

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

Հ Ա Մ Ի Դ Ա Ս Ք Ա Ր Ի Ռ Ա Բ Ո Ր Ի

**ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ
ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԸ
XX ԴԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ**

**ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտություն
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
Հայցման ատենախոսություն**

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

ԵՐԵՎԱՆ - 2012

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ХАМИД АСКАРИ РАБОРИ

**ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”**

ЕРЕВАН – 2012

Ատենախոսուելթյան թեման Հաստատվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտուելթյան դոկտոր, պրոֆեսոր
Սարգսյան Սվետլանա Կորյունի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

մանկավարժական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր
Յուզբաշյան Յուրի Վաղարշակի

արվեստագիտուելթյան թեկնածու, պրոֆեսոր
Զուրաբյան Ժաննա Պետրոսի

Առաջատար կազմակերպուելթյուն Ն.Աբուլյանի
անվան Հայկական պետական մանկավարժական
Համալսարան

Պաշտպանուելթյունը կայանալու է 2012թ. մայիսի 31-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՂ-ի 016 Արվեստագիտուելթյան մասնագիտական խորհրդի նիստում (Հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսուելթյանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012 թ. ապրիլի 10-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտուելթյան դոկտոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

Научный руководитель -

доктор искусствоведения, профессор
Саркисян Светлана Корюновна

Официальные оппоненты -

доктор педагогических наук, профессор
Юзбашян Юрий Вагаршакович

кандидат искусствоведения, профессор
Зурабян Жанна Петровна

Ведущая организация — Армянский гос. педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 31-го мая 2012г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА. Автореферат разослан 10-го апреля 2012г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения

Асатրյան Ա. Գ.

ԱՏԵՆԱԽՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱՎԻՐ

Հայտնի է, որ ֆոլկլորի մշանակությունը չափազանց կարևոր է կոմպոզիտորական դպրոցների կայացման, ձևավորման և զարգացման համար: Ինչպես ցույց է տալիս համաշխարհային երաժշտության պատմությունը, ազգային դպրոցները հիմնվել են նախ և առաջ ժողովրդական նյութերի վրա՝ երաժշտական, գրական, ծիսական, որոնք կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտքի շնորհիվ ձեռք են բերել նոր բովանդակություն: Այդ հարցը ստացել է լայն և բազմակողմանի գիտական հետազոտում տարբեր բնույթի ուսումնասիրություններում: Օրինակ՝ մենագրություններում, մվիրված որևէ կոմպոզիտորի կամ որևէ խնդրի, ամենվիդ ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր հարաբերության հետ (տես Ի. Ջենցովսկի, «Ֆոլկլորը և կոմպոզիտորը», Գ.Գոլովինսկի, «Կոմպոզիտորը և ֆոլկլորը»), ինչպես նաև մեծ թվով աշխատություններում, հրապարակումներում, զանազան հոդվածներում, որտեղ մշակված հարցը շոշափվում է որևէ տեսանկյունից (օրինակ՝ Ռ.Աթայանի, Մ.Բրուտյանի, Կ.Խուդաբաշյանի, Գ.Գյողայանի, Ա.Փաիկանյանի, Ժ.Ջուրաբյանի, Լ.Երնջակյանի և այլոց հոդվածներում): Ավելացնենք մեծ թվով ուսումնասիրությունները՝ ուղղված որևէ տեսական կամ գեղագիտական խնդրի լուսաբանմանը, որտեղ կարող է առանձին վերլուծվել ժողովրդական արվեստի դերը: Հայ երաժշտագիտության մեջ այսպիսի ուսումնասիրություններից է Կ.Ջաղացյանյանի «Ազգային երաժշտության ռիթմերի հետքերով» (Եր., 1999) մենագրությունը:

«Կոմպոզիտոր և ֆոլկլոր» հարաբերության լայնածավալ դաշտում իր տեղն է զբաղեցնում ժանրը, որն ստացել է «ժողովրդական երգերի մշակում» անվանումը: Դա կոմպոզիտորի կողմից վերցված միաձայն ժողովրդական մեղեդի է, որը, ըստ կոմպոզիտորի հայեցակարգի, գեղագիտական առանձնահատկությունների, ստանում է դաշնակում, ձևավորում, նոր հնչողություն և իմաստավորում: Մշակման ժամանակ բուն նյութը փոփոխության շատ քիչ է ենթարկվում, հիմնականում դա վերաբերվում է ռիթմին և կառուցվածքին: Կարևոր է սակայն կոմպոզիտոր-հեղինակի վերաբերմունքը ընտրված բնագրի նկատմամբ: Երաժշտական մշակումը որպես առանձին ժանր կարող է տեղ գտնել ոչ միայն դասական երաժշտության մեջ, այլ նաև երաժշտական այլ բնագավառներում (այդ ստեղծագործական եղանակը երբեմն անվանվում է arrangement): Բոլոր դեպքերում այն վերաբերում է ընտրված ազգային նյութի դաշնակմանը, փոխադրմանը, նոր կոմպոզիտորական կոնտեքստի մեջ հարմարեցմանը:

Ներկա աշխատանքը մվիրված է ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրին, որը մոտ երեք դարի պատմություն ունի: Տվյալ դեպքում մենք ուսումնասիրում ենք XX դարի մշակումների ոլորտը՝ փորձելով վերլուծել այն իր բովանդակության բազմակողմանի երանգներով, կոմպոզիտորական անհատական մոտեցումներով: Հենց այդ պատճառով մենք դիմեցինք տարբեր ազգային դպրոցների վառ ներկայացուցիչներին, իհարկե, շեշտը դնելով հայ կոմպոզիտորների մշակումների վրա, քանի որ մեզ հետաքրքիր էր տեսնել մշակումների ոլորտում ունեցած զարգացումը և նվաճումները: Այդ պատճառով հայ կոմպոզիտորների մշակումներին աշխատանքում ավելի մեծ տեղ է հատկացված:

Թեմայի արդիականությունը: Հակումը դեպի ժողովրդական երգարվեստ ավելի մեծ ծավալ ստացավ XX դարում, փաստորեն բոլոր

մշակույթներում: Ժողովրդական երգերի մշակման մեջ ստեղծվեցին նոր երաժշտական ժանրերի տեսակներ, օրինակ՝ պարի, շարժման, ծեսի հետ միավորված: Առավել մեծ տեղ էին գրավում ավանդական դարձած խմբերգային մշակումները, որոնք կարևոր դարձան ինչպես բազմադարյա պատմություն ունեցող, այնպես էլ ավելի ուշ ձևավորվող պրոֆեսիոնալ ազգային դպրոցների համար:

Նույնիսկ այժմ՝ XXI դարում, հետաքրքրությունը դեպի խմբերգային մշակումները չի մարում, քանի որ նորովի են բացվում ժողովրդական ավանդույթների շերտերը:

Այնուամենայնիվ այս ժանրը երաժշտագիտության մեջ մնում է սովորում և մինչ այժմ չի գնահատվել որպես կոմպոզիտորական ստեղծագործության ևս մի արժեքավոր ասպարեզ: Վերջինիս առանձին վերլուծությունը թույլ է տալիս ևս մի անգամ արժեքավորել կոմպոզիտոր-ֆուլկլոր կապի վերաբերյալ գիտական ընդհանրացումը, ընդգծել դարաշրջանի ոճական առանձնահատկությունները, որոնք ազդել են ժողովրդական երգերի ընկալման և մշակման վրա:

Ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսությունը նպատակ ունի ուսումնասիրել ժողովրդական երգերի մշակումները որպես մի գեղարվեստական երևույթ, որը ստացել է իր պատմական զարգացումը XX դարում՝ ամփոփելով տարբեր ազգային դպրոցների դրսևորումները: Միևնույն ժամանակ առաջ քաշած երաժշտական խնդիրները, ինչպես նաև պատմամշակութային համատեքստը, պահանջում են առանձնացնել ազգային դպրոցներն և նրանց առաջատար ներկայացուցիչներին, ովքեր նպաստել են ընտրված ժանրի առաջընթացին:

Ուսումնասիրության նյութ է դարձել 43 խմբերգ, որոնք պատկանում են հետևյալ կոմպոզիտորներին՝ Կոմիտաս, Մ. Եկմալյան, Է. Յովհաննիսյան, Ռ. Պետրոսյան, Խ. Մարտիրոսյան, Ե. Երկանյան, Դ. Հալաջյան, Բ. Բարտոկ, Զ. Կողայ, Մ. Կ. Չուրլյոնիս, Կ. Շիմանովսկի, Գ. Սվիրիդով, Վ. Տորմիս, Ռ. Գրիգորյան, Ս. Աղաջանյան, Ա. Մարդոյան, Մ. Թ. Մասուդիեհ, Յ. Ասքարի: Այդ խմբերգերը հրատարակված են Հայաստանում, Լեհաստանում, Ռուսաստանում, Եստոնիայում, Ֆինլանդիայում, ԱՄՆ-ում և Պարսկաստանում: Վերլուծվող խմբերգերի մի մասը անտիպ են՝ նրանք գտնվում են կոմպոզիտորների անձնական արխիվներում:

Թեմայի մշակվածության աստիճանը կապված է հետազոտվող երաժշտական ձևի հետ: Սովորաբար նրան անդրադառնում են (կամ չեն անդրադառնում) միայն կոմպոզիտորին նվիրված մենագրության դեպքում՝ որպես կոմպոզիտորի ստեղծագործության լրացուցիչ մի ասպարեզ: Բացառություն է կազմում Կոմիտասը, որի հիմնական ժանրը մշակումներն են: Ինչ վերաբերվում է մյուս կոմպոզիտորներին, ապա երբևիցե այս ժանրը չի արժանացել առանձին ուշադրության հետազոտողի կողմից:

Հետազոտության մեթոդաբանությունը: Ներկա աշխատանքում՝ որպես մեթոդաբանական սկզբունք, նախ բնութագրվում են ընտրված կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոլորտն ու գեղագիտական սկզբունքները, որոշ չափով նրա ոճական միտումները, այնուհետև դիտարկվում են բուն ստեղծագործությունները: Երկրորդ մեթոդաբանական սկզբունքը վերաբերում է ժողովրդական երգի և մշակման օրինակի հատկանիշների բնութագրությանը և ժողովրդական բնագրից նրանց փոփոխմանը:

Ավելացնենք, որ խմբերգային մշակումները վերլուծելու ժամանակ ընտրված երկերը չեն համեմատվում, միայն դիտվում են որպես առանձին մտուշ

տվյալ մշակման տեսակի ուսումնասիրության համար: Այստեղ շեշտը դրված է յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունների վրա, որոնք արտացոլվել են երգչախմբի համար մշակումներում՝ ձեռք բերելով յուրահատուկ գեղարվեստական որակ:

Բացի երաժշտական նյութից (հրատարակված և անտիպ նոտաներից) օգտագործվել են հեղինակների տարբեր հոդվածներ (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, պարսկերեն լեզուներով), գիտական հոդվածների ժողովածուներ և մենագրություններ, որոնք առնչվում են տվյալ աշխատանքի հետ:

Աշխատանքի գիտական նորույթը: Որպես առանձին կոմպոզիտորական գործունեության ասպարեզ և երաժշտական ժանր, խմբերգային մշակումները առաջին անգամ ենթարկվում են առանձին ուսումնասիրություն: Այդ ժանրի խնդիրները առնչվում են ավելի ընդլայնված՝ կոմպոզիտոր-ֆոլկլոր խնդրի հետ, որի շնորհիվ տվյալ աշխատությունը ունի ոչ միայն պատմական, այլ տեսական ուղղվածություն:

Գործնական նշանակությունը: Աշխատությունը ունի պրակտիկ նշանակություն նախ և առաջ բուհական ուսումնառության ժամանակ խմբավար և կոմպոզիտոր մասնագիտության ուսանողների համար: Նա կարող է նաև նպաստել երաժշտական ֆոլկլորի ավելի լայն ուսումնասիրությանը և ծառայել որպես օժանդակ նյութ ապագա երաժշտագիտական աշխատությունների համար, ուստի այն կարող է կիրառելի լինել և հետազոտական գործընթացում:

Ատենախոսության փորձաքննությունը և հրապարակումները: Ատենախոսությունը փորձաքննություն է անցել և երաշխավորվել պաշտպանության երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության տեսության ամբիոնում: Աշխատանքի հիմնական դրույթները հոդվածների տեսքով հրապարակվել են գիտական հանդեսներում և ժողովածուներում:

Ատենախոսության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, հինգ գլխից և եզրակացություններից, որոնց հաջորդում են օգտագործված գիտական գրականությունը և երաժշտության ցանկը: Այն պարունակում է նաև նոտային հավելված (43 օրինակ):

Ատենախոսության բովանդակությունը

Ներածության մեջ նշվում է առաջ քաշած հարցի նշանակությունը «Ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» կապի գիտական ըմբռնման համար: Խմբերգային մշակումները այստեղ կատարում են կարևոր դեր, քանի որ դրսևորում են կոմպոզիտորի վերաբերմունքը ժողովրդական ժառանգության նկատմամբ:

Գլուխ I

Ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր: Հարցի տեսական դրույթներ

Ժողովրդական և մասնագիտական երգարվեստի հարաբերությունները միշտ հուզել են ոչ միայն կոմպոզիտորներին, այլև գիտնականներին: Մեզ համար մեծ նշանակություն ունեն XX դարի այն կոմպոզիտորների կարծիքները, որոնք և՛ ֆոլկլորիստներ են, և՛ բանահավաքներ, և՛ ստեղծագործողներ: Նրանք մշակել են ժողովրդական երգերը երաժշտական տարբեր մեմանվագ գործիքների, ինչպես նաև վոկալ-գործիքային տարբեր

կազմերի, այդ թվում նաև երգչախմբերի համար: Այստեղ հարկ է նշել հունգարացի Բելա Բարտոկին, որոնց դերն անցյալ դարում մեծ է եղել՝ հատկապես ազգային երաժշտական դպրոցների ձևավորման գործում: Նույնը կարելի է ասել նաև Կոմիտասի նշանակալից դերի մասին. չնայած նրա ստեղծագործական արվեստն ավելի շատ բխում է ժողովրդականից՝ հիմնված ժողովրդական խոսքի և երաժշտության վրա: Լինելով մեծ գիտնական, ազգագրագետ և տեսաբան՝ Կոմիտասը գիտակցաբար է մոտեցել իր արվեստին:

Կոմպոզիտորը, դիմելով այս կամ այն ֆոլկլորին, ունի տարբեր հնարավորություններ, որոնք XX դարում ավելի են ընդլայնվել, քանի որ, ինչպես նշել է ռուս գիտնական Գ.Գուլովինսկին իր «Կոմպոզիտորը և ֆոլկլորը» մենագրության մեջ. «Ֆոլկլորի խնդիրը հաճախ միանում է ուրիշ խնդիրների հետ, որոնք այս կամ այն շրջանում հուզում են երաժշտական-հասարակական միտքը»¹:

Իր ստեղծագործական կապը ֆոլկլորի հետ կոմպոզիտորը նախ և առաջ արտահայտում է ընտրված թեմատիկ նյութի մեջ, չնայած առանձին նշանակություն կարող է ունենալ ժողովրդական նվագարանների յուրահատուկ տեմբրային բնույթը կամ նրանց որոշակի լարվածքը (կվարտաներով, կվինտաներով կամ սեկունդաներով), որն արտացոլվում է ակորդային կառուցվածքներում և ընդհանրապես կոմպոզիտորի հարմոնիկ մտածողության մեջ, ինչպես նաև յուրահատուկ հնչյունաշարերի օգտագործմամբ: Նշենք ամբողջ տոների և պենտատոնիկ շարքերի նշանակությունը Ղեբյուսիի երաժշտության մեջ:

Պետք է ասել, որ Գ.Գուլովինսկու «Կոմպոզիտորը և ֆոլկլորը» ծավալուն աշխատանքն ինչ-որ չափով դարձավ ավելի վաղ հրատարակված Իգոր Ձեմցովսկու «Ֆոլկլորը և կոմպոզիտորը» հետազոտության շարունակությունը²: Փաստորեն նրա ուսումնասիրությունը շարունակել է ամփոփել է XX դարի 60-70-ական թթ. խորհրդային երաժշտությունը: Կոմպոզիտորական արվեստում ֆոլկլորի ակունքների հանդեպ մեծ ուշադրությունը հետաքրքրություն է առաջացնում դեպի, այսպես կոչված, «նոր ֆոլկլորային ալիք»-ը, որն արտասահմանյան տեսության մեջ կոչվեց «նեոֆոլկլորիզմ»: Օրինակ կարող են ծառայել ռուս կոմպոզիտորներ Ռոդիոն Շչեդրինը և Գեորգի Սվիրիդովը, Սերգեյ Սլոնիմսկին և Բորիս Տիշչենկոն: Ժողովրդական մշակույթի հետ սերտ առնչությունները նրանց երաժշտության մեջ չկրկնեցին XIX դարի կոմպոզիտորների փորձը և ձեռքբերումները, այլ զարգացրին դրանք: Ռուս կոմպոզիտորների համար մեծ նշանակություն ունեցավ Իգոր Ստրավինսկու և Բելա Բարտոկի անձնական փորձը: Իհարկե, չի կարելի չնկատել Սերգեյ Պրոկոֆևի և Դմիտրի Շոստակովիչի անդրադարձը ժողովրդական երաժշտական և բանաստեղծական աղբյուրներին:

Ֆոլկլորի և կոմպոզիտորի միջև հարաբերություններն ի վերջո նպաստում են ազգայինի նոր դրսևորմանը: Երաժշտագիտությունն իր հերթին փորձում է ազգայինը վերլուծել՝ ելնելով կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ առկա որևէ տարրից: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է հայ երաժշտագետների փորձը:

¹ Головинский Г., Композитор и фольклор, Москва, «Музыка», 1981, 280 с. 83.

² Земцовский И., Фольклор и композитор, Ленинград-Москва, «Советский композитор», 1978, с.174.

Այս հարցը հայ երաժշտագետներին հուզել է նաև այն պատճառով, որ ազգային խնդիրը միշտ առաջ է քաշվել հայ երաժշտության մեջ որպես մշակութաբանական հիմնահարց: Եթե մինչ Կոմիտասն այդ հիմնահարցն ուսումնասիրվում էր եկեղեցական երաժշտության հիման վրա, ապա Կոմիտասից հետո ուսումնասիրության կենտրոնում հայտնվեց նաև ժողովրդական՝ գեղջկական արվեստը:

Ազգային երաժշտության ուսումնասիրության մեջ մեծ դեր է ունեցել Քրիստափոր Քուշնարյանն իր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» լայնածավալ գիտական աշխատանքով³: Քուշնարյանը հայ ժողովրդական և աշուղական արվեստն ընկալում է որպես հստակ լադային համակարգ: Լադերի, նրանց ձայնաշարերի կառուցվածքների և հնչյունային որոշակի հարաբերությունների առանձնահատկությունները, ըստ Քուշնարյանի, ազգային երաժշտության բնորոշման կարևոր հատկանիշերից են: Իր տեսության մեջ Քուշնարյանը հենվում է նախորդ ուսումնասիրությունների վրա, համեմատում է նաև միջնադարում տարածված ութձայնի ուսմունքի հետ: Հայտնի է, որ ութձայն համակարգը հիմք է ծառայել ոչ միայն հայերի, այլև մյուս ազգերի միջնադարյան եկեղեցական՝ քրիստոնեական երգասացությունների համար: Այս կապակցությամբ Քուշնարյանն առաջ է քաշում հայ ժողովրդական երաժշտության լադերի հիման վրա ձևավորված «տիպական դարձվածքների» հարցը, որի միջոցով կարելի է պատկերացնել երգարվեստը բնորոշող ազգային պատկանելությունը:

Իհարկե, տիպական դարձվածքները դրսևորում են իրենց նշանակությունը տարբեր ձևերով: Եվ այստեղ նշանակություն ունի ընդհանուր համատեքստը, որտեղ տեղադրված է այդ դարձվածքը: Էական նշանակություն ունի նաև այդ դարձվածքին վերաբերող հնչյունների որոշակի նշանակությունը լադային ընդհանուր համակարգերում:

Այս բարդ հարցն իրենց աշխատանքներում ուսումնասիրել են տարբեր երաժշտագետներ՝ նրանց թվում և Ժաննա Ջուրաբյանը: Այս հարցին նվիրված առաջին հոդվածներից մեկը կոչվում է «Հայկական երաժշտական ֆոլկլորի «առաջնային» ինտոնացիոն տարրերը»⁴, որում ուսումնասիրվում է առաջնային տարրերի ինտոնացիոն, ռիթմական և իմաստային բովանդակությունը:

Խոսելով ժողովրդական երաժշտության մասին ու ներկայացնելով այն որպես բնական և մաքուր աղբյուր կոմպոզիտորի ստեղծագործական աշխատանքի համար, առաջանում են հետևյալ հարցերը. ինչպե՞ս կարող է կոմպոզիտորը և՛ ազգային լինել, և՛ միևնույն ժամանակ՝ նորարար: Եվ արդյոք զուտ ժողովրդական երաժշտական տարրերի օգտագործման շնորհիվ կոմպոզիտորը դառնո՞ւմ է ազգային ստեղծագործող: Կամ այս կոչումը ստանալու համար ինչ-որ ուրիշ բան հարկավո՞ր է, միգուցե դա ժողովրդական երաժշտության ոգի՞ն է:

Սա Բարտոկի տեսակետն է, նա գրում է. «Երբ ես խոսում եմ գեղջկական երաժշտության ազդեցության մասին⁵, ես նկատի չունեմ սա որպես նրա արտահայտում, ոչ էլ որպես հարմարեցում գեղջկական մեղեդիների կամ

³ Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր: Ռուս. թարգմ. Ս. Բրուտյանի, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2008:

⁴ Ջուրաբյան Ժ., Հայկական երաժշտական ֆոլկլորի «առաջնային» ինտոնացիոն տարրերը: «Լրաբեր», ՀՍՍՀ ԳԱ, Երևան, 1983, N7, էջ 50-58:

⁵ Բարտոկը նկատի ունի ազդեցությունը կոմպոզիտորի վրա:

նրանց հատվածների մաս-մաս միավորումը երաժշտական ստեղծագործությունների մեջ, բայց ավելի շուտ տվյալ ժողովրդի երաժշտության իսկական ոգու արտահայտումը, որը շատ դժվար է մատուցել խոսքերով»⁶ :

Ազգայինի ազդեցությունը կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա այնպիսի մեծ թեմա է, որ մենք չենք կարող կանգ առնել նույնիսկ դրա մի մասի վրա: Մեզ ամենից շատ հետաքրքրում է, թե ժողովրդական մեղեդին կոմպոզիտորական մտքի շնորհիվ ինչպես կարող է ստանալ նոր մարմնավորում: Եթե կոմպոզիտորը ֆուլկլորագետ կամ բանահավաք է, ապա նա այդ հարցի նկատմամբ ունենում է հատուկ մոտեցում: Եվ բնավ պատահական չէ, որ մենք տվյալ հարցի վերաբերյալ ներկայացնում ենք Կոմիտասի և Բարտոկի տեսակետը:

Իմ անձնական համեստ փորձն այս բնագավառում բերում է ինձ այն եզրահանգման, որ ժողովրդական երգերի մշակումները, մանավանդ խմբերգայինը, «կոմպոզիտոր-ֆուլկլոր» հարաբերության զազաթնակետն են, քանի որ այստեղ կոմպոզիտորը վերացնում է բուն նյութը և, հաշվի առնելով նրա ոճն ու ազգային դպրոցը բնորոշող հատկանիշները, փորձում է վերստեղծել մի գործ, որ հարազատ է բնագրին: Այստեղ, մի կողմից, պահպանվում է տեսանելի կապը ժողովրդական մտքի, հոգու և ոգու հետ, իսկ մյուս կողմից, կոմպոզիտորը հնարավորություն է ունենում իրեն դրսևորել ստեղծագործական բազմազան ոլորտներում: Այդ ոլորտները կախված են գլխավորապես երեք հիմքերից.

ա/ ժամանակաշրջանի պահանջներից,

բ/ սեփական գեղարվեստական սկզբունքներից,

գ/ ընտրված նյութի անձնական ըմբռնումից:

Այստեղ կարևորվում են կոմպոզիտորի անձնական փորձը, սեփական կամ իր ընտրած ֆուլկլորի նմուշի իմացությունը, տվյալ ազգի դասական ավանդույթները և արժեքավոր մշակութային ներդրումները: Եթե պահպանվում են վերոհիշյալ պայմանները, ապա իրոք ստացված գեղարվեստական արդյունքը հարստացնում է ազգային նոր դրսևորումը և արդիական կյանքը:

Գլուխ II

Կոմիտասի հայացքները ժողովրդական երգի վերաբերյալ: Խմբերգային մշակումների դիտարկում

Երկրորդ գլուխը երկու բաժնից է բաղկացած. առաջինը նվիրված է Կոմիտասի «Չայ գեղջուկ երաժշտության» հոդվածի և մյուս աշխատանքների ժողովրդական արվեստի վերաբերյալ տեսակետներին, որոնք բխում են երգի ու պարի բնական միջավայրի ձևավորումից և դրսևորումից: Պարզաբանվում է, թե ինչպես Կոմիտասի ազգագրական պատկերացումները ազդեցություն են թողել իր երգչախմբային ստեղծագործությունների վրա: Երկրորդ բաժնից նվիրված է Կոմիտասի մի քանի մշակումների վերլուծմանը, ինչպես նաև Մակար Եկմայանի խմբերգերի դիտարկմանը: Այս բաժնում հիմնականում վերլուծվել են Կոմիտասի հետևյալ մշակումները՝ «Կալի երգ», «Սոնա յար»,

⁶ Bartok B., Essays. Ed. by B.Suchoff. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1993, p. 324: Մեջբերումը ըստ Մ.Օթայի հոդվածի, էջ 34:

«Չիմար ես, կեռանալ մի», և երկու մշակույթի մ. Եկմայանից՝ «Չով արեք, սարեր ջան», «Սիրուն ա»:

Երկրորդ գլխում քննարկելով Կոմիտասի հայացքները ազգային ժողովրդական երգի վերաբերյալ և վերլուծելով նրա մշակումներից որոշ նմուշներ մենք անդրադարձել ենք նաև հայ երաժշտության մյուս դասականի՝ Մակար Եկմայանի մշակումներին: Պարզ է, որ հնարավոր չէ անտեսել Կոմիտասի դերը մշակման գործում, որը մինչ օրս պահպանում է իր կատարելությունը և գեղարվեստական արժեքը: Չնայած այն փաստին, որ Կոմիտասին նվիրված են մեծաքանակ մենագրություններ և հոդվածներ, այնուամենայնիվ տեղին է նորից անդրադառնալ այդ գրականությանը:

Նախ և առաջ, խոսելով հայ ժողովրդական երգի մասին, մենք կուզենայինք անդրադառնալ հենց Կոմիտասի կողմից գրված մի արժեքավոր հոդվածի՝ «Յայ գեղջուկ երաժշտություն»⁷: Այդ հոդվածում Կոմիտասն ուսումնասիրում է ժողովրդական երաժշտությունն ըստ հինգ բաժինների՝ 1 – երգական երաժշտություն, 2 – նվագական երաժշտություն, 3 – նվագաերգական երաժշտություն, 4 – երգաստեղծություն, 5 – երգեցողություն:

Մեզ համար ավելի մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հոդվածի 1-ին, 4-րդ և 5-րդ բաժինները: Օրինակ, չորրորդ բաժնում նա գրում է երգաստեղծության մասին: Այստեղ նախ և առաջ հարց է բարձրացվում ժողովրդական երգի «հեղինակի» մասին, այսինքն, թե ինչ պայմաններում է ծնվում երգը: Մեզ համար այս հարցը շատ կարևոր է, քանի որ երգի մշակման ժամանակ յուրաքանչյուր կոմպոզիտոր պետք է նկատի ունենա այդ հարցը: Խաղը և երգը գեղջուկի կողմից են ստեղծված, և որոշ ժամանակ անց ժողովուրդը մոռանում է նրա անունը և այդ երգը իրեն է վերագրում: Կոմիտասը մշում է. «Երգաստեղծության շնորհիվ գեղջուկի համար մի բնատուր պարզ և... նա սովորում է երգաստեղծության արվեստը հենց բնության գրկում, որը նրա անդամաճան դարձնում է»⁸:

Հոդվածի վերջում Կոմիտասը գրում է բազմաձայնության վրա թողած հետքի մասին հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ: Նա բացատրում է, որ հաճախ պատահում են դեպքեր, որոնք ցույց են տալիս կանոնավոր երկձայնի մշակումներ: Սա միգուցե պատահականություն է, բայց, ըստ Կոմիտասի, երբ երգ սկսողն այնքան բարձր կամ ցածր է «բռնում» եղանակը, որ որոշ ձայների համար դժվար է երգի մի քանի հնչյուններ երգելը, ապա նրանք համապատասխան ուրիշ հնչյուններ են երգում՝ հարմարեցնելով իսկական մեղեդուն և այսպես մի տեսակ բազմաձայնություն է ստեղծվում:

Այս եզրակացությունը մեզ համար կարևոր է այն տեսակետից, որ ժամանակակից կոմպոզիտորներին, որոնք դիմում են Կոմիտասի հավաքած երգերին, կարծես թույլ է տրված օգտագործել «պատահական» հնչյուններ՝ զարդարելով խմբերգային պարտիտուրի հնչողությունը:

⁷ Հոդվածը գրել է 1906 թ. և առաջին անգամ ոչ լրիվ տպագրել 1907 թ. Փարիզի «Անահիտ» հանդեսում: Հայերեն տարբերակից հետո Ա.Չոպանյանի կողմից ֆրանսերեն թարգմանությամբ ավելի ընդարձակ տպագրվել է «La mercure musical» հանդեսում, ապա առանձին պրակով՝ 1938 թ. Փարիզում (հայերեն): 1941 թ. հրատարակվել է Երևանում՝ «Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» ժողովածուի մեջ գետեղված է հատվածաբար, կրճատումներով: Միայն 2005 թ. Երևանում լույս տեսած նոր պրակում «Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա (խմբ.՝ Գ. Գասպարեան և Մ. Մուշեղեան)» հոդվածը տպագրվել է ամբողջությամբ իր բնագրային տարբերակով, որը մեզ համար հինք է ծառայում:

⁸ Նույն տեղում, էջ 345:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի գործունեության կարևորագույն դրսևորումներից մեկն այն է, որ նա հայկական մոնոդիկ երաժշտության հիմքում կվարտային կառուցվածքով նոր հնչունակարգեր բացահայտեց, որի հիման վրա դրսևորեց յուրահատուկ հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի տեսակներ: Կոմիտասի լադային համակարգի տեսության մասին շատերն են գրել, օրինակ՝ Քրիստափոր Քուշնարյանը, Ռոբերտ Աթայանը, Ռաֆայել Ստեփանյանը, Գևորգ Գյոդակյանը, Էդվարդ Փաշինյանը և այլք:

Հայտնի է, թե որքանով Կոմիտասի մշակումները շատ մաքուր են և հավատարիմ բուն մեղեդուն: Եթե ընդունենք, որ ժողովրդական երգը յուրաքանչյուր ազգի մշակութային պատկերն ու գծագիրն է, և դրանով արտահայտվում է զգացմունքային-ռացիոնալ հոգեբանական վիճակը, ապա պետք է Կոմիտասին կոչել հայ երգարվեստի մեծ գիտնական և ուսուցիչ:

Կոմիտասի երաժշտական դիմագիծը կապված է նրա հիմնական գործունեության՝ ժողովրդական երգերի հավաքման և մշակման հետ: Մշակված ժողովրդական երգերը, նրա տեսակները դարձել են գլխավոր թեմա հայ երաժշտագետների համար: Եվ, ըստ էության, այն կարող է շարունակվել և հետագայում: Մենք նպատակ չունենք ինչ-որ ձևով ամփոփել այդ բարդ հարցը, քանի որ դա մեր աշխատանքի բուն նպատակը չէ: Բայց Կոմիտասին շրջանցել անհնար է: Կոմիտասի գործը մնաց պատմության մեջ՝ որպես ժողովրդական երգերի մշակման դասական օրինակ, որի արժեքը պահպանվում է մինչ օրս:

Այնուհետև երկրորդ գլխում վերլուծման համար ընտրել ենք Կոմիտասի երեք երգ, որոնք պատկանում են տարբեր ժանրերի: Դրանք են՝ քառաձայն խառը երգչախմբի համար գրված «Կալի երգ» (աշխատանքային), «Չինար ես» (սիրային), քառաձայն իգական երգչախմբի համար գրված «Սոնա յար» (պարային):

Կոմիտասի խմբերգերը վերլուծելու ժամանակ չափազանց կարևոր և հետաքրքիր հարց է ծագում. ինչպե՞ս կարելի է անվանել այն՝ թե արդյո՞ք նրանք «մշակումներ» են: Կոմիտասի երաժշտական գրառումներն այնքան հարուստ են և լի կոմպոզիտորական արվեստի կիրառական հնարքներով, որ կարելի է դրանք առանձին ստեղծագործություններ համարել, որոնք միաժամանակ շատ հավաք և ինքնատիպ են իրենց մտածողությամբ: Արդյոք կոմպոզիտորի մոտ բուն մեղեդին պետք է անձեռնմխելի՞ լինի և անփոփոխ մնա, թե՞ կոմպոզիտորը կարող է դա էլ մշակել, ինչը մենք տեսանք Կոմիտասի խմբերգերի ուսումնասիրության ժամանակ: Այստեղ շատ հետաքրքիր է Ռ. Աթայանի տեսակետը: Նա գրում է. «Կոմիտասի՝ մասնավորապես գեղջկական մեներգերն ու խմբերգերը, արտաքուստ կողմնակի երաժշտական-բանաստեղծական նյութի մշակում լինելով, ըստ էության և խոշորագույն չափով ինքնուրույն են, դրանցում դրսևորված է կոմպոզիտորական ցայտուն անհատականությամբ ու նորարարությամբ օժտված մի արվեստ»⁹:

Կոմիտասի հետ մեկտեղ հայ երաժշտության մեջ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները հետաքրքրել են մյուս հայ դասականների, նրանցից առավել մեծ ներդրում ունեցավ Սակար Եկմալյանը (1856-1905):

Իր ոչ ծավալուն, երաժշտական ժառանգության մեջ իրենց տեղն ունեն ժողովրդական երգերի մշակումները եռաձայն և քառաձայն երգչախմբերի համար: Մենք դիմում ենք Եկմալյանին՝ որպես XIX-XX դարերի սահմանագծի

⁹ Աթայան Ռ., Կոմիտասի երաժշտական ժառանգություն // Կոմիտասական, հատ. 1, Երևան, 1969, էջ 34:

կոմպոզիտորի օրինակ, որն ավելի ուշ իր հետևորդներն ունեցավ հայ երաժշտության մեջ:

Եկմայանի ժողովրդական երգերի մշակումները վերլուծելիս հստակ երևում է, որ կոմպոզիտորի գլխավոր նպատակներից մեկը եղել է այն, որ բուն մեղեդին, մյուս ընկերակցող ձայների համեմատ, իր դերի առումով, ավելի առանձնացված լինի ուղեկցվող ձայներից, որոնք ունեն զուտ հարմոնիկ նշանակություն: Եկմայանը, այսպիսով, մշակվող մեղեդուն տալիս է ինքնուրույն նշանակություն: Այդ առումով նրա մշակումներն ավելի մոտ են եվրոպական ավանդույթին և կարող են անվանվել «դաշնակուն» բառի բուն իմաստով:

Չայտնի է, որ 20-րդ դարի սկզբին հայկական երաժշտական նոր ազգային դպրոցն արդեն ձևավորվել էր, XIX դարի երկրորդ կեսին Կարա-Մուրզայի շնորհիվ սկսվել էր, իսկ Եկմայանի և Կոմիտասի բովանդակալից աշխատանքների շնորհիվ նոր երաժշտական գեղագիտական մարմնացում ստացավ: Ժողովրդական երգերի մշակումներն այն գլխավոր ժանրն էին, որոնց կազմավորման գործընթացի համար նրանք առաջնային դեր խաղացին: Եկմայանի և Կոմիտասի նպատակը կարծես մեկն էր. տալ ժողովրդական երգերին նոր արդիական կյանք, գտնել ազգային բազմաձայնությունը կառուցելու ամուր հիմքեր: Այս կոմպոզիտորներին հաջողվեց համաշխարհային չափանիշների մակարդակով շարունակել հայ ազգային երաժշտական ժառանգությունը: Իհարկե, Եկմայանի և Կոմիտասի մտածելակերպը խիստ տարբեր էր. մեկն ավելի հավատարիմ էր դասական երաժշտության կանոններին, մյուսը՝ ժամանակի միտումներին: Սակայն երկուսն էլ կապված էին հայկական գեղջկական և հոգևոր ժառանգության հետ, ապահովելով ազգային երաժշտության հետագա փայլուն զարգացումը:

Գլուխ III

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները հայ կոմպոզիտորների մոտ. XX դարի երկրորդ կեսը

Երրորդ գլուխը նվիրված է ազգային դպրոցի նոր սերնդի ներկայացուցիչներին, որոնք ընկալել են մշակման ժանրը սեփական ստեղծագործական արվեստի համատեքստում՝ որպես այդ արվեստի բաղկացուցիչ մաս: Չատկանշական է, որ համարյա բոլոր ներկայացված կոմպոզիտորները (բացառությամբ Խ.Մարտիրոսյանի) բանահավաք չեն, այնուամենայնիվ դրսևորեցին ժողովրդական երգի նկատմամբ իրենց մեծ համակրանքն ու սերը: Ըստ ժամանակագրության՝ տվյալ գլխի նյութը բաղկացած է երկու բաժնից:

§ 1 Չայ կոմպոզիտորների ավանդը 1960-1970-ական թթ.

XX դարի երկրորդ կեսին հայ երաժշտության առաջ դրված էին նոր խնդիրներ: Մի կողմից, անհրաժեշտ էր շարունակել դասական ձեռքբերումները՝ հարստացնելով ազգային նվաճումները երաժշտության տարբեր ժանրերում, մյուս կողմից, հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի առջև խնդիր էր դրված նորացնել ամբողջ գեղարվեստական համակարգը, ավելի մերձենալ համաշխարհային երաժշտական փորձին:

Այս գործընթացն առավել ցայտուն երևաց 1960-ական թթ., երբ ի հայտ եկավ կոմպոզիտորական նոր սերունդ՝ իր նոր գեղագիտական հայացքներով և կոմպոզիտորական գրելաձևով: Երաժշտական լեզվի և ընդհանրապես երաժշտական մտածողության նորոգումն իր ազդեցիկ հետքը թողեց տարբեր ժանրերում՝ թատերական, նվագախմբային և կամերային: Այդ շրջանում անգնահատելի դեր ունեցավ էդգար Յովհաննիսյանի ստեղծագործական արվեստը, որը, շարունակվելով չորս տասնամյակից ավելի, համբավ բերեց ամբողջ ազգային դպրոցին: Մեզ համար անչափ կարևոր է, որ Յովհաննիսյանը շարունակեց իր նախորդների փորձը՝ դիմելով ժողովրդական երգի խմբերգային մշակումների ժանրին: Հենց այդ պատճառով մենք դիմեցինք այդ անվանի կոմպոզիտորին:

Էդգար Յովհաննիսյանի (1930-1998) գործիքային և խմբերգային մշակումները նրա երկերի ցանկում որոշակի մաս են կազմում, հատկապես 1970-1974 թթ., երբ կոմպոզիտորը Հայաստանի ժողովրդական երգի-պարի անսամբլի գեղարվեստական ղեկավարն էր և իր ստեղծագործական ոլորտում հատուկ ուշադրություն էր դարձնում անսամբլի գեղարվեստական ծրագրի հարստացմանը: Այդ նպատակով նա կատարում է նաև ժողովրդական երգերի մշակումներ: Իսկ ավելի ուշ, երբ Է.Յովհաննիսյանը մշակակվեց Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության պետական կոմիտեի գեղարվեստական ղեկավար, 1979 թ. այդ բազայի վրա ստեղծեց կամերային երգչախումբ, որի համար կոմպոզիտորը կատարել է 35 ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներ¹⁰: Այս մշակումներից մենք ընտրել ենք երեքը, որոնց հետագայում կանդրադառնանք:

Էդգար Յովհաննիսյանը ժողովրդական երգերի մշակման գործընթացին շատ վարպետորեն, նուրբ և զգույշ էր վերաբերվում: Նրա առաջնային խնդիրն է եղել ժողովրդական երգի պահպանելն ու ճաշակով մշակելը: Պատասխանելով այն հարցին, թե իր կարծիքով որ ավանդույթներն են, որ պետք է պահպանվեն և զարգացվեն, նա ասում է. «Ամենից առաջ... ժողովրդական նյութի մշակման և մատուցման բաժր ճաշակը: Չնայած այն բանին, որ զգացվում է միօրինակություն՝ չափից ավելի պարզեցված մշակումների միտում, այնուամենայնիվ, ակնհայտ է ճաշակի մաքրությունը: Եվ մեր խնդիրն է պահպանել այս հատկանիշը հետագայում ևս»¹¹:

Վերլուծման համար ընտրել ենք Է.Յովհաննիսյանի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներից հետևյալ երեք գործը՝ 1) «Լեն թուփ ու կանաչ տերևիկ», 2) «Երկինքն ամպ է, հովն անուշ», 3) «Սուրմալու հորովել»՝ գրված խառը երգչախմբի համար: Հիմնվելով կոմիտասյան սկզբունքների վրա և միաժամանակ ունենալով իր սեփական ստեղծագործական ոճը՝ նա մեծ ներդրում է ունեցել հայ երաժշտության զարգացման գործում: Մեջբերենք Ա.Փաիկանյանի խոսքերը նրա անտիպ հոդվածներից, գրված որպես ներածություն Է.Յովհաննիսյանի խմբերգերի ժողովածուի համար. «Կատարված մեծ տաղանդով և վարպետորեն, ժողովրդական սկզբնաղբյուրների ճշմարիտ իմացությամբ, ազգային ֆուլկլորի ոճական առանձնահատկությունների խոր ըմբռնմամբ, այս մշակումները վառ ու մշանակալի երևույթ դարձան և իրավամբ տեղ գրավեցին հայ ազգային

¹⁰ Այս մշակումները Հարություն Թովփիկյանի ղեկավարությամբ կատարվել է ծայնագրվել են 1982 թ.:

¹¹ Յովհաննիսյան Է., Կյանքս հուշերում: Տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծ.Սովսիսյանը, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 1998, էջ 83-84:

խմբերգային արվեստի գանձարանում հայ երաժշտության դասականների լավագույն մշակումների կողքին»¹²:

XX դարի երկրորդ կեսին խմբերգային մշակումները շարունակում են մնալ հայ կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում: Իհարկե, մշակումը որպես յուրահատուկ կոմպոզիտորական ժանր չի կարող դիտարկվել իբրև երաժշտական հիմնական մտահղացումների դրսևորման ասպարեզ, քանի որ ստեղծագործական միտքն իր զարգացման մեջ միշտ ձգտում է իր գաղափարներն արտահայտել տարբեր տեսակի գործիքային և վոկալ ժանրերում (էլ չենք ասում նաև երաժշտաբեմական զանազան ձևերում): Այդուհանդերձ, խմբերգային (ինչպես նաև տարբեր կատարողական կազմերի համար գրված) մշակումները ժամանակակից ստեղծագործողի համար ձևավորում են առանձնահատուկ հեղինակային ոճի դրսևորում, քանի որ հենց շփումը ժողովրդական նյութի հետ կոմպոզիտորին թելադրում է ոճի մաքրման ստույգ ճանապարհը: Այս առումով նաև մշանակություն ունի որևէ ազգային դպրոցի մեջ ձևավորված ավանդույթը, որը չի կարելի անտեսել:

Հայ երաժշտության մեջ ոչ մի կոմպոզիտոր մինչ օրս չի կարողացել անտեսել Կոմիտասի և այլ հայ դասականների փորձը: Այս ճանապարհով են անցել XX դարի բոլոր կոմպոզիտորները. նրանց շարքում մեծ դեր ունեցավ Է.Յովհաննիսյանը: Նրա հետ նաև ժամանակակից կոմպոզիտորները պահպանում են դասական մշակումների կանոնները՝ փորձելով զարգացնել դրանք նոր ժամանակներին համապատասխան: Նրանց թվին է պատկանում **Ռոբերտ Պետրոսյանը (1930-2008)**:

Ռ.Պետրոսյանի ժողովրդական երգերը, որոնց հիման վրա ստեղծված են խմբերգերը և բուն մշակումները (նրանց թիվը մոտ քսան է՝ ըստ իր ժառանգորդի կողմից ներկայացված ցանկի), հիմնականում պարային և քնարական երգերի մեղեդիներ են, որոնք ենթարկվել են ազատ փոփոխման: Դրանցից մենք ընտրել ենք երեք օրինակ՝ «Ղարսա բերդը բըլի է», «Ապարանը քարոտ է» և «Գյուլուն» խմբերգերը:

§ 2 Նոր սերունդը XX դարի վերջին տասնամյակներում

Մեր ժամանակներում էլ ժողովրդական երգի մշակումը չի հեռանում կոմպոզիտորական ուշադրությունից: Պարզ է, որ մշակմանը դիմելը կապված է կոմպոզիտորի հատուկ հակման հետ՝ պայմանավորված կոմպոզիտորի՝ դեպի ժողովրդական արվեստն ունեցած հետաքրքրությամբ: Հենց այդ պատճառով կան կոմպոզիտորներ, որոնց համար ժողովրդական արվեստը ներկայանում է որպես ուսումնասիրության առանձին ասպարեզ: Ժողովրդական երգի մշակումը նրանց համար դառնում է մի օղակ, որը կապում է հեղինակային մտահղացումները ազգային ժառանգության հետ:

Այսպիսի կոմպոզիտորների շարքին է պատկանում երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր **Խաչատուր Մարտիրոսյանը (ծնվ. 1945)**, որի խմբերգերը՝ «Սանդի երգը» և «Թագվորագովքը» հետազոտվում են առանձին:

Մարտիրոսյանի մշակումները չի կարելի դասել XX դարի առաջին կեսի նմուշների շարքին, քանի որ այստեղ մենք հանդիպում ենք մեղեդուն ուղեկցող

¹² Փահլևանյան Ա., Առաջաբան // Յովհաննիսյան Է., խմբերգեր. Ժողովրդական երգերի մշակումներ, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» հրատ., 2012, էջ 7:

ձայների ավելի ազատ և սուր կիրառմանը, ինչպես նաև, ֆակտուրայի տեսակետից, երգչախմբի երկու-երեք ձայների պոլիֆոնիկ միացմանը. ձայները միացվում են ոչ թե իմիտացիոն սկզբունքով (ինչը շատ բնորոշ է Կոմիտասին), այլ կոնտրաստային պոլիֆոնիայի կանոններով: Նշված սկզբունքը ավելի շատ կապված է XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտության հետ, որտեղ ֆակտուրան բազմաշերտ է և բազմաբնույթ. այս միտումը նկատվում է նաև խմբերգային արվեստում, ընդ որում հայ երաժշտության մյուս ներկայացուցիչ **Երվանդ Երկանյանի** (ծնվ. 1951) մոտ:

Կոմպոզիտորի հետ հարցազրույցի ժամանակ հարցին, թե ինչու է նա անդրադարձել ժողովրդական երգերին, կոմպոզիտորը պատասխանեց. «Ազգայինի միջոցով կոմպոզիտորը ինքն իրեն է ճանաչում և միգուցե հաստատում և հնարավորություն է ստանում ներկայացնելու իր եսը»:

Չմայած Երկանյանը մյուս կոմպոզիտորների նման Կոմիտասի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները գնահատում է որպես այս ժանրի գագաթնակետ և այս իմաստով «մշակումների զարգացումը» Կոմիտասից հետո անիմաստ է համարում, այնուամենայնիվ, նշում է, որ հայկական երգչախմբային արվեստի զարգացումը վերջին տասնամյակների ընթացքում հայ կոմպոզիտորների համար նոր հնարավորություններ է ստեղծել, ինչը նրանց թույլ է տալիս կիրառել երաժշտական արդիական միջոցներ:

Ե.Երկանյանի բուն ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներն ընդհանուր թվով շուրջ 15-ն են, որոնցից չորսը մենք ընտրել ենք վերլուծելու համար: Այս չորս խմբերգերն ընդգրկված են, այսպես կոչված, «Շատախի երգեր» ժողովածուի մեջ¹³:

«Շատախի երգերը» բաղկացած են աշխատանքային ժանրի չորս երգերից, որոնք պատկանում են Արևմտյան Հայաստանի Շատախ գավառին և վերցված են Հայրիկ Մուրադյանի «Հայրենի երգեր» ժողովածուից¹⁴:

Երվանդ Երկանյանի ժողովրդական երգերի այս մշակումներն իրենց յուրահատուկ կառուցվածքով և հետաքրքիր կառուցողական հնչողությամբ շատ ինքնատիպ են: Կոմպոզիտորը ստեղծագործության ձևի հատուկ ընկալման շնորհիվ բարձրացնում է մշակումների տրամաբանական զարգացումը, իրենց հարազատ երաժշտական դիրքը:

Հաշվի առնելով այն փաստը, որ հայկական ժողովրդական երաժշտությունը մոնոդիկ է, Երկանյանի մշակումներն իրենց գերակշիռ ունիսոն-օկտավային մաքուր հնչողության շնորհիվ շատ մոտ են բուն ժողովրդական երգերի միջավայրին: Այնուհանդերձ, Երկանյանը, լինելով սուր լսողություն ունեցող ժամանակակից կոմպոզիտոր, կիրառել է երաժշտական որոշ արդիական միջոցներ՝ նոր շունչ տալով ավանդական հիմունքներին:

Հայկական ժողովրդական երգերի նկատմամբ հետաքրքրություն է ցուցաբերել նաև **Դավիթ Հալաջյանը** (ծնվ. 1962): Նրա խմբերգային ստեղծագործական ցանկում մծե և ուրույն տեղ է գտել հոգևոր թեմաներով երաժշտությունը, օրինակ «Missa memorium» (լատիներեն տեքստով, նվիրված Եղեռնի զոհերի հիշատակին), որի մասին Ս. Սարգսյանը մասնավորապես գրում է. «Կուզենայի մշել խմբերգային կառուցվածքների ճկունությունն ու բազմազանությունը, որոնք ավանդական պոլիֆոնիկ են ու հարմոնիկ,

¹³ Երկանյան Ե., Շատախի երգեր: Խմբ.: Սոնա Հովհաննիսյան, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2009:

¹⁴ Մուրադյան Հ., Հայրենի երգեր. Հայրիկ Մուրադյանի ձայնից վերծանեց, կազմեց և խմբագրեց Ա. Փահլևանյանը: «Նոր գիրք» հրատ., Երևան, 2007:

ինչպես նաև արդիական հնչյունային հարստացված ազգային տարրերի «դաս» ձգված հնչյունների օգտագործմամբ»¹⁵:

Հին ավանդական կաթոլիկ երգչախմբային երաժշտությունը չէր կարող չազդել Հալաջյանի նախասիրությունների և, ընդհանրապես, օգտագործած երգեցողության որոշ կանոնների և միջոցների վրա: Ի տարբերություն մյուս հայ կոմպոզիտորների՝ Հալաջյանն ավելի ազատ ու հմտորեն է մեկնաբանում երգչախմբի հնարավորությունները, ինչպես նաև ավելի բազմաբնույթ է օգտագործում խմբերգային պոլիֆոնիկ, հոմոֆոնիկ և ալեատորիկ ֆակտուրան, տոնայնական և դիատոնիկ մոդալ առանձնահատկությունները, ձգվող և փոփոխվող ձայները, ազգային ռիթմական հարստությունը:

Ժողովրդական երգերի մշակումները վերլուծելու համար ընտրել ենք հետևյալ խմբերգերը՝ 1) «Սանդ կրծծեմ» և «Եղսո», 2) «Յար կկոնդաս»: Այստեղ կոմպոզիտորը, քնարական ժողովրդական մեղեդին ամեն անգամ անցկացնելիս, ինչ-որ գունային-տեմբրային փոփոխություն է ստեղծում ձայների շարադրման մեջ՝ առանձին խմբերգային պարտիաներին տալով նոր ֆունկցիա:

Հայկական ազգային երաժշտական դպրոցի ստեղծագործական ձեռքբերումները լայնորեն ազդել են ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների վրա, ինչը ունկնդրին թույլ է տալիս այդ երգերն ընկալել և ճանաչել ժամանակակից գունային և կառուցվածքային լույսով:

Գլուխ IV **Խմբերգային մշակումների ավանդույթը եվրոպական** **առաջատար կոմպոզիտորների մոտ**

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները եվրոպական երկրների կոմպոզիտորների արվեստում վաղուց դրսևորվել են որպես հին ավանդույթ ունեցող երաժշտական ժանր: Մինչև XX դարի սկիզբը Գերմանիայում, Իտալիայում, Ռուսաստանում և մյուս եվրոպական երկրների դպրոցներում կոմպոզիտորները մշակումների ժանրում ստեղծել են վառ նմուշներ (օրինակ՝ Բրամսը): Տվյալ երկրների երաժշտական մշակույթի ներկայացուցիչները գեղջկական երգերի հավաքագրման և մշակման ուղղությամբ շարունակեցին աշխատել ամբողջ XX դարի ամբողջ ընթացքում:

Այս լայնածավալ գիտական խնդիրը սույն ուսումնասիրության շրջանակներում չի տեղավորվում, քանի որ մեզ առավել շատ հետաքրքրում է միայն այն կոմպոզիտորների գործունեությունը, որոնք սեփական ուժերով ուսումնասիրեցին և մշակեցին ժողովրդական նմուշները: Հենց այդ պատճառով ընտրեցինք Արևելյան եվրոպայի հատվածը, որտեղ այս միտումն առավել ցայտուն դրսևորվեց: XX դարի եվրոպական կոմպոզիտորներից ոմանք իրենց մշակույթի երաժշտական դպրոցի ստեղծման կամ զարգացման նպատակով դիմեցին ժողովրդական մեղեդիների մաքուր աղբյուրներին. հատկապես առանձնացան Հունգարիայի, Լեհաստանի, Ռուսաստանի և Մերձբալթյան երկրների ներկայացուցիչները:

Ներկա գլխի բովանդակությունը բաժանվում է երկու մասի. մեկը կապված է XX դարի առաջին կեսի հետ, որտեղ կանոնադառնաճաճ ականավոր երաժիշտներին՝ Բելա Բարտոկին, Ջոլտան Կոդային և Միկոլայուս

¹⁵ Սարգսյան Ս., Հալաջյանի Missa memorium-ը եկեղեցում, «Ազգ» օրաթերթ, մայիսի 2, 2003:

Կոնստանտինոս Զյուրյոնիսին, Կարոլ Շիմանովսկուն, իսկ մյուս մասը՝ XX դարի երկրորդ կեսի հետ, որտեղ քննարկման առարկա կդառնան Գեորգի Սվիրիդովի, Վեյո Տորմիսի որոշ ստեղծագործություններ:

Բելա Բարտոկի (1881-1945) խմբերգային մշակումները, որպես առանձին ժանր, ունեն մի միտում. դրանք ավելի շատ կապված են ընդհանուր տոնայնական և հնչյունակարգային (մոդալ) զարգացման, քան երաժշտական լեզվի մյուս առանձնահատկությունների հետ: Խոսքը, օրինակ, ռիթմի բարդ երևույթների մասին է, ինչը չի կարող տեղ գտնել նոր տեխնիկաների կիրառման ժամանակ (դողեկաֆոնիայից մինչև էլեկտրոնային-ակուստիկ հնարքները): Ամենամոտ երաժշտալեզվական միջոցներից էր պոլիֆոնիան, բայց այստեղ էլ, եթե համեմատենք ուրիշ ժանրերում տեղ գտած երևույթները (միկրոպոլիֆոնիա, միկրոտոնալ շարադրում), ապա նույնպես նվաճումներն անհամեմատելի են: Ավելացնենք նաև Բարտոկի՝ որպես կոմպոզիտոր-բանահավաքի հանրահայտ խոսքերը, որոնք վկայում են ժողովրդական երգերի ուսումնասիրության և մշակման նկատմամբ նրա հստակ պատկերացման մասին. «ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությունն ինձ համար այն պատճառով որոշիչ կարևորություն ուներ, ինչ թույլ էր տալիս ազատվել մատրամիհնորային համակարգի բացառիկ իշխանությունից, քանի որ այդ հարուստ մեղեդիական զանձարանի զգալի մասը գրված էր հին եկեղեցական կամ հունական լադերում, նույնիսկ ավելի սակահնչյուն՝ պենտատոնիկ ձայնաշարում: Նրանք ռիթմական կառուցվածքի առումով շատ գունեղ և ազատ էր, չափը՝ փոփոխական: [...] Այս լադերի օգտագործումը հնարավոր դարձրեց նոր հարմոնիկ դրսևորումները»¹⁶:

Բելա Բարտոկի բազմաթիվ խմբերգային մշակումներից վերլուծության համար ընտրել ենք «Չորս հին հունգարական երգ» արական ձայների համար (1912 թ.) և մի խմբերգ՝ «Հարսնացու աղջիկ», «Հունգարական ժողովրդական երգեր» շարքից (1930 թ.)¹⁷: Բարտոկը «Չորս հին հունգարական երգերի» մշակման ժամանակ ստեղծում է յուրահատուկ կառուցվածքային *crescendo*, որն ուղղված է չորս շերտերին. առաջին՝ երգչախմբի ձայների քանակի ավելացմանը, երկրորդ՝ ֆակտուրայի *crescendo*-յի ստեղծմանը, երրորդ՝ հիմնական տեմպի զգալի արագությանը, չորրորդ՝ երգեցողության «*parlando*»-ի միջոցը (ըստ հեղինակի) կրում է վերջին համարում բացահայտ երգ-պարային բնույթ:

Բարտոկի լայնածավալ երաժշտական գործունեությունը նրան դարձրել է XX դարի լավագույն ստեղծագործողներից մեկը: Իր գործընկեր **Ջուլտան Կոդայի** (1882-1967) հետ նա հիմնադրեց հունգարական երաժշտական նոր ուղղություն՝ առաջ քաշելով ազգային ժողովրդական երաժշտության «ոգի» հասկացությունը: Կոդայը նույնպես իր ամբողջ կյանքի ընթացքում նվիրվածություն է դրսևորել ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման և վերլուծության նկատմամբ:

Կոդայի մշակումների վերլուծության համար մենք ընտրել ենք «Կատալինա» խմբերգը, որտեղ մշակված է պատմական ժանրին պատկանող երգ: Խմբերգը գրված է եռաձայն մանկական երգչախմբի համար: Այստեղ խոսվում է թուրքերի՝ Հունգարիա ներխուժելու մասին, Կատալինկային՝ երգի

¹⁶ Բարտոկ Բ., Հոդվածներ ժողովրդական երաժշտության մասին: Պարս. թարգմ. Ս.Բեյզայի: Rudaki publ., 1988, էջ 12-13: «»

¹⁷ Барток Б., Избранные хоры. Москва, «Музыка», 1981.

հերոսուհուն, խորհուրդ է տրվում փախչել գազան թշնամուց¹⁸։ Բուն պատմողական նպատակից ելնելով՝ վանկերն այստեղ երաժշտական չեն երգվում, այլ, ավելի ճիշտ, ասերգային բնույթ ունեն։

Չ.Կոդայի մշակումներում ուղեկցող ձայների աջակցության շնորհիվ, հարմոնիկ-ակորդային հյուսվածքի հետ մեկտեղ, այնպիսի հնչյուններ են ստեղծվում, որոնք տվյալ ժողովրդական եղանակին տալիս են դասական բնույթ։ Մանկավարժ Կոդայի, ինչպես նաև նրան ժամանակակից մյուս հեղինակների համար մշակումներն ունեցել են նաև երաժշտական դաստիարակչական մշանակություն, գրվել են հատուկ մանկական կազմի համար, ինչն այդ երգչախմբային երգերին կրկնակի կարևորություն է տալիս։

Իր կարծաստև կյանքի ընթացքում լիտվացի կոմպոզիտոր և նկարիչ **Միկալոյուս Կոնստանտինաս Չյուրյունիսը** (1875-1911) գրել է ավելի քան 300 երկ, այդ թվում՝ երկու սիմֆոնիկ պոեմ, «De profundis» կանտատը՝ երգչախմբի և նվագախմբի համար, լարային կվարտետ, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, խմբերգեր։

Վերլուծման համար Մ.Չյուրյունիսի մշակումներից ընտրել ենք երկու խմբերգ՝ «Արագ գնա, հնձածս» (Bekit Bareliai) և «Նեման գետից հեռու» (Anoj Pusej Nemuno)¹⁹։

Քառածայն արական երգչախմբի համար գրված «Արագ գնա, հնձածս» խմբերգը (1908) ֆուգատոյի ձևով է մշակված։ Կոմպոզիտորը փորձել է պահպանել տվյալ պոլիֆոնիկ ձևի որոշ օրենքներ՝ շարադրելով թեման բասերից միմյև տեմոդները։ Բնականաբար, այս խմբերգը տոնալ մտածողության հիման վրա է կառուցվել, ինչը բերում է տոնայնական պարզ պատկերացման՝ g-moll, d-moll։

Սովորաբար, ֆուգատո ձևն ընտրվում է ավյոն երաժշտություն ստեղծելու համար։ Այս պարագայում ֆուգատոյից են բխում արագ շարժվող տեմպը, ձայների միջև փոփոխական հարաբերությունը։ Հետաքրքիր է, որ նշված խմբերգն իր հանդարտ տեմպով և որոշակի քնարական բնույթով հակադրվում է ֆուգատոյի երաժշտական բովանդակությանը, ինչը Չյուրյունիսին թույլ է տալիս ստեղծել նոր հնչողական թարմ մշակում։

Լեհ կոմպոզիտոր **Կարոլ Շիմանովսկին** (1882-1937), ինչպես և նրա ժամանակակիցները՝ Կոմիտասը, Բարտոկը և Կոդայը, գիտակցում էր, որ ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրը թույլ է տալիս ստեղծել նոր երաժշտական երկեր՝ հիմնված ընտրված նյութի յուրահատուկ կառուցվածքի վրա։ Շիմանովսկին իր բազմաթանր երաժշտական արվեստում հատուկ ուշադրություն է դարձրել վոկալ տարրեր ժանրերին։ Նշենք, որ բացի օպերաներից, նա գրել է կանտատներ, այդ թվում Stabat Mater-ը՝ մեներգիչների, խառը երգչախմբի և նվագախմբի համար, երգչախումբն օգտագործել է երրորդ սիմֆոնիայում, ինչպես նաև ստեղծել է ավելի քան 75 երգ՝ ձայնի և նվագախմբի կամ դաշնամուրի համար։

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրում Շիմանովսկին ստեղծել է «Վեց կուրայան երգեր» խմբերգային շարքը²⁰ (1928-1929), որոնք հարսանեկան երգեր են։ Այս խմբերգային շարքում կոմպոզիտորը նկարագրում է Կուրայի շրջանի կյանքից վերցված տեսարաններ, որոնց մասին անվանի լեհ

¹⁸ Хоры венгерских композиторов. Составитель В.Живов. Москва, «Музыка», 1974.

¹⁹ Чюрлёнус М., Избранные хоры. Ленинград, «Музыка», 1983.

²⁰ Szymanowski K., Six Kurpian Songs. Complete Edition. V. 12., Kraków, PWM Edition, 1982:

երաժշտագետ Յոզեֆ Միկոլայ Խոմինսկին այս երգերի հրատարակության նախաբանում գրում է. «Մշակելով միայն վեց կուրայյան երգեր, նա ցույց է տվել շրջանի ընդհանուր բնավորությունը, գլխավորապես նրա մթնոլորտը»²¹:

Մեծ կոմպոզիտոր, XX դարի ռուս երաժշտության ներկայացուցիչ **Գեորգի Սվիրիդովը** (1915-1998), ինչպես և նրա ժամանակակից խորհրդային երաժշտական դպրոցի շատ ներկայացուցիչներ, հատուկ ուշադրություն էր դարձնում ժողովրդական երաժշտությանը: Սվիրիդովի հարուստ, բազմաժանր ստեղծագործական ցանկում նշանակալի տեղ են գրավում վոկալ երկերը՝ օրատորիաները, կանտատները, ծայնի և դաշնամուրի համար գրված վոկալ շարքերը:

Սվիրիդովի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներից ընտրել ենք քառածայն խառը երգչախմբի համար գրված «Կոլյադա» (“Колыда”)²² խմբերգը (1974 թ.)²³:

Ամբողջ երկի մեղեդային նյութերի միջև կարելի է նկատել թեմատիկ, ինչպես տեսության մեջ է անվանվում, ածանցյալ հակադրություն: Այսպիսով, քառյակ-կրկներգ բաժնից երրորդ բաժինն անցնում է ընդհանուր գիծը՝ ալիքաձև շարժումը, սակայն այստեղ շատ է նեղ ինտերվալների օգտագործումը: Ընդհանուր է նաև ռիթմիկ հաջորդականությունը, ինչը միավորում է ամբողջ խմբերգը:

Ականավոր էստոնացի կոմպոզիտոր **Վեյո Տորմիսի** (ծնվ. 1930) ստեղծագործական արվեստում ազգային խմբերգային երաժշտությունը հիմնական մաս է կազմում: Էստոնական մշակույթի ասպարեզում խմբերգային երաժշտությունը մեծ նշանակություն ունեցավ ազգային ինքնության պահպանման համար: Այս գաղափարի շուրջ կազմավորվեց էստոնական ազգային արական երգչախումբը, որի հետ Տորմիսը համագործակցեց 35 տարուց ավելի՝ գրելով նրանց համար մոտ 60 խմբերգային ստեղծագործություն:

Տորմիսի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների հարուստ ցանկից վերլուծության համար ընտրել ենք երկու մեծ՝ «Երեք էստոնական խաղերգեր» (Hand Mill Game; Bandaging the Fingerbame; Boat Game, 1972)²⁴ և «Կալեվալայի նախերգանքը» (Prologue of Kalevala)²⁵ (1987):

Վերլուծման համար ընտրված եվրոպական կոմպոզիտորներ Բ.Բարտոկը, Զ.Կոդայը, Մ.Կ.Չյուրյոնիսը, Կ.Շիմանովսկին, Գ.Սվիրիդովը և Վ.Տորմիսը, ինչպես դիտարկեցինք, իրենց յուրահատուկ մտածողությամբ և ռճական առանձնահատկությունների շնորհիվ ստեղծեցին իրոք գեղարվեստական նոր գործեր:

²¹ Chomiński J.M. Preface (engl). In: Szymanowski K., Six Kurpian Songs. Complete Edition. V. 12., Kraków, PWM Edition, 1982, p. XI:

²² Կոլյադա՝ հինավուրց ծիսական երգ, որը պարունակում է բարի բերքի և կյանքի լիության մաղթանք: Ըստ գիտնականների՝ խոսքի ծագումը կապված է լատինական Calendae-ից՝ Նոր տարվա տոնի հետ: Տարածված է Ուկրաինայում, Բելառուսում և Ռուսաստանում: Տե՛ս Словарь литературоведческих терминов. Москва, «Просвещение», 1974, էջ 140:

²³ Свиридов Г., Сочинения для хора. Москва, «Музыка», 1986, էջ 73:

²⁴ Tormis V., Three Estonian Play-Songs. Tallinn, 1982:

²⁵ Tormis V., Prologue of Kalevala. Espoo, Finland, Edition Fazer, 1995:

Գլուխ V

Պարսկական ժողովրդական եղանակների խմբերգային մշակումների մասին

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին պարսկական երաժշտության առաջ լուրջ խնդիրներ էին դրված: Մի կողմից՝ անհրաժեշտ էր զբաղվել ազգային երաժշտության հավաքման և պահպանման գործընթացով, մյուս կողմից՝ ուշադրությունը սևեռել ընդհանուր կոմպոզիտորական խնդիրների վրա, որոնք նպաստում են պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացմանը:

Մենք չենք անդրադառնում միաձայն մշակույթի խնդրին, որը դարերի ընթացքում իր ազգային նշանակությունն է ունեցել: Պահպանելով այս ավանդույթը՝ XX դարի կոմպոզիտորներն այնուամենայնիվ չեն կարողացել անտեսել բազմաձայնության խնդիրը: Դիտարկվող հարցում անհրաժեշտ է հիշատակել պարսկական երաժշտության առաջատար դեմքեր Ալիմնադի Վազիրի (1887-1979) և Ռոհուլահ Սալեդի (1906-1966) անունները, որոնց հետ կապված է եվրոպական ավանդույթների ներդրումը Պարսկաստանում: Իսկ հետագայում՝ ամբողջ XX դարի ընթացքում, բազմաձայնության թեման պարբերաբար համարվել է պարսկական երաժշտության գլխավոր թեմաներից մեկը:

Հինգերորդ գլխում՝ «Պարսկական ժողովրդական եղանակների մշակումների մասին», քննարկվում է իր տեսակով խիստ մոնոդիկ պարսկական երաժշտության նոր ավանդույթը, քանի որ բազմաձայնության առաջին փորձերն արվել են միայն XX դարում:

Յետաքրքրական է, որ պարսկական ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրում աշխատել են ոչ միայն պարսիկները, այլ նաև հայերը: Ավելին, վերջիններս բավական մեծ ներդրում ունեն այդ ասպարեզում: Հիշենք պարսկահայ երաժիշտներ Ռուբեն Գրիգորյանի, Սերգեյ Աղաջանյանի և Ալֆրեդ Մարդոյանի անունները: Նրանց երաժշտական գործունեությունը սերտորեն կապված էր Իրանի հետ: Այս կոմպոզիտորների կատարած մշակումները մինչ օրս խմբերգային ժանրի ասպարեզում ամենասիրված նմուշներից են համարվում և ընդգրկված են տարբեր երաժշտական կոլեկտիվների երկացանկում:

Ռուբեն Գրիգորյան (1915-1991)՝ իրանահայ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, ջութակահար և մանկավարժ: Պարսկական նոր երաժշտական դպրոցի առաջատար դեմքերից էր, որը պարսկական երաժշտության պատմության մեջ առաջինն է հավաքել ժողովրդական երգերը և մշակել երգչախմբի համար: Գրիգորյանի ստեղծագործությունների ցանկում տեղ են գտել բազմաթիվ վոկալ ու գործիքային երկեր, օրինակ՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար ստեղծված «Պարսկական սյուիտը» և հանձարեղ Կոմիտաս Վարդապետի «Աստվածային պատարագի» երաժշտական զաղափարների հիման վրա 1990 թ. գրված ծավալուն «Օրատորիան» (ստեղծագործությունը գրված է մեներգիչների, խառը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար):

Վերլուծելու համար Ռ.Գրիգորյանի ժողովրդական եղանակների խմբերգային մշակումների ցանկից երեք նմուշ ենք ընտրել: Դրանք են՝ «Փոքր բերանով աղջիկ» («Damkol»), «Գալիս է ջան» («Darene jan») և «Ո՛ւր գնանք» (Korashim)²⁶:

²⁶ Գրիգորյան Ռ., Պարսկական ժողովրդական երգեր, Թեհրան, «Փարթ» հրատ., 1985, էջ 20-21:

Ցավոք Ռ. Գրիգորյանի փորձը՝ պարսկական ժողովրդական երգերի սակավ խմբերգային մշակումների գործում, ժամանակին ճիշտ չգնահատվեց, և, գուցե, այդ պատճառով առաջին ժողովածուից հետո կոմպոզիտորն այլևս այդ ժանրին չվերադարձավ: Բայց նրա մշակումները հող նախապատրաստեցին ինչպես պարսկահայ, այնպես էլ պարսիկ կոմպոզիտորների հետագա աշխատանքների համար:

Հայկական ժամանակակից երաժշտական դպրոցի ներկայացուցիչներից է **Սերգեյ Աղաջանյանը** (1929-2006)²⁷: Նրա խմբերգային ստեղծագործությունների ցանկում տեղ են գտել 9 պարսկական ժողովրդական երգերի մշակում, որոնք հիմնականում պատվիրված էին 1990 թ. Իրանի մշակույթի նախարարության կողմից: Հատկանշական է, որ այդ ժամանակ կոմպոզիտորն արդեն ապրում էր Հայաստանում:

Հարուստ ցանկից վերլուծելու համար ընտրել ենք երկու խմբերգ՝ «Հարբած եմ, հարբած եմ» («Massom, massom») և «Դու արի» («To bio»)՝²⁸:

Աղաջանյանն իր ընդլայնված տոնայնական մտածողության և պոլիֆոնիկ գրելաոճի վարպետորեն կիրառման շնորհիվ յուրաքանչյուր մշակումը դարձնում է տպավորիչ երաժշտական տեսարան: Իհարկե, լինելով հայկական ժամանակակից կոմպոզիտոր, նա հետևում է նաև Կոմիտասի զեղազիտական գաղափարներին ոչ միայն ժողովրդական եղանակների մշակման սկզբունքների ասպարեզում, այլև ձևի առումով: Վերլուծված խմբերգերից հատկապես երկրորդն ընկալվում է որպես լայնաշունչ պոեմ:

Աղաջանյանի ժողովրդական երգերի զեղարվեստական մշակումները, անկասկած, պարսկական խմբերգային երաժշտարվեստի հիասքանչ մուշուներ են համարվում:

Պարսկահայ մյուս դիրիժոր, խմբավար և կոմպոզիտոր **Ալֆրեդ Մարդոյանը** (ծնվ. 1930) կարևոր դեր է կատարել Պարսկաստանի երգչախմբային արվեստում: Իր ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներով նա նպաստել է պարսկական խմբերգային արվեստի զարգացմանը: Վերլուծելու համար ընտրել ենք Ա.Մարդոյանի «Յարս իմ ամեն ինչն է» (Hame chim yar) խմբերգը:

Հարկ է նշել, որ Ալֆրեդ Մարդոյանն իր խմբերգային մշակումները ստեղծել է Ռուբեն Գրիգորյանի օրինակով: Ինչպես և վերջինիս երկերը, Մարդոյանի բազմաթիվ երգչախմբային ստեղծագործությունները սիրված են Պարսկաստանում և մինչ օրս տեղ են գտնում տարբեր երաժշտական կոլեկտիվների երկացանկում:

Շարունակելով պարսկական ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների թեման՝ անդրադառնանք անվանի երաժշտագետ-կոմպոզիտոր **Մոհամադ Թալի Մասուդիին** (1927-1988): Իր բազմաթիվ հեղինակային մենագրությունները և հոդվածները ուղղված են պարսկական ազգային երաժշտությանը, որի շնորհիվ նրան անվանել են Պարսկաստանի էթնո-երաժշտագիտության հայր: Ավանդական երաժշտության զարգացման ուղիների հարցը Մասուդիեի ստեղծագործական աշխատանքների առաջնային թեման է: Մասուդիեի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ցանկից

²⁷ Ս.Աղաջանյանը ծնվել է Պարսկաստանի ենգելի քաղաքում: Նրա առաջին երաժշտական փորձը Աշոտ Պատմագրյանի երաժշտաթատերական խմբի հետ է կապված, այնուհետև նա Խոտսիևի և Գրիգորյանի մոտ ջութակ է սովորում: 1952 թ-ից ապրում էր Հայաստանում:

²⁸ Աղաջանյան Ս., խմբերգեր: Կազմ.՝ Ռ.Ալթունյան և Ս.Աղաջանյան, Երևան, 2010:

վերլուծության համար ընտրել ենք մի նմուշ՝ «Կարճ հասակով աղջիկ» (Kourde Kija) խմբերգը:

Եզրափակելով պարսկական ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների թեման, լինելով պարսիկ կոմպոզիտոր և խմբավար (ծնվ. 1969)՝ ներկայացնում են իմ կողմից մշակված երկու խմբերգ՝ «Ցորենի հասկը» (Gole Gandom) և «Փոքր բերանով աղջիկ» (Dam Kol)՝ դրանով ընդգծելով տվյալ ժանրի կարևորությունը սեփական ստեղծագործական գործունեության մեջ:

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրը նպաստեց պարսկական ժամանակակից երաժշտության զարգացմանը՝ հնարավորություն տալով նոր լուծումներով ներկայացնելու ավանդական մոնոդիկ մշակույթը:

Եզրակացություններ

XX դարի երաժշտական դպրոցների ստեղծագործական և մշտապես գոյատևող շարժիչ ուժերից մեկը մնում է ժողովրդական, ինչպես նաև ազգային հոգևոր ավանդույթների ժառանգությունը: Իհարկե, նորարարական ուղղությունների առավել հանրահայտ ներկայացուցիչներն ևս ունեցան իրենց սեփական տեսակետը ժողովրդական արվեստի վերաբերյալ: Ընդհանուր առմամբ, նրանց գեղագիտական հայացքները հնարավորություն տվեցին ավելի ստույգ պատկերացնել երաժշտության տարբեր դրսևորումների զարգացումը: Ժողովրդական մեղեդիների մշակման ասպարեզում այս խնդիրը առավել կարևոր է:

Ընդգրկելով ոճական առումով իրաից տարբերվող և կերպարային բովանդակությամբ չնմանվող մի շարք ստեղծագործություններ, ներկա ատենախոսության մեջ փորձ է արվել որոշ չափով ամփոփել ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների ժանրի զարգացումը XX դարում. հայ դասականներից (Եկնայան, Կոմիտաս) մինչև ժամանակակից հայ և այլազգի կոմպոզիտորներ: Նրանց հարուստ փորձը իր բարերար ազդեցությունն ունեցավ արևելյան մշակույթներում (պարսկահայ և պարսիկ կոմպոզիտորների մոտ), որտեղ իրականացվել են խմբերգային փոխադրումներ: Քանի որ ուսումնասիրված ստեղծագործությունների գերակշռող մասը կապված է հայ երաժշտության հետ, ուստի աշխատության մեջ ուրույն տեղ է հատկացված Կոմիտասի սկզբունքներին՝ ժողովրդական մեղեդու բազմաձայն դաշնակման վերաբերյալ: Կոմիտասի խմբերգային մշակումները ցույց են տալիս այս ստեղծագործական խնդրի նրա յուրահատուկ ընկալումը: Հարազատ լինելով ազգային նյութի առանձնահատկություններին՝ նա պոլիֆոնիկ ձևերի հմուտ օգտագործման շնորհիվ վարպետորեն ստեղծել է իր տեսակով բացառիկ խմբերգային պոեմներ՝ լի գեղեցիկ մեղեդային պոլիֆոնիկ գծերով, որտեղ ընդգծվում է երգի վերափնաստավորված բովանդակությունը:

Վերլուծման համար ընտրված եվրոպական կոմպոզիտորների՝ Բ. Բարտոկի, Զ. Կոդայի, Մ. Կ. Չյուրլյոնիսի, Կ. Շիմանովսկու, Գ. Սվիրիդովի և Վ. Տորմիսի ստեղծագործությունները, ինչպես դիտարկեցինք, իրենց յուրահատուկ մոտեցման և ոճական առանձնահատկության շնորհիվ իրոք դարձան գեղարվեստական նմուշներ: Նրանց հեղինակները խմբերգային մշակումների ժանրին հաղորդեցին արդի երաժշտության առանձնագծերը՝ միևնույն ժամանակ պահպանելով ազգային մեղեդու ինքնությունը: Այսպիսով, մշված կոմպոզիտորներն ակտիվորեն մասնակցեցին ազգային երաժշտական

դպրոցի զարգացման գործընթացին՝ լավագույն օրինակ ծառայելով մյուս ազգերի համար:

Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների վերլուծությունը պահանջեց բազմակողմանի գիտական մոտեցում: Ատենախոսությունում շեշտը դրվեց մի քանի խնդրի վրա. դրանք են՝ ա) ձևավորման և կառուցողական սկզբունքները, բ) ձայնակարգային և մոդալ առանձնահատկությունները, գ) ոճը, դ) տոնայնա-հարմոնիկ միջոցները, է) երաժշտական ֆակտուրայի կտրվածքը, ե) մետրառիթմական շեշտադրությունը: Որոշ ստեղծագործություններում մեր ուշադրությունը բևեռված է ժողովրդական բնագրի և կոմպոզիտորի տարբերակի համեմատության վրա, ինչպես նաև գրական խոսքի և երաժշտության ռիթմական կապին ու տարբերությանը: Եվ իհարկե, ուսումնասիրության գերխնդիր էր՝ նորից ու նորից ապացուցել այն լայնածավալ հնարավորությունները, որ տալիս է կոմպոզիտորներին ազգային մեղեդու նորածն՝ բազմաձայն ու հնչյունագունային խմբերգային մարմնավորումը:

Ատենախոսության թեմայով հրատարակված աշխատանքներ

1. **Ասքարի Դ.** Ֆոլկլորի ազդեցությունը կոմպոզիտորի վրա // Music Report, N 26-27, Թեհրան, 2009, էջ 80-82 (պարսկերեն):
2. **Ասքարի Դ.** Հալաջյանը և նրա խմբերգային ստեղծագործությունները, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 1 (42), 2010, էջ 146-151:
3. **Ասքարի Դ.** Որոշ դրույթներ «Ֆոլկլոր-կոմպոզիտոր» թեմայի վերաբերյալ // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան. Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2010, էջ 60-67:
4. **Ասքարի Դ.** Պարսկական եղանակների մշակումը Ռուբեն Գրիգորյանի խմբերգերի օրինակով // «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 3 (48), Երևան, 2011, էջ 198-201:
5. **Ասքարի Դ.** Խմբերգային մշակումները հունգարական կոմպոզիտորների մոտ // «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 1 (50), Երևան, 2012, էջ 237-242:

ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Резюме

Диссертация посвящена изучению особенностей одного из жанров композиторского творчества – обработкам народных мелодий для хора а cappella. Получив самостоятельное значение в музыке XIX века, этот жанр сохранился в творчестве ведущих композиторов XX века. В отличие от раннего типа обработок, понимаемого как гармонизация одноголосной народной мелодии, в XX веке жанр обработок связан с разнообразным использованием всех музыкальных средств: гармонии, ритма, полифонии, фактуры, формы, благодаря чему народная песня-источник получает новое осмысление. Рассмотрение хоровых обработок, принадлежащих перу различных композиторов, позволяет увидеть развитие жанра в свете стилевых устремлений и художественно-эстетических задач своей национальной школы.

Диссертация состоит из Предисловия, пяти глав и Выводов.

В **Предисловии** отмечается значение поставленной научной проблемы с точки зрения связи «фольклор-композитор». Жанр хоровых обработок играет в этой системе важную роль, воплощая собой непосредственное отношение композитора к наследию народного творчества.

В **Главе первой** – «Фольклор-композитор: теоретические основы проблемы» рассматриваются разные стороны взаимоотношения композиторского творчества с народным, нашедшие освещение в трудах музыковедов К. Кушнаряна, Г. Головинского, И. Земцовского, К. Худабашян, А. Пахлеванян, Ж. Зурабян, М. Оты, а также композитора-фольклориста Б. Бартока. Различаются разные формы цитирования народных мелодий в композиторском творчестве – от отдельных мотивов и попевок до завершенных тем. Выдвигается вопрос о характере сохранения природы народной мелодии, её колорита и жанровых черт, позволяющих композитору передать национальный дух используемых песен. В жанре обработок, где сохраняется мелодия всей песни, служащая основой всей композиции, автор произведения имеет возможность творческого выбора. При этом им соблюдаются: а) созвучность своему времени, б) индивидуальные художественные принципы, в) собственное осмысление избранного фольклорного материала.

В **Главе второй** – «Взгляды Комитаса о народной песне. Анализ хоровых обработок» – ставится задача связать теоретические положения

Комитаса из его статьи «Армянская крестьянская музыка» (1906) с хорами на фольклорном материале («Кали ерг» и «Чинар ес» для смешанного хора, «Сона яр» для женского хора). Отмечается, что принцип развития народной мелодии и разнообразие музыкальных средств делают обработки Комитаса свободными поэмами. Для сравнения рассматриваются два хора Макара Екмаляна.

Глава третья – «Хоровые обработки народных песен армянских композиторов второй половины XIX века» – имеет два раздела. Первый посвящен Эдгару Оганесяну (1930-1998) и его современникам, в частности Роберту Петросяну (1930-2008), второй раздел охватывает творчество последующих поколений армянских композиторов: это Хачатур Мартиросян (р. 1945), Ерванд Еркянян (р. 1951), Давид Аладжян (р. 1962). Избранные для анализа хоры свидетельствуют, с одной стороны, о преемственности классической национальной традиции, с другой стороны, о естественном воздействии на жанр обработок звуковой среды современной музыки.

Глава четвертая – «Традиция хоровых обработок у ведущих европейских композиторов» – наиболее развернутая. В ней освещены достижения, главным образом, композиторов фольклористов. Это Бела Барток, Золтан Кодаи, Микалоюс Константинас Чюрлёнис, Кароль Шимановский, Георгий Свиридов, Вельо Тормис. Международный состав композиторов, представленных в данной главе, позволяет выделить характеристики национального стиля, особенности трактовки фольклорных элементов, главным образом, отношение автора обработок к жанру, ритму, форме (их сохранности или видоизменению). Особое место в европейской музыке имеет гармония, что находит отражение и в обработках.

Глава пятая – «О хоровых обработках иранских народных мелодий» – обращена к начальному периоду истории, связанному с многоголосными адаптациями национальной монодии. У истоков этой новой для музыки Ирана традиции стояли композиторы армянского происхождения: Рубен Григорян (1915-1991), Сергей Агаджанян (1929-2006), Альфред Мардоян (р. 1930), как и их иранские коллеги, в частности, Мохамад Таги Масудие (1927-1988). Помимо анализа обработок названных композиторов, автор диссертации, получивший образование в Ереванской государственной консерватории как композитор и хормейстер, рассматривает собственные хоры.

В **Выводах** подчеркивается значение жанра обработок для развития полифонической фактуры, модальной гармонии и ритма, новых структурных и фонических приемов, обогативших область хоровой музыки в целом.

CHORAL ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS IN THE XX CENTURY MUSIC

Summary

The present thesis studies the distinguishing features of one of the genres of composer creative work: arrangements of folk tunes for a *cappella* choir. Having attained its independent role previously in the XIX century music, this genre has been preserved in the works of many leading composers of the XX century. Unlike arrangements of the initial type perceived as harmonization of monodic folk tunes, in the XX century the genre of arrangements is connected with a diverse use of all musical means: harmony, rhythm, polyphony, musical texture and formal structure, thanks to which the folk song-source acquires new apprehension. The scientific review of choral arrangements attributed to different composers allows tracing the evolution of the genre in light of stylistic strivings and artistic-aesthetical problems of one's own national school.

The thesis comprises the Preface, five Chapters and Conclusions.

The **Preface** discusses the significance of the identified scientific problem from the perspective of "folklore – composer" relationship. The genre of choral arrangements which embodies the composer's direct attitude to the heritage of folk art plays an important role in this system.

The **First Chapter** "Folklore – Composer: Theoretical Bases of the Problem" discusses different aspects of interaction of music composition with folk music analyzed in the works of musicologists K. Kushnaryan, G. Golovinsky, I. Zemtsovsky, K. Khudabashyan, A. Pahlevanyan, Zh. Zurabyan, M. Ota, as well as composer-ethnomusicologist B. Bartok. Different forms of citing of folk tunes in music compositions are distinguished which vary from individual motives and melodies to accomplished themes. The question is set forth concerning the nature of preserving the features of folk tunes, their coloring and genre traits allowing the composer to render the national spirit of used songs. In the genre of arrangements, where the tune of the entire song underlying the composition as a whole is preserved, the choral work author's has a creative choice. Furthermore, the following are followed: a) contemporariness, b) individual artistic principles, c) personal perception of the chosen folklore material.

In the **Second Chapter** "Komitas' Views on Folk Song: Analysis of Choral Arrangements" aims to link the theoretical concepts by Komitas presented in his article "Armenian Peasant Music" (1906) to folklore-based choirs ("Kali Erg" and

“Chinar es” for mixed choir, “Sona Yar” for female choir). It is noted that owing to the principle of evolution of folk tunes and diversity of musical means Komitas' arrangements become free poems. For comparison purposes two choirs of Makar Yekmalyan are reviewed.

The **Third Chapter** “Choral Arrangements of Folk Songs by Armenian Composers of the Second Half of the XIX century” consists of two sections. The first section is about Edgar Hovhanisyan (1930-1998) and his contemporaries, including Robert Petrosyan (1930-2008). The second section covers the creative works of the following generations of Armenian composers: Khachatur Martirosyan (b. 1945), Yervand Yerkanyan (b. 1951), David Halajyan (b. 1962). The choirs selected for analysis testify, on the one hand, to the continuity of the national classical tradition and to the natural influence of the environment of contemporary music on the genre of arrangements on the other hand.

The **Fourth Chapter** “The Tradition of Choral Arrangements by European Composers” contains a more detailed analysis. It focuses primarily on the achievements of folklorist composers, including Bela Bartok, Zoltan Kodaly, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Karol Szymanowski, Georgi Sviridov, Veljo Tormis. The international background of composers presented in the concerned chapter allows to highlight the characteristics of the national style, traits of interpretation of folklore elements and, primarily, the attitude of the author of arrangements to the genre, rhythm, form (their integrity or transformation). Harmony plays a special role in European music which is reflected also in arrangements.

The **Fifth Chapter** “On Choral Arrangements of Iranian Folk Tunes” focuses on the initial period of history connected with multi-voiced adaptations of national monody. Composers of Armenian descent stood at the outset of this tradition which was new to the Iranian music: Ruben Grigoryan (1915-1991), Sergei Aghajanyan (1929-2006), Alfred Mardoyan (b. 1930), as well as their Iranian colleagues, including Mohamed Taghi Masudieh (1927-1988). Apart from the analysis of arrangements of the mentioned composers, in this thesis the author, Hamid Askari (b. 1969) - a graduate of Yerevan State Conservatory with a degree of a composer and choirmaster – considers his own choirs.

The thesis's **Conclusions** highlight the significance of the arrangement genre for the development of the polyphonic pattern, modal harmony and rhythm, new structural and phonic techniques which has enriched choral music as a whole.