

**ՄԻՔԱՅԵԼ ՏԵՐՅԱՆ**

**ՀԱՅ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

**Դասագիրք Կոմիտասի անվան պետական  
կոնսերվատորիայի ուսանողների համար**



**Երևան 2020**

ՀՏԴ 784  
ԳՄԴ 85.314  
S 470

Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան շնորհակալություն է հայտնում Հայ Օգնության Ֆոնդին՝ դասագրքի տպագրությունը ֆինանսավորելու համար:

Թարգմանիչ և մասնագիտական խորհրդատու,  
պրոֆեսոր **Դավիթ Ղազարյան**  
Մասնագիտական խմբագիր՝  
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Շովինար Մովսիսյան**

Տերյան Մ.Ա.

S 470 Հայ խմբերգային գրականություն: Դասագիրք Երևանի Կոմ իտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսանողների համար Դ. Գ. Ղազարյանի խմբագրությամբ / Մ. Ա. Տերյան.- Եր.: «Գրական հայրենիք» ՓԲԸ («Հայաստան» հրատ.), 2020.- 272 էջ:

«Հայ խմբերգային գրականություն» առարկան հեղինակել է և ռուսերենով վարել արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Միքայել Արտեմի Տերյանը:

Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի խմբավարության ամբիոնի որոշմամբ, ԲՈՒՀ-ի գիտական խորհրդի հաստատումով, աշխատության ռուսերենից հայերեն թարգմանությունը հանձնարարվել է խմբավարության ամբիոնի դոցենտ Դ.Գ. Ղազարյանին:

Մ.Ա.Տերյանի դասագրքի հայերեն թարգմանությունը դրական գնահատականի է արժանացել կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում (1986թ.), և հեղինակը առաջարկել է մասնագետ-խմբագիր հաստատել ամբիոնի դոցենտ Դ. Գ. Ղազարյանին:

Մ. Ա. Տերյանի «Հայ խմբերգային գրականություն» դասագիրքը արժանացել է Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Յու. Տյուլինի բարձր գնահատականին:

ՀՏԴ 784  
ԳՄԴ 85.314

ISBN 978-5-540-02500-3

Տերյան Մ., 2020  
Ղազարյան Դ., թարգմ., 2020  
«Գրական հայրենիք» ՓԲԸ, 2020

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՒՍԱՐԵՆ

Հայ խմբերգային արվեստը բազմադարյա ավանդույթներ ունի: Հայաստանում հնուց ի վեր կենցաղավարող խմբային երգեցողության բազմապիսի ձևեր են եղել՝ կապված ժողովրդի կյանքի, աշխատանքի, սովորույթների, ծիսակարգերի հետ: Հայկական ժողովրդական երաժշտության ավանդական ժանրերը ձևավորվել և հաստատվել են դարերի ընթացքում: Այդ ժանրերից առավել տարածված են աշխատանքային երգերը, որոնք կապված են ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց աշխատանքի բազմազան պրոցեսների հետ, ծիսական երգերը՝ կապված պաշտամունքային արարողությունների հետ (հարսանեկան երգեր, սգո երգեր, ողբեր), կենցաղային կացութաձևին առնչվող երգերը (կատակերգեր, երգիծական երգեր, երկխոս խաղերգեր) և այլն: Խմբային երգեցողության ավանդույթն առավել վառ է արտահայտվել հայրենասիրական, մարտական, քայլերգային, երգերում, վիպական դյուցազներգերում: Մեծ է քնարական երգերի ժառանգությունը, որն արտահայտում է մարդու հոգեկան վիճակի, տրամադրությունների, զգացմունքների հարուստ ներաշխարհը:

Ժողովրդական արվեստի այս բազմապիսի, բազմաժանր ճյուղն, ինչպես նաև ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության հարուստ ու ինքնատիպ ավանդույթը (վիպասացների, գուսանների, աշուղների արվեստը) բարենպաստ նյութ հանդիսացան հայկական մասնագիտացված խմբերգային երաժշտության առաջացման համար:

Խմբերգային երգեցողության բազմադարյա ավանդույթը՝ բազմաձայն երգարվեստը, Հայաստանում ձևավորվեց միայն 19-րդ դարի կեսերին: Մինչ այդ խմբային երգեցողությունը միաձայն էր: Պատճառն այն է, որ հայ երաժշտական մտածողությունն ի սկզբանե մոնոդիկ բնույթ ունի, և դարերի ընթացքում այն զարգացել է հիմնականում մոնոդիկ ձևերով և այդ ձևերում հասել բարձր գեղարվեստական արդյունքների<sup>1</sup>: Դրա հետ մեկտեղ, հենց մոնոդիկ երաժշտության մեջ են ծագել պոլիֆոնիկ բազմաձայնության առաջնային, սաղմնային տարրերը (դամ<sup>2</sup>, ռեգիստրային համադրումներ, իմիտացիոն ենթաձայներ և այլն):

<sup>1</sup> Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Гос.Муз. изд., Л., 1958г.

<sup>2</sup> Դամ - ձայնառություն (органный пункт)

19-րդ դարի երկրորդ կեսից, երբ սկսեց կազմավորվել ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը, գլխավոր խնդիրներից մեկը դարձավ բազմաձայնության զարգացումը, առանց որի հնարավոր չէր տիրապետել պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության բազմապիսի ձևերին և ժանրերին:

Բնականաբար, բազմաձայնության առաջին փորձերը վերաբերվեցին խմբերգային երաժշտությանը, քանի որ պետականության բացակայության պայմաններում մշակույթը, մասնավորապես երաժշտական արվեստը, դժվարին պայմաններում էին զարգանում, չկային օպերային թատրոն, սիմֆոնիկ և կամերային նվագախմբեր, երաժշտական կրթօջախներ: Այս պայմաններում մեծ հասարակական նշանակություն և զարգացում է ստանում խմբերգային երաժշտությունը: Գրեթե նույն ժամանակահատվածում ազգային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրները՝ Տիգրան Չուխաճյանը, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Արմեն Տիգրանյանը տարբեր կերպ են մոտենում բազմաձայնության խնդրին:

Հայկական բազմաձայնության կազմավորման գործում անգնահատելի արժեք են Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործությունները: «Կոմիտասը ստեղծել է զուտ ազգային պոլիֆոնիայի հրաշալի օրինակներ: Կոմիտասի ստեղծագործություններում հայկական ազգային երաժշտական ոճն իր վերջնական բյուրեղացումն է ստանում և հասնում զարգացման բարձրագույն աստիճանի»<sup>3</sup>:

Հաջորդ սերնդի հայ կոմպոզիտորները՝ Գրիգոր Սյունին, Սպիրիդոն Մելիքյանը, Անտոն Մայիլյանը, Ռոմանոս Մելիքյանը, Դանիել Ղազարյանը, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը, Քրիստափոր Քուշնարյանը, Կարո Զաքարյանը, Վարդգես Տալյանը, Մարտին Մազմանյանը, Թաթուլ Ալթունյանը, Արամ Քոչարյանը և ուրիշներն իրենց ստեղծագործություններում ձգտում էին իրականացնել հայկական մոնոդիկ արվեստի և բազմաձայնության սինթեզը, բնականաբար հիմք ընդունելով ժողովրդական մելոսի ելևէջային առանձնահատկությունները: Այս սերնդի կոմպոզիտորները մեծ ջանասիրությամբ սկսեցին զբաղվել հայկական գեղջկական և քաղաքային ֆոլկլորի հավաքմամբ, գրառմամբ և մշակումով, ինչպես նաև հայկական երաժշտական մշակույթի մեկ այլ կարևոր ոլորտի՝ հոգևոր երգասացությունների

<sup>3</sup> Арутюнян М., “Армянская ССР”, Музгиз, М., 1957, с. 36.

ուսումնասիրմամբ: Այս նմուշների վրա մշակվել և բյուրեղացել են երաժշտական լեզվի և ձևակառուցման հիմնական արտահայտչամիջոցները: Եվ եթե հայ խմբերգային արվեստի ձևավորման և զարգացման սկզբնական փուլին բնորոշ էր անդրադարձը ժողովրդական երգերին, ապա հետագայում մեծ նշանակություն է ձեռք բերում ինքնուրույն հեղինակային կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը: Խորհրդային շրջանում Երզնասիմոնյան ընկերության գործունեության և նորանոր երգչախմբերի ստեղծման շնորհիվ բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին խմբերգային արվեստի զարգացման և տարածման համար:

Հայ խմբերգային արվեստը զարգանում էր երաժշտության բազմաճյուղ ոլորտներին համընթաց՝ հետզհետե ձեռք բերելով ազգային կերպարային արտահայտչականության հարուստ դիմագիծ, նոր թեմատիկ բովանդակություն ու ժանրային բազմազանություն: Եթե վաղ շրջանի խմբերգային ստեղծագործություններում գերակշռում էին քնարական, ժանրային-կենցաղային թեմաները, ապա հետագայում ավելացան քաղաքացիական, վիպերգային, հերոսական-ողբերգական, հայրենասիրական թեմաները: Զարգացան նաև ձևակառուցման հնարավորությունները՝ քառյակային, երկմաս կամ եռմաս պարզ ձևերից մինչև բարդ ձևեր, երգերից մինչև պոեմ, ներբող, բազմամաս սյուիտ, կանտատ, օրատորիա և այլն: Խմբերգային երաժշտությունը բարդ փոխներգործության մեջ է մտնում սիմֆոնիայի, օպերայի, բալետի ժանրերի հետ:

20-րդ դարի երկրորդ կեսին հայ կոմպոզիտորները ձգտում էին համակողմանի ուսումնասիրել արևմտաեվրոպական և ռուսական դասական երաժշտության բազմակողմանի և հարուստ փորձը և այն մարմնավորել հարազատ ազգային ոլորտում: Այս ժամանակաշրջանի խմբերգային գրականության մեջ նկատվում է ազգային երաժշտական լեզվի ռիթմափնտոնացիոն տարրերի հարստացման միտում՝ հարմոնիկ, պոլիֆոնիկ, կոմպոզիցիոն, ոճական նորագույն հնարքների կիրառման շնորհիվ:

Հայ խմբերգային երաժշտությանը անդրադարձել են տարբեր սերունդների, տարբեր ոճերի և ուղղությունների ներկայացուցիչներ: Վերը նշված հեղինակների ավանդույթները շարունակեցին և զարգացրեցին Արամ Խաչատրյանը, Հարո Ստեփանյանը, Աշոտ Սաթյանը, Ստեփան Զրբաշյանը, Գայանե Չեբոտարյանը, Գևորգ Արմենյանը,

Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ղազարոս Սարյանը, Աննո Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Վաղարշակ Կոտոյանը, Լևոն Աստվածատրյանը, Էդվարդ Բաղդասարյանը, Էդվարդ Աբրահամյանը, Անդրեյ Բաբանը, Ավետ Տերտերյանը, Գեղունի Չթյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Ռոբերտ Պետրոսյանը, Էրիկ Հարությունյանը, Էմին Արիստակեսյանը, Մելիք Մավիսակալյանը, Մարտուն Իսրայելյանը, Մարտին Վարդազարյանը, Տիգրան Մանսուրյանը, Ռուբեն Ալթունյանը, Ռոբերտ Ամիրխանյանը, Լևոն Չաուշյանը, Արզաս Ոսկանյանը, Հայկ Մանվելյանը, Երվանդ Երկանյանը, Վարդան Աճեմյանը և ուրիշներ:

Հայ խմբերգային գրականության մեջ իր ուրույն տեղն ունի մանկական խմբերգային երաժշտությունը: Այս ասպարեզում անգնահատելի ներդրում է ունեցել ժանրի հիմնադիրներից մեկը՝ Ազատ Մանուկյանը: Մանկական խմբերգերի ժանրում են ստեղծագործել Ռոմանոս Մելիքյանը, Միքայել Միրզոյանը, Դանիել Ղազարյանը, Ստեփան Նաղդյանը, Սոֆյա Սամվելյանը, Գեղունի Չթյանը, Արեգ Լուսինյանը, Էմմա Միհրանյանը, Ռոբերտ Ամիրխանյանը, Ռոբերտ Պետրոսյանը և ուրիշներ:

Հայ խմբերգային երաժշտությունը մեր երաժշտարվեստի հարուստ տարեգրության ինքնատիպ էջերից է:

Հեղինակն իր երախտագիտությունն է հայտնում գործնական և շահագրգիռ քննադատության և օգտակար խորհուրդների համար Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Ս. Ամատունուն, պրոֆեսորներ Մ. Հարությունյանին, Ռ. Աթայանին, Ա. Բարսամյանին, Ն. Դերոյանին, Ս. Կոպտևին, Գ. Տիգրանովին, Յու. Տյուլինին, Գ. Չեքոտարյանին, ինչպես և այս դասագրքի լույս ընծայման գործին մեծ աջակցություն ցուցաբերելու համար Հայաստանի Երաժշտական ընկերության նախագահ Էմմա Ծատուրյանին և փոխնախագահ Դավիթ Ղազարյանին:

### **Միքայել Տերյան**

Միքայել Տերյանի «Հայ խմբերգային գրականություն» դասագիրքը Հայաստանում առաջին և միակ հիմնորոշ աշխատությունն է՝ հասցեագրված ոչ միայն կոնսերվատորիայի խմբավարական բաժնի ուսանողներին, այլև հանրապետության երաժշտամանկավարժական բարձրագույն և միջնակարգ հաստատությունների ուսանողներին, դասախոսներին, պրոֆեսիոնալ և սիրողական երգչախմբերի խմբավարներին:

Գրքում ներկայացված են 19-րդ դարի կեսերից մինչև 20-րդ դարի 70-ականներն ընկած ժամանակահատվածում հայ կոմպոզիտորների խմբերգային ստեղծագործությունները տեսական ու գեղագիտական վերլուծություններով: Ուսումնասիրվել են հայ կոմպոզիտորների հեղինակած խմբերգերը առանց նվագակցության (acapella) և դաշնամուրի նվագակցությամբ, ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներ, կանտատներ, ինչպես նաև խմբերգային հատվածներ հայ կոմպոզիտորների օպերաներից:

Դասագրքի նպատակն է ընթերցողին ծանոթացնել հայ կոմպոզիտորների հարուստ խմբերգային ժառանգության հետ, ընդլայնել նրա գիտելիքներն ու մտահորիզոնն այս ասպարեզում: Այն նաև գործնական նշանակություն կարող է ունենալ «խմբերգային պարտիտուրի ընթերցում» դասընթացի համար՝ նպաստելով, որ ուսանողն ազգային երկացանկի օրինակների պարտիտուրից ընթերցման հմտություններից բացի տիրապետի նաև դրանք վերլուծելու կարողություններին, ինչն այնքան անհրաժեշտ է խմբավարի ստեղծագործական, կատարողական և մանկավարժական գործունեության համար: Դասագիրքը միաժամանակ կարող է օգտակար լինել գեղարվեստական, կատարողական և մանկավարժական պրակտիկայում համապատասխան երկացանկի ընտրության ժամանակ:

Աշխատության մեջ տրվում են նաև հակիրճ տեղեկություններ այն կոմպոզիտորների ստեղծագործական, հասարակական-երաժշտական գործունեության մասին, որոնք նաև եղել են ճանաչված խմբավարներ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի վաստակաշատ պրոֆեսոր Միքայել Տերյանն իր բազմամյա աշխատանքն ավարտին հասցրեց 1980 թվականին: Բնագիրը ռուսերեն էր: Կոնսերվատորիայի խմբավարության ամբիոնի որոշմամբ (ամբիոնի վարիչ՝ ՀՀ արվ. վաստ. գործիչ, պրոֆեսոր Զ.Ա. Գյոզալյան) դասագրքի

թարգմանությունը հայերեն հանձնարարվեց այն ժամանակ ամբիոնի դոցենտի պաշտոնակատար Դավիթ Ղազարյանին, որը նաև հեղինակի առաջարկով և ցանկությամբ հանդիսացավ դասագրքի խմբագիրը:

Հասկանալի պատճառներով գրքի հրատարակումն այդ տարիներին հնարավոր չեղավ իրականացնել, և այն մնաց կոնսերվատորիայի գրադարանի պահոցներում: 2019-ի փետրվարին գրադարանի աշխատակիցների հոգատար վերաբերմունքի շնորհիվ այն դուրս բերվեց պահոցներից և ռեկտոր, պրոֆեսոր Սոնա Հովհաննիսյանի գործուն աջակցությամբ հանձնվեց հրատարակության, ինչի համար հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը:

ՀԵՆ նախագահ, պրոֆեսոր՝  
Դավիթ Ղազարյան

### Օ Տ Յ Վ

Во время пребывания М.А.Терьяна в Москве ( в сентябре-октябре сего года) я ознакомился с его работой о хорсовом творчестве армянских композиторов и давал ему консультации. Эта большая и трудная работа носит историко-теоретический характер и представляет большой интерес не только для армянского, но и для всего советского музыковедения.

В ней последовательно в хронологическом порядке рассматриваются все значительные явления армянской хорсовой культуры, начиная с ее зарождения в XIX веке. Хорошо обрисовывается жизненный и творческий путь, общественная и исполнительская деятельность композиторов, производится на высоком профессиональном уровне анализ некоторых их произведений, подробно приводятся тонкие и верные наблюдения над различными деталями. Особое внимание уделяется общей и творческой деятельности Комитаса, производящей в таком преподнесении весьма сильное впечатление.

Все это в целом впервые дает ясное представление о развитии и достижениях армянской хорсовой культуры, что имеет важное значение для профессионального музыкального образования в данной области; поэтому труд М.А.Терьяна может быть рекомендован как учебное пособие.

Крайне желательное издание его на русском языке для возможности всеобщего с ним ознакомления.

Для окончательного представления в печать необходимо внести редакционные исправления, я рекомендую сделать некоторые сокращения за счет излишних подробностей в анализе (с чем автор согласен).

Доктор искусствоведения  
профессор

5/Х-1976г.  
Москва

Ис. Терьян М.А. Терьян /  
Ю.Н. Терьян  
Ред. 5  
07.10.1976

# ԳԼՈՒԽ I

## ՉՈՒԽԱՃՅԱՆ ՏԻԳՐԱՆ ԳԵՎՈՐԳԻ (1837-1898թթ.)

Կոմպոզիտոր, երգչախմբի ղեկավար, հասարակական գործիչ, հայկական առաջին երաժշտաթատերական ստեղծագործությունների հեղինակ: Գրել է «Արշակ Երկրորդ» օպերան, «Ձեմիրե» հեքիաթ-օպերան, «Ձեյբեկյար» կոմիկական օպերան, «Հարիֆ», «Քյոսա-Քյոխվա», «Լեբլեբիջի» («Կարինե») երաժշտական կատակերգությունները, ինչպես նաև սիմֆոնիկ նվագախմբի, դաշնամուրի համար գրված այլ ստեղծագործություններ, ռոմանսներ և այլն:

Չուխաճյանի առավել նշանակալից ստեղծագործությունը «Արշակ Երկրորդ» պատմահայրենասիրական օպերան է՝ Հայաստանի 4-րդ դարի պատմության վերաբերյալ (օպերայի գործողությունը տեղի է ունենում 365-372թթ.): Այն գրվել է 1868 թվականին և առաջին օպերան է, որ ստեղծվել է հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորի կողմից: Օպերան գրված է 19-րդ դարի եվրոպական օպերային արվեստի ավանդույթներով: Այս մոնումենտալ ստեղծագործության արժանիքները և առաջատար դերը ընդգծվում են հերոսական-հայրենասիրական, դրամատուրգիայի մասշտաբայնությամբ, հոգեբանական և դրամատիկական ուժի նշանակությամբ:

Օպերայի նշանակալից արժանիքներից են նաև նրա մեղեդայնությունն ու գեղարվեստական ամբողջականությունը: Օպերայում մեծ դեր է տրվում մոնումենտալ խմբերգային տեսարաններին: Երգչախումբը կոմպոզիտորի կողմից բազմաբնույթ ձևով է օգտագործվում, նրանք ներկայացնում են հասարակական տարբեր շերտեր՝ ժողովուրդ, մարտիկներ, հոգևորականներ, նախարարներ, գերիներ և ուրիշներ: Նայած թե խմբերգը հասարակական որ խումբն է բնութագրում, ըստ այդմ, նրանք կրում են օպերայում այս կամ այն դրամատուրգիական ֆունկցիան:

Որպես օրինակ վերլուծենք ժողովրդի խմբերգը օպերայի նախաբանից (1-ին պատկեր): Տեսարանի բովանդակությունը՝ մարտիկների հանդիսավոր հանդիպումն է ժողովրդի հետ Արշակ Երկրորդի գլխավորությամբ, որը պարսից Շապուհ շահին հաղթելուց հետո վե-

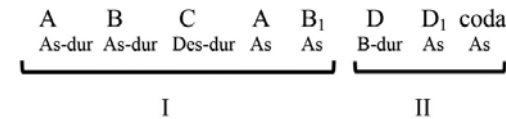
րադարձել է հայրենիք: Երաժշտությունն իրենից ներկայացնում է հանդիսավոր քայլերգ: Նրա մեղեդին հպարտորեն, եռանդուն ռիթմով է հանդես գալիս: Երգչախմբի առանձին խմբերի հակադրումը ստեղծում է կոնտրաստային հնչողություն, կանանց ունիսոնը՝ հարմոնիկ Es-dur-ը, գունեղ զուգորդվում է տղամարդկանց ունիսոնի հետ՝ հարմոնիկ C-dur-ում:

Նոտային օրինակ թիվ 1



Երգչախմբի tutti-ին հաջորդում է հզոր նվագախմբային հնչողություն: Բեմական իրավիճակը և տեքստի բովանդակությունը պայմանավորում են խմբերգի ընդլայնված կոմպոզիցիոն ձևը, որը կարող է մեկնաբանվել որպես բարդ-կազմածո երկմասանի ձև:

Սխեմա թիվ 1



Նրանում առաջին մասը որոշ նմանություն ունի առանց մշակման սոնատային ձևի հետ, որում պահպանվում է թեմատիկ նյութի, բայց ոչ տոնայնական կամային գլխավոր թեմայի (այստեղ A) և քնարական, երգային օժանդակ թեմայի (այստեղ B) տոնայնական հակադրումը: Ռեպրիզի առանձնահատկությունը «Օժանդակ թեմայի» դինամիկացումն է (այստեղ կարծես կանխատեսվում է համանման իրավիճակ Վերդիի «Աիդա» օպերայից հայտնի Es-dur քայլերգ-խմբերգին)<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Հիշեցնենք, այս օպերաների տվյալները. «Արշակ Երկրորդ»-ը գրվել է 1868 թվականին, իսկ Վերդիի «Աիդա» օպերան՝ 1871 թվականին:

Նոտային օրինակ թիվ 2

Կառուցվածքի երկրորդ մասը (II) հանդիսավոր ապրթեոզ կողան է թեմատիկ նյութի հիման վրա (D, D<sub>1</sub>): Այստեղ օգտագործված է թեմայի մոնումենտալ միջոցը՝ նվագախմբի օկտավային բասերի ծանրաքայլ-աստիճանական ընթացքը գամայական շարժամբ, որն ուղեկցվում է երգչախմբի հզոր ակորդներով և ունիսոններով:

Նոտային օրինակ թիվ 3

Տվյալ խմբերգը երաժշտության բովանդակությամբ և բնույթով մոտ է նաև օպերայի IV գործողությունից հանդիսավոր երկսեռ խմբերգին:

**ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐՉԱ ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՄԱԿԱՐԻ (1853-1902թթ.)**

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, խմբավար, երաժշտական քննադատ, հայ ժողովրդական երաժշտության բանահավաք և անխոնջ տարածող: Նրա գրչին են պատկանում 300-ից ավելի ժողովրդական և «ազգային»<sup>5</sup> երգերի մշակումներ, մոտավորապես 70 ինքնուրույն ստեղծագործություն, որոնց թվում են Խ.Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդ» ողբերգության համար գրված երաժշտությունը և «Շուշան» անավարտ օպերան: Նա ներդաշնակել է նաև Պատարագը:

Կարա-Մուրզան մեծ դեր է խաղացել հայ երաժշտության պատմության մեջ որպես կոմպոզիտոր՝ բազմաձայնությունը ներմուծելով հարազատ ազգային ժողովրդական երգի մեջ, նաև որպես խմբավար՝ ակտիվորեն ներմուծելով բազմաձայն երգը իր իսկ ստեղծած երգչախմբերի միջոցով ժողովրդի մեջ:

Մենք կուսումնասիրենք Կարա-Մուրզայի ժողովրդի կողմից առավել սիրված հայտնի խմբերգերը: Նրանց թվին է պատկանում 12 ժողովրդական երգերից կազմված ժողովածուն, մշակված քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար (բացառությամբ մեկ միաձայն երգի՝ «Պաղ աղբյուրի մոտ»), որը Ռոմանոս Մելիքյանի նախաձեռնությամբ հրատարակվել է Պետհրատում 1938թ. Ռ. Թերլեմեզյանի խմբագրությամբ<sup>6</sup>: Այս ժողովածուն կազմված է մեծ մասամբ քնարական բովանդակությամբ երգերից: Ուշադրություն են գրավում ներդաշնակման արտակարգ պարզ և մեղեդու մշակման սահմանափակ միջոցները: Կարա-Մուրզայի խմբերգերը հիմնականում ունեն ակորդային ֆակտուրա և բոլոր ձայների համար նույնաոճ շարադրանք: Հիմնական թեման՝ ժողովրդական մեղեդին, սովորաբար, հանձնարարվում է առաջնորդող վերևի ձայնին՝ սոպրանոյին: Երգերի կառուցվածքը նույնպես պարզ է, քառյակային, երկմասանի և այլն:

Խմբերգային ֆակտուրայի պարզության հետ մեկտեղ Կարա-Մուրզայի երգերին բնորոշ է նաև բոլոր երգչախմբի ձայնաբաժինները:

<sup>5</sup> Ժամանակին այս տերմինով բնորոշվում էին քաղաքային-հայրենասիրական երգերը:

<sup>6</sup> 1978թ. «Հայաստան» հրատարակչությունը լույս է ընծայել Կարա-Մուրզայի «Խմբերգային երգեր» ժողովածուն՝ Ռ. Աթայանի խմբագրությամբ, որտեղ առաջին անգամ ընդգրկվել են քառաձայն խմբերգեր՝ առանց նվագակցության (a cappella):

րի համար բավականին հարմար ձայնաձավալը, որը չի գերազանցում ոչ պրոֆեսիոնալ երգիչների հնարավորությունները: Դա միանգամայն հասկանալի է դառնում, եթե հաշվի առնենք հեղինակի հիմնական ստեղծագործական նպատակադրումը՝ երաժշտության առավել մատչելիությունը ինչպես ունկնդրի, այնպես էլ կատարողների համար, ինչպիսին եղել է Կարա-Մուրզայի կազմակերպած ինքնագործ երգչախմբերի սիրողական կազմը:

Տվյալ ժողովածուի հայկական ժողովրդական մեղեդիների ներդաշնակման ժամանակ, շատ դեպքերում Կարա-Մուրզան օգտվում է պարզագույն ավանդական հարմոնիայից, որը, իհարկե, միշտ չէ, որ համապատասխանում է ազգային մեղեդու յուրահատկությանը: Դրա հետ մեկտեղ, որոշ դեպքերում, կոմպոզիտորը նրբազգացորեն ներդաշնակման այնպիսի միջոցներ է գտնում, որոնց հնչողությունը մոտեցնում է հայ ժողովրդական երգի ոճին: Օրինակ՝ «Լորիկ» երգի ներդաշնակման մեջ տոնիկայի ձայնառությունը, որը շատ է հիշեցնում այսպես կոչված դամը, որպես հայկական բնորոշ միջոց, կամ եզրափակող ակորդում տերցիային տոնի (երբեմն և տերցիային և կվինտային) բացթողումը:

Կարա-Մուրզայի շատ խմբերգային ստեղծագործություններում հաճախ օգտագործվող ձևը ավանդական է դարձել հետագա սերնդի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության համար, դա դանդաղ, երգային, քնարական երգի և արագ, ավելի աշխույժ և ուրախ պարերգի միացումն է, օրինակ՝ «Զինչ ու զինչ» և «Զիմ վզի», «Գացեք, տեսեք» և «Խորոտիկ», «Լեպո լե» և «Հողալո ջան» և այլն: Այսպիսի համադրումը վերարտադրում է ժողովրդական ստեղծագործության բավական տարածված տարատեսակ և դրա հետ մեկտեղ հնարավորություն է տալիս խմբերգային ստեղծագործության ընդլայնված ձևի ստեղծմանը:

Անդրադառնանք **«Զինչ ու զինչ»** և **«Զիմ վզի»** խմբերգերին:

Ստեղծագործության բովանդակությունը հիմնվում է Արա Գեղեցիկի և թագուհի Շամիրամի մասին հնագույն առասպելի վրա: Թագուհին դիմում է լողորդին՝ խնդրելով, որ նա ծովի հատակից դուրս բերի իր կորցրած ծամթելը, որպես հատուցում առաջարկելով մերթվառ կարմիր թաշկինակ, մերթ փայլուն գոտի, մեկ էլ ոսկեհյուս պանուհանք: Բայց լողորդը հրաժարվում է սխրանք գործելուց, մինչև թագուհին չառաջարկի իր շուրթերը:

«Զինչ ու զինչ»-ը կարճ քնարական երգ է, (f-moll, 6/8, մշակված 1893-ին), որն իր մեջ կարծես բովանդակում է աղջկա հարցը («Զի՞նչ ու զինչ տամ լողվորչուն»): Երգի ձևը  $a/4 + a/4$ , յուրաքանչյուր քառատակտ կառուցվածք եզրափակվում է լրիվ կադանսով f-moll-ում: Սկսում են սոպրանոները, իսկ կադանսի պահին մուտք է գործում ամբողջ երգչախումբը (քառաձայն երկսեռ երգչախումբ), տոնիկական ակորդի հնչեցմամբ, բաց թողած տերցիայով: Անկատար կադանս ստեղծելու համար (համապատասխան երգի տեքստի բովանդակության), հարկ է առանձնացնել տենորների ձայնաբաժինը, որը հնչեցնում է ակորդի կվինտան: Սրան անմիջապես հաջորդող քառաձայն «Զիմ վզի» երկսեռ խմբերգը ուրախ, կատակային բնույթի է, այն տեքստի իմաստով և երաժշտությամբ նախորդող երգի տրամաբանական շարունակությունն է (սկսվում է զուգահեռ As-dur-ում, նույն 6/8 չափով): Ձևակառուցման տեսակետից այն իրենից ներկայացնում է երեք կրկնվող քառատակտ կառուցվածքների հաջորդական զուգակցում: Ուշադրություն է գրավում յուրաքանչյուր հաջորդող նախադասության կառուցվածքային միագումարման պարբերականությունը (1+1+2):

Առաջինը սկսվում է As-dur-ում և ավարտվում ընդհատված կադանսով, որից հետո As-dur-ի VI աստիճանը դառնում է զուգահեռ f-moll-ի տոնիկան, և հետևյալ երկու քառատակտն անցնում են f-moll-ում: Վերջին անցկացման ժամանակ հանդես է գալիս Կարա-Մուրզայի համար բնորոշ կադանսը, որում V աստիճանի ակորդի փոխարեն տոնիկային միանում է հարմոնիկ մինորի III-ը (D-ային ակորդի տերցիայի հապաղումից հետո): Այսպես կոչված սեքստայով դոմինանտան:

Նոտային օրինակ թիվ 4



Այս նախադասության սկզբում շատ ավելի բնական է ենթադրել, որ ներդաշնակումը պետք է լիներ Կարա-Մուրզային բնորոշ օժանդակ կվարտսեքստակորդի տեսքով (ուժեղ մասի վրա) և ոչ թե, ինչպես ակներևաբար, սխալմամբ նշված է նոտաներում (սոպրանոյի և բասի ձայնաբաժինների միջև զուգահեռ օկտավներով):

Նոտային օրինակ թիվ 5

Ս. Յիմնրն պետք է կարդալ

Բայց ո՛չ այսպես

«**Գացեք, տեսեք**» (քառաձայն, երկսեռ երգչախումբ, g-moll, 6/8 մշակված 1893թ-ին): Երգի բովանդակությունը՝ շատ ժողովուրդներին հայտնի կատակային հեքիաթ է այն մասին, թե ինչպես այծին կերավ գայլը, գայլին՝ հրացանը, հրացանին՝ ժանգը... և այլն: Բանաստեղծական տեքստին համապատասխան, երգի առաջին քայակում նախադասությունը 1+1+1+2+2 կառուցվածք ունի, հաջորդ քայակում, որի հատվածում շատանում է բառերի քանակը, կառուցվածքը, բնականորեն ընդլայնվում է ամբողջ տակտով. 1+1+1+1+2+2:

Երգն էլ ավելի հումորային-երգիծական է դառնում շնորհիվ կարծես թե նրա «պատմության» հետ կապ չունեցող կոմիկական էպիզոդների ներթափանցման՝ աղջկա և պատանու սիրախաղերի: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտվում է երգչախմբի առանձին ձայների (տղամարդկանց և կանանց) և ընդհանուր tutti-ի կոնտրաստային հակադրման սկզբունքից, որը և շատ հարստացնում և կենդանացնում է երաժշտության կոլորիտը<sup>7</sup>: Ստեղծագործության ձևն ընդհանուր առմամբ քայակային-վարիացիոն է՝ նոր նյութի վրա հիմնված կոդայով: Իր հերթին քայակը պարզ երկմաս ձև ունի:

Մխենա թիվ 2

A B A1 B1 coda (նյութ C)

<sup>7</sup> Այս ժողովրդական երգի բնագիր մեղեդին՝ «Նազ մի անի, ջան աղջիկ», գրառվել է Կոմիտասի կողմից Կողբի շրջանում և ներառված է 1931-ին Հայաստանի Պետհրատի կողմից հրատարակված Ազգագրական ժողովածուի մեջ, թիվ 236:

Կողան հիմնված է Կոմիտասի կողմից գրառված «Խորոտ էր, կլուտ էր» ժողովրդական երգի մեղեդու վրա B-dur-g-moll (դորիական) տոնայնություններում, բայց 6/4 չափով (տես՝ 1931թ. հրատարակված Ազգագրական ժողովածուի 54 համարը):

Երգում հաճախ շոշափվող g-moll բնական VII աստիճանը նշում է լադի առանձնահատկությունը:

Նոտային օրինակ թիվ 6

«**Ալազյազ**» և «**Քեզի մեռնիմ**»-ը գրված է (քառաձայն, երկսեռ երգչախմբի համար, a cappella, f-moll, 6/8, մշակված է 1894թ-ին): Առաջին մասը հանձնարարված է կանանց երգչախմբին «Ես սիրեցի, վայ, խալխը տարավ իմ անուշ յարը, ախ թե չառնեմ, վայ, ես կմեռնեմ, իմ ազիզ յարը ...» բառերին համապատասխան համակված է մեղմ տրտմությամբ: Երկրորդ մասը սիրեցյալի ոգեշունչ զովերգումն է. «Քեզի մեռնիմ, անուշ յար ջան»: Այն կատարում է քառաձայն, երկսեռ երգչախումբը:

Այս բովանդակության մարմնավորմանը նպաստում են կոմպոզիտորի կողմից ընտրված խմբերգային շարադրման միջոցները՝ առաջին էլեգիական մասը, որն անցնում է դանդաղ տեմպով, երգային ու քնքուշ, հանձնարարված է սոպրանոներին, իսկ հետո հնչում է սոպրանոյի և ալտի մոտ՝ առավելապես տերցիաների զուգահեռ շարժումով (երբեմն տեղի է ունենում ձայների շեղ շարժում, իսկ բացառապես միայն երկու դեպքում ձայների շարժումը դառնում է հակադարձ): Առաջին (եռասակտ) նախադասության մեջ, որը կրկնվում է երկու անգամ, կանգառը ենթադրվող կիսապլազալ կադանսի վրա է:

Նոտային օրինակ թիվ 7

Երկրորդ քառասակտ նախադասության մեջ, որը նույնպես կրկնվում է երկու անգամ սոպրանո-ալտ երկխոսությամբ, առաջին անգամ կադանսը ենթադրվում է որպես պլազալ, անկատար կադանս հապաղումով:

Նոտային օրինակ թիվ 8

Կրկնվող նախադասությունը եզրափակվում է կատարյալ կադանսով (տոնիկայի օկտավային ունիսոնով):

Երգի առաջին մասին վառ կոնտրաստ է կազմում երկրորդ՝ քառաձայն «Քեզի մեռնիմ» մասը: Այստեղ կոմպոզիտորն օգտագործում է երկսեռ քառաձայն (a cappella) երգչախմբի դինամիկ և գունեղ հնարավորությունները: Չնայած այս մասում ևս իշխում է f-moll տոնայնությունը, բայց As-dur-ով սկիզբը զգալիորեն լուսավոր է հնչում, և ստեղծվում է ուրախ տրամադրություն: Ստեղծագործության եզրափակման մեջ բավական ակտիվ և աշխույժ է հնչում բասերի ձայնաբաժինը, որը սկզբում աստիճանաբար սլանում է դեպի վեր, իսկ հետո թռիչքային վճռական շարժումով օկտավ ներքև և կվարտա վերև դեպի տոնիկա:

Նոտային օրինակ թիվ 9

Ամբողջ խմբերգի կոմպոզիցիոն սխեման՝  
Սխեմա թիվ 3

S	S+A	խառը կազմ		
a a	b b'	c c'	d d'	f
3+3	4 + 4	4 + 4	6 : 6	4 : 4
f-moll		As-dur	f-moll	
«Ալագյազ»	«Քեզի մեռնիմ»	«Էրվում եմ»		

«**Լեպո-լե**»<sup>8</sup> խմբերգը (մշակված 1899-ին) կազմված է երկու մասերից՝ քնարական-երգային, որոնք անցնում են չափավոր-դանդաղ 2/4 չափում և պարային-աշխույժ 6/8 չափում: Երկու մասերն էլ սկսվում են A-dur-ում և ավարտվում զուգահեռ fis-moll-ում: Առաջին պար-

<sup>8</sup> Ձայնարկություն:

բերության քառակուսի կառուցվածքին հակադրվում է երկրորդի եռատակտ սիմետրիան: Նման կոտորակումը հակադրվելով միավորյալ ութ տակտին, նպաստում է դինամիկ աշխուժացմանը:

Սխեմա թիվ 4

A	B
8	3
A-dur fis-moll A-dur fis-moll	
(2/4 Չափավոր) (6/8 Միջակ)	

Առաջին պարբերության մեջ A-dur-ից fis-moll տոնայնական անցումը կատարվում է խրոմատիկ մոդուլյացիայի միջոցով, երկու քառատակտ նախադասությունների հատման կետում: Իսկ երկրորդ պարբերության մեջ fis-moll հանդես է գալիս որպես առաջին և երկրորդ նախադասությունների համադրում:

Սխեմա թիվ 5

b	b'
3	3
A-dur fis-moll	

«**Վարդ կոշիկս**» (g-moll, 3/8, Allegretto, մշակված 1895-ին): Այս քնարական բնույթի երգը տղայի և աղջկա միջև երկխոսություն է, որի ընթացքում, երկսեռ քառաձայն երգչախումբը հանդես է գալիս ռիտորիկ սկզբունքով, որպես պարի նախանվագ:

Սխեմա թիվ 6

Sopr.	երգչախումբ	Tenor	երգչախումբ
a	a'	a' a	a' :
4+4	4+4		

Քառյակում նախադասությունների միջև հարաբերությունը տիպիկ «հարց-պատասխան» է:

Սխեմա թիվ 7

T-D	D-T
4	4

Յուրաքանչյուր նախադասության մեջ բավական արտահայտիչ է մեղեդու «քմահաճ» սինկոպան, որն իր սրությամբ ընդգծում է «հարց-պատասխան» ինտոնացիաները:

«**Հոյ, նազան**»-ը (քառաձայն, երկսեռ երգչախումբ, a cappella, Moderato, 6/8, մշակված՝ 1899-ին) սիրային թեմայով երգ է, սիրեցյալի գովերգումն է:

Խմբերգը կառուցված է որպես ոգեշունչ բնույթի կարճ երկխոսությունների համադրում՝ կանանց և տղամարդկանց խմբերի և երկսեռ երգչախմբի հետ հաջորդաբար՝ ըստ սխեմայի:

Սխեմա թիվ 8

S. A.	T. B.	խառը կազմ
a	a	b b'
: 2 + 2 :	6 + 6	
G-dur	e-moll	

«b»-ի և «b1»-ի միջև միակ տարբերությունը կադանսներն են՝ առաջին անգամ անկատար, իսկ վերջում՝ կատարյալ:

Հատկանշական է տոնիկական ակորդում տերցիային տոնի բացակայությունը երկու կադանսներում էլ:

### ԵԿՄԱԼՅԱՆ ՄԱԿԱՐ ԳՐԻԳՈՐԻ (1856-1905թթ.)

Կոմպոզիտոր, խմբավար և մանկավարժ, հայտնի հայ երաժշտական գործիչ, մեկը նրանցից, որը 19-րդ դարում հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության ասպարեզում պրոֆեսիոնալիզմի հիմնադրման իր ներդրումն ունեցավ: Նա լուրջ պրոֆեսիոնալ կրթություն ստացած առաջին հայ երաժիշտն էր, կրթված Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի մոտ: Եկմալյանի ստեղծագործությունը մեծ դեր խաղաց հայ երաժշտության զարգացման գործում: Նա գրել է վոկալ, կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ, ունի ժողովրդական երգերի բազմաթիվ խմբերգային մշակումներ:

Եկմալյանի հիմնորոշ երկը **Պարարագն** է, որն ավարտել է 1892-ին: Հայկական այս Պատարագը մեծ գնահատականի է արժանացել Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհրդի և

պալատական երգեցիկ կապելլայի կողմից: 1895թ-ին Պատարագը պաշտոնապես ընդունվեց հայ եկեղեցու կողմից և 1896թ-ին հրատարակվեց Լայպցիգում:

Եկմալյանի Պատարագի առանձնակի նշանակությունն այն է, որ շնորհիվ այս գործի հայ եկեղեցական արարողակարգ ներմուծվեց բազմաձայնությունը, որը և հետագայում զարգացավ և տարածվեց հայ երգչախմբային մշակույթի մեջ:

Պատարագի ի հայտ գալու հետ կապված կարևոր հանգամանք է նաև այն, որ գրի առնվելով եվրոպական նոտագրությամբ՝ գործնական կիրառության մեջ է մտնում հայկական բազմադարյան երաժշտական հոգևոր մշակույթը՝ իր հարուստ շարականներով, տաղերով և մեղեդիներով, որը ազգային երաժշտական արվեստի մի ճյուղն է: Նրանում արտացոլված են հոյակապ հին հայկական հոգևոր երգասացության վեհաշուք գեղեցկությունն ու արտահայտչականությունը:

Եկմալյանը Պատարագը գրել է երգչախմբի երեք տարբեր կազմերի համար. առաջին տարբերակը՝ արական միասեռ եռաձայն երգչախմբի համար, երկրորդ տարբերակը՝ արական քառաձայն կազմի համար և երրորդ տարբերակը՝ քառաձայն, երկսեռ երգչախմբի (a cappella) համար: (Խմբերգային պարտիտուրի տակ գրառված դաշնամուրային նվագակցությունը ոչ մի նոր բան չի մտցնում, այն ընդամենը կրկնում է երգչախմբի ձայները՝ պարտիտուրի հեշտ ընթերցման նպատակով):

Այս տարբերակներն իրարից շատ քիչ են տարբերվում: Բոլորը, հիմնականում, գրված են ակորդային շարադրանքով: Կոմպոզիտորը մեղեդիները ներդաշնակում է արևմտաեվրոպական և ռուսական երաժշտության մեջ մշակված հարմոնիկ ֆունկցիաներով: Հայկական մոնոդիայի նկատմամբ կիրառվող նման մոտեցումը երբեմն բնորոշ չէ մեղեդուն, նրա բնույթին, լադային կառուցվածքին, սակայն, Եկմալյանի հարմոնիայի արժանիքն էլ հենց նրանում է, որ վերջինս բոլորովին չի քողարկում հնագույն երգերի մեղեդիական արտահայտչականությունն ու հմայքը: Կոմպոզիտորին հաջողվում է հարմոնիան ծառայեցնել որոշակի նպատակի, այն է՝ դրսևորել հին հայկական երգասացության ձևակառուցման առանձնահատկությունները: Դրան մեծապես նպաստում է նաև խմբերգային գրելաձևի տեխնիկային կոմպոզիտորի քաջ տիրապետումը, ինչպես նաև մարդ-

կային ձայնի արտահայտչականության գերազանց իմացությունը և այն վարպետորեն օգտագործելու կարողությունը: Պատարագի բոլոր երեք տարբերակներն առանձնանում են խմբերգային ֆակտուրայի թափանցիկությամբ, ձայնատարության պարզությամբ, յուրաքանչյուր խմբերգային ձայնաբաժնի մատչելիությամբ և իրենց մեղեդիական իմաստավորվածությամբ:

Պատարագում, տևողությամբ կարճ ու ձևով փոքր համարների հետ մեկտեղ (դրանք գլխավորապես հստակ, պլազալ կադանսներով, առանձին էպիզոդները մասնատող պարբերություններ են) ներկայացված են նաև ավելի ընդլայնված ձևեր, որոնցում առկա են դանդաղ ու արագ տեմպով, մաժոր ու մինոր հնչողությամբ մասերի կոնտրաստային համադրումներ: Այսպես, 10-ից մինչև 15-րդ համարներից յուրաքանչյուրն ունի դանդաղ առաջին մաս հարուստ և բազմազան ռիթմիկ պատկերով, մենակատարի (տենոր) նախշազարդ մեղեդիով և համեմատաբար արագ, կտրուկ ռիթմով երկրորդ մաս:

N10-ում՝ Adagio (39 տակտ) «Ո՛վ է որպես Տէր», որում solo տենորների մեղեդին ընթանում է բասերի և տենորների ծամրաշարժ ակորդների հանդարտ ֆոնի վրա: Հետո մուտք է գործում երկրորդ կառուցվածքը Moderato տեմպով և հանդիսավոր քայլերգի ռիթմով՝ մնացած ձայների մեղեդիական ձայնաբաժինների էկվիռիթմերով<sup>9</sup>: Համանման է նաև N11-ը՝ Adagio (37 տակտ) «Երգեին ու ասեին», ինչպես նաև 12, 13, 14 և 15 համարները:

Տպավորիչ հատված է N19-ը՝ «Սուրբ-սուրբ»: Քառատակտ, հանգիստ, վեհաշուք երաժշտությամբ պարբերությանը (Lento, F-dur, 4/4) հակադրվում է Andante-ի ավելի զարգացած կառուցվածքին (19 տակտ): Ինչպես մնացած շատ մասերում, այստեղ հարմոնիկ ձայները (տենոր և բաս), հիմնականում մնալով ակորդային շարադրանքի սահմաններում, այնուամենայնիվ, ռիթմահնտոնացիոն առումով համեմատաբար առավել ինքնուրույնություն ունեն:

Խիստ դինամիկ է N21 A-ն (ինչպես արական եռաձայն տարբերակում, այնպես էլ N21 B-ում՝ երկսեռ քառաձայն տարբերակում): Այստեղ արտահայտիչ ձևով հակադրվում են բասերի solo-ն (piano) և երգչախմբի tutti-ն (քառաձայն տարբերակում ալտերի և տենորների ձայնաբաժինների՝ ff-ն, divisi-ով): Օգտագործելով դինամիկ գունա-

<sup>9</sup> Համաչափ, համանման ռիթմ:

վորումների զգալի կոնտրաստներ, կոմպոզիտորը հասնում է խմբերգային հնչողության վառ արտահայտչականության և երաժշտության դրամատիզացման, դրան նպաստում է նաև հայկական մոնոդիային բնորոշ մաժոր լադը՝ հիմքում ընկած հարմոնիկ տետրախորդով:

N31 A-ն («Տէր, ողորմեա») ամբողջությամբ կառուցված է տոնիկայի ձայնառության վրա: Դանդաղ շարժումը (Adagio), վառ արտահայտված հարմոնիկ մինոր լադում հնչող սահուն մեղեդին (d-moll), կաշկանդող ձայնառությունը ստեղծում են խիստ ողբերգական վշտալի արտահայտիչ կերպար:

Նույն տեքստի հիման վրա է գրված («Տէր, ողորմեա») N31 C-ն (Andante sostenuto)՝ արական քառաձայն երգչախմբի համար, թեև մեղեդին այստեղ ուրիշ է, բայց նմանապես հիմնվում է տոնիկական ձայնառության վրա: (Այստեղ պահված տոները թե՛ երկրորդ բասերի, և թե՛ երկրորդ տենորների մոտ են):

Կարելի է թվարկել էլի շատ մասեր Պատարագից, որոնք բարձր գեղարվեստական արժանիքներ ունեն, օրինակ՝ «Խորհուրդ խորին»-ը, «Բարեխոսութեամբ»-ը (էջ 180), «Այսօր ժողովեալ»-ը (183), «Սուրբ Աստուած»-ը (187), «Յամենայնի»-ն (201), «Հայր մեր»-ը (210), «Ամէն, Հայր սուրբ»-ը (213) և այլն:

Ինչպես արդարացիորեն նշում է երաժշտագետ Ա. Շահվերդյանը. «... Հայ երաժշտության պատմության մեջ Եկմալյանի «Պատարագը» հանդես է գալիս որպես հոգևոր երաժշտության ավանդույթների և փորձի ընդհանրացում, ինչպես երաժիշտների՝ մի շարք սերունդների հոգևոր այս սքանչելի հայկական երգասացության մեղեդիական հարստության հավաքագրման, ընտրման և մշակման աշխատանքների ամփոփում...»<sup>10</sup>:

Հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում հիմնական աշխատանքի հետ մեկտեղ, Եկմալյանը մեծ ուշադրություն է հատկացրել նաև ժողովրդագեղջկական և քաղաքային նմուշների, ինչպես նաև այն ժամանակ լայնորեն տարածված ժողովրդա-հայրենասիրական երգերի մշակմանը: Այս վերջինների շարքում մեծ տեղ են գրավում հայրենասիրական երգերը: Մշակելով և կատարելով դրանք Թիֆլիսի Ներսիսյան հոգևոր ճեմարանի իր երգչախմբով՝ Եկմալյանը զգա-

<sup>10</sup> Шавердян А. – Очерки по истории армянской музыки XIX – XX веков, Гос.муз.изд., М., 1959, с. 201.

լիորեն նպաստում էր առաջադեմ ազատագրական գաղափարների տարածմանը ժողովրդի մեջ:

Հայրենասիրական երգերի լավագույն օրինակներից մեկը Եկմալյանի «**Չեյթունցիների երգը**» ստեղծագործությունն է՝ գրված քառաձայն a cappella երկսեռ երգչախմբի համար, որում օգտագործված է ժողովրդի մեջ հայտնի քայլերգի կամային, եռանդուն և կենսահաստատ բնույթով մեղեդին: Երգը հանուն ազգային անկախության սխրանքի է կոչում, բարձրացնում Չեյթունցիների մարտական ոգին, կանչում է կռվի ատելի թուրք ասպատակների դեմ և նրանց լծից ազատվելու հույս ներշնչում: Երգի մեղեդին հանդիսավոր հնչում է հարմոնիկ մաժոր լադում, հստակ եռանդուն քայլերգային ռիթմով, ակորդային շարադրանքով: Խմբերգային ֆակտուրան կառուցվում է բոլոր ձայներում էկվիռիթմի հիման վրա:

Շատ արտահայտիչ է «**Lntg**» խմբերգը՝ Ռ. Պատկանյանի խոսքերով: Այս երգը մշակված է կոմպոզիտորի կողմից a cappella քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և մենակատար բարիտոնի համար (դաշնամուրի նվագակցությամբ): Բանաստեղծի հայրենասիրական գաղափարն արտահայտված է պաթետիկ երաժշտության մեջ, որը կրում է սգո քայլերգի խիստ, դրամատիկական բնույթ (քայլերգի չափը 2/4 է, կետադրված ռիթմով, մինոր լադում, ընդգրկված է ներքևի ռեգիստրը) և շարադրված է երգչախմբի և մենակատարի դրվագների երկխոսության հակադրման ձևով: Նմանատիպ հակադրում՝ մենակատար բարիտոնի և a cappella երկսեռ երգչախմբի միջև, Եկմալյանն օգտագործում է նաև «Տեր կեցո» հայրենասիրական երգի մշակման մեջ:

Հայրենասիրական թեմայով են գրված նաև «Մեր հողը հնավանդ», «Պլպուլն Ավարայրի» (Ղ. Ալիշանի խոսքերով), լուսավոր մաժոր «Ահա ծագեց կարմիր արև», տխուր, բայց հանդիսավոր «Ով Հայոց աշխարհ»<sup>11</sup>, (a-moll), քնարահուզական «Կիլիկիա» (d-moll) և այլ քառաձայն երկսեռ խմբերգերը (a cappella): Բոլոր այս խմբերգերն ակորդային շարադրանք ունեն: Միայն «Կիլիկիա» խմբերգում կոմպոզիտորն օգտագործում է իմիտացիոն միջոց<sup>12</sup>:

<sup>11</sup> Ղ. Ալիշանի բանաստեղծության հիման վրա գրված «Ով հայոց Աստված» խմբերգը խորհրդային տարիներին հնչեցվել է «Ով հայոց աշխարհ ...» տեքստով:

<sup>12</sup> «Կիլիկիա» երգի այս տարբերակը գտնվել է կոմպոզիտորի սևագիր նախօրինակներում և վերախմբագրվել է Ռ. Աթայանի կողմից: Նրա կողմից գտնվել և խմբագրվել են նաև Եկմալյանի ժողովրդագեղջկական երգերի մշակումների սևագրերը, որոնց մասին կխոսվի ստորև:

Նոտային օրինակ թիվ 10

S. Երբ որ ծա - ներն հազ - մին տե - ռեվ  
 A. Երբ որ ծի - ծառն ի բույն դառ - նա, ծա - ներն հազ - մին տե - ռեվ  
 T. Երբ որ ծի - ծառն ի բույն դառ - նա, երբ որ ծա - ներն հազ - մին տե - ռեվ

Այս խմբերգերի մեծամասնությունը փոքրածավալ է, գրված է գեղազանցապես մեկ պարբերության (քառյակային կրկնությամբ) կամ պարզ երկմաս, եռամաս ձևերում:

Եկմալյանը նախապատվություն է տալիս նաև սոցիալական թեմատիկայով ժողովրդական երգերին, որոնցից են «Ղարիբ եմ», «Մեռնի սաբլըի որդին», «Ճախարակ» (երգ-մանիններ, որոնց տխուր բովանդակության տակ թաքնված է սոցիալական իմաստ՝ գյուղական ընտանիքի աղքատ նյութական վիճակը):

Եկմալյանը ժողովրդական երգերի մեծաքանակ մշակումներում, տուրք է տալիս քնարականությանը, նրանցից կոմպոզիտորի կողմից օգտագործվող մշակման միջոցների բազմազանությամբ առանձնանում են այնպիսի խմբերգեր, ինչպիսիք են «Խորոտ աղջիկ» (մենակատար տենորի և դաշնամուրի նվագակցությամբ), «Բաղեր, դուր կանաչեցեք» (երկսեռ եռաձայն երգչախումբ S և A ունիսոնով, T և B), «Արագը հեշտացել ա»՝ փոքրածավալ խմբերգը, պարզ երկմաս ձևով:

Սխեմա թիվ 9

a ||: b :||  
 8 8  
 F-dur g-moll

Լուսավոր և թափանցիկ հնչողությամբ առաջին պարբերությանը (A), որն անցնում է եռաձայն երկսեռ կազմով (S: A: T:), պատասխանում է երկրորդ պարբերությունը (B)՝ երկսեռ քառաձայն կազմով:

«Սիրուն է» երգն ունի սիրային բովանդակություն, սակայն, ինչպես բանաստեղծական տեքստում, այնպես էլ երաժշտության մեջ ի հայտ է գալիս նրա կատակային բնույթը:

Եկմալյանական մշակումների մեջ շատ են նաև կատակային բնույթի երգերի մշակումները՝ «Ելա երթիկ» երկմաս a cappella արական երգչախմբի, «Եղոտ ջան» եռաձայն երկսեռ կազմի համար: «Խորոտ էր, կոլոտ էր» երգը երկու միակցված մասերից է կազմված: Առաջին տասնվեց տակտանի պարբերությունը 3/4 չափում, հնչում է կանանց երկձայն կազմով (S: A.): Երկրորդ պարբերության մեջ միևնույն մեղեդու տարբերակն անցկացվում է 6/8 չափով և հանձնարարված է մենակատար տենորին, որի շարժուն մեղեդուն ուղեկցում է արական խմբի օստինատ պատկերը:

Այս խմբերգի կատակային բնույթին (մեղեդուց բացի) նպաստում է նաև տղամարդկանց խմբի աշխույժ և խաղային, հապճեպ կատակային օստինատ նվագակցությունը: Պարբերությունների ներքին կառուցվածքը, տոնայնական պլանը, նրանց հակադրումը նույնպես նպաստում են բարյացակամ կատակի, կոմիզմի տպավորության ստեղծմանը:

Եկմալյանի խմբերգերը բազմազան են ըստ ժանրերի, արտահայտչամիջոցների, հարուստ են խմբերգային ֆակտուրայի զարգացման և ձևակառուցման հնարամիտ միջոցներով:

### ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ԹԱԴԵՎՈՍԻ (1856-1951թթ.)

Հայ կոմպոզիտորների ավագ սերնդի հայտնի ներկայացուցիչներից է: Հայաստանի ժողովրդական արտիստ (1933): 19-րդ դարի 80-ական թվականներին սկսելով իր երաժշտական գործունեությունը, լինելով Տ. Չուխաճյանի, Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Կոմիտասի, Ալ.Սպենդիարյանի, Ա.Տիգրանյանի և ուրիշների ժամանակակիցը, Ն. Տիգրանյանը նրանց հետ մեկտեղ, հանդիսացավ հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմնադիրը: Ապրելով մինչև 20-րդ դարի կեսերը, Ն.Տիգրանյանը խորհրդահայ երաժշտական մշակույթի նպատակասլաց և աննկուն կառուցողը դարձավ:

Ն. Տիգրանյանի ծառայությունը հայ արվեստում այն է, որ նա առաջիններից մեկն էր, որ հավաքագրեց, ուսումնասիրեց և ստեղ-

ծագործորեն մշակեց եվրոպական գործիքներով կատարման համար բազմազան ժողովրդական երգերն ու պարերը իրենց ինքնատիպ ռիթմիկ և լադային առանձնահատկություններով, ինչպես նաև մուղամների, բայաթիների և այլ բարդ երաժշտական ձևերի հրաշալի նմուշները, որոնք այնքան լայն տարածում ունեին Անդրկովկասի և Միջին Արևելքի ժողովուրդների շրջանում:

Իր մեծաքանակ և բազմաբնույթ դաշնամուրային ստեղծագործություններում Ն. Տիգրանյանը սկիզբ դրեց հայ դաշնամուրային երաժշտության զարգացմանը: Նրան են պատկանում ձայնի և դաշնամուրի համար ռոմանսներ և երգեր, ինչպես նաև սիմֆոնիկ նվագամբի և գործիքային համույթների համար գրված ստեղծագործություններ:

Միակ խմբերգային ստեղծագործությունը, որը գրել է Ն. Տիգրանյանը (1948-ին), 17-18-րդ դարերում հայտնի տաղերգու<sup>13</sup> Բաղդասար Դպիրի «**Ի ննջմանեդ արքայական**» (Արթնացիր արքայական քնից) աշխարհիկ տաղի մշակումն է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Այս քնարական պարթևտիկ երգը մեծ ազդեցություն է ունեցել հետագա սերնդի շատ կոմպոզիտորների և աշուղների վրա: Նրա հետքերը կարելի է գտնել Սայաթ-Նովայի (18-րդ դար) «Դուն էն գլխեն» երգում, Շիրինի (19-րդ դար) «Այգեպան» երգում, Շերամի (19-20-րդ դդ. սկիզբ) «Ես մի խոսնակ թառ ունեի» երգում, Ա. Տիգրանյանի (1879-1950) «Անուշ» օպերայի Նախերգանքի խմբերգում (տես՝ կլավիրի 3-րդ էջը) և այլն:

Բոլոր այս երգերի, ինչպես նաև նրանց սկզբնաղբյուրի («Ի ննջմանեդ») հիմքում այսպես կոչված «չարգահ» երկակի լադն է՝ հիմքում հարմոնիկ տեսրախորդով հնչունաշարով և իրար մոտ ռիթմախնտո- նացիաները (համեմատեք վերը նշված երգերը Բաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ»-ի հետ):

Նոտային օրինակ թիվ 11



Այս վեհաշունչ քնարական տաղի բանաստեղծական բովանդակու-

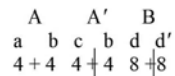
<sup>13</sup> Տաղերգու՝ տաղեր հորինող՝ հայկական միջնադարյան քնարական կամ քնարական-դրամատիկական, միաձայն կերտվածքով գրված ստեղծագործությունների հեղինակ:

թյունը չքնաղ սիրեցյալի գեղեցկության գովերգումն է: Բանաստեղծությունը հնչում է վեհաշունչ և շարադրված է հանդիսավոր գրաբարով<sup>14</sup>:

Ի ննջմանեդ արքայական  
 Չարթիր նագելիդ իմ, զարթիր,  
 Եհաս նշույլն արեգական  
 Չարթիր նագելիդ իմ զարթիր:

Պատկեր սիրուն տիպ բոլորակ,  
 Լըրացելո լույս նույն քատակ,  
 Ոչ գըտանի քեզ օրինակ,  
 Չարթիր նագելիդ իմ, զարթիր և այլն:

Խմբերգը գրված է երկմաս ձևով՝  
 Սխեմա թիվ 10



Խմբերգային ֆակտուրան, հիմնական մասերում տարբեր է «A» և «A'» մասերում հոմոֆոն-հարմոնիկ է (ակորդային շարադրանքով), «B» մասում սոպրանոների մեղեդուն ուղեկցում են տենորների սահուն ընթացող կոնտրապունկտը, բասերի և մասնակիորեն ալտերի (բասերից օկտավ վեր) ձայնառությունը: Այսպիսով, ամբողջ երկրորդ մասն (B) ընթանում է տոնիկական ձայնառությամբ:

Շնորհիվ այն բանի, որ կոմպոզիտորը հարմոնիկ ուղեկցությունը կառուցում է մեղեդու լադի հնչյունաշարի վրա, հաճախ հարմոնիալում առաջանում են գունեղ (և բավական ինքնատիպ) հնչողությամբ, մեծացված սեքստայով (կամ փոքրացված տերցիայով) ակորդներ, մասնավորապես, փոքրացրած սեպտակորդ՝ իջեցված տերցիայով և նրա շրջվածքները:

Նոտային օրինակ թիվ 12

<sup>14</sup> Գրաբար – հայոց հին գրական լեզուն:

Ինչպես օրինակի սկզբում՝ ա), այնպես էլ կադանսներում՝ բ), ինչպես նաև գ)-ում («d» տիպի կադանս) և («di» տիպի կադանս): Դրա հետ մեկտեղ ձայնատարության մեջ առաջ է գալիս դժվար ինտոնացվող քայլ՝ մեծացված սեկունդայով (es-fis): «d» տիպի կադանսում այս քայլն անցնում է տենորների ձայնաբաժնում, իսկ «di» տիպի կադանսում բասերի մոտ:

### ԿՈՄԻՏԱՍ (ՍՈՂՈՄՈՆՅԱՆ ՍՈՂՈՄՈՆ ԳԵՎՈՐԳԻ) (1869-1935թթ.)

Հայ երաժշտության հանճարեղ դասական կոմպոզիտոր, ժողովրդական երաժշտության բանահավաք և հետազոտող, խոշորագույն գիտնական, օժտված խմբավար, երգիչ, հասարակական գործիչ, մանկավարժ:

Կոմիտասի ստեղծագործական գործունեությունը սերտ կապված է նրա հետազոտական բանահավաքչական գործունեության հետ, նրա համարյա բոլոր ստեղծագործությունները՝ վոկալ, խմբերգային և գործիքային, հիմնված են այն բուն ժողովրդական մեղեդիների վրա, որոնք նա հավաքել, վերլուծել և գրառել է:

Հսկայական քանակով՝ մոտ չորս հազար հավաքագրած և գրառված ժողովրդագեղջկական մեղեդիներ, երգեր և պարեր, ակնառու ձևով ցույց են տալիս երաժշտական ֆոլկլորի անժխտելի հարստությունը, բազմազանությունը և ինքնատիպությունը:

Կոմիտասի հոյակապ ստեղծագործությունները, մեներգերը, խմբերգերը հայկական երաժշտության մարգարիտներ են և վկայում են այն, թե ժողովրդական նմուշները կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման համար ինչպիսի շնորհակալ նյութ են հանդիսանում:

Կոմիտաս-կոմպոզիտորի անգնահատելի ծառայությունն այն է, որ նա խորապես բացահայտել է հայկական մելոսի հնարավորությունները՝ երաժշտական կերպարի հստակությունը, նրա կապը իրականության, մարդկային ապրումների և զգացմունքների հետ, իսկ կոմպոզիցիոն տեսակետից՝ վառ ընդգծված թեմատիզմը, հարուստ լադախինտոնացիոն և մետրառիթմական ոլորտը:

Կոմիտասը հանճարեղ կերպով երևան բերեց ազգային երաժշտության լավագույն հատկանիշները և նոր էջ բացեց հայ երաժշտական արվեստում:

Լինելով ոչ միայն հայ երաժշտության, նրա բազմադարյան ժողովրդական ավանդույթների, այլ նաև համաշխարհային երաժշտական մշակույթի մեծ գիտակ, նա պոլիֆոնիայի սկզբունքները հարազատ հայկական երաժշտության մեջ ներդնելու նոր ուղիներ գտավ, որոնք օրգանապես բխում էին հայկական մեղեդային մտածողությունից:

Հայ երաժշտության մեջ պոլիֆոնիկ հարուստ հնարավորությունների կիրառման ոլորտում Կոմիտասը հիրավի նորարար էր: Նրան հաջողվեց ներթափանցել հայկական լադերի էության մեջ, առանձնակի նրբանկատությամբ էր ընկալում հայ ժողովրդական երգերի ինտոնացիաները և մետրաոթները: Կոմիտասը ներմուծում էր կոնտրապունկտոզ ձայներ, համաձայնեցնելով դրանք հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ հաստատված օրինաչափությունների հետ, պահպանելով ժողովրդական ոճը, ընտրում է համապատասխան ինտոնացիաներ և ռիթմեր ֆոլկլորից: Օգտագործելով, գլխավորապես, կոնտրաստային (պոլիմեղեդիական) և ենթաձայնային պոլիֆոնիա, նա կոնտրապունկտների համար որպես թեմատիկ նյութ, ընտրում էր այնպիսի ռիթմահնտոնացիաներ, որոնք լայնորեն հանդիպում էին հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ: Այդ է պատճառը, որ նրա պոլիֆոնիան կենդանի երաժշտական խոսքի տպավորություն է ստեղծում, այն մոտ և հարազատ է ժողովրդական ոգուն:

Արանով է բացատրվում այն, որ ժողովուրդն անչափ բարձր է գնահատում և սիրում Կոմիտասի ստեղծագործությունը, իսկ նրա երկերը համարվում են լավագույն և արժեքավոր ներդրում մեր ազգային մշակույթի մեջ: Դրա հետ մեկտեղ նրա ստեղծագործությունը նշանակալից ներդրում է նաև 20-րդ դարասկզբի համաշխարհային երաժշտության մեջ:

Կոմիտասի խմբերգային ժառանգությունը ծավալուն է ու բազմազան և իրենից ներկայացնում է բարձր գեղարվեստական արժեք: 150-ից ավելի ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումների շարքում կան ամենատարբեր ժանրերի խմբերգեր՝ գրված ամենաբազմազան թեմաներով. աշխատանքային՝ «Երկրագործի երգ», «Կալի երգ», «Գութանի երգ», «Քաղհան», սոցիալական ուղղվածության՝ «Ծիրանի ծառ», «Սիփանա քաջեր», «Գարուն»՝ Հ. Հովհաննիսյանի խոսքերով, ծիսական, այդ թվում տասնյակ հարսանեկան երգեր՝ «Թագվորի մեր դուրս արի» (դիմում է փեսան մորը), «Թագվոր բարով» (փեսու գով-

քը), «Մեր թագվորին ինչ պիտի» (մատուցումը փեսային) և այլն, գուշակության երգեր՝ «Երկնի աստղեր», «Էլ գյուլում եմ» և այլն, գեղջկական-պարային՝ «Ամպել ա կամար, կամար», «Հոյ, իմ նազան յար» և ուրիշներ, քնարական երգերի մի մեծ շարք մարդկային ամենատարբեր զգացումների լայն ընդգրկմամբ:

Խմբերգային ժանրը Կոմիտասի ստեղծագործական պրակտիկայում ամենազարգացած էր: Նա ժողովրդական երգերի մշակումներում համառորեն փնտրում և հասնում էր լավագույն գեղարվեստական արդյունքների: Նա կանգ չէր առնում որևէ մեկ տարբերակի վրա, այլ հորինում էր միևնույն երգի մշակման մի քանի (մինչև իսկ 8) տարբերակ, օգտագործելով տարբեր կոմպոզիցիոն մեթոդներ, գրառման միջոցներ, ընտրելով տարբեր կազմեր, երգչախմբի տեսակներ և տիպեր, գլխավորապես, առանց նվագակցության, իսկ երբեմն էլ դաշնամուրային նվագակցությամբ, մենակատարների մասնակցությամբ: Հաճախ տարբերակման էին ենթարկվում նաև չափը, կառուցվածքը, իսկ երբեմն էլ մեղեդու, հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի ուրիշ կողմերը: Այսպես օրինակ, «Գարուն ա» հայտնի երգն ունի մոտ ութ տարբերակ, նրանցից մեկը եռաձայն երկսեռ, ալտ (կամ սոպրանո), տենոր, բաս (տես՝ 2-րդ հատոր, 149 էջ), մեկը հնգաձայն երկսեռ՝ սոպրանոն ալտերի հետ (ունիսոն), 1-ին, 2-րդ տենորներ, 1-ին, 2-րդ բասեր (2-րդ հատոր, 150 էջ), երեք վեցձայնանի (սոպրանո, ալտեր, 1-ին, 2-րդ տենորներ, 1-ին, 2-րդ բասեր), որոնցից մեկը՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ (2-րդ հատոր, 151-156 էջ): Այս շարքում կան տարբերակներ, որոնցում փոփոխված է նաև չափը (151 էջում՝ 12/4, 157 էջում՝ 15/4): Բացի այդ, լավ հայտնի է այս երգի մշակումը մենակատար սոպրանոյի և դաշնամուրի համար:

«Գութաներգ» աշխատանքային երգը, բացի բոլորին հայտնի տարբերակից (2-րդ հատոր, 20-21 էջեր), ունի նաև երեք այլ տարբերակ՝ եռաձայն երկսեռ երգչախմբի համար (սոպրանո, տենոր, բաս, a capella);

քառաձայն արական երգչախմբի համար, a capella (մենակատար տենոր, 1-ին բաս, 2-րդ բաս);

վեցձայնանի երկսեռ երգչախմբի համար, a capella (մենակատար սոպրանո, սոպրանո, ալտ, տենոր, 1-ին, 2-րդ բաս (տես՝ 158-160 էջերը):

«Կուժն առա» երգը, բացի հիմնական հայտնի տարբերակից, ունի նաև հինգ այլ տարբերակ՝ 1) եռաձայն միասեռ, a cappella (2 սոպրա-

նո, ալտեր), 2) հնգաձայն երկսեռ, a cappella, 3) քառաձայն երկսեռ, դաշնամուրի նվագակցությամբ, 4) յոթձայնանի երկսեռ, a cappella, 5) հնգաձայն ոչ լրիվ երկսեռ, a cappella (տես՝ 167-174 էջերը), բացի այդ, այս երգը մշակված է նաև ձայնի և դաշնամուրի համար երեք տարբերակով (տես՝ 1-ին հատոր, 69, 145 և 146 էջերը): Այս եղանակով էլի շատ երգեր մշակված են մի քանի տարբերակով, տարբեր կազմերի երգչախմբերի համար (տես՝ 2-րդ հատորի 149-218 և 3-րդ հատորի 173-251 էջերը): Բոլոր այս բազմաքանակ տարբերակները վկայում են Կոմիտասի համառ ու աննկուն որոնումների մասին՝ այս կամ այն գաղափարի լավագույն կոմպոզիցիոն լուծումը գտնելու համար: Միանգամայն ակնառու է այն մեծ հետաքրքրությունը, որ կարող են ներկայացնել խմբավարների պրակտիկ գործունեության մեջ այս բազմաքանակ տարբերակները: Նրանք կարող են օգտագործվել տարբեր կատարողական երգչախմբերի կողմից՝ ըստ իրենց կազմի և հնարավորությունների:

Կոմիտասյան խմբերգային ստեղծագործությունների գագաթնակետը նրա աշխատանքային երգերն են: Դրանք շատ չեն, սակայն, գեղարվեստական արժեքով խիստ նշանակալից են: Դրանց թվին են պատկանում գլխավորապես վերը նշված չորս խմբերգերը՝ «Գութանի երգը», «Կալի երգը», «Երկրագործի երգը», «Քաղհանը» և ուրիշներ (տես նաև «Սանդի երգը», «Ել-ել»-ը): Դրանցից յուրաքանչյուրում վառ և պատկերավոր բացահատվում են աշխատավոր գյուղացու կյանքի տարբեր կողմերն ու հոգևոր աշխարհը: Այս խմբերգերում հանդիպող իմիտացիոն փոխկանչերը, առանձին բացականչությունները, կոչերը անցնելով մի ձայնաբաժնից մյուսին, արտացոլում են գյուղացու աշխատանքային պրոցեսները: (Պատահական չէ, որ իր «Լոռվա հորովել»<sup>15</sup> ընդարձակ հոդվածում Կոմիտասը մանրամասն կանգ է առնում բոլոր այն նկարագրությունների վրա, որոնք կապվում են հողի վար ու ցանքի հետ: Նա այստեղ ցույց է տալիս, թե ինչպես է այդ ամբողջն արտահայտվում երգում):

**«Գութանի երգ»:** Ծավալով ոչ մեծ, բայց չափազանց նշանակալից իր բովանդակությամբ այս խմբերգը կազմված է ընդամենը ութ տասներկու բախումով տակտերից, որը կրկնվում է երկու անգամ և միայն նախավերջին տակտում կրում է որոշ փոփոխություններ: Այն

<sup>15</sup> Այս մասին տես՝ Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 68:

հայտնի հորովելների (հողի աշխատավորի, աշխատանքային երգ) մի տարբերակ է, որում եզնավարը սիրով դիմում է իր անլեզու, հավատարիմ օգնականներին. «Ձիգ տու, քաշի, այ եզո, արա հո, այ լուծդ մաշի, այ եզո, արա հո ...» և այլն:

Նրա բնօրինակը իր իսկ Կոմիտասի կողմից գրառված մեղեդին է (Ազգագրական ժողովածու, 1931, թիվ 30), որը ծավալվում է մինոր լադում: Այս լադը հայ երաժշտության տեսության մեջ դիտարկվում է որպես փռուզիական հնչյունաշար ունեցող լադ, բայց որում (ի տարբերություն փռուզիական լադի), որպես օժանդակ հենակետ հանդես է գալիս լադի երրորդ աստիճանը, իսկ ներքևի ձգտող հնչյունը գտնվում է տոնիկայից կես տոն ցած:

Նոտային օրինակ թիվ 13



Այս լադը Կոմիտասը մեկնաբանում է որպես F-dur-ի տերցիային ոլորտ, դրանով իսկ լուսավորելով մեղեդու երանգավորումը և երգի տրամադրությունը դարձնելով կենսախիղճ<sup>16</sup>: Ուշագրավ է այն, որ երգի կրկնական անցկացման ժամանակ 2-րդ վոլտան Կոմիտասի մոտավարտվում է ոչ թե F-dur-ում (ինչպես 1-ին վոլտան), այլ A-dur-ում: Երգը մշակված է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Ֆակտուրան իրենից ներկայացնում է պոլիֆոնիկ տարրերով ակորդային շարադրանք: Դրա հետ մեկտեղ ալտերի իմիտացիոն փոխկանչերը տենորների հետ (3-րդ տակտում, սոպրանոների հետ հնչեղ ասերգությունը (4-րդ և 5-րդ տակտերում) ալտերի իմիտացիոն կանչը (7-րդ տակտում) և այլ պոլիֆոնիկ հնարքներ կարևոր կերպարային նշանակություն ունեն գեղջուկ-հողագործի աշխատանքային առօրյայի ռեալիստական պատկերի նկարագրման մեջ:

**«Կալի երգ»** խմբերգն իր երաժշտաթեմատիկ նյութերով, ֆակտուրայով, երգչախմբային շարադրանքի միջոցներով ավելի բազ-

<sup>16</sup> Հատկանշական է, որ հայկական ժողովրդական շատ երգեր, որոնք հնչում են փռուզիական կամ էլ նրան մոտ լադերում (փռուզիական հնչյունաշար) կոմպոզիտորները ներդաշնակում են այնպես, ինչպես այդ արել է Կոմիտասը, այսինքն որպես լադի տոնիկա ընդունում են տվյալ տոնիկայից մեծ տերցիա ներքև գտնվող հնչյունը և a-moll-ի փոխարեն (փռուզիական կամ լրկրիական) հնչում է F-dur:

մազան և առավել ծավալուն է: Այստեղ Կոմիտասը վարպետորեն օգտագործել է չորս աշխատանքային երգ, որոնք գետեղված են 1931թ. Ազգագրական ժողովածուում (տես՝ նշված ժողովածուի թիվ 20, 28, 31 և 74):

Այս երգերի բանաստեղծական տեքստերում գեղջուկ-անասնավարը դիմում է իր «կերակրողին»՝ եզին, ոգևորելով և մղելով աշխատանքի, նա քնքուշ և սրտառու ձևով անվանում է եզին մեկ «սիրուն», մեկ «ծաղիկ», մեկ «հարազատ եղբայր» և այլն:

Դիտարկենք այս մոտիվները և որոշենք նրանց դերը ամբողջական ստեղծագործության ձևակառուցման մեջ:

«Արի, արի քե ղուրբան» (թիվ 31) ժողովրդական երգը կոմպոզիտորի կողմից օգտագործվել է միայն մեկ անգամ նախաբանում, որպես կոչ: Շնորհիվ կիրառված իմիտացիոն փոխկանչերի երգչախմբային շարադրանքը ձեռք է բերում պոլիֆոնիկ զարգացում (սկզբում տենորների և սոպրանոների մոտ, իսկ հետո՝ քառաձայն a cappella երկսեռ երգչախմբի մյուս ձայներում):

Նոտային օրինակ թիվ 14

Այս մեղեդին զարգացնելով նախաբանի հատվածում, հեղինակը փոխկանչի մեջ է ներգրավում երգչախմբի բոլոր ձայնաբաժինները (1-10 տակտերը): 11-րդ տակտից ի հայտ է գալիս նոր կերպար՝ արտահայտված հրապուրիչ-երգային «Կալի երգ» ժողովրդական երգի թեմայում (թիվ 20), այստեղ Կոմիտասը օգտագործել է «Հաշանը դարման արա» խոսքերով մեղեդին:

Խմբերգային շարադրանքն այստեղ ձեռք է բերում սոպրանոների, ալտերի և բասերի էկվիոբիթմիկ շարժման նոր տեսք: Տրիոլային ռիթմական պատկերը, որպես պատկերավոր կանչ, որը երկու անգամ հանդես է գալիս տենորների մոտ, ներմուծված է կոմպոզիտորի

կողմից (բնօրինակում այն չկա): Եռաձայնության մեջ այս ռիթմը մեղեդու հանգիստ հոսքին հաղորդում է որոշակի լարվածություն:

Նոտային օրինակ թիվ 15

Ֆերմատայով ընդլայնված կադանսից հետո, նոր թեմայով մուտք է գործում մենակատար տենորը: Սա «Հոլ արա եզր ջան» ժողովրդական երգի թեման է:

Իր նշանակալիության և հանդիսավորության շնորհիվ այն ձեռք է բերում կենտրոնական իմաստային էպիզոդի նշանակություն:

Հաջորդ հատվածում Կոմիտասն օգտագործել է երկու երգերի մեղեդիական տարրերը (դրանք են «Սալի կալի խուրց կրելու հորովել» և «Օ, հոլել, հոլել, հոլել»<sup>17</sup>), դրանք համակցելով տրամաբանական հաջորդականության մեջ, որից և կազմվել է երգչախմբային ֆակտուրայի պոլիֆոնիկ հյուսվածքը  $\frac{D}{5+13}$ :

Վերը նշված մասերը  $\frac{A}{17}$  և  $\frac{B}{19} + \frac{C}{11:26:11}$  թեմատիկ ռեպ-

րիզի անցկացման ժամանակ հնչում են սկզբնական տոնայնությունից մեծ սեկունդա վեր տոնայնության մեջ՝ դրանով իսկ ստեղծելով առավել լարվածություն:

Այսպիսով, խմբերգի ընդհանուր սխեման ձեռք է բերում սոնատային փոխհարաբերություններ հիշեցնող գծեր:

Սխեմա թիվ 11

Նախաբան	A	(B+C)	D	A	(B+C)
11	$\frac{a}{17}$	$\frac{a'}{19}$	$\frac{5+13}{18}$	$\frac{17}{17}$	$\frac{71}{71}$
	D-dur	A-dur	A-dur	E-dur	H-dur
		(d-moll)	(a-moll)		(c-moll)

<sup>17</sup> Ձայնարկություն (տես՝ թիվ 74):

ինչպես տեսնում ենք, տոնատային ձևի դասական օրինաչափությունների տեսակետից տոնայնական նման հարաբերություններն անսովոր են:

Կոմիտասի սոցիալական սուր ուղղվածությամբ խմբերգերից է **«Ծիրանի ծառ»** գեղջկական երգը, որն արտահայտում է չքավորության դատապարտված գյուղացու ողբերգական զգացումներն ու տխուր մտքերը:

Տվյալ ստեղծագործության համար թեմատիկ նյութ են ծառայում Կոմիտասի կողմից հավաքագրված բուն գեղջկական երգերը: Կոմպոզիտորը ստեղծում է մեկ ամբողջություն՝ միաձուլելով երեք առանձին ժողովրդական երգեր. «Ծիրանի ծառ, բար մի տա», «Հա տվեք, ետ տվեք» և «Հով, հով, հովն ընկավ»<sup>18</sup>:

Խմբերգի պարտիտուրը շատ բազմազան է: Նրա առաջին հատվածը՝ բուն «Ծիրանի ծառ» երգն անցկացվում է քառամաս չափում, հանձնարարված է մենակատար տենորին՝ տղամարդկանց եռաձայն երգչախմբի ուղեկցությամբ: Երկրորդ հատվածում «Հա տվեք» երգն անցնում է եռամաս չափում, սոպրանոները և ալտերը տենորների ձայնաբաժնի հետ եռաձայն երգչախումբ են կազմում, և, վերջապես, եզրափակիչ հատվածը՝ «Հով, հով ...» երգում է քառաձայն a cappella երկսեռ երգչախումբը (S, A, T, B):

Խմբերգի ֆակտուրան գերազանցապես հոմոֆոն է, բայց կոմպոզիտորն առանձին ձայներին զգալի ինքնուրույնություն է տալիս, առանձին մասերում անցնելով հոմոֆոն-պոլիֆոնիկ շարադրանքի:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում մոդուլյացիոն պլանը, որը տանում է դեպի երկրորդ կարգի ազգակից տոնայնություն:

Սխեմա թիվ 12



Արդյունքում, զարգացումն ավարտվում է G-dur-ում, որը գլխավոր (2-րդ) հատվածի համանուն տոնայնությունն է, և մյուս կողմից, սկզբնական հատվածի տոնայնության դոմինանտը: Դրա համար էլ երկրորդ անցկացման ժամանակ այնքան բնական է հնչում ռեպրիզ (C-dur-ում):

<sup>18</sup> Տես՝ Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, 1931, էջ 3, թիվ 8, 9, 10:

**«Գարուն ա»** ժողովրդական քնարական երգը, գրառված է Կոմիտասի կողմից (տես՝ Ազգագրական ժողովածու, թիվ 17):

Երգի բովանդակությունը՝ սիրեցյալի կողմից լքված աղջկա խորը վշտի և թախծի արտահայտությունն է: Այստեղ իբրև բանաստեղծական միջոց կիրառված է բնության անբնական երևույթը և անձնական կյանքում անարդարությունը միմյանց համադրելու սկզբունքը՝ «Գարուն ա, ձուն ա արել, իմ յարն ինձնից ա սառել» և այլն: Դրա հետ մեկտեղ, բնորոշ է «Վայ լե-լե, վայ լե-լե» վշտալի կրկներգը: Ա. Շահվերդյանի ճշգրիտ բնորոշմամբ, «Գարուն ա»-ն Կոմիտասի մշակմամբ թախծոտ, արդարև դրամատիկական, խորը և ուժեղ բովանդակությամբ հագեցված երգ է: Այս երգի դրամատիզմը զուրկ է լացակումած սենտիմենտալությունից: Այն պետք է կատարել զուսպ, նշանակալից, վեհ, դանդաղ շարժման մեջ, ինչպես ողբերգական մենախոսություն, ինչպես մարդկային մեծ և դժբախտ հոգու մի պատմություն: Այսպես է արտացոլվել երգը գրամոֆոնի սկավառակի վրա իր իսկ Կոմիտասի կատարմամբ»<sup>19</sup>:

Կոմիտասն այս երգին բազմիցս է անդրադարձել: Հայտնի է այս երգի մշակումը մենակատարի (սոպրանո) և դաշնամուրի համար, ինչպես նաև շատ տարբերակներ (մոտավորապես ութ) տարբեր երգչախմբային կազմերի համար: Այս հանգամանքը նույնպես ապացուցում է, թե կոմպոզիտորն իր մշակումներում ինչպիսի համառությամբ էր հասնում մտքի և զգացմունքի արտահայտման բարձրագույն կատարելության:

Անտարակույս, երգչախմբային հայտնի c-moll տարբերակը, որի վրա կանգ է առել կոմպոզիտորը, առավել գեղարվեստական է և ոգեշունչ: Այն գրված է եռաձայն և վեցձայնանի երկսեռ a cappella երգչախմբի համար՝ քառյակային ձևում A+B+B սխեմայով: Երգի առաջին կեսը (A, 4 տակտ) նախերգն է, այն կատարվում է սոպրանոների, ալտերի և տենորների ձայնաբաժինների երկուական մասնակիցների կողմից, երկրորդ կեսը կրկներգն է (B, 4 տակտ կրկնությամբ), որը հնչում է սոպրանոների, ալտերի, 1-ին, 2-րդ տենորների և 1-ին, 2-րդ բասերի բոլոր ձայների տուտտիով: Ստեղծագործության տեմպը Lento, այսինքն շատ դանդաղ, որում մեղեդու ծավալումն ստեղծում է հոգեբանական մեծ լարվածություն և արտահայտում հոգու վիշտն ու ցավը:

<sup>19</sup> Шавердян А., Очерки истории армянской музыки XIX-XX вв., с. 288.

Ժողովրդական երգի առաջին կեսի մեղեդիական նյութը Կոմիտասը վերարտադրում է նույնությամբ, ինչպես բնօրինակում: Այս տարբերակում այնքան ողբ, այնքան հոգեկան տվայտանք և անելանելի տխրություն կա, բայց և լի է զսպվածությամբ և ներքին կենտրոնացմամբ: Դա պայմանավորված է հենց մեղեդու կառուցվածքով, որն անցնում է դորիական լադում՝ վերևի տերցիային օժանդակ հենակետով: Այս մեղեդու սկզբնական ռիթմահինտոնացիան (տոնիկական տերցիայի բազմակի շեշտադրմամբ) կարծես ազատ «սավառնում է» շոշափելով մինոր տերցիան մերթ տակտի առաջին մասի վրա, մերթ երրորդի վրա՝ ինչպես վերընթաց, այնպես էլ վարընթաց ուղղությամբ:

Ժողովրդական մեղեդու երկրորդ կեսում Կոմիտասը փոփոխություն է մտցրել, որն աննշան լինելով հանդերձ, չափազանց հարստացրել և ուժեղացրել է մեղեդու ողբերգական արտահայտչականությունը:

Նոտային օրինակ թիվ 16

ա)  բնօրինակ

բ)  Կոմիտաս

Երգչախմբի առավել լավ ռեգիստրային պայմաններում հնչողության նպատակով Կոմիտասը բնօրինակի g-moll տոնայնությունը փոխարինում է (դորիական) c-moll-ով:

Մեղեդիում իշխող մինոր լադում, կոմպոզիտորը երկրորդ նախադասության մեջ (B) շեղում է մտցնում դեպի զուգահեռ մաժոր (ինչը դրսևորվում է As-dur, Es-dur, Es-dur-ի D7 ակորդների միջոցով): Բայց այս մաժորը միայն ուժեղացնում է երաժշտության ողբերգական բնույթը, հակադրվելով շրջապատող մինորային հարմոնիաներին:

Ստեղծագործության խմբերգային ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է (կոնտրաստային): Կոմիտասի կողմից հորինված պոլիմեղեդային ենթաձայները չափազանց հարստացնում են կերպարը, բացահայտելով ժողովրդական բարեհունչ մեղեդու արտահայտչական ուժը: Կոմիտասը ձայների կոնտրաստակտ է հորինում, որոնք լրիվ համապատասխանում են հայկական ժողովրդական մեղեդիներին: Իրոք,

ալտի, տենորի, բասի յուրաքանչյուր ձայնաբաժին մի ինքնուրույն մեղեդի է, որն իր նախատիպը կարող էր ունենալ բուն հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ: Ընդ որում կոմիտասյան հակաշարադրանքի գծերից յուրաքանչյուրը հագեցված է հուզականությամբ, բխում է երգի բովանդակությունից: Մինևույն ժամանակ, այդ գծերը կատարյալ միաձուլվում են իրենց մեղեդիական-ռիթմական պատկերով, բազմազան և ընդգրկուն ձայնաձավալով:

Նոտային օրինակ թիվ 17



Արժե հատուկ ուշադրություն դարձնել հեղինակի կողմից առանձին ձայնաբաժիններում կատարած շեշտադրումների, նյունասների վրա: Նրանց փոխադարձ անհամապատասխանությունը, մեծ բազմազանությունը, և դրա հետ մեկտեղ հստակությունը ցույց է տալիս, թե որքան լուրջ, մանրակրկիտ և խստապահանջ մոտեցում ուներ կոմպոզիտորը հնչողության ուժգնության տատանումների հանդեպ, խմբերգի ընդհանուր քնարական տրամադրությանը համապատասխան հնչողություն և արտահայտչականություն ստանալու նպատակով:

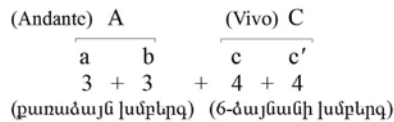
«Սարերի վրով գնաց» և «Երի, երի, երի ջան» երգերը զետեղված են Կոմիտասի Ազգագրական ժողովածուում (թիվ 134 և 135): Միավորելով դրանք իր երգչախմբային մշակման մեջ որպես մեկ երկմաս շար, կոմպոզիտորը նկատի ուներ նրանց բովանդակության ընդհանրությունը, լադը և հակառակը՝ նրանց բնույթի հակադրությունը: Առաջին երգն արտահայտում է աղջկա հոգեկան վիշտը, որի սիրեցյալը գնում է զինծառայության: Երկրորդ երգն արտահայտում է աղջկա ուրախությունը՝ «հրացանն ուսին» իր յարին տեսնելուց (թեկուզ դա երազ էր): Ժողովրդական տեքստերի բովանդակությանը համապատասխան առաջին երգը հնչում է ողբերգական տոներով: Կոմիտասն ամբողջությամբ պահպանում է ժողովրդական սկզբնաղբյուրի մեղեդին, այն անցնում է Andante dolente տեմպում, այսինքն

չափավոր-դանդաղ և թախծոտ, 12/8 երգային լայն չափում, գերազանցապես խլացված հնչողությամբ մինոր լադում, քառածայն, երկսեռ a cappella երգչախումբի կազմով:

Երկրորդ երգը, որն ունի պարային բնույթ, ընթանում է աշխույժ տեմպում (vivo, այսինքն առույգ), 4/8 չափով, կտրուկ քայլերգային ռիթմով և հանձնարարված է վեցձայնանի երկսեռ երգչախումբի կազմին (S, A1, II և B1, II) նման կոնտրաստային համադրումը՝ դանդաղ, տխուր երաժշտությունը արագ, աշխույժի հետ, գեղարվեստական մի միջոց է, որը լայնորեն օգտագործվել է շատ ժողովրդական երաժիշտների՝ ստեղծագործողների և կատարողների կողմից: Այն կարելի է հանդիպել թե՛ ծավալուն ժողովրդական վիպերգերում, թե՛ գուռնաչիների և սազանդարների ժողովրդական համույթների երաժշտական կատարումներում: Գեղարվեստական այս միջոցը, ինչպես վերը նշվել է, բնորոշ էր նաև Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությանը, որը նույնպես հիմնվում էր ժողովրդական ավանդույթների վրա:

Հետևելով նույն սկզբունքին, Կոմիտասն այս երկու բազմաբնույթ երգերը միավորում է մեկ ամբողջական ստեղծագործության մեջ, ստանալով երկու քառյակներից բաղկացած հետևյալ ձևը.

Մխենա թիվ 13



Այս երգերի հիմքում լյա և ռե լադային հենակետերով երկակի<sup>20</sup> լադն է, որը հաճախ է հանդիպում հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ:

Նոտային օրինակ թիվ 18



Երկու երգերի մեղեդիներն սկսվում են վերևի տոնիկայի ոլորտում (այսինքն հարմոնիկ d-moll-ում) և երկուսն էլ ավարտվում են «լյա» տոնիկայի վրա:

<sup>20</sup> Այս մասին տես նաև էջ 27 (նոտային օրինակ թիվ 11):

Կոմիտասը երկու երգն էլ ներդաշնակում է այնպես, որ որպես տոնիկա ընկալվում է «ռե»-ն, որը և չի հակասում ժողովրդական բնօրինակի էությանը: Հատկանշական է, որ Կոմիտասի մոտ երգերն սկսվում են d-moll-ում, բայց ավարտվում են համանուն D-dur-ում, վերջում ստեղծելով լադի լուսավոր գունավորում և կերպարի պայծառացում:

«Սարերի վրով գնաց» երգի կոմիտասայան մշակման մեջ առանձնապես արժեքավոր է իմիտացիոն պոլիֆոնիայի միջոցների օգտագործումը: Ընդ որում, կոմպոզիտորը չի կաշկանդում իրեն ձայների իմիտացիայի խիստ պայմաններով և երբեմն ոչ ճշգրիտ իմիտացիաներ է տալիս՝ չխախտելով ձայնատարության սկզբունքները, բայց և նշանակալիորեն հարստացնելով մեղեդիական գիծը: Այսպես, օրինակ, մուտք գործելով առաջին տակտի երկրորդ կեսից, տենորները ներքևի օկտավում կրկնում են սոպրանոների մեղեդին, այդ իմիտացիան ազատ է, մեղեդու դարձվածքի երրորդ ութերորդական «ռե»-ն Կոմիտասը իմիտացնող ձայնում փոխարինում է երկու տասնվեցերորդականներով «մի - դո-դիեզ», և դա զգալի մեծացնում է մեղեդու արտահայտչականությունը, դրա հետ մեկտեղ պահպանելով իմիտացիայի ընդհանուր միտքը, բայց և խուսափելով տենորների և սոպրանոների մոտ «ռե» և «դո» հնչյունների ոչ ցանկալի ուղղահայաց բախումից:

Նոտային օրինակ թիվ 19



Բասերը կրկնում են մեղեդու միայն վերջին ֆրազը (արձագանքի նման): Էլ ավելի ազատ է տենորի իմիտացիան, սկսած 4-րդ տակտի կեսից և մինչև քառյակի վերջը, որում պահված «մի» հնչյունը «յար» խոսքի վրա ողբերգական բացականչության տպավորություն է ստեղծում, կարծես «հոգու ճիչ»:

Նոտային օրինակ թիվ 20



Ամբողջ 4-րդ տակտը նշանակալի է իր հուզական լարվածությամբ և բարդ է խմբերգային հնչյունարտաբերման առումով: Առաջին հերթին իրենից մեծ դժվարություն է ներկայացնում բասերի ձայնաբաժնի համար անսպասելի «ֆա դիեզ» հնչյունը pp-ով (լադային ալտերցիա), որը հանդես է գալիս տակտի ուժեղ մասում այն բանից հետո, երբ նախորդ ֆրագում հնչում է «ֆա բեկարը»: Հետագայում, շնորհիվ ձայների ազատ պոլիֆոնիկ հակաշարժման (սոպրանոներից-տենորները, իսկ հետո տենորներից-բասերը) հարմոնիկ տետրախորդի երգեցողությամբ ուղղահայաց առաջ են գալիս սուր հնչող դիստանանսներ («դո դիեզի» և «սի բեմոլի» բախումով և հակառակը): Այդ ընթացքում հարմոնիայում կազմավորվում են համահնչյուններ, որոնք էլ հարմոնիկորեն հավասար են մաժոր եռահնչյունին («ֆա դիեզ, սի բեմոլ, դո դիեզ»), բայց երաժշտության մեջ կարծես կատարվում է հարմոնիայի ողբերգական արտահայտության խորացում, որը խաղաղվում է միայն նախավերջին տակտի երկրորդ կեսում:

Նոտային օրինակ թիվ 21

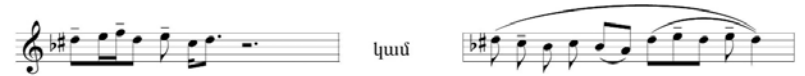


Սակայն այս լուսավորվող «լիցքաթափման» մեջ էլի զգացվում է լուռ արցունքների դառնությունը:

Ինչպես և ընդհանուր առմամբ Կոմիտասի մոտ, այնպես էլ այս (նաև հաջորդ երգում), հատկապես կարևոր արտահայտչական դեր են խաղում կատարողական շտրիխները և հատուկ ուշադրության արժանի «կամակոր» շեշտերը առանձին հնչյունների վրա, երգչախմբի բոլոր ձայնաբաժիններում: Այդպիսին են, օրինակ, շեշտերը, որոնք դրվում են հորիզոնական գծիկների ձևով, հաճախ տակտի

թույլ մասերի վրա (այս գծիկներով կոմպոզիտորը նշում է հնչյունների փափուկ, սահուն ընդգծումը, նրանց ռիթմիկ պահվածքը):

Նոտային օրինակ թիվ 22



«**Երի, երի, երի ջան**» երգը, չնայած մեր կողմից բնորոշված է որպես «պարային», սակայն, ելնելով Կոմիտասի մշակումից, այն չի ընկալվում որպես ուրախ պար: Ինչպես արդարացիորեն նկատում է Բ. Ս. Քուշնարյանը. «Դատելով այս երգի կոմիտասյան մշակումից, նրա կատարման ժամանակ պետք է ընդգծել վստահ քայլերգային երթը, բայց երբեք կատարմանը չտալ թեթև սկերցոյատիկ բնույթ»<sup>21</sup>:

Այդ են վկայում մշակման ինչպես «ներքին» (ռիթմ, հարմոնիա, ֆակտուրա), այնպես էլ «արտաքին» հատկանիշները (նյութանսներ, նրբագծեր, շեշտեր):

Ի տարբերություն նախորդի, այս երգն ունի հոմոֆոն շարադրանք, (մեղեդին սոպրանոների ձայնաբաժնում է) խիստ պարբերականացված կարճ ակորդների ֆոնի վրա, վեցձայնանի երգչախմբում: Չափազանց կարևոր հուզական ներգործություն ունի վարընթաց սեկունդաներով ինտոնացիայի legato-ն 1-ին բասերի մոտ (շեշտված տակտի ուժեղ մասով) :

Նոտային օրինակ թիվ 23



Երգի կառուցվածքն իրենից ներկայացնում է հստակ պարբերականացված երկու քառատակտ նախադասություն (տես՝ վերը նշված սխեման), որոնք բացարձակապես նույնն են մեղեդիով և միայն կադանսներում են տարբերվում իրարից. 1-ին նախադասությունը ավարտվում է կիսակադանսով, 2-րդը՝ լրիվ կադանսով: Ամբողջ երգն ընթանում է անկայուն հարմոնիայով և միայն ամենավերջում, երկ-

<sup>21</sup> Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 525.

րորդ նախադասության լրիվ կադանսում հայտնվում է տոնիկական եռահնչյունը, որն էլ, ինչպես և առաջին երգում, հնչում է լուսավոր D-dur-ում:

«**Քելեր-ցոլեր**»-ը քնարական ժողովրդական երգ է, որը մշակված է Կոմիտասի կողմից թե՛ մենակատարի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ, և թե՛ եռաձայն ոչ լրիվ երկսեռ կազմով երգչախմբի համար (սոպրանո, ալտ, տենոր, a cappella):

Երգի բովանդակությունը՝ գեղջուկ աղջկա կողմից իր աշխատասեր, արևաշող մարգագետնում աշխատող սիրեցյալի գովերգումն է. «Աղջիկը փառաբանում է իր սիրեցյալին ոսկեմազ գեղեցիկին, որը խոտ է հնձում: Նա գովերգում է նրա քայլվածքը, նրա առնականությունը, նրա աշխատանքը և սիրած պատանու չքնաղ կերպարը, նրա փառաբանման մեջ ձուլվում են գրավիչ բնության կերպարները, լեռնային մարգագետնի հարազատ բնապատկերի հետ, ողողված կեսօրվա արևի ցոլքով ...»<sup>22</sup>:

«Երգի հոգեբանական բովանդակությունը որոշվում է դինամիկ զարգացմամբ և հենց երգող աղջկա հոգեկան վիճակի բացահայտմամբ: Հաղթահարելով անհամարձակությունն ու ամաչկոտությունը, գնալով ավելի ամբողջական է դառնում նրա հիացմունքը՝ հանդեպ սիրեցյալը, նրա կրքոտ զգացմունքը: Եվ սկսելով զուսպ, կարծես կողքից, գովերգելով սիրեցյալին («Սարի սովոր, մեն մենավոր, շեկ տղա, Շող արեգակ, թող արեգակ»), երգը վերածվում է սիրային կոչի («Եկ տղա»)»<sup>23</sup>:

Այս քնարական բովանդակությանը համապատասխանում են մեղեդիական և լադահարմոնիկ միջոցները: Մեղեդին հագեցված է ինտոնացիոն հոգոցներով: Այն հատկապես արտահայտվում է երգի առաջին կեսում:

Նոտային օրինակ թիվ 24



Այդ ինտոնացիան, սրացված ներքնթաց փոքր սեկունդայով (որը ողբերգական հոգոցի տպավորություն է ստեղծում) ընդգծվում է նաև

<sup>22</sup> Шавердян А., Комитас, Ереван, 1956, с. 244.

<sup>23</sup> Նույն տեղում:

տենորների ձայնաբաժնի չորրորդ տակտում: (Ուշադրություն դարձրեք կոմիտասյան շեշտերին):

Մեղեդու զարգացումը փոքրածավալ դարձվածքից սոպրանոների միջին ռեգիստրում (երգի առաջին մասում) հասնում է մինչև ձայնածավալով ավելի լայն և զարգացած պատկերով կանտիլենայի<sup>24</sup> (երգի երկրորդ կեսում): Մեղեդին իր գագաթնակետին է հասնում այնտեղ, որտեղ ըստ բովանդակության պոռթկում են աղջկա ուժեղ զգացմունքները սիրեցյալին աղերսագին կանչելիս (10-րդ տակտում), ինտոնացիոն և դինամիկ բարձրագույն մակարդակում (Forte):

Ցանկանալով, որ մեղեդին սոպրանոների մոտ ինչ-որ ձևով տատանվի (դինամիկ իմաստով <>), Կոմիտասն այն նշում է Vacillando<sup>25</sup> բառով: Խմբերգը սկսվում է լուսավոր մաժորով, «հանգիստ» տոնիկական ձայնառությամբ, ընթացքում հնչում են հարմոնիկ մաժորին բնորոշ մեղմ տոները (G-dur, ցածր VI՝ «մի բեմոլ» և փռուգիական II՝ «յա բեմոլ» աստիճաններով). ստեղծվում է եղերերգական տրամադրություն, երգը երկրորդ հատվածում տեղափոխվում է զուգահեռ մինորը (e-moll) և ավարտվում կարծես վախվորած անորոշությամբ (e-moll-ի կիսակադանսով): Հարկ է ուշադրություն դարձնել երաժշտության մետրառիթմական առանձնահատկություններն, որոնք (ինչպես և մեղեդիական և լադահարմոնիկ կողմերը) նպաստում են գեղարվեստական կերպարի ստեղծմանը: Դա, առաջին հերթին, արդեն հաստատված և գերիշխող 6/8 չափի յուրատիպ «ընդհատումն» է 8/8 տակտով: Նրա հանդես գալը, կարծես հետաձգում է մտքի ընթացքը, բացի դրանից, խախտում է կառուցվածքի համաչափությունը (3+3), քնարական արտահայտումը դարձնելով ազատ և անկաշկանդ: Երկրորդը, պետք է ուշադրություն դարձնել տակտերի թույլ մասերի վրա դրվող ռիթմիկ շեշտերին (երգի առաջին կեսում), որոնք նպաստում են հոգոցի ինտոնացիաների ազդեցության ուժեղացմանը: Շատ արտահայտիչ է նաև «խոսումն» պաուզան ութերորդ տակտում և համանման ռիթմական շեշտերը հաջորդող տակտերի թույլ մասերին:

Խմբերգային ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է (ոչ իմիտացիոն): Կոմիտասյան պոլիֆոնիային հատուկ են ալտերի և մասամբ տենորների

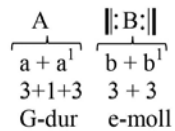
<sup>24</sup> Cantilena, իտալ. «երգ», լատ. «երգեցողություն»՝ լայնածավալ, ազատ զարգացումով մեղեդի:

<sup>25</sup> Այս տերմինը վերցված է գործիքային երաժշտությունից և ցույց է տալիս, որ պետք է մատուլ ուժեղ սեղմել լարը և արագ տատանել դեպի երկու կողմերը:

կոնտրապունկտերը (երգի 2-րդ կեսում): Նրանցից յուրաքանչյուրն իրենից ներկայացնում է ինքնուրույն, ցայտուն և ոգեշունչ մեղեդի (հատկապես ավտերի ձայնաբաժինը երգի առաջին կեսում և տենոր-ներինը՝ երկրորդում), որը հարազատ է հայ գեղջկական երգին:

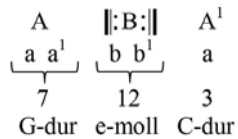
Խմբերգի կառուցվածքը քառյակային է՝ քառյակի երկմաս կառուցվածքով:

Սխեմա թիվ 14



Հայ վարպետների կատարողական պրակտիկայում հաստատվել է երաժշտական գաղափարով լրիվ, արդարացված կրկնության ավանդույթը. այն վերաբերում է երգի առաջին եռատակտին, որը ռեպրիզի ձևով կրկնվում է երգի վերջում (e-moll-ի կիսակադանսից հետո): Նման դեպքում խմբերգը ստանում է ռեպրիզային եռամաս ձև:

Սխեմա թիվ 15



Կատարման տեմպը և բնույթը կոմպոզիտորը նշում է սկզբում *Andante-dolce*, այսինքն՝ չշտապելով, նուրբ, փափուկ (առանց տակտային բաժանումների ընդգծման):

Խմբերգի երկրորդ մասի (B) կատարման կապակցությամբ Կոմիտասը հատուկ ցուցումներ է տալիս. *I Volta con calore՝* այսինքն, առաջին անգամ՝ ջերմ զգամունքով, *II Volta come ecco՝* այսինքն, երկրորդ անգամ, ինչպես արձագանք:

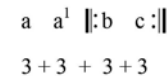
Ինչպես միշտ, այստեղ ևս, ամենուր սփռված են կոմիտասյան բնորոշ շեշտերը (-) տակտերի թույլ (երբեմն նաև ուժեղ) մասերի վրա բոլոր երեք խմբերգային ձայնաբաժիններում, ինչը և պահանջում է կատարողների հատուկ ուշադրությունը, որպեսզի ստեղծեն հնչողության այն բնույթը, որով ապրում և շնչում է այս ջրնաղ քնարական երգը:

«Շողեր ջան»<sup>26</sup> ժողովրդական երգի քնարականությունը, ի տարբերություն վերը ուսումնասիրվածների, ամբողջությամբ լուսավոր և ուրախ է, դրանով էլ պայմանավորված է խմբերգի կենսախիռո, առույգ և խաղային բնույթը: Հենց ինքը՝ մեղեդին կրում է իր մեջ պարայնության գծեր<sup>27</sup>: Դրան նպաստում են մեղեդու կառուցվածքի պարբերականությունը, նրա պարզորոշ դիրքը: Իշխող տոնայնությունը B-dur-ն է: Տեմպային նշանակումը՝ *Moderato grazioso*, խոսում է չափավոր-աշխույժ շարժման մասին՝ գեղանի, նրբագեղ, ճկուն կատարման հետ մեկտեղ:

Երգչախմբի կազմը՝ ոչ լրիվ երկսեռ քառաձայն (S, A, IT և IIT) առանց բասերի, ինչը նրան թեթևություն և լույս է հաղորդում: Խմբերգի ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է: Յուրաքանչյուր ձայն ունի իր մեղեդիական իմաստալից գիծը: Դրա հետ մեկտեղ 2-րդ տենորի ձայնաբաժինը սկզբում կատարում է գլխավոր թեմայի իմիտացիան (նմանակում, թեև ոչ այնքան ճշգրիտ), որն անցնում էր սոպրանոյի ձայնաբաժնում:

Երգի ձևը քառյակային է, երկմաս կառուցվածքով:

Սխեմա թիվ 16



Եթե հաշվի առնենք, որ C նյութը նման է «a»-ին, ապա սխեման ձեռք է բերում երկմաս ռեպրիզային ձևի նմանություն:

Բոլոր չորս եռատակտերն ավարտվում են լրիվ կադանսով, B-dur-ի տոնիկայի վրա: Տարբերությունը «a» և «a<sup>1</sup>»-ի միջև միայն տենորների մոտ է, որոնք առաջին կադանսում ստեղծում են նրա «անկատարությունը» այն դեպքում, երբ «a<sup>1</sup>»-ի կադանսում տոնիկայի հաստատումն ավելի կատարյալ է:

Նոտային օրինակ թիվ 25



<sup>26</sup> Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, թիվ 16:

<sup>27</sup> Ք. Ս. Քուշնարյանի բնորոշմամբ, այս երգը «միջանկյալ տեղ է գրավում խաղային շուրջպարերի և քնարականների միջև»: (Տես՝ Кушнарєв X., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с.180):

Խմբերգի հարմոնիան չափազանց թափանցիկ է և «բարեհամբույր»: Առաջին երկու եռատակտերում Կոմիտասը մեղեդին ներդաշնակում է B-dur-ի գլխավոր աստիճանների ակորդներով. «b» եռատակտում մեղեդու «երևակայական շեղումը» դեպի լիդիական լադ, կոմպոզիտորը մեկնաբանում է որպես շեղում դեպի F-dur: Միայն ոչ մեծ հատվածում («c»-ի կեսում) տեղի է ունենում շեղում դեպի զուգահեռ մինորը՝ g-moll (շնորհիվ երկրորդ տենորների մոտ հանդես եկող «սոլ» հնչյունի): Այն միանգամից փոխադրվում է B-dur, որում և ավարտվում է այս հիասքանչ խմբերգային պատկերը:

**«Անձրևն եկավ»** երգը, ինչպես և նախորդը, ամբողջապես մաժորային է (C-dur): Պարզագույն ժողովրդական բանաստեղծության լուսավոր քնարականությանը (աղջիկը երազում է իր սիրեցյալի մասին և մաղթում նրան բազում երկրային բարիքներ) համապատասխանում է երաժշտության ուրախ բնույթը:

Երկսեռ a cappella երգչախմբի համար այս մշակման մեջ կոմպոզիտորը խստորեն հետևում է բուն ժողովրդական երգի<sup>28</sup> կոմպոզիցիոն սխեմային:

Սխեմա թիվ 17

A [a(2)+a(2)] + B [b(3)+b(3)]:

Առաջին քառատակտ նախադասության մեջ (A) շարադրվում է ժողովրդական երգի հիմնական տեքստը: Իսկ երկրորդ նախադասությունը (B) պարունակում է միայն «Վայ լե-լե» կանչը:

Չնայած երգի փոքր ծավալին, Կոմիտասը հանձնում է այն երկու տարբեր կազմերով երգչախմբերին և ստեղծում խմբերգային երկու տարբեր կերտվածք. 1-ին նախադասությունը (B) գրված է մենակատար սոպրանոյի և տղամարդկանց քառաձայն կազմի համար (I, II T և I, II B), որը կարծես «նվագախմբային» ակորդային նվագակցության դեր է խաղում մեղեդու համար և ինչ-որ չափով նկարագրողական ֆունկցիա է կրում (անձրևի թեթև մաղում): Երկրորդ նախադասությունը (B) կատարում է վեց ձայնանի երկսեռ երգչախումբը (S, A, I, II T և I, II B) ֆակտուրան այստեղ պոլիֆոնիկ է. վերևի ձայնի հիմնական մեղեդուն (S) հակադրվում է մնացած ձայների կոնտրապունկտող գիծը: Սկսվելով ալտերի ձայնաբաժնում աստիճանական վարընթաց դարձվածքի տեսքով, այն կարծես միաձուլվում է առաջին տենորների և երկրորդ տենորների հետևողական իմիտացիային

<sup>28</sup> Տես՝ Կոմիտասի գրառումն Ազգագրական ժողովածուում, թիվ 119:

և «շրջափակվում» է երկրորդ բասերի գծով: Բասերը սրընթաց և արագացված (ութերորդականները քառորդների դեմ) խոյանում են վեր և սահուն (քառորդներով) իջնում գագաթնակետից դեպի տոնիկա, եզրափակելով այս գիծը ու նաև ամբողջ երգը:

Խմբերգի հարմոնիան թեև պարզ է, բայց և զուրկ չէ ինքնատիպությունից. ամբողջ ստեղծագործության մեջ համադրվում են միայն տոնիկայի, կրկնակի դոմինանտայի և դոմինանտայի ակորդները:

Խմբերգի հարմոնիկ սխեման հետևյալն է.

Սխեմա թիվ 18

||: I V DD V<sub>46</sub> I :||: I I DD V (V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>) V<sub>34</sub> I :||

Ուշագրավ է, որ առաջին և երկրորդ նախադասություններն ավարտվում են յուրահատուկ պարզ, անկատար կադանսով, բայց ամեն մեկը տարբեր ձևով՝ V<sub>46</sub>-I, և V<sub>34</sub>-I:

**«Լուսնյակն անուշ»**-ը շատ կարճ ստեղծագործություն է՝ Կոմիտասի «բնապատկերային» գլուխգործոցներից մեկը, այն «Լուսնյակն անուշ» ժողովրդական երգի մշակումն է a cappella երգչախմբի համար: Իր բովանդակությամբ և ժանրով սա մի ինքնատիպ նոկտյուրն է, որում ջերմ տոներով գովերգվում է հողագործի հանգիստ քունը:

Երգը հագեցած է նուրբ զգացումներով և կերպարներով. լուսնի լույսի, շոյող քամու, զովության, քչքչացող առվի և սոխակի դայլայլով անտառի և վարդերի քաղցրահամ բույրով: Նրբանկատորեն օգտագործելով երաժշտական արտահայտչամիջոցները, Կոմիտասը սքանչելիորեն մարմնավորում է այդ լրիվ երանության և հանգստության հովվերգական կերպարը:

Այս խմբերգը շարադրված է լուսավոր B-dur տոնայնության մեջ, հանգիստ տեմպում, թափանցիկ խմբերգային ներդաշնակմամբ: Նրա կազմն է՝ S, A, I և II B և մենակատար տենոր, որին հանձնարարված է հնչեցնել ժողովրդական մեղեդին, ասես «հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի ներսում» անդորրի տպավորություն ստեղծող երգչախմբի ձայների շրջապատում:

Կանտիլենայի առավել հոսունության, երգայնության և լիաշունչ հնչողության ստեղծման համար, կոմպոզիտորը ստեղծագործության չափը որոշում է 5/2, սրա հետ մեկտեղ ամբողջ խմբերգը զետեղվում է երեք տակտի մեջ (իհարկե, նրանք ինքնին բավական ծավալուն են):

Խմբերգի ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է, յուրաքանչյուր ձայն ունի իր վառ ընդգծված ինքնուրույն սահուն ոլիթմիկ և մեղեդիական պատկե-

րը, որը և կոնտրապունկտում է հիմնական մեղեդու հետ (մենակատար տենորի մոտ): Ձայներից յուրաքանչյուրն իր դերն ունի արտահայտչականության և նկարագրման մեջ: Բնորոշ է սոպրանոյի գիծը. այստեղ կարծես կանխվում են, իսկ հետագայում և իմիտացվում են (արձագանքվում են) տենորի նուրբ և սիրալիր ինտոնացիաները: Ալտերի սահուն մեղեդիում կարծես հանգիստ օրոր է հնչում: Նույնքան արտահայտիչ են իրենց մեղեդային ինքնուրույնությամբ բասերի զույգ ձայնաբաժինները: Դրա հետ մեկտեղ, բոլոր այս ձայները, բխելով ժողովրդական թեմայից, բայց և հակադրվելով նրան, ստեղծում են ոգեշունչ երաժշտական կերպար:

Պետք է նկատել, որ առաջին երկու տարբերակներում՝ եռաձայն (S, T, B) և քառաձայն (S, T-solo, T, B), Կոմիտասը վերևի ձայնին դեռևս մեղեդի չի հանձնարարում, ինչն այնքան հարստացնում է խմբերգը վերջնական տարբերակում<sup>29</sup>: Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուում (թիվ 256) այս երգը ներկայացված է առանց չափի նշման: Բանալու նշանները համապատասխանում են լիդիական B-dur-ին: Ինչպես տեսնում ենք, վերջնական խմբերգային տարբերակում բանալու նշանները նունպես համապատասխանում են B-dur-ին, իսկ «մի բեկարը» դրվում է որպես պատահական նշան: Երգի երկրորդ կեսում հանդես եկող «մի բեմոլը» վկայում է այն մասին, որ ինքը՝ երգը ճկունորեն կառուցվում է երկու համանուն, բայց տարբեր լադերում (լիդիական և բնական մաժոր հնչյունաշարերով):

**«Կուժն առա» և «Գնա, գնա»:** Այս երկու երգերը՝ դանդաղ, քնարական «Կուժն առա»-ն և արագ, կատակային «Գնա, գնա»-ն միացված են մեկ ընդհանուր զույգաշարում՝ երգերի երաժշտական բնույթների հակադրման սկզբունքով և դրա հետ մեկտեղ նրանց տոնայնական ընդհանրության հիմքի վրա (A-dur)<sup>30</sup>:

Առաջին երգը հանձնարարված է երկսեռ քառաձայն a cappella երգչախմբին<sup>31</sup>, որտեղ մեղեդին՝ սոպրանոների մոտ է: Մնացած ձայ-

<sup>29</sup> Տես՝ Կոմիտաս, Երկեր, 2-րդ հատոր, «Հայաստան» հրտ., 1965, 230 էջ:

<sup>30</sup> Դատելով 239 էջի ծանոթագրությունից (Երկեր, 2-րդ հատոր,) Կոմիտասն այս երկու խմբերգերը կատարելիս, նրանց միջև զետեղել է նաև «Սարեն էլավ» ոչ մեծ քնարական խմբերգը (նույն հատորի 54 էջ), որը նույն տոնայնությունը (A-dur) ու 6/8 չափն ունի, գրված է ոչ լրիվ երկսեռ կազմի համար (S, A, I և II T):

<sup>31</sup> Գոյություն ունի այս երգի ևս հինգ տարբերակ, որոնք Կոմիտասը գրել է կատարողների տարբեր կազմերի համար: (Տես՝ այս դասագրքի 31 էջը):

ները կատարում են հարմոնիկ ֆունկցիա, բասերը և ալտերը լադի տոնիկայի և դոմինանտի վրա ստեղծում են ռիթմիկ ֆիգուրացված կրկնակի ձայնառություն: Դրա հետ մեկտեղ բասերի օստինատային ֆիգուրների մուտքը (ալտերի նկատմամբ) ստեղծված է մեկ քառորդով:

Նոտային օրինակ թիվ 26



Երկրորդ նախադասության մեջ ալտերը փոխում են իրենց պահված տոնը, իսկ բասերը շարունակում են պահել տոնիկական ձայնառությունը, որն ամբողջ երգի ընթացքում կանգուն և հանգիստ տպավորություն է ստեղծում: Դրա հետ մեկտեղ, օստինատային դարձվածքի տարածմանակ մուտքը ձայներում երաժշտությանը հաղորդում է ասես «շնչառություն» և կյանքի բաբախումների զգացողություն:

Թեև տենորների ձայնաբաժինը այստեղ նույնպես հարմոնիկ ֆունկցիա է կատարում, այնուհանդերձ, այն ունի ինքնուրույն մեղեդային նշանակություն: Դրանից բացի, ինչպես և ալտերի ձայնաբաժնի համար, կոմպոզիտորը նշում է կատարման բնույթը *In distanza come ecco*: Իսկ խմբերգի կատարման ընդհանուր բնույթը նշված է՝ *Naturale*, այսինքն բնական, անկաշկանդ: Տեմպը դանդաղ է: Երգի կառուցվածքն է՝ a (4)+a(4)+b(8):

Նրան հաջորդող երգը «Գնա, գնա»-ն գրված է վեցձայնանի երկսեռ երգչախմբի համար (S, A, I, II T, I, II B): Սա կատակային երգ է:

Կանանց և տղամարդկանց երգչախմբերի ֆունկցիաները այստեղ հստակորեն առանձնացված են. սոպրանոները և ալտերը կատարում են մեղեդին և նրա ենթաձայները, իսկ տենորները և բասերը հարմոնիկ ֆոն են ստեղծում:

Երգի պարային բնույթով մեղեդին անցնում է «թեթև» 8/8 չափում: Սկզբնական երկտակտը (կարճ ութերորդների արագ և հստակ հաջորդումներով), որոտալից, ուրախ ծիծաղի տպավորություն է ստեղծում: Այս երկու տակտերում սոպրանոն և ալտերը մեղեդին հնչեցնում են տերցիայի հարաբերությամբ: Հետո սոպրանոները շարունակում են տանել մեղեդին, իսկ ալտերը կոնտրապունկտում են նրանց և եզ-

րափակիչ տակտերում նրանց հանձնարարվում է ռիթմական սուր պատկեր տոնիկական հնչյունի վրա («սի»), որը նույնպես բարեհոգի ծիծաղի տպավորություն է թողնում:

Նոտային օրինակ թիվ 27



Տենորները և բասերը իրականացնում են հարմոնիկ ֆոն՝ բացված ակորդների ձևով (լայն դասավորված): Այս դեպքում ակորդի չորս տոները ամեն մի ձայնաբաժնում վերցվում են տարբեր ժամանակ, ստեղծելով ոտնակի տպավորություն:

Նոտային օրինակ թիվ 28



Մեղեդու կտրուկ ռիթմիկ առանձնացված ութերորդականների հետ միասին այս քառորդներով չափավորված բաբախումը ստեղծում է ուրախ և կատակային կերպար:

Երգի առաջին կեսը (4 տակտ) անցնում է տոնիկական ձայնառությանը (A-dur), իսկ քանի որ առաջին բասերը և առաջին տենորները «մի» հնչյունն են պահում՝ արդյունքում հնչում է կրկնակի ձայնառություն տոնիկայի և կվինտայի վրա, (սրանով իսկ ձայնակցելով նախորդ «Կուժն առա» երգի նմանատիպ հարմոնիային):

Երկրորդ նախադասությունը ի հայտ է գալիս երկրորդ աստիճանի ձայնառության վրա, որի հետևանքով հնչում է բնական h-moll-ի հարմոնիան, որում և ավարտվում է երկը:

Պետք է ուշադրություն դարձնել, որ երկրորդ նախադասության մեջ առաջին բասերը և երկրորդ տենորները հարմոնիկ հնչյունները չեն պահում, ինչպես արվում էր առաջին նախադասության մեջ, այլ վերցնում են դրանք կարճ ութերորդականներով, որպեսզի հարմոնիայի փոփոխման ժամանակ հնչողությունը չձանրաբեռնվի ոչ ակորդային տոներով:

Նման ֆակտուրային հնարքի է դիմում (տոնիկայի և կվինտայի վրա պահված հարմոնիային), Կոմիտասը նաև «Էս գիշեր, լուսնյակ գիշեր» ժողովրդական քնարական երգի մշակման մեջ, գրված նույնպես երկսեռ վեցձայնանի երգչախմբի համար (S, IA, IIT և I, IIB): Սակայն ուշագրավ է, որ այստեղ այդ միջոցն օգտագործված է սահուն և դանդաղ քնարական մեղեդու համար, որը շատ նմանություն ունի ոչ թե աշխույժ «Գնա, գնա» երգի, այլ հանգիստ և երգային «Կուժն առա» երգի հետ: Այստեղ նկատվում է աննշան տարբերություն, որը վերաբերում է միայն առաջին և երկրորդ տենորների միջև տոների հաջորդականության կարգին<sup>32</sup>:

«**Սոնա յարը**»: Իր խմբերգային ստեղծագործություններում Կոմիտասն օգտագործել է նաև բազմաթիվ ծիսական երգեր: Նրանց մեջ հատուկ տեղ են գրավում հարսանեկան երգերը, ինչպիսիք են «Փեսին գովքը», «Առավոտուն բարի լույս», «Թագվորի մեր դուրս արի», «Մեր թագվորին ինչ պիտի» և այլն:

«Սոնա յարը» նույնպես պատկանում է ժողովրդական ծիսական երգերին: Բովանդակությունը՝ աղջկա և պատանու աշխույժ և ուրախ երկխոսությունն է Վարդավառի տոնի ժամանակ: Այս պատճառով էլ երգի տրամադրությունը ուրախ է, հանդիսավոր, նրա բնույթը առույգ է, քայլերգային (տոնայնությունը Es-dur, չափը 4/4, Tempo di marcia: Հեղինակային «con brio» նշմամբ բոլոր ձայնաբաժիններում ընդգծվում է կատարման փայլուն ոճը):

Երգը Կոմիտասը գրել է երկու մենակատարների և երկսեռ ութձայնանի a cappella երգչախմբի համար: Երգի ժողովրդական եղանակը կազմված է ընդամենը երկու տակտերից: Իսկ Կոմիտասը այն մեծ մասշտաբով է զարգացրել, հասցնելով մինչև 48 տակտի (ներառյալ ռեպրիզները):

Կոմպոզիտորը բազմազանություն է ստեղծում ոչ միայն նվագակցության և խմբերգային ֆակտուրայի մեջ (որը գլխավորապես պոլիֆոնիկ է), այլ նաև իր իսկ մեղեդու կազմության տարբերական միջոցով: Խմբերգի կատարման ընթացքում հիմնական թեման ներկայացվում է երեք տարբերակով (տարբերակվում է թեմայի առաջին տակտը, իսկ երկրորդը՝ մնում է անփոփոխ):

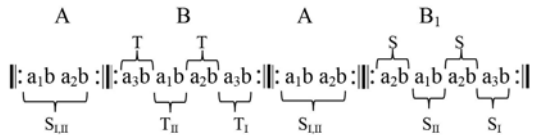
<sup>32</sup> Տե՛ս Կոմիտաս, Երկեր, 2-րդ հատոր, 51 էջ:

Նոտային օրինակ թիվ 29



Ստեղծագործության ընդհանուր սխեման ունի քառյակային-վա-րիացիոն հետևյալ կառուցվածքը:

Սխեմա թիվ 19



Սխեմայի վերևում ներկայացված են մենակատարների (S և T) ձայնաբաժիններն են, ներքևում՝ երգչախմբի՝ (S<sub>I</sub>, II, T<sub>I</sub>, II), որոնք հիմնական թեման են տանում: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ Կոմիտասը տվյալ ժողովրդական թեմային կապակցվող ևս յոթ մեղեդիներ է հորինում, որոնք ձայնից ձայն փոխանցվում են օկտավային բարդ կոնտրապունկտի կարգով, ապա ակնառու է դառնում այս փայլուն խմբերգային ստեղծագործության երաժշտության բացառիկ հարստությունը: Գլխավոր թեմայի կրկնողության ընթացքում կոնտրապունկտները փոխադարձաբար փոխվում են տեղերով:

Կոնտրապունկտներից յուրաքանչյուրն իրենից ներկայացնում է մի իմաստավորված մեղեդի (երբեմն միավորելով իր մեջ հենց թեմայից առանձնացված մասնիկ): Այս կոնտրապունկտներից ոմանք երգային և սահուն են, մյուսները՝ կազմվում են «կտրտված» և «սահուն» տակտերի հաջորդումներից. երկու կոնտրապունկտները (առաջին և երկրորդ տենորներ) իրենցից ներկայացնում են սիմնկոպաներով, կտրտված մեղեդիներ, որոնք զուգորդելով մյուսների հետ ստեղծում են ժողովրդական գործիքային համույթի հարվածային գործիքների տպավորություն:

ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՖԱՆԱՍԻ (1871-1928թթ.)

Հայ երաժշտության դասական, հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ավագ սերնդի նշանավոր ներկայացուցիչ: Ուսանել է Ռիմսկի-Կորսակովի մոտ: Հայկական ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ (1926թ.): Սպենդիարյանը մեծ դեր խաղաց հայկական երաժշտության զարգացման գործում, հանդիսանալով հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիրը, նրա առաջին խոշոր ներկայացուցիչը: Նա եղավ ռուսական դասական երաժշտության ավանդույթների անմիջական շարունակողը, միևնույն ժամանակ հենվելով հայկական ժողովրդական ստեղծագործության ակունքների վրա: Նա հարստացրեց նաև հայկական վոկալ (ռոմանսներ, երգեր, անսամբլներ, խմբերգեր) և կամերային երաժշտությունը, ստեղծեց հիանալի հայկական «Ալմաստ» օպերան:

Ալ.Սպենդիարյանի վաղ շրջանի (1895-1900) սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից են «Օրորոցայինը», «Կոնցերտային նախերգանքը»: Հասուն շրջանի գործերից են «Ղրիմյան էքսիզները» (առաջին սյուիտը՝ 1901թ., երկրորդը՝ 1912թ.), «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը (ըստ Լերմոնտովի, 1905թ.), «Կոնցերտային վալսը» (1907թ.), «Ալմաստ» օպերայից երկու սյուիտ և «Դավաճանություն» սիմֆոնիկ պատկերը (1923-24թթ.), «Երևանյան էտյուդները» («Էնգելի» և «Հիջաս») (1925թ.) և այլն: Տենոր ձայնի և նվագախմբի համար գրված «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» («Туда, туда на поле чести») (ըստ Խ.Աբովյանի, 1914թ.) հերոսական երգը, «Առ Հայաստան» կոնցերտային արիան՝ բարիտոնի համար (խոսք՝ Հ.Հովհաննիսյանի) և ուրիշներ:

Նրա խմբերգային ստեղծագործությունների թվին են պատկանում ինքնուրույն խմբերգերը՝ «Չհնձված արտը» («Несжатая полоса») էլեգիան երկսեռ երգչախմբի, մենակատար բասի և նվագախմբի համար (խոսք՝ Ն.Նեկրասովի, օր. 8), «Վ.Վ.Ստասովի հիշատակին» կանտատը երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ (օր. 16), «Փառք քեզ, մեծ օր մայիսի» («Славься, первый майский день») օրիներգը երգչախմբի և նվագախմբի համար (օր. 27), ութ ռուսական ժողովրդական երգերի մշակումներ՝ կանանց եռաձայն a cappella երգչախմբի համար, ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներ «Як умру» («Заповіт») a capella քառաձայն արական երգչախմբի համար, չորս ուկրաինական ժողովրդական երգերից կազմված

«Ուկրաինական սյուիտը» երգչախմբի և նվագախմբի համար: Բացի դրանից, Ալ. Սպենդիարյանի խմբերգային ստեղծագործության հիասքանչ օրինակներից են «Ալմաստ» օպերայի խմբերգերը:

**Ինքնուրույն (հեղինակային) խմբերգային ստեղծագործությունները** գրվել են այն ժամանակաշրջանում (1902-1917թթ.), երբ կոմպոզիտորը դեռ սերտ կապված էր հայկական երաժշտական մշակույթի հետ: Այս ժամանակաշրջանի նրա երաժշտական ոճը մոտ է առաջադեմ ռուսական երաժշտական դպրոցի ավանդույթներին:

«**Չհնձված արարը**» («**Несжатая полоса**», **օր. 8**) **էլեգիան**, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, մենակատար բասի, նվագախմբի համար՝ Ն. Նեկրասովի խոսքերով, հորինվել է Յալթայում 1902թ-ին<sup>33</sup>:

Դիմելով Նեկրասովի հայտնի բանաստեղծությանը՝ Սպենդիարյանը երաժշտության մեջ մարմնավորել է նրա թախծոտ կերպարները:

Խմբերգի մեղեդին և հարմոնիան հարազատ են ռուսական ժողովրդական երգերի ոճին՝ բնական մինոր (e-moll), հատկանշական դարձվածքներ, պլագալ փոխհարաբերություններ և դարձվածքներ, օժանդակ աստիճանների վրա հարմոնիկ հենակետեր, կադանսային դարձվածքներում ձայների միաձուլումը ունիսոնի մեջ (կամ օկտավայում) և այլն:

Նոտային օրինակ թիվ 30



Ստեղծագործության ձևը ճկունորեն ենթարկվում է բանաստեղծական տեքստի քնարական բովանդակությանը, որի հետևանքով այն մասնատվում է կերպարայնությամբ և էմոցիոնալ լարվածությամբ տարբերվող մի շարք դրվագների:

Ընդհանուր առմամբ ձևը կարելի է որոշել որպես բարդ եռամաս՝ միջանկյալ էպիզոդով, որը կատարվում է մենակատարի կողմից:

Առաջին մասում երգչախումբը երկակի դեր է կատարում. «պատմիչի», որը հանդես է գալիս հեղինակի անունից (սկզբից մինչև 1 թվանշանը, Tempo I, էջ 35): Այստեղ հանգիստ, անշտապ պատումը

<sup>33</sup> Առաջին անգամ տպագրվել է Բեսսելի հրատարակությամբ, 1903թ.: Զետեղվել է Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորում, Հայպետհրատ, 1955թ., էջ 33:

(Andantino, p) տարվում է ամբողջ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի կողմից հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով: Նվագախումբը համեստ միջոցներով ուղեկցում է երգչախմբին, ստեղծելով գլխավոր թեմայի առաջին դարձվածքի հակաշարադրանք (կոնտրապունկտ) փոքրացումով, հավասար ութերորդականների սահուն շարժումով:

Նոտային օրինակ թիվ 31



«Միայն չի հնձված մի կողմը արտի, տխուր մտքեր է բերում այն» («Только не сжата полоска одна. Грустную думу наводит она.») բառերի ընթացքում նվագախումբը դուրս է գալիս, և a cappella երգչախմբի հնչողությունը կարծես ավելի արտահայտիչ է դարձնում այս խոսքերի իմաստը:

Հաջորդ դրվագում (1, Tempo I<sup>mo</sup>) երգչախումբը «առաջին դեմքով» է հանդես գալիս՝ արտահայտելով հասկերի հետևյալ թախանձագին խոսքերը. «Ծանր է լսել մեզ աշնան փոթորիկը» («Скучно нам слышать осеннюю вьюгу»): Այստեղ շարադրանքը դառնում է ավելի դինամիկ, աշխուժացվում է մեղեդու ինտոնացիոն կառույցը, ընդլայնվում է երգչախմբի ձայնածավալը, ուժեղացվում են դինամիկ նրբերանգները (mf, poco cresc., բարձրակետում՝ f), ավելի հագեցված հարմոնիան ընդգծելու նպատակով ավտերի և տենորների ձայնաբաժինները խմբերի են բաժանվում (div.): Այնուհետև (2 թվանշան, Animato) հայտնվում է թեման նոր չափում (6/4) և նոր տոնայնության մեջ (h-moll), իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ շարադրանքով (բասեր, տենորներ, սոպրանոներ. ավտեր և այլն), որոնք սեքստոլային դարձվածքներով (16-րդականներով) լրացնում են պատկերը, կարծես նմանակելով մրրիկի ոռնոցին: «Մեզ օր, գիշեր էն ազահ թռչունները միշտ կեր են անում մեզ. փոթորիկն է ծեծում» («Нас что ни ночь разоряют станицы всякой пролетной прожорливой птицы») բառերի հետ հայտնվում են ահեղ հնչողությամբ ձայնառություններ (տոնիկական, ապա սուրդոմինանտային), 16-րդականների և 32-րդականների սրընթաց պասաժներով լարված և մռայլ հարմոնիայով:

Հատկապես տպավորիչ է թախձալի պատասխանը նախապատրաստող քառատակտը, որը հանձնարարված է մենակատար բասին. «Հողմը բերում է տխուր պատասխան» («Ветер несет им печальный

ответ») ակտերի և բասերի քառորդ տևողությամբ տրիոլներով միապաղաղ ռեչիտացիայի վրա վերադրվում է չարագույժ դոմինանտային ձայնառությունը սուր դիստոնանսային հարմոնիայով (մեծացված ակորդներ՝ III հարմոնիկ աստիճան, DD<sub>34</sub><sup>5</sup>, իջեցված կվինտայով մինոր դոմինանտա a-moll-ում): Սրանից հետո լայնաշունչ երգային տխուր մեղեդիով, շատ մոտ 1-ին մասի գլխավոր թեմային, մուտք է գործում մենակատարը (բասը, նվագախմբի նվագակցության հանգիստ ֆոնի վրա):

Նոտային օրինակ թիվ 32

Պարզ եռամաս ձևում շարադրվում է վշտալի մեղեդին, որն իր միջին մասում հասնում է թախծալի լարվածության, դրան նպաստում են խրոմատիկ, կարծես հառաչող քայլերը և դիստոնանս հարմոնիաները:

Նոտային օրինակ թիվ 33

Եզրափակելով ողբերգական պատասխանը, բասի մեղեդին հանգեցնում է գլխավոր տոնայնության դոմինանտային, որում և սկսվում է առաջին պարբերությունը նույնությամբ կրկնող խմբերգի գլխավոր ռեպրիզը: Ստեղծագործության ամենավերջում դիտվում է աննշան փոփոխություն, որը բնական անհրաժեշտություն է լրիվ կատարյալ կադանս ստեղծելու համար:

«Վ. Վ. Ստասովի հիշատակին» (օր. 16)<sup>34</sup> կանտատը նվիրված է նշանավոր արվեստաբան Վլադիմիր Ստասովին (1824-1906թթ.), որը ռուսական առաջադեմ երաժշտության համար ամենաակտիվ պայքարողներից էր և հանդիսանում էր «Հոր խմբակի» կոմպոզիտորների ոգեշնչողը և բարեկամը:

<sup>34</sup> Գրվել է 1907թ.: Առաջին անգամ տպագրվել է «Ստասովի հիշատակին» ժողովածուում, որպես նոտային հավելված, Պետերբուրգում, 1910թ.: Ձեռագրված է Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորում (էջ 53-63):

Երաժշտությունը գրված է Վ. Լիխաչովի խոսքերով, որն իր բանաստեղծության մեջ այլաբանական իմաստով ռուսական արվեստը համեմատում է արևի բացակայությունից նվաղող ծաղկի հետ, իսկ Ստասովին՝ այն այգեպանի հետ, որը ծաղկին ուժ և պատանեկան ավյուն է տալիս: Հետևելով տեքստի բովանդակությանը և մնալով հարազատ իր ստեղծագործական մեթոդին, Սպենդիարյանը իր երաժշտության մեջ տալիս է տրամադրությունների աստիճանական աճ՝ քնարական-տխուրից մինչև հանդիսավոր-լուսավորը, եզրափակելով կանտատը ռուսական արվեստի և նրա նշանավոր ներկայացուցիչ Վ. Վ. Ստասովի օրհներգային փառաբանմամբ:

Ստեղծագործությունը գրված է քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ, 19-րդ դարի ռուսական երաժշտության ոճով (այստեղ զգացվում է Գլինկայի, Չայկովսկու և Ռիմսկի-Կորսակովի բարերար ազդեցությունը Սպենդիարյանի վրա):

Կանտատը բաղկացած է տարբեր երաժշտական բնույթի և կերպարային կերպարային կառույցի մի քանի դրվագներից: Սկսվում է 19 տակտանի գործիքային նախաբանով (Andante con moto, e-moll, 2/4), որի երազկոտ մտորումներում ինչ-որ ընդհանրություն կա Չայկովսկու «Իոլանտա» օպերայի առաջին պատկերից Իոլանտայի հայտնի արիայի հետ:

Բազմաբնույթ է նաև խմբերգային շարադրանքը. այստեղ կան և՛ երկսեռ քառաձայն a capella դրվագներ, և՛ միասեռ արական քառաձայնություն, կա նաև երկսեռ երգչախումբ՝ կրճատ կազմով, ինչպես նաև երկու ձայնաբաժինների բաժանված երկսեռ քառաձայնություն՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Կերպարի զարգացման հետ կապված՝ կոմպոզիտորը ներմուծում է ազատ մետրառիթմական կառուցվածք (հաջորդելով 2/4, 3/4, 4/4 չափերը) և կառուցում է մի հարմոնիկ պլան, որում տոնայնական շեղումներ և հեռավոր համադրումներ կան: Այս դեպքերում խմբերգային ձայնաբաժիններում առաջանում են ինտոնացիոն բնույթի դժվարություններ: Երբեմն հանդիպում են հարևան ձայնաբաժինների խաչաձևումներ (օր. տենորներինը ակտերի հետ 59 էջ և այլն):

**Խմբերգ «Ալմաստ» օպերայից**

Սպենդիարյանի միակ օպերայի համար հիմք է ծառայել Հովհ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմը: Կոմպոզիտորը օպերայի

վրա սկսել է աշխատել 1918-ից և ավարտել 1923-ի մայիսին: Օպերայի լիբրետտոն գրել է ռուս բանաստեղծուհի Սոֆյա Պառնոկը:

Ինչպես Սպենդիարյանի ողջ ստեղծագործությունը, այնպես էլ օպերան, հագեցած է խորը ռեալիզմով և ժողովրդայնությամբ: Նրանում կոմպոզիտորը շեշտում է հայրենասիրական գաղափարը, ցույց տալիս հայ ժողովրդի հերոսական պայքարը հանուն անկախության:

Երաժշտական դրամատուրգիայում օպերայի հիմնական գաղափարը բացահայտվում է հայկականի և պարսկականի ինտոնացիոն ոլորտների համադրման միջոցով: Հայերին բնութագրելու համար կոմպոզիտորն օգտագործել է մի քանի բուն հայկական ժողովրդական գեղջկական մեղեդիներ՝ պարային և երգային բնույթի: Մասնավորապես կանանց երկու խմբերգերի համար Սպենդիարյանը օգտագործել է մի քանի ժողովրդական երգ, որոնք վավերագրված են Ս. Մելիքյանի ազգագրական ժողովածուում և Ս. Դեմուրյանի երգարանում:

**«Տաճարի ճերմակ ծածկոցը»** խմբերգը.

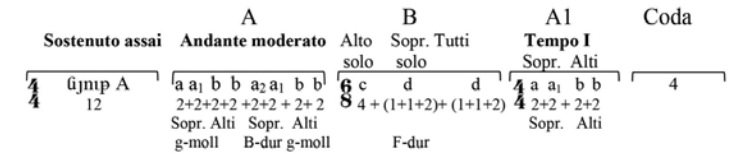
Օպերային II գործողությունը տեղի է ունենում պարսիկների կողմից պաշարված հայկական Թմուկ բերդում: Տներից մեկի կտուրում Ալմաստ իշխանուհու գորգագործ աղջիկները գորգ են հյուսում: Աշխատանքի ժամանակ նրանք երգում են.

Կանանց երկձայն խմբերգը (նվագախմբի ուղեկցությամբ) եռամաս կառուցվածք ունի՝ ABA<sub>1</sub> (կրճատ ռեպրիզով): Ծայրի մասերի երաժշտությունը հոգեհույզ տխուր երգի բնույթ է կրում: «A»-ի համար նյութ է ծառայել «Գնաց աշուն, եկավ գարուն» ժողովրդական երգի մեղեդին<sup>35</sup>:

Խմբերգի միջին մասում Սպենդիարյանն օգտագործել է «Հով, հով, հով եղնի» ժողովրդական երգին մոտ տարբերակ՝ զետեղված Կոմիտասի նույն ազգագրական ժողովածույում (թիվ 214): Այս երգն ավելի ուրախ և աշխույժ բնույթ է կրում: Խմբերգի կառուցվածքն է՝

<sup>35</sup> Տես Սո.Դեմուրյանի «Քնար» երգերի ժողովածուն, Պետերբուրգ, 1907թ., էջ 41: Կոմիտասի մոտ նույնպես Ազգագրական ժողովածուի (1931թ.) 4-րդ էջում, թիվ 12, «Քելե, քելե, քելքով աղջիկ» երգի գրառումը կա, որի սկիզբը և մեղեդիով, և տոնայնությամբ համընկնում է Սպենդիարյանի տարբերակի հետ:

Սխեմա թիվ 20



Այսինքն, եռմասանի ձև նախաբանով, կրկնակի կրճատ ռեպրիզով և կողայով:

«A» մասերում թեման սուպրանոների և ալտերի ձայների միջև շարադրված է անտիֆոնային երգեցողության սկզբունքով (ֆրագնեերի զույգ պարբերականությամբ), ստեղծելով «հարց-պատասխանի» տպավորություն:

Այսպիսով, երկու ժողովրդական երգերը միացնելով մեկ ամբողջական ձևի մեջ, Սպենդիարյանը ստեղծել է հոյակապ խմբերգային մանրապատում՝ հագեցված մեծ քնարական զգացմունքներով: Առավել աշխույժ մաժորային միջին մասի (F-dur) հակադրումը ծայրերի մինորային մասերին (g-moll դորիական) երանգավորում է գլխավոր թեմայի «A» մելամաղձոտ գծերը: Դրան նպաստում է նաև նվագախումբը, որը խմբերգի ծայրի մասերի համար («A») հանդես է գալիս որպես ձայնառություն՝ սկզբում «սոլ» տոնիկայի վրա, հետո «սի բեմոլ» մեդիանտայի վրա, դրանով իսկ թեմայի անփոփոխ մեղեդին սկզբում ստանում է g-moll հարմոնիա, իսկ հետո B-dur՝ «գլինկայական վարիացիաների» օստինատային մեղեդու սկզբունքով: Շնորհիվ այս տոնիկական ձայնառությունների, կայուն և հանգիստ տպավորություն է ստեղծվում, սակայն այդ ընթացքում խիստ արտահայտիչ և նրբաճաշակ խրոմատիկ ներդաշնակումն ստեղծում է տագնապի և անհանգստության զգացողություն:

Միջին էպիզոդում («B») նվագախմբային նվագակցությունը պատկերավորության որոշակի մասնիկ է մտցնում (ջութակների մոտ տասնվեցերորդականների աշխույժ շարժում և ութերորդականների օկտավային թռիչքներ): Միջին մասի երանգավորումը լուսավորում և աշխուժացնում են նոր հանդես եկող սուպրանոների և ալտերի մեներգերը:

Օգտագործվող թեմաների մեղեդիականությունը, նրանց գունեղ ներդաշնակումը հայկական դամ հիշեցնող ձայնառություններով, ընդգծված բարձր VI աստիճանով (դորիական մինոր)՝ այս ամենը մո-

տեցնում են Սպենդիարյանի երաժշտությունը հայկական ֆոլկլորային ոճին:

Աղջիկների երկրորդ խմբերգը<sup>36</sup> «**Չով երեկոն**»:

Ոչ մեծ պաուզայից հետո, որի ընթացքում Ալմաստի և Գայանեի լարված երկխոսությունն է ընթանում, աղջիկները դադարեցնելով երգելը, ականջ են դնում նրանց խոսակցությանը: Այդ ժամանակ Գայանեն առաջարկում է նրանց ընդհանուր երգ երգել: Հնազանդվելով՝ աղջիկները սկսում են մեղմ երգ երգել, որի ֆոնի վրա տեղի է ունենում Ալմաստի և Գայանեի տենդագին խոսակցությունը:

Այս խմբերգը, ինչպես և նախորդը, եռամաս ձև ունի (ABA<sub>1</sub>), կրճատ ռեպրիզով:

«A»-ի համար նյութ է ծառայել «Պիլիբի» հայտնի ժողովրդական գեղջկական երգը, որը Սպենդիարյանը փոխառել է Սպիրիդոն Մելիքյանի և Ա.Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի երգեր» ազգագրական ժողովածուից (տես՝ 1917թ-ի հրատ., թիվ 88, էջ 37): «B»-ի համար կոմպոզիտորը օգտագործել է «Ֆահրադի խաղը» ժողովրդագեղջկական երգի մեղեդին, գրառված նույն ժողովածուում (տես՝ թիվ 140, էջ 71):

Խմբերգի ծայրի մասերը (Andante sostenuto e tranquillo molto, H-dur), լայնաշունչ մի երգ է, որն անխռով տրամադրություն է ստեղծում: Սոպրանոները և ալտերը օկտավային միաձայնությամբ հանգիստ և սահուն մեղեդին են տանում, որը անընդհատ վերադառնում է տոնիկային (H-dur):

Չափազանց ճշգրիտ է գտնված հարմոնիկ և նվագախմբային նվագակցությունը, որը համապատասխանում է հանգիստ տրամադրությանը, բասում տոնիկական կվինտայի և սուբոկտավային տերցիայի օստինանտային հաջորդականությունը, իսկ հետագայում պարբերության երկրորդ անցկացման ժամանակ հարմոնիայում հանդես եկող տավրի «կայծկլտացող ակորդները» կարծես պատկերում են «բարձր սարից ջուրն իջնում է, երգն է զնգում խոր ձորում» խոսքերի նշանակությունը: Ակորդների յուրատիպ հնչողությամբ ստեղծվում է «ճողվյունի» լուսավոր զգացողություն. դրան մեծապես նպաստում է այն հանգամանքը, որ այդ ակորդները կառուցված են մաժոր եռահնչյան վրա՝ օժանդակ տոնի ներգրավմամբ և հանձնարարված են տավրի:

<sup>36</sup> Հրատարակվել է «Избранные отрывки» из оперы «Алмаст, ժողովածուում, Госмузгиз, М.-Л., 1939, с. 35:

Նոտային օրինակ թիվ 34



Միջին մասը (poco piu animato, h-moll), որում երգվում է մարտի դաշտում զոհվածների մասին, կրում է բոլորովին այլ՝ դառնակակիծ-թախճալի բնույթ: Այս տպավորությանը նպաստում է «Լամ, թափեմ աչքերս արտասուք արյունոտ» երգի հուզական, թախճոտ մեղեդին, բասում հնչող «տագնապալից» ձայնառությունը և նվագախմբային նվագակցության լարված խրոմատիկ հարմոնիաները:

Խմբերգային շարադրանքը նույնպես ուժեղացնում է այս ողբերգական արտահայտչականությունը. սկզբում (poco animato) թեման հնչում է ներքևի խլացված ռեգիստրում ալտերի մոտ, այնուհետև նույն թեմայով մուտք են գործում սոպրանոները (ալտերից մեկ օկտավ վեր) և երաժշտությունը շարունակվում է օկտավային միաձայնությամբ: Այս ռեգիստրային և տեմբրային հակադրությունը չափազանց վառ ձևով ընդգծում է կերպարի ողբալի արտահայտչականությունը, ուժեղացնում դրամատիզմը:

Խմբերգի ռեպրիզը, հակադրվելով միջնահատվածին, շատ ավելի պայծառ է հնչում: Թեև ռեպրիզում կրկնվող առաջին պարբերությանը (այսինքն «A»-ի կեսը) խմբերգային բաժիններում փոփոխություններ չունի, բայց նվագախմբային նվագակցության մեջ հայտնվում են ֆլեյտայի ֆիգուրացիաները, որոնք կարծես շրջապատում են վերը նշված «կայծկլտացող» ակորդները, ստեղծելով զրնգուն աղբյուրի կար-կաջի տպավորություն:

«**Էն արծիվը չէր**»<sup>37</sup> տղամարդկանց խմբերգը III գործողությունից: «Ալմաստ» օպերայի III գործողությունը տեղի է ունենում Թմուկ բերդի պալատում, որտեղ հանդիսավոր և ուրախ պայմաններում իշխան Թաթուլի զորախումբը և ժողովուրդը տոնում են հայերի տարած հաղթանակը թշնամու՝ Նադիր-Շահի բանակի հանդեպ:

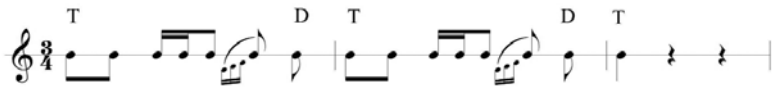
Մարտիկները մեծ ոգևորությամբ են գովերգում իրենց սիրելի հերոս իշխանին՝ նվիրելով նրան աշխույժ և առնական երգ: Նրանում օգտագործվում է ժողովրդական ստեղծագործության մեջ հաճախ հանդիպող փոխաբերական (ալեգորիկ) կերպար. հերոս Թաթուլը նույնացվում է արծվի հետ, իսկ նրա սրի հարվածը՝ հուր կայծակի:

<sup>37</sup> Տես՝ «Ալմաստ»-ի օպերային հատվածների վերը նշված ժողովածուն, էջ 59:

Հերոսական խմբերգը հնչում է լուսավոր C-dur-ում, բացառիկ ճկուն և աշխույժ մետրառիթմով, յուրաքանչյուր տակտի ուժեղ մասի կտրուկ շեշտադրմամբ (ինքը, կոմպոզիտորը կատարման այդպիսի բնույթն ընդգծում է «ritmico» բառով): Տակտի 3-րդ մասի վրա բասերի սրընթաց քայլերը երաժշտությանը հաղորդում են ուժ և առնակա նություն:

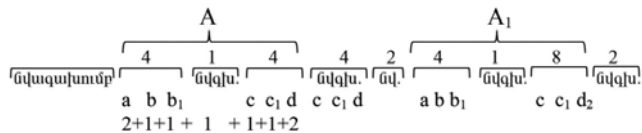
Երգը կատարում են տղամարդկանց քառաձայն երգչախումբը և նվագախումբը: Խմբերգի շարադրանքն ակորդային է: Թեման երկու անգամ կրկնվող քառյակ է (քառակուսի կառուցվածքով պարբերություն), 2-րդ նախադասության վերջում մեղեդու որոշ փոփոխություններով: Խմբերգին նախորդում է երկտակտ «բոցավառվող» ռիթմական նախանվագ նվագախմբում (այստեղ արդեն ծագում են բնորոշ կվարտային թռիչքներ բասում և կայտառ ռիթմ):

Նոտային օրինակ թիվ 35



Առաջին և երկրորդ քառյակները բաժանվում են նվագախմբային վերջնանվագով, որը պարբերության երկրորդ նախադասության կրկնությունն է: Նվագախմբային եզրափակումը, որը նույնանում է նախաբանի երկտակտին, անցնում է կադանսային տոնիկական ունիսոնի պահված հնչյունների վրա երգչախմբի մոտ, որից հետո նվագախմբում հնչում է բասերին բնորոշ ակտիվ կվարտային թռիչքներով լրացուցիչ երկտակտը: Այն երեք անգամ հաստատում է տոնիկան (տես՝ թիվ 42 օրինակը): (Քառյակի ռիթմական կառուցվածքին բնորոշ է առաջին նախադասության մոտիվային կոտորակումը, իսկ երկրորդում՝ միագումարումը):

Մխենա թիվ 22



Հարկ է ուշադրություն դարձնել տպավորիչ հարմոնիկ մաժորի հանդես գալուն, որը խստորեն հնչում է «ետ է նահանջում զորքը պարսկական» խոսքերի վրա:

«Ռեպլիեն»<sup>38</sup>-ը գրված է տղամարդկանց քառաձայն երգչախմբի և նվագախմբի համար: Այն ի հայտ է գալիս որպես ներկաների միահամուռ արձագանք Թաթուլի խոսքին, որում նա կոչ է անում հարգել պատերազմի դաշտում զոհված հերոսների հիշատակը: Այս պոլիֆոնիկ խմբերգը հնչում է մեղմ, ողբերգական և աղոթք հիշեցնելով (Sostenuto molto, f-moll, 3/4):

Շքեղ պալատն ու խեղճ հյուրերը  
Թափում են դառն, այրող արցունք,  
Կովի դաշտում ընկան շատերը,  
Դաժան է ռազմը և անգույթ:

Նվագախմբային բասերի մռայլ, բաբախող օստինատ ռիթմի վրա խլացված քր հնչողությամբ, ողբերգական մեղեդիով մուտք են գործում առաջին տենորները: Կրկնելով թեմայի սկզբնական մոտիվը մեկ օկտավ ներքև, երկու տակտ հետո մուտք են գործում առաջին բասերը: Երկու մյուս ձայնաբաժինները (II T և II B) մուտք են գործում թեմայի մոտիվի իմիտացիայով, բայց ավելի շարժուն և հուզված: Միևնույն ժամանակ աճում է դինամիկան, հետզհետե հասնելով լարված գագաթնակետին միջև f:

Նվագախմբում անցնում է կանանց երկրորդ խմբերգի միջին մասից ծանոթ թեման (II գործողություն), որում երաժշտությունը մարմնավորում է ողբերգական խոսքերը.

«Ախ ուր ես, ուր, իմ յար, դու աչքիս վառ լույս,  
Ախ կովի դաշտում, յար դու ընկար անհույս»:

Խմբերգը եզրափակվում է «ծանր ռիթմով» տենորների վարընթաց խրոմատիկ մոտիվով, որից հետո ներխուժող կադանսով մուտք է գործում մենակատար բարիտոնը: Հնչում են Թաթուլի խոսքերը, որը կոչ է անում լռությամբ հարգել հերոսների հիշատակը: Խորալային շարադրանքում նրան նվագակցում է նվագախումբը: Զուսպ և խիստ լռությամբ մարտիկները դատարկում են գավաթները:

<sup>38</sup> Այս խմբերգն օպերայում հանդես է գալիս ավելի վաղ, քան «Էն արծիվը չէր» խմբերգը:

«Արբած մարտիկների պարը» (տղամարդկանց երկձայն երգչախումբ նվագախմբի նվագակցությամբ), իրենից ներկայացնում է ուրախ և անկաշկանդ ժանրային տեսարան. խրախճանքի մեջ են գինովցած մարտիկները և հյուրերը, որոնց հյուրասիրությունը կազմակերպել էր դավադիր իշխանուհի Ալմաստը: Նրանք իրենց արբած պարն ուղեկցում են անհոգ երգերով՝

Տենոր 1-ին սոլո

Քեֆ արինք ուրախ էր, քեֆը լավն էր շատ  
Չորս կողմից ասում են «խելքդ վրադ պահիր»  
Դուրս ելանք այգի, մեկտեղ պարենք ուրախ ...  
Խոտն անուշ բուրմունք ունի, բուրմունք ու շաղ:

(6 տակտ նվագախմբային նախանվագ)

4 տենոր 1-ին

Թող բարձրից վարագնել մեր երգից թնդա  
Թող աստղոտ երկնքն էլ մեզ իր լույսը տա  
Թող անուշ լուսնյակն էլ մեր գլխին ցոլա  
Ջան պարենք, մեր այս քեֆի պես քեֆ չկա

tutti { T I, II  
B I, II

տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո

tutti { T I, II  
B I, II

տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո  
տոտ լաո, տոտ լաո

Հասնելով վերջին քառյակին, պարողներն արդեն դադարում են գիտակցել, բայց ինքնաբերաբար շարունակում են երգել առանց խոսքերի, «ոմանք դեռևս չավարտելով պարը, անգիտակից ընկնում են հատակին, մյուսներն՝ օրորվելով գնում են դեպի սեղանները, որոշ մարտիկներ շարունակում են անհիմաստ ձևով դոփել տեղում, իսկ հետո ընկնում իրար վրա», - ասվում է պարտիտուրի հեղինակային նշման մեջ, որը պարզ բնութագրում է իրավիճակը, իսկ երաժշտությունն՝ իր բոլոր արտահայտչամիջոցներով բացահայտում է տեսարանի ողբերգական էությունը:

Այս հատվածի համար Սպենդիարյանն օգտագործել է Շիրակի գեղջկական «Կողբա յայլի» երգը<sup>39</sup>, որը ժողովրդական սկզբնաղբյուրում ունի հետևյալ տեսքը.

Նոտային օրինակ թիվ 37



<sup>39</sup> Տե՛ս վերը նշված «Շիրակի երգեր» ժողովածուն, թիվ 87:

Ձգտելով թեմային հաղորդել կերպարը բնութագրող ավելի մոտ գծեր, կոմպոզիտորը վճռականորեն ձևափոխում է նրա ռիթմը, նա 6/8 չափը, որը թեմային տալիս է ճկունություն, փոխարինում է հստակ (համարյա քայլերգային), ծանրաքաշ 4/4 չափով: Ինչպես տեսնում ենք հետագայում, այս չափը (4/4) թեմայի դրամատիկ զարգացման համար շատ հարմար է դառնում, որը գնալով ավելի է կորցնում թեթևության, հումորի, ուրախության գծերը և ձեռք բերում չարագուշակ, ողբերգական իմաստ: Կոմպոզիտորը դրա հետ մեկտեղ հաղթահարում է ժողովրդական երգի «քառակուսի» կառուցվածքը (4+4), փոխարինելով այն ոչ քառակուսի, (բայց այնուամենայնիվ սիմետրիկ 5+5) կառուցվածքով.

Նոտային օրինակ թիվ 38



Ժողովրդական սկզբնաղբյուրը կոմպոզիտորի գրչի տակ ձեռք է բերում հզոր դրամատիկ արտահայտչականություն. սկզբում հանդես գալով որպես կատակային, բայց առնական պար՝ հստակ և վառ ռիթմով, ընդգծված ֆունկցիոնալությամբ, հետզհետե ձեռք է բերում բուրրովին այլ որակներ, որոնք նկարագրում են արբածների խճճվող քայլերը, սայթաքումները և վերջապես «անհիմաստ դոփումները տեղում» դա անդրադառնում է նաև թեմայի նոր գծերի վրա, որը կորցնում է իր ռիթմիկ հստակությունը, հարմոնիկ պարզությունն ու կայունությունը: Հետագայում հարմոնիան ավելի է բարդանում, անհետ կորում է սկզբնական դիատոնիկան, փոխարինելով զուգահեռ ալտերացված ակորդների սողացող խրոմատիզմներով, որոնք վառ կերպով արտահայտում են գիտակցությունը կորցրած մարտիկների սանձարձակ ուրախությունը: Պակաս համոզիչ չեն նաև թեմայի մշակման կոնտրապունկտոզ միջոցները այս էպիզոդի մթնոլորտի ստեղծման համար (բայց արդեն բացառապես նվագախմբի միջոցներով, քանի որ երգչախումբը որպես այդպիսին այլևս չկա, մարտիկները հետզհետե կորցնում են գիտակցությունը և դադարում երգել). դրանք են՝ տարբեր պահերի իմիտացիոն ձայների կարծես թափափ-

ված մուտքերը, որոնք թեման մինչև վերջ չեն հասցնում, թեմայի վերջավորության փոխադրումը նրա սկզբի հետ, մուտքերի պահերի հորիզոնական տեղաշարժումները, թեմայի մուտքի տարբեր ինտերվալները և այլն:

Խմբերգային շարահյուսման միջոցները նույնպես նպաստում են բովանդակության կոնկրետ բացահայտմանը. երգը սկսում է մենակատար տենորը՝ նրա երեք տակտը կարծես նախերգ են հանդիսանում հաջորդ երկու տակտում, կարծես կրկներգ «տո լաո, տո լաո» բացականչության վրա միանում են տենորների ամբողջ խումբը և նրանց հետ մուտք գործող բոլոր բասերը, որոնք իրենց առաջին տակտում հակադիր շարժվող կոնտրաստներ են վարում, իսկ երկրորդ տակտում ավելի կոմիկական ձևով, բայց տենորների հետ հանդես են գալիս մաքուր ունիսոնում: Սա, իհարկե, մտածված է կոմպոզիտորի կողմից որպես մի ընդգծված շտրիխ, որն արտահայտում է արբած մարտիկների անզուսպ պահվածքը: Դա անդրադառնում է նաև երգողների կազմի փոխանակության վրա, մեկ մենակատար, մեկ tutti, մեկ նախերգում 4 տենորների 2-րդ քառյակի միացումը հակադրված կրկներգի tutti-ի հետ:

Սպենդիարյանը այստեղ կարողացել է վերարտադրել ոչ միայն «անզուսպ պարի» ժանրային պատկերը, այլև միևնույն ժամանակ հրաշալի ձևով կարողացել է վերարտադրել կատարվող իրադրության հոգեբանական իմաստը: Չնայած պարայնության աշխուժությանը, այն ունկնդրի մոտ առաջացնում է բոլորովին ոչ ուրախ զգացումներ: Մինչև պարային թեմայի վերջը տանող ամբողջ պոլիֆոնիկ էպիզոդը, իր մռայլ և գնալով «խտացող» գործիքավորումով ստեղծում է նույնիսկ վանող տպավորություն: Նրանում պարզ զգացվում է իշխանուհու կողմից դավաճանված մարտիկների ողբերգական դատապարտվածությունը: Պատկերի այսպիսի ուղղվածություն կա ոչ միայն «Կողբա յայլի» պարի գլխավոր թեմայի էպիզոդներում, այլև նվագախմբային միջնանվագում («ռեֆրենում»), որը վերջում նույնպես ձեռք է բերում խիտ դրամատիկ երանգավորում:

## ՍՅՈՒՆԻ (ՄԻՐՉԱՅԱՆ) ԳՐԻԳՈՐ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1876-1939թթ.)

Կոմպոզիտոր, խմբավար, երաժշտական հասարակական գործիչ Գրիգոր Սյունու ստեղծագործական ժառանգությանն են պատկանում մեծաքանակ մեներգեր և երգչախմբային երգեր, դաշնամուրի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար ստեղծագործություններ («Վանի էսքիզներ», «Էրզրումի քայլերգ», «Արևելքում» և ուրիշներ), օպերաներ և օպերետներ, «Արեգնազան», «Ասլի-Քյարամ», «Հարեմի գաղտնիքները»: Հետաքրքիր է նշել նաև Խորհրդային Հայաստանի հաստատման առաջին տարիներին գրված նրա մասսայական, հեղափոխական երգերը. «Ինտերնացիոնալ», «Անվախ ընկեր», «Բրավո բանվոր», «Դու զոհ գնացիր» և այլն: Այս բոլորը հրատարակվել են Հայաստանում 1920-ական թվականներին հայ կոմպոզիտորների մյուս մասսայական երգերի շարքում:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Գ. Սյունու այն ստեղծագործությունները, որոնք լույս են տեսել Ֆիլադելֆիայում՝ չորս հատորով: Յուրաքանչյուր հատորում մենակատար վոկալ ստեղծագործությունների հետ միասին (դաշնամուրի նվագակցությամբ) կան նաև հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ երգչախմբի համար: Դրանք մեծ մասամբ գրված են քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ կամ a capella:

Այսպես, օրինակ, առաջին հատորում զետեղված են հետևյալ խմբերգերը՝

«Զինչ ու զինչ» քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ (խառը հոմոֆոն-հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ շարադրանքով);

«Այ Յայլի»՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ (հոմոֆոն-հարմոնիկ խմբերգային շարադրանքով):

Երկրորդ հատորում՝

«Հունձը»՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ (առաջին մասի հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով և իմիտացիոն ռեֆրենով);

«Կալի երգ»՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, մենակատար տենորի մասնակցությամբ և դաշնամուրի նվագակցությամբ (բազմազան խմբերգային շարադրանքով):

Երրորդ հատորում՝  
 «Վարդն ի բացվե»՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ, (հոմոֆոնիկ-իմիտացիոն խառը շարահրանքով);

«Աղեկ ես»՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ;

«Հաբրբան»՝ սոպրանոյի և տենորի զուգերգ, քառաձայն երգչախմբի և դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Չորրորդ հատորում՝

«Հա կլոր» (պարերգ), քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Եզված հատորներում Գ.Սյունու ստեղծագործությունների ցանկում թվարկված են մոտ 6 տասնյակ խմբերգային բազմազան բովանդակության և ծավալի ստեղծագործություններ: Հիմնականում այս խմբերգերն ունեն պարզ կամ բարդ պարբերության ձև, կամ ներկայացնում են երկ-եռամասանի սխեմաներ: Մենք կուսումնասիրենք կատարողական պրակտիկայում տեղ գտած առավել հայտնիները, որոնք զետեղված են 1935թ. Հայպետհրատում լույս ընծայված «Հայրենաբաղձ հնչյուններ» ժողովածուի մեջ, ինչպես նաև մեկ խմբերգ («Վուշ-վուշ»)՝ զետեղված «Արտասահմանյան հայ կոմպոզիտորների երգեր և խմբերգեր» ժողովածուում, Հայպետհրատ, 1962թ., էջ 162-165:

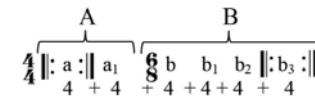
«Սարերի հովին մեռնիմ» քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (g-moll): Երգն ունի քնարական սիրային բովանդակություն: Այն կառուցված է երկու տարբեր բնույթ ունեցող էպիզոդների համադրման սկզբունքով. առաջինն ընթանում է դանդաղ տեմպում՝ Adagio sostenuto, 4/4 չափով, սա մտախոհ, կանտիլենային, հոգեթով երգ է, հնչում է սոպրանոների ձայնաբաժնում: Երկրորդը՝ աշխույժ, պարային մեղեդի է 6/8 չափով, դարձյալ կատարում են սոպրանոները: Խմբերգը սկզբից մինչև վերջ հնչում է g-moll տոնիկական ձայնառության վրա:

Որպեսզի պահպանվի ձայնառության անընդհատությունը բասերը բաժանված են երկու ձայնաբաժինների (div.), որոնք այդ ձայնառությունն իրականացնում են փակ բերանով (ռնգային), շղթայական շնչառությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 39



Խմբերգի ընդհանուր կառուցվածքը երկմասանի է:  
 Սխեմա թիվ 23



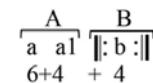
Հիմնական նախադասություններից հետո յուրաքանչյուր հաջորդողը (այսինքն՝ a կամ b<sub>1</sub>, b<sub>2</sub> և b<sub>3</sub>) սկզբնականի տարբերակն է (այսինքն a-ի կամ b-ի):

Դրա հետ մեկտեղ, ավելի էական են տարբերվում խմբերգային շարադրման միջոցները: Իսկ մեղեդին, մնալով անփոփոխ ամբողջ առաջին պարբերության ընթացքում, որոշ փոփոխություններ է ստանում երկրորդում:

Հարկ է երգիչների (գլխավորապես սոպրանոների) հատուկ ուշադրությունը հրավիրել կատարվող մեղեդիների գունեղ զարդարանքների վրա, ինչպես մանրանախշերի տեսքով (մորդենտներ և ֆորշլագներ), այնպես էլ «դուրս գրված գրուպետոներով»:

«Սարեն կուգա ծիավոր»-ը քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, քնարական երգ է, g-moll, 3/4, հովվերգական բնույթի, համաչափ դանդաղ տեմպով՝ Andante pastorale, ինչպես և նախորդող երգում այստեղ նույնպես մեղեդին հիմնված է տոնիկական ձայնառության վրա: Ձևը քառյակային է, քառյակը երկու նախադասությունից կազմված պարբերություն է:

Սխեմա թիվ 24



Առաջին և երկրորդ նախադասությունները (a և a<sub>1</sub>) որոշակի նմանություն ունեն (մեղեդու հենակետերով և հարմոնիայով) և կարծես միմյանց փոխլրացնող նախադասություններ լինեն: Սակայն, առաջինում մեղեդին ավարտվում է տոնիկայով, իսկ երկրորդում՝ դոմինանտով, ինչը պահանջում է երրորդ, եզրափակիչ կառուցվածք: Այսպիսով, երրորդ նախադասությունը (b<sub>3</sub>) հանդիսանում է պատասխան և եզրափակող միտք: Պատահական չէ, որ այն կրկնվում է ռեպրիզի նշանով, դրանով իսկ ստեղծելով մասերի ծավալային հավասարակշռվածություն:

Շնորհիվ առաջին երկու տակտի երրորդ բախման հետ հանդես եկող տրիոլների՝ այս նախադասությունն ընկալվում է որպես սկզբում

առաջ ընթացող և վերջում հանգող: (Այդ ընթացքում, իհարկե, տեմպը չպետք է փոխվի ոչ դեպի արագացում՝ սկզբում, ոչ էլ դեպի դանդաղեցում՝ վերջում):

Ինչպես տեսնում ենք, կոմպոզիտորի վերը նշված երգերի մշակումներում նկատվում են որոշակի ընդհանուր գծեր: Դրանք են. նախ՝ արդեն հիշատակված տոնիկական ձայնառությունները, որոնցում անկասկած ինչ-որ ընդհանրություն կա հայկական դամերի հետ, երկրորդը՝ կրկնվում է (հեղինակի կողմից սիրված) ձայնատարության այն միջոցը, որի դեպքում, մեղեդու հենակետային գիծը վարընթաց սահուն քայլով լադի վեցերորդ աստիճանից անցնում է դեպի երրորդը (այս քայլը հանձնարարվում է տենորներին), և երրորդը՝ երկու երգերում էլ վերջին նախադասությունը ստանում է ռեպրիզային կրկնություն: Այս իմաստով շատ ընդհանրություն կա նշված երկու երգերի և մեկ այլ ժողովրդական քնարական երգի՝ «Սարերը ման եմ եկել»-ի մշակումների միջև:

**«Ալագյազ»**-ը ժողովրդական երգ է, որը լուսավոր քնարական շղարշով գովերգում է բնության գեղեցկությունը, և գրավել է շատ հայ կոմպոզիտորների, հատկապես Կոմիտասի ուշադրությունը: Նա շատ անգամ է անդրադարձել այս երգին, ստեղծելով տարբեր շարադրանքով և ձևով մենակատարային և խմբերգային մշակումների մի ամբողջ շարք:

Գ. Սյունին «Ալագյազ»-ը մշակել է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Ի տարբերություն վերը ուսումնասիրված խմբերգերի, որպես սովյալ թեմայի մշակման հիմնական միջոց կոմպոզիտորն ընտրել է իմիտացիոն-պոլիֆոնիկը, որն անկասկած շատ հարստացրել է ժողովրդական սկզբնաղբյուրը:

Կոմպոզիտորն իր մշակման մեջ կառուցվածքը խոշորացնում է՝ միացնելով «Ալագյազ» (Andantino, 3/4) երգային-քնարական, լայնաշունչ դանդաղ երգը մեկ ուրիշ՝ «Մեր դռանը խնկի ծառ» երգի հետ, որն ունի աշխույժ, ուրախ, պարային բնույթ (6/8 չափով միևնույն A-dur տոնայնության մեջ, մշակված է ակորդային ֆակտուրայով:

Առաջին խմբերգի թեման՝ «Ալագյազ»-ը, իմիտացվում է սկզբում ունիսոնով (սոպրանո, ալտ), հետագայում ներքևի օկտավում (տղամարդկանց և կանանց ձայներում) տարբեր հորիզոնական տեղափոխումներով՝ մեկ տակտով (սոպրանո, ալտ), երեք տակտով (սոպրանո, բաս), չորս տակտով (սոպրանո և տենոր): Թեմայի չորրորդ անցկա-

ցումը կատարում են տենորները, նրանք մուտք են գործում թեմայի ճշգրիտ իմիտացիայով, բայց այն հասցնում են մինչև նրա կեսը: Հաջորդ կեսը շարունակում է սոպրանոների ձայնաբաժինը և հասցնում մինչև վերջ, իսկ տենորները ևս մեկ անգամ հասցնում են տանել թեման նույն ծավալով, ինչպես որ առաջին անգամ (այսինքն կեսը): Այսպիսով, թեման ամբողջ մասի ընթացքում անցկացվում է հինգ անգամ (տարբեր ճշգրտությամբ և ամբողջականությամբ): Արդյունքում, վերջին չորս տակտերը ճշգրտորեն կրկնում են նախորդ չորսը (տենորների ձայնաբաժնում աննշան փոփոխությամբ):

Ուշադրության արժանի է տենորների և բասերի ձայների խաչաձևումը, որի շնորհիվ տենորները վերցնում են ակորդի ներքևի հնչյունը: Առաջին երգի լրիվ կադանսից անմիջապես հետո, մուտք է գործում (attaca), երկրորդ երգը, որն իր աշխույժ և ուրախ բնույթով, ինչպես նաև մետրառիթմով, պարբերության սիմետրիկ կառուցվածքով (3+3) առաջին նախադասության վերջում կիսակադանսով, իսկ երկրորդի վերջում լրիվ կադանսով, զգալիորեն հակադրվում է նախորդին: Հենց այս հակադրությունն է, որ հնարավորություն է ստեղծում միացնել երկու բազմաբնույթ երգերը մեկ ամբողջության մեջ: Գ.Սյունին օգտվել է, ինչպես արդեն նշեցինք, այս բավական ավանդական միջոցից նաև իր մի շարք այլ խմբերգային ստեղծագործություններում:

**«Վուշ-վուշ»** (խոսք՝ ժողովրդական) քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (Andante, d-moll, 4/4): Այս խմբերգը նույնպես քնարական բովանդակություն ունի, սակայն քնարականությունն այստեղ հոգեբանական լարված, թախծալի բնույթ է կրում և պատահական չէ, որ բոլոր ձայնաբաժինները համակված են «Վուշ-վուշ» հաճախ կրկնվող վշտալի կանչերով:

Ստեղծագործության ձևը եռմասնի է, որի ռեպրիզը վերածվում է կոդայի: ABA<sub>1</sub> (Coda): Տվյալ ձևն օժտված է միաձույլ համակվածությամբ շնորհիվ այն բանի, որ առաջին պարբերությունը («A») և միջինը եզրափակվում են կիսակադանսով: Կողան նույնպես չի հանգեցնում լրիվ կադանսի, քանի որ այն ամբողջությամբ կառուցված է տոնիկական ձայնառության վրա (բացակայում են դոմինանտի և տոնիկայի հիմնական տոների թռիչքները բասում): Բացի դրանից տոնիկական եռահնչյունն էլ հանդես է գալիս կվինտային տոնի մերոդիկ դրությամբ: Այս ձևով կոմպոզիտորը ստեղծում է ստեղծագործության

վերջում ռոմանտիկական անավարտվածություն՝ մտքի և զգացմունքի անհանգստություն: Գիտակցության մեջ տպավորվում է խորը վշտի և անբավարարվածության զգացողությունը:

Թեմայի շարադրման և մշակման մեթոդներն այստեղ ստանում են նոր՝ Սյունիի ուսումնասիրված նախորդ խմբերգերից տարբերվող ձևեր: Այստեղ շատ ինքնատիպ է նաև խմբերգային ֆակտուրան: Խմբերգի ամբողջ շարադրման ընթացքում ծայնատարության մեջ անընդհատ անցկացվում են թեմայի դարձվածքների իմիտացիաներ, իմիտացվում է «Լայտնոտիվը»: Թեմայի հիմնական մեղեդին հանձնարարվում է առանձին ձայնաբաժինների (ալտեր և սոպրանոներ), երբեմն բաժանվելով և անցնելով մեկ ձայնից մյուսը, օրինակ՝ գլխավոր մտքի շարադրանքն սկսում է ալտերի ձայնաբաժինը, որը թեման անցկացնում է ցածր և միջին ռեգիստրներում, սոպրանոներն այստեղ կատարում են հարմոնիկ և «երանգավորող» ֆունկցիա, իմիտացնելով ֆիգուրացված պահվող հնչյունը՝ լադի կվինտան: Նրա ձայնառության ռիթմական կառուցվածքը՝ դողդոջուն կետադրված (պունկտիր) ռիթմը, որը և փոխառնված է թեմայից դառնում է կարծես ողջ ստեղծագործության «լայտոռիթմը»: Այն անընդհատ բաբախում է, որպես մի «հետապնդող գաղափար»՝ մեկ առանձնացված, մեկ էլ միաժամանակ բոլոր չորս ձայներում, դրանով իսկ ստեղծելով «առկայծող հոգոցների» զգացողություն և ընդհանուր առմամբ, հուզաթրթիռ գանգատի կերպար:

Նոտային օրինակ թիվ 40



Չորրորդ տակտում սոպրանոները թեման խլում են ալտերից և այդ պահից սկսում են տանել գլխավոր մեղեդին: Միջին մասի սկզբում զարգացումը բերում է դեպի ստեղծագործության բարձրակետը, որից հետո տեղի է ունենում մեղեդիական գծի աստիճանաբար անկում, նաև ընդհանուր լարվածության անկում մինչև ռեպրիզի սկիզբը: Ռեպրիզը կրկնում է սկզբնական կառուցվածքը:

Ինչպես և վերը նշված բոլոր խմբերգերում, Գ.Սյունին այստեղ նույնպես շատ ռացիոնալ է մոտենում ձայնաձավալներին: Նա յուրաքանչյուր ձայնաբաժնի համար ընտրում է հարմար «գործնական աշխատանքային» ձայնաձավալ:

## ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ ԱՐՄԵՆ ՏԻԳՐԱՆԻ (1879-1950թթ.)

Կոմպոզիտոր, երաժշտական հասարակական գործիչ, ՀԽՍՀ (1935թ.) և ՎԽՍՀ (1936թ.) արվեստի վաստակավոր գործիչ, մանկավարժ, խմբավար Ա. Տիգրանյանը հայ երաժշտության պատմության մեջ մուտք է գործել որպես հայ առաջին ազգային օպերաներից մեկի՝ «Անուշ»-ի հեղինակ: Նրա գրչին են պատկանում նաև «Դավիթ-Բեկ» օպերան, «Քյոռ-Օղլի» անավարտ օպերան, «Լեյլի և Մեջնուն» երաժշտական դրաման, Խորհրդային Հայաստանի 15-ամյակին նվիրված կանտատը երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Արյունալի գիշեր» կանտատը (Բաքվի 26 կոմիսարներին նվիրված), երաժշտություն «Գիքոր» (ըստ Հովի. Թումանյանի), «Անահիտ» (ըստ Ղ. Աղայանի), Նամուս» (ըստ Ալ. Շիրվանզադեի), «Սամվել» (ըստ Ռաֆֆու) և «Մթության ճիրաններում» (ըստ Պ. Պռոշյանի) դրամատիկ բեմադրությունների համար: Նա մի շարք վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունների հեղինակ է:

Ա. Տիգրանյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են «Գնանք սարերը», որը Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի մշակումն է կանանց եռաձայն երգչախմբի համար, «Նորահրաշ» հնագույն շարականի մշակումը կանանց եռաձայն երգչախմբի համար, «Նոր գարունը» քառաձայն երգչախմբի համար, «Խորհրդային Վրաստան» երկձայն երգչախմբի համար գրված երգը:

«Անուշ» օպերան գրվել է հայ դասական Հովի.Թումանյանի համանուն պոեմի հիման վրա (լիբրետոն ինքը կոմպոզիտորն է կազմել): Այս պոեմը հանդիսանալով ականավոր հայ բանաստեղծի հիանալի քնարական գործերից, արտահայտել է նախահեղափոխական գյուղի աշխատավորի կյանքը, կենցաղը, բնավորությունը և սովորույթները:

Պոեմի հիմնական բովանդակությունը գյուղացի աղջկա՝ Անուշի և հովիվ Սարոյի սերն ու վախճանն է, որոնք սոցիալական վրեժխնդրության զոհ են դառնում: Դրա հետ մեկտեղ, ինչպես արդարացիորեն նշում է երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր Գ. Տիգրանովը «... Հետևելով գրական նախատիպին, կոմպոզիտորը նույնպես կարողացել է անձնական դրաման բարձրացնել սոցիալական դրամայի նշանակության, Անուշի և Սարոյի դժբախտ սիրո և ողբերգական ճակատագրի պատմության միջոցով նա կարողացել է հաստատել

անհատի ազատության, մարդու սիրո և երջանկության իրավունքների համար մղվող պայքարի մեծ թեման»<sup>40</sup>:

Ինչպես Հովի.Թումանյանի բանաստեղծական ստեղծագործությունը, այնպես էլ Տիգրանյանի օպերան առանձնանում է իր ժողովրդականությամբ և ռեալիզմով: Երաժշտական դրամատուրգիայի հիմքը կազմում է օպերայի հարուստ մեղեդայնությունը: Կոմպոզիտորը բազմաբնույթ արտահայտիչ մեղեդիական ձևերի միջոցով վերարտադրում է ինչպես առանձին հերոսների, այնպես էլ ժողովրդի կերպարներն ու բնութագրերը և ճշմարտացի իրավիճակները: Ժողովրդի դերը (երգչախումբ) դրամատուրգիական հանգույցում, զարգացման և հանգուցալուծման մեջ չափազանց մեծ է:

«Անուշ» օպերայում ժողովուրդը ծավալվող դրամայի ակտիվ մասնակիցն է, հասարակական կարծիքի և տրամադրության կրողը, որը շատ դյուրազգաց ձևով է արձագանքում իրադարձություններին: Ժողովուրդը ցուցադրվում է ն տոների ժամանակ զվարճացող, և որպես «Անուշ»-ի ողբերգությանը ցավակցող, և ողբերգական ճակատագիրը վերապրող: Նա դյուրազգաց ձևով է արձագանքում նաև գյուղի հրդեհին, Սարոյի և Անուշի փախուստին, դժգոհում է Մոսիի չարագործությունից և խորապես ողբում է Սարոյի վախճանը:

Սրա հետ կապված մեծ նշանակություն են ձեռք բերում խմբերգային հատվածները, որոնք օպերայում կարևոր և ակտիվ դեր են կատարում:

Տիգրանյանը բազմազան ձևով է օգտագործում երգչախմբերը, ըստ դրամատիկ իրադրության: Խմբերգերը բազմազան են նաև իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, ձայների կազմով և խմբերգային շարադրանքով:

«Անուշ» օպերան սկսվում է վոկալ-սիմֆոնիկ նախերգանքով, որը կազմված է նվագախմբի նախաբանից և նրա հետ անմիջականորեն կապված քառաձայն երկսեռ երգչախմբային հատվածից:

Նախերգանքը, հիմնվելով օպերայի գլխավոր թեմաների վրա, ստեղծում է սպասվելիք դրամայի մթնոլորտը, հանդիսանալով ամբողջ օպերայի յուրատիպ բնաբանը: Նվագախմբի խիստ մոնոդիան, որը հնչում է նախերգանքի սկզբում (Maestoso, ff) հիշեցնում է Եկմալ-

<sup>40</sup> Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 1, Ереван, Армгосиздат, 1956, с.253.

յանի «Պատարագ»-ից «Գոհանամք»-ի դարձվածքը (տես՝ 35 B և 35 C), սա աղաթի լայտմոտիվն է, որը վախճանի պատճառ է դառնում:

Նոտային օրինակ 41



Հոգեթով, տխուր թեմաները (Andante), որոնք միաժամանակ են անցկացվում, մարմնավորում են Անուշի և Սարոյի կերպարները: Վերևի ձայնը Անուշի դատապարտված սիրո լայտմոտիվն է, իսկ միջինը՝ Սարոյինը:

Նոտային օրինակ թիվ 42



Նախերգանքի նվագախմբային մասը tutti-ով ահեղ մոնոդիայի ռեպրիզային անցկացումից հետո հանգում է պահված «սոլ» հնչյունի վրա, որից հետո մուտք է գործում «Ափսոս Անուշ, սարի աղջիկ» խմբերգը: Այն կատարվում է իջեցված վարագույրի հետևում:

Խմբերգի առաջին թեման իր հանդիսավոր ռիթմահնտոնացիոն կառուցվածքով մոտ է «Ի ննջմանեդ արքայական» Բաղդասար Դպիրի հայտնի երգին<sup>41</sup>:

Նոտային օրինակ թիվ 43



<sup>41</sup> Այս տաղի մասին տես՝ սույն դասագրքի Ն.Տիգրանյանի մասին գլխում, էջ 27-28:

Հանդիսավոր և նշանակալից հնչողությանը նպաստում է այն, որ նախորդ նվագախմբային նախաբանից հետո, որն ավարտվում է g-moll-ում, խմբերգի թեման հայտնվում է հարմոնիկ Es-dur-ում (այսինքն, VI աստիճանի տոնայնության մեջ): Խորալային լիահնչուն ֆակտուրայում այն կատարում է երկսեռ քառաձայն երգչախումբը ձայների divisi բաժանումներով (վերածվելով երբեմն 6-7 ձայնանի երգչախմբի): Այս անդրկուլիսային խմբերգի բովանդակությունը ժողովրդի ցավակցումը, դառը ողբն ու լացն է, կապված Անուշի և Սարոյի ողբերգության հետ:

Սրան հաջորդող դրվագը, որը նախորդին միանում է նվագախմբային կապող հատվածով, հանձնարարված է կանանց երկձայն երգչախմբին, որը և հնչում է ջութակների պահված (տրեմոլո) հնչյունի վրա. «Վուշ, վուշ Անուշ, վուշ, վուշ քույրիկ»:

Նոտային օրինակ թիվ 44

Խմբերգի զուգահեռ տեղեկանքները նվագախմբի վերևի ռեգիստրում պահված «ֆա» հնչյունի հետ միասին սկզբում ստեղծում են B-dur-ի հնչողություն, որը սակայն հաջորդ տակտերում հանդես է գալիս արդեն որպես g-moll-ի III աստիճան:

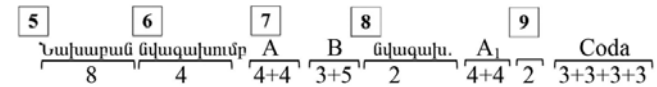
Այս ութտակտանի կառուցվածքի ավարտից անմիջապես հետո (երկու անգամ նախադասության կրկնությամբ) քառաձայն խմբերգը շարունակում է զարգացնել օպերայից փոխառած վշտալի թեմաները, որոնք կոնտրապունկտ են կազմում ավելի վաղ հնչած թեմաների հետ:

Նոտային օրինակ թիվ 45

Տենորների մոտ հնչող «Արի, Անուշ» թեման նվագախմբում առաջին անգամ հանդես է գալիս IV գործողության երկրորդ պատկերում և մարմնավորում է կիսախելագար վիճակում միայնակ թափառող Անուշի կերպարը: (Տես՝ էջ 308):

Այսպիսով, Նախերգանքի ամբողջ խմբերգային մասն ունի հետևյալ կոմպոզիցիոն կառուցվածքը՝ պարզ եռմասանի ձև՝ նախաբանով, դի-նամիկ ռեպրիզով, և կողայով:

Սխեմա թիվ 25



Տիգրանյանն իր հեղինակած մեղեդիներում հաճախ է անդրադառնում հայկական ժողովրդական երգ և պարին բնորոշ հնչյունաշարին, մասնավորապես լադի փոփոխական VI աստիճանով մեղեդիներին (տես՝ թիվ 45 նոտային օրինակի ալտի ձայնաբաժինը) կամ հիմնական հարմոնիկ տեսորախորդով լադին, որում առկա է դժվար ինտոնացվող մեծացրած սեկունդա (նոտային օրինակ թիվ 43): Այս բոլոր դեպքերում երգիչ-կատարողների համար ինտոնացիոն դժվարություններ են առաջանում, որոնք պետք է հաշվի առնվեն խմբավարների կողմից ձայնաբաժինների ուսուցման ժամանակ:

«Ամպի փակից» խմբերգը I գործողության II պատկերից:

Գնալով դեպի աղբյուրը՝ կուժերով աղջիկները տխուր երգ են երգում: Օպերայի հետագա զարգացման ընթացքում այս երգը հնչում է գործողության հանգուցային պահերին, կարծես վերածվելով Անուշի տխուր ճակատագրի լայտմոտիվի:

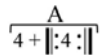
Ամպի տակից ջուր է գալիս, դոշ է տալիս փրփրում,  
 Էն ում յարն է նստած լալիս, հոնգուր-հոնգուր էն սարում:  
 Այ պաղ ջրեր, զուլալ ջրեր, որ գալիս եք սարերից,  
 Գալիս անցնում հանդ ու չուլեր, յարս էլ խմեց էդ ջրից ...

Այս քնարական, խորը զգացմունքային երգը, որն ունի ժողովրդական երաժշտության բոլոր հատկանիշները, Տիգրանյանի ինքնուրույն հեղինակային ստեղծագործությունն է (ինչպես և օպերայի մեղեդիների և երգերի ճնշող մեծամասնությունը): Այն կատարում է կանանց միաձայն երգչախումբը, սկզբում վարագույրի հետևում (pp), իսկ հետագայում բեմում (f) նվագախմբի ուղեկցությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 46

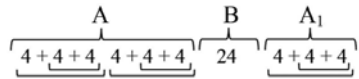
Երգի ձևը քառյակային է: Քառյակը՝ քառակուսի կառուցվածքով պարբերություն է:

Սխեմա թիվ 26



Իր հերթին այս պարբերությունը կազմում է եռամաս ձևի բաղադրիչ մասը (A):

Սխեմա թիվ 27



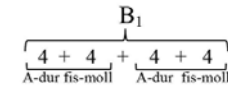
Այստեղ A և A<sub>1</sub>-ը առաջին մասը և ռեպրիզն են, իսկ B-ն՝ միջին մասն է՝ նոր երաժշտական նյութով և կանանց երգչախմբի նոր ֆունկցիայով: Այն ֆոն է հանդիսանում Անուշի ազատ արիողոյի համար: Ի հակադրություն ունիսոն (A) խմբերգի ինքնուրույնությանը, միջին մասում երկձայն երգչախումբն ունի օժանդակ դեր, բայց և այնպես, կոմպոզիտորը սոպրանոների և ալտերի ձայնաբաժիններն օժտում է մեղեդային ինքնուրույնությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 47

«**Համբարձուն եկավ**» խմբերգը (Allegretto) II գործողության առաջին պատկերից: Համբարձման գարնանային տոնակատարության ժամանակ գյուղի երիտասարդությունը երգում և պարում է: Որպես նախորդ պատկերների վառ հակադրություն, տվյալ խմբերգի երաժշտությունը չափազանց կենսախինդ և ուրախ է: Նրա արագ տեմպը, ճկուն ռիթմը 6/8 չափով, ուժգին հնչողությունը (f), գերակշռող մածորը (B-dur) նպաստում են լուսավոր և տոնական կերպարի ստեղծմանը, իսկ այն հանգամանքը, որ լադը պարբերաբար փոխարինվում է զուգահեռ մինորով, չի փոխում ընդհանուր ուրախ տրամադրությունը, այլ միայն ընդգծում է խմբերգի սերտ կապը ժողովրդական երաժշտության հետ, որին հատուկ է նման լադային փոփոխականությունը:

Խմբերգին նախորդում է նվագախմբային նախաբան, որով և սկսվում է II գործողությունը: Նրանում ծնվում է հաջորդ խմբերգի երաժշտությունը: Երգչախումբը երկսեռ է, քառաձայն, շարադրանքը ակորդային. խմբերգի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը կրկնակի երկմաս ձև է, ռեպրիզում կրճատ առաջին մասով, ունի կողա (ABA<sub>1</sub>B coda): Նույն (II) գործողության վերջում, տրամադրության մեջ դրամատորգիական կտրուկ շրջադարձից հետո, կապված ճակատագրական գուշակության հետ, որն ընկնում է Անուշի նշանի վրա, նորից հայտնվում է «Համբարձում յայլա» խմբերգը (B): Բայց այս անգամ այն հնչում է ոչ թե ուրախ, այլ թախծոտ, կարծես արտահայտելով ժողովրդի արձագանքը Անուշի վշտին: Այն կատարում է երկսեռ քառաձայն a cappella երգչախումբը (տես՝ կլավիրը, էջ 126) խիստ խորալային բնույթով, ավելի «ծանր» չափում (3/4, ի տարբերություն «թեթև» 6/8-ի, որում անցնում էր հիմնական խմբերգը), դանդաղ տեմպում (Andante), խլացված հնչողությամբ (pp, իսկ երկրորդ քառյակը՝ ppp) կես տոն ցած հիմնական խմբերգի տոնայնությունից:

Սխեմա թիվ 28



«**Հրաժեշտ**» խմբերգը: V գործողության առաջին պատկերն ավարտվում է ոչ մեծ, բայց շատ արտահայտիչ խմբերգով (որը պարտիտուրում անվանված է «Հրաժեշտ»): Այստեղ ժողովուրդը հրաժեշտ

է տալիս իր սիրելի հովիվ Սարոյին, որը Մոսիի երգմնազանց փամփուշտի զոհ դարձավ:

Ծառ ու ծաղիկ սվավալեն, բույր խնկեցիք դուրեկան  
Վույ, վույ, վույ  
Մեր Դեբեթն էլ ուժեղ ձայնով երգե վսեմ շարական:  
Հեյ վախ, Սարո, հեյ վախ, Սարո, ցիվան հեյ վախ,  
Հեյ վախ, հեյ վախ:

Հանդիսավոր D-dur-ում, Maestoso բնույթով, tutti-ի f հնչողությամբ, այս խմբերգը ոչ այնքան լաց է և հառաչանք հանգուցյալին առնչվող, որքան հավատարմության, սիրո օրհներգություն:

Խմբերգի միջին մասում, e-moll ոչ մեծ էպիզոդում (տես՝ սխեմա թիվ 27, «B») թախծալի ինտոնացիաները ընդհատվում են «վույ, վույ» բացականչություններով: Խմբերգը գրված է քառաձայն երկսեռ կազմի համար: Խմբերգային ֆակտուրայի առանձնահատկությունն այն է, որ ամբողջ խմբերգի ընթացքում<sup>42</sup> սուպրանոն և տենորը գլխավոր մեղեդին երգում են օկտավով: Այն նպաստում է հիմնական մեղեդու ավելի ընդգծված և սուր արտահայտմանը և նրա ընկալմանը որպես գլխավոր գաղափար:

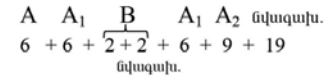
Ալտերի ձայնաբաժինի հանձնարարված է ինքնուրույն ենթաձայնային գիծ, իսկ բասերն իրենց զուսպ շարժման մեջ իրականացնում են հարմոնիկ հիմքի կարևոր դերը: Հարմոնիան, ընդհանուր առմամբ, պարզ է և իր բնույթով համապատասխանում է մեղեդուն, որը հորինված է ժողովրդականի ոգով:

Նոտային օրինակ թիվ 48

Խմբերգի կոմպոզիցիոն կառույցը հետևյալն է.

<sup>42</sup> Բացառությամբ 2 տակտերի («վույ, վույ» խոսքերի վրա), որում միայն սուպրանոյի ձայնաբաժինն է հնչեցնում հոգոցի ֆրազը, իսկ մյուս ձայները հարմոնիկ ակորդային ֆոնի դեր են կատարում:

Սխեմա թիվ 29



Վերջին 19 տակտերում նվագախումբը tutti մեծ դինամիկ վերելքով հաստատում է խմբերգի ստեղծած երաժշտական կերպարը:

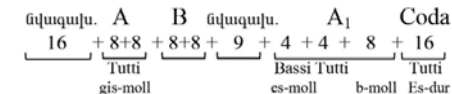
Խմբերգեր «Դավիթ-Բեկ» օպերայից:

Ա.Տիգրանյանի «Դավիթ-Բեկ» օպերան ունի հերոսական-հայրենասիրական բովանդակություն: Նրանում օգտագործված են պատմական դրվագներ՝ 18-րդ դարում պարսից զավթիչների դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարի վերաբերյալ:

Օպերայում մարմնավորված են նաև սիրային թեմաներ՝ Ստեփանոս Շահումյանի սերը Շուշանի հանդեպ և Դավիթ-Բեկի սերը վրաց իշխանուհի Թամարի հանդեպ:

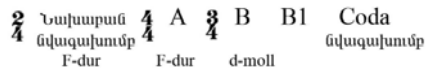
«Դավիթ-Բեկ» օպերայում, ինչպես և «Անուշ»-ում, ժողովուրդը կարևոր դեր է կատարում, հանդիսանալով որպես գործող անձ: Այստեղ ժողովուրդը ցույց է տրված հանուն ազատության մղվող պայքարի մարտիկ: Սրա հետ կապված օպերայի բազմաթիվ խմբերգային համարները, առանձնանում են իրենց հերոսական-հայրենասիրական բնույթով: Այդպիսին է առաջին գործողության երկրորդ պատկերից տղամարդկանց քառաձայն խմբերգը՝ «Մեզ չի ընկճի ոչ շղթան, ոչ էլ բանտը» (I, II տենորներ, I, II բասեր՝ նվագախմբի ուղեկցությամբ): Այն կատարում են ապստամբները, որոնք լի են պայքարի նախաձեռնությամբ: Խմբերգի մուտքին նախորդում է ոչ մեծ նվագախմբային էպիզոդը, որն իր քայլերգային ռիթմով և առնական բնույթով նախապատրաստում է հաջորդ խմբերգը, որում մարմնավորված են հերոս մարտիկների կերպարները: Այն ստեղծվում է թե՛ մեղեդու ռիթմաինտոնացիոն առանձնահատկություններով (հստակ, քայլերգային ռիթմ, վճռական և հաջորդական սինկոպաներ, մեղեդիում ակտիվ կվարտային թռիչքներ, կետադրված ռիթմ), թե՛ հարմոնիայում խստաշունչ հնչող դորիական սուբդոմինանտի հանդես գալով, և թե՛ տոնիկայի վրա համառ շեշտադրումներով օստինատային բասերով: Խմբերգի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հետևյալն է.

Սխեմա թիվ 30



Այս եռմասանի (կողայով) ձևի առանձնահատկությունն այն է, որ առաջին պարբերության (A1) ռեպրիզում մշակման տարրեր են հայտնվում: Դա արտահայտվում է ինչպես հարմոնիկ պլանում (es-moll և b-moll տոնայնությունների փոխարինում), այնպես էլ խմբերգային ներդաշնակման բազմազանության մեջ (տես՝ սխեմա թիվ 30): Իսկ ամենաուշագրավը՝ կողայում նոր նյութի հանդես գալն է, որը շատ բազմանշանակ և կարևոր է: Հանդիսավոր Es-dur-ում բարձրագույն հնչեցվում է օպերայի հիմնական հայրենասիրական մոտիվը՝ «Թող հնչեն, հնչեն շեփորները գոռ մարտի», որը մարմնավորում է ժողովրդի վճռականությունը հայրենիքի ազատագրման համար մղվող պայքարում:

**«Երրորդ»** IV գործողության, երկրորդ պատկերից (Tempo di Marcia funebre, F-dur): **«Դու վեհ արծիվ»** խմբերգում (տղամարդկանց քառաձայն երգչախումբ) մարտիկները հարգանքի տուրք են մատուցում հայրենիքի համար զոհված Սանթուրի հիշատակին: Խմբերգի երաժշտությունն իր բնույթով նույնքան խիստ, զուսպ, բայց և հերոսական է ու առնական, որքան ինքը՝ Սանթուրը: Այստեղ երաժշտության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված Բաղդասար Դպիրի «Ի նշմանեդ արքայական» հանդիսավոր տաղից մի դրվագին<sup>43</sup>: Խմբերգը կառուցված է երկմաս ձևով, երկրորդ մասի տարբերակային (դինամիկ) կրկնությամբ: Սխեմա թիվ 31



«B» և «B1»-ի միջև տարբերությունը կայանում է նվագախմբային նվագակցության մեջ, որը երկրորդ անցկացման ժամանակ (B1) առավել դինամիկ է:

**ՄԵԼԻՔՅԱՆ ՍՊԻՐԻԴՈՆ ԱՎԵՏԻՍԻ (1880-1933թթ.)**

Կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ, ազգագրագետ, խմբավար և երգիչ, Հայկական երաժշտական մշակույթի ակտիվ գործիչներից մեկը, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1933): Սպիրիդոն Մելիքյանը որպես կոմպոզիտոր հանդես է եկել հիմնականում, վոկալ ժանրում: Նրա խոշոր վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություն-

<sup>43</sup> Տես սույն դասագրքի էջ 27-28:

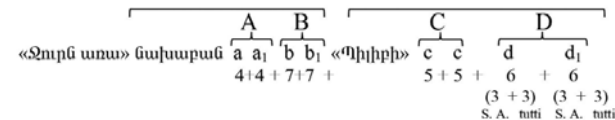
ներից կարելի է նշել «Լեգենդը»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի և երկսեռ երգչախմբի համար, որը գրված է Հովի. Թումանյանի սյուժեով («Ախթամար»), ինչպես նաև «Գառնիկ ախպեր» մանկական օպերան (ըստ Հովի. Թումանյանի): Գրել է երգեր և ռոմանսներ Ավ. Իսահակյանի և Հովի. Թումանյանի բանաստեղծությունների հիման վրա: Մշակել է ժողովրդական երգեր մեներգչի և դաշնամուրի համար, ինչպես նաև a cappella երգչախմբի համար:

Սպիրիդոն Մելիքյանի խմբերգային մշակումներից են 13 ժողովրդական երգերը: 1955թ. հրատարակված խմբերգային ստեղծագործությունների մեջ ընդգրկված են 7 ժողովրդական գեղջկական երգերի մշակումներ տարբեր կազմերի համար՝ քառաձայն երկսեռ կազմի համար՝ «Պիլիբի», «Թըխ կոնդա», «Կարոտ», «Քելեր, ցոլեր», «Ծամթել», տղամարդկանց եռաձայն երգչախմբի համար (I, II տենոր, բաս) «Ձիգ տու, քաշի» և կանանց եռաձայն երգչախմբի համար (I, II սոպրանո, I, II ալտ) «Սարերի վրով գնաց»:

Այս ստեղծագործություններից առանձնապես հայտնի են «Պիլիբին», «Թըխ կոնդա»-ն, «Ծամթել»-ը, որոնք և մենք կուսումնասիրենք (վերջիններս հրատարակվել են ավելի վաղ, 1932-35թթ.):

**«Պիլիբի»**<sup>44</sup> խմբերգը քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար բաղկացած է բնույթով միմյանցից տարբերվող երկու բաժիններից: Առաջին բաժինը երգային է, հանգիստ, քնարական բնույթի, դանդաղ տեմպով (Largetto, 3/4 չափը պարբերաբար փոփոխելով 2/4-ի), երկրորդը՝ պարային բնույթի է, աշխույժ, հումորային հատկանիշներով, արագ տեմպով (Alta breve, 6/8):

Այս բարդ երկմասանի ձևի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հետևյալն է Սխեմա թիվ 32



Առաջին մասն իր ֆակտուրայով երկրորդից տարբերվում է երգչախմբի կանանց և տղամարդկանց խմբերի ֆունկցիաների անհատականացվածությամբ՝ սոպրանոներն ալտերի հետ համատեղ մեղեդին հնչեցնում են հիմնականում զուգահեռ սեքստաներով:

<sup>44</sup> «Շիրակի երգեր» ազգագրական ժողովածուում այս երգը գրառված է H-dur-ում (տես՝ թիվ 88, էջ 37):

Նոտային օրինակ թիվ 49

S. *Larghetto*  
A. *p*  
Տորնա ս - նա ե - լա դա - րր

Տենորները և բասերը մեղեդու համար հարմոնիկ ֆոն են ստեղծում՝ տոնիկային ու տերցիային տոների ձայնառությամբ, ինչը պարբերաբար հարստացվում է ֆանֆարային տիպի օստինատային դարձվածքով:

Նոտային օրինակ թիվ 50

T. *Larghetto*  
B.I,II *pp*  
in, in, in, in

Այս դարձվածքը հիմնվում է երգի երկրորդ նախադասության մեղեդու ռիթմական մասնիկի վրա:

Նոտային օրինակ թիվ 51

S.  
A.  
Ինձ սր - վեր

Առաջին պարբերության երկրորդ նախադասությունը (poco animato-ից սկսած) կատարողների համար որոշակի դժվարություն է ներկայացնում իր փոփոխական չափով (2/4, 3/4, 2/4 և այլն) երգի երկրորդ մասի բարեհոգի հումորը (alla breve) ստեղծվում է երաժշտական այնպիսի արտահայտչամիջոցներով, որոնցում գլխավորը ռիթմական գործոնն է. սկսվում է տակտի թույլ մասից, զգացվում է հաջորդ տակտի ուժեղ մասի ընդգծված թեթևությունը, որը վերցվում է գլխասնդույով:

Նոտային օրինակ թիվ 52

սի - ւի - բի, սի - ւի - բի

Հակադրվելով առաջին նախադասության ակորդային քառաձայնությանը՝ երկրորդ նախադասությունը սկսվում է կանանց երգչախմբով՝ զուգահեռ սեքստաներով: Պատասխանելով կանանց երգչախմբի այս եռատակտ նախերգին՝ կրկներգի tutti-ն տրամադրության վերելք է ստեղծում:

«Թրի կոնդա»<sup>45</sup> քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար այս երկմաս ժողովրդական երգի կառուցվածքային սկզբունքը քնարական երգայնությամբ առաջին մասի (Alia breve scherzando) հակադրումն է երկրորդ մասի աշխույժ պարայնությանը (Allegretto), որն ըստ էության եզրափակիչ բնույթ ունի: Դրա հետ մեկտեղ, առաջին մասում նույնպես ի հայտ է գալիս կատակայնություն, որը մարմնավորված է թե՛ հիմնական մեղեդու կամակոր սինկոպացված ռիթմում, և թե՛ խմբերգային շարադրանքի ֆակտուրայում (այս մասին կխոսվի քիչ ուշ): Կատակայնությունն ընդգծվում է նաև այն բանով, որ երգում պարբերաբար, հակադրության ձևով, ներմուծվում են քնարական երգային բնույթի երկու մենակատար էպիզոդ (Ad libitum): Երգի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հետևյալն է՝ բարդ երկմաս ձև՝ առաջին մասի տարբերակային կրկնությամբ:

Մխեմա թիվ 33

A		A <sub>1</sub>		B								
a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>	a'	a' <sub>1</sub>	b'	a' <sub>2</sub>	c	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	c <sub>3</sub>	c <sub>4</sub>
6+7+4	+ 7+	6+7+4	+ 7+	2+2+2+2	+ 2	2	2	2	2	2	2	2

S. S. S. solo Tutti T. T. T. solo Tutti

Առաջին մասի լադը դորիական g-moll է՝ շեղումներով (b և a<sub>2</sub> մասերում) դեպի զուգահեռ մաժորը: Երկրորդ մասն ամբողջությամբ անցնում է B-dur-ում:

Երգն սկսվում է կոչական բնույթի առույգ նախերգով (կատարում են սոպրանոները), որին հետագայում միանում են ալտերը (ունիսոնով): Այս երկտակտ վերջավորությունը եզրափակում է տղամարդկանց եռաձայն երգչախումբը, որը կանանց երգչախմբի տոնիկական ձայնառության վրա կազմում է կուռ եռահնչյուն՝ ձայների նեղ դասավորությամբ, առաջացնելով առանձնակի «գիլ» հնչողություն: Այս անտիֆոնային վերջավորությունը կրկնվում և պահպանվում է վերջին տոնիկական ակորդի վրա ֆերմատայի միջոցով:

Սոպրանոների երկրորդ նախերգը (a<sub>1</sub>) մի ամբողջ տակտով ընդլայնված է, իսկ կրկներգը պահպանվում է նույնությամբ: Հակադրվե-

<sup>45</sup> «Շիրակի երգեր» ազգագրական ժողովածուում այս երգը թիվ 109-ն է, էջ 51:

լով նախորդին, չափազանց թարմ է հնչում սոպրանոյի քնարական ոգեշունչ մեներգը (b), որին պատասխանում է tutti-ն, իր մեջ ներհյուսելով և «նախերգը», և «կրկներգը»:

Ռեպրիզը (A<sub>1</sub>) իր երաժշտական նյութով և ծավալով ամբողջապես համընկնում է A-ին, սակայն բավական էական է տարբերությունը խմբերգային ներդաշնակման սկզբունքի տեսակետից. այստեղ դերերով փոխվում են կանանց և տղամարդկանց խմբերը. «նախերգը» կատարում են տենորները (մեղեդու վերջավորության մեջ ընդգրկելով բասերի ունիսոնը), իսկ «կրկներգը»՝ կանանց եռաձայն երգչախումբը: Բացականչությունը (եռահնչյունով) բնականաբար, հնչում է ավելի «գի», որից հետո մենակատարի դերում հանդես է գալիս տենորը, իսկ վերջին «միաձուլված նախերգը և կրկներգը» կրկնվում է առանց փոփոխության:

Երգի երկրորդ մասը (B) կառուցված է ութտակտանի քառյակի ձևով (կոտորակված կառուցվածքով), որը կրկնվում է չորս անգամ: Սկսելով pp հնչերանգից Allegretto տեմպով, յուրաքանչյուր հաջորդ կրկնության հետ միասին, ըստ կոմպոզիտորի նշումի, ուժեղացվում է հնչողությունը և ավելացվում կատարման արագությունը, հասնելով քառյակի վերջում մինչև f և Allegro vivace:

Երկու ուսումնասիրված երգերն էլ՝ «Պիլիբի» և «Թըխ կոնդա» հիմնված են դանդաղ երգային և արագ սկերցո մասերի հակադրության սկզբունքի վրա, որի մասին արդեն նշվեց:

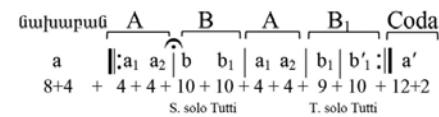
**«Ծամթել»** (g-moll, 6/8): Ինչպես նշել է հեղինակը, այս խմբերգի սյուժեն հիմնված է Շամիրամի մասին լեգենդի վրա, այսինքն հենց այն սյուժեի, որն ընկած է Կարա-Մուրզայի «Ձինչ ու գինչ» և «Ձիմ վզի» խմբերգերի հիմքում (տես էջ 14-15): Սակայն, Սպ. Մելիքյանի խմբերգերի հիմնական թեմաների մեղեդիները շատ քիչ են հիշեցնում Կարա-Մուրզայի նշված խմբերգերի դարձվածքները (համընկնում է միայն 6/8 չափը):

Այս թեմայի մշակման համար Սպ.Մելիքյանն օգտագործում է քառաձայն a capella երգչախումբ և երկու մենակատար՝ սոպրանո և տենոր, որոնք հանդես են գալիս զուտ խմբերգային էպիզոդների հետ հաջորդվելով: Խմբերգային ձայնաբաժիններում divisi- է օգտագործված:

Այսպիսով, երբեմն ուղղահայաց կտրվածքում հնչում է ռեալ վեց ձայնություն (մեծ մասամբ հարմոնիկ շարադրանքով):

Խմբերգի բովանդակության գիծը բացահայտվում է երկու մենակատար էպիզոդներում: Հենց այստեղ մենակատար սոպրանոն հանդես է գալիս աղջկա անունից, որն իր ծամթելը գցել է ծովը և խնդրում է պատանուն հանել այն: Մենակատար տենորը պատասխանում է լողորդ պատանու անունից: Բոլոր մնացած խմբերգային նախաբաններում, էպիզոդներում, պատասխաններում, կրկներգերում երգվում են կոնկրետ իմաստ չունեցող խոսքեր և ձայնարկություններ. «Խաները, նաները» կամ «Հա նինա, նինա ջանըմ, նինա, նինա ջան»: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հետևյալն է՝

Սխեմա թիվ 34



Մշակման է ենթարկվում բասերի ձայնաբաժնի սկզբում տրվող օստինատային ֆրազը, որն առաջին բասերի մոտ օստինատային մեղեդին է, իսկ երկրորդների մոտ՝ պահված բաբախող տոնը: Հաջորդ երկտակտում երկրորդ բասերի շարունակվող ձայնառության վրա առաջին բասերի և տենորների մոտ հայտնվում են ներքոնթաց տերցիաներ («հոգոցի» ինտոնացիաներով): Հետագայում այս գիծը հարստացնելով, նրանց են միանում երկու խմբի բաժանված ալտերը, իսկ սոպրանոներն, առաջին անգամ մուտք գործելով ութերորդ տակտում, ստանում են նոր օստինատ ֆրազ, մեղեդիական տեսակետից ավելի ինքնուրույն և կազմավորված երկտակտի տեսքով: Այս ֆրազը կարծես բյուրեղացել է բասերի սկզբնական օստինատային մոտիվից:

Կառուցվածքի երկրորդ մասում (B) երգչախումբը երկակի ֆունկցիա է կատարում: Սկզբում (b) երգչախումբն ուղեկցում է մենակատարին որպես հարմոնիկ ֆոն (պահված ակորդների միջոցով), երբեմն ստեղծելով զուգահեռ սեքստաներ մենակատարի և ալտերի միջև, իսկ տենորների մոտ պահված տոների վրա հնչում է դիֆամական բաբախումը: Իսկ b<sub>1</sub> մասում մենակատարն իր ֆունկցիան փոխանցում է սոպրանոների ձայնաբաժնին: Այսպիսով, կարծես թե երգչախումբը «պատասխանում» է մենակատարին՝ կրկնելով նրա մեղեդին, որը զուգորդվում է ավելի ճկուն (էկվիոքիթմական) նվազակցությամբ:

Նախաբանը և կոդան առաջին հայացքից նույնանման են թվում, դրանով իսկ, առաջացնելով սիմետրիկ կառուցվածք: Սակայն, նրանց կառուցվածքային-թեմատիկ սխեմայի մանրակրկիտ ուսումնասիրու-

թյան դեպքում կարելի է նկատել նախաբանի և կողայի միջև մոտիվային տարրերի տակտերի քանակի տարբերություն (նախաբանում՝ երկու տակտով, կողայում՝ 1 տակտով):

**ՄԱՅԻԼՅԱՆ ԱՆՏՈՆ ՍԱՐԳՍԻ  
(1880-1942թթ.)**

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, ազգագրագետ, երգչախմբերի կազմակերպիչ և խմբավար, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ, մեծաքանակ խմբերգային մշակումների և խմբերգերի հեղինակ, որոնցից կուսումնասիրենք առավել հայտնիները:

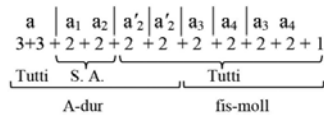
«Ջուլո» հայկական ժողովրդական երգ է, մշակված քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Երգը քնարական է, սիրային բովանդակությամբ, բնույթով մոտ է Կարա-Մուրզայի կատակային երգերին, մշակման մեթոդով և ոճով նույնպես հիշեցնում է վերջինիս:

Երգի երաժշտական բովանդակությունը սիրեցյալի գովերգումն է՝ մի փոքր կատակային երանգով:

Allegro աշխույժ տեմպում, 6/8 չափը բնականորեն կատարվում է alla breve, այսինքն՝ երկու բախումով:

Երաժշտական ձևը նպաստում է բնորոշ ժողովրդական հումորի ընկալմանը:

Մխենա թիվ 35



Ոչ քառակուսի նախաբանի վեցտակտին հաջորդող օղակները կառուցված են զույգ պարբերականության սկզբունքով, հստակ դիֆամական բաբախումով, ընդ որում, «a» զույգի մեջ երկրորդ տակտը գվարճալի համառությամբ կրկնվում է յուրաքանչյուր տակտը մեկ (ամբողջ երգի ընթացքում):

Չնայած երգի միօրինակ կառուցվածքին, կոմպոզիտորն ամբողջի արտահայտչականությունը բազմազան է դարձնում խմբերգային ֆակտուրայի և տեմբրային հնչողության միջոցներով: Վճռական նախաբանի վեցտակտանի tutti-ից հետո (f) առաջին և չորրորդ ունիսոնային տակտերին (որոնք յուրատեսակ կանչի բնույթ ունեն), հակադրվում է սպարանոնների և ալտերի նուրբ զուգերգը, որն իր

տեմբրով և ֆակտուրայով հակադրվում է նախորդող և հաջորդող tutti- ներին:

Նոտային օրինակ թիվ 53



Սրան հաջորդող բոլոր քառյակներն, ըստ ֆակտուրայի, ունեն առանձին ձայնաբաժիններին հատկացված ֆունկցիաներ՝ մեղեդին հանձնարարված է բոլոր սպարանոններին, իսկ երգչախմբի մնացած ձայները կտրտված նվազակցության դեր են կատարում՝ համաչափ պարբերականությամբ կրկնելով ակորդները:

Նոտային օրինակ թիվ 54



Երգի մեղեդին ներդաշնակված է շատ պարզ, հիմնականում տոնիկական և դոմինանտային ակորդներով: Հաճախ հնչող տոնիկական ձայնառության մեջ (ինչպես գլխավոր, այնպես էլ զուգահեռ տոնայնությունում), նույնպես գերակշռում է A-dur-ի տոնիկական և դոմինանտային ակորդների և fis-moll-ի տոնիկական և սուբդոմինանտային ակորդային հաջորդականությունները:

Ինքնատիպ է տենորների ձայնաբաժնում դոմինանտ-նոնակորդի կրկնակի հայտնվելը կադանսում՝ տենորների ձայնաբաժնում հնչող նոնայով, և նրա ոչ ավանդական անցումը դեպի «կվարտայով տոնիկա» տակտի թույլ մասում:

Նոտային օրինակ թիվ 55



Երաժշտական ձևի կադանսից հետո հանդես գալով որպես լրացում՝ այս տոնիկական ակորդը համընկնում է նաև լրացուցիչ («ավելորդ») «ջան» խոսքի հետ, որը դուրս է քառատողի սահմաններից:

Եզրափակիչ տոնիկական ակորդում տերցիային տոնի բացթողումը կոմպոզիտորը գիտակցաբար և կանխամտածված է կիրառում: Այստեղ հավանաբար նա հետևում է դեռևս Ք.Կարա-Մուրզայի և Ն. Տիգրանյանի կողմից մշակված ավանդույթներին, որոնք համապատասխանում են հայկական ժողովրդական երաժշտության հնչման բնույթին<sup>46</sup>: Նույն ազդեցությամբ կարելի է բացատրել նախավերջին տակտի չորրորդ ութերորդականի վրա գտնվող երրորդ աստիճանի ակորդի հանդես գալը (III<sup>6</sup>) սովորական դոմինանտի փոխարեն:

«**Լորիկ**» քնարական երգ է, հեղինակի խոսքերով և մեղեդիով: Հրապարակված տարբերակը նախատեսված է քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և դաշնամուրի համար՝ նախաբանում սուպրանոյի մենբերգով:

Գեղարվեստական-կատարողական պրակտիկայում տեղ է գրավում նաև այս ստեղծագործության մեկ այլ հեղինակային տարբերակը, որում երգը սկսում և ավարտում է a cappella երգչախումբը, իսկ մենակատար-սուպրանոն հանդես է գալիս պարզ եռմասանի ռեպրիզային ձևի միջին մասում: Մենակատարի և խմբերգային նախերգի մեղեդիները տարբեր են, սակայն, նրանք տեքստի բովանդակությանը համապատասխան՝ (սկզբից մինչև վերջ) սիրալիր-մաժորային են (G-dur): Նրանցից առաջինը (սուպրանոյի մենբերգն) անցնում է հանգիստ տեմպում, իսկ երկրորդը (երգչախմբով)՝ աշխույժ տեմպում:

Այն տարբերակը, որը նախատեսված է երգչախմբի և դաշնամուրային նվագակցության համար, գրված է երկմասանի ձևով. առաջին մասը (մենակատար) ութատակտանի պարբերություն է, բաժանված երկու նախադասությունների և երկտակտ լրացումով, որը նույնությամբ կրկնում է պարբերության վերջին ֆրազը (բայց տեքստի աննշան փոփոխությամբ):

Երգչախմբային հատվածը գրված է սովորական ութատակտանի պարբերության ձևով, կազմված է երկու նախադասություններից: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտագործում է իմիտացիոն պոլիֆոնիայի միջոցներ: Դա հարստացնում է խմբերգային ֆակտուրան և նպաստում քառյակում զարգացման անընդմեջ ընթացքին: Այսպես, կանոնիկ իմիտացիան ներքևի օկտավով տենորների մոտ առաջին նախադասության կադանսի ժամանակ կարծես շղթայում է այս երկու նախադասությունները և ստեղծում մտքի շարադրման հոսունություն: Իմիտացիաներն անցկացվում են նաև մյուս ձայներում:

<sup>46</sup> Այս մասին տես 13, 14, 28 էջերի համապատասխան հոդվածներում:

Նոտային օրինակ թիվ 56



Այստեղ, ինչպես և նախորդ խմբերգում, ձայներն օգտագործված են բարենպաստ ձայնասահմանում:

### ՄԵԼԻՔՅԱՆ ՌՈՄԱՆՈՍ ՀՈՎԱԿԻՄԻ (1883-1935թթ.)

Կոմպոզիտոր, ազգագրագետ, մանկավարժ, խմբավար, հասարակական գործիչ, մի շարք երաժշտական հաստատությունների հիմնադիր, մասնավորապես, հայկական ազգային կապելլայի և կոնսերվատորիայի:

Ռոմանոս Մելիքյանի առանձնահատուկ ինքնատիպ կոմպոզիտորական օժտվածությունը վառ արտահայտվել է վոկալ քնարերգության ժանրում: Նրա ստեղծած երգերը և ռոմանսները նորարարական էին իրենց բնույթով: Հատուկ վարպետությամբ և յուրահատկությամբ են աչքի ընկնում Ռ. Մելիքյանի «Աշնան տողեր», «Զմրուխտի» և «Զառ-վառ» ռոմանսների ազգային բնույթը և ինքնատիպությունը:

Ռ. Մելիքյանը մեծ ուշադրություն էր հատկացնում մասսայական երգին: Նա ներդաշնակել է երգչախմբի համար մի շարք մասսայական և հեղափոխական երգեր: Գրել է երգերի շարք «Նոր կենցաղի երգեր» ընդհանուր անվանմամբ:

Բարձր գեղարվեստականությամբ հետաքրքրություն է ներկայացնում նրա «Հրես եկան սելերը» խմբերգը:

«**Հրես եկան սելերը**» քառաձայն, երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (Allegro, h-moll, 6/8) ժողովրդական երգը (քաղաքային ֆոլկլոր<sup>47</sup>) կոմպոզիտորը մշակում է ինքնատիպ միջոցներով, որոնցով ընդգծում է ժողովրդական սկզբնաղբյուրի կատակային բնույթը: Այդպիսի միջոցներից է կոմպոզիտորի կողմից ներմուծված դարձվածքը, որը բացակայում է բնօրինակում, բայց համառորեն կրկնվում է մշակման մեջ և ակտիվացնում է մեղեդին:

<sup>47</sup> Տես Արշակ Բրուտյանի «Հայկական ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարային մեղեդիներ» ազգագրական ժողովածուն (1898թ.): Ձեռագիրը հայերեն է:

Նոտային օրինակ թիվ 57



Թեև երգի լադը մինոր է, սակայն դիթմիկ ընդգծվածությամբ հաճախ կրկնվող դորիական VI աստիճանը երաժշտությանը լուսավոր երանգ է հաղորդում: Երգը գրված է քառյակային ձևով՝ նրա օղակների համաչափ-պարբերական կրկնություններով:

Երգի երկու բաժիններն իրենցից ներկայացնում են ինքնատիպ նախերգ ու կրկներգ: Քառյակի կրկնական անցկացումներում՝ ռեֆրեններում, առաջին բաժնի բանաստեղծական տեքստը փոփոխվում է երեք անգամ: Երկրորդ բաժինը կրկներգն է՝ մինևույն բանաստեղծական տեքստով: Այստեղ երգի մեղեդային կադանսը երկու անգամ շրջանցվում է, որի փոխարեն հումորիստական համառությամբ կրկնվում է երկտակտանի օղակը՝ հետաձգելով երգի ավարտը:

Երգչախմբային ֆակտուրան երկու բաժիններում տարբեր է: Նախերգը բաժանված է երկու հստակ նշված պլանների՝ սպարանոն և տենորները օկտավով տանում են մեղեդին, իսկ ալտերը և բասերը (կվինտոդեցիմայով) ֆրագի վերջում կարծես ի պատասխան՝ արձագանքում են հենց բուն թեմայից վերցված բնորոշ դարձվածքով: Այս կայտառ բացականչությունը («հրես»), որը հնչում է երկու օկտավի ձայնաձավալում, չափազանց աշխուժացնում է երաժշտությունը, ստեղծելով հումորային էֆեկտ (թիվ 657 օրինակ):

Շարունակելով երգչախմբի նման երկշերտ բաժանումը օկտավի միաձայնության (սպարանո-տենորներ, ալտեր-բասեր) առաջին քառատակտ կրկներգում, կոմպոզիտորը զարգացնում է այս ձայների երկրորդ զույգի դերը՝ հասցնելով պոլիֆոնիկ ձայնի նշանակության:

Նոտային օրինակ թիվ 58

*Alliegro*

Հետագայում կոմպոզիտորը թեմայի կանոնիկ եռաձայն իմիտացիան անցկացնում է ներքևի օկտավում, սկզբում սպարանոների և տենորների միջև (1 տակտ հորիզոնական տեղափոխումով), իսկ երկու տակտ հետո նաև բասերի մոտ նույն թեմայով տենորներից օկտավ ցած (երկու տակտ հորիզոնական տեղափոխումով տենորների և չորս տակտ սպարանոների և տենորների ուղղահայաց տեղափոխումով ներքևի օկտավ և սպարանոների ներքևի կվինտոդեցիմա): Այս վերջին բաժնում ալտերը թեև չեն ներառնվում թեմայի եռաձայն կանոնիկ իմիտացիայում, բայց մասնակցում են պոլիֆոնիկ ֆակտուրայում որպես ինքնուրույն ենթաձայն այս երգի համար բնորոշ դարձվածքներով:

Այս խմբերգի կատարման ժամանակ որոշ դժվարություն կարող է ծագել՝ կապված ենթաձայներում առկա բնորոշ դարձվածքում ռիթմական հստակության հետ, ինչպես նաև քմահաճ շեշտերի, որոնք համընկնում են տակտի տարբեր բախումների հետ:

Երկրորդ բասերի մոտ ներքընթաց սեպտիմայով թռիչքի թվացյալ ինտոնացիոն բարդություն իրականում չի առաջանում, շնորհիվ այն բանի, որ թռիչքը կատարվում է դեպի ծանոթ դարձվածքը (թիվ 57 օրինակ), որը բազմիցս կրկնվում է ինչպես տվյալ ձայնաբաժնում, այնպես էլ մյուս ձայներում: Այս պահին խմբավարը, յուրաքանչյուր ձայնաբաժնի ուսուցման ժամանակ, պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնի:

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ ՂԱՆԻԵԼ ԱՎԱԳԻ  
(1883-1958թթ.)**

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, խմբավար, երգիչ, հասարակական գործիչ, երաժշտական կրթական օջախների կազմակերպիչ, Հայկ. ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1945թ.): Նրա ստեղծագործական ավանդը հայ երաժշտության մեջ բավական մեծ է, Դ. Ղազարյանը տարբեր ծավալի մոտ 600 ստեղծագործության հեղինակ է: Նրա կոմպոզիտորական ժառանգության մեծ մասը կազմում են մասսայական բնույթի ստեղծագործությունները, գլխավորապես վոկալ ժանրի՝ երգեր, վոկալ և գործիքային էստրադային պիեսներ: Նա գրել է հինգ մանկական օպերա (այդ թվում «Գայլը», «Հաղթված բալեն», «Անգործ մանուկը» և այլն), 2 երաժշտական դրամա՝ «Սոս և Վարդիթեր», «Գիքոր»: Ղազարյանի խմբերգային ստեղծագործություններից

են a cappella խմբերգերը՝ «Ծառի տակ կանաչ է», «Տանում են, աղե ջան», «Հովն անուշ», «Ուռենուն», «Սարի գյալին», «Դուրդու պար», «Էրթանք սարը» (քառաձայն երկսեռ կազմի հասար), «Հորովել» (վեցձայնանի երկսեռ կազմ, սոպրանո, ալտ, I, II տենոր և I, II բաս):

Դ. Ղազարյանի երգերի յուրատիպ ոճը մոտ է հայկական ժողովրդական երգին: Նրա երգերը և խմբերգերը առանձնանում են մեղեդայնությամբ, մեծ զգացմունքայնությամբ, պարզ և հստակ ձևերով: Այս հատկանիշների շնորհիվ նրանք մատչելի և սիրելի են ունկնդիրների լայն շրջանում: Անդրադատնանք գեղարվեստական տեսակետից առավել արժեքավոր և ուսուցողական իմաստով առավել մատչելի երկու խմբերգային ստեղծագործություններին՝ «Ուռենուն» և «Հովն անուշ»-ին: Պատահական չէ, որ նրանք առավել հայտնիներն են և մյուսներից ավելի հաճախ են կատարվում համերգային և մանկավարժական պրակտիկայում:

«**Ուռենուն**»՝ երկսեռ քառաձայն a cappella երգչախմբի համար (f-moll, 4/4) խմբերգը կոմպոզիտորի յուրատիպ ստեղծագործություններից է՝ գրված Վ.Տերյանի քնարական բանաստեղծության հիման վրա.

Այսպես գլխիկոր լալիս ես տրտում,  
 Ասա իմ ուռի, ի՞նչ կա քո սրտում,  
 Արդյո՞ք անցյալի հուշերն են տանջում,  
 Թե երազներն են քեզ կրկին կանչում:  
 Դողում ես անզոր ճյուղերով դալուկ  
 Եվ փռած մետաքս վարսերդ փափուկ:

Այս բանաստեղծության և Ավ. Իսահակյանի «Ուռենի» բանաստեղծության մեջ շատ ընդհանուր բաներ կան: Երկու բանաստեղծն էլ լացող ուռենուն օժտում են մարդկային զգացմունքներով և ապրումներով: Այս այլաբանությունը Վարպետի կողմից ներկայացվում է պատմողական ձևով, այն դեպքում, երբ Վ. Տերյանը իր բանաստեղծական լեզվով շունչ է տալիս բնությանը, հարց տալով լացող ուռենուն, թե ի՞նչն է նրա արցունքների և թախիծի պատճառը: Այս բանաստեղծական բովանդակությունը արտացոլվել է նաև Դ. Ղազարյանի երաժշտության մեջ և էլեգիական բնույթ է կրում: Դրան համապատասխանում է նաև գերիշխող հարմոնիկ f-moll տոնայնությունը չափավոր դանդաղ տեմպում, հանգիստ ռիթմով, մեղեդու և հարմոնիայի տխուր բնույթով:

Ստեղծագործության ձևը պարզ եռամաս է, ճշգրիտ ռեպրիզով (ABA):

Առաջին մասը (ինչպես և ռեպրիզը) նորմատիվ միատոնայնական պարբերություն է, գրված ակորդային շարադրանքով: Առաջին նախադասությունն ավարտվում է ոչ ավանդական ձևով՝ լրիվ կադանսով զուգահեռ տոնայնության մեջ: Երկրորդ նախադասությունն ավարտվում է, ինչպես ընդունված է, լրիվ կատարյալ կադանսով գլխավոր տոնայնության մեջ:

Նոտային օրինակ թիվ 59



Միջին մասը (B) կառուցված է պոլիֆոնիզացված շարադրանքով, ձայնաբաժիններում իմիտացիոն տարրերով, ուղղահայաց և հորիզոնական կոնտրապունկտով: Սակայն դա կատարվում է բնական f-moll-ի հարմոնիկ հիմքի վրա, յուրատեսակ կադանսով՝ համապատասխանաբար III բնական աստիճանից I: Ստեղծագործության կուլմինացիան համընկնում է սոպրանոների ձայնաբաժնում մեղեդու ամենավառ անցկացման հետ (միջին հատվածի հինգերորդ տակտում): Դրան հետևում է դինամիկ անկումը, ձայների ռեգիստրների նեղացում, սոպրանոների մեղեդու ներքնթաց շարժում, որը առաջացնում է հոգեբանական լարվածության լիցքաթափում և տանում դեպի գլխավոր տոնայնության կադանսը, ստեղծելով լուռ, թախծոտ կերպար:

Խմբերգը գրված է հարմար՝ գլխավորապես միջին ռեգիստրում: Սակայն սոպրանոների ձայնաբաժնում, արտահայտչականությունը ընդգծելու նպատակով, պարբերության սկզբնական նախադասությունն անցկացվում է ցածր ռեգիստրում: Միայն մեկ հատվածում (պարբերության վերջում) բասերը բաժանվում են երկու մասի (օկտավով divisi) կադանսային տոնիկական ավելի խորը հնչեցնելու նպատակով: Այս հանգամանքն, իհարկե, պետք է հաշվի առնեն մնացած ձայնաբաժինների կատարողները: (Վերջին դիտողությունը վերաբերում է նաև հաջորդ խմբերգին):

«Հովն անուշ» (քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախումբ, As-dur, 3/4) խմբերգի ինքնատիպ երաժշտությունը գրված է «Լուսնակն անուշ» հայտնի ժողովրդական երգի քնարական տեքստի հիման վրա:

Օյ, օյ, օյ, օյ, հովն անուշ, հովն անուշ,  
 Մաճկալ պառկե քունն անուշ, քունն անուշ:

Բանաստեղծական կերպարները ներկայացվում են լուսավոր և հանգիստ երաժշտությամբ: Քնարական բնապատկերը կոմպոզիտորը ներկայացնում է հստակ և զգացմունքային երանգներով, ստեղծելով ինքնատիպ խմբերգային նոկոտյուր: Սկզբից մինչև վերջ ամբողջ երաժշտությունն անցնում է մաժորում: Նրանում իշխում է պարզ, բարեհամբույր երգայնությունը, իսկ իմիտացիոն կերտվածքն առանձնակի թափանցիկություն է հաղորդում ֆակտուրային: Խմբերգի երկրորդ հատվածում հնչում են քնքուշ ինտոնացիաներ, պարզ հարմոնիաներ, կադանսային թույլ վերջավորություններ և այդ ամենը համապատասխանում է քնարական տեքստին:

Հայ հեղինակների բազմաթիվ հայտնի խմբերգերի նման, այս խմբերգը նույնպես կազմված է երկու մասից. դանդաղ երգային (Andantino) և արագ պարային (Allegro non troppo): Ստեղծագործությունը գրված է պարզ երկմաս ձևով յուրաքանչյուր մասի ռեպրիզային կրկնությամբ:

Մխեմա թիվ 36

A B  
 ||:6 :||: 4+4 :||

Առաջին մասի ձևը վեցտակտանի պարբերություն է, իսկ երկրորդը՝ կանոնավոր ութտակտանի պարբերություն է, կազմված երկու քառակուսի նախադասություններից, որոնցից առաջինը եզրափակվում է ընդհատված կադանսով, իսկ երկրորդը՝ լրիվ ավտենտիկ կադանսով: Առաջին մասում գերիշխում է պոլիֆոնիկ շարադրանքը (ձայներում առկա են իմիտացիոն տարրեր) երկրորդում՝ ակորդային: Մեղեդին «A» և «B» բաժիններում հիմնականում կոնտրաստային է: Դրա հետ մեկտեղ, այս բաժիններին միասնություն է հաղորդում ռիթմահնարանցիոն տրիոլային դարձվածքը, որը կրկնակի անցնում է յուրաքանչյուր բաժնում՝ հանգավորելով վերջավորությունները:

Գլխավոր թեման («A») սպարանոների ձայնաբաժնում ազատ ընթացող ջերմ և անմիջական մի մեղեդի, որն ալիքաձև բարձրանում է

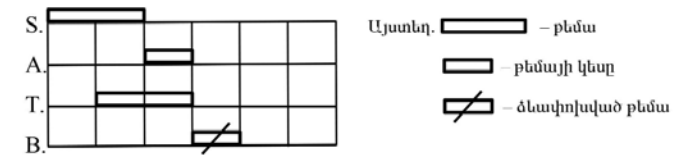
ներքևի «es<sup>1</sup>»-ից մինչև կուլմինացիան «es<sup>2</sup>»-ում (4-րդ տակտում) և նույն անմիջականությամբ, անկաշկանդ հանդարտությամբ իջնում է մինչև «as<sup>1</sup>» տոնիկան:

Այս մեղեդու սկզբնական երկտակտ ֆրազը կարծես թեմատիկ կորիզի է վերածվում, որը հետևողականորեն մնացած ձայներն իմիտացնում են գլխավոր տոնայնության մեջ:

Թեմատիկ հենքի իմիտացումը երգչախմբային ձայնաբաժիններով, ունի մուտքերի հետևյալ օրինաչափությունը.

Նոտային օրինակ թիվ 61

թեմայի մուտքերի օրինաչափությունը.



Ուշադրություն դարձնենք տենորների մոտ թեմայի ստրեստային անցկացմանը սպարանոներից օկտավ ներքև: Բասերը վերջինը մուտք գործելով (չորրորդ անցկացում), թեմայի հիմնական ինտոնացիան հայելաձև իմիտացիայի են ենթարկում. D-T վերընթաց կվարտային թռիչքին հակադրվում է T-D-վարընթաց կվարտային քայլը:

Երկրորդ բաժինը զգալիորեն տարբերվում է առաջինից: Ամենից առաջ, ինչպես ասվեց վերևում, այստեղ դանդաղ տեմպում լայնաշունչ երգայնությունը հակադրվում է արագ տեմպում հստակ և չափավոր պարայնությանը: Դրա հետ մեկտեղ, առանձնակի ուշագրավ են 16-րդականների «Ճարպիկ» բայց դրա հետ մեկտեղ բարեհամբույր-սիրալիի ինտոնացիաները տակտի ուժեղ մասերի վրա՝ «մանրիկ» սինկոպաները և նրա հետ զուգակցված կետադրված ութերորդականները (այսպես կոչված «լոմբարդյան ռիթմ»):

Չորրորդ տակտում պարբերության առաջին կեսը բերում է թույլ ավարտով ընդհատված կադանսի: Այսպիսով ողջ նախադասությունը

նը վեր է ածվում «հարցականի»: Երկրորդ նախադասությունն իր հաստատող բնույթով հանդես է գալիս իբրև «պատասխան»: Բայց նախքան ամրապնդումը (լրիվ կադանսով վերջում), մեղեդին ընթանում է VI և II աստիճանների հարմոնիաներով, այսինքն մեկ տակտի սահմաններում զգացնել է տալիս մինոր լադային շեղումը: Այս հատվածում մինորի հայտնվելն ավելի վառ ընդգծում է հաջորդող հարմոնիան, մաժորը դարձնելով գերիշխող գույն:

Նոտային օրինակ թիվ 62

Allegro non troppo

S. A.

T. B.

Հովն ա-նուշ. բունն ա-նուշ

## ԳԼՈՒԽ II

### ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ԳՐԻԳՈՐԻ (1887-1961թթ.)

Կոմպոզիտոր, հայ երաժշտական մշակույթի ակտիվ գործիչ, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը բարձրագույն երաժշտական կրթությունը ստացել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում (1909-1915թթ.): Նրան դասավանդել են Մ. Գնեսինը, Ա. Լյադովը, Վ. Կալաֆատին, Ի. Վիտորը, Մ. Շտեյնբերգը, Ա. Գլազունովը: Դասավանդել է Թբիլիսիի կոնսերվատորիայում (1918-1925թթ.), Երևանում՝ 1926-1936թթ. և 1938-1961թթ., պրոֆեսոր: Ժամանակ առ ժամանակ Խորհրդային Միության տարբեր քաղաքներում՝ Լենինգրադ, Օդեսա, Սարատով, Ռոստով, Թբիլիսի, Բաքու, Երևան և այլն, հանդես է եկել որպես դիրիժոր իր սեփական ստեղծագործությունների կատարմամբ: Նրա գրչին են պատկանում. «Սեդա» օպերան՝ ըստ Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի (1921), «Կրակի հարսնացուն» (1934), «Անահիտ» (ըստ Ղ. Աղայանի, 1939) բալետները, «Արևի շողերում» մանկական օպերան (1949): Մի շարք սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ (այդ թվում նաև սիմֆոնիա 1942), «Ախթամար» սիմֆոնիկ պոեմը (1923), «Շիրակի էտյուդներ» (1917) և այլն: Երգչախմբի և նվագախմբի համար նա գրել է «Վահագնի ծնունդը» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը (1923): Լենինի հիշատակին նվիրված պոեմը (Ե. Չարենցի խոսքերով, 1957, ձեռագիր), «Սերմնացանի երգը» (Ա. Ծատուրյանի խոսքերով), «Հերոսներին» (Րաֆֆու խոսքերով):

Տեր-Ղևոնդյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են՝ «Արիացիր», «Ծաղկոց մտա», «Անցիր սև ամպ», «Ուռենի» (ըստ Ավ. Իսահակյանի), «Արի ընկեր» (ըստ Ա. Ծատուրյանի), «Մալուլոյ» երկսեռ խմբերգերը, «Կալի երգը», «Սերմնացանը»՝ երկձայն երգչախմբի համար (դաշնամուրի նվագակցությամբ) և այլն:

Ա. Տեր-Ղևոնդյանը Ս. Մելիքյանի հետ միասին ազգագրական գիտարշավներ են կազմակերպել Շիրակի շրջանում: Դրա արդյունքը եղավ 1917թ-ին հրատարակված «Շիրակի երգեր» ժողովածուն, որը մինչ այժմ էլ մեծ արժեք է ներկայացնում:

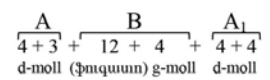
Դիտարկենք Ա. Տեր-Ղևոնդյանի խմբերգային ստեղծագործություններից մի քանիսը, որոնք լայն տարածում ունեն ոչ միայն համերգային, այլև ուսումնական պրակտիկայում:

«Ուոննի»-ն գրվել է Ավ. Իսահակյանի քնարական բանաստեղծության հիման վրա, քառաձայն a cappella երկսեռ երգչախմբի համար (d-moll, 4/4), կոմպոզիտորի ինքնատիպ ստեղծագործություններից է: Խմբերգի երաժշտությունը էլեգիական բնույթի է և ամբողջապես համապատասխանում է բանաստեղծության թախծոտ տրամադրությանը:

Ստեղծագործության երաժշտությունը ազնվական է, մեղեդին՝ խորաթափանց, անկեղծ և ճշմարտացի, ձևը պարզ է և համաչափ:

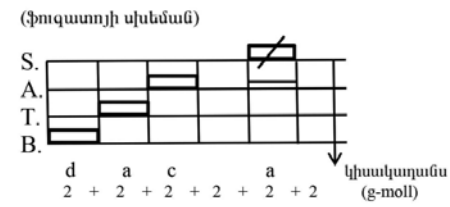
Կոմպոզիցիան բաժանվում է երեք մասի, որոնք կազմում են պարզ եռմասանի ձև՝ դինամիկ ռեպրիզով:

Մխենա թիվ 37



«A» և «A<sub>1</sub>» մասերում խմբերգային շարադրանքը ակորդային հարմոնիկ է, միջին մասում (12 տակտ)՝ պոլիֆոնիկ (քառաձայն ֆուգատո): Էքսպոզիցիան և ռեպրիզը երկու նախադասություններից կազմված պարբերություններ են, որոնք ավարտվում են լրիվ, անկատար կադանսով: Սակայն էքսպոզիցիայում պարբերությունը տակտերի հավասար քանակի չի բաժանվում (4+3): Քառակուսի պարբերության հաղթահարումն այստեղ տեղի է ունենում երկրորդ նախադասության 3-րդ տակտում, որում ի տարբերություն ռեպրիզի նույնանման տակտի, երկրորդ բախումը բաժանվում է երկու ութերորդական նոտաների և կադանսը հանդես է գալիս տակտի երրորդ բախման վրա: Քառակուսի կառուցվածքի նման խախտումը, ինչպես նաև ռիթմական անկայունությունը ուժեղացնում են անկատար լրիվ կադանսի առավել սուր զգացողությունը:

Մխենա թիվ 38

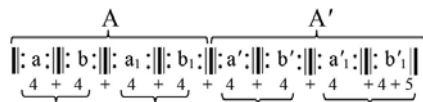


Երրորդ անցկացումը ֆուգատոյում VII բնական աստիճանի տոնայնությունում է (C-dur): Բասերի և տենորների հակաշարադրանքը պահպանված չէ: Բոլոր ձայների համակշռությունը այստեղ ստեղծում է բնորոշ հարմոնիկ կերտվածք: Սոպրանոների թեմայի չորրորդ անցկացման ժամանակ, բասերի ձայնաբաժնում անցկացվում է առաջին հակաշարադրանքը: Սակայն սոպրանոների թեման շուտով փոխում է իր սկզբնական տեսքը, սեկվենցիոն զարգացման մեջ ձեռք բերելով մեծ արտահայտչականություն, որը հանգեցնում է կուլմինացիային g-moll-ի դոմինանտայի վրա (այսինքն, հիմնական d-moll տոնայնության սուբդոմինանտային կիսակադանսով): Հաջորդ քառատակտը, որը սկսվում է անմիջապես հուզական աճից հետո հանդես եկող կիսակադանսից առաջ, ստեղծում է կարծես հանդարտվող լարվածության թուլացում և վերջին տակտում (այսինքն ձևի միջին մասի վերջում) հասցնում է բազմանշանակ նախառեպրիզային կիսակադանսին: Սա ստեղծագործության բարձրակետն է, որը համարյա համընկնում է ամբողջ ձևի «ոսկե հատման» հետ: Երգի վերջին մասը («A<sub>1</sub>») ռեպրիզը, զգալիորեն տարբերվում է էքսպոզիցիայից իր արտահայտչականությամբ ոչ միայն նրանով, որ սկսվում է ակտիվ դարձվածքով (առանց նախատակտի), այլ նաև երգչախմբի լրիվ քառաձայն կազմով: Ամենազվազանը այստեղ դոմինանտային ձայնառությունն է, որը թեմայի առաջին երկու տակտերում կազմված է տոնիկական կվարտսեքսակորդի և դոմինանտի համառ հաջորդականությունից, որը և տվյալ համատեքստում նպաստում է անբավարարության և տառապանքի զգացողությանը:

Ուշադրություն է գրավում տենորների արտահայտիչ ձայնաբաժինը: Դա պետք է ընդգծել երրորդ, հինգերորդ և հատկապես վեցերորդ տակտերում, որտեղ իր մեղեդիական շարժման մեջ ձայնաբաժինը կուլմինացիայի է հասնում: Բասերի մոտ կան արտահայտիչ, բայց և կատարման համար ոչ հեշտ վերընթաց սեպտիմային քայլեր (վեցերորդ, յոթերորդ, տասներորդ տակտերում), ինչպես նաև վերընթաց օկտավային թռիչքներ տասնհինգերորդ և տասնվեցերորդ տակտերում: Պարբերության (A և A<sub>1</sub>) նախադասությունների երկու կադանսներում էլ հնչող «դատարկ» կվինտան տոնիկական ակորդում, շատ բնորոշ է հայ դասական կոմպոզիտորներին: Ստեղծագործության ամենավերջում անկատար կադանսը նպաստում է անավարտության, անհանգստության, անբավարարության տպավորությանը:

«Կողբա յայլի»<sup>48</sup>-ն ժողովրդական երգի մշակումն է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Մեղեդու բնույթը պարային է (6/8 չափով): Երգի ժանրը կատակային է: Ա.Տեր-Ղևոնդյանն իր մշակման մեջ ամբողջությամբ պահպանել է բնօրինակն՝ իր բոլոր մեղեդիական-ռիթմական և կառուցվածքային առանձնահատկություններով: Երգի ձևը քառյակային-տարբերակային է՝ քառյակի բոլոր օղակներում, հստակ քառակուսի պարբերականությամբ: Քառյակն իրենից ներկայացնում է երկու նախադասություններից կազմված պարբերություն, որոնցից յուրաքանչյուրն անփոփոխ կրկնվում է ռեպրիզների միջոցով:

Մխենա թիվ 38 ա



Մեղեդին անցնում է երկակի լադում, որի հիմքում ընկած է հարմոնիկ տետրախորդը (նման հայկական լադի բազմիցս հանդիպել ենք վերլուծված նախորդ խմբերգերում): Այստեղ որպես տոնիկա ծառայում է «մի»-ն, բայց լադի երկակիությունն արտահայտվում է նրանում, որ «յա»-ն նույնպես կարող է լինել տոնիկա («դո» լադային հենակետով), որից և օգտվելով, կոմպոզիտորը վերջին լրիվ կադանսը տալիս է «յա» տոնիկայի վրա: Մնացած բոլոր դեպքերում յուրաքանչյուր քառատակտ օղակի վերջում հանդես եկող «մի»-ն մեկնաբանվում է որպես կիսակադանս:

Ցանկանալով հնչողությունը մոտեցնել ժողովրդական երաժշտությանը, կոմպոզիտորը կադանսներում չի ցուցադրում ակորդային տեքստի, դրա փոխարեն ընդգծում է հիմնական տոնի ունիսոնը, կամ էլ նրա հետ միասին վերցնում է «դատարկ» կվինտան: Միայն երկու դեպքերում է (12-րդ և 28-րդ տակտեր), որ դոմինանտային ակորդում մեծ տեքստ է հնչում:

Ստեղծագործության մեջ գերիշխում է տարբերակային (վարիացիոն) սկզբունքը: Այստեղ կարելի է հավաստել տարբերակման երկու տեսակ: Առաջինը՝ մեղեդու տարրերի տարբերակայնությունն է («ab» և «a1b1»): Տարբերակներն այսպիսին են.

<sup>48</sup> Ժողովրդական սկզբնաղբյուրը վերցված է Տեր-Ղևոնդյանի և Ա. Մելիքյանի կազմած «Շիրակի երգեր» ազգագրական ժողովածուից, Թիֆլիսի հայկական երաժշտական ընկերության հրատարակություն, 1917, էջ 36, թիվ 87:

Նոտային օրինակ թիվ 70



թիվ 70-ա



թիվ 70-բ

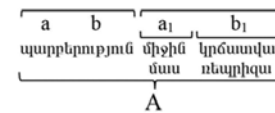


թիվ 70-գ



Այստեղ առաջին նախադասության առաջին տակտի փոփոխությունը երկրորդ տարբերակի համեմատ մեղեդայնորեն այնքան էական է, որ այս պարբերության երկրորդ անցկացումը (a1) դիտվում է որպես պարզ երկմասանի ձև եռմասանիության տարբերով և կրճատ ռեպրիզով, որում անցկացվում է առաջին պարբերության միայն եզրափակիչ նախադասությունը:

Մխենա թիվ 39



Առաջին պարբերության երկրորդ նախադասության փոփոխությունները պակաս նշանակալից են և վերաբերում են միայն ֆրագի ռիթմական կառուցվածքին:

Տարբերականության երկրորդ տեսակը (a' b') վերաբերում է խմբերգային ներդաշնակմանը: Ստեղծագործության խմբերգային ճկուն կերտվածքը կոմպոզիտորին թույլ է տվել բազմազան տեմբերով և ռեգիստրներով հարստացնել, գունազարդել խմբերգային շարադրանքը: Այսպես, օրինակ՝ առաջին նախադասությունը սկսում է կանանց ձայների ունիսոնը, երեք հաջորդ նախադասություններում (b, a1, b1) երկսեռ երգչախումբն է միանում, որում սուպրանոները տանում են հիմնական թեման, իսկ մնացած ձայները կազմում են հարմոնիկ ներդաշնակումը քիչ թե շատ մեղեդայնացված ձայնաբաժիններով:

Երկրորդ քառյակում («A'») կոմպոզիտորը մեծ ազատություն է տալիս երգչախմբային ձայներին, այստեղ տեղի է ունենում հիմնական մեղեդու և նրա տարրերի փոխանցումներ տարբեր ձայնաբաժինների միջև:

Երգի այս մասն սկսվում է տղամարդկանց ձայների «վճռական» ունիսոնով: Սա համապատասխանում է բնագրի գաղափարական

նշանակությանը, որը տվյալ մասում բովանդակում է տղայի (հրամայական) դիմումը աղջկան: («Ախշի գնանք մեր բախչեն»): Տղամարդկանց ձայների այս ունիստնային երկտակտին պատասխանում է քառաձայն երկսեռ համերաշխ երգչախումբը զուգահեռ տերցիաների զույգերով: Այսպիսով, երաժշտական ֆրազն այստեղ կարելի է մեկնաբանել որպես տղայի և աղջկա մտքի համաձայնության արտահայտություն՝ «Բանանք մեր սրտի բոխչեն»:

Վերջին պարբերությունում (a'ib'i) տեղի է ունենում գլխավոր մեղեդու գծերի փոխանցում ձայնաբաժնից ձայնաբաժին: Թեմայի վերջին տակտը բասերը խլում են տենորներից:

Նոտային օրինակ թիվ 64



Թեմայի անցկացման շարունակությունը հանձնարարվում է ալտերին, իսկ նրա վերջավորությունը՝ գրավում են սոպրանոները:

Նոտային օրինակ թիվ 65



Թեմայի վերջին անցկացման ժամանակ («b1») թեմայի տարրերի նման փոխանցումներն իրականացվում են ալտերի և տենորների միջև (այս ամբողջը կատարողներին պարտադրում է հետևել թեմայի մեղեդային գծի միասնականությանը): Ստեղծագործության վերջին մասում քառակուսի կառուցվածքի անսպասելի խախտումը (5 տակտ՝ 4-ի փոխարեն) բացատրվում է նրանով, որ միտքը եզրափակվում է ոչ թե E-dur-ում, ինչպես բնօրինակում է, այլ A-dur-ում:

**ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՍՏԵՓԱՆԻ (1890-1960թթ.)**

Կոմպոզիտոր<sup>49</sup>, երաժշտագետ-տեսաբան, ազգագրագետ, Լեւինգրադի և Երևանի կոնսերվատորիաների պրոֆեսոր: Հայկական

<sup>49</sup> Ավարտել է Լեւինգրադի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը Ա.Ժիտոմիրսկու (1925) դասարանը:

ԽՍՀ (1939թ.) և Ուզբեկական ԽՍՀ (1943թ.) արվեստի վաստակավոր գործիչ: Խորհրդային խոշորագույն հետազոտողներից մեկը պոլիֆոնիայի, ինչպես նաև հայկական ժողովրդական երաժշտության ասպարեզում, որը հեղինակ է «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» եզակի աշխատության, ինչպես նաև մի շարք տեսական հոդվածների՝ նվիրված պոլիֆոնիային և երաժշտագիտության այլ հարցերին:

Ք. Քուշնարյանի երաժշտական ստեղծագործություններից են՝ երգեհոնի համար գրված Պասակալիան և Ֆուգան, Սոնատը, Պաստորալը, Սոնատը՝ մենանվագ թավջութակի համար, ժողովրդական թեմաներով 10 խմբերգ՝ առանց նվագակցության, դրանցից պահպանվել և հրատարակվել են երկուսը՝ «Հոյ նար» և «Քյոռ Օղլին գերության մեջ»:

«Հոյ նար»-ը քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (c-moll, 2/4) Քուշնարյանի լավագույն խմբերգերից մեկն է, որը լայնորեն մուտք է գործել հայկական խմբերգային երկացանկ:

Նրա սկզբնաղբյուրը Վանի շրջանի շուրջպարերից մեկն է՝ գյոնդը<sup>50</sup>: Կոմպոզիտորը ստեղծում է վառ, սրնթաց, առնական, հումորի տարրերով հագեցված խմբերգ, որի բանավոր տեքստը սահմանափակվում է միայն «հոյ նար» խոսքով (երբեմն էլ «հոյ նարէ» և նաև «ջան» բացականչության ավելացումով):

Մեղեդիական նյութն ընդգրկում է երկու կապակցված քառատակտ, որոնք զուգահեռ տոնայնական հարաբերության մեջ են՝ c-moll-Es dur (ոեպրիզում c-moll-ը դորիական է): Այս քառատակտերի և նրանց մեղեդիական տարբերակների հիման վրա ստեղծվում է համաչափ, ընդլայնված եռմասնի ձև, քառատակտ նախերգով և ոչ մեծ եզրափակումով:

Մխենյան թիվ 40

նախերգ	A	կապ	B	A1	եզր.
4	24	4	20	24	9

A և A1 մասերում օգտագործված է հետևյալ մեղեդին  
Նոտային օրինակ թիվ 66



<sup>50</sup> Տե՛ս Ս. Մելիքյանի և Գ. Գարդաշյանի կազմած «Վանի ժողովրդական երգեր» ազգագրական ժողովածուի 2-րդ մասը, Հայկ. ԽՍՀ Պետհրատի երաժշտական մաս, 1928, էջ 4, թիվ 60:

B մասն առաջինից տարբերվում է ոչ միայն մաժոր լադով, այլև հանդիսավոր հնչողությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 67



Ռեպրիզային ձևի մասերից յուրաքանչյուրն (A, B և A<sub>1</sub>) իր մեջ ներառում է ա) և բ) մեղեդիների բազմակի տարբերակվող կրկնություններ:

A և B մասերի միջև քառատակտ կապն իր մեջ չի ընդգրկում (ա կամ բ) մեղեդիների թեմաները և կարծես առաջին մասի եզրափակումն է: Զանազանությունը ստեղծվում է հիմնականում խմբերգային շարադրանքի տարբերակման շնորհիվ: Այս դեպքում խմբերգային շարադրանքը ձեռք է բերում հնչապես պոլիֆոնիկ-ենթաձայնային, այնպես էլ հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածք:

Կոմպոզիտորն օգտագործում է մի քանի միջոցներ և կոմպոզիցիոն հնարներ, որոնք երաժշտությանը ազգային ինքնատիպություն են հաղորդում: Օրինակ, «կվինտակորդների» օգտագործումը (եռահնչուններ բաց թողած տերցիային տոներով), պահված ձայներ, որոնք ժողովրդական դամի տպավորություն են ստեղծում, հայկական երգերի ոճով և բնույթով ենթաձայների հորինում (կոմիտասյան ավանդույթ), դորիական լադի բարձր VI աստիճանի ընդգծումը (տես՝ բասերի ձայնաբաժնում առաջին տակտը 16-18 թվանշանը) և այլն:

Ստեղծագործությունը սկսվում է տենորների և բասերի ուրախ և առնական անտիֆոնային փոխկանչերով, որոնք նախապատրաստում են հաջորդ հատվածի բնույթը և տոնայնությունը («դատարկ» տոնիկական կվինտան կանխատեսում է կանանց երգչախմբի մուտքը): Թեմայի առաջին երկու անցկացումները հանձնարարված են առաջին սոպրանոներին՝ գլխավոր մեղեդի, և ալտերին՝ փոփոխվող ենթաձայներ, որոնք բնույթով մոտ են հայկական ժողովրդական երգերին:

Նոտային օրինակ թիվ 68



Երկրորդ սոպրանոներին հանձնարարված է պահված տոնիկա (դամ):

Թեմայի հաջորդ երկու անցկացումները հնչում են տղամարդկանց երգչախմբում՝ տենորները երգում են մեղեդին, բասերը՝ ենթաձայները:

Թեմայի հաջորդ անցկացումներում անընդհատ փոփոխվում է խմբերգային ներդաշնակումը՝ մի դեպքում ոչ լրիվ երկսեռ երգչախումբը հարմոնիկ քառաձայն է (սոպրանո, ալտեր div և տենորներ՝ 5-6 թվանշան), մյուս դեպքում տենորները թեման շարադրում են ալտերի տոնիկական ձայնառության և բասերի ենթաձայների վրա՝ 6-8 թվանշան, մեկ այլ դեպքում էլ խառը հարմոնիկ քառաձայնությունը մեղեդու հետ միասին հնչում է սոպրանոների մոտ (մաժորային թեմայի հանդիսավոր անցկացումը՝ 8-10 թվանշան): Թեմայի երեք անցկացումներում (10-13 թվանշան) մեղեդին տրվում է տենորներին, սոպրանոները չեն մասնակցում, ալտերը «ճարպկորեն» պահում են ձայնառությունը, բասերի մի մասը պահում են ընդհատվող տոնիկական ձայնառությունը («մի բեմոլ»), իսկ մյուս մասը՝ պահում է կվինտային ձայնառությունը և այլն: Ռեպրիզում (18 թվանշան) թեմայի վերջին անցկացումը (f) հարմոնիկ քառաձայնությամբ հանդես է գալիս որպես գազաթնակետ:

Եզրափակման մեջ (19 թվանշանից) սոպրանոների թեման տրոհվում է տարբերակվող միատակտերի, որոնք առանձնացվում են մեղեդուց, ինչով և առաջ է գալիս եզրափակման ձգտումը:

Ամենավերջում կադանսային ակորդից հետո հնչում է «կվինտակորդը», որը հայկական երաժշտությանը բնորոշ գունեղություն է ստեղծում:

**ԶԱՔԱՐՅԱՆ ԿԱՐՈ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1895-1967թթ.)**

Կոմպոզիտոր, խմբավար, Երևանի կոնսերվատորիայի դոցենտ, հասարակական գործիչ, Հայկ. ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ (1960) Կարո Զաքարյանին են պատկանում բազմաժանր ստեղծագործություններ: Գերակշռում է վոկալ քնարերգությունը՝ սերը, բնությունը, հայրենիքը գովերգող երգերը: Նրա մեծակտավ ստեղծագործություններից են օպերաները «Գառնիկ ախպեր» (ըստ՝ Հովհ.Թումանյանի, 1924), «Մարջան»՝ նվիրված Խորհրդային իշխանության հաստատման համար հայ ժողովրդի մղած պայքարին (լիբրետոն՝ Ա. Խոնդ-

կարյանի և Վ. Ջաքարյանի, 1939), «Աղասի» (ըստ՝ Խ. Աբովյանի, 1952), «Պիոներիա» մանկական բալետը (լիբրետոն՝ Ս. Լիսիցյանի, 1937), վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ «Երկիր իմ, հայրենի» (Հովհ. Շիրազի խոսքերով, 1942) և «Փառք Հայաստանին» (Հովհ. Շիրազի խոսքերով, 1950) կանտատները: Կ. Ջաքարյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործություններից են դաշնամուրային տրիոն, սոնատը, սյուիտները, պոեմները, տարբեր գործիքների համար պիեսները, հեղինակ է բազմաթիվ ժողովրդական երգերի մշակումների, ռոմանսների:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ մեծ տեղ է գրավում խմբերգային երաժշտությունը, այդ թվում նաև ժողովրդական երգերի մշակումները (մոտ 15), որոնցից են «Սարի գյալին», «Կը կոնդաս, յար», «Դերիկո և ջան Մարալ», «Շախով, շուխով», «Արի յար ջան», «Մայր Արաքսի ափերով», «Կռունկ» և այլն:

Հեղինակային խմբերգերից են «Երևանյան պատկերներ»-ը հինգ մասից (Սարմենի խոսքերով, 1950), «Հրազդան» եռամաս պոեմը, (Հովհ. Շիրազի խոսքերով, 1955) և այլն:

Ստորև կուսումնասիրենք կոմպոզիտորի՝ ժողովրդական երգերի առավել հայտնի խմբերգային մշակումները:

**«Դերիկո և ջան Մարալ»** a cappella քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար (խմբերգում) կոմպոզիտորն անդրադառնում է երկու գեղջկական սիրային, քնարական երգերի և նրանցով կազմում բաղադրյալ ձև: Թեմաների միացումը տրամաբանվում է նրանով, որ այդ երկու երգերում արդեն իսկ առկա է ռիթմահինտոնացիոն կապը: Նրանցից առաջինը՝ «Դերիկո հոյ նարը», գրված է a-moll-ում, 6/8 չափով, տեմպը՝ Moderato: Երկրորդը՝ «Ջան Մարալը» գրված է C-dur-ում, 3/8 չափով, Animato տեմպում: Խմբերգի երաժշտությունը կրում է կայտառ, աշխույժ, մերթ ընդ մերթ կատակային բնույթ: Դրան նպաստում են մի քանի տարրեր, ինչպես ռիթմահինտոնացիոն, այնպես էլ կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային, ֆակտուրային և տեմբրային: Ստեղծագործության ձևը կարող է մեկնաբանվել որպես կրկնակի բարդ երկմասանի՝ կրճատ ռեպրիզով:

Մխեմա թիվ 41

A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> Coda.

AB=32+44 տակտ, A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>+coda=6+16+9 տակտ

Ձևի բարդությունն առաջ է գալիս նրանից, որ առաջին մասն ինքնին եռինգմասանի է (A=aba<sub>1</sub>b<sub>1</sub>Ra<sub>2</sub>)՝ քառյակայնության առկայու-

թյամբ: Քառյակը կազմված է նախերգերից (a) և կրկներգից (b) երկու տարբեր կառուցվածքների համադրման միջոցով, որոնցում հակադրվում են ոչ թե մենակատարի նախերգն ու tutti երգչախմբի կրկներգը, այլ առանձին ձայնաբաժինները՝ սոպրանոները և ալտերը:

Հարկ է նշել, որ «b» մոտիվը կոմպոզիտորի հեղինակային թեման է, որը հորինվել է ժողովրդական երգի բնույթին և ոճին համապատասխան:

Երկրորդ մասը պարզ եռամաս ձև է (B=cdc): Ընդհանուր ռեպրիզում եռինգմասանի «A»-ի փոխարեն երկու անգամ անցկացվում է միայն քառյակը (A=a<sub>2</sub>+a<sub>2</sub>), իսկ «B<sub>1</sub>» մասում կրճատվում է (d) միջին մասը և կրկնակի անցկացվում է c<sub>2</sub> թեման (B<sub>1</sub>=c<sub>2</sub>+c<sub>2</sub>): Նման կրճատումը երաժշտության զարգացումը դարձնում է առավել դինամիկ, սրընթաց և ավարտուն:

Այստեղ խմբերգի կայտառ և եռանդուն բնույթը ստեղծող կարևոր գործոնը կետադրված ռիթմն է: Այն երգերի գլխավոր մեղեդիների օրգանական տարրն է և օգտագործվում է նաև ուղեկցող ձայներում: Հենց սկզբից բասերի մոտ հնչում է թեմայի կետադրված ռիթմի վրա հիմնված օստինատային դարձվածքը, որը կարծես տոն է տալիս ամբողջ խմբերգին:

Նոտային օրինակ թիվ 69

Հետագայում այս դարձվածքը թափանցում է բոլոր խմբերգային ձայնաբաժիններ, իսկ ստեղծագործության վերջում, տրամադրության առավել աշխուժացման և բարձրացման պահին, նախապատրաստված ամբողջ զարգացմամբ, այս կետադրված օստինատային ռիթմով վարակվում է ամբողջ խմբերգը և մեծ դինամիկ մակարդակում եզրափակում ստեղծագործությունը:

Խմբերգի ֆակտուրան բազմազան է և ճկուն ենթարկվում է ընդհանուր մտահղացման դրամատուրգիային: Այստեղ միմյանց հաջորդում են շարադրման պոլիֆոնիկ, հոմոֆոն, ենթաձայնային սկզբունքները, խմբերգային երկձայնությունը փոխարինվում է եռա-

ձայնությամբ և խմբերգային tutti էպիզոդներով: Դրա հետ միասին բավական հստակ են ընդգծվում առանձին ձայնաբաժինների ֆունկցիաները, որոնք հաճախ փոխարինում են միմյանց՝ ստեղծելով խմբերգային ֆակտուրայի մեծ բազմազանություն:

Խմբերգային շարադրանքի տարբեր տեսակներն այստեղ ծառայում են որպես ձևակառուցման գործուն միջոց: Այսպես, օրինակ, սկզբում տեսնում ենք (տես՝ նոտային օրինակ թիվ 69) երկու հստակ գիծ՝ օստինատային բասը, որի վրա սոպրանոների մոտ հնչում է գլխավոր թեման («a»): Հետագայում սոպրանոները պահում են «յա» ձայնառությունը՝ նոր մեղեդու (b) մուտքը զիջելով ավտերին, իսկ բասերը իրենց սկզբնական օստինատային կետադրված ռիթմով մեղեդին փոխարինում են նոր մեղեդիով:

Նոտային օրինակ թիվ 70

S.   
 A. *p* Գ-ե - թի - կո հոյ մար,   
 B. *pp* ջան հոյ մար, ջան

Առաջին միկրոռեպրիզում բասերի շարունակվող օստինատային վրա հիմնական թեման (a) տանում են տենորները, հանդարտ ենթաձայներով նրանց կոնտրապունկտում են ավտերը, իսկ սոպրանոները ժամանակավորապես դադար են առնում:

Նոտային օրինակ թիվ 71

A. հոյ մար Գ-ե - թի-կո հոյ   
 T. *p* Գ-ե - թի-կո հոյ մար, Գ-ե - թի-կո հոյ մար, Գ-ե - թի-կո ջան   
 B. ջան հոյ մար, ջան

«Կրկներգի» հաջորդ (b) անցկացման համար կապ է հանդիսանում ավտերի երկտակտ դարձվածքը (բնորոշ կետադրված ռիթմով), որին ուղեկցում է տենորների և բասերի հարմոնիկ օստինատուն:

Հետևելով դինամիկայի ընդհանուր աճին, (b) դարձվածքի անցկացումը հանձնարարվում է սոպրանոներին՝ *mf* առավել վառ և ուժեղ հնչողությամբ միջին ռեգիստրում: Սրա հետ մեկտեղ վառ արտահայտվում են մնացած ձայնաբաժինների ֆունկցիաները, ավտերը՝ օստինատային կետադրված ռիթմով, տենորները և բասերը՝ օստինատային հարմոնիայով:

Խմբերգային շարադրանքի նոր տեսակ ենք տեսնում խմբերգի երկրորդ մասում՝ «B» (*Animato*, «Ջան Մարալ» երկրորդ ժողովրդական երգ): Հիմնականում այստեղ իշխում է հոմոֆոն շարադրանքը: Ուրախ մեղեդին (C-dur-ում) նոր չափում (3/8) աշխույժ ձգտում է դոմինանտից (առաջին օկտավի «սոլ») դեպի վերևի բարձրակետը (երկրորդ օկտավի «սոլը»), ապա սահուն իջնում է դեպի տոնիկան (երկրորդ օկտավի «դո»): Այստեղ իշխում է կետադրված ռիթմը, որը վերջնապես կվարտային թռիչքով և տակտի թույլ մասերի վրա որոշակի շեշտերով սրընթաց մեղեդուն կատակային, աշխույժ բնույթ է հաղորդում:

Սկզբում այն ամբողջությամբ հանձնարարվում է սոպրանոներին, իրենց հնչել ձայնասահմանում: Նրա «կիթառային նվագակցությունը» իրականացվում է երկու միջոցներով. յուրաքանչյուր տակտի ուժեղ մասի վրա բասերի հստակ շեշտադրված քառորդներով և տակտի 2-րդ և 3-րդ զարկերի վրա՝ ավտերի և տենորների ութերորդականներով:

Նոտային օրինակ թիվ 72

S.   
 A. *pp* Ջան, մա-րալ, ջան մա-րալ, ջան մա-րալ, ջան, ես սոլ - դյոր եմ   
 T.   
 B. Ջան, ջան, ջան,

Այս մասի միջին հատվածը («d») նոր նյութ է, սակայն այն իր մեջ սինթեզում է նախորդ թեմաներից երկու իշխող տարրեր՝ կետադրված ռիթմը և թեմատիկ կորիզը, որոնք նույն հստակությամբ բաժանվում են երկու խմբերգային պլանների միջև՝ առաջինը սոպրանոների, երկրորդը՝ ավտերի, տենորների և բասերի:

Նոտային օրինակ թիվ 73

Գլխավոր ռեպրիզում (A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>) (Moderato) առաջին թեմայի անցկացումը նույնությամբ համընկնում է էքսպոզիցիայի «երկրորդ միկրո-ռեպրիզին», այսինքն՝ A<sub>1</sub>=a<sub>2</sub>+a<sub>2</sub>, իսկ երկրորդ մասը (B<sub>1</sub>) (Allegro vivo) ստանում է նոր ֆակտուրային որակ՝ երգչախմբի tutti կազմի ակորդային շարադրանքը հակակշռվում է սոպրանոների մոտ թեմայի անցկացման հետ:

Այստեղ երաժշտությունը հատկապես, աշխուժանում (Allegro vivo) և շարժում է դառնում հնչերանգների շնորհիվ (f-ից մինչև fff վերջում): Կողայում կրակն ու էներգիան հասնում են իրենց բարձրակետին:

Ստեղծագործության վերջին տակտերը շատ արտահայտիչ են և ինքնատիպ. դա պլագալ կադանսից առաջ բազմանշանակ գլխավոր պաուզան է, որում կետադրված ռիթմով, ակորդների յուրաքանչյուր ձայնի շեշտերով հանդիսավորությամբ «հռչակվում» է հարմոնիկ C-dur-ի II աստիճանի սեպտակորդը, որը տոնիկայի հետ անմիջակա-նորեն միանում է subito p-ով և ուժեղագույն crescendo-ով հնչողու-թյունը հասցվում է fff-ի:

Նոտային օրինակ թիվ 74

Համարյա ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում երգչախմբի ձայնաբաժինները գրված են գործածվող ձայնաձավալում և միայն վերջին ամենադինամիկ մասում (սկսած Allegro vivo-ից) տենորները և հատկապես բասերը հասնում են ամենաբարձր ռեգիստրներին: Ուշադրություն է գրավում վերջին ակորդների խիտ դասավորությունը, որը առավել խիտ խմբերգային հնչողություն է ստեղծում: Դա կապված է ընդհանուր կոմպոզիցիայի մտահղացման հետ, ըստ որի երգչախումբը դառնում է առավել դինամիկ և աշխույժ խմբերգի վերջում,

ինչին և ենթարկվում են խմբերգային շարադրանքի բոլոր արտահայտչամիջոցները:

«Սարի գլախին» ժողովրդական քնարական երգը մշակված է մենակատար սոպրանոյի ու տենորի և a cappella քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար:

Երգի տխուր, մտախոհ բնույթը (g-moll, Andante, 6/8) ստեղծում է երգային մեղեդին, որն իր միջին մասում կարծես լուսավորվում է, շեղվելով դեպի զուգահեռ մաժորը և նորից վերադառնում է սկզբնական դարձվածքին:

Խմբերգը գրված է վարիացիոն ձևով (A+A<sub>1</sub>+A<sub>2</sub>+Coda), որը շնորհիվ միևնույն անփոփոխ մեղեդու տարբերակների հակադրման, առաջ է բերում նրա բազում հնչերանգները: Տարբերակման գլխավոր սկզբունք են խմբերգային շարադրանքի և տեմբրային հակադրության տարբեր միջոցները. թեման մեկ հանձնարարվում է մենակատար սոպրանոյին, մեկ մենակատար տենորին, մեկ երգչախմբի ամբողջ կազմին, մեկ նրա տարբեր համադրումներին: Տարբերակման է ենթարկվում նաև խմբերգային ֆակտուրան, որը նշանակալի բազմազանություն և ժողովրդական բնույթ է հաղորդում երգին: Այստեղ օգտագործված են և՛ հոմոֆոն կերտվածք, և՛ պարզ ենթաձայնություն, և՛ իմիտացիոն պոլիֆոնիայի սկզբունքներ, ինչպես նաև հարմոնիկ ակորդային շարադրանք: Ավելի մանրամասն դա կարելի է պատկերել հետևյալ կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային սխեմայի տեսքով.

Սխեմա թիվ 42

A		A1		A2			Coda
a	: b	a'   : a <sub>1</sub>	: b <sub>1</sub>	a' <sub>1</sub>   : a <sub>2</sub>	: b <sub>2</sub>	a' <sub>2</sub>	a' <sub>2</sub>
6	+ 2+6	+ 6+ 2+6	+ 6+ 2+6	+ 6+ 2+5	+ 5+ 5	+ 5	
plūm'	Tutti	plūm'	Tutti	S. solo	Tutti		
S. solo		T. solo					

Հիմնական թեման (A) իրենից ներկայացնում է քառյակ, որը կարելի է դիտարկել որպես պարզ եռմասանի ձև շատ կարճ միջին մասի կրկնությամբ և սովորական ռեպրիզով: Եթե կրկնության նշանները բացվեն, ապա քառյակի ձևը փաստորեն կստացվի եռհինգմասանի (aba'ba'):

Ստեղծագործությունը սկսվում է մենակատար սոպրանոյին հանձնարարված թեմայով, որը անցնում է տենորների մոտ պահված տոնիկական հնչյունի և բասերի սահուն (տակտ առ տակտ) ներքնթաց

քայլերով (տոնիկայից դեպի III աստիճանը), որը համաձայնեցվում է իր իսկ թեմայի ներքնթաց սեկվենցիոն մոտիվի հետ:

Նոտային օրինակ թիվ 75

Նմանօրինակ աստիճանական վարընթաց կոնտրապունկտ հետագայում հանդիպում է մյուս ձայներում, երբեմն թեմայի հետ կազմելով օկտավային բարդ կոնտրապունկտ:

Առաջին «միկրոռեպրիզ» սկսվում է սոպրանոների և ալտերի «ոսկե քայլից», տակտի կեսից մուտք են գործում տենորները թեմայի իմիտացիայով (սեքստայով վար), իսկ նոր տակտի սկզբից բասերը թեման իմիտացնում են դեպի վար կվինտդեցիմայով, շարունակելով սեկվենցիան մշակման ենթարկել «կապի» վերընթաց մոտիվով, միայն վերջում մի փոքր աղճատելով սեկվենցիոն օղակը:

Նոտային օրինակ թիվ 76

Միևնույն ժամանակ, թեմայի երրորդ տակտից սկսած, ալտերը ստանձում են էքսպոզիցիայում բասերի կատարած ֆունկցիան՝ կես նոտաներով վարընթաց գամմա: Տենորները ալտերի հետ զուգահեռ տերցիաներով են շարժվում:

Երկրորդ քառյակի տարբերակումը (A<sub>1</sub> – այսինքն թեմայի առաջին վարիացիան) վերաբերում է միայն երգչախմբի տեմբրային խմբերի վերաբաշխմանը, ընդհանուր ֆակտուրայի և քառյակային ձևի անփոփոխ պայմաններում: Այստեղ մենակատարի ֆունկցիան հանձնված է տենորներին, իսկ սոպրանոները և ալտերը կատարում են պահված տոնիկայի և վարընթաց գամմայի ֆունկցիան (օկտավային բարդ կոնտրապունկտով):

Միջին մասում (այսինքն «b<sub>1</sub>»-ում) մենակատարի դերը շարունակում է կատարել տենորը, իսկ դոմինանտային ձայնառությունը (B-dur-ի)

պահում են բասերը: Երկրորդ «միկրոռեպրիզը» (այսինքն «a'») անփոփոխ կրկնում է առաջինը («a'»): Թեմայի երկրորդ տարբերակում («A<sub>2</sub>») կոմպոզիտորը սկզբում դիմում է («a<sub>2</sub>») իմիտացիոն պոլիֆոնիայի միջոցներին, իսկ հետագայում (a<sub>2</sub>', a<sub>2</sub>'') թեման շարադրվում է հոմոֆոն-հարմոնիկ ակորդային կերտվածքով: Սկզբում թեման (a<sub>2</sub>) մենակատար սոպրանոն է տանում, հաջորդ տակտում ոչ ճշգրիտ իմիտացիայով մուտք են գործում ալտերը, այնուհետև հաջորդաբար, յուրաքանչյուր հաջորդ տակտը մեկ՝ տենորները և բասերը: Միջին մասը և ռեպրիզան (b<sub>2</sub>a'<sub>2</sub>a<sub>2</sub>'') կատարում է ամբողջ երգ-չախմբի կազմը միասնական ռիթմով:

Կողայում նորույթ է հանդես գալիս. սոպրանոների և բասերի մոտ երկու խմբերի բաժանված պահված տոնիկական հնչյունների վրա հանդարտ ութերորդականներով անցնում են վարընթաց գամաները, որոնք եզրափակիչ բնույթ ունեն: Ուշադիր հետևելուց պարզվում է, որ այդ վարընթաց գամաները առաջին երկու քառյակներից ծանոթ կոնտրապունկտերի, բայց երկու անգամ փոքրացումով կրկնությունն են (բասերի «a» և ալտերի «a»-ում):

«Նունե ցան»-ը ժողովրդական քնարական երգ է, մշակված կանանց եռաձայն երգչախմբի համար (S, A1, AII) a cappella (f-moll, Moderato, 6/8):

Խմբերգի բովանդակությունը սիրեցյալի գովերգումն է: Ձևը եռամաս է, երկտակտ եզրափակումով, որը կոմպոզիտորը անվանել է կոդա:

Սխեմա թիվ 43

Ֆակտուրան հիմնականում հոմոֆոն-հարմոնիկ է: Միջին մասում իմիտացիոն: Ինչպես Կ. Չաքարյանի շատ խմբերգերը, այս մեկն էլ սկսվում է տոնիկական ձայնառությամբ: Մեղեդին, որն ունի հայկական ժողովրդական երգին հատուկ սինկոպա, կատարում են սոպրանոները:

Առաջին ալտերը պահում են տոնիկական ձայնառությունը, իսկ երրորդ տակտում, տեղափոխվելով f-moll-ի բնական VII աստիճանի վրա, նրանք տոնայնությունը ուղղում են դեպի զուգահեռը, սոպրանոների երկրորդ ֆրազն անցնում է As-dur-ում, բայց արդեն ալտերի դոմինանտային ձայնառության վրա:

Նոտային օրինակ թիվ 77

Եվ նորից «տոն տալով» առաջին ալտերը երրորդ աստիճանից դեպի առաջինը մեղեդիական քայլով լադային լարումը փոխանցում են հիմնական տոնայնություն (f-moll), որում և շարունակում են սոպրանոների միտքը: Այս պահից ներդաշնակման մեջ ներգրավվում են նաև II ալտերը, որոնք I ալտերի հնչյունների հետ կազմում են կիսատակտերով հավասարաչափ շարժվող հարմոնիկ ինտերվալներ: Մինոր հարմոնիայում մեջընդմեջ հնչում են մեկ VI-րդ դորիականը, մեկ VI էոլիականը, ինչն այնքան հատուկ է ժողովրդական երաժշտությանը:

Նոտային օրինակ թիվ 78

Հաջորդ մասը («C») (poco piu mosso) անցնում է c-moll-ում, որտեղ դարձյալ հարմոնիայում միմյանց հաջորդում են VI էոլիականը և VI դորիականը: Սրա հետ մեկտեղ նախադասության վերջում շատ գունեղ է հնչում դորիական սուբոդինանտով պլագալ կադանսը: Երկրորդ կառուցվածքը (a'), նույնպես պլագալ է եզրափակվում, բայց բնական IV աստիճանով:

Քառատակտ քայլը, որում վերականգնվում է գլխավոր տոնայնությունը, տանում է դեպի ռեպրիզ:

Մոտիվի իմիտացիան հաջորդաբար անցկացվում է սոպրանոներից դեպի առաջին ալտերը II ալտերը, որը կարծես «կառչում» է նախորդ կառուցվածքի վերջին տակտից:

Նոտային օրինակ թիվ 79

Ռեպրիզը նույնությամբ կրկնում է էքսպոզիցիայի նյութը: Կոմպոզիտորն ամբողջ ստեղծագործությունը գունեղ եզրափակում է երկտակտ հավելումով: Այս նրբակերտ վերջնամասի հմայքը կայանում է սոպրանոյի հանգիստ և սահուն վերընթաց շարժման մեջ (լադի II աստիճանից բնական հնչյունաշարով դեպի տոնիկա), զուգահեռ կվարտաներով դեպի վեր տոնիկա քայլի մեջ և նաև հատուկ կադանսում՝ բնական VII6-ից դեպի «դատարկ» տոնիկական ակորդը (առանց տեղիցիայի), որը հնչողությունը մոտեցնում է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը:

Նոտային օրինակ 80

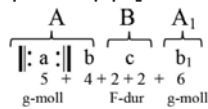
Խմբերգը գրված է հարմար (գործածական) ձայնաձավալում: Որոշ ռիթմական դժվարություններ կարող են առաջ գալ սոպրանոների մոտ (վերը նշված սինկոպաներում): Ինտոնացիոն դժվարություններ կարող են առաջանալ դորիական և բնական տետրախորդների համադրվող տարբերակներում VI աստիճանի փոփոխական ինտոնացիաներում (ալտերի մոտ): Սոպրանոների Meno mosso-ում «սի բեկար»-ը դժվարությամբ է համադրվում հաջորդող «լյա բեմոլ»-ի հետ:

«**Ջան, յարո ջան**»<sup>51</sup>-ը ժողովրդական քնարական երգ է, մշակված քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, առանց նվագակցության (g-moll, 3/4, Andante): Իր գրառման մեջ Կոմիտասը մետրական նշումներ չի արել, սակայն հիմնական կառուցվածքների տակտային բաժանումներով նա նշում է երգի եռամաս կառուցվածքը:

<sup>51</sup> Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուում, (Հայպետիրատ, 1931), այս երգի անվանումն է «Ձորականյան», թվագրված է 155:

Կարո Ջաքարյանը ամբողջությամբ օգտագործել է Կոմիտասի գրառած մեղեդին 3/4 չափով: Նա աննշան փոփոխություններ է թույլ տվել, կապված թեմայի վերջին անցկացման երրորդ քառորդի ռիթմահինտոնացիայի հետ (Tempo  $l^o$ , որը նա նշել է երգի երկրորդ մասի սկզբի օրինակով), ինչպես նաև առաջին և երրորդ տակտերի երրորդ քառորդի (piu mosso) ֆորշազով զարդարանքի հետ: Բացի դրանից, նա երկու անգամ կրճատել է տոնիկայի տևողությունը (տես՝ 5-րդ տակտը) և մեկ երրորդ անգամ ավելացրել վերջնակադանսի տոնիկական հնչյունի տևողությունը: Արդյունքում ստացվել է եռմասանի ձև.

Մխեմա թիվ 44



Այստեղ առաջին կառուցվածքը («a») երեք անգամ կրկնվում է միևնույն մեղեդիով, փոփոխվում են միայն խոսքերը: Միջին մասը («c») իրենից ներկայացնում է նոր բովանդակությամբ կրկնվող երկտակտ, սակայն, նախորդ կառուցվածքի զարգացող ակնառու փոփոխությամբ, այն ներդաշնակված է մաժորում ( բնական VII աստիճանի տոնայնությունում): Ռեպրիզը, որը ծնվում է միջին մասից, հանդես է գալիս որպես էքսպոզիցիայի եզրափակիչ մասի նյութ:

Այս խմբերգի մշակումը մի փոքր մոտ է կոմիտասյան մշակման մեթոդին: Հատկանշական է ձայնաբաժինների տեղ-տեղ ինքնուրույն ձայնատարությունը, ընդ որում Կ.Ջաքարյանի հորինած առանձին կոնտրապունկտներն իրենց բնույթով մոտ են հայկական ժողովրդական երգին: Խմբերգի հենց սկզբից ալտերը, սոպրանոների գլխավոր թեմայի սկզբի ռիթմական իմիտացիայով մուտք գործելով, երգում են մի մեղեդի, որը լրիվ կարելի է համարել ժողովրդական: Բնորոշ է նաև մեղեդու ռիթմիկ պատկերը և մինոր լադի VI դորիական, կամ VI բնական աստիճանների փոփոխվող հնչերանգները:

Ինչպես և Կ.Ջաքարյանի շատ խմբերգերում, այստեղ ևս մեծ դեր ունի ձայնառությունը՝ երգի ամբողջ առաջին մասը («A») կառուցված է տոնիկական ձայնառության վրա՝ բասերը պահում են «սուր» փակ բերանով և պիանիսիմոյով, այսինքն՝ ոնգային ձևով:

Հայկական ժողովրդական երգին բնորոշ սինկոպացված տոնիկայով կադանսը տակտի երկրորդ մասում, որին հաջորդում է տոնիկայի վերջնական կրկնությունը և երկարատև հաստատումը հաջորդ տակտի ուժեղ մասի վրա: Կոմպոզիտորն այդ սինկոպան ևս

մեկ անգամ ընդգծում է տենորների օկտավային իմիտացիայով, որոնք մինչ այդ լուռ էին:

Նոտային օրինակ թիվ 81

Սոպրանոների մեղեդու «b» հատվածում սեկվենցիոն երկու օղակներին պատասխանում է տենորների նույնպես սեկվենցիոն կոնտրապունկտը: Բայց նրանց սեկվենցիան, բնականաբար, այլ է՝ ձայների շեղ և հակադարձ շարժումով և թեմային փոխլրացնող (կոմպլեմենտար) ռիթմով: Սրանով ստեղծվում է կոնտրաստային պոլիֆոնիայի բնույթ: Տենորների և ալտերի միջև զուգահեռ կվինտաները կադանսում առաջացնում են ինքնատիպ հնչողություն:

Նոտային օրինակ թիվ 82

Միջին մասի մաժոր գունավորումը (F-dur) ոգեշունչ, սիրալիր «Ջան մարալ, ջան, ջան, յարո ջան» խոսքերին համապատասխան լուսավորում է տրամադրությունը: Ռեպրիզը («A») նորից վերադարձնում է դեպի g-moll (Tempo  $l^o$ ): Սա հարմոնիայի տեսակետից շատ նուրբ է արված՝ գլինկայական «օստինատային մեղեդու» սկզբունքով դարձվածքը, որով սկսվում էր միջին մասը (piu mosso) ինքն էլ դառնում է ռեպրիզի սկզբը (Tempo  $l^o$ ): Առաջին անգամ այն ներդաշնակված է F-dur-ի դոմինանտով և տոնիկայով, իսկ երկրորդ անգամ՝ սուբդոմինանտով և տոնիկայով g-moll-ում: Եվ սա է պատճառը, որ արտահայտիչ ու ջերմ են հնչում «Ես սիրել եմ» խոսքերը: Այստեղ պոլիֆոնիկ հյուսվածքում մուտք են գործում նաև բասերի սինկոպացված քայլերը:

Նոտային օրինակ թիվ 83



Ռեպրիզն ամբողջությամբ չի կրկնում էքսպոզիցիան, այլ միայն նրա երկրորդ հատվածը, այնուամենայնիվ, այն ընդլայնված է «b»-ի համեմատությամբ, կադանսի ընդլայնման հաշվին (դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորն ընդգծում է դանդաղեցումը poco a poco rit. նշումով): Այս դանդաղ ծավալվող կադանսը (վերջին տոնիկական ակորդն առանց տերցիայի տոնի է) պլագալ է, ինչն այնքան բնորոշ է ժողովրդական երաժշտությանը: Սրա հետ մեկտեղ «ես կառնեմ, կառնեմ» խոսքերին այն առանձնահատուկ փափկություն և ջերմություն է հաղորդում:

Դրան նպաստում են նաև երգչախմբի բոլոր ձայների չափավոր ձայնածավալները, որոնք գլխավորապես ընդգրկում են միջին ռեգիստրները և իշխող piano նյութանսը (բացառությամբ միջին մասի քառատակտի, որն իր forte-ի հակադրությամբ ընդգծում է գլխավոր piano նյութանսը):

Կ. Ջաքարյանի քաղաքային տիպի ժողովրդական երգերի մշակումներից են «Մայր Արաքսի ափերով», «Կռունկ» և «Երագ» երգերը: Նրանցից ուսումնասիրենք առավել տարածվածը:

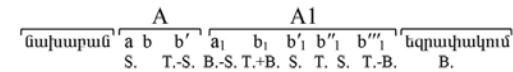
«Մայր Արաքսի ափերով» ժողովրդա-հայրենասիրական երգի խոսքերը՝ «Արաքսի արտասուքը» պատկանում են Ռաֆայել Պատկանյանին (1830-1892), բանաստեղծ, որը 19-րդ դարի կեսերին ստեղծեց ազդեցիկ մեծ ուժ ունեցող քաղաքացիական քնարերգություն: Բանաստեղծությունը վառ կերպով արտահայտում է հայ ժողովրդի ողբը թշնամիների կողմից դարերով ճնշված և կեղեքված հայրենիքի համար: Այդ է պատճառը, որ այս հանրահայտ քնարական բանաստեղծության խոսքերը երբեմն ժողովրդական են անվանում<sup>52</sup>:

Այս երգի երաժշտությունը իրոք ժողովրդական է, սա քաղաքային ֆոլկլորի օրինակ է, որն իր մեջ կրում է արևմտաեվրոպական երաժշտության ազդեցությունը: (Այսպիսին են նաև մյուս ժողովրդա-հայրենասիրական երգերը՝ օրինակ, «Ծիծեռնակը», «Երագը», «Բամբ որտանը», «Մեր հայրենիքը», «Հայ մեռնենքը»):

Ելնելով «Արաքսի արտասուքը» բանաստեղծության բովանդակությունից, երգի մեղեդին թախծոտ է, լայնաշունչ: Նման օրինակներ կարելի է գտնել հանրահայտ ժողովրդահայրենասիրական երգերում, որոնք մոտ են վերջինիս բովանդակությամբ՝ ուկրաինական «Рече та стогне Дніпр широкий» կամ ռուսական «Есть на Волге утес» և այլ երգեր:

Կ. Ջաքարյանն այս երգը մշակել է երկսեռ քառաձայն a cappella երգչախմբի համար (f-moll, Andante, 4/4) քառյակային-տարբերակային կառուցվածքով, նախաբանով և եզրափակիչ մասով:

Սխեմա թիվ 45



(Այս սխեմայում T-S, B-S, կամ T-B տառային կապակցություններով նշանակում ենք թեմայի մի մասի փոխանցումը մեջ ձայնաբաժնից մյուսին, T->S նշանով՝ թեմայի ստրետտային փոխանցումը, իսկ T+B նշանով՝ թեմայի մեղեդու ունիտոնով կրկնապատկումը տարբեր ձայնաբաժիններում):

«A» քառյակն իրենից ներկայացնում է մի պարբերություն՝ կրկնված 2-րդ նախադասությամբ: 1-ին նախադասությունն ավարտվում է անկատար կադանսով, գլխավոր տոնայնության մեջ և երրորդը՝ անկատար կադանսով գլխավոր տոնայնության մեջ (VII<sup>4</sup>6 – I6): Խմբերգի նախաբանի տակետերում առաջ է գալիս օստինատային կառուցվածք՝ բասերի ռնգային ձայնառության վրա ավտերի միալար վերընթաց սեկունդա, որը կարծես պատկերում է համաչափ ընթացքը, նախապատրաստելով երգի տխուր տրամադրությունը: Ավտերի այս օստինատային շարժումը ներթափանցում է գլխավոր թեմայի սկզբնական շարադրման մեջ: Նույն միջոցով (ավտերի օստինատային), կարծես վշտալի վերջնախոսքով, կոմպոզիտորն ավարտում է իր ստեղծագործությունը:

Երգի թեմայի տարբերակման հիմնական միջոցը վերաբերում է խմբերգային շարադրանքի տեսակներին՝ թեմայի առաջին անցկացումն ամբողջությամբ հանձնարարված է տպրանոներին, տենորները նրանց հետ շարժվում են զուգահեռ սեքստաներով:

<sup>52</sup> Сեն Армянские народные песни в обработке К. Закаряна для смешанного хора, Перевод М. Лапирова, изд.-во «Музыка», Москва., 1964.

Հետագայում մեղեդին ուղեկցող բոլոր ձայներն ինքնուրույնություն և ազատություն են ձեռք բերում, երբեմն իմիտացնելով սուպրանոների որոշ դարձվածքները:

Երկրորդ նախադասության կրկնությունը (b') միմյանց մեջ բաժանում են սուպրանոները և տենորները (2-ական տակտով): Մեղեդու հատվածների՝ տարբեր օկտավների միջև նման փոխադրման դեպքում, մեղեդիական գիծը խաթարվում է, ինչը պետք է փոխհատուցել գոնե ձայների հարմոնիկ հնչողության մեղմացումով, այն պահին, երբ մեղեդին անցնում է սուպրանոներին: Մնացած բոլոր հաջորդող դեպքերում, երբ մեղեդին փոխանցվում է տարբեր օկտավների, պետք է նույն ձևով վարվել:

Նախադասության կուլմինացիոն անցկացման ժամանակ (b'') սուպրանոների մեղեդու բարձրակետում որոտաձայն, հանդիսավոր և թախծոտ հնչում է ալտերացված ակորդ (մեծացրած կլինտսեքստակորդ DD VII<sup>356</sup>), որը պահվում է ֆերմատայով: Հետո գալիս է դինամիկայի նվազում, էքսպրեսիայի նվազում, երգը հասցնելով դառնակակիծ ավարտին: Թեմայի շարունակությունը հանձնարարվում է տենորներին, որոնք հենց նույն տակտում էլ այն հանձնում են սուպրանոների և ալտերի ունիսոնին:

Նոտային օրինակ թիվ 84



Վերջին անգամ թեմայի եզրափակումն անցկացնում են տենորները, այնուհետև հանձնելով մեղեդին բասերին: (Հարկ է սրա վրա ուշադրություն դարձնել):

Եզրափակիչ քառատակտում բասերը ևս մեկ անգամ, կարծես աստիճանաբար մարելով, ռիթմական մեծացումով և օկտավ ներքև երգում են թեմայի վերջին դարձվածքը:

Նոտային օրինակ թիվ 85



Այս խմբերգի կատարման որոշ դժվարություններ առաջ են գալիս մի կողմից վերը նշված մեղեդիական գծի փոխանցումներից՝ ձայնից ձայն, մյուս կողմից՝ բասերի և հատկապես, տենորների՝ բարձր ձայնաձավալից: (Սա կապված էր երգի նշված կուլմինացիայի հետ, որտեղ միտումնավոր ձևով թույլ է տրված տենորների ձայնային լարվածություն): Ալտերի մոտ ռիթմական և ինտոնացիոն դժվարություններ հանդիպում են 11-12-րդ տակտերի սինկոպային կոնտրապունկտներում և 13-րդ տակտում վերընթաց սեպտիմային թռիչքում:

Տենորների մոտ ևս կուլմինացիոն պահին ակնառու են դառնում ինտոնացիոն դժվարությունները (ֆորտիսիմոյում):

### ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ ՀԱՐՈ ԼԵՎՈՆԻ (1897-1966թթ.)

Կոմպոզիտոր, Հ. Ստեփանյանն ավարտել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի դասարանը Վ. Վ. Շչերբաչևի մոտ 1930 թվականին: Հայկական երաժշտական մշակույթի ականավոր գործիչ, Հայկական ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ (1960): Նրա գրչին են պատկանում հինգ օպերա՝ «Քաջ Նազար»՝ ըստ Դ. Դեմիրճյանի (1934), «Սասունցի Դավիթ» (1937), «Լուսաբացին» (1938), «Նունե» (1947), «Հերոսուհի» (1950): Երեք սիմֆոնիա (1943, 1945, 1953), սիմֆոնիկ պոեմ «26 կոմիսարների հիշատակին», Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար՝ (1950), Ռեպետիցիա (1962), չորս լարային կվարտետ, սոնատներ և այլ ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, 2 սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար, թավջութակի և դաշնամուրի համար (2), ավելի քան 120 ռոմանս և երգ, խմբերգեր, ժողովրդական և գուսանական երգերի մշակումներ և այլն:

Հ. Ստեփանյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են «Կոլտնտեսային կանտատը» մենակատարների, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, բաղկացած հինգ մասից (1949թ.), «Անլուելի գանգակատուն» օրատորիան՝ Պ. Սևակի խոսքերով, 5 մասից (1964), չորս խմբերգ օր.26՝ «Բռնեցի լոր», «Ձի նստեցի», «Ցավոք քանդված օջախ», «Լուսնակն ելավ»: 12 ժողովրդական երգերի մշակումներ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, օր. 58 (1953թ.), 12 ժողովրդական երգ երգչախմբի համար (անավարտ): Բացի այդ, շատ խմբերգեր կան Հ. Ստեփանյանի օպերաներում:

«**Լուսաբացին**» (լիբրետոն՝ Տ. Հախումյանի) - առաջին հայկական հերոսական-ռոմանտիկական օպերան է հեղափոխության թեմայով: Նրա հիմքում խորհրդային իշխանության համար հայ ժողովրդի պայքարի դրամատիկական դրվագն է: Ինչպես ինքը՝ կոմպոզիտորն է գրում, «Լուսաբացին» օպերայի թեման վերցված է Հայաստանում 1920թ. մայիսյան ապստամբության ժամանակաշրջանից<sup>53</sup>:

Օպերայում առաջնային դերը տրված է ժողովրդին, պայքարող աշխատավորներին, դեպոյի բանվորներին, գյուղացիներին, հեղափոխականներին, զինվորներին, փախստականներին: Այս պատճառով էլ խմբերգային դրվագները նշանակալից տեղ են գրավում օպերայում: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում եզրափակիչ քառաձայն խմբերգը III գործողությունից, եռանդուն և աշխույժ, քայլերգային այս խմբերգը հնչում է որպես կրքոտ կոչ: Հետաքրքիր է նաև տղամարդկանց երկձայն խմբերգը՝ էպիզոդիկ անցումով քառաձայնության, բանտարկյալների խմբերգը IV գործողությունից<sup>54</sup>: Խմբերգի երաժշտությունը խիստ է, բայց սրտահույզ, խմբերգում ինչպես տենորների, այնպես էլ բասերի ձայնաբաժինները համակված են ջերմ մեղեդայնությամբ (իրենց մեղեդու հոգեթով երգայնությամբ կարծես կանխատեսում են ջընաղ նոկտյուրն-խմբերգը VI գործողությունից):

Օպերայի եզրափակիչ խմբերգը (V գործողություն) մասսայական հեղափոխական երգի բնույթ է կրում, որը հերոսներին մղում է սխրագործության՝ հանուն հայրենիքի: Կոմպոզիտորն այստեղ (ինչպես և ամբողջ օպերայում) բնօրինակ ֆոլկլորային նյութ չի օգտագործում, բայց հորինում է սեփական թեմաներ, որոնք ոճով մոտ են ժողովրդականին:

Ամբողջ օպերայի (և թերևս, ընդհանրապես Հ. Ստեփանյանի ողջ ստեղծագործական ժառանգության) մարգարիտը նոկտյուրն-խմբերգն է՝ հինգերորդ գործողությունից:

«**Լուսնակն անուշ**» քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար, առանց նվագակցության (օպերայում միակ a cappella խմբերգն է), (e-moll, 4/4): Այն գիշերային լռության մեջ երգում են թունելում, զրահագնացի մոտ թաքնված պարտիզանները: Լուսնի լույսով լուսավորված լեռնա-

<sup>53</sup> Степанян А., Несколько слов о музыке оперы «Лусабацин», в сб. «Театр, опера и балет Армении», М., 1953, с. 18.

<sup>54</sup> Բոլոր դիտարկվող խմբերգերը տե՛ս «Избранные отрывки из оперы «Лусабацин» ժողովածուում, изд.-во Гос.Музыка, М.-Л., 1939:

հովտի բնապատկերը հաճելի տրամադրություն է հաղորդում երգողներին: Խմբերգը գրված է քնարական բովանդակությամբ հայտնի ժողովրդական տեքստի հիման վրա (տե՛ս Կոմիտասի, ինչպես նաև Դ. Ղազարյանի «Լուսնակն անուշ» խմբերգերը):

Խմբերգի երաժշտությունն աչքի է ընկնում բարձր քնարականությամբ, ջերմությամբ և քնքշությամբ: Այստեղ Հ.Ստեփանյանը դիմում է պոլիֆոնիկ միջոցների, ընդ որում յուրաքանչյուր ձայն ապրում է լիարյուն մեղեդիական կյանքով: Խմբերգը գրված է պարզ եռմասանի ձևով՝ ABA<sub>1</sub>: Մեղեդիները սահուն և ալիքաձև են զարգանում: Չնայած ձայների մեծ ինքնուրույնությանը, առավելությունը, այնուամենայնիվ, տրվում է սոպրանոներին, որոնց թեման իշխում է մնացած ձայների վրա, կարծես ճախրելով անսահման շնչավորված երգայնության մեջ: Այն (սոպրանոների թեման) սկսվում է ցածր ձայնասահմանում, և կույմինացիային հասնում միջին մասում (B), երկու անգամ բարձրակետում հնչեցնելով երկրորդ օկտավի «սոլ» և եզրափակվում է երկրորդ օկտավի «մի»-ով: Սոպրանոների եզրափակիչ ֆրազը (որը եռատակտ հավելումի դեր է կատարում) չափազանց արտահայտիչ և սրտաբուխ է հնչում: Մեղեդու յուրահատուկ մելիզմները պաթոս են հաղորդում արտահայտչաեղանակին:

Նոտային օրինակ թիվ 86



Այս համատեքստում յուրահատուկ ազդեցություն ունի երկրորդ ֆորշլագը, որում շեշտն ուժեղ մասի վրա է. այս ինտոնացիան կարծես սրտի խորքից է գալիս: Մեղեդու նման եզրափակումները մինչ այս պահը հանդիպում են երեք անգամ (13-րդ և 18-րդ տակտերում սոպրանոների մոտ և 14-րդ տակտում՝ առաջին բասերի, բայց ոչ թե լադի պրիմայի, այլ կվինտայի վրա): Եվ այստեղ, հատկապես 13-րդ և 18-րդ տակտերում, երբ երեք ձայնն էլ (S,A,T) կանգ են առնում ամբողջ նոտայի վրա, առաջին բասերը (divisi) շարունակում են երաժշտության մեջ հաստատված ութերորդականներով դիթմական բարախումը:

Նոտային օրինակ թիվ 87



Բասերի այս մեղեդային դարձվածքը լի է խորը արտահայտչականությամբ, այն կարծես շնչում է լուռ թախիծով համակված ջերմությամբ և քնքշանքով, (որը ժողովուրդը երգում-արտահայտում է «Վայ լե, լե» կանչերով): Կարևոր դեր են խաղում ներքընթաց և վերընթաց սեկունդաների ինտոնացիաները, որոնք հնչում են որպես վշտալի հառաչանքներ, ինչպես նաև դորիական բարձր VI և ցածր VI աստիճանների և հնչողության պարբերական փոփոխումները (ինչը, իհարկե անհրաժեշտ է հաշվի առնել կատարողի կողմից): Այստեղ առավելապես օգտագործված են կոնտրաստային և ենթաձայնային պոլիֆոնիկ միջոցներ, միևնույն ժամանակ, գունեղորեն կիրառված է իմիտացիոն պոլիֆոնիան՝ ամենասկզբում և համապատասխանաբար, ռեպրիզում, թեման, որը սկսվել է սոպրանոների մոտ հաջորդ տակտում, կրկնում են տենորները (ներքևի օկտավայում):

Նոտային օրինակ 88



Երկտակտ իմիտացիայի անցկացումից հետո, տենորները զարգացնում են մեղեդի, որը հակադրվում է սոպրանոների թեմային. մնացած ձայներից յուրաքանչյուրն անցկացնում է մյուսներին հակադրվող մեղեդի:

Միջին մասում (B), բասերի ձայնաբաժնի տարանջատման (divisi) շնորհիվ երկձայն խմբերգային շարադրանքը տեղ-տեղ վերածվում է հնգաձայնի:

Այստեղ ակնառու է դառնում քննարկված խմբերգի (նոկտյուրնի) և Բորոդինի հայտնի «Իշխան Իգոր» օպերայից «Շինականների խմբերգի» («Хор поселян») հետ նմանությունը: Այս երկու խմբերգերն էլ ար-

տահայտում են ժողովրդի հոգեկան զեղումները, որոնք տառապում են հայրենիքի համար: Երկու խմբերգերն էլ խորը ազգային են: Երկուսն էլ գրված են a cappella երգչախմբի համար (ինչն այնքան էլ հաճախ չի հանդիպում օպերային բեմադրություններում), պոլիֆոնիայի վարպետորեն օգտագործումով: Խմբերգերը հնչում են բնական մինորում (Բորոդինի մոտ fis-moll է, իսկ Ստեփանյանի մոտ՝ e-moll), թեև, իհարկե, ազգային լադային առանձնահատկությունները նրանցից յուրաքանչյուրի մոտ տարբեր ձևով են դրսևորվում: Նման են անգամ կատարման տեմպը՝ Moderato և Andante, չափը 4/4 և իշխող pp հնչերանգը:

Հարո Ստեփանյանի մյուս՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերայի խմբերգերի շարքում իր հերոսական-էպիկական, վեհաշուք-քնարական բնույթով ուշադրություն է գրավում մոնումենտալ նախերգանքը, որը գրված է մենակատար տենորի, երկսեռ քառաձայն երգչախմբի, տղաների երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Այս նախերգանքը (խոսք՝ Դ. Դեմիրճյանի), որի անվանումն է «Դավթի ծնունդը», կարող է դիտարկվել իբրև ինքնուրույն վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություն:

**ՄԱԶՄԱՆՅԱՆ ՄԱՐՏԻՆ ՍԵՐԳԵՅԻ (1899-1987թթ.)**

Կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, Հայկական ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Մ. Մազմանյանը գրել է «Ճուտիկ» մանկական օպերան և սիմֆոնիկ ժանրի խոշոր կտավի ստեղծագործություններ («Հաղթանակի պոեմ», «Մամե և Աշե» ծրագրային սիմֆոնիկ պոեմը) և մի շարք կամերային ստեղծագործություններ:

Սակայն, հիմնական ուշադրությունը կոմպոզիտորը հատկացրել է վոկալ երաժշտությանը, ռոմանսներին, ժողովրդական երգերի մշակումներին, ինչպես մենակատարների, այնպես էլ երգչախմբի համար: Մազմանյանի հեղինակած խմբերգային ստեղծագործություններից պետք է նշել երկսեռ քառաձայն a cappella երգչախմբի համար գրված կոմպոզիցիաները՝ «Երգ Հայաստանին» (խոսք՝ Սարմենի), «Հունձի երգը» (խոսք՝ Հ. Թումանյանի), «Եկար ուրախ խաղերով», «Մոսկվա» և «Աք եղբայրության» բալլադը:

A cappella երգչախմբի համար ժողովրդական երգերի մշակումներին են քառաձայն երկսեռ կազմի համար «Կարմիր վարդ», «Ջաղջի դռնով», «Մայրիկին յազմա բերին», «Ես քեզ տեսա», «Հով Գյուլիզար», «Հայկո ջան» կանանց երկձայն կազմի համար՝ «Սարի գյալին», «Ինչի, Բինգյոլը մտար» կանանց եռաձայն երգչախմբի համար, «Երագ» և այլն: Քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ՝ «Հերոսական», «Երգ ջահելության» (խոսք՝ Ավագյանի), «Կոմերիտական քայլերգ» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի) և ուրիշներ<sup>55</sup>:

Դիտարկենք Մազմանյանի առավել հաջողված և հայտնի երկու խմբերգային մշակումները՝ a cappella երգչախմբի համար «Կարմիր վարդ» և «Ջաղջի դռնով» ժողովրդական երգերը, որոնց կատարումը միանգամայն մատչելի է նաև ինքնագործ (սիրողական) խմբերի համար:

Այս երկու խմբերգերը կոմպոզիտորը միավորել է մեկ ընդհանուր կոմպոզիցիայում, հակադրման սկզբունքով, ինչին հաճախ ենք հանդիպում հայ դասական կոմպոզիտորների մոտ՝ դանդաղ քնարական կանտիլենա և նրան անմիջապես հաջորդող արագ, ճարպիկ, հաճախ պարային բնույթի երգ:

«**Կարմիր վարդ**» a cappella քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար (Andante con moto, 3/4, B-dur – g-moll) խմբերգի հիմքում քնարական լայնաշունչ երգ է՝ դյուբիչ, հանդարտ, սահուն զարգացող մեղեդիով, որն, ինչպես բնորոշ է ժողովրդական երգերին, անցնում է փոփոխական լադում: Սկզբում, կանանց երկձայնության մեջ, այն ներդաշնակված է B-dur-ում, բայց ավարտվում է g-moll-ում, (ալտերի մոտ), բարձրացված է VI աստիճանով ընդգծելով դորիական լադային դարձվածքը:

Նոտային օրինակ թիվ 89

*Andante con moto*

ըն-կն-րով կայ - նած քու - չեն կար-միր վարդ, կար-միր վարդ, կար-միր վարդ.

Երգի ձևը պարզ երկմասանի է, որտեղ կրկնվում են յուրաքանչյուր մասի պարբերությունները:

Մխենա թիվ 46

A	A	B	B
8+8		8+8	

Ըստ բնույթի պարբերությունների երկրորդ զույգը կարծես պատասխան է առաջինին և անցկացվում է քառաձայն երկսեռ կազմով:

Խմբերգի շարադրանքն ակորդային է, սակայն, ձայներն ունեն ինքնուրույնություն, ինչը հատկապես ակնառու է կանանց համարյա թե պոլիֆոնիկ, երկձայն երգչախմբում: Շնորհիվ ձայների ազատության ու ինքնուրույնության, քառաձայնության մեջ հաճախ հանդես են գալիս հարմոնիկ կառուցվածքներ, որոնք չունեն ավանդական տերցիային կառուցվածք և բավական գունեղ են հնչում:

Նոտային օրինակ թիվ 90

*mf* աղ - ջի ա - թի մեր բաղ - չեն մա-բալ

Խմբերգում հանդիպում են դեպքեր, երբ ալտերի և տենորների ձայները խաչաձևվում են, ինչպես բերված օրինակի վերջին տակտում: Նշենք կառուցվածքի երկու մասերի սահմանագծում բասերի մուտքի վառ հակադրությունը «դո» հնչյունով քառաձայնության սկզբում, կանանց երկարատև ձգվող երկձայնությունից հետո:

«**Ջաղջի դռնով**»-ը դարձյալ a cappella քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար (poco a poco animando, 2/4 B-dur – g-moll) աշխույժ կատակային երգ է, ժողովրդական հումորի գծերով:

Ջաղջի դռնով ես անցա	}	2 անգամ
Նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ		
նայ, նայ, նայ ախ	}	2 անգամ
Անձրև զարկեց ես թըռչա		
Նայ, նայ, նայ...	}	2 անգամ
Արեվ դիպավ ես չորցա		
Նայ, նայ, նայ...	}	2 անգամ
Վարդի նրման ես բացվա		
Նայ, նայ, նայ...		

Այս բարեհոգի ծիծաղկոտ տեքստին համապատասխանում է երաժշտությունը, որի կատակային բնույթը ստեղծվում է երգի մեղե-

<sup>55</sup> Տես Մ. Մազմանյանի «Խմբերգեր» ժողովածուն, «Հայաստան» հրատ., 1970:

դու, դիթմի և կառուցվածքի որոշ առանձնահատկությունների շնորհիվ: Աշխույժ, շարժուն դիթմն ուրախ, թռչկոտող մեղեդային տերցիաներով, իսկ հետագայում կես նոտաների վրա համաչափ և պարբերական կանգառներով, ամեն երկու զույգ տակտով կազմում է առաջին (կրկնվող) 12 տակտանի պարբերությունը: Պարբերության կառուցվածքը կարելի է պատկերել հետևյալ սխեմայի տեսքով.

Սխեմա թիվ 47

A	A	B B
4+2+2+2+2	4+2+2+2+2	8+8

Նման կառուցվածքը՝ սկզբում միավորյալ քառատակտով, իսկ հետո կոտորակումով չորս երկտակտի, մեծապես նպաստում է երաժշտության կատակային բնույթին: Սա ընդգծվում է նաև խմբերգային շարադրանքի միջոցներով՝ ժողովրդական անսամբլների գործիքային ֆակտուրայի նմանակում, որոնց մեջ կարևոր է հարվածային գործիքների դերը: Նման միջոցները մեզ արդեն ծանոթ են Կոմիտասի որոշ խմբերգերից («Սոնա յար», «Հով լինի», «Զար զընգը» և այլն) և մյուս հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից:

Կատարման տեմպի նշումը հարկ է հասկանալ որպես poco a poco animando con ripetizione, այսինքն՝ տեմպի անընդհատ աշխուժացում, քառյակների յուրաքանչյուր հաջորդող կրկնությանը համընթաց, դա իր հերթին ստեղծում է արտահայտչականության նշանակալից ուժեղացում: Ինչպես առաջին երգում («Կարմիր վարդ»), այնպես էլ այստեղ, կոմպոզիտորն օգտագործում է լադի (մաժոր-զուգահեռ միներ) փոփոխականությունը: Հատկանշական է նաև մինորում բնական VII և I աստիճանների համադրումը կադանսում:

### ԱԼԹՈՒՆՅԱՆ ԹԱԹՈՒԼ ՏԻԳՐԱՆԻ (1901-1973թթ.)

Իմբավար, մանկավարժ, կոմպոզիտոր, երաժշտա-հասարակական գործիչ, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1965թ.), Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի պետական կապելլայի հիմնադիրն ու գեղարվեստական ղեկավարը, հայկական ժողովրդական երգի և պարի պետական անսամբլի, Հայաստանի երգչախմբային ընկերության հիմնադիր, հայկական երաժշտական ֆուլկլորի հավաքագրող և տարածող:

Արժեքավոր է նաև Ալթունյան-կոմպոզիտորի գործունեությունը: Լինելով խմբերգային արվեստի և ժողովրդական ստեղծագործության մեծ գիտակ, Ալթունյանը տարբեր կազմերի երգչախմբերի համար մշակել է բազմաթիվ ժողովրդական երգեր: Նրա մշակումները տեղ են գտել իր իսկ ստեղծած ժողովրդական երգի և պարի անսամբլի հիմնական երկացանկում:

Թ. Ալթունյանի մշակումները հրատարակել է Հայպետհրատը երեք ժողովածուով. «Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր» 1954 (25 երգ), 1958-ին (37 երգ) և 1964-ին (32 երգ): Նրանցում կան տարբեր բովանդակության երգեր, հայրենասիրական («Հայաստան», «Գյումուշգէսի կառուցողներին» և այլն), աշխատանքային («Հորովել», «Երգ բամբակի մասին»<sup>56</sup> և այլն), ծիսական, հատկապես շատ են ժանրային-կենցաղային, քնարական, կատակային երգերը: Դրանց մեծամասնությունը հիմնված է գեղջկական և քաղաքային ֆուլկլորի վրա, բայց կան նաև աշուղական երգերի մշակումներ (գուսան Աշոտի «Սարվորի երգը», «Սյունյաց սարերը», գուսան Շահենի «Ալմաստը շողում է», գուսան Հավասու «Տղա Ջավենը»), ինչպես նաև հեղինակային երկեր:

Հարազատ մնալով հայկական ժողովրդական ստեղծագործության ոգուն և բնույթին, Ալթունյանն օգտագործում է ժողովրդական եղանակի մշակման բազմազան միջոցներ, հոմոֆոն-հարմոնիկ, կոնտրաստային պոլիֆոնիկ, երբեմն էլ նյութի զարգացման իմիտացիոն միջոցներ: Ժողովրդական ստեղծագործությունից եկած խմբերգային շարադրանքի միջոցներին բնորոշ են մենակատար հատվածների համադրումները հաջորդող երգչախմբային հատվածների հետ, կանանց և տղամարդկանց մենակատար ձայների անտիֆոնային<sup>57</sup> փոխկանչերը, ինչպես նաև փոխկանչերը մենակատարների և միասեռ կամ երկսեռ երկզախմբային ձայների միջև:

Շատ մշակումներում մասնակցում է ժողովրդական գործիքների նվագախումբը, որը հերթագայվում է վոկալ հատվածներով: Երբեմն նվագախումբն ուղեկցում է երգեցողությանը, աջակցելով ինչպես երգչախմբային ամբողջ կազմին, այնպես էլ առանձին մենակատար ձայներին: (Նվագախմբային նախանվագների, մենանվագների և մշակումների մեծամասնությունը պատկանում է Ալ. Ալեքսանդրյա-

<sup>56</sup> Որը կարող էր ավելի շուտ թվարկվել «Նոր կենսակերպի երգեր» շարքում:  
<sup>57</sup> Հուն.՝ antiphonos.

նին): Որոշ ժողովրդական երգերի համար Թ. Ալթունյանը հորինում է նախանվագներ, լրացումներ կամ «պատասխաններ», որոնք ամբողջապես համապատասխանում են ժողովրդական ստեղծագործության բնույթին:

Ուսումնասիրենք Թ. Ալթունյանի մի քանի, առավել հայտնի մշակումները:

«Յաման յար»<sup>58</sup> (տոնայնությունը հարմոնիկ fis-moll<sup>59</sup>, Allegro con amore, 4/4) երգի ազգագրական ժողովածուում ներկայացված բովանդակությունը հետևյալն է՝ «Ղարսա բերդը բըլի է, յաման յար, յարըս տակին քնիր է, յաման յար»: Սակայն իր մշակման համար Թ. Ալթունյանը ընտրել է Հ. Հովհաննիսյանի խոսքերը, որոնք արտահայտում են քնարա-սիրային տրամադրություններ, շեղվելով բնօրինակից: Երգը, ինչպես և շատ ուրիշ երգեր, սկսվում է գործիքային նախանվագով (ունիսոն), տվյալ դեպքում աշխույժ, կայտառ, որը հիմնված է երգի գլխավոր թեմայի ռիթմական բնորոշ գծերի վրա: Իր կենսունակ և եռանդուն բնույթով այս նախանվագը կանխորոշում է նաև երգի տրամադրությունը՝ արտահայտված Հ. Հովհաննիսյանի բանաստեղծության լուսավոր քնարական բովանդակությամբ:

Երգի կառուցվածքը քառյակային-տարբերակային է: Քառյակի երկմասանի ձևին (AB) հաջորդում է նվագախմբի անփոփոխ վերջնանվագը: Թեմայի տարբերակները ստացվում են գերազանցապես շնորհիվ խմբերգային շարադրանքի միջոցների փոփոխության, որոնք հարստացնում են երաժշտական կերպարը:

Հարկ է ուշադրություն դարձնել երգի կառուցվածքի ինքնատիպությանը, այն է՝ յուրաքանչյուր պարբերաբար կրկնվող կառուցվածքը եռատակտ է: Նվագախմբային ռեֆրենները կառուցվածքների նույն եռատակտ կազմությունն ունեն՝

Մխենա թիվ 48

3+3 + 3+3:  
a a1

<sup>58</sup> Այս երգի ժողովրդագրագեղջկական բնագիրը զետեղված է Կոմիտասի առաջին ազգագրական ժողովածուում (տե՛ս Կոմիտաս «Ժողովրդական երգեր» ազգագրական ժողովածու, Հայպետհրատ, 1931թ. 19 էջ, թիվ 63), «Ղարսի բերդը բըլի է» անվան տակ:

<sup>59</sup> Որպես երկակի լադի մինորային արտահայտում:

Հայ կատարողների համար առանձնակի դժվարություն չի ներկայացնի բնորոշ լադի ճիշտ ինտոնացումը հարմոնիկ տեսրախորդում, վառ ընդգծված մեծացրած սեկունդա քայլով:

Նոտային օրինակ թիվ 91

Ինչ-որ չափով նախորդին նմանվում է «Խամ բաջի» քնարական երգի կառուցվածքը: Սակայն կա նաև էական տարբերություն, այն կառուցված է մեզ ծանոթ դասական երգերի օրինակով, որոնցում համադրվում են դանդաղ քնարական և հաջորդող՝ պարային մասերը:

«Խամ բաջի» երգը մշակված է քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, մենակատար-սուպրանոյի, մենակատար-տենորի և ժողովրդական գործիքների անսամբլի համար (a-moll, առաջին մասում Andante con amore, երկրորդը՝ Allegro, չափը 6/8):

Ի տարբերություն նախորդ ուսումնասիրած «Յաման յար» երգի, այստեղ մեղեդին ունի այլ զգացմունքային ոլորտ՝ երգային, տակտերի առաջին մասերում պարբերաբար ընդգծվող մեղմ, փափուկ սինկոպայով: Բազմիցս կրկնվելով չափավոր դանդաղ տեմպում, տարբեր տեմբրային երանգավորմամբ, այն փոխարինվում է նոր մեղեդիով, արագ և շարժուն տեմպում (Allegro): Սա երգի երկրորդ մասն է (որը նախապես սկսվում է նվագախմբում):

Այստեղ, ինչպես և նախորդ երգում, երկու մեղեդիների կառուցվածքը եռատակտ է, ընդ որում, երգի առաջին մոտիվում այս երեք տակտերը կազմում են մեկ պարբերություն, որն աննշան փոփոխություններով անընդհատ կրկնվում է մեղեդիում:

Նոտային օրինակ թիվ 92

Նվագախումբը երգը սկսում է գլխավոր թեմայով, որը հետո շարունակում է մենակատար սուպրանոն: Անփոփոխ թեմայի հաջորդ

տարբերակային շարադրանքը կատարում է կանանց երկձայն երգչախումբը, որում ալտերն անցկացնում են թեմայի հարմոնիկ կոնտրաստները: Նվագախմբային նախանվագից հետո գլխավոր թեմայով մուտք է գործում մենակատար տենորը, որից անմիջապես հետո թեման հայտնվում է տղամարդկանց երկձայնությամբ:

Հետագայում նվագախմբում հայտնվում է նոր, ավելի աշխույժ և արագ թեմա (Allegro):

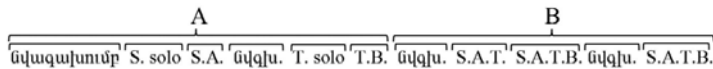
Երգչախումբն այս նոր թեման շարունակում է սկզբում եռաձայնությամբ (S, A, T), իսկ հետագայում ամբողջ երկսեռ քառաձայնությամբ, որում բասը որոշ մեղեդիական ինքնուրույնություն ունի:

Նոտային օրինակ թիվ 93



Կոմպոզիցիոն կառուցվածքի սխեման, որտեղ արտահայտված է խմբերգային շարադրանքը, հետևյալն է՝

Սխեմա թիվ 49



«Թեյլո» պարերգը Թ.Ալթունյանի մշակումներից առավել սիրված և տարածվածներից է՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, սոպրանո մենակատարի և ժողովրդական գործիքների անսամբլի համար (A-dur, Moderato con anima, 6/8): Նրա բովանդակությունը սիրեցյալի գովերգումն է («Թեյլո, Թեյլո, սիրուն Թեյլո ջան, ուր գնացիր, ուր եկար Թեյլո, դուն իմ սրտին դուր եկար ...»):

Խմբերգի հիմքում ժողովրդական քնարական պարերգ է, որն այստեղ ներկայացված է երկու նման տարբերակներով՝ առաջին տարբերակն իր ամբողջ տեսքով անցնում է մենակատար սոպրանոյի մոտ, երկրորդը՝ նվագախմբի:

Երգի A-dur մեղեդու առանձնահատկությունը, որը երկու տարբերակում էլ արտահայտվում է, բնորոշ սինկոպան է, կառուցվածքի

եռատակտ պարբերությունը և թվացյալ «անսահմանությունը»: Առաջին տարբերակը (մենակատար սոպրանոյի մոտ) երկրորդից (գործիքային) տարբերվում է յուրաքանչյուր սիմետրիկ եռատակտը եզրափակող տակտում գրառված մորդենտի առկայությամբ, որում երևակայական շեղում է կատարվում դեպի փուզիական gis-moll (հարմոնիկ ձգտող տոնով): (Տես թիվ 94 օրինակի ա-ն): Սրա փոխարեն երկրորդ տարբերակում թեմայի եռատակտ հատիկը պարբերաբար ավարտվում է տոնիկայից դոմինանտ ներքնթաց տեսրախորդով (այսինքն՝ կիսակադանսի տպավորություն է թողնում): (Տես թիվ 94 օրինակը):

Նոտային օրինակ թիվ 94



Հենց այս «եզրափակող» տակտը կոմպոզիտորն անցկացնում է խմբերգի նախաբանի կառուցվածքի բասերի սկզբնական ֆրագում (կարծես կոչական լինի):

Օգտագործելով ժողովրդական մեղեդու այս տարբերակները, նաև բազմազանություն մտցնելով կատարողական կազմի մեջ և թեմայի փոփոխական ֆակտուրայի բոլոր անցկացումները միակցելով, Թ.Ալթունյանը այս հիմքի վրա ստեղծում է ավելի զարգացած ձև՝ կազմված չորս մասից, իմիտացիոն պոլիֆոնիայի տարրերի օգտագործմամբ:

Առաջին բաժինը կարծես ծառայում է որպես նախաբան երկրորդին, որտեղ մեղեդին անցկացվում է ամբողջությամբ մենակատար սոպրանոյի կողմից, վերջում միանում է ալտերի համեստ հարմոնիկ կոնտրաստներով: Երրորդ բաժինը հանդիսանում է ամբողջ թեմայի գործիքային անցկացումը: Չորրորդը՝ համատեղ վոկալ-գործիքային անցկացումն է, որը միևնույն ժամանակ ծառայում է որպես կոդա:

Սա Թ. Ալթունյանի ժողովրդական երգերի եզակի մշակումներից է, որոնք ոչ թե գործիքային նախաբանով են սկսվում, այլ՝ վոկալ-երգչախմբային:

Ուշագրավ է այստեղ առաջին խմբերգային անցկացման պոլիֆո-

նիան՝ հինգերորդ տակտում բասերի սկզբնական ունիսոնի վրա վերադարձվում է ալտերի ենթաձայների դարձվածքը, որոնք հաջորդ տակտից ձայնառությամբ պահում են տոնայնության տերցիան, բասերի տոնիկական ձայնառության հետ միասին ստեղծելով A-dur-ի լուսավոր երանգավորումը: Այստեղ գլխավոր թեմայով մուտք են գործում տենորները կվինտա, վերևում իմիտացնելով բասերին:

Ստեղծագործության կողայում հիմնական մեղեդին (նրա երկրորդ տարբերակը) տարվում է նվագախմբի կողմից, իսկ երգչախումբն ակորդային շարադրանքով հարմոնիկ ֆունկցիա է կատարում: Հետաքրքիր է, որ այս ընթացքում միաժամանակ հնչում են թեմայի վերջավորության երկու տարբերակները, սոպրանոների «գրառված մոռդենտը», նվագախմբում՝ վարընթաց տետրախորդը:

«Հոյ իմ նազան յար»-ը ամենագրավիչ կատակային բնույթի ուրախ և կենսախինդ երգերից մեկն է: Գրված է երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար, վերջինս միայն նախաբանում է, որ ինքնուրույն դեր ունի: Երգը գրված է g-moll-ում և պարբերաբար փոխարինվող B-dur-ում, Allegro giocoso տեմպում,  $\frac{2}{2}$  չափում, այսինքն՝ 2/2 alla breve: Խոսքերը՝ Հ. Հովհաննիսյանի:

Երգի մեղեդին շատ ուրախ է և կենսախինդ, ռիթմը ճկուն, կրակոտ սինկոպաներով. մեղեդիում առկա են կվարտային, կվինտային և օկտավային խնդուն ինտոնացիոն թռիչքներ:

Ներմուծելով խմբերգային շարադրանքի տարբեր տեսակներ՝ երկխոսություն, պոլիֆոնիկ, ունիսոնային, ակորդային և այլն, Թ. Ալթունյանը հարստացնում է կերպարը, ուժեղացնում հումորային գծերը, որոնք գտնվում են իր իսկ մեղեդու մեջ, երգը վերածելով արտահայտիչ և գրավիչ համերգային «համարի»:

Երգը կազմված է նախերգից և կրկներգից: Նրա թեմատիկ նյութն ընդգրկում է չորս պարբերություն, որոնցից կազմվում է քառամաս քառյակը (այն կրկնվում է չորս անգամ՝ ձևափոխված վերջին վոլտայով):

Մխենա թիվ 50

A	: B	C	D	A :	D
նվագախումբ	S.+B.	մեխոն	Tutti	A.T.	Tutti
		T.+B.		1.2.3.	4.
$\overbrace{a \quad a'}^{4+4}$	$  : \overbrace{b \quad b'}^{4+4}    \overbrace{c \quad c'}^{4+4}$	$\overbrace{d \quad d'}^{4+4}$	$  : \overbrace{a \quad a'}^{4+4}   $	$\overbrace{\text{նգրավակում}}^5$	
g-moll	B-dur	g-moll	B-dur	g-moll	B-dur
Նախերգ	կրկնակ	նախ.	կրկն.	նախերգ	

Առաջին A պարբերությունը հենց սկզբից շարադրվում է նվագախմբում, հետո անցնում է ալտերի և տենորների ունիսոնով, իսկ նվագախումբն ամբողջությամբ «դուրս է գալիս խաղից»: Երկրորդ B պարբերությունն անցնում է սոպրանոների ուրախ մեղեդիում, համարյա պոլիֆոնիկ շարադրանքով, բասերի հարմոնիկ կոնտրաստով և կտրտված գծի ուղեկցությամբ<sup>60</sup>:

Երրորդ՝ C պարբերությունը նախորդի մի փոքր ձևափոխված տարբերակն է, որն անցնում է իր զուգահեռ միներում: Այն ընկալվում է որպես պատասխան նախադասություն:

Նոտային օրինակ թիվ 95

B

S.  $\overbrace{\text{ես աղ-ջիկ եմ նազ ու - գիմ, հոյ իմ նա-զա - գի յա - րր.}}$   
 B.  $\overbrace{\text{հոյ իմ նա - զա - գի ջան յա - րր}}$

C

S.  $\overbrace{\text{---}}$   
 T.  $\overbrace{\text{չո - րե - րդ ծալ - ծալ աղ - ջիկ հոյ նա-զա - գի յա - րր}}$   
 B.  $\overbrace{\text{---}}$

Եվ, վերջապես, ամենահագեցած, եռանդուն կովմինացիոն, ընդհանուր ուրախությունն ամփոփող D պարբերությունը նորից անցնում է B-dur-ում, երգչախմբի ամբողջ կազմի վառ հնչողությամբ՝ բաժանված սոպրանոների և տենորների divisi-ներով: Ակորդային շարադրանքի այս կրկներգով էլ երգրափակվում է երգը:

«Հայինա» երգն (F-dur, Presto, 3/8) Ալթունյանի ամենից ուրախ, սրընթաց և գրավիչ-կենսախինդ կատակերգերից մեկն է (F-dur-ը երբեմն վերաբերանգավորվում է հարմոնիկ f-moll-ով, իսկ նվագախմբային նախանվագում՝ միքսոլիդիական F-dur-ով):

<sup>60</sup> Այս B մեղեդին ընդգրկված է Կոմիտասի երկրորդ ազգագրական ժողովածուում, Հայպետհրատ, 1950, թիվ 51, էջ 60: Կոմիտասն այն մշակել է երգչախմբի համար (տես ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածու, 3-րդ հատոր, թիվ 43, էջ 107):

**ՔՈՉԱՐՅԱՆ ԱՐԱՄ ԿԱՐԱՊԵՏԻ  
(1903-1977թթ.)**

«Հոպինա, հոպինա, հոպինա, հեյ» կատակային բացականչությունների, ձայնարկությունների ամբողջ հեղեղի ներքո լսվում են Հրաչյա Հովհաննիսյանի բանաստեղծական խոսքերը տղայի և աղջկա կատակային փոխկանչերում (մենակատար սոպրանո և մենակատար տենոր) երգչախմբի ամբողջ կազմի հետ: Այս ուրախ փոխկանչերն իրականացվում են մենակատար ձայների (սոպրանո, տենոր) կենդանի հակադրման միջոցով՝ երգչախմբի ամբողջ կազմին:

Մեղեդու բնույթը պարային է, կառուցվածքը հստակ, նրան պարբերաբար ուղեկցում է տարբեր ձայներում հանդես եկող հարմոնիկ կոնտրապունկտը՝ V-ից դեպի I աստիճանը վերընթաց տետրախորդային դարձվածքը:

Նոտային օրինակ 96

*Presto*

A. *hn - պի - ցա, hn - պի - ցա hn*

T. B. *հոպ հոպ*

S. *hn - պի - ցա hn - պի - ցա hn - պի - ցա hn*

T. B. *hn - պի - ցա hn - պի - ցա hn - պի - ցա hn*

Երգը շարադրված է քայակային-տարբերակային ձևում, նախերգի և կրկներգի սկզբունքով: Քառակուսի կառուցվածքով քայակներն ունեն ոչ միևնույն, բայց նման բովանդակություն:

Տեմբրային համադրումների բազմազանությունը շատ է հարստացնում ժողովրդական երգը, դարձնելով այն կենսախինդ և շարժուն:

«Գործողությունների ծավալման» սրընթացությունը, որը թելադրված է շուտասելուկի արագ արտասանությամբ, հնարավոր արագ տեմպում, այս երգի կատարումը դարձնում է շատ դժվարին, մատչելի՝ միայն արհեստավարժ երգչախմբերի համար:

Կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, խմբավար, հասարակական գործիչ Ա. Քոչարյանի ստեղծագործական ժառանգությունը, մի շարք երաժշտագիտական աշխատությունների կողքին (որոնց թվում են՝ «Հայկական ժողովրդական երաժշտություն», «Հայկական գուսանական երգեր», «Վիպերգական երգեր և պատմություններ», «Հայաստանի երաժշտական գործիչները» և այլն) ընդգրկում է նաև կոմպոզիտորական ստեղծագործություններ՝ «Տերն ու ծառան» օպերան (ըստ՝ Հովհ. Թումանյանի), գործիքային պիեսներ տարբեր մենակատար գործիքների համար, մի քանի տասնյակ ռոմանսներ, երգեր, զուգերգեր և այլն (Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի և ուրիշների խոսքերով): Ա. Քոչարյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են «Գյուղական պատկերներ» շարքը a cappella երկսեռ երգչախմբի համար՝ կազմված չորս խմբերգից, «Սովետական Հայաստան», «Խաղաղության հիմն», «Ընկածների հիշատակին», այլ խմբերգեր՝ գրված դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Մենք կուսումնասիրենք «Գյուղական պատկերներ» շարքից ամենահայտնի «Նախշուն աքիր» խմբերգը: Այն խմբերգային սյուիտի չորրորդ մասն է: Սյուիտի մեջ մտնում են միմյանց հակադրվող մասեր՝ 1. ծիսական՝ «Աննման աղջիկը», 2. կատակային՝ «Աղվեսը», 3. քնարա-դրամատիկական՝ «Գիշերն է իջել», 4. ժանրային-կենցաղային, կատակային՝ «Նախշուն աքիրը»:

«Նախշուն աքիրը»<sup>61</sup> քառաձայն a cappella երկսեռ երգչախմբի համար արցախյան կատակերգի մշակումն է, կենսուրախ հումորիստական կենցաղային պատկեր է: Սկզբից մինչև վերջ երաժշտությունն անցնում է մաժոր լադում (տոնայնությունը բնական G-dur, երբեմն՝ միքսոլիդիական երանգավորմամբ), բավական արագ տեմպում (allegro con brio) և թեթև, փայլուն սկերցոգային բնույթով (Leggiero scherzando): Տեքստում անընդհատ լսվում են ոգևորող «տոյ», «հայ» բացականչությունները, ինչպես նաև ժողովրդական հարվածային գործիքներին նմանեցվող դիթամահնտոնացիոն զվարճալի «հայ դը դա դըմբա», «ռամ բը դա դմբա», «տոյ պա պտա պա տոյ» և այլն:

<sup>61</sup> Այս խմբերգը հրատարակվել է առանձին, 1939թ. Հայպետհրատում: 1953-ին նույն հրատարակչությունը լույս է ընծայել «Գյուղական պատկերներ»-ի ամբողջ առաջին շարքը:

Պարբերաբար, յուրաքանչյուր 2-3 տակտը մեկ, մերթ մի, մերթ մյուս ձայնում անցնում է սուր կետադրված դիֆոնդ ընդգծված, կատակային-սիրալիր «նախշուն աքիր» բացականչությունը, ինչպես նաև մյուս, ոչ պակաս սիրալիր և բարյացակամ «Ծատուրը ջան», «մատուրը ջան» կանչերը:

Կատակային բնույթի ավելի կոնկրետ ֆրազները հանդիպում են մենակատարների մոտ, տենորի մոտ՝ «Պաքվա պասիլկեն կերալըմ, սառ ջուրը յերան պըմալըմ», իսկ ալտերի մոտ՝ «Խոխան շկոլանըմ քըցալ: Շկոլան փողը ոզումա»։ Այստեղ ուշադրություն է գրավում արցախյան յուրատիպ բարբառը, որն իր բնույթով շատ զուներ է:

Կոմպոզիտորն օգտագործել է չորս ժողովրդական մեղեդի, որոնք հաջորդում և միանում են ամբողջական ռոնդոյատիպ ձևում:

Նոտային օրինակ թիվ 97



և նրա տարբերակը՝ նոտային օրինակ թիվ 98



մենակատար տենորի մեղեդին՝ նոտային օրինակ թիվ 99



մենակատար ալտի մեղեդին (նախորդ տարբերակը և նորի շարունակությունը)

նոտային օրինակ թիվ 100



և կանանց ունիսոն երգչախմբի, կարծես հանրագումարի բերող ֆրազը՝

նոտային օրինակ թիվ 101



Բազմաքանակ և բազմաբնույթ մելիզմները հարստացնում են մեղեդին, ստեղծելով վառ ժողովրդական երանգավորում: Այստեղ հարկ է հատուկ ուշադրություն դարձնել բնորոշ շեշտերի «>» և «-» տեղադրման տարբերությունների վրա: Նրանք մեկ հանդիպում են ֆորշալագի առաջին նոտայի վրա, մեկ զարդարվող հնչյունի վրա և այլն:

Ստեղծագործության խմբերգային ֆակտուրան անցի է ընկնում ճկունությամբ և բազմազանությամբ: Մեծ մասամբ այստեղ օգտագործված են ինչպես իմիտացիոն, այնպես էլ ենթաձայնային պոլիֆոնիկ շարադրանքի միջոցներ:

Երաժշտական հյուսվածքի զարգացման ընթացքում անընդհատ փոխադարձաբար կոնտրապունկտում են գլխավոր թեման, նրա տարրերը և տարբերակները, ինչպես նաև այլ թեմաներ:

Ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում երկու անգամ հանդես է գալիս զուտ հարմոնիկ-ակորդային եռաձայն (S, A, T) շարադրանք (այն տեղի է ունենում կապող հատվածներում՝ 5-6 և 49-50 տակտերում):

Բավական հաճախ են մեղեդիական օղակների փոխանցումները մի ձայնից մյուսը, օրինակ, թեմայի սկիզբը բասերի մոտ և վերջավորությունը՝ ալտերի մոտ (3-4-րդ տակտերը և այլն), կամ թեմայի սկիզբը տենորների մոտ և վերջը՝ բասերի մոտ (9-10-րդ տակտերը և այլն): Միևնույն ժամանակ սկիզբը հանձնարարված է բասերի և տենորների ունիսոնին, ընդ որում ձայներից յուրաքանչյուրը թեման տարբեր ձևով է եզրափակում: 11-րդ տակտում սուպրանոների մոտ հանդես է գալիս ևս մեկ նոր թեմա, որը հետագայում ներգրավվում է հիմնական թեմայի և նրա տարրերի միջև անտիֆոնային փոխկանչի հնարքի մեջ, որն անցկացվում է մյուս ձայներում իմիտացիոն համադրմամբ (տես՝ 11-րդ տակտը):

Խմբերգի բազմազան ֆակտուրայում հաճախ օգտագործվում են մի ձայնում պահված տոներ մյուսների միաժամանակ շարժումով, ընդ որում, շեղ շարժումն անցկացվում է ինչպես հարևան զույգ ձայների միջև, այնպես էլ միջին և ծայրի զույգ ձայների միջև, երբեմն կազմելով տևական ձայնառություններ, որոնք ստեղծում են դուդուկի և զուռնայի անսամբլի հնչողության տպավորություն:

Նոտային օրինակ թիվ 102



25-28-րդ տակտերում մենակատար տենորի հետ կոնտրապունկտոդ սոպրանոների և բասերի աստիճանական ձայնատարության միջև տեղի է ունենում սիմետրիկ հակաշարժում (հայելանման) երկու տակտ հորիզոնական տեղափոխումով:

Յուրահատուկ է ստեղծագործության կոդան: Վերջին ութատակտում, սոպրանոները ալտերի հետ, հետզհետե հանգչելով (f-ից մինչև ppp) անընդմեջ պահում են վերին տոնիկական տերցիայի («սի-ռե») ձայնառությունը, այն ժամանակ, երբ այս ֆոնի վրա բասերը վերջին անգամ ամբողջությամբ անց են կացնում թեման ff-ով, հետո փոխանցում տենորներին: Տենորները և բասերը միանալով մեկ օկտավի մեջ համառորեն կրկնում են «Նախշուն աքիր» ֆրագր, որը հնչում է որպես տոնիկայի համառ հաստատում, բայց անսպասելիորեն ավարտվում լադի տերցիայի վրա: Ստեղծված հնչողությունը կարելի է ընկալել որպես h-moll-ի տոնիկական ակորդ, սակայն, ամենավերջին տակտում սոպրանոների ձայնաբաժնում «ռե» նոտայից թեթև գլիսանդոյով վերցնում է շեշտված «սոլ», ընդգծելով G-dur-ի տոնիկական ակորդի հիմնական տոնի մեղեդիական դիրքը:

Նոտային օրինակ թիվ 103

Այս ընթացքում եզրափակման մեջ հնչում է G-dur-ի տոնիկական անկայուն սեքստակորդը: Ստեղծագործության վերջում նման կադանսը կարելի է համարել կոմպոզիտորի կատակային հնարը, որով պիեսի վերջավորությունը կարծես ցանկանում է անավարտ թողնել: Դրան նպաստում է նաև եզրափակման դինամիկ նշումը՝ մարելով հնչողությունը (կոմպոզիտորի նշում է՝ calando p-ից մինչև ppp):

Այս խմբերգը կատարողների առջև բավական լուրջ դիժնականինտոնացիոն, ինչպես նաև անսամբլային դժվարություններ է առաջացնում: Մասնավորապես, 30-րդ տակտում (նաև ուրիշ նման տակտերում) հարկ է ուշադրություն դարձնել «սոլ»-«լա դիեզ» մեծացրած սեկունդայի արտաբերմանը, որպեսզի խուսափեն թվացյալ հակա-

սումի «սի»-«սի բեմոլ» անցանկալի էֆեկտից (ինչը էնհարմոնիկորեն հավասար է «լա դիեզին») մենակատար տենորի և ալտերի միջև, անհրաժեշտ է «լա դիեզ» հնչյունը ելևէջել վերջում, լարվածությունը տանելով դեպի վեր:

Նման իրավիճակ է ներկայացվում նաև վերջից 9-րդ տակտում, որտեղ դժվարությունը խորանում է սոպրանոների և ալտերի ձայնաբաժինների խաչաձևումից: Այստեղ նույնպես կատարողից ուշադրություն է պահանջվում «հակառակ նյուանսը» (սոպրանոների մոտ dim.-է, ալտերի մոտ՝ cresc.):

### ԳԼՈՒԽ III

#### ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ԱՐԱՄ ԵՂԻԱՅԻ (1903-1978թթ.)

Ժամանակի ականավոր կոմպոզիտոր<sup>62</sup>, հասարակական գործիչ, ԽՍՀՄ և ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի ակադեմիկոս, արվեստագիտության դոկտոր, Չայկովսկու անվան կոնսերվատորիայի և Գնեսինների անվան ինստիտուտի պրոֆեսոր Ա. Խաչատրյանն օժտված էր վառ ինքնատիպ երաժշտական լեզվով, հզոր խառնվածքի տեր էր: Նրա ստեղծագործությանը բնորոշ է բացառիկ վարպետությունը:

Հենվելով մի կողմից հայկական ժողովրդական երաժշտության, մյուս կողմից ռուսական և համաշխարհային արվեստի դասական ավանդույթներին, Խաչատրյանը ստեղծել է լավատեսությամբ և կենսահաստատ ուժով համակված ստեղծագործություններ: Նրա երաժշտությունը հարուստ է վառ մեղեդայնությամբ, արտահայտչականությամբ, գունեղ հարմոնիայով, հուզական ռիթմով: Չնայած նրա բարդությանը, այն չափազանց մատչելի է և գրավիչ ունկնդիրների ամենալայն լսարանի համար:

Խաչատրյանի ստեղծագործությունը բավական բազմաժանր է, ընդ որում որոշ ասպարեզներում կոմպոզիտորը հայ երաժշտության «առաջին բացահայտողներից» մեկն է. նա ստեղծել է առաջին բալետը, առաջին սիմֆոնիան, առաջին գործիքային կոնցերտները:

Խաչատրյանի գրչին են պատկանում «Երջանկություն» («Գայանե») և «Սպարտակ» բալետները, 3 սիմֆոնիա, կոնցերտներ և ռապսոդիաներ դաշնամուրի և նվագախմբի, ջութակի և նվագախմբի, թավջութակի և նվագախմբի համար, այլ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, որոնց թվում են «Գայանե» բալետից երեք սյուիտը և սիմֆոնիկ պատկերները, «Սպարտակ» բալետից երեք սյուիտը և սիմֆոնիկ պատկերները, դրամատիկական (այդ թվում Լերմոնտովի «Դիմակահանդես») ստեղծագործությունների և կինոերաժշտության հիման

<sup>62</sup> Ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ն. Մյասկովսկու կոմպոզիցիայի դասարանը 1934թ., այնուհետև ասպիրանտուրան: Նրա անունը սրբազրված է մարմարե Պատվո տախտակին:

վրա գրված սյուիտները, պարային սյուիտը, «Ձոն Լենինին» և այլ սիմֆոնիկ երկեր:

Կամերային ստեղծագործությունների շարքում են լարային կվարտետը, դաշնամուրային տրիոն (կլարնետի հետ), սոնատներ ջութակի և դաշնամուրի, մենակատար դաշնամուրի և այլն, բազմաթիվ ստեղծագործություններ փողային նվագախմբի համար:

Խաչատրյանի խմբերգային ստեղծագործությունների շարքում են աշուղ Միրզայի խոսքերով գրված «Ստալինի մասին պոեմը»՝ երկսեռ երգչախմբի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Ձոն ցնծության»: «Հայկական խնջույքի երգը» (Գրաշու խոսքերով), «Բարեկամության վալս», «Խաղաղության քայլերգ» (Սուրիկովի խոսքերով) ձայնի, երգչախմբի և դաշնամուրի համար:

Տղամարդկանց երգչախմբի համար, առանց նվագակցության «Ռուս նավաստիների երգը» (խոսք՝ Սուրկովի), «Նավերը գրոհում են ամրոցները» («Корабли атакуют бастионы» ֆիլմից) «Արշավի երգը» (խոսք՝ Սուրկովի, «Ծովակալ Ուշակով» ֆիլմից): Խաչատրյանի գրչին է պատկանում նաև խորհրդային տարիների Հայաստանի հանրապետության օրհներգը: Ուշադրության է արժանի «Սպարտակ» բալետի ֆինալից կանանց երգչախմբի վոկալիզը:

Մենք կուսումնասիրենք Խաչատրյանի խոշոր և նշանակալից վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից մեկը:

**«Ձոն ցնծության»** («Ода радости»)՝ Ս.Սմիրնովի խոսքերով, ջութակահարների անսամբլի (40-24), տավիղների (10-6) մենակատար մեցո-սոպրանոյի, երկսեռ երգչախմբի և կրկնակի կազմով սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

Բանաստեղծը մեծ ոգեշնչումով գովերգում է հայրենիքը, նրա ծաղկող դաշտերը, մարգագետինները, գարնանային արևով ողողված լեռները, փառաբանում է սիրելի մայրքաղաք Մոսկվան, ժողովրդին, որը պահպանում է «իր պապերի երկիրը» երջանկություն ստեղծելով հողագնդի վրա: Եվ այս երջանկության, և ուրախության մասին ոգեշունչ երգ է հյուսում սկզբից մենակատար մեցո-սոպրանոն, իսկ հետագայում երգչախումբը, մենակատարի և նվագախմբի ամբողջ կազմի ուղեկցությամբ. «Пусть трубы трубят над радною землей о дружбе нашей светлой вековой и այլն»:

Ստեղծագործության կուլմինացիայում երգչախումբը բարձր դինամիկ մակարդակով ուրախ և հանդիսավոր կենաց է հայտարարում ժողովրդի և Հայրենիքի պատվին:

Ձոնի լայնաշունչ մեղեդին լադի տեսակետից շատ արտահայտիչ է, նրանում համատեղվում են հարմոնիկ մաժորի (Es-dur) և համա- նուն մինորի տարրերը, ինչպես նաև փոուգիական g-moll-ի գծերը: Նման լադային կառուցվածքը, ինչպես նաև որոշ ռիթմահինտոնացիոն առանձնահատկություններն այն մոտեցնում են հայկական քաղա- քային երգերին: Ստեղծագործության ձևը լայնածավալ քառյակային- տարբերակային է:

Սխեմա թիվ 51

	8	12	15	17	20	22		30	36	40
46	25+1+25		12	25+17		4+5	33	25	23	40
համախաղ	mS. solo համախաղով Es-dur		համա խաղ	mS. Solo համախաղով		համախաղ mS.	նվագախումբ համախաղ	երգչախումբ համախաղ նվագախումբ		երգչախումբ mS. նվագախումբ համախաղ
նվախումբ	A B a b b' c d d' 8+8+9 8+8+9		նվախումբ	Es-dur A <sub>1</sub>		g-moll B <sub>1</sub>	նվախումբ	Des-dur A <sub>2</sub> B <sub>2</sub>		Des-dur Coda

«Ձոնը սկսվում է եռանդուն և սրընթաց, կարծես դեպի լույսն ու արախությունը ձգտող շարժումով, ծավալուն գործիքային նախաբա- նով, այն հանձնարարված է սկզբում ջութակահարների և տավղա- հարների անսամբլների: 40 ջութակահարների ունիտոնը 10 տավղա- ների նվագակցությամբ ընդհանուր պոռթկումով լի վիրտուոզ արպեջիատո գեղգեղանքով շարադրում են տարրալուծված ակորդ- ների ինքնատիպ հարմոնիկ հաջորդականություն Es-dur, C-dur, As-dur, a-moll, Des-dur, c-moll, es-moll, Es-dur և այլն: Հաջորդ ան- ցկացումներում այս թեման հարստացվում և զարգանում է նվա- գախմբային միջոցներով:

Երգային քառյակին (AB) հաջորդում են նվագախմբային էպիզոդ- ները, որոնք զարգացնում են նախաբանի թեման: Այն անցկացվում է երեք անգամ, ընդ որում, առաջին երկու անցկացման ժամանակ մասնակցում է միայն մենակատարը նվագախմբի նվագակցությամբ:

Քառյակի երրորդ անցկացման ժամանակ նրան միանում է երգչախումբը: Նախորդ զարգացման ընթացքում նախապատրաստ- ված լինելով հետզհետե աճող դինամիկայով և արտահայտչականու- թյամբ, երգչախումբն անմիջապես հանդես է գալիս իր հնչողության ամբողջ ուժով: Որպես նվագակցություն ծառայում են նվագախումբը և երկու անսամբլները:

Երկսեռ երգչախմբի կազմը մեծ մասամբ վեցձայնանի է՝ շնորհիվ ձայների div-ի, երբեմն էլ դառնում է յոթձայն և քառաձայն:

34-39 թվանշանով էպիզոդներում (+2 տակտ) երգի մեղեդին (f- moll-ում) հանձնարարված է ջութակահարների անսամբլի օկտա- վային ունիտոնին (ff, div), իսկ երգչախումբը հարմոնիկ ֆունկցիա է կատարում (շարադրանքն ակորդային է): Այս հնարը նպաստում է գլ- խավոր թեմայի հնչողության տեմբրային բազմազանությանը: Սրա- նից հետո մուտք գործող խմբերգը (40 թվանշանից) իր դինամիկ կուլմինացիայում (ff) նվագախմբի և անսամբլների tutti նվագակցու- թյամբ առանձնակի վառ և հանդիսավոր է հնչում:

Երգչախումբն ավելի մեծ փայլի և հնչողության ուժգնության հաս- նում է ստեղծագործության կողայում, որտեղ fff-ով պահված հզոր tutti –ով, երգում է. «Слава солнцу! Слава жизни! Отчизне слава на года и навсегда»:

### ՍԱԹՅԱՆ ԱՇՈՏ ՄՈՎՍԵՍԻ (1906-1958թթ.)

Կոմպոզիտոր, հասարակական գործիչ, Հայկ. ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Աշոտ Սաթյանը սովորել է Երևանի կոնսերվա- տորիայում, Հ. Ստեփանյանի, հետո՝ Ս. Բարխուդարյանի կոմպոզի- ցիայի դասարանում, իսկ դիրիժորությունը՝ պրոֆեսոր Կ. Սարաջևի մոտ:

Որպես կոմպոզիտոր իրեն առավել ակտիվ դրսևորել է մասսայա- կան ժանրերում, որոնց թվում են մենակատար և երգչախմբային եր- գերը, փողային նվագախմբի համար քայլերգերը, երաժշտությունը կինոյի և թատերական բեմականացումների համար:

Նրա երգերը համակված են լուսավոր լավատեսությամբ, Հայրենի- քի հանդեպ սիրով, աչքի են ընկնում մեծ արտահայտչականությամբ և վառ ազգային բնույթով: Նրանք ուշադրություն են գրավում իրենց ինքնատիպությամբ, հարուստ մեղեդայնությամբ, յուրօրինակ ռիթմով, ձևի ավարտունությամբ և բարեկազմությամբ: Հիմնականում Սաթյանն օգտվում է իր ստեղծած մեղեդիներից, սակայն նրանք այնքան մոտ են ժողովրդական արվեստին, որ երբեմն ընկալվում են որպես ֆոլկլո- րային նյութ: Այս ամենի շնորհիվ Սաթյանի երգերը մասշտիբ և սիրելի են ունկնդիրների ամենալայն շրջանակների համար:

Ա. Սաթյանի ստեղծագործությունների ցանկում կան մի շարք սիմ- ֆոնիկ և կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ, օրինակ՝

«Չանգեզուրի լեռներում» սյուիտը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Գարնան երգ» համերգային վալսը մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի համար, լարային քառյակը և ուրիշներ: Նրա ստեղծագործական ժառանգության լավագույն մասն են վոկալ ստեղծագործությունները<sup>63</sup>, այդ թվում երգերը մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի (կամ դաշնամուրի) համար: Նրանց թվում են երկու քառամաս երգաշարերը՝ «Արարատյան հովտի երգերը» և «Լեռնային երգերը»: Կոմպոզիտորն ունի, առանձին երգեր մենակատարների, երգչախմբի համար՝ նվագակցությամբ, այդ թվում «Ես իմ անուշ Հայաստանի», «Հովեր, ինձնից բարև տարեք», «Բամբակաքաղ», «Պիոներական քայլերգ», «Հայրենի դաշտերում»: Այս երգերի շարքում կան նաև հերոսական, քնարական, կենցաղային, աշխատանքային երգեր:

Մենք կուսումնասիրենք ամենից հանրահայտ և սիրված «Արարատյան հովտի երգեր» շարքի խմբերգերը<sup>64</sup>: Այս ցիկլի ստեղծագործություններին բնորոշ են կոմպոզիտորի երգչախմբային գրելաճր:

Ցիկլը բաղկացած է չորս երգերից, որոնցում արտահայտվում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական լավագույն գծերը. դրանք են՝ վառ, արտահայտիչ երաժշտական կերպարներում ժողովրդի տրամադրության և հույզերի վերարտադրման կարողությունը, ժողովրդի, որը ժամանակակից չքնաղ կյանքի ստեղծողն ու կերտողն է, նաև հարագատ վայրերի գունեղ բնության վերարտադրողը:

**«Արարատյան հովտի երգերը»** շարը գրվել է բանաստեղծ Գեղամ Սարյանի բանաստեղծությունների տեքստերով, որի հետ Ա. Սաթյանը ստեղծագործական կապի մեջ էր: Առաջին երգը՝ մենակատար բասի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (տոնայնությունը՝ A-dur, չափը՝ 3/4, որը պարբերաբար, անկանոն ձևով փոխարինվում է 2/4-ի հետ, տեմպը՝ Allegro moderato, շարադրանքը, ինչպես և Սաթյանի երգերի մեծամասնությունը, հոմոֆոն է):

Բանաստեղծական տեքստին համապատասխան, որը գովերգում է ծաղկող հայրենի երկրի ուրախ և երջանիկ կյանքը, հարագատ բնությունը՝ «կարմրախայտ Արարատի», լուսաշող Չանգվի գարնանային

<sup>63</sup> Ա. Սաթյանի ստեղծագործությունների ցանկը տես Ս. Թաշչյանի «Աշուտ Սաթյան» գրքում, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1956, էջ 95-97:

<sup>64</sup> Այս շարքն արժանացել է Պետական մրցանակի:

զարթոնքը, երգի երաժշտությունը արտահայտում է ուրախություն, երջանկություն և ցնծություն:

Զրնգուն, սրընթաց և աշխույժ վեցտակտանի նվագախմբային նախաբանում սկիզբ է դրվում այդ տոնականությանը և ուրախությանը: Դրան հետևում է մենակատար բասի ճկուն, անկաշկանդ մեղեդին: Նոտային օրինակ թիվ 104



Մենակատարի «խոսքից» հետո (24 տակտ), նրան պատասխանում է տենորների համերաշխ զուգերգը (զուգահեռ տերցիաներով): Նոտային օրինակ թիվ 105



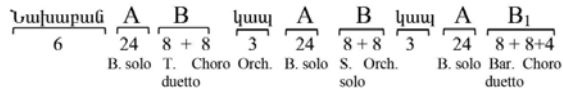
Ինչպես կոլեկտիվ ցնձագին արձագանք, միևնույն մեղեդին ավելի վառ և հզոր է հնչում քառաձայն երկսեռ երգչախմբում: Նոտային օրինակ թիվ 106



Ուշագրավ է, որ գլխավոր մեղեդային ձայնն այստեղ հաճնարարված է տենորներին հնչելու ձայնաձավալում, և այդ պատճառով էլ այն հատկապես, առանձնանում է:

Այսպիսով, այս եռամաս քառյակը, կազմված լինելով նախերգից (մենակատար բաս), մենակատարների երկխոսության կրկնեղբից, անցկացվում է երեք անգամ դուետի տեմբրային կազմի փոփոխությամբ. առաջին անգամ՝ տենորների, երկրորդ անգամ՝ սոպրանոների և երրորդ անգամ՝ բարիտոնների մոտ: Սա մեծ գունեղություն և բազմազանություն է մտցնում երաժշտական զարգացման մեջ:

Սխեմա թիվ 52



Անփոփոխ է մնում A և B երաժշտական նյութը, իսկ B<sub>1</sub>-ն ընդլայնվում է եզրափակիչ քառատակտ հավելման հաշվին, որը ուրախ և հանդիսավոր ավարտում է երգը:

Մենակատար բասից հետո վառ տպավորություն է ստեղծում զուգահեռ տերցիաներով զուգերգերի հնչողությունը և ավելի վառ «զնգում են» «Հպարտ ճակատդ վեր, հայրենիք, ցնծա» երգչախմբով հաստատվող բաղձալի խոսքերը:

Այսպիսով, այստեղ օգտագործված են ձայների տեմբրային հնչողության աստիճանավորություններ, հակադրումներ և բազմազանություններ:

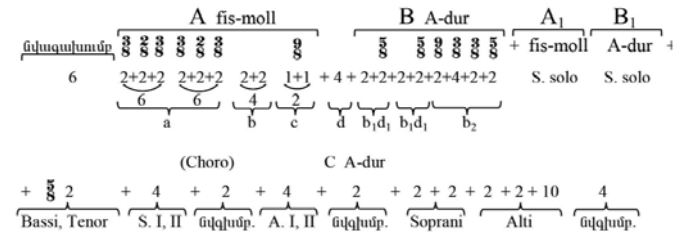
Շարքի երկրորդ երգում՝ «Արդյոք գիտնե՞րու» քնարական արտահայտումը հանձնարարված է մենակատար սոպրանոներին՝ նվագախմբի նվագակցությամբ: Քնարական տեքստը շարադրվում է չափազանց արտահայտիչ և ջերմ մեղեդիով, ազատ և անկաշկանդ ռիթմով (4/4, 3/2, 3/4, 2/4 և այլ չափերի հաջորդումով):

Շարքի երրորդ մասը՝ «Խաղողաքաղն» է: Կազմը՝ երգչախումբ, մենակատար սոպրանո, նվագախումբ: Տոնայնությունը հիմնականում fis-moll է (երբեմն դորիական), չնայած նվագախմբային նախաբանի սկիզբը և վերջավորությունը գրված են A-dur-ում: Տեմպը՝ Allegro moderato, փոփոխական չափով (անկանոն հաճախականությամբ մեջընդմիջվող տակտեր 5/8, 3/8, 2/8, 7/8, 9/8 և այլն), ինչն էլ, երգի ինքնատիպ և նախշազարդ-կամակոր ռիթմի հետ միասին, ստեղծագործության գրավիչ առանձնահատկություններից մեկն է:

Իր բնույթով սա աշխատանքային ժողովրդական երգ է, որը գովերգում է ազատ աշխատանքի բերկրանքը: Ինչպես և շարքի առաջին երգը, սա նույնպես սկսվում է նվագախմբային վեցտակտանի նախաբանով: Սակայն այստեղ, նախաբանով նախապատրաստված A-dur-ի դոմինանտային հենակետի փոխարեն գլխավոր թեման սկսվում է նրա զուգահեռ միներում՝ fis-moll, և դառնում երգի գլխավոր տոնայնությունը: Այն սկսվում է սոպրանոների միաձայն խմբերգով:

Մեղեդին, սկզբում փափուկ հնչող սինկոպայով, գրավում է իր ինքնատիպ ռիթմով: Նրա առանձնահատկություններից է ոչ միայն կամակոր հաջորդականությամբ ի հայտ եկող տարբեր չափերը, այլև անկրկնելի ռիթմական կառուցվածքով պարբերությունները, որոնք շեղվում են պարեղանակներում ընդունված քառակուսայնությունից (ռիթմի նման փոփոխականությունը հատուկ է որոշ հայկական ժողովրդական երգերին):

Սխեմա թիվ 53



Ընդհանուր առմամբ կոմպոզիցիոն կառուցվածքը կրկնակի երկմասանի ձև է՝ եզրափակումով:

Այսպիսով, երգի կոմպոզիցիոն սխեմայի թվացյալ բարդության տակ, նկատվում է քառյակային ձևի տարբերակային կառուցվածքը՝ սինթետիկ եզրափակումով:

A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> C

Ինչպես տեսնում ենք ավելի մանրամասն սխեմայից, այստեղ տարբերակայնությունն ի հայտ է գալիս հենց խմբերգային շարադրանքում, որը, ինչպես բնորոշ է Սաթյանին, ծառայում է որպես դինամիկայի և արտահայտչական ուժգնացման միջոց:

Շարքի վերջին երգը «Կոխոզական քառյակներ»-ն է, որը կենսախինդ և առույգ ոճով ուրախ ամփոփում է ամբողջ ստեղծագործությունը ...

... Հեյ սալան տըղերք, Քույրեր խանդուֆ, խաթուն  
Մեր աշխարհին բերեք բերքի առատություն,  
Օգնենք, հարևաններ, թիկունք լինենք իրար  
Դառնա կոխոզը մեր, անհաղթելի մի սար:

Երգը սկզբից մինչև վերջ ընթանում է լուսավոր մաժոր տոնայնություններում (սկզբում D-dur, վերջում՝ B-dur, Allegro տեմպում, 4/4):

Այն կատարում են մենակատար բասը, քառաձայն երկսեռ երգչախումբը, նվագախումբը: Կոմպոզիցիոն կառույցը և վոկալ-խմբերգային շարադրանքը հատուկ են Աշոտ Սաթյանի ոճին, այսինքն, թեման շարադրում է մենակատարը, իսկ նրա՝ հանրագումարի բերող եզրափակիչ անցկացումը՝ լրիվ կազմով երգչախումբը: Հայկական ժողովրդական, վիպական երգերի նման լայն և ազատ ծավալվող եռանդուն և առնական մեղեդուն, հակադրվում է քառաձայն երկսեռ երգչախմբի ձայնակցումը:

Խմբերգային շարադրանքը ակորդային է: Գերիշխում է սոպրանոների և տենորների միջև դեցիմաներով զուգահեռ շարժումը, տվյալ երգին հատուկ մենակատար բասի հիմնական թեմայի կետադրված ռիթմական դարձվածքով: Միևնույն ժամանակ, համադրելով ամբողջ հնչողության հետ, բասի ինքնուրույն մեղեդին երկխոսություն է ստեղծում երգչախմբի հետ:

Նոտային օրինակ թիվ 107

The musical score is for a piece titled 'Solo' in 4/4 time. It features three parts: Bass (B.), Soprano (S.), and Alto (A.). The bass part is marked 'solo' and contains a melodic line with lyrics: 'օգ՝ - ննք, ի - ռար'. The vocal parts (S. and A.) provide harmonic support with lyrics: 'օգ - ննք հա-ն-վան-նք, թի - կոնք լի-ննք ի - ռար, օգ - ննք'. The score includes various musical notations such as triplets and dynamic markings.

Հարկ է ուշադրություն դարձնել հարմոնիայի որոշ առանձնահատկություններին, որոնք թարմացնում են խմբերգային հնչողությունը և ստեղծում անսպասելի հուզական նրբերանգներ:

Եզրափակիչ հանդիսավոր ակորդում երգչախումբը բաժանվում է ութ ձայնաբաժինների (յուրաքանչյուր ձայնաբաժնում div) և, որպեսզի հնչողության թուլացում չլինի, նշված է ff հնչերանգը:

Նման կոմպոզիցիոն սկզբունքներն ի հայտ են գալիս Ա. Սաթյանի ուրիշ շատ խմբերգային ստեղծագործություններում: Կոմպոզիտորը երաժշտությունը հարստացնում և բազմազան է դարձնում խմբերգային շարադրանքի տարբերակման միջոցով՝ թեմայի անց-

կացումը տարբեր ձայներում, մենակատար և երգչախմբային, ինչպես նաև միասնական հատվածներ:

Ա.Սաթյանի խմբերգերի ֆակտուրան մեծ մասամբ հոմոֆոն է: Բավական հաճախ է հանդիպում մեղեդու երկարատև անցկացումը զուգահեռ տերցիաներով (դեցիմաներով, երբեմն և զուգահեռ ակորդներով) միասեռ և երկսեռ երգչախմբային ձայների կատարմամբ:

### ՍԱԹՅԱՆ ԱՐԱՄ ՄՈՎՍԵՍԻ (1913-1990թթ.)

Կոմպոզիտոր, հասարակական գործիչ, Հայկ. ԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Արամ Սաթյանը 1938-1941թթ. սովորել է Բաքվի Հաջիբեկովի անվան կոնսերվատորիայում պրոֆեսոր Բ. Ջեյդանի կոմպոզիցիայի դասարանում: Հայրենական մեծ պատերազմին մասնակցությունը ընդհատեց նրա կրթությունը: Ջորաքվելուց հետո, 1947թ. նա տեղափոխվում է Երևան և ավարտում Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիան, որտեղ նրան դասավանդում էին Ս. Տեր-Մարտիրոսյանը և Բ. Քուչնարյանը:

Ա. Սաթյանի գրչին են պատկանում «Արևելյան ատամնաբույժ» երաժշտական կատակերգությունն՝ ըստ Հ. Պարոնյանի (1944թ.), «Ձանգեզուր», «Հիշողություն» սիմֆոնիկ պոեմները, երգեր, ռոմանսներ, կինոյի և թատերական ներկայացումների համար երաժշտություն: Նրա խմբերգային ստեղծագործություններից են «Փառք Խորհրդային բանակին» (խոսք՝ Ա. Գրաշու) քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, երկու մենակատարների՝ տենոր, բարիտոն և նվագախմբի համար (1955թ.), «Ես սպասում եմ քեզ» (խոսք՝ Ա. Գրաշու) եռաձայն երկսեռ երգչախմբի, մենակատար տենորի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Սիրո վալս» (Արամունու խոսքերով) եռաձայն երգչախմբի, մենակատար սոպրանոյի, տենորի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1960թ.), «Տիեզերագնացների քայլերգը»՝ մենակատար տենորի, բարիտոնի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1970թ.), «Նաիրի երկրի երգերը» (Հ. Ղուկասյանի խոսքերով) հինգ մասանի շարը՝ մենակատար սոպրանոյի, տենորի, բարիտոնի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1978): Մանկական եռաձայն երգչախմբի համար Ա. Սաթյանը գրել է 30-ից ավելի ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ «Պատանի լենինյանների

երգը», «Նոր լենինյան սերունդ» (Վ. Վարդանյանի խոսքերով), «Հայրենիքիս առավոտը» (խոսք՝ Մ. Հարությունյանի):

Ինչպես իր բազմաքանակ մեներգերում և ռոմանսներում, այնպես էլ խմբերգային ստեղծագործություններում Ա. Սաթունցը մեծապես անդրադառնում է մեր երկրի իրադարձություններին: Նրա ստեղծագործություններին բնորոշ են քաղաքացիական, հայրենասիրական թեմաներն ու մոտիվները («Զանգեզուր», «Տիեզերագնացների երգը», «Խոսք Խորհրդային բանակին» և ուրիշ) երգեր, որոնք գովերգում են ժողովրդի ուժն ու գեղեցկությունը, մարդկանց աշխատանքային առօրյան ու հերոսությունները («Տոնական Հայաստան», «Նաիրի երկրի երգեր», «Աշխատանքի և ուրախության երգեր», «Եղբայրության հիմն» և ուրիշներ): Սրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորն առանձնակի հաճույքով է անդրադառնում քնարական թեմաներին, կերպարներին և տրամադրություններին («Սիրո վալս», «Ես սպասում եմ քեզ» և այլն):

Ա. Սաթունցի երգերի հոգին կազմող անկեղծ և մատչելի մեղեդին իր դիրամահնտոնացիոն և այլ բնորոշ առանձնահատկություններով շատ մոտ է հայկական ժողովրդական, երբեմն էլ գուսանական երգեցողությանը: Մեծ մասամբ այս մեղեդիները հանձնարարվում են մենակատարներին (կամ նրանց համույթին), որոնք երգում են երգչախմբի ֆոնի վրա: Այստեղ երգչախումբը, հիմնականում ունենալով ակորդային ֆակտուրա, կատարում է հարմոնիկ ֆունկցիա (գերիշխում է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքը): Միևնույն ժամանակ, կոմպոզիտորը որոշակի դեպքերում օգտվում է նաև պոլիֆոնիկ տարրերից (հարմոնիկ հիմքի վրա) ինչպես ենթաձայնային («Երևան-Նաիրի քաղաք», «Տիեզերագնացների քայլերգ» և այլն), այնպես էլ կոնտրաստային («Իմ Հայաստան», «Նաիրի երկրի նոր երգերը» շարքից «Ես սպասում եմ քեզ» և այլն) և իմիտացիոն («Փառք Հայրենիքին»՝ «Տոնական Հայաստան» սյուիտից և այլն):

Երգերի հարմոնիան պարզ է և հստակ: Ձևերը քառյակային են, երբեմն քառյակներում կատարողների կազմում առկա են տարբերակային փոփոխումներ: Նվագախմբային կայտառ նախանվագները որոշակի ձևով նախապատրաստում են երգերի կենսախինդ ոգին:

## ԱԹԱՅԱՆ ՌՌԲԵՐՏ ԱՐՇԱԿԻ (1915-1994թթ.)

Երաժշտագետ-տեսաբան և կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, Հայկ. ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1961թ.): Ռոբերտ Աթայանը ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիան 1941թ. (Վ. Տալյանի դասարան) և ՀԽՍՀ ԳԱ ասպիրանտուրան 1948թ. (ղեկավար՝ Ք. Քուշնարյան): Ք. Կարա-Մուրզայի, Եկմալյանի և Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության հետազոտող, նրանց մինչ այդ անհայտ ստեղծագործությունների և մասնավորապես խմբերգային երկերի նշանակալից մասի բացահայտողը, խմբագրողը և հրապարակողն էր:

Ռ. Աթայանի ստեղծագործությունների շարքում են ինչպես հեղինակային խմբերգեր, այնպես էլ երգերի մշակումներ տարբեր կազմերի երգչախմբերի համար՝ առանց նվագակցության: Դրանք են ժողովրդական երգերից՝ «Արի, յար ջան» և «Մեր տուն, ձեր տուն» (քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար), Սայաթ-Նովայի երեք երգերը (մենակատար սուպրանոյի և տենորի համար, 1960), երկու միջնադարյան մեղեդի՝ «Ո՞ւր ես, մայր իմ» (կանանց քառաձայն երգչախմբի համար) և «Լույս ծագավ» (երկսեռ հնգաձայն երգչախմբի համար, առանց բասերի, մենակատար սուպրանոյի մասնակցությամբ, (1977), Սարմենի տեքստով «Հայոց աշխարհ» (քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար): Բացի այդ, գրել է նաև «Խմբերգային պատկերներ» սյուիտը՝ 1.«Իսաչ», 2.«Լույս», 3.«Գուսան», 4.«Աշուղ», հին ժողովրդական և հոգևոր տեքստերով (տարբեր կազմերի համար (1982):

**«Ազգայության զանգ»** (Ավ.Իսահակյանի խոսքերով, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար) ստեղծվել է Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին և իր հայրենասիրական բովանդակությամբ, դրամատիկ պաթոսով վերարտադրվել է այդ տարիների իրադարձությունները:

Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունը բուռն կրթով ազատության է կոչում՝

Ազատության զանգ, դու վեհ ղղանջե  
Կովկասյան վսեմ, վես բարձունքներից,  
Ինչպես մըրըրիկ՝ շաչե՛, շառաչե՛  
Մինչև սիգապանձ ազատն Մասիս:

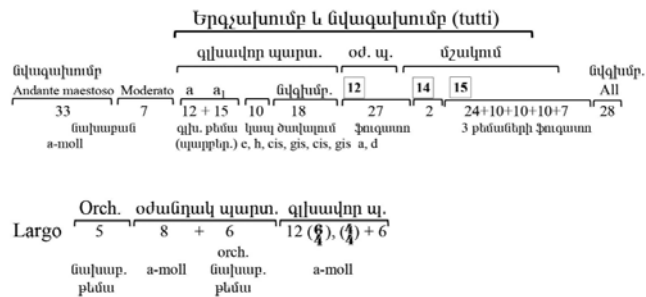
Երաժշտության մեջ հնչում են ահագանգ, կրակոտ կոչեր, հերոսական-պաթետիկ հնչերանգներ:

Ստեղծագործության ձևը միավորում է հայելանման ռեպրիզով սոնատայնության և հարուստ ծավալուն պոլիֆոնիայի տարրերը, որը թափանցում է ստեղծագործության բոլոր բաժինները: Պոլիֆոնիան այստեղ նպաստում է զարգացման դինամիզմին, ինչը կարծես պատկերում է ժողովրդական զանգվածային շարժման տարերայնություն: Դրան նպաստում է նաև խմբերգային և հատկապես նվագախմբային հատվածների արտահայտիչ հարմոնիան: Օրինակ, կլավիրի 10 թվանշանից սկսվող դրվագում, տեղի է ունենում a-moll-ի և gis-moll-ի հարմոնիաների պոլիտոնալ վերադրում: Հարմոնիայի դինամիկան առանձնակի լարված երևան է գալիս նվագախմբային մշակման մեջ Allegro-ից Largo (էջ 21-22): Մինչդեռ խմբերգային դրվագներին ավելի հատուկ է դիատոնիկ հարմոնիան դորիական մինորի բնական դոմինանտների գերակշռությամբ, ինչը բխում է ժողովրդական երաժշտության ոճից:

Հերոսական բովանդակությանը համապատասխանում են քայլերգային ռիթմերը, նվագախմբում և երգչախմբում կետադրված ռիթմի և արտահայտիչ շեշտերի հաճախակի օգտագործումը: Պարտիտուրում օգտագործվում են հնչյունային նմանակման միջոցներ, որոնք հիշեցնում են գլխավորապես շեփորների փոխկանչեր և զանգերի դողանջներ:

Ստեղծագործության կառուցվածքը կարելի է պատկերացնել հետևյալ կերպ.

Մխենա թիվ 55



Հարկ է նշել այս սոնատային ձևի կառուցվածքային առանձնահատկություններից նրա հայելանման ռեպրիզը, մետրական և մեղեդիական ձևափոխություններով օժանդակ թեման («փոքրացումով» և

«շրջումով»): Անսովոր է նաև հարմոնիկ պլանը՝ էքսպոզիցիայում գլխավոր թեման և իր զարգացումն անցնում են գլխավոր և դոմինանտային տոնայնություններում և ծավալվում դեպի ավելի խորը դոմինանտային ոլորտ: Իսկ օժանդակ թեման սկսվում է գլխավոր տոնայնության մեջ, շեղվում դեպի սուբդոմինանտային տոնայնություն և սրընթաց անցնում դեպի մշակում, որտեղ գերակշռում են դոմինանտային ոլորտի տոնայնությունները (տես՝ սխեման): Մշակման մեջ օգտագործվում է օժանդակ պարտիայի երաժշտական նյութը (մի փոքր ձևափոխված) նույն խոսքերով, որոնցով այն սկսվել էր. «Եվ որոտս զանգ, և արթնացրու՝ դարավոր նիրհից Մասիսն ու Կազբեկ»: Տվյալ սոնատային ձևի մի այլ առանձնահատկությունն էլ այն է, որ նրանում կան բազմատեսակ ֆուգատոներ՝ մեծ մասամբ ազատ մշակված և թեմատիկ առումով միմյանց ազգակից:

Այս ֆուգատոների թեմաներին կոնտրապունկտ են ծառայում շարադրանքին մասնակցող ուրիշ թեմաներ, երբեմն մի փոքր ձևափոխված (հաճախ ուղղահայաց շրջված): Սրանով պահպանվում է թեմատիկ նյութի միասնությունը և նրա զարգացման տրամաբանությունը:

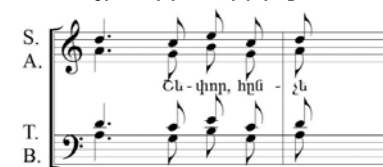
Վիպական-պատմողական, միաժամանակ հանդիսավոր նախաբանում (Andante maestoso, 3/4) իշխում է տվյալ ստեղծագործությանը բնորոշ մի դարձվածք, որը շեփորների փոխկանչ է հիշեցնում: Այս դարձվածքը հետագայում ձեռք է բերում լայտմոտիվի նշանակություն, երբեմն թափանցում է նաև խմբերգային շարադրանքի մեջ՝ զուգահեռ կվարտաներով շարժվող շեփորային մոտիվների տեսքով.

Նոտային օրինակ թիվ 108



Նման օրինակ է, Allegro-ին նախորդող դրվագը.

Նոտային օրինակ թիվ 109



Նախաբանը գլխավոր թեմայի հետ անմիջականորեն կապող նվագախմբային հատվածը (Moderato) ընթանում է քայլերգային ուրիշմով, նախապատրաստելով «Ազատության զանգ» գլխավոր թեմայի մոտիվը: Այս խոսքերը փոխանցվում են սուպրանոների լայնաշունչ երգային մեղեդուն, երգչախմբի մնացած երեք ձայների ուղեկցությամբ, որոնցից յուրաքանչյուրը մեղեդայնորեն բավական ինքնուրույն է: Թեման կառուցվածքով պարբերություն է՝ կազմված երկու անհավասար նախադասություններից (12 տ. + 15 տ.), և մոդուլացվում է դոմինանտային տոնայնության մեջ:

Նոտային օրինակ թիվ 110

Ա-զա-տու - րյանգանգրուվն դրվանքն, կոփայան վն ը-սան բար - ձունքն-րից ինչ-պես մըր - րիկ

Այնուհետև նույն տոնայնության մեջ հաջորդում է կապող հատվածը, որն սկսվում է նոր թեմայի վրա հիմնված ֆուգատոյով՝ ավելի եռանդուն և սրընթաց:

Նոտային օրինակ թիվ 111

ըն-րուսս ո-զի-մեր ըն ա-ռեր

Տվյալ ֆուգատոյում ուղեկցողը ներկայացված է որպես առաջնորդողի ուղղահայաց շրջում՝ որոշ փոփոխությամբ, ինչը նշված պայմանական նշանով:

Մխեսնա թիվ 56

կապող մասի ֆուգատո

Ուղեկցի առաջին մուտքը (տենորների մոտ) երկու տակտ տեղաշարժված է, իսկ նրա անցկացումները (ալտեր և սուպրանոներ) ստրետային սկզբունքով տեղաշարժված են մեկ տակտ: Էպիզոդում (gis-moll) խմբերգային ֆակտուրա է թափանցում divisi բաժանված սուպրանոների կատարմամբ «շեփորների փոխկանչերի» լայտմոտիվը: Նվագախմբում «շեփորների փոխկանչերի» լայտմոտիվից հետո գլխավոր տոնայնության մեջ, բայց դոմինանտային ձայնառությամբ մուտք է գործում օժանդակ թեման ֆագոտի ուղեկցությամբ, որը նույնպես զարգանում է ֆուգատոյի ձևով:

Նոտային օրինակ թիվ 112

Մխեսնա թիվ 57

Կոնտրապունկտող թեման զուգորդվում է հիմնականի հետ:

Նոտային օրինակ թիվ 113

Սրան անմիջապես հետևող ֆուգատոն իր կառուցվածքում ընդգրկում է օժանդակ թեման և նրա տարբերակները, բայց ըստ էության ինքն իրենով բացում է սոնատային Allegro-ի մշակումը: Շնորհիվ փոփոխական չափի (3/4 և 3/2), սակայն միևնույն տեմպում թեման ձեռք է բերում սրընթաց և եռանդուն բնույթ:

Նոտային օրինակ թիվ 114

Նրա սրընթաց պոլիֆոնիկ զարգացումը մշակման բնույթ է ստանում: Էլ ավելի սուր ընթացք է ստեղծում ներխուժող նոր թեմայի պոլիֆոնիկ մշակումը, որն անց է կացվում ստրետային ֆուգատոյում:

Նոտային օրինակ թիվ 115

Այստեղ թեմայի յուրաքանչյուր հաջորդ անցկացում մեկ տակտ շուտ է սկսվում. ալտերի թեմայի իմիտացիան մուտք է գործում երեք տակտ հետո, տենորները մուտք են գործում ալտերի մուտքից երկու տակտ հետո, իսկ բասերը՝ տենորներից մեկ տակտ հետո:

Մխենա թիվ 58

Դա, բնականաբար, նշանակալից սլացք է առաջ բերում: Սոնատային ձևի հակիրճ, բայց չափազանց դինամիկ հայելանման ռեպրիզը տվյալ ստեղծագործության մեջ արդարացվում է բովանդակու- թյամբ՝ մինչև գլխավոր թեմայի հոչակումը, հայտնվում է բանաստեղծության հիմնական միտքը կրող օժանդակ թեման «Եվ որոտա զանգ ...» խոսքերով, որը նախապատրաստվել էր նախաբանի լայն- թեմայով: Գլխավոր թեման, որին այստեղ, ինչպես և էքսպոզիցիայում, նախորդում է էպիկական նախաբանը՝ բարձր դինամիկ մակարդակով հոչակելով ստեղծագործության գլխավոր միտքը.

«Եվ լեռներից լեռ, ձորերից խրճիթ,  
Եվ սրտերից սիրտ, ձայնդ թող թռչի,  
Ազատության քո պատգամը հզոր  
Հավիտյան անլուր, երբեք չհանգչի»:

Երբեմն խմբերգային շարադրանքում առաջ է գալիս ձայների խա- չաձևում, որպես պոլիֆոնիկ ձայնատարության տրամաբանական հետևանք, օրինակ, 12 թվանշանից հետո 7-րդ և 8-րդ տակտերում սոպրանոների և ալտերի ձայնաբաժիններում, կամ ալտերի և տենոր- ների խաչաձևումը (16 թվանշան):

Նոտային օրինակ թիվ 116

Ընդհանուր առմամբ երգչախմբի ձայնաձավալները հարմար են և հազվադեպ են դուրս գալիս գործածական սահմանից: Առանձին մա- սերում սոպրանոները բաժանվում են *divisi*: Վերջին քառատակտում մասնատվում են ոչ միայն սոպրանոները, նաև տենորները և բասե- րը, այդ արվում է լայն դասավորությամբ, մեծ ձայնասահմանով, հզոր և հանդիսավոր հնչող տոնիկական ակորդ ստանալու նպատակով (առանց տեքցիային տոնի):

Ուշադրության են արժանի նվագախմբային որոշ էպիզոդները, ինչպես, օրինակ, ֆագոտի չքնաղ կոնտրապունկտը օժանդակ թե- մայի հետ (տես՝ *Cantabile*-ն 12-ից մինչև 13 թվանշանը), ինքնատիպ հարմոնիաների հետ կապված վերը նշված էպիզոդները (9-ից մինչև 12 թվանշանը) և մշակման մասը (*Allegro*-ից մինչև *Largo*)՝ դինամիկ հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի սինթետիկ դերակատարությամբ (կլա- վիրում՝ 20-22 էջեր):

### ՋՐԲԱՇՅԱՆ ՍՏԵՓԱՆ ԽԱՉԱՏՈՒՐԻ (1917-1973թթ.)

Կոմպոզիտոր, ջութակահար, Հայկ. ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1963թ.) Ստեփան Ջրբաշյանը ավարտել է Թբիլիսիի կոնսեր- վատորիան (1943), Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (1952, է. Միրզոյանի դասարան), կատարելագործվել է Մոսկ- վայում, պրոֆեսորներ Հ. Լիտինսկու և Յու. Ֆորտունատովի մոտ:

Ստ. Ջրբաշյանի ստեղծագործություններից են «Երազիկ» օպերե- տը (1960), «Չառլի մորաքույրը» (1961), «Ծաղիկների աշխարհում» (1962), երաժշտական կատակերգությունները և ուրիշներ: Նվագա- խմբի համար գրել է սիմֆոնիկ պոեմ (1953), բալլադ ձայնի և նվա- գախմբի համար (1963), կամերային-գործիքային անսամբլներից են դաշնամուրային կվինտետը (1953), սոնատը թավջութակի և դաշնա- մուրի համար (1951), «Տոնականը» և «Ռասպոդիան» ջութակահար- ների անսամբլի համար, պիեսներ ժող.գործքների նվագախմբի համար, ռոմանսներ, երգեր, զուգերգեր, խմբերգեր:

Ստ. Ջրբաշյանի խոշոր կտավի սիմֆոնիկ ստեղծագործություննե- րից են «1905 թվական» պոեմը մենակատարների, երգչախմբի և

նվագախմբի համար (Է.Բաղդասարյանի հետ համատեղ, 1956), «Ձոն Հայրենիքին» (1961), «Պատանեկան կանտատը» երգչախմբի, լարային անսամբլի, ջութակահարների, թավջութակահարների, քանոնահարների անսամբլների, երկու դաշնամուրի և հարվածայինների համար (Սարմենի խոսքերով, 1958):

Կանտատը բաղկացած է յոթ մասից. I՝ նվագախմբային նախաբան, II՝ Կոմերիտականների երգ, III՝ Հերոսների հիշատակին, IV՝ Գարնանային երգ, V՝ Աղավնի, VI՝ Դեպի ապագան, VII՝ Լենին: Այստեղ կարող է օգտագործվել նաև եռաձայն մանկական երգչախումբ:

Ստ. Ջրբաշյանի հրատարակված խմբերգային ստեղծագործություններից են երկու երկձայն (միասեռ) խմբերգերը դաշնամուրի նվագակցությամբ «Գարնանային մեղեդիներ» շարքից (Հայպետհրատ, Երևան, 1958): Երկու խմբերգերն էլ բնույթով առույգ են, կայտառ, գրված հայկական ժողովրդական երգերի ոճով:

Խմբերգերը գրված են քառյակային ձևում, խմբերգային նախերգերով և կրկներգերով: Երկուսն էլ ոչ մեծ գործիքային նախաբան ունեն: Առաջին խմբերգը՝ «Երիտասարդական վալսը» (e-moll) գրված է Սարմենի խոսքերով՝ միաձայն խմբերգային նախերգով՝ «Գարուն է հարազատ երկրում, շուրջը լիքը ծաղիկներ» և այլն, և երկձայն կրկներգով՝ «Յնծում ենք մենք, վառվում կրակով և երգեր ենք մենք երգում» և այլն: Երկրորդ խմբերգը՝ «Գարնան մեղեդին» (C-dur) Հ. Ղուկասյանի խոսքերով, երկձայն խմբերգային նախաբանով և կրկներգով: Ձայների(սոպրանո և ալտ) ձայնաձավալը միջին է:

### ՉԵՐՈՏԱՐՅԱՆ ԳԱՅԱՆԵ ՄՈՎԱԵՍԻ (1918-1998թթ.)

Կոմպոզիտոր, դաշնակահար, Հայկ. ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1968), արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր: Գայանե Չերոտարյանը 1943-ին ավարտել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի դասարանը՝ պրոֆեսոր Ք. Քուլչարյանի ղեկավարությամբ, դաշնամուրի դասարանը պրոֆեսոր Մ. Խալֆինի մոտ:

Նրա ստեղծագործությունը բազմաժանր է և առանձնանում է բարձր պրոֆեսիոնալիզմով: Նա հեղինակ է խոշոր վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործության՝ «Հայաստան» պոեմ-կանտատի (1947), որն աչքի է ընկնում սիմֆոնիկ մտածողությամբ և պոլիֆոնիկ վարպետությամբ, հեղինակ է «Տոնակատարություն» սիմֆոնիկ պատկերների (1950) դաշնամուրի և նվագախմբի կոնցերտի (1980), լարային կվինտետի (1988), դաշնամուրային տրիոյի (1945), գրել է բազմաթիվ դաշնամուրային ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ սոնատներ, պրեյլուդներ, ֆուգաների շարք հայկական երաժշտական լադերում և այլն, ինչպես նաև այլ գործիքների, ձայնի և դաշնամուրի համար ստեղծագործություններ: Կոմպոզիտորը ստեղծագործել է նաև երաժշտություն փողային նվագախմբի, կինոյի և այլնի համար: Բացի նշված պոեմ-կանտատից, որտեղ երգչախմբին մեծ տեղ է տրվում, նրա խմբերգային ստեղծագործությունների շարքում են նաև «Մեծ առաջնորդին» (Ս. Ստալսկու խոսքերով) խմբերգը սիմֆոնիկ նվագախմբի ուղեկցությամբ, a cappella խմբերգերից են «Գարուն եկավ», «Ես քեզ տեսա» ժողովրդական երգի մշակումը, ինչպես նաև «Ուսանողական հրաժեշտի երգը» (մասսայական երգ՝ գրված երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ):

**«Հայաստան» պոեմ-կանտատը** գրվել է 1947-ին: Ինչպես արդարացի նշում է երաժշտագետ Գ. Գյոդակյանը, «... Գ. Չերոտարյանի «Հայաստան» պոեմ-կանտատը, ըստ էության, ճանապարհ բացեց հայկական վոկալ-սիմֆոնիկ երաժշտության բուռն զարգացման համար»<sup>66</sup>: Սա հայրենասիրական բովանդակությամբ ստեղծագործություն է, գրված մեկմասանի ծավալուն սոնատային ձևով, նվագախմբային նախաբանով և վոկալ-սիմֆոնիկ եզրափակումով:

Կանտատում երգչախումբը երկու անգամ է հանդես գալիս, մեկ որպես էպիզոդ մշակման մասում, և որպես ապոթեոզ ստեղծագործության վերջում:

**«Տեսիլ ես, ասա, իմ հայրենիքը»**<sup>67</sup> խմբերգը քնարական-հովվերգական, ռոմանտիկական-վերամբարձ բնույթ է կրում և հանդիսա-

<sup>66</sup> «Սովետական արվեստ», 1973, թիվ 8:

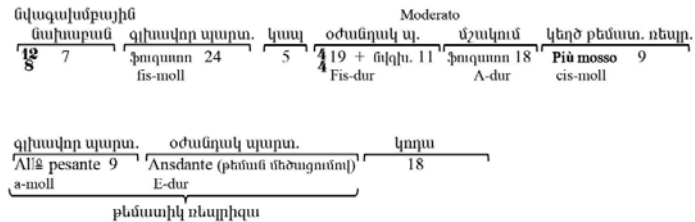
<sup>67</sup> Հրատարակվել է հեղինակային փոխադրությամբ, երգչախմբի և դաշնամուրի համար, Հայպետհրատ, Երևան, 1958: Վերահրատարակվել է «Советский композитор», Москва, 1974:

նում է կանտատի սոնատային մշակման կենտրոնական դրվագը: Խմբերգը երկսեռ քառաձայն է՝ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագակցությամբ:

Այս խմբերգային էպիզոդի հիմքում Ի.Իոաննիսյանի բանաստեղծությունն է, որը ոգևորված գովերգում է Հայաստանի բնությունը, նրա արևով ցողված դաշտերը, հովիտները, շռայլ բարիքներով լի այգիները:

Գովերգելով հարազատ բնությունը կոմպոզիտորը մարմնավորում է բնության կերպարները, նրա հետ կապված քնարական տրամադրությունները բարդ և ընդլայնված ձևում, որը տոնայնության գծեր է պարունակում (կարծես սոնատ լինի սոնատի մեջ):

Սխեմա թիվ 59



Խմբերգի հիմքում ընկած են երաժշտական նյութի շարադրման և զարգացման պոլիֆոնիկ միջոցները: Նրանք ամբողջ երաժշտական հյուսվածքը հագեցնում են իմիտացիոն, պոլիմեղեդիական և ենթաձայնային պոլիֆոնիայի ամենատարբեր տեսակներով: Պոլիֆոնիան կազմում է ամբողջ ստեղծագործության նյութի շարադրման օրգանական մասը: Այն կանտատի արժեքավոր հատկանիշներից մեկն է, և իհարկե, առաջին հերթին անդրադառնում է խմբերգային ֆակտուրայի վրա, որը ողջ ստեղծագործության մեջ գերազանցապես պոլիֆոնիկ շարադրանքով է հանդես գալիս: Դրա հետ մեկտեղ, արտահայտիչ են նաև առանձին հոմոֆոն-հարմոնիկ էպիզոդները, ինչպես նաև թեմայի բազմանշանակ օկտավային անցկացումը խմբերգի tutti-ում (տես՝ կլավիրի Allegro pesante-ն, 16-17-րդ էջ): Տվյալ խմբերգի թեմատիկան օժտված է պոլիֆոնիկ զարգացման մեծ պոտենցիալով: Նրա բոլոր թեմաները և համապատասխան կոնտրապունկտները ռոմանտիկական վերամբարձ բնույթ ունեն և ռոմով շատ մոտ են հայկա-

կան ժողովրդական երաժշտությանը: Օրինակ, գլխավոր թեման՝ որով ավտերը սկսում են իրենց թեման սկզբնական ֆուգատոյում:

Նոտային օրինակ թիվ 117



Թեմայի սկզբի տրիտոնային թռիչքն իր մեջ կրում է էներգիայի մի պոտենցիալ, որը էքսպոզիցիոն շարադրման ընթացքում ձեռք է բերում մեծ լարվածություն: Այն արտահայտվում է նաև տեմպային փոփոխություններում (Adagio, animato, poco agitato):

Լայնաշունչ և երգային օժանդակ թեման լուսավոր և օրհներգային բնույթ է կրում՝ հակադրվելով իրեն նախորդող խիստ երանգավորմանը: Այն ունի «պոլիֆոնիկ հարմոնիա»:

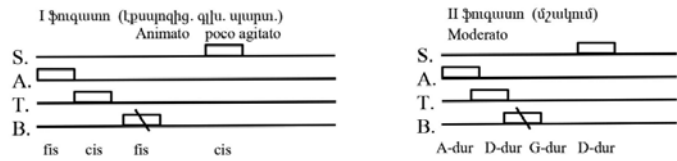
Նոտային օրինակ թիվ 118



Ռեպրիզում այս թեման անցնում է մեծացումով՝ հաստատելով չքնաղ հայրենիքի գովերգման լավատեսական գաղափարը: Դեպի f ձգտող կողայում անսպասելի p-ով հնչում է միևնույն սկզբնական հարցը՝ «Տեսնլ ես, սաս»: Վերևի ձայնաբաժիններից փոխադրվելով ներքևի ձայնաբաժիններին, այն կարծես կանգ է առնում pp-ի վրա (որին նպաստում են նաև div-ները բոլոր ձայներում):

Խմբերգում կա ֆուգայացված երկու էպիզոդ, որոնք կարելի է պատկերել թեմաների անցկացման հետևյալ սխեմաներով:

Սխեմա թիվ 60



Երկրորդ ֆուգատոյի համար որպես նյութ (մշակման մասում) ծառայել է մի փոքր ձևափոխված գլխավոր թեման:

Նոտային օրինակ թիվ 119



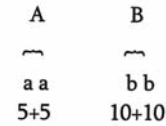
Ուշագրավ է, որ յուրաքանչյուր քառյակի սկզբնական տողը «Տե-սեկ ես, ասա, իմ հայրենիք» խոսքերով, իբրև գլխավոր թեման, ամեն անգամ անց է կացվում ֆուգատոյի ձևով, որն հիմնված է հարցական ինտոնացիայի վրա և մեծ մասամբ ունի մինորային բնույթ: Իսկ հայրենի բնապատկերների բանաստեղծականացված էպիզոդները հաստատական բնույթ են կրում և հոմոֆոն-պոլիֆոնիկ շարադրանք ունեն: Նրանց երանգավորումը մաժոր է և լուսավոր: Երաժշտական զարգացման արդյունքում հաղթանակում է վերածնված հայրենիքի գաղափարը արտահայտող լուսավոր կերպարը:

«**Ես քեզ տեսա**»<sup>68</sup> (1944) խմբերգը հայտնի ժողովրդական երգի մշակումն է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (g-moll, չափը՝ 3/4, Andante doloroso): Սա տխուր սիրային երգ է մերժված սիրո մասին, չափազանց արտահայտիչ, ջերմ և հոգեթով: Այս ժողովրդական երգին անդրադարձել են հայ կոմպոզիտորներից շատերը<sup>69</sup>:

<sup>68</sup> Հրատարակվել է, Հայպետհրատ, Երևան, 1952, վերահրատարակվել է «На просторах Родины» ժողովածուում, «Советский композитор», Москва, 1973: Սկզբնաղբյուրը տես՝ Կոմիտասի առաջին ազգագրական ժողովածուում, (Հայպետհրատի եր.բաժին), 1931, էջ 17, թիվ 56:

<sup>69</sup> Ռ. Աթայան՝ երգ մենակատար սոպրանոյի և դաշնամուրի նվագակցությամբ, Մ. Մազմանյան՝ խմբերգ քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար: Մեղեդին իրենց գործիքային ստեղծագործություններում օգտագործել են նաև Ա. Բաբաջանյանը՝ «Հերոսական բալլադ»-ում, Է. Միրզոյանը՝ լարայինների և գոսերի համար Սիմֆոնիայում, Բ. Ավետիսյանը՝ քանոնի և նվագախմբի համար գրված կոնցերտում:

Երգի ինքնատիպ ձևը կազմված է երկու անհավասար՝ պարբերություններից, յուրաքանչյուր նախադասության կրկնությամբ, որն ավարտվում է տոնիկայի վրա լրիվ կադանսով:

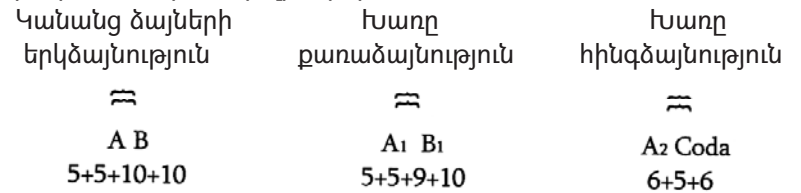


Այսպիսով, ամբողջ քառյակն իրենից ներկայացնում է երկմասանի ձև, ընդ որում, երկրորդ կառուցվածքը սկսվելով զուգահեռ տոնայնությամբ, իր զգալի մասով անցնում է B-dur-ում, բայց ավարտվում է, ինչպես և առաջինը, g-moll-ում:

Գ. Չեքոտարյանի խմբերգային մշակման մեջ այս երգը ձեռք է բերում մեծ արտահայտչականություն, նրանում խորացվում են հոգեկան ապրումները: Ժողովրդական մեղեդուն բնորոշ ինտոնացիաների վրա հիմնված արտահայտիչ կոնտրաստային կոնտրաստային ձայները նպաստում են նրանում ներդրված էլեգիական բովանդակության առավել ամբողջական բացահայտմանը:

Կոմպոզիտորը ժողովրդական սկզբնաղբյուրին հաղորդում է մասշտաբայնություն: Նրա կոմպոզիցիայում քառյակը ստանում է վարիացիոն-պոլիֆոնիկ մշակում՝ խմբերգային շարադրանքի տարբերակմամբ, որի շնորհիվ զարգացումը ստանում է հուզական լարվածություն և դրամատիկական սրացում:

Ընդհանուր առմամբ, ստեղծագործության ձևը կարելի է դիտարկել որպես երեք քառյակ՝ տարբերակային կրկնություններով: Ընդ որում, երրորդ քառյակում բացակայում է երկրորդ կառուցվածքը (B), որի փոխարեն հանդես է գալիս կոդան:



Այս երեք քառյակները միավորված են դրամատուրգիական զարգացման միասնական գծով, դինամիկայի աստիճանական աճով՝ շնորհիվ երգչախմբային ձայների ներառման և շարադրանքի խտացման, որոնք միջին քառյակում հասցնում են կուլմինացիայի և դրան

հաջորդող անկման: Այս ամենը ձևին միասնականություն և ամբողջականություն է հաղորդում:

Ինքը մեղեդին, մշակման ընթացքում ենթարկվում է միայն աննշան փոփոխության, այսինքն, տարբերակվում է նրա կոնտրապունկտող շրջանակը և երգչախմբային ներդաշնակումը: Ամբողջ առաջին քառյակը (AB) հանձնարարված է կանանց երկձայնությամբ: Ալտերի կոնտրապունկտը հետագայում կարևոր դեր կխաղա՝ թափանցելով մյուս ձայներ:

Երկրորդ նախադասության մեջ այս կոնտրապունկտը մի փոքր ձևափոխվում է, սակայն անփոփոխ է մնում դորիական մինորի բնորոշ մասնիկը (լադի ընդգծված բարձր VI աստիճանը):

Նոտային օրինակ թիվ 120



Երկրորդ քառյակը (A1B1) հանձնարարված է երկսեռ քառաձայնությանը՝ նույնպես պոլիֆոնիկ շարադրվածքով: Կոնտրապունկտը, որը նախկինում ալտերի մոտ էր, նոր տարբերակում փոխանցվում է բասերին: Այս քառյակի երկրորդ նախադասության մեջ տենորները և բասերը հնչողության լարվածություն են ստեղծում (ստեղծագործության կուլմինացիան), որն աստիճանաբար հանգչում է:

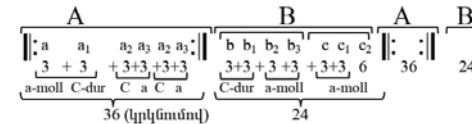
Ավելի նշանակալից ձևափոխվում է երրորդ քառյակը (A2): Այստեղ գլխավոր թեման տրված է ալտերին, իսկ սոպրանոները բարձր ռեգիստրում ր-ի վրա ստանում են մեղեդիական ենթաձայն, որն իր էլեգիական բնույթով ընդգծում է ամբողջ խմբերգի տխուր տրամադրությունը: Այս ենթաձայնը, որն առաջացել է ալտերի սկզբնական կոնտրապունկտի ինտոնացիաներից, հետագայում փոխառնում են (մի փոքր ձևափոխելով ինտոնացիան) տենորները, իսկ հետո երկրորդ նախադասության մեջ՝ բասերը (a2): Սրանով ստեղծվում է ինչպես ինտոնացիոն միասնություն, այնպես էլ էլեգիականության ուժգնացում: Վերջին քառյակում, բասերը բաժանվում են երկու ձայների՝ ամբողջի հետ կազմելով հնգաձայն կերտվածք: Սոպրանոների և ալտերի միջև ձայնատարության առանձնահատկությունների հետևանքով այստեղ (a2) կարճատև խաչաձևում է տեղի ունենում: Բոլոր ձայների ձայնաձավալը դուրս չի գալիս գործածական սահմաններից:

«Գարուն եկավ»<sup>70</sup> խմբերգը կոմպոզիտորի ինքնատիպ ստեղծագործություններից է (1948, Վ.Հարությունյանի խոսքերով)՝ քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (a-moll, Allegro, grazioso, 6/8):

Երգի բովանդակությունը բնության զարթոնքի բանաստեղծական գովերգումն է: Դրա հետ միասին, այստեղ պարզ նշմարվում են հայրենասիրական մոտիվները, գարնանամուտը կապվում է հայրենիքի վերածննդի հետ:

Ստեղծագործությունը գրված է կրկնակի անցկացվող բարդ երկմասանի ձևով, որի երկրորդ մասը իր հերթին ստորաբաժանվում է երկու բաժնի:

Սխեմա թիվ 62



12 տակտանի «C» բաժինն ինչ-որ նորություն և թարմություն է մտցնում ձևի մեջ, շնորհիվ մեղեդիում հայտնված դուոլային ռիթմական կառուցվածքների, ինչպես նաև ուղեկցող ձայների առանձնահատուկ ռիթմի, առաջանում է անսպասելի երկչափ բաբախում, որը հակադրվում է մինչ այդ հաստատված եռաչափ բաբախմանը:

Նոտային օրինակ թիվ 121



Այստեղ երկու ձայների տրահված տենորները և բասերը (div) կարծես նմանակում են պարկապզուկի հնչողությանը:

Largamente նշագրումով մատնանշվում է այս էպիզոդի լայնաշունչ կատարումը: Խմբերգի մեղեդին հնչում է հայկական ժողովրդական պարերգերի ռիթմով:

Նոտային օրինակ թիվ 122



<sup>70</sup> Հայպետիրատ, 1959թ., Երևան:

Մինորային սկզբի և «պատասխան» շարունակության զուգահեռ մաժորի հակադրումը, ինչպես նաև «դորիական» հնչողությամբ եզրափակվող ֆրագմենտները նույնպես բավական բնորոշ են հայկական ժողովրդական մեղեդիներին:

Խմբերգի ֆակտուրան հիմնականում ակորդային է՝ պոլիֆոնիկ տարրերի ընդգրկմամբ, ենթաձայների տեսքով նաև առանձին եղանակների դարձվածքների ձևով:

Վերջին ակորդում ձայների տրոհված սոպրանոները (div) հասնում են իրենց առավելագույն բարձրակետին (2-րդ օկտավի «յա»): Բոլոր ձայները գրված են հարմար գործածական ձայնածավալում:

### ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԳՐԻԳՈՐԻ (1920-2012թթ.)

Կոմպոզիտոր, դաշնակահար, մանկավարժ, ԽՍՀՄ ժող. արտիստ (1970թ.), Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր: Ալեքսանդր Հարությունյանը 1941թ. ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի (Ս. Բարխուդարյանի մոտ) և դաշնամուրի դասարանները: 1946-48թթ. կատարելագործվել է Մոսկվայում, Հայկ. ԽՍՀ-ի մշակույթի տան ստուդիայում Հ. Լիտինսկու մոտ:

Հայ ականավոր կոմպոզիտորներից մեկը, որն ունի ինքնատիպ երաժշտական ձեռագիր, համակված ժամանակակից դարաշրջանի ոգով, իր երաժշտությամբ բարձր գեղարվեստական ձևով նկարագրում է հարազատ Հայաստանի պատկերները:

Ա. Հարությունյանը խոշոր ներդրում ունի վոկալ-սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրում, որտեղ, ինչպես նաև իր այլ ստեղծագործություններում, արտացոլված է քաղաքացիական հայրենասիրական թեման:

Ա. Հարությունյանի ստեղծագործությունների շարքում են՝ «Սայաթ-Նովա» օպերան (1967), Սիմֆոնիան (1957), Սիմֆոնիետը (1966), «Տոնական նախերգանքը» (1949), կոնցերտները՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1941), շեփորի համար (1950), սոպրանոյի համար (1950), ջութակի և լարային նվագախմբի համար (1988թ.), Պոեմը թավջութակի և նվագախմբի համար (1975), «Մեր հին երգերը» ռապսոդիան դաշնամուրի, լարային և հարվածային գործիքների համար, Կոնցերտինոն դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1952), Թեմա և վարիացիաները շեփորի և նվագախմբի համար (1974), այլ

սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, դաշնամուրային և գործիքային ու վոկալ բազմաթիվ ստեղծագործություններ:

Ա. Հարությունյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են՝ «Կանտատ հայրենիքի մասին» (1948), «Ասք հայ ժողովրդի մասին» (1960), «Ձոն Լենինին» (1967), «1915թ. եղեռնի զոհերի հիշատակին նվիրված ռեքվիեմ» (մեկ մասանի, 1965), «Ողջույնի երգ» կանտատ (1968), «Հիմն եղբայրության» մեկ մասանի կանտատ (1970)՝ մենակատար բասի, մանկական երգչախմբի, երկսեռ երգչախմբի, նվագախմբի և 12 տրոմբոնների համար, «Պիոներ, միշտ պատրաստ» կանտատ մանկական երգչախմբի համար (1972), «Հայրենիքիս հետ» (Հովի. Թումանյանի 100-ամյակի առթիվ)՝ մենակատարների, սոպրանո, բաս, երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար, «Ռուս եղբորը»՝ մենակատար բասի, երգչախմբի և նվագախմբի համար (1978), «Հարազատ երկրի երգը», «Իմ Հայաստան» շարքը a cappella երգչախմբի համար, «Պոեմ երգի մասին» (1980) սոպրանոյի, երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար («Նահապետ» ֆիլմի երաժշտության հիման վրա):

«Կանտատ հայրենիքի մասին» (1948)՝ երկու մենակատարների (մեցո-սոպրանո և բարիտոն), երկսեռ քառաձայն երգչախմբի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Սարմենի և Ա. Գրաշու խոսքերով: Ա. Հարությունյանի ամենահայտնի և նշանակալից ստեղծագործություններից մեկն է, որն արժանացել է ոչ միայն Հայաստանի, այլև նրանից դուրս գտնվող ունկնդիրների ճանաչմանը ու ջերմ սիրուն:

Այս ստեղծագործությունը «Խոր հայրենասիրական է իր բովանդակությամբ, համակված է երիտասարդական կենսահաստատ ուժով, ճշմարտացիորեն և օրգանապես արտահայտում է մեր իրականության կերպարները: Կանտատի երաժշտական լեզուն մեղեդային է, խորը ազգային և ժամանակակից: Հեղինակը ստեղծել է ձևով բարեկազմ, արտահայտիչ ստեղծագործություն, որը ոչ միայն հայկական երաժշտական մշակույթի, այլև մեր ընդհանուր ձեռքբերումն է»<sup>71</sup>:

Կանտատը բաղկացած է հինգ մասից.

«Յնծության երգ» - տոնական, աշխույժ, հայրենասիրական զգացմունքները վառ արտահայտող:

<sup>71</sup> «Советская музыка» ամսագիր թիվ 1, 1947թ., էջ 27, Տ. Խրեննիկովի զեկուցումը:

«Կրեմլյան եղևնիները» - ԽՍՀՄ մայրաքաղաքի հանդեպ ջերմ սիրո քնարական արտահայտությունն է:

«Աշխատանքի երգը» - եռանդուն և վճռական, աշխատանքի նվաճումները գովերգող:

«Օրորոցային» - համակված ջերմ քնարականությամբ և խաղաղ հանդարտությամբ:

«Գովք հայրենիքի» - տոնական և ցնծուն, հայրենիքը և հաղթական հարազատ ժողովուրդը փառաբանող:

I, III և V մասերը զուտ խմբերգային են, II և IV մասերում գերիշխում են մենակատարները: (Դրանցում երգչախմբի դերն աննշան է, և մենք նրանք չենք ուսումնասիրի):

Կանտատի մասերի հաջորդականության մեջ կա երաժշտական ձևի սիմետրիկ կառուցվածք, ինչը նպաստում է նրա համաչափությանը:

երգչախումբ մենակատար երգչախումբ մենակատար երգչախումբ

արագ հիմնիկ	դանդաղ քնարական	արագ	դանդաղ քնարական	արագ հիմնիկ
-------------	-----------------	------	-----------------	-------------

Ստեղծագործության սկիզբն ու ավարտը երաժշտական բովանդակությամբ և ձևով մոտ են միմյանց՝ հայրենիքի գովերգումը, նմանատիպ (շեփորային փոխկանչերով) նվագախմբային նախաբանը, ֆինալի կողայում ներթափանցում է առաջին մասի գլխավոր թեման, որը հանդիսավորությամբ հնչում է նվագախմբի բաժնում: Այսպիսով, կանտատի սկիզբն ու ավարտը փոխկանչում են իրար տարածության վրա, կարծես կամար գցելով ամբողջ ստեղծագործության մեջ:

II և IV մասերը քնարական են և, դասավորված լինելով I, III և V մասերի միջև, հակադրության միջոցով ընդգծում են հարևան արագ մասերի եռանդուն և առնական բովանդակությունը:

Կանտատի համար թեմատիկ հիմք են ծառայում Ա. Հարությունյանի հեղինակային մեղեդիները, որոնք հորինված են հայկական ժողովրդական երգայնության ոգով (ինչպես գեղջկական, այնպես էլ աշուղական):

Խմբերգային ֆակտուրան մեծ մասամբ հոմոֆոն-հարմոնիկ է, սակայն I, III և V մասերի երգչախմբային հատվածներում մեծ է պոլիֆոնիայի դերը:

Կանտատի լադահարմոնիկ կառուցվածքը համապատասխանում է նրա տոնական և լուսավոր տրամադրությանը: Գերակշռում են մաժոր լադերը և պարզ դիատոնիկ հարմոնիան: Կոմպոզիտորը երբեմն օգտվում է նաև բարդ հարմոնիկ, ինչպես և լադային գույներից, որոնք ուժեղացնում են ստեղծագործության կերպարային բնութագրման արտահայտչականությունը: Ստեղծագործության մեջ հայկական ժողովրդական երաժշտության որոշ յուրահատուկ լադերի անդրադարձը հարստացնում է կանտատի երաժշտական լեզուն և հաղորդում նրան ազգային երանգավորում: Բարդ հարմոնիայով հատվածներում առաջանում են որոշ դժվարություններ երգչախմբային ձայնաբաժինների ինտոնացման հետ, որը և պետք է հաշվի առնեն կանտատը կատարողները:

Առաջին մաս. «**Ցնծության երգ**» (C-dur, 4/4, ոչ այնքան արագ, տոնական): Երեք շեփորների հանդիսավոր կանչը կարծես ազդարարում է ուրախ տոնակատարության սկիզբը: Ակորդային secco-ն, մասնատվող ռիթմը և դոմինանտային ձայնառությունը նախապատրաստում են երգչախմբային tutti-ի տոնական վեհաշուք մուտքը իր կայտառ քայլերգային թեմայով, զուսպ ակորդային քառաձայնությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 123

Նրան ուղեկցող նվագախմբային secco ակորդները շարունակում են ընկնել տակտի մեկ ուժեղ, մեկ թույլ մասերի վրա, և այդ ռիթմական «ընդհատումները» առանձնակի տպավորություն են ստեղծում, ուժեղացնելով արտահայտչականությունը: Երկու նախադասությունները միացնող նվագախմբային մեկտակտանի դարձվածքը հոգեհարազատ է հայ գեղջկական և աշուղական երաժշտությանը,

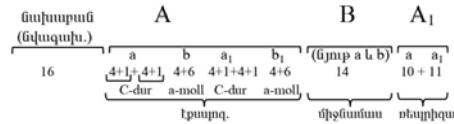
հիշենք «Չեմ կորնա խաղա» («Դուզ պար») ժողովրդական պարեղանակը՝ Ն. Տիգրանյանի մշակմամբ, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի «Չիս ասում» երգի մեղեդիական վերջնանվագը:

Նոտային օրինակ թիվ 124



Երկրորդ անգամ այս դարձվածքը ձևափոխված անցնում է նաև երգչախմբում (ալտերը և բասերը օկտավով, նվագախմբի հետ միասին): Առաջին մասի ձևը բարդ եռմասանի է կրճատ ռեպրիզով:

Մխենա թիվ 64



Այստեղ «A»-ն կրկնակի երկմասանի ձև է: «B»-ն, չնայած հիմնված է էքսպոզիցիայի թեմաների մեղեդիական և ռիթմական տարրերի վրա, փոխելով լադային գունավորումը<sup>72</sup>, տարբերվում է նրանից իր բնույթով, կազմելով անկայուն կառուցվածք (պահված հիմնականում նվագախմբային բասերի դոմինանտային ձայնառության վրա):

Այն առանձնանում է իբրև միջին մաս, որին հաջորդող A<sub>1</sub>-ը ընկալվում է որպես լուսավոր ռեպրիզ, որի վերջին պարբերությունը եզրափակման դեր է կատարում: Կրճատ ռեպրիզում բացակայում է «b» նյութը: Բայց դրա փոխարեն «a» նյութը նոր որակ է ձեռք բերում՝ անսպասելիորեն հանդես եկող յուրատիպ լադային շրջադարձից հետո նվագախմբային վերջնանվագում (հպանցիկ As-dur), վերջին կառուցվածքը թեթևակի շոշափում է համանուն c-moll-ը, այնուհետև հարմոնիկ C-dur-ը և վերջապես լուսավոր C-dur-ում ավարտում է ամբողջ մասը: («Կյանքին փառք տանք» ... և այլն):

Առաջին մասի էքսպոզիցիայում հակադրվում են երկու իրարից տարբերվող խմբերային շարադրանքներ՝ հարմոնիկ ակորդային և հարմոնիկ հիմքով պոլիֆոնիկ:

<sup>72</sup> Այստեղ հայկական երաժշտությանը բնորոշ հնչյունաշարը կարող է մեկնաբանվել որպես հիմքում հարմոնիկ տետրախորդ ունեցող լադ: Սկզբում «տղ» հնչյունի վրա ձայնառությունն ընկալվում է որպես տոնիկական, իսկ զարգացման ընթացքում այդ ձայնառությունը միջին մասի վերջում վերափոխվում է որպես դոմինանտային ձայնառություն C-dur-ի համար:

Առաջին մասի միջին՝ «B» բաժնում խմբերգի պոլիֆոնիկ ֆակտուրան ներառում է նաև իմիտացիոն պոլիֆոնիայի տարրեր (ազատ իմիտացիա վարընթաց սեքստա ինտերվալով բասերի ձայնաբաժնում):

Երրորդ մասը «Աշխատանքի երգ» -ն է՝ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Նրա երաժշտությունը արտահայտում է աշխատավոր ժողովրդի խանդավառությունը, անձնվեր աշխատանքով «սիրելի հայրենիքի հարստությունը» բազմացնելու նրա ձգտումը:

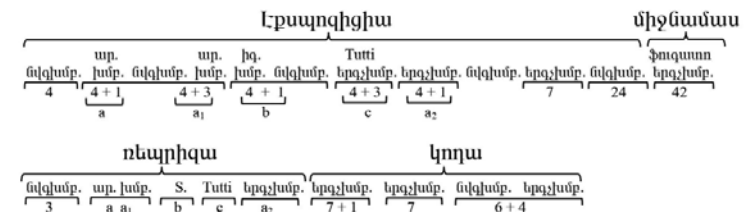
Նոտային օրինակ թիվ 125



Որպես գլխավոր արտահայտչամիջոց ծառայում է ստեղծագործության առնական և կենսահաստատ կայտառ ռիթմը, որն աշխուժորեն բաբախում է 5/8, 4/8, 3/4, 5/4 ժողովրդական պարերգերին հատուկ չափերի ազատ հաջորդականությամբ: Ամբողջ մասը ներթափանցված է օստինտային լայտոհիթմով:

Կանտատի այս մասի ձևը եռմասանի է, կողայով:

Մխենա թիվ 65



Էքսպոզիցիայում խմբերգային շարադրանքը բազմազան է. տղամարդկանց ունիսոնը փոխարինվում է կանանց ունիսոնով: «C» նախադասությունն ավելի բարդ կառուցվածք ունի, որում տենորների և նրանց «պատասխանող» բասերի միջև պոլիֆոնիկ կապ կա: Հետո այդ պոլիֆոնիային միանում է նաև կանանց երգչախումբը: Ամբողջ միջին մասը հագեցած է իմիտացիոն պոլիֆոնիայով, միացված սկզբում տղամարդկանց ձայների հետ:

Նոտային օրինակ թիվ 126



Ռեպրիզը կրկնում է էքսպոզիցիայի երաժշտական նյութը, սակայն անցումը դեպի կոդա 16-րդ թվանշանից հետո չորրորդ տակտում փոփոխություն է մտցնում հատկապես ընդգծված գունեղ հարմոնիկ հնարով: Էքսպոզիցիայի համանման տեղում, բոլոր ձայներում հնչում է «սի» ունիսոնը, որպես E-dur-ի դոմինանտ: Իսկ այստեղ խմբերգային ֆրազը բերում է դեպի ցածր VI աստիճանի հարմոնիան: C-dur ակորդը նվագախմբում պահվում է լայտոխիթմի բաբախման ֆոնի վրա: Վերադարձը դեպի գլխավոր E-dur տոնայնությունը այս երեք տակտում հաստատված C-dur-ից հետո նորից ընկալվում է որպես տոնայնությունների գունեղ տերցիային համադրում:

Նոտային օրինակ թիվ 127



Մարող հնչողության վրա պահվում է տոնիկական կվինտան՝ սկզբում կանանց ձայների մոտ, իսկ հետագայում նրանց միանում են նաև տղամարդիկ, որոնք կրկնակում են կանանց, օկտավ ներքև:

Չնայած սոպրանոների և ալտերի մոտ երկարատև պահված հնչյուններին (6 տակտ) այստեղ, հաշվի առնելով ստեղծագործության արագ տեմպը և դինամիկայի մարումը, կարելի է շրջանցել շղթայական շնչառության միջոցը:

Նվագախմբում ևս մեկ անգամ անցնում են գլխավոր թեմայի արձագանքները, որից հետո բասերում շարունակում է հնչեցնել օստի-

նատային ռիթմը, որին վրա հնչում է երգչախմբի տոնիկական կվինտան:

«Գուլք հայրենիքին»՝ կանտատի եզրափակիչ, V մասը (Ֆինալ), գրված է երկսեռ քառաձայն երգչախմբի, երկու մենակատարների (մեցո սոպրանո և բարիտոն) և նվագախմբի համար: Գլխավոր տոնայնությունը՝ C-dur, չափը՝ 4/4, տեմպը նույնը, ինչ I մասում: Բանաստեղծական տեքստն արտահայտում է Հայրենիքի հանդեպ սերը՝ գովերգելով հերոսական ժողովրդին, որը հաղթել է թշնամուն և փառք բերել իր հայրենիքին:

Այստեղ, ինչպես և կանտատի առաջին մասում, երեք շեփորների փոխկանչերը տոնական և հանդիսավոր ձևով ազդարարում են ժողովրդական տոնակատարության սկիզբը: Այս նախանվագը, սակայն, հանգեցնում է նոր թեմայի առաջացմանը, որը և ֆինալի գլխավոր թեման է: Իր լուսավոր և կենսունակ բնույթով այն մոտ է կանտատի առաջին մասի գլխավոր թեմային, բայց տարբերվում է առավել բովանդակալից, վեհ և հանդիսավոր բնույթով: Այն անցնում է երգչախմբի միաձույլ tutti-ի ակորդային հնչողությամբ՝ պարբերաբար կանգ առնելով պահված ակորդների վրա, որոնց միջից դուրս են ժայթքում նվագախմբային փոխկանչերը:

Նոտային օրինակ թիվ 128



Այս եռմասանի ձևի առաջին մասն իրենից ներկայացնում է կրկնակի անցկացվող 16 տակտանի պարբերություն, քառակուսի կառուցվածքով: Նրան հաջորդում է նոր երաժշտական բովանդակությամբ միջին մասը: Մեցո-սոպրանոյի և բարիտոնի գրավիչ երգային զուգերգը, որոնցից հետագայում «գործողությունը» փոխանցվում է երգ-

չախմբային ձայներին, որոնք վերջում տիրում են «ողջ գործողությանը» և միայն ժամանակավորապես են (12 տակտ) զիջում դերը նվագախմբին: Վերջինս էլ, որսալով երգչախմբի դարձվածքը և ենթարկելով այն թեմատիկ մշակման 12 տակտի ընթացքում, երաժշտությունը հասցնում է հանդիսավոր գագաթնակետին, որը և ամբողջ մասի տոնայնական ռեպրիզն է:

Ուշագրավ է, որ երգչախմբի մոտ չկա ֆինալի ճշգրիտ թեմատիկ ռեպրիզ, մինչդեռ նվագախմբում նոր ուժով և հանդիսավորությամբ հայտնվում է կանտատի առաջին մասի գլխավոր թեման:

Այսպիսով, ամբողջ ստեղծագործությունը պարփակող «կամարը» ի մի է բերում կանտատի հիմնական թեման՝ հայրենիքի գովերգման գլխավոր գաղափարը:

Բարձր դինամիկ լարվածությամբ կանանց եռաձայնության և տղամարդկանց եռաձայնության խիտ դասավորված ակորդներում հնչում են կանտատի եզրափակիչ ֆրագները, որոնք գովերգում են հայրենիքի լուսավոր կյանքը:

Ուշադրության է արժանի նաև Հարությունյանի մյուս հիանալի վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը՝ «**Ասր հայ ժողովրդի մասին**» պոեմը: Այն գրվել է 1960թ. և նվիրված է Խորհրդային Հայաստանի 40-ամյակին:

Կանտատի տիպի մեծակտավ երաժշտության մեջ արտացոլվում է հայ ժողովրդի աղետալի անցյալը և երջանիկ ներկան<sup>73</sup>: Ստեղծագործության հիմքում Ա. Գրաշու, Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Էմինի բանաստեղծություններն են: Վիպերգական մոնումենտալ ոճը պայմանավորում է ստեղծագործության մասշտաբայնությունը, նրա դրամատիկ հագեցվածությունը, որը երբեմն հասնում է ողբերգականության:

Ստեղծագործությունը գրված է երկսեռ երգչախմբի, մենակատարների (տենոր և բարիտոն), ասմունքողի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Այն բաղկացած է չորս մասերից.

1. «Լքված օջախներ»՝ մենակատար տենորի, երգչախմբի և նվագախմբի համար,
2. «Կրակի բովոլ»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար,

<sup>73</sup> 1960թ. Ա. Հարությունյանը ճանապարհորդել է Մերձավոր Արևելքի երկրներով: 1915թ. ողբերգական իրադարձությունների հետ կապված պատկերներն ու պատմությունները, որոնք կատարվել են Թուրքիայից գաղթած հայ ժողովրդի մի մասի հետ, խորը ազդեցություն են թողել կոմպոզիտորի վրա: Այս հանգամանքն էլ հիմք է հանդիսացել ստեղծելու դրամատիզմով հագեցված այս ստեղծագործության առաջին երեք մասերը:

3. «Պանդուխտի երգը»՝ մենակատար տենորի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար,

4. «Հայրենի երկրի երգը»՝ երկու մենակատարների (տենոր, բարիտոն), երգչախմբի և նվագախմբի համար:

**Առաջին մասը** առավել հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ օժտված է ուժեղ զգացմունքներով և հսկայական արտահայտչականությամբ, հասնելով մինչև ողբերգական պաթոսի: Թեև այս մասը բանաստեղծական տեքստ չունի, անուամենայնիվ և «լքված օջախներ» վերնագիրը, և այն մարմնավորող երաժշտությունը արտահայտում են ժողովրդի անելանելի վիշտն ու տառապանքը: Մենակատարի և երգչախմբի ամբողջ բաժինն անցնում է «վայ-լե-լե» վշտալի բացականչությունների և «ա» հնչյունի հառաչող վոկալիզացիայի վրա:

Այս վշտալի կերպարի ստեղծմանը նպաստում են յուրահատուկ մինորային լադախնտոնացիաները, որոնք բնորոշ են հայկական գուսանական երաժշտությանը և այստեղ առանձնակի մռայլ և տխուր են հնչում<sup>74</sup>: Մեղեդին կառուցված է ժողովրդական ողբերգերին հատուկ դարձվածքների և ինտոնացիաների վրա և շատ կողմերով հարազատ է հին հայկական եկեղեցական երգեցողությանը: Արտահայտման ազատությունն ու որոշ իմպրովիզայնությունը հիշեցնում են հորովելների ոճը:

Նոտային օրինակ թիվ 129



Երբեմն էմոցիոնալ լարվածությունը հասնում է մեծ շիկացման, այս մասերում երգչախմբի (սոպրանո և տենոր) ձայնասահմանը հասնում է իր առավելագույնին:

<sup>74</sup> Նման լադերի հանդիպել ենք Կոմիտասի ժողովրդական երգերի մշակումներում և ընդգծել ենք կոմպոզիտորի կողմից արված ներդաշնակման առանձնահատկությունները. Կոմիտասը, ցանկանալով երգին տալ ավելի լուսավոր երանգավորում, ներդաշնակել է լադը, դիտելով այն որպես լադի տերցիային ոլորտ, որում տոնիկան գտնվում է տվյալ տոնիկայից մեծ տերցիա ներքև: Տվյալ դեպքում Հարությունյանը չի հետևում այս օրենքին, քանի որ նրա նպատակը, հատկապես, մռայլ և ընկճված կերպար ստեղծելն է: Այդ իսկ պատճառով, այստեղ, որպես տոնիկա ընդունվում է հենց տվյալ լադի բուն տոնիկան, այսինքն «մի»-ն:

Նոտային օրինակ թիվ 130



Բարդ եռամասին մոտ կոմպոզիցիոն ձևում երկրորդ թեման (որը հիշեցնում է Կոմիտասի «Քելեր-ցուլեր»-ը), ինտոնացիոն տեսակետից, կարծես բխում է գլխավորից և սրանով ընդգծվում է իշխող հիմնական թախծալի գաղափարը, որը արտահայտված է մեղեդու բնորոշ վերջնաթաց և ներքնաթաց «հոգոցի սեկունդաներով»: Այն շարադրված է նվագախմբում հնչող առաջին թեմայի ինտոնացիաների անընդմեջ բարախման ֆոնի վրա:

Նոտային օրինակ թիվ 131



Ենթարկվելով երաժշտական մտքի ընթացքին, խմբերգային ֆակտուրան ճկուն կերպով փոփոխվում է, երբեմն սա առանձին ձայների (S, A) վշտալի ունիսոն է, երբեմն էլ երկու ձայնաբաժինները համակցվում են պոլիֆոնիկ կառույցի մեջ: Տպավորիչ են նաև սոպրանոների և տենորների՝ երկու ձայների տարանջատված (div) ակորդային կերտվածքով էպիզոդները (տես՝ կլավիրի 16-17-րդ և այլ էջերը): Բարձրակետում (տես՝ վերը նշված օրինակը) հնչում են երկսեռ քառաձայն երգչախմբի բոլոր ձայները՝ միաձույլ օկտավային միաձայնությամբ:

**Երկրորդ մասը** կոմպոզիտորն անվանել է **«Կրակի բովով»**: Սա գործիքային երաժշտություն է՝ ներթափանցված պայքարի ոգով:

Դրան նախորդում է ասունքողի խոսքը: Նվագախմբում անցնում են մրրկային թեմաները, որոնցում ներհյուսվում են հայկական ժողովրդական «Մանիր, մանիր, իմ ճախարակ» երգը, որն այստեղ մարմնավորում է ընչազուրկ ժողովրդի կերպարը:

**Երրորդ մասը՝ «Պանդուխտի երգը»** - (4/4, Andante sostenuto):

Բասերի միալար օստինատային ռիթմի վրա կարծես նկարագրվում է քարավանի հավասարաչափ երթը, որը տխրամած շարժվում է օտար երկրում, լսվում է պանդուխտի տխուր երգը՝ սկզբում նվագախմբի նախաբանում, իսկ հետո մենակատար տենորի մոտ («Ամպերի հետ գնանք, հավքերի հետ գնանք, մեզ սպասում է հայրենիքը մեր, գնանք առաջ քարավան...»):

Այս մոտիվը ստանձնում է տղամարդկանց երգչախմբի ունիսոնը, կարծես պատասխանելով մենակատարին:

Նոտային օրինակ թիվ 132



Հետագայում՝

Հայաստանն է քեզ կանչում, պանդուխտ,  
Հրազդանն է քեզ կանչում,  
Երևանն է քեզ կանչում, արի,  
Չարկի ոսկե վրան:

Այս խոսքերով մուտք է գործում քառաձայն երկսեռ երգչախումբը՝ սա ձևի միջին մասն է և նաև ամբողջ մասի գագաթնակետը: Հաջորդող տոնայնական ռեպրիզում (եռամաս ձևի) մենակատար տենորը կրկնում է «Քարավան, տար ինձ տուն, Հայաստան հանգրվան» խոսքերով թախծալի երգը: Կարճ կողայում մենակատարը լռում է, իսկ երգչախումբը ռնգային երգեցողությամբ հարմոնիկ ֆոն է ստեղծում խմբերգի եզրափակման համար: «Քարավանի» օստինատային ռիթմական դարձվածքը շարունակում է բարախել մինչև վերջ՝ մարմնավորելով պանդուխտի կերպարը:

**Չորրորդ մաս՝ «Հայրենի երկրի երգը»** (Allegro moderato, G-dur, 5/8, 3/4, 6/8 փոփոխական չափերով):

Լուսավոր և տոնական երաժշտությունը պատկերում է երջանիկ Հայաստանի վերածնված կերպարը: Ոչ մեծ նվագախմբային նախաբանից հետո անցնում է ֆինալի գլխավոր թեման, որը սկզբում շարադրվում է մենակատարների զուգերգով (տենոր, բարիտոն):

Նոտային օրինակ թիվ 133

Այս պարզ ու հասարակ թեման իր ուրախ աշխուժությամբ և պարզությամբ հիշեցնում է Հարությունյանի որոշ մասսայական երգերը: Նրան որպես պատասխան, նոր թեմայով, սկզբում հանդես է գալիս կանանց եռաձայն երգչախումբը:

Նոտային օրինակ թիվ 134

Այնուհետև այն անցնում է ողջ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի մոտ: Ռեպրիզում գլխավոր թեման (A) սկզբում հնչում է նվագախմբում, իսկ հետագայում կատարում է ողջ երգչախումբը, ստեղծելով ժողովրդի ցնծության հզոր պատկեր: Ֆինալի ձևը եռնագմասանի է:

Մխենա թիվ 66<sup>75</sup>

նախաբան	A	B	A	B	մշակում	A'	կողա
նվազմբ.	a a' b b'	c c'	կապ	a a' b b'	c c'	(նյութ a)	a a' b b'
զուգերգ	T. Bar.	իգ. երկսեռ խմբ.	զուգերգ	իգ. երկսեռ խմբ.	նվազմբ. երկսեռ երգչխմբ.		
17	6+5 + 5+5	+ 8+10	+ 1	+ 6+5+5+5+8+8	+ 17	+ 5+4+5+18	

Երգչախմբի ձայնաձավալը տեղափոխվում է գործածական սահման և միայն կողայում սպարանոն հասնում է երկրորդ օկտավի «սի» գա-գաթնակետային բարձրությանը:

<sup>75</sup> Մխենան կազմված է կլավիրի հիման վրա, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1970, էջ 31-41: Այն մի փոքր կրճատված է և տարբերվում է ձայնապնակի վրա ձայնագրված (33Ժ-11707-708) տարբերակից:

Ուսումնասիրենք Ա. Հարությունյանի վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից ևս մի հետաքրքիր նմուշ, որը շնորհիվ իր բարձր գեղարվեստական և բարոյագիտական բովանդակության, նվաճել է ոչ միայն մեր հանրապետության, այլև նրա սահմաններից դուրս գտնվող ունկնդիրների լայն լսարանի սերն ու հետաքրքրությունը:

«Ձոն Լենինին» (1969թ.) կանտատ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի և մի խումբ փողային գործիքների համար՝ Ս. Դեմուրյանի խոսքերով: Ստեղծագործությունը կանտատ կարելի է անվանել միայն որոշ վերապահումով, չնայած այնտեղ կան կանտատին բնորոշ հատկանիշներ, ինչպիսիք են նվագախմբային վոկալ-սիմֆոնիկ շարադրանքը, երաժշտության հանդիսավոր, վեհ քնարական բնույթը: Բայց և այնպես, սա ցիկլիկ կանտատ չէ, այլ մեկմասանի, ծավալուն կտավ է:

Ստեղծագործությունն իր կառուցվածքով բաղկացած է երկու խոշոր մասերից, որոնցից առաջինը կրկնվող տիպի քառյակային ձև է (նախերգ-կրկներգ), իսկ երկրորդ մասը, լինելով երկու անհավասար նախադասություններից կազմված պարբերություն, միաժամանակ նաև Ձոնի հանդիսավոր ապոթեոզն է:

Մխենա թիվ 67

	A				A <sub>1</sub>				B	
	նվազմբ.		կրկնակ		նվազմբ.		կրկնակ		կողա	
նախաբան.	իգ. ունիս.	իգ. ունիս.	ար. կ. պ.	ար. կ. պ.	իգ. ունիս.	իգ. ունիս.	ար. կ. պ.	ար. կ. պ.	իգ. ունիս.	իգ. ունիս.
նվազմբ.	a	a <sub>1</sub>	b	b <sub>1</sub>	c	c'	a'	a <sub>1</sub> '	b'	b <sub>1</sub> '
10	4	4	4	4	7	8	4	4	4	4
a-moll	a-moll		C-dur		a-moll		a-moll		(C-dur) a-moll	
	½ կադ		½ կադ		½ կադ		½ կադ		լրիվ կադ. (Des, Es)	
	I						II			

(կ. պ.՝ կրճատություն, ունիս.՝ ունիսոն, կադ.՝ կադանս)

Ձոնի երաժշտությունն աչքի է ընկնում ոճի ազնվականությամբ: «Մենք պահել ենք մեր սրտում քո անունը որպես լույս ...» - առաջնորդին ուղղված խոսքերը արտահայտված են չափազանց ջերմ, մատչելի, ժողովրդական բնույթի երաժշտությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 135

Քառյակի առաջին անցկացման (a) ժամանակ, այն հանձնարարված է սոպրանոների և ալտերի ունիսոնին, որին հետագայում միանում են տղամարդկանց ձայները կոնտրապունկտային գծերի ձևով: Կանանց ունիսոնը սոպրանոների համեմատաբար ցածր ռեգիստրում ստեղծում է մեղեդու հնչողության ջերմ, խորաթափանց տեմբր, իսկ դորիական կադանսն ընդգծում է նրա հայկական գծերը: Սակայն այս կադանսի առանձնահատկությունն այն է, որ շնորհիվ նվագախմբում հանդես եկող «սոլ-դիեզ» հնչյունի, այն ընկալվում է ոչ թե որպես լրիվ կադանս e-moll-ում, այլ որպես կիսակադանս a-moll-ում: Սա ստեղծում է կառուցվածքների անավարտություն, ինչպես առաջինի (aa<sub>1</sub>), այնպես էլ երկրորդի (bb<sub>1</sub>), որն իր հերթին կարծես թե առաջինի զարգացման շարունակությունն է, ընդհանուր առմամբ կազմելով երկմասնի ձև (aa<sub>1</sub>, bb<sub>1</sub>):

Նոտային օրինակ թիվ 136



Քառյակի երկրորդ անցկացման ժամանակ (A<sub>1</sub>) թեման ունիսոնով հնչեցնում են տենորները և բասերը՝ մեղեդուն հաղորդելով ամբողջություն և հզորություն, իսկ ալտերը կոնտրապունկտով միանում նրան՝ վոկալիզացնելով «ա» հնչյունը: Երկրորդ նախադասության մեջ (b' bi') կանանց ունիսոնը դարձյալ տղամարդկանցից խլում է մեղեդու շարունակությունը, որոնց այժմ կոնտրապունկտում է տղամարդկանց երգչախումբը:

«Ձոնի» երկրորդ մասը (B) – հանդիսավոր **սպորթեոզ է**, այն հանդես է գալիս անմիջապես քառյակի երկրորդ անցկացումից հետո: Այստեղ չափազանց ոգեշունչ ազդեցություն ունի համանուն մաժորի անսպասելի ներթափանցումը (A-dur-ը a-moll-ից հետո) ստեղծագործության առաջին և երկրորդ մասերի հատման կետում: Այս անցման վճռականությունը և համարձակությունը ընդգծվում է *risoluto* նշումով: Անսովոր, բայց բավական ազդեցիկ և բանաստեղծական տեքստին համապատասխան ոգեշնչվածությամբ հնարք է հանդիսանում առաջին նախադասության A-dur **սպորթեոզի** և երկրորդ նախադասու-

թյան B-dur տոնայնության փոքր սեկունդային համադրումը գունեղ էնհարմոնիկ մոդուլյացիայի միջոցով<sup>76</sup>:

Նոտային օրինակ 137



Եզրափակիչ մասում B-dur-ից գլխավոր տոնայնություն (A-dur) անցնելիս Es-dur-ի D<sub>7</sub><sup>5</sup>-ը (դոմինանտ սեպտակորդը՝ իջեցված կլինտայով) վերափոխատավորում է որպես A-dur-ի DD<sub>34</sub><sup>5+1</sup> (մեծացրած տերցկվարտակորդ):

Այս էնհարմոնիկ մոդուլյացիաները պահանջում են մեծ ուշադրություն երգողներից՝ նման հեռավոր տոնայնությունների անցման պահերին տոնայնական կենտրոնների վերափոխատավորմանը:

### ԱՐՄԵՆՅԱՆ (ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ) ԳԵՎՈՐԳ ԱՐՏԱՇԵՍԻ (1920-2005թթ.)

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, ՀՀ ժող.արտիստ (1985), Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր (1983) Գևորգ Արմենյանը 1953թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիան պրոֆեսոր Գ. Եղիազարյանի ստեղծագործական դասարանը: 1957-ին ավարտել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (ղեկավար՝ պրոֆ. Բ. Արապով):

Գ. Արմենյանը հեղինակ է 2 օպերաների («Խաչատուր Աբովյան», «Խորտակում»), 2 կանտատի, նվագախմբային սյուիտների, «Վարդգես

<sup>76</sup> Այստեղ A-dur-ի DD<sub>34</sub><sup>1+5</sup>-ը (կրկնակի դոմինանտային կրկնակի մեծացրած տերցկվարտակորդը) վերափոխատավորվում է որպես B-dur-ի D<sub>7</sub> (դոմինանտ սեպտակորդ):

Սուրենյանցի պատկերասրահում» սիմֆոնիկ մանրանվագների, Կոնցերտի՝ ֆելչտայի և նվագախմբի համար, գրել է երաժշտություն ֆիլմերի և թատերական ներկայացումների համար, երգեր, ռոմանսներ, խմբերգեր: Արմենյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են «Ասք Հայաստանի մասին» կանտատը (խոսք՝ Ա. Պողոսյանի) չորս մասից՝ մենակատարների (սուպրանո և բարիտոն), երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1950), «Վարպետի սիրտը» a cappella խմբերգային կանտատը (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1982), «Երգ Հայաստանի մասին» խմբերգը երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (խոսք՝ Գ. Բորյանի, 1972), եռաձայն մանկական խմբերգեր «Երգ ճանապարհի», «Իմ Հայաստան», «Արեգակ», «Փառաբանվիր» և այլն, քառաձայն երկսեռ խմբերգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ, որոնցից են «Ալավերդի» (խոսք Հ. Մուրադյանի), «Գովք երջանկության» (կոմպոզիտորի խոսքերով), քառաձայն երկսեռ խմբերգեր առանց նվագակցության՝ «Լուսինը նորել է» (խոսք՝ Հ. Ղուկասյանի, 1969), «Գարնան երգ» (խոսք՝ Ա. Պողոսյանի, 1971), «Հայոց երկիր, հայոց հող», «Այ աղբյուր» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի, 1971), «Հայրենիք» (կոմպոզիտորի խոսքերով, 1974), «Ձոն եղբայրության» (խոսք՝ Վ. Դավթյանի, 1978), «Գիշեր էր կես» (խոսք՝ Վ. Արամունու, 1974):

**«Ասք Հայաստանի մասին» կանտատը**

1. «Գովք» - երգչախումբ, նվագախումբ,
2. «Բալլադ հայրենիքի մասին» - մենակատար (բարիտոն), երգչախումբ, սիմֆոնիկ նվագախումբ,
3. «Երևան» - երգչախումբ, նվագախումբ,
4. «Ես խաղաղություն եմ ուզում» մենակատարների (սուպրանո, բարիտոն երգչախմբի և նվագախմբի համար):

Այս կանտատի Երրորդ մասը՝ «Երևան», առավել մեծ մասսայականություն է վայելում: Այն մասսայական երգի տիպի խմբերգ է, որը հաճախ է կատարվում որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն:

Այս երգը<sup>77</sup> գովերգում է Հայաստանի մայրաքաղաք Երևանը (e-moll, չափը՝ 6/8, Allegro grazioso): Խմբերգի երաժշտությունը կենսախինդ է, ուրախ, պարային բնույթի, մոտ է հայկական ժողովրդական մեղեդային մտածողությանը (լադ, ինտոնացիա, ռիթմ, չափ):

<sup>77</sup> Հրատարակվել է դաշնամուրի նվագակցությամբ «Երևանյան մեղեդիներ» ժողովածուում, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1968 (էջ 70-78):

**Նոտային օրինակ թիվ 138**



Այն գրված է քառյակային ձևով՝ նախերգի և կրկներգի սկզբունքով (AB), որտեղ նախերգն ունի երկմասանի կառուցվածք (մեկ անգամ նույնիսկ եռամաս), երկրորդ մասի կրկնողությամբ (BBi):

Բայց հիմնականը, որը երաժշտության մեջ աշխուժություն է ստեղծում, բազմազան խմբերգային ներդաշնակումն է և թեմաների շարադրանքների ֆակտուրային միջոցները: Այսպես, քառյակի առաջին մասը (A) սկսում են ալտերը, այնուհետև մեղեդին շարունակում են սուպրանոները, որոնք ընդունելով հիմնական մեղեդին, ալտերին թողնում են ենթաձայնային և հարմոնիկ դերակատարումը: Վերջում կանանց երգչախմբին միանում են տենորները, կոնտրապունկտային շարադրանքով:

Քառյակի երկրորդ մասը (B) ունիսոնով կատարում են տենորները և բասերը, նրանց ուղեկցում են կանանց երգչախմբի կոնտրապունկտային ենթաձայները: Խմբերգի քառյակի երկրորդ մասի կրկնության ժամանակ (Bi) մեղեդին հանձնարարվում է սուպրանոներին, մնացած ձայները ենթաձայնային և հարմոնիկ ֆունկցիա են կատարում:

Քառյակի երկրորդ անցկացման ժամանակ կանանց և տղամարդկանց երգչախմբերը փոխանակվում են իրենց դերերը: B<sub>2</sub> կրկներգում, ինչպես նաև նրա հաջորդ անցկացման ժամանակ, թեման, որը հնչում է VI աստիճանի տոնայնության մեջ (C-dur), տանում են սուպրանոները, իսկ բասերը և մնացած կոնտրապունկտող ձայները հակադարձ շարժում են ստեղծում: Նոր տոնայնության (C-dur-ի) հայտնվելը լուսավոր տպավորություն է գործում:

Եվ վերջապես քառյակի առաջին թեմայի վերջին անցկացման ժամանակ հնչողությունը ուժեղացվում է շնորհիվ ալտերի և սուպրանոների, տղամարդկանց երգչախմբի նոր կոնտրապունկտային ենթաձայների հետ միավորման:

Ուշագրավ է հարմոնիայում դորիական սուբդոմինանտով կիսակադանսների հանդես գալը, որոնք զետեղված են երաժշտական ձևի բաժինների միակցման պահերում:

Երգչախմբի ձայնաձավալը համապատասխանում է սովորաբար գործածվող ձայնաձավալին: Միայն բասի ձայնաբաժնում նկատվում է բարձր ձայնասահմանի հաճախակի օգտագործումը:

Վերը նշված խմբերգերից կանգ առնենք ամենամեղեդային՝ **«Գարնան երգ»** խմբերգի վրա՝ քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (f-moll, 6/8, Moderato), Ա. Պողոսյանի բանաստեղծության հիման վրա: Քնարական երանգներով գովերգվում է գարնան գալուստը, հարազատ բնության գեղեցկությունը: Փառաբանվում է հայրենի հողի վրա աշխատանքը և այդ աշխատանքով ստեղծված բարիքները: Գ. Արմենյանի երաժշտությունը նրբորեն հետևում է բանաստեղծական տեքստին:

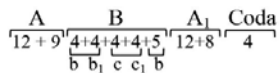
Խմբերգի մեղեդային նյութը, հեղինակային լինելով հանդերձ, մոտ է ու հարազատ հայկական ժողովրդական քնարական և պարեղանակների ու երգերի ոգուն: Այստեղ բնորոշ է թե՛ դորիական VI աստիճանով մինոր լադը, թե՛ հայկական գեղջկական եղանակներին բնորոշ ռիթմափնտոնացիաները, և թե՛ ենթադրվող առաջին նախադասության կիսապլազալ կադանսը:

Նոտային օրինակ թիվ 139

կա-նաչ գա - յունն է տես փրո - վեյ ծաղ - կուն - քով քրն-քույշ

Ստեղծագործության կառուցվածքը մոտ է բարդ եռմասանի ձևին, դինամիկ ռեպրիզով ու ոչ մեծ կոդայով:

Մխենա թիվ 68



Էքսպոզիցիայի (A) և ռեպրիզի (A<sub>1</sub>) տարբերությունը գլխավոր թեմայի ֆակտուրային շարադրանքն է. նրա սկզբնական անցկացումը հանձնարարված է սոպրանոների ունիսոնին (4 տակտ), որին հետագայում միանում են ալտերը (4 տակտ) և տենորների կոնտրապունկտոնոլ գծերը, որոնք սոպրանոների մեղեդային դարձվածքի իմիտացիան են երկու տակտ հորիզոնական տեղաշարժով: Վերջում հանդես եկող բասերը կարծես եզրափակում են էքսպոզիցիայի առաջին բաժինը (12 տակտ):

Ի տարբերություն վերը նշվածին, ռեպրիզում (A<sub>1</sub>) գլխավոր թեման կատարում են տենորները բասերի հետ միասին ունիսոնով, իսկ կանանց ձայները հարմոնիկ կոնտրապունկտի դեր են կատարում: Այն նույն տեղում, որտեղ էքսպոզիցիայում տենորները իմիտացնում էին

սոպրանոներին, ռեպրիզում հակառակ պատկեր է տեղի ունենում. սոպրանոները իմիտացնում են տենորների գիծը և հետագայում շարունակում հիմնական մեղեդին:

Ռեպրիզի երկրորդ բաժինը (8 տակտ) նույնությամբ կրկնում է էքսպոզիցիայի շարադրանքը: Միջին մասի երաժշտությունն իր պայծառությամբ ու վճռականությամբ համապատասխանում է բանաստեղծության գաղափարին. «Աշխատանքի թափն է եռուն, երգն է սրտաբաց ...»:

Երաժշտությունը բարեհամբույր է և աշխույժ: Հակադրությունն ընդգծվում է լադատոնայնական (As-dur) և նյուանսային փոփոխությամբ: Իր կառուցվածքով այն եռամաս է (տես՝ սխեմա թիվ 68):

Խմբերգային շարադրանքն ավելի հագեցած է, ֆակտուրան հարստացված է պոլիֆոնիկ միջոցներով: Շատ կարճ, լակոնիկ կողայում մաժորի VI աստիճանին վերաբերող ալտերացված հարմոնիայի միջոցներով: Կոմպոզիտորը «Կանաչ մեր գարուն» խոսքերով ստեղծում է լուսավոր երանգ և մեղմ պլազալ կադանսով աստիճանաբար մարում մինչև րո, ստեղծագործությունը եզրափակվում է համանուն մաժորում:

Հարմոնիայում որոշ բարդ ակորդներ ստանալու համար, ինչպիսիք են նոնակորդները, ալտերի, տենորների և բասերի մոտ օգտագործված divisi-ները, որոնք և 5-6 ձայնանի հնչողություն են ստեղծում, էնհարմոնիկ փոփոխումները («սի-դուբլ բեմոլ» և «ֆա բեմոլ» հնչյունները) կիրառվել են ընթերցումը պարզեցնելու համար:

Ամբողջ խմբերգում ձայնաձավալը չի գերազանցում գործնական սահմանը:

## ՍԱՐՅԱՆ ՂԱԶԱՐՈՍ ՄԱՐՏԻՐՈՍԻ (1920-1998թթ.)

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ ՀԽՍՀ ժող. արտիստ (1972), Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտոր (1960-1986), պրոֆեսոր: Ղազարոս Սարյանն ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի դասարանը (ղեկավարներ՝ Կաբալևսկի, Դ. Շոստակովիչ և Ա. Ալեքսանդրով): Նրա ստեղծագործական ժառանգությունն այնքան էլ մեծ չէ, բայց նշանակալից է ու բովանդակալից: Կոմպոզիտորի ստեղծագործություններն

ինքնատիպ են և բարձրաճաշակ: Նրա ստեղծագործությունները միշտ խորապես մտածված են ու առանձնանում են կոմպոզիցիոն ձևի համաչափությամբ, կատարելությամբ և յուրատեսակ վարպետությամբ:

Սարյանի գրչին են պատկանում 2 սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար, 2 լարային կվարտետ և այլ կամերային ստեղծագործություններ, «Փեսատես», «Մանրուք», «Հովազաձորի գերինները» ֆիլմերի համար գրված երաժշտությունը, քնարական մասսայական երգեր, ժողովրդական երգերի մշակումներ: Խոշոր սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից են սիմֆոնիան, «Սիմֆոնիկ պոեմ»-ը, որը վերարտադրում է պատերազմի տարիների կերպարներն ու տրամադրությունները, թեմա վարիացիաներով՝ նվագախմբի համար, ջութակի կոնցերտը, սիմֆոնիկ պատկերներ և «Հայաստան» քառամաս հիսուքանչ պաննոն, համակված կոմպոզիտորի հոր՝ հանճարեղ նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի նկարների կերպարներով:

Սարյանի առավել նշանակալից վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը «Խաղաղության օր» սյուիտն է, որում արտահայտվել են կոմպոզիտորի քաղաքացիական հայրենասիրական ձգտումները: Կոմպոզիտորն այստեղ անդրադառնում է խաղաղության համար մղվող պայքարի արդիական թեմային:

**«Խաղաղության օր»** սյուիտը գրվել է 1953թ. Ա. Պողոսյանի խոսքերով, քառաձայն երգչախմբի, մենակատարի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Բաղկացած է երեք ինքնուրույն մասերից.

1. «Առավոտ»,
2. «Բերքի տոն»,
3. «Հանուն խաղաղության»:

**Առաջին մասը՝ «Առավոտ»** նվագախմբային նախաբանի անվորով լուսավոր երաժշտությունը վերստեղծում է արթնացնող բնության կերպարը, նախորդում է երգչախմբին: Սկզբնական տոնայնական անկայությունից հետզհետե հայտնվում է կայուն և լուսավոր D-dur-ը (միքսոլիդիական): Այս տոնայնության մեջ (որը դառնում է ամբողջ առաջին մասի գլխավոր տոնայնությունը) ձևավորվում է թեման քառատակտ «ռիթմական նախապատրաստում»-ով, որից հետո կանանց երկձայն երգչախումբը սկսում է երգել ուրախ, անբռնազբոս երգ՝ գրված ժողովրդականի ոգով:

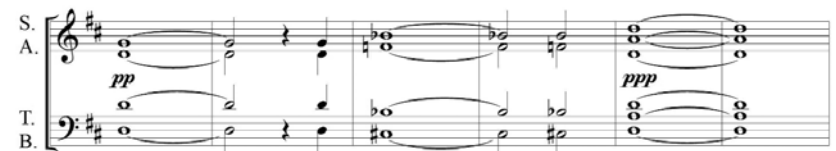
Նոտային օրինակ թիվ 140



Նոր թեմայով և նոր տոնայնության մեջ, մեծ տերցիայի ինտերվալով լուսավոր համադրությամբ (սկզբում Fis-dur-ում, իսկ հետո B-dur-ում) մուտք են գործում տենորները բասերի հետ, որոնց միանում են ալտերը՝ դուրս մղելով չորս տակտ բասերին: Իսկ հաջորդ քառատակտում ալտը լռում է, նորից տեղը զիջելով բասերին: Այսպիսով, տենորները հաջորդաբար կատարում են մեկ վերևի ձայնի (տղամարդկանց երկձայնության մեջ), մեկ ներքևի ձայնի (ալտի) դերը, ընդ որում, այդ ներքևի ձայնն ինքը տրոհվում է 2 խմբի (divisi), նույն կերպ (div.) տրոհվում են և բասերը հաջորդ 6 տակտում:

Շոսամաս ձևի թեմատիկ ռեպրիզը տոնայնական տեսակետից սկսվում է ոչ սովորական ձևով՝ ոչ թե գլխավոր, այլ սուբդոմինանտային տոնայնության մեջ (G-dur) և միայն եզրափակման բաժնում, մի շարք տոնայնական շեղումներից հետո, հաստատվում է D-dur-ը: Այս մասի տոնայնական պլանում կարելի է նշել հետաքրքիր հարմոնիկ առանձնահատկություններ, որոնք ձևակառուցման բեկումնային պահերին հատուկ գունեղություն են ստեղծում: Օրինակ՝ էքսպոզիցիայից միջին մասին անցնելիս տոնայնությունների տերցիային համադրումը (D-dur-Fis-dur, իսկ հետո՝ B-dur): Դեպի ռեպրիզ անցման ժամանակ ուշադրություն է գրավում h-moll սեքստակորդի և G-dur-ի համադրված վառ հնչողությունը, որում tutti մուտք է գործում գլխավոր թեման և այլն: Հետաքրքիր է նաև այսպես կոչված «շուբերտյան» ցածր VI աստիճանի հայտնվելը մինորում:

Նոտային օրինակ թիվ 141



Այստեղ կոմպոզիտորը գիտակցաբար (ենթադրվող) «ռե-բենդը» հնչյունի փոխարեն նշում է էնհարմոնիկ հավասար «դո-դիեզը», որպեսզի հեշտացվի կատարողի համար թերթից ընթերցումը: Որոշ լադային առանձնահատկություններ նույնպես հարստացնում են երաժշտության արտահայտչականությունը մոտեցնելով այն հայկական ժողովրդական երգերի բնույթին: Օրինակ, լադի բարձրացված II աստիճանը (տես՝ նոտային օրինակ թիվ 142):

Խմբերգի շարադրանքը հոմոֆոն-հարմոնիկ է: Կանանց երկձայնության և տղամարդկանց եռաձայնության մեջ ուրվագծվում է ձայնաբաժինների որոշ ինքնուրույնություն:

Բոլոր ձայներում էլ ձայնաձավալը հարմար է և դուրս չի գալիս գործածական սահմաններից:

**Սյուիտի II մասն** անվանված է «Բերքի տոն»: Բանաստեղծական տեքստում արտահայտված է դաշտերում աշխատողների ազատ աշխատանքի բերկրանքն ու ուրախությունը: Այդ տրամադրությունը արտահայտված է չափազանց սրընթաց, առույգ և տոնական երաժշտությամբ: Մեղեդիին եռանդուն է, գրված C-dur-ում, տեմպը արագ (Allegro vivace) և անկանոն ռիթմով, եռաձայն, չափը՝ 6/8-ով: Խանդավառության և ոգևորության մարմնավորմանը նպաստում է նաև խմբերգային շուտասելուկը և վառ դինամիկան: Չնայած նվագախմբի մեծ եռակի կազմին, այն զարմանալի թեթևությամբ և պարզությամբ ստեղծում է նույն աշխույժ և ուրախ տրամադրությունը:

Նոտային օրինակ թիվ 142

Allegro vivace

S. *ff*

A.

T.

B.

խա - դաղ ա - շունն է փոք - վել հան - դում մեր լայն ու բն - թի

Այս մասն ունի բարդ եռամաս ձև, դինամիկ ռեպրիզով (և բոլորովին այլ բնույթի նվագախմբային նախաբանով): Միջին մասում մասնակցում է մենակատար սոպրանոն, որին հետագայում ուղեկցում են երգչախմբի պահված ակորդները և սահուն ձայնատարությունը:

Այստեղ, ինչպես և Առաջին մասում, երգչախմբի ֆակտուրան ակորդային է: Դրա հետ մեկտեղ, հայտնվում է տղամարդկանց ունիստնը (բասերի մոտ), որն ինքնուրույն մեղեդի ունի:

Շատ հետաքրքիր և առանձնակի գրավիչ է իր երանգավորմամբ օկտավային մոնոդիայով զույգ ձայների հնչողության հնարքը (ալտեր և բասեր), որոնք տանում են գլխավոր գաղափարը, և այդ օկտավային մոնոդիայի հետ սոպրանոն և տենորը ամբողջ տակտերով պահում են հարմոնիկ հենակետերը:

Նոտային օրինակ 143

սայ - ծառ դա - թի

S.

A.

T.

B.

Այստեղ նույնպես ձայնաձավալը հիմնականում տեղավորվում է գործածական սահմանում և միայն կուլմինացիոն հանդիսավոր եզրափակման ժամանակ տենորները հասնում են իրենց վերին ձայնասահմանին: Խմբերգի բոլոր չորս ձայները տրոհվում են divisi-ների, որի արդյունքում հնչում է ութձայնանի երգչախումբ:

Սյուիտի Երրորդ մասը՝ **«Հանուն խաղաղության»**, հակադրվում է նախորդներին իր դրամատիկ հագեցվածությամբ: Բանաստեղծական տեքստում առաջ են գալիս պատերազմի չարիքի և ավերածության կերպարները: Հնչում է պայքարի կոչը պատերազմը հրահրողների դեմ: Ապոթեոզում գովերգվում է իմաստուն քաղաքականությունը, որը հայրենիքին խաղաղություն է երաշխավորում: Կոմպոզիտորն այս բովանդակությանը համապատասխան, ճկունորեն բազմազանում է երգչախմբային ֆակտուրան: Դա մեկ ալտերի երկձայնությունն է խստաշունչ e-moll-ի ձայնառությամբ, մեկ հարմոնիկ ակորդային խառը քառաձայնությունը լուսավոր E-dur-ում, մեկ tutti օկտավային մոնոդիան, մեկ ալտերի և բասերի օկտավային մոնոդիան, տագնապալի բաբախող (նվագախմբում) կետադրված ռիթմի վրա, մեկ երկսեռ եռաձայնությունը (առանց բասերի) և վերջապես գագաթնակետում՝ յոթձայնությունը (div) եզրափակիչ հանդիսավոր ակորդներում:

Մեծ դեր է խաղում այստեղ նվագախումբը, որը ինչպես ընդլայնված նախաբանում, այնպես էլ միջնանվագներում նշանակալից իմաստային դրամատուրգիական բեռ է կրում:

Այդ ամենի հետ միասին երգչախումբը նույնպես մեծ դեր է խաղում, զարգացնելով միտքը մոայլ էպիզոդներից դեպի լուսավորը, տոնականը, որոնք գովերգում են խաղաղ, ստեղծարար աշխատանքը, և երջանկությունը հայրենի հողի վրա:

**ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆ ԱՌՆՈ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ  
(1921-1983թթ.)**

Տաղանդավոր կոմպոզիտոր, դաշնակահար, ԽՍՀՄ ժող. արտիստ (1971): Առնո Բաբաջանյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի դասարանը (Վ. Տալյանի դասարան, 1947), Մոսկվայի կոնսերվատորիայի դաշնամուրային բաժինը (Կ. Իգումնովի դասարան, 1948), նաև 1946-1948թթ. Մոսկվայում, ՀԽՍՀ-ի մշակույթի տանը՝ կատարելագործվել է Հ. Լիտինսկու կոմպոզիցիայի դասարանում:

Նրա գրչին են պատկանում համաշխարհային ճանաչում գտած «Հերոսական բալլադը» դաշնամուրի և նվագախմբի համար (1950), կոնցերտներ դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի և նվագախմբի համար, Ռապսոդիան՝ 2 դաշնամուրի համար (Ա. Հարությունյանի հետ համատեղ), «Պոեմ-ռապսոդիան» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 3 լարային կվարտետ, սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար, բազմաքանակ երգեր, էստրադային երաժշտություն, դաշնամուրային ստեղծագործություններ (այդ թվում «6 պատկեր» շարքը), երաժշտություն կինոյի և թատրոնի համար, խմբերգեր, «Ձոն Հայաստանին» երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

Ուսումնասիրենք կոմպոզիտորի «Ազգ փառապանծ» խմբերգը՝ քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար՝ Ա. Գրաշու խոսքերով, որը գովերգում է Հայաստանը.

Հայաստան աշխարհ, դու մեր կարոտն ես  
Նոր կյանքով անմահ:  
Քո ճամփան հնում արնոտ, քարոտ էր,  
Դու ծաղկիր հիմա:  
Ուր լինենք հավետ մեր լույս-փարոսը  
Տունն է հայրենի...

Բաբաջանյանի հեղինակած մեղեդին հնչում է հայկական ժողովր-

դական քաղաքային երգի ոգով (օրինակ՝ «Մանիր, մանիր, իմ ճախարակ» երգի ոգով):

Նոտային օրինակ թիվ 144

Այն հնչում է մի լադում, որը հաճախ է հանդիպում քնարական երգերում՝ հարմոնիկ տետրախորդով և փոփոխական տոնիկայով լադ: Տվյալ դեպքում տոնայնությունը կարելի է համարել փռուգիական A-dur:

Երկրորդ թեման կրկներգի դեր է կատարում և պարային բնույթ ունի: Այն իր մեջ պարունակում է խթանող սինկոպա, որով սկսվում են նրա առաջին երեք և մի քանի հաջորդ տակտերը: Սկզբնական մեղեդին անցնում է տենորների մոտ, որոնք տրոհված են երկու խմբի (զուգահեռ տերցիաներով, div), հետզհետե թեման ավելի աշխույժ տեսքով փոխանցվում է սոպրանոներին և ալտերին:

Նոտային օրինակ թիվ 145

Ինչպես և շատ ժողովրդական երգերում, (հատկապես պարային) ամբողջ ստեղծագործության մեջ գերակշռում են քառակուսի կառուցվածքով ձևերը:

Ընդհանուր առմամբ ստեղծագործությունը գրված է քառյակային-տարբերակային ձևով: Քառյակն իրենից ներկայացնում է նախերգ-կրկներգ (A-B) տիպի երկմաս ձև: Քառյակներում տարբերակայնությունն ապահովվում է հիմնականում խմբերգային ներդաշնակման միջոցներով՝ տեմբրային, դինամիկ և տեմպային կոնտրաստների միջոցով, որոնք և մեծ արտահայտչականություն են հաղորդում ստեղծագործությանը:

**ՄԻՐՉՈՅԱՆ ԷՂՎԱՐԴ ՄԻՔԱՅԵԼԻ  
(1921-2012թթ.)**

Կոմպոզիտոր, դաշնակահար, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, ԽՍՀՄ ժող.արտիստ (1963), Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի Կոմպոզիտորների Միության երկարամյա նախագահ: Էդվարդ Միրզոյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (Վ.Տալյանի դասարան, 1941): 1946-48թթ. Մոսկվայում ՀԽՍՀ-ի մշակույթի տանը կատարելագործվել է Հ. Լիտինսկու և Ն. Պեյկոյի կոմպոզիցիայի դասարանում: Հայ ականավոր կոմպոզիտորներից մեկը, որն առանձնանում է իր վառ ստեղծագործական օժտվածությամբ:

Համաշխարհային փառք ձեռք բերած նրա գործերից են Սիմֆոնիան լարային նվագախմբի և հարվածայինների համար, 3 սիմֆոնիկ պոեմները, այդ թվում «Լոռեցի Սաքոն» (ըստ՝ Հովհ. Թումանյանի), «Հայրենական պատերազմի հերոսներին», «Սիմֆոնիկ պարեր» սյուիտները, Սիմֆոնիկ նախերգանքը և այլ ստեղծագործություններ, լարային կվարտետը, սոնատը թավջութակի և դաշնամուրի համար և այլ դաշնամուրային և վոկալ կամերային ստեղծագործություններ, երաժշտություն կինոյի և թատրոնի համար:

Միրզոյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են «Հայաստան» (1948) և «Տոնական» (1949) կանտատները, որոնց հիման վրա կոմպոզիտորն ավելի ուշ ստեղծեց «Խորհրդային Հայաստան» կանտատը, «Կանտատ Լենինի մասին» (Ալ. Հարությունյանի հետ համատեղ 1950)՝ երգչախմբի և նվագախմբի համար, «Հայրենիքն է կանչում» (խոսք՝ Ա. Վշտունու, 1942), «Փառք Կարմիր բանակին» երգը (խոսք՝ Հովհ. Շիրազի, 1944թ.), «Երգ խաղաղության» (Սարմենի խոսքերով), «Հայաստան» խմբերգը a cappella երգչախմբի համար: «Հերոսի մահվան հիշատակին» խմբերգային ռեքվիեմը («Շրջկոմի նախագահը» ֆիլմի երաժշտության հիման վրա), 2 երգ մանկական եռաձայն երգչախմբի համար՝ լարային անսամբլի նվագակցությամբ (2-րդ տարբերակը՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ), «Իմ դպրոց» (խոսք՝ Ս.Կապուտիկյանի), «Իմ ժողովուրդ» (խոսք՝ Ա. Սահակյանի):

«**Խորհրդային Հայաստան**» կանտատ՝ սոպրանոյի, տենորի, երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի (եռակի կազմ) համար՝ Սարմենի, Ա. Գրաշու և Գ. Սարյանի տեքստերով: Ստեղծագործու-

թյունը համակված է հայրենասիրական ոգով և վառ լավատեսական տրամադրությամբ արտացոլում է ժողովրդի կյանքի տարբեր կողմերը: Կանտատը հինգմասանի է, որոնք միմյանց հաջորդում են հակադրության սկզբունքով՝ I և V եռանդուն և արագ մասերին հակադրվում են II և IV քնարական, երգային դանդաղ մասերը: I, II, III և V մասերը խմբերգային են, IV մասում երգչախումբը հանդես է գալիս բարձր ձայներով (սոպրանո և տենոր) որպես նվագակցություն:

Այստեղ կոմպոզիտորի հեղինակային մեղեդայնությունը հենվում է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ լադերի և ինտոնացիաների վրա: Հարմոնիկ լեզուն (մոդուլյացիաները, ակորդների հաջորդականությունն ու տեսակները), որն առաջ է գալիս այս հիմքի վրա, կանտատի երաժշտության գրավիչ առանձնահատկություններից է և ընդգծում է նրա գունեղությունն ու արտահայտչականությունը:

I մասը՝ «**Ողջուն հերոսներին**» (Սարմենի տեքստով) ողջունում է պատերազմից վերադարձող հերոսներին: Երաժշտությունը տոնական ու ցնծուն է և գնալով ավելի է աշխուժանում նրա բնույթը: Խմբերգային շարադրանքի զարգացումը նպաստում է դինամիկայի աճին, արտահայտչականության ուժեղացմանը. թեման սկզբում շարադրվում է օկտավային մոնոդիայի տեսքով (16 տակտ սոպրանո և տենոր),

Նոտային օրինակ թիվ 146

*Allegro festivo*

Ցոֆ - ծա եր - կիր ա - թե - վա-յին Հա-յաստան նրե-կերո-ժին շե-վոր քնմ - րովիս-գարձայն:

Հետագայում (հաջորդ 24 տակտը) թեման շարունակում են տանել մեկ ալտերը բասերի հետ օկտավով, մեկ ալտերը տենորների հետ ունիսոնով: Բոլոր 40 տակտերի կրկնությունը (ռեպրիզ) կատարվում է խմբերգային tutti-ով հարմոնիկ շարադրանքով (16 տակտ): 22 տակտանի նվագախմբային վերջնանվագից հետո երգչախումբը, սոպրանոների և տենորների divisi տրոհումով մուտք է գործում գլխավոր թեմայով (թեմայի սկզբում մեկ տակտ ներքև իմիտացիայով) և ավելի ու ավելի ոգեշնչվելով, ամենաբարձր դինամիկ մակարդակի վրա fff հասնում է ամբողջ մասի գագաթնակետ:

Բունն ցնծության, տրամադրության ստեղծմանը նպաստում է նաև գունեղ հարմոնիան, երբ վերջում տոնիկան անցնում է մաժորում, փոխարինելով մինչ այդ իշխող e-moll-ին: Դա տեղի է ունենում շնորհիվ նրա, որ երգչախմբի «ժապավենային ձայնատարության» մեջ, որոնք շարժվում են կուռ զուգահեռ սեքստակորդներով, որոշիչ կադանսում հնչում է հարմոնիկ III աստիճանի սեքստակորդը բարձրացված հիմնական տոնով («սոլ-դիեզ»-ով): Շնորհիվ վերջինի, երգչախմբային tutti-ի և նվագախմբի նախատակտում փռուզիական II աստիճանից հետո հանդես եկող «դատարկ» տոնիկան E-dur-ի տպավորություն է թողնում:

Նոտային օրինակ թիվ 147

Հը - գոր ու նոր սո - վե - տա - կան մեր մայր հա - ռա - գատ

մայր Հա - յա - տան:

II մաս. «**Երազանք**»՝ այստեղ ջերմ քնարական տոներով գովերգվում է հարազատ Երևան քաղաքը, դրա հետ մեկտեղ երաժշտության մեջ արտահայտվում է վշտալի մտահոգություն Արաքսի մյուս ափում ապրող եղբայրների դժբախտ ճակատագրի վերաբերյալ:

Ինչպես նվագախմբային, այնպես էլ խմբերգային շարադրանքում, օգտագործվում են նյութի զարգացման պոլիֆոնիկ միջոցներ (ֆուգատո):

III մաս. «**Աշխարհաբային երգ**». այստեղ նորից հնչում են կենսուրախ, սրընթաց ռիթմերն ու ինտոնացիաները Allegro con brio, որոնք արծազանքում են կանտատի առաջին մասի երաժշտությանը:

Նոտային օրինակ թիվ 148

Allegro con brio

Հեյ քա - ռր քա - ռի, դա - ռր դա - ռի

Շարադրանքն անցնում է երգչախմբի և ամբողջ նվագախմբի ակորդային ֆակտուրայով: Բնորոշ է նաև այն (ինչպես և I մասում), որ ձայների շարժումն անցնում է խիտ դասավորված ակորդների կուռ ձայնատարությամբ ալտերի և սոպրանոների մոտ (նման հաստվածներում հնչում է իրական վեցձայնանի երգչախումբ): Այստեղ նույնպես տպավորիչ են գունեղ հարմոնիկ համադրումները (տեղեցիային, սեկունդային):

IV մաս. «**Քնարական**» (խոսք՝ Գրաշու) սոպրանոյի և տենորի սի-րային զուգերգին պատասխանում է երկսեռ երգչախումբը՝ սկզբում առանց սոպրանոների, իսկ հետագայում ամբողջ կազմով (ալտերի և բասերի div-ով):

Թող ձեզ միշտ ժպտա մեր կյանքը,  
Միշտ անուշ հնչի ձեր երգը,  
Թող պայծառ լինի ձեր սերը,  
Ոնց երկրի անմար լույսերը:

Ի տարբերություն կանտատի մյուս մասերի, այս մասում խմբերգի շարադրանքը բացառապես ակորդային-խորալային է:

V մաս. «**Ժողովրդական տոն**» (Սարմենի խոսքերով). կանտատի լավատեսական ապոթեոզն է, որում ընդգծված են ուրախության, առնականության և ցնծության տրամադրությունները: Առույգ, գրավիչ ռիթմը (որը հիշեցնում է ժողովրդական քոչարի պարը), երգչախմբա-

յին և նվագախմբային հնչողության հզոր դինամիկան վերարտադրում են վերամբարձ բանաստեղծական խոսքերը:

Նոտային օրինակ թիվ 151

Ուշադրություն է գրավում թեմայի սկզբում ակտիվ ներգործող խմբերգային «շուտասելուկը» (առանձին վանկերի դժվար վանկաշեշտման միջոցը յուրաքանչյուր ութերորդական և տասնվեցերորդական նոտայի վրա արագ տեմպում):

Վեհ, հարմոնիկ է ռիթմը և հանդիսավոր է կոդայի բնույթը: Կանտատի ֆինալը, ըստ իր ձևի, ավելի բազմազան և բարդ է, քան մնացած մասերը (եռ-հինգմասանի ռոնդո ձևում A B A' CA կողմ). այն իր մեջ ընդգրկում է խմբերգային բազմազան ֆակտուրա՝ ակորդային, պոլիֆոնիկ (իմիտացիոն և հակադրվող), և խառը: Կոդայում սոպրանոների և տենորների ձայնաբաժինները հասնում են բարձր ռեգիստրների, ստեղծելով վառ և ուժգին հնչողություն:

**ԿՈՏՈՅԱՆ ՎԱՂԱՐՇԱԿ ԱՀԱՐՈՆԻ (1921-1992թթ.)**

Կոմպոզիտոր, դաշնակահար, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Վաղարշակ Կոտոյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (1950թ. Վ. Տալյանի, Բ. Քուշնարյանի և Գ. Եղիազարյանի դաս.): Կատարելագործվել է Մոսկվայում, ՀԽՍՀ-ի մշակույթի տանը Հ. Լիտինսկու մոտ:

10 օպերետի հեղինակ է (այդ թվում «Սիրո հովիտ», «Փեսացուներ», «Իմ զոքանջը» և այլն), որոնցում խմբերգերը որոշակի դեր ունեն: Վ. Կոտոյանը զրել է նաև 3 դաշնամուրային կոնցերտ, կոնցերտային ռոնդո դաշնամուրի և նվագախմբի համար, «3 սիմֆոնիկ պար», բազմաթիվ երգեր, ռոմանսներ և գործիքային ստեղծագործություններ, երաժշտություն թատրոնի և 3 կինոֆիլմերի համար:

Վ. Կոտոյանի խմբերգային ստեղծագործություններից են. երկու վոկալ-սիմֆոնիկ սյուիտները (երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար, 1951-52թթ.), «Երկիր Նաիրի» օրատորիան (Ե. Չարենցի խոսքերով, 1963), 2 կանտատ քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ «Հայրենիքիս» (Գ. Բանդուրյանի խոսքերով), «Անուշ Հայաստան» (Ե. Չարենցի, Սարմենի և Վ. Հարությունյանի խոսքերով), «Համայն հայոց քաղաքամայր»՝ ասացված մենակատարների (սոպրանո, բարիտոն), քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Հողի երգը» երգի-պարի անսամբլի համար, «Անհայտ զինվորին» (խոսք՝ Ն. Միքայելյանի), Պոեմ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, խմբերգեր նվագախմբի և դաշնամուրի նվագակցությամբ՝ «Իմ Երևան» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի, 1961), «Էրեբունի» (խոսք՝ Սարմենի, 1968), 2 պատկեր (երգչախմբի և նվագախմբի համար), «Վերածնված Հայաստան» (1967), «Երգ պարտիզանների մասին» (Ա. Սահակյանի խոսքերով, 1975), «Հաղթանակի երգ» (1975), «Տոնական շուրջպար» (խոսք՝ Գ. Բանդուրյանի, 1978), «Ռուս ժողովրդի կենացը» (խոսք՝ Հ. Շիրազի, 1978), «Պոեմ-ռեքվիեմ» նվիրված երկրաշարժից տուժածներին՝ մեցցո-սոպրանոյի երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (Հովհ. Թումանյան, Ե. Չարենց, Հովհ. Շիրազ, 1989) և այլն: Բազմաթիվ խմբերգեր երգի և պարի անսամբլի համար, որոնց թվում են «Հրազդան» (խոսք՝ Հովհ. Շիրազի, 1970), «Տաղ հայրենիքին» (խոսք՝ Գ. Բանդուրյանի, 1977): Բոլոր երգերը արժանացել են մրցանակների: Կոմպոզիտորը կատարել է նաև ժողովրդական երգերի մշակումներ՝ «Գիշեր-ցերեկ» (Շերամ), «Ծիսական» (Շիրվանի), «Խաղ-պար»:

**«Երգ, նվիրված հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամությանը»** (խոսք՝ Հովհ. Շիրազի, 1978, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար):

Իր հայրենասիրական բանաստեղծության մեջ Հովհ. Շիրազը խոսքը հղում է ռուս մեծ ժողովրդին, Մոսկվային՝ խաղաղության երաշխիքին: Կրկներգն իր մեջ պարփակում է պոետի միտքը.

Քանի աշխարհում թիկունքը դու ես,  
Կապրի Հայաստանն ու քե՛ք կանեմ ես...

Բանաստեղծության ոգեշունչ տրամադրությանը համապատասխանում է Կոտոյանի խրոխտ, եռանդուն և ուրախ երաժշտությունը: Կոմպոզիտորին բնորոշ մեղեդայնությունը, ջերմությունը և երաժշ-

տության մատչելիությունը, նրա սերտ կապը հայկական ժողովրդական քաղաքային երգի հետ, ամբողջապես արտահայտված է նաև այս խմբերգում: Այն գրված է քառյակային ձևով, նախանվագով (fis-moll) և կրկներգով (As-dur) երկու անգամ կրկնվող:

A B B  
13+7+7

Ստեղծագործությունը սկսվում է նվագախմբային նախանվագով (As-dur), որում օգտագործված է կրկներգի (B) նյութը: Քառյակի եռակի կրկնությունից հետո ստեղծագործությունը եզրափակվում է 8 տակտանի կոդայով, ավարտվելով լուսավոր F-dur-ում:

Կրկներգ երկրորդ անգամ անցկացումից հետո նվագախմբային վերջնանվագը թարմություն է հաղորդում զարգացմանը, այն անցնում է սուբդոմինանտային տոնայնության մեջ (Des-dur), բայց հետո վերադառնում է նախանվագի տոնայնությանը (f-moll):

Խմբերգի մեղեդին պարային բնույթի է և հայկական շատ պարային երգերին բնորոշ՝ յուրատիպ կետադրված ռիթմով (նախերգում) և 5/8 չափով:

Մաժոր լադի փոփոխական VI աստիճանը (մեկ ավտերացված «ֆա-բեմոլը», մեկ բնական «ֆա բեկարը») նույնպես բնորոշ է հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններին:

Ուրախ կրկներգը կառուցվածքով յոթատակտանի պարբերություն է մեջ, որն As-dur-ից մոդուլացվում է դեպի զուգահեռ:

Այս հայրենասիրական խմբերգը, ինչպես և Վ. Կոտոյանի երգերի մեծամասնությունը, մատչելի է ինչպես ընկալման, այնպես էլ կատարման համար: Ստեղծագործության շարադրանքը հիմնականում հոմոֆոն է: Նվագախմբային հատվածների գունեղ ֆակտուրան (նախաբան, նախանվագ, եզրափակում) համապատասխանում է երգի տոնական տրամադրությանն ու եռանդուն բնույթին: Երգչախմբի ձայնաձավալը գործածական սահմաններում է:

### ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ ԷԴՎԱՐԴ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1922-1987թթ.)

Կոմպոզիտոր, դաշնակահար ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1963), Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Էդվարդ Բաղդասարյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի դաշնամու-

րային (Գ. Սարաջևի դասարան, 1947) և կոմպոզիցիայի բաժինները (Գ. Եղիազարյանի դասարան, 1950): Նրա ստեղծագործության մեջ գլխավոր տեղը գրավում է գործիքային երաժշտությունը, ինչպես օրինակ՝ «Ռապսոդիան ջութակի և նվագախմբի համար», 24 պրելյուդ դաշնամուրի համար և այլն: Սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրել է նախերգանք, պոեմ, սյուիտ, ինչպես նաև կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար: Կամերային կազմի համար՝ դաշնամուրային կվինտետ, լարային կվարտետ, սոնատ կլարնետի և դաշնամուրի համար:

Բաղդասարյանի վոկալ գործերից են՝ ռոմանսները, երգերը և մի քանի խմբերգ: Մեծածավալ վոկալ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից են՝ «1905 թվական» պոեմը, «Երգ Հայաստանի մասին»՝ չորս մասից կանտատը երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար (I, III մասերը Վ. Հարությունյանի, իսկ II, IV մասերը Ա. Սահակյանի տեքստերով, 1980): Բաղդասարյանը շատ է գրել երաժշտություն թատրոնի համար և էստրադային երգեր:

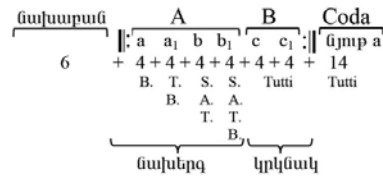
Անդրադառնանք **«Երգ Հայաստանի մասին»** կանտատի IV մասին:

**«Հայրենիք»** քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար (Ա. Սահակյանի խոսքերով, C-dur, 4/4, Maestoso energico): Երգի բովանդակությունը հայրենիքի գովերգումն է. - «Հայաստան, սիրելի երկիր, դու փոքրիկ կարծես, մի սիրտ»: Խմբերգը հանդիսավոր բնույթի է, որոշ չափով վիպերգական: Եռանդուն, քնարական, վեհաշունչ երաժշտության մեջ գերակշռում է լուսավոր C-dur-ը:

Ստեղծագործության ինքնատիպ մեղեդայնության մեջ վերարտադրվել են հայկական ժամանակակից երգի ինտոնացիաներին հատուկ որոշ միտումներ: Թարմ է նաև նրա հարմոնիան, որում հանդիպում են ավտերացիաներով ու խրոմատիզմներով սուր համահնչյուններ: Երգը գրված է քառյակային ձևով, գործիքային նախաբանով և կոդայով:

Քառյակը նախերգ-կրկներգի տիպի երկմասանի ձև ունի, ընդ որում, քառատակտ կրկներգը կրկնվում է ոչ միևնույն բառերով: Կողայում սկզբնական թեման մեծացումով է ներկայացվում, որը և ապոթեոզին հաղորդում է մեծ հանդիսավորություն և մոնումենտալություն:

Սխեմա թիվ 69



Խմբերգային շարադրանքը ձևի տարբեր բաժիններում փոխվում է: Նախերգին բնորոշ է ձայների ինքնուրույնություն (հակադիր և ենթաձայնային պոլիֆոնիայի տարրերով): Այն սկսվում է բասերին հանձնարարված գլխավոր թեմայով: Հաջորդ քառատակտում նրանց միանում են տենորները՝ սկզբում օկտավով, իսկ հետո, տրոհվում են թաձայնային խմբերի: Երկրորդ նախադասությունը (b՝ 4 տակտ) սկսում են սոպրանոները և ալտերը (զուգահեռ տերցիաներով), որոնց ինքնուրույն ենթաձայններով միանում են տենորները: Նախերգանքի վերջում (b՝ 4 տակտ) մասնակցում է ամբողջ երգչախումբը (tutti), և այս պահից սկսած մինչև վերջ շարադրաձևն ակորդային է:

Որոշ սուր համահնչյուններ կենտրոնացված են հիմնականում նվագախմբային նվագակցության մեջ: Սակայն, երգչախմբային ձայներում երբեմն հնչում են բավական բարդ հարմոնիկ համահնչյուններ: Օրինակ՝ նախաբանի նվագախմբային շարադրանքի մեջ «կվարտային ակորդներ» են հնչում:

Նոտային օրինակ թիվ 150



Կամ կրկնակի հապաղումից հետո հանդես եկող ակորդը (որը Ռախմանինովյան ակորդն է հիշեցնում)

Նոտային օրինակ թիվ 151



Կամ ալտերացված կրկնակի դոմինանտայի և դոմինանտ-նոնակորդի գունեղ միացումը:

Նոտային օրինակ թիվ 152



Անսպասելիորեն, ալտերացված դոմինանտ-նոնակորդից (D9<sup>+5-9</sup>) հետո հնչող VI<sub>56</sub>-ը (տոնիկա՝ սեքստայով):

Նոտային օրինակ 153



Խմբերգում տպավորիչ է հնչում օժանդակ դոմինանտի ալտերացված տերցկվարտակորդը՝ դեպի սուբդոմինանտ, որը շնորհիվ ակորդի կվինտային տոնի կրկնակի ալտերացիայի, իջեցված կվինտայով նոնակորդի տպավորություն է թողնում՝ (տես՝ 156-a օրինակը): Հաջորդ տակտում նույն ֆոնկցիոնալ նշանակությամբ, բայց այլ կերպ նոտագրված ակորդը հնչում է որպես Ces-dur-ի D9 (տես՝ 156 b օրինակը): Իրականում այս երկու ակորդները հավանաբար այսպիսի տեսք պետք է ունենան

Նոտային օրինակ թիվ 154 ա



Նոտային օրինակ թիվ 154 բ



Բայց եթե 154 ա-ում ակորդը նոտագրվել էր դիեզներով, ապա դա բացատրվում է դեպի «Ֆա-դիեզ» և «յա-դիեզ» ձգողականությամբ, իսկ 154 բ-ի ակորդում «յա-բեմոլը» դրված է «սոլ-դիեզի» փոխարեն, սոպրանոյի ձայնաբաժնում:

Չնայած նշված որոշ ակորդների հարմոնիկ բարդությանը, կապված այս ակտերացիաների և խրոմատիզմների հետ, այս վերջինները խմբերգային ձայներում առանձնակի դժվարություններ չեն ներկայացնում, քանի որ նրանք ինտոնացիոն տեսակետից պարզ են և գտնվում են լադային ազգակցության ոլորտում:

Խմբերգի ողջ ձայնաձավալը դուրս չի գալիս գործածական սահմաններից:

**ԱՐԱՎԱՅԱՆ ԷՊՈՒՐԴ ԱՍԼԱՆԻ  
(1923-1986թթ.)**

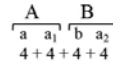
Կոմպոզիտոր, դաշնակահար, մանկավարժ, ՀԽՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ (1965թ.), Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Էդուարդ Աբրահամյանը 1950թ. ավարտել է Թբիլիսիի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի (Ս. Բարխուդարյանի դասարան) և դաշնամուրի (Ա. Տուլաշվիլու դասարան) բաժինները: Նրա գործերից են 2 դաշնամուրային կոնցերտը, «7 պար» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Հայրենիք» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, բազմաթիվ դաշնամուրային ստեղծագործություններ, այդ թվում սոնատ, 38 պրեյլուդ, էքսպրոմտներ և այլն: Մեծ թվով վոկալ ստեղծագործություններ, այդ թվում Ավ. Իսահակյանի խոսքերով գրված վոկալ շարք, բազում ռոմանսներ և երգեր, երաժշտություն թատրոնի համար (12): Խմբերգային ստեղծագործությունների շարքում «Ձոն բարեկամության»՝ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, ժողովրդական երգերի մշակումներ, այդ թվում՝ «Քաղքում առա քահրի քար», «Կոլխոզի արտերում» (երկուսն էլ a cappella երկսեռ երգչախմբի համար):

«Քաղքում առա քահրի քար» երգի սկզբնաղբյուրը հայկական ժողովրդական երգ է, որը 1949թ. գրավել է Մ.Ավետիսյանի կողմից<sup>78</sup>:

Քնարական բնույթի այս երգը մշակված է քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (g-moll, 6/8): Չնայած, ինչպես երգը, այնպես էլ մշակումը իր բովանդակությամբ, ձևով և արտահայտչամիջոցներով պարզ է և փոքրածավալ, այնուամենայնիվ, երգչախմբից պահանջվում է կատարողական վարպետության որոշակի մակարդակ:

Երգի ձևը քառյակային է. 3 անգամ կրկնվող քառյակը իրենից ներկայացնում է պարզ երկմաս ձև, ռեպրիզայնության տարրերով.

Միսեմա թիվ 70



Ընդ որում, a և a<sub>1</sub> կառուցվածքները մեղեդիներով իրարից չեն տարբերվում, բայց տարբեր են խմբերգային շարադրանքով՝ առաջին նախադասությունը (a) կատարում է կանանց երկձայնությունը. ակտերը ներկայանում են որպես կոնտրապունկտ՝ կառուցված սոպրանոների տխուր և հոգեթով մեղեդու հարմոնիկ հիմքի վրա:

Նոտային օրինակ թիվ 155



Տենորների դարձվածքի մուտքը կադանսի պահին անընդմեջ գծով միացնում է երկու նախադասությունները:

Երկրորդ նախադասությունը սկսվում է երգչախմբի ոչ լրիվ երկսեռ կազմով, իսկ հետո 2-րդ տակտում մուտք են գործում բասերը և հետագայում հնչում է լրիվ երկսեռ քառաձայնությունը:

Միջին մասն անցնում է զուգահեռ մաժորում, որը նոր թեմա է և նույնպես շարադրված է քառաձայն լրիվ երգչախմբի համար:

<sup>78</sup> Այս խմբերգը հրատարակվել է «Песни народов СССР» ժողովածուի 9-րդ հատորում, Москва, Музгиз, 1953: Երգի տարբերակը՝ «Աշխատանքի երգ» վերնագրով սահմանափակ քանակով հրատարակվել է Երևանի ժող. ստեղծագործության տան կողմից, 1952թ.:

Ռեպրիզն իր առաջին կեսում (այսինքն 2 տակտով) նման է նախադասության երկրորդ երկտակտին, իսկ երկրորդ կեսը, միևնույն ժամանակ, հանդիսանում է և՛ կողա, և՛ կատարվում է ամբողջ կազմով՝ tutti: Բասերին հանձնարարված է եզրափակիչ մեղեդին, որը առաջին պարբերության մեջ երկու անգամ անց էին կացրել սոպրանոները:

Նոտային օրինակ թիվ 156



Երգչախմբի ձայնաձավալը գործածական սահմաններում է:

### ԲԱՐԱԵՎ ԱՆԴՐԵՅ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1923-1964թթ.)

Անդրեյ Բաբաևը 1950թ. ավարտել է Բաքվի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (Կարա-Կարաևի դասարան): Գրել է «Արծվաբերդ» օպերան, սիմֆոնիա, նվագախմբային սյուիտ, «Երիտասարդություն» սիմֆոնիկ նախերգանք, կոնցերտային ռապսոդիա, «Հնդկական ֆանտազիա», ժողովրդական գործիքների անսամբլի համար գրված 2 սյուիտ, «Բաղդասար աղբար» կոմիկական օպերա, «Հոկտեմբեր» կանտատ, «Բարեկամություն» դրամատիկ պոեմ, կամերային ստեղծագործություններ, կինոյի և թատրոնի համար գրված երաժշտություն և այլն:

Ա. Բաբաևի «**Արծվաբերդ**» օպերան, կազմված է նախաբանից և 4 գործողությունից, գրվել է Զ. Վարդանյանի և Գ. Բորյանի լիբրետոյի հիման վրա<sup>79</sup>: Այն նվիրված է ժամանակակից թեմայի՝ Հայաստանի գյուղական տնտեսության կոլեկտիվացմանը (գործողությունը կատարվում է Արծվաբերդ լեռնային շրջանում 1930-ականներին) և հետադեմ ուժերի դեմ առաջադեմ ուժերի պայքարին, որի ֆոնի վրա պատկերվում է նաև օպերայի հերոսների անձնական դրաման:

<sup>79</sup> Առաջին անգամ օպերան բեմադրվել է Երևանում, երբ տոնվում էր Հոկտեմբերյան հեղափոխության 40-ամյակը (1957թ.):

Օպերայի երաժշտությունը հիմնվում է հայկական ֆոլկլորի վրա, այն երգային է և զգացմունքային: Այս իմաստով հատկապես պատկերավոր է օպերայի III գործողությունը՝ «Ասք Լենինի մասին» (քառաձայն երկսեռ երգչախմբի, մենակատար տենորի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար):

Գարնան մայիսյան տոնի ժամանակ ժողովուրդը ուրախանում է, երիտասարդությունը պարում է: Նախկին պարտիզան ծեր կոլտնտեսականը պատմում է իր կովի տարիների կյանքից և խոսելով հեղափոխական անցյալից, ոգևորված բացականչում է. «Ո՛վ է տարել մեզ պայքարի, ո՛վ է բերել արևն ու լույսը...»: Ժողովուրդը միանում է այս բացականչությանը և կոմերիտական Կարենի նախերգից հետո մի ոգեշունչ երգ է երգում, որը նվիրված է առաջնորդին:

Նոտային օրինակ թիվ 157



Երգի մեղեդին պարզ է և մատչելի, և չնայած հիմնականում նրա չափը է 3/4 է, այնուամենայնիվ, այն հանդիսավոր օրհներգային բնույթ է կրում (ինչին նպաստում է կետադրված ռիթմը): Դրա հետ մեկտեղ, նրանում հմայիչ քնարականություն կա: Այս եղանակը մոտ է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը. լադային առանձնահատկությունները (նախերգում զուգահեռ տոնայնությունների փոփոխականությունը, իսկ կրկներգում հարմոնիկ մաժորը, ռիթմական և կադանսային դարձվածքները, որոշ կառուցվածքների ոչ սիմետրիկությունը, քառակուսի կառույցների հաղթահարումը և այլն):

«**Ասք Լենինի մասին**» կառուցված է քառյակային սկզբունքով. քառյակը կրկնվում է 2 անգամ, կազմված է մենակատարի նախերգից (A) տարբեր տեքստերով և երգչախմբի կրկներգից (B) միևնույն տեքստով: Երրորդ անգամ նախերգը (տենոր) երգում է կրկներգի մոտիվն ու տեքստը և երգչախումբը պատասխանում է՝ նույնը երրորդ անգամ կրկնելով: Հնչողության ուժն աստիճանաբար աճում է սկզբից մինչև վերջ. դրան նպաստում են ոչ միայն դինամիկ նշումները, այլև ֆակտուրային միջոցները: Այսպես, սկզբում p-ով կոմպոզիտորը սոպ-

րանոներին տրոհում է *divisi*՝ հնչողության ուժը նվազեցնելով, իսկ գա-  
գաթնակետում պահպանելով սկզբնական հարմոնիան, նա *divisi*-ն  
հանձնարարում է ավտերին, և փոխարենը սուպրանոների մեղեդու ու-  
նիսունն ամբողջ ուժով է հնչում: Խմբերգի շարադրանքը ակորդային  
է, միանման ռիթմական ձայնաբաժիններով:

**ՕՐԱՆՅԱՆ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍԵՐԳԵՅԻ  
(1925-2011թթ.)**

Կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1985) Ալեք-  
սանդր Օհանյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպո-  
զիցիայի բաժինը (պրոֆեսոր Գ. Եղիազարյանի դասարան, 1954):  
Հեղինակ է սիմֆոնիայի (1957), «Կերպարների և երևակայության աշ-  
խարհում» սիմֆոնիկ պատկերների, «Հեռավոր և մոտ երազներից»  
(8 մասանի) և «Գարնան զարթոնքը» սիմֆոնիկ սյուիտների: Նրա կա-  
մերային ստեղծագործություններից են «Ակնթարթներ» դաշնամու-  
րային շարքը և այլն:

Վոկալ-սիմֆոնիկ կանտատներն են՝ «Երազանք» (Սարմենի  
խոսքերով, 1977) միասեռ պատանեկան երգչախմբի և սիմֆոնիկ  
նվագախմբի համար (չորս մասից) և «Լենին» (Ե. Չարենցի խոսքե-  
րով, 1967) միասեռ պատանեկան երգչախմբի, մենակատար բարի-  
տոնի և հարվածայինների համար: Մանկական երգչախմբի և  
դաշնամուրի համար գրել է «Հայրենի բնության պատկերները»  
(խոսք՝ Սարմենի), բաղկացած յոթ մասից՝ I. «Գարնան սպասում», II.  
«Մանուշակ», III. «Ամպրոպ», IV. «Ամռան գիշերով խարոյկի մոտ», V.  
«Անձրև», VI. «Աշնանային անտառի օրորը», VII. «Առաջին ձյուն»:

Առանձին խմբերգային ստեղծագործություններ մանկական երգ-  
չախմբի և դաշնամուրի համար. «Աշնան եղևնի» (խոսք՝ Ա. Խնկոյա-  
նի), «Տերևներ» և «Երիտասարդ կառուցողների երգը» (խոսք՝ Վ.  
Տալլանի), 6 խմբերգ (Ս. Մուրադյանի խոսքերով), «Օրորոցային»,  
«Ծաղկածոր», «Անամպ երկինք», «Ձմեռ պապիկի հասցեն», «Քանի  
դեռ երկինքը մաքուր է», «Լսիր աշխարհ», «Հայրենիքի արևի տակ»  
(խոսք՝ Ա. Օհանյանի), «Ո՛վ է նա» (խոսք՝ Ռ. Ղարիբյանի և Ա. Օհա-  
նյանի), մանկական քառաձայն խմբերգեր a cappella երգչախմբի  
համար, «Լուսաբաց», «Գարունը գալիս է» (խոսք՝ հեղինակի), «Հայ-  
րենիք» (խոսք՝ Ա. Մուրադյանի) և այլն:

**ԳՅՈՂԱԼՅԱՆ ՋԵՅՄՍ ԱՐՄԵՆԱԿԻ  
(1925-1988թթ.)**

Խմբավար, կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գոր-  
ծիչ (1967), Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, խմբավարության  
ամբիոնի երկարամյա ղեկավար Ջեյմս Գյոզալյանը, համերգային,  
մանկավարժական և հասարակական գործունեությունից բացի, մեծ  
ուշադրություն էր դարձնում կոմպոզիցիային: Նրա խմբերգային ստեղ-  
ծագործություններից են՝ «Լենին» արական երգչախմբի, բարիտոնի  
և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, գրել է նաև երկսեռ երգչախմբի և  
դաշնամուրի համար՝ «Երգ բարեկամության», «Երևան», «Քնարա-  
կան», «Վերածնված Հայաստան», «Հայրենասերներ», «Սպասում»:  
Ժողովրդական երգերի մշակումներից հայտնի են «Ծիծեռնակը» (Գ.  
Դողդիսյանի խոսքերով), «Գարուն եկավ շաղերով» և այլն:

**«Երգ բարեկամության»** խմբերգը ամենահայտնի գործերից է՝  
քառաձայն երկսեռ երգչախմբի համար դաշնամուրի նվագակցու-  
թյամբ (2/2, Allegro maestoso, խոսք՝ Հովի. Ղուկասյանի).

		Արևաշող դաշտերի մեջ դալար Եղբայրության երգն ենք հյուսել ոսկելար Թող հնչի ու թռչի լեզուներով ազգերի Բյուր ոսկեբառ:
Նախերգ	{	
		Թող համայն աշխարհում խաղաղություն լինի Եվ հավետ գարուն,
Նախերգ	{	Թող հնչի ու թռչի Աղավնու պես մեր երգը ողջ աշխարհում:

Ստեղծագործության երաժշտությունը կրակոտ է, շարժուն մեղե-  
դիով, սլացող դեպի առաջ: Աշխույժ ռիթմով դաշնամուրի նվագակ-  
ցությունն ընդգծում է կերպարի կենսախինդ բնույթը: Մեղեդին անցնում  
է փոռուզիական մաժորում (E-dur, հիմքում հարմոնիկ տետրախորդով  
և փոփոխական տոնիկայով), որում երբեմն բարձրացվում է լադի II  
աստիճանը: Սրա հետ կապված (հատկապես ավտերի մոտ) ավելի  
պատասխանատու են դառնում II-ից դեպի III-ը և հակառակը՝ աստի-  
ճանների միջև մեղեդիական քայլերը:

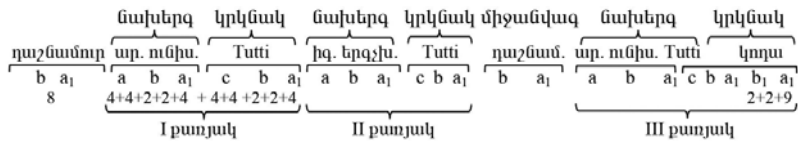
Կողայում կոմպոզիտորը լադը մեկնաբանում է որպես հարմոնիկ  
a-moll, այսինքն, որպես տոնիկա ընտրվում է երկու հնարավոր տո-  
նիկաներից մեկը (երկակի լադ): Բարդ կադանսում սպասվող a-moll-ի

փոխարեն տալիս է A-dur եռահնչյուն, որով և հաստատում է երգի լուսավոր բնույթը:

Ստեղծագործության ձևը քառյակային է և հիմնվում է նախերգ-կրկներգ սկզբունքի վրա (տվիրական երևույթ է մասսայական երգերի համար), սակայն, տվյալ դեպքում և նախերգը, և կրկներգը կարող են հնչել նաև առանց մենակատարների, որոնց փոխարեն օգտագործվում է միասեռ ձայների ունիսոնը (սկզբում տղամարդկանց, հետո կանանց, երրորդ անգամ՝ նորից տղամարդկանց):

Ավելի մեծ աշխուժություն և բազմազանություն ստեղծելու համար նախերգերում տարբերակվում են բազմազան խմբերգային շարադրանքները, կրկներգում (tutti) պահպանվում է ակորդային շարադրանքը:

Մխենա թիվ 71



Նախերգի երեք անգամ կրկնվող քառյակը կրկներգի հետ կազմում է երկմաս ձև՝ եռամասային տարրերով:

Խմբերգային շարադրանքի տարբերակները տրված են հետևյալ հաջորդականությամբ:

Առաջին քառյակի նախերգը, aba<sub>1</sub>՝ արական ունիսոն (T, B);

երկրորդ քառյակի նախերգը՝ a կանանց ունիսոն (S, A);

b (2+2)՝ կանանց երկձայնություն (S, A);

a<sub>1</sub> (4)՝ կանանց ունիսոն (S, A);

երրորդ քառյակի նախերգ a՝ արական ունիսոն (T, B)

a<sub>1</sub> (4)՝ օկտավային միաձայնություն S, A՝ ունիսոն, T, B՝ ունիսոն (երկ-սեռ):

Ուշագրավ են երգի ռիթմական կառուցվածքի որոշ առանձնահատկություններ, որոնք նրան դինամիզմ և արտահայտչականություն են հաղորդում. օրինակ՝ մոտիվների կոտորակում՝ հետագա միագումարումով, ինչպես նաև միջտակտային հաճախակի գործածվող կրակոտ սինկոպաներ նախերգերում և կրկներգերում: Չնայած դրանք բնականորեն են շարադրված, այնուամենայնիվ կատարողի համար որոշակի դժվարություն են ներկայացնում, որին և պետք է ուշադրություն դարձնի խմբավարը:

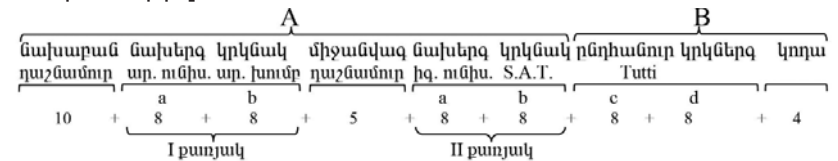
**Խմբերգային երգ «Երևան»<sup>80</sup>** խմբերգը գրված է քառածայն երկ-սեռ երգչախմբի և դաշնամուրի համար (a-moll, Allegro con amore, չափը՝ 7/8, փոփոխվող 5/8-ով և 8/8-ով), Հովի. Շիրազի խոսքերով: Գովերգում է Հայաստանի հարազատ և ծաղկող մայրաքաղաքը:

Երգը նախորդի հետ շատ ընդհանուր գծեր ունի. կենսուրախ, կայտառ, հայրենասիրական պաթոսը, իսկ արտաքինից՝ նույն լադատոնայնությունը, միասեռ ունիսոնների հաջորդումը երգչախմբային tutti-ով և այլն: Սակայն տարբերվում է մետրական կառուցվածքի և ձևի երկու կարևոր առանձնահատկություններով:

Ամենից առաջ ուշադրություն է գրավում յուրահատուկ մետրառիթմը: Ամբողջ երգը շարադրվում է տարբեր չափերով 5/8, 7/8 և 8/8 հաջորդականության հիման վրա (նաև մեկ տակտը՝ 6/8), որոշ տակտերի ներսում հանդիպում են պարզ տակտերի տարբեր դասավորություններ. 3x2x2 և 2x3x2 (մեկ անգամ 5/8-ով տակտը 2x3 տարբերակով է, ի հակադրություն իշխող 3x2 տարբերակին):

Այս խմբերգում ինքնատիպ է նաև ձևը: Բացի այն, որ այստեղ ներկայացված է տվիրական քառյակային ձև երկու նախերգի և կրկներգի տիպի քառյակներով (a-b), տարբերակվող խմբերգային շարադրանքով, ստեղծագործության մեջ կա նաև «ընդհանուր կրկներգ», որը կարծես հանրագումարի է բերում երգի բովանդակությունը: Սա, ընդհանուր առմամբ, ստեղծում է բարդ երկմասանի ձև:

Մխենա թիվ 72



**ՀԱՆԻՆՅԱՆ ԳՐԻԳՈՐ ՄՈՒՇԵՂԻ (1926-1991թթ.)**

Կոմպոզիտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Գրիգոր Հախինյան ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (Գ. Եղիազարյանի դասարանը, 1957): Երկու օպերաների հեղինակ է՝ «Մարդը առասպելից»

<sup>80</sup> Հրատարակվել է խմբերգերի նույն ժողովածուում և անմիջապես հաջորդում է վերը ուսումնասիրված խմբերգին:

(«Կամո») և «Ծովինար», գրել է նաև երեք մեկ գործողությամբ բալետ՝ «Ախթամար», «Ուտենի», «Լոռեցի Սաքոն», 4 սիմֆոնիա, սիմֆոնիկ պոեմներ «Աղավնավանքի տաճարը», «Հերոսական», «Ցնծություն» նախերգանքը, «Կոմիտաս» պոեմ-ռապսոդիան, կոնցերտ տրոմբոնի և նվագախմբի համար և այլն: Կամերային ստեղծագործություններից են դաշնամուրային տրիոն, 3 լարային կվարտետը, սոնատը ֆլեյտայի և ֆագոտի համար, սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար, տարբեր գործիքային պիսներ, երաժշտություն դրամայի և կինոյի համար և այլն:

Գ. Հախինյանի խոշոր վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններն են՝ «Թոնդրակեցիներ» օրատորիան՝ տենորի, երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (Վ. Դավթյանի խոսքերով), «Գինու երգը»՝ a cappella երգչախմբի համար (1976, Վ. Դավթյանի խոսքերով), «Հայաստան» եռմասնի կանտատը (Ս. Կապուտիկյանի խոսքերով), «Մեծ հաղթանակ» եռմաս կանտատը՝ քառաձայն երգչախմբի և նվագախմբի համար (Ս. Մուրադյանի խոսքերով): Հախինյանի գրչին են պատկանում նաև ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներ դաշնամուրի նվագակցությամբ և a cappella խմբերգեր:

**«Սայաթ-Նովա»** (1963) կանտատը՝ սուպրանոյի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի սիմֆոնիկ նվագախմբի համար Հախինյանի նշանակալից ստեղծագործություններից մեկն է, որը նվիրված է աշուղական երգարվեստի դասական, հանճարեղ Սայաթ-Նովայի ծննդյան հոբելյանական 250-ամյակին: Գրվել է Ե. Չարենցի, Հովհ. Շիրազի և Հովհ. Թումանյանի խոսքերով: Կանտատը բաղկացած է երեք մասից. I մասը՝ Andante maestoso (Չարենցի խոսքերով), II մասը՝ Allegro (Հովհ. Շիրազի բանաստեղծության հիման վրա) և նրանից անմիջապես հետո, առանց ընդմիջման (attaca), III մասը՝ Andante agitato, իսկ հետագայում՝ Maestoso (Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծության հիման վրա): Բանաստեղծությունների ռոմանտիկական ոգեշունչ ոգուն համապատասխան կոմպոզիտորը ստեղծում է քնարական ժանրի կանտատ: Նրա երաժշտությունը հուզական է, վեհ, փոքր-ինչ պաթետիկ, հարազատ Սայաթ-Նովայի ոճին: Օրինակ՝ գուսանական ոճին մոտ է I մասի որոշ իմպրովիզացիաները, իսկ II և III մասերը հիշեցնում են Սայաթ-Նովայի «Ուստի կուգաս, ղարիբ բլբուլ» (տես՝ նոտային օրինակ թիվ 167) և «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգերը (տես՝ նոտային օրինակ թիվ 161): II մասում կա նաև «Ես քու ղեյմեթը չիմ գի-

տի» երգից ուղիղ մեջբերում, որն անցնում է նվագախմբի մոտ, իսկ հետագայում նրա հետ կոնտրապունկտում է մենակատար սուպրանոն (տես 37-ից 45 թվերը)<sup>81</sup>: Բացի այդ, ինչպես I, այնպես էլ II և III մասերում, նվագախմբում, լայտմոտիվի ձևով անցնում է Սայաթ-Նովայի «Նազանի» երգի դարձվածքը (տես՝ 3, 16, 50 թվանշանները) տարբեր վերափոխումներով: Այս լայտմոտիվն անցնելով բոլոր մասերում, շարքին հաղորդում է դրամատուրգիական միասնություն:

Կանտատի մասերն իրար հաջորդում են հակադրության սկզբունքով: I մասը երգային է և փոքր-ինչ իմպրովիզացիոն: Նրա ինքնատիպ թեմատիզմը մոտ է աշուղական պատմողական երգասացության ոճին:

Նոտային օրինակ թիվ 158

S. solo  
Andante sostenuto  
Ե-րազ տե-սա Մա-յաթ Նո - վեմ մո-սու ե - կալ սա - գը ձե-ոյն:

Այստեղ, սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագակցության մեջ մասնակցում են նաև մենակատար սուպրանոն և քառաձայն երկսեռ երգչախումբը, ինչպես ինքնուրույն դերով, այնպես էլ որպես մենակատարին նվագակցող:

II մասը՝ Allegro, կրում է կրակոտ տաքարյուն բնույթ, 5/8 և 6/8 չափերի կամակոր ռիթմով, որը հատուկ է գուսանական ոճին (տես նոտային օրինակ թիվ 159):

III մասում (Maestoso) նորից իշխում է լայնաշունչ ու երգային տարերքը:

Երգչախումբը մասնակցում է բոլոր մասերում, գլխավորապես, որպես կանտատի ինքնուրույն միավոր: Սրա հետ մեկտեղ I մասի եզրափակման մեջ (19 թվանշանից սկսած), ինչպես նաև III մասի կողայում երգչախումբը մենակատար սուպրանոյի համար հանդես է գալիս որպես հարմոնիկ (ակորդային) նվագակցություն: Իսկ որոշ էպիզոդներում (օրինակ, 14-15 թվանշանները) երգչախումբը շարադրելով հիմնական մեղեդին, միասին պոլիֆոնիկ շերտ է ստեղծում մենակատար սուպրանոյի հետ, որն այդ դեպքում կոնտրապունկտող գիծն է շարադրում:

<sup>81</sup> Բոլոր ցուցումները (թվանշանների և էջերի) արված են ըստ կանտատի կլավիրի, «Советский композитор», Москва, 1970:

Ֆակտուրայի բազմազանության տեսակետից երգչախումբն առավել հետաքրքիր է օգտագործված կանտատի II մասում: Կոմպոզիտորը հանձնարարում է նրան գլխավոր թեման նվագախմբային նվագակցության խթանող դիրքի ֆոնի վրա: Այստեղ վառ և աշխույժ կերպար է ծնվում, որը համապատասխանում է Հովի. Շիրազի գովերգող բանաստեղծությանը.

Ես էլ աշխարհ տաղով եկա,  
Բայց դու իմ սար, Սայաթ-Նովա ...

Նոտային օրինակ թիվ 159

Կանտատի III մասը, որը փաստորեն ստեղծագործության բարձրագույն ապրթեոզն է անմիջականորեն բխում է II մասի եզրափակիչ հատվածից: Այն իրականացվում է նվագախմբային կապի միջոցով (Andante agitato, 3/4, որը բերում է դեպի հանդիսավոր Maestoso, 4/4, Es-dur), հիմնված «Նազանի» երգի լայտմոտիվի վրա:

Որպես գրական տեքստ այստեղ հնչում են Հովի. Թումանյանի խորհրդանշական խոսքերը՝ Սայաթ-Նովային նվիրված հայտնի քառատողից.

Երգով եկավ, վերքով գնաց Սայաթ-Նովան,  
Տաղով եկավ, ախով գնաց Սայաթ-Նովան,  
Սիրով եկավ, սրով գնաց Սայաթ-Նովան,  
Սիրով մնաց Սայաթ-Նովան...

Մեծ աշուղի կյանքի դառը ճշմարտությունը կոմպոզիտորը մարմնավորում է միևնույն երաժշտական մտքի բազմակի հաստատմամբ: Այն կատարում են երգչախմբային tutti-ին և նվագախումբը:

Վերը նշված թեման, որը հոգեհարազատ է «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգի, հոմոֆոն հարմոնիկ շարադրանք ունի, tutti լայն դասավորված ակորդներով, որոնք առանձնակի վառ և արտահայտիչ են հնչում:

Նոտային օրինակ թիվ 160

Վերջին երկու ֆրազները («Սիրով եկավ, սրով գնաց Սայաթ-Նովան, Սիրով մնաց Սայաթ-Նովան») կրկնում է մենակատար սոպրանոն (մեղեդին իմպրովիզացիոն բնույթի է): Այս վշտալի, բայց միևնույն ժամանակ, լուսավոր և հանդիսավոր մեղեդու հարմոնիկ ուղեկցությունը ստեղծում են a cappella երգչախմբի ամբողջ կազմի ակորդները: Նվագախմբի գործիքային մասի նման անսպասելի անջատումը և մարդկային ձայների մաքուր հնչողությունը, մեծ գեղարվեստական ազդեցություն է գործում:

Ամենավերջում Es-dur պահված տոնիկական ակորդի վրա (մենակատար սոպրանոյի և երգչախմբի մոտ) ներխուժում է նվագախումբը և սրընթաց պասսաժներով (Allegro ֆորտիսիմո) եզրափակում է կանտատը:

Կանտատի II և III մասերի ամենապաթետիկ կոլմինացիոն հատվածներում սոպրանոյի ձայնաբաժնում օգտագործված է բարձր տեսիտուրա (մինչև երրորդ օկտավի «սի-բեմոլը»): Մենակատար-սոպրանոն I մասի զագաթնակետում հասնում է մինչև երրորդ օկտավի «ռե-դիեզ», իսկ կանտատի ամենավերջում՝ երրորդ օկտավի «մի բեմոլ»:

**ՉԵՔԻՋՅԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ (1928թ.)**

Իմբավար, Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի գլխավոր դիրիժոր, գեղարվեստական ղեկավար, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պատվավոր պրոֆեսոր, ԽՍՀՄ ժող. արտիստ, Հովհաննես Չեքիջյանը հանդես է եկել ամենահեղինակավոր նվագախմբերի հետ, հեղինակ է մի շարք խմբերգային ստեղծագործությունների, այդ թվում՝ «Գարնանային անուրջներ» (խոսք՝ Վ. Տերյանի) վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը մենակատարների, երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Տոնական ձոն» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի) նվիրված Ա. Իսախանյանի 60-ամյակին,

մենակատարների, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (3 մասից), «Մեկիկ-մեկիկ» (խոսք՝ Ս. Գյոգալյանի), խմբերգ քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար, «Միջնադարյան մեղեդի» խորալը (առանց խոսքերի), «Նախերգանք» (խոսք՝ Հ. Չեքիջյանի) և այլ ստեղծագործություններ: Երկսեռ քառաձայն երգչախմբի համար ունի բազմաթիվ մշակումներ, այդ թվում՝ Largo-ն՝ Ա. Դվորժակի 9-րդ սիմֆոնիայից, Է. Գրիգի՝ «Նորվեգական պար»-ը (ժողովրդական խոսքերով), Յ. Ֆրենկել՝ «Կոունկներ» (խոսք՝ Ռ. Համզատովի), «Հնդկական երգ» (ժողովրդական խոսքերով), Ժ. Կարվարենցի «Քեզ համար» (խոսք՝ Շ. Ազնավուրի), Ա. Հեքիմյանի «Հայաստան» (խոսք՝ Պ. Սևակի) երգերը և այլն:

### ՉԹՉՅԱՆ ԳԵՂՈՒՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1926թ.)

Կոմպոզիտոր, մանկավարժ, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1980), ՀՀ ժող. արտիստ (2011), Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Գեղունի Չթչյանը ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի ստեղծագործական բաժինը (պրոֆ. Գ. Եղիազարյանի դասարան, 1953): Նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից են բալետային սյուիտը, 7 մանկական պատկերները, «Բարի լույս» և «Երիտասարդական» նախերգանքները, կոնցերտներ ձայնի և նվագախմբի համար, ջութակի և նվագախմբի, դաշնամուրի և նվագախմբի համար (մանկական): Գրել է 7 վոկալ շար, լարային կվարտետ, սոնատներ թավջութակի և դաշնամուրի համար, շեփորի և դաշնամուրի համար, ուդի և դաշնամուրի համար, ալտի և դաշնամուրի և մենակատար թավջութակի համար, կամերային երգեր, բազմաթիվ խմբերգեր մանկական երգչախմբի համար: Նրա a cappella խմբերգային գործերից են 2 կանտատը՝ «Իմ Հայաստան» (խոսք՝ Գ. Սարյանի և Մ. Մարգարյանի, 1959), երկսեռ քառաձայն երգչախմբի համար և «Տարվա եղանակները» (խոսք՝ Ս. Խարազյանի, Ա. Մուրադյանի, 1972) կանանց և մանկական երգչախմբերի համար: «Հայոց ծառը» պոեմը (խոսք՝ Ս. Մուրադյանի), «Կապույտ մանուշակ» (խոսք՝ Վ. Վարդանյանի, 1966) կանանց եռաձայն երգչախմբի համար, «Տերևը աշնան» (խոսք՝ Շողենցի, 1967), «Հայրենի քարեր» (խոսք՝ Մ. Քանըքանյանի, 1967), «Անհայտ զինվորը» (խոսք՝ Ս. Մուրադյանի, 1976), «Ձոն հայրենիքի» (խոսք՝ Ս. Մուրադյանի, 1977), «Մեր ճանապարհը» (խոսք՝ Ս.

Մուրադյանի, 1978) խմբերգերը երկսեռ երգչախմբի համար, «Երկիր իմ» (խոսք՝ Լ. Սարգսյանի, 1971) քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Երևան» (խոսք՝ Ս. Մուրադյանի), «Հայոց երկիր, հայոց հող» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի), «Հայ դյուցազուն Անդրանիկին» (նաև տարբերակ մանկական երկձայն երգչախմբի համար), «Ձոն գրքին» (խոսք՝ Ս. Մուրադյանի) մանկական երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և այլն:

«Ձոն Հայրենիքին» քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (D-dur, 4/4, Moderato):

Ստեղծագործության հիմքում Ս. Մուրադյանի հայրենասիրական բանաստեղծությունն է, որը գովերգում է արևով լուսավորված Հայրենիքի ծաղկող բնությունը, արծաթով փայլող վեհ լեռները, իմաստուն ժողովրդին:

Կոմպոզիտորը այս մտքերը և տրամադրությունները երաժշտության մեջ վերարտադրում է քնարական մեծ պարօսով: Մեղեդին ձայնից-ձայն անցնելով զարգանում է հանգիստ և սահուն ձևով: Նրանում կարելի է նկատել հայկական ժողովրդական երգին բնորոշ լադաինտոնացիոն գծեր (բազմաքանակ բնորոշ վերընթաց կվարտաներ, հարմոնիայում միևնույնի ցածր II աստիճանը, սինկոպան կադանստում և այլն): Սրան նպաստում են նաև բնական լադային փոխհարաբերությունները հարմոնիայում:

Նոտային օրինակ թիվ 161

Ստեղծագործության ձևը բարդ եռամաս է, ոչ մեծ կողայով: Սխեմա թիվ 73

a	b	c	a	b	կողա
5+6	14	14	5+6	14	8
D-dur	h-moll	H-dur	D-dur	h-moll	D-dur
A		B		A	

Այն ունի որոշակի առանձնահատկություններ.

Առաջին մասի առաջին բաժինը (a) ոչ քառակուսի կառուցվածք ունի (5+6): Երկու նախադասություններն եզրափակվում են զուգահեռ

տոնայնության կադանսներով. առաջին նախադասությունը՝ լրիվ կադանսով (որը գլխավոր տոնայնության ընդհատված կադանսի տպավորություն է թողնում), երկրորդը՝ կիսակադանս h-moll-ում: Առաջին մասի ամբողջ երկրորդ բաժինը (b) անցնում է մեծ մասամբ h-moll տոնայնության մեջ, իսկ երկրորդ մասը (B)՝ համանուն H-dur-ում: Երկու մոդուլյացիաներն էլ (թե՛ լադայինը, թե՛ տոնայնականը) իրականացվում են տոնայնությունների զունեղ համադրությամբ (h→H և H→D):

Առաջին դեպքում (էքսպոզիցիայից միջին մաս անցման ժամանակ) լուսավոր H-dur-ի անսպասելի հայտնվելը համապատասխանում է տեքստի մտքին, որում խոսվում է լուսավոր տոնական ուրախության մասին. «Ամեն նոյեմբերի ուրախ երգը քո թևերին, զուգվում ես դու հանդիսավոր»:

Դեպի ռեպրիզ անցման ժամանակ (H→D) լադատոնայնական փոփոխությունն իրականացվում է մեղեդիական քայլի միջոցով: Տեղերների համար նշանակալի դժվարություն է ներկայացնում հարմոնիայում անցումը «յա-դիեզից» «յա-բեկար», մեղեդիում ստացվող տրիտոնային թռիչքով:

Նոտային օրինակ էիվ 162

Պոլիֆոնիկ շարադրանքով էպիզոդներն ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում հաջորդում են հոմոֆոն-հարմոնիկ ակորդային շարադրանքով հատվածներին: Այս հաջորդման օրինաչափությունը կայանում է նրանում, որ յուրաքանչյուր a, b և c կառուցվածք սկսվում է պոլիֆոնիկ շարադրանքով, բայց շարունակվում է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքով: Այս բաժինների պոլիֆոնիան տարբեր է. a և c նախադասություններում կարծես ձայների փոխկանչ է տեղի ունենում (TABS) հենց իր իսկ թեմայի և նրա ենթաձայների: b նախադասության մեջ անցնում է ոչ ճշգրիտ իմիտացիա նոր մեղեդու մասնիկներով տարբեր ինտերվալներով:

Եզրափակիչ կադանսում հետաքրքիր է դոմինանտայնության թուլացումը և պլագալ դարձվածքների գերակշռումը. լրիվ անկատար կադանսում IV<sup>9</sup>-ից հետո, V աստիճանի վրա հանդես եկող ակորդը

հնչում է բաց թողնված տերցիայով (ձգտող տոն), իսկ նոնակորդը եզրափակող II աստիճանի բաց թողնված կվինտայով:

Նոտային օրինակ թիվ 163

Երգչախմբի բոլոր ձայնաբաժինների ձայնաձավալի դուրս չի գալիս գործածական սահմաններից, միայն կողայում ստարանոն իր գաթանակետին է հասնում՝ երրորդ օկտավի «յա»:

### ՀՈՎԱՆՆԻՍՅԱՆ ԷՂԱՐ ՍԵՐԳԵՅԻ (1930 – 1998թթ.)

Կոմպոզիտոր, հասարակական գործիչ, ՀԽՍՀ ժող. արտիստ 1972թ.: ԽՍՀՄ ժող. արտիստ (1986թ.): Էղգար Հովհաննիսյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի ստեղծագործական բաժինը (1953, պրոֆ. Գ. Եղիազարյանի դասարան) և Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (1957, ղեկավար՝ Ա. Խաչատրյան),

Նրա ստեղծագործությունները շատ նշանակալից են և բազմազան: Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում այնպիսի խոշոր կտավի գործեր, ինչպիսիք են «Ճանապարհորդություն դեպի Էրզրում» օպերան (ըստ Պուշկինի, 1987), «Մարմար» (1957), «Երկնագույն նոկտյուրն» (1964), «Հավերժական կուռք» (1966), «Ժաննա դ' Արկ» (1986) բալետները, «Անտունի» (1969) բալետ-օրատորիան, «Սասունցի Դավիթ» (1976) օպերա-բալետը, 1-ին սիմֆոնիան (1957), 2-րդ սիմֆոնիան՝ գրված սոպրանոյի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1982), 3-րդ սիմֆոնիան՝ լարային և հարվածային գործիքների համար (1983), կոնցերտ սաքսոֆոնի և նվագախմբի, կոնցերտ լարային գործիքների համար, «Կոնցերտ-բարոկո»՝ ջութակի, կլավեսինի և լարային նվագախմբի համար (1983), սիմֆոնիկ սյուիտներ, պրեմներ և այլ ստեղծագործություններ, «Դիմակահանդես» խորեոգրաֆիկ երաժշտական կոմպոզիցիան՝ Ա.Խաչատրյանի երաժշտության հիման վրա (1982), դաշնամուրային կվինտետ, լարային կվարտետներ, այլ կամերային ստեղծագործություններ, երաժշտություն կի-

նոյի և թատրոնի համար, այդ թվում «Պատվի համար», «Արտակարգ հանձնարարություն», խոշոր վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ՝ «Աշխարհին խաղաղություն» սիմֆոնիկ պոեմը երգչախմբի և նվագախմբի համար (Վ. Արամունու, Վ. Մկրտչյանի, Ա. Պողոսյանի խոսքերով, 1949), «Էրեբունի» քառաձայն կանտատը երգչախմբի և նվագախմբի համար (1969), «Արփա-Սևան»՝ բարիտոնի, երգչախմբի և նվագախմբի համար (1969), «Երևան-Էրեբունի» (1968) և «Սարդարապատ» (1969) խմբերգերը երգչախմբի և նվագախմբի համար, «Դաշտերի հերոսներին» (1950), խմբերգը երգչախմբի և դաշնամուրի համար, «Երգ երգոց» (Վ. Դավթյանի խոսքերով, 1980) երգչախմբի և նվագախմբի համար: Խմբերգեր a cappella՝ «Երկու ափ» (խոսք՝ Գ. Էմինի, 1951թ.) և «Հոգեհանգիստ» (խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի), 20 խմբերգ և խմբերգային պոեմներ Վ. Տերյանի խոսքերով, որոնց թվում են «Դու հպարտ ես, իմ հայրենիք», «Անուշ անուջով պարուրիբ հոգիս», «Ես չեմ մոռանում», «Գանձա», «Մի փրկություն կա միայն» և այլն: Ժող. երգերի մշակումներ a cappella երգչախմբի համար (1980-1984), որոնց թվում են «Մոր ողբը», «Աղե, վառա ես», «Քելե լաո», «Յորեն եմ ցանե», «Ալաշկերտի գութաներգ», «Սուրմալուի հորովել», «Հայ շորորա, շորորա» և այլն:

Է. Հովհաննիսյանի օպերաների և բալետների շատ խմբերգային համարներ կարելի է կատարել որպես ինքնուրույն համերգային ստեղծագործություններ: «Անտունի» բալետ-օրատորիայի II գործողության մեջ մասնակցում է երկսեռ երգչախումբը, նվագախմբի հետ միասին. I. Lacrimosa, II. Danse macabre, III. Tuba mirum, IV. Dies irae:

**«Երկու ափ»** չորսմասանի պոեմը երկսեռ a cappella երգչախմբի համար (Գ. Էմինի խոսքերով, 1952) էր. Հովհաննիսյանի՝ հայրենասիրական թեմայով գրված ամենանշանակալից ստեղծագործություններից մեկն է: Այն աչքի է ընկնում իր մտահղացմամբ, նոր սոցիալական հնչողությամբ թեմայով, ժանրի ինքնատիպությամբ, կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և յուրատիպ ձեռագրով:

Բանաստեղծի՝ Գ. Էմինի քնարական տեքստը պատմում է մարդկանց երջանիկ կյանքի մասին, որոնք մոռացել են իրենց մռայլ անցյալը, պատմում է երջանիկ աշխատանքի և լուսավոր կյանքի մասին և այդ ամբողջը հակադրում է Արաքսի մյուս ափում ապրող ժողովրդի անուրախ և վշտալի կյանքին: Առանձնապես ողբերգական են պանդուխտի ապրումները, որը տառապում է հեռուներում հայրենիքի կարոտով և զգում է հայրենի հողի կարոտը:

Ստեղծագործության խորը գաղափարական իմաստը կոմպոզիտորին թելադրել է արտահայտման բարդ ձև: Պոեմը կազմված է չորս մասից:

**I մաս. «Արաքսի ափին».** պատմողական ձևով, լայն եղերական ոճով, այստեղ երգվում է այն մասին, թե Արաքսը ինչպես ինքն իրենով աշխարհը բաժանեց 2 մասի:

Կոմպոզիտորի կողմից ընտրված խմբերգային շարադրանքի երաժշտական արտահայտչամիջոցներն ու հնարները շատ բազմազան են: Բովանդակությունը վերարտադրելու համար այստեղ օգտագործված են նաև tutti օկտավային միաձայնություն, նաև պոլիֆոնիա (ենթաձայնային, կոնտրաստային, իմիտացիոն) և ակորդային շարադրանք, հաճախ տրոհված (div) ձայներով, նաև որոշ ձայների պահված հնչյուններ՝ մյուս ձայների մելոդիկ շարժման ժամանակ: Կերպարներին, տրամադրություններին և նրանց հնչերանգներին համապատասխան, ամբողջ մասի ընթացքում փոխվում են տեմպային ցուցումները, առաջ են գալիս բնորոշ նշագրումներ (Moderato, poco piu mosso, Largamente, Allegro moderato e energico, con dolore և այլն), բազմապիսի դինամիկ բնորոշումներ:

Բանաստեղծական տեքստում ընդգրկված են արտահայտիչ ողբերգական բռնկումներ («Մեզ օգնության է կանչում այն ափից...»), կամ բարձրաձայն բացականչություններ («Իմ Արաքս, կես արած»):

Մեղեդու գագաթնակետային թռիչքների հետ կապված էպիզոդներում սոպրանոների և տենորների մոտ ձայնասահմանը հասնում է վերին նշագծին: Բասերի մոտ նույնպես (5 թվանշանից սկսած) հանդիպում են վերևի ձայնասահմանի հնչյուններ (առաջին օկտավի «դո», առաջին օկտավի «ռե»): Բարձր տեսիտորայի են հասնում նաև սոպրանոները և տենորները պոեմի IV մասում՝ եզրափակման մեջ հայրենիքի գովերգման պահերին:

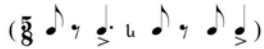
Այս ամբողջը և միևնույն ժամանակ երբեմն բարդ լադային և հարմոնիկ կոմպլեքսները, ձայների հնարավորին չափ ինքնուրույնությունը, կատարողական բարձր վարպետություն են պահանջում: Նույն դիտարկումը վերաբերում է նաև ստեղծագործության մյուս մասերին, որոնք գրված են կոմպոզիցիոն և խմբերգային վարպետության բարձր մակարդակով:

**II մասը «Ժողովրդի տունը»** նկարագրում է տոնական ուրախ տրամադրություն. «Մեր Արագի ձախ ափը ծաղկել է, զուգվել է. ծաղկազարդ դաշտերում, այգում և դաշտերում աշխատանքի նոր երգեր

են հնչում», a cappella հնգաձայն երգչախմբին (S, A, IT, IIT, B) հանձնարարված է ժողովրդական պարային բնույթի դինամիկ աշխույժ և տաքարյուն երաժշտություն 5/8 չափում, պարզ տակտերի անընդմեջ հաջորդականությամբ. 2x3, Allegro աշխույժ տեմպում (a-moll տոնայնության մեջ, որը միջին մասում փոխարինվում է f-moll-ով):

Նախաբանի քառատակտում արդեն հիմք է դրվում ամբողջ մասի ռիթմիկական բաբախմանը:

Նոտային օրինակ թիվ 164



Ինչպես նաև մշտական ձայնառությունը (հայկական ժողովրդական դամի նմանակում) բասերի մոտ:

Սկզբում գլխավոր թեման հանձնարարված է 1-ին տենորներին և հաստատվում է ավելի բարդ պարային նախշագարդ ռիթմ:

Նոտային օրինակ թիվ 165



Հետզհետե խմբերգային հնչողությունը հարստացվում է շնորհիվ ձայների քանակի ավելացման. սկզբում կոնտրապունկտող ձայնով մուտք են գործում ավտերը<sup>82</sup>, այնուհետև մեղեդին անցնում է սոպրանոներին, սկզբում ստեղծելով վեցձայնություն (բասերի տրոհմամբ), իսկ զագաթնակետում՝ յոթձայնություն:

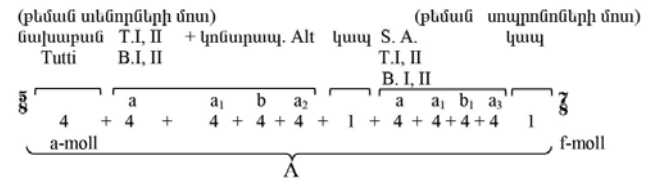
Նոտային օրինակ թիվ 166



Բարդ եռամաս ձևի առաջին մասի խմբերգային շարադրանքի աստիճանական զարգացումը կարելի է արտահայտել հետևյալ սխեմայով.

<sup>82</sup> Ավտերի և տենորների ձայնաբաժինների խաչաձևումով:

### Սխեմա թիվ 74



Միջին մասն իրենից ներկայացնում է երաժշտական նոր նյութ:

Հետաքրքիր է նաև նոր տոնայնության (միաժամանակ նոր չափի՝ 7/8 և ռիթմի) ներմուծման միջոցը: Խմբերգային միաձայնության մեջ «մի» հնչյունը որպես գլխավոր տոնայնության դոմինանտ (կիսակադանսում) հանկարծակի վերաիմաստավորվում է որպես f-moll-ի ձգտող տոն և հաջորդ տակտից սկսվում է միջին մասը (B) նոր թեմայով (f-moll նոր տոնայնության մեջ, 7/8 չափով):

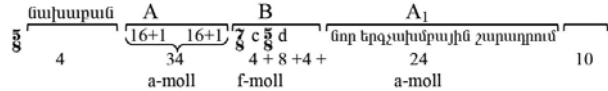
Նոտային օրինակ թիվ 167



Այստեղ թեման իմիտացիոն սկզբունքով փոխանցվում է բասերից ավտերին, այնուհետև սոպրանոներին և տենորներին, որից հետո սկզբնական 5/8 չափում անցկացվում է նոր թեմա: Հետզհետե ձևափոխվելով այն իմիտացիոն սկզբունքով նախապատրաստում է գլխավոր թեմայի ռեպրիզը, որը տենորների մոտ մուտք է գործում նոր տոնայնությամբ, որպեսզի հետո նորից անցնի սոպրանոներին, իսկ հետո տենորներին, ապա սոպրանոներին:

Ձևն ընդհանուր առմամբ, բարդ եռամաս է՝ նախաբանով և եզրափակումով, ռեպրիզը կրճատ է, նրանում խմբերգային շարադրանքը տարբերակված է.

Սխեմա թիվ 75



**III մասը՝ «Պանդուխտը»** նկարագրում է պանդուխտի մեծ տառապանքները, որը հայրենիքից հեռու, դատապարտված է բախտի քմահաճույքին.

Ափում ավեր, ափում տրտում  
 Ինձ հետ անվերջ խոսում ես դու,  
 Կանչում հեռվից...

Երաժշտությունն արտահայտում է անսահման թախիծ, տխրություն և երբեմն էլ՝ հուսահատություն: Մեղեդին արտահայտիչ է և ընդմիջվում է հոգեցների և հառաչանքների ողբերգական ինտոնացիաներով: Հարմոնիան լարված, դիստոնանսային է, երանգավորված մռայլ տոներով:

Երաժշտական միջոցները մոտ են ժողովրդական երգերի մեղեդիական և ռիթմական դարձվածքներին, ժողովրդական ողբերին:

Անհանգիստ խոսակցական ինտոնացիաները փոխարինվում են ազատ դեկլամացիոն բնույթի էպիգրոներով: Այս ամբողջը ստեղծում է մարդկային տառապանքի իրական պատկերը:

Բարձր աստիճանի ընդհանրացումը, որը հատուկ է Է. Հովհաննիսյանի երաժշտությանը, վերարտադրում է ոչ միայն պանդուխտի հոգեկան ապրումները, այլև ողջ ժողովրդի ողբերգությունը:

Արտահայտիչ և պերճախոս է խմբերգային երգեցողության ռեգային ձայնարտաբերման միջոցը ռեպրիզում, որը միևնույն ժամանակ ամբողջ մասի կոդան է:

**IV մասը՝ «Ազգայության հայրենիք»**, հակադրվում է նախորդին իր լուսավոր երանգավորմամբ ու կենսախիղ, հանդիսավոր քայլերգի բնույթով.

Սովետական իմ հայրենի երկիր,  
 Դու բոլոր ազգերի պաշտպան ու փրկիչ:  
 Քո գիրկն են գալիս պանդուխտ քո որդիք...

Այս տողերին համապատասխան, երաժշտությունը ստանում է գնձուն և եռանդուն բնույթ (Allegro festoso, D-dur, 2/2):

Այստեղ, ինչպես և նախորդ մասերում կոմպոզիտորն օգտվում է երաժշտական արտահայտչականության և խմբերգային շարադրանքի բազմապիսի միջոցներից:

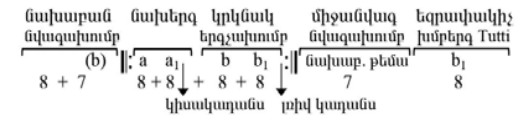
IV մասում գերազանցապես օգտագործված է ակորդային շարադրանքով հոմոֆոնիա՝ բազմահնչյուն ակորդներով (հիմնականում 6-7, իսկ երբեմն էլ 8 հնչյուններից կազմված, յուրաքանչյուր ձայնաբաժնում divisi-ների տրոհման միջոցով): Կոմպոզիտորն օգտվում է նաև միասեռ եռաձայն կազմով տղամարդկանց ձայներից, իսկ երբեմն էլ ոչ լրիվ երկսեռ կազմից (առանց սուպրանոների):

Էդ. Հովհաննիսյանի «Երևան-Էրեբունի» երգը Պ.Սևակի խոսքերով, մեծ սեր ու ժողովրդականություն է վայելում: Կոմպոզիտորն այն գրել է 1968թ. Էրեբունի-Երևանի հիմնադրման 2780-ամյակի տոնակատարության առթիվ: Այն գրված է քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (Andante cantabile, c-moll)<sup>83</sup>:

Երգի մեղեդին, որը ինչպես ինքը կոմպոզիտորն է ասում, ստեղծվել է մեկ շնչով, գրված է առանձնահատուկ ջերմությամբ, նրբագեղությամբ և պարզությամբ<sup>84</sup>: Այն չափազանց երգային է և սահուն իր շարժման մեջ, և, չնայած սկզբից մինչև վերջ անցնում է միևնույն լարում (հարմոնիկ c-moll), այն չի ընկալվում որպես տխուր, եղբերգական: Առաջին պլանում նկատելի է ազնվական լարվածքը և հանդարտ հանդիսավորությունը:

Ստեղծագործության ձևը քառյակային է՝ հիմնված է եռակի կրկնվող (ռեպրիզի միջոցով) քառյակի վրա՝ կազմելով նախերգ-կրկներգի տիպի երկմասայնություն.

Սխեմա թիվ 76



Նախաբանի սկզբում հարմոնիկ պլանում անցնում է այսպես կոչված «ոսկե սեկվենցիա»՝ I-IV, VII-III, VI-II, V-I<sup>85</sup> ակորդային հաջոր-

<sup>83</sup> 1969թ. հրատարակված «Երևան-Էրեբունի» խմբերգի կլավիրում («Հայաստան» հրատ.) ներկայացվում են այս երգի 2 տարբերակները. առաջինը՝ մենակատարների զուգերգով, երկրորդը՝ երգչախումբ, դաշնամուրի նվագակցությամբ: Մենք կուսումնասիրենք խմբերգային տարբերակը:

<sup>84</sup> Պատահական չէ, որ այս մեղեդին հաճախ է օգտագործվում ամենատարբեր հեռուստառադիոհաղորդումներում:

<sup>85</sup> Նման «ոսկե սեկվենցիայի» օրինակները երաժշտական պրակտիկայում չափազանց շատ են, բայց և բազմաբնույթ (իրենց տեսակով և սուբյեկտիվ նախնի ակորդների դասավորությամբ): Սկսած Հենդելի թիվ 7 կլավեսինային սյուիտի «Պասակալիայից» մինչև Նովիկովի «Эх, дороги» երգը և Ա.Հարությունյանի «Հայրենիքիս հետ» երգ-կանտատը:

դականությունը, որը հետագայում փոխարինվում է I-IV, V-I, IV-V-T հաջորդականությամբ:

Կրկնվող տիպի նախադասություններում կոմպոզիտորը բազմազանությունը ստեղծում է ֆակտուրայի և խմբերգային շարադրանքի տարբերակման միջոցներով: Նախերգի առաջին նախադասության մեջ (a) տղամարդկանց և կանանց ձայների օկտավային մոնոդիա է: Նախերգի երկրորդ նախադասության մեջ (a1)՝ օկտավով կրկնապատկված երկձայնություն է, զուգահեռ, շեղ և այլ շարժումների հաջորդականությամբ, համեմատաբար ինքնուրույն ձայնատարությամբ:

Նոտային օրինակ թիվ 168

Սոպրանոների և ալտերի զուգահեռ սեքստաներով շարժումը գլխավոր գործոնն է, որը ուժեղացնում է կրկներգի հնչողության վառ և հնչեղ բնույթը:

Նոտային օրինակ թիվ 169

Սոպրանոների կրկներգի գլխավոր մոտիվի բնորոշ տրիոլային դարձվածքն արդեն նշմարվում էր նախերգի երկրորդ նախադասության ալտերի կոնտրապունկտող ձայներում (III տենոր և II բաս):

Նախերգում կա ևս մեկ տրիոլային մոտիվ (այս անգամ ութերորդական նոտաներով):

Նման տրիոլային մոտիվներ հաճախ են հանդիպում հայկական քաղաքային ֆոլկլորի մեղեդիներում, որպես համաարևելյան ֆոլկլորի արտահայտություն:

Մեծ մասսայականություն է վայելում նաև էդ. Հովհաննիսյանի «**Դաշտերի հերոսներին**» խմբերգը՝ Հ. Պողոսյանի խոսքերով, գրված

քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և դաշնամուրի համար (Allegro energico, d-moll, 2/4): Սա առույգ, կենսախիղճ երգ է, որը գովերգում է աշխատավոր գյուղացու աշխատանքը:

Հայրենի զմրուխտ դաշտերի սեգ սարեր  
Ինձ ասեք դուք, ովքեր են մարդիկ  
Այն քաջ, որ բանում են աննահանջ:  
Այս խիզախ մարդիկ են, որ մեր դաշտերում առատաբեր,  
Որ բանում են համառ, միշտ անվեհեր:

Առնական, հաստատական նախերգը սկսում են բասերը (aa1=8+8), դա երգի հիմնական կերպարն է: Շարունակելով նախերգը, բասերին սկզբում (b=8) պատասխանում է ոչ լրիվ եռաձայնությունը (S, A, T) կոնտրաստային պոլիֆոնիկ շարադրանքով, իսկ հետագայում (a1=6) ամբողջ երգչախմբում նոր ֆակտուրայով՝ սոպրանոների և ալտերի ունիսոն, տենորների և բասերի հակադիր շարժվող զուգահեռ տերֆիաներով:

Ուրախ tutti կրկներգին ընդառաջ, անցնում է երկտակտ կապ՝ սալառնող ունիսոն դաշնամուրային նվագակցություն:

Կրկներգը զուգահեռ F-dur-ում ակորդային քառաձայնությամբ շատ թարմ և ուրախ է հնչում: Լայն դասավորված ակորդներին արձագանքում է նեղ դասավորությամբ տղամարդկանց երգչախումբը:

Նոտային օրինակ թիվ 170

Արձագանքի հնարը որոշակի փոփոխություններով կրկնվում է հաջորդ նախադասությունում:

Կրկներգի վերջին 4 տակտերում (B) հնչում է դոմինանտային ակորդը d-moll-ի կիսակադանսում: Սա, բնականաբար, անհրաժեշտություն է ստեղծում որպեսզի գլխավոր թեման վերադառնա գլխավոր տոնայնություն:

Այսպիսով, քաղակի ձևն այստեղ նունպես երկմասանի է, նախերգ-կրկներգի տիպի (A B): Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ վերջին անցկաց-

ման ժամանակ երրորդ վոլտայում հայտնվում է կողա՝ հիմնված առավելապես «a» նյութի վրա, ապա ձևը կունենա եռմասնի կառուցվածք: Իսկ եթե հաշվի առնենք նաև եղած բոլոր ռեպրիզները, ապա կունենանք ձևի հետևյալ սխեման՝

AB AB ABA (Coda)  
1 2 3

### ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ ՌՈՐԵՐՏ ԱՐՄԵՆԱԿԻ (1930-2008թթ.)

Ռորերտ Պետրոսյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (1962, պրոֆեսոր Գ. Եղիազարյանի դասարան): Նրա գրչին են պատկանում Սիմֆոնիան, «Մեր մեծ հայրենիք» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը (Ա. Սահակյանի խոսքերով) քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար (1977), 2 լարային կվարտետ, սոնատ շեփորի համար, 3 սոնատին դաշնամուրի համար, ստեղծագործություններ փողային, ժողովրդական գործիքների և էստրադային նվագախմբերի համար, 50-ից ավելի խմբերգային ստեղծագործություններ՝ «Ձոն աշխատանքի» (խոսք՝ Ժ. Ավետիսյանի, 1973), «Ձոն բարեկամության» (խոսք՝ Ա. Սահակյանի) ասմունքողի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և դաշնամուրի համար (1972), «Վերածնված Հայաստան» (խոսք՝ Գ. Բանդուրյանի, 1977), «Հավերժ միասին» պոեմ-եռերգություն (1978), «Երևան» (խոսք՝ Ն. Միքայելյանի) քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, a cappella խմբերգեր, «Արարատի ծեր կատարին» (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1975), «Փշատենի փոքրիկ ծառ» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի, 1976), «Կանչ արևին» (Գ. Բանդուրյանի), «Խաչքար» (խոսք՝ Վ. Դավթյանի), «Գիշերն եկավ, հով գովն ընկավ» (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի), «Լեռների պարը» (խոսք՝ Ս. Տեր-Ղազարյանի) քառաձայն կանանց երգչախումբ (1976), բազմաթիվ մանկական խմբերգեր, այդ թվում՝ «Անմահություն» կանտատը (խոսք՝ Ն. Միքայելյանի), a cappella երկսեռ երգչախմբի համար՝ հայրենասիրական երգերի մշակումներ, այդ թվում՝ «Ձարթիր, լառ», «Ձեյթունցիների քայլերգը» և այլն:

Ռ. Պետրոսյանի լավագույն խմբերգերից է «Արարատի ծեր կապարին» ստեղծագործությունը՝ գրված a cappella քառաձայն երգչախմբի համար: Կոմպոզիտորն անդրադառնում է Ավ. Իսահակյանի ոչ

մեծ, բայց չափազանց արտահայտիչ բանաստեղծությանը, որում Արարատ լեռը խորհրդանշում է Հայաստանը:

Բանաստեղծության ձևը յուրատիպ է՝ 3 նախադասությունների վերջերը հանգավորվում են «ու անցիր» բառերով, ինչը մտքի բազմակերպարայնության դեպքում, միևնույն ժամանակ ստեղծում է ձևի ամբողջականություն և տրամադրություն: Ռ. Պետրոսյանի երգչախմբային մանրանվագում պահպանվում է այս կառուցվածքային սկզբունքը: Երաժշտության մեջ կենսահաստատ ուղղվածությունն ի հայտ է գալիս լուսավոր լադատոնայնական հակադրությունների միջոցով: Իշխող c-moll տոնայնությանը վառ ձևով հակադրվում են մաժորայինները՝ գլխավոր գազաթնակետում (19-20-տակտեր) D-dur, իսկ եզրափակման մեջ՝ C-dur:

Խմբերգի առաջին բարձրակետում (միջին մասի վերջում) լադային հակադրության հնարքը զգալիորեն ընդգծվում է նրանով, որ սոպրանոների մոտ երկու անգամ հնչող «Ֆա-բեկարը» (երբ բասերի ակորդում «Ֆա-դիեզ» է), բազմանշանակ «ու անցիր» խոսքի վրա, անսպասելի հնչում է «Ֆա-դիեզը»: Միևնույն ժամանակ առանձնակի լուսավոր և հանդիսավոր է հնչում անսպասելի D-dur-ը, որն այստեղ համադրվում է կարճատև վերցրած C-dur եռահնչյան հետ վեցձայնանի tutti-ով, f:

Նոտային օրինակ թիվ 171

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (S. A.) and a piano line (T. B.). The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The piano line is in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes dynamics markings: *mp*, *mf*, and *f*. Below the piano line, there are Armenian lyrics: լույս գա-գա-բին, լույս գա-գա-բին ու ան-ցել ան - ցել.

D-dur-ի արտացոլանքը նկատվում է նաև ռեպրիզի սկզբում (tempo primo), «Էրթը հիմա քուն է, մի պահ, դու էլ նայիր» խոսքերը հնչում են կրկնակի դոմինանտային տոնայնության մեջ և, ի տարբերություն բասերի և տենորների էքսպոզիցիոն ունիտոնի, այժմ անցկացվում է tutti տենորների կողմից պահված D-dur միքստիդիական ակորդի ֆոնի վրա: Իսկ ամենավերջում «անցիր» խոսքի վրա c-moll ռեպրիզից հետո, եզրափակման մեջ հնչում է C-dur եռահնչյունը, որն այստեղ համադրվում է Des-dur եռահնչյանը և կրկնակի համադրվում B-dur-ի հետ:

Ինչ վերաբերում է ստեղծագործության ձևին, ապա նրա եռամաս եռարիզային կառուցվածքը (սովորական ABA տիպով) այստեղ ներկայացվում է տարբեր բնույթի մոնոթեմատիկ նյութով, բայց համարյա միևնույն ռիթմաինտոնացիոն սխեմայով.

A, A<sub>1</sub> A':  
12+8+9

A-ի և A<sub>1</sub>-ի ընդհանրությունը միանգամայն ակնառու է մեղեդիական գծի շարժման ուղղվածությամբ և նրա ռիթմական դարձվածքի ավարտով: Ռիթմով չեն համընկնում միայն առաջին տակտի երկրորդ կեսը և երկրորդ տակտի առաջին կեսը (քառորդներ՝ ութերորդականների փոխարեն):

Նոտային օրինակ թիվ 172 ա

Նոտային օրինակ թիվ 172 բ

A և A<sub>1</sub> բաժինների միջև էական տարբերությունը պայմանավորում են տոնայնությունը, խմբերգային շարադրանքը և ֆակտուրան: Թեմայի առաջին անցկացումը էքսպոզիցիայում c-moll-ում է և հանձնարարված է տղամարդկանց ձայների ունիսոնին, այն դեպքում, երբ (A<sub>1</sub>)-ի միջին մասն անցկացվում է g-moll-ում ակորդային շարադրանքով, լրիվ երկսեռ քառաձայնությամբ, սոպրանոների 2 ձայների (մասնակիորեն և ալտերի) divisi տրոհմամբ և ավելի արագացված տեմպում:

Խմբերգային շարադրանքի առանձին հնարներից ուշադրության է արժանի գլխավոր թեմայի ներդաշնակումը՝ տեմբրային տեսակե-

տից (տղամարդկանց ձայների գունեղ համադրումը), դոմինանտային ձայնառության վրա՝ (սոպրանոների և ալտերի զուգահեռ սեքստաների), լուսավոր պատասխանը:

Խմբերգի մեղեդայնությունն իր լադաինտոնացիոն կառուցվածքով մոտ է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը: Հայկական երգին բնորոշ են նաև «ու անցիր» խոսքի վրա ռիթմաինտոնացիոն կառուցվածքն իր առաջին և վերջին անցկացման մեջ (6-րդ տակտը սկզբից և 4-րդ տակտը վերջից):

### ԱՐԻՍԱԿԵՍՅԱՆ ԷՄԻՆ ԱՍՊԵՏԻ (1936-1996թթ.)

Կոմպոզիտոր, հասարակական գործիչ, արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի լենինյան կոմերիտմիության մրցանակի դափնեկիր Էմին Արիստակեսյանն ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի ստեղծագործական բաժինը (1961 Գր. Եղիազարյանի դասարան) և ասպիրանտուրան (1964): Նրա ստեղծագործություններից են «Պրոմեթևս» բալետը, 5 սիմֆոնիա, 2 սիմֆոնիետ (Առաջինը՝ լարային նվագախմբի, քսիլոֆոնի և դաշնամուրի համար), Երկրորդը՝ լարային նվագախմբի, գոսերի և զանգերի համար, կոնցերտներ՝ ալտի և նվագախմբի, գալարափողի և նվագախմբի (1983), ջութակի և նվագախմբի համար (1987), «Հայոց լեռներում» սիմֆոնիկ պատկերը, Կոնցերտային ֆանտազիան գոսերի և նվագախմբի համար: Սոնատներ ֆլեյտայի և դաշնամուրի, դաշնամուրի, մենակատար ալտի համար, ձայնի և թավջութակի համար, «Սահակ Պարթևի 5 շարական» վոկալ շարը և այլն:

Նրա խմբերգային ստեղծագործություններից են՝ «Հոկտեմբերյան սերունդ» (խոսք՝ Պ. Սևակի) վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը ասմունքողի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «Պոեմ Լենինի մասին» (խոսք՝ Ա. Սահակյանի, 1970) մեներգիչ բարիտոնի, քառաձայն երկսեռ երգչախմբի և դաշնամուրի համար, «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ» կանտատը կամերային երգչախմբի, ֆլեյտայի, դաշնամուրի և հարվածային գործիքների համար (8 մասից, 1980), «Խորհրդային Հայաստան» (խոսք՝ Գ. Սարյանի, 1980) կանտատը ասմունքողի, երկսեռ երգչախմբի և նվագախմբի համար, 2 երգ մանկական a cappella երգչախմբի համար՝ «Գարնանամուտ» և «Գարունն եկավ» (խոսք՝ Հ. Սահյանի, 1981):

Քառաձայն երկսեռ a cappella երգչախմբի համար գրված ստեղծագործություններից են՝ «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը (խոսք՝ Ե. Չարենցի), «Երգ եռաձայն» (խոսք՝ Պ. Սևակի, 1974), «Ռեքվիեմ» (խոսք՝ Ս. Կապուտիկյանի, 1975), «Հայոց երգ ու պար» (խոսք՝ Ա. Գրաշու և Յու. Սահակյանի, 1972), «Գիշերն եկավ» (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1975), «Գյուղական տուն» (ժողովրդական խոսքերով), երգչախմբային պատկերներ (1980), «Հարսանյաց երգեր» (ժողովրդական, առանց խոսքերի, 1983), «Քնարական պոեմ» (ժողովրդական, 1981), «Քնարական պոեմ Հայրենիքիս մասին» (խոսք՝ Հովհ. Շիրազի, 1986), «Բնանկարներ» (խոսք՝ Հ. Սահյանի) – կանանց երգչախմբի համար մանրանվագների շարք (1986), «Բուֆանիայի երգեր» (4 երգ ժողովրդական թեմաներով, 1988) և այլ երգեր ու մշակումներ:

Է. Արիստակեսյանի ստեղծագործության թեմատիկայի ամենաէական կողմը հայրենասիրական-քաղաքացիական թեմաներին անդրադարձն է, այդ թվում նաև խմբերգային ժանրում: Նման խմբերգային ստեղծագործություններից հատկապես աչքի են ընկնում վերը նշված Հանրապետական մրցանակի արժանացած «Երգ եռաձայն», «Ռեքվիեմ» և «Կոմունարների պատը Փարիզում» ստեղծագործությունները:

**«Կոմունարների պատը Փարիզում»** գրված է Չարենցի համանուն պոեմի հիման վրա: Ինչպես գրում է կոմպոզիտորը, «այս ստեղծագործության մեջ ինքը հեղափոխության պաթոսը որոշել է մարմնավորել փարիզյան կոմունարների կերպարների միջոցով, նրանց աներեր հավատը եղբայրության, հավասարության և ազատության գաղափարի հանդեպ, նրանց հերոսական, հաստատուն և վեհ իդեալները»<sup>87</sup>: Ե. Չարենցը ցնցված էր փարիզյան Պեր-Լաշեզ գերեզմանոցում կոմունարների հիշատակին կանգնեցված հուշարձանի տպավորությունից: Եվ այդ ազդեցության տակ էլ նա ստեղծեց իր տաղանդավոր պոեմը:

Կրակոտ բողոքը, զայրույթը և ատելությունը թշնամու հանդեպ, ցասումը կապված փարիզյան կոմունայի հերոսների մահվան հետ, այս ամենը հնչում է բանաստեղծի կրքոտ պոեմում, որոնք արձագանք են գտնում Է. Արիստակեսյանի երաժշտության մեջ:

Այս մեկմասանի պոեմի միջանցիկ զարգացման մեջ կարելի է ա-

<sup>87</sup> «Խորհրդային երաժշտություն» «Советская музыка» ամսագիր, թիվ 12, 1977թ.:

նանձնացնել 3 բաժին: Andante sostenuto (52 տակտ), Allegro ma non troppo (50 տակտ) և Andante sostenuto (39 տակտ):

Ստեղծագործության առաջին և երրորդ մասերը կենտրոնացած և զուսպ են: Նրանք կամարի նման երիզում են ստեղծագործությունը: Միջին դինամիկ և մոլեգին բաժինը, որում անցնում է հուզիչ պատմությունը, թե ինչպես «... Այստեղ են խմբերով բերել ու հպել պատին ... սուլել են գնդակները... Դիպել աչքերին... (բացականչելով)... Քունքերին... (բացականչելով) ...ճակատին ...բացականչելով) ...ծակել են մարմինները...»:

Այստեղ կերպարի զարգացման և արտահայտման հիմնական միջոցը գործուն պոլիֆոնիան է՝ ֆուգատոն (B, A, T, S-ի մուտքով) և իմիտացիոն պոլիֆոնիայի այլ միջոցները, որոնք հաջորդում են մերթալորդային շարադրանքով, մերթ պաթետիկ միաձայնությամբ, մերթ՝ առանց կոնկրետ բարձրության՝ բացականչություններով:

Առաջին բաժինը սկսվում է նախաբանով (22 տակտ), որում ծանր ընթացքով ձայնաբաժնից-ձայնաբաժին անցնելով (B-S-A-B-S-A), վիպերգական զարգացում է ստանում զուսպ, բայց ընդլայնման ձգտող խոսակցական տիպի մեղեդին: Այս ընթացքում պահված բասերը տարբեր աստիճանների վրա ձայնառություններ են կազմում:

Հենց այս սկզբունքով էլ եզրափակիչ մասում տևականորեն հնչում է այս անգամ փոքր նոնայի վրա հարմոնիկ ձայնառություն («Լյա-սիբեմոլ»), որը կազմում են բասերը և տենորները: Այս ծանր բախմամբ ձայնառության վրա անտիֆոնային ոճով ալտերը և սոպրանոները փոխանակում են դառնաղետ խոսակցական ֆրազները:

Հիմա չկան նրանք,  
Բայց տեսնում եմ ես ահա  
Բոցվող հպարտությամբ  
Գոցվող աչքերն այն  
Կոմունար աղջկա...

Արիստակեսյանը, ինչպես խմբերգի տարբեր ձայներում, այնպես էլ հարմոնիայում, համարձակ օգտվում է դիսոնանս հնչողություններից՝ ոչ ակորդային համադրումները, չլուծվող դիսոնանսները (հորիզոնական և ուղղահայաց) հաջորդում են մեկը մյուսին: Դա համապատասխանում է կերպարների ցասումնալի և վշտագին բնույթին:

Պոլիֆոնիայի բազմազան միջոցները (1-ին և 2-րդ բաժինների ստրետաները, միջին և եզրափակիչ մասերի ֆուգատոն և իմիտա-

ցիոն զարգացումը), որով կոմպոզիտորը համալրում է խմբերգային շարադրանքը, նույնպես հագեցված են ծայների ուղղահայաց դիսոնանս համադրումներով, որոնք չեն տեղավորվում տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդների մեջ (ինչով և պայմանավորված է երգչախմբի յուրաքանչյուր ձայնաբաժնի ինքնուրույնությունը):

Սա չափազանց բարձրացնում է երաժշտության զգայական հագեցվածությունը և ստիպում է սուր զգալ ծավալվող ողբերգությունը:

Հաճախ օգտագործվում են հռետորական տարրեր, ինչպիսիք են «խոսող» անսպասելի պաուզաները, անցումները ակորդային կառուցվածքից դեպի tutti-ի պաթետիկ միաձայնություն (բնորոշ են ահաբեկիչ կետադրված դիթամբ և մեղեդու հռետորական լայն թռիչքները), մոլեգնած, բարձրությունից զուրկ կատաղի կանչերը, ինչպես մենակատարների (S, A, T փոխկանչերում), այնպես էլ tutti, ինչը նույնպես չափազանց խտացնում է ամբողջի արտահայտչականությունը:

Խմբերգում մաքուր ակորդներ շատ հազվադեպ են հնչում և դա կապված է կոմպոզիտորի վեհ զգացմունքներ ստեղծելու ձգտման հետ, որը առաջ է գալիս հեղինակի խոնարհման ցանկությունից կոմունարների հերոսականության և առնականության առաջ, նրանց հանդեպ խոր ցավակցությունից:

Այս տեսակետից հատուկ ուշադրություն են գրավում ստեղծագործության եզրափակիչ տակտերը, որոնք խորհրդանշական ձևով են հնչում. «Որ բերեք կարմիր հատուցում» հռետորական հանդիսավոր, կոչական և լուսավոր են հնչում Gis-dur-ի վերջին tutti ակորդը, որը զուգահեռ տեղաշարժի միջոցով փոխադրվում է դեպի A-dur (սկզբնականի համանուն տոնայնությունը): Այսպիսով, կոմպոզիտորն իր տաքարյուն ստեղծագործության մեջ վերարտադրում է նաև Չարենցի «Կարմիր վրեժի»<sup>88</sup> խորհրդանշական գաղափարը:

Չնայած, պոեմի երաժշտության լարվածությանը և պարտիտուրի բարդությանը, ձայնածավալը գործածական ձայնատարածքի սահմաններում է, և միայն միջին մասում («թշնամու» բառի վրա) սոպրանոները հասնում են մինչև երկրորդ օկտավի «յա-բեմոլ», ff:

Սակայն, ընդհանուր առմամբ, այս ստեղծագործությունն, իր ինտոնացիոն հարմոնիկ ոլորտով դժվարություն է ներկայացնում կատարողների համար առաջին հերթին ինտոնացիոն-հարմոնիկ ոլորտով:

<sup>88</sup> Այս մասին առաջին անգամ հիշատակել է Սուսաննա Դանիելյանն իր «Է. Արիստակեսյանի խմբերգային ստեղծագործությունը» հետազոտության մեջ (ձեռագիր):

## ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆ ՏԻԳՐԱՆ ԵՂԻԱՅԻ (1939թ.)

Տիգրան Մանսուրյանն այն տաղանդավոր կոմպոզիտորներից է, որոնք լիարժեք գեղարվեստական հաջողությունների հասնում են երաժշտական նոր արտահայտչամիջոցների որոնման ճանապարհով: Ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժինը (Ղ. Սարյանի դասարան, 1965):

S. Մանսուրյանի ստեղծագործությունների շարքում են՝ «Ձյունե թագուհին» (ըստ Անդերսենի, 1988) բալետը, «Պարտիտ»-ը և «Գիշերային երաժշտություն»-ը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1980), ջութակի, թավջութակի և լարային նվագախմբի համար կրկնակի կոնցերտ- սը (1982), 3 կոնցերտ թավջութակի և նվագախմբի համար, «Երեք նահրյան երգ» ձայնի և նվագախմբի համար, Ինտերմեցո սոպրանոյի և կամերային նվագախմբի համար, Երեք մադրիգալ ձայնի, ֆլեյտայի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, «Miserere»՝ մենակատար սոպրանոյի և լարային նվագախմբի համար, Չորս հայրեն՝ ձայնի և դաշնամուրի համար՝ Ն. Քուչակի խոսքերով, 2 սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար, 2 սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար, պլտի սոնատ և այլն:

Նրա խմբերգային ստեղծագործություններից են՝ Երեք խմբերգ a cappella կանանց կանանց երգչախմբի համար և «Երեք Ասացված»՝ Կոստան Զարյանի խոսքերով, նվիրված Կոմիտասի 100-ամյակին (1969), «Տարվա եղանակները»՝ երկսեռ երգչախմբի և լարային նվագախմբի համար (ժողովրդական խոսքերով, 1983), «Ձոն Սայաթ-Նովային» (խոսք՝ Ե. Չարենցի, 1987) մենակատար բարիտոնի, երկսեռ երգչախմբի, ջութակահարների անսամբլի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

«Երեք Ասացված»-ը կազմում է մի եռերգություն՝

1. «Ասացված հոր համար»
2. «Ասացված երգչի համար»
3. «Ասացված աստղի համար»:

Դրանցում Կոմիտասի կերպարը ներկայանում է որպես հոգևոր նախասկզբի, երաժիշտ-ստեղծագործողի և հայկական մշակույթի լուսավորչի մարմնավորում: Այս եռերգության առաջին խմբերգը հատկապես բնորոշ է Մանսուրյանի ձեռագրին, ինչպես մեղեդիական և հարմոնիկ առումով, այնպես էլ խմբերգային շարադրանքի տեսակով:

«Ասացված հոր համար»՝ խմբերգ a cappella երկսեռ քառաձայն երգչախմբի համար: Տեքստում փոխաբերական իմաստով ենթադրվում է Կոմիտասին դիմելու փորձ՝ որպես հոգևոր հոր, այն վերարտադրվում է բազմաչարչար հայ ժողովրդի ապագայի մասին նրա մտահոգությամբ:

Խմբերգը գրված է եռամաս ձևով (ABA<sub>1</sub>), խմբերգային շարադրանքի տարբեր տեսակներով (A-ում և B-ում):

Առաջին մասում (A) տեղի է ունենում խմբերգային 2 տարբեր կերտվածքների փոփոխություն, եռ-քառաձայն ակորդային (a) և առանձին երգչախմբային ձայնաբաժիններում (b) խոսակցական արտաբերումներով (հետևյալ սխեմայով՝ abab<sub>1</sub>a):

«a» բաժնի առանձնահատկությունը նրա հարմոնիայում է, որը հմայում է իր երերայնությամբ՝ առաջին ակորդն իր հնչողությամբ, նեղ դասավորություն ունի, խառնված եռ-քառաձայնությամբ գլխավոր Es-dur տոնայնության II աստիճանի նեապոլիտանական կվարտսեքստակորդ է, որն անցնում է դեպի մեծացրած եռահնչյուն: Այն իր հերթին լուծվում է անցողիկ տոնիկական կվարտսեքստակորդի մեջ: Մուտք գործող բասերը ընդարձակ տակտի վերջում բերում են դեպի անկատար կադանս:

Նոտային օրինակ թիվ 173<sup>89</sup>



Ստեղծագործության մետրական կառույցը ենթարկվում է բնագիր տեքստի վանկաչափությանը, գրված վեհ-հռետորական շնչով: Սրա հետ կապված, կոմպոզիտորը օգտվում է անհամաչափ մետրից, որը հնարավորություն է տալիս բանաստեղծի մտքի և բանաստեղծական ձևի ազատ արտահայտմանը:

Ռեչիտատիվն (b) իրենից ներկայացնում է մի մեղեդի, որն իր լադային հնչերանգներով և միապաղաղ, հանդարտ ռիթմով հիշեցնում է հայկական հոգևոր սաղմոսների ոճը:

<sup>89</sup> Թիվ 173 և թիվ 174 օրինակներում էնհարմոնիկ փոխադրումը կատարված է նոտաների ընթերցման հարմարության համար:

Նոտային օրինակ թիվ 174



Այն սկզբում անցնում է տենորների մոտ, իսկ հետո մասնակիորեն ավտերի մոտ: Լադը հարմոնիկ մաժոր է (Es-dur) իջեցված II աստիճանով (նման լադի մենք արդեն հանդիպել ենք):

Երբ ռեչիտատիվն անցնում է սոպրանոների ձայնաբաժնում, հանկարծակի մոդուլյացիա է տեղի ունենում դեպի հեռավոր h-moll տոնայնությունը, որում սոպրանոն շարունակում է ավտերից գրաված ռեչիտատիվը: Հետագայում ռեչիտատիվի մեղեդին նորից մոդուլյացվում է հիմնական տոնայնության մեջ, «սուլ-դիեզի» էնհարմոնիկ վերաիմաստավորմամբ («յա-բեմոլ»): Այսպիսով, կրկին ի հայտ եկած Es-dur-ում նորից հայտնվում է (a) հատվածը:

Երկրորդ մասը (B) վիպերգական բնույթ է կրում և ծայրերի մասերից բավականին տարբերվում է իր լադատոնայնական անկայունությամբ և երգչախմբային ֆակտուրայով, որում, հիմնականում, տեղի է ունենում երկու ձայնաբաժինների զուգահեռ օկտավներով շեղ շարժում (սոպրանո և տենոր) պահված կամ բաբախող մյուս երկուսի միևնույն բարձրության վրա (ավտեր և բասեր)<sup>90</sup>:

Այս կառուցվածքի երկրորդ անցկացումով զարգացումը հասնում է ամենաուժեղ գագաթնակետին երգչախմբի tutti-ի օկտավային մոնոդիայի վրա ff-ով<sup>91</sup>:

Այս գագաթնակետային պաթետիկ արտասանությունը (որը համընկնում է ստեղծագործության ոսկե հատման հետ), իր շարժման անկման հետ բերում է դեպի մինորային լադի հետ գունեղ համադրվող E-dur ակորդը, որը երկար պահվում է ff-ից մինչև pp մարող հնչյունի վրա:

Ռեպրիզը (A<sub>1</sub>) մուտք է գործում անմիջապես այս «մարող» ակորդից հետո, որը էնհարմոնիկորեն վերաիմաստավորվում է որպես Es-dur-ի նեապոլիտանական հարմոնիա:

<sup>90</sup> Նման երաժշտությունը հիշեցնում է Մուտրգսկու «Բորիս Գոդունով» օպերայից «Ангел господен миру рѣк» խմբերգը:

<sup>91</sup> Սակայն նման ձայնաձավալի պայմաններում այստեղ իսկական ff կինչի, հավանաբար, միայն ավտերի մոտ:

Բասերի ձայնաբաժնի լռելուց հետո, եռահնչյան հիմնական տոնի հետ մնում է նեապոլիտանական կվարտետքստակորդի հնչողությունը, որով սկսվում է առաջին մասը՝ (a):

Ռեպրիզը, նույնությամբ կրկնելով բանաստեղծական և երաժշտական տեքստը, էքսպոզիցիայից տարբերվում է միայն եզրափակիչ տակտով, որտեղ (ամբողջ նոտաներով) դանդաղ և ցածրաձայն (pp) երկու անգամ հաստատվում է՝ առանց տերցիայի տոնիկական ակորդը, որը շատ բնորոշ է տվյալ ոճին:

## ԳԼՈՒԽ IV

### ԽՄԲԱՎԱՐ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

#### Տիգրան Չուխաճյան

Ծնվել է 1837թ. Պոլսում, ժամագործի ընտանիքում: Նրա երաժշտական ընդունակությունները վաղ են ի հայտ եկել: Դեռևս մանկուց նա սկսել է երաժշտություն գրել: Կոստանդնուպոլսում այդ տարիներին դասավանդում էր Գաբրիել Երանյանը: Նրա շնորհիվ Տիգրանը ավելի սիրով է կապվում երաժշտությանը: Այնուհետև հայրը հնարավորություն է տալիս Տիգրանին մասնավոր դասեր առնելու իտալացի կոմպոզիտոր-դաշնակահար Մանձոնիից, որի խորհրդով Չուխաճյանը մեկնում է Իտալիա: Երեք տարվա ընթացքում (1861-1864թթ.) նա կոմպոզիցիա է սովորել Միլանում, որտեղ առնչվել է դասական երաժշտության հետ և հնարավորություն ստացել ավելի մոտիկից ծանոթանալ և ուսումնասիրել իտալական օպերային արվեստը:

Պոլիս վերադառնալով՝ Չուխաճյանն իր գործունեությունը սկսեց որպես կոմպոզիտոր, դիրիժոր, խմբավար, մանկավարժ և հասարակական գործիչ: 60-ական թվականներին նա հանդիսացավ Հայկական երաժշտական ընկերության և «Հայ քնար» ամսագրի կազմակերպիչն ու ոգեշնչողը, որը մեծ դեր խաղաց արևմտահայերի երաժշտական լուսավորչության գործում: Կոստանդնուպոլսում 1858թ. լույս է տեսնում երաժշտական «Քնար արևելյան» պարբերականը: Նրան հաջորդեց «Քնար հայկական»-ը, որի նախաձեռնողներից էին Գաբրիել Երանյանը և Նիկողայոս Թաշճյանը, որին ակտիվ մասնակցություն բերեց Տիգրան Չուխաճյանը: Նրա առաջին ազգային-հայրենասիրական երգերը զետեղվեցին այդ պարբերականում:

Պոլսում հայ թատրոնը ունեցել է երաժշտական ղեկավար՝ հանձինս Տ. Չուխաճյանի: Եվ պատահական չէր, որ հենց Պոլսում ստեղծվեցին հայկական առաջին օպերետները և օպերաները: Նա հանդիսացավ հայկական առաջին թատրոնի հիմնադիրն ու կազմակերպիչը: Կոմպոզիտորը մի շարք գեղարվեստասեր անձանց օժանդակությամբ կազմակերպեց առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախումբը:

Չուխաճյանը մահացավ 1898թ. մարտի 23-ին՝ Ջմյունիայում:

### **Քրիստոսի Կարա-Մուրզա**

Ծնվել է 1853թ. մարտի 2-ին Ղրիմի Ղարասու-Բազար քաղաքում<sup>92</sup>: Մանկուց ի հայտ եկան նրա փայլուն երաժշտական ընդունակությունները և արդեն 10 տարեկանում նա վարժ նվագում էր դաշնամուր: Չնայած դրան, հանգամանքները թույլ չէին տալիս նրան կանոնավոր երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալ: Հայրը փորձում էր որդուն ուղղորդել հոգևորական կամ առևտրական դասնալ: Սակայն պատանու ձգտումը դեպի երաժշտությունը այնքան մեծ էր, որ նա ինքնուրույն անցավ երաժշտական տեսության ամբողջ դասընթացը, տիրապետեց դաշնամուրի կատարողականությանը և հոր կամքին հակառակ, ընտրեց իր ճանապարհը՝ երաժշտական հասարակական գործչի, երգչախումբ ստեղծողի, ազգագրագետի, կոմպոզիտորի և երաժշտական քննադատի ճանապարհը: Իր առաջադեմ երաժիշտությունավորչական գործունեության ամենաբուռն շրջանում, նա Անդրկովկասի և Հյուսիսային Կովկասի 47 տարբեր քաղաքներում, կազմակերպեց 90 երգչախումբ (յուրաքանչյուրում 50-ից 150 երգիչ) և 250 համերգային ելույթ, որոնց կատարողները մոտ՝ 6000 տարբեր տարիքի և մասնագիտության մարդիկ էին: Ինչպես հաստատում են նրա կենսագիրները, ուզած քաղաք գալով՝ Կարա-Մուրզան անմիջապես երգչախումբ էր կազմում տեղի երաժշտասերներից, սովորեցնում էր երգել (հիմնականում քառաձայն), միևնույն ժամանակ նոտագրություն էր սովորեցնում կատարողներին և մի քանի օրվա ընթացքում մի ամբողջ ծրագիր էր կազմում, որով և հանդես էր գալիս համերգներով: Այս համերգները վերածվում էին համաժողովրդական հանդիսությունների, տեղի ժողովրդի մեջ առաջացնելով մեծ խանդավառություն: Միևնույն ժամանակ նա հասցնում էր երգչախմբի առավել շնորհալի մասնակցին ծանոթացնել խմբավարի աշխատանքին՝ իրենից հետո այդ գործը ինքնուրույն ծավալելու համար:

Այսպիսով, լայն հասարակության մեջ տարածելով երգչախմբային արվեստը և ժողովրդի մեջ սերմանելով մեծ սեր դեպի ժողովրդական երաժշտությունը, Կարա-Մուրզան անգնահատելի ծառայություն մատուցեց հայ մշակույթին, իր առաջադիմական գործունեությամբ հետաքրքրություն և սեր առաջացնելով հարազատ երաժշտական արվեստի նկատմամբ:

Կարա-Մուրզան մահացել է 1902թ. ապրիլի 9-ին Թիֆլիսում:

<sup>92</sup> Այժմ Ղրիմի շրջանի Բելգորսկ քաղաքը:

### **Մակար Գրիգորի Եկմայան**

Ծնվել է 1856թ. հունվարի 21-ին (2.02) Վաղարշապատում, գյուղացու ընտանիքում: Դեռևս դպրոցական տարիքում նա աչքի էր ընկնում իր փայլուն երաժշտական ընդունակություններով: Հայկական հոգևոր երաժշտության մեծ գիտակ և երաժշտագետ Նիկողայոս Թաշճյանի ղեկավարությամբ նա խորանում է հայ հոգևոր երաժշտության մեջ և իր ուսուցչի հետ միասին գրառում մեծաքանակ հոգևոր երգասացություններ: Այս հանգամանքը մեծ դեր խաղաց հետագայում նրա հայտնի «Պատարագ»-ի ստեղծման շնորհաշատ աշխատանքում:

Նա առաջին հայ կոմպոզիտորն էր, որ ավարտելով Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի լրիվ դասընթացը, ստացել է «Ազատ արվեստագետ»-ի դիպլոմ:

Կոնսերվատորիայում նրան դասավանդում էին Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը, Ն. Սոլովյովը, Յու. Յոհանսոնը և ուրիշներ: Ապրելով Պետերբուրգում և բազմակողմանիորեն կրթվելով, Եկմայանը զբաղվում էր նաև խմբավարական գործունեությամբ: Եկմայանը որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացնում է «Ռոզայի դեգերումները» («Странствование Розы») օպերա-կանտատը, որը գնահատվեց այնպիսի հեղինակավոր երաժիշտների կողմից, ինչպիսիք են Ա. Ռուբինշտեյնը, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը, Ա. Լյադովը: Ուսանողական տարիներից սկսած, շուրջ տասը տարի կոմպոզիտորը աշխատել է Պատարագի բազմաձայն մշակման վրա:

1893թ. Եկմայանը ավարտում է «Պատարագ»-ի եռաձայն և քառաձայն տարբերակները: 1895թ. քառաձայն երկսեռ կազմի համար գրված «Պատարագ»-ը ընդունվում է հայ եկեղեցու կողմից և 1896թ. հրատարակվում Լայպցիգում:

Վերադառնալով հայրենիք, Եկմայանը սկսում է իր բուռն գործունեությունը որպես խմբավար, մանկավարժ և կոմպոզիտոր: 1891թ. նրան հրավիրում են Թիֆլիսի Ներսիսյան ճեմարան, որտեղ նա դասավանդում է երաժշտատեսական առարկաներ և ղեկավարում իր կողմից կազմակերպած ուսանողական երգչախումբը: Այս հիանալի երգչախումբը դարձավ օրինակելի կոլեկտիվ և հայ երաժշտական գործիչների համար գերազանց դպրոց ծառայեց: Եկմայանին աշակերտել են Կոմիտասը, Գ. Սյունին, Ա. Տիգրանյանը, երգիչներ՝ Ա. Շահմուրադյանը, Հ. Նալբանդյանը, խմբավարներ և կոմպոզիտորներ Ա. Մանուկյանը, Ա. Մայիլյանը և ուրիշներ:

Եկմայանը մահացել է 1905թ. մարտի 6-ին:

### **Կոմիտաս (Սողոմոն Սողոմոնյան)<sup>93</sup>**

Ծնվել է 1869թ. սեպտեմբերի 26-ին Թուրքիայի Քյոթահիա փոքրիկ քաղաքում, արհեստավորի ընտանիքում: Մանկուց երաժշտական բարձր ընդունակություններ է ցուցաբերել և ունեցել գեղեցիկ ձայն: Վաղ տարիքում կորցնելով ծնողներին, նա 1881 թվականին տեղափոխվում է Էջմիածին և ընդունվում Գևորգյան հոգևոր ճեմարան: Այստեղ նա ընդհանուր կրթություն է ստանում և խորանում հոգևոր և հատկապես ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման մեջ: Կոմիտասը ցանկացած առիթից օգտվում էր, որպեսզի լսեր և գրառեր հայ ժողովրդական երաժշտության որևէ նմուշ և արդեն 1891թ. կազմում է ժողովրդական երգերի մի ծավալուն ժողովածու, իր լսած և նոտագրած օրինակներից (հայկական նոտագրությամբ): 1895 թվականին Էջմիածնում հրատարակվում է Կոմիտասի կազմած «Ակնա երգեր» ժողովածուն, որը մինչև այժմ էլ անգերազանցելի արժեք է ներկայացնում:

Ճեմարանի դասընթացն ավարտելուց հետո (1893թ.) Կոմիտասին նշանակում են երաժշտության ուսուցիչ և ճեմարանի երգչախմբի ղեկավար:

Այս երգչախումբը, Կոմիտասի պես փայլուն կրթություն ստացած կոմպոզիտորի համար մի կողմից ծառայում է որպես լաբորատորիա, որտեղ նա փորձարկում է ժողովրդական երգերի մշակման իր ստեղծագործական մտահղացումները, մյուս կողմից իբրև խմբավար կատարում է իր ստեղծագործություններից:

Կոմիտասն իր գիտելիքները համալրելու նպատակով 1895 թվականին մեկնում է Թիֆլիս, որտեղ աշակերտում է Մակար Եկմալյանին: 1896թ. Ալ.Մանթաշյանի կրթաթոշակով ուղևորվում է Բեռլին, որտեղ ընդունվում է Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիա: Մինևույն ժամանակ հաճախում է Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետի դասընթացներին, որտեղ խորանում է երաժշտության պատմության և գեղագիտության խնդիրների մեջ: Երեք տարվա լարված և եռանդուն աշխատանքը, երաժշտատեսական, կոմպոզիցիայի, դաշնամուրի, ջութակի, երգեհոնի կատարողական վարպետության ասպարեզում, Կոմիտասին հսկա պաշար են

<sup>93</sup> Կոմիտաս անունը ստացել է 1893 թվականին Էջմիածնում, երբ ձեռնարկվեց արկավագ, ի հիշատակ 7-րդ դարի կաթողիկոս, բանաստեղծ և երաժիշտ Կոմիտաս Աղցեցու:

տալիս: Նա մշակում է իր ձայնը, սովորում խմբավարական արվեստ: Նրա հաջողություններն այնքան մեծ էին, որ ուսուցման երրորդ տարում պրոֆեսոր Շմիդտը Կոմիտասին հանձնարարում է կոնսերվատորիայի նախապատրաստական դասարանում ինքնուրույն վարել տեսական առարկաները:

Ավարտելուց հետո, 1899 թվականին Կոմիտասը Բեռլինում մի քանի զեկուցումներ է կարդում (գերմաներեն)՝ նվիրված հայ ժողովրդական երաժշտության հարցերին: Հետագայում, նման ելույթներով նա հանդես է գալիս Եվրոպայի մի շարք այլ քաղաքներում, մեծ հետաքրքրություն սերմանելով հայ երաժշտական արվեստի հանդեպ: Նա դառնում է միջազգային երաժշտական ընկերության անդամ: Կոմիտասը հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությանը նվիրված գիտական և ճանաչողական արժեք ներկայացնող հոդվածներ է գրում:

1899 թվականին Կոմիտասը վերադառնում է Էջմիածին և շարունակում ուսուցչի, ազգագրագետի, կոմպոզիտորի և խմբավարի իր աննկուն և բազմաշնորհ գործունեությունը: Ճեմարանի երգչախումբը, որը ղեկավարում էր Կոմիտասը, փայլուն գեղարվեստական կատարողական արդյունքներ է ցուցադրում: Նրանով զմայլվում է նաև Թիֆլիսի հասարակայնությունը, որտեղ Կոմիտասը հանդես է գալիս իր երգչախմբի հետ: Կոմիտասը որպես խմբավար ելույթներ է ունեցել նաև Անդրկովկասի քաղաքներում, ամենուրեք մեծ ոգևորություն առաջ բերելով ունկնդիրների շրջանում: Եվ իրոք, Կոմիտասը դրսևորել է իրեն որպես երգչախմբային արվեստի խորագիտակ և նրբազգաց բարձր տաղանդի տեր խմբավար: Նրա երգչախմբի կատարումներն աչքի էին ընկնում կատարյալ մշակվածությամբ, անսամբլի բացառիկ ներդաշնակությամբ, անբասիր ինտոնացիոն մաքրությամբ և արտահայտչականությամբ:

Սակայն, Կոմիտասի գործունեության դեմոկրատական ուղղվածությունը Էջմիածնի եկեղեցական շրջանի ճաշակով չէր և վերջ ի վերջո նրա և եկեղեցական վարչության միջև ընդհարում է տեղի ունենում, որից հետո Կոմիտասը ստիպված լքում է Էջմիածինը և տեղափոխվում Կոստանդնուպոլիս: Այնտեղ շարունակվում է Կոմիտաս-կոմպոզիտորի, երաժշտագետ-գիտնականի և խմբավարի եռանդուն գործունեությունը: Նա կազմակերպում է 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երկսեռ երգչախումբը Թուրքիայի, Եգիպտոսի շատ քա-

ղաքներում համերգներ է կազմակերպում: Հայ երաժշտությունը պրոպագանդող այս համերգները բարձր գնահատականի են արժանանում մամուլի արձագանքներում:

Բռնկվող իմպերիալիստական պատերազմը և 1915 թվականի ապրիլի ողբերգական դեպքերը ճակատագրական դարձան Կոմիտասի համար: Կոմիտասը թուրքական կառավարության նախաձեռնած վայրագությունների ականատես վկան դարձավ և չկարողանալով տանել այդ ահարկու ցնցումները, հոգեկան ծանր հիվանդություն ստացավ: 1919 թվականին Կոմիտասին տեղափոխում են Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոց, որտեղ և կնքում է իր մահկանացուն 1935 թ. հոկտեմբերի 22-ին: 1936 թվականին նրա աճյունը տեղափոխում են Երևան և ամփոփում արվեստի գործիչների պանթեոնում (այժմ՝ Կոմիտասի անվան Պանթեոնում):

### ***Գրիգոր Սյունի (Միրզայան)***

Ծնվել է 1876թ. սեպտեմբերի 10-ին աշուղ Դաթասի ընտանիքում: Վաղ հասակում կորցնելով հորը, դեռևս մանկուց, սկսել է ճանապարհորդել որպես երգիչ երկու երաժիշտների հետ (թառախար Բալայի և դիոլախար Արտեմի հետ) Անդրկովկասի գյուղերով և քաղաքներով:

1891 թվականին ընդունվում է Էջմիածնի հոգևոր ճեմարան, որտեղ այդ նույն ժամանակ գործում էր նաև Կոմիտասը: Վերջինիս և Կարա-Մուրզայի ազդեցության տակ Գ. Սյունին ժողովրդական երաժշտության և հայկական աշուղական երգերի բազմաթիվ նմուշներ է ձայնագրում և մշակում:

1895 թվականին Սյունին տեղափոխվում է Պետերբուրգ, որտեղ սկզբում կոմպոզիցիայի մասնավոր դասեր է առնում, իսկ 1898 թվականից մինչև 1904 թվականը սովորում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի կոմպոզիցիայի դասարանում: Սյունին հայկական ժողովրդական երգերի մի շարք մշակումներ է կատարում, դրա հետ մեկտեղ, նա դառնում է Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու երգչախմբի ղեկավարը, նաև ղեկավարում է հայկական ուսանողական սիրողական երգչախումբը: Դա նրան խմբավարական մեծ փորձ է տալիս, որը և բարենպաստ ազդեցություն է ունենում նրա խմբերգային ստեղծագործությունների վրա: 1904 թվականին ավարտելով կոնսերվատորիան, նա արդեն հեղինակ էր մի քանի ստեղծագործությունների, որոնց թվում էին նաև նրա հայտնի

խմբերգային ստեղծագործությունները («Սարերի հովին մեռնեմ», «Սարեն կուգա ծիավոր», «Սարերը ման եմ եկել»): Սյունին վերադառնում է հայրենի Շուշի քաղաք: Այստեղ ծավալվում է նրա՝ խմբավարի և համերգային կազմակերպչի լայն գործնությունը: 1905-1908թթ. նա աշխատում է Թիֆլիսի Ներսիսյան ճեմարանում, որպես ուսուցիչ և խմբավար, իսկ 1940 թվականից տեղափոխվում է Թուրքիա, որտեղ իրեն դրսևորում է որպես երգչախմբերի ակտիվ կազմակերպիչ և ղեկավար: Մասնակցում է միջազգային մրցույթների, համերգներով հանդես է գալիս թուրքական հայաբնակ քաղաքներում: Միևնույն ժամանակ Սյունին շարունակում է հայկական ժողովրդական երգերի հավաքագրման, նոտագրման և մշակման աշխատանքները:

1914 թվականին Սյունին նորից Թիֆլիսում է, որտեղ գործնական մասնակցություն է բերում թիֆլիսահայ երաժշտական մշակույթի բնագավառում:

1919 թվականից Սյունին համերգներով հանդես է գալիս Թեհրանում, այնուհետև Կոստանդնուպոլսում: Կյանքի վերջին շրջանը Սյունին անցկացնում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում: Սակայն կապը Խորհրդային Հայաստանի հետ չի կորցնում: Ամերիկայում նույնպես Սյունին մեծ ակտիվություն է ցուցաբերում որպես կոմպոզիտոր, խմբավար և հասարակական գործիչ: Նա երաժշտական ստուդիա է կազմակերպում և ղեկավարում սիրողական երգչախմբեր: Սյունին գրում է վերածնված Հայաստանի կյանքը գովերգող երգեր: Բայց, ինչպես արդարացիորեն նշում էր երաժշտագետ Ա. Շահվերդյանը «... կորցնելով անմիջական կապը հայրենիքի հետ, դնելով իրեն մեր մշակութային շինարարությունից դուրս, հիմնական մայրուղուց դուրս, որով 1920 թվականից սկսած գնում է հայկական նորագույն երաժշտության հաջող զարգացումը, Սյունին, բնականաբար, չկարողացավ ավելի խոր և հետևողականորեն զարգացնել իր ստեղծագործական ուղին»<sup>94</sup>:

Գ. Սյունին մահացել է 1939 թվականին դեկտեմբերի 18-ին, Ֆիլադելֆիայում:

<sup>94</sup> Шавердян А., Очерки истории армянской музыки 19-20 вв., Музгиз, Москва, 1959, с. 129.

### ***Արմեն Տիգրանյան***

Ծնվել է 1879 թվականի դեկտեմբերի 14-ին (26) Ալեքսանդրապոլ քաղաքում (այժմ՝ Գյումրի), որը հայտնի էր իր երաժշտական ավանդույթներով հարուստ ֆուլկլորով, հանրաճանաչ աշուղ-կատարողներով (Զիվանի, Շերամ և այլն), ինչը և շատ բարենպաստ ազդեցություն ունեցավ Տիգրանյանի երաժշտական ընդունակությունների և աշխարհայացքի ձևավորման վրա: Սկզբնական ընդհանուր կրթությունը ստանալով հայրենի քաղաքում, Տիգրանյանը տեղափոխվում է Թիֆլիս, որտեղ իր ընդհանուր կրթությունը շարունակում է գիմնազիայում, նաև սկսում է երաժշտություն սովորել (ֆլեյտա նվագել և տեսական առարկաներ սերտել), երաժշտական ուսումնարանում կոմպոզիտոր և ֆուլկլորի գիտակ Ն.Կլենովսկու մոտ: Ավելի ուշ Տիգրանյանը մասնավոր դասեր է վերցրել նաև Մակար Եկմալյանից: Կոմպոզիտորի երաժշտական մտահորիզոնի վրա բարենպաստ ազդեցություն է գործել Թիֆլիսի երաժշտական կյանքը: Նա ոգևորությամբ հաճախում է բոլոր օպերային ներկայացումներին, ինչը հետագայում անկասկած նպաստել է, որպեսզի նա անդրադառնա օպերային ժանրին:

Վերադառնալով Ալեքսանդրապոլ՝ Տիգրանյանը սկսում է իր ակտիվ երաժշտահասարակական և մանկավարժական գործունեությունը, ինչը մեծ դեր խաղաց քաղաքի երաժշտական կյանքում: Ա.Տիգրանյանը կազմակերպում և ղեկավարում է ինքնագործ երգչախմբեր, որոնց միջոցով և պրոպագանդում է հայկական խմբերգային երաժշտությունը: Շփվելով ժողովրդի հետ, նա իր ստեղծագործության մեջ ձգտում էր առավելագույն դեմոկրատացման և մատչելիության: Հետևելով Կոմիտասի, Եկմալյանի և Կարա-Մուրզայի օրինակին, Տիգրանյանը հավաքագրում էր ժողովրդական երգեր:

1912 թվականին սիրողական երգչախմբի, նվագախմբի և առանձին խանդավառ երգիչների ուժերով, կոմպոզիտորը բեմադրեց իր «Անուշ» օպերան, չնայած, ինչպես արդարացիորեն նշում է Ա. Շահվերդյանը, «ճշմարիտն ասած դասական հայկական օպերան ծնվել է ցնցոտիների մեջ ...»<sup>95</sup> բայց դա մեծ իրադարձություն էր հայկական արվեստում՝ ազգային օպերայի ծնունդը:

Հետագայում օպերան վերամշակվել է, հարստացվել և հիմա այն

հայ ժողովրդի սիրած օպերաներից մեկն է, որը մինչև այժմ էլ չի իջնում Երևանի օպերային թատրոնի բեմահարթակից:

Ա. Տիգրանյանի երկրորդ օպերան՝ «Դավիթ Բեկ»-ը, գրվեց ավելի ուշ՝ 40-ական թվականների սկզբին, իսկ առաջին բեմականացումը Երևանի օպերային թատրոնում իրականացվել է 1950 թվականին:

Ա. Տիգրանյանը մահացել է 1950 թվականի փետրվարի 10-ին Թիֆլիսում: Թաղված է Երևանի քաղաքային պանթեոնում:

### ***Սպիրիդոն Մելիքյան***

Ծնվել է 1880 թվականի նոյեմբերի 19-ին (1/12) Էջմիածնում, գյուղական վարժապետի ընտանիքում: Սկզբնական կրթությունը ստացել է Գևորգյան ճեմարանում, եղել է Կոմիտասի լավագույն և սիրելի աշակերտներից մեկը: Հետագայում Ս. Մելիքյանը կատարելագործվել է Բեռլինում, պրոֆեսորներ Ռ. Շմիդտի, Օ. Ֆլայշերի և Զ. Օքսի ղեկավարությամբ: Ավարտելով և վերադառնալով Կովկաս, Ս. Մելիքյանը սկսեց իր գործունեությունը որպես ազգագրագետ<sup>96</sup>, մանկավարժ, հայ երաժշտության դասախոս-պրոպագանդող, որպես երաժշտական քննադատ, և գրող («Երգեցողության դասագիրք», «Հայկական երաժշտության պատմության ակնարկներ» և այլ գրքեր):

Առանձնակի ուշադրություն է գրավում նրա խմբավարական գործունեությունը: Դեռևս 1902 թվականին, ճեմարանն ավարտելուց հետո Ս. Մելիքյանը հնարավորություն է ստանում ղեկավարել երգչախումբը, Կոմիտասի մշտական հսկողության և ղեկավարության ներքո:

Բեռլինում ապրելու տարիներին Ս. Մելիքյանը երգում է Բեռլինի ֆիլիարմոնիկ երգչախմբում (500 անձից բաղկացած):

1908 թվականին նա, որպես խմբավար-դասատու, հրավիրվում է Շուշի քաղաքի հատուկ դպրոց, իսկ 1909 թվականին դառնում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի ղեկավարը (60 անձից բաղկացած): Այստեղ նա շարունակում է աշխատանքը որպես խմբավար մինչև 1921 թվականը՝ հաջողությամբ շարունակելով է Մ. Եկմալյանի

<sup>95</sup> Նա հավաքել և ուսումնասիրել է մոտավորապես 1000 հայկական ժողովրդական մեղեդի և հրապարակել է մինչ այժմ մեծ արժեք ունեցող «Շիրակի երգեր» (Տեր-Ղևոնդյանի հետ միասին) և «Վանի ժողովրդական երգեր» (Գ. Գարդաշյանի հետ միասին) ազգագրական ժողովածուները: Նրա մահվանից հետո 1949 և 1953 թվականներին հրատարակվել են նաև ժողովրդական երգերի նաև այլ ժողովածուներ, որոնք նա ավելի վաղ էր հավաքագրել:

<sup>96</sup> Шавердян А., Армен Тигранян, «Советская музыка», 1950թ. N4, с. 58

ավանդույթները: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Սպ. Մելիքյանի երգչախումբը հասել էր կատարողական բարձր մակարդակի: Այս երգչախումբը կարծես մի դարբնոց էր, որը դաստիարակեց երաժիշտ-կատարողների մի ողջ սերունդ՝ (երգիչներ Շարա Տալյան և Արմենակ Տեր-Աբրահամյան, կոմպոզիտորներ՝ Կ. Ջաքարյան, Մ. Մազմանյան, Վ. Արարատյան, երաժշտագետ Ա. Տոնիկյան և ուրիշներ):

Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, Սպ. Մելիքյանը վերադառնում է Երևան, որտեղ երաժշտահասարակական գործունեությունից բացի խմբավարական աշխատանք է տանում Երևանի, Էջմիածնի դպրոցներում, Երևանի մանկավարժական ինստիտուտում և կոնսերվատորիայում, որի երգչախմբով 1924-28 թվականներին հրապարակային ելույթներ է ունենում: Մոսկվայում կոնսերվատորիայի երգչախմբի հետ նրա ելույթը բարձր գնահատանքի է արժանանում հեղինակավոր դեմքերի և մայրաքաղաքի մամուլի կողմից:

Սպ. Մելիքյանը մահացել է 1933 թվականի մայիսի 4-ին Երևանում:

### **Անտոն Մայիլյան**

Ծնվել է 1980 թվականի մարտի 16-ին (28) Թիֆլիսում քարտաշ-բանվորի ընտանիքում:

Մանկուց նա հետաքրքրություն է ցուցաբերում ոչ միայն երաժշտության, այլև թատրոնի, գեղանկարչության և գրականության հանդեպ և յուրաքանչյուր ասպարեզում հետագայում ցուցաբերում է իր արտասովոր ընդունակությունները: Սկզբնական երաժշտական կրթությունը ստացել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում, որտեղ երաժշտության տեսություն անցել է Մակար Եկմալյանի մոտ, իսկ Ք. Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ նա առնչվել է խմբավարական գործունեության հետ, մասնակցելով նրա երգչախմբին: Հետագայում Մայիլյանը երաժշտատեսական առարկաների ուսումնասիրությամբ կատարելագործվել է Լ. Նիկոլյանի մոտ (Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում): Միևնույն ժամանակ Թիֆլիսի դերասանական ընկերությունում որպես դերասան մասնակցել է թատերական բեմադրություններին: Դեռևս ուսանողական տարիներից Մայիլյանը 1900 թվականից սկսած համերգային գործունեություն է ծավալել Թիֆլիսի փոքր թատրոններում: 1903 թվականին, ուսումն ավարտելուց հետո, նա հրավիրվում է Ներսիսյան դպրոց, որպես երաժշ-

տատեսական առարկաների ուսուցիչ և երգչախմբի ղեկավար: Նա փոխարինում է կյանքից հեռացած Ք. Կարա-Մուրզային:

1905 թվականին Մայիլյանը հաստատվում է Բաքվում, որտեղ հայկական գիմնազիայում ղեկավարում է երգչախումբը և դասավանդում երաժշտական առարկաներ, նաև կազմակերպում է մեծ երգչախումբ նավթարդյունաբերության աշխատողների մասնակցությամբ և համերգներ է տալիս լայն լսարանի առջև:

Հենց այստեղ էլ 1910 թվականին Մայիլյանը հրատարակում է «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագիրը, որի էջերում խմբագիր Մայիլյանից բացի, հանդես են գալիս Կոմիտասը, Ռ. Մելիքյանը և արվեստի այլ գործիչներ: Ժողովրդի մեջ պրոպագանդելով երաժշտական մշակույթը, Մայիլյանը բազմաթիվ երգչախմբեր է կազմակերպում և ղեկավարում Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում՝ Թիֆլիսում, Բաքվում, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), Կարսում, Շուվալերում և այլուր: 1919 թվականին երաժշտական թատերախմբի հետ միասին մեկնում է Իրան, որտեղ ելույթ է ունենում համերգներում և թատերական բեմադրություններում: Էնզելի քաղաքում նրան հրավիրում են որպես երաժշտական առարկաների ավագ դասախոս: Այստեղ նա կազմակերպում է մի շարք համերգներ: Խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո, Մայիլյանը վերադառնում է Բաքու, որտեղ լայն երաժշտա-հասարակական գործունեություն է ծավալում որպես դասատու-մեթոդիստ և խմբավար: Նա երաժշտա-թատերական ստուդիա է կազմակերպում ադրբեջանական, հայկական և ռուսական բաժիններով: Բացի այդ ստուդիայի ղեկավարումից, նա գլխավորում է «Արևելյան կոնսերվատորիան» և ղեկավարում նրա երգչախումբը, որի հետ 70-ից ավելի համերգներ է տալիս: Նրա, որպես խմբավար համերգային գործունեությունը տարածվում է նաև Անդրկովկասի մյուս շրջաններում:

Այս ամենի հետ չի նվազում նաև նրա կոմպոզիտորական գործունեությունը: 1933 թվականին ստեղծվում է նրա ամենանշանակալից գործը՝ «Սաֆա» օպերան, որը նվիրված է հայ և ադրբեջանցի գյուղացիների ընկերությանը, որոնք միասին պայքարում են շահագործողների դեմ: Մայիլյանը հեղինակ է նաև մի քանի մանկական օպերաների (այդ թվում, «Գյուլնազ տատի հեքիաթները»՝ ըստ Ղ. Աղա-յանի, «Չարաճճի Միկիչը», «Գիքորը»՝ ըստ Թումանյանի և այլն), գրում է երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար, մի շարք

սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, այդ թվում 1-ին սիմֆոնիան, մի շարք կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ, բազմաթիվ ռոմանսներ, ինչպես նաև ժողովրդական երգերի մշակումներ:

Ա. Մայիլյանը վախճանվել է 1942 թվականի ապրիլի 20-ին, Բաքվում:

### **Ռոմանոս Մելիքյան**

Ծնվել է 1883 թվականի սեպտեմբերի 19-ին Կիզլյարում (Հյուսիսային Կովկաս) այգեպանի ընտանիքում: Դեռևս 1900 թվականին ուսանող ժամանակ նա ուշադրության է արժանանում որպես խմբավար և երգիչ՝ աշխատելով որպես խմբավարի օգնական: Իր հարազատ Կիզլյար քաղաքում նա առաջին անգամ ելույթ է ունենում իր իսկ կազմակերպած երգչախմբի հետ:

Նախնական երաժշտական կրթությունը Ռ. Մելիքյանը ստացել է Նոր Նախիջևանում լուսավորիչ-երաժիշտ Գևորգ Չորեքյանի ղեկավարությամբ (հետագայում՝ 1945-54թթ., Ամենայն հայոց կաթողիկոս): Նույն թվականներին Ռ. Մելիքյանը հանդես է գալիս նաև որպես քնարական բանաստեղծությունների հեղինակ, որոնց հիման վրա երգեր, ռոմանսներ և օպերաներ է գրում: 1907 թվականին ավարտելով Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանը, մեկնում է Մոսկվա, որտեղ Ս. Տանենի, Բ. Յավորսկու և Մ. Իպոլիտով-Իվանովի մոտ կոմպոզիցիայի տեսություն է ուսումնասիրում, միևնույն ժամանակ Լազարյան ինստիտուտում դասավանդում է երաժշտական առարկաներ: Հիվանդության պատճառով նա ստիպված տեղափոխվում է Թիֆլիս: Այնտեղ, լինելով Հովնանյան օրիորդաց դպրոցի երաժիշտ-մանկավարժ, միաժամանակ կազմակերպում է երաժշտական լիգա, որը միավորում էր հայ երաժիշտ-ուսուցիչներին: Այս կազմակերպության հիմնական ուշադրությունն ուղղված էր ժողովրդի երաժշտական դաստիարակությանն ու կրթությանը: Լիգայի կարևոր խնդիրներից էր նաև հայ կոմպոզիտորների խմբերգային, սիմֆոնիկ և կամերային ստեղծագործություններից կազմված համերգներ կազմակերպելը:

Երաժշտական կրթությունը շարունակելու նպատակով Ռ. Մելիքյանը 1910 թվականին մեկնում է Պետերբուրգ, որտեղ ընդունվում է կոնսերվատորիա և ավարտում 1915 թվականին: Վ. Կալաֆատին, Յա. Վիտոլը, Մ. Շտեյնբերգը եղել են նրա ուսուցիչները: 1915 թվա-

կանին լույս է տեսնում Ռ. Մելիքյանի կազմած ժողովրդական երգերի մշակումների ժողովածուն՝ հայ ժողովրդական երգի ուսումնասիրության ինտենսիվ աշխատանքի արդյունքը, որը նախապատրաստեց այնպիսի հասուն ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Զմրուխտի» և «Զառ-վառ» (1917-18 և 1920) շարերը, որոնցում չափազանց վառ և ինքնատիպ են դրսևորվել կոմպոզիտորի լավագույն գծերը:

Հայաստանում խորհրդային իշխանություն հաստատվելու պահից Ռ. Մելիքյանը դառնում է երաժշտական մշակույթի եռանդուն և աննկուն գործիչ: 1921 թվականին նա հիմնադրում է Հայաստանի երաժշտական ստուդիան, որը 1923 թվականին վերակազմավորվում է որպես Երևանի կոնսերվատորիա: Հիմնում և ղեկավարում է կոնսերվատորիայի երգչախումբը և տալիս է մի շարք համերգներ:

1925 թվականին Ստեփանակերտում երաժշտական դպրոց է բացում, նույն թվականին Թիֆլիսում «Հայարտան» երաժշտական բաժանմունքն է ղեկավարում և հիմնադրում երաժշտական ուսումնարանը: 1933 թվականին նրա ակտիվ մասնակցությամբ բացվում է Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնը, որի գեղարվեստական ղեկավարը դառնում է Ռ. Մելիքյանը:

Ռ. Մելիքյանը վախճանվում է 1935 թվականի մարտի 30-ին Թիֆլիսում: Թաղված է Երևանի քաղաքային Պանթեոնում:

### **Դանիել Ղազարյան**

Ծնվել է 1883 թվականի մարտի 5-ին Շուշի քաղաքում: Ղազարյանի առաջին ուսուցիչը եղել է Ստեփան Դեմուրյանը: Ավելի ուշ երաժշտական կրթությունը ստացել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում՝ պրոֆեսոր Էնրիկո Բորջիի (1907-1911) վոկալ դասարանում: Հետագայում սովորել է պրոֆեսորներ Գարտմանի, Լ. Նիկոլակի, կոմպոզիտորներ Զաքարիա Փալիաշվիլու և Ն. Չերեպանի դասարաններում: 1928 թվականին Ղազարյանը կատարելագործվել է Մ. Իպոլիտով-Իվանովի մոտ:

Դ. Ղազարյանի համար երգչախմբային արվեստի լավ դպրոց հանդիսացավ մասնակցությունը Ք. Կարա-Մուրզայի, Կոմիտասի, Գ. Սյունու երգչախմբերին: Հետագայում Դ. Ղազարյանը շարունակում է զարգացնել հայ երգաչափային արվեստի բազմաշնորհ վարպետներից ստացած հարուստ ավանդույթները իր լայն և ակտիվ համերգային գործունեությամբ որպես խմբավար, կազմակերպիչ և մանկա-

վարժ: 50 տարվա ընթացքում Ղազարյանը աշխատելով բազմաթիվ դպրոցներում որպես երգ-երաժշտության ուսուցիչ, երգչախմբեր է կազմակերպում և ղեկավարում՝ դրանով իսկ տարածելով երաժշտությունը ժողովրդի լայն զանգվածների շրջանում:

Դեռևս ուսանողական տարիներին (1908թ.) Դ. Ղազարյանը կազմակերպում է սիրողական քառաձայն երկսեռ երգչախումբ և ժող. գործիքիների նվագախումբ (100 մարդուց բաղկացած): Մեծ հաջողությամբ նրանց հետ որպես խմբավար հանդես է գալիս Ստեփանակերտ, Շուշի քաղաքներում և այլ շրջաններում:

Շատագայում հայ բնակչության ուժերով նրա կողմից կազմակերպվում են բազմաթիվ երգչախմբեր երկրի տարբեր շրջանների տասնյակ քաղաքներում, որոնց թվում են՝ Մոսկվան, Լենինգրադը, Նովոսիբիրսկը, Բաթումը, Երևանը, Լենինականը, Կիրովականը, Կարսը, ինչպես նաև ավելի փոքր՝ Բորժոմ, Սուրամ, նոր Բայազետ, Կաղզվան, Արմավիր, Սոչի, Սուխումի, Վլադիկավկազ, Ախալցխե, Ախալքալակ, Հոկտեմբերյան, Դիլիջան, Ղարաբաղի գյուղերում ու շրջաններում: Ուշադրության է արժանի Ղազարյանի՝ Երևանում կազմակերպած ուսուցչական երգչախումբը, որի հետ բազում ելույթներ է ունեցել և արժանացել ոչ միայն հանրապետական երգչախմբային կոլեկտիվների ստուգատեսների ժամանակ բարձր գնահատականի, այլև մոսկովյան ստուգատեսին (1945), որտեղ այս երգչախումբն արժանացավ բարձր գնահատականի:

Դ. Ղազարյանի մեծ նվաճումներից է երաժշտական դպրոցների և ստուդիաների կազմակերպումը և ղեկավարումը Անդրկովկասի քաղաքներում՝ Բաթումի (1922-24), Լենինականի (1924-33) երաժշտական ստուդիան, որոնցում, տնօրեն լինելուց բացի, նաև մանկավարժական աշխատանք է տարել:

Դ. Ղազարյանը Թիֆլիսի Կովկասյան երգչախմբային ընկերության կազմակերպիչն էր և ակտիվ անդամը (1912-1922), ինչպես նաև հայկական երաժշտական ընկերության ակտիվ մասնակիցը Թիֆլիսում:

Որպես կոմպոզիտոր Դ. Ղազարյանը իր ստեղծագործական գործունեությունը սկսել է դեռևս պատանեկան տարիքում և ամբողջ կյանքի ընթացքում կատարելագործել է այն<sup>97</sup>:

<sup>97</sup> Դ. Ղազարյանի ստեղծագործությունների ցանկը տես Ա. Տոնիկյանի «Դանիել Ղազարյան» գրքույկում, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1977:

Դ. Ղազարյանը վախճանվել է 1958 թվականի դեկտեմբերի 14-ին Երևանում:

### ***Կարո Զաքարյան***

Ծնվել է 1895 թվականի դեկտեմբերի 3-ին (15) Վան քաղաքում, այգեպանի ընտանիքում, որը 1896 թվականին դարձավ թուրքական վայրագությունների զոհը: Կ. Զաքարյանը իր ընտանիքի հետ վերապրեց թուրք բարբարոսների կատարած անմարդկային սարսափները:

Վերջնականապես նա հաստատվում է Թիֆլիսում: 1904 թվականին ընդունվում է Ներսիսյան ճեմարան: Նրա երաժշտության առաջին ուսուցիչը եղել է խմբավար և կոմպոզիտոր Գրիգոր Սյունին: Միևնույն ժամանակ Կ. Զաքարյանը ընդունվում է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի տեսական բաժինը, որը ղեկավարում էր Լ. Նիկողաևը:

Կ. Զաքարյանի վրա մեծ տպավորություն և ազդեցություն է գործել Կոմիտասի խմբավարական աշխատանքը, որը այդ ժամանակաշրջանում տեղափոխվել էր Թիֆլիս և մեծ երգչախումբ էր ղեկավարում: Կ. Զաքարյանը մեծ ոգևորությամբ է նվիրվում այդ երգչախմբի փորձերին, տարված հետևում է հանճարեղ Կոմիտասի գործունեությանը և ընկալում նրա երգչախմբի հետ աշխատելու բոլոր ձևերն ու մեթոդները:

Շատագայում (1906-1907) նա դառնում է այդ երգչախմբի անմիջական մասնակիցը, որը արդեն ղեկավարում էր Կոմիտասի տաղանդավոր աշակերտ Գ.Սյունին:

1910 թվականից Ներսիսյան ճեմարան են հրավիրում հայտնի խմբավար Սպիրիդոն Մելիքյանին որպես դասատու և երգչախմբի ղեկավար: Կ. Զաքարյանը դառնում է նրա օգնականը և երբեմն հնարավորություն ստանում ինքնուրույն ղեկավարել երգչախումբը:

1914 թվականին Կ. Զաքարյանը ավարտում է Ներսիսյան ճեմարանը և հրավիրվում Սուխումի քաղաքի երաժշտական դպրոց, որպես երաժշտության դասատու:

Այստեղ դասավանդելուց բացի, Կ. Զաքարյանը նախաձեռնում է երգչախմբի ստեղծումը և հանդես գալիս համերգներով: Ծրագրում նա ընդգրկում է Կոմիտասի, Կարա-Մուրզայի, Սյունու, Սպ. Մելիքյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

1915-1916 թվականներին ուսումնական տարիների ընթացքում Կ. Չաքարյանը դասավանդում էր Աշխաբադի հայկական դպրոցում: Միննույն ժամանակ նա ղեկավարում է հայկական եկեղեցու քառաձայն երգչախումբը, նաև ստեղծում է մի այլ երգչախումբ, որի հետ հանդես է գալիս համերգներով՝ ի սպաս դնելով իր գործունեությունը հայ խմբերգային երաժշտության տարածման գործին:

1916 թվականին Կ. Չաքարյանին հաջողվում է իրականացնել իր վաղեմի երազանքը՝ նա ընդունվում է Պետրոգրադի կոնսերվատորիա, որտեղ սովորում է Ս. Լյապունովի կոմպոզիցիայի դասարանում, սակայն առողջական վիճակի պատճառով ստիպված էր լքել Պետրոգրադը և վերադառնալ Թիֆլիս: Նա 1919 թվականին ընդունվում է Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժինը, որտեղ նրան դասավանդում էին Ջ. Փալիաշվիլին, Դ. Արաքիշվիլին, Ն. Չերեպինին, Մ. Իպոլիտով-Իվանովը և Ք. Քուչնարյանը:

Միննույն ժամանակ կոնսերվատորիայում շարունակում է իր խմբավարական գործունեությունը: 1919 թվականին նա ղեկավարում է եկեղեցու երգչախումբը, որի կազմում երգում էին այնպիսի մեծանուն երգիչներ, ինչպիսիք էին Հայկանուշ Դանիելյանը, Բեգլար Ամիրջանյանը, Արմենակ Տեր-Աբրահամյանը:

1922 թվականից Կ. Չաքարյանը «Հայարտան» երգչախմբի ղեկավարն էր, իսկ 1926 թվականից, երբ Ռ. Մելիքյանի ուժերով Հայարտան բազայի վրա ստեղծվում է 3-րդ երաժշտական ուսումնարանը, Կ. Չաքարյանը նշանակվում է տեսական բաժնի դասատու և բաժնի վարիչ, նաև ուսանողական երգչախմբի ղեկավար:

1929 թվականին Կ. Չաքարյանին հրավիրում են Երևանի կոնսերվատորիա, որտեղ նրան հանձնարարվում է տեսական առարկաների դասավանդումը և ուսանողական երգչախմբի ղեկավարումը:

1930 թվականից սկսվում է Կ. Չաքարյանի համերգային գործունեությունը որպես խմբավար: Մոսկվայում փառատոներին և ստուգատեսներին, ինչպես նաև Անդրկովկասի երաժշտական արվեստի օլիմպիադայում (1934) նրա երգչախումբը բարձր գնահատականների է արժանանում:

1931-1934 թվականներին կոնսերվատորիայի երգչախմբից բացի Կ. Չաքարյանը ղեկավարում է նաև Երևանի համալսարանի ինքնագործ երգչախումբը: Ի դեպ, այս կոլեկտիվը նվաճում է առաջին տեղերից մեկը արվեստի համահայկական օլիմպիադայում: 1933 թվականին Կ. Չաքարյանը մասնակցում է Թալինի և Ապարանի

ազգագրական գիտարշավներին, որտեղ ձայնագրում է 120-ից ավելի տարբեր ժանրերի ժողովրդական երգեր, որոնք իրենցից ուսուցողական մեծ հետաքրքրություն էին ներկայացնում:

1936 թվականին, իր վարպետությունը կատարելագործելու նպատակով, կոմպոզիտորը մեկնեց Լենինգրադ, տեղի կոնսերվատորիայում հաճախեց Ք. Քուչնարյանի, Յու. Տյուլինի, Մ. Շտեյնբերգի, Պ. Ռյազանովի և ուրիշների դասախոսություններին, ունկնդրեց բազմաթիվ համերգներ:

Վերադառնալով Երևան, կոմպոզիտորը շարունակեց մանկավարժական, կոմպոզիտորական և խմբավարական գործունեությունը: Նա ղեկավարեց համալսարանի և կոնսերվատորիայի երգչախմբերը, այնուհետև ուղևորվեց Հայաստանի քաղաքներ, ամենուրեք ունենալով համերգային մեծ հաջողություններ ունկնդիրների լայն շրջանում:

1937 թվականին նրան հրավիրում են Հայաստանի ռադիոկոմիտե, որպես նոր կազմակերպվող երգչախմբի ղեկավար: Այստեղ սկսվում է նրա խմբավարական գործունեության հազեցած ժամանակաշրջանը: Այդ ընթացքում նա ստեղծեց իր լավագույն խմբերգային գործերը:

Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ Կ. Չաքարյանը շարունակեց իր խմբավարական աշխատանքը, համերգային ելույթներ ունեցավ զինվորական զորամասերում, բուժական հիմնարկներում: 1942 թվականին սահմանապահ զինվորներից կազմում է տղամարդկանց երգչախումբ և համերգներ ունենում տարբեր զորամասերում, ներկայացնելով հայկական, վրացական, ռուսական և ադրբեջանական երաժշտություն: 1948 թվականից կոմպոզիտորը ղեկավարեց կանանց վոկալ քառյակը, որը հիմնել էր Երևանի ռադիոկոմիտեում: 1954 թվականից մինչև իր կյանքի վերջը կոմպոզիտորը խմբավարություն էր դասավանդում Երևանի կոնսերվատորիայում:

Կ. Չաքարյանը վախճանվեց 1967 թվականի մայիսի 11-ին Երևանում:

### **Մարտին Մազմանյան**

Ծնվել է 1899 թվականի հունվարի 6-ին Թիֆլիսում: Դեռևս դպրոցական տարիներից նա դրսևորել է իր երաժշտական ընդունակությունները և առաջին անգամ հնարավորություն ստացել համերգներով հանդես գալ որպես երգչախմբի ղեկավար: Հետագայում, սովորելով Թիֆլիսի Ներսիսյան ճեմարանում, Մազմանյանը մասնակ-

ցում է Սպ.Մելիքյանի ղեկավարած երգչախմբին: Այստեղ նա ծանոթանում է հայ խմբերգային երաժշտության հետ, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական և ռուսական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին: Ուշադրություն դարձնելով Մ. Մազմանյանի երաժշտական ընդունակություններին՝ Սպ. Մելիքյանը խորհուրդ է տալիս ավելի լուրջ զբաղվել երաժշտության տեսությամբ, դաշնամուրի և խմբավարական արվեստին տիրապետելուն:

1924 թվականին Մազմանյանը արվեստի երիտասարդ գործիչների խմբի հետ միասին ուղևորվում է Մոսկվա, բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով: Սկզբում նա սովորում է երգեցիկ դպրոցում, հետագայում ընդունվում Մոսկվայի կոնսերվատորիա՝ հորոյի դասարան, միևնույն ժամանակ աշխատում է Հայաստանի մշակույթի տան դրամատիկական ստուդիայում որպես երաժշտության տեսության ուսուցիչ և խմբավար: Այստեղ կազմակերպված երաժշտական խմբակում Մազմանյանը գործնական մեծ մասնակցություն է ցուցաբերում, աշխատելով որպես այս խմբի ղեկավար և հրատարակչական հանձնաժողովի նախագահ: Ղեկավարում է ուսանողական երգչախումբը, որի հետ ունենում է մի շարք համերգներ, Մոսկվայի հասարակությանը ծանոթացնում հայ խմբերգային երաժշտության հետ: Հիվանդության պատճառով վերադառնալով Թիֆլիս, Մազմանյանը ընդունվում է Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժինը՝ պրոֆեսոր Ս. Բարխուդարյանի դասարանը: Այս շրջանում Մազմանյանը ղեկավարում էր Հայարտան երգչախումբը:

1931 թվականին Մազմանյանին հրավիրում են Հայաստան. այստեղ էքստենս ավարտելով Երևանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժինը, նա սկսում է իր ակտիվ երաժշտա-հասարակական և ստեղծագործական գործունեությունը, հաջորդաբար գրավելով մի շարք պատասխանատու պաշտոններ: Սրա հետ մեկտեղ Մազմանյանն անընդմեջ խմբավարական գործունեություն է ծավալում՝ դաստիարակելով և ղեկավարելով ինչպես ինքնագործ, այնպես էլ պրոֆեսիոնալ բազմաթիվ երգչախմբեր<sup>98</sup>: Այս երգչախմբերից մի մասի հետ շրջագայել է Հայաստանի և Վրաստանի քաղաքներում:

<sup>98</sup> 1931 թվականից սկսած Մազմանյանը եղել է Երևանի կոնսերվատորիայի երգչախմբի ղեկավարը, ինչպես նաև Ռադիոկոմիտեի, ուսուցչի տան երգչախմբի, Սպենդիարյանի անվան երաժշտական դպրոցի, Ռ. Մելիքյանի անվան ռաուտնարանի, Չայկովսկու անվան երաժշտական դպրոցի երգչախմբերի ղեկավարը:

1962 թվականին Մազմանյանը Երևանի կոնսերվատորիայի խմբավարական բաժնում դասախոսական գործունեություն է ծավալում, իր խմբավարական փորձը փոխանցելով ապագա խմբավար ուսանողներին: Մազմանյանը գրել է մի քանի դասագրքեր և գրքեր «Խմբավարական արվեստ», «Երաժշտական դաստիարակության մեթոդիկական մասսայական դպրոցներում» և այլն:

Մ. Մազմանյանը մահացել է Երևանում 1987թ.:

### **Թաթույ Ալթունյան**

Ծնվել է 1901 թվականի հոկտեմբերի 2-ին (15) Թուրքիայի Ադանա քաղաքում, իրավաբանի ընտանիքում:

1915 թվականին Տիգրան Ալթունյանը թուրքական բարբարոս հարձակումների զոհը դարձավ: Ալթունյանների ընտանիքը հրաշքով փրկվեց և տեղափոխվեց Երևան:

Այստեղ, եպիսկոպոս Տեր Խորենի հրահանգով, Ալթունյանները տեղավորվում են ս.Սարգիս եկեղեցուն կից մանկատանը, որտեղ Թաթույը մնաց մինչև 1921 թվականը:

Ալթունյանի առաջին խմբավարական աշխատանքը սկսվեց 1920 թվականին, երբ նա երջանկություն ունեցավ փոխարինելու երգչախմբի ղեկավարին, որտեղ նա երգում էր: Սակայն, պարբերական երաժշտական պարապմունքների նա անցավ 1922 թվականին, երբ Ռ. Մելիքյանի երաշխավորությամբ ընդունվեց նոր կազմակերպված երաժշտական ստուդիա, որը 1923 թվականին վերակազմավորվեց որպես կոնսերվատորիա: Այստեղ Թաթույը սովորում էր մանկավարժական բաժնում և ձեռք բերում նաև հորոյահարի մասնագիտություն: Խմբավար Ալթունյանի վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել երգչախմբային արվեստի վարպետներ Ռոմանոս Մելիքյանը և Սպիրիդոն Մելիքյանը:

Ռ. Մելիքյանի հանձնարարությամբ 1923 թվականի ամռանը Ալթունյանը Լենինականում, ուսուցիչների մասնակցությամբ, 80 անձից բաղկացած երգչախումբ է կազմակերպում և հրապարակային ելույթով հանդես գալիս: Այն մեծ հաջողություն ունեցավ և արժանացավ Ռ. Մելիքյանի գնահատականին:

1929 թվականին Ալթունյանը մեկնում է Լենինգրադ և ընդունվում է կոնսերվատորիա որպես խմբավար (պրոֆեսոր Ա. Եգորովի դասարան) և հորոյահար (պրոֆեսոր Ֆ. Նեյմանի մասնագիտական դասարան):

սարան): Միևնույն ժամանակ Ալթունյանը, որպես երկրորդ հոբոյահար, իր պրակտիկան անցկացնում է Լենինգրադի հռչակավոր ֆիլիարմոնիկ նվագախմբում ականավոր դիրիժորների ղեկավարությամբ (էռնստ Անսերմե, Ալան Բուշ, Օտտո Կլեմպերեր, Գերման Աբենդորտ), ինչն իր համար երաժշտական կատարողական մեծ դպրոց հանդիսացավ: Սրա հետ մեկտեղ, Ալթունյանը պարբերաբար հաճախում էր Լենինգրադի ակադեմիական կապելլայի փորձերին և համերգներին, որի ղեկավարն այն ժամանակ պրոֆեսոր Մ. Գ. Կլիմովն էր:

1934 թվականին, ավարտելով Լենինգրադի կոնսերվատորիայի երկու բաժինները, Ալթունյանը վերադառնում է Երևան: Այստեղ սկսվում է նրա աննկուն գործունեությունը, որով մեծապես նպաստեց հայ խմբերգային արվեստի զարգացմանը:

1934-1936 թվականներին նա ղեկավարում է կոնսերվատորիայի ուսանողական երգչախումբը, որի հիմքի վրա ստեղծում է Պետական երգչախումբը: Ալթունյանը 1937-1939 և 1947-1948 թվականներին ղեկավարում է Հայաստանի կապելլան՝ հանդիսանալով նրա գեղարվեստական ղեկավարը:

Թաթուլ Ալթունյանը 1938 թվականին ստեղծում է Հայաստանի երգի և պարի անսամբլը, որն իր ժանրով, խմբերգային կատարողական սկզբունքներով, տեսակով և ձևով նոր խումբ էր: Այստեղ մեկ խմբի մեջ միավորված էին երգեցիկ, պարային և գործիքային խմբերը, որոնցից յուրաքանչյուրն ուներ իր ուրույն ֆունկցիան և խնդիրները: Կարողանալով հաղթահարել այս նոր ժանրի բոլոր առանձնահատկությունները, դժվարությունները, առաջադրված խնդիրները, Ալթունյանը ստեղծեց մի հիասքանչ համույթ, որը ժողովրդի մեջ դարձավ ամենահանրահայտը և ամենասիրելին: Ահա թե ինչպես է արտահայտվել Ալթունյանի մասին մեծանուն գեղանկարիչ Մարտիրոս Սարյանը. «Նա մեր չքնաղ ժողովրդական երգերը վերածեց մարգարիտների և նրանցով զարդարեց հայ ժողովրդի լուսավոր ճակատը»:

1934 թվականից Ալթունյանը դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում (պրոֆեսոր՝ 1971 թվականից): Այդ ժամանակահատվածում նա տասնյակ բարձրորակ խմբավարներ կրթեց և դաստիարակեց, որոնք այժմ աշխատում են մեր հանրապետության պատասխանատու երաժշտական օջախներում:

1958 թվականին Ալթունյանը հիմնադրեց Հայաստանի երգչախմբային ընկերությունը, լինելով նրա անփոխարինելի նախագահը, մինչև իր կյանքի վերջը:

Թ. Ալթունյանը մահացել է 1973 թվականի սեպտեմբերի 29-ին Երևանում:

### **Արամ Քոչարյան**

Ծնվել է 1903 թվականի հոկտեմբերի 14-ին: Նրա մանկությունն անցել է Էջմիածնում, որտեղ նրա հայրը դասավանդում էր հոգևոր ճեմարանում, իսկ մեծ եղբայրը Կոմիտասի աշակերտն էր: Կարապետ Քոչարյանի ընտանիքում մշտապես հավաքվում էին նրա գործընկերները, հաճախ լինում էր Կոմիտասը: Նրանք հետաքրքիր զրույցներ էին վարում արվեստի, փիլիսոփայության, գեղագիտության, երաժշտության շուրջ: Այստեղ հաճախ հնչում էին հայկական ժողովրդական երգեր: Այսպիսի բարենպաստ պայմաններում ծնավորվում էր պատանի Արամի ինքնագիտակցությունը, ճաշակը:

Սկզբնական կրթությունը ստացել է Մոսկվայում, Գլազունովի անվան երաժշտական ուսումնարանում (ավարտել է 1929 թվականին), իսկ հետագայում սովորել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Ռ. Գլիերի, Ա. Ալեքսանդրովի, Գ. Կոնյուսի, Գ. Լիտինսկու մոտ:

Դեռևս ուսանողական տարիքից Ա. Քոչարյանը կազմակերպում էր երգչախմբեր զորամասերում, պիոներական ճամբարներում և արտադրամասերում:

Երևանում, 1934 թվականին սինթետիկ կաուչուկի գործարանում նա երգչախումբ է ստեղծում: Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Քոչարյանը դարձավ Կառավարական տան երգչախմբի կազմակերպիչն ու ղեկավարը:

Ռ. Մելիքյանի հետ միասին Ա. Քոչարյանը Ստեփանակերտում (1925) հիմնում է երաժշտական դպրոց, իսկ 1932 թվականին կազմակերպում է դպրոց՝ Գորնոպլտայսկում:

Ա. Քոչարյանը Երևանի երաժշտագիտահետազոտական կաթինետի հիմնադիրն ու ղեկավարն էր (1934), որը հետագայում դարձավ Հայկական ԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտ:

Ա. Քոչարյանը մահացել է 1977 թվականի սեպտեմբերի 5-ին Երևանում:

### **Ջեյմս Գյոզայան**

Ծնվել է 1925 թվականի հուլիսի 6-ին, Լենինականում: Նրա հայրը Թիֆլիսի Ներսիսյան ճեմարանի սան էր և վաստակավոր մանկավարժ: Մայրը՝ ռեժիսոր, հայկական տիկնիկային թատրոնի հիմնադիրներից էր:

Ջ. Գյոզայանը սկզբնական կրթությունը ստացել է Մոսկվայում: Տղան փոքր հասակից երջանկություն է ունեցել շփվելու արվեստի խոշոր գործիչների հետ՝ Ս. Օբրազցովի, Ա. Խաչատրյանի, Ռ. Սիմոնովի և այլոց: Դա բարենպաստ է ներգործել նրա անհատականության ձևավորման վրա:

1951 թվականին նա ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիան՝ պրոֆեսոր Թ. Ալթունյանի մասնագիտական դասարանը: 1949-52 թվականներին Ջ. Գյոզայանը աշխատել է Հայաստանի Պետական երգչախմբի հետ որպես դիրիժոր-խմբավար: Այս խմբի հետ նա շրջագայել է հանրապետության քաղաքներում և շրջաններում, պրոպագանդելով արևմտաեվրոպական և հայկական խմբերգային գրականության լավագույն նմուշները:

1952 թվականի աշնանից նա կատարելագործվել է Մոսկվայում Հայաստանի մշակույթի տանը խմբերգային արվեստի լավագույն վարպետների մոտ. Ա. Սվեշնիկովի, Ա. Ստեպանովի (երգչախմբի ղեկավարում), Ի. Պոնոմարյովի (խմբերգային ներդաշնակում):

1953 թվականին վերադառնալով Երևան, նա դառնում է Հայաստանի երգի և պարի վաստակավոր անսամբլի դիրիժոր-խմբավարը:

1956 թվականին Գյոզայանը մասնակցել է հայկական արվեստի և գրականության տասնօրյակին Մոսկվայում: 1957 թվականին նա մասնակցել է Մոսկվայում կայացած Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային 6-րդ փառատոնին:

Ջ. Գյոզայանը կոմպոզիցիայի դասեր է ստացել Վ. Տալյանի, այնուհետև պրոֆեսոր Գրիգոր Եղիազարյանի դասարանում: Հիմնականում խմբավար-կոմպոզիտորը գրել է երգչախմբի համար՝ «Երգ բարեկամության», «Երևան», «Լիրիկական», կատարել է ժողովրդական երգերի մշակումներ:

Գյոզայանը համերգային կատարողական գործունեություն է ծավալել Խորհրդային Միության և արտասահմանյան տարբեր քաղաքներում (Ալբանիայում, Հունգարիայում, Բուլղարիայում, Արաբական հանրապետություններում, Եգիպտոսում, Սիրիայում, Լիբանանում):

Նա մի քանի համամիութենական և հանրապետական կատարողական մրցույթների դափնեկիրն էր:

1966-71 թվականներին Գյոզայանը Հայկ. ԽՍՀ պրոֆտեխուսումնարանների մշակույթի տան ժողովրդական երգի և պարի համույթի գեղարվեստական ղեկավարն էր: Այս խմբի հետ Գյոզայանը 1968 թվականին մասնակցել է երգչախմբերի գեղարվեստական ինքնագործունեության ստուգատեսին և արժանացել բարձր գնահատականի:

1961 թվականից Գյոզայանը Երևանի կոնսերվատորիայի խմբավարական բաժնի դասախոս էր, իսկ 1968 թվականին դառնում է ամբիոնի վարիչը: Դասավանդելու հետ մեկտեղ, նա ղեկավարում էր իր ստեղծած ցերեկային և հեռակա ուսուցման երգչախմբային դասարանները:

Ջ. Գյոզայանը մահացել է 1988 թվականին Երևանում:

### **Հովհաննես Չեքիջյան**

Ծնվել է 1928 թվականի դեկտեմբերի 23-ին Ստամբուլ քաղաքում (Թուրքիա), երաժիշտների ընտանիքում: Նրա պապը կլարնետահար էր, իսկ հայրը նվագում էր ջութակ, երգում էր Կոմիտասի ստեղծած երգչախմբում: Մայրը դաշնակահարուհի էր: Չեքիջյանների տանը հաճախ էին հավաքվում հոր հետ երգչախմբում երգող անդամները, լսում և երգում հատկապես Կոմիտասի երգերը: Նման երաժշտական մթնոլորտում էլ ձևավորվեց Հովհաննեսի ստեղծագործական անհատականությունը:

1944 թվականին Չեքիջյանը ընդունվում է Ստամբուլի կոնսերվատորիան և արդեն 15 տարեկանից սկսում է ղեկավարել Դուրյանի անվան երգչախումբը, իսկ 18 տարեկան հասակում առաջին անգամ կանգնում է Ստամբուլի սիմֆոնիկ նվագախմբի առջև, կատարելով Ալդինյանի «Պատարագը»:

1951 թվականին ավարտելով կոնսերվատորիան, Չեքիջյանը կատարելագործվում է Փարիզում՝ պրոֆեսոր Ժան Ֆուրնեյի մոտ «Էկոլ նորմալ դե մյուզիկ» երաժշտական հաստատությունում:

1958-1961 թվականներին Չեքիջյանը դառնում է օպերային թատրոնի երաժշտական ղեկավարը, զուգակցելով Ստամբուլի պետական կապելլայի ղեկավարությունը և Ստամբուլի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայում ուսումը: Ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո,

1961 թվականին Չեքիջյանը տեղափոխվում է Հայաստան: Նշանակվում է Հայկական պետական կապելլայի դիրիժորն ու գեղարվեստական ղեկավարը: Այս շրջանից Հայաստանի ակադեմիական կապելլան սկսում է իր բուռն վերելքը: Արամ Խաչատրյանի վկայությամբ «... սա փայլուն երգչախումբ է բարձրագույն մշակվածությամբ: Կապելլան ղեկավարում է մի մեծ երաժիշտ և կոմպոզիտոր»: ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Գուստավ Էռնեստկյը այսպես է արտահայտվել հայկական կապելլայի և նրա ղեկավարի մասին. «Ինտոնացիոն հարստությունը, ֆրազավորման հստակությունը հնարավորություն են տալիս ունկնդրին փոխանցել այն, ինչն անհնարին է գրառել նոտաներով: Կապելլայի հնչողության մեջ հնչում է ոչ միայն տեքստը, այլև ենթատեքստը, ոչ միայն տողերը, այլև այն, ինչ տողերի արանքում է ... Կապելլայի գլխավոր դիրիժոր և գեղարվեստական ղեկավար Չեքիջյանը շատ ինքնատիպ, օժտված երաժիշտ է...»:

Եվ իրոք, Հ. Չեքիջյանի ստեղծագործական ներդրումը հայկական մշակույթի զարգացման գործում անգնահատելի է:

Հայկական կապելլան Չեքիջյանի օրոք հանդես է եկել ԽՍՀՄ և արտասահմանյան տարբեր երկրներում և ներկայացրել ավելի քան 700 տարբեր ոճերի և ժանրերի ստեղծագործություն: Համաշխարհային նվագախմբերի թիվը, որոնց հետ ելույթ է ունեցել Հ. Չեքիջյանի ղեկավարությամբ ճանաչված Հայկական կապելլան, 50-ից անց է:

Չեքիջյանը Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է և շատ հայ խմբավարներ է դաստիարակել:

1982 թվականից մինչև 1987 թվականը Չեքիջյանը միաժամանակ Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնի տնօրենն և գեղարվեստական ղեկավարն էր:

Մասետրոն լայն հասարակական գործունեություն է ծավալել իբրև ԽՍՀՄ Գերագույն խորհրդի պատգամավոր: Չեքիջյանը ԽՍՀՄ և ՀՍԽՀ պետական մրցանակների դափնեկիր է:

1978 թվականին նրան շնորհվել է ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստի կոչում:

2017 թվականին շնորհվել է Անկախ Հայաստանի Հանրապետության «Ազգային Հերոս» շքանշան:

## ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

**Արազյան Թ.** – Էդվարդ Միրզոյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1963թ.

**Արազյան Թ.** – Գրիգոր Հախինյան, Մարտին Մազմանյան, Արամ Սաթունց, «Սովետական գրող», Երևան, 1977թ.

**Աթայան Ռ., Մուրադյան Մ.** – Արմեն Տիգրանյան, «Հայպետհրատ», 1950թ.

**Բաբայան Ա.** – Տիգրան Չուխաճյանը և նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերան, «Սովետական գրականություն», Երևան, 1942թ.

**Բրուտյան Մ.** – Թաթուլ Ալթունյան, «Հայպետհրատ», Երևան 1962թ.

**Գասպարյան Ի.** – Էդգար Հովհաննիսյան, «Հայաստան», Երևան 1969թ.

**Գիլինա Ե.** – Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1962թ.

**Գիլինա Ե.** – Վոկալ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ (Խորհրդային Հայաստան), «Հայաստան», Երևան, 1973թ.

**Թադևոսյան Ալ.** – Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը (հոդվածների ժողովածու), «Հայաստան», Երևան, 1973թ.

**Թաչյան Ս.** – Անոտ Բաբաջանյան, «Հայպետհրատ» Երևան, 1961թ.

**Թաչյան Ս.** – Աշոտ Սաթյան, «Հայաստան», Երևան 1965թ.

**Թերլեմեզյան Ռ.** – Նիկողայոս Տիգրանյան, «Պետհրատ», Երևան 1936թ.

**Կոմիտաս** – Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941թ.

**Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.** – Հայ երաժշտության պատմություն, «Լույս», Երևան, 1968թ.

**Մազմանյան Մ.** – Երգչախմբային արվեստ «Հայպետհրատ», Երևան 1968թ.

**Մուրադյան Մ.** – Սովետական Հայաստանի երաժշտական մշակույթը, Երևան, «Սովետական գրող», 1978թ.

**Մուրադյան Մ.** – Հայ երաժշտության պատմության 19-րդ դ. և 20-րդ դ. Սկիզբ, «Սովետական գրող», Երևան 1970թ.

**Տերյան Մ.** – Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործությունները, Հայկ. ՍՍՀ «Ակադեմիա», Երևան, 1982թ.

**Анисимов А.** – Хоровое искусство (Сборник статей) «Музыка», Л., 1967г.

**Асафьев Б.** – О хоровом искусстве, «Музыка», Л., 1980г.

**Атаян Р., Мурадян М., Тадевосян А.** – Армянские композиторы, «АргИз», Ереван, 1956г.

**Барсамян А.** – Ал. Спендиарян. «Алмаст», Муз.Гиз., М., 1958г.

**Берко М.** – Консерватория им. Комитаса, «Айастан», Ереван, 1973г.

**Генина Л.** – Эдгар Оганесян, «Советский композитор», Москва, 1959г.

**Карганов В.** – «Кавказская музыка», Тифлис, 1908г.

**Кушнарев Х.** – «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Л., 1959г.

**Левандо П.** – Хоровая фактура, «Музыка», Л., 1948г.

**Мазель Л., Цуккерман В.** – Анализ музыкальных произведений, «Музыка», М., 1968г.

**Пигров К.** – Руководство хором, «Музыка», М., 1922г.

**Протопопов В.** – Вопросы муз. формы. Выпуск I, «Музыка» М., 1966г.

**Протопопов В.** – Вопросы муз.формы. Выпуск II, «Музыка» М., 1972г.

**Протопопов В.** – Вопросы муз.формы. Выпуск III, «Музыка» М., 1977г.

**Саркисян С.** – Вопросы современной армянской музыки, «Советакан Грох», Ереван, 1983г.

**Скребков С.** – Учебник полифонии, «Музыка», М., 1965г.

**Скребков С.** – Полифонический анализ, «Музгиз», М., 1940г.

**Способин И.** – Музыкальная форма (учебник), «Гос.муз.изд.» М., 1947г.

**Тер-Симонян М.** – Эдвард Мирзоян, «Советский композитор», Ереван, 1969г.

**Тигранов Г.** – Александр Спендиаров, «Музгиз», М., 1959г.

**Тигранов Г.** – Армянский музыкальный театр, Ереван, I том - 1956г., II том - 1960г., III том - 1975г., IV том - 1988г.

**Тюлин Ю.** – Музыкальная форма, «Музыка», М., 1965г.

**Тюлин Ю.** – Строение музыкальной речи, «Музгиз», Л., 1962г.

**Тюлин Ю.** – Учение о музыкальной фактуре, «Музыка», М., 1976г.

**Терьян М.** – А.Спендиаров и народное творчество (в межвузовском теоретическом сборнике научных трудов, Ереван, 1985г.

**Худабашян К.** – Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, «АН Арм.ССР», Ереван, 1977г.

**Цуккерман В.** – Анализ муз.произвед, «Музыка», М., 1990г.

**Цуккерман В.** – Вариационная форма, «Музыка», М., 1974г.

**Цуккерман В.** – Общие принципы развития и формообразования в музыке, «Музыка», М., 1980г.

**Цуккерман В.** – Сложные формы, «Музыка», М., 1974г.

**Чеботарян Г.** – Христофор Кушнарев, «Советский композитор», Л., 1990г.

**Чесноков П.** – Хор и управление им, «Музгиз», М., 1952г.

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

ԳԼՈՒԽ I.....	10
ԳԼՈՒԽ II.....	101
ԳԼՈՒԽ III.....	146
ԳԼՈՒԽ IV.....	243

**ՄԻՔԱՅԵԼ ՏԵՐՅԱՆ**

**ՀԱՅ ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

Դասագիրք Երևանի Կոմիտասի անվան  
պետական կոնսերվատորիայի ուսանողների համար

**МИКАЭЛ ТЕРЬЯН**

**АРМЯНСКАЯ ХОРОВАЯ  
ЛИТЕРАТУРА**

Учебник для студентов Ереванской  
государственной консерватории имени Комитаса

Հրատ. խմբագիր՝ Արմինե Կարապետյան  
Համակարգչային մակետը՝ Կարինե Դավթյանի  
Կազմի համակարգչային ձևավորումը՝  
Լիլիթ Մնացականյանի

Տպագրությունը՝ «Եգեա» տպագրատան



Ստորագրված է տպագրության՝ 13.04.2020թ.:

Չափսը՝ 60 84 1/16:

17.0 տպ. մամուլ:

Տպաքանակ՝ 300:

Գինը՝ պայմանագրային:

«Հայաստան» հրատ., Երևան, Իսահակյան 28: