

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԻ «ԱՌԱՋՆԱՅԻՆ»  
ԻՆՏՈՆԱՑԻՈՆ ՏԱՐՐԵՐԸ

ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱՔՅԱՆ

Երաժշտական լեզվի ինքնատիպությունն առաջին հերթին երևան է գալիս ստեղծագործության ինտոնացիոն ոլորտում, որն իրեն է ենթարկում երաժրշտության մեջ ամփոփված բոլոր արտահայտչական տարրերը: Ըստ Բ. Ասաֆ-ևի, ինտոնացիան երաժշտական մտքի արտահայտությունն է, նրա բովանդակության հնչյունա-կերպարային բացահայտումը<sup>1</sup>: Երաժշտական ինտոնացիան նույնացնելով մտքի արտահայտության հետ, նա պարզաբանում է դրական-բանաստեղծական ու երաժշտական լեզվի, ազգային բնավորության ու նրա երաժշտական դրսևորումների միջև եղած բարդ ու հետաքրքիր կապերը, և տարբեր դարաշրջանների կամ տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթի առանձնահատուկ գծերը դիտարկում է ինտոնացիոն հենքի, կամ ինչպես ինքն է անվանում, «ինտոնացիոն բառարանի» հետ անմիջականորեն կապված: Երաժշտության մեջ դարերի ընթացքում կայունացած հիմնական ինտոնացիաները կամ մեղեդիական-ինտոնացիոն դարձվածքները, որոնց վրա կառուցվում է «երաժշտական-ստեղծագործական երևույթների բարդ համալիրը»<sup>2</sup>, Բ. Ասաֆը անվանում է հիմնական, տիպական ինտոնացիաներ, որոնք պայմանավորում են ժամանակի և ազգային մշակույթի «ինտոնացիոն բառարանի» բնորոշությունը: Բ. Ասաֆևի տեսությունը տիպական ինտոնացիաների, «ինտոնացիոն բառարանի» մասին շարունակում է խորացվել սովետական երաժշտագետների աշխատություններում: Երաժշտական լեզվի բնորոշ դարձվածքները Լ. Մազիլը անվանում է «առաջնային կոմպլեքսներ», դրանք դիտելով իրենց հարաբերական արտահայտչականության մեջ, Ծ. Ռուչևսկայան՝ «ինտոնացիոն ֆորմուլաներ» կամ «երաժշտական բառեր», Ի. Զեմցովսկին՝ «եղանակ-ֆորմուլաներ», Ն. Քահմիզյանը՝ «չափանմուշ եղանակներ» և այլն<sup>3</sup>:

Հիրավի, յուրաքանչյուր ժողովրդի երաժշտական մշակույթի մեջ դարերի ընթացքում բյուրեղանում ու հաստատվում է ինտոնացիոն բնորոշ դարձվածքների՝ «առաջնային» տարրերի մի համալիր, որ արտացոլում է ժողովրդի երաժշտական մտածողության առանձնահատկություններն ու նրա ծագումնաբանական հիմքերը: Ինտոնացիոն «առաջնային» տարրերի նշանակությունը մեծ է հենց այն պատճառով, որ դրանց միջոցով են ի հայտ գալիս ազգային բնավորության, մտածողության հատկանշական կողմերը: Բացի այն, որ նրանք հանդես են գալիս որպես բառակազմական, ձևակառուցողական տարրեր, նաև նպաստում են երաժշտության այն ինքնատիպությանը, որն ընկալվում է անմիջապես, մյուսներից տարբերվելով իրեն յուրահատուկ արտահայտչական ուղղվածությամբ: Նույն ձևով է և խոսակցական, գրական լեզվում (այդ թվում և անժանոթ, օտար լեզվում), երբ խոսքի, լեզվի հնչողությունը զատվում է ամենից առաջ իր ինտոնացիոն արտաբերմամբ: Գրական-բանաս-

<sup>1</sup> Բ. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 260:

<sup>3</sup> Л. Мазель, Вопросы анализа, М., 1978; Е. Ручьевская, Функции музыкальной темы, Л., 1977; И. Земцовский, Семасиология музыкального фольклора («Проблемы музыкального мышления», М., 1974, с. 177—206), Ն. Քահմիզյան, Կոմպոզիցիոն հոգևոր երգերի 1893 թ. ժողովածուն («Կոմպոզիցիոն», հ. 2, Երևան, 1981, էջ 53—116):

տեղծական լեզվի նման, որը ժամանակի ընթացքում թեև ենթարկվում է զգալի փոփոխությունների ու բարեփոխումների, բայց հիմքում պահպանում է ամենատիպական, առաջնային բառերն ու բառակապակցությունները, լեզվի կառուցման հատկանիշները, երաժշտական լեզուն ևս իր զարգացման, նորոգման ու բարեփոխման ճանապարհին շերտավորում ու պահպանում է համեմատաբար կայուն, տիպական դարձվածքները, որոնք ժամանակի ընթացքում տարբեր ձևով ներթափանցելով պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական արվեստ, միշտ հանդես են գալիս որպես երաժշտական լեզվի, երաժշտական մտածողության ազգային բնորոշության կարևորագույն գործոններ:

Թե՛ գրական-բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական լեզվի ազգային ինքնատիպության գծերը զգալիան ընկալումներից դժվար է դուրս բերել դեպի բանական-բացատրականը: Մանավանդ որ, ինչպես գրական, այնպես էլ երաժշտական լեզվում մի ազգային մշակույթին բնորոշ ինտոնացիոն տարրերը մի շարք ընդհանրություններ են դրսևորում մյուս, հատկապես հարևան մշակույթների հետ: Այդուհանդերձ, երաժշտական լեզվի որոշակի կոնտեքստում շատ մշակույթների համար ընդհանուր երաժշտական արտահայտչամիջոցները ի հայտ են բերում իրենց յուրահատկությունը, իրենց ազգային ինքնատիպության գծերը: Սրանից ելնելով և հիմք ընդունելով հայկական երաժշտական ֆոլկլորի (գեղչկական, քաղաքային, գուսանական-աշուղական երաժշտություն), ինչպես նաև միջնադարյան պրոֆեսիոնալ արվեստի ուսումնասիրությունը, մենք փորձում ենք դուրս բերել այն առավել ցայտուն ինտոնացիոն դարձվածքները, որոնք ժամանակի ընթացքում հաստատվել են հայկական երաժշտության մեջ որպես ազգային երաժշտության տիպական, բառակազմական-հանդուցային տարրեր և որոնց առկայությամբ պայմանավորվում է ոչ միայն ժողովրդական, ժողովրդապրոֆեսիոնալ, այլև կոմպոզիտորական արվեստի ազգային ինքնատիպությունը: Բնորոշության կամ «առաջնայնություն» չափանիշը որոշելիս ելնում ենք այն բանից, թե այդ տարրերը որքանով հաճախ են հանդիպում տարբեր ժամանակների ու առանձին ժանրերի հայկական ժողովրդական երգերում և որքանով որոշակի ու նշանակալի է դրանց դերը այս կամ այն երգի ձևակառուցման ու կերպարային-հուզական արտահայտչականության մեջ: Իհարկե, չհավակնելով ամբողջովին ընդգրկել բոլոր ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, սահմանափակվում ենք ամենից ավելի ակնառու և լայն տարածում գտած տարրերի դիտարկումով:

Հայկական երաժշտական ֆոլկլորի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ինչպես մի շարք ազգային մշակույթներում, այնպես էլ հայ երաժշտության մեջ առաջնային ինտոնացիոն տարրերը բյուրեղացել են դարերի ընթացքում, հիմնականում ձայնեղանակային երգասացությունների զարգացման պրոցեսում: Ինչպես նշում է Մ. Բրուտյանը, «...միևնույն լադում ծավալվող երգերն ու եղանակները, լադի զարգացման օրինաչափություններին ենթարկվելով, կապվում են կայուն, տիպականության հասցված թեմատիկ դարձվածքների հետ: Այլ կերպ ասած, ժողովուրդը, դարերի ընթացքում պահպանելով իր հոգու և հիշողության մեջ իրեն ամենից հարազատ ու բնորոշ տրամադրությունների արտահայտությունը, աստիճանաբար դրանք տիպականացնում է թեմատիկ դարձվածքների օգնությամբ, որոնք և դառնում են հիմք՝ ժողովրդի լադա-ինտոնացիոն մտածողության որոշակի օրինաչափությունների համար»<sup>4</sup>: Ինտոնացիոն առաջնային տարրերի բնորոշությունը կապվում էր ոչ միայն լադային հենքի, այլև մետրառիթմի, հնչյունաարտաբերման, դինամիկայի հետ, որոնք նույնպես ժամանակի ընթացքում բյուրեղանում էին ժողովրդի խոսակցական, բանաստեղծական լեզվի առանձնահատկությունների հետ խիստ կապակցված: Իր երաժշտական «բառարանում» հաստատելով առավել ցայտուն ինտոնացիոն դարձվածքները, ժողովուրդը զարմանալի կերպով դրանք պահպանել է երգարվեստում ու երաժշտական

<sup>4</sup> Մ. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական ստեղծագործություն, Երևան, 1971, էջ 83:

մտածողության մեջ, Հեթանոսական ժամանակներից հասցնելով մինչև մեր օրերը, նա հարստացրել ու վերախմաստավորել է դրանք՝ տարբեր ժամանակների դեղագիտական միտումների ու երաժշտական մտածողության ընդհանուր մակարդակին զուգընթաց:

Եվ այսպես, հայկական ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միևնույն ինտոնացիոն տարրերն ընկած են ժողովրդական երգարվեստի ոչ միայն տարբեր ժամանակների, այլև տարբեր շերտերի ցայտուն նմուշների հիմքում, այսինքն՝ նրանք հանդիպում են և՛ զեղչկական ու քաղաքային ֆոլկլորում, և՛ դուսանական-աշուղական, և՛ հոգևոր երաժշտության մեջ, շնայած դրանց միջև եղած ձևակառուցողական, մեղեդային ծավալման հատկանիշների նկատելի տարբերությունը<sup>5</sup>: Ավելին, այդ ինտոնացիոն տարրերի ժանրային պատկանելիությունը հարաբերական է, այսինքն միևնույն դարձվածքը կարող է հանդիպել ամենատարբեր ժանրի երգերում: Բայց մի ժանրի ներսում այն կարող է կրել կարևոր արտահայտչական նշանակություն, իսկ մյուսի մեջ՝ երկրորդական: Ամեն դեպքում այն հանդես է գալիս որպես ազգային երաժշտական լեզվի բնորոշ, քաղկացուցիչ մասնիկ: Այս հարցում մենք համաձայն ենք Բ. Զեմցովսկու կարծիքի հետ, թե՛ «...երաժշտական ֆորմուլայնությունը ձևավորվել է ժանրերից առաջ..., որ եղանակ-ֆորմուլաները նախորդել են ժանրային համակարգի հանդես գալուն՝ ժանրի նեոկային պատկերացմամբ: Ժանրերը անհատականացվել են սկզբում ֆունկցիոնալ նշանակությամբ ու բանաստեղծության մեջ և ապա երաժշտության մեջ (միևնույն ֆորմուլը կապակցվել է տարբեր ժանրի բանաստեղծական տեքստերի հետ...)»<sup>6</sup>: Այս միտքը հաստատվում է նաև նրանով, որ «...եղանակ-ֆորմուլաները սովորաբար անհամեմատ կենսականուն են իրենց հետ կապված ծիսակարգային ժանրերից և ժամանակի ընթացքում, մասամբ կամ ամբողջովին վերախմաստավորվելով, կարող են ընկնել միասնամասին այլ նշանակության ժանրերի մեջ»<sup>7</sup>: Հայ հոգևոր երգասացությունների մասին խոսելիս Ն. Թահմիզյանը բացահայտում է ռափամուշ էղանակներին՝ առկայությունը. «...միջին դարերում, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, երգվելու նախատեսված անխտիր բոլոր ոտանավորների համար ինքնուրույն եղանակներ չեն ստեղծվել: Գոյություն են ունեցել ազատ տարբերակման միջոցով գրական այլադան խոսքերի հետ զուգորդվելու ընդունակ ավանդական ձայնեղանակներ (կամ ռափամուշ եղանակներ), որոնք հանդիսացել են հարյուրավոր երգերի երաժշտական (մանավանդ ելևէջային) մարմնավորման հիմքը՝ թե ստեղծագործական, թե կատարողական առումներիով»<sup>8</sup>:

«Եղանակ-ֆորմուլաների» կամ «ռափամուշ եղանակների» (ամեղեդիական մոդելներ) մասին ասվածը առավելապես վերաբերում է ռիթմա-ինտոնացիոն կամ ինտոնացիոն ֆորմուլաներին (լադային, ռիթմական հենքը մենք

<sup>5</sup> Հայտնի է, որ հայկական գեղեցկական երգերին ընդհանուր առմամբ բնորոշ է արտահայտման խիստ, զուսպ տոնը, պարզ, անմիջական բնույթը, ձևի սեղմությունը, դիատոնիկ լադային հենքի գերակշռությունը և այլն: Միջնադարյան տաղերին՝ և՛ աշխարհիկ, և՛ հոգևոր (շնայած դրանց միջև եղած էական տարբերություններին), առավել բնորոշ է փիլիսոփայական խորությունը, ներհայնցողականությունը, բանաստեղծական ներշնչվածությունը, մեղեդային հարուստ նկարագիրը՝ ձայնածավալի լայն ընդգրկմամբ, զարդանկարային գծերի առատությունը և այլն: Գուսանական-աշուղական երգերը աչքի են ընկնում հուզական հագեցվածությամբ, կոթոտ պաթոսով, շարագրանքի վիրտուոզ-իմպրովիզային բնույթով, հարուստ լադային ալտերացիաներով, լադային անցումներով և այլն: Քաղաքային երգարվեստը ներառում է վերոհիշյալ առանձնահատկություններից շատերը և ի հայտ բերում հուզական արտահայտության ավելի մեծ անմիջականություն:

<sup>6</sup> Մ. Земцовский, Проблемы музыкального мышления. М., 1974, с. 180, 194.

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 87:



միշտ ենթադրում ենք ինտոնացիայից անբաժան)։ Հետաքրքրական է, որ եթե ժանրի սոցիալական-ֆունկցիոնալ նշանակության առումով (ծիսական, աշխատանքային, հարսանեկան և այլն) այդ ինտոնացիոն տարրերը շեղոք են, ապա ժանրի հուլական-թեմատիկ արտահայտչականության մեջ (դրամատիկ, քնարական և այլն) դրանք զգալիորեն անհատականացվում են։

Իրոք, ժողովրդական, գուսանական-աշուղական բազմաթիվ երգերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ինտոնացիոն «առաջնային» տարրերը իրենց արտահայտչական հատկանիշներով անհատականացվում են հիմնականում ժանրի հուլական-կերպարային նշանակությամբ, այսինքն՝ դրամատիկ բնույթի երգերում գործում են մեկ տիպի, իսկ քնարական երգերում՝ մեկ այլ տիպի ինտոնացիոն առանձնահատկությունները։ Սա մեզ իրավունք է վերապահում հայկական երաժշտական ֆուկլորի ինտոնացիոն «առաջնային» տարրերը դիտարկել երգերի այնպիսի խմբավորումների մեջ, որոնք տարբերվում են իրենց թեմատիկ բովանդակությամբ և ընդհանուր բնույթով։ Առաջին խմբավորման մեջ են մտնում էպիկական, դրամատիկ, վշտաբեկ, քնարական, պաթետիկ բնույթի երգերը, որոնցում առավել ակտիվ են երգային-ասերգային հեեֆի ինտոնացիաները։ Երկրորդ խումբն են կազմում քնարական-հայեցողական, կենցաղային, կատակային բնույթի երգերը, որոնց մեջ գերակշռում են երգային-պարերգային հեեֆի ինտոնացիաները։

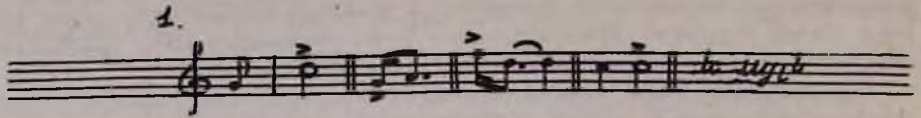
Առաջին խմբի երգերից ամենացայտուններն են՝ «Անտունին», «Մոկաց Միրյան» (էպիկական-պատմական), «Հավիկը», «Կռունկը» (միջնադարյան տաղեր), «Ապարանի հորովներ» (աշխատանքային), «Թագվոր բարով» (հարսանեկան), «Արաղն եկավ» (քաղաքային), Սայաթ-Նովայի «Առանց քեզ ինչ կոնիմ» (աշուղական) և մի շարք այլ երգերի Այս խմբի երգերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ երգային-ասերգային հենքի ինտոնացիոն «առաջնային» տարրերի մեջ առանձնանում են 2 տիպ՝ առավել ցայտուն, կայուն դարձվածքներ՝ ինտոնացիոն ֆորմուլաներ, և համեմատաբար կայուն դարձվածքներ՝ տիպական դառնվածքներ։ Առաջինների մեջ գերակշռում է ռիթմա-ինտոնացիոն բնորոշությունը և դրա հետ կապված՝ ասերգային-արտասանական բնույթը, իսկ երկրորդներում առավել նկատելի է լադա-մեղեդային բնորոշությունը՝ երգային-մեղեդային արտահայտչությամբ։ Դրանք դիտարկենք առանձին-առանձին։ Ինտոնացիոն ֆորմուլաների մեջ աչքի են ընկնում հատկապես երեքը, որոնք առաջին խմբի երգերում հանդիպում են Ռրպես հանգուցային ինտոնացիաներ և հանդես են գալիս բաղմադան ձևերով։ Բերենք դրանց ամենատիպական տարբերակները.

ա) «Կոչական-բացականչական» ինտոնացիաներ (տիպ 1-ին), որոնք առավել արտահայտիչ են յամբական, քորեյ-յամբական ռիթմով (տերմինը՝ Կ. Ջաղացպանյանի), ռիթմական թռիչքով, կամ տեղափոխված յամբով, մեծ մասամբ կվարտային կամ սեկունդային ինտերվալային քայլերով<sup>10</sup>։ Հանդիպում են երգի կամ մեղեդիական կառուցվածքի սկզբում լադային հենակետերի

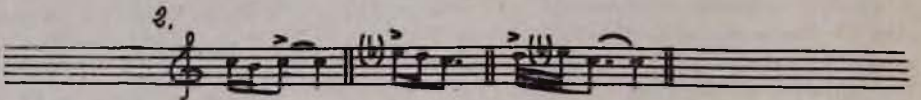
<sup>9</sup> Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել՝ Կոմիտաս, Հայկական ժողովրդական երգեր ու պարեր, ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1950, Կոմիտաս, Պատարագ, Փարիզ, 1933, Սպ. Մելիքյան, Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, 1949, «Վանի ժողովրդական երգեր», ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1928, «Գանձարան», ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Կահիրե, 1906, Մ. Եկմալյան, Խմբերգեր ու մեներգեր, Երևան, 1970, Փ. Կարա-Մուրզա, Խմբերգեր, Երևան, 1978, Սայաթ Նովա, Երգերի ժողովածու, Երևան, 1963, Շերամ, Երգերի ժողովածու, Երևան, 1948 և այլն։

<sup>10</sup> Մ. Բրուտյանը ռիթմական թռիչք անվանում է փոքր և մեծ տեղաշարժումների կտրուկ համագրությունը, իսկ տեղափոխված յամբ համարում է յամբը նախաշեշտի մետրական տեղափոխմամբ, ոչի դեպքում իրար հաջորդում են երկու շեշտ՝ մեկը մետրական, մյուսը՝ ռիթմական, բայց մետրական շեշտը մեղմանում է փոքր ռիթմական տեղաշարժմամբ, և կառուցվածքն ընկալվում է որպես յամբական (տե՛ս Մ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 89—98)։

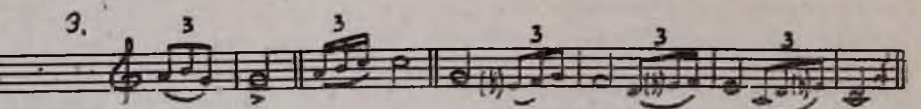
վրա կամ դրանց ուղղված և կատարում են գլխավորապես ինտոնացիոն ճհանգույցների» դեր (տե՛ս նոտային օրինակ 1):



բ) «Հաստատական-հրամայական» ինտոնացիաներ (տիպ 2-րդ), որոնք կառուցվում են հիմնական-օժանդակ-հիմնական ձայների վրա, կամ անցողիկ ձայնով: Առավել արտահայտիչ են յամբական, քորեյ-յամբական ռիթմով: Ամենից ավելի հանդիպում են կառուցվածքների վերջում, որպես «եզրափակող» ինտոնացիաներ՝ ուղղված տոնիկային կամ լադի օժանդակ հենակետին (տե՛ս նոտային օրինակ 2):



գ) «Հայցող-հուզական» ինտոնացիաներ՝ տրիտլային նախաշեշտով (տիպ 3-րդ): Որպես «հանգուցային» ինտոնացիաներ հանդես են գալիս յամբական ռիթմով և կրում են վճռական-ոգեշունչ արտահայտություն, իսկ որպես «հանգուցալուծման» ինտոնացիաներ սրանց բնորոշ է սեկվենցիոն շարժումը, մեծ մասամբ վաբրնիթաց, հանդարտ, կանոնավոր ռիթմով, և այդ դեպքում կրում են երգային-մեղեդային արտահայտություն (տե՛ս նոտային օրինակ 3):

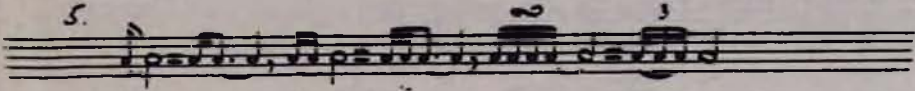


Դժվար չէ նկատել, որ բերված ինտոնացիոն ֆորմուլներում յամբական ռիթմը իր տարատեսակներով դառնում է հուզական արտահայտչականության խորացման գործոն: Այն առավել բնորոշ է առաջին խմբի երգերին<sup>11</sup>: Նկատելի է նաև այդ ֆորմուլաների ֆունկցիոնալ դերը մեղեդային կառուցվածքների ներսում: Նրանք հանդես են գալիս և՛ որպես ինտոնացիոն ճհանգույցներ» (տիպ 1-ին), և՛ որպես «հանգուցալուծման» ինտոնացիաներ (տիպ 3-րդ), և՛ «եզրափակող» ինտոնացիաներ (տիպ 2-րդ): Այսպիսով, նրանք դառնում են երաժշտական լեզվի «բառակազմական» միավորներ: Ճիշտ է, դրանք հանդիպում են նաև մեղեդային կառուցվածքների այլ մասերում, բայց այդ դեպքում պակաս ցայտուն ու նշանակալի են: Ինչ վերաբերում է առաջին խմբի ինտոնացիոն տարրերի տիպական դարձվածներին, ապա դրանց մեջ աչքի են ընկնում տերցիային, կվարտային, կվինտային, թռիչքային ինտոնացիաները՝ III-I, IV-I, VII-I, II-III-I, III-I-1 և այլ աստիճանների միջև, ալիքաձև, պտուտաձև սեկվենցիոն դարձվածքները՝ մեծ մասամբ վաբրնիթաց, լադային հենակետերը շրջապատող յուրիլյացիաները՝ կվինտոլնների, սեքստոլնների, սեպտոլնների տեսքով (տե՛ս նոտային օրինակ 4):



<sup>11</sup> Հայոց լեզվի ու երգարվեստի մեջ յամբական ռիթմերի գերակշռության ու բնորոշության մասին դեռևս XX դ. սկզբներին գրել է Մ. Արեղյանը («Հայոց լեզվի տաղաչափություն», հ. 5, Երևան, 1971, էջ 393—399):

Դիտարկվող խմբի երգերում կարևոր արտահայտչական դեր են խաղում մեխրզմները, որոնք հաճախ իրենց հնչողությամբ ընկալվում են որպես ինտոնացիոն ֆորմուլներ կամ տիպական դարձվածքներ: Օրինակ, ֆորշլագը հաճախ ընկալվում է որպես 1-ին տիպի ինտոնացիոն ֆորմուլ, կոկնակի ֆորշլագը կամ մորդենտը՝ որպես 2-րդ տիպի, գրուպպետոն՝ 3-րդ տիպի և այլն (տե՛ս նոտային օրինակ 5):



Վերը թվարկված ինտոնացիոն տարրերով, անշուշտ, չեն սահմանափակվում հայկական երաժշտական ֆուլկորի ինտոնացիոն բնորոշության շրջանակները: Ավելացնենք, որ դրանցից շատերն ընկած են նաև հարևան ժողովուրդների, հատկապես արևելյան ժողովուրդների երաժշտության հիմքում: Սակայն որպես ինտոնացիոն ինվարիանտներ դրանք ամեն մի ազգային երաժշտության ներսում դրսևորում են իրենց մասնավոր բնորոշությունը՝ կապված լադային, մետրա-ռիթմական, ձևակառուցողական առանձնահատկությունների հետ, որոնք իրենց հերթին ծնունդ են առնում ազգային բնավորության, մտածողության, լեզվի, հնչյունազգացողության և մի շարք այլ հատկանիշներից: Այդ ինտոնացիոն տարրերի բնորոշությունը ի հայտ է գալիս հրգի, երաժշտության ընդհանուր կոնտեքստում, լադա-մեղեդային ծավալման առանձնահատկությունների հետ կապված, որոնք, ի դեպ, նույնպես փոխանցվում և զարգացում են գտնում կոմպոզիտորական արվեստում՝ որպես ազգային երաժշտական մտածողության բնորոշ գծեր: Այդ տեսակետից երգերը, որոնցում հանդես են գալիս երգային-ասերգային հենքի ինտոնացիոն տարրերը, ծավալվում են հիմնականում ազատ-իմպրովիզացիոն սկզբունքով՝ երգային և ասերգային ինտոնացիաների զուգորդմամբ, փոփոխական մետրով, անհամաչափ ռիթմով, ոչ սիմետրիկ կառուցվածքներով, «վանկի եղանակավորման» (բնորոշումը՝ Մ. Բոլտյանի) միջոցով հաղթահարելով կառուցվածքների պարբերականությունը: «Հանգուցային» ինտոնացիաները նրանցում շատ սեղմ են, հակիրճ, բայց իրենց հուզական մեծ լիցքով խթանում են մեղեդու զարգացումը՝ լայն շունչ տալով «հանգուցալուծման» ինտոնացիաներին: Առաջին խմբի երգերը ծավալվում են հարմոնիկ և կրկնակի հարմոնիկ, լոկորիական, միջսոլիդիական հենքի լադերում: Այս հատկանիշներով էլ պայմանավորվում է դիտարկվող խմբի ինտոնացիոն տարրերի բնորոշությունը: Բերենք այս խմբի երգերից երկու օրինակ՝ «Կոունկը» և «Ապարանի հորովելը» (տե՛ս նոտային օրինակներ՝ 6, 7), որոնցում ինտոնացիոն ֆորմուլները կնը-

շանակվեն պայմանական նշաններով (  $\square \times$  ) -տիպ 1-ին,  $\square \circ$  ) -տիպ

2-րդ,  $\square \Delta$  ) -տիպ 3-րդ):

Երկրորդ խմբի, այսինքն քնարական, կատակային-կենցաղային բնույթի երգերի բազմաթիվ նմուշների դիտարկումը ցույց է տալիս այդ երգերում երգային-պարերգային հենքի ինտոնացիոն տարրերի արտահայտչական կարևորությունը: Այս խմբի երգերից կարելի է հիշատակել «Երկինքն ամպել ա», «Անուշ ջան» (քնարական), «Չեմ ու չեմ», «Մ, Թեյլո ջան», «Նանարի նազ» (սիրային-կենցաղային), «Խնկի ծառ», «Քալանն եկավ» (կատակային-կենցաղային), «Քոչարի», «Սոնա յար» (պարային, քնարական) և այլն: Հետաքրքիր է, որ այս խմբի երգերում չկան ցայտուն արտահայտված ինտոնացիոն ֆորմուլներ: Ֆորմուլայնությունն այստեղ դրսևորվում է ավելի շուտ մետրա-ռիթմական հենքում, և տիպական ինտոնացիոն դարձվածքները են-



6 «Կռունկ»

Կռունկ ոստի կռ - գաս Գառա ե՛մ շայծի՛ր  
Կռունկ մեր առ հարկե՛ն  
խառնկվե՛ր շո՛ւ:

7 «Ապարանի հորովել»

Հոս սսսսսսսս հի՛ր ԳՁ - սեց 6 դոս  
Հայլե՛՛ լե՛՛ լե՛՛ 6 լե՛՛ լե՛՛ 6 լե՛՛ լե՛՛:

Թարկվում են այդ ֆորմուլայնությունը: Դա բացատրվում է նրանով, որ պարային հենքի երգերում մեղեդային-ինտոնացիոն կառուցվածքները հետևում են ավելի բանաստեղծական տեքստի հանդին, քան բառի ու վանկի ելեղներին: Մետրա-ռիթմական ֆորմուլայնության տեսակետից այս երգերի բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքները երկու տիպ են կազմում՝ տիպ 4-րդ, որը հենվում է երկմասանի մետրաչափի վրա և տիպ 5-րդ, որը հենվում է եռմասանի մետրաչափի վրա: 4-րդ տիպի ինտոնացիոն դարձվածքները կապված են հիմնականում առնական, վճռական, շեշտակի ռիթմերի հետ (տե՛ս դրանց ռիթմական ֆորմուլաները, նոտային օրինակ 8):

8

5-րդ տիպի ինտոնացիոն դարձվածքները հենվում են ավելի սահուն ռիթմերի վրա. դրանց համար բնորոշ են պարբերաբար կրկնվող սինկոպաները, տակտ ընդմեջ՝ ենթարկված կանոնավոր մետրին (տե՛ս դրանց ռիթմական ֆորմուլաները, նոտային օրինակ 9):

9

Հաճախ են հանդիպում այնպիսի ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնցում զուգորդվում են 4-րդ և 5-րդ տիպի ռիթմական ֆորմուլաները՝ խառը շափերով,

բայց կառուցվածքների կանոնավոր պարբերականությանը: Երկրորդ խմբի ինտոնացիոն «առաջնային» տարրերի ազգային բնորոշությունը նույնպես պայմանավորված է լադային հենքով ու մեղեդային ծավալման հատկանիշներով: Բնորոշ են իոնական, միքսոլիդիական, էոլական հենքի լադերը և հարմոնիկ լադը: Մեղեդային ծավալման մեջ գործում են՝ կանոնավոր մետրաչափը, ռիթմական պատկերների պարբերական հաջորդականությունը, կառուցվածքների համաչափությունը, զրանց տարբերակային անցկացումները, ոչ մեծ ձայնասահմանը, քառյակային ձևի գերակշռությունը և այլն: Մելիզմներն այս խմբի երգերում արտաքին զարդանախշային դեր են կատարում՝ հաճախ կապվելով բացականչական ինտոնացիայի կամ պարային թռիչքի տպավորության հետ: Այդ խմբից նշենք «Քուչարի» և «Երկինքն ամպել ա» երգերը, որոնցից առաջինը ենթարկված է 4-րդ տիպի, երկրորդը՝ 5-րդ տիպի ռիթմական ֆորմուլայնությանը (տե՛ս նոտային օրինակ 10, 11):

10

»Քուչարի»

Musical notation for the piece 'Քուչարի'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The melody is written in a style characteristic of traditional Armenian folk music.

11

»Երկինքն ամպել ա»

Musical notation for the piece 'Երկինքն ամպել ա'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is in treble clef with a 3/4 time signature. Below the first staff, the lyrics are written in Armenian:   
 Եր կին ին ամ- պել-ա ինչ ա - նուշ թո ն է  
 Քամ դռ նեն անցնեմ իմ յարը հոն է:

Իհարկե, երկրորդ խմբի երգերում բացառված չէ երգային-ասերգային ինտոնացիաների առկայությունը: Բայց վերը բերված լադա-մեղեդային ծավալման հատկանիշների շրջապատում նրանք ստանում են մեղմ, սահուն երգային արտահայտություն:

Ամփոփելով նշենք, որ հայկական երաժշտական ֆուլյորի ինտոնացիոն առաջնային» տարրերը իրենց արտահայտչական կարևորությամբ ներթափանցում են հայ կոմպոզիտորական արվեստ: Մեր օրերում դրանց նշանակությունը նկատելի է դառնում հատկապես կոմպոզիտորական ստեղծագործության այն մարզում, ուր հեղինակները հանդես են գալիս ազգային երաժշտական ակունքների հետ սերտորեն կապված սեփական հորինվածքի թեմաներով, ազգային շնչով տոգորված երաժշտական կտավներով: Հետաքրքրական է, որ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ, այդ թվում և՛ վոկալ-խմբերգային, և՛ գործիքային, կամերային-անսամբլային, և՛ սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների թեմատիզմում այդ ինտոնացիոն տարրերը բնույթով տարբեր տիպի թեմատիկ խմբերում հանդես են գալիս անհատականացված՝ իրենց հուզական-կերպարային արտահայտության, լադամեղեդային ծավալ-



ման հատկանիշներով: Այսպես, դրամատիկ, էպիկական, վշաարեկ, պաթետիկ բնույթի թեմաների մեջ առանձնապես կարևոր է դառնում երգային-ասերգային հենքի ինտոնացիաների արտահայտչական դերը, իսկ կատակային-սկերցոյատիպ, կենսախինդ, տոնական-հանդիսավոր բնույթի թեմաներում ցայտուն դրսևորվում է պարային-պարերգային հենքի ինտոնացիոն տարրերի արտահայտչականությունը: Դրանք ներթափանցում են կոմպոզիտորական արվեստ՝ պահպանելով իրենց լադային բնորոշության, մեղեդային ծավալման, ինտոնացիոն և ռիթմական ֆորմուլայնության հիմնական հատկանիշները՝ վերախմաստավորվելով, փոխակերպվելով ու հարստանալով կոմպոզիտորական ստեղծագործության «լեզվարառարանին» հատուկ նոր արտահայտչամիջոցների ներգործության ասկ, դրա հետ մեկտեղ հանգես գալով որպես երաժշտական ստեղծագործության ազգային ինքնատիպության կարևորագույն տարրեր:

## «ПЕРВИЧНЫЕ» ИНТОНАЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

ЖАННА ЗУРАБЯН

### Резюме

В армянском музыкальном фольклоре в течение веков откристаллизовались наиболее устойчивые, типичные мелодические обороты, так называемые «первичные» интонационные элементы, которые утвердились в музыкальной практике в качестве «семантических» единиц национального музыкального языка. Они дифференцируются по своим жанрово-тематическим, выразительным качествам. В песнях драматического плана действуют одни интонационные элементы, в песнях лирического характера—другие. В результате они делятся на две основные группы: 1) интонационные элементы песенно-речитативной основы; 2) интонационные элементы песенно-танцевальной основы. Внутри первой группы выделяются интонационные формулы типа 1, 2, 3 и типичные обороты, а во второй группе—типичные обороты, подчиненные ритмической формульности типа 4 и 5. Их национальная специфика раскрывается в связи с ладовой, ритмической основой национальной музыки.

«Первичные» интонационные элементы получают широкое развитие в армянском композиторском творчестве, выступая как факторы национального своеобразия музыкального языка.