

Նիկողոս Թախմիզյան

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԵՐԳԵՐԻ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Սայաթնովագիտության մեջ որոշակի ավանդ է մուծված նաև հայ երաժիշտների ու երաժշտագետների կողմից:

Այս կապակցությամբ նախ անհրաժեշտ է նշել, որ տարիների աշխատանքով հայտնաբերված, հավաքված, գրառված ու հրապարակված են արդեն Սայաթ-Նովայի շուրջ 30 երգ-եղանակներ:

Դա կապված է եղել լուրջ դժվարությունների հետ:

Հավատարիմ մնալով աշուղական վաղեմի ավանդույթներին, Սա աթ-Նովան գրավոր կերպով չի հաստատագրել իր հորինած ու երգած խաղերի եղանակները: Եվ դա՝ հասարակության տարբեր խավերի առաջ միշտ ելույթներ ունենալով զբաղված Սայաթ-Նովային երբեք էլ չի խանգարել (այլապես նա կաշխատեր որևէ կերպ ձայնագրել այդ եղանակները), որից և հետևում է, թե հանճարեղ երգիչը մեծ հմտություն է ունեցել, մասնավորապես, մեղեդիների կազմության մասին գիտության ու դրանց բազմապիսի տեսակների կիրառման արվեստի բնագավառում, ի հարկին՝ նույնիսկ հանպատրաստից եղանակավորելով իր հորինած այս կամ այն նոր խոսքը: Իսկ իր հետևորդների համար, ևնա իր Դավթարում երբեմն շատ հակիրճ ու ընդհանուր կարգի ցուցումներ է տվել, թե տվյալ խաղը ինչպիսի եղանակի «հանգով» պիտի երգվի: Այդ ցուցումներն այժմ մեղ, դժբախտաբար, շատ բան չեն ասում, որովհետև Սայաթ-Նովայի վկայակոչած եղանակները մեզ հայտնի չեն: Դրանք, ի միջի այլոց, միշտ չէ որ հայտնի են եղել նույնիսկ Սայաթ-Նովայի ժամանակակիցներին¹: Այնպես որ, երբ մեծ գուսանը հեռանում է ասպարեղից, առավելագույն չափով տուժում են նրա խաղերի եղանակները: Դրանց մի մասը մոռացության է տրվում, մանավանդ երգչի մահից հետո, իսկ սի ալ մասը, ըստ երևույթին, իրոք որ հարմարեցվում է տարբեր հեղինակների նոր խոսքերին² ու կազմալուծվում՝ ժողովրդա-գուսանական ստեղծագործության օվկիանոսում:

Այսուամենայնիվ, Սայաթ-Նովայի երգած եղանակների մեկ որոշ մասն էլ պահպանվել է՝ նախ ժողովրդի ընդերքում, ապա և՛ աշուղների ու կովկասահայ մտավորականության շրջաններում:

Դատելով Գ. Ախվերդյանի խոսքերից, Սայաթ-Նովայի խաղերը դեռ 1850-ական թվականներին երգվում էին Թիֆլիսում, մասամբ ժողովրդի և մասամբ էլ «խաղ ասողների» կողմից: Այսպես, «Գուսանքի» առաջաբանում,

¹ Այդ մասին վկայում է Սայաթ-Նովայի թեկուզ և հետևյալ ծանոթագրությունը՝ թ. խաղի տակ. «էս խաղն ուլ որ սովրի Դոստիի խաղի ձևով ասէ, բէ որ շիմանաս հարցրու թէ՛ Գօզարի ղնաղինա բաղ դաստա ր'դաստա թարփանուր» (ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.):

² «Ինչպես վերածնվեցին Սայաթ-Նովայի երգերի եղանակները», «Սովետական Հայաստան», 13 ապրիլի, 1963, № 88 (1599):

դեռ նախքան Սայաթ-Նովայի նշանավոր Դավթարին անդրադառնալը, Ախվերդյանը խոսում է «զանազան ժամանակ զանազան քաղաքներից» ձեռք բերած «հայերեն գաւառական լեզվով ասած խաղերի» մասին և անմիջապես հիշատակում Սայաթ-Նովայի անունը³։ Այնուհետև, խոսելով Սայաթ-Նովայի վրացերեն «անթիվ աշխույժ խաղերի» մասին, Ախվերդյանը նշում է, որ դրանց «կտորներն... երբեմն միտն է բերում շուտ սովորող ու հեշտ մոռացող ժողովուրդն»⁴։ Եվ վերջապես, «Լ.» խաղի ծանոթագրություններում, Դավթարի զուգար արիդ խոսքերի կապակցությամբ նա տեղեկացնում է. «Բայց մե քանի ուրիշ օրինակներումն՝ կու տաս արիդ վերջի ընթերցվածն հաստատում են ևս խաղ ասողներն»⁵։ Ուրեմն՝ Գ. Ախվերդյանը նույնիսկ լսել էր այդ «խաղ ասողներին»։

Պիտի ընդունել, որ Գ. Ախվերդյանի կատարած մեծագործությունը կարևոր նշանակություն ունեցավ Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակների վերհիշման ու հարատևման տեսակետից։ Ընդհատ է, նրա «Գուսանքը» ժամանակին լայն արձագանք չտվեց։ Բայց հայ մտավորականության, մասնավորապես գրողների շրջաններում այն ընդունվեց ջերմորեն, և, ըստ մի քանի տվյալների, նույն այդ շրջաններում էլ վերականգնանալով հարատևեցին Սայաթ-Նովայի երգ-եղանակներից ամենասիրվածները։

Այստեղ առաջին հերթին պետք է հիշատակել աշուղական արվեստի սիրահար Ղ. Աղայանին, որի ընտանեկան շրջապատում 1860-ական թվականներից երգվել են Սայաթ-Նովայի խաղերը։ Դա ապացուցվում է Մ. Աղայանի թեկուզ և հետևյալ խոսքերով. «Երկու խաղ,—ասում է նա,—«է» և «ԼԳ» լսել եմ մեր տան ծերերից և հետագայում գրանցել եմ»⁶։

Ավելի ուշ, աշուղական և մասնավորապես Սայաթ-Նովայի խաղերով տարվում է Հովհաննես Թումանյանը։ Նա նույնիսկ ինքը երգելիս է եղել («և առանձին ճաշակով ու ոգևորությամբ») Սայաթ-Նովայի մի քանի խաղերը⁷։

Ավելին. Սայաթ-Նովայի խաղերը Լրգել են «վերնատան» անդամներն էլ (որոնց մեջ էր նաև Ղ. Աղայանը)։ Նրանք տվյալների համաձայն՝ «վերնատանը» հատկապես 900-ական թվականներին, «Սայաթ-Նովան իր երգերով ու եղանակներով մեծ տեղ» է գրավել⁸։

Հետագայում հատկապես Հովհ. Թումանյանը նույնիսկ հասարակական եռանդուն գործունեություն է ծավալում՝ Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները մոռացությունից փրկելու և վերստին ժողովրդականացնելու ուղղությամբ։

1912 թ. Հովհ. Թումանյանի և Գ. Բաշինջաղյանի գովելի նախաձեռնությամբ Թիֆլիս են հրավիրվում անդրկովկասյան շատ աշուղներ, իրենց իմա-

3 Գ. Ախվերդյան, Գուսանք, Մոսկվա, 1852, էջ 41։

4 Նույն տեղում, էջ 128։

5 Նույն տեղում, էջ 128։

6 «Սայաթ-Նովա», կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946 (տե՛ս Մ. Աղայանի ներածական հոդվածը)։ Ի միջի այլոց, մեր ունեցած մասնավոր զրույցի ժամանակ Մ. Աղայանը գուրագեղորեն նկարագրեց իրենց սպասեական օջախն ու ավելացրեց. որ Սայաթ-Նովան՝ այդ օջախի ճերկու մեծ կուռքերից մեկն է եղել։

7 Հովհ. Թումանյան, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1945, էջ 78։

8 Նույն տեղում, էջ 65։

ցած հին ու նոր երգ-եղանակները կատարելու, Տեղի է ունենում «մի յուրօրինակ գուսանական մրցություն», «աշուղական սերնդի հիշողության կենսունակության» մի «ստուգարք», որից օգուտ են քաղում Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակների բախտով հետաքրքրվողները⁹։ Ըստ երևույթին, այդ մրցության ամենաեռանդուն մասնակիցներից մեկը, և կամ, գոնե, դրանից ամենաշատ օգտվողն էր՝ աշուղ Հազիրին՝ Գ. Լևոնյանի վկայությամբ Սայաթ-Նովայի հիմնադրած աշուղական դպրոցի «վերջին խոշոր ներկայացուցիչը»¹⁰։

Համենայն դեպս իմանալի է, որ երբ, մոտ մեկ տարի անց՝ 1913 թ. ապրիլից, Թիֆլիսում կազմակերպվում է Սայաթ-Նովային նվիրված գրական-երաժշտական նշանավոր երեկույթների շարքը, հանճարեղ երգչի խաղերը հնչեցնելու համար «հրավիրվում են Թիֆլիսի բոլոր հայտնի աշուղներն ու սազանդարները, աշուղ Հազիրին, գլխավորությամբ» (ընդգծումը մերն է.—Ն. Թ.)¹¹։

Իսկ այդ երեկույթների շարքը, որ կազմակերպված էր «Հայ գրողների կովկասյան ընկերության» և անձամբ Հովհ. Թումանյանի կողմից, պետք է ասել, բացառիկ երեկույթ էր հայոց այն ժամանակվա մշակութային կյանքում։ Դա մի մեծ շարժում էր, որն առիթ տվեց, գործին քիչ թե շատ քննական վերաբերմունք ցույց տալով, երգսուեր լայն հասարակությանը ներկայացնելու Սայաթ-Նովայի հայերեն ասած խաղերից 6—7 երգ-եղանակներ¹² և որը, դատելով ժամանակակիցների վկայություններից, լայն արձագանք գտավ հայաբնակ վարքում և նույնիսկ «հեռու հայերի մեջ»¹³։

Մեզ համար առավել կարևորն այն է, որ սայաթնովյան երեկույթների շարքին լայնորեն արձագանքեց, նախ՝ հենց Թիֆլիսի հայությունը, և ապա Երևանը¹⁴։

Մասնավորապես, խիստ կարևոր է նաև այն, որ, ինչպես վկայում է Հ. Հովհաննիսյանը, «այդ շրջանից սկսած Թիֆլիսի հին բնակիչներից ծերունիները վերհիշեցին սայաթնովյական երգերից շատերի եղանակները»¹⁵։

Այս բոլորից հետևում է, որ հայ իրականության մեջ դեռ մինչև 1910-ական թվականներն էլ գոյություն է ունեցել մի անհրաժեշտ նախապայման, որի վրա հնարավոր էր խարսխել սայաթնովյան խաղերի եղանակների գեթ մի մասը հավաքելու և զրի առնելու աշխատանքները։ Իսկ 1910-ական թվականներին, սայաթնովյան գրական-երաժշտական երեկույթների առաջ բերած մեծ շարժումով, — շարժում, որն իր արձագանքը գտավ նաև Երևանում և քիչ ավելի ուշ այստեղ էլ վերակենդանացավ, — որոշակիորեն ընդլայնվեցին անմահ գուսանի խաղերի եղանակների հավաքման ու ձայնագրման հնարավորությունները։ Մնում էր, որ հանդես գային սայաթնովյան մեղեդիների մասնահատուկ բույրը մանկուց ընկալած, դրանք ութմո-ինտոնացիոն խորթ դարձ-

⁹ Թեև չպես վերածնվեցին Սայաթ-Նովայի երգերի եղանակները, «Սովետական Հայաստան», 13 ապրիլի, 1963, № 88 (1599)։

¹⁰ Գ. Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 39։

¹¹ Հ. Հ. Թումանյան, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1945, էջ 66։

¹² Նույն տեղում, էջ 67։

¹³ «Սայաթ-Նովայ», Թիֆլիս, 1914 («Մի քանի խօսք»)։

¹⁴ Հ. Հ. Թումանյան, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1945, էջ 67։

¹⁵ Հ. Հ. Թումանյան, Հայոց երաժշտության պատմություն, էջ 147 (ձեռ., գրականության և արվեստի թանգարանում)։

վածքներից նույնիսկ բնագղարար գտնվում և նվիրված աշխատանքով հարազատորեն գրանցելու ընդունակ, բանիմաց երաժիշտներ:

Եվ այդպիսիք, ի վերջո, հանդես եկան: Եթե այստեղ մեկ կողմ թողնենք տարբեր ժամանակներում սայաթնովյան մեղեդիները գրանցելու փորձեր կատարած երաժիշտներին, որոնցից էր, օրինակ, տաղանդավոր քյամանչահար Սաշա Օղանեղաշվիլին (Ալեքսանդր Հովհաննիսյան), և կամ, միայն հատուկ կենտ մեղեդիներ թեկուզ և վարպետորեն գրանցած մասնագետներին, ինչպիսին էր, ասենք, կոմպոզիտոր-երաժիշտադետ Սպ. Մելիքյանը, ապա պետք է կանգ առնենք միայն երկու տնվանի երաժիշտների գործունեության վրա: Դրանք են՝ երաժիշտագետ Մ. Աղայանն ու երգիչ Գ. Տալյանը:

Երկուսն էլ բացառիկ հիշողության ու լսողության տեր երաժիշտներ, նրանք ոչ միայն ականատեսներն ու վկաններն իսկ են սայաթնովյան երգերի վերակենդանացման ուղղությամբ Թիֆլիսում կատարված աշխատանքների, այլև սնված ու կրթված լինելով այնտեղ, և մոտիկից շփվելով Թիֆլիսի ամենահին թաղամասի՝ Քարափի թաղի (Ս. Գևորգի շրջակայքը) հայ բնակչության հետ, ժամանակին անձամբ լսել են տեղում երգվող հնավուրց, աղթվում և Սայաթ-Նովայի խոսքերի զուգորդությամբ հարատևած շատ եղանակներ: Նրանք հետագայում էլ շարունակեցին կապ պահպանել հիշյալ Քարափի թաղի բնակչության հետ, և Սայաթ-Նովայի երգ-եղանակների վերականգնմանն ու գրառմանը ձեռնամուխ լինելով մի ժամանակ՝ երբ արդեն հայկական երգարվեստի ճյուղերին ու «տեղական» մասնաճյուղերին քաջ ծանոթ, պատրաստված մասնագետներ էին, գլուխ բերին մի գործ, որն իրավամբ պետք է վայելեր ընդհանուրի վստահությունը:

Հստ Բոլոր տվյալների, Մ. Աղայանը համեմատարար ավելի վաղ է սկսել զբաղվել երաժիշտ Սայաթ-Նովայի խնդրով: Համենայն դեպս, 1920-ական թվականների կեսից նա արդեն իր զբաղմունքների գլխավոր առարկաներից մեկն է դարձնում սիրելի երգչի խաղերը: Ծիշտ է, նշված ժամանակամիջոցում Մ. Աղայանը Սայաթ-Նովայի երգ-եղանակներից դեռևս մի քանիսի կապակցությամբ է միայն որոշակի եզրակացության գալիս, և դրանցից միայն մեկն է հանձնում տպագրության¹⁶: Բայց հենց այս շրջանում է, որ նա աշխատում է Սայաթ-Նովայի խոսքերի զուգորդությամբ բանավոր կերպով մեզ փոխանցված եղանակները քննական բովից անցկացնելու գործնական մի ձև մշակելու վրա: Իրավացիորեն գտնելով, որ Սայաթ-Նովայի անվամբ հայտնի և դեռ հայտնաբերվելիք երգ-եղանակներում կան և կարող են լինել աղավաղված, աղճատված և նույնիսկ բոլորովին անհարադատ մեղեդիներ, դրանք մերժելու, կամ վերականգնելու և խմբագրելու համար նույն հենարաններ է որոնում: Դիմում է Թիֆլիսի հայկական քաղաքային ֆուլկորին, որի հնագույն նմուշներին համահնչյուն պետք է լինեին սայաթնովյան եղանակները. աշխատում է նրանի սայաթնովյան դպրոցին պատկանող Թիֆլիսահայ աշուղների Երաժիշտական սրահակա ից, որոշելու համար մեծ վարպետի երաժիշտական արվեստի ոճական առանձնահատկությունների գեթ ուշ անդրադարձումները և վերջապես, ուսումնասիրում է առհասարակ աշուղական արվեստի հիմունքները, սայաթնովյան երգ-եղանակները զննելու համար՝ ազդեցիկ ու աշուղա-

¹⁶ Աղայան Մ. Ե. և զ. Սայաթ-Նովա խաղերում, «2-րդ ասուժ», Մոսկվա, 1925:

կան երգարվեստի առանձնահատկությունների իմացության լույսի տակ, նրանցում դրական տեքստի բովանդակության և ձայնեղանակի հուզական բնույթի համապատասխանության տեսակետից և խոսքի ու երաժշտական շեշտադրության համաձայնեցվածության տեսանկյունից:

Նույն 1920-ական թվականների վերջերից Սայաթ-Նովայի երգ-եղանակների հավաքման գործին ձեռնամուխ է լինում նաև Շ. Տալյանը:

Աշուղ Զամալու որդին, և աշուղական հարուստ ժառանգության մոտիկից ծանոթ արվեստագետը, 1927 թ. աշնանը նախ «Հայ աշուղներ» ազգագրական անսամբլն է կազմակերպում և, ղլխավորապես նրեանում, ապա և Հայաստանի ու Միության շատ քաղաքներում համերգներ է տալիս, մեծ վարպետությամբ հնչեցնելով աշուղական երգարվեստի գոհարները, այդ թվում և Սայաթ-Նովայի անվամբ հայտնի երգ-եղանակները¹⁷։ Այնուհետև, հենց նույն տարիներին, Շ. Տալյանը նրեանում կազմակերպում է նաև Սայաթ-Նովային նվիրված հատուկ երեկոներ, մոտացության քողի տակից հանելով սայաթնովյան մի քանի եղանակներ էլ:

Այնպես որ՝ 1930-ական թվականների սկզբներին Գ. Լևոնյանը «Սայաթ-Նովայի անունը կրող երգ-եղանակներից» հաշվում էր «10—12 կտոր»¹⁸:

Բայց այդ եղանակները քննական բովից անցկացնելու ուղիներ որոնելու ձգտումը, ըստ բոլոր տվյալների, արդեն համակել էր նաև Ե. Տալյանին: Դա երևում է թեկուզ և նրանից, որ երբ նույն 30-ական թվականների կեսերին, Ս. Բարխուդարյանը, ցանկանալով սայաթնովյան երգ-եղանակները մշակել՝ պրանք ձայնագրելու համար դիմում է Ե. Տալյանին, վերջինս կոմպոզիտորին մատուցում է միայն 8 խաղ, որոնցից և կազմվում է մի փոքրիկ երգաշար¹⁹:

Այնպիսի, մի քանի տարի անց, Շ. Տալյանը քննադատաբար է մոտենում հենց իր երգածից Ս. Բարխուդարյանի կատարած ձայնագրություններին իսկ, գտնելով, որ անհրաժեշտ է շարունակել որոնումները սայաթնովյան երգ-եղանակների նախափոր հարադատագույն ոճն ըմբռնելու ուղղությամբ:

Անկասկած, տաղանդավոր երգչի հենց այս ձգտումն էլ մոտեցնում է նրան երաժշտագետ Մ. Աղայանին, որից հետո նրանք երկուսով առավել բեղմնավոր աշխատանք են կատարում հատկապես 1940-ական թվականներին, ի վերջո լույս ընծայելով սայաթնովյան 22 անուն երգ-եղանակներից բաղկացած մի պատկառելի ժողովածու²⁰, որն ունի գիտական արժեք և Սայաթ-Նովայի անվամբ մեզ հասած երգ-եղանակների գրեթե ամբողջությանը ծանոթանալու միակ և վստահելի աղբյուրն է:

Այժմ տեղն է նշելու, որ կար ժամանակ, երբ հայադեմոստներից ոմանք որոշ թերահավատությամբ էին վերաբերվում սայաթնովյան խաղերի եղանակների վերակենդանացման գործին: Դա, ըստ երևույթին, բացատրվում է նրանով, որ

¹⁷ Եվ դա ժամանակին մեծ ոգևորություն է առաջ բերում, մի քան, որ պարզ երևում է նույն տարիների հայատառ և ռուսատառ պարբերական մամուլից. տես «Հայ աշուղներ» (Ашуги.), Москва, 1929, էջ 19—40 (вместе с женой из отцовской и армянской прессы).

¹⁸ «Սայաթ-Նովա», Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1932, էջ 72:

¹⁹ «Սայաթ-Նովա», Երգեր, մշակում Ս. Բարխուդարյանի, Երևան, 1935:

²⁰ «Սայաթ-Նովա», կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946:

անցյալում եղել են և առանձին անհատներ, «որոնք հին Թիֆլիսի եղանակներին ընտրելով» հարմարեցրել են Սայաթ-Նովայի տերստերին, ինչպես տեղեկացնում է Հ. Հովհաննիսյանը²¹։ Անտարակույս, հենց այսպիսի հատուկ կենտ փաստերի իմացությունից է առաջացել, մասնավորապես, Գ. Լևոնյանի երբեմնի թերահավատությունը, որը և, 1930-ական թվականներին, անտեղի տարածվեց առհասարակ մեր երաժիշտների կողմից նախաձեռնված աշխատանքների վրա²²։

Արդ, վերոհիշյալ ժողովածուի հրատարակությամբ փաստորեն փարատվեցին այդ և նման կասկածները։ Մ. Աղայանը իր ներածական հոդվածում կոնկրետ ցույց տվեց «հարմարեցված», և դրանով իսկ սայաթնովյան երգեղանակների հետ կապ չունեցող, մեղեդիների նմուշներ, մերժեց դրանք և ընդգծեց իր կողմից կատարված աշխատանքների հետազոտական բնույթը²³։ Բացի այդ, հիշյալ ներածական հոդվածին նախակցված՝ «Երաժշտական հանձնաժողովի և խմբագրական կոլեգիայի»²⁴ «Երկու խոսքում» էլ ասվում էր, որ հանձնաժողովը Սայաթ-Նովայի խաղերի ընտրության գործում ղեկավարվել է մեծ աշուղի երգերում խոսքի ու երաժշտության միասնականության պահպանման սկզբունքով։ «Հանձնաժողովը բնականաբար բարվոք և պատշաճ չի համարել սույն ժողովածուն «հարստացնել» այն երգերով, որոնք թեպետ ստացել են որոշ ժողովրդականություն, սակայն իրենց ոճի և գեղարվեստական բարձրության տեսակետից հեռու են միանգամայն Սայաթ-Նովայան արվեստից և մեր ընդունած սկզբունքից»²⁵։

Սակայն դեռ մնացել էր մի թյուրիմացություն ևս։

Նույն երաժշտական հանձնաժողովի «Երկու խոսքում» գրված էր նաև, որ ժողովածուի մեջ տեղ գտած երգերի «մի մասը պահպանվելով ժողովրդի ընդերքում, ավանդաբար հասել է մինչև մեր օրերը, իսկ մյուս մասը՝ վերականգնված վերծանված, նաև Սայաթ-Նովայի ոճով հորինված խոսքերն են»²⁶։

Այս վերջին մոմենտը ժամանակին զգալի հուզեց մեր երաժշտագիտական միտքը։ Ժողովածուից օգտվողների ամելի լայն ղանգվածներին հատկապես պահանջներ էր այն հարցը, թե հասարակայնության ներկայացված սայաթնովյան 22 խաղերի եղանակներից քանիսն են «հորինված» և ով է դրանց հեղինակը։ Հետագայում միայն պարզվեց, որ խոսքը վերաբերում է Շ. Տալյանի ձայնագրած 7 եղանակներից 3-ին՝ «Փահրադըն մեռած», «Պատկիրրըդ ղալամով քաշած» և «Աշխարըս մե փանջարա է»²⁷, և պարզվեց նաև, որ փաստորեն տարիների աշխատանքով հիշողությամբ վերականգնված այդ եղանակները «հորինված» համարելը ոչ այլ ինչ է, քան թյուրիմացություն՝ ծառայող տրվյալ եղանակների մասին տաղանդավոր երգչի տված բացատրության սկզբնա-

²¹ Հ. Հովհաննիսյան, Հայոց երաժշտության պատմություն, էջ 147 (ձեռ. գրություն և արվեստի թանգարանում)։

²² «Սայաթ-Նովա», Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1932, էջ 72։

²³ «Սայաթ-Նովա», կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946 (տես ներածականը)։

²⁴ Սրանց կազմում էին՝ բացի Մ. Աղայանից և Շ. Տալյանից, Հ. Ստեփանյանն ու Քր. Կուշնարյանը։

²⁵ «Սայաթ-Նովա», Երևան, 1946 («Երկու խոսք»)։

²⁶ Նույն տեղում։

²⁷ Բ. Բրուսյան և Ա. Անասյան, Շարա Տալյան, Երևան, 1956, էջ 31։

կան անփուլթ շարադրությունից²⁸, ի դեպ վերջերս պարբերական մամուլի էջերում այդ սխալը գեթ մասամբ սրբագրված է արդեն²⁹,

Վերջապես պիտի հատուկ ընդգծել, որ խնդրո առարկա ժողովածուի հրատարակությունից հետո էլ կազմողները չբավականացան ձեռք բերված արդյունքներով և շարունակեցին իրենց աշխատանքները, մի կողմից՝ դեռևս չհրապարակված եղանակների և, մյուս կողմից՝ նույնիսկ արդեն հրապարակվածների վրա, դրանց տարբերակները հայտնաբերելու, նորից համեմատության մեջ դնելու, ստուգելու և վերստուգելու իմաստով:

Հոբելյանական այս օրերին վերահրատարակվում է հիշյալ ժողովածուն: Եվ հատկանշական է, որ այժմ՝ նրա առաջին հրատարակությունից 17 տարի հետո, այն հարստացված լինելով հինգ անուն երգ-եղանակներով ևս³⁰, իր մնացած մասով լույս է տեսնելու անփոփոխ: Բսկ դա նշանակում է, որ ժողովածուի կազմողները, Սայաթ-Նովայի անվամբ հարատևած, ապա և հայտնաբերված, վերականգնված, ձայնագրված և հասարակայնությանը ներկայացված երգ-եղանակների մասին հանգել են կայուն եղրակացությունների: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, թե սրանով մեկ ընդհանուր և հիմնավոր հայտարարի են բերվում Սայաթ-Նովայի հայերեն ասած խաղերի եղանակների մի շոշափելի մասը վերականգնանցնելու ուղղությամբ 5 տասնամյակների ընթացքում կատարված աշխատանքների արդյունքները, և գրավոր կերպով հաստատագրված միճակում հրապարակ են հանվում մեծ աշուղի հետևյալ երգ-եղանակները (որոնց խմբագրությունը, առանձին դեպքերում, կարող է, անշուշտ, և խնդրո առարկա դառնալ):

1. Ամեն սազի մեշըն գոված (Ա.)
2. Թեզուզ քու քաշըն մարրրիտ տան (Բ.)
3. Արի ինձ անգաճ կալ (Դ.)
4. Մե խոսկ ունիմ իթիմագով (Ե.) («չափավոր» և «ծանր» տիպի 2 եղանակով).
5. Մեջլումի պես կորավ յարըս (Զ.)
6. Առանց քիզ ինչ կոնիմ (է.)
7. Դուն էն գրխեն (Ը.) («չափավոր» և «ծանր» տիպի 2 եղանակով)
8. Յիս մե դարիբ բրլբուլի պես (Թ.)
9. Ուստի գուքաս դարիբ բրլբուլ (ժ.)
10. Չիս ասում թե լաջ իս էլի (ժն.)
11. Չենըդ քաղցըր ունիս (ժՁ.)
12. Ինչ կոնիմ հեքիմըն (Ի.)
13. Շախաթայի (ԻԳ.)

²⁸ Մասնավոր մի քանի զրույցների ընթացքում անվանի երգիչը մեզ բազմիցս բացատրեց, որ վերոհիշյալ 3 խաղերի եղանակների ընդհանուր շրջագծերը վաղուց իր հիշողության մեջ տպավորված են եղել, և որ դրանք իրենց մանրամասներով իսկ վերականգնելու և խմբագրելու համար է նա դիմել (և իրավացիորեն) առհասարակ սայաթնովյան երգ-եղանակների ոճական առանձնահատկությունների իմացությունից բխող օգնությանը:

²⁹ Մինչպես վերածնվեցին Սայաթ-Նովայի երգերի եղանակները, «Մովետական Հայաստան», 13 ապրիլի, 1963, № 88:

³⁰ Այդ մասին տեղեկացրին և ձայնագրված երգերի ձեռագրերն էլ մեզ սիրով տրամադրեցին կազմողները՝ Շ. Տալյանն ու Մ. Աղայանը, որի համար հայտնում ենք նրանց մեր խորին նորհավությունը:

14. Յիս քու ղիմեթըն չիմ գիտի (ԻԴ.)
15. Թամամ աշխառ պըտուտ էկա (ԻԵ.)
16. Դիբա ու ենգիգունիա (Լ.)
17. Բըլբուկի հիդ լաց իս էլի (ԼԳ.)
18. Աշխարրս մե փանջարա է (ԼԴ.)
19. Պատկիրքըդ ղալամով քաշած (ԼԵ.)
20. Քանի վուր ջան իմ (ԽԲ.)
21. Յիս կանչում իմ լալանին (ԽԵ.)
22. Փահրադըն մեռած (ՄԱ.)
23. Անգաճ արա բարիթավուր (6)
24. Դուն էն հուրին իս (17)
25. էշխըն վառ կըրակ է (18)
26. Շատ մարթ կոսե (20)
27. Աշխարումըս ախ չիմ քաշի (24)³¹,

Ընդամենը՝ 27 անուն երգ-եղանակ, իսկ եթե հաշվի առնենք Ե. և Ը. խաղերի եղանակների «ծանր» տարբերակները ևս, ապա՝ 29 մեղեդի:

Պետք է ասել, որ մեր տեսական երաժշտագիտության մեջ էլ բավական փորձ է կուտակվել արդեն՝ Սայաթ-Նովայի խաղերի երաժշտության ուսումնասիրության առումով: Այդ բնագավառին վերաբերող դրականությանը ծանոթանալիս տեսնում ենք, որ մեզ մոտ Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակների ուսումնասիրությունը լուրջ հիմքերի վրա է դրվում սկսած 1946 թ., երբ վերն հիշատակված մեղեդիների ձայնագրությունները մտան գիտական շրջանառության մեջ և երբ մասնագետներն հնարավորություն ստացան իրենց դատողություններում հիմնվելու երաժշտական կոնկրետ նյութի վերլուծության վրա: Մինչ այդ էլ, սակայն, ավելի քան 90 տարի, երաժիշտ Սայաթ-Նովայի և նրա երգերի եղանակների ազգային ու հնդկական պատկանելության մասին խմորվում են մտքեր և նախնական կարգով շոշափվում են հարցեր, որոնց պետք է գեթ հակիրճ կերպով ծանոթանալ:

Առաջին գիտնականը, որն արտահայտվել է երաժիշտ Սայաթ-Նովայի մասին, դա հենց մեր առաջին սայաթնովագետն է՝ երախտավոր Դ. Ախվերդյանը: Նա ժամանակին հատուկ շեշտեց այն միտքը, թե Սայաթ-Նովան պիտի տիրապետած լիներ՝ «Պարսից երաժշտության մայր ու երկրորդական եղանակներին»³², չիմանալով անշուշտ, որ, ինչպես պարսկական, այնպես էլ Երաքական ու տաճկական ձայնեղանակները իրենց նմանակներն ունեն հայկականներում, և հակառակը: Գոմիտասը, խոսելով հայկական ութ-ձայնի և «պարսկական», արաբական ու տաճկական եղանակների մասին, հետևյալ համեմատական տախտակն է բերում, «ավելի ընդարձակը սլատեհ ժամանակին թողնելով».

Ա. Առաջին ձայն—Հեֆտյուկեհ,

Ա. Կ. Առաջին կողմն—Սիկեհ,

Բ. Երկրորդ ձայն—Հիսեյինի,

31 Առաջին 22 երգ-եղանակները (Ա-ՄԱ), որոնք մտնում են 1948-ին լույս տեսած ժողովածուի մեջ, համարակալված են՝ ըստ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի 1932 թ. հրատարակության (Երևան), իսկ մնացած 5 երգ-եղանակները, որոնք մտնելու են նույն ժողովածուի այժմ տպագրվող երկրորդ հրատարակության մեջ, համարակալված են՝ ըստ Սայաթ-Նովայի խաղերի 1959 թ. հրատարակության (Երևան):

32 Գ. Ախվերդյան, Գուսանք, Մոսկվա, 1852, էջ 47:

- ԲԿ. Ավագ կողմն—Աճեմ,
 ԳԶ. Երրորդ ձայն—Հիճազ,
 ԳԿ. Վառ ձայն—Սապահ,
 ԴԶ. Զորրորդ ձայն—Նեվա կամ Իսվահան,
 ԴԿ. Վերջ ձայն—Իուլշա³³,

Ուստի բանն այն չէ, թե մի հալ, պարսիկ կամ թուրք երաժիշտ ինչպիսի անվանակոչության ձայնեղանակի հիման վրա է երգում, այլ ան՝ թե նա կոնկրետ ինչպես է իրացնում այդ ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորությունները:

Ախվերդյանից հետո մեզ հետաքրքրող հարցերի մասին խոսել վիճակվել էր Դ. Լևոնյանին: Եվ նա, նույնպես մասնագետ չլինելով, բայց երաժիշտ Սայաթ-Նովայի մասին տարբեր ժամանակներում անելով ավելի շատ դատողություններ, ցավոք, թույլ տվեց ավելի լուրջ վրիպումներ:

Նախ Դ. Լևոնյանը շատ ավելի սրեց «պարսկական եղանակների» (ձայնեղանակների) հարցը և Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի քննության կապակցությամբ առաջ քաշեց նույնիսկ «Պարսկաստանից բերված եղանակների» (պատրաստի մեղեդիների) անհիմն դրույթը³⁴, ըստ երևույթին, ելնելով մեծ աշուղի մասին վրացական աղբյուրների հաղորդած տեղեկություններից: Որովհետև նա, քննարկվող իր միտքն հայտնելուց առաջ, խոսում է XVII—XVIII դարերում Վրաստանի արքունիքում տիրապետող ճաշակի մասին, վկայակոչում է Լեոնիձեին, հիշատակում է «Կալմասուրա»-ն, ընթերցողին ծանոթացնում է Իոնե Խելաշվիլու վկայությամբ և կանգ առնում այն փաստի վրա, որ Սայաթ-Նովան սրբունիքում առաջինը վրացերեն խոսքերով պարսկական եղանակներ է կատարել:

Այս վերջին մոմենտի կապակցությամբ, որ հանրահայտ փաստ է, անհրաժեշտ է նշել հետևյալը: Իհարկե, Սայաթ-Նովան, որպես պալատական երգիչ, չէր կարող հաշվի չառնել արքունիքում տիրապետող, և հատկապես Հերակլ II-ի, երաժշտական ճաշակը: Սակայն դրանից երբեք չի կարելի եզրակացնել, թե այն, ինչ Սայաթ-Նովան արել է որպես արքունիքի ծառայող, ի վերջո դարձել է նրա ստեղծագործական սկզբունքը: Եվ արդեն պարսկական եղանակների մասին վկայությունը վերաբերում է Սայաթ-Նովայի միայն վրացերեն ասած խաղերին, իսկ դրանցից և ոչ մեկի ևշանակը մինչև այժմ հայտնաբերված էլ չէ, որպեսզի կարողանայինք, ասենք, համեմատել դրանք՝ հայերեն ասած խաղերի եղանակների հետ:

Արևուհետև, Գ. Լևոնյանը մեծ եռանդ վատնեց ցույց տալու համար, թե Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերում անդամ խոսքի երաժշտականությունը ձեռք է բերված՝ պարսից դասական բանաստեղծների զործածած շեշտադրության կիրառման միջոցով, և առաջարկեց աշուղի հայերեն խաղերի շեշտադրության զանազան սխեմաներ: Իհարկե, հեղինակը չէր կարող փաստացի տվյալներով ապացուցել, որ Սայաթ-Նովան իր հայերեն խաղերը ասմունքել է հենց այնպես, ինչպես նշվում էր սխեմաներում: Իսկ ավանդաբար մեզ հասած ու վերականգնված հրդ-եղանակներում էլ չեն երևում նրա ցույց տված շեշտադրության հետքերը, անդամ պարզ ասմունքային տիպի այնպիսի հրդում, ինչպիսին է,

³³ Կ ո մ ի տ ա ս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 114:

³⁴ «Սայաթ-Նովա», Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1932, էջ 71:

ասենք, ինչ. խաղը, որը, ըստ Գ. Լևոնյանի, պետք է ունենար հետևյալ շեշտադրությունը.

«Թամամ աշխարհ պըտուտ էկա, շը թողի հաբաշ նաղանի»³⁵,

Գ. Լևոնյանը նաև գերազնահատեց Սայաթ-Նովայի խաղերի տակ երբեմն հանդիպող ու երաժշտական «հանգերի» հիշատակությունը պարունակող ծանոթագրությունների նշանակությունը. և (անկախ դրանից) առհասարակ աշուղական բանաստեղծական ձևերին հատուկ «եղանակների» վերաբերյալ տարբեր ժամանակներում ղարգացրեց մտքեր, որոնք թյուրիմացության մեջ գցեցին երաժշտագետներին էլ:

Այսպես, նա ժամանակին հայտարարեց, որ «Սայաթ-Նովան իր խաղերից շատերի տակ նշանակել է, թե որ խաղը ինչ եղանակով պիտի երգել» և փորձեց հիշատակվող երգերի սխալ ընթերցված ու անհասկանալի անուններից իսկ հետևեցնել նրանց եղանակների «պարսկական» ծագումը³⁶:

Այս սխալը ավելի խորացված ձևով հանգես եկավ Սպ. Մելիքյանի մեկ հայտնի աշխատությունում ևս: Վերջինս, ելնելով այն անստույգ նախադրյալից, թե «աշուղների խոշոր մեծամասնությունը, թերևս և բոլորն էլ, եղանակի ստեղծողներ չեն, ալ միայն այս կամ այն գոյություն ունեցող եղանակը իրենց այս կամ այն նոր գրած խոսքին հարմարեցնողներ», Սայաթ-Նովային էլ անվերապահորեն դասեց հենց «հարմարեցնողների» շարքում: «Դրան ապացույց է այն հանգամանքը, — պնդեց հեղինակը, — որ աշուղները սովորություն ունեն իրենց ամեն մի երգի տակը գրիչով, թե երգի աշուղն ինչ երգի եղանակով», ասածը հիմնավորելու համար որպես օրինակ բերելով Սայաթ-Նովայի խաղերի տակ հանդիպող «հանգերի» մասին ծանոթագրություններից երկուսը³⁷:

Նախ անհրաժեշտ է նշել, որ Սայաթ-Նովայի խաղերի տակ գրված է լինում՝ երգել ոչ թե «այս ինչ երգի եղանակով», ալ այդ երգի (երաժշտական) «հանգով» (կամ «ձայնով»), որ տարբեր բան է ու երբեք չի ենթադրում՝ կրկնել հիշատակվող երգի եղանակը, կամ, առավել ևս, նրա (եղանակի) երաժշտակերպարային բովանդակությունը: Երգել մեկ խաղի երաժշտական «հանգով» նշանակում է՝ եղանակել տվյալ խաղի մեղեդիի լադում, և այդ մեղեդիի ինտոնացիային հատուկ «գույնով», «գունավորությամբ», որ և հաստատվում է կոնկրետ ու դիպուկ օրինակով: Երաժիշտներին քաջ հատնի է, որ Պաղտասար Դպրի «Ի նընջմանեդ արքայական», Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն», Շիրինի «Այգեպան ինչ ես անում» և Զիվանու «Ձախորդ օրերը» երգերը եղանակված են երաժշտական միևնույն «հանգում»³⁸: Արդ, համեմատելով այդ երգերի եղանակները տեսնում ենք, որ դրանք թեպետ ընդհանրության շատ եղրեր ունեն՝ լադային կադմի, ինտոնացիայի «գունավորության» (կոլո-

35 Գ. Լևոնյան, Սայաթ-Նովայի տաղաչափության մի քանի առանձնահատկությունների մասին, «Սովետական գրականություն», Երևան, 1941, № 2, էջ 64:

36 «Սայաթ-Նովա», Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1932, էջ 71:

37 Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 19:

38 Այդ մասին տե՛ս Մ. Աղայան, Սայաթ-Նովայի երգերը, «Սովետական Հայաստան», 25 սեպտեմբերի, 1945, № 202 (7455), էջ 3:

րիտի) և, առանձին դեպքերում, նույնիսկ ինտոնացիոն արտաքին շրջափոխություններ³⁹, բայց և այնպես՝ տարբեր մեղեդիներ են, հանդիսանալով երաժրշտա-կերպարային տարբեր բովանդակության կրողներ, որովհետև մտահղացված են տարբեր բովանդակության խոսքերի հետ զուգորդվելու համար:

Այնուհետև, Սայաթ-Նովայի ամենևին ոչ բոլոր, և նույնիսկ ոչ շատ խաղերի տակ է դրված լինում նման «հանգերի» մասին: Երբ վերցնում ենք անգամ աշուղի երգերի վերջին, 1959 թվականի հրատարակությունը, որտեղ Մ. Հասրաթյանի ջանքերով հայերեն խաղերի բաժինը ներկայացված է 68 անուն ստեղծագործությամբ, ապա տեսնում ենք, որ դրանցից միայն 21 հատի տակ հիշատակություն կա այս կամ այն «հանգի» մասին: Ու դեռ բանն այն է, որ տվյալ 21 հիշատակություններից մոտ կեսում էլ «հանգ» խոսքը վերաբերում է ոչ թե եղանակին, այլ ոտանավորի ձևին, ինչպես պարզաբանեց Մ. Հասրաթյանը. բազմիցս հանդիպող՝ «Դիբա ու ենգիդունիայի հանգում» ծանոթագրություն կապակցությամբ⁴⁰, Եվ սա հնչեց ավելի քան համոզեցուցիչ կերպով: Որովհետև մինչ այդ պարզապես անհասկանալի էր դառնում, թե ինչու Սայաթ-Նովան 9 խաղ (իսկ բուն «Դիբա ու ենգիդունիան» էլ հաշված՝ 10 խաղ)՝ սկիզբի երգած լինելը երաժշտական միևնույն «հանգով» այն դեպքում, երբ նա կարողանում էր, առանձին ոտանավորներ, օրինակ՝ «Է՛յ բեմուրադ մի սրպանին»-ն երգել «մի բանի լավ եղանակներով», ինչպես՝ վկայել է երգչի որդին՝ Սահանը⁴¹, Եվ հետո, եթե, ի դեպ, ընդունենք, որ քննարկվող 21 բացատրություն-ծանոթագրություններից մոտ 10 հատն էլ՝ առանց բացառության՝ որևէ երաժշտական «հանգ» ենցույց տալիս, ապա դրանց զգալի մասը վերաբերում է մինչ այդ ծանոթ հայերեն երգերի, և կամ հայ հեղինակների երգերի «հանգերին»: Այսպես, «Քանի վուր ջան իմ» երգի տակ գրված է՝ «Թասիբն շինի խաղի հանգում», որ նաղաշ Հովնաթանի «Նըստեմբ ի մէջլիս» տաղի կրկնակի առաջին տողն է⁴². Երկու երգի տակ գրված է՝ «էս երկու խաղերն էն ձէնով» Բլբուլն նստած է վարքին. լավ կանչեւ նա վարքի համա», որ Մ. Հասրաթյանի հավանական ենթադրությամբ, Սայաթ-Նովայի «Շնորհալի նախորդ» և «հայերեն հորինող» Աշուղ Օղլանի ստեղծագործությունն է⁴³. «Թեզուգ քու քաշըն մարքրիտ տան» խաղի տակ գրված է՝ «Դուլ իս անգին-ից, նույն հանգով», մի հայերեն երգ, որի եղանակն է՝ ինչպես վկայում է Մ. Աղայանը՝ հանրահայտ «Շուշիկին»⁴⁴, էլ չխոսելով հայ աշուղ Դոստիի խաղի մի քանի հիշատակությունների մասին:

39 Այդ կարգի բնահանրություն գոյություն ունի, օրինակ, «Ի նրնջմանեյ...ի ե Բուն էն քրխեն»-ի մեղեդիների միջև, որի համար էլ կարծվել է, թե Սայաթ-Նովան «փոխ» է առած եղել իր սույն խաղի մեղեդին, ինչպես կտեսնենք ստորև:

40 «Սայաթ-Նովա», Հայերեն, վրացերեն և ադրբեյջաներեն խաղերի ժողովածու, Երևան, 1959, էջ 218 (7-րդ ծանոթ.):

41 Գ և ո Ր Գ Ա ս տ ու ա ծ ա տ ու լ ը յ ա ն, Սայաթ-Նովայի անհայտ խաղերից, «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1903 (X դիրք), էջ 99:

42 Տե՛ս ն ա ղ ա շ Հ ո վ ն ա թ ա ն, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 159:

43 «Սայաթ-Նովա», Հայերեն, վրացերեն և ադրբեյջաներեն խաղերի ժողովածու, Երևան, 1959, էջ 218 (6-րդ ծանոթ.):

44 Մ. Աղայան, Սայաթ-Նովա, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1945, № 3, էջ 22: Դիտելի է, որ Սայաթ-Նովայի «Թեզուգ քու քաշըն» խաղի մեղեդին իրոք մոտիկ է «Շուշիկին» անվամբ հայտնի պարային մեղեդիին, սակայն, դարձյալ՝ բոլորովին հնու է նրա կրկնությունը լինելուց, լինելով երաժշտական նոր և ավելի բովանդակալից կերպար:

Սակայն Դ. Լևոնյանն ու Սպ. Մելիքյանը ժամանակին հասարակական որոշակի կարծիք են ստեղծել, և կտրուկ ձևով, որպեսզի միանգամից կանխորոշված լինեն մի քանի խնդիրների լուծման ճանապարհները: Այնպես որ 1930-ական թվականների կեսերին Ռ. Թերլեմեզյանը տեղեկացնում էր, վկայակոչելով երկու հեղինակներին, թե «ճշող կարծիքն այն է, որ Սայաթ-Նովան ոչ մի Լրգ (իմա մեղեդի) չի հորինել», ու հարցադրման կարգով շոշափում էր մի այլ խնդիր ևս. «արդյոք Սայաթ-Նովայի ժամանակի եղանակները, որոնք երգում էր ինքը... նույն հարազատությունը հասել են մեզ, թե ոչ»⁴⁵:

Ինչ վերաբերում է աշուղական բանաստեղծական ձևերին հատուկ «եղանակներին», ապա, Գ. Լևոնյանը, 1904 թ., առաջին անգամ ուսումնասիրելով այդ ձևերը, դրանցից յուրաքանչյուրի տաղաչափական առանձնահատկությունների մասին խոսելիս հաճախ ավելացնում էր ... «ունի մի քանի եղանակ», կամ ... «եղանակը գեղեցիկ է», և նման մի բան: Այսպիսի լրացումները այն տպավորությունն էին ստեղծում, որ բանաստեղծական 71 ձևերը, որոնց մասին խոսում էր հեղինակը, բոլորն էլ ինչ-որ հատուկ և նախասահմանված «եղանակներ» ունեն: Մանավանդ որ Գ. Լևոնյանը այդ 71 ձևերը գետեղել էր՝ «Երգերի ձևերը և անունները» ընդհանուր վերնագրի տակ⁴⁶: Երկու տարի անց, նա մի ճշգրտում մտցրեց՝ ասելով, որ աշուղական երգերի այն ձևերը, որոնք «առանձին եղանակներ ունեն» իրենց թվով հասնում են 50-ի⁴⁷: Իսկ 1944 թ. նա գրում էր տառացիորեն հետևյալը. «Թեև աշուղական ոտանավորները սովորաբար կոչվում են խաղեր կամ երգեր, բայց նրանք բոլորն իրապես երգեր չեն նեղ մտքով... Տաղաչափության բաժնում մեր առաջ բերած բազմաթիվ անուններից և ձևերից շատերը միայն տաղաչափության են պատկանում և երաժշտական տենդենցներ չունեն», հիշատակելով միայն 9 ձևեր, որոնց համապատասխանում են առանձին «եղանակներ»⁴⁸:

Առավել կարևորը, սակայն, հետևյալն էր. երբ Դ. Լևոնյանը կոնկրետացրեց խոսքը այդ «եղանակների» մասին, գրելով՝ «նրանք հետևյալներն են», պառզվեց, որ նա բերում է դրանց չափին ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ և այլն), տեմպին (հորդոր, ծափ) և մեկ էլ «ոեչիտատիվ» կամ ոչ լինելուն վերաբերյալ կարճառոտ տեղեկություններ միայն⁴⁹: Եվ դա պատահական էլ չէր: Կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Ա. Քոչարյանը, որը ելակետ ընդունելով Գ. Լևոնյանի հաղորդած տեղեկությունները, երկար դրադվե. է աշուղական բանաստեղծական ձևերին համապատասխանելիք «եղանակների» հարցով, եկել է այն համոզման, թե, հիշյալ ձևերից նրանք, որոնք ենթադրում են նաև մի երաժշտական հիմունք, աշուղին թելադրում են՝ եղանակի բնույթը (ոեչիտատիվ կամ երգային, ծանր, չափավոր կամ

⁴⁵ «Սայաթ-Նովա», Երգեր, մշակում Ս. Բարխուդարյանի, Երևան, 1935 (տե՛ս Ռ. Թերլեմեզյանի ներածական հոդվածը):

⁴⁶ Գ. Լևոնյան, Հայ աշուղներ, «Աղագրական հանդես», Թիֆլիս, 1904 (XI գիրք), էջ 164—196,

⁴⁷ Գ. Լևոնյան, Հայ աշուղներ, «Աղագրական հանդես», Թիֆլիս, 1906 (XIII գիրք), էջ 89,

⁴⁸ Գ. Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 84—85:

⁴⁹ նույն տեղում:

աշխույժ), նրա շափը, ռիթմական սխեման և առհասարակ տվյալ երգի կառուցման ընդհանուր սկզբունքը. ավելի ուշին⁵⁰:

Խիստ հատկանշական է, այս տեսակետից, որ Հ. Հովհաննիսյանը հանդիսանալով Սպ. Մելիքյանից հետո Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի եղանակների հարցին անդրադարձած մեր հաջորդ երաժշտագետը, աշուղական, այս թվում և Սայաթ-Նովայի երգերի երաժշտության մասին խոսելիս, 1930-ական թվականների վերջին, նույնպես բերում էր ռիթմական սխեմաներ միայն. մասնավորապես՝ «Դուն էն գըլխենի» համար անմայիի և «Ուստի գուբաս ղարիբ բըլբուլի» համար ղյուբեյի ռիթմական սխեմաները: Սակայն նա էլ հաշվի չէր առել, թե այդ սխեմաներն իսկ ենթակա են եղել զարգացման, մանավանդ տարբեր լեզուներով հորինող մեծ աշուղների ստեղծագործական պրակտիկայում: Եվ նկատելով, որ իր բերած սխեմաներն ու կենդանի, հնչող երգերը երկու դեպքում էլ չեն համապատասխանում իրար, հատկապես շեշտադրության տեսակետից, եզրակացրեց, թե դա առաջացել է՝ մասամբ աշուղի կողմից հայերենին հատուկ շեշտադրության «բնաղդական» կիրառման շնորհիվ, և մասամբ էլ առհասարակ աշուղական «հին» երգեցողության յուրահատկությունների աստիճանական «մոռացության» հետևանքով: Այստեղից էլ բնականորեն հետևում էր, որ «հիմա խնդիր է, թե մեր օրերում երգվող Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները հենց ա՛յն եղանակներն են, ինչպես երգել է ինքը»⁵¹:

Անկախ այս բոլորից, հենց այն հանգամանքը, որ Հ. Հովհաննիսյանը հիմնելով «երկար տարիների ընթացքում» արած դիտողությունների վրա, միայն ռիթմական սխեմաներ էր գտել, ... «որոնց վրա կառուցված են թե՛ աշուղական երգերի եղանակները և թե՛ մանավանդ ասմունքի բնույթ կրող ռեչիտատիվները», հեղինակին պետք է թելադրած լիներ, մասնավորապես, Սայաթ-Նովայի երգահան-երաժիշտ լինելու մասին. քանի որ սյլ բան է «երաժշտական սխեման», և այլ՝ կոնկրետ եղանակը, մեղեդին, երաժշտական կերպարը: Սակայն, ցավոք. Հ. Հովհաննիսյանն էլ անվերապահորեն հայտարարեց, թե «Սայաթ-Նովան պատկանում է աշուղների այն խմբին, որոնք բանաստեղծներ են (և) ոչ թե երգահան երաժիշտներ»⁵²: Որովհետև դեռևս ուժեղ էր Գ. Լևոնյանի ազդեցությունը և թարմ՝ այն տպավորությունը, թե աշուղական բանաստեղծական ձևերին (որոնք օգտագործված են նաև Սայաթ-Նովայի կողմից) իրոք համապատասխանում են ինչ-որ նախասահմանված, «պատրաստի» մեղեդիներ:

Վերջապես, 1940-ական թվականներին Մ. Աղայանը առաջ քաշեց ու բազմիցս շեշտեց այն միտքը (թեև առանց ապացույցի), որ Սայաթ-Նովայի խաղերից նրանք, որոնց տակ պարզապես գրված է՝ «էսպես Արութինի ասած», «ինքնուրույն եզանակներ» ունեն, և երգչի խաղերի մեղեդիները բաժանեց երեք խմբի՝ «ընդհանուր աշուղական ձևերով հորինված», «փոխառնված» (որևէ ծանոթ երգի «հանգով» եղանակված) ու «ինքնուրույն»⁵³:

50 Ա. Փոշարյանը մասնավոր զրույցի ժամանակ մեզ ոչ միայն մանրամասն պատմեց իր պրպտումների մասին, այլև ցույց տվեց իր հավաքած նյութերն իսկ (ռիթմական սխեմաներ և այլն), որի համար հայտնում ենք նրան մեր խորին շնորհակալությունը:

51 Հ. Հովհաննիսյան, Հայոց երաժշտության պատմություն, 1939, էջ 139—146 (ձեռ. գրականության և արվեստի թանգարանում):

52 Նույն տեղում, էջ 144:

53 Մ. Աղայան, Սայաթ-Նովա (երաժշտական նկարագիրը), «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1945, № 3, էջ 21—22:

Սրանով էլ ավարտեց սայաթնոյվյան խաղերի եղանակների մասին մըտքերի, կարծիքների ու տեսակետների նախնական խմորման շրջանը:

1946 թ. Սայաթ-Նովայի 22 երգ-եղանակներից բաղկացած ժողովածուի առաջաբանում Մ. Աղայանը մեր երաժշտագիտության մեջ մեծ աշուղի խաղերից սի քանիսի կապակցությամբ արեց առաջին լուրջ գիտողությունը: Նա դիտել տվեց, թե այդ խաղերի եղանակներից հինգը (է., ժ., ժե., լԳ. և հե.) ներթափանցված են մեկ աչքի ընկնող «երաժշտական միջուկով», «թեմատիկ ֆրագով», որ «Սայաթ-Նովայի երգերի բնորոշ մոմենտներից մեկն է»⁵⁴, Սաարգենի որոշակի առաջընթաց քայլ էր: Ծանոթությունը՝ հիշյալ խաղերի եղանակներին, ցույց էր տալիս, թե Մ. Աղայանի նշմարած երևույթը, ըստ էության, վկայում է հինգ տարբեր մեղեդիներում պահպանված երաժշտա-ոճական կարևոր ընդհանրության մասին: Իսկ սրանից առանց դժվարության հասկացվում էր, որ գեթ քննարկվող երգ-եղանակները, կրելով մեկ երգահանի անհատական ստեղծագործության կնիքի շոշափելի հետքերը, մեզ հասել են, հիմնականում, իրենց նախնական վիճակով: Եվ պատահական չէր, որ հեղինակը առաջին հերթին հենց այդ մեղեդիները պատկերակցեց Սայաթ-Նովայի ինքնուրույն ստեղծագործությունների շարքին: Մ. Աղայանը նաև եզրակացրեց, որ «Սայաթ-Նովայի եղանակներից պետք է համարել»՝ Բ., Գ., Ը., Թ., ԺԶ., Ի. և հԲ. խաղերի մեղեդիները ևս, բայց առանց պատճառաբանելու ասածը⁵⁵:

Մ. Աղայանից հետո մեր երաժշտա-տեսական սայաթնոյվագիտությունը զգալի զարգացրեց պրոֆ. Քր. Քուշնարյանը: Ի հավաղություն Սպ. Մելիքյանի տեսակետի, Քր. Քուշնարյանը, հաշվի առնելով մի կողմից՝ Հայաստանին հարևան երկրների աշուղական արվեստի սլատմությանը վերաբերող տվյալները, և, մյուս կողմից՝ Մ. Աղայանի աշխատանքների արդյունքները, հաստատեց, թե «աշուղական երաժշտությունը հիմնականում հանդիսանում է անհատական ստեղծագործության արգասիքը»: Ըստ այդմ նա վկայակոչեց վառ ինքնատիպությամբ աչքի ընկնող և առանձին հեղինակների կողմից հորինված «աշուղական ստեղծագործությունների մի երկար շարք», ավելացնելով. «այս տիպի ստեղծագործությունների թվին են պատկանում, ինչպես դա հաջողվեց ապացուցել Մ. Աղայանին, նաև Սայաթ-Նովայի մի քանի մեղեդիները»⁵⁶, Այնուհետև, բոլորովին նոր և, ըստ էության, գիտական մոտեցում հանդես բերելով առհասարակ աշուղների կողմից երբեմն «փոխառնվող» եղանակների խնդիրն: հեղինակը գտավ, որ «մեղեդիները, անցնելով մի աշուղից մյուսին, տառացիորեն չեն կրկնվում, այլ փոխակերպվում, հղկվում են»⁵⁷, և, այս կապակցությամբ, կանգ առավ մասնավորապես Սայաթ-Նովայի «Դուն և գըլխեն» խաղի մեղեդիի վրա:

Ինչպես արդեն նշել ենք իր տեղում, Սայաթ-Նովայի «Դուն և գըլխեն»-ը և Պաղտասար Դպրի «Ի նընջմանեդ»-ը հորինված լինելով երաժշտական մեկ ընդհանուր «հանգով», միևնույն ժամանակ, իրենց ինտոնացիոն արտաքին

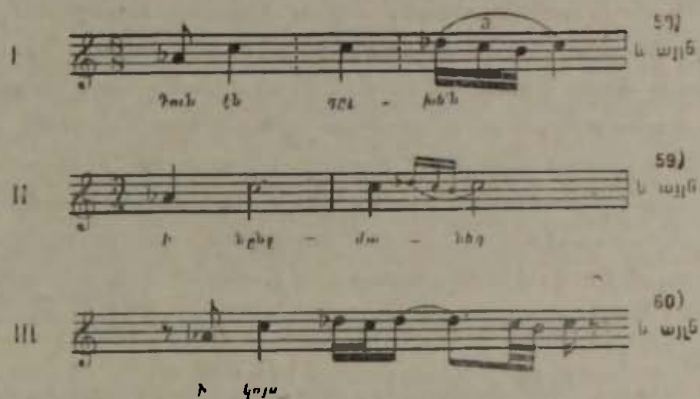
⁵⁴ Մ. Աղայան, Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները, տե՛ս «Սայաթ-Նովա», կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Երևան, 1946 (առաջաբան):

⁵⁵ Նույն տեղում:

⁵⁶ X. C. Кушнареv, Вопросы истории и теории армянской монодиической музыки, Ленинград, 1958, էջ 254:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 255:

շրջագծերով այնքան մոտիկ են իրար, որ կարծվել է, թե Սայաթ-Նովան տրվյալ խաղի մեղեդին «փոխ է առել» Պաղտասար Դպրից: Անհրաժեշտ է դիտել սակայն, թե քննարկվող երկու եղանակներն էլ ունեցել են մեկ ավելի հին ու ընդհանուր աղբյուր, ի դեմս մեր միջնադարյան «Ի կոյս վիմեն» մեղեդիի, և պատահական չէ, որ Սայաթ-Նովան «Դուն էն գըլխենի» տակ «Ի նընջմանեդի» կամ Պաղտասար Դպրի մասին հիշատակություն չի թողել: «Ի կոյս վիմեն», ի միջի այլոց, շատ ավելի բարդ ու ծավալուն ստեղծագործություն է, քան այստեղ քննարկվող երկու երգերը: Սակայն լադային կազմի և «գույնի» կամ «հանդի» տեսակետից նա այդ երկուսի նախատիպն է: Մի հանգամանք, որ իսկույն երևում է երեք մեղեդիների սկզբնական ու ամենաբնորոշ ռիթմո-ինտոնացիաների համեմատությունից էլ (օր. I, II, III):



Բայց «Դուն էն գըլխենի» խաղի եղանակի անմիջական աղբյուրը «Ի նընջմանեդի» մեղեդին համարելու գաղափարը, որն առաջին անգամ արտահայտել էր Գ. Լևոնյանը⁶¹, Սպ. Մելիքյանի միջոցով ընդունելի էր դարձել նաև Քր. Քուշարյանին: Եվ հատկանշական է, որ վերջինս, համեմատելով խնդրո առարկա երկու երգերի եղանակները, եկավ հետևյալ եզրակացության. «Սակայն,—դրեց նա, ակնարկելով վերն հիշատակված ընդհանուր կարծիքը,—փոխ առնելով մեղեդին, Սայաթ-Նովան փոխակերպում է այն. սկզբնական իմպրովիզացիոն բնույթի փոխարեն նա մեղեդիին հաղորդում է հաստատուն, խստաշունչ, ոչ պարբերական կերպով ընթացող քայվածքի բնավորություն, որով բարձրացնում է երգի բովանդակության նշանակելիությունը և, միևնույն ժամանակ, ուժեղացնում տեքստի դեկլամացիայի արտահայտչականությունը»⁶²: Այլ կերպ ասած, Սայաթ-Նովան «Դուն էն գըլխենի» եղանակելով մինչ այդ ծանոթ մեղեդիի «հանգով», փաստորեն ստեղծել է երաժշտական մի նոր կերպար, այն

58 Նույն տեղում, էջ 262 (մեղեդին բերված է ըստ Սպ. Մելիքյանի ձայնագրության):

59 Նույն տեղում, էջ 249 (մեղեդին բերված է ըստ Ա. Քուշարյանի ձայնագրության):

60 Ձայնագրեալ երգեցողությունք Ս. Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 102 (այստեղ և ուրիշ մի շարք դեպքերում երաժշտական շարժումների համեմատությունը ընթերցողին հեշտացնելու նպատակով դրանք բերում ենք փոխադրված ձևով):

61 Գ. Լևոնյան, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգերը (համեմատական տեսություն), «Տեղեկագիր» գիտության և արվեստի ինստիտուտի, Երևան, 1929, № 4, էջ 176:

62 X. C. К у ш н а р е в, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, էջ 261—262:

մտահղանալով տարբեր բովանդակություն ունեցող իր նոր խոսքերի հետ զուգորդելու համար:

Պետք է հատուկ նշել Քր. Քուլնարյանի մատուցած խոշոր ծառայությունը՝ առհասարակ հայկական աշուղական սայաթնովյան դպրոցի երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններն ըմբռնելու և բացահայտելու նպատակով սկզբունքային դիրքորոշում մշակելու գործում: Ընդունելով, որ հիշյալ դպրոցի երաժշտական լեզվի անմիջական ակունքը եղել է հին բազմալեզու Թիֆլիսի ժողովրդա-քաղաքային երգը, նա ընդգծեց այդ լեզվի հայկական ազգային բնույթը և դիտել տվեց, թե սայաթնովյան ստեղծագործություններն լադային-ինտոնացիոն սերտ կապեր ունեն՝ հայկական ժողովրդա-քաղաքային, գեղեկական, XVII—XVIII դարերի տաղերգուների և անգամ միջնադարյան ժողովրդա-գուսանական (մասնավորապես Ակնա երգերի) երաժշտության հետ⁶³, ինքն խոսելու լինենք այս ընդհանրացումների հիմքում ընկած դիտողությունների մասին, ապա պետք է ասենք, որ Քր. Քուլնարյանը հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության ու տեսության ընդհանուր հարցերի քննության կապակցությամբ ուսումնասիրության ոլորտը ներգրավեց, ի թիվս այլոց, սայաթնովյան 11 երգ-եղանակներ և դրանք վերլուծեց, որպես հայկական երաժշտության ձայնեղանակների սիստեմին հարազատ ստեղծագործություններ՝ իր մտքերը շարադրելիս զուգընթացաբար ցույց տալով նաև այդ երգ-եղանակներից առանձին նմուշների ու մեր ժողովրդական երգերի միջև նկատվող ընդհանրությունները⁶⁴:

Այսպիսով, սկսած 1946 թվականից, մեր արդի երաժշտագիտության մեջ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի եղանակների ուսումնասիրության գծով կատարվող աշխատանքները դրվում են լուրջ հիմքերի վրա և տալիս շոշափելի արդյունքներ:

Սակայն դեռևս չեն լուծվել Սայաթ-Նովայի «ինքնուրույն» և նրա կողմից «փոխառնված» եղանակների հարցը, ապա՝ «աշուղական» եղանակների հարցը, որոնց վրա կարելի է ավելացնել նաև, մեծ երգչի՝ «մուղամներից» օգտված լինելու հարցը (Սայաթ-Նովան իր խաղերից մեկի տակ հիշատակել է, օրինակ, «օսմանցոց մուղամը») և այլն: Ավելի շուտ այս հարցերը փաստորեն «շրջանցվել» են, ինչպես շրջանցվել է նաև անցյալում առհասարակ տեղին հստակացված այն խնդիրը, թե սայաթնովյան մեղեդիները մինչև մեր օրերն հասնելը ինչչափով են պահպանել իրենց նախավոր կերպարանքը:

Իրոք, մինչև այժմ էլ դեռ պարզ չէ, թի քանիսն են, ասենք, Սայաթ-Նովայի «ինքնուրույն» եղանակները: Արդյո՞ք միայն 5-ը (դատելով Մ. Աղա անի պրպտումների արդյունքներից): Իսկ եթե ոչ, ապա ինչի հիման վրա պետք է Սայաթ-Նովայինը համարել մի շարք այլ մեղեդիներ ևս: Այնուհետև, պարզ չէ նաև, թե կոնկրետ ինչ սկզբունքով պետք է դեկավարվել Սայաթ-Նովայի կողմից «փոխառնված» եղանակները տարբերելու հարցում և, որ ավելի կարևոր է, ի՞նչ կապ կա աշուղի «ինքնուրույն» ու նրա կողմից «փոխառնված» եղանակների միջև, ռճական տեսակետից: Վերջապես, համաձայն գոյություն ունեցող պատ-

63 Նույն տեղում, էջ 255—258:

64 Այս տեսակետից հիշատակելի են՝ «Ուստի գուրբաս դարիր բլբուլ» և «Ուրի ինձ անգաճ կալ» խաղերի, ու, համապատասխանաբար, ժողովրդական «Վարդ կոշիկս» և «Ամպել ա» երգերի համեմատությունները: Նույն տեղում, էջ 259—261:

կերացման, ըստ երևույթին, դեռ պետք է ցույց տրվի, թե Սայաթ-Նովայի հատկապես ո՞ր խաղերի եղանակները «աշուղական» են, և երգիչը ինչպե՞ս է վերափոխում ստանդարտը՝ դրանք ևս, մի բան, որ անհնարին է։ Եվ ահա թե ինչու։

Աշուղների մոտ, ճիշտ է, եղել է ավանդական եղանակների մի որոշ շրջանակ, որը, անկախ տաղաչափական ձևերից, բանավոր կերպով փոխանցվել է սերնդից սերունդ, վարպետներից աշակերտներին, յուրացվել է վերջիններիս կողմից, մանավանդ սրանց «ուսումնառության» շրջանում, որպես մեղեդիական հմտության մեկ «միսիմում»։ Սակայն, անցյալից եկող այդ «միսիմումի» շրջանակները միշտ էլ ընդլայնվել են ամեն մի հաջորդ սերնդի ներկայացուցչի գործունեության ընթացքում (մանավանդ սրա ստեղծագործական հասունության շրջանում) և նույնիսկ հաղթահարվել են դրանք, որպես գեղեցիկի ու օրինականի չափանիշներ՝ երաժշտա-ոճական տարբեր տարրերի ներգրավումով ու անգամ տարբեր ուղղությունների մշակմամբ, իհարկե, նայած տվյալ աշուղի շնորհքին, նրա տաղանդին, ընդհանուր և երաժշտական մտահորիզոնին, ազգության, անհատական ձգտումներին, ի վերջո, նայած նրա բանեցրած գրական լեզվին։ Էլ չխոսելով «մուղամների» մասին, որոնց արտահայտչական հնարավորությունների այս կամ այն չափի ու տիպի իրացումը կախված է եղել (և է) երաժշտի իմպրովիզացիոն շնորհքից ու ստեղծագործական դիմանկարի առանձնահատկություններից։

Փորձը ցույց է տալիս, որ վերը թվարկված հարցերի լուծման ամենաբնական ճանապարհն է՝ Սայաթ-Նովայի անվամբ հարատևած ու մինչև մեր օրերը հասած երգ-եղանակները քննել ամբողջությամբ վերցրած, ու նախ և առաջ այն առումով, թե նրանցում առկա՞ է որևէ ներքին միասնականություն, երաժշտա-ոճական տեսակետից, և եթե այո, ապա ի՞նչ չափով է դրսևորված դա։

Արդ, կատարենք այդ քննությունը, պայմանավորվելով՝ դիտել տալու արժանի մի շարք ընդհանուր բնույթի երևույթների կապակցությամբ չծավալվել, և կանգ առնել ավելի կոնկրետ մի խնդրի՝ սայաթնովյան երգ-եղանակների ծավալման հանգուցային փուլերում հանդիպող մեղեդիական դարձվածքների միջև գոյություն ունեցող հարաբերության խնդրի վրա։

Սայաթ-Նովայի քննարկվող խաղերի մեղեդիները հարատևած են եղել, երգչի հայերեն ասած բանաստեղծությունների զուգորդությամբ⁶⁵, մի հանգամանք, որ արդեն ինքնին վկայում է խնդրո առարկա երգ-եղանակների՝ գրական-տեքստերով պայմանավորված հիմքի միասնականության մասին։ Հատուկ ուշադրություն է գրավում, ա՛յ տեսակետից, սայաթնովյան երգ-եղանակներում գրական տեքստի բովանդակության ու մեղեդիի հուզական բնույթի համապատասխանության երևույթը, որը սլարգ զգալի է եղել ունկնդիրներին և չի վիճարկվել մասնագետների կողմից⁶⁶։

⁶⁵ Արդեն ասել ենք, որ Սայաթ-Նովայի վրացերեն խաղերի եղանակներն մինչև այժմ հայտնաբերված չեն։ Նույնը պիտի նշել երգչի ադրբեջաներեն խաղերի վերաբերյալ ևս, նկատի չունենալով հատ ու կենտ այն երգերը, որոնք երգվում են նաև ադրբեջաներեն (ինչպես, օրինակ, «Ինչ կոնիմ հեքիմը») և կամ ունեն իրենց նաև ադրբեջաներեն տարբերակը (ինչպես, օրինակ, «ուստի գուրաս դարիք բըլբուլ»-ը)։

⁶⁶ Փր. Փուշնարյանը ժամանակին չափազանց տակ առավ միայն «Առանց քիզ ինչ կոնիմ» հիանալի երգի առաջին տան խոսքերի ու երաժշտության համապատասխանությունը, առանց, սակայն, պատճառաբանելու ասածը։ Տե՛ս «Вопросы истории и теории армянской монолической музыки», էջ 516։

Սայաթնովյան խաղերում կիրառված են խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության մի քանի ձևեր: Բայց դրանք (գրեթե բոլոր դեպքերում) հենց այն ձևերն են միայն, որոնք հնարավորություն են տալիս երաժշտության միջոցով գրական տեքստի բովանդակությունը հասցնել մասսայական ունկնդրի գիտակցությանը: Եվ պատահական չէ, որ այդ երգերն ընթանում են «շափավոր», «միջակ» կամ «հորդոր» տեմպում ու նրանց հատուկ շեն խոսքի վանկերի հաճախակի և շափազանց խրկարածությունները, մեծ յուրիլյացիաներն ու առատ զարդուրումները: Բացառություն են կազմում Ե. («Մե խոսկ ունիմ») և Բ. («Դուն էն գրլխեն») խաղերի եղանակների «ծանր» տարբերակները, որոնք, հենց որպես տարբերակներ, հաստատելով ընդհանուր օրինաչափությունը, միևնույն ժամանակ որոշ շափով լրացնում են երաժիշտ Սայաթ-Նովայի մասին մեր անխուսափելիորեն թերի պատկերացումը⁶⁷:

Այնուհետև, քննարկվող բոլոր երգ-եղանակները, մի կողմից, հոգեկան մտերմիկ ապրումների դրսևորմանը ծառայող իրենց ջերմ շնչով, ունեն ուշ միջնադարի ժողովրդա-քաղաքային քնարական երգերի բնավորությունը, և, մյուս կողմից, մասսայական ունկնդրին հասցեագրված իրենց պաթետիկ պոռթկումներով ձեռք են բերում ճշմարիտ աշուղական ստեղծագործությունների ուրույն նկարագիրը:

Եղանակների ինտոնացիան բոլոր հայտնի երգերում աչքի է ընկնում «հայարևելյան» մի դունավորությամբ (կոլորիտ)⁶⁸, որը մեզ մոտ բյուրեղացել է, սկսած XII—XIII դարերից⁶⁹:

Ինտոնացիայի գունավորության այս ընդհանրությունը, սայաթնովյան խաղերի երաժշտության մեջ պայմանավորված է մեղեդիների լադային միասնական հիմքով, մի հանգամանք, որ կոնկրետ դրսևորվում է հայ երաժշտության ձայնեղանակների օրինաչափ զարգացման հետևանքով Հայաստանում և հայաբնակ վայրերում դեռևս XII—XIII դարերում առաջացած՝ ածանցյալ, ալտերացված կամ բաղադրյալ լադերի⁷⁰, ու հենց վերջիններիս բաղկացուցիչներն հանդիսացող առանձին լադերի օգտագործման մեջ:

Սայաթնովյան երգ-եղանակներում հանդիպում են բազմազան ուիթներ, սկսած «խոսակցական» բնույթի պարզ ուիթներից (Թամամ աշխար) մինչև պարային, երգային ու երգ-պարային բարդ ուիթները («Ուստի գուբաս»), որոնք, սակայն, ի տարբերություն արևելյան այլ աշուղների մոտ երբեմն հանդիպող, այսպես կոչված «ազատ» ուիթների, միշտ հիմնված են լինում մետրական որոշակի ցանցի վրա (դոնե դատելով հայտնի ձայնագրություններից):

67 Ցավով պիտի նշել, այս կապակցությամբ, որ մեզ համար անվերադառնալիորեն կորած են՝ վիրտուոզ քյամանշահար, երգիչ-մենակատար և իմպրովիզատոր Սայաթ-Նովայի արվեստի վերաբերյալ կոնկրետ դատողություններ անելու հնարավորությունները, և յնոսելով նրա շատ խաղերի մոռացված, կորած կամ պարզապես կազմալուծված եղանակների մասին:

68 Կենցաղում դա երբեմն անվանում են պարզապես «արևելյան», կամ նույնիսկ «երեղհանուր արևելյան», որպիսի արտահայտության մասին Քր. Փուշնարյանը իրավացիորեն ասում է, թե այն «չի դիմանում դիտական քննադատության», Տե՛ս նրա «Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки», էջ 199, եվ իրոր, բանն այն է, որ ինտոնացիայի «երեղհանուր արևելյան» կոչված դույնը, Փոքր ու Մեծավոր Ասիայի, Կովկասի և Բալկանների ժողովուրդներից ամեն մեկի մոտ աչքի է ընկնում տարբեր երանգներով ու նրբերանգներով:

69 Քր. Փուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 199:

70 Այդ լադերի մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 199, 253—254, 384 և այլուր:

Վերջինս տարբեր շատ երգերում հաճախ հանդես է գալիս նույն (29 եղանակներից 15-ը ընթանում են $\frac{6}{8}$ չափով) կամ նման կառուցվածքով: Ընդհանրապես ասած, դիտողությունները ցույց են տալիս, որ սայաթնովյան եղանակներից գրեթե բոլորի ութմական հիմքի համար հատուկ է, և կամ այդ հիմքի մեկ կարևոր բաղկացուցիչն է, եռաչափ մետրը՝ իրացված պարզ ($\frac{3}{8}$, $\frac{7}{4}$), բարդ ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) և խառն ($\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8} + \frac{5}{8}$, $\frac{6}{8} + \frac{7}{8}$) չափերի ձևով: Նույնիսկ «Դուն էն գըլխենի» այն հիանալի տարբերակը, որն ի դեպ, իզուր է դուրս մնացել ժողովածուից, և որը, Սպ. Մելիքյանի նույնքան վստահելի ձայնագրության համաձայն ընթանում է $\frac{8}{8}$ չափով, ունի ներքին հետևյալ բաժանումները. $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ ⁷¹ (բացառություն են կազմում, նորից՝ Ն. և Ը. խաղերի եղանակներին «ծանր» տարբերակները, որոնք ընթանում են $\frac{4}{4}$ չափով):

Սայաթնովյան եղանակներն իրենց կառուցվածքով, ամբողջական տողերի, կիսատողերի և նույնիսկ առանձին բառերի կրկնություններով ու սրանցից անկախ կրկնակներով, բազմազան են. նրանք երբեմն համապատասխանում են բանաստեղծական տան կեսին, իսկ առհասարակ՝ ամբողջ տանը⁷²: Բայց այդ եղանակները միշտ ընդհանրացված են չին՝ այնքան, որ հնարավոր լինի որանք թեթևակի տարբերակելով՝ զուգորդել բանաստեղծության մյուս տների խոսքերի հետ ևս: Բացառիկ դեպքերում ոտանավորի երկրորդ տան մեջ Երգի հիմնական եղանակը զգալի զարգացում է ապրում («Շատ մարթ կոսե»), կամ հարստացվում է՝ մեղեդիական մի նոր բարձրակետով («Ուստի գութաս») և կամ ասմունքային տիպի պայթետիկ նոր ֆորազներով («Առանց քիզ ինչ կոնիմ»):

Վերջապես, սայաթնովյան երգ-եղանակներում կիրառված է մեղեդիի ծավալման երկու սկզբունք՝ ասմունքային (ռիչիտատիկ) և երգային կամ պարերգային, առանձին-առանձին, կամ հարակցված ձևով, սակայն մեղեդիները բոլոր դեպքերում զետեղվում են կուպլետային ձևի մեջ և դուրս չեն գալիս վերջինիս սահմաններից (ինչպես դա լինում է, ասենք, արևելյան աշուղներից ոմանց «ղաստան»-ներում, որոնք մոտենում են բալլադի ձևին):

Այս կարճառոտ դիտողություններից հետո, որոնք արդեն ինքնին որոշակի վկայում են սայաթնովյան երգերում առկա ոճական ընդհանրության մասին, անցնենք քննարկվող եղանակների ծավալման գլխավոր հանգուցակետերում հանդիպող մեղեդիական դարձվածքների խնդրին:

Խոսքը վերաբերում է սայաթնովյան խաղերի երաժշտության ծավալման սկզբնական, միջին ու եզրափակիչ փուլերում հանդես եկող դարձվածքներին: Ինչպես ցույց են տալիս դիտողությունները, հիշյալ դարձվածքները, կուպլետային համեմատաբար պարզ ու փոքրածավալ երգերի սահմաններում այնքան հաճախ են հանդես գալիս որպես տիպականացված ձևեր, որ ի վերջո ձեռք են

71 Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 59:

72 Այս տեսակետից միշտ չէ, որ անառարկելի է, ի միջի այլոց, երգ-եղանակների խմբագրությունը հրատարակված ժողովածուի մեջ, Օրինակ՝ Ն. խաղի եղանակի «շափավոր» տարբերակը ընդգրկում է ոտանավորի ամբողջ տունը. իսկ «ծանր» տարբերակը՝ տան կեսը (2 տող), որ տրամաբանական է, Բայց Ը. խաղի «շափավոր» և «ծանր» տարբերակներում ստացվել է ճիշտ հակառակը. Այնուհետև՝ «Առանց քիզ ինչ կոնիմ» երգում ոտանավորի առաջին տնից իսպառ բացակայում են նրա 3-րդ և 4-րդ տողերը. այնինչ կրկնվում են՝ 1-ին և 2-րդ տողերը և այլն:

բերում երաժշտության լեզվա-ոճային յուրահատկությունն ու միասնականությունը ապահովող կարևոր գործոններից մեկի նշանակությունը: Ըստ իրենց երաժշտական թեմատիկ նյութի, այդ դարձվածքները թվով այնքան էլ շատ չեն: Բայց այս կամ այն չափով տարբերակված վիճակում անցնելով երգից երգ, դրանք գոյացնում են իրար նման կամ իրարից սերված տիպական ֆրազների այնպիսի մի ցանց, որը փաստորեն ընդգրկում է սայաթնովյան մեզ հայտնի գրեթե բոլոր երգ-եղանակները ու սերտորեն կապում վերջիններս իրար հետ:

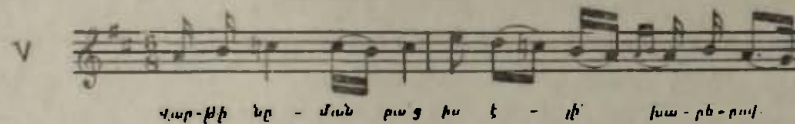
Դա ցույց տալու համար նպատակահարմար է որպես ելակետ ընդունել սայաթնովյան 5 խաղերում հանդիպող «թեմատիկ ֆրազի» մասին դեռևս Մ. Աղայանի արած դիտողությունը:

Մ. Աղայանը նկատի է ունեցել երաժշտական հետևյալ «միջուկը» (օր. IV, V, VI, VII, VIII).

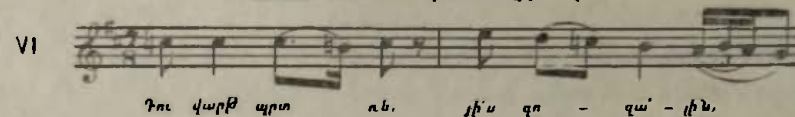
ՅԻՍ ԿՍՆՅՈՒՄ ԻՄ ԼԱԼԱՆԻՆ



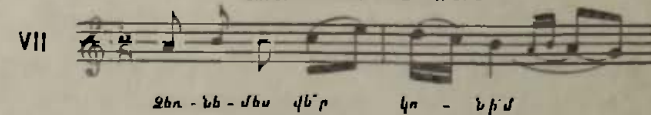
ՉԻՍ ԱՍՈՒՄ ԹԵ ԼԱՅ ԻՄ ԷԼԻ



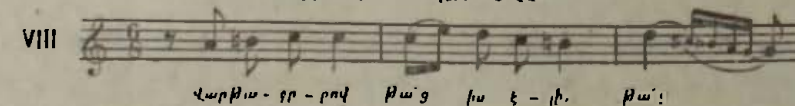
ՈՒՍՏԻ ԳՈՒՔԱՍ ՎԱՐԻՄ ԲԸԼԲՈՒԼ



ԱՌԱՆՑ ՔԻՋ ԻՆՉ ԿՈՆԻՄ



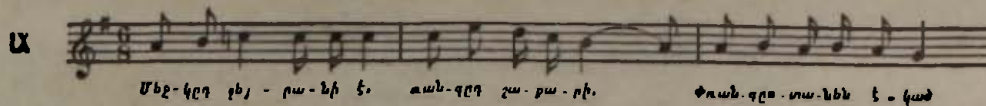
ԲԸԼԲՈՒԼԻ ՇԻՒ ԼԱՅ ԻՄ ԷԼԻ



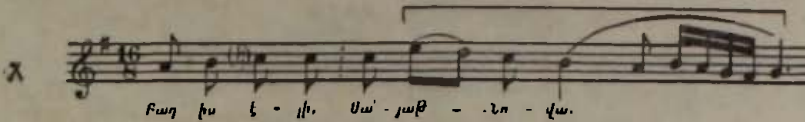
Ծանոթությունը՝ տվյալ խաղերի ամբողջական եղանակներին, ցույց է տալիս, թե խնդրո առարկա այս դարձվածքը, երգի նախընթաց զարգացումը ընդհանրացնող տիպի մեկ կարևոր ֆրազ է, որն անմիջապես նախորդում է մեղեդիական միջին կամ եզրափակիչ մի հանգույնի (kadenzformen):

Բայց այս ֆրազը հանդես է գալիս նաև և հենց նույն պաշտոնով՝ արդեն հրատարակված երգ-եղանակներից, ԺԶ. խաղում, ապա, այժմ հրատարակվողներից, Ծ-բողում, ու իր այն մասով, որն ստորև ուղղանկյուն փակագծի մեջ է առնված X օրինակում, 24-րդ խաղում ևս (օր. IX, X, XI).

ԶԵՆԸԴ ԳԱ՛ԼՑԸ՛ ԽԻՆԻՈՒ



ԱՆԳԱՃ Ա.ՐԱ. ԲԱՐԻԲՈՒԿԱՅԻՐ



ԱՇԽԱՏՈՒՄՈՒ ԱՆ ՉԻՄ ԲԱՇԼ

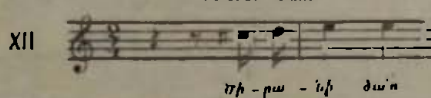


Այստեղից պարզ է, ուրեմն, որ տվյալ ֆրազը ավելի քան տիպական է ըստ իր թեմատիկ նյութի և պաշտոնի, և որ այն՝ ակտիվորեն ներթափանցելով կուպլետային համեմատաբար փոքր ձևերի հյուսվածքի մեջ, երաժշտականապես շաղկապում է փաստորեն 8 երգեր: Պայմանականորեն դրանք անվանենք՝ առաջին խմբի երգեր:

Դիտելի է, որ սույն երգերից շատերում նվազ տիպականացված շեն նաև, եղանակի հետագա ծավալման տեսակետից առաջին զարկի (կամ, եթե կարելի է ասել՝ «կա ծի») նշանակութուն ունեցող մեղեդիական սկզբնաձևերը և միջին ու եզրափակիչ հանգաձևերը. և որ նույն երգերը, այս առումով, ընդհանրության ուրիշ եզրեր էլ ունեն իրենք իրենց մեջ, ու սերտ կապեր՝ այլ խաղերի հետ ևս:

Այս կապակցությամբ նախ հիշատակենք առաջին խմբի երգերից ԺԵ. ու ԺԶ. խաղերում հանդիպող մեղեդիական խիստ բնորոշ սկզբնաձևը, որն, ի դեպ, ուրիշ, բան չէ, եթե ոչ մեր ժողովրդական հանրահայտ «Ծիրանի ծառ» երգի հետևյալ սկզբնական մոտիվը (օր. XII):

ԾԻՐԱՆԻ ՄԱՍԻ

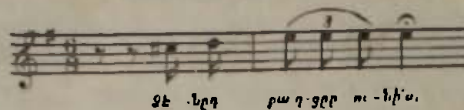


Առավել կարևորն այն է, սակայն, որ սույն սկզբնաձևը հանդես է գալիս ոչ միայն առաջին խմբի հիշյալ երկու երգերում, այլ (հենց նույնությամբ կամ թեթևակի տարբերակված ձևով) այդ խմբի մեջ շմտնող՝ Ի, ԻԳ. և ԼԴ. խաղերում էլ, իրար հետ կապելով 5 երգ-եղանակներ, այսպես (օր. XIII, XIV, XV, XVI, XVII).

Քանի որ արդեն խոսք է բացվել ժն. երդի մասին, ասենք, որ նա լադային մոտիկ հարաբերություններ է դրսևորում այժմ հրապարակվող 18-րդ խաղի հետ, և՛ նրա հենց նոր բերված սկզբնաձևին անմիջապես հետևող ու վերջինիս զարգացումը հանդիսացող երաժշտական ֆրազը ընդհանրության մի քանի եզրեր ունի 18-րդ խաղի սկզբնաձևի հետ (օր. XVIII, XIX).

ՉԵՆԸՆԻ ԳԱՂՑՆԸ ՈՒՆԻՍ

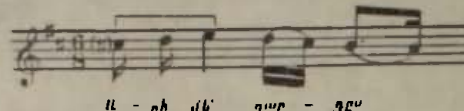
XIII



Չե՛նըգ քաղ-ցըր ու՛նիս,

ՉԻՍ ԱՍՈՒՄ ԹԵ

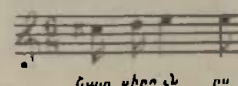
XIV



Ա - րի մե՛ր դար - դըս

ՇԱՆԱԹԱՅԻ

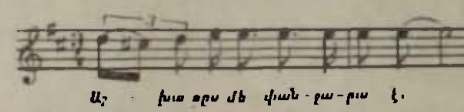
XV



Շատ սիրո՞ւն քո

ԱՇԽԱՄԸՍ ՈՒ՛ ՓԱՆՑԱՐԱ Է

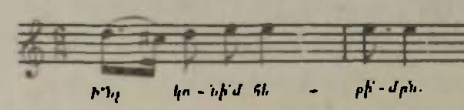
XVI



Աշ - խա քըս մե՛ր փան - քա - րա՛ս է,

ԻՆՉ ԿՈՒՆԻՄ ՀԵՐԻՄԸՆ

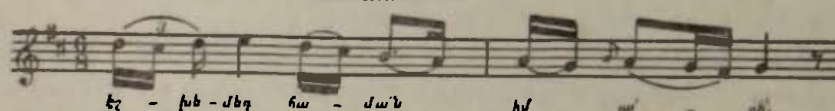
XVII



Ի՜նչ կո՛ւնիմ հե՛ - րի՛-մըն,

ՉԻՍ ԱՍՈՒՄ ԹԵ

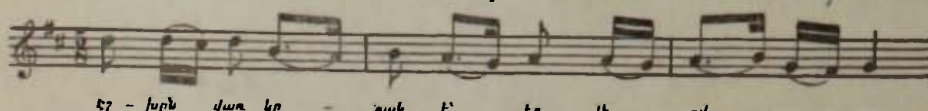
XVIII



էշ - խե՛ր մե՛ր հա՛ - ման ի՛մ քա՛ն - ցի,

ԷՇԽԸՆ ՎԱՌ ԿԸՐԱԿ Է

XIX



էշ - խըն վա՛ռ կը՛ - քակ է՛ ի՛ր - վե՛ - րով դու՛ - րա՛ս,

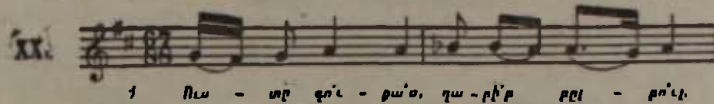
Այնուհետև, առաջին խմբից, Ժ. Երգի հուժ տիպական սկզբնաձևը, որը գրեթե նույնությամբ կարելի է տեսնել՝ Նաղաշ Հովնաթանից մեզ հասած միակ ձրգ-եղանակի⁷⁴, և առհասարակ ժամանակին «ռամկական» կոչված երգերի ու սլար-երգերի սկզբում ևս⁷⁵, տարբերակված ձևով օգտագործված է նաև Թ. խաղի սկզբում (օր. XX, XXI).

⁷³ Այստեղ բերել ենք երգի երկրորդ տան սկիզբը, որտեղ քննարկվող մոտիվը հանդես է գալիս ավելի բյուրեղացած վիճակում. բայց այն, տարբերակված ձևով, առկա է նաև երգի «ռաջին սկզբնական դարձվածքում».

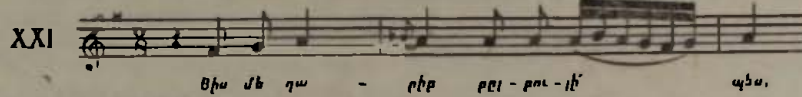
⁷⁴ Ն ա դ ա շ Հ ո վ ն ա թ ա ն, Տ աղ ուրախութեան, տե՛ս Մ. Խ ու մ ա շ յ ա ն, Տ աղաթա՛ն Վաղարշապատ, 1900, էջ 42:

⁷⁵ Տե՛ս Ա ռ շ ա կ Բ ռ ու տ յ ա ն, Ուսմանական մրմունջներ (Ձայնագրեալ, 1897), Բ. ժառ, № 7 («Գովեմ ռանչպար»), Գ. մաս, № 29 («էյ նաղանի») և այլն (ձեռ. գրականության և տրվեստի թանգարանում):

ՈՒՍՏԻ ԳՈՒՔԱՍ ՂԱՐԻՔ ԲԸԼԲՈՒՎ



ՅԻՍ ՄԵ ՂԱՐԻՔ ԲԸԼԲՈՒՆԻ ՊԵՍ

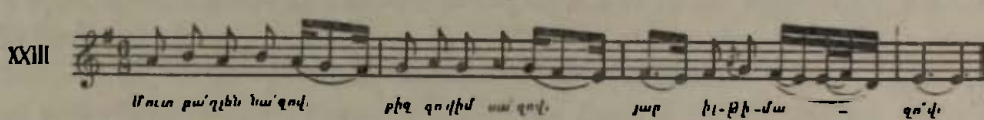


Ա նույն երգի (Ժ.) հանգաձևը՝ քիչ «ընդլայնված» ձևով՝ ԽԲ. խաղի երաժշտու-
թյան ծավալման եզրափակիչ փուլում, հետևյալ կերպ (օր. XXII, XXIII):

ՈՒՍՏԻ ԳՈՒՔԱՍ ՂԱՐԻՔ ԲԸԼԲՈՒՆ

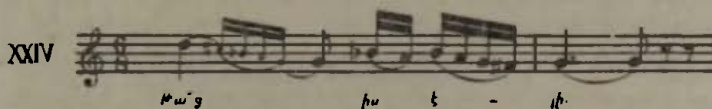


ՔԱՆԻ ՎՈՒՐ ԶԱՆ ԻՍ

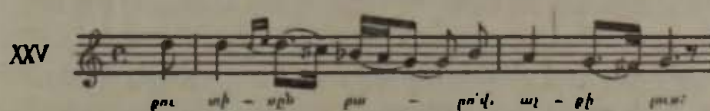


Նմանապես, առաջին խմբից լԳ. երգի՝ կրկնակին նախորդող միջին հան-
գաձևը, ավելի ընդլայնված ձևով ծառայում է որպես Ե. խաղի «ծանր» տարբե-
րակի եզրափակիչ ֆրազ, իսկ քիչ փոփոխված ու ճոխացած տեսքով՝ որպես
այժմ տպագրվող 17-րդ խաղի սկզբնական այն դարձվածքներից մեկը, որոնք
շուտով վեր են ածվում հանգաձևի (օր. XXIV, XXV, XXVI)։

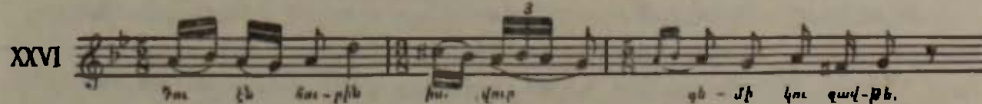
ԲԸԼԲՈՒՆԻ ՀԻԳ ԼԱՅ ԻՍ ԷԼԻ



ՄԵ ՆՈՍԿ ՈՒՆԻՄ ԻԼԹԻՄԱՋՈՎ



ԴՈՒՆ ԷՆ ՀՈՒՐԻՆ ԻՍ



Առաջին խմբի երգերից խոսել ենք դեռևս միայն շորսի (Ժ., ԺԵ., ԺԶ., լԳ.)
սկզբնաձևերի ու հանգաձևերի մասին, և արդեն իսկ պարզվում է, թե վերջին-
ներիս միջոցով փաստորեն ողջ խմբի հետ երաժշտականապես կապվում են 8
երգ-եղանակներ ևս. հրատարակվածներից՝ Ե. («ծանր» տարբերակը), Թ., Բ.,
ԻԳ., լԳ. և ԽԲ. խաղերը, ու այժմ տպագրվողներից՝ 17-րդ և 18-րդ խաղերը։
Սրանք էլ պայմանականորեն անվանենք՝ երկրորդ խմբի երգեր։

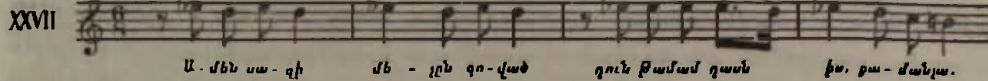
Եթե շարունակենք քննարկումը նախընթացի օրինակով, ապա կտեսնենք, թե տվյալ երկրորդ խմբի երգերի տիպական ֆրազների միջոցով երևան է գալիս այս ու նախորդ խաղերի հետ երաժշտականապես կապված ստեղծագործությունների մի նոր խումբ ևս, որն, իր հերթին, նոր կապերի մեջ է մտնում այլ երգ-եղանակների հետ և այլն: Այս բոլորն ամենայն մանրամասներով պարբերական մամուլի էջերում ներկայացնելու հնարավորություն չունենալով, կանգ առնենք հիշյալ հաջորդական կապերի դրսևորման միայն հետևյալ օրինակի վրա:

Սայաթնովյան շատ երգերում տիպական են եղանակների կուլմինացիոն փուլերի անցկացման մասնահատուկ հնարանները: Եվ պատահական չէ, որ ասումնաբան տիպի երգերում, որտեղ երաժշտական բարձրակետերը տրվում են առհասարակ հենց սկզբից, դրանք իրացվում են նույնիսկ թեմատիկ առումով տիպական սկզբնաձևերում: Այս տեսակետից տարբեր են՝ երգային կամ պարերգային տիպի խաղերի երաժշտական բարձրակետերը, որոնք ձեռք են բերվում եղանակի ծավալման միջին փուլերում, ընդհանրապես մեղեդիական ավելի հանգիստ հոսանքի ֆոնի վրա: Բայց սրանց հատուկ դարձվածքներն ևս, երբեմն աչքի ընկնելով ոչ միայն լադային նոր ոլորտի ընդգրկմամբ, այլև թեմատիկ նյութի թարմությամբ, ու զարգացման իրենց հնարավորությունները չսպառելով մեկ փոքրածավալ խաղի սահմաններում, անցնում են մի երգից մյուսը: Օրինակ, երկրորդ խմբի երգերից Բ. խաղում, բանաստեղծական տան 3-րդ տողի հետ զուգորդված կուլմինացիոն կուռ ֆրազը («Յար քիզ հիդ խոսիլ իմ ուզում»), լադային նույն հենքի վրա իր ինտոնացիայի հիմնական շրջագծերով հանդես է գալիս նաև ԻԴ. խաղի միջին հանգաձևում («Ջավահիր քարի նրման իս») և սրան հաջորդող ու հրգն ընդմիջարկող նվագի կուլմինացիոն պիրկ դարձվածքում:

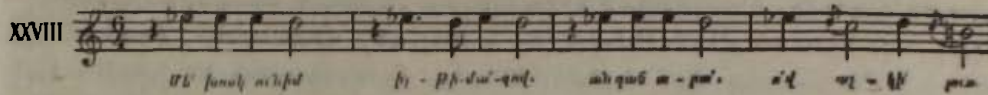
Այնուհետև, եթե, կարճառոտության համար, չշարունակենք քննարկվող կուլմինացիոն դարձվածքների հետքերով գնալ, ապա պետք է նշենք, որ ԻԴ. խաղն էլ սերտ կապված է՝ միևնույն ձայնեղանակում (ԳՁ) ընթացող 20-րդ և Ա. խաղերի հետ (լադո-ինտոնացիոն կողմով ընդհանրապես և եղրափակիչ տարբերակված հանդաձևով մասնավորապես). իսկ վերջինս (Ա.), իր հերթին, նույնպես ԳՁ-ում ընթացող Ե. («չափավոր» տարբերակի) ու ՄԱ. խաղերի հետ: Այս երեք երգերում (Ա., Ե. ու ՄԱ.) սկզբնաձևն էլ նույնն է, ԳՁ-ի վերին տոնիկայի մեղիանտից աստիճանաբար մինչև ներքին տոնիկայի մեղիանտն իջնող իր ընթացքով. միայն՝ Ե. խաղում այն հանդես է գալիս «մեծացումով», իսկ ՄԱ-ում՝ «խտացած» վիճակում (օր. XXVII, XXVIII, XXIX):

Այսպիսով տեսնում ենք, որ թեմատիկ տիպական ֆրազների միջոցով հաջորդաբար շաղկապվող երգ-եղանակների ընդհանուր թիվը արդեն իսկ հասնում է 21-ի: Ինչպես ասվեց իր տեղում, այս և նման տիպի ինտոնացիոն ու թեմատիկ կոնկրետ կապերի մի ցանց իր մեջ է առնում սայաթնովյան մեզ հայտնի գրեթե բոլոր երգ-եղանակները: Եթե կան էլ հատ ու կենտ խաղեր, որոնց եղանակներն ամբողջական ու տիպական որևէ ֆրազով չեն կապվում մնացած երգերի երաժշտության հետ, ապա դրանք ևս առհասարակ ունենում են սայաթնովյան մեղեդիական ոճի համար հատուկ ուրիշ բնորոշ և նույնքան կոնկրետ մոմենտներ: Օրինակ՝ ԼԵ. խաղը («Պատկիրքդ դալամով քաշած»), որի երաժշտական զարգացման մեջ հսկայական է՝ սայաթնովյան մի ամբողջ

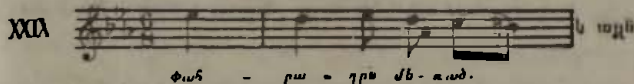
ԱՄԵՆ ՍԱԶՈՒ ՄԵՇԷՆ ԳՈՎԱԾ



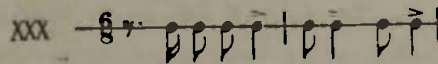
ՄԵ ՌՈՍԿ ՈՒՆԻՄ ԻՔԻՄԱԶՈՎ



ՓԱՀՈՒՄԴԸՆ ՄԵՌԱԾ



շարք երգերում նույնությամբ կամ տարբերակված ձևով հանդիպող, ութմական հետևյալ գծագրի դերը (օր. XXX):



Քննարկվող երգ-եղանակների մեջ իր լադո-ինտոնացիոն կողմով առանձնակի տեղ է գրավում «Դուն էն գըլխենը» միայն: Դրա պատճառն այն է, որ սույն երգի եղանակում առկա են՝ Անդրկովկասում «Չարգեհաճ» կոչվող մուղամից վերցված, բայց լրիվ հաղթահարված տարրեր: Եվ դա հայկական երաժշտության մեջ տեղի է ունեցել ոչ Սայաթ-Նովայի, ոչ էլ Պաղտատար Դպրի կամ Նաղաշ Հովնաթանի օրոք, այլ սրանցից դարեր առաջ, մեր միջնադարյան մեղեդիներում, և, մասնավորապես, «Բ կոչս վիմէն» մեղեդիում:

Անկախ դրանից, վերը կատարված թեկուղ և հակիրճ քննությունը ցույց է տալիս, թե սայաթնովյան երգ-եղանակներն առհասարակ սերտ կապված են իրար հետ, ոչ միայն ձևով ու բովանդակությամբ, բնավորությամբ, ութմո-ինտոնացիայի գունավորությամբ ու լադային միաձնական հիմքով. այլև՝ փոքրածավալ եղանակների ծավալման սկզբնական, միջին ու եզրափակիչ փուլերում ձևագոյացման տեսակետից կարևոր պաշտոններ կատարող ու երգից երգ անցնող թեմատիկ տիպական ֆրազների զգալիորեն լայն մի ցանցով: Այստեղից էլ բնականորեն բխում է երկու հետևություն:

ա) Սայաթնովյան հայտնի երգ-եղանակներն երաժշտա-ոճական-լեզվական տեսակետից ընդհանրապես մեկ միաձուլվ զանգված են ներկայացնում իրենցից: Ուստի, եթե մեկ կողմ թողնենք այդ երգերի ութմո-ինտոնացիոն մանրամասների հարցը, ապա պետք է ընդունենք, որ դրանք մեզ հասել են, հիմնականում, նախավոր վիճակով, պահպանելով իրենց ոճական գլխավոր առանձնահատկությունները:

բ) Անկախ նրանից, թե Սայաթ-Նովան ինչպես և ինչ չափով է օգտվել սեփական ժողովրդի ու հարևան երկրների երաժշտական նվաճումներից, և կամ իր նախորդ ու իրեն ժամանակակից երգահանների փորձից, նա իր երգած խաղերի եղանակների վրա դրոշմել է իր ստեղծագործական մեծ անհատականու-

թյան վառ կնիքը: Այնպես որ, եթե մենք չենք զբաղվում հանճարեղ աշուղի ստեղծագործական «խոհանոցի» հարցով, եթե մեզ հետաքրքրում է, առաջին հերթին, նրա գեղարվեստական արտադրանքը, ապա պետք է հրաժարվենք, վերջապես, սայաթնովան երգերի եղանակները «ինքնուրույն», «փոխառնված», «աշուղական» և այլ տեսակների բաժանելու ապարդյուն պրակտիկայից: Անշուշտ, Սայաթ-Նովան օգտվել է և հին բազմալեզու Թիֆլիսի ժողովրդա-քաղաքային երգերից, և հայկական երգարվեստի հարուստ գանձարանից, և աշուղական ավանդական մեղեդիներից, և արևելյան Վրաստանի եղանակներից (չպետք է մոռանալ սա ևս), և մուղամներից (պարսկական թե թուրքական): Սակայն նա այս բոլոր կողմերից ներհոսող ոճական տարրերը անցկացրել է ստեղծագործական սեփական խառնարանի բովից ու ստեղծել մի նոր որակ, նոր ու բարդ մի համաձուլվածք, երաժշտական մի նոր լեզու, որն իրավամբ պետք է կոչվի սայաթնովյան լեզու:

Սգրափակելու համար ներկա հոդվածը, եթե շոշափենք նաև սայաթնովյան երաժշտական լեզվի բարդ համաձուլվածքում, մի կողմից հայկական երգարվեստից, և, մյուս կողմից, այլ աղբյուրներից եկող ոճական տարրերի հարաբերության հարցը, գեթ ընդհանուր ձևով, ապա՝ մտաբերելով վերևում սայաթնովյան երգ-եղանակների լադային հիմքի, ինտոնացիայի գունավորության ու մեղեդիական մի շարք դարձվածքների ազգային բնույթի մասին զուգընթացաբար արված ու բերված դիտողությունները, ինչպես և այն՝ թե XVIII դարում բազմալեզու Թիֆլիսի բնակչության մեծամասնությունը կազմել են հայեր⁷⁶, ու նրանց կենցաղում առհասարակ բյուրեղացած է եղել հայկական քաղաքային ֆուկլորի «տեղական» ճյուղերից մեկը⁷⁷, որն իր լեզվով մոտիկ է սայաթնովյան խաղերին, կարող ենք հաստատել հետևյալը.

Սայաթ-Նովայի հայերեն ասած երգ-եղանակների երաժշտական լեզուն օրգանապես հարստացված լինելով վրացական, պարսկական, ադրբեջանական ու օսմանյան երաժշտությունից եկող տարրերով, իր էությամբ ազգային-հայկական է, այնպես, ինչպես Սայաթ-Նովայի հայերեն ոտանավորների լեզուն էլ, ուրիշ բան չէ, եթե ոչ Թիֆլիսահայ բարբառը՝ համեմված հայոց հարևան նույն ժողովուրդների բառ ու բանով:

76 Գ. Լևոնյան, Սայաթ-Նովա, տե՛ս Սայաթ-Նովա, Հայերեն, խաղերի լիակատար ժողովածու, 1932, էջ 18:

77 Ռ. Աթայան, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆուկլորի մասին, Հայկ. ՍՍՌ գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1959, № 1, էջ 71: