

Ու ժպտելով եւ հեզօրէն
Տըւաւ ողջոյն:

— Հօրդ անունին Սուրբն եմ, ըսաւ,
Զիս կանչողին կը հասնիմ, երբ նեղը ծընայ:
Վաղն առաւօտ՝ երրորդ հեղ երբ խօսի հաւ,
Պիտի փոխուի հիւղդ պալատի լուսահայ,
Պալատին դէմ հեղինէին...
Բայց, ծի՛ ճոռնար, պատուէր ծ'ունիմ...

Առաջատար սուրբ զիշերին,
Պէ՛տք է որ դուն յիշես Սուրբ Կոյնն Աստուածածին...

Տեսիլքն ընդհուպ անյայտացաւ, ամպի պէս:
Հովիւ տըղան կը քընանար.
Ու ճայրն ծունկի՝ իր քովն ի վար,
Ոսկորները կտորելու չափ ուժգնապէս՝
Կուրծքին բըռնեցք ճիշտ կը տեղար...:
(Շար.) վԱՐՈՒԺՆԱԿ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԸ

Հայ ժողովրդական ստեղծագործութիւնը
շարունակում է բազմապիսի ուսումնասիրու-
թիւնների նիւթ ծառայել: Հէքեաթների, դի-
ցազներգութիւնների և ժողովրդական երգերի
անսահման հմայքը եւ ստեղծագործ ոյժը
դէպ ի իրենց են քաշում հետաքրքիր և հետա-
խոյզ մտքերը նորանոր դանձեր լոյս աշխարհ
հանելու: Մասնաւորաբար հայ ժողովրդական
երգը վերջին շրջանում դառաւ բանասէրների
եւ երաժշտագետների ուշադիր քննութեան ա-
ռարկայ: Եւ դա ունէր իր պատճառները, նախ
որ երգը իր կրկնակ հանդամանքով ունի թէ՛
դրական և թէ՛ երաժշտական արժէքներ միա-
ժամանակ, եւ երկրորդ որ երոպական ար-
դիական երաժշտութեան մէջ ժողովրդական
երգը հանդիսանում է ստեղծագործական ոյժի
կարեւորագոյն ազդակներից եւ արժէքներից
մէկը:

Ժողովրդական երգի մէջ սակայն երա-
ժշտական տարրը աւելի գերակշռող դեր եւ
արժէք ունի, քան դրական-բանաստեղծականը:
Երգի եղանակի մէջ է որ արտացոլում են
ստուալ հաւաքականութեան հոգեկան ապ-
րումները, միւս կողմից՝ լեզուի յարաճուն
զարգացման հետ կապուած փոփոխութիւն-
ները անխուսափելիօրէն ազդում են երգի
բառերի վրայ: Բացի այդ՝ ժողովրդական երգը
դրսււորում է հաւաքական կեանքը օրը օրին,

եւ նոր երեւոյթները, նոր պայմանները եւ
դէմքերը յաճախ նոր բառերով ընկնում են
նյւն եղանակի տակ: Յաճախ ժողովրդական
երգի բառերը շինում են յանպատրաստից,
ինչպէս օրինակ՝ պարերգների բառերը: Պարի
ժամանակ, երբ սպառում են երգի նախնա-
կան բառերը, բայց շարունակում է պարի
տրամադրութիւնը, պարողները յարմարե-
ցնում են նոր բառեր, որոնք ընդհանրապէս
գուրկ են ու է գեղարուեստական արժէքից:
Երգի եղանակը մնում է միշտ կենդանի, խօ-
սուն եւ հարազատօրէն սերունդէ սերունդ
փոխանցուող, նա է կրողը ժողովրդական երգի
հասարակական եւ պատմաքաղաքակրթական
արժէքների:

Սակայն նախ որոշենք ժողովրդական եր-
գի սահմանները: Ժողովրդական ենք կոչում
այն երգերը, որոնք ծնւում են ժողովրդի մի-
ջից անանուն հեղինակների կողմից: Բայց
բաւական չէ, որ մի երգ ծնւի ժողովրդից,
որպէսզի դառնայ ժողովրդական երգ, այլ նա
պէտք է ընդունուի ժողովրդի կողմից որպէս
այդպիսին: Ժողովրդական երգեր ստեղծում
են հազարներով, բայց դրանցից շատ քիչերն
են գոյութեան իրաւունք ստանում: Ժողովրդի
հաւաքական զգացումը, ճաշակը, իր նախա-
պայմաններն ունի այս կամ այն երգը սե-
փակնացնելու եւ ի՛րը դարձնելու համար:

նահան շարժումների նմանացումն էր: Պարագին երաժշտութեան անբաժան մաս է կազմում նուազը, իսկ այս վերջինը որոշ քաղաքակրթական միճակի արդիւնք է, առանց որի նախամարդը նուազարան պատրաստել, լաբել, նուագել չէր կարող:

Նման ատտիճանաւորումներ կարող ենք նշել նաև միւս բնատանիքի սեռերի միջև: Պաշտամունքի երգերը աւելի հին են քան այն երգերը, որոնք կապուած են բնակավայրի կամ հայրենիքի հետ: Հայրենիքի ըմբռնողութիւնը համեմատաբար աւելի նոր է քան թէ կրօնական զգացումը: Իսկ ծիսական երգերը երեւան են զայլիս երբ արդէն ընկերութիւնը վերջնականապէս իր կերպարանքը ստացել է:

Մեր ժողովրդական երգերի մէջ բազմաթիւ օրինակներ ունենք, որոնք ցոյց են տալիս այս երկու բնատանիքների խրաքանչիւրի սեռերի միջև եղած օրգանական կապը: Բազմաթիւ երգեր ունենք, որոնց մէջ սեռային, աշխատանքային և պարային տարրերը միացած մեղ ներկայանում են պարի ձևի տակ.

Համբարձման երկուշաբթի
Աւայ գուժն ու գերնդին,
Իջայ ծով, ծովի ափին
Քեաղեցի ծալ ծալ խոտեր,
Մանոր մանոր խոռմեցի:
Եարօջ ձիուն կերցուցի:

Նայն երեւոյթը մենք տեսնում ենք նաև մտածումի երգերի միջև: Դրօնի, բնակավայրի և այլ տարրերը իրար միացած ներկայանում են մեղ յաճախ զիցաղներգութիւնների և յաճախ միւս սեռերի ձեւի տակ.

Խաչ մէլեր խայոց՝ ազգին,
Իկե, ինկե՛ մէջ մեր քեավշանին,
Իկե ինկե՛ մէջ կէս գաշտին, մէջ կարօս ածուին,
Ինոր համար անուն դրած կարօս խաչին,
Որ էրէկ գիշեր էկաւ իմ էրագին,
Ասաց. — Զիկ տարէք դրէք մէջ տաճարին,
Գիշեր լեռս կուտամ ձեր տաճարին,
Յերեկ խով կ'անեմ վէր ձեր գեղին.
Իրաւայ կ'էլնեմ կարօս խաչին,
Մեռնեմ իր շատիկ խրաշքին,
Ուր անխասնելի սուրբ զօրութիւն: (*)

(*) Հ. Աճէմեան. Իրազեղ վասպուրականի հայ ժողովրդ. բանահիւսութեան, էջ-միածին, 1917:

Ժողովրդական հաւատքի, նախապաշարումի, բնակավայրի տարրերը օրգանապէս միացած են այս աւանդապէսի մէջ:

Վերոյիշեալ երկու բնատանիքներից առաջինի երգերի մէջ գերակշռող տարրը ընդհանրապէս ուրիշն է: Աշխատանքի երգերի մէջ նա ստանում է գերազոյն արժէք. պարերգների մէջ նա հանդիսանում է որպէս կենտրոն ընդ որ տեքստինք արժէքների. նրանից են բղխում մնացեալ երկրորդական արժէքները. մելոդիքը մնում է երկրորդ պլանում, իսկ բառերը՝ երրորդ: Թմրուկի հարուածն իսկ բառական է նրան, որպէսզի դառնայ երաժշտական արժէք: Եթէ մարդկութիւնը խուլ ծնած լինէր, չէր կարող ստեղծել երաժշտութիւն, բայց նա կը ստեղծէր պարը, որովհետեւ նա զգում է նաև մկանունքներով — (Շտումֆ):

Մտածումի երգերի մէջ երաժշտական տարրերին համահաւասար արժէքատուրում են գրական տարրերը: Երգի առանցքը կազմում է մտածումը և երգի մէջ կոնկրետ գաղափարներ արտայայտող տարրը — բառը, ստանում է գերազոյն արժէք: Այս երգերի մէջ թեքստը հեշտութեամբ չի փոփոխում, և միւս բնատանիքի հակառակ այստեղ երաժշտական տարրերն են, որ յաճախ կորցնում են իրենց կոնստրուկտի արժէքը և դառնում լսի ձայնակցող ֆորմ, ինչպէս օրինակ՝ զիցաղներգութիւնների կամ ծիսերգների մէջ: Ռիթմը, շեշտը մնում են երկրորդ պլանում: Դրանից էլ այդ երգերը ստանում են դանդաղ և մեղամաղձոտ բնոյթ:

Նայն բախտին ևն արժանանում մեր մի շարք այն աշխատանքային երգերը, որոնք ընկերակցում են ոչ - ուրիշիկ շարժումներով կատարուող աշխատանքներին. ինչպէս օրինակ — կալի, սերմնացանի, այգեկութի երգերը: Ռիթմի բացակայութիւնը տուել է այդ երգերին դանդաղ և միատիք բնոյթ: Ընդունւած է այդ երեւոյթը բացատրել նրանով, թէ այդ երգերը զիւղացու համար կենսական նշանակութիւն ունեցող աշխատանքների հետ կապուած լինելով ստանում են մի տեսակ ազօթքի հանգամանք — դրանից և դանդաղ ու խորհրդաւոր բնոյթ: Մինչդեռ բոլորովին հակառակ երեւոյթն է կապուում, ոչ թէ երգերը խորհրդաւոր լինելու պատճառով է, որ ստանում են դանդաղ և ազօթքի բնոյթ,

այլ դանդաղ բնույթ ունենալու պատճառով է, որ նրանք ստանում են խորհրդաւոր գոյն: Այդ բանին յաճախ նպաստում են նաև իրենց բառերը, որոնք ունեն իրենց մէջ խոկումի, իմաստասիրութեան և ժողովրդական փիլիսոփայութեան արժէքներ:

Սերմէ, սերմէ, ա՛յ մշակ,

Սուրբ ա, սուրբ ա քու փեշակ:

Եւ կամ

Գուժնի թախում նմուշ-նմուշ,

Զրկէր վաստակ քանց էն անուշ,

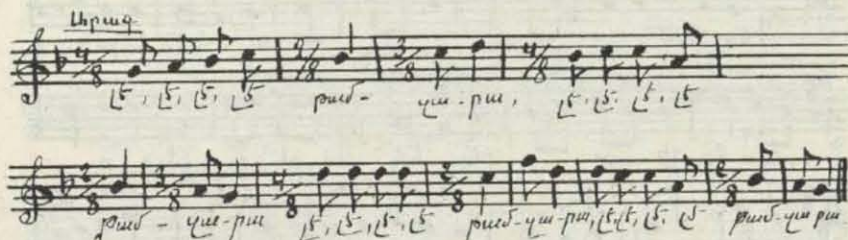
Գուժան էլնի աշխարհ ի՞նչ ի,

Աշխարհի շէն վեր գուժնին ի:

Ռիթմը իր հոգեբնախօսական գերից բացի՝ մեր ժողովրդական երգերում ստանում է ոճական արխիտեքտոնիք արժէք: Բաղմապիսի աշխատանքներին եւ պարերին ընկերակցող երգերի ինքնայատուկ ուժի մի ուժականութիւնը տալիս է նրանց կայտառ եւ կեանքոտ բնույթ եւ զուրա բերում արեւելեան ծոյլ և դանդաղ միօրինակութիւնից: Մեր հարեւան ժողովրդների երգերի եւ մերիւնների միջեւ եղած ակնբախ տարբերութիւններից կարեւորագոյնը ուրիշիկն է: Թուրք ժողովրդական երգերի պատմութիւնը չի ճանաչում աշխատանքային եւ պարային երգեր. այդ են ցոյց տալիս զէթ ցարդ եղած բոլոր ուսումնասիրութիւնները եւ հրատարակութիւնները: Լինե-

լով պատմականօրէն սազմիկ եւ արշաւող տարր, նրանք չեն ունեցել նստակեաց կեանքին յատուկ զբաղումներ: Միւս կողմից էլ իսլամական կրօնը զուրա է վանել թուրք ժողովրդի ընկերային կեանքից պարը եւ իր երգը: Դրանք զատել են մի խումբ պրոֆեսիոնալ պարողների մենաշնորհը: Հոգեբանական է այն երեւոյթը, որ հայ գիւղերում լաւագոյն պարողը (պարաղլուխ) կամ երգողը ամենքի յարգանքի առարկան է եւ յաճախ հարեւան գիւղերից հարսանիքի կամ այլ հանդիսութիւնների ժամանակ հրաւիրում են պատիւներով իրենց մօտ, մինչդեռ իսլամական երկիրներում նա ունի ոչ բարի համբաւ...

Այս երկու կարեւոր ազդակների բացակայութիւնը տուել է թուրք ժողովրդական երգերին ծանօթ դանդաղ եւ միօրինակ բնուրութիւնը: Ռիթմի մէջ գտնուող շարժունութիւնը տուել է իր ուժը ոչ միայն մեր ժողովրդական երգերի այս կամ այն սեռին, այլ եւ այս կամ այն երգի դանդաղ բաղադրիչ մասերին: Դա նշանակում է այն, որ մեր ժողովրդական երգերից շատերը, անկախ այն բանից, որ ունեն աշխոյժ ուրիշ, ունեն եւ իրենց ուրիշի մէջ ալլադանութիւններ երգի դանդաղ մասերում: Հետեւեալ շատ տարածուած եւ սիրուած պարերը ցոյց է տալիս ուրիշի արտակարգ ոյժը 3 տարբեր արժէքներով — 4/8 — 3/8 — 2/8:



12 տակտից բաղկացած այս շատ յատկանշական երգի մէջ ուրիշը, բացի ոճական — արխիտեքտոնիք եւ հոգեբնախօսական — արժէքներից, ստանում է մի երրորդ արժէք — կենսախօսական: Ռիթմը այստեղ ոչ միայն երգի ոճն է յատկանշում կամ ազդում երգող-պարողի հոգու վրայ, այլ և նա դառնում է կենսածին արժէք, որից զարգանում է երգի օրգանիզմը: 4/8ին յաջորդող 2/8 չափը ստեղծում է ներքին այնպիսի կոնֆլիկտներ, որոնց լուծման համար հարկաւոր են նոր եւ

երրորդ արժէքներ: Այդ արժէքները հանդէս են գալիս յաջորդ տաքտի մէջ 3/8 չափի տակ, որը մի կողմից լուծելով առաջին կոնֆլիկտը, միւս կողմից ստեղծում է նոր կոնֆլիկտ, որը լուծւում է նորէն նախնական չափի — 4/8 — մէջ:

Ժողովրդական երգի ոճի համար մի քանի արտաքին եւ ներքին ազդակներ եւս կան: Արտաքին ազդակներից է երգողի (ոչ ստեղծողի) անհատականութիւնը: Շատ բան է կախուած գեղջուկ երգչի տաղանդից, անձ-

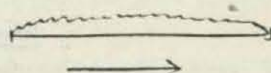
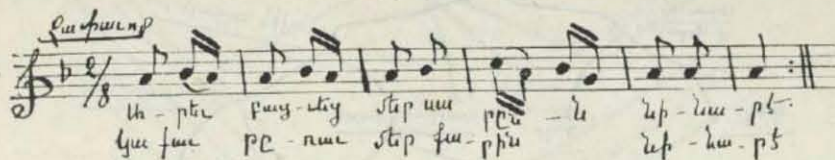
երաժշտութիւնը շարժում է. իւրաքանչիւր շարժում հակադրութիւն է: Ուժերի հակաժարութեան և դրանից հակադրութեան հիմնական սկզբունքը կայանում է նրանց լարումի և արձակումի մէջ: Մելոդիայի լարումը և արձակումը պայմանաւորուած են հետեւեալ երեւոյթներով:

1) Խնտերվալների ծաւալը, 2) մելոդիայի ընթացքը, 3) մելոդիայի շարժման տեղեկեցը:

Խնտերվալների ծաւալից շատ է կախուած երգի լարումի ընդունակութեան աստիճանը: Իւրաքանչիւր ձայն և ինտերվալը փոխյարաբերութեան մէջ է ոչ միայն իր

նախորդ և յաջորդ ձայնի և ինտերվալի հետ, այլ և մելոդիայի ձայնական ամբողջականութեան հետ: Այս ձեւով իւրաքանչիւր ձայն երգի մէջ ստանում է ընկերային արժէք երգի օրգանական ամբողջացման գործում:

Մելոդիայի ընթացքը կարող է լինել, ա/ գծային, երբ նա առանց մեծ ցատկումների որպէս մի գիծ առաջանում է գէպի իր վերջակէտը, և ք/ մօթիւային, երբ եղանակի մի շարք սկզբնական ձայները ցայտուն էլեւէջներով և թռիչքներով կազմում են մի մօթիւ:

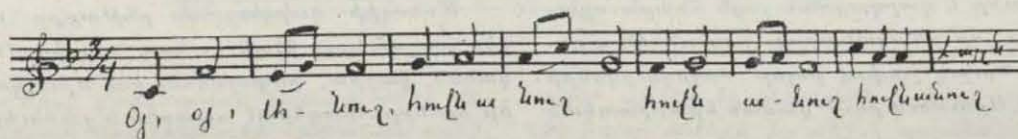


Գծային. — Չընդհատուող, միապահպալ, առանց ուժեղ լարումի և արձակումի. գեղարուեստական նուազ արժէք ունեցող.



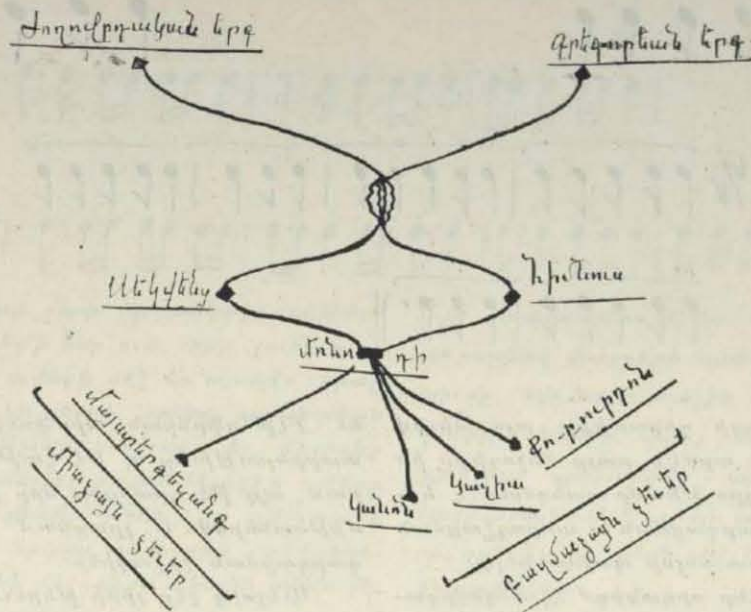
Մօթիւային. — Ընդհատուող, ուժեղ լարում և արձակում, որ առաջ է դալիս համակենտրոնացումից. գեղարուեստական առաւել արժէք ունեցող:

Մելոդիայի շարժման ընդհանուր տեղեկեցը կարող է լինել ընկնող, երբ երգի ձայնական ամբողջականութիւնը իջման տեղեկեց ունի և ելնող, երբ բարձրացման.



նոր ֆոնմի մէջ, որը յայտնի է Մայտերգե-
զանգ անունով, որի մէջ երգչի—մայտերգին—

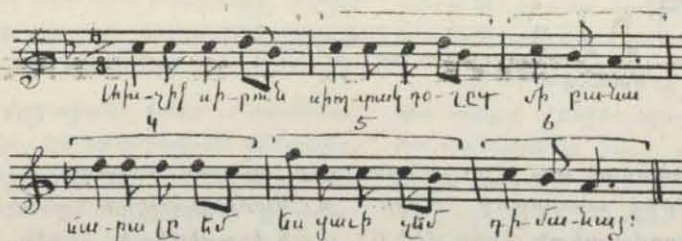
զերի— անհատականութիւնը առեց երգի ին-
զիւիզուէլ արժէքներին գերակայութիւն.



Մեր մէջ մայտերգեզանգի գերը մօտաւոր
կերպով կատարել է աշուղական երգը, որ ժո-
ղովրդական երգից տարբերում է իր մի քա-
նի շատ բնորոշ առանձնայատկութիւններով:
Ժողովրդական երգի մէջ եղանակը և բառերը
ստեղծում են ընդհանրապէս տարբեր մարդիկ,
տարբեր անհատականութեամբ և տարբեր
զգացումներով, որով նրանց ներքին կապը
թոյլ է և անօրգանական, և դա այն աստիճան,
որ ամէն ոք կարողանում է իր հասկացած և և
ուզած ձևով նոր բառեր աւելացնել երգին, ո-
րից արժէքաւորում են երգի հաւաքական
տարրերը: Մինչդեռ աշուղական երգի մէջ
բառերի և ձայների փոխ-յարարերութիւնը

բզխում է միեւնոյն անհատականութիւնից,
մէկը միւսից անբաժան է, սերտ և կապը
օրգանական: Դրանից և այդ երգերի մէջ ան-
հատական տարրերը ստանում են գերակա-
յութիւն ի հաշիւ հաւաքական տարրերի:

Ժողովրդական երգը էլեմենտար է, նրա ար-
տայայտութիւնը իր տարրերն իսկ են, ձևը և
խորքը միանում են իրար անմիջականօրէն և
ստանց երկրորդական կամ ջակաների: Ռիթմը
ընդհանրապէս համաչափ է և նման, որի
պատճառով եւ նուազ օժտուած ուժականու-
թեամբ: Ժողովրդական այս մի փոքրիկ երգի
վերլուծումը այդ տեսակէտից շատ հետաքրք-
րական է.



Այս երգի զարգացումը կատարում է վե-
րի փուլերով: Առաջինը սենի հիմնական-մօթի-

ւային արժէք և կենտրոնն է երգի տեքստ-
նիկ բոլոր ուժերի, իր մէջ է պարփակում հե-

տաղայ փուլերի ամբողջական զարգացման ոչ միայն մեկտղիք, այլ և ութմիկ ստղերը:

Նախաձեռն նոյնութեամբ կրկնում է չորս փուլերում և չնչին տարբերութեամբ մնացեալ երկուսում:



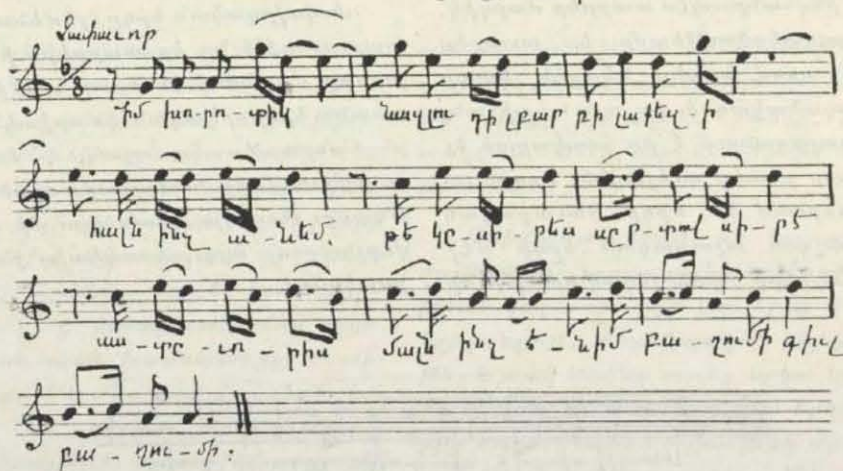
Որչափ և երգի դիւնամիքը այս ձեռով ստանում է նուազ արժէք, բայց մեկտղիքը իր հետզհետէ աճող զրութեամբ ստեղծում է երգի օրգանական զարգացման և ամբողջացման համար անհրաժեշտ բոլոր պայմանները:

Երաժշտութիւնը օրգանիզմ է. ժողովրդական երգը՝ նրա մանրանկարը. նա սաղմնաւորւում է, աճում, հասնում իր զարգացման գագաթնակէտին և ապա սկսում է թափալ և քայքայուել: Վերոյիշեալ ժողովրդական երգի

և Բէթհովենի սիմֆոնիի միջև եղած տարբերութիւնը ոչ թէ էութեանն է վերարբուում, այլ թէ գրանցից որը ինչ ձեռով և ինչ մեթոտներով է լրացնում իր օրգանական զարգացման շրջագիծը:

Աւելորդ չէր լինի թերևս եթէ մի աշուղական երգ ևս ներկայացնէինք իր զարգացման և տեքստինք ուժերի առանձնայատկութիւններով, որպէս զի տարբերութիւնը միանգամայն շօշափելի դառնայ:

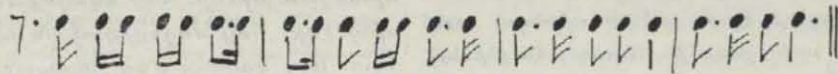
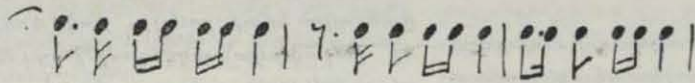
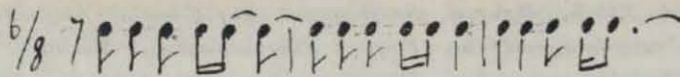
Կիւնշ Զարհ *



Տասը չափից բաղկացած այս աշուղական երգը օժտուած է ութմիկ անօրինակ հարստութեամբ: Մինչ ժողովրդական երգի մէջ 6 չափից չի տատացի կրկնողութիւն էր (ուրիշ տեսակէտով) և չի աննշան չափով տար-

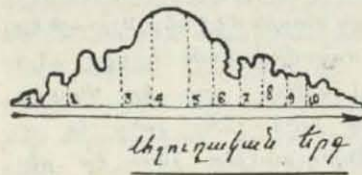
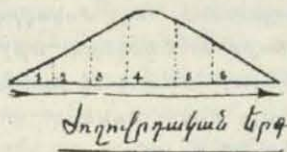
բեր, այստեղ 10 չափից ոչ մէկը միւսին նման չէ: Կառուցողական համաչափութիւնը, որ յատուկ է պրիմիտիւ երգին, խախտուած է:

(*) Իմ հաւաքած և մշակած նիւթերից:



Իւրաքանչիւր Հափի իր անկախ ուղիով հանդիսանում է մի նոր ուժ, որը լուծւում է յաջորդ Հափի ուժերի մէջ եւ այսպէս իրար մղելով գիւժում են դէպ ի իրենց օրգանական ամբողջականութիւնը: Նոյնպէս եւ մեկտղիք ուժերը: Իւրաքանչիւր Հափի մեկտղիք ուժերը այնքան ուրոյն բնոյթ ունեն, որ զժուար է նոյն իսկ որոշել նրանց պերիոդիկ սահմանները. ոչ մի Հափի մեկտղիքը միւսին նման չէ:

Այդ բազմադանութիւնը, ինչպէս եւ միւս տեքստնիկ տարրերի համաչափութեան խախտումը, ծնունդ է տալիս երգի այն ներքին կոնֆլիկտներին, որոնք անհրաժեշտ են իւրաքանչիւր օրգանիզմի զարգացման համար: Երգը ստանում է ուրոյն արտայայտութիւն եւ ոճ, որի միջից տեսնւում է աշուղի անհատականութիւնը:



Ժողովրդական երգի լօքալ եւ տոնային-ազգային նեղ արժէքները աշուղական երգի մէջ ինտելիգուէլ եւ լիրիք տարրերով փոխւում են միջազգային լայն արժէքներին: Մի Սալթի-Նովա, մի Քուչակ, մի Զիւանի գառնում են նաեւ թրքական, վրացական, թաթարական աւելի լայն հաւաքականութիւնների սեփականութիւն: Ընդոտ այնպէս, ինչպէս արտաբանների, մայտերգիչներների երգերն էին անցնում Լւրդայում երկրէ երկիր, առանց սահմանային դժուարութիւնների, մինչդեռ ժողովրդական երգերը մնում էին իրենց նեղ շրջանակում:

Որքան ժողովրդական երգը Արեւմուտքում հեռանում էր իր նախնական փիճակից, այնքան աւելի կորցնում էր իր հաւաքական արժէքների ուժը: Մայտերգիչների արուեստի մէջ, ինչպէս ասուեց, երգչի անհատականութիւնը ստացաւ բարձրագոյն արժէք. իսկ բազմաձայնի ստեղծած նոր ֆոռներից հեռ-

զհեռէ կերպարանաւորուեց նուիրապետական երաժշտութիւնը:

16րդ դարը դառաւ երաժշտական ոճական եւ էստետիք արժէքների փոխանցման նոր անկիւնադարձ. վերստին արժէքաւորուեցին երգի հաւաքական տարրերը: Նուիրապետական երաժշտութիւնը ձգտեց դէպ ի ժողովրդական երգը: Հայերի իր Բզնակ (1450—1517) գերման սիրուած ժողովրդական երգերի բառերը փոխելով եւ կրօնական երգ զարձնելով նպատակ ունէր նուիրապետական երաժշտութեան տալ աւելի ժողովրդական, հաւաքական արժէք:

Այդ երգերից մէկ շատ յատկանշականը պահուել է մինչեւ այսօր գերման եկեղեցում: Իր ժամանակի շատ սիրուած հրաժեշտի — *Insbruck, ich muss dich lassen* (Ինսբրուք, ես քեզ պիտի թողնեմ) երգի բառերը փոխելով — *O, Welt, ich muss dich verlassen* (Օ, Աշխարհ, քեզ պիտի լքեմ) զարձրեց կրօնական երգ՝ պահելով նրա եղանակը: Նման

փորձեր բրին նաեւ Հուգովիկ Զենֆ, Արնոլդ Բրուխ եւ այլն: Սակայն այդ տրամադրութիւններին եւ փորձերին վերջնական կերպարանք տալը վիճակուած էր մի շատ աւելի կարեւոր անձնաւորութեան, Պալեստրինային (1525 — 1594):

Պալեստրինայի հանդիսացաւ մի հանդուց, որի մէջ լուծուեցին նուիրապետական արուեստի հին ոճական ուժերը եւ սաղմնաւորուեցին նորերը: Նա աստուածային նուիրապետութեան վերջին օրհներգուն էր եւ միաժամանակ այն շարժիչ ուժը, որի շնորհիւ երաժշտութիւնը ժող. երգի միջոցով ինդիւիդուալիզմից զիմեց կրկին գէպի կուլէֆախիզմ: Ժողովրդական պարանուագը Հայդընի մօտ Suite անուն տակ դառաւ երաժշտական ուրոյն ֆոռմ, որից սկզբնաւորուեց նուագարանային համանուագը: Ժողովրդական երգը նրա, ինչպէս եւ Մոցարտի եւ մասամբ Բէթհովենի գործերի մէջ ստացաւ հիմնական արժէք: «Ein Männlein steht im Walde» գերման ժողովրդական երգից փոխառեց Բէթհովենը իր 9րդ սիմֆոնիայի հոյակապ խմբերգը: Հայդըն «La Reine» սիմֆոնիայի երկրորդ մասին մէջ ներշնչուած էր ֆրանսական մի ժողովրդական երգից «La gentille et jeune Lisette», որը իր Փարիզ գտնուած ժամանակ (1784—1786) լսեց եւ որովհետեւ Մարի Անթուանէթը շատ էր սիրում այդ երգը, ամբողջ սիմֆոնիան նրան նուիրեց եւ կոչեց «La Reine de France»: 1870 թուի պատերազմից յետոյ գերման հրատարակչական աները կրճատեցին վերնագրի վերջին բառը: Նման ներշնչումներ ունեցան նաեւ Հենդելը իտալական ժողովրդական երգից, Մոցարտը՝ սլաւական եւ նոյն իսկ թրքական, եւ այլն: Ժողովրդական ստեղծագործութեան տարրերը մուտք գործեցին երաժշտութեան մէջ աւելի ուշ Polonaise, Allemande, Rhapsodie անունների տակ: Սակայն ժողովրդական երգը 19րդ դարում միայն ստացաւ իր գերազոյն արժէքը, որպէս ստեղծագործական նախաւիճի: Ռուսական նորոգիչների (Novator), Դերիուսի, Ալբենիցի, Գրիգի, Տրալկայի արուեստի մէջ նա ստացաւ իր վերջնական եւ կատարեալ արտայայտութիւնը:

Ուշագիւր զիտոգութիւնը բերում է մեզ այն եզրակացութեան, որ ժողովրդական երգի արժէքաւորման եւ գորգացման միեւնոյն

փուլերը ունեցել է նաեւ հայ ժողովրդական երգը, բնականաբար նուագ համեմատութեամբ:

Ինչպէս յայտնի է թարգմանիչները Յունաստանից իրենց հետ Հայաստան բերին յունական արուեստի շունչը, իսկ երկրում տիրում էր պարսկական ազդեցութիւնը: Այդ երկու ազդեցութիւնները, երբայականի հետ, որին ենթարկուել էր մեր եկեղեցական սկզբնական երաժշտութիւնը, հայ եկեղեցում դտան իրենց սինթէզը հայ ժողովրդական երաժշտութեան հետ: Այդ դարուց մեզ մնացած տաղերի եւ սաղմոսերգութիւնների մէջ այդ պարագան այնքան շեշտուած է, որ նրանք նոյնքան պարսկական են, որքան հայկական կամ յունական, ապա պարսկական քաղաքակրթութեանց մայրամուտը պատճառ եղաւ, որ մեր երաժշտութիւնը՝ մանաւանդ ժողովրդականը՝ թօթափէ իր վրայից օտար ազդեցութիւնները եւ ստանայ իր ուրոյն կերպարանքը: Հայ անանուն (ժողովրդական) տաղանոցը սկսում է իր երգերը յօրինել բոլորովին այլ ոգով քան իր հին կամ աւելի ճիշտ եկեղեցական երգերը: Բացւում է հայ ժողովրդական ստեղծագործ մաքի եւ եկեղեցու միջեւ մի անջրպետ, որը գնալով հեռո՛հեռե՛ խորանում է եւ հեռացնում այդ երկու եզրերը: Ժողովրդական նոր երգը կամ նրա ոճը իր ռաւիլի հանգամանքով չի կարողանում մուտք գործել եկեղեցի: Եկեղեցին մնաց անձեռնմխելի եւ պարիսպներով պաշարուած ժողովրդական ստեղծագործական մաքի առջեւ, իսկ եկեղեցական երաժշտութիւնը՝ այդ պարիսպներից ներս դառնալով կրօնաւորների մենաշնորհը: Սակայն պարիսպներից դուրս ժողովրդական երգը դարերի բնթացքում յղիւեց եւ կերպեց իր ուրոյն կերպարանքը: Այդ հակամարտութեան հետ է կապուած մեր ժողովրդական երգերի այն խմբաւորումը, որ կոչւում է աշխարհիկ-կրօնական երգեր: Տեսնելով, որ իր ստեղծագործութիւնը չի կարող եկեղեցի մտնել, իսկ եկեղեցական երգը խորթ է իրեն եւ իր ճաշակին՝ անհամապատասխան, ժողովուրդը ստեղծում է կրօնական երգեր, եւն., նուիրում այն կամ այն Սրբաւեգիին, Սուրբին կամ Յիսուսի ծննդեան եւ այլ օրերին: Մենք ունենք տասնեակներով Աւետիսի երգեր, ինչպէս եւ երգեր նուիրում Սուրբ Սարգսին, Սուրբ Կարապետին եւ այլ Սրբաւեգիներին:

Ի դէպէս յիշել, որ միեւնոյն հակամարտութիւնը տեղի ունեցաւ նաեւ մեր լեզուի վերաբերմամբ: Գրաբարը, որպէս Սուրբ Գրոց «սրբագան» լեզու, մնաց եկեղեցական պապարիսպներէից ներս, մինչդեռ ժողովրդական լեզուն, որպէս կենդանի ուժ՝ հետզհետէ զարգացաւ և իր քաղաքացիութիւնը պարտադրեց հետագայ սերունդներին:

Ժողովրդական ստեղծագործութեան և եկեղեցու միջեւ սկսուած այս հակամարտութիւնը հետզհետէ խորացաւ մինչև ԺԱ. դարը, երբ հրապարակ եկաւ մեր գեղարուեստի պատմութեան մեծագոյն գէմբերից մէկը — Ներսէս Շնորհալին:

Շնորհալիի մասին շատ է խօսուել և գրուել որպէս տաղասացի կամ բանաստեղծի, սակայն շատ քչերին է յայտնի այն կարեւոր գերը, որ նա խաղացել է մեր երաժշտութեան պատմութեան մէջ: Խնջալէս յայտնի է, Շնորհալին գրում էր ոչ միայն շարականներ և տաղեր, այլ և յօրինում էր նրանց եղանակները, որի համար էլ նա ստացել էր երկօրէց կոչումը որ ժամանակի բմբուռութեամբ ունէր երգահանի իմաստ: Արդէն իր ժամանակին իսկ իր բանաստեղծութիւններից աւելի մեծ հմայք է ունեցել իր երաժշտութիւնը: Դարու պատմիչը այսպէս է որակում նրա երաժշտական արժանիքը. — «Եւ թէպէտ հրաշալիք էին բանք երգոց նորա առ միտս իմաստութեան, բայց առաւել զարմանալի էին արուեստք զանազան եղանակացն զոր անման միմեանցն յօրինէր» (Սամուէլ Անեցի):

Շնորհալին իր բոլոր բարենորոգումներով — վարչական, ծիսական և այլն, — տանում էր հետեւողական մի դիմ — եկեղեցին ժողովրդականացնել: Նա զգում էր, որ այդ գործում եկեղեցական երաժշտութեան մեծ դեր է վերապահուած խաղալու: Նա չէր բաժանում իր նախորդների եկեղեցու անձեռնմխելիութեան տեսակէտը: Նա զգում էր, որ ամէն ինչ որ չի բզկում ժողովրդից, չի կարող ժողովրդականութիւն ստանալ: Ուստի և իր հեղինակած շարականների եղանակները յօրինելիս ներշնչուեց ժողովրդական երգերից: Իր երգերը իրենց աշխոյժ, կեանքոտ, իր իսկ բացատրութեամբ «յորդորակ» և զարգարուն բնոյթով՝ ստացան աննախընթաց ժողովրդականութիւն:

Նա ոչ միայն ժողովրդական երգի եղանակներին յարմարեցնում էր կրօնական բառեր, ինչպէս անում էին ԺԶ. դարում Հայնրիխ Իգանակ կամ Պալեստրինան միեւնոյն նպատակով, այլ և հակառակը, կրօնական բառերը յաճախ յարմարեցնում էր աշխարհիկ երգերի և նրա պատակներին: Ըստ պատմիչների, Հոսմկլայի Կաթողիկոսարանի և բերդի պահակները զիշեր ժամանակ անհաճոյ կանչերով էին իրար ձայնում: Այդ պարագան զրաւում է նրա ուշադրութիւնը և յատկապէս նրանց համար Դաւթի Սաղմոսներից «Յիշեցուք ի զիշերի զանուն քո Տէր» և ապա «Զարթոցեալք» վերածում է աշխարհիկ երգերի, ժողովրդական եղանակներով: Այս երգերը հետագայում կրկին տարուեցին եկեղեցի և այժմ երգւում են Արեւազալի արարողութեան ժամանակ:

Վերացւում են պարիսպները, եկեղեցին դառնէ մատչելի ոչ միայն իր կրօնի, այլ և իր լեզուով, Նարեկացու (950–1011) խորունկ, խորհրդապաշտ, ծանր լեզուի ինդիվիդուէլ և նուիրապետական արժէքները փոխարինում են Շնորհալիի ժողովրդական, մատչելի լեզուի հաւաքական արժէքներով: Ընդ առաջին, ինչպէս այդ տեղի ունեցաւ Պալեստրինայի օրօք եւրոպական երաժշտութեան մէջ, սակայն այն տարբերութեամբ, որ մեզ մօտ այդ տեղի էր ունենում 500 տարի աւելի կանուխ:

Վերջացնելով հայ ժողովրդական երգի յատկութիւնների և իր զարգացման կարեւոր փուլերի քննական ուսումնասիրութիւնը, մեզ կը մնայ լուծել այն հարցը, թէ ինչ մեթոտներով նա կարող է կերտուել մեր երաժշտական նոր ոճի մէջ որպէս նախանիւթ կամ տեքստիլ արժէք (*):

Փարիզ

Ա. ՊԱՏՄԱԳՐԵԱՆ

(*) Այս յօդուածը մի գլուխ է մեր մի ընդարձակ ուսումնասիրութեան, որը կրում է «Հայ երաժշտական ՈՅԻ խնդիրը» ընդհ. վերնագիրը: