

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՌԻՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Ժողովրդական երաժշտությունը ժողովրդի հասարակական գիտակցության կարևորագույն ձևերից մեկն է, նրա հոգեկան կյանքի յուրատեսակ գեղարվեստական պատմությունը և ունի ճանաչողական, գեղագիտական հսկայական արժեք:

Մեծ է եղել հայ ժողովրդական երաժշտության նշանակությունը ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական կուլտուրայի ձևավորման ու զարգացման գործում, մեծ է նրա նշանակությունը նաև սովետահայ երաժշտության ներկայիս բուռն զարգացման մեջ: Ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությունը, նրա լավագույն ավանդների հայտնաբերումը, ու կենսագործումը սովետահայ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների կարևոր խնդիրներից մեկն է:

Հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությունը որոշակի պատմություն ունի, այդ ասպարեզում սովետահայ երաժշտագետները հիմնվել են անցյալից ժառանգած արժեքավոր փորձի վրա: Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը հետաքրքրության առարկա է եղել դեռևս մեծ լուսավորիչ և. Աբովյանի, Ինչպես և Մ. Նալբանդյանի և XIX դ. մի քանի այլ դեմոկրատ գրողների համար: Գարեկի Լ. հիշատակել նաև մի շարք երաժիշտների անուններ, որոնք պատմական նույն ժամանակաշրջանում զբաղվել են ժողովրդական երաժշտության գործնական կամ տեսական խնդիրներով, օրինակ՝ արևմտահայ գործիչներ Չուխաջյանը, Նրանյանը, Տնտեսյանը և Թաշչյանը, որոնք անցյալ դարի 60—70-ական թվականներին հրատարակում էին երաժշտական պարբերականներ ու սլոգաններում քաղաքային-կենցաղային երաժշտությունը: Թաշչյանը և Տնտեսյանը հայկական ձայնանիշներով գրի առան ու կազմեցին նաև եկեղեցական երաժշտության սովոր ժողովածուներ:

Ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, սակայն, մասնագիտական յայն հետաքրքրություն հայ իրականության մեջ երևան եկավ սկսած 1880-ական թթ.: Դա անդրադարձումն էր չեմոկրատական այն գորեղ շարժման, որն սկսվել էր երկրի ինչպես քաղաքական, այնպես էլ կուլտուրական կյանքում դեռևս 1850—60-ական թվականներին և ավելի վաղ, երբ տեղի էր ունենում ազգային նոր կուլտուրայի ձևավորման պրոցեսը: Այստեղ առաջինը պետք է հիշել Նիկողայոս Տիգրանյանին: Նա 1880-ական թթ. հավաքեց, ձայնագրեց, նկարագրեց և մշակեց հայ գյուղական ու քաղաքային պարային երաժշտության աչքի բնկնող նմուշներ և հայկական ու վրացական մի շարք քաղաքային ժողովրդական երգեր: Հայ դեղջուկ սլարերի լադա-ինտոնացիոն էությունը հիշտ մեկնաբանումով Տիգրանյանը գործնականորեն երևան հանեց դրանց ինքնատիպ ոճն ու յուրօրինակ կոլորիտը: Նա կովկասյան ժողովուրդների պատմության մեջ առաջինը եվրոպական նոտաներով ձայնագրեց, մշակեց և

1890-ական թթ. հրատարակեց Անդրկովկասում հնչող մուղամները, իսկ հետագայում տվեց դրանց գիտական նկարագրությունը:

Հայ ժողովրդական երաժշտության տարրեր ճշուղերի ստեղծագործությունները պրոպագանդելու ուղղությամբ շատ արդյունավետ եղավ երկու այլ խոշոր երաժիշտների, Կոմիտասի անմիջական նախորդներ՝ Ք. Կարա-Մուրզայի ու Մ. Եկմալյանի գործունեությունը (1880—90-ական թթ.): Ժողովրդական երգերի արժեքավոր ժողովածուներ թողեցին մեզ Արշակ Բրուտյանը և Ստ. Դեմուրյանը (1890-ական և 1900-ական թթ.): Պետք է հիշել նաև հայտնի բեմով՝ Վենադեո Վ. Կորդանյանին, որը ժողովրդական երաժշտության հավաքման և ուսումնասիրության հարցը լայնորեն բարձրացրեց մամուլում (տե՛ս նրա «Кавказская музыка» գիրքը, 1901 և 1908 թթ.): 1917 թ. հրատարակվեց Սպ. Մելիքյանի և Ա. Տեր-Ղևոնդյանի հավաքած գեղջկական, մասամբ և աշուղական երգերի արժեքավոր ժողովածուն՝ Թիֆլիսի Հայոց երաժշտական ընկերության ձեռնարկած արշավախմբի գործունեության արդյունքը:

Անցյալում ժողովրդական երաժշտության բնագավառում աշխատած հայ երաժշտագետների մեջ ամենախոշոր դեմքը, անշուշտ, Կոմիտասն էր:

Ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության բնագավառում սովետահայ երաժշտագետների աշխատություններից պետք է հիշատակել Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգի պամֆաները» և «Հայ երաժշտության պատմության ուրվագիծը», Գ. Լևոնյանի հոդվածները աշուղական արվեստի մասին, երաժշտագետ Մ. Աղայանի հոդվածներն ու «Տաղերի արվեստը» (անտիպ), Ա. Շահվերդյանի աշխատությունները՝ Կոմիտասի մասին մենագրությունը, «XIX—XX դարերի հայ երաժշտության պատմության ակնարկները» համապատասխան բաժինը և «Կոմիտասի ազգապարական ժողովածուների վերլուծությունը» (անտիպ), պրոֆ. Ք. Կուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր» կապիտալ ուսումնասիրությունը, Ա. Քոչարյանի գուսանական անտոլոգիան (անտիպ), Մ. Բրուտյանի «Հայ գեղջուկ երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները» և Ց. Բրուտյանի «Կոմիտասն ու ժողովրդական երգը» դիսերտացիոն աշխատանքները (անտիպ), Լ. Կարազյուլյանի «Ա. Խաչատրյանի և ժողովրդական երգը» (տպագրվում է), Վ. Սամվելյանի «Հայկական աշխատանքային երգերը» (անտիպ) և «Սովետական շրջանի հայ ժողովրդական երգերը» և այլն:

Ժողովրդական ստեղծագործության առանձին հարցեր՝ կապված այս կամ այն կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ ազգային մեղեդիական ոճի մշակման հարցերի հետ, շոշափված են նաև մի շարք այլ աշխատություններում. Դ. Տիգրանովի «Հայ երաժշտական թատրոնը», Ս. Գասպարյանի «Կոմիտաս», Մ. Տերյանի «Սյունիքի արքայի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը», Մ. Մուրադյանի «Ք. Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ», Ի. Յոլյանի «Կոմիտաս», Գ. Գյոգալյանի և Խ. Խոռչյանի «Թոմանոս Մելիքյան» մենագրությունը, Բ. Արադյանի «Արմեն Տիգրանյանը», Մ. Հարությունյանի, Ա. Քաղեոսյանի հոդվածները, վերջերս Մոսկվայում լույս տեսած «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» ծավալուն ժողովածուն և այլն¹:

¹ Հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության մեծապես նպաստել և նպաստում են բանասեր-բանահավաքներ՝ Մ. Արեղյանի, Ա. Դանալանյանի, Ա. Մնացականյանի և այլոց աշխատությունները:

Մեր երաժշտության տեսարաններին շատ է հետաքրքրել Կոմիտասի ժառանգության ուսումնասիրությունը, և դա հասկանալի է. հայ երաժշտական ֆուլկլորիստիկայի մեջ Կոմիտասի մուծած ավանդը մեր գիտական հետազոտության հիմքն է։ Հիրավի, Կոմիտասը թողել է ազգագրական բազմահարուստ ժառանգություն։ Նրա մեծաքանակ գրառումներում հայ ժողովրդական, մասնավորապես գյուղական երգային ստեղծագործությունը ներկայացված է իր ժանրային ու թեմատիկ ամբողջությամբ, երաժշտական կերպարների բազմազանությամբ և հարստությամբ։ Դրանցում Կոմիտասը ցայտուն կերպով դրսևորել է հայ գյուղական երգի բարձր գեղարվեստականությունն ու վառ ինքնատիպությունը։ Կոմիտասյան ազգագրական ժողովածուները, որոնք իրավամբ համարվում են հայ գեղջուկ երգի հանրագիտարան, հանդիսանում են հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության առավել արժեքավոր աղբյուրը։

Իր տեսանկյուն աշխատանքներում Կոմիտասը տվել է ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ճշմարիտ գիտական վերլուծության օրինակելի նմուշներ, ժողովրդական երաժշտության գեղագիտական էության մեջ խոր թափանցելու անգերազանցելի օրինակներ։ Նրա զննումներն ու ընդհանրացումները խորապես արդյունավետ են, նրա շատ ասույթները ծրագրային նշանակություն ունեն։ Ժողովրդական երաժշտության պատմա-տեսական և լնդհանուր էսթետիկական մի շարք հարցերի առաջադրումն իսկ և դրանց մեծ մասի լուսարանման մեջ Կոմիտասի ձեռք բերած արդյունքները լայն հեռանկար են բացել հայկական ժողովրդա-երաժշտական ստեղծագործության պրոբլեմների հետազոտության ուսումնասիրության համար։ Մյուս կողմից՝ ոչ թե համահարթելով, այլ ավելի ակնառու դարձնելով ու կատարելագործելով ժողովրդական երաժշտության ինքնատիպ գծերը, Կոմիտասը իր ստեղծագործություններում տվել է ժողովրդական երգի գեղարվեստական մշակման դասական օրինակներ։

Կոմիտասի գիտական-ազգագրական ժառանգության ուսումնասիրության բնագավառում մեծ գործ է կատարել սովետական ականավոր երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը։ Մանրամասնորեն արժեքավորելով Կոմիտասի գիտական աշխատությունները, վեր հանելով «հայ երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ ժողովրդական երգային ստեղծագործության ժանրերը, թեմաները, պատմական շերտերն ու տիպերը բնութագրելու նրա առաջին փորձերի, երաժշտական-ոճական առաջին ճիշտ ու արժեքավոր վերլուծությունների և նկարագրությունների նշանակությունը», Շահվերդյանը բացահայտում է նաև «այն սկզբունքային նորն ու առաջադիմականը, որ մտցրեց Կոմիտասը ժողովրդական ստեղծագործությանը վերաբերող գիտության ընդհանուր մեթոդոլոգիայի մեջ»¹։ Ժողովրդական ստեղծագործության բնագավառում Կոմիտասի գիտահետազոտական աշխատանքի մեթոդը Շահվերդյանը բնութագրում է հետևյալ գլխավոր ստանձնահատկություններով. համապարփակ վերլուծական հայացքը Կոմիտասը զուգակցում է առանձին տարրերի ճշգրտորեն մանրամասնացված քննարկման հետ, նա հետաքրքրվում է «ոչ միայն ժողովրդական երգի լադով կամ ուրիշով, ոչ միայն բանաստեղծական սեքստի բառապաշարով կամ կա-

¹ Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX—XX դդ. (մինչև սովետական շրջան), Երևան, 1959, էջ 402։ Շահվերդյանից կատարված հաջորդ մեթոդականություններ ևս այդ աշխատությունից են — Ի. Ա.։

ոուցվածքով, այլ նախ և առաջ ամբողջ երգով՝ որպես մի կենդանի օրգանիզմով, որպես զեղարվեստական կերպարների միասնական սիստեմով» (Հատկապես «Լոռու գույթաներգը՝ Վարդարլուր գյուղի ոճով» ուսումնասիրության մեջ)։ Այդ զուգակցումը Ա. Շահվերդյանը գնահատում է որպես ժողովրդական երգի վերլուծման մեթոդի մեջ Կոմիտասի կողմից մտցված սկզբունքային նորություն։

Կոմիտասը ժողովրդական երգը ներկայացնում է որպես ժողովրդի կյանքի, մտքերի, ապրումների ու զգացմունքների ճշմարտացի մարմնացում։ Ժողովրդական երգի էությունը նա բացահայտել է այդ երգի ստեղծման հասարակական-կենցաղային պայմանների կապակցությամբ։ Եւ նրան հնարավորություն է տվել խորապես բմբռնելու երգի ստեղծման պրոցեսի հոգեբանությունը։ Այստեղից էլ բխել է Կոմիտասի զեղարվեստական հորիզոնի լայնությունը։

Ըստ Շահվերդյանի, սկզբունքորեն նոր ու կարևոր է և այն, որ Կոմիտասը երաժշտագիտական գրականության մեջ մտցրել է ժողովրդական կրթարվեստում հայտնաբերվող մեծ ֆորմայի հասկացությունը (նկատի ունի նույն «Լոռու գույթաներգը», որ մեր երաժշտագիտության մեջ զուցն մի փոքր չափազանցված, բայց բնավ ոչ առանց հիմքի բնութագրվել է որպես «վոկալ սիմֆոնիա»)։

Կոմիտասը հեռու է մնում ժողովրդական երգի նկատմամբ միակողմանի հայացքից և այն դիտում է որպես բարդ սինթետիկ արվեստ, որն իր մեջ միավորում է մեղեդիի ու խոսքի արտահայտչությունը։ Ըստ Կոմիտասի, որքան օրգանական է բանաստեղծական ու երաժշտական բազմապիսի միջոցների փոխադարձ կապը ժողովրդական երգի մեջ, այնքան ավելի ցայտուն է երևան գալիս զեղչուկի ներքին հոգեկան աշխարհը։ Շահվերդյանն իրավացիորեն նշում է, որ այդպիսի մոտեցմամբ Կոմիտասը «ճիշտ ու բազմակողմանիորեն մանրակրկիտ վերլուծության օրինակ է տալիս ոչ միայն երաժշտագետներին, այլև ազգագրագետներին»։

Ինչ վերաբերում է երաժշտական արտահայտչության առանձին միջոցների վերլուծմանը, Կոմիտասը «դեն է նետել արևմտա-եվրոպական ֆուլկլորիստիկայի դոգմաներն ու նախապաշարումները, երբ այդ ֆուլկլորիստիկան բարդ, կենդանի երևույթները մշտապես վերածում էր խղճուկ ունիվերսալ սխեմաների»։ Դա երևում է, օրինակ, գույթաներգի բացառիկ կերպով բարդ լադային կազմի վերլուծության մեջ, սրտեղ Կոմիտասը «կարողացել է երևան բերել հորովելի լադային կազմության սկզբունքները, երգի բնահանուր հնչյունաշարի առանձին մասերի ու տարրերի դերն ու սեփական երանգը, բաժինների իմաստին ու բնույթին համապատասխանող նրանց տարրեր նշանակությունը, անցումներն ու զուգորդումների դինամիկան»։

Ընդգծելով ժողովրդական երգի վերլուծության կոմիտասյան մեթոդի պիտանական անվիճելիությունն ու արդյունավետությունը, Շահվերդյանն ավելացնում է. «Երգն րնկալելով իր ձևի ու բովանդակության անբախտելի կապի, կոնկրետ իրականության, ժողովրդի կյանքի հետ ունեցած կենդանի կապի մեջ՝ Կոմիտասը մեծագույն չափով նպաստեց ժողովրդական ոտեղծագործության կերպարային-բանաստեղծական, ժանրային ու ոճական հարստությունների հայտնաբերմանը»։ Ժողովրդական երգի ժանրերի նրա մշակած սխեմաները ղյուրացնում են ժողովրդական երգաստեղծագործության դասական նմուշների որոնումները։ «Հետազոտել այս կամ այն ժանրի առաջացման, զարգացման

պատմությունն ու նրա ժամանակակից վիճակը, երևան բերել այդ ժանրի համար հատկանշական բովանդակությունն ու արտահայտչական միջոցները, — ահա ժողովրդական երգչախն ստեղծագործությունն ուսումնասիրելու համար Կոմիտասի ընտրած ամենաճիշտ ուղին»։ Կոմիտասի գիտական մեթոդի այս բնորոշ առանձնահատկությունները, որ նշված են Շահվերդյանի աշխատություններում, մեծ դեր են խաղացել և, անշուշտ, դեռ կխաղան սովետահայ երաժշտական ֆուկլորիստիկայում։

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասն ստիպված էր սուր և համառ պայքար մղել ժողովրդական ստեղծագործության, մասնավորապես հայ ժողովրդական երաժշտության մասին ելած հետադիմական հայացքների դեմ։ Հայ պահպանողական շրջանները գիմադրում էին նրա եռանդուն գործունեությանը։ Այն բանավեճում, թե հայն ունի՞ արդյոք ինքնուրույն ժողովրդական երաժշտություն, Կոմիտասը հաղթող դուրս եկավ ոչ միայն նրանով, որ փայլուն կերպով բացահայտեց հայ գեղջուկ երաժշտության գեղարվեստական և կենսական արժեքավորությունը, նրա առանձնահատուկ գծերը, այլև մեծ հարգանքով, գիտական խորախափանցությամբ վերաբերվեց այլ ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրային։ Կոմիտասն առաջ քաշեց ժողովրդական կուլտուրաների փոխադարձ կապի և ազդեցության հարցը։ Դեռ ավելին, բաց Կոմիտասի, մեկ ժողովրդի երաժշտության ուսումնասիրությունը օգնում է ուսումնասիրելու և գյուրուկյամբ ճանաչելու այլ ժողովուրդների երաժշտությունը։ Նա ինքը ձայնագրում և ուսումնասիրում էր նաև քրդական, թուրքական, հունական և այլ ժողովրդական երգեր։

Տարբեր ժողովուրդների կուլտուրաների փոխազդեցությունը, պատմական փոխադարձ հարստացումը Կոմիտասը կտրականապես զատում էր տարբեր կուլտուրաների ոչ օրգանական միախառնումից։ Կոմիտասի այս դրույթը ճիշտ է մեկնաբանված Յ. Բրուտյանի «Կոմիտասը և հայ ժողովրդական երգը» աշխատանքում։ Կոմիտասը բողոքում էր ամեն մի կուլտուրայի ճշմարիտ ազդեցին բնույթն ազդավազելու փորձերի դեմ։ Այս տեսանկյունից մոտենալով, նա առանձին խստությամբ էր վերաբերվում իր ժամանակակից գուսանա-աշուղական երաժշտության հարցին, և դա ազգային երաժշտական լեզվի ու ոճի մշակման համար նրա մղած պայքարի արտահայտություններից մեկն էր։

Կոմիտասագիտության տվյալ բնագավառի այլ հետաքրքրական խնդիրներից սովետահայ երաժշտագետների աշխատանքներում լուսարանված է նաև ժողովրդական երգի մշակման հարցը։ Կոմիտասն ինքը «մշակում» բառը չէր գործածում։ Իր բարձր-գեղարվեստական մշակումները, որոնք հայ վոկալ երաժշտական կլասիկայի լավագույն էջերից են, Կոմիտասը համեստորեն կոչում էր «ներդաշնակումներ»։ Սովետահայ երաժշտագետները ձգտել են ցույց տալ ժողովրդական երգի մշակման ասպարեզում Կոմիտասի կատարած աշխատանքի իսկական ստեղծագործական բնույթը, կոմիտասյան ներդաշնակման միջոցների սերտ կապը ժողովրդական երաժշտության հետ, այդ երաժրչությունն բնորոշ առանձնահատկությունների խոր գիտակցումն ու վարկացումը նրա մշակումներում։ Հայ ժողովրդական երգերի մի շարք անհաջող ներդաշնակումների վերաբերյալ Կոմիտասի խիստ քննադատական դիտողությունները, ինչպես և նրա ստեղծագործական մշակումները ամեն մի կոմպոզիտորի համար ուղեցույց են թե՛ սովետական երաժշտության այդ բավականաչափ կարևոր

ժամերի գնահատման գործում և թե՛ անմիջական ստեղծագործական աշխատանքում:

Գոմիտասը մեծ նշանակություն էր տալիս նաև ժողովրդական ստեղծագործության պրոպագանդային, այն դիտելով ոչ միայն որպես ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության, այլև ժողովրդի ստեղծագործության զարգացման միջոց: Միայն թե այս հարցում ևս նա խիստ պահանջկոտ էր. «Տվեր ժողովրդին իրա ոգով ստեղծելու զարգացած օրինակ և նա կտա ձեզ բնական ընդարձակ ստեղծագործություն: Ոչ մի քան նրա զգայարաններից խուսափել չի կարող, դրա համար էլ խիստ բազմապիսի են ժողովրդի ստեղծագործության արդյունքները: Միայն թե օրինակը պետք է լինի ժողովրդական կենդանի երգերիցն առնված»¹: Հիշենք նաև ժողովրդական արվեստի և պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության փոխհարաբերության հարցը. «Ժողովրդական երգը մեծ դեր է խաղալու ապագա ուղիղ երաժշտության ճանապարհը գծելու գործում»², — Գոմիտասի այս գրույթը մեզ համար իրոք ծրագրային նշանակություն ունի:

Գոմիտասի տպագրված և անտիպ (սևագիր) աշխատություններում առաջ են քաշված հալ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության նաև ուրիշ հետաքրքիր ու կարևոր խնդիրներ: Դրանցից են՝ ժողովրդական գործիքների և գործիքային երաժշտության, զեղջուկ երգերի ռիթմիկայի և կառուցվածքի, ազգային երգեցողության կերպի, ժողովրդական երաժշտական «բարբառների» հարցերը և այլն: Նկատի ունենալով Գոմիտասի ազգագրական ժառանգության հիմնական նշանակությունը, ուրախությամբ պետք է նշել, որ մեծ երաժշտագետի ցրիվ եկած արխիվը վերջին տարիներում զգալի չափով հավաքվել և հարստացվել է: Անվիճելի է, սակայն, որ դեռ շատ ու շատ բաներ պակաս են: Մեր պարտքն է՝ եռանդուն կերպով շարունակել որոնումները, խնչպես և կարգի բերել ու աստիճանաբար հրապարակել բոլոր եղած նյութերը:

Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո, 1920-ական թթ. երկրորդ կեսից սկսած, երաժշտական ֆուկլորի հավաքման աշխատանքն աշխուժանում է, դառնում սիստեմատիկ ու պլանավորված գործ, ստանում է պետական օժանդակություն: Այդ գործին մեծ շափով նպաստում է ՀՍԽՖՍՀ Գիտության և արվեստի ինստիտուտը և, մասնավորապես, ականավոր բանասեր Մ. Արեղյանը: Ինստիտուտի գործունյա անդամներից մեկը՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը 1926 թ. մինչև իր կյանքի վերջին օրերը Հայաստանի տարբեր շրջաններում մշտապես կազմակերպում է ժողովրդական երգեր հավաքելու արշավներ: 1927—29 թթ. Հայաստանում պատկառելի բանակությամբ ժողովրդական երգեր է ձայնագրում Ք. Կուշնարյանի կազմակերպած արշավախումբը: Երաժշտական ուղադրության ոլորտում են գտնվում նաև ֆուկլորի հրատարակման, ուսումնասիրման և օգտագործման հարցերը, ժողովրդական գործիքների կատարելագործման խնդիրները: 1928 թ. սեպտեմբեր-հոկտեմբեր ամիսներին լուսժողովում Ա. Մռավյանի նախաձեռնությամբ հրավիրվեց ժողովրդական երգերի հավաքման հատուկ համախորհուրդ, որը որոշումներ ընդունեց ժողովրդական երաժշտությունը հավաքելու, ձայնագրելու և ուսումնասիրելու մրշտական աշխատանք ձեռնարկելու և ժողովրդական գործիքները լավացնելու

¹ Կ ո մ ի ա ս, Մ ի թ ու ջ ի կ ակնարկ հայկական ժողովրդական երաժշտության վերա (անտիպ հոդված), էջ 10:

² Ն ու յ ն տեղում, էջ 15:

մասին¹։ Շուտով լույս տեսան Սոլ. Մելիքյանի և Գ. Գարգաշյանի հավաքած վանա ժողովրդական երգերի երկու գրքույկները և Կոմիտասի ձայնագրած երգերի ժողովածուն։

Պատմա-գիտական հետաքրքրությունից զուրկ չէ նաև «Համախորհրդից» ղեկուս առաջ մամուլում ծագած ոչ մեծ բանավեճը՝ նվիրված ժողովրդական երաժշտության պաշտպանական էության և օգտագործման հարցերին²։ Սակայն ժողովրդական երաժշտությունն ուսումնասիրող գիտության և ժողովրդական երգի վերլուծության մեթոդների ընդհանուր հետամնացության պայմաններում³, ինչպես և երաժշտագիտության մեջ վուլգար սոցիոլոգիզմի մոդայացման հետևանքով ժողովրդական ստեղծագործության մասին ղեկ լսվում էին դոգմալական ու ոչ գիտական, սխալ ու խառնաշփոթ դատողություններ։ Սպ. Մելիքյանը՝ Կոմիտասի աշակերտը, հայ սովետական երաժշտության խոշոր գործիչը, որը շատ և արդյունավետ աշխատեց ֆոլկլորի հավաքման ու պրոպագանդման գործում, նաև գրում է որոշ տեսական աշխատություններ։ Բայց ուսումնասիրական բնադավառում կենդանի սրբակտիկայից կտրվելով, արևմտավրոպական երաժշտագիտության քարացած դոգմաներին (մասնավորապես լադերի ստադիալ տեսությանը) կուրորեն հետևելով և հայ ժողովրդական երաժշտության ինքնատիպությունը նսեմացնելով, նա հանդես էր գալիս սխալ եզրակացությունների։ Հայ ժողովրդական երաժշտության դասակարգային տարրերակման նրա արմատապես սխալ սխեման, ըստ որի աշխատավոր դասակարգի երգը ամենից ավելի պարզ կառուցվածք ունեցող պարերգերն են միայն, ժողովրդական երաժշտության լադերի նրա սխալ մեկնաբանումը, որի համաձայն հայ ժողովրդական երաժշտությունը իբրև կանգ է առել զարգացման նախնական մի շրջանի վրա, — այս բոլորը և նրա մի շարք այլ դատողությունները փաստորեն նշանակում էին հրաժարումն հայկական ժողովրդական երաժշտության հոյակապ գանձերից, այն գանձերից, որոնց հիման վրա ստեղծվել է մինչսովետական և սովետական հայ դասական երաժշտական արվեստը։

Չսայած ժամանակին Կոմիտասն անդուլ պալքարով հաստատեց հայ ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույնությունը, սակայն 1920-ական թվականներին այդ երաժշտությունը ղեկուս շարունակում էին բնութագրել «արևելյան» անորոշ տերմինով։ Դեռևս մամուլում երևան էին գալիս ժողովրդական երաժշտությունը փաստորեն արժեզրկող սխեմատիկ ու սխալ դրույթներ, ինչպիսին է, օրինակ, շարդյահը, սեզյահը, բայաթին և նման այլ եղանակները որպես «Արևելքի անդարձ հեռացող նահապետական պատմության կիսակեն-

¹ Այդ մասին տե՛ս «Տեղեկագիր ՀՍՍՀ Գիտ. և Արվեստի ինստիտուտի», 1929, № 4։

² Տե՛ս Ա. Աղամյան, Արևելյան երաժշտության մասին, «Զարյա Վոստոկա», 17 ապրիլի և 13 մայիսի, 1926։ Տե՛ս նաև Գ. Գեմիթյանի և Մ. Աղամյանի հոդվածները «Պորհրդային Հայաստանում», 29 հունիսի և 10 օգոստոսի, 1926։

³ Դա երևում է թեկուզ և նրանից, որ նույնիսկ Կոմիտասի արժեքավոր հոդվածները, նրա արժեքավոր մտքերն ու դադափարները ղեկուս անհրաժեշտ չափով յուրացված չէին։

⁴ Նկատի ունենալով Սպ. Մելիքյանի «Հայ երաժշտության պատմության ուրվագիծը» և «Հայ ժողովրդական երգի դամբանները»։ Այս վերջին, մեթոդոլոգիական տեսակետից անբնագունելի աշխատության մեջ կան, սակայն, առանձին ճիշտ և արժեքավոր գիտողություններ։ Օրինակ, սպեցիֆիկ մեղեդիական մոդուլյացիայի մասին գիտողությունը, որն ըստ էության հայ ժողովրդական երաժշտության մտածելակերպի դարգացած լինելն ակնարկող մի փաստ է և հակասության մեջ է մտնում հենց իր՝ Մելիքյանի թերազնահատող տեղեկների հետ։

դան հուշարձաններ» բնութագրելը և այդ «կենդանի արևելյան երաժշտության» սոցիալ-հոգևորանական բովանդակությունը «թանդարանային պատկանելիք» համարելը:

Ժողովրդական ստեղծագործության հարցերի հետագա մշակումը սկսվեց 1940-ական թվականներին և ընթացավ վուլգար սոցիոլոգիզմի ՌԱՊՄ-ական տեսության հաղթահարման ճանապարհով: Նոր գնահատում ստացան Կոմիտասի հայացքները, ժողովրդական ստեղծագործության վերաբերյալ եղած տեսակետները փոխվեցին հօգուտ այդ հայացքների: Դեռևս 1935 թ. հիմնվեց Ռ. Մելիքյանի ոգեշնչած և հետագայում նրա անունով կոչված «Երաժշտական դիտա-հետազոտական կարիներ»¹, որը Ա. Քոչարյանի ղեկավարությամբ ձեռնամուխ եղավ ֆոլկլորային նմուշների հավաքմանը: Հետագայում հրատարակվեցին մի շարք ժողովածուներ, որոնց թվում Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի կազմած Սայաթ-Նովայի, Շերամի և Զիվանու ժողովածուները, աստիճանաբար սկսեցին երևան գալ վերը նշված աշխատությունները: Այդ աշխատություններն առանձին-առանձին բնութագրելը դուրս է այս հոդվածի նպատակից: Մենք հասկիրձ կանգ կառնենք միայն Ք. Կուշնարյանի «Հայ մոնոդիական երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» աշխատության վրա¹:

Ք. Կուշնարյանի այս աշխատությունը բարձրարժեք և նշանակալից է նախ և առաջ նրանով, որ ալստեղ գիտականորեն հիմնավորված և հետևողականորեն բացահայտված են հայ ժողովրդական երաժշտության պատմության բոլոր փուլերը: Վերլուծությունը չի սահմանափակված ժողովրդական երաժշտության որևէ մեկ ճյուղով, այլ ընդգրկում է ողջ մոնոդիկ երաժշտական կուլտուրան՝ իր տարբեր ճյուղերի բարդ կապերով: Լուսարանված են հայ ժողովրդական երաժշտության սաղմնավորման պրոբլեմները, ընդ որում այդ երաժշտությունը քննարկվում է խեթական, ուրարտական, պարսկական, ասորեստանյան, բաբելոնական, սիրիական, հրեական կուլտուրաների հետ ունեցած կապերի և խաչաձևումների առնչությամբ:

Ք. Կուշնարյանի աշխատության մեջ բացահայտված են գյուղական երաժշտության բոլոր ձևերը՝ հնագույն համայնքների արխաիկ երգերից սկսած մինչև վիպական ու քնարական բովանդակություն ունեցող բացառիկ զարդացած մոնոդիաները, քննարկված է հայ մոնոդիկ երաժշտության այդ հիմնական ճյուղի զարգացման ամբողջ ընթացքը՝ ներառյալ նաև սովետական ժամանակաշրջանը: Ք. Կուշնարյանը ցույց է տվել գյուղական երաժշտության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները՝ ամեն մի առանձին փուլում, այսինքն լուսարանել է ձևերի գենեզիսը: Բացի ընդհանուր ռճական զծերից և ժանրային հատկանիշներից, պարզաբանված են երաժշտական ձևի ծավալման եղանակները, երգայնության տեսակները, լադա-ինտոնացիոն դարձվածքների շրջանակը, լադային և ութմական կազմակերպության հիմնական օրինաչափությունները և այլն:

Դյուղականին զուգահեռ, Կուշնարյանը պատմական առանձին փուլերով ուսումնասիրել է պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ մոնոդիական երաժշտության զարգացման ընթացքը: Առանձին ուղադրություն է հատկաց-

¹ Մոնոդիա, Ըստ Ք. Կուշնարյանի, կոչվում է երաժշտական այնպիսի միաձայն ստեղծագործությունը, որի ձևակառուցման մեջ մեղեդիական սկզբունքը ինքնաբավ նշանակություն ունի:

ված այս երաժշտության դասակարգային շերտավորման հարցին՝ պատմական տարբեր էտապներում, քննարկված են այդ ճյուղերի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները:

Ի դեպ՝ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության որոշ հատվածների, օրինակ, աշուղական երաժշտության հարցը մեզանում հաճախ բանավեճի առարկա է դարձել թե՛ այդ արվեստի «պրոֆեսիոնալ» բնույթի (այդ հասկացության իսկ իմաստի), թե՛ նրա դասակարգային բաժանման, և թե՛, վերջապես, նրա ժողովրդական-ազգային դեմքի տեսակետից: Այսպես օրինակ, «Հայ երաժշտության պատմության ուրվագծում» Սպ. Մելիքյանը գտնում է, որ XVIII—XIX դդ. հայ իրականության մեջ աշուղական կուլտուրան գերազանցապես արևելյան այլ ժողովուրդներից կատարված յուրացում է եղել: Կուշնարյանը բացահայտում է այդ ժամանակների հայ աշուղական երաժշտությունը սնուցած աղբյուրները: Դրանցից են, օրինակ, քաղաքային ժողովրդական երգը, մասամբ նաև մուղամաթը, որոնցից հայ աշուղական երաժշտությունը յուրացրել է առանձին տարրեր, ինքը ևս որոշ չափով ազդելով նրանց վրա: Քանի որ թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը գոյացել են քաղաքային բազմացեղ բնակչության էթնիկական տարրեր խմբերի ստեղծագործական փորձի փոխանակման պրոցեսում, ապա հենց դրանց միջոցով էլ աշուղական երաժշտության մեջ են անցել «ալ-ազգի» տարրերը: Սրա հետ մեկտեղ Կուշնարյանը ցույց է տալիս, որ նույն ժամանակների աշուղական երաժշտությունը ժառանգականորեն կապված է գյուղական երաժշտության, տաղերի արվեստի և հին-գուսանական երգերի (գլխավորապես լաղային կառուցվածքի) հետ: Դրա շնորհիվ էլ այն պահպանել է իր ազգային բնույթն ու ինքնատիպ գծերը:

Ընդհանուր առմամբ, ինչպես ցույց է տրված Կուշնարյանի աշխատության մեջ, այդ ժամանակաշրջանի անդրկովկասյան որոշ քաղաքների, օրինակ՝ Թիֆլիսի (ավելացնենք՝ նաև արևելյան մերձակա մի շարք քաղաքների) վերաբերյալ տարբեր ժողովուրդների քաղաքային երաժշտական կուլտուրաների բաժանման հարցը պետք է դնել այլ կերպ, քան դրվում է գյուղական երաժշտության վերաբերյալ: Մասնավորապես աշուղական արվեստում «էթնիկական սահմանները ոչ միայն խոչընդոտ չեն հանդիսացել տարբեր ծագում ունեցող աշուղների փորձի լայն փոխանակման համար, այլ գիտակցաբար և չանասիրությամբ հաղթահարվել են վերջիններիս կողմից: Այդ սահմանները հաղթահարելու ձգտման վառ ապացույցը խոսքային ստեղծագործությունն է Սայաթ-Նովայի, որը երեք լեզուներով էլ հավասարապես կատարյալ ոտանավորներ է ստեղծել»¹:

Կուշնարյանի աշխատության մեջ ցույց է տրված, որ հայ եկեղեցական երաժշտությունը սերտորեն կապված է եղել ժողովրդական երաժշտության հետ՝ գյուղական հետ համեմատաբար հին ժամանակաշրջաններում և ֆեոդալական առաջավոր խավերի երաժշտության հետ՝ զարգացած ֆեոդալիզմի դարերում: Դեռևս Կոմիտասն իր ժամանակին գյուղական և եկեղեցական միանման եղանակներ էր հայտնաբերում (նկատի ունենք, օրինակ, նրա հայտնի դասախոսությունը Փարիզում, 1914 թ.), դրանց փոխադարձ հարազատությունը ցույց տալու և գյուղականով և եկեղեցական երաժշտությունը գնահատելու համար:

¹ X. Кушнaрев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, էջ 255:

Այստեղ մոտեցումն այլ է՝ ցույց տալ եկեղեցական երաժշտության վրա գյուղական երաժշտության դորժած ազդեցության ուժը, այսինքն եկեղեցական երաժշտությունը դիտվում է գյուղականի գնահատման տեսակետից։

Հայ եկեղեցին, չնայած բմբուստացել է ժողովրդական երաժշտության դեմ, այնուամենայնիվ, հեռու չի մնացել ժողովրդական երաժշտության օգտագործումից։ Բայց եկեղեցին փոփոխել է այդ երաժշտությունը։ Կուշնարյանը ցույց է տալիս, որ եկեղեցին, վերցնելով ժողովրդական երաժշտությունը, գրկել է այն իր ունիվերսալ և պահպանել լադա-ինտոնացիան, ստեղծելով ձայնային բնույթի տիպական մոդելներ։ Ապացուցելով գյուղական երաժշտության փոխարկումը եկեղեցականի, հեղինակը հնարավորություն է ստացել հնուց պահպանված և համեմատաբար ճշգրիտ թվագրված եկեղեցական երաժշտության միջոցով խափանել գյուղական երաժշտության խոր հնությունների մեջ։ Ինչ վերաբերում է զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանին, ապա այդ ժամանակ եկեղեցական երաժշտությունը լայնորեն օգտագործել է ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ դուստնական արվեստի և, մյուս կողմից, տաղասացների արվեստի նվաճումները։ Մեզ հասած հոգևոր տաղերի երաժշտությունը անդրադարձնում է ժամանակի աշխարհիկ արվեստին բնորոշ շատ երևույթներ։ Այսպիսով, եկեղեցական երաժշտությունը առատ նյութ է տալիս ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման համար։

Ք. Կուշնարյանի աշխատության մեջ հայ երաժշտության զարգացումը քննարկված է ժողովրդի քաղաքական-տնտեսական և բնդհանուր-կուլտուրական կյանքի պատմության ֆոնի վրա, այլ կերպ ասած՝ երաժշտությունը դիտված է որպես ժողովրդական ողջ կուլտուրայի մի բաղկացուցիչ մասը։ Առանձնապես գնահատելի է, որ աշխատության մեջ երևան են բերված տարբեր կուլտուրաների փոխազդեցության ու խաչաձևման երևույթները ոչ միայն հնագույն շրջաններում, այլ նաև XII—XIII և XV—XIX դարերում։

Նույն աշխատության երկրորդ կեսը հիմնականում տեսական բնույթ ունի, բայց սերտորեն կապված է գենեզիսի հարցերի հետ։ Հեղինակի նպատակն է՝ մասնագիտորեն ու բազմակողմանի ուսումնասիրել հայ մոնոդիկ երաժշտության կոմպոզիցիոն հատկանիշները։ Կուշնարյանը շարունակել և զարգացրել է այն դադափարները, որոնք տեսության հարցերում արտահայտել էր Կոմիտասը։ Ելնալուր հարցը լադի պրոբլեմն է, որը սերտորեն կապակցված է լադային ինտոնացիայի օրինաչափությունների հետ։ Ի տարբերություն տեսական աշխատողների, որոնք սխեմատիկ դարձնելով աղքատացնում էին հայ ժողովրդական երաժշտության լադային հիմքը կամ զուտ էմպիրիկ բնույթ ունենին և հայ ժողովրդական երաժշտական մտածողության արդյունքները ներկայացնում էին միայն առանձին, կարծես թե «պատահականորեն» բարձր զարգացման հասած լադային նմուշներով, Կուշնարյանը մանրակրկիտ վերլուծության է ենթարկել հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերը, ցույց է տվել, որ այդ երաժշտության հիմքում ընկած է լադերի տրամաբանորեն կուլ կազմակերպված մի սխեմա, որը պատմական երկար ժամանակամիջոցում հետևողական կերպով զարգացել է։ Առաջինը նա կարողացավ այդպիսի լայն բնդգրկմամբ և գիտականորեն հիմնավորելով ապացուցել հայ ժողովրդական երաժշտության լադային հիմքի իրական հարստությունը։

Ընդհանուր առմամբ Կուշնարյանի գիրքը, որը նրա երկար տարիների հետազոտությունների արդյունքն է, համարձակ և նորարարական աշխատություն

է. այն վեր է հանում պատմական և տեսական սկզբունքային մի շարք հարցեր (օրինակ՝ ժողովրդա-երաժշտական երևույթների պատմական էվոլյուցիայի հարցը, ժողովրդական երգի կոմպլեքսային վերլուծության մեթոդը և այլն), որոնք կարևոր նշանակություն ունեն նաև այլ ժողովուրդների երաժշտագիտության համար: Զուտ գիտական արժեքին զուգընթաց այն կարևոր նշանակություն ունի նաև կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման համար:

Կուլնարյանի կապիտալ աշխատությունից բացի ստեղծված է նաև Խեմատիկայով նրան մոտ, թեև մասշտաբներով համեմատ, բայց նույնպես հետաքրքիր ու պիտանի մի այլ գործ՝ Մ. Բրուսյանի «Հայ գյուղական երգի կոմպոզիցիոն հատկանիշները» ուսումնասիրությունը:

* * *

Սովետահայ երաժշտագետները իրենց ուսումնասիրություններում արժարժեկ են ժողովրդական երաժշտության բազմաթիվ պրոբլեմներ, սակայն ոչ բոլոր հարցերն են դեռևս բավականաչափ լուսաբանված: Հայ ժողովրդական երաժշտության տեսաբանները գործունեության լայն ասպարեզ ունեն, շատ կան շուտօրինակ սիրված կամ քիչ ուսումնասիրված հետաքրքիր հարցեր: Դրանցից մեկը երաժշտության լեզվական ինտոնացիաների գենեզիսի հարցն է, որի հետ կապված են երաժշտության ազգային լեզվի մաքրության, նրա հարստացման ու զարգացման գործնական հարցերը:

Պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ օգտագործվող ինտոնացիաների շրջանակը այժմ շատ լայնացել է. հաճախ սովետական կոմպոզիտորները չեն քննդրում մեկ ժողովրդի երաժշտությունը մի ուրիշ ժողովրդի երաժշտության հետ խիստ կերպով անջատող սահմանները: Տարբեր կուլտուրաների խաչաձևումը և փոխգործակցությունը պատմական արմատներ ունեն, սակայն այն, ինչ ստեղծվել է այդ փոխգործակցության հիման վրա, դուրս չի ընկնում ազգային շրջանակներից: Ազգային կուլտուրաների սահմանների հարցն այժմ այլ կերպ է դրվում, քան Կոմիտասի ժամանակ, երբ տեղի էր ունենում ազգային կոմպոզիտորական լեզվի ձևավորումը: Իրավացի է «Կոմիտաս» մենագրության հեղինակ Ի. Յուլյանը, երբ նշում է, որ «Կոմիտասի մշակումներում ձևավորվում էր ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ինքնատիպ ոճը, այլև մշակվում հայկական նոր երաժշտական ոճը, որը հետագայի հայկական ողջ երաժշտության զարգացման հիմքը դարձավ»¹:

Պատահական չէ, որ նույնիսկ Կոմիտասի գործունեության օրոք երևան էին գալիս աշխատություններ, որոնց հեղինակները ժխտում էին հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյությունը: Կոմիտասը, որպեսզի երևան բերեր և զարգացներ ժողովրդա-ազգային երաժշտական լեզուն, պարտավոր էր սահմանափակվել ազգային տեսակետից առավել քննորոշով: Իսկ այժմ հայ երաժշտության մեջ հսկայական փորձ է կուտակված, տեղի է ունենում ազգային երաժշտական լեզվի հետագա զարգացում: Եղբայրական ժողովուրդների նոր, սոցիալիստական փոխգործակցության հիման վրա այդ հարցը այժմ վերանայվում է: Իրավացի է Արամ Խաչատրյանը, երբ գրում է, թե «երաժշտության մեջ ազգա-

¹ Н. Еолян, Комитас (опыт характеристики творческой личности), Автореферат, էջ 13:

յինի հասկացության նեղացումը աղքատացնում է մեր արվեստը, տանում է դեպի ազգային սահմանափակություն»¹։

Սակայն սահմանների հարցը մեզ մոտ վերանայվում է այնպիսի տեսանկյունով, որը չի հասցնում ամեն մի կուլտուրայի ազգային առանձնահատկությունների համահարթմանը։ Խոսքն այստեղ հարեան ժողովուրդների երաժշտության լադա-ինտոնացիոն հարստությունների օրգանական յուրացման մասին է, այդ հարստությունները տվյալ ազգային ոճին ենթարկելու, ազգային ձևերով վերամշակելու մասին։ Հարցը, իհարկե, չի սահմանափակվում միայն լեզվական ինտոնացիաներով, բայց, այնուամենայնիվ, դրանք շատ կարևոր են։ Հենց այդ պատճառով էլ մեզ համար անփոխարինելի է Կոմիտասի ստեղծագործության նշանակությունը երաժշտական լեզվի զարգացման գործում, իսկ պատմական ավելի լայն առումով խոշոր նշանակություն ունի րնդհանրապես լեզվական ինտոնացիաների գեներգիսի ուսումնասիրությունը։

Մինչև այժմ մենք դնում էինք գլխավորապես ամեն մի կուլտուրայի առանձնահատկությունների հարցը, և դա ճիշտ էր։ Այժմ ավելի լայնորեն պետք է դնել նաև եղբայրական ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրաների պատմական կապերի հարցը։ Անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրաները, դրանցից ամեն մեկի պարզ արտահայտված անհատականության պայմաններում, այժմ էլ պահպանում ու զարգացնում են փոխադարձ կապերը։ Հարկավ, այդ կապերը տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր չափերով են արտահայտված։ մասնավորապես հայ-ադրբեջանական և հայ-քրդական հարաբերություններում բավական շատ են ակնհայտ երաժշտական կապերը, որոնք արտահայտվում են ոչ միայն փոխադարձ կերպարային-ինտոնացիոն հարստացման մեջ, այլև ամենօրյա կատարողական պրակտիկայում։

Հայ ժողովուրդը շատ է սիրում և հաճախ կենցաղում կատարում է ադրբեջանական ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երգեր։ Հայաստանի քրդական գյուղերում կարելի է լսել հայ ժողովրդական երգեր, որոնք կատարվում են քրդերեն։ Մենք հաճախ ստորագրում լսում ենք հայ ժողովրդական երգերը նաև ադրբեջաներեն, րնդ որում ադրբեջանական աշխամբրների և մեներգիչների կատարման ազգային մաներայի հեռանքով դրանք ձևորեն բերում ադրբեջանական ժողովրդական ոճի որոշ գծեր։ Այսպիսի երևույթները պետք է դիտել որպես եղբայրական ժողովուրդների կուլտուրաները փոխադարձաբար հարստացնող, միմյանց մերձեցնող գործոններ։ Հետաքրքիր է նաև Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր քան իմ» երգի եղանակի հարցը։ Այդ եղանակը, ինչպես հայտնի է, գալիս է նազաշ Հովնաթանից։ Դեռևս XVIII դ. կեսերին այդ եղանակը տարածված է եղել Թիֆլիսում², իսկ հետագայում բոլոր երևույթին ավելի լայնորեն է տարածվել ու ժողովրդականացել և վերջերս, որպես ադրբեջանական ժողովրդական երգ, ձայնագրվել ու մտցվել է ժողովածուներից մեկի մեջ։

Ինչ վերաբերում է վրացական երաժշտության և անդրկովկասյան մյուս ժողովուրդների երաժշտության կապերին, այդ տեսակետից հատկապես հետաքրքրական են Արևելյան Վրաստանի մոնոդիկ միաձայն երգերը (օրինակ՝

¹ А. Х а ч а т у р я н, О творческой смелости и вдохновении, «Советская музыка», 1953, № 11, էջ 11։

² Այդ մասին տե՛ս Գ. Լ. Խոսյան, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգերը, «Տեղեկությունի ՀՍՍՀ Գիտության և Արվեստի ինստիտուտի», 1929, № 4, էջ 176։

հորովները), ինչպես և XVIII—XIX դդ. Ռիֆլիսի քաղաքային երաժշտությունը:

Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության պրոբլեմն ինքնին հետաքրքիր է (Կուլնարյանի վերահիշյալ աշխատության մեջ այս պրոբլեմը մասնակիորեն է միայն ընդգրկված): Վերջին դարերի հայ քաղաքային ֆոլկլորի ինտոնացիոն ակունքները ընդարձակ ու բազմազան են եղել, այստեղից էլ բխում է այդ երաժշտության ոճական որոշ տարատեսակությունը: Սակայն բազմաթիվ լավագույն նմուշների ազդային պարզ դեմքը անվիճելի է: Քանի որ քաղաքային ֆոլկլորը մեծ դեր է կատարել և շարունակում է կատարել կոմպոզիտորական երաժշտության զարգացման մեջ, այդ ֆոլկլորի հավաքումն ու ուսումնասիրությունը առանձին կարևոր նշանակություն է ստանում¹:

Հետաքրքրական և կարևոր է նաև հայկական երաժշտական ֆոլկլորի տերիտորիալ ճյուղավերումների և առանձին «բարբառների» հարցը (որի ուսումնասիրությունը ձեռնարկել էր դեռևս Կոմիտասը) ոչ միայն գյուղական, այլև քաղաքային ժողովրդական երաժշտության առումով. քաղաքային երաժշտության բնագավառում ավելի շատ նյութեր և արժանահավատ տվյալներ կան այդ հարցի ուսումնասիրության համար: Վերցնենք մի մասնավոր հանգամանք՝ Տ. Չուխաջյանի երաժշտական լեզվի պրոբլեմը: Մեր օրերում շարունակ ավելի համառ կերպով առաջ է բաշվում նրա երաժշտական լեզվի վերագնահատման հարցը: Անվիճելի է, որ Չուխաջյանը և XIX դ. երկրորդ կեսի արևմտահայ մյուս կոմպոզիտորները իրենց ստեղծագործության մեջ շատ հեռու էին հայ գյուղական երաժշտության լեզվից: Ժիշտ է, սակայն, Չուխաջյանի օպերաների լեզուն պարզապես իտալական կամ եվրոպական համարելը, ինչպես երբեմն արվում է, Կարծում ենք, որ իտալացիները «Արշակ I» օպերան լսելիս ոչ թե իտալական, այլ ազգային ուրիշ արմատներ կզգան նրա մեջ: Եվ բանն, իհարկե, գրական սյուժեն չէ. օրինակ, Գոնիցեալի «Պոլիսկո» օպերան նույնպես հայկական կյանքից և «Արշակ I»-ին մոտ պատմաշրջանից վերցրած սյուժե ունի, բայց երաժշտական լեզվի տեսակետից, բնականաբար, ընդհանուր ոչինչ չունի ոչ հայ երաժշտության, ոչ էլ Չուխաջյանի օպերայի հետ: Երբեմն նշվում է, որ Չուխաջյանն օգտագործել է հայ քաղաքային երաժշտության ոճը, բայց այս թեզն էլ, սովորաբար, ապրիորության սահմաններից այն կողմ չի անցնում: Այսպես ուրեմն, հայ քաղաքային ֆոլկլորի նեղ պատկերացման արդյունք չէ՝ արդյոք Չուխաջյանի երաժշտական լեզուն իտալական համարելը (երբ իտալացիներն իրենք, ամենայն հավանականությամբ, իտալական չեն համարի այն)²:

Վերցնենք մի այլ օրինակ. Ալ. Սպենդիարյանի «Ղաթնարձալի» նախաբանի ծագումը սովորաբար վերագրում են թաթարական աղբյուրներին, քանի որ Սպենդիարյանը Ղրիմում է ձայնագրել այն և մտցրել իր «Ղրիմի էսքիզներին» I սերիայի մեջ: Դեռևս Գ. Լևոնյանը 1929 թ. գրել է. «Կա մի հին եղանակ, որ նույնպես իր մեջ կրում է հայկական եկեղեցական եղանակի տարրեր: Այդ եղանակը, որքան ինձ հայտնի է, Կովկաս, ավելի ճիշտ՝ Շիրակ

¹ Հայկական քաղաքային ֆոլկլորի մասին տե՛ս նաև մեր հոդվածը, Հայկական ՍՍԽ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1959, N 1, էջ 67:

² Այս ասելով, չենք ուզում բոլորովին քաջասել իտալական և ընդհանուր եվրոպական երաժշտության այս կամ այն ազդեցությունը Չուխաջյանի երաժշտական լեզվի վրա:

են բերել թուրքահայ աշուղները անցյալ դարի 70-ական թվերին ու այդ եղանակով երգել «Ողջուն տվեք իմ Հայրենյաց» երգը: 80-ական թվականներին աշուղ Ջիվանին այդ եղանակը, քիչ փոփոխության ենթարկելով, հարմարեցնում է իր «Քույրերիս մեջ միշտ սղաղկաց» երգին, որ և մեծ ժողովրդականություն է գտնում: Երաժիշտ Ս. Դեմուրյանը առաջին անգամ այդ երգն ու եղանակը տպագրում է 1907-ին Պետերբուրգում իր «Քնար» անունով ձայնագրյալ ժողովածուի մեջ: Նույն այդ եղանակը, սակայն առանց երգի, Ղրիմում 1911-ին ձայնագրում է երաժշտագետ Ա. Սպենդիարյանը, անվանելով քարափական եղանակ (տե՛ս «Ղրիմի էսքիզներ», Ն 4): Արդյոք չի՞ կարելի ընդունել, որ այդ կլասիկ մելոդիան հայ-միջնադարյան եղանակ է, և Ղրիմ է հասել, թերևս տարել են այնտեղ Անիի զաղթականները: Այս ենթադրությունը ևս անհավանական չեմ գտնում...»¹:

Ահա, ժողովրդի մեջ այդքան վաղուց և այդքան լայնորեն արմատացած եղանակը աղգային ֆոլկլորի ոճից դուրս համարելը մի՞թե դարձյալ այդ ֆոլկլորի նեղացված պատկերացման արդյունք չէ: Հարցն իսկապես այդ մի եղանակի մասին չէ, որն այս դեպքում կարող է կամ ինքնուստինքյան մոտիկ ճանաչվել նաև թաթարական ֆոլկլորին, կամ իսկապես ժամանակին իր մեջ առած լինել այդ ֆոլկլորի որոշ գծեր. հարցը հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին է ու հասարակ: Ահա, այդպիսի հարցերի սլափասխանելու համար, մեր կարծիքով, անհրաժեշտ է ուսումնասիրել հայ քաղաքային երաժշտության նաև տերիտորիալ-«բարրառային» ճյուղավորումները: Չուխաջյանի ոճի կապակցությունը մասնակի հետաքրքրություն է ստանում XIX դ. երկրորդ կեսի Կ. Պոլսի հայկական երաժշտական կենցաղի ուսումնասիրությունը. կարևոր է նաև ընդհանրապես սփյուռքահայ՝ թե՛ անցյալ, և թե՛ ներկայումս գործող կոմպոզիտորների երաժշտությունը հայ ժողովրդական երաժշտական լեզվի տեսանկյունից ուսումնասիրելը:

Ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությունը մեզ համար ինքնանպատակ չէ: Ժողովրդական հարուստ կուլտուրայի մասին ամբողջական պատկերացում տալուց բացի, այն կոչված է նպաստելու կոմպոզիտորական ստեղծագործության փորձի ամփոփմանը և այդ ստեղծագործության հետագա զարգացմանը:

Սովետահայ երաժշտագետները զգալի նվաճումներ են ձեռք բերել կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ ժողովրդական ստեղծագործության անդրադարձումն ուսումնասիրելու ասպարեզում, մանավանդ Կոմիտասի, Սպենդիարյանի, Ռ. Մելիքյանի, Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործության կապակցությամբ: Ըստ էության, երաժշտագիտական (մանավանդ՝ վերլուծական) ոչ մի աշխատանք այդ հարցը չի շրջանցում: Սակայն այդ հարցում ստեղծվել է (և ոչ միայն մեզ մոտ) մի շարունակ՝ հաճախ երաժշտագետը սոսկ արձանագրում է, թե ֆոլկլորի ո՞ր ճյուղն է օգտագործել կոմպոզիտորը, «բառացիորեն» և մեջ բերել, թե փոփոխել է ժողովրդական եղանակը (ընդ որում, այս երկու

¹ Դ. Լևոնյան, վերը հիշված հոդվածը, էջ 176: Ավելացնենք՝ նույն այդ եղանակից (դարձյալ որոշ փոփոխությամբ) ծնունդ է առնում Կ. Աղայանի հոշակավոր «Մանիր, մանիր, իմ ճախարակի» մեղեդին (բանաստեղծությունը գրված է 1882 թ.), որը ձայնի և զաշնամուրի համար 1911 թ. մշակել է Ա. Տեր-Ղևոնդյանը: «Ճախարակի» մեղեդիին շափագանց հարադատանում է Ա. Խաչատրյանի «Սիմֆոնիկ պոեմի» սկզբնական և երգչախմբային մասի թեման: Վերջերս «Վայթարմայի» եղանակը ձայնագրված է նաև Ռոստովի հայերից:

ղեկըն էլ միանման գովասանքի են արժանանում)։ Սա մակերեսային մոտեցում է։ Երբեմն էլ վերլուծողը ճշնում է ֆոլկլորային սկզբնաղբյուր գտնել այնտեղ, ուր այդպիսին չկա և մտացածին անալոգիաներ է անում, դրանով իսկ ինչ-որ չափով նսեմացնելով կոմպոզիտորի ստեղծագործական նախաձեռնությունը։

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ, պատմականորեն վերցրած, միանգամից չէր, որ հայտնաբերվեցին և օգտագործվեցին ազգային հարուստ ֆոլկլորի բոլոր ճյուղերը՝ ստեղծագործական տարբեր ժանրերում։ Գոմիտասի ստեղծագործությունը կապված է գլխավորապես գյուղական ֆոլկլորի հետ, Ռ. Մելիքյանն ու Ա. Սպենդիարյանը ավելի լայնորեն ներգրավեցին քաղաքային երաժշտությունը, ներառյալ նաև մուղամաթի տարրերը։ Գուսանական երգի մշակումն ուղ սկսվեց, 1930-ական թթ. վերջից, իսկ նրա լայնորեն օգտագործումը պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ավելի ուշ (այստեղ մեծ դեր խաղաց ինչպես կլասիկ, այնպես էլ ժամանակակից գուսանների ստեղծագործությունը)։

Հայ երաժշտության մի լայն ասպարեզ լնդդրվող և ընդհանուր անունով հոգևոր կոչվող երաժշտության ինտոնացիոն հարստությունների լայնորեն օգտագործմանը (ուշ թե պարզապես մշակմանը) առաջին անգամ ձեռնամուխ եղավ Հ. Ստեփանյանը՝ իր առաջին սիմֆոնիայում, այնուհետև դաշնամուրային պրելյուդում և կվարտետում։ Գարեթի է ապել, որ մինչև հիմա տակավին քիչ են հայտնաբերված այդ երաժշտության օգտագործման հնարավորությունները։

Տաղերի և տաղային տիպի երաժշտության ստեղծագործական օգտագործումը նոր միայն սկսվում է, առաջին լուրջ փորձերից մեկը է. Հովհաննիսյանի չափազանց հետաքրքիր սիմֆոնիան է, որի մեջ շատ բան գալիս է նաև գուսանական կատարողական արվեստի տրադիցիաներից։ Մի շարք ստեղծագործություններում ակնառու հաջողությամբ օգտագործված է հանրահայտ «Կոռնկը»։

Թեև մենք թվեցինք հայ ժողովրդական երաժշտության համարյա բոլոր ճյուղերը, բայց չի նշանակում, որ այդ բոլոր ճյուղերը հավասարապես օգտագործված են և նոր տիպի հարստություններ չի կարելի գտնել ֆոլկլորում։ Դեռ չօգտագործված են մնում, օրինակ, միջնադարյան գուսանական երգերը, Գոմիտասի ձայնագրած, մասնավորապես իմպրովիզացիոն-դրամատիկական բնույթի երգերը, որ տաղային արվեստի մի նախատիպն են (Բ. Եղիազարյանի «Պաղ ջուր կուգար» հիանալի ստեղծագործության մեջ մշակված է Ակնա երգերի միայն մեկը՝ սիրային-լիրիկական գիծը)։ Վերջապես, դեռ ամեն մի ճյուղում կան չօգտագործված անսպառ հնարավորություններ և տեսակներ, մասնավանդ, եթե նկատի ունենանք պրոֆեսիոնալ երաժշտության բոլոր ժանրերն ու տեսակները, որոնց մեջ ֆոլկլորն օգտագործված է տարբեր չափերով։ Այսպես, օրինակ, համեմատաբար քիչ է օգտագործված գյուղական երաժշտության էպիկական ժանրը։ Կարևորը, սակայն, այն է, որ ֆոլկլորի ընդգրկումը շարունակ լայնանում է։

Դրա հետ մեկտեղ, մեր երաժշտությունը իր լավագույն նմուշներում վաղուց է հաղթահարել այն միակողմանիությունը, երբ որևէ ժանրում օգտագործված ժողովրդական նյութը պահպանում էր իր ֆոլկլորային նախաբնույթը և անպայման ասոցիացիա առաջ բերում ժողովրդական սկզբնաղբյուրի հետ։ Հարցն

այն չէ, թե պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ օգտագործվող ժողովրդական նյութը հարկավոր է այնքան և այնպես փոխել, որ նա այլևս չհիշեցնի սկզբնաղբյուրը. թող հիշեցնի, բայց իր մեջ բնորոշի նոր կերպար, ունենա ավելի բնդհանրացված բնույթ: Այդպես է, օրինակ, ժողովրդական նյութի օգտագործումը Ա. Խաչատրյանի Դաշնամուրային կոնցերտում և Երկրորդ սիմֆոնիայում, Ա. Հարությունյանի Սիմֆոնիայում, Է. Միրզոյանի Կվարտետում, Ջ. Տեր-Քաղետյանի Առաջին սիմֆոնիայում և այլն:

Ֆոլկլորի օգտագործման հարցում մյուս կարևոր երևույթն այն է, որ ժողովրդական ստեղծագործության տարրեր ճշուգերը կամ նրանց հատկանիշները աչժմ հաճախ երևան են գալիս ոչ թե առանձին-առանձին, այլ միավորված, բնդհանրացված ձևով: Օրինակ, բավական դժվար է որոշել, թե է. Հովհաննիսյանի Կվարտետում (որտեղ ինտոնացիայի, և ավելի լայն՝ մելոդիկայի ժառանգական կապը ժողովրդական երաժշտության մելոդիկայի հետ անփճելի է) ֆոլկլորի մասնավորապես որ ճշույն է օգտագործված: Չենք ասում այլևս այն ստեղծագործությունների մասին, որտեղ հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններից բխող երաժշտական լեզուն այնքան բնդհանրացված է, որ անմիջականորեն չի առնչվում ֆոլկլորի հետ (Ա. Բարաջանյանի «Բալլադը», բացառությամբ իր վեջին վարիացիայի, Տրիոն, Ա. Խաչատրյանի «Սպարտակը» և այլն):

Ֆոլկլորի բնկալման, օգտագործման կամ անդրադարձման այս իրողությունները սովետահայ երաժշտական լեզվի զարգացման կարևոր երևույթներից են և պետք է գտնվեն մեր երաժշտագետների ուշադրության կենտրոնում:

Ոչ պակաս կարևոր է սովետական ժամանակաշրջանի երաժշտական ֆոլկլորի հատուկ ուսումնասիրությունը: Այդ ֆոլկլորը քիչ է ուսումնասիրված ոչ միայն մեզ մոտ, այլև ուրիշ տեղեր: Հետաքրքիր է, որ երբեմն սովետական ժողովրդական երգ (երաժշտական առումով) հասկացության օրինաչափ լինելն անգամ վեճի առարկա է դառնում: Շատերը նշում են, որ այդ երգերում խոսքերը նոր են, իսկ եղանակները՝ մեծ մասամբ հին: Ոմանք պահանջում են որոշել մինչև սովետական և սովետական երաժշտական ֆոլկլորի ճշգրիտ սահմանները, իսկ ուրիշները՝ դա՛նում են, որ պետք է ոչ թե անջատել և «սահման» փնտրել, այլ միավորել ու հայտնաբերել, թե սովետական շրջանում ինչպես են արտահայտվում հնից եկող տրադիցիաները:

Այսպիսի վեճերի առաջացումը բնական է, քանի որ հաճախ մենք ժողովրդական երաժշտության մեջ սովետական շրջանում կատարված փոփոխությունների մասին սոսկ ապրիորի ենք խոսում: Ինչ խոսք, որ փոփոխություններ կան: Նախ՝ դիտարկանքներն ճիշտ չէ երգի խոսքն ու եղանակը միմյանցից անջատել և խոսել մեկի՝ նոր, մյուսի՝ հին լինելու մասին: Այդ է սովորեցնում մեզ Կոմիտասի երաժշտագիտական փորձը: Այն երգը, որի մեջ խոսքն ու եղանակը չեն միաձուլված մի միասնական զաղափարի արտահայտման համար, մեզմ ասած, լավ երգ չէ, շինծու է և չի կարող կոլեկտիվ կերպով մշակված ու հղկված ժողովրդական ստեղծագործության նմուշ համարվել: Այդպիսի «երգերը», որ աչժմ նույնպես հանդիպում են, միշտ էլ եղել ու անցել են: Պարզ է նաև մի ուրիշ բան. երաժշտական լեզուն, ինչպես և խոսակցական լեզուն, միանգամից և ամբողջությամբ չի փոխվում: Նրա հիմնական տարրերը, հիմնական արտահայտչական միջոցները պահպանվում են, տեղի է ունենում այդ միջոցների նոր բնորոշություն, նոր տեսակի օգտագործում:

Սովետական դարաշրջանի համար բնորոշ է ժողովրդական ստեղծագործության նոր տեսակների երևան գալը (ինքնագործ արվեստը), մասսայական ստեղծագործության մոտեցումը պրոֆեսիոնալ արվեստին: Կյանքի նոր պայմաններն առաջ են բերում հին ձևերի ու ժանրերի զարգացում: Հին կենցաղի և, մանավանդ, աշխատանքի հին ձևերի հետ կապված շատ ժանրեր ու տեսակներ մահանում են: Սիրային-լիրիկական ժանրի նորոգման հետ մեկտեղ, պահպանվում են երիտասարդական երգերն ու պարերգերը և մի քանի ուրիշները, որոնք օրգանապես հարմարվում են խոսքի նոր բովանդակությանը: Այս բոլորի մեջ ժողովուրդը հաշվի է առնում և անդրադարձնում է իր դարավոր երաժշտական-ստեղծագործական փորձը, բայց դրսևորում է նոր ձևով, բնորոշելով այն միջոցները, որոնք պիտանի են նոր, կենսահաստատ գաղափարներ, ժամանակակից կերպարներ ու տրամադրություններ հաղորդելու համար: Ք. Կուլչնարյանն իր նույն աշխատության մեջ ժամանակակից մի շարք երգերի վերլուծության հիման վրա ցույց է տալիս այդպիսի միջոցներից մի քանիսը: Դրանցից են լուսավոր մաժորի դերի մեծացումը, ձևի ստրոֆիկական կառուցվածքը: ու պարզությունը, քայլերգային ու պարային ուրիշների նշանակության բնորոշումը և այլն. բնորոշ երևույթ է սուբյեկտիվ սկզբունքի հաղթահարումը: Նոր ժողովրդական երգերում քաղաքի և գյուղի երաժշտության տարբերությունը աստիճանաբար փոքրանում է, որոշ դեպքերում փոքրանում է նաև գյուղական և գուսանական երաժշտության տարբերությունը: Այս բոլորը մեր ժողովրդի հոգեկան կյանքում տեղի ունեցող պատմական նշանակալից պրոցեսի, նորի գոյացման պրոցեսի արտահայտություններ են: Սենք պարտավոր ենք ուսումնասիրել այդ, պարզել, թե ո՞ր գործոններն են այստեղ ղեր խաղում, ինչ տենդենցներ կան: Մենք պետք է կարողանանք ճիշտ գնահատել այդ պրոցեսը և նպաստել նրա զարգացմանը:

Սրանք են, ահա, սովետահայ ֆոլկլորիստիկայի մի շարք հիմնական, քիչ կամ բնավ չուսումնասիրված հարցերը: Ֆոլկլորի ասպարեզում աշխատանքը հաջողությամբ շարունակելու համար պահանջվում է վճռականորեն բարելավել ժողովրդական ստեղծագործության հավաքման ու հրապարակման գործը: Այստեղ ևս մենք ստիպված ենք պատմությունը վերհիշել. սովետահայ երաժիշտ-բանահավաքները, իրենց լաթն հնարավորություններով հանդերձ, միասին վերցրած միայն մի փոքր ավելի շատ երգեր են հավաքել, քան հավաքել էր ժամանակին Կոմիտասը՝ մենակ: Մա միայն քանակական ցուցանիշ է. ինչ վերաբերում է որակական ցուցանիշին, վիճակն ավելի վատ է: Չի կարելի հաշտվել այն տեսակետի հետ, թե իբր Կոմիտասը հավաքել-սպասել է ժողովրդի մեջ եղած բոլոր լավագույնը: Ժողովրդական ստեղծագործությունը անվերջ շարունակվող ու նորոգվող պրոցես է: Պետք է կարողանալ հայտնաբերել բարձր գեղարվեստական նմուշները, իսկ սա հեշտ գործ չէ, պահանջում է վարպետությունն ձեռք բերել, ժողովրդական երգի հավաքման մեթոդները մերձեցնել կյանքին, ժողովրդի ստեղծագործական պրոցեսին, պահանջում է կադրեր պատրաստել:

Ժողովրդական երաժշտության թե՛ ուսումնասիրման և թե՛ հավաքման գործում մենք պետք է շարունակենք մեր դասական երաժիշտների ուսանելի ավանդները, հանդիսանանք նրանց սկսած գործի արժանավոր շարունակողները:

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ АРМЯНСКОЙ
НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Р. А. АТАЯН

(Р е з ю м е)

Изучение армянской народной музыки, выявление и творческое претворение ее лучших традиций — одна из важнейших задач армянских советских композиторов и музыковедов. В Советской Армении создан ряд исследований по народной музыке.

В статье критически прослеживаются достижения армянского советского музыкознания в области изучения народной музыки, а также ставятся отдельные неизученные или еще мало изученные важные вопросы.

Музыкальное творчество армянского народа стало объектом внимания и пропаганды еще в первой половине прошлого века. Во второй половине XIX века положено было начало собиранию, записи и изучению народных мелодий. Одно из эффективных начинаний в этой области — запись и описание танцевальных напевов, городских песен и мугамов, осуществленные Н. Ф. Тиграняном в 80-х и последующих годах.

Много труда вложили в эту область и западноармянские музыканты Е. Тнтесян, Н. Ташчян и др., но среди деятелей прошлого, изучавших армянскую народную музыку, самой крупной фигурой был Комитас. Именно на опыт Комитаса и опираются современные армянские музыковеды, изучающие народное творчество.

Среди всех работ в области изучения армянского музыкального фольклора ярко выделяется фундаментальный историко-теоретический труд Х. Кушнарева. Принципиально важные исторические и теоретические вопросы, поднятые в этом труде, придают ему значение, выходящее далеко за пределы армянского музыкознания.

Основные проблемы, касающиеся развития армянской народной музыки, до настоящего времени изучены еще недостаточно. Мало изучен, например, вопрос генезиса языковых интонаций, с которым связаны вопросы чистоты национального языка, его обогащения и развития в композиторском творчестве. Своего дальнейшего изучения ждет проблема взаимовлияния народномызыкальных культур соседних народов. Все это тем более важно, что теперь круг используемых интонационных источников очень расширен, композиторы зачастую не видят тех рамок, которые резко отделяли искусство одного народа от искусства другого. Вопрос о границах национальных культур теперь стоит шире, чем стоял, например, у Комитаса; но и теперь этот вопрос ставится в таком аспекте, что не приводит к нивелированию национальных особенностей каждой культуры. Очень важно дальнейшее изучение проблемы городского музыкального фольклора, и не только в свете выявления новых, еще мало используемых народнопесенных богатств, но и правильной оценки ряда значительных явлений композиторского творчества

прошлого. Весьма важны и такие вопросы, как преломление народной музыки в композиторском творчестве, новые явления в восприятии, использовании или отображении фольклора, изучение фольклора советского времени и изменений, происходящих в народной музыке на настоящем этапе. В статье подчеркивается необходимость решительного улучшения дела собирания и публикации народного творчества.