

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼՍԻ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ ԳԵՐԸ ՀԱՅ ՆՈՐ ԵՐԳԻ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Ա. Հ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

1861 թ. Կոստանդնուպոլսում սկսեց հրատարակվել «Քնար հայկական» երաժշտական պարբերականը: Դա երաժշտության հարցերով զբաղվող մեր անդրանիկ մասնագիտական հանդեսն էր, որ նպատակ ուներ հայկական միջավայրում հետևողականորեն ու պարբերաբար սերմանել երաժշտական գիտելիքները, ինչպես նաև ժողովրդականացնել նոր երգերը (որոնք նշանավորում էին հայ երաժշտության նոր ուղղությունը): Դա մի շրջան էր, երբ մոնոդիկ երգը վերահում էր կամերայինի՝ գործիքային նվագակցությամբ:

Հանդեսը արտացոլում էր 60-ական թթ. հայ հասարակության լուսավորության ու առաջագիմության ձգտումը, որ թեժացել էր ազգային-ազատագրական տրամադրությունների ուժեղացումով: Հետագայում, երաժշտական կրթության ավելի լայն տարածման համար, այդ հանդեսի հիման վրա ստեղծվեց երաժշտական ընկերություն, որի մեջ մտան Կոստանդնուպոլսի հայ մտավորականության լավագույն ներկայացուցիչները:

Երաժշտական առումով «Քնար հայկականը» տակավին հեռու էր ազգային առանձնահատկությունը լիովին արտահայտելուց: Բայց պրոֆեսիոնալիզմի, կամերային ոճի պատմության առումով հանդեսը մեծ նշանակություն ունի: Այստեղ վերջնականապես բյուրեղացան դարի երկրորդ կեսին ժողովրդականություն վայելող քայլերգների, խնջույքի և պարային երգերի, ուժանասների ժանրերը: Նկատելի է խոսքի և երաժշտության կապը: Տակավին բացակայում է բանաստեղծական տեքստի նուրբ հոգեբանական բացահայտումը, բայց ակնառու է ավելի մասնագիտական մոտեցումը այդ հարցին, ուշադրությունը բանաստեղծական կառուցվածքի, երաժշտության մեջ դրա արտացոլման հանդեպ: Հանդեսի հեղինակներին զբաղեցնում է նաև երաժշտական կերպար ստեղծելու խնդիրը:

Այդ հանդեսի հետ է կապված երաժշտական-հասարակական խոշոր գործիչ, կոմպոզիտոր Գ. Երանյանի (1827—1862) ջանքն ու վաստակը: Նրա անունը երկար ժամանակ հանիրավի մոռացված էր: Ու եթե արևմտահայ մամուլը ժամանակ առ ժամանակ անդրադառնում էր նրան, ապա արևելահայ թերթերի ու հանդեսների էջերում գրեթե ոչ մի հիշատակումի չենք հանդիպում, բացի Ծ. Բաղդասարյանի հոդվածում տեղ գտած միանգամայն արդարացի այս մի քանի տողից. «Տակավին 60-ական թվականներին էր, որ Գ. Երանյանը՝ մեր նոր երաժշտության հիմնադիրը, գրեց մի քանի երգեր ու ուժանասներ, որոնք նախանձելի ընդունելություն գտան, տարածվելով ամեն տեղ, ուր հայեր կան»:

Գ. Երանյանի ուժանասներն ու երգերը աչքի են ընկնում իրենց մեկանխույժ արևելյան մեղեդիներով, որ մասամբ հորինված են եվրոպական երաժշտության ազդեցությամբ: Երանյանը առաջինն էր, որ փորձեց ուժանասներ գրել՝ ի մի ձուլելով արևելյան և եվրոպական երաժշտությունը, մի բան, որ նրան հաջողվեց: Դրա համար էլ նրա «Կիլիկիան» հաճույքով լսում են թե եվրոպացին և թե արևելցին...»¹:

Գ. Երանյանի երգերից պահպանվել են միայն մի քանիսը, որոնցից լավագույններն են «Հայաստանը» և «Կիլիկիան»:

«Կիլիկիա» երգ-ուժանասը մեր ժողովրդի առավել սիրած երգերից է: Ահա արդեն հարյուր տարուց ավելի է, որ այն ապրում է մարդկանց սրտերում, ջերմացնելով հայրենիքի սիրով: Տարիներ շարունակ դա եղել է խորհրդանշելու հայ ժողովրդի փայփայած այն հույսի, որ երբեք Հայաստանը վերստին կլինի ազատ ու երջանիկ:

Այդ հույսերի արձագանքն էր համանուն բանաստեղծությունը, որ գրել է Ն. Ռուսինյանը 1860 թ. Կիլիկիա կատարած ուղևորության առիթով: Երգն իր վրա կրում է եվրոպական երաժշտ-

¹ Ծ. Բաղդասարյան, Երգ և ուժանասը XIX դարում, «Գեղարվեստական ալբոմ», ժողովածու՝ նվիրված Հ. Այվազովսկու հիշատակին, 1903, Ս. Պետերբուրգ:

տության նկատելի ազդեցությունը: Բայց հայ երաժշտության համար բնորոշ տարրերի առկայությունը (հարմոնիկ միջնորի ընդգծված ձևով մեծացրած սեկունդա, մերձեցում դոմինանտին մեծացրած սեկունդայի միջոցով՝ ներառնելով վերին տոնիկան, որ, թվում է, ներքևի տոնիկա ունեցող երկակի լադ է և այլն) խոսում է հոգուտ այդ երգի և լիովին հասկանալի է դարձնում նրա մեծ ժողովրդականությունը:

«Հայաստան» ռոմանս-արիան գրվել է բանաստեղծ Հովնան Միրզա-Վանանդեցու տեքստով: Անցյալ դարի սկզբներին հորինված այդ գործն արտահայտում է հայկական կլասիցիզմի առավել զնահատելի կողմը՝ հայրենասիրության գաղափարը, որը մարդկային կենդանի զգացմունքի ջերմություն էր հաղորդում այդ սխուլաստիկ զրականությանը: «Հայաստանը» հանդիսավոր կոնցերտային արիա է, գրված լայն շնչով, ղերծ վերամբարձության կամ ցուցադրական փայլի որևէ նշույլից:

Բանաստեղծությունն սկսվում է այսպես. «Մայր Հայաստան, երկիր դրախտավայր»: Կոմպոզիտորը դնել է նետում «մայր» բառը, և երգն ուղղակի սկսում է «Հայաստան» հղումով: Եվ դա պատկերը դարձնում է ավելի վեհ, ղերծ պահում զգացմունքայնությունից: Դանդաղ, հավասարաչափ վերելքը՝ մաժորի կայուն հնչյուններով, ստեղծում է հայրենիքի զարմանալի ընդգրկուն պատկերը, լայն շունչ հաղորդում նրան: Դրան հետևում է մի կանգառ, որն ավելի է գամում ունկընդրի ուշադրությունը այդ պատկերին: Երգի մեջ գտնված է տոնի հանդիսավորության և սըրտահույզ կանտիլենայի համահնչունությունը: Այստեղ լիովին համերաշխվել են ոճական առումով իրարից այնքան տարբեր այնպիսի տարրեր, ինչպիսիք են եվրոպական հենքը և ազգային բնորոշ հնչյունը: «Հայաստան» ռոմանս-արիան հայկական վոկալ լիրիկայի լավագույն նմուշներից է:

«Կիլիկիա» և «Հայաստան» երգերը, ծնվելով պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորի գրչի տակ, մըտան ժողովրդի մեջ ու դարձան նրա սեփականությունը: Հեղինակի անունը գրեթե մոռացվել է, իսկ երգերը շարունակում են ապրել գեղարվեստական լիարյուն կյանքով:

Դ. Երանյանը մեղեդի հորինելու մեծ ձիրքով օժտված կոմպոզիտոր էր: Ըր ստեղծագործության մեջ նա հմտորեն զուգորդել է ազգայինի գծերը եվրոպական երաժշտության կանոնների հետ: Պետք է ասենք, որ նա, ինքնուրույնաբար տիրապետելով երաժշտության եվրոպական գրելակերպին, չի հասել իսկական պրոֆեսիոնալիզմի բարձունքներին: Ցավալի է նաև, որ անժամանակ կտրվեց երիտասարդ երաժշտի կյանքի թելը: Անտարակույս, եթե նա ապրեր և երաժշտական կրթություն ստանար եվրոպայում, հանձին նրա մենք կունենայինք մեծանուն մի երաժիշտ: Եվ, այնուամենայնիվ, նա իր արժանի տեղն է զբաղել հայ երաժշտության մեջ և նրա անունը հիշվում է ակնածալից հարգանքով ու երախտագիտությամբ:

«Քնար հայկական» հանդեսի առաջին հեղինակներից էր Թաշչյանը՝ 1860—1870-ական թթ. մի բեղուն երաժշտական գործիչ, հայ եկեղեցական պրոֆեսիոնալ երաժշտության խոշոր գիտակ, աչքի ընկնող տեսարան, կոմպոզիտոր, մանկավարժ, հրապարակախոս և երաժշտա-պարբերական հրատարակությունների կազմակերպիչ: Նրա երգերը ժամանակին լայնորեն տարածված էին: Դրանցից կարելի է հիշել հետևյալները. «Թե թե ունեի» (Ս. Ֆելեկյան), «Ո՛հ, զի չքնաղ զգացմանց ի վառ» (Վ. Մանկունի), «Հնչեսցե՛ք լարք», «Ով հայկազունք», «Օտար ասունք ցրված ի սփյուռ» (Ե. Մուրադյան), «Հուր բարկության» (Սևտեֆյան), «Հանգիստ իմ անույշ» (Ս. Շահադիզ) և «Քո ցուրտ շիրմիդ վրա» (Մ. Պեշիկթաշլյան):

Այդ երգերի և «Քնար հայկական» հանդեսի համարների միջև սկզբունքային տարբերություն չկա: Դրանք միևնույն «եվրոպիզմներն» են՝ ղրսկորված երաժշտական արտահայտչության առանձին բաղադրիչների մեջ: Մյուս երգերից էականորեն տարբերվում է «Հանգիստ իմ անույշ» ռոմանսը: Սա, ըստ երևույթին, գրվել է կոմպոզիտորի էջմիածնում գտնված ժամանակ, 1873—74 թթ.: Օգտագործված է արևելահայ բանաստեղծ Ս. Շահադիզի տեքստը, իսկ մեղեդին վառ արտահայտված ազգային գունավորում ունի: Դրա հետ մեկտեղ, մեղեդու մեջ զգացվում է ինչ-որ կաշկանդվածություն, և դա գալիս է նրանից, որ կոմպոզիտորը ջանացել է իրրև հիմք առնված ժողովրդական հնչյունը զուգորդել եվրոպական կառուցվածքի և մելոդիկ շարժման հնարներին հետ:

Այդ երգի օրինակը մի անգամ ևս վկայում է, որ Կոստանդնուպոլսի երաժշտական հոսանքի տաղանդավոր ներկայացուցիչները հայ երաժշտությանը անհամեմատ ավելին կտային, եթե չլինեք նրանց ողբերգական կտրվածությունը հայկական երաժշտության վաղնջական հողից:

Այդ կապակցությամբ արժե անդրադառնալ մի հոդվածի, որը, մեր կարծիքով, չափազանց հետաքրքրական է իր առաջ քաշած խնդիրներով ու դրանց մեկնաբանությամբ: Խոսքը Ե. Տնտեսյանի «Ազգային երաժշտություն» ծավալուն հոդվածի մասին է, որ տպված է 1867 թ. «Սիոն»

հանդեսում: Մենք չենք փորձի քննել հողվածի արժարժած բոլոր հարցերը, այլ կանդրադառնանք դրանցից միայն մի քանիսին, որոնք առնչվում են մեր թեմային: Հողվածում իր արտացոլումն է գտել այն իրողությունը, որ հայրենի հողից հայ առաջին երաժիշտ-պրոֆեսիոնալների կտրվածությունը զգալիորեն նվազեցրել է նրանց ավանդը հայ երաժշտության մեջ:

Եվ այսպես, «Ազգային երաժշտություն» հողվածում կարդում ենք. «Շատ հավանական է, որ մեր ազգն ալ յուր մասնավոր եղանակներն ունեն. սակայն թե՛ մեր ազգի պատմության պատճառով, և թե՛ եկեղեցիին դուրս հրապարական հանդեսներ կամ բանասերներ, մեզ հատուկ ժողովրդական բանաստեղծներ և երաժիշտներ չունենալնուս և շատ անգամ օտար լեզու, հետևաբար և եղանակ գործածելնուս համար եկեղեցիե դուրս մեր ազգային եղանակներն անհետ եղած են և այսօր ոչ տեղական և ոչ բառական նշանակությամբ ազգային մասնավոր եղանակ մը չենք կարող ցուցանել... Քանի մը տարիի ի վեր ազգային հրգերն ամենն ալ օտար եղանակներու վրա երգված են»²:

Ե. Տնտեսյանի հետևությունները բխում են իրերի իսկական վիճակը չիմանալուց: Նրան հայտնի չէին հայ աշուղները՝ իրենց արվեստի հարուստ ավանդույթներով, զեղչկական երաժշտության վիթխարի ավանդը: Իրա հետ մեկտեղ հողվածում հավաստվում է հայ եկեղեցական երաժշտության ինքնատիպությունը, որը երկար տարիներ Ե. Տնտեսյանից հետո էլ ժխտվում էր և որը շատ ավելի ուշ հեղինակավոր կերպով հավաստեց Կոմիտասը իր հողվածներում:

Նուրբ լսողությամբ օժտված երաժշտի ուշադրությունը դրավեցին երաժշտական ազգային հնչման (интонирования) առանձնահատկությունները տարբեր ժողովուրդների մոտ և դրանց կարևորությունը երաժշտության ազգային ինքնատիպությունը հաստատելու առումով. «Երաժշտական ազգային հնչյուն, որով տարբեր ազգերի անձինք կորոշվեն միևնույն երգն երգելու ատեն. զոր օրինակ, բոլոր արևելցու ընտանի և շատ տեղ մայրենի օրորներու հատկացած և արարեցին «հիճազ» կոչված եղանակով երգ մը՝ երբ հույն մը կամ հրեա մը երգե, իրեն ազգային արտասանությունը և կոկորդային կամ ոնգային և այլն երաժշտական հնչյունը այնպես մը կհնչե, թեև ոչ դիտմամբ, որ լսողը անմիջապես կիմանա իրեն ինչ ազգե ըլլալը: Մեր ազգայիններեն տեղ-տեղ բնիկ հայաստանցիներն քիչ շատ պահած են այս երաժշտական հնչյունը, որոնց մեջ որչափ օտար ճաշակ ալ մտած ունա՝ տակավին ազգային նշանակություն ունի իրենց ազգային բերանացի հնչյունը՝ բաղդատությամբ Պոլսո և շրջակայից, որտեղ ոչ միայն ակամա մտած է օտար երաժշտական ճաշակ, այլ մանավանդ մրցումն ալ կա նաև դասատվաց մեջ, իթե հնար է, բոլորովին օտար երաժշտության հետեւելու համար...»³:

Սակայն հայ երաժշտության ետ մնալու պատճառների վերլուծությունը դեռ բավական չէր այդ խնդրի հետ կապված դժվարությունները հաղթահարելու համար: Առջևում էր ազգային երաժշտական արվեստի հարուստ հնարավորություններն օգտագործելու և լայնորեն ժողովրդականացնելու դժվարին ու տքնաջան աշխատանքը:

Կոստանդնուպոլսի երաժիշտներն ու ամբողջ առաջավոր հասարակայնությունը քիչ բան չարեցին այդ ոչ դյուրին և շնորհակալ ասպարեզում: Աշխատանքը տարվում էր տարբեր ուղղություններով. ստեղծվում էին երաժշտական երկեր, հրատարակվում էին երաժշտական հանդեսներ, գրվում էին երաժշտության հարցերին նվիրված հողվածներ: Երգեր էին հորինում ոչ միայն պրոֆեսիոնալ երաժիշտները, այլ նաև մշակույթի ուրիշ բնագավառների մարդիկ (Մ. Պեչիկթաշլյան, Խ. Նար-Պեյ, Ս. Պալյան և այլոք):

Հայկական երգի երկու հրատարակիչները՝ Տնտեսյանն ու Գավաֆյանը, արյունարբու Արդուլ Համիդի հայահալած քաղաքականության առաջին զոհերը դարձան: Վերջինիս հաջողվեց փախչել Կոստանդնուպոլսից, իսկ Տնտեսյանը, որ ձերբակալվել էր 1881 թ. հունվարին, երեք ամիս անց մեռավ բանտում:

Պահպանվել են Ե. Տնտեսյանի «Նվազք հայկական» հանդեսի մի քանի համարներ: Մասնագիտական մակարդակով դա ինչ-որ չափով զիջում է «Քնար հայկականին», բայց թեմատիկայի և նյութի ընդգրկման առումով նշանակալիորեն ավելի բազմազան է: Լայնորեն ներկայացված է արևելահայ բանաստեղծների ստեղծագործությունը, ընդ որում բանաստեղծությունների բազմապիսի ծանոթագրումները վկայում են հրատարակչի ձգտումը՝ լուսարանել երգի, նրա ստեղծման պատմությունը: Այստեղ միաժամանակ մենք տեսնում ենք հոգևոր երգի մի նմուշ՝ Ն. Համբարձումյանի «Քրիստոս հարյավը»: Վառ արտահայտված ազգային բնույթով նա առանձնանում է ժողովածուի մյուս երգերից: Աչքի է զարնում ներդաշնակման ուրույն մեթոդը, որ արմատապես տարբեր-

² «Սիրուն», Կ. Պոլիս, 1867. N 6—9:

³ Նույն տեղում:

վում է մյուս երգերի ֆակտուրայից: Այստեղ կիրառված է պոլիֆոնիկ երկձայնությունը հին վարպետների ոճով, բայց դրա հետ մեկտեղ զգացվում է լադային միջոցներով երկրորդ ձայնին ինչ-որ շափով ազգային ինքնատիպություն հաղորդելու միտումը:

Կոստանդնուպոլսի երաժիշտների շարքում ամենախոշոր դեմքը, որի ստեղծագործությունը վիթխարի նշանակություն ունի հայկական պրոֆեսիոնալ նոր երաժշտության համար, Տիգրան Չուխաջյանն է: Նա, ըստ էության, մեր առաջին երաժիշտ-պրոֆեսիոնալն է՝ ոչ տեղական, այլ Եվրոպական մասշտաբով: Չուխաջյանի դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ մեծ է ու նշանակալից: Նրան է պատկանում հայկական անդրանիկ օպերայի և երաժշտական կոմեդիայի ստեղծման պատիվը: Լինելով վոկալի մեծ վարպետ, նա հորինել է շատ երգեր, որոնցից լավագույնները այսօր էլ հնչում են համերգային բեմերից:

Չուխաջյանի երգերից լիարյուն կյանքով են ապրում այն գործերը, որոնցում ավելի վառ է չրսևորվել երաժշտության ազգային նկարագիրը, ինչպես, օրինակ, «Դարունը», «Ձմեռն անցավ», «Հերիք որդյակ», «Ջեթունցիների քայլերգը»: Ուզում ենք սրանց ավելացնել նաև հանիրավի մոռացված «Միա և Մերա» («Մի անգամ») ողմանսը:

«Դարունը» հորինված է հայկական քնարերգության լավագույն նմուշներից մեկի տեքստով: Դա 1860-ական թթ. հայկական ողմանտիզմի սքանչելի մի կոթող է, որի մեջ զուգորդվել են սրտահույզ լիրիկան և բարձր քաղաքացիականությունը: Ուտանավորի վառ արտահայտված երաժշտականությունը Մ. Պեշկեթաշլյանի պոեզիայի յուրահատկությունն է: Բանաստեղծի երաժշտական բնատուր ձիրքը, նրա մեծ սերը երաժշտության հանդեպ, ուսումնառության տարիները Բուխարայում, անմիջական շփումը երաժշտության հետ, ընդհուպ մինչև իր բանաստեղծությունների համար մեղեդիներ հորինելը՝ այս ամենը որոշակի կնիք են դրել նրա գործերի վրա, և դրանց ընթերցումն իսկ հնչում է իբրև տրամադրությունների ու նրբերանգների երաժշտություն: Բանաստեղծական տողի զուտ երաժշտական ինտոնացիայից բացի «Դարունի» մեջ նշմարելի է նաև երաժշտական կերպարանությունը՝ զարնան հովիկի կերպարը ներկայացված է իրոք երաժշտականորեն, ժամանակի մեջ:

Իհարկե, ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության հարուստ ավանդների առկայությամբ, դրանց հիման վրա այդ բանաստեղծությունը, իբրև ողմանս, ավելի ուժգին կհնչեր: Չուխաջյանի այդ ստեղծագործության ժողովրդականությունը զգալի շափով պայմանավորված է բանաստեղծության ակնառու արժանիքներով: Այնուամենայնիվ, հայկական նոր երաժշտության մեջ այդ ողմանսը, նրանյանի երգ-ողմանսների հետ միասին, պատվավոր տեղ է զբաղում: Նրա մեջ դրսևևորվել է նույն այն տենդենցը, որն առկա էր այդ տարիների մեր քնարերգության լավագույն նմուշների՝ «Հայաստանի» և «Կիլիկիայի» մեջ. Եվրոպական պրոֆեսիոնալիզմի օրգանական զուգորդումը երաժշտական արտահայտչության և հնչման ազգային տարրերի հետ:

«Դարունի»՝ Երանյանի երգ-ողմանսներին մոտեցնող այդ տենդենցը նկատելով հանդերձ, միաժամանակ պետք է նշել, որ այստեղ ժանրի հանդեպ ավելի պրոֆեսիոնալ մոտեցում է դրսևևորված: Դրա վկայությունն է տեքստի յուրատեսակ «միջանցիկ» ընթերցումը: Բանաստեղծության տների հստակ բաժանումը այնտեղ հաղթահարված է նրանով, որ առաջին երկու համանման տները ունեն երաժշտական տարբեր նյութ՝ միահյուսված հայրենիքի դադափարին վերադարձնող երկտողանի կրկներգով:

Տ. Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործության մեջ գերակշռում են սիրո և հայրենասիրության թեմաները, այսինքն հենց այն թեմաները, որ առավել բնորոշ էին XIX դ. 60—80-ական թթ. մեր ողմանտիզմին: Նրա երգերն ու ողմանսները ներկայացնում են մեղ այդ տարիների Կոստանդնուպոլսի երաժշտական մթնոլորտի ուշագրավ պատկերը: Նրա գործերը, պրոֆեսիոնալ լինելով հանդերձ, սամանակին մեծ մասամբ նախատեսված էին տնային պայմաններում կատարելու համար: Ըստ երևույթին դա էլ է պայմանավորել Չուխաջյանի ստեղծագործության դեմոկրատական ժգին: Կոմպոզիտորի յուրաքանչյուր նոր գործ արագ տարածվում էր ժողովրդի մեջ: Հենց դրա համար էլ Չուխաջյանի ստեղծագործության մեջ յուրովի խաչաձևվել են մի կողմից՝ իտալական օպերային ինտոնացիաները, գերմանական Lied-ի գործիքային ֆակտուրան, ֆրանսիական օպերետների զգացմունքային ինտոնացիաները, մյուս կողմից՝ արևելյան երաժշտությունը՝ իր լադայնությամբ, բնորոշ վոկալ ինտոնացիաներով, ձայնառությունների ոչ լիքը հնչողությամբ: Այսպես, օրինակ, «Ձմեռն անցավ» երգի սկիզբը ակներևաբար հիշեցնում է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ մեղիանտայի շուրջը արվող խաղին, որն ապա հնչյունների կերպարաններով հետևողականորեն հանգում է տոնիկայի: Բնութագրական է նաև ներքևի հարմոնիկ ձգտող տոնի և վերևի բնական ձգտող տոնի կիրառումը մոտիկ տարածություններում: Իսկ «Դարուն» ողմանսում, ինչպես և կոմպոզիտորի ուրիշ շատ գործերում, ժողովրդական ինտոնացիաները հարե-

վանում են բնորոշ խտալիզմներին (քնքշանվաղ ելևէջող քայլեր կիսատոներով, մեղեդու տրիոլա-
ին դարձեր, հապաղումներ)։

Ազգային բնութագրերը Չուխաջյանի ստեղծագործության մեջ դրսևորվել են ոչ թե ընդգծված-
ցուցադրական ձևով, այլ միջնորդավորված։ Դրա համար էլ ոճական խայտաբղետության զգացո-
ղություն չի առաջանում։ Եվ միայն ուշադիր վերլուծությունն է հիմք տալիս խոսելու նրա երա-
ժրշտության առանձին բաղադրիչների մասին։ Հնդհանրապես այդ երաժշտությունը ներկայաց-
նում է միասնական, ներդաշնակ մի ամբողջություն։

Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործության էական մի կողմը երաժշտությունը տեքստի հետ
ձուլելու ձգտումն է։ Թեպետ դա դեռ կրում է ընդհանուր բնույթ, չնայած, որ առայժմ չկա տեքստի,
այսպես ասած, անհատականացում, բայց առկա է բանաստեղծության ընդհանուր տրամադրու-
թյունը հաղորդելու ձգտումը։ Հեղինակը ջանում է երաժշտական միջոցներով սահմանադատել բա-
նաստեղծության առանձին պահերը՝ ակտիվ, կամային, լիրիկական-երազուն («Գարուն», «Պան-
դուխտն առ լուսին», «Օն մեր նախնի»)։ Նա աշխատում է հաղթահարել բանաստեղծության ձևի
ստատիկությունը, ի հայտ բերել կերպարի զարգացման ներքին դինամիկան։ Այստեղից էլ մեղե-
դու ռիթմի, ֆակտուրայի, բնույթի կտրուկ փոփոխումները («Գարուն», «Երգ ուրախության» և
այլն)։

Չուխաջյանի ստեղծագործության մեկ ուրիշ առանձնահատկությունն էլ, որ շատ կարևոր է
հայկական ռոմանսի պատմության համար, դաշնամուրաին նվագակցության նոր ըմբռնումն է։
Հայ երաժշտության մեջ առաջին անգամ Չուխաջյանի երգերում ու ռոմանսներում դաշնամուրա-
յին նվագակցությունը դառնում է կարևոր բաղադրիչ։ Այստեղ իր դերն է խաղացել և այն հան-
գամանքը, որ Չուխաջյանն ինքը լավ դաշնակահար էր։ Իհարկե, նրա վոկալ ստեղծագործություն-
ները դեռևս հիմք չեն տալիս խոսելու նվագակցման միջոցներով հոգեբանական բնութագրման,
դաշնամուրի միջոցներով բանաստեղծության տեքստի խոր բացահայտման մասին։ Սակայն կոմ-
պոզիտորի պրոֆեսիոնալիզմը դրսևորվել է նաև դաշնամուրային նվագակցության հանդեպ նրա
վերաբերմունքի մեջ։ Նոտաներով պահպանված նրա բոլոր երգերը ունեն դաշնամուրային մեծ
նախանվագներ, միջանվագներ ու ավարտներ։ Կոմպոզիտորի հակումը դեպի թատերական երա-
ժրշտության, նվագախմբային համանվագի (տուտտի) հզոր հնչողությունը դրսևորվել է նաև այս-
սեղ։ Դաշնամուրային միջանվագները կրում են փոքր ինչ վեհաշունչ բնույթ։ Դաշնամուրային
խոշոր տեխնիկան, օկտավային և ակորդային, թրթռացնող հնչյունը վերամբարձություն և փայլ են
հաղորդում դրանց։ Իբրև հակակշիռ դաշնամուրային ինքնուրույն մեջբերումների, որ ունեն աշ-
խույժ նվագախմբային բնույթ, լիրիկական դրվագներում, ուր գերիշխում է ձայնը, Չուխաջյանը
հաճախ դիմում է արտահայտիչ ենթաձայների, որոնք երանգավորում են հիմնական մեղեդին
(«Ձմեռն անցավ», «Միա և Մերա»)։

Այսպիսով, Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործության մեջ, մեզանում առաջին անգամ, դաշնա-
մուրի ձայնը ճանաչվեց իբրև լիրիկ բաղադրիչ։ Հայկական կամերային ոճի պատմության հա-
մար դա մեծ, սկզբունքային նշանակություն ունի։

1850—1870-ական թթ. կամերային երգի զարգացումը հիմնականում կապվում է Կոստանդ-
նուպոլսի երաժիշտների գործունեության հետ։ Կոստանդնուպոլսի առաջավոր երաժիշտները,
ինչպես տեսանք, ձգտում էին ուժեղը ներածին չափ, որքան թույլ էին տալիս պայմանները, հայ
երաժշտությունը դուրս բերել ասպարեզ, չկորցնելով ազգային երաժշտական պրակտիկայի հետ
ունեցած կապերը։

Երկար ժամանակ նրանց ստեղծագործությանը վերաբերվում էին քամահրանքով, իբրև
օտարածին երաժշտության, որ կապ չուներ հայ ազգային երաժշտության հետ։ Մինչդեռ հենց այդ
երաժշտությամբ են սնվել արևմտահայերի մեկից ավելի սերունդներ։ Այդ երգերը այսօր էլ հայ-
կական գաղթավայրերում շարունակում են մնալ հարազատ ու մոտ՝ խորհրդանշելով հեռավոր
հայրենիքի պատկերը։

Չափազանց ուշագրավ է ամենահեղինակավոր երգարաններից մեկի հրատարակիչների՝ եղ-
բայր Զարդարյանների խոստովանությունը. «Անոնք իրենց պարզության մեջ մեր սրտին մոտիկ և
հայ արվեստ հատկանշող միակ պատառիկներն են. թող ըլլան միօրինակ, թող ըլլան պարզ կամ
անարվեստ, սակայն մերն են անոնք, մեր հոգին կցուլացնեն, մեր վշտերը կպատմեն, մեր ցավերը
կուլան, մեր բողոքներն կարտահայտեն, մեր ուրախություններն կերգեն»⁴։

Բայց ո՞չ միայն այդ։ Իր աշխատություններից մեկում ակադ. Ասաֆը նրբորեն նկատել է
հրբեք չպետք է մոռանալ, որ երաժշտությունը ամենից առաջ կատարողական արվեստ է, որ գո-

⁴ «Չայնագրված հայկական երգարան», Կ. Պոլիս, 1909։

«Կիլիկիա» Երանյան

«Արախի արփատունժը»

«Գարուն» Չուխազյան

«Երազ»

«Թե թե ունե՞իր» Թաշադյան

«ԲԼԲՈՒԼ»

«Երբ ատենած ծովի վրա»

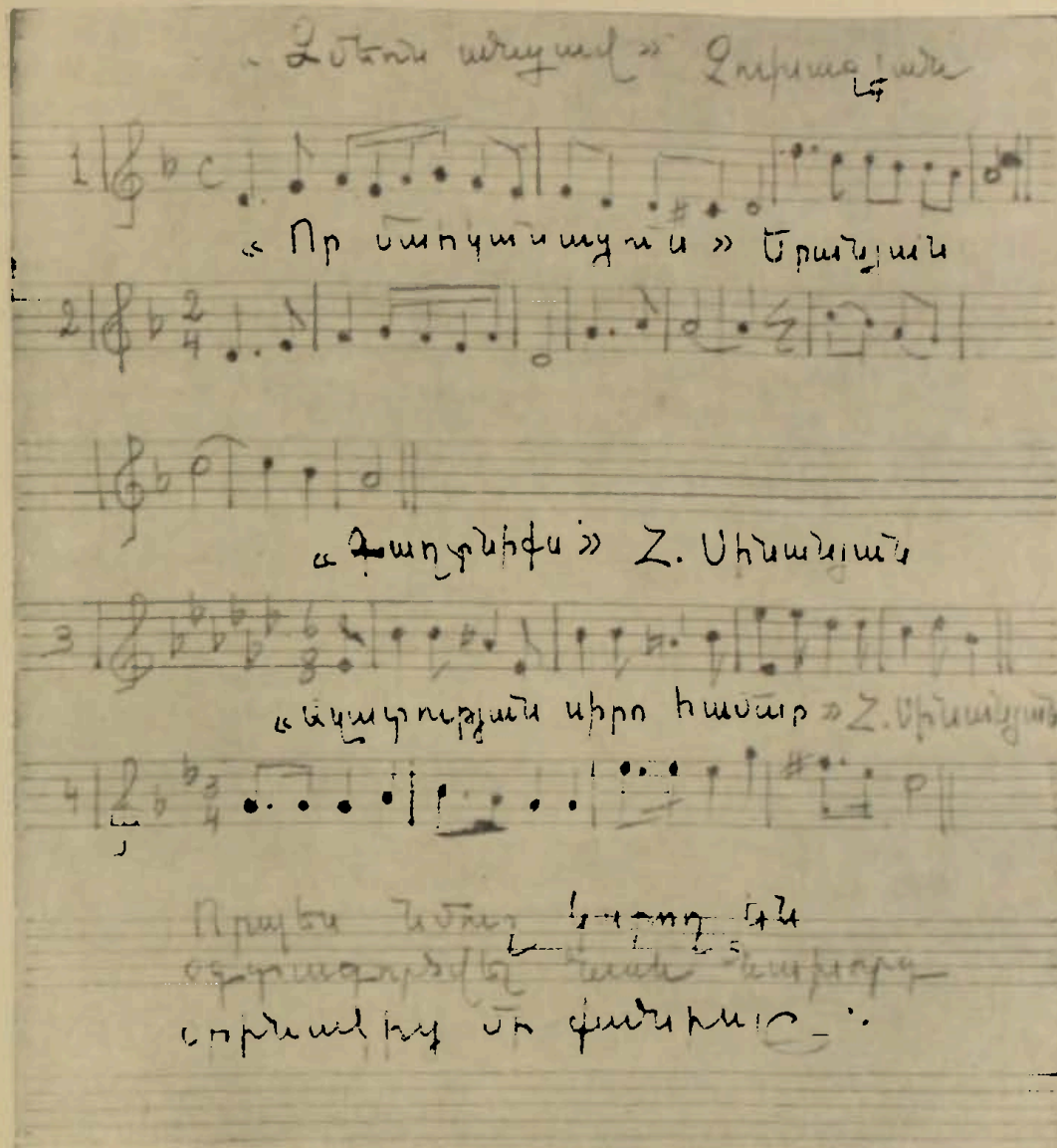
յություն ունեցող երաժշտական ինտոնացիաների մեջ մարդիկ ներդնում են նաև իրենց սեփական զգացմունքը: Այդ նույնը տեղի է ունեցել նաև արևմտահայ քաղաքային երգի հետ: Շատ բան վերցնելով եվրոպական երաժշտությունից, երգերի հեղինակները ինչ-որ չափով վերաիմաստավորել են այն, վերաձուլել իրենց սեփականի հետ:

Արվեստում էտալոնը իր շատ կարևոր դերն ունի: Հաջողված նմուշը ճանաչվում է իբրև նոր որակ, որ հարստացնում է հին պատկերացումները և, իր հերթին, դառնում արվեստի երևույթները բնութագրող ավանդույթ:

Այդպես էլ եղել է Կոստանդնուպոլսի երգի հետ: Ըստ Էրևույթին նրա առաջին նմուշները լուրատեսակ էտալոնի դեր են խաղացել: Իսկ այդ էտալոնը սկսել է ճանաչվել իբրև երգի մեջ ազգայինի չափանիշ: Իսկ ի՞նչը տիպային, «մոդելային» դարձավ Կոստանդնուպոլսի հայերի երաժշտության մեջ: Ինտոնացիոն առումով՝ դոմինանտի շրջապատումը հարմոնիկ միևորի վեցերորդ և յոթերորդ աստիճաններով՝ վերին տոնիկայի գրավումով, որ ստեղծում է արևմտահայերի լըսողության համար այնքան հարազատ երկակի լադի զգացողություն (տե՛ս այս էջի օրինակները):

Երկրորդ բնորոշ կողմը, որ արդեն չի վերաբերում ինտոնացիոն դարձվածքներին և դրա համար էլ իսկույն աչքի չի ընկնում, ինտոնացիայի ծավալումն է երգի սկզբնական դարձվածքներում:

Երգերի լավագույն նմուշներում նկատելի է հետևողականորեն պահվող շարժումը՝ տոնիկայից դեպի լադի դոմինանտը և ապա վերին տոնիկայի գրավումը, այսինքն՝ սկզբում ներքևի



տետրախորդի էքսպոզիցիան, հետո՝ վերևի շնարավոր է, որ այստեղ էլ տարածում գտած երգերի առաջին նմուշները օրինակ են ծառայել հետագայի համար (տե՛ս այս էջի օրինակները)։

Այս երկու կողմերը, թերևս առավել էականը Կոստանդնուպոլսի երգի համար, հաղորդում են նրան հայկական բնորոշ երանգավորում (ոչ ազդագրական առումով)։

Եվ այսպես, նշված շրջանի հայկական կամերային լիրիկայում ձևավորվել են երգային մի շարք ժանրեր՝ ծնված հայկական պոեզիայի նոր բովանդակությունից ու ոճից. սեղանի երգ, ազգային երգ-քայլերգ, լիրիկա-հայրենասիրական երգ-ոտմանս։ Այս բոլոր ժանրերը եկան փոխարինելու տաղերի արվեստին մի կողմից և գուսանների ու աշուղների արվեստին՝ մյուս կողմից։ Նոր կամերային երգի զարգացումը հանգեցնում է ժանրային ավանդների ստեղծմանը։ Եվ դրանում մեծ դեր են խաղացել XIX դարի երկրորդ կեսի Կոստանդնուպոլսի երաժիշտները։