

19-րԴ ԴԱՐԻ ԵՎ 20-րԴ ԴԱՐԱՍԿՋՔԻ ՀԱՅ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՆԱԽԱԳՐՅԱԼՆԵՐԸ

(ներածություն)

Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ կա ոճական ուրույն առանձնահատկություններով աչքի զարնող մի րնադավառ, որ հայտնի է «քաղաքային ֆոլկլոր» անվանումով:

Այս անվան տակ նկատի են առնվում 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի Արեւելյան, Արեւմտյան Հայաստանի, ինչպես նաև արտասահմանյան գաղթավայրերի և Ռուսաստանի ու Անդրկովկասի հայաբնակ կենտրոնների ազգաբնակչության մեջ տարածված անհեղինակ կամ երբեմն էլ հեղինակը հիշվող, սակայն երգաստեղծության բնույթով ժողովրդական երգերը:

Հայ ժողովրդի քաղաքային ժողովրդական ստեղծագործությունը, անշուշտ, բազմադարյան ավանդներ ունի: Բայց, քանի որ համեմատաբար ամրոգչական ու որոշակի նմուշներով միայն 19—20-րդ դարերի քաղաքային երգաստեղծությունն է հասել մեզ, ուստի ազգային երաժշտական ֆոլկլորի այդ բնագավառը մեզ ներկայանում է տվյալ ժամանակաշրջանի նյութերով: Այդ ֆոլկլորը գուցանալով հայ ժողովրդի հասարակական կյանքի որոշակի պայմաններում, իր գաղափարա-գեղարվեստական բովանդակությամբ, երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով ներկայացնում է որակական նոր արտահայտություն: Հնի, թեկուզև միայն երգաստեղծության ավանդի վրա խառնված այդ նորը իր որոշակիությամբ, իրավամբ, պետք է պատկերացվի որպես ժողովրդական ստեղծագործության մի առանձին դրսևորում: Այլ խնդիր է՝ ժամանակաշրջանի պատմական

իրադրություններով պայմանավորված այդ ֆոլկլորի գնահատումը, նրա զարգացման բարդ ու բազմազան ուղիների լուսարանումը, այն որպես ազգային ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն ճյուղ ներկայացնելու կամ շներկայացնելու հարցը:

Հայ երաժշտության մեջ քաղաքային երգարվեստին անդրադարձել են Ք. Քուշնարյանը, Ռ. Աթայանը: Այդ խնդիրը շոշափել են նաև Ա. Շահվերդյանը, Գ. Գյոգակյանը:

Հայ ժողովրդական երաժշտության այդ ճյուղի որոշակի բնութագրումն ու տեսակավորումը տրված են Ք. Քուշնարյանի 1958 թ. հրատարակված «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» գրքում: Գրքի առաջին մասի յոթերորդ գլուխը նվիրելով նոր ժամանակաշրջանի՝ 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի ժողովրդական երաժշտության զարգացմանը, կապված դարաշրջանի հասարակական իրավիճակի և մտածողության, մշակույթի այլ բնագավառների՝ դրականության, թատրոնի, կերպարվեստի զարգացման հետ, հեղինակը որպես այդ ժամանակաշրջանի մոնոդիկ երաժշտության երևույթ կանգ է առնում քաղաքային երգարվեստի բնութագրման վրա¹:

Գեղշկականի նման քաղաքային երգն էլ դիտելով որպես կոլեկտիվ ստեղծագործություն, Քուշնարյանը միաժամանակ ցույց է տալիս նրա ստեղծման, կենցաղավարման ու կատարման մի շարք առանձնահատկություն-

¹ Տե՛ս X. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, 1958, էջ 272—276,

ներ, որոնցով քաղաքային երգը տարբերվում է գեղջկականից: Նշելով, որ քաղաքային երգարվեստում իշխողը սիրային քնարերգությունն է և, որ այն իր բովանդակությամբ բավական մոտ է գեղջկական սիրային երգերին, հեղինակը դրանց տարբերությունը տեսնում է երաժշտության կերպարային կողմի, ինտոնացիոն, մոտիվային կազմի և ձևակառուցման մեջ: Ըստ Քուշնարյանի քաղաքային երգերի հիմնական հատկանիշը ծայրահեղ հստակությունն է, որով և պայմանավորված է նրանց մատչելիությունը: Քաղաքային երգի մասսայականությունը ձեռք է բերվում հատման պարբերականությամբ, հանգավորումների հստակ ֆունկցիոնալ հարաբերությամբ, ութմասինտոնացիոն նմանատիպ կառուցվածքների կրկնությամբ, սեկվենցիոն մեծ ու փոքր քայլերի մասնակցությամբ: Նա գտնում է, որ այս ճյուղին պատկանող մի շարք երգեր ծավալվում են ալտերացված աստիճաններ պարունակող լադերում, ինչը նրանց մոտեցնում է աշուղական ստեղծագործությանը:

Հինգ նմուշների հիման վրա, Քուշնարյանը կոնկրետացնում է այդ առանձնահատկությունները: Միաժամանակ կանգ է առնում այդ երգերի մի շարք այլ գծերի վրա, որոնք ընդհանուր են նաև գեղջկական, աշուղական երգերի ու տաղերի համար: Ընտրելով տարբեր բովանդակության երգեր, հեղինակը ցանկացել է ցույց տալ նաև քաղաքային երգարվեստի թեմատիկ ընդգրկումները:

Քուշնարյանն անդրադառնում է մի կարևոր հարցի ևս: Խոսելով հայ քաղաքային շրջաններում լայն տարածում ունեցող «Արաքսի արտասուքը», «Միծեռնակ» և նման երգերի մասին, գտնում է, որ դրանք իրենց ինտոնացիոն կազմով կապ չունեն հայ երաժշտական արվեստի հետ: Այդ միտքը հաստատում է հատկապես նրանով, որ նշված երգերի մեղեդիները մոտողիկ չեն, գրանցում առկա է հարմոնիկ նվագակցության պահանջը:

Այս հարցին, որ մեր կարծիքով վիճելի է, անդրադարձել է և Ալ. Շահվերդյանը իր «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության»² գրքում: Նրա տեսակետը, սա-

կայն, այլ է: Վերլուծելով 19—20-րդ դարերի հայկական մասսայական երաժշտական կենցաղը որպես բնորոշ երևույթ, Շահվերդյանը մատնանշում է հայ քաղաքային ֆոլկլորի այն սպեցիֆիկ ձևերը, որոնք կրել են աշայերի հետ ինտենսիվորեն շփված ժողովուրդների կենցաղային երաժշտության ուղղակի ազդեցությունը: Այս երևույթի լուսարանմանը Շահվերդյանը մոտենում է պատմականորեն: Քաղաքային երաժշտական կենցաղում սկզբնապես ուղղակի փոխառումների և նմանողությունների միջոցով դրսևորված սլավոնական և եվրոպական ժողովուրդների երաժշտության ազդեցության մեջ արդեն Շահվերդյանը տեսնում է հետագայում այլազգի կուլտուրաների յուրացման սկզբունքները: Նա գտնում է, որ թեմատիկայով հայրենասիրական, ազգային-ազատագրական պայքարի կոչով, բայց այլազգի երաժշտության ազդեցությամբ գոյացած այդ երգերը հայկական երաժշտության մտածողության զարգացման էջերից մեկն էր 19-րդ դարում, որ նշանակալից հետքեր թողեց ինչպես մասսայական, այնպես էլ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության բնագավառում³:

Շահվերդյանի գիտողությունները քաղաքային ֆոլկլորի մասին մնում են միայն այս հարցի լուսարանման շրջանակներում: Նա բավարարվում է լոկ երևույթի բացահայտմամբ, առանց բնութագրելու նույն այդ երևույթի կոնկրետ, երաժշտական ոճական առանձնահատկությունները:

Վերոհիշյալ գրքում քաղաքային երգարվեստին տրված բնութագրումը լրացնում, խորացնում են Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունն ու նրա նոտային օրինակները⁴: Մանոթագրությունում Աթայանը 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորը տեսակավորում է որպես «երաժշտական ձևերի ու ժանրերի հարուստ ու հետաքրքիր պատկեր ներկայացնող» հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության սովոր մի բաժին: Ի տարբերություն Շահվերդյանի, ծանոթագրության հեղինակը քաղաքային ֆոլկլորը դիտում է իր ամբողջության մեջ, առաջ քաշելով դրա

² Ալ. Շահվերդյան, Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1959:

³ Նույն տեղում, էջ 124:

⁴ Նույն տեղում, էջ 542, 604, 607:

րուն էությունը բացահայտող մի շարք արժեքավոր տեսակետներու Այդ տեսակետներն ավելի ընդարձակ ու հիմնավորված շարադրված են Ռ. Աթայանի 1959 թվականին հրատարակված «Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆուլկլորի մասին» հոդվածում, որին կանդաղադոնանք մի փոքր ավելի ուշ:

Ինչպես նշեցինք, քաղաքային ֆուլկլորի մասին իր տեսակետն է առաջ քաշել և Գյոդակյանը, Այն շարադրված է 1960 թ. հրատարակված «Ռոմանոս Մելիքյան» մենագրության մեջ: «Անցած դարի երկրորդ կեսին և ներկա դարի սկզբին քաղաքային կյանքի բուռն աճին ղուգահեռ արագ զարգացող քաղաքային երաժշտական ֆուլկլորը» Գյոդակյանը գիտում է որպես ազգային երաժշտական կուլտուրայի օրգանական մաս: Խոսելով քաղաքային ֆուլկլորի ընդհանուր տոանձնատկությունների մասին, Գ. Գյոդակյանը նշում է դրանում երաժշտական տարրեր կուլտուրաների նվաճումների ուղեծրածական «յուրացման», «իմաստավորման» առկայությունը: Նման երգերի կվրդականացած կերտվածքում նա իրավացիորեն տեսնում է հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ «համոզոն-հարմոնիկ տիպի նոր մեկտիկայի ստեղծումն»: Հանգամանալից վերլուծելով այդ մեկտիկան, Գյոդակյանը դրանով բացահայտում է հայ քաղաքային երգարվեստի երաժշտական-ոճական կարևոր տոանձնահատկություններից մեկը:

Հայ քաղաքային երաժշտական ֆուլկլորը բնութագրող և նրա էությունը բացահայտող համեմատարար ամբողջական վերլուծությունը Ռ. Աթայանի վերջ հիշատակված հոդվածն է: Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրության հարցը դործնականորեն սրող այդ հոդվածում հեղինակը առաջ է քաշել պատմական ու տեսական կարևոր խնդիրներ:

Խոսելով ժողովրդական երաժշտության այդ ընագավառի հավաքման և ուսումնասիրման ետ մնալու մասին ու համարելով այն սովետահայ երաժշտագիտության կա-

րևոր հարցերից մեկը, Աթայանը նշում է և այն պատճառները, որոնք կասեցրել են քաղաքային ֆուլկլորի թե՛ հավաքումը և թե՛ ուսումնասիրությունը:

Ցույց տալով, որ Կոմիտասը թերահավատ է եղել քաղաքային ֆուլկլորի նկատմամբ, հոդվածագիրը դրանում պատմական հիմքեր է տեսնում, նշելով, որ Կոմիտասի խիստ մոտեցումը «Հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության կազմավորման շրջանում, հայկական մեղեդիական ոճը ամենամաքուր տեսքով, անաղարտ նմուշներով երևան բերելու» ձգտման արդյունքն էր:

Իսկ մեր ժամանակներում, երբ սովետահայ կոմպոզիտորները «իրենց տրամադրության տակ ունեն Կոմիտասի և նրա մի բանի հետևորդների ազգագրական և ստեղծագործական ժառանգության ազգային զեղարվեստական տրադիցիաները, ավելի լայնորեն են անդրադարձնում ժողովրդական ստեղծագործության տարրեր հատվածները»: Ուստի և սովետահայ երաժշտության զարգացման մեջ իր մասնակցությունը ունեցած քաղաքային ֆուլկլորն այսօր արդեն պահանջում է ուշադրություն և մանրազնին ուսումնասիրություն:

Հոդվածագիրը մի շարք կական հատկանիշներով բնութագրում է քաղաքային ֆուլկլորը:

Հիմք ընդունելով քաղաքային ֆուլկլորում նկատելի ինտոնացիոն-ոճական տարրերությունները և համեմատելով այն մեղեդիական ոճի լիակատար միասնությամբ օժտված զեղչկականի և սեփական մեղեդիական ոճ ունեցող աշուղ-զուսանական ստեղծագործության հետ, Աթայանը քաղաքային ֆուլկլորը իրավացիորեն դիտում է «Դպես աավելի բազմատեսակ և սակավ միաձուլ» երգարվեստ: Նա մատնանշում է ինտոնացիոն այն ընդարձակ ակունքները, որոնց ոճական առանձնահատկությունների յուրացմամբ ձևավորվել է 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի քաղաքային երաժշտական ֆուլկլորը և ցույց է տալիս, որ շնայած դրան, հայ քաղաքային ֆուլկլորն իր առավել տիպական նմուշներով, ընդհանուր առմամբ, յուր ազգային որոշակի դեմքն ունի, այդպիսի նմուշներում օրգանապես յուրացված են նաև օտար ազգեցությունները: Աթայանը կանգ է

⁵ Ռ. Աթայան, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆուլկլորի մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», հասարակական գիտություններ, 1959, № 1:

⁶ Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Երևան, 1960, էջ 61—63:

առնում նաև քաղաքային երգարվեստի ժանրային տեսակների և թեմատիկայի վրա: Այդ հոգվածում նա առաջինը բարձրացնում է քաղաքային ֆոլկլորում տեղային «բարբառային» երևույթների գոյության արժեքավոր հարցը: Բնութագրումը ամբողջականացնելու նպատակով, Աթայանը նշում է քաղաքային ֆոլկլորի ունեցած դերը պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման գործում: Մատնանշում և արժեքավորում է մի շարք ստեղծագործություններ, որոնցում օգտագործված են քաղաքային ֆոլկլորի նմուշները: Նա կանգ է առնում նաև այնպիսի ստեղծագործությունների վրա, որոնցում հեղինակները օգտագործելով կենցաղում բավական ցածրաճաշակ ճանաչված նմուշները, այնուամենայնիվ հասել են զեղարվեստական արդյունքների: Սա ապացույց է այն բանի, որ քաղաքային ֆոլկլորի նույնիսկ ոչ այնքան արժանավոր նկատված երգերում երբեմն «հսկայական ուժ և կարողություն է թաքնված»:

Հոգվածի վերջում հեղինակը առաջ է քաշում քաղաքային ֆոլկլորի ուսումնասիրության կարևոր հարցերը: Ռ. Աթայանի հոգվածը ոչ միայն քաղաքային ֆոլկլորի ուսումնասիրության հարցն է առաջ քաշում, այլև գիտականորեն հոգ նախապատրաստում այդ խնդրի նպատակասլաց իրագործման համար⁷:

Սրանք են հայ երաժշտագիտության մեջ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի ակզնական ուսումնասիրության արդյունքները:

Ներկա հետազոտությունը քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի հավաքման, սիստեմավորման և ամբողջական ուսումնասիրության մի փորձ է: Մենք հավակնություն չունենք տալու քաղաքային ֆոլկլորը լուսաբանող բոլոր հարցերի սպառիչ պատասխանը: Մենք ձգտել ենք հնարավորության սահմաններում պարզաբանել հայ քաղաքային ֆոլկլորի պատմական հիմնական հարցերը, որոշել նրա ոճական հատկանիշները, զեղարվեստական արժանիքներն ու տեղը ազգային

ժողովրդական երաժշտության մեջ: Հետազոտության ընթացքում որոշ հարցերում մեր կողմնորոշմանն ու հզրահանգումներին նպաստել են հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի նախնական ուսումնասիրության վերը նշված արդյունքները:

Հետազոտության համար բուն նյութ են ծառայել տպագիր և ձեռագիր երգարաններում զետեղված երգերն ու ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում, հայկական ռադիոյի ձայնագրանում գտնվող և մեր կողմից Երևանում, Լենինականում կատարված ձայնագրությունները:

* * *

Ձեռքի տակ եղել են հետևյալ հրատարակությունները: Քաղաքային երգերի տպագրված անդրանիկ նմուշները Ռ. Պատկանյանի 1856 թ. Պետերբուրգում լույս ընծայած «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուի նոտային հավելվածի մի քանի օրինակներն են: Զգալի թիվ են կազմում (մոտ 70 հրգ) Ս. Դեմուրյանի՝ 1907 թ. Պետերբուրգում հրատարակված «Քնար» ժողովածուի նմուշները: Քաղաքային երգեր զետեղված են 1937 թվականին «Հորիզոն» հրատարակության տպագրված «Նոր քնար» ժողովածուում: Ժողովրդական երաժշտության այլ նյութերի հետ քաղաքային երգերի մի քանի նմուշների կարելի է հանդիպել Ս. Մելիքյանի, Գ. Գարդաշյանի «Վանա ժողովրդական երգեր»-ում (Երևան, 1927—1928 թթ.), Ս. Մելիքյանի, Ա. Տեր-Ղևնդյանի «Շիրակի երգեր»-ում (Թիֆլիս, 1917 թ.) և Ս. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր»-ում (Երևան, 1949 թ.): Հիշարժան են Գ. Աբովյանցի «Հայկական թատրոնի երգեր»-ը (Թիֆլիս, 1863 թ.), «Արցունքներ» գրական-զեղարվեստական ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1907 թ.): Քաղաքային ֆոլկլորի նյութեր են պարունակում վերջերս հրատարակված Հ. Հարությունյանի «Մանյակ» (Երևան, 1958 թ.), Վ. Սամվելյանի «Սովետական շրջանի հայ ժողովրդական երգեր» (Երևան, 1946 թ.), Ա. Պատմադրյանի «Գանձարան հայկական երգերու» (Կահիրե) ժողովածուներում: Մեծ է Մ. Թումաճանի հավաքածուի երգերի քանակը: Քաղաքային երգերի տեքստեր են զետեղված «Ռամկական մրմունջներում» (Ալեքսանդրապոլ, 1895 թ.,

⁷ Քաղաքային երգարվեստի մասին ունեցած իր գիտելությունները Ռ. Աթայանը շարադրել է նաև 1965 թվականին Մոսկվայում լույս տեսած իր «Армянская народная песня» հանրամատչելի գրքովում:

1904 թ.), Միանսարյանցի «Քնար հայկական»-ում, Ն. Տեր-Հովհաննիսյանցի հրատարակությամբ լույս ընծայված «Ծաղկեփունջ»-ում (Թիֆլիս, 1907 թ.): Քաղաքային երգերի ձեռագիրը դրառումներ կան Հայաստանի արվեստի և գրականության թանգարանի երաժշտական բաժնում գտնվող Զուխաջանի, Կարա-Մուրզայի, Նկմալյանի, Մ. Մելիքյանի, Ն. և Ա. Տիգրանյանների արխիվներում:

Ձեռք ենք բերել նաև անցյալ դարի վերջերին և ներկա դարասկզբին Պոլսում, Եդեսիայում, Լենինականում, Ախալցխայում կազմված անհեղինակ մի քանի ուղագիր և ձեռագիր երգարաններ:

Զնայած հիշյալ հրատարակություններն ու դրառումները շոշոփելի բանակ են կազմում, բայց որոշիչ հետազոտության նյութ ընդարձակ չեն: Նախ դրանցում ղեկավարված երգերի նշանակությունը մասը կրկնվում են, հիմնականում ընդգրկելով հայրենասիրական, այսպես կոչված՝ «ազգային» նմուշները: Հիշատակված ժողովածուների մեծ մասը՝ «Ազգային երգարան հայոց»-ը, «Քնար»-ը, «Նոր ընար»-ը, «Գանձարան»-ը, «Արցունքներ»-ը, «Ծաղկեփունջ»-ը և մի քանի այլ ձեռագիր երգարաններ իրենց բովանդակությամբ քիչ են տարբերվում միմյանցից: Երգերի նույն ոլորան են ընդգրկում նաև Կարա-Մուրզայի, Նկմալյանի, Կոմիտասի և մյուսների նշված գրառումները: Բացի այդ, բոլոր հրատարակությունները չէ, որ ունեն պատշաճ մակարդակ: Այսպես, «Ազգային երգարան հայոց», «Գանձարան», «Արցունքներ», մասամբ և «Նոր ընար» ժողովածուների նյութերը մեր կտրծիբով պարզունակ են՝ և ոչ այնքան ճշգրիտ լինելու պատճառով տեսական հետազոտության մեջ համարյա չեն օգտագործվել:

Պիտանի նյութ են տրամադրել Ս. Դեմուրյանի, Ս. Մելիքյանի, Վ. Սամվելյանի, Մ. Բումաճանի, մասամբ և Հ. Հարությունյանի նշված ժողովածուները: Դրանցում ընդգրկված երգերը բովանդակությամբ և ժանրերով րավական բաղադրան և, ամենակարևորը, որակյալ դրառումներ են: Առանձին արժեք են ներկայացնում հիշատակված հայ կոմպոզիտորների արխիվներում գտնվող թվով ոչ շատ, բայց մակարդակով բարձր դրառումները:

Այս գրառումներից բացի կան նաև քաղաքային երգերի ձայնագրություններ: Ժողովրդական երգիչ Հայրիկ Մուրադյանի կատարմամբ ձայնագրված քաղաքային երգի մոտ 15 նմուշ պահվում են հայկական ռադիոյի ձայնագրարանում: Քաղաքային երգիչ են պարունակվում արվեստի ինստիտուտում գտնվող 1928 թ. Ք. Քուշնարյանի ղեկավարած արշավախմբի Հայաստանի մի շարք շրջաններից ձեռք բերած նյութերում և վերջին ժամանակներում կազմակերպված մի քանի արշավախմբերի հավաքածուներում: Որոշ դեպքերում տեխնիկական թերություններով զրկված և վերծանված չլինելու պատճառով այս նյութերը դուրս են մնացել մեր հետազոտությունից:

Մեր կողմից ձայնագրություններ են կատարվել Կարմիրի շրջանում՝ 1962 թ., Լենինականում՝ 1965 թ. հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արշավախմբի աշխատանքների ժամանակ, Երևանում՝ 1963 թ. մինչև այսօր: Սրանք պահվում են ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական սեկտորում և մասամբ մեղ մոտ: Այս նյութերը որոշակի տեղ են դրավել հետազոտության մեջ:

Տասնիններորդ դարի և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության գոյացումն ու ընդլայնումը սերտորեն առնչվում են ժամանակաշրջանի, հատկապես անցյալ դարի 50—60-ական թվականներից ծավալված մշակութային ակտիվ շարժման ողջ ընթացքի հետ: Ազգային ինքնագիտակցության, հասարակական մտքի ու մշակութային կյանքի դարձրած շրջանում երգը քաղաքային կյանքում դառնում է կենսական անհրաժեշտություն, ժողովրդին համախմբող, կազմակերպող մեծ դեր է կատարում: Այն հնչում է տվյալ ժամանակաշրջանի համար բնորոշ դարձած բաղադրան հավաքություններում՝ երկույթ-ցերեկույթներում, կազմում է հայ քաղաքային հասարակության երաժշտական կենցաղի գլխավոր նյութը:

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում քաղաքային կենցաղում երգի հասարակական նշանակության և լայն մասսայականության մասին է խոսում երգարանների կոլտուրան: Թե արևելահայ, թե արևմտահայ իրականու-

թիւն մեջ լայնորեն սկսվում է հրգայան-
ների հրատարակութիւնը:

Առաջինը Ռ. Պատկանյանի «Ազգային
հրգարան հայոց» ժողովածուն էր, որ լույս
տեսավ 1856 թվականին, Պետերբուրգում:
Նրանում զետեղված էին նաև նոտայի մի
քանի օրինակներ: Անդրանիկ ժողովածուին
հետևեցին ուրիշները. Միանսարյանցի «Քը-
նար հայկական»-ը (1868 թ., Պետերբուրգ),
Եղ. Տնտեսյանի «Նոր հրգարան հայոց»-ը
(1880 թ., Կ. Պոլիս), Պ. Հալաճյանի «Նոր
ազգային հրգարան»-ը (1878 թ., Ռոստով):
Նույն ժամանակաշրջանում հրատարակվեցին
նաև Գ. Աբովյանցի «Հայկական թատրոնի
հրգեր»-ը (1863 թ., Թիֆլիս), Ռ. Պատկանյա-
նի «Մտնական հրգեր»-ը (1880 թ., Թիֆլիս),
Ղազարոս քահանա Հովսեփյանի «Քնարիկ
մանկական»-ը (1887 թ., Թիֆլիս, խմբագրու-
թյամբ Մ. Եկմալյանի): Ուշագրութիւն է ար-
ժանի նաև այն փաստը, որ 1861 թվականին
«Երևանի նահանգում Պ. Սիսկու կողմից
ձայնագրված հայ ժողովրդական հրգերի մի
շարք նմուշներ»⁸ Երաժշտական հետաքրքիր
նյութ են պարունակում մեր դարասկզբին
լույս տեսած Ս. Դեմուրյանի «Քնար»-ը
(1907, Պետերբուրգ), Ս. Մելիքյանի և
Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի հրգեր»
(1917 թ., Թիֆլիս), Ս. Մելիքյանի և Գ. Գար-
դաշյանի «Վանի ժողովրդական հրգեր»
(1927—1928 թթ., Երևան) և այլն:

19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դա-
րասկզբի քաղաքային հասարակութիւն զա-
նազան խավերի մեջ երգի տարածված լի-
նելու մասին են վկայում նաև մեզ հասած
ձեռագիր հրգարանները: Շատ էական է
տարբեր մասնագիտութիւն մարդկանց կող-
մից կազմված այդ հրգարանների բավական
բարձր որակը՝ գրանցման բժախնդրութիւնը,
արտաքին ձևավորում տալու, ձեռագիրը
գյուրըմբռնելի դարձնելու ձգտումը: Այս բոլոր
հրգարանների գոյութիւնը այսօր խոսում է
այդ գործի անհրաժեշտութիւն մասին: Եվ
եթե դրանցից մի քանիսը պակաս արժեքա-
վոր են որպէս հետազոտութիւն նյութ, ապա

հույժ կարևոր են որպէս ուսումնասիրվող
ժամանակաշրջանի երաժշտական կենցաղը
պատկերող փաստեր: Դրանք ցույց են տա-
լիս, որ հայ քաղաքացին ստեղծել է բազմա-
զան հրգեր, դրանում ընդգրկել իր կյանքի
ու դարաշրջանի հուզող երևույթները, չգտել
երգի մասսայականացմանը:

Ինչպէս մշակութային կյանքի յուրա-
քանչյուր երևույթ, այնպէս էլ ուսումնասիր-
վող ժամանակաշրջանի քաղաքային երգային
արվեստի զարգացումը, անշուշտ, կապված
էր սոցիալ-քաղաքական որոշակի գործոն-
ների հետ:

Հայտնի է, որ 19-րդ դարի 50—60-ական
թվականները հայ ժողովրդի որպէս ազգի
վերակազմավորման շրջանն էր:

Անցյալ դարասկզբին տեղի ունեցած
պատմական խոշորագույն իրադարձութիւնը՝
Ռուսաստանին Արևելյան Հայաստանի միա-
ցումով, հայ ժողովրդի մի հատվածի համար
ստեղծվում են սոցիալ-քաղաքական գոյու-
թյան բավական բարենպաստ պայմաններ:
Այն հնարավոր է դարձնում հայ ժողովրդի
նաև հասարակական, մտավոր կյանքի
վերափոխումը:

Հիսունական-վաթսունական թվականնե-
րին առաջին անգամ հայ իրականութիւն մեջ
տարածվում են հեղափոխական-դեմոկրա-
տական գաղափարներ, զարգանում են
գրականութիւնը, հրապարակախոսութիւնը,
սկզբնավորվում է հայ թատրոնը, ամրանում
և վերջնական հաղթանակ է տանում նոր
գրական լեզուն, սկսում են հրատարակվել
հասարակական տարրեր հոսանքների պատ-
կանող ամսագրեր ու թերթեր, հիմնադրվում
են մշակութային կրթական հիմնարկներ,
դպրոցներ, ընկերութիւններ և այլն: Մշա-
կութային կյանքի ընդհանուր մակարդակի
բարձրացման գործում խոշոր դեր է խաղում
գեղարվեստական գրականութիւնը եռանդուն
զարգացումը: Հանդես են գալիս առաջա-
վոր գաղափարներով տոգորված բազմաթիւ
գրողներ, դրամատուրգներ, որոնց հիմնական
նպատակն է դառնում իրենց ստեղծագործա-
կան գործունեութիւնը օժանդակել ժողովրդի
հասարակական մտքի, ինքնագիտակցու-
թյան, ազգային-ազատագրական, հայրենա-
սիրական ձգտումների խորացմանն ու զար-
գացմանը: Ավելին, նոր գրականութիւնը
մեծապէս նպաստում է պատմական ծանր

⁸ Տե՛ս «Восемь песен азиатских и одна лезгин-
ка, собранные и списанные с голосов и инстру-
ментов в Армянской области П. Снальским, по-
ложенные для фортепьяно А. Данилевским». «Ил-
люстрация». 1861, № 193, 194, 196.

իրադրությունների պատճառով տրոհված հայության երկու հատվածների զաղափարական, կուլտուրական միասնությունը:

Աղգային-ազատագրական զաղափարների տարածման, ժողովրդի կուլտուրական մակարդակի բարձրացման գործում նշանակալից դեր է խաղում հայ թատրոնի զարգացումը: Թե՛ զեղարվեստական գրականության ե թե՛ թատրոնի առաջընթացը կարևոր նախադրյալներ էին արվեստի մյուս տեսակների և հատկապես երաժշտության զարգացման համար:

Սթե ժամանակաշրջանի առաջավոր բանաստեղծներ Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Աղայանի, Ս. Շահագիրի, Մ. Պեշկեթյանի, Ղ. Ալիշանի, Պ. Դուրյանի, Գ. Դոգոխյանի, այնուհետև Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի և ուրիշների ազատաշունչ քնարական բանաստեղծությունները կարող էին գառնալ ժամանակի սցոն համապատասխան երգերի ստեղծման հիմք, ապա հայության երկու հատվածների թատերարեմեն այն վայրերն էին, որտեղից առաջին անգամ հնչում էին րազմաթիվ նոր երգեր ու երաժշտական սանդղադսերություններ: Դրանք մեծ եռանդով թափանցում էին ժողովրդի երաժշտական կենցաղը:

Մշակութային վերելքի պայմաններում զարգացման նոր շրջան է թեկնդարում րազմադարյան ավանդներ ունեցող հայ երաժշտության արվեստը:

Ինչպես արվեստի մյուս տեսակներում, այնպես էլ երաժշտության մեջ սկզբնավորվող զարգացման նույն զարաշրջանը նշանավորվում է գեպի համաշխարհային կուլտուրան եղած մեծ ձգտմամբ: Բազմազան ճանապարհներով կապեր են հաստատվում համաշխարհային երաժշտական մշակույթի և հասկացողի ուսական երաժշտության հետ:

Հայ ժողովրդի մեջ վերածնվում է երաժշտության նկատմամբ եղած մեծ հետաքրքրությունը, որը և առաջ է քաշում ժողովրդական հիմքի վրա երաժշտական նոր լեզու, ազգային պրոֆեսիոնալ դպրոց ստեղծելու խնդիրը:

Տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարասկզբի հայ ժողովրդի զարգացման նոր փուլ ապրող երաժշտական մշակութային կյանքը աչքի է ընկնում մեծ բազմազանությամբ:

Ժողովրդի արտակարգ ցրվածության և հայկական զաղթավայրերի գոյության պատճառով նրա երաժշտական կենցաղի ընդհանուր պատկերը աչքի է ընկնում խայտառղետությամբ, անհամաչափ զարգացումով, բայց երաժշտական պատրաստության մակարդակը ընդհանուր առմամբ բարձրանում է: Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի ամենարևոտը և կարևոր երևույթներից էին ժողովրդական երաժշտության տարբեր տեսակների կենցաղավարումը ժողովրդի բազմազան շերտերում:

Շարունակում է լայնորեն հնչել հայ գուղացու վառ ու ցայտուն ինքնատիպությամբ, ազգային լեզվի անաղարտությամբ աչքի ընկնող երգարվեստը, որը հիմնականում նույնությամբ պահպանում է նախորդող շրջանների ավանդները: Այն դարձյալ կապված է մնում հայ աշխատավոր գուղացու կյանքի ու առօրյա կենցաղի հետ, այդ երգերի կատարումները շարունակում են սերսկապի մեջ գտնվել նրան ծնունդ աված կենսական երևույթների հետ: Գեղեկական երգարվեստում հարատևում են անցյալի նույն ձևերն ու ժանրերը՝ սկսած արխայիկ ողբերից, վիպական, աշխատանքային ու ծեսական ձևերից մինչև քնարական երգերը:

Սա չի նշանակում, թե այդ երգարվեստում որակական ոչ մի փոփոխություն տեղի չէր ունենում: Այնուամենայնիվ ժամանակաշրջանի ր աղեցությունը թույլում էր ազգային ժողովրդական հնագույն արվեստի վրա: Դա, առաջին հերթին, դրսևորվում է երգարվեստի հնագույն ձևերի ընտրությամբ, որոշ ձևերի նվազ և մյուսների լայն մասսայականությամբ ու զարգացմամբ: Բացի այդ, նկատելի էր նաև ոճական նոր տարրերի դույացումը, որը պարզորոշ դրսևորում է ստացել զեղեկական մի շարք երգերի ինտոնացիոն կազմում:

Դա հիմնականում վերաբերում է գուղական ֆոլկլորում տեղ գտած զգացմունքային նոր գունավորում մտցնող բազաբային հրաժշտությանը բնորոշ ալտերացված աստիճաններ պտրունակող լադերին, որոնցում ինտոնացիոն զարգացումն ընթանում է զեղեկական երգարվեստին բնորոշ ձևերում:

Ս Այս հանգամանորեն վերածված է Քր. Քուշնարյանի կողմից. «Вопросы истории и теории

Հատկանշական է նաև Հայաստանը Ռուսաստանին միացվելուց հետո գեղջկական երգարվեստում քնարական նոր ձևի՝ նորակոչիկների երգերի գոյացումը, որոնք երգվում էին կանանց, մայրերի կամ հարսնացուների կողմից։ Այդ երգերի բանաստեղծական նոր տեքստերը հարմարվում էին գեղջկական հնագույն վշտի երգերի ոճական առանձնահատկություններին։

Ինչպես իրավացիորեն նշում է պրոֆեսոր Քր. Քուշնարյանը, «Բնական է, որ քնարկվադ ժամանակաշրջանում հնության ավանդներին մեծապես ենթարկվել են երկրի կուլտուրական կենտրոններից հեռու ընկած լեռնային խուլ անկյուններում։ Եվ, ընդհակառակը, ոճական նոր տարրերն ավելի հաճույքով յուրացվել են կենտրոններին տեղայնորեն և կուլտուրապես կապված վայրերում»¹⁰։

Սակայն այս ժամանակաշրջանի նոր ու խիստ արժեքավոր երևույթը հայ գեղջկական երգարվեստի, նրա դարավոր նմուշների գրառումն էր, որը լինելով դեպի ժողովրդական երաժշտություն սկսվող պրոֆեսիոնալ հետաքրքրության ու մոտեցման արտահայտություն, հնարավորություն էր տալիս ի հայտ բերել ժողովրդական ստեղծագործության ամենաընդարձակ բաժիններից մեկի՝ դադափարական-գեղարվեստական վիթխարի արժեքավորությունն ու առանձնահատկությունների ինքնատիպությունը։ Իսկ գա պատմականորեն անհրաժեշտություն դարձած ազգային պրոֆեսիոնալ դպրոցի ստեղծման հիմնական նախապայմաններից մեկն էր։

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի երաժշտական կյանքի բնորոշ երևույթներից էր նաև գուսանա-աշուղական արվեստի զարգացումը։ Ազգային ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ այդ ճյուղը, որ օրգանապես կապված է եղել հայկական արվեստի ժողովրդական հիմքի և առանձնահատկությունների հետ, մշտապես ակտիվորեն ազդել է ժողովրդի երաժշտական լեզվի և ճաշակի ձևավորման վրա։

Տասնիններորդ դարի կեսերից հայ ժողո-

վրդի կյանքում տեղի ունեցած պատմական փոփոխությունների պայմաններում գուսանա-աշուղական արվեստն իր ավանդական թեմաների հետ մեկտեղ շոշափում է և հասարակական նշանակություն ունեցող մի շարք հարցեր, հարստանում է նոր թեմաներով ու ժանրերով։

Հանգես ևն գալիս աշուղական արվեստի բազմաթիվ նոր ներկայացուցիչներ, որոնք Սալաթ-Նովայի ավանդների ազդեցության ներքո ստեղծում են աշուղական նոր դպրոցներ ու խմբավորումներ։ Գ. Լևոնյանի վկայությամբ այդ ժամանակաշրջանում հայտնի են դառնում Շամշի-Մելքոյի, Քիչիկ-Նովայի, Ալվան-օղլանի, Սալադ-օղլու, Շամշի-Բազեի, Քեշիշ Նովասու, Օխուդ-օղլանի անունները¹¹։

19-րդ դարի գուսանա-աշուղական արվեստի զարգացումն իր բարձրակետին է հասնում այնպիսի խոշոր ու ինքնատիպ արվեստագետների գործունեությամբ, ինչպիսիք էին Շիրինը, Ջիվանին և Շերամը։ Հայ ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ ճյուղի այս ներկայացուցիչներն ազգային աշուղական արվեստը հարստացրին ինչպես գաղափարական, այնպես էլ ոճական նորամուծություններով։

Գուսանա-աշուղական երգաստեղծության մեջ առկա նոր երևույթները հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ անցյալ դարի երկրորդ կեսից ազգային մշակույթի այս հնաշույն բնագավառում նույնպես սկսվել էր ստեղծագործման նոր վերելքի շրջան։

Տասնիններորդ դարում բավական սկսվել կերպով զարգանում են նաև ժողովրդական գործիքային երաժշտության ավանդները։ Զուռնաչիների, դուգուկահարների և սազանդարների անսամբլները որպես համերգային կատարողներ լայնորեն մուտք են գործում մասսայական ժողովրդական կենցաղը։ Բավական ընդարձակ է եղել կատարողական այդ խմբերի երգացանկի ժանրային դիապազոնը՝ պարային փոքրիկ եղանակներից մինչև գործիքային բարդ ու ծավալուն ստեղծագործություններ։ Դրա շնորհիվ էլ այդ անսամբլները սերտորեն կապված են եղել ժողովրդական մասսայական ամենատարբեր

армянской мнoдической музыки» գրքում, Լ., 1958.
¹⁰ Քր. Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 263—270,

¹¹ Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 244,

հավաքների հետ՝ ժողովրդական ավանդական տոները, հանդեսները, բաղամական երթերը, հարսանյաց, հուղարկավորության արարողություններն ընթացել են գործիքային երաժշտության ուղեկցությամբ:

Բավական հետաքրքիր պատկեր է ներկայացրել այդ շրջանի գործիքային երաժշտության աղյուսյին ոճական դեմքը, այն աչքի է ընկել խայտառղեանությամբ: Այդ անսամբլների կատարմամբ հնչել են նաև պարսկական, թուրքական, ադրբեջանական մեղեդիներ, նշանակալից տեղ են գրավել մուղամները: Նման խայտառղեանության հետ նկատելի է եղել շատ կարևոր մի հատկանիշ՝ ազգային երգացանկը պահպանելու և զարգացնելու մեծ ձգտում: Նույնիսկ մուղամները ի հաշիվ ժողովրդական երգային ու պարային տարրերի ուժղին ներթափանցման՝ ազգային ինքնատիպ կիրառություն են ձևորեն բերել:

Անհրաժեշտ է նշել, որ մասսայական երաժշտական կենցաղում լայնորեն տեղ գրաված գործիքային երաժշտությունն իր հետքը թողեց պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրերի ու նրա ինտոնացիոն հիմքերի ձևավորման վրա:

Տասնիններորդ դարի երաժշտական կուլտուրայում կարևոր նշանակություն է ունեցել և եկեղեցական երաժշտությունը, հատկապես այն առումով, որ փաստորեն միայն եկեղեցին էր տնօրինում երաժշտական-կրթական գործը:

Աղգային ժողովրդական երաժշտության տարրեր հյուղերի նման կենցաղավադման հետ մեկտեղ, ժողովուրդի երաժշտական կենցաղն են մուտք գործում ալլազդի, հատկապես եվրոպական և ռուսական երաժշտության բազմազան տարրերն ու արտահայտությունները: Կուլտուրական և հատկապես երաժշտական կյանքի մեծ աշխուժություն է սկսվում հայ և հայաշատ քաղաքներում: Այդ աշխուժությունը հատկապես նկատելի է դառնում Ալեքսանդրապոլում և Երևանում: Ռուսաստանի և Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներից այստեղ են դալիս երգիչներ, դերասաններ, որոնք հանգես են դալիս համերգներով ու ներկայացումներով, հնչեցնելով դասական երաժշտության ու գրականության գործերը:

Հասարակական որոշակի պայմանների

ազդեցության ներքո, հայ քաղաքների երաժշտական կենցաղը դառնում է խիստ բազմակերպ: Քաղաքային միկենույն միջավայրում իրար կողք-կողքի կենցաղավարում են ժողովրդական երաժշտության բազմազան տեսակներն ու եվրոպական, ռուսական երաժշտության ստեղծագործությունները: Այս տեսակետից հատկապես հատկաշահական է Ալեքսանդրապոլի երաժշտական կյանքը: Մի կողմից քաղաքի երաժշտական կյանքը կենտրոնացված էր հայ աշուղների ձեռքում, որոնք կազմակերպել էին հատուկ համաբարություն: Այն իր գործունեությամբ մեծապես նպաստում էր ինչպես Ալեքսանդրապոլի, այնպես էլ նրա մոտակա շրջանների ազգաբնակչության երաժշտական սպասարկմանը: Աշուղների հետ միասին, քաղաքի խնջույքները, ժողովրդական տոնակատարությունները, հարսանյաց հանդեսները, նաև սրճարանների կյանքը աշխուժացնում էին զուգնա-դուգուկ նվագողներն ու սազանդարների անսամբլները:

Ալեքսանդրապոլցու հիշողության մեջ շարունակում էին պահպանվել նաև բուն ժողովրդական երգերն իրենց բազմազան ժանրերով ու ձևերով: Մյուս կողմից, աշխույժ էր նաև համերգային կյանքը: Շրջապառն երգիչ-դերասանների և հատկապես 1852 թվականին Թիֆլիսում հիմնադրված իտալական, իսկ հետո նաև ռուսական օպերայի ուժերով այստեղ երբեմն հնչում էին ռուսական, եվրոպական երաժշտության նմուշներ: Քաղաքի ունևոր շրջաններում մուտք էին գործել ժամանակի մոդայիկ ռուսական գնչուական, կենցաղային սենտիմենտալ ռոմանսներն ու երգերը:

Ալեքսանդրապոլցու երաժշտական կենցաղի վրա իրենց հետքն են թողել նաև փողային նվագախմբերը և ռուսական ժողովրդական գործիքների անսամբլները, որոնք առաջացել էին 1828 թվականից Հայաստանի տերիտորիայում ռուսական կայազորի ստեղծման կապակցությամբ:

Հայ քաղաքացու երաժշտական կենցաղի փոփոխման և նոր երևույթների առաջացման մասին է խոսում եվրոպական գործիքների՝ դաշնամուրի, ջութակի, մանդոլինայի, կիթառի մուտքը: Այդ մասին հետաքրքիր վկայություն ենք գտնում Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուի

առաջաբանում. ԲՓԱԲ ու պատիվ մեր դարիս հայերու մեջ վառված հոռանդին՝ դաշնամուր նվագարանը այժմ հազվագյուտ բան չէ մեր օրինորդների և երիտասարդների համար, ջութակը և գիթառան նմանապես խիստ գործածական են¹²:

Հասկանալի է, որ նման գործիքների տարածման հետ մեկտեղ, երաժշտական կենցաղ էին ներթափանցում նաև եվրոպական համապատասխան ստեղծագործություններ: Կիթառն ու մանգոլինան հատկապես գործածական են գառնում խիստ մոդայիկ դարձած արևմտաեվրոպական և մանավանդ ռուսական կենցաղային սալոնային ռոմանսների տարածման կապակցությամբ, օգտագործվելով որպես նվագակցող գործիքներ:

Հիշատակության է արժանի նաև այն կարևոր փաստը, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում Մ. Նալբանդյանի համաքաղաքացի Հ. Սահրադյանը հայերեն է թարգմանում Վերդիի «Տրուբադուրը», որի նպատակն էր հայերի լայն շրջանների համար ավելի մատչելի դարձնել Վերդիի օպերան: Դրա արձագանքը դառնում է այն, որ օպերայի լավագույն հատվածները տեղ են գրավում համերգային ծրագրերում: Ըստ որոշակի աղբյուրների վկայության, իր համերդներում այդ օպերայի հատվածները հաճախ է կատարել Քր. Կարա-Մուրզան: Կատարվել են նաև Վերդիի այլ օպերաների հատվածները, Գոնոյի «Ֆաուստ» օպերայի խմբերգերը և այլ գործեր:

Եվրոպական այս ստեղծագործությունների կատարումը բազմազան դեր է խաղում հայ քաղաքացու կյանքում: Երաժշտական ճաշակի, գեղագիտական ընկալումների, ժողովրդի ընդհանուր պատրաստականության մակարդակի բարձրացմանը նպաստելուց բացի, դրա ավելի մատչելի և մեղեդային նմուշներն ու հատվածները հատկապես մտնում են ժողովրդի երաժշտական կենցաղը, կատարվում նրա կողմից և այնքան մասսայականանում, որ երբեմն ժողովրդի կողմից ընկալվում են որպես ազգային ժողովրդական երաժշտության նմուշներ: Դրանք այնքան էին տարածված, որ նույնիսկ թափանցում էին երգարանները:

¹² Տե՛ս Գամառ-Փաթիլա, Ազգային երգարան հայոց, Պետերբուրգ, 1856:

Անցյալ դարասկզբից, հատկապես երկրորդ կեսից սկսած, հայ ժողովրդի երաժշտական կենցաղում, մանավանդ աշխատավոր մասսաների և երիտասարդության շրջանում, սկսում են երևալ նաև ռուսական հեղափոխական երգերի մի շարք հանրահայտ նմուշներ: Իսկ Ե. Տնտեսյանի «Նոր երգարան հայոց»-ում և ժամանակի ձեռագիր երգարաններից մեկում¹³ ղեկավար է նաև ֆրանսիական հեղափոխական «Մարսելյոզ» էրգը, որը, անշուշտ, կարող է վկայել և այդ երգի գործածության մասին:

Արևելահայերի երաժշտական և հատկապես քաղաքային երաժշտական կենցաղի ընդհանուր բնույթի ձևավորման մեջ կարևոր դեր ունեն հարևան, մասնավորապես վրացի և ադրբեջանցի ժողովուրդների հետ ունեցած բավական լայն շփումը: Այնպիսի վայրերում, ինչպիսիք էին Թիֆլիսը, Բաքուն, Գանձակը (այժմ՝ Կիրովաբադ), Ախալքալաքը, Ախալցխան, Լեռնային Ղարաբաղը և այլ շրջաններ, հայերը, ապրելով հարևան ժողովուրդների հետ կողք-կողքի, հաճախ նրանց երաժշտությունից վերցնում և յուրացնում էին ոճական մի շարք առանձնահատկություններ և օրինաչափություններ: Իհարկե, տեղի էր ունենում և հակառակ պրոցեսը: Հարևան ժողովուրդների երաժշտական արվեստների առանձնահատկությունների փոխներթափանցման հիմնական գործոններից մեկը աշուղների և ազանդարների գործունեությունն էր, որ շրջելով բնակավայրից-բնակավայր, տարածում էին ազգայինը և, միաժամանակ, ընտրում և յուրացնում այլ ազգերի երաժշտական արվեստի մի շարք կողմերը: Այս երևույթը նույնպես երաժշտական կենցաղի մեջ բազմազանություն էր մտցնում:

Սակայն, ինչպես օրինաչափական է՝ հասարակական, քաղաքական, նույնպես և մշակութային յուրաքանչյուր երևույթ, շարժում բերում է իր հետ և ծայրահեղ գրսեվորումներ: Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի երաժշտական կյանքում այն արտահայտվեց քաղաքային բնակչության որոշ

¹³ 1894 թ. Ախալցխայում Կարապետ Սահակի Գրիգորյանի կազմած ձեռագիր երգարանը, որ գտնվում է գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում:

խավերում առաջացած կենցաղի, այսպես ասած, եվրոպականացման մեծ ձգտումով, հոսքը հիմնականում վերաբերում է նոր ձևակերպված հայ բուրժուա-արիստոկրատական խավերին, որոնք իրենց կյանքի ու կենցաղի փայլն ու էությունը տեսնում էին ուսումնական, ինչպես նաև եվրոպական քաղաքներում ապրող բուրժուազիայի կենցաղին տրամաբանապես նմանվելու մեջ: Կենցաղի այս ու այն հատկանիշների ընդօրինակման հետ մեկտեղ, յուրացվում էր և դրանց երաժշտական կենցաղը: Հայ վերնտիպվր երես դարձնելով տղոջին ևրիժշտութլունից, ընդունում էր միայն օտարերկրյա, այն էլ խիստ մոդայիկ ևրաժըշտութլունր: Այդ շրջանում էր, որ լայնորեն տարածվեցին եվրոպական բաղմաղան պարեղանակները՝ վալսեր, պոլսնեղներ, մաղորկաներ, կրակովյակներ, ինչպես նաև ղնչուական և ուստական սենտիմենտալ ռոմանսներ: Իհտրկ, սիւալ կլինի նման երաժըշտութլան ասրտծումր դիտել միայն որպես բացասական երևույթ, որովհետև դրանցից բոլորը չէ, որ ցածրաճաշակ կամ նվաղ որակի էին: Կային, անշուշտ, և ինչ-որ արժեքներ ներկայացնող նմուշներ, որոնք կարող էին ստեղծել համապատասխան կապ և կամ, ինչ-որ շահով օգտավետ լինել աղ-դային ևրաժշտութլան այս կամ այն ժանրի դոյացման համար: Սակայն բացասական էր, անշուշտ, այդ խավերի կողմից նման ևրաժըշտութլան լոկ մեքենայական ընդօրինակումը, որն իր հետ բերում էր և՛ ցածր ճաշակ, և՛ ժամանակաշրջանի ազգային ևրտժըշտական արվեստում տեղի ունեցող զարթոնքի նկատմամբ սխալ դիրքորոշում:

Իհարկե, այս երևույթը որոշիչ չէր համեմատած, երաժշտական ընդհանուր մակարդակի այն բարձրացման հետ, որ տեղի էր ունենում մասսայական երաժշտութլան կենցաղում:

Այդ նույն ժամանակահատվածում, հատկապես Կ. Պոլսում ՔԱՀԳային սահմանադրութլան հաստատումից հետո, աշխուժութլուն է սկսվում և արևմտահայերի երաժըշտական կենցաղում: Անցյալ դարի 40-ական թվականներից սկսած Պոլիս է թափանցում իտալական օպերային երաժշտութլունը¹⁴, որը

¹⁴ Ս. Պոլսում արևմտաեվրոպական օպերայի և մասնավորապես Ռոսսինիի «Սեիլյան Սափրիչի» բեմա-

գրավելով հայերի լուրջ ուշադրութլունը, մեծապես նպաստում է նրանց երաժշտական հորիզոնի ընդլայնմանը և լայնորեն մուտք գործում հայերի երաժշտական կենցաղը: Այս ու այնտեղ սկսում են հնչել այդ օպերաների հանրահայտ հատվածները: Հաճախ դրանց ազդեցութլան տակ ժողովրդի կողմից ստեղծվում են բաղմաղան երգեր ու երաժշտական այլ ստեղծագործութլուններ:

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում է, որ արևմտահայ իրականութլան մեջ ասոպորեղ են ելնում մի շարք երաժշտական գործիչներ, որոնք մեծապես նպաստեցին հայութլան այդ հատվածի երաժշտական արվեստի զարգացմանն ու առաջընթացին: Դրանցից են Արիստակես Հովհաննիսյանը, Տ. Զուխաջյանը, Գ. Երանյանը, Ն. Թաշչյանը, Ե. Տնտեսյանը և ուրիշներ: Երաժիշտների այս խումբն է, որ 50-ական թվականների կեսերից նկատելի աշխուժութլուն է առաջ բերում արևմտահայ երաժշտական կյանքում: Կազմակերպվում է երաժշտական ընկերութլուն, որը հրատարակում է մի շարք պարբերականներ: Դրանցից առաջինը 1858 թվականին լույս տեսած «Քնար արևելյան» ամսաթերթն էր, որը նպատակ ուներ հասարակութլանը ծանոթացնել արևելյան երաժշտութլան հետ: Այդ պարբերաթերթը եվրոպական նոտաներով թուրքական, պարսկական բաղմաղան մեղեդիներ էր հրատարակում: Հիմնական նպատակի հետ միասին «Քնար արևելյանը» եվրոպական նոտագրութլունը տարածում էր հայերի մեջ:

Առավել նշանակալից էր «Քնար հայկական» ընկերութլան և նույնանուն պարբերաթերթի գործունեութլունը, որը հայկական և եվրոպական նոտագրութլան մասին որոշ գիտելիքներ տալուց բացի, եվրոպական նոտաներով տպագրում էր նաև ազգային երգեր ու պարերգեր:

Բացի պարբերաթերթերի հրատարակութլունից, երաժշտական ընկերութլունը ազգի մեջ երաժշտական ոգի արթնացնելու նպատակով կազմակերպում էր ձրի գասախոսութլուններ, համերգներ, ժողովրդի ճաշակն ու ընկալումները բարձրացնելու համար պրոպագանդում էր եվրոպական երաժշտութլունի հետաքրքիր նկարագիրը տվել է հայտնի ՔԱՀԳայի վեպի հեղինակը:

թյան բազմազան նմուշներու Այդ ընկերութեան անդամները կողմից էին հիմնականում ստեղծվում ազգային, քնարական, կենցաղային երգեր, պարերգեր, երաժշտութիւն՝ թատերական ներկայացումներ համար, որոնք բավական արագութեամբ տարածվում էին Պոլսի հայաբնակ թաղամասերում:

Սակայն, ինչպես իրավացիորեն գրում է Մ. Մուրադյանը, «այդ երաժշտական գործիչները մեծ մասամբ զնացին հեշտ ճանապարհով և հայերեն խոսքեր հարմարեցնելով եվրոպական կոմպոզիտորների երգերից վերցված պատրաստի եղանակներին, տպագրեցին ու տարածեցին որպէս հայկական «ազգային երգեր», փոխանակ օրգանային յուրացնելու եվրոպական կլասիկ երաժշտութեան նվաճումները և ստեղծելու իրոք ազգային երգեր, հիմնված հայ ժողովրդական երաժշտութեան ոճական առանձնահատկութիւնների վրա: Բացառութիւն էր կազմում Տ. Զուխաշյանը, որի ստեղծագործութիւնը հանդիսացավ այդ շրջանի հայկական երաժշտութեան բարձրակետը և իր պրոֆեսիոնալ մակարդակով, իր գեղարվեստական հատկանիշներով ու գաղափարական բովանդակութեամբ, անկասկած, արտակարգ երևույթ էր հայ իրականութեան մեջ»¹⁵:

Եվրոպական երաժշտութեան նման ուղղակի փոխառումներ ու նմանողութիւններ, և ոչ թե օրգանական յուրացումը, անշուշտ, հայրենի հողից՝ Հայաստանից, բուն ժողովրդական երգից կտրված, հեռու լինելու արդյունք էին: Բայց հայութեան այս հատվածում դեպի եվրոպական երաժշտութիւնն առաջացած հետաքրքրութիւնն ու ձգտումը նույնպէս ժամանակից բխող օրինաչափ երևույթ էր, որը, անշուշտ, ունեցավ պատմական դրական նշանակութիւն:

Այսպիսով, բերված փաստերը իրաւունք են վերապահում 19-րդ դարի հայ երաժշտական կենցաղը պատկերացնել որպէս բավական բարդ երևույթ: Երաժշտական հասարակական մտքի առաջընթացը, գեղագիտական պահանջների աշխուժացումը, իսկ այնուհետև՝ երաժշտական կրթական ու կատարողական կազմակերպութիւնների ա-

ճը, ստեղծագործական անհատականութիւնների ասպարեզ իջնելը երաժշտական կենցաղի ոճական խայտաբղետ պայմաններում ներկայացնում են զարգացման դժվարին ընթացք, որն իր մեջ ամփոփել է նաև հակասական տարրեր:

Ահա այդ բարդ ու հակասական ժամանակաշրջանին և միջավայրին է վերաբերում ժողովրդական այն ստեղծագործութիւնների գոյացումը, որոնք ամփոփված են «քաղաքային ֆոլկլոր» անվան տակ:

Տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսին և 20-րդ դարասկզբին ստեղծված պատմական պայմանների հետևանքով քաղաքային երգաստեղծութիւնը նույնպէս բարդ ու բազմազան ձևեր ընդունեց: Կրելով տվյալ ժամանակաշրջանի քաղաքային միջավայրի երաժշտական ինտոնացիոն-ոճական տարբեր ազդեցութիւնները, ներծծելով ինտոնացիոն բազմազան ակունքների ոճական առանձնահատկութիւնները, ընդգրկելով ժողովրդի գեղագիտական տարբեր ընկալումները, ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի հայ քաղաքային երգարվեստը դրսևորվեց որպէս երաժշտութեան տեսակետից ոչ միասնական, բազմազան ոճ ունեցող ստեղծագործութիւն:

Քաղաքային ֆոլկլորի հենց այս բնույթն էլ պայմանավորեց նրա նկատմամբ եղած անուշադիր և նույնիսկ թերահավատ վերաբերմունքը, մանավանդ, որ հայ ժողովրդական երգաստեղծութիւնն ունէր ոճական տեսակետից խիստ միասնական ու ցայտուն այնպիսի տեսակներ, ինչպիսիք են, առաջին հերթին, գեղջկական երգարվեստը, ապա և գուսանա-աշուղական երաժշտութիւնը:

Ահա այդ վերաբերմունքի հետևանքով էլ քաղաքային երաժշտական ստեղծագործութեան գրառումն ու ձայնագրութիւնն անցյալ դարավերջին, և նույնիսկ մեր օրերում ընդունեց պատահական, ոչ-սխտեմատիկ և նպատակասլաց բնույթ:

Հայ քաղաքային ֆոլկլորի նկատմամբ եղած թերահավատ կարծիքը պայմանավորված էր նաև նրանով, որ «քաղաքային երգ» հասկացողութեան մեջ էր մտնում եղբերի մի բաժին, մեծ մասամբ հայրենասիրական բովանդակութեամբ, որոնց մեղեդիները եվրոպական և սլավոնական ժողովուրդների կենցաղային երաժշտութիւնից վերցված նմուշներ էին կամ, լավագոյն դեպքում,

¹⁵ «Ակնարկ հայ երաժշտութեան պատմութեան», 2-րդ մաս, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, Երևան, 1963, էջ 95

նմանողություններու Հասկանալի է, որ նման դեպքերում հայերեն տեքստերով հնչող այդ երգերի մեղեդիները ազգային ոչինչ չունենին¹⁶։

Նման ձևով ստեղծված երգերի նշանակալից մասը, հայրենասիրական բովանդակության շնորհիվ լինելով խիստ արգիական, եռանդով տարածվում էր ժողովրդի կենցաղում։ 19-րդ դարի վերջերին և 20-րդ դարասկզբին կատարված հատուկներ ձայնագրություններն էլ հիմնականում ընդգրկել են հայրենասիրական բովանդակության երգերը, որոնք հայտնի էին «ազգային երգեր» անվանումով։ Ահա այս ձևով, թերես իրավացիորեն, խիստ սահմանափակվել ու նեղացել է բաղաձային ֆոլկլորի էության պատկերացումը։

Քաղաքային երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ նման մոտեցում հիատելի է նաեւ ժողովուրդների մոտ։ Անցյալ դարավերջի և մեր դարասկզբի ոուս նշոհավոր խմբավար և ժողովրդական երգի տքնաշան հետադոտոգ Կասատուսկու «Ռուսական ժողովրդական երաժշտական սիստեմի առաջնահատկությունները» արժեքավոր դիտողություններով և ընդհանրացումներով հարուստ զրքի էական թերությունը առաջուրանի հելինակներ Տ. Պոսովուն և Լ. Տրեսյուկովան համարել են քաղաքային ֆոլկլորի նկատմամբ ունեցած նրա անրարյացակամ վերաբերմունքը։ Քաղաքային ֆոլկլորը անվանելով «փողոցի երաժշտություն», Կասատուսկին այն դիտել է որպես «ուուս ժողովրդի երաժշտական ինքնուրույնության վրա քաղաքի և դործարանի ճնշման արզասիք»։ Այդ երաժշտությունը հակադրելով հնագույն գուղացիական երգին, որպես իսկական ոուսական ազգային երաժշտությանը, Կասատուսկին քաղաքային ֆոլկլորի առանձնահատկությունները դնահատել է անշարժության մեջ, պատմական դարդացման ընթացքից և փոխազդեցության երեուլթներից դուրս¹⁷։

Վերջերս լույս տեսած «Վրացական քաղաքային ժողովրդական երգերը» ժողովա-

ծուի առաջաբանում հետևյալ տողերն ենք գտնում. «Երկար տարիներ վրացական սովետական կոմպոզիտորների մեջ նկատելի էր արհամարհական վերաբերմունք դեպի սփական քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորը։ Այն ամենը, ինչ ժողովրդի կողմից ստեղծված էր քաղաքային երդաստեղծության (МУЗЫЦИРОВАНИЕ) ոլորտում, հայտարարվում էր վրացական երաժշտական կուտուրային խորթ կամ, լավագույն դեպքում, ճանաչվում որպես ազգային և գեղարվեստական արժեքից զուրկ, «երկրորդ կարգի ժառանգություն»։ Իսկ դա այն պատճառով, որ վրացական քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորը ներկայացնում է բարդ երաժշտական «կոնզլումերատ», ուր քմահանորեն միահյուսված են տարբեր երաժշտական «շերտեր», որ ծագել են տարբեր երաժշտական կուտուրաների տարրերի համաձուլվածքից»¹⁸։

Մինչդեռ հայտնի է, և հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ոգջ ընթացքն էլ ցույց է տալիս, որ երաժշտական ֆոլկլորի տարբեր տեսակների մեջ հայ քաղաքային երգ-երաժշտությունը նույնպես նշանակալից դեր է կատարել ինչպես ժողովրդի երաժշտական կենցաղում, այնպես էլ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման դործում։ Իսկ նման երեուլթը կարող է լինել միայն այն դեպքում, եթե ժողովրդական ստեղծագործությունն օժտված է այս կամ այն արժանիքներով, այդ թվում և ազգային որոշակիությամբ։

Քաղաքային ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մասին դատել ու խոսել լուկ փոխառումների կամ նմանողությունների հիման վրա, միանգամայն սխալ տեսակետ է, քանի որ փոխառումներն ու նմանողությունները պարզապես ստեղծագործություն չեն բառի իսկական իմաստով։ Մինչդեռ հայ քաղաքային ֆոլկլորի բազմաթիվ նմուշներն իրենց թե՛ գաղափարա-գեղարվեստական, թե՛ թեմատիկ-ժանրային և թե՛ երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով հիրավի ստեղծագործական պրոցեսի արզասիք են, ըստ որում բավական յուրօրինակ,

¹⁶ Տե՛ս նաև Ռ. Աքայան, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1959, № 1, էջ 68։

¹⁷ А. Касатальский, Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961.

¹⁸ «Грузинские городские народные песни», М., 1961, էջ 3, 6։

որով և պայմանավորված է այդ ֆուկլորի ինքնատիպությունը:

Գեղջկականի նման քաղաքային երգարվեստն էլ կոլեկտիվ ստեղծագործության արգլունք է: Սակայն կոլեկտիվ ստեղծագործության ընթացքը քաղաքային ֆուկլորում այլ է:

Հայտնի է Կոմիտասի գեղջկական երգի ստեղծման երկու դեպք նկարագրող հոդվածը: Մի դեպքում մեղեդին հանպատաստից ստեղծվում է պարի ժամանակ, նրա բոլոր մասնակիցների կողմից, մյուս Դեպքում նույնպես հանպատաստից՝ մեկ անհատի կողմից, նրա հոգեկան տվյալ տանքների պահին: Սակայն երկու դեպքում էլ դա մեղեդիի ստեղծման նախնական վիճակն է, այսպես ասած, առաջին փուլը: Մեղեդին զարգացման կոլեկտիվ ձևի մեջ է մտնում այն պահից, երբ, անցնելով մարդուց-մարդ, փոփոխվում է. ընդարձակվում կամ սեղմվում է նրա ձևը, վերափոխվում է ինտոնացիոն կազմը, նույնպես և կառուցվածքը: Եթե նրա զարգացումը ստեղծագործական ընդհանրացման ուղիով է ընթանում, այսինքն՝ մեղեդիի կազմից դուրս են ընկնում սուբյեկտիվ տրամադրությամբ կամ ճաշակով գոյացած տարրերը և դրանց փոխարեն իրենց հաստատուն տեղն են գրավում մարդկային ավելի լայն շրջաններին գոհացնող տարրերը, ապա այդ մեղեդին հասնում է զարգացման մի այնպիսի աստիճանի, երբ բովանդակությունն ու ձևը գտնվում են կատարյալ համապատասխանության մեջ: Եթե զարգացման ճանապարհին մեղեդին իր մեջ խտացնում է բարձր և ազնիվ ճաշակով ստեղծված արդյունքը, սույն ապա դեպքում է ժողովրդական ստեղծագործությունը ձեռք բերում գեղարվեստական նշանակալից արժանիքներ, դառնում պիտանի և դիմանում ժամանակի փորձությանը:

Ստեղծման կոլեկտիվ այս բնույթը բնորոշ է նաև քաղաքային ֆուկլորին: Այստեղ նույնպես մեղեդին ունի իր ստեղծման նախնական և դարդացման փուլերը:

Քաղաքային ֆուկլորում մեղեդիի ստեղծման սկզբնական փուլը թերևս ավելի որոշակի է: Խոսքը վերաբերում է հատկապես այն դեպքերին, երբ մեղեդին ստեղծվում է ոչ թե հանպատաստից, որևէ դեպքի ժամանակ, այլ պատրաստի տեքստի, երբեմն և

հանրահայտ բանաստեղծության հիման վրա: Ստեղծողն էլ կարող է կոնկրետ անհատ լինել, նույնիսկ և պրոֆեսիոնալ երաժիշտ: Այսպես, քաղաքային ֆուկլորի բնորոշ նմուշներ դարձած մի շարք երգեր, ըստ վկայությունների ու զանազան աղբյուրների, հեղինակներ ունեն, օրինակ, ըստ Հակոբ Պարոնյանի՝ «Արաքսի արտասուք»-ի երաժշտությունը հեղինակել է Սարգիս Պալյանը¹⁹, իսկ մեկ այլ վկայություն՝ Պետրոս Աֆրիկյանի (Պետրոս Սաշինարի)²⁰, «Կիլիկիա», «Արիք Հայկազունք», «Հայ մեղեդիներ», «Հայ ապրենք» երգերի հեղինակ է ճանաչում 19-րդ դարի կոմպոզիտոր, հայտնի երաժշտական հասարակական գործիչ Գաբրիել Երանյանը, «Եղբայր եմք մենք»-ինը՝ Հ. Սինանյանը, և այլն: Անշուշտ, անհրաժեշտ է գտնել և ճշտել քաղաքային երգերի հեղինակներին: Դա դուրս է մեր աշխատության նպատակներից: Եվ չնայած որոշակի հեղինակներին այդ երգերի բուն էությունը ժողովրդական է, քանի որ ժողովրդի լայն շրջանների կողմից զարգացման, հղկման ենթարկվելուց հետո միայն դրանք հաստատվել են երաժշտական կենցաղում: Ժողովրդական ինքնաբերական երգաստեղծության ներուժը մեծապես նպաստում է նման երգերի զարգացման շարժուն ընթացքի մտնելուն ու լայն կիրառմանը: Հիմնականում, այդ երգերը, որ ունեն հեղինակ, բայց ոչ անհատականության ցայտուն կնիք, ստեղծվել են երաժշտական կենցաղում տարածված ինտոնացիոն սլաշարի հիման վրա, իրենց վերջնական ձևը ստանում են ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության ընթացքում: Ձեռք բերված երգերի բազմազան տարբերակները, ինչպես նաև նույն երգին մի քանի հեղինակների վերագրումը ևս ապացուցում են ստեղծագործության կոլեկտիվ բնույթը: Այդպիսի բնույթն արդեն իրավունք է վերապահում այդ երգերը գիտել որպես ժողովրդական:

Մեղեդիի հղկման ընթացքում ավելի որոշակիորեն է բացահայտվում գեղջկական ու քաղաքային երգարվեստի կոլեկտիվ ստեղծագործության տարբեր բնույթը: Եթե դեղջ-

¹⁹ Տե՛ս Հակոբ Պարոնյան, Երգեր, Երևան, 1958, էջ 244:

²⁰ Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1965, № 1, էջ 57:

կական երգարվեստում մեղեդիի հետագա զարգացումը տեղի է ունենում գյուղական համեմատական միատարր միջավայրում, ապա քաղաքային ֆոլկլորում մեղեդին դարձանում է խիստ բազմազան և խայտաբղետ միջավայրում: Իսկ բազմազանությունն ու խայտաբղետությունն ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի քաղաքային երաժշտական կենցաղի ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից էր: Հասկանալի է, որ այսպիսի պայմաններում ժողովրդական ստեղծագործությունը ենթարկվում էր բազմազան ազդեցությունների՝ երբեմն յուրացնելով քաղաքային միջավայրի բարձր ճաշակ ունեցող աղյուսիկները երաժշտական ավանդները պահպանող հատվածի առաջադրած տարրերը, երբեմն այդ միջավայրում հնչող այլազգի ժողովուրդների երաժշտության տարրերը, երբեմն էլ երաժշտական կենցաղում տեղի տալով մոդայիկ երևույթները: Քաղաքային երգարվեստը չէր կարող զերծ մնալ և պրոֆեսիոնալ երաժշտության սոցիալականացումից: Ահա այստեղից էլ քաղաքային երգարվեստի երաժշտական լեզվի բազմակերպությունը:

Ինտոնացիոն-ոճական տարրերը ակունքների մասնակցությամբ ձևավորված քաղաքային ֆոլկլորը, ինչպես ասված է, ունի որոշակի ազդային դեմք, ոճական առանձնահատկություններ: Իսկ դա այն բանի շնորհիվ, որ ներծծելով քաղաքային երաժշտական կյանքի բազմազան արտահայտությունները, լայնորեն շփվելով այլ ժողովուրդների երաժշտական, մասնավոր լեզուների երաժշտական կուլտուրաների հետ, այն օրգանապես յուրացրել է երաժշտական, ոճական այս ու այն առանձնահատկությունը, միշտ խորսրված մնալով սոցիալական հենքի վրա: Իհարկե, քաղաքային երաժշտության զանազան հատվածներում տարբեր ձևերով են իրացվել թե՛ հայկական, թե՛ օտար երաժշտությունից եկող լատին-ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, սակայն բոլոր այն դեպքերում, եթե դա եղել է յուրացում և ոչ թե ընդօրինակում, ապա նույնիսկ սլավոնական կամ եվրոպական ազդեցությունն այս անգամ արտահայտվել է իմաստալից, ազգային երաժշտությունը նոր օրինաչափություններով հարստացնելու ձևով:

Ահա այս ձևով գոյացած նմուշներով պետք է արժեքավորել քաղաքային ֆոլկլորը և ըստ

այնմ որոշել նրա տեղը ազգային ժողովրդական երաժշտության մեջ, բանի որ այդպիսի նմուշներն են, որ քաղաքային ֆոլկլորը բնութագրում են ոչ թե որպես նեղ, տնային-տոբիակ երևույթ, այլ որպես ոճական և ժանրային տեսակետից ընդհանրացած արվեստ:

* * *

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը, որի գոյացումը, ինչպես տեսանք, սերտորեն առնչվում է դարաշրջանի պատմական պայմանների հետ, անշուշտ, համապատասխան անցյալ ունեցող երևույթ է ազգային ժողովրդական երաժշտության զարգացման մեջ: Ժողովրդի կենցաղում և հասարակական կյանքում ունեցած իր նշանակությամբ ու դադափարա-գեղարվեստական էությունը այն աղբյուրակցում է հայ քաղաքային երաժշտության նախորդ շրջանների հետ: Եվ չնայած այդ շրջաններից մեկ հասած երաժշտական թվագրված նյութերը սակավաթիվ են, այնուամենայնիվ, օգնում են հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստում տեսնել հնության հետքեր: Առաջին հիմքը հայ քաղաքների պատմության հնությունն է, ապացուցված պատմագրական, մատենագրական բազմաթիվ տեղեկություններով, պատմական հուշարձաններով, հայ և օտարազգի բաղում հետազոտություններով, ըստ որոնց Հայաստանում զարգացած քաղաքների զոյությունը վերադրվում է հնագույն ժամանակներին, հայկական պետականության կազմավորման շրջանին: Կարևոր հիմք է նաև այդ հնագույն քաղաքների կուլտուրայի և արվեստի բարձր մակարդակը, որը դառնալով ապացուցվում է համապատասխան տեղեկություններով և նրանց վրա հիմնված ուսումնասիրություններով:

Եթե մինչև վերջերս իրենց գոյությունը պահպանած ժառանգական ստեղծագործությունների մի շարք բեկորներ՝ ողբ, հարսանյաց երգ, Վարդավառի տոնի երգերը իրենց վաղեմիության այս ու այն գծերով կարող են հնարավորություն տալ որոշ գաղափար կազմելու հնագույն երաժշտական արվեստի օրինաչափությունների մասին, եթե ըստ մի շարք տեղեկությունների²¹ հնագույն էպոսը երգվելով

²¹ Մովսես Խորենացու, Պատմութիւն հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 25:

է ասվել, եթե Սպիրիդոն Մելիքյանի կողմից ձայնագրված առասպելական բովանդակութեամբ «Ծամթելիկ», «Դերիկո հոյ նար» երգերում, ինչպես ենթադրվում է, պահպանված են վիպասանների զարգացած երաժշտական ձևերի և ինտոնացիաների մնացորդները, ապա այս աղբյուրները կարող են որոշ հնարավորություններ ստեղծել ենթադրելու, որ հնագույն և հին քաղաքային երաժշտությունն էլ առանձնացել է որոշակի օրինաչափություններով: Եթե Տիգրան Երկրորդի և նրա որդի Արտավազդ Երկրորդի (1-ին դար մ. թ. ա.) արքունիքում գործող թատերախմբերն ունեցել են նաև իրենց նվագախումբը և կամ, ըստ պատմագիտների հիշատակությունների, վաղ շրջաններում գուսանները հանդես են եկել իրենց գործիքներով և անսամբլներով²², ապա, կարծում ենք, սխալ չի լինի եզրակացնել, որ այդ շրջանների քաղաքային երաժշտությունը ունեցել է իր որոշակի մակարդակը և առանձնահատկությունները: Եթե մի շարք աղբյուրների վկայությամբ (Ագաթանգեղոս, Բուզանդ, Խորենացի, Սեբեոս) պատերազմներից աղատ շրջանում ազնվականության հիմնական զբաղմունքը եղել է որսը և խնջույքը, կարելի է մտածել, որ քաղաքային երաժշտությունը բավական զարգացած աստիճանի է եղել, քանի որ այդ խնջույքներըն առանց երգի ու երաժշտության չէին կարող լինել: Սակայն, ցավոք, հնագույն, մինչֆեոդալական և վաղ ֆեոդալական ժամանակաշրջանների քաղաքային երաժշտության մասին նման մտահանգումներից զենը գնալ չի կարելի, քանի որ համապատասխան աղբյուրներն իսպառ բացակայում են:

Ազգային ժողովրդական երաժշտության ծագման, ձևավորման և հետագա բազմակողմանի զարգացման պատմական ու տեսական հարցերը լուսաբանող իր մեծածավալ աշխատության մեջ պրոֆ. Քր. Քուշնարյանը 5—7-րդ դարերի հայ քաղաքների երաժշտա-

կան կուլտուրայի մասին հետևյալ կերպ է գրում. «Եթե գեղջկական երաժշտության զարգացման ուղիների հարցը կապված է որոշակի դժվարությունների հետ, ապա առավել դժվար է վաղ ֆեոդալական շրջանի քաղաքային և արքունի երաժշտության հարցը: Տեղեկությունների աղքատության պատճառով տվյալ շրջանի քաղաքային երաժշտության հարցը համարյա ամբողջովին օգտում է կախված, չնայած անկասկած է, որ 5—7-րդ դարերի հայ քաղաքների բուռն աճի, այդ քաղաքներում արհեստների, արտադրության, առևտրի և այլն զարգացման հետ պետք է զարգացած լինել և յուրատնայ քաղաքային երաժշտական մշակույթը»²³:

Պատմագրական, մատենագրական տեղեկությունները ավելի որոշակի տվյալներ են տալիս այդ շրջանի քաղաքային գուսանական արվեստի բնույթի և ընդհանուր առանձնահատկությունների մասին: Ըստ այդ տեղեկությունների, վաղ ֆեոդալական շրջանի քաղաքային կյանքում նշանակալից աչիք են գրավել գուսանների արվեստը: Քր. Քուշնարյանի մտահանգումների համաձայն, դիտարկվող շրջանի գուսանական երաժշտությունը իր առանձնահատկություններով կապված է եղել գեղջկականի հետ: Նա գտնում է նաև, որ այդ շրջանումն են ձևավորվել գուսանական երգարվեստի բնորոշ առանձնահատկություններից մի քանիսը՝ իմպրովիզացիոն-ասերգային բնույթը, վոկալի գործիքային վիրտուոզությունը, սուբյեկտիվ քնարականության արտահայտությունը: Այդ առանձնահատկությունները, որ բավական որոշակիորեն դրսևորված են հաջորդ շրջանների քաղաքային երաժշտության և նույնիսկ նույն և ուշ շրջանների հոգեկոր երաժշտության մեջ, կարող էին արտահայտված լինել և տվյալ շրջանի քաղաքային երաժշտության ասպարեզում²⁴:

Ավելի մխիթարական է զարդացած ֆեոդալիզմի շրջանի, հատկապես 10—13-րդ դարերի քաղաքային երաժշտության մշակույթի պատկերը: Ինչուիս հայտնի է, այդ շրջանը, մանավանդ 10—11-րդ դարերը, Հայ ժողովրդի տնտեսական ու մշակութային մեծ վերելքի շրջան էին: Օտար բռնակալու-

²² Պատմական լավագույն հիշատակություններից մեկն է Պապ թագավորի սպանության խնջույքի նկարագրությունը. «Երբև ընդ գինիս մտին, որպես զառուշին ուրախութեանցն նուազն մատուցին արքային Պապո և առհասարակ թմբկահարք և սրնգահարք, քնալահարք և փողահարք իւրաքանչիւր արուեստօք պէսպէս ձայնիւք բարրառեցան» (Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 348):

²³ Քր. Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 84:

²⁴ Նույն տեղը, էջ 85:

թյունից ժողովրդի ազատագրման, նրա բաղաբաղական անկախության վերականգնման, երկրի տնտեսական զարգացման տրամադրման արագ ընթացքով ապահովելու էին միջնադարյան բաղաբաղական Դրան Դա-մուտ-տուտան, զարգացման նոր աստի-ճանի էին բարձրանում արվեստի տարրեր տեսականները, հատկապես ճարտարապետու-յունն ու մանրանկարչությունը, գիտությունը, դրականությունը:

Հայ պատմագիրների գործերից երևում է, որ արագ զարգացող բաղաբաղական կյանքում զնայով մեծ տեղ է զբաղում երաժշտությունը: Այդ ժամանակաշրջանում հատկապես վե-րելք է ապրում աշխարհիկ երաժշտությունը: Մասնավորապես մեծ նշանակություն էր ստացել դուստնների արվեստը: Հանգես գու-լով որպես բաղաբաղական ժողովրդական երա-ժշտության իսկական ներկայացուցիչներ, դուստնները գովաբանում էին աշխարհիկ կյանքը, նրանց ստեղծագործությունների հիմնական առանցքը զարմել էր մարդն իր խոհերով, զոտացմունքներով, ակնկալիքնե-րով: Նույն ժամանակաշրջանում դարձան, հարստանում էր նաև հոգևոր երաժշտու-թյունը, նշանակալից տեղ զբաղեցնում «հա-մայտարաններում» և «վարդապետարաննե-րում»: Վերսկսվում է շարականների ստեղ-ծագործությունը, առաջ են գալիս հոգևոր երաժշտության նոր տեսակներ: Հոգևոր երա-ժշտության վրա միշտ էլ ուղեկ է աշխար-հիկ, բուն ժողովրդական երաժշտությունը: Այդ ազդեցությունը այս գարեկում թերևս ավելի ցայտուն է դրսևորվում:

10—13-րդ դարերի բաղաբաղական երաժշ-տական արվեստի զարգացման մակարդակը բացահայտող ումենհայնաբերքի և կարևոր երևույթներից էր տաղերի զարգացումը: Երաժշտության, ինչպես նաև բանաստեղծու-թյան մեջ տաղերի զարգացումը սկսվում է 10-րդ դարից: Որպես երաժշտական ստեղ-ծագործության տեսակ, տաղերը մեծ տարու-

ծում էին գտել միջնադարյան զարգացող բաղաբաղական առաջավոր հասարակության շրջանում: Թեև մեզ հասած տաղերի մաս-շնի օրինակները բավական քիչ են, բայց դրանք լրիվ հասկացողություն են տալիս հայկական միջնադարի բաղաբաղական երա-ժշտական արվեստի այդ տեսակի մասին: Չնայած հին ձևագրերում կան խազերով ձայնագրված բավական շատ տաղեր, բայց դրանք դեռևս անընթեռնելի են²⁶:

Տաղ բաղաբաղական նշանակում է երգ: Մական երաժշտական մասնագիտական առումով ամեն երգ չէ, որ կարելի է տաղ անվանել: Տաղերը միաձայն, խոշոր, վոկալ ստեղծագործություններ են: Հայ գեղեցիկ երգերի նման, նրանք ևս մոտեցիկ երաժշտու-թյան նմուշներ են:

Մեզ հասած տաղերի մեջ կան աշխարհիկ և եկեղեցական տաղեր: Աշխարհիկ տաղերում արտահայտված են միջնադարյան բաղաբա-ցու կյանքը, հոգևոր աշխարհը, նրա մտքե-րն ու խոհերը: Այս տաղերը պահպանված են խաղային նոտագրությամբ:

Խազերով ձայնագրված գուտ աշխարհիկ տաղերը հոգևոր երգերի հետ զտնվում են տաղարաններում և հատուկ սիդի երգալու-ններում, որոնք զբաղում էին վանքերում և եկեղեցիներում: Այստեղից կարելի է դադու-հար կազմել հիշյալ ժամանակաշրջանի բաղաբաղական երգային արվեստի դար-գացման աստիճանի մասին: Միայն այդ արվեստի մասնաճյուղի լայն տարած-ման, զարգացման բարձր աստիճանի դնու-թյունը աշխարհիկ երգերը կարող էին մուտք դրածել վանքի ինչպես իրավացիորեն նշում է

նսկում Ռ. Աթաբեյի «Հայկական խաղային նոտագրու-թյուն» գիրքը, Երևան, 1959:

²⁶ Ներկայումս մատչելի է մեկուկես տասնյակ տաղ ձայնագրված Ն. Բաշյանի կողմից, անցյալ դարի 70-ական թվականներին, հայկական նոտաներով: Կան հատուկներ այլ հրատարակություններ ևս: Տաղերի մեկ օրինակ՝ հայկական նոտաներով, տպված է Կոմի-տակի «Հայոց եկեղեցական եղանակներ» հոգվածում (Արարատ, 1894, հուլիս և օգոստոս, էջ 222—227, 256—260, ղեկավարված է նաև նրա «Հոգվածներ և ուրումնասիրություններ» գրքի մեջ): Կոմիտակի ձևագիր արխիվում կան նաև երեք տաղի սևագիր գրանցումներ, որոնցից մեկը՝ «Հավիկը», նրա կա-տարմամբ զրի է առնված ձայնապնակի վրա:

Վերջերս նդիպոսում լույս է տեսել էզուտարգ Հակոբ-յանի «Հայկական պատարագի տաղեր և մեղեդիներ» ժողովածուն:

²⁶ Տաղերը բավականաչափ հետազոտված են մեզանում:

Տաղերի մասին զինքնազոտն աշխատություն է գրել երաժշտագետ Մուշեղ Աղայանը, պաշտպանված 1953 թ., անտիպ: Տաղերին բավական տեղ է հատ-կացված Քր. Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտու-թյան պատմության և տեսության հարցերը» գրքում, 1958 թ.: Տաղերի մասին հետաքրքիր շատ բան է պարու-

Ռ. Աթաթյանն իր «Հայկական խաղալին նո-
տագրութիւնը» գրքում, դա ցույց էր տալիս,
որ այդպիսի տաղարաններ գրեւն ու ձայնա-
գրելը ժողովրդի լայն շրջանների պահանջն էր
դարձել:

Ըստ Ռ. Աթաթյանի ուսումնասիրութիւն-
ների և մտահանգումների, աշխարհիկ երգերի
ձայնագրութիւնը գոյութիւն է ունեցել տա-
ղերգուների արվեստի զարգացման արդեն
սկզբնական շրջանում և հաջատեւել է մի քա-
նի դար:

Հիմնվելով Մատենադարանի ձեռագրերում
հայտնաբերած մի շարք խաղաղված աշ-
խարհիկ երգերի վրա, ինչպիսիք են «Տաղ
կաքուն», «Տաղ գեղեցիկ ազնիւ», «Տաղ
զարնան», «Տաղ վասն ծիծաղելոյ» և այլն
(Հովհաննես Թլկուրանցու, Մկրտիչ Նաղաշի,
Առաքել Բաղդեցու, Գրիգոր Աղթամարցու
ստեղծագործութիւնները), Ռ. Աթաթյանը եզ-
րակացնում է, որ աշխարհիկ երգերը և
տաղերն աչքի են ընկել թեմատիկ բազմա-
զանությամբ: Գոյութիւն ունեցող օրինակ-
ների մեջ կան սիրային-քնարական, բնու-
թյան, սեղանի, պանդխտի և այլ երգեր: Ըստ
Ռ. Աթաթյանի, այդ տաղերում երևան է գա-
լիս զգացմունքի արտահայտութիւն մեծ
խորութիւն: Դատելով բանաստեղծութիւն-
ների կառուցվածքից և խաղալին ձայնա-
գրութիւն արտաքին տվյալներից, հետազո-
տողը գտնում է, որ բազմազան են եղել այդ
երգերի և երաժշտական ձևերը (տողերի չա-
փը, կրկնակների դասավորութիւնը և այլն)
և մեղեդիները:

Հոգևոր և աշխարհիկ տաղերի համեմատու-
թիւնը ցույց է տվել նաև, որ աշխարհիկ տա-
ղերի ֆակտուրան շատ ավելի պարզ է եղել
(տարբեր նշանների քանակը քիչ է),
քան հոգևոր տաղերինը: Սա խոսում է աշ-
խարհիկ տաղերի պարզութիւն, մատչե-
լիութիւն մասին²⁷:

Ռ. Աթաթյանի այս դիտողութիւնները վկա-
յում են տվյալ ժամանակաշրջանում աշ-
խարհիկ տաղերի, հետևաբար և քաղաքային
երաժշտութիւն զարգացման բարձր աստի-
ճանի մասին:

10—13-րդ դարերի քաղաքային երաժշտու-
թիւն բարձր մակարդակի մասին են խոսում

²⁷ Տե՛ս Ռ. Աթաթյան, Հայկական խաղալին նոտագրու-
թիւնը, Երևան, 1959, էջ 96—104:

նաև մեզ հասած մի շարք եկեղեցական տա-
ղեր: Սրանց թեմատիկան հոգևոր է: Նրանց
մեջ ուղղակի կամ այլաբանորեն պատմվում
է Քրիստոսի ու սրբերի մասին: Հոգևոր թե-
մայով հանդերձ, այդ տաղերից մեծ մասում
հաստատվում է աշխարհիկ կենսազգացողու-
թիւնը (այդպիսի ստեղծագործութիւններ
համաշխարհային արվեստի մեջ, ինչպես
հայտնի է, շատ են): Դա հավասարապես
վերաբերում է տաղերի թե՛ բանաստեղծու-
թյանը և թե՛ երաժշտութիւնը:

Որոշ դեպքերում էլ հոգևոր բանաստեղծու-
թիւն ունեցող երաժշտական տաղի կոնկրետ
բովանդակութիւնը կատարման ընթացքում
չի ընկալվում, քանի որ բանաստեղծութիւն
մեկ բառը, երբեմն նույնիսկ մեկ վանկը մի
քանի տող մեղեդի է զբաղեցնում: Իսկ մե-
ղեդին իր այս ու այն առանձնահատկութիւն-
ների շնորհիվ հեռու է եկեղեցական ասկե-
տականութիւնից, վերացականութիւնից և
ունի ռեալ կյանքի ընդգրկում:

Մեզ հասած այդպիսի տաղերի լավագույն
օրինակներ կարող են հանդիսանալ «Տիրա-
մայրը», «Համիկը», «Ծա ձայն զառիւծուն
ասեմ»-ը, «Սայլն այն իշանէր»-ը: Այս տա-
ղերը արժանացել են Կոմիտասի բարձր
զնահատականին, գուցե և որոշ չափով էլ
անցել նրա ստեղծագործական քուրայով:
Դրանց մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել են
10—13-րդ դարերի հայ արվեստի մի քանի
բնորոշ գծեր: Դա արտահայտված է նրանց
տոնական հանդիսավորութիւն, հետորա-
կան վեհութիւն, լավատեսութիւն մեջ, որոնք
այս տաղերի հիմնական առանձնահատկու-
թիւններն են: Տաղերն իրենց զարգացման
ճանապարհին մեծ ազդեցութիւն են թողել
նաև ուշ ստեղծված կամ 12-րդ դարում վե-
րանայված շարականների վրա, որոնցում
արտահայտված է տաղերին բնորոշ ութմա-
կան և ինտոնացիոն ազատութիւնը:

Հետաքրքրական այս ժանրը հետագա
զարգացում է ապրել: Հաջորդ դարերում
նույնպես ստեղծվել են բազմաթիւ նմանօրի-
նակ տաղեր, որոնք պահպանել, խորացրել
ու առաջ են տարել թե՛ ժանրային և թե՛ ոճա-
կան առանձնահատկութիւնները: Ուշ ստեղծ-
ված տաղերում զաղափարական բովան-
դակութիւն, ռեալիստական սկզբունքների
խորացման հետ մեկտեղ, առավել ևս ընդ-

լայնվում են լադային հիմքը, կոմպոզիցիոն կառուցվածքը:

Վերոհիշյալ տաղերի հետ սերտ կապեր ունեն նույնիսկ 17—18-րդ դարերում ստեղծված մի շարք տաղեր, որոնցից է հանրահայտ «Կոռունկը», Վերջինիս մեջ տոկաինտոնացիոն որոշ դարձվածքներն այդ կապի, ընդհանրության ապացույցներն են:

Այսպիսով, 10—13-րդ դարերի տաղային արվեստը, որ լայնորեն տարածված է եղել հայ քաղաքային հասարակության շրջաններում, տվյալ շրջանի երաժշտության բարձր մակարդակի և պրոֆեսիոնալիզմի վառ ապացույցը կարող է հանդիսանալ:

12—13-րդ դարերում տաղային արվեստի զարգացումից բացի, քաղաքային երաժշտական կյանքում տեղի են ունեցել և այլ երևույթներ: Քր. Քուշնարյանը, հիմնվելով Անի քաղաքի պեղումների արդյունքների վրա և ղուղահեռ անցկացնելով արվեստի մյուս տեսակների հետ, այն միտքն է հայտնում, որ 12—13-րդ դարերում հայ քաղաքային բնակչությունը մոտիկից շփվելով մուսուլմանական ժողովուրդների հետ՝ ճաշակի, կենցաղի, բարքերի որոշ երևույթների յուրացման հետ մեկտեղ, ընդունել է նաև երաժշտական արվեստի այս ու այն դրսևորումները: Ըստ Քուշնարյանի, հայ քաղաքներում հենց այդ շրջանում է սկսվել լայնորեն օգտագործվել մուզամաթի բարդ ու հարուստ տեսակները²⁸: Այս մտահանգումները իսկապես մոտ են ճշմարտությանը, քանի որ նշված ժամանակաշրջանում հայ քաղաքների ազգաբնակչության փոխհարաբերությունների մեջ բավական ցայտուն կերպով դրսևորվել են տարբեր ազգությունների և դավանանքի ժողովուրդների փոխըմբռնման երևույթները: Ըստ Հ. Օրբելու ցուցումների, նման փոխհարաբերությունը բնորոշ էր ոչ միայն Անիի կամ Հայաստանի այլ կենտրոններին, այլև առաջավոր Ասիայի, միջնադարյան յուրաքանչյուր հարուստ քաղաքին²⁹:

Այլ ժողովուրդների երաժշտական արվեստի յուրացման մասին նման ենթա-

դրություն հիմքը այդ շրջանին վերագրվող մի շարք նմուշներում երևան եկող լադային յուրահատկությունն է: Դա դրսևորվում է նրանում, որ այդ ստեղծագործությունների ինտոնացիոն հիմքում դիտարկել լադերի հետ մեկտեղ ընկած են և ալտերացված աստիճաններ պարունակող լադերը: Ալտերացիայով առաջացած մեծացրած և փոքրացրած ինտերվալները (սեկունդա, կվարտա, կվինտա) այդ ստեղծագործություններին հաղորդել են այսպես կոչված՝ «ընդհանուր արևելյան» երանգավորում:

12—13-րդ դարերի քաղաքային երաժշտական ոճի բացահայտման հնարավորություն ստեղծող որոշակի նյութեր են հաճախվում Կոմիտասի կողմից ձայնագրված «Ակնա երգերի շարք, որոնք բավական հիմնավոր պատճառներով դիտվում են որպես միջնադարյան գուսանական երգերի առանձնահատկությունները դրսևորող ձայնագրություններ: Քանակով ոչ այնքան մեծ այդ երգերը հիմնականում դրսևորելով գուսանական երգարվեստի առանձնահատկությունները, միաժամանակ բացահայտում են տվյալ ժամանակաշրջանի քաղաքային երաժշտության ընդհանուր սկզբունքները:

Ինչպես հայտնի է, Ակնը հնուց ի վեր աչքի է ընկել ազգային ցայտուն և տիպական սովորույթներով, կենցաղով: Այդ մասին ազգագրական ընդարձակ նյութեր է տալիս ազգագրագետ Հովսեփ Զանիկյանի 1895 թվականին լույս տեսած «Հնությունք Ակնա» գիրքը: Քաղաքի վիճակագրությունը, կենցաղը, սովորույթները, կուլտուրայի և այլ բազմաթիվ հարցեր լուսաբանող այս գիրքը պարզորոշ ցույց է տալիս, որ Ակնը բավական կայուն, ինքնատիպ և հնագույն ավանդներ ունեցող քաղաք է եղել:

Ինչի՞ հիման վրա են Կոմիտասի ձայնագրած «Ակնա երգերը» դիտվում որպես զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանին, հատկապես 12—13-րդ դարերին վերագրվող գուսանական երգի նմուշներ: Այդ եզրահանգման հիմնավոր պատճառը Ակնա երգերի շափածո տեքստերի կառուցվածքային ձևն է: Ինչպես հայտնի է, մեզ հասած միջնադարյան գուսանների մեծ թիվ կազմող բանաստեղծություններն առանձնանում են կառուցվածքային յուրատիպ ձևով, որ

²⁸ Տե՛ս Քր. Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 148:

²⁹ Տե՛ս Հ. Օրբելի, «Թուսթավելու դարաշրջանի հուշարձանները ժողովածուի ներածական հոդվածը, 1932, Անի: Դրադ, էջ 13:

կողմում է հայրենի Ակնա երգերից մի քանիսի տեքստերի կառուցվածքային ձևն էլ հայրենին է։ Զարգացած ու ինքնատիպ է Ակնա երգերի երաժշտական լեզուն։ Այդ երգերում բավականաչափ ցայտուն դրսևորված են քաղաքային գուսանական երգարվեստի մի շարք բնորոշ առանձնահատկությունները։ Նախ՝ երգերի թեմատիկան, մարդկային ինտիմ զգացմունքները, հուզաշխարհը իր բազմազան կողմերով։ Հատկանշական է բովանդակության, թեմայի դրսևորման ձևը՝ զգացմունքների արտահայտման անմիջականությամբ, անկեղծություն, մինչև վերջն արտահայտվելու ցանկություն, որն ավելի անհատական է, քան գեղեցկականին բնորոշ ընդհանրացված արտահայտությունը։

Գուսանական երգարվեստի առանձնահատկությունները երևան են գալիս Ակնա երգերի երաժշտական-ոճական կառուցվածքում, որն արտահայտված է բազմազան լազա-ինտոնացիայով, զարգացած վոկալ տեխնիկայով, առատ զարդարանքներով՝ իմպրովիզացիոն-դեկլամացիոն բնույթով։ Այս երգերի մեղեդիների զարգացման բարձր աստիճանի մասին խոսում է հատկապես լազային կազմը։ Եթե Ակնա երգերի չարի գեղեցկական երգարվեստին հարող պարերգերում հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ լազային սիստեմի օրինաչափությունները խախտված չեն, ապա մյուս երգերում ավելի ազատ են օգտագործված չաղսյին փոխհարաբերությունները։ Սրանցում լազային շեղումները, մոդուլյացիաները, մեծապես նպաստելով երգի ամբողջական տրամադրության ստեղծմանը, դրամատուրգիական տրամաբանված զարգացմանը, զգալիորեն հեռացել են լազերի ձայնային միաձուլման որոշակի օրինաչափություններից։ Այս երևույթը հատկապես նկատելի է շարքի այնպիսի երգերում, ինչպիսիք են «Պեզըր-էյան իջեր է խանը», «Օրորոցայինը», «Անտոնին» և այլն։

Այս երգերում բավականին յուրատիպ է ընթանում մեկ հնչյունաշարից մյուսին փոխարկվելու երևույթը։ Յուրաքանչյուր նոր հնչյունաշարում մեղեդին զարգացման նոր փուլ է ապրում, անցնում է լադի տարբեր ոլորտներով, շրջազառելով անկայուն հնչյունները, ստեղծում է համապատասխան լարվածություն և կայուն հնչյունի անհրա-

ժեշտության զգացողություն, ապա վերադառնում դեպի տոնիկա և այլն։ Շարքի 25 երգերից 14-ն ընթանում են փոքրացրած կվինտա ունեցող դորիական մինորում, որը գուսանական երգարվեստի ամենատարածված լադերից է։ Բավականաչափ զարգացած է երգերի ռիթմային կառուցվածքը՝ բազմազան ռիթմային պատկերներ համաչափ և անհամաչափ զարկերով։

Գեղեցկական երգերի մեծ մասին հատուկ պարբերային ձևն այստեղ փոխարինված է միջանցիկ ձևով։ Վերջինը քաղաքային գուսանական երաժշտության ամենատիպական հատկանիշներից է։

Լազային օրինաչափությունների այսպիսի խախտումը, ռիթմային բազմազանությունը, ձևի բարդացումը բնորոշ էր և միջնադարի զարգացած քաղաքներում կենցաղավարած տաղերին։

Արդ, Ակնա երգերի այս առանձնահատկությունները տալիս են իրավունք նրանցում տեսնելու նշված ժամանակաշրջանի քաղաքային երգարվեստի սկզբունքները։ Անշուշտ, միայն այս 25 երգով հնարավոր չէ ամբողջական գաղափար կազմել 12—13-րդ դարերի քաղաքային, թեկուզև զուտ գուսանական երգերի մասին։ Շարի երգերի գերակշռող մասի թեմատիկան կապված է ծանր, վշտալի տրամադրությունների հետ՝ պանդխտություն, ողբ, բաժանում։ Նույնիսկ ծիսային, հարսանեկան երգերում զգալի են տխրության երանգներ։ Բացի այդ, չէր կարող պատահել, որ հնագույն Ակնում տարածված չլինեին հերոսական, պատմական-էպիկական և, վերջապես, աշխատանքային երգեր։ Մինչդեռ Կոմիտասի գրանցած շարքում այդպիսի ոչ մեկ նմուշ չկա։

Բայց նույնիսկ այս վիճակով, 25 երգերից բաղկացած Ակնա այս շարքը, ինչպես ցույց տրվեց, հետաքրքիր և արժեքավոր տվյալներ են ամփոփում ժամանակաշրջանի հրաժրական արվեստի առանձնահատկությունների մասին։

Այս երգերի վերլուծությունը բացահայտում է մի շատ կարևոր հանգամանք ևս։ Քաղաքային ոճի որոշակի կնիքը կրելով հանդերձ, շարի երգերում դրսևորվում են գեղեցկական երգերին բնորոշ ընդհանուր գծերը։ Այս երևույթի առանձին վկայությունը դարձյալ լազային կառուցվածքներն են։ Շարի քաղա-

քատիպ երգերում օգտագործված են գեղջկական երգարվեստին բնորոշ դիատոնիկ լազերի իսկ «Բարի լուս, աղվոր» երգում խիստ ցայտուն կերպով օգտագործված են հարսանական երգերին բնորոշ ավանդական ութմային կառուցվածքները։ Պարերգերն արտահայտաշամիջոցների ողջ կոմպլեքսով՝ գեղջկական ոճի են։

Այս հանգամանքը կարող է ապացույց լինել այն բանի, որ Ակնում քաղաքային գուսանական երգերի հետ կողք-կողքի հնչել են և գեղջկական երգեր, իրենց անմիջական ազդեցությունը թողնելով առաջինների վրա։ Ակնա երգերը միաժամանակ ցույց են տալիս, որ միջնադարում նույնպես քաղաքային-գուսանական երաժշտությունը կապված է եղել ժողովրդական գեղջկական երգերի հետ։

Այո տեսակետից որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում և Սպիրիդոն Մելիքյանի հրատարակած Վանա ժողովրդական երգերը։ Ինչպես ինքը՝ Սպիրիդոն Մելիքյանն է նշում առաջաբանում, այդ երգերը տալիս են Վանի, Այգեհատանի և շրջակա գյուղերի երաժշտական կենցաղի նկարագիրը։

Ժողովածուում գետնիված են պարերգեր, պարեղանակներ, ծիսային մեղեդիներ, գեղջկական և քաղաքային երգեր։ Ուրեմն վանեցիների կենցաղում նույնպես գեղջկական և քաղաքային երգերը ապրել են կողք-կողքի։

Այս ժողովածուի մասին հատկապես նշվեց և այն նկատառումով, որ նրա բազմազան երգերի մեջ կան մեղեդիներ, որոնք ղերսևորում են վաղեմիության որոշակի գծեր։

Այսպիսի մեղեդիների առավել համոզեցուցիչ նմուշներն են, ըստ Քուշնարյանի, «Ծրուսաղեմ խիստ խորոտիկ» և «Վաշխառուի խոստովանանքը» երգերը։ Դարձյալ ղիմելով լադային կառուցվածքին, համոզվում ենք երգերի քաղաքային ոճ ունենալու մեջ։ Առաջին երգի հնչյունաշարը դորիական դեկախորդն է, իսկ երկրորդինը՝ հարմոնիկ տետրախորդը։ Այս երկու հնչյունաշարերին, ավելի հաճախ, քան գեղջկականում, կարելի է հանդիպել գուսանական երգերում։

Ժողովածուի մի քանի երգերում օգտագործված է հարմոնիկ քառալար պարունակող լադը³⁰, որը լայն տարածում է ստացել ոչ

միայն գեղջկական, այլ նաև ուշ միջնադարի քաղաքային երաժշտական արվեստում, հատկապես գուսանական, ապա աշուղական երաժշտության մեջ։

Ժողովածուում նկատելի է մեկ ուրիշ շատ հետաքրքրական և կարևոր երևույթ։ Մի քանի երգեր, ինչպիսիք են, ասենք, «Աղջիկ, անունդ Արաքսի», «Աղջի, գնա, գնա վերա», «Սոնա յար», «Ջեմ կրնա խաղա» և էլի մի քանիսը, ոճական առանձնահատկություններով, լադային կառուցվածքով (էոլական լադ), ինտոնացիոն կազմով (փոքր հնչյունածավալում զարգացող տիպական դարձվածքներ), ռիթմով (սինկոպային զարկեր) և՛ մոտ են, և՛ հեռու գեղջկական երգերից։ Սրանք կարծես ինչ-որ տեղ կորցրել են գեղջկականին բնորոշ հոսունությունը, անկաշկանդ, ազատ զարգացումը։ Այդ երգերն ավելի հակիրճ են, սեղմ, կարծես պարփակված որոշակի շրջանակների մեջ։ Պետք է ենթադրել, որ իրենց ակունքներով գեղջկական այս երգերը գալով քաղաք (տվյալ գեպքում՝ Վան), աստիճանաբար փոփոխվել են, հարթվել, հղկվել, բայց և իրենց հիմքում պահպանել գեղջկական երգարվեստի ազգային երանգը։ Այլ կերպ ասած, սրանք միջանկյալ որակ են գեղջկական և քաղաքային երաժշտության միջև, ըստ որում, գեղջկականից քաղաքայինի վերածվելու ձգտումով։ Վանա ժողովածուում դրսևորված այս երևույթը կարևոր է հատկապես նրանով, որ հնարավորություն է ստեղծում 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորում լայնորեն հանդիպող այս երևույթի մեջ տեսնել օրինաչափականը, ինչպես նաև ավանդականը։

Հայ միջնադարյան քաղաքային երաժշտական կուլտուրայի և կենցաղի ընդհանուր բնութագիրը հնարավորության սահմաններում ավելի ամբողջական ներկայացնելու համար անհրաժեշտ է մի փոքր կանգ առնել հայերի երաժշտական կենցաղում մուղամների տարածման և օգտագործման հարցի վրա։ Վերջինս տարիներ շարունակ եղել է հայ երաժշտագիտության վիճելի հարցերից մեկը։ Մուղամաթի վերաբերյալ գոյություն են ունեցել մի քանի տեսակետներ։ Դրանցից մեկը ժխտում է մուղամաթի գոյությունը հայ երաժշտական մշակույթում, մյուսը՝ մուղա-

³⁰ Այս նույն լադը Քր. Քուշնարյանը անվանում է երկդիմի։

մաթը համարում է հայկական ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ և կատարողական արվեստի հիմնական ձևերից մեկը: Մուղամաթի վերաբերյալ ամենահամոզիչ տեսակետը Քր. Քուշնարյանինն է: Ըստ Քուշնարյանի, քաղաքային երաժշտության վոկալ-գործիքային այս ձևը գերազանցապես «մահմեդական աշխարհի ծնունդ է», որի հետագա զարգացման գործում մեծ դեր են կատարել նաև ոչ-մահմեդական ժողովուրդները, այդ թվում և հայերը:

Միջնադարյան մուղամաթն իր զարգացման բարձրագույն աստիճանին հասնում է 12—13-րդ դարերում: Այն լայնորեն մուտք է գործում արևելյան մի շարք ժողովուրդների վերնախավերի միջավայրը: Գրական մի շարք երկերում և հատկապես Նիզամու Քոսսրուվ և Շիրին» պոեմում խոսվում է այն մասին, որ հայ քաղաքային վերնախավի ներկայացուցիչները նույնպես հետաքրքրություն էին ցուցաբերում դեպի մուղամաթը, այսինքն՝ հայ քաղաքային շրջաններում նույնպես կատարվել են մուղամները: Ահա այս պայմաններում էլ իրագործվել է մուղամաթի տարրերի ներթափանցումը քաղաքային երգարվեստի տարբեր ժանրերի մեջ: Հնարավոր է ենթադրել, որ նույն այդ շրջանում տեղի է ունեցել և հակառակ երևույթը՝ հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության փոխադրությունը մուղամաթի վրա:

Հայ միջնադարյան քաղաքային երաժշտության նշված նմուշներում և մուղամներում առկա միատեսակ ալտերացված աստիճաններ պարունակող լազերն արդեն խոսում են ընդհանրության մասին: Իսկ մի շարք ընդհանուր ինտոնացիոն դարձվածքներն էլ խոսում են փոխադրության մասին: Որոշ ընդհանուր տարրեր կարելի է գտնել և նրանց մեղեդիների ծավալման սկզբունքներում, երբեմն էլ՝ զգացմունքային գունավորման մեջ:

Մուղամաթի և հայ քաղաքային երաժշտության մեջ նկատվող աղերսակցության հիմնական պատճառը հայկական քաղաքների բազմատարր բնակչությունն է: Եվ քանի որ այս հանգամանքը հատկանշական է և հաջորդ շրջանների, նաև մեր օրերի համար, ապա այդ ընդհանրությունը օրինաչափորեն հարատևում է և ուշ ժամանակների, ինչպես

նաև մեր ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի քաղաքային երգերի մեջ:

Հայ քաղաքային երաժշտության զարգացման հաջորդ կարևոր փուլը կապված է 17—18-րդ դարերի հետ: Այս ժամանակաշրջանի քաղաքային երաժշտական կենցաղի մակարդակի և առանձնահատկությունների մասին հիմնականում կարող ենք դատել ըստ աշուղների գործունեության և արվեստի: 17—18-րդ դարերում, որպես տաղերգուների և գուսանների հետնորդներ հանդես են գալիս աշուղները: Իրենց ստեղծագործություններում նրանք ձգտում են հնարավորին չափ ընդգրկել հնագույն և միջնադարյան գուսանական և տաղային երաժշտության թեմատիկ, ժանրային, ոճական առանձնահատկությունները: Եվ չնայած աշուղներին նախորդող ժամանակաշրջանը բավականին անբարենպաստ էր հայ ժողովրդի կյանքի և մշակույթի զարգացման համար, այնուամենայնիվ, նրանք ժառանգում են գուսանների բազմադարյա փորձը և շարունակում նրանց ավանդները: Դա առաջին հերթին արտահայտվում է նրանց արվեստի դեմոկրատական էությունը: Աշուղները, գուսանների նման, բնակչության տարբեր խավերին սպասարկելով հանդիմանքի, սերտորեն կապված էին աշխատավոր ժողովրդի հետաքրքրություններին: Նրանք նույնպես հանգես եկան որպես սիրո երգիչներ, բարոյականության քարոզիչներ, մարդկային լավագույն հատկանիշների՝ առաքինության, ազնվության գովերգողներ: Իրենց ստեղծագործություններում աշուղները լայնորեն օգտագործել են նախորդ շրջանների քաղաքային երաժշտության, հատկապես գուսանական և տաղային արվեստների լադա-ինտոնացիոն, ռիթմային, կառուցվածքային ավանդական օրինաչափությունները: Այս ամենը, սակայն, նրանց արվեստում ժամանակի պահանջների համեմատ ստացան նոր որակ:

Տաղերգու-գուսաններից աշուղներին անցնող երաժշտության ցայտուն արտահայտությունն է 17—18-րդ դարերի տաղասաց Պաղտասար Դպիրի արվեստը: Ցավոք, երաժշտական այդ արվեստի մասին հնարավոր է գաղափար կազմել միայն մեկ կոնկրետ նմուշի հիման վրա՝ «Ի ննջման է արքայական» երգի շնորհիվ: Երգի բովանդակությունը գուսանական երգարվեստի ավանդական սիրո թե-

ման է: Մեղեդիի հանպատրաստից բնույթը, լադային հարուստ և հետաքրքրական փոխհարարերությունները, ընդարձակ հնչյունածավալը, նրանում գործիքային վիրտուոզ տարրերի օգտագործումը, անշուշտ, որոշակի ընդհանրություն ունեն միջնադարյան գուսանական երգերի հետ: Սակայն այստեղ միաժամանակ հանդես են գալիս նոր դարաշրջանի արտահայտչականության մի շարք գծերը՝ երաժշտական ֆորմների առավել պարզություն, ու հակիրճություն, ձևի բաժանելիություն, որոշակիություն, ծորուն երգանություն, ռիթմային պարզություն և այլն: Կարևոր է այն հանգամանքը, որ այս մեղեդին լայնորեն օգտագործվեց աշուղների կողմից, գաղնալով աշուղական մի շարք երգերի սկզբնաղբյուր:

17—18-րդ դարերի քաղաքային-աշուղական արվեստն իր զարգացման բարձրագույն աստիճանին հասավ Նաղաշ Հովնաթանի և հատկապես Սայաթ-Նովայի ստեղծագործություններում: Վերջինի արվեստն իր գաղափարա-գեղարվեստական հագեցվածությամբ, բանաստեղծության և երաժշտության պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով ու ներգործուն ուժով, իր ժամանակաշրջանի քաղաքային բազմաթիվ երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների իմաստուն ղուգակցմամբ, ժողովրդի կյանքում ունեցած իր մեծ դերով ու նշանակությամբ նոր դարադուր բացեց ազգային ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ասպարեզում: Սայաթ-Նովայի գործունեությունն ու արվեստը պարարտ հող հանդիսացան աշուղական արվեստի հետագա զարգացման

համար: Այդ դպրոցը, տալով իր նշանավոր ներկայացուցիչներին (Զիվանի, Զամալի, Շիրին, Շերամ և ուրիշներ), շարունակում է իր ավանդները մինչև մեր օրերը:

Մեզ հասած երաժշտական նյութի և այլ անուղղակի աղբյուրների օգնությամբ ընդհանուր գծերով այսպիսի պատկերացում կարելի է կազմել ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանին նախորդած հայ քաղաքային մշակույթի ավանդների և առանձնահատկությունների մասին: Երաժշտական այդ նմուշները, ինչպես տեսանք, հիմնավորապես ապացուցում են հայ քաղաքային երաժշտական մշակույթի վաղեմիությունը, հնագույն ավանդների և ոճական ուրույն առանձնահատկությունների գոյությունը, գաղափարա-գեղարվեստական հագեցվածությունը, բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, ժողովրդի քաղաքական իրավիճակի հետ ունեցած սերտ կապը և նույնիսկ զարգացման օրինաչափական ընթացքը:

Քաղաքային երաժշտական մշակույթի այսպիսի անցյալը թույլ է տալիս 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքային երաժշտական ֆուկլորը դիտել որպես հասարակական-քաղաքական նոր պայմաններում դրսևորված ազգային քաղաքային երաժշտական մշակույթի զարգացման շրջաններից մեկը, մանավանդ, որ այդ ֆուկլորի մի շարք նմուշները, ինչպես կտեսնենք ուսումնասիրության հետագա էջերում, ոճական որոշակի կապեր են ցուցաբերում անցյալի քաղաքային երաժշտության բոլոր տեսակների հետ:

ՀԱՅ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԹԵՄԱՏԻԿ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ժողովրդական երգարվեստը բնութագրող կարևոր հատկանիշներից է նրա թեմատիկ կառուցվածքը, այսինքն՝ կյանքի, իրականության, առօրյա կենցաղի երևույթներն ընդգրկելու, մարդկային հուզաշխարհը բացահայտելու, ժողովրդի ազգային հոգեկան կերտվածքը արտահայտելու, գրականին կամ բացասականին համապատասխան վերաբերմունք ցուցաբերելու կարողությունները:

Այս իմաստով, հայ քաղաքային ժողովրդական ստեղծագործության արժեքը որոշելու անհրաժեշտ նախապայմաններից է նրա թեմատիկ կառուցվածքի վերլուծու-

թյունն ու առանձնահատկությունների բացահայտումը:

Առաջին իսկ ժանրությունը ցույց է տալիս, որ այն բավական յուրօրինակ է և իր օրինաչափություններով զգալիորեն տարբեր ժողովրդական ստեղծագործության մյուս տեսակներից: Ձեռքի տակ եղած նմուշներից դատելով, քաղաքային երգերը ստեղծվել են ոչ միայն ժողովրդական, այլ նաև պրոֆեսիոնալ բանաստեղծությունների տեքստերով: Ոչ պատահական, այլ օրինաչափորեն գոյացած այս առանձնահատկությունն արդեն խոսում