

**ՀԱՅ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ՆՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՆՐԱԺՇՏԱԿԱՆ-ՈՃԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԻՊՆԵՐԸ**

Հայ ժողովրդական երգարվեստի յուրաքանչյուր ճյուղը առանձնանում և բնութագրվում է նաև երաժշտական-ոճական հատկություններով: Ամեն մի ճյուղ դարերի ընթացքում ձևեր է բերել, հղկել ու մշակել երաժշտական արտահայտչական միջոցների ամբողջական համակարգ, որի շնորհիվ և ստացել է իր որոշակի գեմբը, բնույթն ու արժեքը:

Ժողովրդական երգարվեստի մեր ուսումնասիրության նյութը կազմող բնադավառը նույնպես ունի իր ոճական հատկությունները:

Քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի արտահայտչական միջոցների համակարգը, որ ձևավորվել, մշակվել է լադա-ինտոնացիոն տարրեր սկզբունքների մասնակցությամբ, ազգային և այլազգի երաժշտության արտահայտչամիջոցների օրգանական միահյուսմամբ ու յուրացմամբ գոյացրել է ոճական տիպեր՝ կապված այս կամ այն սկզբունքի յուրացման շաղի, աստիճանի հետ, ինչպես նշել է Ռ. Աթախյանը, դրանցից յուրաքանչյուրում դալի է այս կամ այն ինտոնացիոն ակունքի գերակշռությունը:

Ինտոնացիոն ակունքների բազմազանության հետ մեկտեղ, քաղաքային երգարվեստի տիպերն ունեն մտքի, զգացմունքի արտահայտման ընդհանուր գծեր, ընդհանուր գունավորում, արտահայտչամիջոցների մի շարք ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնցով և պայմանավորված է նրանց պատկանելությունը երգարվեստի միևնույն բնագավառին:

Քանի որ այդպես է, ուրեմն քաղաքային երգարվեստի ոճական առանձնահատկությունները, երաժշտական արտահայտու-

թյան միջոցների հետ կապված հարցերը կարելի է վեր հանել այդ տիպերի վերլուծության՝ նրանց ընդհանրության և տարբերության բացահայտման ճանապարհով:

Որո՞նք են հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի երաժշտական-ոճական տիպերը:

1. Գեղջկական երգարվեստի

հատկանիշները յուրացրած ֆաղափային երգեր

Ձեռք բերված նմուշներում կան զգալի թվով երգեր, որոնց մեջ բավական ընդգրծված ձևով երևան են դալիս ազգային տեսակետից առավել բնորոշ գեղջկական երգարվեստի լադա-ինտոնացիոն, կառուցվածքային և ձևի առանձնահատկությունները:

Գեղջկական երգարվեստի հատկանիշներն, ընդհանրապես, այս կամ այն չափով դրսևորված են քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի համարյա բոլոր տիպերում, կազմելով նրանց ազգային հենքը:

Այս տիպը առանձնանում է նրանով, որ գեղջկական երգարվեստի հատկանիշներն արտահայտված են բավական ինքնուրույն կերպով, առանց որևէ այլ ակունքի հետ միահյուսվելու: Այդ է պատճառը, որ քաղաքային երգարվեստի նման օրինակները հաճախ գծվար է լինում սահմանազատել գեղջկական երգերից: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանցում որոշակի տարբերություն անպայման կա:

Այս տիպի օրինակ է նախորդ գլխում հիշատակված «Կանաչ պարտեզում» սիրային երգը (օրինակ № 1)¹:

¹ Նոտային օրինակների աղբյուրները բերված են վերջում:



Մեղեդին մոնոդիկ բնույթ ունի, այսինքն՝ մեղեդիական նախասկզբը ինքնաբավ է և ձևի կազմավորման մեջ բացառվում է որևէ այլ, մասնավորապես հարմոնիկ սկզբունք²։ Սա հայ գեղջկական երգարվեստի ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է։ Մեղեդին ընթանում է դիատոնիկ լադում (տերցիային հենակետ և բարձրացված ձգտող տոն ունեցող էոլական լադ)։ Ինչպես նշում է պրոֆ. Քր. Քուշնարյանը, այս լադը տարածված է հայ գեղջուկ երգերում³։

Սահմանափակ է երգի հնչյունաթավալը, մեղեդին աստիճանական շարժումով ծավալվում է լադի առաջին քառալարում և ունի հանդարտ, հավասարակշռված երգային բնույթ։ Միաժամանակ ռիթմային շեշտերը երգին որոշ պարայնություն են հաղորդում։ Այսպիսով, երգում առկա են գեղջկական երգարվեստի օրինաչափություններ։ Եվ, այնուամենայնիվ, երգը քաղաքային գոնավորում ունի։

Նախ՝ առաջին իսկ հայացքից այս երգ-մեղեդին աչքի է ընկնում ոճի որոշակիությամբ, պարզությամբ, ինչ-որ հղկվածությամբ, որը նրան հաղորդում է մատչելիություն, դարձնում է հեշտ հիշվող։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, որ գեղջկական երգերում բացակայում է պարզությունը կամ հստակությունը։ Այս երգերում դրսևորված պարզությունը, հստակությունն ուրիշ որակ ունեն. սա ոչ թե գեղջկական երգերին բնորոշ մտքի, տրամադրության կամ զգաց-

մունքի արտահայտման պարզությունն է, որը դրսևորվում է զսպվածության ու խորության հետ, այլ ուղղակի զգացմունքների պարզորոշ, բացահայտ արտահայտությունն է, որով ամեն ինչ ասվում է առանց մնացորդի ու ինքնազսպման։

Երգի նման բնույթը, անշուշտ, գոյացել է ձևակառուցման որոշ մանրամասների շնորհիվ։ Մեղեդին կազմավորող և աստիճանաբար ծավալող առանձին մոտիվները, ինտոնացիոն հատիկները, բավական կոնկրետ և, ամենակարևորը, հստակ կառուցվածք ունեն։ Խիստ որոշակիորեն է արտահայտված երգի բարձրակետը և կադանսը։ Վերջինս, որ գոյանում է լադի բարձրացված ձգտող հնչյունի մասնակցությամբ, քաղաքային երգերում հաճախ է հանդիպում։ Հստակությունն ու մատչելիությունը գոյանում են նաև կառուցվածքի որոշակիությունից՝ քաղաքը երկու համաչափ նախադասություններից բաղկացած պարբերություն է։

Քաղաքային երգարվեստի նման տիպը, անշուշտ, գոյացել է գյուղական երգերի՝ քաղաք տեղափոխվելու և այնտեղ իրենց զարգացումը շարունակելու հետևանքով։

Գեղջկական երգարվեստի լադա-ինտոնացիոն առանձնահատկություններով օժտված այս երգը քաղաքային միջավայրում հղկվելով, համապատասխան երանգ և նոր որակ է ձեռք բերել։ Այս նոր տեսակն ու երանգավորումը կախված է քաղաքային միջավայրի ճաշակից, նախնական մեղեդիի հետագա մշակման և ձևափոխման որակից։

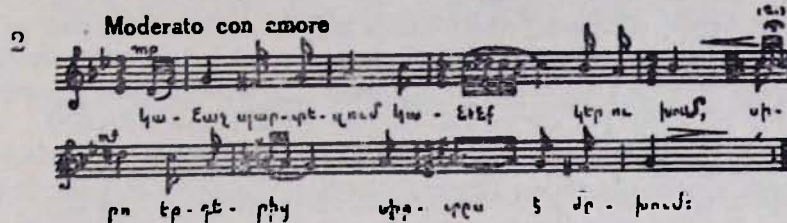
«Կանաչ պարտեզում» երգի վ. Սամվելյանի գրանցած այս տարբերակը աչքի է ընկնում գեղջկականի և քաղաքայինի

² Մոնոդիայի մասին տե՛ս Քր. Քուշնարյանի նշված աշխատությունը, էջ 3։

³ Նույն տեղում, էջ 437—438։

փոխհարաբերության հավասարակշռվածության մասին Այստեղ մեղեդին զեղչկական լադախնտոնացիոն հենքի վրա ընդունելով քաղաքային երգաստեղծության բնորոշ արտահայտչականությունն ու երանգ, դրսևորում է զեղարվեստական որոշակի արժանիքներ՝ ամբողջականություն, տեքստի և երաժշտության համապատասխանություն, որոշակի տրամադրություն:

Որոշորովին այլ է վերջերս լենինականում մեր կողմից դրանցված այս երգի տարբերակը⁴: Սրանում նույնպես առկա են



զեղչկական երկարվեստին բնորոշ մի շարք գծեր՝ մեղեդու մոնոդիկ բնույթ, դիատոնիկ լադ (դարձյալ տեքստային հենակետ ունեցող էռլական միներ): Սակայն քաղաքային միջավայրի ազդեցությունը այլ ուղիով է ընթացել: Մեղեդիի հենքը այս տարբերակում ոչ միայն հղկվել, կոկվել է ինչպես նախորդում, այլ դարձել է ավելի պարզունակ: Փոխվել է մեղեդու ինտոնացիոն կազմը՝ մի փոքր ընդարձակվել է հնչյունածավալը, խիստ հավասարաչափ են դարձել երաժշտական ֆրազները, երկարաձգվել գրանք ավարտող հնչյունները: Տեքստի և երաժշտության այն միասնությունը, որ կար նախորդում, այստեղ բացակայում է: Թախծոտ սիրային բովանդակությունն այստեղ մեկնաբանված է հիվանդագին տառապանքով ու վշտով, զգացմունքների ոչ թե պարզ արտահայտությամբ, այլ ավելի աղատ, բացահայտ «զղայականության» որոշ երանգներով: Այս ամենի հետևանքով առաջացած որակը զգալիորեն ցածր է նախորդից, իր գեղարվեստական արժանիքներով ավելի նվաղ:

Եվ չնայած լենինականի երաժշտական ֆոլկլորին բնորոշ է զեղչկականին հարա-

զատ և մոտ մնալու ձգտումը, այս երգի լենինականի տարբերակում դա քիչ է զղացվում: Հավանաբար մեղեդու հետագա զարգացումն ընթացել է գեղարվեստական ցածրաճաշակ շրջանում (օրինակ № 2):

Այս տիպի ցայտուն և հետաքրքիր նմուշներին է «Սարերի հովին մեռնիմ» երգը: Ինչպես ասվել է նախորդ գլխում, այս երգի բանաստեղծական տեքստը իր շնչով, կառուցվածքային ու լեզվական առանձնահատկություններով զեղչկական է: Դա բավական ցայտուն դրսևորվում է նաև երաժշտական

ոճական առանձնահատկություններում (օրինակ № 3):

Երգը բաղկացած է երկու հատվածներից, որոնցից յուրաքանչյուրը ձևով ավարտուն է: Առաջին հատվածը ծորերգային է, արտահայտում է սիրո թախծանուշ, սրտամոտ, անմիջական տրամագրություններ: Երգի այս հատվածում լավ է դրսևորված բանաստեղծական տեքստի ու մեղեդու սերտ կապը: Գեղչկական երգարվեստի այս հատկանիշը քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի ոչ բոլոր նմուշներում է երևան գալիս:

Երկրորդ հատվածն իր բնույթով հակադրվում է առաջինին: Այն զվարթ ու կենսուրախ է իր տրամագրությամբ: Այս բնույթը ստեղծված է ռիթմի միջոցով՝ պարբերական շաբժմամբ: Իրենց բնույթով տարբեր այս հատվածները գեղարվեստական միասնություն են կազմում: Նրանց միավորում են ինտոնացիոն միանման կազմավորումները, որոնք, ի դեպ, ծավալվում են միևնույն լադում:

Տարբեր բնույթ ունեցող մեղեդիների զուգակցման ժողովրդական երգարվեստում (հատկապես գուսանական երգերում) հաճախ կարելի է հանդիպել: Հայտնի են Կոմիտասի նման սկզբունքով կառուցած մի շարք գեղչկական երգերի մշակումները, որոնցում ազգային երաժշտության մեծ գիտակեր առաջնորդվել է ժողովրդական ստեղծագործությունից բխող օրինաչափություններով:

⁴ Խոսքը 1965 թ. սեպտեմբերին, լենինականում, ՀԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արշավախմբի կողմից ձայնագրված տարբերակի մասին է:

2 *Adagio sostenuto (cantabile)*

Սա-րե-րի հո-վին Տեա-նիմ,
 իմ յա-րի բո-լին Տեա-նիմ,
 ես որ օխտն օր չեմ տե-սել,
 տեա-նիմ զի աշ-խին Տեա-նիմ:
Allegro
 Ահա, է-նիմ ա-րուն կու-գա, սև սըր-տիս,
 գա-րուն կու-գա: Դիմ է-նիմ ես էն յա-րի,
 ա-տր-տիս տա-րուն կու-գա: Զար-յար
 յար-յար յար յար, ախ յար-յար,
 զան յար-յար, Վայ յար-յար, յար-յար զան:

Նման կառուցվածքներում առաջին հատվածը ստանում է նախերգի (запев) գեր, իսկ երկրորդ հատվածը՝ կրկներգի (припев):

Երգի այս և կոմպոզիցիոն մյուս առանձնահատկությունները (դիատոնիկ բնական լագ, համեմատաբար սահմանափակ հնչյունածավալ, կառուցվածքային անհամաչափություն, բնորոշ ինտոնացիոն կազմավորումներ) դարձյալ խոսում են գեղջկական երգարվեստին մոտիկ լինելու մասին:

Ինչո՞ւ է ապա այն քաղաքային:

Նախորդ երգի նման, այստեղ էլ քաղաքայինին հարող հիմնական գիծը արտահայտչականության երանգն է: Եթե այս երգը համեմատենք գեղջկական վսեմորեն զուսպ քնարական երգերի հետ, ապա նկատելի կդառնա, որ սա ավելի «կանտիլենային» է, ինչ-որ չափով էլ՝ զգացմունքային: Բնութագրական է նաև լադային ֆունկցիաների հստակ հարաբերությունը, որոշ ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքների կրկնությունը: Իհարկե, քաղաքայինին բնորոշ արտահայտման բացահայտ, ազատ դրսևորումն այս երգում ավելի մեղմ է ու զուսպ: Այդ իսկ պատճառով այն ավելի շուտ գեղջկա-

կանիք քաղաքայինին անցնող որակ է, քան զուտ քաղաքային: Սակայն սա արդեն քաղաքային երգարվեստի տիպ է:

Գեղջկական երգարվեստի ոճական առանձնահատկությունները պահպանող և քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի նմուշ հանդիսացող երգի ավելի ցայտուն օրինակ է Ավ. Իսահակյանի խոսքերով Վ. Խ, մեր սիրտը լիք դարգ-ցավ» երգը: Ինչպես ասվել է, երգի թեման սոցիալական անհավասարությունն է: Գոյություն ունեցող մի շարք տարբերակներից առավել արժեքավոր այս տարբերակում (օրինակ № 4) գեղջկական երգարվեստի առանձնահատկությունները ցայտուն արտահայտություն ունեն: Դրանք են՝ դիատոնիկ լագ (էոլական միևնոր) ակտիվ դերում գտնվող կվինտային օժանդակ հենակետով, կայուն տոնիկայով մեղեդու սահուն ծավալում, ինչպես նաև գեղջկական երգարվեստին բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներ:

Նույն երգում, սակայն, բավականաչափ ցայտուն են դրսևորված և քաղաքային երգարվեստի առանձնահատկությունները: Եթե նույնիսկ հաշվի չառնենք, որ երգի պրոֆեսիոնալ բանաստեղծական տեքստը ինքնին

4 *Allegro moderato (con amarezza)*

Ախ, մեր սիր- րը Լի- ճը դարդ, ցաւ,
 օր ու ա- րև չը տէ- սանի,
 վախ, մեր կյան- ճը սե- ւով աւ- ցաւ,
 աշ- խար- հից բան և չի- մա- ցանք չի- մա- ցանք:

նստացողը ապացույց է, ապա, թեկուզև, միայն մեղեդին կարող է դրսևորել քաղաքային բնությամբ: Նախորդների համեմատ, այս երգում «ղղայնակնությունը» բացահայտ է, արտահայտությունը՝ ավելի աղատ: Պետք է ասել, որ առավել արժեքավոր այս տարբերակում նույնիսկ մեղեդու և տեքստի միասնությունը բավարար չէ: Չնայած որ մեղեդիում առկա են վշտի, ցավի երանգներ, բայց դրանք մակերեսային արտահայտություն ունեն: Մինչդեռ տեքստում արժարժված սոցիալական անհավասարության թեման, իրականության դեմ ուղղված դժգոհությունն ու բողոքը խորն են, հուզիչ: Նման դրացողության պատճառը թերևս երգի լադային, ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմային կյանքի որոշ միօրինակությունն է: «Ողորդ»

շակիությունն նույն երգի այլ տարբերակում (օրինակ № 5) առավել ցցուն են երգարվեստի կենցաղայնության տարրերն ու երանգները: Դա հիմնականում գոյանում է մեղեդու ինտոնացիոն կառույցով: Այսպիսի հնչման որոշակի երանգ են մտցնում մեծ ինտերվալներով թռիչքները և «հառաչանքի» ինտոնացիայով գոյացած սեկվենցիոն շղթան: Հայտնի է, որ այդ ինտոնացիան տարածված է հայ ժողովրդական երաժշտության այլ ճյուղերում և ուրիշ ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Բայց տարածված ինտոնացիան այս երգում ստացել է մի նոր որոշակի երանգ և իր հերթին ազդել ընդհանուր կոլորիտի վրա: Ցուրօրինակ գունավորում են մտցրել թռիչքի և նրան, կարծես, պատասխանող սեկվենցիայի համակցու-

5 *Խանգիտ - շափավոր*

Ախ, մեր սիր- րը Լի- ճը դարդ, ցաւ,
 օր ու ա- րև չը տէ- սանի,
 վախ, մեր կյան- ճը սե- ւով աւ- ցաւ,
 աշ- խար- հից բան և չի- մա- ցանք:

կառուցվածք ունեցող ինտոնացիոն օղակները, երկրորդ նախադասության խիստ տարածված ինտոնացիաներով կազմված սեկվենցիաները նվազեցնում են արտահայտչական խորությունը: Միևնույն ժամանակ կենցաղում տարածված ինտոնացիաները երգին հաղորդում են տիպական որո-

թյուններ: Անշուշտ, իր դերն ունի նաև հնչյունածավալը. նախորդի համեմատ այստեղ այն ընդարձակ է: Արտահայտչամիջոցների նման համակարգը այս տարբերակը դարձնում է ավելի զգացմունքային, տրամադրությամբ ավելի խոսուն:

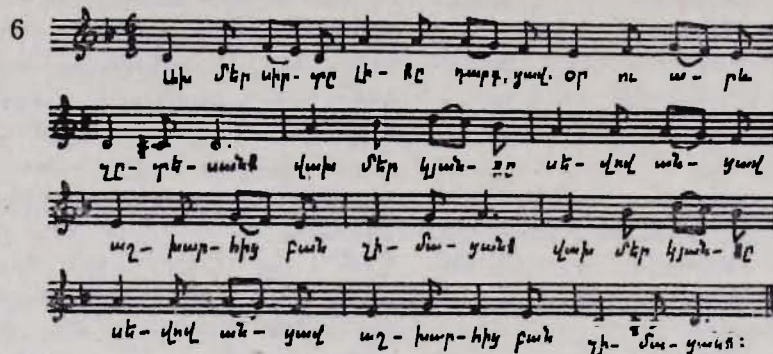
Թերևս, այստեղ էլ տեքստն իր արժանի

մեկնությունը չի ստացել: Պակասում է համապատասխան խորությունը, մտքի, տրամադրության ծանրակշիռ արտահայտությունը: Սակայն սա չի կարող բացասել երգի արժեքը: Չնայած դրան, երգն իր տրամադրությամբ կարող է հուզել, գեղարվեստական ազդեցություն թողնել: Նման երևույթը եզակի չէ քաղաքային երգարվեստում:

Քաղաքային ֆոկլորում առկա ոճական խայտառղետության մասին է խոսում երգի երրորդ տարբերակը (օրինակ № 6): Սա արդեն ոչ մի առնչություն չունի ազգային երաժշտության հետ: Սա նույնիսկ այն օրի-

տրամադրությունը կրող երաժշտական ֆրագմ: Այդ ֆրագմի վարիանտային զարգացումով է ծավալվում մեղեդին: Սա գեղջկականին բնորոշ հատկանիշ է: Սակայն նույն այդ ֆրագմի զարգացման ընթացքում երևան է գալիս նաև քաղաքայինը: Ինտոնացիայի ծավալման մեջ իշխողը դառնում է «հառաչանքի մոտիվը» ամփոփող սեկվենտային քայլերը, որը և հաղորդում է քաղաքային երգարվեստի տիպական գունավորումը:

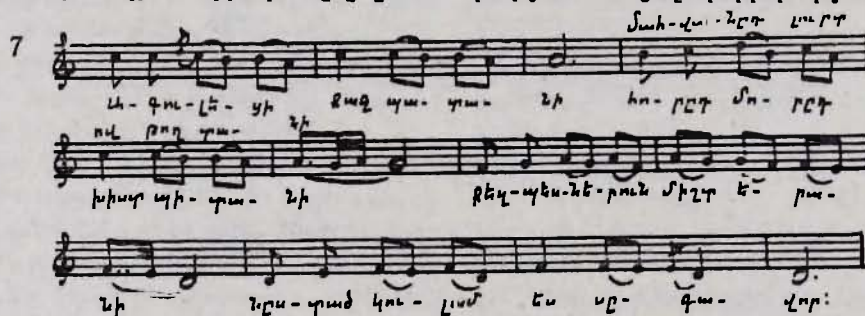
Մեղեդու հմայիչ երգայնությանը մեծապես նպաստում է լադային շարժումը: Երգն ընթանում է դորիական մինորում՝ սկզբում



նականրից չէ, որտեղ այլ ազգի երաժշտության օրինաչափությունները յուրացվում են ազգային հողի վրա: Սա պարզապես ուկրաինական ժողովրդական երգ է:

Վերլուծվող տիպի հատկանիշները բնորոշ են նաև «Ազուլեցի քաջ պատանի» երգին (օրինակ № 7): Հայրենասիրական շնչով տո-

վերին, ապա վարի քառալարում: Տոնիկաների նման հաջորդականությունը նուրբ երանգախաղ է հաղորդում: Կառուցվածքային ձևը նույնպես տիպական է. քաղաքային երգարվեստի համար հավասարաչափ բաժանում և կադանսների հստակ հարաբերություն ունեցող պարբերություն է:



գործած այս երգում պատմվում է հանասորի դաշտում ընկած քաջի սխրանքի ու անձնագոհության մասին: Տեքստի ողբալի տրամադրությունը մեղեդիում դրսևորված է զուսպ թախծոտությամբ: Վերջինը ստեղծվել է սուղ, բայց նպատակամետ միջոցներով: Մեղեդու հիմքում ընկած է հստակ ու ցայտուն արտահայտության, երգի հիմնական

Այս տիպի ոճական հատկությունները դրսևորող արժեքավոր նմուշ է նաև «Արագն եկավ» երգը (բանաստեղծությունը Հովհ. Հովհաննիսյանի, օրինակ № 8): Հայրենիքից, սիրածից հեռու պանդուխտի սրտի մորմոքը արտահայտող թախծոտ քնարական մի ստեղծագործություն է սա, որ ունի բավական զուսպ, բայց խոր արտահայտու-

թյուն։ Արտահայտման այս եղանակով արդեն երդը աղերսակցվում է գեղջկական երդերին։

խաղասության ինտոնացիոն կառուցվածքը. սեքստա ինտերվալի սահմանում ծավալվող վարենթաց շարժումն է, որում ինտոնացիոն

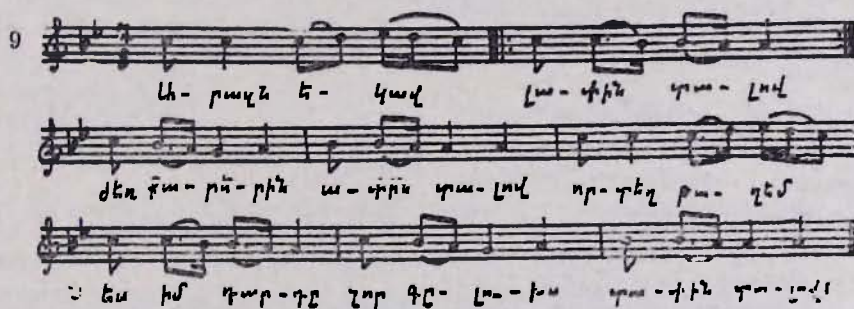


«Արաչն եկավ»-ի այս արտահայտության մեջ, անշուշտ, մեծ է լադային դունավորման նշանակությունը։ Երգի լադը մինոր բնույթ ունեցող փույտդիական-լուրիականն է, որ դեղջկական երգարվեստում հաճախ կարելի է հանդիպել։ Կարևորն այն է, որ այս լադում ծավալվող մեղեդու ինտոնացիոն ընթացքը նույնպես յուրահատուկ է։ Ինտոնացիոն քայլերը սեղմ են, հավաք։ Մեղեդին ծավալվում է տոնիկայի և դիմող ձայնի շրջափակումով։ Երգում ուտրոզ զգացվում է լադի վերեի և ներքեի երկրորդ աստիճաններին ձգտող բնույթը։ Տիպական է նաև դիմող հնչյունի և տոնիկայի փոխհարաբերությունը։ Այս ամենը երգին որոշակիորեն գեղջկական գունավորում են հա-

հանակետերը տակտի թույլ մասում զարդարանքով հատկապես ընդգծված են։ Սա առաջ է բերում վերևում արդեն հիշատակված կենցաղային երգայնության մոտավոր երանգ։ Կարևոր է նաև երկրորդ նախադասության սկզբին ընկնող բարձրակետի ընդգծված, որոշակի արտահայտությունը։ Քաղաքային երգերին բնորոշ է նաև այստեղ արտահայտված կադանսների ֆունկցիոնալ հստակ հարաբերությունը։

Ոճական այս գծերով է «Արաչն եկավ»-ը մտնում հայ գեղջկական երգարվեստի հատկանիշներ յուրացրած քաղաքային երգ տիպի մեջ։

Ուշագրավ է «Արաչն եկավ»-ի մեկ այլ տարբերակը (օրինակ № 9)։ Ծավալով փոքր



դորդում։

Սակայն առկա է քաղաքային երգարվեստի կոլորիտը։ Թերևս այս երգի քաղաքային գունավորումը նվազ է նախորդներից։ Բայց նույնիսկ այդ նվազը թույլ չի տալիս ոճական տեսակետից «Արաչն եկավ»-ը ընկալել որպես զուտ գեղջկական երգ։ Քաղաքայինի զգացողությունը ստեղծում են երգը կազմող պարբերության երկրորդ նա-

այս երգում զուսպ արտահայտությամբ խոր զգացմունք է ամփոփված։

Արտահայտչական միջոցներով այս տարբերակը շատ չի տարբերվում առաջինից։ Դարձյալ փույտդիական-լուրիական լիազ, սեղմ ու հավաք ինտոնացիաներ, մեղեդու սահուն զարգացում, կառուցվածքային ձևի հավասարաչափ բաժանում։ Սակայն բացալայում են նախորդի քաղաքային գունավո-

րում ունեցող ինտոնացիոն քայլերը (երկրորդ նախադասություն) և երգը ընկալվում է որպես գեղջկական, Թերևս կատարման մաները, որ որոշ դեպքերում կարևոր գործոն է քաղաքային երգարվեստի բնորոշության համար, կարող է իր դերը կատարել «Արազն եկավ»-ի և այս տարբերակում և ներմուծել քաղաքային գունավորում:

Մեզ համար այս տարբերակը հատկապես արժեքավոր է նրանով, որ այն ակնհայտ է դարձնում քաղաքային երգարվեստի գունային տարրերի նշանակությունը: Առաջին հայացքից ոչ այնքան ցայտուն ու էական թվացող հատկանիշների (խոսքը առաջին տարբերակի երկրորդ նախադասության ինտոնացիոն կառուցվածքի մասին է) բացակայության դեպքում երգը փոխում է իր բնույթը: Ուրեմն նախորդ տարբերակի տակտի թույլ մասերում ինտոնացիոն հենակետերի ընդգծումով (զարդարանքի օգնությամբ) գոյացած գունային տարրերը կարևոր ու որոշիչ են քաղաքային երգարվեստի համար:

Քաղաքային երգարվեստի վերլուծվող նույն տիպին են պատկանում մի շարք պարերգեր, որոնք լայնորեն տարածված են քաղաքային միջավայրում: Հայտնի է և մեկ անգամ արդեն նշվել է, որ ժողովրդական երաժշտության ամենատարածված տեսակներից մեկը՝ պարերգը գյուղական միջավայրի ծնունդ է: Սպ. Մելիքյանը իրավացիորեն գտնում է, որ պարերգերը «գյուղական ջահել սերնդի երաժշտական ռեպերտուարն են կազմում»⁵:

Կապված լինելով գյուղական առօրյա կենցաղի, հատկապես գյուղի երիտասարդության քնարական տրամադրությունների, նվիրական հույզերի հետ, պարերգերը ծագել են հին ժամանակներից և հասել մեր օրերը: Մեզ հասած բազմաթիվ պարերգերի հնությանն այն աստիճանի կարևոր արժեք է տրվել, որ պրոֆ. Քր. Քուշնարյանի կարծիքով հայկական պարերգերը ժողովրդական ստեղծագործության ծագման հարցերով զբաղվող հետազոտողներին ընդարձակ նյութ են տրամադրում:

Հենց հնագույն պարերգերում են ձևավորվել ժողովրդական երգաստեղծության այդ ուրույն բնագավառի ժանրային-

ոճական առանձնահատկությունները, որոնք իրենց հիմնական գծերով պահպանվել են մինչև մեր օրերը:

Պարերգերն իրենց ծավալով հիմնականում փոքր են և ունեն բավական պարզ կազմություն: Պարերգերի ձևակազմության ամենակարևոր գործոններից մեկը ռիթմն է: Ռիթմային համաչափությունն ու ռիթմական պատկերների հարաբերականությունն են համապատասխան բնորոշություն հաղորդում պարերգերին: Վերջիններիս բնորոշ է և մեկ այլ հատկանիշ: Դրանց մեջ թեմատիկ կորիզը սովորաբար կամ կրկնվում է նույնությամբ, կամ էլ զարգանում ռիթմային ու ինտոնացիոն օղակների տարբերակմամբ: Սրա հետևանքով գոյանում է շարժման համաչափություն, որն իր հերթին թելադրում է քառյակային ձևը:

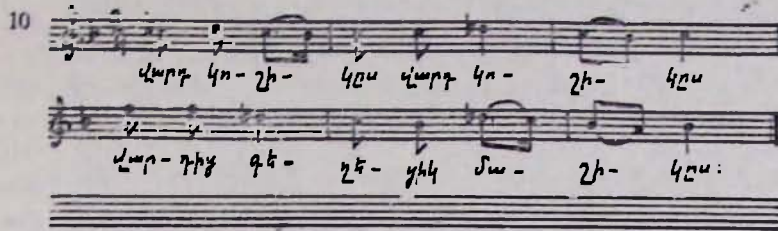
Հայ ժողովրդական բազմաթիվ պարերգեր գեղջկական երգարվեստը բնորոշող ինտոնացիոն-մեղեդիական, լադային, մետրա-ռիթմային օրինաչափությունների ցայտուն դրսևորումներ են:

Պարերգերի բազմաթիվ օրինակներ գալիս են ապացուցելու նաև այն, որ ժամանակի ընթացքում պարերգային ժանրի առանձնահատկությունների՝ պարայնության, շարժման պարբերականության, քառյակային կառուցվածքի սլահույանման հետ միաժամանակ փոփոխվել, հետագա զարգացում են ապրել պարերգերի ինտոնացիոն, մեղեդու ձևակառուցման միջոցները: Նման զարգացման մի տեսակն են ներկայացնում քաղաքային երգարվեստին հարող պարերգերի նմուշները: Այդպիսի մի օրինակ կարող է հանդիսանալ «Վարդ կոշիկս» պարերգը (օրինակ № 10):

Այս մեղեդին դրսևորում է գեղջկական պարերգի տիպական գծերը հստակ ռիթմ, պարզ ու լակոնիկ, բայց և արտահայտիչ ինտոնացիոն մոտիվներ: Այստեղ նույնպես պարերգի բնույթը գոյանում է մեղեդու թեմատիկ կորիզի վարիանտային զարգացումով: Տերցիային հենակետ ունեցող էռական լադը նույնպես գեղջկական պարերգերի առանձնահատկություններից է: Բնորոշ է նաև սահմանափակ հնչյունածավալը:

Պարերգին քաղաքային երգաստեղծության երանգը հիմնականում հաղորդում է ինտոնացիայի երգային գունավորումը, որը դրսևորված է դարձվածք-մոտիվների ողոր-

⁵ Տե՛ս Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 39:



կուխյամբ, ոչ թե պարզությամբ, այլ գեղջկականին ոչ այնքան բնորոշ յուրատեսակ հղկվածությամբ:

Քաղաքային երգարվեստի գունավորումն ասավել ցայտուն դրսևորված է նույն սյարերգի մի այլ տարբերակում (օրինակ № 11):

Այստեղ հենակետային աստիճանների շրջագարդման միջոցով, մոտիվների բարդացման շնորհիվ մեղեդին ավելի զարգացած ու զարդարուն է դարձել: Մեղեդու հենց այդ զարդարուն (լազի ցածր 4-րդ աստիճանի մասնակցությամբ) երանգն է, որ զգալի է դարձնում քաղաքային բնույթը, այն կարծես

քաղաքային-աշուղական ստեղծագործության ինչ-որ հեռավոր երանգ է մտցնում:

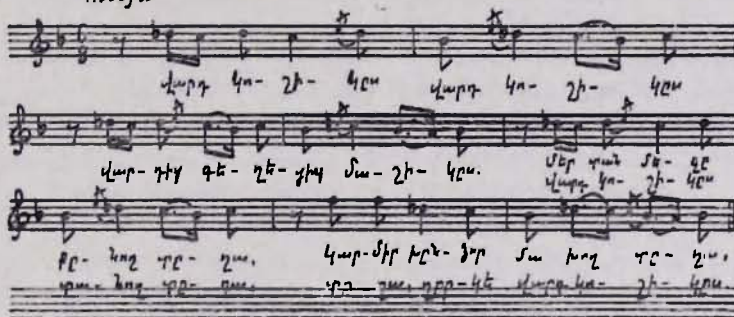
Քաղաքային միջավայրում տարածված աղապիսի պարերգերից են նաև «Չեմ կրնա խաղա»-ն, «Փշատի ծառը», «Ղաշանդ էս»-ն և այլն:

Բնույթով և ոճական առանձնահատկություններով ավելի ինքնատիպ օրինակ է «Կողբա յայլին» (օրինակ № 12):

Եթե նախորդ պարերգում գեղջկական երգարվեստի առանձնահատկությունները համեմատաբար ցայտուն էին դրսևորված, ապա այս պարերգում առանձնանում են սեփական, ուրույն գծերը:

11

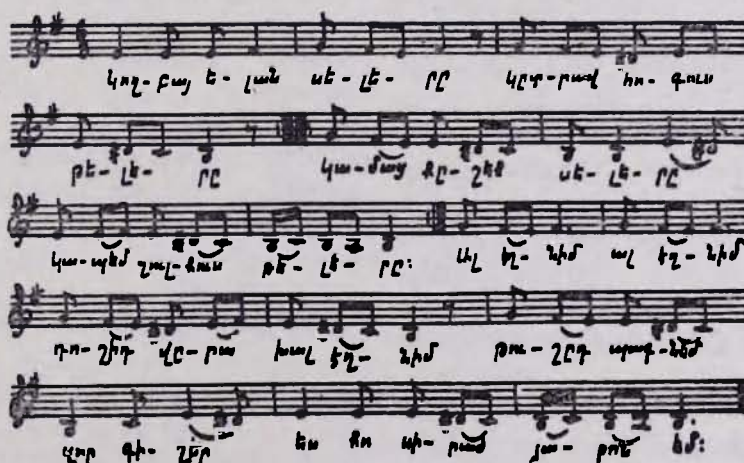
Allegro - Moderato



Սպիրիդոն Մելիքյանն այս պարերգը տեղադրելով Շիրակի ժողովածուի առաջին

բաժնի գեղջկական պարերգերի շարքում, նկատել է նրա և մյուսների միջև եղած ոճա-

12



կան տարբերություններ, նա «Կողբա յայլին» դիտել է որպես «օտար գրականությունից մեզ անցած» պարերդ: Մեր կարծիքով, այս պարերգն իր ոճական առանձնահատկություններով քաղաքային լինելու իրավունքներ ունի: Սա բնութագրվող տիպի այն նմուշներից է, որը գյուղից անցնելով քաղաք զգալիորեն հեռացել է իր ակունքներից և հետագա զարգացման ընթացքում դարձել ավելի ինքնուրույն:

Առաջին ու կարևոր հատկանիշը հարմոնիկ քառալար պարունակող մաժոր լադն է: Իսկ այս լադը հայ քաղաքային երաժշտությանը շատ բնորոշ է: Լադային այս սիստեմը ծագելով հին ժամանակներում, բավական լայն տարածում է ստացել: Դրա օգտագործումը կարելի է գտնել դեռևս հոգևոր երաժշտության հնագույն տեսակներում, նույնիսկ սաղմոսերգերում: Նույն լադը կարելի է գտնել նաև գեղջկական, հատկապես մի շարք ծիսային և աշխատանքային երգերում:

Հետագա շրջաններում այդ լադի օգտագործման բնագավառը լայնանում է: Այն մուտք է գործում քաղաքի կենցաղային երաժշտության ոլորտները: Հարմոնիկ քառալար պարունակող մաժոր լադը պատահում է քաղաքային ֆուկլորի տարբեր ժանրերում: «Այստեղ (քաղաքային կենցաղային երաժշտության մեջ—Ա. Ս.) այն օգտագործվում է ոչ միայն քնարական երգի ժանրում,—գրում է Քր. Քուլչարյանը,—այլև պարային ժանրում, բայց ոչ թե կամային ու գործուն պարում, ինչպես գեղջկականում, այլ մտերմիկ և ներբազույն երանգներով լի, ոչ-մասսայական, այլ գերազանցապես զույգ կամ մենակատար պարային ժանրում»⁶:

«Կողբա յայլին» իր բնույթով համապատասխանում է նշվածին: Միրո բանաստեղծական զգացմունքը այստեղ արտահայտված է մեղմ, նուրբ երանգներով: Պարերգի տրամադրության մեջ վառ արտահայտություն ունի նաև սիրո բերկրանքը, այնպիսի հրճվանք, երբ կտրվում է մարդու շունչը, «հոգու թելերը»: Կան նաև հուշիկ, թախծախառն երազանք՝ սիրածի «դոշին խալ է դնելու, զօր-գիշեր թուշը պագնելու» անուրջներ:

⁶ ՏՅՆ Քր. Քուլչարյան, նշված աշխատությունը, էջ 521:

Բանաստեղծության այս նրբահույզ երանգներն իրենց դրսևորումն են ստացել մեղեդու մեջ: Տեքստի և երաժշտության ներգաշնակությունը պարերգի գեղարվեստական արժանիքներից մեկն է: Զգացմունքային երանգավորությունը հիմնականում պայմանավորված է հարմոնիկ քառալար պարունակող լադով: Լադային սիստեմում առկա մաժոր-մինոր տարրերն են մեղեդուն հաղորդում բազմաուլիսի երանգներ՝ հրեզվանք, ուրախություն, երազկոտություն, հուզականություն: Երգում ներշնչվածության որոշակի երանգ է մտցնում նաև այս լադին բնորոշ մեծացրած սեկունդայի հնչումը:

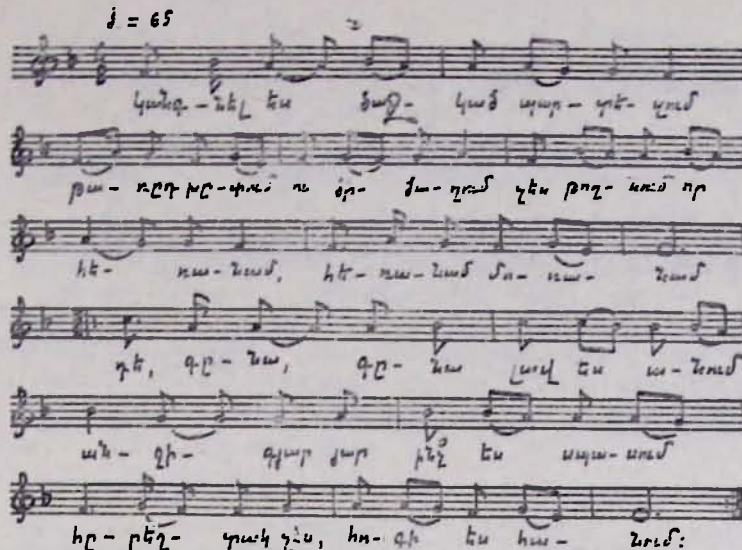
Ցայտուն են և մյուս առանձնահատկությունները: Գեղջկական պարերգերի համեմատ ընդարձակ է հնչյունածավալը (7 աստիճան, այլ տարբերակներում՝ ավելի): Բավական ընդարձակ, ճկուն ու պլաստիկ են մեղեդին ձևավորող ինտոնացիոն օղակները: Հետաքրքիր զարգացում է ստացել և պարերգի կառուցվածքը՝ քառյակներ, որոնցից յուրաքանչյուրը երկմասանի է: Այս ձևը, որ տարածված է պրոֆեսիոնալ երգային արվեստում, քաղաքային երգերում շատ ավելի հաճախ է հանդիպում, քան գյուղականում:

Ահա այս առանձնահատկությունները, անշուշտ, կարող են բավարար հիմք հանդիսանալ «Կողբա յայլին» քաղաքային երգարվեստի նմուշ դիտելու համար:

Քաղաքային երգարվեստի ուրույն առանձնահատկությունների դրսևորման մի տիպական օրինակ է և «Դե, գնա, գնա» պարերգը (օրինակ № 13):

Թեման սիրային է. սիրուց հալումաշ եղող աղջիկը դժգոհում է սիրած տղայից՝ իրեն պատճառած հոգեկան տանջանքների համար: Այդ ամենը պարերգում դրսևորված է պայծառ գույներով, հիմնականում բնորոշ անսքող ուրախությամբ:

Իր կազմությամբ այս պարերգը բավական ծավալուն է: Նախորդի նման, սա էլ կազմված է երկու պարբերությունից, սակայն այստեղ այդ պարբերությունները երկմասանի ձև չեն գոյացնում: Այստեղ չկա երկմասանի ձևի ամփոփ ավարտվածությունը, այս կառուցվածքում ավելի շատ նկատելի է անընդհատ շարունակվելու, նոր պարբերություն գոյացնելու ձգտումը: Ձևի նման կառուցվածքը անմիջականորեն կապ-



ված է մեղեդու բնույթի հետ նրանում րավականաչափի զգալի է քաղաքում տարածված գործիքային երաժշտության ազդեցությունը: Այդ մասին է վկայում մեղեդու ռիթմա-ինտոնացիոն կողմը: Գեղջկական պարերից, նաև երգերից բնորոշ ինտոնացիոն շարժման սահունությունը այստեղ փոխարինված է թուխքային շարժումով: Ըստ որում, թուխքը նախապատրաստող հնչյունը շեշտվում է տեղեկության երկարաձգումով: Այս երեսները շատ բնորոշ է գործիքային երաժշտությանը, այն ինչ-որ ընդհանրություն ունի ինստիտուցիոն օղակների սկզբում զհոլի շեշտված հնչյունի նշանակության հետ:

Գործիքային պարային երաժշտությունից է դալիս նաև այն, որ մեղեդին ծավալվում է սկզբնական ֆրազի վարիացիոն դարդացման հիման վրա: Ըստ որում, այդ տարբերակներից յուրաքանչյուրը, վերջավորվելով հանդերձ, շղթայաձև կապվում է հաջորդի հետ: Սա առաջանում է կիսակադանսի գոյացումով: Այսպես՝ առաջին նախադասությունը լադի տեղիային հնչյունով միաժամանակ ստեղծում է շարունակելու պահանջ: Հատկանշական է նաև այն, որ վարիացիոն դարդացումը ստեղծվում է սուղ միջոցներով: Հատկանշական է և պարբերության կադանսը՝ տոնիկայի շրջագարդումը վերևի և ներքևի ձգտող տոներով: Երկու պարբերությունների նույն կադանսը ևս իր դերն ունի ձևի անվերջանալիության մեջ:

Վերջապես, կարևոր է նաև ընդգծված

բարձրակետը, որպիսին ընդհանրապես բնորոշ է գործիքային երաժշտությանը:

Այս ամենը ապացուցում են, որ «Դե, գնա, գնա»-ն քաղաքային երգարվեստի նմուշ է, մի տեսակ, որը հիմնվելով դարձյալ գեղջկական հենքի վրա (դիատոնիկ լադը, տոնիկական հիմքի մշտական կայունությունը, օժանդակ հենակետերի ընդգծված դերը) քաղաքային միջավայրին համապատասխան որակական ուրույն արտահայտություն է ստացել: «Այս բնույթի պարերը, — նշում է Քր. Քուշնարյանը, — քաղաքային պրակտիկայում հաճախ կցվում են ժողովրդու-ղեմոկրատական ճյուղին պատկանող «Ռաստ» մուղամին (մուղամի այս ճյուղը տարածված է քաղաքային միջավայրում) որպես զյաֆ»:

2. Տաղային արվեստի հատկանիշները յուրացրած քաղաքային երգեր

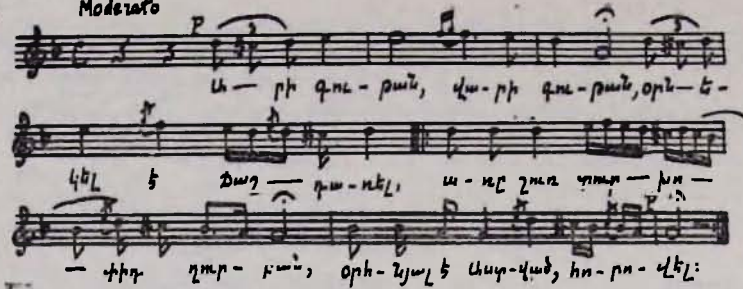
19-րդ դարի երկրորդ կեսին և 20-րդ դարի սկզբներին վերաբերող մի շարք նմուշներում առկա է կապը հայ միջնադարյան տաղային երաժշտության հետ:

Այս տիպի ամենաբնորոշ նմուշներից է Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծության խոսքերով ստեղծված «Գութանի երգը» (օրինակ № 14), իր բանաստեղծական բովանդակությամբ սա աշխատանքային այն երգերից է, որոնք գեղջկական երգարվեստում հայտնի են հորովել անունով (Թումանյանի

¹ նույն տեղում, էջ 272:

14

Moderato



ոտանավորը, ինչպես ասվեց, ստեղծված է ժողովրդական մոտիվներով): Մեղեդին, սակայն, կապ չունի դեղձկական հորովելների հետ:

Մեղեդին թե՛ լաղա-ինտոնացիոն, թե՛

հատկանիշները կարող են վկայել տաղային արվեստի հետ նրա ունեցած կապերի մասին: Մեր ասածը համոզիչ կլինի, եթե «Գուժանի երգը» համեմատենք «Կոունկ» տաղի հետ (օրինակ № 15): Ընդհանուր ոճական, հատ-

15



ոթմային տեսակետից զարդացած և հարուստ կյանք ունի: Լաղային զարգացումն ընթանում է տոնիկական հարմոնիկ-քառալար ունեցող մաժորում: Իսկույն ևեթ նշենք, որ լաղային այս սիստեմը լայն օգտագործված է մեզ հասած միջնադարյան մի քանի տաղերում:

Երգին բնորոշ է թե՛ ինտոնացիոն և թե՛ ոթմային անկաշկանդ ու ազատ զարգացումը: Մեղեդիի հնչյունածավալն ընդարձակ է, ընթացքը՝ լայնաշունչ, շարժումը՝ ճկուն: Լայնաշունչ է և ոթմը: Երգի յուրաքանչյուր տակտը ոթմային նոր պատկեր է ներկայացնում:

Բնորոշության տեսակետից չափազանց հետաքրքիր է և երգի կառուցվածքը՝ բաղկացած երկու բաժնից: Առաջին բաժինը կազմավորող երաժշտական ֆրազները հարցական բնույթ են կրում, իսկ երկրորդի ֆրազները՝ պատասխանի: Ինտոնացիոն նման երանգավորումը բնորոշ է և տաղերին: Այս

կապես ինտոնացիոն, ընդհանրությունը դժվար չի նկատել: Միայն թե երգը, տաղի համեմատ, ավելի պարզ է, ավելի շուտ՝ պարզեցված, հղկված, կոկված, որով և պայմանավորված է նրա պատկանելությունը ուշ շրջանի քաղաքային ֆուկլորին:

Այս տիպի ամենահետաքրքրական երգերից է և Ավ. Իսահակյանի «Մաճկալը», ընդհանրապես հայ քաղաքային երգարվեստի ամենաարժեքավոր նմուշներից մեկը (օրինակ № 16):

«Մաճկալը» քաղաքային երգարվեստի այն նմուշներից է, որն աչքի է ընկնում բանաստեղծական խոսքի և երաժշտության միասնականությամբ:

Երգի մեղեդիում մի փոքր այլ է արտահայտությունը: Այնտեղ իշխում են մտազբաղ-տխրագին ելևէջները, խոր, զուսպ ու նրբանկատ զգացողությունը: Խիստ տրամաբանված ու իմաստալից է արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգը:



Հիմնական տրամադրության ստեղծման մեջ նշանակալից դեր ունի լադային մտածողությունը։ Մեղեդիի հիմքում ընկած է աերցիային հենակետով, իջեցրած 4-րդ աստիճան պարունակող փուլուդիական լադը։ Այս լադը, որ տիպական է հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ ճյուղին, այդ թվում և տաղերին, քնարական թախձալի խտացված գունավորում ունի։ Լադի նման հնչումը ցայտուն է արտահայտվում դանդաղ տևմպի երգերում, ինչ-ուրիսին «Մաճկալ» ևրդն է։

Չափազանց յուրատիպ և միևնույն ժամանակ խիստ պատճառաբանված է մեղեդու ինտոնացիոն կառուցվածքը։ Մեղեդու ծավալման լայնաշունչ բնույթը, անկաշկանդությունն ու ազատությունը այստեղ էլ կա։ Բայց նախորդ ևրդի համեմատ, այստեղ բավական այլ է որակը։ Մեղեդին ավելի շատ ծորերգային-իմպրովիզացիոն բնույթի է։ Վերջինս, որ գալիս է գյուղական աշխատանքային երգերից (տե՛ս ընդգծված տակաերր), միանգամայն տրամաբանական է (գյուղական աշխատանքը, այնուամենայնիվ, կա տեքստում)։ Սակայն ինտոնացիայի զեղչկական գծերը ենթարկված են երդի ընդհանուր ոճին։

Տաղային արվեստից եկող ուրիշ առանձնահատկություններ ևս կարելի է նկատել հիմքում։ Երգերն են, որ խոսքի մեկ բառը, երբեմն նույնիսկ մեկ վանկը մեկ-երկու տակա մեղեդի է զբաղեցնում։ Սա նշանակում է, որ երգում առկա է վոկալիզացիայի սկզբունքը։ Ձևակառուցման մեջ խիստ ընդգծված դեր ունի և մետրի փոփո-

խականությունը։ այն մեծապես նպաստում է մեղեդու անկաշկանդ հոսունությանը, ի դեպ, արտահայտության այս միջոցը հավասարաչափ բնորոշ է և՛ տաղերին, և՛ գեղչկական երգերին։ Չափազանց հավասարակշիռ է և ութմային զարգացումը։

Վերջապես, ընդհանուր արամադրությունից, երդի բնույթից է բխում և մեղեդու կառուցվածքի ձևը։ Պարբերություն է, բայց բավական ծավալուն, քանի որ միտքն ու զգացմունքն էլ ինքնաբերա ծավալվող է։ Օրինաչափական է և պարբերությունը կազմող նախադասությունների անհամաչափ կառուցվածքը։ Այստեղ ևս առկա է հարց ու պատասխանի բնույթը, միայն թե այստեղ դա ընդգծվում է ոչ այնքան նախադասությունների ինտոնացիոն կառուցվածքի տարբերությամբ, որքան նրանց կադանսների տեղեկային հարաբերության շնորհիվ։

«Մաճկալ» երգը իրավամբ կարող է համարվել այս տիպի գեղարվեստական տեսակետից բարձր արժեք ներկայացնող նմուշ։ Ոճական առանձնահատկությունների վերլուծումից պարզվեց, որ երգում շարունակվում են հայ քաղաքային երաժշտության ավանդները, ընդ որում, դրանք ծառայում են բանաստեղծական տեքստի հիմնավոր մեկնաբանմանը։ Կարևոր է նաև այն, որ դրանք ինչ-որ չափով զուգակցված են գեղչկական երգարվեստի առանձնահատկություններին։ Այս բոլորով հանդերձ, «Մաճկալ» նոր որակ է։ Սերտորեն կապված լինելով հայ միջնադարյան քաղաքային երաժշտության ճյուղերից մեկի՝ տաղային արվեստի ավանդներին, այն, այդուամենայնիվ, տաղ չէ

միջնադարյան առումով: Միջնադարից եկող ավանդները նոր ժամանակներում օրինաչափորեն նոր արտահայտություն են ստացել՝ դարձել ավելի հակիրճ, զուսպ և լազային շեղումների բացակայության հետևանքով զգայապես կորցնելով գունային բազմերանգությունը, դարձել են ավելի արդիական: Այսինքն, երգն իր ազգային ակունքներն ու ավանդները պահպանած և ժամանակի կնիքը կրող մի ստեղծագործություն է:

ՈՒճական նույն հատկանիշները նկատելի են քաղաքային երգարվեստի մի շարք այլ նմուշներում՝ «Պարզիր աղբյուր», «Սիրուն հիս» և այլ երգերում: Վերջինում տաղային արվեստից յուրացված տարրերը մեծապես ենթարկվել են երգային սկզբունքներին (օրինակ № 17): Վանկի եղանակավորումն

17

Սի-րու-հի — և Քեզ հա-
յար Կյանք-ըս Կես Բ- Լու- - - -
- Կ Բն ա- շու- Կըդ ցր Սի-ա-
որ հիշ Կյանք — ԴԵ- Կյանք:
Ան- ջիկ դու սի- րուն ՇԵ- Քեզ ա- շու- շու՛ր
սի- Կո- րու՛սն — Զու՛ր Երկ- շու- ծիր ուն-
Զու՛ր այր- լի Բն սիր- ԴԵ
այ- Ի- ցիր հո- գի — Կան- ջիկ Բն սիր-
ԴԵ Կան- ջի- ցիր հո- գիս:

այստեղ ևս առկա է: Բնորոշ երանգներ է մտցնում հարմոնիկ քառալար պարունակող լադը: Տաղերի հետ աղերսակցվում են ինտոնացիայի սահուն, անկաշկանդ ծավալումը, ութմային հավասարակշռվածությունը: Այստեղ, սակայն, բացակայում է մեղեդու լայնահուն հոսսունությունը, որ բնորոշ է տաղերին և որոշ չափով էլ նախորդ երգե-

Իր գեղարվեստական ամբողջականու-

թյամբ «Սիրուհիս, քեզ համար»-ը կարող է դասվել հայ ժողովրդական երգաստեղծությանը, բնորոշ մեղեդիների զուգորդման սկզբունքով կառուցված լավագույն օրինակների շարքը:

Երգի երկրորդ հատվածը առավել ցցուն է դարձնում քաղաքային ոճը: Այստեղ խիստ որոշակի է արտահայտված քաղաքային երգարվեստին բնորոշ ինտոնացիոն օղակների ողորկությունը, հատկությունը: Պարզ ու որոշակի արտահայտություն ունի բարձրակետը: Հստակ է նաև կադանսների փունկցիոնալ հարաբերությունը: Եվ վերջապես, իր բնորոշ գունավորումն է մտցնում նաև հարմոնիկ քառալար պարունակող լազը:

Այսպիսով, «Սիրուհիս, քեզ համար»-ը նույնպես ավանդների վրա խարսխված, ժամանակի ու միջավայրի ոճական հատկանիշներին ենթարկված մի նմուշ է:

3. Գուսանա-աշուղական երգարվեստի հատկանիշները յուրացրած ֆաղափային երգեր

Քաղաքային երգարվեստի օրինաչափությունների մասին է խոսում նաև այս տիպը: Հայտնի է, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի քաղաքներում շարունակում է լայնորեն կենցաղավարել ժողովրդական երաժշտության հնադարյան ավանդներ ունեցող պրոֆեսիոնալ ճյուղը՝ գուսանա-աշուղական երգարվեստը իր բազմազան արտահայտություններով: Ուրեմն, հասկանալի է, որ քաղաքային միջավայրի երաժշտական տարբեր երևույթներն անդրադարձնող երգարվեստը չէր կարող անտարբեր մնալ գուսանա-աշուղական ստեղծագործության նկատմամբ: Քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի նյութերում կան նմուշներ, որոնցում նկատելի է ժողովրդական երգարվեստի նշված տեսակի առանձնահատկությունների իրացումը:

Ընդհանրապես գուսանա-աշուղական երգարվեստի և քաղաքային ֆոլկլորի կապը շատ սերտ է: Այստեղ ցայտուն դրսևորում ունի փոխազդեցությունը: Որոշ դեպքերում քաղաքային երգերը յուրացնելով գուսանա-աշուղական երաժշտության ոճական գծերը, իրենց հերթին որոշակի ազդեցություն են ունեցել նրա վրա: Պատահական չէ քաղա-

քային ֆոլկլորի տարրերի առկայությունը այնպիսի նշանավոր աշուղների երգերում, ինչպիսիք են Զիվանին, Շերամը: Ժամանակակից աշուղների ստեղծագործություններում ևս նկատելի է այդ ազդեցությունը: Գուսաններ Հավասու, Աշուտի և հատկապես Շերամի երգերում քաղաքային ֆոլկլորի առանձնահատկությունները բավական զգալի են: Երբեմն, նույնիսկ դժվարությամբ են տարբերում աշուղի երգը քաղաքային ժողովրդական երգից:

Նշված տիպի մի օրինակ կարելի է համարել «Սոխակ ինչու՞ հեռացար» երգը (օրինակ № 18): Գուսանական-աշուղական երգարվեստի ավանդական սիրո, սոխակի ու վարդի թեման է, որ մարմնավորվել է զուսու, նուրբ ու երազուն մեղեդիում: Երգի արտահայտչական միջոցները բազմազան չեն, բայց դրանցից էականները ցայտուն են, բնորոշ: Մեղեդու կազմավորման և հատկապես գունավորման մեջ մեծ է լադի նշանակությունը: Երգը ծավալվում է դորիական և էոլիական հնչյունաշար ունեցող լազերում: Դիմող ձայների հաճախակի փոփոխությամբ մեղեդու ծավալումը մի լադից անցնում է մյուսին: Հանգես են գալիս վերոհիշյալ դորիական հնչյունաշարում դրսևորվող երեք լադեր՝ երկրորդ ու չորրորդ ձայն և չորրորդ կողմ: Գոյանում է լադային վոփոխականություն, որի ստեղծած երանգախաղը առաջ է մղում մեղեդու զարգացումը: Այս երևույթը, ինչպես և ինքը՝ լադային սիստեմը, բնորոշ է գուսանա-աշուղական երգերի համար:

Խիստ տիպական են ինտոնացիոն դարձվածքները: Լադային օժանդակ հենակետերի կրկնումն ու դրանց ոլորտում ինտոնացիայի ծավալումը մեղեդուն հաղորդում են աշուղականին բնորոշ ասերգային երանգը: Տիպական է և դարձվածքների կրկնությունը, որոնց հաջորդականությամբ մեղեդին առաջ է ընթանում: Հատկապես ցցուն է երգի ավարտը. մեղեդու անսպասելի տեղափոխությունը օկտավա վերև և լակոնական եզրափակումը թարմ է հնչում ու դրանով ևս ուժեղացնում աշուղականի կոլորիտը:

Հատկանիշների այսպիսի բնորոշությամբ հանդերձ, երգը զուտ աշուղական չէ: Այն քաղաքայինին անցնող որակ է: Դա նույնպես տիպական գծերով է արտահայտվում:

Moderato

Առ - խակ ին - շու հե - րա - ցար դու,
 Բո - ւե՛ր ցարդին մո - ւառ ցար դու.

այ ա - վա՛ղ այ ա - վա՛ղ,
 այ ա - վա՛ղ այ ա - վա՛ղ.

Allegro օ - րով ժա - մով վառ - վե - ցար դու,
 շուր եկ, եկ, շուր եկ, եկ,
 եկ, եկ, կյանքս ու հո - գյա - կըս
 եկ, եկ, անքա, ա - րու - սյա - կըս
 եկ, եկ, նախ - շուն արար - րա - կըս
 եկ, եկ, սիր - րըս ծի ա - նիր բնի - բնի:

Դրանք են՝ արտահայտման հստակությունը, աշուղականին պակաս բնորոշ լակոնականությունը, լադային ֆունկցիաների որոշակի բացահայտումը: Աշուղական բնույթի դարձվածքներն այստեղ զգալիորեն պարզեցվել են, ձեռք բերել ծանոթ հղկվածությունն ու ողորկությունը: Վերջին հատկանիշները մեղեդուն ղրկել են իմպրովիզացիայի բնույթից, որը թերևս կարող էր բացահայտվել երգի երկրորդ, ընդարձակ հատվածում: Քաղաքայինի օգտին է խոսում նաև խրոմատիզմի բացակայությունը:

Տիպային այս տեսակի առանձնահատկությունները կարող է ցուցադրել մեկ ուրիշ նմուշ ևս: Դա դարձյալ սիրային բովանդակությամբ «Շատ որսորդներ» երգն է (օրինակ № 19): Խորապես երգային և ցայտուն տրամադրությամբ օժտված մի գողտրիկ երգ է սա: Մեղեդին իր արտահայտչականությամբ, նախորդ երգի նման, համապատասխան է տեքստի թախծոտ տրամադրու-

թյանը: Երգն ընթանում է տերց-սեքստային հենակետ ունեցող և ցածր 4-րդ աստիճան պարունակող փուլուգիական լադում: Այս լադը, որին արդեն հանդիպել ենք նախորդ երգերից մեկում, ինչպես ասվել է, ուսումնասիրվող երգարվեստի բնորոշ լադերից է: Միևնույն ժամանակ, այդ լադը բնորոշ է և գուսանա-աշուղական շատ երգերի, Եվ հենց այս լադն էլ ստեղծում է տխրագին, այսպես ասած, «լամենտացիոն» գունավորումը: Երգի ռիթմն ու կառուցվածքը առանձնապես ցայտուն և բնորոշ արտահայտություն չունեն: Ռիթմը բավական պարզ, հստակ, հավասարակշռված է, նույնը և կառուցվածքը: Կա, սակայն, մեկ ուրիշ առանձնահատկություն՝ առավելապես աշուղական տիպի, նշանակալից թիվ կազմող սեկվենցիոն քայլերը:

Բնորոշն այն է, որ սեկվենցիայի յուրաքանչյուր օղակը իրենից ներկայացնում է



հայտնի «հառաչանքի», մոտիվը և դա մեծ դեր է խաղում տրամադրության գրեթե մեզ, նախորդի համեմատ, այս երգում ավելի նվազ է դուստնա-աշուղական երգարվեստի առանձնահատկությունների արտահայտությունը, բայց և դաժները բավական բնորոշ են և, որ կարևորն է, ստեղծում են հիշյալ երգարվեստի զգացողությունը Սակայն, ինչպես օրինաչափական է, այս երգում էլ, նախորդի նման, դրանք ենթարկված են քաղաքային երգարվեստի առանձնահատկություններին, իվ դարձյալ դա երևան է գալիս կտրուցվածքի, ձևի և ընդհանուր ոճի հստակությամբ, պարզությամբ, այսպես առած, չափված-ձևված լինելով: Կարող է թվալ, թե այս հատկությունները քիչ են երգի քաղաքային լինելը բնորոշելու համար: Սակայն հենց այս տիպով կարելի է համոզվել, թե, այնուամենայնիվ, որքան կարևոր և առանձնացնող են դրանք: Իվ հիմն գուսանա-

աշուղական ստեղծագործության ոճական առանձնահատկություններով օժտված այս երգը համեմատելու լինենք նույն ցածր 4-րդ աստիճան պարունակող փոքրիկական լադում ծավալվող և ինտոնացիոն ընդհանրացումներ ունեցող աշուղական երգի հետ, ապա ընդհանուր ակունքային կապի զգացողության հետ մեկտեղ, առաջին իսկ հայացքից նկատելի կդառնա դրանց ոճական մեծ տարբերությունը: Ուրեմն, այս տիպը նույնպես խոսում է քաղաքային երգարվեստի ուրույն դեմքի և օրինաչափությունների մասին: Վերլուծվող տիպի նմուշներից կարող է համարվել նաև «Համեստ աղջիկը» (օրինակ № 20): Աշուղականի զգացողությունը հիմնականում ստեղծվում է դարձյալ ինտոնացիոն դարձվածքների շնորհիվ: Դրանք այստեղ համեմատաբար ընդարձակ են, ծավալվում են յուրօրինակ խաղերով, որոնք վոկալիզացիայի տարբեր



են մտցնում: Ինտոնացիայի ծավալումը սահուն է, բայց լայնաշունչ:

Քաղաքային ոճը, սակայն, այստեղ առավել ցցուն է: Վերոհիշյալ հատկանիշները յուրացված են լադային համապատասխան գունավորման, օրինաչափական ձևակառուցման հիման վրա: Լադը քաղաքային քնարական երգերում հաճախ հանդիպող էոլականն է, որի բարձր վեցերորդը թարմ գույն է մտցնում: Այս երգի համար հատկապես կարևոր է քաղաքային բնորոշ՝ ձևի հավասարաչափ կառուցվածքը: Սա նպաստում է նույնիսկ մեղեդու արտահայտությանը: Աշուղականից եկող վոկալիզացիայի տարրերը շատ չեն ծավալվում այդ հավասարաչափ կառուցվածքում և իմպրովիզացիայի արտահայտություն չեն ստեղծում: Կարևոր են նաև կադանսները, որոնք իրենց հստակ հարաբերությամբ մատչելի են դարձնում ընկալումը: Այս ամենի միաձուլմամբ գոյանում է քաղաքային երգի «կանտիլենային» արտահայտությունը:

բյուրներն էլ (տվյալ ժամանակաշրջանին վերաբերող և՛ տպագիր, և՛ ձեռագիր երգարաններն ու մեր կատարած ձայնագրությունները) ապացուցում են, որ այդ երգերը նախորդների հետ հավասարաչափ լայն տարածում են ունեցել հայկական համարյա բոլոր քաղաքներում և հայաբնակ վայրերում:

Ձեռք բերված նյութերում կան երգեր, որոնցում տեքստերը ուղղակի կցված են հայ ժողովրդական և, ընդհանրապես, հայ ազգային երաժշտության հետ ոչ մի առնչություն չունեցող, այլազգի մեղեդիներին: Այս երևույթը, ինչպես արդեն ասվել է, ի հայտ է դալիս հատկապես հայրենասիրական երգերում:

Ահա մի օրինակ, որտեղ «Թող չեբդի բլբուլ» («Մշո ողբը») բանաստեղծությունը ևղանակավորված է փոխառնված մեղեդիով (օրինակ № 21): Նման երգերը լայն տարածում ստանալով, ժամանակի ընթացքում ժողովրդի կողմից ճանաչվել են որպես հայկական երգեր:

21 *Moderato (con affluence)*

Թող չեբ-դե ԲԵԼ- ԲԵԼ ՄԵ՝ շայ դաշ- ԿԵ-
 րուս րոշ երգ շԵ հԵ՛- շԵ
 Ասա- նա լե- շե- րուս րոշ ժ- արդ շԵ
 գա հա- յե- րուս դ-Շ- ձին
 րոշ թա- րի- րե հա- յե- րուս սր- րի:

4. Օտարազգի երաժշտական հատկանիշներ յուրացրած քաղաքային երգեր

Հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի նախնական բնութագրման մեջ նշվեց, որ նրա ձևավորման ընթացքում որոշակի նշանակություն են ունեցել այլ ազգերի ժողովրդական երաժշտության և մասնավորապես քաղաքային կենցաղային երգերի ոճական ազդեցությունները: Ձեռքի տակ եղած նյութերում նմանատիպ օրինակները զգալի քանակ են կազմում և դրանք ընդգրկող աղ-

Տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսին և 20-րդ դարասկզբին հայ քաղաքային կենցաղի համար բնորոշ այս երևույթը տարածված է եղել և հարևան ժողովուրդների մեջ: Ահա թե ինչ է գրում այդ կապակցությամբ ռուս կոմպոզիտոր Իպոլիտով-Իվանովը՝ «Խ. Ի. Սավանիլին»⁸,—ասում է նա,—Թիֆլիսի անկյուններից մեկում հայտնաբերեց հին սազանդարների, հնադույն մեղեդիների գի-

⁸ Խ. Ի. Սավանիլին (1842—1890) վրաց հայտնի երաժշտական-հասարակական գործիչ է:

տակներ, հրավիրեց իր մոտ, այնտեղ մենք նրանց հետ արբեցանք նրանց երգերի մեղեդիական և հարմոնիկ գեղեցկություններով ու ինքնատիպությամբ: Սակայն եղավ դեպք, երբ երիտասարդ սազանդարներին մեկը մեկ համար երգեց «Տրավիատա» օպերայից Ժերմոնի «Կերպարձիր հայրենի Պրովանս» արիայի մեղեդիով վրացական մի երգ և երկար ժամանակ չէր ուղում համաձայնել, որ այդ երգում միայն խոսքերն են վրացական, և ոչ երաժշտությունը⁹:

Հասկանալի է, որ օտարազգի երաժշտության մեքենայական նման փոխառություններն ազգային երաժշտական ժառանգության մնացածը չեն ներկայացրել: Պրոֆեսորնալ ստեղծագործության պակասի պայմաններում այդ միջոցով երաժշտական մատչելի ստեղծագործությունները սիրված բանաստեղծությունների տողերում հարմարվել են, ստացել երգի արժեք, երբեմն էլ գործնական նշանակալից գեր կատարել: Դրանք միաժամանակ հայ քաղաքացուն ինչ-որ չափով ծանոթացրել, հաղորդակից են դարձրել սլավոնական, եվրոպական երաժշտությանը:

Բուլղոլիին այլ է հայ քաղաքային այն երգերի դեղարվեստական արժեքը, որոնց մեղեդիներում օտար երաժշտությունից եկող ոճական առանձնահատկությունները յուրացված են ազգային հիմքի վրա: Սրանք նշանակալից դեր են խաղացել ազգային ժողովրդական երաժշտության արտահայտչամիջոցների ընդլայնման, հարստացման գործում:

Այլազգի երաժշտության օրինաչափությունները իրացնող երգերի օրինակները բավական շատ են հայ քաղաքային ֆուլկլորում և մինչև այսօր էլ նրանցից շատերը լայն տարածում ունեն ժողովրդի երաժշտական կենցաղում: Դեռ ավելին, դրանց մի մասը իր հաստատուն տեղն է գրավել հայ պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստում: Բնականաբար, այս երգերը նույնպես կազմում են հայ քաղաքային երգարվեստի մի տիպը: Սակայն այս տիպը նույնպես միատարր չէ. նրանում կարելի է զանազանել ոճական տարբեր առանձնահատկություններ

ունեցող ենթատիպեր ևս, որոնք գոյացել են տարբեր ժողովուրդների երաժշտության արտահայտչամիջոցների յուրացումից: Հիմնականում կարելի է զանազանել երկու ենթատիպ. մեկում դրսևորված են հարևան ժողովուրդների երաժշտությունից եկող ոճական առանձնահատկությունները, որոնք ումանը համարում են ընդհանուր արևելյան. և երկրորդ ենթատիպ, ուր դրսևորված են ավելի հեռից եկող՝ սլավոնական և եվրոպական երաժշտության, մասնավորապես քաղաքային կենցաղային երաժշտության ինտոնացիոն առանձնահատկությունները: Կանգ առնենք այդ ենթատիպերի մի քանի նմուշների վրա:

Ա. Ենթատիպ. հայ քաղաքային շրջաններում տարածված երգերից է խոր զգացումներով տոգորված, հայրենասիրական «Հայոց աղջիկները» (օրինակ № 22), Երգի մեղեդին կենցաղավարել է և վրացիների մեջ: Ըստ մի շարք աղբյուրների, այդ երգի տեքստը սկզբից եղանակավորվել է վրացական մեղեդիով: Այդպիսի մի տեղեկություն կա և Միանսարյանցի «Քնար Հայկականի» առաջաբանում, ըստ որի «Հայոց աղջիկները» երգվել է վրացական «Ախ դիլավ, դիլավ» երգի եղանակով¹⁰, Երգի նման ծնունդը կարող է և հավանական լինել, քանի որ մեզ հասած մեղեդիներում նկատելի է ընդհանուր արևելյան, նույնիսկ կոնկրետ վրացական գունավորում: Սակայն մեղեդին հնչելով հայկական միջավայրում, համապատասխանորեն կրել է այդ միջավայրի ազգային կոլորիտի նրբերանգները, արտահայտչամիջոցների ընդհանրության հետ մեկտեղ, նուրբ, բայց բնորոշ գույներով ստացել ազգային հնչում ու բնույթ: Այսինքն՝ «Հայոց աղջիկները» արտահայտչամիջոցների յուրացման և օրգանական միահյուսման տիպական օրինակ է: Երգն արժեքավոր է լադային, ինտոնացիոն, ռիթմային բավական հարուստ ու հետաքրքիր կառուցվածքով: Մեղեդին զարգանում է ակտիվ ու տրամաբանորեն, հոգեբանական առաջընթացը ծավալվում է տակտից տակտ: Ինտոնացիոն և ռիթմային տարբեր պատկերներ ունեցող երաժշտական ֆրազները ծնվում են

⁹ Ипполитов-Иванов, 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, стр. 62.

¹⁰ Տե՛ս Միանսարյանց, Քնար հայկական, երգարան, ս. Պետերբուրգ, 1868, էջ 13:

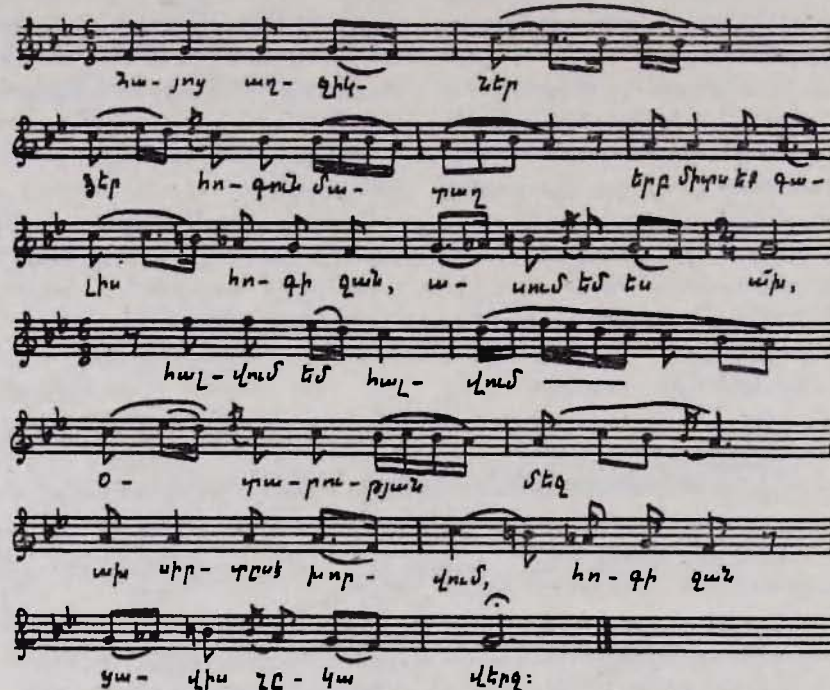
մեկը մյուսից, առաջ մղում մեկը մյուսին, գեղարվեստական ամբողջականության մեջ դնելով մեղեդու սկզբնավորումը, զգացմունքային բարձրակետն ու լուծումը:

Մեղեդու զարգացման ընթացքում ցայտունորեն դրսևորվում է և ազգային գունավորումը: Ինտոնացիոն տիպական դարձվածքները, որ գոյանում են հենակետերի շրջադարձումներով, տոնիկայի և դիմոդ

եթե նույնիսկ ընդունենք, որ «Հայոց աղջիկներ» երգի եղանակի սկզբնաղբյուրը եղել է այլազգի մեղեդի, ապա վերլուծվածը կարող է հաստատել, որ հայկական միջավայրը ստեղծագործաբար վերաիմաստավորել է մեղեդին, երաժշտությունը ներդաշնակելով տեքստին:

Ահա այս հատկանիշներով է «Հայոց աղջիկներ»-ը դարձել արտահայտչամիջոց-

22



ձայնի ոլորտների ուրույն փոխհարաբերությանը, ինտերվալային բնորոշ թռիչքներով, ապահովել են ազգային լայնածախությունը, ընդարձակ հնչյունածավալում (օկտավա) ծավալվող ինտոնացիոն թռիչքներն ու վայրէջքները՝ ընդգծել քաղաքային գունավորումը: Երգի առաջին նախադասության առաջին ձայն և երկրորդ նախադասության վերջում հաստատվող երբեք ձայն լադերի յուրօրինակ փոխհարաբերությունը ցցուն է դարձնում ազգային-քաղաքայինը: Արտահայտությունը ընդգծվում է նաև մեծացրած սեկունդայի ներմուծմամբ: Միաժամանակ լադային այս կառուցվածքում և ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներում (2, 3, 6, 7, 10, 11 տակտեր) ամփոփված են ընդհանուր արեւելեյան և վրացական երանգներ:

Երգը ծավալվում է քաղաքային երգարվեստում հաճախ հանդիպող երկմասանի ձևում:

ների յուրացման և վերամարմնավորման տիպական օրինակ:

Իր ոճական հատկանիշներով այս ենթատիպին կարող է պատկանել Ավ. Իսահակյանի «Դարդա լացեք» բանաստեղծության մեղեդին: Այս տեսակետից գոյություն ունեցող տարբերակներից ամենաբնորոշը Կոմիտասի գրանցած օրինակն է, որ միայն վերջերս է ձեռք բերվել (օրինակ № 23)¹¹: Այստեղ ազգային արտահայտչությունը երևան է գալիս նույնպես արևելյան երգայնության բնորոշ երանգախաղերով: Նախ՝ այս երգը և՛ իր մյուս տարբերակներից, և՛ նախորդ բոլոր երգերից տարբերվում է իր բավականաչափ ընդարձակ ծավալով: Այս մասին

¹¹ Այս տարբերակը հայտնաբերել և առաջին անգամ հրատարակել է 1965 թ. Ռ. Աթայանը իր «Армянская народная песня» գրքովում, Մոսկվա, էջ 46:

հատկապես նշվում է այն պատճառով, որ ծավալային ընդարձակությունը, որ ղոյացել է մեղեդու ինտոնացիոն առանձնահատկություններից, երգին հաղորդում է նոր որակ, Սա մեղեդու վոկալ իմպրովիզացիոն կառուցվածքից բխող ծավալային ընդարձակությունն է:

Երկր ըստկտցած է երեք ինքնուրույն պարբերությունից, որոնցից յուրաքանչյուրը կազմված է երկու նախադասությունից: Առաջին երկու պարբերության վերջին նախագասությունները նույնն են, իսկ երրորդինը՝

զարգացման մեջ: Առավել նշանակալից դեր են խաղում կառուցվածքի այլ առանձնահատկությունները: Պարբերությունը եզրափակող նույն նախադասությունները փաստորեն կրկնեց են: Դրանք իրենց անորոշ կադանսներով նպաստում են կառուցվածքի շարունակաբար ծավալվող զարգացմանը:

Պարբերությունը վերջավորող նախադասությունից հետո հնչող հաջորդ պարբերության առաջին նախադասությունն իր ինտոնացիոն կառուցվածքով արտահայտում է երաժշտական մտքի զարգացման նոր աս-

23

Դար- Դար Լա-յեթ ա- րի պոմ-բյու ար- վան, ա-յեթ
 Ես- ղի- չեր Դար- Դար Լա-յեթ ա- րի պոմ-բյու
 ա-յեթ, ա-յեթ Ես- ղի- չեր Դար- Դար Լա-յեթ
 Բա- ղի Բյու-բյու ամպ- շուք երկ- շուք վոմ- ա- չեր:
 Դար-Դար Լա-յեթ Ես- ղի ԲԸԼ-ԲԸԼ ամպ- շուք երկ- շուք
 վոմ- հո- վեր Եր- կինք գե- րին ԳԸԼ- խիս մըթ- շան
 ա-յեթ ա-յեթ Կո- Լամ Ես. Եր- կինք գե- րին
 ԳԸԼ- խիս մըթ- շան ա-յեթ ա-յեթ Կո- Լամ Ես:
 Զա- իս պա-րան, Զա- իս պա-րան, հա- գուր, հա- գուր
 Կո- Լամ Ես Զա- իս պա-րան Զա- իս պա-րան
 ու- գուր, հո- գուր Կո- Լամ Ես. Եր- խիս ա-յեթ
 Դա- շուք մըթ- ԲԸԼ ա-յեթ Կո- թո- ղեց
 ու ԳԸԼ- շուք ԳԸԼ- շուք Եր- Կո- Դար- ԴԸԼ
 հա- շուք ա-յեթ Կո- Կո- թո- ղեց ու ԳԸԼ- շուք:

նույն նախադասության վարիանտային ձևափոխությունն է: Նախադասությունները գոյացնող ֆրազները նույնպես տարբերակային զարգացման սկզբունքով են կառուցված: Այս հանգամանքը անպայման իր դերն է խաղում ամբողջ կառուցվածքի շղթայաձև

տիճանը: Պետք է նշել նաև, որ պարբերությունների առաջին նախադասություններն իրենց ինտոնացիոն և ռիթմային կառուցվածքով շատ չեն տարբերվում միմյանցից: Արտահայտության մի քանի տարբերով՝ ռեգիստրի բարձրացումը, երաժշտական մտքի

ընդգրկումը մեծ թուիչներով, լադային նոր, թարմ երանգների հանդես գալը, ստեղծում են տրամադրության, կերպարի աստիճանական զարգացում: Երգի այս կառուցվածքը, ընդհանուր գծերով, անշուշտ, քառյակային է: Սակայն քառյակայնությունն այստեղ յուրահատուկ դրսևորում ունի: Յուրաքանչյուր պարբերությունը, որ դիտվում է որպես քառյակ, ոչ թե կրկնություն է, այլ աստիճանական զարգացում: Քառյակային կառուցվածք ունեցող բանաստեղծության երաժշտական նման մեկնաբանությունը միանգամայն ճշմարտացիորեն և լիարժեք է բացահայտում տրամադրության, զգացմունքների այն կուտակումն ու խտացումը, որ քառյակից-քառյակ երևան է գալիս գրական տեքստում: Սա նշանակում է՝ տեքստում ամփոփված տրամադրության բազմակողմանի արտահայտություն: Միաժամանակ, մեղեդու այս ծավալային զարգացումը ստեղծում է արևելյան գործիքային իմպրովիզացիոն երգայնության զգացողությունը: Հարուստ է ստեղծագործության լադային գունավորումը: Մեղեդին խարսխված է ցածր երկրորդ աստիճան պարունակող հարմոնիկ

ինչպես ասվեց, կան և արևելյան երգայնության տարրերը: Նախորդ երգի նման այստեղ էլ դա գոյանում է ինտոնացիոն ընդհանուր դարձվածքներով: Նշենք վերընթաց թուիչին վարընթաց աստիճանական քայլով հաջորդող դարձվածքը, հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ քիչ հանդիպող փոքրացրած կվարտա, մանավանդ, փոքրացրած տերցիա քայլ ընդգրկող դարձվածքները:

Այս երգի համար հատկապես կարևոր է կատարման ոճը: Ոճական գունավորման աստիճանը զգալիորեն կախված է կատարողական արտահայտչության նրբերանգներից: Նայած թե կատարողը որին կտա առաջնությունը:

Երաժշտական կենցաղում ավելի լայն գործածություն ունեն «Դարդս լացեք»-ի մյուս տարբերակները: Դրանք մասշտաբներով փոքր, բայց տրամադրությամբ և ներգործուն ուժով հագեցած երգեր են: Ամենատարածվածը, որ հաստատորեն մտել է պրոֆեսիոնալ երգիչների երգացանկը, ստորև բերվածն է (օրինակ № 24): Այս տարբերակի ժողովրդայնության պատճառը, թերևս, քա-

24

Դար-դըս լա-ցեք սա-րի սըմ-բուլ ալ-վա՛ն ալ-վա՛ն

Տա-դիկ-նե՛ր. Դար-դըս լա-ցեք Բա-ղի ԲԸԼ-Բուլ

Ամա-շող երկ-նույց Կով հո-վե՛ր:

մաժորի վրա: Լադային տարբեր ոլորտների երանգախաղերը երևան են գալիս աստիճանաբար, դրանով իսկ մեղեդու ծավալուն ընթացքին անընդհատ նոր գույն հաղորդում: Աստիճանաբար է ընդլայնվում և մեղեդու հնչյունածավալը: Ինտոնացիոն քայլի յուրաքանչյուր ընդարձակումը ընդգրկելով լադային նոր ոլորտ, նույնպես երանդ է մըտցընում: Մեղեդուն գունեղություն են հաղորդում նաև լադի մի քանի աստիճանների (5-րդ, 7-րդ) ալտերացիաները: Լադա-ինտոնացիոն այս կառուցվածքը գունեղության հետ մեկտեղ ունի նաև որոշակիորեն արտահայտված ազգային արտահայտություն:

Պաշային երգարվեստին բնորոշ բացահայտ զգացմունքայնությունն ու անմիջական երգայնությունն է: Այդ հատկանիշները գոյացել են քաղաքային երաժշտական կենցաղի ինտոնացիոն պաշարից ծնված արտահայտչամիջոցներով: Բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներ, սեկվենցիոն քայլեր, երբեք կողմ լադ: Վեջինի արտահայտչական բնորոշությունն այս երգում մի փոքր նվազել է, քանի որ լադի օժանդակ հենակետի դերն իր լրիվ իրավունքների մեջ չէ: Մյուս կողմից էլ հենակետային անորոշությունը ուժեղացնում է դեպի տոնիկա եղած ձգտումը, որը և կազմակերպում է ինտոնացիայի ընթացքը:

ԲՆԵՂԱԽՈՒԼՅԱՆ ՆԱԽԱՐԱՐԳ ԳԻՒՄԻ ՆՉՎԵՐ, ՈՐ
ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԼՐԱԺՆԱԿԱՆ ԿՆՆՑԱԴՐՈՒ
ԼԱՅՆ ՄԱՐԱԺՈՒՄ ՈՆԻ ԱՎ. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ
ԱԼՔԱՍՏՈՎ ՍՄԵՂԺՎԱԾ ԵՄԻ ԱՅՆ ՍԻՐԱՅԻՆ
ՍՄԵՂԺԱԳՈՐԺՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՄԻԻՐԵՅԻ, յԱՐՍ ՄԱ-
ՐԱՆ» ԼՐԳ-ՈՒՄԱՆԱՐ (ՕՐԻՆԱԿ № 25):

Երգի այսպիսի բնույթը հիմնականում ստեղծվել է ռուսական և գնչուական կենցաղային ռոմանսներից եկող ինտոնացիոն զարժվածքների շնորհիվ: Դա արտահայտվում է մեղեդին կազմավորող եռահնչյունային, սպատակորդային մելոդիկ քայլերով, դրանցով ընդգրկված ընդարձակ հնչյունածավալով: Տիպական է և այն, որ երգի

[illegible]

«Սիրեցի, յարս տարան» երգը, գոնե առաջժամ գրանցված տարբերակները, գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից այնքան էլ բարձր մակարդակ ունեցող նմուշներից չէ։ Քաղաքային երգարվեստին

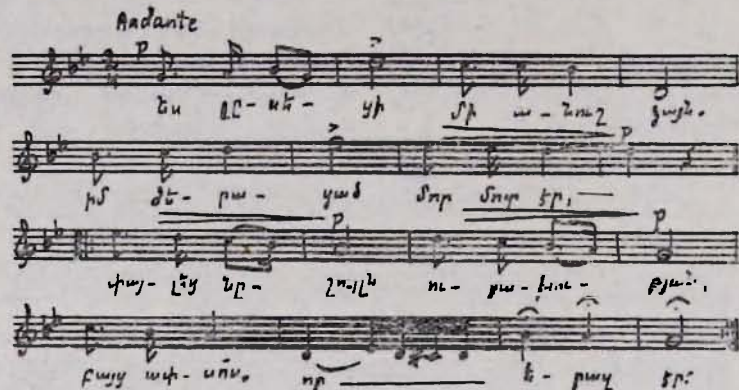
Ազգային և օտար հատկանիշների միահյուսումը ստեղծված է մինոր լադի շնորհիվ. սլավոնական երաժշտության մեջ տարածված հարմոնիկ միները որոշ դեպքերում օգտագործվում է և հայ քաղաքային երգարվեստում:

Անշուշտ, հայ քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի այս նմուշը տվյալ տարատեսակի ռեակտիվ առանձնահատկությունները դրսև-վորող այնքան հաջող ու տիպական երգերից չէ: Հնարավոր է, որ դեռևս կգտնվեն նոր

տարբերակներ: Այս երգի կարևորությունը ավելի շուտ այն է, որ ղրանով մեկ անգամ ևս բացահայտվում է քաղաքի բազմաոճ երաժշտական կենցաղը:

Այս ենթատիպի ոճական առանձնահատկությունները ղրսևորող ավելի ցայտուն ու տիպական նմուշը Սմբատ Շահազիզի բանաստեղծությամբ հորինված «Երազ» քնարական երգն է, որ օժտված է գեղարվեստական ակնառու արժանիքներով (օրինակ № 26):

26



Սա ազգային հիմքի վրա եվրոպական երաժշտության լադա-ինտոնացիոն առանձնահատկությունների յուրացման բնորոշ օրինակ է:

Այստեղ տրամադրության արտահայտության եղանակը որոշակի ընդհանրություն ունի հայ գեղչկական քնարական երգերի բնույթի հետ: Տխրության, վշտի տրամադրությունները երգում ղրսևորվում են զուսպ, ողջախոհ տոներով, քաղաքային երգարվեստին բնորոշ զգայուն հուզականությունը համարյա իսպառ բացակայում է: Մոր ու հայրենիքի կարոտն այստեղ արտահայտված է թախծանուշ, բանաստեղծական նրբերանգներով, որը միանգամայն համապատասխան է բանաստեղծական տեքստում ամփոփված տրամագրությանը: Սա արդեն երգի գեղարվեստական կարևոր արժանիքներից մեկն է:

Հետաքրքիր և ցայտուն են երգի ոճական առանձնահատկությունները: Մեղեդին ծավալվում է եվրոպական դասական ավանդական միներում, սակայն բնական միներում, որը միաժամանակ բնորոշ է և հայ ժողովրդական, հատկապես գեղչկական քնարական երգերին: Հայ գեղչկական ժողովրդական երգերից է գալիս նաև լադային

երանգավորման փոփոխականությունը, որն այստեղ ստեղծված է երկրորդ մաժոր ֆրազի շնորհիվ:

Ազգային զգացողություն է ստեղծում և մեղեդու բուն կազմը: Սկզբնական քայլերը տոնիկային եռահնչյունի տոներով ստեղծում է քաղաքային երգի (զուցե և եվրոպական հարմոնիայի) գունավորում: Սակայն գամիաժամանակ ժողովրդական լադային երանգ արտահայտող կվինտային սկզբնական քայլի զարգացումն է: Բնորոշ են նաև երգի երկրորդ

կեսում մեղեդու սահուն, վարընթաց, սեկվենցիոն շարժումը, առաջին ֆրազների մեղեդական պատկերների փոխադարձ համաչափությունը, որը նպաստում է երգի զուսպ, նրբագեղ արտահայտությանը: Զգացմունքների հավասարակշռված արտահայտության մեջ իր դերն է խաղում և առաջին մոտիվի ռիթմային պատկերի կրկնությունը: Այս գծերը քիչ չեն ապացուցելու համար, որ երգում առկա են հայ ազգային, մասնավորապես գեղչկական ժողովրդական երգարվեստի առանձնահատկությունները:

Սակայն երգի ինքնատիպությունը ղրսևորվում է նրանում արտահայտված ոճական և այլ առանձնահատկությունների շնորհիվ: Նախ՝ հայ գեղչկական երգերի համեմատ, այստեղ շատ ավելի լայն, բնդարձակ է հնչյունածավալը (դեցիմա), նախորդ մի քանի օրինակների նման այստեղ ևս մեղեդին երգային տեսակետից ճկուն է, բարձրակետը ընդգծված է:

Խիստ ուշագրավ է և երգի կադանսային ֆրազը: Այն իտալական (նեպոլիտոնական) երգերի սովորական հանգավորող դարձվածքներից եկող և կենցաղային ու մասնին (մասնավորապես ռուսական,

գնչուական, մասամբ և ուկրաինական) բնորոշ կազանսալին ֆրազ է¹²:

Երգին ինքնատիպություն հաղորդող ամենարևոտ գիծը, որով բացահայտվում է եվրոպական երաժշտությանից եկող առանձնահատկությունների յուրացման պրոցեսը, նրա հարմոնիկ հենքն է, կամ, ինչպես Գ. Գյոդակյանն է անվանում, հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքն է, որով աղջային քաղաքային ժողովրդական երաժշտության մեջ դույսացել է մի նոր տիպի մեղեդի¹³: Նախորդ երգերը վերլուծելիս նշել ենք, որ դեռևս հնագույն ժամանակներից հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ է մոնոդիկ սկզբունքը: Հայ ժողովրդական երաժշտության տարբեր տեսակների, առանց որևէ բացառության՝ գեղջկականի ու տաղերի, և որոշ բացառություններով՝ դուսանա-աշուղական ու քաղաքային ֆոլկլորի բազմազան երկերը սոսկ մեղեդիական միջոցներով են ստեղծված: Դրանցում մեղեդին գոյացնող հնչյուն-

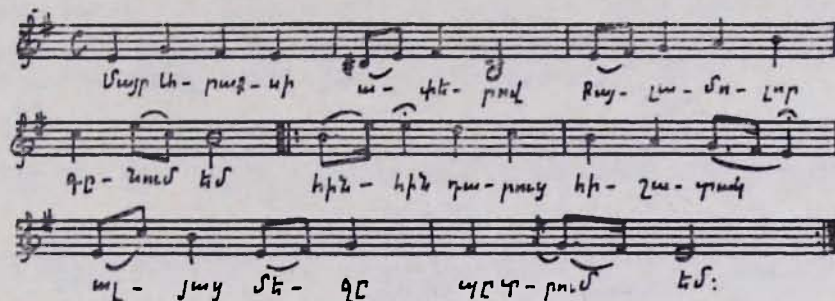
բերում հարմոնիկ կազմակերպվածություն: Այդ մեղեդիներում երաժշտական կերպարի գոյացման մեջ հաճախ իր որոշակի գերն ունի առկա կամ ենթադրվող հարմոնիկ նվագակցություն:

Ինչ խոսք, այդպիսի հարմոնիկ մտածողությունը որոշ շափով զրկում է հայ քաղաքային երգը ազգային ինքնատիպությունից: Սակայն մյուս կողմից էլ, այդ նույն սկզբունքը արտահայտչական նոր միջոցներով հարստացնելու հնարավորություն է ընձեռում: Այս երևույթը հատկապես արժեքավոր է այն դեպքերում, երբ մեղեդիի կառուցման այդ սկզբունքը միաձուլված է հայ գեղջկական երգարվեստի ավանդների հետ: Ահա, նման դեպքերից մեկը «Երագ» երգն է:

Ոճական նույնպիսի առանձնահատկություններով է օժտված հանրահայտ «Արաքսի արտասուքը» (օրինակ № 27):

Նախորդ երգի նման, այստեղ էլ իշխում է

27



ները լադային կազմակերպվածության հիման վրա միմյանց հաջորդելով ոչ մի դեպքում չեն թափանցում ակորդների բնագավառ, հարմոնիա առաջ չեն բերում:

Նման սկզբունքով չեն կառուցված քաղաքային ֆոլկլորի այս ենթատիպի պատկանող նմուշները: Սրանցում, ընդհակառակն, մեղեդին իր մի շարք առանձնահատկություններով, այն է՝ լադային ֆունկցիաների օկտավային փոխհարաբերությամբ, եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտության բնագավառում ձևավորված ու զարգացած մաժոր-մինոր լադային սիստեմի օգտագործմամբ, կառուցվածքի քառակուսի մասնատվածությամբ և ակորդային հնչյուններից գոյացող ինտոնացիայով դուրս է գալիս մոնոդիայի շրջանակներից, ձեռք

հայ գեղջկական երգերից եկող զգացմունքների արտահայտման զսպվածությունը: Հայրենիքի ողբերգական վիճակից առաջացած տառապանքի ու վշտի տրամադրություններն այստեղ արտահայտված են վսեմորեն զուսպ երանգներով, խոհական քնարականությամբ:

Հենց սկզբից ասենք, որ երգում առկա են հարմոնիկ կերտվածքի հատկանիշներ: Պարզորոշ է լադային ֆունկցիաների օկտավային հարաբերությունը, մեղեդին ժավալվում է ակորդային հնչյուններով, և, վերջապես, հանդես է բերված եվրոպական երաժշտությանը բնորոշ հարմոնիկ մինորը: Եվրոպական երաժշտության ազդեցության մասին են խոսում և մեղեդիի երկարաձիգ ծավալը, ինտոնացիոն որոշ դարձվածքները և, վերջապես, բարձրակետային ֆրազը, որը եվրոպական կենցաղային ռոմանսի տիպիկ դրոսկորումներից է:

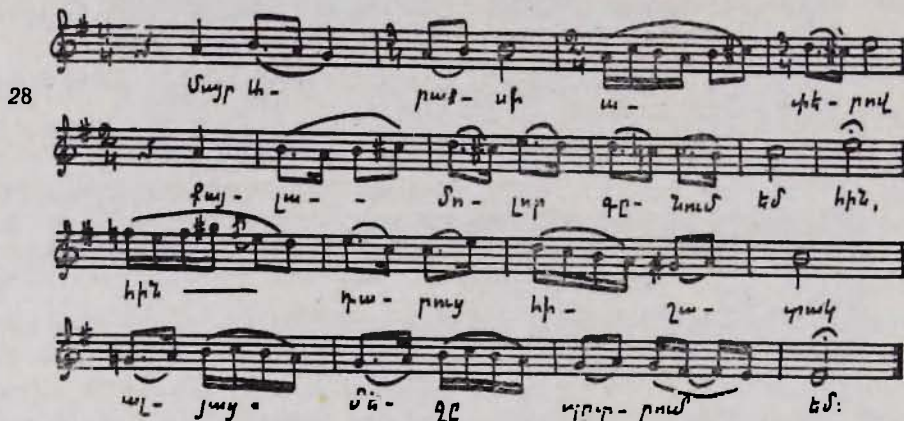
Սակայն այս երգը ազգային երաժշտու-

¹² Այս երգը, որպես քաղաքային երգարվեստի նմուշ, վերլուծված է նաև Գ. Գյոդակյանի կողմից:

¹³ Տե՛ս Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Ծրեան, 1960, էջ 62:

թյան համար արժեք չէր ունենա և երկարակեցություն ձեռք չէր բերի, եթե վերը նշված հատկությունները զուգորդված չլինեին ազգային առանձնահատկությունների հետ: Նախորդ երգի նման, այս էլ ընդհանուր գծեր ունի հայ գեղջկական երգարվեստի հետ: Ինչպես նշվեց, գրված է միևնույն լադում, ըոտորում առաջին հատվածում հարմոնիկ միևնույն է, երկրորդում՝ բնականը: Վերջինս բնորոշ լինելով հայ ժողովրդական քնարական երգերին, որոշակի երանգավորում է մտցնում մեղեդիի ընդհանուր գունավորման մեջ: Բացի այդ, լադի դոմինանտային հնչյունը ընկալվում է հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկության տեսանկյունով (կվինտային օժանդակ հենակետ): Մեղեդին իր սահուն ու վարընթաց

համապատասխան մեղեդին զարգանում է հանդարտ, բայց ներքին հուզմունքով ու լարվածությամբ: Երգի առաջին հատվածում մեղեդին ծավալվում է երկու շրջանով: Առաջինը ամփոփվում է որպես առաջ քաշված թեզ, իսկ երկրորդը՝ ստեղծում զարգացումն ու նախապատրաստում բարձրակետը: Նշվեց, որ բարձրակետը բավական արտահայտիչ է ու գունեղ: Օրգանական է և երգի ավարտը: Տարբերակը արժեքավոր է նաև ազգային որոշակիության տեսակետից: Ինտոնացիոն դարձվածքներում առկա հենակետային շրջազարգումները, բնորոշ սեկվենտային քայլերը, փոքր օղակների վայրէջքներն ու վերելքները ազգային տիպական գծեր են հաղորդում երգին: Ինտոնացիոն կառույցում իշխողը քաղաքայինի ծանոթ

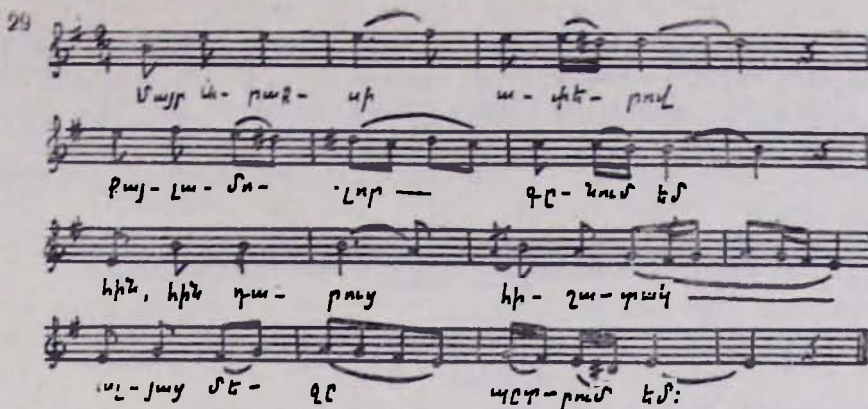


շարժումով, ռիթմային հատկությամբ ու հավասարակշռությամբ մոտ է գեղջկականին: Վերլուծվածից բացի, կան «Արաքսի արտասուքի» բազմաթիվ այլ տարբերակներ: Դրանցից մի քանիսը նույնպես ունեն գեղարվեստական ակնառու արժանիքներ: Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ստորև բերվածը (օրինակ № 28): Մեղեդիական կազմով սա ոչ մի կապ չունի նախորդի հետ: Տարբերակին բնորոշ է ռիթմա-ինտոնացիոն բավական բազմազան ու զարգացած կյանք: Գունեղ է և լադային արտահայտությունը: Բնական միևնույն հանգես է գալիս իր երրորդ և վեցերորդ աստիճանների բարձրացումով: Երգի երկրորդ հատվածում երրորդ աստիճանի բարձրացումը գոյացնում է մաժոր-մինորի երանգախաղ, որը նպաստում է բարձրակետի առավել ցցուն ու թարմ արտահայտությանը:

Տարբերակը աչքի է ընկնում գեղարվեստական ամբողջականությամբ: Տեքստին

երանգներն են: Թվում է, թե «Արաքսի արտասուքի» այս տարբերակում հեղինակային անհատականությունը բավական ցայտուն է:

Ուշագրավ է և այս տարբերակը (օրինակ № 29): Այլ է երգի դրամատուրգիական կառուցվածքը: Ի հակադրություն նախորդ երկուսին զգացմունքային բարձրակետը երգի սկզբումն է, որի պատճառով մեղեդիի հետագա ընթացքն ստացել է աստիճանական վարընթաց ծավալում: Թվում է, նման կառուցվածքը նվազեցրել է նախորդներում առկա տառապանքի զուսպ արտահայտությունը, ինքնամփոփ խոհականությունը, որն ավելի մոտ է բանաստեղծությանը: Չնայած սրան մեղեդին աչքի է ընկնում որոշակի տրամադրությամբ, զարգացման տրամաբանությամբ: Գունեղ է ազգային արտահայտությունը: Ընդարձակ հնչյունածավալը, մեղեդիական գծի թռիչքները, սեկվենցիոն



քայլերը, կազանների ֆունկցիոնալ հստակ հարաբերությունը և տիպական դարձվածքները երևան են բերում քաղաքային կրդարվեստի առանձնահատկությունները:

Այս տարբերակն էլ (օրինակ № 30) առանձնանում է ալլազգի կրաժշտության ուժեղ ազդեցությամբ: Ինտոնացիոն կազմը պարունակում է արեմտանվորական կենցաղային կրաժշտությանը բնորոշ դարձ-

ված տարրերակում: Ստեղծագործական յուրացումը դեռևս իր կատարյալ ավարտին չի հասել: Այսուհանդերձ տարբերակը որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում. օժտված է ութմա-ինտոնացիոն բազմազանությամբ, լաղային գունդությամբ (արտահայտիչ է մինոր-մաժոր երանգախաղը), տրամադրությամբ բավական ներդաշնակ է բանաստեղծությանը:



վածքները: Զգալի են և ազգային երգարվեստի ինտոնացիոն երանգները, ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներ էլ (5-րդ, 6-րդ 7-րդ տակտեր) ընդհանուր են եվրոպականի ու ազգայինի համար: Բայց կերպարային տրամադրությունը թվում է հաղթահարել է ընդհանրությունը և ուժեղացրել ազգային գունավորումը: Այս դեպքում է, որ ալլազգի ոճական առանձնահատկությունները դառնում են ներմուծում ազգայինի համար և հաստատվում երաժշտական կենցաղում:

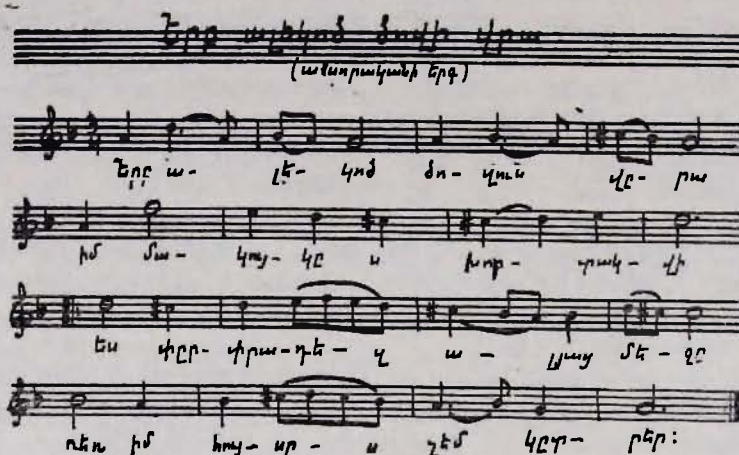
Միայն թվում է, թե այս տարբերակում երկուսի միահյուսումը այնչափ օրգանական չէ, ինչպես «Արաքսի արտասուքի» տարած-

«Արաքսի արտասուքի» այս և բազմաթիվ այլ տարբերակների գոյությունը քաղաքային ժողովրդական ստեղծագործության ակտիվության լավագույն ապացույցն է: Եթե հիշենք, որ 1856 թվականին Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուում առաջին անգամ հրատարակված «Արաքսի արտասուքի» մեղեդին պարզունակ և ազգային երաժշտության հետ առնչություն չունեցող նմուշ է, ապա կենցաղավարող - այս տարբերակները կարող են վկայել երգ-մեղեդու անցած ստեղծագործական հետաքրքիր ու արդյունավետ ուղու մասին: Դա էլ հենց ժողովրդական ստեղծագործության էությունն է:

Ընթատիպի ոճական առանձնահատկու-
թյունները ցայտուն դրսևորում ունեն «Երբ
ալեկոծ ծովի վրա» հայրենասիրական եր-
գում (օրինակ № 31): Սա քաղաքային եր-

սկզբից մինչև վերջ ծավալվում է հարմոնիկ
միևնորում: Իսկ սա նշանակում է, որ ազգա-
յին այն արտահայտությունը, որ նախորդ
երգերում ստեղծված էր բնական միևնորի
շնորհիվ, այստեղ բացակայում է: Դրա փո-

31



գարվեստի այն նմուշներից է, ուր բա-
նաստեղծական տեքստն ու երաժշտությունը
գտնվում են ներդաշնակ միասնության մեջ:

Հայրենիքից վտարված հայրենասեր աք-
սորականի ապրումներն ու ակնկալություն-
ները բացահայտված են խոր արտահայտ-
չականությամբ, հուզախառն քնարականու-
թյամբ: Երգում իշխող քնարականությանը
երբեմն միահյուսվում են դրամատիկական
նրբերանգներ: Եվ այդ ամենը դարձյալ
զուսպ, սեղմ, բայց և ներքին կարողություն-
ներ պարունակող արտահայտությամբ:

Նախորդ երկու երգի նման, այստեղ էլ
ազգայինի և եվրոպականի առանձնահատ-
կությունները երևան են գալիս սերտ զու-
գորդմամբ: Սակայն այդ զուգորդումը դրսե-
վորված է նոր, նուրբ երանգով: Մեղեդիին

խաբեն, լադի տոնիկային և դսմինանտային
ոլորտների փոխանցումները հարմոնիկ քա-
ռալար պարունակող լադի գունավորում են
առաջ բերում, որը, ինչպես արդեն ասվել է,
հայ ժողովրդական երաժշտության և հատ-
կապես քաղաքային երգերի լադային բնո-
րոշ կառուցվածքներից է:

Մեղեդու ինտոնացիոն կազմը նույնպես
ազգային բնորոշ գծեր է պարունակում՝
հնչյունները շրջազարդվում են, ֆրազները
վարիանտներով զարգանում: Այս հատկա-
նիշների կողքին երգում համապատասխան
գունավորում են մտցնում եվրոպական
երաժշտությունից եկող տիպական թոփշ-
ները (օրինակ, լադի 5-րդ աստիճանից դեպի
«վերևի» տոնիկան, 1-ին աստիճանից դեպի
6-րդը) և դարձվածքները: Եվ վերջապես,

32



այս երգում նույնպես գործ ունենք հարմոնիկ կերտվածք ունեցող մեղեդու հետու

Ուշագրավ է երգի մյուս տարբերակը (օրինակ № 32), Մեղեդու ինտոնացիոն, լայային, ութմային հենքը նույնն է, ինչ որ նախորդում։ Տարբերակը գոյացել է ի հաշիվ վարիացիոն ձևափոխությունների, ներմուծվել են զարդարանքներ, երաժշտական ֆրագմենտներ ընդարձակող մելոդիկ քայլեր, ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներ ենթարկվել են վարիանտային զարգացման։ Պետք է նշել, որ և՛ զարդարանքները, և՛ մելոդիկ քայլերը իրենց մեջ կրում են ազգային երաժշտության բնորոշ երանգներ։ Նոր հատկանիշները ազդել են երգի տրամադրության վրա։ Նախորդին բնորոշ զգացմունքային գույնավորությունը, ներքին դրամատիկական հագեցվածությունը փոխարինվել է վշտի բացահայտ արտահայտությամբ։ Նրդի այս տարբերակը ես ժողովրդական երգարվեստի ստեղծագործական բնթացքի ապացույցներից է։

Ոճական այս առանձնահատկություններով օժտված են ազգային երաժշտական մշակույթում լայն տարածում ստացած բազմաթիվ երգեր, ինչպիսիք են «Ծիծեռնակը», «Նղրայր Լմբ մենք»-ը և այլ նմուշներ։

5. Ս. Ս. Ավետիսյանի կապեր դրսևորող հայաճառային երգեր

Ձեռք բերված նյութերում կան նմուշներ, որոնցում նկատելի են ավետիսյան այլ ընդհանրություններ։ Դրանցից մի քանիսում զգալի է կապը հայ միջնադարյան քաղաքային երաժշտական ավանդների հետ։ Թեև

հայ հնագույն և միջնադարյան քաղաքային երաժշտական կուլտուրայի թվագրված նմուշներ համարյա չեն պահպանվել, բայց կողմնակի աղբյուրների հիման վրա հաշտվում է բացահայտել այդ կապը։

Նման նմուշներ սակավաթիվ են, բայց բավական արժեքավոր։ Դրանք գեղարվեստական արժանիքներից բացի, ինչ-որ չափով հին ազգային ավանդների հարատևումը բացահայտելու հնարավորություն են բնձնում։

Այդ կապը բացահայտող քիչ թե շատ բնորոշ նմուշը 19-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծված «Ջեյթունցիների երգն» է։ Հայրենասիրական այս երգը, ինչպես արդեն ասվել է, նվիրված է 1862 թվականին թուրքական բռնակալության դեմ զեյթունցիների մղած հերոսամարտերին (օրինակ № 33)։

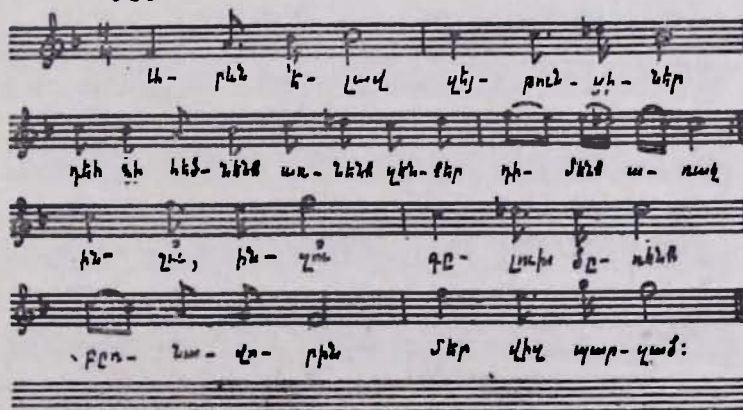
Դույություն ունեցող հայրենասիրական բազմաթիվ երգերի շարքում այս մեկը, առաջին հերթին, աչքի է ընկնում խոսքի ու երաժշտության սերտ միասնությամբ։ Սա, հիրավի, մարտական քայլերգ է լի նպատակին հասնելու հաստատականությամբ, ազատ ապրելու անդուսպ ձգտումով և այդ ձգտումը իրագործելու կամքով ու արիությամբ։

Նրդին այդպիսի բնույթ են հաղորդում համապատասխան արտահայտչամիջոցները։

Նախ՝ նկատենք, որ այս երգը նույնպես մոտոդիկ կառուցվածք ունի, մի բան, որ լուրահատուկ է հայ ժողովրդական երաժշտությանը, տակավին վաղնջական ժամանակներից։ «Ջեյթունցիներ» երգի մեղեդին խարսխված է իջեցված վեցերորդ աստիճան սլարոնակող իոնական լադի վրա։ Այս

33

$\text{♩} = 90$



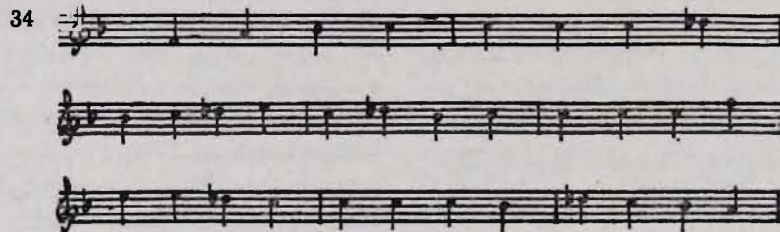
լադը, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ հազվադեպ է, ունի ցայտուն և որոշակի գունավորում: Լադում, հետևաբար և երգում, բացի վերին կվինտային օժանդակ հենակետից, ընդգծվում են և վերին օկտավային, որոշ շափով էլ տերցիային հնչյունները: Ուրեմն լադում հանդես են գալիս երեք հենակետեր և դրանք միասին կազմում են մաժոր եռահնչյուն: Այս երեք հնչյունները գերիշխելով մյուսների վրա, առաջ են բերում ինտոնացիոն խիստ կազմակերպվածություն: Սրան ավելանում է մեծացրած սեկունդայի հնչումով գոյացած դրամատիկ լարվածությունը: Լադային այս կառուցվածքին համապատասխան է քայլերգային հստակ ու հատուկ ռիթմային պատկերը, նաև մեղեդու անկաշկանդ, բայց հավաք, նպատակասլաց շարժումը: Այս թեև զուսպ, բայց ցայտուն միջոցներով ստեղծվել է արտահայտիչ և բովանդակալից մեղեդի:

Ինչո՞ւ է հապա «Զեյթունցիներ» երգում արտահայտվում միջնադարյան քաղաքային երաժշտության ավանդների հետ ունեցած առնչությունը: Հայկական պատարագի մի

ևս քայլերգային բնույթ ունի Արդ, մի՞թե սխալ կլինի ենթադրել, որ եկեղեցական երաժշտության նման հատվածներում դրսևորված ոճական առանձնահատկությունները և նրանցից բխող բնույթը մարտական ոգի ունեցող քաղաքային միջավայրից և երաժշտությունից չեն եկել: Այսպիսի կարծիք հայտնել է պրոֆ. Քր. Քուչնարյանը¹⁴:

Այս տիպը հին ազգային ավանդների հարատևումը բացահայտելու հնարավորություն է ընձեռում:

Մեկ այլ նմուշում կարելի է նկատել հայ հոգևոր երաժշտության տարրերի առկայությունը: Դա «Առ սիրուհիս» երգի մեղեդին է (օրինակ № 35): Նույն այս մեղեդիով են երգվում «Հայրիկ, հայրիկ» և «Անձուկք պոլսեցի հայ մանկանց» երգերը: Թեմայով տարբեր, բայց տրամադրությամբ նման երգեր են: Երգի բանաստեղծական տեքստն էլ քնարական է, լի սիրաբաղձ, նվիրական զգացմունքներով՝ մի դեպքում ուղղված մարդուն, մյուս դեպքում՝ հայրենիքին: Ինչպես ցույց է տրվել նախորդ գլխում՝ «Առ սիրուհիս» երգում պատանին խոսում է իրեն



շարք հատվածներով, որոնցում օգտագործված են լադային և ռիթմա-ինտոնացիոն նույն օրինաչափությունները: Որպես նմուշ բերում ենք «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնվեցաւ» հատվածը (օրինակ № 34):

Հատկանշականն այն է, որ այս հատվածն

տանջող, իր զգացմունքներն անուշադիր թողնող օրիորդի անգթության մասին ու միաժամանակ անմիջականորեն խնդրում՝ պատասխան զգացմունք ստանալ:

¹⁴ Տե՛ս Քր. Քուչնարյան, Նշված աշխատությունը, էջ 542:



նրկրորդ երդում նույնպես տխրությամբ ու տառապանքով խոսվում է այն մասին, որ հայրենասերը իր ծաղկուն հայրենիքում վարդի փոխարեն փուշ է գանում:

Հայրիկ, հայրիկ, քո հայրենիք,
վասպուրական մեր աշխարհ,
վարդի փոխան քեզ փուշ բերավ,
Ցավերդ դառան բյուր հազար:

«Անձուկք պոլսեցի հայ մանկանց»-ն էլ հայրենասիրական նվիրական ու տառապահույժ զգացմունքների արտահայտությունն է:

Այս երկուսն իրենց բովանդակությամբ, անշուշտ, տարրեր են առաջինից, սակայն այստեղ արտահայտված հայրենասիրությունը քնարական դրսևորում ունի: Բնույթի ու տրամադրության ընդհանրության հետև-վանքով մեղեդին հավասարապես համապատասխան է երեքի բովանդակությանը: Եվ դժվար է որոշել, թե սրանցից որին է պատկանում առաջնությունը, որ երգից է մեղեդին անցել մյուսին: Դժվար է նաև այն պատճառով, որ համարյա նույն ժամանակաշրջանին վերաբերող երգարաններից մեկում մեղեդին առաջին տեքստով է զետեղված, մյուսում՝ երկրորդ տեքստով: Նույն դրությունը նկատելի է և մեր կողմից արված ձայնագրություններում: Կարևոր է այն, որ մեկ բանաստեղծության հետ օդատգործված մեղեդին անիոփոխ կցվելով մի նոր բանաստեղծության, սրա հետ ևս կազմել է գեղարվեստական ամբողջություն:

Որո՞նք են այս մեղեդու ոճական առանձնահատկությունները և ինչո՞ւ է դրսևորվում հոգևոր երաժշտության հետ եղած կապը:

Մեղեդու հիմքում ընկած է մինոր լադը, ըստ որում, երգի առաջին նախադասությունն ընթանում է դորիական մինորում, իսկ երկրորդ նախադասությունը՝ էոլական մինորում: Ինչպես հայտնի է, դորիականն ու էոլականը հոգևոր երաժշտության շատ բնո-

րոշ լադերից են: Դրանք ըստ ձայնային հատկությունների, վերաբերում են շոբոնդ ձայնի առաջին դաժվածքին ու երկրորդ ձայնին: Սակայն միայն լադային պատկանելությամբ այստեղ դժվար է ի հայտ բերել ընդհանրությունը, քանի որ այդ լադերը շարականային մեղեդիներին բնորոշ լինելու հետ մեկտեղ, լայն տարածում ունեն նաև գեղջկական երգարվեստի տարբեր ժանրերում: Ավելի բնորոշն այդ լադի վրա հիմնված ռիթմային և ինտոնացիոն օրինաչափությունների ընդհանրությունն է: Նախ՝ մեղեդու ինտոնացիոն ընթացքը խիստ հավասարակշռված է, զուսպ, առանց սուր շեշտադրումների, ինչը հոգևոր մեղեդիների առանձնահատկություններից է: Հատկապես տիպական է մեղեդու ալիքաձև, ելևէջային շարժումը, որը երգին հաղորդում է հավաք, ինքնամփոփ արտահայտություն: Կարևոր է և հանդարտ ու հստակ ռիթմի դերը, ըստ որում, դա այն հատկությունը չէ, որ կարելի է հանդիպել և այլ երգերում: Այստեղ ռիթմային հատկությունը գոյացել է տեքստի յուրաքանչյուր բառն ու վանկր առանձնացնելու, ծանրակշիռ արտահայտություն հաղորդելու ձգտումից:

Ինչ, խոսք, մեղեդին իր երգանությամբ, զգացմունքայնությամբ նոր որակ է, քնարական երգ: Եվ հոգևոր երաժշտությունից եկող այս նկատելի ազդեցությունը յուրահատուկ երանգ է հաղորդում նրան:

Այս երգը քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի այն նմուշներից է, որ աչքի է ընկնում երաժշտական մտքի տրամաբանական զարգացմամբ, ներգործուն ուժով, գեղարվեստական ամբողջականությամբ:

Հայ քաղաքային երգարվեստի մինչև այժմ ձևը բերված նմուշները առայժմ հնարավորություն են տվել երաժշտական այդ ամբողջ ժառանգության մեջ տեսնել վերը բերված ոճական տիպերը:

ՀԱՅ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԴՐՍԵՎՈՐՈՂ ՄԻ ՔԱՆԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Նշվել է, որ ինտոնացիոն ակունքների բազմազանության հետ մեկտեղ քաղաքային երգն ունի բնույթի, արտահայտության, գու-

նույն հատկանիշներով: Թերևս այդ հատկանիշներն այնպես ցցուն ու ականառու չեն, ինչպես գեղջկական կամ գուսանա-աջուղական երգարվեստներում, բայց ուսումնասիր-