

ի «Բաժանիկներ առնունք հղթարքը» (տեքստը՝ Ռ. Պատկանյանի, օրինակ № 43), Խնջույքի, տունական տրամադրության հետ մեկտեղ այն արտահայտում է նաև հայրենասիրական զդացմունքներ. «Արաքսա ջրով ցողած», «Հայոց արևով հասած», «Հայոց աղջկա քնքույշ ձեռքերով քամած» դինով են բաժակ բարձրացնում: Բնադրի այս տրամադրությունը որոշակիորեն դրսևորվել է նաև մեղեդիում: Ոչ թե լոկ ուրախության, այլ ջերմ ու սրտառու տրամադրություն է ամփոփված մեղեդիում: Իսկ ստեղծված է զուսպ, բայց բովանդակալից արտահայտչամիջոցներով: Ալիքաձև շարժում ունեցող մեղեդու զարգացումը կուռ է, զուրկ որևէ ավելորդությունից: Այստեղ ևս առկա է մոտիվային հստակ կազմակերպվածությունը: Ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքների բազմազանությունը մեծ գունեղություն են հաղորդում երգին: Պակաս կարևոր չէ լադի ներմուծած գունավորումը. ցածր երկրորդ աստիճան պարունակող հարմոնիկ մաժորը արտահայտիչ երանգներ է հաղորդում մեղեդուն:

Ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներով (հատկապես կադանսայինը) և արտահայտչական գունավորմամբ այս երգը մոտ է ոճական երրորդ տիպին, այսինքն, գուսանա-աշուղական երգարվեստի հատկանիշները յուրաց-

րած քաղաքային երգերին:

Նվճարչապես, օրորոցային երգի նմուշ՝ «Անուշ քնակն աչերն առեր»-ը (օրինակ № 44), Տեքստը՝ մոր և մանկան գեղեցիկ երկախոսությունն է. երեխան համառում է օրորոցում, ուզում է ազատ արձակեն ոտքն ու ձեռքը, բայց մայրը մեղմ ու քնքուշ հանգստացնում է նրան, քուն բերում աչերին: Մեղեդին իր կառուցվածքով բավական տարբեր է նախորդներից: Այն ծավալվում է ընդամենը մեկ մոտիվի շուրջը, որն ընդգրկում է լադի հիմնական աստիճանները: Երեք հնչյունից բաղկացած այդ մոտիվը նուրբ երանգային արտահայտություն ունի: Երգայնությունը գնալով խորանում է մոտիվի վարիանտային զարգացման շնորհիվ: Գունային շարժում են մտցնում երկրորդ նախադասության մեղեդիկ պասսաժները:

Ցուցադրված երգերը հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի գեղարվեստական աչքի ընկնող նմուշներ են, որոնք և վեր են հանում այդ ֆոլկլորի ընդհանուր հատկանիշները:

Վերը բացահայտված ոճական տիպերն ու ընդհանուր հատկանիշները հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը, իրավամբ, կարող են բնութագրել որպես ժողովրդական ստեղծագործության ուրույն մի բնագավառ:



ՀԱՅ ՔԱՂԱՔԱՑԻՆ ԵՐԿԱՐՎԵՍՏԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՐԺԱՆԻՔՆԵՐԸ
(Վերջաբան)

Մենք աշխատեցինք, հնարավորին չափ, պարզաբանել 19-րդ դարի և 20-րդ դարակազմի հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի էությունը՝ նրա պատմական էվոլյուցիան, զաղափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը, ոճական ա-

ռանձնահատկությունները:

Արդ, ինչ հզորակացությունների կարող է հանգեցնել մեր ուսումնասիրությունը:

Հայտնի է, որ ժողովրդական երաժշտությունը լինելով ժողովրդի հասարակական գիտակցության կարևորագույն ձևերից մեկը,

իր բազմազան դրսևորումներով գեղարվեստորեն անդրադարձնում է նրա հոգևոր կյանքին իր պատմություններ, զարգացման ընթացքով: Մեծ է ժողովրդական երաժշտության ճանաչողական ու գեղագիտական արժեքը: Պատմա-գեղագիտական այս ելակետից պետք է մոտենալ նաև 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքային երգարվեստին, պարզելու համար նրա արժեքը:

Որ հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրվող այս բնագավառի առաջացումն ու զարգացումը օրինաչափ երևույթ էր՝ կապված համապատասխան ժամանակաշրջանի սոցիալ-պատմական պայմանների հետ, ապացուցվում և հաստատվում է տվյալ ժամանակաշրջանի թե՛ հասարակական-քաղաքական, թե՛ երաժշտական կյանքի ողջ ընթացքով: Ուսումնասիրության առաջին գլխում բերված տվյալները հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորն իր բոլոր յուրահատկություններով նույնպես ժողովրդի հոգևոր կյանքի արտահայտություն է, կապված ժամանակաշրջանի ու միջավայրի առանձնահատկությունների հետ, և որ այդ առանձնահատկություններն իրենց որոշակի կնիքն են դրել քաղաքային երգարվեստի բովանդակության ու էության ձևավորման վրա:

Ինչպես արդեն ասվել է, քաղաքային երգարվեստի կյանքի, ժամանակի ու միջավայրի հետ ունեցած սերտ առնչությունը ցայտուն կերպով դրսևորված է թեմատիկ բազմազանության մեջ, որը գեղարվեստական արժանիք է արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի համար: Այն քիչ թե շատ հնարավորություն է ստեղծում ծանոթանալու 19-րդ և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքացու հոգևոր կարողությունների, ակնկալությունների, հասարակական ձգտումների և կենցաղի այս ու այն երևույթների հետ: Եթե ազգային բնորոշության տեսակետից առավել ցայտուն գեղչկական երգարվեստի նշանակությունը սկսվում է այնտեղից, որ այն հայ գյուղացու իրական կյանքի ճշմարտացի զգացված ու համոզված մարմնացումն է, նրա աշխատանքի, ակնկալիքների, զգացմունքների ու ապրումների գեղարվեստական արտացոլումը, ապա քաղաքային երգարվեստն (իր լավագույն նմուշներով), ինչպես տեսանք, նույնպես իրական կյանքի երևույթներով է սլայմանավորված, այդ կյանքի մղումներից և

զգացողությունից է ծնվել ու մարմնավորվել: Հայ քաղաքային երգը եղել է խիստ նպատակային: Այն հնարավորին սահմաններում ընդգրկել է ժամանակակցի հուզաշխարհն իր տարբեր արտահայտություններով, հետաքրքրություններն ու պահանջմունքները: Քաղաքային երգարվեստի երգացանկում բնավ էլ պատահական չէ հայրենասիրական բովանդակության երգերի գերակշռությունը, սիրային լիրիկայում հուսահատ, անելանելի տրամադրությունների առկայությունը, սոցիալական թեմայի շոշափումը և դրանց հարակից բազմազան այլ մոտիվներ, որոնք ընդհանրապես հուզում, ներշնչում, ոգևորում ու հետաքրքրում են մարդկային էությունը: Այս բոլորը հիմք են դարձել եզրակացնելու, որ գյուղականի նման քաղաքային երգարվեստն էլ աչքի է ընկնում թեմատիկ բազմազանությամբ: Հայկական քաղաքներում ժողովրդական դարձած բազմաթիվ երգեր, իրոք, հնարավորություն են ստեղծում ծանոթանալու 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքացու հոգևոր կարողությունների, հասարակական ձգտումների և կենցաղի այս ու այն երևույթներին:

Այլ են, սակայն, գյուղական և քաղաքային երգերի կենցաղավարման ձևերը: Եթե գեղչկական երգի կատարումը կազմում է գեղչուկի կյանքի օրգանական մասը և սերտորեն կապված է երգը ծնող կենսական հանգամանքների հետ (ինչ փայլուն կերպով ուսումնասիրել է դեռևս Կոմիտասը), ապա քաղաքային երգերի կատարումը նույնպես անդրադարձնում է միջավայրի, կյանքի ու կենցաղի օրինաչափությունները: Բայց քաղաքային երգերը, կատարվել ու կատարվում են ոչ միայն երգի ժանրին ու բովանդակությանը համապատասխան պարագաներում, այլև դրանցից դուրս: Քաղաքում երգերը հնչում են փողոցում, տանը, հրապարակներում, այգիներում, աշխատանքի, հանգրստի, ընդհանուր ուրախությունների, ճամփորդությունների ժամանակ: Ըստ որում, միաժամանակ երգել են ամենատարբեր բնույթի ու բովանդակության երգեր: Դա քաղաքացու կենցաղի ու սովորույթների անդրադարձումն է, երգի նկատմամբ այլ վերաբերմունքի ու մոտեցման այլ պարագաների ու հանգամանքների արդյունք: Քաղաքացու, այն էլ անցյալ դարի բավական

բազմազան տպավորություններ ստացած քաղաքացու մոտ Երդաստեղծությունը հանույատրաստի լինելով, որոշ իմաստով, այնուամենայնիվ, նպատակային բնույթ է ունեցել: Իրա ապացույցներին մեկը կարող է հանդիսանալ թեկուզև պատրաստի տեքստերի օգտագործման մեթոդը: Երդը քաղաքացու կենցաղում ավելի շուտ եղել է արտահայտվելու, Երբևէ ինչ-որ շարժվելու պրոպագանդիստի ղեկավարական ձև, քան զգացման ու կենսական երևույթների անմիջական ծնունդ, ինչպիսին գեղջկական երդն է: Քաղաքային երդն իր էությունով մասնատված է:

19—20-րդ դարերի հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստն իր էությամբ արդեն կարող է բացասել թերահավատ ու թերահավատող կարծիքները:

Այդ երգարվեստի գոյությունն օրինաչափությունների մասին է խոսում մի շատ կարևոր հանգամանք էս:

Ինչպես հիշատակվեց, Կոմիտասը նույնպես իրիստ թերահավատ է եղել քաղաքային ֆոլկլորի նկատմամբ: Պնդելով, որ այդ երգերով մենք ձենք կարող օտարների գազափար տալ մեր ժողովրդական եղանակների մասին, Կոմիտասը շարունակաբար ընդունում էր մեր ժողովրդական եղանակների մասին, որ նրա հրատարակած ստեղծագործություններում իսկ արդեն տեղ են գտել քաղաքային երգարվեստի առանձնահատկություններով օժտված երգեր:

Ի՞նչ Կոմիտասի հրատարակություններում այս երգերի, հատկապես պարբերների տեղ գտնելը բացատրենք նրանով, որ դրանք իրենց ոճական առանձնահատկություններով և բնույթով մոտ են գեղջկական երգերին և ազգային ցայտուն դեմք ունեն, ապա նույնը չենք կարող ասել մի շարք այլ երգերի մասին, որոնք իրենց ժամանակին լայնորեն տեղ են դրավել նրա խմբավարական երկացանկում: Դրանք ազգային-հայրենասիրական բովանդակության, հեղինակ ունեցող կամ անհեղինակ երգեր են՝ «Արաքսի արտասուքը», «Ծիծեռնակ», «Ձայն տուր, ո՞վ ծովակ», «Հայ մեռնենք», «Ով, մեծասքանչ զու՜ լեզու» և այլն, որոնց մշակված տարբերակները կարելի է գտնել Կոմիտասի ձեռագրերում:

Կոմիտասի կողմից այս երգերի մշակումն ու պրոպագանդումը հիանալի ապացույց են

այն բանի, որ ոճական բազմազանությամբ օժտված քաղաքային երգարվեստը համապատասխան ժամանակաշրջանի, իրականության ծնունդ էր և օրինաչափական երևույթ: Եվ որ հասարակական շահերով ապրող քաղաքացի-արվեստագետ Կոմիտասը, իր թերահավատ կարծիքով (ինչը միանգամայն արդարացի էր ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցի անադարտ ոճի ձևավորման շրջանում) հանդերձ, չէր կարող չընդառնել ժամանակի քաղաքային հասարակության առօրյա պահանջմունքներին և հատկապես նրա ազգային-ազատագրական տրամադրություններին:

Կոմիտասի նման վերաբերմունքն իր հերթին ցույց է տալիս, թե 19—20-րդ դարերի քաղաքային ֆոլկլորը ինչ տեղ է գրավել ժողովրդի երաժշտական կենցաղում:

Ուսումնասիրությունը հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ, բացի թեմատիկ-կերպարային բազմազանությունից, քաղաքային երգարվեստը անպայման հետաքրքիր ու արժեքավոր է և իր երաժշտական ոճական առանձնահատկություններով, որոնք և իրենց ինքնատիպությամբ որոշակիորեն տարբերվում են ժողովրդական երաժշտության մյուս տեսակներից:

Առաջինը, որ վաղուց նշվել և ներկա հետազոտությամբ էլ հաստատվում է, քաղաքային ֆոլկլորի երաժշտական ոճի բազմատեսակությունն ու սակավ միասնականությունն է: Հայ ժողովրդական երաժշտության այլ տեսակում նման երևույթի դժվար է հանդիպել: Ընդհակառակը, ազգային բնորոշության շարժանիշը հանդիսացող գեղջկական երգարվեստը առանձնանում է մեղեդիական ոճի լիակատար միասնականությամբ:

Ինչպես ասվել է արդեն, քաղաքային ֆոլկլորի այսպիսի բնույթն է նրա թերահավատման, երբեմն նույնիսկ լրիվ բացասման հիմնական պատճառներից մեկը եղել: Բայց, քաղաքային երգի ստեղծման և զարգացման ընթացքը նկարագրելիս, տեսանք, որ նրա այդպիսի բնույթը օրինաչափորեն բխել է հենց այդ երգի գոյացման առարկայական պայմաններից՝ ժամանակից ու միջավայրից:

Որ հայ քաղաքային երաժշտական ստեղծագործություններում ազգային ինքնատիպությունը այնպես ցայտուն չէ, ինչպես գեղջկական երգերում կամ ժողովրդական

երգասանդությունն այլ տեսակներում, պարզորոշ երևաց յուրաքանչյուր նմուշի՝ ըստ որում լավագույն նմուշի վերլուծության ժամանակ, Հայ քաղաքային երգարվեստի յուրաքանչյուր տիպը ներկայացնող օրինակներում ազգայինը մեծ մասամբ հանդես է գալիս նրանցում առկա հայ ժողովրդական երաժշտության այլ տեսակների՝ գեղջկականի, աշուղական-գուսանականի, տաղային արվեստի, երբեմն էլ հոգևոր երաժշտության առավել ցայտուն առանձնահատկությունների միջնորդությամբ:

Սակայն սա բնավ չի նշանակում, որ հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը զուրկ է ազգային ինքնատիպությունից և կամ ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն տեսակ ներկայացնելու իրավունքից: Ինչպես ցույց տվեց ուսումնասիրությունը, հալ Բաղաբային երգարվեստը ինքնատիպ և ինքնուրույն է իբր մի շարք առանձնահատկություններով: Առաջին և գլխավոր հատկանիշներից մեկը ինտոնացիոն տարբերակունքների ստեղծագործական յուրացումն է: Ըստ որում, այդ պրոցեսը տեղի է ունեցել տարեբայնորեն, կապված ժողովրդի երգաստեղծության բնատուր շնորհի հետ:

Ինտոնացիոն ոճական տարբեր տարբեր քաղաքային ստեղծագործության լավագույն նմուշներում օրգանապես միահյուսվել են, ներթափանցել միմյանց մեջ, միշտ պահպանելով ազգային երաժշտության որոշակի տարրերը: Այդ ձևով երգարվեստում դրսևվորվել է և՛ ազգային ինքնատիպությունը, և՛ տեսակի յուրօրինակությունը:

Անդրադարձնելով հայ քաղաքային երաժշտական կյանքի բազմազանությունը և լայն շփման մեջ լինելով երաժշտական տարբեր կուլտուրաների հետ, հայ քաղաքային երգարվեստը յուրացման այդ պրոցեսում ստեղծել է իր ուրույն առանձնահատկությունները, որոնց միջոցով նա զանազանվում է ժողովրդական երաժշտության այլ տեսակներից և դրանով իսկ ունի ինքնուրույն կոչվելու իրավունք:

Այսպես, տեսանք, որ քաղաքային երգարվեստում կան լադային տեսակներ, որոնք ժողովրդական երաժշտության որևէ այլ տեսակում ավելի հազվադեպ են պատահում: Դրանք առաջին հերթին հարմոնիկ քառալար պարունակող լադերն են, ապա օկտավային

կառուցվածքի բնական մաժորը, հարմոնիկ մաժորը և մինորը, ցածր 4-րդ աստիճան պարունակող փուլագիականը և այլն¹: Քաղաքային երգերում ավելի հետակ են արտահայտված լադային հարաբերությունները, իսկ կադանսներում շատ ավելի ցցուն է հարմոնիկ՝ ձգտող հնչյունի դերը: Ի տարբերություն գեղջկականի, հայ քաղաքային երգերին բնորոշ են ընդարձակ հնչյունածավալը, ինտերվալային մեծ քայլերը, Հիմնականում հստակ ու որոշակի է և ձևակազմությունը: Այս բոլորը առաջին հայացքից կարող է ոչ այնքան նշանակալից առանձնահատկություններ համարվել, սակայն սրանք հենց այն են, որոնցով գոյանում է քաղաքային եղանակների ինտոնացիայի խոսքով դժվար արտահայտվող յուրօրինակությունը, որի շնորհիվ առաջին իսկ ունկնդրումով դրանք տարբերվում են գյուղական եղանակներից: Ընդհանուր առմամբ քաղաքային երգերի եղանակները արտահայտման մեջ ավելի «ճակատային» են, ավելի բացահայտ տոն ունեն, ավելի ճկուն կանտիլենային են, և այս ամենի հետևանքով՝ ավելի հեշտ ընկալվող ու մասսայական:

Բովանդակության, թեմատիկ-կերպարային ընդհանրության դեպքում էլ այս առանձնահատկություններով ստեղծված քաղաքային երգերի երաժշտական կերպարները, էմոցիոնալ բնույթն ու էությունն այլ են: Հայ քաղաքային երգարվեստի կարևոր և անժխտելի արժանիքներից է նաև այն, որ երաժշտական տարբեր կուլտուրաների օրինաչափությունների յուրացման պրոցեսը, որ կատարվում էր այդ երգարվեստի միջոցով, ազգային երաժշտությունը մոտեցնում էր համաշխարհային երաժշտական արվեստի ընդհանուր ընթացքին: Սրա որոշակի արտահայտությունն է քաղաքային երգարվեստի քննարկված այն տիպը, որի մեղեդիները պարունակում են եվրոպական հարմոնիայի օրինաչափություններով օժտված հարմոնիկ հենք, մի բան, որ բոլորովին նոր էր հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ:

Այդ սկզբունքով գոյացած մեղեդին նոր առանձնահատկություններ հաղորդեց քաղաքային երգերին. եվրոպական մաժոր և մինոր լադերի օգտագործում տիպական ար-

¹ Տե՛ս նաև Ռ. Աթայան, Դիտղոսություններ հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի մասին:

տահայտություններով, լադային ֆունկցիաների օկտավային լծորդման դիտակցում, կառուցվածքի քառակուսի մասնատվածություն, ակորդային հնչյուններով ընթացող մեղեդիական շարժում, որը բխում էր երգի նվադակցության աղդեցությունից: Սակայն ամենատիպականն այն է, որ նման մեղեդիներում այս ամենը հանդես է գալիս ղեկավարող ակորդային ավանդների հետ յուրովի դուրսգրված:

Իհարկե, անվիճելի է, որ համաեվրոպական այդ սկզբունքների ներթափանցումն ինչ-որ չափով նսեմացրել է քաղաքային երգի աղդային ինքնատիպությունը, դրկել նրան այնպիսի ինքնատիպությունից, ինչպիսին հատուկ է հայ ղեկավարող երգարվեստին: Սակայն միևնույն ժամանակ անվիճելի է նաև այն, որ այդ երևույթը նշանակել է նոր արտահայտամիջոցներով հարստացնել աղդային երաժշտական մշակույթը: Եվ այն ղեկավարում, երբ համաեվրոպական սկզբունքների և ազգային ավանդների դուրսգրումը իմաստավորված և ինքնարդի է ստացվել, երբ լայնորեն ընդունվել է ժողովրդի կողմից, ձեռք բերել երկարակեցություն և դառել ազգային երաժշտության անբաժանելի մասը: Այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են «Արաքսի արտասուքը», «Նրաղը», «Ծիծեռնակը», «Ձայն տուր, ով ծովակ»-ը և նման շատ ուրիշներ, իրենց այսօրվա գոյությունը կարող են ասվածի վառ ասպարեցը հանդիսանալ:

Ինչպես ցույց ավելց հետազոտությունը, քաղաքային երգարվեստի լավագույն նմուշներն աչքի են ընկնում բարձր զեղարվեստականությամբ, նրանցում երաժշտական կերպարները ցայտուն ու համոզիչ են, մեղեդիները բազմազան և հուզիչ: Վերլուծված օրինակներից մեծ մասում խոսքն ու երաժշտությունը միասնական են, հավասարակշռված: Սա ևս այդ արվեստի կարևորագույն արժանիքներից է:

Իրենց պարզ և արտահայտիչ լեզվով, բազմազան թեմաներով ու կերպարներով քաղաքային երգերն անպայման ստեղծում են տրամադրություն, առաջ բերում տարբեր զգացումներ՝ հուզմունք, երազանք, ափսոսանք, ոգևորություն:

Սենտիմենտալության երանգը, որ նկատվում է քաղաքային երգերում, լավագույն նմուշներում մնում է չափի սահմաններում,

չի խանգարում առողջ տրամադրության արտահայտմանը՝ լինի դա վիշտ, թե ուրախություն, ոգևորություն, կարոտ, թե հրճվանք:

19—20-րդ դարերի քաղաքային երգարվեստի զեղարվեստական արժանիքների մասին խոսելիս չի կարելի չնշել նաև այն, որ այդ երգարվեստը որակական իր նոր ձևի մեջ նշանակում է հայ քաղաքային երգաստեղծության դարավոր ավանդների հարատևումը: 19—20-րդ դարերի հայ քաղաքային ստեղծագործությունը նոր օրինաչափություններով պահպանել է ժողովրդական երգի նշանակությունն ու դերը հայ քաղաքացու կենցաղում: Երգ, որ դրսևորում է դարաշրջանի տրամադրությունները, ժողովրդի բնավորությունը, բարբառն ու սովորույթները և քաղաքացու հոգևոր կյանքի ու կենցաղի կարևորագույն մասն է կազմում: Այդ տրամաբանությամբ և որոշակի փաստերով կարող ենք պնդել, որ այդ երգերը ընդհանուր շատ բան ունեն վաղ շրջանների քաղաքային երաժշտության հետ: Ընդհանրության մասնակի, բայց կոնկրետ արտահայտություն է վերլուծված երգերից մի քանիսում առկա միջնադարյան քաղաքային երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների հետ նկատվող աղերսը:

19—20-րդ դարերի հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի զեղարվեստական արժանիքների կարևոր ապացույցն է նաև նրա մասնակցությունը ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության լեզվի ձևավորմանն ու զարգացմանը:

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության շատ ստեղծագործություններում ակնհայտ է քաղաքային երգերի լադա-ինտոնացիոն, ռիթմային և ոճական այլ հատկանիշների ներթափանցումը: Որոշ ստեղծագործություններում որպես երաժշտական թեմա օգտագործված են քաղաքային երգարվեստի ամբողջական նմուշներ: Արժեքավորն այն է, որ ազգային երաժշտական լեզվի ձևավորմանն ու զարգացմանն ընթացքում քաղաքային ֆոլկլորը բազմակողմանի մասնակցություն է ունեցել: Այն ներթափանցել է պրոֆեսիոնալ երաժշտության տարբեր բնագավառներ:

Ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ձևավորման սկզբնական շրջանում քաղաքա-

յին ֆուկլորը, ժողովրդական երգարվեստի մյուս ճյուղերի, հատկապես գեղջկական երգերի նման, հիմնականում երաժշտական մշակման նյութ է հանդիսացել։ Այդ մշակումներում, արդեն, երևան է եկել քաղաքային երգարվեստի պիտանիությունը որպես պրոֆեսիոնալ արվեստի նյութ։

Քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի անդրանիկ մշակումները պատկանում են հայ ժողովրդական երաժշտության առաջին նշանավոր գրառող ու պրոպագանդող Կարա-Մուրզային։ Նրա համերգային վաղ շրջանի ծրագրերում ազգային հայրենասիրական երգերն ավելի մեծ տեղ են գրավել, քան մյուս տեսակները։ Հետագայում միայն նրանք իրենց տեղը զիջել են գեղջկական երգերին։ Սակայն դրանց հետ միասին, քաղաքային մի շարք երգեր շարունակել են իրենց հաստատուն տեղը գրավել նրա համերգների երգացանկում։ Նման երգերից են, օրինակ, սիրային քնարական «Սիրուհիս», «Աղջիկ, դու սիրուն», «Համեստ աղջիկ», պարերգային «Վարդ կոշիկս», երգիծական «Մուկուշ ախպեր» ժողովրդական ստեղծագործությունները։

Ցավոք, Կարա-Մուրզայի ոչ բոլոր մշակումներն են հասել մեզ՝ հրատարակված շինելու պատճառով։ Սակայն այս ու այն ճանապարհով մեզ հասած աղբատիկ արխիվային նյութերից էլ կարելի է գաղափար կազմել քաղաքային երգի նկատմամբ նրա ունեցած վերաբերմունքի մասին։ Այդ նյութերում զգալի քանակ են կազմում քաղաքային երգերի գրառումներն ու մշակման էսքիզները։ Դրանց մեջ գտնում ենք «Ծիծեռնակ», «Տուր ձեռքդ, եղբայր», «Ողջուն տվեք», «Զայնը հնչեց», «Որդիք հայկազունք», «Ազնիվ ընկեր» երգերի ինչպես միաձայն գրառումները, այնպես էլ մշակման փորձերը։ Իսկ 1903—1904 թվականներին Թիֆլիսում հրատարակված մշակումների երկու տետրում տեղ են գրավել «Աղջիկ, դու սիրուն», «Երազ», «Վարդ կոշիկս», «Արաքսի արտասուքը», «Դու զով խնդրես» քաղաքային երգերը։ Երգերից մի քանիսը Կարա-Մուրզան մշակել է քառաձայն երգչախմբի համար։

Գեղջկականի նման այս երգերն էլ բազմաձայնելիս Կարա-Մուրզան մեղեդին հիմնականում թողել է անփոփոխ, երգը զար-

գացրել է ընկերակցող ձայների ութմա-ին-տոնացիոն շրջազարդումներով։

Երգերից մի քանիսում («Երազ», «Արաքսի արտասուքը») առկա հարմոնիկ հենքը թելադրել է համապատասխան ներդաշնակում։ Դա լադի գլխավոր ֆունկցիաների հարաբերությամբ կառուցված ներդաշնակում է։ Որոշ դեպքերում ներմուծել է նաև իմիտացիոն և ենթաձայնային բազմաձայնության տարրեր։ Առաջինը հատկապես նկատելի է «Աղջիկ, դու սիրուն» երգի նախերգում, իսկ երկրորդը՝ «Արաքսի արտասուքը» երգում։

Քաղաքային երգի այս անդրանիկ մշակումները պարզ ու դյուրըմբռնելի են։ Ընկերակցող ձայնները, որ մեծ մասամբ ուղղաձիգ-ակորդային սկզբունքով են կառուցված, ավելի շուտ ուժեղացնում են մեղեդու հնչումը, քան լրացնում, հարստացնում նրանում ամփոփված կերպարի կամ տրամադրության արտահայտությունը։

Հայ քաղաքային երգերի մշակման նմուշներ են հանդիպում նաև Նիկողայոս Տիգրանյանի մոտ։ Հայ ժողովրդական պարեղանակների և գործիքային ստեղծագործությունների, ինչպես նաև անգրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտության՝ հատկապես մուղամների ձայնադրմամբ ու մշակմամբ զբաղվող կոմպոզիտորը զգալի տեղ է հատկացրել իր միջավայրում կենցաղավարած քաղաքային երգերին։ Ուշադրության են արժանի Ալեքսանդրապոլում հրատարակված «Սիրուհիս», «Ոլոր-մոլոր Քուն է գալիս» և «Լուսնյակ գիշեր» երգերի մշակումները։ Երեքն էլ մեներդ են դաշնամուրի նվագակցությամբ։ Այս մշակումները նույնպես պարզ են, բայց բնույթով տարբեր են Կարա-Մուրզայի մշակումից։ Տիգրանյանը նշանակալից տեղ է հատկացրել դաշնամուրային նվագակցությանը։ Այն բխեցրել է մեղեդու լազա-ինտոնացիոն ու ռիթմային կառույցից և հարստացրել լադային ու ֆակտուրային զարգացման միջոցներով։ Հատկապես հաջողված պետք է համարել «Լուսնյակ գիշեր» երգ-նոստալդիկ նախանվագի և նվագակցության նուրբ ֆակտուրան, լադային թարմ գունավորումը (բնական և բարձրացված 4-րդ աստիճան պարունակող միևնույն համադրությունը), տեղ-տեղ մեղեդու ինտոնացիոն դարձվածքների օկտավային շարա-

դրությունը ցայտուն են դարձրել երդի քնա-
րական բնույթը։ Նվազակցությունը անհա-
տականացնելու և զարգացնելու նման փոր-
ձերը ժողովրդական երգին տվել են հատկա-
նիշներ։ Տիգրանյանի այսպիսի մշակումնե-
րում նկատել են հայ դասական ռոմանսի
սկզբնավորման սաղմերը։

Ժողովրդական քաղաքային երգարվեստը
հետաքրքրել է նաև Մակար Եկմալյանին։
Նրա արխիվում պահպանված են քաղաքա-
յին երգերի բազմաթիվ գրառումներ, մշակ-
ման էսքիզներ ու տարբերակներ։ Մշակում-
ների մեջ կան մեներգեր դաշնամուրի նվա-
զակցությամբ և խմբերգեր զործիքային ըն-
կերակցությամբ և առանց դրան։ Եկմալյանը
նույնպես մշակել է քաղաքային երգար-
վեստի առավել տարածված ու ժողովրդա-
կանացած նմուշներ, ինչպիսիք են՝ «Սիրու-
հիս», «Համեստ ազգիկ», «Բն հայրենյաց
սյսակադիր», «Ձայնը հնչեց էրզրումից»,
«Աղնիվ ընկեր» և մի շարք այլ երգեր։

Եկմալյանի մշակումները թևակոծող
են ու համեստ, բայց ժողովրդական լադերի
հարմոնիայի որոնումները զրանցում ավելի
բազմազան են և հետաքրքիր։ Հատկապես
արժեքավոր են մեղեգու լադային օրինաչա-
փություններին համապատասխան հարմոնիկ
հյուսվածք ստեղծելու ձգտումները։ Այս տե-
սակետից առավել նշանավոր է «Համեստ
ազգիկ» երգի մշակումը։ Նվազակցության
հենքը համադառնություն է դորիական լադի
գունավորմանը։ Հետաքրքրության արժանի
են նաև այդ մեղեգիների բազմաձայն
մշակման միջոցների որոնումները։ Կարա-
Մուրզայի նման Եկմալյանն էլ իմիտացիան
ու ենթաձայնը ընկերել է մեղեգու ինտոնա-
ցիայից։ Բայց Եկմալյանի այդ որոնումները
Կարա-Մուրզայի մշակումների համեմատ
պրոֆեսիոնալ մակարդակի տեսակետից
զիստի առաջխաղացում էին նշանավորում։

Նշվել է, որ Կոմիտասը նույնպես անդա-
դարձել է քաղաքային երգերին։ Նրա ժա-
ռանգության հիմնական ու արժեքավոր
մասը կազմող գեղջկական երգերի մշակում-
ների կողքին կարելի է հանդիպել և քաղա-
քային, հիմնականում աղջային-հայրենասի-
րական («Արաքսի արտասուքը», «Ծրագ»,
«Ով մեծասքանչ դու լեզու», «Ծիծեռնակ»,
«Ձայն տուր, ով ծովակ») երգերի և գյու-

ղականին մոտ մի քանի պարերգերի մշա-
կումներին։

Ժողովրդական երաժշտության տվյալ
քննազավառի նկատմամբ ունեցած Կոմիտա-
սի վերը քննարկված վերաբերմունքից հարկ
է եզրակացնել, որ նա քաղաքային երգի
մշակումներում ազգային երաժշտական
լեզվի բյուրեղացման համար անհրաժեշտ
քիչ բան է տեսել։ Բայց ժողովրդի լայն
շրջաններում կենցաղավարող երգերն
ինքնին անցել են ազգային երաժշտության
հիմնադրի ստեղծագործական խառնարանով։
Չնայած քաղաքային երգերի մշակումները
հիմնականում վերարկրում են Կոմիտասի
վաղ, ուսանողական շրջանին, բայց զրան-
ցում առկա են նրա ստեղծագործական հիմ-
նական սկզբունքները։ Ի հայտ բերելով
երգերի ներքին հնարավորությունները, Կո-
միտասը դրանց տվել է նոր գունավորում,
նոր արտահայտություն։ Նշանակալից է
հատկապես «Ծիծեռնակ» երգի մշակումը
մեներգի ու դաշնամուրի համար։ Արտա-
հայտչամիջոցների մի քանի մանրամասնե-
րով (առատ զարդարանքներ, ռեգիտատա-
յին երանգներ) Կոմիտասը նախ հա-
րըստացրել ու հարգարել է բուն մեղեգին։
Այս ձևով մեղեգին ձևոք է բերել իմպրովի-
զացիոն բնույթի ինտոնացիոն զուսպ լրա-
ցումներով կոմպոզիտորը ձգտել է շեշտել
արևմտաեվրոպական երաժշտության ազգե-
ցությանը ենթարկված մեղեգու ազգային
տարրերը, որպեսզի ավելի պատճառաբան-
ված ու իմաստային դրսևորվի Դուդիսյանի
ազգային-հայրենասիրական բանաստեղ-
ծությունը։ Ապա, տրամադրությունը խո-
րացնելու նպատակով, Կոմիտասը ձգտել է
ստեղծել ծավալուն նվազակցություն։
Հիմնվելով ֆակտուրային միջոցների (ար-
պելջիո, տրեմոլո) համադրությունների վրա,
Կոմիտասը նվազակցությանը նույնպես
իմպրովիզացիայի բնույթ է հաղորդել։
Ստացվել է երազուն քնարականությամբ
օժտված գողտրիկ մի երգ, որը մինչև այսօր
իր հաստատուն տեղն ունի հայ պրոֆեսիո-
նալ երգային արվեստի երգացանկում։ Հերո-
սական բնույթի «Սիփանա քաջեր» կոմպոզի-
ցիայի մեղեգիական լեզվում ևս նկատելի են
քաղաքային ստեղծագործության ռճական
հատկանիշները։ Դա արտահայտվում է
բայլերգային բնորոշ ինտոնացիոն դարձ-

վածքներով, երաժշտական ֆրազների ողորկությամբ, մաժոր-մինոր լադային գունավորմամբ, մեծ հնչյունածավալի ընդգրկմամբ և մի քանի այլ մանրամասներով:

Եվ վերջապես, Ռ. Աթայանի ջանքերով վերջերս լույս աշխարհ հանված Կոմիտասի վաղ շրջանի «Գարուն» (հորինված Հով. Հովհաննիսյանի «Ուր հս գալիս, այ գարուն» բանաստեղծությամբ) խմբերգում ևս ի հայտ են գալիս քաղաքային երգարվեստի հատկանիշները: Հայրենասիրական ջերմ շունչ ունեցող այս խմբերգի մեղեդային հյուսվածքը գոյացել է քաղաքային երգերի յուրատիպ ինտոնացիաների մասնակցությամբ: Հատկապես բնորոշ է ինտոնացիայի հիմնական կորիզի կառուցվածքը, որն, ի դեպ, լեյտմոտիվի նշանակություն ունի խմբերգում: Դա լադի առաջին աստիճանից հինգերորդը տանող ինտոնացիոն սահուն շարժումն է, որ ստեղծում է եվրոպական կենցաղային երաժշտությունից եկող քաղաքային երգի գունավորում:

Քաղաքային ֆոլկլորի նմուշները մշակման նյութ են հանդիսացել նաև հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մյուս դասականի՝ Ալ. Սպենդիարյանի համար: Նրա մշակած «Առ սիրունիս»-ը հայ վոկալ երաժշտության ժողովրդականացած նմուշներից է: Այդպիսին են նաև Ան. Տեր-Ղևոնդյանի «Ծախարակի երգ», «Կողբա յայլի» մշակումները:

Ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետագա զարգացման ընթացքում քաղաքային ֆոլկլորը ներթափանցել է նրա տարբեր բնագավառները: Հատկապես ցայտուն է քաղաքային երգերի դերը ռոմանսային արվեստում: Ազգային դասական ռոմանսի սկզբնավորման շրջանում չափազանց կարևոր էր քաղաքային երգերի հարմոնիկ հենքը, որ զուգորդված էր գեղջկական երգարվեստի հատկանիշներին:

Հայ վոկալ արվեստը ձևավորող կոմպոզիտորները քաղաքային երգերից յուրացնում էին նաև անմիջական հուզականությամբ «սրտաբաց» արտահայտվելու հատկությունը: Այս տեսակետից հիշատակելի է Ա. Տիգրանյանը: Նրա ռոմանսների, մասնավորապես Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծություններով հորինված «Լաց, մերիկ ջան», «Ա՛խ, իմ ճամփան», «Սև աչերեն շատ վախեցիր»

(բացահայտ զգացմունքայնությունը, ինչ-որ չափով հուսահատ հուզականությունը, լայնածիզ, ճկուն կանտիլենան, որ գոյացել են համապատասխան արտահայտչամիջոցներով, լայնաշունչ ինտերվալներ, եռահնչյունի տոներով ընթացող ինտոնացիոն շարժում, շեշտված բարձրակետ, կադանսների ընդգծված ձգողականություն և այլն) դժվարացնում են դրանց տարբերակումը քաղաքային երգերից: Ա. Տիգրանյանի երգ-ռոմանսներից մի քանիսն անգամ դասվել են անհեղինակ քաղաքային երգերի շարքը:

Քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորն այլ դեր է կատարել Ալ. Սպենդիարյանի վոկալ քնարերգության մի քանի նմուշներում: Նա քաղաքային ժողովրդական երգարվեստից վերցրել է համաեվրոպական և ազգայինի զուգակցման երևույթը, որ հատկապես զգալի է նրա վաղ շրջանի «Արևելյան օրորոցայինը» և «Ա՛յ վարդ» ռոմանսներում: Վերջինում գեղջկական երգարվեստից եկող մեղեդու սահուն աստիճանական ծավալումը, որ գոյանում է լադի կայուն հնչյունների շրջազարդմամբ, ինտոնացիոն նույն դարձվածքի տարբերակային զարգացումը, ազգային մի շարք բնորոշ դարձվածքները խարսխված են եվրոպական լադային օրինաչափությունների վրա: Այս երևույթը մեղեդիում գոյացրել է հարմոնիկ հենքի զգացողություն, ինչը բնորոշ է քաղաքային ֆոլկլորի տիպերից մեկին:

Քաղաքային երգարվեստի այս յուրահատկությունը հատկապես կիրառություն է գտել հայ դասական ռոմանսի հիմնադրի՝ Ռ. Մելիքյանի ստեղծագործություններում: Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի գործերը սերտորեն առնչվում են քաղաքային ֆոլկլորի հետ: Իսկ դա եղել է ոչ հեղինակային նախասիրության արդյունք կամ պատահական ազդեցություն, այլ մտածված, նպատակասլաց մոտեցում: Մանկությունն ու պատանեկությունը անցկացնելով իր հայրենի Ղզլարում ու նոր նախնականում, Ռ. Մելիքյանը գերազանցապես շփվում է քաղաքային երգարվեստի հետ և վերջինիս մեջ տեսնում է ու զգում երաժշտական մեծ հնարավորություններ: Քաղաքային երգերը գիտելով որպես ազգային երաժշտական կենցաղի երևույթ, Ռ. Մելիքյանը միաժամանակ նրանցում տեսել է ու պրոֆեսիոնալ երաժշտ-

տական արվեստի նշանակալից սաղմերը՝ Ձգտելով ազգային երաժշտությունը բարձրացնել պրոֆեսիոնալ մակարդակի և հաղորդակից դարձնել համաշխարհային երաժշտությանը, նա դրա հիմքն ու բանալին ավելի շատ տեսնում է քաղաքային երգերի մեջ, բան ղեզձկական երգի ազգային ուրույն կառուցվածքում։ Նրա համար հատկապես կարևոր էր վերը հիշատակված երևույթը՝ այդ երկրում սաղմնավորված եվրոպականի ու ազգայինի ղուդորդման երևույթը՝ Վաղ շրջանի ռոմանսներում Մելիքյանը ստեղծագործաբար կիրառել է հայ ղեզձկական երգի հատկանիշների ու եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտությունից եկող հարմոնիկ հյուսվածքի միաձուլման մեթոդը։ Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նշվել է արդեն, Ռ. Մելիքյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում զրահորված ղեզձկական երգերի հատկանիշները ներմուծվել են քաղաքային ֆոլկլորի միջոցով։ Ստեղծագործական այս ձգտումները զրահորված են «Վարդը», «Աշուն» ռոմանսներում, ինչպես նաև «Աշնան տողեր» վոկալ առաջին շարքում։

Ազգային վոկալ երաժշտության նշանակալից նմուշներից մեկում՝ «Վարդ» ռոմանսում, որոշակիորեն բացահայտվում են այդ ձգտումները։ Ռոմանսի մեղեդու մեջ հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքները զրահորվում են եվրոպական միևնույն հարմոնիկ-ֆունկցիոնալ հարաբերությունների հիման վրա։ Մի կողմից մեղեդիի սահուն վարընթաց սեկվենտային շարժում, դիմող հնչյունի ղզացողություն, ինչպես նաև լադային փոփոխականություն, մյուս կողմից լադային ֆունկցիաների օկտավային փոխհարաբերություն, ակորդային հնչյուններից ղզացող ինտոնացիա։ Սա այն ղուդորդումն է, որով ստեղծվել է քաղաքային ֆոլկլորի տիպերից մեկը։ Եթե նշենք նաև «Վարդ» ռոմանսի երաժշտական ֆրազների որոշ հղկվածությունը, ողորկությունն ու արտահայտության ղզայուն հուզականությունը, ապա քաղաքային ֆոլկլորի ազդեցությունը որոշակի կերևա։ Եվ բնավ էլ պատահական չէ, որ Գ. Դյոդակյանը ինտոնացիոն ընդհանրու-

թյուն է տեսնում «Վարդ» կրկնադրի և «Երաքսի արտասուքը» երգ մեղեդու միջև։

Ռ. Մելիքյանի երգային արվեստում կա մի առանձնահատկություն ևս, որ ուղղակիորեն կապվում է քաղաքային ֆոլկլորի հետ։ Նրա ստեղծագործությունների ղզալի մասում առկա է երգի ու ռոմանսի հատկանիշների միաձուլում։ Նրա ռոմանսների մեծ մասը, ինչպես և «Վարդը», «Երգ-ռոմանս» անվանումով են բացահայտում իրենց էությունը։ Ինչպես Մելիքյանի ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ հայ երգային արվեստի ղարգացման հետագա շրջանում «Երգ-ռոմանսը» հանդիսանում է ազգային վոկալ երաժշտության և քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի ուրույն ղրահություններից մեկը։

Հայ քաղաքային երգարվեստը Ռ. Մելիքյանի մոտ ստացավ բարձր ղեղարվեստական անհատականություն և իր որոշակի ղերը խաղաց ազգային դասական ռոմանսի հիմնադրման ղործում։ Նման երևույթը, անշուշտ, կարող էր իրողործվել քաղաքային երգարվեստում ղեղարվեստական անուրանալի արժանիքների ղոյության ղեկըրում միայն։

Վոկալ երաժշտության ղարգացման հետագա շրջաններում ևս քաղաքային ֆոլկլորն ունեցել է որոշակի ղեր։ Մինչև այսօր էլ սովետահայ կոմպոզիտորների բաղմամբիլ երգերում, խմբերգային և էստրադային ստեղծագործություններում ղզալի է քաղաքային երգարվեստի ինտոնացիաների, արտահայտչական ղունավորման և այլ հատկանիշների ներթափանցման երևույթը։

Քաղաքային ֆոլկլորի ղերը ակնհայտ է հայ օպերային արվեստի ձևավորման ու ղարգացման ընթացքում։ Իր սկզբնավորման վաղ շրջանում, ղեռնս, ազգային օպերան ժողովրդական երգարվեստի մյուս ճյուղերի հետ մեկտեղ իրացրել է նաև քննարկվող երաժշտական տեսակի օրինաչափությունները։ Այս երևույթը նկատելի է արդեն հայ առաջին օպերային հեղինակի՝ Տ. Զուխաշյանի ստեղծագործություններում և մասնավորապես «Լեբելբիշի» («Կարինես») կոմիկական օպերայում։ Օպերայի ղլխավոր հեղուսների, Լեբելբիշիի և նրա աղջկա՝ Կարինեի

² Տե՛ս Գ. Դյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատարակություն, Երևան, 1960, էջ 67։

³ Տե՛ս նույն տեղում։

երաժշտական լեզուն որոշակի մոտիկություն ունի քաղաքային երգերի հետ: Կարինեի հայտնի ռոմանսը, որով բացահայտվում է նրա կանացի քնքույշ էությունը, կրել է կենցաղային քնարական երգերի ազդեցությունը: Այստեղ առկա մեղեդու ճկունությունը, լայնաշունչ կանտիլենան, բացահայտ զգացմունքայնությունը քաղաքային երգը բնորոշող հատկանիշներից են: Ռոմանսում շոշափելի է և ինտոնացիոն ընդհանրությունը: Հատկապես որոշակի է սեկվենտային շարժումով ընթացող «հառաշանքի» մոտիվների քաղաքային երանգավորումը:

Լեբլեքիչի երկու երգերում և հատկապես ժողովրդականություն վայելող ռազմաշունչ քայլերդատիպ երկրորդ երգում կոմպոզիտորը ներմուծել է այդ շրջանում Պոլսում լայն տարածում ստացած հերոսական-հայրենասիրական երգերի շունչն ու բնույթը: Երգն իր հատուկ և սուր ռիթմով, հստակ, ավելորդությունից զուրկ ինտոնացիոն կազմով, կառուցվածքի պարբերականությամբ, որ նրան յուրահատուկ մասնայականություն է տալիս, սերտ կապեր ունի 19—20-րդ դարերի ազգային հայրենասիրական երգերի հետ: Պատահական չէ, որ Տ. Զուխաշյանի հեղինակած օպերայի այդ հատվածը անհեղինակ ռազմաթիվ այլ երգերի նման ստացել է ազգային-աղատագրական զգացմունքներ ու ձգտումներ արժարժող երգի նշանակություն և տարածում գտել ժողովրդի լայն խավերում:

Հայ ժողովրդական երաժշտության բազմազան դրսևորումների ստեղծագործական յուրացումից ծնված առաջին ազգային օպերայի, Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի երաժշտական լեզվի կազմավորման մեջ իր մասն ունի և հետազոտվող բնագավառը: Վերջինի հատկանիշները ներթափանցել են Անուշի, որոշ չափով նաև Սարոյի դերերգերի ինտոնացիոն լեզվի և լադային կերտվածքի մեջ: Կոմպոզիտորը նշանակալից տեղ է հատկացրել քաղաքային երգարվեստում լայնորեն կիրառված հարմոնիկ քառալար պարունակող լադին, որի հուզական գունավորումը նպաստավոր է եղել համապատասխան տրամադրությունների դրսևորման համար: Քաղաքային ֆոլկլորի ազդեցությունը կարելի է տեսնել նաև մեղեդիների հստակ ֆունկ-

ցիոնալ հարաբերությամբ կառուցված կադանսներում:

Ալ. Սպենդիարյանը «Ալմաստ» օպերայում օգտագործել է քաղաքային երգի մի քանի նմուշներ: Դրանցից են կենցաղային-կատակային «Մեր Անիշկեն», քնարական «Արի, Մանան, արի» երգերը, «Կողբալայլի», «Վարդ կոշիկս» ծանոթ պարերգերը: Նորն ու արժեքավորն այն է, որ այստեղ ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրները վերաիմաստավորվել են, ձեռք բերել կերպարային նոր արտահայտություն: Հատկապես հետաքրքիր զարգացման են ենթարկվել պարերգերը: Աշխույժ «Կողբալայլի» դարձել է առնական հուժկու թափ, կամք ու արիություն արտահայտող տղամարդկանց պարի (3 գործողություն) մեղեդիական հիմքը, իսկ հուզական «Վարդ կոշիկս» պարերգը՝ օպերայի գլխավոր հերոսուհու բարդ ու հակասական հոգեվիճակը պատկերող տեսարանի երաժշտական դրամատուրգիական կառուցվածքի հատվածներից մեկը: Հասկանալի է, որ ֆոլկլորային նյութի վերաիմաստավորումը կոմպոզիտորի տաղանդի, ստեղծագործական վառ երևակայության արդյունք է: Բայց Սպենդիարյանի մեծարժեք օպերայում տեղ գրավելը նպաստավոր գնահատական է քաղաքային ֆոլկլորի գեղարվեստական արժանիքների մասին:

Քաղաքային երգի վերամարմնավորման առավել ցայտուն օրինակներ են պարունակում ազգային երաժշտության գործիքային և սիմֆոնիկ բնագավառները: Այս տեսակետից առաջին հերթին աչքի են ընկնում Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտը և Ա. Հարությունյանի սիմֆոնիան:

Խաչատրյանի հանրահայտ կոնցերտի վառ ու ոգեշունչ զգացմունքային հատվածներից մեկը երկրորդ մասն է, որն արտահայտություն է կյանքի լուսավոր, բանաստեղծական ընկալման: Այդ մասի գաղափարական-հուզական հիմքում ընկած է խորազգաց մտորումներով տոգորված քնարական թեմա: Սկզբում զուսպ, կարծես հայեցողա-

⁴ Մ. Աղայանի տվյալներով օպերայի երաժշտության մեջ կան «Հայոց աղջիկներ» և «Այս իմ ճամփեն» քաղաքային երգերի հետ ուղղակի առնչվող մի քանի դարձվածքներ (տե՛ս Գ. Տիգրանյան, Հայկական երաժշտական թատրոնը, հատոր 1, Երևան, 1956, էջ 257):

կան այդ թեման աստիճանաբար ձեռք բերելով դինամիկ մեծ պաթոս, հասնում է փիլիսոփայական ընդհանրացման: Այդ թեմայի սկզբնաղբյուրը Թիֆլիսի հայ և վրացի արհեստավորական շրջաններում ծնունդ առած «Ավարայի երգ»-ն է, որն ինքնին վերառած ավելի շուտ բացասում է քաղաքային երկի արժանիքները, քան հաստատում դրանք: Խաչատրյանը ոչ միայն ազնվացրել է այդ պարզունակ, քաղաքային կենցաղում տարածված սովորական, ծեծված արտահայտչամիջոցները ունեցող երգը, այլ նրանում նոր կերպար և ընդհանրացված գաղափար է ամփոփվել: Սա ոչ միայն քաղաքային, այլ ընդհանրապես ֆուլկլորային սկզբնաղբյուրի վերափոխման ուսանելի օրինակ է: Էական փոփոխությունը կրել է բուն մեղեդին: Պահպանելով արտահայտության ժողովրդային պարզությունն ու սինթեզականությունը, Խաչատրյանը փոխել է երկի ինտոնացիոն ու ռիթմային հարաբերությունները: Նա հիմնվել է երգի մեղեդիական կառուցվածքի հենքի վրա ու նրանից բխեցրել նոր հարստություններ:

Մեղեդու արմատական վերաիմաստավորումից հետո միայն կերպարի զարգացման գործում դրսևորվում է հարմոնիկ, նվագախմբային, ֆակտուրայի միջոցների դերը: Հիշյալ փաստը վկայում է այն, որ քաղաքային երգարվեստի ցածրաճաշակ նմուշներում անգամ, թեկուզ քողարկված ձևով, սովոր է բանական կորիզ, որի հայտնաբերումը հնարավոր է նուրբ զգացողությամբ, ստեղծագործական բարձր ունակություններով օժտված անհատի միջնորդությամբ միայն:

Այլ. Հարությունյանի սիմֆոնիայում օգտագործված է «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» երգը: Հայրենասերի թախծոտ սրամազրություններ արտահայտող այս երգը դարձել է փիլիսոփայական ընդհանրացումներով հագեցած սղոթային (երկրորդ մաս) հիմք: Հարությունյանը նույնպես նպատակամետ փոփոխության է ենթարկել մեղեդու ինտոնացիոն կազմը. ցայտուն ու հակիրճ են դարձել ինտոնացիոն հատիկները. ներմուծվել են սեկվենտային ծանրախոհ քայլեր, հապաղումներ, հատկապես ընդգծվել ու շեշտակի են դարձել ռիթմային զարկերը: Այս ամենի շնորհիվ սկզբնաղբյուրում առկա

տխուր տրամադրությունը ստացել է ողբերգական երանգ: Այս սիմֆոնիկ բազմակողմանի զարգացմամբ նվագախմբի առանձին խմբերի աստիճանական ներմուծումով ու հնչման կուտակումով, հարմոնիկ հյուսվածքի ցայտուն համադրություններով զույգող հյուսված գույներով մեղեդիում ամփոփված նոր երանգավորումը ձեռք է բերել խտացած ողբերգականության արտահայտություն:

Ազգային սիմֆոնիկ երաժշտության մի այլ նշանավոր ստեղծագործության մեջ՝ էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիայում ևս քաղաքային ֆուլկլորը ուղղակիորեն մասնակցել է երաժշտական հյուսվածքի կազմավորմանը: Սիմֆոնիայի դրամատիկական լարվածությամբ հագեցած առաջին մասում, որ պատկերված են Հայաստանի անցյալի պատմության դրվագները, թախծոտ-քնարական կերպարը ստեղծված է «Լուսնյակ գիշեր» հանրահայտ երգի ինտոնացիաների օգտագործմամբ: Հիմնականում զարգացնելով երգի ինտոնացիոն սկզբնական ֆրազը, Հովհաննիսյանը դրանից զույգրել է հոգեբանորեն հագեցած քնարական թեմա, որն ամբողջական է դարձնում սիմֆոնիայի առաջին մասի գաղափարական գեղարվեստական ընդհանրությունը:

Էդ. Միրզոյանի թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված սոնատում վերևում վերլուծված «Երազ» երգի եզրափակող ինտոնացիոն ֆրազներից մեկը դարձել է կոմպոզիտորի փիլիսոփայական մտորումների ելակետ: Հարստանալով լադային նոր երանգներով, այդ ֆրազն անցնում է սոնատի բարդ, հոգեբանորեն հագեցած հյուսվածքով ու դառնում նաև ստեղծագործության մտահանգումը:

Ուրեմն, ազգային երաժշտության այսօրվա յուրօրինակ բարձր մակարդակն էլ չի բացառում ստեղծագործական երևակայության համար անհրաժեշտ քաղաքային ֆուլկլորում առկա ազդակը:

Ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ քաղաքային ֆուլկլորի անդրադարձման պատկերն առավել լիարժեք դարձնելու նպա-

⁵ Քաղաքային ֆուլկլորը առկա է նաև Ա. Բաբաջանյանի և Ա. Հարությունյանի «Հայկական ռապսոդիայում», Ա. Խաչատրյանի, Է. Միրզոյանի պաշային սյուիտներում, Ա. Խաչատրյանի չութակի կոնցերտում, Գ. Եղիազարյանի սիմֆոնիայում:

տակով հարկ է նշել նաև բալետային երաժշտության մեջ նրա խաղացած կարևոր դերը, խոսքը մասնավորապես վերաբերում է երկու գործի՝ Ա. Խաչատրյանի «Գայանեն» և Գր. Նղիազարյանի «Սևան» բալետներին:

«Գայանեն» բալետի երաժշտական կերտվածքում ժողովրդական երաժշտության լազա-ինտոնացիոն, ռիթմային, երաժշտական նյութի զարգացման օրինաչափությունները ընդհանրացված ձևով ներմուծելուց բացի, Խաչատրյանը լայնորեն օգտագործել է նաև հայ և այլ ժողովուրդների երաժշտական ֆոլկլորի տարրեր նյութեր: Դրանք մեջ զգալի մաս են կազմում հայկական քաղաքային, հատկապես գյուղականից քաղաքայինին անցնող տիպի երգերը: Դրանք են «Փշատի ծառ»-ը (բամբակահավաքի տեսարան), «Զեմ, չեմ կրնա խաղա» (օրորոցային) և «Կալոսի պոկեն» (գորգագործների պար, Այշեի և Արմենի զուգերգ, սրբերով պար):

Առաջնորդվելով ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությամբ, Խաչատրյանն այդ պարերգերը մեծ մասամբ տարբերակային զարգացման է ենթարկել: Քաղաքատիպ պարերգերի վրա կառուցված գրեթե բոլոր հատվածներում մեղեդիի յուրաքանչյուր շարադրումը հարստացված է լազային, օրնամենտալ ֆիգուրացիոն նոր տարրերով: Այդ մշակումներում կարևոր դեր ունի նաև ռիթմի համաչափության և անհամաչափության զուգակցումը, որ գոյացնում է յուրօրինակ բազմառիթմայնություն: Երաժշտական արտահայտությամբ մեծ մասն ունի նաև ենթաձայնային մշակման մեթոդը: Պարերգերում ընկերակցող ձայները, ծնվելով մեղեդու մոտիվային տարրերից, ձևավորվում են ընդհանուր ուղիղություն:

Այսպիսով, ժողովրդական համեստ պարերգերը բալետում դարձել են լայնահուն կյանքի, ժողովրդական ստեղծագործ աշխատանքի պատկերավոր, տրամադրությամբ լեցուն նկարագրեր: Այդ տեսակետից հատկապես հատկանշական են «Փշատի ծառ» պարերգի վրա հիմնված երաժշտական տեսարանները:

Բալետի մի այլ տեսարանում քաղաքատիպ պարերգը կապված լինելով այլ հոգեվիճակի ու տրամադրության դրսևորման հետ, ստացել է համապատասխան հնչում: Գլխավոր հերոսուհու՝ Գայանեի հոգեկան

տվյալանքները պատկերող օրորոցայինում (2-րդ գործողություն) կոմպոզիտորը օգտագործել է «Զեմ կրնա խաղա» քնարական պարերգի մոտիվային ֆրագմենտը: Ինտոնացիոն հարաբերությունների բարդացումով, նվագախմբային նուրբ գույներով (մասնակցում են ֆլեյտան, տավիղն ու ֆագոտը, ապա՝ ջութակն ու վալզհորներ) խորացնելով մեղեդու անմիջականությունը, Խաչատրյանը այն շարադրում է նաև զուսպ նվագակցության ֆոնի վրա (բացառապես պահված ձայն է): Այսպիսով, ծանոթ պարերգի մոտիվային ֆրագմենտը մեկնաբանվում է իբրև օրորոցային երգ:

Բալետում հույժ հետաքրքիր ու բազմակողմանի է օգտագործված քաղաքային բնույթի մեկ այլ մեղեդի՝ «Կալոսի պոկեն»: Ինչպես նշվել է, այն օգտագործված է բալետի երեք տեսարանում: Յուրաքանչյուրում մեղեդին ստացել է յուրովի մեկնություն: «Գորգագործ աղջիկների պարում» (2-րդ գործողություն) մեղեդիի ու հակիրճ ենթաձայների իմիտացիոն զարգացումով, լազային գունեղ համադրություններով (բասում տոնիկային պահված ձայնի վրա հնչող լազային տարրեր ուրտներ) երաժշտությունը ստացել է մեղմ երգային հնչում: Այշեի ու Արմենի սիրային տեսարանում (3-րդ գործողություն) նույն մեղեդու երկրորդ հատվածը միահյուսվելով Արմենի և Այշեի թեմաներին, ընդգծում է այդ կերպարների ժողովրդային էությունը: Նվճարապես, 4-րդ գործողության «Սրբերով պար»-ում այն դարձել է սլացիկ երաժշտությանը քնքշություն հաղորդող ինտոնացիոն հատիկը:

Այս ամենը քաղաքային ժողովրդական երգի արտահայտչական բազմազանությունն ապացուցող գործոններ են:

Նույնը երևան է գալիս նաև Գ. Նղիազարյանի «Սևան» բալետում: Կանդ շառնելով բալետում տեղ գտած ժողովրդական բոլոր նմուշների վրա, նշենք սոսկ մեկ հատվածի մասին: Խոսքը կանացի նազանքի գունեղ պատկեր ներկայացնող «Աղջիկների պար»-ի մասին է, որի հիմքում ընկած է «Հավեսով նուբար» քաղաքային պարերգը:

«Հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի գեղարվեստականության օղտին են խոսում նաև նրա նկատ-

Հայ քաղաքային ֆուկլորի այդպիսի ներթափանցումը դեպի ազգային երաժշտության տարրեր ասպարեզները, անկասկած, այդ ֆուկլորի զեղարվեստական արժանիքների վառ ապացույցներից է։ Այսպիսի դեպքում միայն քաղաքային երգարվեստը ի վիճակի էր մասնակցել հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության լեզվական ինտոնացիաների կազմավորմանը, նրան փոխանցել իր արտահայտչամիջոցները, նպաստել ազգային երաժշտության թեմատիկ ու կերպարային բաղադրանքային, դառնալ ստեղծագործական երևակայության խթան։ Եվ, հիրավի, զեղչական երգարվեստի օրինաչափություններով ազգային երաժշտությունը բյուրեղացնելուց և ինքնատիպությունը օժտելուց հետո քաղաքային ֆուկլորն իր ուրույն գծերով նույնպես է երաժշտական լեզվի արտահայտչական հնարավորությունների ընդլայնմանը։

Հայ քաղաքացու երաժշտական կենցաղում բաղադրված արժանավոր երգերի կողքին հնչել են նաև ցածրաճաշակ, լալազին երգեր։ Իրենց «զգայնական» բնույթով, երբեմն անառողջ տրամադրությունների արտահայտմամբ զրանք բացասական ազդեցություն են ունեցել ժողովրդի զեղարվեստական ճաշակի, զեղարդիտական բնկալումների զարգացման համար։ Ռեբես այդպիսի երգերը որոշակի դեր են խաղացել հայ բուրժուական ֆուկլորի թերազնա-

նատության մեջ։ Բայց հայ քաղաքային երգարվեստը, ինչպես ժողովրդական ստեղծագործության յուրաքանչյուր տեսակ, կարող է արժեքավորվել միայն զեղարվեստական արժանիքներ ունեցող նմուշներով։

Քաղաքային ֆուկլորը, որպես այդպիսին, շարունակում է կենցաղավարել և մեր օրերում, Հին երգերի հարատևման հետ ստեղծվում են և նոր երգեր, որ զուգորդվում են հին ավանդներն ու ժամանակաշրջանից բխող նոր օրինաչափությունները։ Դա զրսեվարվում է ինչպես թեմայի, այնպես էլ երաժշտական ոճի առանձնահատկություններում։ Հայրենասիրության, սիրո, կատակի, երգիծանքի ավանդական թեմաների հետ նոր երգերում շոշափվում են նոր կյանքի, հասարակարգի, մտածողության, կենցաղի այս ու այն կողմերը։ Երբեմն նոր թեմայի համար օգտագործվում են կենցաղավարող հին երգերի մեղեդիները։ Բայց ավելի հաճախ նոր թեման բացահայտվում է նոր մեղեդիով։ Այդ մեղեդիների երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները գոյանում են պրոֆեսիոնալ երաժշտության, երգիչ-պարի անսամբլներով հնչող մասսայական երգերի անմիջական շփմամբ ու ազդեցությամբ և որակական նոր տարրեր են ամփոփում իրենց մեջ։ Կապված լինելով ժամանակակից ֆուկլորի օրինաչափությունների և զարգացման ընդհանուր հարցերի հետ, ժամանակակից քաղաքային երգերը, այդ իմաստով, ներկայացնում են հատուկ ուսումնասիրության առարկա և չեն մտնում տվյալ հետազոտության լուսարանվող հարցերի մեջ։

19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի քաղաքային ֆուկլորի հետազոտությունը ցույց տվեց, որ այն իր թեմատիկ ու երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով ժողովրդական երաժշտության յուրատիպ արտահայտությունն է և, հետևաբար, ներկայացնում է ճայ ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն ճյուղ։

մամբ այլազգի կոմպոզիտորների ցուցանիշներով ուշագրության փաստերը։ Հատկապես ուշագրավ են ուսումնական կոմպոզիտոր Իսկուխով-Բվանովի երկերը։ 1894 թվականին հորինած նրա «Կովկասյան էքզիզներ» սիմֆոնիկ առաջին սյուիտի «Սարգարի չբերթը» կոչվող չորրորդ մասում ներմուծված է զեղարդիների ծանոթ բալլերը։ Վերջինի օղտազարմամբ կոմպոզիտորը ստեղծել է մոտեցող ու հեռացող չբերթի վառ էֆեկտային պատկեր։

Հայ ժողովրդի բնավորության պատկերմանը նվիրված «Հայկական ռապսոդիա»-ի երաժշտական հյուսվածքում Իսկուխով-Բվանովը մտցրել է «Ծիծեռնակ» երգը։