Ալ. Թամանյան

Սպիրիդոն Մելուքյանը և հայ ժողովրդական երգը

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

ՍՊԻՐԻԴՈՆ ՄԵԼԻՔՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԸ

Ա 36248



«ՀԱՅԱՍՏԱՆ»
ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
1964

78 АР
Ф 14

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВИЧ ТАТЕВОСЯН

СПИРИДОН МЕЛИКЯН
И АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»
Ереван, 1964

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Սպիրիդոն Մելիքյանը հայ երաժշտության ճանաչված գործիչներից մեկն է:

Նա երաժշտական ասպարեզ է մտել այս դարի սկզբին: Դեռևս վաղ երիտասարդական տարիներից նա աշխատել է հետևել իր մեծ ուսուցչին՝ Կոմիտասին: Մելիքյանը լավ էր ըմբռնում, որ հայ իրականության այն ժամանակվա պայմաններում ժողովրդի երաժշտական լուսավորությանը իր ուժերը նվիրող պրոֆեսիոնալ երաժիշտը պիտի կարողանա գործել երաժշտական ամենատարբեր ասպարեզներում, պիտի պատրաստ լինի անցնելու դժվարին ու քարքարոտ ճանապարհ՝ իր առաջադիմական նպատակի իրականացման համար: Եվ հասկանալի է, թե ինչու Սպիրիդոն Մելիքյանի գործունեությունը համապարփակ բնույթ ունեցավ ու նմանվեց հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին կառուցողների տված օրինակին:

Մանկավարժ և խմբավար, կոմպոզիտոր և տեսաբան, երաժըշտական-հասարակական գործիչ և ազգագրագետ,— այսպիսին է եղել Սպիրիդոն Մելիքյանը, մի մարդ, որ հայրենի երաժըշտական արվեստին ծառայելը իր նվիրական նպատակն էր համարում:

Մելիքյանը Կոմիտասի նման մեծ նշանակություն էր տալիս դարավոր ու հինավուրց տրադիցիաներ ունեցող հայ ժողովըրդական երաժշտության ուսումնասիրությանը, առանց որի

անկարելի էր պատկերացնել ազգային երաժշտական արվեստի առաջընթացը:

Կոմիտասից հետո նա համարվել է հայ երաժշտական ֆոլկլորի խոշոր գիտակը, որ տևական ու շնորհակալ գործ է կատարել հայ ժողովրդական երգերի ու պարերի հավաքման, ձայնագրման և ուսումնասիրման գծով: Երաժշտական ազգագրության հետ միասին նրան հետաքրքրել են հայ երաժշտության տեսության ու պատմության բազմապիսի պրոբլեմները, մեր հին ու նոր երաժշտության զարգացման օրինաչափությունները, վերածնված հայ ժողովրդի երաժշտական արվեստի հեռանկարները, երաժշտական կրթության ու լուսավորության հարցերը և այլն:

Սպիրիդոն Մելիքյանի երաժշտագիտական գործունեությունը վերծ չի եղել սոլորություններից ու լուրջ սխալներից: Եվ թեպետ իր պատմա-տեսական աշխատություններում նա ճիշտ ելակետեր չի ունեցել ու անընդունելի եզրակացությունների է հանգել, այնուամենայնիվ հայ երաժշտության դեռևս բավականաչափ չլուսաբանված ու չհետազոտված մի շարք կարևոր հարցերի քննարկմանը դիմելու իր նախաձեռնությամբ իսկ Մելիքյանը ճանապարհ է բացել այդ հարցերի հետագա բազմակողմանի, խորն ուսումնասիրության համար:

Իր կյանքի վերջին 13 տարին Մելիքյանն ապրեց սովետական իրականության պայմաններում: Մեր նշանավոր շատ երաժիշտների հետ մեկտեղ նա իր ուժերն ի սպաս դրեց Սովետական Հայաստանի երաժշտական կուլտուրայի վերելքին:

Անժխտելի է Սպիրիդոն Մելիքյանի ավանդը մեր երաժշտական արվեստի զարգացման ասպարեզում:

Սակայն նրա գործունեությունը, մասնավորապես երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը մինչև այժմ լայնորեն չի ուսումնասիրված: Մինչդեռ միանգամայն հասունացել է այդ բացը լրացնելու անհրաժեշտությունը:

Սույն աշխատության մեջ մենք նպատակ ենք դրել ոչ միայն տալ Սպիրիդոն Մելիքյանի երաժշտական գործունեության ընդհանուր բնութագիրը, այլև, հատկապես անդրադառնալ հայ երաժշտությանը վերաբերող Մելիքյանի հայացքներին և նրա թողած ազգագրական ժառանգությանը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մնողների անդրանիկ որդին է եղել Սպիրիդոնը։ Նա ծնվել է էջմիածնում, 1880 թվականի դեկտեմբերի 1-ին։ Հայրը՝ բնիկ ապարանցի Ավետիս Մելիքյանը, հաստատվելով էջմիածնում, ընտանիք էր կազմել և ծխական դպրոցում նշանակվել ուսուցիչ։ Մայրը՝ Հեղինեն էջմիածնեցի էր, չքավոր ընտանիքից։ Ավետիս Մելիքյանը քչով բավարարվող, համեստ ու հարգված մարդ էր, որ շատ դժվարություններ կրելով, կարողացել էր կրթություն ստանալ։

Ավետիսի ընտանիքում, Սպիրիդոնից բացի, շուտով ծընվում է փոքր տղան՝ Գառնիկը, իսկ ավելի ուշ՝ նաև երկու աղջիկները։ Բայց աղջիկները երկար չեն ապրում։ Այնուհետև ընտանիքին նոր, ավելի ծանր դժբախտություն է հասնում՝ վախճանվում է Ավետիսի կինը՝ Հեղինեն։ Այդ ժամանակ Սպիրիդոնը հազիվ 8 տարեկան էր։ Անցնում է ընդամենը երկու տարի և կարճատև հիվանդությունը դերեզման է տանում նաև հորը...

Այսպիսով, 10-ամյա Սպիրիդոնը և նրա փոքր եղբայրը բոլորովին որբանում են, ընդմիշտ կարոտ մնալով ծնողական գուրգուրանքին։ Երեխաների խնամքը հանձնվում է նրանց մորեղբորն ու հորեղբորը։ Վերջիններս աշխատում են թեթևացնել երեխաների ծանր վիշտը և փոխարինել ծնողներին։ Դրա հետ միասին նրանք հետևում են Սպիրիդոնի ուսմանը՝ ծխական դպրոցում։ Երբ Սպիրիդոնը 13 տարեկան էր, հորեղբոր միջնորդությամբ և օժանդակությամբ ընդունվեց էջմիած-

նի Գևորգյան ճեմարանը: Դա 1893 թվականն էր—Կոմիտասը նոր էր ավարտել ճեմարանի դասընթացը և այնտեղ էլ նշանակվել երաժշտության դասատու:

Պատանի Սպիրիդոնը Գևորգյան ճեմարանում շատ շուտով տիրապետում է նոտագրությանը, դրևևորում երաժըշտական իր բնածին ընդունակությունները: Այդ նոր միջավայրում նրան սիրում և խրախուսում են: Ճեմարանական առաջին տարիների մասին ահա թե ինչ է պատմում նրա դասընկերներից մեկը՝ Սիմակը.

«Սպիրիդոն Մելիքյանին ճանաչում էի 1895 թվականից, երբ նույն դասարանի աշակերտներ էինք Գևորգյան ճեմարանում: Սպիրիդոնը լիքը մարմնով, միջահասակ, լայնաթիկունք, տափակ դեմքով մի պատանի էր: ...Ես և Սպիրիդոնը մտերիմ էինք, լավ էինք հասկանում միմյանց: Ես թեև անմշակ, բայց կոպիտ և ուժեղ ձայն ունեի, իսկ Սպիրիդոնը շատ մեղմ, դուրեկան և քնքուշ ձայն ուներ: Նա թե ազգային-ժողովրդական երգեր, թե շարականներ, շատ լավ էր երգում և 5-րդ դասարանից սկսած արդեն դասապետ էր—այսինքն աշակերտական այն խմբի ղեկավարը, որ եկեղեցու մի դասում երգում էր եկեղեցական բոլոր երգերը: Ջարմանալի համեստ ու ընկերասեր էր նա. աշխատասեր, համբերատար: Նրա աշխարհը երգն ու երաժշտությունն էր»*:

Սպիրիդոն Մելիքյանին առանձնապես գրավում է խմբերգային արվեստը, որին այն ժամանակ ճեմարանում մեծ ուշադրություն էր նվիրվում: Երգչախմբին մասնակցելուց բացի նա մեներգում էր նաև խմբի հետ: Սակայն ուսանողական տարիներին Մելիքյանն իր կատարողական ձիրքով առանձնապես աչքի ընկավ 1899—1902 թվականների ընթացքում, այսինքն այն պահից սկսած, երբ Կոմիտասն իր եռամյա ուսումնառությունից հետո արտասահմանից էջմիածին վերադարձավ:

«1899 թվականին,— վերհիշում է այնուհետև Սիմակը,— երբ արտասահմանից վերադարձավ Կոմիտասը, մեր Սպիրիդոնի աստղը պայծառացավ. ու ոչ միայն նա, այլ ամենքս

* Սիմակ, «Հուշեր Սպ. Մելիքյանի մասին» (անտիպ):

հասկացանք, որ մեր ընկերը մեծ շնորհքի տեր է և ապագա աչքի ընկնող երաժիշտ։ Դեռ ճեմարանում սովորելիս նա մեծ Կոմիտասի, այսպես ասած, աջ ձեռքն էր և շատ էր օգնում նրան»*։

Կոմիտասի «աջ ձեռքը» դառնալու այդ պատվին Սպիրիդոնն արժանանում է ոչ միայն իր երաժշտական ձիրքի, այլև վարմանալի աշխատասիրության շնորհիվ, Կոմիտասի հսկայական փորձը քայլ առ քայլ ու համբերատար կերպով յուրացնելու միջոցով։

Այսպիսով, սովորելով Գևորգյան ճեմարանում, Մելիքյանն իր մեծ, բազմաշնորհ ուսուցչի մշտական օժանդակությամբ խորանում և հետզհետե հմտանում է երաժշտական արվեստում։ Կոմիտասը ճեմարանի իր աշակերտներին սովրեցնում է հասկանալ ու ջերմորեն սիրել երաժշտությունը, զարգացնում է նրանց ճաշակը, խորացնում երաժշտական գիտելիքները, հիմնավոր կերպով վարժեցնում խմբերգային կատարողականության մեջ։ Կոմիտասի երգչախմբի մասնակիցները ճաշակում են բարձր արվեստին հաղորդակից լինելու հաճույքը։ Երաժշտական այդ ընդհանուր զարգացման հետ միասին նրանց մեջ, բնականաբար, գնալով աճում է հետաքրքրությունը հայրենի երաժշտության նկատմամբ։ Պատահական չէ, որ Կոմիտասի երգչախմբի բովով անցած շատ երիտասարդներ երաժշտական դիտելիքներ և ունակություններ ձեռք բերելով, ճեմարանից հետո իրենց բախտը վիճակատար իրավունքով կապեցին երաժշտական ասպարեզի հետ։

«Էջմիածնի երգչախումբը,— գրել է Ա. Շահվերդյանը,— Կոմիտասի ղեկավարության ներքո իսկական ծաղկման հասավ՝ դառնալով և ակնդետական, և ժողովրդական-դեղջկական երաժշտության, և համեստ միաձայնի, և բազմաձայն մեծահարուստ պոլիֆոնիկ պարտիտուրայի ճկուն, կարգապահ, բարձրարվեստ կատարողը։ Եվ դա բնական է. չէ՞ որ Էջմիածնի երգեցիկ խումբը նա գուրգուրանքով դաստիարակել էր տարիներ շարունակ»**։

---

* Սիմակ, «Հուշեր Սպ. Մելիքյանի մասին» (անտիպ)։

** Ա. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», Երևան, 1959, էջ 370։

Կարևոր է նշել նաև, որ հայ ժողովրդական երգի հավաքման և ուսումնասիրման գծով Կոմիտասի կատարած շատ բեղմնավոր գործը նրա լավագույն աշակերտների համար ուսանելի օրինակ է դառնում: Կոմիտասի աշակերտներից ոմանք դեռևս ուսանողական տարիներին սովորել են ձայնագրել հայրենի ժողովրդական երգը: Ինչպես հաստատում են Մ. Աբեղյանը* և Հ. Հարությունյանը**, արձակուրդների մեկնող իր ճեմարանական աշակերտներին Կոմիտասը հանձնարարում էր ժողովրդական երգեր ձայնագրել: Այդ գործով է զբաղվել նաև Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ ուսումնառության վերջին տարիներին: Դրան զուգընթաց Մելիքյանը 1900 թվականից սկսում է կատարել իր ստեղծագործական առաջին քայլերը: Այդ են վկայում մասնավորապես նրա գրած երգերը Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների հիման վրա («Ալագյազ», «Արագ» և այլն), որոնք, հեղինակի ասելով, արդեն «երգվում էին ամբողջ Էջմիածնի դավառում»***:

1902 թվականին Սպիրիդոն Մելիքյանն ավարտում է Գևորգյան ճեմարանի լրիվ դասընթացը և որպես ավարտական աշխատանք, ներկայացնում խազաբանության վերաբերյալ իր ուսումնասիրությունը, որը նույն թվականին տպագրվում է Էջմիածնի «Արարատ» ամսագրում: Հենց այդ ժամանակ էլ ճեմարանավարտ Մելիքյանին տրվում է սարկավագի հոգևոր կոչումը:

Ուսումն ավարտելուց անմիջապես հետո Սպ. Մելիքյանը նշանակվում է ճեմարանի երգեցողության ուսուցիչ և միաժամանակ դառնում Կոմիտասի օգնականը (ասիստենտը) նրա երգչախմբում: Մելիքյանն այստեղ աշխատում է երկու տարի: Այսպիսով, նրա միանգամայն ինքնուրույն գործունեությունն սկսվում է 1902 թվականի սեպտեմբերից:

Կոմիտասի օգնականը լինելով, Սպիրիդոնը կարողանում է ավելի խորն ու ավելի անմիջականորեն ուսումնասիրել Կո-

---

* Մ. Աբեղյան, «Ժողովրդական խաղիկներ», Երևան, 1940, էջ 109:

** Հ. Հարությունյան, «Մանյակ» ազգագրական ժողովածուի առաջաբանը:

*** Տես Սպ. Մելիքյանի ինքնակենսագրությունը (1918 թ.):

միտասի խմբավարական արվեստը, կատարողական մեկնաբանման նրա սկզբունքները, մանկավարժական մեթոդը։ Տևական այդ շփումը հմուտ ու խորագիտակ ուսուցչի հետ, անշուշտ, օգտակար եղավ Մելիքյանի ամբողջ գործունեության համար։ Երախտապարտ աշակերտը մեծ ակնածանքով էր վերաբերվում իր ուսուցչին, հատկապես կարևորելով Կոմիտասի սկսած առաջադիմական գործը մեր ազգային երաժշտության զարգացման ասպարեզում։ Իսկ Կոմիտասը խրախուսում, գնահատում էր իր աշակերտին և հույսեր էր կապում նրա հետ, քայլ և գտնում էր, որ նա դեռ հետագա լուրջ ուսումնառության, երաժշտական բարձրագույն կրթության կարիք ունի։

Եվ ահա, 1904 թվականի դեկտեմբերին Սպ. Մելիքյանը Ղուկասյան կտակի հաշվին մեկնում է Բեռլին՝ երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալու։

«1904 թվականի աշնանը,— գրել է Սպ. Մելիքյանը,— երբ ես պատրաստվում էի արտասահման գնալու, Կոմիտասը իբրև իմ ուսուցիչը և ուղեցույցը, տրամադրեց ինձ իր հավաքած երգերի ամբողջ ժողովածուն՝ արտագրելու և հետս վերցնելու, իբրև հայկական թեմաների անսպառ աղբյուր, որովհետև շատ էր մտահոգվում իմ գերմանական ազդեցություններով չտարվելու խնդրով»*։

Կոմիտասի մտահոգությունն իր պատճառներն ուներ։ Ինքը՝ Կոմիտասը, սովորելով Բեռլինում, չէր կարող աչք փակել այն ժամանակվա գերմանական երաժշտագիտության արատների, դոգմատիզմի ու սխոլաստիկայի առաջ։ Նա շահագրգռված էր, որպեսզի երիտասարդ Մելիքյանի ուսումնառությունն արդյունավետ լինի և երբեք չկտրվի հայրենի ժողովրդական արվեստի տրադիցիաներից։ Եվ ահա, այդ ժողովածուն կարծես միշտ հիշեցնում էր Կոմիտասի աշակերտին, որ նրա անբաժան ուղեկիցը ամեն դեպքում պետք է հայրենի երգը լինի։

Բեռլինում Սպ. Մելիքյանը սովորում է Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում, կատարելագործում երա-

---

* Կոմիտաս, «Ժողովրդական երգեր», ազգագրական ժողովածու, Սպ. Մելիքյանի առաջաբանը, 1931, Հայպետհրատ։

ժշտական-տեսական իր գիտելիքները, խորապես ուսումնասիրում հին ու նոր երաժշտության պատմությունը, շարունակում է մշակել ձայնը և էլ ավելի հմտանալ խմբավարական արվեստում: Բացի այդ, նա հաճախում է համերգներ, մեծ ուշադրություն նվիրում կլասիկ երաժշտության ուսումնասիրմանը: Իր ինքնակենսագրության մեջ Մելիքյանը գրել է. «Չորս տարի անընդհատ աշխատել եմ Բեռլինում՝ պրոֆեսորներ Ռիխարդ Շմիդտի, Օ. Ֆլայշերի, Զիգֆրիդ Օքսի և Հ. Կրեչմարի ձեռքի տակ. 1908-ի վերջերին ավարտել եմ կոնսերվատորիայի լիակատար դասընթացը: Միաժամանակ եղել եմ Բեռլինի համալսարանում, ուր 7 սեմեստր լսել եմ դասախոսություններ՝ փիլիսոփայական ֆակուլտետում»*:

Մելիքյանի ուսման այդ տարիներին Կոմիտասը նամակներ է գրել իր աշակերտին, սրտանց խրախուսել նրան, լուրեր է հաղորդել արտասահմանյան իր շրջագայության վերաբերյալ: «Ժնևի համերգն էլ,— գրում է-նա 1907 թվականի հունիսի 2-ին,— շատ լավ անցավ: Խումբն ամբողջապես հայեր էին՝ 57 հոգի: Վաղը գնում եմ Լոզան և Բեռն՝ դասախոսություններ անելու: Հետո Ժնև կդառնամ, էլի դասախոսելու և ապա՝ Փարիզ ու այնտեղից էլ՝ Իտալիա: Քեզ էլ հաջողություն և ուժ: Ապագան մերն է, դինվիր, Ստեփան ջան »**:

Ուսումնական պարապմունքներից զատ, Մելիքյանը երկու տարի մասնակցում է Բեռլինի ֆիլհարմոնիկ ընկերության 500 հոգուց բաղկացած երգեցիկ խմբին (որին ղեկավարում էր Զ. Օքսը):

Բացի այդ, ինչպես վկայում է Ռ. Շմիդտը, Մելիքյանը Բեռլինում բազմիցս հևուլյներ է ունենում որպես մեներգիչ: Սպիրիդոն Մելիքյանի ավարտական աշխատանքը «Ախթամար» պոեմն էր՝ խառն երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, գրված ըստ Հ. Թումանյանի համանուն լեգենդի:

---

* Սպ. Մելիքյան, Ինքնակենսագրություն (1918 թ.): Բեռլինում Մելիքյանն աշակերտել է կոմպոզիցիայի գծով Ռ. Շմիդտին, երաժշտության պատմությունից՝ Օ. Ֆլայշերին և Հ. Կրեչմարին, իսկ խմբավարական արվեստում կատարելագործվել է Զ. Օքսի մոտ:

** Կոմիտասի այս և մյուս նամակները պահվում են Սպ. Մելիքյանի արխիվում:

Իր կրթությունն ավարտելով, Մելիքյանը 1908 թվականի օգոստոսին հայրենիք է վերադառնում՝ դիտելիքներով զինված, իր արվեստում բազմակողմանիորեն կատարելագործված: Իսկ ի՞նչ էր նրա հեռանկարը, ի՞նչ մտադրություններ ուներ նա: Կարո՞ղ էր արդյոք Մելիքյանը հաշտվել առմիշտ հոգևորական լինելու մտքի հետ: Ոչ, դա անհնարին էր, չնայած այն բանին, որ նա արդեն սարկավագ էր դարձել և էջմիածնի միջոցներով բարձրագույն կրթություն ստացել:

Սպիրիդոն Մելիքյանը հաստատ ու վերջնականորեն վրճռել էր հրաժարվել հոգևոր կոչումից և իրեն նվիրել երաժըշտությանը: Նա լավ էր գիտակցում, որ ընդհանուր ոչինչ չունի նկեղեցու հետ: Այդ պատճառով էլ, արտասահմանից գալով, Մելիքյանը չհաստատվեց էջմիածնում, այլ աշխատել սկսեց Շուշիում՝ 1908 թվականի սեպտեմբերից, դառնալով թեմական դպրոցի երաժշտության ուսուցիչ և խմբավար:

Անհրաժեշտ էր, սակայն, պաշտոնապես, քան պատշաճի ձևակերպել հրաժարումը հոգևոր կոչումից և էջմիածնից թույլտվություն ստանալ:

Մելիքյանի դիմում-հրաժարականը՝ ուղղված սրբազան հայր Գևորգ Սուրենյանցին, ցույց է տալիս, թե որքա՜ն խորն է եղել Մելիքյանի մեջ առաջացած բեկումը, որքա՜ն մերժելի էր նրա համար հոգևորականի կյանքը:

Այնտեղ մենք կարդում ենք հետևյալը. «Մոտ չորս տարի արտասահմանում երաժշտական արվեստի մեջ կատարելագործվելուց հետո այժմ ինձ համար անկարելի է դառնում կրկին վանք վերադառնալ իբրև կուսակրոն հոգևորական:

Դեռ 21 տարին չլրացրած... մի հասակում, երբ կյանքն ու աշխարհն իր բարիքներով անծանոթ էր ինձ, ես մի ահավոր ուխտ ուխտեցի, մի հանդուգն անձնազոհությամբ. ուխտեցի արհամարհել աշխարհը իր բարիքներով, քամահրեցի սրբազան սերը (կռիվ հայտարարեցի բնական հակումներին) և նահատակի մի անուն առած, ճգնավորի վերարկուն հագած, վանք քաշվեցի՝ նրան նվիրվելու համար:

Այժմ, սրբազան հայր, իրերը բոլորովին կերպարանափոխված են, որովհետև ինքս այժմ այլ կերպ եմ տեսնում և այլ կերպ դատում, քան այն ժամանակ: Իմ կրոնական ըղ-

գացմունքը դեպի տիեզերքի արարիչը, դեպի ստեղծագործող ուժը, այլևս ինձանից անտեղի զոհ չի պահանջում. ինձ չի ուղարկում վանքերը՝ իրեն ծառայելու համար, այլ այնտեղ, ուր կյանք կա: Չի հրամայում ապրելու մի կյանքով, որը շատ ու շատ կողմերով անձնական ու հասարակական չարիքների աղբյուր է դառնում:... Ես ստիպված եմ հենց այժմվանից թողնել այդ կյանքը և մի նոր կյանք որոնել, մանավանդ, որ իմ լինել-չլինելը հոգևոր դասի համար մի առանձին նշանակություն չունի: Ես միայն և միայն երաժշտությամբ պիտի զբաղվեմ»*:

Այդ համարձակ դիմումը, որ դատապարտում էր «հասարակական չարիքների աղբյուր» եկեղեցուն ու հոգևորականությանը և բացահայտում Մելիքյանի բացասական վերաբերմունքը եկեղեցու հանդեպ, իհարկե, թշնամանքով ընդունվեց էջմիածնի հոգևորականության կողմից: Էջմիածինը Սպ. Մելիքյանի հրաժարականին անմիջապես ընթացք չտվեց: Նրան որպես «եկեղեցու դավաճանի» էջմիածնի հոգևորականներն սկսեցին վարկաբեկել, միաժամանակ նաև փորձելով ամեն կերպ ետ կանգնեցնել իր «անսպասելի», «չմտածված» որոշումըն իրագործելուց: Բայց ոչինչ չէր կարող փոխել Մելիքյանի խոր համոզմունքը, որ նրա մեջ տարիների ընթացքում էր հասունացել:

1909 թվականի նոյեմբերի 2-ին էջմիածնի սինոդը, տեսնելով, որ Մելիքյանն իր հրաժարականի մեջ մնում է միանգամայն անդրդվելի, գտնում է, որ Մելիքյանին հոգևոր կոչումից ազատելու խնդիրը պետք է լուծվի այն ժամանակ միայն, երբ նա վերադարձնի արտասահմանյան ուսումնառության համար որպես նպաստ իր ստացած ամբողջ գումարը (2875 ռուբլի)**:

Սակայն համեստ միջոցներով ապրող երաժշտության ուսուցիչը այդպիսի մի գումար կարող էր ետ վերադարձնել տարիների ընթացքում միայն: Իսկ սինոդը ոչ մի կերպ չէր ցանկանում նրան ընդառաջել: Մինչ այդ, 1909 թվականի սեպտեմբերին Մելիքյանը Շուշիից տեղափոխվել էր Թիֆլիս և նշանակվել Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչ ու խմբավար: Մելիք-

* Հրաժարականի պատճենն գտնվում է Սպ. Մելիքյանի արխիվում:
** Տես «Արարատ», 1909, էջ 893:

յանը շարունակում էր պնդել իր խնդրի վերջնական լուծման վրա, միաժամանակ համաձայնելով մաս առ մաս մարել իր պարտքը։ Ի վերջո, սինոդը, 1910 թվականի հունվարի 29-ին ստիպված նորից է անդրադառնում Մելիքյանի հրաժարականին, այս անգամ արդեն հրաժարակելով հետևյալ հրամանը. «Նախ՝ Ստեփաննոս Սարկավագին ազատ համարել սարկավագությունից և իսպառ արձակել հոգևոր կոչումից, տեղեկություն տալով այս մասին Երևանի նահանգապետին և երկրորդ՝ տարեկան 200 ռուբլի գանձել նրանից՝ համաձայն յուր պարտամուրհակի և պարտավորեցնել Վրաստանի թեմի առաջնորդին՝ որպես Ներսիսյան հոգևոր դպրոցի հոգաբարձության նախագահի, Ստեփաննոս Սարկավագ Մելիքյանի ոճկից ամսեամսե հիշյալ գումարը ուղարկել սինոդիս անունով»*։

Եվ ահա, Սպիրիդոն Մելիքյանը կարողացավ ազատ շունչ քաշել, իր բաղձալի մտադրությունն իրականացած տեսնելով։ Հոգևոր կոչումից Մելիքյանի հրաժարումը իրոք համարձակ և դրա հետ մեկտեղ՝ առաջադիմական քայլ էր այն ժամանակվա պայմաններում։ Պատահական չէ, որ ժողովրդին նվիրվելու իդեալներով ոգեշնչված արվեստագետի խորապես մտածված ու խիզախ այդ քայլը համակրանքով ընդունվեց հայ մտավորականների լայն շրջաններում։ Դա կարևոր մի շրջադարձ էր Սպիրիդոն Մելիքյանի կյանքում և երաժշտական գործունեության մեջ։ Ինքը՝ Մելիքյանը այդ մասին գրել է. «...ես զգացի, որ նորից վերադառնալ վանք՝ նշանակում է կենդանի-կենդանի թաղվել գետնի տակ. այն մենակությունը, սրտի ամայությունը, որ ես զգացել էի առաջներում, ինձ սարսափ էին ազդում և ես, ռուսական հեղափոխությամբ արիացած, որոշեցի փշրել դարերի հյուսած այն ամրակուռ շղթաները, որոնցով, կարծես Տալիտյանս՝ ինձ և իմ նմաններին շղթայել էին։ Որոշեցի և որոշումս իրագործեցի. շատ թշնամիներ վաստակեցի, շատ բամբասեցին, շատ հայհոյեցին, բայց այդ բոլորն ինձ համար ոչինչ էր. ես ինձ համար նոր ճանապարհ էի բացել, նոր կյանք ստեղծել»**։

---

* Տե՛ս «Արարատ», 1910, էջ 116—117։

** Սաթենիկ Մելիքյանին գրված նամակը, 1912 թ. ապրիլի 2-ին։ (Ս. Մելիքյանի արխիվ)։

Այսպիսով, Սպիրիդոն Մելիքյանն իր նոր կյանքի ճանապարհն է բռնում՝ «արիացած ռուսական հեղափոխությամբ»։ Եկեղեցուց երես դարձրած՝ նա ցանկանում է լինել ժողովրդի մեջ և ժողովրդի հետ։ Ինչպես հայտնի է, 1905—1907 թվականներին ռևոլյուցիոն հուժկու հորձանքը հսկայական արձագանք ունենալով աշխատավորական լայն խավերում, նպաստեց մասսաների ինքնագիտակցության բարձրացմանը։ Այդ պայմաններում է բեկում առաջանում նաև Մելիքյանի ինքնագիտակցության մեջ։ Նա դառնում է հասարակական կյանքի ակտիվ մասնակից և մտահղացած ազգային արվեստի ճակատագրով, իր ուժերն առաջին հերթին տրամադրում է երաժշտական լուսավորությանը։

1909 թվականին նա Թիֆլիսում լույս է ընծայում «Երաժշտության զարգացման խնդիրը մեզանում» բրոշյուրը, որն իր հարցադրումներով արձագանքում էր 1908 թվականին Թիֆլիսում կազմակերպված «Երաժշտական լիգայի» գործունեությանը։ Մելիքյանն այստեղ հասարակական քննարկման է դնում այն հարցը, թե ի՛նչ պիտի անել հայրենի երգարվեստը տարածելու, զարգացնելու համար, ինչպե՛ս պիտի դրվի երաժշտական դաստիարակությունը դպրոցներում, ի՛նչ է հարկավոր ունկնդիրների լայն լսարան ունենալու, նրանց լավ ճաշակ պատվաստելու համար և այլն։ Գրկույրը, մյուս կողմից, մեզ պատկերացում է տալիս նաև այն հեռանկարների մասին, որոնք նա գծագրում էր հետագա տարիների իր աշխատանքի համար։ Այստեղ Մելիքյանին առանձնապես մտահոգում է դպրոցներում երաժշտության դասավանդման վատթար դրվածքը։

Մելիքյանը նշում է, որ հայ ժողովրդական երգն իր հատատուն և գլխավոր տեղը պետք է ունենա դպրոցական երգեցողության ծրագրում։ Մանուկը պետք է իր լսողությունը վարժեցնի նախ և առաջ ժողովրդական երգի միջոցով։ Դրա հետ միասին Մելիքյանն անհրաժեշտ է համարում նաև երեխաներին հաղորդակից դարձնել եվրոպական երաժշտությանը, դպրոցներում անպայման ունենալ երգեցիկ խմբեր և այլն։ Նա մանրամասնորեն շարադրում է երաժշտության դա-

սավանդման իր ծրագիրը՝ առաջին իսկ դասարանից սկսած*։ Ըստ այդ ծրագրի, արդեն երրորդ դասարանում երեխային պետք է ընտելացնել նոտագրության, և սկզբնական շրջանում Մելիքյանը հանձնարարում է ձայնանիշներով երգել հատկապես ծանոթ, պարզ եղանակները։ Դպրոցական երգեցողության նրա առաջարկած ծրագիրը նկատի ուներ աստիճանաբար և հետևողական կերպով զարգացնել աշակերտների ունակությունները, նրանց հետզհետե նախապատրաստելով խմբական երգեցողության համար։

Եզրափակելով, Մելիքյանը գտնում է, որ երաժշտության տարածման գործը պետք է իրենց վրա վերցնեն երաժշտական ընկերությունները և նրանց կից ստեղծվելիք երգեցիկ խմբերը։ Այդ ընկերությունները պետք է ի մի բերեն հայ կոմպոզիտորների և երաժիշտների ուժերը, ամեն կերպ զարկ տան պրոֆեսիոնալ երաժշտությանը։

«Սկիզբը դժվար է դնել,— ասում է նա,— խոչընդոտների շատ կհանդիպենք, խոսքերի շատ կպատահենք։ Բայց ո՞ր լուրջ ձեռնարկումը լուրջ աշխատանք և չարչարանք չի պահանջում»։

Նույն 1909 թվականին Սպ. Մելիքյանը հանդես է գալիս «Եկել ենք երգ լսելու» հետաքրքիր դասախոսությամբ, որի ընթացքում ինքը միաժամանակ և երգիր է կատարում։ Այդ դասախոսություն-համերգում Մելիքյանն աշխատել է անդրադառնալ հայրենի ժողովրդական երգի ինքնատիպությանը, նրա գեղարվեստական բնորոշ հատկանիշներին։ Այսպիսով Մելիքյանը ձգտում էր տարածել, պրոպագանդել ժողովրդական երաժշտությունը, հետզհետե ավելի լայն հետաքրքրություն ստեղծել մեր երգարվեստի հարստությունների նկատմամբ։

Այս ուղղությամբ նրա ջանքերը առանձնապես տևական և արդյունավետ եղան Ներսիսյան դպրոցում։ Մենք արդեն

---

* Սպ. Մելիքյանը դպրոցական երգեցողության իր ծրագրին համապատասխան՝ 1912 թվականին հրատարակում է «Դասագիրք երգեցողության» 1-ին տարի և 2-րդ տարի (երկու պրակով)։ Դասագրքի երկու պրակներում զետեղված է ընդամենը 38 երգ. երկրորդ պրակում ընդգրկված են նաև երկձայն երգեր։ Զետեղված նյութերից 29-ը հայկական մեղեդիներ են։

ասացինք, որ այստեղ, որպես երաժշտության դասատու և խմբավար, նա սկսում է աշխատել 1909 թվականի սեպտեմբերից: Տասներկու տարի անընդհատ, մինչև 1921 թվականը Մելիքյանն ապրել ու աշխատել է Թիֆլիսում: Եվ այդ տարիները կարևոր փուլ են կազմում Մելիքյանի ամբողջ գործունեության մեջ: Ժամանակը, որ նշված ժամանակաշրջանը հարուստ է եղել պատմական խոշոր իրադարձություններով (առաջին իմպերիալիստական պատերազմը, Հոկտեմբերյան մեծ revolution, պայքարը Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման համար և այլն):

Հայտնի է, որ 1905 թվականի revolution պարտությանը հաջորդող քաղաքական reaction տարիներին (1907—1910 թթ.), ինչպես ռուսական իրականության պայմաններում, այնպես էլ Անդրկովկասում, մտավորականության մեջ առաջ եկան հոռետեսության ու հուսալքության տրամադրություններ, գրականության և արվեստի ասպարեզում ուժեղացան անհատապաշտական տենդենցները, ուժեղացավ կրոնի քարոզը և այլն: Մելիքյանը հայ նշանավոր այլ երաժիշտների հետ միասին ոչ միայն չտարվեց անկումային տրամադրություններով, այլև երևան բերեց ժողովրդի շահերով ապրող քաղաքացու և երաժշտական գործչի իր հասարակական ակտիվությունը: Նա պաշտպանում է դպրոցը եկեղեցու ազդեցությունից ու հովանավորությունից կարելու գաղափարը, իր ղեկավարած երգչախմբի հետ շարունակաբար հանդես է գալիս համերգներով, սիրով նվիրվում ապագա երաժիշտների դաստիարակմանը և այլն: Նրա նախաձեռնությամբ հայ կոմպոզիտորների և երաժիշտների ուժերը համախմբվում են Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության մեջ, նշանակալից դեր կատարելով հայերի երաժշտական կյանքում: Երբ վրա է հասնում առաջին իմպերիալիստական պատերազմը՝ արհավիրքների, սովի ու ավերածությունների ժամանակաշրջանը, Մելիքյանը նույն եռանդով շարունակում է իր գործը, երբեք չվհատվելով բազում զրկանքներից ու դժվարություններից: Եվ պետք է ասել, որ ցարիզմի և Անդրկովկասի նացիոնալիստական պարտիաների՝ դաշնակների, մենշևիկների ու մուսաֆաթիստների ազգատյաց քաղաքականության պայման-

նէրում նրա գործունեությունը գնալով ավելի մեծ արգելակների է հանդիպում: Սակայն ոչինչ չընկճեց նրան, չթուլացրեց նրա առանդը. Մելիքյանը միշտ հավատարիմ մնաց իր սիրած ու փայփայած արվեստի շահերին: Նա մենակ չէր մնում, չէր մեկուսանում երբեք. ամեն անհրաժեշտ դեպքում նրան օգնության էին հասնում սիրելի աշակերտները, որոնց մեջ, ի դեպ, կային նաև ուսուցիչն տրամադրություններով համակված երիտասարդներ:

A II 36248

Փորձված երաժիշտը կարողանում էր արվեստի ազնվացնող ու հարստացնող ազդեցությանը ենթարկել իր աշակերտներին և հաճույքով օժանդակում նրանց՝ զարգացնելու իրենց ընդունակությունները:

Սպիրիդոն Մելիքյանը Ներսիսյան դպրոցի ունեցած երաժշտական հին տրադիցիաների արժանի շարունակողը եղավ: Այս դպրոցում, ինչպես հայտնի է, երկար ժամանակ աշխատել է հայ նշանավոր կոմպոզիտոր-խմբավար Մակար Եկմալյանը, իսկ ավել ուշ՝ նաև Գրիգոր Սյունին: Մելիքյանին չզարմացրեց երաժշտության նկատմամբ դպրոցի երիտասարդության ցուցաբերած արտակարգ հետաքրքրությունը: Իսկ դրանում նա տեսնում էր իր հետագա աշխատանքի հաջողության գրավականը: Հենց առաջին ամսվա դասերի ընթացքում Մելիքյանը կարողացավ ծանոթանալ սովորողների երաժշտական ընդունակություններին: Ուսանողներից ոմանք իրենց երաժշտական ձիրքով իսկույն արժանացան նոր ուսուցչի ուշադրությանը: Երգեցիկ խումբը համալրվեց ձայնեղ երիտասարդներով և սկսեց իր կանոնավոր փորձերը: Ուսանողությանը գրավում էր թե երգչախումբը և թե դասարանային երգեցողության առարկան, որի ավանդման ընթացքում Մելիքյանը համբերատար կերպով վարժեցնում էր սովորողների լսողությունը, զարգացնում էր նրանց երաժշտական տըվյալները:

Սպիրիդոն Մելիքյանը ոգևորված էր աշխատում և իրեն բավարարված զգում՝ տեսնելով իր մանկավարժական աշխատանքի առաջին արդյունքները: Ներսիսյան դպրոցի երաժշտական միջավայրի և Սպ. Մելիքյանի մասին հետաքրքրական

ՀԱՍՊ ԳԻՏԱԿԱՆ Գ. ԵՐԵՎԱՆ
ՏՈՒՊԱՐԱՆԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

շատ բան են պատմում դպրոցի նախկին սանները, դասատուները և Թիֆլիսի այն ժամանակվա հայ երաժիշտները։ Նրանցից մի քանիսը (Սիմակ, Ա. Տեր-Դևոնդյան, Շարա Տալյան, Գ. Էլբակյան, Մարտին Մազմանյան և այլն) գրի են առել իրենց հուշերը, մեզ ավելի ճշգրիտ պատկերացում տալով թե՛ երաժշտական այդ օջախի, և թե՛, մասնավորապես, Սպիրիդոն Մելիքյանի՝ հիանալի մանկավարժ-երաժշտի, խմբավարի, երաժշտական-հասարակական գործչի մասին։ Ժամանակակիցները՝ առանց բացառության, հատկապես նշում են Մելիքյանի մարդկային բարձր արժանիքները, նրա արդարամտությունն ու ազնվությունը, բացառիկ համեստությունը, մեղմ բնավորությունը, ընկերասիրությունն ու աշխատասիրությունը։

Ներսիսյան դպրոցի այն շրջանավարտները, որ Մելիքյանի ձեռքի տակ են աշխատել ու դաստիարակվել, երգել նրա խմբում ու եղել նրա նվիրված օգնականները, մի առանձին սիրով ու երախտագիտությամբ են հիշում իրենց հեղինակավոր դաստիարակին։

Մեղմ ու դուրեկան բնավորություն ունեցող Մելիքյանն իր պարապմունքների ժամանակ խիստ ու պահանջկոտ էր։ Նա չէր հանդուրժում ծուլերին ու իրենց ուսումնական պարտականություններին թեթևամտորեն վերաբերվող երիտասարդներին։ Իր աշխատասիրությամբ նա կարողանում էր գրավել ու վարակել շրջապատի մարդկանց, և առաջին հերթին՝ իր աշակերտներին։ Ջուր չէ իր երախտագիտական ջերմ խոսքն ասում Հրաչյա Խաչատրյանը, մեկը Սպիրիդոնի այնպիսի սաներից, որ թեպետ երգելու շնորհք չի ունեցել, բայց Մելիքյանի օգնությամբ սովորել է սիրել ու գնահատել արվեստը։ «Իր տաղանդի, դրա հետ միասին, մարդկային բարձր արժանիքների շնորհիվ,— ասված է Հր. Խաչատրյանի հուշերում,— նա նվաճեց մեր սրտերը, մատաղ սրտերն ու հոգիները և ովքեր ընդունակ էին երաժշտություն սովորելու, սովորեցին երգել, իսկ ինձ նմանները՝ երգը լսել, երգով ոգևշնչվել, երգով կրթվել ու դաստիարակվել»։

Ներսիսյան դպրոցը Մելիքյանի ջանքերով դարձել էր երա-

ժըշտական իսկական օջախ: Ահա թե ինչ է գրում դպրոցի երգչախմբի մասին երգիչ Գևորգ Էլբակյանը, որը 1910 թվականից սովորել է Ներսիսյան դպրոցում:

«Ներսիսյան դպրոցն ուներ արական քառաձայն երգչախումբ, որի պարապմունքները տեղի էին ունենում շաբաթական 2, երբեմն էլ 3 անգամ... Երգչախմբի պարապմունքներն այնքան խորն ու բազմազան էին, որ ընդհուպ մոտենում էին երաժշտական ուսումնարանի վոկալ դասարանի մակարդակին: Մելիքյանը սիստեմատիկ կերպով վարժություններ էր անցկացնում երգիչների շնչառությունը կանոնավորելու համար, շարունակում էր խորացնել դասարաններում սոլֆեջիոյից անցած նյութը: Զրույցներ էր կազմակերպում երաժշտական գործերի կառուցվածքի, արտահայտչական ձևերի մասին, առանձին երկերի կատարումով բացատրում նրանց բովանդակությունը, ոճի հատկությունները»**:

Երգչախմբի հետ պարապելիս Մելիքյանը ձգտել է հասնել կատարվող երկերի հստակ մեկնաբանման, խմբերգային-անսամբլային հավասարահնչունության, ճշգրիտ ու արտահայտիչ երաժշտական ֆրազավորման: Այս առումով նա առանձնապես բծախնդիր ու խստապահանջ է եղել: Իսկ նրան աշակերտած երիտասարդ երգիչները ուսանելի շատ բան են վերցրել իրենց հմուտ ուսուցչից: Իր խմբի մասնակիցներին, առավել շնորհալիներին Սպ. Մելիքյանը սովորեցնում էր խմբավարական արվեստը, առանձին պարապմունքներ ունենում նրանց հետ: Դրանից բացի, Մելիքյանի հանձնարարությամբ նրանք միաժամանակ և դաշնամուրի դասեր էին վերցնում դաշնակահար Հովհաննես Տեր-Դավթյանի մոտ, որը համաձայնում էր ձրիաբար պարապել: Եվ զարմանալի չէ, որ իրենց

---

* 1912 թվականից Սպ. Մելիքյանի նախաձեռնությամբ Ներսիսյան դպրոցում ստեղծվել էր երգեցիկ ընկերություն, որին մասնակցում էին ինչպես երգչախմբի անդամները, այնպես էլ նրանում չընդգրկված երաժշտասեր այլ երիտասարդներ: Ընկերությունը համերգներ և երաժշտական երեկոներ էր կազմակերպում, զրույցներ անցկացնում երաժշտության մասին:

** Տես Գ. Էլբակյանի հուշերը Սպ. Մելիքյանի մասին (անտիպ):

երաժշտական ընդունակությունները հետզհետե զարգացնելով. Մելիքյանի աշակերտներից շատերը հետագայում կարողացան պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ դառնալ: Ինչպես նշում է Գևորգ Էլբակյանը, 1920-ական թվականներին Թիֆլիսի դպրոցների երաժշտության դասատուները մեծ մասամբ Ներսիսյան դպրոցի սաներն էին: Մեր ճանաչված երաժիշտներից Մելիքյանին են աշակերտել Շարա Տալյանը, Արմենակ Տեր-Աբրահամյանը, Կարո Ջաքարյանը, Գևորգ Էլբակյանը, Մարտին Մազմանյանը: Մելիքյանի երգչախմբին ակտիվ մասնակցություն են ունեցել նաև այլ ասպարեզներում հայտնի դարձած գործիչներ, ինչպիսիք են ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանը և Միքայել Մազմանյանը, քանդակագործ Երվանդ Քոչարը, պրոֆեսոր-քիմիկոս Տիրան Ղազանչյանը, հին բոլշևիկ, էկոնոմիստ Արտո Եղիազարյանը և ուրիշներ:

Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը տարիներ շարունակ պրոպագանդել է մեր ազգային խմբերգային գրականության լավագույն օրինակները: Սպ. Մելիքյանի ղեկավարությամբ նա անընդհատ հարստացնում էր իր ռեպերտուարը, ամեն տարի մի քանի համերգներ էր տալիս, լայն արձագանք առաջ բերելով Թիֆլիսի հայ հասարակության մեջ:

Խումբը իրոք լավ հեղինակություն ուներ ունկնդիրների մեջ: Առանձին համերգներ ունենալուց բացի մասնակցում էր նաև խառն համերգների:

Սակայն Մելիքյանի գործունեությունը Թիֆլիսում՝ չէր կարող սահմանափակվել միայն Ներսիսյան դպրոցի շրջանակներով: Անկասկած, Մելիքյանն ուներ ավելի լայն ասպարեզում գործելու հնարավորություններ: Մենք ասացինք, որ նա դեռևս 1909 թվականին դնում է երաժշտական ընկերությունների կազմակերպման անհրաժեշտության հարցը: Եվ ահա, Մելիքյանին զբաղեցնող այդ միտքը երեք տարուց հետո արդեն իրականություն է դառնում: Մինչ այդ, 1908 թվականից Թիֆլիսում գործում էր «Երաժշտական լիգան», որի նախաձեռնությամբ նկատելի աշխատանք տարվեց մանկական նոր երգերի ստեղծման, հայկական դպրոցներում երգ-երաժշտության դասավանդումը բարելավելու գծով: Թիֆլիսի հայկական երաժշտական միջավայրում այդ խմբակի ստեղծումը ուշա-

գրավ մի երևույթ էր, որ ստիպում էր ոչ միայն մտահոգվել երաժշտական դաստիարակության գործի հանդեպ եղած անտարբերությամբ, այլև պահանջ էր ներկայացնում հայ երաժիշտներին՝ ընդհանրապես ավելի մոտ կանգնել ազգային երաժշտության զարգացման նոր խնդիրներին: Սակայն «լիգան» երկար չշարունակեց իր գոյությունը և արդեն 1911 թվականին նա փաստորեն դադարեց գործելուց: Հիշենք, որ նրա ոգեշնչողը՝ Ռոմանոս Մելիքյանը 1910 թվականի դեկտեմբերին մեկնեց Պետերբուրգ և 1911 թվականի հունվարի սկզբին դարձավ կոնսերվատորիայի ուսանող: Իսկ «լիգայի» «առաջին ջութակի» բացակայությունը, անտարակույս, ազդեց նրա հետագա աշխատանքների վրա և «լիգան» կամաց-կամաց կորցրեց իր նախկին նշանակությունն ու ինքնաբերաբար կազմալուծվեց:

Երաժշտական ընկերության կազմակերպումը դարձավ անհետաձգելի և միանգամայն հասունացած հարց: Անհրաժեշտ էր ունենալ Թիֆլիսի հայ երաժշտական կյանքը գլխավորող, նրան ուղղություն տվող մի կազմակերպություն, որի մեջ լայնորեն ներգրավվեին թե ստեղծագործող, և թե կատարողական ուժերը: Եվ ահա, նախաձեռնողների մի խումբ Սպիրիդոն Մելիքյանի գլխավորությամբ զբաղվում է հայոց երաժշտական ընկերության հիմնադրման գործով, մշակում նրա կանոնադրության նախագիծը, որը և հաստատվում է 1912 թվականի հոկտեմբերի 30-ին*: Ընկերության ընդունած կանոնադրությունը երաժշտական-հասարակական լայն գործունեության շրջանակներ էր նախատեսում: Դրանում մենք համոզվում ենք՝ ծանոթանալով կանոնադրության առաջին բաժնին, ուր վերնագրված է՝ «Ընկերության նպատակն ու իրավունքները»:

«Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության նպատակն է,— ասված է այնտեղ,— երաժշտական կրթություն տարածել, աջակցել հայ երաժշտության զարգացմանը և խրախուսել հայ կոմպոզիտորներին, կատարողներին, դասատուներին և

---

* Սպ. Մելիքյանից բացի նախաձեռնող խմբի մեջ են եղել Մ. Սամվելյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Մ. Միրզոյանը, Մ. Վարդիկյանը և Գ. Երիցյանը:

ընդհանրապես երաժշտության մեջ ընդունակ հայերին»։ Այնուհետև կանոնադրության մեջ թվարկվում են ընկերության կարևոր անելիքները, տևական ու լուրջ աշխատանք պահանջող բազմաթիվ միջոցառումներ՝ հիմնադրել երաժշտական դասարաններ, կազմակերպել երգչախումբ և սիմֆոնիկ նվագախումբ, անցկացնել համերգներ, երաժշտական հավաքույթներ ու հրապարակային դասախոսություններ, հրատարակել հայ երաժշտությանը վերաբերող աշխատություններ, դասագրքեր և նոտային գրականություն, ղրաղվել հայ ժողովրդական երգերի հավաքմամբ ու ձայնագրմամբ, անցկացնել երաժշտական ստեղծագործությունների մրցանակաբաշխություն և այլն*։

Ընկերության նախաձեռնողներն աշխատել սկսեցին՝ իրենց վրա վերցրած հասարակական պարտքի գիտակցությամբ, հավատալով, որ սկսված գործը երաժշտական հասարակության համակրանքին կարժանանա։ Մելիքյանը ընկերության առաջին իսկ գործնական քայլերի ոգեշնչողն էր։ Այդ մասին է պատմում կոմպոզիտոր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը իր հուշերում։ Նա նշում է, որ Սպիրիդոն Մելիքյանը, հանդիսանալով ընկերության ամենաեռանդուն գործիչը, առանձնապես մեծ ջանքեր էր գործադրում ընկերության աշխատանքում լայնորեն ներգրավելու ոչ միայն ստեղծագործական, այլև կատարողական ուժերին։

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտները դառնում էին ընկերության ամուր հենարանը։ Նրանց թվում էին դաշնակահար Հովսեփ Տեր-Դավթյանը, դաշնակահարուհիներ Մարիա Տեր-Մարտիրոսյան-Տիգրանյանը, Թամարա Տեր-Ստեփանյանը, երգչուհիներ Յուլիա Սպենդիարյանը, Վերգինե Արծրունին,

---

* Կոմպոզիտոր Միքայել Միրզոյանը իր մի հոդվածում (տպված 1934 թ., «Խորհրդային արվեստ» ամսագրի № 10-ում) գրել է, որ «Երաժշտական լիգան» ընդարձակելով իր գործունեության սահմանները, 1912 թվականին ձևավորվեց և դարձավ «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերություն»։ Մինչդեռ հայտնի է, որ «Լիգան» 1910 թվականի վերջերից ոչ թե ընդարձակվել, այլ սկսել է հետզհետե կծկել իր աշխատանքը, և ի վերջո, քայքայվել է։ Ուստի հիմք չկա ասելու, որ «Լիգան» վերածվեց «ընկերության»։ Այլ բան է, որ «Լիգայի» անդամներից Մ. Միրզոյանը հանդիսացել է երաժշտական ընկերության առաջին նախաձեռնողներից մեկը։

Ռոզա Սողոմոնյանը, Լյուսյա Սևումյանը, երգիչներ Տիգրան Նալբանդյանը, Բեզլար Ամիրջանյանը, Մակար Վարդիկյանը, կոմպոզիտորներից՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը, Գրիգոր Սյունին, Սարգիս Բարխուդարյանը, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը, Արմեն Տիգրանյանը, Միքայել Միրզոյանը։

Ընկերությունը համերգներ ու դասախոսություն էր կազմակերպում, մտահոգվում և ղեկավարում երաժշտական կյանքի ամենատարբեր հարցերով*։

Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության աշխատանքները փաստորեն սկսվեցին 1913 թվականի հունվարից։ Նրա վարչության կազմում էին՝ Յուլիա Սպենդիարյանը (նախագահ), Սպիրիդոն Մելիքյանը (փոխ-նախագահ), Նունե Դոլուխանյանը, Հակոբ Հովհաննիսյանը, Միքայել Միրզոյանը և Մակար Վարդիկյանը։ Իր առաջին նիստերում վարչությունը քննարկում է կազմակերպչական բնույթի հարցեր, որ գլխավորապես վերաբերում էին համերգների, երաժշտական երեկոների նախապատրաստմանն ու անցկացմանը։ Դեռևս 1913 թվականի փետրվարի 2-ին Ընկերության վարչությունը որոշում է «բանակցությունների մեջ մտնել հայ հայտնի կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հետ և հրավիրել նրան Թիֆլիս՝ մոտ ապագայում»**։

Այնուհետև հաջորդ նիստերից մեկում դրվում է երաժշտական էքսպեդիցիայի հարցը։ Վարչությունը հակվում է այն կարծիքին, որ ժողովրդական երգերի հավաքումը նպատակահարմար է սկսել Սուրմալուի գավառում։ Այդ կապակցությամբ անհրաժեշտ էր ձեռք բերել ձայնագիր ապարատ՝ ֆոնոգրաֆ, որի համար և միջոցներ են ձեռնարկվում։

1913 թվականի ընթացքում ընկերության կարևոր միջոցառումներից մեկը ռոմանսների և մանկական երգերի ստեղծման համար հայտարարված մրցանակաբաշխությունն էր։ Վարչությունը հաստատել էր ժյուրիի կազմը, որի մեջ էին մտնում Սպ. Մելիքյանը, Հ. Տեր-Դավթյանը, վրացի նշանա-

---

* Տես Ա. Տեր-Ղևոնդյանի հուշերը Սպ. Մելիքյանի մասին (անտիպ)։

** Տես ընկերության վարչության արձանագրությունները (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։

վոր կոմպոզիտոր Զ. Պալիաշվիլին և պրոֆ. Ի. Այսբերգը։ Մի շարք հեղինակների ներկայացրած գործերից ժյուրիի հավանությանն արժանացան «Անհայտի» մանկական երգարանը և «X»-ի «Կոչ» ռոմանսը, որոնց հեղինակը, ինչպես պարզվեց ավելի ուշ՝ կոմպոզիտոր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանն էր։

Թիֆլիսի հայ մամուլը սկսում է արձագանքել երաժշտական ընկերության նախաձեռնություններին։ Կոմիտասը, որ հետևում էր իր աշակերտի՝ Սպիրիդոն Մելիքյանի գործունեությանը, 1913 թվականի հունիսի 9-ին Կ. Պոլսից գրում է. «Ձրագրերի մեջ կարդացել էի հիմնած երաժշտական միության մասին և իսկույն գուշակեցի, որ դուն ես շարժել քաղաքիդ երաժշտական ճահիճները. ավելի ուրախացա, որ ապագան ապահովելու համար հրաժարվել ես նախագահութենեն, վի գորաերը պիտի գրգռվեն քո դեմ. ապրե՛ս պապիկս, Սպիրիդոն ջան»*։

Եվ իրոք, ընկերությունը կարողացավ զգալիորեն թարմացնել Թիֆլիսի հայերի երաժշտական մթնոլորտը**։ Նրա կազմակերպած համերգներից մենք կնշենք մի քանիսը միայն։ Հիշենք, օրինակ, 1913 թվականի դեկտեմբերի 18-ին կայացած համերգը՝ ճոխ ծրագրով։ Նրա մասնակիցների թիվը մեծ էր՝ Ներսիսյան դպրոցի ու Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության որբանոցի միացյալ երկսեռ խումբը՝ բաղկացած 110 հոգուց և սիմֆոնիկ նվագախումբը (դիրիժոր Պրեսման)։ Համերգում առաջին անգամ կատարվում է երգեցիկ խմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար Սպ. Մելիքյանի գրած «Ախթամար» պոեմը՝ հեղինակի ղեկավարությամբ։ Կատարվում են նաև Մ. Իպոլիտով-Իվանովի «Կովկասյան էսքիզները», Ա. Սպենդիարյանի «Ղրիմի էսքիզները» և «Այ վարդ» ռոմանսը

---

* Տես Կոմիտասի նամակը՝ ուղղված Սպ. Մելիքյանին (Սպ. Մելիքյանի արխիվ).

** Մենք այստեղ մանրամասն ենք խոսում Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության մասին, որովհետև նրա հետ անմիջականորեն կապված է եղել Սպիրիդոն Մելիքյանի գործունեությունը։ Մյուս կողմից, նկատի ունենք նաև, որ մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ մինչև այժմ քիչ է լուսաբանվել անցյալի հայ կուլտուրական խոշոր կենտրոններից մեկի՝ Թիֆլիսի երաժշտական կյանքը։

(մենեջրիչ Տ. Նալբանդյան), Գ. Ղորղանյանի ռապսոդիան, երգեր Տ. Չուխաջյանի «Լեբլեբիջի» կոմիկական օպերայից (մենեջրչուհի Ե. Աֆրիկյան) և վերջապես, ժողովրդական թեմաներով գրված խմբերգեր:

Մամուլը այս համերգի և մանավանդ «Ախթամարի» մասին գովեստով է խոսել: Ժամանակակիցներն իրենց հուշերում նշում են համերգի արտակարգ հաջողությունը և լսարանի ցույց տված սրտագին ընդունելությունը:

Հիշարժան է նաև 1914 թվականի մայիսի 20-ի համերգը՝ թե իր ծրագրով և թե մասնակիցների կազմով: Այստեղ ելույթ է ունենում Ս. Բարխուդարյանը, կատարելով իր դաշնամուրային էսքիզները և № 3 «Արևելյան պարը»: Արմեն Տիգրանյանը երգում է Կոմիտասի «Անտունին», ապա նաև ղեկավարում երգեցիկ խումբը (խմբերգ «Անուշ» օպերայից): Հ. Տեր-Դավթյանը հանդես է գալիս Գ. Ղորղանյանի «Արաբեսկների» և Բարխուդարյանի № 1 «Արևելյան պարի» կատարումով: Դերենիկ Դեմիրճյանը ջութակի վրա նվագում է «Ժողովրդական պար»: Համերգի ծրագրումն էին նաև Կոմիտասի խմբերգերը և «Մոկաց Միրզան» (խումբը ղեկավարում և մեներգում էր Սպ. Մելիքյանը), Գր. Սչունու «Քայլերգը»՝ երգեցիկ խմբի համար (Մ. Միրզոյանի խմբավարությամբ):

Հաջորդ տարվա՝ 1915 թվականի մայիսի 10-ին համերգը նվիրվում է հայ գաղթականների օգնության ֆոնդին: Նրան մասնակցում են, բացի խմբից, մեներգիչներ Տ. Նալբանդյանը, Մ. Աղայանը, արտիստ Վահրամ Փափազյանը: Համերգում կատարվում են Ռ. Մելիքյանի «Հին երգ» բալլադը (Տ. Նալբանդյան), «Անջատումը», «Սուրիկի վիշտը» (Մ. Աղայան), Վարուժանի և Տերյանի բանաստեղծությունները (Վ. Փափազյան): Ծրագրի խմբերգային ստեղծագործություններից էին Կոմիտասի «Լո-լոն»-ն, Մ. Եկմալյանի «Ձկյթունցիները», Սպ. Մելիքյանի «Լուռ կաց»-ը և «Ամպել ա»-ն (խումբը ղեկավարում է Սպ. Մելիքյանը):

Համերգների կազմակերպումից զատ, երաժշտական ընկերությանը մտահոգել է հայ ժողովրդական երաժշտության հավաքման և ձայնագրման հարցը: 1914 թվականի մայիսին ընկերության վարչությանը վերջապես հաջողվում է ձեռք բե-

րել ձայնագրող ապարատ։ Մայիսի 30-ին մանրամասնորեն քննարկվում են Շիրակ ուղարկվելիք էքսպեդիցիայի խնդիրները և վարչությունը գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Երգերը հավաքել ազգագրական տեսակետից իրրև հում նյութ, ներառյալ նաև արդեն ժողովրդականացած, հայտնի երգերը և աշուղական ստեղծագործությունները՝ առանց ընտրություն կատարելու»*։

Հունիսի 23-ին վարչության նիստում Սպ. Մելիքյանը ցուցադրում է ֆոնոգրաֆով իր ձայնագրած մի քանի երգերը։ Վարչությունը հաջողություն է մաղթում էքսպեդիցիայի անդամներին՝ Սպ. Մելիքյանին և Ա. Տեր-Ղևոնդյանին, որոնք հաջորդ օրն արդեն մեկնում են Ալեքսանդրապոլ։ Նրանք շրջում են Շիրակի գյուղերը, որի առնում մոտ 170 ժողովրդական երգ ու եղանակներ**։ Սպ. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանը այդ էքսպեդիցիայի ընթացքում եղել են 14 գյուղում (Մահմուդջուղ, Ուղունքիլիսա, Թոմարտաշ, Արթիկ, Բայանդուր, Ղափլի, Սվանվերդի, Ղազարապատ, Ղըլչախչախ, Բաշ-Շորագյալ, Ղփչաղ, Բաշգյուղ, Հոռոմ, Աղին)։

Շատ դժվարություններ կրելով, ժողովրդական-երգային հարստությունների այդ իսկական հետախույզները արժեքավոր նյութ հավաքեցին, սերունդների համար պահպանելով մեր նոտաժշտական ֆոլկլորի բազմաթիվ գեղեցիկ նմուշները։ Շիրակի էքսպեդիցիան՝ կազմակերպված առաջին համաշխարհայն պատերազմի նախօրյակին, մի հիանալի ձեռնարկում էր, որի շնորհիվ կորստից փրկվեցին գյուղական երաժշտական

---

* Տես ընկերության վարչության 1914 թ. մայիսի 30-ի արձանագրությունը (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։

** Մ. Աղայանը 1955 թվականին Մուղիղի հրատարակությամբ լույս տեսած «Музыкальная культура союзных республик. Армянская ССР» իր բրոշյուրում գրել է, որ «Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին Սպ. Մելիքյանը Ա. Տեր-Ղևոնդյանի հետ միասին գրի է առնում մոտ 600 ժողովրդական երգ»։ Այստեղ հեղինակը, իհարկե, նկատի ունի Շիրակի էքսպեդիցիան, որը, սակայն, գործել է մինչև պատերազմը։ Բացի այդ, Աղայանը ճիշտ չի նշում հավաքված ժողովրդական երգերի քանակը։ Ինչպես ասացինք, ֆոնոգրաֆով ձայնագրված է եղել 170 երգ, որից Մելիքյանը նոտագրել է 164-ը, իսկ հրատարակել 152 երգ (անօգտագործելի են մնացել մի քանի երգ՝ վալիկները փչանալու պատճառով)։

կենցաղում այն ժամանակ տարածված մեր ինքնատիպ երգերն ու պարերը։ Դրանց հավաքումն ու գրառումը հետագայում այլևս անհնարին էր դառնալու, քանի որ ավերիչ պատերազմի, սովի ու կոտորածների հետևանքով անճանաչելիորեն փոխվեց հայ գյուղի կյանքը, նրա նիստ ու կացը։

Էքսպեդիցիան իր աշխատանքն ավարտելու վրա էր, երբ սկսվեց պատերազմը։ Սպ. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանն օգոստոսի սկզբին վերադառնում են Թիֆլիս, իրենց հետ բերելով վալիկների վրա ձայնագրված նյութը։ 1914 թվականի սեպտեմբերի 16-ին Մելիքյանը երաժշտական ընկերության վարչությանը զեկուցում է էքսպեդիցիայի արդյունքների մասին, դրա հետ մեկտեղ ֆոնոգրաֆով ցուցադրում հետաքրքրական նմուշներ՝ Շիրակում ձայնագրված երգերից։ Ջերմորեն խրախուսելով էքսպեդիցիայի արդյունքները, վարչությունը գտնում է, որ հավաքված հարուստ նյութը պետք է նոտագրել և ապա՝ առանձին ժողովածուով հրատարակել։ Սպ. Մելիքյանը հետագայում զբաղվում է այդ գործով, տպագրության պատրաստում Շիրակի ժողովրդական երգերի ժողովածուն, նախօրոք այն ներկայացնելով իր արվեստակիցների քննությանը։

1916 թվականի մայիսին երաժշտական ընկերության վարչության հանձնարարությամբ կոմպոզիտորներ Արմեն Տիգրանյանը և Սարգիս Բարխուդարյանը հանգամանորեն ծանոթանում են ժողովածուին, հիմնականում հավանություն տալիս նրան։ Նոտագրված բոլոր 164 նմուշներից նրանք առանձնացնում են 16 երգ՝ վերծանումն էլ ավելի ճշգրտելու, վերանայելու նպատակով։ Այդ 16 երգերից ժողովածուի մեջ են մտնում միայն չորսը, այսպիսով ժողովածուի երգերի ընդհանուր թիվը դառնում է 152։ 1917 թվականին ընկերության ջանքերով ժողովածուն հրատարակվում է*։

---

* Մինչ այդ Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության նախաձեռնությամբ հրատարակվել է Սպ. Մելիքյանի աշխատությունը՝ «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա» (1914 թ.), ինչպես և Մ. Ձութքի «Երաժշտության պատմությունը»՝ Սպ. Մելիքյանի թարգմանությամբ, հայ երաժշտությանը նվիրված հավելվածով (1916 թ.)։

Շիրակի էքսպեդիցիայից հետո, 1915 թվականին, արդեն պատերազմի օրերին, Սպ. Մելիքյանը փորձում է հրավիրել հայ հասարակության և երաժշտական գործիչների ուշադրությունը՝ հայրենի ժողովրդական երգը կորստից փրկելու հույժ կարևորության վրա։ Իրեն խոր մտահոգություն պատճառող այդ խնդիրը նա արծարծել է «Կարևոր առաջարկ Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության վարչությանը» վերնագիրը կրող փաստաթղթում*, ուր գրված է. «Այն, ինչ որ ծրագրում էինք տասնյակ տարիների ընթացքում անելու, անողոք ճակատագրի հրամանով հենց այժմ, ամենակարճ ժամանակամիջոցում պիտի աշխատենք իրագործել»**։ Մելիքյանը հույս ուներ, որ ժողովրդական երաժշտության հավաքման գործում երաժշտական ընկերությանը նյութապես կաջակցեն որոշ կազմակերպություններ և նույնիսկ հայ «քարացած հարուստները»։ Սակայն Մելիքյանի առաջարկն այդպես էլ արձագանք չունեցավ։ Իսկ երաժշտական ընկերությունը, որ միջոցներ չուներ, անկարող գտնվեց պատերազմական ծանր օրերին նոր էքսպեդիցիա կազմակերպել։ Միայն մի եզակի քայլ, այնու ամենայնիվ արվեց այդ ուղղությամբ։ Խոսքը վերաբերում է Վանա ժողովրդական երգերը հավաքելու այն նախաձեռնությանը, որ հանդես բերեց Սպ. Մելիքյանի աշակերտ Գարեգին Գարդաշյանը։ 1916 թվականին Գարդաշյանը մեծ դժվարությամբ մեկնում է Վան՝ իր իմացած Վանա երգերն ստուգելու, լրացնելու և նոր երգեր գրի առնելու։ Վերադառնալուց անմիջապես հետո նա իր հավաքած նյութը Սպ. Մելիքյանին է ներկայացնում՝ ստուգելու համար։ «Նորից եմ խորին շնորհակալություն հայտնում Ձեզ, շատ երախտապարտ զգալով ինձ Ձեր առաջ, քանի որ Դուք չինեիք, ամեն ինչ կարող էր անհետ կորել և առանց Ձեզ ես այս աշխատանքին չէի ձեռնար-

---

* Սպ. Մելիքյանի ազգագրական ժողովածուի 1-ին հատորի (1949 թ.) առաջաբանում Մ. Աղայանը նշել է, որ այդ կոչով է սկսվում Շիրակի երգերի հավաքումը։ Մինչդեռ Շիրակի էքսպեդիցիան վերաբերում է 1914 թ. հունիսին, իսկ «Կարևոր առաջարկը»՝ 1915 թվականին։

** Տես Սպ. Մելիքյան, «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր», ազգագրական ժողովածու, 1-ին հատոր (1949 թ.), էջ 288։

կի»,— գրել է Գարդաշյանն իր ուսուցչին*։ Ինչպես հայտնի է, հետագայում Մելիքյանը Գարդաշյանի ձայնագրած երգերին միացնում է նաև իր հավաքածն ու ձայնագրածը, և 1927—28 թվականներին հրատարակում։

Վերը նշել ենք արդեն, որ Թիֆլիսի Հայոց երաժշտական ընկերությունը դեռևս 1913 թվականին բանակցություններ է սկսում հայ ականավոր կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հետ, նրան Թիֆլիս հրավիրելով՝ հեղինակային համերգների։ Կարևոր է նաև հիշատակել, որ մինչ այդ, ինչպես հաստատում է Ա. Տեր-Ղևոնդյանը՝ Սպենդիարյանը «հրճվալից մի նամակով ողջունում է նոր ընկերության կազմակերպումը»**։

Ալ. Սպենդիարյանի Թիֆլիս մեկնելը, սակայն, տարբեր պատճառներով ձգձգվում է։ Վերջապես 1916 թվականի մարտին նա Ղրիմից Թիֆլիս է ուղևորվում։ Երաժշտական ընկերությունը, Սպենդիարյանին հրավիրելով Թիֆլիս, ցանկանում էր նրան ավելի սերտորեն կապել հայ իրականության ու հայրենի երաժշտական արվեստի հետ, միաժամանակ և նպատակ ուներ օգնել կոմպոզիտորին՝ հայկական օպերա գրելու համար համապատասխան սյուժե գտնելու։

Թիֆլիսի երաժշտական հասարակությունը վաղուց էր ըսպասում Սպենդիարյանին՝ մի խոշոր արվեստագետի, որի երկերն արդեն լայն ճանաչում ունեին։

Թիֆլիսում նրան ցույց է տրվում արտակարգ ջերմ ու արտաքաց ընդունելություն։ Սպենդիարյանի մասին գրում են բոլոր թերթերը։ Հատկապես նրա համար կազմակերպվում են երաժշտական երեկոներ, հայ ժողովրդական և աշուղա-գուսանական երգերի ցուցադրումներ։ Եվ այդ ամբողջ գործը իր վրա է վերցնում Թիֆլիսի Հայոց երաժշտական ընկերությունը։ Դրանում ընկերությանը սիրով օգնում է նաև Հովհ. Թու-

* Տես Գ. Գարդաշյանի նամակը Սպ. Մելիքյանին, գրված 1927 թվականի մայիսի 10-ին (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։ Գարդաշյանն այստեղ միաժամանակ ափսոսանք է հայտնում, որ Մելիքյանը Վանա երգերի ժողովածուի առաջաբանում թույլ է տվել փաստական անճշտություն՝ Վանա երգերի հավաքման սկիզբը համարելով 1917—18 թվականները։

** Տես «Ժամանակակիցները Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուն, Հայպետհրատ, 1960, էջ 109։

մանյանը՝ հայ երաժիշտների լավագույն բարեկամներից մեկը, որ առհասարակ ամեն կերպ խրախուսում էր Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության գործիչներին։

Նշված երեկոների կազմակերպումը Սպենդիարյանին հնարավորություն է ընձեռում ավելի լայնորեն ծանոթանալու հայ ժողովրդական ու աշուղա-դուսանական երգին և դրա հետ մեկտեղ՝ անհրաժեշտ «հում նյութ» տալիս նրան՝ հետագա ստեղծագործական աշխատանքի համար։

1916 թվականի մարտի 27-ին տեղի է ունենում Ալ. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ համերգը, որի ընթացքում կատարվում են «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը, «Ղրիմի էսքիզները», «Կոնցերտային նախերգանքը», «Այ վարդը», «Բեդա-քարոզիչը», «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» և «Ա՛ռ Հայաստան» վոկալ ստեղծագործությունները։ Համերգը հարուցում է բազմամարդ լսարանի չտեսնված հիացմունքը։ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը իր հուշերում նշում է, որ հատկապես երկու նորույթները՝ «Ա՛ռ Հայաստանը» և «Այնտեղ, այնտեղ դեպ վեհ այն դաշտը»,— դահլիճում հայրենասիրական ցույց առաջացրին։

Հայ մեծ կոմպոզիտորի երաժշտությամբ, նրա ստեղծագործական վարպետությամբ սքանչացած, Սպիրիդոն Մելիքյանը մամուլում իր տպավորություններն է հաղորդում սիմֆոնիկ համերգի մասին։

«Համերգներ շատ եմ լսել,— գրում է նա,— բայց այս համերգն ուրիշ բան էր։ Արևելքն էր խոսում, խոսում էր առաջին անգամ և այնքան թովիչ, այնքան դյութիչ լեզվով... խոսում էր առաջին անգամ՝ մի բուռն ժողովրդի, խոշտանգված ու արյունլվա ազգի զավակի բերնով...

Ալ. Սպենդիարյանն առաջինն է, որ մի վիթխարի ծրագրով ասպարեզ է գալիս Արևելքի ցավերն ու տենչերը երգելու։ Փառք և պատիվ այն ժողովրդին, որ այդպիսի որդիներ է ծնում»*։

Թիֆլիսում Սպենդիարյանին հրավիրում են հայկական

---

* Տես Սպ. Մելիքյանի զրախոսականը՝ «Ալ. Սպենդիարյանի համերգը» վերնագրով. «Հորիզոն», 1916, № 72։

տարրական դպրոցները, ինչպես և Ներսիսյան հոգևոր դպրոցը։ Ամենուրեք նրան ծափերով ու ծաղիկներով են դիմավորում, ամենուրեք նա իրեն զգում է հարազատ ու մտերիմ միջավայրում։ Սպենդիարյանին հետաքրքրում էր ոչ միայն ժողովրդական երգը, այլև հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, ավելի ճիշտ՝ նրա այն նվաճումները, որոնց Սպենդիարյանը դեռ ծանոթ չէր։ Այդ առումով Ալեքսանդր Աֆանասևիչին առանձնապես հաճելի էր լսել Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի ծրագիրը, որի մեջ ներկայացված էին Կոմիտասի, Եկմալյանի և Սպ. Մելիքյանի ստեղծագործությունները։ Կոմպոզիտոր Մ. Մազմանյանը հետևյալն է պատմում Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի հետ Սպենդիարյանի հանդիպման մասին։

«Սպ. Մելիքյանը Սպենդիարյանին հրավիրեց Ներսիսյան դպրոց, որպեսզի նրան ցուցադրի մեր նոր պատրաստած ծրագիրը։ Ալ. Սպենդիարյանի այցելությունը մի մեծ իրադարձություն էր մեր դպրոցի համար։ Մենք երկար ժամանակ պատրաստվում էինք, փորձում էինք ամեն օր, սովորում նոր երգեր, մի խոսքով աշխատում մեր թանկագին հյուրին արժանավայել դիմավորել։

Եկավ Սպենդիարյանը Սպ. Մելիքյանի ուղեկցությամբ։ Մենք բոլորս ոտքի կանգնեցինք և սկսեցինք ծափահարել։ Երգեցիկ խումբը Մելիքյանի ղեկավարությամբ երգեց Կոմիտասի և Սպ. Մելիքյանի երգերը, այնուհետև Ալեքսանդր Աֆանասևիչի ցանկությամբ մենք հատվածներ կատարեցինք նաև Եկմալյանի քառաձայն պատարագից։ Ալեքսանդր Աֆանասևիչը լավ տպավորություն էր ստացել խմբի կատարումից, իսկ հայ հեղինակների, մանավանդ Կոմիտասի խմբերգերը նրան ուղղակի հիացրել էին։

Սպ. Մելիքյանը շնորհակալություն հայտնեց մեծ արվեստագետին՝ մեզ այցելելու, ուշադիր ունկնդրելու համար և խնդրեց վերջում լսել մի երգ ևս. Սպենդիարյանը հաճույքով համաձայնեց և մենք կատարեցինք Սպենդիարյանի «Разудалые бойцы» խմբերգը, որը սովորել էինք հատկապես Ալեքսանդր Աֆանասևիչի գալու առթիվ։ Առնական այդ երգը մեզ դուր էր եկել և մեծ ոգևորությամբ էինք կատարում։ Ալեք-

սանդր Աֆանասևիչը երգեցիկ խմբի ծափերի տարափի տակ դրկախառնվեց մեր սիրելի ուսուցչի հետ»:

Այդ օրերին Սպենդիարյանն ընտրում է իր ապագա օպերայի համար «Թմկաբերդի առումը» պոեմի սյուժեն և պայմանավորվում Հ. Թումանյանի հետ՝ իր հաջորդ անգամվա այցելության ժամանակ վերջնականապես ճշտել օպերայի սցենարիումը (լիբրետոն), իսկ մինչ այդ Սպենդիարյանը պիտի ուսումնասիրեր Թիֆլիսում իր հավաքած հարուստ նյութը:

*Հաջորդ անգամ՝ 1916 թվականի դեկտեմբերին Թիֆլիս գալով, Սպենդիարյանը շարունակում է իր հանդիպումները հայ ժողովրդական ու պրոֆեսիոնալ երաժիշտների, երգիչների հետ, գրի է առնում ժողովրդական երգեր ու եղանակներ: Դրանում նրան օգնում են Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության անդամները՝ Սպ. Մելիքյանը, Հ. Տեր-Դավթյանը, Միք. Միրզոյանը և ուրիշներ: Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս անգամ հայ կոմպոզիտորները Սպենդիարյանին հանձնում են իրենց տրամադրության տակ ունեցած ազգագրական մի շարք գրառումներ**:*

Ալ. Սպենդիարյանը հատկապես հրավիրվում է Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության վարչության նիստին (1916 թ. դեկտեմբերի 5), ուր ներկա դտնվողները մեծարում են Ալեքսանդր Աֆանասևիչին ու բարեկամական զրույց սկսում նրա հետ: Մեծ կոմպոզիտորը պատմում է իր ստեղծագործական մտադրությունների մասին:

Հետագայում Ալեքսանդր Աֆանասևիչը հաճախ է հիշել Թիֆլիսում անցկացրած այդ օրերը: Այսպիսով, Սպենդիարյանն ամրացրեց իր կապերը հարազատ միջավայրի և հայ ժողովրդական երաժշտության հետ, իսկ դրանում, ինչպես տեսանք, իր որոշակի դերը խաղաց Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունը:

---

* *Տես Մարտին Մազմանյանի հուշերը Սպ. Մելիքյանի մասին (անտիպ):*

** *Սաթենիկ Մելիքյանի վկայությամբ Սպենդիարյանն այդ օրերին այցելել է Սպ. Մելիքյանի տունը և ընդունվել որպես պատվավոր հյուր: Այստեղ Մելիքյանը Սպենդիարյանին ցույց է տվել իր ձայնագրած ժողովրդական երգերը:*

Իմպերիալիստական պատերազմը չկասեցրեց երաժշտական ընկերության գործունեությունը։ Ընկերությանը վիճակվեց գործել քաղաքական լարված անցուդարձի պայմաններում, երբ աշխատավոր ժողովրդի դրությունը անընդհատ վատթարանում էր։ Պատերազմի բերած մեծ արհավիրքները, անթիվ դժբախտությունները և այնուհետև՝ Վրաստանում մենշևիկների տիրապետության մղձավանջային ու զարհուրելի օրերը ժողովրդին հասցրին անչափ ծանր կացության։ Բայց հայ երաժիշտները ամենադժվարին պայմաններում էլ կարողացան պահպանել իրենց ընկերությունը։ 1917 թվականի հոկտեմբերից երաժշտական ընկերության ղեկավարությունը թարմանում է նոր ուժերով։ Սպիրիդոն Մելիքյանը դառնում է հայոց երաժշտական ընկերության վարչության նախագահը (1914 թվականի մարտից վարչության նախագահն էր դաշնակահար Հ. Տեր-Դավթյանը)։ Ընկերության վարչության կազմում 1917 թվականից ընդգրկվում են, բացի Սպ. Մելիքյանից, Ա. Տիգրանյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ս. Բարխուդարյանը, Ա. Մանուկյանը, Ս. Մալինյանը, Հ. Ալպատյանը։

Մելիքյանի նախաձեռնությամբ 1917 թվականի հոկտեմբերից սկսում է գործել երաժշտական դպրոցը (կամ ինչպես այն ժամանակ էին անվանում՝ երաժշտական ճեմարանը)։ Մինչ այդ, ընկերության ներսում քննարկվում է դպրոցի հիմնադրման հնարավորությունների հարցը, ճշտվում են աշակերտության ընդունելության պայմանները, հրավիրվում են ձեռնհաս դասատուներ։ Սկզբում դպրոցն ունենում է երկու դասարան՝ տեսական և դաշնամուրային։ Շուտով բացվում է նաև ջութակի դասարանը։ Դպրոցի ղեկավարությունը հանձնվում է կոմպոզիտոր Ս. Բարխուդարյանին։ Թե որքան է լայնանում այդ գործը հաչորդ ուսումնական տարում, դա երևում է Սպիրիդոն Մելիքյանի ձեռքով գրված մի հայտարարությունից, որ բերում ենք այստեղ.

«Հայկական երաժշտական ճեմարանը վերսկսում է իր պարապմունքները ս. թ. սեպտեմբերի 20-ից. բացված են հետևյալ դասարանները.— դաշնամուրի, ջութակի, երգեցողության, թեորիայի։ Ճեմարանի սանների համար կլինեն նաև պարտադիր էլեմենտար թեորիայի, սոլֆեջիոյի և խմբական

երգեցողության դասընթացներ։ Հրավիրված են հետևյալ դասատուները՝ օր. Ո. Բաբասյան, կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, ազատ դեղարվեստագետ տ. Ծատուրյան, տ. Ն. Քուշնարյան, տ. Յու. Սպենդիարյան, օր. Ե. Տեր-Ղուկասյան, պետական թատրոնների երգիչ Բ. Ամիրջան, երաժշտագետ Սպ. Մելիքյան, երաժշտագետ Գր. Միրզոյան և ազատ դեղարվեստագետ Ա. Տեր-Ղևոնդյան»*։

Նախասովետական շրջանում դա առաջին երաժշտական դպրոցն է եղել հայ իրականության մեջ։ Չմոռանանք, որ երաժշտական ընկերությունը միայն իր սեփական միջոցներով էր հոգում դպրոցի ծախքերը, ընդ որում ուսման վարձից ազատվում էին շնորհալի այն երեխաները, որոնք անապահով ընտանիքներից էին։

Նույն 1917 թվականին է հիմնադրվում նաև Թիֆլիսի հայոց խմբերգային ընկերությունը, որի նախաձեռնողն ու դեկավարը դարձյալ Սպիրիդոն Մելիքյանն էր։ Այդ ընկերությունը բաղկացած էր «պասսիվ» և «ակտիվ» անդամներից։ Պասսիվները անմիջականորեն չէին մասնակցում երգչախմբին, իսկ ակտիվները խմբում երգողներն էին։ Կազմակերպված խառն երգչախումբը սկզբում սիստեմատիկ պարապմունքներ է ունենում։ Բայց 1918 թվականի առաջին ամիսներին, երբ Թիֆլիսում շատ լսված իրադրություն էր ստեղծվել, խմբում երգող ազամարդկանց թիվը խիստ նվազում է (բազմաթիվ երգիչներ ռազմաճակատ են ուղարկվում) և խմբերգային ընկերությունն ստիպված է լինում խումբը կազմել միայն կանացի ձայներից։

Խմբերգային ընկերության 1918 թվականի ընդհանուր ժողովի արձանագրության մեջ ի միջի այլոց ասված է, որ մի որոշ ժամանակ «Թիֆլիսում այնպիսի դրություն տիրեց, որ դեղարվեստով զբաղվելը դարձավ անկարելի»։ Այստեղ խոսքը վերաբերում է փետրվար-ապրիլ ամիսներին, երբ մենշևիկյան տեռորն առանձնապես սանձազերծված էր։ Չնայած տեռորին ու մասսայական ձերբակալություններին, բոլշևիկները վրաստանում ռևոլյուցիոն խոշոր ցույցեր են կազմակերպում՝

* Սույնը պահվում է Սպ. Մելիքյանի արխիվում։

«Ամբողջ իշխանությունը Սովետներին», «Կապ հաստատել Սովետական Ռուսաստանի հետ» մարտական լոզունգներով։

Թեև երաժշտական ասպարեզում ամլության մի շրջան էր սկսվել, Թիֆլիսի հայոց խմբերգային ընկերությանը, այնուամենայնիվ, հաջողվում է 1918 թվականի սեպտեմբերից համալրել ու վերականգնել իր խառն երգչախումբը, որը նոյեմբերի 2-ին հանդես է գալիս մեծ համերգով։ Վերջինիս նվիրված ռեցենզիաներից մեկում նշվում է, որ երկսեռ երգչախումբը՝ բաղկացած 84 հոգուց, «օրինակելի երգեց Կոմիտասի, Եկմալյանի, Սպ. Մելիքյանի և Տեր-Ղևոնդյանի ժողովրդական հարպատ շեշտով գրած ներդաշնակություններըը»*։

Սպիրիդոն Մելիքյանի այս հիանալի նախաձեռնությունը, դժվարին պայմաններում կատարած նրա ժրաջան աշխատանքի կարևորությունը այսպես գնահատեց «Մշակը».— «Մելիքյանի հմուտ և լսատ ամենայնի մատածված, անվրեպ ու փորձառու ձեռքի տակ ձևավորված այս համերգը կարծես բացում է նախադուռը դեպի հայկական սեփական աշխարհը՝ ժողովրդական իսկական ու բնական ստեղծագործությունը»**։

Խմբերգային ընկերության երգչախումբը հետագայում նույնպես շարունակում է ելույթներ ունենալ։ Ավելի ուշ՝ 1920 թվականին, «Աշխատավոր» թերթը, անդրադառնալով ընկերության աշխատանքներին, գրում է, որ իր եռամյա գոյության ընթացքում «նրան հաջողվել է կազմակերպել մի շարք համերգներ ու դասախոսություններ, հետաքրքրություն ստեղծելով հասարակության մեջ դեպի հայ երաժշտությունը»***։

Մենք ուզում ենք նշել այդ համերգներից ամենահիշարժաններըը, որոնցից մեկը տեղի է ունեցել 1919 թվականի մայիսի 29-ին, իսկ մյուսը՝ 1920 թվականի մայիսի 28-ին։ Նշված համերգները նախապատրաստվել են Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության և խմբերգային ընկերության հատուկ ջանքերով։

1919 թվականի մայիսի 29-ի համերգն ամբողջովին նը-

---

* Տես «Հորիզոն», 1918, № 230։

** Տես «Մշակ», 1918 թ., № 228։

*** Տես «Աշխատավոր», 1920 թ. 1 հունիսի (№ 45)։

վիրված էր Կոմիտասի ստեղծագործություններին: Համերգին մասնակցել են խմբերգային ընկերության երկսեռ երգչախումբը՝ Սպ. Մելիքյանի ղեկավարությամբ և մենակատարներ Ս. Տեր-Աբրահամյանը, Գ. Էլբակյանը, Վ. Տեր-Առաքելյանը, Ե. Կագարյանը: Կոմիտասյան երաժշտության այդ երեկոյին հանդես է գալիս նաև պրոֆ. Ռ. Հարոմանը՝ որպես նվագակցող և դասախոս: Իր ներածական բանախոսության մեջ Հարոմանը խորին ակնածանք է արտահայտում հայ մեծ կոմպոզիտորի նկատմամբ, նրա երկերը գնահատելով որպես հայկական արվեստի չափազանց ինքնատիպ ու խոշոր արժեքներ: Մինչ այդ, մամուլում տպագրվել էր Հարոմանի հանգամանալից և վերին անտիճանի ջերմ հոդվածը Կոմիտասի մասին: Այստեղ նա հատկապես կանգ էր առել կոմիտասյան նուրբ մշակումների վրա, նշելով, որ դրանք «իրենց վրա անկասկածելի հանճարեղության դրոշմ ունեն»*:

Կոմիտասի երգերի ու խմբերգերի կատարումը հսկայական տպավորություն է թողնում հանդիսականների վրա: Գ. Էլբակյանի վկայությամբ, այդ համերգում «Կոմիտասյան երաժշտությունն անչափ հուզել ու ներշնչել էր լսարանի բոլոր ունկնդիրներին»:

Խմբերգային ընկերության երգչախմբի մյուս համերգում (1920 թվականի մայիսի 28-ին) կատարվում է Սպ. Մելիքյանի «Ախթամար» պոեմը, այս անգամ՝ դաշնամուրային նվագակցությամբ: Ծրագրում ընդգրկված էին նաև Կոմիտասի և Ռոմանոս Մելիքյանի երգերը՝ Լ. Խաչատրյանի, Գ. Էլբակյանի և Ա. Բաբալյանի կատարմամբ: Ի դեպ, Բաբալյանի հետ, որպես նվագակցող համերգում ելույթ է ունենում Ռ. Մելիքյանը:

Պատահական չէ, որ մեր նշած երկու համերգներն էլ անմոռանալի են մնացել ժամանակակիցների հիշողության մեջ:

Եվ այսպես, նույնիսկ այդ դաժան տարիներին, մռայլ իրականության պայմաններում, շարունակում էր հնչել մեր հարազատ երգը՝ լի նվիրական խոհերով ու երազանքներով, լավ ապագայի նկատմամբ անխորտակելի հավատով:

---

* Տես Հարոմանի հոդվածը «Закавказское слово» թերթում՝ 1919 թ. 28 փետրվարի և 1 մարտի:

Բայց մռայլ ու դաժան տարիներն անդառնալիորեն անցան։ Անդրկովկասի ժողովուրդները սկսեցին ընթանալ Մեծ Հոկտեմբերի փրկարար ուղիով։ Սովետական կարգերը հաղթանակեցին սկզբում՝ Ադրբեջանում (1920 թվականի ապրիլ), ապա՝ Հայաստանում (1920 թվականի նոյեմբեր) և այնուհետև՝ Վրաստանում (1921 թվականի փետրվար)։ Իսկական վերածննդի սկիզբ էր դա անդրկովկասյան ժողովուրդների համար։

Ազատագրված հայ ժողովուրդը, Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարությամբ նվիրվեց իր նոր կյանքի կառուցմանը։ Հիշենք, որ ավերիչ պատերազմի և դաշնակիների անփառունակ տիրապետության տարիներին Հայաստանում ծայրահեղ քայքայման էր հասել ժողովրդական տնտեսությունը։ Միայն 1918—20 թվականներին սովից ու տարափոխիկ հիվանդություններից կոտորվեցին մոտ 300 հազար մարդ։ Սովետական իշխանությունը եկավ ընդմիշտ վերջ դնելու ժողովրդի տառապանքին, նրա ծանր կացությանը։ Եվ նա մեծ ծրագրեր ու անչափ շատ հոգսեր ուներ։ Պետք էր բուժել ժողովրդի անհամար վերքերը, հոգալ նրա ամենասուր կարիքները։

Այդ օրերին Հայաստան էին մեկնում հայ կուլտուրայի մի շարք գործիչներ՝ իրենց ուժերը տրամադրելու երիտասարդ ռեսպուբլիկային։ Նրանց մեջ առաջիններից մեկն էր Սպիրիդոն Մելիքյանը։ 1921 թվականի օգոստոսին ընտանիքի հետ նա Հայաստան է տեղափոխվում*, հաստատվելով իր ծննդավայրում՝ Էջմիածնում։

Ճանաչված երաժշտին համակրանքով և ուշադրությամբ են շրջապատում հայրենակիցները։ Մելիքյանն սկսում է դասավանդել Էջմիածնի երկրորդ աստիճանի դպրոցում, կազմակերպում է երգեցիկ խումբ և շատ շուտով համերգներ է

---

* Մինչ այդ Սպիրիդոն Մելիքյանը Սովետական Վրաստանի մայրաքաղաքում տալիս է իր հրաժեշտի համերգը։ Նրա նախապատրաստմանն ակտիվ մասնակցություն է ունենում հայ երաժշտության աշխատավորների նորաստեղծ միությունը, որի մեջ ներգրավվել էին Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության և խմբերգային ընկերության լավագույն ուժերը։

տալիս: Նրա խմբի առաջին ելույթը տեղի է ունենում 1922 թվականի մարտի 25-ին, Վահարանի դահլիճում: Էջմիածնի՝ վաղուց արդեն համերգների ծարավ հասարակության համար դա մեծ ուրախություն էր: Համերգում կատարվում են Կոմիտասի, Եկմալյանի, Սպ. Մելիքյանի խմբերգերն ու մեներգերը:

1922 թվականի փետրվարին Լուսժողկոմատի քաղլուսվարի երաժշտական ենթաբաժնի վարիչ Մ. Աղայանը Սպ. Մելիքյանին ուղղած իր գրության մեջ խնդրում է արտագրել և ուղարկել խմբերգային պարտիտուրաներ (այդ թվում Կոմիտասի «Լո-լո»-ն, «Հոլ արա եղո»-ն, «Գարուն ա», «Շողեր ջան», Սպ. Մելիքյանի «Թխկոնդա»-ն և այլն): Մելիքյանը հաճույքով ընդառաջում է՝ շատ արտագրում և երևան է ուղարկում անհրաժեշտ նոտաները, Մ. Աղայանին հասցեագրված իր երկտողում հետևյալն ավելացնելով. «...խնդրում եմ, այնուամենայնիվ, չքաշվեք ինձ նոր հանձնարարություններ անելուց. ես ուրախությամբ ձրիաբար կկատարեմ՝ հենց դրա համար էլ Թիֆլիսից տեղափոխվել եմ Հայաստան»*: Այս տողերը մի ավելորդ անգամ ցույց են տալիս, թե Սպ. Մելիքյանը որքան նվիրված է եղել հասարակական գործին, մեր երիտասարդ ռեսպուբլիկայի նորաբողբոջ արվեստի շահերին:

Սպ. Մելիքյանի երգչախումբը տեղում կազմակերպված համերգներից բացի լինում է մերձակա շրջաններում (Աշտարակ, Ապարան), իր ելույթներով իսկական բավականություն պատճառելով գյուղական ունկնդիրներին:

Սովետական առաջին իսկ տարիներից ընդհանրապես աշխուժություն սկսվեց մեր ռեսպուբլիկայի երաժշտական կյանքում: 1921 թվականի դեկտեմբերի 22-ին Երևանում բացվում է երաժշտական ստուդիան՝ Սովետական Հայաստանի առաջին երաժշտական ուսումնական հաստատությունը: Նրա կազմակերպման համար նույն տարվա հունիսին Երևան է հրավիրվում Ռոմանոս Մելիքյանը՝ եռանդուն երաժշտական գործիչ,

---

* Մ. Աղայանին գրված երկտողը գտնվում է Սպ. Մելիքյանի արխիվում:

հայանի կոմպոզիտոր, ար մեծ ջանքեր նվիրեց հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացմանը: Այն ժամանակ ստուդիայի առաջին դասատուներն էին, բացի Ռ. Մելիքյանից, Աննա Մնացականյանը, Արուս Բաբալյանը, Հովսեփ Մադաթյանը, Լևոն Միրզա-Ավագյանը և Ալեքսանդր Հակոբյանը: Երկար ժամանակ չի անցնում, երբ հրավիրվում են մի շարք այլ ուժեր՝ Դ. Սողոմոնյանը, Օ. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Գաբրիելյանը, Վ. Շպերլինգը, Ա. Կոտլյարևսկին, Ա. Այվազյանը, Ի. Հովհաննիսյանը (Օգանեզով):

1923 թվականի հոկտեմբերին ստուդիան վերածվում է երաժշտական բարձրագույն ուսումնական հաստատության՝ կոնսերվատորիայի: Ռեսպուբլիկայում երաժշտական կադրեր պատրաստելու հնարավորություններն, այսպիսով, նշանակալից չափով ընդլայնվում են: Կոնսերվատորիան ավելի լայն, ավելի ակտիվ դեր է կատարում համերգային կյանքում:

1923 թվականի սեպտեմբերից Երևանում է սկսում աշխատել նաև Սպիրիդոն Մելիքյանը: Մանկավարժական ինստիտուտում, իսկ հետո էլ՝ պետական համալսարանում նա ղեկավարում է երգեցիկ խումբը, բացի այդ, Մյասնիկյանի անվան երկրորդ աստիճանի դպրոցում դասավանդում է երգեցողություն: Մելիքյանը այդ դպրոցում միաժամանակ և երգչախումբ է կազմակերպում:

1924 թվականին պետական կոնսերվատորիայի նոր ղեկավարությունն անհրաժեշտ գտավ Սպիրիդոն Մելիքյանին այդ ճանաչված երաժիշտ-մանկավարժին հրավիրել դասավանդելու և այսպիսով, նա իր արժանի տեղը գրավեց կոնսերվատորիայի դասատուների շարքում:

«Սպիրիդոն Մելիքյանը,— գրել է Ա. Տեր-Ղևոնդյանը,— կոնսերվատորիայի հմուտ դասատուներից էր: Երբ կոնսերվատորիային կից բացվեցին դպրոցների երգեցողության դասատուների վերապատրաստման դասընթացներ, այդ գործի ամբողջ ծանրությունն իր վրա վերցրեց Սպ. Մելիքյանը:

...Դեռ նախահեղափոխական շրջանում Մելիքյանը ընդհանուր ուշադրություն գրավեց որպես խորմեյստեր: Երևանի պետական կոնսերվատորիայում նրա ղեկավարած երգչախումբը

ստեղծագործորեն աճել և հիանալի առաջադիմություն ցույց տվել»*։

Մելիքյանը ուսանողության հետ առանձնապես սերտորեն էր կապված։ Երիտասարդ երաժիշտների այդ զգայուն դասատիարակին միշտ կարելի էր տեսնել ուսանողների շրջանում։ Նա շատ լավ էր ճանաչում իր սաներից ամեն մեկին։ Մելիքյանը հաճախ էր սիրում հիշեցնել նրանց, որ երաժիշտը, որքան էլ նա բնածին լավ տվյալներ ունենա և օժտված լինի շնորհքով, պարտավոր է շարունակ աշխատել, անընդհատ զարգացնել իր կարողությունները։

Մեր ռեսպուբլիկայի երաժշտական կրթության կազմակերպման նկատմամբ Սպ. Մելիքյանը մի առանձին նախանձախնդրություն ուներ։ Նա գտնում էր, որ կոնսերվատորիայում ուսումնա-դաստիարակչական պրոցեսը պիտի անմիջականորեն առնչվի մեր ազգային երաժշտության փորձի, նրա լավագույն արժեքների ուսումնասիրման հետ։ Կոնսերվատորիան պետք է հավատարիմ մնա ազգային երգարվեստի տրադիցիաներին, իսկ նրա սաները՝ ինչ մասնագիտություն էլ նրանք ընտրած լինեն,— ոչ միայն պետք է գիտենան մեր հայրենի երգը, այլև սիրեն, գուրգուրանքով նայեն ժողովրդական երաժշտության հարստություններին։

Դեռևս 1925 թվականին, իր մի հոդվածում, որ կրում է «Երևանի կոնսերվատորիայի միսիան» վերնագիրը, Սպ. Մելիքյանը գրել է. «Եթե նրա (կոնսերվատորիայի—Ալ. Թ.) գոյությունը պայմանավորված է իր շրջապատի լայն մասսային հասկանալի դառնալու, այսինքն նրա լեզվով ստեղծագործելու ու երգելու փաստով, ապա ուրեմն... կրթության գործն առավել ևս նա պարտավոր է տանել մասսային հասկանալի երգով ու նվագով»**։

Սխալ կլիներ, իհարկե, Մելիքյանին վերագրել համաշխարհային երաժշտական ժառանգության խորն ուսումնասիրությունն անտեսելու միտում։ Այստեղ խոսքն այն մասին է,

---

* Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Հուշեր Սպ. Մելիքյանի մասին։

** Հոդվածը հրատարակվել է 1958 թ. «Սովետական արվեստ» № 7-ում։

որ կոնսերվատորիան չի կարող անտարբեր մնալ ազգային երաժշտական արվեստի բուն շահերի նկատմամբ: Այլապես նա կդառնա մի հաստատություն, որ պատրաստում է «ոչ արևելցի, ոչ էլ եվրոպացի մի անդեմ սերունդ»: Այդ հոդվածում նա առաջ է քաշում երաժշտական դաստիարակության գործը ճիշտ հունով ուղղելու, ուսումը ժողովրդի կենսական պահանջների հետ կապելու, ազգային երաժշտության համար պիտանի կադրեր դաստիարակելու հարցը:

Մի այլ առիթով, լուսժողկոմի տեղակալ Տ. Մուշեղյանին հասցեագրված նամակում Սպ. Մելիքյանը անդրադառնում է դպրոցական նոր, բարձրորակ երգերի ստեղծմանը: Նա նշում է «դպրոցական հասակին համապատասխան երգերի սուր կարիքը» և հարմար է գտնում Ռոմանոս Մելիքյանին անպայման ներգրավել այդ աշխատանքում*:

Սպ. Մելիքյանն անչափ ուրախանում էր Երևանի առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի նվաճումներով, մանավանդ, որ նրա աշխատանքին ուղղություն էր տալիս այնպիսի խոշորագույն երաժիշտ, ինչպիսին էր Ալեքսանդր Սպենդիարյանը:

«Սիմֆոնիկ նվագախմբի ասպարեզ գալը,— գրել է Մելիքյանը,— դարագլուխ կազմող մի երևույթ է մեր երաժշտության պատմության մեջ... Լուրջ համերգների երեսը չտեսած Երևանը, Հայաստանի մայրաքաղաքը, իրոք դառնում է երաժշտական քաղաք, կոնսերվատորիան դառնում է իրոք կոնսերվատորիա՝ իր սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչյուններով մարզվող ուսանողներով»**:

Ընդհանրապես, Մելիքյանը մեծ նշանակություն էր տալիս Ալ. Սպենդիարյանի ներկայությանը մեր կոնսերվատորիայում: Սպենդիարյանին նա համարում էր «հայ երաժշտության ռահվիրա» և ամենահեղինակավորը՝ ժամանակակից հայ երաժիշտների մեջ:

«Ալեքսանդր Աֆանասևիչը,— ասել է Սպ. Մելիքյանը,—

---

* Տես Ս. Մելիքյանի նամակը Տ. Մուշեղյանին, 1926 թ. 24 հուլիսի (Սպ. Մելիքյանի արխիվ):

** Տես ՀՈՒ-ի «Հրավիրակ» ամսագրի 1925 թվականի № 1-ում Սպ. Մելիքյանի հոդվածը Երևանի կոնսերվատորիայի մասին:

մեզ մոտ ի պաշտոնե ուսուցիչ չէր. բայց չեմ կարծում թե որևէ մեկը ավելին տված լինի կոնսերվատորիային՝ նրա հիմնադրման օրից սկսած, քան Սպենդիարյանը։

...Իբրև արև նա կյանք էր տալիս մեր կոնսերվատորիային, ինչպես և նրան ունկնդրող մասսաներին»*։

Սպենդիարյանն ու Սպ. Մելիքյանը Երևանի կոնսերվատորիայի նախադահության անփոփոխ անդամներն էին։ 1924 թվականի հոկտեմբերից սկսած, երբ Սպենդիարյանը հաստատվեց Երևանում, Սպ. Մելիքյանի մտերմությունը նրա հետ ավելի սերտ դարձավ։ Մելիքյանը հաճախակի էր հանդիպում Սպենդիարյանին, համատեղ ելույթներ էր ունենում խառն համերգներում։ Նա մեծ ուշադրությամբ էր լսում իր ավագ ընկերասակցի, մեծահամբավ կոմպոզիտորի խորհուրդներն ու դիտողությունները երգչախմբի կատարման մասին։

Սպենդիարյանը խորին հարգանքով է վերաբերվել Սպ. Մելիքյանին, գնահատել է նրան՝ որպես հայ ժողովրդական երաժշտության դիտակի ու փորձված խմբավարի։ Մարինա Սպենդիարյանը, հիշելով Ալեքսանդր Աֆանասևիչի երևանյան լավագույն բարեկամներին, նշել է. «Ես վկա եմ եղել, թե հայրս որքա՜ն գգվանքով էր խոսում կույր կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանի մասին, Սալիրիդոն Մելիքյանի, «Միշա» Միրզոյանի մասին»**։

Երևանի կոնսերվատորիայում Սպ. Մելիքյանը դասավանդել է երաժշտության պատմություն, տարրական թեորիա, սոլֆեջիո, ղեկավարել է խմբերգային դասարանը, ինչպես և մանկավարժական բաժինը, որ երգի դասատուների կադրեր էր պատրաստում մասսայական դպրոցների համար։ Կոնսերվատորիայի երգչախումբը երկար ժամանակ հանդիսանում էր միակ պրոֆեսիոնալ խմբերգային կոլեկտիվն էր։ Նա համերգներ էր ունենում թե Երևանում և թե շրջաններում (Ղամարլու, Օշական, Ղուրդուղուլի և այլն)։

---

* Սպ. Մելիքյանի ելույթը 1928 թ. կոնսերվատորիայում կայացած սգո երեկոյին (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։

** Տես Մարինա Սպենդիարյանի հուշերը՝ «Իմ սիրելի հոր հետ», տպված «Ժամանակակիցները Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուում, էջ 146։

1926 թվականի հունվարի 28-ին, Անդրկենտրոնկոմի հերթական նստաշրջանի մասնակիցների համար Երևանում տրված համերգում ելույթ են ունենում կոնսերվատորիայի կատարողական երկու կոլեկտիվները՝ երգեցիկ խումբը (առաջին բաժնում) և սիմֆոնիկ նվագախումբը (երկրորդ բաժնում)։ Սիմֆոնիկ նվագախումբը ղեկավարում էր Ալ. Սպենդիարյանը (ծրագրում մտել էին նրա գրչին պատկանող ստեղծագործությունները), իսկ Սպ. Մելիքյանը՝ երգեցիկ խումբը։ Ահա թե ինչ է ասված «Խորհրդային Հայաստան» թերթում՝ երգեցիկ խմբի ելույթի կապակցությամբ.

«Անդրկենտրոնկոմի անդամների համար մեր կոնսերվատորիայի տված վերջին համերգն առիթ տվեց ծանոթանալու երգեցիկ խմբին։ Նրա ղեկավարն է այսօրվա հայ խմբավարների մեջ առաջիններից մեկը՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը։ Երաժշտական ասպարեզում Մելիքյանն արդեն պատվավոր տեղ է բռնում իբրև կոմպոզիտոր, թևորիայի դասատու և խորհեյատեր։ Վերջին համերգում երգեցիկ խմբի ունեցած հաջողությունը պիտի վերագրել գլխավորապես Սպ. Մելիքյանի ջանքերին և աշխատանքին։ Մոտ 75 հոգուց բաղկացած խումբը երգեց հայ ժողովրդական երգեր՝ Կոմիտասի և Սպ. Մելիքյանի մշակմամբ»*։

Կոնսերվատորիայի երիտասարդ երգեցիկ խումբը կատարում էր Կոմիտասի բազմաթիվ խմբերգերը։ Մելիքյանը հավիշտակությամբ էր աշխատում խմբի հետ՝ իր մեծ ուսուցչի հիանալի խմբերգերի հարազատ մեկնաբանմանը հասնելու համար։ Ընդհանրապես, սովետական տարիներին Մելիքյանը եղել է Կոմիտասի ստեղծագործությունների ամենաջերմեռանդ տարածողը։ Ջուր չէր ընդգծում մամուլը, որ Մելիքյանը կարողանում է «իր աշակերտներին ներշնչել այն մեծ սերը, որ նա տածում է դեպի իր ուսուցիչը»**։

Որպես խմբավար և երգիչ Սպիրիդոն Մելիքյանը կոմիտասյան երգչական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչներից

---

* Տես «Խորհրդային Հայաստան», 1926 թ., 30 հունվարի։

** Տես «Խորհրդային Հայաստան», 1926 թ. 2 ապրիլի։

մեկն է եղել*: Նրա խմբավարական արվեստը մի առանձին փայլով էր երևում կոմիտասյան խմբերգերի կատարման մեջ: Մելիքյանը նրանց մեկնաբանման ընթացքում միշտ ձգտում էր երաժշտական բնութագրման հստակության, պահպանելով կոմիտասյան երաժշտության պարզությունն ու անմիջականությունը, արտահայտչական հմայքը, կոլորիտի բույրը, ուշադրությամբ հետևելով խմբի ներդաշնակ հնչողականությանը և ամեն մի նյուանսի հստակ արտաբերմանը:

Եվ Սպ. Մելիքյանի գեղարվեստական խստապահանջությունը ունկնդիրները տեսնում ու զգում էին նրա խմբի յուրաքանչյուր ելույթի ժամանակ:

«Կոմիտասին էր նվիրված Երևանի կոնսերվատորիայի երգչախմբի վերջերս կատարած համերգը,— գրել է «Զարյա Վոստոկա» թերթը.—Փորձված խորմելյատեր Սպ. Մելիքյանը կարողացել է իր ղեկավարած երիտասարդ երգչախումբը հասցընել բարձր մակարդակի՝ լավ հնչողականության, ռիթմի հստակության և ինտոնացիոն մաքրության: Համերգի լավագույն համարներն էին «Կալի երգը», «Կուժն առա», «Լռուվա հորովելը»... Այս սեզոնում երգչախումբը հաճախ է ելույթներ ունեցել և ամեն անգամ նրան ուղեկցել է մեծ հաջողություն»**:

Իր երգեցիկ խմբում Սպ. Մելիքյանը հաստատել էր պրոֆեսիոնալ կատարողական կոլեկտիվին վայել կարգապահություն: Խմբի ղեկավարի և նրա սանների միջև փորձերի ընթացքում գոյություն ուներ իսկական ստեղծագործական կոնտակտ, փոխըմբռնման և համագործակցության մի մթնո-

---

* Հայ շնորհալի երգիչ, Կոմիտասի աշակերտ Վ. Տեր-Առաքելյանն այդ կապակցությամբ ասել է. «Պարզ ու խորիմաստ արտահայտվելու կարողությունը չափազանց դժվար բան է, որ կատարելապես հաղթահարել էին Կոմիտասը և նրա ավագ սան Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ ներշնչված ժողովրդական վարպետ երգասացներից:

... Որքան ցավալի է, որ Կոմիտասի, ինչպես և Սպիրիդոնի մեներգային ու խմբերգային կատարումները ժամանակին չանմահացան գրամոֆոնի քատակների վրա» (Տես Վ. Տեր-Առաքելյանի հոդվածը Կոմիտասի մասին,— «Խորհրդային արվեստ», 1934, 31 դեկտեմբերի):

** Տես «Զարյա վոստոկա», 1926 թ., № 1148:

լորտ, որը հնարավորություն էր ընձեռում կատարողական ծրագրի ամեն մի համարը մինչև վերջ հղկել ու գեղարվեստորեն ամբողջացնել։ Դրանում, Մելիքյանի հետ միասին իսկապես շահագրգռված էին խմբի բոլոր մասնակիցները, իրենց ուսուցչի այդ նվիրված օգնականները։ Խմբերգային արվեստի ասպարեզում նրանք հետզհետե ավելի ու ավելի էին առաջադիմում, հմտանալով անսամբլային կատարման բարդ և նուրբ աշխատանքում։ Եվ այնքան նշանակալից էր արդեն երգչախմբի աճը, որ մեր կոնսերվատորիան իրավունք ուներ նրանով հպարտանալու։ Երգչախմբի բարձրարվեստ կատարողականության իսկական ապացույցը նրա մոսկովյան համերգներն էին։ 1927 թվականի հոկտեմբերի 30-ին կոնսերվատորիայի երգչախումբը Մոսկվա է մեկնում՝ մասնակցելու Մեծ Հոկտեմբերի 10-ամյակի տոնակատարությանը։ Իր մշակած բազմազան ծրագրով նա տալիս է յոթ համերգ մայրաքաղաքի տարբեր համերգասրահներում՝ երկու անգամ—Հայկական կուլտուրայի տանը, ապա՝ Գեղաշխի միության տանը, Միությունների տան սյունազարդ դահլիճում, երկու անգամ—ՍՍՌՄ ժողովուրդների արվեստի ցուցահանդեսում և վերջապես, ելույթ է ունենում նաև ռադիոյով։ Որպես մենակատարներ խմբի հետ համերգներին մասնակցել են Արմ. Տեր-Աբրահամյանը, Վ.Տեր-Առաքելյանը, Գ. Մելքումյանը (Շանշիևա) և Լ. Խաչատրյանը։ Երգչախումբը՝ Սպ. Մելիքյանի ղեկավարությամբ կատարել է Կոմիտասի, Կարա-Մուրզայի, Սպ. Մելիքյանի խմբերգային ստեղծագործությունները։ Ծրագրի ամենաուշագրավ համարներից են եղել Կոմիտասի «Կալի երգը», «Լո-լո»-ն, «Կուժն առա», «Լորիկ», «Խումար պառկե», Կարա-Մուրզայի «Ալագյազը» և «Ջինչ ու ղինչը», Սպ. Մելիքյանի «Թխկոնդա»-ն և այլն։

Կոնսերվատորիայի երգչախմբից բացի նշված համերգներում հանդես էր գալիս նաև Հայաստանի խորհրդրաֆիկ անսամբլը՝ Վ. Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ։ Հայկական խմբերգային և պարային այդ կոլեկտիվները առաջին անգամ էին Մոսկվա այցելել, ուստի և նրանց համատեղ ելույթները մայրաքաղաքի արվեստասերների համար մեծ հետաքրքրություն էին ներկայացնում։

Սովետական ականավոր կոմպոզիտոր և մանկավարժ Մ. Ֆ. Գնեսինն այսպես է գրել հայ երաժշտությանն ու պարարվեստին նվիրված երեկոներից մեկի մասին. «...1927 թվականին Մոսկվայում ես առաջին անգամ ծանոթացա հարգելի Սպիրիդոն Մելիքյանի հետ (ես վաղուց էի ծանոթ նրա և Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի հավաքած ժողովրդական երգերի հետաքրքրական ժողովածուին)։ Սպ. Մելիքյանը Երևանից Մոսկվա էր եկել Հայաստանի հիանալի երգչախմբի և պարային կոլեկտիվի հետ։ Հայկական կուլտուրայի տանը կայացած երեկույթը, որին ես նեբկա էի քույրերիցս մեկի հետ, վառ ապավորվեց հիշողությանս մեջ՝ հրաշալի, գրավիչ պարերը, գունեղ և յուրօրինակ ազգային տարազները, սքանչելի կատարված խմբական երգերը։ Այստեղ ես առաջին անգամ լսեցի Կոմիտասի հանճարեղ երգերը՝ երգչախմբի կատարմամբ»*։

Երևանի կոնսերվատորիայի երգչախմբի ներդաշնակ և արտահայտիչ կատարումը բարձր է գնահատվում ՍՍՌՄ ժողովուրդների արվեստի ցուցահանդեսում։ Գեղարվեստական գիտությունների պետական ակադեմիան (ԳԱԳՀ) և նրան կից ՍՍՌՄ ժողովուրդների արվեստի ցուցահանդեսի կոմիտեն «խորին գոհունակությամբ նշում են Հայաստանի պետական կոնսերվատորիայի երգեցիկ խմբի (ղեկավար՝ Սպիրիդոն Մելիքյան) հիանալի նվաճումները, որոնք ցուցադրվեցին Մոսկվայում՝ ցուցահանդեսի կողմից կազմակերպված համերգներում»**։

Նոյեմբերի 16-ին Միությունների տան սյունասրահում տեղի ունեցած ելույթը իսկապես սքանչացնում է բազմամարդ լսարանին։ Այստեղ, համերգի ավարտին ընթերցվում է մի խումբ երաժշտասերների անունից կազմված ուղերձը (գովեստի խոսքը), բացի այդ, հայ երգարվեստի

---

* Տես «Բարեկամության» ժողովածուն, Հայպետհրատ, 1938 թ., Երևան, էջ 412։

** Տես Հայաստանի ժողկոմխորհին և լուժողկոմատին ԳԱԳՀ-ի ուղարկած 1927 թ. նոյեմբերի 17-ի շնորհակալագրի պատճեն (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։

վարպետ Սպ. Մելիքյանին երախտապարտ հայրենակիցները մատուցում են ոսկե ժամացույց։

Մոսկվայի, Թիֆլիսի, Երևանի թերթերում այդ օրերին հաղորդումներ են տպագրվում երգչախմբի ելույթների վերաբերյալ։ Մոսկվայից «Պրոլետար» թերթին ուղարկված նամակում նշված է, որ մոսկվացիները «հիացած էին հայ ժողովրդական երգի նուրբ ելևէջներով, նրա խինդն ու վիշտը արտահայտող ներդաշնակ «լե-լե»-ներով, զվարթ հորովելներով ու հուշակավոր «լո-լո»-յով»*։

Ջերմ ընդունելությունը մեր երգչախմբին քաջալերեց և նոր եռանդ ներշնչեց։ Խմբի ղեկավարին՝ Սպիրիդոն Մելիքյանին սրտանց շնորհավորում էին նրա ընկերներն ու արվեստակիցները։

«Սիրելի Սպիրիդոն,— գրել է նրան Ռոմանոս Մելիքյանը,— Մոսկվայում ունեցածդ հաջողությունների մասին այսօր կարդացի թերթերում։ Շատ ուրախ եմ սույն տողերով հայտնել ուրախությունս և գոհունակությունս։ Քո այդ հաջողությունը մեր հայ երաժշտության, ավելի որոշ՝ մեր հայրենի երաժշտական կուլտուրայի հաջողությունն է»**։

Կոնսերվատորիայի երգեցիկ խումբը Մոսկվայից վերադառնալուց հետո սկսում է նոր ծրագրեր պատրաստել, երաժշտասեր հասարակայնությանը ցուցադրելով իր նոր նվաճումները։

Մանկավարժական-կատարողական ինտենսիվ աշխատանքին զուգընթաց Սպ. Մելիքյանն այդ տարիներին մեծ ջանքեր է նվիրել երաժշտական ազդագրությանը, հայ ժողովրդական երգի հավաքմանը և ուսումնասիրմանը։ 1926 թվականից սկսած, իբրև ՀՍԽՀ Գիտության և արվեստի ինստիտուտի իսկական անդամ, Մելիքյանը երաժշտական-ազդագրական էքսպեդիցիաներ է կազմակերպում Հայաստանի տարբեր շրջաններում։ Առաջին էքսպեդիցիան նա անց է կացնում Ախտայում և Կոտայքում, լինելով այդ շրջանների 22 գյուղում։ Վերադառնալուց հետո ինստիտուտի դեղարվեստական բաժնի

---

* Տես «Պրոլետար» (Թիֆլիս), 1927 թ. 7 դեկտեմբերի։

** Ռ. Մելիքյանի նամակը Սպ. Մելիքյանին՝ 1927 թվականի 8 դեկտեմբերի (Սպ. Մելիքյանի արխիվ)։

ընդհանուր ժողովում իր հավաքած երգերի մասին Մելիքյանը հանդես է գալիս հետաքրքրական զեկուցումով*։

Մելիքյանի ազգագրական արգասավոր աշխատանքի այլ ապացույցներից մեկն էլ Գ. Գարդաշյանի հետ համատեղ կազմած «Վանա ժողովրդական երգեր» ժողովածուն էր, որ հրատարակվեց երկու պրակով, 1927 և 1928 թվականներին։ Դրանից հետո Մելիքյանը հայկական նոտաներից եվրոպականի է փոխադրում և ջանասիրաբար հրատարակության պատրաստում Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուն, որի ձեռագիրը պատահմամբ միայն պահպանվել էր իր մոտ։ Կոմիտասյան ժողովածուն, ինչպես հայտնի է, հրատարակվեց Մելիքյանի առաջաբանով, ծանոթություններով և խմբագրությամբ, 1931 թվականին։

Սպ. Մելիքյանի ազգագրական էքսպեդիցիաները, ըստ ժամանակագրական կարգի, հետևյալներն են եղել.—

Ախտա և Կոտայք—1926,
Թալին, Ապարան և Ստեփանավան (մանկատուն)—1927,
Փամբակ և Հաջիխալիլ—1928,
Նոր-Բայազետ—1929,
և վերջապես, նորից Թալին (կոմպլեքսային էքսպեդիցիա)— 1932։

Բացի այդ, Սպ. Մելիքյանը ժողովրդական երգեր է հավաքել Էջմիածնում և Երևանում։ Մելիքյանի արխիվում պահպանվել են նրա բոլոր էքսպեդիցիաների նյութերը՝ երգերի նոտագրություններ, գրական տեքստեր, անկետային տվյալներ, առանձին երգերի տարբերակներ, ինչպես և անավարտ որոշ սևագրություններ։ Իր հերթական էքսպեդիցիան ավարտելուց հետո Մելիքյանը ինստիտուտում սովորաբար հաշվետվություն էր տալիս էքսպեդիցիայի արդյունքների մասին, միաժամանակ ցուցադրելով ձայնագրված նյութի մեջ եղած առավել ուշագրավ օրինակները։ Առհասարակ, երաժշտական էքսպեդիցիաներին նա մի առանձին կարևորություն է տվել և

* Այս մասին տես «Խորհրդային Հայաստան» 1926 թ. № 274։

ամեն անգամ սիրով ու հաճույքով է շրջագայելու գնացել մեր գյուղերը։ Այն ժամանակվա մեր երաժշտագետների մեջ նա, հիրավի, միակն էր, որ այնքան հետևողականորեն, կանգ չառնելով ոչ մի դժվարության առաջ, արտակարգ պատրաստակամությամբ և մասնագիտական հմտությամբ գրի էր առնում հայ ժողովրդական երգը։ Եվ դա իսկական հայրենասիրի, դիտնական-ազգագրագետի անշահախնդիր ծառայությունն էր մեր երգարվեստին։ Այդ մասին է իր հուշերում պատմում նրա ընկերներից մեկը՝ գրականագետ-ֆոլկլորիստ Կ. Մելիք-Օհանջանյանը.— «Ինչպե՞ս էր սիրում նա մեր երաժշտական ֆոլկլորը, նրա արժեքավոր հուշարձանների հավաքման ու ձայնագրման գործը, ի՜նչ ոգևորությամբ էր նա չափում-չափչփում մեր գավառներն ու շրջանները, գյուղերն ու ավանները։ Նա գյուղից-գյուղ էր անցնում, սարեր-ձորեր կտրում՝ համարյա միշտ ոտքով, մի ցուպ ձեռքին, նոտատետրերը, անհրաժեշտ պիտույքներն ու պարագաները շալակին, մի իշուկ բարձած, առաջը ձգած, միայն թե իր նպատակին հասնի, «հետաքրքրական հունձ» անի»*։

Եվ այսպես, իր ձեռնարկած ամեն մի էքսպեդիցիայով Մելիքյանը ազգագրական նոր նյութեր, նոր տվյալներ էր հավաքում, հարստացնելով մեր պատկերացումները ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների, դարերի խորքից եկող կամ էլ համեմատաբար նոր ժամանակներում ստեղծված մեղեդիների, մեր գյուղի երաժշտական կենցաղի մասին։ Սովետական տարիներին Մելիքյանը հայ երաժշտական ազգագրության մեջ անկասկած, շատ գնահատելի արդյունքների հասավ։

1928 թվականի սեպտեմբերին Գիտության և արվեստի ինստիտուտը կազմակերպում է հայ ժողովրդական երաժշտության հարցերին նվիրված ռեսպուբլիկական առաջին կոնֆերանսը, որ տևում է չորս օր։ Այնտեղ լսվում ու քննարկվում են ութ զեկուցում, որոնցից երկուսը («Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» և «Մեղանում ինչ ժողովրդական եղանակներ

---

* Տես Կ. Մելիք-Օհանջանյանի հուշերը Սպ. Մելիքյանի մասին (անտիպ)։

և ինչպես են հավաքվել») կարդում է Սպիրիդոն Մելիքյանը*։ Կոնֆերանսը հետևյալ կարևոր է նշում ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման գծով ռեսպուբլիկայում սկսված աշխատանքն ավելի ընդարձակելու և խորացնելու համար։ Ի թիվս այլ միջոցառումների, կոնֆերանսն անհրաժեշտ է ճանաչում ռեսպուբլիկայում հիմնել երաժշտական թանգարան. ևս պետք է կենտրոնացվեին տարբեր ժամանակներում գրի առնված երաժշտական-ազգագրական նյութեր, ազգային երաժշտական գործիքներ, հայ երաժշտության պատմության վերաբերյալ փաստաթղթեր, ձեռագրեր, նամակներ, լուսանկարներ և այլն**։ Դժբախտաբար, երաժշտական ազգագրության ասպարեզում հետագա մի քանի տարիներին նկատելի բարեփոխում չեղավ և բացի Սպիրիդոն Մելիքյանից, նախաձեռնող, ձեռներեց ուժեր հանդես չեկան։ Եվ առաջվա պես Մելիքյանը միակն էր, որ շարունակում էր աշխատել այդ ուղղությամբ։ Հիշենք նաև, որ մի որոշ ժամանակ բարենպաստ չէր մթնոլորտը ժողովրդական երաժշտությամբ զբաղվող մասնագետի համար (խոսքը վերաբերում է մասնավորապես 1928—32 թվականներին)։ Հայտնի է, որ այդ տարիներին Ռապմ-ը ակնհայտորեն բացասական վերաբերմունք ուներ ժողովրդական երգի նկատմամբ, արհամարհական պիտակներ էր տալիս ժողովրդական հինավուրց երգերին, դրանք համարելով «իրենց դարն ապրած» և մեր ժամանակի համար միանգամայն խորթ։

Ազգագրական իր աշխատանքների հետ մեկտեղ Մելիքյանը զբաղված էր նաև երաժշտագիտական ուսումնասիրություններով։ 1930 թվականին տպագրվում են Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգի դամմաները», պատմական ակնարկը Կոմիտասի մասին, 1932 թվականին՝ «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը»։ Մելիքյանի վերջին աշխատանքը՝ «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության», հրատարակվում է հետմահու, 1935 թվականին։

---

* Մյուս զեկուցումները կարդացել են Վ. Ղորղանյանը, Մ. Աբեղյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Գ. Լևոնյանը, Ռ. Մելիքյանը, Մ. Աղայանը։

** Կոնֆերանսի ընդունած բանաձևը տպագրվել է գիտության և սրվեստի ինստիտուտի «Տնտեսագրի» 1930 թվականի № 4-ում (էջ 191—193)։

Այսպիսով, մենք աշխատեցինք բնութագրել Սպ. Մելիքյանի անցած ուղին, լուսաբանելով նրա գործունեությունը տարբեր ասպարեզներում: Թեև առանձին առիթներով տեղ-տեղ նշեցինք Սպ. Մելիքյանի ստեղծագործությունները, բայց հատկապես կանգ չառանք նրանց վրա: Ուստի անհրաժեշտ է ամփոփ խոսք ասել նաև Մելիքյանի ստեղծագործությունների մասին:

Սպ. Մելիքյանը, ինչպես ասացինք, դեռ ճեմարանական շրջանում հորինում է երգեր Ալ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների հիման վրա: Բեռլինում ուսանելու տարիներին նրա ստեղծագործական հետաքրքրությունները լայնանում են: Այդ են հավաստում Մելիքյանի հորինած «Սիցիլիական երգը», «Կորցրի ես քեզ» ռոմանսը՝ գրված Գյոթեի բանաստեղծության տեքստով (թարգմանել է Հակոբ Հարությունյանը), «Սիրտ իմ, սպասիր» երգը՝ Ալ. Իսահակյանի բանաստեղծական տեքստով և վերջապես, խոշոր ձևի ստեղծագործությունը՝ «Ախթամար» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը, գրված Հովհաննես Թումանյանի լեգենդի հիման վրա, սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգեցիկ խմբի համար (1908): «Ախթամարը» Մելիքյանի ավարտական աշխատանքն է: Այս ստեղծագործությամբ Մելիքյանը շարունակեց այն գիծը, որ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ սկզբնավորվեց Մ. Եկմալյանի «Լոռա» կանտատայով: «Ախթամարում» Սպ. Մելիքյանը հաջողությամբ դրսևորեց իր ստեղծագործական աճող ուժերը և ունակությունները վոկալ-սիմֆոնիկ ժանրում: Նա մեղանում փաստորեն առաջինն էր, որ մեծակտավ ստեղծագործության մեջ դիմեց Հովհաննես Թումանյանի պոեզիային, ձգտելով ըստ-ստեղծել թումանյանական լեգենդի ոգուն համապատասխան երաժշտական կերպարներ: Սակայն այստեղ կոմպոզիտորի ընտրած ոճային տեսակետից չեզոք թեմատիզմը խանգարել է նրան իր երաժշտությունն օժտել ազգային ցայտուն կոլորիտով: Այնուամենայնիվ, Մելիքյանի «Ախթամարում» կան լիրիկական-ռոմանտիկական գրավիչ էջեր: Կարևոր է նաև այն, որ պոեմի երաժշտությունը կարգանում է հստակ երգայնության սկզբունքով: Առանձնապես արտահայտիչ և հնչեղ են

պոեմի խմբերգային մի շարք դրվագները (մանավանդ կուլմինացիայի հասնող դո բեմոլ մաժոր դրվագը)։

Սպ. Մելիքյանի ստեղծագործական նախասիրությունները երևան են եկել վոկալ ժանրերում և ավելի բազմակողմանիորեն են արտահայտվել խմբերգային երաժշտության մեջ։ Նրա լավագույն խմբերգերն են «Թխկոնդան» (1916), «Պիլիբին» (1918), «Մամթելը» (1928), որ աչքի են ընկնում գեղարվեստորեն ավարտուն կերպարներով, ժողովրդական նյութի խմբերգային մշակման ուրույն միջոցներով, հղկված ֆակտուրայով և կոմպակտ հնչողականությամբ։ Մելիքյանի գրչին են պատկանում նաև մի շարք այլ ստեղծագործություններ՝ «Ձմեռըն անցավ» (մեներգ՝ Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծական տեքստով, տպվել է «Գեղարվեստում», 1909 թվականին), «Ձիգ տու քաշի» (խմբերգ՝ ժողովրդական թեմայով, 1910), «Որբիկի երգը» (մեներգ, տպվել է «Գեղարվեստում» 1911 թվականին), ժողովրդական երգերի մշակումների մի ամբողջ շարք՝ «Կարոտ» և «Քելեր-ցոլեր» (խմբերգ, 1912), «Սիրանի ծառ» (մեներգ, 1916), «Ջընգը-ղընգը» (խմբերգ, 1918), «Ես սարեն կուգայի» (մեներգ, 1922), «Սարերի վրով գնաց» (խմբերգ, 1922) և այլն։ Բացի վերը նշվածներից, Մելիքյանի արխիվում պահպանվել են նրա մի քանի այլ, փաստորեն անհայտ մնացած ստեղծագործությունները։ Դրանց թվում են «Ես որ մեռնեմ» լիրիկական երգը (խոսք Ավ. Իսահակյանի), մի քանի ֆրագմենտ «Դառնուկ ախպեր» մանկական անավարտ օպերայից, ժողովրդական մեղեդիների մշակումներից «Ջան դյուլումը» (եռաձայն), «Ջինար ես, կեռանալ մի» (քառաձայն), «Բերդիցը դուրս ելա» (քառաձայն), ինչպես նաև մասսայական երգեր սովետական թեմատիկայով («Երգ ջրանցքի մասին», «Մեր կոլխոզի արտերը», «Տեքստիլի երգը» և այլն)։

Ընդհանրապես Սպ. Մելիքյանի մեներգերն ու խմբերգերը սերտորեն կապված են հայ ժողովրդական երաժշտության հետ։ Դրանք կամ ժողովրդական նյութի մշակումներ են, կամ էլ ժողովրդական երգի ոճային գծերն այսպես թե այնպես անդրադարձնող ստեղծագործություններ։ Անվիճելի է, որ հայ ժողովրդական երգի գեղարվեստական մշակման գործում Սպ.

Մելիքյանին ոգեշնչել է Կոմիտասի օրինակը, որին և նա հետևել է: Դրա հետ մեկտեղ, ժողովրդական յուրաքանչյուր մեղեդու մշակման մեջ Մելիքյանը միանգամայն ինքնուրույն հղացումներ է ունեցել: Առանձին դեպքերում նա դիմել է նաև Կոմիտասի կողմից արդեն մշակված մեղեդիներին, ձգտելով գեղարվեստական այլ իմաստավորմամբ ներկայացնել դրանք: Այսպիսով, Սպ. Մելիքյանի ստեղծագործությունն անկարելի է պատկերացնել մեր ժողովրդական երաժշտությունից անջատված: Հայրենի ժողովրդական երգարվեստը նրա ստեղծագործական մղումների և մտադրությունների իրականացման համար կենսատու աղբյուր է եղել:

1932 թվականի իր աշխատանքային ծրագրում Սպ. Մելիքյանը նշել է, որ իր հավաքած աղգագրական նյութերը հրատարակման պատրաստելուց բացի դրելու է ժողովրդական ոճով մի կանտատա՝ նվիրված Մեծ Հոկտեմբերի 15-ամյակին: Այդ մտադրությունը դժբախտաբար, անկատար մնաց: Հատկապես իր կյանքի վերջին տարիներին Մելիքյանը շատ էր ծանրաբեռնված մանկավարժական աշխատանքով: 1930—31 ուսումնական տարում նա հանդիսացել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի դիրեկտորը, իսկ հաջորդ տարում՝ ուսումնական մասի վարիչը:

Սպ. Մելիքյանը լայն ժողովրդականություն վայելող մեր բազմավաստակ երաժիշտներից էր, մեր նոր արվեստի ջերմեռանդ կառուցողներից մեկը:

Նա վախճանվեց 1933 թվականի մայիսի 4-ին, ստամոքսի քաղցկեղից:

Նույն տարում Սովետական Հայաստանի կառավարությունը նրան արժանացրել է Հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Մենք տեսանք, որ Սպիրիդոն Մելիքյանը երաժշտի իր բեղմնավոր աշխատանքով նվիրվել է հայրենի երաժշտության զարգացմանը, և հենց այս ոլորտում են եղևան եկել նրա երաժշտական-կատարողական, ստեղծագործական և գիտական հետաքրքրությունները։ Որպես ստեղծագործող նա մշակել է հայ ժողովրդական երգի նմուշները, որպես երաժիշտ-մանկավարժ՝ դպրոցում կարևոր տեղ է հատկացրել հայ ժողովրդական երգարվեստին, որպես խմբավար ու երգիչ՝ անդադրում պրոպագանդել հայրենի երգը, որպես ազգագրագետ՝ շարունակել Կոմիտասի սկսած գործը հայ ժողովրդական երաժշտության հավաքման ու ձայնագրման ասպարեզում, վերջապես, որպես պատմաբան ու տեսաբան՝ զբաղվել ժողովրդի ստեղծած հինավուրց երաժշտական արվեստի տարբեր ճյուղերի ուսումնասիրությամբ։

Հայ ժողովրդական երգը եղել է նրա հետաքրքրությունների կարևոր առարկան։ Եվ դա նկատելի էր հենց այն ժամանակից սկսած, երբ Մելիքյանը ոտք դրեց երաժշտական ասպարեզ։ Հայրենի երաժշտությանը ծառայելու ազնիվ նպատակը սկզբից մինչև վերջ նրան ոգևորել ու անխոնջ աշխատանքի է մղել։ Կատարողական-ստեղծագործական իր գործունեությանը զուգընթաց, հիրավի անկաշառ սիրով է նա փնտրել, գտել ու պահպանել մեր ժողովրդական երաժշտու-

ջյան հարստությունները, իր առաջ դնելով նաև մի այլ դժվարին խնդիր՝ գիտականորեն բացատրել ու բնութագրել ժողովրդական երաժշտության զարգացման օրինաչափությունները։ Այլ հարց է, որ նա անչափ մոլորվել է իր պատմական և տեսական բնույթի հետազոտություններում։ Բայց կասկածից դուրս է, որ այն ամենը, ինչ զբաղեցրել է Մելիքյանին երկար տարիների ընթացքում, թելադրված է եղել նրա նվիրական, բարենպատակ ձգտումներով։ Չի կարելի չընդունել, որ Մելիքյանն ապրել է մեր ժողովրդի երաժշտական առաջապիմության շահերով։ Եվ այդ իմաստով անվիճելի է նաև Մելիքյանի վրա Կոմիտասի գործած ազդեցությունը, որը և իր դրոշմն է թողել դեռևս երիտասարդ Մելիքյանի շատ ու շատ գործերում, նախաձեռնություններում ու որոնումներում։

Թե որքան խորն է եղել ժողովրդական երգի նկատմամբ Սպ. Մելիքյանի հետաքրքրությունը, մենք դա կարող ենք մասնավորապես տեսնել նախասովետական տարիներին նրա հրատարակած «Երաժշտության զարգացման խնդիրը մեզանում» գրքույկում և «Երգեցողության դասագրքում»։ Նրանց մեջ Սպ. Մելիքյանը հիացմունքով է խոսել հայ ժողովրդական երգի գեղարվեստական արտահայտչականության, գրավչության մասին։ Ահա նրա ասույթներից մեկը, որ բերում ենք «Երաժշտության զարգացման խնդիրը մեզանում» գրքույկից.

«Ես,— գրել է Մելիքյանը,— որ եվրոպական ազգերի ժողովրդական երգերով բավականին զբաղվելու առիթ եմ ունեցել և հաճախ եմ համեմատության դրել հայկականի հետ, այն եզրակացության եմ եկել, որ հայը իր ժողովրդական երգերով ամենափայլուն տեղերից մեկն է գրավում նրանց շարքում և պատվով կարող է չափվել նրանց հետ. չափազանցություն արած չեմ լինի և ազգային զգացմունքը շոյած, եթե ասեմ, որ այդ ազգերի մեջ մի երգ չգտա, որ այնքան խոր ներշնչած արտահայտեր, որքան մեր «Սիրտս նման էր» երգը և այնպիսի՝ իր կազմությամբ գեղարվեստական զարգացման հասած, երգ չտեսա նրանց մոտ, ինչպես մեր լոռեցու «Հոռովել»-ն է»*։

* Էջ 38։

Սպ. Մելիքյանի այս կարծիքը հայ ժողովրդական երգի մասին՝ արժանի է հատուկ ուշադրության։ Դա հարազատ ժողովրդի ստեղծագործական ուժի, հայ ժողովրդական երգի ինքնության ճանաչումն է։ Մելիքյանի այս խոսքերը հայրենի երաժշտության նկատմամբ նրա գործուալից վերաբերմունքի արտահայտությունն են։ Այստեղ Մելիքյանը իրոք ազգային իսկական արժանապատվությամբ է գնահատում հայ ժողովրդական երգարվեստի արժեքները, որոնք այնքան խորն են ու անկրկնելի իրենց գեղարվեստական էությամբ։ Եվ պատահական չէ, որ դեռևս երիտասարդական տարիներին Մելիքյանը մտահոգված էր ժողովրդական երգը տարածելու խընդրով։ Նա գտնում էր, որ մեր ժողովուրդը պետք է ավելի լավ գիտենա, պետք է գնահատի երաժշտական իր բազում գանձերը։

«Մենք այն կարծիքին ենք,— գրում էր նա,— թե մեր մատաղ սերնդի ականջին ժողովրդական երգը որքան շատ հնչի, այնքան լավ, որովհետև այդպիսով միջոց տված կլինենք նրան՝ գիտակցորեն թե անգիտակցորեն, հայի ստեղծագործության ինքնուրույն գծերն ըմբռնելու և սիրելու»*։

Այսպիսով, նրա ըմբռնմամբ՝ հենց ժողովրդական երգի մեջ են ամենից խորն ընդգրկվել հայի ինքնուրույն ստեղծագործության գծերը, մեր ազգային երաժշտական արվեստի առավել տիպական առանձնահատկությունները։

Ահա թե ինչու ժողովրդական երաժշտության հարցերի ուսումնասիրումը և պարզաբանումը մշտապես գրավել են նրա ուշադրությունը, հարցեր, որոնց շատ առիթներով է Մելիքյանն անդրադարձել դեռևս մինչսովետական շրջանի իր հոդվածներում և բանավեճերում։ Այդ են վկայում, մասնավորապես, նրա կրքոտ ելույթները մամուլում՝ նվիրված ժողովրդական երաժշտության հավաքմանը, ուսումնասիրմանը և մշակմանը, վերջապես, դրա լավագույն ապացույցներից էր Շիրակի էքսպեդիցիան, որի անհրաժեշտությունը նշելով, նա իր նամակներից մեկում այսպես է ասել.— «Ես քանի գնում հա-

---

* «Երաժշտության զարգացման ինդիրը մեզանում», Թիֆլիս, 1909, էջ 30։

մոլվում եմ, որ եթե երաժշտական ընկերությունն էլ ինձ չուղարկեր, ես ինքս պարտավոր էի իմ միջոցներով պատւյտի դուրս գալ, որովհետև առանց ժողովրդի ճանաչողության մեր գործունեությունն անգույն է և անհոգի»*:

Ճանաչել ժողովրդին, նրա նիստ ու կացը, հին ժամանակներից հկող նրա արվեստը, զարկ տալ հարազատ երգի տարածմանը՝ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի միջոցներով և օգնել, որ ամենքն էլ ըմբռնեն ու սիրեն մեր երաժըշտության գեղեցկությունները,— ահա ինչի մասին է հոգացել ու խորհել Սպ. Մելիքյանը դեռ իր գործունեության սկզբնական շրջանում:

Ժողովրդական երգի հետ միասին Սպ. Մելիքյանի ուսումնասիրությունների նյութն են հանդիսացել հայ երաժշտության պատմության և տեսության տարբեր պրոբլեմները: Իրենց ծավալով ոչ մեծ նրա երաժշտագիտական ուսումնասիրությունները տեսական պրպտումների արդյունք են: Դրանց մեջ Մելիքյանն ընդգրկել է հայ երաժշտության զարգացման նշանակալից և լուսաբանության կարոտ այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են հին խազագրության և եկեղեցական երաժշտության պրոբլեմները («Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա»), Կոմիտասի ստեղծագործության և պատմական դերի բնութագրումը («Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» և «Կոմիտաս—պատմական ակնարկ»), ժողովրդական երաժշտության լադային օրինաչափությունները և առանձնահատկությունները («Հայ ժողովրդական երգի գամմաները») և վերջապես, մեր երաժշտության անցած պատմական ճանապարհի սեղմ բնութագրումը («Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության»):

Այժմ մեր խնդիրն է քննարկել նշված աշխատությունները, պարզել Մելիքյանի երաժշտագիտական հիմնական հայեցակետերն ու հարցադրումները, տալ դրանց ընդհանուր գնահատականը:

Եթե Սպ. Մելիքյան-երաժշտին, կատարողին, մանկա-

---

* Տես Սպ. Մելիքյանի նամակը Աթենիի Մելիքյանին (1914 թվականի 28 հունիսի):

վարժին, կոմպոզիտորին, ազգագրագետին հաջողվեց իր ձեռնարկած աշխատանքներում ամեն դեպքում հասնել շոշափելի արդյունքների, եթե նրա պրակտիկ, ժողովրդանվեր գործունեությունը իրոք միանգամայն օգտակար եղավ մեր երաժշտական մշակույթի զարգացման համար և ճանաչման արժանացավ, ապա Սպ. Մելիքյան-պատմաբանը և տեսաբանը դժբախտաբար, էական ձախողումներ ունեցավ և սկզբունքային բնույթի շատ հարցերում մոլորությունների դիրկն ընկավ։

Դրանք այս կամ այն կերպ, առավել կամ նվազ չափերով դրսևորվեցին վերը թվարկված աշխատություններում։ Մելիքյանը մեթոդոլոգիական ճիշտ դիրքեր չուներ հայ երաժշտության զարգացման մի շարք երևույթների ըմբռնման ու գնահատման մեջ, որի հետևանքով էլ կամա թե ակամա հասավ մինչև մեր ժողովրդական, եկեղեցական ու պրոֆեսիոնալ երաժշտության անվիճելի արժեքների նսեմացմանը, նրանց ինքնուրույնության վիճարկմանը և երբեմն էլ՝ նույնիսկ ժխտմանը։

Ամենից առաջ աչք է զարնում ափսոսանքի արժանի այն հանգամանքը, որ Սպ. Մելիքյանը փաստորեն իր ուսումնասիրություններում հեռու մնաց իր խորագիտակ ուսուցչի՝ Կոմիտասի առաջ քաշած դրույթների կարևորությունն ըմբռնելուց և դա նետ պահեց նրան, խանգարեց հայ երաժշտության մի շարք հարցերի գիտականորեն խոր և ճշգրիտ լուսաբանմանը հասնելու։ Մյուս կողմից, Սպ. Մելիքյանը միակողմանիորեն հրապուրվելով արևմտյան երաժշտագիտության մեջ իշխող առանձին կոնցեպցիաներով, նրանց նկատմամբ հանդես բերեց ոչ քննադատական վերաբերմունք, մի հանգամանք, որ չէր կարող չհանգեցնել անցանկալի հետևանքների։ Սպ. Մելիքյանի պատմա-տեսական որոշ հայացքները բավական խախուտ հիմքերի վրա են խարսխված եղել դեռևս նախասովետական տարիներին։ Այդ մասին մեզ պատկերացում է տալիս Մելիքյանի պատմա-տեսական առաջին իսկ աշխատությունը՝ «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա*» հրապարակված 1914 թվականին.

---

* Նշված աշխատության առաջին գլուխը ըստ էության նույնն է, ինչ «Արարատ» հանդեսում 1902 թվականին Սպ. Մելիքյանի տպագրած ուսում-

Մելիքյանի այս ուսումնասիրությունը բաղկացած է երեք գլխից.— ա) առոգանության խազեր, բ) երաժշտական խազեր, գ) եկեղեցական ութ ձայների վարդապետությունը:

Առաջին գլխում հայկական առոգանության ուսմունքի մասին խոսելիս հեղինակն այն տեսակետն է հայտնում, որ մեր քերականությունները և կամ նրանց մեկնությունները լիովին հունական աղբյուրներից են գալիս: Ըստ որում Մելիքյանը վկայակոչում է հունական առոգանության օրենքները և նշանները պատճենավորելու հոսանքը, որ իր մեջ էր առել ոչ միայն Հայաստանը, այլև «բոլոր քաղաքակիրթ քրիստոնյա ազգերը»:

Հեղինակը գտնում է, որ հունական առոգանությունն ընդօրինակված է ինչպես հայկական առոգանության չորս սեռերի (ոլորակ, ամանակ, հագագ և կիրք), այնպես էլ նրանց տարատեսակների մեջ: Բնութագրելով առոգանության նշանները և այդ կապակցությամբ բերելով տարբեր օրինակներ մեր քերականություններից, ձեռագիր ավետարաններից ու այլ տիպի աղբյուրներից, Մելիքյանը գրքի առաջին գլխում այսպիսի եզրակացության է գալիս. «Եթե բերված փաստերին ավելացնենք նաև մեր և հունական առոգանության խազերի ձևերի նմանությունը, ապա այն ժամանակ բոլորովին ապացուցած կլինենք, որ մեր առոգանության խազերը սկզբնապես հունական են եղել»*:

Այսպիսով, հայկական միջավայրում, սկզբնական շրջանում («ոսկեդարում») հունականից ընդօրինակված սիստեմը Մելիքյանի կարծիքով հենց այն սիստեմն է, որ դարձել է հայկական առոգանության հիմքը: Մինչդեռ ինչպես ցույց են տալիս նոր հետազոտությունները, հունաբան հայ քերականների մեկնություններում օգտագործված սիստեմը փաստորեն արհեստական մի պատվաստում է եղել, որ մեղնում հող չի

նասիրությունը խազերի ծագման և առոգանության խազերի մասին: Ուստի մենք կանդ չենք առնում հանդեսում զետեղված ուսումնասիրության վրա:

* Սպ. Մելիքյան, «Հունական աղդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա», Թիֆլիս, 1914, էջ 20:

գտել իր գոյության համար և այդպես էլ մնացել է անօգտագործելի: Իրականում հայկական առոգանության խազել սիստեմը (թեհուղ և հունական առանձին նշանների նմանությամբ հանդերձ) իր բուն էությամբ ինքնուրույն է, որ սերտորեն կապված է հայ լեզվի օրենքների հետ և ելնում է նրա ուրույն առոգանությունից: Ճիշտ է նշում երաժշտագետ Ռ. Աթայանը, որ «հայկական առոգանության սիստեմն իր հիմնական գծերով նման չէ հունական առոգանությանը կամ հունաբան հայ քերականների մեկնություններում նկարագրված, բայց գործնականում չկիրառված սիստեմին»*:

Ուղղակի պատճենավորման իր թեզը հաստատելու համար Մելիքյանը չի ուզում հայ առոգանության նշանների գործադրման մեջ ինքնուրույնության որևէ նմուշ գտնել, թեև նրան չէր կարող հայտնի չլինել, որ հունական և հայկական առոգանության բուն օրենքները էական տարբերություններ ունեն (հիշենք օրինակ, շեշտավորման միանգամայն տարբեր սկզբունքները հայերի ու հույների մոտ):

Գրքի երկրորդ բաժինը Մելիքյանը նվիրում է երաժշտական խազերի գործադրությանը, նրանց նշանակությանն ու գրության ձևերին: Հունական խազերի բանալին գտնելու հարցը շոշափելիս Մելիքյանը հատկապես բարձր է գնահատում Ծակար Ֆլայշերի «Neumenstudien» նոտահատոր աշխատությունը, ուր Ֆլայշերը փաստորեն պաշտպանում է հունական խազերը հայերի կողմից փոխառնելու տեսակետը: Խոսելով Ֆլայշերի մասին, Մելիքյանը նշում է, որ «սրա աշխատություններըն ենք սկզբից և ետ աչքի առաջ ունեցել. կշարունակենք և այժմ նորան հետևելու, մանավանդ, որ այս խնդրում նա միակ հեղինակավոր ներկայացուցիչն է համարվում ամբողջ աշխարհում»**:

Հատկանշական է, որ Սպ. Մելիքյանը հենց Ֆլայշերի աշխատություններն է իր համար ուղեցույց ընդունել և անվերապահ հետևել նրա կոնցեպցիային: Եվ դրա վնասակար հետե-

---

* Ռ. Աթայան, «Հայկական խազային նոտագրությունը» Երևան, 1959, էջ 36:

** Տես էջ 23:

վանքները նա նույնիսկ հետո էլ չդիտակցեց։ Այսպիսով Մելիքյանը հայրենի երաժշտական երևույթների արմատները համառորեն փնտրում էր օտար ազդեցությունների ոլորտում, միևնույն ժամանակ մոռացության տալով այն ինքնատիպն ու ինքնուրույնը, որ մեր ժողովրդի մշակույթի այս ճյուղում ևս բնականորեն կարող էր առաջանալ ու զարգանալ։

Իր գրքի 26-րդ էջում Մելիքյանը հիշատակում է, որ «Մինչև 12-րդ դարը այդ խազերը (խոսքը երաժշտական խազերի մասին է, Ա. Թ.) դեռ մուտք չէին գործել մեր աշխարհը և առաջին անգամ Խ. Տարոնեցին է դրանք բերում արևվելք...»։ Ապա նա ավելացնում է.— «...Խազերի մեր կատարած համեմատությունը ցույց է տալիս, որ շարականը մի անգամ Խաչատուրի և նրա աշակերտների ձեռքով խազավորվելուց հետո այնուհետև ոչ մի փոփոխության չի ենթարկվում»։

Ինչպես տեսնում ենք, ամեն ինչ որոշակի է ասված։ Ըստ Սպ. Մելիքյանի, հույներից փոխառնված խազերը հայ իրականության մեջ ոչ միայն երկարատև կիրառում են գտնում, այլև դարերի ընթացքում նրանք մնում են նույն, անփոփոխ վիճակում։ Ասենք նաև, որ հայ միջավայրում երաժշտական խազերի գործածության սկիզբը Մելիքյանը ճիշտ չի նշում ավելի ուշ ժամանակի վերագրելով այդ երևույթը։ Մինչդեռ ինչպես պարզել ու հաստատել է երաժշտագետ Ռ. Աթայանը, իրենց բնույթով ինքնուրույն հայկական երաժշտական խազերը սկզբնավորվել են դեռևս 9-րդ դարում*։

Մենք մանրամասնորեն կանգ չենք առնում Սպ. Մելիքյանի գրքում բերված խազային նշանների համեմատությունների և տարբեր խազերի նշանակության բնութագրման վրա, քանի որ ներկա պայմաններում այդ հարցը չէ, որ ամենից առաջ պիտի հետաքրքրի մեզ։

Այստեղ կարևորը Սպ. Մելիքյանի կոնցեպցիան է, ըստ որի լիապես անտես է առնվում հայ երաժշտական խազագրության ինքնուրույնությունը և ամեն ինչ փաստորեն բացատրր-

---

* Տես Ռ. Աթայան, «Հայկական խազային նոտագրությունը»։ Իր այս ուսումնասիրության մեջ Ռ. Աթայանը հանգամանորեն անդրադառնում է հայկական խազերի մասին Սպ. Մելիքյանի ունեցած հայացքներին։

վում է հունական սիստեմի մեխանիկական փոխառումով։ Նույնը պետք է ասել նաև աշխատության երրորդ գլխի վերաբերյալ։ Մելիքյանի պնդումով քրիստոնեության հաստատումից հետո հայերը հույներից (կամ բյուզանդացիներից) են վերցրել եկեղեցական չորս ձայների վարդապետությունը, իսկ հետագայում՝ 8-րդ դարում, նաև մյուս չորս, պլագալ ձայները։ Այլ կերպ, Մելիքյանի խոսքերով ասած՝ հայերը յուրացրել են «բյուզանդական գամմաները իրենց անուններով, գրության ձևով, ամբողջ ու կես միջոցների հաջորդականությամբ»*։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ որոշել, թե ինչ ընդհանուր եզրակացության է գալիս Սպ. Մելիքյանը։ Նրա ուսումնասիրության գլխավոր հետևությունն ամփոփված է հետևյալ խոսքերում.— «Ինչպես այս աշխատությունն է ծայրից ծայր ցույց տալիս, մեր մեջ երևեցած բոլոր երաժշտական երևույթները (եկեղեցականի մասին է խոսքը, աշխարհիկի մասին ոչինչ չգիտենք) սկսած 5-րդ դարից մինչև նույնիսկ 19-րդ դարու կեսերը, մի տեսակ արտացոլումներ են հունական կյանքում պատահած երաժշտական շարժումների»**։

Զարմանալի է, որ հայ երաժշտության զարգացման պատմական պրոցեսը՝ հին ժամանակներից ի վեր, Մելիքյանը քննության է առնում՝ որևէ կերպ չանդրադառնալով ժողովրդական երաժշտության պրոբլեմներին։ Հայ երգի գիտակ Սպ. Մելիքյանը, մի կողմ թողած ժողովրդական երաժշտական արվեստի ինքնատիպությունը հավաստող, շատ հնուց մեզ հասած բազում ցայտուն օրինակները (որոնք չէին կարող հետազոտողին խորհրդածությունների ու հետևությունների չբերել), իրեն սահմանափակել է միայն հոգևոր երաժշտության շրջանակներում և այդպիսով, միակողմանիորեն ընդհանրացումներ է կատարել ամբողջ հայ երաժշտության մասին։ Այս առնչությամբ իր գրքի վերջաբանում նա տալիս է հետևյալ պարզաբանումը։ «Եկեղեցականի և ժողովրդական ստեղծագործության միջև նկատված նմանությունները չպե՞տք է ար-

---

* Տես էջ 64։

** Տես էջ 5—6։

դյոք բացատրել նրանով, որ եկեղեցական երաժշտությունն է ազդողը ժողովրդական ստեղծագործության վրա...»*:

Ահա՛ թե որքան է մոլորվել Սպ. Մելիքյանը իր գիտական ենթադրություններում: Դարերի ընթացքում մեր ժողովրդի ստեղծած երաժշտության մեջ նա տեսնում է ոչ թե ժողովրդի երաժշտական ուրույն մտածողության դրսևորումը, այլ եկեղեցականի նմանողությունը, իսկ մեր եկեղեցական երաժշտությունը, ինչպես արդեն գիտենք Մելիքյանի ասույթներից, ամբողջապես հունականի ընդօրինակումն է՝ նրա բոլոր օրենքների ու կանոնների կոմպլեքսով, ընդօրինակում, որ «ամեն ինքնուրույնություն կարող էր կորցնել»**: Սրա հետ մեկտեղ տարօրինակ է թվում նաև այն հանգամանքը, որ Սպ. Մելիքյանը մեր երաժշտության զարգացման հարցերը դիտում է հայ մշակույթի ու արվեստի այլևայլ բնագավառներից անջատված: Իր աշխատության մեջ նա նույնիսկ չի ևնդրադարձել խաղերի վերաբերյալ Կոմիտասի հայտնած շատ ուշագրավ կարծիքներին, որոնք իրենց լուսաբանումն են գտել հայ մամուլում:

Մինչդեռ, Կոմիտասին ըմբռնելու և հետևելու դեպքում Սպ. Մելիքյանը հազիվ թե այդքան դյուրին կանգներ գիտականորեն սնանկ ճանապարհի վրա և թերևս կարողանար ճիշտ մեկնակետեր գտնել իր այս ու հետագա ուսումնասիրությունների համար:

Սպ. Մելիքյանի գրքում, այսպիսով, փաստորեն բացասվում է հայ երաժշտության (թե եկեղեցական և թե ժողովրդական) ինքնուրույնությունը: Ինչ խոսք, տարբեր ժողովուրդների կուլտուրական կապերը, նրանց ունեցած շփումը պատմականորեն բնականոն պիտի համարել: Հայերն իր ժամանակին իրոք շատ բան են սովորել հույներից, օգտագործել նրանց կուլտուրական տարբեր նվաճումները՝ ազգային առաջադիմության և ինքնուրույն մշակույթի զարգացման համար: Բայց տվյալ խնդիրը Մելիքյանն այլ կերպ է ըմբռնում: Նրա պատկերացմամբ հայերը ի վիճակի չեն եղել ստեղծել երա-

---

* Տես էջ 60:
** Տես էջ 60:

ժըշտական ինքնատիպ ու շոշափելի հարստություններ և ըստ-
տիպված դիմել են հունական երաժշտության կուտակած ար-
ժեքների պասսիվ ընդօրինակմանը: «Գիտական օբյեկտիվու-
թյան» ձգտող Սպ. Մելիքյանը «նեղ ազգայնական մոտեցում»
է համարում մեր արվեստի պատմական երևույթների մեջ ազ-
գային ինքնուրույնություն և ինքնատիպություն փնտրելը:

Հունական և հայ կուլտուրաների առնչության հարցերը
մեր պատմագրության մեջ վաղուց են արծարծվել և ըրաղեց-
րել են շատ հետազոտողների: Հայկական գրերի ձևավորման
ընթացքում, ինչպես հայտնի է, հայերն օգտվել են հույների
փորձից: Մեսրոպյան գրերով մեր առաջին թարգմանություն-
ները կատարվել են հունարենից: Հունական գիտության, գրա-
կանության և արվեստի հարստությունները հայերի կյանքում
կարևոր նշանակություն են ունեցել, նպաստել նրանց ընդ-
հանուր կուլտուրական առաջադիմությանը: Սակայն այլ բան
է խոսել հունական կուլտուրայի նվաճումների օգտագործման
և այդ ճանապարհով հայ ազգային կուլտուրայի տարբեր
ճյուղերի հարստացման մասին, այլ բան՝ ամեն ինչ հունա
կան ազդեցությամբ բացատրելը, լիովին բացասելով ազգա-
յին կուլտուրական կյանքի երևույթների ինքնուրույն բնույթը:

Իր տվյալ աշխատությամբ Սպ. Մելիքյանը հաստատում
է այն, ինչ արևմտա-եվրոպական բուրժուական երաժշտագի-
տության մեջ վաղուց «անհերքելի» ճշմարտության ուժ է ըս-
տացել, այսինքն՝ «ընտրյալ» ազգերի ստեղծած համաշխար-
հային միասնական օջախն է, որ մշտապես սնել է այլ ժո-
ղովուրդների երաժշտական կուլտուրաները: Սրանով պիտի
բացատրել նաև այն երևույթը, որ արևմտաեվրոպական երա-
ժըշտագիտության ներկայացուցիչները «ունիվերսալ» լսող-
ային կատեգորիաների մեխանիկական կիրառումով են ամեն
դեպքում փորձել «բացահայտել» տարբեր ժողովուրդների ե-
րաժշտական կուլտուրաների առանձնահատկությունները:

Եթե Սպ. Մելիքյանը հունական ազդեցություն է որոնել
հայերնի երաժշտական միջավայրում, ապա այլ հեղինակներ
փորձել են նույնպիսի ազդեցության հետքեր գտնել ուրիշ
ժողովուրդների երգարվեստում: Այստեղ մենք նախ և առաջ
նկատի ունենք ռուս հայտնի կոմպոզիտոր Մ. Իպոլիտով-Ի-

վանովի դիտողությունները վրացական ժողովրդական երգի վերաբերյալ:

1895 թվականին հրապարակված իր մի հոդվածում Իպոլիտով-Իվանովը գրել է.— «Իմ սույն հոդվածի նպատակն է ցույց տալ վրացիների ժողովրդական մեղեդիներում երևան եկած օտարամուտ ազդեցությունը... Իմ դրոնումների մեջ ես ելակետ եմ ընդունել հին հունական լադերը, որ հանդիպում են ինչպես վրացական ժողովրդական երգում, այնպես էլ եկեղեցական մեղեդիներում»*:

Տվյալ դեպքում հունական լադերի հետ եղած որոշ համապատասխանությունը, իհարկե, դեռ հիմք չէր կարող տալ խոսելու հունական երաժշտության վրացականի վրա ունեցած ազդեցության մասին: Լադային գծերի ինչ-որ ընդհանրություն պարելի է գտնել տարբեր ժողովուրդների երաժշտական ստեղծագործության մեջ, բայց մի՞թե միայն այդ հանգամանքը բավական է ազդեցությունների մասին շուտափույթ ու վերջնական եզրակացություններ գալու: Միանգամայն պարզ է, որ Մ. Իպոլիտով-Իվանովի դիտողությունը բազմակողմանիորեն հիմնավոր փաստարկներ չուներ:

Իպոլիտով-Իվանովից առաջ ռուսական երգի վրա հունականի ազդեցության հարցը զբաղեցրել է ռուս ականավոր կոմպոզիտոր և երաժշտագետ Ա. Սերովին: 1870 թվականին հրատարակած իր շատ արժեքավոր աշխատության մեջ, որ կրում է «Ռուսական երգը որպես գիտության առարկա» վերնագիրը, Սերովը նկատում է ռուսական ժողովրդական երգերի և հունական երաժշտության «ոչ միայն հարազատությունը, այլև տատոյի նույնությունը»**:

Հին հույների երաժշտական սիստեմը ըստ Սերովի, ռուսական ժողովրդական երգային ստեղծագործության համար

---

* Տես « Артист », 1895, книга I, № 45, էջ 133: Նույն այս հարցը հնդինակը շոշափել է նաև «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» գրքում (Մոսկվա, 1934), նշելով, որ «հունական ազդեցությունն առանձնապես արտացոլվել է Վրաստանի և Հայաստանի ժողովրդական երգերում»: (էջ 51):

** Տե՛ս А. Серов. «Русская народная песня как предмет науки». Москва, Музгиз, 1952, стр. 12.

անմիջական նախատիպ է եղել: Բայց Սերովը միաժամանակ ձաղկում է արևմտա-եվրոպական սահմանափակ այն թեորետիկներին, որոնք միևնույն չափանիշով, այսինքն «իրենց սեփական կուլտուրայի պրիզմայով» են մոտենում բոլոր ժողովուրդների երաժշտական երևույթներին: Նա համաձակորեն առաջ է քաշում ռուսական երգի բազմակողմանի ու խոր ինքնատիպության գաղափարը և մյուս կողմից, ընկնելով հակասության մեջ, խոսում է հին հունական լադային հիմունքները ռուսական երգում ընդօրինակելու մասին: Ռուսական երգի վրա հունական լադային սիստեմի ազդեցություն են տեսել նաև Յու. Մելգունովը և Ն. Լիսենկոն*:

Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ հունական երաժշտության կարծեցյալ ազդեցության հարցը շոշափելիս սայթաքել է ոչ միայն Սպ. Մելիքյանը (թեպետև նա, ի տարբերություն ուրիշների, դրանում շատ հեռու է գնացել): Կարելի էր հիշատակել նաև հայ հեղինակներից ոմանց ասույթները, որոնց մեջ հունական կուլտուրայի նվաճումների օգտագործման նշանակությունը այնքան է գերագնահատվում, որ միանգամայն սովերվում է մեր ազգային կուլտուրական կյանքի այս կամ այն ոլորտի ինքնակերպության նկարագիրը: Բայց բավականանանք սրանով:

Ինչպես տեսանք, հունականի «գարավոր ազդեցության» իր կոնցեպցիայով Սպ. Մելիքյանը ճիշտ ճանապարհ չէր ընտրել՝ մեր ազգային երաժշտական արվեստի պրոցեսներն ըմբռնելու և բացատրելու համար: Ուստի այդ կոնցեպցիան չէր կարող նպաստավոր դեր կատարել հայ երաժշտության պատմա-տեսական պրոբլեմների լուծման ասպարեզում: Ցավալին այն է, որ Մելիքյանը հետագայում էլ մնաց մեթոդոլոգիական խոցելի դիրքերում: Այդ են ցույց տալիս նրա հաջորդ աշխատությունները՝ արդեն գրված սովետական ժամանակաշրջանում:

Անդրադառնանք սովետական տարիներին Սպ. Մելիքյանի հրատարակած առաջին ուսումնասիրությանը, որ կոչվում է «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» (1930):

---

* Տե՛ս «Из истории русско-украинской музыкальных связей» Москва, 1956, стр. 258.

Տվյալ ուսումնասիրության համար Սպ. Մելիքյանը ձեռքի տակ է ունեցել հազարի հասնող հայ ժողովրդական երգեր, որոնցից 255-ը Կոմիտասի աղգագրական ժողովածուում ընդգրկված երգերն են (հրատարակվել են 1931 թվականին), իսկ մնացած երգերը ձայնագրվել են իր իսկ, Սպիրիդոն Մելիքյանի ձեռքով՝ տարբեր ժամանակներում: Մելիքյանն իր ուսումնասիրության մեջ բացառապես հենվել է այդ երգերի վերլուծության տվյալների վրա:

Մինչև բուն նյութին՝ հայ ժողովրդական երաժշտության գամմաներին (լադային հնչյունաշարերին) անցնելը Սպ. Մելիքյանը համառոտակի շարադրում է գամմաների ընդհանուր զարգացման հարցերը: Այստեղ պարզ երևում է, թե երաժշտական-տեսական ինչ դիրքերից է նա քննարկում իրեն հետաքրքրող թեման: Մելիքյանն իր ուսումնասիրության հիմքում է դրել լադերի ստատիկականության (էտապայնության) տեսությունը, որն ինչպես հայտնի է, անցյալ դարի 80-ական թվականներին առաջ էր քաշել ռուս երաժշտագետ-կոմպոզիտոր Պ. Պ. Սոկալսկին իր հայտնի աշխատության մեջ.

(«Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки», *Խարկով, 1888*):

Համեմատելով Մելիքյանի «Գամմայի զարգացումը» ընդհանուր ներածության շարադրանքը Պ. Սոկալսկու գրքի առաջին մասի չորրորդ և մասամբ էլ վեցերորդ գլխի հետ, մենք տեսնում ենք, որ Սպ. Մելիքյանը փաստորեն կրկնել է Սոկալսկու որոշ մտքերն ու դիտողությունները, բացի այդ, համարյա նույնությամբ բերել Սոկալսկու լադային սխեմաները:

Սոկալսկին ասում է. —«Մենք գործնականորեն հնարավոր համարեցինք դանագանել գամմաների զարգացման երեք գլխավոր ֆազ.— կվարտայի էպոխա, կվինտայի էպոխա և տերցիայի էպոխա»*:

Սակայն Սոկալսկու «էպոխաների տեսությունը» Սպ. Մելիքյանի մոտ «տեղայնացվում է»: Նա գլխավորապես ծան-

* Տես Պ. Սոկալսկի, «Ռուսական ժողովրդական երաժշտությունը», էջ 76:

րանում է կվարտայի էպոխայի վրա։ Եթե Սոկալսկին կվարտայի ամբողջ էպոխային կամ էտապին է վերագրում դիխորդը, տրիխորդը, պենտատոնիկան, տետրախորդը, ապա Մելիքյանն այդ ամենը երկու խմբի է բաժանում, առաջինում ընդգրկելով դիխորդի, դիխորդ-տրիխորդի, պենտատոնիկայի առանձին-առանձին էտապները, իսկ երկրորդում՝ տետրախորդների էտապը (ի դեպ, ասենք, որ Մելիքյանի տերմինոլոգիան հստակ չէ. տարբեր տեղերում նա փոխներփոխ գործածում է էպոխա, էտապ, դարաշրջան, շրջան բառերը, դրանով իսկ իր շարադրանքում մտցնելով անորոշություն)։

Այսպիսով Սպ. Մելիքյանի էտապայնության տեսությունը որոշ չափով զանազանվում է Սոկալսկու տեսությունից, բնական սկզբունքային, լուրջ տարբերություն նրանց մեջ չկա։ Իր «տեղայնացված» տեսության ոգով էլ հեղինակը դասավորել է վերլուծվող նյութը, այն է՝ առաջին շրջան—դիխորդ, դիխորդ-տրիխորդ, պենտատոնիկա, երկրորդ շրջան (տետրախորդի շրջան)—լիդիական* տետրախորդ, փռուգիական տետրախորդ, դորիական տետրախորդ, արևելյան տետրախորդ և վերջապես, երրորդ շրջան—խրոմատիզմ ու մոդուլյացիա։

Մելիքյանի (ինչպես և Սոկալսկու) դասմայական տեսության սկզբնական ելակետը հետևյալն է.— շատ հին ժամանակներից սկսած ժողովուրդների կողմից ամենից առաջ ընդունվել է կվարտան, ապա կվինտան և օկտավան, ուստի առավել դյուրին ընկալվող այդ ինտերվալներից ստացվող հաջորդականությունը՝ c—f—g—c, իր կնիքն է դրել ամենահին ժամանակների երաժշտության վրա։ Ըստ այդմ էլ Մելիքյանը մոտենում է հայ երաժշտության «սկզբնական շրջանի» դասմանների բնութագրմանը։ Այնուհետև իր ուսումնասիրած բոլոր երգերը դասակարգելով ըստ հնչյունածավալի, Մելիքյանը նկատում է, որ նրանց մեծ մասը տետրախորդային սիստեմին է վերաբերում, թեև դրա կողքին սակավ չեն դիխորդի, տրիխորդի և պենտատոնիկայի շրջաններին վերաբերող երգերը։ Նա հատկապես ընդգծում է մեր ժողովրդական երգի դասմա-

* Մելիքյանն օգտագործում է հին հունական լադերի տերմինոլոգիան։

յական կազմության մեջ կվարտայի գերակշռող դերը, և մասնավորապես փռուգիական տետրախորդի առավել լայն գործածությունը հայ ժողովրդական երգում:

Ինչպես «Հունական ազդեցությունը...» գրքում, այնպես էլ այստեղ, Մելիքյանը մնում է հայկական լադերի օկտավայնության տեսակետին: Դրանով նա սկզբունքորեն շեղվում է այդ լադերի իսկական բնույթը, նրանց կառուցվածքային առանձնահատկությունների տեսական հիմունքները ճշտորեն ըմբռնելու ճանապարհից: Եթե մեզ հետաքրքրող այդ հարցի առնչությամբ քննարկենք Կոմիտասի և Սպ. Մելիքյանի տեսական դրույթները, կգանք այն համոզման, որ դրանք շատ են տարբերվում իրարից: Հայ ժողովրդական երգի կոմիտասյան էությունը ու համոզիչ վերլուծումը, մասնավորապես լադային առանձնահատկությունների հետևողական վերհանումը կարևոր ավանդ էր մեր երաժշտական-տեսական մտքի զարգացման մեջ:

«Չի կարելի վիճարկել,— գրում է այդ կապակցությամբ Ալ. Շահվերդյանը,— սկզբունքային առումով այն նորն ու պրոգրեսիվը, որ Կոմիտասը մուծեց ժողովրդական ստեղծագործությանը վերաբերող գիտության ընդհանուր մեթոդոլոգիայի մեջ: Ժողովրդի հետ օրգանապես կապված մեծ արվեստագետի ինտուիցիան Կոմիտասին թելադրել է քննադատորեն վերաբերվել արևմտա-եվրոպական ֆոլկլորագիտության սխոլաստիկ դոգմաններին: Հենվելով ժողովրդական ստեղծագործության երևույթների անկանխակալ, կենդանի և բազմակողմանի վերլուծության տվյալների վրա, Կոմիտասը շատ բանով մոտեցավ ժողովրդական երաժշտության պատմական ու տեսական ուսումնասիրման կարևորագույն հարցերի ճշգրիտ լուծմանը»*:

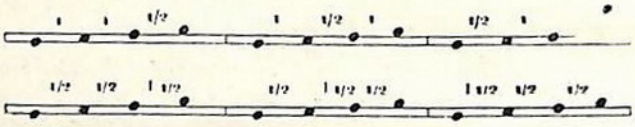
Ինչպես հայտնի է, հայկական մոնոդիայի լադերին և հընչյունաշարերին Կոմիտասն անդրադարձել է բազմաթիվ առիթներով: Իր ուսումնասիրություններում ու հոդվածներում նա երևան է բերել հայ ժողովրդական երգի ինքնատիպության

---

* Տես Ալ. Շահվերդյան, «Կոմիտասը և հայ երաժշտական կուլտուրան», Երևան, Հայպետհրատ, 1956, էջ 127:

կավանները, պնդելով, որ հայ ժողովրդական երաժշտության լադերը օկտավային չեն, որ մեր երաժշտությունը հիմնվում է տետրախորդային սիստեմի վրա, իսկ զարգացած լադերից յուրաքանչյուրը կազմվել է տետրախորդների հարակցման (շղթայման) միջոցով: Կոմիտասն իր հոդվածներից մեկում բերում է տետրախորդների այն վեց տարատեսակները, որոնց «դանազան համակցություններից են կազմված հայկական բոլոր եղանակները»*:

Դրանք հետևյալներն են.



Հիշենք նաև, որ եթե առավել վաղ շրջանի իր ասույթներում Կոմիտասը նկատի ուներ միատեսակ տետրախորդներ հարակցմամբ ստացվող լադային հնչյունաշարերը, ապա 1899 թվականին արդեն նա խոսում է տարբեր տետրախորդների շղթայումից գոյացող հիբրիդային լադային հնչյունաշարերի մասին**:

Սպ. Մելիքյանը թեպետ հիմնականում հետևում է լադերի օկտավայնությանը, այնուամենայնիվ, դրան զուգահեռ նա հնարավոր է համարում ակնարկել (ճիշտ է, անհամարձակորեն), որ հայ ժողովրդական երգերում գործածվում են նաև «միացյալ տետրախորդները (հեպտախորդ)»***:

---

* Տես Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», (Երևան, Հայպետհրատ, 1941), «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը» հոդվածը, էջ 153:

** Պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը գտնում է, որ հայկական լադերին բնորոշ է ոչ միայն տետրախորդային կազմությունը: «Տրիխորդային և պենտախորդային բջիջները հայ մոնոդիկ երաժշտության լադերի ու եղանակների կազմավորման մեջ ոչ պակաս դեր են խաղում, քան տետրախորդայինը»— գրում է նա (տես «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», Լենինգրադ, 1958, էջ 315):

*** Տես Սպ. Մելիքյան, «Հայ ժողովրդական երգի դամմաները», էջ 21:

Սակայն Մելիքյանն ասում ու անցնում է, կարծես չնկատելով իր տրած դիտողության կարևորությունը: Նույնպես պատահաբար է նա հիշատակում դիմող ձայնի առկայությունը № 20 օրինակում*, իսկ այլ դեպքերում Մելիքյանն ընդհանրապես անտարբեր է հայկական եղանակների լադային այդ առանձնահատկության տարբեր դրսևորումների նկատմամբ:

Անկասկած, դրական պիտի համարել Սպ. Մելիքյանի ուսումնասիրության մեջ արված այն դիտողությունը, ըստ որի «գերիշխող երևույթը տետրախորդային սիստեմում իրար մեջ հյուսված կամ իրար հաջորդող տարբեր հենակետերի պայքարն է, որ առաջ է բերում եղանակային մոդուլյացիա»**:

Սակայն հեղինակը, դժբախտաբար, չի զարգացրել ու կարևորել իր հետաքրքիր միտքը, հետևողականորեն չի խորացել իր ասածի մեջ:

Պրոֆ. Քուշնարյանի կարծիքով «նորն ու արժեքավորը տվյալ աշխատության մեջ՝ հեղինակի ցուցումն է հայկական գեղջկական երաժշտության մեջ եղած այն երգերի մասին, որ ունեն անկիսատոն լադեր: Ինչպես ճիշտ նշում է հեղինակը, անկիսատոն լադերը, հատկապես մաժորային թեքվածքի անկիսատոն լադը գյուղացիների մոտ օգտագործվում է կենսուրախ լիրիկական և պարային մեղեդիներում:

Արձանագրելով գեղջկական երաժշտության մեջ անկիսատոն լադերի առկայությունը և դրանով իսկ ընդլայնելով հետազոտվող երևույթների շրջանակը, հեղինակն ընդ սմին գերագնահատում է այդ լադերի դերը գեղջկական արվեստի զարգացման մեջ: Տվյալ դեպքում նա հետևում է մի ժամանակ շատ տարածված, բայց սխալ այն տեսակետին, ըստ որի յուրաքանչյուր ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի համար, նրա զարգացման սկզբնաշրջանում պարտադիր է պենտատոնիկայի «ստադիան»:

Ստադիականության թեորիայի սխալականությունը՝ ընդ-
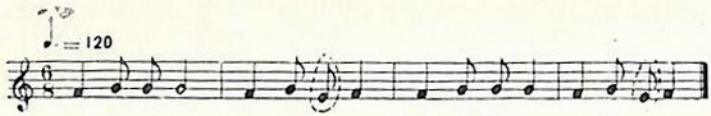
---

* Տես նույն ուսումնասիրությունը, էջ 26:

** Տես էջ 32:

հանրապես, և մասնավորապես հայ գեղջուկ երաժշտության նկատմամբ կիրառելու դեպքում շատ պարզ է երևում, երբ դիմում ենք փաստերին:

Ինչպես նշվեց այս աշխատության առաջին մասում, հայկական մոնոդիայի առավել հնագույն լադային կազմությունները բնորոշվում են հենց կիսատոնային հարաբերություններով»*:

Սպ. Մելիքյանի լադային սիստեմը, նրա ընտրած լադային էմբրիոնալ կառուցվածքները, ինչպես պետք էր սպասել, տեսական համոզիչ ընդհանրացումների չբերին: Պատահական չէ, որ իր վերցրած օրինակների զգալի մասը նա ըստիպված «սրբագրում» է, «հարմարեցնելով» այս կամ այն սխեմային: Վերցնենք Մելիքյանի բերած № 2 նոտային օրինակը (էջ 11), որ հիշատակվում է որպես դիխորդի նմուշ:



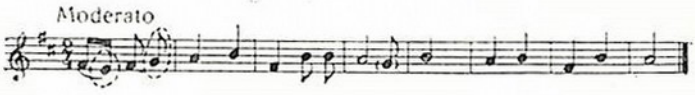
Մելիքյանն այստեղ e-ի առկայությունը էական չի համարում և e-ն հաշվից դուրս է գցում՝ որպես անհրաժեշտություն չներկայացնող օժանդակ հնչյուն, այսպիսով, հնչյունաշարը դիտելով առանց e-ի:

Նույնպիսի մոտեցում է ունեցել իր քննարկած երգերի նկատմամբ նաև Պ. Սոկալսկին: Նրա վերլուծած երգերից բերենք թեկուզ մեկ նմուշ՝ «На Дунаечку» երգը**:
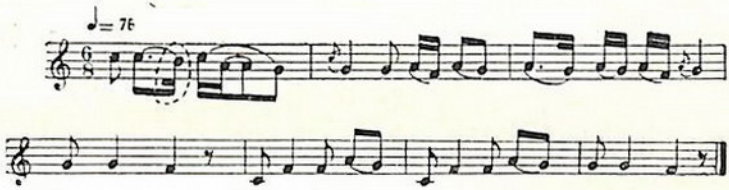
---

* Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», էջ 316—317: Իր աշխատության մեջ Քուշնարյանը հայ երաժշտության հնագույն լադերի հիմնական հատկանիշներն է համարում դիատոնիզմը, կիսատոնությունը (гемитонность), ինտերվալների կազմի անեռատոն բնույթը (бестритоновость) մոնիկական մշտական կայունությունը, գլխավոր հենակետից բացի, լադերի մեծ մասում օժանդակ հենակետի առկայությունը, վերջապես, լադերի կապը ձայնային (гласовое) ձևակառուցման հետ (էջ 40):

** Տես Պ. Սոկալսկու վերը նշված աշխատությունը, էջ 50:

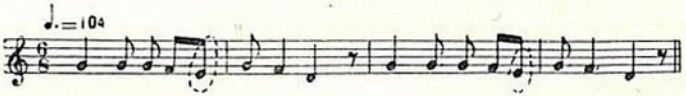


Սոկալսկին գտնում է, որ այդ եղանակի լադային կազմը fisah *տրիխորդն է, ուստի հանդիպող մյուս տոները* (e և g) *չպետք է նկատի առնվեն: Ճիշտ այդպես է վարվում նաև Մելիքյանը: Ստորև բերվող օրինակներից յուրաքանչյուրն այդ է հաստատում:*

Այսպես, № 3 օրինակում (էջ 12) Մելիքյանը բացառում է h *տոնը և սատանում իրեն հարկավոր* cigac *հնչյունաշարը, ուր բացակայում է* h-*ն: Ահա Մելիքյանի նշած օրինակը:*

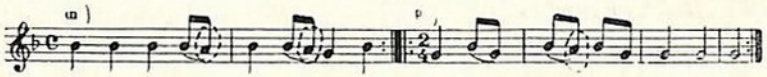


Որպես կվարտային ծավալ ունեցող ոչ լրիվ պենտատոնիկայի նմուշ Մելիքյանը մատնացույց է անում հետևյալ երգը (էջ 18, № 13):
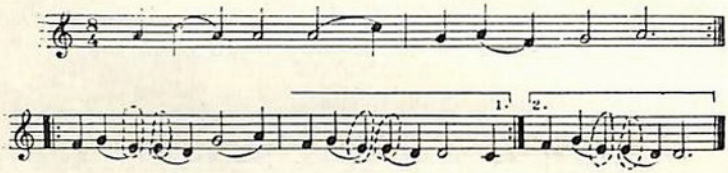


Այստեղ նույնպես e*-ի ներկայությունը պատահական է համարվում, որպեսզի եղանակի հնչյունաշարը համապատասխանի* dfg *պենտատոն տրիխորդին:*

Մելիքյանը դետեղել է տերցիայի ծավալ ունեցող մեղեդիների երկու պարզ օրինակ (էջ 19, № 14):



Ըստ որում, նրանցից յուրաքանչյուրի հնչյունաշարում ընդգրկված ընդամենը երեք հնչյունից մեկը (a-ն) Մելիքյանն ավելորդ է գտնում: Այլ կերպ ասած, լրիվ տերցիայի հնչյունաշարը հեշտությամբ դառնում է «դատարկ»:

Մի այլ տեղ, c—d—f—g—a—c պենտատոն հնչյունաշարին համապատասխանող երգ է համարվում «Մեր տուն ձեր տուն» երգը (№ 17, էջ 20): Մինչդեռ նրանում առկա e-ն նորից անտես է առնվում, քանի որ Մելիքյանի ընտրած հիշյալ հնչյունաշարին այդ տոնը չի համընկնում: Բերում ենք այդ երգը:



Տողատակում հեղինակի նշած որոշ օրինակները նույնպես առարկության են հարուցում:

Միանգամայն անընդունելի են Մելիքյանի պատկերացումներն արևելյան (հարմոնիկ) տետրախորդի մասին: Մելիքյանը տվյալ տետրախորդը համարում է «արաբա-պարսկական թեորետիկ մտքի ծնունդ»: «Այս տետրախորդը,— գրում է նա,— մեզ մոտ մտել է ուշ միջնադարում, եկեղեցական «հերրորդ ձայն» կոչված գամմայի և ընդհանուր արևելյան աշուղական երգի ազդեցության ներքո, և որն այնքան էլ մեծ գործածություն չի գտել»*:

Բայց Մելիքյանը չի փորձում հիմնավորել իր կարծիքը և այսպիսով, հրաժարվում է մեր լադային մտածողության հարուստ օղակներից մեկը հանդիսացող արևելյան (հարմոնիկ) տետրախորդից, որի վրա են խարսխված բարդ ու ծավալուն լադային ձևեր: Օտարամուտ համարել այդ տետրախորդը մեր երաժշտության մեջ, նշանակում է վիճարկել հայ երաժշտության մի շարք արժեքները, կասկածի տակ դնել, օրինակ, մեր

* Տես էջ 27:

քաղմաթիվ հիանալի հորովելները, նրանց ազգային ինքնատիպ ոճը։

Այդ սխալ կարծիքը նա պնդում է նաև իր հաջորդ՝ «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատության մեջ։

Վերջապես, նշենք, որ Սպ. Մելիքյանը թեպետ դիատոնիկ է համարում մեր ժողովրդական երգը, բայց և հիշատակում է «դիատոնիզմի խանգարումները», այսինքն խրոմատիզմի առկայության առանձին դեպքերը։ Նրա կարծիքով խրոմատիզմ է սաացվում, «երբ երգի հնչյունաճավալը օկտավայից ավելի է՝ վերևի նույն հնչյունը կարող է բեմոլով լինել, ցածինը՝ բեքարով»*։

Բայց այդ երևույթը պայմանավորված է հայ երաժշտության լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքով։ Մելիքյանի նշած «նույն հնչյունները» ներկայացնում են տվյալ լադի մեջ մտնող տարբեր ոլորանների (օղակների) տարբեր աստիճանները։



Որպես դիատոնիզմի խախտման օրինակ Մելիքյանը հիշատակում է նաև Կոմիտասի ժողովածուի «Լորիկ» երգը (№ 112)։ Այս երգում է es և e հնչյունների գոյակցությունն ըստ էության ուղղակի խրոմատիզմ չէ, այլ «խրոմատիզմ տարածության վրա» կամ թաքնված խրոմատիզմ, որի կիրառման այլևայլ օրինակներ էլի կան մեր ժողովրդական երգերում։

Մենք տեսանք, որ Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» աշխատության հիմնական դրույթները յուրջ առարկություններ են հարուցում։ Հետևելով ստադիականության սնանկ տեսությանը, Մելիքյանը գտնում է, որ հին ու նոր ժողովուրդների «բնազդական երաժշտության» համար բնորոշ գամմաների «սկզբնական, արխաիկ ձևերն» են հան-

* Տես էջ 29։

դիսացել մեր ժողովրդական երգի հիմքը: Նրա տեսադաշտում են գտնվում գլխավորապես գամմայական պարզ կառուցվածքները, իսկ մեր ժողովրդական լադային մտածողության առավել հարուստ և ճկուն ձևերը, որոնց մեջ այնքա՞ն գրավիչ ու յուրօրինակ բան կա, չեն արժանանում Մելիքյանի ուշադրությանը և փաստորեն շրջանցվում են:

Ճիշտ է նկատել Ալ. Շահվերդյանը, որ Սպ. Մելիքյանն աղավաղել ու աղքատացրել է մեր ժողովրդական երաժշտության լադային կյանքի իսկական պատկերը, պրիմիտիվության հասցրել նրա ինքնակերպ, դինամիկ էությունը:

Անցնենք Սպ. Մելիքյանի՝ Կոմիտասին նվիրված աշխատություններին («Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» և «Կոմիտաս—պատմական ակնարկ»):

Թե՛ Կոմիտասի երկերի վերլուծության փորձը, թե՛ Կոմիտասի պատմական դերի գնահատականը ոչ միայն լիարժեք չեղան, այլև ցույց տվին հեղինակի առաջ քաշած մի շարք հարցադրումների անընդունելիությունն ու երբեմն էլ՝ հակասականությունը: Ճիշտ է, Մելիքյանը մեզանում առաջինն էր, որ իրեն նպատակ դրեց լայնորեն քննարկել Կոմիտասի ստեղծագործության և ամբողջ գործունեության հարցերը: Բնական է, որ նրան այդ գործում կարող էին հանդիպել լուրջ դժվարություններ: Սակայն դրա հետ չպետք է մոռանալ նաև մի այլ, Սպ. Մելիքյանի համար շահավետ հանգամանք.— լինելով Կոմիտասի աշակերտը, նա անտարակույս, ավելի լավ տեղյակ էր Կոմիտասի գործունեությանը և ստեղծագործությանը, քան այլ հեղինակներ: Ուստի Սպ. Մելիքյանից՝ Կոմիտասի աշակերտից կարելի էր սպասել, որ նա բազմակողմանիորեն կբնութագրի հայ երաժշտության նորարարին, վեր հանելով նրա կատարած գործի նշանակությունը և ստեղծագործական ժառանգության արժեքը:

Բայց Մելիքյանը փաստորեն ի վիճակի չեղավ իր առաջ դրած խնդիրը պատշաճորեն լուծել:

Վերցնենք «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը»: Տվյալ ուսումնասիրության խոստումնավոր վերնագիրը չի համապատասխանում իր պարունակած նյութին: Իրականում, այդ ուսումնասիրությունը ոչ թե համակողմանի վեր-

ջուծությունն է կոմիտասյան ստեղծագործության, այլ շատ համեստ մի նպատակ է հետապնդում՝ ըստ ազգագրական դրառումների համեմատել ժողովրդական երգային մեղեդինեը Կոմիտասի մշակումներում օգտագործվածների հետ և ամեն դեպքում նշել եղած տարբերությունները: Մելիքյանը վերցրել է կոմիտասյան 20 երգ և հերթականորեն համեմատելով սկըզբնաղբյուրների հետ, եկել է հետևյալ եզրակացություններին:

ա) Հայ ժողովրդական երգերի կառուցվածքը (ձևը) կոմիտասյան մշակումներում մեծ մասամբ մնում է անփոփոխ:

բ) Երբ Կոմիտասը ժողովրդական եղանակի մելիզմատիկ և անցողիկ ձայների նկատմամբ իրեն ազատ է զգում, ապա հիմնական ձայները նրա մոտ միշտ էլ պահպանվում են:

գ) Սկզբնաղբյուրների ռիթմը շատ դեպքերում մասնակի փոփոխությունների է ենթարկվել:

դ) Տաղաչափության, մետրիկայի մեջ փոփոխումները բացատրվում են նրանով, որ Կոմիտասը չէր ելնում տակտերի և տակտային դծերի եվրոպական ըմբռնողությունից:

Կոմիտասյան մշակումների մասին խոսելիս Մելիքյանն անում է նաև մասնավոր կարգի հետաքրքրական դիտողություններ: Այսպես, պարզվում է, որ «Կուժն առա» երգում կրկներգը սկզբնաղբյուրի համեմատությամբ զգալիորեն աճել, զարգացել է և նրա գրական տեքստը նորով է փոխարինված: Մելիքյանը ցույց է տալիս, որ տարբեր մեղեդիների միակցումից են ստացվել ամբողջական զարձած այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են «Հով լինի», «Միրանի ծառը», «Կալի երգը»:

Նա շեշտում է, որ ժողովրդական նյութը մշակելու համար Կոմիտասը խիստ ընտրություն է կատարել, վերցրել է ամենագեղեցիկները, ամեն դեպքում եղանակը կոկել, մաքրել ավելորդություններից, նուրբ նյուանսներով է հարստացրել երգի արտահայտչականությունը, բազմաձայնության մեջ առաջնորդվել է ոչ թե վերացական ֆորմուլաներով, այլ զոել է յուրաքանչյուր երգի ոգուց, նա զեղարվեստական կոնկրետ էությունից բխող հնարներ, և վերջապես, երգերի գրական տեքստը զարձրել է ավելի հստակ ու իմաստալից:

Նվ այս բոլորի մեջ վիճելի ոչինչ չկա:

Մելիքյանի աշխատության մեջ առարկություններ են հա-

րուցում ընդհանուր կարգի այն դիտողությունները, որոնք ճիշտ չեն ներկայացնում կոմիտասյան մշակումների բնույթը և մեր երաժշտության մեջ նրանց ունեցած նշանակությունը։

Այսպես, օրինակ, ցանկանալով ընդգծել Կոմիտասի սերն ու ակնածանքը ժողովրդական երաժշտության հարստությունների նկատմամբ, Մելիքյանը նկատել է.— «Իր ամբողջ կյանքը ժողովրդական երգերի հավաքելուն նվիրած էթնոգրաֆ Կոմիտասը իր մշակույթների մեջ էլ ամենևին չի ազատագրվել էթնոգրաֆի հոգեբանությունից. ոչ մի խոտորում, ոչ մի ազատ քայլ...»*։

Կոմիտասին տված այս գնահատականում Մելիքյանն իհարկե, սխալվում է։ Կոմիտաս-ստեղծագործողը այստեղ մըննացել է ստվերի տակ։ Կոմիտասյան մշակումներում, Մելիքյանի կարծիքով երևում է հեղինակի ձգտումը՝ միշտ հարազատ մնալ ժողովրդական երգի մելոդիկային ու կառուցվածքին և դրա հետ մեկտեղ՝ ստեղծագործողի իր ինքնուրույնությամբ չխախտել ժողովրդական երգի բնական, իրական պատկերը։

Մելիքյանի ըմբռնումով «խոտորումը» կամ «ազատ քայլը» տվյալ դեպքում հատկանշական կարող էր լինել ժողովրդական նյութից օգտվող այն ստեղծագործողի համար, որն առավել ազատ ու անկաշկանդ մոտեցում ունի ժողովրդական նյութի նկատմամբ, որն այդ նյութին է միախառնում նաև իր սեփական հորինումը, կամ Մելիքյանի արտահայտությամբ ասած՝ «ազատ քայլը»։ Մինչդեռ Կոմիտաս-ստեղծագործողի մշակումների համար նա այդ ինքնուրույնությունը բնորոշ չի համարում**։ Ըստ որում, Մելիքյանը ճիշտ չի վարվում, երբ «ազատ քայլի» բացակայության մասին խոսելիս միայն նկատի է առնում ժողովրդական երգի մեղեդին։ Ար-

---

* Տես «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը», էջ 28։

** Մելիքյանը սահմանում է ժողովրդական երգի օգտագործման երեք տիպ։ Այդ տիպերից առաջինն է վերարերում այնպիսի մշակումը, «երբ ժողովրդական երգը մնում է նույնը՝ թե իր իդեոլոգիայով և թե արտաքին ձևավորմամբ»։ Մելիքյանի բնորոշումով Կոմիտասը պլխավորապես կանգնած է այդ առաջին աստիճանի վրա։

դեն ասացինք, որ Մելիքյանի վերլուծությունը բացառապես հենվում է ժողովրդական երգերի և կոմիտասյան մշակումների մեղեդիների համեմատության վրա, ուստի այդ մշակումների բազմաձայնությունը, հարմոնիան, ներդաշնակության ֆակտուրան, որ անկարելի է դիտել Կոմիտասի ամեն մի ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջականությունից արհեստականորեն զատված, չգիտես թե ինչու, նա բոլորովին դուրս է թողնում իր տեսադաշտից։

Հենց նույն ոգով էլ Մելիքյանը շարունակում է զարգացնել իր միտքը, ասելով.

«Եթե Կոմիտասն իր երգերի կառուցվածքը թողնում է գլխավորապես հինը, եթե եղանակի և ռիթմի նկատմամբ միայն սրբագրողի դերումն է, այն էլ հենվելով հենց ազգագրական երգի վրա, եթե տաղաչափության տեսակետից 75 տոկոսով էլի ազգագրականին է կառչած մնում, ապա ուրեմն պարզ է, որ Կոմիտասը ազգագրականի վրա հիմնված մի նոր, ինքնուրույն ստեղծագործություն՝ մայր եղանակների տեսակետից, չի դնում մեր առաջ։ Եվ նա մտադիր էլ չէ։ Կոմիտասը՝ ինքը, իր նպատակը շատ համեստ կերպով բնորոշում է «Հայ քնարի» առաջաբանում.— «Երգերի այս ժողովածուն հրատարակում ենք, որպեսզի հայ քաղաքացին ու երգասեր եվրոպացին ծանոթանան այս շինական երաժշտությանը»։ Ուրեմն Կոմիտասի ստեղծագործության մասին խոսք չկա, նա ներկայացնում է միայն հայ շինականի երաժշտությունը։ Կոմիտասի ամբողջ արժեքը պետք է փնտրել հենց այս ներկայացնելու ձևի մեջ»*։

Համեստորեն լռելով իր մասին, Կոմիտասն ասել է, որ իր պատրաստած ժողովածուն ներկայացնում է հայ շինականի երաժշտությունը։ Այսպիսով, որպես հեղինակ, նա հարկ չի համարել անդրադառնալ իր կատարած գործին։ Եվ այս հանգամանքին Սպ. Մելիքյանը դժբախտաբար նշանակություն չի տվել։ Նա ուղղակի կերպով վկայակոչում է Կոմիտասի այդ համեստ արտահայտությունը՝ պնդելու համար, որ կոմիտաս-

---

* Տես «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը», էջ 25։

յան մշակումները ներկայացնում են հայ շինականի երաժշտությունը։ Ճիշտ է, Մելիքյանը դրան ավելացնում է նաև, որ «Կոմիտասի ամբողջ արժեքը պետք է փնտրել հենց ներկայացնելու ձևի մեջ»։

Եվ չնայած դրան, կոմիտասյան երգերի ինքնուրույնությունը որոշելիս Մելիքյանը հակված է մտածելու, որ նրանց ներդաշնակությունը ազգագրական նյութը ներկայացնելու մի պասսիվ միջոց կամ ձև է, որին փաստորեն որոշիչ դեր չի վերապահվում։

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ մելոդիկան և ներդաշնակությունը գեղարվեստական կերպարի բնութագրման ողջ պրոցեսում անկասկած, անանջատելի են իրարից, հետևաբար, նրանք պետք է անպայման դիտվեն օրգանական միասնության մեջ։

Այդ միասնությունը նպաստում է կոմիտասյան կերպարների գեղարվեստական ամբողջականացմանը, կերպարներ, որոնք փայլում են իրենց թարմությամբ, ազգային ինքնատիպությամբ, արտահայտչական խորությամբ, ներկայացնելով նոր որակ հայ երաժշտության մեջ։

Կոմիտասյան մշակումները ժողովրդական նյութի վրա ծավալվող ինքնուրույն ստեղծագործություններ են, ուր միաժամանակ բացառիկ ուժով են դրսևորված նրանց նրբաճաշակ հեղինակի գեղարվեստական նախասիրությունները, ստեղծագործական մղումների և մտահղացումների ամբողջ հարստությունն ու կենսականությունը։

«Կոմիտասը,— ասում է Ալ. Շահվերդյանը,—ժողովրդական երգաստեղծության օրենքներին ու «գաղտնիքներին» տիրապետող այդ իսկապես ժողովրդական արվեստագետը, մեզ է ներկայանում ոչ միայն որպես ժողովրդական-երաժշտական կլասիկայի պահապան, որ ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների հիման վրա վերամշակել և հարստացրել է գեղջկական երգային ֆոլկլորը։ Նա հանդես է գալիս միաժամանակ և որպես նոր՝ օրիգինալ և ժողովրդական գործերի ստեղծող. օրիգինալ՝ այնքան, որքան այդ գործերը հանդիսանում են կոմպոզիտորական անհատական ստեղծագործության պտուղ, և ժողովրդական՝ այն-

քան, որքան նրանց մեջ օրգանապես մարմնավորվել են հայ ժողովրդական երգի էսթետիկական խոր սկզբունքները և գաղափարա-կերպարային ու ոճական կարևորագույն արժանիքները»*:

Սպ. Մելիքյանն իր բնութագրումների մեջ չի կարողացել լիովին ընդգրկել ու իմաստավորել Կոմիտաս-ստեղծագործողի, հայ երաժշտության նորարարի ստեղծագործական անհատականության կարևոր և առանձնահատուկ կողմերը:

Բայց կոմիտասյան երաժշտության վերաբերյալ իր ունեցած առարկելի մտքերի կողքին Մելիքյանի որոշ ասույթները արժանի են ուշադրության: Ահա նրա այդպիսի ասույթներից մեկը:

«...Կոմիտասի յուրաքանչյուր երգը մի ինքնուրույն պատկեր, մի օրիգինալ պեյզաժ է և հիացմունք է պատճառում թե՛ մեզ, թե՛ օտարներին»**:

Եվ այսպես, Մելիքյանը մի կողմից Կոմիտասի երաժշտությունը փորձել է նույնացնել հայ շինականի երաժշտության հետ, միամտորեն նշելով, որ Կոմիտասի ստեղծագործության մասին խոսք չկա, իսկ մյուս կողմից կոմիտասյան յուրաքանչյուր երգը մի ինքնուրույն պատկեր, մի օրիգինալ պեյզաժ է համարել:

«Կոմիտասը,— այնուհետև շարունակում է Սպ. Մելիքյանը,— փաստորեն առաջին երաժիշտն է, որ լինելով արևելյի, սինթեզի խնդրում բռնում է ուղիղ և ինքնուրույն ճանապարհ: Կոմիտասն իր երգերով ստեղծել է ժողովրդական-ազգագրական նյութերն օգտագործելու, մշակելու մի ուրույն մեթոդոլոգիա, որն իր հետևորդներն է ունեցել նրան հաջորդող հայ երաժիշտների մեջ և կազմել է նրանց հետ միասին, մեր նորագույն երաժշտության զարգացման առաջին էտապը...»***:

Ընդհանուր առմամբ առարկություն չհարուցող այդ դիտողությունից հետո Մելիքյանը սխալ է թույլ տալիս կոմի-

---

* Տես Ալ. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», էջ 439:

** Տես էջ 30:

*** Տես էջ 30:

տասյան բազմաձայնությանը վերաբերող իր գնահատականում: Նա ասում է.

«Ամենագլխավոր նորությունը, որ բերում է Կոմիտասն իր մշակույթներում, դա էթնոգրաֆիկ, դարերով բյուրեղացած միաձայն ժողովրդական երգը բազմաձայն դարձնելն է... Նա հարում է բազմաձայն, պոլիֆոնիկ ոճին, ճիշտ է, նրա տարրական ձևերին, որոնք կարող էին ժողովրդական երգի նեղ սահմաններում իրագործելի լինել...»*:

Այսպիսով, կոմիտասյան պոլիֆոնիային վերագրելով տարրական ձևեր միայն, Մելիքյանն անկախ իր ցանկությունից, այստեղ էլ Կոմիտասի ստեղծագործական խոշոր ավանդը նվաստացնելու փորձ է անում: Մինչդեռ կոմիտասյան ինքնատիպ պոլիֆոնիան, որ մեր ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ խոշոր ձեռքբերում էր, աչքի է ընկել հենց իր հարստությամբ և կատարելությամբ: Կոմիտասն իր ստեղծագործություններում բացառիկ վարպետությամբ է կիրառում պոլիֆոնիայի բազմազան ձևերը և հնարները, միշտ ելնելով դեղարվեստական կերպարի բնույթից և առանձնահատկություններից:

«Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» մեր նշած սխալների հետ մեկտեղ, զերծ չէ ռապմ-ական վնասաբեր գռեհկաբանության ազդեցությունից: Այդ առումով մեզ միանգամայն պարզ են դառնում Մելիքյանի դատողությունները «Կոմիտասի ազգային-պահպանողական աշխարհայացքի» մասին: Ի դեպ, նույնպիսի արատ ունի նաև Մելիքյանի պատմական ակնարկը՝ նվիրված Կոմիտասին: Ռապմ-ական ազդեցությամբ պետք է բացատրել նաև թերագնահատության տենդենցներ պարունակող այն բնորոշումները, որ տրված են հայ երաժշտության առաջին մշակներին՝ Ք. Կարա-Մուրզային և Մ. Եկմալյանին:

Սպ. Մելիքյանն իր «Կոմիտասի ստեղծագործություններ» անալիզը» ուսումնասիրությամբ շփոթ մացրեց Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրման գործում: Չնայած իր ուսուցչի նկատմամբ ունեցած հարգանքին

---

* Տես էջ 29:

ու սիրուն, նա անկարող գտնվեց խորապես ըմբռնել Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ամբողջ մեծությունը, փաստորեն նսեմացրեց Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության կլասիկի, ստեղծագործական գործունեության հսկայական նշանակությունը մեր երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ։

Երկու խոսքով անդրադառնանք նաև Կոմիտասին նվիրված պատմական ակնարկին։

Իր այս ոչ մեծ ուսումնասիրությամբ Սպ. Մելիքյանը փորձել է տալ Կոմիտասի գործունեության ընդհանուր բնութագիրը։ Մելիքյանի այստեղ արտահայտած շատ մտքերին մենք հանդիպում ենք «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզում»։

Հեղինակին նախ և առաջ զբաղեցնում է գյուղագիր-Կոմիտասը, որը «...փաստորեն գյուղական հոսանքի հիմքն է դրել և գծել մի ուղի, որով մինչև այժմ էլ ընթանում է մեր երաժշտական դրականությունը»*։

Անդրադառնալով Կոմիտասի երաժշտագիտական և ազգագրական ժառանգությանը, Մելիքյանը նշում է, որ Կոմիտասը մեղանում առաջինն է գիտական հիմքերի վրա դրել հայ երաժշտության ուսումնասիրությունը։ Նա հիշատակում և բարձր է գնահատում Կոմիտաս-ազգագրագետի տևական, անդուլ աշխատանքը։

«Բայց,— ասում է Մելիքյանը, —Կոմիտասը միայն հավաքող չէ։ Ազգագրական ժողովածուն նրան չի բավարարում, և ոչ էլ գիտական պեղումներն են նրան հագեցնում։ Նա հանդես է գալիս իբրև մի նոր, կենդանի երաժշտության հիմնադիր, հիմնված հենց իր հավաքած ժողովրդական երգերի վրա»**։

«Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» աշխատությանը նախորդող այս ակնարկում Մելիքյանը խոսում է ժողովրդական երգի *օգտագործման երեք հիմնական մեթոդների մասին։ Նույն այդ հարցը, ինչպես ասել ենք, նա շոշա-

---

* Տես «Կոմիտաս» ժողովածու, կազմեց Ռ. Թևոսյանի, Հայպետհրատ, 1930, էջ 14։

** Տես նույն ժողովածուն, էջ 18։

վել է նաև «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» աշխատության մեջ:

Մելիքյանն այս ակնարկի մեջ է առաջին անգամ շարադրում մեզ արդեն հայտնի իր այն եզրակացությունները, որոնք վերաբերում են աղգագրական սկզբնաղբյուրների և կոմիտասյան մշակումների մեղեդիների միջև եղած ընդհանրությանը կամ տարբերություններին:

Այսպիսով Կոմիտասի գործունեության գնահատության մի շարք սկզբունքային դրույթներն ու հետևություններն այստեղ նույնն են, ինչ վերն արդեն քննարկված աշխատության մեջ:

Մեզ մնում է քննարկել Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, սկսած ամենահին շրջաններից մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը» աշխատությունը:

Սպիրիդոն Մելիքյանի «Ուրվագիծը» նրա աշխատություններից ամենալայնն է իր ընդգրկած նյութի, քննարկած բազում հարցերի ծավալունության տեսակետից: Իրավացի է Մելիքյանը, երբ նկատում է, որ իր ձեռնարկած գործը կապված է հսկայական դժվարությունների հետ:

«Գրեթե անհնարին է գրել ներկայումս մեր երաժշտության անցյալի պատմությունը,— ասում է նա,— մի անցյալի, որի սկիզբը 25 դարերի հեռավորության վրա է գտնվում մեղանից և թաղված է խոր մթության մեջ»*:

Մելիքյանն իր այդ առաջին փորձը** կատարում էր հայ երաժշտության պատմությանը վերաբերող այն ժամանակվա գրականության բացարձակ աղքատության, մենագրությունների բացակայության, «մութ ու կնճռոտ հարցերի», այսինքն մեր երաժշտության զարգացման բազմաթիվ պրոբլեմների ուսումնասիրված չլինելու պայմաններում:

---

* Տես Սպ. Մելիքյան, «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության», Երևան, 1935, էջ 3:

** Հայ երաժշտության ընդհանուր պատմությունը գրելու ուղղությամբ կատարված հաջորդ փորձը պատկանում է Հակոբ Հովհաննիսյանին (տես նրա անտիպ աշխատությունը՝ «Հայ երաժշտության պատմություն», գրված 1939 թվականին, որ պահպանվում է Հայկական ՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարանում):

«Ուրվագծի» վրա Մելիքյանն աշխատել սկսեց այն ժամանակ, երբ Ռապմ-ի գաղափարա-գեղարվեստական դրույթները տիրապետող էին մեր երաժշտական կյանքում, երբ մեղանում վուլգար-սոցիոլոգիզմի հայեցակետերից էին շատ հաճախ բացատրվում երաժշտական արվեստի, նրա պատմության զանազան հարցերը։ «Ուրվագծի» եղրափակիչ գլխի համար հիմք է ծառայել 1932 թվականի հունիսին Մելիքյանի կարդացած զեկուցումը։ Դրա քննարկումը, մամուլում ունեցած արձագանքները վկայում են, որ հայ երաժշտության մի շարք երևույթների մասին ճիշտ պատկերացումներ չի ունեցել ոչ միայն Սպ. Մելիքյանը, այլև նրա որոշ քննադատները։

Անտարակույս, Ռապմ-ի արատավոր գիծը մեր երաժշտության ու երաժշտագիտությանը նշանակալից վնաս հասցրեց։ Կլասիկ և ժողովրդական երաժշտության տրադիցիաների թերագնահատումը, անցյալի ժառանգության շատ արժէքների նկատմամբ ժխտական, նիհիլիստական վերաբերմունքը իր որոշակի դրոշմն է թողել այն ժամանակվա մեր երաժշտագիտական մտքի վրա։

Ռապմ-ական դրույթների ուղղակի ազդեցությունը պարզ երևում է նաև Սպ. Մելիքյանի այս աշխատության մեջ։

Մելիքյանի առաջ քաշած հարցադրումներից շատերում արտացոլված են այն ժամանակվա մեր երաժշտագիտության մեջ ընդունված ու բավական տարածված սխալ տեսակետները։

Պետք է ավելացնել, որ ռապմ-ական ազդեցությունը մեր միջավայրում շարունակել է իրեն զգացնել տալ նույնիսկ Պարտիայի Կենտրոնական Կոմիտեի 1932 թվականի ապրիլի 23-ի հայտնի որոշումից հետո։ Մամուլի էջերում այդ բանը հաստատող շատ նյութեր կարելի է գտնել։ Այսպես, երաժշտագետ Ռ. Թերլեմեզյանը 1933 թվականի մարտին գրած իր մի հոդվածում հետևյալ արտառոց բնորոշումն է տվել Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությանը.

«Հանդես գալով մեր երաժշտության մեջ իբրև ստեղծագործող, իբրև ինստրումենտալ, սիմֆոնիկ կուլտուրայի հիմնադիր, Ալ. Սպենդիարյանը հայ երաժշտական արվեստի մեջ արտահայտեց և հանդես բերեց բուրժուական խոշոր քա-

ղաքի կուլտուրան: Սպենդիարյանն իր երաժշտական ողջ ժառանգությամբ հանդիսանում է հայ բուրժուազիայի գաղափարախոսը մեր երաժշտության բնագավառում»:*

Ռապմ-ական դռեհկաբանության այդ ոչ եղակի նմուշը, որ նույնքան պարզունակ է, որքան և անհիմն, բնութագրական է 30-ական թվականների սկզբի համար: Նա ցույց է տալիս, որ այդպիսի ըմբռնումները դեռ հարգի էին մեզանում: Հենց նման ըմբռնումների ոգով է աշխատել «վերակառուցվել» նաև Սպիրիդոն Մելիքյանը:

Յուրացնելով ռապմ-ական պարզունակ մեթոդը, ճշացող ֆրազաբանությունը, Մելիքյանը ձգտել է «Ուրվագծում» իր շոշափած մի շարք կարևոր հարցերին «նոր» մեկնաբանում տալ:

Մեր երաժշտական կուլտուրայի շատ երևույթների նկատմամբ Մելիքյանի ունեցած ռապմ-ական ժխտողական և վուլգար-սոցիոլոգիական ըմբռնումներին գալիս միահյուսվում է առավել ընդարձակված նրա անընդունելի կոնցեպցիան՝ դարերի ընթացքում հարատևող օտար ազդեցությունների համատարած առկայության վերաբերյալ:

*Եթե «Հունական ազդեցությունը...» գրքում Մելիքյանը պնդում էր, որ հայերի երաժշտության վրա հունական (բյուզանդական) երաժշտության գերակշիռ ազդեցությունն է դրսևորված, ապա այստեղ, «Ուրվագծում» դրան նա միացնում է նաև պարսկական, արաբական և տաճկական (թուրքական) ազդեցությունները: Մելիքյանն իր հարցադրումն իմաստավորում է այսպես.— դարեր շարունակ մեր հարևան ազգերը՝ պարսիկները, արաբները և թուրքերը «ոչ միայն մեր հարևաններ են եղել, այլև տիրողի դերում են գտնվել, ուստի և ազդել են մեր միջնադարյան քաղաքի, և նրա միջոցով նաև գյուղի երաժշտության վրա»**:*

Մեր երաժշտությանը վերագրվող այդ ազդեցությունների հարցը Մելիքյանն այնքան կտրականորեն է դնում, որ

---

* «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 3:

** Տես Մելիքյանի «Ուրվագիծը», էջ 5:

առանձնապես անհրաժեշտություն չի զգում մտահոգվելու պատշաճ փաստարկների մասին։

Այստեղ պարսիկների, արաբների և թուրքերի՝ որպես նվաճողների, տևական տիրապետության սոսկ վկայակոչումը դեռ չի բացատրում հարցի բուն էությունը։

Այդ կապակցությամբ չի կարելի չհամաձայնել Կ. Կվիտկայի հետ, երբ նա ասում է, որ «Հայերի երաժշտության վրա արաբական, պարսկական և թուրքական ազդեցությունների մասին եղած դատողությունները մինչև այժմ չեն հիմնավորվել արաբական, պարսկական և թուրքական մելոդիկ տիպերի հետ հայկականի նմանության կոնկրետ մատնանշումներով, նույնիսկ ցույց չի տրվել երգերի ընդհանուր կենցաղային տարակարգերի (разряд) և ընդհանուր ժանրերի գոյությունը։ Չի ճշտվել, թե արաբների, պարսիկների և թուրքերի սոցիալական, ցեղային և տերիտորիալ ո՞ր խմբերի երաժշտությունն է հայերի այս կամ այն խմբի վրա ազդեցություն գործել։ Այնինչ, տարակույս չկա, որ հայ ժողովրդի տարբեր խմբերի երաժշտությունը, ինչպես և Արևմտյան Ասիայի երբեմնի հզոր պետությունների ժողովուրդներինը, միասնական ոճ չի ունեցել և դարերի ընթացքում անփոփոխ չի մնացել, ինչպես և փոփոխությունները շատ դանդաղ են կատարվել»*։

Սպ. Մելիքյանը մեր ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման տարբեր էտապներում առաջին հերթին ոչ թե ինքնուրույնություն է փորձում որոնել, այլ օտարամուտ ազդեցություն։ Ահա թե ինչու նա շտապում է եզրակացնել, որ հայ երաժշտությունը պետք է համարվի «Մերձավոր Արևելքի երաժշտական ընտանիքի մի անդամը»**։

---

* Տես К. Квитка—«О некоторых вопросах истории армянской музыки» (անտիպ), 1948, պահվում է Հայկական ՍՍՌ արվեստի ինստիտուտում։

** Տես «Պրավդիճ», էջ 5։ Ի դեպ, նկատենք, որ Մելիքյանի այդ տեսակետը նորություն չէր մեզանում։ Շատ ավելի վաղ, «Պատարագի» առաջաբանում Մ. Եկմալյանը հայ երաժշտությունը համարել է պարսկա-արաբականի մի մասը։ Այդ տեսակետին վճռականորեն առարկել է Կոմիտասը, ասելով.— «Մեր երաժշտությունն էլ յուր ամբողջ ազգային ոգովն ու ոճով նույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ-արաբացին. բայց ոչ պարսիկ-արաբականը մերն է, և ոչ էլ մերը նրա մի մասն է»։ (Տես Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 140)։

Ընդհանուր բնույթի այս դիտողություններից հետո այժմ տեսնենք, թե Մելիքյանն իր «Ուրվագծի» առանձին գլուխներում ինչ կոնկրետ հարցեր է քննարկում, ինչպես է նա լուսաբանում մեր ժողովրդական, եկեղեցական և պրոֆեսիոնալ երաժշտության պրոբլեմները, ինչ է ասում հայ երաժշտական արվեստի տարբեր ժանրերի ու նրանց առանձնահատկությունների մասին:

«Ուրվագծի» նյութը չի կառուցված ըստ պատմական էտապների: Հեղինակը, հավանաբար հաշվի առնելով պատմական պարբերացման և այլ դժվարությունները, հարմար է գտել հայ երաժշտության պատմությունը շարադրել նրա (երաժշտության) հիմնական ճյուղերը կամ բաժինները ներկայացնելու միջոցով:

Հակիրճ առաջաբանից հետո իր շարադրանքը հեղինակն ամփոփել է հետևյալ հինգ գլուխներում.— 1. վիպական երգեր, 2. լիրիկական երգեր (գուսաններ, տաղերգուներ, աշուղներ), 3. եկեղեցական երգ, 4. ժողովրդական երգ (խաղ, երգ, պարերգ) և 5. բազմաձայն երաժշտության շրջան: «Ուրվագիծն» ունի նաև նոտային հավելված, ուր զետեղված են տարբեր տիպի ստեղծագործությունների հետաքրքրական օրինակներ՝ թվով 41, որոնց մասին Մելիքյանն իր ուսումնասիրության մեջ, այս կամ այն առիթով խոսում է:

Քննարկելով վիպական երգը, ամենից առաջ Մելիքյանը հիշատակում է Հայկին, Արամին և Արային նվիրված երգերը: Նա որոշ տվյալներ է քաղում Մ. Խորենացուց, ասելով, որ ըստ Խորենացու, վիպերգեր են հյուսվել նաև Տիգրանի, Վահագնի, Արտաշես Բ-ի, Սաթենիկի և Արտավազդի մասին:

«Սրանց շուրջն է խմբված եղել մեր հին դյուցազներգությունը,— նկատում է Մելիքյանը,— որն իբրև «թվելյաց երգեր» և «առասպելներ» երգել են ու բամբիռի վրա նվագել Գողթան երգիչներն ու վիպասանները»*:

Սակայն այլ տվյալներ չունենալով թվելյաց երգերի վերաբերյալ, Մելիքյանը փորձում է ենթադրաբար պատկերացնել նրանց բնույթը: Նա հնարավոր է գտնում, որ այդ երգե-

---

* Տես «Ուրվագիծ», էջ 7:

րին կարող էին բնորոշ լինել արխաիկ պենտատոնիկան, մոնոտոն կևէջը, աղքատ ռիթմը, արտասանությանը ենթարկվող եղանակը։

Առավել ուշ շրջանի վիպերգերից Մելիքյանը հատկապես շեշտում է «Սասմա ծռերը» իր ճյուղերով, որոնց կենտրոնական դեմքը Սասունցի Դավիթն է։ Եվ այստեղ արդեն Սպ. Մելիքյանը հայ ժողովրդի էպիկական ստեղծագործության պատկի՝ «Սասունցի Դավթի» էությունը միանգամայն սխալ է բնորոշում։

«Սրա պատմական առանցքը (խոսքը «Սասունցի Դավթի» էպոսի մասին է, Ալ. Թ.) կազմում է հայ իշխանների՝ փոփոխակի հաջողություններով վարած կռիվն ու պայքարը Մսրա կամ այլ օտար մելիքների դեմ, ուրիշ խոսքով՝ միջնադարյան հայկական ֆեոդալական կյանքի մի հիշատակարան է...»*։

Մեր ժողովրդի հերոսական էպոսի բովանդակության և բնույթի նման ըմբռնումը իհարկե, նոր չէր։ Նույնիսկ Մ. Աբեղյանը՝ հայ էպոսագիտության այդ խոշոր ներկայացուցիչը «Սասունցի Դավթի» բնորոշման մեջ սխալվել է, գրտնելով, որ նրա «հիմնական նյութը կազմում է Սասնա տերերի պատմությունը»**, որ նրա հերոսները ֆեոդալական վերնախավին են պատկանում***։

«Սասունցի Դավթին» աղավաղող մեկնաբանություն են տվել նաև այլ հետազոտողներ։

---

* Տես էջ 8։

** Տես Մ. Աբեղյան, «Ազգային վեպ», «Մուրճ», 1889, նոյեմբեր, № 11. էջ 1741։

*** Մ. Աբեղյան, «Հայ ժողովրդական վեպը» 1908, Թիֆլիս, էջ 83։ Ավելի ուշ, 1936 թվականին, Մ. Աբեղյանը «Սասնա ծռերի» առաջաբանում ասել է,— «... Այդ վեպը, ինչպես և ընդհանրապես, բոլոր պատմական ժողովուրդների հին վեպերը, սկզբնապես արտահայտելիս է եղել տիրող դասերի՝ աղնվականության և հոգևորականության կենցաղը, գոյն ու դիտակցությունը, միտքն ու ապրումները, մի խոսքով՝ վիպական ձևով և բովանդակությամբ նկարագրելիս է եղել նրանց տնտեսական կյանքն ու դասափարախոսությունը։ Դա գերազանցապես ֆեոդալական վեպ է եղել» (էջ 26)։ Մ. Աբեղյանը հետագայում արդեն կանգնել է ճիշտ տեսակետի վրա։

Տվյալ դեպքում Մելիքյանը արձագանքել է նրանց, ովքեր մեր էպոսը ազնվական-ֆեոդալական ոգու արտահայտություն են համարել: Մելիքյանը չի տեսել հերոսավեպի իսկական ստեղծողին՝ հայ ժողովրդին, որի մղած դարավոր պայքարը արտաքին և ներքին հարստահարիչների դեմ՝ կազմում է հերոսավեպի հիմնական առանցքը, նրա բուն բովանդակությունը: Այսպիսով, մեր էպոսի նկատմամբ ունեցած իր անընդունելի դիրքավորմամբ Մելիքյանը ուղղակի կերպով հարել է ֆոլկլորագիտության մասարեզում դեռ այս դարի սկզբներին ձևավորված սոցիոլոգիական ուղղությանը: Ինչպես հայտնի է, այդ ուղղության ներկայացուցիչները, որոնց առանձնապես էր զբաղեցնում ժողովրդական հեքիաթների, երգերի և էպոսի սոցիալ-դասակարգային բնույթը որոշելու հարցը, հակագիտական այն հայեցակետին կանգնեցին, որ հենց ազնվական վերնախավի միջավայրում են ծնունդ առել այդ ստեղծագործությունները, քանի որ նրանց մեջ ներկայացված գլխավոր գործող անձինք հաճախ կրում են «թագավոր», «իշխան» և այլ տիտղոսներ: Այսպիսով, ժողովրդական երգերում, հեքիաթներում և էպոսում հանդիպող զուտ արտաքին կարգի այդ նշանները որոշիչ նշանակություն էին ստանում այդ ստեղծագործությունների գաղափարական էությունը գնահատելու մեջ, իսկ նրանց գեղարվեստական կերպարներն ուղղակի կերպով նույնացվում էին բուն պատմական իրականության հետ*:

Անցնելով էպոսի երաժշտական կողմին, Մելիքյանը նշում է պահպանված երաժշտական օրինակների սակավությունը: Նա նկատում է իր ձեռքի տակ ունեցած երեք երգի վիպական— դեկլամացիոն բնույթը, նրանց փոուգիական վերջավորությունը:

Սակայն Մելիքյանի կարծիքով, այդ օրինակների, ինչպես և առավել ուշ շրջանի ծնունդ «Մոկաց Միրզայի» դեկլամացիոն բնույթը հատկանշական չէ դյուղական-աշխատավորական երգին: Մելիքյանը հակված է մտածելու, որ այդ երգերը ժողովրդի հիշողությանն ավանդ են մնացել պատմող

* Տես Ա. Ղանալանյան, «Ժողովրդական բանահյուսության մի քանի հարցեր», Երևան, 1954, էջ 100:

գուսանների, կամ էլ՝ վիպասանների արվեստից։ Դժբախտաբար «Սասունցի Դավթի» երաժշտությունից մեզ հասած կտորներն այժմ էլ դեռ քիչ են, ուստի ինչպես այդ հարցը, այնպես էլ էպոսի երաժշտական առանձնահատկություններին վերաբերող այլ հարցեր դեռ կարոտ են ուսումնասիրման։

«Ուրվագծի» առաջին գլխի վերջում Մելիքյանը խոսում է նաև աշուղական վիպական երգի կամ հեքիաթի մասին։ Մեր գյուղական միջավայրում տարածված հեքիաթներից նա թվում է «Աշուղ Ղարիբը», «Աշուղ Քյարամը», «Քյոռ-օղլին», «Աղվան և Օսանը», «Շահ Իսմայիլը»։

«Խնդիրն այն է,— ասում է նա,— որ սկզբնապես այդ կտորները երգել են թուրքերեն, միայն վերջին 50-ամյակում մեր գրագետ աշուղները դրանք թարգմանել են հայերեն»*։

Բայց մի՞թե մեր աշուղական հեքիաթը միմիայն փոխառնված է եղել։ Մեզանում կա՞ն արդյոք աշուղա-գուսանական ինքնուրույն վիպական երգեր և հեքիաթներ։ Այդ հարցը Մելիքյանը լուրջ չէ մատնում։ Այսպիսով նա ոչ մի կերպ չի բացատրում կամ երևան բերում հայ աշուղա-գուսանական վիպական երգի և հեքիաթի ազգային բնույթը։ Մինչդեռ երբեք չի կարելի շրջանցել, օրինակ, հայ աշուղների վիպական այն ստեղծագործությունները, որ վերաբերում են պատմական զանազան անցքերի (հիշենք թեկուզ Բաղեր-օղլու «Վասն Նադիր շահի սպանման», Շամչի-Մելքոյի «Ի վերա ավերման Տրփխիս քաղաքի, գալստյամբ աղա Մուհամեդ խանի», Կարապետի «Գաղթականություն ի 1828 ամի», Ազբար-Ադամի «Երգ ի վերա ավերման և խորասուզման Ակռռի գեղջ», որոնց մասին հիշատակում է Ա. Նազինյանը**), կամ էլ ինքնուրույն բնույթի մեր աշուղա-գուսանական երգախառն հեքիաթները, որոնց նմուշներից են Ջիվանու «Արշալույս և Լուսաբերիկ»***, «Հմայակ և Արուսյակ», Սազայիի «Արտաշես և Սաթենիկ», «Ծառուկ և Ծաղիկ», «Գառնիկ»**** հեքիաթները և այլն։

---

* Տես էջ 10։

** Տես «Հայ գուսաններ» ժողովածու, 1957, Երևան, էջ 277։

*** Տպվել է 1910 թվականին, Ալեքսանդրապոլում։

**** «Գառնիկը» տպվել է 1914 թվականին Երևանում։ Տես նաև Սազայի և Ննգի «Երգերի ժողովածու», 1958 թ., Երևան։

Այսպես կոչված ընդհանուր արևելյան հեքիաթների՝ Ջիվանու ձեռքով հայացված վարիանտները Մելիքյանը բնորոշում է որպես «ըստ ամենայնի նոր մշակույթներ»: Բայց դրանով էլ նա սահմանափակվում է: Այնինչ, հատկապես նման հեքիաթների համար Ջիվանու հորինած երաժշտությունը մեր աշուղա-գուսանական ինքնուրույն արվեստի արգասիքն է եղել և պատահական չէ, որ ինքը՝ Սպ. Մելիքյանը դեռևս 1917 թվականին հրատարակած «Շիրակի երգեր» աղգագրական ժողովածուում գետեղել է Ջիվանու մի շարք երգերը՝ հորինված այդ հեքիաթների համար*:

Այդ իմաստով միանգամայն ճիշտ են վարվել նաև Ջիվանու երգերի 1955 թվականի ժողովածուն կազմողները՝ Մ. Աղայանը և Շ. Տալյանը, Ջիվանու ինքնուրույն երաժշտական ստեղծագործությունների թվում ընդգրկելով «Աշուղ Ղարիբի» և «Քյարամի» երաժշտական հատվածները:

«Ուրվագծի» երկրորդ գլխում Մելիքյանը քննության է առնում հայ լիրիկական երգի երեք տարբեր տեսակները՝ հին գուսանական, տաղային և աշուղական: Ըստ մեր մատենագրության տվյալների այստեղ նա բնորոշում է գուսաններին ու վարձակներին՝ որպես խրախճանի (քեֆի), առագաստի (հարսանիքի), գովքի և պարի կատարողներ: Նա էական է համարում այն հանգամանքը, որ մերժելով գրաբարը, հենվելով ժողովրդական կենդանի լեզվի վրա, գուսանական երգն ըստեղծում է «հայրեն» կոչվող տաղաչափությունը:

Մելիքյանը միաժամանակ հիշեցնում է, որ գուսանական երգի նմուշներ մեր հին մատենագրության մեջ չեն հանդիպում: Ավելի ուշ միայն, 13-րդ դարից սկսած, գուսանները զետեղում են իրենց երգերը ձեռագիր տաղարաններում՝ տաղերի հետ միասին: Մելիքյանը վկայակոչում է Մ. Աբեղյանի այն կարծիքը, թե Ն. Քուչակի և ուրիշների անունով մնացած շատ երգեր ըստ էության գուսանական են:

Նկատելով, որ «ինչքան բառի և խոսքի տեսակետից գուսանական երգերը բախտավոր վիճակի մեջ են (քանի որ

---

* Տես «Շիրակի երգեր» №№ 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 141, 142:

գրի են առնվել թե միջնադարում, թե 19-րդ դարի վերջերին), նույնչափ նրանք անմխիթար վիճակի մեջ են եղանակի տեսակետից»*, Մելիքյանը հույս է հայտնում, որ թերևս նեվմերի վերծանումը դրանում մեզ օգնության հասնի: Ինչ վերաբերում է միջնադարյան հայ քաղաքի երաժշտական կենցաղին, որի մասին մեր պատմագիրները բավարար նյութ չեն տալիս, ապա այդ հարցը Մելիքյանի կարծիքով պետք է պարզել Պարսկաստանի կամ Արաբիայի՝ մեծ ճանապարհներից հեռու գտնվող քաղաքների երաժշտական կյանքի ուսումնասիրման միջոցով: Այստեղ ևս, ինչպես տեսնում ենք, Մելիքյանը չի դավաճանում մեզ ծանոթ իր դրույթին, ըստ որի հայ երաժշտությունը Մերձավոր Արևելյան երաժշտական ընտանիքի կրտսեր անդամն է. ուստի պետք է ուսումնասիրել Մերձավոր Արևելքի քաղաքների երաժշտական կյանքը, (որից, ըստ Մելիքյանի, հայկականը չի տարբերվել) և դա մեզ համար կարող է պարզել «շատ մութ կետեր»...

Անհրաժեշտ տվյալների և տեղեկությունների բացակայության պատճառով Մելիքյանն ստիպված է ենթադրական կարծիք հայտնել դուսանական երգի վերաբերյալ: Նա գրում է. «...Նախ՝ որ դուսանական երգը, «մտրուպի» երգը, իր եղանակներով եկեղեցականի հետ ոչ մի նմանություն չպիտի ունենար իբրև հակոտնյա արվեստ, երկրորդ՝ հրաժարվելով եկեղեցական երաժշտական կուլտուրայից, դուսանական երգը կամա թե ակամա պետք է հենվեր գյուղական և առհասարակ աշխարհիկ երգի վրա՝ ինչպես խոսքի, այնպես էլ եղանակի տեսակետից, և երրորդ՝ եթե դուսանական սիրո և խրախճանքի երգերն իրենց տեքստերով կարող են չնչին փոփոխություններով և վերամշակություններով ժողովրդի հիշողության մեջ տպրել ու զգացնել տալ մեկը մյուսի վարիանտ լինելը, ապա նույնը, ինձ թվում է, պետք է ընդունել ևս եղանակների վերաբերմամբ»**:

Սակայն ժողովրդական և դուսանական երգը չպետք է նույնացվեն: Նրանց մերձեցնող հատկանիշների առկայու-

---

* Տես էջ 15:

** Տես էջ 15:

թյամբ հանդերձ գուսանական երգն ամենայն հավանականությամբ ունեցել է բուն երաժշտական տեսակետից իր տարբերիչ գծերը, ուրույն բնույթը, մելոդիկո-ինտոնացիոն և ռիթմային յուրահատկություններ: Այդ իմաստով մեր ուշադրությունից չի կարող վրիպել, որ հին գուսանական արվեստը հող է նախապատրաստում իմպրովիզացիոն ծավալուն նոր ձևերի՝ տաղերի առաջացման համար:

Անդրադառնալով տաղերգուներին, Մելիքյանը հիշեցնում է, որ նրանք «մատուռ» գուսանների ժամանակակիցներն են: Տաղերգուները (մասնավորապես՝ Ն. Շնորհալին և Գ. Մագիստրոսը), որ գրում էին գրաբարախառն, իրենց սիրո երգերում սկսում են գործածել «հայրենը»:

«Թեև տաղերգուները,— ասում է Մելիքյանը,— իրենց երգերի խոսքերը գրում են աշխարհիկի, գուսանականի կամ ժողովրդականի ազդեցության տակ թե բովանդակության, թե լեզվի, թե տաղաչափության տեսակետներից, ապա, ինձ թվում է, որ եղանակի տեսակետից ևս, չկտրվելով եկեղեցու կողմից ընդունված ընդհանուր արևելյան ծանր եղանակներից, նրանք պետք է որ շատ ու շատ խոշոր ազդեցություն կրեին գուսանական-ժողովրդական երգի ռիթմական և եղանակային էլեմենտներից»*:

Այստեղ թեպետ Մելիքյանի ենթադրությունը հիմնականում ճիշտ է, բայց մասնակի առարկություն է հարուցում: Տվյալ դեպքում նկատի ունենք նրա միջանկյալ դիտողությունը՝ որ իբր տաղերգուները «չեն կտրվել եկեղեցու կողմից ընդունված ընդհանուր արևելյան ծանր եղանակներից»: Ընդհակառակը, եկեղեցին է օգտագործել տաղային արվեստի նվաճումները: Ինչպես նշում է պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը, նոր շարականների ստեղծման ժամանակ եկեղեցին մշտապես դիմել է տաղերի տարբեր ձևերին և յուրացրել է դրանք**:

Ներկայումս արդեն տաղերի երաժշտական արվեստի մասին մեր պատկերացումները համեմատաբար ընդլայնվել են:

---

* Տես էջ 17:

** Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 135:

Մ. Աղայանի ուշումնասիրությունը նվիրված տաղային երաժշտական արվեստին, հետաքրքրական նոր նյութ, նոր տվյալներ է պարունակում հայ երաժշտության այդ կարևոր մասնաճյուղի հատկանշական մի շարք կողմերի մասին: Դրա հետ միասին չափազանց արժեքավոր են նաև պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի դիտողություններն ու հետևությունները տաղարվեստի ուրույն ոճի, զարգացած իմպրովիզացիոն ձևերի և այլ հարցերի վերաբերյալ*:

Լիրիկական երգի երրորդ տեսակի ստեղծողները՝ աշուղները, Մելիքյանի բնորոշմամբ «միջնադարյան թափառող դուսանների հետնորդներն են»:

Աշուղներին իրենց լեզվով, բանաստեղծական և երաժշտական արվեստով համարելով դերազանցապես մահմեդական կուլտուրայի ծնունդ, Մելիքյանը նշում է, որ մեզանում սակավաթիվ են այն աշուղները, որոնք կարողացել են ստեղծել «նոր կուլտուրական արժեքներ՝ տեղական, հայկական ինքնուրույն գունավորմամբ»: Դրանց թվում նա հիշատակում է Սայաթ-Նովային, Շիրինին, Ջիվանուն: Ըստ որում, Մելիքյանը չափազանց զուսպ է և համարյա ոչինչ չի ասում նրանց ստեղծագործության մասին, չի կարևորում հայ ազգային աշուղա-դուսանական արվեստում նրանց մտցրած խոշոր և ինքնատիպ ավանդը:

«Ոչ մի աշուղ,— գրում է նա,— հավակնություն չունի ասելու, թե այս կամ այն եղանակը իր ստեղծագործությունն է, որովհետև ինչքան էլ ուղենար չէր կարող այն գրի անցկացնել, իր պսակդնիմը մեջը մտցնել: Իրոք, աշուղների խոշոր մեծամասնությունը, թերևս և բոլորն էլ եղանակի ըս-

---

* Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», էջ 128—137 («10—11-րդ դարերի տաղերը և եկեղեցական մոնոդիան»), էջ 197—213, («12—13-րդ դարերի դուսանական մոնոդիան և տաղերը»), էջ 234—239 («Ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ մոնոդիան (տաղերը) մինչև 18-րդ դարը) և վերջապես, 586—595 («Լադերի համակցումը տաղերում»): Ընդհանրապես, Քուշնարյանի այդ կապիտալ աշխատությունը մեր երաժշտագիտական մտքի խոշոր նվաճումն է, շատ ուշագրավ երևույթ՝ հայ երաժշտության բազմազան և կարևորագույն պրոբլեմների գիտական խոր լուսաբանման առումով:

ստեղծագործողներ չեն, այլ միայն գոյություն ունեցող այս կամ այն եղանակն իրենց գրած այս կամ այն խոսքին հարմարեցնողներ»*:

Վերն ասվածը վերաբերում է և՛ Սայաթ-Նովային, և՛ Շիրինին, և՛ Ջիվանուն: Մելիքյանն այս ամենը բացատրում է հարևան ազգերի (պարսիկների, արաբների, թուրքերի) մեզ վրա ունեցած իբր մշտական ու անխուսափելի ազդեցությամբ:

Հայ աշուղա-դուսանական արվեստի այդ տխուր, բացարձակորեն ժխտական նկարագիրը ներկայացնելուց հետո Մելիքյանը որպես տվյալ գլխի ամփոփում, ասում է հետևյալը: «Այս փոքրիկ ակնարկն անգամ հերիք է, որ մենք կարողանանք ասել, որ մեր գրական-երաժշտական կուլտուրան բյուզանդականից հետո պիտի ազդեցություննների խոր դրոշմ կրեր մեզ շրջապատող և տիրապետող առաջավոր (!) ազգերի կողմից: Միջնադարյան՝ միջին կոչված հայերենը իր արաբական և պարսական բառերի փոխառությամբ, բանաստեղծությունը՝ իր պատկերներով և տաղաչափությամբ, ինչպես և աշուղական արվեստն ու լեզուն այդ կնիքն են դրսևորում: Եկեղեցական «երրորդ ձայնը» (Գձ) և իր դարձվածքը, որոնք նաև խոսրովային են կոչվում, Նարեկացու և նրա հաջորդների եկեղեցական տաղերն ու մեղեդիները, միջնադարյան սիրո տաղերը, որոնց իբրև մոտավոր նմուշ հիշեցինք «Ի ննջմանն արքայականը», ապա աշուղական «Դուն էն գլխենը»՝ Սայաթ-Նովայի, «Այգեպան ինչ ես անում»՝ Շիրինի, «Ձախորդ օրերը»՝ Ջիվանու, այն կարմիր թելն է, որ պարսկական-արաբական-տաճկական մելոդիաների ազդեցությունների խնդիրն է դնում մեր առջև»**:

Դժվարանում ես հավատալ, որ այս տողերը գրել է մեր երաժշտական ճանաչված գործիչներից մեկը, որ տարիներ շարունակ մեծ ջանքեր է նվիրել ժողովրդական երգի հավաքմանը, հայ երաժշտության արժեքների տարածմանը:

Այդ տողերում խտացված գույներով և ավելի ամբողջա-

---

* Տես էջ 19:

** Տես «Ուրվագիծ», էջ 21:

կանորեն արտացոլվել է Մելիքյանի նիհիլիզմը, հայ ազգային երաժշտության (և ոչ միայն երաժշտության) բաղում հարցերի ինքնատիպության բացատրման նրա հակագիտական կոնցեպցիան։

«Ուրվագծի» երրորդ գլխում, որ նվիրված է եկեղեցական երգին, Մելիքյանը նախկինում ունեցած իր պատկերացումներին ու կարծիքներին համարյա նոր բան չի ավելացնում։ Իր հարցադրումներով նա նորից է պնդում, որ մեր հոգևոր երգը զարգացման նույն էտապներն է անցել, ինչ բյուզանդականը (հունականը)։ Նա մասնավորապես անդրադառնում է ութձայների վարդապետության փոխառմանը, հունական խազերի ընդօրինակմանը, իսկ ավելի ուշ շրջանում՝ 19-րդ դարի երկրորդ քառորդից, հայկական ձայնագրության ստեղծմանը՝ ըստ հույների խազագրության։

Մելիքյանը պարզապես բացատրում է հայ եկեղեցական երաժշտության ազգային ինքնուրույն բնույթը։ Դառնալով եկեղեցական և ժողովրդական երգի առնչության հարցին, նա գտնում է, որ «...եկեղեցական երգի և ժողովրդականի մեջ ոչ մի նմանություն չկա ո՛չ գամմաների, ո՛չ ռիթմի, ո՛չ էլ եղանակների հորինման օրենքների տեսակետից»*։

Կասկածից դուրս է, որ եկեղեցական երգը դարեր շարունակ օգտվել է հայ ժողովրդական երաժշտության աղբյուրներից։ Այդ միջոցով եկեղեցական երաժշտությունը հետզհետե հարստացել է և զարգացրել իր տարբեր ձևերը։

Դիմելով ժողովրդական արվեստի շատ օրինակներին, եկեղեցին դրանք էապես վերամշակել և վերաիմաստավորել է։ Կոմիտասն իրավացի էր անշուշտ, երբ ընդգծում էր հայ ժողովրդական երգի և եկեղեցականի հին ժամանակներից եկող կապը։ Իհարկե, ժողովրդական երգը և հոգևոր երգը

---

* Տես էջ 26. Հիշենք, որ «Հունական ազդեցությունը...» գրքում Մելիքյանը եկեղեցականի ազդեցություն էր տեսնում մեր ժողովրդական երաժշտության վրա։ Այժմ նա բացատրում է, որ արդեն բավականաչափ ժողովրդական երգեր կան ձեռքի տակ և որ հավաքված նյութը հիմք է տվել նրան վերանայել անցյալում ունեցած իր կարծիքը։ Մելիքյանն իր այս նոր կարծիքն առաջին անգամ հայտնել է «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» աշխատության մեջ (էջ 32)։

սկզբունքորեն միանգամայն տարբեր են իրենց ոգով, բովանդակությամբ, գաղափարա-գեղարվեստական էությամբ: Բայց դրա հետ մեկտեղ չի կարելի ընդհանրություններ չտեսնել ժողովրդականի և եկեղեցականի լադա-ինտոնացիոն մի շարք դծերում:

«Ժողովրդականի և եկեղեցականի հարաբերակցության հարցը, — գրում է Ք. Քուշնարյանը,— իր ամբողջությամբ վերցրած՝ չի սպառվում միայն նմանության փաստերի արձանագրումով: Օգտագործելով ժողովրդի մշակած երաժշտական արտահայտչամիջոցները և առավել ևս՝ ժողովրդական պատրաստի մելոդիկ նմուշները, եկեղեցին նրանց մեջ նոր բովանդակություն էր դնում, հարմարեցնում իր հատուկ նպատակներին, որի համար էլ նա այդ նմուշների կոմպոզիցիոն նկարագրում էական շեղումներ էր մտցնում»*:

Պրոֆ. Քուշնարյանը նշում է նաև, որ եկեղեցին իր օգտագործած ժողովրդական նյութի մեջ մասնավորապես փոփոխություններ էր ենթարկում ռիթմը. վտարվում էին ժողովրդական երաժշտական խոսքի կենդանի ռիթմերը և փոխարինվում սաղմոսների ու հիմնների ռիթմային սխեմայական ձևերով: Վաղ ֆեոդալական շրջանի եկեղեցական երգում, անտարակույս, առկա են ժողովրդական երգի ձայնային (гласовое) ձևակառուցման սկզբունքները և լադային հիմնական հատկանիշները: Եվ չնայած դրան, չի կարելի ընդհանրապես նույնացնել ժողովրդական և եկեղեցական ձայնային սիստեմները, քանի որ ժամանակի ընթացքում եկեղեցական ձայնային նորմանները դոգմայական են դառնում և ընդհանրապես, հետզհետե ավելի է խորանում եկեղեցականի ու ժողովրդականի միջև եղած անջրպետը: Այսպիսով, պատմական տարբեր էտապներում ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության հարաբերակցությունը տարբեր բնույթ է ունեցել: Այս բոլոր հարցերը Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծում» գիտականորեն ստույգ և խոր լուսաբանում չեն ստանում:

Ժողովրդական և եկեղեցական երգի առնչության հարցը

---

* Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 92:

քննարկելիս Մելիքյանը նշում է նրանց նմանության միակ պարագան՝ արևելյան (հարմոնիկ) տետրախորդը, որը «մեզ մոտ մտել է արաբական սրի հետ միասին»:

Քանի որ այս մասին խոսեցինք Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» աշխատության կապակցությամբ, մնում է նորից ասել, որ Մելիքյանի այդ տեսակետը գիտական ապացույցներ չունի և վերջին հաշվով գալիս է նսեմացնելու հայ երաժշտության շատ հարստությունները:

Ժողովրդական երգին է նվիրված Մելիքյանի «Ուրվագծի» չորրորդ գլուխը: Վերջինիս ներածական մասում Մելիքյանն օգտագործում է իր «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» աշխատության առանձին տվյալներն ու եզրակացությունները: Ինչպես պետք էր սպասել, այստեղ ևս աղդեցությունների իր կոնցեպցիան նա տարածում է հայ ժողովրդական երգի տարբեր ժանրերի վրա: Ապա Մելիքյանը քննարկում է ժողովրդական երգի եղանակի և խոսքի հարաբերակցության կամ կապի հարցը, նշելով, որ եղանակի առաջ գալու տեղն ու ժամանակը խոսքի հիման վրա չի կարելի ճշտորեն որոշել: Ժողովրդական երգի մեջ, Մելիքյանի կարծիքով, խոսքն ավելի շուտ է փոփոխվում, քան եղանակը:

Վերջապես, Մելիքյանը անհրաժեշտ է գտնում պարզել, թե ո՞րն է «բուն գյուղական ընչազուրկ աշխատավորական դասակարգի երգը» և հենց այդ նպատակով առանձին-առանձին քննության է առնում խաղը, երգը և պարերգը:

«Ուրվագծի» առաջին և երկրորդ գլուխներից մենք արդեն գիտենք հայ աշուղա-գուսանական արվեստի մասին Սպ. Մելիքյանի արտահայտած կարծիքը: Այստեղ նա նորից է շեշտում, որ այդ արվեստի հիմնական ժանրը՝ մեզանում շատ տարածված աշուղա-գուսանական խաղը օտար կուլտուրայի արգասիք է՝ «խալիֆաների, շահերի և սուլթանների հովանավորած երաժշտական արվեստի մի արձագանքը»:

Սպ. Մելիքյանի կարծիքով մեր ժողովրդի երգը (որի երաժշտական բովանդակությունը նա իրավամբ լիրիկական է համարում) գլխավորապես ծնունդ է առել «միջնադարյան կես երկրագործական, կես արհեստավորական և կես առևտրական քաղաքում»: Այդ միջավայրում են ծագել մասնավորապես

պանդխտության, հարսանեկան և «առօրյա կենցաղային» երգերը։ Մելիքյանը գտնում է, որ ծիսական երգային ստեղծագործություններից ամենաարժեքավորները և դրա հետ մեկտեղ հնագույններն են եղել թվով ոչ այնքան շատ՝ հարսանեկան երգերը։ Առավել մեծ քանակություն են կազմում մեզ հասած, «առօրյա կենցաղային» երգերը, այսինքն այնպիսիները, որոնց մեջ արտահայտված են «սիրո զգացումների բոլոր ելևէջներն իրենց բազմաթիվ նյուանսներով»։

Լիրիկական երգի քաղաքային ծագումը Մելիքյանը մեներգային բնույթով է բացատրում։ Նա գրում է.— «...Մեր այս ռոմանսաձև երգերը բոլորովին ուրիշ կուլտուրայի ծնունդ են, քան բուն գյուղական միասնական աշխատանքի ռիթմի վրա կառուցված երգը։ Այդ երևույթը մեզ ասում է, որ իբրև մեներգ ստեղծված երգերը անհատական տնտեսության և դրան համապատասխան քաղաքային հասարակարգի ծնունդ են»*։

Այդ սրիմիտիվ «պարզաբանումը», իհարկե, չի գալիս լույս սփռելու լիրիկական երգի բուն էության վրա։

Նման գնահատականներում միևնույն ժամանակ երևում է, որ Մելիքյանը հաճախ անպահանջկոտ է երաժշտական տարբեր երևույթների իմաստը, նրանց առանձնահատուկ գծերը վերհանելու նկատմամբ։

Պարերգը միակ ժանրն է մեր երգարվեստում, որի մեջ Մելիքյանը տեսնում է «բուն աշխատավորական ընշազուրկ դասակարգի» երգի հատկանիշները։ Այդպիսի հատկանիշներ է նա համարում կատարման կոլեկտիվ բնույթը և կոլեկտիվ աշխատանքի ռիթմի առկայությունը։

«Կար մի ժամանակ,— գրում է Մելիքյանը,— երբ գյուղը մի ամբողջ ընտանիք էր կազմում, բոլորն աշխատում էին միասին, միասին ուտում իրենց վաստակը. ահա այդ տնտեսական միջավայրի ծնունդ են պարերգերը և այդ հասարակարգի կոլեկտիվ աշխատանքի ռիթմն են պարունակում իրենց մեջ»**։

---

* Տես էջ 36։

** Տես էջ 37։

Այնուհետև նա շեշտում է, որ պարերգների երաժշտական առանձնահատկությունները նախապատմական հնությունից են գալիս, որ նրանց գամմայական կառուցվածքի հիմքն են կազմում դիխորդը, տրիխորդը և ամենասկզբնական, արխաիկ պենտատոնիկան, իսկ ժողովրդական երգի այլ տեսակների համեմատությամբ պարերգերի եղանակը մնացել է ամենապրիմիտիվ վիճակում:

Ամփոփելով պարերգի բնութագրումը, Սպ. Մելիքյանն ասում է.— «...Առհասարակ, պարերգից սերված երգերը պարունակում են իրենց մեջ այն դեմոկրատիկ, աշխատավորական պայծառ ու անաղարտ էլեմենտները, որոնք պետք է օգտագործենք պրոլետարական երաժշտական մեծ շենքը կառուցելիս»*:

Ինչպես տեսնում ենք, տվյալ բնորոշումով նա անտեսում է հայ ժողովրդական երաժշտության բազմաթիվ ու բազմազան այլ հարստությունները, որոնք կարող են օգտագործելի լինել սոցիալիստական նոր արվեստի ստեղծման ճանապարհին:

Անցնենք «Ուրվագծի» վերջին գլխին, որ վերաբերում է բազմաձայն երաժշտության շրջանին:

Ամենից առաջ պիտի ասել, որ այս գլխում մենք հանդիպում ենք Մելիքյանի նոր մոլորություններին և խառնաշփոթ մեկնություններին: Չենք կարող չնշել նաև, որ նրա շարադրանքն այստեղ շատ սխեմատիկ է: Մելիքյանը ճշտորեն չի ըմբռնում 19-րդ դարի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության սկզբնավորման նախադրյալները, երաժշտական պրոցեսի պատմական բուն օրինաչափությունները: Մեր երաժշտական կյանքում, սկսած Հայաստանի պատմության առավել աղետալի այն ժամանակաշրջանից, երբ Հայաստանն ստրկացվում է նախ թաթարա-մոնղոլական հորդաների կողմից, իսկ հետագայում՝ ընկնում թուրքական և պարսկական դաժան տիրապետության ներքո, մինչև ընդհուպ Հոկտեմբերյան մեծ ռևոլյուցիան, Մելիքյանը չի նկատում որևէ նորություն և հիշարժան երևույթ: Դեռ ավելին. նրա կարծիքով տնտեսական

---

* Տես էջ 39:

անկման, չափազանց ծանր կացության այդ պայմաններում Հայաստանի հյուսիս-արևելյան նահանգների և մասնավորապես Արարատյան դաշտի բնակչությունը բոլորովին մոռացության է տվել հայրենի ժողովրդական երգը։ Ընդ սմին մեզ են հասել գլխավորապես մոնոտոն և լալկան երգեր*, այն էլ միջնադարյան քաղաքի երաժշտական մշակույթից։

Անտարակույս, հայ ժողովուրդն ապրել է պատմական ահավոր փորձություններ, անխնա հարստահարվել ու անասելի ճնշման է ենթարկվել և դա չէր կարող իր խոր դրոշմը չթողնել նաև նրա մշակութային կյանքի, երաժշտական արվեստի զարգացման վրա։ Բայց ամենածանր պայմաններում էլ նա երբեք չի կորցրել իր ազատասիրական ոգին, իր տոկունությունը և արիաբար դիմացել է իրեն հասած բազում դժբախտություններին։ Մեր ժողովուրդը անընկճելի կամքով պահպանել է ինքնատիպ և հարուստ տրադիցիաներով օժտված իր ազգային մշակույթը, իր երաժշտական դանձերը, որոնց մեջ այնքա՜ն բազմակողմանիորեն արտացոլված են նրա իմաստությունն ու կենսասիրությունը, հոգևոր ուժն ու լավ ապագայի նկատմամբ ունեցած հավատը։

19-րդ դարի հայ երաժշտության պատմության հարցերը քննարկելիս Սպ. Մելիքյանը փաստորեն աչքաթող է անում պատմական այնպիսի կարևոր ու նշանակալից իրադարձություն, ինչպիսին է Հայաստանի հյուսիս-արևելյան նահանգների միացումը Ռուսաստանին։

Ինչպես հայտնի է, այդ նոր իրադրության պայմաններում քայլ առ քայլ աշխուժացավ հայերի մշակութային կյանքը, նոր հեռանկարներ բացվեցին հայ գրականության և արվեստի զարգացման համար։

Ռուսական հարուստ մշակույթի դեմոկրատական ուժերի հետ հայ մտավորականության տարբեր ներկայացուցիչների շփումը վերջիններիս գործունեության համար էական ազդակ հանդիսացավ։

Այդ շփումը մասնավորապես նպաստեց հայ պրոֆեսիո-

---

* Այս մասին Մելիքյանը խոսում է նաև հետևյալ գլխում։

նալ երաժշտական արվեստի վերելքին, նրա նոր, կենսական-նորեն կարևոր խնդիրների լուծմանը: Եվ զարմանալի է, որ 19-րդ դարի մեր երաժշտության զարգացման մեջ բացառիկ կարևորություն ներկայացնող այս երևույթը չի արժանացել Սպ. Մելիքյանի ուշադրությանը:

Ընդհանրապես Մելիքյանն ըստ ամենայնի ցույց չի տալիս այն պայքարի նշանակությունը, որ մղում էին հայ հասարակության առաջադիմական ուժերը՝ լիբերալ բուրժուազիայի և կղերական ռեակցիայի դեմ, պաշտպանելով հայրենի երաժշտության զարգացման դեմոկրատական-ռեալիստական սկզբունքները:

Անդրադառնալով հայ իրականության մեջ բազմաձայնության պատվաստմանը, Մելիքյանն ընդգծում է, որ մեզանում Մ. Եկմալյանի «Պատարագով» է բազմաձայնության սկիզբը դրվում: Նա պարզապես հաշվից դուրս է գցում «Պատարագից» առաջ ստեղծված բազմաձայն երաժշտության նմուշները, այդ թվում՝ Կարա-Մուրզայի, Ն. Տիգրանյանի, Գ. Ղորղանյանի և մանավանդ Տ. Չուխաջյանի ստեղծագործությունները: Ի դեպ, ասենք, որ Մելիքյանը բոլորովին շրջանցում է Չուխաջյանի ամբողջ ստեղծագործական գործունեությունը, մի կոմպոզիտորի, որ դեռևս 1868 թվականին հայտնի դարձավ իր «Ութ Երկրորդ» օպերայով:

Ավելորդ կլիներ Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծի» էջերում փնտրել հայ երաժշտական կլասիկայի սկզբնավորման նշանակության լուսաբանումը, քանի որ Մելիքյանին (և այն ժամանակվա մեր երաժշտագիտությանը) հայ կլասիկ երաժշտության հարցն ընդհանրապես չի զբաղեցրել: Ճիշտ է, Կոմիտասին և Սպենդիարյանին նա համարում է բարձր տեխնիկայով օժտված վարպետներ, բայց և միաժամանակ հանդես է բերում թե Կոմիտասի և թե Սպենդիարյանի ստեղծագործության դաղափարա-գեղարվեստական բուն նշանակությունը խորապես ըմբռնելու և համակողմանիորեն գնահատելու անկարողություն:

Փորձելով բնութագրել մինչհոկտեմբերյան շրջանի մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմնական ներկայացուցիչներին, Մելիքյանը նրանց բաժանում է երկու խմբի: Առաջին

համբին նա դասում է այսպես կոչված ինստրումենտալիստներին, իսկ երկրորդի մեջ է առնում այսպես կոչված վոկալիստներին։

Խմբավորման սկզբունքն այստեղ միանգամայն մերժելի է։ Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական գործունեությունը Մելիքյանը քննության է առնում ոչ այլ կերպ, քան ըստ նրանց սոցիալական ծագման և դրության, վուլգար-սոցիոլոգիական այդ սկզբունքը դարձնելով իրեն հետաքրքրող բոլոր մյուս հարցերի լուծման բանալին։ Դրա հետևանքով Մելիքյանը համահարթում է երաժշտական երևույթների որակական տարբերությունները և առանձին կոմպոզիտորների գործունեության ուրույն նկարագիրը։ Ընդհանրապես, Մելիքյանի ուշադրությունից փաստորեն վրիպում է 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի հայ երաժշտության խորապես դեմոկրատական և առաջադիմական բնույթը, նրա ռեալիստական ուղղվածության հարցը։

Ջրմանք են հարուցում հայ կոմպոզիտորներին տրված բնութագրերի պրիմիտիվությունը, հեղինակի տրամաբանական փաստարկումների սնանկությունը, վուլգար-սոցիոլոգիական վերագրումներն ու համեմատությունները։

Նրանց մեջ աղավաղվել է հայ երաժշտության անցյալի կարևոր երևույթների էությունը։ Ահա թե ինչ է գրում Սպ. Մելիքյանը.

«Վոկալիստները՝ Կարա-Մուրզա (մանր վաճառականի որդի), Մակար Եկմալյան (գյուղացու որդի), Կոմիտաս (արհեստավոր տիրացուի որդի), ինտելիգենցիայի մանր-բուրժուական թվին են պատկանում, իրենց դաստիարակությամբ (առաջինը՝ կաթոլիկ Մխիթարյանների, վերջին երկուսը՝ էջմիածնի ազդեցության տակ), իրենց իդեոլոգիայով ընդհանուր առմամբ չափավոր ազգային-պահպանողական-կղերական բանակի ներկայացուցիչներն են. ազգային երաժշտական կուլտուրա են ուզում ստեղծել, պատվաստելով եվրոպական բազմաձայնը թե եկեղեցական և թե ժողովրդական երգի վրա։

Ինստրումենտալիստները՝ Ն. Տիգրանյան, Ալ. Սպենդիարյան, իրենց դասակարգային ծագմամբ և տնտեսական դրությամբ ինտելիգենցիայի համեմատաբար խոշոր բուրժուական

թվին են պատկանում։ Իրենց կրթությունն ստացել են հայկական միջավայրից և տիրող հոսանքներից դուրս, զերծ են մնացել կղերական-ազգային դրոշմից. նրանք պատարագ չեն գրում և ոչ էլ մտածում են բուն հայկական երաժշտական ոճ ստեղծելու մասին, թեև իրենց արվեստի բնագավառում, այլազան թեմաների մշակույթի մեջ նույնչափ պահպանողական են՝ էթնոգրաֆիայի գերի, որչափ վոկալիստները, բայց դասակարգային մի առանձին հակում և սեր են զգում, թերևս և ինքստինքաբար, դեպի միջնադարյան ֆեոդալական-բուրժուական միջազգային, ավելի քան զարգացած երաժշտական արվեստը, քան բուն գյուղական՝ դեմոկրատիկ էլեմենտներ պարունակող ազգային ժողովրդական փոքրիկ ու անպաճույճ երգը»*։

Սրանով, դժբախտաբար, չեն ավարտվում Սպ. Մելիքյանի հավակնոտ դատողությունները մեր երաժշտության ականավոր դեմքերի մասին, դատողություններ, որոնք գիտականորեն հավաստի չեն և հայ երաժշտության զարգացման հարցերը մեթոդոլոգիական ճիշտ հայեցակետերից չեն լուսաբանում։

***

Սպ. Մելիքյանի աշխատություններում պարունակող սըխալները հանգում են մեր երաժշտության ազգային ինքնակերպության վիճարկմանը, մեր ժողովրդի ստեղծած երաժըշտական շատ արժեքների անտեսմանը։ Ուստի պատահական չպետք է համարել նրա աշխատությունների շուրջը հայ երաժըշտագիտության մեջ վաղուց սկսված բանավեճը։ Այդ բանավեճը սկզբունքային նշանակություն ուներ հայ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերի ճշգրիտ ըմբռնման և լուսաբանման տեսակետից։

Մելիքյանի անընդունելի որոշ դրույթները դեռևս 1930-ական թվականներին վիճարկել են Ռ. Թերլեմեզյանը և Ա. Ոսկերչյանը։ Հատկապես Եղպատերազմյան տարիներին և մանավանդ վերջին տասնամյակում սովետահայ երաժշտա-

* Տես էջ 51։

գետների տարբեր աշխատություններում քննարկվել են Սպ. Մելիքյանի բազմակողմանի գործունեության հետ կապված մի շարք հարցեր։

Հայ երաժշտության պատմության և տեսության կարևոր երևույթների լուսաբանման մեջ նրա թույլ տված սխալներին ու վիճելի դրույթներին են անդրադարձել երաժշտագետներ Ռ. Աթայանը («Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ»—1949 և «Հայկական նոտային խազագրությունը»—1959), Մ. Մուրադյանը («Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ»— 1956 և «Սովետահայ երաժշտագիտությունը» (ընդհանուր ակնարկ)—1960), Ս. Գասպարյանը («Կոմիտաս» (մենագրություն)—1961), Մ. Բրուտյանը («Հայ ժողովրդական (գեղջուկ) երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները» (դիսերտացիոն աշխատություն)—1955), Խ. Թոռչյանը («Ռոմանոս Մելիքյան»—1960) և այլն։

Սպ. Մելիքյանի երաժշտագիտական գործունեության գնահատության հարցը զբաղեցրել է հայ ականավոր երաժշտագետներ Ալ. Շահվերդյանին և Քր. Քուշնարյանին։

Ալ. Շահվերդյանը «Կոմիտասը և հայ երաժշտական կուլտուրան» ուսումնասիրության մեջ (1956) հանգամանորեն կանգ է առել Սպ. Մելիքյանի խոցելի հայացքների վրա, սուր քննադատության ենթարկելով հայ երաժշտությանը վերաբերող նրա պատմա-տեսական աշխատությունները։

Շահվերդյանը գտնում է, որ Սպիրիդոն Մելիքյանը, արևմտա-եվրոպական բուրժուական գիտության դոգմաներին և նախապաշարմունքներին ենթարկվելով, հայ երաժշտագիտությանը վնաս է հասցրել, իր աշխատություններում պրոպագանդել մեթոդոլոգիական առումով արատավոր տեսակետներ և ըստ էության հակասել Կոմիտասի հիմնական հայացքներին։

«Կարո՞ղ էր արդյոք Կոմիտասը մտածել,— գրում է Շահվերդյանը,— որ մեկն իր աշակերտներից, իր իսկ ժառանգորդը, շուտով փոխարինելու գալով իր մեծ ուսուցչին, իր հիմնական ջանքերը կուղղի ոչ թե հայ երաժշտության ինքնատիպ հարստությունների հետագա վերհանմանը, այլ նրանց հա-

ամարթմանը, հայ երաժշտությանն այլազգի ազդեցություններ վերագրող ամեն տեսակի թեորիաների հիմնավորմանը...»*:

Համեմատելով ու համադրելով Կոմիտասի գիտական գործունեության դեվիզը՝ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» և Սպ. Մելիքյանի ուսումնասիրությունների գլխավոր կովանը՝ հայ երաժշտությունը ծագել է արաբա-իրանական, թուրքական, բյուզանդական և այլ ազդեցությունների ներքո, —Շահվերդյանը տրամագծորեն հակառակ դիրքերում է տեսնում Կոմիտասին և նրա աշակերտին:

Սակայն Շահվերդյանն անհրաժեշտ է համարում նաև ասել, որ Մելիքյանի՝ մոլոր ուղիներն ընկած երաժշտագիտական այդպիսի գործունեությունը ներհակ է նրա միանգամայն դրական ու եռանդուն պրակտիկ աշխատանքին: Շահվերդյանը գնահատում է Մելիքյանին իբրև ժողովրդական երգերի ու պարերի անխոնջ հավաքող, շնորհալի խմբավար, որ ջերմեռանդ պրոպագանդում էր Կոմիտասի ստեղծագործությունը, և վերջապես, իբրև կոմիտասյան ազգագրական գրառումների անշահախնդիր խմբագիրն ու հրատարակողը:

Ապա նա առանձին-առանձին քննարկում է Սպ. Մելիքյանի աշխատությունները: «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա» գրքի մասին Շահվերդյանը գրում է, որ այն «անշնորհակալ նպատակ ունի՝ ապացուցել, որ թե լադերի (ձայների) թեորիան, նեվմերի (խազերի) սիստեմը, թե ուշ շրջանի երաժշտական ձայնագրությունը (երկարության տևողության ֆիկսացիայով) և այլն, հայերը կուլտուրեն պատճենավորել են հույներից: Մինչդեռ բյուզանդական ութձայնի համեմատումը հայ եկեղեցական ութձայնի հետ հունական նեվմերի համեմատումը հայկական խազերի հետ և այլն,— լիովին հակադրվում են Մելիքյանի ենթադրություններին»**:

Անընդունելի, արատավոր է համարում Շահվերդյանը Մելիքյանի «Ուրվագծի» հիմնական թեզերից մեկը, ըստ որի

---

* Տես էջ 83:

** Տես էջ 84—85:

մեր երաժշտության ամբողջական պատմությունը կարելի է գրել այն ժամանակ, երբ լիովին կուսումնասիրվի պարսիկների, արաբների, թուրքերի երաժշտությունը, որոնք ոչ միայն մեր հարևաններն են եղել, այլև դարեր շարունակ նվաճողների դերում գտնվել, հետևաբար և ազդել են մեր միջնադարյան քաղաքի, ու նրա միջոցով էլ գյուղի երաժշտության վրա:

Այնուհետև քննարկելով «Հայ ժողովրդական երգի դաստիանները» ուսումնասիրությունը, Շահվերդյանը վիճարկում է նրա հիմնական դրույթները: Մելիքյանի ընտրած «ունիվերսալ սիստեմը», որը լադային մտածողության պատմական էվոլյուցիան բոլոր ժողովուրդների մոտ հարմարեցնում է որոշակի աստիճանների կամ «էպոխաների», ըստ Շահվերդյանի, վրճռականորեն հակասում է տարբեր ժողովրդական երգերի վերլուծության փաստական տվյալներին, աղավաղում է ժողովրդական երգային ստեղծագործության լադային կյանքի պատկերը:

Միաժամանակ Շահվերդյանը իրավացիորեն նկատում է, որ «թերևս Մելիքյանի համար որպես մասնակի արդարացում ծառայի այն անվիճելի փաստի արձանագրումը, որ ժողովրդական երգերի վերլուծության մեթոդիկան մինչև այժմ էլ չափազանց անմշակ է, թույլ, որ ժողովրդական-երգային մեղեդիների համակողմանի ուսումնասիրությունների վրա հիմնվող դրական ընդումները դեռ չափազանց աղքատ են և միևնույն ժամանակ գոյություն ունեցող դրականության մեջ գերակշռում են դոգմաները, կանխակալ կարծիքները, կեղծ ու վնասաբեր կոնցեպցիաները»*:

Շահվերդյանի առաջ քաշած այդ միտքն առանձնապես կարևոր է, քանի որ նա լույս է սփռում այն դժվարությունների և խոչընդոտների վրա, որոնց հանդիպել է Սպ. Մելիքյանը՝ իր տեսական պրպտումները կատարելու ընթացքում: Սակայն այստեղ, չգիտես ինչու, Շահվերդյանը հարկ չի համարել ուշադրի խոսել ռապմ-ական շրջանի մասին, երբ Սպ. Մելիքյանը նման այլ հեղինակներ ևս Ռապմ-ի «պաշտոնական գծի» դիրքերը դարձան և այս կամ այն չափով հանդիսացան ռապմ-

* Տես էջ 89:

ական վնասակար գաղափարների կրողները։ Սպ. Մելիքյանի պատմա-տեսական աշխատությունները, բացի «Հունական ազդեցությունը...» ուսումնասիրությունից, ինչպես գիտենք, հենց ռապմ-ական ժամանակաշրջանին են վերաբերում։

Ալ. Շահվերդյանն իր գրքում անդրադարձել է նաև Կոմիտասի երկերին Մելիքյանի տված գնահատությանը՝ ըստ «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը» ուսումնասիրության։ Նա գտնում է, որ Մելիքյանն այստեղ օբյեկտիվորեն նսեմացնում է Կոմիտաս-կոմպոզիտորի պատմական խոշոր դերը։ Մելիքյանի վերլուծությունների մեթոդը,— ասում է Շահվերդյանը,— և նրանցից բխող հետևությունները խոր հակասության մեջ են Մելիքյանի բարի մտադրությունների հետ*։

«Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ»-ում (1959) Շահվերդյանը Մելիքյանի գործունեությանը մոտենում է սկզբունքային նույն հայեցակետերից, ինչ նա ուներ իր նախորդ աշխատության մեջ։ Այստեղ ևս Մելիքյանը բնութագրվում է իբրև բազմակողմանի և եռանդուն գործիչ, որ «ինտենսիվորեն զբաղվում էր նաև երաժշտագիտական աշխատանքով»։ Հեղինակը համառոտակի նշում է Մելիքյանի երաժշտագիտական հայացքներում դրսևորված մեթոդոլոգիական արատները, նրա պատմական ու տեսական կոնցեպցիաների անհիմնությունը։

«Սպ. Մելիքյանը,— գրում է նա,— զարմանալի համառությամբ իր աշխատություններում ժխտում էր հայկական և՛ ժողովրդական, և՛ եկեղեցական երաժշտության ազգային ինքնատիպությունն ու ինքնուրույնությունը։ Նա թերագնահատում էր հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ 19-րդ դարի վերջերին կուտակված ստեղծագործական փորձը և շատ կողմերով արժեքարկում Կոմիտասի գործունեության նշանակությունը»**։

Շահվերդյանն ընդգծում է Սպ. Մելիքյանի էական սխալների սկզբունքային քննադատության անհրաժեշտությունը՝

---

* Տես էջ 220։

** Տես էջ 177։

որպես հայ երաժշտության վերաբերյալ մեթոդոլոգիապես ուրատավոր հայացքների հաղթահարման անհրաժեշտ նախապայման:

Սպ. Մելիքյանի պատմա-տեսական մի շարք դրույթները իրավացի քննադատության է ենթարկել նաև Ք. Քուշնարյանը:

«Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» գրքի նախաբանում նշելով իր օգտագործած աղգագրական գրառումների աղբյուրները, նա բարձր է գնահատում Կոմիտասի և Սպ. Մելիքյանի աղգագրական ժողովածուները, որոնք պարունակում են «հայ գեղջուկ երգի հիմնական հարստությունները»: Գալով հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության շուրջը եղած գրականությանը, Քուշնարյանը հատկապես կանգ է առնում Մելիքյանի «Ուրվագծի» վրա: Նա գրում է. «Թեորետիկական իր դրույթներն ապացուցելու համար «Ուրվագծի» հեղինակը մշտապես դիմում է գեղարվեստական պրակտիկայի տվյալներին: Վերլուծական կարգի նրա մի շարք որոնումները բնականորեն ճիշտ ընդհանրացումների են հանգեցնում: Շատ բան են ասում նաև լավ ընտրված երաժշտական իլյուստրացիաները: Այսպիսին է «Ուրվագծի» ուժեղ կողմը: Բայց միևնույն ժամանակ «Ուրվագիծը» լուրջ թերություններ է պարունակում»*:

Քուշնարյանի կարծիքով դրանք դլխավորապես երևան են գալիս հեղինակի կանխակալ, բայց սկզբունքային նշանակություն ունեցող որոշ դրույթներում, որոնք կասկածի տակ են առնում հայ երաժշտական կուլտուրայի մի շարք երևույթների ինքնատիպությունը և մասնավորապես աղավաղված պատկերացում են ստեղծում հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման ընթացքի մասին:

Քուշնարյանը հիշատակում է, որ դեռևս «Հունական աղդեցությունը...» աշխատության մեջ Մելիքյանը օկտավայնության էր վերագրում մեր եկեղեցական երաժշտության լադերին, այդ միջոցով վերջիններիս մեջ նմանություն փնտրելով

---

* Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», էջ 10:

բյուզանդականի հետ։ Այնուհետև նա նկատում է, որ Մելիքյանն առաջնորդվել է հայ երաժշտական կուլտուրայի երևույթները օտար աղդեցություններով բացատրելու իր ակներև միտումով և փորձել է ապացուցել, որ հայկական եկեղեցական. մոնոդիան ժողովրդականի հետ կապ չունի, որ նա զուրկ է ինքնատիպության դծերից և հանդիսանում է բյուզանդական եկեղեցական երաժշտության նմանակը։ Մեր լադային հնչյունաշարերը,— ասում է Քուշնարյանը,— օկտավային կառուցվածքով է ներկայացվում նաև «Հայ ժողովրդական երգի դամմանները» ուսումնասիրության մեջ։ Արժեքավորն այստեղ, Քուշնարյանի կարծիքով, հայ դեղջուկ երգերի մի որոշ մասում եղած անկիսատոն լադերի առկայության վերաբերյալ Մելիքյանի արած ցուցումն է, թեև Մելիքյանը դերագնահատում է այդ հանգամանքը և վկայակոչում որպես «ստադիականության» արտահայտություններից մեկը։

Վերլուծելով և բնութագրելով Կոմիտասի տեսակետները հայ երաժշտության լադերի և հնչյունաշարերի մասին, Քուշնարյանը միաժամանակ զարմանքով նկատում է, որ երկար տարիների ընթացքում կոմիտասյան արժեքավոր դրույթները մեզանում չեն արժանացել հետազոտողների ուշադրությանը և վերջիններս փաստորեն շարունակել են կառչած մնալ եվրոպական երաժշտագիտության մեջ տիրապետող օկտավայնության թեորիային։

«Այդ թեորիայի սահմաններից դուրս գալու միակ փորձը՝ ա։րված Սպ. Մելիքյանի կողմից, այնքան անվճռական էր, որ նույն հեղինակի մի շարք այլ աստւրթների շարքում չնկատվեց, մոռացության մատնվեց և իրենից հետո հետք չթողեց»*։

Ի մի բերելով իր մտքերը Մելիքյանի ուսումնասիրությունների մասին, Քուշնարյանը գտնում է, որ դրանք «պարունակում են մասնավոր նշանակություն ունեցող արժեքավոր որոշ դիտողություններ ու նկատողություններ, իսկ սկզբունքային տեսակետից ոչ միայն առաջ չեն շարժում գիտու-

---

* Տես էջ 315 (այստեղ Քուշնարյանի խոսքը «Հայ ժողովրդական երգի դասմանները» ուսումնասիրության մասին է)։

թյունը, այլև ետ են քաշում՝ այդ նույն ասպարեզում Կոմիտասի նվաճածի համեմատությամբ»*:

Միանգամայն անխուսափելի է տվյալ հետևությունը, քանի որ այն տրամաբանորեն բխում է Մելիքյանի երաժշտագիտական աշխատանքի հիմնական արդյունքներից:

Սպ. Մելիքյանի հարցադրումները՝ թեև սկզբունքորեն սխալ ու անընդունելի,— որոշ իմաստով աշխուժություն մրցըրին մեր երաժշտագիտական միջավայրում: Բայց դեռ ժամանակ և լուրջ ջանքեր էին հարկավոր հայ երաժշտության պատմա-տեսական հիմնական հարցերի ճշգրիտ լուծման համար: Այժմ արդեն առանձնապես ակնառու են այն արդյունքները, որ նվաճվել են հայ երաժշտության զարգացման կարևոր երևույթների գիտական տեսակետից հավաստի, խոր ու համակողմանի ուսումնասիրության ասպարեզում:

Եթե Մելիքյանը որպես երաժշտության տեսաբան և պատմաբան մոլորություններով գիրկն ընկավ, չկարողանալով օգտակար ավանդ մուծել հայ երաժշտագիտական մտքի զարգացման մեջ, ապա իր պրակտիկ եռանդուն գործունեությամբ, իր ազգագրական, կատարողական, մանկավարժական և ստեղծագործական աշխատանքով նա նշանակալից ծառայություններ մատուցեց մեր երաժշտական արվեստին: Սպ. Մելիքյանի գործունեության կարևոր բնագավառներից մեկը երաժշտական ազգագրությունն է, որին և նվիրված է այս աշխատության հաջորդ գլուխը:

---

* Տես էջ 317—318:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՍՊԻՐԻԴՈՆ ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐԸ

Մեր բուն նյութին անցնելուց առաջ անհրաժեշտ ենք գտնում անդրադառնալ հայ երաժշտական ազգագրության սկզբնավորմանը, որը սերտորեն կապված է անցյալ դարի հայ երաժշտության ընդհանուր առաջադիմության հետ։

Հայտնի է, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսից հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը թևակոխում է իր զարգացման նոր, արդասավոր շրջանը։ Երաժշտական արվեստի հարցերը հասարակական կյանքում գնալով ավելի ու ավելի կենսական նշանակություն են ստանում։

Հայ իրականության պայմաններում երաժշտական ընդհանուր առաջադիմության նպատակին ուղղված առաջին իսկ քայլերից երևում է, որ ազգային երաժշտական արվեստը կամաց-կամաց սկսում է հաղորդակից դառնալ համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի հարուստ փորձին։ Այստեղ առանձնապես պետք է ընդգծել մեր երաժշտական կյանքում ռուսական երաժշտության առաջադիմական ուժերի ունեցած բարերար ազդեցությունը, որն էապես նպաստում է հայ ազգային երաժշտության նոր խնդիրների լուծմանը, դեմոկրատական տրադիցիաների զարգացմանը։

Չնայած ցարական դաժան ռեժիմին, անցյալ դարի հայ մշակույթը առաջադիմական նորանոր ծիլեր է արձակում, որոնք անընդհատ աճում և զորանում են։ Հասարակական լայն խավերին հետզհետե ավելի են մտահոգում ժողովրդի ազա-

տագրման ուղիները, նրա հեռանկարը, ժողովրդի պատմական անցյալից մնացած արժեքավոր և ինքնատիպ տրադիցիաների պահպանումն ու հետագա արմատավորումը:

Հայ գրականության ասպարեզում ժողովրդա-ռեալիստական ուղղության ձևավորումը, մասնավորապես մեծ լուսավորիչ-դեմոկրատ Խ. Աբովյանի ժողովրդասիրական, ռեալիստական ավանդները, իսկ ավելի ուշ՝ Մ. Նալբանդյանի, այդ բոցաշունչ հայրենասերի և ուտոպյուցիոն-դեմոկրատի գրական-հրապարակախոսական գործունեությունը զորեղ ազդեցություն են ունենում հայ գեղարվեստական կուլտուրայի տարբեր ճյուղերի վրա, խթանելով նրանց զարգացումը նոր ժամանակի պահանջների, դեմոկրատական խոր գաղափարների ոգով:

Հենց այս պայմաններում է, որ սկիզբ է առնում հասարակական ակտիվ հետաքրքրությունը հայ ժողովրդի ստեղծած և դարերի ընթացքում պահպանած գրական-գեղարվեստական արժեքների հանդեպ, որ թևակոխած էր հասարակական-քաղաքական մթնոլորտի ընդհանուր ակտիվացմամբ, ժողովրդի ինքնագիտակցության զարթոնքով, ազգային-ազատագրական շարժման ծավալմամբ: Այդ ժամանակաշրջանի մեր գրականության աչքի ընկնող և առաջատար ուժերն իրենց երկերում լայնորեն արտացոլում են ժողովրդի պատմական անցյալը և ժամանակակից կյանքի նոր ու այրող թեմաները, դրա հետ մեկտեղ մեծ նշանակություն տալով ժողովրդական հարուստ բանահյուսության տրադիցիաների օգտագործմանը: Հայ մտավորականության եռանդուն ջանքերն ուղղվում են ժողովրդական ստեղծագործության բազմազան նմուշների հավաքմանը և ուսումնասիրմանը:

Անցյալ դարի երկրորդ կեսին հրատարակվում են մեր ժողովրդական բանահյուսության շատ հարստություններ: Այդ հարստությունների մասին մեզ ընդարձակ պատկերացում են տալիս այնպիսի ժողովածուներ և ուսումնասիրություններ, ինչպիսիք են Մ. Էմինի «Վեպք հնոյն Հայաստանի» (Մոսկվա, 1850), Ղ. Ալիշանի «Ռամկական երգք հայոց» (Վենետիկ, 1852), «Քնար հայկական» Մ. Միանսարյանցի խմբագրությամբ (Պետերբուրգ, 1868), «Քնար մշեցվոց և վանեցվոց»,

երգեր, ժողովեց Ա. Սեդրակյան (Վաղարշապատ, 1874), «Պանդուխտ վանեցին»— նամակներ, երգեր, առածներ, առեղծվածներ, կազմեց Ա. Տեր-Սարգսյանց (Կ. Պոլիս, 1876), Գ. Սրվանձտյանի «Մանանա» (Կ. Պոլիս, 1876), «Գրոց և բրոց» (Կ. Պոլիս, 1874) և «Համով-հոտով» (Կ. Պոլիս, 1884), Տ. Նավասարդյանի կազմած «Հայ ժողովրդական հեքիաթներ» ժողովածուն (Թիֆլիս, 1884), «Վանա սազ»-ի առաջին գիրքը (Հավաքածու Վասպուրականի ժողովրդական երգերի, հեքիաթների, առածների և հանելուկների, ժողովեց Գ. Շերենց, Թիֆլիս, 1885), և «Վանա սազ»-ի երկրորդ գիրքը (Թիֆլիս, 1889), Մ. Աբեղյանի «Դավիթ և Մհեր» (Շուշի, 1889), նույնի «Ազգային վեպ» (Թիֆլիս, «Մուրճ», 1889), «Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից», ժողովեց Գ. Հովսեփյանց (Թիֆլիս, 1892), «Ջավախքի բուրմունք», հավաքեց Երվ. Լալայանց (Թիֆլիս, 1892), «Ռամկական մրմունջներ», ժողովրդական երգեր և պարերգեր, խմբագրեց Արշ. Բրուտյան (Ալեքսանդրապոլ, 1895), Հ. Ճանիկյանի «Հնություններ Ակնա» (Թիֆլիս, 1895) և այլն։

Վերը թվարկված հրապարակումներից բացի, անցյալ դարի երկրորդ կեսին առանձին լույս են տեսնում մի շարք այլ ուսումնասիրություններ ևս, ինչպես նաև տարբեր ամսագրերում ու պարբերականներում՝ մեծ թվով հոդվածներ և տեղեկագրային նյութեր՝ նվիրված հայ ժողովրդական բանահյուսության հարցերին։ Այդ ասպարեզում խոշոր դեր է կատարել «Ազգագրական հանդեսը» (Թիֆլիս), որի հրատարակությունն սկսվում է 1896 թվականից, ինչպես և 1898 թվականից լույս ընծայվող «Բյուրակն» շաբաթաթերթը (Կ. Պոլիս)։ Նրբանց էջերում պարբերաբար զետեղվում են հայ ժողովրդական բանահյուսության տարբեր ճյուղերը ներկայացնող հիանալի նմուշներ։

Բուն ժողովրդական բանահյուսությունից զատ, մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում հայ մտավորականության մի շարք ներկայացուցիչների ուշադրությունն է գրավում նաև աշուղա-գուսանական արվեստը։ Այդ արվեստի արժեքավոր օրինակները զետեղվում են աշուղա-գուսանական տպագիր ժողովածուներում։ Հիշենք Սայաթ-Նովայի ստեղծագործու-

թյուններին նվիրված «Գուսանք» ժողովածուն (1852, Մոսկվա), Գ. Ախվերդյանի առաջաբանով և ծանոթագրություններով, «Նոր քնար Հայաստանի» հինգ տետրերը (Մոսկվա, 1885—1889), կազմված Ո. Տ. Գրիգորյան-Հովհաննիսյանի կողմից (այս ժողովածուի տետրերում զետեղվել են Ազբար-Ադամի, Շիրինի, Սեյադի, Միսկին-բուրջիի, Նարինու ստեղծագործությունները), Ջիվանու երգերի գիրքը (Ալեքսանդրապոլ, 1882), Աշուղ Հազիրի երգերը (Մոսկվա, 1892), երգիչ Ջամալու քնարական երգերը (Ալեքսանդրապոլ, 1892), աշուղ Պայծառաձի երգերը (Թիֆլիս, 1895), Բ. Թառայունիի նոր երգարանը (Թիֆլիս, 1898) և այլն:

Այսպիսով, ժողովրդական բանահյուսության արժեքների ինտենսիվ հայտնաբերումը և պարբերական հրատարակումը հսկայական կարևորություն ունեցող, խորապես առաջադիմական մի հոսանք էր, որ նոր ուժ հաղորդեց հայ գեղարվեստական գրականությանը և արվեստին, նպաստելով նրանց հետագա դեմոկրատացմանը և ազգային ինքնատիպության առանձնահատկությունների առավել խորունկ դրսևորմանը:

Սակայն երաժշտական բնագավառում համեմատաբար դանդաղ է նախապատրաստվել ժողովրդական երաժշտության արժեքների հայտնաբերման, ուսումնասիրման, ինչպես և գեղարվեստական մշակման ու տարածման գործը:

Բանն այն է, որ մինչև 19-րդ դարի 80-ական թվականները հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտների ուժերը գլխավորապես օգտագործվում էին եկեղեցու կողմից: Հայկական ձայնագրության մեջ հմտացած և Համբարձում Լիմոնջյանի գործը շարունակող այնպիսի երաժիշտներ, ինչպիսիք էին Արիստակես Հովհաննիսյանը (1812—1878), Եղիա Տնտեսյանը (1834—1881), Գաբրիել Երանյանը (1827—1862), Նիկողայոս Թաշչյանը (1841—1885) իրենց գործունեությունը հիմնականում նվիրել էին եկեղեցական երաժշտությանը:

Ճիշտ է, Տնտեսյանին և Երանյանին հետաքրքրել է նաև աշխարհիկ երաժշտությունը: Սակայն իրենց հորինած ռոմանսներում և ազգային հայրենասիրական երգերում նրանք փաստորեն անտարբեր են մնացել ժողովրդական արվեստի

մեծահարուստ դանձերի նկատմամբ: Այնուամենայնիվ, չպետք է մոռացության մատնվի երաժշտական լուսավորության ասպարեզում Կ. Պոլսի հայ երաժիշտների նախաձեռնող և եռանդուն աշխատանքը: Այստեղ մասնավորապես նկատի ենք առնում հայկական առաջին երաժշտական ընկերության հիմնադրումը Գ. Երանյանի և Տ. Չուխաջյանի կողմից, ինչպես նաև Ա. Հովհաննիսյանի, Գ. Երանյանի և Ն. Թաշչյանի խմբագրությամբ երաժշտական ալմանախ-ամսագրերի հրատարակումը («Քնար արևելյան»՝ 1857—1861 և «Քնար օսմանյան»՝ 1861. վերջին ալմանախը հրատարակվել է Տ. Չուխաջյանի մասնակցությամբ): Ինչ վերաբերում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության խոշորագույն դեմքերից մեկին՝ Տիգրան Չուխաջյանին, ապա նա իր երաժշտության ոճով լիովին չէր հենվում ազգային-ժողովրդական մելոսի ինքնատիպ առանձնահատկությունների վրա: Սակայն չնայած այդ հանգամանքին, Չուխաջյանի դերը մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման մեջ չափազանց նշանակալից է, քանի որ հայ իրականության պայմաններում նա առաջինն է ստեղծել հարազատ ժողովրդի պատմական անցյալի, կյանքի ու կենցաղի տարբեր թեմաներն ընդգրկող օպերաներ և օպերետաներ՝ գրված պրոֆեսիոնալ սոլիդ վարպետությամբ և օժտված գեղարվեստական անտարակուսելի արժանիքներով:

Պետք է ավելացնել, որ Չուխաջյանի երաժշտության մեջ (մասնավորապես «Լերլերիջի»-ում) աննկներև է հայ քաղաքային երգի ինտոնացիոն տարրերի օգտագործումը:

Ընդհանրապես, Կ. Պոլսի հայերի մեջ անցյալ դարի երկրորդ կեսից խիստ տարածված են եղել «ազգային» կամ ավելի ճիշտ՝ ազգային-հայրենասիրական երգերը: Վերջիններիս մեջ քչերն են ունեցել գեղարվեստական ինքնուրույն և ինքնատիպ կերպարանք և դերակշռել են քաղաքատիպ նորաթուխ մեղեդիները՝ իրենց ոճային գծերով խայտաբղետ, մեծ մասամբ հորինված սիրող երաժիշտների ձեռքով, կամ էլ փոխառնված այլազգի աղբյուրներից: Այդ երգերի մեծ մասն այսպիսով, ղուրկ է եղել ազգային-ժողովրդական յուրակերպությունից: Ազգային-հայրենասիրական երգերը նույնքան տարածված էին նաև Արևելյան Հայաստանի երաժշտական կենցաղում: Նրանք

առատ են ներկայացված այն ժամանակվա տպագիր հրատարակություններում:

Երգարվեստի տարածմանը հայ իրականության պայմաններում զգալիորեն նպաստել են ձեռագիր և մանավանդ տպագիր երգարանները: Վերջիններս անցյալ դարի երկրորդ կեսին քանակապես շատ չեն եղել:

Առաջին երգարանը՝ «Ազգային երգարան հայոց» վերնագրով, որ կազմել է Գամառ-Քաթիպան, տպագրվել է Պետերբուրգում, 1856 թվականին: Այն ընդգրկում է ոչ միայն բանաստեղծական տեքստեր, այլև նոտային հավելված, երգային 31 մեղեդի՝ դաշնամուրային նվագակցությամբ: Երգարանում զետեղված են հին ու նոր երգեր—ժողովրդական, աշուղա-դուսանական, ազգային-հայրենասիրական և այլն:

Տպագիր երգարանների թվում են նաև Եղնիկ Երզնկյանի «Ջայնագրյալ ազգային երգարանը» (Վաղարշապատ, 1882) և Ղազարոս Հովսեփյանի «Քնարիկ մանկականը» (Պետերբուրգ, 1887): Ինչպես նշված է Հովսեփյանի երգարանի նախաբանում, երգերը եվրոպական նոտաներով ներդաշնակել է Մակար Եկմալյանը, իսկ Երզնկյանի երգարանը հրատարակված է հայկական նոտագրությամբ: Այդ երգարանները բուն ժողովրդական մեղեդիներ չեն պարունակում: Թե՛ Երզնկյանի և թե՛ Հովսեփյանի երգարաններում տպագրված երգերից միայն մեկն է ժողովրդական («Ջան գյուլում»), իսկ մյուսները այսպես կոչված «ազգային» երգեր են՝ ընդօրինակված եվրոպական տարբեր աղբյուրներից:

Անցյալ դարի վերջին լույս տեսած ամենատարածված երգարանը, որ կոչվում է «Սոխակ Հայաստանի», տպագրվել է հինգ հատորով, Մոսկվայում: Երգարանը կազմել է Գրիգոր քահանա Գրիգորյանը: Նրա առաջին հատորի չորրորդ հրատարակությունը վերաբերում է 1895-ին: Այս երգարանում էլ գերակշռում են ազգային-հայրենասիրական բանաստեղծությունները, թեպետ և ճանաչված հեղինակների բարձրարժեք բանաստեղծությունների հետ միասին զետեղված են պատահական շատ հեղինակների անճաշակ ու գրական-գեղարվեստական արժանիքներից բոլորովին զուրկ ոտանավորներ:

Երգարանում տեղ են գտել Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդ-

յանի, Ռ. Պատկանյանի, Ս. Շահիդիդի, Հ. Հովհաննիսյանի, Ղ. Ալիշանի և այլոց հայրենասիրական այն ստեղծագործությունները, որոնք առավել սիրված էին հայ հասարակության տարբեր խավերի մեջ: Դրա հետ մեկտեղ երգարանում կան նաև աշուղա-դուսանական և ժողովրդական երգեր («Ջիմ վզի ֆաթեն կուտամ», «Ջան գյուլում», «Կռունկ» և այլն): Մի շարք բանաստեղծությունների տակ նշված է, թե դրանք ինչ եղանակով պետք է երգել:

Սակայն այս ժողովածուն նույնպես սիրողական բնույթ է ունեցել և նրանում ըստ ամենայնի չեն ընդգրկվել ժողովրդական երգի բաղում հարստություններ:

Խառն երգարանների մեջ առանձնանում է Արշ. Բրուտյանի 1895 թվականին հրատարակած «Ռամկական մրմունջները», որը պարունակում է հայ ժողովրդական և աշուղա-դուսանական երգի կարևոր ժանրերը: Դժբախտաբար Բրուտյանը հնարավորություն չի ունեցել իր երգարանը նոտաներով հրատարակել, թեպետև ամբողջ նյութը ժամանակին ձայնագրել է*:

Այն փաստը, որ նշված երգարանը չորս հրատարակություն է ունեցել, խոսում է նրա շատ տարածված լինելու մասին:

Կասկածից դուրս է, որ հայ երգարանները (մենք նշեցինք տպագրվածներից միայն մի քանիսը) նախատեսված են եղել մասսայական երաժշտական կենցաղի կարիքների համար և երաժշտական-ազգագրական նյութի գիտական լուսաբանման կամ հետազոտման նպատակ չեն հետապնդել: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ բացի Բրուտյանի անվիճելիորեն արժեքավոր երգարանից, մնացածներում հայ ժողովրդական երգը չի ներկայացված իր հարուստ օրինակներով ու ժանրերով: Նրանց մեջ ժողովրդական նյութերի ընտրությունը պատահական բնույթ է ունեցել: Տպագիր երգարանների նոտագրված երգերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս նաև, որ հայ ժողովրդական երգը գեղարվեստական իր գրավիչ կերպարնե-

---

* Արշ. Բրուտյանի ազգագրական գրառումները ներկայումս պատրաստվում են հրատարակման:

բով, ինքնատիպ ոճով, ինտոնացիոն և լադային առանձնահատկություններով այն ժամանակ դեռ լիապես չէր նվաճել գոյության իրավունք և ըստ էության մնում էր չբացահայտված ու չըմբռնված: Մենք արդեն նշեցինք, որ հայ եկեղեցական երաժշտությանը նվիրված պրոֆեսիոնալ երաժիշտներին այդ հարցը չէր մտահոգում, իսկ պրոֆեսիոնալ այլ երաժիշտներ շարունակում էին կտրված մնալ ժողովրդական երաժըշտության կենարար ակունքներից:

Ժողովրդական երգը ոչ միայն երկար ժամանակ չի ուսումնասիրվել, լայնորեն պրոպագանդվել, այլև, դրա հետ մեկտեղ, կղերականության և խոշոր բուրժուազիայի գաղափարախոսների կողմից շարունակ արհամարհվել ու պախարակվել է:

Եվ երբ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ամբողջ պրակտիկան դեռ անջրպետված էր մնացել ժողովրդական արվեստից, հայ ժողովրդական բանահյուսության ուսումնասիրման գործում արդեն լուրջ տեղաշարժ էր կատարվել:

Քննարկելով այդ հարցը, Ալ. Շահվերդյանը իրավացիորեն նկատում է. «Պրոֆեսիոնալ երաժիշտների առաջ անմիջապես չբացվեց այն ուղին, որը տանում էր դեպի ժողովրդի երաժշտական արվեստի գանձարանը, դեպի այդ արվեստի փորձի ու տրադիցիաների ընկալումը, մեկեն չհասունացավ ժողովրդա-կենցաղային երաժշտության հարստությունների՝ որպես ազգային ինքնատիպ ոճի կարևորագույն կենսական տարրի ու հիմքի նշանակության ըմբռնումը:

Առաջին էտապում հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտները կըտրված էին մայրենի հողից, ժողովրդական արվեստից և, հատկապես, գեղջուկ երգից: Երաժիշտ ինտելիգենցիան կենտրոնացած էր մեծ մասամբ խոշոր հայաբնակ գաղութներում, ժողովրդի տրադիցիոն երաժշտական կենցաղից հեռու ընկած քաղաքներում: Եվ դա, անտարակույս, արգելակում էր նոր ազգային երաժշտության զարգացումը, սահմանափակում և աղքատացնում վերջինիս ինտոնացիոն կազմը: Հատկանշական է, որ դեռ 90-ական թվականներին և նույնիսկ դրանից հետո մամուլում տարակուսանք էր հայտնվում հայկական ժողովրդական երգի՝ որպես ինքնատիպ և իր ոճական առանձնա-

հատկություններն ունեցող արվեստի՝ գոյության մասին։ Քաղաքային ինտելիգենցիայի կենցաղում տարածված ժողովրդական արվեստի սուրոգատների մակերեսային ուսումնասիրման հիման վրա վաղահաս ենթադրություններ էին արվում, թե իբր հայերը պատմական աղետների հետևանքով կորցրել են իրենց ազգային ժողովրդական երգը»*։

Սակայն 80-ական թվականներին մեր երաժշտության ասպարեզում որակական նոր փոփոխություններ են տեղի ունենում։

Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմալյանը մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության այն դեմքերն են, որ 80-ական թվականներին եկան վերջ դնելու հայ ժողովրդական երաժշտական արվեստի նկատմամբ եղած արհամարհական անտարբերությանը։ Կարա-Մուրզան սկսում է գրի առնել և մշակել հայ ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգեր, դրանք հետզհետե տարածում է իր կազմակերպած երգեցիկ խմբերի միջոցով։ 1885 թվականին տեղի է ունենում նրա քառաձայն խմբի առաջին համերգը, որը կարևոր երևույթ էր մեր երաժշտական արվեստի զարգացման ճանապարհին։ 1887 թվականին Մոսկվայում, Յուրգենսոնի կողմից հրատարակվում է Նիկողայոս Տիգրանյանի «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուն, իր վրա գրավելով ոչ միայն հայրենական, այլև այլազգի երաժիշտների ուշադրությունը։ Գ. Լևոնյանի վկայությամբ, Կոմիտասը դեռևս 1885—1886 թվականներին (այսինքն ճեմարանում ուսանելիս) էջմիածնի գյուղերում գրի է առնում մեր ժողովրդական երգի նմուշները և դրանց տեղ է տալիս դպրոցական երգեցողության ծրագրում**։

Կոմիտասը տարեցտարի խորամուխ է լինում հայ գեղջուկ երգի ուսումնասիրման մեջ, եռանդուն ջանքեր նվիրելով նրա բազմազան արժեքների հայտնաբերմանը և գրառմանը։ Եվ ահա, դեռ ճեմարանը չավարտած՝ Կոմիտասը 1891 թվա-

---

* Ա. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ». Երևան, 1959, էջ 117—118։

** Այս մասին Գ. Լևոնյանը նշել է ՀՍԽՀ Գիտության և արվեստի ինստիտուտի տեղեկագրի № 4-ում (1930), էջ 163։

Դանին կազմում է հայ ժողովրդական երգի իր առաջին ձեռագիր երգարանը՝ բաղկացած 37 երգից*, որի մեջ արտացոլված է երիտասարդ Կոմիտասի բազմակողմանի հետաքրքրությունը հայրենի ժողովրդական երգի նկատմամբ և միաժամանակ դրոշմված է խորաթափանց երաժշտի դիտողունակությունը, ժողովրդական երաժշտությունը ճշգրիտ կերպով ֆիկսացիայի ենթարկելու նրա արտակարգ ձիրքը։

Կոմիտասի մի այլ կարևոր աշխատանքը դա Ակնա երգերի գրառումն էր**, որ հայկական նոտաններով լույս ընծայվեց Հովսեփ Ճանիկյանի «Հնություններ Ակնա» ժողովածուում (Թիֆլիս, 1895)։

Այստեղ Կոմիտասի, որպես հմուտ ազգագրագետի վարպետությունը չափազանց բազմակողմանիորեն է երևում։

Այսպիսով, ժողովրդական կենցաղում հնչող երաժշտությունը հայ իրականության պայմաններում սկսվում է ինտենսիվորեն գրի առնվել։ Այդ շնորհակալ աշխատանքին զուգընթաց ուսումնասիրվում է ժողովրդական երգարվեստը և այն հետզհետե ստեղծագործորեն վերամշակվում է պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորների կողմից։

Հայտնի է, որ 90-ական թվականների վերջերից սկսած Կոմիտասը հանդես եկավ հայ ժողովրդական երգի իր փայլուն մշակումներով։ Դրա հետ միասին նա դրեց հայ երաժշտական գիտական ազգագրության հիմքը։ Կոմիտասը ոչ միայն գրի էր առնում ժողովրդական երգը, այլև միաժամանակ ուսումնասիրում նրա թեմատիկան, բազմազան ժանրերը, ինքնատիպ ոճը, ինտոնացիոն կազմը, մետրո-ռիթմիկան, լադերը, մի խոսքով ըստ ամենայնի խորանում էր ժողովրդական երգի գեղարվեստական առանձնահատկությունների մեջ։

Հայ գիտական երաժշտական ազգագրության սկզբունքների մշակման, ժողովրդական (մասնավորապես գեղջուկ) երգի բովանդակ հարստությունների բացահայտման և գեղարվես-

---

* Կոմիտասի այդ գրառումները հրատարակվել են 1950 թվականին, նրա ազգագրական ժողովածուում։

** Կոմիտասի Ակնա շարը եվրոպական նոտագրությամբ գտնվել է 1931 թ. հրատարակված նրա առաջին ազգագրական ժողովածուում (Սպ. Մելիքյանի խմբագրությամբ)։

ժանական մշակման ասպարեզում բացառիկ է եղել Կոմիտասի դերը: Նրա սկսած գործը գնալով ծավալվեց, ավելի ու ավելի արդասավոր դարձավ:

«Կոմիտասը,— գրում է Ալ. Շահվերդյանը,— որպես ազգագրագետ և տեսաբան, անժխտելիորեն ապացուցեց, որ հայկական գեղջուկ երաժշտությունը համաշխարհային երաժըշտական ֆոլկլորի ինքնատիպ ու վառ բաժիններից մեկն է: Նույնքան անժխտելիորեն Կոմիտասը որպես կոմպոզիտոր ցույց տվեց, որ հայկական գեղջուկ երաժշտությունը այն բեղմնավոր հողն է, որի վրա կարող է հաջողությամբ զարգանալ հայ երաժշտության ազգային ոճը: Հայկական երաժշտության հնագույն տրադիցիաները, նրա թեմատիկ, սյուժետային, ժանրային բազմազանությունը, գաղափարական-էմոցիոնալ դիապազոնը, գեղարվեստական արտահայտչության միջոցների բազմատեսակությունն ու զարգացածությունը՝ լադային մտածելակերպը, մետրո-ռիթմական կառուցվածքը,— դրանք բոլորն էլ լիարժեքորեն դրսևորված են Կոմիտասի գիտա-ազգագրական և ստեղծագործական աշխատանքներում: Հայկական երաժշտության զարգացման հետագա ողջ ժամանակաշրջանն այս կամ այն չափով արտացոլում է Կոմիտասի հայտնագործությունների և գաղափարների բարենպաստ ազդեցությունը: Նրանից հետո ժողովրդական երգի բանաստեղծական-կերպարային և ինտոնացիոն հարստությունները դառնում են զարգացող ազգային ոճի որոշիչ տարրերից մեկը»:*

Հայ ժողովրդական երգի հավաքման մեջ ցուցաբերած իր արտակարգ ջանասիրության շնորհիվ Կոմիտասին հաջողվեց գրի առնել մոտ 4000 ժողովրդական երգ: Ազգագրական այդ պատկառելի ժառանգության մեծ մասը Կոմիտասի ողբերգական ճակատագրի բերումով կորավել է: Սակայն այն, ինչ պահպանվել է կոմիտասյան ազգագրական գրառումներից, հսկայական արժեք է ներկայացնում:

Բացի վերը նշված ժողովածուներից (1891 թվականի Երզարանը և Ակնա շարը), պետք է հատկապես հիշատակել

---

* Ալ. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», էջ 120:

Կոմիտասի և Մանուկ Աբեղյանի համատեղ աշխատանքը ժողովրդական խաղիկների ուսումնասիրման վրա (որի արդյունքը եղավ «Հազար ու մի խաղի» առաջին և երկրորդ տեւարերի հրատարակումը 1903 և 1905 թվականներին) և մանավանդ՝ 1904 թվականին Կոմիտասի պատրաստած ստվարածավալ ազգագրական ժողովածուն, որի մի մասը՝ 255 երգ, իր ժամանակին արտագրել, պահպանել և հետագայում հրատարակել է Սպիրիդոն Մելիքյանը*։

Մեր երաժշտագիտության մեջ այդ ժողովածուն իրավամբ գնահատվել է որպես հայ ժողովրդական (գեղջուկ) երգի կլասիկ և մեծահարուստ անթոլոգիա։ Նա չափազանց արժեքավոր է իր ընդգրկած նյութի հավաստիությամբ, ժանրային բազմազանությամբ, երգային ստեղծագործության կերպարների հարըստությամբ, ժողովրդական մելոսի տիպական հատկանիշները հստակորեն ներկայացնող սքանչելի օրինակներով։

Պատահական չէ, որ այս ժողովածուն հիմնական աղբյուր է հանդիսացել ոչ միայն հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների գիտական ուսումնասիրության, այլև մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության միանգամայն տարբեր երկերի ստեղծման համար։ Եվ այստեղ չի կարելի չնշել կոմիտասյան մեծարժեք ժողովածուն պահպանողի՝ Սպ. Մելիքյանի խոշոր ծառայությունը, որի շնորհիվ լույս աշխարհ հանվեց կոմիտասյան ազգագրական ժառանգության այդ ղարդը։

Կոմիտասյան գրառումներից պահպանվել է նաև 1913 թվականին վերաբերող մի տետր, որ ընդգրկում է 60 երգ**։

Վերջին տարիներս կոմիտասյան ազգագրական ժառանգության ֆոնդն ավելացել է նոր, արժեքավոր նյութերով։ Դրանցից են 1952 թվականին Փարիզից ստացված գրառումները՝ թվով 238 և 1955 թվականին ստացված գրառումները, որոնց ընդհանուր թիվը 420-ից անցնում է։

---

* Այդ երգերը լույս են տեսել 1931 թվականին, Կոմիտասի ազգագրության ժողովածուում։

** Նշված գրառումները հրատարակվել են 1950 թվականին, կոմիտասյան ազգագրական ժողովածուում։

Խոսելով Կոմիտասի՝ որպես ազգագրագետ-երգահավաքի աշխատանքի մասին, չպետք է մոռանանք նաև նրա երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում և գեղարվեստական մշակումներում օգտագործված ազգագրական նյութը, որը լրացուցիչ պատկերացում է տալիս Կոմիտասի գրի առած ժողովրդական երգերի մասին:

Կոմիտասի՝ հայ ազգային երգարվեստի այդ անխոնջ հետախույզի ազգագրական ժառանգությունը և ընդհանրապես, մեր երաժշտության տարբեր ասպարեզներում նրա արտակարգ բեղմնավոր գործունեությունը նոր, գեղեցիկ հեռանկարներ բացեց հայրենի երաժշտական արվեստի հետագա հարստացման, նրա ժողովրդա-դեմոկրատական հիմքերի ամրացման համար:

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներից շատերը հայրենի երգարվեստին, ժողովրդի երաժշտական գանձերի հայտնաբերմանն ու տարածմանն են նվիրվել հենց Կոմիտասի ներշնչող օրինակով:

Կոմիտասի ազգագրական և ստեղծագործական ավանդներին է հետևել նրա աշակերտը՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը: Դեռևս Գևորգյան ճեմարանում սովորելիս Մելիքյանն իր ուսուցչի հանձնարարությամբ ամառային ամիսներին մեկնում էր գյուղերը՝ գրի առնելով հայ ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ: Տարիներ անց, Սպ. Մելիքյանն իր բազմակողմանի գործունեության ընթացքում մեծ ջանքեր է նվիրում երաժշտական ազգագրությանը, ինչպես և Կոմիտասի օրինակով ըզբաղվում է հայ ժողովրդական երգի մի շարք հետաքրքրական նմուշների գեղարվեստական մշակմամբ: Կոմիտասի հետքերով է գնացել նաև նրա մի ուրիշ աշակերտը՝ Հակոբ Հարությունյանը, որ ճեմարանական տարիներին գրի է առել ժողովրդական շատ մեղեդիներ: Երիտասարդական շրջանի այդ գրառումները՝ ավելի ուշ ծաղկաթերթերի հետ միասին մտել են նրա կազմած «Մանյակ» ժողովածուի մեջ*: Հայ երաժիշտների ազգագրական աշխատանքի հետագա ակտիվացման

---

* Հ. Հարությունյանի այդ ժողովածուն լույս է ընծայվել ՀՍՍՌ Գիտ. Արվեստի ինստիտուտի կողմից, 1958 թվականին (Երևան, Հայպետհրատ):

վկայություններից մեկն էլ Ստ. Դեմուրյանի «Քնար» ժողովածուն է՝ հրատարակված 1907 թվականին, Պետերբուրգում:

Ժողովրդական երաժշտության տարբեր նմուշները մշակած գրավել են մեր դարասկզբի հայ կոմպոզիտորներին: Նախասովետական շրջանում ժողովրդական երգի գեղարվեստական մշակմանն են դիմել Դ. Սյունին, Ա. Մաիլյանը, Ա. Մանուկյանը, Ռ. Մելիքյանը, Ա. Սպենդիարյանը, Սպ. Մելիքյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը և ուրիշներ: Դրա հետ մեկտեղ ժողովրդական երաժշտության տրադիցիաների և ոճական առանձնահատկությունների յուրացումը մեր պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներին լայն հնարավորություններ է ընձեռնել դրսևորելու իրենց ստեղծագործության ազգային յուրօրինակությունը:

Հայ երաժշտական ֆոլկլորը, նրա հավաքումն ու ձայնագրումը, այսպիսով, մեր ամբողջ երաժշտության հետագա զարգացման համար շատ կարևոր և կենսական նշանակություն է ունեցել:

Սպ. Մելիքյանը մեկն է եղել մինչսովետական շրջանի այն երաժիշտներից, որը ոչ միայն հավաքել, ուսումնասիրել է ժողովրդական երգը, այլև անհրաժեշտ է համարել մանուկ սերնդի երաժշտական դաստիարակման գործում արժանի տեղ տալ ժողովրդական երաժշտությանը: Այդ դիտակցությամբ է նա կազմել դպրոցական երգեցողության դասագրքի երկու պրակները (1912), որոնց մեջ զետեղված ժողովրդական երգերի զգալի մասը գրի է առնված իր իսկ ձեռքով:

Մելիքյանի մինչսովետական շրջանի ազգագրական գործունեության մեջ հատկապես նշանավոր է Շիրակի էքսպեդիցիան (1914), որը Մելիքյանը ձեռնարկեց Ա. Տեր-Ղևոնդյանի հետ համատեղ: Շիրակի էքսպեդիցիայի ազգագրական նյութերը՝ ձայնագրված Սպ. Մելիքյանի կողմից, առանձին ժողովածույով հրատարակվեցին 1917 թվականին, Թիֆլիսում:

«Շիրակի երգեր» ժողովածուն մինչսովետական շրջանի հայ ազգագրության լավագույն հուշարձաններից է: Նրանում մենք գտնում ենք հայ ժողովրդական երաժշտության երգային և պարերգային ժանրերի արժեքավոր շատ օրինակներ (որոնց մեջ քիչ չեն հնագույն ծագում ունեցողները), ինչպես և

աշուղա-գուսանական դանազան ստեղծագործությունների գրառումներ։ Փաստորեն, մեր ազգագրական պրակտիկայում, առաջին անգամ այստեղ են հայ աշուղա-գուսանական նոտագրված մեղեդիները այդքան լայն հրապարակ բերվել*։ Արժանի է ուշադրության և այն հանգամանքը, որ հայ երաժշտական ազգագրության մեջ առաջին անգամ ֆոնոգրաֆը գործադրվել է Շիրակի երգերի հավաքման ընթացքում։

«Շիրակի երգեր» ժողովածուն հարուստ նյութ է տվել հայ կոմպոզիտորներին։ Նրանում պարունակող շատ մեղեդիներ մշակվել են մեր կոմպոզիտորների կողմից կամ էլ օգտագործվել նրանց տարբեր երկերում։

Սովետական տարիներին Սպ. Մելիքյանը եռանդով շարունակել է գրի առնել և ուսումնասիրել հայ երաժշտական ֆոլկլորը։ 1927—28 թվականներին լույս են տեսնում Սպ. Մելիքյանի և Գ. Գարդաշյանի կազմած «Վանա ժողովրդական երգեր» ժողովածուի առաջին և երկրորդ պրակները։ Այդ ժողովածուն ներկայացնում է հայ մոնոդիկ երաժշտության հին շերտերից մեկը, որ ժառանգաբար մնացել է վանեցիների երաժշտական կենցաղում։

Սովետական տարիներին Հայաստանի տարբեր շրջաններում իր կազմակերպած ազգագրական էքսպեդիցիաների ընթացքում Սպ. Մելիքյանը ձայնագրում է մեծ թվով ժողովրդական երգեր, պարերգեր, ժողովրդական գործիքային մեղե-

---

* Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը զգուշավոր մոտեցում է ունեցել աշուղա-գուսանական արվեստի նկատմամբ։ Այդ արվեստի նմուշներից Կոմիտասը գրի է առել, որքան մենք գիտենք, ընդամենը չորս երգ՝ Շիրազի «Ալ ու ալվան ես առել» (1931 թ. ազգագրական ժողովածու, № 25), Ֆիզայու «Վարդ կոշիկս» (1952 թվականին Փարիզից ստացված գրառումներից), երկու երգ էլ օգտագործել է իր «Անուշ» օպերայի էքսիզներում (Ջիվանու «Քո փափագով» և Շիրինի «Ակնարկյա»)։ Արդեն նշել ենք, որ Արշ. Բրուտյանը թեև 90-ական թվականներին գրի է առել աշուղա-գուսանական երգեր՝ հայկական նոտագրությամբ, բայց դրանք չեն հրատարակվել։

Պետք է ավելացնել նաև, որ աշուղա-գուսանական առանձին երգեր են մշակել Կարա-Մուրզան (Ջիվանու «Այծյամը», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Բարի լնդնգիկ», Միսկին Բուրջու «Բոյդ բարձր», Շիրինի «Այգեպան»,), Նիկ. Տիգրանյանը (Ջիվանու «Ընկեր» և «Քո փափագով»), Մ. Եկմալյանը (Ջիվանու «Պաղ աղբյուրի մոտ»)։

դիներ, աշուղա-գուսանական երգեր։ Այդ գրառումները ղեկավարվել են 1949 և 1953 թվականներին լույս տեսած նրա ազատագրական ժողովածուի երկու հատորներում (դրանք հրատարակվել են ՀՍՍՌ ԳԱ Արվեստի պատմության և տեսության սեկտորի կողմից. հատորները պատրաստել է տպագրության, ծանոթագրել և խմբագրել է Մ. Աղայանը)։

Հայ երաժշտական ազգագրության ֆոնդում Սպ. Մելիքյանի այդ ստվար ժողովածուն անտարակույս, գնահատելի ներդրում է։ Այն պարունակում է հետաքրքրական նյութ տարբեր ժամանակներում ստեղծված ու ավանդաբար մեզ հասած երաժշտական ժառանգությունից և ներկայացնում է թե գեղարվեստական, թե գիտական արժեք։

Մեր ժողովրդական երաժշտությունը հարուստ է հնագույն տրադիցիաներով։ Ինչպես նշել է Ա. Մ. Գորկին, ժողովրդական երգային ստեղծագործությունը «...շատ հեռավոր անցյալից մշտապես և յուրովի ուղեկցել է ժողովրդին»*։

Մեզանում, իրոք սակավ չեն հին ժամանակների դրոշմը կրող երգերը, որոնք այս կամ այն չափով պատկերացում են տալիս ժողովրդի կենցաղի, նրա ունեցած հինավուրց սովորությունների ու բարքերի, նրա երաժշտական մտածողության դարավոր տրադիցիաների մասին։

Անշուշտ, ժողովրդական երգը չի կարելի դիտել որպես գեղարվեստական մի այնպիսի օրգանիզմ, որ ի ծնե անփոփոխ է մնացել և մեզ է հասել հենց իր սկզբնավիճակով։

Կոմիտասի բնորոշումով երաժշտությունը (ներառյալ նաև ժողովրդականը) ունեցել է իր մանկության, հասունության և լրիվ զարգացման շրջանները։ Այլ կերպ ասած՝ նա երբեք չի մնացել միևնույն աստիճանի վրա, անընդհատ աճել, կերպարանափոխվել է։ «Մեր նախնական երաժշտությունը,— գրում է Կոմիտասը, —եղել է պարզ, անպաճուճ, հազիվ մի-քանի ձայներից միայն բաղկացած։ Հետո երաժշտական եղանակները հետզհետե նրբացել, ընդարձակվել և խորացել են»**։

---

* Տե՛ս А. М. Горький, «О литературе». Литературно-критические статьи . Москва, 1953, стр. 703.

** Տես Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 10 («Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» հոդվածը)։

Դարերի ընթացքում են–հղկվել, նորոգվել և փոփոխվել մեր ժողովրդի մոնոդիկ երաժշտական արվեստի ձևերը: Դրանք շարունակաբար փոփոխություններ են կրել մերթ առավել նըշանակալից, մերթ սակավ. այդ ձևերը ծագել են, հետզհետե տարածվել, դրան զուգընթաց զարգացել, իսկ որոշ չափով նաև անհետացել: Իրենց զարգացման ընթացքում դրանք բարդացվել և կամ պարզացվել են, կատարելագործվել կամ, ընդհակառակը, ընթացել են դեպի աստիճանական անկում:

Այսպիսով, յուրաքանչյուր դարաշրջան իր ուրույն կնիքն է դնում ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության վրա և պատմական զարգացմանը համապատասխան՝ հնի կողքին առաջանում են երաժշտական նոր ձևեր, նոր ինտոնացիաներ, նոր արտահայտչամիջոցներ: Ժողովրդական երգը պատմականորեն հարափոփոխ երևույթ է:

Խոսելով այդ մասին, Սպ. Մելիքյանը նկատել է, որ ժողովրդական երգում ավելի շուտ է փոփոխության ենթարկվում նրա դրական տեքստը, իսկ մեղեդու փոփոխությունը կատարվում է համեմատաբար դանդաղ, ավելի տևական ժամանակամիջոցում:

«Ժողովրդական երգի մեջ,— գրում է նա,— զգալիորեն փոփոխվողը խոսքն է, իսկ եղանակը թվում է թե միշտ հինն է... Սրանից եզրակացնել, թե ժողովրդական երգի եղանակը երբեք չի փոխվում՝ անկարելի է, հենց այն պատճառով, որ բերնից-բերան՝ անկոնտրոլ ապրող այդ եղանակները ենթակա են տարբեր դարաշրջաններում ապրող ամեն մի երգողի ճաշակին: Սակայն այդ փոփոխություններն այնքան չնչին դողաններով են կատարվում և այնքան երկար ժամանակամիջոցում, որ այժմ մեր ունեցած միջոցներով հետևել այդ ժողովրդական երգի որևէ եղանակի մեռնող և նոր առաջ եկող՝ ապրող վարիանտների էվոլյուցիային,— մենք անկարող ենք՝ այն պարզ պատճառով, որ ժողովրդական երգի եղանակի զարգացման նախկին էտապները ֆիկսացիայի չեն ենթարկվել, իսկ մեր ունեցածները՝ ձայնագրածները, այդ նույն եղանակների վերջին էտապն են միայն ներկայացնում»*:

* Տես Սպ. Մելիքյան, «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության», էջ 30—31:

Սպ. Մելիքյանի այս դիտողությունը շատ էական է։ Նա միաժամանակ գտնում է, որ մեր ժողովրդական շատ երգերի մեջ մնացել են այնպիսի տարրեր, որոնց գոյացումը պիտի վերագրել մի պատմաշրջանի, որն առնվազն 2500 տարով հեռու է։

Սակայն մեր ժողովրդական երաժշտության հնագույն օրինակների պահպանման կամ ժողովրդի հիշողության մեջ մնալու շուրջը այլ տեսակետ է արտահայտել Ռոմանոս Մելիքյանը։ Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» աշխատության վերաբերյալ արած իր քննադատական դիտողություններից շարքում Ռոմանոս Մելիքյանը վիճարկել է նաև Սպիրիդոն Մելիքյանի տվյալ կարծիքը։ Ահա թե ինչ է գրել Ռոմանոս Մելիքյանը.— «Ժողովրդական երգն իբրև սոցիոլոգիական երևույթ՝ ենթակա է հար փոփոխման։ Մեզ հասած երգերը կարող են ունենալ 50—60 տարվա (էն էլ կասկածելի է) կյանք և ոչ թե 1000 տարվա, ինչպես կարծում է Սպիրիդոնը»*։

Ռոմանոս Մելիքյանը մոռանում է հին ժամանակներից մեզ հասած երաժշտական այնպիսի արժեքներ, ինչպիսիք են «Սասունցի Դավիթ» էպոսի երգերը, «Մոկաց Միրզա» վիպերգը, հայ ժողովրդի աշխատանքային հինավուրց երգերը (մասնավորապես հորովելները), մեր հին ծիսական երգերը և այլն։ Չնայած նրան, որ այդ և նման երգերն ստեղծվել են հարյուրամյակներ առաջ, այնուամենայնիվ, մնացել են ժողովրդի հիշողության մեջ և հասել են մինչև մեր օրերը։

Այս հարցն իր ժամանակին զբաղեցրել է Կոմիտասին։ Նա մասնավորապես նշել է, որ ժողովրդական եղանակները «...արմատ են ձգում այնքան շատ խոր ու մեծ, որքան ավելի են համապատասխանում ժողովրդի կյանքի պայմաններին։ Տևական և դիմացկուն են շինական, ծիսական, վիպական, վիպաբնարական, անուսնի եղանակները, որոնք դարերով և սերուր կապված են ժողովրդական սովորությունների և ավան-

---

* Մեջբերումն արված է Խ. Թոփչյանի «Ռոմանոս Մելիքյան» գրքից (Երևան, 1960), էջ 162։

դուբյունների հետ»*: Սակայն ճիշտ է նաև, որ ժողովրդի երաժշտական կենցաղում ղգալի թվով երգեր (մասնավորապես պարերգերը) երկար չեն ապրում: Դրանք հիմնականում այն երգերը կամ պարերգերն են, որոնք իրենց արժանիքներով առանձնապես աչքի չեն ընկնում, հետևաբար և երաժշտական կենցաղում լայնորեն չեն տարածվում, դուրս չգալով սահմանափակ այս կամ այն շրջանից:

Մեզ մնում է պարզել, թե Սպ. Մելիքյանը ժողովրդական երաժշտության նմուշները հավաքելիս ինչ սկզբունքով է ղեկավարվել՝ գեղարվեստական ընտրությա՞ն, թե հախուռն ձայնագրման (կամ «օբյեկտիվ ֆիկսացիայի»): Ճիշտ կլիներ, եթե այդ հարցին պատասխաններինք՝ մոտենալով նրա ժողովածուներին առանձին-առանձին: Այսպես, ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Շիրակի ժողովրդական երգերը հավաքելու ընթացքում Սպ. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանն իրոք որոշ ընտրություն են կատարել: Այդ մասին է խոսում հենց ինքը՝ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը՝ իր հուշերում: Նա նշում է, որ Բայանդուր գյուղում «գյուղացիներից մեկը՝ Հարություն Պարսամյանը մեզ համար բազմաթիվ երգեր երգեց, որոնցից չորսը մենք գրի առանք»: Մի այլ տեղ նա ասում է.— «Աղինում մեր ունկնդրած բազմաթիվ երգերից ձայնագրելու համար ընտրեցինք «Սարի գյալինը», «Արի, յար ջանը», «Նորահարսի հրաժեշտի երգը», մի հատված «Մանասար և Բաղդասար» հեքիաթից»: Տեր-Ղևոնդյանը հստակ չի ասում, թե այդ ընտրությունը ի՞նչ տեսակետից է կատարվել: Բայց նրա խոսքերից կարելի է եզրակացնել, որ ունկնդրված երգերից ընտրվել են առավել հետաքրքրականները, որոնք ավելի որոշակի պատկերացում կարող էին տալ հայ ժողովրդական երգաբվեստի մասին՝ թե գեղարվեստական, թե գիտական-ազգագրական առումով: Եթե այստեղ Մելիքյանն ու Տեր-Ղևոնդյանը չեն հետևել գեղարվեստական խիստ ընտրության կոմիտասյան սկզբունքին, բայց և անտարբեր չեն մոտեցել իրենց ձայնագրած նյութին, չնայած նրան, որ Հայոց երաժշտական

---

* Տես Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 27 («Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածը):

ընկերությունը էքսպեդիցիային հանձնարարել էր երգերը հավաքել իբրև հում նյութ, առանց ընտրություն կատարելու։ Հաշվի պետք է առնել նաև այն, որ Մելիքյանն ու Տեր-Ղևոնդյանը ձեռքի տակ են ունեցել սահմանափակ թվով վալիկներ (ընդամենը 66 հատ), ուստի չէին կարող չմտահոգվել վերջիններիս առավել նպատակահարմար և արդյունավետ օգտագործման խնդրով։ Վերջապես, պատահական չէ, որ ձայնագրված մոտ 170 երգից 152-ը որպես լիարժեք նյութեր, զետեղվել են «Շիրակի երգեր» ժողովածուում։

Այլ են եղել «Վանա ժողովրդական երգեր»-ի հավաքման պայմանները։ Այս ժողովածուի համար երգեր հավաքելիս Սպ. Մելիքյանը և Գ. Գարդաշյանը մի կողմից ձգտել են իմպերիալիստական պատերազմի օրերին կորստից փրկել այդ երգերը, մյուս կողմից՝ որքան կարելի է հարազատորեն ներկայացնել տվյալ շրջանի երաժշտական ուրույն կենսաղը։ Ուստի Վանա երգերի հավաքման մեջ զուտ ազգագրական մոմենտն է եղել գերիշխողը։

Ինչ վերաբերում է սովետական շրջանի էքսպեդիցիաների ընթացքում Սպ. Մելիքյանի գրի առած ժողովրդական երգերին, ապա այստեղ ևս Մելիքյանն աշխատել է օբյեկտիվորեն վերարտադրել ռեսպուբլիկայի տարբեր շրջանների երաժշտական կենցաղի այն ժամանակվա պատկերը, հետաքրքրքրական շատ օրինակների հետ միասին երբեմն ֆիկսացիայի ենթարկելով նաև սակավարժեք որոշ երգեր։

Հայրենի ժողովրդական երգը հավաքելու իր տևական աշխատանքում Սպիրիդոն Մելիքյանն ընդգրկել է ժողովրդական երգարվեստի բոլոր ժանրերը, կուտակել է երաժշտական-ազգագրական հարուստ և արժեքավոր նյութ։ Մինչսովետական և սովետական տարիների իր ազգագրական գործունեությամբ Սպ. Մելիքյանն անմիջականորեն շարունակել է այդ ասպարեզում մեծ Կոմիտասի սկսած գործը։

Հայ երաժշտական ազգագրության մեջ Սպ. Մելիքյանի մուծած գնահատելի ավանդի լավագույն վկայություններն նրա ազգագրական ժողովածուներն են։

Բնավ հավակնություն չունենալով սպառիչ վերլուծության ենթարկել Սպ. Մելիքյանի ժողովածուներում զետեղված

ժողովրդական երգերն ու պարերգերը, մենք նպատակ ենք դրել ընդհանուր պատկերացում տալ այդ ժողովածուների մասին, ընթերցողին ներկայացնել Սպ. Մելիքյանի գրի առած աղգագրական նյութերի մեջ եղած առավել ուշագրավ նմուշները։

ա. «Շիրակի երգեր».

Արդեն ասել ենք, որ այս ժողովածուն, որի բովանդակած նյութը Սպ. Մելիքյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանը ֆոնոգրաֆի միջոցով հավաքել են 1914 թվականին՝ համաշխարհային առաջին պատերազմի նախօրյակին, հրատարակվել է Թիֆլիսի Հայոց երաժշտական ընկերության կողմից, 1917 թվականին։ Երգերի ձայնագրությունը կատարվել է Սպ. Մելիքյանի ձեռքով։ Ժողովածուի համար իր գրած առաջաբանում Սպ. Մելիքյանը տեղեկություններ է հաղորդում Շիրակի էքսպեդիցիայի մասին, ինչպես և անդրադառնում է նյութի դասակարգման հարցին։ Սպ. Մելիքյանն այստեղ նշում է, որ Շիրակի երգերը բաժանված են երեք հիմնական խմբի.— ա) պարերգեր, բ) երգեր և գ) խաղեր, ըստ որում խմբերից յուրաքանչյուրում նկատին առորաբաժանումներ են արված։ Պարերգերն ու երգերը խմբավորված են ըստ դամմայական (լադային) կազմության և հնչյունածավալի, իսկ աշուղա-գուսանական խաղերը՝ ըստ ոճային առանձնահատկությունների (հին խաղեր, հեքիաթների հետ կապված խաղեր, ժողովրդական ոճով հորինված նոր խաղեր և այլն)։

«Այս ժողովածուն,— առաջաբանում բացատրում է Մելիքյանը,— թե բառերի և թե եղանակների տեսակետից մի որոշ, հատուկ ոճ ու կնիք չունի՝ համապատասխան որևէ դարաշրջանի կամ տեղի։ Պատճառները պարզ են։ Նախ՝ այս գյուղերի բնակիչները ռուս-տաճկական պատերազմի ժամանակ գաղթած տաճկահայեր են. մահմուդջուղցիք իրենց ալաշկերտցի են համարում, ուզունքիլիսեցիք՝ մշեցի, թոմարտաշցիք՝ Կարսի շրջանից, արթիկցիք՝ էրզերումցի և կարսեցի. շատ ուրիշ գյուղացիներ էլ գիտեն, որ գաղթականներ են, բայց մոռացել են, թե որտեղից են գաղթել։ Հետևաբար, հենց ըս-

կըզբից կարելի է ասել, որ երգերի մի խոշոր մասը ժողովըրդի հետ Շիրակ տեղափոխված տաճկահայ երգեր են։ Երկրորդ՝ սրանք (Շիրակի նոր բնակիչները, Ալ. Բ.) ապրելով մի երկու սերունդ իրենց նոր հայրենիքում, յուրացրել են նաև շատ երգեր հարևան գավառների երգերից... Վերջապես այս երգերից շատերը բոլորովին նոր են, իսկ շատերն էլ կարող են ունենալ նույնիսկ մի քանի դարերի հնություն։ Եվ այդ հին ու նոր երգերը, թե իրենց ոգով, թե կազմությամբ, թե սիրված ելևէջներով, թե ռիթմով և այլազան չափերով՝ մեծ տարբերություններ ունեն իրարից։ Ահա թե ինչու այս ժողովածուն տարբեր ոգու և ոճի երգերի մի խառնուրդ է ներկայացնում»*։

Սպ. Մելիքյանը ծանոթիկ բնորոշում է պարերգերի, երգերի և աշուղա-դուդանական խաղերի նշանակությունը ժողովըրդի երաժշտական կենցաղում, անդրադառնում է նաև նրանց կառուցվածքին, ոճին և կատարման մի քանի առանձնահատուկ կողմերին։

Շիրակի ժողովածուում ընդգրկված ընդամենը 152 ազգագրական գրառումների կեսից ավելին պարերգեր են (թվով 87)։ Համարելով դրանք տարբեր ժամանակների ծնունդ, Մելիքյանը թե հին և թե նոր պարերգերի մեջ տեսնում է հայ գյուղի երաժշտական առօրյայում վաղուց ի վեր իշխող այն ամենատիրոջ ձևը, որի բազմազան օրինակների մեջ միշտ էլ հստակորեն է երևում ժանրային յուրահատկությունը։ Մելիքյանի կարծիքով պարերգերը, չնայած իրենց մինիատյուր և պարզ կառուցվածքին, «նեղ սահմաններում էլ կարողանում են մի որևէ ռիթմիկ շեղումով, մի շեշտով, ձայնական մի ոլորումով թարմություն և մանրանկար նորություն բերել»**։

Պարերգերը մշտապես տարածված են գեղջկական միջավայրում և առանձնապես զրավում են երիտասարդությանը։ Նրանց բովանդակության մեջ գերակշռողը սիրային թեման է, որ իր բազմապիսի երանգներով, այլևայլ կապակցություններով մարմնավորվում է թե խոսքի և թե երաժշտության մեջ։

---

* «Շիրակի երգեր», առաջաբան, էջ 1։

** «Շիրակի երգեր», առաջաբան, էջ 2։

Սակայն այդ թեմային գալիս միահյուսվում են նաև գյուղական կյանքի հետ այս կամ այն կերպ առընչվող մի շարք այլ մոտիվներ՝ բնության գովքը, շրջապատի նկարագիրը, հումորի արտահայտությունները և այլն։

Ժողովրդական երգաստեղծության այս ուրույն և հետաքրքրական բնագավառում կարելի է գտնել անվիճելիորեն անհատական կերպարանք ունեցող և գեղարվեստորեն ներշնչող բաղում օրինակներ, որոնց մեջ այնքա՜ն լավ է արտացոլված մեր ժողովրդի ստեղծագործական բնատուր տաղանդը, նրա կենսասիրությունը, հայ ազգային մեղեդիների արտահայտչականությունը, նրանց զուգակցված խոսքի պատկերավորությունն ու գրավչությունը։ Պարերգերը ուրախ, անխոով և անմիջական տրամադրությունների ու զգացումների մի անվերջանալի շարան են կազմում։ Բնական է, որ սիրային կենսուրախ մոտիվների հետ պարերգերում երբեմն արտացոլվում է սիրահարի վիշտը, նրա սրտի գանգատը։ Պարերգերն արձագանքում են ժողովրդի նվիրական մտքերին ու հույզերին, արտահայտում նրա պարզ ու խոր ոգու ազնիվ մղումները։

Իրենց ծավալով պարերգերն ընդհանրապես փոքր են, կազմությամբ՝ պարզ։ Պարերգերի համար բնորոշ է ռիթմային համաչափությունը, պարբերականությունը և պարզությունը։ Նրանց թեմատիկ կորիզը սովորաբար կամ կրկնվում է նույնությամբ, կամ էլ վարիանտային տեսք է ստանում։ Սրբանով էլ պայմանավորված է պարերգերի կուպլետային կառուցվածքը։ Պարբերականության սկզբունքի առկայությունը պարերգերում արտահայտվում է ոչ միայն եղանակի հաջորդական կրկնություններով, այլև հենց եղանակի ներսում թեմատիկ մոտիվների ռիթմին հաղորդվող նույնատիպությամբ։

Պարերգերի բանաստեղծական հիմքն են կազմում հայ ժողովրդական բանահյուսության տարրական տիպերը՝ քառատողը, ինչպես նաև եռատողն ու երկատողը։ «Մի քանի բառեր,— ասում է Մանուկ Աբեղյանը,— երկու կամ երեք, շատ-շատ չորս խոսք, բավական են ժողովրդի մարդուն՝ իր սրտի զգացմունքը պեղելու և ափոփելու համար»*։

* «Ժողովրդական խաղիկներ», 1940 թ., Երևան, էջ 7։

Ժողովրդական խաղը ընդհանուր անուն է թե գեղջկական երգի և թե պարերգի համար*: Պարերգի կամ երգի բանաստեղծական տեքստում հաճախ իրար են կցվում տարբեր երկատողեր, տարբեր եռատողեր կամ քառատողեր: Միմյանցից անկախ գոյություն ունեցող խաղային տեքստերի կցման համար հիմք է հանդիսանում նրանց ընդհանուր իմաստը (իհարկե, ինքնին ենթադրվում է ամենաառաջին, անխախտելի պայմանը՝ տաղաչափական կառուցվածքի համապատասխանությունը): Պարերգերի շատ օրինակներ կարելի է մատնացույց անել, որոնց մեջ, այդ ճանապարհով կատարված ընտրության շնորհիվ խոսքի իմաստը քիչ թե շատ ընդարձակվել, ամբողջական է դարձել և այդպիսով պարերգի մի եղանակի տակ առնված տարբեր երկատողեր կամ քառյակներ հարմարվել ու շաղկապվել են իրար: Բայց շատ դեպքերում էլ պարերգի երկատողերը (ինչպես և եռատողերը, քառատողերը) մեքենայաբար են միացվում՝ իմաստային ընդհանուր կապի բացակայության պայմաններում:

Մեր ազգագրական ժողովածուները նայելիս դժվար չէ նկատել, որ գյուղական միջավայրում տարածված մի ամբողջ շարք եղանակներ միևնույն երկատողերով կամ քառատողերով են երգվում: Այդպիսի օրինակները քիչ չեն Շիրակի ժողովածուում:

Վերցնենք թեկուզ հետևյալ քառատողը.

Կուժն առա, ելա սարը,
Չտեսա ֆիդան յարը.
Ֆիդան յարը ինձ տվեք,
Չքաշեմ ահ ու զարը:

Այս քառատողը, այլ քառատողերի կողքին, Շիրակի ժողովածուում ամբողջությամբ օգտագործվել է երեք անգամ՝ №№ 44, 49 պարերգերում և № 88 երգում, իսկ երկու անգամ էլ օգտագործվել է կիսով չափ (№ 79 և № 107):

Պարերգերում ավելի հաճախ ենք հանդիպում

Գնա, դնա, հետիդ եմ,
Ալ խնձոր եմ, դոռիդ եմ

* Աշուղա-դուդանական երգը նույնպես խաղ է կոչվում:

երկատողը, որ երգվում է այս ժողովածուի իննը տարբեր պարերգերում (№№ 37, 39, 21, 19, 11, 7, 2, 41, 68)։

Կարելի է գտնել այլ պարերգեր կամ երգեր ևս, որոնց գրական տեքստին միախառնվել են արդեն բավական ծանոթ քառատողեր կամ երկատողեր։ Անդրադառնալով այդ հարցին, Մանուկ Աբեղյանը հետևյալն է նկատում.— «...երգելիս, մի քառյակով չի բավականանում երգիչը,— այդ կտևեր շատ կարճ։ Երգեցողությունը սովորաբար ավելի երկար է տևում. հանդեսների և պարերի ժամանակ նույնիսկ ժամերով են երգում։ Բառերն արագ փոփոխվում են, իսկ եղանակն անփոփոխ է մնում։ Իրարուց անկախ խաղերը միևնույն եղանակով հաճե-հաճ ասվում են ուղածի չափ երկար տևողությամբ, մինչև որ կամ ձանձրանում են ու եղանակը փոխում, կամ նույն չափով հորինված երգերի պաշարն սպառվում է։ Ով ներկա է եղել մեր ժողովրդական պարերին և երգեցողության մրցմանը, նա այս անձամբ նկատած կլինի»*։

Այսպիսով, եթե պարերգի եղանակը կատարման ժամանակ հիմնականում նույնն է մնում, ապա նրա գրական տեքստը շարունակաբար փոփոխվում կամ նորոգվում է աղատ ընտրությամբ քառյակներ կամ երկյակներ ներգրավելու միջոցով։ Բայց եղանակի կայունությունն այստեղ հարաբերական իմաստով պիտի հասկանալ։ Պարերգի (ինչպես և երգի) մեղեդին, եթե նույնիսկ նա արդեն ավարտուն տեսք ունի, ենթակա է հետագա փոփոխությունների։ Չպետք է մոռանալ, որ երգողներն առհասարակ միատեսակ ճշգրտությամբ չեն արտաբերում եղանակը։ Վերջինիս մեջ նրանք մտցնում են իրենց և՛ էական, և՛ աննշան սրբագրումները։ Այդ ճանապարհով պարերգը կամ երգը ժամանակի ընթացքում ոչ միայն կարող

---

* «Ժողովրդական խաղիկներ», էջ 90։ Մոտավորապես այս նույն կարծիքը Կոմիտասը և Մանուկ Աբեղյանը հայտնել են «Հազար ու մի խաղի» առաջին հրատարակության մեջ։ Այնտեղ ասված է. «Ժողովուրդը սովորաբար մի տուն միայն երգում է որևէ եղանակով և ապա իրեն ծանոթ քառատողերից, առանց մտքին ուշադրություն դարձնելու, շարունակության մեջ երգում է անխտիր այս կամ այն քառատողը»։ Տես առաջին հրատարակություն, էջ 67, 2-րդ հրատարակություն, 1904։

է նոր երանգներ առնել, զանազան լիարժեք վարիանտներ ունենալ, այլև, ընդհակառակը, հետզհետե կորցնել իր նախկին կերպարանքը, աղքատանալ և երբեմն էլ նույնիսկ աղճատվել։

Կոմիտասը ուշի-ուշով հետևել է պարերգի կատարմանը՝ գեղջկական միջավայրում, նկարագրել նրա հորինման կենդանի պրոցեսն իր բազմապիսի առանձնահատկություններով։ 1905 թվականին Շիրակի Հառիճ գյուղում ժողովրդական տոնախմբության ժամանակ նա գրի է առել «Թելլո» պարերգի 34 տարբերակները, որոնցից 21-ը նա բերել է «Հայ գեղջուկ երաժշտությունը» իր հայտնի հոդվածում։ Աղգագրագետի իր բացառիկ դիտողունակությամբ Կոմիտասը հանգամանորեն վերարտադրել է հանպատրաստից կոլեկտիվորեն հորինվող պարերգի մեղեդիական հատիկի աստիճանական ձևավորման, զարգացման ու հղկման բնական ընթացքը։

Մի այլ առիթով Կոմիտասը հետևյալն է ասել պարերգերի ստեղծման և կատարման առանձնահատուկ բնույթի մասին։ «Պարերգերը ծագում են առնում պարի ժամանակ տղայի և աղջկա միջև առաջացած զգացմունքներից։ Եղանակները համապատասխանում են քայլերին ու թռիչքներին և կարճ են՝ առհասարակ պարողներին չհոգնեցնելու համար։ Նրանք սկրսվում են, ինչպես պարերը, ծանր, հանդիսավոր և կամաց-կամաց տաքանում ու արագանում։ Պարագլուխը երգում է առաջին նախադասությունը մինչև վերջին բառը, խումբն առնում է վերջին բառից և կրկնում նույն նախադասությունը, որի վերջին բառից դարձյալ սկսում է պարագլուխը և շարունակում է երկրորդ նախադասությունը մինչև վերջին բառը և այսպես՝ հաջորդաբար»*։

Պարերգը, գյուղական խաղի այդ ամենատարածված տեսակը, որ բաղում թելերով կապված է գյուղի առօրյայի հետ, ինչպես ասացինք, շատ սիրված է երիտասարդության շրջանում։ Սպ. Մելիք-յանն իրավացիորեն նկատում է, որ պարեր-

* Կոմիտաս, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» Երևան, 1941, էջ 13։

դերը «դյուցազական ջահել սերնդի երաժշտական ռեպերտուարն են կազմում»*:

Նրանք ծագել ու ժողովրդի կենցաղն են մտել շատ հին ժամանակներից և իրենց պահպանած ժանրային որոշակի, ուրույն տրադիցիաներով մինչև մեր օրերն են հասել: Պարերգի, որպես ժողովրդական արվեստի վաղեմի տեսակներից մեկի, այդ կենսունակությունը պայմանավորված է նրա բուն բովանդակությամբ, ժողովրդի համեմատաբար լայն խավերին անմիջականորեն դրավելու հատկություններով: Ժողովրդի հիշողությունը,— ասում է Մանուկ Աբեղյանը,— շատ մեծ է: Բայց նրա հիշողության մեջ են մնում իր իսկ ստեղծած արվեստի այն նմուշները, որոնք առավել ուշագրավ են ու կենսականորեն ճշմարիտ, իրենց գեղարվեստական հղացումներով՝ տիպական:

Շիրակի ժողովածուում, մասնավորապես՝ նրանում ներկայացված պարերգերի հարուստ ցիկլում մենք հարազատ արտացոլումն ենք գտնում հայ ժողովրդի երաժշտական մտածողության տիպական գծերի: Ժողովրդական երգարվեստի ոճական ուրույն հատկանիշները, նրա ինտոնացիոն-մեղեդիական, մետրո-ռիթմիկ և լադային օրինաչափությունները պարերգերի զանազան նմուշներում իրոք խարն են ընդերված, բնական ու հատակ դրսևորումներով:

Սակայն դրա հետ մեկտեղ, չի կարելի չզանազանել նաև Շիրակի ժողովածուի պարերգերի միջև եղած էական այն տարբերությունները, որոնք լույս են սփռում նրանց ծագման վրա: Հին ու նոր պարերգերի (ինչպես և երգերի) ծագումնաբանական տարբերությունների հարցը, ինչպես նշեցինք, չի վրիպել Սպ. Մելիքյանի ուշադրությունից: Այդ մասին նա խոսում է և «Շիրակի երգերի» առաջաբանում, և՛ այլ ուսումնասիրությունների մեջ: Հարյուրամյակների խորքից են գալիս դպալի թվով այնպիսի պարերգեր, որոնց արխաիկ գծերը միանգամայն ակնառու են: Ք. Քուշնարյանը հենց այդ

---

* Սպ. Մելիքյան, «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության», էջ 39:

առնչությամբ է գտնում, որ «համեմատաբար վաղ շրջանի պարային ձևերի և ընդհանրապես, ժողովրդական ստեղծագործության ձևերի ծագման հարցերով հատկապես զբաղվող հետազոտողին հայկական պարերգերը կարող են առատ և շնորհակալ նյութեր տալ»*։

Քննարկելով Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր» ժողովածուի առաջին հատորից վերցված չորս պարերգեր («Հաբրբան», «Դեպ նայե», «Շիրին Մայրամ» և «Խանե յաման»), Քուշնարյանը հանգում է այն եզրակացությյան, որ դրանք ավելի մեծ իրավունքով կարող են ներկայացնել մինչֆեոդալական դարաշրջանի գյուղական ֆոլկլորը**։ Քուշնարյանի հիշատակած պարերգերի կոմպոզիցիոն նկարագրում պահպանված հնագույն գծերը կասկած չեն հարուցում։

Այսպես, նրանցից առաջինում (մեզ հայտնի է «Հաբրբանի» էմբրիոնալ վարիանտում) ձևը կազմավորվում է ընդամենը մեկ տակտ պարունակող օղակի սոսկական կրկնության միջոցով։ Այս պարերգի ինտոնացիոն կազմը սահմանափակված է տերցիայի ծավալով, իսկ լադը լոկրիական է, որպիսին բնորոշ է հինավուրց, պարզագույն տիպի աշխատանքային շատ երգերի և կամ ողբերի համար։ Հաջորդ պարերգը («Դեպ նայե»), նույնպես տերցիային ծավալ ունի և ներկայանում է երկտակտանի հիմնական օղակով։ Այս և նմանատիպ պարերգերում հատկապես ակտիվ դեր է կատարում ռիթմային գործոնը, ռիթմի բնական շարժունությունը։
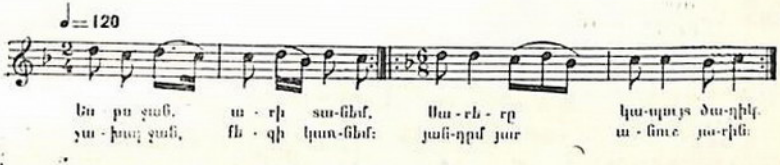
Մեր երաժշտության վերոհիշյալ հնագույն տիպերին հարող նմուշներ կան նաև Շիրակի ժողովածուում։ Նրանց բուն եղանակները, կամ այլ կերպ ասած՝ հիմնական օղակները ամփոփված են 2—3 տակտերում։ Այդպիսին են, օրինակ, «Ենթո ջան» (№ 33) և «Սարերը կապույտ ծաղիկ» (№ 34) պարերգերը։ Նրանցից յուրաքանչյուրի հիմնական օղակը ըն-

---

* Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», էջ 58։
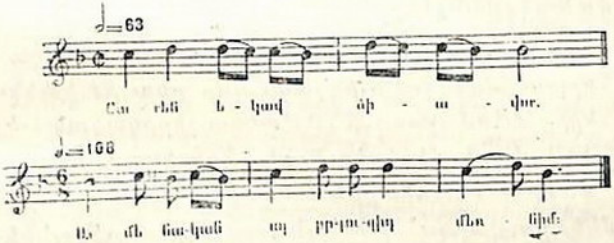
** Նույն տեղում, էջ 58—60։

դամենը երկու տակտ է պարունակում և շարունակ կրկնվում է նույնությամբ:



Ինչպես տեսնում ենք, այս երկու օրինակների մեջ հնչյունածավալը մնում է տերցիայի շրջանակում: Ակներև է նրանց լադի մաժոր բնույթը, թեպետև դա, տոնիկական հիմքի թուլության պայմաններում այնքան էլ հստակորեն չի բացահայտված:

Այս առումով ավելի պարզորոշ տեսք ունեն «Քոչարի» (№ 7) և «Արմենական» (№ 2) պարերգերը, որ կառուցված են միքսոլիդիական լադի վրա և ունեն տրիխորդի մեջ ամփոփված հնչյունածավալ, որպիսին բնորոշ է նաև վերը բերված օրինակների համար: Ահա այդ պարերգերի կրկնվող օղակները:



Եթե այստեղ բերված առաջին պարերգի մեղեդիական կորիզը նորից երկու տակտով է սահմանափակված, ապա հաջորդինը փոքր-ինչ ծավալուն է (բաղկացած է երեք տակտից): Բայց այդ տարբերությունը տվյալ դեպքում առանձնապես էական չէ: Այս երկու պարերգերն էլ պարբերական կրկնության միջոցով կազմավորվող պարզագույն ձև ունեն և իրենց ռիթմա-ինտոնացիոն հատկանիշներով հանդերձ պատկանում են արխաիկ տիպերի շարքին: Պիտի նկատել, սակայն, որ բերված պարերգերի ձևակառուցման մեջ կրկնության սկզբուն-

քը փոքր ինչ յուրովի է դրսևորված: Այստեղ կրկնությունը տառացիորեն նույնը չէ, այլ վարիանտային: «Քոչարին» բաղկացած է ընդամենը հինգ տակտից, որի երկտակտ մեղեդիական կորիզը կամ միջուկը կրկնվելիս ընդլայնվում, եռատակտ է դառնում, այսինքն վարիանտային կրկնության ժամանակ սկզբնական տակտը հանդես է բերվում երկու անգամ:

Ճիշտ նույն պատկերն են ներկայացնում նաև «Սաթոյի յայլին» (№ 3) և «Գյալին-գյալին» (№ 4):

Կրկնության սկզբունքը որոշ չափով այլ է «Արմենական» պարերգում: Նրա մեղեդիական կորիզը չորս անգամ նույնությամբ է հանդես գալիս, հինգերորդ անգամ՝ արդեն առանց կորիզային երկրորդ տակտի և վեցերորդ անգամ՝ նորից նույնությամբ:
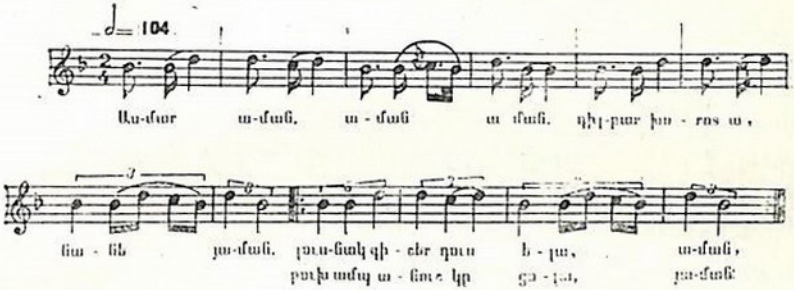
Այսպիսով դեռևս հին և պարզագույն պարերգերի ձևակառուցման պրոցեսում որոշակիորեն դրսևորվում է վարիանտայնությունը: Եվ դա ընդհանրապես կայուն տրադիցիա է դարձել մեր ժողովրդական երգարվեստում: Մեր ասածը վերաբերում է թե ձևի, նրա կրկնվող օղակների վարիանտային կազմավորմանը և թե ռիթմա-ինտոնացիոն շարժման կամ զարգացման սկզբունքներին:

Ձևի վարիանտային զարգացման հետաքրքրական օրինակ է Շիրակի ժողովածուի չափավոր բնույթի և կենսուրախ պարերգներից «Սամարը» (№ 10)*: Նրա լիրիկական տեքստում խոսվում է Սամարի գեղեցկության, գիշերը ցոլացող թուխ ամպերի մասին: Ինտոնացիան այստեղ շատ սահմանափակ ոլորտում է, ըստ որում վարիանտային կրկնությունների ժամանակ էլ ինտոնացիոն կողմը նոր գծերով չի հարստանում: «Սամարի» վարիանտային ձևակառուցման մեջ քառատակտ թեմատիկ կորիզի ծավալային ընդլայնում կամ կծկում տեղի չի ունենում և փոփոխվում է միմիայն ռիթմը: Թեմատիկ կորիզին հաջորդող վարիանտներն առաջանում են հենց այդ մի-

---

* Այս պարերգի այլ վարիանտները տես Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի առաջին հատորում (էջ 61) և երկրորդ հատորում (էջ 171):

ջոցով: Առաջին վարիանտում ռիթմը փոխվում է կիսով չափ (երկու տակտով), իսկ երկրորդում՝ ամբողջովին:



Սակայն մեր պարերգերում սովորաբար կիրառվող վարիանտայնությունն առաջ է բերում ոչ միայն ռիթմային, այլև ինտոնացիոն փոփոխումներ: Այդ փոփոխումներն, այնուամենայնիվ, մասնակի բնույթ ունեն և էապես չեն կերպարանափոխում մեղեդիական կորիզը: Վարիանտայնությունն այսպիսով, չի խախտում պարերգի սկզբնական բնույթը, նրա լադաինտոնացիոն հիմնական գծերը:

Նման պարերգերից են «Մարալի յայլին» (№ 32), «Արի յար ջան, արի տուն» (№ 45), «Դուխանի յայլին» (№ 58), «Թագվորի մերը» (№ 46) և այլն:
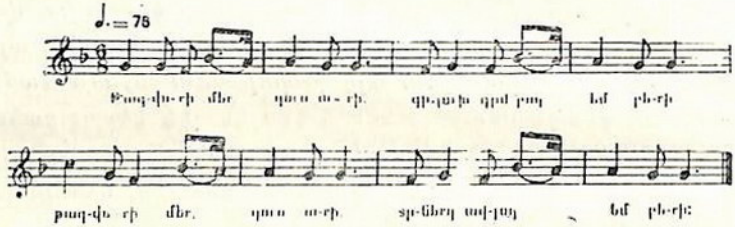
Վերցննենք թեկուզ հարսանեկան աշխույժ և ջերմաշունչ «Թագվորի մեր» պարերգը, որ օժտված է հատակ ռիթմավորված պարայնությամբ: «Թագվորի մերը» միակը չէ հարսանեկան շարքին պատկանող ժողովրդական մեղեդիներից, որ գրի է առել Սպ. Մելիքյանը: Նմանատիպ պարերգեր կան նաև նրա մյուս ժողովածուներում: Այս պարերգը հարսանեկան ծիսակատարության երաժշտական ուշագրավ դրվագներից է: Հարսանիքի մասնակիցներն իրենց ուրախ-կատակային պարերգով դիմում են ամուսնացող երիտասարդի մորը.—

Թագվորի մեր, դուս արի,
Գլուխ դմփող եմ բերի.
Թագվորի մեր, դուս արի,
Տներդ ավլող եմ բերի:

Թագվորի մեր դուս արի,
Գլուխ լվող եմ բերի։
Թագվորի մեր, դուս արի,
Հորդ ջիրող եմ բերի։

Բայց սրանով չի ավարտվում պարերգի տեքստը և նույն ոգով հորինված այլ երկատողեր են երգվում, հաճույք պատճառելով թե կատարողներին և թե հարսանիքի մյուս մասնակիցներին։

Մեղեդիական երկտակտ կորիզն այստեղ կրկնվելու ընթացքում վարիանտային տեսք է ստանում, կրելով աննշան փոփոխություններ։



Նշենք նաև մի այլ ուշագրավ հանգամանք։ Մեղեդու լադային հնչյունաշարում ներգրավված ձգտող տոնի վրա առաջացած կվարտան այստեղ հնչում է խրոխտ ու շատ որոշակի, որով և տոների հարաբերակցությանը հաղորդվում է նկատելի աշխուժություն ու թարմություն։

Մենք տեսանք, որ «Թագվորի մեր» պարերգն իր գրական տեքստով համեմատաբար ամբողջական է, մի երևույթ, որ պարերգերի մեծ մասում չի նկատվում։ Գրական տեքստը քիչ թե շատ ամբողջացած է ներկայանում նաև «Յաման էրված եմ» (№ 52) պարերգում։

Սիրել եմ չեմ մոռանա,
Յաման էրված եմ,
Ձեր դոնեն չեմ հեռանա,
Դարդով լցված եմ։
Շատ թաղցր է սիրածը,
Յաման էրված եմ,
Չի լավանա հարվածը,
Դարդով վառված եմ։

Ով Եր սիրած յարս առնե,
Յամառ էրված եմ,
Չի ճանաչում աստվածը,
Դարդով լցված եմ։

Այստեղ սիրային-լիրիկական տրամադրությունը սկզբից մինչև վերջ միատնական շնչով է տրված և այն բխում է գեղջուկ երիտասարդի այրված սրտից, արտահայտելով նրա սիրակարոտ ապրումները։ Պարզ ու անմիջական մեղեդին համապատասխանում է նրան միացած դրական տեքստի բուն իմաստին։

Այժմ մեզ հետաքրքրում է այն հարցը, թե պարերգերի զարգացումը ինչ ընթացք է ունենում հետագայում։ Անտարակույս, հետզհետե որոշակիորեն ընդլայնվում են նրանց ներքին կազմակերպման հնարավորությունները։

Այդ մասին կարող են պատկերացում տալ հենց այս ժողովածուում զետեղված պարերգերից մի քանիսը։ Նրանք հաստատում են, որ գնալով հարստանում են պարերգային մեղեդների թե ձևակառուցման և թե լադա-ինտոնացիոն միջոցները։ Այնուամենայնիվ, աստիճանական այդ հարըստացումը տեղի է ունենում պարերգային ժանրի առանձնահատկությունների պահպանման պայմաններում։

Հետևաբար, ձևի և լադա-ինտոնացիոն հարստացման դեպքում էլ պարերգերում շարունակում են տիրապետող մնալ ժանրային այնպիսի որոշիչ, տիպական հատկանիշներ, ինչպիսիք են պարայնությունը, շարժման պարբերականությունը, ձևի պարզ կուպլետայնությունը։

Շիրակի առավել զարգացած պարերգերի օրինակներն իրենց մեջ պարունակում են քիչ թե շատ ձևավորված տարբեր նախադասություններ։ Սա արդեն պարերգի երաժշտական նյութի արտահայտչական նոր կարելիություններ վկայությունն է։
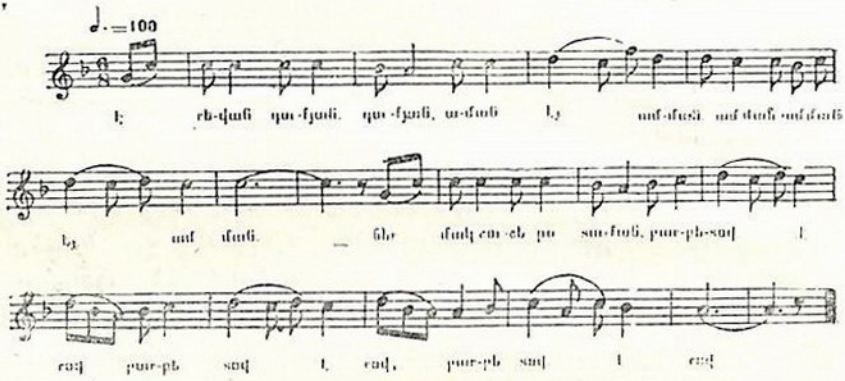
Որպես օրինակ վերցնենք «Աշխենի խաղը» (№ 86)։

Այս պարերգը բաղկացած է երկու նախադասությունից, որոնց սկզբնական տակտերը միանման են։ Սակայն դրանք*

---

* *Տվյալ պարերգը Թ. Ալիքսյանի մշակմամբ մտել է Հայկական երգիպարի պետական անսամբլի ռեպերտուարը։*
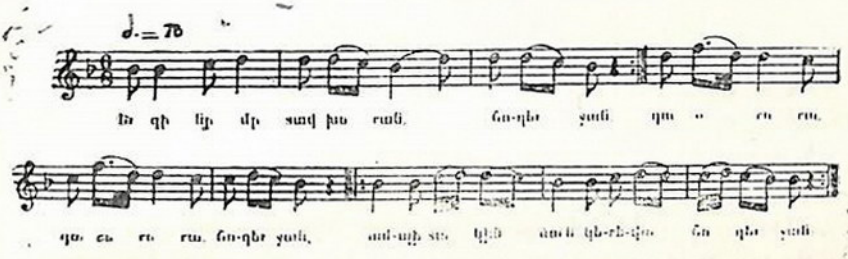
ըստ էության տարբեր նախադասություններ են թե իրենց բնույթով և թե ծավալով: Առաջին նախադասությունը բաղկացած է 7 տակտից, իսկ երկրորդը՝ 9: Նրանք կազմված են հարց-պատասխանի սկզբունքով: Պարերգի առաջին նախադասությունը, որ կադանսավորվում է դիմող ձայնի՝ վերին մեղիանտի վրա, բնականորեն առաջացնում է «պատասխանի» անհրաժեշտություն:
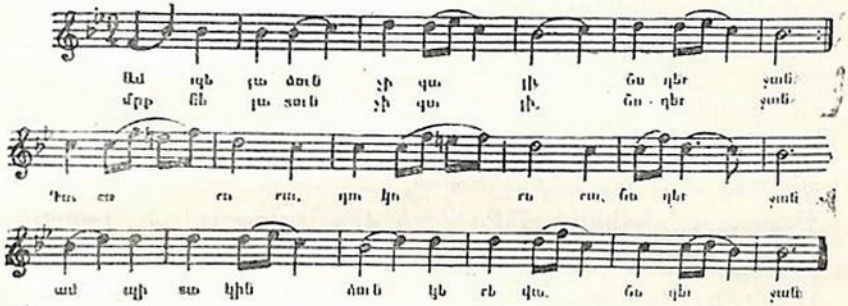


Անշուշտ, այս պարերգն իր ձևակազմությամբ և մեղեդիով խիստ տարբերվում է պարզագույններից, որոնց մեղեդիական կորիզը, ինչպես մենք դիտենք, ամփոփվում է ընդամենը մեկ-երկու տակտի մեջ: Նույնպիսի հարց-պատասխանի կարելի է հանդիպել նաև Շիրակի ժողովածուի մի քանի այլ պարերգներում:

Մեր ժողովրդական պարերգների ասմունքական զարգացման վերաբերյալ հետաքրքրական նյութ կարող են տալ պահպանված տարբեր վարիանտները: Այդ առումով ավելորդ չէր լինի անդրադառնալ Շիրակի ժողովածուում զետեղված «Շողեր» (№ 23) պարերգին, որ հանդիսանում է հանրածանոթ «Շողեր ջանի» նախնական վարիանտը: «Շիրակի երգերում» զետեղված վարիանտը հատկապես հետաքրքրական է նրանով, որ լույս է սփռում իր առավել զարգացած, ներքացած ու կատարյալ տեսք ընդունած վարիանտի ձևավորման վրա:

Ահա թե ինչպիսին է «Շողերը» Շիրակի ժողովածուում:



Իսկ այժմ բերում ենք նույն պարերգի առավել կատարյալ վարիանտը՝ Կոմիտասի գրառմամբ:*



*Շիրակի վարիանտում պարերգն ունի 6/8 չափ, ընդգրկված է կվինտային ծավալ ունեցող միքսոլիդիական տետրախորդի սահմաններում (bcdf), ուր բացակայում է չորրորդ աստիճանը**: Լադի օժանդակ հենակետը (կամ դիմող ձայնը) վերին մեդիանան է: Պարերգը բաղկացած է տևողությամբ միահավասար երեք նախադասություններից, որոնք համարյա նույն կադանսներն ունեն: Սակայն այդ նախադասություններից երկրորդը մասամբ հանդես է գալիս օժանդակ հենակետի*

---

* *Տես Կոմիտաս, ազգագրական առաջին ժողովածու (1931), էջ 5: Կոմիտասը, ինչպես հայտնի է, ավյալ պարերգը փայլուն կերպով մշակել է երգեցիկ խմբի, ինչպես և ձայնի համար:*

** *Լադային այդպիսի կազմ ունեն նաև № 31 և № 30 պարերգերը, որ վարդևս Տալյանի կողմից երգչախմբի համար մշակվել են միասին՝ մի ամբողջության մեջ առնված: Այդ մշակումը կոչվում է «Շեկո ջան» (ձայնագրված է Հայկական ռադիոյի երգչախմբի կատարմամբ):*

վրա գոյացող լադային նոր ոլորտում (այլ կերպ ասած՝ այս-տեղ ցույց է տրվում կվինտային տոնը)։ Բացի այդ երկրորդ նախադասության մեջ, ի տարբերություն առաջինի և երրորդի, առաջ են գալիս նոր մոտիվներ։

Համեմատելով «Շողեր»-ի այս սկզբնական վարիանտը կոմիտասյան ժողովածուում զետեղվածի հետ, դժվար չէ նկատել նրանց և՛ նմանությունը և՛ տարբերությունը։ Թե՛ սկզբնական և թե՛ զարգացած վարիանտում ձևը եռամաս է (aba)։ Կոմիտասյան դրառման 3/4 չափն ըստ էության չի խախտել պարերգի մետրական բնույթը։ Սակայն պարերգի լադա-ինտոնացիոն և ռիթմական գծերը կոմիտասյան վարիանտում զգալիորեն հարստացել են։ Այսպես, նրա լադային կազմում ավելացել է չորրորդ աստիճանը, որ ցույց է տրվում թե՛ բնական և թե՛ «լիդիական» տեսքով (es և e)։ Ըստ որում, առաջին և երրորդ նախադասության մեջ չորրորդ աստիճանը բնական է, իսկ երկրորդ նախադասության մեջ՝ «լիդիական»։ Օժանդակ հենակետի վրա առաջացած լադային ոլորտը նույնպես հարուստ է ներկայացված։ Բացի այդ, ավելի է ընդգծվում պարերգի տոնիկան՝ տոորին կվարտային տոնի (I) ներգրավման միջոցով։ Այս բոլորը պարերգի մեղեդիական գծին հաղորդում են արտահայտչական մեծ ուժ և ճկունություն։

Բայց «Շողերը» իր կենսուրախ բնույթով հենց նախնական վարիանտում էլ բավական գրավիչ է և դրա հետ մեկտեղ առանձնապես աչքի է ընկնում իր տարբեր օղակների ներքին միասնությամբ, որն ուղղված է սիրային-լիրիկական տրամադրության ամբողջական բացահայտմանը։

Ծանոթանալով Շիրակի պարերգներին, կարելի է միանգամայն պարզ պատկերացում կազմել առհասարակ հայկական պարերգային մեղեդիների շատ առանձնահատկությունների մասին, որ մասնավորապես վերաբերում են նրանց մեղեդիական-ինտոնացիոն կողմին, մետրո-ռիթմին, լադերին։

Ամենից առաջ նշենք, որ այս պարերգերում դրսևորված է հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ գերակշռող՝ ինտոնացիոն շարժման սահունությունը, միջնակադանսների և վերջնակադանսների գոյացման ընթացքում թռիչքների բացակայությու-

նը, մեղեդիների տոնիկական հիմքի մշտական կայունությունը և դրա հետ մեկտեղ՝ օժանդակ հենակետերի բավական ծառանձնահատուկ դերը մեղեդիական զարգացման մեջ: Մեր պարերգներում, բացի այդ, կարելի է տեսնել հայ ժողովրդական մեղեդիների մոտիվային զարգացման ուրույն մեթոդները, ինչպես և տիպական այն դարձվածքների առկայությունը, որ գալիս են ձայնային (гласовое) ձևագոյացումից:

Շիրակի պարերգներում բացարձակ գերակշռություն ունի 6/8 չափը, որ ընդհանրապես շատ տարածված է հայ երաժշտության մեջ և ամենից առաջ՝ պարերգներում:

6/8 չափը, որ մեղեդուն պարայնությամբ օժտելու լայն հնարավորություններ է տալիս, գործադրվում է թե դինամիկ, աշխույժ, թե հանդիսավոր ու անշտապ, թե քնքուշ ու նազանի եղանակներում: Բայց Շիրակի պարերգներում գործադրվում են նաև 2/4, 4/4, 3/8, 3/4 չափերը, իսկ երբեմն էլ՝ խառն չափեր: Պարերգերի ռիթմային ֆորմուլներն առհասարակ բազմազան են, բայց միշտ հստակորեն պահպանում են ռիթմային ուժեղ շեշտի նշանակությունը, դրանով իսկ խթանելով պարբերական շարժումը: Առանձին դեպքերում այդ պարբերականությունը մասնակիորեն խախտվում է ռիթմային նոր տարրերի, ինչպես և ծորերգային ինտոնացիաների ներգրավման միջոցով: Այդպիսի պարերգերն իրենց որոշ գծերով մերձենում են երգային ժանրին, բեև դեռ շարունակում են պահպանել իրենց պարերգային բնույթը:

Յուրաքանչյուր պարերգում կամ երգում այս կամ այն լադի գոյությունը վերացական կամ ինքնաբավ չէ, այլ սերտորեն առնչվում է ինտոնացիոն շարժման հետ: Ուստի լադային նոր միջոցների ներգրավումն անմիջապես արտացոլվում է ինտոնացիոն ոլորտում: Պրոֆ. Քր. Քուշնարյանի կարծիքով երաժշտական պրոցեսում լադը և ինտոնացիան անբաժանելի են: Ինտոնացիան ևս իր հերթին, երաժշտական պրոցեսից երբեք մեկուսացած չէ և նրա ծավալումը մասնավորապես անկարելի է պատկերացնել առանց ռիթմային կազմակերպման: «Հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ,— ասում է Քր. Քուշնարյանը,— ինչպես և ընդհանրապես, ռեալիստական երաժշտության մեջ, կերպարային բնութագրումների էմոցիոնալ կողմը

արտահայտվում է ձևագոյացության բոլոր գործոնների՝ ինտոնացիայի, ռիթմի, ինչպես տեմբրի համագործակցության շնորհիվ։ Ընդ որում ինտոնացիայի լադային հիմունքին այդ բարդ պրոցեսում պատկանում է ոչ վերջին դերը»*։

Մեր ժողովրդական երգարվեստի լադերի ուսումնասիրությունը լույս է սփռում նրա մի շարք յուրահատկությունների վրա։ Ստորև մենք կաշխատենք ավելի մանրամասն լուսաբանել այդ հարցը, հենվելով այն տվյալների վրա, որ մեզ տալիս են Շիրակի պարերգերը։

Շիրակի ժողովածուի պարերգերը, ինչպես ասացինք, Սպ. Մելիքյանը դասավորել է ըստ լադային հատկանիշների, դրա հետ միասին հաշվի առնելով նաև նրանց ստիճանաբար մեծացող հնչյունածավալը։ Ժողովածուի «ա» և «բ» ենթաբաժիններում զետեղված են մաժոր բնույթի պարերգերը, այնուհետև մինոր բնույթի պարերգերը, այդ թվում՝ լոկրիական լադին վերաբերող նմուշները («գ» ենթաբաժին, №№ 37—45), ապա էոլականին վերաբերողները («դ» ենթաբաժին №№ 46—74)։ Մնացած պարերգերն ղբաղեցնում են վերջին երկու ենթաբաժինները (նախ բերվում են «հատուկ կազմության» և լադային մոդուլյացիա պարունակող պարերգերը, այնուհետև՝ «օտար երանգներ» կրող նմուշները)։

Որոշակի կերպով զատելով կամ առանձնացնելով պարերգերի առավել նշանակալից խմբերը՝ ըստ դիատոնիկ լադերի (միքսոլիդիական մաժոր, լոկրիական և էոլական մինորներ), Մելիքյանը հիմնականում ճիշտ ելակետեր է ունեցել ժողովրդական պարերգերի լադային ընդհանուր բնույթը որոշելու հարցում։

Մենք արդեն նշեցինք միքսոլոդիական մաժոր լադի վրա խարսխված մի քանի պարզ պարերգեր, որոնք ամփոփված են բացառապես տրիխորդի սահմաններում. («Քոչարի», «Արմենական», «Ասմար»)։ Սակայն գոյություն ունեն ավելի մա-

* Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», էջ 415։ Մեր աշխատության այս գլուխը շարադրելիս հիմնականում հետևել ենք պրոֆ. Քուշնարյանի երաժշտական տեսական դրույթներին և մասնավորապես հայ ժողովրդական երգի լադային կազմությանը վերաբերող նրա կոնցեպցիային։

ժոր լադի առավել լայն հնչյունածավալ ունեցող տարատեսակները, որ մեր գեղջուկ երաժշտության մեջ և մանավանդ պարերգերում նույնքան հաճախ են օգտագործվում։
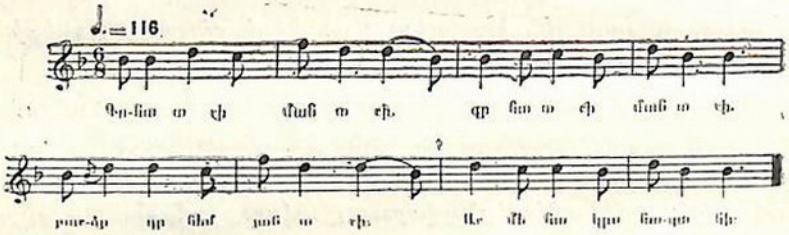
Դրանցից մեկը միքսոլիդիական տետրախորդ է, որ ներկայանում է լրիվ կվարտային ծավալով, մյուսը՝ նորից տետրախորդ, բայց կվինտային այնպիսի ծավալով, որի մեջ չի ընդգրկված չորրորդ աստիճանը (անկիսատոն տարատեսակ) և վերջապես, երրորդը՝ պենտախորդ, դարձյալ կվինտային ծավալով, որի լադային կազմում չորրորդ աստիճանը կարծնցյալ լիդիական է։

Ընդամենը տրիխորդի նեղ սահմաններում մնացող լադերի կողքին համեմատաբար ընդլայնված լադային այլ տարատեսակների գոյացումը ցույց է տալիս, որ մեր պարերգերում լադային կյանքը զգալիորեն հարստանում է։ Նոր աստիճանների մուտքը լադերին նոր հնարավորություններ է բերում, ընդարձակում լադային կապակցությունների ոլորտը, տոների հարաբերակցության շրջանակը։

Դրա հետ մեկտեղ վերին մեդիանտի (կամ տերցիայի) վրա կազմվող օժանդակ հենակետից (ըստ հայկական երաժշտական թևորիայի՝ դիմող ձայնից) բացի առաջ են գալիս օժանդակ նոր հենակետեր՝ կվարտային (սուբդոմինանտային) և կվինտային (դոմինանտային)։ Այսպիսով, համեմատաբար ղարդացած լադային սիստեմներն օժտվում են լադային տարբեր ոլորտներով, որոնց հիմքը տոնիկական և օժանդակ հենակետերն են։ Այդ կարգի պարերգերում շատ որոշակիորեն է շեշտվում լադային անտիթեզը կամ հակադրությունը։ Վերցնենք միքսոլիդիական մաժոր լադի տարածված տարատեսակներից մեկը, որ բաղկացած է կվինտային ծավալ ունեցող տետրախորդից (այստեղ բացակայում է չորրորդ աստիճանը)։ Հատկանշական է, որ կվինտան՝ ներգրավվող այդ նոր աստիճանը, մասնակցելով լադային անտիթեզի շրջադարձմանը* (опевание), ամբողջնում է վերջինիս բուն (օժանդակ հենակետային) նշանակությունը։ Ըստ որում, կվինտան տո-

* Опевание բառի տվյալ թարգմանությունը մենք օգտագործում ենք երաժշտագետ Մ. Բրուտյանի օրինակով։ Սակայն այստեղ «շրջազարդումը», այնուամենայնիվ, շատ մոտավոր թարգմանություն է։
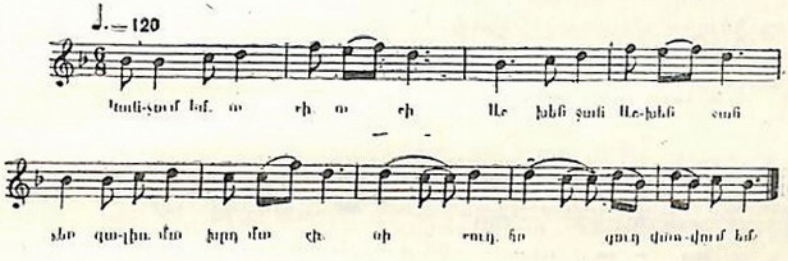
նիկայի և օժանդակ հնչակների (տերցիայի) ֆոնի վրա լրացնում և ամբողջական է դարձնում լադի մաժորային հնչողականությունը: Մեղեդիական-ինտոնացիոն ոլորտում հայտնվող այդ նորությունը պարերգի արտահայտչությունը զգալիորեն թարմացնող մի հանգամանք է: Դա որոշակի կերպով ի հայտ է գալիս իրենց բնույթով զվարթ ու լիրիկականորեն պայծառ այնպիսի պարերգներում, ինչպիսիք են, օրինակ, «Ջուխտ կբե-լեն» (№ 15) և «Մարալի յայլին» (№ 32): Նրանց նախիլ և միաժամանակ արտահայտիչ մեղեդիները մեր գեղջկական երաժշտության աննման օրինակներից են: Այսպես, «Ջուխտ կբելե» պարերգի մեղեդում օգտագործված արտահայտչական միջոցները, պարային աշխույժ ռիթմը, զարմանալի հստակությամբ ընդգծում են պարերգի անմիջական և կենսուրախ տրամադրությունը:



Բանաստեղծական տեքստն այստեղ եղանակի հետ արտաբերվում է միասնական շնչով: Պարերգի ինտոնացիայում մշտապես շեշտվում են նրա մաժոր բնույթը կազապարող հնչակները: Այս ամենը գալիս է ավելի ցայտունացնելու տվյալ պարերգի աշխույժ կերպարը: Պատահական չէ, որ թե՛ «Ջուխտ կբելե» և թե՛ «Մարալի յայլի» պարերգերը գրավել են մեր կոմպոզիտորների ուշադրությունը և դարձել գեղարվեստական մշակման նյութ: Հիշատակված պարերգերից առաջինը (որ մեղանում հայտնի է «Գնա արի, ման արի» վերնագրով), մշակել են Արամ Խաչատրյանը և Ա. Տեր-Ղևոնդյանը: Առանձնապես պետք է նշել, որ այդ պարերգը Խաչատրյանի գեղեցիկ մշակմամբ ավելի ճոխացել ու նոր երանգներով է հարստացել, օժտվելով գեղարվեստական ներգործության հիանալի հատկանիշներով:

Երկրորդ պարերգը («Կաքավի պես» նոր վերնագրով) Տեր-Ղևոնդյանը մշակել է ավելի վաղ՝ դեռևս 20-ական թվականներին: Այս մշակումները լայն տարածում ունեն:

Շիրակի պարերգերում հանդիպում ենք նաև միքսոլիդիական լադի մի այլ տարատեսակին, որն ունի կարծեցյալ լիդիական թեքում: Որպես տվյալ տարատեսակին պատկանող ակնառու մի նմուշ, Քր. Քուշնարյանը նշում է «Աշխեն ջան» (№ 28) պարերգը: Նա գտնում է, որ հիշյալ պարերգի չորրորդ լիդիական աստիճանը կատարում է օժանդակ տոնի ֆունկցիա, միշտ ձգտելով դեպի հինգերորդ աստիճանը:
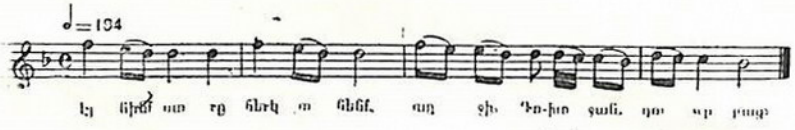


Ի դեպ, այս նույնը կարելի է ասել նաև ժողովածուի «Թևլու յար»* (№ 27) և «Էլլու յար» (№ 28) պարերգերի մասին:

Եթե այս (և նույնանման) մաժոր բնույթի պարերգերում չորրորդ աստիճանը կարծեցյալ լիդիական է, քանի որ ինքնուրույն նշանակություն չունենալով, բացառապես ծառայում է հինգերորդ աստիճանն ընդգծելու նպատակին, ապա «Դոխո ջան» (№ 75) և «Շուխկուռ-շուխկուռ» (№ 76) պարերգերում լիդիական չորրորդ աստիճանը ոչ թե օժանդակ տոն է, այլ համեմատաբար ինքնուրույն: Ուստի տվյալ դեպքում չորրորդ լիդիական աստիճանի հատկանիշը բացահայտվում է ուղղակի իմաստով:
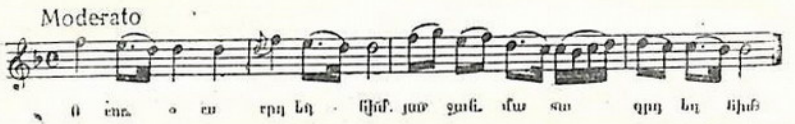
---

* Այս պարերգը մշակվել է Թ. Ալթունյանի կողմից և մտել է Հայկական երգի-պարի պետական անսամբլի ռեպերտուարը:

Ստորև բերում ենք «Դոխո ջան» պարերգը։



Շրշյա է, այս տիպի օրինակները շատ հազվադեպ են մեր ժողովրդական երգարվեստում։ 1959 թվականի Հունիսին Արթիկի շրջանը մեկնած երաժշտական էքսպեդիցիայի ձայնագրած նյութերում կա «Դոխո ջան» պարերգի մի վարիանտը, որ կոչվում է «Շորորի մանի»։ Այդ վարիանտն իր հիմնական գծերով համարյա նույնն է, բնականաբար մեղեդիական-ռիթմական տեսակետից մասնակի փոփոխություններ է կրել և աննկատելիորեն ընդլայնվել է նրա հնչյունածավալը։

Ահա այդ վարիանտը։
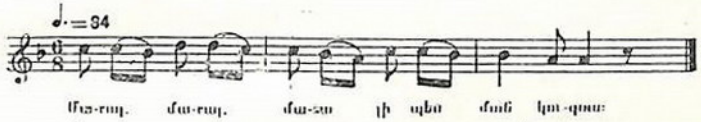


Մինոր լադերը, ինչպես հայտնի է, լայն գործածություն ունեն հայ երգարվեստում՝ ընդհանրապես և պարերգերում՝ մասնավորապես։ Այս ժողովածուում, մինոր լադային բնույթի պարերգերի մեջ (թե լոկրիական և թե էոլական) քիչ չեն պարզագույն օրինակները։ Մենք արդեն ասել ենք, որ նրանց թեմատիկ կորիզը համարյա նույնությամբ կամ վարիանտային փոփոխումով շարունակ կրկնվում է։ Այդպիսի օրինակներից մեկն է «Աղջի Թամարը» (№ 39), որ խարսխված է տերցիային օժանդակ հենակետ ունեցող լոկրիական լադի վրա։ Հնչյունածավալն այստեղ դուրս չի գալիս կվարտայի սահմաններից։ Համանման պարերգեր են նաև «Մարալ-մարալը» (№ 38), «Կաթավը քարին» (№ 40), «Տարայ տինայը» (№ 41) և այլն։ Նրանց բանաստեղծական տեքստերը սիրային*

---

* *Սույն պարերգը մշակված է Ռ. Ալիքունյանի կողմից և ընդգրկվել է Հայկական երգի-պարի պետական անսամբլի ռեպերտուարը։*

պեղումներ են արտահայտում, որ համեմված են անպաճուճ ու անմիջական համեմատություններով:

Շարժուն ռիթմը, նրա պարբերական ու հստակ բաբախումը ավելի հավաք ու որոշակի են դարձնում հիշյալ պարերգների ընդհանուր կերպարանքը, նպաստում նրանց դինամիկ ծավալմանը: Ռիթմային հստակ կազմակերպման սկզբունքը շատ ցայտուն է արտահայտված մասնավորապես «Մարալ-մարալ» պարերգում:



Այս պարերգը, որ փոփոխված մետրով (2/4) մշակել է Ք. Ալթունյանը, վաղուց արդեն մտել է Հայկական երգի-պարի պետական անսամբլի ռեպերտուարը և լայնորեն տարածվել է նաև երաժշտական ինքնագործունեության մեջ:

Համեմատաբար լայն հնչյունածավալ ունի լոկրիական լադի մի այլ տարատեսակը ներկայացնող «Արի յար ջան» (№ 45) պարերգը, որի հնչյունաշարում կվինտային տոնը բացակայում է ([a] bcdî): Պարերգի մեղեդին վարիանտային զարգացում է ստանում, առավել ամբողջական դարձնելով հուզական կերպարայնությունը:
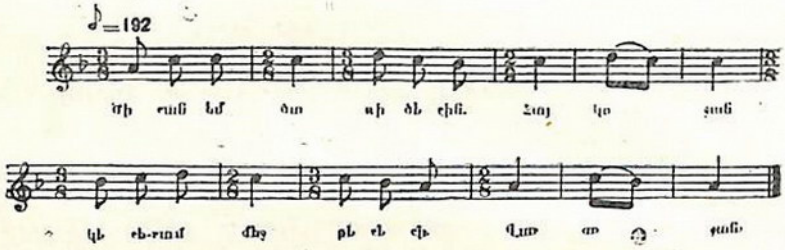
Խոսելով լոկրիական լադի մասին, Ք. Քուշնարյանը նկատել է հետևյալը. «Դատելով ըստ գեղջկական երաժշտության նմուշների, կարելի է ասել, որ ժողովրդի պատկերացմամբ այս լադը շատ հաճախ կապակցվում է վշտալի տպրումների հետ: Ինքնին հասկանալի է, որ պարային մեղեդիներում, որոնց ձևադրայացության առաջատար գործոնը ակտիվ, դինամիկ սկզբունքով կազմավորվող ռիթմն է, հիշյալ կարգի էմոցիաների երանգը քիչ է զգացվում»*:

Դրան պիտի ավելացնել նաև, որ տոնների լոկրիական զարգ հարաբերակցությունների մեջ ամփոփված փոքրածավալ

---

* Ք. Քուշնարյան «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» էջ 425:

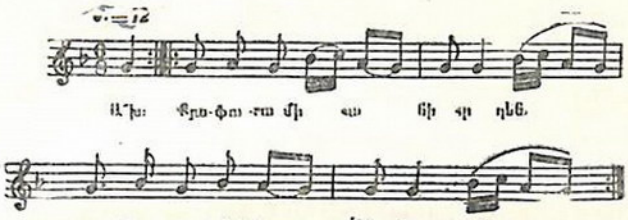
մեղեդիներին երբեմն «տևաք են տալիս» խառն չափերը, որ ծառայում են որպես պարբերականության խախտման միջոց: Այդպիսի օրինակներից մեկը «Վարսո ջան» (№ 44) պարերգն է, որն իր դեպ, վարպետորեն օգտագործված է Ալ. Հարությունյանի «Ասք հայ ժողովրդի մասին» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմի ֆինալում:



Անցնենք էոլական լադակազմություն ունեցող պարերգերին, որ բազմապիսի նմուշներով են ներկայացված այս ժողովածուում: Դրանց համեմատաբար պարզ տեսակները կլվարատային ծավալ ունեն: Էլ ավելի փոքր դիապազոնի՝ տրիխորդի մեջ ամփոփված պարերգեր, որ այստեղ բացակայում են, մենք հանդիպում ենք Սպ. Մելիքյանի մյուս ժողովածուներում:

Շիրակի պարերգերում առկա են էոլական լադի երեք հիմնական տարատեսակները՝ տերցիային հիմքով, կվարտային և կվինտային հիմքով: Էոլական լադը սովորաբար պարերգերի ինտոնացիային հաղորդում է քնքուշ և սրտալի երանգներ: Դրա հետ միասին տվյալ լադային կարգին պատկանող պարերգերը ղերծ չեն վշտի տրամադրություններից, որոնք երևան են գալիս ինչպես պարզ, այնպես էլ առավել զարգացած պարերգերում:

Ահա տերցիային հիմքի վրա կառուցված մի պարերգ, որ կոչվում է «Արթիկի յայլի» (№ 47): Նրա լադային հատկանիշները նույնքան բնորոշ կարող են համարվել նաև այս ժողովածուի մի քանի այլ օրինակների համար:
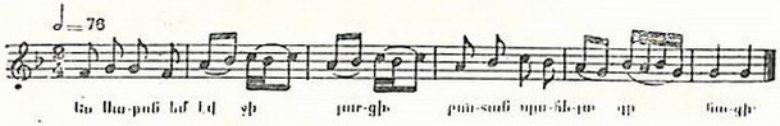


Լադի կվարտային տոնն այստեղ շրջազարդում է օժանդակ հենակետը և ինքնուրույն նշանակություն չունի: Պարերգի մեղեդին երգուն է, օժտված թախծի երանգով: Այս նույնը կարելի է ասել նաև «Գութանի յայլի» (№ 58) պարերգի մասին:

Կվարտային հիմք ունեցող պարերգերի թվում կարելի է հիշատակել «Դաշանգը ման արի» (№ 48), «Գրիշա, գրե մի նամակ» (№ 49), «Առնեմ էլնեմ էն սարը» (№ 50), «Սոնայի յայլին» (№ 57), «Ին էլ յարին օյ, օյ» (№ 53), «Վանքի օղեն» (№ 54), «Շեկ Սաթոն» (№ 55), «Ջան գյուղում» (№ 57), «Արի յար ջան» (№ 59), «Հայկո ջան» (№ 60), «Հայկանուշ» (№ 62), «Ես Սաթոն եմ էվջիլարցի» (№ 56), «Բաթոլա» (№ 63) պարերգերը: Սրանցից առաջին յոթը սահմանափակված են կվարտային ծավալով, իսկ մյուսները՝ կվինտային:

Քննարկելով ժողովրդական երգարվեստի պրակտիկայում ապրող լադային տվյալ տարատեսակին վերաբերող օրինակները, պրոֆ. Քուշնարյանը նկատում է նրանց նոր և ուշագրավ այն գծերը, որոնք նպաստում են լադային կյանքի ինտենսիվացմանը: Այսպես, կվարտային հիմք ունեցող էոլական լադի երրորդ աստիճանը դառնում է օժանդակ հենակետի շրջազարդման բավական ակտիվ միջոց: Երբեմն օժանդակ հենակետը չորրորդ աստիճանից անցնում է երրորդին (պարերգի եզրափակիչ մասում), էոլական լադային հարաբերակցություններում հաճախ էպիզոդիկ կերպով հանդես է գալիս նաև լոկրիական շերտը, որը մեղեդուն լադային նոր գույն է տալիս: Էոլական լադի այս տարատեսակին պատկանող պարերգերում բուն պարային զարգացման մեջ մուտք են գործում ծորերգային (распевные) տարրեր: Սաորին ձգտող տոնի գործածության դեպքում վերին մեդիանտի վրա առաջանում է մաժորային նոր, օժանդակ ոլորտ: Այս բոլորը

վերաբերում են էոլական լադի համեմատաբար զարգացած տիպերին:

Շիրակի ժողովածուում զետեղված այդպիսի նմուշներից մեր ուշադրությունն առանձնապես են գրավում «Ես Սաթոն եմ» և «Բաթոլա» պարերգերը: Առաջինում ստորին ձգտող տոնի ներգրավումով ինտոնացիան հենց սկզբից մաժորային բնույթ է ստանում, իսկ ապա՝ նաև լոկրիական-մինորային: Պարերգի էոլական տոնիկական հիմքը հայտնվում է միայն վերջում:

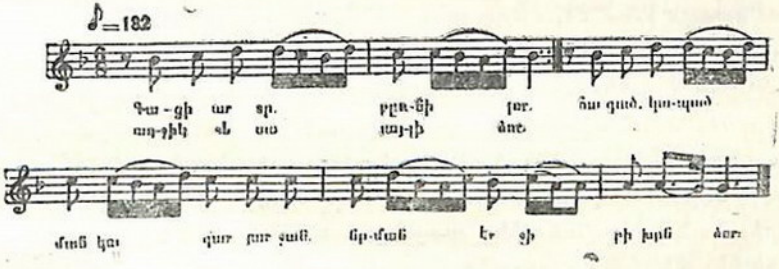


Ակնհայտ է, որ լադա-ինտոնացիոն հարստացման այդ պրոցեսում մեղեդին առավել ինքնատիպ ձևավորում է ստանում: Հենց դրանում է նրա արտահայտչական յուրահատկությունը: Այս պարերգը, ինչպես հայտնի է, օգտագործվել ու մշակվել է Ալ. Սպենդիարյանի կողմից՝ «Ալմաստ» օպերայում (խրախճանքի տեսարանում):

Անցնենք այն պարերգերին, որոնք կազմակերպված են կվինտային հիմք ունեցող էոլական լադի վրա: Այդպիսի պարերգերի լադային հատկանիշները նախորդ խմբի համեմատությամբ էլ ավելի հարուստ են: Պատահական չէ, որ այս լադը գործածական է հայկական մոնոդիայի բոլոր ճյուղերում: Լադային տվյալ տարատեսակում ոչ միայն օգտագործվում են նախորդ տարատեսակների գծերը, այլև ընդարձակվում է տոների հարաբերակցության շրջանակը: Հարստանում է վիբրին մեղեդու վրա հնչող մաժոր ոլորտը, ինչպես նաև հինգերորդ աստիճանի վրա գոյանում է լոկրիական նոր շերտ: Ինչպես նշում է պրոֆ. Քուշնարյանը, տվյալ տարատեսակը գործածվում է միանգամայն բազմազան մեղեդիներում (լայնաշունչ-լիրիկական, պարային-լիրիկական, կատակային և ծիսական բնույթի) և դրա հետ միասին, նրանում ավելի զգալիորեն են երևում ժողովրդական լադային մտածողության պայծառ, լավատեսական գծերը:

Կվինտային հիմքով են կազմավորված «Հենա յարս» (№ 65), «Օրոր» (№ 66), «Երևանի յայլի» (№ 67), «Քուրե ջան» (№ 68), «Սինամը սարին» (№ 69), «Քոչարի» (№ 70), «Մալուլ օյ» (№ 64), «Հոռոմ-Հոռոմ» (№ 79) և «Հաբրբան» (№ 72) պարերգերը: Դրանցից առաջին վեցը մնում են կվինտայի սահմաններում:

Մեր նշած պարերգերից առաջինների և վերջին երեքի մեջ որոշ զանազանություն կա: Այսպես, «Մալուլ օյ» պարերգում* տոնիկական պենտախորդին միացել է սոորին ձրգտող տոնը և դրանով իսկ ընդլայնվել է նրա լադային հնարավորությունների սահմանը: «Հոռոմ-Հոռոմ» պարերգում կվինտային հենակետը շրջազարդվում է նաև ներդրավված վեցերորդ աստիճանով, իսկ «Հաբրբանում» կվինտային տոնը վրա ավելանում է անգեմիտոն տերցիա: Այս կարգին պատկանող որոշ օրինակների մեջ դրսևորված են նաև լադային վոփոխականության հատկանիշներ: Վերցնենք «Երևանի յայլին» (№ 67):



Մեղեդին այստեղ սկսվում և զարգանում է միքսոլիդիական մաժոր լադի հիման վրա և միայն վերջում է ցույց տրվում պարերգի իսկական, մինոր տոնիկան: Մաժորի և մինորի այդպիսի հակադրությունը առկա է նաև «Հենա յարս» և «Հոռոմ-Հոռոմ» պարերգերում:

---

* «Մալուլ օյ»-ի մեղեդին օգտագործել է Ալ. Սպենդիարյանը «Ալմաստ» օպերայում (ֆինալում): Բացի այդ, հիշյալ պարերգը մշակել են նաև Ա. Տեր-Ղևոնդյանը և Բ. Ալիխանյանը:

Մեզ մնում է խոսել լադային հատուկ կառուցվածք ունեցող երկու պարերգերի մասին, որոնք Շիրակի պարերգերի բաժնում առանձնանում են իրենց բնույթով: Խոսքը վերաբերում է «Յանարամ» (№ 79) և «Կողբա յայլի» (№ 87) պարերգերին: Դրանցից առաջինում առկա է փռուգիական մինորը՝ ալտերացված չորրորդ աստիճանով, որի վրա գոյացել է մեծացրած սեկունդա (e] fgash):

Ինչ վերաբերում է «Կողբա յայլիին», ապա նա խարսխված է երկդիմի լադի վրա (fl g lashcdes): Սպ. Մելիքյանը «Կողբա յայլին» դիտում է որպես «օտար դրականությունից մեզ անցած» պարերգ, սակայն ճիշտ կլիներ ասել, որ իր ոճով պարերգը քաղաքային ծագում ունի: «Կողբա յայլին» մշակել է Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, իսկ Ալ. Սպենդիարյանն այս մեղեդին օգտագործել է «Ալմաստի» երրորդ գործողության տղամարդկանց պարում:

Շիրակի ժողովածուի այս բաժնում Սպ. Մելիքյանը վեհեղել է նաև գործիքային պարեղանակներ՝ «Ջեմ ու չեմ» (№ 74), «Շիրակի գյոնդ» (№ 82), «Շուշիկի տրընգի» (№ 83), «Բուլուլ» (№ 84), «Ռուզան» (№ 85): Դրանցից ամենաընդարձակը «Շիրակի գյոնդն» է, որ սյուիտային բնույթ ունի և կազմված է երեք տարբեր պարեղանակից: Թվում է, թե եզրափակիչ եղանակը մյուսներին կցված է արհեստականորեն և գյոնդի ամբողջությանը օրգանապես չի մերվում: «Շուշիկի տրընգին» մեզանում շատ հայտնի «Շուշիկի» պարի մի վարիանտն է: Նշված հինգ պարեղանակներից «Ջեմ ու չեմը» մշակել են է. Միրզոյանը (իր պարային սյուիտում) և Թ. Ալթունյանը, իսկ «Ռուզան» պարեղանակն օգտագործված է Սպենդիարյանի օպերայում (Ալմաստի պարը):

Ինչպես տեսանք, Շիրակի պարերգերը շատ բազմազան ու հետաքրքրական նյութ են պարունակում, իրենց մեջ անդրադարձնելով հայկական պարերգերի տիպական բազում առանձնահատկությունները: Ժողովածուի թե այս բաժինը, թե հաջորդ բաժինները (նվիրված ժողովրդական ու աշուղա-գուսանական երգին) նույնքան արժեքավոր ու ծանրակշիռ են:

Այժմ անցնենք Շիրակի ժողովածուի երգային բաժնին: Այստեղ զետեղված հայ ժողովրդական երգերը (թվով 34) մեր

քննարկած պարերգերից նկատելիորեն տարբերվում են իրենց ժանրային յուրահատկություններով, գեղարվեստական արտահայտչության առավել բազմազան ու հարուստ ռեսուրսներով, կերպարային բովանդակությամբ ու դրանից բխող այլազան ձևերով։

Երգը հայ ժողովրդի երաժշտական մտածողության առավել լայն ու խոր ընդգրկումների արգասիքն է, որ կազմավորվել, ուրույն գծեր է ձեռք բերել՝ մշտապես անմիջական կապի մեջ լինելով ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության հետ եկող ավանդույթների հետ։

Եթե հին ժամանակներում ստեղծված պարերգի հիմքում ընկած է շարժման պարբերականության սկզբունքը, որով թելադրվում է նրա կառուցվածքի պարզությունն ու համեստ ծավալը, ապա երգի, որպես ժողովրդի ընդերքում ավելի ուշ ծնունդ առած նոր տիպի ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս գեղարվեստական առավել բարդ օրինաչափություններ։ Ժողովրդական երգում, ամենից առաջ, մասամբ կամ ամբողջովին, հաղթահարվում է պարերգին բնորոշ պարբերականությունը և այդ հիման վրա կյանքի են կոչվում ռիթմո-ինտոնացիոն նորանոր կապեր, երաժշտական արտահայտչության բազում միջոցներ։ Երգում համեմատաբար ընդլայնվում են դիապազոնն ու լարը (ընդ որում այդ ընդլայնումը երբեք չի խախտում ժողովրդական լադային մտածողության հիմքերը), հարստանում ու բարդանում է ձևը։ Բուն երգային ստեղծագործությունը, ի տարբերություն պարերգի, աչքի է ընկնում գեղարվեստական տիպականացման լայն հնարավորություններով, ընդհանրացման մեծ ուժով։

Մեղեդիական ազատ զարգացումը, ավելի ճշգրիտ՝ ծորերգությունը (распевность) երգի կազմավորման հիմնական միջոցն է, նրա բուն էությունը սկզբնավորող հատկանիշը։ Անշուշտ, սխալ կլիներ ենթադրել, որ ժողովրդական երգի ժանրային կերպարանքը ձևավորվել է միանգամից և երաժշտական ընդհանուր պրոցեսից անկախ։

Մինչֆեոդալական շրջանի հնագույն պարերգերի մի զգալի մասը, աշխատանքային և հարսանեկան-ծիսական որոշ մեղեդիներ ժամանակի ընթացքում վերամիաստավորվել են և

նրանց բովանդակությունը հետզհետե նորոգվել, հարստացել է: Դրան համապատասխան, ժողովրդական այդպիսի մեղեդիները նշանակալից չափով ճոխացել են, բնականորեն ընդունելով նոր, ավելի ընդարձակ տեսք: Վերամշակված մեղեդիներում այդ ճանապարհով աճել է ծորերգային տարրը: Այսպիսով ծորերգությունը լայն կիրառում է ստանում և դա խթանում է երգային լիրիկայի տարբեր ձևերի զարգացումը վաղ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանից սկսած: Ժամանակի ընթացքում ձևավորվում և որոշակի են դառնում ծորերգության կիրառման հիմնական եղանակները երգարվեստում: Ըստ Ք. Քուշնարյանի՝ դրանք հետևյալներն են.— ա) ազատ ծորերգություն, որի ընթացքում բացառվում են թեմատիկ առանձին տարրերի կրկնությունները.

բ) ծորերգություն, որի ընթացքում սկզբնական ռիթմո-ինտոնացիոն ֆիգուրը կրկնվում է մետրական նոր ֆունկցիաներ առած (տակտային ժամանակի նկատմամբ տեղաշարժված տեսքով), ինչպես նաև ենթարկվում է վարիանտային ընդլայնման կամ սղման.

գ) ծորերգություն, որի ընթացքում տեղի է ունենում ձևի առանձին բաղկացուցիչ մասերի (ֆրազներ, նախադասություններ, ծնկեր) տևողական մեծության տարբերակում:

Այս բոլորը հնարավորություններ են ընձեռում ժամանակի պահանջին համապատասխանող երաժշտական առավել անհատականացված կերպարների ստեղծման, լիրիկական խորունկ թեմաների, տրամադրությունների, ապրումների արտացոլման համար:

Լիրիկան հետզհետե խոր արմատներ է ձգում ժողովըրդական երաժշտության մեջ:

«Հասարակական հարաբերությունների նոր ձևերը,— գրում է Ք. Քուշնարյանը,— որ ծնվել ու զարգացել են սոցիալիստական ժամանակաշրջանում, հիմք հանդիսացան ժողովրդական երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործության հզոր հոսանքի մեջ մի նոր հունի՝ լիրիկայի առաջացման համար... Լիրիկայի տարրերը հետզհետե կուտակվում են մինչ այդ ձևավորված եթե ոչ բոլոր, համենայն դեպս բազմաթիվ ժանրերում և ձևերում: Պետք է ենթադրել սակայն, որ լիրի-

կական արվեստի թեմատիկ շրջանակները նեղ են եղել այն պահին, երբ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ նա սկսել է զատվել իբրև ինքնուրույն գիծ։ Հետագայում արդեն այդ շրջանակներն ընդգրկում են մարդու հոգևոր կյանքի տասնյակներն բոլոր կողմերը»*։

Գնդչկական բուն երգը խորապես լիրիկական է իր երաժշտական-բանաստեղծական մտահղացմամբ ու կերպարային ողջ էությամբ**։ Նրան բնորոշ են անհատական բնույթի ապրումների ամենատարբեր դրսևորումները։ Լիրիկական երգում բացառիկ անմիջականությամբ է արտացոլվում գեղջուկ աշխատավորի հուզաշխարհը՝ նրա վշտալի կամ կենսուրախ ղգացումների բովանդակ բազմազանությամբ ու հարստությամբ։

Երգը գեղջկական լիրիկայի ամենատարբեր, «խտացված» տեսակն է, ուր մշտապես տիրում է հուզական ակտիվության մթնոլորտը։

Սպ. Մելիքյանը, խոսելով մեր բուն ժողովրդական երգի մասին, իրավացիորեն նկատել է, որ այն «ամբողջովին լիրիկական է իր երաժշտական բովանդակությամբ»։

Մելիքյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել երգի ոճին և համեմատելով պարերգի հետ, հիմնականում ճիշտ է բնորոշել ժողովրդական բուն երգի մի շարք տարբերիչ գծերը։ «Երգերը,— գրել է նա Շիրակի ժողովածուի առաջաբանում,— ավելի զարգացած ձև ունեն, ձայնական ծավալով էլ մեծ են ու եղանակավոր, չափի տեսակետից՝ ավելի բազմապիսի»։ Մի այլ տեղ նա նշում է հայ ժողովրդական երգերի «տաղաչափության և հատկապես ռիթմի չափազանց բազմապիսությունը միևնույն կտորի մեջ, ապա՝ adlibitum տեմպը, վերջապես, եղանակների անհատական հոգեբանությունը և մեծ դիապազոնը»***։ Բնութագրական այս գծերը վկայակոչելով,

---

* Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 67։

** Մեր ժողովրդի մեջ «երգ» հասկացողության տակ սովորաբար նկատի է առնվում լիրիկական մեծ լիցքի և համեմատաբար բարդ կառուցվածքի երգային ստեղծագործությունը։

*** Սպ. Մելիքյան, «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության», էջ 35։

Մելիքյանը հաստատում է, որ լիրիկական երգային ժանրերը համեմատաբար ուշ շրջանի են վերաբերում։ Եվ դա միանգամայն ճիշտ է։ Սակայն Մելիքյանի կարծիքով լիրիկական երգը որպես նոր մասնաճյուղ հայ ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության մեջ, ծագել է քաղաքային միջավայրում, միջնադարյան քաղաքների ծաղկման շրջանում, արևելքի և արևմուտքի կուլտուրաների շփման պայմաններում։ Երգի բանաստեղծական բարձրարվեստ տեքստը և մեղեդիական նուրբ արտահայտչականությունը Մելիքյանը դիտում է որպես իր վերոհիշյալ կարծիքը հաստատող հանգամանք։ Երգային ստեղծագործությունը ըստ Մելիքյանի, մեներգային բնույթ է ստացել հենց այն պատճառով, որ ծնունդ է առել քաղաքային անհատական-անտեսության պայմաններում, իսկ գյուղական միջավայրում երգային բարձր կուլտուրայի ստեղծման համար անհրաժեշտ նախադրյալներ չեն եղել։ Մելիքյանի այդ կարծիքներն արդեն հեռու են հավաստի լինելուց։

Անժխտելի է, որ հայ գեղջուկ երաժշտության ամբողջ ժառանգության մեջ երգը նրա անբաժանելի մասն է կազմել և իր ոճային հիմնական հատկանիշներով նա չի անջրպետվել այդ ժառանգությունից։ Մինչդեռ քաղաքային ծագում ունեցող երաժշտական ստեղծագործություններն իրենց թեմատիկայով, գեղարվեստական կերպարների բնույթով, ոճային գծերով գեղջկականից էապես տարբերվում են։

Երգը գեղջկական լիրիկայի բարձր նվաճումն է, գեղջուկ աշխատավորի երաժշտական մտածողության աքանչելի պտուղը։
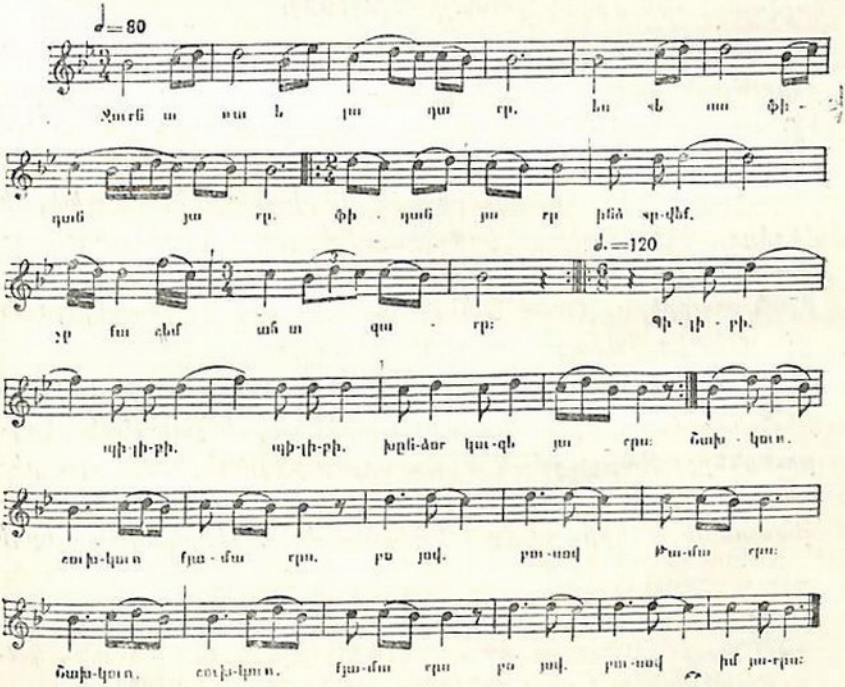
Եվ բնական է, որ նա իր որոշ կողմերով ընդհանրություն ունի պարերգային հինավուրց արվեստի հետ, որի մեջ էլ հենց գոյացել են ապագա երգի սաղմերը։

Այս ամենի մասին մեզ ավելի կոնկրետ պատկերացում են տալիս Շիրակի ժողովածուի ժողովրդական երգերը, որ ներկայացված են հետաքրքրական բազմաթիվ նմուշներով ու ժանրային լայն ընդգրկումներով։

Համբավորելով Շիրակի ժողովածուի երգերն ըստ ժանրային հատկանիշների, մենք նրանց մեջ գտնում ենք զուտ լիրիկական, ծիսային, կատակային, պատմողական, աշխա-

տանքային և այլ երգեր, որոնք ստեղծվել են տարբեր ժամանակներում:

Դիմենք ղուտ լիրիկական երգի մի քանի օրինակներին: Նախ և առաջ նշենք պայծառ-լիրիկական կարգի երգերից՝ նշանավոր «Պիլիբին» (№ 88). (այս երգը հաճախ կոչվում է նաև «Ջուրն առա»): Սիրային-լիրիկական այդ գեղեցիկ նմուշըն աչքի է ընկնում իր գեղարվեստական ամբողջականությամբ, բարդ կառուցվածքով, ծավալուն մասշտաբներով: Երգը բաղկացած է երկու մեծ բաժիններից, որոնցից յուրաքանչյուրը ձևի տեսակետից միանգամայն ավարտուն է: Առաջին բաժինը՝ նախերգը (запев) մեղեդիական սահուն և հանդարտ զարգացում է ստանում. նա հուզականորեն ջերմ է, անմիջական ու սրտամոտ: Գեղջկուհու սիրակարոտ զգացմունքը թե՛ մեղեդիական գծում և թե՛ նրա գրական տեքստում արտահայտված է գեղջկական լիրիկային հատուկ զսպվածությամբ և դրա հետ մեկտեղ՝ նուրբ ևլեէջներով: Այստեղ մեղեդին



ամբողջովին ծորերգային ընթացք ունի, ամփոփված է տարբեր չափերի մեջ (3/4 և 2/4)։ Նախերգին բնականորեն հաջորդող կրկներգը (припев) զվարթ է իր տրամադրությամբ և ձևավորվել է ռիթմային հստակ շարժման հիման վրա։ Նախերգն ու կրկներգը միավորված են լադային ընդհանրությամբ (միքսոլիդիական մաժոր՝ կվինտային ծավալով), ինտոնացիոն միանման կապերով։

Սպ. Մելիքյանն այս երգը համարել է «անամպ և ժըպտուն», դրանով իսկ ընդգծելով նրա բուն տրամադրության խորապես լավատեսական բնույթը։

«Ջուրն առա»-ն, ինչպես հայտնի է, հիանալի կերպով օգտագործել է Ալ. Սպենդիարյանը իր «Ալմաստ» օպերայի աղջիկների խմբերգում*, իսկ Սպ. Մելիքյանն այդ երգն ամբողջությամբ մշակել է երգեցիկ խմբի համար։

Նախերգի և կրկներգի նույն այդ սկզբունքով է կառուցված նաև Շիրակի ժողովածուի մի այլ լիրիկական երգը, որ կոչվում է «Ես սարեն կուգայի» (№ 102)։

Բայց այստեղ գեղչկական սիրո զգացմունքներն ի տարբերություն նախորդ երգի, իրենց բնույթով ոչ թե լուսավոր են, այլ շղարշված վշտի երանգով։ Ամբողջ երգը թե՛ նախերգում և թե՛ կրկներգում լադային նույն կազմությունն ունի (էոլական լադի պենտաախորդային վարիանտ)։ Եթե նախերգի մեղեդու մեջ միախառնված են ռիթմային պարբերականության և դրա հաղթահարման միջոցով առաջացած ծորերգության տարրերը, ապա կրկներգը ռիթմային կազմակերպման տեսակետից համաչափ-պարբերական է։

Հայ ժողովրդական լիրիկական երգում շատ հաճախ են կիրառվում պարբերական և ոչ պարբերական շարժման սկզբունքները։ Զարգացման այդ տարբեր սկզբունքների՝ էլաստիկականության և ծորերգության գոյակցությունը, դրանց միաժամանակյա կիրառումը նպաստում է լիրիկական երգի

---

* Նույն խմբերգում օգտագործված է նաև աշուղա-գուսանական «Ծաղրաձի խաղը» (№ 140)։ Բացի այդ, Թամուլի լեյտմոտիվն ստեղծելիս կոմպոզիտորն օգտվել է «Ադե ջան, դյուն ընկնեմ» երգից (№ 95)։
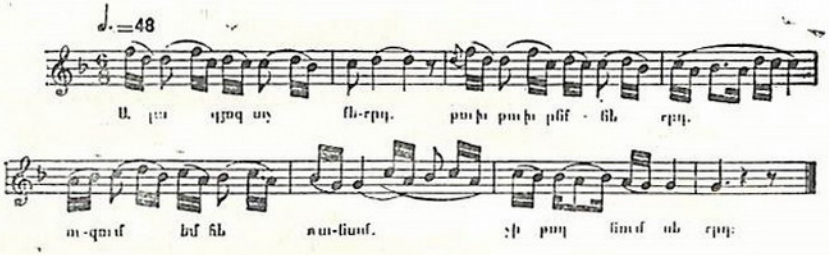
անկաշկանդ ծավալմանը, հարստացնում է երգային արտահայտչության ռեսուրսները։

Այս տեսակետից հետաքրքրական օրինակներ են «Սանասար-Բաղդասարի երգը» (№ 106) և «Երևնու վաթանը» (№ 101), որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ պարբերական և ոչ պարբերական շարժման ձևերն իրենց ուրույն գործադրությունն ունեն։

«Սանասար-Բաղդասարի երգը» գրավիչ է մեղեդիական ներթափանցությամբ, գեղեցիկ կանտիլենայով*։ Նրա արտահայտչական ջերմությունը իսկ և իսկ համընկնում է և համապատասխանում սիրուց այրվող երիտասարդի ապրումներին, երիտասարդ, որ անկարող է բաժանվել իր սիրածից։ «Ուզում եմ հեռանալ,— դիմում է նա աղջկան,—չի թողնում սերդ»։ Մորերգային սահունությունն այստեղ հանդես է գալիս սկզբից, ընդ որում հերթականորեն շրջագայվում են էոլական լադի տարբեր աստիճանները՝ կվինտան, կվարտան և տերցիան։ Մյուս կողմից, երգում պարբերականության սկզբունքի կիրառման մասին է վկայում նույնանման մոտիվների հաճախական կրկնությունը։ Ձևակառուցման տեսակետից երգը ներկայացնում է հարց-պատասխանի սկզբունքով կապմված 8-տակտանի ծավալուն պարբերություն։ Նրա հանգույցն են կազմում առաջին 4 տակտերը, իրենց մեջ պարունակելով երկու նախադասություն։ Դրանցից առաջինը, որ օժտված է դրբամատիկական լարվածության լիցքով, կադանսավորվում է դոմինանտի վրա, իսկ երկրորդը՝ սուբդոմինանտի վրա։ Դոմինանտային աստիճանի վրա ստեղծված կադանսի երկարատևությունն անհամաչափություն է ստեղծում այդ երկու նախադասությունների միջև, թեպետ ձևականորեն նրանք պարունակում են երկուական տակտ։ Երգի վերջին չորս տակտերը կատարում են հանգուցալուծման ֆունկցիա, աստիճանաբար

* Գոյություն ունեն այս երգի երկու այլ գրառումները, որոնցից մեկը զետեղված է Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուում (էջ 8), իսկ մյուսը՝ Հակոբ Հարությունյանի «Մանյակ» ժողովածուում (էջ 33)։ Կոմիտասյան գրառումը կոչվում է «Էօօր ուրբաթ պիտեր», իսկ Հարությունյանինը՝ «Կերթամ, մայրիկ, կերթամ»։ Երկու դեպքում էլ չափը 3/4 է։

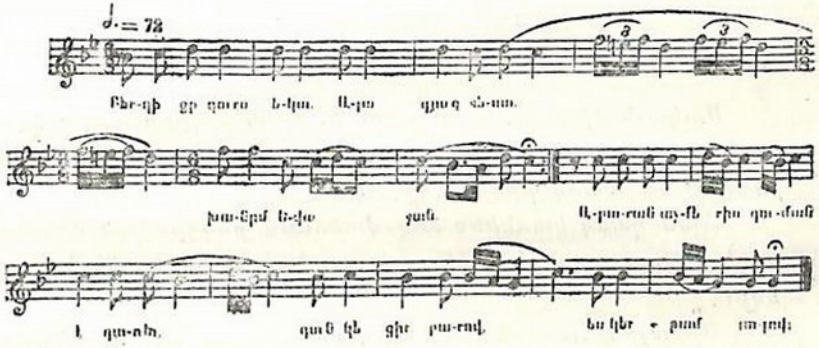
գնալով դեպի վայրէջք և նախապատրաստելով տոնիկական հիմքի երևալը: Այսպիսով երգում առկա են ինտոնացիոն տարբեր ցիկլեր, որոնք բացահայտվում են կվինտային, կվարտային ու տերցիային ոլորաններում և ծառայում են երգի ինտոնացիոն ռեսուրսների հետևողական վերհանմանը: Այս երգի լադային հնչյունաշարը համեմատաբար ընդլայնված է (f g]abcdf), քան որում բացակայում է վեցերորդ աստիճանը:



Պարբերական և ոչ պարբերական տարրերի զուգակցման մյուս օրինակը «Երևնու վաթանը» երգն է, իր կազմությամբ նույնպես բարդ ու ծավալուն: Երգի լադը, ինչպես նախորդում, էոլական է, բայց կվինտային ծավալով: Այստեղ ևս հանդես են գալիս ինտոնացիոն տարբեր ցիկլեր, որոնք հաջորդաբար ամփոփվում են ավելի նեղ սահմաններում: «Երևնու վաթանի» մեղեդին ծորերդային է, չնայած նրան, որ թեմատիկ կորիզի կրկնությունը երգում հենց սկզբից կարևոր դեր է կատարում և դրանով իսկ երգը զերծ չի մնում պարբերականության տարրից: Սակայն չմոռանանք, որ նման կրկնությունները միաժամանակ և նպաստում են ծորուն մեղեդու ստեղծմանը, նրա լիրիկական տրամադրության խորացմանը: Մյուս կողմից, երգին ոչ պարբերական բնույթ են տալիս նրա կառուցվածքի առանձին բազկացուցիչ մասերի տևողական կամ ծավալային անհամաչափությունը: Եվ այսպես, նշված երգերի մեջ մենք նկատում ենք պարբերական և ոչ պարբերական սկզբունքների զուգակցումը, դրանց միաժամանակյա գոյությունը:

Շերակի ժողովածուի լիրիկական երգային ստեղծագործությունների թվում մեր ուշադրությունն է գրավում նաև «Բևերդիցը դուրս եկա» (№ 105) երգը: Այս երգի լայնաշունչ, վշտալի մեղեդին իր ինտոնացիոն առանձնահատկություննե-

բով շատ բնորոշ է մեր դեղչկական երաժշտության համար։ Նա ծավալվում է էոլական հեպտախորդի սահմաններում, ուր բարձրացված 6-րդ աստիճանը կարծեցյալ դորիական է. (l g l a b c d e f)։ Ինչպես նշում է պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը, այս լադը հայ դեղչուկ երաժշտության առավել զարգացած սիստեմներից մեկն է։ Երգի երկմասանի կառուցվածքը համապատասխանում է լիրիկական բազմաթիվ երգերում կիրառվող հարց-պատասխանի սկզբունքին։ Ինչպես ուրիշ շատ դեպքերում, այնպես էլ այստեղ երգի առաջին բաժինն առանձնապես նշանակալից է իր էմոցիոնալ լիցքով։



Ամբողջ երգը ողողված է վշտի ապատհայտությամբ։

Բերդիցը դուրս եկա.
Ալադյազ տեսա,
Խանում Եվա ջան.
Աբարանն աչքերին
Դուման է պառել,
Դուն կեցիր բարով,
Ես երթամ լալով։

Տվյալ երգի մի ուրիշ, զգալիորեն այլակերպ վարիանտը, որ կոչվում է «Խանում Եվա ջան», իր ժամանակին գրի է առել Ստ. Դեմուրյանը ի դեպ, Դեմուրյանի գրառման բանաս-*

---

* *Տես Ստ. Դեմուրյանի «Քնար» ժողովածուն, 1907, Ս. Պետերբուրգ, էջ 18։ Դեմուրյանից առաջ այս երգի մի այլ վարիանտը գրի է առել Արշ. Բրուտյանը, այդ գրառումը չի հրապարակված։*

տեղծական տեքստը շատ ավելի ընդարձակ է։ Նրանից մենք իմանում ենք, որ այս երգի հերոսը չամուչեցի մի երիտասարդ է։ Այդ են վկայում մասնավորապես տեքստի 5-րդ տան հետևյալ տողերը.— «Ես Աղեկն եմ—չամուչեցի մեկ ջիվան, տուբհատղ եղա ըստուց չուրի Երևան»։

Ժողովրդական այս երգի բանաստեղծական տեքստի նմանողությամբ է հորինված նաև հայ գուսան Հալլաջ-օղլու «Դուբհատղների խաղը», ուր կարդում ենք.

Բերդիցը դուրս ելա՝ Այազյազ տեսա,
Աբարանը աչքիս դուման է դառել,
Հենց որ միտքս եկավ մեր հայ ու թուշեր,
Ինչ էնեմ, տեսնալս դուման է դառել։

Սակայն միանգամայն պարզ է, որ «Բերդիցը դուրս եկա» երգն ինչպես իր մեղեդիով, այնպես էլ Շիրակի ժողովածուում բերված տեքստով իրոք գեղջկական է։

Այժմ կանգ կառնենք ժողովածուում ընդգրկված ծիսային երգերի վրա, որոնցից հինգը հարսանեկան երգեր են և մեկը՝ ողբ։

Ծիսային-հարսանեկան երգերի շարքին են պատկանում «Թագվորի գովքը» (№ 111), «Նորափեսի ծառի գովքը» (№ 112)**, նորահարսի հրաժեշտի երեք երգերը (№№ 113, 114, 121)։

Ինչպես հայտնի է, այսպիսի երգերն ստեղծվել են հարսանեկան վաղեմի արարողությունների համաձայն և գալիս են հեռավոր անցյալից, իրենց մեջ պահպանելով հայ գյուղի երաժշտական կենցաղի բնութագրական և հետաքրքրական մի շարք գծերը։

Ձեռքի տակ եղած այս երգերից առավել հնագույնը մեր կարծիքով «Թագվորի գովքն» է։ Նա կազմավորվել է էոլական լադում և բաղկացած է երկու նախադասությունից։ Դրանցից
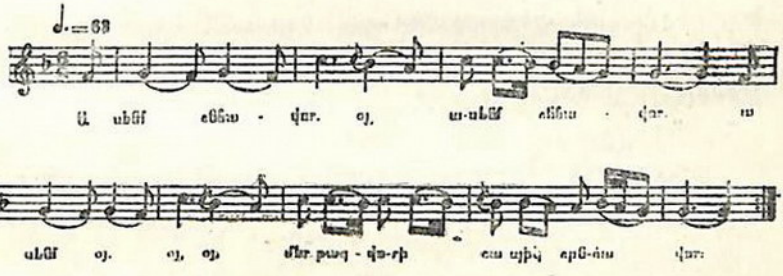
---

* Տես «Հայ գուսաններ», կազմեց Գ. Բարվերդյան, Հայպետհրատ, 1957, էջ 197։

** Այս երգն օգտագործված է Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի 3-րդ գործողությունում։

երկրորդը առաջին նախադասության վարիանտային կրկնությունն է, որի ընթացքում նրա տևողությունը մեկ տակտով ընդարձակվում է: Ձևի կազմավորման մեջ վարիանտայնությունը, ինչպես նշեցինք, հատուկ է ոչ միայն պարերգերին, այլև ընդհանրապես, հայ դեղջկական երգարվեստին: Ուստի այս օրինակը բոլորովին էլ եզակի չէ մեր երգերի մեջ: «Թագվորի գովքը» թեսկտ 6/8 չափ ունի, բայց ընկալվում է որպես երգ, մանավանդ, որ նրանում կառուցվածքի մասերն անհամաչափ են:

Հարսանիքի մասնակիցներն այս երգով ողջունում են և շնորհավորում ամուսնացող երիտասարդին՝ թագվորին (կամ նորափեսային).

... Մեր թագվորի շապիկ շնհավոր
Մեր թագվորի քամար շնհավոր,
Մեր թագվորի կոսպանդ շնհավոր:

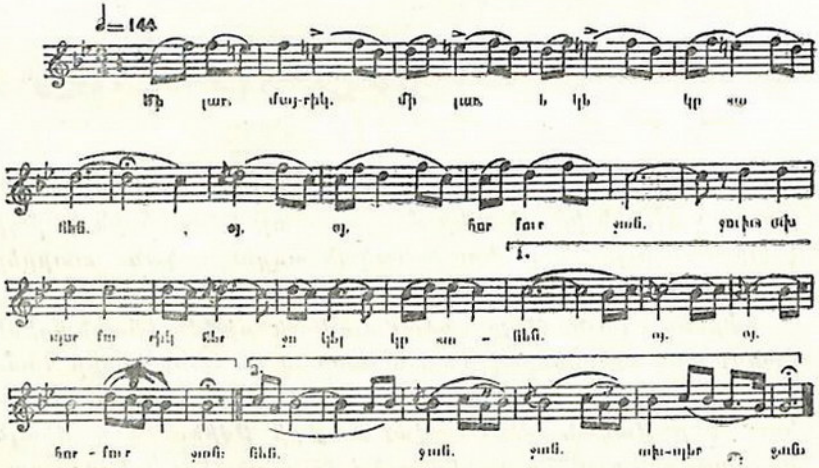


Այսպիսով, տվյալ երգը հարսանեկան ծեսի մի դրվագն է, բայց ոչ միակն իր տեսակի մեջ: Նրա այլ նմուշներին կարելի է էլի հանդիպել հայ - երաժշտական-ազգագրական տարբեր ժողովածուներում:

Իրենց լայն հնչյունածավալով և ռիթմո-ինտոնացիոն բազմազան միջոցներով շատ ուշադրավ են նորահարսի հրաժեշտի երգերը: Վերցնենք նրանցից № 113-ը: Այն պատկանում է բավական մեծածավալ երգերի թվին: Հենց միայն նրա առաջին բաժինը բաղկացած է 22 տակտից: Երկրորդ բաժինն առաջանում է առաջինի վարիանտային կրկնությամբ (փոփոխված վերջավորությամբ) և այսպիսով ամբողջ երգում ստացվում է ընդամենը 44 տակտ: Երգի բաժինները կազմը-

ված են անհամաչափ նախադասություններից: Թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ բաժիններում առաջին նախադասության մեջ ընդգրկված է 7 տակտ, երկրորդում՝ 4, ապա նորից 7 և 4: Նկատենք նաև, որ առանձին մոտիվների կրկնությունը երգի ձևի կազմավորման ընթացքում զգալի դեր է կատարում: Տըվյալ երգն ուշագրավ է նաև լադային-ինտոնացիոն ռեսուրսների հարստությամբ: Նրանում լադային հնչյունաշարը ներկայացնում է էոլական հեպտախորդ (I g labcdef): Այստեղ ևս բարձրացված 6-րդ աստիճանը ինքնուրույն նշանակություն չունի և կարծեցյալ դորիական է: Երգի առաջին երկու նախադասություններում ինտոնացիոն ցիկլն ամփոփված է բացառապես c-ի և f-ի սահմաններում, այսինքն հեպտախորդի վերին տետրախորդում: Այնուհետև առաջացած ինտոնացիոն նոր ցիկլն ընդգրկում է b—d մաժոր ոլորտը և միայն բոլորովին վերջում հայտնվում է երգի իսկական տոնիկան:

Սրտառուչ և հուզական է թե՛ երգի մեղեդին և թե՛ բանաստեղծական տեքստը, որ պատկերում է նորահարսի հրաժեշտի պահը, երբ նա դիմելով իր մորը, հորդորում է լաց չլինել:



Մենք ծիսային երգերի թվին ենք դասել նաև այս ժողովածուի ողբի երգը, որ կոչվում է «Արփեն ջան» (№ 94): Ուրիշ շատ ողբերգերի նման «Արփեն ջանը» նույնպես սահմանա-
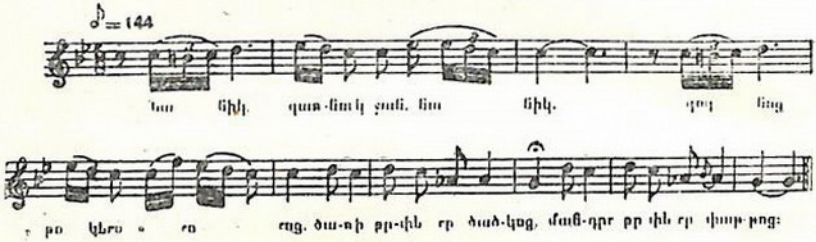
վակ է իր հնչյունածավալով: Լադը տերցիային հիմք ունեցող լոկրիական երկօրյակ տետրախորդն է (l a)bcd): Սակայն ինչպես նշում է պրոֆ. Քր. Քուշնարյանը, այս և նման կարգի որոշ մոնոդիաներ չպետք է առնվեն պրիմիտիվների կատեգորիայի մեջ, քանի որ նրանց զարգացած ռիթմը կանտիլենային հաղորդում է արտահայտչական մեծ ուժ: Եվ իսկապես. չնայած ինտոնացիոն համեմատ հնարավորություններին, «Արիեն ջանի» հիմնական թեման հարստանում է իրար միակցված հինգ տարբեր վարիանտներով, որոնք նորանոր երանգներ են հաղորդում մոր և աղջկա այդ սրտակեղեք դիալոգին:

Շիրակի ժողովածուում ներկայացված են օրորոցային երեք երգ: Նրանցից «Նանիկ բալան» (№ 92) չի կարող լիարժեք համարվել թեկուզ այն պատճառով, որ բանաստեղծական տեքստը օրորոցային երգին միանգամայն անհամապատասխան է (ի դեպ, երգի տեքստում ասված է. «Կանցելարի դուռը, կվառի փուռը, սիրած յարիս սրտեն չելում մրմուռը»). Բացի այդ, երգի մեղեդին ավելի պատշաճ է սիրային-լիրիկական ժանրի համար: Սպ. Մելիքյանը ճիշտ է նշել, որ այս օրորոցայինը նրան նախորդող սիրային-լիրիկական երգի (№ 91, «Քեզ ինչ կվելև») նմանակն է, նրա մեղեդիական վարիանտը:

Մյուս օրորոցայինը (№ 97, «Նանա բալիկ») հետաքրքրական է իր գրական տեքստով, որ ոչ հեռու ժամանակի ծընունդ է: Մայրը օրորելով մանկիկին և հիշելով իր զոհն անցյալը, երգում է. «Փախեր ենք Վանա, տաճկու ձեռքեն դիվանա»: Սակայն երգի պարային միակերպությունը չի նպաստում այդ ապրումների արտացոլմանը:

Գեղջկական օրորոցային երգի ժանրային բնույթը, նրա կերպարային առանձնահատկությունը համեմատաբար ղգալի է երրորդ երգում (№ 120, «Նանիկ»): Նա ունի բարդ չափ (5/8) և լադային ուրույն կառուցվածք (l g lash(b)cdesf), ուր երկրորդ աստիճանի վրա առաջանում է մեծացրած սեկունդա և հետագայում այն փոխարինվում է մեծ սեկունդայով: Այս օրորոցայինը թեպետ զուսպ է իր արտահայտչությամբ, բայց միասնական ու ամբողջական է երաժշտական կերպարի տե-

սակետից: Սվ հենց դրանում է նրա կարևոր առանձնահատկությունը:
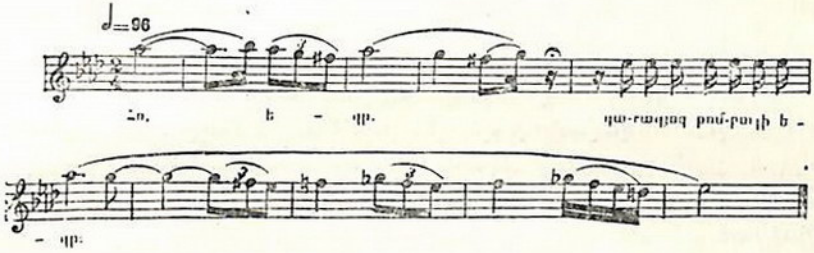


Ժողովածուում տեղ գտած աշխատանքային երգերն են «Գարունը բամբակ ցանի» (№ 96), «Կտավատի երգը» (№ 99), «Գութանի երգը» (№ 100), գութանի երկու հորովելները (№№ 117, 118) և «Ըռնչպարի գովքը» (№ 119): Սրանցից առաջին երկուսն իրենց բնույթով փաստորեն լիրիկական երգեր են: Այդ իմաստով պատահական չէ, որ «Գարունը բամբակ ցանի» երգը մի վարիանտն է մեղանում առավել հայտնի «Վարդ եմ քաղել» սիրային-լիրիկական երգի (վերջինս մշակել է Մ. Աղայանը):

Բավական յուրօրինակ է «Գութանի երգը» իր 5/8 չափով, ինչպես և ամբողջացած գրական տեքստով, որի բոլոր քառյակները հաջորդաբար լրացնում են իրար: Մնացած երեք երգերը Սպ. Մելիքյանը դնահատել է ժողովածուի երգային բաժնի վերջին ենթաբաժնում, ուր ի մի են հավաքվել, ինչպես Մելիքյանն է ասում, «դամմայական առանձնահատուկ կազմություն ունեցող» երգերը: Իրոք, նրանց լադային կազմն առանձնահատուկ է: Այդ է հատատատում մեծացրած սեկունդաների և ձևափոխված ինտերվալների (ալտերացիաների) առկայությունը երգերի լադային կառուցվածքներում: Ահա օրինակ, «Գութանի հորովելը» (№ 118): Երգի երկրորդ տակտում իրար են հաջորդում երկու կիսատոններ*, ապա 6-րդ տակտում երևան է գալիս մեծացրած սեկունդան, իսկ այնուհետև լադի աստի-

* Այս նույն երևույթն ենք մենք նկատում նաև նշանավոր «Լոռվա հորովելում»: Այնուամենայնիվ, երկու կիսատոնների հաջորդումը լայն կիրառում չունի Հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ:

ձաններըլ ենթարկվում են ալտերացիոն նոր փոփոխություններին։



Թեպետ տվյալ հորովելը, ինչպես և № 117-ը չեն պատկանում առավել ծավալուն հորովելների տիպերին, սակայն նրանց ռեչիտատիվային բնույթը, լադային բարդությունը, ինտոնացիայի մեջ ներխուժած ալտերացիաները, ռիթմի հարըստությունը բնութագրական շատ բան են պարունակում, հավաստելով հայ գեղջկական աշխատանքային երգերի գեղարվեստական արտահայտչության միջոցների բազմազանությունը, նրանց մեջ ավանդաբար, այս կամ այն չափով պահպանված ուրույն օրինաչափությունները։

Շիրակի ժողովածուի տվյալ բաժնում կան նաև կատակային և պատմողական ժանրի երգեր։ Կատակային ժանրին են պատկանում «Թխկոնդան» (№ 109), «Աղվեսն եկավ» (№ 115) և «Գնացեք տեսեքը» (№ 116)։ Նրանցից յուրաքանչյուրը մեզ է ներկայանում սրամիտ հղացմամբ և գրավիչ աշխուժությամբ։ Այդ առանձնապես վերաբերում է «Թխկոնդային»* որին հատուկ է շարժուն ռիթմը, լայն հնչյունածավալը։

Վերջապես, նշենք նաև պատմողական բնույթի «Ձիշոյի խաղը» (№ 110)։ Մեղեդիական համարյա ամբողջ զարգացումըն այստեղ ռեչիտատիվային է։ Միմյանց հաջորդող տարբեր չափերը, ռիթմային միջոցների բազմազանությունը՝

---

* «Թխկոնդան» Սպ. Մելիքյանը մշակել է երգեցիկ խմբի համար, նրան կցելով նաև «Մանդրիկ թփիկ» պարերգը (№ 35)։ «Թխկոնդան», «Մանդրիկ թփիկը» և Շիրակի ժողովածուի այլ մեղեդիներ օգտագործվել են նաև Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի էսքիզներ» սիմֆոնիկ ստեղծագործության երկու սերիաներում։

զուգակցված միատիպ ռիթմային ֆիգուրների հաճախական կրկնության հետ,— այս բոլորը բխում են գեղջկական տխուր պատումի բովանդակությունից, որ վերաբերում է երիտասարդ գեղջկուհի Ջիչոյի ճախորդ ճակատագրին։

Աշուղա-գուսանական երգերը (կամ խաղերը) Շիրակի ազգագրական ժողովածուի վերջին բաժինն են կազմում։ Ինքնին այդ երգերի գրառումը վկայում է, որ Սպ. Մելիքյանը նրանց հավաքմանը և հետագա ուսումնասիրմանը կարևոր նշանակություն է տվել։ Բայց մյուս կողմից Մելիքյանն շտապել է ժողովածուի առաջաբանում նրանց շուրջը վաղահաս դատողություններ անել, կասկածի տակ դնելով հայ աշուղա-գուսանական արվեստի ազգային ինքնատիպությունը։ Այդ մասին մենք արդեն խոսել ենք նախորդ գլխում։ Այնուամենայնիվ, այստեղ մեր ուշադրությունից չեն կարող վրիպել Մելիքյանի արտահայտած մի քանի այնպիսի մտքերը, որոնք ակամա հակադրվում են նրա ժխտողական դիրքորոշմանը։ Այսպես, նույն առաջաբանում Մելիքյանը գրում է.— «Ինչպես այսօրվա աշուղը կարող է նաև հայկական եղանակներից օգտվել, կարող էին և հին աշուղներն անել...»։ Քիչ հետո Մելիքյանը դրան ավելացնում է.— «Ուրեմն պարզ է, որ մեր գյուղերում պահված խաղերի մեջ հայ երաժշտությունը շատ գանձեր պիտի ունենա դեռ վաղ միջնադարից մեզ ժառանգություն մնացած»։

Հայ աշուղա-գուսանական մեղեդիների գրառումը Շիրակի շրջանում և ապա դրանց հրատարակումը, մեր երաժշտական ազգագրության ասպարեզում իսկապես գնահատելի նախաձեռնություն եղավ, որը հայ երաժիշտների ուշադրությունը բևեռեց այդ հարստությունների հետագա պահպանման և ֆիքսացիայի վրա։

Ամենից առաջ ընդգծենք, որ Շիրակի ժողովածուում զետեղված այդ բազմազան նյութը կասկած չի հարուցում իր ազգային բնույթի որոշակիության և ինքնատիպության տեսակետից։ Նա լայնորեն ցույց է տալիս մեր աշուղա-գուսանական արվեստի միանգամայն ուրույն գծերը, բարդ օրինաչափությունները, զարգացման տենդենցները և այն առընչու-

թյունները, որ մշտապես նա ունեցել է մեր ժողովրդի երաժըշտական ստեղծագործության մյուս մարզերի հետ։

Հայտնի է, որ աշուղա-գուսանական արվեստը մեզանում ակզբնավորվել է 17-րդ դարի վերջին։ Նրա ձևավորման համար որոշակի նշանակություն են ունեցել հին գուսանական ու տաղային երաժշտության տրադիցիաները, ինչպես և մեր քաղաքային ու գեղջկական ժողովրդական երգարվեստը։ Հայ աշուղա-գուսանական արվեստի առաջին ներկայացուցիչների՝ Նաղաշ Հովնաթանի և Բաղդասար դպիրի ստեղծագործությունները հորինվել են հայկական տաղերի անժխտելի ազդեցությամբ։ Հանճարեղ Սայաթ-Նովան արդեն գլխավորապես հենվել է քաղաքային ժողովրդական երգի վրա, ստեղծելով աշուղա-գուսանական լիրիկայի հազվագյուտ նմուշներ։ Այնուհետև, 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ աշուղա-գուսանական արվեստի նոր էվոլյուցիան կապված է եղել Ջիվանու անվան հետ, որը գերազանցապես օգտագործում էր մեր գեղջկական երաժշտության կուտակած հարուստ փորձը։ Իր ստեղծագործությունները նա հորինել է գրական նոր լեզվով, լայնացրել աշուղա-գուսանական երգարվեստի թեմատիկան, արձագանքելով հասարակական կյանքի նոր և ամենահրատապ պահանջներին։

Աշուղա-գուսանական արվեստին բնորոշ են ծավալուն ձևեր, որոնք ունեն իմպրովիզացիոն-ռեչիտատիվային կամ էլ երգային-պարերգային բնույթ։ Ժողովրդական երգի համեմատությամբ աշուղա-գուսանական երգն աչքի է ընկնում ուժգին պաթետիկայով և կրքոտությամբ, հաճախ նրա արտահայտման մաներան ծայրահեղ անմիջականության է հասնում։ Նրանում լադային կառուցվածքները լայն են, և բացի այդ, շատ դրծածական են լադային ալտերացիաները։ Ընդամին ծավալուն լադային սիստեմների կողքին, ինչպիսիք են օրինակ, երկակի երկդիմիները, մենք հանդիպում ենք նաև համեմատաբար համեստ, ոչ մեծ դիապազոնի բնական (натуральные) լադերի։ Աշուղա-գուսանական երգն ունի իր տարբեր ժանրերը, այդ թվում՝ լիրիկական, էպիկական, սատիրական, բարոյախոսական-խրատական և այլն։ Նրանում առանձնապես կարևոր նշանակություն է տրվում բանաստեղծական խոսքն

ուղղու և հատու դարձնելուն, խոսքի իմաստը երաժշտության միջոցներով ընդգծելուն։

«Աշուղական երգը,— գրում է Քր. Քուշնարյանը,— լայն մասսաներին հուզելու և անհանգստացնելու, ունկնդրի միտքը գրավելու և ունկնդրի մեջ տպավորվելու հավակնություն ունի։ Բայց նրա ամենագլխավոր նպատակն է ունկնդրին հասցնել բանաստեղծական հղկված խոսքը»*։ Պետք է ավելացնել սակայն, որ աշուղա-դուսանական երգի լավագույն, գեղարվեստորեն առավել կատարյալ տիպերն ունեն բանաստեղծական և երաժշտական իմաստավորման համապատասխանություն, խոսքի և մեղեդու բնականորեն հյուսված միասնություն։ Այս առումով հիանալի օրինակներ կարելի է գտնել Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ։

Աշուղա-դուսանական երգը կամ խաղն առանձնապես սիրված և տարածված է գյուղական միջավայրում։ Նրա կատարումը, անտարակույս, պահանջում է երգչական որոշակի վարպետություն։ «Գյուղում,— ասում է Սպ. Մելիքյանը Շիրակի ժողովածուի առաջաբանում,— լավ երգչի համբավ ունեն նրանք, ովքեր գիտեն լավ խաղ կանչել»։

Շիրակի ժողովածուում գերազանցապես ներկայացված են անցյալ դարի և այս դարասկզբի աշուղա-դուսանական արվեստի նմուշները։ Սպ. Մելիքյանի կողմից խաղերը բաժանվել են չորս խմբի.— ա) հին խաղեր, բ) հեքիաթների շուրջը խմբված խաղեր, գ) նոր խաղեր՝ հորինված ժողովրդական ոճով և դ) օտար ազդեցություններով ներթափված խաղեր։
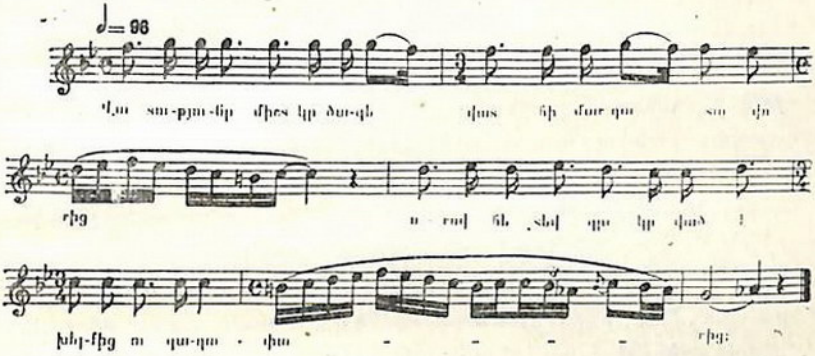
Այս խմբավորումը ցույց է տալիս, որ Սպ. Մելիքյանը աշուղա-դուսանական արվեստի զարգացումը չի դիտել որպես միատարր և միանակնան պրոցես։

Խոսելով հին խաղերի մասին, Սպ. Մելիքյանը նշում է, որ նրանց մեջ զգացվում է տաղերի և շարականների ազդեցությունը։ Ի դեպ, Մելիքյանի այդ դիտողությանն արձագանքելով, Քր. Քուշնարյանը գտնում է, որ տաղայնությունը բնորոշ է աշուղա-դուսանական որոշ ստեղծագործություն-

---

* Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 251։

ների, և մասնավորապես Ջիվանու հորինած մի քանի մեղեդիների համար: Որպես հին խաղ Սպ. Մելիքյանը նկատի ունի, օրինակ, «Նոտա դիվանին» (№ 123): Ճիշտ է, նրանում մենք հանդիպում ենք լայնարձակ այնպիսի ելևէջների, որոնք երգվում են «մեկ շնչով» և ընդգրկում են ինտոնացիոն բավական լայն դիապազոն: Ստորև բերում ենք այդպիսի մի էպիզոդ նշված երգից:



Սակայն, թվում է թե, ավյալ երգում որոշիչ դերը պատկանում է ոչ թե այս կարգի ելևէջներին, այլ կրքոտ ու ազդու ռեչիտատիվին: Ըստ որում, արտասանական տիպի ռեչիտատիվի այդ ուրույն մաներան ավելի շուտ գալիս է գեղջկական միջավայրում ծնված աշուղա-գուսանական իմպրովիզացիոն-պաթետիկ խաղերից: «Նոտա-դիվանին» գրավում է նաև իր քաղաքացիական հստակ բովանդակությամբ, որ առանձնապես բնութագրական է անցյալ դարի աշուղա-գուսանական շատ խաղերի համար: Նա բողոք է արտահայտում սոցիալական անհավասարության, անարդարության դեմ:

Գալով այս Ալեքսանդրաժնի «Սոխակ արևելից» երգին (№ 124), պետք է ասենք, որ նրա մեղեդու սկզբնական տակտերն իրենց ֆակտուրայով և ինտոնացիայով հիշեցնում են մեր որոշ շարականները: Սակայն դրա հետ մեկտեղ, երգում հետագայում երևացող սեկվենցիաները փոխում են նրա նախնական այդ բնույթը: Հենց սեկվենցիաների վրա էլ ավարտվում է երգը: «Սոխակ արևելից» երգի բանաստեղծական տեքս-

ար պատկանում է Սազայու գրչին*, իսկ տվյալ եղանակին Սազայու տեքստը հավանաբար հարմարեցրել են գյուղական երգիչները: Պրոֆ. Քուշնարյանը ճիշտ է նկատել, որ Սազայու գրական տեքստը չի համապատասխանում այս եղանակին: Վերջինս իր բնույթով պայծառ է, լուսավոր, ընթանում է մաժոր լադում, մինչդեռ նրա տեքստը բովանդակում է դառն խոհեր. («Ամեն մի թռչուն իրեն համար բուն գտավ, թափառող, անվանդակ,— մեկ ես եմ, մեկ դու»):

Առավել ուշագրավն այս ենթաբաժնում իմպրովիզացիոն բնույթի «Ճնճղուկի սհարին» է (զուռնի նվագ), որ բաղկացած է թեմատիկ ընդհանրություն ունեցող երգային համեմատաբար դանդաղ և պարային արագ մասերից: Աշուղա-գուսանական այդ ներշնչող պոեմը մեր կենցաղի մեջ մնացած և տարածված գործիքային մեծածավալ ստեղծագործություններից է**: Նրա թեմատիկ հիմնական կորիզը հաճախ է երևում մեղեդիական տարբեր կապակցությունների մեջ: Թեմատիկ զարգացման ընթացքում այնուհետև երևան եկող վերընթաց սեկվենցիաներն ուժգնացնում են դինամիկան, մեղեդիական գծում ստեղծելով կոնտրաստային հակադրություն: «Ճնճղուկի սհարին» ամբողջությամբ վերցրած, աչքի է ընկնում իր ձևի և զարգացման ներքին միասնությամբ: Ինչպես այստեղ, այնպես էլ «Նոտա դիվանի» և «Սոխակ արևելից» երգերում լադային կառուցվածքներն օկտավային են: Դրանք լադային զարգացած սիստեմներ են: Իր լադային յուրահատկությամբ առանձնանում է «Նոտա դիվանին»: Նրա ինտոնացիոն ամբողջ շարժումն ընթանում է երկդիմի տետրախորդի վրա գոյացած օկտավային հնչյունաշարում (I g]ashcdesfg) և միայն ամենավերջում հայտնվում է տոնիկական նոր կենտրոնը, այսպիսով, անսպասելիորեն կատարված մոդուլյացիայի հե-

* Սազայու այս երգի բանաստեղծական տեքստը տպվել է Գ. Թարվերյանի կազմած «Հայ աշուղներ» ժողովածուում՝ «Մեկ ես եմ, մեկ դու» վերնագրով (1937, էջ 296), ինչպես նաև Սազայու և Ենգիի երգերի ժողովածուում (1958, էջ 63): Ի դեպ, Սպ. Մելիքյանի գրառման բանաստեղծական տեքստում աղավաղումներ կան:

** Այս «Սահարիից» որոշ դրվագներ օգտագործված են Գ. Եղիազարյանի «Արևածագին» սիմֆոնիկ պատկերում, իսկ պարային մասը, որպես առանձին գործիքային պիես մշակել է Ա. Այվազյանը:

տևանքով երգի տոնիկան g-ի փոխարեն դառնում է c-ն:

Աշուղա-դուսանական երգերի բաժնում հաջորդ երկու ենթաբաժիններն ընդգրկում են հատկապես հեքիաթների համար հորինված և ապա՝ ժողովրդական ոճով ստեղծված խաղերը: Կարելի է հատուկ նշել, որ սրանք վերաբերում են անցյալ դարի վերջին տասնամյակներին և այս դարասկզբին: Այդ երգերի զգալի մասը հորինել է Ջիվանին: Սակայն ոչ բոլոր դեպքերում է Շիրակի ժողովածուում դա հիշատակված: Ճիշտ է, երբեմն նշվում է միայն, որ բերված այս կամ այն տեքստը պատկանում է Ջիվանուն և ուրիշ ոչինչ: Մեղեդու հեղինակը այսպիսով, բոլորովին չի հիշատակվում: Մինչդեռ Շիրակի ժողովածուի 11 երգեր իրենց խոսքով և եղանակով, փաստորեն Ջիվանու հեղինակածներն են: Ահա այդ երգերի ցանկը. 1) № 126—«Քյարամի խաղը», 2) № 127—«Քյարամի խաղը», 3) № 130— «Դարիբի ա. երգը», 4) № 131— «Մեկ կողմից ձյուն կուգա», 5) № 132— «Բոլոր Պարսկաստանում», 6) № 133—«Շահ-Սանամի դիմումը Դարիբին», 7) № 134— «Աշըղ Դարիբի դիմումը Աղճա-ղըզին», 8) № 136—«Մնաս բարյավ», 9) № 137— «Մոտեցավ բաժանման», 10) № 141— «Ասպարանի քեշիշ-օղլի», 11) № 142—«Երանի ձեզ»:

Վերը նշածներից չորսը համարյա նույնությամբ տպագրվել են 1955 թվականին լույս տեսած «Ջիվանի» ժողովածուում, որ կազմել են Մ. Աղայանը և Շ. Տալյանը: Դրանք են «Ով նազելին» («Ջիվանի» ժողովածու, էջ 190, Շիրակի ժողովածուում կոչվում է «Քյարամի խաղը», էջ 64), «Ըստեղծողից սրտով խնդրեցի» («Ջիվանի» ժողովածու, էջ 159, Շիրակի ժողովածուում կոչվում է «Դարիբի ա. երգը», էջ 66), «Մնաս բարյավ Թավրիզ քաղաք» («Ջիվանի» ժողովածու, էջ 161, Շիրակի ժողովածուում կոչվում է «Մնաս բարյավ», էջ 69), «Դարիբի հրաժեշտը» («Ջիվանի» ժողովածու, էջ 169, Շիրակի ժողովածուում կոչվում է «Մոտեցավ բաժանման», էջ 70):

Այսպիսով Ջիվանու այդ երգերը պահպանվել են Շիրակում կատարված գրառումների շնորհիվ: Պետք է ենթադրել, որ ինչպես Ջիվանու, այնպես էլ այլ հեղինակների աշուղա-դուսանական ուրիշ մեղեդիներ ժամանակին գրի չառնվելով, այդպես էլ մոռացության են մատնվել:

Բայց այս հարցի վերաբերյալ մեզանում միանգամայն սխալ պատկերացումներ են եղել: Խոսքը նորից վերաբերում է Սպ. Մելիքյանին: Շիրակի ժողովածուի առաջաբանում նա անհիմն կերպով պնդում է, որ մեր աշուղները, մասնավորապես Սայաթ-Նովան և Ջիվանին, ոչ մի ինքնուրույն եղանակ չեն ստեղծել և միայն պատրաստի եղանակներից են օգտվել: Այո, մեր աշուղները օգտագործել և դրա հետ մեկտեղ կատարել են ծառ, այսպես կոչված կլասիկ եղանակներ: Բայց աշուղա-դուսանական արվեստը մեզանում իր սեփական, հարուստ հողն է ունեցել և այդ արվեստը ներկայացնող բազմապիսի մեղեդիներն այսպես թե այնպես սնվել են հայրենի մելոսի աղբյուրներից, օժտվել ազգային ինքնատիպության հատկանիշներով:

Այդ ճշմարտության դեմ անհնարին է առարկել:

Տեղին կլիներ այստեղ թեկուզ և թռուցիկ, կանգ առնել նաև մի այլ թյուրիմացության վրա, որ հարուցել է Ջիվանու որդին՝ բազմավաստակ բանասեր-աշուղագետ Գարեգին Լևոնյանը: Խոսելով Ջիվանու ինքնուրույն եղանակների մասին, Լևոնյանը պնդել է, որ դրանք երկու տասնյակից ավելի չեն եղել: Նա գրել է.— «Ջիվանու հորինած եղանակների թվին են պատկանում, որքան մեզ հայտնի է, «Սևիկ-մևիկ աչեր», «Բարի գեղեցիկ», «Անհոգ ես, չես գիտեր», «Ավարայր», «Ձախորդ օրեր», «Զորանար այն ձեռքը», «Սև աչերուդ» և մի քանի այլ երգեր, որոնց թիվը երկու տասնյակից չի անցնում: Իսկ մեր երաժշտագետներից և երգիչներից նրան վերագրած «Պաղ աղբյուրը», «Ախ կորավ», «Անի» և «Վառա-վառա» եղանակները նրանը չեն»*:

Այժմ արդեն այդ կարծիքը նույնպես վերջնականորեն հերքված է: Որ Ջիվանու երաժշտական ստեղծագործությունների ցանկը չի սահմանափակվում երկու տասնյակով, դրա լավագույն ապացույցը 1955 թվականին լույս տեսած «Ջիվանի» ժողովածուն է, ուր ընդգրկված են 80 երգ**, այդ թվում
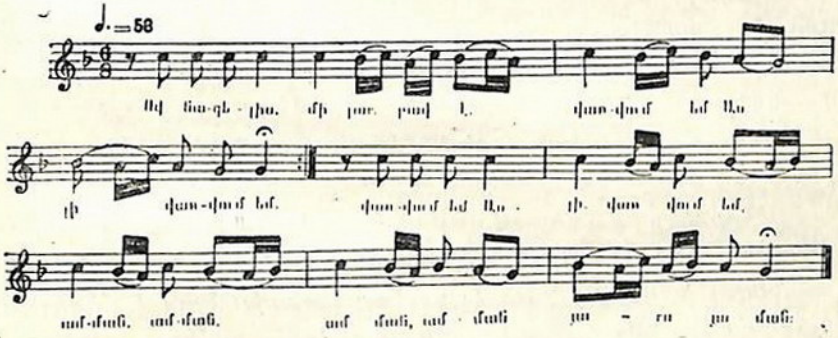
---

* Տես «Աշուղ Ջիվանի» Երևան, 1936, Գ. Լևոնյանի առաջաբանը, էջ 27:

** Այդ 80 ստեղծագործություններից դուրս և մի քանիսի մեղեդիները

նաև հեքիաթների համար հորինվածները, որոնց մասին կխոսենք ստորև։
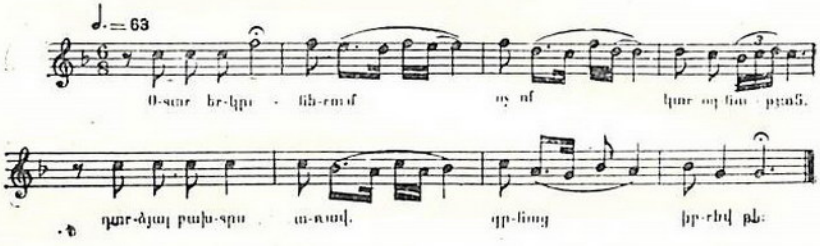
Այս ժողովածուում տեղ են գտել հեքիաթների համար հորինված 20 երգ։ Նրանցից շատերի մեջ լայնորեն արտացոլվում են մեր գեղջկական երաժշտության ինտոնացիաները, ռիթմական դարձվածքները, լադային կառուցվածքները, ռիթմային բնորոշ գծերը և այլն։ Դրա հետ մեկտեղ, այդ երգերի մի մասի համար հատկանշական են համեստ մասշտաբները։ Ահա հեքիաթների համար գեղջկական երգի նմանողությամբ Ջիվանու հորինած խաղերից մեկը, որ կոչվում է «Քյարամի խաղը» (№ 127)։ Նրա դիապազոնը դուրս չի գալիս կվարտայի սահմաններից, իսկ ինտոնացիան ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող էոլական լադում։ Իր կառուցվածքով «Քյարամի խաղը» միանգամայն պարզ է. նա պարունակում է երկու նախադասություն, ըստ որում երկրորդն առաջինի վարիանտային կրկնությունն է (երկրորդ նախադասությունը մի տակտով ընդլայնվել է)։ Մեղեդին այստեղ ծորերգային սահուն ընթացք ունի և սկսվելով կվարտային տոնից, նա աստիճանաբար իջնում է դեպի տոնիկան։



Մեր գեղջկական երգի բնութագրական գծերն ընդօրինակված են ոչ միայն նշված օրինակում, այլև աշուղա-դուսա-

սխալմամբ են վերագրվում Ջիվանուն։ Բայց դա չի փոխում քննարկվող հարցի էությունը։

նական շատ ուրիշ ստեղծագործություններում։ Գեղչկական երգի ինտոնացիաները լայնորեն են օգտագործված «Օտար երկրներում» (№ 129) խաղում, որի հնչյունածավալը համեմատաբար մեծ է, իսկ նրա լադն իրենից ներկայացնում է դորիական հեպտախորդ. (lg labcdef)։ Խաղի կառուցվածքը նորից երկու նախադասություն է ընդգրկում, բայց այս անգամ՝ կազմված հարց-պատասխանի սկզբունքով։ Այստեղ մեղեդին աչքի է ընկնում լիրիկական ցայտուն տրամադրությամբ, գեղեցիկ երգայնությամբ։
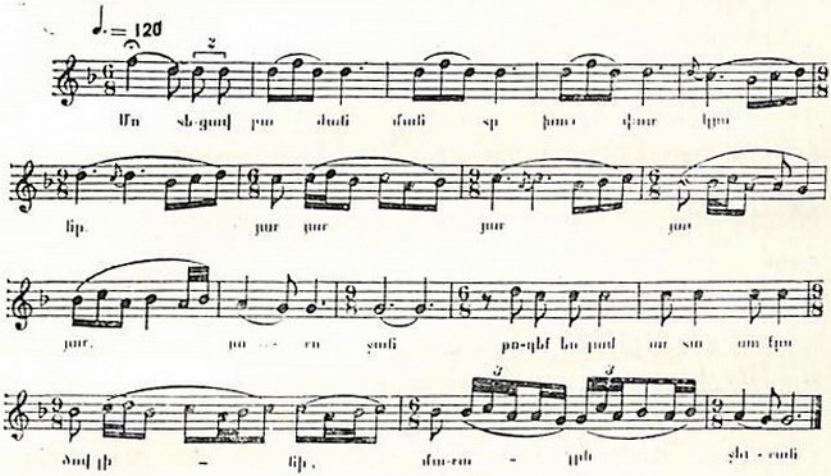


Սակայն այս օրինակների կողքին կան և առավել ծավալուն, համեմատաբար լայն շնչի երգեր, որոնց մեջ ներդրավված են ռեչիտատիվային-իմպրովիզացիոն տարրեր։ Դրանցից են «Շահ-Սանամի դիմումը Ղարիբին» (№ 133), «Մոտեցավ բաժանման» (№ 137), «Երազը»* (№ 145), «Ղարիբի ա. երգը» (№ 130) և այլն։

Վերցնենք «Մոտեցավ բաժանման» երգը։ Այստեղ Ղարիբը հրաժեշտ է տալիս իր մտերիմ ընկերներին, նրանց է դիմում սրտառուչ խոսքով։ Դրան էլ համապատասխանում է մեղեդու հուզական լարվածությունը, որ զգացվում է հենց սկզբից։ Առաջին չորս տակտերում առկա բացականչական ինտոնացիան այնուհետև փոխարկվում է ծորերգայինի, ի վերջո հանգչելով տոնիկայի վրա։ Երգի մեղեդին խարսխված է կվինտա-

---

* Նշված երգը հորինել է Սոգյուտլեցի Հովսեփը։ Նրա բանաստեղծական ճշգրիտ տեքստը («Ջարմանալի բանըմ տեսա» վերնագրով) տես «Հայ աշուղներ» ժողովածուում, 1937, էջ 318։

յին հիմք ունեցող էոլական լադի վրա, ուր դոմինանտային աստիճանին միացել է նաև անկիսատոն օղակ (I g l a b c d f)*։



Ք. Քուշնարյանը նշում է, որ կվինտային հիմք ունեցող էոլական լադն առանձնապես լայն գործածություն ունի թե՛ գեղջկական և թե՛ աշուղա-դուսանական երաժշտության մեջ։ Ինարկելով և համեմատելով այդ լադի վրա կառուցված գեղջկական ու աշուղա-դուսանական երգերը, Քուշնարյանը նկատում է.— «Երաժշտական կերպարների ընդգրկած շրջանի և բնույթի տեսակետից, ինչպես նաև կոմպոզիցիոն հատկանիշների առումով տվյալ ձայնին պատկանող գեղջկական մոնոդիանները (մենք նկատի ունենք նրանց ծավալուն ծորերգային նմուշները) շատ մոտ են աշուղականին։ Կարելի է ասել, որ գեղջկական մոնոդիանների տվյալ կատեգորիան եղել է այն հիմքը, որի վրա առաջացել են աշուղական երաժշտության շատ ու շատ նմուշները 19-րդ դարի վերջում և ընթացիկ 20-րդ դարում, ընդհուպ մինչև սովետական տարիները»**։

---

* Լադային նույն հնչյունաշարերն ունեն «Ազիզբեկի խաղը» (№ 146) և «Գյոզլվա թեշիշ-օղլին» (№ 144)։

** Տես Ք. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 479։

Հեքիաթների հետ կապված աշուղա-դուսանական երգերից փաստորեն էապես չեն զատվում աշուղա-դուսանական նոր երգերը՝ հորինված ժողովրդական ոճով, որոնք այս ժողովածուում ընդգրկված են առանձին ենթաբաժնում (№№ 146—149)։ Նրանք ևս կրում են իրենց մեջ դեղջկական երգի շատ հատկանիշները։ Թվում է թե այս ենթաբաժնում դետեղված «Անոյի և Ենոքի խաղը» (№ 148) և «Ամրոյի խաղը»* (№ 149) պետք է դասվեին նախորդ ենթաբաժնին, քանի որ հատկապես հորինված են ժողովրդական հեքիաթների համար։

Վերջապես անհրաժեշտ է մի քանի խոսքով անդրադառնալ նաև վերջին ենթաբաժնին, ուր բերված երեք նմուշները Սպ. Մելիքյանն օտար կամ փոխառնված է համարել։ Նախ և առաջ ասենք, որ նրանցից երկուսը Շերամին են պատկանում։ Ճիշտ է, Մելիքյանը միայն հիշատակում է, որ «Սաթոյի շորթի» (№ 152) տեքստը Շերամինն է (Գր. Տալյան), իսկ նրա մյուս՝ «Խալերիդ զուրբան» (№ 151) երգի մասին լռում է**։ «Օտարամուտների» ենթաբաժինը խմբավարելիս Սպ. Մելիքյանը եկակետ է ընդունել լադային հատկանիշները և ըստ երևույթին առանձնացված մեղեդիների լադային կառուցվածքները Մելիքյանին խիստ արտասովոր են թվացել։ Անկասկած, ենթաբաժնում ընդգրկված մեղեդիների լադային կառուցվածքները հազվադեպ են կիրառվում։ Վերցնենք, օրինակ, «Խորոզը» (№ 150)։ Նրա լադային հնչյունաշարը յուրօրինակ է (f g labcdes(d)ef f g)։ Ինչպես տեսնում ենք, լադային կազմն օկտավային է, դորիական մինոր, ուր 5-րդ աստիճանն իջեցված է, իսկ 6-րդը միշտ բարձրացված է լինում։ Այս հատկանիշներն անշուշտ, նպաստում են մեղեդու ինտոնացիոն կապերի հարստացմանը։ Եվ պետք է ընդունել, որ քաղաքային ծագում ունեցող և հին դուսանական որոշ երգերի լադային

---

* «Ամրոյի խաղը» Սազայու հորինած «Ամրահ և Սոլվի» հեքիաթից է (տես Սազայի և Սնգի, «Երգերի ժողովածու», էջ 256)։

** Շերամի այդ երկու երգերը՝ «Շորորա» և «Նազ աղջիկ» վերնագրերով, ձայնագրված Վ. Տալյանի կողմից, տպագրվել են «Շերամ» ժողովածուում (Մ. Աղայանի խմբագրությամբ) 1959, էջ 88 և 72։

հատկանիշներն անդրադարձնող* աշուղա-գուսանական տվյալ գործիքային մեղեդին իրոք շատ ուրույն է թե՛ ինտոնացիոն տեսակետից, թե՛ մետրոռիթմական միջոցներով։ Ուստի պատահական չէ, որ Ալ. Սպենդիարյանն իր օպերայում օգտագործել է «Խորողի» թեման, այն դարձնելով խեղկատակի երկրորդ լեյտմոտիվը։

բ. Վանա երգեր

«Վանա ժողովրդական երգերը»՝ բաղկացած երկու հիսնյակից, հավաքվել են մինչսովետական տարիներին, Սպ. Մելիքյանի և Գ. Գարդաշյանի կողմից և հրատարակվել են 1927—28 թվականներին։ Այդ երգերը, ինչպես նշում է իր գրած առաջաբանում Սպ. Մելիքյանը՝ Վանա, Այգեստանի և շրջակա գյուղերի երաժշտական կենցաղի պատկերն են ներկայացնում։ «Ազգագրական տեսակետից սա միակ ժողովածուն է,— ասում է Սպ. Մելիքյանը,— որ արտահայտում է միայն մի գավառակի կենցաղը, թեև ոչ լրիվ չափով»։ Այսպիսով, «Վանա երգերը» միայն քաղաքային երգեր չեն։ Գեղջկական ու քաղաքային մեղեդիները վանեցիների երաժշտական առօրյայում տարել են կողք-կողքի և պահպանվել են երկար ժամանակ։ Հնուց եկող պարերգի (կամ գյոնդի) բազմաթիվ նմուշներ են զետեղված այս ժողովածուում։ Մինիատյուր կազմություն ունեցող այդ եղանակները, ինչպես ասում է Սպ. Մելիքյանը, «գյուղացին կարող է հարյուր անգամ երգել, առանց աչքի ընկնող շեղում թույլ տալու իրեն»։

Պարերգերի հետ մեկտեղ այստեղ մենք գտնում ենք և հարսանեկան ծեսի հետ կապված մեղեդիներ, գեղջկական և քաղաքային երգեր, պարեղանակներ։ Այնուամենայնիվ,
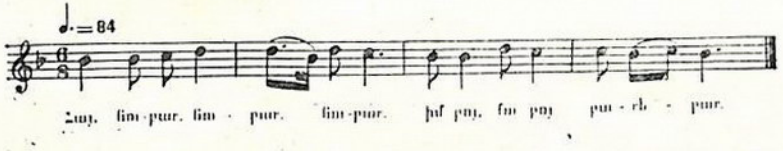
---

* Կոմիտասի ձայնագրած Ակնա 25 երգերից 14-ի լադային կառուցվածքները ներկայացնում են դորիական մինոր՝ փոքրացրած կվինտայով ([g]abcdes)։ Այդ երգերից մի քանիսի (№ № 8, 12, 17) հնչյունաշարերն էլ ավելի լայն են՝ ([g]abcdesef)։ Լադային նույնպիսի հատկանիշներ ունի նաև «Խորոդը»։ Բացի այդ, պետք է նշել նաև, որ «Խորոդի» թեմատիկ կորիզն իր ինտոնացիոն դծերով նման է Ակնա շարի «Համբարձման երգի» (№ 14) եղրափակիչ հատվածին։
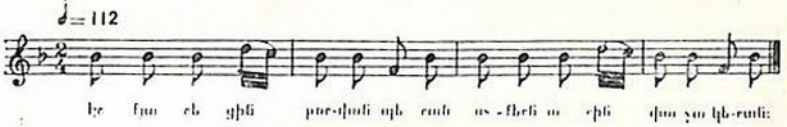
ժողովածուում գերակշռում են պարերգերը, որոնց մի զգալի մասի հնագույն ծագումը կասկածից դուրս է: Վանա երգերի ժողովածուն, ըստ Քր. Քուշնարյանի, առանձնապես նշանակալից է նրանով, որ ներկայացնում է հայկական հին մոնոդիայի մի ամբողջ շերտ: Մինչֆեոդալական և վաղ ֆեոդալական ժամանակաշրջաններին վերաբերող մոնոդիանների հետ միասին այստեղ կան նաև առավել ուշ ժամանակների (ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի) մոնոդիանների նմուշներ:

Մեզ նախ և առաջ հետաքրքրում են Վանա ժողովածուի այն մեղեդիների գրառումները, որ գալիս են հեռավոր անցյալից: Դրանք պարզագույն և փոքրածավալ պարերգեր են, որոնց կազմավորման մեջ որոշիչ գործոն է հանդիսանում ռիթմային պարբերականությունը, շարժման ավտոմատիզմը: Նրանց կառուցվածքները միանգամայն հստակ են, ինտոնացիոն կապերի շրջանակը՝ բավական համեստ, իսկ լադերն ամբողջովին համընկնում են հայ գեղջկական երաժշտության մեջ վաղուց արմատավորված այն հիմնական տիպերին, որոնց վրա մենք կանգ առանք Շիրակի պարերգերի մասին խոսելիս:

Ահա պարզագույն պարերգերից մեկը՝ «Հայ Նուբարը» (№ 10), որ բաղկացած է ընդամենը 4 տակտից և իր հնչյունածավալով ամփոփված է բացառապես տոնիկական տրիխորդի սահմաններում:



Պարերգի կամ գյոնդի հին և ամենապարզագույն տեսակներից են նաև «Շահրե բանին» (№ 1), «Քյո պաք ձի խալալ էրա» (№ 2), «Էշ քյաշեցին Թորվան պերան» (№ 3), «Սոխաթան» (№ 5) և այլն: Ինչպես մեր բերած օրինակը, այնպես էլ այստեղ թվարկվածները, տարրական տիպի կուպլետային կառուցվածք ունեն: Ի տարբերություն վերը բերված պարերգի, մյուսներն անխախտ, կազմավորվել են երկտակտանի օղակի կրկնությամբ: Նրանցից վերցնենք թեկուզ № 3 պարերգը:



Այստեղ և թվարկված մյուս պարերգերում համեմատաբար մի փոքր լայն է հնչյունածավալը, սակայն դա բոլորովին էլ չի նշանակում, թե նշված պարերգերն արխաիկ տիպերից չեն: Տվյալ պարերգի հնչյունաշարում ներգրավված է նաև սաորին կվարտային տոնը, որ ավելի է ամրացնում տոնիկական հիմքը: Այսպիսով այս հնչյունաշարը հիպո ձևն է տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական պարզ տիպի մաժորի: Ի դեպ, ճիշտ նույն հնչյունաշարն ունեն նաև № 3 և № 5 պարերգերը: Տոնիկայի ընդգծման միջոցներից մեկն էլ, բացի սաորին կվարտայից, սաորին ձգտող տոնի ներգրավումն է լադային հնչյունաշարում: Կարելի է բերել լադային այդ հատկանիշն ունեցող մի շարք օրինակներ: Դրանցից են, մասնավորապես, №№ 1, 4, 6, 7, 8 և այլ պարերգերը:

Հարանման պարզ նմուշներ, բայց կառուցված մինոր լադերի վրա, վանա ժողովածուում քիչ չեն:

Էոլական լադը նրանց մեջ սովորաբար կիրառվում է նորից սաորին ձգտող տոնի ներգրավմամբ: Այդպիսի օրինակներից են «Ճղորի երգը» (№ 62), «Լորկե» (№ 58), «Պուտկով փլավ խփեցի» (№ 59), «Հա լալա խալեր վերեն» (№ 61) պարերգերը և այստեղ նույնպես մեղեդիների կազմավորման մեջ ռիթմային գործոնը որոշիչ դեր է կատարում:

Բերելով պարերգային մեղեդիների այս նմուշները, մենք թուրքիկ նշեցինք նրանց պարզագույն մի քանի բնութագծերը, որ գալիս են հնագույն ժամանակներից: Կոմպոզիցիոն ընդհանուր ու միանման գծերի գոյությունը, սահմանափակ հնարավորությունները չեն խանգարում այդ պարերգերի քիչ թե շատ յուրահատուկ բնույթի ձևավորմանը, նրանց տարբերիչ երանգների թեկուզ և համեստ դրսևորմանը: Ուշադիր նայելով մեզ հետաքրքրող օրինակները, չենք կարող չնկատել, որ սահմանափակ հնարավորությունների պայմաններում էլ

բավական այլազան է նրանց բովանդակած թե՛ մեղեդիական, թե՛ բանաստեղծական նյութը։

Խոսելով մեր պարերգերի մասին և անդրադառնալով նրանց բնութագրական գծերին, Քր. Քուշնարյանը նկատել է.— «Թեև պարերգերն իրենց կազմավորման տիպով նման են իրար, ձևի տեսակետից, կամ ավելի ճիշտ՝ նրա մանրամասների առումով ներկայացնում են մեծ բազմազանություն։ Այստեղ կան և՛ մեկտակտանի հիմնական օղակ ունեցող պարերգեր, որոնց շարժումը վերծ չէ ավտոմատայնությունից, այստեղ են և՛ այն պարերգերը, որ պարունակում են առավել բարդ հիմնական օղակներ (բազկացած երկու, չորս, իսկ երբեմն էլ երեք տակտից), վերջապես որոշ պարերգեր իրենցից ներկայացնում են ավարտուն նախադասություններ։

Իրենց դինամիկությամբ և ներգործունությամբ հանդերձ պարերգերը միշտ գունավորվում են այս կամ այն լիրիկական տոնով։ Ինտոնացիոն տեսակետից նրանք բազմազան են և դա պայմանավորված է ոչ միայն նրանց ռիթմերի այլազանությամբ կամ ծավալման տարբեր բարձրություններ ընդգրկող միջոցների կիրառմամբ, այլև տարբեր կազմության լադերի օգտագործմամբ»*։

Դրա հետ մեկտեղ, ինչպես մենք տեսնում ենք հենց այս ժողովածուի շատ նմուշներում, պարերգերի ինտոնացիոն կապերի բազմազանությանն են նպաստում մասնավորապես տերցիային, կվարտային և կվինտային թռիչքները, որ մշտապես «կոմպենսացվում են» սահուն շարժմամբ։

Նրանց մեջ կիրառվում է նաև լիգավորման պարզ սկզբունքը՝ մեկ վանկով երգվում են երկու և երբեմն էլ նույնիսկ ավելի հնչյուններ։ Հետագայում արդեն տեքստի վոկալիզացիան անհամեմատ ավելի լայն կիրառություն է գտնում բուն երգային ստեղծագործության տարբեր ժանրերում։

Պարերգերի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն էլ արտահայտման ծայրահեղ լակոնիզմն է, որով օժտված են թե՛ մեղեդին և թե՛ բանաստեղծական տեքստը։

---

* Տես Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 57—58։

— Այսպիսին է, օրինակ, № 2 պարերգի տեքստի հետևյալ պատկերավոր արտահայտությունը.

Ինձոր Թալիմ խամ էրա,
Քյո պաք ձի խալալ էրա։

Ընդամենը մի քանի խոսքով, բայց բացառիկ հստակությամբ, այստեղ բացահայտվում է իր սրտակից աղջկան սիրող երիտասարդի լիրիկական ղեղումը։ Նույնատիպ լակոնիկ ասույթներով ու պատկերավոր համեմատություններով լի են ժողովածուի ուրիշ շատ պարերգերի բանաստեղծական տեքստերը, որոնք հնչում են պարերգային մեղեդու հետ միասնական ռիթմաինտոնումով, շեշտադրական ճշգրիտ համապատասխանությամբ։

Սակայն, ինչպես և հաղվադեպ, պատահում են նաև համեմատաբար լայն գրական տեքստեր։ Դրանք ոչ թե առանձին-առանձին գոյություն ունեցող երկատողերի կամ քառատողերի հավաքածու են ներկայացնում, այլ օրգանական մի ամբողջություն։ Այդպիսին է, օրինակ, «Հոպ մարալ» (№7) պարերգի գրական տեքստը, ուր ասվում է.

Ոստանա բալաք սարեր,
Չեմ կրնար չախրակ մաներ։
Չախրկի ոտն ուռ էր,
Չախրակ մանող գյո ծուռ էր։
Չախրկի ոտը պարտ էր,
Չախրակ մանող նամարդ էր։
Չախրկի ոտը փուշ էր,
Չախրակ մանող պյուպուշ էր։
Չախրկի ոտը տանձի,
Չախրակ մանող կուտան ձի։

Համեմատաբար ընդլայնված բանաստեղծական տեքստեր ունեն նաև «Քյուրդըն զըվի կայնե խաղա» (№ 8), «Տաղ ծըննըդյան» (№ 9), «Արևն առև լուսե լուս» (№ 95) և այլ մեղեդիները։

Վանա ժողովածուում տեղ են գտել հարսանեկան մեղեդիներ (№ № 90, 91, 83), ծննդյան երգեր (№№ 9, 86) և գործիքային 9 պարեղանակներ, որ շատ տարածված են եղել վա-

նեցիների կենցաղում: Պարեղանակներից առանձնապես հետաքրքրական է «Մշու խըռը», որը բերված է իր վարիանտներով*: Սա հին գյոնդ է և իր բնույթով, օստինատային ռիթմով մերձենում է «քոչարիի» տիպերին: Պատահական չէ, որ «Մշու խըռի» երրորդ վարիանտում (№ 15) պարային մեղեդին 12-րդ տակտից սկսած շարունակվում է հենց «քոչարիի» պարեղանակով:

Իր լադային-ինտոնացիոն կերպարանքով ինքնօրինակ է «Մամըռ» (№ 28) գյոնդը, որի առաջին կեսում գործադրված է տոնիկական փոքր սեկունդա, իսկ շարունակության մեջ՝ մեծ սեկունդա: Մի այլ գյոնդում՝ «Թամզարա»-յում (№ 70) ներդրված են տարբեր չափեր, որով խախտվել է պարային շարժման համաչափությունը: Ի դեպ «Թամզարան» ներկայացված է երկու այլ վարիանտներով ևս, որոնցից մեկը (№ 69) նորից գործիքային է (ղուռնի նվագ), սկզբից մինչև վերջ ունի 2/4 չափ, իսկ մյուսը (№ 71) պարերգ է**, որ բոլորովին նման չէ նախորդ վարիանտներին:

Հենց այստեղ էլ ուզում ենք նշել ժողովածուի այն մեղեդիները, որոնք մեր ֆոլկլորի բավական հայտնի նմուշների առավել վաղ ստեղծված վարիանտներն են: Մասնավորապես նկատի ունենք ժողովածուի գրառումներից երեքը՝ «Լաճու մերը» (№ 35), «Սարերու հովին մեռնիմը» (№ 48) և «Սոնա յարը» (№ 87): Առաջինը «Չեմ ու չեմ» տարածված պարերգի առավել նախնական և դրա հետ մեկտեղ՝ դեռ չծավալված ու չամբողջացած վարիանտն է: Հաջորդը, որ վերնագրված է «Սարերի հովին մեռնիմ», ըստ էության, մեղանում հայտնի «Սարի գյալին» լիրիկական երգի առավել պարզ, բայց չըհղկված և դեռ շատ նրբերանգներից զուրկ օրինակն է: «Սարերի հովին մեռնիմը» բերված է բոլորովին այլ տեքստով,

---

* «Մշու խըռի» վարիանտային երեք այլ օրինակները տես Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի առաջին հատորում (1949), էջ 132—135:

** № 71-ին նմանվող մի այլ «Թամզարա» գտնվում է Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի առաջին հատորում, էջ 135:

որը սակայն նույնպես սիրային-լիրիկական բովանդակություն ունի: Վերջապես, այս ժողովածուի «Սոնա յարը» հեռավոր և բավական դանդաղանվող վարիանտն է Կոմիտասի մշակած «Սոնա յարի»: Մեղեդու լադային հատկանիշներն այստեղ հաջորդաբար փոփոխվում են և տոնիկական տերցիան ներկայանում է երկու ձևով (h և b):
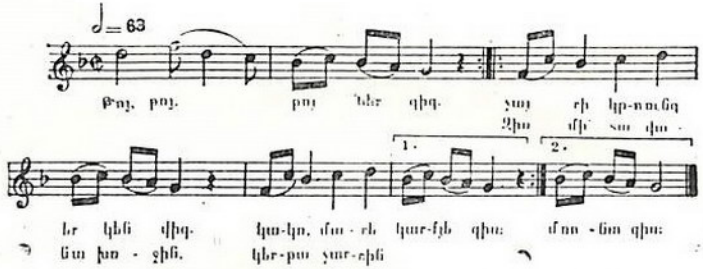
Վանա պարերգերը հարուստ են լիրիկական, ինչպես և կենցաղային մոտիվներով: Նրանց առավել զարգացած և արտահայտչական նմուշների թվում են մեզանում ժողովրդականացած «Թոյ Ներգիզ» (№ 78) և «Աղջի անունդ Արաքսի» (№ 80) պարերգերը, որոնց երաժշտական-բանաստեղծական կերպարները միասնության մեջ են: Առանձնապես ուրույն է մարտահղացված «Թոյ Ներգիզը»*: Այստեղ աղջիկը դիմում է մորը, խնդրելով, որ իրեն «կարգին» բայց և դրա հետ մեկտեղ, պայման է դնում, որ իր ապագա ամուսինը արհեստ է լինի գործավոր մարդ (կառավագործ): Աղջիկն ասում է մորը.

Ջիս մի տար Վանա խոջին,
Կերթա չարշին, մոռնա գիս:
Ջիս մի տար տիրացու մարդուն,
Կերթա ժամտուն, մոռնա գիս:
Ջիս մի տար դյուլգար մարդու,
Փետ կտաշա, մոռնա գիս:
Ջմի տու գործավոր մարդու,
Մրուր բալա, պաքա գիս:
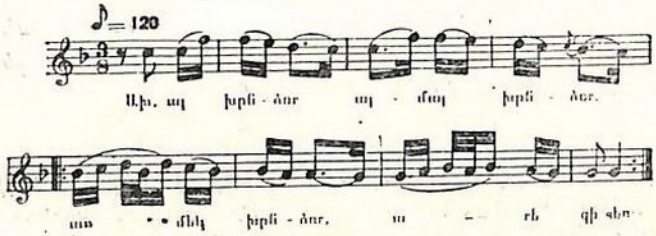
Ճիշտ է, տվյալ պարերգում խոսքը բացառապես վերաբերում է քաղաքի մարդկանց, բայց երաժշտական բնութագրման միջոցներն այստեղ բխում են գեղջկական երգարվեստից: «Թոյ Ներգիզ» պարերգի լադը կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորն է (դոմինանտի վրա գոյացած անգեմիտոն շերտով), որ ընդհանրապես հատկանշական է գեղջկական մեղեդինների համար:

---

* Վանա ժողովածուի նյութերից Թ. Ալթունյանը հայկական երգի-պարի վաստակավոր անսամբլի համար մշակել է «Թոյ Ներգիզ», «Ֆորկա» և «Աղջի անունդ Արաքսի» պարերգերը: Վերջինս Ալթունյանի մոտ կոչվում է «Դև եկ խաղա»:
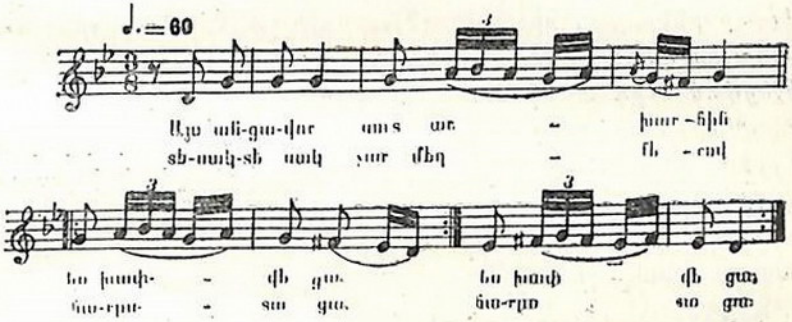


Հիշատակենք նաև նույն էոլական լադի մի այլ տարատեսակը ներկայացնող այն մեղեդիները, որոնց հնչյունաշարը լրիվ հեպտախորդ է՝ բարձրացված (կամ կարճեցյալ դորիական) 6-րդ աստիճանով. (I g labcdef): Դրանց թվին են պատկանում «Լողվորի մեկն էլ ես եմ» (№ 93) «Խայու աղջիկ» (№ 99) և «Դհերցի գեղջկուհու երգը» (№ 100): Այս մեղեդիներից բացի լրիվ հեպտախորդներ ունեն նաև «Սիրո երգը» (№ 94), «Ախ ալ խնձոր» (№ 97) և «Սարաղունջ տախտ կավիլեր» (№ 98) մեղեդիները, որոնց լադը դորիական է (բարձրացված 6-րդ աստիճանը նրանց մեջ հանդես է գալիս իր իսկական, միանգամայն ինքնուրույն նշանակությամբ): Թվարկված երգերից և պարերգերից յուրաքանչյուրի մեղեդիական շարժման ընթացքում որոշակիորեն զատվում են վերին և հիմնական (տոնիկական) տետրախորդների ոլորանները: Մեղեդիների սկզբում, առանց բացառության, նախ և առաջ ցույց է տրվում վերին տետրախորդային ոլորտը, ապա՝ հիմնականը (տոնիկականը) և միայն վերջում երևում է տոնիկան: Ահա այդ խմբի մեղեդիներից մեկը, որ կրում է «Ախ ալ խնձոր» վերնագիրը (№ 97):
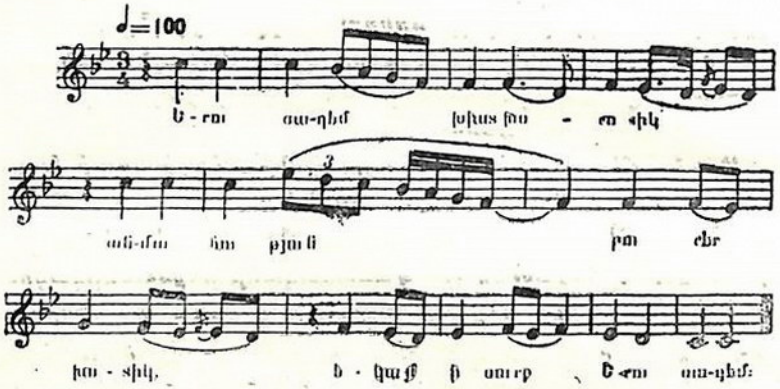


Մենք կանգ առանք Վանա ժողովածուում ընդգրկված գեղչկական տարբեր տիպի մոնոդիաների, այդ թվում հնագույն ծագում ունեցող պարերգերի վրա։ Սակայն, ինչպես ասացինք, այս ժողովածուում կան նաև քաղաքային երաժշտության տարբեր նմուշներ։

Դրանց մեջ առավել բնութագրականը «Վաշխառուի խոստովանանքը» (№ 85) և «Երուսաղեմ խիստ խորոտիկ» (№ 72) երգերն են։ «Վաշխառուի խոստովանանքը», «տեսակ-տեսակ չար մեղքերով հարստացած» վաճառականի ինքնամերկացումն է։ Նրա գրական տեքստը հետու է ժողովրդական պարզ ու վճիտ ոճից։ Երգի մեղեդին, որ անկասկած, քաղաքային միջավայրի ծնունդ է, խարսխված է հարմոնիկ տեսրախորդի վրա։ Երգային արտահայտչամիջոցներն այստեղ նպաստում են մահիճ մտած ծեր վաշխառուի հուսահատ ապրումների արտացոլմանը։



Այժմ վերցնենք քաղաքային երգի մի այլ, ոչ պակաս հետաքրքրական նմուշը՝ «Երուսաղեմ խիստ խորոտիկ»։ Ամենից առաջ նշենք, որ նրա մեղեդիական զարգացումն ամբողջովին ծորերգային է։ Երգը պարունակում է երեք նախադասություն, որոնցից կրկրորդը առաջինի վարիանտն է։ Արտակարգ լայն է նրա հնչյունաշարը— դորիական դեկախորդ (l g labcdefgab)։ Մեղեդու ինտոնացիոն գծերը, ինչպես և գրական տեքստի փոքր-ինչ գրաբարախառն լեզուն ցույց են տալիս, որ նա պատկանում է ֆեոդալական քաղաքի երգարվեստի նմուշների թվին։



Վանա ժողովածուի որոշ մեղեդիների լադային հատկանիշները համապատասխանում են նրանց քաղաքային ծագումը և բնորոշ չեն կարող համարվել գեղջկական երաժշտության համար: Այդպիսիներից է, օրինակ, «Գյուլա»-ի (№ 23) մեղեդին, որի լադային կառուցվածքը ներկայացնում է փոփոխական մինոր՝ իջեցված 4-րդ աստիճանով (lelfgas): Լադային այլ կառուցվածքը թեև գեղջկական երաժշտական պրակտիկայում երբեմն կիրառվում է, բայց ավելի հատկանշական է քաղաքային երգարվեստի նմուշներին: Նույնը կարելի է ասել նաև մի շարք այլ մեղեդիների մասին, որոնց մեջ գործածվում է տարբեր ծավալի հնչյունաշարեր ունեցող երկդիմի լադը:

Անդրադառնալով գեղջկական և քաղաքային երաժշտության մեջ երկդիմի լադի օգտագործման հարցին, պրոֆ. Քուշնարյանը հետևյալ պարզաբանումն է տալիս.— «Երկդիմի լադի ճակատագիրը հայկական մոնոդիայի զարգացման պայմաններում այնքան էլ սովորական չէ: Տվյալ լադը գեղջկական երաժշտության մեջ լիրիկական կամ էպիկական բնույթի կերպարների մարմնավորման համար առանձնապես պիտանի չի համարվել: Ոչ գեղջկական լիրիկական, ոչ էպիկական, ոչ պարային երաժշտության մեջ նա տարածում չունի: Լիրիկական տեքստեր ունեցող և երկդիմի լադի վրա կառուցված սակավաթիվ երգերի գոյության փաստը հիմնականում չի փոխում դրությունը: Սակայն դրանից չի հետևում, թե երկդիմի լադի

համար դեպի գեղջկական երաժշտություն տանող ճանապարհը ընդհանրապես փակված է եղել»*:

Այնուհետև Քուշնարյանն ավելացնում է, որ երկդիմի լադը կիրառվել է գեղջկական ծիսային-արարողական և աշխատանքային հին երգերում: Առավել ուշ ժամանակներում սա առանձնապես լայն տարածում է գտնում, բայց ոչ թե գեղջկական, այլ ուշ միջնադարի քաղաքային երաժշտական արվեստում՝ կենցաղային, ինչպես և զուսանական ու աշուղական երաժշտության մեջ:

Այս եզակետերից մոտենալով Վանա ժողովածուի մեզ հետաքրքրող կարգի որոշ մեղեդիներին, պետք է ասենք, որ նրանք ավելի շուտ քաղաքային երաժշտական միջավայրի ազդեցությամբ ձևավորված մոնոդիաներ են և վերաբերում են առավել ուշ ժամանակաշրջանի: Տվյալ կատեգորիային կարելի է մասնավորապես դասել ժողովածուի հետևյալ երգերն ու պարերգերը. «Վոզմըզցոց երգը» (№ 30), «Շիրմաջու երգը» (№ 32), «Պարի լուս քե» (№ 33), «Սարերի հովին» (№ 34), և «Աղջի երթայնք դընա վերա» (№ 89): Նրանց ինտոնացիոն ոլորտում ներգրավված հարմոնիկ տետրախորդն իրոք ակտիվ դեր է կատարում, որոշակի դրշմ թողնելով յուրաքանչյուր մեղեդու ընդհանուր կերպարանքի վրա:

Վերջապես, մենք առանձնացրել ենք նաև Վանա ժողովածուի երկու տարբեր եղանակներ՝ «Հով, հով, հով, էլներ» (№ 77) և «Սաթի-մաթի վազճան» (№ 47), որոնցից յուրաքանչյուրի մասին անհրաժեշտ է խոսել առանձին-առանձին:

Առաջինը (№ 77) իր մեղեդիական տիպով հին է**, մինչդեռ նրան կցված է բավական նոր բովանդակություն ունեցող տեքստ: Այդ են վկայում, մասնավորապես, տեքստի հետևյալ տողերը.

Հայաստանն ապատ էլներ,
Խշխան թագավոր էլներ,
Արամ սպրազամ էլներ:

---

* Քր. Քուշնարյան, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 520:

** Տվյալ մեղեդու մի այլ վարիանտը զետեղված է Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուում (№ 214):

Ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդական երգարվեստի պրոլակտիկայում դա եզակի դեպք չէ: Մեզանում էլի կան հին մեղեդիներ, որոնք երգվում են նոր տեքստերով: Այդ հանգամանքը, ի դեպ, չի վրիպել Սպ. Մելիքյանի ուշադրությունից:

Ինչ վերաբերում է մյուս օրինակին (№ 47), ապա այստեղ արդեն մեղեդին փոխառնվել է օտար աղբյուրից, կամ էլ հորինվել է օտար տիպի նմանողությամբ: Տվյալ մեղեդին իր ոճով ընդհանուր ոչինչ չունի մեր ժողովրդական երգարվեստի հետ: Այդ կարծիքին է եղել նաև Սպ. Մելիքյանը և չնայած դրան, երգն այնուամենայնիվ, դետեղել է Վանա ժողովածուում:

գ. «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» (1-ին հատոր—1949, 2-րդ հատոր—1953)

Ներկա ժողովածուն, որ բաղկացած է երկու հատորից, ամենաստվարն է Սպ. Մելիքյանի աղգագրական նախորդ ժողովածուների համեմատությամբ: Բավական է ասել, որ նա պարունակում է 533 գրառում: Այս գրառումները կատարվել են 1926—32 թվականների ընթացքում, Սովետական Հայաստանի տարբեր շրջաններում Մելիքյանի կազմակերպած էքսպեդիցիաների ժամանակ:

Ժողովածուի նյութերը հիմնականում հավաքվել են Ապարանի, Աշտարակի, Թալինի, Ղարաքիլիսայի, Կոտայքի, Ախտայի, Նոր-Բայազետի, Ստեփանավանի շրջաններում և Երևանում: Սակայն Սպ. Մելիքյանի գրառումները դեռ լիովին և վերջնականապես պատրաստ չեն եղել տպագրության համար: Ժողովածուի երկու հատորների ամբողջ նյութը սիրով պատրաստել ու խմբագրել է Մուշեղ Աղայանը, որը և գրել է ընդարձակ առաջաբան, բացի Սպ. Մելիքյանի ծանոթագրություններից՝ ժողովածուին է կցել իր ծանոթագրությունները, գրառումներին վերաբերող անկեատային տվյալներ, համառոտ բառարան, ինչպես նաև Սպ. Մելիքյանի ձեռքով գրված երեք փաստաթուղթ:

Ժողովածուի առաջին հատորում Մ. Աղայանն ամբողջացրել է թերավարտ վիճակում մնացած չորս մեղեդիներ («Գու-

Յաներգ», «Այսօր մի գյոզալ եմ տեսե», «Կարոս խաչ», «Տո խրոխպեր»):

Իր գրած առաջաբանում Սպ. Մելիքյանի գործունեության ընդհանուր բնութագրումից հետո Մ. Աղայանն անդրադառնում է այս ժողովածուի բովանդակած նյութին: Նա մասնավորապես նշում է, որ էքսպեդիցիաների ընթացքում Մելիքյանն ընտրության սկզբունքով չի ղեկավարվել և օբյեկտիվորեն գրի է առել իր լսած երգերն ու խաղերը:

Դրանք խստորեն ընտրելու դեպքում, Աղայանի կարծիքով «Մելիքյանը չէր կարող և չէր տա մեր երաժշտագիտությանը հազարի չափ երգ, այլ կտար ամենաշատը մի 50—60 երգ, պարերգ և դրանով կավարտեր ամբողջ գործը»:

Ուստի, ինչպես եզրակացնում է Մ. Աղայանը, այստեղ ժողովրդական ոչ բոլոր նյութերը համահավասար արժեք ունեն: Եվ դրա հետ չի կարելի չհամաձայնվել: Սպ. Մելիքյանի ներկա ժողովածուում հետաքրքրական և արժեքավոր բազմաթիվ նյութերի հետ մեկտեղ մենք հանդիպում ենք նաև ոչ լիարժեք որոշ մեղեդիների, որ երբեմն բերված են բավականաչափ չստուգված տեքստերով: Հնարավոր է, որ այս կարգի առանձին օրինակներ Սպ. Մելիքյանը գրի է առել հետագայում ստուգելու, վերջնականորեն ճշտելու և ապա միայն հրատարակելու համար:*

Իր էքսպեդիցիաների ժամանակ Սպ. Մելիքյանը լայն հետաքրքրություն է հանդես բերել ոչ միայն հայկական, այլև

---

* *Մեր որոշ պարերգերի, հատկապես Թալինում և Աշտարակում ձայնագրվածների մեջ հայկական տեքստերին միացել են նաև քրդական տողեր՝ մեծ մասամբ որպես տեքստային կրկնակներ (տես № № 2, 7, 10, 65, 68 և այլն): Այդ իսկ պատճառով որոշ պարերգեր վերնագրված են ըստ օգտագործված քրդական տեքստի: Միանգամայն պարզ է, որ հայկական մեղեդիներում քրդական կրկնակները կամ առանձին արտահայտությունները մեխանիկորեն են կցված: Նույնը պետք է ասել առավել գործածական քրդերեն բացականչությունների, փաղաքշական բառերի մասին, որ մերթ ընդ մերթ չվում են մի պարերգից մյուսը: Կրկնակները երբեմն քրդերեն մատուցելու այդ պրակտիկան ըստ երևույթին հարուցված է եղել նրանով, որ մեր գյուղական երգիչներից ոմանք փորձել են «բազմազանություն մըտցընել» պարզ պարերգերի մեջ: Իսկ իր գրառումների ընթացքում Սպ. Մելիքյանը դժբախտաբար այդքանով է արել այդ հանգամանքը:*

քրդական և ադրբեջանական ժողովրդական երաժշտության տարբեր նմուշների նկատմամբ։ Հայաստանի շրջաններում նա գրի է առել զգալի թվով քրդական և ադրբեջանական մեղեդիներ։ Դրանք նույնպես զետեղված են Մելիքյանի ժողովածուում։ Այնուամենայնիվ, Մելիքյանի ժողովածուն կոչվում է «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր», չնայած այն հանգամանքին, որ հայկականի հետ նա բովանդակում է նաև քրդական և ադրբեջանական մեղեդիներ։ Ուստի մեզ թվում է, որ ժողովածուի համար ընտրված այդ վերնագիրը փաստորեն ճիշտ չի արտացոլում նրա բնույթը, նրա բովանդակածը, թեև ակնհայտ է, որ հայկական երաժշտական ֆոլկլորի նյութերն են այստեղ բացարձակորեն գերակշռողը։

Բացի այդ, տվյալ ժողովածուի հատորներում քրդական և ադրբեջանական երգերի խմբավորումը միևնույն սկզբունքով չի կատարված։ Այսպես, առաջին հատորում հայկական, քրդական և ադրբեջանական երգերը միախառնված են, իսկ երկրորդում արդեն գտնված է ավելի ճիշտ ելք՝ քրդական և ադրբեջանական երաժշտության նմուշները բերված են մի առանձին բաժնում։ Նույնը կարելի է ասել աշուղա-գուսանական ստեղծագործությունների վերաբերյալ։ Եթե առաջին հատորում դրանք զետեղված են ժողովրդական երգերի ու պարերգերի հետ միասին*, ապա երկրորդ հատորում աշուղա-գուսանական երաժշտությանը նվիրված է հատուկ բաժին։

Սպ. Մելիքյանի երկու հատորներում մենք գտնում ենք 20-ական թվականների երկրորդ հնգամյակի և 30-ական թվականների սկզբի մեր գյուղի երաժշտական ֆոլկլորը բնութագրող բազմազան նյութ։ Ամենից առաջ նրանում անդրադարձված են հարյուրամյակների ընթացքում ժողովրդի պահպանած երաժշտական տրադիցիաները, որ հատակորեն երևան են գալիս մեր գեղջկական երաժշտության ամենատարբեր ժանրերում։ Ժողովածուում զետեղված են պարզ և համեմատաբար ծավալուն պարերգեր՝ իրենց ընդգրկած լիրիկական-կենցաղային մոտիվների բազմազանությամբ, գեղջկական

---

* Ճիշտ է, առաջին հատորում աշուղա-գուսանական նմուշները շատ սակավ են (№№ 32, 115 և 118)։

երգեր և երբեմն էլ քաղաքային տիպի առանձին մեղեդիներ, աշխատանքային, օրորոցային և հարսանեկան երգեր, գործիքային թե՛ պարող և թե՛ ծավալուն եղանակներ, աշուղա-գուսանական խաղեր և այլն:

Անշուշտ, Սպ. Մելիքյանի այս երկհատորյակը մեր երգարվեստի գանձարանին ավելացրեց ուշագրավ մի շարք նմուշներ, որոնցից ամենաալավագույնները մտան կատարողական ռեպերտուարը:

Սակայն տվյալ ժողովածուում ևս բավական լայն են ընդգրկված մեր ժողովրդական երաժշտության առավել տարբական տիպերը, որոնց զգալի մասը զուտ ազգագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում: Այստեղ հատկապես պետք է նշվի Սասունի երաժշտական ֆոլկլորի հին շերտը, որի գրառմանը Սպ. Մելիքյանը առանձին նշանակություն է տվել, նկատի ունենալով, որ սասունցիներն ընդհանրապես եղել են կենցաղային առավել հին տրադիցիաների նախանձախնդիր պահպանողներ: Ինչպես Սասունի, այնպես էլ այս ժողովածուի պարզագույն այլ մեղեդիների գրառումներում հիմնականում առկա են կոմպոզիցիոն այն տվյալները, որ բնորոշ են Շիրակի և Վանա հին պարերգերին: Այստեղ ևս երևան են գալիս մեղ ծանոթ, նույն լակոնիկ ձևերը՝ իրենց կուպլետայնությամբ, տարրական լադակազմություննները, ռիթմային պարբերականությունը և մեղեդիների զարգացման վարիանտայնությունը:

Սասունի ֆոլկլորն իր գերակշռող մասով դրսևորում է համեմատաբար կայուն այն տրադիցիաները, որ արտահայտվում են որոշակիորեն նախասիրված լադա-ինտոնացիոն տիպերի հաճախական կիրառման մեջ: Առանձնապես բնորոշ է, որ Սասունի շատ մեղեդիներում օգտագործվող տերցիային հիմք ունեցող էոլական լադը մեծ մասամբ ներկայանում է ներգրավված սաորին ձգտող տոնի հետ միասին: Վերջինիս վրա գոյացող կվարտան (I—b) մեղեդիների ինտոնացիոն ոլորտին հաղորդում է մաժորային երանգ (թեպետև անցողիկ կարգի) և դա աշխուժություն է բերում մեղեդիական զարգացմանը, միաժամանակ ընդգծելով լադային օժանդակ հենակետի նշանակությունը:

Սասունցիների ամենահին պարերգերի շարքում նախ և առաջ մեր ուշադրությունն է գրավում հազվադեպ մի օրինակ՝ «Իքի վիքի իք վալի ջանը» (1-ին հատոր, № 84), որի արխաիկ կերպարանքը չափազանց ակնառու է: Այստեղ դիխորդի սահմաններում մնացող պարերգային եղանակի հիմնական օղակը պարունակում է ընդամենը մեկ տակտ, որ մշտապես կրկնվում է:
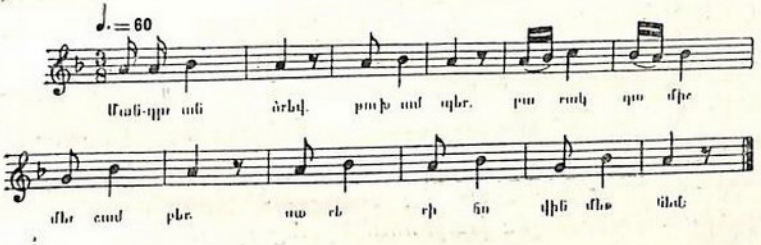


Շարունակ կրկնվող միատակտանի նույնատիպ լոկրիական օղակ ունի նաև «Հաբրբանը» (առաջին հատոր, № 144), ձայնագրված Ապարանի շրջանում, որ Ք. Քուշնարյանը բերում է որպես մեր ֆոլկլորում պահպանված ամենավաղեմի պարերգային եղանակներից մեկը:

Ռիթմային միակերպ շարժումը, պարբերական կրկնությամբ գոյացող ձևը հատկանշական են նաև պարերգային այլ եղանակների, որոնց մեջ սակայն հիմնական օղակն արդեն երկտակտանի է. (№№ 49, 270, 50 և այլն):

Մեր նշած ամենավաղեմի այդ եղանակները՝ վերին աստիճանի ամփոփ, պարզ ու անպաճույճ,— որոշակիորեն կըրում են ժանրային յուրահատուկ գծեր, որ ժամանակի ընթացքում գնալով ավելի խորն են արմատացել մեր պարերգերում: Մենք գիտենք, որ հին պարերգերի ձևակառուցման տիպերը չեն մնում միայն մեղեդիական հիմնական օղակի սոսկական կրկնության սահմաններում: Սասունի աղգագրական գրառումներում բավական շատ են այնպիսի պարերգերը, որոնց ձևակառուցման և ռիթմո-ինտոնացիայի մեջ բազմազանություն մտցնող նոր սկզբունք են կիրառվում՝ վարիանտայնության սկզբունքը: Այդ միջոցով էլ մեղեդիական հիմնական օղակը պարերգում վարիանտային փոփոխման է ենթարկվում, ձեռք բերելով արտահայտչական նոր երանգներ: Վարիանտային հարստացումից բացի, ինչպես նշել ենք, պարերգային

մեղեդիները հետզհետե ավելի լայնանում են, իրենց մեջ արդեն ներառնելով տարբեր նախադասություններ: Համեմատաբար զարգացած այդպիսի մի պարերգ է «Հոպ գյուլի գյով, Գյուլիզարը» (առաջին հատոր, № 58)— բաղկացած երկու պարզագույն նախադասություններից, որոնցից առաջինի մեջ ցույց է տրվում էոլական լադի չորրորդ աստիճանը՝ որպես օժանդակ հենակետ, իսկ երկրորդում արդեն օժանդակ հենակետային ֆունկցիան անցնում է վերին մեդիանտին:

Սասունի մեղեդիների որոշ չափով խստաշունչ բնույթը մենք զգում ենք շեշտված ու հատակ ռիթմերում, այդ մեղեդիների կենսահաստատ մոտիվների զուսպ և միաժամանակ անպաճույճ դրսևորման մեջ: Այս իմաստով առանձնապես հետաքրքրական են հնուց մեզ հասած «քոչարի»-ի տարբեր նմուշները, որ մշտապես գրավում են իրենց խրոխտ տրամադրությամբ, ընդգծված ռիթմապատակերով, պարայնության վառ ու յուրօրինակ հատկանիշներով: «Քոչարինները» բաժանվում են երկու խմբի՝ պարերգեր և զուտ գործիքային մեղեդիներ: Պարերգային «քոչարիններից» են «Մանդր անձրև, թուխ ամպերը» (№ 86), «Նայնմ, նայնմ քոչարին» (№ 88), «Բարակը բաժը» (№ 94), «Քոչարին» (№ 193) և «Ախ լե, լեն» (№ 225),— բոլորն էլ ժողովածուի առաջին հատորից: Ահա դրանցից № 86-ը:



Այստեղ դրսևորված է «քոչարի»-ի պարային ռիթմի մոտորայնությունը՝ հարակցված մեղեդիական պարզ մոտիվի վարիանտայնության հետ: Աննկատ չթողնենք նաև այն հանգամանքը, որ տվյալ պարերգն ընդունել է 3/8 չափ: Զուտ գործիքային «քոչարիններից» առավել ընդարձակը և ամենատարածվածը «Մշու քոչարին» է (№ 184), որ նույնպես վարիանտային

վարգացում է ստանում։ Գործիքային մյուս տարատեսակներից ուշագրավ է «Տեղական մի ուրիշ քոչարին» (№ 183)— կառուցված հարմոնիկ տետրախորդի վրա, իսկ «Կոնկոիկ» վերնագրով «քոչարին» (№ 264) առանձնանում է իր 6/8 չափով։

Պարերգային և գործիքային այս հին մեղեդիների հետ անմիջականորեն առնչվում են նաև սասունցիների հարսանեկան եղանակները («Մագըր, հավալե»—№ 47, «Թագվոր դուն հելա»—№ 75, «Ինչ բերիմ թագվորի նման»—№ 76, «Ադե, վառա ես»—№ 98,—բոլորն էլ առաջին հատորից)։ Այս կապակցությամբ Ք. Քուշնարյանը նկատել է, որ «այստեղ և՛ հարսի հրաժեշտի լացը, և՛ հանդիսավոր գովքը հնության բույր ունեն։ Հարսի հրաժեշտի լացի հին եղանակները հետաքրքիր են նրանով, որ դրանց մեջ ծնունդ են առնում վշտալի լիրիկայի տարրերը, որոնք ավելի ուշ ժամանակների հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ այնքան լայնորեն զարգացել են»*։

Պարերգերի հետագա էվոլյուցիան նրանց բերում է թեմատիկայի, լադային-ինտոնացիոն հնարավորությունների, ձևերի աստիճանական հարստացում։ Այս կամ այն չափով դա նկատելի է սասունցիների պարերգային այնպիսի մեղեդիներում, ինչպիսիք են «Ջաղչի դռնովը» (№ 5), «Բաումբիլը» (№ 11) «Յարե, հայ յարեն» (№ 7) և այլն։ Սրանք արդեն իրենց երաժշտական նյութով համեմատաբար լայն են։ Նույնանման, բայց քանակապես ավելի շատ պարերգեր են զետեղված Սպ. Մելիքյանի այս ժողովածուի երկրորդ հատորում։ Նրանք գրավիչ են սիրային մոտիվների այլազան և առավել կոնկրետ դրսևորումներով։ Պարերգային այդ մեղեդիների մեջ բավական շոշափելի դարձած ծորերգային որոշ գծերը հիմնականում չեն խախտում նրանց պարային պարբերականությունը, հետևաբար և ժանրային առանձնահատուկ բնույթը։ Այդպիսի պարերգերի թվում նկատի ունենք օրինակ, «Ջուլոն» (№ 167), «Գացինք արտը, բռնինք լոր» (№ 45), «Ինչ

* Տես «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության» կոլեկտիվ աշխատությունը, 1963, Երևան, էջ 19։

կտաս ջուրն անցում» (№ 159), «Շուշան ջանը» (№ 116) և այլն։ Մեր թվարկած այս պարերգերից յուրաքանչյուրն ունի իր բավական ուրույն նկարագիրը, բնութագրման նկատելիությանն անհատականացված միջոցները։ Իրենց վառ ու արտահայտիչ կերպարներով առանձնապես զարմում են «Ջուլո» և «Ինչ կտաս ջուրն անցում»* պարերգերը։ Վերջինիս պարային, բայց լիրիկականորեն նուրբ մեղեդին միանգամայն համապատասխանում է աղջկա և տղայի սրտակից խոսակցությանը։ Մյուս պարերգը՝ «Ջուլոն» ավելի աշխույժ բնույթ ունի և նրան հատկանշական է հնչյունաշարի ու ձևի ընդարձակությունը։ Այս և նմանատիպ պարերգերն անշուշտ, որոշակի առնչություն ունեն մեր բուն լիրիկական երգի հետ։ Առավել զարգացած պարերգերում լիրիկական երանգների աստիճանական հարստացումը և դրան համապատասխան՝ ծավալային տարրերի ներգրավումը հող են պատրաստել բուն լիրիկական երգի ձևավորման համար։ Ընդ որում, զարգացած պարերգերի որոշ բնութագծերն օգտագործվել են բուն լիրիկական երգերում։ Վերջիններիս մենք հատկապես կանդրադառնանք ավելի ուշ։ Իսկ այժմ մեզ հետաքրքրում են երգարվեստի հին շերտերը ներկայացնող աշխատանքային և էպիկական այն երգերը, որ զետեղված են տվյալ ժողովածուում։

Սպ. Մելիքյանի գրի առած աշխատանքային երգերն այստեղ քանակապես քիչ են,— ընդամենը 4 երգ։ Դրանք են «Գութաններգը» (1-ին հատոր, № 117), «Հորովելը» (2-րդ հատոր, № 93), «Վանեցոց գյութիկի երգը» (2-րդ հատոր, № 80), և «Արի գութանը» (2-րդ հատոր, № 92)։

Նշված երգերից ամենաուշագրավը մեր կարծիքով «Գութաններգն» է։ Նրա լադա-ինտոնացիոն գծերը, մեղեդիական կերպը և ֆակտուրան, պետք է ենթադրել, որ հին ժամանակներից են գալիս։ «Գութաններգը» խարսխված է հարմոնիկ տետրախորդի վրա, ռեչիտատիվային-իմպրովիզացիոն բնույթ

---

* Այս պարերգը, ինչպես և Սպ. Մելիքյանի տվյալ ժողովածուում զետեղված այլ մեղեդիներ («Օսաննա», «Ջաղացս պատիկ-պատիկ» և այլն) մշակվել են Ռ. Ալթունյանի կողմից և մտել են Հայկական երգի-պարի պետական անսամբլի ռեպերտուարը։

ունի և օժտված է ռիթմային բազմազանությամբ: Եվ այս տեսակետից նա ընդհանուր շատ բան ունի մեր մյուս գուբթաներգերի հետ: Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած «Հորովելը» ծավալուն փոքր է և «Գուբթաներգից» տարբերվում է իր լապտային հատկանիշներով, սակայն «Գուբթաներգին» նա մերձենում է իր ռիթմային բազմազանությամբ և ռեչիտատիվային-արտասանական տիպի մեղեդիով: Աշխատանքային մյուս երկու երգերը նախորդներից էապես տարբերվում են: «Վանեցոց գյուղի երգը» կապված է ոչ թե աշխատանքային բուն պրոցեսի հետ, այլ լուսադեմին գութանավարի պատրաստվող մշակների երգն է: Այս երգի պարային համաչափությունը (արտահայտված 6/8 չափով) երկու տակտում խախտվում է և ամենավերջում նորից վերականգնվում: Աշխատանքային վերջին երգը («Արի գութան») ստեղծված է ոչ հեռավոր անցյալում: Այդ է վկայում նախ և առաջ մեղեդու բնույթը: Ինչ վերաբերում է գրական տեքստին, ապա նա թեև ամբողջովին գեղջկական հորինվածք չէ, բայց հարազատ է ժողովրդական ոգուն: Այստեղ օգտագործված են Հ. Թումանյանի «Գութանի երգը» հայտնի բանաստեղծության առաջին տողերը:

Անցնենք ժողովածուի էպիկական երգերին՝ «Տո խրոխպեր»-ին և «Կարոս խաչ»-ին, որ դետեղված են առաջին հատորում (№№ 209 և 208): Հեթանոսական շրջանի մեր էպիկական կամ վիպական երգերից, ինչպես հայտնի է, ոչինչ չի պահպանվել: Մեզ են հասել միայն առանձին երաժշտական կտորներ «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեպից, որ վերաբերում է արդեն զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանին: Այդ հերոսավեպից որոշ մեղեդիներ է ձայնագրել Կոմիտասը և ապա՝ Սպ. Մելիքյանը: «Տո խրոխպեր»-ը «Սասունցի Դավթի» դրվագներից մեկն է և մասնավորապես ներկայացնում է Դավթի դիմումը իր հորեղբայր Օհանին: Դավթի խոսքն այստեղ սկզբից մինչև վերջ ռեչիտատիվային-արտասանական է, ռիթմային տեսակետից անհամաչափ և ընդգրկված է լայն դիապազոնում (նոնա): Ինչպես այս երաժշտական դրվագը, այնպես էլ Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծի» հավելվածում հրատարակված «Մսրա Մելիքի երգը» և «Ջողրմին» խստաշունչ ու

արխաիկ են իրենց բնութագծերով (վերջիններս հավանաբար մասամբ ժառանգվել են մեր հին վիպական երգերից)։

«Կարոս խաչ»-ը մեր վիպական-էպիկական այն երգերից է, որ հորինվել է օտար նվաճողների տիրապետության ժամանակաշրջանում։

Իր ժամանակին «Կարոս խաչը» գրավել է Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի ուշադրությունը։ «Հազար ու մի խաղի» երկրորդ հիանյակում (1905) նրանք զետեղել են «Կարոս խաչի» ընդարձակ տեքստը։ Սակայն մինչ այդ, 1874 թվականին «Կարոս խաչը» հրատարակվել է Արիստակես Սեդրակյանի «Քնար մշեցոց և վանեցոց» ժողովածուում (էջ 9), իսկ այնուհետև՝ Գ. Շևրենցի «Վանա սաղում» (1885, էջ 73)։

Կոմիտասն առաջինն է գրի առել «Կարոս խաչի» համար հորինված երգը, բայց իր գրառումը չի հրատարակել։ Այն բարեբախտաբար պահպանվել է և մտնում է 1955 թվականին Փարիզից ստացված կոմիտասյան ազգագրական նյութերի մեջ։ Այսպիսով, «Կարոս խաչի» երաժշտական կողմի մասին փաստորեն նախնական պատկերացում է մեզ տվել հենց Սպ. Մելիքյանի գրառումը, որ հրատարակվել է 1949 թվականին, «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի առաջին հատորում։

«Կարոս խաչ» վիպերգն արտահայտում է մեր ժողովրդի ատելությունն օտար նվաճողների նկատմամբ, նրա ըմբոստ, ազատասեր ոգին։ Վիպերգի սիմվոլիկ սյուժեն ամբողջապես արտացոլում է ժողովրդի անպարտելիության գաղափարը։ Արտասանությանը և երգին այս վիպերգում զուգակցված է նվել նաև գործիքային կատարումը։ Սպ. Մելիքյանն իր գրառման մեջ նշել է, որ «Կարոս խաչի» եղանակը «երգում են տուն տան ևկող աշուղները՝ սազով, թամբուրով»*։ Իսկ Կոմիտասը «Կարոս խաչի» երգային մեղեդու գրառմանը կցել է հետևյալ բացատրությունը.— «Թամբուրի վրա նվագում է նույնը, ինչ որ երգում է, բայց միասին չէ, նվագելն ու երգելը միասին չի լինում»։

---

* Տես Սպ. Մելիքյանի ժողովածուի առաջին հատորը, էջ 214։

Ծանոթանալով Սպ. Մելիքյանի կողմից գրի առնված «Կարոս խաչին», մենք հակված ենք կարծելու, որ նրա մեղեդին մեզ է հասել իր ոչ այնքան հավաստի և իսկապես ինքնօրինակ գծերով: Մեղեդին թերավարտ է ձայնագրված և նրբյանում մասնավորապես բացակայում է մեկտողանի ռեֆրենը՝ «Ծառա եղնիմ Կարոս խաչին». (ի դեպ, ճիշտ այսպիսի, ա.յսինքն մեկտողանի ռեֆրեն ունի և «Մոկաց Միրզան»):
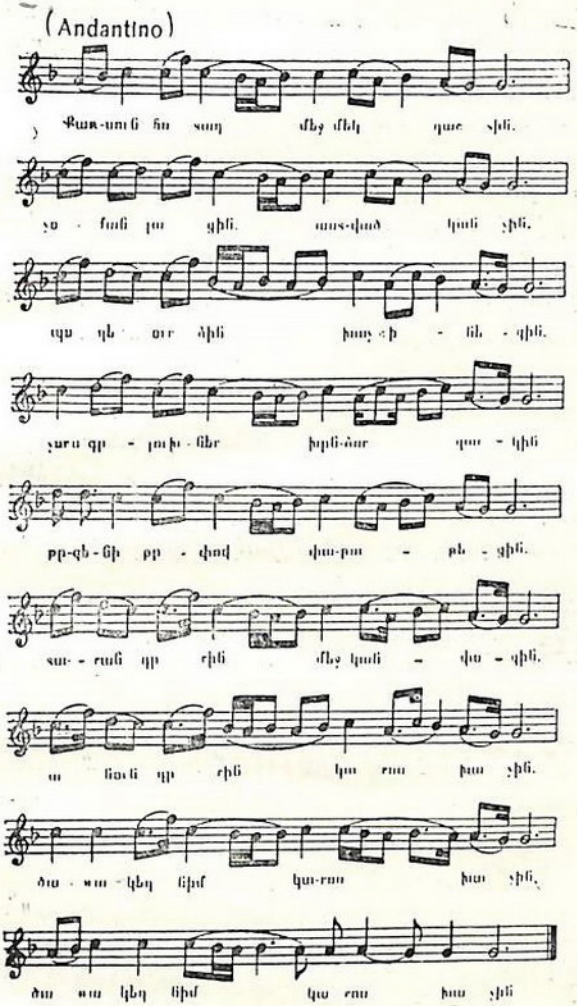
Ք.ր. Քուշնարյանը գտնում է, որ Սպ. Մելիքյանի ժողովածուում զետեղված «Կարոս խաչը» ընդհանրապես իր ոճով չի կարող տիպական համարվել մեր բուն գեղջկական էպիկական երաժշտության համար*: Հնարավոր է, որ «Կարոս խաչը» երգվել է տարբեր բնույթի վարիանտներով և սույն գրառումը ժամանակի ընթացքում աղավաղված ու զգալիորեն աղքատացած մի վարիանտ է: Որ Մելիքյանի ձայնագրածը «Կարոս խաչի» միակ երաժշտական նմուշը չի եղել, դա հաստատում է կոմիտասյան՝ բոլորովին այլ բնույթի գրառումը, ուր պարզորոշ երևում են մեր գեղջկական երգի ոճային տիպական հատկանիշները: Ստորև բերում ենք «Կարոս խաչի» կոմիտասյան գրառումը**: Նա բովանդակում է իրար հաջորդող մեղեդիական 9 վարիանտ և այստեղ ամբողջ մեղեդու լադակազմությունը շատ բնորոշ է մեր գեղջկական երաժշտության համար (կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինոր՝ [g]abcdf հնչյունաշարով):

Կոմիտասյան գրառումը իր մեղեդիական, լադային հատկանիշներով, զարդացման վարիանտայնությամբ պետք է համարել «Կարոս խաչի» միանգամայն հավաստի նմուշը, որ լիովին համապատասխանում է վիպերգի մտահղացմանը և սերտորեն կապված է նրա գրական տեքստի հետ:
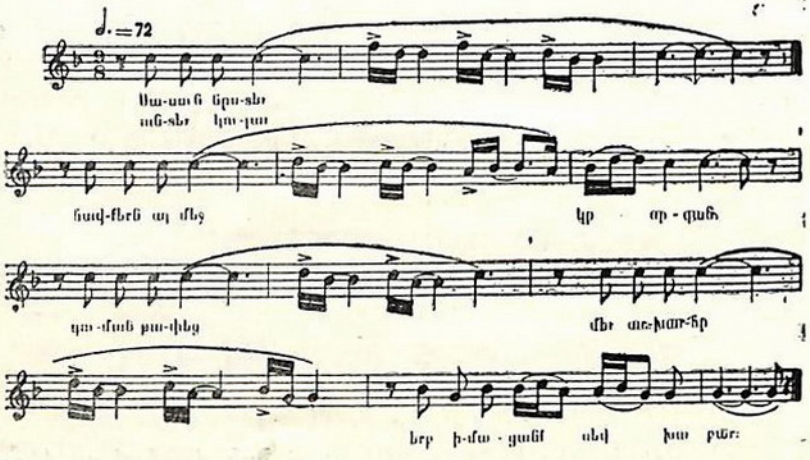
---

* Տես «Հայ մանոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 193:

** Կոմիտասյան ավյալ գրառումը, որ պահպանվում է Արվեստի և գրականության ինստիտուտի երաժշտական արխիվում, հայկական նոտաներից Եվրոպականի է փոխադրել երաժշտագետ Ռոբերտ Ատայանը: «Կարոս խաչի» մեղեդին Կոմիտասը գրի է առել էջմիածնում, 1901 թվականի նոյեմբերի 1-ին, Սողոմոն Փանոսյանի երգածից:



«Կարոս խաչի» կոմիտասյան գրառման վարիանտը մերձենում է մեր գեղջկական երաժշտության էպիկական-լիրիկական ժանրի երգերին: Վերջիններս այս ժողովածուում ներկայացված են առաջին հատորի մեջ զետեղված ընդամենը երկու օրինակով՝ «Ալաշկերտցիք բարձան, գացին» (№ 96) և «Սասուն նստեր, անտեր կուվար» (№ 38): Առաջինը թուրքական իշխանությունների դաժան հետապնդումներին ենթարկ-
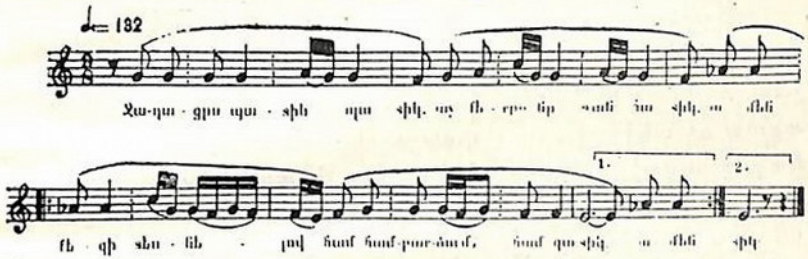
ված հայ գեղջուկների տխուր պատումն է, ամփոփված ոչ մեծ ծավալի և պարբերականության սկզբունքով զարգացող տիպիկ գեղջկական մեղեդու մեջ: Իր գեղարվեստական կերպարանքով ավելի հարուստ է մյուս երգը՝ «Սասուն նստեր, անուներ կուլար», որ էպիկական-լիրիկական ժանրի մի գեղեցիկ նմուշ է: Այստեղ ռեչիտատիվային սկիզբ ունեցող ֆրազները վերջավորվում են վոկալիզացիայի ենթարկված ծորերգային արտահայտիչ ելևէջներով: Երաժշտական խոսքը՝ համակված խորունկ հուզականությամբ, վերարտադրում է տանջված ու խոշտանգված մարդկանց հեկեկանքը, դժբախտացած սասունցիների մորմոքները և դրա հետ մեկտեղ՝ խուլ բողոքը: Այս ամենը դրսևորված է ճշմարտացի երանգներով, կերպարային լայն ընդհանրացմամբ: «Սասուն նստեր, անուներ կուլար» երգը մեր ժողովրդի դառն անցյալի ցցուն պատկերներից մեկն է: Երգի կոմպոզիցիոն հատկանիշները ծառայում են նրա ողբերգական կերպարի ամբողջական բացահայտմանը:



Բուն լիրիկական երգերը հիմնականում զետեղված են Սպ. Մելիքյանի ժողովածուի երկրորդ հատորում: Նրանց մեջ են և այնպիսի մեղեդիներ, որոնք թեպետ արտաքուստ պարերգային են, բայց ըստ էության ունեն լիրիկական երգի բոլոր տվյալները: Դա վերաբերում է, օրինակ, «Ջաղացս պատիկ-պատիկ» երգին (№ 69): Նրա քնքուշ լիրիկական տրամադրությունը հա-

ղորդվում է անմիջականորեն, հանդարտ ու սահուն բնույթի մեղեդու միջոցով, որն աչքի է ընկնում իր ուրույն կոլորիտով։

Վերջինիս ստեղծման մեջ կարևոր դեր է պատկանում լադակազմությանը։ Մեղեդու հիմքում ընկած է փոռւգիական մինորը՝ իջեցված 4-րդ աստիճանով, որպիսին, ինչպես ասել ենք, սակավ է պատահում մեր գեղջկական երաժշտության մեջ։
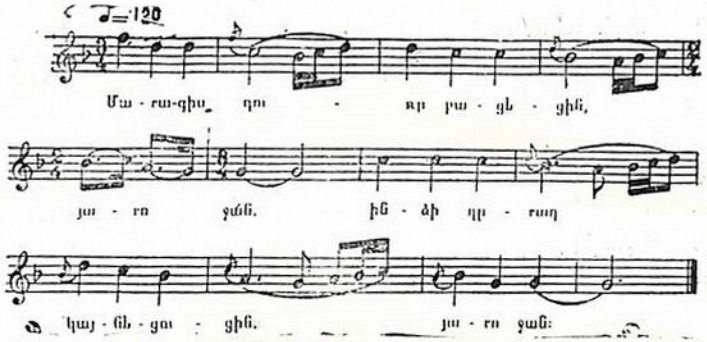


Սակայն նման լադակազմություն ունեցող մեղեդիներ էլի կան Սպ. Մելիքյանի ժողովածուի երկրորդ հատորում («Յար ջան, արի բան ասեմ»— № 43, «Ջաղացիս դուռը տաշած»—№ 44, «Յար Տուդի ջան»— № 64)։

Լիրիկական երգի առանձնապես գրավիչ օրինակներից է «Դարմընի խաղը» (№ 23), որի մի փոքր ավելի սարդ վարիանտը գրի է առել Կոմիտասը*։ Նրա մեղեդին ամբողջապես ծորերգային է, արտահայտչական ուրույն գծերով հարուստ և արտացոլում է վշտալից ապրումներ։ Երգում հաճախ են օգտագործվում համեմատաբար երկարատև հնչյուններին նախորդող ֆորշլագները։ Դրանք գեղեցկացնում, ներքորեն երանգավորում են մեղեդին, ուժեղացնում են նրա երգայնությունը։ «Դարմընի խաղում» լադային հնչյունաշարը ներկայացնում է էոլական հնքսախորդ (I g labcdf), որ շատ գործածական է մեր գեղջկական երգերում ու պարերգերում։

---

* Կոմիտասի գրառումը վերնագրված է «Ես սիրեցի» և ունի բանաստեղծական այլ տեքստ (տես ազգագրական առաջին ժողովածու, № 241)։
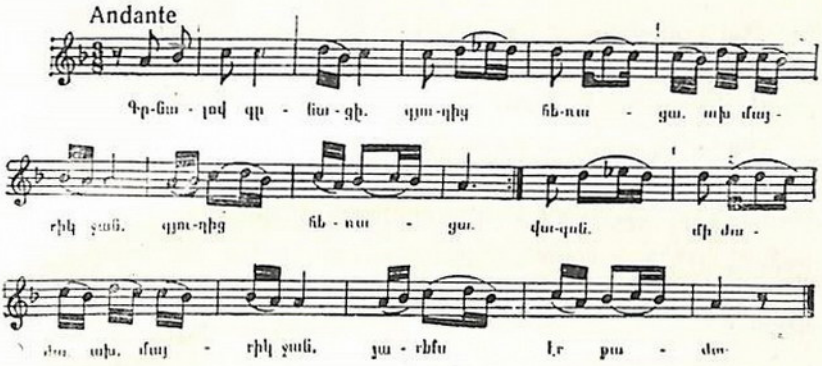


Ինչպես վերը բերված երգում, այնպես էլ լիրիկական մի շարք այլ երգերում ներգրավված տարբեր չափերը և անհամաչափ ռիթմային ֆորմուլաները նպաստում են մեղեդիական ազատ ու անկաշկանդ զարգացմանը: Տարբեր չափեր պարունակող այդպիսի երգեր են երկրորդ հատորում զետեղվածներից՝ «Գյուլվերանից եկանք, հասանք մեր դուռը» (№ 157), «Կանչա կռունկ, կանչա» (№ 106), «Դու ասեցիր կերթամ» (№ 90), «Ծառ ծաղկեցավ» (№ 7) և այլն:

Ուշագրավ լիրիկական երգերի շարքում պետք է հիշատակվի նաև «Որբի երգը» (№ 169), որ նոր ժամանակի, ավելի ճիշտ՝ նախասովետական տարինների ծնունդ է: Այդ իմաստով բավական բնութագրական է նրա գրական տեքստը, ուր ասվում է.

Գնալով գնացի, գյուղից հեռացա,
Ա՛խ, մայրիկ ջան, գյուղից հեռացա,
Տասներկու տարեկան դարդի տիրացա,
Ա՛խ, մայրիկ ջան, դարդի տիրացա:
Վագոն մի ժաժա,
Ա՛խ, մայրիկ ջան, յարևս էր թաժա:

Այս երգի երաժշտական-բանաստեղծական կերպարում մենք գտնում ենք դժբախտ պատանու դառն մտորումների արտահայտությունը: Դրան էլ համապատասխանում են մեղեդում օգտագործված հառաչանքի մոտիվները, ինչպես և նրա լադային գունավորումը:

«Որբի երգը» կառուցված է լոկրիական լադի վրա, ուր առկա է արդեն 5-րդ իջեցված աստիճանը: Լադային այս տարատեսակը ճիշտ է, կիրառվում է մեր պարերգերում ու



երգերում, բայց ոչ հաճախ։ Ժողովածուի երկրորդ հատորում նույն տարատեսակն է կիրառվում մի քանի այլ մեղեդիներում՝ «Հեյ ջանըմ, ջանըմ» (№ 20), «Էլի երկինքն ամպել է» (№ 110) և «Ես մի ծառ եմ ծիրանի» (№ 184)։

Սպ. Մելիքյանի գրառումների մեջ երբեմն հանդիպում ենք նաև երկդիմի լադի վրա խարսխված պարզ նմուշների (երկրորդ հատորից՝ №№ 176, 178, 38, 112, 194, առաջին հատորից՝ №№ 73, 262 և այլն)։

Հատկապես պետք է նշենք քաղաքային տիպի «Տկճոր» կատակերգը (երկրորդ հատոր, № 103), որի լադային հընչյունաշարը հետևյալ տեսքն է ընդունել.— fis[g]ah(b)c. այլ կերպ ասած, տոնիկական տերցիան այստեղ երկու ձևով է տրվում՝ և՛ մաժոր, և՛ մինոր (շատ հազվագյուտ այսպիսի մի օրինակ էլ կա Վանա ժողովածուում)։

Սպ. Մելիքյանի ժողովածուի հատորներում սովետական շրջանի նոր ֆոլկլորի նշանակալից նմուշներ չկան։ Ճիշտ է, մի քանի պարերգերի տեքստերը մասամբ նորացված են։ Այդ են վկայում գործածված առանձին նոր բառերն ու արտահայտությունները։ Այսպես, պարերգերից մեկի տեքստում (առաջին հատոր, № 100) ասված է.—

Բալշևիկի պուճուր նորը նորել ա,
Դաշնակցական իզով բողով կորել ա։

Կուսակցականի և կոմսոմոլի մասին են հիշատակված երկրորդ հատորի № 110 և № 99 պարերգերում։ Սակայն նոր բառերով համեմված նման տեքստերը որպես կանոն, կցված

են հին, պարզագույն եղանակների։ Այսպիսով հիշատակված օրինակներն ըստ էության չեն հանդիսանում մեր նոր ֆոլկլորի քիչ թե շատ տիպական նմուշները։

Մնում է նշել երկրորդ հատորի հարսանեկան և օրորոցային մի քանի երգերը։ Ինչպես արդեն ասել ենք, հարսանեկան երգերը կապված են ծիսային հին տրադիցիաների հետ և այդ առումով բնութագրական շատ բան են պարունակում։ Այստեղ զետեղված երգերում ևս մենք գտնում ենք միանգամայն անմիջական և արտահայտիչ մեղեդիներ, որ բավական ընդարձակ ծավալ ունեն։ Դրանցից են նորափեսային ուղղված գովերգերը (№№ 7 և 154), որ առանձնապես ջերմաշունչ ու կենսահամակ են, նորահարսի երգերից՝ «Հրաժեշտը» (№ 8), որ արտահայտում է «ղարիբության գնացող» աղջկա թախծոտ ապրումները։

Ժողովածուի օրորոցային չորս երգերն իրենց մեջ այսպես թե այնպես անդրադարձնում են մեր գեղջկական հրաժշտության ոճային բնորոշ գծերը։ Այս օրորոցայինները ևս լադային մինոր գունավորում ունեն։ Նրանցից «Օրորին» (№ 11) և «Լուրիկին» (№ 13) որոշակի շարժունություն է հաղորդում պարային ռիթմը։ Իր մետրո-ռիթմային հատկանիշներով ուրույն է մի այլ օրորոցային (№ 10, կրում է նորից «Օրոր» վերնագիրը), ուր օգտագործված է 5/4 աստիճանիկ չափը։

Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի երկու հատորներում որոշ մեղեդիներ բերված են իրենց վարիանտներով։ Խոսքն այստեղ ոչ թե տեքստային, այլ զուտ եղանակային վարիանտների մասին է։ Այսպես, «Օսան ջան» պարերգը ժողովածուում ներկայացված է երեք վարիանտով (առաջին հատորում՝ № 9, երկրորդ հատորում՝ №№ 160 և 16), «Հաբրբանը՝» երկու վարիանտով (առաջին հատորում՝ № 144 և երկրորդ հատորում՝ № 111), «Ինչ կտաս ջուրն անցում» պարերգը՝ երկու վարիանտով (երկրորդ հատորում՝ №№ 159 և 114) և այլն։

Մելիքյանի նախորդ ժողովածուները քննարկելիս մենք հիշատակեցինք նրա գրի առած որոշ երգերի ու պարերգերի վարիանտները, որ հանդիպում են ազգագրական այլ ժողովածուներում։ Ճիշտ այդպես էլ կարող ենք նշել տվյալ ժողովա-

ծուի մի շարք մեղեդիների վարիանտները։ Այսպես, վարիանտներ ունեցող մեղեդիներից են Սպ. Մելիքյանի երկրորդ հատորում զետեղված «Բաց խուրջինդ» (վարիանտը տես Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուում, № 84), «Հուլ արեք սարերը» (վարիանտը տես Կոմիտասի ազգագրական երկրորդ ժողովածուում, № 259), «Դու ասեցիր կերթամ» (վարիանտները տես Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուում, № 91 և Շիրակի ժողովածուում, № 105) «Կայնել եմ վարդի հովին» (վարիանտը տես Կոմիտասի ազգագրական Երկրորդ ժողովածուում, № 3), «Մաքրուհի ջան, Մաքրուհի» (վարիանտները տես Վանա ժողովածուում, № 54 և Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուում, №289), «Տո յաման» (վարիանտները տես Շիրակի ժողովածուում, №№ 60 և 61), «Հեյ իմ Նազանը յարը» (վարիանտները տես Կոմիտասի ազգագրական երկրորդ ժողովածուում, № 51, Հակոբ Հարությունյանի «Մանյակ» ժողովածուում, № 99, ինչպես նաև Արթիկի 1959 թվականի էքսպեդիցիայի նյութերում), «Էլի՜ յարը» (վարիանտը տես այս ժողովածուի առաջին հատորում, № 124, ինչպես նաև Արթիկի էքսպեդիցիայի նյութերում), «Ծովի միջի տաշ քարը» (վարիանտները տես Հակոբ Հարությունյանի «Մանյակ» ժողովածուում, № 90, ինչպես նաև Արթիկի էքսպեդիցիայի նյութերում), «Նինարեն» (վարիանտը տես Վանա ժողովածուում, № 59) և այլն։

Այս և ուրիշ պարերգերի ու երգերի վարիանտները կան նաև Հայաստանի տարբեր շրջաններում կազմակերպված երաժշտական էքսպեդիցիաների նյութերում, որ դեռ մինչև այժմ դժբախտաբար լիովին չեն համակարգված։ Ընդհանրապես, ժողովրդական մեղեդիների վարիանտների ուսումնասիրությունը մեր երաժշտական ազգագրության համար որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում և այդ հարցը բազմակողմանի լուսաբանման կարիք ունի։

Վերջապես անդրադառնանք Սպ. Մելիքյանի ժողովածուի ժողովրդական-գործիքային և աշուղա-դուսանական երաժշտության նմուշներին։ Ինչպես ասացինք, զուտ գործիքային պարզ եղանակների հետ միասին այստեղ կան ընդարձակ ծավալի ստեղծագործություններ։ Մելիքյանի ձայնագրած այդ

եղանակներից շատերը բերված են որպես դասնի նվագ՝ դհոլի ընկերակցությամբ: Առավել ծավալուն գործիքային մեղեդիների թվումն են «Էրզրումի պարը» (№ 218), «Վահրամին» (№ 222), «Քյոռօղլին» (№ 215), «Լորկեն» (№ 221), «Դնգոն» (№ 167), Փահլևանի պարը (№ 161), Շիրակի պարեղանակներից մեկը, որ բերված է 213-րդ համարի տակ, ծանր գյոնդի նմուշները և այլն: Սրանք բոլորն էլ ռիթմային շարժունության սկզբունքով ծավալվող եղանակներ են: Նրանց մեջ են տարբեր բնույթի՝ մարտական ու խաղաշունչ, ուրախ ու աշխույժ, հանդարտ ու զուսպ, նազանի ու քնքուշ պարային մեղեդիներ: Իհարկե, Մելիքյանի ձայնագրած գործիքային այս պարեղանակներն ստեղծվել են տարբեր ժամանակներում: Առավել հին պարային մեղեդիներից շատերը փաստորեն պարերգերի գործիքային անմիջական տարբերակներն են կամ էլ ստեղծված են նրանց երաժշտական թեմաների ընդօրինակման միջոցով: Այլ կերպ ասած, առավել վաղեմի պարեղանակների նախատիպերը եղել են հենց մեր հին պարերգերը: Վերոհիշյալը հաստատող օրինակների թվում կարելի է վկայակոչել պարերգային և գործիքային «քոչարիները», «Լորկեն» (համեմատության համար տես Վանա ժողովածուից № 58 համանուն պարերգը և այս ժողովածուի առաջին հատորից № 221 համանուն գործիքային մեղեդին), «Թամզարան» (տես Վանա ժողովածուի № 71 համանուն պարերգը և այս ժողովածուի առաջին հատորի № 172 համանուն գործիքային մեղեդին), «Ճախրակի ոտը բարդ էր» պարերգը (տես Վանա ժողովածուից № 43 և այս ժողովածուի առաջին հատորից № 173-ը) և այլն:

Գործիքային հին եղանակներին են վերաբերում նաև հայկական գյոնդի որոշ տիպերը, որոնց մենք հանդիպում ենք թե այս և թե մյուս ազգագրական ժողովածուներում: Սպ. Մելիքյանի տվյալ ժողովածուի առաջին հատորում զետեղված են ծանր գյոնդի չորս տարատեսակներ (№№ 170, 170ա, 170բ և 170գ), որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր մետրո-ռիթմային և լադա-ինտոնացիոն ուրույն պատկերը: Կարևոր է նշել նաև, որ այդ մեղեդիներից առաջինում օգտագործված տարբեր չափերը էապես խախտում են պարայնության նախնական պարզ

բնույթը, հետզհետե նկատելիորեն բարդացնելով պարային ռիթմապատակերը։

Անհամաչափ և համաչափ ռիթմային մասերի զարգացման մի գեղեցիկ օրինակ է «Էրզրումի պարը», որն ունի մեծաապրիլ և ստեղնից ածանցված 9/8 չափ (3/8+2/8+2/8+2/8)։ Ի դեպ, այս ծավալուն պարը Կոմիտասի մշակածի համեմատությամբ Սպ. Մելիքյանի գրառման մեջ փոքր ինչ ավելի պարզ է ներկայացված (նրանում բաց է թողնված մաժոր բնույթի դրվագը)։

Մեր ուշադրությունը չեն կարող չգրավել ժողովածուի այն պարեղանակները, որոնց լադային գծերը շատ յուրահատուկ են։ Դա մասնավորապես վերաբերում է «Շատախի բրախային» (№ 271)։ Նրա մեղեդին իր կառուցվածքով եռամաս է (ABA), ընդ որում առաջին և երրորդ մասերը միևնույն մինոր գունավորումն ունեն, մինչդեռ միջին մասը կառուցված է իոնական մաժոր լադի վրա։ Անսովոր այդ համադրությունը խիստ կոնտրաստ է ստեղծում նախորդ ու հաջորդ մասերի միջև։ «Շատախի բրախաղում» կատարվող լադային փոխարկման ընթացքում տոնիկական հիմքը մնում է անփոփոխ։

Ինքնատիպ են նաև «Նախաճամբխավեն» և «Ճամբխավեն» հարսանեկան եղանակները (№№ 145 և 146), որոնց մեջ օգտագործվող ալտերացիան ինտոնացիոն ոլորտում առաջացնում է մեծացրած սեկունդա, որը և այդ մեղեդիներին հաղորդում է առանձնահատուկ կոլորիտ։

Դալով աշուղա-գուսանական երգերի գրառումներին, որոնց թիվը 37 է* (ներառյալ նաև առաջին հատորի երեք օրինակները), պետք է ամենից առաջ նշենք, որ այս երգերում հիմնականում դրսևորվում են անցյալ դարի աշուղա-գուսանական արվեստում տարածված այն տիպերը, որ ստեղծվել էն հայ գեղջկական երաժշտության լադա-ինտոնացիոն գծերի անմիջական ու լայն օգտագործմամբ։ Դա առանձնապես որոշակի է երևում «Լսիր աղաչանքս» (№ 200), «Որբնավի հողբաժանությունը» (№ 197), «Ով անհանգիստ, անճար ոտքեր»

---

* Դրանցից յոթը ագրբեջանական տեսքեր ունեն, այդ թվում՝ հայ աշուղ Միսկին Բուրջու հորինած «Միսկին Բուրջի, գնշա էլլան» (№ 222)։

(№ 205), «Ես քեզ սիրի» (№ 215), «Սիրուն ղաթի» (№ 219) և այլ երգերում: Բացի այդ, այստեղ աշուղա-գուսանական խաղերն իրենց գերակշռող մասով գեղջկական երգի կուպլետային պարզ կառուցվածքներն ունեն: Մյուս կողմից, այս երգերում փաստորեն բացակայում են աշուղա-գուսանական երաժշտության համար այնքա՜ն բնորոշ ալտերացված ու բարդացված լադերը՝ իրենց լայն հնչյունաշարերով: Ճիշտ է, մի քանի մեղեդիներում գործադրվում է հարմոնիկ տետրախորդը, բայց միանգամայն պարզ տեսքով: Այդպիսի օրինակներ են «Մի լար այգպես» (№ 214) և «Նազելի թագուհի» (№ 218) երգերը: Վերջին երգում, որ բաղկացած է ընդամենը 7 տակտից, սկզբում հանդես է գալիս էոլական լադը (առաջին 5 տակտերում), իսկ հետո տոնիկական դիատոնիկ տետրախորդի ներսում կատարված ալտերացիայի հետևանքով այդ տետրախորդը փոխակերպվում, դառնում է երկդիմի և մեղեդին ավարտվում է լադային նոր գունավորմամբ:

Պետք է նկատել, որ լադային այդպիսի փոխակերպումը առհասարակ ընդունված է աշուղա-գուսանական արվեստում:

Սպ. Մելիքյանի ժողովածուում պատշաճ տեղ չի տրված մեր աշուղա-գուսանական երաժշտության առավել հարուստ և կատարյալ տիպերին, մասնավորապես ռեչիտատիվային—իմպրովիզացիոն, արտասանական բնույթի ծավալուն մեղեդիներին: Եվ թվում է, թե չենք սխալվի, եթե ասենք, որ այդ պատճառով տվյալ ժողովածուի աշուղա-գուսանական բաժինը որոշ չափով միակողմանի է: Ռեչիտատիվային բնույթի ընդամենը երկու երգ է ներկայացված Մելիքյանի ժողովածուում՝ «Երանի ձեզ, բարձր սարեր» (№ 196) և «Այսօր մի գյոզալ եմ տեսե» (առաջին հատոր, № 118): Նրանցից առաջինը 8/8 չափ ունի (3/8+3/8+2/8 ներտակտային խմբավորմամբ), իսկ մյուսում փոխնփոխ գործադրվում են 5/8 և 6/8 չափերը: Մետրո-ռիթմային այս հատկանիշները նշված երգերին ուրույն տեսք են տալիս:

Աշուղա-գուսանական խաղերի թեմատիկան այստեղ մեծ մասամբ սիրային է: Թեմատիկ այս շրջանից դուրս մնացող երգերից են «Շատ ման գալով կինը» (№ 207), «Ձմռան ու գարնան վեճը» (№ 206), երգ-հանելուկը (№ 216) և այլն:

Իր թեմատիկայով շատ նշանակալից է «Որբևավի հողքաժանությունը» երգը, որ վերաբերում է հին գյուղում տիրող անիրավությանը, ընչազուրկ գյուղացիների ծանր վիճակին։ Երգի հեղինակը՝ Սրապիոնը այստեղ ծաղրում և միաժամանակ անիծում է գյուղական ցեցերին, որոնք զավթել են բերրի հողերը, «քյասիբներին» զրկելով նրանցից օգտվելու իրավունքից։ Երգն այսպիսով, սոցիալական խոր իմաստ է պարունակում։ Նրա մեղեդին հորինված է գեղջկական պարզ երգի նմանողությամբ և անդրադարձնում է վերջինիս ռիթմա-ինտոնացիոն գծերը։

Այս կամ այն չափով դա վերաբերում է նաև ժողովածուի աշուղա-գուսանական այն երգերին, որ կապված են հեքիաթների հետ. («Ասլի և Քյարամ», «Աշըղ Ղարիբ», «Սմբատ և Սոֆիա», «Քյոռօղլի», «Ամրահ և Սալվի»)։

Այս ժողովածուի երկրորդ հատորում Ջիվանու հորինածներից են չորս երգ «Քյարամից» (№№ 203, 211, 217, 220) և երկու երգ «Ղարիբից» (№№ 209, 213)։ Սազայու «Ամրահ և Սալվի» հեքիաթից երկու խաղ է բերված ժողովածուի երկրորդ հատորում (№№ 200, 201) մեկ խաղ էլ՝ առաջին հատորում (№ 115)։

Երաժշտական առանձին կտորներ են ղեռեղված նաև մյուս հեքիաթներից՝ Գյուլգյազյանի «Սմբատ և Սոֆիայից» (№№ 119, 214, 216) և «Քյոռօղլի» հեքիաթից (№ 219)։

Սազայու գրական միևնույն տեքստից են բխում երեք տարբեր եղանակներ, որոնցից երկուսը («Ամրոյի խաղը» և «Խիր աղաչանքս») բերված են այս ժողովածուի երկրորդ հատորում, իսկ երրորդը՝ Շիրակի ժողովածուում։

Շատ հնարավոր է, որ տվյալ դեպքում միևնույն տեքստի համար մեղեդիներ են ընտրել մեր գյուղական երգիչները, որոնք ի դեպ, աշուղա-գուսանական խաղերը հաճախ մատուցում են սեփական սրբագրմամբ, երբեմն էլ նույնիսկ էապես փոխակերպելով դրանք։ Հետաքրքրական է նշել նաև, որ մեզանում լայն ժողովրդականություն վայելող «Քյոռօղլի» երգի մեղեդին ուղղակիորեն օգտագործված է երկու տարբեր խաղերում (Մահուբի Գևորգի «Շատ ման գալող կինը» և Արաքսու «Քյոռօղլին»)։

Մենք մանրամասն կանգ չենք առնում առանձին երգերի, նրանց ժանրային, լադա-ինտոնացիոն և մետրո-ռիթմային առանձնահատկությունների վրա, քանի որ աշուղա-գուսանական երաժշտության հարցերին հատկապես անդրադարձել ենք Շիրակի ժողովածուում զետեղված խաղերի կապակցությամբ։

Անհրաժեշտ է համառոտակի ասել նաև Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատությանը կցված նոտային հավելվածի մասին, որ ընդգրկում է հայ ժողովրդական երգերի, պարերգերի և աշուղա-գուսանական երաժշտության նմուշների 41 գրառում։ Հավելվածի համար Սպ. Մելիքյանն իր գրառումներից բացի օգտագործել է նաև Կոմիտասի ձայնագրած ժողովրդական որոշ մեղեդիներ (Կոմիտասի ազգագրական առաջին ժողովածուից)։ Այսպիսով, հավելվածում զետեղված նոտային օրինակներից 31-ը մտել են Մելիքյանի և Կոմիտասի հրատարակված ժողովածուների մեջ։ Մնացած 10 գրառումները հետևյալներն են.—«Ջողորմին» (№ 1), «Մսրա Մելիքի երգը», (№ 2), «Ջողորմին» (№ 3), «Մոկաց Միրզա» (№ 4), «Ի ննջմանեն» (№ 5), «Դուն էն գլխեն» (№ 6), «Այգեպան, ինչ ես անում» (№ 7), «Ջախորդ օրեր» (№8), «Երկնուց գետնուց» (№15) և «Շիյո Շիյո» (№36)։

Եթե վերը թվարկածներից «Սասունցի Դավթին» վերաբերող երեք երգը ազգագրական հայտնություններ են, այսինքն հազվագյուտ այնպիս մեղեդիներ, որ ընդհանրապես անհայտ են եղել և միայն Մելիքյանի գրառման շնորհիվ են մեզ հասել, ապա նույնը չի կարելի ասել օրինակ, նշանավոր «Մոկաց Միրզայի» և կամ աշուղա-գուսանական երգերի մասին։ Հայտնի է, որ «Մոկաց Միրզան» ձայնապնակի վրա գրի է առնվել Կոմիտասի կատարմամբ, ինչպես նաև մշակվել է Կոմիտասի կողմից։ Ձայնագրելով Բաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեն», Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխենը», Շիրինի «Այգեպանը» և Ջիվանու «Ջախորդ օրերը», որ մշտապես հնչել են մեր երաժշտական կենցաղում, ինչպես և հաճախակի կատարվել մեր պրոֆեսիոնալ երգիչների կողմից, Սպ. Մելիքյանը ցանկացել է այդ մեղեդիները պահպանել իրենց համեմատաբար ստույգ գծերով։

Կարևոր է նշել, որ այդ մեղեդիներից «Ի ննջմանեն» և «Այգեպանը» մեղանում առաջին անգամ հրատարակվել են Սպ. Մելիքյանի ձայնագրությամբ: Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդին, Սպ. Մելիքյանի ձայնագրածից բացի, ինչպես հայտնի է, 1916 թվականին երգեցիկ խմբի համար մշակել է Ա. Տիգրանյանը, իսկ 1925 թվականին Սպենդիարյանն օգտագործել է իր Երևանյան էտյուդներից «Էնդելիում» և վերջապես, այդ նույն երգը մշակվել է նաև Ս. Բարխուդարյանի կողմից (ձայնի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ): Թե Մելիքյանի գրառումը և թե Բարխուդարյանի մշակումը լույս են տեսել 1935 թվականին:

Ինչ վերաբերում է «Զախորդ օրեր» երգին, ապա Սպ. Մելիքյանից շատ առաջ այն ձայնագրել է Ռոմանոս Մելիքյանը, իր գրառումը հրատարակելով «Գեղարվեստ» հանդեսի № 3-ում (1909): Նկատենք նաև, որ Սպ. Մելիքյանի գրառման մեջ մեղեդու սկզբնական տակտերն իրենց լադա-ինտոնացիոն գծերով բավական տարբերվում են Ռոմանոս Մելիքյանի ձայնագրածից: Սպ. Մելիքյանի ընտրած տվյալ մեղեդիական վարիանտը ըստ երևույթին որոշ կատարողների մոտ ժամանակին ընդունված է եղել: «Զախորդ օրերի» երկու վարիանտներից Ռոմանոս Մելիքյանի գրի առածն ավելի մոտ է «Ջիվանի» ժողովածուում (1955) զետեղված մի այլ գրառմանը, որ հրատարակել են Մ. Աղայանը և Շ. Տալյանը: Մեր կարծիքով այս վերջին գրառումն առավել ճշգրիտն է եղածների մեջ և նրբերանգների վերարտադրման տեսակետից՝ լիակատարը:

Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծի» հավելվածի ինչպես մեր թվարկած, այնպես էլ մյուս գրառումները (ժողովրդական երգեր, պարերգեր, գործիքային եղանակներ) ցույց են տալիս, որ Սպ. Մելիքյանը, քաջածանոթ լինելով հայ երաժշտության հարստություններին, ընտրել է առավել բնորոշ նմուշներ, որոնք բացահայտում են մեր երաժշտական արվեստի խորապես դեմոկրատական բնույթը, հստակ պատկերացում են տալիս նրա տիպական առանձնահատկությունների մասին:

Սրանով էլ մենք ավարտում ենք մեր ընդհանուր ակնարկը նվիրված Սպ. Մելիքյանի ազգագրական ժողովածուներին: Այդ ժողովածուները, ինչպես տեսանք, բովանդակում են ար-

ժեքավոր նյութ, ներկայացնում են մեր ժողովրդական երաժշտության հարուստ թեմատիկան, բազմազան ժանրերն ու ձևերը, արտացոլում են խորապես ինքնատիպ այն տրադիցիաները, որոնք դեռևս հին ժամանակներից արմատացել են հայ ժողովրդի երաժշտական կյանքում, ժառանգաբար փոխանցվելով սերնդե-սերունդ: Այսպիսով, մեր երաժշտական ազգագրության ասպարեզում Սպ. Մելիքյանին վիճակվեց դառնալ մեծ Կոմիտասի անմիջական հետևորդը, նրա սկսած գործի շարունակողը: Դրա հիանալի ապացույցը, ամենից առաջ, «Շիրակի երգերն» էին: Այդ ժողովածուն դեռևս նախասովետական տարիներից բացառիկ նշանակություն ձեռք բերեց հայ երաժշտության զարգացման ճանապարհին, հանդիսանալով ազգագրական հավաստի մի աղբյուր, որին հաճախ են դիմել հայ կոմպոզիտորները՝ իրենց ստեղծագործական տարբեր հղացումներն իրականացնելու ընթացքում: Մենք նշեցինք մի շարք մեղեդիներ Շիրակի ժողովածուից, որ օգտագործվել են մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ: Անհրաժեշտ է հիշել նաև, որ Շիրակի ժողովածուն լույս տեսավ այն ժամանակ, երբ կոմիտասյան ազգագրական գրառումները դեռ հրապարակի վրա համարյա չկային: Ուստի մինչև Կոմիտասի առաջին ժողովածուի հրատարակումը (1931) «Շիրակի երգերը» փաստորեն մեղանում տպագրված միակ լուրջ հավաքածուն էր: Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուի կողքին Շիրակի ժողովածուն ոչ միայն կարևոր խթան դարձավ հայ ժողովրդական ազգային երգարվեստի հետագա ուսումնասիրման համար, այլև, դրա հետ մեկտեղ, էապես նպաստեց հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ազգային ինքնատիպ առանձնահատկությունների համակողմանի դրսևորմանն ու բացահայտմանը:

Սպ. Մելիքյանի մյուս ժողովածուները («Վանա ժողովրդական երգեր», «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր») նրա ազգագրական բեղմնավոր ու տևական աշխատանքի արգասիքն են: Նրանք պարունակում են մեր գեղջկական երգարվեստի հետաքրքրական ու գրավիչ բազմաթիվ օրինակներ, մասնավորապես ներկայացնում դարերի խորքից մեզ հասած ժո-

ժողովրդական մեղեդիների այնպիսի հինավուրց շերտեր, ինչպիսիք են Վանա և Սասունի պարերգերը:

Մելիքյանի ժողովածուներում, բացի այդ, մենք գտնում ենք հայ ժողովրդական գործիքային երաժշտության բացառիկ ուրույն նմուշներ, որոնց գրառմանը նա առանձին նշանակություն է տվել, հարստացնելով մեր պատկերացումները նաև այդ մարզում պահպանված արժեքների նկատմամբ:

Վերջապես, Սպ. Մելիքյանի ազգագրական ժառանգության նշանակալից բաժիններից մեկն են կազմում մեր ազգային աշուղա-դուսանական մեղեդիները, որոնք, ինչպես հայտնի է, երկար ժամանակ մնացել էին ստվերի տակ, անդամ չգրավելով Կոմիտասին: Այդ պայմաններում ձեռնարկված աշուղա-դուսանական բազմաթիվ խազերի գրառումը և ապա նրանց զետեղումը Շիրակի ժողովածուում,— պետք է համարել շատ գնահատելի, նոր և կարևոր քայլ մեր երաժշտական ազգագրության ասպարեզում, որ ստիպում էր արժանի ուշադրությամբ վերաբերվել աշուղա-դուսանական արվեստին: Մելիքյանն այս ուղղությամբ շարունակել է աշխատել նաև սովետական տարիներին, գրի առնելով աշուղա-դուսանական այլ մեղեդիներ ևս, որոնք տեղ են գտել նրա «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուում:

Եվ այսպես, Սպիրիդոն Մելիքյանն ազգագրագետի իր անդուլ գործունեությամբ պատրաստակամորեն ու նվիրված ծառայել է հայ ժողովրդական երգարվեստի հարստությունների պահպանմանը, մեր երաժշտական ազգագրության ֆոնդը տարիներ շարունակ համալրելով նշանակալից բազմաթիվ արժեքներով:

Ա. Մ Փ Ո Փ Ո Ի Մ Ն

Մենք աշխատեցինք հնարավորին չափ մանրամասն լուսաբանել Սպ. Մելիքյանի երաժշտական գործունեության առավել էական կողմերը, դրանով իսկ փորձելով, թեկուզ մասամբ լրացնել այն բացը, որ մինչև այժմ եղել է մեզանում, մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ։ Դա առանձնապես անհրաժեշտ էր՝ Սպ. Մելիքյանի գործունեության ընդհանուր ուղղվածությունը որոշելու, երաժշտական տարբեր մարզերում նրա ունեցած վաստակը բնութագրելու տեսակետից։ Այնուհետև հատկապես քննարկեցինք Սպ. Մելիքյանի պատմա-տեսական աշխատությունները, ապա կանգ առանք նրա ազգագրական ժառանգության վրա, առանձին-առանձին ներկայացնելով նրա ժողովածուները։

Այժմ մեզ մնում է շարադրել մեր մի քանի եզրակացությունները, որ վերաբերում են ոչ միայն Սպ. Մելիքյանի գործունեության ընդհանուր գնահատությանը, այլև անմիջական, ուղղակի առնչության մեջ են տվյալ աշխատության հիմնական թեմայի հետ։

1. Սպ. Մելիքյանն ասպարեզ է մտնում իր մեծ ուսուցչի՝ Կոմիտասի դեմոկրատական գաղափարներով ոգեշնչված և դեռ երիտասարդ հասակից հաստատորեն որոշում է իր բախտը կապել հարազատ ժողովրդի երաժշտության արվեստի հետ։ Երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո Մելիքյանի ամենաառաջին վճռական քայլը հոգևոր կոչումից հրաժարվելն էր, որ թելադրված էր նրա դեմոկրա-

տական խոր համոզմունքներով և ժողովրդի երաժշտական ընդհանուր առաջադիմության գործին ամբողջովին նվիրվելու ակնիվ ձգտումով։

1909 թվականից սկսած Մելիքյանի երաժշտական գործունեությունն առանձնապես լայն ու արդյասավոր է դառնում, հետզհետե իր վրա գրավելով հայ երաժշտական հասարակության ուշադրությունը։ Մտահոգված հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման հեռանկարներով, Սպ. Մելիքյանն իր արվեստակից ընկերների հետ միասին 1912 թվականին հիմնադրում է Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունը, որը նշանակալից դեր է կատարում հայերի երաժշտական կյանքում։ Դա արևելահայերի միջավայրում ստեղծված առաջին խոշոր երաժշտական ընկերությունն էր։ Մելիքյանը եղել է ընկերության ամենաեռանդուն գործիչը, նրա բազում նախաձեռնությունների ոգեշնչողը։

Տարիներ շարունակ աշխատելով Ներսիսյան դպրոցում, որպես խմբավար, Մելիքյանն ստեղծում է առաջնակարգ երգչախումբ, սիստեմատիկաբար համերգներ է կազմակերպում, պրոպագանդելով հայրենի երգը, մեր պրոֆեսիոնալ երգային ստեղծագործության լավագույն նմուշները։

Պետք է հիշատակել Մելիքյանի շատ նշանակալից մի նախաձեռնությունը՝ Շիրակի էքսպեդիցիան, որի ընթացքում հավաքված նյութը արժեքավոր ավանդ էր հայ երաժշտական ազգագրության մեջ։

Մելիքյանի բեղմնավոր գործունեության նոր շրջանն սկսվում է 1921 թվականից, երբ նա Սովետական Հայաստան է փոխադրվում։ Դառնալով սովետահայ երաժշտական արվեստի ջերմեռանդ կառուցողներից մեկը, նա հատկապես մեծ ջանքեր է նվիրում երաժշտական կրթության կազմակերպման գործին, խմբերգային արվեստի տարածմանը և երաժշտական ազգագրությանը։ Դիտության և արվեստի ինստիտուտի հանձնարարությամբ նա կազմակերպում է ազգագրական մի շարք էքսպեդիցիաներ, հաճախակի հանդես է գալիս հայ երաժշտությանը նվիրված զեկուցումներով, զբաղվում է մեր երաժշտության պատմության և տեսության հարցերի ուսումնասիրությամբ։ Երևանի պետական կոնսերվատորիայի

երգչախումբը Սպ. Մելիքյանի հմուտ ղեկավարությամբ 1927 թվականին առաջին անգամ Մոսկվայում ցուցադրում է հայ խմբերգային արվեստը, հայ կոմպոզիտորների խմբերգային ստեղծագործությունները, արժանանալով բացառիկ հաջողության։ Մելիքյանն իր երգչախմբով ակտիվ մասնակցություն է ունենում Երևանի համերգային կյանքին։

2. Երկար տարիների ընթացքում Սպ. Մելիքյանը զբաղվել է երաժշտագիտական գործունեությամբ։ Սակայն այս ասպարեզում նա լուրջ ծախողումներ է ունեցել, չկարողանալով արդասավոր արդյունքների հասնել։ Որպես երաժշտագետ Մելիքյանը փաստորեն շեղվել է իր ուսուցչի՝ Կոմիտասի նշած ճանապարհից, շրջանցել նրա ուսումնասիրությունների մեջ եղած մի շարք կարևոր հետևություններ։

Դեռևս նախասովետական շրջանի իր առաջին ուսումնասիրության մեջ, որ կոչվում է «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա», բացահայտվեց Մելիքյանի միանգամայն սխալ դիրքորոշումը հայկական խազային նոտագրության ծագման և զարգացման հարցում։ Ինչպես արդեն ասել ենք, Մելիքյանն այստեղ ժխտում է ոչ միայն հայկական խազագրության սխտեմի, այլև ընդհանրապես մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն բնույթը, դանելով, որ հայ երաժշտության հիմնական երևույթների մեջ ուղղակիորեն արտացոլվել է հունական դարավոր ազդեցությունը։

Մելիքյանը մեթոդոլոգիական առումով անընդունելի հայեցակետերից է լուսաբանել հայ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը իր հետագա աշխատություններում ևս («Հայ ժողովրդական երգի գամմաները», «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը», «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության»)։ Հետևելով ստադիականության թեորիային, նա չկարողացավ ճշտորեն բացահայտել հայ ժողովրդական երգի լադային առանձնահատկությունները։ Մեր ժողովրդական երգի լադակազմությունների հիմքը Մելիքյանը համարել է օկտավայնությունը և ոչ թե տետրախորդային շղթայման կոմիտասյան սկզբունքը։

Առանձնապես խոր մոլորություններ է պարունակում «Ուր-

վագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատությունը, որտեղ Մելիքյանը հայ երաժշտության պատմական ճանապարհի գնահատության մեջ թույլ է տվել սկզբունքային կարգի լուրջ սխալներ և աղավաղված է ներկայացրել երաժշտականի շարք կարևոր երևույթների բուն էությունը: Այստեղ հունական ազդեցությունից բացի Մելիքյանը հայ երաժշտությանը վերագրում է արաբական, պարսկական և թուրքական ազդեցություններ, այդ միջոցով կասկածի տակ առնելով ազգային ինքնատիպության հիմնական կողմնները մեր երաժշտության մեջ: Մյուս կողմից, ենթարկվելով ռապմական շրջանում տարածված վուլգար սոցիոլոգիզմի դրույթներին, նա մերժելի հայեցակետերից է մեկնաբանել 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ամբողջ ընթացքը:

Սպ. Մելիքյանը փաստորեն անկարող դտնվեց խորապես ըմբռնել և ըստ ամենայնի գնահատել Կոմիտասի նորարարական գործունեության բացառիկ դերը, նրա ստեղծագործության ինքնուրույն նշանակությունը մեր երաժշտության համար:

Եթե Մելիքյանի աշխատություններում մասնավոր հարցերի վերաբերյալ արժեքավոր դիտողություններ կան, ապա նրա հիմնական դրույթները շատ կողմերով խոցելի են: Սայթաքելով սկզբունքային բնույթի հարցերում, Մելիքյանը անկախ իր ցանկությունից կանգնեց հայ երաժշտության շատ հարստությունների ինքնատիպության և ինքնուրույնության ժխտման ճանապարհի վրա:

Համադրելով մի կողմից երաժշտական տարբեր ասպարեզներում Մելիքյանի ունեցած վաստակը, պրակտիկ աշխատանքի ոլորտներում նրա ձեռք բերած շատ բարենպաստ արդյունքները և մյուս կողմից՝ Մելիքյանի երաժշտագիտական խոցելի հայացքները,— չենք կարող չնկատել այն էական հակասությունը, որ այդպես էլ անհաղթահարելի մնաց նրա ամբողջ գործունեության ընթացքում:

3. Թեպետ Մելիքյանը սայթաքել ու մոլորվել է երաժշտության պատմության և տեսության բազմաթիվ հարցերում, այնուամենայնիվ, հայրենի երաժշտությանը ծառայելու ազնիվ

նպատակը նրան մշտապես ոգևորել է, ուժ ու եռանդ ներշնչել, անխոնջ աշխատանքի մղել։ Մելիքյանը մշակել է հայ ժողովրդական երգերի ուշագրավ նմուշներ, տարիներ շարունակ ջանադիր կերպով զբաղվել հայրենի ժողովրդական երգերի և պարեղանակների ձայնագրմամբ, խորապես մտահոգվել է, որպեսզի հայ ժողովրդական երաժշտությանն արժանի տեղ տրվի դպրոցական երգեցողության դասավանդման ընթացքում, իր կազմակերպած համերգներում մշտապես պրոպագանդել է հայ ժողովրդական երգարվեստը։ Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ նա խորին հարգանքով է վերաբերվել մեր ժողովրդի ստեղծած երաժշտական գանձերին։

Հայրենի ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ Մելիքյանի ունեցած մշտական հետաքրքրության և սիրո լավագույն վկայությունները նրա կազմակերպած երաժշտական էքսպեդիցիաներն են, որոնք հայ երաժշտական ազգագրության համար կարևոր նշանակություն ունեցան։ Անժխտելի է, որ հայ երաժշտական ազգագրության մեջ Սպ. Մելիքյանը հանդիսացավ Կոմիտասի արժանի հետևորդը։ Մելիքյանը հայ ժողովրդական երգարվեստի, նրա բազում յուրահատկությունների գիտակն էր, մի հանգամանք, որ առանձնապես ակնառու կերպով է երևում, երբ ծանոթանում ենք Մելիքյանի ազգագրական ժողովածուներին («Շիրակի երգեր», «Վանա ժողովրդական երգեր», «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր»)։ Այդ ժողովածուները, որ պարունակում են հայ ժողովրդական երաժշտության բազմապիսի հարստություններ, ներկայացնում են թե գիտական և թե գեղարվեստական նշանակալից արժեք։ Բավական է ասել, որ Շիրակի ժողովածուն ինչպես նախասովետական, այնպես էլ սովետական տարիներին հավասարի ու արժեքավոր նյութ է տվել շատ կոմպոզիտորների, այդ թվում Ալ. Սպենդիարյանին, որի «Ալմաստ» օպերայում օգտագործված են Շիրակի ժողովածուից առնված մեկ տասնյակի հասնող ժողովրդական մեղեդիներ։

Սպ. Մելիքյանի գրի առած մեղեդիների հնագույն շերտերը (Վանա և Սասունի պարերգերը), ժողովրդական-գործիքային բազմերանգ եղանակները, վերջապես, աշուղա-դուսա-

նական խաղերը հայ երաժշտական աղգագրության շատ ուշագրավ բաժիններն են կազմում:

Մելիքյանի աղգագրական ժառանգությունը պերճախոս կերպով ժխտում է իր իսկ ունեցած սխալ դրույթն այն մասին, որ հայ ժողովրդական երգն իբր մշտապես և անխուսափելիորեն ենթարկվել է օտարամուտ տարբեր աղդեցությունների, ինչպես և լիովին հերքում մեր ժողովրդական երգին նրա վերագրած լալկանությունը:

Կարևոր է նշել նաև, որ հայ ժողովրդական երգը միաժամանակ եղել է Սպ. Մելիքյանի ստեղծագործական հղացումների աղբյուրը: Տարբեր ժամանակ գրած իր ստեղծագործությունների մեծ մասում նա օգտագործել է ժողովրդական մեղեդիներ, նրանց գեղարվեստական մշակման մեջ հանդես բերելով հայ ժողովրդական երգարվեստի արտահայտչական յուրահատկությունների նուրբ զգացողություն, դրա հետ մեկտեղ հատակորեն դրսևորելով ստեղծագործական իր ուրույն հղացումները:

Այսպիսով, Սպ. Մելիքյանի անցած ամբողջ ճանապարհն անմիջականորեն կապված է եղել հայ ժողովրդական երաժշտության հետ, որի հարստությունները նա սիրով հավաքել և մշտապես տարածել է:

4. Մելիքյանի գործունեությունը կրել է համապարփակ բնույթ, ընդգրկել է երաժշտական տարբեր ասպարեզներ: Նա եղել է խմբավար, մանկավարժ, կոմպոզիտոր, հայ երաժշտության պատմաբան և տեսաբան, աղգագրագետ, հասարակական գործիչ: Այս առումով Մելիքյանն աշխատել է նմանվել իր նախորդներին, հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին կառուցողներին:

Սպ. Մելիքյանը բացառիկ հեղինակություն է վայելել թե նախասովետական և թե սովետական տարիներին կատարած իր անխոնջ աշխատանքով, բազմակողմանի վաստակով: Նրա ձեռքի տակ են դաստիարակվել զգալի թվով երաժիշտներ: Լինելով կոմիտասյան դպրոցն անցած փորձառու խմբավար, Սպ. Մելիքյանը խոշոր ծառայություններ է ունեցել նաև հայ խմբերգային կատարողական արվեստի զարգացման բնագավառում:

Մելիքյանի ժամանակակիցները, արվեստակիցները, բոլոր նրանք, ովքեր այս կամ այն չափով շփվել են այդ ականավոր երաժշտական գործչի հետ, բարի խոսքով են հիշում նրա անունը։

Երկար տարիների իր բազմակողմանի գործունեությամբ Սպիրիդոն Մելիքյանը եղել է հայ երաժշտական արվեստի ազնիվ ու ձեռներեց մշակներից մեկը։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք 3

Գլուխ առաջին

Սպ. Մելիքյանի կյանքը և գործունեությունը 5

Գլուխ երկրորդ

Հայ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը Սպ. Մելիքյանի աշխատություններում 54

Գլուխ երրորդ.

Սպիրիդոն Մելիքյանի ազգագրական ժողովածուները . . . 113

ա) «Շիրակի երգեր» 133

բ) «Վանա երգեր» 187

գ) «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» 198

Ամփոփումն 224



Ալեքսանդր Գրիգորի Թադևոսյան

Սպիրիդոն Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը

Խմբագիր՝ *Ռ. Ստեփանյան*
Նկարիչ՝ *Օգ. Ասատրյան*
Գեղ. խմբագիր՝ *Ան. Գասպարյան*
Տեխ. խմբագիր՝ *Վ. Խալաթյան*
Վերստուգող սրբագրիչ՝ *Ա. Աբրահամյան*

ՎՖ 01111 Պատվեր 699 Տիրաժ 1500

Հանձնված է արտադրության 28/V 1964 թ.:
Ստորագրված է տպագրության 3/XI 1964 թ.:
Չափսը՝ 84×108¹/₃₂, տպ. 14,5 մամ.=11,89 պայմ. մամ., հրատ. 10,4 մամ.:
Գինը՝ 1 ռ. 14 կոպ.:

ՀԱՍՌ. Մինիստրների սովետի մամուլի պետական կոմիտեի պոլիգրաֆ արդյունաբերության գլխավոր վարչության № 1 տպարան,
Երևան, Ալավերդյան փող. № 65:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220036248