

XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ՍԿՋԵԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՄԵՐԱՑԻՆ-ՎՈԿԱԼ ՈՃԻ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

Կամերային երգը XIX դարի վերջին տասնամյակներին և XX դարի սկզբին աչքի էր ընկնում ռուսական մեծ խայտաբղետությամբ, որ պայմանավորված էր քաղաքային բնակչության բազմա-
թերտ բնույթով:

Արիստոկրատական և բուրժուական շրջաններում, ինչպես 50-ական թվականներին, եվրոպական քաղաքակրթությունը յուրացնելու ձգտում էր նկատվում: 'Իս ի հայտ էր գալիս, մասնավորապես, սալոնային նվագաժողովրդի զուտ եվրոպական ձևերի նկատմամբ եղած հակման մեջ, որ հանգեցրեց ռոմանսների ու էլեգիանների կամ դաշնամուրային մանրանվագների տարրերի զգուսներ ստեղծելուն:

Առաջավոր արվեստագետ մտավորականությունը բացահայտորեն սեփական, ազգային արվեստ ստեղծելու անհրաժեշտություն էր զգում, իրավացիորեն այդ խնդրի լուծումը կապելով ժողովրդական ստեղծագործության հետ: Եվ ահա դարավերջին երաժշտական արվեստում հետզհետե աճող հետաքրքրություն է նկատվում ֆոլկլորի հարստությունները հավաքելու և ուսումնասիրելու, զեղարվեստորեն յմաստավորելու վերաբերյալ: Ժողովրդական երգը ուշադրության առարկա է դառնում ոչ միայն հայ, այլև այլազգի երաժիշտների համար: Եվ այդպես ժողովրդական հիմքի վրա գոյացավ քաղաքային երգային քնարերգության ստվար շերտը:

Բնականաբար, այդ շրջանում քնարերգությունը խարսխվում էր գուսանական արվեստի վրա, որ առավել սուբյեկտիվ էր գեղչկականի համեմատությամբ և արտացոլում էր մարդու ներաշխարհը, զգացմունքներն ու ապրումները: Հայտնի է, որ գուսանական երաժշտությունը հայ մշակույթին տվել է սիրային քնարչագության բարձրարվեստ նմուշներ: Եվ որպես քաղաքի հետ հաղորդակցվող ու քաղաքային հասարակության ոչ միայն ստորին, այլև վերին շերտերում շատ տարածված արվեստ, գուսանական երաժշտությունը հիմք դարձավ քաղաքային քնարական երգ-ռոմանսների մի շարք հոյակապ նմուշների ստեղծմանը:

Բայց միայն գուսանական արվեստի վրա չհենվեց այդ շրջանի քաղաքային քնարերգությունը: Նույն ժամանակներին են վերաբերում նաև ժողովրդական-գեղչկական և տաղային մեղեդիների մշակումները, որ զգալիորեն ընդլայնեցին ընդգրկվող երաժշտական ոլորտների շրջանը: Ժողովրդական երգը փոխադրվեց նվագակցությամբ ուղեկցվող մեներգի ասպարեզը, որ շատ կարևոր պարագա է կամերային ոճի պատմության մեջ: Պատահական չէ, որ նրա մշակումները երևան եկան ավելի ուշ, քան «ազգային երգերի» մշակումները: Ժողովրդական երգը, ուրիշի ու լադի խոր ինքնատիպության պատճառով, ավելի դժվար էր մշակման ենթարկվում: Այնուհանդերձ, պատմականորեն դա անխուսափելի էր:

Ժողովրդական՝ քաղաքային ու գեղչկական երգերի մշակումով զբաղվել են այդ շրջանում ստեղծագործող բոլոր կոմպոզիտորները՝ Ք. Կարա-Մուրզան, Մ. Իկմալյանը, Ն. Տիգրանյանը, Գ. Սյունին և ուրիշ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ, ինչպես նաև սիրողներ: Նրանցից յուրաքանչյուրը տարբեր նպատակներ էր հետապնդում՝ ըստ իր գործունեության բնույթի և տաղանդի ու վարպետության աստիճանի:

Այս շրջանում ժողովրդական երգի մշակումը առաջ էր քաշում մի ամբողջ շարք պրոբլեմներ:

Տվյալ շրջանի համար ամենահիմնականներից մեկը եվրոպական պրոֆեսիոնալ մշակույթի հիման վրա հայ երաժշտության ազգային ինքնատիպությունը ի հայտ բերելու և բացահայտելու պրոբլեմն էր: Այս խնդիրը կարող էին լուծել միմիայն հայ կոմպոզիտորները: Հայ երաժշտու-

1 Ք. Ս. Քուչնարյովն իր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր» գրքում (էջ 295) փայլուն կերպով վերլուծում է այդ երգերից մեկը՝ «Մաճկալը», ապացուցելով նրա ժառանգական կապը ազգային-ժողովրդական արվեստի ավանդույթների հետ:

թյան ազգային ոճական առանձնահատկությունները բյուրեղացնելու և հղկելու գործում վիթխարի դեր է խաղացել Կոմիտասը: Բայց մի փոքր վաղ և նույն ժամանակաշրջանում այս ուղղությամբ որոշակի աշխատանք են կատարել նաև ուրիշ կոմպոզիտորներ: Նրանց մեջ հատուկ տեղ է գրավում Մ. Եկմալյանը՝ տաղանդավոր ու լրջմիտ մի կոմպոզիտոր, որ շատ բան է արել երաժշտական-կոմպոզիտորական դպրոցի կազմավորման ուղղությամբ:

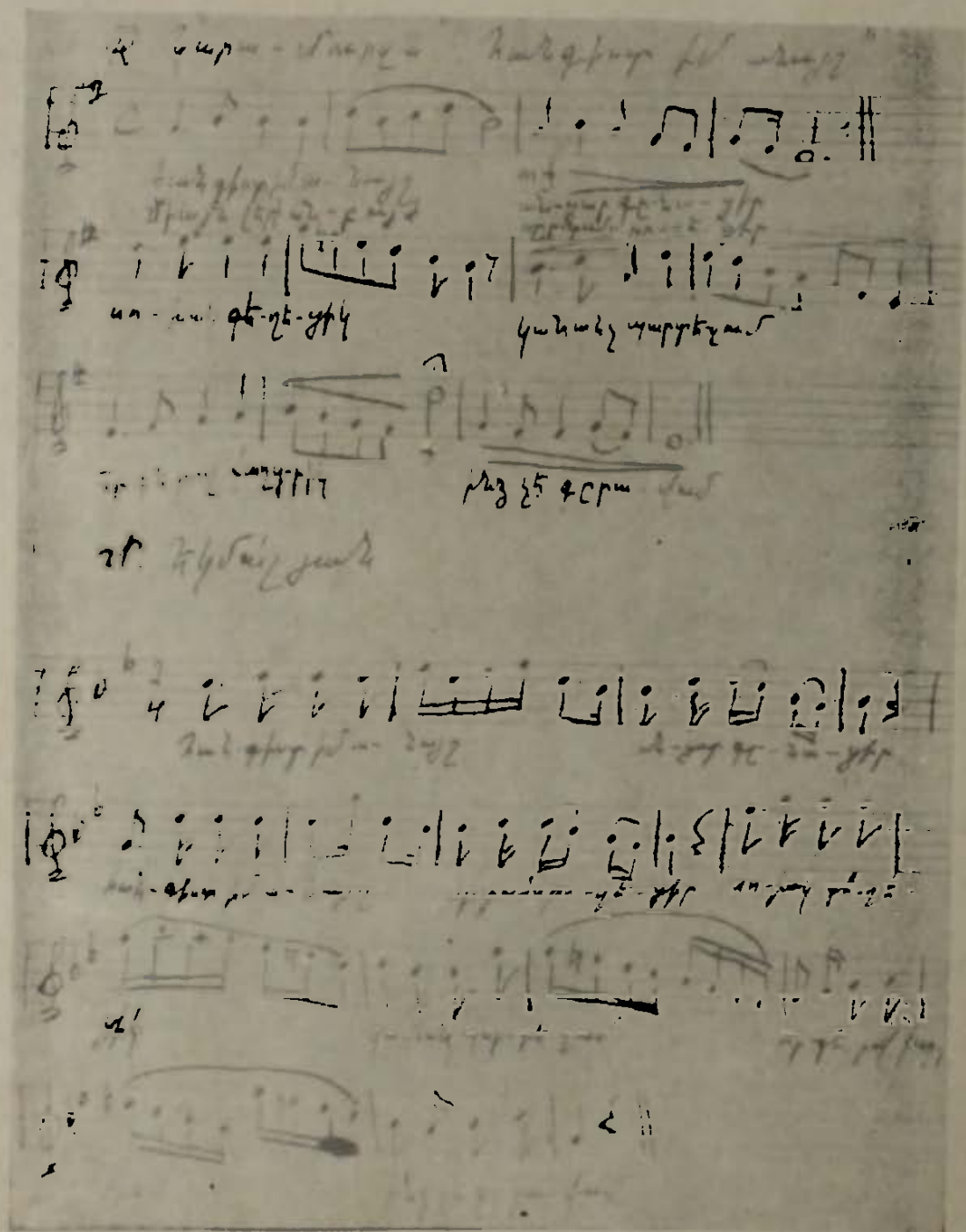
Մ. Եկմալյանի ստեղծագործական մեթոդներին ծանոթանալու համար դիմենք նրա մշակումներին: «Մըր խոր պապկե» ժողովրդական երգի մշակումը համեմատենք Գ. Բոյաջյանի ժողովածուում տեղ գտած նույն երգի հետ: Ահա այդ մեղեդիները:

2. Բոյաջյանի մեղեդիները «Մըր խոր պապկե»

Մ. Եկմալյանի

Մեղեդու գրառման մեջ արդեն զգացվում է տարբերությունը: Եթե Գ. Բոյաջյանի գրառման մեջ, որ բնօրինակում առմամբ հավատարիմ է ժողովրդական երգի ոգուն, այնուամենայնիվ, այդ մեղեդին անխախտելի ու անփոփոխելի ու պարբերացման շրջանակներում ներփակելու ձգտում է նկատվում, ապա Մ. Եկմալյանի գրառման մեջ ի հայտ է եկել երգի իմպրովիզացիոն ողջ էությունը՝ ունենալով ինտոնացիոն զոններ ու նրբերանգները վարիացիոն ալլաձևումների ենթարկելու նրան բնորոշ ազատությամբ: Բոյաջյանը մեղեդին մշակել է հմտորեն, ճաշակով: Նրա նպատակն է եղել՝ հարմոնիայի միջոցներով ընդգծել ծորուն, արտահայտիչ մեղեդու գեղեցկությունը, ներ-

դաշնակման սեղ մղում է դպացվում դեպի եվրոպական օրինատալիդմի գունեղությունը և զգացվում է մեղեդին ռախորժահամա հարմոնիաներով երանգավորելու ձգտում։ Այսպես, օրինակ, եթե նկմալյանի մշակման մեջ ամբողջ առաջին ֆրազը հիմնված է տոնիկական կվինտայի վրա, որ մեղեդու ողջ գեղեցկությունը վերհանելու հնարավորություն է բնածնում, ապա Բոյալյանի ժողովածուում այդ նույն ֆրազը ուղեկցվում է դասական նորմաների շրջանակից դուրս չեղնող հարմոնիաների լաճախադիպ փոփոխումներով։



Ազգային առանձնահատկությունները հաղորդելու ձգտումը նկմալյանին թելադրել է ներմուծել դաշնամուրային նախանվագ, որ հիմնված է երգի ինտոնացիաների վրա։ Այն նմանվում է արնգի նվագին՝ այդ գործիքին բնորոշ առանձին ինտոնացիաների կրկնողությամբ, երբեմն էլ «կեղծ» հնչյուններով։ Նախանվագը որոշակի պատկեր-ասոցիացիա է ստեղծում և նպաստում է ազգային կուլտիտի ի հայտ գալուն։

Երգի ներդաշնակումը մեծ նրբազգացություն է մեղեդու լադային առանձնահատկությունները։ Աչքի է զարնում Եկմայանի ձգտումը՝ օգտվել բաց թողնված տերցիայով և ռեզոնանսներից։ Ակորդների նման կիրառումը դրանք մերձեցնում է ժողովրդական լադերին, թանի որ հենց եռանշունների տերցիա հնչյունն է ընդգծում ակորդների պատկանելությունը եվրոպական մածորին և միևնույնի։ Բացի այդ, նման մոտեցումն ստեղծում է ժողովրդական գործիքների նվաշակցության պատրանք՝ այդ գործիքներին բնորոշ ձգվող պարապ հնչողություններով։ Ուշադրություն է գրավում այս երգում հաճախակի հանդիպող և ազգային կոլորիտը հիանալի վերականգնող ակորդը։ Դա II 56 է՝ բաց թողնված կվինտայով (ըստ դասական տերմինաբանության), որ պետք է ունենար համապատասխան շրջապատում։ Իսկ այստեղ այն կիրառվում է ազատ և չի ենթարկվում եվրոպական ձայնատարության օրենքներին։ Ավելի շուտ, դա պարզապես բաց թողնված տերցիայով սուրդոմիևնալ է՝ վերինից պահված սեկունդայով։ Որի սրությունը հիշեցնում է սրնգի հնչողությունը։ Հատկանշական է, որ այդ ակորդը ի հայտ է գալիս նաև կադանսներում, կվարոսներում և ակորդներից հետո։ Ի դեպ, կադանսներն այս մշակման մեջ հիմնվում են լադային օրինաչափությունների վրա, ուստի և ելնում են մեղեդիական կադանսներից։ Այստեղից էլ՝ կադանսներում VII 6 քնական—I (բաց թողնված տերցիայով) հաջորդականության հաճախագեղ կիրառումը։

Բերենք մի այլ օրինակ, որ դարձյալ չափազանց բնորոշ է Եկմայանի ստեղծագործական մեթոդին — այդ տարիներին շատ տարածված «Հանգիստ իմ անուշ» երգի մշակումը։ Այս երգը մշակել է նաև Կարա-Մուրզան։ Տե՛ս IV-րդ էջի օրինակը։ Եվ եթե վերջինս միայն ներդաշնակել է այն (որ ընդհանրապես հատկանշական է բազմաձայնությունն արմատավորելու հետամուտ այս գործիչ համար), ապա Եկմայանը երգին ամբողջական, ավարտուն տեսք է տվել, մեկնաբանելով այն, ըստ եվրոպական ռոմանտի ժանրի, բայց և վառ արտահայտված ազգային կոլորիտով։ Երգն ունի դաշնամուրային նախաօվազ և ավարտ, որ հաղորդում են երգի թախծոտ բովանդակությունը չղված սիրահարի մասին։ Կարա-Մուրզայի դրաման, համեմատությամբ, Եկմայանի մշակած մեղեդին աչքի է ընկնում մեծ երգայնությամբ և հարստացված լադով։ Այստեղ մեղեդին ավելի լինական է և հարազատ գույնականին, միևնույն Կարա-Մուրզայի մոտ մեղեդու զարգացման մեջ ինչ-որ միտումնավորություն և անհարթություն է նկատվում, որ բացատրվում է մեղեդին եվրոպական երաժշտական տեսությամբ սահմանված շրջանակների մեջ խցկելու ձգտումով։

Կարա-Մուրզայի հարմոնիկ մշակումն արված է դասական նորմաների համաձայն (բացառությամբ բաց թողնված տերցիաներ ունեցող առանձին տոնիկային ակորդների), սովորական փոփոխական-գոմիևնալային ակորդիկայով և ղուգահեռ տոնայնության մեջ մոդուլյացիայի օգտագործմամբ։

Եկմայանը մոդուլյացիաներ չի կիրառում, գոնապատվություն տալով քնական աստիճաններով մեղեդու լադային առանձնահատկությունները ներդաշնակելուն։ Ինչպես նախորդ մշակման մեջ, այնպես էլ այստեղ գերակշռում են պարապ ակորդներ՝ բաց թողնված տերցիայով եռահնչյունները կամ ընդհանրապես միայն օկտավաները։ Կադանսներում դարձյալ երևան է գալիս բաց թողնված տերցիայով VII 6 քնական—I հաջորդականությունը։ Կրկին աչքի է զարնում այն ակորդը, որի մասին արդեն խոսվեց։ Այստեղ վերցված է II 7 ակորդի II 2 շրջվածքը, բաց թողնված կվինտայով ու կրկնապատկված սեպտիմային տոնով, որ ընդգծում է նրա տոնիկական դերը և շիթածամանակ առաջին պլան է մղում սեկունդային հնչողությունը։

Ինչպես տեսնում ենք, Եկմայանն իր մշակումներում բավականին հետևողական է և ստեղծագործորեն հաղորդում է ազգային յուրահատկությունները՝ եվրոպական պրոֆեսիոնալ տեխնիկայի հիման վրա։

Եթե այդ շրջանի ժողովրդական երգի մշակման մեջ ազգային ինքնատիպության պրոբլեմը կենտրոնական տեղերից մեկն է գրավում, ապա ոչ պակաս կարևոր է նաև կամերային-վոկալ ժանրի հետ կապված մի այլ պրոբլեմ՝ գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը։ Այս պրոբլեմի կազմավորման մեջ տվյալ շրջանում առաջատար տեղը պատկանում է Մ. Եկմայանին և Ն. Տիգրանյանին։ Նրանք առաջին անգամ ազգային նյութի հիման վրա երգի մշակումը բարձրացրին ռոմանտի մակարդակին՝ այս ժանրի պրոֆեսիոնալ ըմբռնումով։ Նրանք արդեն սիրողական օպուսներ չէին, որ ծնվում էին ընտանեկան նվագախմբային տպավորության ներքո և ծառայում էին նույն նպատակին։ Մ. Եկմայանը և Ն. Տիգրանյանը իրենց երգ-ռոմանսներում հետամուտ էին գեղարվեստական լուրջ խնդիրների։ Հեղինակները նպատակ ունեին ազգային մեղեդիների հիման վրա ստեղծել կամերային վոկալ փոքրածավալ գործեր, որոնց բոլոր բաղադրիչները՝

խոսքը, վոկալը, դաշնամուրային նվագակցությունը, պետք է ստեղծեն միասնական կերպար և բացահայտեն բանաստեղծական տեքստի հուզական բովանդակությունը:

Մ. Եկմալյանի մեներգային մշակումների մեջ այս տենդենցները առավել վառ արտահայտվեցին «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Սիրուհիս» և արդեն դիտարկված «Հանգիստ իմ անուշ» ողմանսներում:

Զիվանու երգը, որ ընկած է «Պաղ աղբյուրի մոտ» ողմանսի հիմքում, լավագույններից մեկն է նշանավոր աշուղի ստեղծագործության մեջ: Այդ երգը լայն տարածում է գտել քաղաքային շրջաններում և բազմիցս մշակվել է տարբեր կոմպոզիտորների և երաժիշտների կողմից: Այդ շրջանում «Պաղ աղբյուրի մոտ» երգը մշակել էին, Մ. Եկմալյանից բացի, Կարա-Մուրզան և ոմն Տրուֆֆի: Եվ Լթե Կարա-Մուրզայի շատ համեստ մշակումը հիմնականում կայանում էր մեղեդիի ինտերվալներով ներդաշնակելու մեջ, որոնցում գերակշռողը կվինտան էր, երբեմն էլ ցածր ձայնում ի հայտ են գալիս մեղեդիական դարդարանքների նմանակումներ, ապա Տրուֆֆիի մշակումը կատարելապես կոնցերտային բնույթ ունեւր: Այստեղ ակնառու է և արպեջավորման ֆակտուրան, որ հակասում է մեղեդու իմպրովիզացիոն բնույթին և եվրոպական կանոնավոր ձայնատարածությունը: Կարա-Մուրզայի մշակումը, անշուշտ, դիչում է նրան կոմպոզիտորական տեխնիկայի առումով, բայց ավելի հետաքրքիր է իր ազգային ինքնատիպ բնույթով:

Միանգամայն այլ պատկեր ունի Եկմալյանի մշակումը: Ի տարբերություն նախորդ մշակումներից, ողմանսի համար նա հիմք է ընդունում միայն «Պաղ աղբյուրի մոտ» երգը, առանց «Լուրիկի» (պարային մասի), դրանով իսկ խորացնելով երգի սուրյեկտիվ-քնարական էությունը: Մեղեդու իմպրովիզացիոն բնույթը շատ ուժեղ է ընդգծված, որ դարձյալ նպաստում է երգի սուրյեկտիվացմանը: Կուլմինացիայում կոմպոզիտորը վերացնում է նվագակցության միատոն ֆակտուրան, ուշադրությունը կենտրոնացնելով զգացմունքի սրության վրա: Երգի նվագակցության մեջ հեղինակը գտել է այնպիսի ֆակտուրա, որ աղբյուրի կարկաշ է հիշեցնում: Աղբյուրի մոտ անակնկալ հանդիպել են տղան ու աղջիկը: Իսրախուն ոխիմը, որ ուժեղանում է երկրորդ տան մեջ, արտահայտում է անժանոթ աղչական հանդիպելուց հուզված պատանու զգացումը: Բնանկար հիշեցնող հետաքրքիր ֆոնը երգի ստեղծում է նաև պոլիֆոնիկ երկձայնությունը ձախ ձեռքում, լայն, հաճախ «պարապ» ինտերվալներով, ուր ծնունդ է առնում փոքր-ինչ հայեցական բնույթ ունեցող մի ուրիշ մեղեդի, որ բազմակողմանի է դարձնում ողմանսի կերպարը:

Չափազանց հետաքրքիր է «Սիրուհիս» երգի մշակումը, քաղաքային տարածված մի երգ, որ հորինված է դուստնա-աշուղական արվեստի ոգով: Ելնելով այդ առանձնահատկություններից, Եկմալյանը ողմանսը մեկնաբանում է որպես աշուղի երգ՝ թառի նվագակցությամբ: Ուստի ողմանսին կցված է դաշնամուրային նախանվագ, որ հիշեցնում է աշուղի երգին նախորդող իմպրովիզացիան: Այնուհետև երգի ֆակտուրան կառուցված է հիմնականում տրեմոլո կատառող օկտավաների վրա, որ երբեմն ուղեկցվում են դարձյալ աշուղական նվագակցությանը բնորոշ մեղեդական յուրիյացիաների նմանակումներով: Հիանալի մեղեդին, որ հագեցած է սիրային ջերմությամբ, նրա ֆակտուրային յուրօրինակ ձևավորումը (որ տարբերվում է հայ երաժշտական պրակտիկա եկած եվրոպական արպեջիո-ակորդային կամ ընդօրինակված կիթառային-վալսատիպ նվագակցություն-ֆորմուլաներից) և չափազանց հետաքրքիր հարմոնիկ գյուտերը (ինքնատիպ բազմատոնայնություն՝ արտահայտված այն բանով, որ մեղեդին փոյուզիական լադում է անցնում «ջ»-ից, իսկ նվագակցությունը շարունակ «խուսանավում է» Es-dur-ից դեպի g-moll-ը) — այս ամենը Եկմալյանի մշակումը դասում է հայ երաժշտության ողմանսային լավագույն գործերի շարքը:

Գեղարվեստական կերպար ստեղծելու պրոբլեմը Եկմալյանի ստեղծագործության մեջ իր արտացոլումը գտավ ոչ միայն մեներգային, այլև մենակատարողի ու երգչախմբի համար տրված մշակումներում: Մենք արդեն խոսեցինք «Մեր խոր պապկե» երգի դաշնամուրային նախանվագի մասին, որ ժանրային պատկեր է ստեղծում: «Լոնց» երգի մշակման մեջ նույնպես Եկմալյանը ներմուծեց այդ երգի ոչ մի մշակման մեջ գոյություն չունեցող ինքնուրույն խմբերգային նախերգ՝ «Նորա տըխրամած դեմքը նայելիս՝ հիշում եմ թշվառ վիճակը աղգիս» բառերով: Սա կարծես բնարան է մի ստեղծագործության համար, ուր շատ սեղմ ձևով արվում է ժողովրդի պայքարի, պարտության և այդ առթիվ տառապագին խոհերի պատմությունը:

Նույն շրջանում ժողովրդական երգ է մշակել նաև Ն. Տիգրանյանը: Նրա մշակած ժողովրդական մեղեդիների մեջ առանձնանում են «Տուն արի» և «Լուսնյակ գիշեր» երգ-ողմանսները: Ուղում ենք հանգամանորեն անդրադառնալ երկրորդ ստեղծագործությանը:

«Լուսնյակ գիշեր» երգի մասին Վ. Կորդանովը ժամանակին գրել է. «Վերջին տասնամյակը անցնում երևան են եկել բավական թվով... երգեր, որ արագ տարածվել են Կովկասի բոլոր ան-

կյունները, դրանցից ուշադրության են արժանի և զուտ արևելյան ոճմանսի նմուշ են մի քանիսը միայն, օրինակ՝ «Լուսնյակ գիշերը»։

Երգի բովանդակությունն այս է. սիրահարված պատանին ամբողջ դիշեր թափառում է՝ սիրուց տառապելով և հանգրվան չգտնելով իր համարի նրա մեղեդին կառուցված է իջեցված կվարտայով տերցիական հիմք ունեցող փոյուզիական լագի հիման վրա, մի լադ, որ Ք. Ս. Քուշնարյովի վկայությամբ, տիպական է հայ քաղաքային ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության համար։ «...Դանդաղ տեմպի ժամանակ, — գրում է նա, — այն խոհական-մեյամադոտ, երբեմն կրքոտ քնարական զեղումների լադ է»։ Նման «համանում» ամենից ավելի համապատասխանում է «Լուսնյակ գիշեր» երգի բնույթին։ Նրա ամբողջ դարգացումն ընթանում է այն օրինաչափություններով, որ, ինչպես նկատում է Ք. Ս. Քուշնարյովը, տիպական են այդ լադի ծավալման համար։ Երգում առկա են ուշ շրջանի տաղերից եկող ինտոնացիաներ (գարձյալ Քուշնարյովի վկայությամբ)։

Այս ամենը թույլ է տալիս խոսելու այդ վառ արտահայտված ազգային երգ-ոճմանսի գեղարվեստական բարձր արժանիքների մասին, մի ստեղծագործություն, որ այսօր էլ լավագույններից է համարվում ժողովրդական քաղաքային երգերի մեջ ու սիրված է լայն շրջաններում։

Ն. Տիգրանյանի մշակումն աչքի է ընկնում գեղարվեստական ավարտվածությամբ։ Երգում առկա է որոշակի դրամատուրգիական զարգացումը՝ կապված բանաստեղծական տեքստի բովանդակության հետ։ Միաժամանակ, արդեն իսկ նախանվագում, հաջող է գտնված երգի ֆոնը՝ ձգված, օրորուն ու թմա-ինտոնացիաները, որ դիշերվա բնանկարային կերպար են ստեղծում։ Բայց այդ ֆոնը, երգի զարգացման հետ, փոփոխությունների է ենթարկվում։ Առաջին պարբերության երկրորդ նախադասության մեջ («Ինձ տեսնողը կարծում է, թե...») ֆակտուրան փոխվում է։ Այստեղ արդեն չկա այն խստադ, փոքր-ինչ անշարժ քնարական կերպարը, որ արտահայտում էր դիշերային բնանկարն ու սիրահարի մտորումները։ Կանգուն բասի վրա մի կողմից ութերորդականներով վերընթաց շարժումը, մյուս կողմից՝ խոշոր ակորդային ֆակտուրան երաժշտությանը դրամատիզմ են հաղորդում, խոսում են զգացմունքի խորության հանդեպ անզորության և սիրահարներին խանգարող խոշընդոտի անհաղթահարելիության մասին։

Երկրորդ տունը հատկանշվում է ավելի աշխույժ ու թմով, տրիոններով, որ ներբերում են տեքստով պայմանավորված որոշ հուզմունք։ սիրահարն անմիջականորեն դիմում է սիրած էակին։

Երգի դաշնամուրային նվագակցության մեջ նշանակալից է հետևյալը։ Այստեղ, թերևս, առաջին անգամ հանդիպում է մի հնարանք, որ ձախ և աջ ձեռքերն արտահայտում են տարբեր տրամադրություններ։ Ձախում՝ ութերորդականներով վարընթաց շարժում և բասի անշարժ վիճակ, որ հաղորդում են ինչ-որ դատապարտվածություն, աչքում՝ խոշոր ակորդներ, որ ասես ճախրում են վեր՝ լույսին, սիրուն ընդառաջ։ Սա խոսում է դաշնամուրային նվագակցության ասպարեզում կոմպոզիտորների որոնումների մասին, այն մասին, որ դաշնամուրային նվագակցությունը նրա համար երաժշտական արտահայտչականության կարևոր գործոն է։

Այս ամենը վկայում է, որ Ն. Տիգրանյանի «Լուսնյակ գիշեր» երգը, որ իր ժանրային ու ոճական առանձնահատկություններով ոճմանտիկ կամերային-վոկալ մանրապատում է, պատմական որոշակի նշանակություն է ունեցել հայկական ոճմանսի կամերային ոճի կազմավորման մեջ։

* * *

Եթե անցյալ դարի 80-ական — 90-ական թվականներին մեծ թափ է ստացել քաղաքային քնարերգությունը, ապա նույն շրջանում, ինչպես արդեն ասվեց, զարգացել է նաև պրոֆեսիոնալ ոճմանսի ժանրը։

Այս ասպարեզում հանդես են գալիս այնպիսի հեղինակներ, ինչպիսիք են Գ. Կորզանովը, Ե. Բաղդասարյանը, Գ. Սյունին, Հ. Սինանյանը և Ա. Գալեխտերյանը։

Ռոմանսի զարգացումն ընթացել է պրոֆեսիոնալացման ուղիով՝ հետևելով արևմտաեվրոպական ու ռուսական նմուշներին ու մոտենալով ազգային-ժողովրդական երգարվեստին։ Այս պրոցեսը նկատելի է եղել դեռևս անընդամենը և կապված է Գ. Երանյանի ու Տ. Զուխաջյանի անունների հետ։

Սակայն XIX դարի վերջին Կոստանդնուպոլիսի փոքր-ինչ այլ պատկեր ունեն, քան 50—70-ական թվականներին, երբ այնտեղ եղում էր երաժշտական կյանքը, արտացոլելով ազգային-

ազատագրական գաղափարների շիկացման ընդհանուր մթնոլորտը և լուսավորության ձգտումը։ Հրատարակվում էին երաժշտական հանդեսներ, գրվում էին երգեր, որ շատ կարևոր դեր էին խաղում հայ հասարակությանը իանդավառող գաղափարները տարածելու գործում, կազմակերպվում էին երաժշտական ընկերություններ ու համերգներ։ Բայց ահա եկան 80—90-ական թվականները, բռնության ու հալածանքների տարիները... Հասարակական կյանքն սկսեց մարել։ Այս վիճակը տևեց ընդհուպ մինչև 900-ական թվականների սկիզբը։ Պոեզիան սեղմվեց զուտ անձնական ապրումների շրջանակի մեջ, սկսեց մանրանալ։ Երաժշտությունը, որ սերտորեն կապված էր բանաստեղծությանը, անցավ սալոնային նվագաժողովրդի ասպարեզ։ Մտավորականությունը մի տեսակ հոգնել էր, հասարակական մտքի լճացում էր նկատվում։ Երաժշտության մեջ չկային վառ անհատականություններ։ Ժիշտ է, Կոստանդնուպոլսում այդ տարիներին հրատարակվում էին առանձին կոմպոզիտորների ուսմանսները, բայց դրանք ընդհանուր առմամբ ժանրի պատմության համար էական նշանակություն չունեին։ Հ. Մինանյանի այդ շրջանի ուսմանսները իտալական ոգով սալոնային նվագաժողովրդի կնիքն են կրում։ Ազգային առանձնահատկությունների կենսագործման առումով համեմատաբար առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա հիդինակաձ «Ազգային երգերը», որ ստեղծվել են քաղաքային էրգերին բնորոշ հատկանիշներով («երգ նահատակաց հիշատակին»)։

Ինչ վերաբերում է կոմպոզիտոր Ա. Գալենտերյանին, ապա, ցավոք, նրա մասին կարող ենք դատել շատ մոտավոր։ Մի քանի տող կա Ա. Հիսարյանի «Հայ նոտագրության պատմություն և 1765—1909 թթ. հայ երաժիշտների կենսագրություններ» գրքում։ 1894 թ. Կոստանդնուպոլսում հրատարակված նրա «Սարսուռներ» ժողովածուի երգերից մի քանիսը արտատպված են հետագույն երգարաններում³։ «Գանձարանում» նրա մասին շատ հակիրճ տեղեկություններ կան։ Արտավազ քահանա Գալենտերյանը ծնվել է 1876 թ. Պրուսայի Ենիշե արվարձանում (Թուրքիա)։ Կրթություն է ստացել Արմաշի Դպրեվանքում։ Այստեղ նրա ուսուցիչն է եղել Կոստանդնուպոլսցի նշանավոր երաժիշտ Հ. Զեռչյանը։ Հետագայում երաժշտությամբ է զբաղվել ինքնուրույն։ Զրադվել է կոմպոզիցիայով։ Ունի հրատարակված ժողովածու՝ «Սարսուռներ»։ Ուսումնասիրել է նաև գրականություն ու պատմություն։

Դժվար է դատել նրա ստեղծագործության մասին, քանի որ վերոհիշյալ երգարաններում տեղ գտած նրա երգերը նվագակցություն չունեն, որի պատճառով անհնար է պատկերացում կազմել հեղինակի պրոֆեսիոնալ մակարդակի, նրա ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունների մասին։ Ա. Գալենտերյանի շորս երգերից երեքը գրված են Պ. Դուրյանի տեքստերով, իսկ մեկ տեքստը պատկանում է Ա. Գալենտերի գրչին (ի դեպ, այս վերջինը զգալիորեն տարբերվում է մնացած երգերից)։ Պ. Դուրյանի այս երեք բանաստեղծությունները, ինչպես և նրա ողջ ստեղծագործությունը, աչքի են ընկնում բարձր գեղարվեստականությամբ, քաղաքացիական պաթոսով և փոքր-ինչ մոռյալ կոլորիտով։ Նրանց մեղեդիները ընդհանուր առմամբ «հոսում են» արևմտահայ քնարերգության հունով, բայց մի փոքր ավելի անհատականացված են, որոշ սուբյեկտիվ հնչողություն ունեն, որի շնորհիվ այդ երգերը տարբերվում են արևմտահայ մյուս կոմպոզիտորների գործերից։ Խեղճ երգերի «Սարսուռներ» ժողովածուն կարող է որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնել ուսմանսի պատմության համար։ Ցավոք, մենք հնարավորություն չունենք դատելու նրա մասին՝ նոտաների բացակայության պատճառով։

80—90-ական թվականներին ուսմանսի ժանրի զարգացման հիմնական պրոցեսները նկատվում էին Արևելյան Հայաստանում, կապված այստեղի երաժշտական մշակույթի ընդհանուր զարգացման հետ։

Ռոմանտիկ վոկալ մանրապատմը ներկայացվում է Գ. Կորգանովի և Մ. Եկմալյանի («Իմ արցունքներից», Հ. Հայնեի բանաստեղծությամբ) ստեղծագործություններով։

Իկմալյանի ուսմանսը արևմտաեվրոպական ուսմանտիկ երաժշտության տիպիկ նմուշ է, գրված Շումանի ոճով։ Նրա մեջ ի հայտ է եկել ձևին տիրապետելու հմտությունը, նրբազգաց վերաբերմունքը տեքստի նկատմամբ և հարմոնիկ գունեղության ձգտումը։ Բայց այս ուսմանսը վերաբերում է պետերբուրգյան շրջանին և սկզբունքային նշանակություն չունի ընդհանուր առմամբ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը բնորոշելու համար, թեև աչքի է ընկնում ամուր պրոֆեսիոնալիզմով և բնութագրում է հեղինակին որպես տաղանդավոր ու նուրբ երաժիշտ։

Գ. Կորգանովի ստեղծագործական ողջ գործունեությունը կապված է եղել ուս երաժշտության և ընդհանրապես ուս մշակույթի հետ (Կորգանովների արխիտոկրատական ընտանիքը

³ «Գանձարան հայկական երգերու», Կահիրե։

⁴ Հ. Միսյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Ամերիկա, 1946։

հայտնի է իր երաժշտական հակումներով ու որոշ կոսմոպոլիտ հետաքրքրություններով), ուստի նրա ողորդմանը լիովին շնչում են ունի դասական երաժշտական արվեստով:

Ուզում ենք առարկել այն երաժշտագետներին, ովքեր խոսում են Գ. Կորգանովի և Տ. Զուխաշյանի ստեղծագործության համանմանության մասին: Նրանց ստեղծագործությունը հոսել է հայ երաժշտության միևնույն ուղղությամբ, ուղղություն, որ կապված է ազգային երաժշտության հետ ու մասնահատուկ շրջանակները ընդլայնելու և պրոֆեսիոնալ բարձր հիմքերի վրա դնելու պորոլեմի հետ, Բայց արդարությունը պահանջում է հաշվի առնել այն հասարակական պայմանները, ուր ձևավորվել ու զարգացել է այս երկու կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը: Զուխաշյանն աճել է Կոստանդնուպոլսի հայ գաղութում, որ զգալիորեն հեռու էր բուն հայկական միջավայրից: Հայ երաժշտությունը Կոստանդնուպոլսի պայմաններում խիստ ազդված էր (ամենահեղինակավոր մարդկանց վկայությամբ), և հայ երաժշտական մշակույթի գործիչներն ստիպված էին մեծ խոշորություններ հաղթահարել ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման համար մղվող պայքարում: Մինչդեռ Գ. Կորգանովի կյանքը հիմնականում կապված էր Թիֆլիսի՝ արևելահայ մշակույթի մինչհեղափոխական կենտրոնի հետ, ուր շատ ուժեղ էին քաղաքային ժողովրդապրոֆեսիոնալ ստեղծագործության ազգային ավանդույթները: Հիշենք, որ հին Թիֆլիսում, իտալական օպերայի և ունի ու արևմտաեվրոպական կատարողների գաստրոլների հետ մեկտեղ, լավագույն համերգասրահները տրամադրվում էին նաև ժողովրդական երաժշտության ներկայացուցիչներին: Այդ երաժշտությունը ոչ պակաս տեղ ուներ արիստոկրատական և բուրժուական սալոններում: Սակայն, շնայած հասարակական առավել նպաստավոր պայմաններին, ուր ընթացել է Կորգանովի գործունեությունը, այդ մեծ ձեռքով օժտված երաժիշտը չկարողացավ հաղթահարել աշխարհիկ նվագախմբային շրջանակները և կանգնել լուրջ ստեղծագործության ուղու վրա: Այնուհանդերձ, այն ամենը, ինչ ստեղծել է նա, պրոֆեսիոնալիզմի ու տաղանդի կնիք ունի: Պետք է ցավով նկատել նաև, որ նրա կյանքը կարճատև եղավ և ընդհատվեց հենց այն շրջանում, երբ նա մտադիր էր լրջորեն զբաղվել երաժշտությամբ:

Գ. Կորգանովի գրչին է պատկանում ավելի քան 20 ողորդում, որոնցից շատերը հրատարակվել են կոմպոզիտորի կենդանության օրոք և ճանաչում են գտել: Այն մի քանի ստեղծագործությունները, որ կան մեր ձեռքի տակ («Դոն-ժուանի սերենադը», «Սուր տապարով», «Ինչի մասին է գիշերվա անդորրում», «Նոր հունական երգ», «Հրեական երգ»), գրված են ունի դասական ողորդման ժանրերով: Այստեղ առկա է ռուսական երգի ժանրը («Սուր տապարով»), նրան ընդհանրապես հոսունությամբ, որ ռուսական ժողովրդական երգի հատկանիշն է: Այդ է զարնում նաև մի ուրիշ առանձնահատկություն՝ մեղեդու շարժումը զազաթնակետից («Գազաթնակետը սկզբնաղբյուր է» — Մադել), որ Վ. Ա. Վասիլև-Գրոսմանը կարևոր է համարում այդ ժանրի համար:

Գ. Կորգանովն իր ողորդմաններում օգտագործել է էլեգիայի ժանրը («Ինչի մասին է գիշերվա անդորրում»), նրա համար տիպական «...զուսպ մեղեդիով, որ մեծ մասամբ զարգանում է միջին ռեգիստրում, շունի վառ ուրտահայտված կուլմինացիաներ և հաճախ օգտվում է մի հնչյունի կրկնողությունից» (Վ. Ա. Վասիլև-Գրոսման):

Գ. Կորգանովի տարածում գտած ողորդմաններից են «Դոն-ժուանի սերենադը» և «Հրեական երգը»: Առաջինը վերաբերում է պարային ռիթմերով գրված ողորդմանների թվին, որ նույնպես շատ տարածված էին ռուսական երաժշտության մեջ: Սրանց շարքում հատուկ տեղ ունեն իսպանական ողորդմանները: «Դոն-ժուանի սերենադը» հարում է նրանց: Այստեղ կան և կիթառային գերաստացքներ, և բոլորն ռիթմ, և զգայնություն, որ արտահայտված է խրոմատիզմներով և նեպոլիտանական սեքստակորդի հատկանշական կիրառումով:

«Հրեական երգը» տիպիկ «ռուսական Արևելք» է՝ վերին տոնիկայից հաճախ վար իջնող մեծացված սեկունդաների առատություն, բնորոշ հարմոնիկ զուգորդումներ՝ հիմնված դորիական պլադալ դարձվածքների վրա, կիթառային ֆակտուրա:

Այս ողորդմանները գրված են ունի կոմպոզիտորների նախասիրած բանաստեղծներից Ա. Տոլստոյի, Ա. Մայկովի, Լ. Մեյի տեքստերով: Եվ նույնիսկ այստեղ ի հայտ է եկել Դ. Կորգանովի պասիվությունը, նա կուրորեն հետևել է իր ուսուցիչներին:

Պետք է ասել, որ Գ. Կորգանովի և Մ. Եկմալյանի ողորդմանները որոշակի դեր են խաղացել երաժշտական-կոմպոզիտորական դպրոցը պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա դնելու, պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության ժանրերն ընդլայնելու առումով: Այսպիսիք են այն դրական տեղեկանքները, որոնք կապված են ողորդմանի վոկալ փոքրածավալ գործերի հետ 80—90-ական թվականներին:

Հայ երաժշտության զարգացման ընդհանուր պրոցեսներով պայմանավորված, պրոֆեսիոնալ ողորդմանի ժանրը XX դարի սկզբին որոշակի փոփոխությունների ենթարկվեց: Այս շրջանի ողորդմաններն աչքի են ընկնում այն բանով, որ այստեղ օգտագործվում են ժամանակի խոշորագույն

հայ բանաստեղծների (Հ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Ալ. Մատուրյան և ուրիշներ) գործերը՝ Դրանց միավորում է քնարերգական ուժեղ հոսքը՝ մեկամաղձոտության և վհատության երանգով, զգացմունքներ, որ բնորոշ էին հայրենիքի աղետնհոր տանջալիորեն ապրող հայ մտավորականությանը:

Ձևայած որ ողմանսի ժանրում հանգես էին դալիս պրոֆեսիոնալ հմտություն ունեցող կոմպոզիտորներ (Ե. Բաղդասարյան, Ա. Տիգրանյան, Ա. Մայիլյան), այնուամենայնիվ նրանց ողմանները դուրս չէին գալիս կենցաղային քնարերգության շրջանակներից:

Այս շրջանի ողմանների մեջ առանձնապես տարածված էին Ն. Բաղդասարյանի «Մի լար բլրուլ» և «Սիրուն զարուն» (խոսք՝ Ալ. Մատուրյանի), Ա. Մայիլյանի «Ինձ մի խնդրիր» (խոսք՝ Հ. Թումանյանի), Ա. Տիգրանյանի «Սև աչերեն» (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի) ողմանները: Սրանք շատ ընդհանուր կողմեր ունեն: Այս բոլոր ողմաններն էլ պետք չեն զգայականության երանգից՝ ողմ քաղաքային երգայնության ոճով (անցումներ միևուրային եռահնչյունի ձայներով, շարժում լադի մեղիանտից դեպի հարմոնիկ ձգտող տոնը, սեքստային թոփշներ և այլն), սակայն, դավերարտադրվում էր (սրդեն կոմպոզիտորական գրառման մեջ) ինտոնացման ազգային եղանակով, հայ քնարական ժողովրդական երգին բնորոշ դարձվածքներով, նրա սահուն հասունության մը («Մի լար, բլրուլ»), երաժշտական շարժումը բարձր, լարված տեսիտուրային կտրուկ փոխանցելու եղանակով. որ հատուկ է գուսանական երաժշտությանը («Ինձ մի խնդրիր»): Այս երգերում արտացոլվել են նաև հայ քաղաքային քնարերգության այն բնորոշ առանձնահատկությունները, որ ձևավորվել են 60-ական թվականների երգարվեստում՝ այնպիսի ինտոնացիոն դարձվածքներ, որ կապված են լադի դոմինանտային սֆերայի, երբեմն նաև վերին տոնիկայի, ներդրամով, մեղեդիական զծի զարգացումը՝ կապված ինտոնացիաների ոլորտը ներքևից վերին տեսիտուրայի փոխադրելու հետ («Սև աչեր», «Սիրուն զարուն»):

Ինտոնացիաների «ողմանսայնությունը», որ դրավում էր հայ քաղաքային հասարակությանը, բնորոշ «հայկական կոլորիտը» և ոչ բարդ նվագակցությունը՝ զուգորդված զգացմունքային մեկամաղձոտ տրամադրության հետ, որ տիպական էր այդ գործերի համար, — այս ամենը, մեկտեղվելով, պայմանավորեց նրանց հսկայական հաջողությունը հայ երաժշտասերների շրջանում:

Այս գործերից սկզբունքորեն տարբերվում են Գ. Սյունիի ստեղծագործությունները, որ վերաբերում են նույն ժամանակաշրջանին: Ֆավոր, մեր ձեռքի տակ կա միայն նրա «Արցունքներ» ողմանը, որ գրված է 1903 թ. Ավ. Իսահակյանի «Ախ ալ վարդի» բանաստեղծության տեքստով, և հրատարակված մեկ տարի անց: Ռ. Թերլեմեզյանի հիշատակած «Ինձ մի խնդրիր» և «Սև աչեր» ողմանները, որ Պետրեբուրգի կոնսերվատորիա են ներկայացվել որպես դիպլոմային ս:շխատանք, առ այժմ դանդաղ չեն:

«Արցունքներ» հայ վոկալ երաժշտության պատմության մեջ անդրանիկ գեղարվեստական ողմանն է, գրված պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով: Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունը տիպիկ ողմանսային էր. Թեման՝ վարդ ու սիրահար պատանի: Բանաստեղծության կառուցվածքը՝ ութտողանի տուն, որ եռամասնության տարրեր ունի (վերջին երկու տողերը գրեթե առաջին երկուսի՝ կրկնողությունն են):

Հետևելով տեքստին, կոմպոզիտորը ողմանսին եռամասն ձև է տվել՝ դինամիկ ուժգնությամբ «Արցունքներ» ամբողջովին հավատարիմ է Սյունիի ստեղծագործական եղանակին: Նվագակցումը հիմնված է պոլիֆոնիկ ֆակտուրայի վրա՝ վարընթաց աստիճաններով ու նրոմատիկ ենթաձայներով, նմանակումներով, որ հիշեցնում են քամանչայի հնչողությունը: Ինչպես ժողովրդական երգերի մշակումների մեջ, այնպես էլ ողմանսի ուժգնությամբ Սյունին հարստացնում է ֆակտուրան՝ միացնելով / և 2 բաժինների երաժշտատեսիական հնարանները: Սյունին ողմանսի ներդաշնակման մեջ, ինչպես և ուրիշ ստեղծագործություններում, հետևելով եվրոպական նորմաներին, աշխատում է, առանձին հնարամտություն չցուցաբերելով, ինչ-որ շափով արտահայտել լադային առանձնահատկությունները և հարմոնիկ զույնների միջոցով մեղեդին դարձնել ավելի արտահայտիչ:

Ամենանշանակալին ողմանսում, հայ կամերային-վոկալ ոճի հասունացման առումով, մեղեդին է, որ ոճավորում չէ, ինչպես Սյունիի մյուս գործերում (չիհնելով նաև ժողովրդական, ինչպես Մ. Եկմալյանի Կ. Ն. Տիգրանյանի ողմանսային մշակումները), այլ ինքնուրույն ստեղծագործություն, որ գրված է գուսանական արվեստի ոգով՝ պաթետիկ սկիզբ բարձր ուժգնությամբ, որ հիշեցնում է աշուղի նախերգ, դիկլամացիայի և իմպրովիզացիայի տարրեր (այս առումով «Արցունքներ» տարբերվում է նրա մյուս գործերից, որ խարսխվում են ժողովրդական ստեղծագործության գեղջկական ճյուղի վրա): Ողմանսի լադը ընդհանուր առմամբ փոյուղիական-լոկ-

րիական է, բայց մեղ-դու զարգացման ընթացքում դառնում է նրա տարրեր ոլորտներում (փոխ-
դիականում, մեդիանտից միքսոլիդիականում և, վերջապես, բուն լոկրիականում)։

«Արցունքները» կոմպոզիտորական ստեղծագործության արգասիք է, իր պրոֆեսիոնալ-գե-
ղարվեստական մակարդակով, ժանրային և երաժշտա-ոճական առանձնահատկությամբ, որ
հիմնված է ազգային երաժշտական նյութի վրա, «Արցունքները» առաջին սկզբունքային նվա-
ճումն է հայ կամերային վոկալ ժանրի պատմության մեջ։

Դարասկզբին արդեն երևան եկան Ա. Սպենդիարյանի առաջին ուսանանքները (այդ թվում՝
նշանավոր «Այ վարդը»), Կոմիտասի ժողովրդական Լրգիրի մշակումները (որ վիթխարի նշանա-
կություն ունեցան հայրենական կամերային-վոկալ քնարերգության երաժշտա-արտահայտչական
միջոցների բյուրեղացման համար)։ Մի փոքր ուշ հայտնվեցին Ռ. Մելիքյանի ուսանանքները, որ
իսկույն հաստատվեցին երաժշտական կենցաղում։ Բայց այս ամենն արդեն նոր դարազույգ է
ուսանալի ժանրի պատմության մեջ և հատուկ հոգվածի թեմա։

Ամփոփելով 80—900-ական թվականների հայ կամերային երգի զարգացման արդյունքները,
ուզում ենք ուշադրություն հրավրել այդ պրոցեսի հետևյալ պարագաների վրա։

80-ական թվականներին արդեն կազմավորվել էին աշխարհիկ նոր երգի նմուշները՝ նրան
բնորոշ առանձնահատկություններով։ Յուրացված էին նաև ազգային երգին առնչվող նվագակցու-
թյան պարզագույն ձևերը։ Այս պրոցեսում կարելի է նկատել երկու ուղղություն՝ յուրացվում էր
արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակույթի կամերային ոճը, որ բնորոշ էր կամերային երգի
առաջին շրջանին, և հետևում էին ուս կենցաղային ու դասական ուսանանքին, որ առավել հատ-
կանշական էր երկրորդ փուլի համար։

Կամերային նվագածության էվրոպական ձևերի յուրացման պրոցեսը տևեց ընդհուպ մինչև
XX դարի սկիզբը, բայց արդեն 90-ական թվականներին նկատվում են նոր տենդենցներ, կապված
ժողովրդական երգի մշակման հետ։ XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի կամերային երաժշտու-
թյան նվաճումներն առնչվում են հենց այդ բնագավառին, քանի որ ժողովրդական քնարական
երգի մշակման ընթացքում (սկզբում՝ քաղաքային, ապա աստիճանաբար նաև գեղջկական) բյու-
րեղացավ ազգային կամերային-վոկալ ոճը։