

Ա. Ա. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՀԱՅ ՓԱՂԱՔԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԿԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՃԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԻՊԵՐԸ

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

Ժողովրդական երգարվեստի առանձին բնազավառ կազմող քաղաքային ֆոլկլորը նույնպես ունի իր ոճական հատկությունները:

XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարասկզբի քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի արտահայտչական միջոցների համակարգը ձևավորվել, մշակվել է լադա-ինտոնացիոն բազմադաճ ակունքների մասնակցությամբ, աղղային և այլաղղի երաժշտության արտահայտչամիջոցների օրգանական միահյուսմամբ ու յուրացմամբ: Ժամանակի ընթացքում զոյացել են ոճական տիպեր՝ կապված այս կամ այն ակունքի յուրացման շափի, աստիճանի հետ: Իրանցից յուրաքանչյուրում զղալի է որևէ ինտոնացիոն ակունքի գերակշռությունը:

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

Քանի որ այդպես է, ուրեմն քաղաքային երգարվեստի ոճական առանձնահատկությունները, երաժշտական արտահայտության միջոցների հետ կապված հարցերը, կարելի է վեր հանել այդ տիպերի վերլուծության՝ նրանց ընդհանրության ու տարբերության բացահայտման ճանապարհով:

Որոշք են հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի երաժշտական-ոճական տիպերը:

1. Գեղջկական երգարվեստի հատկանիշները յուրացրած բաղաձային երգեր

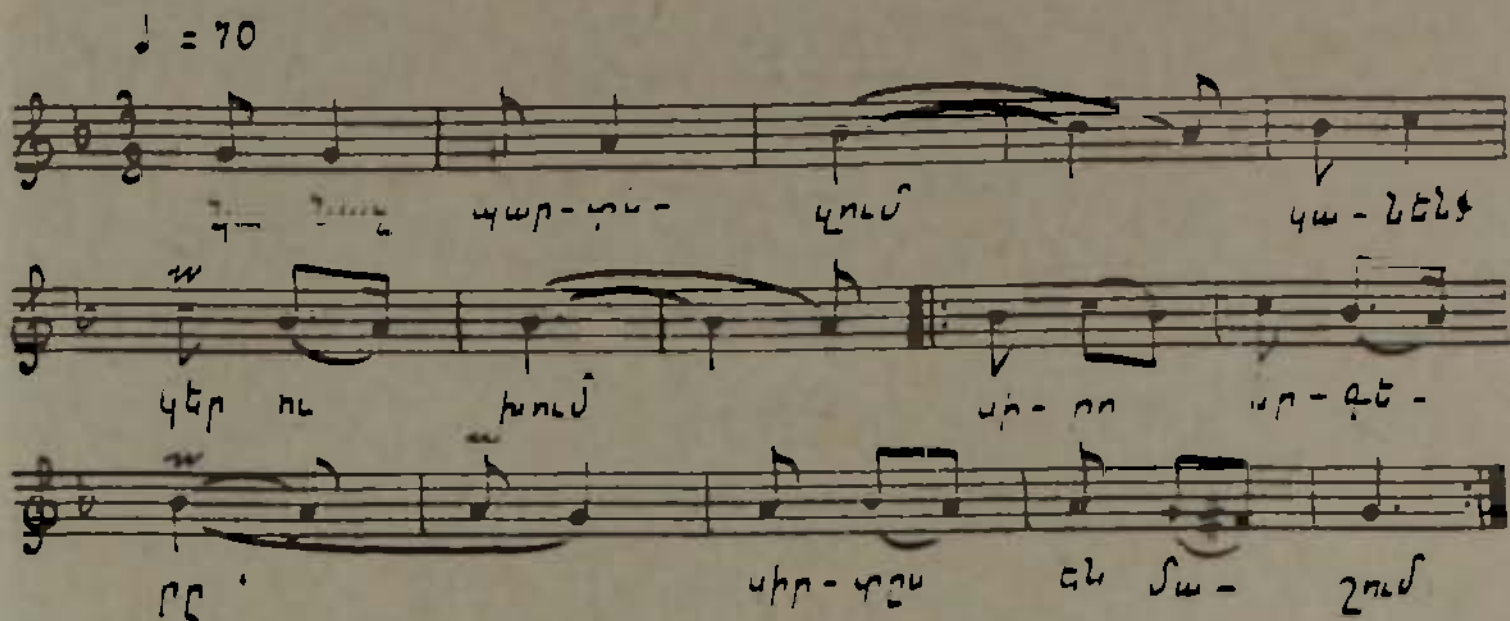
Քաղաքային ֆոլկլորում կան զղալի թվով երգեր, որոնց մեջ բավական ընդգծված ձևով երևան են գալիս աղղային տեսակետից առավել բնորոշ գեղջկական հրգարվեստի լադա-ինտոնացիոն, կառուցվածքային և ձևի առանձնահատկությունները:

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

Այս տիպն առանձնանում է նրանով, որ գեղջկական երգարվեստի հատկանիշներն արտահայտված են բավական ինքնուրույն կերպով, առանց այլ ակունքի հետ միահյուսվելու: Այդ է պատճառը, որ քաղաքային երգարվեստի նման օրինակները հաճախ դժվար է լինում ուսմանադատել գեղջկական երգերից: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանցում սրուշակի տարբերություն անպայման կա:

1 Ներկա հետազոտությամբ շոշափվող բնազավառի մասին գրել է Ի. Ախլայանը իր «Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին» հոդվածում («Տեղեկագիր», 1959, № 1): Մեր հետազոտությունը նվիրված է այդ հոդվածում առաջադրված հարցերի լուսաբանությանը և խնդրի հետագա ուսումնասիրությանը:

Այս տիպի օրինակ է «Կանաչ պարտեզում» սիրային երգը² (Տե՛ս նոտային օրինակ, N° 1)։



Մեղեդին մոնոդիկ բնույթ ունի, այսինքն մեղեդիական նախասկզբը ինքնաբավ է և ձևի կազմավորման մեջ բացառվում է որևէ այլ, մասնավորապես հարմոնիկ սկզբունք³։ Սա հայ գեղջկական երգարվեստի ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է։ Մեղեդին ընթանում է դիատոնիկ լադում (տերցիային հենակետ և բարձրացված ձգտող տոն ունեցող էոլական լադ)։ Ինչպես նշում է պրոֆ. Քր. Քուչնարյանը, այս լադը հայ գեղջուկ երաժշտության առավել տարածված սիստեմներից է։

Սահմանափակ է երգի հնչունածավալը, մեղեդին աստիճանական շարժումով ծավալվում է լադի առաջին քառալարում, որի շնորհիվ և հանդարտ, հավասարակշռված երգային է։ Միաժամանակ ութմային շեշտերը որոշ պարայնություն են հաղորդում։

Այսպիսով, երգում առկա են գեղջկական երգարվեստի օրինաչափություններ։ Եվ, այնուամենայնիվ, երգը քաղաքային գունավորում ունի։

Նախ՝ առաջին իսկ հայացքից այս երգ-մեղեդին աչքի է ընկնում ոճի որոշակիությամբ, պարզությամբ, ինչ-որ հղկվածությամբ, որը նրան հաղորդում է մատչելիություն և դարձնում է հեշտ հիշվող։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, որ գեղջկական երգերում բացակայում է պարզությունը կամ հստակությունը։ Այս երգում դրսևորված պարզությունն ու հստակությունը ուրիշ որակ ունեն։ Սա ոչ թե գեղջկական երգերին բնորոշ մտքի, տրամադրության կամ զգացմունքի արտահայտման պարզությունն է, որը դրսևորվում է զսպվածության ու խորության հետ, այլ ուղղակի զգացմունքների պարզորոշ, բացահայտ արտահայտությունն է, որով ամեն ինչ ասվում է առանց մնացորդի ու ինքնազսպման։

Երգի նման բնույթը, անշուշտ, գոյացել է ձևակառուցման որոշ մանրամասների շնորհիվ։ Մեղեդին կազմավորող և աստիճանաբար ծավալող առանձին մոտիվները, ինտոնացիոն հատկանիշները, բավական կոնկրետ և, ամենակարևորը, հստակ կառուցվածք ունեն։ Խիստ որոշակիորեն է արտահայտված երգի բարձրակետը և կադանսը։ Վերջինս, որ գոյանում է լադի բարձրացված ձգտող հնչյունի մասնակցությամբ, քաղաքային երգերում հաճախ է հանդիպում։

Քաղաքային երգարվեստի նման տիպը, անշուշտ, գոյացել է գյուղական երգերի քաղաք տեղափոխվելու և այնտեղ իրենց դարգացումը շարունակելու հետևանքով։ Գեղջկական երգարվեստի լադա-ինտոնացիոն հատկանիշներով օժտված այս երգը քաղաքային միջավայրում հղկվելով, համապատասխան երանգ և նոր որակ է ձեռք բերել։

Գեղջկական երգարվեստի ոճական առանձնահատկությունները պահպանող և քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի նմուշ հանդիսացող երգի ավելի ցայտուն օրինակ է Ավ. Իսահակյանի խոսքերով «Ախ, մեր սիրտը լիքը դարդ-ցավ» երգը (Տե՛ս նոտային օրինակ, N° 2)։ Գոյություն ունեցող մի շարք տարբերակներից առավել արժեքավոր այս տարբերակում գեղջկական երգարվեստի առանձնահատկությունների ցայտուն արտահայտություն ունեն։ 'Իրանք են' դիատոնիկ լադ

² Այս երգը, որպես քաղաքային երգարվեստի բնորոշ նմուշ, արժանացել է Քր. Քուչնարյանի ուշադրությանը։

³ Մոնոդիայի մասին տե՛ս Քր. Քուչնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», Լենինգրադ, 1958, էջ 3։

Allegro moderato (con amore) 222

Երբ մեր սիր-տը օր ու ա-րև - ր արե-մանք, մեր սիր-տը
և - ու ա-րե-մանք, - ր արե-մանք

(լուսկան միսոր) ակտիվ դերում գտնվող կվինտային օժանդակ հենակետով, կայուն տոնիկա-յով մեղեդու սահուն ծավալում, ինչպես նաև զեղչկական երգարվեստին բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներ:

Նույն երգում, սակայն, բավականաչափ ցայտուն են դրսևորված և քաղաքային երգարվեստի առանձնահատկությունները: Եթե նույնիսկ հաշվի չառնենք, որ երգի պրոֆեսիոնալ բանաստեղ-ծական տեքստը ինքնին նպաստավոր ապացույց է, ապա թեկուզ միայն մեղեդին կարող է դրսևորել քաղաքային բնույթը: Նախորդի համեմատ, այս երգում «զգայնականությունը» բացա-հայտ է, արտահայտությունը ավելի ազատ, լազային, ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմային կյանքը բավական միապաղաղ ու միօրինակ է: Զգացմունքային «անշարժություն» են մտցնում «ողորկ» կառուցվածք ունեցող ինտոնացիոն օղակները և երկրորդ նախադասության սեկվենցիաները:

Սրանք քաղաքային կենցաղային երգը բնորոշող առանձնահատկություններ են:

Քաղաքային երգարվեստի նույն տիպին են պատկանում մի շարք լայնորեն տարածված պարերգեր: Բնույթով և ոճական առանձնահատկություններով ինքնատիպ օրինակ է «Կողբա յային»: (Տե՛ս նոտային օրինակ, № 3):

Կող-բա յային Կող-բա յային Կող-բա յային Կող-բա յային Կող-բա յային Կող-բա յային

Սպիրիտոն Մելիքյանն այս պարերգը տեղադրելով Շիրակի ժողովածուի առաջին բաժնի զեղչկական պարերգերի շարքում, նկատել է նրա և մյուսների միջև եղած ոճական տարբերու-թյունը: Նա «Կողբա յային» դիտել է որպես «օտար գրականությունից մեղ անցած» պարերգ⁴:

⁴ Տե՛ս Ս. Մ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, առա-ջաբան, էջ 2:

Մեր կարծիքով այս պարերդն իր ոճական առանձնահատկություններով քաղաքային լինելու իրավունքներ ունի։ Սա բնութագրվող տիպի այն նմուշներից է, որ գյուղից անցնելով քաղաք զգալիորեն հեռացել է իր ակունքներից և հետագա զարգացման ընթացքում դարձել ինքնուրույն։

Առաջին ու կարևոր հատկանիշը հարմոնիկ քառալար պարունակող մաժոր լադն է։ Իսկ այդ լադը հայ քաղաքային երաժշտությանը շատ բնորոշ է։

Պարերգում դրսևորված զվացմունքային երանգավորությունը հիմնականում պայմանավորված է հարմոնիկ քառալար պարունակող լադով։ Լադային սիստեմում առկա մաժոր-միեոր տարբերն են մեղեդուն հաղորդում բազմապիսի երանգներ՝ հրճվանք, ուրախություն, երազկոտություն, հուզականություն։ Ներշնչվածության որոշակի երանգ է մտցնում նաև այս լադին բնորոշ մեծացրած սեկունդայի հնչումը։

Ցայտուն են և մյուս առանձնահատկությունները։

Գեղջկական պարերգերի համեմատ ընդարձակ է հնչունածավալը (7 աստիճան, այլ տարբերակներում՝ ավելի)։ Բավական ընդարձակ, ճկուն ու պլաստիկ են մեղեդին ձևավորող ինտոնացիոն օղակները։ Հետաքրքիր պարզացում է ստացել պարերգի կառուցվածքը՝ քառյակներ, որոնցից յուրաքանչյուրը երկմասանի է։ Այս ձևը, որ տարածված է պրոֆեսիոնալ երգային արվեստում, քաղաքային երգերում շատ ավելի հաճախ է հանդիպում, քան գյուղականում։ Այս առանձնահատկությունները կարող են բավարար հիմք հանդիսանալ «Կողրա յայլին» քաղաքային երգարվեստի նմուշ դիտելու համար։ Այս տիպին ենք դասում նաև «Սարերի հովին մեռնեմ», Արադն եկավ» երգերը, «Վարդ կոշիկս», «Զեմ կրնա խաղա», «Փշատի ծառ», «Ղաշանդ է», «Դե, դե, դե» պարերգերը և ուրիշները։

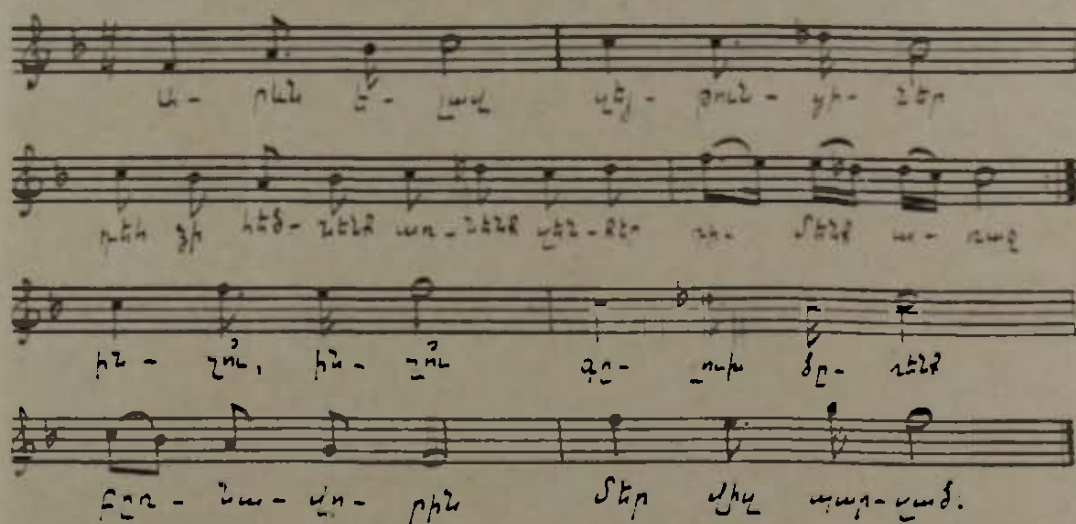
2. Հայ միջնադարյան երաժշտական ավանդների հետ աղետակցվող Բաղաբային երգեր

Այս տիպի բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, որ նրանում նկատելի է ակունքային կապ այն միջնադարյան երաժշտական ավանդների հետ։ Քե են հայ հնագույն և միջնադարյան քաղաքային երաժշտական կուլտուրայի թվագրված նմուշներ համարյա չեն պահպանվել, բայց կողմնակի աղբյուրների հիման վրա հաջողվում է բացահայտել այդ կապը։

Նմուշները սակավաթիվ են, բայց բավական արժեքավոր։

Ամենացայտունը XIX դարի երկրորդ կեսին ստեղծված «Զեյթունցիների երգն» է, որը, իրավի, օժտված է գեղարվեստական մեծ արժանիքներով։ (Տե՛ս նոտային օրինակ, N 4)։

♩ = 90



5 Քր. Քուշնարյանը այս լադը անվանում է երկդիմի։

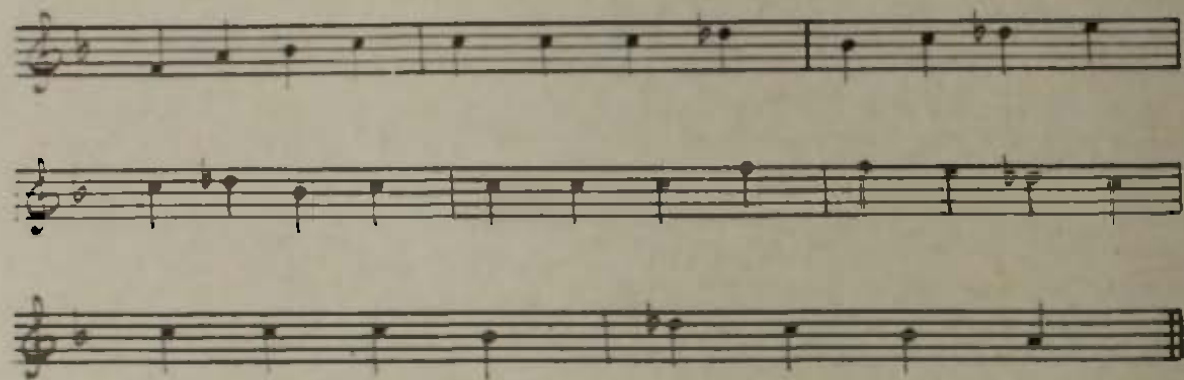
6 Պատահական չէ, որ այս երգը գրավել է Իպոլիտով-Իվանովի ուշադրությունը։ Նա այն օգտագործել է իր «Կովկասյան էսքիզներ» սիմֆոնիկ սյուիտի «Սարգարի շքերթը» մասում, որպես զխավոր թեմա։

Գոյություն ունեցող հայրենասիրական բաղձալիով երգերի շարքում այս մեկը, առաջին հերթին, աչքի է ընկնում խոսքի ու երաժշտության սերտ միասնությամբ։ Մա, հիրավի, մարտական քայլերգ է՝ չի նպատակին հասնելու հաստատակամությամբ, ազատ ու մարդավայել ապրելու անդուսպ ձգտումով և այդ ձգտումը իրագործելու կամքով ու արիությամբ։

Երգին այդպիսի բնույթ են հաղորդում արտահայտչամիջոցները։ Նախ՝ նկատենք, որ այս երգը նույնպես մոնոդիկ կառուցվածք ունի, մի բան, որ յուրահատուկ է հայ ժողովրդական երաժշտությանը տալիս վաղնջական ժամանակներից։

«Ձեյթունցիներ» երգի մեղեդին խարսխված է իջեցված վեցերորդ աստիճան սլարունակող խոնական լադի վրա։ Այս լադը, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ հաղվադեպ է, ունի ցայտուն և որոշակի դունավորում։ Լադում, ինտնարար և երգում, բացի վերին կվինտային օժանդակ հենակետից, ընդգծվում են և վերին օկտավային, որոշ շափով էլ տերցիային հնչունները։ Ուրեմն հանդես են գալիս երեք հենակետ և սխախն կազմում են մաժոր եռահնչուն։ Այս երեք հնչունները, գերիշխելով մյուսների վրա, առաջ են բերում ինտոնացիայի խիստ կաղմակերպված ձևություն։ Սրան ավելանում է մեծացրած սեկունդայի հնչումով զոյացած դրամատիկ լարվածությունը։ Լադային այս կառուցվածքին համապատասխանում է քայլերդային հստակ ու հատու ուղիքային պատկերը, նաև մեղեդու անկաշկանդ, բայց հավաք, նպատակասլաց շարժումը։ Այս լինելով, բայց ցայտուն միջոցներով ստեղծվել է արտահայտիչ և բովանդակային մեղեդի։

Ինչու՞ է «Ձեյթունցիներ» երգում արտահայտվում միջնադարյան քաղաքային երաժշտության ավանդների հետ ունեցած առնչությունը։ Հայկական պատարագի մի շարք հատվածներով, որոնցում օգտագործված են լադային ուղիքային ինտոնացիան նույն օրինաչափությունները։ Որպես նմուշ բերում ենք «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնէցաւ» հատվածը։ (Տե՛ս նույնպիսի օրինակ, № 5)։



Հատկանշականն այն է, որ այս հատվածը ևս քայլերդային բնույթ ունի։ Արդ մի՞թե սխալ կլինի ենթադրել, որ եկեղեցական երաժշտության նման հատվածներում դրսևորված ոճական առանձնահատկությունները և նրանցից բխող բնույթը մարտական ոգի ունեցող քաղաքային միջավայրից և երաժշտությունից չի անցել։ Այսպիսի կարծիք հայտնել է պրոֆ. Քր. Քուշնարյանը։

Այս տիպը հին ազգային ավանդների հարատևումը բացահայտելու հնարավորություն է ընձեռում։

3. Տաղալին արվեստի հատկանիշները յուրացրած Բավախին երգեր

XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարասկզբին վերաբերող երգերի մի շարք նմուշներում առկա է կապը հայ միջնադարյան տաղային երաժշտության հետ։ Այս երգերում աղերսակցությունն առավել որոշակի է, քանի որ միջնադարյան տաղերի մասին ավելի հստակ գաղափար ունենք։

Ամենահետաքրքրական երգերից է Ավ. Իսահակյանի «Մաճկալը»⁸, ընդհանրապես հայ քաղաքային երգարվեստի ամենաարժեքավոր նմուշներից մեկը։ Երգի բանաստեղծական բովանդակությունն անհուն սիրո և գուրգուրունքի ջերմ արտահայտություն է, որը հատկապես ընդգծվում և խորանում է մեղեդիի շնորհիվ։ (Տե՛ս նույնպիսի օրինակ, № 6)։

⁷ Տե՛ս «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 543։

⁸ Այս երգը քննարկվել է Քր. Քուշնարյանի կողմից։

Andante (aa libitum)



Իսկ «Մաճկալը» քաղաքային երգարվեստի այն նմուշներից է, որն աչքի է ընկնում բա-
նաստեղծական խոսքի և երաժշտության միասնականությունամբ, սակայն մեղեդին փոքր-ինչ այլ
զունավորում ունի, քան բանաստեղծությունը: Այնտեղ իշխում են մտազբաղ տխրագին ելևէջ-
ները՝ խոր, դուսպ ու նրբանկատ զգացողությունը:

Խիստ տրամաբանված ու իմաստալից է արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգը: Հիմնական տրամադրուիլյան ստեղծման մեջ նշանակալից դեր ունի լադային գունավորումը: Մեղեդիի հիմքում ընկած է տեքստային հենակետով, իջեցրած 4-րդ աստիճան պարունակող փոյուզդական լադը: Այս լադը, որ տիպական է հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ ճյուղին, այդ թվում և տաղերին, քնարական թախծալի խտացված գունավորում ունի: Լադի նման գունավորումը ցայտուն է արտահայտվում դանդաղ տեմպի՝ երգերում, ինչպիսին է «Մաճկալ» երգը:

Զափազանց յուրատիրոջ և միևնույն ժամանակ խիստ պատճառաբանված է մեղեղու ինտոնացիոն կառուցվածքը: Մեղեղու ծավալման լայնաշունչ բնույթը, անկաշկանդությունն ու ազատությունը բնորոշ է և տաղերին: Բայց որակն այստեղ բավական այլ է: Մեղեղին ավելի շատ ծորերգային իմպրովիզացիոն բնույթի է: Վերջինս, որ զայիս է զյուդական աշխատանքային երգերից, միանգամայն տրամաբանական է (զյուդական աշխատանքը, այնուամենայնիվ, կառուցված է ընդհանուր շարժումների վրա): Սակայն ինտոնացիայի զեղչկական գծերը ենթադրված են երգի ընդհանուր ոճին:

Տաղաչին արվեստից եկող ուրիշ առանձնահատկություններ ևս կարելի է նկատել երգում։ Տիպական է, որ խոսքի մեկ բառը, երբեմն նույնիսկ մեկ վանկը մեկ-երկու տակտ մեղեդի է զբաղեցնում։ Սա նշանակում է, որ երգում առկա է վոկալիզացիայի սկզբունքը։ Չնակառուցման մեջ խիստ ընդգծված դեր ունի և մետրի փոփոխականությունը, այն մեծապես նպաստում է մեղեդու անկաշկանդ հոսունությունը։ Ի դեպ, արտահայտության այս միջոցը հավասարաչափ բնորոշ է և՛ տաղերին, և՛ զեղչկական երգերին։ Զափաղանց հավասարակշիռ է նաև ուրիշային զարգացումը։

Վերջապես, ընդհանուր տրամադրությունից, երգի բնույթից է բխում և մեղեդու կառուցվածքի ձևը: Պարբերություն է, բայց բավական ծավալուն, քանի որ միտքն ու զգացմունքն էլ ինքնաբուխ ծավալվող է: Օրինաչափական է և պարբերությունը կազմող նախադասությունների անհամաչափ կառուցվածքը: Այստեղ առկա է հարց ու պատասխանի բնույթը: Միայն թե դա ընդգծվում է ոչ այնքան նախադասությունների ինտոնացիոն կառուցվածքի տարբերության, որքան նրանց կադանսների տևրցիային հարաբերության շնորհիվ:

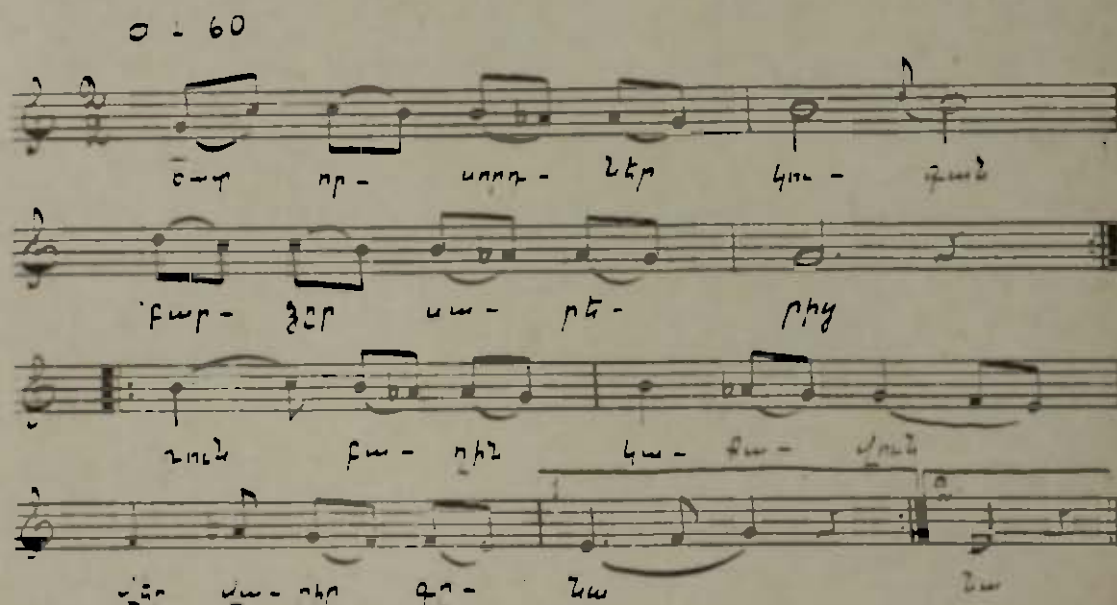
Սերտորեն կապված լինելով հայ միջնադարյան բազաբային երաժշտության ճյուղերից մեկի՝ տաղային արվեստի ավանդներին, «Մաճկալը», այնուամենայնիվ, տաղ չէ միջնադարյան առումով: Միջնադարից եկող ավանդները նոր ժամանակներում օրինաչափորեն նոր արտահայտություն են ստացել՝ դարձել ավելի հակերճ, զուսպ և շեղումների բացակայության շնորհիվ զգայապես կորցնելով դուռնային բազմբանգությունը, դարձել են ավելի արդիական: Այսինքն՝ երգն իր ազդեցության ակունքներն ու ավանդները պահպանած և ժամանակի կնիքը կրող մի ստեղծագործություն է:

Այս տիպի առանձնահատկությունները երևան են գալիս նաև «Գութանի հրդ», «Պարզիր աղբյուր», «Սիրուհի» և մի շարք այլ երգերում:

4. Գուսանա-աշուղական երգավեստի հատկանիշները յուրացրած բազմալիքն երգեր

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

Տիպային այս տեսակի հատկանիշները կարող է ցուցադրել «Շատ որսորդներ» սիրային երգը²: (Տե՛ս նոտային օրինակ, N 7):



Խորապես երգային և ցայտուն տրամադրությամբ օժտված մի զուգորդիկ երգ է սա: Մեղեդիկն իր արտահայտչականությամբ համապատասխան է տեսքի թախծոտ տրամադրությանը: Երգն ընթանում է տեղացիական տոնաչափով և ցածր 4-րդ աստիճան պարունակող փույտովական լադում: Այս լադը, որ քաղաքային երգարվեստի բնորոշ սիստեմներից է, տիպական է և զուսանա-աշուղական շատ երգերի համար: Եվ հենց այս լադն էլ ստեղծում է տխրային, այսպես ասած, «լամենտացիոն» գունավորումը: Երգի ոթիմն ու կառուցվածքը լուսանապես ցայտուն և բնորոշ արտահայտություն չունեն: Թիթմը բավական պարզ, հստակ, հավասարակշռված է, նույնը և կառուցվածքը: Կա, բակայն, առավելապես աշուղական տիպի մեկ ուրիշ առանձնահատկություն՝ նշանակալից թիվ կազմող սեկվենցիոն բալլերը: Բնորոշն այն է, որ սեկվենցիայի յուրաքանչյուր օղակը իրենից ներկայացնում է հայտնի «հառաչանքի մոտիվը» և դա մեծ դեր է խաղում տրամադրության գրանորման մեջ:

Երգում գրանորված զուսանա-աշուղական այս տարրերը ենթարկված են քաղաքային երգարվեստի առանձնահատկություններին: Եվ դարձյալ դա երևան է գալիս կառուցվածքի, ձևի և ընդհանուր ոճի հատկությամբ, պարզությամբ, այսպես ասած, չափաված-ձևաված լինելով: Կարող է թվալ, թե այս հատկությունները քիչ են երգի քաղաքային լինելը բնորոշելու համար: Սակայն հենց այս տիպով կարելի է համոզվել, թե, այնուամենայնիվ, որքան կարևոր և առանձնացող են դրանք: Եվ եթե զուսանա-աշուղական ստեղծագործության ոճական առանձնահատկություններով օժտված այս երգը համեմատելու լինենք նույն ցածր 4-րդ աստիճան պարունակող փույտովական

² Քր. Քուչնարյանը այս երգը նշել է որպես քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի օրինակ:

լազում ծավալվող և ինտոնացիոն ընդհանրացումներ ունեցող աշուղական երգի հետ, ապա ակունքային կապի զգացողության հետ մեկտեղ, առաջին իսկ հայացքից, նկատելի կդառնա դրանց ոճական մեծ տարբերությունը։ Ուրեմն, այս տիպը նույնպես խոսում է քաղաքային երգարվեստի ուրույն գեմրի և օրինաչափությունների մասին։ Տվյալ տիպի ենթ համարում «Սիրակ, ինչու չեռացար», «Համեստ աղջիկ», «Պաղ աղբյուրի մոտ» և այլ երգեր։

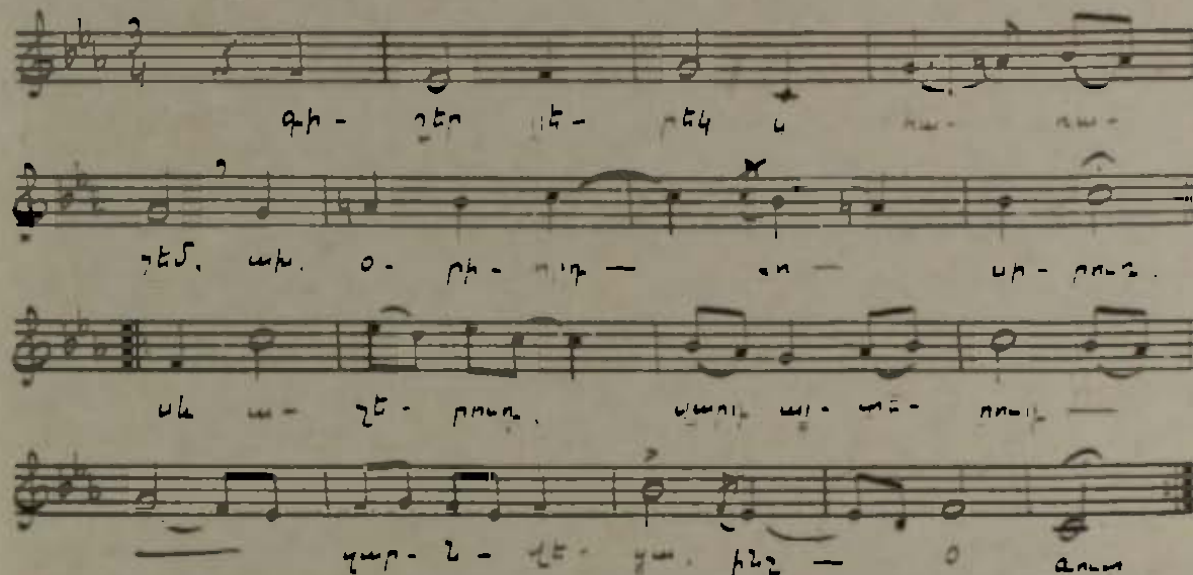
5. Հոգևոր երաժշտության տարբեր յուրացրած Բաղաճային երգեր

Քաղաքային երգարվեստի այս տիպի վրա նկատելի է հայ հոգևոր երաժշտության ազդեցությունը։

Տիպի օրինաչափությունները լավ են դրսևորված «Ան սիրուհիս» երգի մեղեդիում։ (Տե՛ս նոտային օրինակ, N° 8)։ Նույն այս մեղեդիով է երգվում «Հայրիկ, հայրիկ»-ը։

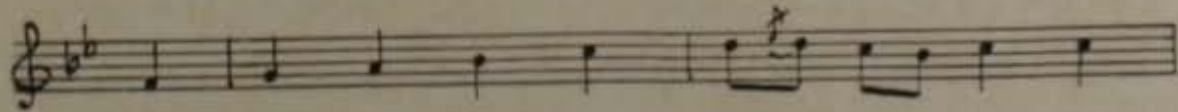
Որո՞նք են այս մեղեդու ոճական առանձնահատկությունները և ինչո՞վ է դրսևորվում հոգևոր երաժշտության հետ եղած կապը։

Moderato. (con amore)



Մեղեդու հիմքում ընկած է միևնույն լադը, բայց որում, երգի առաջին նախադասությունը ընթանում է դորիական միևնույնում, իսկ երկրորդ նախադասությունը՝ եոլական բնական միևնույնում։ Ինչպես հայտնի է, դորիականն ու եոլականը հոգևոր երաժշտության շատ բնորոշ լադերից են։ Դրանք բոլոր ձայնային հատկությունների վերաբերում են շուրուրդ ձայնի առաջին դարձվածքին ու երկրորդ ձայնին։ Սակայն միայն լադային գունավորմամբ այստեղ դժվար է ի հայտ բերել ընդհանրությունը, քանի որ այդ լադերը շարականային մեղեդիներին բնորոշ լինելու հետ մեկտեղ, լայն տարածում ունեն նաև զեղչկական երգարվեստի տարբեր ժանրերում։ Ավելի բնորոշը այդ լադի վրա հիմնված ինտոնացիոն, ինչպես և ուրիշ օրինաչափությունների ընդհանրությունն է։ Նախ՝ մեղեդու ինտոնացիոն ընթացքը խիստ հավասարակշռված է, գույուպ, առանց սուր շեշտադրումների, որը հոգևոր մեղեդիների առանձնահատկություններից է։ Հատկապես տիպական է մեղեդու ալիքաձև, ելևէջային շարժումը, որը երգին հաղորդում է հավաք-ինքնամոփ տրտահայտություն։ Կարևոր է և հանդարտ ու հստակ սիմֆի դերը, բայց որում, դա այն հստակությունը չէ, որ կարելի է հանդիպել և այլ երգերում։ Այստեղ սիմֆային հստակությունը գոյացել է տերստի յուրաքանչյուր բաժնի ու վանկր առանձնացնելու, ծանրակշիռ արտահայտություն հաղորդելու ձգտումից։

Այս երգի հոգևոր երաժշտության հետ ունեցած ընդհանրությունը թերևս ավելի համոզիչ կդառնա, եթե ցույց տանք շարականային մեղեդիի մի հատված։ (Տե՛ս նոտային օրինակ, N° 9)։



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

6. Օտարազգի երաժշտական հատկանիշներ յուրացրած Բաղաճային երգեր

Հայ քաղաքային երաժշտական ֆուկլորի ձևավորման ընթացքում որոշակի նշանակություն են ունեցել այլ ազդերի ժողովրդական երաժշտության ոճական ազդեցությունները: Զեռքի տակ էլած նյութերում նմանատիպ շրջակները զգալի քանակ են կազմում և դրանք ընդգրկող ազդերներն էլ (տվյալ ժամանակաշրջանին վերաբերող և՛ տպագիր, և՛ ձեռագիր երգարաններն ու մեր կատարած ձայնագրությունները) ապացուցում են, որ այդ երգերը նախորդների հետ հավասարաչափ լայն տարածում են ունեցել հայկական համայնա ժողովրդ քաղաքներում և հայաբնակ վայրերում:

Կան երգեր, որոնցում տեքստերը ուղղակի կցված են հայ ժողովրդական և ընդհանրապես հայ ազգային երաժշտության հետ ոչ մի առնչություն չունեցող, այլազգի մեղեդիներին: Այս երևույթն ի հայտ է գալիս հատկապես հայրենասիրական երգերում: Այդպիսի նմուշները լայն տարածում ստանալով, ժամանակի ընթացքում ժողովրդի կողմից ճանաչվել են որպես հայկական երգեր:

Հասկանալի է, որ օտարազգի երաժշտության նման մեքենական փոխառություններն ազգային երաժշտական ժառանգության մեջ մնալուն արժեք չեն ներկայացրել: Պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության պակասի պայմաններում, այդ միջոցով երաժշտական մասշտիբի ստեղծագործությունները սիրված բանաստեղծությունների տողերում հարմարվել են, ստացել երգի արժեք, երբեմն էլ գործնական նշանակալից դեր կատարել: Իրանք միաժամանակ հայ քաղաքացուն ինչ-որ չափով ծանոթացրել, հաղորդակից են դարձրել սլավոնական, եվրոպական երաժշտությանը:

Բոլորովին այլ է հայ քաղաքային այն երգերի արժեքը, որոնց մեղեդիներում օտար երաժշտությունից եկող ոճական առանձնահատկությունները յուրացվել են ազգային հիմքի վրա և գոյացել գեղարվեստական նմուշներ: Սրանք որոշ դեր են խաղացել նաև ազգային ժողովրդական երաժշտության արտահայտչամիջոցների ընդլայնման, հարստացման գործում:

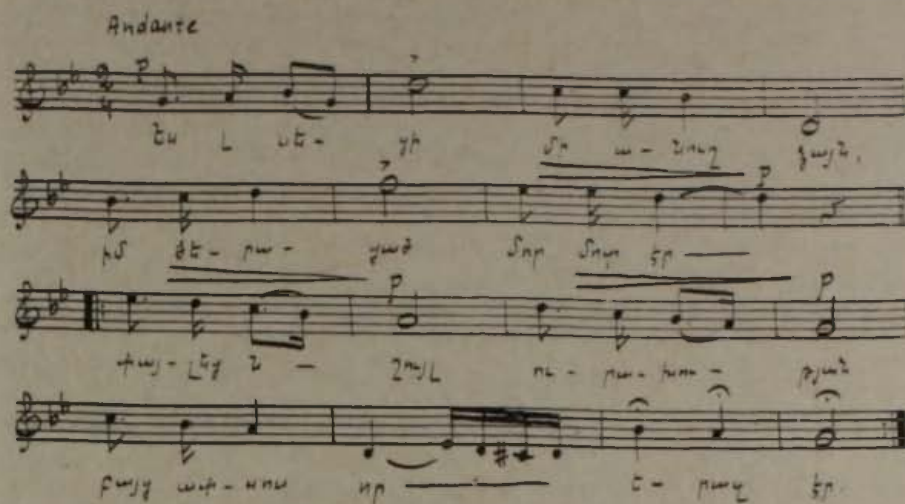
Այլազգի երաժշտության օրինաչափություններն իրացնող երգերի օրինակները բավական շատ են հայ քաղաքային ֆուկլորում և մինչև այսօր էլ նրանցից շատերը լայն տարածում ունեն ժողովրդի երաժշտական կենցաղում: Դեռ ավելին, դրանց մի մասն իր հաստատուն տեղն է գրավել հայ պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստում: Բնականաբար, այս երգերը նույնպես կազմում են հայ քաղաքային երգարվեստի մի տիպը: Սակայն այս տիպը նույնպես միատարր չէ, նրանում կարելի է դանազանել ոճական տարբեր առանձնահատկություններ ունեցող տեսակներ, որոնք գոյացել են տարբեր ժողովուրդների երաժշտության արտահայտչամիջոցների յուրացումից: Հիմնականում կարելի է դանազանել երկու տեսակ. մեկում դրսևորված են հարևան ժողովուրդների երաժշտությունից եկող ոճական առանձնահատկությունները, որոնք համարվում են ընդհանուր արևելյան, և երկրորդ՝ ուր դրսևորված են ավելի հեռվից եկող՝ սլավոնական և եվրոպական երաժշտության, մասնավորապես քաղաքային կենցաղային երաժշտության ինտոնացիոն առանձնահատկությունները:

Այս տիպի ոճական առանձնահատկությունները բացահայտող նմուշ է Սմբատ Նահապիդի բանաստեղծությամբ հորինված, գեղարվեստական ակնառու արժեքներով օժտված «Նրազ» քնարական երգը (ՏԵՍ նոտային օրինակ, N° 10):

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

Այստեղ տրամաբանության արտահայտության հղանակը որոշակի ընդհանրություն ունի հայ գեղջկական երգերի բնույթի հետ: Տխրության տրամադրությունը երգում դրսևորված է զուսպ, ողջախոհ տոներով, քաղաքային երգարվեստին բնորոշ զգայուն հուզականությունը համարյա իսպառ բացակայում է: Մոր ու հայրենիքի կարուհն այստեղ արտահայտված է թախծանուշ բանաստեղծական նրբերանգներով: Սա արդեն երգի գեղարվեստական կարևոր արժանիքներից մեկն է:

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



ժողովրդական երգերից է զալիս նաև լադային երանգավորման փոփոխականությունը, որն այս-
տեղ ստեղծված է երկրորդ՝ մաժոր ֆրազի շնորհիվ:

Ազգային զգացողությունն է ստեղծում և մեղեդու ռուս ինտոնացիոն կազմը, Սկզբնական բայերը տոնիկային եռահնչյունի տոներով ստեղծում է բաղաբային երգի (զույցն և եվրոպական հարմոնիայի) զուսնալորում: Սակայն դա միաժամանակ ժողովրդական լադային երանգ արտահայտող կլիտաային սկզբնական բայի զարգացումն է:

Երգի ինքնատիպությունը դրսևորվում է նրանում արտաայտված ոճակաի այլ առանձնատիպությունների շնորհիվ ևս: Նախ՝ հայ գեղջկական երգերի համեմատ այստեղ շատ ավելի լայն, ընդարձակ է հնչունածավալը (ղեցիմա): Նախորդ մի բանի օրինակների նման այստեղ ևս մեղեդիի երգային տեսակետից ճկուն է, բարձրակետը ընդգծված է:

Խիստ ուշագրավ է նրդի կադանսային ֆրադը: Այն իտալական (ննապոլիտանական) նրգնրի ուղղրական կադանսային դարձվածքներից նկող և կննցադային ոոմանսին (մասնավորապնս ոոսական, գնչուական, մասամր և ուկրայնական) բնորոշ կադանսային ֆրադ է:

Երգի ինքնատիպություն հաջբոլորդ ամենաբնորոշ շիժը, որով րացա՛յալովում է կերոպպա՛ն էրաժտությունից եկող առանձնա՛ստությունների յուրացման պրոցեսը. երա հարմոնիկ ձնքն է կամ, ինչպես երաժշտագետ Գ. Երոլակյանի է անվանում, հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտլաժըր, որով ազգային քաղաքային ժողովրդական երաժշտության մեջ զոյացել է մի նոր տիպի մեղեդի¹⁰:

Նախորդ երկրեր վերլուծելիս նշել ենք, որ դեռևս հնագույն ժամանակներից հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ է մոնոդիկ սկզբունքը: Հայ ժողովրդական երաժշտության տարբեր տեսակների, առանց բացառության, զեղչկականի ու տաղերի, և որևէ բացառություններով՝ գուսանա-աշուղական ու քաղաքային ֆոլկլորի բազմազան երկերը ռոսկ մեղեդիական միջոցներով են ստեղծված: Դրանցում մեղեդին զոյացնող հնչյունները լադային կազմակերպվածության հիման վրա միմյանց ճարտերով, ոչ մի դեպքում չեն թափանցում ավորոհների բնագավառը, հարմոնիկա առաջ չեն ճարտեր:

Նման սկզբունքով չեն կառուցված քաղաքային ֆուկլորի այս տիպին պատկանող նմուշները: Սրանցում, բնդակառակը, մեղեդին իր մի շարք առանձնահատկություններով, այն է լադային ֆունկցիաների օկտավային փոխհարաբերությամբ, նվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտության բնագավառում ձևավորված ու զարգացած մամոր-միտոր լադային սխեման՝ օգտագործմամբ, կառուցվածքի քառակուսի մասնատվածությամբ և ակորդային նշուններից գոյացող ինտոնացիայով դուրս է կալիս մոտոդիայի շրջանակներից, ձեռք բերում էարմոնիկ կաղմակերպվածություն: Այդ մեղեդնականություն երաժշտության կիրաքոր գոյացման մեջ լաճախ իր որոշակիորեն ունի առկա կամ ենթադրյալոր շարմոնիկ նվագակցությունը:

10 Տե՛ս Գ. Գյոնդակյան, *Իրո՞ջանո՞ւ Մեկիքյան, Երևան, 1960, էջ 62-63.*

Իսկ խոսք, այդպիսի հարմոնիկ մտածողությունը որոշ չափով զրկում է հայ քաղաքային երգի ազգային ինքնատիպությունից: Ուսկալն մյուս կողմից էլ, այդ նույն սկզբունքը արտա-
նայտական նոր միջոցներով հարստացնելու հնարավորություն է ընձեռում: Երևույթը հատկապես
արժեքավոր է այն դեպքերում, երբ մեղեդիի կառուցման այդ սկզբունքը միաձուլված է հայ
զեղչկական երգարվեստի ավանդների հետ: Ահա նման դեպքերից մեկը «Երազ» երգն է: Օտա-
րազգի երաժշտության հատկանիշները յուրացրած նմուշներից մենք համարում ենք նաև,
«Դարդս լացեք», «Սիրեցի յարս տարան», «Արաքսի արտասուքը», «Երբ ալեկոծ ծովի վրա»
և այլ երգեր:

Հայ քաղաքային երգարվեստի մինչև այժմ ձևեր բերված նմուշները հնարավորություն են
տվել երաժշտական այդ ժառանգության մեջ տեսնել վերը բերված ոճական վեց տիպերը: Այս
տիպերի բացահայտումը հնարավորություն է տալիս հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի
բազմակողմանի ուսումնասիրությանը, նրա տեսության ու պատմության հարցերի ճիշտ կողմ-
նորոշմանը: Քաղաքային ֆոլկլորում առկա տիպերն ապացուցում են հայ ժողովրդական երա-
ժշտության այդ ճյուղի ոճական բազմազանությունն ու խայտարհեցողությունը, ինտոնացիոն
ակունքային ընդարձակությունը: Ուսկալն յուրաքանչյուր տիպը միաժամանակ ցույց է տալիս,
թե որքան օրինաչափական է այդ բազմազանությունն ու խայտարհեցողությունը, քանի որ այն ար-
տացույց է ժամանակի ու միջավայրի պայմաններին:

Անդրադարձնելով հայ քաղաքային երաժշտական կենցաղի առանձնահատկությունները,
շփման մեջ լինելով այլ ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրաների հետ, հայկական քաղա-
քային երաժշտությունը, ըստ վերլուծված նմուշների, զոյացրել է ձևավորել է իր սեփական հատ-
կանիշները, որով և ստացել է իր ինքնուրույն ազգային դեմքը:

Վերը բացահայտված այդ սեփական, ուրույն հատկանիշներն էլ ակունքային և ոճական
տարբեր առանձնահատկություններ ունեցող տիպերին հաղորդում են ընդհանրություն, համա-
խմբելով ժողովրդական երգաստեղծության մեկ միասնական ճյուղի մեջ, որը կոչվում է
լաղալային երգարվեստ:

А. А. АРУТЮНЯН

ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ТИПЫ АРМЯНСКОГО ГОРОДСКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Резюме

Армянский городской музыкальный фольклор, подобно другим ветвям народного песенного творчества, отличается и характеризуется музыкально-стилевыми особенностями. Комплекс выразительных средств городского музыкального фольклора второй половины XIX и начала XX века оформляется при участии различных ладо-интонационных источников (в пределах общего национального фольклора), отчасти и в результате органического усвоения музыкальных средств песенного творчества других народов.

В армянском городском музыкальном фольклоре возникли стилевые типы, в каждом из которых чувствуется преобладание того или иного интонационного источника. Они следующие:

1. Городские песни, в которых усвоены особенности крестьянского песенного творчества.
2. Песни, отражающие средневековые национальные музыкальные традиции.
3. Песни, в которых фигурируют особенности искусства тагов.
4. Песни, в которых преломлены особенности гусано-ашугского творчества.
5. Песни, у которых налицо элементы духовной музыки.

6. Песни, в которых усвоены особенности музыки других народов.

Отражая жизнь и быт армянина-горожанина, в общении с музыкальными культурами других народов, армянская городская музыка в этих типах оформила свои собственные черты, чем и приобрела свой ярко выраженный национальный облик. Выявление этих типов дает возможность полнее рассматривать армянский городской музыкальный фольклор во всем своем разнообразии, помогает правильной ориентировке при изучении вопросов истории и теории этого фольклора.