

ԿՈՄԻՏԱՍԻ
«ՇԱՐ ԱԿՆԱ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ
ՊԱՏՄԱ-ՔՆՆԱԿԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՏԱԿ

Ն. Կ. ՔԱՀՄԻՉՅԱՆ

Ակնա բանահյուսական գոհարների ժրաջան հավաքող Հ. Ճանիկյանը 1892 թվականի աշնանը Պոլսում հանդիպել է Կոմիտասին¹, ու կատարել նրա համար իր ժողոված բաղմաթիվ երգերից շուրջ տասը, որոնք և ձայնագրել է մեծանուն երաժիշտի Հետո երեք երգ էլ Ճանիկյանը ձայնագրել է տալիս պոլսահայ երաժիշտ Իր. Մեհտերյանին², վերջինիս քննությանը հանձնելով Կոմիտասի ձայնագրություններն էլ։ 1894 թվականի սկզբներին՝ որպես կաթողիկոսական պատգամավոր գալով էջմիածին, Ճանիկյանը երկրորդ հանդիսում է ունենում Կոմիտասի հետ։ Այս անգամ Կոմիտասը ձայնագրելով մի ամբողջ շարք նոր երգեր ևս (դարձյալ Ճանիկյանի կատարմամբ), աչքի է անցկացնում հավաքված նյութը, անում վերջին ճշտումներն ու սրբագրությունները և պատրաստում հրատարակության։ Այսպես է գոյանում 25 երգից բաղկացած հայտնի ժողովածուն³, որն և տպագրվում է էջմիածնում, 1895-ին, հայկական ձայնանիշներով⁴ ի լրացումն Քիֆլիսում նույն թվականին հրատարակված «Հնութիւնք Ակնա» աշխատության։ Այդ երգերն են (դրանց ձայնեղանակների կոմիտասյան նշումների հետ միասին, որոնք ենթակա են քննարկման)։

1. Օրոր (Աղվոր ես, շունիս խալատ), Ակ.
— մոդուլյացիոն 2-րդ երկտողը՝ Գկ.
2. Հարսանեկան երգ (Առավոտուն կելնես), Ակ.
3. Քաջ հարեն հարսանեկան (Այ իմ հարստի դստրիկ), Գձ.
4. Հարսանեկան երգ հինայի (Աս հինան), Գձ.
5. Հարսանեկան երգ աղջիկ տանելուն (Մի լար մարիկ), Բձ.
6. Հարսանեկան (Բարի լուս, աղվոր, բարի լուս), Ակ.
— նվաղածունների երգամասը՝ Ակ.
7. Պարերգ բարեկենդանի ու կատակի (Յալալի), Գկ.
8. Անտունի (Աղվոր մի), Ակ.
— տարբերակ՝ Դձ.
9. [Ղարիբի վրա] (Պեղրրկյան իջեր է խանր), Գկ.

¹ Ուր անցած է եղել երաժշտագետը, Կուտինայում աշխարհիկ ու հոգևոր երգեր ձայնագրելուց հետո։

² Դրանք են՝ ստորև բերվող ցանկում №№ 12-ը, 13-ն ու 14-ը։

³ Հ. Ճ. ա. ն. ի. կ. յ. ա. ն., Հնութիւնք Ակնա, Քիֆլիս, 1895, էջ 501—502։ Տե՛ս նաև՝ Ք. Ա. զ. ա. տ. յ. ա. ն., Ակն և ակնեցիք, Իսթանբուլ, 1943, էջ 43—44։

⁴ «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի», ձայնագրեց Կոմիտաս վ. Գևորգյան, էջմիածին, 1895։

- վերջին՝ մոդուլյացիոն տունը՝ Դկ.
10. Հին երգ (Ուսկի կուգաս), Ակ.
11. Հին երգ [Ղարիբի վրա] (Շատ բամբակ եմ ցաներ), Բձ.
12. Ալեգյոզլու (Գիշեր ցորեկ), Բձ.
- Աբուլեխի ոճով (ծանր և շափավոր),
 — Ջորակի ոճով (ծանր և շափավոր),
 — Թխմանի երգածը (ծանր).
13. Երգ զարիբի (Ցածցի լեռներ), Բձ.
14. Երգ համբարձման (Աս գիշեր), Ակ.
15. Խմբերգ (Պաղճաս ու պարս գունես), Ակ.
16. Հին երգ թեխաղի (Բարձր բյուզկեր ունիմ), Ակ.
17. Ծանր թեխաղ՝ երեք տարբերակով՝ Ակ.
18. Արագ պարերգ (Քիչ մը շարրս դարձնեմ), Աձ.
19. Արագ պարերգ (Եկուր երթանք), Ակ.
20. Արագ թեխաղ (Աջիկ մանեմ), Գկ.
21. Արագ թեխաղ (Աթլաս ֆիստան), Ակ.
22. Արագ թեխաղ (Մատնուս ակր), Ակ.
23. Արագ թեխաղ (Աղջիկ իջիր), Դկ.
24. Ծոր պար (Ոսկուն թոփուն), Գկ.
25. Ողբ (Ախ դադեղ), Գկ.

Հայկական երաժշտական շրջաններում երկար ժամանակ, կարծես, աննկատ է մնում ժողովածուի հրապարակումը: 1907-ին Կոմիտասը Փարիզում մշակում է «Օրորը» (№ 1), որպես մեներգ, դաշնամուրի նվագակցությամբ⁵: Երևում է, որ երգը գրավել է անգամ օտարների ուշադրությունը, և Կոմիտասն աշխատել է նրանց ծանոթացնել ժողովածուի մի քանի այլ նմուշներ ևս⁶: Նվագակցությունը պարզ է արած, կոկ՝ կրկնակի շարժուն ձայնառության սկզբունքով: Մեղեդին ևս հարդարված է բարձր վարպետությամբ, սակայն բավական փոփոխված է: Կամ Կոմիտասը 1895-ից հետո առիթ է ունեցել ձայնագրելու «Օրորի» մի այլ փոփոխակը, ինչպես ենթադրում է Սպ. Մելիքյանը⁷. և կամ՝ ինքն է փոփոխել երգը մշակման ընթացքում:

1931-ին Սպ. Մելիքյանը Ակնա երգերի Կոմիտասյան գրառումները փոխադրեց եվրոպական նոտաների և կցեց նույն թվականին տպագրված «Ազգագրական ժողովածուին»⁸, նկատելով, որ դրանով՝ հիշյալ երգերի շարքը «դուրս է գալիս մոռացության գրկից»⁹: Սակայն, ըստ էության, դա ևս չփոխեց իրավիճակը: Մի տարի անց ինքը՝ Սպ. Մելիքյանը, օրինակ, հայտարարում էր, տուրք տալով սեփական նախապաշարմունքներին և «ազդեցությունների» տեսությանը, թե՛ «առհասարակ Ակնա սակավաթիվ երգերը, որոնք Կո-

⁵ „Musique Populaire Armenienne, Nouvelle serie“, Cahier II, Quatre Melodies populaires, Recueillies et mises en musique par le R. P. Komitas, Paris, 1925 (p. 9, Oror).

⁶ Տե՛ս գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 724, որ խոսում է այն մասին, թե Կոմիտասը քննարկվող ժողովածուի №№ 6-ի (նվագածուների երգամասի), 7-ի և 11-ի խոսքերը թարգմանած է եղել ֆրանսերենի:

⁷ Սպ. Մելիքյան, Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը, Իրևան, 1932, էջ 24:

⁸ Տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, «Ազգագրական ժողովածու», Երևան, 1931, էջ 73—87:

⁹ Նույն տեղում, Առաջարան, էջ 9:

միտասի շնորհիվ են մեր ձեռքը հասել, թուրքական ազդեցություն չառ խորը կնիք ունեն իրենց վրա՝ հատկապես մելիզմի տեսակետից»¹⁰, իր ասածը հիմնավորելու փորձ իսկ չանելով:

Խույս, 1931 թվականից, սակայն, ինչպես էր տեսնում նաև Մ. Աբրեջյանի շնորհիվ գտնաթանկ հազարավորների երեխա աշխատավորները, որ հնչեալիս հեռավորագրությունից զարգացան էր ևս մեկը, ըստ որի Անկախ Հայաստանի իր ժողովրդական շատ երեքերում փոքր փոփոխություններով էր իրականացվում իրենց փախչաբարյան հայրենիքի արվածքը՝ լեզուն, մեծ ու քրտնաշատ հայրենիքի հայրենիքի հնարավորությունը՝ Առհասարակաբար ցուցված ու քրտնաշատների ուշադրությունը, Արեւելյան աշխատավորները էլ փոքր ինչ հայրենիքացած նաև Անկախ Հայաստանը երեքի մասին խոսելով իրենց փախչաբարյան ուղղություն հաղորդելու գործում, 1935-ին՝ Վ. Մանյանի արդեն զգուշացրել էր նույն ժողովրդի, որ երեքի գտնաթանկ սիրո և խորհմանքի երեքի իրենց սերունդով կարող էին չլինի փոփոխություններով և վերանաշխատավորներով ժողովրդի հնչեալիքայն մեծ ապրել և փոփոխում առաջ չէին յուրախ վարարելու լինելու մասին, ապա նույնը, ինչ փնտրել էլ, պիտի էր ցուցնել և առավել երեսանկերի վարարելու¹³¹։ Այսպեղ հայրենիքացվեղ իրողությունների նկատմամբ լիզրեքի համանման մտուցումը հանդես էր բերեղ 2. Հովհաննիսյանի¹³², նիլ զուրկ չէին հայտնաբերել էլ դատում, որոք մտաբերեղ, որ, բանալոր արեղաբարձարձար հարապուղեղ երեքերում պատմական հնչեալիքայն հեռավորումը առաստաղեղ փոփոխությունները, բեղհարարանքն առաջ, նախ սերըրաշատում էին դրական խոսքերի վրա, ու ապա միայն՝ այն էլ բավական ուշացումով՝ եղաւաններին։

Այսպիսի հանգամանքների կայսի Ակնա ժայռազգժամ երկրի հետ ամիսայաւ է. վերջիններիս արական խոտերի բնութիւն ար հիմքում միջին հայերենի է (մի քանի լեզվական անկիւն)՝ Ակնի արարատի ու միջաւայրային մակըրմ, ու որ երկու հետաւորում տարբարակով: Դրանց ռոստակներին մէկ ընդհանրապէս հիմ է, հայերենին հայերի շատ շղարհին մնացորդներ, ուստի զրանցիկ դարձան: անգամ ճնշեց չափ չափով (7+8) Ակնիսիւն եւ, օրինակ, Երօրդի (Ճ1) և Նարանակիսի ԲՅՅՅՅՅ (Ճ3) խոտերը, կամ պարսկի ըրձանդակովսին Անտուրիսի (Ճ8) խոտերը (Ճանախիկի իրենց շարժականութիւն մեզ, ար ըրորում է Ճանխիկիսին)՝ Արտ անունի կի ճնշչ ապ անուն ունի, իկ բացանայտեղ է Արեւիսին, ապացոյցներ, որ այս դիւրումը, ար Ակնի ապաւանտ է Եւրոյենս բարդ զորքեցկով ար հիկ (տալապապական) նշանակութիւնը՝ տալան է ընդհանրապէս երբեք բառի իմաստը. Եւստիոնիս խոտը ար նշանակութեամբ բնորոշանկովովովովովովովով է Եւստիոնս բարդ հետոյ՝ ապ ըրորումը տալանց ըրձանդակովսին պտեղ է հանգեցնելի՝ Ակնա ժայռաբարդ երկրի իրանականի տիպարանութեան հարցերի ընտելանքն ու որանց հետեւյալն հաստատանար:

10 Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը, էջ 17—18.

11 Սպ. Մեչիբյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 14-15:

12 2. Հովհաննեսիայան, Հայ երաժշտության պատմություն, Քրիլիսի, 1939, էջ 78-79
(անտիպ. ձեռագիրը՝ զրականության և արվեստի թանգարանում):

13 Մ. Արեղյան, Հին գոսանական ժողովրդական երգեր, տե՛ս Երկեր, Բ, Երևան, 1967, էջ 229 և 231:

Բայց դրան, ընդհանուր դժերի մեջ, հայ երաժշտագիտությունը հասավ 50-ական թվականների վերջերին, Քուշնարյանի և Շահվերդյանի աշխատություններում: Քր. Քուշնարյանը համեմատության մեջ դնելով Ակնա ձայնագրված երգերը հայ հոգևոր և ժողովրդական ստեղծագործությունների հին և միջնադարյան շերտերի հետ, եկավ համոզման, որ այդ երգերը քաղաքային աշխատավորության խոհերն ու հույզերը արտահայտող մտերմիկ բովանդակությամբ, անհատի ներքին ապրումները դրսևորող ենթակայական քնարականությամբ, և կոմպոզիցիոն այնպիսի առանձնահատկություններով, ինչպիսիք են՝ ալտերացված լադր, հարուստ ու ճկուն ութմը, հյուսվածքի դեկլամացիոն-հանկարծաբանական բնույթը, մեղեդիական զարդարող ձայների առկայությունը և այլն, ներկայացնում են XII—XIII դարերի քաղաքային ժողովրդագուսանական երգ-երաժշտության բեկորը: Դրա մի ծայրը հարելով գեղջուկ պարերգերին, մյուսը հասնում է նույնիսկ մինչև տաղերի ու մեղեդիների արվեստը: Խոհուն գիտնականը նաև անվրեպ ընկալեց դիտարկվող երգերի հայ-արևելյան այն գունավորումը, որն հատուկ է մեր արվեստի պատմության մեջ պայմանականորեն «սելջուկյան»¹⁴ անվանվող շրջանի տառալին ստեղծագործությանը ևս, և որն արդյունք է՝ հիշյալ XII—XIII հարյուրամյակներում հայկական ու մերձարևելյան այլ քաղաքներում բնակված տարբեր ժողովուրդների երաժշտական վերածի աղատ վերստանակության¹⁵: Վերջապես Ալ. Շահվերդյանը ևս լուրջ ուշադրություն դարձրեց մեզ զբաղեցնող ժողովածուի վրա, և առաջ քաշեց նույն երգերի առանձին հետադոտության անհրաժեշտությունը՝ ազգագրական ու պատմական առումներով¹⁶:

Արդարև, այս տեսակետներից մասնավոր քննության են արժանի Ակնա ձայնագրված երգերը: Թեև կա մի կետ էլ՝ դրանց գրառման նշանակությունը Կոմիտասի կենսագրության համար: Բանը նրանումն է, որ գրականության էջերում միշտ էլ շեշտվել է Ակնա երգերի եղանակների գրառման մասնագիտական բարձր մակարդակը, բայց միշտ էլ այնպիսի կապակցությունների մեջ, որոնցից կարծես լուր պիտի հետևեցնել, թե Կոմիտասը 1894—95-ական թվականներին ձայնագրության գործում հմուտ՝ էր: Մինչդեռ ի մի բերելով կոմպոզիտոր-երաժշտագետի ստեղծագործական կենսագրության առաջին, նախաբեռլինյան շրջանին վերաբերող կարևոր նյութերն ու տվյալները, հեշտությամբ նկատում ենք, որ 1896-ին բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով Բեռլին ուղևորվելու ժամանակ, Կոմիտասը, որպես հայ արվեստագետ ու գիտնական, հիմնականում կազմավորված էր արդեն, որին մենք էր Եվրոպայում խորացնել տեսական ընդհանուր պատրաստությունը, նորոգել կոմպոզիցիայի զծով տեխնոլոգիական բաղան, ընդլայնել երաժշտական մտահորիզոնը և, առհասարակ, հաղորդվել երաժշտական մշակութի դարգացման համաշխարհային մակարդակին ու ընթացքին:

¹⁴ Այդ անվանակոչության մասին տե՛ս И. Орбели, Проблема сельджукского искусства («Избранные труды», Ереван, 1963, էջ 362—67).

¹⁵ Хр. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, էջ 197—204, Թեև մասնակի, բայց սկզբունքային նշանակություն ունեցող հարց է շոշափում Քուշնարյանի այն ճիշտ դիտողությունը ևս, որի համաձայն, Ակնա երգերի եղանակների որոշ հատկանիշներ իրենց հետագա անդրադարձումն ու զարգացումն են գտել հայ աշուղական երաժշտության մեջ:

¹⁶ Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, 19—20-րդ դդ., Երևան, 1959, էջ 391—393.

Այս առումով պետք է հատուկ անդրադառնանք, մասնավորապես, Ակնա երգերի ձայնեղանակների Կոմիտասյան նշումների խնդրին, մասնավանդ որ երբեմն կարծիք է հայտնվում, թե դրանք հաճախ այնքան էլ հասկանալի չեն: Դա գուցե և ճիշտ է, բայց պատճառն այն է, որ նախ՝ հայ երաժշտության լադերի մասին տեսությունը անցած դարավերջում հեռու էր դարդացման այժմյան մակարդակից, և հետո՝ այդ տեսության բնագավառում Կոմիտասը ինքը ևս ունեցել է սեփական մոտեցում և ինքնուրույն գաղափարներ, որոնք գտնվել են կազմավորման ընթացքում: Սրա ապացույցներից մեկն այն է, որ Ակնա երգերի ձայնեղանակների նշման մեթոդը, պատահական բնույթ չկրելով, շատ դեպքերում համընկնում է ժողովրդական երգերի 1891 թվականի ժողովածուում¹⁷ կիրառվածի հետ. ու մյուսն ևս այն, որ նույն մեթոդը հաճախ հենվում է հին տեսաբանների (Ն. Թաշչյանի ու Ծ. Տնտեսյանի) տված բացատրությունների վրա:

Այսպես, Ակնա երգերից ած նշումն ունեցող միակ օրինակը (№ 18) մենք այսօր ավելի շուտ դժ կհամարեինք: Բայց Կոմիտասը նույն մոտեցումն է հանդես բերել առաջին ժողովածուի համապատասխան նմուշների նկատմամբ էլ (տե՛ս №№ 2, 8, 11 և այլն): Իսկ դժ նշումը Կոմիտասը վերապահել է, հիմնականում, վերջնաձայնի ու դիմող ձայնի տերցիային փոխհարաբերության (և հատկապես սլարույկ-երկրորդ էկորճ հենքն ունեցող) մաժոր բնույթի երգերի համար, որպիսիք են, օրինակ, առաջին ժողովածուի № 10 (ուր եղանակը մի շարք կրկնություններից հետո պետք է հանգչի պուրույկի վրա), № 23-ը (և 26-ն ու 37-ը, որոնցում էկորճ կիսվարը դիտված է որպես յուրահատուկ ժամանակավոր շեղում): Ակնա երգերում դժ նշումն ունի լուկ մեկ երգ՝ № 8-ի տարբերակը, ու զննելով այն՝ տեսնում ենք, որ նրա եղանակի զգալի մասը ծավալվում է պարույկ-երկրորդ էկորճ ոլորտում, սակայն ի վերջո գալիս հանգչում է խոսրովայինի վրա, որով գոյանում է բժ ձայնեղանակը: Առարկություն չեն վերցնում գժ նշանակված երկու երգերը (Ակնա շարքից №№ 3 և 4): Դե նշանակումն ունեն № 9-ի վերջին տունը և № 23-ը: Վերջինս գկ դարձվածք է, նախորդը նույնպես ունի դարձվածքի պտույտներ, այլև զարտուղություն (էկորճ կիսվարով), բայց ձայնեղանակների դարձվածքները շարձանագրելը, ինչպես հայտնի է, հին ավանդույթ է հայ ձայնագրության մեջ:

Այնուհետև, գկ նշված երգերից երեքը (№ 1-ի Բ տունը և № 7-ն ու 24-ը) իրոք այդպիսին են, մասնավանդ որ հայկական ձայնանիշներով լազի շորրորդ աստիճանը փուշ կիսվարով է ներկայացված: №№ 20-ի ու 25-ի դեպքում ևս նույնն է պարագան, որով հասկացվում է, որ դրանց եղանակը, անհրաժեշտ կրկնություններից հետո, վերջին տան մեջ պետք է հանգչի խոսրովայինի վրա: Դե համարված երգերից քննելի է № 9-ը միայն: Սա ամբողջությամբ (վերջին տունն էլ միասին) վերցրած, մոդուլյացիոն հետաքրքիր զարգացում ունեցող զարտուղի եղանակ է, լադային բնական ու ալտերացված ոլորտների գունեղ համադրություններով, ըստ որում վերջիններս հատկորոշող յուրաքանչյուր ձայնը դարձյալ երկրորդ էկորճ կիսվարն է՝ f-e-des-c քառալարի կարևոր բաղկացուցիչը: Բերված քառալարի հիման վրա (այն ընդունելով որպես լա-

¹⁷ Սա Կոմիտասի պատրաստած առաջին ժողովածուն է, որ պարունակում է 37 երգ: Իրանք հայկական ձայնանիշներից եվրոպականի փոխադրելով հրատարակել է Մ. Աղայանը, տե՛ս Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1950, էջ 25—46 (այսուհետև՝ առաջին ժողովածու):

դային ձայնաշարի կենտրոն), կարող են ծավալվել դձև դկ դարձվածք տիպի ձայնեղանակներ (տեղափոխված էջելներով):

Ջարտուղի եղանակի (ու նրա տարատեսակների) դեպքում սակայն, լա-գալին կենտրոնը «Ը»-ից աստիճանաբար իջնում է դեպի «Ե», «Ձ», «Զ» ու ներ-բին «Ի»: Ստացվում են, համապատասխանաբար. դորիական՝ բարձրացված 4-րդ աստիճանով, փոյուզիական՝ իջեցված 4-րդ աստիճանով, դորիական՝ իջեցված 5-րդ աստիճանով և իոնական՝ իջեցված 6-րդ աստիճանով ալտե-բացված լադեր, ու, հետևաբար՝ ղարտուղի ձայնեղանակի նույնքան տարա-տեսակներ, որոնք կարող են կենցաղավարել առանձին-առանձին կամ միա-սին (համադրված ձևով): Այս եղանակն է ահա (իր տեսակներով), որի նշման հարցում Կոմիտասը կարծես վարանումների մեջ է եղել: Նվ դա պատահական համարել չի կարելի, քանի որ հայ երաժշտագիտության մեջ այն մինչև օրս էլ սպառիչ պատասխան չի ստացել, հակառակ ղարտուղի եղանակի լայն կի-րառմանը նաև հոգևոր երաժշտության տարբեր շերտերում: Հայտնի է, որ Ծ. Տնտեսյանը հիշյալ եղանակն անվանեց մեր պատարագի «մայր եղանակը», ու նրա ծնունդը կապեց նույնիսկ ած-ին¹⁸: Ն. Թաշչյանը նրա մեջ տեսավ ավելի ակ-ի ընթացքը՝ էկորձ կիսվարով ու վերնախաղ կիսվերով և կամ ակ եղանակը՝ դձ-ի «տեղափոխված էջելի» ընթացքով¹⁹: Իսկ Քր. Քուչնարյանը նույն եղանակի բոլոր տարատեսակները հավաքեց գձ-ի շուրջ և դրանք հա-մարեց գձ-ից սերված, միևնույն ժամանակ հիշեցնելով հին տեսաբանների նկատառնելի դրույթը ևս, որի համաձայն՝ դիտարկվող ալտերացված լադերը մեկնաբանվում են որպես համասլատասխան բնական լադերի ձևավորում-ներ²⁰:

Վերջին տեսակետն ընդհանրապես հաշվի է առել Կոմիտասն էլ, բայց ոչ խիստ հետևողականորեն: Ասենք՝ Ակնա երգերում բձ նշանակված բոլոր հա-մարներն էլ (5-ը, 11-ը, 12-ն ու 13-ը), կարող ենք ընդունել որպես բձ-ի ձևա-փոխումներ: Այս սկզբունքով սակայն, բձ պետք էր համարել №№ 8-ը, 14-ը, 15-ը (հատկապես եղանակի երկրորդ կեսը) և 17-ի դոնե երկրորդ տարբե-րակը. այնինչ սրանք Կոմիտասը նշանակել է ակ: Դարձյալ, ակ-ին է վե-րադրել նա №№ 1-ը, 2-ը, 6-ը, 16-ը, 17-ի առաջին և երկրորդ տարբերակ-ներն ու 19-ը ևս, որոնք էկորձ կիսվար դորժածելով ավարտվում են խոսրո-վայինի վրա, հավանաբար այն պատճառով, որ սրանցում ընդհանուր առ-մամբ շեղված են «Ը»-ի՝ որպես դիմող ձայնի ղիրքերը: Ակ նշանակված մյուս երգերը՝ №№ 21-ը, 22-ն ու 10-ն արդեն իրոք ակ են, առաջինները՝ բնական, իսկ վերջինը՝ ալտերացված լադում: Նախընթացից պարզ է հար-կավ, որ Ակնա երգերի վերահրատարակման ժամանակ, խմբագրական ճշ-տումներ անելիս, անհրաժեշտ է որոշ չափով վերանայել ձայնեղանակային նշումները:

¹⁸ Ծ. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 82:

¹⁹ Ն. Թաշչյան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 45—46:

²⁰ Քր. Քուչնարյան, նշվ. աշխ., էջ 382—384:

²¹ Այդ կարգի շնորհակալ աշխատանք կատարել է տակավին Սպ. Մելիքյանը, Ակնա երգերը երկրորդ հրատարակության առթիվ շտկելով առաջին տպագրության մի ամբողջ շարք վրիպակները: Բայց Մելիքյանի արած շտկումներից մի քանիսը ևս կարիք ունեն վերանայման, Այսպես, № 4 երգի առաջին տողի կիսահանգաձևը պետք է լինի f-as (փոխանակ h-as-ի):

№ 13-ի առաջին տողի նախավերջին նոտան պետք է լինի des (փոխանակ g-ի) և ավել:

Սակայն, վերը կատարված քննությունը խոսում է նաև այն մասին, որ ձայնեղանակների տարբերացման հարցում Կոմիտասը տակավին անցած դարավերջերին բարձրացած է եղել ժամանակի հայ տեսական երաժշտագիտության մակարդակին, արտահայտել է վերջինիս հատուկ, խմորման վիճակում գտնվող դրույթներն էլ, և, միաժամանակ, անհատական ուշագրավ մոտեցում ցուցաբերել հատկապես ժողովրդական և գուսանական երգարվեստի լադային տարբեր երևույթների նկատմամբ։ Այս առթիվ բավական է հիշեցնել, թե այդ մոտեցման շնորհիվ է, որ ժողովրդական երաժշտության մեջ Ե-ձ հենքով մաժոր լադը ի վերջո մեկնաբանվեց որպես ղձ դարձվածք²²։

Մեծ է ժողովածուի ազգագրական նշանակությունը։ Ակնը, իր մոտակա գյուղերով, հանդիսացել է հարբերդի ողջ նահանգի երաժշտա-ազգագրական մեծ կենտրոնը։ Ազգագրապես Ակնը իր շրջակայքով բավական խայտաբղետ մի պատկեր է ներկայացրել։ Այստեղ ապրել են և՛ հայ-հոռոմներ, և՛ մահմեդականացած հայեր, և՛ հայ-բոշաներ, և՛ քուրդեր, և՛ թուրքեր։ Սակայն այստեղ դարեր շարունակ անաղարտ է մնացել հայկական ազգային ոգին, շատ դեպքերում նույնիսկ այլադավան հայոց մեջ։ «Քանի մը գեղեր կան հայ-հոռոմոց,— տեղեկացնում է Գ. Սրվանձտյանցը,— որք են Ձորակ, Մուշեղկա, Վանք, Շրգու, որոց բնակիչք գրեթե երբեք տարբերություն չունին հայոցմեն, իրենց ընտանեկան և վարժարանի լեզուն հայերեն է, նամականեր և տումարներ հայերեն, վարժապետ հայ, քահանայք անգամ հունարեն չգիտեն խոսիլ, և շարունակ հարաբերությանց մեջ են հայոց ժողովրդներու և առաջնորդարանին հետ»²³։

Իսկ Վ. Գույումճյանի վկայությամբ՝ «անտունիին ամենեն մաքուր և վճիռ օրինակաները» պահպանված են եղել «Ակնա վանք և Ձորակ անուն երկու հայ-հոռոմ... գյուղերուն մեջ»²⁴։ Մահմեդականացած հայերը ահ ու սարսափից թեև միշտ էլ իրենց ցույց են տվել նոր կրոնին իբր մոլեռանդորեն փարած հավատացյալներ, բայց, ինչպես այլուր, այնպես էլ մանավանդ Ակնի շրջակայքում, իրենց խորքում մնացել են հայեր²⁵։ Բոշաները Ակնում գրեթե լրիվ ձուլվել են հայոց մեջ²⁶։ Ինչ վերաբերում է այլազգիներին, ապա զրանցից քրդերը՝ կենցաղային ու հոգևոր որոշակի կապերի մեջ են գտնվել Ակնա հայության հետ²⁷։ Իսկ թուրքերն էլ մի-երկու տեսակ երգեր հայոց հետ միասին երգել են «հավասարապես» (թեպետև հայկական երաժշտական կյանքը, ըստ էության, թուրքականից որոշակիորեն սահմանազատված է եղել)։ Այս վերջին երգերը թուրքալեզու են։ Դրանք են, որ նկատի է ունեցել Հ. Ծանիկյանը (ու մի շարք հայերեն երգեր ևս), երբ գրել է. «Դիտեն ամեն ակնեցիք, թե ինչպես ազգային հին սովորությունքն, նույնպես և հին երգերն տակավ առ տակավ կղազրին ու կմոռացվին, և սույն վերջնոց տեղ հայրեն և թուրքերեն նորահնար երգերն կգործածվին»²⁸։

22 Հմմտ. Ռ. Աթայան, Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Երևան, 1950, էջ 53—54։

23 Գ. Սրվանձտյանց, Թորոս աղբար, մասն առաջին, Կ. Պոլիս, 1879, էջ 252—253։

24 Վ. Գույումճյան, Ակնա և շրջակայքի ժողովրդական բանահյուսությունը, տե՛ս «Ակնի ակնցիք», Փարիզ, 1952, էջ 405։

25 Գ. Սրվանձտյանց, նշվ., աշխ., էջ 253—54։

26 Հ. Ծանիկյան, Հնությունք Ակնա, էջ 61։

27 Անդ, էջ 70։

28 Անդ, էջ 405։

Այսուհանդերձ, ճշմարիտ է նաև այն, որ ակնցիք պահպանել ու մինչև մեր ժամանակներն են հասցրել հնավանդ, ընդգծված կերպով հայեցի և բարձր գեղարվեստականությամբ աչքի ընկնող երգեր, ինչպես և դրանք վերարտադրելու ազգային ինքնատիպ հինավուրց ձևեր: Դժվար թե Ակնից բացի որևէ այլ տեղում հարատևած լինի, ասենք, ծնծղաշար դափի ընկերացկությամբ երգեցողության այն ուրույն ձևը, որը նկարագրում է Ծոցիկյանը²⁹: Ակնի մինչև վերջերս էլ ունեցել է իր հայտնի «եղերամայրերին», որոնց մասին Մ. Աբեղյանը ասում է, թե «Ակնի ողբասաց կանանց հայրենի շափով հորինված բաղամթիվ լացի անտունիները հին «լալական կանանց» նույն շափով հորինված «լալիքի բանաստեղծություններն» են, որոնք հասել են մինչև XVI դարը և ապա մինչև մեր օրերը»³⁰:

Կարելի է ասել, թե անհիշատակ ժամանակներից է գալիս ակնցիների՝ բնության ուժերը երգով գյութելու սովորությունը³¹. ու առնվազն մինչև հայկական վաղ միջնադարն է հասնում շեւ հորինելու նրանց ավանդույթը, որ հիշատակում է Գույումճյանը³²: Մասնավոր ուշադրության արժանին, Ակնա տոնական և հարսանեկան հատուկ երգերն են, ինչպես և այդ օրերին աղատ ընտրությամբ կատարվող մյուս երգերն առհասարակ: Դժբախտաբար, առաջինների (տոնական երգերի) մասին մեր իմացածը աղքատիկ է և ընդհանուր բնույթի³³: Քիչ ավելի գիտենք Ակնա հարսանիքի վերաբերյալ, որ մեզ համար կարևոր է և՛ իր խրախճանքի կամ «մեծ հացկերույթի» բաժնով, և՛ դրան նախորդող բուն ծիսական մասով, որը «իր ամբողջության մեջ եզական է, և վաղընչական ազնվականության գծերը բոլորովին պահպանած է»:

Սուրն հանգամանքը Մ. Գաբրիելյանի բացատրում է նրանով, որ «նախաբարական կամ իշխանազուն ընտանիքներ Ակնա գաղութը հիմնած և հոն՝ ուրիշ ավանդությանց հետ՝ բերած են նաև հայկական հարսանիքի իր բարձրագույն և բնիկ տաբաղովը»³⁴: Նվ սա ընդհանուր առմամբ ճիշտ է: Մնում է լուր ավելացնել, թե Ակնա հարսանիքը, ինչպես պարզ երևում է նրա դանազան «արարվածների» կազմությունից և երգերի ու գործիքային նվագակցության բնույթից, արտացոլել է ավելի հայկական միջնադարյան քաղաքային ազնվականության նուրբ ճաշակն ու բարոյա-գեղագիտական ըմբռնումները:

Ակնա հարսանիքում նախ և առաջ ուշադրություն են գրավում փեսայի և հարսի զգեստավորման զործողությունները, որոնք առանձին սենյակների մեջ

²⁹ Ս. Ծոցիկյան, Արևմտահայ աշխարհ, Նյու-Յորք, 1947, էջ 33:

³⁰ «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» (Նշվ. հր-ը), էջ 246:

³¹ «Երաշտություն եղած տարվույն մեջ,— գրում է Ծոցիկյանը,— ...հայեր, թուրքերու մասնակցությամբ, կերթան գետեգերքը, աղոթք կրենե, ավելացնելով, որ հետո «հորդառատ անձրև» է տեղում, մինչև ակնցիք երգում են՝ «Օրդև կուգա, ձուն կուգա» («Արևմտահայ աշխարհ», էջ 37):

³² «Շեքր կկուլին այն բանաստեղծությունները, որոնք կհորինվեն, երբ ապօրինի սիրո գայթակղություն մը պատահեր» («Ակն և ակնցիք», Փարիզ, 1952, էջ 413): Սակայն շեւ անունը կրող երգեր ընդհանրապես հորինվել են նաև այլ աղիթներով: Հմմտ. Գուհան Մամիկոնեան, Պատմություն Տարսնոյ, Երևան, 1941, էջ 247 (որտեղ շահեկան տեղեկություն կա այն մասին, թե երբ վահան Կամսարականը պարսից վրա տարած մի հաղթանակից հետո մտնում է Կենաց վայրը, ընդառաջ են գալիս «արք գեղջ պարուք և երգօք» որոնք՝ «շէր հանեալ ասէին» և այլն):

³³ Տե՛ս «Հնությունք Ակնա», էջ 103—107:

³⁴ Մ. Գաբրիելյան, Հայկական հարսանիքը, տե՛ս «Անահիտ», Փարիզ, 1911, № 3—4, էջ 57:

կատարվելով, աչքի են ընկնում յուրատեսակ «կամերային» գծերով: Փեսայի զգեստավորման երաժշտական ձևավորումը խիստ ու զուսպ է եղել: Զգեստավորման ավարտումից հետո միայն երգել են՝ «Ելի կայնե, թագվոր աղբար», ու երբեմն նաև՝ «Ան բարձր լեռնեն ի վար» հիանալի երգերը³⁵: Շատ ավելի ճոխ է հարսի զգեստավորումը:

Այդ արարվածում տարբերվում են երեք տեսարաններ: Առաջինը, որ սկսվել է խնամի կանանցով լեցուն սենյակի շեմին հարսի երևալու պահից իսկ, բովանդակել է ութ խմբական երգեր, որոնց թվում՝ «Ոլըրեցար, բոլըրեցար, աղվոր, ճամբան, մոլըրեցար» և «Աղվոր, քեզ ո՞ր մայրն է բերեր» գոհարները: Երկրորդ տեսարանը՝ հարս «մոր գրկից առնելու» ինքնատիպ միջնախաղն է, «Եկուր, աղվոր աղջիկ, հարս եղար մեզի» խմբերգով: Վերջապես ավարտվում է հարսի զգեստավորումը, երաժշտականորեն եզրափակվելով՝ «Ման եկուր, աղվոր, ման եկուր» խմբերգով ու դրան հաջորդող՝ «Այ իմ հարստի դստրիկ» հոյակերտ հայրենով, միայնակ (սոլո) կատարմամբ³⁶: Բուն պսակի արարողությունը, որից անմիջապես առաջ էլ «հարսնացուին ձեռքը հինա կղնեն նվագարանով»³⁷, հարսանիքի զուտ եկեղեցական մասն է: Հաջորդ գործողությունը բացօթյա է ու ավելի ևս թատերականացված: Նրա գեղեցիկ նկարագրությունը տալիս է Գույումճյանը, հիշատակելով «հարսնությունի»՝ «Բարի լույս, աղվոր, բարի լույս» երգը դափի ձեռնի կատարելու արձայնվայել սովորությունը³⁸:

Գարբիեյանի ավելի մանրամասն նկարագրությունից տեղեկանում ենք, սակայն, որ այս պահը աչքի է ընկել՝ երգի ու նվագի միախառնումով, մեներգի ու խմբերգի հակադրություններով, պրոֆեսիոնալ երգիչ-նվագածուների և առհասարակ երգող կանանց միջև գերերի բաժանումով ու փոխերգեցողությամբ, եզրափակվելով՝ «Թագվորի մայր, դուն դուրս եկուր» հայրենով³⁹: Տոնախմբության հաջորդ փուլը արդեն խրախճանությունն է: Այս առթիվ է, որ, բոլորովին ազատ ընտրությամբ, կատարվել են Ակնի լավագույն և ամենասիրված երգերը, պարերն ու թևադերձերը: «Երկու տեսակ է խաղը, — բացատրում է Գարբիեյանը, — թև-խաղ և պար: Թև-խաղ կնշանակե դեմ առ դեմ երկու անձանց խաղալը. ...Պարը Ակնա մեջ սա կերպ է. կա պարագլուխ մը (հալա պաշի), որ մեկ ձեռքը թաշկինակ մը կբռնե կտատանե և մյուս ձեռքի ճկույթովը կկցվի իրեն քովի պարընկերին ճկույթին, այսպես ամբողջ շարքը, ուր կմտնեն այրեր ու կիներ խառն»⁴⁰: Ըստ Ճանիկյանի՝ «պարն՝ ինչպես և թևախաղն՝ սովորաբար նախ ծանր եղանակով մը կսկսին, ապա՝ արագ»⁴¹, որ վերաբերում է և պարերգերին, և գործիքային պարեղանակներին:

Ակնցիների նվագարանների մասին տեղեկություններ տալիս են Հ. Ճանիկյանը⁴² և մասամբ Մոցիկյանը⁴³: Ճանիկյանը դրանք բաժանում է ճիների և նորերի, բայց երևում է, որ վերջիններիս «նոր» անունը լոկ պայմանական է:

35 Անդ, էջ 58—59:

36 Անդ, էջ 59—61:

37 «Հնությունք Ակնա», էջ 116:

38 «Ակն և ակնցիք» (Փարիզ, 1952), էջ 481:

39 «Անահիտ», 1911, № 3—4, էջ 61—62:

40 Անդ, էջ 62—63:

41 «Հնությունք Ակնա», էջ 424:

42 Անդ, էջ 422—23:

43 «Արևմտահայ աշխարհ», էջ 32:

Ակն թափանցած շեն եղել հվրոպական երաժշտական գործիքները: Առավել ուշագրավն այն է, որ Ակնի հարսանիքում տեղ չեն ունեցել այստեղ ընդհանրապես բաջ ծանոթ դավուլն ու գուռնան. գա վկայում են թե ճանիկյանը և թե Գաբրիելյանը⁴⁴: Կարևոր է նշել, որ Ակնում մինչև վերջերս էլ ապրել ու գործել են մեր հին գուսանների տիպի ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երդիչ-նվաղածուներ (բոլորովին զատ աշուղներից), որոնց երկացանկը կազմված է եղել, հիմնականում, անտունիներից (վերջիններիս հատուկ ժանրային ողջ բազմազանությունը հանդերձ): Նրանց ճանաչված նահապետներից մեկն է եղել «Քյուփելի» հոր-ջորոված գուսանը, որ նույնիսկ անտունիների կամ հայրենիների իր սեփական (գրչագիր) հավաքածուն է ունեցել⁴⁵: Սրանցից բացի, եղել են արևելյան տարածված ձևերով թուրքալեզու, իսկ երբեմն ևս հայերեն հորինող աշուղներ⁴⁶. ու նաև՝ միաժամանակ գուսան (հին իմաստով) և աշուղ տիպի արվեստագետներ, որոնցից է նշանավոր Երզիչ, ջութակահար ու սազ ածող (ինչպես և այդ գործիքների արտադրող-վարպետ) Ազարակյան Թրխմանը⁴⁷:

Այսպիսին է երաժշտա-ազգագրական այն միջավայրը, որի մի մասնապատկերն է ձայնագրւալ 25 երգերի քննարկվող ժողովածուն: Հասկանալի է, որ չենք կարող պնդել, թե վերջինս, թեկուզ խտացված ձևով, ներկայացնում է հիշյալ միջավայրի երաժշտականորեն ուշագրավ բոլոր կողմերը: Բայց այն, համենայն դեպս, ներփակում է մի քանի հույժ կարևոր իրողություններ, և ընդհանրապես ասած, կարծվածից շատ ավելի բազմակողմանի է: Կենցաղային երգերը ժողովածուում ներկայացված են, բացի հիանալի «Օրորից» (№ 1), մանուկներին ուղղված գոգտրիկ «Ճոր պարով» ևս (№ 24). հարսանեկաններ՝ բացի 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ, 5-րդ և 6-րդ համարներից, № 16-ով («Բարձր քյոշ-կեր ունիմ») ու 17-ով ևս (հատկապես Գ. տարբերակով), ինչպես հետևում է ճանիկյանի տված բացատրություններից: Հարսանեկան վերն հիշատակված երգերից «Եկուր, աղվոր աղջիկ»-ը կատարվել է № 2-ի եղանակով, իսկ «Ոլորեցար, բոլբոբեցարը» № 6-ի եղանակով: Այնուհետև, ժողովածուում մեկից ավելի օրինակներով ներկայացված են Ակնա սիրային (№ 8, 12, 19) ու պանդուխտի (№ 9, 11, 13) երգերը, ինչպես և առհասարակ թևաղերն ու խաղերը: Տոնական երգերից ունենք՝ «Երգ համբարձմանը» (№ 14), ալիկ դատկի (ու բարեկենդանի) պարերգը (7), որը ճանիկյանի տված բացատրության համաձայն, թև-խաղից ու խաղից տարբեր, լուկ կանանց հատուկ սլար է⁴⁸: Իսկ ծիսական մյուս երգերից առկա է ողբի նմուշը:

Երգի ձևերից այստեղ հանդիպում են՝ և՛ մեներդը (ինչպես՝ «Ալ իմ հարստի դստրիկ»), և՛ փոխերդ-խմբերգը (հաջորդաբար), որպիսին է, օրինակ, նույն-իսկ № 15-ը (ըստ ճանիկյանի նկարագրության)⁴⁹, և՛ պարերգը: Ժողովածուում, առսւնց դժվարություն, տարբերում ենք միջնադարում կենցաղավարած երգային երեք ոճերը կամ հյուսվածքի տիպերն ևս՝ վանկային («Աջիկ մանեմ», № 20),

⁴⁴ «Անահիտ», 1911, № 3—4, էջ 62:

⁴⁵ «Ակն և ակնցիք» (Փարիզ), էջ 412—13:

⁴⁶ «Հնությունը Ակնա», էջ 455:

⁴⁷ Թ. Ազատյան, Ակն և ակնցիք (Իսթանբուլ), էջ 94:

⁴⁸ «Հնությունը Ակնա», էջ 424: Տե՛ս նաև Վ. Գույումճյանի վկայությունը նույն պարերգի մասին: «Ավագ շարթուն իր շաջորդ օրը եկան ինծի. «շուտ րբհ, Բենկայի օրիորդները զատկվան սլարը կրոնեն ու կրգեն ... ենց տանիքին վրա» և այլն («Ակն և ակնցիք», Փարիզ, 1952, էջ 477):

⁴⁹ «Հնությունը Ակնա», էջ 467:

կանտիլենային («Բարի լուս. աղվոր», № 6), ու զարդուորուն («Անտունի», № 8)։ Ակնա ձայնագրված 25 երգերի շրջանակներում հանդիպում են պարզ, բարդ ու խառն շափերի 10 տեսակներ (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4, 9/4, 3/8, 5/8, 9/8 և 10/16), որոնց հիման վրա զարդանում են պարային, երգային, պարերգային ու ասերգային բնավորության պարբերական և ոչ պարբերական բաղմազան ութմներ, շխտելով շափի նշում շունեցող հանկարծաբանական հյուսվածքի երգերի մասին (№№ 8, 12)։

Վերջապես, ժողովածուն որոշ պատկերացում է տալիս նաև Ակնա շրջակայքի գյուղերից՝ ասենք Արուշեխին և Ջորակին հատուկ երգեցողության ոճի, այլև հին գուսանական ավանդույթները զարգացնող Քիման Աղարակյանի ու աշուղական ձևերով հայերեն հորինող Սալի Օղլուի⁵⁰ ստեղծագործության տիպական նմուշներից՝ երկուսի մասին։ Նկատելի է նաև, որ սույն երգերն հնչել են հարսանեկան տոնախմբության (կամ խրախճանության) ժամանակ ևս, ինչպես ակնարկում է Ք. Աղատյանը⁵¹, որպես սիրված, ընտիր նմուշներ (անշուշտ իրաց առյալ մի-երկու համարից, որպիսիք են, օրինակ, «ողբը», մանկական «ձոր պարը», կամ զուտ տոնական զատկվա պարը)։

Ինչ վերաբերում է քննարկվող երգերի ձայնեղանակներին, ապա այստեղ ամենատուշագրավոր հետևյալն է. վերը նշված բաղմազանության հետ մեկտեղ, Ակնա երգերում առկա է տիրապետող ու բնութագրական մի ձայնեղանակ, որի հիմքն է՝ դորիական լադը իրենցված 5-րդ աստիճանով։ Իրոք, հայկական ժողովրդական, գուսանա-աշուղական ու եկեղեցական ձայնագրված բաղմահարյուր երգերում այդ լադը օգտագործված չէ այնքան հետևողականորեն, որքան դա արված է Ակնա ընդամենը 25 երգերում. Դրանցից 12-ը (№Ն 1, 2, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17 և 19) բնթանում են հիշյալ լադում, իսկ երկուսի մեջ էլ (№№ 9 և 15) հանդիպում են նրա առանձին բնորոշ դարձվածքները։ Սույն ձայնեղանակն, ուրեմն, հատուկ և բնութագրական է Ակնա երգեցողության համար։ Բայց նույն ձայնեղանակում ընթացող առանձին երգեր ձայնագրված են տարբեր շրջաններում էլ, և առաջին հերթին Ակնի հետ աշխարհագրականորեն, ազգագրորեն թե պատմականորեն կապված վայրերում։ Այսպես՝ քննարկվող ձայնեղանակին հանդիպում ենք, օրինակ, Վանա երգերում⁵², «Մշեցոց բինգյուլում»⁵³, Ալաշկերտի «Եառաֆուն գուն փուշով աղիկ»⁵⁴ և նույնիսկ Եիրակի «Ջան», աղբեր ջան»⁵⁵ երգերում։ Գծագրվում է աշխարհագրական ընդարձակ մի սահման, որ համընկնում է հայրենների կենցաղավարման միջավայրի որոշման

⁵⁰ Սա հեղինակն է «Պեզրեկյան իջեր է խանը» (№ 9) պանդուխտի երգի. որի խոսքերը հորինել է աշուղական ոսեմայիս ձևով, ինչպես տեղեկացնում է ռանիկյանը (նշված աշխատությունը, էջ 455)։

⁵¹ Մ. Չուհաճյան, Ք. Աղատյան, Հեղարձակ տարեցույց, Նոր շրջան. Դ տարի, Կ. Պոլիս, 1928, էջ 91։

⁵² Տճ՝ս Վանա ժողովրդական երգեր, «Ազգագրական ժողովածու», պլակ Բ, Ձայնադրեցին Ուկ. Մեխրյան և Գ. Գարտաշյան, Երևան, 1928, էջ 15 (№ 91 «Զավորուտ գովթ»)։

⁵³ Կոմիտաս, Ազգադրական ժողովածու, հատոր 2-րդ, Երևան, 1951, էջ 46—48։

⁵⁴ Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, «Ազգագրական ժողովածու», Երևան, 1931, էջ 33 (№ 107)։

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 60 (№ 217)։ Այստեղ ավելորդ չէ հիշեցնել, որ ըստ որոշ պատմական ու նաև Ակնում հարատևած ավանդական տվյալների, Ակնի 1319-ի մեծ երկրաշարժից հետո, նրա բնակչության մի մասը նույնպես գաղթում է Ակն (տե՛ս Ս. Էփրեկյան, Բնաշխարհի քառարան, Վենետիկ, 1902, էջ 182, և Ա. Չորանյան, Հայրեններու բուրաստանը, Փարիզ, 1940, էջ 73)։

կապակցությամբ Աբեղյանի նշած տարածության հետ. «կենտրոնական մեծ Հայաստան և ղեպի արևմուտք, Վանա լճի շուրջը, և այստեղից ղեպի հյուսիս՝ Բաղրևանդ, Կարս ու Անի, ապա և երկու Եվրատի հովիտը»⁵⁶։ Եվ սա բնականորեն կանգնեցնում է մեզ Ակնա երզնի պատմական նշանակության հարցի առջև։

Ակնա երզ-երաժշտության մեջ հարատևած հայրենները, հայրեն-անտունիները, ինչպես և հորինվածքի տեսակետից սրանց շոշափելի մնացորդները հանդիսացող ալլ երգերը, ընդհանուր տիպաբանական առումով, լուր Ակնին, անդամ միայն վերը նշված աշխարհագրական բավական ընդարձակ սահմանին է, որ վերաբերում են, այլ ընդհանրապես հայոց ժողովրդագրության հին արվեստին, որի պահպանման գործում անգնահատելի է եղել արևմտահայ մի քանի շրջանների և հատկապես Ակնի ու նրա ավազանի խաղացած խոշոր դերը։ Եվ իրոք, դա փաստորեն այդպես էլ բացատրված է հայագիտության մեջ։ Լ. Շանթը, օրինակ, XIX դարում գրի առնված հայկական ժողովրդական երգերի մասին խոսելուց հետո, երբ անդրադառնում է, մասնավորապես, հայրեններին ու անտունիներին, զրում է։ «Արդ՝ այս ավելի արևելաձև և նորատարազ երգին զուգընթաց ապրեր է սակայն մեր հայ աշխարհեն փախստական, բայց անմիջապես հալ աշխարհի արևմտյան սահմաններուն կից, հինեն եկող և զուտ ազգային ձևով ու տարազով հայ ժողովրդական քնարերգություն մը, որ եղեր է ապրող ու կենդանի ու ծաղկած թուրանական շորս դարերուն, որ տներ է նաև հաջորդ օսմանյան դարերուն և հասեր է մինչև մեր օրերը ժողովուրդի շրթունքին՝ հատկապես Ակն քաղաքի ու իր շրջապատին մեջ։ ...Եվ իրավ ալ, այդ ներսով ու դուրսով նուրբ ու հասուն երգերուն ծայրը հաստատ կերպով կհասնի գոնե մինչև արաբական դարերը. հավանորեն շատ ավելի հին է»⁵⁷։

Նույն համոզումն ունի Մ. Աբեղյանը։ Հաստատելով, որ «անտունիները մեր ժողովրդական բանաստեղծության լավագույններն են», և որ հայրեններն ընդհանրապես «շատ ավելի հին ժամանակներում դոյություն են ունեցել, թեպետ մեզ հասած մի քանի այդպիսի ժողովրդական տաղեր միայն XIII դարից են հայտնի», նա դիպուկ զուգահեռներ է անցկացնում վերջիններիս ու առհասարակ հայ ժողովրդական երգերի, այդ թվում Արևելյան Հայաստանում տարածված՝ հանգերի ձևով դասավորությամբ 7-վանկանի քառյակների միջև ու ցույց տալիս, թե դրանք իրենց մեջ կրում են նույն հայրենների արձագանքները⁵⁸։

Արդ՝ համահայկական սեփականություն հանդիսացող այս հայրեն-անտունի հնավանգ գեղեցիկ ոտանավորը իրեն առավել հատուկ մի ձայնեղանակ էլ չի՝ ունեցել արդյոք, և ո՞րտեղ հարկ է որոնել այն։ Զարմանալի բան, սույն հարցն առ այսօր հուզել է ավելի գրականագետներին ու ազգագրագետ-բանասերներին, քան երաժշտագետներին։ Ճանիկյանը այս մասին իր իմացած ազգագրական կարգի փաստերն է արձանագրում խղճատորեն, որոնց կվերադառնանք տակավին։ Զուպանյանը, ընդհակառակը, տեսական բնույթի հարց է բարձրացնում, երբ «հայերէն ասել» արտահայտության մեջ իսկ աշխատում է տեսնել նաև ձայնեղանակ ենթադրող մի իմաստ. «Հայերէն ասել»-ը կնշանա-

⁵⁶ Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր, նշվ. հրատ., էջ 190։

⁵⁷ Լ. Շանթ, Երգեր, 9-րդ հատոր, Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա, Ռեյրոսթ, 1946, էջ 229—230։

⁵⁸ «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր», նշվ. հրատ., էջ 16, 192 և 225—226։

կե... երգեր հորինել «հայկական երաժշտությամբ ու ոճով», «հայրենի կարգալ», որ ըսել է կերպով մը «sur le mode arménien», ինչպես հույներն ունեին mode dorien, mode lydien և այլն»⁵⁹,

Սրա վրա լուրջ ուշադրություն է դարձնում Աբեղյանը, ու մի քանի անգամ հաստատելով, որ դա ըստինքյան անհավանական չէ⁶⁰, գտնում է, թե «հայրեններին» (ներանց ժանրային բազմազանությամբ հանգերձ)⁶¹ հատուկ բնիկ հայկական ձայնեղանակը կամ չգիտենք և կամ կորել է: «Եվ եթե եղանակը մեռել գնացել է,— եզրակացնում է նա,— ստիքոսը մնում է, և մենք այժմ կարող ենք ուսումնասիրել, թե ինչ առանձնահատկություն ունի այդ ոտանավորը», ու անցնում «հայրենի» տաղաչափական ձևի վերլուծությանը: Չոպանյանը, սակայն, որ շարունակում էր «հայրենները» համարել «քուչական տաղիկներ», 1930-ին «Անահիտում» մի անգամ ևս անդրադարձավ դրանց ձայնեղանակի խնդրին⁶², ու «Հայրեններու բուրաստանը» աշխատության մեջ գալով համոզման, թե այն պետք է փնտրել Ակնա ձայնագրյալ երգերում, կանգ առավ «Այլիմ հարստի գստրիկ» հայրենի գձ աչքառու եղանակի վրա (№ 3): «Այդ եղանակը,— ասում էր հեղինակը, ընդհանրապես ճիշտ զգալով նրա բնույթը,— որ վեհ, գրեթե կրոնական, լայնություն մը և զմայլելի քաղցրություն մը ունի, քուչական տաղերու հին երաժշտության արձագանքն է ապահովապես և կարժե իբր այդ ուսումնասիրել զայն»⁶³:

Այս առթիվ հարկ է նշել, թե գձ եղանակը անցյալում անշուշտ զուգորդվել է «հայրենների» հետ ևս: Բայց «հայրեններին» առավել յուրահատուկ ձայնեղանակ որոնելով Ակնա երգերի մեջ, հեղինակը պետք է հաշվի առներ նաև Ճանիկյանի հաղորդած մի քանի հավաստի տեղեկությունները: Այդ նա չի արել, և հատկապես այն պատճառով, որ իր ցույց տված «Այլիմ հարստի գստրիկ» երգում տեսել է «քուչական»՝ «Որգի՛, հարստի որդի» տաղի մեկ փոփոխակը: Մինչդեռ Ճանիկյանի արձանագրած փաստերը, մասնավորապես, «անտունի» ձայնեղանակի մասին, ուշագրավ էին (չնայած նա դեռևս չգիտեր, թե «անտունի» նույն «հայրենն» է), և գրանք ըստ արժանվույն կարևորեց Աբեղյանը: «Անտունի» եղանակի մասին Ճանիկյանը գրում էր. «Այս երգ՝ որ ծանր ու քաղցրանվագ եղանակ մը ունի, հին ժամանակներն ի վեր կշարունակվի»: Եվ հետո՝ «եղանակը քաղցր է և հիմնապես Օբոր»-ին, «Առավոտուն կելնես», «Եկուր, աղվոր աղջիկ» կամ «Բարի լուս, աղվոր, բարի լուս»-ին եղանակաց կնմանի, թեև ծանր»⁶⁴: Այստեղ ուրեմն, Ճանիկյանը սիրային ու միաժամանակ պանդուխտի երգի՝ «Անտունի» (№ 8) եղանակը կապում է կենցաղային «Օբորի» (№ 1) և հարսանեկան «Առավոտուն կելնեսի» (№ 2, որի մեղեդիով է երգվել նաև «Եկուր, աղվոր աղջիկը», ինչպես նշել ենք) ու «Բարի լուս, աղվոր, բարի լուսի» (№ 6) եղանակներին:

⁵⁹ Ա. Չոբանյան, Նահապետ Քուչակի դիվանը, Փարիզ, 1902, էջ 20 և 118:

⁶⁰ «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր», էջ 26—27, 28 և 53:

⁶¹ Շեշտում ենք այս հանգամանքը, որովհետև «հայրենները» մեկ զլխավոր, առավել յուրահատուկ ձայնեղանակ ունենալով, նայած ժանրին, տեղին ու պայմաններին, երգված կլինեին (և մասամբ իրոք երգվել են) նաև ուրիշ ձայնեղանակներով: Աբեղյանը հատկապես ծանրանում է սրա վրա էլ, թեև Չոբանյանի mode ասածը հասկանալով կոնկրետ եղանակ, և ոչ թե ձայնեղանակ, որի հիման վրա մեկից ավելի եղանակներ կարող են ստեղծվել ու կենցաղավարել:

⁶² Տե՛ս «Անահիտ», 1930, № 11—12:

⁶³ Ա. Չոբանյան, Հայրեններու բուրաստանը, Փարիզ, 1940, էջ 116—117:

⁶⁴ «Հնությունք Ակնա», էջ 428:

Մ. Աբեղյանը վստահելի ու բացատրելի է համարում սույն պարագան՝ և ցույց տալիս, որ ժողովրդական բանահյուսության մեջ սիրո, հարսանեկան, օրորի, պանդուխտի (այլև վիճակի, նույնիսկ լացի) երգերը կյանքում անդամ փոխարինում են միմյանց, որովհետև մի րնդհանուր դիժ ունեն, այն է՝ զովքը⁶⁵։ Եվ իրոք, ձայնադրյալ ժողովածուում նույն ձայնեղանակն ունեն ոչ միայն Ճանիկյանի քիչ առաջ հիշատակած, այլև պանդուխտի ու սիրո ուրիշ երգեր ևս. և այդ ձայնեղանակն է՝ դորիական լադը, իջեցված 5-րդ աստիճանի մասնակցությամբ գոյացած տիպական էլեմենտներով։ Սույն ձայնեղանակում ընթացող (և վերն հատուկ թվարկված) մյուս երգերից մասնավոր ուշադրության արժանի են նաև պանդուխտի «Ցածցի լեռներ» (№ 23) ու սիրո գողտրիկ «Ալեգյոդլուս երգերը («Գիշեր ցորեկ» երեք տարբերակով, № 12)։ Փանի որ Վ. Գույումճյանի վկայությամբ ևս «Ալեգյոդլուն» Ակնում որպես երգ (երաժշտականորեն) նույնական է հղել «Հայրենի» հետ (ու իր օրոք՝ գրական խոսքերով վերջինիս նման հաճախ վերածված թուրքերենի)⁶⁶։ Իսկ րստ Ճանիկյանի՝ նույն «Ալեգյոդլուն», որ «սրտաշարժ 2—3 տեսակ եղանակ ունի» (տարբերակի իմաստով), «40 տարի առաջ» հորինել է մի հայ երգչուհի, հիմք ընդունելով վերոհիշյալ «Ցածցի լեռներ» տաղը⁶⁷։ Այս բոլորը գրեթե կասկած չեն թողնում, որ հայրեն = անտունիներին առավել յուրահատուկ ձայնեղանակը դորիական լադով և իջեցված կամ նաև իջեցված 5-րդ աստիճանով զարտուղի ձայնեղանակն է հենց։ Այն առնչվում է և զձ-ի հետ, որպես նրանից սերված, և բձ-ի հետ, որպես վերջինիս ալտերացումը։ Հետևում է, որ զձ-ն և բձ-ն հանդիսացել են «հայրենների» և առհասարակ քաղաքային ժողովրդա-դուսանական երգերի համար սկզբնապես ընտրված ձայնեղանակներից զխավորագույնները։ Եվ դա լիովին հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, որ բձ-ն հայ երաժշտության մեջ «սրտաբաց» զեղումների ձայնեղանակն է, զձ-ն էլ՝ քնարական ապրումներին ենթակայական երանգ հաղորդող ձայնեղանակը։

Երկուսի էլ սկզբնական տիպի օգտագործման հետքերը մնացել են Ակնա երգերում։ Գձ-ն հանդիպում է Չոպանյանի ցույց տված «Այ իմ հարստի դրստրիկ» երգում, որի եղանակում «հայրենի» կշռույթն էլ է պահպանված⁶⁸, իսկ բձ բնականը՝ նույնի ալտերացումը ներկայացնող մի շարք երգերի հատվածներում, այլև «Անտունիի» երկրորդ տարբերակում։ Բձ ալտերացված կամ զարտուղի ձայնեղանակում ընթացող երգերի եղանակներում «հայրենի» կշռույթի երևակման առանձին հետքեր են մնացել միայն, որովհետև այդ եղանակների ոիթմական կառուցվածքը ավելի շատ է ենթարկվել հյուսվածքի հանկարծաբանական բնույթին։ Դրա փոխարեն, բձ զարտուղի ձայնեղանակը իր ելևէջի մեջ խտացնելով ու խորացնելով և՛ զձ-ի և՛ բձ բնականի վերոհիշյալ հատկանիշները, ձեռք է բերել տխրանուշ-մտերմիկ անկրկնելի այնպիսի մի որակ, որն ավելի է համապատասխանում սիրո, պանդուխտի, հարսանեկան ու նման «հայրեն = անտունիներին» հուզական բովանդակությանը։ Ըստ որում, այս ինքնատիպ եղանակը մի քանի «հայրենների» և հատկապես «Անտունիի» խոսքերի

⁶⁵ «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր», նշվ. հրատ., էջ 230—232։

⁶⁶ «Ակն և ակնցիք», Փարիզ, 1952, էջ 414։

⁶⁷ «Հնությունք Ակնա», էջ 461։

⁶⁸ Հետևյալ կերպ— Այ իմ հա-րըս-տի դըս-տրիկ, Մոցղ Ե-գի ծառղ ար-մավե-նի, ուր ուղիղ փակագծերով ցույց տրված վանկերը երգում կրկնակի կամ մեկուկես անգամ ավելի տևողությամբ ունեն մյուսներից։

զուգորդությամբ ճիշտ ժամանակին են փրկել Կոմիտասն ու Ճանիկյանը: Գու-
յումճյանն արդեն այն լսելու բախտը չի ունեցել⁶⁹:

Ակնա ձայնադրյալ երգերի վերաբերյալ մեր երաժշտագիտության մեջ թեև խոսվում է որպես ժողովրդա-գուսանական ստեղծագործությունների, որոնց պարզ նմուշները, ինչպիսիք են պարերգերը, մոտենում են անգամ զեղչկական բանահյուսության, և սակայն, գրանք առ այսօր գիտվում են գլխավորապես իբրև գուսանական երկեր, որոնք կարող են լուկ անուղղակիորեն վկայել միջ-նադարի հայ քաղաքային ժողովրդական արվեստի գոյության մասին։ Այս մո-տեցումը սխալ է, և ծագել ու ընդհանրացել է «հայրեններին» նվիրված Մ. Աբեղ-յանի հայտնի աշխատասիրության մակերեսային ընթերցման հետևանքով։ Երաժշտագետներին թվացել է, որ Աբեղյանի ապացուցածն այն է, թե «հայ-րենները» հին և միջին դարերում գուսաններն ու վարձակներն են հորինել ու կատարել, և հետո միայն (ասենք՝ ուշ միջնադարում), ապրելով ժողովրդական մի կյանքով, ի վերջո գրանցվել են որպես ժողովրդական երգեր։ Մինչդեռ Աբեղյանի կատարած ուսումնասիրությունից փաստորեն հետևում է, որ հա-տկապես սիրո, պանդուխտի, օրորոցի, հարսանեկան և նման հայրենները ինչ-քան գուսանական են, նույնքան էլ քաղաքային-ժողովրդական։

Նախ՝ որովհետև հեղինակը շեշտում է, որ գուսանական երգերի ժողովրդականացումը իրականացվել է ամենահին ժամանակներից¹⁰։ Ավելին՝ գուսանականի և ժողովրդականի փոխհաբաբեությունն խնդիրը տվյալ դեպքում Աբեղյանը այնպես է լուծում, որ միաժամանակ իր հաստատումն է գտնում տեսական այն գրույթն էլ, թե ժողովրդական երգը ևս (լինի քաղաքային կամ գեղջկական) սկզբնապես առանձին, առավել շնորհալի անհատի հեղինակություն է պարզապես։ Այսպես՝ «հայրենների» գուսան ու վարձակ հեղինակներին համարելով «ժողովրդական երգիչներ», որոնց գրական-կրոնական ծանոթությունները սահմանափակ են, «այնքան միայն, որ կարող էր ունենալ ամեն փոքր և աննշան, ամեն սոսկական և անգրագետ մարդ»¹¹, միևնույն ժամանակ նույն «հայրենները» որպես «քաղաքացիական շրջանի բանաստեղծներ» իսկ լայնորեն զուգակշռելով առհասարակ ժողովրդական երգերի հետ, Աբեղյանը հանգում է եզրակացության. «զուսանների այդպիսի տարբեր երգերն են, որ հարատևում են իբրև ժողովրդական երգեր, միմյանցից անկախ ու իրար հետ կցվելով և շարունակ փոփոխվելով, մեծանալով ու փոքրանալով» (այսինքն՝ ժողովրդական ասած իրողությունը հենց այսպես էլ ծագում ու զարգանում է առհասարակ)¹²։

Եվ վերջապես՝ այն դեպքերում ևս, երբ Աբեղյանը նկատի ունի «փոքր և աննշան» երգիչներից ավելի վեր կանգնած «արվեստավոր» գոսանների (ասենք՝ հենց Նահապետ Քուչակին), ընգոնում է, որ սրանք էլ հանդես եկած

69 «ԱԿՆ և ԿԵՆՏԻՔ», Փարիզ, 1952, էջ 411 և 413,

70 աշին գուսանական ժողովրդական երգերը, նշվ. հրատ., էջ 280 (հմտտ. նաև՝ էջ 121—
«Արզ, ուրախությամբ ու սիրու հայրեններն են երգվել ու նվագվել են նաև հանդեսների ու խնչու-
ների ժամանակ,— լինեն երգողներն արվեստով երգիչներ, այսինքն գուսաններ, թե սոսկակա-
ն մարդիկ» և այլն, և կամ՝ էջ 204 — «Բայց ուրախություն անողներն իրենք էլ են երգում, հար-
կավ. ահա մի հայրեն, որի վերնագիրն է՝ «Զվթխայն ի ձեռդ առ և զհայրերէնս ասաս» և այլն)։

71 Նույն տեղում, էջ 158 և 204.

72 Նույն տեղում, էջ 23, 220. 239.

կլինեին ոչ միայն ստեղծագործողների, այլև արդեն գոյություն ունեցող ժողովրդական երգերի մշակողների դերում: Քուչակ «անունով երգիչ իսկապես հղել է Վանա կողմերում, — գրում է նա, մի ուրիշ աոիթով, — բայց կասկածելի է, որ Քուչակի անունով հայտնի երգերը նրանք լինեն: Դրանք ժողովրդական երգեր են, միայն առանձնապես մշակություն կրած» (ընդգծումը մերն է — Ն. Ք.)⁷³:

Այսպես ուրեմն, «հայրեններ» որպես հայ միջնադարյան քաղաքացիական միջավայրի երգեր, նախապես ստեղծվելով առանձին շնորհալի անհատների՝ «փոքր և աննշան» հեղինակների կողմից, արագորեն ընդհանրանում են և անցնում հավաքական հղկման բովից, որից հետո ենթարկվում «արվեստավոր» գուսանի մշակմանը, կամ մնում իբրև ավանդական բանահյուսության վերաբերող իրողություն, շնայած նրանցում արտահայտված հույզերի անձնական նկարագրին⁷⁴: Այնպես որ, ի բաց առյալ այն նմուշները, որոնց հեղինակը հայտնի է, կամ որոնցում «արվեստավոր» գուսանների կատարած մշակումը աներկբա կամ թեկուզ որսալի է, հիշյալ երգերը պարտավոր ենք գիտել իբրև՝ հավասարապես՝ և՛ ժողովրդա-գուսանական, և՛ քաղաքային-ժողովրդական արվեստի գործեր: Եվ եթե այս ճշմարիտ է «հայրենների» նկատմամբ, ապա ևս առավել՝ քաղաքային տիպի օրորների, կամ կենցաղային, սիրո, պանդուխտի ու ծխական-հարսանեկան մյուս երգերի, ինչպես և պարերգերի ու պարեղանականների վերաբերությամբ, որպիսիք ներկայացված են Ակնա ձայնագրյալ երգերի ժողովածուում:

Սրանում ներփակված բոլոր նմուշներն էլ քաղաքային երգեր են, շնայած պարերգերը, իրենց պարզ կառուցվածքով, մոտենում են գեղջկական նման երգերին, և կամ հանկարծաբանական տիպի մի քանի ստեղծագործություններ գրառված են Ակնի շրջակա գյուղերում: Քանի որ Ակնի ու շրջապատի հնագույն բնակիչներն իրենք արգեն Վասպուրականից գաղթած ազնվականներ ու քաղաքացիք են եղել: Հիրավի, 1021-ին Սենեքերիմ Արծրունու զխավորած գաղթաշարժող զանգվածը, որ հայկական աղբյուրների համաձայն հաշվում էր 14 հազար տղամարդ⁷⁵, այն է՝ 70—80 հազար շունչ⁷⁶, տեղից հանեց Վասպուրականի շուրջ մեկ միլիոն բնակչության զխավորապես քաղաքաբնակ մասը՝ թագավոր և իշխաններ, ավագանի և ազատանի, զորք և զորականներ, վաճառականներ և արհեստավորներ: Իսկ որ կարևորն է՝ քննարկվող երգերի բուն որական հատկանիշներն էլ, ինչպես և կենցաղավարման ձևերին վերաբերող փաստերը, խոսում են նրանց քաղաքային ու ժողովրդական կամ նաև ժողովրդական լինելու օգտին: Կանտիլենային և հանկարծաբանական բնույթի քնարական երգերում արտացոլված ապրումների ենթակայական նկարագիրն ու մեղեդիական կերպարների զգացմունքայնության աստիճանը (որ աչքառու է

⁷³ Նույն տեղում, էջ 11, 13 և 16:

⁷⁴ Ինչպիսին է պարագան գեղջուկ-ժողովրդական երգերի (հատկապես քնարական) ստեղծման ու զարգացման գեպում ես:

⁷⁵ «Թովմայի վարդապետի Արծրունույ Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց», Թիֆլիս, 1917, էջ 500:

⁷⁶ Այլ ոչ թե 400 հազար, ինչպես հաղորդում է ըյուզանդացի պատմիչ Կեզրենոսը. տե՛ս Լ. Վարդանյան, Սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական հարաբերությունները Վասպուրականի թագավորությունում, 9—11-րդ դդ., Երևան, 1965, էջ 260 (թեկնածուական ավարտաճառ, անտիպ):

դառնում ավելի զուսպ ու ավելի պարզամիտ գեղջուկ երգերի հետնախորքի վրա), բավական են ցույց տալու դրանց քաղաքային պատկանելությունը: Ինչ վերաբերում է պարզ կառուցվածքի վանկային երգերին, պարերգերին ու պարեզանակներին, ապա սրանցում ևս առկա է որոշիչ մի հատկանիշ. հղկվածություն մի տիպ, որն ստեղծագործությունը այս կամ այն չափով հեռացնելով գյուղական սկզբնաձևից, նրան հաղորդում է շրջագծերի ավելի հստակություն, կերպարի ավելի մատչելի ցցունություն և ժանրային ավելի բնութագրականություն:

Արժեք սրան նույնիսկ հատուկ անդրադառնալ, որովհետև գոյություն ունի տարերային մի ընդհանուր միտում՝ Ակնա, Վանա երգերում, այլև Կոմիտասյան գրառումների միջնադարյան քաղաքային շերտերում հանդիպող կանտիլենային և դարդոլորուն ոճի նմուշները համարել գուսանական, իսկ վանկային պարզ գործերը՝ հենց գեղջկական: Այստեղ նշենք միայն, որ հիշյալ միտումի դեմ իրավացիորեն բողոքել է, օրինակ, Վ. Գուլումճյանը⁷⁷: Ցավոք, մեր երաժշտագիտության մեջ տակավին բարձրացված էլ չէ այն խնդիրը, թե XIX դարում ձայնագրված հայ գեղջուկ երգերում ինչքանով է անդրադարձված հին ու միջնադարյան լայաստանի քաղաքային ժողովրդական կամ ժողովրդա-գուսանական արվեստի ազդեցությունը: Մինչդեռ, այդ արվեստը անցյալում ոչ միայն ազդվել է (թող ինչի մեծ չափով) գյուղական բանահյուսությունից, այլև, փոխադարձաբար, ազդել նրա վրա:

Ակնա ձայնագրյալ երգերի կենցաղավարման ձևերի կապակցությամբ առանձնապես ծավալվելու կարիք չկա: Դրանցից խմբովին կամ փոխևփոխ երգվելու և կամ երգելով պարելու համար նախատեսվածները իրենք են խոսում իրենց մասին: Սակայն, անգամ միայնակ (սոլո) կատարում պահանջող նմուշներից շատերը հաճախ երգվել են սոսկական քաղաքացիների կամ նաև նրանց կողմից, ինչպիսին է պաբազան օրորների ղեպքում, և կամ նույնիսկ՝ հարսանեկան երգերից վերը բաղմիցս հիշատակված «Այ իմ հարստի ղստրիկ» հայրենի՝ ղեպքում, որը Մ. Գաբրիելյանի վկայության համաձայն, հարսի ղեպստավորումից հետո երգում է խնամի կանանցից մեկը. այն էլ հետևյալ ինքնատիպ կերպով: «Ծղանակը քաշ է, դաշն ու մեղմ, և երգիչը գափ կղարնե նույն ատեն շատ մեղմով, մանր մանր մատի արագ հարվածներ տալով»⁷⁸:

Վերջին հարցը, որին հարկ է անգրագառնալ Ակնա ձայնագրյալ երգերի քննության կապակցությամբ, սկզբնական բյուրեղացման առումով տարբեր պատմաշրջաններին վերաբերող ձևերի, ու դրանց վրա էլ նորագույն ժամանակների թողած հետքերի որոշումն է, որ դժվար չէ կատարել, ի մտի ունենալով ողջ նախընթացը: Քննարկվող երգերը ձայնագրված են XIX դարում: Ուրեմն նախ պետք է տարբերել այդ հարյուրամյակի թողած կնիքը Ակնա ժողովրդական ստեղծագործությունների վրա, որ և կապված է երեք հեղինակների անհատական վաստակին: Նրանք են՝ Սայիլ Օղլու աշուղը, «Ալեգյուղու»-ի վերոհիշյալ կին-հեղինակ անանուն երգչուհին և Աբուլխիցի հայտնի գուսան-աշուղ Թրխման Աղարակյանը: Սայիլ Օղլուի հեղինակությունն է ժողովածուում 9-րդ համարի տակ բերված երգը (Պեղորկյան իջեր է խանը), որի գրական խոսքերը հորինված են աշուղական «սեմայի» ձևով: Երգի մեղեդին սակայն, հիմնված է

⁷⁷ «Ակն և ակնցիք», Փարիզ, 1952, էջ 416—417:

⁷⁸ «Անահիտ», 1911, № 3—4, էջ 64:

Հետոց եկող զարտուղի ձայնեղանակի վրա, տարատեսակների համադրումով եղկ դարձվածքի ելևէջներով՝ ձայնեղանակի, որ լայնորեն ու բազմակերպ օդատագործված է հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ: Ըստ որում, XIII—XIII դարերում այդ զարտուղի եղանակը կոչվել է թխտսրովային ձայն» կամ ձայնեղանակ, և դա մատնացույց է անում երաժշտական մեղ զբաղեցնող իրողության հնագույն արմատները:

Բանն այն է, որ VIII դարի կեսերին (արարական արշավանքներից առաջ), պարսից նոսրով Փերվիզ կամ Ապրունզ երաժշտասեր արքան նախածնենց երկրում երգ-երաժշտությունը կանոնավորելու զործը, ու այդ նպատակով հատկապես Տիգրան հրավիրեց հայ երևելի երաժիշտներին⁷⁹, այդ թվում և նշանավոր երգիչ Սարգսին, որոնք, պարսիկ Բարբուզի հետ միասին, լուրջ մասնակցություն բերեցին արևելյան երաժշտության նոր ոճի մշակմանն ու տեսական իմաստավորմանը: Եվ այստեղից է հենց թխտսրովային ձայն» այլև թխտսրովային ոճ» արտահայտությունը:

Վերը տեսանք, թե ռիշեր ցորեկ» երգի (սկիզբիցիւն, № 12) կին հեղինակը նրա եղանակը հորինել է ռժաճի լեռներ» (№ 13) ստեղծագործության եղանակի հիման վրա, որը ժանիկյանն իսկ անվանում է «հնագույն երգ»: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ առաջինի տարրերակներից լաղային կազմով երկրորդին մոտիկ է՝ «Արուշեխի ոճով» ձայնագրվածը, և որ անանուն երգուհին հիմք բեղունելով ռժաճի լեռներ»-ի ձայնեղանակը, ռիշեր ցորեկ»-ը հղացել է իբրև հարուստ հյուսվածք ունեցող զարդուրուն երգ: Եվ նույն ռիշեր ցորեկ»-ի այն փոփոխակում, որ երգել է Թրխման Ազարակյանը (№ 12-ի Գ տարբերակը), մեղեդին պահպանելով բնայտբացված (զարտուղի) ձայնեղանակը, ինչպես և զարդուրումների առատությունը, ընթանում է ավելի մեծ ձայնածավալի սահմաններում, ուր ընդլայնված է հատկապես լաղի վերին տերցիայի շուրջ զույգող օժանդակ ողջ ոլորտը: Սակայն, ռիշեր ցորեկ» երգի այս (ինչպես և առհասարակ երեք) տարրերակները, ձայնածավալի թև զարդուրումների առատության առումով որևէ լսփուլ ավել չեն քան, ասենք, «Անտունին», որ իր ձայնեղանակով էլ նույնանում է ղրանց հետ: Հետևաբար, ավանդականի շրջանակներից դուրս չեն գալիս անանուն երգուհու և Թրխման Ազարակյանի անհատական ներշնչանքի արգասիքն՝ նաեղիսացող երգերը ևս⁸⁰, եսև ձայնածավալի ընտրության ու զարդուրումների օգտագործման տեսանկյուններով:

Ժողովածուում եթև կան էլ XIX դարին վերաբերող ուրիշ հորինումներ կամ վերամշակումներ, դրանցում ևս պահպանված են հին ձևերը, որոնց բյուրեղացման ընթացքը հիմնականում ավարտված է եղել արդեն հին ժամանակներում: Եվ եթև ասվածը հիշտ է XIX հարյուրամյակի վերաբերությամբ, որն այնպեան իրականություն մեղ աչքի է ընկնում կենցաղի ավանդական հիմ-

⁷⁹ Այլ. Ե ա հ վ ե ր դ յ ա ն, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 67—68:

⁸⁰ «Անկայողութ» երգի ձևի կամ հորինվածքի (շնքի) ու եղանակի կազմության ավանդականությունն ու ունակե կառուցությունն են վկայում ձանիկյանի այն խոսքերը ևս, որոնց համայնի՝ «այս երգ լի հիննայ. ալլ ամեն ոք յոր փնճակին կամ վշտին համեմատ հետզհետե ետրերն հորերեն» («Հնություն Ավես», էջ 461):

քերի աստիճանական քայքայմամբ, առաջ առավել ևս՝ ողջ ուշ միջնադարի նկատմամբ: Քանի որ փաստ է, թե հայկական ուշ միջնադարը բուն հայաշխարհում ու նրան կից այնպիսի վայրերում, ինչպիսին էր Ակնի ավազանը, երկաստեղծության ասպարեզում առաջ չբերելով որակ կազմելու ընդունակ տեղաշարժեր, միևնույն ժամանակ պահպանեց, ի թիվս այլոց, նաև ազդային բանահյուսական հարստությունների ղեթ մի մասը, և այն էլ՝ որոշ դեպքերում՝ խունացման վիճակում: Այնպես որ, Ակնա ձայնադրյալ երգերի սերուցքն իսկ՝ տեխնիկա-դեղարվեստական մակարդակի իմաստով բարձրագույն մասը՝ իրոք գոյատևել է զարգացած ավատատիրության շրջանից, և անցնելով ուշ միջնադարի անկման և լճացման հարյուրամյակների միջով, հասել մեզ, հարկավ, զգալի բան կորցնելով իր նախկին թեմատիկ բազմազանությունից, քանակից, որակից, կամային գծերից ու կենսուրախ ոգուց:

Թեև այս վերջին հանգամանքը չպիտի շեշտել չափազանցորեն, ինչպես արվում է երբեմն, անտեսելով անգամ առարկայական վերլուծության տվյալները: Քր. Քուչնարյանը, օրինակ, բավական խտացնելով գույները Ակնա երգերի վշտագին բնույթի մասին թեզի շուրջ, նույնիսկ չնկատեց, որ այդ երգերում մաժոր բնույթ ունեն ոչ թե միայն №№ 20-ն ու 23-ը⁸¹, այլև 3-ն ու 4-ը, չխոսելով մի շարք ուրիշ նմուշներում հանդիպող մաժորային հատվածների ու դարձվածքների մասին: Այո, Ակնա երգերը թախիժ ունեն: Բայց որոշ իմաստով դա հատուկ է հայ երգին առհասարակ: Արար մատենագիր Աբու Դուլաֆը տակավին X դարում առիթ է ունեցել զգալու այդ թախիժը, լսելով հայոց հոգևոր երաժշտությունը⁸²: Իսկ արևելյան ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի, անգամ ուրախության երգերում արտահայտվող թախիժի շեշտերի մասին ճիշտ է նկատել Վ. Մանկունին, ասելով. «այլ են ազգք և ժողովուրդք երկրի, որպէս արևելեայքն ըստ մեծի մասին, որ սիրեն ողբականս իմն յօրինել նուագս յուրախութեան անգամ իւրեանց»⁸³:

Վերագառնանք, սակայն, Ակնա երգերի տարիքի խնդրին, ու ընդգծելով թեպետև ինքնին հասկանալի, բայց կարևորագույն մի հանգամանք ևս, ավարտենք սույն հոդվածը: Եթե քննարկվող երգերից առավել բարձր մակարդակ ունեցողները հորինվածքի տեսակետով վերաբերում են զարգացած ավատատիրության շրջանին, ապա հասկանալի է, որ նույն երգերի շարքում պարզ ու պարզագույն կառուցվածք ունեցողները, ինչպիսիք են, ասենք, պարերգերը, կամ հենց ժողովածուում «հին երգ» խորագրի տակ զետեղվածները, իրենց ձևով պատկանում են էլ ավելի հին ժամանակների, այն է՝ վաղ միջնադարին:

Այսպիսին է, հակիրճ, Ակնա երգերի ճանաչողական ու գեղարվեստական արժեքին, ինչպես և ազգագրական ու պատմական նշանակությանը կապված հարցերի շրջանակը, երգեր՝ որոնց վարպետ ձայնագրության և հրատարակության գործը ժամանակին գլուխ է բերել բազմարգյուն Կոմիտասը:

⁸¹ Քր. Քուչնարյան, նշվ. աշխ., էջ 203:

⁸² Տե՛ս Ա. Տեր-Ղևոնդյան, 10-րդ դարի արաբ մատենագիրը հայկական սովորույթների և երաժշտության մասին, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1965, № 10, էջ 76—77:

⁸³ Տե՛ս «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875 (Ցառաջաբան, էջ ա):

СБОРНИК КОМИТАСА «РЯД НАРОДНЫХ ПЕСЕН АКНА»
В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

Р е з ю м е

Сборник этот, изданный Комитасом в 1895 г., до сих пор специально не изучался.

Исследование показывает, что названный сборник позволяет в той или иной мере судить:

1. О высокой музыкально-теоретической подготовленности Комитаса еще до его поездки в Берлин, куда он поехал для получения высшего музыкального образования.

2. О своеобразной (во многих отношениях уникальной) музыкально-этнографической среде старинного армянского города на Евфрате—Акна (Эгин), с его свадебно-обрядовыми, бытовыми, плясовыми и любовными песнями.

3. Наконец, о некоторых пластах общеармянских средневековых (XII—XIII веков кантленных и мелизматических) и даже раннесредневековых (силлабического типа) городских народных песен, сохранившихся в фольклоре Акна.