

«ՄԱՆՅԱԿ» Ժողովածուի հայ ժողովրդական երգերի (ներածությամբ եւ կոմենտարիաներով)

(Զեռագիրը պահպանվում է Երեւանի Ե. Չարենցի
անվան գրականության եւ արվեստի թանգարանում,
Հ. Հարությունյանի դիվան, թղթապանակ N15)

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Այս երգերը հավաքված են զանազան ժամանակներում: Դեռ էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանում
աշակերտ եղած ժամանակ ամառվա արձակուրդներին Կոմիտասի հանձնարարությամբ շրջում էի գյու-
ղերը եւ ժողովրդական երգեր ձայնագրում: Մոտ 200 երգ ձայնագրած տվել եմ Կոմիտասին, որը դրանից
մի քանիսը ("Սարեն ելավ երկու ծուխ", "Գնա, գնա, հետիդ եմ" եւ այլն) բազմաձայն մշակել է: Դժբախտա-
բար այդ երգերից համարյա ոչինչ չի պահպանվել Կոմիտասի արխիվում: Այս գրքում գետեղված երգերից
մի քանիսը այդ շրջանից են: Դրանցից մի քանիսի գրավոր հետքերը հին թղթերիս մեջ էին պահպանվել, մի
քանիսն էլ հիշողությամբ եմ վերարտադրել եւ նույն երգերը գիտցող գյուղացիների միջոցով ստուգել:
Մնացած մեծ մասը ձայնագրել եմ վերջին 10-15 տարվա ընթացքում դեպի Ապարան, էջմիածին եւ Հայաս-
տանի շրջանները կատարած ուղեւորությունների ժամանակ առանձին անհատներից:

Երգերի ընտրությունը կատարելիս նկատի եմ ունեցել, թե այս կամ այն երգը որքան բնորոշ է հայ
շինական - ժողովրդական երաժշտամտածության համար, ուրեմն եւ որպես նյութ որքան գիտական եւ գե-
ղարվեստական արժեք ունի հայկական երաժշտական կուլտուր շինարարության... տեսակետից: Եվ եթե
այս գրքում տեղ են գտել նաեւ մի քանի քրդերեն եւ թուրքերեն բառերով երգեր, ապա այդ բացատրվում է
նրանով, որ եղանակները ձայնագրելիս նկատի ենք ունեցել զխավորապես հայ շինականի կոմպոզիցիոն
երաժշտամտածությունը, որ աշխատել ենք իր բնորոշ գծերով ճշտությամբ վերարտադրել՝ այդ համարե-
լով ավելի էական, իսկ կատարողականի նկատմամբ ուշադրություն ենք դարձրել ավելի շատ գեղարվես-
տական, քան գիտական - էթնոգրաֆիկ կողմին, որովհետեւ մեր նպատակն է եղել ոչ այնքան չոր, ակադե-
միական մատերիալ տալ գիտական հետազոտությունների համար, որքան գեղարվեստական օգտագոր-
ծելի նյութ մատակարարել:

Երգերը խմբավորված են ըստ ժանրերի՝ քնարական, լիրիկական, աշխատանքային, ծիսային կեն-
ցադային, պարերգեր: Սակայն այս ստորաբաժանումը, ինչպես կոչվում ենք, որոշ չափով "ներածության"
մեջ պայմանական է: Ըստ բովանդակության պարերգերը մեծ մասամբ սիրային - քնարական են, մասամբ
նաեւ աշխատանքային: Ծիսային երգերի մեջ են գետեղված այն պարերգերը, որոնք հատկապես այս կամ
այն ծեսի ժամանակ (հարսանիքի, վիճակի եւ այլն) են երգվում որպես ծիսական արարողության մի օղակ:
Կենցաղային երգերը ծիսային երգերի հետ մի խմբի մեջ ենք դրել, թեւեւ դրանք իրենց բովանդակությամբ
ոչ միայն ծիսականից տարբեր են, այլեւ առանձին վերցրած էլ բազմազան են: "Կենցաղ" ընդհանուր գա-
ղափարի մեջ են ընդգրկված, օրինակ, օրորոցի երգեր, մանկական երգեր, առօրեին վերաբերող երգի-
ծանքներ եւ այլն:

Մեկ տնից ավելի կապակցված տեքստեր ունեցող երգերի ձայնանիշների տակ դրված է միայն մեկ
տուն, մյուս տները դրված են նոտաների բաժնից դուրս՝ որոշ տպագրական - տեխնիկական նկատառում-
ներով: Երգերի մեծ մասի մեջ, մասնավորապես պարերգերում, ձայնանիշների տակ դրված է մի տնով
միայն, որովհետեւ ժողովուրդն ինքն ուրիշ տներ ավելացնելու կարիք եղած դեպքում, մասնավորապես պարեր-
գերի նկատմամբ, գոյություն ունեցող բազմաթիվ շարժական տներից ազատ ընտրություն է անում (երկ-
տող, եռատող, քառատող եւ այլն), երգին ավելացնելով նոր տներ, եթե դրանք ձեռով (տաղաչափությամբ)
եւ բովանդակությամբ (իմաստի, պատկերի տեսակետից) հարմար են տվյալ եղանակին: Այդպիսի դեպքում
որեւէ երգի տների թիվը կարող է ըստ կարիքի բավական շատանալ կամ քիչ լինել: Նման խմբագրական
աշխատանք են կատարել Կոմիտասը եւ Մ.Աբեղյանը, երբ նրանք "Հազար ու մի խաղ"-ի մեջ մի եղանակին
աշխատանքը թողել ենք երգերն օգտագործողներին, որոնք հեշտությամբ կարող են, ըստ անհրաժեշ-
այդ աշխատանքը թողել ենք երգերն օգտագործողներին, որոնք հեշտությամբ կարող են, ըստ անհրաժեշ-
տության, համապատասխան տներ ավելացնել որոշ երգերի խոսքին՝ օգտվելով, օրինակ, թեկուզ միայն
Մ. Աբեղյանի "խաղիկներ"-ից: Երգերին կանխում է մի գիտական - վերլուծական "ներածություն", որ անհ-
Մ. Աբեղյանի "խաղիկներ"-ից: Երգերին կանխում է մի գիտական - վերլուծական "ներածություն", որ անհ-
րաժեշտ է հայ ժողովրդական երգի կուլտուրան, ինչպես նաեւ հայ հին կլասիկ եւ միջնադարյան երաժշ-
տական ժառանգությունը գնահատելու եւ հավաքագրական աշխատանքներն արժեքավորելու ու հասկա-
նալու համար: "Ներածության" մեջ կանգ ենք առել նաեւ ժողովրդական երգերի մշակման ու կատարման
վրա: Իսկ երգերն ըմբռնելու ու ճիշտ օգտագործելու համար անհրաժեշտ ենք համարել տալ նաեւ կոմեն-
տարիաներ եւ մի քանի կարեւոր թուղթիկ վերլուծական դիտողություններ այս կամ այն երգի կազմի ու
բնույթի մասին, որ շատ գործնական նշանակություն ունի:

20.05.41 երեւան

Դրանք ամենայն հավանականությամբ կատարել է հեղինակը: Բոլոր դեպքերում պահպանված են
հեղինակային ճիշտումներն ու ուղղումները: Սույն հրապարակումից դուրս է թողնված երեք էջի ծավալով
ամբողջական մի հատված, որը գրված է 1930-ական թվականներին տարածում գտած
«գաղափարատեսական» ոգով, եւ դրանք ինքնին մեկուսացված են ընդհանուր շարադրանքից:

«Հակոբ Հարությունյանը, հակառակ իր բազմակողմանի նկարագրի, գուցե միակն էր իմ ճանաչած
մարդկանցից, որ ամբողջական տպավորություն էր թողնում,- գրում է արվեստաբան Ռ. Ջարյանը: -Ոչ թե
երաժշտություն գիտեր ու լեզվաբանություն, ոչ թե փիլիսոփա էր ու գրականագետ, այլ տպավորություն
այնպես էր, որ այդ ասպարեզները մեկն առանց մյուսի չեն լինում, որ դրանք մի իմացություն են, մի ամ-
բողջականություն, որ անհնար է պատկերացնել մեկն առանց մյուսի, եթե լեզվաբան է, ուրեմն արդեն փի-
լիսոփա է եւ՝ ընդհակառակը»:

Բացի այդ՝ նա մեծ սիրով է խոսում Կոմիտասի երախտավոր աշակերտի մասին, որի անձնավորությու-
նը համատեղում էր՝ «Հողի զգացումը», «Նա գիտեր Գյոթե, ինչպես ոչ ոք մեզանում, նա գիտեր Հեգել եւ
Կանտ եւ գիտեր լավ...»:

Արվեստագետն իր խոսքն ավարտում է այսպես՝ «Հոգու պարտք էր դա, որ արվեց որպես ավագ ընկե-
րոջ, արժանավոր մարդու հիշատակի պահպանման տուրք» (I Թ. Ջարյան, Մայրամուտից առաջ, Ե., 1990,
էջ 183):

Խոսքն այս անգամ «Մանյակ» ժողովածուի հրատարակման մասին է, եւ որ այդ գիրքը տպագրվել է Ռ.
Ջարյանի անմիջական հանձնարարությամբ:

Ս. Մ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Ա. Ա. ՇԵԿՈՒՆՑ

Արվեստագիտության պրոֆեսոր

I. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՎԱՔՄԱՆ ԱՆՀՐԱՎԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շիլլերն ասել է. “Մանկությունն ինձ տվեց հեքիաթներ, դպրոցը՝ հոգիս դատարկեց այդ հեքիաթներից, ստեղծագործական ոգու /= արվեստի - Յ. Յ./ մեջ՝ ես նորից վերադառնում եմ այդ հեքիաթներին”: Այս հավիտենական վերադարձը դեպի “մանկական հեքիաթները”, այսինքն՝ դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը, շատ բնորոշ է պատմական խոշոր դարձակետերի եւ սկզբնավորությունների համար:

Բուրժուազիան եւս, իր դեմոկրատական մեղրալուսնի շրջանում, վերադառնում է դեպի ժողովրդական հիմնադրյալը եւ սնունդ քաղում այնտեղից: Բավական է հիշել, թե ժողովրդական երաժշտության ակունքներից որքան արյուն ու ավյուն են ստացել, որքան թարմ ուժ ու աշխույժ են ժառանգել Մոցարտներն ու Բեթովները, Լիստերն ու Չայկովսկիները: Եվ այդ ոչ միայն երաժշտության գծով: Մեզ մոտ, օրինակ, լեզվական մշակույթի գծով՝ բուրժուազիան նույն դեմոկրատացմամբ սկսեց, նույն վերադարձով դեպի ժողովրդական մայրաղբյուրը, թեւեւ հետագայում այդ գծից շեղվեց՝ հակադրվելով ժողովրդին եւ ժողովրդականը զիջելով այդ իսկ ժողովրդականի ավելի դեմոկրատական խավերին, որոնց ներկայացուցիչներն են լեզվի կուլտուրայի ասպարեզում Աղայան, Հովհաննիսյան, Թումանյան, Իսահակյան եւ այլն:

Մեզ համար այդ վերադարձը դեպի ժողովրդական նախակունքը բոլորովին այլ իմաստ ունի, քան բուրժուազիայի համար: Բուրժուազիան ժողովրդականին դիմում էր իր պատմական բեմի դուրս գալու սկզբնական լիբերալ - դեմոկրատական կարծատեւ շրջանում, երբ նա դեռեւս հակադրվում էր ֆեոդալիզմին եւ այդ իսկ պատճառով դեռեւս առաջադիմական տարր էր: Նրա վերադարձը դեպի ժողովրդականը նշանացույց էր այն բանի, թե նա ֆեոդալիզմի դեմ հենարան է փնտրում հասարակության մեջ եւ նկրտում է ժողովրդը նվաճել ֆեոդալիզմից: Այս զուգահեռից եւ բուրժուազիայի վերելքի շրջանին, երբ նա աշխատանքի կազմակերպման ավելի արտադրողական սիստեմ էր առաջադրում եւ, դրանով պայմանավորված, հասարակական հարաբերությունների ավելի հումանիստական ձեւեր էր կենսագործում, քան ֆեոդալական սիստեմում այդ հնարավոր էր: Սակայն բուրժուազիայի այդ վերելքը երկար չտևեց: Աշխատանքի եւ հասարակության կազմակերպման նրա սիստեմն էլ շուտով ճեղքվածներ տվեց, այդ ճեղքվածքներն հետագիւն արձան ահավոր, այդ սիստեմի պակասավոր կողմերն ակնհայտ դարձան, այնպես որ բուրժուազիան ամենամանվածապատ միջոցներով անգամ չպիտի կարողանար քողարկել: Եվ բուրժուազիան իր սիստեմը պահելու համար ստիպված պետք է դիմեր բռնության եւ նենգության զենքին, որ բուրժուազիայի ժամանակ այնքան նրբության, կատարելության եւ բազմազանության եք հասել: Այստեղ բուրժուազիան զրկվում է իր դեմոկրատական լուսապսակից եւ երեւութական լիբերալիզմը տեղի է տալիս քողարկված կամ բացահայտ դիկտատուրային: Բուրժուազիան հակադրվում է ժողովրդին, նրա կուլտուրան կտրվում է ժողովրդական “կենսադրյուրից, նրա արվեստը դառնում է ջերմոցային բույս, եւ ահա ծնունդ են առնում սիմբոլիզմը, իմպրեսիոնիզմը, դեկադանսը, ֆուտուրիզմը եւ այլն: Բուրժուական դեմոկրատիայի պատրանքի հետ հօդս է զնդում նրա “առաջին սերը” դեպի ժողովրդականը՝ այդ սերն էլ է պատրանք դուրս գալիս:

Բուրժուազիայի՝ ժողովրդին հակադրվելուն զուգընթաց ժողովրդական ստեղծագործության գանձն անցնում է իր բնական եւ օրինական ժառանգներին՝ հասարակության դեմոկրատական խավերին, որոնք ձգտում են այդ գանձը պաշտպանել եւ պահպանել բուրժուազիայի աշխարհասիստեմի ավերածուներգործությունից եւ մշակել, ազնվացնել, զարգացնել իրենց այդ ժառանգությունը՝ օգտվելով հաճախ նույն այդ բուրժուազիայի կուլտուրական նվաճումներից: Հենց այս է պատճառը, որ Թումանյանն ու Կոմիտասը, ժողովրդական բանավեստի ու ծայրավեստի այդ գագաթները, այնքան հարազատ են մեզ: Այդ հիմունքով է, որ, եթե երաժշտության ասպարեզն առանձին վերցնենք, Կոմիտասի սկսած մեծ գործը - ժողովրդական երաժշտության գանձերի հավաքագրումն ու մշակումը - այնքան ջերմ ընդունելություն է գտնում մեզ մոտ:

Սակայն շնորհիվ մեր կյանքի հախուռն վերելքի, ինչպես բոլոր գծերով, այնպես էլ մանավանդ կուլտուրայի, ուրեմն եւ երաժշտության, մասնավորապես ժողովրդական երգի հավաքագրման եւ մշակման գծով, հասարակության առող պահանջները շատ ավելի մեծ են, քան այդ պահանջները բավարարելու միջոցները: Այդ միջոցների մեջ իրեն խիստ զգալ է տալիս բարձրորակ մասնագիտական կադրերի պակասը: Մեր երաժշտական կուլտուրայի գծով ստեղծագործության կատարման գործը կադրերի որակի եւ մանավանդ քանակի տեսակետից համեմատաբար ավելի բավարար դրության է, քան երաժշտական գիտության գործը:

Երաժշտագիտությունը, հատկապես հայկական երաժշտագիտությունը, մեր թույլ օղակն է: Մեր երաժշտական բարձրագույն դպրոցը՝ Պետ. Կոնսերվատորիան, տալիս է կադրեր, որոնք նվագելու, երգելու կամ այլ պրակտիկ ունակություններ ունեն, ծանոթ են ընդհանուր երաժշտագիտական դիսցիպլիններին (սոլֆեջիո, երաժշտության տեսություն, հարմոնիայի ուսմունք, ընդհանուր երաժշտության պատմություն եւ այլն), սակայն անտեղյակ են հայկական երաժշտագիտությանը (հայ երաժշտության պատմություն, հայ եկեղեցական երաժշտություն, հայ երաժշտական ֆուկլոր եւ այլն): Այս բացը պետք է լրացվի, եթե երեւանի Կոնսերվատորիան ուզում է եւ պարտավոր է հայկական կոնսերվատորիա լինել:

Գիտական պատրաստություն ունեցող կադրերի պակասն զգացվում է նաեւ ժողովրդական

երաժշտության հավաքագրման եւ ուսումնասիրության գծով: Մենք բավարար չափով չունենք կադրեր պատրաստող մասնագետներ: Սակայն այդ չափի մեզ իրավունք տա ծեռքներս ծալած հանգիստ սպասել, մինչեւ որ ինչ որ տեղից կադրեր գան: Պետք է գործն սկսել եղած կադրերով՝ այն հաստատ համոզումով, թե եւ սովորեցնող, եւ սովորող կադրերը գործի քուրայում կթրծվեն, կկոփվեն եւ հեզհետե ավելի ու ավելի արժանավոր ժառանգորդներն ու մշակները կդառնան մեր երաժշտական կուլտուրայի: Ամեն դեղեկոտություն ու հապաղում հանցանք է ոչ միայն մեր հին կուլտուրայի դեմ, այլեւ նոր երաժշտական կուլտուրայի դեմ, որովհետեւ մենք այդ նոր կուլտուրան զրկում ենք իր ամենամարսական եւ ամենակենսատու սնունդից՝ օրինականորեն հենց իրեն հասնող իր իսկ ժառանգությունից: Պետք է շտապել, որովհետեւ նոր կենցաղը տարերային հորձանքով թափանցում է կյանքի բոլոր խորշերը եւ դուրս վանում հին կենցաղի հետ միասին նաեւ հին ժողովրդական երաժշտությունը: Սակայն կեղտաջրի հետ չպետք է նաեւ երեխային էլ լոգարանից դուրս մետել: Մենք այդ երեխան պետք է մաքրենք, մեծացնենք: Մենք պետք է ժողովրդական երաժշտական ժառանգությունը գանձենք, զտենք, մաքրենք հին կենցաղի կեղտաջրից, զարգացնենք նրա դեմոկրատական եւ սոցիալիստական սաղմերը, աճեցնենք այն, վերացնենք նրա պայմանականությունն ու տեղային կամ ազգային սահմանափակությունը, դուրս կծպենք ընդհանուր մարդկային կորիզը եւ հասնենք հումանիզմի բարձրագույն աստիճանին: Այս ուղիով է ազգային կուլտուրաների զարգացումը տանում դեպի միջազգային կուլտուրան:

Իսկ մեր երաժշտական կուլտուրայի համար անհրաժեշտ է նախ եւ առաջ հավաքագրել ժողովրդական երաժշտությունը եւ փրկել այն կորստից: Եվ հավաքագրման այս գործը պետք է կազմակերպել ըստ հնարավորին շուտ, ընդարձակ մասշտաբով եւ գիտական հիմունքներով:

Հայ ժողովրդական երգերի այս ժողովաձուլն այդ մեծ պահանջները թեկուզ փոքր չափով բավարարելու համար է ծառայելու: Եվ որովհետեւ մեզ մոտ ժողովրդական երգերի մշակումն ու կատարումը շատ խոշոր ծավալ է ստացել գիտական հավաքագրման համեմատությամբ, ուստի անհրաժեշտ է հենց այստեղ կանգ առնել հայ ժողովրդական երգերի մշակման ու կատարման սզկբունքների վրա:

II. ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՄՇԱԿՄԱՆ ԵՎ ԿԱՏԱՐՄԱՆ ՄԱՍԻՆ

Ոչ մի արվեստ մեզ մոտ այն լայն ծավալումը չունի, ինչ երաժշտությունը: Բազմաթիվ եւ բազմապիսի ինքնագործ խմբակներ, երգի - պարի անսամբլներ, պետական կապելլա, օպերային թատրոն, միջնակարգ եւ բարձրագույն դպրոցներին կից երգեցիկ խմբեր, ակումբներին կից նվագախմբեր, ֆիլհարմոնային եւ պետկատրադային կից անսամբլներ, ռադիո, պիոներտանն կից մանկական երաժշտական խմբեր եւ այլն: Դեկադներ, օլիմպիականեր, համերգներ, օպերային բեմադրումներ եւ այլն. ցույց են տալիս, թե ի՞նչ աստիճանի է մեր ամբողջ կենցաղը տոգորված երաժշտական կուլտուրայով, ի՞նչ մեծ տեսակարար կշիռ ունի երաժշտությունը մեր հասարակական կյանքում:

Սակայն պետք է ասել, որ մեր երաժշտական այդ հախուռն կուլտուր-շինարարության մեջ *յուսականը շարք հեպ է մնացել գործնականից*: Երաժշտական գիտահետազոտական մի ինստիտուտի բացակայությունը, երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հրատարակությունների թշվառ վիճակը, նույնիսկ գրախոսականների դիլետանտային բնույթը բարձրաբարբառ աղաղակում են մեր կենսաբանական մտքի հետամնացության մասին երաժշտական կուլտուրայի մարզում: Եթե երաժշտաբանական միտքը մի փոքր խլիրտ ցույց էլ է տալիս, ապա այդ կրում է պատահական բնույթ, - այս կամ այն հորելյանի առթիվ տրվում են դասախոսություններ կամ հոդվածներ, որոնք ոչ թե նյութի անմիջական եւ ինքնուրույն ուսումնասիրության վրա են հիմնված, այլ մասսայականացում են ուրիշների կողմից վաղուց արված ուսումնասիրությունների՝ անհատական ճաշակից բխող որոշ “կարծիքների” հավելումով, այս կամ այն ելույթի կամ ցուցադրման առթիվ կազմակերպվում են “մտքերի փոխանակություններ”, որտեղ իշխում է “հեղինակավոր” եւ անհեղինակավոր մարդկանց կարծիքների կակոֆոնիան:

Երաժշտական մասնագիտական դպրոցները, նույնիսկ կոնսերվատորիան, տեսաբանական այդ հետամնացությունն ի վիճակի չեն վերացնելու, որովհետեւ նրանք գերազանցապես տալիս են ոչ թե գիտություն, այլ *գիտելիք ու վարժություն, նրանք պրակտիկային սպասարկում են պրակտիկային*, այսինքն՝ ոչ թե պրակտիկան են բարձրացնում գիտական պատվանդանի վրա, այլ գիտական միտքը ցածրացնում են նեղ պրակտիզմի աստիճանի՝ տալով նրան սոսկ սպասարկու դեր:

Երաժշտական մյուս հաստատությունները, ինչպես՝ ֆիլհարմոնիան, պետկատրադան, ժողտեղծագործության տունը եւ այլն, բավականամու են սոսկ կազմակերպչական - վարչական ծառայությամբ:

Տեսաբանական մտքի ետ մնալը պակաս զգալի չէ նաեւ ստեղծագործական ասպարեզում:

Սկզբից եւթ ասենք, որ այստեղ խոսքը վերաբերում է ոչ թե *ընդհանուր*, այլ *հայկական* երաժշտագիտությանը: Ընդհանուր երաժշտական կուլտուրայի գծով մենք ունենք աչքի ընկնող դեմքեր, որոնք երաժշտական տեսաբանական մտքի առաջավորների շարքում են: Զիչ չեն նաեւ ոչ “հայտնի” մասնագետներ, որոնք քաջահմուտ են ընդհանուր երաժշտության պատմությանը, ռուսական երաժշտության կուլտուրային, երաժշտական տեսաբանական դիսցիպլիններին: Ավելի շատ են պրակտիկ գործունեության տեսաբաններ, ինչպես դիրիժորներ, կապելմայստրներ, ծայրի մշակման մասնագետներ, որոնք իրենց գործի *ընդհանուր* տեսական հիմունքներին լավ գիտակ են: Նեղություն չենք քաշում նաեւ երաժշտական տեխնի-

կական մարզում - ունեինք գործիքավորման արվեստի գիտակներ:

Այսպես ուրեմն, երաժշտական կուլտուրայի բոլոր գծերով էլ մենք ունենք պատրաստված ուժեր: Սակայն այդտեղ խոսքը վերաբերում է երաժշտական *ընդհանուր* կուլտուրային, *հայոց* երաժշտության պատմությանը, *հայի* երգելու արվեստի բազմաձայնիւմն ըստ *հայկական* երաժշտամտածության, որը չի դարձել խորագնին ուսումնասիրության առարկա: Մենք տալիս ենք հայ ժողովրդական երգեր՝ առանց հայ ժողովրդականորեն երգելու, բազմաձայնում ենք հայ ժողովրդական ստեղծագործություններ՝ առանց այդ բազմաձայնումը բխեցնելու հայ ժողովրդական երաժշտամտածությունից:

Այդ պատճառով էլ, օրինակ՝ ստեղծագործության մարզում ոմանք կա՛մ Պայկականը ծառայեցնում են որպես *համեմունք* ոչ հայկականի համար՝ իրենց ոչ հայկական երաժշտամտածությունն արդարացնելու այն փաստարկությամբ, թե իբր ժողովրդականի “պրիմիտիվիզմից” պետք է բարձրանալ, կա՛մ՝ հայ ժողովրդականի *իմիտացիան* հրամցնում են իբրեւ ինքնաբերական արվեստ, կա՛մ՝ *փոխառությամբ ու մեխանիկական փոփոխությամբ* են բավարարվում, որ ի վերջո հանգում է պլագիատի:

Ինչ ասվեց ստեղծագործության վերաբերյալ, նույնը վերաբերում է նաեւ մշակմանը եւ կատարմանը: Հարցի արծարծման կարգով այդ մասին փորձենք մի քանի կետեր թռուցիկ շոշափել՝ իբրեւ օրինակ:

Որեւէ ժողովրդի երգի մշակումն ու կատարումը կապված են նրա ամբողջ երաժշտական կուլտուրայի հետ:

Երաժշտությունն արտահայտվում է՝

ա) *մարդկային* ձայնի միջոցով, բ) *նվագարանի* միջոցով:

Ինքնին հասկանալի է, որ ձայնարվեստի զարգացման մեջ առաջ երգեցողությունն է եղել, հետո երգին զուգակցել է նվագը: Սակայն հետզհետե տեխնիկայի եւ կուլտուրայի զարգացմանը համընթաց, նվագն սկսում է գերակշռություն ձեռք բերել երգեցողության նկատմամբ: Նվագը ձայնարվեստի զարգացման *առաջին* շրջանում երգի մի ստորադաս կցորդն էր, որ օժանդակում էր մարդկային ձայնական արտահայտության ցայտունության: *Երկրորդ* շրջանում՝ նվագը հարաբերական ինքնուրույնություն է ձեռք բերում, անջատվում է երգից եւ մարդկային ձայնին համազոր մի այլ արտահայտչական միջոց է դառնում: Իսկ *երրորդ* շրջանում նվագն այն աստիճանի է գերազանցություն ձեռք բերում երգեցողության նկատմամբ, որ մարդուն իրեն՝ դարձնում է կարծես բազմաթիվ նվագարաններից մեկը, այնպես որ եթե առաջ՝ այսպես ասած երաժշտական գործիքն էր մարդկայնացված, հիմա մարդն է գործիքացված: Եթե առաջ երգելը *բնական արվեստ* էր՝ անմիջական, ինքնաբերական, կապված որեւէ կենսական գործունեության հետ՝ իբրեւ սրա անանջատելի մոմենտներից մեկը, ապա հետագայում երգելու արվեստը դառնում է պրոֆեսիա, արհեստ, մասնագիտություն, որ տարիների ճգնությամբ ու տքնությամբ է ձեռք բերվում (ինչպես ասենք, դասշնական հարությունը):

Ասպիսով, որեւէ ժողովրդի երաժշտական զարգացման աստիճանը բնորոշելիս պետք է նկատի առնել երգի ու նվագի փոխհարաբերությունը: Այդ փոխհարաբերության հետ է կապված նաեւ *բազմաշախ- նությունը*:

Կասկածից վեր է, որ սկզբներում երգվել է *միաշայն* եղանակ. նախ՝ խմբական, ապա՝ նաեւ մենա- ձայն: Հետագայում հետզհետե զարգացման կամ, որ նույնն է, տարբերակման պրոցեսին համընթաց, երգը դառնում է երկձայն, եռաձայն եւ այլն: Բազմաձայնի ամենատարրական ձեւը՝ երկձայնը սկզբնական շրջանում եղել է հավանորեն *ուրյակ զուգահեռ* եւ հանդես է եկել, երբ՝

ա) մի ուրիշ խումբ, երգեցողության հունի մեջ մտելու համար, միանում է առաջին խմբի երգի վերջավորությամբ՝ այդ երգը կրկնելու եւ շարունակելու համար: Նման երեւույթ տեղի է ունենում գյուղական կլոր խմբապարերի ժամանակ, երբ երգի տները բերնբերան առնելով տնից տուն են շարժվում:

բ) երգին զուգակցվում է նվագը՝ այն ուժեղացնելու կամ այն փոխարինելու համար: Այսպիսի զուգահեռությունն էլ, օրինակ, գեղջուկ պարերի ժամանակ, սովորական է.

գ) գորեղ ձայն ունեցող մեներգուն կլանում է խմբերգը եւ այն դարձնում իր զուգանվագը (ակկոմ- պանիմենտ): Այս երեւույթը եւս դիտելի է մեր գեղջուկ երգեցողության մեջ:

Այս եւ այլ հնարավոր զուգահեռությունները հիմնականում նույն եղանակի կրկնությունն են ութ աստիճան վեր կամ ութ աստիճան ցած:

Հաջորդ զուգահեռությունը հնգյակի զուգահեռությունն է, եւ ապա, ավելի ուշ, քառյակի եւ այլ աստիճանների զուգահեռությունները:

Այս բոլոր զուգահեռությունների մեջ բազմաձայնության տեսակետից ամենից վճռականը *նվագա- րանի* զուգահեռությունն է մարդկային ձայնին, որովհետեւ այդտեղ է, որ մարդը *գիտակցում* է, թե երաժշ- տության մեջ բացի իրենից՝ մի ուրիշ ֆակտոր էլ կա եւ այդ ֆակտորը ոչ միայն առհասարակ իբրեւ գործիք, այլ նաեւ իբրեւ ձայնական ինքնահատուկ նկարագիր ունեցող մի բան՝ տարբերվում է իրենից: *Չախ- նական այս տարբերության* գիտակցությունը բազմաձայնման առաջին հիմնական նախադրյալն է:

Սակայն ինչ բնույթ էլ ունենան այս զուգահեռությունները,՝ մարդկային ձայնի, թե գործիքի,՝ այն- նուամենայնիվ դրանք արտաքին տարբերակումն են երաժշտության տեսակետից, եւ ոչ թե ներքին: Այդ զուգահեռությունների ժամանակ մենք գործ ունենք ոչ թե երաժշտական երգի կառուցողական տարրերի վերլուծության հետ, այլ նույն *անտարրաբաշխ երկի կապարման վարիացիաների* հետ, իսկ վարիացիայի եւ դիֆերենցիացիայի մեջ էական տարբերություն կա զարգացման տեսակետից: Բուն զարգացումը ոչ թե վարիացի է, այլ դիֆերենցիացիան: Այս տեսակետից ամենախոշոր քայլը, երաժշտության զարգացման

պատմության մեջ առհասարակ եւ բազմաձայնության մեջ մասնավորապես, *ոչիքմի անջատումն է եղանա- կից*:

Ոչիքմը երգի (ոչ միայն երգի), այլեւ բանարվեստի, եւ առհասարակ հոգեկան - արտադրական ա- մեն գործունեության ջիղն է, այն փոկը, որով երգը կապվում է մարդկային շարժման հետ, մարդու աշխա- տանքի հետ, մարդու ստեղծագործական ամբողջ կյանքի հետ:

Ոչիքմի *անջատումն* արտահայտվում է զարկի միջոցով (ձեռքերի, ոտքերի եւ զանազան իրերի), որ ձեռք է բերում իր հատուկ գործիքը՝ թմբուկը:

Ոչիքմի գործիքը զարգացման հետագա շրջանում սկսում է ոչ միայն նշանածողել ձայնական շարժ- ման համաչափությունը, ոչ միայն տարբերանշել ռիթմական միավորներն իրարից, ոչ միայն տակտը պա- հել, այլ նաեւ իր հետ միացնել երգի եղանակային որոշ տարրեր, ռիթմի գործիքը հարմարվում է երգին եւ լարվում է ըստ որոշ ձայնաստիճանի: Իսկ թե ըստ ի՞նչ ձայնաստիճանի է լարվում գործիքը, այդ կախված է եղանակի կազմից: Զարգացման նախնական աստիճանի վրա գտնվող երգերի մեջ գերակշռողն է սկզբնաձայնը. դոմինանտը եւ վերջնաձայնը նույնն են: Եթե այդ ձայնը անվանենք հիմնաձայն, ապա ռիթ- մի գործիքը հարմարվում է այդ հիմնաձայնին: Դրանով ռիթմի գործիքը դառնում է ոչ միայն եղանակի շարժման կրողը, այլ նաեւ եղանակի կառույցի հենակետն ու հիմնաքարը:

Ոչիքմի գործիքի հանդես գալու շնորհիվ կրկնողական *զուգահեռությունը խզվում է*, երգի *կառուցա- կան* մի տարրը հարաբերական ինքնուրույնություն է ձեռք բերում ամբողջ երգի եւ երգի մյուս տարրերի հանդեպ: Եղանակի մեջ ձայները փոխվում են, իսկ ռիթմի գործիքի մեջ նույն եւ մի հիմնաձայն է մնում իբ- րեւ հենակետ, իբրեւ *“չայնառություն”*: Այսպիսով, միաժամանակ հնչվում են երկու տարբեր ձայներ, այն էլ՝ գիտակցաբար, երաժշտական լսողության որոշ սկզբունքով. ուրիշ խոսքով՝ հիմք է դրվում *բազմաշա- նությամբ*, որ մարդկային երաժշտամտածության մեջ զարգացման մի նոր խոշոր փուլի սկիզբն է նշանածո- ղում:

Հետագա արբերակումը որոշվում է եղանակի կառուցվածքային բարդացմամբ, երբ եղանակի սկզբնաձայնը, դոմինանտը եւ վերջնաձայնն այլեւս նույնը չեն: Այս դեպքում ռիթմի գործիքն այլեւս չի բա- վարարում ձայնառության պահանջին, եւ կարիք է զգացվում տարբերակում մտցնել հենց ռիթմի գործիքի՝ իր մեջ: Ոչիքմի գործիքի տարբերակումով առաջ են գալիս այլ գործիքներ, որոնք զուգահեռաբար երգի այս կամ այն ձայնն են ուժեղացնում:

Դրանով ստեղծվում է բազմաձայնման մի անհուն հնարավորություն եւ հիմքն է դրվում բուն *պոլի- ֆոնիայի*:

Գործիքների չափազանց աշխատանքը տանում է ոչ միայն դեպի ձայների ինտերվալային հարա- բերությունների ճշտումը, այլեւ դեպի տոնի *կառուցվածքային* ուսումնասիրությունը: Հայտնաբերվում են օբերտորները՝ որպես պարզ համարված տոնի բաղադրիչներ: Դրա հետ կապվում է ակկորդի գաղափարը: Ակկորդի եւ պոլիֆոնիայի զուգորդումից ծնունդ է առնում հարմոնիզացիան եւ հսկայական դեր է խաղում բազմաձայնման մեջ:

Ասպիսով եղանակի կառուցվածքային վերլուծությունը, որ պատմականորեն սկսվում է ռիթմի ան- ջատումով երգի եղանակից, դարերի ընթացքում հասնում է բազմաձայնման այն բարձր կուլտուրային, որ մենք այժմ ունենք:

Եվ եթե այժմ մենք ուզում ենք որեւէ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի զարգացման աստիճա- նը որոշել, ապա մենք պետք է նկատի առնենք *նախ*՝ նվագի եւ երգի փոխհարաբերությունը, երկրորդ՝ դրա հետ սերտ կապված՝ բազմաձայնության վիճակը:

Կանխադրելով այս տեսենք ինչպես է դրությունը հայ ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, հատկապես մշակման եւ կատարման տեսակետից:

Մեզ մոտ բուն ժողովրդական երաժշտությունը հիմնականում միաձայն է: Միաձայն է հենց այն պատճառով, որ ժողովրդական ձայնարվեստը հիմնականում երգ է եւ ոչ թե նվագ:

Սակայն հենց երգեցողության ժամանակ, առանց դեռեւս նվագի մասնակցության, հետզհետե մուտք է գործում բազմաձայնությունը: Երգեցողական բազմաձայնությունը առաջ է գալիս հիմնականում հետեւյալ եղանակներով.

ա) պարերգերի ժամանակ եղանակը վարող մեներգուն, որ սովորաբար գյուղի հայտնի “խաղ ա- սողն” է եւ կատարողական շնորհքով օժտված, թե՛ ձայնական եւ երաժշտական այլ տվյալներով,՝ սկսում է որեւէ պարերգի առաջին տունը: Տան կա՛մ կրկնակի վերջին բառերին միանում է պարող ամբողջ խում- բը, կա՛մ մի այլ մեներգուն: Այդ վերջին բառերի եղանակը զուգահեռ կրկնվում է եւ այդպիսով ստացվում է երկձայն: Այդ երկձայնը մեծ մասամբ օկտավային զուգահեռ է լինում: Սակայն երբեմն մեներգուին կրկնող խմբի (կամ մյուս մեներգուի) համար եղանակը վարողի վերցրած ձայնաստիճանը հարմար չի լինում, եւ խումբը (կամ պատասխանող մեներգուն) իրեն հարմար մի այլ ձայնաստիճանով է միանում տան կամ կրկնակի եղանակի վերջավորության կրկնությամբ: Այդպիսով ստացվում է, բացի օկտավային զուգահեռ երկձայնից, *նաեւ* այլ ձայնամիջոցային զուգահեռով երկձայն: Եվ որովհետեւ օկտավի ձայնամիջոցային հարաբերությանը ամենից մոտիկը կվինտայինն է, ուստի բնականաբար կրկնումը տեղի է ունենում կվին- տային զուգահեռով, որի ժամանակ եղանակի մեջ ինտերվալային հարաբերության մեջ փոփոխություններ չեն կատարվում: Սակայն նայած եղանակի կազմության, պատահում են նաեւ քառյակ եւ եռյակ զուգահեռ- ներ.

բ) երբ եղանակը բերանից բերան է առնվում եւ շարունակվում, ապա եղանակի վերջին ծայրը երկարաձգվում է, մինչեւ որ հաջորդ տունը նույն եղանակով սկսվի։ Եվ որովհետեւ հաճախ ոչ միայն վերջին ծայրն ու սկզբնածայրը նույնն են, այլեւ միջին վերջավորություններն էլ նույն ծայրի վրա են հանգում, ուստի վերջին ծայրի երկարաձգումն ավելի է տեսում, քան տան կրկնության սկզբնավորությունը։

Ասպիսով առաջ է գալիս ծայնառություն (“ծեն պահել”, “դամ քաշել”, Orgelpunkt)։ Զայնառության հանդես գալով խախտվում է զուգահեռության սկզբունքը, եւ բազմածայնության մեջ մի նոր տարր է մտնում։ Երբ ծայներից որեւէ մեկը որպէս հիմնական ծայն մյուս ծայների հետ կարող է մինչեւ վերջ պահվել, ապա ստացվում է ոչ միայն ծայնային տեւողական հարաբերության մի բազմազանություն, այլ նաեւ միաժամանակ հնչող ինտերվալային հարաբերությունների մի ճոխ բազմակերպություն։ Սրանով լայն դուռ ու դարպաս է բացվում պոլիֆոնիայի համար։

գ) երբ եղանակը բարդ է, եւ նրա սկզբնածայրը, վերջին վերջավորության ծայրը եւ միջին վերջավորության ծայրը նույնը չեն, ապա ըստ այնմ էլ ծայնառությունը փոխվում է, այսինքն՝ այլեւս մի ծայրը բավարար չէ հենակետ ծառայելու ամբողջ եղանակի համար. անհրաժեշտ է մի նոր ծայրի օգնության դիմել ծայնառության համար։ Դրանով բազմածայնման մի նոր հնարավորություն է ստեղծվում։

դ) երբեմն, բարդ կազմ ունեցող երգերի մեջ, սկզբի եւ վերջավորության ծայները չեն նույնանում հիմնական ծայնին, հիմնական ծայնն էլ՝ բնութագրական, տարբերանշող ծայնին. ուստի ծայնառության համար կարելի է դիմել հիմնական եւ տարբերանշող ծայներին։ Այսպիսով, ծայնառությունը կորցնում է իր հատկությունը որպէս ծայնառություն եւ դառնում է ծայնառությունից ազատ՝ բազմածայնություն. ծայնառությունը փոխարկվում է բազմածայնության։ Orgelpunkt -ը վերածվում է իսկական պոլիֆոնիայի։

ե) ծայնառության միջոցով եղանակի մեջ արդեն որոշ տարբերակում է մտնում, եղանակի այդ տարբերակումը չի գիտակցվում որպէս առանձին ծայնական տարրի (տոնի) տարբերակում, այլ հենց եղանակային տարբերակում։ Սակայն այդ եղանակային տարբերակումը վերածվում է ծայնական տարրի տարբերակման հենց նրանով, որ միաժամանակ հնչվող տարբեր ծայները պետք է տան որոշ ներդաշնակության զգացմունք։ Այդպիսով մայր եղանակի որեւէ ծայնին զուգահեռ հնչվող ծայնառու տոնը դառնում է մի ստորադաս մոմենտ կամ տարր մայր ծայնի նկատմամբ։ Դա ակորդի տարրական գաղափարն է, որ ստացվում է ոչ թե առանձին տոնը օբերտոնների վերլուծելու, այլ եղանակը հիմնական բաղադրիչ տոների վերլուծելու ճանապարհով։ Այստեղ մենք գործ ունենք երգի տարրի եւ ոչ թե ծայնի տարրի հետ։

Զայնական տարալուծման առաջին քայլը անջատումն է եղանակից, որ պարերգերի ժամանակ արտահայտվում է մարմնական շարժումների, գլխավորապէս ռտքի հարվածների համաչափությամբ, մանավանդ ծափի միջոցով։ Ծափն արդեն ինքնուրույն ընթացակից մոմենտն է ոչ միայն մարմնական շարժումների, այլ նաեւ եղանակի նկատմամբ։ Ծափը ներկայանում է ծայնական վերլուծության առաջին մեծ քայլը։ Ծափի միջոցով մի նոր վերլուծական տարբերակում՝ մտնում եղանակի մեջ եւ հիմքն է դրվում հարմոնիզացիայի։ Երբ ծափին ընթացակցում է կամ նրան փոխարինում է թմբուկը կամ դիֆմական մի այլ նվագարան, ապա դիֆմական այդ նվագարանը ծայնառության սկզբունքով հարմարեցվում է եղանակին, եւ բազմածայնման ու ներդաշնակման սկզբունքների համակցության շնորհիվ բազմազանության մի անսպառ աղբյուր է բացվում երաժշտության համար։

Երբ բազմածայնության վերոհիշյալ հինգ գլխավոր դեպքերի ժամանակ նվագարանն էլ է հանդես գալիս, որպէս եղանակը զուգահեռ կրկնող (ությակ, հնգյակ, քառյակ եւ եռյակ) կամ ծայնառու եւ դիֆմ պահող օժանդակ միջոց, այդ ժամանակ բազմածայնման համար 7 տեխնիկական հիմք է ստեղծվում։ Այդ տեխնիկական հիմքի զարգացման շնորհիվ, այսինքն՝ մարդկային ծայնի համեմատությամբ ավելի լայն դիապազոն, յուրահատուկ տեմբր, ինտերվալային ավելի ճշգրիտ ու ավելի նուրբ հարաբերություններ ունեցող նվագարանների զարգացման շնորհիվ բազմածայնության համար բազմազանության հնարավորության մի լայնարձակ ասպարեզ է բացվում։

Այժմ տեսնենք՝ ինչ փոխհարաբերության մեջ են երգն ու նվագը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ։

Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ նվագարանն ստորադասվում է երգին։

Աշխատանքի երգերի մեջ (կալերգ, սայլերգ, քաղհանի երգ, գութաներգ, սանդի երգ եւ այլն) նվագարանը ոչ մի դեր չունի։ Նույնը կարելի է ասել լիրիկական երգերի նկատմամբ (անտիլանի, սիրային եւ այլն)։ Գյուղական պարերգերի մեծ մասը երգվում է առանց նվագարանի մասնակցության, մանավանդ այն պարերգերի, որոնք հիացվում են պարի ընթացքում, պատահական արտաքին եւ ներքին սիտուացիաների մթնոլորտում, կախված են ստեղծագործողի վայրկենական ներշնչանքից եւ ունենում են կարճատեւ կյանք։ Նվագարանը զուգահեռաբար մասնակցում է այն պարերգերի կատարմանը, կամ՝ քիչ դեպքերում, առանց մարդկային ծայնի ընթացակցության, ինքնուրույն կերպով վերարտադրում է այն պարերգերը, որոնք շատ տարածված են եւ հին են, այսինքն ունեն ժամանակային եւ տարածական լայն ծավալ։ Սակայն նույնիսկ այն դեպքում, երբ պարերգը կարող է միայն նվագարանի միջոցով էլ վերարտադրվել, նվագը սոսկ կրկնությունն է՝ զուգահեռ թե անջատ՝ երգեցողության . պրիորիտետն ու պրիմատը պատկանում է մարդկային ծայնին. - նվագը մտածվում է որպէս երգ։

Նվագարանի մասնակցությունը երգին ավելի մեծ է ծիսական երգերում, հարսանեկան, «ջանգլուումի» եւ այլն, հենց նույն այն պատճառով, որ սրանք ավելի երկար ժամանակաշրջան եւ ավելի լայն տարածական ծավալ ունեն, ուստի ավելի կուռ ու կոփ կերպարանք են ստացել եւ հանրածանոթ ընդհանրու-

թյուն են վայելում՝ չնայած իրենց վարիանտային տարբերություններին ըստ գավառների։ Սակայն ծիսական երգերն էլ, չնայած նրանք կարող են նաեւ միայն որպէս նվագ էլ հանդես գալ, ըստ իրենց էության երգ են, եւ ոչ թե նվագ։

Նվագարանն ավելի մեծ դեր ունի քաղաքի կենցաղային երգերի (մենապարեր, խնջուլքի երգեր) աշուղական երգերի մեջ։ Այս երկու դեպքում էլ նվագն այն աստիճանի գերակշռություն է ձեռք բերում երգի հանդեպ, որ տեղծվում են պրոֆեսիոնալ երաժիշտների երկու դաս՝ սազանդարների եւ աշուղների։ Որքան էլ աշուղներից շատերը սազանդարների խմբի մեջ լինեն (որպէս խմբի անդամ կամ դեկավար), կամ, ընդհակառակն, սազանդարը նաեւ աշուղական ռեպերտուար ունենա, ուրիշ խոսքով՝ որքան էլ ընդհանուր տարրեր, անցումներ ու միջին տիպեր լինեն սազանդարության ու աշուղության միջեւ, այնուամենայնիվ դրանք ըստ իրենց հիմնական բնույթի տարբեր են. սազանդարների երաժշտության բնույթը՝ (քաղաքային) կենցաղային ծիսային է, միջդեռ աշուղական երգը գերազանցապէս կամ էպիկական ժանրի է, կամ անհատական - քնարական։ Ինչ էլ լինի սազանդարության կամ աշուղության բնույթը, այնուամենայնիվ, նվագարանը երկու դեպքում էլ էական դեր ունի. մի դեպքում (աշուղների մոտ) նվագը հանդես է գալիս որպէս ակնոմպանիմենտ, առանց որի երգեցողությունը հանդես չի գալիս (ո՞վ է պատկերացնում աշուղ՝ առանց սազի), մյուս դեպքում (սազանդարի մոտ)՝ նվագը կարող է հանդես գալ նույնիսկ առանց երգի ուղեկցության, եւ եթե երգ էլ կա, ապա դա բազմազանության համար է եւ ստորադասվում է նվագին։

Այստեղ պետք է արձանագրել տեսական խոշոր արժեք ունեցող մի փաստ. նվագի կապը պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետ եւ պրոֆեսիոնալ երաժշտության կապը քաղաքի գոյության հետ։

Այս փաստը մեծ նշանակություն ունի երաժշտության ստեղծագործական եւ կատարողական ձեւ ու բովանդակությունը բնորոշելու տեսակետից։

Պարզ է, որ քաղաքը, ինչ կերպարանք էլ ունենա սոցիալ-տնտեսական տարբեր ֆորմացիաների ժամանակ, միշտ էլ ներկայացվում է այն հանգուցակետը, որտեղ մի կողմից կենտրոնացած են ընդհանուր մարդկային կուլտուրական նվաճումները տեխնիկայի եւ մտավորի գծով, մյուս կողմից՝ հաղորդակցական սերտ կապ է պահպանվում ազգային նեղ շրջաններից դուրս գտնվող այլ կուլտուր - կենցաղային տիպերի միջեւ։ Քաղաքը տեմդենց ունի միջազգայնաճալու։ Քաղաքի կուլտուրան ձգտում է վերացնել ազգային ինքնամփոփ սահմանափակումներն ու ինքնաբավ ուրույնությունը։ Քաղաքում հարդարվում ու հարթվում են ազգային սուր տարբերանիշները սահմանազատող գծերը, եւ ստեղծվում է միջազգային, ընդհանրական կյանք, որ արտահայտվում է տարազում, բարբերում, միստուկացում, հոգեկան արտադրանքների ընդհանուր վայելման մեջ, բնակարանների կառուցման ընդհանուր ձեւի, ճաշակի մեջ եւ այլն։

Այս է պատճառը, որ մեր հին քաղաքի երաժշտությունը, այսինքն՝ աշուղական եւ սազանդարական երաժշտությունը չունի ինքնատիպ ազգային բնույթ։ Եվ եթե քաղաքի երաժշտության մեջ որոշ ազգային գծեր նշմարվում էլ են, ապա այդ միայն այն պատճառով, որ քաղաքը գյուղից դեռ լիովին չի տարբերակվել, գյուղի կյանքն ու կենցաղը քաղաքում, մասնավորապէս դեմոկրատական խավերի մեջ, դեռ իր ազդեցությունը չի կորցրել (ինչպէս Գյումրիում, Մուշում, Վանում եւ այլն)։ Ինչ չափով որ քաղաքը դեռ լիովին չի ընդգրկվել միջազգային հարաբերությունների շրջապտույտի մեջ, այն չափով ազգային դրոշմի առկայությունը երաժշտության վրա դեռ զգալի է։

Սակայն որքան էլ քաղաքային կուլտուրան միջազգային բնույթ ունենա, այնուամենայնիվ՝ այդ կուլտուրան վերջիվերջո կրում է որեւէ մի ազգի դրոշմը։ Քաղաքի միջազգայինը միջին թվաբանականը չէ բոլոր կամ մերձակա մի քանի ազգերի կուլտուրաների։ Որքան էլ տարբեր ազգերի կուլտուրաների որոշ ընդհանրացում տեղի ունենա քաղաքում, այնուամենայնիվ այդ ընդհանրացումը կատարվում է մի ազգի կուլտուրական հեգեմոնիայի ազդեցության տակ։ Եվ կուլտուրապէս այդ հեգեմոն ազգը սովորաբար այն ազգն է լինում, որը նաեւ քաղաքականորեն է հեգեմոն։ Պարսկական տիրապետության ժամանակ մեր երկրում՝ մեր քաղաքների կուլտուրական միջազգայնացումը տեղի էր ունենում պարսկական ազգային կուլտուրայի ազդեցության տակ, տաճկական տիրապետության՝ տաճկականի, ռուսական՝ ռուսականի։

Այդ միջազգայնացումը, սակայն, ոչ միշտ դրական երեւույթ է, մանավանդ երբ քաղաքականապէս տիրապետող ազգը համամարդկային կուլտուրայի զարգացման տեսակետից ետ է, կամ պատմության առաջընթաց շարժման շրջապտույտից մեկուսի է մնացել։ Այսպիսի դեպքերում միջազգայնացումը էապէս դեգրադացիա է։ Ավելի ճիշտ կլիներ այդ անվանել ապազգայնացում։

Այս առանձնապէս անհրաժեշտ է շեշտել, որովհետեւ մեզ մոտ երբ քաղաքը հավակնում է ազգային կուլտուրայի, տվյալ՝ մեզ շահագրգռող դեպքում՝ ժողովրդական երաժշտության կուլտուրայի տերն ու տնօրենը հանդիսանալ, սովորաբար բռնում է ապազգայնացման ուղին. - փոխանակ քաղաքը հասած հայ ժողովրդական երգերը զտելու տիրապետող օտարության տարրերից, ընդհակառակն, հայ ժողովրդականը մոդելիզացիայի է ենթարկում տիրող օտարի երաժշտամտածությամբ։

Ահա հիմնական կետերով մեր ժողովրդական երաժշտության դրությունը մի կողմից, մյուս կողմից երգի ու նվագի հարաբերությունը բազմածայնության տեսակետից։

Այս դրությունն իր արտացոլումն է գտնում ժողովրդական երաժշտության մշակման գծով։ ա) եղանակը միածայն միաժամանակ կատարում են արական եւ իգական ծայրեր ու տարբեր նվագարաններ։ Այստեղ եղանակի մեջ ոչ մի փոփոխություն չի մտնում։ “Մշակումը” կատարման այդ ձեւի մեջ է արտահայտվում։

բ) եղանակը դարձյալ մնում է միածայն, սակայն փոխեփոխ կատարվում է այս կամ այն ծայրի (ա-

րական կամ իգական) կամ նվազարանի կողմից: Այստեղ էլ էապես մշակում չկա, այլ միայն կատարման տարրական բազմապիստություն:

գ) Մշակման մի ձևն էլ վարիացան է, որը ժողովրդի մոտ թեև բավական տարածված է, սակայն մեր ինքնագործ խմբերի եւ զանազան անսամբլների ղեկավարների մոտ քիչ է գործածական: Ժողովրդական երգերի մեջ վարիացիան արտահայտվում է.

- 1) շեշտերի տեղափոխությամբ,
- 2) զարդածայների, անցիկ եւ շեղ ծայների հավելումով եւ հապավումով,
- 3) տակտերի, ֆրագների հավելումով եւ հապավումով,
- 4) տարրական մոդուլացիայով, որ ոչ թե եվրոպականի նման տոնարտի փոփոխությամբ է վերաբերում, այլ ներկայանում է անցում դեպի ազգակից մի այլ եղանակ՝ թեկուզ նույն տոնարտի վրա կառուցված:

Այսպիսի վարիացիաների լավագույն նմուշները Կոմիտասն է դիտել ժողովրդի մոտ եւ չգերազանցված վարպետությամբ օգտագործել ժողովրդական երգերը եւ խմբերգերը մշակելու ժամանակ:

դ) Մշակման մի այլ ձևն է, որ ժողովրդի մոտ էլ կա զանազան խմբերի ու անսամբլների կողմից լայն կերպով օգտագործվում է - զանազան երգերի համակցությունն է (կոմբինացիա): Համակցությունը կատարվում է սովորաբար կոմսորաստի սկզբունքով: Սակայն երբ իրար հաջորդող երգերը համակցվեն ոչ միայն կոմսորաստի կամ մի այլ սոսկ ոճական սկզբունքով, այլև հիմք ունենան որեւէ գործողության միասնություն, - ինչպես՝ որեւէ ծիսական տեսարան (հարսանիք, ջան գյուլում եւ այլն), որեւէ աշխատանքային բարդ գործողություն (կալսելու, հնձելու, հերկելու) եւ այլն - այն ժամանակ երաժշտության մեջ բավականաչափ գեղարվեստական բազմազանություն կմտնի: Այս ուղղությամբ էլ Կոմիտասը բարձր գեղարվեստական օրինակելի նմուշներ է մշակել:

ե) Կատարման ժամանակ (միաժամանակ, թե փոխփոխ) պահպանվում է ծայնառության տարրական ձևը (երգեցողության դեպքում՝ «ծեն պահել», նվագի՝ «դամ քաշել»):

զ) Կատարմանը մասնակցում է ծափը կամ ռիթմական որեւէ գործիք:

է) Չայնառու տոնը, ըստ եղանակի կազմության, փոփոխվում է, այսպիսով ստացվում է բազմաձայնման որակական տարրական բազմակերպություն:

ը) Չայնառության բազմակերպության, տարբեր ձայնաստիճաններով (ուբնյակ, հնգյակ, քառյակ, եռյակ) զուգահեռ երգելու (կամ նվագելու) եւ ռիթմական գործիքների մասնակցության հետեւանքով եղանակի բազմաձայն մշակումը դառնում է ավելի բարդ, թեև հիմնականում տիրապետում է ունիսոն եղանակը: Մշակումները զուրկ են որեւէ ինքնուրույնությունից, եւ որակ չեն մտցնում, այլ միայն ունիսոն եղանակն են զանազան երանգավորումներով զորեղացնում:

թ) Պոլիֆոնիկ սկզբունքին միանում է ծայնի կազմության վերլուծության վրա հիմնված ակկորդի սկզբունքը եւ եղանակը ներդաշնակվում է: Սակայն ներդաշնակումը մեր ժողովրդական երգի համար եկամուտ բան է եւ կատարվում է սովորաբար եվրոպական (գլխավորապես ռուսական) երաժշտության նմանողությամբ:

Մշակման այս ինը հիմնական ձևերը մենք դասավորել ենք «տարրական - պարզից դեպի բարդ» սկզբունքով: Երաժշտական պատրաստության ցած մակարդակի հետեւանքով ամենից շատ տարածված են պարզ մշակումները՝ մասնավորապես առաջին եւ երկրորդ ձևերը, որոնք էապես ոչ թե կոմպոզիցիոն մշակումն են, այլ սոսկ կատարողական: Ամբողջ մշակումն այստեղ արտահայտվում է կատարման երազավորումներով: Երազավորումն էլ հիմնականում վերաբերում է եղանակի տեմպին եւ ծայնի մեղմ կամ ուժեղ լինելուն: Այս տիպի մշակման մեջ ավելի խոր գնացողները ուշադրության են առնում նաեւ բառերի արտասանությունը, առանձին ծայնի արտաբերությունը, անցումները ծայնից ծայն եւ այլն: Սակայն այս մշակումները, երաժշտական ընդհանուր կուլտուրա չունենալու եւ մեր ժողովրդական երգը գիտականորեն ուսումնասիրված չլինելու հետեւանքով, կատարվում է տարբերայնորեն: Ամեն երգիչ, նվագածու, գեղարվեստական ղեկավար շարժվում է իր *անհատական ճաշակով*, կամ որ ավելի վատթար է, լսարանի ճաշակով, որ սովորաբար կատարողից ավելի ցած է լինում: Պարզ է, որ այսպիսի «*ճաշակին խնդրոց մեջ ճշմարտությունը ծակամուր կըլլա*» (Պարոնյան): Սակայն ճաշակի խնդիրների մեջ էլ «ճշմարտություն» կա: Այդ ճշմարտությունը ճաշակային դատողության (Geschmack surteil) համրաուժանակությունն է (Allgemeingultigkeit): Այդ ճշմարտությունը կարելի է հայտնաբերել՝ հաղթահարելով մշակողի անհատական պատահական լսարանի հավաքական ճաշակի սահմանափակությունը եւ վեր բարձրանալով դեպի *ժողովրդի ընդհանուր ազգային ճաշակը*: Այդ ուղղությամբ ուղեցույց աշխատանք է կատարել Մեծն Կոմիտասը: Հարկավոր է միայն սովորել Կոմիտասից եւ շարունակել նրա գործը:

Վարիացիոն մշակմանը մեզ մոտ առանձին ուշադրություն չեն դարձնում: Սովորաբար տարբեր տներ բոլորովին նույն եղանակով են երգվում: Մինչդեռ որքան անձանձիր եւ հետաքրքրաշարժ կլինեն տարբեր տների եղանակի մեջ որոշ վարիացիա մտցնել՝ օգտվելով ժողովրդի իր իսկ ստեղծած եւ նույն երգի տարբեր շրջանների վարիացիաներից, իհարկե, այդ փոփոխությունները թխեցնելով յուրաքանչյուր տան բերած բովանդակության նորությունից եւ յուրահատկությունից:

Համեմատաբար դրությունն ավելի լավ է մեզ մոտ ժողովրդական երգի *կոմբինացիոն* մշակման նկատմամբ: Այստեղ նկատի է առնված ոչ միայն երաժշտության ոճական կողմը (հակադրություն, նմանություն), այլ նաեւ բովանդակությունը (իրական գործողության միասնություն): Ցանկալի կլինեն միայն, որ

մի եղանակից մի այլ եղանակի անցնելիս օգտագործվեն վարիացիաների այն ձևերը, որոնք իրենց բնույթով մոտենում են մոդուլացիային: Այդ դեպքում տարբեր երգերի շաղկապումը կլինեն ավելի կուռ ու կոփ եւ տրամաբանական:

Մշակման 5-րդ եւ 6-րդ ձևերը նույնպես բավականաչափ տարածված են մեզ մոտ՝ մշակման հաջորդ ձևերի համեմատությամբ ավելի դյուրին լինելու պատճառով: Սակայն մարդկային ոգու հուլության օրենքն այստեղ էլ իրեն զգալ է տալիս: Այստեղ էլ մշակումը տեղի է ունենում տարբերայնորեն: Տարրական ծայնառությունն ու ռիթմը երանգավորման են ենթարկվում՝ ոչ այնքան ըստ եղանակի ոգու, որքան ըստ մշակողի լսարանի ճաշակի: Ուստի՝ ինչ ասվեր մշակման առաջին երկու ձևերի մասին, վերաբերում է նաեւ այս ձևերին:

Համեմատաբար ավելի քիչ է տարածված 7-րդ եւ 8-րդ ձևի մշակումը: Չնայած այստեղ համեմատաբար ավելի մեծ հնարավորություն կար բազմաձայնություն եւ բազմազանություն մտցնելու մշակման եւ կատարման մեջ, սակայն ավելի մեծ երաժշտական հայեցողաշտ եւ պատրաստություն պահանջվելու պատճառով մասսայական չի դարձած: Այստեղ տարբերայնության եւ, դրա հետ կապված, կակոֆոնիային լայն ասպարեզ է տրված. թեև բարեհնչության զգացմունք եւ գեղագիտական ճաշակ ունեցող կոմպոզիտորը կարող էր, առանց հարմոնիզացիայի օգնության դիմելու, պոլիֆոնիկ մշակության լավագույն նմուշներ տալ:

Մշակման 9-րդ ձևը՝ *հարմոնիզացիան* գործադրում են եվրոպական երաժշտության տարերքին ծանոթները: Մշակման այս ձևը բավական տարածված է մեզ մոտ: Մշակողները, ընթանալով դիմադրության թույլ գծով, սովորաբար բավարարվում են միայն հարմոնիզացիայի սկզբունքով: Եվ եթե կոմպոզիցիայի տեխնիկային ավելի հմուտ քչերը պոլիֆոնիկ սկզբունքն էլ են կիրառում մշակման ժամանակ, ապա նրանք բավարարվում են կամ պոլիֆոնիայի տարրական ձևերով՝ իմիտացիոն եղանակով կրկնելով մայր մեկոդիայի այս կամ այն ֆիգուրը (զուգընթաց ծայների մեջ) սովորաբար ությակ, հնգյակ եւ քառյակ տրանսլացիաներով, կամ իրենց պոլիֆոնիայի ձևերը վերցնում են ոչ տվյալ եղանակի ֆիգուրները, ոչ էլ այդ եղանակին հակադիր կամ համադիր այլ հայ ժողովրդական երգի զանձարանից, այլ օտար երաժշտությունից, լավագույն դեպքում այս կամ այն կլասիկին ընդօրինակելով: Երկու դեպքում էլ պոլիֆոնիան ունի սոսկ *ռճական* վարպետության բնույթ եւ չի բխում երգի *բովանդակությունը* կազմող այն միասնական իրականությունից, որի գեղարվեստական արտացոլանքն է տվյալ երգը: Այդ պատճառով էլ այդ պոլիֆոնիան կրում է ֆորմալիստական բնույթ, որ ունկնդրի մեջ կարող է լավագույն դեպքում զարմանք զարթեցնել կոմպոզիտորի տեխնիկական ճարպկության վրա, բայց՝ երբեք իրականության գեղարվեստական վերապրում:

Եթե առաջին դեպքում պոլիֆոնիկ մշակումը շատ պրիմիտիվ է, ապա երկրորդ դեպքում՝ խիստ բռնազբոս եւ աճաբար:

Ե՛վ հարմոնիկ, ե՛ւ պոլիֆոնիկ մշակումը այն ընդհանուր թերությունն ունին, որ ոչ թե մշակվող եղանակն է այն առանցքակետը կազմում, որից պետք է բխեն ներդաշնակման եւ բազմաձայնման կոնկրետ ձևերը, այլ հարմոնիայի եւ կոմպոզիցիայի դասագրքերից քաղված շաբլոնն է փաթաթվում տվյալ եղանակի վզին: Սակայն հանգարանով եւ բանահյուսության ու ժողովրդականության դասագրքով կարելի է բանաստեղծություն գրել: Այդ պատճառով էլ մշակումը դառնում է արհեստական, անպտուղ, հետմաֆրոդիտ: Կասկածից վեր է, որ ելակետն ու վախճանակետը պետք է կազմի տվյալ կոնկրետ երգը, որ ունի իր անկրկնելի եզակակությունը, ինքնատիպությունը, իր անհատական դեմքը, որ արտահայտությունն է եզական, անկրկնելի, ինքնատիպ, անհատական, կոնկրետ հոգեկան սիտուացիայի. իսկ այդ անհատական-հոգեկանը, իր հերթին, դիրքորոշման արտացոլումն է մի միասնական՝ դարձյալ կոնկրետ, եզական, անկրկնելի՝ իրականության: Սակայն երգի ե՛ւ ոճական, ե՛ւ հոգեկան, ե՛ւ իրական այդ անկրկնելի եզակակությունը անմիջորեն *պիպակալան* պետք է լինի մարդկայնորեն արժուճակ, եւ հենց այդ մարդկայնորեն արժուճակը (Menschlich-gultig) հենց կազմում է երգի, ինչպես եւ առհասարակ ամեն գեղարվեստական արտադրանքի, գեղարվեստական արժեքի (Kunstwert) հիմքը:

Սրանից բխում է, որ երգի մշակումը չպիտի լինի օտարամուտ տարրերի խճողում, շապրում, գունազարդում, այլ այդ իսկ երգի մեջ արտահայտված եզական-տիպականի վերհանում, շեշտում: Բազմաձայնումն ու ներդաշնակումը պիտի նպաստեն, որ մայր եղանակի ուրույն պատկերն ավելի ցայտուն հանդես գա: Նրանք ոչ թե մայր եղանակի խոսքը պիտի ծածկեն ու մթագնեն, այլ տեղին ու ժամանակին հարմար ասեն այն, ինչ մայր եղանակի մեջ լույս ակնարկված է, առանց, սակայն, մայր եղանակի ասածը թուլացնելու, խաթարելու:

Հայ ժողովրդական երգի մշակման մեջ բազմաձայնումը (պոլիֆոնիկ սկզբունքը) եւ ներդաշնակումը (հարմոնիկ սկզբունքը) պետք է *միասնաբար* հանդես գան. սակայն այդ միասնության մեջ *պրիմադոր* պետք է միշտ, երբեմն նվագ, երբեմն ավելի զորեղ չափով՝ նայած եղանակի կազմության ու բովանդակության, պատկանի բազմաձայնությանը: Այդ է պահանջում մեր ժողովրդական երգի կազմը եւ ոգին: Ներդաշնակումը մեր երգերի համար գլխավորապես հիմնված է ոչ թե ակկորդի՝ եռահնչության կամ բազմահնչության վրա, ինչպես եվրոպական, ռուսական եւ այլ ժողովուրդների մոտ է, այլ *եղանակի հիմնաշայների միաժամանակյա բարեհնչության վրա*: Իսկ եղանակի հիմնաձայներն իրենց արտահայտությունը գտնում են նաեւ պոլիֆոնիկ ֆիգուրացիաների մեջ որպես *հաջորդական* շարժում: Այսպիսով եւ միաժամանակյա հնչմունքը, եւ հաջորդական հնչմունքը, ուրիշ խոսքով՝ եւ հարմոնիան, եւ պոլիֆոնիան իրենց միատեսակ

հիմքը գտնուլ են մայր եղանակի մեջ, որով ստացվում է մայր եղանակի, նրա ներդաշնակման եւ բազմա-
ծայնման մի եռյակ միւթյուն, որի ժամանակ հիմքը կազմում է մայր եղանակը, իսկ նրա մշակման եղա-
նակները՝ բազմածայնուլն ու ներդաշնակուլն՝ մի այնպիսի միասնություն են կազմում, որտեղ պրիմատը
պատկանում է բազմածայնությանը, որովհետեւ ներդաշնակությունը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե միաժամանակ
հնչվող բազմածայնության հիմնատարրեր:

Այս ուղղությամբ էլ Կոմիտասը դեռ չգերազանցված օրինակելի նմուշներ է տվել: Մնում է միայն սո-
վորել Կոմիտասից, եւ նրա գործը էլ ավելի հառաջ տանել: Այդ պատճառով էլ ինչ ասվեց երգի մշակման
մասին, վերաբերում է նաեւ երգի կատարմանը:

Մշակման վերջին հանգրվանը *կատարումն է*: Ինչպես որ չկա մշակման շաբլոն, այնպես էլ չկա կա-
տարման ընդհանուր շաբլոն: Կատարումն էլ պետք է բխի յուրաքանչյուր երգի ոգուց եւ ունենա *ազգային*
բնույթ: Պարսկական երգն այլ կատարում է պահանջում, քրդականն՝ այլ, հայկականն այլ, եւ այդ տարբե-
րությունը, ինչպես բացատրեցինք, պայմանավորված է նվագի եւ երգի փոխհարաբերությամբ, բազմածայ-
նի դրությամբ, խոսքի եւ եղանակի փոխհարաբերությամբ, լեզվի շեշտականությամբ ու տաղաչափությամբ
եւ այլն:

Եթե հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, ինչպես տեսանք, դոմինանտը միածայն երգն է, նվա-
գարանն ու բազմածայնուլն միայն միածայն եղանակի արտահայտման ստորադաս ու օժանդակ միջոց
են, ապա երգի որեւէ մի առանձին նոտան իր բնույթով պետք է տարբեր լինի նույն նոտայի գործիքային վե-
րարտադրությունից:

Որքան էլ ընդհանուր տեխնիկական կուլտուրայի զարգացման համընթաց նվագարանները բազ-
մաթիվ եւ բազմապիսի դարձած լինեն եւ դիապազոնի, երանգի ուժեղության ու այլ հատկանիշներով գե-
րազանցեն մարդկային ծայրին, մի առանձին նոտայի վերարտադրման տեսակետից նրանցից յուրաքան-
չյուրին որեւէ սահմանափակություն է կառչած: Դաշնամուրը, որ իր դիապազոնով գերազանցում է ոչ միայն
մարդկային ծայրին, այլեւ բոլոր նվագարաններին, որեւէ մի ծայն համելու կողմից խիստ սահմանափակ է:
Այդ մի ծայնը կարող է մեղմ կամ ուժեղ սկսել եւ հետզհետեւ թուլանալ՝ բնական անխուսափելիությամբ:
Տեխնիկապես (պեղալի օգնությամբ) հնարավոր է այդ մեղմացման ընթացքը փոխել դեպի ավելի մեղմը,
բայց դեպի ուժեղը՝ հնարավոր չէ: Սակայն մարդկային ծայնով կարելի է այդ մի նոտան ուզածո՞ ժամանակ
եւ ուզածո՞ չափով թե՛ մեղմացնել եւ թե՛ ուժեղացնել: Ուրեմն մարդկային ծայնը, այս կողմից ըստ ամենայ-
նի, գերազանցում է դաշնամուրին, ինչպես եւ բոլոր այն նվագարաններին, որոնք դաշնամուրի այս հատ-
կությունն ունեն:

Սա մեծագույն չափով վերաբերում է հայ ժողովրդական երգի կատարմանը: Մեղմի եւ ուժեղի բազ-
մազան երանգավորումը հայ ժողովրդական երգի մեջ տարածվում է ոչ միայն երգի որեւէ մի ֆրագի, մի
հատվածի կամ ավելի մեծ մի մասի վրա, այլ արտահայտվում է նաեւ մի նոտայի տեւողության ընթացքում:
Ուժեղ մեղմի այս մանրանկարչական նյութանափորումը սուր աչքով նկատել է Կոմիտասը եւ արտահայտել
ժողովրդական երգի կատարման մեջ: Կոմիտասին անձամբ չլսողներին խորհուրդ կտանք գրամաֆոնի մի-
ջոցով լսել նրա “Մոկաց Միրզեն”, “Անտունին”, “Հավիկ մի պայծառը” եւ այլն: Առանձնապես հետաքրքրա-
կան է “Հազա”-ր փոսոս” բացականչությունը, (“Մոկաց Միրզեն”) որ տեւողությամբ երկար է եւ հնարավորու-
թյուն է տալիս ցայտուն կերպով արտահայտելու մեղմ - ուժեղ նյութանափորման բազմազանությունը մի
նոտայի տեւողության սահմանում:

Փողային, ինչպես եւ լարային ու զարկային գործիքներից շատերի վերարտադրած մի նոտան իրե-
նից ներկայացնում է մի ուղիղ գիծ՝ սկսած իր սկզբնակետից մինչեւ վախճանակետը: Այդ ուղիղ գիծը մի
միապաղաղ հոսանք է, որի մեջ ոչ մի ալիքային բազմազանություն, ոչ մի գեղգեղանք, ոչ մի վեր ու վար
տատանում (քառորդական կամ ավելի փոքր ծայնամիջոցային շողումներով, որոնք որպես ծայնամիջոց
չեն ընթանում, որովհետեւ ծայների հեռավորության աստիճանում քանակը դեռ որակի չի գերաճել), ոչ մի
արտաբերական երանգավորում (որ երգը մոտեցնում է արտասանության), այլ բազմակերպում հնարավոր
չէ: Մինչդեռ մարդկային ծայնը ոչ թե ուղիղ գիծ է, այլ առաջընթաց շարժում, որի մեջ ուզածո՞ տեղը եւ ու-
զածո՞ վայրկյանին կարելի է նյութանափորումներ մտցնել:

Եթե որոշ նվագարաններ (ջութակ, թառ, սրինգ եւ այլն) կարողանում էլ են քիչ թե շատ չափով ե-
րանգավորում մտցնել մի ծայնի վերարտադրման մեջ, մարդկային ծայնի նմանողությամբ, ապա այդ ե-
րանգավորումը, հենց իբրեւ նմանողություն, մարդկային ծայնի համեմատությամբ կամ թերի է, կամ որոշ
դեպքերում (օրինակ՝ արտաբերության մեջ, երբ երգը մոտեցվում է արտասանության) բնավ հնարավոր չէ:

Որքան էլ միառանձին նոտա որեւէ նվագարանի միջոցով ներգագսմամբ վերարտադրվի, այնուա-
մենայնիվ ոչ մի նվագարան չի կարող արտահայտել ապրումի այն վարակիչ անմիջական արտահայտությունը, ինչ կա-
րող է անել մարդկային ծայնը, որ կենդանի մարդու (երգողի) հոգու անմիջական արտահայտությունն է: Եվ
եթե դրան ավելացնենք այն հանգամանքը, որ երգչի մոտ միմիկան եւ երգին ընթացակցող մարմնական այլ
շարժումները շատ ավելի սերտ եւ օրգանապես են կապված արտաբերված ծայնի հետ, քան նվագողի
մոտ, ապա էլ ավելի պարզ կլինի նվագարանի անկատարությունը մարդկային ծայնի համեմատությամբ
մի առանձին նոտա վերարտադրելու ժամանակ:

Այս գեղգեղանքային երանգավորումը առավելագույն չափով վերաբերում է նաեւ հայ ժողովրդա-
կան երգին, թեկուզ հենց այն պատճառով, որ մեր ժողովրդական երաժշտամտածության մեջ տոն տվողը
բազմածայնությունը չէ: Ինչպես որ մեր ճարտարապետության մեջ երկրաչափական ձևերի բարդ կառու-

III ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՅԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Եթե ժողովրդական երգերը հավաքելու եւ գիտական ու գեղարվեստական ստեղծագործական
նպատակով օգտագործելու առաջադրանքն ինքնին հասկանալի է եւ ընդհանուր-ընդհանրություն է գտած,
ապա նույնը դժբախտաբար չի կարելի ասել նաեւ մեր հին եւ միջնադարյան երաժշտության մասին:

Նախքան այս երաժշտական ժառանգության արժեքի մասին խոսելը տեսնենք ո՞րն է հին եւ միջ-
նադարյան երաժշտությունը եւ ի՞նչ դրության է նրա հավաքման գործը:

Թեւեւ այդ երաժշտությունը եղել է հոգեւոր եւ աշխարհիկ, սակայն հոգեւորի եւ աշխարհիկի սահ-
մանագիծն սկզբներում այնքան խոր չէ, ինչպես հետագայում բուրժուազիայի դարաշրջանում:

Հին եւ միջնադարյան *աշխարհիկ* է երաժշտությունը ֆեոդալիզմի հետ միասին դադարեց անմիջո-
րեն գոյություն ունենալուց՝ թողնելով իր հետքերը, այն էլ դժվար վերականգնելի ձեւով, ժողովրդական է-
պոսի երգվող մասերում, կենցաղական - ծիսային, երգերում, մասամբ եւ աշուղական ու արեւելյան - քա-
ղաքային կենցաղային երաժշտության մեջ:

Հին եւ միջնադարյան աշխարհիկ երաժշտության ժառանգությունը չնչին է համեմատած հոգեւորի
հետ, այն պատճառով, որ եկեղեցին գերապրեց ֆեոդալական սիստեմը եւ շարունակեց իր գոյությունը
նաեւ բուրժուազիայի գերիշխանության ժամանակ:

Բուրժուազիայի պատմության բնւ նոր դուրս գալու եւ կուլտուր - կենցաղային գծով ֆեոդալիզմի
դեմ պայքարելու եւ այդպիսով կապիտալիզմի զարգացման համար ներքին պայմաններ ստեղծելու շրջա-
նում եկեղեցին հանդես է գալիս որպես ֆեոդալական միջնադարի գաղափարական գեներալ-շտաբ: Ե-
րաժշտության գծով հոգեւոր դասն իր ուժերը մոբիլիզացիայի է ենթարկում բուրժուազիայի դեմ նրանով,
որ Գեորգ կաթողիկոսի նախածեռնությամբ եւ Թաշճյանի ձեռքով գրի է առնվում հոգեւոր երաժշտությունը
եւ ունիֆիկացիա մտցվում եկեղեցու արարողությունների մեջ: Սակայն հետագայում, երբ արեւելահայ
բուրժուազիան հեգեմոն դարձավ, եկեղեցին պարտված ֆեոդալիզմից անցավ բուրժուազիայի սպասար-
կությանը: Եկեղեցու բուրժուականացման այս ակտը երաժշտության գծով արտահայտվեց Եկմայանի
հայտնի “Պատարագով”:

Այսպիսով միջնադարյան երաժշտության գրավոր ժառանգությունը միայն եկեղեցական երաժշ-
տությունն է, եթե նկատի չառնենք գրառված մի քանի սակավաթիվ ծիսային կամ աշուղական երգեր:

Սակայն, ինչպես հայտնի է, գրի առնված եկեղեցական երգերը Կ.Պոլսի եղանակներն են: Հայաս-
տանում *ավանդաբար պահպանված եղանակները* դեռ մինչեւ օրս էլ ծայնագրված չեն, եթե հաշվի չառնենք
Կոմիտասի մի քանի տասնյակ գրառումները, որոնք դժբախտաբար կորած են:

Ինքնին պարզ է, որ Պոլսի եղանակներն ավելի ազդված պետք է լինեն նոր հունական եւ մանա-
վանդ տաճկական երաժշտությունից, ուստի եւ համեմատաբար ավելի հեռացած կլինեն հայկական միջ-
նադարյան նախատիպարից, քան մայր երկրում, Հայաստանում պահպանվածները: Դրանից հետեւում է,
որ գրի առնված եղանակները դեռեւս արժեքավորները չեն: Այդ էր հենց պատճառը, որ Կոմիտասը ոգեւոր-
ված էր բնաշխարհի, պռանձնապես էջմիածնի հին եղանակները ծայնագրելու գաղափարով: Եվ նա այդ
հին եղանակներից շատերը ծայնագրեց: Մի երկուսը նույնիսկ գրամաֆոնի թիթեղի վրա են առնվում (Կո-
միտասն ինքն է երգողը): Այդ եղանակները ոչ միայն միջնադարյան նախատիպարին ավելի հարազատ են,
այլեւ առհասարակ գեղարվեստական որակի տեսակետից շատ ավելի բարձր են, քան Թաշճյանի գրի ա-
ռածները:

Այդ, անշուշտ, ըստինքյան հասկանալի է: Սակայն դժբախտաբար Կոմիտասի ծայնագրած այդ ե-
ղանակներից, ինչպես եւ նրա հավաքագրած բաղնիհազար ժողովրդական երգերից, նրա բազմաթիվ
մշակումներից, ինքնուրույն ստեղծագործություններից եւ ուսումնասիրություններից շատ քիչ բան է կո-
րուստից փրկվել: Կոմիտասից հետո այդ ուղղությամբ ոչ մի աշխատանք չի արվել: Ապիրիդոնն ունի ու-
սումնասիրություններ հայ եկեղեցական երաժշտության եւ խազերի մասին, սակայն մայր երկրում պահ-
պանված եղանակները ծայնագրելու ուղղությամբ նա՛ էլ բան չի արել: Այսպիսով միջնադարյան երաժշտա-
կան ժառանգության գանձման գործում Թաշճյանից հետո մենք մի քայլ առաջ չենք գնացել:

Այդ՝ ինչ արժեք ունի մեզ համար միջնադարյան երաժշտությունը: Նրա արժեքը կուլտուրայի եւ
առհասարակ պատմության ուսումնասիրության համար հազիվ թե որեւէ մեկը ժխտի: Նա ավելի պակաս
արժեք չունի այդ տեսակետից, քան կավե կճուճներն ու քարե կացինները, որ ամեն թանգարանի զարդն
են կազմում:

Գիտական արժեքի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել: Կասկած կարող է լինել միայն գործնա-
կան - այժմեական արժեքի մասին: Այդպիսի կասկածամիտներին խնդրում ենք ավելի խորամուխ կերպով
քննության եւ խորհրդածության առնել այն կետերը, որ մենք այստեղ ոչ թե զարգացնում, այլ իբրեւ առա-
ջադրանք թվարկում ենք:

Քաղաքացիական պատերազմների շրջանում օրն էր ուշադրության կենտրոնում, անմիջական
ներկան կլանել էր մեր գլխավոր ուժերը, մենք դողում էինք մոմենտի վրա, թե չլինի ձեռքներիցս գնա: Այդ
գերազանցորեն ռազմաքաղաքական շրջանում պատմականը կամ առհասարակ ներկայից շատ հեռացո-
ղը, ներկայի համար անմիջական գործնական արժեք չներկայացնողը գիտակցության հայեցակետորոն
կազմել չեն կարող: Եվ եթե այսօր էլ մարդիկ կան, որոնք դեռ այդ շրջանի սոսկ ռազմաքաղաքական մտա-
յությունն են, ապա այդ դժբախտություն է նախ եւ առաջ այդ մարդկանց հենց իրենց համար, որովհետեւ

նրանք մեր պատմությունից ետ են մնացել:

Տնտեսական վերականգնման շրջանում ուշադրության հայեցողաշտն ընդարձակվեց նաեւ կուլ-տուրայի գծով: Սակայն այդ հայեցողաշտն սահմանափակվում էր այն հանգամանքով, որ մանր արտադ-րող սեփականատերի հսկայական քանակը, միանվանող գյուղացիական լայն զանգվածները, դեռեւս չէին ազատագրվել հին, նախկին-դասակարգերի տիրապետության ժամանակ ուռնացած եւ իրենց մանր-սե-փականատիրական սոցիալական կացությունից սնունդ առնող մտայնությունից եւ մանավանդ կրոնի ազ-դեցությունից: Բնականաբար միջնադարյան արվեստի ոճի օգտագործումը կարող էր հասարակականորեն վտանգավոր լինել, քանի որ *հինը լիովին հաղթահարված չէր* հաճախ ինքն արվեստավորի մոտ:

Վերականգնումն այդ տեսողաշտն, ինդուստրացման, կոլեկտիվացման, արտելաց-ման եւ սոցիալիստական այլ ձեւերին համընթաց, հետզհետե ընդարձակվեց եւ մանավանդ երկրորդ հնգա-մյակի սկզբներից, այնպիսի ծավալի հասավ, որ նախկին դասակարգերը տիրապետության հասնելուց հա-րյուրամյակների հետ անգամ հասնել չեն կարողացել: Պրոլետարիատը երկու տասնամյակում ավելի լայն ծավալեց իր հայեցողաշտն, հին անցյալից ավելի շատ տարածություն նվաճեց, քան բուրժուազիան *հա-րյուրամյակներում*, իսկ ֆոեդալիզմը՝ *հազարամյակներում* կուլտուրայի ասպարեզում հայեցողաշտի այդ ընդարձակումն արտահայտվեց նրանով, որ պատմությունն ազատագրվեց քաղաքագիտությունից, սխե-մատիզմից, առարկաները դեռ նետեցին “Կոմպլեքսի” կամ գործնական “Նախագծի” կաշկանդանքները եւ վերածվեցին ուրույն դիսցիպլինների, ծավալվեց ճշգրիտ եւ հումանիտար գիտությունների գործունեությու-նը, ֆուկլորն առանձին ուշադրության առնվեց, գրաքննադատությունը դեռ նետեց գրաքննական իր բնույ-թը եւ այլն (եւ այլն, եւ այլն): Տեսողաշտի այդ ընդարձակումը մեր արվեստի գծով արտահայտվեց նրա-նով, որ արվեստն էլ իր միջոցներով է ձգտում հին պատմությունը նվաճել: Հրապարակ եկան պատմական դրամաներ, օպերաներ, վիպակներ եւ պատմվածքներ, քնարական բարձրորակ ստեղծագործություններ եւ այլն, եւ այլն եւ այլն:

Դիապագոնի ընդարձակման այս հախուռն թափից ետ չպիտի մնա նաեւ երաժշտությունը: Երաժշ-տության գծով էլ մենք պետք է անցյալը քննադատորեն նվաճենք: Եթե մենք պատմական օպերաներ եւ մեծ պաստառի երաժշտական ստեղծագործություններ ենք գրում, ապա այստեղ պատմական անցյալի ե-րաժշտական ժառանգության հավաքումը եւ ուսումնասիրությունը շատ օգտավետ կարող է լինել: Երաժշ-տական գիտությունը մեծապես կարող է օժանդակել երաժշտության արվեստին, մինչդեռ մեզ մոտ երաժշ-տագիտությունը երաժշտության արվեստի համեմատությամբ կաղում է:

Ինչպես տեսնում ենք միջնադարյան երաժշտական ժառանգությունն ունի շատ այժմեական - գործնական արժեք, եւ գնալով այդ արժեքն ավելի կմեծանա, որովհետեւ հետզհետե մենք ավելի լայն եւ խոր պիտի ծավալենք անցյալի մեր նվաճումը, մինչեւ նրա ամենախոր խորշերը եւ ամենահեռավոր ժա-մանակները:

Հայեցողաշտի այդ ընդարձակումը դեպի ետ անդրադարձումն է մեր հեռանկարների լայնության *դեպի առաջ*, դեպի ապագան, եւ դիրքի բարձրության՝ ներկայում: Մենք մարդկային պատմության զագա-թին ենք կանգնած, այդ է պատճառը մեր հայեցողաշտի լայնության թե՛ դեպի ետ, թե՛ դեպի առաջ, եւ մեր մտահորիզոնի մեծության: Ու՛ր մեր այս հայացքը դեպի ետ ետադիմություն է համարում, նա ետ է մնացել մեր պատմությունից, նա նոր դարի ոչ թե գագաթին է գտնվում, այլեւ դեռ դեպքերում է ստորոտներում, վե-րելքի առաջին աստիճանների վրա, նա դարձել է պատմության համար բալլաստ, որովհետեւ ամեն ոք եւ ամեն ինչ, որ պատմության հետ համաքայլ առաջ չի ընթանում, դառնում է անհանդուրժելի խոչ ու խոթ այդ պատմության համար, որ ի վերջո պատմության հորձանքը ջախջախելու եւ դեռ է չպրտելու:

Ինչո՞ւ եմ այստեղ (ժողովրդականից հետո) առանձնապես միջնադարյան երաժշտական ժառան-գության հավաքագրման հարցը սուր կերպով դնում, իսկ բուրժուազիայի երաժշտության մասին ոչինչ չեմ ասում. չէ՞ որ բուրժուական կուլտուրան պատմականորեն մեզ ավելի մոտ է, ուստի եւ ավելի լայն չափով օգտագործելի, քան ֆեոդալականը: Դրա պատճառը պարզ է, մենք գնում ենք երաժշտական ժառանգու-թյան *գրի առնան* եւ այդպիսով կորստյան ճիրաններից փրկելու հարցը: Բուրժուական երաժշտական ժա-ռանգությունը գրի առնելու կարիք չկա, որովհետեւ այն արդեն տպագիր կամ ձեռագիր ձեւով կա, մնում է այն հավաքել, դասավորել, ուսումնասիրել, մշակել, օգտագործել, վերահրատարակել: Բուրժուազիան ինքն է գրի առել այն, այն էլ վերջին, ամենակատարելագործված եվրոպական ծախսագրության սխտեմով: Այդպես չէ միջնադարյան երաժշտությունը: Ճիշտ է, այդ երաժշտությունն էլ է գրի առնված խազերի սխտե-մով, սակայն նախ, այդ խազերը չնայած Կոմիտասի եւ Սպիրիդոնի երկարամյա ջանքերին, մինչ այժմ էլ անվերժանելի են մնացել. երկրորդ՝ խազերի սխտեմը նոտագրության գաղափարագրության շրջանն է ներկայացնում, այնպես որ խազերի գաղափարներն իմանալուց հետո անգամ հնարավոր չէ եղանակը նույնիսկ մոտավոր ճշտությամբ վերականգնել: Որովհետեւ ըստ երեւույթին խազագրության ժամանակ ե-րաժշտագիտությունը դեռ հասած չի եղել ծայրի ինտերվալի եւ տեռոլոյան ճշգրիտ հասկացության, որ ծայնարվեստի հիմնական տարրերն են, ինչպես որ խոսքի գաղափարագրության ժամանակ մարդկությու-նը դեռ հասած չի եղել հնչյունի հասկացության, որ լեզվի բաղադրիչն է եւ կազմում է մեր արդի գրության հիմքը:

Միջնադարյան նախատիպարը վերականգնելու համար անշուշտ պետք է շարունակել խազերի ու-սումնասիրությունը եւ աշխատել դրանց ընթերցման բանալին գտնել: Սակայն այդ բանն ավելորդ չի դարձնում միջնադարի ավանդաբար մեզ հասած երգերի գրառումը, որովհետեւ նոր գրառվածների ուսում-

նասիրությունն իր հերթին կարող է նպաստել խազերի ընթերցանության բանալին գտնելուն, երկրորդ գրառվածները կարող են տարբեր վարիանտներ կայացնել, որոնք ինքնին էլ արժեք ունեն: Նոր գրառված-ների եւ խազերի զուգահեռ ուսումնասիրությունը փոխադարձաբար բեղմնավոր կլինի:

Միջնադարյան երաժշտության գրառման մի ուրիշ ավելի էական պատճառ էլ կա այդ այն է, որ *ազ-գային չեւի* կերտման գործում մենք մեր բուրժուազիայից ավելի քիչ ժառանգություն ենք ստացել, քան ա-վատական եւ ավելի հին դարաշրջաններից: Եթե մենք հին տիրող դասակարգերի կուլտուրական ժառան-գությունը գնահատելիս նկատի ենք ունենում

1) նրա հեղափոխական - առաջադիմական *բովանդակությունը*,

2) *նրա ազգային չեւը*, ապա հայ բուրժուազիայի եւ նախաբուրժուական շրջանի կուլտուրական ժառանգության գնահատման ժամանակ պետք է ելակետ ունենալ մեր պատմության համար առանձնա-պես բնորոշ եւ վճռական նշանակություն ունեցող հետեւյալ կարեւոր իրողությունը:

Հայ բուրժուազիան, որքան էլ նա սկզբներում, ավանդական սիստեմի դեմ պայքարելիս, առաջա-դիմական ու դեմոկրատական գաղափարներ էր արծարծում՝ մանավանդ կուլտուր-շինարարության աս-պարեզում (աշխարհիկ լեզվի, գրականության բովանդակության եւ ձեւի, դպրոցների բնույթի, ծրագրերի եւ մեթոդների մամուլի, կենցաղային խնդիրների մասին եւ այլն) եւ հավակնություն ուներ ամբողջ “ազգի” ներկայացուցիչը լինելու. *այնուամենայնիվ նա չկարողացավ դառնալ ազգային չեւի գլխավոր կերպողը*: Այնպես որ որքան էլ մենք դրական վերաբերմունք ունենանք դեպի մեր բուրժուական ազգային “վերած-նություն” մի քանի առաջադիմական գաղափարները, որքան էլ նախնական դեմոկրատիզմի մեջ որոշ վաս-տակ վերագրենք մեր բուրժուազիային, այնուամենայնիվ ազգային ձեւի, տեսակետից մեր բուրժուազիա-յից, մանավանդ արդյունաբերական եւ ֆինանսական կապիտալի տիրապետության ժամանակաշրջանի բուրժուազիայից շատ բան ունենք սովորելու: Եւ իրողությունը հատկապես բնորոշ է հայ բուրժուազիայի համար: Եվրոպական ազգերի մոտ բուրժուազիան, մանավանդ պատմության թատերաբեմ դուրս գալու եւ տիրապետելու սկզբնական շրջաններում, եթե չասենք միակ կամ գլխավոր կերտողն է եղել ազգային ձե-ւի, գեթ մեծագույն չափով մասնակցել է այդ ստեղծագործական աշխատանքին: Ազգային ձեւն անկախ այս կամ այն դասակարգի իմաստավորումից կամ երանգավորումից անժխտելի իրողություն է: Օրինակ չի կարելի Գերմանիայի երաժշտության, բանարվեստի, նույնիսկ փիլիսոփայության մեջ չտեսնել հատուկ գերմանական ազգային ձեւը: Եվ այդ ազգային ձեւի կերտման մեջ գերմանական բուրժուազիան անզուգա-կան հսկաներ է տվել: Նույնն է հիմնականում եւ շատ ուրիշ ազգերի մոտ: Միթե Գոգոլի, Դոստոևսկու, Տոլստոյի, Զեխովի եւ Գորկու մոտ, անկախ նրանց դասակարգային գաղափարախոսական տարբեր դի-մագծերից, հնարավոր չէ ընդնշմարել ռուսական բանարվեստային մտածության ազգային ձեւը: Ազգային ձեւն անուրանալի փաստ է, եւ բոլոր եվրոպական ազգերի մոտ էլ բուրժուազիան իր տիրապետության ժա-մանակ, մանավանդ սկզբնական շրջանում, այդ ձեւի գլխավոր կերտողն է եղել:

Իսկ մեզ մոտ այդպես չէ: Երբ հարց ծագի, թե օրինակ, բանարվեստական կամ ծայնարվեստական հայկական մտածողության մասին բուրժուազիայի տիրապետության շրջանում, ապա անմիջապես մտա-ծում ես Թումանյանական եւ Կոմիտասյան շարքի մասին:

Ինչո՞ւ բացատրել մեր բուրժուազիայի այս թուլությունն ազգային ձեւի կերտման մեջ:

Պատճառը հետեւյալն է:

Մեզ մոտ գաղութները մայր երկրի նկատմամբ շատ ավելի մեծ նշանակություն են ունեցել, քան ո-րեւէ այլ ժողովրդի մոտ: Մեզանում կուլտուրան շարժվել է գաղութներից դեպի մայրերկիրը, ծայրամասի կենտրոններից դեպի երկրի ներքը:

Մինչ այդ գաղութները բավական նշանակալից դեր ունեին մեր կյանքում: Իսկ գաղութահայ բուր-ժուազիան վաղուց էր կորցրել իր ազգային դեմքը: Նույնիսկ նախահեղափոխական վերջին շրջանում, երբ մայր երկրում բուրժուական բավական թանձր շերտ էր գոյացել, արեւելահայ բուրժուազիան մնաց համա-ռուսական բուրժուազիայի մի ջոկատը՝ ռուսական բուրժուազիայի կենցաղով, մտայնությամբ, նույնիսկ հաճախ ռուսերեն լեզվով: Հասկանալի է, որ այդպիսի նկարագիր ունեցող բուրժուազիայից սպասել ազ-գային ձեւի կերտում, անհիմն է:

Հին կուլտուրական ժառանգությունը գնահատելիս այս բնորոշ փաստը շատ կարեւոր է: Զնայած մենք անմիջապես բուրժուազիայի ձեռքից ենք խլել կուլտուրայի եւ առհասարակ ամբողջ կյանքի դեկը, ուրեմն եւ այս իմաստով բուրժուազիայի անմիջական ժառանգն ենք, սակայն այդ ժառանգության արժե-քը չպիտի գերազնահատել: Ճիշտ է, օրինակ, մենք բուրժուազիայից ժառանգած լեզուն ենք գործածում, հարկավ վերամշակելով եւ զարգացնելով այն մեր պահանջներին համապատասխան, սակայն այժմ երբ մենք տերմինների եւ ձեւերի կարիք ենք զգում, դիմում ենք մեր աղբյուրներին՝ գրաբարին կամ ժողովրդա-կան բարբառներին: Նույնն էլ վերաբերում է կուլտուրայի մյուս ասպարեզներին:

Ազգային ձեւի տեսակետից մենք մեր բուրժուազիայից պլանքան բան չունենք ժառանգելու, որքան հին կլասիկ եւ միջնադարյան ֆեոդալական ժամանակաշրջաններից: Թե որքա՞ն արժեքներ ունենք մենք ավատական եւ հին դարերից, բավական է հիշել իր կատարելությամբ իր ժամանակի որեւէ այլ կուլտու-րական լեզվից ոչնչով ետ չմնացող գրաբար լեզուն, ճարտարապետության մեջ իր պարտավոր տեղն ու-նեցող մեր հին ճարտարապետությունը, մեր հիանալի մանրանկարչությունը, մեր հոյակապ եկեղեցական երաժշտությունը եւ այլն:

Մեր հին կուլտուրայի մյուս ճյուղերը, ինչպես ճարտարապետությունը, լեզուն եւ այլն, հատուկ

Բավական չէ տեսնել հին եւ միջնադարյան երաժշտական հազարամյակների կուլտուրական ժառանգության հավաքման տեսական եւ գործնական, գիտական եւ գեղարվեստական արժեքը. անհրաժեշտ է լավ ըմբռնել նաեւ այդ հավաքման **անհրաժեշտությունը**: Ամեն հապաղում այստեղ շատ ավելի մեծ հանգսանք է, քան ժողովրդական երգերի հավաքագրման դեպքերը: Ինչո՞ւ: Որովհետեւ նախ՝ ժողովրդական երգերը դեռ անմիջական կենդանությունը չեն կորցրել, նրանք երգվում են դեռ գյուղում եւ քաղաքներում: **Երկրորդ**՝ միջնորդապես նրանք դեռ կշարունակեն գոյություն ունենալ նոր կյանքի բովանդակությանը հարմարվելու հետեւանքով՝ այլափոխվելով, սակայն այդ այլափոխության մեջ իսկ նրանք շարունակում են պահպանել իրենց ժողովրդական ուրույն ոճը:

տամբ կեղտաջրի հետ երեխան էլ դուրս մեծնել սկսեցից.

Նախքան եկեղեցու եւ եկեղեցական դասի վերջին շունչը փչելը՝ պիտի վերցնել նրանցից հազարամյակների ժառանգությունը, որպեսզի չլինի թե այդ ժառանգությունն էլ նրանց հետ թաղվի գերեզմանում: Այդ ժառանգությունն, ինչպես մենք տեսանք, մեզ պետք է: Այդ ժառանգության մեջ մենք մեր բաժինն ունենք, չէ որ ամբողջ անցյալի բոլոր բարիքները, ինչպես նյութական, այնպես էլ հոգեկան, վերջ ի վերջո աշխատավոր ժողովրդի արտադրանքն են, ինչ անաշխատ դասակարգի տիրապետության տակ էլ ծնունդ առած եւ այդ տիրապետության սեւ կնիքն իրենց վրա կրած լինեն: Տիրապետության հասած աշխատավոր ժողովուրդը, անաշխատ դասակարգերի գոյության հնարավորությունը վերացնելու իր արարչագործական աշխատանքի ժամանակ անշուշտ կունենա անհրաժեշտ ուժն ու ունակությունը նույնիսկ ամենամռայլ դարերի ժառանգությունն ազատել հին կնիքից, զտել այն իր հոգու բովարանում եւ սեւ ածուխից ադամանդ ստանալ:

Հայաստանի Հանրապետության Բնակավայրերի և հեղափոխական շրջանի -

[illegible]

Ոմանք հավաքագրումն աշխատանքի են ներգրավել միայնակ ծառայողներին, իսկ ոմանք՝ բոլորը։
Ենայն ճշգրտությամբ կետ առ կետ նկարագրել տվյալները, ճիշտ այնպես, ինչպես
հասանում, կամ հայելին է արտացոլում իրերը։ Խնդիրն այստեղ հարկավ այն մասին չէ, թե արդյո՞ք
ավոր է այդպիսի ճշգրիտ լուսանկարչական վերարտադրությունը թեկուզ կատարելագործված օժանդակ
պարտությունների առկայության դեպքում, թե արդյո՞ք երբեւէ բուն օրիգինալը եւ նրա վերարտադրումը -
դրոցով կարելի է իրականության եւ նրա արտացոլված պատկերի միջեւ եղած անջրպետն աննկատելի-
ան աստիճանի հասցնելը։ Սակայն այս գիտության նպատակը չէ։ Ամեն փաստ *բնորոշ* կամ տիպական
իրականության համար։ Յուրաքանչյուր փաստ ունի պատահականության որոշ տարրեր։ Գիտնականը
ստեղծ է կարողանա վերացում կատարել այդ «պատահականություններից» - ծառերի պատճառով անտա-
նային խառնուրդի կարողանա *դեպքերի մեջ օրենք*, եզականի մեջ *ընդհանրականը*, առօրյայի գոն
միայնակ ծառայողներին, իսկ ոմանք՝ բոլորը։

[illegible]

Ֆուլկլորը իմաստով՝ եթե մինչ այժմ *դիրքով* դասակարգելի ստեղծած ֆուլկլորը հիմնականում արհատայտուն է աշխարհային։ Եթե մինչ այժմ *դիրքով* դասակարգելի ստեղծած ֆուլկլորը հիմնականում արհատայտուն է աշխարհային։

սակարգերի կոլեկտիվները, ապա բուհական հաստատությունների մտայնությունը, ապա բուհական հաստատությունների մտայնությունը։ Սրանով չեն ուզում ասած լինել, բայց այդպիսի
շահագործողների մտայնությունը։ Այսպես, ինչպես որ արտահայտությունը չի ստացվում
է դեմոկրատական մտայնությունը։ Սրանով չեն ուզում ասած լինել, բայց այդպիսի
կա, թե տիրող դասակարգերի գաղափարախոսությունը ֆուկյորային իր արտահայտությունը չի ստացվում
Այդ ճիշտ էր լինի, *նախ*՝ յուրաքանչյուր դասակարգ իր վերելքի շրջանում եւ ի հակադրություն հին դասա-
կարգերի ու նրան սխտեմի՝ ունի որոշ դեմոկրատիզմ, ինչ չափով որ նա ժողովրդի հիմնական զանգված-
ներն իր կողմն է գրավել։ Այս դեպքում բնական է, որ ֆուկյորի մեջ արտահայտություն գտնի տիրող դա-
սակարգերի դեմոկրատիզմը։ *Երկրորդ*՝ ժողովրդի (նրա հիմնական զանգվածների) եւ տիրող դասակարգե-
րի հակադրության դեպքում իսկ ժողովրդական որոշ խավեր հաճախ իրենց սոցիալ-տնտեսական գոյով,
ուրեմն եւ իրենց գաղափարախոսական նկարագրով, ավելի մոտ են կանգնած տիրող դասակարգերին,

115

A.R.A.R.@

իսկ որոշ խավեր էլ, չնայած հեռավորության, շարունակում են մնալ տիրող դասակարգերի գաղափարա-
խոսական ազդեցության տակ: Այս դեպքում եւս, անշուշտ, բնական է, որ ֆոլկլորի մեջ արտահայտություն
գտնի նաեւ տիրող դասակարգերի մտայնությունը: Սակայն այն բոլորով հանդերձ ֆոլկլորի բուն կորիզը,
մանավանդ այն մասը, որ ոչ թե պրոֆեսիոնալ արվեստավորների (օրինակ՝ աշուղների, տրուբադուրների
եւ այլն) ստեղծագործությունն է որեւէ պաշտոնական լսարանի համար (սրճարան, բեմ, կամ հրապարա-
կայնության պաշտոնական մի այլ վայր), այլ ժողովրդի կյանքի եւ կենցաղի ծալքերում բնաբույս (natur-
wuchs) կերպով գոյացող եւ արյան մման անձայն կերպով նրա երակներում հոսող ու այնտեղից դուրս
ժայթքող ստեղծագործություն է, որ արտահայտված է "թաղալու"-ների (խմբական կերպով կարի երգերի), ծի-
սային ու կենցաղային, քնարական եւ աշխատանքային երգերի մեջ: Վեպերգների մեջ անգամ հնարավոր
է դուրս կծպել դեմոկրատական կորիզը տիրող դասակարգերի մտայնության կարծրացած կեղեւի միջից,
չնայած որ վեպերգներում հաճախ գլխավոր գործող անձինք տիրողներն են (թագավորներ, իշխանազներ,
վաճառականներ եւ այլն):

Նրա հետ սերտ առնչություն ունի նաեւ այն հանգամանքը, որ մենք որպէս *հինգերորդ* փաստար-
կություն բերում ենք՝ ֆոլկլորը սոսկ ազգային պատմության տեսանկյունից դիտելու դեմ: Դա ֆոլկլորի
գերպատմական եւ *գերազգային* (թերեւս՝ միջազգային) բնույթն է: Որքան էլ մի ֆորմացիա հաջորդի մի ու-
որքան էլ տիրող դասակարգը հակադրվի ժողովրդին կամ նրան իր կողմը գրավի, այնուամենայնիվ ժողո-
վորը մնում է ժողովուրդ, այսինքն բուն արտադրող մասսա, որ աշխատանքի միջոցով *բնությունը* փոփո-
խում է, թեւեւ հասարակության փոփոխությանը երբեմն միայն պասսիվ կերպով է մասնակցում: Ժողովրդի
հարաբերությունը մի կողմից դեպի բնությունը, մյուս կողմից՝ դեպի դասակարգային հասարակության
կազմակերպությունը *համեմատական կայունություն* ունի (համեմատած նույնիսկ ֆորմացիաների հերթա-
փոխությանը. պատմական, քաղաքական, կազմակերպչական եւ այլն՝ անց ու դարձերի հետ): Այդ է պատ-
ճառը, որ անգամ հազարամյակներ առաջ պատմված հեքիաթներն էապես քիչ են փոխվել մինչեւ այժմ էլ:
Դեռ ավելին՝ ֆոլկլորային ստեղծագործություններ կան, ամբողջական կամ իբրեւ տարր այս կամ այն
կուլտուրան ինքը, էլ չեն ասում կուլտուրայի *պատմական* շրջանը:

Այս հնությունն ու գերպատմականությունը բնավ չի նվազեցնում թեկուզ նախակուլտուրական շր-
ջանին վերաբերող ֆոլկլորային ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը: Ընդհակառակն, պատ-
մական պայմանականությունից զերծ ժողովրդական ստեղծագործություններն անմիջորեն արտացոլում
տուրայի զարգացման տեսակետից) պատկերը մի կողմից՝ մարդու եւ բնության, մյուս կողմից՝ մարդու եւ
մարդու հարաբերության տեսակետից:

Այդ անմիջությունն *անփոխարինելի* է, ուրեմն եւ բարձրարժեք, ավելի ճիշտ՝ ինքնարժեք, ինչպէս
որ անկրկնելի եւ անետադարձ է մարդկային կյանքի զարգացման ընթացքն իր *էական* փուլերով (եւ ոչ
պատմական իրադարձություններով):

Բուն ֆոլկլորի *գերազգային* կամ, թերեւս "միջազգային" բնույթը նույն հիմքն ունի: Ինչ ազգության
էլ պատկանելիս լինի ժողովուրդը կամ ինչպիսի պետական սիստեմի մեջ էլ ընդգրկված լինի նա, այնուա-
մենայնիվ իր սոցիալ-արտադրական կացությամբ ժողովուրդն ամենուր հիմնականում նույնն է մնում: Կա-
ցության այս ընդհանրությամբ էլ էապես պայմանավորված է ֆոլկլորի համար խիստ հատկանշական այն
երեւույթը, որ տարբեր ազգերի, նույնիսկ երկրագնդի հեռավոր ծայրերումն ընկած եւ իրար հետ չփում չու-
նեցող, նույնիսկ կուլտուրական զարգացման տարբեր աստիճանի վրա գտնվող (թեկուզ "անկուլտուրա-
կան" եւ "վայրենի") ժողովուրդների ստեղծագործությունների մեջ *խիստ էական ընդհանուր* գծեր կան:
Ֆոլկլորի էության կորիզը չի շոշափում, այլ այն մասին, որ ամեն մի ժողովուրդ ինքնաբերու է կերպով երկեր
է արտադրում, որոնք էապես նման են մի ուրիշ ժողովրդի (կամ ժողովուրդների) ստեղծածներին:

Տիրող դասակարգերի կենցաղի եւ կուլտուրայի մեջ էլ կան միջազգայնական կամ գերազգայնա-
կան ձեւ ու բովանդակություն: Իբրեւ օրինակ վերցնենք հենց եկեղեցական երաժշտությունը, աշուղական
արվեստը, սալոնական երաժշտությունը եւ այլն, ինչպէս եւ տարբեր ժամանակների տաճարն ու կենցա-
ղը: Ինչ սկզբնական աղբյուր էլ ունենան այդ կուլտուր - կենցաղային ձեւերը, նրանք իրենց գերազգային
կամ միջազգային բնույթը, սակայն, ձեռք են բերում այս կամ այն տիրող ազգության ազդեցության (քաղա-
քական, կուլտուրական եւ այլն) ծավալման շնորհիվ եւ հանդիսանում են այդ ազդեցության արտահայ-
տություններից մեկը: Նրանք կորցնում են իրենց ազգային բնույթը եւ դառնում են տիրապետության միջոց:
Այս դեպքում, իհարկե, տեղին է "ազդեցության" կամ "փոխառության" գաղափարը (օրինակ՝ եկեղեցական
երաժշտության մեջ), ի սկզբնական անմիջությունը (երբ ձեւն ու բովանդակությունը միասին էին ծնունդ
առնում կյանքից ու աշխատանքից) կորցրած արտաքին ձեւի գաղափարը (օրինակ աշուղական երգերի
մեջ), արտադրող աշխատանքից կտրված մեղկ վայելքն արտահայտող "սալոնական" երաժշտությունը եւ
այլն: Տիրող դասակարգերի միջազգայնականությունն, ուրեմն, զրկվում է իր ազգային բնույթից, դառնում
է ապազգային, նույնիսկ հակազգային: Մինչդեռ դեմոկրատիայից ծնունդ առած միջազգայնականությունը
գերազգային է հենց նրանով, որ խոր ազգային է, ազգային իր ձեւով, միջազգային իր դեմոկրատիկ բովան-
դակությամբ: Այստեղ ֆոլկլորի եւ՝ ձեւը, եւ բովանդակությունը փոխադարձաբար իրար բեղմնավորում են

եւ իրարից անբաժան են: Ազգային երաժշտության *պատմագեղի* համար խիստ էական են, որպէս ազգա-
յին պետության գոյության եւ ազգային տիրապետության ծավալման արտահայտություններ, հենց փոխա-
ռություններն ու ազդեցությունները. իսկ եթե այդ փոխառություններն ու ազդեցությունները ժողովրդական
աղբյուրից էլ ծնունդ առնեն (լինի նույն ազգի ժողովրդի, թե օտարազգի), այնուամենայնիվ նրանք մտնում
են պատմագետի քննարկության ոլորտը միայն այն ժամանակ, երբ այդ բնաբույս - ժողովրդականը դար-
ձել է պաշտոնական կուլտուրական, երբ այն մարսվել է պաշտոնական-կուլտուրականի կողմից եւ մերվել
նրան, ուրիշ խոսքով՝ երբ ժողովրդականը դադարել է այլեւս ժողովրդական լինելուց: Այս իսկ պատճառով
էլ ֆոլկլորը դարձյալ դուրս է մնում պատմագետի հայեցողաշտից:

Ժողովրդականի օգտագործումն էլ պաշտոնական կամ տիրապետող դասակարգերի հոգեւոր
դրոշմը կրող կուլտուրայի կողմից տարբեր ժամանակներում տարբեր է: Երբ որեւէ դասակարգ գտնվում է
իր վերելքի շրջանում, այսինքն՝ երբ նա իր նոր, ավելի կենսունակ եւ արտադրողական սիստեմը հակադ-
րում է հինին, ապա ժողովրդականի օգտագործումը կատարվում է դեմոկրատական ոգով՝ ոչ ի հակադրու-
թյուն ժողովրդականի, ոչ որպէս ժողովրդականի շահագործում: Այստեղ ժողովրդականն ու կուլտուրակա-
նը փոխադարձաբար իրար բեղմնավորում են կամ, ավելի ճիշտ, կուլտուրան իսկապես բեղում է դառնում
կենարար նյութեր ծծելով ժողովրդականից: Բավական է իբրեւ օրինակ վերցնել ժողովրդականի օգտա-
գործումը Բեթհովենի, Վերդու եւ այլոց կողմից գերմանական, իտալական եւ այլն բուրժուազիայի վերել-
քի շրջանում:

Իսկ երբ որեւէ դասակարգ իր վայրէջքն է ապրում, ապա այլդ դեպքում ժողովրդականը հակադր-
վում է պաշտոնական կուլտուրականին, եւ եթե նույնազգի կամ օտարազգի ֆոլկլորն օգտագործվում էլ է,
ապա այդ կատարվում է շահագործման իմաստով: Այսպիսով, օրինակ, տանգոյի եւ նման այլ երաժշտա-
կան երկերի մեջ ժողովրդականը, մանավանդ գաղութային էկզոտիկը, ծառայում է որպէս պիկանտ համե-
մունք պալատական կամ սալոնական մեղկ հասարակության երաժշտական քիմքը գրգռելու համար:

Ահա այն գլխավոր հիմունքները երաժշտական ֆոլկլորը լոկ ազգային *պատմություն* տեսակետով
գնահատելու դեմ: Այս մասին մի քիչ ավելի կանգ առա, որովհետեւ մեզ մոտ բանահյուսական ֆոլկլորը
մինչ այժմ դիտվել է համարյա բացառապես ազգային *պատմագրական* եւ *բանասիրական* տեսակետից, եւ
այս տեսակետը համարվել է միակ արժեքավորն ու միակ գիտականը՝ իսկ բանահյուսական ֆոլկլորիստ-
ների այս օրինակը կարող է խիստ գայթակղեցուցիչ լինել նաեւ երաժշտական ֆոլկլորիստի համար: Ե-
րաժշտական ֆոլկլորը գրի առնելիս չպետք է անտեսել երգի *կարարողական* կողմը, որ հնարավոր չէ ա-
ռանց ծայնագիր մեքենայի ճշգրտությամբ արձանագրել: Երբ երգերը գլանի վրա առնվեն, այդ դեպքում
մեր կատարողական կուլտուրայի մասնագետները հնարավորություն կունենան ժողովրդի երգասության
ձեւը ավելի մոտիկից ուսումնասիրելու եւ մեր *երգեցույթյան* արվեստի կուլտուրայի զարգացման ուղիները
նշելու, ինչպէս Կոմիտասն է արել իր ստեղծագործությամբ *կոմպոզիցիայի* արվեստի համար:

Եվ մենք կատարման կուլտուրայի *ազգայնացման* մեծ կարիք ունենք: Դժբախտաբար երգեցու-
թյան տեսարաններն ինչպէս եւ երգչուհիներն իրենք՝ իրենց գիտելիքներին եւ հմտություններին, իրենց գի-
տության արվեստին չեն հասել երգի մեջ ժողովրդական կատարման վերլուծության հողի վրա, ինչպէս որ
Կոմիտասն է իր ստեղծագործական սկզբունքներին հասել ժողովրդական երգի կոմպոզիցիոն ուսումնա-
սիրության հողի վրա, այլ ուրիշ ուղիներով, այսպէս կոչված՝ կուլտուրական կամ եվրոպական կատարման
ընդհանուր սկզբունքներով ղեկավարվելով: Այդ է պատճառը, որ երբ որեւէ հայ ժողովրդական երգի կամ
ժողովրդական երաժշտական մտածությամբ մշակված (օրինակ Կոմիտասի մշակած) մի երգի կատարու-
մը լսելիս՝ նույն տպավորությունն էս ստանում, ինչ կստանայիր, երբ լսեիր թե ինչպէս է եվրոպացին հայե-
րեն բառերն իրենց տառերով գրել եւ կարդում է առանց բառերն հասկանալու, այլ միայն նախադասության
ընդհանուր իմաստը հասկանալով: Կոմիտասն էլ էր զբաղվում ժողովրդական երգի կատարման հարցերով՝
եւ իբրեւ տեսաբան, եւ իբրեւ խմբավար, եւ իբրեւ երգիչ: Սակայն այդ ուղղությամբ համարյա ոչինչ չի
մնացել Կոմիտասից, եթե նկատի չառնենք իր հողվածների մեջ եւ երգերի վրա արած մի քանի ընդհանուր
արտահայտությունները եւ գրամաֆոնի թիթեղները: Թե մեր երգարվեստի ներկայացուցիչներից ում կվի-
ճակվի մեր օրվա Կոմիտասը լինելու պատիվն ու պատմական վաստակը ձեռք բերել, այլ կախված է այն
բանից, թե ինչպէս է նա կարողանալու ժողովրդական նյութը մարսել *արդի* ոգով: Իսկ դրա համար անհրա-
ժեշտ է խորամուխ լինել ժողովրդական երգի ակունքների մեջ, զգալ նրա այն ներքին խլիրտը, որից ծիլ
պիտի տա նորը, այսօրվանը: Իսկ կատարման կուլտուրայի այդ շինարարության համար անհրաժեշտ է
շատ եւ արժեքավոր նյութ, որ պիտ հավաքի եւ մատակարարի ֆոլկլորիստը:

VI ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԽՍՐԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Նյութերը խմբավորել ենք ըստ տեսակների, ինչպէս՝ *ծիսական* եւ *կենցաղական* երգեր, *աշխատան-
քի* երգեր, *քնարական* երգեր եւ *պարերգեր* եւ այլն:

Այս ստորաբաժանումը, սակայն խիստ պայմանական է: Ծեսերին, որ ընդգրկում են մի շարք արա-
րողություններ, բազմազան եւ բազմաբովանդակ տեսաբաններ, հաճախ առիթ է լինում *քնարական* գե-
ղումների, պարերգերի՝ համապատասխան պարերով եւ այլն: *Քնարական* գեղումներ են, օրինակ, հարսա-

նեկան ծիսաբանության ժամանակ հարսի հրաժեշտը (Ալաշկերտի “Օ”, օ) յաման, դարիբո- ն, (Մոկսի “Վարդ ըզբյե չում սիրի”-ն, Շիրակի “Կերթամ, մայրիկ, կերթա՛ս”-ը, Ղարսի շրջանի “Ծառներ, դուք մի ծա- ծա”-ն եւ այլն), «Թագվորի գովեր» եւ այլն: Հարսանեկան երգերից պարերգ են, օրինակ, «Մեր թագվորին ծաղիկ պիպեր»-ը, (Ալաշկերտ), “Յար Շուինը”-ն (Վանի շրջան) եւ այլն: Մի ուրիշ օրինակ են կազմում քնա- րական եւ պարի երգերը, *Չան գյուլումի* ծեսի երաժշտական օղակների բավական խոշոր մասը: Նույնը վե- րաբերում է նաեւ այլ ծեսերին (մեռելաթաղ, կնունք եւ այլն):

Այս դեռ վերաբերում է ծեսերի անհրաժեշտ բաղադրիչ օղակը կազմող երգերին: Էլ չեն խոսում այն մասին, որ ծեսերի ժամանակ բացի ծեսերի բուն բաղադրիչ մասը կազմող քնարական եւ պարի երգերից, երգվում են, այն էլ առանց սահմանափակության՝ իբրեւ ժամանց (մինչեւ որ ծեսի հաջորդ արարողությունն սկսվի) - ամեն տեսակի երգեր, ուրեմն՝ նաեւ ծեսից անկախ, ազատ քնարական, պարի, աշխատանքի եր- գեր եւ այլն:

Իսկ եթե այս բոլորի վրա ավելացնենք այն հանգամանքը, որ ժողովրդի համար հնում ամեն ինչ ծես էր, եւ աշխատանքը, որ հաճախ սկսվում էր աղոթքով (օրինակ՝ “Օրինյալ է աստված”-ը՝ *Լոռու հոռովե- լի* մեջ եւ այլն), եւ պարը, որ միշտ հանդիսային բնույթ ուներ, ապա ծիսական եւ ոչ ծիսական երգերի սահ- մաններն առերեսույթ վերանում են :

Սակայն, չնայած այս բոլորին՝ պետք է տարբերել ծիսային երգերը երգի մյուս տեսակներից եւ ա- ռանձին խումբ կազմել: Ինչը պետք է վերցնել որպես ելակետ: Ամենից առաջ՝ երգի *ֆունկցիան*, դերը ժո- ղովրդի կյանքում: Եթե երգը որեւէ ծեսի հիմնական մի օղակի երաժշտական արտահայտությունն է, ապա այն դասված է ծեսերգերի շարքը: Իսկ ի՞նչ է ծեսը: Ծեսը որեւէ խորհրդի (Misterium) արարողական արտա- հայտությունն է: Այդպիսի խորհուրդ են ըստ ժողովրդի՝ հարսանիքը, համբարձումը, մեռելաթաղը, կնունքը եւ այլն: Մեր բերած ծիսերգերը վերաբերում են գլխավորապես հարսահիքին եւ համբարձմանը:

Ֆունկցիայի հետ, սակայն, սերտ կապված է երգի բնույթը: Հենք այն հանգամանքը, որ երգը որ- պես փոշիացած միավոր հանդես չի գալիս, այլ կազմում է մի բաղադրյալ միության անբաժանելի օղակը, պայմանավորում է երգի կայունությունն ու *հնությունը*: Մենակ մնացած երգը, մանավանդ եթե նրա շրջա- նառությունը լայն է, ավելի շուտ է ենթակա փոփոխման: Մինչդեռ մեծ միավորի մասը կազմող երգը կփո- վելացնենք նաեւ այն հանգամանքը, որ ծիսային երգերը չեն կարող ըստ ոմանց կամ անհատական ճաշա- կի փոփոխության ենթարկվել, որովհետեւ ծեսն իր բոլոր արտահայտություններով, որպես ավանդական սր- բություն, անձեռնմխելի է, ապա պարզ եւ հասկանալի կլինի ծիսերգերի հնությունն ու դրա հետ կապված պատմական եւ գեղարվեստական արժեքը:

Նույնը չի կարելի ասել կենցաղական երգերի մասին, որ մենք ծիսականների հետն ենք դրել՝ այն արտաքին հանգամանքն ի նկատի ունենալով, որ նրանք քիչ են եւ բովանդակությամբ էլ ավելի՝ ծիսական- ներին են մոտ: Կենցաղական երգերի հիմնական նյութը առօրյան է իր պիկանտ դեպքերով: Իսկ այդ առօ- րյան ու դեպքերը շատ հոսանուտ են ու վաղանցիկ՝ մանավանդ որ երգերի մեջ արտահայտություն է գտ- նում իսկապես ոչ այնքան կենցաղը իր *բնականոն դրուքյամբ*, ոչ այնքան իր նորմալ գոյով, որ աննկատ է անցնում, այլ *շեղումները* կենցաղից:

Այդ շեղումներն առիթ են տալիս կամ կենցաղը քննադատելու, որ քիչ է պատահում, կամ շեղումը գնահատելու՝ կենցաղը իբրեւ նորմատիվ սկզբունք կանխադրելով: Այդ պատճառով էլ կենցաղական երգե- րը հաճախ երգիծական բնույթ ունեն:

Կենցաղական երգերը թվով քիչ են ծիսականի ու մյուս երգերի համեմատությամբ, գեղարվեստա- կան արժեքով էլ՝ ոչ բարձր:

Աշխատանքի երգերն էլ քանակով քիչ են, սակայն գեղարվեստական արժեքով բարձր են: Ունեն ավելի լայն դիապազոն, հարուստ են արարողական մոմենտներով, որոնք ընդունակ են հետագա զար- գացման, խիստ են եւ ցայտուն իրենց արտահայտությունների մեջ:

Իրենց արտահայտության մեջ ամենասեղմը՝ պարերգերն են: Պարերգերն այդ տեսակետից հիշեց- նում են առածներն ու ժողովրդական ասույթները, որոնք կարող են թեմա ընծեռել բազմափառ երգերի: Պարերգերի եղանակների մեծ տոկոսը կազմում են *մեկֆրազանի* եղանակները, այնուհետեւ գալիս են եր- կու, երեք, չորս ֆրազանիները: Զանի ֆրազաները շատանում են, այնքան պարերգերի թիվը նվազում է, եւ պարերգը հետզհետեւ մոլորեցնում է քնարական, ծիսական եւ այլ երգերին: Երեք եւ ավելի ֆրազաներից բաղկացած երգերը հաճախ երգվում են առհարկի որպես քնարական գեղումներ՝ առանց կապված լինե- լու պարի՝ որպես շարժարվեստի հետ:

Մեկֆրազանի եղանակները մեծ մասամբ ունեն մուտքի ծայն եւ հանգածայն, երբեմն էլ միջատվե- լու հնարավորություն՝ սաղմնային դրոշմամբ: Ուրիշ խոսքով՝ մեկֆրազանի նախադասությունը սաղմնա- յին դրությամբ իր մեջ պարունակում է երկֆրազ երաժշտական խոսքի հնարավորությունը իր նախերգան- քով (մուտքի ծայն կամ ծայնաֆիգուր), *կուլմինացիոն* կետով, *երկկողմ զարգացմամբ* (հարց - պատասխան կամ այլ երկյակ միության հարաբերությամբ) եւ *ֆինալով* (հանգածայն կամ հանգաֆիգուր): Եթե երկկողմ միությունը երկֆրազ երաժշտական խոսքի դեպքում արտահայտվում է նրանով, որ յուրաքանչյուր կողմն իր համապատասխան ֆրազն ունի, ապա մեկֆրազանի երաժշտական խոսքի մեջ ֆրազի այդ կողմերը չեն զարգանում, այլ արտահայտվում են առանցքակետ կազմող մի ծայնով, կամ մի 2-3 ծայներից կազմված ֆիգուրով, իսկ այդ ծայնը կամ ծայնաֆիգուրը որոշ զարգացում պիտի կատարի, որպեսզի ֆրազ դառնա:

Միջադրման կետը նկատելի է դառնում նրանով, որ ընկնում է ֆրազի մասերը կազմող *չայնակունս- լեքսների* միջեւ, ընդ որում նախորդ ծայնակոմպլեքսի վերջին ծայնը *կիսահանգաչայն է* (անկախ մնացած մի տոնի), իսկ հաջորդ ծայնակոմպլեքսն սկսվում է մի ծայնով, որը կարելի է զարգացնել մուտքի ծայնի:

Երկֆրազ երգերն ավելի բազմազան են թե ձևով եւ թե բովանդակությամբ: Սակայն այդ բազմա- զանությունը կարելի է երկու հիմնական տիպի վերածել՝ կամ առաջին ֆրազը *հարց է*, երկրորդը՝ *պատաս- խան*, կամ՝ առաջին ֆրազը որեւէ երաժշտական մտքի *արժարժումն է*, երկրորդը՝ *զարգացումը*: Առաջին դեպքում՝ երկրորդ ֆրազն առաջինի արձագանքն է մի անտիկ ծայնով (կամ ծայնակոմպլեքսով)՝ կամ հիմ- նականում նույն ծայնաստիճանների վրա, կամ՝ ծայնաշարային հաջորդականությունը պահելով, մի աս- տիճանի վերելը կամ մի աստիճան ցած (այսպես կոչված *հարաշար*): Երկրորդ դեպքում կրկնական կամ հարաշարային հարաբերություն չէ, այլ երկրորդ ֆրազը առաջինի վարիացիոն զարգացումն է, հազվադեպ դեպքերում միայն, երբ վարիացիան կապվում է հարաշարի հետ, երկֆրազ եղանակը տալիս է նաեւ *մոդու- լացիոն* հնարավորություններ:

Եռաֆրազ եղանակների մեջ ընդհանուր առմամբ առաջին ֆրազը ներկայացնում է հարցադրու- թյունը (մուտքի ֆրազ կամ նախերգանք), երկրորդը՝ զարգացումը (արժարժումը վարիացիոն ձևով), եր- րորդը՝ լուծումը (վերջերգ կամ հանգերգ):

Չորս եւ ավելի ֆրազներից բաղկացած երգերի մեջ սովորաբար առաջին (մուտքի ֆրազը կամ նա- խերգ) եւ վերջին (հանգերգ) ֆրազների հարաբերությունը հարցի եւ պատասխանի, արժարժման եւ լուծ- ման հարաբերություն է, իսկ միջին ֆրազների մեջ *զարգացվում է* հարցը զանազան կողմերից, միջնաֆ- րազների թվին համապատասխան: Այսպիսի բազմաֆրազ հարցերի մեջ վարիացիաներին հաճախ ընթա- ցակցում են *մոդուլացիոն* հնարավորությունները:

Եթե ֆրազն իրավամբ համեմատելու լինենք օրգանական բջջի հետ, ապա հետաքրքիր զուգա- հեռ կարելի է քաշել մի կողմից՝ միաֆրազ եւ բազմաֆրազ երգերի զարգացման շարժման, մյուս կողմից՝ միաբջջի օրգանիզմների զարգացման միջեւ բազմաբջջի օրգանիզմների ամիոբային երկփեղկման միջո- ցով: Տարբերակումը (դիֆերենցիացիան) երկու դեպքում էլ հանդիսանում է դիալեկտիկական պրոցես, հա- կադրությունների միության պրոցես: Այդ պրոցեսին մենք հանդիպում ենք ոչ միայն միաբջջի եւ բազմաբ- ջջի առանձին անհատ օրգանիզմների, respective միաֆրազ եւ բազմաֆրազ առանձին երգերի կազմի մեջ, այլ նաեւ դրանք *հաջորդական* զարգացման մեջ՝ պարզից դեպի բարդը: Ուրիշ խոսքով, ստատիկան նույն դինամիկան է՝ լայնքի հատածով:

Երգի այս ներքին շարժումը կամ “ինքնաշարժումը” ոչ միայն մեթոդոլոգիական արժեք ունի, այլ կարելու է նաեւ երգի մեթոդական մշակման համար, ինչպես *գիտական* գծով, որի նպատակն է *վերականգ- ձել* երգի նախատիպարային դրությունը՝ զտելով այն վերջին երգողի կամ գրառուի սուբյեկտիվ միջամ- տություններից ու «պատահականություններից», այնպես էլ *գեղարվեստական* ստեղծագործության գծով, որի նպատակն է *զարգացնել* երգը մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի համապատասխան արվեստավորի կուլտուրական մակարդակին եւ մտայնությամբ:

Մեթոդական *մշակման* ուղիների մասին կխոսենք հետագայում, երբ բավականաչափ նյութ կու- տակվի եւ կուտակված նյութերը բաղդատական վերլուծությամբ բնութագրենք եւ ավելի մանրամասն ու- սումնասիրենք: Դա դժվարին, բայց շատ շնորհակալ գործ է, որովհետեւ այն կազմելու է մեր երաժշտական կուլտուրայի խնդրող սկզբունքը: Առայժմ այստեղ բավականանանք այս մասին իբրեւ օրինակ միայն հի- շատակություն անելով:

Երբ մենք խոսում ենք շարժման մասին՝ միաֆրազ երաժշտական խոսքից դեպի բազմաֆրազը, ա- պա այդ չափի պատկերացնել որպես *ծավալի աճում*: Միաֆրազ երգեր կան, որոնք ծավալով ավելի մեծ են, այսինքն ավելի շատ ծայներ ու ծայնակոմպլեքսներ ունեն, ավելի շատ տակտերից են բաղկացած, քան երկու եւ ավելի ֆրազ ունեցողները: Կարելու է այստեղ մոմենտների բազմազանությունն է ու տարբե- րական մաստիճանը:

Սակայն ինչպես ֆրազների շատությունը, այնպես եւ յուրաքանչյուր ֆրազի երկարությունը կախ- ված է եղանակի բովանդակությունից կամ երգի տեսակից: Օրինակի համար՝ քնարական երգերը թե ըն- դարձակ ֆրազներից են բաղկացած եւ թե բազմաֆրազ են: Նույնն ավելի մեծ չափով վերաբերում է ծիսա- յին երգերին, որոնք բեմական արարողություններ են պատկերում: Աշխատանքի երգերը երկու տիպի են այս տեսակետից՝ եթե աշխատանքը ռիթմիկ է - (սանդ, քաղհան եւ այլն), ապա ֆրազները կարճ են եւ ե- դանակներն էլ շատ բազմաֆրազ չեն, իսկ եթե ռիթմիկ չեն եւ մոտենում են արարողության (զուբանի, կա- լի, հովվական երգեր), ապա ֆրազների եւ ծավալն է մեծ, եւ թիվը: Համեմատաբար ֆրազների ծավալն ու թիվը փոքր է պարերգերի մոտ, թեւեւ այստեղ էլ տարբերություն կա “ծանր” եւ “թեթեւ” պարերի միջեւ:

Ծավալը չափի շփոթել նաեւ դիապազոնի հետ. ծավալը ծայների հաջորդականությանն է վերա- բերում եւ կարելի է չափել տակտերի եւ ծայնակոմպլեքսների կամ ծայնաֆիգուրների քանակով, մինչդեռ դիապազոնը՝ ծայնամիջոցով կամ ինտերվալով: Հաճախ մեծ ծավալ ունեցող (բազմատակտ) երգը բաղ- կացած է աստիճանաբար իրար հաջորդող երեք ծայների՝ մի *հիմնաչայնից*, մի *հիմնաշեղից* եւ մի *անցի- կից*, այսինքն ամբողջ եղանակը *ենալար* է եւ շարժվում է մի տերցիայի սահմանում՝ մինչդեռ փոքր ծավալ ունեցող (քիչ տակտերից բաղկացած) երգը սեպտիմայից ավելի լայն անջրպետումն է շարժվում: Սակայն չնայած այս հանգամանքին՝ *մեծ մասամբ* լայն դիապազոնն ու ընդարձակ ծավալն իրար զուգադիպում են: Այս կողմից դիտած՝ համեմատաբար լայն դիապազոն եւ ընդարձակ ծավալ ունեն նախ՝ վիպերգերը, ա-

նուհետեւ՝ ծիսերգերը, այնուհետեւ՝ ոչ ռիթմական եւ լայն արարողությունները ընդգրկող ածխատանքի երգերը, այնուհետեւ՝ քնարական երգերը, վերջը՝ պարերգերը: Այս տեսակետից հետագա, ավելի շատ նյութի բաղդատական վերլուծությունը հետաքրքրական հետետությունների կհասցնի, որոնց նկատմամբ առայժմ ձեռնպահ ենք մնում:

Խուսափում ենք նաեւ մեր երգերն ըստ գամմայական կառուցվածքի անվանել «փոյուզիական», «լիդիական» եւ այլն, կամ արդի եվրոպական «մինոր», «մաժոր» եւ այլ տերմինաբանական արտահայտություններ կիրառել մեր ժողովրդական երգերի նկատմամբ: Հետագա *իմաստներ* բաղդատական վերլուծությունը ցույց պիտի տա, թե որքան կիրառելի են հին հունական, հռոմեական, արդի եվրոպական կամ մի այլ ծագում ունեցող երաժշտական հասկացություններն ու տերմինները մերինի նկատմամբ: Թերեւս կարիք լինի նոր հասկացողությունների ու տերմինների, որոնք պիտի բխեն *այսօրից իրենից*: Մենք այստեղ սահմանափակվել ենք *նախնական* դիտողություններով, որոնք ունեն *նկարագրական* բնույթ եւ վերաբերում են *յուրաքանչյուր առանձին երգի* կազմությանը, առանց լայն *ընդհանրացումների* մեջ ընկնելու:

Թերեւս հետագա ուսումնասիրություններն էլ ավելի համոզիչ կերպով հարկադրի կանգնած մնալ Կոմիտասի այն տեսակետի վրա, թե հայկական *բոլոր* երգերի (եւ ժողովրդական, եւ եկեղեցական) նկատմամբ չի կարելի կիրառել եվրոպական *ուրալար* գամմայի սխտեմը, որտեղ ութերորդ ծայրը դառնում է հաջորդ ությակի հիմնածայրը, այլ որպէս ծայնաշարային հիմնական միավոր մեր երաժշտության համար պետք է ընդունել քառալարային սխտեմը, որտեղ քառյակի վերջին ծայրը է դառնում հաջորդ քառյակի հիմնածայրը: Կոմիտասի սխտեմն ընդունելիս կփոխվի նոտագրության ձեւը, երբ բանալու կողքին երգից առաջ եվրոպական սխտեմով գրում են տիպական ությակի համար բնորոշ դիեզ-բեմոնները, եւ բանալու մոտ կգրվի եղանակի *քառյակի* (կամ քառյակների) համար բնորոշ կիսածայնանիշները: Մենք գրության մեջ հիմնականում ղեկավարվել ենք Կոմիտասի սխտեմով: Կոմիտասի քառալարյան սխտեմով փոխվում է նաեւ մոդուլացիայի գաղափարը: Եթե եվրոպական ությակի սխտեմի դեպքում C-dur-ի վրա կառուցված եղանակի մեջ սի բեմոլի առկայությունը նշան է համարվում մոդուլացիոն անցման դեպի F-dur, ապա հայկականի մեջ B-ն ոչ թե մոդուլացիայի նշան է c d e f g a b շարքում, այլ երկրորդ քառալարի (fgab) բնական ծայրը:

Քառալարային սխտեմի տեսակետից հայկական երաժշտությունը նման է արեւելյան մյուս ազգերի երաժշտության, այն զանազանությամբ միայն, որ մյուս արեւելյան եղանակները՝ «քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի *պարզ* քառյակ եւ նրա պարունակած ծայնամիջոցներն ենք փոխում *կիսաշայնական* դրությամբ: Պարսիկ, տաճիկ եւ արաբ երաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական եւ անմիտ 1/3, 1/4 ծայրեր» (Կոմիտաս, Հոգվածներ եւ ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երեւան, 1941, էջ 140: Ընդգծումներն են Ռ.Յ.):

Եթե քառալարային սխտեմի տեսակետից մեր երաժշտությունը ընդհանուր արեւելյան է՝ որոշ զանազանությամբ, ապա ծայրերի *ինտերվալային* հարաբերության տեսակետից նման է արեւմտաեվրոպական կիսածայնական սխտեմին եւ չունի պարսիկ, արաբ եւ տաճիկ երաժշտության նման «անգործնական եւ անմիտ 1/3, 1/4 չայններ»: Այդ իսկ պատճառով (եւ ոչ թե միայն պատահականության զուտ ակադեմիական ասույթ չունենալու հետեւանքով) կարիք չկա ինտերվալային հարաբերություններ արտահայտող ինչ-որ մոր պատմանիշներ հնարելու, ըստի որ եվրոպական տրանսկրիպցիան լիակատար ճշտությամբ արտահայտում է մեր եղանակների ինտերվալային հարաբերությունները:

Բացի կազմաբանական նախնական դիտողություններից պետք է սահմանել այն վայրը, որտեղ երգվում է այս կամ այն երգը: Այս էլ շատերգերի համար հեշտ չէ, թերեւս՝ անհնարին, որովհետեւ նույն երգը երգվում է մի քանի տարբեր, երբեմն իրարից շատ հեռու վայրերում, այս էլ առանց վարիանտային մեծ տարբերության, այնպես որ դժվար է որոշել՝ որն է այս կամ այն երգի (կամ նույն երգի այս կամ այն վարիանտի) *բուն հայրենիքը*: Այս տեսակետից վերջին երգողը եւ նրա հաղորդած տեղեկությունը վճռական նշանակություն չունեն: Թերեւս հետագայում ավելի շատ նյութի վրա կատարած բաղդատական վերլուծությունը հնարավորություն տա արտահայտման ձեւերի կամ ոճական տվյալների հիման վրա տալ այս կամ այն շրջանի երաժշտական բնութագիրը եւ դրա հիման վրա՝ մեր ժողովրդական երգի բարբառագիտական քարտեզը: Թեւեւ պետք է առաջուց ասել, որ դա եթե ոչ անհնար, գոնե շատ դժվար կլինի մեր արդի պայմաններում, երբ մեր յուրաքանչյուր գյուղ ազգագրական տեսակետից մի «Նոյի արքան» է ներկայացնում, որտեղ զանազան շրջաններից ներկայացուցիչներ կան, սակայն եւ ոչ մեկը չի պահել իր անաղարտությունը: Այդ աշխատանքի ավելի դյուրին կլինեւ կատարել 1914թ. համաշխարհային պատերազմից առաջ, երբ գաղթն ու բաբելոնյան խառնակությունը դեռ չկար: Բանահյուսական ֆուլկլորի նկատմամբ այդպիսի աշխատանք ժամանակին կատարված է եղել մեզ մոտ եւ արդյունքները պահպանված, սակայն երաժշտականի նկատմամբ քիչ բան է արված եւ այդ քիչ մեծ մասն էլ (Կոմիտասի հավաքած հազարավոր երգերը) չի պահպանված:

Որքան էլ, սակայն, հետաքրքրական լինի մեր «երաժշտական բարբառագիտությունը», այնուամենայնիվ մեր հիմնական նպատակն է տալ առաջին հերթին *հայ ժողովրդական կոմպոզիցիոն երաժշտականության* բնութագիրը: Այդ նպատակին հասնելու *մեթոդական* գլխավոր ուղին իմնունիտենտ վերլուծությունն է բաղդատականի օժանդակությամբ, սոցիալ-պատմական ֆոնի վրա: Այս ուղիով ընթանալով՝ բազմազան ու բազմաթիվ նյութերի գիտական մշակման հողի վրա պետք է դուրս բերել այն *առանձնահատուկը*, որով *պարբերվում* է *հայ* երաժշտամտածությունը մյուս ժողովուրդների երաժշտամտածությունից, այ-

սինքն՝ նկարակերտել մեր երաժշտական *ազգային ոճը*՝ գտելով այն խորք եւ օտարամուտ տարրերից եւ կենդանացնելով նրա ներքին շարժումը:

А. А. Шекуни, С. М. Саакян - Предисловие к сборнику народных песен Акопа Арутюняна "Маньяк" - (Рукопись сохранена в музее литературы и искусства им. Чаренца в г. Ереване, издается впервые, архив А. Арутюняна, фонд N 15)

Философ, музыковед, филолог, переводчик Акоп Арутюнян в 1941 г. представляет в Армгосиздат монографию "Сборник армянских народных песен "Маньяк", которая была издана в 1958 г. по рекомендации института искусств Академии наук Арм.ССР (редактор А. Атаян).

В небольшом примечании к книге "От института искусств" говорится: "Музыковед Акоп Арутюнян был одним из тех учеников Комитаса, который по примеру своего педагога, начиная еще с ученической скамьи геворкяновской семинарии, проявил яркую заинтересованность и любовь к народному музыкальному творчеству, занимаясь собираньем и изучением покойного музыковеда в области армянской крестьянской песни, также он продолжает этнографические традиции Комитаса.

Так, декларируется в двух словах. И только.

В действительности же, в сборник пропущено обширное вступление («Առաջաբանը») (89 печатных листов), которое сокращено до одного печатного листа.

"Маньяк" получил высокую оценку со стороны музыковедов Э. Карагуляна и М. Мурадяна.

"Вступление" Арутюняна к сборнику "Маньяк" - редкий пример классического изучения армянского песенного творчества, унаследованный от Комитаса, своим музыковедческим, филологическим, этнографическим большим объемом, по своему характеру и научности представляет собой своеобразную аналитическую, практическую, теоретическую работу.

Вступление может служить званом, связывающим армянское народно-песенное и стихотворное творчества, классических принципов обоснования, собиранья и разработки этнографических материалов по армянской музыке на основе новых принципов, форм, умозаключений, и которое своим новаторством так необходимо армянской духовной культуре, в частности музыковедению.