

Մ. Հ. Մուրադյան

ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

Սովետահայ նալբանդյանագիտությունը խոշոր գործ է կատարել նալբանդյանի ժառանգության ուսումնասիրության ուղղությամբ, բայց այդ աշխատանքը այժմ էլ շարունակվում է և գեռ կշարունակվի ապագայում, որպեսզի լրիվ կերպով պարզաբանվեն նրա գործունեության և ստեղծագործական մեծարժեք ժառանգության բոլոր, մինչ այժմ չուսումնասիրված ու չլուծված հարցերը:

Ներկա հոդվածում արծարծվող հարցերը պատկանում են նրանց թվին, որոնք մինչև այժմ մնացել են բաց և համարյա չեն արժանացել մեր նալբանդյանագետների ուշադրությանը: Այս հանգամանքն ինքնին դժվարացնում է հետազոտողի խնդիրը: Եթե դրան ավելացնենք նաև այն, որ փաստական նյութը հարուստ չէ և առայժմ հնարավորություն չի ընձեռում հարցերը դնել և լուծել իրենց ամբողջ ծավալով, ապա հասկանալի կդառնա, որ մենք առաջին անգամ ձեռնարկելով հարցի ուսումնասիրությանը, երբեք հավակնություն չունենք սպառիչ պատասխան տալ դրան, այլ աշխատում ենք ի մի բերել ու իմաստավորել գոյություն ունեցող փաստերը՝ ապագային թողնելով դրանց վերջնական ու սպառիչ ուսումնասիրությունը:

Մենք այսօր առաջ ենք քաշում և աշխատում լուսաբանել երկու հիմնական հարց: Դրանք են՝ ա) նալբանդյանը երաժշտության մասին, բ) նալբանդյանի էսթետիկական հայացքների նշանակությունը հայկական երաժշտության զարգացման գործում:

Երաժշտության հետ նալբանդյանը շփվել է դեռ աշակերտական տարիներից սկսած, երբ սովորում էր Գաբրիել Պատկանյանի մոտ և միաժամանակ հանդիսանում էր նոր նախիջևանի եկեղեցիներից մեկի տիրացուն: Նալբանդյանի կենսագիր Նրվանդ Շահազիզը վկայում է, որ նա «...բոլոր յուր աշակերտության ժամանակամիջոցում տիրացություն արած լինելով, լավ գիտեր եկեղեցու ժամասացությունը և արարողությունը»¹: Բացի դրանից Շահազիզն ավելացնում է, որ «նալբանդյանը օժտված էր նուրբ լսելիքով և երաժշտական ընտիր ճաշակով. նա քաջ գիտեր բոլոր շարականների ձայները և, շնայելով որ շատ էլ ախորժելի ձայն չուներ, բայց սիրում էր երգել և յուր խրոխտ ու բարձր ձայնով ուրիշներից առաջ ընկնել և երգիչների ձայնը փակել»²:

Հասկանալի է, որ նալբանդյանը երաժշտական այդպիսի ընդունակություններ ունենալով հանդերձ նոր նախիջևանի պայմաններում հնարավորություն չունեի և նպատակ էլ չէր դնում ձեռք բերել մասնագիտական երաժշտական կրթություն: Աշակերտական տարիներից սկսած նրա մեջ արթնացան

1 Ծ. Շ ա հ զ ի զ, Միքայել Ղազարյան Նալբանդյանը, կենսագրություն, Մոսկվա, 1897, էջ 9:

2 Նույն տեղում, էջ 16:

և հետադաշտում ավելի ու ավելի խորացան նրա պրական-հրապարակախոսական հակումները, բայց նա իր ամբողջ կյանքի ընթացքում մնաց որպես երաժրշտական արվեստի սիրահար և հիանալի զնահատող:

Երաժշտության մասին նախնական, հասկանալի պատճառներով, որևէ ամբողջական ուսումնասիրություն չի թողել: Զբաղված լինելով լեզվի, դրականության, փիլիսոփայության, տնտեսագիտության, հրապարակախոսության, ռեյտինգի ու պրակտիկ գործունեության և բազմաթիվ այլ խնդիրներով, նա ժամանակ և հնարավորություն չի ունեցել մոտիկից զբաղվելու երաժշտության հարցերով: Նրա «Հիշատակարան»-ում մեծ մի քանի տեղում հանդիպում ենք «Նոր Քնար Հայաստանի» ընդհանուր խորագրով Ոսկան Տեր-Հովհաննիսյանի և Զարմայր Մսերյանցի խմբագրությամբ 1855—1859 թվականներին Մոսկվայում լույս տեսած երգարանների հիշատակությանը: Շահբեգի բերանով նախնական հայտնում է, որ իր ստացած տպավորություններն այդ երգարանների վերաբերյալ ամփոփել է առանձին հոդվածում: Ահա ինչ ենք կարդում այդ մասին. «Վերջին նամակովս... խոստացել էի գրել և հասուցանել ձեզ այն տպավորությունը, որ դարձել էր իմ վերապ. Հովհաննիսյանի «Նոր Քնար Հայաստանի» անունով շորորոգ տետրակը (տպած. Մոսկվա, 1858): Ահավասիկ կատարում եմ իմ խոստմունքս. այս նամակիս հետ ուղարկում եմ մի փոքր տետրակ, որի մեջ գրել եմ իմ դատողությունը պ. Հովհաննիսյանի նոր Քնարի և առհասարակ ազգային երգ անունով աշուղների դրած կամ ասած բաների վերա ընդհանրապես. իսկ դույն այդ Քնարի շորորոգ տետրակի և մանավանդ նորա հառաջբանի վերա մասնավորապես»:

Խոստացված այդ «փոքր տետրակը», որ շատ կարևոր նշանակություն կունենար մեզ հետաքրքրող խնդրի պարզաբանման տեսակետից, դժբախտաբար ոչ լույս է տեսել նախնական «Հիշատակարան»-ում և ոչ էլ պահպանվել է նրա արխիվում: Այդ թանկագին կորուստը մեզ վրկում է հնարավորությունից ավելի հանգամանորեն բնութագրելու նախնական տեսակետն «առհասարակ ազգային երգ անունով աշուղների դրած կամ ասած բաների վերա ընդհանրապես» և մենք ստիպված ենք դիմել այլ աղբյուրների, որպեսզի պարզենք այդ հարցը: Այդպիսի աղբյուրների թվին են պատկանում նրա «Հիշատակարանը», «Մեռելահարցուկը», «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» հոդվածը և բանտից դրած նամակները, որոնց մեջ եղած հատ ու կտոր դիտողությունները տվյալ դեպքում կարևոր նշանակություն են ստանում: Այն հան-

3 Մ. Նախնական, Ջնտիր Երկեր, Հայկական ՍՍՏ ԳԱ Հրատարակություն, Երևան, 1953, էջ 162: Նոր Քնար Հայաստանի շարքով լույս է տեսել երգարանների յոթ տետր, որոնցից շորորոգը և վեցերորդը պատկանում են Պետրոս Տ. Հովսեփյան Մաղաթյանց Շամախեցվո՝ աշուղ Սեյդիին: Նախնական իր հիշյալ հոդվածը գրել է շորորոգ տետրի կապակցությամբ: Հետաքրքիր է այն, որ այդ շարքում Սայաթ-Նովայի երգերը չեն տպագրվել: «Մեռելահարցուկի» մեջ թվարկելով այդ շարքում լույս տեսած աշուղներին, հեղինակը հիշատակել է նաև Սայաթ-Նովայի անունը: Սա պարզ թյուրիմացություն է, թեև այն երկար ժամանակ վրիպել է սերբանասերների ուշադրությունից: Եվ միայն վերջերս Շ. Գրիգորյանի «Սայաթ-Նովային տրված» նախնական մի զնահատականի շուրջ հոդվածում («Սովետական պրակտիկություն» ամսագիր, 1962, № 3, էջ 114—120) այդ հարցի վրա դարձվել է հասուկ ուշադրություն և տեղի ունեցած սխալը համարվել է ղրաշարական վրիպում: Իհարկի ամենից հետո պրաշարի վրա մեղքը բարդվել է, թեև ոչ մի դրաշար ինքնադուխ «Սեյադի» «Սայաթ-Նովա» դարձնել չէր կարող: Փաստն այն է, որ տեղի է ունեցել թյուրիմացություն և Սեյադի երգերին վերաբերող զնահատականը տարածվել է Սայաթ-Նովայի վրա:

դամանքը, որ հիշյալ աղբյուրներից երկուսը («Հիշատակարան», «Մեռելահարցուկ») պատկանում են Մ. Նալբանդյանի գործունեության առաջին շրջանին, իսկ մյուսները («Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի», նամակներ) գրված են բանտում և վերաբերում են նրա գործունեության վերջին շրջանին, հնարավորություն են ընձեռում դիտելու այն էվոլյուցիան, որ տեղի է ունեցել Նալբանդյանի՝ երաժշտության վերաբերյալ արտահայտած տեսակետներում:

«Հիշատակարանի» և «Մեռելահարցուկի» շրջանում Նալբանդյանը բացասական կարծիք է ունեցել հայկական երաժշտության անցյալի ժառանգության, հատկապես հոգևոր երգերի նկատմամբ: «Մեռելահարցուկ»-ի մեջ, երբ խոսք է բացվում հայկական եկեղեցական երգերի և շարականների մասին, Կոմս էմանուելը այսպես է արտահայտում իր կարծիքը. «Նոցա բոլորի արմատական բնավորությունը բյուզանդական է, որ եթե այժմ, մի փոքր դուրս ես եկել է բյուզանդական ճշտությունից, այդ պատահել է բոլորովին ակամա: Պատճառ, երգեցողության դպրոց չի ներկայում, ամեն մարդ յուր կարողացածի կամ յուր հասկացողության պես երգելով, փոքրիշատե հեռացել են այդ եղանակները հունական դադափարից, թեև կան նույնպես մի քանի ձայներ, որ մինչև այժմ հարազատ են հունականին, զորօրինակ երկրորդ ձայնը»⁴:

Այն հարցին, թե հայերն արդյոք ունեցել են սեփական ազգային կրոնական երգեր, Կոմսը պատասխանում է, թե «տարակույս չկա, որ մի բան ունեցել են, բայց հեթանոսության ժամանակ»:

Մի այլ անգամ նա ավելի հանդամանորեն է խոսում անցյալի ժառանգության մասին: Ահա նրա խոսքերը. «...Իմանում ենք, որ հայոց հին դպրությունը ևս ունեցել է երգեր, ավանդություններ և առածներ, որոնցից մի քանիսը խորենացի պատվական ծերունու միջնորդութենովը կամ այլ ոսկեփորիկների միջնորդութենով հասած են մեզ. որպես «Երկնէր երկին և երկիր», «Հատուած գնացեալ Վարդգես մանուկն», «Հեծաւ արի արքայն Արտաշէս» և այլ մի քանիսը, որոնց շատիցը բազմի անգամ անալոլը այժմուս զրկված ենք, և այն քչիցը, որ մեր ձեռքը հասած է, եզրակացնում ենք, որ պիտո է անհամար շատ ունենայինք այնպիսի երգեր մեր քաջերի վերա, որոնք կացած էին նահապետական ժամանակներում. պիտո է, որ ունենայինք և մեհենական կամ սովորական երգեր, որովհետև դիցապաշտք, արեապաշտք և կրակապաշտք էինք, իսկ ինքն ըստ ինքյան դյուցաբանությունը բանաստեղծություն է, և ինչ հնար կար, որ առանց սովորական երգերի կատարվեին նոցա պաշտամունքը»:
Սակայն այդ մեհենական երգերը հիմնականում ոչնչացվել են քրիստոնեությունը Հայաստանում տարածվելու, ընթացքում: Թեև դրանցից շատերը դեռ երկար ժամանակ պահպանվում էին ժողովրդի հիշողության մեջ ու երգվում: Եթե Գրիգոր Լուսավորիչը Տրդատ թագավորի հրամանով և նրա զորքով շրջում էր Հայաստանի գավառները և քրիստոնեություն տարածելու համար քանդում էր մեհյանները, այրում ու ոչնչացնում էր մեհենական մատյանները, ապա հիմք չկա կարծելու, որ նա կպահպաներ հայկական հին մեհենական երգերը և թույլ կտար, որ դրանք հնչեին քրիստոնեական եկեղեցում: Ոչ միայն նա, այլև նրա հաջորդները երկարատև ու համառ պայքար մղեցին այդ երգերի դեմ: Հեթանոսության հիշատակն իսպառ ջնջելու համար նա արգելել է նաև

⁴ Նույն տեղում, էջ 110:

Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր I, էջ 21:

հեթանոսական երգերի կատարումը և ներմուծել է քրիստոնեական կրոնի հետ կապված նոր երգեր. ղլխավորապես հունական աղբյուրներից վերցված: ...«Շարականները կամ եկեղեցական երգերը, որ լսում ենք այժմ եկեղեցումեջ, կես մի գրվեցան թարգմանչաց ժամանակին. թարգմանչաց ձեռքով և կես մի հետո. մինչև տասներեքերորդ դարը հավելանում է շարականների թիվը: Մեր թարգմանիչքը ստացան Հունաստանում, և ինչպես նոցա բոլոր գրվածների և թարգմանութենների մեջ տեսանվում է հունական հոգու ներկայությունը, այսպես ևս եկեղեցական երգերի ճակատագիրը»⁶:

Այսպիսով, իր գործունեության այս տարիներին, մինչև 50-ական թվականների վերջը, Նալբանդյանը կանգնած էր տարածված այն տեսակետի վրա, որ հայկական հոգևոր երաժշտությունն ինքնուրույն չէ և այն փոխարինաբար վերցված է Հունաստանից ու Բյուզանդիայից: Առաջ տանելով իր այս տեսակետը նա այն տարածում է թե՛ մեհենական երգերի վրա՝ համարելով դրանք «խեղճ ողորմելի բաներ» և թե՛ աշուղական երաժշտության վրա:

Մասնավորապես անդրադառնալով 50-ական թվականներին «նոր Քնար Հայաստանի» սերիայով լույս տեսած երգարաններին, Նալբանդյանը խստորեն հակադրվում էր բոլոր նրանց, ովքեր այդ երգերն անվանում էին «հայկական ազգային երգեր»: Այդ «անփորձ մարդիկ», ինչպես արտահայտվում է Նալբանդյանը, վերոհիշյալ երգերը հայկական ազգային երգեր են համարում միայն այն պատճառով, որ դրանց հեղինակներն ազգությամբ հայ են: Բայց դա չէ որոշողը, քանի որ միայն հայ ծնողներից ծնված լինելով, նրանց երգերը հայկական չեն դառնում. դրա համար անհրաժեշտ են որոշակի պայմաններ, առանց որոնց երգը չի կարող ազգային համարվել: Այդ պայմաններից կարևորները նա համարում է ազգային լեզվի մաքրությունը, բանաստեղծական արվեստի ինքնուրույնությունը, և որն ավելի կարևոր է, տվյալ ազգության մտքերի ու զգացմունքների ճշգրիտ արտահայտումը: Եվ քանի որ այս պայմանները բացակայում էին վերոհիշյալ երգերում, այդ պատճառով էլ Նալբանդյանը չի ընդունում, որ դրանք հայկական ազգային երգեր են: «Նրանց լեզուն աղճատված է,—ասում է նա,—երգերի կազմակերպությունը հետևած թուրքի ոտանավորներին, հիմնած միմիայն ոտքերի և վերջերի նույն սահանգության վերա առանց ամենայն մտքի, բովանդակության, խորհրդի և բանականության»⁷:

Նալբանդյանը գտնում էր, որ երգը կամ բանաստեղծությունը կարող է ազգային համարվել միայն այն դեպքում, «եթե բովանդակում է յուր մեջ ազգին պատկանած բաներ»: Ազգային է բանաստեղծը՝ «եթե երգում էր կամ դրում էր մի այնպիսի բան, որ անմիջական հարակցություն ուներ ազգի հետ»⁸:

Ելնելով այս չափանիշից նա դրական գնահատական է տվել այն երգարանին, որ կազմել և հրատարակել էր Գամառ-Քաթիպան 1856 թ. Պետերբուրգում: Դա առաջին երգարանն էր, որը պարունակում էր երգերի ոչ միայն խոսքերը, այլև եղանակը՝ նոտագրված ընդհանրացած հնգագծային նոտային սխեմայի օգնությամբ: Անդրադառնալով այդ երգարանին, Նալբանդյանը

⁶ Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1953, էջ 111:

⁷ Նույն տեղում, էջ 116:

⁸ Նույն տեղում, էջ 111—112:

առաջին հերթին շնորհակալություն է հայտնում հեղինակին այն բանի համար, որ նա իր երգարանով հնարավորություն է տվել հայերին, որպեսզի նրանց «ուրախությունը և տրամոթությունը հայտնող երգերը լինին ազդի սրտի և հոգու բղխվածք» և նրանք «դադարին Քյոո-Սղուրի Այվազի տաղերը երգելուց»։ Նախաձեռնումը միաժամանակ նշում է, որ այդ երգարանի երգերն էլ «մի երևելի բան չեն», բայց քանի որ դրանցից լավերը դեռ չեն ստեղծված, ուստի դրանք «չեղածից լավ են, և կարող են դորժ դրվիլ, մինչև որ դուրս գան օրինավոր աղգային բանաստեղծք»⁹։

Այսպիսով, իր գործունեության առաջին շրջանում Մ. Նախաձեռնումը խիստ ժխտողական դիրք էր գրավել հայկական երաժշտության անցյալի ժառանգության վերաբերյալ բնդհանրապես, համարելով այն օտարամուտ և կամ օտար ազդեցությունների հետևանքով անճանաչելի դարձած բան։ Նա ոչ միայն հոգևոր երգերն ու աշուղական ստեղծագործությունները բուն հայկական չի համարում, այլև ժխտում է գյուղական ժողովրդական երգի գոյությունը Հայաստանում։ Այդ երևում է նրա հետևյալ խոսքերից, որոնք վերաբերում են հնուց մնացած տաղերին ու խաղերին. «Նոցա եղանակների մեծ մասը թուրքից է առած. մյուսները, նայելով թե ժողովուրդը ինչ ազգերի մեջ բնակվել էր, ուրիշներից, Ես. ման գալով շատ հայաբնակ տեղեր, շատ աշխատել եմ. որ բուն հայկական մի բան կարողանամ լսել, բայց այդ բանը մինչ այժմ էլ չի հաջողվել ինձ»¹⁰։ Այս նկատի ունենալով նա նույնիսկ հայտարարում է, որ «մեք ամենևին չունինք երաժշտություն»։ Կոմսի այս դատողությունների համար առիթ է ծառայում Մ. Թաղիադյանի «Տէր, կեցո դու զՀայս» երգի կատարումն օրիորդ Մարիամի կողմից («Մեռելահարցուկ»)։ Չնայած այս երգը Կոմսի սիրած երգերից է և նա նույնիսկ այն կարծիքին է, որ բոլոր հայերն անդիր պետք է սովորեն այդ երգի խոսքերը, բայց եղանակի շնորհիվ, որովհետև այն հայկական չէ, չի կարելի օտարերկրացուն (Յումին) ներկայացնել որպես «հայկական երգ»¹¹։

Այսբան խստորեն ժխտելով հայկական հոգևոր երգերի, աշուղական երաժշտության և ժողովրդական երգերի ինքնուրույնությունը, Մ. Նախաձեռնումը, ըստ երևույթի, նպատակ էր դրել հրահրել հայերին և դրդել նրանց ընթանալու իսկական ազգային երաժշտություն ստեղծելու ճանապարհով։ Այդ ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլը նա բարձր էր գնահատում։ Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նա ողջունեց Գամառ-Փաթիպայի երգարանի հրատարակման փաստը։ Միաժամանակ դրանով պետք է բացատրել նաև այն, որ նա այնքան խստությամբ էր արտահայտվում Պետրոս Տ. Հովսեփյան Մաղաթյանց Շամախեցվո—աշուղ Սեյադի բանաստեղծությունների դրբույկների մասին։ Դեռ «Հիշատակարանի» տարիներին գրելով իր «փոքրիկ տետրակը», որի մեջ, ըստ երևույթի, մանրամասն կերպով վերլուծել և արժեքավորել էր աշուղ Սեյադի երգերը, Նախաձեռնումը հետագայում, Պետրոպալովյան ամբողջում բանտարկվելու շրջանում դարձյալ առիթ է ունենում անդ-

9 Նույն տեղում, էջ 107-ի տողատակի ծանոթությունը։

10 Նույն տեղում, էջ 110։

11 «Տէր կեցո դու զՀայս» երգը Դուշակյանի «Հնդկահայք» գրքում (էջ 101) համարվում է ներշնչված տեղիական «Տէր կեցո դարբայն» երգից։ Այս մասին նշել է ակադեմիկոս Ա. Կարինյանը՝ «Անկարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության» 1 հատորի 315-րդ էջում և համապատասխան ծանոթագրության մեջ (էջ 468)։

րադառնալու դրանց: Իր եղբայր Ղազարոսից նամակով խնդրելով Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածուն և փոխարենն ստանալով Սեյադի ոտանավորների տետրը, նա գրում է.

«...Քեզ պիտի ասեմ, որ դու բոլորովին այն չես ուղարկել, ինչ որ ես խնդրել էի: Այս գրքույկը պարունակում է ոմն Մատթթյանի անպետք ոտանավորները. որը գրում է «Սայադ» կեղծանունով: Այս հանգամանքն էլ հենց, երևի, քեզ մոլորեցրել է, որովհետև հս խնդրել էի Սայաթ-Նովան, որ բոլորովին այլ է: Քո ուղարկած ոտանավորները գրված են ոչ թե որևէ զավառական բարբառով, այս բառի իսկական իմաստով, այլ որևէ բնույթից զուրկ աղավաղված լեզվով: Մինչդեռ «Սայաթ-Նովա» երգարանը գրված է բացառապես և իսկական իմաստով այն բարբառով, որով խոսում են Վրաստանի հայերը: Ինձ անհրաժեշտ են բնորոշ բարբառներ և ոչ թե լեզուների խառնուրդ: Սայաթ-Նովան կարգին գիրք է, տպագրված Մոսկվայում 1853 կամ 1854 թվին, ուր զետեղված է նաև Գ. Ախվերդյանի՝ այդ բարբառի վերլուծությունը: Հույս ունեմ, որ դու այժմ հասկացար, թե ինչ եմ խնդրել ես»¹²:

Նալբանդյանի այս խոսքերից պարզ կերպով երևում է, որ շնայած տարիներ էին անցել, որոնց ընթացքում նա շատ բան վերագնահատել և առաջին շրջանում արտահայտած տեսակետների համեմատությամբ կանգնել էր այլ դիրքերի վրա, բայց Պետրոս Տ. Հովսեփյան Մաղաթյանցի (Սեյադ) երգերի գնահատման հարցում ոչ մի փոփոխություն տեղի չէր ունեցել և դրանց նկատմամբ նա առաջվա նման ուներ միանգամայն բացասական վերաբերմունք: Կարևոր է ընդգծել և այն, որ թեև Նալբանդյանը իր նամակում հատկապես չի անդրադարձել Սայաթ-Նովայի երգերի եղանակներին և կարծիք չի հայտնել նրանց երաժշտական կողմի մասին, այնուամենայնիվ նրա ընդհանուր կարծիքը դրական է: Նա հատկապես ընդգծել է Սայաթ-Նովայի լեզվի մաքրությունը Թիֆլիսի բարբառի սահմաններում և այդ նրան հիմք է տվել երգարանն անվանել «կարգին գիրք»: Այս հանգամանքը մեզ իրավունք է տալիս խոսելու այն մասին, որ Նալբանդյանի՝ երաժշտության վերաբերյալ հայացքներում կատարվել էր զգալի էվոլյուցիա և նա այլևս անխտիր ժխտական վերաբերմունք չուներ հայկական գուսանական երգերի նկատմամբ:

Երաժշտության վերաբերյալ հայացքներում տեղի ունեցած էվոլյուցիայի մասին է վկայում նաև այն, որ Նալբանդյանն իր «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» նշանավոր աշխատության մեջ (գրված նույնպես վերջին շրջանում), ի թիվս այլ դրական հատկանիշների մատնանշում է, որ հեղինակը (Պերճ Պոռչյանը) մեծ հարազատությամբ վերարտադրել է հայկական ժողովրդական երգերը: Նա ուղղակի ասում է. «Պ. Պոռչյանցի ոտանավորքը մեծ հարազատություն ունին Արարատյան աշխարհի և տեղ-տեղ էլ ամբողջ ազգի ոգու և ձևի հետ»¹³: Իբրև օրինակ մեջ է բերված «Ջան գյուլում»-ի ամբողջ տեքստը և ապա ավելացված է. «Շատերը կան նույնպես ազնիվ, նույնպես զեղեցիկ, բայց մենք ուզում ենք միայն նանիկը մեջ բերել (եր. 100), ուր հայ պառավի

¹² Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 643.—նամակ Ղազարոս Նալբանդյանին. 1863 թ. ապրիլի 12, Ս. Պետերբուրգ: Սայաթ-Նովայի հիշյալ երգարանի հրատարակության րական տարեթիվը 1852-ն է:

¹³ Նույն տեղում, էջ 544:

ողին և սիրտը սամեն հարադատությամբ թափել է հեղինակը»¹⁴։ Իսկ դրանից առաջ, երբ նա վերլուծում է «Նուրին» և «Հաղարե» ման ածելու սովորությունը՝ անձրև հայցելու և դաշտերը երաշտից փրկելու նպատակով, եզրակացնում է, թե՛ «...կարելի է տակավին հավաքել բավական վիճակախաղեր և միջանի ուտանովորք աստվածածնի և ուրիշ սրբերի վերաբերմանը, որ առաջ ավելի ավանդապատ էին քան թե այժմ, ունին զանազան երգեր, մանավանդ հարսանիքի վերաբերյալ, որ հայտնի են անունովս «պար»¹⁵։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ նալրանդյանի վերաբերմունքն այդ ժողովրդական երգերի, ինչպես և ազգային ծեսերի, արարողությունների և ավանդությունների նկատմամբ՝ դրական է և նա հույս է հայտնում, որ «Սոս և Վարդիթերի» հեղինակը «...ուրիշ անգամ ավելի շատ հանդես կանե այդպիսի տեղեկությունք և ավելի կատարելությամբ առաջ տանի սկսածը։ Մենք քաջ դիտենք, որ Սոս և Վարդիթերը չէ հասցրել նորա պաշարը, մանավանդ, որ զևո շատ բան մնում է, որին բնավ չի դիպել հեղինակի զրիշը»¹⁶։ Այլ խոսքով՝ նա կոչ է անում շարունակել ժողովրդական երգերի, ծեսերի, ավանդությունների, առածների և այլ ստեղծագործությունների հավաքման գործը։

Այս կարևոր հանգամանքը հաստատելուց հետո, մենք կցանկանայինք մի քանի խոսքով անդրադառնալ այն հարցերին, որոնք վերաբերում են հարեւան ժողովուրդների՝ երաժշտական կուլտուրայի բնագավառում ունեցած փոխհարաբերություններին։ Մ. Նալրանդյանն այս հարցերի մասին արտահայտվել է թե՛ «Հյուսիսափայլի» շրջանում և թե՛ հետագայում։ «Հյուսիսափայլի» շրջանում նա իր ուշադրությունը դարձրել է զլխավորապես հայկական երաժշտության կրած ազդեցությունների հարցին։ Վերը մենք արդեն մեջ ենք բերել նալրանդյանի համապատասխան խոսքերը, որոնց մեջ նա միակողմանի կերպով հարցը դնելով, խոսել էր միայն ազդեցությունների մասին և փաստորեն անտեսել էր փոխազդեցության հարցերը։ Հետագայում, հատկապես «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» աշխատության շարադրման շրջանում, նա այլ կերպ է դնում հարցը և աշխատում է պարզել այն պատճառները, որոնց շնորհիվ ստեղծվում է փոխադարձ բնութագրություն հարևան ժողովուրդների միջև՝ հատկապես երաժշտության բնագավառում։ Իբրև օրինակ նա վերցնում է հայերին և թուրքերին, որոնք դարեր շարունակ եղել են հարևաններ և ապրել են միևնույն պայմաններում։ «Ով որ միայն ազգ ազգից բաժանում է անունով և կրոնով, այնպիսին չէ կարող պատասխանել կամ մեկնել, թե ինչ է այն երկույթի բնական և հոգեբանական պատճառը, որ թուրքը համ է առնում հայի վհատ և աղիողորմ խաղերից, տաղերից, ինչպես և հայը թուրքի խաղերից, բայց երկուքն էլ անզգա Բեթհովենի սիմֆոնիաներին, երկուքի համար էլ Մոցարտի Դոն ժուանը «ձայն բարբառոյ յանպատի»։ Երկուքն էլ հաղար փառքով նախընտիր են համարում երգել։ «Ափսոս քեզ հայոց խեղճիկ ժողովուրդ» կամ «Կռունկ ուստի կուգասը» և Քյոթ-Ողլուի «Այվազըն գյումիշ Բչաղը», Քյարամի և Աշրդ-Կարիբի խաղերը։ Ո՞րն է լավ, ո՞րն է վատ՝ դուրս վրա չէ խնդիրը։ Երևույթը հարկավոր է առնուլ որպես իրողություն»¹⁷։

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 545։

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 502։

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 502։

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 541։ Անհրաժեշտ ենք համարում բնորոշել, որ Նալրանդյանն այստեղ թուրք ասելով նկատի ունի ադրբեջանցիներին և ոչ թե օսմանական թուրքերին։

Ինքը նախանդյանն այդ երևույթի պատճառը համարում է «բնությունը, երկու ազգի կյանքերի միօրինակությունը, երկուքի էլ ընկճված և հարստահարված վիճակը... որոնց հետևանքով էլ հայր և թուրքը «հոգեբանական երկվույթներով իրարից չէին կարող հեռու լինել»¹⁸։ Այս օրինակի վրա հիմնվելով նախանդյանն անում է մի շատ կարևոր տեսական հետևություն. «մարդկային հոգին ցուացնում է արտաքին բնությունը»¹⁹։

Սակայն նախանդյանն այստեղ էլ չի անհրադարձել այդ երկու հարևան ժողովուրդների երաժշտության բնագավառում ունեցած փոխազդեցությունների հարցին։ Ի դեպ այս հարցը մինչև այժմ էլ դեռ չի լուծված և սպասում է իր հետազոտողին։

Նախանդյանը մոտիկից ծանոթ է եղել եվրոպական և ուսսական երաժշտությանը հատկապես առաջավոր երաժիշտների ստեղծագործությունները։ Այդ ևն վկայում նրա զրական ստեղծագործություններում, հոգվածներում ու նամակներում ցրված դիտողություններն ու կարծիքները։ Նրա գործերում ամենից շատ հանդիպում ենք Ջ. Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայի վերաբերյալ հիշատակությունների, օպերա, որի մասին նա ասում է, թե «այդ ողբերգությունը պ. Վերդի երաժշտի բոլոր երաժշտական գործերից պատվականս է»²⁰։ Իր «Հիշատակարանում» նա ոչ միայն մի քանի անգամ խոսում է «Տրուբադուր» օպերայի մասին, այլև հանգամանորեն պատմում է նրա բովանդակությունը²¹։ Նա այնքան էլ հավանել այդ օպերան, որ խորհուրդ էր տվել իր բարեկամներից մեկին՝ Հովհաննես Մահարայանին թարգմանել այն հայերեն։ Թարգմանությունն իրոք կատարված է և այն լույս է տեսել Պետերբուրգում 1864 թ.։ Թարգմանին իր աշխատության մեկ օրինակը նվիրել է Մ. Նախանդյանին, օպերայի կլավիրի ձեռագրին մականգրելով հետևյալ խոսքերը. «Ազնիվ պարոնի Միքայելի նախանդյանը այս թարգմանության տված բարի խորհուրդին համար նվիրում է թարգմանին»։ Իսկ «Աղղ»-ի մեջ թարգմանին անդրադառնալով իր թարգմանության զրդապատճառներին գրում է. «Սիրելի Տրուբադուր, մեր ուժի չափ ծանոթ լինելով երաժշտության վսեմ արվեստին, և սրտանց ցանկանալով մեր սիրելի ազգի օրի օր հառաջագիծությանը, սորանից մի քանի տարի առաջ, բնդունեցինք պ. Մ. Նախանդյանցի՝ այս գործը հայերեն թարգմանելու հրավերը...»²²։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ նախանդյանը չի բավականացել միայն թարգմանելու խորհուրդ տալով, այլ սխտեմատիկաբար հետևել է գործի ընթացքին։ Պետրոպավլովյան ամրոցից գրած իր նամակներում նա հաճախակի հիշում է այդ մասին և հետաքրքրվում օպերայի թարգմանության և նրա հրատարակման գործով։ Մեր ասածը հաստատելու համար կարող ենք բերել հետևյալ հատվածները.

1862 թ. դեկտեմբերի 30-ի նամակից. «Սեղմում եմ Հովհաննես հղորս ձեռքը։ Ափսոս, որ նա այնքան զրդված է, որ չի կարող մի ժամով կտրվել

¹⁸ Նույն տեղում։

¹⁹ Նույն տեղում։

²⁰ Նույն տեղում, էջ 221։

²¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 221—223։

²² Տե՛ս «Տրուբադուր» ողբերգություն, երաժշտություն Հովսեփ Վերդիի, աշխատություն Ն. Մահարայանց, Ս. Պետերբուրգ, 1864։ Մականգրված օրինակը գտնվում է Հայկական ՍՍՏԻ զրականության և արվեստի թանգարանում։

գործերից՝ ինձ հետ տեսակցելու համար. ասենք, գործը դերագասելի է տեսակցությունից»²³:

1863 թ. փետրվարի 17-ի նամակից.— «Իմ փոխարեն սեղմիր Հովհաննես եղբորս ձեռքը. հուսով եմ, որ նա այժմ արդեն կսկսի լսող հնարավորության բավարարելի ձևեր երաժշտամոլությունը: Արդյոք երբ կլսեմ «Տրովատոր»-ից իմ սիրած երգը՝ *Vivez*» և այլն:

1863 թ. փետրվարի 20-ի նամակից.— «Ուրախ եմ «Տրովատորի» և «Թիդոլետտոյի» մեջ Հովհաննես եղբոր կատարած վարժությունների համար և ցանկանում եմ նրան լիակատար հաջողություն»:

1864 թ. հունիսի 17-ի նամակից.— «Իսկ ի՞նչ եղավ «Տրովատորի» տեքստի սրբագրությունը: Եթե նա այդպես պիտի տպագրի, ապա երբեք վերջ չի ունենա. պետք է, չէ՞ վերջացնել երբևիցե»:

Ահա այսպես քայլ առ քայլ հետևելով ու հրահրելով գործին, նախնական փաստորեն հանդիսացել է հայերեն թարգմանական առաջին օպերայի ախաձեռնողն ու նրա հրատարակության ողջնշողը: Բարեկամական քաջալերանքը, հիշեցումները և կշտամբանքները, որոնք կան վերը բերած հատվածներում և ուղղված են Հովհաննես Սահաթյանին, անկասկած ունեցել են դրական նշանակություն հիշյալ գործի հաջողության համար:

Պատահական էր արդյոք այն, որ նախնական այդքան ջերմ վերաբերմունք ուներ Զ. Վերդիի օպերային ստեղծագործության նկատմամբ և հետևում էր բոլոր այն նորություններին, որոնք դուրս էին գալիս այդ հուշակալի վարպետի զրի տակից: Մեր կարծիքով պատահական չէր: Կոմպոզիտոր Վերդին սերտորեն կապված էր իտալական ազգային-ազատագրական շարժման հետ և հատկապես 50—60-ական թվականներին հանդիսանում էր այդ շարժման զաղափարախոսության արտահայտիչներից մեկը: Հայտնի է, որ նա գործոն մասնակցություն էր ցուցաբերում ավստրիական լծից իտալական շրջաններին ազատագրելու և իտալիայի հետ միավորելու նպատակը հետապնդող քաղաքական պայքարին: Նրա օպերաները, որոնք գրվել են 50—60-ական թվականներին, բնկալվում էին սրպես ապստամբության կոչ և հաճախ դրանց ներկայացումները վերածվում էին քաղաքական ցույցերի: Առանձնապես նրա «Լուրդագիթ», «Էնանի», «Մակրեթ» և այլ օպերաների ներկայացումներն առաջ էին բերում հասարակական բուռն ցույցեր, նույնիսկ արտասահմանում գտնված տարիներին (1847—1848 թթ.) նա սերտ կապի մեջ էր իր հայրենիքի հետ: Իսկ երբ լսում է, որ Միլանում ու Վենետիկում սկսվել է ուսույցի, ամենապես վերագառնում է հայրենիք և իր գրիչն ի սպաս դնում այդ գործին: Այդ շրջանի նրա ուսույցի տրամադրություններն իրենց արտահայտությունն են դառնում ինչպես ուսույցի ճիմնի մեջ, գրված Մաձինիի առաջարկած խոսքերի վրա («Հնչում է փողը», 1848), այնպես էլ նրա «Հենյանոյի ճակատամարտը» օպերայում (1848), ստեղծագործություններ, որոնք առանձնապես մեծ ոգևորությամբ էին ընդունվում: Հետագա տարիներին Վերդին ստեղծում է «Լուրդագիթ» (1849), «Թիդոլետտո» (1851), «Տրովատոր» (1853),

23. Ահեղիում է «Տրովատորի» թարգմանությունը, որով այդ շրջանում դրված էր Սահաթյանը, կատարելով նախնական խորհուրդը: Նամակներից արված քաղաքական և քաղաքական Մ. Սահաթյանի «Էնանի երգեր»-ից:

«Տրավիատա» (1853) և այլ օպերաներ, որոնք նրան բերում են համաշխարհային անուն ու փառք:

Իր ստեղծագործության մեջ արտահայտելով գեմոկրատիայի դադափարները, Վերդին միաժամանակ հանդիսացել է ռեալիստական օպերայի հիմնադիրներից մեկը: Եվ նախանդյանը, որն ամուր ռոբերով կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում և ամբողջապես տարված էր ռևոլյուցիոն պայքարի հարդերով, իր ժողովրդի ազգային-ազատագրման, նրա գրականության և արվեստի զարգացման հարցերով, ընականաբար, չէր կարող շնկատել Վերդիի ռեալիստական օպերային ստեղծագործությունը և շտարվել նրանով: Եվ եթե նա ծանոթանալով ընդամենը մի քանի տարի առաջ ստեղծված այդ օպերաներին, խորապես սիրել և ճշտորեն գնահատել էր դրանք, ապա այդ, ինքնուրույնության, ցույց է տալիս. թե որքան լուրջ երաժշտական պատրաստականություն ուներ նախանդյանը, որ կարողանում էր բազմաթիվ օպերաների միջից ջոկել, առանձնացնել այն օպերաները, որոնք իրոք հանդիսանում էին օպերային ստեղծագործության գլուխգործոցներ: Մյուս կողմից՝ այդ ցույց էր տալիս գաղափարական այն հարազատությունը, որ նա զգում էր այդ օպերաների հեղինակի, իտալական մեծ կոմպոզիտոր Վերդիի նկատմամբ և նրա ստեղծագործությունների պրոպագանդայի միջոցով ձգտում էր ուղի հարթել հայկական երաժշտության մեջ ռեալիզմի հաղթանակն ապահովելու համար:

Բացի Բեթհովենի սիմֆոնիաների, Մոցարտի «Դոն Ժուան» օպերայի և Վերդիի օպերաների հիշատակությունից, նախանդյանի գործերում հիշատակվում է նաև իտալացի կոմպոզիտոր Սրերի «Պորտիչիու համր կամ Ֆենելլու» օպերայի ներածության կատարումը²⁴:

Նախանդյանի դործերում ավելի հազվադեպ են ռուսական երաժշտության վերաբերյալ հիշատակություններ: Մոսկվայում տեղի ունեցած հայկական առաջին թատերական ներկայացման վերաբերյալ գրախոսությունում, որը գրված է նախանդյանի կողմից և զետեղված նրա «Հիշատակարանում», նշվում է կոմպոզիտոր Վերստովսկու «Ах, подружки, как грустно» երգի եղանակի մասին: Դա արվել է այն կապակցությամբ, որ «Արիստակես» եղերերգության մեջ Թևոդորոս Եսայան խառնվածի «Խնդա այսօր Հայաստան» երգը երգվել էր ոչ թե իր իսկական եղանակով, ինչպես երգվել էր նոր նախնիներին, այլ Վերստովսկու վերոհիշյալ երգի եղանակով: Եթե նախանդյանը ծանոթ էր Գլինկայի ժամանակակից Վերստովսկու երգին, ապա պիտի ենթադրել, որ նա անկասկած ծանոթ է եղել նաև ռուս այլ կոմպոզիտորների և առաջին հերթին Գլինկայի ստեղծագործություններին. թեև այդ մասին գրավոր որևէ հիշատակություն չի պահպանվել: Տարիներ շարունակ լինելով Ռուսաստանում և հատկապես Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, նա լայն հնարավորություն ուներ մոտիկից ծանոթանալու ռուսական երաժշտության հետ: Կասկածից վեր է, որ նա այդ հնարավորությունից օգտվել է և լավ է իմացել ռուսական երաժշտությունը: Դրան կարող էին մեծապես նպաստել նաև նրա ռուս ընկերները, որոնց հետ նա մշտական շփման մեջ էր ռևոլյուցիոն համատեղ պայքարի կապակցությամբ:

Այսպիսով Մ. Նախանդյանը քաջ գիտեր և բարձր էր գնահատում համաշխարհային կլասիկ կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործությունները:

²⁴ Տե՛ս Մ. Նախանդյան, Ընտիր Երկեր, էջ 102 և 225:

Իր ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի վիճակը համեմատելով առաջավոր ու զարգացած երաժշտական կուլտուրաների հետ, նա ստիպված էր խոստովանել, որ «Մեք ամենեկին շունինք երաժշտություն»։ Այս դառն խոստովանությամբ նա ամեն կերպ աշխատում էր ներգործել հայ գործիչների վրա և նրանց մղել երաժշտական արվեստի զարգացման կողմը։ Այդ նույն նպատակն էր հետապնդում նա, երբ մշտապես հետևում էր երաժշտության բնագավառում տեղի ունեցող երևույթներին և գործնականորեն գնահատում և դաժ հրատարակությունները՝ քաջալերանքի խոսքեր ու գովեստներ չխնայելով դրական երևույթների հասցեին։ Այդ մենք տեսանք վերը բերած փաստերի հիման վրա, հատկապես Գամառ-Քաթիպայի երգարանի օրինակով։ Մյուս կողմից, նա մերժում էր կեղծիքը և զեղարվեստական արժանիքներից զուրկ գործերը։ Այդ է վկայում Պետրոս Մսիկյանցի (Սեյադ) ժողովածուի խիստ քննադատությունը Նալբանդյանի կողմից։ Իր նման վերաբերմունքով նա ձգտում էր հայկական երաժշտության զարգացումը դնել ճիշտ հունի մեջ։ Նույն նպատակին էր ուղղված նաև այն, որ սա մամուլի միջոցով պրոպագանդում էր եվրոպական կոմպոզիտորների հատկապես ռուսական ստեղծագործությունները (Բեթհովենի սիմֆոնիաները, Մոցարտի «Դոն-ժուանը», Վերդիի «Տրուբադուր» և «Ռիգոլետտո» օպերաները և այլն), այնպիսի գործեր, որոնք այժմ էլ շարունակում են պահպանել իրենց զեղարվեստական ներգործության ուժը։

* * *

Այն տարիներին, երբ ապրում և աշխատում էր Նալբանդյանը, հայկական երաժշտության բնագավառում դրությունն իրոք անհուսալի էր։ Զկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ, չկար կազմակերպված շարժում ուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտական կուլտուրաների ձեռք բերած նվաճումների յուրացման ուղղությամբ։ Երաժշտության բնագավառը փաստորեն տիրացունների միանձնյա տիրապետության բնագավառ էր և տիրացուական մտայնությունը խեղդում էր ամեն մի քիչ թե շատ աչքի բնկնող նախաձեռնություն։ Նալբանդյանն առաջինն էր, որ խոշոր հարված հասցրեց տիրացուական մտայնությանը, հայկական միջավայրում հիմք դրեց ռուսացիոն-դեմոկրատական ուղղությանը և նոր դեմոկրատական էսթետիկային։ Այս հանգամանքը խոշոր նշանակություն ունեցավ ոչ միայն հայկական գրականության, այլև արվեստի բոլոր ճյուղերի զարգացման համար։ Առանց Նալբանդյանի մշակած էսթետիկական դրույթների կիրառման անհնար է պատկերացնել 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության և արվեստի բուռն զարգացումը, որովհետև դրանք փաստորեն հանդիսացան այն հիմքը, որի վրա բարձրացավ հայկական բազմադարյան արվեստի նոր շրջանի հոյակապ շենքեր։

Նալբանդյանի էսթետիկայի վերլուծությունը ներկա հոդվածի նպատակից դուրս է։ Այդ հարցին արդեն նվիրված են պրոֆ. Ա. Տերտերյանի, պրոֆ. Գ. Աբովի և այլոց ուսումնասիրությունները։ Կցանկանայինք նշել, որ Նալբանդյանի էսթետիկան իր մեջ խտացրել է ուսական ռուսացիոն-դեմոկրատների փայլուն սերնդի այդ բնագավառում ձեռք բերած նվաճումները։ Դեմոկրատական գաղափարայնությունը, ռեալիզմը և ժողովրդայնությունը կազմում են ինչպես ուսական ռուսացիոն-դեմոկրատների առաջավոր էսթետիկայի, այնպես և Նալբանդյանի էսթետիկայի անկյունաքարերը։

Ունենալով այդպիսի հիմք և օգտագործելով ուսական ու Լվրոպական կլասիկ արվեստի տրադիցիաները, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում հանդես եկած հայ գրողները, դրամատուրգները, դերասանները, նկարիչները և երաժիշտները ոտք դրին ռեալիստական արվեստի զարգացման ուղին: Մեր խոսքը մասնավորեցնելով երաժշտության բնագավառի նկատմամբ, պետք է հատկապես ընդգծենք, որ նախանդյանի մշակած էսթետիկական հիմնական դրույթների կիրառումը բացառիկ նշանակություն ունեցավ հայկական երաժշտության զարգացման գործում: Հատկապես 19-րդ դարի վերջին քառորդի ընթացքում հանդես եկած հայ երաժշտական գործիչները, համարյա առանց բացառության, իրենց ստեղծագործության հիմքում դրին հենց այդ սկզբունքները:

Երբ Տ. Զուխաջյանն իր օպերաներն ստեղծելիս հետևում էր Ջ. Վերդիի օրինակին և օգտագործում էր նրա հարուստ փորձը, վաստակելով «հայկական Վերդի» հորոքչումը, փաստորեն կատարում էր Մ. Նախանդյանի պատգամը: Ի դեպ Զուխաջյանն առաջին հայ կոմպոզիտորն էր, որ երաժշտությունը կրեց Մ. Նախանդյանի մահվան առաջին տարեդարձի առթիվ նրա հիշատակին նվիրված թատերական ներկայացման համար: Խոսքը վերաբերում է «Վարդան Մամիկոնյան—փրկիչ հայրենյաց» դրամայի ներկայացմանը, որը տեղի է ունեցել 1867 թ. Կ. Պոլսում և ունենալով բացառիկ հաջողություն կրկնվել է մի քանի անգամ²: Ընդ որում այդ դրամայի վերնագիրը պատահական չէ, այլ ունի խորը իմաստ: Ինչ շրջանի պարբերական մամուլում հաճախ է հանդիպում նախանդյանի, որպես ժողովրդի ազատագրության գործի համար նահատակվածի, համեմատությունը Վարդան Մամիկոնյանի հետ: Դա ունի հատուկ նպատակ՝ «իշտ պատկերացում տալ ժողովրդին իր քաջ զավակի գործունեության մասին»:

Հայ կոմպոզիտորները մեծ հարգանքով են վերաբերվել նախանդյանի հիշատակի նկատմամբ և ամեն ջանք գործադրելով աշխատել են իրագործել նրա առաջ քաշած խնդիրները:

Երբ Ք. Կարա-Մուրզան, Ն. Տիգրանյանը, Կոմիտասը և ուրիշները առանձնակի ուշադրություն էին նվիրում հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման ու կատարման գործին, ապա դրանով իսկ նրանք կատարում էին նախանդյանի առաջադրած խնդիրը³: Երբ հայ կոմպոզիտորները, հատկապես Կարա-Մուրզան ու Կոմիտասը, հատուկ ուշադրություն էին դարձնում իրենց ստեղծագործության լեզվի հարցերին և ամեն միջոց ձեռք էին առնում, որպեսզի հայերը սովորեն երգել իրենց մայրենի լեզվով, ապա նրանք կատարում էին նախանդյանի պահանջը ԶԷ՝ որ նա էր, որ հատուկ ուշադրություն էր դարձնում լեզվի մաքրության հարցերին, ընդդեմով, որ «մի ազդ բաժանվում է մյուսից յուր լեզվով և լեզուն է, որ պիտավորապես պահպանում

2 Մանրամասնությունները տե՛ս Գ. Ստեփանյանի «Դոկածում» «Տեղեկագիր» (հաս. սխոյ), 1951, № 11:

3 Մ. Նախանդյանի էսթետիկական սկզբունքները բացառիկ վեր են խաղացել Ք. Կարա-Մուրզայի էսթետիկական բմբունումների ձևավորման մեջ: Հատկապես թատրոնի նշանակության վերաբերյալ հարցերում նրանց հայացքները լիովին համընկնում են Ինչ մասին տես մեր «Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արժատավորումը հայ երաժշտության մեջ» աշխատությունը (Հայկ. ՍՍՏ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1956, էջ 220—227):

է ազգությունը»²⁷։ Չէ՞ որ նա էր, որ պահանջում էր՝ «նախ և առաջ կենդանացնել մայրենի լեզուն, ազգի զավակների սրտի, հոգու և բերանի մեջ»²⁸։ Այս պահանջը չէ՞ր, որ կատարում էր Կարա-Մուրզան, երբ տարիներ շարունակ շրջելով Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի և Հարավային Ռուսաստանի հայ ազգաբնակչություն ունեցող բազմաթիվ քաղաքները՝ ամենուրեք տարածում էր հայկական երգը և իրենց լեզուն մոռացած հայերին սովորեցնում երգել հայկական երգերը մայրենի լեզվով։ Երբ հայ կոմպոզիտորները, ողուսական ու եմբոսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրաների հարուստ փորձն ու տրադիցիաներն օգտագործելով, հայկական երաժշտության մեջ արմատավորում էին բազմաձայնությունը՝ մեծական բեկում կատարելով միաձայնությունից դեպի բազմաձայնություն՝ ապա դրանով իսկ նրանք իրագործում էին Մ. Նախրանդյանի բուռն ցանկությունը՝ ունենալ զարգացած ազգային երաժշտություն։ Երբ նրանք ստեղծում էին պեմոկրատական զաղափարներով հագեցված երաժշտական ստեղծագործություններ՝ ամեն կերպ զարգացնելով ազգային ձևը, երբ նրանք հետզհետե նվաճում էին նոր ժանրեր և հարստացնում հայկական երաժշտությունը, ապա դրանով իսկ նրանք իրագործում էին Նախրանդյանի նպատակադրումը, որովհետև Նախրանդյանն էր, որ առաջինը խնդիր առաջադրեց ստեղծել իսկական հայկական ազգային երաժշտական արվեստ և հայրաբար հրճվելով խրախուսում էր այդ ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլ։ Բավական է հիշել Մ. Թադիադյանի «Տեր, կեցո դու զՀայս» երգի մասին նրա արտահայտած հրճված խոսքերը. «Այս երգը թե՛ յուր բովանդակության, թե՛ յուր բանաստեղծական վառվածքի և թե՛ հայոց ներկա միճակի ճշգրիտ պատկերը հանդիսացնելու և դորա բարվորելու համար հարկավոր եղած հնարները խնդրելու մասին, արժանի է ազգի մասնավոր ուշադրությանը»²⁹։ Բայց օտար եղանակով լսած երգը պատճառ է պատճառում տխուր խորհրդածությունների։ Նա պետք է, որ հայկական երգը պետք է ունենա ճանաչելի երաժշտություն, որից կարող էր մի զաղափար ծնուցանել յուր մեջ ազգի երաժշտական ճաշակի կամ հասկացողության վերա»³⁰։ Ուրիշ խոսքով նա խնդիր էր դնում ստեղծել ձևով ազգային և բովանդակությամբ դեմոկրատական երաժշտական ստեղծագործություններ։ Սա մի խնդիր էր, որի լուծմանն էին ուղղված 19-րդ դարի վերջին քառորդի մեր բոլոր կոմպոզիտորների ջանքերը, բայց որն ամենից ցայտուն կերպով իր լուծումն ստացավ կոմիտասի ստեղծագործություններում։

Մ. Նախրանդյանը պահանջում էր զրականության և արվեստի ստեղծագործություններում պատկերել ժողովրդի իրական կյանքը, «ազգի հոգին, ազգի ներկա միճակը, ազգի հասկացողությունը»³¹։ Այս շափանչելով էր նա դնահատում զրական ստեղծագործությունների արժանիքները։ Նա հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն հարցին՝ թե՛ տվյալ երևույթը, հերոսի գործողությունը, նրա խոսքն ու վարմունքը համապատասխանում են արդյոք իրականությանը, թե՛ ոչ։

27 Նախրանդյան, Շնորհրդեր, էջ 186։

28 Նախրանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 1, Երևան, 1945, էջ 459։

29 Մ. Նախրանդյան, Շնորհրդեր, էջ 101 («Մեռեալ հարցուկ»)։

30 Նույն տեղում, էջ 110։

31 Նույն տեղում, էջ 113։

Այսպիսով, բնթերյոցի համար միանգամայն անտարակուսելի է, որ նախ-
բանդյանը կանգնած լինելով ուսուցիչի դիրքերում, զրոյններից ու արվեստա-
դետներից պահանջել է միշտ հավատարիմ մնալ ուսուցիչին: «Ճշմարիտ և
ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցայտնում է ազգի կյանքը,—
ասում է նա:— Եվ որպես հարգի է այն հայելին, որ ձեռքից ցուցնում էր յուր
առջև զրաժ առարկայի պատկերը, նույն շափով մի մատենագրություն, որի
մեջ ստուգապես երևում էր ազգի կյանքը և պատկերը. սորա հակառակ, ան-
պիտան է՝ եթե հայելին ուղիղ չէ և չէ ցուցնում ստուգապես այն բանի պատ-
կերը, որ ցույց էր տվել, այսպես և մատենագրությունը: Այդպիսի մի մա-
տենագրություն, որի մեջ այլը քե է երևում, իսկ քե՛ն այլ, շինովի և խարդախ
մի մատենագրություն է, ստույգան վարագուրով դիմակավորված մի անձնա-
վորություն»³². «Ազգերի սեփական դպրության մեջ, այսինքն նոցա բանաս-
տեղծական դարձերի մեջ երևում է նոցա հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ
այնպիսի բարակ ու քնքուշ բաներ, որի համար պատմությունը տկար է և կա-
րոտ բանաստեղծության օգնությամբ»³³:

Նախնայանի այս խոսքերում ամենայն պարզությամբ ու աներկմտու-
թյամբ արտահայտված է դեղարվեստական ստեղծագործության առջև զբաղվող
կարևորագույն պահանջներից մեկը՝ հարապատության մեջ վերարտադրել ժողո-
վրդի (ազգի) կյանքը: 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականությունը հիմ-
նականում բնթացավ այդ ուղղությամբ և հասավ զգալի արդյունքների: Այդ
նույն ճանապարհի վրա կանգնեցին նաև թատրոնը, երաժշտությունը և ար-
վեստի մնացած ճյուղերը: Այդ բանում, անկասկած, բախտորոշ նշանակու-
թյուն ունեցան ուսական և արևմտակերպական առաջավոր ուսուցիչական
գրականության և արվեստի հարուստ փորձն ու տրամադրությունները: Գրականու-
թյան և թատրոնի ձևեր բերած նվաճումները կարևոր նշանակություն ունե-
ցան նաև երաժշտության մեջ ուսուցիչի հաստատման համար: 19-րդ դարի
վերջին քառորդի և 20-րդ դարասկզբի հայ կոմպոզիտորներն իրենց ստեղծա-
գործությամբ ձգտում էին ամենայն հարապատության մեջ վերարտադրել հայ ժո-
ղովրդի նվիրական զգացմունքներն ու ձգտումները: Ինչպես երգային ստեղ-
ծագործության մեջ, այնպես էլ գործիքային և օպերային ստեղծագործությու-
ններում կենտրոնական հերոսը դառնում է հասարակ ժողովուրդը, տիրապե-
տողը՝ նրա մտքերն ու զգացմունքները: Այս բոլորի հետևանքով ուսուցիչը
հաստատվեց նաև երաժշտության մեջ, և դա անկասկած արդյունք էր նաև
այն խոշոր նախապատրաստական աշխատանքի, որ տարիներ առաջ կատարել
էր Ս. Նախնայանը:

Այսպիսով կասկածից դուրս է, որ հայկական երաժշտության մեջ դեմո-
կրատական ուղղության հաղթանակը, ինչպես և ժողովրդայնության ու ուսա-
լիչի սկզբունքների հաստատումը, վերջին հաշվով զգալի շափով պայմանա-
վորված էր մեծ ուսուցիչի ու դեմոկրատ Միքայել Նախնայանի բեղմնավոր
գործունեությամբ: Հայ կուլտուրայի գործիչները, հավատարիմ մնալով նրա
ավանդներին, մեր գրականությունն ու արվեստը բարձրացրին զարգացման
մի նոր աստիճանի՝ հիմք դնելով հայկական ազգային դպրոցին, գեղարվես-
տական ստեղծագործության կլասիկային և կերտեցին բարձր մտնող ստեղծա-
գործություններ արվեստի բոլոր բնագավառներում:

³² Նույն տեղում, էջ 199—200:

³³ Նույն տեղում, էջ 479: