

Ֆոտո
Մ-21

41794

ԱՆՆԱ ՓԱՅԼԵՎԱՆՅԱՆ



ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ

ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

ALINA PAHLEVANYAN

АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН

**CONTEMPORARY PROBLEMS OF
ARMENIAN MUSICAL FOLKLORE**

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

ԱԼԻՆԱ ՓԱՅԼԵՎԱՆՅԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԼՍՐԻՑ
ԵՐԵՎԱՆ, 2018

ԵՐԵՎԱՆԻ ԵՐԱՍՏԱՐԱՐԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԲԻԲԼԻՈՏԵՐԱ
ԵՐԾՈՏՈՒՄԵՆՏԱՏՈՐԻԱ

ՀՏԴ 781.7(075.8)

ԳՄԴ 85.31g73

Փ 163

Հրատարակված է Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Տպագրված է հեղինակի միջոցներով

Մասնագիտական խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԺԱՏՅԱՆ

Փահլևանյան Ալինա

Փ 163

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները / Դասագիրք
կոնսերվատորիայի մագիստրատուրայի համար Ալինա Փահլևանյան.- Եր.:
«Ամրոց գրուպ» հրատ., 2018.- 176 էջ:

ՀՏԴ 781.7(075.8)

ԳՄԴ 85.31g73

ISBN 978-99941-31-88-4

© Ա. Փահլևանյան, 2018

© A. Pahlevanyan, 2018

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Կոնսերվատորիայի մագիստրատուրայի համար նախատեսված «Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները» առարկան բակալավրիատի սահմաններում ուսումնասիրվող «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն» («ֆոլկլոր») առարկայի շարունակությունն է ավելի բարձր, ընդհանրացված մակարդակով, որը թույլ է տալիս դիտել երևույթը մշակութաբանական, սոցիոլոգիական, գեղագիտական տեսանկյուններից:

Բակալավրիատում երաժշտագետների, կոմպոզիտորների, խմբավարների և ժողովրդական նվագարանների բաժնի ուսանողներին դասավանդվող առարկան, որ նախատեսված է երկու կիսամյակի համար, կոչվում է «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն», իսկ կատարողական բաժինների ուսանողներինը՝ «Ֆոլկլոր», որը մշակված է մեկ կիսամյակի համար և ընդհանուր պատկերացում է տալիս երաժշտական ֆոլկլորի ժանրերի մասին, առանց խորանալու տեսական հարցերի մեջ: Տարբերությունը միայն կուրսի ծավալի և խորության մեջ է, իսկ անվանման տարբերությունը պայմանական է:

«Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները» առարկայի սահմաններում ֆոլկլորը դիտարկվում է ոչ միայն գեղագիտական տեսանկյունից իբրև ժողովրդական արվեստի տեսակ, այլ նաև իբրև սոցիալա-

կան երեվոյթ, որը պահանջում է բազմակողմանի ուսումնասիրություն՝ առնչվելով մի շարք հումանիտար գիտությունների հետ, ինչպիսիք են ազգագրությունը, բանահյուսությունը, բարբառագիտությունը, պատմությունը, աշխարհագրությունը, հոգեբանությունը և այլն:

Առարկան ծանոթացնում է երաժշտական ֆոլկլորագիտության մոտեցումներին հավաքչական աշխատանքի, ստույգ նոտագրման միջոցների մշակման, ժանրային դասակարգման, բնական տեմպերացիայի, յուրահատուկ ռիթմիկայի, հանկարծաբանության, տարբերակման ձևերի ուսումնասիրման բնագավառներում:

Առարկան հաղորդակից է դարձնում նաև ֆոլկլորային տարաբնույթ ժողովածուների ստեղծման մեթոդաբանությանը և արդի ֆոլկլորագիտության մեջ ժամանակակից տեխնիկական միջոցների կիրառման հեռանկարներին:

ԳԼՈՒԽ I

ՖՈԼԿԼՈՐՆ ԻԲՐԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ

ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՏԵՍԱԿ:

ՖՈԼԿԼՈՐ ԵՎ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Մեր ուսումնասիրության առարկան է ոչ թե ֆոլկլորն ընդհանրապես, այլ երաժշտական ֆոլկլորը: Ինչ ենք հասկանում «ֆոլկլոր» ասելով: Բառը վերցված է անգլերենից. «ֆոլկ» նշանակում է ժողովուրդ (folk), իսկ «լոր»՝ գիտելիք, գիտություն, իմաստնություն (lore):

Սակայն տերմինն ավելի լայն հասկացություն է պարունակում՝ գիտելիք ժողովրդի մասին, քան այժմ ենթադրվում է «ֆոլկլոր» անվան տակ: Ժամանակակից գիտության մեջ ընդունված է ֆոլկլոր համարել ժողովրդական բանահյուսությունը, ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը, որն իր մեջ ներառում է երգը, նվագը, պարը և ժողովրդական թատրոնը:

Տեսաբաններից ոմանք ֆոլկլորի սահմանների մեջ են զետեղում նաև ժողովրդական կիրառական արվեստի ճյուղերը, օրինակ՝ ձեռագործ, ասեղնագործություն, գեղարվեստական քարհատություն, փայտի փորագրություն, խեցեգործություն և այլն, սակայն գիտական աշխարհում դեռ միահամուռ եզրակացության չեն եկել, թե իրավացի է արդյոք ժողովրդական կիրառական արվեստը ֆոլկլոր համարել:

Ինչպես տեսնում ենք, այս հարցում ժամանակակից գիտության մեջ կան էական տարաձայնություններ: Այս խնդիրն իր բնույթով զուտ ֆոլկլորագիտական չէ, այլ գեղագիտական, սոցիոլոգիական, նույնիսկ փիլիսոփայական: Գիտնականների մի մասը դիտում է ֆոլկլորը որպես յուրատեսակ սոցիոլոգիական երևույթ, որը պարունակում է տարբերիչ հատկությունների մի ամբողջ համակարգ: Դա միանգամայն ճշմարիտ դիրքորոշում է: Գիտնականների մյուս մասը ֆոլկլորի էությունը տեսնում է նրան բնորոշող առանձին հատկանիշների մեջ, ինչպես, օրինակ, բանավոր, կոլեկտիվ մտածողության արգասիք, հան-

կարծաբանական (իմպրովիզացիոն), տարբերակային (վարիանտային), անանուն ստեղծագործություն լինելը: Նման մոտեցումը խիստ նեղացնում է ֆոլկլորի էության ամբողջական ընկալման հնարավորությունը:

Ինչ է իրենից ներկայացնում ֆոլկլորը: Շարունակում է արդյոք գոյատևել և զարգանալ որպես կենդանի ժամանակակից ժողովրդական արվեստ, թե՞ պահպանվում է որպես հնի վերապրուկ, ռեփիտային երևույթ:

Ոմանք դիտում են ֆոլկլորը որպես արխաիկ երևույթ, որպես հասարակության «ստորին» շերտերի պրիմիտիվ (պարզունակ) արվեստ, որը լավագույն դեպքում արժանի է պահպանման և տարածման, սակայն զուրկ է արդիականությունից և ընդունակ չէ ոչ զարգանալու և ոչ էլ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործական մտքի վրա ներգործելու: Նման դիրքորոշման դեպքում փաստորեն անտեսվում է ֆոլկլորի զարգացումը, նրա ժամանակակից ձևերի առկայությունը, ժողովրդի կյանքը ընթացքի մեջ արտացոլելու նրա ընդունակությունը:

Ինչպես վերը նշեցինք, գիտական աշխարհում միտում կա նաև ֆոլկլորի անսահման լայն մեկնաբանման, այսինքն «ֆոլկլոր» ասելով հասկանալ ոչ միայն ժողովրդական գեղարվեստական մշակույթ, այլ և այն ամենը, ինչ ապրում է ժողովրդի մեջ և ավանդաբար, բանավոր ձևով փոխանցվում սերնդե սերունդ, այսինքն ամբողջապես նաև նյութական մշակույթը: Օրինակ՝ «ֆոլկլոր» երևույթը հասկանալու և սահմանելու ճանապարհին հնչում է այսպիսի կարծիք, ինչպես հայտնել է Մ. Բարբյուն: Նա գտնում է, թե «ամեն անգամ, երբ երեխային օրոր են երգում, ամեն անգամ, երբ հնչում են երգեր, հանելուկներ, շուտասելուկներ, առակներ, ասացվածներ, հեքիաթներ, ամեն անգամ, երբ մայրը դստերը սովորեցնում է կարել, գործել, մանել, հինավուրց եղանակով կարկանդակ թխել, ամեն անգամ, երբ գյուղացին իր պապենական հողի վրա որդուն սովորեցնում է <...> լուսնի և քամիների օգնությամբ ցանքի և բերքահավաքի ժամանակ եղանակը կանխագուշակել <...> ամեն անգամ, երբ տարբեր մասնագիտություններում գիտելիքը, հնի փորձը, հմտությունը, իմաստությունը, վարպետությունը, սովորությունները փոխանցվում են մեծերից նոր սերունդներին անձնական օրինակի կամ խոսակցական լեզվի օգնությամբ <...> հենց այդ ժամանակ էլ ապրում է ֆոլկլորն իր սեփական տիրույթում, միշտ գործուն, կենդանի և փոփոխական, միշտ ընդունակ ընկալել և սեփականել իր ճանապարհին հանդիպող նոր տարրերը»¹:

Ֆոլկլորի էությունն իսկապես չի կարելի հասկանալ՝ անջատելով այն նյութական գործունեությունից: Ֆոլկլորը պատկանում է ժողովրդական զանգ-

¹ Մեջբերումը կատարված է Վ.Գուսևի «Ֆոլկլորի գեղագիտությունը» գրքից. *Гусев В. Е., Эстетика фольклора. Ленинград, изд. «Наука», 1967, с. 63.*

վածների հոգևոր-նյութական մշակույթին՝ կազմելով նրա ներսում առանձին, գեղարվեստական մշակույթի բնագավառ:

Ֆոլկլորի անսահման լայնացված մեկնաբանումը, որն ընդգրկում է նաև ողջ նյութական մշակույթը, իր հիմքում սխալ է և վնասակար, քանի որ այդպիսի մոտեցման դեպքում ֆոլկլորագիտությունը զրկվում է իր առարկայից և նույնանում ազգագրության հետ: Ուստի և մեզանում ընդունված է ազգագրության առարկա համարել ժողովրդական նյութական մշակույթը, իսկ ֆոլկլորինը՝ հոգևոր մշակույթը:

Արդի ֆոլկլորագիտության մեջ գոյություն ունեցող կարծիքներից ամենաընդունելին է «ֆոլկլոր» անվանել այն ժողովրդական արվեստը, որը իրապես գոյություն ունի ժողովրդի կյանքում իբրև հոգևոր մշակույթի երևույթների որոշակի համալիր: Ռուս հայտնի գեղագետ և ֆոլկլորի տեսաբան Վ. Ե. Գուսևը գրում է. «Այստեղ հաշվի է առնվում, կարծես, չափման երկու կողողինատ՝ երեվույթի սոցիալական բնույթը (ժողովրդական զանգվածների ստեղծագործություն) և նրա որակական առանձնահատկությունը (կոլեկտիվ գեղարվեստական ստեղծագործություն): Իհարկե, ֆոլկլորի յուրաքանչյուր տարր կարող է լինել հատուկ ուսումնասիրման առարկա. խոսքայինը՝ գրականագիտության, երաժշտականը՝ երաժշտագիտության, խաղայինը՝ թատերագիտության և այլն, առանձնապես այն դեպքերում, երբ այդ տարրերը դիտվում են գրականության, երաժշտության, թատրոնի հետ դրանց առնչության տեսանկյունից իբրև արվեստի այդ տեսակների յուրատիպ սաղմեր: Բայց այդ առանձին տարրերի ուսումնասիրման համար մասնահատուկ գիտության անհրաժեշտությունը չէր լինի, դրանք հաջողությամբ կարող էին ուսումնասիրել գրականագիտության, երաժշտագիտության, թատերագիտության համապատասխան կիրառական դիսցիպլինաները: Մինչդեռ գոյություն ունի ֆոլկլորն իբրև ինչ-որ մի ամբողջություն, իբրև մշակույթի հարաբերաբար ինքնուրույն մարզ՝ զարգացման իր յուրահատուկ նշաններով և օրինաչափություններով, որն ունի բացարձակ արժեք և արժանի է հատուկ ուսումնասիրման իբրև բարդ, կոմպլեքսային երևույթ»²: Այդ երևույթի բազմակողմանի ուսումնասիրությամբ էլ զբաղվում է ֆոլկլորագիտությունն իբրև ինքնուրույն, սինթետիկ, արվեստաբանական գիտություն:

«Ընդունելով ժողովրդական գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջ ոլորտի համալիր ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը և հեռանկարայնությունը, նպատակահարմար է այդ չափազանց տարողունակ ոլորտում առանձնացնել իրար հետ անմիջականորեն և օրգանապես կապված արվեստի

² Նույն տեղում, էջ 4:

տեսակները, որոնք իրենց գեղարվեստական բնույթով և ժողովրդի մեջ կեն-
ցադավարման ձևերով էապես տարբերվում են ժողովրդական կերպար-
վեստից, կիրառական արվեստից: ...Ուստի և «Ֆոլկլոր» է անվանվում ոչ թե
ժողովրդական արվեստն ամբողջությամբ, այլ նրա այն բնագավառը, որում
իրականության գեղարվեստական արտացոլումը կատարվում է ժողովրդական
ստեղծագործության խոսքային-երաժշտական-պարային և թատերական
ձևերով, որոնք արտացոլում են աշխատավոր զանգվածների աշխարհայացքը
և անքակտելիորեն կապված են նրանց կյանքին և կենցաղին»³:

Այժմ ֆոլկլորը դիտվում է ոչ թե որպես արվեստի որևէ ժանր կամ տեսակ,
այլ որպես ժանրերի և տեսակների ամբողջական համակարգ: Ֆոլկլորն ար-
վեստի յուրահատուկ բնագավառ է, որն ընդգրկում է գեղարվեստական ստեղ-
ծագործության և կատարողականության բոլոր հիմնական ձևերը. երաժշտու-
թյունը, բանահյուսությունը, պարը, թատրոնը: Ֆոլկլորի բնութագրական կող-
մերն են ժողովրդականությունը, բանավոր կենցաղավարումը, տարբերակա-
յնությունը, հանկարծաբանական բնույթը, կոլեկտիվ, անանուն ստեղծագործու-
թյուն լինելը, սինկրետիզմը և այլն:

Հարկ է առանձնահատուկ նշել ֆոլկլորի *սինկրետիզմը*, որով այն էապես
տարբերվում է մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) արվեստից: Ֆոլկլորում ստեղ-
ծագործությունը, կատարողականությունը և ունկնդրումը դեռ տարանջատված
չեն, այլ դրսևորվում են մեկ անձի մեջ, որը և՛ ստեղծողն է, և՛ կատարողը, և՛
ունկնդիրը: Օրինակ, մանկանը օրոր ասող մայրը, կամ՝ դաշտում վար անող
գյուղացին: Մինչդեռ ժամանակակից պրոֆեսիոնալ արվեստում կոմպոզիտոր-
ը ստեղծում է երկը, կատարողը հնչեցնում ունկնդիրների համար:

Այսպիսով, ֆոլկլորը ժողովրդական, ավանդական, կենդանի և կենսունակ
արվեստ է, որը ժամանակի հետ գտնվում է դինամիկ զարգացման մեջ:

Այդ է պատճառը, որ ֆոլկլորը բոլոր ժամանակներում սնել է պրոֆեսիոնալ
ստեղծագործության բոլոր ճյուղերը. երաժշտական ֆոլկլորը՝ կոմպոզիտորա-
կան արվեստը, բանահյուսությունը՝ գրական արվեստը, ժողովրդական թատ-
րոնը՝ թատերական արվեստը:

Ֆոլկլոր և կոմպոզիտոր, ժողովրդական երգային բանավոր արվեստ և հե-
ղինակային մասնագիտացված երաժշտական ստեղծագործություն. դրանց
փոխհարաբերությունների և փոխազդեցությունների խնդիրը նոր չէ: Դեռ հնա-
գույն ժամանակներից, երբ մասնագիտացված հեղինակային ստեղծագործու-
թյունն անջատվեց ֆոլկլորից, բայց դեռ երկար ժամանակ գոյատևում էր բա-
նավոր ավանդույթի շրջանակներում, ստեղծագործության այդ տեսակները

³ Նույն տեղում, էջ 4:

զարգանում էին զուգահեռաբար՝ անխուսափելիորեն համագործակցելով մեկը մյուսի հետ⁴։ Սնելով մասնագիտացված արվեստը՝ ֆոլկլորը, հավանաբար, իր հերթին ինչ-որ չափով հարստացել է նրա նվաճումներով։ Սակայն հասկանալի է, որ այդ համագործակցությունը յուրաքանչյուր դարաշրջանում նոր, յուրահատուկ գծեր էր ձեռք բերում։

XX դարում, որը դարձավ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման և «պայթյունային» զարգացման դար, նույնպես նկատվում է մեծ հետաքրքրություն ֆոլկլորի հանդեպ, իբրև երաժշտական գաղափարների աղբյուր։

Սակայն այդ հետաքրքրությունը կար արդեն XIX դարի վերջին տասնամյակներում, երբ սկսել էր ձևավորվել հայ նոր մասնագիտացված երաժշտությունը, որի աղբյուրներին կանգնած էին Բ. Կարա-Մուրզան, Ն. Տիգրանյանը և Մ. Եկմալյանը։ «Նրանց են պատկանում ինքնատիպ հայկական մոնոդիաների բազմաձայն մշակումների առաջին փորձերը»⁵։ Մոնոդիայից դեպի բազմաձայնություն անցման ճանապարհը լի էր մտորումներով, որոնումներով, թե ինչպես բնականորեն միահյուսել հայ երաժշտության ուրույն աշխարհը եվրոպական երաժշտական տեխնիկայի ձեռքբերումների հետ։

Ահա մի վկայություն Բ. Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական կյանքից։

1892 թվականի սկզբներին Եվրոպայում հայտնի երգիչ Ներսես Շահլամյանցը ուղևորվում էր Նեապոլից Պետերբուրգ։ Ճանապարհին, Վիեննայում հանդիպում է Մխիթարյան միաբանության անդամ՝ Ա. Այանյանց արքայահորը և միտք հայտնում առաջիկայում Վիեննայում կայանալիք երաժշտական ցուցահանդեսում հայերի ներկայացուցիչ ունենալու անհրաժեշտության մասին։

Այդ կապակցությամբ Բ. Կարա-Մուրզան գրում է. «Վիեննայի մխիթարյանները, առանձնապես սրբազան Ա. Այանյանցը, կարողացան օգտագործել պահը և պատրաստ են հրավեր ուղարկել։ Այդ, մեր մասնակցությունն անհրաժեշտ է, բայց ինչպե՞ս դա իրականացնել։»

Այսօր արևմտյան տարբեր երաժշտական հեղինակությունների ստեղծագործություններն այնքան բազմաքանակ են, որ երաժշտական աշխարհը գրեթե թաղվել է նրանց մեջ։ Չնայած այդ երաժշտական օվկիանոսի գոյությանը, դեռ անհրաժեշտություն կա նոր ստեղծագործությունների, որովհետև արևմտյան երաժշտությունը գտնվում է այնպիսի վիճակում, երբ ցանկացած նորույթ արդեն չի ընկալվում իբրև նորություն։ Այժմ արդեն անհրաժեշտություն

⁴ Харлап М., Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986, с. 3.

⁵ Худабашян К., Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Е., 1977, с. 8.

է առաջացել ոչ թե նոր ստեղծագործությունների ընդհանրապես, այլ նոր երաժշտական տարրի, ինչպիսին արևելյան երաժշտությունն է»:

«Արևելյան երաժշտությունը, բացառությամբ հայկականի, կարող է շոյել եվրոպացու լսողությունը լոկ մեկ րոպեով, իսկ զարմացնել, ընդունված և ճանաչված լինել ամենևին չի կարող, որովհետև նրանում չնայած և հնչում են նոր մեղեդիներ, բայց չկա դաշնավորում (հարմոնիզացիա), և այդ երաժշտությունը նշանակալի չէ եվրոպացու համար, հակառակը գրգռում և զայրացնում է նրան: Իսկ դաշնավորված ձևով անհնար է պատկերացնել, որովհետև դեռ չի հայտնվել մի երաժիշտ՝ հոգով ասիացի և արվեստով եվրոպացի, որը ստեղծագործեր Արևելքի ժողովրդների համար, իսկ եվրոպացին՝ փորձելով դաշնավորել արևելյան մեղեդին անպայման կխաթարեր այն: Հետևաբար այսօր Արևելքը չի կարող ունենալ իր էքսպոնենտը այդ ցուցահանդեսում:

Նման իրավիճակում կհայտնվի նաև հայը, եթե փորձի ներկայացնել իր երաժշտությունը վերոհիշյալ արևելյան միաձայն ձևով. ուղիղ ասենք, նման փորձը կլինի անտեղի «ծառայություն» ժողովրդին, քանի որ նորից մի քանի տասնյակ տարով կհեռացնի եվրոպացուն մեր երաժշտության զարգացումը հասկանալու և նրա մասին պատկերացում կազմելու հնարավորությունից»⁶:

Եվ ահա հայ երաժշտության երկնականամարում հայտնվեց Կարա-Մուրզայի բնութագրած մասնագետը՝ «հոգով ասիացի և արվեստով եվրոպացի» Կոմիտասը, որն իր հանճարի փայլատակմամբ ուղենշեց հայ երաժշտության զարգացումը պոլիֆոնիկ բազմաձայնության ճանապարհով: Կոմիտասի հայ ժողովրդական երգերի մշակումները դարձան դասական օրինակներ հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդների համար:

Հենց XX դարի սկզբներին էր, որ բուռն կերպով թափ առավ ֆոլկլորի հավաքչական աշխատանքը Կոմիտասի, նրա ժամանակակիցների՝ Արշակ Բրուտյանի, Ստեփան Դեմուրյանի, նրա աշակերտների՝ Սպիրիդոն Մելիքյանի, Միհրան Թումաճանի և այլոց ջանքերով: Այդ ժամանակներից էլ ֆոլկլորը դարձավ բարեբեր ակունք կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար:

Մ. Բրուտյանը՝ քննարկելով կոմպոզիտոր-ֆոլկլոր հարաբերությունը, նշում է, որ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը «գեղջուկի ինքնատիպ արվեստում է գտել վոկալ և գործիքային երաժշտության... ժանրերի նախատիպերը, ...իսկ բազմաձայնության տարրերը՝ ժողովրդական գործիքային (ձայնառության կամ դամի) արվեստում: Ժողովրդականից է պրոֆեսիոնալ երաժշտություն եկել գործիքների խմբավորման արվեստը (լարային, փողային, հարվածային), ինչպես նաև՝ երաժշտական զարգացման տարբեր սկզբունքները (պա-

⁶ Армянские композиторы об искусстве. Составитель Я. И. Хачикян. Е., 2007, с. 26-27.

րային, երգային, ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն), նրա զարգացման ու ծավալման բազմաթիվ միջոցներն ու հնարները (տարբերակում, կրկնողություն, սեկվենցիա, լադային շեղումներ, մոդուլացիա, ալտերացիա, իմիտացիա և այլն):

Վերջապես կոմպոզիտորական ստեղծագործությունն օգտագործում է ժողովրդական երգի ինքնատիպ ինտոնացիան, ճկուն ռիթմը, հարուստ լադերը և, ընդհանրապես, ժողովրդական երգն ամբողջությամբ, իբրև ատաղձ, իբրև «շինանյութ»⁷:

Խոսելով պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ժողովրդական երգի կիրառման սկզբունքների մասին՝ Մ. Բրուսյանն առանձնացնում է երեքը: *Առաջինը՝* երբ ժողովրդական երգը մշակման է ենթարկվում ամբողջությամբ, բազմաձայնվում, հարստացվում պոլիֆոնիայի, հարմոնիայի և զարգացման այլնայլ միջոցներով: Հայտնի են Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Ն. Տիգրանյանի մշակումները: Իսկ Կոմիտասի արվեստում «այս սկզբունքն ունեցավ գեղարվեստական ցայտուն արտահայտություն»⁸: *Երկրորդը՝* ժողովրդական երգի սիմֆոնիզացիան է, երբ հիմք է ընդունվում երգն ամբողջությամբ, կամ նրա մի մասը և մշակվում սիմֆոնիկ միջոցներով, երաժշտական կերպարը բացահայտելով *բազմակողմանիորեն*: Այդ սկզբունքով են աշխատել Ա. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, Ա. Բաբաջանյանը, Է. Միրզոյանը, Ա. Հարությունյանը, Ղ. Սարյանը և շատ ուրիշներ: Բրուսյանի թվարկած հեղինակներին մենք կավելացնենք նաև սիմֆոնիկ գրելաձևի մեծ վարպետ Գ. Եղիազարյանին: *Երրորդ* սկզբունքը ժողովրդական երգի լեզվի և կերպարների ազդեցությունն է, որը խորապես զգացվում է, չնայած կոմպոզիտորը որոշակի ժողովրդական նմուշ չի օգտագործել: Իբրև օրինակ բերվում է Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան, ամբողջապես ներծծված ազգային ոգով, սակայն զուրկ որևէ ժողովրդական երգի մեջբերումից:

Արդարև, հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության համար ոգեշնչման աղբյուր ծառայեցին ժողովրդական երգի ինքնատիպ մեղեդիները: Կոմպոզիտորական արվեստի համար յուրատեսակ ատաղձ դարձան ոչ միայն ժողովրդական երգի տարրերը, այլ ժողովրդական երգն ամբողջությամբ նյութ ծառայեց բազմապիսի մշակումների համար: Այս բնագավառում առաջին հերթին պետք է նշել Կոմիտասի դերը, որը՝ կատարելով ժողովրդական երգերի բազմաթիվ մշակումներ, մեծապես հարստացրեց ոչ միայն հայ, այլ նաև համաշխարհային խմբերգային արվեստի գանձարանը:

⁷ Բրուսյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Գեղջկական երգ: Դասագիրք կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար: 4-րդ վերափոխված հրատ.: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2014, էջ 8:

⁸ Նույն տեղում:

Յուրաքանչյուր երգ մշակելիս նա գտնում է այն անհրաժեշտ միջոցները, որոնցով առավել ցայտուն կերպով կարող են բացահայտվել երգի արժանիքները: Նա օգտագործում է երգչախմբի տեմբրային, կատարողական հնարավորությունները: Համադրելով տարբեր բնույթի, սակայն համապատասխան հատկանիշներով և բովանդակությամբ իրար սագող երգեր, Կոմիտասը ստեղծում է ավելի բարդ, կոնտրաստային ձևեր: Այդպիսին են, օրինակ, «Ալագյազ» և «Խնկի ծառ», կամ՝ «Հով արեք, սարեր ջան» և «Հով, հով, հովն ընկավ», «Սարերի վրով գնաց» և «Երի, երի, երի ջան» երգերի համադրմամբ կատարված մշակումները:

Երբ ժողովրդական երգն իր բանավոր, հարափոփոխ վիճակից նոտագրվելով՝ անցնում է գրավոր մշակույթի ոլորտ, այն դադարում է ֆոլկլորային նմուշ լինելուց և դառնում է երգի ամրագրված, այլևս անփոփոխ, իր գոյության միայն մեկ պահի կատարման պատկերն արտացոլող գեղարվեստական ստեղծագործություն: Օգտագործվելով կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ՝ այդ ամրագրված նմուշը ենթարկվում է հեղինակի երաժշտական մտածողությանը, որոշակի մտահղացմամբ թելադրված լեզվական միջոցներին, ստանում ավարտուն ձև և դառնում հեղինակային գեղարվեստական երկ:

Այդպիսին են Կոմիտասի խմբերգերը, որոնք ժողովրդական լեզվով ստեղծված, կոմպոզիտորական արվեստի բարձրագույն վարպետություն դրսևորող, իր ժամանակը գերազանցած կոթողներ են:

Կոմպոզիտորական արվեստի տարբեր ժանրերում հայ կոմպոզիտորներն իսկապես տարբեր մոտեցումներ են ցուցաբերել ժողովրդական ակունքի նկատմամբ: Նրանք ժողովրդական երգն ու պարեղանակն ամբողջությամբ մշակման են ենթարկել ձայնի, տարբեր գործիքների, սիմֆոնիկ նվագախմբի և այլևայլ անսամբլների համար: Օգտագործել են ժողովրդական նմուշի առանձին հատվածներ, դարձվածքներ իբրև երաժշտական մտահղացման ազդակ՝ զարգացնելով սեփական երաժշտական միտքը, և, վերջապես, ստեղծել են իրենց երաժշտական լեզուն ազգայինի ոճով, առանց որևէ ժողովրդական երգից կատարված մեջբերման: Այդ տարբեր մոտեցումների կիրառումը տեսնում ենք Ալ. Սպենդիարյանի, Ա. Խաչատրյանի, Հ. Ստեփանյանի, Գ. Եղիազարյանի, Գ. Արմենյանի, Է. Միրզոյանի, Ղ. Սարյանի, Ալ. Հարությունյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Է. Հովհաննիսյանի, նրանց սերնդակիցների և հաջորդ սերունդների հայ կոմպոզիտորների արվեստում:

Ինչպես գիտենք, Ալ. Սպենդիարյանը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել ժողովրդական երգի նկատմամբ. հայտնի են ժամանակին Ղրիմում լայնորեն տարածված ուկրաինական, ռուսական, թաթարական մեղեդիների նրա մշակումները: Իսկ հայ ժողովրդական ստեղծագործության նմուշները առանձնահա-

տուկ տեղ գտան ուշ շրջանի նրա ստեղծագործության մեջ: Կոմպոզիտորը խոստովանել է, որ եթե չլիներ Սպ. Մելիքյանի «Շիրակի երգեր» ժողովածուն, նա չէր կարողանա գրել «Ալմաստ» օպերան:

Սիմֆոնիկ գրելաձևի մեծ վարպետ Գ. Եղիազարյանը նույնպես դիմել է ժողովրդական ակունքներին: Իր «Սևան» բալետում նա սիմֆոնիկ մշակումների է ենթարկել մի շարք ժողովրդական մեղեդիներ, այդ թվում հայտնի «Նուբար» երգ-պարը, որը ժամանակին Թ. Ալթունյանի ղեկավարած Պետական երգի-պարի անսամբլի երկացանկի գոհարներից էր: Իդեպ, այդ նույն պարը հնչում է նաև Ղ. Սարյանի «Սիմֆոնիկ պատկերներում»՝ հաստատելով այն միտքը, թե ինչպես վարպետորեն, սիմֆոնիկ նվագախմբի հնարավորությունների փայլուն իմացությամբ, գեղարվեստական բարձր ճաշակով կատարված այդ տարբեր մշակումները յուրովի են փայլեցրել ժողովրդական սկզբնաղբյուրը և դարձել հայ սիմֆոնիկ արվեստի անանց արժեքներ:

Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի համաշխարհային հռչակումը XX դարում մեծապես կապված է Արամ Խաչատրյանի անվան հետ: Նրա երաժշտությունը, ներծծված ազգային վառ գույներով, ճանաչելի է հենց առաջին հնչյուններից և սիրելի է դարձել աշխարհի բազմաթիվ երկրներում: Կոմպոզիտորն ասում էր, թե իր ստեղծագործություններում նա գրեթե չի օգտագործել ժողովրդական մեղեդիներ, սակայն երկու նշանակալի դեպք այնուամենայնիվ հայտնի են: Մեկը՝ Դաշնամուրի կոնցերտի երկրորդ մասում օգտագործված քաղաքային ժողովրդական երգն է, որը ժամանակին տարածված էր թիֆլիսահայերի շրջանում: Այդ մեղեդին մոնումենտալ հնչողություն է ստացել կոնցերտում և իր գեղարվեստական բարձր արժանիքների շնորհիվ դասվում է դաշնամուրային արվեստի լավագույն էջերի թվին: Մյուսը՝ Հայրենական մեծ պատերազմին նվիրված երկրորդ սիմֆոնիայում օգտագործված՝ որդեկորույս մոր «Որսկան ախպեր» երգն է, որը ստեղծվել է անհայտ հեղինակի կողմից հայ մեծ բանաստեղծ Ա. Իսահակյանի խոսքերով: Ժողովուրդը սիրել և լայնորեն տարածել է այդ երգը՝

Որսկան ախպեր, սարեն կուգաս,
Սարի մարալ կփնտրես.
Ասա, յարաբ դուն չտեսմի
Իմ մարալս, իմ բալես:

Այս երգը սիմֆոնիայում հնչում է իբրև պատերազմում նահատակված զինվորների հիշատակը հավերժացնող ձոն-քայլերգ:

Եվս մի օրինակ, որտեղ ժողովրդական երգարվեստի ճանաչելի ինտոնացիաները կոմպոզիտորական մտահղացման ազդակ են դարձել: Դա է. Միրզո-

յանի հանճարեղ Լարային կվարտետի չորրորդ վարիացիան է, որտեղ հնչում է Կոմիտասի գրառած «Անտունի» երգի սկզբի մեղեդային դարձվածքը՝ որոշակի տրամադրություն և հուզական գունավորում հաղորդելով երաժշտությանը:

Մեր օրերում, ինչպես և հնում ժողովրդական երգարվեստը և մասնագիտացված երաժշտությունը գտնվում են փոխներգործության մեջ: Ժողովրդական ոգուն հարազատ կոմպոզիտորական երկերը տարածվում են ժողովրդի մեջ, սիրվում և գոյատևում բանավոր ավանդամբ («Անուշ» օպերայի հանրահայտ հատվածները, Կ. Զաքարյանի, Դ. Ղազարյանի երգերը, հայ մեծ բանաստեղծներ Ավ. Իսահակյանի, Հ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի և ուրիշների խոսքերով ստեղծված՝ հայտնի և անհայտ հեղինակների երգերը): Ֆոլկլորն իր հերթին ժամանակ առ ժամանակ հիշեցնում է իր գոյության մասին: Նման «բռնկումներ» տեղի են ունենում պարբերաբար, որով կանխվում է ազգային արմատների և կուտակած ստեղծագործական փորձի մոռացությունը: Ընդ որում ֆոլկլորային գործունեության աշխուժացումը խթանում է կոմպոզիտորական հետաքրքրությունը և կյանքի է կոչում ժողովրդական ստեղծագործությունը կատարող և տարածող մասնագիտացված խմբեր, որ իր հերթին, հենց ժողովրդի, առանձնապես երիտասարդ սերնդի մեջ խրախուսում է հետաքրքրությունը նախնյաց հոգևոր ժառանգության նկատմամբ: Այսպիսով, այդ երևույթները կապված են միմյանց և մեկը մյուսով պայմանավորված:

Ֆոլկլորային «բռնկումներ» եղան XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբում, որ կապված էր, ինչպես վերը նշվեց, մոնոդիայից բազմաձայնության անցնելու ժամանակաշրջանի հետ և նշանավորվեց Կոմիտասի հանճարեղ գյուտով, XX դ. 30-ական թվականների վերջերին, երբ ծավալվեց Թ. Ալթունյանի և նրա ստեղծած ժողովրդական երգի-պարի անսամբլի գործունեությունը, որով հայ ժողովրդական երաժշտությունը համաշխարհային տարածում և ճանաչում գտավ:

Ֆոլկլորային «բռնկում» տեղի ունեցավ նաև 60-70-ական թվականներին, երբ մեծ հետաքրքրություն առաջացավ ժողովրդական գեղջկական երգի նկատմամբ, սակայն նոր գիտակցությամբ: Ամենուրեք հնչեց ժողովրդական երգը շնորհալի, ճանաչված երգասացների կատարմամբ (Հայրիկ Մուրադյան, Իշխան Կարապետյան, Շատեր Սահակյան և ուրիշներ) իր նախաստեղծ միաձայն (մոնոդիկ) տեսքով, հիացմունք պատճառելով ունկնդիրներին գեղեցկությամբ, ոճական մաքրությամբ, արտահայտված զգացմունքների խորությամբ: Նրանց հետևեցին պրոֆեսիոնալ երգիչները (Մելանիա Աբովյան, Հասմիկ Հարությունյան, Անահիտ Կուսուրյան և ուրիշներ):

Սա նոր զարթոնք էր: Հասկանալի դարձավ, որ հայ մոնոդիկ երաժշտությունը անանց արժեք է և նրա զգուշավոր մասնագիտական մշակումների հնարավորությունները դեռ սպառված չեն:

հիարկե, հայ կոմպոզիտորները չէին կարող անտարբեր մնալ այդ ամենի նկատմամբ: Իրար ետևից երևան եկան ժողովրդական երգերի նոր մշակումներ. մասնավորաբար էմին Արիստակեսյանի «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ»⁹ կամերային կանտատը՝ գրված երգչախմբի և գործիքային անսամբլի համար, Կոնստանտին Պետրոսյանի «Հայրենի դղանջներ» ժողովրդական երգերի շարը¹⁰ կանանց երգչախմբի համար a cappella:

Պատահական չէ, որ ականավոր կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանն առաջիններից մեկն արձագանքեց ժամանակի պահանջին՝ ստեղծելով 35 ժողովրդական երգերի իր փայլուն խմբերգային մշակումները¹¹:

Վառ և գունեղ այդ երգերը չափազանց բազմազան են թե՛ ձևի և թե՛ արտահայտչամիջոցների տեսակետից: Մշակումներ կատարելիս կոմպոզիտորը ցուցաբերել է արտակարգ հնարամտություն և, որ ամենակարևորն է, հարգալից և զգուշավոր վերաբերմունք ժողովրդական սկզբնաղբյուրի նկատմամբ: Նա նրբորեն է զգում յուրաքանչյուր երգի բնույթը, նրա ընձեռած հնարավորությունները և համապատասխանորեն բացահայտում դրանք: Այդ մշակումներն ունենդրելիս պատրանք է առաջանում, թե դրանց «ձեռք չի դիպել», դրանք իսկական են, արժանահավատ, այդ տեսքով էլ դարերով ապրել են գեղջկական կենցաղում: Բայց պետք է խոստովանել, որ ամենևին էլ դյուրին չէ ավանդական միաձայնությունից անցնելով բազմաձայնության ոլորտը, հավատարիմ մնալ ազգային երաժշտական մտածողությանը, ֆոլկլորային նմուշի ոգուն: Պոլիֆոնիկ գրելաձևի ճանաչված վարպետը՝ շարունակելով բազմաձայնության կոմիտասյան ավանդույթները, միևնույն ժամանակ, երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայնման հնարավորությունները համարձակորեն ընդլայնելու սեփական ուղիներ է գտնում: Նա կարողանում է իրականացնել դա բուն ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ բազմաձայն մտածողության թաքնված ձևերը բացահայտելու շնորհիվ: Է. Հովհաննիսյանի մշակմամբ երգը մերթ ճոխ, բազմաձայն «զգեստ» է հագնում, մերթ մնում միաձայնության սահմաններում զգայուն ունիստնային ընկերակցությամբ, մերթ հնչում է պահված ձայների հետ զուգորդված (որ հիշեցնում է «դամ պահելու» մեր դարավոր ավանդույթը), մերթ ընթանում է տղամարդկանց և կանանց ձայների ավան-

⁹ Էմին Արիստակեսյան, «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ» կամերային կանտատ երգչախմբի և գործիքային անսամբլի համար, Ե., 1987:

¹⁰ Կոնստանտին Պետրոսյան, «Հայրենի դղանջներ» ժողովրդական երգերի շար կանանց երգչախմբի համար a cappella: Ե., 2016:

¹¹ Հովհաննիսյան Է., Խմբերգեր (Հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ): Կազմող-խմբագիր՝ Ա. Փաիկանյան: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2012:

դական «երկխոսության» ձևով: Մեներգող ծայնի և կանանց կամ տղամարդկանց ծայների ունիստնային հնչողության համադրությունն ստեղծում է յուրատեսակ տեմբրերի պոլիֆոնիա, որն այնքան բնութագրական է հայկական ժողովրդական նվագարանային երաժշտության համար:

Իր մշակումներում, որոնք մեծ մասամբ հիմնված են Սաիրիդոն Մելիքյանի ֆոլկլորային գրառումների վրա, Է. Հովհաննիսյանը հաճախ սկզբում ցուցադրում է երգի մեղեդին մոնոդիկ հնչողությամբ, կարծես հրավիրելով զմայլվել նրա նախաստեղծ գեղեցկությամբ, հետո միայն երգին միացնում ենթաձայներ և կոնտրապունկտային մեղեդային գծեր: Ընդ որում երգի մեղեդին մոնոդիկ տեսքով երբեմն հնչեցնում է միայն մենակատարը, ինչպես «Նանարի նա» երգում (էջ 17).

Alto solo

Soprani

1. Դուն է - կար, բա - ռով է - կար, նա-նա-րի նայ, 1. նա-նա - րի նա:
2. Քու գալ ին - ծի, դուր է - կալ, 2. ջա-նա - րի նա:
նա-նա-րի նայ, 1. նա-նա - րի նա:
2. ջա-նա րի նա:

Երբեմն էլ երգը սկզբում հնչում է սոպրանոների և ալտերի ունիստն կատարմամբ, ինչպես «Ես քեզի սիրեցի» երգում (էջ 82), «Հարնազ» (էջ 86), «Ամպել ա, թոն չի գալիս (էջ 90)», «Երևան բաղ եմ արել» (էջ 160), «Ուտի ես, կեռանալ մի» (էջ 205) երգերը:

Կոմպոզիտորը կիրառում է նաև մեկ այլ հնար. նա մոնոդիան հնչեցնում է սկզբում պահված ծայների ուղեկցությամբ, ինչպես «Ադե, վառվա ես» (էջ 21), «Ձյուն է գալիս» (էջ 131) երգերում: Կամ հնչեցնում է երգը երգչախմբի բոլոր ծայների ունիստն կատարմամբ, այնուհետև բազմաձայնում: Այդպիսի նմուշներից են «Քելե, լաո» (էջ 109), «Գյուլվերանից էլանք» (էջ 137), «Ձայն մը հնչեց Էրզրումի» (էջ 149) երգերը:

S.A.

S.A.

S.A.

Ես քե - զի սի - ռե - ցի՝ ըն - ծի յար ըլ - նի,
էր - ված, վառ - ված սըր - տիս դեղ ու ճար ըլ - նի,
Sn, յար, յար, յար, սի - րա - հար,

Նշված բոլոր օրինակները հաստատում են, թե կոմպոզիտորը որքան բարձր է դասում մոնոդիայի արտահայտչական հնարավորությունները և գեղարվեստական ինչպիսի արդյունքի է հասնում՝ վարպետորեն զուգորդելով մոնոդիկ և բազմաձայն հյուսվածքները:

Ինչպես և Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, Է. Հովհաննիսյանի մշակումներում նույնպես բոլոր ձայներն էլ արտահայտիչ են, ինքնուրույն և «երգվող»: Տարբեր ձևերով զուգակցելով դրանք հիմնական ձայնի հետ՝ հեղինակը կարողանում է ստանալ խմբերգային հյուսվածքի թարմ հնչողություն և դինամիկ զարգացում:

Մշակումների ճիշտ գտնված հարմոնիկ լեզուն՝ զուգահեռ սեպտիմաների և կվարտաների, կվարտ-կվինտակորդների, տոնիկական հենակետի հետ սուբ-դոմինանտային հարմոնիայի համատեղման կիրառմամբ հանդերձ, ինչը երաժշտական լեզվին հաղորդում է ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ պլագալություն, արտահայտիչ կոնտրապունկտային գծեր և ենթաձայներ ստեղծելու կարողությունը, որոնք, տարբերակվելով, ամեն անգամ նորովի են «լուսավորում» հիմնական մեղեդին, այս ամենը վկայում է կոմպոզիտորի արտակարգ վարպետության, սրված գենետիկ հիշողության, ֆոլկլորի բնության նուրբ զգացողության, ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության առանձնահատուկ աշխարհը ներքուստ ըմբռնելու հազվագյուտ ընդունակության մասին:

Մեծ տաղանդով և վարպետորեն կատարված այդ մշակումները վառ և նշանակալի երևույթ դարձան և իրավամբ իրենց արժանի հիմնավոր տեղը գրավեցին ազգային խմբերգային արվեստի գանձարանում հայ երաժշտության դասականների լավագույն մշակումների կողքին:

Է. Հովհաննիսյանի խմբերգային մշակումներում օգտագործված ժողովրդական երգերը նորովի հնչելով՝ կարծես նոր կյանք են ստանում, համերգային բեմի միջոցով վերադառնում երաժշտական կենցաղ, փրկվում մոռացումից: Այդ մշակումները գալիս են՝ կրկին ու կրկին ապացուցելու, որ ֆոլկլորի և կոմպոզիտորական արվեստի հարաբերությունը կայուն է, բեղուն ու շարունակական:

ԳԼՈՒԽ II

ՖՈԼԿԼՈՐԻ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ԷՌԻԹՅՈՒՆԸ:

ՖՈԼԿԼՈՐԻ ԿԱՊՆ ԱՅԼ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏ

Ֆոլկլորը ժողովրդական ստեղծագործություն է, ստեղծվում է, պահպանվում և սերնդե-սերունդ փոխանցվում ժողովրդի կողմից: Իսկ ժողովուրդ ասելով՝ մենք հասկանում ենք ազգաբնակչության նյութական բարիք ստեղծող աշխատավոր շերտերը: Դա հիմնականում գյուղացիությունն է և քաղաքի արհեստավորական մասը: Նրանք են ստեղծել այն «դասական» համարվող ֆոլկլորը, որը ձևավորվել է միջնադարում ավատատիրական (ֆեոդալական) կարգերի պայմաններում, մեզ է հասել բանավոր ավանդամբ՝ ժամանակի ընթացքում որոշակի փոփոխություններ կրելով կյանքի պայմաններին համընթաց:

Ինչո՞ւ է ավատատիրական ժամանակաշրջանը առավել բարենպաստ համարվում ֆոլկլորի զարգացման համար: Նախ այն պատճառով, որ ավատատիրական դասակարգի պայմաններում երկրի բնակչության ամենաիզուր շերտը կազմում էր գյուղացիությունը: Երկրորդ, կարևոր պատճառն այն էր, որ գեղջուկի կյանքը կապված էր տարեկան հողագործական ցիկլի հետ: Կես տարի գյուղացին վարում, ցանում, խնամում և հասունացնում էր իր բերքը, այնուհետև կես տարի վայելում իր արդար վաստակի արդյունքը, հարսանիքներ, տոնախմբություններ, ուխտագնացություններ կատարում, որոնց ընթացքում հնչում էր նրա ստեղծած երգն ու պարը, հեքիաթն ու առակը, վեպն ու առասպելը: Այդ ամենը տարածվելով՝ հղկվում էր, բերնե բերան անցնում և ոչ միայն բավարարում ժողովրդի արվեստի պահանջը, այլ մշակվող երաժշտական և բանաստեղծական կայուն կերպարների շնորհիվ ձևավորում գեղարվեստական մտածողություն և ճաշակ:

Ֆոլկլորը սոցիալական երևույթ է, այսինքն ներկայացնում է որոշակի սոցիալական խմբերին հատուկ կենդանի ավանդույթների, հավատալիքների, սովորույթների, ծեսերի ամբողջություն, դառնում դրանց գեղարվեստական արտացոլումը: Ֆոլկլորի հասարակական պայմանավորվածության գիտակցու-

մը հնարավորություն է տալիս ավելի խորը և համակողմանիորեն ուսումնասիրել այդ բարդ երևույթը: Վ. Ե. Գուսևը գրում է. «Ֆոլկլորի սոցիալական էությունը նրանում է, որ այն հանդիսանում է նյութական արժեքներ արտադրողների հոգևոր ստեղծագործությունը, նրանց աշխատանքային փորձի, նրանց հանրային պրակտիկայի անմիջական գաղափարախոսական ընդհանրացումը, նրանց աշխարհայացքի, բարոյախոսության, գեղագիտական ճաշակների անմիջական արտահայտությունը: Հենց աշխատավոր զանգվածների սեփական հոգեկան աշխարհի անմիջական արտահայտության պահանջի մեջ են գտնվում առաջին հերթին նրանց հոգևոր ստեղծագործության ազդակները: Այդ ստեղծագործության օբյեկտիվ պայմաններն են արտադրության հանրային բնույթը, աշխատավոր զանգվածների արտադրական գործունեության կոլեկտիվ ձևերը և ողջ ժողովրդական կյանքի կոլեկտիվիզմը»¹:

Իսկապես, իր հոգեկան աշխարհի արտահայտության ներքին պահանջով ստեղծված գողտրիկ երգերի միջոցով մենք ծանոթանում ենք հայ գեղջուկի ներաշխարհին, զգում նրա հարգալից վերաբերմունքը աշխատանքի, արդար վաստակի նկատմամբ, տեսնում նրա բնատուր իմաստնությունը, քաղաքական անցուդարձը ճիշտ գնահատելու կարողությունը: Ահա տողեր ֆոլկլորային նմուշներից:

Պարի լուսու աստղ էրեվաց,
Աղօթարան տըռներն իպաց,
Պարով պացվէր լուս աղօթան,
Սարված լըծեմ էրթամ կյութան:

Կյութնի թախում նըմուշ-նըմուշ,
Չըկէր վաստակ քյանց էն անուշ,
Աշխարհի շէն վէր կյութնին էր,
Կյութան չէլներ, աշխարհն ինչ էր²:

Ես գութանն եմ, անգին քար եմ,
Հողոտ սարեր ես կվարեմ³:

Ա՛խ, լուսավոր Եվրոպա,
Քյո խոսք հոր մնաց ապա,
Մեր շեն երկիր Արմենիա
Հորի՛ թորգիր խարաբա⁴:

¹ Гусев В., Эстетика фольклора, с. 16.

² «Հայրենի երգեր», Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծանեց, կազմեց և խմբագրեց Ալինա Փահլևանյանը: Ե., 2007, էջ 80:

³ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 11, № 215:

⁴ Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, «Շիրակի երգեր», № 97:

Ժողովրդի հասարակական գիտակցությունը, սոցիալական գանգատը, աշխարհայացքն ու բարոյախոսությունն են արտացոլված հետևյալ տողերում:

Սարեն կուգա ջուխտըմ դոչ,
Մինը փնջած, մինը ոչ,
Աստված, քու դատիդ մեռնեմ,
Մինին կուտաս, մինին ոչ⁵:

Սոցիալական անհավասարության մասին ժողովուրդը մի հայտնի ասացված ունի. «Մեկին կուտան Նախչվան, մեկին չեն տա չարըխի չվան»։ Այստեղ խոսքը Նախիջևան բնակավայրի և չարուխ (տրեխ) կոչվող ուտնամանի կապիչների մասին է, որ ցույց է տալիս, թե մեկը մի ամբողջ քաղաքի տեր է, իսկ մյուսը հասարակ թոկեր էլ չունի:

Ձորուս ջուր է գնում,
Հարցրեք՝ ո՞ր է գնում,
Քենին մհանա արել
Սիրածին տես է գնում:

Սարից գալիս ա քամի,
Դու չես մնում մի համի,
Ամեն աժող չաժողի
Մի թողնի միսըս ծամի:

Մեր տուն, ձեր տուն խանա-խանա,
Մորըդ ըսե, գա դուռ բանա,
Մեկ պագըմ տամ, մարդ չիմանա...⁶

Արեն առե լուսե լուս,
Կանչեք Մայրամ թող կյա տյուս,
Էս ի՞նչ խոսք էր իխան տյուս,
Աստված առներ ազիզ լուս:

Մայրամ առուն թռեր ի,
Տերտեր յախեն պոնիր ի,
Երկու չամիչ տվեր ի,
Տըսվերկու պաքլ առեր ի:

Ալուչի ծառ ծաղկեր էր,
Մայրամը տակ պառկեր էր,

⁵ Կոմիտաս, ԵԺ, հ.10, № 206:

⁶ Մ. Բրուսյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Ե., 2014, էջ 203:

Ալուչի ծառ կոճկեր էր,
Մայրամուտ փոր տըճկեր էր:

Հայ Մայրամ, Մայրամ, Մայրամ...
Իմ ջանքը ջանին հայրան⁷:

Ահա նմուշներ Մ. Արեղյանի հավաքագրած խաղիկներից.

Քաղիանի մարզը փուշ ա,
Սրտով սիրածն անուշ ա,
Ալամ աշխարհն էլ գինա՝
Աղջիկն անվաթան դուշ ա:

Կարմիր վարդը ջամով ա,
Սիրած յարը համով ա,
Հստեղ զոռի բան չկա,
Սերը իրեն կամով ա:

Երևան բաղ եմ արել,
Ջիգյարս դաղ եմ արել,
Դոստ ու դուշմանի մեջը
Լացս ծիծաղ եմ արել:

Ֆուկլորի միջոցով ծանոթանում ենք ժողովրդի գեղագիտական ճաշակին, գեղեցիկի մասին ունեցած նրա պատկերացումներին և, մասնավորապես, կնոջ գեղեցկության «չափանիշներին»:

Ձյունն էկավ նստավ կալին,
Թըմահ չունիմ ձըր մալին,
Կարոտ եմ թըշիդ խալին:

Ձէն քու ճակատ, օր կըսեն,
Ջըրընդի մեյդան նմանի:

Ձեն քու աչքեր, օր կըսեն,
Պիլորի շուշի նմանի:

Ձեն քու քթիկ, օր կըսեն,
Սուլթան սիսեռի նմանի...⁸

⁷ Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր, 2-րդ պրակ, № 95:

⁸ Մ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 207-208:

Երգերում բերվող համեմատությունները կայուն գեղարվեստական կերպարներ են դառնում, բոլր՝ չինար, երեսը՝ խնձոր, աչքերը՝ աստղեր, կուրծքը՝ մարմար, թևերը՝ բամբակի քուլա, ունքերը՝ դալամի քաշած, ծամերը՝ սուրմայի թելեր և այլն:



Ֆոլկլորի հետ սերտորեն կապված են մի շարք հումանիտար գիտություններ: Առանց դրանց օգնության դիմելուն անհնարին է խոր և բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել մեր առարկան, ճիշտ հասկանալ և բացատրել երաժշտական ֆոլկլորի շատ երևույթներ:

Առաջին հերթին դա խոսքն է, այսինքն *ժողովրդական բանահյուսությունը*: Չէ որ ժողովրդական երգը, ինչպես և ամեն մի երգ, ներկայացնում է խոսքի և երաժշտության անքակտելի միասնություն: Իսկ ժողովրդական երգի բանաստեղծական տարրը ուսումնասիրելիս հնարավոր չէ զանց առնել *լեզվաբանությունը* և *բարբառագիտությունը*: Չիմանալով հայ ժողովրդի *պատմությունը*, ազգի, երկրի հասարակական-տնտեսական ֆորմացիաների ձևավորման պայմանները, չիմանալով ժողովրդական խոշոր, զանգվածային տեղաշարժերը, ծանոթ չլինելով երկրի *աշխարհագրությանը*, հնարավոր չէ ճիշտ կողմնորոշվել երաժշտական ֆոլկլորում ընդհանրապես: Հիրավի, մեր պատմության անցուդարձերն իրենց հետքն են թողել նաև ֆոլկլորի վրա. երգը չի մնացել իր ծննդավայրում, այլ մարդկանց հետ գաղթել է տարբեր վայրեր: Այդ է պատճառը, որ այսօր բանահավաքը Սասունում ստեղծված երգը գրի է առնում Թալինի շրջանում, Մշո դաշտի կամ Ալաշկերտի երգը՝ Ապարանում, Վանինը՝ Երևանում, Արտաշատում կամ Աշտարակում, Բասենինը՝ Շիրակում և այլն: Եվ նա պարտավոր է հնարավորինս մանրամասն նշել յուրաքանչյուր երգի անձնագրային տվյալներում, թե որտեղից են եկել երգասացը կամ նրա նախնիները, որպեսզի ապահովվի դարերով ձևավորված պատմական ազգագրական գոտիների երաժշտական և բանաստեղծական մտածողության ուսումնասիրման ճշգրտությունը:

Չիմանալով երկրի պատմությունը՝ դժվար է հասկանալ հայ ֆոլկլորի որոշ ժանրերի առանձնահատկությունները, կամ գոյությունը, դրանցից են, օրինակ՝ պատմական, ազգային-հայրենասիրական, պանդխտության երգերը:

Ֆոլկլորի հետ առանձնապես սերտորեն է կապված *ազգագրությունը*, որը և իսկապես բազմակողմանի գիտություն է՝ ժողովրդի, նրա կենցաղի, նյութական և հոգևոր մշակույթի, հասարակական հարաբերությունների, արհեստների, կիրառական արվեստի, հին հավատալիքների, կրոնի մասին:

Ազգագրությունը պատմական գիտություն է: Այն իր հերթին նույնպես սերտորեն կապված է մի շարք հումանիտար գիտությունների հետ՝ պատմության,

աշխարհագրության, հնագիտության, տնտեսագիտության, լեզվաբանության, սոցիոլոգիայի և այլն: Գիտության համար առանձնապես բեղմնավոր է ազգագրության կապը *հնագիտության* հետ, քանի որ այսօրվա «հնագիտական նյութը» երեկվա «ազգագրական նյութն» է⁹: Երկու բնագավառում էլ այս կամ այն երևույթը մեկնաբանելիս հաշվի են առնվում կից բնագավառի տվյալները: Ազգագրությունը հարուստ նյութ է ստանում նաև ֆոլկլորից, որովհետև ֆոլկլորը ժողովրդի կյանքի գեղարվեստական արտացոլումը լինելով՝ պարունակում է իր մեջ բազմաթիվ հետաքրքրական տեղեկություններ՝ ուղղակի և անուղղակի:

Սակայն ազգագրագետի համար բազմապիսի տեղեկությունների հիմնական աղբյուր է մնում հին *մատենագրությունը*, անցյալի կամ այժմյան ողջ տպագիր գրականությունը և, իհարկե, *դաշտային աշխատանքը*:

Հետաքրքրական ազգագրական տեղեկություններ են պարունակում ուրարտական սեպագիր արձանագրությունները, ասորական, քաղական, խորի-միտանական, խեթական գրավոր աղբյուրները: Հայ ժողովրդի կենցաղի և մշակույթի մասին տեղեկություններ պարունակող նյութով առանձնապես հարուստ է հունահռոմեական անտիկ գրականությունը: Դեռ մ.թ.ա. V դարում *Հերոդոտը*՝ խոսելով հայ-արմենների երկրի և քաղաքական վիճակի մասին, որոշ ուշագրավ տեղեկություններ է հաղորդում նրանց կենցաղի վերաբերյալ: *Քսենոփոնը* (IV դ. մ.թ.ա.) պատմում է հայերի մասին որպես նստակյաց ժողովրդի, որը հիմնականում զբաղվում է հողագործությամբ: «Պատմիչը խոսում է հայերի բնակավայրերի, շենքերի, զգեստների, ուտեստի, խմիչքների, հյուրընկալման, զենքերի, ռազմական սովորությունների, կրոնական հավատալիքների, տնայնագործության ու արհեստների, անասնապահության, որսորդության, ընտանիքի և այլ հարցերի մասին»¹⁰: Կարևոր տեղեկություններ են պարունակում *Ստրաբոնի* աշխատությունները (I դ. մ.թ.ա.): Նա առաջինն էր, որ հաղորդեց հայերի երկրի անվանման մասին եղած ավանդությունը: Իբր թե Հունաստանի մարզերից մեկից՝ Թեսալիայից գաղթածները երկիրը անվանել են Արմենիա ի պատիվ իրենց առաջնորդ Արմենոսի, որը հունական Արմենիոն քաղաքի ծնունդ էր: Պատմությունն այս տվյալները չհաստատեց: Գիտնականները գտնում են, որ անտիկ պատմաբանների նման դիրքորոշումը բնականորեն ելնում է անտիկ աշխարհի գաղութատիրական քաղաքականությունից: Այս ավանդության մեջ կարևորն ու ճշմարիտը արմենների խոշոր ցեղային միության անվանման պահպանումն է, միություն, որն իսկապես մի շարք հայացող ցեղերի հետ միասին դարձավ հայ ազգի բաղադրիչ մասը¹¹:

⁹ Բդոյան Վ., «Հայ ազգագրություն: Համառոտ ուրվագիծ» ուսումնական ձեռնարկ: Ե., 1974, էջ 3:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 4:

¹¹ Նույն տեղում:

Միանգամայն եզակի է հետևյալ վկայությունը: Ասորական Սարգոն արքան Աշուր աստծուն հղված իր թղթում հայտնում է, որ Ուրարտուի Սարդուր արքայի որդի Ռուսա Առաջինը նոճու փայտով երեսպատված շքեղ ապարանք է կառուցել Արարատ լեռան մերձակայքում գտնվող Ուլխու քաղաքում, իսկ քաղաքի շրջակայքում հրամայել է կառուցել ջրանցքների և ամբարտակների մի ամբողջ համալիր, որի օգնությամբ առատորեն ոռոգվել են դաշտերը: «Եվ երկրագործի ուրախ երգը հասնում էր քաղաքի բնակիչներին՝ մինչ այդ ամայի դաշտերից»¹²:

Ահա երկրագործական երգերի մասին ամենահին հիշատակությունը մեզանում, որ տանում է մինչև մ.թ.ա. VIII դար:

Մեր թվարկության V դարից սկսած, գրերի գյուտից անմիջապես հետո, դարերի ընթացքում կուտակվում է հայ ժողովրդի ձեռագիր հարստությունը, որը պարունակում է ազգագրական հետաքրքիր և չափազանց արժեքավոր նյութ: Տեղեկություններն ընդգրկում են դաշտավարությունը, ոռոգման համալիրը, բերքահավաքը, հունձը, այգեգործությունը, գինեգործությունը, բանջարաբուծությունը, անասնապահությունը, մեղվաբուծությունը, շերամապահությունը, որսը, ձկնորսությունը, արհեստները, նյութական մշակույթը, ազգային տարազները, զարդերը, ընտանեկան հարաբերությունները, կրոնը, ծեսերը (ընդ որում հեթանոսական ծեսերը՝ ստանալով քրիստոնեական երանգավորում, ներկայանում են որոշ չափով փոփոխված տեսքով):

Բացի հայ պատմիչներից (Ագաթանգեղոս, Փավստոս Բուզանդ, Մովսես Խորենացի, Ղազար Փարպեցի, Թովմա Արծրունի, Կիրակոս Գանձակեցի, Ստեփանոս Օրբելյան և շատ ուրիշներ) հայերի մասին արժեքավոր ազգագրական տեղեկություններ են հաղորդել նաև եվրոպացի ճանապարհորդները, որոնք ուղևորվելով դեպի Արևելքի երկրներ՝ անցել են Հայաստանի վրայով (Ֆրանսիացի Ուիլյամ Ռուբրուքը, իտալացի Մարկո Պոլոն, իսպանացի Ռոյ Գոնցալես Դի Կլավիխոն և այլք):



Ազգագրությունը որպես գիտություն ձևավորվեց XIX դարի սկզբներին և մինչև դարավերջը բավականին զարգացավ: Ազգագրական գիտության բուռն զարգացումը առանձնապես մեծ թափ ստացավ 1828 թվին Արևելյան Հայաստանի Ռուսաստանին միանալուց հետո, քանի որ սերտորեն կապվեց ռուսական առաջավոր գիտական մտքի հետ: Հայ ազգագրության կազմավորման և զարգացման գործում մեծ ավանդ ունեն Իտալիայի Մխիթարյան միաբանության գիտնականները, որոնք զինված էին եվրոպական առաջավոր գիտու-

¹² Գ. Գյողակյան, Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից: Ե., 2009, էջ 11:

թյան նվաճումներով: Եվրոպական մամուլի օրինակով արտասահմանյան հայ գաղութների մամուլը ևս սկսեց պարբերաբար տպագրել ազգագրական հետաքրքրական նյութեր:

Ազգագրական արժեքավոր նյութեր է պարունակում նաև հայ նոր գրականությունը, մասնավորապես հայ ականավոր գրողներ Խաչատուր Աբովյանի, Րաֆֆու, Պերճ Պռոշյանի ստեղծագործությունները:

Կուտակված ողջ հսկայական ազգագրական նյութը առաջինը ի մի բերեց և գիտականորեն մշակեց անվանի բանասեր, ազգագրագետ-հայագետ Ղ. Ինճիճյանը (1758 – 1833): Նա սիստեմավորեց ողջ նյութը և ներկայացրեց այն ըստ առանձին թեմաների (ռազմական հանդերձանք, զենքի տեսակներ, պաշտպանական կառույցներ, սովորույթներ, ծեսեր և այլն):

Հայ ազգագրության նշանավոր դեմքերից է *Գարեգին Սրվանձտյանցը* (1840 – 1892), որի հսկայածավալ գործունեության նպատակներից էր նպաստել հարազատ ժողովրդի ինքնաճանաչմանը թուրքական տիրապետության պայմաններում: «Ծանիր զքեզ» հորդորով նա կոչ էր անում հային ճանաչել իր ազգային ինքնությունը: «Մեր մտադրությունն է ժողովրդական կյանքե ծանոթություններ հիշել, որոնք լույս կարող են տալ մեր ազգային պատմության և լեզվին կամ գրականության, ուշադրության առնելու է ուրեմն անոնց մեջ եղած տնական, գեղջկական, քաղաքական և կրոնական արարողությունները, առաձները, երդումները, անեծքները, օրհներբները, երգերը, պարերը, տղայոց խաղերը, որոնք առհասարակ կյանքի և լեզվի պատմությունը կը կազմեն», – գրել է նա իր «Գրոց ու բրոց» աշխատության մեջ¹³:

Այսօր էլ մեծ արժեք են ներկայացնում նրա ազգագրական ժառանգության լավագույն գործերը՝ «Գրոց ու բրոց», «Մանանա», «Թորոս աղբար», «Համով-հոտով»: Գ. Սրվանձտյանցի ամենամեծ, հայրենանվեր ծառայությունը բանահավաքչական գործի կազմակերպումն էր: Նա առաջինը կազմեց հատուկ ծրագիր ազգագրական նյութեր հավաքելու համար: Նրա բազմաթիվ հետնորդները՝ ղեկավարվելով այդ ծրագրով, հսկայական աշխատանք տարան ազգագրական տեղեկությունների հավաքման և գրառման ուղղությամբ:

Այսպիսով, գիտական մամուլում և առանձին աշխատություններում կուտակվեց ազգագրական հսկայական նյութ: XIX դ. վերջում այդ նյութի հիման վրա Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի պրոֆեսոր *Գրիգոր Խալաթյանցը* (1858 – 1912) կազմեց նոր ծրագիր, որն ավելի համապատասխան էր ժամանակի ոգուն: Նա իհարկե հաշվի առավ Սրվանձտյանցի ծրագիրը և բոլոր նախորդ աշխատանքները:

¹³ Մեջբերումը կատարված է Վ. Բդոյանի «Հայ ազգագրություն» ուսումնական ձեռնարկից, էջ 18:

Այդ նոր ծրագրով էր առաջնորդվում մի այլ ականավոր հայ ազգագրագետ՝ *Երվանդ Լալայանը* (1864-1931), «Հայ ազգագրական հանդեսի» հիմնադիրն ու խմբագիրը, որը 1896 թվականից, այսինքն հանդեսի առաջին պրակի լույս տեսնելու օրվանից մինչև վերջինը, որը լույս տեսավ 1916 թվին, իր շուրջ համախմբեց ողջ գիտական միտքը, հանդեսը դարձնելով հարստագույն նյութի շտեմարան: Մինչև այսօր «Ազգագրական հանդեսը» ոչ միայն չի կորցրել իր նշանակությունը, այլև շարունակում է մնալ արժեքավոր աղբյուր ժամանակակից հետազոտողների, նաև ֆոլկլորագետների համար:

Ե. Լալայանի անվան հետ է կապված Երևանում 1921 թվականին Գեղարվեստական թանգարանի ստեղծումը, որի նյութերի հիմքն է դառնում գիտնականի անձնական թանգարանն ու հարստագույն գրադարանը: Հետզհետե համալրելով Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանից և Նոր-Նախիջևանից բերված ազգագրական հավաքածուներով՝ թանգարանը վերաճում է Պետական կենտրոնական թանգարանի, որի առաջին տնօրենը դառնում է հենց ինքը՝ Ե. Լալայանը:

Ե. Լալայանի գործի շարունակողը եղավ անվանի գիտնական, ազգագրագետ *Սյրեհան Լիսիցյանը* (1865 – 1947), որը ղեկավարեց Թանգարանի ազգագրական բաժինը մինչև իր կյանքի վերջը: Նա բեղուն գործունեություն ծավալեց թե՛ գիտահետազոտական և թե՛ մանկավարժության բնագավառում, դասավանդելով «Ազգագրություն» առարկան Երևանի Պետական համալսարանում և ուսանողության մեջ հետաքրքրություն առաջացնելով այդ կարևոր գիտության հանդեպ:

XX դ. 20 – 30-ական տարիներից սկսած Հայաստանում կազմակերպված գիտական արշավախմբերի հավաքչական աշխատանքի շնորհիվ ավելի ու ավելի է հարստանում Թանգարանի ազգագրական նյութերի և արժեքների հավաքածուն: Երկար ընդմիջումից հետո կարծես վերակենդանանում են Լալայանի հիմնադրած «Ազգագրական հանդեսի» ավանդները՝ 1970 թվից սկսվում է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն» մատենաշարի հրատարակումը, որը թույլ է տալիս տպագրել թե՛ անտիպ մնացած հին ուսումնասիրությունները, թե՛ նոր սերնդի ազգագրագետների աշխատությունները, հարուստ նյութ տրամադրելով ոչ միայն գիտական աշխարհին, այլ նաև ազգագրություն և հարակից մասնագիտություններ ընտրած ուսանողությանը:

Ազգագրության հետ սերտ ծանոթությունը պարտադիր է ֆոլկլորով լրջորեն զբաղվողի համար, քանի որ այն օգնում է ճիշտ հասկանալ մի այնպիսի բարդ երևույթ, ինչպիսին ֆոլկլորն է:

ԳԼՈՒԽ III

ՖՈԼԿԼՈՐՆ ԻԲՐԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿ

Ֆոլկլորն, ինչպես ասվեց, պատկանում է ժողովրդի հոգևոր-նյութական մշակույթին և կազմում է նրա ներսում գեղարվեստական մշակույթի առանձին բնագավառ:

Ֆոլկլորն իր հերթին բաժանվում է ճյուղերի՝ գեղջկական երգարվեստ, քաղաքային երգարվեստ, ժողովրդական հոգևոր երգարվեստ: Վերջին ճյուղին են պատկանում հոգևոր կանոնիկ երգերը, շարականները, հատվածները Սուրբ Պատարագից, որոնք սիրված են, մատչելի կատարման համար, մտել են գեղջկական կենցաղ և հնչում են պատեհ պահերին: Այս բաժնում են նաև հոգևոր բովանդակություն ունեցող այն երգերը, որոնք ստեղծվել են ժողովրդի կողմից և կենցաղավարում են ֆոլկլորի օրենքներով՝ բանավոր ավանդմամբ:

Թվարկված ճյուղերին շատ մոտ է նաև գեղջկական աշուղական արվեստը, որը՝ ենթարկվելով աշուղական արվեստի կանոններին, լեզվի և մանավանդ մեղեդային ոճի իմաստով չափազանց մոտ է գեղջկական երգաստեղծությանը և նույնպես կենցաղավարում է ֆոլկլորի օրենքներով՝ լայնորեն տարածվում, ենթարկվում տարբերակային փոփոխությունների բանավոր ավանդման շնորհիվ և հաճախ նաև կորցնում հեղինակի անունը:

Երբ մոտենում ենք ֆոլկլորին իբրև *գեղագիտական* երևույթի, ապա այն հանդես է գալիս որպես արվեստ, որպես ժողովրդական գեղարվեստական ստեղծագործության տեսակների և ժանրերի ամբողջական համակարգ: Սակայն եթե մնալ գեղագիտության սահմաններում, ֆոլկլորի առանձնահատկությունը (սպեցիֆիկան) կմնա մինչև վերջ չբացահայտված: Չէ՞ որ նշվեց, որ ֆոլկլորն ավելի լայն հասկացողություն է, քան սոսկ արվեստը: Ուստի և գեղագիտականի կողքին անհրաժեշտ է նաև *սոցիոլոգիական* մոտեցում:

Սոցիոլոգիական մոտեցումը չի փոխարինում գեղագիտականին (ֆոլկլորը մնում է առաջին հերթին արվեստ), այլ լրացնում է նրան: Եվ միայն նրանց միասնության պայմաններում է հնարավոր բացահայտել ֆոլկլորի էությունը:

Սոցիոլոգիական մոտեցման դեպքում յուրաքանչյուր հասարակական երեվույթ դիտվում է իր կրողի (սուբյեկտի), սոցիալական բովանդակության, կենցաղավարման ձևի և գործառույթի (ֆունկցիայի) տեսանկյունից, այսինքն որպես *գործունեություն*:

Վերը նշված չորս կարևոր գործոնից (կրողը, բովանդակությունը, ձևը և գործառույթը) ամենաառաջնայինն ու գլխավորը առաջինն է:

1. Ո՞վ է ֆուկլորի սոցիալական կրողը (սուբյեկտը): Իհարկե, ժողովուրդը: *Ֆուկլորը ժողովրդի կողմից ստեղծվող և պահպանվող գեղարվեստական մշակույթն է:*

Բայց ի՞նչն է համարվում ժողովուրդ:

Ինչպես արդեն ասվել է, սոցիոլոգիական գիտության բնութագրմամբ՝ *ժողովուրդ է կոչվում նյութական բարիքների անմիջական արտադրող տարբեր սոցիալական խմբերի և դասակարգերի միացությունը:*

Ժողովուրդը որպես սոցիոլոգիական կատեգորիա դինամիկ հասկացողություն է, պատմական հասկացողություն, որը տարբեր ժամանակ ունի տարբեր բովանդակություն և չի համընկնում ոչ «բնակչություն», ոչ էլ «ազգ» հասկացողությունների հետ: Իսկապես, բնակչությունը երկրում ապրող բոլոր մարդկանց ամբողջությունն է, «ազգ» հասկացողությունն ավելի նեղ է, քանի որ երկրում կարող են բնակվել տարբեր ազգերի պատկանող մարդիկ: Գիտության կողմից ընդունված է ժողովուրդ անվանել բնակչության ավելի նեղ շերտը՝ նյութական բարիք ստեղծող աշխատավոր շերտը: Գոյության տնտեսական պայմանների փոփոխման հետ փոխվում է նաև հասարակության սոցիալական կազմը:

Հենց ժողովրդի սոցիոլոգիական հասկացությունն է ընկած ժամանակակից գիտության կողմից ֆուկլորի սահմանման հիմքում: *Ֆուկլորը դա արվեստ է (ավելի լայն առումով գեղարվեստական մշակույթ), որի կրողներն են նյութական բարիքների անմիջական արտադրողները:* Այլ կերպ ասած, ֆուկլորը ոչ պրոֆեսիոնալ գեղարվեստական մշակույթ է: Ժողովուրդը ստեղծում և կատարում է իր երգերը աշխատանքի ընթացքում (տանը, բակում, դաշտում) և ազատ պահին, կենցաղում, տոնախմբությունների և ծիսական արարողությունների ժամանակ (հարսանիք, հուղարկավորություն, կրոնական տոներ): Երգն ուղեկցում է մարդուն ողջ կյանքի ընթացքում՝ ծննդից մինչև մահ: Մարդը ծնվում է, և նրա առաջին ծանոթությունը երգի հետ՝ մոր օրորոցայինն է: Հետո նրան մկրտում են երգով, նա մեծանում է երգի մթնոլորտում, մեծերի հետ մասնակցում տարբեր տոնախմբությունների, հարսանիքների: Հետո ինքն է հարսնանում, փեսայանում՝ յոթ օր, յոթ գիշեր երգերով գլուխն են գովում: Հետո ինքն է իր երեխաներին երգով մեծացնում: Հետո մեռնում է՝ երգով հանձնում են հողին:

Եվ այդ երգերը՝ դառնալով կենցաղի անբաժանելի մասը, շատ անգամ չեն գիտակցվում և չեն արժեվորվում ժողովրդի կողմից որպես արվեստի բարձր-արժեք ստեղծագործություններ: Հայկական ֆոլկլորում ժանրերից շատերը ժողովրդի մեջ երգ չեն համարվում, օրինակ, օրորները, աշխատանքային երգերը: Գեղջուկը երբեք չէր ասի «հոռովել երգեմ»; այլ կասեր «հոռովել կանչենք, վաստակ անենք»: Մի շիրակցի տարեց կին ի պատասխան կովկթի երգ երգելու խնդրանքին ասել է. «Իդիգ ինչ երգ, իշտը քթիս տակ կդընդընամ, իդիգ ինչ երգ է»: Ժողովուրդը մեծ հարգանքով «երգ» է կոչում պատմական, պանդխտության, ազգային-հայրենասիրական երգերը, ժողովրդական բալլադները, դյուցազներգերը, աշուղական երգերը, որոնք ունեն կայուն տեքստ, զարգացող բովանդակություն:

Այսպիսով, ժողովուրդը ստեղծում է իր գեղարվեստական մշակույթը, որովհետև չի կարող չստեղծել, որովհետև դա նրա ինքնարտահայտման և ինքնահաստատման ձևն է, որովհետև դա մարդու ներաշխարհի և շրջապատող իրականության ճանաչման և արտացոլման միջոցն է: Եվ դա անվերջանալի գործընթաց է, փոխվում է միայն արտահայտման ձևը ամեն մի նոր դարաշրջանի հետ:

2. Ինչպիսին է ֆոլկլորի սոցիալական բովանդակությունը:

Ֆոլկլորի բովանդակության խնդրի քննարկումը տեղափոխում է մեզ հասարակական գիտակցության ոլորտը: Ֆոլկլորի բովանդակության մեջ առաջին հերթին արտացոլվում է ժողովրդի գեղագիտական գիտակցությունը: Սակայն ֆոլկլորը պարունակում է իր մեջ նաև հասարակական գիտակցության այլ տեսակներ: Ֆոլկլորն ամբողջապես չի համընկնում ոչ փիլիսոփայության, ոչ կրոնի և ոչ էլ բարոյախոսության հետ, սակայն պարունակում է և փիլիսոփայական, և կրոնական, և բարոյական գիտակցության տարրեր: Ֆոլկլորը սովորույթների, բարոյական կանոնների, տեսակետների և համոզմունքների հարուստ պահեստարան է:

Ֆոլկլորի և կրոնի՝ որպես դասակարգային հասարակարգի պաշտոնական գաղափարախոսություն, փոխհարաբերությունը կախված է կոնկրետ պատմական իրավիճակից: Որքան էլ ակնառու էր գեղջկականության կրոնամոլությունը, նրա ֆոլկլորի բովանդակության մեջ երկար ժամանակ պահպանված է հեթանոսական դիցաբանությունը: Դա թույլ է տալիս ասել, թե ֆոլկլորը եղել է ժողովրդի համեմատաբար ինքնուրույն կրոնական գիտակցության ձևավորման և պահպանման միջոցներից մեկը և արտացոլել է այդ գիտակցությունն իր բովանդակության մեջ: Դեռ ավելին, ֆոլկլորում պահպանվել են և զարմանալիորեն զուգորդվել մարդկության պատմության բոլոր դարաշրջանների տարբեր հավատալիքները և կրոնական պատկերացումները: Ֆոլկլորում կա-

րելի է գտնել, օրինակ, տոտեմիզմի, անիմալիզմի, հեթանոսության, քրիստոնեության տարրեր:

Ֆոլկլորի բովանդակությունն են կազմում նաև գիտելիքներ բնության և մարդու մասին, մի խոսքով այն ամենը, ինչը շրջապատում է մարդուն, ինչը հուզում է նրան և ինչի մասին նա մտորում է:

3. Ինչ ձևեր ունի ֆոլկլորը: Ձևի տեսակետից ֆոլկլորն արվեստ է: Սակայն նա ունի մի շարք առանձնահատկություններ, որոնցով տարբերվում է պրոֆեսիոնալ արվեստից: Դա բանավոր լինելն է, ստեղծագործության կոլեկտիվ բնույթը, իմպրովիզացիոն (հանկարծաբանական) բնույթը, ավանդականությունը (նոր ստեղծագործությունն առաջ է գալիս միայն կայուն ավանդական ձևերի, ձևավորված ստերեոտիպերի հիման վրա), տարբերակայնությունը (յուրաքանչյուր ստեղծագործություն գոյություն ունի բազմաթիվ՝ պրակտիկորեն անսահմանափակ հավասարազոր տարբերակների տեսքով), հեղինակի, կատարողի, ունկնդրի (հանդիսատեսի) միաձուլումը մեկ անձնավորության մեջ, այսինքն ստեղծագործության, կատարման և ընկալման սինկրետիկ միասնությունը:

Սակայն բանավոր և իմպրովիզացիոն լինելը ստեղծագործությունը դեռ չեն դարձնում ֆոլկլորային, եթե նա ստեղծված չէ ժողովրդի կողմից և չի արտահայտում նրա գաղափարները, զգացմունքները և գեղագիտական ճաշակը:

Անհրաժեշտ է ավելացնել նաև, որ ֆոլկլորը որպես արվեստ բնութագրվում է ժանրային սահմանների որոշակիությամբ: Պրոֆեսիոնալ (մասնագիտացված) արվեստին հայտնի բոլոր ժանրերը չեն, որ հանդիպում են ֆոլկլորում: Ինչպես հայտնի է, երաժշտական ֆոլկլորում չեն հանդիպի ոչ սիմֆոնիաների, ոչ սոնատների, ոչ կոնցերտների: Այստեղ դարերի ընթացքում բյուրեղացել են ոչ պրոֆեսիոնալ կատարողներին մատչելի փոքր ձևեր: Պատահական չէ, որ այնպիսի բարդ ժանր, ինչպիսին էպոսն է, վիպական ասքը կամ ծավալուն դյուցազներգերը կատարել են հազվագյուտ ժողովրդական պրոֆեսիոնալներ, գուսաններ և աշուղներ: Որպես վկայություն կարելի է բերել հայ պատմագրության նախահայր Մովսես Խորենացու (V դար) և հայ երգի հանճարեղ գիտակ Կոմիտասի խոսքերը: Մովսես Խորենացին «Հայոց պատմություն» աշխատության մեջ գրում է. «... արամյան ազգի ծերունիները փանդիոնների նվագակցությամբ ցուցքերի և պարերի երգերում հիշատակում էին այս բաները» («այս բաները» ասելով՝ պատմահայրը նկատի ունի առասպելները և վիպական այլ ստեղծագործություններ)¹:

¹ Հարությունյան Հ., Երաժշտությունը V-XV դարերի հայ մատենագրության մեջ: Ե., 2010, էջ 128:

Կոմիտասը՝ անդրադառնալով այդ հարցին, գտնում է, որ որոշ ժանրեր, այդ թվում վիպականը, որտեղ վեպն անբաժան է եղանակից, «բարդ են, գյուղացիներից շատին անմատչելի են: Այժմ իմացողներին մատուլ են ցույց տալիս»²: Այսինքն հաստատում է այն միտքը, թե նման բարդ նմուշների կատարման համար բոլոր ժամանակներում անհրաժեշտ է եղել որոշ «մասնագիտացում» և հմտություն:

4. Որո՞նք են ֆոլկլորային ստեղծագործությունների ֆունկցիաները (գործառույթները): Նրանցից կարևորագույնները հինգն են. ա) գեղագիտական, բ) կիրառական (կենցաղային), գ) դաստիարակչական, դ) ճանաչողական և ե) հաղորդակցական (կոմունիկատիվ):

Ֆոլկլորում ձևերը և ժանրերը պայմանավորված են ժողովրդի կյանքում ունեցած նրանց կոնկրետ ֆունկցիայով: Իբրև արվեստի երևույթ ֆոլկլորի կարևորագույն ֆունկցիան *գեղագիտականն է*, չնայած ժողովուրդը, ինչպես վերնասվեց, չի արժևորում իր ստեղծած արվեստը: Ժողովրդի համար կարևորագույնը *կիրառական* ֆունկցիան է: Օրինակ, հարսի և փեսայի երկարատև զովերգման անհրաժեշտությունը՝ հարսանիքի համար նրանց նախապատրաստման և զգեստավորման ընթացքում, կյանքի է կոչել բազմատուն հանդիսավոր հարսանյաց գովքերը, որոնցում անշտապ, հանգամանորեն գովաբանվում են նրանց հարսանյաց զգեստի բոլոր տարրերը: Գութանի օգնությամբ հողը վարող խմբի համագործակցությունը կազմակերպելու, աշխատանքի հաջողությունը ապահովելու անհրաժեշտությունը կյանքի է կոչել երգեցողության այնպիսի յուրատիպ տեսակ, ինչպիսին հոռովելն է: Երեխային օրորելով քնեցնելու անհրաժեշտությունը կյանքի է կոչել մեր ֆոլկլորում եղած բազմաթիվ օրորները, րուրիկները, հայրուրները, այսինքն օրորոցային սքանչելի երգերը:

Անհրաժեշտությունը կա, ժանրը զարգանում է: Անհրաժեշտություն չկա, ժանրը մեռնում է: Զարմանալի չէ, որ այսօր աշխատանքային երգն անհետացել է, աշխատանքի պայմանների և ձևերի փոփոխման հետևանքով: Տրակտորի դրոդյունի տակ ղվ պիտի հոռովել կանչի և ինչո՞ւ:

Սա ապացույցն է այն մտքի, թե ֆոլկլորը կենդանի, դինամիկ զարգացող արվեստ է, ժամանակի հետ համահունչ փոխվում են թե՛ ֆոլկլորի բովանդակությունը, թե՛ ժանրային կազմը:

Բացի նյութական-պրակտիկ, կամ կիրառական, ֆունկցիայից ֆոլկլորը կատարում է նաև հոգևոր-պրակտիկ, կամ *դաստիարակչական ֆունկցիա*: Ֆոլկլորը միշտ եղել է ժողովրդի ինքնադաստիարակման գործուն միջոց: Երգը

² Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ: Ե., 1941, էջ 27:

կրթել է մարդկանց հոգին, իմաստուն խոսքը՝ սովորեցրել ճանաչել չարն ու բարին, ճիշտն ու սխալը, լինել առատաձեռն ու նրբազգաց, պատրաստակամ օգնության հասնել տկարին, չքավորին: Ինչպես ռուս հանճարեղ բանաստեղծ Պուշկինն է ասել.

Сказка – ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам – урок.

Այս երկտողը տողերիս հեղինակի մոտավոր թարգմանությամբ կնշանակի.

Հեքիաթը սուտ մի բառ է,
Զահեղ տղոցը դաս է:

Ֆուկլորը նաև հզոր *ճանաչողական* միջոց է, այն օգնում է ժողովրդին ճանաչել իրեն, իր անցյալը և ներկան, ինչին կոչ էր անում Գարեգին Սրվանձտյանցը՝ ասելով. «Ծանիր զքեզ»:

Եվ, վերջապես, հարկ է նշել ֆուկլորի *հաղորդակցական* ֆունկցիան, որը նույնպես չափազանց մեծ նշանակություն ունի: Ֆուկլորի միջոցով մարդիկ հաղորդակցվում են միմյանց, երգի և պարի միջոցով որոշակի գեղարվեստական տեղեկություն հաղորդում և ստանում, համագործակցում խմբով պարերգ արարելիս և այլն: Ինչպես նշվել է բազմիցս, երգեցողությունը միշտ եղել է գեղջուկի կյանքի անհրաժեշտություններից մեկը և խոսակցական լեզվի նման բաղկացած է իմաստակիր բառերի նշանակություն ունեցող մեղեդային փոքր դարձվածքներից, որոնք հուզական որոշակի արձագանքներ են առաջացնում մարդու հոգում: Այսպիսով, երաժշտությունը, և մասնավորապես երգեցողությունը, դառնում է հաղորդակցական որոշակի «լեզու», որն անմիջականորեն գործում է զգայական ոլորտում:

Երգեցողությունը, բացի իր զգայական ներգործությունից, ավելի ոյություն լսելի է մեծ տարածության վրա, քան ասված խոսքը, ուստի մարդը որոշակի պահերին իր ասելիքը գերադասում է «ձայնով» հաղորդել, այսինքն՝ երգել: Թերևս դա է նաև պատճառներից մեկը, որ հնում գութանավարի ժամանակ աշխատանքը կազմակերպելու նպատակով հաղորդակցվելիս մարդիկ երգով են դիմել միմյանց:

Ֆուկլորի հաղորդակցական գործառնության տարրական արտահայտություններն են, օրինակ, բակերում վաճառողների երգախառն կանչերը, որոնք հրավիրում են գնել լավաշ, ձուկ, մածուն, ավել, ժավել և այլն և կամ օգտվել դանակ-մկրատ սրողի կամ այլ արհեստավորի ծառայությունից:

Երգելով կատարվող այդ յուրատեսակ կոչ-գովազդները, բնականաբար, անմիջապես ուշադրություն են գրավում և նպաստում գործի հաջողությանը:

Իսկ ինչո՞վ են հետաքրքրական նման կանչերը երաժշտական ֆոլկլորագիտության համար: Չէ՞ որ դրանք ավարտուն երգեր չեն ձևի իմաստով, այլ ընդամենը մի փոքր մեղեդային դարձվածք: Բանն այն է, որ այդ կանչերը մարմնավորող փոքր դարձվածքները ծնվում են հանպատրաստից մարդու ենթագիտակցական շերտերից, որտեղ գենետիկաբար ամբարված է նրա ազգային երաժշտական մտածողությունը ներկայացնող ողջ պաշարը: Այդ փոքր դարձվածքների նոտագրումը և համեմատումը ժողովրդական երգերի «շինանյութը» կազմող մեղեդիական գոյացումների հետ կարող է դառնալ ևս մեկ օգտակար օղակ ժողովրդական երգարվեստի ազգային նկարագիրն ուսումնասիրելու ճանապարհին:

Ահա մի քանի նմուշ այդ կանչերից: Դրանք տողերիս հեղինակը գրի է առել տարբեր տարիներին, սկսած 1979 թվականից: Կանչերի այդ հավաքածուն պարունակում է 37 միավոր:

Երևանի Կոմսոզշուկայում XX դ. 40-50-ական թվականներին լսած՝ ջուր ծախող տղայի կանչ.



Սա - րի մա - քուր	սա - ռը ջու - րը՝
Սա - րի մա - քուր	ջուր խը - մո - դը՝
Խը - մո - դի սիր - տը	գո - վա - նա՛ր:

Ընկույզը հին շորով փոխանակող ծերունի (գրառված է Երևանում, 1979 թ. սեպտեմբերին).



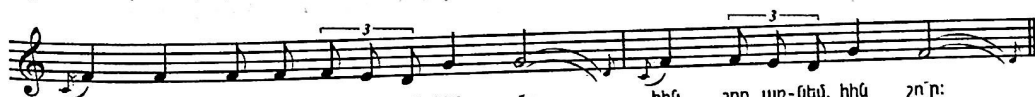
Պո - ադկ, հին շոր, հին կո - շի - կով պո - պո՛ւ:

Լվացքի հեղուկ վաճառող տարեց կին, որը 18 տարի շարունակ նույն ձևով էր կանչում բակերում (գրառված է Երևանում, 1998 թ. փետրվարի 1-ին).



ժա - վե - լի սախ՛րտ, ժա - վե - լի սախ՛րտ:

Հին շոր, հին կոշիկ գնող տղամարդ (գրառված է Երևանում, 1984 թ. օգոստոսի 15-ին).



Հին շոր, հին կո - շիկ առ-նեմ, հին շո՛ր, հին շոր առ-նեմ, հին շո՛ր:

Լիբանանի ամառանոցային գյուղերում հայ դալայիների (կայեկագործների) կանչերից (Լոս-Անջելեսում հաղորդեց ԱՄՆ տեղափոխված լիբանանցի Վաչե Պարսումյանը, գրառված է 1998 թ. հունվարի 4-ին)։



Լավաշ վաճառող կին (գրառված է 1999 թ. սեպտեմբերի 12-ին)։



Նույն կինը տարիներ շարունակ կանչում է նույն ձևով։ Հետաքրքրական է, որ այս կանչը անմիջապես հիշեցնում է Տարոնում ծնունդ առած «Թիփի, բորան» երգը (տես «Հայրենի երգեր» ժողովածուն, էջ 133)։



Ավել վաճառող տարեց մարդու կանչը (գրառված է 2006 թ. օգոստոսի 3-ին)։



Չորացրած դեղաբույսեր վաճառող կին (գրառված է 2013 թ. հուլիսի 7-ին)։



Ալոճ վաճառող տարեց կին (գրառված է 2013 թ. նոյեմբերի 3-ին)։



Ինչպես տեսնում ենք, այս «ձենով ասվող» կանչերից յուրաքանչյուրն իր ճանաչելի մեղեդային դարձվածքով կարող է հիշեցնել հայտնի այս կամ այն երգը, որը հայ մարդու երաժշտական մտածողության արգասիք է: Ուստի և հայ ժողովրդական կենցաղի յուրահատուկ երաժշտական դրսևորումներից մեկը հանդիսացող այս գովազդ-կանչերը պետք է պատշաճ ուշադրության արժանանան թե՛ երաժշտական ֆոլկլորագիտության և թե՛ ազգագրագիտության բնագավառի մասնագետների կողմից³:

Ֆոլկլորում գեղեցկությունը և օգտակարությունը անքակտելի են: Եվ դա ֆոլկլորի կենդանի կենցաղավարման անհրաժեշտ պայմանն է:

Ֆոլկլորի սոցիալական էության ճիշտ ըմբռնումն է, որ թույլ է տալիս ընդգրկել նրա բոլոր հատկանիշները՝ ներկայացնելով այն որպես համակարգ: Իսկ դա իր հերթին թույլ է տալիս ճիշտ կողմնորոշվել հավերժ կենդանի ժողովրդական գեղարվեստական մշակույթի անսահմանորեն տարբեր ձևերի մեջ:

³ Այս հարցին անդրադարձել է ազգագրագետ Հռիփսիմե Պիկիչյանը՝ իր աշխատության առաջին գլխում մի ամբողջ բաժին նվիրելով հաղորդակցական գործառույթ ունեցող գովազդային կանչերին (տես **Պիկիչյան Հ.**, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2012, էջ 71):

ԳԼՈՒԽ IV

ՖՈԼԿԼՈՐԻ ՏԱՐԲԵՐԻՉ

ՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Ֆոլկլորն ունի տարբերիչ հատկությունների մի ամբողջ համակարգ, որը բնութագրական է այդ բարդ, սինկրետիկ երևույթի համար:

Առաջին հատկանիշը, որի մասին արդեն բազմիցս խոսվել է, ֆոլկլորի *ժողովրդականությունն է*: Այդ կապակցությամբ արժարժվել է նաև ֆոլկլորի սոցիալական էությունը: Արդարև, ֆոլկլորը ստեղծվում է ժողովրդի կողմից, պահպանվում է նրա կամքով, դառնում է նրա կյանքի տարբեր կողմերի գեղարվեստական արտացոլումը: (Ժողովուրդն իր երգերը ստեղծում է աշխատելու ժամանակ, հանգստի պահին, ծիսական այս կամ այն արարողության ընթացքում, տրամադրության յուրաքանչյուր երանգ իր արտահայտությունն է գտնում ստեղծվող երգում: Երաժշտական արվեստը ժողովրդի համար կենսական անհրաժեշտություն է, արտահայտման նույնքան բնական միջոց, ինչպես խոսքն է: Ֆոլկլորը ոչ պրոֆեսիոնալ արվեստ է, ստեղծվում է գեղջուկի հիմնական զբաղմունքին զուգահեռ և չի դառնում մասնագիտական գործունեության առարկա: Ինչպես Կոմիտասն է գրում, «յերգաստեղծության շնորհը գեղջուկի համար մի բնատուր պարգև է. ամենքն էլ, լավ կամ վատ, խաղ կապել և յերգել գիտեն: Նա սովորում է յերգաստեղծության արվեստը, հենց բնության գրկում, վոր նորա անդավաճան դպրոցն է»¹: Սակայն գյուղում պատահում են յուրատեսակ «պրոֆեսիոնալներ»: Դա լինում է այն դեպքերում, երբ գեղջուկն այս կամ այն պատճառով կորցնում է իր աշխատունակությունը, և համայնքը նրա խնամքը վերցնում է իր վրա: Իսկ արվեստը դառնում է, փաստորեն, մասնագիտություն, գոյատևման միակ հնարավոր միջոց: Այդպես պատահեց Վաս-

¹ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 17:

պուրականի Հայոց ձոր գավառի Կղզի գյուղի բնակիչ, Բդե անունով մի հայ գեղջկուհու կյանքում XIX դարում: Տաս տարեկան հասակում ծաղիկ հիվանդության հետևանքով զրկվելով տեսողությունից՝ նա իր բնատուր տաղանդի շնորհիվ դառնում է իր գյուղում և ամբողջ գավառում հայտնի և սիրված երգաստեղծ: Նա է հորինել հանրահայտ «Դլե յաման», «Ջինար, տնավեր» երգերը²: Նման դեպքերը եզակի չեն:

[Ֆոլկլորի կարևոր հատկանիշներից է բանավոր լինելը:] Դա նշանակում է, որ ֆոլկլորի կենցաղավարման ձևը բանավոր ավանդույթն է: Ուրեմն [ֆոլկլորային ստեղծագործությունը չի կարող ունենալ որևէ կանոնիկ տեքստ, ինչպես պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստում:] Պրոֆեսիոնալ հեղինակի երկի նոտային տեքստից ոչ ոք իրավունք չունի շեղվելու, այն դեպքում, երբ ֆոլկլորային ստեղծագործությունը գոյություն ունի միայն մարդու գլխում իբրև տվյալ երգային տիպի ձևավորված հաստատատիպ (կարծրատիպ, стереотип): Մարդն ամեն անգամ երգը երգելիս, փաստորեն, նորից է ստեղծում այն՝ երգի մասին իր մեջ ձևավորված պատկերացման համաձայն: Ուրեմն ամեն անգամ երգը ստանում է ուրույն կերպարանք՝ կապված կատարողի ճաշակի, իմացության, հիշողության որակի, ձայնային տվյալների, տրամադրության, կատարման իրավիճակի հետ: Եթե դրան ավելացնենք նաև տարբեր վայրերի երգեցողական ավանդույթի, մեղեդիական և ռիթմական մտածողության յուրահատկությունները, ապա հասկանալի կդառնա ֆոլկլորի տարբերակային հարստության աստիճանը:

Ահա թե ինչ է գրում հունգար կոմպոզիտոր, ժողովրդական երգի գիտակ, բանահավաք Բելա Բարտոկը հարափոփոխ ֆոլկլորի էության մասին: «Ժողովրդական մեղեդին նման է կենդանի էակի, այն փոխվում է ամեն րոպե, ամեն վայրկյան: Հետևաբար, ես իրավասու չեմ պնդել, թե այս կամ այն ժողովրդական մեղեդին հենց այնպիսին է, ինչպիսին ես այն գրառել եմ, ես միայն իրավասու եմ պնդել, թե այն այնպիսին էր այն րոպեին, երբ ես գրառում էի, պայմանով, որ ես այն ճիշտ եմ գրառել»³:

Իսկ ուումին գիտնական Բրայտյուի կարծիքով «Ժողովրդական մեղեդին իրականում ապրում է միայն այն ժամանակ, երբ այն երգում կամ նվագում են, և գոյություն ունի միայն իր կատարողի կամքով և այն տեսքով, ինպիսին նա կամենում է տալ նրան: Ստեղծումն ու կատարումն այս դեպքում այն աստիճան

² Այս տեղեկությունը մեզ է հասել նշանավոր երգասաց Հայրիկ Մուրադյանի շնորհիվ (տես Հայրենի երգեր, Ե., «Սովետական գրող», 1980, էջ 132):

³ Бела Барток, Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959, с. 9.

են միահյուսվում, ինչը բնավ գոյություն չունի ձայնագրությունների կամ տպագիր նյութերի վրա հիմնված երաժշտական պրակտիկայում»⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, (ֆոլկլորի կարևոր հատկանիշներից մեկը՝ *տարբերակայնությունը* բխում է) բանավոր բնույթից: Ստացվում է, որ ֆոլկլորում նույն երգային տիպի տարբերակների թիվը գործնականում անսահման է, չորքան կատարում, այնքան տարբերակ: Ուրեմն տվյալ երգային տիպի մասին լիարժեք պատկերացում ստանալու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել որքան կարելի է շատ տեղային և ժամանակային տարբերակներ: Հիշենք, որ *ժամանակային* են կոչվում նույն երգասացից տարբեր ժամանակներում գրի առնված տարբերակները, իսկ տեղային տարբերակները կապված են նույն երգատեսակի տարբեր վայրերում կատարված գրառումների հետ:

Ֆոլկլորում բոլոր տարբերակները համարվում են համագոր, չկա առաջնայինը և երկրորդականը: Սակայն դրանք տարբերվում են գեղարվեստական որակով: Տեղային տարբերակների առկայությունը և տարածքային ընդգրկումը վկայում են տվյալ երգատեսակի *տարածվածության* մասին, որ շատ կարևոր է ֆոլկլորում և հանդիսանում է նրա բնութագրական հատկանիշներից մեկը:

Ժամանակային տարբերակների օրինակ են. «Տընէն էլար» սանդի երգերը («Հայրենի երգեր», № 37 և № 38), որոնք ձայնագրված են Հայրիկ Մուրադյանից տարբեր ժամանակ և արտացոլում են երգասացի տվյալ պահի հոգեվիճակը: Այն իր արտահայտությունն է գտնում տոնայնության, ձևակառուցման, հնչյունների շրջազարդման տեսակի մեջ:

37. Տընէն էլար

♩ = 138

Խի-օ, Խի-օ, Խա-նէ, Խա-նէ, Խի-օ, Խի-օ, Խա-նէ, Խա-նէ.

Տը-նէն է-լար, տու կայ-նար տյուռ, մէշ-կըտ պա-րակ՝

Խան-ջա-րի պյուռ, քյա-մին է-զար, ի-տու շուռ-մուռ.

⁴ Նույն տեղում, էջ 7:



38. Տընէն էլար (տարբերակ)



Իբրև տեղային տարբերակ կարելի է օրինակ բերել նույն ժողովածուում գետեղված «Բօստան եմ տըրե» Վանի և «Բօստան իմ տըրի» Շատախի տարբերակները (№ 66 և № 67), որոնց մեջ դրսևորվում են թե՛ խոսքային բարբառային երանգները, թե՛ մեղեդու մեջ ինտոնացիոն փոփոխությունները:

66. Բօստան եմ տըրե (Վանի տարբերակ)





67. Բօստան իմ տըրիք (Շատախի տարբերակ)

♩ = 60



Իսկ «Մեր տան իտեվ» երգի Վանի (№ 69) և Շատախի (№ 70) տարբերակներն ունեն տարբեր մեղեդիներ և զգալի տարբերություն նաև բանաստեղծական տեքստերի միջև:

69. Մեր տան իտեվ (Վանի տարբերակ)

♩ = 92



(Շատախի տարբերակ)



Այդ բոլոր տեսակի տարբերակների առկայությունը հնարավորություն է տալիս ընկալելու ուսումնասիրվող ազգագրական գոտու ֆոկլորային հարստությունը:

Ֆոլկլորի կարևոր հատկանիշն է նաև *հանկարծաբանական*, այսինքն՝ իմպրովիզացիոն բնույթը, որն առավել ցայտուն է դրսևորվում այնպիսի ժանրերում, ինչպիսին են հոռովելները, օրորոցայինները, կովկթի երգերը, ողբերը:

Այս ժանրերում ժողովուրդը ցուցաբերում է հանպատրաստից հորինելու իր բնատուր շնորհքը, որը հիմնվում և սնունդ է առնում ավանդական ձևերի գերազանց իմացությունից, մեղեդային և խոսքային բանաձև-դարձվածքների հարուստ պաշարից:

Եվ, վերջապես [Ֆոլկլորի ամենակարևոր հատկանիշներից է ստեղծագործության *կոլեկտիվ բնույթը*] Ֆոլկլորն արտացոլում է ժողովրդի *կոլեկտիվ գիտակցությունը*: Ինչ է նշանակում կոլեկտիվ գիտակցություն: Դա սոցիալական խմբի (միասնության) այն տեսակետներն են, զգացմունքները, ճաշակը, որոնք ձևավորվել են նրա բոլոր անդամների կյանքի ընդհանուր պայմանների ազդեցության ներքո: և այդ խումբը տարբերում են մյուս խմբերից: Ժողովուրդն էլ, ինչպես գիտենք, ներկայացնում է նյութական բարիքներ ստեղծող աշխատավոր շերտը, հենց այդ հսկայական միասնությունն է, օժտված այդ տիպի գիտավոր շերտը, հենց այդ հսկայական միասնությունն է, օժտված այդ տիպի գիտակցությամբ: Նշված ընդհանուր տեսակետները, զգացմունքները, ճաշակը իրենց արտահայտությունն են գտնում դարերի ընթացքում մշակված, որոշակի խմբի ինտոնացիոն դարձվածքների, ռիթմային բանաձևերի, մշակված երգատիպի ինտոնացիոն դարձվածքների, ռիթմային բանաձևերի, մշակված երգատիպի ինտոնացիոն դարձվածքների և երաժշտական կերպարների համակարգի մեջ: Ժողովրդական երգի յուրաքանչյուր ստեղծող և կատարող անընդհատ գտնվում է այդ ստերեոտիպերի ազդեցության տակ, ստերեոտիպեր, որոնք ձևավորում են նրա երաժշտական և բանաստեղծական մտածողությունը: Այսպես է արտահայտվում ստեղծագործության կոլեկտիվությունը Ֆոլկլորում:

Կոլեկտիվ գիտակցությունը կարող է արտահայտվել և պրոֆեսիոնալ արվեստում: Սակայն այստեղ կոլեկտիվայինի և անհատականի փոխհարաբերությունը տարբեր է: Պրոֆեսիոնալ արվեստում կոլեկտիվ գիտակցությունը արտահայտվում է անհատականի միջոցով, որովհետև վերջին հաշվով, յուրաքանչյուր անհատ ապրում է հասարակության մեջ, կոլեկտիվում և չի կարող գերծ լինել իր սոցիալական խմբի կոլեկտիվ գիտակցության ազդեցությունից: Բայց գերակշռողը տվյալ դեպքում նրա անհատականությունն է, ընդ որում որքան ցայտուն լինեն այդ անհատականության գծերը, այնքան գնահատելի կլինի նրա ստեղծագործությունը:

Իսկ ֆոլկլորում պատկերը հակառակն է, անհատականն է արտահայտվում կոլեկտիվ գիտակցության միջոցով, և գերակշռողը վերջինն է: Անհատականն արտահայտվում է այնքան վառ, որքան վառ է ֆոլկլորի կրողի գեղարվեստական օժտվածությունը:

Ինչպե՞ս է գյուղում ստեղծվել երգը: [Իհարկե այն հորինել է մի օժտված անհատ: Երգը սիրվել է, հավանության արժանացել, տարածվել է գյուղի մեջ, ուստագնացությունների և տոնախմբությունների ժամանակ հայտնի է դարձել նաև հարևան գյուղերում: Եվ այսպես, բերնե բերան անցնելով, դարձել է հանրության սեփականությունը] քանի որ բանավոր ձևով սովորելով երգը՝ յուրաքանչյուր կատարող հիշողությամբ կարծես նորից է արարել, վերաստեղծել լսածը: Մեկ սերունդ դեռ կարող է մտապահել երգը ստեղծողի անունը, սակայն սերնդե սերունդ անցնելով՝ երգը կորցրել է իր ստեղծողի անունը: Ժողովրդի համար դա ամենևին կարևոր էլ չէ, քանի որ յուրաքանչյուրը երգը վերաստեղծելիս որոշակի հոգեկան «աշխատանք» է կատարել, ստեղծագործական ճիգ գործադրել, որի հետևանքով էլ երգը հաճախ իրենն է համարել:

Եվ այսպես անընդհատ տարբերակվելով՝ երգը ստացել է կոլեկտիվ ճաշակին համապատասխանող փոփոխություններ: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ ֆոլկլորը նաև անանուն ստեղծագործություն է, և դա նույնպես նրա կարևոր հատկանիշներից մեկն է:

Ահա թե ինչ է գրում Կոմիտասը ժողովրդական երգի հեղինակի մասին: «Հարցրեք գյուղացուն, թե այս ինչ խաղը վորտե՞ղ է դուրս յեկել, ուղիղ կամ սխալ՝ մի գյուղի անուն կասե: Հարցրեք, թե ո՞վ է կապել, մատնացույց կանե գյուղի հայտնի խաղ ասողին: Իսկ յերբ սորան եք դիմում, կամ մի անուն է հիշում, կամ ուրը թափ տալի: Հեղինակի անունը հայտնի յե լինում այսպիսի յերգերի մեջ. մեկին բորենի հոշոտում, մյուսը ջրասույզ է լինում, մեկելին բութ խեղդում, մի չորրորդին՝ սպանում են, մի հինգերորդի աղջիկն են փախցնում և այլն: Այսպիսի խաղեր հորինում են գյուղի հայտնի խաղ ասողները ու շրջիկ,

հասարակ, անուս գուսանները, վորոնք դեպքը նկարագրելուց հետո, վերջին տան մեջ էլ, հիշում են իրանց անունը <...> Բայց յերբ անցնում է մի ժամանակ, և հնանում է խաղը, մոռանում են հեղինակին, կամ մի ուրիշ հեղինակի հետ շփոթում, վորովհետև ժողովրդի սրտին մոտ է ամեն մի խաղ. նորան հետաքրքրում է յերգն իր ելույթամբ, վոչ թե հեղինակը, վոր այսօր ինքն է, վաղը մի ուրիշը»⁵:

Այնուհետև նույն հոդվածում Կոմիտասը նկարագրում է պարերգի ծննդյան ընթացքը, որին նա ականատես է եղել Շիրակում: Նա տարբերակ տարբերակի ետևից ցույց է տալիս այն բոլոր փոփոխությունները, որոնք առաջանում են պարաշրջան մտած յուրաքանչյուր նոր անձի կատարման ընթացքում, սակայն ակներև է, որ այդ տարբերակումները կապված են ծայնածավալի ընդլայնման, վանկերի եղանակավորման կերպի, ծայնակարգային երանգի հետ, այսինքն՝ գտնվում են տվյալ վայրում ձևավորված երաժշտական մտածողության ոլորտում:

Կարելի է ասել, որ Կոմիտասի գրառած «Աման, Թելլո» պարերգն իր զարգացման մեջ ներառել է բոլոր մասնակիցների երաժշտական ճաշակն ու տվյալ երգատեսակի իմացությունը, որոնք արդյունք են կոլեկտիվ գիտակցության առկայության:

⁵ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 17:

ԳԼՈՒԽ V

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆԻ ԵՎ ՀԱՆԿԱՐԾԱԲԱՆԱԿԱՆԻ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՖՈԼԿԼՈՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԻ ՄԵՋ

Դարերի ընթացքում ժողովրդի գիտակցության մեջ մշակվում են որոշակի ինտոնացիոն դարձվածքներ, ռիթմական բանաձևեր, կայունացած երգային տիպեր, բանաստեղծական և երաժշտական կերպարների մի ամբողջ համակարգ: Այդ ամենը փոխանցվում է սերնդե-սերունդ, դարից դար, ավանդվում է մեծերից փոքրերին և գիտակցվում իբրև ավանդական, պապերից եկող հարգված իմացություն: Այդպիսով մշակվում են որոշակի ստերեոտիպեր, որոնց ազդեցության տակ ձևավորվում է այս կամ այն ազգի ֆոլկլորային մտածողությունը:

«Ժողովրդական արվեստի բոլոր տեսակների՝ կերպարվեստ, երաժշտություն (երգ), պար, խոսք և ժողովրդական թատրոն, հիմնական հատկանիշներից մեկն է նրա ստեղծողների և կատարողների խիստ հետևելը հայրերից և պապերից եկող ավանդական ոճի նորմերին»¹:

Հայ ժողովուրդը նույնպես իր պատմական զարգացման ընթացքում՝ մեծ հարգանք ցուցաբերելով ավանդաբար ստացած ամեն տեսակի տեղեկությունների, իմացությունների, հմտությունների նկատմամբ, սրբությամբ պահել և հաջորդ սերնդին է ավանդել իր իմացածը: Դրա վառ ապացույցն են դարերի խորքից մեզ հասած ժողովրդական մշակույթի նմուշների պահպանած արխաիկ գծերը: Սակայն ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության ավանդականությունը և ակնհայտ պահպանողականությունը, այնուամենայնիվ, չէին կա-

¹ Богатырёв П. Г., Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 393.

րող զերծ պահել փոփոխություններից, քանի որ, ինչպես հայտնի է, ժողովրդական արվեստը գոյատևել և փոխանցվել է միայն բանավոր ձևով, ինչն էլ պատճառ է դարձել այդ արվեստի կատարողականությանը չափազանց բնորոշ *անսահման տարբերակայնությանը*: Եվ այդ անսահման տարբերակայնության մեջ *հսկայական դեր ունի իմպրովիզացիան* (հանկարծաբանությունը, հանկարծաստեղծությունը), այսինքն պահի թելադրանքով և ազդեցությամբ կատարվող՝ հայտնի երգի վերաստեղծումը հիշողության մեջ տպավորված համապատասխան «մոդելի» հիման վրա: Նույն միտքն է հաստատում ռուս ֆոլկլորագետ Պ. Բոգատիրյովը. «Ժողովրդական արվեստի տարբեր տեսակների հետազոտողներին անհրաժեշտ է հաշվի առնել, որ ավանդույթի նորմերին խստորեն հետևելու հետ մեկտեղ ժողովրդական արվեստի բոլոր տեսակների տիպական և հիմնական հատկանիշներից մեկն է հանդիսանում նրանց ստեղծող-կատարողների իմպրովիզացիան»²: Այնուհետև գիտնականը հատուկ ընդգծում է իմպրովիզացիայի և կատարողականության սերտ կապը: «Ավանդույթի նորմերին պարտադիր հետևելու և ցայտուն կերպով արտահայտված իմպրովիզացիոն էության սերտ կապը առանձնապես վառ է արտահայտվում ժողովրդական արվեստի այն տեսակներում, որոնցում ստեղծագործության հորինումը օրգանապես կապված է կատարողականության հետ»³:

Անշուշտ, իմպրովիզացիայի հետևանքով ֆոլկլորային ստեղծագործության մեջ առաջացած բազմաթիվ տարբերակային փոփոխությունները դրսևորվում են կատարման ընթացքում, այլ կերպ չի էլ կարող լինել: Մինևույն ժամանակ, իմպրովիզացիայի հարցերը քննարկելիս գիտնականը՝ հատուկ նշելով բանավոր կերպով փոխանցման հանգամանքը, կանգ է առնում կատարվող փոփոխությունների դրդապատճառների վրա: Նա գրում է. «Հարկ է նշել, որ բոլոր ժողովրդական ստեղծագործությունները, որոնցում ստեղծագործական հիմքը օրգանապես կապված է կատարողականության հետ, ունեն մի ընդհանուր յուրահատուկ գիծ՝ դրանք գլխավորապես կատարվում են ոչ թե ամրագրված տեքստերի (ձեռագիր, տպագիր կամ նոտային գրառումներ) հիման վրա, այլ տեքստերի (ձեռագիր, տպագիր կամ նոտային գրառումներ) հիման վրա, այլ հիշողությամբ: Կատարողը հիշողությամբ կրկնում է լսածը կամ տեսածը (օրի-նակ, պարի կատարման ժամանակ): Բնականաբար, նման հիշողությամբ կատարումը իր հետ բերում է լսածի կամ տեսածի *չգիտակցված* կամ *գիտակցված փոփոխություն*»⁴ (շեղագիրը մերն է – Ա.Փ.):

Չգիտակցված փոփոխությունը կատարվում է ինքնաբերաբար և սերտորեն կապված է հիշողության հետ: Լսածը վերարտադրելիս երգասացը կարո-

² Նույն տեղում, էջ 394:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 395:

ղանում է ներկայացնել նյութն իր մտապահածի չափով, մանրամասները լրացնում է իր ստեղծագործական երևակայության և տարիների ընթացքում ձևավորված լսողական պաշարի շնորհիվ: Սակայն փոփոխությունը կատարվում է նաև գիտակցորեն, երբ երգասացը հարմարեցնում է երգի բովանդակությունը իրեն, իր անվանը, իր կյանքի հանգամանքներին, իր տրամադրությանը և այլն:

Իմպրովիզացիայի տեսակների մասին միտքը զարգացնելով՝ Պ. Բոգատիրյովը գրում է, որ «իմպրովիզացիան կարող է լինել *հարկադրական* կամ *կանխամտածված*: *Հարկադրական* իմպրովիզացիան առաջանում է հետևյալ հանգամանքներում. երբ երգասացը մոռանում է մեղեդին և պարտավոր է մոռացածի փոխարեն իրենը ստեղծել, երբ կատարողը ստիպված է փոփոխել մեղեդին՝ իր ձայնի հնչյունածավալին համապատասխան: ...*Կանխամտածված* իմպրովիզացիան ամբողջապես կամ գլխավորապես կախված է կատարողի մտադրությունից»⁵:

Ուրեմն, ինչպես տեսնում ենք, իմպրովիզացիան պարտադիր երևույթ է ֆոլկլորային կատարողական գործընթացում, և այդ խնդիրը չէր կարող դուրս մնալ հետազոտողների հետաքրքրության շրջանակից: Բազմաթիվ հարցեր են ծագում. ինչպես է կատարվում իմպրովիզացիան, ինչ միջոցներով, ինչի հիման վրա: Ինչպես վերը նշվեց, յուրաքանչյուր քիչ թե շատ օժտված երգասաց իր կատարումների ընթացքում դրսևորում է ոչ միայն իր ստեղծագործական տաղանդը և վառ երևակայությունը, այլ նաև ավանդույթի իմացությունը՝ մեղեդային և ռիթմական դարձվածքների, տարածված երգատեսակների, կայունացած կերպարների այն համակարգը, որի շրջանառության պայմաններում նա մանկուց ձևավորվել է: «Հարկ է նշել, որ ժողովրդական երգիչը կամ ժողովրդական նվագաձուկն իմպրովիզացիա է կատարում ոչ միայն իր ստեղծած տարբերակների, այլ և ավանդական երգային և նվագարանային տարբերակների մեծ պաշարի հիման վրա, որոնք նա ամեն անգամ ընտրում է ըստ իր ճաշակի: Այդ դեպքում երգիչը կամ նվագաձուկն ստեղծագործաբար իմպրովիզացիա է անում օգտագործելով ավանդական երգային և գործիքային տարբերակները»⁶:

Իմպրովիզացիայի խնդրին հանգամանորեն անդրադառնում է նաև Վ.Ե. Գուսևը՝ դիտարկելով երևույթը տարբեր տեսանկյուններից. ավանդականի և իմպրովիզացիայի հարաբերությունները, անձի ստեղծագործության նշանակությունը ավանդույթի զարգացման գործընթացում, անձնական և կոլեկտիվ մտածողության հարաբերությունը ֆոլկլորի զարգացման տարբեր փուլերում:

«Կոլեկտիվը մշտապես ընկալում, «սեփականում» է անձնական ստեղծագործական նախաձեռնությունը, որն իր հերթին բացահայտվում է իբրև կոլեկ-

⁵ Նույն տեղում, էջ 398:

⁶ Նույն տեղում, էջ 399:

տիվ ստեղծագործության նորմերի ստեղծագործական ընկալում և զարգացում: Այս ընթացքն անվերջ է, «հոսում», սա ստեղծագործական գործընթաց է, իրականանում է իբրև իմպրովիզացիայի (հանկարծաբանականի) և ավանդականի անվերջանալի համագործակցություն: Ընդ որում անձի ստեղծագործական նախաձեռնությունն ինքնըստինքյան կարող է բավական նկատելի, ակտիվորեն ներգործող լինել ավանդույթի զարգացման վրա. այդ է պատճառը, որ վերջինս չի մնում անփոփոխ, մեկընդմիջտ տրված, այլ անընդհատ, թող և դանդաղ, վերափոխվում է»⁷:

Իհարկե, երգը ստեղծում է մի տաղանդավոր անհատ, սակայն այն դառնում է ֆոլկլորային ստեղծագործություն, երբ ընկալվում և ընդունվում է հանրության կողմից, «սեփականվում» բազմաթիվ մարդկանց կողմից, որոնք իրենց անհատական ճաշակի և հանկարծաբանական ընդունակությունների շնորհիվ ենթարկում են երգը բազմաթիվ և բազմապիսի՝ հաջող և անհաջող տարբերակումների: Ժամանակի ընթացքում դրանք ամրանում են մարդկանց պատկերացումների մեջ և ավանդույթի ուժ ստանում: Այդ մասին Գուսևը գրում է. «Ֆոլկլորային երկը թեպետ և առաջանում է տաղանդավոր անհատի ստեղծագործական նախաձեռնությամբ, սակայն իբրև ամբողջական գեղարվեստական ստեղծագործություն այն կերտվում է ոչ թե առանձին անհատի կողմից, այլ տվյալ վայրի կոլեկտիվը կազմող բազմաթիվ անհատների ստեղծագործական համագործակցության գործընթացում»⁸:

Ժամանակի ընթացքում՝ անցնելով սերնդից սերունդ, դարից դար ֆոլկլորային ստեղծագործությունը անխուսափելիորեն փոփոխվում է. այն կարող է կատարելագործվել, հղկվել, բայց կարող է նաև աղավաղվել, որովհետև նրա բազմաթիվ կրողների ստեղծագործական և կատարողական օժտվածությունը տարբեր է: Տարբեր սերունդներին պատկանող այդ անթիվ, անհամար կրողների ստեղծագործական ջանքերի հետևանքով ժողովրդական երգը ենթարկվում է կոլեկտիվ ճաշակի ազդեցությանը: «Ֆոլկլորային ստեղծագործությունն իր քիչ թե շատ երկարատև գոյության և քիչ թե շատ լայնորեն տարածման ընթացքում կարող է ենթարկվել ամենատարբեր փոփոխությունների: Յուրաքանչյուր ֆոլկլորային ստեղծագործության պատմություն՝ կոլեկտիվի կողմից իրականացվող ստեղծագործական բազմապատիկ գործողություն է, ընդ որում ստեղծագործման կոլեկտիվությունը ոչ թե պարզապես անձնական ճիգերի մեխանիկական գումար է, այլ այն որակական փոփոխությունները, որոնք ներմուծվում են ստեղծագործության մեջ համատեղ համագործակցության ընթացքում»⁹:

⁷ Гусев В., Эстетика фольклора, с. 172

⁸ Նույն տեղում, էջ 172:

⁹ Նույն տեղում, էջ 174:

Այնուհետև գիտնականը մանրամասն քննում է անձնական և կոլեկտիվ իմ-
պրովիզացիայի հարաբերությունը ֆոլկլորային ստեղծագործության կենցա-
ղավարման ընթացքում: «Անձնական և մասսայական ստեղծագործության հա-
րաբերությունը ստեղծագործական պատմության տարբեր փուլերում կարող է
ամենատարբերը լինել: Եթե ֆոլկլորային ստեղծագործության գոյացման պա-
հին գերակշռում է անձնական հանկարծաբանությունը, այնուհետև, քանի որ
ֆոլկլորային ստեղծագործությունը յուրացվում է կոլեկտիվի կողմից, գործուն
դերն անցնում է զանգվածին, որը՝ ձուլելով անձնական ստեղծագործության
արդյունքը, դարձնում է այն ընդհանուր սեփականություն և ենթարկում է ամե-
նաբազմազան վերամշակման: Բայց դա չի նշանակում, որ անվերջանալի և
աստիճանական փոփոխությունների ընթացքում, երբ այդ գործընթացի յուրա-
քանչյուր մասնակցի «ներդրումը» չի ենթարկվում ոչ մի հաշվառման, հնարա-
վոր չէ և այնպիսի պահ, երբ կոլեկտիվ մշակման բոլոր նշանները ձեռք բերած
ստեղծագործությունը նորից վերափոխվի որևէ տաղանդավոր անհատի կա-
տարման արդյունքում»¹⁰: «Ֆոլկլորում ստեղծագործական գործընթացն «ան-
վերջանալի» է ոչ միայն այն իմաստով, որ չի սահմանափակում մասնակից-
ների քանակը, այլ և այնու, որ յուրաքանչյուր ֆոլկլորային ստեղծագործություն
դրա հետևանքով իրապես գոյություն ունի ոչ թե մեկ որևէ «հեղինակային»,
«կանոնիկ» խմբագրմամբ, այլ տարբերակների անսահմանափակ բազմության
մեջ»¹¹:

Հանկարծաբանության դրսևորումները տարբեր ժանրերում տարբեր են:
Այն ձևակառուցողական մեծ դեր ունի գութանավարի երգեցողության մեջ՝
հոռովելում: Այն երաժշտական մտքի զարգացման կարևոր միջոց է դառնում
օրորներում, ողբերում, հատկապես տարբերակման հարուստ հնարավորու-
թյունների շնորհիվ: Հանկարծաբանությունը յուրովի է դրսևորվում նաև պար-
երգերում, որոնց մանրակերտ ձևը և մեղեդային համեմատաբար պարզ կերտ-
վածքը կարծես առատ հնարավորություն չի տալիս դրա համար: Սակայն հան-
կարծաբանությունն այստեղ արտահայտվում է մեղեդային և ռիթմական փոքր
դարձվածքների առատ տարբերակման, այս կամ այն մեղիզմի կիրառման,
թափառիկ խաղիկների ազատ ընտրության, հիմնատող կրկնակի և խաղիկի
միացման տարբեր եղանակների մեջ:

Վ. Ե. Գուսևը՝ դիտարկելով հանկարծաբանության երևույթը տարբեր ժան-
րերում, գալիս է կարևոր եզրահանգման. «Մի կողմից, այն ժանրերում, որտեղ
ավանդույթը գերակշռում է հանկարծաբանության նկատմամբ, զանգվածային
ստեղծագործության գործընթացում բացահայտվում է անհատի նախաձեռնու-

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 175:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 176:

թյունը, իսկ մյուս կողմից, այն ժանրերում, որտեղ հանկարծաբանությունն է գերակշռում ավանդականի հանդեպ, անհատի ստեղծագործական «ազատությունը» որոշվում և կարգավորվում է կոլեկտիվի կողմից մշակված ավանդույթներով»¹²:

Կոմիտասը՝ անդրադառնալով ֆոլկլորում հանկարծաբանության կարևոր դերին, իր «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածում¹³ մանրամասն նկարագրում է, թե «ժողովուրդն ինչպես է խաղ կապում»: Նրան հաջողվել է 1905 թվականի ամռանը Վարդավառի տոնակատարության օրերին Շիրակում գրտնըվող Հառիճի վանքի բակում ականատես և ունկնդիր լինել «Աման Թելլո, Թելլո, սիրուն Թելլո, Թելլո» կրկնակով պարերգի արարման ընթացքին: Նա խնամքով գրի է առել շուրջպարի մասնակիցներից յուրաքանչյուրի երգած տարբերակը, պարերգի մեղեդու և դիժմիկայի մեջ առաջացած բոլոր տեսակի ձևափոխումները:



Ինչպես երևում է օրինակից, պարերգի ծայնածավալը շատ փոքր է՝ ընդամենը մեկ տրիխորդ, կազմված իրար շղթայված երկու դիտորդից.



Հետագա ձևափոխումների ընթացքում ծայնածավալն ընդլայնվում և դառնում է արդեն պենտախորդ (երկու տրիխորդի միացում).



Հետևողականորեն գրառելով բոլոր նոր տարբերակները՝ Կոմիտասը ցույց է տալիս, թե ինչպես պարերգի զարգացման ընթացքում փոխվում է ոչ միայն ծայնածավալը, այլ նաև ծայնակարգը (լադը): Կորցնելով տոնիկայից ներքև գտնվող հատվածը՝ ծայնակարգը ստանում է նոր երանգներ. փոյուզիական, կես տոն իջեցված չորրորդ աստիճանով (փոյուզ. ⁴), լոկրիական: Եվ, վերջա-

¹² Նույն տեղում, էջ 189:

¹³ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 17:

պես, հաստատվում է հիպոդորիական-էոլականը, որի տոնիկայից ցած ընկած հատվածը ոչ թե դորիական է, այլ հարմոնիկ.



Եթե այս ամենին ավելացնենք հնչյունների բազմապիսի շրջազարդումները, տևողությունների զանազան կոտորակումները, ռիթմական տարբեր միավորումները, որոնք իմպրովիզացիայի արդյունք են, ապա կհամոզվենք, որ յուրաքանչյուր նոր տարբերակ ունի ուրույն տեսք ու հմայք, ինքնուրույն միավորի արժեք, ինչը թույլ է տվել Կոմիտասին ասել, որ այդ օրը նա ձայնագրել է 34 նոր երգ: Այսինքն, սրանով կրկին հաստատվում է այն միտքը, թե ֆուկլորում միևնույն երգատեսակի բոլոր տարբերակները առաջնային են և համազոր:

Այս հետազոտմամբ Կոմիտասը ցույց է տվել նաև, թե ինչպես է ժողովուրդն իմպրովիզացիայի իր բնատուր ձիրքի շնորհիվ անհրաժեշտության դեպքում տեղնուտեղը երգ ստեղծում՝ հիմնվելով հիշողության մեջ պահպանվող բազմաթիվ երգատեսակների իմացության վրա:

«Յուրաքանչյուր գյուղացի քաջ գիտե տեղական յեղանակներն ու յերգերն այնպես, վորպես բարբառը: Շատ զարգացած է բնագոյաբար հարմարելու յերգական կարողությունը, վոր ձեռք ե բերել կամաց-կամաց, դարերի ընթացքում, մշտական փորձերով և սուր հիշողությունով, վորոնց առաջնորդն ե զգույշ լսողությունը»¹⁴: Ուսումնասիրելով հայ գյուղացու երգական կարողությունը, երգեցողության ձևերն ու տեսակները՝ Կոմիտասը որոշակի երգատեսակների և դրանց բազմապիսի տարբերակների հիման վրա ցույց է տալիս, թե ինչպիսի փոփոխությունների կարող են ենթարկվել գեղջուկի պատկերացումների մեջ դարերով ձևավորված և հիշողության մեջ պահպանվող մեղեդային որոշակի տիպական դարձվածքները: Իբրև առաջին օրինակ վերցված է հետևյալ մոդելը՝ հիմնաձայնից կվարտային վերընթաց թռիչք և ալիքաձև շարժմամբ վերադարձ դեպի հիմնաձայն, որն ընկած է բազմաթիվ երգերի հիմքում.



Քայլ առ քայլ Կոմիտասը ցույց է տալիս, որ այդ երաժշտական միտքը տարբերակվելով՝ ընդլայնվում է կամ սեղմվում, փոխվում է չափը, ձայնաձևավալը, եղանակը, օրնամենտը.

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 29:



Այստեղ բերված այս մի քանի օրինակն էլ բավական է հասկանալու համար, թե ժողովուրդը տարբերակման միջոցով ինչպես է զարգացնում երաժշտական միտքը:

Շուրջ չորս տասնյակ օրինակ պարունակող իր չափազանց արժեքավոր հետազոտությամբ Կոմիտասը ոչ միայն ցույց է տալիս, թե ժողովրդական երգերը բանավոր կերպով կենցաղավարման ընթացքում ինչպիսի փոփոխություն են կրում, այլ նաև փաստորեն ներկայացնում է հայ ազգային երգամտածողության համար առավել բնութագրական մի քանի մեղեդային բանաձև.





Այս բանաձևերը ստանում ենք Կոմիտասի բերած օրինակների պարզեցման ճանապարհով, այսինքն՝ ազատելով դրանք շրջազարդումներից և կրկնություններից, ցույց տալով միայն մեղեդիների շարժման հետագիծը մեկնարկային հնչյունից մինչև հիմնաձայն:

Ժողովրդական երգարվեստի տարբեր ժանրերի պատկանող բազմաթիվ ժողովրդական երգերի մեղեդային կառուցվածքի վերլուծությունը հանգեցնում է այն համոզման, որ՝ չնայած ժողովրդական երգերի մեղեդային անսահման բազմազանությանը, նրանց շարժման տեսակը կապված է այս կամ այն տիպական բանաձևի հետ: Ֆոլկլորում տարբերակների անսահման առատությունը՝ պայմանավորված ձայնաստիճանների տարբեր տեսակի շրջազարդմամբ, ռիթմական պատկերների, ձայնակարգային երանգների, ձևակառուցման փոփոխությամբ, ի վերջո հետևանք է ժողովրդի ստեղծագործական բնատուր կարողության, որում յուրովի միաձուլված է ավանդականի իմացությունը հանկարծաբանելու տաղանդի հետ:

ԳԼՈՒԽ VI

ՖՈԼԿԼՈՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԴԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄԸ

Հայտնի է, որ ֆոլկլորի գիտական լուրջ ուսումնասիրությունը սկսվում է դասակարգումից:

Ֆոլկլորի դասակարգման փորձեր կատարվել են XIX դարի վերջերից սկսած տարբեր երկրներում, տարբեր ազգային ֆոլկլորագիտական դպրոցների գիտնականների կողմից: Դա այնքան էլ հեշտ գործ չէր, եթե նկատի ունենանք, որ դասակարգման ենթակա էր ամբողջ ֆոլկլորը՝ թե՛ խոսքային և թե՛ երաժշտական: Բացի դրանից, հիշենք այն վեճերն ու քննարկումներն այն մասին, թե ինչը համարել ֆոլկլոր, որն է դրա ընդգրկման սահմանները:

Ֆոլկլորի դասակարգման համաշխարհային փորձերին է նվիրված Վ. Ե. Գուսևի «Ֆոլկլորի գեղագիտությունը» հիմնարար աշխատության երրորդ գլուխը, ուր նա անդրադառնում է ֆոլկլորագիտական ազգային տարբեր դպրոցների գիտնականների ձեռքբերումներին, ցույց տալով նրանց տեսակետների դրական և վիճելի կողմերը¹:

Ահա այդ ժամանակների դասակարգումներից մեկը, ըստ որի ֆոլկլորի բոլոր տեսակները խմբավորվում էին երեք մեծ խմբի մեջ:

1. *Հավատալիքներ և գործողություններ*՝ ուղղված երկրին և երկնքին, բուսական և կենդանական աշխարհին, մարդուն և իր ստեղծած առարկաներին, հոգուն և հանդերձյալ աշխարհին, աստվածներին, գուշակություններին, բժշկությանը:

2. *Սովորություններ*, որի մեջ են մտնում անձնական կյանքի ծեսեր, զբաղմունքներ և արտադրություն, օրացուցային տոներ, խաղեր, պարեր, սպորտ, զվարճանք:

¹ Гусев В., Эстетика фольклора, с. 98-111

3. Արձակը, երգեցողությունը և ասույթները, որի մեջ են մտնում պատմը, վաճառները, այսինքն մյուսոսները, լեզենդները, հերոսական ասքերը, բոլոր տեսակի հեքիաթները, այնուհետև երգերը և բալլադները և, վերջապես, առաձներն ու ասացվածները:

Ըստ մի այլ դասակարգման ֆոլկլորը բաժանվում է ժողովրդական զանգվածների կյանքի երեք մեծ ոլորտի՝ ա) նյութական կյանք; բ) մտավոր-հոգեկան («ինտելեկտուալ») կյանք; գ) սոցիալական կյանք:

Այս դասակարգումն արտացոլում է «ֆոլկլոր» հասկացողության անթույլատրելի լայն ընդգրկումը, որի հետևանքով *ֆոլկլորը* կորցնում է իր էությունը և տարրալուծվում *ազգագրություն* առարկայի մեջ: Ըստ այս դասակարգման *առաջին* խմբի մեջ են միավորվում ժողովրդական նյութական մշակույթի բոլոր տեսակները և ժողովրդական զանգվածների արտադրական գործունեության բոլոր ձևերը: *Երկրորդ* խմբում միավորվում են ժողովրդական լեզուն, ժողովրդական գիտելիքները, ժողովրդական փիլիսոփայությունը, մոգական ծեսերը, կրոնական հավատալիքները և նախապաշարմունքները, ժողովրդական գեղագիտությունը հետևյալ ստորաբաժանմամբ. ա) ժողովրդական արվեստ՝ գրաֆիկա, տնային իրերի, հագուստի, ապրելատեղի զարդարում; ժողովրդական պատկերայնություն; հնչյունի արվեստ՝ երգեցողություն և գործիքային երաժշտություն; բ) ժողովրդական գրականություն՝ հանելուկ, պարեր, երգեր և բալլադներ; հեքիաթներ, առակներ և ժողովրդական թատրոն; ժողովրդական գրքեր; լեզվի և երգեցողության ռիթմիկա: Երրորդ խմբի մեջ են մտնում ընտանեկան հարաբերությունները, տարբեր միավորումներ, միություններ և ընկերություններ, որոնց անդամներն են դառնում «հասարակ մարդիկ», ընդհուպ մինչև ինքնագործ խմբեր (սպորտային, որսորդական, երգչական և այլն):

Ինչպես նկատում ենք, այս դասակարգման մեջ խառնաշփոթ կա: Նախ չգիտես ինչու ժողովրդական խոսքային արվեստը ներկայացվում է իբրև գրականություն, այն դեպքում, երբ ի սկզբանե բանավոր արվեստը գրի հետ կապ չունի: Ուրեմն և «ժողովրդական գրքերը» նույնպես: Հետո, «ժողովրդական գրականություն» ասվածի հետ ի՞նչ կապ ունեն պարերն ու երգերը, այն էլ հեքիաթների, առակների և ժողովրդական թատրոնի շարքում:

Պարզ է, որ նման դասակարգման արդյունքում ֆոլկլորն իբրև ժողովրդական բանավոր հոգևոր ստեղծագործություն ընդհանրապես կորչում է:

Այսպիսով, տարբեր երկրների գիտնականներ փորձում են գտնել ֆոլկլորի դասակարգման համընդհանուր սկզբունքներ: Թերևս դա հնարավոր է իբրև ֆոլկլորի մասին ժամանակակից գիտության նվաճումների ընդհանրացում:

Միևնույն ժամանակ դա կարող է դառնալ մի տեսակ աշխատանքային սխեմա, որը մեկնարկ կծառայի տարբեր ժողովուրդների ֆոլկլորի տեսակների ողջ բազմազանության հետագա ուսումնասիրության համար, որի հիմքում էլ կըմշակվի առավել նպատակահարմար ժանրային ստորաբաժանում: Նման ընդհանուր դասակարգման համար առաջին հերթին անհրաժեշտ է առանձնացնել տարբեր ժողովուրդների ֆոլկլորի համար տիպաբանորեն ընդհանուր ժանրերը: Իսկ ժանրերի ազգային ձևերի ստորաբաժանումը պետք է կատարվի յուրաքանչյուր ազգի ֆոլկլորագիտության կողմից:

Վ. Գուսևը գտնում է, որ ֆոլկլորի ժանրերը կարող են բաժանվել երեք խմբի, այսինքն դասակարգվել նախ ըստ սեռերի՝ *վիպական, քնարական* և *դրամատիկ*, կապված ֆոլկլորում «օբյեկտիվի» և «սուբյեկտիվի» հարաբերության հետ: Այսինքն կարևորվում է այն հարցը, թե ինչն է գերակշռում այս կամ այն ժանրում՝ իրականության օբյեկտիվ երևույթների (բնության մեջ և հասարակական կյանքում կատարվող գործընթացների, դեպքերի, մարդկանց արարքների և այլն) ընդհանրացումը, թե ժողովրդի վերաբերմունքն իրականության հանդեպ (նրա հոգեկան կյանքի, ներքին վիճակի, մտքերի, զգացմունքների արտահայտությունը):

Վիպական սեռին են դասվում ֆոլկլորի այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնցում օբյեկտիվ իրականության երևույթների տիպականացումը գերակշռում է նրա հանդեպ վերաբերմունքի արտահայտությանը:

Քնարական սեռին են դասվում այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնցում գերակշռում է իրականության նկատմամբ կոլեկտիվի, սոցիալական խմբի, ժողովրդի վերաբերմունքի տիպականացումը:

Դրամատիկական սեռը տալիս է օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի փոխներթափանցում, մարդու ներքին վիճակի և իրականության հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքի անմիջական բացահայտում:

Սեռերն այնուհետև բաժանվում են ժանրերի: Իսկ ինչ ենք հասկանում ժանր ասելով: Ֆոլկլորագիտության մեջ առաջ են քաշվել տարբեր սահմանումներ, որոնք սակայն չեն հակասում, այլ լրացնում են միմյանց: Ահա Ն. Կոլպակովայի սահմանումը. «Ժանրը գեղարվեստական ձևի պատմականորեն կազկոճված սահմանումը. «Ժանրը գեղարվեստական ձևի պատմականորեն կազմավորված տիպն է, որին կյանքի է կոչել այն խնդիրը, որն առաջ է քաշում արվեստը իրականության երևույթներն արտացոլելիս և այդ իրականության նկատմամբ որոշակի վերաբերմունք արտահայտելով»²:

² Նույն տեղում, էջ 107:

«Ժանրը ստեղծագործությունների խումբ է, որի ընդհանրությունն օբյեկտիվորեն որոշվում է իրականության այն ոլորտով, որին ուղղված է գեղարվեստական իմացությունը, գաղափարական պրոբլեմների միանման բնույթով, ինչպես նաև ժողովրդի հասարակական կյանքում ունեցած դերով. այդ ընդհանրությունն արտահայտվում է տիպականացման սկզբունքների և միջոցների, կոմպոզիցիոն կառույցի, ռեալական գծերի առավել կամ պակաս նմանության մեջ»³:

Ֆոլկլորի գոյություն ունեցող ժանրային դասակարգումները, որպես կանոն, չեն հիմնվում որևէ մեկ, միացյալ ցուցանիշի վրա: Ժանրային մի ստորաբաժանումը հիմնված է ֆոլկլորային ստեղծագործության կենցաղային գործառույթի (ֆունկցիայի) վրա (օրինակ՝ ծիսական, ոչ ծիսական, աշխատանքը կազմակերպելու կամ երեխա քնեցնելու համար), մյուսը՝ սոցիալական պատկանելության (գեղջկական, բանվորական, գինվորական և այլն), մեկ այլ ստորաբաժանում՝ թեմատիկ տարրերի վրա (սիրային, կատակային, պանդխտության) և, վերջապես, կատարողական կերպի վրա (պարերգեր, այսինքն՝ պարելով կատարվող երգեր):

Ժանրային սահմանները որոշելիս թերևս անհրաժեշտ է ղեկավարվել ֆոլկլորային ստեղծագործություններին օբյեկտիվորեն հատուկ՝ պրոբլեմատիկայի, գեղարվեստական ձևի և հասարակական-կենցաղային ֆունկցիայի միասնականությամբ:

Մեկ անգամ ևս նշենք, որ ֆոլկլորային ստեղծագործությունների ժանրային դասակարգման նկատմամբ ժամանակակից գիտության մշակած մոտեցումներն ուսումնասիրելիս մենք հիմնվում ենք Վ. Ե. Գուսևի «Ֆոլկլորի գեղագիտությունը» ծավալուն աշխատության վրա, որտեղ նա ոչ միայն մանրամասն կերպով ուսումնասիրում է միջազգային ժանրային դասակարգման գիտական հայեցակարգի մշակման փորձերը և հնարավորությունները, վեր հանում այդ դժվարին ճանապարհին հանդիպող բազմաթիվ խոչընդոտները, այլև առաջ է քաշում սեփական կարծիքը ընդհանուր մոտեցումների մշակման անհրաժեշտության մասին:

Իսկ մինչ այդ մոտեցումները կմշակվեն, յուրաքանչյուր ազգային ֆոլկլորագիտական դպրոց կիրառում է իր առաջադրած ժանրային դասակարգումը, որը ելնում է սեփական ազգային առանձնահատկություններից:

Հայաստանում կիրառվում է երկու տեսակի ժանրային դասակարգում՝ մեկը՝ սպասարկում է բանահյուսությունը (խոսքային ֆոլկլորը), մյուսը՝ երաժշտական ֆոլկլորը:

³ Նույն տեղում:

Ահա ինչպիսի դասակարգում է բերված Գր. Գրիգորյանի հայ բանահյուսության դասագրքում, որը ստեղծված է համալսարանական ուսուցման համար⁴: Նախ նյութը բաժանվում է ըստ պատմական ժամանակաշրջանների՝ հնագույն ժամանակներ, ֆեոդալական, կապիտալիստական, սոցիալիստական կարգեր: Այնուհետև թե՛ հնագույն ժամանակներից մեզ հասած նմուշները և թե՛ միջնադարյան և նոր ժամանակների նյութը բաժանվում է ըստ սեռերի՝ էպիկական և լիրիկական: Ապա գալիս է ժանրային բաժանումը:

Հնագույն ժամանակներ

Էպիկական սյրեղծագործություններ

1. Զրույցներ
2. Առասպելներ
3. Կենդանական զրույցներ
4. Թվելյաց երգեր
5. Վիպական երգեր. ա) Հայկ և Բել, բ) Հայկյան Արամ, գ) Արտաշես և Արտավազ, դ) Տիգրան Մեծ:
6. Դրամատիկական երգեր

Լիրիկական սյրեղծագործություններ

1. Գուսանական երգեր
2. Պարերգեր
3. Հարսանեկան երգեր
4. Թաղման երգեր

Միջնադարի և Կապիտալիստական էպոխայի բանահյուսություն

Էպիկական սյրեղծագործություններ

1. Պատմական-վիպական երգեր. ա) Տրդատ և Գրիգոր, բ) Տիրան թագավոր, գ) Արշակ և Շապուհ:
2. Ժողովրդական հերոսական էպոսը՝ «Սասունցի Դավիթ»:
3. Նոր ժամանակների պատմական-վիպական երգեր
4. Հեքիաթներ, ավանդություններ և զրույցներ
5. Առակներ, անեկդոտներ
6. Առածներ, ասացվածքներ, հանելուկներ

Լիրիկական սյրեղծագործություններ

1. Աշխատանքային երգեր

⁴ Գրիգորյան Գր., Հայ ժողովրդական բանահյուսություն: Ե., 1967:

2. Սիրային լիրիկա. ա) գուսանական ժողովրդական տաղեր, բ) սիրո երգեր, գ) խաղիկներ

3. Կենցաղային ծիսական լիրիկա. ա) հարսանեկան երգեր, բ) օրորոցային երգեր և մանկական խաղերգեր, գ) վիճակի երգեր, դ) սգո երգեր:

Սովետական շրջանի բանահյուսությունն արտացոլում է XX դարում կատարվող պատմական-քաղաքական իրադարձությունների, երկրի առաջնորդների նկատմամբ ժողովրդի ունեցած վերաբերմունքը:

Երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը ժանրային դասակարգման հարցում հիմնվում է Կոմիտասի փորձի վրա: Կոմիտասը շատ կարևոր խնդիր էր համարում «Հայ գեղջուկի երգային ստեղծագործությունը իր բազմազանության մեջ հնարավորին չափ լայնորեն երևան բերելը: Արդյունքն եղավ այն, որ նա հայտնաբերեց հայ գեղջկական երգի ժանրային ամբողջական հատվածներ և այդ երգը ներկայացրեց ժանրերի լիակատար ընդգրկումով»⁵: Կոմիտասի «Երկերի ժողովածուի» 10-րդ հատորի առաջաբանում՝ քննելով հատորում ներկայացված հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերը, պրոֆեսոր Ռ. Աթալյանը գրում է. «Հայ ժողովրդական երգերի շարունակ ավելի խորացված, նպատակային ուսումնասիրման ընթացքում Կոմիտասի համար հերթական գիտական խնդիր էր դարձել դրանց տեսակային-ժանրային հայտնաբերումն ու հետազոտումը: Այս առումով այն ժամանակ համընդհանուր երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ հաստատված ավանդույթ չկար: Կոմիտասը առաջիններից էր, որ նկատելի առաջ տարավ ժողովրդական երգի համակարգված ժանրային ուսումնասիրման գործը» (էջ 12): Նա 1892 թվականից՝ Հ. Ճանիկյանի Ակնա երգերի եղանակները գրի առնելու ժամանակներից, արդեն «որոշակիորեն մուտք էր գործել ժողովրդական երգի գիտական ուսումնասիրման այդ ոլորտը: Նրա նման մոտեցումը ավելի գործնական բնույթ ստացավ 1900 – 1901 թվականներից, երբ ձեռնարկեց համապատասխան ավելի ընդարձակ ժողովածու կազմելուն»: Խոսքն այն ժողովածուի մասին է, որը հետագայում դարձավ Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 10-րդ («ժանրային») հատորը:

Կոմիտասի առաջարկած ժանրային («տեսակային», ինչպես ինքն է անվանում) դասակարգումը հետևյալն է.

Շինական երգեր

ա) Դաշտի կամ բնության՝ գութանի (վարի), սայլի, կալի, քաղհանի և չանաքի (բամբակամշակման) երգեր:

⁵ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9: Ե., 1999, էջ 10:

բ) Առտնին՝ սանդի (ծավարծեծի), սանդերքի (բուրդ գգելու), ճախարակի և իլիկի (մանեղու), օրորելու երգեր:

Տոնական և ծիսական

- ա) Ծննդյան և Զատկի ավետիսներ
բ) Բարեկենդանի երգեր
գ) Ուխտի երգեր
դ) Վիճակահանության երգեր
ե) Հարսանիքի երգեր
զ) Ողբերգեր, լացեր

Վիպական և պատմական

- ա) Առասպելաբանական
բ) Բուն վիպական
գ) Պատմա-վիպաքնարական (դյուցազներգ)
դ) Պատմա-ողբերգական և պատմա-կենցաղային (մահերգեր):

Պանդխտի և պանդխտության

Քնարական

- ա) Սոցիալական գանգատի երգեր
- բ) Զինվորի և զինվորագրության երգեր
- գ) Լավատեսական այլաբանություն
- դ) Հովվերգություն
- ե) Օրորներ
- զ) Սիրո (սիրահարական) երգեր

Կենցաղային հումորի, երգիծանքի ու ծաղրի երգեր

Պարերգեր և լալլիւներ

Խաղերգեր և մանկական երգեր

[illegible]

ընթացքում աշխատանքի բոլոր պահերի փոխագործակցությունից գոյացող խոսքային-մեղեդիական մի հանպատրաստից ստեղծագործություն» (էջ 13):

Տարօրինակ է թվում, որ Կոմիտասը օրորներ է կցել շինական, այսինքն՝ աշխատանքային երգերին: Սակայն դրանում որոշակի տրամաբանություն կա. այս բաժնում տեղադրելով կիրառական՝ այսինքն երեխային քնեցնելու նշանակություն ունեցող նմուշներ, Կոմիտասը շեշտել է դրանց կատարման կերպը՝ օրորելով, այսինքն ձեռքի որոշակի աշխատանքով: Հանպատրաստից ստեղծվելով և հիմնականում բաղկացած լինելով ծայնարկություններից՝ դրանք դիտվել են իբրև կնոջ «յուրատեսակ» աշխատանքի արտացոլում, ուրեմն դասվել են առանձին աշխատանքային երգերի շարքին:

Գեղարվեստական արժեքի իմաստով դրանցից տարբերվում են զարգացած մեղեդի և երգային կայուն ձև ունեցող օրորոցային երգերը, ինչպիսիք են «Աղվոր ես, չունիս խալատ» հայտնի Ակնա օրորը և «Քուն եղիր, բալաս» օրորոցայինը: Նման երգերը Կոմիտասը դասել է քնարական երգերի շարքին:

Կոմիտասյան դասակարգումից երևում է, որ նա սկզբում նյութը դասդասել է ըստ սեռերի և ժանրերի, հետո միայն բաժանել այն ենթաժանրերի:

Այս դասակարգումից նույնպես երևում է, որ մոտեցման մեջ սկզբունքները տարբեր են. մի կողմից ղեկավար սկզբունք է դառնում *ֆունկցիան*, այսինքն՝ դերը, նշանակումը, թե ինչի համար է (շինական, տոնական և ծիսական, խաղերգեր և մանկական), մի այլ դեպքում՝ *բովանդակությունը* (վիպական, պատմական, պանդխտի, երգիծանքի), մի երրորդ դեպքում՝ *բնույթը* (քնարական) և, վերջապես, *կատարման կերպը* (պարերգ):

Այնուհանդերձ, այս դասակարգումը ելնում է հայ երաժշտական ֆոլկլորի առանձնահատկություններից և ապահովում է գոյություն ունեցող բոլոր տեսակների ընդգրկումը:

Կոմիտասյան դասակարգման հիման վրա Մ. Բրուտյանը մշակել է ժանրային դասակարգման իր տարբերակը, որն էլ հիմք է դարձրել «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն» դասընթացի և դասագրքի համար: Նա գրում է. «Ժողովրդական երգաստեղծության ամեն մի ժանր կազմվում է այնպիսի նմուշներից, որոնք ունեն կերպարային, լեզվական ու ոճական առանձնահատկությունների, զարգացման հիմնական օրինաչափությունների, ինչպես նաև թեմատիկայի ու ֆունկցիայի ընդհանրություն»⁶:

⁶ Բրուտյան Մ., ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Գեղջկական երգ: Դասագիրք կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2014 (չորրորդ հրատ.), էջ 99:

Այս սկզբունքով էլ կատարվել է հայ գեղջկական երգի ժանրային դասակարգումը, ըստ որի հայ երաժշտական ֆոլկլորը ներկայանում է հետևյալ ժանրերով և ենթաժանրերով.

1. Աշխատանքային երգեր

ա) երկրագործական աշխատանքային երգեր կամ հորովելներ

բ) կանանց աշխատանքային երգեր

2. Ծիսական երգեր

ա) հարսանեկան երգեր

բ) ողբեր կամ մահերգեր

գ) տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր

3. Լալիք (լացեր)

4. Վիպերգեր

ա) էպիկական երգեր

բ) դյուցազներգեր

5. Պարմական երգեր

6. Պարերգեր

7. Կատակերգեր և երգիծական երգեր

8. Օրորներ

9. Քնարական երգեր

ա) սիրո քնարական երգեր

բ) սոցիալական անհավասարության թեմատիկայով ստեղծված երգեր

գ) որբության թեման քնարական երգերում

10. Պանդխտության երգեր կամ անտունիներ

Հետաքրքրական է, որ աշխատանքային երգերը ենթաժանրերի բաժանելիս Մ. Բրուսյանը դրանք կոչել է երկրագործական և կանանց աշխատանքային երգեր: Բնականաբար, դա պետք է ընկալել իբրև երկրագործական և առտնին, կամ տղամարդկանց և կանանց աշխատանքային երգեր: Չնայած հարկ է նշել, որ աշխատանքի բաժանումը ըստ կատարողների սեռի խիստ պայմանական է: Գեղջուկն ու գեղջկուհին կլոր տարին աշխատել են օգնելով իրար: Գարնանը գութանավարի և ցանքի ժամանակ կանայք ամեն օր հաց են տարել դաշտերում բանողներին: Մասնակցել են նաև աշնանը, բերքահավատարել դաշտերում բանողներին: Ինչպես նաև առտնին աշխատանքներում քին իրենց ուժերի ներածի չափով: Ինչպես նաև առտնին աշխատանքներում նույնքան կարևոր է եղել տղամարդկանց օգնությունը. հարգված էր, օրինակ, տղամարդ-գզրարների աշխատանքը, որոնք հատուկ սարքի օգնությամբ գզում էին մեծ քանակության բուրդ՝ գործվածքներ և թաղիք պատրաստելու համար:

Անշուշտ գերադասելի է ենթաժանրերի *երկրագործական* և *առփնին* անվանումը, միաժամանակ իրավացիորեն նշելով գութանավարի, կալսելու, սայլով խուրձեր կրելու՝ տղամարդու ուժ պահանջող աշխատանքների և ձավարծեծի, երկանք քաշելու, ճախարակով մանելու, կովկթի, խնոցի հարելու և այլ տեսակի կանանց կատարած՝ ձեռքի կազմակերպված ուղիղ շարժումներ պահանջող աշխատանքների բնույթների տարբերությունը, որն անմիջականորեն անդրադարձել է դրանց ուղեկցող երգեցողության կերտվածքի վրա:

Կոմիտասի և Մ. Բրուտյանի դասակարգումների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ դրանք գրեթե համընկնում են, կամ շատ մոտ են միմյանց: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ Մ. Բրուտյանն իբրև սկզբունք ընդունել է Կոմիտասի մոտեցումը: Սակայն նշմարվում են նաև որոշ տարբերություններ: Օրինակ, Կոմիտասը՝ ղեկավարվելով երաժշտության բնույթով, առանձնացրել է քնարական երգի մի ստվար զանգված, որի մեջ են մտնում սոցիալական գանգատի, զինվորագրության, օրորոցային, հովվերգական և սիրահարական երգերը: Այդ նույն սկզբունքով Մ. Բրուտյանն ընդգրկում է քնարական տեսակի մեջ միայն սիրո, սոցիալական գանգատի և որբության թեմայով ստեղծված երգերը:

Բնականաբար, այստեղ քնարականությունը վերաբերում է երգերի սեռին, իսկ կատարված ստորաբաժանումները պետք է ընկալել իբրև բուն ժանրերի անվանումներ: Պատահական չէ, որ օրորները Մ. Բրուտյանը դիտում է իբրև ինքնուրույն ժանր:

Վիճահարույց է նաև վերը նշված դասագրքում լալիքն իբրև առանձին ժանր ներկայացնելը, քանի որ այստեղ դիտարկվող զինվորագրության, սոցիալական գանգատի թեմա շոշափող տխուր երգերը և հարսի լացերը նպատակահարմար կլինեին դիտել զինվորագրության, սոցիալական գանգատի և հարսանեկան երգերի ժանրերի սահմաններում, առավել ևս, որ դրանք իրենց բնույթով և երաժշտալեզվական առանձնահատկություններով պատկանում են քնարական սեռին, իսկ գործառույթով և թեմատիզմով՝ համապատասխան ժանրերին: Բացի դրանից, եթե լալիքի ժանրի գլխավոր հատկանիշը լացն է, ապա անհասկանալի է, թե ինչու որբության լացերը դիտվում են ոչ թե լալիքի բաժնում, այլ քնարական երգերի ենթաբաժնում:

Այս կարգի բոլոր հարցերը ծագում են այն պատճառով, որ ժանրային ստորաբաժանման խնդրի լուծումն այնքան էլ դյուրին չէ և համաաշխարհային ֆոլկլորագիտության մեջ մինչև օրս էլ մնում է գիտական քննարկումների և վիճաբանությունների նյութ: Իսկ յուրաքանչյուր ազգային ֆոլկլորագիտական դժբախտ փորձում է գտնել իր ունեցած նյութին համապատասխան և առավել հարմար ստորաբաժանում ըստ սեռերի, ժանրերի և ենթաժանրերի:

ԳԼՈՒԽ VII

ՖՈԼԿԼՈՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ XX-XXI ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Երգի հավաքագրման և նոտագրման պատմությունն ընդգրկում է գրեթե մեկ ու կես հարյուրամյակ: Ճիշտ է, երգերի մեղեդիների առանձին հրապարակումներ հանդիպում են արդեն XIX դարի առաջին քառորդում, սակայն սիստեմատիկ գործընթացի մասին կարելի է դատել միայն՝ ուսումնասիրելով այն երգարանները, որոնք ասպարեզ եկան սկսած 80-ական թվականներից:

Սկզբում երգերը նոտագրվում և հրատարակվում էին նոր հայկական նոտագրությամբ (Լիմոնջյանի համակարգ), հետագայում այն ամբողջովին փոխարինվեց եվրոպականով: Դա բնական գործընթաց էր՝ կապված ժամանակի թելադրանքի հետ: Եթե նոտագրման հայկական համակարգը միանգամայն համապատասխան էր և լավագույն ձևով սպասարկում էր հայկական երգային մշակույթը նրա մոնոդիկության (միամեղեդայնության¹) պայմաններում, ապա եվրոպական երաժշտական մշակույթների հունի մեջ զարգացող բազմաձայնության և պրոֆեսիոնալիզմի, ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ծագման և ձևավորման պայմաններում այն այլևս չէր կարող շարունակել իր գոյությունը: Բացի դրանից, երաժշտագիտության, մասնավորապես ֆոլկլորագիտության, զարգացումը, փորձերը դուրս բերել հայ ժողովրդական երգը ազգային արվեստի սահմաններից և ցուցադրել այն աշխարհին չէին կարող հանդուրժել նոտագրման «ավտորիտ» համակարգի գոյությունը, որը դժվարացնում էր տարբեր ազգերի մասնանունների պրոֆեսիոնալ շփումները: Հիմնականում դրանով էր պայմանավորված գետների պրոֆեսիոնալ շփումները: Սակայն Լիմոնջյանի նոտագրման հայկական համակարգից հրաժարումը: Սակայն Լիմոնջյանի համակարգը մնաց հայ երաժշտագիտության մեջ իբրև գիտական ուսումնասի-

¹ Տերմինն առաջարկել է Մ. Նավոյանը:

րության առարկա և հայ միջնադարյան հոգևոր և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ հարստագույն ժառանգության հետ առնչվելու միջոց:

Միջնադարյան խազային նոտագրության անմիջական հետնորդը՝ Լիմոնջյանի համակարգը նույնպես հենվում էր դարերի ընթացքում ձևավորված երաժշտագեղագիտական հայացքների կուռ համակարգի, ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգային (լադային) կազմության առանձնահատկության, ժողովրդական երգի և նվագի ձայնաշարի անհավասարաչափ (այսինքն՝ բնական) տեմպերացիայի յուրահատկության վրա: Լիմոնջյանի համակարգի յուրաքանչյուր նշանը համապատասխանում է որոշակի հնչյունի՝ իր յուրահատուկ հուզական գունավորմամբ: Այստեղից հետևում է, որ փոխադրելով երգի նոտագրությունը Լիմոնջյանի համակարգից եվրոպականի՝ ստանում ենք երաժշտական տեքստ, որը լիովին համապատասխան չէ սկզբնաղբյուրին, այլ խոսքով ասած՝ այդ երկու երաժշտական տեքստերն ադեկվատ չեն իրար:

Նման երևույթ, բնականաբար, կարող է կատարվել ուզած ազգային երգային մշակույթի հետ, որը՝ գրառվելով հավասարաչափ տեմպերացիայի վրա հիմնված նոտագրության եվրոպական համակարգի օգնությամբ, զրկվում է հնչողության ազգային բնորոշ գունավորումից:

Սակայն երկար ժամանակ մեր ազգային ֆոլկլորագիտության մեջ հարցի այդ կողմին առանձնապես նշանակություն չէր տրվում: Բացառություն է կազմում Ք. Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» կապիտալ աշխատությունը, որտեղ հեղինակը տալիս է հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնաշարերի տեմպերացիայի յուրահատկության տեսական հիմնավորումը, բացատրում է դիատոնիկ ձայնաշարի աննշան իջեցված ($1/2$ տոնից պակաս չափով) լոկրիական հնչյունների գոյության փաստը և որոշ դեպքերում դրանց փոխարինումը այդ նույն ձայնաստիճանների ավելի բարձր տարբերակներով, դրանց ազդեցությունը ներլադային ձգողականության վրա, բացահայտում տեմպերացիայում կատարվող փոփոխությունների սերտ կապը մեղեդային գծի զարգացման տրամաբանության հետ: Ք. Քուշնարյանը շեշտում է այդ հարցի ուսումնասիրման առանձնահատուկ կարևորությունը. «Անհավասարաչափ տեմպերացիայի պայմաններում գոյացող ամենանուրբ լադային հարաբերությունների ուսումնասիրումը թույլ է տալիս ավելի խորը ներթափանցելու հայ մոնոդիկ արվեստին հատուկ լադագոյացման և լադային հնչարտաբերման օրինաչափությունների մեջ»²:

² Кушнарёв Х.С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 321. Տես նաև Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր: Թարգմ.՝ Մ. Բրուտյանի: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2008, էջ 270:

Ք. Քուշնարյանի աշխատության մեջ տեմպերացիայի անհավասարաչափությունն արտացոլում է գտել լոկ ձայնակարգերի նոտային կամ տառային սխեմաներում: Հնչյունների իջեցման դեպքում նոտայից կամ տառից առաջ, ձախ կողմից դրված է թեք գծիկ, իսկ նոտային բոլոր նմուշները գրքում տրված են հավասարաչափ տեմպերացված համակարգի մեջ, քանի որ դրանք իբրև օրինակներ վերցված են ասպարեզում եղած հրատարակված և կամ ձեռագիր ժողովածուներից, որոնցում ժողովրդական բնական տեմպերացիան արտացոլված չէ:

Տեխնիկական առաջընթացը հնարավորություն ընձեռեց ոչ միայն լսողությանը որոշելով հնչյունի իջեցումը՝ ստուգել սեփական լսողական պատկերացումը մագնիտաֆոնի օգնությամբ, այլ նաև հատուկ սարքերի միջոցով որոշել հնչյունի ստույգ բարձրությունը գերցերով, համեմատել և բացահայտել հավասարաչափ տեմպերացված համակարգից շեղվելու աստիճանը ցենտերով: Այդ հետաքրքրական և չափազանց կարևոր բնագավառը դեռ սպասում է իր հետազոտողներին:

Այժմ, համեմատական ֆոլկլորագիտության զարգացման դարում վերաբերմունքն այդ բոլոր հարցերի նկատմամբ արմատապես փոխվում է: Սկեռուն ուշադրության առարկա են դառնում ազգային նրբին առանձնահատկությունները, բնորոշ մանրամասները, այս կամ այն երևույթի առկայությունը կամ բացակայությունը: Ուստի և ժամանակակից հետազոտողին անհրաժեշտ է ձեռքի տակ ունենալ մանրամասն և ստույգ նոտագրված արժանահավատ երաժշտական ֆոլկլորային տեքստ: Այստեղ անհրաժեշտ է մի վերապահություն անել: Ուսումնասիրման համար պարտադրաբար պահանջվող տեքստը ի զորու չէ այնուամենայնիվ լիակատար պատկերացում տալ ֆոլկլորային ստեղծագործության հնչողության նրբերանգների մասին, ոչ միայն տեմպերացիայի հետ կապված խնդիրների պատճառով: Միանգամայն իրավացի է ռուս ֆոլկլորագետ Է. Ալեքսենը, որը նշում է, որ «եվրոպական ստանդարտի ենթարկվող նոտային ֆիքսացիան հիմնված է երեք «կետ ձկան» վրա՝ անփոփոխ, հավասարապես տեմպերացված ձայնաբարձրությունների համակարգի, քիչ թե շատ կարգավորված մետրադիմիկայի և երկի ունիվերսալ հայեցակարգի, այսինքն՝ ավարտուն և առանձնացված երաժշտական ստեղծագործություն: Հենց որ լողում-անհետանում է այդ երեք կետերից որևէ մեկը, կորչում է նաև հավատը նոտային տեքստի նկատմամբ: Ֆոլկլորում, որտեղ մենք ամենուրեք հանդիպում ենք անհավասարաչափ տեմպերացված համակարգի, որտեղ դիժմական ազատությունը երբեմն հասնում է դիժմական համակարգավորվածության կամ, համենայն դեպս, մետրադիմիկայի ակներև «անառակուսիության» և, վերջապես, որտեղ հիմնովին բացակայում է հակվածությամբ դեպի ավարտուն ստեղծագործություն, ցանկացած նոտային տեքստ դառ-

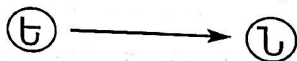
նում է սկզբունքորեն անհամապատասխան, ներկայացվող երևույթի էությունը չբացահայտող»³:

Հայ իրականության մեջ ժողովրդական երգերի առաջին նոտագրությունները ժամանակին կատարել են կամ պրոֆեսիոնալ երաժիշտները, հայկական դպրոցների երգեցողության ուսուցիչները, նպատակ ունենալով աշակերտության համար ազգային երգարաններ կազմելը, կամ կոմպոզիտորները, որպեսզի նյութ ունենան իրենց հեղինակային մշակումների համար:

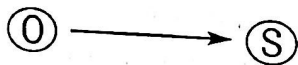
Հայ ժողովրդական երգի հավաքագրման և գիտական ուսումնասիրման բնագավառում ամենամեծ վաստակը Կոմիտասինն է, որը կարողացավ գրառել շուրջ 3000 բազմաժանր նմուշ: Ճիշտ է, այդ արժեքավոր ժառանգության մի մասն անվերադարձ կորել է նրա կյանքի ողբերգական տարիներին, սակայն այն, ինչ փրկվել է, այսօր կազմում է հայ ազգային երաժշտական ֆոլկլորի ոսկե ֆոնդը:

Ժողովրդական երգերի երաժշտական բոլոր գրառումները, որոնք վերաբերում են XIX դարի վերջերին և XX դարի առաջին կեսին, կատարվել են անմիջականորեն երգասացի ձայնից, երբ հավաքող-նոտագրողը երգը գրի է առնում կատարման պահին, երգելուն զուգահեռաբար, սեփական լսողությամբ: Այդպիսի եղանակը կոչվում է **ձայնագրման աուդիոիվ եղանակ**: Հայտնի է, որ հայ իրականության մեջ այդ ժամանակներում ֆոնոգրաֆն օգտագործվել է միայն երկու գիտարշավի ընթացքում՝ 1914 թվականին Սպ. Մելիքյանի ղեկավարությամբ, որի հավաքած նյութը 1917-ին լույս տեսավ «Շիրակի երգեր» վերնագրով և 1927–28 թվականներին Բ. Քուշնարյանի ղեկավարությամբ, որի ընթացքում հավաքագրած նյութը մասամբ հրատարակվեց միայն 2008 թվականին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կողմից: Աշխատանքն այդ ուղղությամբ շարունակվում է:

Մինչև մագնիտաֆոնային տեխնիկայի ասպարեզ գալը և լայնորեն կիրառվելը Հայաստանում XX դարի կեսերից սկսած, ֆոլկլորային նյութը գրառվում էր աուդիոիվ եղանակով: Գրառման պահին ստեղծվում էր ուղիղ կապ երգասացի և նոտագրողի միջև, որը կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ.



Այլ կերպ ասած, երգասացի կատարած երգը, որը դիտվում է իբրև ֆոլկլորի օբյեկտ ①, անմիջապես դառնում է նոտագրողի գործունեության արդյունքը կազմող տեքստ ②.



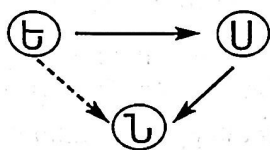
³ Алексеев Э. Е., Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988, с. 15.

Նոտագրման առաջնությունը եղանակն ունի իր առանձնահատկությունները: Կատարումը միապատիկ է: Կատարման ընթացքում նոտագրողը պետք է հասցնի նոտագրել երգը, որոշելով ձայնակարգը, չափը, կամ չափման միավորը: Կատարող-երգասացին չի կարելի ընդհատել, խնդրել որևէ հատված նորից երգել, իսկ եթե դա նույնիսկ հնարավոր լիներ, միևնույն է երգասացը այդ նույն հատվածը կերգեր փոքր ինչ այլ կերպ: Այստեղ մենք գործ ունենք ֆոկլորի հայտնի հատկության՝ նրա դինամիզմի, փոփոխականության, տարբերակայնության հետ: Ուստի և հասկանալի է, որ նման պայմաններում կատարված նոտագրությունը կլինի որոշակի չափով սխեմատիկ, պարզեցված, մանրամասներից զուրկ կամ լրացված, վերականգնված նոտագրողի երաժշտական հիշողության օգնությամբ: Այս դեպքում երգը (ավելի ճիշտ նրա առաջին երաժշտական պարբերությունը) կստանա ընդհանրացված տեսք, կներառի իր մեջ որոշ մանրամասներ, տարբերակալիս փոփոխություններ տվյալ երգի մյուս տներից: Բացի դրանից, ժողովրդական երգն անխուսափելիորեն կստանա նոտագրողի ստեղծագործական անհատականության կնիքը:

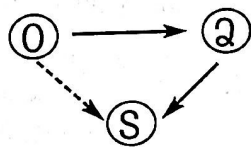
Այսօր ժամանակակից տեխնիկայի՝ մագնիտաֆոնի և այլ ձայնագրիչ սարքերի շնորհիվ նոտագրողի հնարավորություններն անհամեմատ մեծացել են: Արդեն կարելի է դառնում երգը բազմապատիկ ունկնդրել ամբողջապես և մաս-մաս: Ավելին, տեխնիկան թույլ է տալիս առանձնապես բարդ, դժվար նոտագրվող հատվածները հնչեցնել կրկնակի դանդաղեցված տեմպով:

Այսպիսով, որակյալ ձայնագրության, նոտագրողի ընդունելի որակավորման դեպքում կստացվի «վավերական» նոտագրություն, այսինքն հնչող սկզբնաղբյուրին առավել մոտեցված (իհարկե հնարավորի սահմաններում):

Նոտագրության նման պայմաններում ստեղծվում են նոր կապեր, որոնք կարելի է պատկերել եռանկյունու տեսքով՝ իբրև երգասացի, ձայնագրիչ սարքի և նոտագրողի ավելի բարդ հարաբերություն.



կամ՝



Ինչպես երևում է սխեմայից, այս դեպքում երգասացի և նոտագրողի միջև միջնորդ կա՝ ձայնագրող սարքը, որն անաչառ և ստույգ կերպով ֆիքսում է յուրաքանչյուր կատարում: Նոտագրողն իր աշխատանքի ընթացքում արդեն անմիջականորեն հենվում է ձայնագրության վրա, այլ ոչ թե կենդանի կատարման: Սակայն եթե նոտագրողն ինքն էլ է եղել այն գիտարշավի անդամ, որի նյութերն այժմ

նոտագրում է, ապա երգի մասին նրա պատկերացումներին ավելանում է նաև կատարողական կերպի մասին տեսողական տպավորությունը և անմիջական լսողական վերլուծությունը: Այդպիսի նոտագրությունը ստույգ և առավել լիարժեք լինելու շնորհիվ ավելի լավ է համապատասխանում ֆոկլորագիտության արդի պահանջներին:

Ահա այսպիսի երկու տարբեր եղանակով է հավաքագրված հայ երաժշտական ֆոկլորի ողջ հավաքածուն: Եվ այդ տարբեր եղանակները, բնականաբար, իրենց կնիքն են դնում հայ ժողովրդական երգերի ժողովածուներում զետեղված նմուշների նոտագրության վրա:

1931 թվականին լույս տեսավ Կոմիտասի առաջին ազգագրական ժողովածուն⁴, որը մեծ իրադարձություն եղավ հայ ֆոկլորագիտության մեջ: Ժողովածուն անմիջապես սեղանի գիրք դարձավ երաժշտագետների համար, բարեբեր նյութ ուսումնասիրողների, անսպառ աղբյուր կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար: Ժողովածուում զետեղված երգերը կազմեցին հայ երաժշտական ֆոկլորի ոսկե ֆոնդը և հաստատվեցին իբրև ազգային երաժշտական մտածողության յուրատեսակ չափանմուշ:

Կոմիտասը ժողովրդական երգեր է հավաքել իր գիտակցական կյանքի ողջ ընթացքում: Նոտագրությունները կատարել է աուդիտիվ եղանակով հայկական նոտագրությամբ, որին տիրապետում էր կատարելապես և կարողանում էր զարմանալի արագությամբ գրառել ժողովրդական ստեղծագործության բարդագույն նմուշներ: Ինչպես վերն արդեն նշվել է, նրա հավաքագրած շուրջ 3000 նմուշի մի մասը կորել է 1915 թվականի ողբերգական դեպքերի ժամանակ: Ազգագրական ժողովածուի նյութն էլ փրկվել է բոլորովին պատահական կերպով շնորհիվ Սպ. Մելիքյանի: Ահա թե ինչ է գրում նա այդ մասին. «1904 թվի աշնանը, յերբ յես պատրաստվում էյի արտասահման գնալու, Կոմիտասը՝ իբրև իմ ուսուցիչը և ուղեցույցը, տրամադրեց ինձ իր հավաքած յերգերի ամբողջ ժողովածուն արտագրելու և հետո վերցնելու՝ իբրև հայկական թեմաների անսպառ աղբյուր, վորովհետև շատ էր մտահոգված իմ գերմանական ազդեցություններով չտարվելու խնդրով»⁵: Ըստ էության այդ երջանիկ պարագան օգնեց պահպանել և հրատարակել Երևանում այդ անգին ժողովածուն, մինչդեռ բնագիրը երկար տարիներ համարվում էր կորած: Միայն տարիներ անց այն գտնվեց և ուղարկվեց Հայաստան ի թիվս այլ նյութերի և համալրեց Կոմիտասի դիվանը:

⁴ Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր: Ազգագրական ժողովածու: Հայերեն նոտագրությունից փոխադրեց եվրոպականի՝ առաջաբանով և դիտողություններով Սպիրիդոն Մելիքյանը: Ե., Պետհրատ, 1931:

⁵ Առաջին ազգագրական ժողովածուի առաջաբան, էջ VII:

1966 թվականին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներից Հայաստան տեղափոխվեց Կոմիտասի աշակերտ՝ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, ազգագրագետ Մ. Թումաճանը (1890 – 1973): Նա իր հետ բերեց հսկայական ֆոլկլորային նյութ, որը նա հավաքել էր ցեղասպանությունից փրկված հայ գաղթականներից: Մեր ֆոլկլորագիտությունը ստացավ չափազանց հետաքրքրական, մեզ համար անմատչելի նյութ՝ նախկին Արևմտյան Հայաստանի և Թուրքիայի հայաբնակ վայրերի ֆոլկլորի անգնահատելի նմուշներ: Ռ. Աթայանը գրում է. «...Եթե Մ. Թումաճանը իր սեփական նախաձեռնությամբ (առանց կողմնակի օժանդակության) հավաքած չլիներ արևմտահայության այս երգերը, ապա հայ ժողովրդի այդ բավականին խոշոր հատվածի ժողովրդական-երաժշտական մշակույթի մասին մեր պատկերացումը լրացնելու կամ լայնացնելու մի այլ լավագույն առիթ հազիվ թե ունենայինք: Այդ առումով Մ. Թումաճանի երաժշտական-հավաքչական աշխատանքը՝ որ գրեթե իր ողջ կյանքն է զբաղեցրել, կարող է նաև բնութագրվել որպես սխրագործություն»⁷:

Սերը դեպի ֆոլկլոր Մ. Թումաճանը ժառանգել է իր ուսուցչից՝ Կոմիտասից, որի ղեկավարությամբ նա աճել և ծնավորվել է դեռ Կոստանդնուպոլսում ուսանած տարիներին: Փարիզում իր երաժշտական կրթությունն ավարտելուց հետո, նա 1923 թվականին տեղափոխվում է ԱՄՆ և այնտեղ համբերատար և հետևողականորեն, գիտակցելով սկսած գործի մեծ կարևորությունը, փնտրում և գրի է առնում այն ամենը, ինչը սիրով և խնամքով պահպանել էր գաղթականների ավագ սերնդի հիշողությունը: Նրան հաջողվեց հավաքել հազարից ավելի տարբեր ժանրերի ժողովրդական և միջնադարյան գուսանական երգեր, նաև հարուստ բանահյուսական նյութ՝ քնարական քառյակներ, առածներ, ասացվածներ, հանելուկներ, անեկդոտներ և կատակներ, մանկական խաղային նմուշներ:

Նրա ազգագրական ժառանգության մի առանձին բաժինն են կազմում ազգային-հայրենասիրական երգերը (շուրջ 1000 միավոր), որոնք կապված են թուրք-օսմանյան լծի դեմ հայերի մղած ազատագրական պայքարի հետ: Այդ երգերը, որոնք ստեղծել են հիմնականում պրոֆեսիոնալ երաժիշտները հայ բանաստեղծների խոսքերով, հետագայում բանավոր ձևով լայնորեն կենցաղավարման պայմաններում ֆոլկլորացել են և, ինչպես գտնում է Մ. Թումաճանը, մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում թե՛ պատմական արժեքի առումով, թե՛ «ազգային մեղեդային և երգչական ոճի տեղական դրսևորումները հասկանալու համար»:

Գրառումների աշխարհագրությունը բավական լայն է՝ Պոլիսի շրջակայքում

⁷ Թումաճան Մ., Հայրենի երգ ու բան, գիրք 2: Ե., 1983, էջ 7:

գտնվող Բուֆանիայի շրջանից, Կեսարիայից, Եդեսիայից, Արաբկիրից, Ալ-
նից, Կյուրինից մինչև Վան, ընդ որում գրառումները կատարված են տեղական
բարբառների ֆոնետիկ բոլոր նրբություններով հանդերձ:

Թումանյանի հավաքածուի առաջին հատորը լույս տեսավ 1972 թվականին, երկրորդ (1983), երրորդ (1986) և չորրորդ (2005) հատորները հետմահու: Իսկ ազգային-հայրենասիրական երգերն անտիպ վիճակում պահվում են նրա դիվանում, որը գտնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնում:

Տարեցտարի հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտությունը հարստացել է նոր հրապարակումներով: 1958 թվականին լույս է տեսել Հ. Հարությունյանի «Ման-յակ» ժողովածուն, որը բաղկացած է հիմնականում կազմողի սեփական հա-րուստ երգացանկում եղած երգերից և նոտագրված է ընդլայնված ձևով՝ ընդ-գրկելով նաև որոշ տարբերակային փոփոխություններ, որոնք հանդես են գա-լիս երգի ծավալման ընթացքում: 1961 թվականին հրապարակ եկավ Վ. Սամ-վելյանի կազմած՝ սովետական շրջանի ժողովրդական երգերի ժողովածուն հակիրճ, պարզեցված նոտագրություններով: 1980 թվականին հրատարակվեց տողերիս հեղինակի կազմած «Հայրենի երգեր» ժողովածուն, որը պարունա-կում է նշանավոր երգասաց Հայրիկ Մուրադյանի հաղորդած երգերն ու մեղե-դիները, որոնք ամենայն մանրամասնությամբ նոտագրվել են մագնիտաֆոնա-յին ժապավեններից: Ընդ որում լինելով Արվեստի ինստիտուտում կատարվող մագնիտաֆոնային ձայնագրությունների երջանիկ մասնակիցը՝ նոտագրողը զգացել է նաև կենդանի կատարման շունչն ու ոգին, նրբին երանգների ներ-գործությունը:

1985 թվականին գրեթե մեկ դար հետո վերջապես լույս տեսավ Արշակ Բրուտյանի (1864 – 1936) «Ռամկական մրմունջներ» ձայնագրյալ, այսինքն՝ նոտագրություններ պարունակող ժողովածուն նրա թողնուիտ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի գիտական ղեկավար, պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուտյանի ջանքերով, որը գիտական մեծ բարեխղճությամբ ձայնագրությունները հայկական ձայնանիշերից փոխադրել է եվրոպականի, ծանոթագրել նմուշները, ստեղծել երկհատորյակի գիտական ապարատը (երկրորդ հատորը լույս տեսավ ավելի ուշ՝ 2002 թվականին): Երաժիշտ-տեսաբան, երաժշտալույս տեսավ ավելի ուշ՝ 2002 թվականին): Երաժիշտ-տեսաբան, երաժշտական-հասարակական գործիչ, ֆուլկլորագետ, ուսուցիչ, խմբավար, նկարիչ Արշակ Բրուտյանի ժողովածուն, որը ժամանակին միջոցների բացակայության շակ Բրուտյանի ժողովածուն, որը ժամանակին միջոցների բացակայության պատճառով լույս էր տեսել առանց նոտագրությունների, միայն բառային տեքստերով և ունեցել է չորս հրատարակություն՝ 1895, 1898, 1901 և 1904 թթ.,

բաղկացած է 359 նմուշից: Այն չափազանց արժեքավոր է առաջին հերթին նրանով, որ պարունակելով ժողովրդական երգեր, գործիքային նվագներ, պարեղանակներ, աշուղական ստեղծագործություններ՝ ներկայացնում է իր ժամանակի Ալեքսանդրապոլի երաժշտական հարուստ կենցաղը: Առավել գնահատելի է, որ ժողովածուն մեր հայրենի ֆոլկլորագիտության մեջ միակն է, որ պարունակում է շուրջ 30 ականավոր և ավելի քիչ հայտնի աշուղների երգեր, որոնք գրի են առնվել հենց հեղինակների երգածից (միայն Ջիվանու երգերը թվով 37-ն են), ինչը վկայում է նյութի հեղինակային սկզբնաղբյուրի հավաստիությունը:

Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի կյանքում նշանավոր իրադարձություն եղավ 1969 թ. հայ ժողովրդական ստեղծագործության նորաստեղծ կաբինետի կազմակերպած ուսանողական առաջին գիտարշավի ընթացքում Թալինի շրջանում ձայնագրված նյութերից կազմված ժողովածուի հրատարակումը 1984 թվականին (կազմողներ՝ Ա. Փահլևանյան և բանագետ Ա. Սահակյան), որը մտահղացված էր իբրև մի ամբողջ ֆոլկլորային մատենաշարի առաջին պրակ: Ցավոք այդ տարիներին հայտնի պատճառներով մատենաշարի հրապարակումների շարունակությունը չիրականացավ: Եվ միայն 2009 թվականին ստեղծվեց այդ հնարավորությունը. իրար ետևից լույս տեսան մատենաշարի պրակները, որոնցից յուրաքանչյուրը նվիրված է Հայաստանի որևէ մեկ շրջանում ուսանողական գիտարշավի հավաքած նյութերին: Այսպիսով, արդեն լույս են տեսել 4 պրակ, նվիրված Ապարանի շրջանին (I, VIII, X և XII); 4 պրակ Անիին (II, III, IV և VI), Իջևանին (V), Թալինին (VII, 1984 թ. ժողովածուի բարեփոխված վերահրատարակում), Մարտունու (XIII, Ա գիրք): Նախապատրաստման ընթացքի մեջ են Մարտունու շրջանին նվիրված Բ և Գ գրքերը, որոնք պարունակում են աշուղական երգեր, երգվող հատվածներ սիրավեպերից և նվագարանային երաժշտություն:

Ուշագրավ է մատենաշարի IX պրակը ներկայացնող՝ Ստեփան Դեմուրյանի հավաքագրած ժողովրդական երգերի ժողովածուն, որը մինչև այժմ մնացել էր նրա դիվանում անտիպ վիճակում և լույս տեսավ 2013 թվականին:

Կարևոր իրադարձություն եղավ նաև 2014 թ. լույս տեսած XI պրակը, որը ներկայացրեց Կոմիտասի ուսուցչի՝ Սահակ Ամատունու (1856 – 1917) 130 տարի առաջ հավաքած և հայկական նոտանիշներով գրառած ժողովրդական երգերի ժողովածուն, որը նույնպես մնացել էր դիվանում ձեռագիր վիճակում և դուրս ընկել գիտական շրջանառությունից: Փաստորեն դա մեր երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ առաջին, երգերի մեղեդիների գրառումներ պարունակող հավաքածուն էր, որը տալիս էր XIX դ. երկրորդ կեսի հայկական երաժշտական կենցաղի պատկերը: Հրատարակության համար հիմք դարձավ երաժշտագետ Նա-

գելի Նազարյանի «Սահակ վարդապետ Ամատունին և նրա ժողովրդական երգերի ձայնագրյալ ժողովածուն» դիպլոմային աշխատանքը (ղեկավար՝ պրոֆ. Մ. Բրուտյան), որի ստեղծման ընթացքում հեղինակը երգերը հայկական նոտագրությունից փոխադրել էր եվրոպականի:

Ուրախալի է, որ այժմ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Նունե Աթանասյանի խմբագրած և հրատարակության պատրաստած այդ երկու կարևոր ժողովածուների չափազանց արժեքավոր նյութը համալրել է հայ երաժշտական ֆոլկլորի գանձարանը:

Կոնսերվատորիայի մատենաշարին զուգահեռ հրատարակվում է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարը, որի 13 պրակը արդեն լույս է տեսել: Դրանք պարունակում են և՛ աուդիոլի եղանակով հավաքագրված նմուշներ, և՛ ուշ ժամանակների մագնիտաֆոնային ձայնագրություններից վերծանված և նոտագրված երգեր և նվագներ:

Հնարավոր չէ թվարկել ասպարեզում եղած բոլոր ժողովածուները, առավել ևս տալ յուրաքանչյուրի բնութագիրը, կարելի է ասել միայն, որ տարբեր ժամանակներում և տարբեր եղանակով հավաքագրած նյութը հնարավորություն է տալիս կատարել տարբեր ծավալի և խորության ուսումնասիրություններ:

Կոնսերվատորիայի ուսանողական գիտարշավների ընթացքում հավաքած ողջ նյութը ձայնագրված է մագնիտաֆոնային ժապավենների վրա և պահվում է կոնսերվատորիայի հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաթինետի արխիվ-ձայնադարանում: Ֆոլկլորային նմուշները վերծանվում և նոտագրվում են հնարավոր մանրամասնությամբ՝ կիրառելով հատուկ մշակված սկզբունքներ, որպեսզի կարելի լինի ստանալ ոչ թե երգի մի հավաքական սխեմատիկ պատկեր, այլ որոշակի երգասացի, որոշակի ժամանակ, որոշակի տեղում կատարած նմուշի իրական պատկերն՝ իր բոլոր մանրամասներով: Միայն այդպիսի մոտեցմամբ հնարավոր է ստանալ տվյալ երգատեսակի բազմաթիվ տարբերակներ, որոնց ուսումնասիրությունը չափազանց կարևոր է ազգային երգամտաժողության առանձնահատկությունները ճիշտ հասկանալու համար:

ԳԼՈՒԽ VIII

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԵՎ

ՆՎԱԳՆԵՐԻ ՆՈՏԱԳՐՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Տարեցտարի մեծանում է երաժշտագետների առջև ծառացած խնդիրների շրջանակը, խնդիրներ, որոնք նոր մեթոդաբանական մոտեցում են պահանջում: Դրանց թվին են պատկանում, մասնավորապես, ազգային երգային մշակույթի ներսում տարբեր երաժշտական «բարբառների» բացահայտումը, ազգային երաժշտական ֆոլկլորի բնորոշ առանձնահատկությունների սահմանումը, հարևան նույնատիպ կամ տարբեր մշակույթների հետ համեմատման հնարավորությունը, ժողովրդական կատարողականության առանձնահատկությունների դրսևորումը, վարիանտայնության (տարբերակայնության), իմպրովիզացիայի (հանկարծաբանության) էության բնորոշումը և մի շարք այլ խնդիրներ:

Այս ամենը նոր պարտավորություններ է դնում նոտագրության առաջ, որը պետք է հնարավորին չափ լրիվ պատկերացում տա ժողովրդական երգի մասին: Բայց մենք պարտավոր ենք հստակեցնել, թե ինչ չափով լրիվ: Չէ՞ որ ամեն ինչ կախված է ֆոլկլորային նյութի նկատմամբ նոտագրողի ունեցած վերաբերմունքից, այն գիտական նպատակներից, որոնք նա դնում է իր առջև: Նոտագրությունը կարելի է պարզեցնել և հասցնել սխեմայի աստիճանի, բայց կարելի է անիմաստ կերպով բարդացնել: Չափազանց կարևոր է սահմանել թույլատրելի, առավել նպատակահարմար մանրամասնության չափը, որովհետև ավելորդ մանրամասնումը միայն խանգարում է տեքստի ընկալմանը: Բացի դրանից, շատ կարևոր է նոտագրության մեջ հասնել առավել օբյեկտիվության (անաչառության), որպեսզի տարբեր նոտագրողների աշխատանքի արդյունքները չափակցելի, համեմատելի լինեն:

Եվս մեկ լուրջ խնդիր կա ֆոլկլորագիտության բնագավառում: Բանն այն է, որ ներկայումս գոյություն ունեցող նոտագրության եվրոպական համակարգը

Նշանների իր պաշարով չի կարող բավարարել ֆոլկլորագիտության արդի պահանջները՝ ժողովրդական երգի արտասովոր տեմպերացիայի, կատարողական ուրույն մաներայի, հարուստ մեխլմատիկայի և մի շարք այլ կողմերի առավել ստույգ արձանագրումը: Այդ է պատճառը, որ նուագրողները ստիպված են լինում հորինել նշանների լրացուցիչ համակարգ, որի միջոցով հնարավոր է դառնում նուագրության մեջ արտացոլել բնութագրական մանրամասներ (տեմպերացիայի, մեխլմատիկայի և այլ ոլորտներում):

Եվրոպական ֆոլկլորագիտության մեջ ճանաչում էր վայելում ավստրիացի երաժշտագետ Հորնբուսթելի նոտագրման համակարգը, որը մշակված էր «Էկզոտիկ» մշակույթների՝ մասնավորապես Աֆրիկյան ժողովուրդների երաժշտության գրառման համար¹: Այս բնագավառում մեծ արժեք են ներկայացնում նաև հունգարական երաժշտական ֆոլկլորի խոշորագույն գիտականեր Բելա Բարտոկի և Զոլտան Կոդայու, բուլղարացի ֆոլկլորագետ Տոդոր Տոդորովի, ռուսաստանյան ֆոլկլորագետ Է. Ալեքսենի² աշխատությունները: Առհասարակ ֆոլկլորագիտության մեջ մասնագետները կամ հետևում էին արդեն ընդունված կանոններին, կամ մշակում սեփական համակարգ՝ ելնելով ազգային երգարվեստի առանձնահատկություններից և կատարողական կերպից: Հայ անվանի ֆոլկլորագետ, կոմպոզիտոր Արամ Քոչարյանը, որը ժամանակին զբաղվել էր նաև օյրոթական և քրդական երաժշտական ֆոլկլորով, ստիպված էր օգտվել նոտագրման լրացուցիչ նշաններից, որոնց օգնությամբ փորձում էր, օրինակ, արձանագրել կատարման դինամիկան՝ զուգորդված ձայնի տատանման բնորոշ կերպի հետ: Այդ երևույթը նա նշում էր եվրոպական նոտագրության մեջ ընդունված՝ ձայնի ուժեղացման և թուլացման նշանների ուղղագիծ թևերը ալիքաձևով փոխարինելով ():

Տասնամյակների ընթացքում նոտագրելով հայ ժողովրդական երգեր և գործիքային նվագներ՝ տողերիս հեղինակը նույնպես մշակեց նոտագրման որոշակի սկզբունքներ, որոնցով ղեկավարվում է թե՛ գիտական, թե՛ մանկավարժական աշխատանքում՝ դասավանդելով հայ ժողովրդական երաժշտության վերծանության և նոտագրման հիմունքները երևանի կոնսերվատորիայում:

Նոտագրական աշխատանքի գլխավոր սկզբունքն է հարգալից, զգուշավոր վերաբերմունքը ֆոլկլորի նկատմամբ, հնչյունների և պաուզաների իրական տևողությունների բարեխիղճ արժանագրումը (մինչև $\frac{1}{32}$ ստոպությամբ), չթույլտևողությունների բարեխիղճ արժանագրումը (մինչև $\frac{1}{32}$ ստոպությամբ), չթույլտևողությունների բարեխիղճ արժանագրումը (մինչև $\frac{1}{32}$ ստոպությամբ), չթույլտևողությունների բարեխիղճ արժանագրումը (մինչև $\frac{1}{32}$ ստոպությամբ)։

¹ Hornbostel E. M. von, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, «SIMG», 1909 – 10, Bd. 11.

² Алексеев Э., Нотная запись народной музыки. М., 1990.

րաստի մետրական ցանցի մեջ: Միայն այդ եղանակով կատարված նոտագրությունից հետո պարզ է դառնում, թե ինչ մետրական սկզբունքով պետք է կազմակերպվի նոտագրված նյութը:

Սկսելով աշխատանքը՝ նոտագրողը նախ ուշադիր ունենդրում է երգը, ջանալով հասկանալ բանաստեղծական տեքստը, ինչը թույլ է տալիս ճիշտ կողմնորոշվել երաժշտական տեքստի մեջ (երաժշտական ֆրազների կառուցումը, տեվողությունների խմբավորման կերպը, վանկերի հնչավորումը և այլն): Սակայն երբեմն դա բավական դժվար խնդիր է դառնում, քանի որ բարբառի առկայությունը, երգասացի տարիքի հետ կապված ոչ այնքան հստակ արտասանությունը կամ մագնիտաֆոնային ձայնագրության խաթարվածությունը խիստ բարդացնում են նոտագրողի աշխատանքը:

Այնուհետև անհրաժեշտ է կատարել նախնական լսողական վերլուծություն. լսողությամբ որոշվում է ստեղծագործության (երգի, գործիքային նվագի) կազմությունը, ձայնակարգը և տոնիկան, կատարման արագությունը և, համապատասխանաբար, այն տևողությունը, որը կընդունվի իբրև ժամանակի միավոր:

Նոտագրման տոնայնության ընտրության հարցում երկու մոտեցում գոյություն ունի: Մեկը՝ ըստ ձայնակարգի տեսակի ընդունված պայմանական տոնայնություններում նոտագրելն է, ինչը դյուրին է դարձնում նոտագրված նմուշների համեմատությունը: Այդպիսի մոտեցմամբ է աշխատել, օրինակ, Կոմիտասը՝ ընտրելով էոլական ձայնակարգի համար «G», միքսոլիդիականի համար «F», լոկրիականի համար «A» տոնիկաները: Մյուսը՝ հնչած տոնայնության մեջ նոտագրելն է, ինչը հնարավորություն է տալիս պահպանել երգի հնչողության որոշակի հուզական գունավորումը: Սակայն, այդ սկզբունքը կարելի է պահպանել միայն այն դեպքում, եթե ձայնագրիչ սարքով աշխատելիս յուրաքանչյուր նմուշից առաջ և հետո ձայնագրված լինի կամերտոնով արտաբերված՝ առաջին օկտավայի A հնչյունը: Այդ դեպքում միայն հնարավոր կլինի տոնիկայի ստույգ բարձրությունը որոշելը: Կամերտոնի հնչման բացակայության դեպքում ղեկավարվելով գրառման հարմարության նկատառումներով՝ կարելի է նոտագրել $\frac{1}{2}$ տոն վեր կամ վար ընկած տոնայնության մեջ (անշուշտ, երանգային որոշ, թեկուզ և աննշան, փոփոխություն ստանալով):

Յուրաքանչյուր նմուշ պարտադիր կարգով պետք է ստանա մետրանոմի ցուցում: Եթե երգի հիմքում ընկած է հավասարապես շեշտված մետրիկական, ապա չափը որոշելը դժվարություն չի ներկայացնում: Սակայն հանկարծաբանական և ասերգային, կամ քնարական բնույթի ծորուն երգերում, որտեղ բառի ընդունված իմաստով տակտ գոյություն չունի, թե՛ նոտագրելիս և թե՛ այդ նոտագրությունն ընթերցելիս ղեկավարվում ենք չափի միավորով: Եթե ժամանակի

միավորը, այսինքն համապատասխան տևողությունը ($1/8$ կամ $1/4$), որի հետ համեմատվում են ֆոլկլորային ստեղծագործության նոտագրվող բոլոր հնչյունները և պաուզաները, ճիշտ է որոշված, ապա այդ նոտագրությունը կլինի ռիթմապես ստույգ, չխցկված ոչ մի տեսակի նախօրոք մտածված ռիթմական սխեմաների մեջ:

Ֆոլկլորագիտության մեջ տակտավորման խնդրին մեծ ուշադրություն է հատկացվում, քանի որ նյութի մետրական ճիշտ կազմակերպումը որոշիչ նշանակություն ունի ֆոլկլորային ստեղծագործության ոճի ընկալման հարցում: Գոյություն ունի տակտավորման երկու տեսակ: Այն դեպքում, երբ մենք գործ ունենք հավասարաչափ-շեշտված պարային բնույթի մետրիկայի հետ, տակտի գծերը, հասկանալի է, որ ունեն ընդունված մետրական նշանակություն, մյուս դեպքում՝ միայն բաժանարար, այսինքն չեն ենթադրում տակտի առաջին մասի շեշտվածություն: Տակտի գծերը դրվում են նախադասությունների, ավելի սակավ՝ ֆրազների վերջում, ցեզուրային հատվածներում: Այստեղ որոշիչ նշանակություն ունի ոտանավորի ձևը, որով պայմանավորվում է երաժշտական կառուցվածքը:

Շեշտային սկզբունքով տակտային գծերի կիրառման դեպքում չափի որոշման անհրաժեշտություն է առաջանում: Անփոփոխ չափի դեպքում դժվարություններ չեն առաջանում: Իսկ փոփոխական չափի դեպքում պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել նոտագրության ընթերցման հարմարությանը: Փոփոխական չափերը որոշելիս հարմար է ելնել ժամանակի միևնույն միավորից, այսինքն չափը նշող կոտորակներում հայտարարը պետք է նույնը լինի (ոչ թե $2/4$ և $3/8$, այլ $4/8$ և $3/8$): Իսկ այն երգերում, որտեղ տակտի գիծը բաժանարար նշանակություն ունի և իրարից բաժանում է երգի բավական ծավալուն հատվածներ, չափը կարող է ամենևին չնշվել, քանի որ նրա առկայությունը միայն կխանգարի ընթերցմանը:

Բոլոր երգերը նոտագրվում են ջութակի բանալիում:

Բանալու մոտ դրվում են միայն անհրաժեշտ նշանները, այսինքն նրանք, որոնք հանդիպում են երգում և կապված են ձայնակարգի հետ, այլ ոչ թե նույն տոնիկան ունեցող ենթադրվող մաժորի կամ մինորի, ինչպես երբեմն հանդիպում է ֆոլկլորային վաղ հրապարակումներում: Օրինակ, «Ֆա» տոնիկա ունեցող էոլական մեկ օղականոց ձայնակարգում, որն ունի կվարտային օժանդակները: «Ռե բեմոլ» և «մի բեմոլ» նշաններն ավելորդ են, քանի որ այստեղ գործ են: «Ռե բեմոլ» և «մի բեմոլ» նշաններն ավելորդ են, քանի որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե ֆա մինորի հետ, այլ հայ ժողովրդական երաժշտության որոշակի ունենք ոչ թե ֆա մինորի հետ, այլ հայ ժողովրդական երաժշտության որոշակի ունենք ոչ թե ֆա մինորի հետ, որը տվյալ դեպքում համընկնում է ֆա-մինորի առաջին քա-

ռալարի (տետրախորդի) հետ: Այս մոտեցմամբ ղեկավարվելիս, բանալու մոտ կարող են հայտնվել եվրոպական համակարգի տեսակետից ամենաանսովոր նշանները:



Ո՞ր օկտավայում դնել նշանները: Երկու մոտեցում կարող է լինել. մեկը՝ երբ նշանը դրվում է այնտեղ, որտեղ ընդունված է դնել եվրոպական համակարգում, մյուսը՝ երբ նշանն առաջարկվում է դնել այնտեղ, որտեղ այն իրականում հանդիպում է: Դա հավասարապես վերաբերում է ինչպես օկտավային կազմության ունեցող ծայնակարգերին, այնպես էլ ոչ օկտավայիններին, որոնցում չկա ծայնակարգի աստիճանների ֆունկցիաների օկտավային կրկնվածություն, որը դիտվում է հայկական ծայնակարգերում: Սակայն այդ հարցում դժվար է հետևողական մնալ, քանի որ ջութակի բանալիում փոքր և երկրորդ օկտավաներում նշանները դնել լրացուցիչ գծիկների վրա նպատակահարմար չէ: Այնպես որ, նշանները պետք է դնել այնտեղ, որտեղ հարմար է և ուզած դասավորությամբ, դա էական նշանակություն չունի:

Սակայն այստեղ մի փոքր նրբություն կա: Դեպքեր են լինում, երբ բանալու մոտ գտնվող նշանների խումբը նման է կամ մոտ է մեզ սովոր եվրոպականին, օրինակ, «լա բեմոլ» և «մի բեմոլ», այսինքն այդ նշանները մոտ են տեղադրված «սի բեմոլ մաժորի» կամ «սոլ մինորի» նշաններին: Այդպիսի դեպքերում տպագրման կամ ընթերցման ընթացքում հնարավոր սխալից խուսափելու համար ավելի լավ կլինի այդ նշանները դասավորել հակառակ կարգով և, եթե հնարավոր է, այնտեղ, որտեղ դրանք հանդես են գալիս: Ուրեմն ոչ թե , որոնք սովորության իներցիայով կարելի է շփոթել «սի բեմոլ» և «մի բեմոլի» հետ, այլ , այս դասավորությունն իր անսովոր տեսքով կստիպի ուշադիր լինել:

Սովորաբար նոտագրվում է միայն առաջին տան մեղեդին (այն դեպքում, եթե երգն ունի պարբերական կառույց), իսկ հաջորդ տներում հանդիպող փոփոխությունները տրվում են երգի վերջում նոտային ծանոթագրությունների տեսքով: Եթե երգում տան ձևը փոփոխական է (անկայուն են տներում տողերի, տողերում վանկերի քանակը) կամ յուրաքանչյուր նոր տնում շատ էական տարբերակային փոփոխություններ են հանդիպում, ապա այդպիսի դեպքերում երգը նոտագրվում է ամբողջությամբ: Երբեմն լրացուցիչ նոտագրվում են միայն այն տները, որտեղ կան մեծ թվով էական փոփոխություններ: Այս դեպքերում տները համարակալվում են արաբական թվերով:

Ժողովրդական կատարողականության մեջ հետաքրքրական երևույթ է նկատվում՝ յուրաքանչյուր նախադասության, պարբերության վերջում գրեթե միշտ վերջին հնչյունը կամ պաուզան երկարաձգվում են: Հավանաբար դա թելադրված է շունչ առնելու կամ երգի շարունակությունը հիշելու անհրաժեշտությամբ: Այդ օրինաչափությունը դիտվում է երգային կատարողականության մեջ անկախ երգերի ժանրային պատկանելությունից: Դիտարկվող երևույթը հետաքրքիր ձևով է դրսևորվում պարերգերում, այդ երկֆունկցիոնալ ժանրում (և երգ, և պար): Եթե պարերգը ձայնագրվել է պարի հետ միասին, ապա մետրի ոչ մի խախտում տեղի չի ունենում, քանի որ նախ՝ պարաոտքերի կանոնավոր դիթմը թույլ չի տալիս ոչ մի խախտում, ապա՝ պարերգերում ընդունված փոխեփոխ երգեցողությունը բավական ժամանակ է տրամադրում հիշելու, շունչ առնելու և երգեցողությունը ժամանակին սկսելու համար: Սովորաբար հաջորդ երգողը ձայնակցում է նախորդի երգած վերջին հնչյուններին («պոչ է բռնում», ինչպես ժողովուրդն է ասում) և շարունակում արդեն մենակ երգել: Իսկ եթե պարերգը կատարում է մեկ երգիչ առանց պարի ուղեկցության, ապա այդպիսի կատարումը ենթարկվում է ընդհանուր օրինաչափությանը՝ ավարտող տակտի տևողությունն ավելանում է:

Սովորաբար երկարացումը լինում է ժամանակային մեկ միավորի, կես կամ մեկ ամբողջ տակտի չափով, կախված նրանից, թե դա նախադասության վերջն է, թե պարբերության: Ժամանակային մեկ միավորով կամ կես տակտով երկարացման դեպքում լրացուցիչ տևողությունները ավելացվում են վերջին տակտին, մեծացնելով նրա չափը: Եթե վերջին հնչյունը կամ պաուզան երկարացվել է մեկ կամ երկու տակտով, ապա վերջին տակտի չափը մնում է անփոփոխ և նրան ավելացվում է մեկ-երկու նոր տակտ: Այդ երկարացումներն արձանագրվում են այն դեպքում, եթե բազմատուն երգում տնից տուն անցնելիս այդ երկարաձգումը կայուն բնույթ ունի, ինչը ցույց է տալիս, որ երևույթը պատահական չէ, այլ օրինաչափ է և ունի ձևակառուցողական նշանակություն:

Ղեկավարվելով այս նկատառումներով՝ մենք գիտակցաբար հրաժարվում ենք ֆերմատայի օգտագործումից, որն առկա է մինչև այժմ հրատարակված բազմաթիվ ֆոլկլորային ժողովածուներում: Դրանցում, որպես կանոն, ֆերմատան կորցնում է իր նախնական ստույգ նշանակությունը՝ մեծացնել տևողությունը (լինի դա հնչյուն, թե պաուզա) մեկ ու կես անգամ: Նոտագրության մեջ օգտագործված լինելով մոտավոր նշանակությամբ, իբրև «ընդհանրապես» երկարացում, այն, բնականաբար, նաև նոտագրության ընթերցման ժամանակ չի կարող ստույգ պատկերացում տալ տվյալ նոտայի կամ պաուզայի իրական տևողության, հետևաբար, նաև ամբողջությամբ տան ձևակառուցման մասին:

Նոտագրության ընթացքում մենք օգտվում ենք մի շարք լրացուցիչ նշաններից, որոնցից մի քանիսն արդեն վաղուց կիրառվում են, իսկ մի քանիսն էլ ստիպված եղանք ինքներս հորինել: Մասնավորապես, մենք առաջարկում ենք «հնչեղ արտաշնչի», ծայնի տատանման բազմաթիվ տեսակների («ուշացած», «ընդգծված վերջավորող հնչյունով», «ճոճվող», «սահող տատանման»), տարբեր տեսակի օրնամենտացիաների (վիբրացիոն և մելոդիկ), նոտայի վրա դրվող սլաքի օգնությամբ հավասարաչափ տեմպերացիայից շեղվելու դեպքերի արձանագրման միջոցները:

Նոտագրման ընթացքում երբեմն ստիպված ենք լինում վերականգնել երաժշտական կամ բանաստեղծական տեքստի որոշ հատվածներ: Օրինակ, մագնիտաֆոնային ձայնագրության կամ ժապավենի խաթարվածության դեպքում, երբ երգի սկիզբը անորակ է հնչում կամ իսպառ չի գրանցվել, և այդ հատվածը վերականգնվում է հաջորդ տների նույնակերպ սկզբների օգնությամբ, կամ երբ երգասացը թույլ է տալիս ակներև ինտոնացիոն խախտումներ, դետոնացիա, ռիթմական աննշան շեղումներ և այլն: Բոլոր այդ դեպքերում վերականգնված հատվածները վերցվում են քառակուսի փակագծերի մեջ իբրև նոտագրողի միջամտություն, իսկ ծանոթագրության մեջ բացատրվում է միջամտության բնույթը:

Եթե ծորերգության ընթացքում առաջանում են բառին հավելված ձայնավոր հնչյուններ, ինչպես դա նկատվում է առավելապես տղամարդկանց կատարման մեջ, ապա դրանք (այդ հնչյունները), վերցվում են կլոր փակագծերի մեջ:

Գրեթե միշտ լայնաշունչ ժողովրդական և աշուղական երգերի կատարման ժամանակ երգասացը երգը սկսում է յուրատեսակ «հնչեղ արտաշնչով», արտաբերելով «հը», «ը» կամ «ըմ» վանկերը: Որպես կանոն դա հանդիպում է այն երգերում, որոնք սկսվում են ոչ թե տոնիկայից կամ օժանդակ հենակետից, այլ որևէ այլ աստիճանից: Այդ «հնչեղ արտաշունչն» էլ կատարվում է տոնիկայի կամ օժանդակ հենակետի բարձրության վրա, իր վրա վերցնելով դրանց ֆունկցիան (գործառույթը): «Հնչեղ արտաշունչն» օգնում է երգասացին ստուգել տոնայնության հարմարությունը և, միևնույն ժամանակ, կարծես մեկնարկային միջոց է դառնում մեղեդու հետագա ծավալման համար: «Հնչեղ արտաշունչը» լինում է կարճ և երկար, ուստի և արձանագրվում է երկու ձևով.

ա) կարճ տեսակը նշվում է ընդգծված կամ չընդգծված ֆորշլագի տեսքով՝ միացված նախադասության կամ ֆրագի առաջին նոտայի հետ, իսկ դրա տակ կլոր փակագծերի մեջ նշվում է հնչյունին ուղեկցող համապատասխան վանկը:

բ) երկար տեսակն ունի որոշակի տևողություն, որն առանձնացվում է երգի սկզբից կետագծային տեսք ունեցող տակտային գծով և չի մտնում առաջին

տակտի տևողության մեջ (եթե գործ ունենք մետրական կազմակերպվածություն ունեցող նմուշի հետ), իսկ ազատ ռիթմական զարգացում ունեցող նմուշներում նույնպես «հնչել արտաշնչի» այդ տեսակը առանձնացվում է հիմնական տեքստից կետագծով:

Հայ ժողովրդական երաժշտության բնական տեմպերացիայի նրբերանգներն արտացոլելու համար օգտվում ենք սլաքներից, որոնք դրվում են նոտայի գլխին և ուղղված են վեր որոշակի բարձրացման դեպքում (կես տոնից պակաս), վար՝ իջեցման դեպքում: Ընդ որում հարևան հնչյունների բարձրացման և իջեցման դեպքում դրանց միջև էնհարմոնիկ հավասարություն չի առաջանում: Դա նշանակում է, որ հնչյունը կես տոնի (այսինքն 100 ցենտի) սահմաններում կարող է իջնել և բարձրանալ տարբեր չափով (10-ից մինչև 50 ցենտ և ավելին): Այսինքն հավասարաչափ տեմպերացիայից շեղված հնչյունը կարող է ավելի մոտ կամ հեռու լինել իր հավասարաչափ տեմպերացված տարբերակից՝ կապված ինտոնացիայի զգայականության աստիճանի հետ, ինչը պայմանավորված է ձայնակարգի առանձնահատկություններով, մեղեդու շարժման ուղղությամբ (դեպի հենակետ կամ հակառակը) և այլն:

Չնչին, սակայն լսողությամբ ընկալվող, շեղումներն արձանագրվում են ծանոթագրություններում, բայց չեն նշվում նոտագրության մեջ սլաքների օգնությամբ՝ երաժշտական տեքստը չձանրաբեռնելու նպատակով: Ավելի էական շեղումները, անկախ մեծությունից, նշվում են ընդունված ձևով, այսինքն՝ սլաքով:

Հնչողության միկրոալտերացիոն փոփոխությունները արձանագրելու համար մենք ընտրել ենք սլաքը, որպես աչքի ընկնող նշան, առավել ևս, որ հայ ժողովրդական երգի միամեղեդայնության (մոնոդիկ) պայմաններում սլաքը չի խանգարում նոտագրությանը: Բնականաբար սլաքը չի կարող ցույց տալ շեղման բնույթը, նրա մեծությունը: Ժողովրդական երաժշտության բնական տեմպերացիայի խնդիրներով զբաղվող հետազոտողները կարող են միանգամայն ստույգ տվյալներ ստանալ՝ դիմելով հատուկ տեխնիկական միջոցների օգնությանը:

Երբ երաժշտական հնչյունը երգված չէ, այլ արտաբերված է «խոսակցական» ձևով, այսինքն չունի ստույգ երաժշտական բարձրություն, բայց նրա դիրքը հնգագծի վրա կարող է մոտավորապես որոշվել, ապա այն գրառվում է ոչ թե նոտայի, այլ խաչի տեսքով (ի , յ): Այդ ձևով կարող է գրառվել և՛ առանձին հնչյուն, և՛ մի ամբողջ ֆրազ:

Արևելքի շատ ժողովուրդների կատարողական արվեստում ընդունված է երգելիս հնչյունները զարդարել ուժեղ *տափանմամբ*, որը կատարմանը հաղորդում է ընդգծված զգայականություն: Հայ ժողովրդական կատարողականության

մեջ ուժեղ տատանումը բնութագրական է առավելապես տղամարդկանց կատարման համար: Այդ տատանումն ընդունված է նշել նոտայից վեր դրվող ալիքաձև գծի օգնությամբ: Հայ ժողովրդական երգի նոտագրման բազմամյա աշխատանքը ցույց է տալիս, որ գոյություն ունեն տատանման տարբեր տեսակներ.

1. սովորական,

2. ուշացած,

3. ընդգծված վերջավորող հնչյունով:

Սովորականն իր հերթին բաժանվում է տեսակների. ա) տատանում կես տոն և ավելի փոքր տարածությամբ, ընդ որում եթե գոյանում է ավտերացիայի նշան, ապա դրվում է ալիքաձև գծից վեր; բ) տատանում մեկ տոն տարածությամբ, նշվում է սովորական ձևով; գ) «ճոճվող» տատանում տերցիայի, ավելի սակավ՝ կվարտայի տարածությամբ, նշվում է ալիքաձևի փոխարեն կոտրատված գծի օգնությամբ, իսկ «ճոճվող» հնչյունը մարմնավորող նոտայի կողքին կլոր փակագծերի մեջ գրվում է տատանման ամպլիտուդը ցույց տվող նոտան ($\overset{~~~~}{P}(\cdot)$):

Տատանման «ճոճվող» տեսակը հարազատ չէ հայ ժողովրդական կատարողականությանը և հազվադեպ է հանդիպում, հիմնականում աշուղական երգերի տղամարդկանց կատարման ընթացքում: Դա կոկորդային հնչյունատարբերմամբ կատարվող տատանման յուրահատուկ ձև է, որը, չնայած իր հնչողությամբ մոտենում է տրեմոլյին, սակայն նշանակությամբ մնում է զարդարանքի հնար, քանի որ հիմնականն այստեղ ներքևի հնչյունն է:

Հետաքրքիր է, որ այդ հնարի կիրառումը խիստ կանոնակարգված է, այն առաջանում է ձայնակարգային հնչյունաշարի որոշակի աստիճանների վրա, որոնք թույլ են տալիս մեղեդային շրջազարդումներ վերին տերցիային կամ վերին կվարտային հնչյունների օգնությամբ, սակայն այդ դեպքում մեղեդային շրջազարդումը փոխարինվում է արագ «ճոճվող» տատանմամբ, որի միջոցով ստեղծվում է ավելի մեծ հուզական լարում: Այդ աստիճաններից է էոլական ձայնակարգի կվինտային օժանդակ հենակետը, որի շրջազարդումը նրա վերին մեդիանտայի կամ կվարտային հնչյունի միջոցով միանգամայն բնական է:

«Ճոճվող» տատանումը բնութագրական է Արևելքի շատ ժողովուրդների ժողովրդական երգային մշակույթների համար, և պատահական չէ, որ տատանման այդ տեսակը, իբրև հայ ժողովրդական երգային կատարողական մշակույթի համար խորթ տարր, հանդիպում է հատկապես հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ ստեղծագործության աշուղական ճյուղի կատարողականության մեջ, որը կրում է իր վրա ընդհանուր արևելյան երաժշտական մշակույթի որոշակի ազդեցությունը:

Ուշացած տատանման դեպքում մենք տատանումը միանգամից չենք զգում: Հնչյունը սկզբում ձգվում է սովորականի պես, այնուհետև սկսում է ուժեղ տատանվել: Նշվում է ուղիղ գծով, որը փոխվում է ալիքաձևի (—):

Ընդգծված վերջավորող հնչյունով տատանումը նշվում է հետևյալ կերպ. տատանման վերջում նախշլագի ձևով արձանագրվում է տատանման վերջին, ընդգծված հնչյունը: Այդ տեսակի հնչողության յուրահատկությունը առանձնապես զգացվում է մեղեդու վարընթաց շարժման ժամանակ:

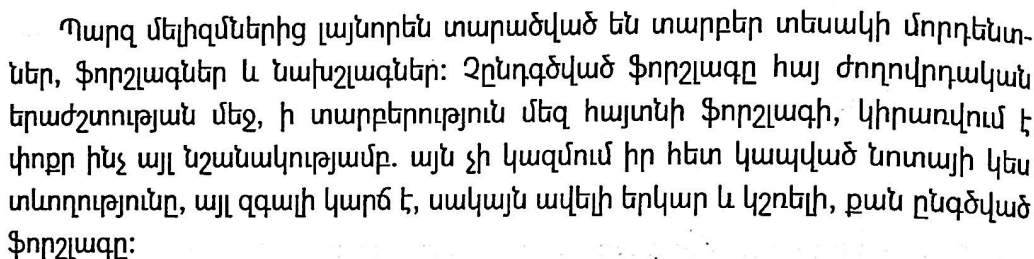


Ժողովրդական երգեցողության մեջ սովորականից ավելի հաճախ հանդիպում է *տատանվող սահում*, որը նշվում է նոտաների միջև դրվող ալիքաձև գծի և տատանման սովորական նշանի զուգորդման միջոցով ():

Հայ ժողովրդական երգը հարուստ է զարդարանքներով (մելիզմատիկայով), երբեմն բավական նուրբ և բարդ: Դրանք կարող են դառնալ հետաքրքրական թեմա հատուկ ուսումնասիրության համար: Ուստի և չափազանց կարևոր է թվում ամենատարբեր զարդարանքների ստույգ նոտագրումը: Հասարակ զարդարանքների արձանագրումը դժվարություն չի ներկայացնում, իսկ բարդ տեսակները անհրաժեշտ է նոտագրել ամբողջապես և մանրամասնորեն՝ ցույց տալու համար դրանց իրական հնչողությունը: Այդ արտասովոր, բարդ մելիզմների կամ *օրնամենտացիաների* (ինչպես մենք ենք անվանում) նոտագրումը երբեմն կապված է լինում որոշակի դժվարությունների հետ և պահանջում է դանդաղեցված տեմպով ունկնդրում, քանի որ միայն այդ ճանապարհով կարելի է ճիշտ ընկալել և ստույգ արձանագրել դրանց քմահաճ նախշերը:

Հանդիպում են տարբեր տեսակի օրնամենտացիաներ՝ *վիբրացիոն*, այսինքն տատանողական (Or. vibr.) և մեղեդիական (Or. mel.): Առաջին դեպքում օրնամենտում առկա է տատանման տարրը, իսկ երկրորդ դեպքում օրնամենտն ունի ալիքաձև շարժում: Երկու դեպքում էլ օրնամենտացիաները նոտագրվում են հիմնական հնչյունի կողքին կլոր փակագծերում մանր նոտաներով: Առաջին դեպքում հիմնական հնչյունի վրա դրվում է տատանման նշան, իսկ երկրորդ դեպքում՝ գրուպետո.





Նախշլագներն ավելի բնութագրական են հայ ժողովրդական նվագարանա-
յին երաժշտության համար: Առանց դրանց հնարավոր չէ արձանագրել փողա-
յին նվագարաններից շատերի, օրինակ՝ դուդուկի, զուռնայի կամ պարկապզու-
կի հնչողության բնորոշ առանձնահատկությունները: Հավանաբար հենց գոր-
ծիքային կատարողականության ոլորտից են նախշլագները ներխուժել երգային
մշակույթ՝ ժողովրդական երգեցողության կերպին հաղորդելով յուրահատուկ
գունավորում:

Նոտագրման լրացուցիչ նշանների ներկայացված ողջ համակարգը կոչված է օգնելու, ինչպես վերը նշվեց, նոտային տեքստը դարձնել ավելի ստույգ, բավականաչափ մանրամասն: Եվ այն, անշուշտ, նպաստում է դրան: Սակայն պետք է մեկ վերապահում անել, որ ստույգությունը չի կարող բացարձակ (աբսոլյուտ) լինել:

Նուտագրության հնարավորությունները, որքան էլ այն բարեխղճորեն կատարված լինի, այնուամենայնիվ սահմանափակ են: Հասկանալի է, որ ստույգ արձանագրման չեն ենթարկվում տեմպային նրբագույն երանգավորումը (ագոգիկան), հնչյունի կազմավորման միջոցները (կոկորդային, կրծքային և այլն), նրա տեմբրը, հնչողության նրբագույն դինամիկան:

Մենք հեռու ենք այն մտքից, թե միայն նոտագրությունը, նույնիսկ ամենաստույգը և խնամքով մշակվածը, ի զորու է լիակատար պատկերացում տալ ֆուլկլորային երաժշտական ստեղծագործության, նրա անկրկնելի հնչյունային աշխարհի մասին: Ուզած նոտագրություն այնուամենայնիվ մնում է նշանների մեռյալ լեզու, որը մեր պատկերացման մեջ վերակենդանանում է լիակատարության և ստույգության այն չափով, որը կարող է պայմանավորված լինել միայն մեր լսողական պրակտիկայի, մեր երաժշտական երևակայության հարստությամբ:

Հետևաբար, միայն լսողական տպավորությամբ և բառային նկարագրությամբ համալրված նոտագրությունը կարող է գիտական արժեք ստանալ: Բառային նկարագրություն ասելով՝ նկատի է առնվում, առաջին հերթին, երգերի և գործիքային նվագների լիարժեք մանրամասնորեն մշակված անձնագիրը, ժողովրդի կյանքում տվյալ ֆոլկլորային նմուշի գործառույթի բացահայտումը, ծայնագրության կատարման պայմանների նկարագրությունը, հավաքագրող ֆոլկլորագետի անձնական տպավորությունները, ծայնագրման և մագնիտաֆոնային ժապավենի որակային տվյալները: Ընդ որում կարևոր է տարբերացնել ակներև ինտոնացիոն անճշտությունը, դետոնացիան, կատարման ամեն տեսակի թերությունները և մագնիտաֆոնային ծայնագրության խաթարումները: Անհրաժեշտ է բարեխղճորեն նշել այդ ամենը, որպեսզի ուսումնասիրողը կարողանա ճիշտ պատկերացում կազմել ֆոլկլորային ստեղծագործության մասին, որպեսզի կարելի լինի խուսափել ամեն տեսակի կամա թե ակամա կեղծարարությունից:

ԳԼՈՒԽ IX

ՏԵՄՊԵՐԱՑԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ԵՎ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏՈՒԿ ԿԱՌՈՒՅՑՆԵՐՆ ԻԲՐԵՎ ՏԱՐԲԵՐ ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ԳՈՏԻՆԵՐԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ

Հայ երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների հետազոտման ճանապարհին արդիական խնդիրներից մեկն է ժողովրդական երաժշտության բնական լարվածքի ուսումնասիրությունը, նրա հարաբերությունները լայն տարածում ստացած տասներկուինչյունային հավասարաչափ-տեմպերացված համակարգի հետ, նոտային տեքստում ձայնաբարձրության երանգների տարբերությունը նշելու միջոցների որոնումները, բնորոշ ձայնակարգային կառույցների բացահայտումը, դրանց հուզական արտահայտչականության էության գիտակցումը և այլն:

Հայտնի է, որ հավասարաչափ-տեմպերացված համակարգի ձևավորումը, որին նախորդում էին առավել բարենպաստ երաժշտական համակարգերի երկարատև որոնումները, ավարտվեց XVIII դարի սկզբներին: Դա արիեստական համակարգ էր, որն առաջացավ ժամանակի թելադրանքով և հսկայական հնարավորություններ բացեց բազմաձայնության, հարմոնիկ լեզվի, երաժշտական գործիքների զարգացման, կատարողական տեխնիկայի կատարելագործման համար: «Այդ համակարգը, – գրում է ակուստիկայի խոշոր մասնագետ Ա. Ռաբինովիչը, – երաժշտական մշակույթից վերջնականապես դուրս մղեց բոլոր այլ, բավական բազմաթիվ համակարգերը¹, ինչպիսի սկզբունքներ էլ ըն-

¹ Պյութագորասյան համակարգը, մաքուր համակարգը և այլք: Այդ մասին մանրամասն տես. **Переверзев Н.**, Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.

կաձ չլինեն դրանց հիմքում, և այնքան հիմնովին մտավ ժամանակակից երաժշտի գիտակցության մեջ, որ նույնիսկ որևէ այլ համակարգի գոյության հնարավորությունը թվում է նրան նույնքան անհեթեթ, որքան մաթեմատիկական նրբությունների մեջ չհմտացած մարդուն՝ ոչէվկլիդեսյան երկրաչափության գոյությունը»²:

Սակայն երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ հսկայական դրական տեղաշարժերի հետ միասին հավասարաչափ-տեմպերացված համակարգը բերեց նաև բացասական երևույթներ: Այդ համակարգում օկտավի ներսում փաստորեն բոլոր հնչյունները փոքր ինչ տեղաշարժված են, ինչը չէր կարող չանդրադառնալ բնական ձգողականության ուժի վրա, ինտերվալներից շատերը էնհարմոնիկորեն հավասարեցված են, դրանով իսկ զրկված հնչողության բնորոշ սրությունից: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ն. Պերեվերզևը, «...տեմպերացված համակարգի ինտոնացիաները չեն արտացոլում հնչյունների միջև եղած լադաֆունկցիոնալ կախվածությունը: Համակարգի այդ անցանկալի հատկություններն առանձնապես պարզորոշ կերպով են դրսևորվում միաձայն մեղեդու մեջ, զրկելով նրա կատարումը ինտոնացիոն արտահայտչականությունից և փայլից»³:

Բնականաբար, դա կործանարար ազդեցություն ունեցավ թե՛ ժողովրդական երաժշտության ընկալման և թե՛ ուսումնասիրման վրա, և առաջին հերթին, մոնոդիկ ֆոլկլորային մշակույթների: Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ դրանց վերլուծությունը առայժմ կատարվում է լոկ նոտային տեքստի միջոցով, որը հիմնված է հենց հավասարաչափ տեմպերացիան արտացոլող՝ նոտագրության եվրոպական համակարգի վրա: Այլ նաև այն պատճառով, որ տվյալ երաժշտական համակարգն ընկած է այսօր ոչ միայն մասնագետների լսողական դաստիարակության հիմքում, այլ նաև ունկնդիրների լայն շերտերի՝ զանգվածային հաղորդակցության բազմաթիվ տեսակների միջոցով: Այդ հանգամանքը չէր կարող չազդել ժամանակակից մարդու «ինտոնացիոն լսողության» որակի վրա, առավել ևս, որ XX դարի գիտատեխնիկական հեղափոխության պայմաններում, որը կտրուկ կերպով փոխեց կյանքի սոցիալական-տնտեսական և հասարակական-քաղաքական կացութաձևը, ամենուրեք թուլացավ ֆոլկլորի ազդեցությունը մարդկանց հոգևոր աշխարհի ձևավորման վրա: Սա բարդ խնդիր է, որը կարիք ունի հատուկ ուսումնասիրության:

² Նույն տեղում, էջ 77:

³ Նույն տեղում:

Ժողովրդական երաժշտության բնական լարվածքի ինտոնացիոն յուրակերպությունը լավագույն ձևով պահպանվել է այն տարածքներում, որտեղ դեռ ամուր են ֆոլկլորի դիրքերը, որտեղ ժողովրդական երգասացները չեն կորցրել կապը ավանդական երգային միջավայրի ինտոնացիոն մթնոլորտի հետ:

Հենց այդպիսի տարածքների թվին է պատկանում Մուշ-Սասունը, որի ներկայացուցիչները կազմում են Հայաստանի Թալինի շրջանի բնակչության հիմնական մասը:

Ժողովրդական երաժշտության բնական լարվածքի ձայնաբարձրությունների ստույգ հաստատագրումը (ֆիքսացիան) և ուսումնասիրումը ինչպես ձայնի, այնպես էլ նվագարանի կատարմամբ, ինչը հնարավոր է միայն հատուկ ակուստիկ լաբորատորիայի պայմաններում, դեռ մնում է հայ ֆոլկլորագիտության համար ապագայի խնդիր: Սակայն ժողովրդական երաժշտության նոտագրության մեջ տեմպերացիայի բնութագրական երանգների արտացոլման անհրաժեշտությունը, առայժմ գոնե լսողական վերլուծության հիման վրա, կասկած չի հարուցում:

Չնայած ինտոնացիոն երանգների նշումը ակուստիկայի տեսակետից ստույգ գիտական տեղեկատվություն չի հաղորդում, այլ լուրջ հավաստում է համապատասխան հնչյունների տարբերության փաստը, այնուամենայնիվ այդպիսի նոտագրությունը հնարավորություն է ստեղծում նախնական դիտարկումների համար, թույլ է տալիս հետագա ուսումնասիրությունների համար նախագծել հետաքրքրական և հեռանկարային ոլորտներ:

Բնական է, որ ժամանակակից եվրոպական նոտագրության պայմաններում հենց հավասարաչափ-տեմպերացված լարվածքն է դառնում յուրատեսակ «կոորդինատների համակարգ» (Պերեվերզևի պատկերավոր արտահայտությամբ) հայ ժողովրդական երաժշտության բնական լարվածքի աստիճանների ձայնաբարձրային մակարդակների բնութագրման համար: Այդ է պատճառը, որ ինտոնացիոն երանգները ստիպված որակվում են իբրև շեղում հավասարաչափ-տեմպերացված համակարգի ձայնաստիճաններից և նշվում սլաքների օգնությամբ, որոնք արձանագրում են ձայնաշարի այս կամ այն աստիճանի միկրոիջեցումը կամ միկրոբարձրացումը⁴:

Սլաքների բացակայությունը ցույց է տալիս, որ տվյալ ձայնաբարձրությունը մոտ է հավասարաչափ-տեմպերացված լարվածքի համապատասխան աս-

⁴ Հիշեցնենք, որ խոսքը կես տոնից պակաս չափով իջեցման և բարձրացման մասին է, մոտավորապես 30-50 ցենտով (հայտնի է, որ կես տոնը հավասար է 100 ցենտի):

տիճանի հնչողությանը: Ականջով նըշմարվող ոչ մեծ շեղումներն անընդհատ առկա են, քանի որ այդ լարվածքները սկզբունքորեն չեն համընկնում: Սակայն սլաքներով նշել բոլոր շեղումները հնարավոր չէ, այլապես նոտաների մեծ մասի վրա ստիպված կլինեինք դնել տարբեր չափերի սլաքներ, ինչը հասկանալի պատճառով նպատակահարմար չէ: Ուստի և մենք սլաքներով նշում ենք միայն շեղման էական դեպքերը (30 ցենտի չափով և ավելի), որոնք հնչողությանը նոր որակ են հաղորդում և երբեմն նույնիսկ ազդում են լադային (ձայնակարգային) գունավորման վրա:

Ինչպես է ժողովուրդը երանգավորում իր կատարումը: Որո՞նք են նրա ազգային երգեցողության առավել բնութագրական առանձնահատկությունները: Այդ հարցին միանշանակ պատասխան տալ հնարավոր չէ: Այստեղ անհրաժեշտ է հատուկ ուսումնասիրություն՝ հաշվի առնելով ռեգիոնալ առանձնահատկությունները, քանի որ «ինտոնացիոն լսողության» որակը մի շարք գործոնների հետ մեկտեղ մտնում են բարբառային գծերի ոլորտի մեջ:

Այդպիսի հետևության է հանգեցնում երկու հարևան ազգագրական գոտու՝ Մուշ-Սասունի և Վասպուրական-Մոկս-Շատախի ժողովրդական երգեցողության լսողական համեմատությունը:

Մենք փորձում ենք առայժմ ընդհանուր գծերով նկարագրել Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու ֆոլկլորի կրողների երգեցողության որոշ յուրահատկությունը, ցույց տալ դրա տարբերությունը ընդհանուր ազգային սկզբունքներից:

Ընդհանրապես հայերի (և ոչ միայն հայերի) ժողովրդական երգեցողությանը բնորոշ է ձգտումը ձայնակարգային ավելի մեծ որոշակիության, որը ձեռք է բերվում ֆունկցիոնալ կապերի, հնչյունների ձգողականության սրմամբ: Ինչպես գրում է Ք. Քուշնարյանը «Ձգտող տոների աննշան մոտեցումը ձայնակարգային կենտրոններին օրինաչափ երևույթ է հայ մոնոդիկ երաժշտության ամբողջ ինտոնացիոն պրակտիկայի համար»⁵: Այդ երևույթը դիտվում է ամենուրեք ինչպես վոկալ, այնպես էլ գործիքային երաժշտության բնագավառում: Վառ օրինակ կարող է ծառայել էլլական տոնիկա ունեցող բոլոր ձայնակարգերում երկրորդ աստիճանի (վերևի ձգտող տոնի) միկրոիջեցման⁶ զգալի ձգտումը, որը հանգեցնում է հնչողության էմոցիոնալ լարվածության մեծացմանը:

5 Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с. 363.

6 Հնչյունի բարձրության աննշան փոփոխությունները Քուշնարյանն անվանում է թեքում:

Դաշտային աշխատանքների ընթացքում՝ հավաքչական պրակտիկայում ժողովրդական գործիքային երաժշտության ձայնագրման ժամանակ մենք բազմիցս նկատել ենք, որ դուդուկահարները եթե ցանկանում են մեղեդուն հաղորդել ավելի հուզիչ տխրության երանգ, ավելի շատ են իջեցնում երկրորդ աստիճանը, իսկ երբեմն էլ նաև երրորդը, մոտեցնելով դրանք տոնիկային, այսինքն՝ ուժեղացնելով հիմնաձայնի սպասումը: Ժողովրդական տերմինաբանությամբ այդ երևույթը կոչվում է «ավելի քաղցր նվագել»:

Ք. Քուշնարյանն իր կապիտալ աշխատության մեջ մանրամասն կանգ է առնում այն երևույթի վրա: Նա մեծ ուշադրություն է նվիրում հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի ինտերվալիկայի երկրորդային-որակական հատկանիշներին, տալիս է դրանց տեսական հիմնավորումը, բացատրելով դրանց բնույթը ինչպես լարվածքների տարբերությամբ, դիատոնիկ ձայնաշարի լոկրիական տոների իջեցմամբ, այնպես էլ ժողովրդական կատարման մեջ գոյություն ունեցող՝ ձայնակարգի որոշ աստիճանների բարձրության տարբերակայնությամբ, որը պայմանավորված է երաժշտական մտքի զարգացման տրամաբանությամբ: Ընդ որում հատուկ նշում է, որ հայկական մոնոդիաների նոտագրություններում, որոնց վրա նա հիմնվել է իր ուսումնասիրությունների ժամանակ, թեքումներն արտացոլում չեն գտել, թերևս ցանկանալով հատուկ ընդգծել՝ ինչպես է այդ հանգամանքը բարդացնում գրավոր աղբյուրների ուսումնասիրությունը, որոնք ընդունակ չեն կենդանի լսողական պատկերացում տալ դիտարկվող նմուշի մասին:

Հարկ է հատուկ ուշադրություն դարձնել մի շատ էական բանի վրա. հայ երաժշտության մեջ ձայնակարգի աստիճանների բարձրությունների միկրոփոփոխման չափը կայուն մեծություն չէ, այն տատանվում է որոշակի սահմաններում նույնիսկ մի երգի կամ գործիքային մեղեդու ծավալման ընթացքում, որի հետևանքով մեկ ձայնաստիճանը հաճախ հանդես է գալիս բարձրության մի քանի տարբերակով:

Օրինակ, «Այ Նուբար»⁷ երգում երկրորդ աստիճանը հնչում է երեք տարբերակով (*մի իջեցված, մի բեմոլ և մի դիեզ*), իսկ երրորդ աստիճանը՝ երկու տարբերակով (*Ֆա և Ֆա դիեզ*).

⁷ «Թալին», ժողովածու, № 21:

Այ Նուբար

$\text{♩} = 116$

Սա - տուն(ը) գել - ներ պա - ռակ(ը) ծուխ, այ Նու - բար,
աչ - քեր բա - լաք, ընք - ներ թուխ, այ Նու - բար,
այ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար, այ Նու - բար,
Նու - բարն ի - ջա՛վ խի - յար(ը) - նոց, այ Նու - բար,
քա - ղեց զխի - յար, լոց - լեց(ը) ծոց, այ Նու - բար,
գոյ - լա՛վ ուր վը - զի վըզ - նոց, այ Նու - բար,
թա - փա՛վ, լը՛վ - վա՛վ ու - լա ծոց, այ Նու - բար,
հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու բար, այ Նու - բար:
Ղա - ռին դաս - վեր - գու ա - միս, այ Նու - բար,
խըն - ձորն էր թոռ - մել գո - տիս, այ Նու - բար,
այ Նու - բար, Նու - բար, Նու' - բար, այ Նու - բար:

Այս նոտագրության մեջ արտացոլված է ոչ միայն երկրորդ և երրորդ աստիճանների կիսատոնային փոփոխությունները, այլ նաև սլաքով նշված է երկրորդ աստիճանի թեքվածությունը դեպի տոնիկա, բայց ամեն անգամ ինչ չափով, սլաքը չի կարող ցույց տալ:

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ այդ մասին առաջին անգամ գրել է Ք. Քուշնարյանը. «Էոլական տոնիկա ունեցող ձայնակարգերում վերին ձգտող աստիճանի թեքման մեծությունը կայուն չէ, այն կարող է փոփոխվել: Այդ մեծությունը գտնվում է պայմանավորված կապի մեջ երգի բովանդակության հետ, մասնավորապես «մինորայնության» այն աստիճանի հետ, որը երգասացը ցանկանում է հաղորդել մեկնաբանվող ելևէջին: Սակայն այդ մեծությունն իր սահմանն ունի, որի խախտմամբ «թոփչք» է տեղի ունենում դեպի նոր որակի ձայնակարգ, էոլական տոնիկայով ձայնակարգը վերածվում է լոկրիական (փոյուզիական) տոնիկայով ձայնակարգի: Այդ կարգի փոխակերպումն իբրև գեղարվեստական հատուկ հնար կարելի է հանդիպել Սովետական Միության տարբեր ժողովուրդների, հազվադեպ նաև հայկական երգերում»⁸:

Այդ երևույթը Քուշնարյանը որակում է իբրև «խրոմատիկ մոդուլացիա էոլական մինորից դեպի նույնանուն փոյուզիականը» և համարում է սակավ հանդիպող, այսինքն հայ երաժշտությանը ոչ հատուկ:

Սակայն Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու երգեցողության մեջ երկրորդ աստիճանի էական իջեցումը, որը հանգեցնում է ձայնակարգի «վերագունավորմանը», սովորական երևույթ է և բավական տարածված: Բայց այդ «վերագունավորումն» այստեղ ունի փոքր ինչ այլ բնույթ: Որպեսզի կարելի լինի պատկերացնել ինտոնացիոն երանգների ողջ սանդղակի գոյացման «մեխանիկան» ազգային լադային մտածողության շրջանակներում, անհրաժեշտ է դիմել հընչյունի զոնային բնույթի մասին Ն. Գարբուզովի տեսությանը, որը հսկայական դեր խաղաց կատարման ինտոնացիայի էությունն ըմբռնելու հարցում՝ ինչպես պրոֆեսիոնալ, այնպես էլ ժողովրդական երաժշտական արվեստում:

Հայ ժողովրդական երաժշտության բնական լարվածքը հնարավոր չէ ներկայացնել իբրև ինչ-որ «սառած» լարվածք մաթեմատիկորեն ստույգ ձայնաբարձրություններով: Այդ լարվածքը չափազանց ճկուն է և փոփոխական, նրա ձայնաբարձրությունները կատարման (ինտոնացման) ընթացքում տատանվում են որոշակի սահմաններում, ուստի և պետք է բնութագրվեն ոչ թե որևէ մեկ մեծությամբ, այլ մեծությունների միակցությամբ: Ընդ որում այդ մեծու-

⁸ Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с. 363.

թյունների սահմաններն այնպիսին են, որ չեն խախտում հնչյունի ճանաչելիությունը և կազմում են որոշ զոնա, տարածք: Ժողովրդի ինտոնացիոն լսողությունը զգայուն կերպով ընկալում է այդ զոնաները և գիտակցում ձայնաբարձրային նրբին երանգները, որոնք ստանում են համապատասխան հուզական գունավորում և անխուսափելիորեն կրում որոշակի սեմանտիկ (իմաստային) բեռնվածություն:

Իսկ ինչո՞ւմ է էոլական ձայնակարգի «վերագունավորման» յուրահատկությունը: Բանն այն է, որ հավանաբար ընդհանուր արևելյան ազդեցությունների հետևանք հանդիսացող «խրոմատիկ մոդուլացիայի» գոյության հետ մեկտեղ տվյալ տարածքում կա մի շատ բնութագրական ձայնակարգային գոյացում: Փաստորեն, դա ոչ թե որևէ ձայնակարգի փոխակերպումն է մի այլ ձայնակարգի, այլ ինչ-որ ինքնուրույն ձայնակարգի հստակ գիտակցումը, որը մենք առաջարկել ենք անվանել *տարոնական*: Այն չի կարող դասվել ոչ էոլականին, ոչ լոկրիականին (փոյուզիականին): Նրա երկրորդ աստիճանը (վերևի ձգտող տոնը) *միջին* դիրք է գրավում նշված ձայնակարգերի երկրորդ աստիճանների միջև (իհարկե, նույնպես իր որոշակի զոնայի սահմաններում) և պահպանում է այդ յուրահատուկ ձայնաբարձրային երանգը երգի կամ գործիքային նվագի հնչողության ամբողջ ընթացքում: Այն մասին, թե այստեղ մենք գործ ունենք ինքնուրույն ձայնակարգային գոյացման հետ, որը ստանում է բարբառային նշանակություն, վկայում է նրա տարածվածությունը և այն փաստը, որ այդ ազգագրական գոտու ժողովուրդը լսում և հստակ սահմանազատում է իր գիտակցության մեջ այդ ձայնակարգերը երկրորդ աստիճանների քառորդտոնային տարբերություններով՝ էոլականը (տես օրինակ, «Թալին» ժողովածուի №№ 5, 24, 70), տարոնականը (№№ 68, 71) և լոկրիական (փոյուզիականը) (№№ 35, 75): Իհարկե, բացառված չեն որոշ դեպքերում նաև անցումները մեկ ձայնակարգից մյուսը (օրինակ, տարոնականից փոյուզիականը, № 83):

Ինտոնացիոն իմաստով բացառիկ է «Գորանի» պարերգը Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու երգամտածողությանը հատուկ իր բնական լարվածքով, ձայնաբարձրությունների տարբերակայնությամբ, ձայնակարգային դրսևորումների արտասովորությամբ:

Գորանի



2) ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ~~~~~

տու հող, ցո - րեն եմ ցա - նի, լո, վե - ռին ար -

տու հող, յա - րուկ մ'եմ սի - րե, լո,

↓ ↑ 3) ↑ ↓ ↓ ~~~~~

զը - - - սեն ա - - - ռի թող, յա - րուկ մ'եմ

↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ~~~~~

սի - - - րե, լո, զը - - - սեն ա - - - ռի թող:

↑ ~~~~~

4) ↓ ↑ ↓ ↑

Աստ - ված ա - նի ծեր, վայ, զըն արտ ու հող:

1) կամ կամ

2) 3) 4)

Այդ իմաստով հետաքրքրական է նաև վերը դիտարկված «Այ նուբար» երգը: Այն ցուցադրական է տարբեր կողմերով: Նախ ներկայացնում է ցայտուն օրինակ մեղեդիական և ռիթմական տարբերակումն ուսումնասիրելու համար: Բացի դրանից, այս երգում վառ արտահայտություն է գտել մեղեդիական մտա - ծողության ինտոնացիոն հարստությունը, որն արտահայտվում է մաքուր կվարտայի (այսինքն՝ մեկ տետրախորդի) սահմաններում ստեղծվող յուրատեսակ «ծայնակարգային հոսունության» մեջ: Այն գոյանում է շնորհիվ ծայնաբարձրությունների տարբերակման, որին ենթարկվում է տետրախորդի ոչ թե մեկ, այլ երկու աստիճան. II աստիճանը հանդես է գալիս երեք տարբերակով, իսկ III աստիճանը՝ երկու: Զայնաբարձրությունների այդ տարբերակների համապատասխան զուգորդումների հետևանքով ստեղծվում են ծայնակարգային տարբեր երանգներ՝ լոկրիական, էոլական, հարմոնիկ, միքսոլիդիական միկրոի - ջեցված II աստիճանով, տարոնական:

Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու ձայնակարգային գոյացումների մեջ մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում մի ձայնակարգ, որի հիմքում ընկած է հարմոնիկ (երկակի) տետրախորդը: Ի տարբերություն առավելապես արևելքի երգային մշակույթում հանդիպող գենամիստոնային⁹ ձայնակարգերի, որոնցում մեծացրած սեկունդան տարբեր դիրք է ունենում տետրախորդում, հայ ժողովրդական երաժշտության համար տիպական է փոքր սեկունդաների սիմետրիկ դասավորությունը մեծացրած սեկունդայի շուրջ: Ք. Քուշնարյանը մանրամասն կերպով հետազոտել է նման ձայնակարգերը, բացահայտել հարմոնիկ տետրախորդի երկակի բնույթը լադային բազմօղակ համակարգերում, տեսականորեն հիմնավորել նրա աստիճանների լադաֆունկցիոնալ կապերը, վերլուծել հարմոնիկ տետրախորդի դրսևորումները տարբեր ժանրերի ժողովրդական երգերում, աշուղական և տաղային արվեստում, հոգևոր մոնոդիայում:

9 Հունարեն «գենամիստ» նշանակում է մեկ ու կես: Հարմոնիկ ծայնակարգի հիմքում ընկած մեծագրած սեկունդան պարունակում է մեկ ու կես տոն:

կա II աստիճանը, այն էլ փոքր ինչ բարձրացված, այսինքն՝ ավելի ևս մոտեցված այդ III աստիճանին: Այն դեպքում, երբ դեպի կվարտային հենակետ ձրգտում է II աստիճանը, որը միկրոբարձրացման միջոցով կարծես ավելի է մոտենում նրան:

Սակայն այս դրույթը ինչ-որ չափով խարխւլվում է, երբ դիմում ենք «Բաց դուռ, արի» (№ 74) երգին, որի III աստիճանը մի քանի անգամ անցնում է կվարտային հենակետ, բնավ ձգողականության ուժեղացման կարիք չզգալով:

Մնում է ենթադրել, որ հարմոնիկ տետրախորդի հնչյունային նման բնույթը, այսինքն՝ երկրորդ աստիճանի միկրոբարձրացումը և III աստիճանի միկրոիջեցումը, պարզապես պայմանավորված են տվյալ տարածքի ժողովրդական լսողական դրվածքով, միանգամայն գիտակցված են և ունեն իրենց ներքին իմաստը:

Այսպիսով, համոզված կարելի է ասել, որ նշված բոլոր արտասովոր և հետաքրքրական ձայնակարգային դրսևորումները բնավ պատահական չեն և առաջանում են տվյալ տարածքին հատուկ բնական տեմպերացիայի յուրահատկության շնորհիվ: Որոշակի հուզական բովանդակություն կրելով՝ այդ յուրահատուկ ձայնակարգերը խիստ բնութագրական երևույթ են դառնում Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու համար:

ԳԼՈՒԽ X

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԻ ՌԻԹՄԻԿԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ: ԿՎԱՆՏԻՏԱՏԻՎ ԵՎ ԿՎԱԼԻՏԱՏԻՎ ՌԻԹՄԻԿԱ

Հայ երաժշտական ֆոլկլորը, ինչպես հայտնի է, հնագույն ժամանակներից ձևավորված ժողովրդական արվեստ է և հասել է մինչև մեր օրերը՝ իր մեջ ներառելով անցած ժամանակաշրջանների բոլոր շերտավորումները: Այդ իմաստով հայ ֆոլկլորը կարող է բարեբեր նյութ դառնալ ռիթմական զգացողության (հոգեկենսաբանական, գեղագիտական) տարբեր կողմերի դրսևորման ուսումնասիրման համար, այն փուլերի հետազոտման համար, որոնք անցել է ռիթմը իր զարգացման ընթացքում՝ նախնադարյան ֆոլկլորի ինտոնացիոն ռիթմիկայից մինչև ժամանակաչափական ռիթմիկա և, այնուհետև, մինչև շեշտային մետրիկա: Այդ բոլոր փուլերն այս կամ այն չափով անխուսափելիորեն ազդել են հայ ֆոլկլորի և գեներտիկաբար նրա հետ սերտորեն կապված՝ բանավոր ավանդույթի ժողովրդապրոֆեսիոնալ հեղինակային արվեստի վրա (գուսանական արվեստ, աշուղական արվեստ):

Ռիթմի պրոբլեմները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Լինելով երաժշտության անքակտելի տարրը, ժամանակի մեջ նրա կազմակերպող գործոնը, ռիթմը օժտված է արտահայտչական առանձնահատուկ հատկություններով, որովհետև ռիթմի զգացողությունը ի հայտ է բերում «մարդկային պսիխիկայի կամային դրսևորումների»¹ բնույթը: Ժողովրդական երաժշտության ազգային առանձնահատկությունը նույնպես դրսևորվում է ոչ պակաս չափով ռիթմական մտածողության միջոցով: Այդ կապակցությամբ ռուս երաժշտագետ Վ. Խոլոպո-

¹ Кушнарєв Х. С., О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения. — В кн.: Кушнарєв Х. С., О полифонии. М., 1971, с. 106.:

վան գրում է. «Ռիթմը իբրև արտահայտչամիջոց առանձնապես բնութագրական է, «ֆիզիոնոմիական», ռիթմահետևողական «դիմանկարային» է, և ոչ մի ուրիշ տարրի մեջ երաժշտական խոսքի ազգային «ակցենտը» չի դրսևորվում այնքան հստակորեն, որքան ռիթմականի»²:

Ռիթմիկայի հետազոտությունը կարող է ունենալ բազմապիսի տեսանկյուններ. ռիթմի ազգային բնույթ, ռիթմ և մետր, երաժշտության և խոսքի ռիթմի հարաբերությունները, երաժշտական ոտքերի տեսություն, ռիթմի ձևակառուցողական դերը, տեմպը և ռիթմի ընկալման հոգեբանությունը, ռիթմական ժամանակի գտնվելը որոշակի տարածքային գոտու մեջ (ռիթմի զոնային բնույթը), ռիթմական նոտագրության խնդիրները, ռիթմական տարբերակման սկզբունքները և այլն: Ռիթմիկայի հետազոտությունը կապված է մեծ դժվարությունների հետ, քանի որ ինքը՝ երևույթը բարդ է, և հայ ֆոլկլորում դեռ մշակված չէ երաժշտական և բանաստեղծական ռիթմի միացյալ տեսություն:

Չնայած ռիթմի խնդիրների բավականաչափ ուսումնասիրված լինելը եվրոպական, ռուսական և սովետական երաժշտագիտության մեջ վերջին հարյուրամյակի ընթացքում և նյութի լայն ընդգրկվածությունը՝ ֆոլկլորից, միջնադարյան հոգևոր և աշխարհիկ մասնագիտացված երաժշտությունից մինչև ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություն, հայ երաժշտագիտության մեջ դեռ չկա հատուկ հիմնարար հետազոտություն, որտեղ մշակված լինե՞ր հայ ազգային ռիթմիկայի տեսությունը՝ նույնքան ծանրակշիռ, որքան Բ. Քուշնարյանի հայտնի աշխատությունը ձայնակարգային (լադային) տեսության բնագավառում: Մինչդեռ նման աշխատության ստեղծման համար ամուր հիմք կա՝ սովետական ժամանակաշրջանի երաժշտագետների հիմնալի ուսումնասիրությունները, ամբողջովին նվիրված ռիթմի խնդիրներին կամ այլ պրոբլեմատիկայի հունի մեջ այդ հարցերին մասամբ անդրադարձող³:

Մատնանշելով հայ երաժշտագիտության մեջ գոյություն ունեցող այն սակավաթիվ աշխատությունները, որոնք ինչ որ չափով շոշափում են այդ բնագավառը, անհրաժեշտ է առաջին հերթին առանձնացնել Կոմիտասի արժեքավոր դիտողությունները ֆոլկլորի ռիթմիկայի մասին, որոնք հանդիպում են նրա արտահայտություններում, հողվածներում: Գիտնականի քննադատական վերաբերմունքը XIX և XX դարերի սահմանագծի ռիթմի եվրոպական տեսության

² Холопова В. Н., Русская музыкальная ритмика. М., 1983, с. 3.

³ Բավական է նշել Վ. Վասինա-Գրոսմանի, Ն. Գարբուզովի, Ա. Դոլմանսկու, Լ. Մազելի, Լ. Մազելի և Վ. Ցուկերմանի, Ե. Նազայկինսկու, Ի. Սպոսոբինի, Բ. Տեպլովի, Մ. Խառլապի, Վ. Խոլոպովայի աշխատությունները:

նկատմամբ (տեսություն, որը հիմնվում էր շեշտատակտային սկզբունքի վրա), ձգտումը բացահայտել հայ ֆոլկլորի դիժնական կազմակերպման յուրահատկությունը, այդ խնդրի վերաբերյալ նրա հայացքների զարգացումը կարելի է հասկանալ՝ ուսումնասիրելով ժողովրդական երգերի նոտագրման սկզբունքները, որոնցով Կոմիտասը ղեկավարվել է իր գործնական աշխատանքում: Կոմիտասի դիրքորոշումը հասկանալու համար պետք է հիմնվել նրա այն մտքի վրա, թե «հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են, ուստի այդ երգերն ասելու է հետևելով բառերին և խազերի վրա դրված նիշերին և ոչ թե արևմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին»: Եվ ավելացնում է. «Տրոհակները ցույց են տալիս միայն տաղաչափական միություն և ուրք»⁴: Ամանակ ասելով պիտի հասկանալ ժամանակի միավորը, որն ընկած է դիժնական կազմակերպման հիմքում, իսկ տրոհակները՝ այսինքն տակտի գծերը, ըստ Կոմիտասի, ունեն լոկ բաժանարար նշանակություն և չեն ենթադրում առաջին տակտաբաժնի պարտադիր շեշտվածություն:

տրվում են շեշտատակտային տարրական կառույցներին, ինչը բազմաթիվ թյուրիմացությունների առիթ է դառնում: Այս նույն դիրքերից էլ հայ ֆոլկլորին նվիրված դասագրքում վերլուծվում է ռիթմը, տարրական ռիթմական կառույցների (պարզ անտիկ ոտքերի) երևան գալը մեղեդիական զարգացման տարբեր տեսակներում (սկզբնական, միջին և եզրափակիչ), բնութագրվում է «ռիթմի զարգացման երեք սկզբունքները (պարային, երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն)»⁸:

Հետաքրքրություն է ներկայացնում Ն. Թահմիզյանի «Հին Հայաստանի երաժշտական տեսությունը»⁹ աշխատությունը, որտեղ հին Հայաստանի երաժշտական-գեղագիտական, տեսական հայացքների համակարգի հետ մեկտեղ դիտարկվում են ռիթմի պրոբլեմները բանաստեղծական խոսքի և երաժշտության փոխադարձ կապերի տեսանկյունից: Եվ չնայած ուսումնասիրման առարկան բացառապես վաղ միջնադարի մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) հոգևոր մոնոդիան է, այնուամենայնիվ այդ հետազոտությունը լույս է սփռում ֆոլկլորի շատ երևույթների վրա, օգնում ընկալել նրանում տեղի ունեցող գործընթացները (պրոցեսները) պատմական հեռանկարի ներքո, առավել ևս, որ այն հեռավոր ժամանակաշրջանների ֆոլկլորի և մասնագիտացված արվեստի սերտ փոխկապակցվածության մասին խոսել են շատ հետազոտողներ: Կարելի է ավելացնել նաև, որ հնում ֆոլկլորի և մասնագիտացված արվեստի սահմաններն այնքան էլ խիստ չէին գծագրվում, բացի դրանից, ինչպես գտնում է Մ. Խառլապը, նրանց միջև գոյություն ունեին նաև միջանկյալ ձևեր՝ անհատական ոչ մասնագիտացված և ժողովրդամասնագիտացված ստեղծագործությունը, որոնք առաջացել են ֆոլկլորային հողի վրա և պահպանել «ֆոլկլորից ժառանգած՝ երաժշտության և պոեզիայի սինկրետիկ միասնությունը»¹⁰:

Կ. Ջաղացպանյանի «Ազգային խոսքի և երաժշտության ռիթմը» աշխատությունը նվիրված է հայերեն խոսքի բնորոշ ռիթմի ազդեցությանը երաժշտության վրա: Ուսումնասիրության յուրահատուկ տեսանկյունը պահանջել է դիմել լեզվագիտության խնդիրներին, դիտարկել բառի և երաժշտական փոքր մասնիկի՝ մոտիվի փոխհարաբերությունները հայոց լեզվի շեշտադրության առանձնահատկությունների լույսի ներքո: Հեղինակը քննում է բառի ռիթմական կառուցվածքի ազդեցությունը հայ ժողովրդական երգերի (համեմատության համար նաև աղբրեջանական և քրդական), հայ պրոֆեսիոնալ վոկալ և գործիքային

⁸ Բրուսյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 86:

⁹ Тагмизян Н., Теория музыки в древней Армении. Е., 1977.

¹⁰ Харлап М., Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986, с. 4.

տեցումը առանձնապես ցայտուն կերպով է զգացվում Կոմիտասի ուշ գրառումներում:

Տակտավորման պրոբլեմը երաժշտական ռիթմի տեսության բարդ խնդիրներից է, որը բազմիցս գիտական վեճերի առիթ է դարձել: Տակտի խնդրին Մ. Խառլապը հատուկ աշխատություն է նվիրել¹², որտեղ՝ սահմանելով տակտը որպես պատմական կատեգորիա, «նոր ժամանակվա» եվրոպական երաժշտության արգասիք, տալիս է տակտային համակարգի հիմնական հատկանիշների բնութագիրը, հատկանիշներ, որոնցով այն տարբերվում է ուղքային, մոդալ, մենզուրալ համակարգերից:

Ուրեմն «տակտ» հասկացությունը կապվում է երաժշտության պատմության նոր ժամանակների հետ, երբ սկսեց զարգանալ բազմաձայնությունը: Իսկ վաղ շրջանի երաժշտական միաձայն արվեստը, որն արդեն ցուցաբերում էր մասնագիտացման գծեր և սկսում էր առանձնանալ ֆոլկլորից, չնայած դեռ ամուրթելերով կապված էր նրա հետ, հիմնված էր ոչ թե շեշտի, այլ ժամանակի չափման վրա: Քննելով ռիթմական մտածողության առանձնահատկությունները նրա զարգացման տարբեր ժամանակաշրջաններում՝ Մ. Խառլապը գրում է. «Տարբերությունը «չափող» և «կշռող» կամ «ժամանակաչափական» և «շեշտային» ռիթմիկայի միջև առանձնապես ցայտուն է դրսևորվում անտիկ և նոր եվրոպական ոտանավորի համակարգերի հակադրման պայմաններում: Անտիկ ոտանավորի համակարգում՝ մետրական կամ կվանտիտատիվ (քանակական), չափերը կարգավորում էին միայն երկար և կարճ վանկերի դասավորումը: Կարճ վանկերի տևողությունը ծառայում էր բոլոր ռիթմական մեծությունների չափման միավոր: Հունարեն այն կոչվում էր *χρονος πρωτος* (խրոնոս պրոտոս)՝ «առաջին» կամ «հիմնական ժամանակ», սովորաբար այն լատիններեն անվանում են «մորա»: Երկար վանկը օրենքով համարվում էր հավասար երկու մորայի: <...> Չնայած վանկերի և երաժշտական տևողությունների համապատասխանությունը միշտ չէ որ այսչափ պարզ էր (մասնավորապես, երկար վանկերը երբեմն երկարաձգվում էին և հավասարվում երեք, չորս և հինգ մորայի)»¹³:

Հունական ոտանավորի կարճ և երկար վանկերը եղանակավորող կարճ և երկար հնչյունների այս կամ այն կերպ դասավորվածությունը ստեղծում էր որոշակի ուղք, ինչը չափավորվածություն էր հաղորդում երաժշտության ծավալման ընթացքին:

¹² Харлап М., Тактовая система музыкальной ритмики. – В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978, с. 48-105.

¹³ Харлап М., Ритм и метр..., նշվ. աշխ., էջ 25-26:

Հին հունական տեսությունից պահպանվել են դիժմական ոտքերի անվանումները, որոնք կիրառվում են և այսօր: Սովորաբար իբրև մեկ մորա ընդունում են մեկ ութերորդականը (♩), իսկ երկար տարրը համապատասխանաբար կլինի մեկ քառորդ (♪): Կվանտիտատիվ ոտք կարող են կազմել կարճ և երկար տևողությունների ուզած զուգորդումը. երկու վանկի օգնությամբ ստեղծվում է 4 պարզ ոտք, երեք վանկի օգնությամբ՝ 8 պարզ ոտք: Իսկ չորսվանկանիները համարվում են բարդ ոտքեր: Ահա անտիկ պարզ և բարդ ոտքերի տախտակը, որը բերում է Մ. Խառլապան իր վերոհիշյալ գրքում (նավակը Ս՝ կարճ վանկն է, իսկ գծիկը — ՝ երկար):

մորաների թիվը	Վանկերի թիվը		
	2	3	4
2	պիրիիսի Ս Ս		
3	յամբ Ս — քորեյ — Ս	տրիբրախ Ս Ս Ս	
4	սպոնդեյ — —	դակտիլ — Ս Ս ամֆիբրախ Ս — Ս անապեստ Ս Ս —	դիպիրիսի Ս Ս Ս Ս
5		բակխի Ս — — ամֆիմակր — Ս — անտիբակխի — — Ս	I պեոն — Ս Ս Ս II պեոն Ս — Ս Ս III պեոն Ս Ս — Ս IV պեոն Ս Ս Ս —
6		մոլոս — — — (տրիմակր)	վերընթաց իոնիկ Ս Ս — — վարընթաց իոնիկ — — Ս Ս դիյամբ Ս — Ս — դիքորեյ — Ս — Ս քորիյամբ — Ս Ս — անտիսպաստ Ս — — Ս
7			I էպիտրիտ Ս — — — II էպիտրիտ — Ս — — III էպիտրիտ — — Ս — IV էպիտրիտ — — — Ս
8			դիսպոնդեյ — — — —

Ռիթմի խնդիրն արդիական է նաև հայ ֆուլկլորագիտության համար:

Հայ ժողովրդական երգի ռիթմիկան բնութագրվում է կվանտիտատիվության, ազատ ժամանակաչափության և շեշտայնության յուրատիպ զուգորդմամբ: Ընդ որում տակտի գիծը ճնշող մեծամասնությամբ ստանում է լոկ բաժանարար, սինտակսիկ նշանակություն և բնավ չի մատնանշում ուժեղ, շեշտված մասի երևան գալը: Տակտային գծի նման մեկնաբանումը վերաբերում է ինչպես ազատ ժամանակաչափությանը ենթարկվող նմուշներին, այնպես էլ այն նմուշներին, որոնց ռիթմիկան՝ նույնպես հիմնված խոսքի և երաժշտության երկմիության վրա, իր բնույթով կվանտիտատիվ է, այսինքն ունի որոշակի բանաձևային պարբերականություն և ազատ է տակտային շեշտադրումից: Նման օրինակներ հանդիպում են գրեթե բոլոր քնարական ժանրերում: Դա վերաբերում է նաև աշուղական երգերին և ժամանակակից հեղինակային ինքնագործ երգաստեղծության նմուշներին, որոնք հորինվում են գեղջկական երգարվեստի ոճով: Նման երգերի նոտագրության մեջ չնայած տակտավորումը հանդիպում է, սակայն տակտի գծերը՝ հատելով հնչողության ժամանակը որոշակի կտորների, իրարից անջատում են ֆուլկլորային ստեղծագործության կառուցվածքային միավորները՝ երաժշտական նախադասությունները, ֆրազները և այլն: Կվանտիտատիվ ռիթմիկա ունեցող երգերում այդ կառուցվածքային միավորները նույնանում են ոտքերին, այլ կերպ ասած, տակտի գծերը ցույց են տալիս ոտքերի (անտիկ ընկալմամբ) սահմանները:

Այն երգերում, որոնց ռիթմիկան հիմնված է խոսքի, երաժշտության և շարժման եռմիության վրա, այսինքն պարային երգերում, տակտի գիծը ցույց է տալիս շեշտված մասի երևան գալը, քանի որ նման երգերի ռիթմիկան ենթարկվում է հավասարաչափ շեշտվածությանը, որը ծնունդ է առնում շարժման մոտորիկայից: Սակայն այս դեպքում մետրիկայի շեշտվածությունը հակասության մեջ չի մտնում ռիթմիկայի կվանտիտատիվ էության հետ. տակտերի սահմանները համընկնում են պարային ռիթմական բանաձևերի հետ, որոնք որոշակի ոտք են ներկայացնում: Առավել հաճախ դրանք բարդ ոտքեր են՝ դիպոդիա (երկոտք), տրիպոդիա (եռոտք), տետրապոդիա (քառոտք), այսինքն բաղկացած երկու, երեք կամ չորս պարզ անտիկ ոտքից, ինչպես դա ընդունված է եղել դեռ հնագույն ժամանակների երաժշտական պրակտիկայում: Պատահական չէ, օրինակ, որ հայ ժողովրդական եռամաս չափ ունեցող երգերում նույնպես միտում է նկատվում պարզ ոտքերի իմաստային միացման միջոցով ավելի բարդ ոտքեր ստանալ: Ամենատարածված պարային չափը $\frac{6}{8}$ -ն է, այլ ոչ թե $\frac{3}{8}$ -ը: Հանդիպում են նաև ավելի բարդ չափեր՝ $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$: Նույնը կարելի է ասել և զույգ բաժանման չափերի մասին:

Բառերի շեշտադրությունը կարող է համընկնել, բայց առավել հաճախ չի համընկնում տակտի շեշտված մասերի հետ:

Ընդհանրապես, ֆոլկլորում բառի և երաժշտության շեշտերի հարաբերությունը ոչ պակաս բարդ և հատուկ ուսումնասիրություն պահանջող խնդիր է: Խնդիրը բարդ է նրանով, որ շեշտերը, ինչպես բառի, այնպես էլ երաժշտության մեջ, բնավ միանշանակ հասկացություններ չեն, էլ չենք խոսում այն մասին, որ նրանց հարաբերությունը տարբեր պայմաններում դրսևորվում է տարբեր ձևով, կախված այն բանից, թե ինչպիսին է ժողովրդական երգի ռիթմական կազմակերպման բնույթը, ռիթմիկայի որ տեսակին է նա պատկանում՝ ազատ ժամանակաչափական, բանաձևված կվանտիտատիվ, թե շեշտային (կվալիտատիվ):

Այդ խնդրի ուսումնասիրությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ բացահայտում է ժողովրդական երգի կենդանի ռիթմական զարկերակի օրինաչափությունները, ինչը հանդիսանում է երգի արտահայտչականության և գեղարվեստական կատարելության կարևոր ցուցիչը:

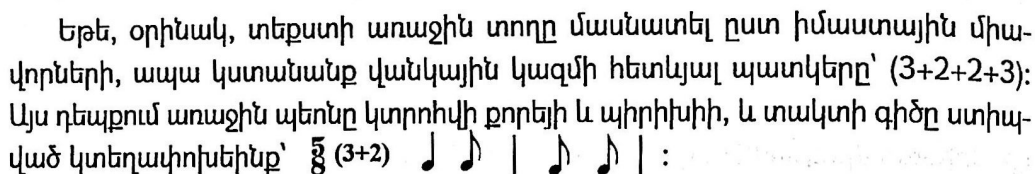
Անդրադառնալով հայ ֆոլկլորի ռիթմիկային՝ առաջին հերթին պետք է նշել, որ հայ երգային ֆոլկլորի նմուշների տակտավորման մեջ բառերի շեշտավորումը դեր չի խաղում, չի դառնում որոշիչ գործոն: Եվ նորից անհրաժեշտ է նշել, որ տակտավորումը բնավ պարտադիր չէ այն դեպքերում, երբ այն էական նշանակություն չունի և դառնում է պայմանական: Տպագրված ֆոլկլորային նյութերում հանդիպում են դեպքեր, երբ տակտավորումը չափազանց վիճելի է: Դրա վառ օրինակներից է հաջորդ նմուշը.



Ծիրան՝ եմ ծառի՝ ծերին, Հայկո՛ ջան,
Կերերան՝ մեջ թերերի՛, Վարսո՛ ջան,
Եկան քաղեցին տնրան, Հայկո՛ ջան,
Ծախեցին անամխներին, Վարսո՛ ջան:

Այս երգի բանաստեղծական տեքստի հիմքում ընկած է խաղիկը՝ յոթվանկանի տողով, որը հիմնականում բաժանվում է երկու ոտքի (3+4): Միայն երրորդ տողն է, որ ունի 2+3+2 կազմություն: Յուրաքանչյուր տողի վերջում կա

Տողից տող կրկնվող դիժնական բանաձևը կարելի է կլիններ դիտարկել իբրև տրիբրախի, առաջին պետնի և մոլոսի զուգակցում.



14 Խարլապ Մ., Րիթմ և մետր..., նշվ. աշխ., էջ 100 (ընդգծումը հեղինակինն է):

108

վանկ մոլոսով, որի յուրաքանչյուր տարրը կարող է դիտարկվել իբրև միաձույլ պիրիսի: Բացի դրանից, յուրաքանչյուր նախադասության ավարտումը մեծացած ոտքով երկակի դեր է խաղում. մի կողմից ընդհանրացնում է երաժշտական նախադասությունը, հաղորդում նրան ավարտվածություն, ամբողջականություն, մյուս կողմից՝ խախտելով ստեղծված սիմետրիան ասիմետրիայի տարր ներմուծելու միջոցով, խթանում է երաժշտական մտքի զարգացումը:

Այս փոքրիկ գլուխգործոցի ռիթմիկայի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ ճկուն, քմահաճ ռիթմի ներքին զարկերակն ընկալելու համար տակտի գծերը ոչնչով չեն օգնում, հակառակը, խանգարում են՝ հրավիրելով ընդգծել մետրական «ծանր» մասերը, խախտելով մեղեդու բնական «շնչառությունը»:

Ինչ վերաբերում է բառային շեշտադրության և մեղեդային գծի հարաբերություններին, ապա անկախ նրանից, թե ռիթմական կազմակերպման որ տեսակի հետ գործ ունենք՝ ազատ ժամանակաչափական, բանաձևված ժամանակաչափական, թե շեշտային, բառի շեշտը հիմնականում համընկնում է երկար տևողության հետ: Եվ քանի որ հայոց լեզվում շեշտը (սակավ բացառությամբ) ընկնում է բառի վերջին վանկի վրա, ապա երգերին բնութագրական են յամբական ռիթմական ոտքերը՝ յամբը (♩), անապեստը (♩ ♩), չորրորդ պետնը (♩ ♩ ♩ ♩):

Այսպիսով, ընդհանրացնենք ասածը: Ինչպես վերը նշվեց, այն երգերը, որոնք ունեն պարային բնույթ, այսինքն դրանց հիմքում ընկած է հավասարաչափ շեշտված ռիթմիկան, ենթարկվում են կվալիտատիվ ռիթմիկայի օրենքներին: Դա նշանակում է, որ տակտի մասերը տարբեր որակի են՝ առաջին մասը շեշտված է, իսկ մյուսները ոչ: «Կվալիտատիվ» բառը նշանակում է «որակական»: Նման ռիթմիկա ունեն ժողովրդական պարերգերը և այլ ժանրերի այն երգերը, որոնց հիմքում նույնպես ընկած է հավասարաչափ շեշտված ռիթմիկան:

Բերենք երկու օրինակ: Առաջինը՝ հայտնի «Գորանի» պարերգն է.

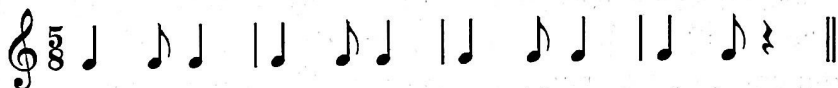
♩ = 104

Ցո - րեն եմ ցա - նի, լո, վե - լին ար - տու հող,
յա - րուկ մ'եմ սի - րե, լո, գը - սեն ա - լի թող:

Ինչպես տեսնում ենք, այս պարերգի ռիթմիկան չափավորված է, բոլոր

տակտերը հնգամաս են (չափն է՝ $5/8$): Թվում է թե այս պարերգի դիժմիկան պատկանում է կվալիտատիվ տեսակին, սակայն նկատելի է, որ բոլոր տակտերն ունեն նույն դիժմական **ամֆիմակր** ոտքը, որը բաղկացած է երկար-կարճ-երկար տևողություններից ():

Բայց այստեղ ամենակարևորն է, որ բառերի շեշտադրությունը չի համընկնում տակտի առաջին՝ շեշտակիր մասի հետ:



ԳԼՈՒԽ XI

ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ԵՎ ՌԻԹՄԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ՖՈԼԿԼՈՐՈՒՄ

Տարբերակումը ֆոլկլորում բավական լայն, բազմաշերտ հասկացություն է: Գոյություն ունեն միևնույն երգային տիպի **տարածքային** տարբերակներ, կան նաև **ժամանակային** տարբերակներ, որոնք գրառված են միևնույն երգասացից տարբեր ժամանակ: Տարբերակման է ենթարկվում ինչպես երգի մեղեդին, այնպես էլ բառային տեքստը: Մեղեդին փոփոխվում է յուրաքանչյուր կրկնման ժամանակ՝ տնից տուն, տողից տող: Տարբերակումը կարող է լինել ներտակտային և ներմասային, հավասարապես նաև ներոտքային և ներտարրային (**տարր** ասելով՝ նկատի են առնվում ոտքի կարճ և երկար միավորները): Այդ է պատճառը, որ տարբերակման սկզբունքներն ուսումնասիրող մասնագետը ստիպված է անդրադառնալ ամենատարբեր հարցերի՝ երգասացի տարիքային հոգեբանությունից, նրա օժտվածության աստիճանից, վարպետությունից և ստեղծագործական երևակայությունից մինչև կառուցվածքի, տակտավորման, ոտքերի տեսության խնդիրները:

Կարևոր է հատուկ ընդգծել, որ յուրաքանչյուր ֆոլկլորային ստեղծագործություն գոյություն ունի տարբերակների անսահմանափակ քանակությամբ, և չի կարող լինել որևէ մեկ «կանոնիկ» տեքստ ֆոլկլորի բանավոր կենցաղավարման պատճառով: Ֆոլկլորային այս կամ այն երգային տիպը ձևավորվում է ժողովրդական երգասացի գիտակցության մեջ իբրև որոշակի կարծրատիպային մեղեդային բանաձև, որի հիման վրա յուրաքանչյուր կատարման ընթացքում նորովի վերաստեղծվում է երգը, բազմապատկելով նրա տարբերակները: Երգի այդ էտալոնային կերպարը և տարբերակների ամբողջ «կլաստերը» գտնվում են իրար միջև նույն հարաբերություններում, ինչպես լեզուն և խոսքը, ինչպես օրենք-սխեման և նրա մասնավոր, որոշակի դրսևորումը:

Տարբերակայնությունը ֆոլկլորային մտածողության հատկությունն է: Մեծ է նրա դերը երգի ինտոնացիոն-մեղեդային ծավալման գործում: Տարբերակման շնորհիվ տեղի է ունենում ծայնակարգի մեղեդային հնարավորությունների աստիճանաբար բացահայտումը: Տարբերակման ընթացքում տեղի է ունենում ձևի հաստատումը: Տարբերակումն ապահովում է ռիթմական զարգացումը, երգի զարդարումն ու հարստացումը, որոնք ուժեղացնում են նրա արտահայտչականությունը: Տարբերակումը զարգացնում է ֆակտուրան՝ ազդելով երգի հուզական բնույթի վրա:

Իհարկե, երգի ծավալման հնարավորությունները ուսումնասիրելու համար մեծ նշանակություն ունեն մեղեդու տարբերակային փոփոխությունները, սակայն պակաս կարևոր չէ նաև ռիթմական տարբերակումը:

Որպեսզի ճիշտ հասկանալ երևույթը, կարողանալ տեսնել տարբերակման ընթացքի կարևոր օրինաչափությունները, ընկալել նրա սկզբունքները, անհրաժեշտ է վերլուծել ռիթմական կազմակերպման տարբեր տիպերին վերաբերող ֆոլկլորային նյութ:

Իր մեջ կվանտիտատիվության գծեր պահպանած՝ հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռիթմիկայի վերլուծության հարցում մենք, ինչպես նշել ենք բազմիցս, հենվում ենք Մ. Խառլապի չափազանց արժեքավոր, գիտական տեղեկատվությամբ հագեցած՝ «Ռիթմը և մետրը բանավոր ավանդույթի երաժշտության մեջ» աշխատության վրա, որտեղ և երաժշտի, և բանագետի դիրքերից մշակվում են ռիթմի տեսության խնդիրները: Համեմատելով ռիթմիկայի զարգացման երեք փուլը՝ հնագույն ժամանակների ֆոլկլորային ինտոնացիոն ռիթմը, բանավոր ավանդույթի վաղադրոճեսիոնալ երաժշտության կվանտիտատիվ ռիթմը, նոր ժամանակների գրավոր ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտության շեշտադրության (կվալիտատիվ) ռիթմը, Մ. Խառլապը մանրամասնորեն հետազոտում է կվանտիտատիվ ռիթմիկան՝ անտիկ ոտքերի և արաբական արուզի տեսությունից մինչև եվրոպական միջնադարի մենզուրալ ռիթմիկան, ցույց է տալիս կվանտիտատիվության (ժամանակաչափության) սկզբունքային տարբերությունը կվալիտատիվությունից (շեշտայնությունից): Նա հատուկ ուշադրություն է հրավիրում շեշտայնության տեսանկյունից անտիկ ոտքերը դիտարկելու անօրինականության և անթույլատրելիության վրա, քանի որ նման մոտեցումը աղավաղում է դրանց էությունը:

Հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռիթմիկայում, ինչպես վերը նշվեց, որոշակիորեն զգացվում են ռիթմիկայի պատմական զարգացման բոլոր փուլերի հետքերը, քանի որ դարավոր ավանդույթներ ունեցող ֆոլկլորը՝ զարգանալով մասնագիտացված արվեստի կողքին, սնելով նրան, անշուշտ, չէր կարող իր հերթին

չկրել բոլոր դարաշրջանների մասնագիտացված երաժշտության ձեռքբերումների ազդեցությունը:

Այս երևույթը հստակ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է դիմել ուղիղ-կայի տարբեր կազմակերպվածություն ունեցող ժողովրդական երգերին:

Ազատ ժամանակաչափական ուղիղ-կայի տեսակ

Այս տեսակին վերաբերող երգերում առավել ցայտուն են դրսևորվում նախնական ֆոլկլորի (ըստ Մ. Խառլապի սահմանման) ինտոնացիոն ուղիղ-կայի հատկանիշները, որոնք ձևավորվում են ուղիղ անմիջական (զգացմունքային և շարժողական) ապրումների ազդեցությամբ: Ուղիղ-կայի այդ տեսակը հայ ֆոլկլորում մենք անվանում ենք ազատ ժամանակաչափական, քանի որ նրանում իբրև յուրատեսակ «խրոնոս պրոտոս» (հիմնական ժամանակ), այսինքն՝ չափի միավոր, հանդես է գալիս փոքր տևողությունը (մեկ ութերորդականը, հազվադեպ դեպքերում մեկ տասնվեցերորդականը), որը և դառնում է ղեկավարող «զարկերակ», ինչպես կատարման, այնպես էլ նոտագրման և նոտագրությունն ընթերցելու ժամանակ:

Այս խմբում հանդիպում են շարադրման ինչպես ասերգային-իմպրովիզացիոն, այնպես էլ երգային տիպի նմուշներ: Ահա ասերգային-իմպրովիզացիոն տեսակի մի օրինակ՝ «Թագվորագովը»¹:

Թագվորագովը

♩ = 138

Հա շի - նե - ցեք, հա շի - նե - ցեք, թագ - վոր է - լավ

Ա - րե - վե - լոց, (ը)մաճ գի - տեր ու գի - կեր,

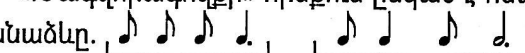
է - գավ նոս - տավ դար - բաս - խա - նեն, ծըն-դրիկ զար - գին

սուրբ սե - ղան-ներ, (իդ) խերն ու բա - ռին մըր թագ - վո-րին:

¹ «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ: Թալին», VII պրակ, Ե., «Կոմիտաս», 2012, էջ 61:

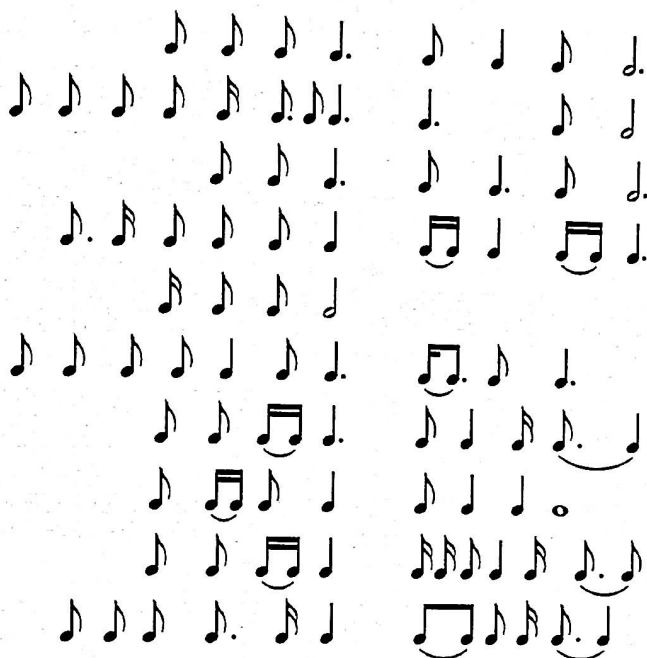
Այս երգը՝ ունենալով պարբերական կառույց, միևնույն ժամանակ, կառուցվածքային բոլոր մակարդակներում անկայունության վառ օրինակ է. պարբերություն-տներում երաժշտական նախադասությունների անհավասար քանակություն (հինգից ութ), վանկերի քանակը տողում կազմում է վեցից տասնմեկ, չնայած տեքստում նշմարվում է նորմատիվ ութվանկանի ոտանավորը՝ 4+4 ներքին բաժանմամբ: Նախադասությունները բաժանվում են երկու անհավասար մասի, որոնց երկարությունը երգի ծավալման ընթացքում անընդհատ տարբերակվում է: Գրեթե բոլոր մոտիվային գոյացումներն ունեն յամբային բնույթ:

Էական է, որ այստեղ և ռիթմիկայի այս տեսակին պատկանող բոլոր երգային նմուշներում բառային շեշտը համընկնում է երկար հնչյունի հետ: Եվ քանի որ հայոց լեզվում շեշտը, որոշ բացառությամբ, ընկնում է բառի վերջին վանկի վրա, ապա, բնականաբար հայերի ռիթմական զգացողության մեջ առաջանում է յամբականության գերակշռում: Սակայն, պետք է հատուկ ընդգծել, որ այդպիսի լիակատար համընկնումը հատուկ է միայն տվյալ խմբի երգերին: Այս երևույթի մեջ նկատվում է, մի կողմից, հնագույն ֆոլկլորի երաժշտության և խոսքի սինկրետիկ միասնության ազդեցությունը, մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդական երգաստեղծության ռիթմական մտածողության մեջ կվանտիտատիվության (ժամանակաչափության) գերիշխումը կվալիտատիվության (շեշտայնության) հանդեպ:

«Թագվորագովքի» հիմքում ընկած է հետևյալ վանկանոտային² ռիթմական բանաձևը.  : Նրա երկու մասից (նշված են քառակուսի փակագծերով) առավել շատ տարբերակային փոփոխությունների է ենթարկվում առաջինը, երկրորդն ավելի կայուն է: Եթե օգտվելու լինենք անտիկ տերմինաբանությունից, ապա պայմանականորեն դրանք կարելի է անվանել չորրորդ պետն և դիյամբ: Բազմաթիվ տարբերակային փոփոխությունների մեջ դիյամբի բնույթը մեծ մասամբ պահպանվում է, այն դեպքում, երբ առաջին կետում, հակառակը, հազվագյուտ դեպքերում է պահպանվում պետնի բանաձևը: Ռիթմական տարբերակման հիմնական միջոց է դառնում այստեղ կոլորակումը՝ վանկերի քանակի պահպանման և փոփոխման պայմաններում: Առաջին

2 «Վանկանոտային ռիթմ» տերմինը պատկանում է Ա. Ռուդնևային: Մագելը և Յուկերմանը մեղեդատեքստային ռիթմ են անվանում տեքստի ռիթմը երաժշտության մեջ, այսինքն՝ տեքստի վանկերի տևողությունների հարաբերությունը տվյալ մեղեդու հետ նրանց հնչման ժամանակ (Мазель Л. и Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, с. 216), Կ. Ջադագյանյանն առաջարկում է «վանկատոնային ռիթմ» տերմինը (Джагацпаян К., Ритм национальной речи и музыки, с. 26): Մենք կիրառում ենք Ռուդնևայի տերմինը, քանի որ այն վաղուց արդեն գիտական շրջանառության մեջ է մտել հայրենի ֆոլկլորագիտության ասպարեզում:

դեպքում ավելանում է վանկերի եղանակավորումը, իսկ երկրորդ դեպքում ուժեղանում է ասերգայնությունը.



Պետնի երկար տարրը ներկայացված է խոշորացված ձևով: Ներտարրային կոտորակման իրական ուղղմական պատկերները հարուստ են և բազմազան.



Ինչպես վերը նշվեց, ազատ ժամանակաչափական ուղղմիկայի տեսակին են հարում նաև երգային տիպի նմուշներ: Այդ տիպի նմուշներում առաջին հերթին աչքի է զարնում ծորերգությունների առատությունը, ինչը բացակայում է ասերգային-իմպրովիզացիոն երգատեսակներում: Սակայն այդ երկու տեսակների միջև կա և ընդհանրություն՝ երաժշտության և խոսքի օրգանական կապը, որը գալիս է հնագույն ֆոլկլորում եղած դրանց սինկրետիկ միասնությունից:

Ռիթմական տեսակետից առանձնապես հարուստ է և տարբերակման բազմազան միջոցներով ցուցադրական «Մարո» երգը³:

Մարո

1տուն

♩ = 112

Ա - ռի, Մա - ռո, ա - ռի, ա - ռի, ջա - նո, ա - ռի,
 Մա - ռո, եր - կինքն էր ամալ, ջա - նո, զե - տինն էր թաց,
 Մա - ռոն պառ - զեր էր, ծո - ցերն էր թաց,
 Մա - ռոն պառ - զեր էր, ծո - ցերն էր թաց, յար,
 յար, յա - նա - ռոմ, յար, յար, յար, յա - նա - ռոմ, յար,
 յար, դո - նա - ռոմ, յար, թել, Մա - ռո ջան, թել:

2տուն

Ա - ռի, Մա - ռո, լ'ա - ռի, լ'ա - ռի,
 Մա - ռոն սա - ռեն գու - քեր, շա - լակն էր ժախ, ջա - նոն սա - ռեն գու - քեր,
 շա - լակն էր ժախ, Մա - ռոյ ծա - մեր հուս - տը - կուկ էր,
 փի - քեն էր կախ, յար, Մա - ռոյ ծա - մեր հաս - տը - կուկ էր,
 փի - քեն էր կախ, յար, յար, յա - նա - ռոմ, յար, յար, դո - նա - ռոմ, յար,
 ախ, չէ Մա - ռո ջան, չէ, չէ, ջա - նո ջան, չէ:

³ «Թալին», էջ 142:

Չնայած երգի նոտագրությունը տակտավորված է, բայց տակտի գծերն ունեն բաժանարար նշանակություն, այսինքն նշում են երգի կառուցվածքային միավորների սահմանները, ռիթմիկայի բնույթն ազատ է: Տարբերակման ընթացքում փոփոխության են ենթարկվում ոչ միայն հնչյունների տևողությունը նույնատիպ կառույցներում, ներվանկային եղանակավորումների ռիթմիկան (♩, ♪, ♩, ♩ և այլն), այլ նաև ավելի խոշոր կառուցվածքային միավորներ: Հանդիպում է նաև տևողությունների կոտորակում զույգ կամ կենտ քանակի միավորների (♩ → ♪ ♩ → ♪ ♩ ♩), ներքին ընդլայնում տողում վանկերի քանակի ավելացման հաշվին, եղանակավորումների քանակի ավելացման հաշվին և այլն: Ռիթմական տարբերակումը երգում սերտորեն կապված է մեղեդայինի հետ:



Հայ ֆոլկլորում եղանակավորումները լինում են ամենատարբեր երկարության, սակայն առավել տարածվածներն են երկու և երեք հնչյունից բաղկացած «փոքր» եղանակավորումները, որոնք գոյանում են տևողության կոտորակումից մեկ վանկի պահպանմամբ, օրինակ մեկ վանկով երգվող երկու կարճ տևողությունը (♩) մեկ՝ կրկնակի չափով երկար տևողության փոխարեն (♩): Եղանակավորվում է հնչյունը հարևան՝ վերևի կամ ներքևի հնչյունի օգնությամբ:

Երգի տների միջև կան տարբերություններ նաև կառուցվածքային մակարդակով:

Եվ, վերջապես, հարկ է ուշադրություն դարձնել ևս մեկ երևույթի վրա: Տնե-
րից յուրաքանչյուրն ավարտվում է յուրատեսակ վերջավորությամբ, որը բաղկա-
ցած է մեկտակտանի վարընթաց սեկվենցիոն ալիքներից: Առաջին տան մեջ
ցած է մեկտակտանի վարընթաց սեկվենցիոն ալիքի տան (ձայնածավալը) հավասար է
դրանք երեքն են: Առաջին ալիքի ամբիտուսը (ձայնածավալը) հավասար է
կվարտայի (V աստիճանից II), երկրորդին՝ նույնպես կվարտա է (IV – I) և եր-
րորդին՝ տերցիա (III – I): Ինչպես տեսնում ենք, ամբիտուսը խախտվում է, կան
նաև այլ ինտերվալային խախտումներ, այսինքն այստեղ սեկվենտային ստույգ
կրկնություն չկա: Ընդհանրապես հայ երաժշտական ֆոլկլորի մելոսին բնորոշ
չեն սեկվենցիաները, իսկ եթե հազվագյուտ դեպքերում հանդիպում են, ապա
դրանք լինում են վարընթաց և անպայման ոչ նույնությամբ:

Երկրորդ տունը վերջավորում են երկու ալիք, սակայն, պարզվում է, դրանք

բավարար չեն, և վերջնական ավարտի համար ավելանում են ևս երկուսը, որոնք ներկայացնում են նախորդների տարբերակված կրկնությունը: Տարբերակման ժամանակ մյուս փոփոխություններից բացի տեղի է ունենում տեղական մեղեդային բարձրակետերի գերազանցում:

I տան ավարտ (3 ալիք)



II տան ավարտ (4 ալիք)



Այսպիսով, ռիթմիկայի այս տեսակին պատկանող նմուշներում հանդիպում են ռիթմական տարբերակման ամենատարբեր ձևեր: Դրանք են՝ I ռիթմական այլ խմբավորումը, II ռիթմական լայնացումն ու սեղմումը, III ռիթմական դարձվածքի տեղաշարժումը ժամանակի մեջ, IV վանկի եղանակավորման մեծության փոփոխությունը, որը երեք հնչյունից ավելանալու դեպքում վերափոխվում է ծորերգության, V ծորերգությունների ներսում կատարվող ռիթմական տարբերակումները:

Ռիթմիկայի բանաձևված ժամանակաչափական (կվանտիտատիվ) տեսակ

Այս երկրորդ խմբին են պատկանում այն երգերը (նույնպես երաժշտության և խոսքի երկմիություն ներկայացնող), որոնց ռիթմիկային բնորոշ է նորմավորված ռիթմական պատկերացումների մշակվածությունը: Այլ կերպ ասած, նման ռիթմական կազմակերպվածության դեպքում ստեղծագործության հնչման ընդհանուր ժամանակը կազմվում է միատեսակ ժամանակային հատվածների գումարից, հատվածներ, որոնք ներկայացնում են որոշակի միասեռ «նորմատիվ» ռիթմական բանաձև: Հենց այդպիսի բանաձև են ներկայացնում պարզ և բարդ անտիկ ոտքերը կամ արաբական արուզի⁴ տիպի ոտքերը:

Այդ ռիթմական բանաձևերը, որոնք մշակվել են դարավոր պրակտիկայի

⁴ Արուզը՝ արաբական երաժշտական-բանաստեղծական կվանտիտատիվ ռիթմական համակարգ է, որն իր յուրահատկություններով հանդերձ շփման եզրեր ունի անտիկ համակարգի հետ: Արուզի ոտքերը կազմվում են հետևյալ մասերից. 1. սաբաբ, որը հավասար է 2 մորայի և ներկայացնում է կամ երկար վանկ (թեթև սաբաբ, ♩), կամ երկու կարճ (ծանր

ընթացքում, պահպանվում են ժողովրդի հիշողության մեջ և վերակենդանանում կատարման ընթացքում, դառնալով ներքուստ զգացվող, կազմակերպող դիթամական հենք, որի հիման վրա ծավալվում է երգի իրական դիթմիկան, որը շատ ավելի հարուստ է և բազմազան, քան հիմքում ընկած ոտք-բանաձևը:

Իսկ արաբական երաժշտության մեջ, ընդհակառակը, ոտքային դիթմական բանաձևը անընդհատ իրապես ներկա է հարվածային նվագարանի պարտադիր նվագակցության մեջ, իսկ երգում, որը հենվում է այդ վաղօրոք «հանձնարարված» դիթմի վրա, կատարվում է բարդ դիթմական զարգացում:

Ինչպես վերը նշվեց, այս երկրորդ խմբին են դասվում որոշ քնարական երգեր, աշուղական արվեստի նմուշներ, գուսանական արվեստի կնիքը կրող ավանդական ժողովրդական երգեր և աշուղական ոճով ստեղծված գեղջկական հեղինակային հորինումներ: Ահա սիրային-քնարական «Խորոտիկ»⁵ երգը.

Խորոտիկ

♩ = 126

Մի քե - լե, մի քե - լե, շուտ - շուտ մի քե - լե, ու
 խո - լո - տիկ, շուտ - շուտ մի քե - լե, ու խո - լո - տիկ,
 շուտ - շուտ մի քե - լե, ու խո - լո - տիկ, մա - շի ու քու կո - շիկ,
 խո - լո - տիկ, մա - շի քո կո - շիկ, խո - լո - տիկ,
 զը - մը - նաս պո - բիկ, խո - լո - տիկ, զը - մը - նաս պո - բիկ,
 խո - լո - տիկ, փուշ(ը) չիք(ը) - մի տո - տիկ, խո - լո - տիկ:

սաբաբ, որը համընկնում է պիրիսիի հետ); 2. վատադ, հավասար 3 մորայի և կազմված երկու վանկից յամբի ձևով (միացված վատադ, ♩ ♩) կամ քորեի ձևով (բաժանված վատադ, ♩ ♩); 3. փոքր ֆասիլա, հավասար 4 մորայի, կազմված երկու կարճ և մեկ երկար վանկից (նման է անապեստին, ♩ ♩ ♩); 4. մեծ ֆասիլա, հավասար 5 մորայի (նման է IV պետնին, ♩ ♩ ♩ ♩):

⁵ «Թալին», էջ 140: Բերվում է երգի առաջին մասը:

Այստեղ տակտի գծերն ունեն բաժանարար նշանակություն, կապված չեն շեշտադրության հետ (ոչ բանաստեղծական տեքստի և ոչ մեղեդու): Դրանք երաժշտական տեքստը բաժանում են իմաստային միավորների ըստ կրկնության հատկանիշի: Հետաքրքրական է, որ նման մասնատումը բացահայտում է այս երգի դիֆմիկայի կվանտիտատիվ էությունը: Մասնիկների մեծ մասի տևողությունը կազմում է հինգ ժամանակային միավոր ($5/8$): Մետրական խախտումների բոլոր դեպքերը ($3/8$ և $4/8$) համընկնում են երաժշտական նախադասությունների վերջավորության հետ, այսինքն՝ ցեզուրային պահերի, և բացատրվում են վերջին երկար հնչյունի տևողության կրճատմամբ մեկ կամ երկու ժամանակային միավորով (♪ ♪ ♪. կամ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, որ ըստ էության նույնն է, դիֆմական պատկերի փոխարեն առաջանում է ♪ ♪ ♪ կամ ♪ ♪ ♪):

Պատահական են արդյոք այդ փոփոխությունները: Վերլուծությունը բացահայտում է հետաքրքրաշարժ կապ մետրական փոփոխականության և երգի բանաստեղծական կառույցի առանձնահատկության միջև: Դիտարկենք երգի առաջին տան տեքստը.

Մի՛ քելե, մի՛ քելե,
 Շուտ-շուտ մի՛ քելե, ու խորոտիկ,
 Շուտ-շուտ մի՛ քելե, ու խորոտիկ,
 Շուտ-շուտ մի՛ քելե, ու խորոտիկ,
 Մաշի ու քու կոշիկ, խորոտիկ,
 Մաշի քու կոշիկ, խորոտիկ,
 Գըմնաս պոբիկ, խորոտիկ,
 Գըմնաս պոբիկ, խորոտիկ,
 Փուշ չիքնի տոտիկ, խորոտիկ:

Երգի բանաստեղծական տեքստի կառույցի բնութագրական գիծն է տողի յուրատեսակ կրկնությունը, որը կատարվում է տան ներսում. յուրաքանչյուր երկտողի երկրորդ տողը՝ կրկնվելով դառնում է հաջորդի առաջին տողը, և այսպես՝ շղթայվելով զարգանում է տեքստը, որում տողերը միանում են պատճառ-հետևանքային տրամաբանական կապով:

Վերլուծելով «խորոտիկ» երգը նկատում ենք, որ մետրի բոլոր խախտումները տեղի են ունենում երաժշտական այն նախադասություններում, որոնք համապատասխանում են տեքստի երկտողերի առաջին տողերին: Այդպիսի երևույթը վկայում է, որ երգասացը գերազանց կերպով տիրապետում է նման բանաստեղծական կառույցին, հատուկ գիտակցում կրկնության հետևանքով առաջացած տրամաբանական կապերը: Կրճատելով ցեզուրային տակտի տևողու-

նակային երեք միավորից բաղկացած տևողություն (կամ հնչյուն և պաուզա, որոնց գումարը երեք մորա է): Տողն ունի հետևյալ ռիթմական բանաձևը.



Ներտարրային կոտորակման ճանապարհով կատարվող ռիթմական առատ տարբերակման ընթացքում ոչ մի ամգամ չի խախտվում սահմանված եռադարձի բանաձևը:

Ինչպես նկատում ենք, այստեղ ավելի կարևոր է ռիթմական բանաձևի կա-
յունությունը, քան խոսքի շեշտերի հարաբերությունը ոտքերի կարճ ու երկար
տարրերի հետ: Բառի շեշտը հիմնականում համընկնում է տակտի սահմաննե-
րում գտնվող եռադարձի (տրիպոդիայի) վերջին, պարզ ոտքի երկար տարրի
հետ, մյուս դեպքերում չի համընկնում: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ երգի
տակտավորվածությունը բնավ չի ենթադրում տակտի առաջին, այսպես կոչված
«ուժեղ» մասի հատուկ շեշտավորում:

Ցայտուն կերպով արտահայտված կվանտիտատիվ ռիթմիկա ունեցող
նմուշների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ կապվածությունը որոշակի ռիթմա-
կան բանաձևի հետ զգալիորեն սահմանափակում է տարբերակման հնարավո-
րությունները: Այստեղ արդեն չկա ժամանակային հարաբերությունների այն
ազատությունը, որը խթանում է բազմաթիվ տարբերակային փոփոխություն-
ների առաջացումը:

Ռիթմիկայի շեշտատակտային տեսակ

Երրորդ խմբին են դասվում այն երգերը, որոնց ռիթմիկան հիմնված է երա-
ժշտության, խոսքի և շարժման եռմիության վրա, այսինքն շեշտատակտային
ռիթմիկա ունեցող պարերգերը, որոնք սակայն չեն կորցրել կվանտիտատիվու-
թյան գծերը: Դա նշանակում է, որ շարժման զգացողության հետ մեկտեղ, այս-
ինքն՝ տակտի առաջին, «ծանր» մասի անխուսափելի ընդգծմամբ, այնուամե-
նայնիվ անընդհատ նշմարվում է ռիթմիկայի հիմքում ընկած երաժշտական ոտ-
քի մոտորիկայի կազմակերպող դերը, այդ ոտքի երկար և կարճ տարրերի ան-
կախությունը մետրական շեշտավորումից:

Պարերգը հայ ֆոլկլորի ամենատարածված և կենսակայուն ժանրերից է,
որը ներկայացված է յուրաքանչյուր ազգագրական գոտում տասնյակ երգային
տիպերով, տարբերակների անսահման քանակով: Երգային տիպերի հիմքում
ընկած են որոշակի բանաձևեր: Դա կարող է լինել **լադաինտոնացիոն** բա-
նաձև, որը յուրաքանչյուր իրական տարբերակում կարող է ստանալ տարբեր
ռիթմական և մետրական դրսևորում:



Օրինակները վերցված են «Թալին» ժողովածուից:

Երգային տիպի հիմքում կարող է ընկած լինել **ռիթմաինտոնացիոն** բանաձև: Օրինակ, հետևյալը, որը ներկայացնում է դասական դիլամբ: Որպեսզի երևա, թե ինչպիսի բանաձևից են առաջանում բոլոր տարբերակները, մենք ստեղծել ենք մի ինչ-որ վերացական նախանմուշ (ինվարիանտ), ամենապարզ տեսակ, որը միանգամայն կարող է հանդիպել և իբրև տվյալ երգային տիպի իրականորեն գոյություն ունեցող պարզ տարբերակ (օրինակները վերցված են «Թալին» ժողովածուից):

Ինվարիանտ



Եվ, վերջապես, երգային տիպի հիմքում կարող է լինել **ռիթմական բանա-
ձև-նոտը**, որը ստանում է տարբեր մեղեդային մարմնավորում: Երգի՝ տարբե-
րակման արդյունքում ձեռք բերած հարուստ, բազմազան և երբեմն նրբին իրա-
կան ռիթմական պատկերների առկայությամբ պահպանվում է նոքային ռիթ-
մական բանաձևը իբրև վանկային ռիթմ, ամբողջ երգի ռիթմական առանցք:
Վառ օրինակ կարող է ծառայել գորանի երգային տիպը, որի հիմքում ընկած է
ամֆիմակր ոտքը ():

Գորանի



Ըղ ան - տեր Մը - շու դաշտ հինգ հա - ռիր գեղ է,



Ըղ ան - տեր Մը - շու դաշտ հինգ հա - ռիր գեղ է,



Մու - րադ գե - տի ջուր, և, հի - վըն - դի դեղ է:

Հայ ֆուկլորում առանձնապես տարածված են եռամաս պարերգերը, որոնց
հիմքում ընկած են դիյամբի (), քորիյամբի () և
անտիսպաստի () ռիթմական բանաձևերը: Օրինակ, մեր դիտարկ-
ման նյութը հանդիսացող «Թալին» ժողովածուում հանդիպում են դիյամբի և քո-
րիյամբի բանաձևերը առաջինի ճնշող գերակշռությամբ:

Սովորաբար երաժշտական նախադասությունը կազմվում է երկու կամ երեք
դիպոդիայից, կախված այն հանգամանքից, թե քանի վանկից է բաղկացած
բանաստեղծական տողը: Եթե տողն ունի 7 վանկ՝ 4+3 ներքին բաժանմամբ,
ապա դրան կհամապատասխանի երկու դիպոդիա: Պատահում են դեպքեր,
երբ 10 վանկը 5+5 բաժանմամբ տեղավորվում են երկու դիպոդիայի մեջ,
սակայն այդ դեպքում դիպոդիայի պարզ ոտքերից առաջինը յամբից կամ
քորեյից վերափոխվում է տրիբրախի (): Նախադասությունը կազմվում
է երեք դիպոդիայից, եթե տողը 10-վանկանի է՝ 4+3+3 բաժանմամբ, 11-
վանկանի է՝ 4+4+3 բաժանմամբ կամ 14-վանկանի՝ 5+5+4 բաժանմամբ: Եվ,
որպես կանոն, ցեզուրային ոտքը անպայման ենթարկվում է կատալեկտիկայի:

Չափազանց հետաքրքրական է մեղեդու և բանաստեղծական տեքստի
ռիթմիկայի փոխհարաբերությունների խնդիրը, որը հատուկ ուսումնասիրու-

թյուն է պահանջում, քանի որ այդ փոխհարաբերությունները բարդ են և բազմադեմ: Դրանք տարբեր ձևով են դրսևորվում ոչ միայն տարբեր ռիթմական կազմակերպվածություն ունեցող երգերի դասերում, ինչի մասին վերը խոսվեց, այլ նաև այդ դասերի ներսում, օրինակ, տարբեր **մետրական** կազմակերպվածություն ունեցող երգերում: Վերը նշվեց, որ կվանտիտատիվության արտահայտված գծերի դեպքում բանաստեղծական տեքստի ռիթմիկայի հետ համաձայնեցվածությունը դեր չի խաղում: Սակայն դա չի նշանակում, որ համաձայնեցվածություն ընդհանրապես չկա: Կենտ չափ ունեցող երգերում, երբ յամբական գոյացումների գերակշռության պայմաններում ոտքերի տարրերը մեծ մասամբ անհավասար տևողության են, իսկ մետրականապես ընդգծվում է կարճ տարրը, շեշտակիր վանկի համընկնման հավանականությունը մետրականապես ուժեղ ժամանակի կամ ծանրակշիռ ընկալվող երկար հնչյունի հետ մեծ է: Համաձայնության նման երկակի հնարավորությունը շեշտատակտային երգերում, ամբողջությամբ վերցված, ավելի շուտ համաձայնեցվածության տպավորություն է ստեղծում, քան անհամաձայնեցվածության:

Անհամաձայնեցվածությունն առանձնապես ակնառու է մետրական զույգ չափ ունեցող երգերում, երբ տեքստի շեշտերն անընդհատ համընկնում են տակտի մետրականապես թույլ և հարաբերաբար թույլ մասերի հետ:

Այդ խնդիրները պահանջում են հատուկ, խորացված ուսումնասիրություն, որովհետև շատ կարևոր են ֆոլկլորի ազգային առանձնահատկությունների բացահայտման համար: Առավել ևս, որ նման ռիթմական բանաձևեր ունեցող նմուշներ գոյություն ունեն և այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ, այդ թվում նաև մեր մերձավոր հարևանների ֆոլկլորում: Հենվելով այդ մասին Վ. Բելյակի հայտնած կարծիքի վրա՝ Վ. Խոլոպովան համեմատում է «ոտքա-տակտային պարայնության պայմաններում գոյություն ունեցող հունական քորիյամբերի անդրկովկասյան տարբերակները» միջնադարյան ռուսական մելոսում նման ռիթմական բանաձևերի դրսևորումների հետ և բացահայտում դրանց սկզբունքային տարբերությունները⁷: Իսկ ինչ ընդհանրություններ կան և ինչո՞ւմ է քորիյամբի երեք անդրկովկասյան տիպերից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունը, կարող է ցույց տալ միայն մանրագնին հետազոտությունը, որը պետք է հիմք դառնա համեմատական ֆոլկլորագիտության համար:

Եվ այսպես, փորձենք ընդհանրացնել: Տարբերակումն իբրև երաժշտական մտքի ռիթմական զարգացման միջոցներից մեկը կատարվում է տարբեր միջոցներով.

⁷ Холопова В., Русская музыкальная ритмика, с. 59.

ա) Տարբերակվող մոտիվներում հնչյունների տևողությունների և դրանց հարաբերությունների փոփոխություն:

բ) Մոտիվներում տևողությունների այլ խմբավորում:

գ) Տևողությունների կոտորակում և դրան հակառակ գործողությունը՝ մանր տևողությունների «հավաքումը» մեկ ավելի խոշոր տևողության մեջ, բանաստեղծական տեքստի վանկերի քանակի փոփոխմամբ:

դ) Կոտորակում և խոշորացում առանց վանկերի քանակի փոփոխման (կատալեկտիկան իբրև խոշորացման մասնավոր դեպք): Վանկերի քանակի պահպանման դեպքում կոտորակումը ստանում է եղանակավորման կամ ծորերգության բնույթ, այսինքն՝ երաժշտական զարդարանքի:

ե) Միևնույն մեղեդու այլ մետրական կազմակերպվածություն:

զ) Ֆակուլտատիվ բնույթ ունեցող մեխիզմների կիրառում:

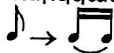
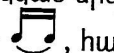
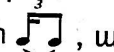
է) Նմանատիպ մոտիվներում դիֆանական դարձվածքի տեղաշարժը ժամանակի մեջ:

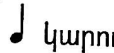
ը) «Իռռացիոնալ» փոխարինումները, երբ զույգ չափ ունեցող երգերում ներմասային կոտորակումը միավորների զույգ քանակի փոխարինվում է կենտ քանակով, որի հետևանքով գոյանում է տրիոլ, կվինտոլ և այլն, իսկ կենտ չափ ունեցող երգերում, հակառակը, գոյանում է դուոլ, կվարտոլ:

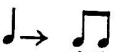
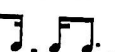
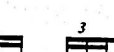
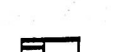
թ) Ներքին ընդլայնում, այսինքն բանաստեղծական տեքստում վանկերի քանակի մեծացման հետևանքով նոր տևողությունների ավելացում:

ժ) Ներվանկային եղանակավորումների դիֆմիկայի փոփոխություն:

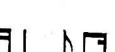
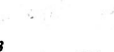
Ինչ տևողությունների են կոտորակվում ոտքի տարրերը և տակտի մասերը դիտարկված երգերում:

 → , հանդիպում է նաև այսպիսի կոտորակում՝  կամ , ինչպես նաև կոտորակում կենտ թվով միավորների , ավելի հազվադեպ : Փոքր տևողության տարբերակման հնարավորությունները բավական համեստ են:

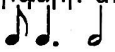
 կարող է կոտորակվել այսպես.

 → , , , , , 

. տևողության կոտորակումներն են.

, , , , , , 

Ինչպես տեսնում ենք, որքան մեծ է տևողությունը, այնքան մեծանում են տարբերակման հնարավորությունները: Բացի դրանից, բերված շարքերից երե-

վում է, որ հայ ժողովրդական երաժշտությանը չափազանց բնորոշ է կոտորակումը կենտ թվով միավորների, բոլոր տեսակի (ուղիղ և հակառակ) կետագծային դիթամական պատկերները: Մագելը և Յուկերմանը գտնում են, որ «երբեմն այս կամ այն ոճի բնութագրման և այլ ոճերի հետ նրա համեմատման համար կարևոր է իմանալ, թե սովորական և լայնորեն տարածված միջոցներից որոնք տիպական չեն այդ ոճի համար»: Եվ որ ռուսական հինավուրց ժողովրդական երգին հատուկ չէ պոնկտիրային (կետագծային) դիթմը, այն դեպքում երբ դա «ընդհակառակը, չափազանց տիպական է, օրինակ, հունգարական ժողովրդական երաժշտության համար»⁸: Բելա Բարտոկը նույնպես պնդում է, որ որոշակի կառուցվածքի բանաստեղծական տեքստերով օժտված հունգարական ժողովրդական երգերը ունեն պարային, «տեքստին հարմարվող կետագծային դիթմ և որ նման երգերի տողերը, որպես կանոն, ավարտվում են ստերետիպային դիթմով ()»⁹:

Հայ երաժշտության մեջ կետագծային դիթմը ամենասովորական երևույթն է: Այսպիսով, վերը թվարկված դիթմական տարբերակման միջոցներով ձեռք է բերվում տարբերակվող կառուցվածքային միավորների տևողության փոփոխություն, այսինքն ընդլայնում կամ սեղմում ժամանակի մեջ, ասերգության ծավալում կամ կրճատում, առանձին մասերի դիթմական սեղմում և լայնացում տարբերակվող կառուցվածքային միավորի ընդհանուր տևողության պահպանմամբ, մեկ լադաինտոնացիոն բանաձևի տարբեր դիթմական մարմնավորում:

Ինչպես վերը նշվեց, դիթմական տարբերակումը անբաժանելի է մեղեդիականից: Մեղեդային տարբերակման հնարներից առավել հաճախ են հանդիպում հենակետային հնչյունների շրջազարդումները, ոչ մեծ թռիչքների «լրացումը» հակադիր շարժմամբ, տարբերակվող մեղեդային միավորի ձայնաձավալի (ամբիտուսի) փոփոխությունը և, իբրև դրա մասնավոր դեպք, տեղական բարձրակետերի գերազանցումը, տարբերակվող մեղեդիներում «ինտոնացիոն ցիկլերի» սահմանների չհամընկնումը, մեծ և փոքր եղանակավորումները: Մեղեդային տարբերակման ժամանակ տեղի է ունենում մեղեդու փոխակերպումը ձայնաբարձրությունների փոփոխման միջոցով, սակայն մեղեդու հենքի հենակետային հնչյունների, առավել վառ, հիշվող ինտոնացիաների, մեղեդային կառույցների սկզբնական և կադանսային հատվածների պահպանմամբ:

Տարբերակային փոփոխությունների հարստության և բազմազանության

⁸ Мазель Л. и Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, с. 222.

⁹ Барток Б., Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966, с. 13.

աստիճանը մեծ մասամբ կախված է երգասացի տարիքից, նրա լսողական փորձից, ավանդույթի իմացությունից, ստեղծագործական ձիրքի առկայությունից:

Ամենաառատ տարբերակման են ենթարկվում սովորաբար նախադասությունների կամ ֆրազների միջին բաժինները: Երբեմն ավելի շատ է տարբերակվում ֆրազներից մեկը, իսկ մյուսը լինում է հարաբերաբար ավելի կայուն: Սակայն դիժնական և մեղեդիական առումով երգի առավել կայուն մասերը վերջավորություններն են, երբեմն նաև սկզբները:

Բանաստեղծական տեքստի տողի կրկնությունը հիմնականում չի ուղեկցվում համապատասխան երաժշտական կառույցի կրկնությամբ: Կրկնությունների համընկնումը հաղթահարելու միտումը նպաստում է ձևի «քառակուսիությունից» խուսափելուն, երգի տների դինամիկ զարգացմանը:

Բազմահնչյուն եղանակավորումների (ծորերգությունների) և տարբերակման այլ միջոցների ամենամեծ թիվը հանդիպում է ազատ ժամանակաչափական դիժնիկա ունեցող երգերում, այն դեպքում, երբ պարերգերում գերակշռում են երկու-երեք հնչյունից բաղկացած փոքր եղանակավորումները: Տարբերակման հնարավորությունները դրանցում համեմատաբար ավելի սահմանափակ են: Կվանտիտատիվության կաշկանդող ազդեցությունը հաղթահարվում է հարուստ և բազմապիսի ներտարրային կոտորակմամբ, ճկուն և նրբին իրական դիժնի մշտական փոփոխականությամբ:

Այսպիսով, հիմնվելով ժողովրդական երգաստեղծության նմուշների ուսումնասիրության վրա՝ կարելի է համոզվել, որ դարերի խորքից եկող հայկական երաժշտական ֆուկլորում դիժնական զգացողության հիմքում ընկած է ժամանակաչափության սկզբունքը, որը յուրակերպ դրսևորումներ ունի դիժնի զարգացման տարբեր՝ ասերգային-իմպրովիզացիոն, երգային և պարային տեսակներին պատկանող նմուշներում:

ԳԼՈՒԽ XII

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՐԲԱՌԱՅԻՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐՈՒՄ

Հայկական երաժշտական ֆոլկլորը, ինչպես և մյուս ժողովուրդների ֆոլկլորը, տարատեսակ երևույթ է: Այսօրվա և պատմական Հայաստանի յուրաքանչյուր մարզ զարգացման էթնիկական, աշխարհագրական, պատմական, սոցիալական առանձնահատկությունների հետևանքով ունի երաժշտական մտածողության ուրույն բնութագրական գծեր, որոնք իրենց արտացոլումն են գտել երաժշտական լեզվի, ժանրային կազմի, ֆոլկլորի ընդհանուր բնույթի մեջ, ինչը թույլ է տալիս խոսել երաժշտական բարբառի առկայության մասին:

Ինչ ենք հասկանում երաժշտական բարբառ ասելով:

Այդ հասկացության հստակ սահմանումը տալիս է ֆոլկլորագետ Վ. Լ. Գոշովսկին սլավոնական երգային ֆոլկլորի ուսումնասիրությանը նվիրված իր աշխատություններում: «Մենք երաժշտական բարբառ ենք անվանում ազգային երաժշտական ֆոլկլորի ոճական տարբեր առանձնահատկությունների համալիրը, որը տարածված է որոշակի տարածքում»¹: «Երաժշտական բարբառ հասկացության մեջ մտնում է, առաջինը, երգերի տեկտոնիկ տարրերի ամբողջությունը, ... երկրորդ, երգերի մեղեդիների տեղային յուրահատուկ տարատեսակությունը, ... երկրորդ, երգերի մեղեդիների տեղային յուրահատուկ տարատեսակությունը, որոնք հայտնի են նաև տվյալ բարբառի սահմաններից դուրս, երրորդ, որոշակի երգային տիպերի և ժանրերի առկայությունը կամ բացակայությունը, չորրորդ, համազգային կամ միգրացիոն երգերի մեղեդիների հարմարեցումը տեղական երաժշտական բարբառի օրինաչափություններին»²:

¹ Гошовский В. Л., Украинские песни Закарпатья. М., 1968, с. 41.

² Гошовский В. Л., У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971, с. 19.

Տեկտոնիկ տարրերի տակ հեղինակը նկատի ունի լադային (ծայնակարգային) համակարգը, դիթմը, մեղեդային գիծը, ինտոնացիոն կապերը, ծորերգությունը, կատարման մաներան և այլն:

Հայ ֆոլկլորագիտության բնագավառում երաժշտական բարբառագիտությունը դեռ գրեթե չուսումնասիրված ոլորտ է: Հայկական ֆոլկլորի այս կամ այն երաժշտական բարբառի բնութագրական գծերի բացահայտումը և սահմանումը չափազանց հետաքրքրական խնդիր է, չնայած և շատ բարդ՝ բազմաթիվ պատճառներով:

Դրանցից մեկը ազգաբնակչության զանգվածային տեղահանությունն է: 1915 թվականի դեպքերը կարծես նորովի վերաձևեցին Հայաստանի քարտեզը՝ «խտացնելով» նրա այժմյան տարածքում, այսինքն նախկինի մեկ տասներորդական մասում, «մեծ» Հայաստանի ազգագրական գոտիները, և խառնելով լեզվական և երաժշտական բարբառները: Եվ այսօր մենք չենք կարող խոսել, օրինակ, Ապարանի կամ Մարտունու շրջանների երաժշտական բարբառների մասին, քանի որ դրանք տեղական և միգրացիոն ոճերի խառնուրդ են: Այսօրվա Հայաստանի մարզերում բացի հին տեղաբնակներից հաճախ կարելի է գտնել պատմական Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջանների ներկայացուցիչների: Պատկերավոր արտահայտմամբ, այդ շրջանների երաժշտական ֆոլկլորը կարծես գունավոր թելերից բաղկացած կծիկ լինի, որը պետք է զգուշորեն քանդել, քանի դեռ անխուսափելի ներթափանցումը չի ջնջել բաղկացուցիչ ոճերից յուրաքանչյուրի գծերի բնորոշությունը: Իսկ պատմական Հայաստանի ազգագրական գոտիներից յուրաքանչյուրի երաժշտական ոճը ձևավորվել է դարերի, նույնիսկ հազարամյակների ընթացքում, և այդ ոճն ունի խոր արմատներ: Այդ է պատճառը, որ համազգային երաժշտական մտածողության կազմավորման գործընթացներն ուսումնասիրելիս առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հատկապես պատմական Հայաստանի ազգագրական գոտիները, մասնավորապես, Վանա լճի ավազանի Մուշ-Սասունը և Վասպուրական-Մոկս-Շատախը: Դրանք պատմական Հայաստանի կենտրոնական գոտիներից են: Մուշ-Սասունը ձգվում է Շիրակի բարձրավանդակից հարավ, Վանա լճի արևմտյան մասով Մշո դաշտից ընդհուպ մինչև Հայկական Տավրոսյան լեռնաշխարհը, իսկ Վասպուրական-Մոկս-Շատախը՝ Վանա լճի արևելյան մասով նույնպես մինչև Տավրոսյան լեռները: Պարզ է, որ ազգագրական գոտիների նման մեծության և բարդության պայմաններում նրանց ներսում չի կարող բարբառային միակերպություն լինել: Ուրեմն ոչ միայն ազգագրական գոտիներն են տարբերվում իրենց երաժշտական բարբառներով, այլ նաև մի գոտու ներսում կան բարբառային նրբին երանգներ:

Բարբառագիտական ուսումնասիրության խնդիրը խիստ բարդանում է հրատարակված որոշ ժողովածուներում անհրաժեշտ տվյալներից շատերի, և առաջին հերթին անձնագրավորման, անբավարարության կամ խալառ բացակայության պատճառով: Իսկ ստույգ տվյալները չափազանց կարևոր են այն իրավիճակում, որում հայտնվել է հայ ֆուլկլորագիտությունը: Չէ որ երգերի միգրացիայի հետևանքով դրանց ստեղծման վայրը չի համընկնում գրառման վայրի հետ, սրանից բխող բոլոր հետևանքներով և խնդիրներով հանդերձ: Միայն ստույգ և խնամքով կազմված անձնագիրը կարող էր օգնել հետազոտելու երգի միգրացիայի ուղին, պարզել նրա կրողի սոցիալական դիրքը, որոշել տարբերակի բնույթը, կատարել տվյալ երգային տիպի տարածման արեալի քարտեզավորումը և այլն: Մինչդեռ ժողովածուներում պարունակվող նյութերից միշտ չէ, որ պարզ է լինում, թե ի՞նչ տարբերակի հետ գործ ունես, ի՞նչ վայրում է ստեղծվել այն, ումի՞ց է գրառվել:

Մեր այս բարբառագիտական ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել, մի կողմից, «Թալին» ժողովածուն³ և Երևանի կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի ծայնադարանի մեր վերծանած արխիվային նմուշները, որոնք գրառված են Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու ներկայացուցիչներից կամ նրանց ժառանգներից, և մյուս կողմից, Վասպուրական-Մոկս-Շատախ ազգագրական գոտուն վերաբերող նմուշները, որոնք վերցված են «Հայրենի երգեր»⁴, «Վանա երգեր»⁵ ժողովածուներից և այլ աղբյուրներից:

Հետազայում ուսումնասիրվող երգերի շրջանակն անհրաժեշտ է ընդլայնել արխիվային նյութերի և նոր գրառումների հրապարակման միջոցով, քանի որ նման ուսումնասիրությունների ժամանակ որոշիչ դեր ունի վիճակագրական մեթոդը. որքան ավելի մեծ լինի հետազոտվող երգային զանգվածը, այնքան ավելի ճշգրիտ կլինեն ստացված տվյալները:

Մեր գիտական դիտարկումներն առայժմ նախնական բնույթ են կրում: Դրանք կարելի կլինի վերջնականապես ճշգրտել ազգագրական գոտիների ավելի լայն ընդգրկման արդյունքում: Առանց տարբեր ազգագրական գոտիների համադրման, առանց համեմատական վերլուծության անհնար է բացահայ-

³ «Թալին». Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ: Կազմողներ՝ Ա. Փաիկանյան և Բանագետ Ա. Սահակյան: Ե., 1984:

⁴ Հայրենի երգեր: Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծանեց Ալինա Փաիկանյանը: Ե., «Նոր գիրք» հրատ., 2007:

⁵ Մելիքյան Սպ., Գարդաշյան Գ., «Վանա երգեր», պրակ 1, Ե., 1927, պրակ 2, Մ., 1928:

տել, մի կողմից, միայն տվյալ տարածքին բնորոշ, մյուս կողմից, հայ երաժշտական ֆոլկլորի համագգային գծերը: Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ բարբառագիտական ուսումնասիրման առաջին փորձը կատարվել է դեռ 1980-ական թվականներին տողերիս հեղինակի կողմից⁶:

Այժմ անհրաժեշտ է պարզաբանել, թե ուսումնասիրությունների արդյունքում բնութագրական ինչ գծեր են առանձնացվել:

Ճայնակարգային ոլորտում Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտում դիտվում է տերցիային և կվարտային հիմքով էոլական ձայնակարգերի գերակշռում, մինչդեռ հարևան՝ Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտում գերակշռող է կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգը: Այդ տարբերությունը, բնականաբար, իր հետքերում է նաև երգերի մեղեդիների բնույթի և հուզական գունավորման տարբերություն: Բացի դրանից, Մուշ-Սասուն գոտում դորիական ձայնակարգն ունի հատուկենտ դրսևորումներ, իսկ հարևան գոտում այդ ձայնակարգը լայնորեն տարածված է: Ավելին, այստեղ հաճախ հանդիպում է էոլական ձայնակարգի այն բնորոշ տեսակը, որը Բ. Քուշնարյանն անվանում է «կեղծ դորիական», երբ դորիական, այսինքն՝ բարձր վեցերորդ աստիճանը հանդես է գալիս միայն իբրև յոթերորդ աստիճանը շրջագարդող հնչյուն: Էոլական ձայնակարգի «կեղծ դորիական» տեսակն իսպառ բացակայում է Մուշ-Սասուն գոտում: Նույնիսկ եթե հանդիպում են հատուկենտ դեպքեր, ապա դրանք վերաբերում են միգրացիոն երգատեսակներին: Իբրև օրինակ կարող է ծառայել «Դլե յաման» երգը, որը ստեղծվել է Վասպուրական աշխարհում, ապա տարածվել ամենուրեք, այդ թվում հարևան Տարոնում, իր վաա կրելով Մուշ-Սասուն գոտու երգամտածողության կնիքը:

Բարբառային գծերից է նաև հնչյունային բնական համակարգի *յուրապեսակ տեմպերացիան* և դրա հետևանքով առանձնահատուկ ձայնակարգային կառուցվածքի առաջացումը: Խոսքն էոլական ձայնակարգի երկրորդ աստիճանի զգալի իջեցվածության մասին է (կես տոնից պակաս), որի հետևանքով այն միջին դիրք է զբաղեցնում էոլական և փոյուզիական երկրորդ աստիճանների միջև: Նման իջեցվածությունը պատահական չէ, միանգամայն գիտակցված երևույթ է, հարազատորեն ընկալվող ձայնաբարձրություն, որը տարածված է հատկապես Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտում: Այդ յուրահատուկ երանգ ունեցող ձայնակարգը մենք առաջարկել ենք անվանել «**տարոնական**»:

⁶ «Ժողովրդական երաժշտության նոտագրման սկզբունքները ֆոլկլորագիտության զարգացման արդի փուլում (Թալինի շրջանի երգերի օրինակով)»: Թեկնածուական առե-նախոսություն, ձեռագիր, ռուս. լ.: Սեղմագիր, Թբիլիսի, 1989: Տե՛ս նաև *Пахлеванян А.*, Вопросы армянской музыкальной фольклористики. Е., изд. ЕГК, 2005, с. 116-131.

Մուշ-Սասուն գոտուն բնորոշ են նաև ձայնակարգային այլ գոյացումներ, որոնք բնորոշ չեն Վասպուրական աշխարհի երգամտածողությանը: Դա հարմոնիկ ձայնակարգի մեծացրած սեկունդա կազմող ներքևի հնչյունի փոքր ինչ բարձրացումն է և վերևի հնչյունի փոքր ինչ իջեցումը, որի հետևանքով որոշ չափով մեղմվում է այդ ինտերվալի «սրությունը»: Յուրահատուկ դրսևորում ունի նաև հիպոփոյուզիական-լոկրիական համակարգը. այն հաճախ հանդես է գալիս հիպոփոյուզիական-փոյուզիական տարբերակով՝ կես տոն ցածր չորրորդ աստիճանով, որի հետևանքով երրորդ աստիճանի վրա գոյանում է հարմոնիկ քառալար:

Այս ձայնակարգային առանձնահատկությունները բնութագրում են Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտին իբրև ֆուլկլորային հզոր ավանդույթներ ունեցող տարածք, որը բազմադարյան զարգացման ընթացքում մշակել է իր ուրույն երգային միջավայրը:

Համեմատվող տարածքների՝ Մուշ-Սասուն և Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտիների մեղեդային մտածողության յուրահատկության հետաքրքրական ցուցիչ է *ձայնածավալը*: Մուշ-Սասուն գոտու երգերում այն զգալիորեն ավելի նեղ է: Այստեղ տրիխորդից մինչև պենտախորդ կազմող ձայնածավալ ունեն երգերի կեսից ավելին, հեքսախորդները կազմում են միայն մեկ երրորդ մասը, իսկ ավելի մեծ ձայնածավալ ունեցողները հազվադեպ են: Իսկ Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտում պատկերը ճիշտ հակառակն է. փոքր ձայնածավալի երգերն ընդամենը մեկ հինգերորդ մասն են կազմում, հեքսախորդները՝ մոտավորապես մեկ երրորդը, իսկ մեծ ձայնածավալի երգերը (հեպտախորդից մինչև դոդեկախորդ) ընդհանուր թվի կեսից ավելին:

Այս համեմատական պատկերի հիման վրա կարելի է երկու կարևոր հետևություն անել: Առաջինը, որ Մուշ-Սասուն գոտու համար բնութագրական է փոքր ձայնածավալը, իսկ հարևան գոտուն՝ մեծը: Երկրորդ հետևությունը վերաբերում է հեքսախորդին: Նրա գրեթե հավասար տարածվածությունը հարևան գոտիներում վկայում է, որ այդ միջին, «օպտիմալ» ձայնածավալը համահայկական երեվոյթ է:

Երգի տեկտոնիկ տարրերից յուրաքանչյուրի մանրագնին ուսումնասիրությունը կարևոր է և անհրաժեշտ, քանի որ ոչ միայն օգնում է բացահայտել դիտարկվող երևույթի բնութագրական առանձնահատկությունները, այլև հող է նախապատրաստում համեմատական վերլուծության, նմանությունների և տարբերությունների բացահայտման համար: Օրինակ, *ռիթմիկայի*, *ռիթմական տարբերակման սկզբունքների ուսումնասիրությունը* թույլ է տալիս դիտարկել *ռիթմական* հարստությանը և բազմազանությանը հասնելու ուղիները: Այդ տեսակե-

տից հարևան տարածքների երգերի համեմատական վերլուծությունը բացահայտում է բարբառային տարբերություններ տևողությունների կոտորակման բնույթի մեջ, որը մի դեպքում հանգեցնում է ասերգության ավելացմանը, մյուս դեպքում՝ ծորերգության: Մուշ-Սասուն գոտու երգերում գերակշռում են «փոքր» եղանակավորումները՝ բաղկացած երկու-երեք հնչյունից, մինչդեռ հարևան գոտին աչքի է ընկնում «փոքր» և բազմահնչյուն եղանակավորումների՝ ծորերգությունների առատությամբ: Բացի դրանից, Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտու երգերը հարուստ են հնչյունների բազմապիսի շրջազարդումներով վերից և վարից, իսկ Մուշ-Սասուն գոտում շրջազարդումներն ավելի զուսպ են:

Նշված բարբառային տարբերություններն ազդում են, առաջին հերթին, ժողովրդական երգաստեղծության ոճի վրա: Օրինակ, Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտում զգացվում է վիպական ոճի յուրատեսակ «քնարականացում», որը գալիս է ծայնակարգի աստիճանների եղանակավորումների և ծորերգությունների առատության վերոհիշյալ միտումից, այն դեպքում, երբ Մուշ-Սասուն գոտուն բնորոշ է դասական վիպական ոճը՝ խիստ, ասկետիկ, կամային, երբ երաժշտական արտահայտության հիմնական միջոց է դառնում յուրատիպ ասերգությունը: Վիպական ոճերի համադրումը շատ հետաքրքիր է և առանձին ուսումնասիրման նյութ է, առավել ևս, որ միայն այս գոտիների հետ է կապվում «Սասնա ծռեր» հերոսական վեպի ծագումն ու լայնորեն տարածումը: Հիշենք, որ Մ. Աբեղյանը նշում է վեպի ասացման երեք եղանակ՝ «ի թիւ ասել», «ծայնիւ ասել» և երգել⁷, ինչը համապատասխանում է Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտու վիպական ոճին: Իսկ վեպի բազմաթիվ ասացողների հավաստմամբ Մուշ-Սասուն գոտու ներկայացուցիչները վեպի չափածո հատվածները չեն երգում, այլ շարունակում են «ի թիւ ասել», այսինքն՝ բերանացի, «հայր մերի նման վարժ ասել», կամ թեթևակի ասերգել:

Այժմ անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև դիտարկվող գոտիների երգերի *կառույցների* բարբառային տարբերությանը: Մուշ-Սասուն գոտում մեծ տարածվածություն ունի AA' տիպի կառույցը այսինքն՝ միևնույն երաժշտական նախադասության տարբերակված կրկնությունը, իսկ հարևան գոտում գերակշռող է AB տիպի հակադիր կառույցը: Միևնույն նախադասության տարբերակված կրկնությունն այստեղ էլ կարևոր նշանակություն ունի, սակայն հիմնորոշ չէ:

Իբրև օրինակ կարելի է բերել մի քանի պարերգ դիտարկվող հարևան ազգագրական գոտիներից: Դրանք բոլորն էլ պատկանում են եռամաս չափ ունեցող պարերգերի տեսակին, որոնց ռիթմիկայի հիմքում ընկած են, օրինակ,

⁷ Աբեղյան Մ., Սասնա ծռեր, Երկեր, I հատոր, Ե., 1966, էջ 325 – 554:

երկու պարզ եռամաս ուղից բաղկացած դիյամբը, քորիյամբը, որոնք իրենց սահմաններով համընկնում են տակտի հետ:

Ահա երկու պարերից Մուշ-Սասուն գոտուց.

ՆարոյՑ

♩. = 60

Ե - լա խոտ-նոց խոտ թա - փի, նա - րոյ, նա - րոյ, նա - րոյ ջան,
մեկ խըն - ծո - րով քեզ խա - փի, նա - րոյ, նա - րոյ, նա - րոյ ջան:

Դերիկո⁹

♩. = 56

Դե - րի-կո նիր - նայ, նի - նի-նա նիր - նայ, Դե - րի-կո ջան,
Դե - րի-կո նիր - նայ, նի - նի-նա նիր - նայ, խա - թու - նե ջան:

Երկու դեպքում էլ ձևը կառուցվում է միևնույն երաժշտական նախադասության փոքր ինչ տարբերակված կրկնության միջոցով՝ AA': Եթե դիտենք կառուցվածքային ավելի փոքր միավորների մակարդակով, ապա ձևը կարելի է ներկայացնել նաև այսպես. abc / ab'c':

Այժմ դիտարկենք հարևան՝ Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գատուն պատկանող նմուշները:

Ջանիման¹⁰

♩. = 60

Ջա - նի-ման, ջա - նի - ման, տունմ իմ շի - նիր կե - տի պե-րան,
ջա - նի - ման, ջա - նի - ման, թա - ւիր վե - րեմ եր - կու կե - րան:

⁸ «Թային». հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ, № 18:

⁹ Նույն տեղում, № 23:

¹⁰ «Հայրենի երգեր»: Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծանեց Ալինա Փահլևանյանը:
«Նոր գիրք», Ե., 2007, № 65:

Մեր տան հիտեվ¹¹

♩ = 120

Մեր տան հի-տեվ արտ կո - ղըն - գյան, լե, լե, լե, լե, լե, լե, ջան,
 ծեր տան հի-տեվ արտ կո - ղըն - գյան, լե, լե, լե, լե, լե, լե, ջան:

«Ջանիման» երգի ռիթմիկայի հիմքում ընկած են քորիյամբն ու դիյամբը, իսկ ձևը կառուցված է հակադիր նախադասություններից՝ AB: Եթե կառուցվածքային ավելի փոքր մակարդակով դիտենք, կարելի է նկատել, որ այստեղ էլ միավորները տարբեր են՝ abcd / efgh, ինչի հետևանքով ձևը բնականաբար կոնտրաստային է:

«Մեր տան հիտեվ» երգը Շատախի տարբերակն է, այն նույնպես կոնտրաստային ձև ունի (AB): Երգի երաժշտական նախադասություններից յուրաքանչյուրը բաղկացած է երկու ֆրագից, այսինքն ձևը կարելի է ներկայացնել նաև այս բանաձևով՝ ab / cd:

Հետաքրքրական է Մուշ-Սասուն գոտուն պատկանող «Հայ Նուբար»¹² երգի ձևը:

Հայ Նուբար

♩ = 54

Հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար, հայ Նու - բար,
 Սաս - նու սա - ռեր քա - ռու - բար, հայ Նու - բար:
 Հ - լեք դե - սեք, ով ե - կավ, հայ Նու - բար,
 Նու - բար ու հարս - նուկ է - կան, հայ Նու - բար:

¹¹ Նույն տեղում, № 70:

¹² «Թալին», № 22:

Այստեղ բերված է երգի մի մասը՝ երկու պարբերություն: Առաջին հայացքից պարբերությունը բաղկացած է տարբեր նախադասություններից, սակայն եթե ուշադիր զննենք այդ նախադասությունների տարբերակային փոփոխությունները, ապա դժվար չէ նկատել, որ առաջին նախադասությունն ունի $aa'b$ ձևը, իսկ երկրորդ նախադասության առաջին երկու մոտիվային գոյացումները փաստորեն իրենցից ներկայացնում են առաջին նախադասության համապատասխան հատվածի սեկունդա վար հնչող տարբերակը: Ուրեմն երկրորդ նախադասության բանաձևը կարելի է ներկայացնել այսպես՝ $a''_2a'''_2b'$: Այսպիսով երկրորդ նախադասությունն առաջինի անստույգ սեկվենտային անցկացումն է ավելի ցածր դիրքում: Դա ավելի ցայտուն կդառնա, եթե դուրս բերենք և համեմատենք այդ երկու նախադասության լադախնտոնացիոն մոդելները.



Այնուամենայնիվ, նման դեպքերը մենք հակված ենք համարել AB կոնտրաստային ձևի առանձնահատուկ տեսակ, քանի որ նման մանրակերտ ձևի պայմաններում, ինչպիսին ժողովրդական երգն է, յուրաքանչյուր նույնիսկ ամենափոքր փոփոխությունը նշանակալի է, իսկ տրասպոզիցիան (տեղափոխումն ըստ բարձրության) ընկալվում է, առաջին հերթին, իբրև փոփոխություն:

Տվյալ գոտու մեղեդային մտածողության մեջ նման երևույթը բավական տարածված է և դիտարկվում է նաև զույգ բաժանման մետրիկա ունեցող երգերում: Նշենք նաև, որ Մուշ-Սասուն գոտում հանդիպող կոնտրաստային ձևի այդ յուրահատուկ տեսակը կարծես իր մեջ միաձուլում է երաժշտական ձևակառուցողական միավորների և նմանությունը և տարբերությունը՝ դառնալով ևս մեկ բնութագրական գիծ տվյալ տարածքի երաժշտական բարբառի համար:

Այսպիսով, հարևան տարածքների երգերի ձևակառուցման համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտին հակվածություն ունի դեպի կոնտրաստային ձևը, իսկ Մուշ-Սասուն գոտուն ավելի բնորոշ է AA' ձևը:

Առանձնացնելով AB կոնտրաստային ձևն իբրև մեղեդային մտածողության ավելի բարդ, զարգացած տեսակի արգասիք և դիտարկելով այն որպես ազգագրական գոտու բնութագրական բարբառային հատկանիշ՝ մենք, բնականաբար, ոչ մի դեպքում հակված չենք երգային կառույցների ողջ բազմազանություն-

նը հանգեցնել միայն նշված երկու տեսակին: Բացի դրանից, դիտարկված երկու ձևն էլ հանդիպում են ուսումնասիրված գոտիներում: Խոսքը միայն այս կամ այն ձևի գերակշռության մասին է:

Ինչպես վերը նշվեց, բարբառային հատկանիշներից է նաև տվյալ գոտում ծնունդ առած և նրա համար չափազանց բնորոշ *երգային տիպերի առկայությունը*: Մուշ-Սասուն գոտում հայտնի և տարածված են «Գորանի», «Հայ Նուբար», «Մարո», «Մայրոքե», «Խորոտիկ», «Համբարձման երկուշաբթին» և բազմաթիվ այլ երգեր: Երգային այս տիպերի տեղական ծագումը վկայում է հատկանիշների մի ամբողջ համալիր, գումարած նաև լեզվական բարբառը, երգասացների ցուցումը, երգերում հանդիպող անձնանունները և դրանց ընդունված կրճատ ձևերը, որոնք առավել հաճախ են հանդիպում տվյալ գոտում (օրինակ՝ Մարիամ, կրճատ ձևը՝ Մարո, Մայրո, Մայրոքե): Այդ բնորոշ երգատեսակների տիպաբանական ուսումնասիրությունը ֆոլկլորագիտությանն անշուշտ անհրաժեշտ նյութ կտա տվյալ գոտու երաժշտական մտածողության օրինաչափությունների բազմակողմանի ուսումնասիրման համար:

Հատուկ ուշադրություն է պահանջում ֆոլկլորային ստեղծագործությունների տեղական տարբերակների կենցաղավարման խնդիրը, ստեղծագործություններ, որոնք հայտնի են նաև մյուս գոտիներում: Այստեղ կարևորը ոչ թե ծագման հարցի պարզաբանումն է, որը երբեմն բոլորովին անհնար է, այլ այն, թե ինչպես է այլ գոտու տարբերակը *տեղայնանում և հարմարվում տեղական ոճին*:

Հետաքրքիր է, օրինակ, տեսնել, թե Մուշ-Սասուն գոտուն պատկանող երգը ինչպիսի փոփոխություններ է կրում հարևան գոտում կենցաղավարման պայմաններում: Համեմատենք «Դարդո» երգի երկու տարբերակ:

Դարդո¹³

♩ = 108

(Ախ) Դար - դո, մեր տուն ձե - բուն ի - րար

դի - մաց, մեր տուն ձե - բուն ի - րար դի - մաց,

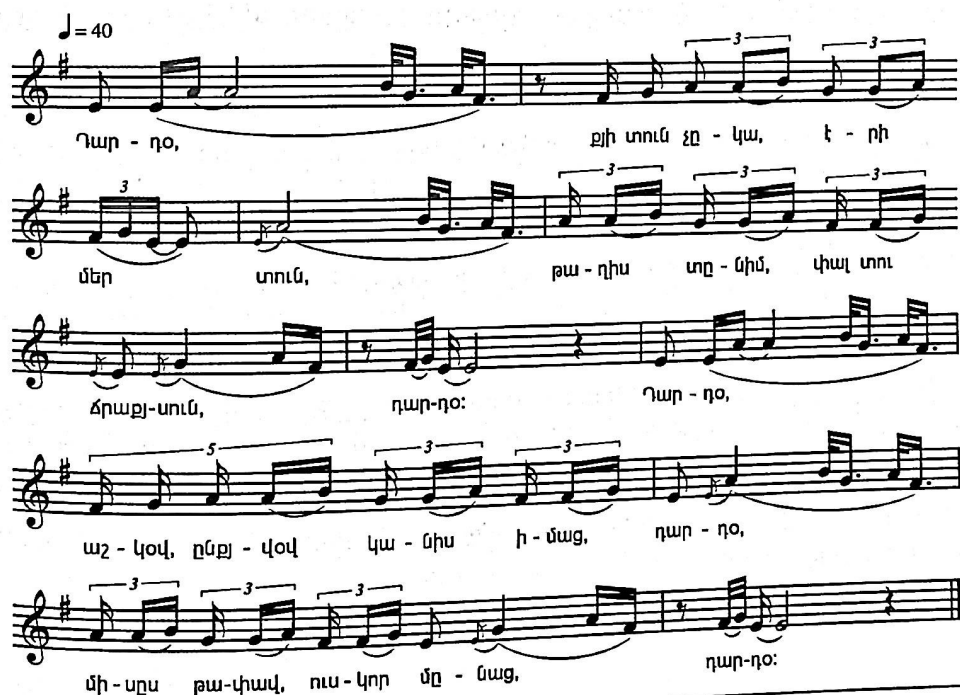
13 «Թալին», № 71:



Երգի հիմքում ընկած է կվարտային օժանդակ հենակետով էոլական ձայնակարգը փոքր ինչ իջեցված երկրորդ աստիճանով, այսինքն՝ տարոնականը: Ձայնածավալը՝ մեկ քառալար: Բանաստեղծական տեքստը՝ եռատողեր և երկտողեր, որոնք տողակրկնությամբ դառնում են եռատող: Ութվանկանի տողը բաժանվում է երկու կիսատողի՝ 4 + 4 կազմով: Կրկնակը եռավանկ է: Որոշ տողերում պատահում է տեքստի ընդլայնում, ինչը ավելացնում է ասերգայնությունը: Ներմասային կոտորակումը կատարվում է միավորների զույգ բաժանման ճանապարհով: Առատ են «փոքր» եղանակավորումները:

Դիտարկենք Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտում պատահած տարբերակը:

Դարդո¹⁴



¹⁴ «Հայրենի երգեր», № 8:

Ձայնակարգը՝ կվարտային օժանդակ հենակետով էռլական պենտախորդ: Բանաստեղծական տեքստի հիմքում՝ քառատող տներ: Ութվանկանի տողն ունի 4+4 բաժանում: Տեքստի կառուցվածքում խախտումներ չկան. տողում վանկերի քանակը մնում է անփոփոխ: Ասերգության տարրեր չկան, ընդհակառակը, առատ են «փոքր» և բազմահնչյուն եղանակավորումները: Ներմասային կոտորակումը կատարվում է հավասարապես թե՛ զույգ բաժանման և թե՛ կենտ բաժանման ճանապարհով (տրիոլներ, կվինտոլներ):

Ակներև է նաև ձևակառուցման տարբերությունը, եթե համեմատենք երկու տարբերակի բանաստեղծական ձևերի տառային բանաձևերը: P և r լատինական փոքրատառերով նշված են ոչ մեծ կրկնակները՝ «ախ, դարդո», «վայ, դարդո» առաջին տարբերակում և «դարդո»՝ երկրորդում: Երաժշտական նախադասությունները նշված են այբուբենի սկզբնատառերով:

Մուշ – Սասուն

բան. ձև pAABC p'
մեղ. ձև pAAAB r

Վասպուրական – Մոկս – Շատախ

բան.ձև p ABp pC p Dp
մեղ. ձև p ABr pA p Br

Բանաձևերից երևում է, որ երկրորդ օրինակում ձևը բարդացված է, սակայն կրկնակային բառերի հաճախակի հանդես գալը կտրատում է կառույցը, զրկում այն նախորդ օրինակի խիստ տրամաբանվածությունից: Այնուամենայնիվ այս քնարականացված տարբերակն ունի իր ուրույն հմայքը:

Ակներև են «Դարդո» երգում ուրիշ ազգագրական գոտու ազդեցությամբ առաջացած փոփոխությունները: Այդ փոփոխությունների բնույթով և ուղղվածությամբ մեկ անգամ ևս հաստատվում է գոտու բարբառային կերպարը ձևավորող ոճական գծերի ընտրության անաչառությունը:

Այսպիսով, բարբառագիտական ուսումնասիրությունը ֆոլկլորագիտության մեջ բարդ, բայց չափազանց կարևոր ոլորտ է: Որպեսզի հնարավորություն ունենալ երաժշտագիտական ամենալայն հետազոտություններ կատարելու, որոնց տեսական ընդհանրացումներն ու հետևությունները կարելի կլինի ստուգել տարածքային և համազգային նյութի հիման վրա, անհրաժեշտ են, առաջին հերթին, բարբառագիտական ուսումնասիրություններն իբրև համեմատական ֆոլկլորագիտության հիմք:

**ՖՈԼԿԼՈՐԱՅԻՆ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐԻ
ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ժողովածուների թվարկված տեսակներից յուրաքանչյուրը, բնականաբար, կազմվում է՝ ելնելով դրված որոշակի նպատակից: Օրինակ, երգասեր ամենալայն զանգվածներին հնարավորություն տալ ձեռքի տակ ունենալ ազգային երգերի բազմաճյուղ և բազմաժանր հավաքածու-երգարան, որի միջոցով մարդիկ կարողանան ծանոթանալ այդ երգերի մեղեդիներին, սովորել երգել դրանք քիչ թե շատ ծավալուն տեքստերով և դրանցով զարդարել իրենց երաժշտական կենցաղը: Քանզի դարերի միջով մեզ հասած, գեղարվեստական բարձր արժանիք ունեցող այդ երգերը ոչ միայն պատմությունը վավերացնող ազգային ինքնաճանաչման հզոր միջոց են, այլ նաև օգնում են սերունդներ դաստիարակել և երաժշտական ազնիվ ճաշակ ձևավորել:

Ահա Լիբանանում լույս տեսած «Նոր քնար» ամսականը, որը հանդիս էր
հրատարակություն (1937, 1954 և 1963 թթ.), ինչը վկայում է լայն ճանաչվածու-

թյան և պահանջվածության մասին: Երգարանի կազմողն է Կարո Գեորգեանը:

Երգարանը պարունակում է ոչ միայն գեղջկական ժողովրդական, այլ նաև քաղաքային ոճի հայրենասիրական, աշուղական, հոգևոր և հեղինակային-կոմպոզիտորական հանրահայտ երգեր: Նախաբանում կարդում ենք. «Հայ ժողովուրդը իր աշխարհացրիւ վիճակին մէջ մանաւանդ անելի քան պէտք ունի Հայ Երգին, որ այնքան հզօր ու անփոխարինելի ազդակ մըն է մեր հաւաքական գործեան պահպանման համար եւ որ այնքան յուզեր ու յուշեր կ'արթնացնէ ամենուն մօտ: Մեր հայրենասիրական, յեղափոխական, ռազմական, աշուղական, հայրենական, հոգեւոր եւ ամբողջութեան մէջ ժողովրդական երգերը, որոնք այնքան շատ են եւ գեղեցիկ, կ'երգուին ամէն տեղ եւ ամէն առթիւ, ոգեւորություն ստեղծելով ցանուցրիվ մեր ժողովուրդին մօտ ու միշտ կապուած կը պահեն զայն հեռաւոր Հայրենիքին, կարծարծեն անոր մեջ հայրենասիրական ոգին, ցեղային տոհմիկ շունչ ու մանաւանդ անսասան հաւատքն ու հույսը մեր լուսաւոր ապագային...»:

Ահա սփյուռքում, Կահիրեւում հրատարակված և մեծ ճանաչում վայելող մեկ այլ երգարան՝ «Գանձարան հայկական երգերու», որը կազմված է չորս գրքից՝ Ա, Բ, Գ և Դ: Տիտղոսաթերթին նշված է. «Ձայնագրուած եւ պատկերազարդ: Կը բովանդակէ ազգային, յեղափոխական, ժողովրդական սիրային, կրօնական, դպրոցական, հայաստանեան բոլոր երգերը»:

Երգարանի բացատրականում կազմողները դիտողություններ են անում երգերի պահպանվածության, հեղափոխական երգերի հեղինակային պատկանելության, երգարանի դերի և նպատակների մասին: «Հայ ժողովրդական, ազգային եւ հեղափոխական երգերը մեծ մասամբ յօրինուած են անանուն հեղինակներու կողմէ: Բնական է թե այդ երգերը բերնէ բերան երգուելով ժամանակի ընթացքին կորսնցուցած ըլլան իրենց նախնական հարազատութիւնը եւ ենթարկուած աղաւաղումներու, տրուած ըլլալով նաեւ անոնց նախապէս ծայնագրուած չըլլալը»: «Ակներեւ է “Գանձարանին” դերը հասարակական եւ ազգային տեսակէտէն, որ կը ձգտի՝

- Սիրեցնել եւ տարածել Հայ երգը ժողովրդական զանգուածներու մեջ,
- Ճշգրիտ կերպով ծայնագրել եւ կորուստէ փրկել հայ բոլոր երգերը,
- Ենթարկել զանոնք մասնագիտական վերաքննութեան եւ սրբագրումի,
- Ապահովել անոնց միանման երգեցողութիւնը ամենուրեք եւ մաքրել զանոնք օտար ազդեցություններէ»:

Անշուշտ, երգարանը, որքան էլ ծավալուն լինի, չի կարող ընդգրկել ազգային «բոլոր երգերը», ինչպես նշված է բացատրականում, սակայն հասկանալի է,

Ասպարեզում եղածների մեջ իր ուրույն տեղն ունի նաև Հովհաննես-Մկրտիչ Սարգսյանի (Մգրո) կազմած և հրատարակած «Տաղք Հայրենյաց» երգարանը՝ հասցեագրված երաժշտասեր լայն շրջաններին²:

Երգարանն ընդգրկում է 126 գեղջկական և 59 հայրենասիրական երգ՝ դասավորված այբբենական կարգով: Հայաստանի ազգագրական տարբեր գոտիների գեղջկական և քաղաքային բանահյուսությանը վերաբերող այդ նմուշները կազմում են Մգրոյի և տարիների ընթացքում իր ղեկավարած «Մարաթուկ» ազգագրական համույթի երգացանկը, որի հիմքում ընկած են իր հորից լսած ու սովորած ավանդական հին երգերը:

Վերջին տարիներին ասպարեզ եկան նաև թեմատիկ որոշակի ուղղվածությամբ ունեցող երգարաններ, ինչպես, օրինակ, Մուշեղ Հարությունյանի «Ձոներգեր»³ և Սահակ Սահակյանի «Հայոց Ազատամարտը երգերում»⁴:

Դիտարկվող տեսակի մեջ ամենահիմնարարը դարձավ 2015 թվականին Հայաստանի Սփյուռքի նախարարության ջանքերով հրատարակված «Ազգային երգարանը», որի կազմողն է Սամվել Հարոյանը: Երգարանը պարունակում է 21 փոքր չափի հատորյակ՝ «գրպանի», ինչպես նշված է վերնագրում, օգտագործումն առավել դյուրին դարձնելու համար:

Չափազանց ծավալուն նյութը բաժանված է ըստ ճյուղերի՝ հոգևոր, աշուղական, քաղաքային, դասական էստրադային երգեր, ըստ հեղինակների՝ Կոմիտաս, Սայաթ-Նովա, Զիվանի, Շերամ, Առնո Բաբաջանյան, ըստ թեմաների՝ հայրենական, ռազմի, սիրո, կարոտի, մայրությունը, բնության հրաշքները, Երևանը գովաբանող երգեր, անմոռաց երգեր, կոմպոզիտորական և ժողովրդական մանկական երգեր:

Հատորյակները ներկայացված են հայտնի գործիչների առաջաբաններով:

Առաջին հատորը կոչվում է «Հանրագիտակ», որը պարունակում է երգի մասին հայոց մեծերի և նշանավոր մարդկանց ասությւները, հետաքրքրական պատմական փաստեր, տեղեկություններ երգաստեղծների մասին՝ միջնադարից մինչև մեր օրերը, Կոմիտասի հայտնի պատվիրանները երգիչներին և այլն: «Հանրագիտակի» առաջաբանում երգարանը կազմող Սամվել Հարոյանը գրում է. «Մենք հայ ենք՝ կրողը հայոց ազնիվ արյան: Եվ մենք դարերի ընթացքում արարել ու ստեղծել ենք մերը՝ մեր լեզուն, պարը, երգը: Եվ մենք իրավունք չու-

² «Տաղք Հայրենյաց» երգարան: Հավաքեց, մշակեց և կազմեց՝ Հովհաննես-Մկրտիչ Սարգսյան (Մգրո): Ե., 1998:

³ Հարությունյան Մ., «Ձոներգեր»: Ե., «Լիմուշ», 2013:

⁴ Սահակյան Ս., «Հայոց Ազատամարտը երգերում» (100 երգ): Ե., «Լուսակն», 2014:

ներք պղծելու արժեքները օտար ներարկումներով: Սույն գրքույկն իր բովանդակությամբ կարող է շատ օգտակար տեղեկություններ հաղորդել հայ երգի, նրա ստեղծման, անցած ճանապարհի և ներկա խնդիրների մասին»:

Նպատակի կարևորության գիտակցությամբ և մեծ սիրով կազմված բազմահատոր երգարանն, անշուշտ, անգնահատելի նվեր է աշխարհասփյուռ հայ երգասերների համար:

Պակաս չէ մանկական երգարանի կարևորությունը, առավել ևս եթե այն կազմված է ժողովրդական ավանդական նմուշներից: Այդպիսին է բանագետ-գիտնական Արտակ Վարդանյանի կազմած և հրատարակած «Կաքավիկ» երգարանը⁵: Ժողովածուն պարունակում է պատմական Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններից մեզ հասած մանկական բանահյուսության 40 երգվող նմուշ: Կազմողի ներկայացմամբ դրանց հիմնական մասը զուտ ժողովրդական մանկական երգեր են, իսկ մնացածը՝ ժողովրդական պարերգեր, խաղերգեր, ինչպես նաև հնագույն ծիսական երգեր, որոնք մեծերի հետ ավանդաբար երգել են նաև մանուկները:

Երգարանի առաջաբանում՝ խոսելով կենցաղում մանկական երգերի կարեւորության մասին, կազմողը գրում է. «... Դրանց կարիքը զգացվում է ամենուր՝ թե՛ մանկական երաժշտախմբերում, թե՛ դպրոցներում, մանկապարտեզներում ու մանկական ճամբարներում և թե՛, իհարկե, երգասեր ընտանիքներում»: Տողերի հեղինակն, անշուշտ, նկատի ունի ժողովրդական երգի ճանաչողական, դաստիարակչական, հոգևոր սնունդ պարգևող դերը, մանուկ հասակից ազգային երգամտածողությանը հաղորդակից դարձնելու հզոր միջոցի անգնահատելի նշանակությունը:

Չնայած երգարանը ծավալով մեծ չէ, սակայն պարունակում է բոլոր անհրաժեշտ տեղեկությունները, թե ումից է դրառվել երգը, ով է նոտագրել: Յուրաքանչյուր երգի տակ տրված են բարբառային բառերի բացատրությունները, որպեսզի երեխան ճիշտ հասկանա երգի բովանդակությունը:

Ողջունելի է նաև, որ Ա. Վարդանյանը ծանոթացնում է երեխաներին այն ավանդապահ երգասացների հետ, «ովքեր իրենց հոգում խնամքով պահպանել և անխառն մաքրությամբ մեր օրերն են հասցրել նախնիներից ժառանգած հոգևոր գանձերը»: Եվ ավելացնում է. «Երախտագիտությամբ ենք հիշում հայ երգի հմուտ գիտակ և անխոնջ մշակ, շատախցի Հայրիկ Մուրադյանի, Տարոնի

⁵ «Կաքավիկ». Մանկական ժողովրդական երգեր: Հավաքեց, կազմեց, մշակեց և նկարագրողեց բանասիրական գիտությունների թեկնածու Արտակ Վարդանյանը: Խմբագիր՝ Ալինա Փահլևանյան: «Գրաբեր», Ե., 2004:

բանահյուսության երախտավոր Գևորգ Հակոբյանի, սասունցի երգասացներ Հայկանուշ Գրիգորյանի, Հոռոմ Հարությունյանի, Եպրաքսյա Ոսկանյանի, խութեցի Դալալ Հեքոյանի, մոկացի Սամսոն Դավթյանի և այլոց անունները, որոնցից գրառել ենք երգերի հիմնական մասը»:

Երգարանը կազմելու դրդապատճառը հիանալիորեն պարզաբանում են հետևյալ տողերը: «Մեր հնամյա երգը կենդանի պահելով՝ պահպանում ենք նաև ինքներս մեզ, մեր ազգային դեմքն ու նկարագիրը, քանզի երգը ժողովրդի գոյության, նրա կենսունակության նախապայմաններից մեկն է: Սա, անկասկած, առավելապես վերաբերում է մանկական երգին, որով հազարամյակներ շարունակ հայ մայրերը կրթել ու դաստիարակել են իրենց զավակներին, նրանց հոգիներում սերմանել գեղեցիկն ու բարին, սովորեցրել սիրել բնությունն ու աշխատանքը, հաղորդակից դարձրել մայրենի լեզվի և նրա բարբառների երաժշտականությանն ու գեղեցկությանը, արտահայտչականությանն ու անզուգական մաքրությանը»:

Բոլորովին այլ է «Ազգագրական» կոչվող ժողովածուների բնույթը, որոնք պարունակում են բացառապես գեղջկական երգեր և նվագներ: Այդ ժողովածուների նպատակն է որքան կարելի է տեղեկատվական առատ նյութ տրամադրել գիտական ուսումնասիրությունների համար, որոնք ընդգրկում են ֆոլկլորագիտության ամենատարբեր ոլորտներ՝ բանահյուսականից, երաժշտալեզվականից և բարբառագիտականից մինչև պատմականը, աշխարհագրականը, ազգագրականը, սոցիոլոգիականը և այլն: Ուստի և ժամանակակից ֆոլկլորային ժողովածու կազմելիս անհրաժեշտ է մանրամասն տեղեկություններ հաղորդել յուրաքանչյուր նմուշի մասին, լինի դա երգ կամ նվագ: Հասկանալի է, որ նման ժողովածուի կազմումը պահանջում է մեթոդական այլ մոտեցման կիրառում:

Նախ և առաջ ամբողջ նյութը ներկայացվում է ժանրային ստորաբաժանմամբ: Սա դասակարգման առավել օպտիմալ տեսակներից է, քանի որ հնարավորություն է տալիս ճիշտ պատկերացում կազմել ժամանակի ընթացքում գեղջկական կենցաղում և նրա գեղարվեստական արտացոլումը կազմող ժողովրդական երգարվեստում կատարվող փոփոխությունների մասին: Գաղտնիք չէ, որ որոշ ժանրեր այլևս գոյություն չունեն գործառույթի (ֆունկցիայի) կորստյան պատճառով, օրինակ, աշխատանքային երգերը, ծիսական երգերից շատերը և այլն: Իսկապես, եթե չկա գութանավար, գյուղացին ինչո՞ւ պետք է հոռովել կանչի: Կամ՝ եթե հարսանիքը կորցրել է իր երբեմնի ավանդական ծիսակարգը, ապա բնական է, որ այժմ կենցաղում այլևս չեն հնչում հարսնագովքերն ու փեսագովքերը, հարսի լացն ու հինադրեքի երգերը, փեսայի ծառի գովքն ու ծիսական կատակերգերը:

Այս ժանրային փոփոխությունները ցայտուն կերպով երևում են ժամանակակից ֆուլկլորային ժողովածուներում թե՛ քանակային և թե՛ որակական իմաստով:

Գիտական ուղղվածություն ունեցող ժողովածուի առաջաբանում ներկայացվում է նյութի ծագումը. ում կողմից է այն հավաքված, երբ և երկրի որ շրջանում, առնչվում է արդյոք հրատարակվող նյութը պատմական Հայաստանի որևէ ազգագրական գոտու հետ: Եթե այո, ապա անհրաժեշտ է տալ համապատասխան պատմական տեղեկություն:

Այնուհետև ծանոթություն է տրվում ժողովածուում կիրառված՝ նյութի սխտեմավորման սկզբունքի մասին, նկարագրվում է ժողովածուի պարունակությունը ըստ ներկայացվող խմբերի: Բացատրվում է նոտագրության մեջ կիրառված լրացուցիչ նշանների իմաստն ու նշանակությունը, կատարման ձևը:

Ժողովածուին անհրաժեշտաբար օժտվում է բարբառային և օտարամուտ բառերի բառարանով, մանրամասն ծանոթագրություններով, որոնք պարունակում են հատուկ մշակված՝ անհրաժեշտ անձնագրային տվյալներ յուրաքանչյուր նմուշի մասին, լրացուցիչ տեղեկություններ երգասացի և ձայնագրման ընթացքի հետ կապված:

Անհրաժեշտության դեպքում վերջում տրվում են տարբեր տեղեկատվական նյութեր՝ երգերի այբբենական, երգասացների, նմուշները վերծանող-նոտագրողների ցանկեր, համապատասխան քարտեզներ և այլն:

Համաշխարհային ֆուլկլորագիտության զարգացման արդի փուլում, երբ տարբեր երկրների միջև գիտական կապերը կարիք ունեն ընդլայնվելու, նպատակ հետապնդելով շարունակել ուսումնասիրել ֆուլկլորի անցյալի և ներկայի տեսական և գործնական խնդիրները, համեմատական ուսումնասիրությունների ասպարեզում նոր մոտեցումներ մշակել, անհրաժեշտություն է առաջանում հրապարակվող ժողովածուները հնարավորինս ներկայացնել երկու կամ ավելի լավ է երեք լեզվով՝ հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն, ինչը զգալի ընդլայնում է ազգային ժողովածուների կիրառման սահմանները:

Գիտական ուղղվածություն և արժեք ունեն նաև մեկ երգասացից⁶ ձայնա-

⁶ Օրինակ՝ «Հայրենի երգեր»: Հայրիկ Մուրադյանի ձայնից վերծանեց և կազմեց Ալինա Փահլևանյանը: Ե., «Սովետական գրող», 1980: Երկրորդ, բարեփոխված հրատարակություն, Ե., «Նոր գիրք», 2007: Երրորդ հրատ., Ե., «Էդիթ պրինտ», 2018:

Գևորգյան Ա., «Հիշողության ծալքերից». Ապարանի ժողովրդական երգեր և պարերանակներ Լենա Գևորգյանի ձայնից: Ե., 2000: **Ալահայտոյեան Պ.**, Բալուի (եւ տարածաշրջանի) երաժշտական-ազգագրական հաւաքածոյ, երգասաց՝ Մարօ Նալպանտեան: Կլենտէյլ, Գալիֆորնիա, 2009:

գրված նյութից կազմված կամ մեկ որոշակի ազգագրական գոտի ներկայացնող նյութ պարունակող ժողովածուները⁷:

Հայ ֆոլկլորագիտությանը, ինչպես նշվեց, հայտնի են նշանավոր երգասացների անուններ, որոնք իրենց ծննդավայրի կամ նախնյաց հայրենիքի ֆոլկլորային հարուստ ժառանգության կրողը լինելով, բնությունից շոայլորեն օժտված ստեղծագործական և կատարողական ձիրքով, գեղարվեստական բարձր ճաշակով, մտապահել են մանկության և երիտասարդական տարիներից լսածն ու սովորածը, հարստացրել այդ անգնահատելի պաշարը սեփական տարբերակներով և կայուն ավանդույթների վրա հիմնված նոր հորինվածքներով: Ավանդական ոգեղեն երգով ու նվագով, ժողովրդական հյութեղ բառ ու բանով կենցաղը զարդարելը կացութաձև է եղել նրանց համար: Այսպիսի գեղարվեստական անհատականություններից գրառված ֆոլկլորային նյութը անգնահատելի արժեք է ֆոլկլորագիտության բնագավառում:

Անշուշտ, այդ անհատներից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է իր հարազատ բնակավայրի երաժշտական-բանաստեղծական մտածողության նրբերանգը, այդ տարածքում ձևավորված և սիրված երգատեսակների իրենց հետաքրքրական տարբերակները, երբեմն նույնիսկ նույն երգատեսակի տարբեր ժամանակներում ծայնագրված նմուշները, որոնք ընդունված է կոչել ժամանակային տարբերակներ: Մեկ երգասացից ծայնագրված ֆոլկլորային նմուշներն ունեն նաև մեկ այլ կարևոր հատկանիշ՝ դրանք անխուսափելիորեն կրում են կատարողի ստեղծագործական անհատականության կնիքը, որը սակայն չի հակասում տարածաշրջանի ավանդական մտածողությանը և դարերով բյուրեղացած ճաշակին:

Ֆոլկլորի պատմական զարգացման բոլոր փուլերում նման տաղանդավոր անհատների շնորհիվ է, որ ժողովրդական երգերը գեղարվեստական բարձր որակ են ստացել, սիրվել են հանրության կողմից, տարածվել՝ անցնելով սերնդից սերունդ և դարից դար:

⁷ Օրինակ՝ Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Շիրակի երգեր: Թիֆլիս, 1917: Մելիքյան Սպ., Գարդաշյան Գ., Վանա երգեր, 1 պրակ, Ե., 1927, 2-րդ պրակ, Մ., 1928: «Թալին», հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ, կազմողներ Ա. Փահլևանյան և Ա. Սահակյան, «Սովետական գրող»: Ե., 1984:

ԳԼՈՒԽ XIV

ՀԱՎԱՔՉԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Հավաքչական աշխատանքը ֆուկլորագիտության կարևորագույն ոլորտն է, կարելի է ասել՝ հիմքը, որովհետև նյութ է տալիս ուսումնասիրության համար: Այն սկիզբ է առել դեռ նախանցյալ դարից: «XIX դարի առաջին կեսից Եվրոպայի տարբեր երկրներում միաժամանակ սկիզբ առած, նաև հայ իրականության մեջ արձագանքվող բանահավաքությունը և զուգահեռ ընթացող բանագիտական ուսումնասիրությունն առաջադրել են բանավոր ավանդական ժառանգության *բանավոր պահպանման* և նաև *գրավոր փոխանցման* կարևորությունը: Քաղաքակրթական մի ժամանակաընթաց, որ արտահայտվում էր իբրև շրջափուլ, և այս առումով ընկալվում էր աննախադեպ: Մի ընթացք, ուր ազգերի բանավոր ավանդական ժառանգության կարևորության գիտակցումը նախանշում էր ինքնաճանաչողություն և, ինքնագիտակցման միջոցով՝ ազգային ինքնության վերահաստատման շրջափուլ»¹:

XIX դարասկզբի ազգային ինքնաճանաչողության համընդհանուր վերելքի ալիքը խթանեց հավաքչական աշխատանքը գիտության տարբեր ոլորտներում. մեծ թափով սկսեցին ծավալվել հնագիտական պեղումները, ազգագրական բազմապիսի տեղեկությունների, բանահյուսական նյութերի գրառումները և դրանց գիտական ուսումնասիրությունները: Երաժշտական ֆուկլորագիտությունը յուրահատուկ ոլորտ լինելով՝ կապված երաժշտական գրագիտության հետ, նի քանի տասնյակ տարով հետ մնաց վերոհիշյալ հումանիտար գիտություններից և սկսեց բուռն կերպով զարգանալ միայն XIX դարավերջից և XX դարա-

¹ «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար, պրակ XIII, «Մարտունի (1982 թ.)», Գիրք Ա: Կազմողներ՝ Զ. Ասատրյան և Ա. Սահակյան: Բանագետ Արուսյակ Սահակյանի առաջաբան, էջ 9, «Ամրոց գրուպ», Ե., 2015:

սկզբից: Այդ աշխատանքի փայլուն սկիզբը և գիտական հիմքը, ինչպես հայտնի է, դրեց Կոմիտասը:

«Հայ ժողովրդական երաժշտությունը հավաքել-գրի առնելու ուղղությամբ Կոմիտասից փորք-ինչ վաղ արդեն սկսել էին աշխատել Սահակ Ամատունին, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմալյանը... Ակնառու գործիչներ էին նրանք և ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման համար, նաև ժողովրդական երգերի հավաքումը ձեռնարկելով, արժեքավոր շատ բան արեցին: Չնայած դրան, հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառը ետ էր մնում բանահյուսականից: Դա արտահայտվում էր հավաքվող նյութերի ոչ միայն քանակական չափանիշների համեստությամբ, այլ նաև ինչոր չափով մակերեսայնությամբ և ժանրային ու ոճական առումով որոշ սահմանափակությամբ: Ուստի երիտասարդ Կոմիտասի օրոք ժողովրդական եղանակների հավաքումն ու գրառումը, բանահյուսական ստեղծագործությունների մակարդակով դրանց ամբողջական, ամփոփ հայտնաբերումը «օրակարգի» առաջնահերթ խնդիր էր»²:

Մանրամասն ուսումնասիրելով հավաքչական աշխատանքի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած գիտական մոտեցումների առանձնահատկությունները՝ Ռ. Աթայանը գրում է, թե առաջնայինը նրա համար ազգային երաժշտական լեզվի բացահայտումն էր, ժամանակի երաժշտական կենցաղի խայտաբղետության մեջ առավել բնորոշ նմուշների որոնումը և ճշգրիտ գրառումը: «... Կոմիտասի անելիքն էր դառնում՝ անսխալ ընտրել գեղջկական երգարվեստի առավել տիպական նմուշները և ճիշտ հաստատագրել դրանք իրենց էությանը բնորոշ բոլոր տարրերով հանդերձ: Այսպիսի մոտեցումն էր, որ Կոմիտասին հնարավորություն տվեց երևան բերելու ազգային ժողովրդա-մեղեդիական ոճը, դրա ինքնատիպությունը»³:

«Կոմիտասի կյանքն էջմիածնում այնպես դասավորվեց և ընթացավ, որ նա պատանի հասակից մշտապես սերտ շփումներ ունեցավ ողջ Արևելյան Հայաստանի թե՛ տեղացի և թե՛ երբևէ գաղթած ժողովրդի բոլոր խավերի հետ, ուստի նա նաև քաջատեղյակ էր հայ գյուղական երգերի կատարման և ընդհանուր՝ համազգային, և մասնավոր՝ առանձին վայրերի տեղային ոճական հատկանիշներին...: Կոմիտասը խնդիր էր դնում իր գրառումներն իրականացնել գյուղական երգերի այնպիսի բնորոշ կատարումներից, երբ “ի խորուստ երևան է գա-

² Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, 9-րդ հատոր: Կազմող պրոֆ. Ռ. Աթայանի Առաջաբանը, էջ 9:

³ Նույն տեղում:

լիս բուն ազգային հնչյունը»: Եվ այս նպատակով է, որ նա այդ երգերը *փնտրում ու հավաքում էր գեղջկական խորքերում և միայն բնական (այլ ոչ թե յուրապեսակ “համերգային”) երգեցողության պահերին»*⁴ (ընդգծումը հեղինակինն է):

Այսինքն Կոմիտասը իբրև գիտնական-ֆոլկլորագետ գերապատվությունը տալիս էր իր տեղում, իր ժամանակին հնչող, համապատասխան գործառույթ ունեցող նմուշներին, որոնք իրենց վրա կրում էին ավանդականության կնիք և կատարման կերպով հարազատ էին ազգային ոճին:

Կոմիտասը մեծ ուշադրություն է հատկացրել նաև ֆոլկլորային նմուշների տեղային և ժամանակային տարբերակների գրառմանը, որոնց թիվը երբեմն անցնում է մեկ տասնյակից, քաջ գիտակցելով, որ դրանք հետագայում մեծապես կնպաստեն մի կողմից հայ ժողովրդական երաժշտության բնագավառում ժամանակի հետ տեղի ունեցող փոփոխությունների և, մյուս կողմից, տարբեր ազգագրական գոտիների երաժշտական բարբառների ուսումնասիրմանը:

Այսպիսով, Կոմիտասի հավաքչական գործունեությունը յուրահատուկ է հայ ազգային երաժշտական «դեմքի» բացահայտման ուղղությամբ ունեցած իր բախտորոշ նշանակությամբ: Հավաքչական աշխատանքում նա կիրառել է այցելած տարածքներում պարբերաբար և տևական ուսումնասիրության մեթոդը, ինչը հնարավորություն է տվել նրան իր ժամանակին կենցաղում հնչող ծով նյութից ընտրություն կատարել և գրառել այն գեղջկական նմուշները, որոնք համապատասխանել են իր նախանշած գիտական նպատակներին՝ բացահայտել ազգային լեզվի տեսակետից ամենատիպականը և գեղարվեստորեն արժեքավորը: Ձայնագրությունը կատարել է աուդիոտիվ եղանակով անմիջականորեն երգասացի ձայնից, հայկական ձայնանիշերով:

Բոլոր երկրներում ֆոլկլորագիտությամբ զբաղվող երաժիշտները քաջ գիտակցում էին հավաքչական լուրջ աշխատանք ծավալելու անհրաժեշտությունը և հրատապությունը, քանի որ գործ ունեին բանավոր, հարափոփոխ, անցավոր մարդու կյանքի հետ անմիջականորեն կապված երևույթի հետ:

Ահա թե ինչ է գրում ռուս երաժշտագետ Լ. Կովակովսկին՝ բնութագրելով ֆոլկլորն իբրև առանձնահատուկ արժեք և հիմնավորելով հավաքչական աշխատանքի անհետաձգելիությունը. «Յուրաքանչյուր ժողովուրդ երկար դարերի խատանքի անհետաձգելիությունը. «Յուրաքանչյուր ժողովուրդ երկար դարերի և հազարամյակների ընթացքում կուտակում է ֆոլկլորի անհամար հարստություններ: Այժմ արդեն հանրահայտ է, որ ֆոլկլորի հիման վրա զարգանում և ծաղկում է պրոֆեսիոնալ արվեստը՝ պոեզիան, երաժշտությունը, գեղանկարչությունը: Ֆոլկլորում յուրաքանչյուր ժողովուրդ ստեղծում է իր սեփական

⁴ Նույն տեղում, էջ 10:

“դիմանկարը”, արտահայտում է իրեն՝ իր բնավորությունը, խառնվածքը, աշխարհընկալումը: “Եթե ուզում եք իմանալ ժողովրդի բնավորությունը, նրա կենցաղը, ականջ դրեք նրա երգերին” – ասում էին չինացիք դեռ հազարամյակներ սրանից առաջ⁵: «Ի տարբերություն հնագիտական գտածոների, ֆոլկլորային “հանքաշերտերը” սպասել չեն կարող: Հնագետները գործում են հանգիստ, չշտապելով. հաճախ նրանք ծրագրված գիտարշավը հետաձգում են մեկ տարով և ավելին, նույնիսկ հրապարակում են, թե այսինչ տեղում դեռ մնացել են չպեղված դամբանախմբեր: Նրանք գիտեն՝ հնագույն շինությունների, ամանեղենի, զենքի բեկորները, որոնք գետնի տակ մնացել են հազարամյակներ, տարիների ընթացքում էլի կդիմանան: Այլ է ֆոլկլորագիտության մեջ: Ծերունիները, որոնց թուլացող հիշողության ծալքերից եթե մենք առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ չհասցրեցինք կորզել ամեն արժեքավորը, չեն սպասում երկրորդ այցելության, մեռնում կամ պարզապես զառամում են և մոռանում իրենց բոլոր երգային հարստությունները: Իսկ նրանց երեխաները, հաճախ չեն թաղրելով, թե ինչպիսի արժեքների է տիրապետում ավագ սերունդը, չեն յուրացնում դրանք: Ֆոլկլորային “բլուրները” մեր աչքի առաջ ձյան պես հալվում են, ցրվում մառախուղի պես»⁶:

Հավաքչական աշխատանքի հրատապության գիտակցումն էր, որ Կոմիտասի Պոլսո շրջանի հինգ նշանավոր սաներից մեկին՝ Միհրան Թումաճանին մղեց 1915 թ. եղեռնից փրկված և Եվրոպայի ու Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների քաղաքներում ապաստան գտած հայերից գրառել նրանց հիշողության մեջ պահպանված անհամար գանձերը: Կոմիտասի հետ շփումը, նրա անգնահատելի դասերը երիտասարդ Թումաճանի սրտում անմար սեր առաջացրեցին ժողովրդական երգարվեստի նկատմամբ, և նա գիտակցաբար նվիրվեց հավաքչական աշխատանքին, որի շնորհիվ հայ ֆոլկլորագիտությունը հնարավորություն ստացավ ուսումնասիրել նաև Արևմտյան Հայաստանի ժողովրդական երգարվեստը:

Բավական լայն է նրա հավաքչական աշխատանքի «աշխարհագրությունը»՝ Սոֆիա, Ֆիլիպե, Պոլիս, Իզմիր, Ադանա, Տիգրանակերտ, Հալեպ, Դամասկոս, Կահիրե, Ալեքսանդրիա, Փարիզ, Բեռլին, Նյու Յորք, Բոստոն և շատ ուրիշ վայրեր: Սա իսկապես մեծ սխրանք էր՝ հավաքել շուրջ հազար ֆոլկլորային նմուշ սեփական նախաձեռնությամբ, առանց որևէ կողմնակի օգնության: Այդ հարուստ հավաքածուն պարունակում է տարբեր ժանրերի ավանդական ժողովրդ-

⁵ Кулаковский Л. В., Как собирать и записывать народные песни. М., 1962, с. 3.

⁶ Նույն տեղում, էջ 5:

դական երգեր, ներկայացված ըստ ծագման վայրի (Կոստանդնուպոլսի շրջանում գտնվող Բուֆանիայի հայաբնակ վայրերից մինչև Վանա լճի ավազանում գտնվող Վասպուրական աշխարհը), նաև բազմազան բանահյուսական նյութեր՝ մանիներ, աղոթքներ, մանկական ասելուկներ և այլն: Հավաքածուի մի մասն էլ կազմում են օտարալեզու հայկական երգերը, որոնք նույնպես կենցաղավարել են այդ տարածքներում: Միհրան Թումանյանի հավաքածուից շուրջ 720 նմուշ արդեն հրատարակված են «Հայրենի երգ ու բան» վերնագրված չորս հատորով⁷:

Հավաքչական աշխատանքի հետ կապված իր պատկերացումները և որդեգրած սկզբունքները Մ. Թումանյանը մանրամասն ներկայացնում է «Հայրենի երգ ու բան» ժողովածուի առաջին հատորի առաջաբանում: Նա գտնում է, թե «ազգագրական աշխատանքի լծվողը, հասկանալի է, իր մեջ այս ուղղությամբ պետք է ինքնածին նախասիրություն ունենա⁸: Միայն ընդունելով հավաքչական աշխատանքի կարևորությունը, սիրելով ժողովրդական երգարվեստը, հարգելով մարդ-անհատին, հասկանալով նրա հոգեբանությունը՝ կարելի է լավ արդյունքի հասնել: Մ. Թումանյանի հավաքչական գործունեության գլխավոր սկզբունքն է հարգալից և զգուշավոր վերաբերմունքը ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրի նկատմամբ: «Բուն երաժշտական, այնպես էլ բանահյուսական նյութերը հավաքելու ժամանակ ամեն կերպ զգուշացել ենք որևէ հավելում կամ սրբագրություն կատարելուց, ամեն ինչ պահել ենք այնպես, ինչպես որ են»⁹:

Մ. Թումանյանը գրառել է իր հավաքածուն լսողությամբ, այսինքն նոտագրել է անմիջականորեն երգասացի ձայնից: Նա իբրև զգայուն երաժիշտ, քաջ ծանոթ լինելով ազգային երգարվեստի առանձնահատկություններին, միևնույն ժամանակ տիրապետելով եվրոպական նոտագրության տեխնիկային, նկատել է, որ հայ ժողովրդական երգը միշտ չէ, որ ենթարկվում է չափավորման ըստ ընդունված կանոնների, ապա և հատուկ դիտողություն է անում այդ ուղղությամբ. «Մեղեդիները եվրոպական նոտագրության կանոններով չափի տակ դնելիս, ջանացել ենք ըստ կարելիության չխախտել բնագրի պատկերը»¹⁰:

Ինչպես հավաքել ֆոլկլորային նյութը, որ արդյունքն առավել արդյունավետ լինի, ինչպես աշխատել երգասացների հետ, ինչպես տրամադրել նրանց, որ

⁷ Թումանյան Մ., «Հայրենի երգ ու բան»: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.: Ե. 1 հատ., 1972, 2 հատ., 1983, 3 հատ., 1986, 4 հատ., «Զանգակ», 2005:

⁸ «Հայրենի երգ ու բան», 1 հատ., էջ 24:

⁹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 15:

հասկանան, թե ինչ է հավաքողի փնտրածը: Այս բոլոր հարցերի հանգամանալի պատասխանը գտնում ենք Մ. Թումանյանի հանձնարարականներում: Նա գրություն է, որ հավաքչական աշխատանքի ասպարեզում ուսումնական հաստատությունների մեջ ստացած գիտելիքները շատ կարևոր և օգտակար են ուսանողի նախասիրական հակումն ի հայտ բերելու իմաստով: Սակայն դա բավարար չէ: Հավաքչական աշխատանք սկսելիս անհրաժեշտ է ծանոթանալ ուսումնասիրվող վայրին վերաբերող բանահյուսական, ազգագրական, պատմական, աշխարհագրական և այլ նյութեր պարունակող աղբյուրներին: «Նախապատրաստական նյութերի կարևորությունը պետք է շեշտեինք, որովհետև սրանցով է, որ ազգագրագետ-բանահավաքը կծանոթանա Հայաստանի գավառներին, նրանց բնությանը, աշխարհագրությանը, այնտեղ բնակվող ժողովրդի նիստուկացին, բարքերին ու ավանդություններին: Եվ երբ նա կայցելի, ասենք թե, մի վանեցու կամ խարբերոցու տուն, կարող է նախ՝ առօրյա հասարակ խոսակցություն ունենալ, ապա խոսակցությունը ծավալել այդ վայրերի վանքերի և ուխտատեղիների մասին, ակնարկելով և աստիճանաբար մոտենալով ժողովրդական տոնական օրերին և այլն»: Այսպիսով, աստիճանաբար, աննկատ կերպով եթե հաջողվի երգասացին մտովի տեղափոխել իր «հարազատ ու երազային աշխարհը, որ կար ու հիմա չկա», ապա նա կսկսի «իր սիրտը բանալ, անցած օրերի մեջ ապրել ու... տալ ինչ որ ունի իր հոգու խորքում պահած»¹¹:

Մ. Թումանյանի հավաքչական հսկայական փորձը թելադրում է, որ երգասացին անհրաժեշտ է խրախուսել, զգացնել տալ նրան, թե իր հաղորդած նյութին մեծ արժեք ես տալիս, հակառակ այն անտարբերության և երբեմն նույնիսկ հեգնանքի, որ երիտասարդ սերունդը հաճախ ցուցաբերում է իր մեծերի ապրածի, անցած-գնացածի, իմացածի նկատմամբ, ինչը դառնություն է պատճառում տարեցներին և ստիպում լռել:

Հավաքչական աշխատանքը գիտության բոլոր բնագավառներում ենթադրում է հստակ ծրագրի մշակում, առանց որի հնարավոր չէ պատշաճ գիտական մակարդակ ապահովել: Հայ իրականության մեջ բանահավաքչական գործի կազմակերպման և հատուկ ծրագրի մշակման գործում անուրանալի է Գարեգին Սրվանձտյանցի դերը, որը առաջինը եղավ, և XIX դարի երկրորդ կեսին նրա մշակած սկզբունքների շնորհիվ ժամանակի ընթացքում հսկայական նյութ հավաքվեց: Հետագայում անհրաժեշտություն առաջացավ նորացնել ծրագիրը, ինչը և XIX դարի վերջերին իրականացրեց անվանի հայագետ, պրոֆեսոր Գրիգոր Խալաթյանցը, հիմնվելով իր նախորդների և իհարկե Գ. Սրվանձտյանցի

¹¹ Նույն տեղում, էջ 25:

մշակած ծրագրի վրա: Այդ նոր ծրագրով հետազայում աշխատեցին Երվանդ Լալայանը, Ստեփանոս Լիսիցյանը և նրանց բազմաթիվ հետնորդները:

Հավաքչական աշխատանքի ծրագիրը ենթադրում է նաև մանրամասն հարցաշարի մշակում, որի շնորհիվ համակարգվում է նյութը, կազմվում են յուրատեսակ անձնագրեր յուրաքանչյուր նմուշի համար:

Այդ նույն սկզբունքով աշխատել է նաև երաժշտագետ-բանահավաք Մ. Թումանյանը: Նա պահանջում է պատրաստել երգողների անվանացանկը. անունը, ազգանունը, սեռը, տարիքը, ծննդավայրը, զանազան բնակավայրեր, որտեղ ապրել է (եթե կան), վերջին բնակավայրը, ուսումնական վիճակը, ումից է սովորել երգերը, երգած նմուշների քանակը և անվանումը: Այս ցանկից ցայտուն կերևա, թե ովքեր են առանձին բնատուր շնորհք ունեցողները և իրենց ազգագրական գոտու երգամտածողության առանձնահատկությունները պահպանողն ու դրսևորողը:

Մ. Թումանյանը կոչ է անում զգույշ լինել թափառական կյանք ունեցողների երգապաշարի նկատմամբ, քանի որ դրանց «գիտցածները խառնիխուռն կլինեն»¹²: Այս դեպքում անհրաժեշտ է խնամքով նշել յուրաքանչյուր նմուշի սովորած վայրը: «Առանձնապես զգուշանալու է ուսումնական այն երգողներից, որոնք երբեմն պարտք են համարում ժողովրդական հորինվածքն իրենց քիմքի համեմատ շտկել, “սրբագրել”»: Այստեղ փակագծերի մեջ պետք է ասենք, թե ավանդական ու ժողովրդական երգերը և ասացվածքները հավաքելիս, անձամբ մենք ջանացել ենք նախապատվություն տալ անուսումներին և զգուշությամբ մոտենալ ուսումնականների հավելյալ ու ճոխացած ուսումին»¹³:

Անշուշտ Մ. Թումանյանի հավաքչական աշխատանքի փորձը և հանձնարարականները հաջորդ սերունդներին չափազանց արժեքավոր են և ուսանելի: Չնայած հասկանալի է, որ XX դարի առաջին կեսերին աշխարհացրիվ հայերի ընտանիքներում նրա կատարած հավաքչական աշխատանքն ունի իր առանձնահատկությունները՝ զուտ անձնական նախաձեռնությունը, ժամանակի ազատ ընտրությունը, այսինքն կապված չլինելը տարվա որոշակի եղանակի հետ, ծայնագրիչ տեխնիկա չկիրառելը և այլն:

Հայաստանում արդի պայմաններում կատարվող հավաքչական աշխատանքն, անշուշտ, պահանջում է նոր մոտեցումներ, հիմնված հնի փորձի վրա և հարստացած ժամանակակից պատկերացումներով:

Այսօր, երբ տարեց-տարի բարակում է նախկինում հորդառատ ֆոլկլորային

¹² Նույն տեղում, էջ 26:

¹³ Նույն տեղում, էջ 27:

«գետը», առավել քան երբևէ կարևորվում է հավաքման անհետաձգելի կազմակերպումը:

Ֆոլկլորի կենցաղավարման արդի վիճակի ուսումնասիրությունը կարող է կատարվել երկու սկզբունքով՝ ստացիոնար հետազոտության և գիտարշավների պարբերաբար կազմակերպմամբ: Իհարկե ստացիոնար ձևն առավել արդյունավետն է, քանի որ ուսումնասիրվող վայրում հիմնական հետազոտության կետ ունենալու դեպքում, այսինքն ականատեսն ու հնարավոր մասնակիցը լինելով ժողովրդի կյանքի տարբեր պահերի իրադարձություններին՝ տոնախմբություններին, ժողովրդական օրացուցային ծեսերին, հարսանիքներին, հուղարկավորություններին, մասնագետները հնարավորություն են ստանում ծայնագրել, նկարահանել այդ ամենը իր տեղում, իր ժամանակին: Գրառված նմուշները հնարավորություն են տալիս ուսումնասիրել գեղջկական երաժշտական կենցաղի արդի վիճակը, ժամանակի հետ կրած փոփոխությունները, ժամանակակից երգաստեղծության առնչությունը ավանդական երգամտածողության հետ և այլն:

Ժողովրդական մշակույթն ուսումնասիրող գիտահետազոտական ինստիտուտները կիրառում են և՛ ստացիոնար, և՛ գիտարշավային մեթոդները, ընդ որում նրանք հնարավորություն ունեն կազմակերպել այսպես կոչված «կոմպլեքսային գիտարշավ»¹⁴, որի կազմում ընդգրկվում են տարբեր մասնագետներ՝ բանագետներ, ազգագրագետներ, երաժշտագետներ, պարագետներ, գործիքագետներ, կերպարվեստագետներ, սոցիոլոգներ, հոգեբաններ և այլն:

Ուսումնական նպատակներով կազմակերպվող ուսանողական գիտարշավները դասախոսների ղեկավարությամբ, բնականաբար, չեն կարող ստացիոնար բնույթ կրել: Դրանք կազմակերպվում են ժամանակ առ ժամանակ, ելնելով ուսումնական ծրագրերով սահմանված նորմերից:

Կոնսերվատորիայում հավաքչական աշխատանքին ծանոթացումը կազմում է հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն (ֆոլկլոր) առարկայի ուսումնասիրման գործնական մասերից մեկը¹⁵: Ուստի և ուսանողական գիտարշավներին մասնակցում են ապագա երաժշտագետները, կոմպոզիտորները և խմբավարները, որոնց համար հավաքչական աշխատանքին մասնակից

¹⁴ Стн. Научный совет по истории мировой культуры АН СССР. Комиссия комплексного изучения художественного творчества, «Программа для комплексных фольклорных экспедиций». Составители: Вертков К. А. (музыкальные инструменты), Гусев В. Е., Земцовский И. И., Ощурко Л. В. (хореография), Чистов К.В., Отв. редактор В. Е. Гусев. М., 1971.

¹⁵ Երկու կիսամյակի ընթացքում ուսումնասիրվող՝ հայագիտական նշանակություն ունեցող այդ կուրսը մտնում է մասնագիտական առարկաների ցանկի մեջ:

լինելը կարևոր քայլ է ազգային երգամտածողության էությունը ճիշտ ըմբռնելու ճանապարհին: Մտորելով այդ խնդրի շուրջ՝ ռուս ֆոլկլորագետ Ն. Բաչինսկայան առանձնապես կարևորում է ազգային արմատների հետ սերտորեն առնչումը կոմպոզիտորների համար: «Ցավոք, կոմպոզիտորներից ոմանք թերագնահատում են, թե որքան կարևոր է ժողովրդական երգը լսել հենց նրա ստեղծողների և կրողների՝ ժողովրդական երգասացների կատարմամբ, ինչպես է երգի ընկալումը հարստացնում բնությունից, կենցաղից, երգելու կերպից ստացած անմիջական տպավորությունները, որքան բան է տալիս երգասացների հետ անձնական շփումը»¹⁶:

Երբ է նպատակահարմար կազմակերպել ուսանողական գիտարշավները: Այս հարցը նույնպես չափազանց կարևոր է: Ցանկալի է ընտրել տարվա այնպիսի ժամանակներ, երբ գյուղացիները ծանրաբեռնված չեն դաշտային աշխատանքներով և կարող են որոշակի ժամանակ տրամադրել գիտարշավի մասնակիցներին: Դա ուշ գարունն է և աշունը, բերքահավաքից հետո:

Կարևորվում է նաև վայրի ընտրությունը: Դա կարող են լինել այն շրջանները, որտեղ նախկինում արդեն կատարվել են հավաքչական աշխատանքներ, որոնց ընթացքում պարզվել է, որ դեռ շատ նյութ կա հավաքելու, կան չընդգրկված գյուղեր, կամ երգասացների հասցեներ, որոնց դեռ չի հաջողվել այցելել: Կարող է լինել նաև երբևէ չայցելած շրջան: Այս դեպքում անհրաժեշտ է վաղօրոք կատարել որոշ «հետազոտական» աշխատանք պարզելու համար, թե շրջանի գյուղերում կա՞ն արդյոք ավանդական ֆոլկլորի կրող տարեց երգասացներ և ովքեր են նրանք: Համապատասխան հասցեներ ունենալով՝ արդեն տեղում պետք է շարունակել փնտրել գյուղերում հայտնի, իսկական կրողի համբավ ունեցող երգասացներ:

Երգասացներից ոմանք կարող են աչքի ընկնել գեղեցիկ ծայնով, երգի գեղարվեստական կատարմամբ, մյուսները և՛ կատարողական ընդունակություններով, և՛ հարուստ երգացանկով: Նման մարդիկ շատ հաճախ հանդիպում են հատկապես ծերերի շրջանում և մասնավորապես կանանց, որոնք էլ ավանդական ֆոլկլորի երգատեսակների հետաքրքրական տարբերակների իսկական գիտակներ են: Ինչպես գրում է Բելա Բարտոկը՝ «...երբե ուզում եք գտնել երգի կենդանի “շտեմարան”, ապա պետք է փնտրել կանանց շրջանում»¹⁷:

Գիտարշավի նախապատրաստական փուլը ներառում է ծանոթությունը ընտրված վայրին, նրա պատմությանը, աշխարհագրական դիրքին, բնակչու-

¹⁶ Бачинская Н., Памятка собирателя народных песен. М., 1953, с. 6.

¹⁷ Барток Б., Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959, с. 32.

թյան էթնիկ կազմին, ազգաբնակչության առնչությանը որևէ պատմական ազգագրական գոտու հետ, գյուղացիների հիմնական զբաղմունքին: Գիտարշավի ղեկավարների ուշադրության կենտրոնում պետք է լինի նաև տեխնիկական ապահովվածության խնդիրը (գիտարշավը սպասարկող ավտոմեքենան, ծայնագրիչ սարքերը, տեսախցիկը, տետրեր գրառումների համար և այլն):

Ձայնագրության ընթացքում և դադարների ժամանակ անհրաժեշտ է լուսանկարել երգասացներին, պարերը տեսագրել, որպեսզի հնարավոր լինի ամենայն ճշգրտությամբ վերծանել շուրջպարերի պարառությունների տեսակը: Խորհուրդ է տրվում բացի գիտարշավային տետրից, որի մեջ ամենայն մանրամասնությամբ գրանցվում են բազմապիսի տվյալներ յուրաքանչյուր ձայնագրության հետ կապված, նաև վարել առանձին տետր-օրագիր, որտեղ կնշվեն տարբեր լրացուցիչ տեղեկություններ, կնկարագրվեն կատարումներից ստացած անմիջական տպավորությունները, երգասացների հետ տեղում կնշվեն երգերի բարբառային տեքստերի մեջ հանդիպող անհասկանալի բառերի և արտահայտությունների իմաստները և այլն:

Ինչ հավաքել և ինչպե՞ս: Սա ամենաբարդ հարցերից մեկն է: Արդյոք պետք է փնտրել մեր տեսակետից լավագույն նմուշներ, գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունեցող երգեր, թե ձայնագրել ամենը, ինչ պատահի: Անշուշտ, արդի պայմաններում, երբ աստիճանաբար վերանում է դասական ֆոլկլորի իսկական կրողների ավագ սերունդը, մենք չենք կարող թույլ տալ մեզ այնպիսի «շռայլություն», ինչպիսին նյութի խիստ ընտրությունն է: Հավաքչական աշխատանք կատարողը պարտավոր է ձայնագրել ֆոլկլորին վերաբերող յուրաքանչյուր նմուշ, թեկուզ դա լինի հայտնի երգատեսակի տարբերակ, նույնիսկ խեղված, նույնիսկ երգի մի պատահիկ, քանի որ այդ ամենը կարող է գիտական նշանակություն ունենալ որոշակի երգատեսակի տեղական դրսևորումները, ժամանակի ավերիչ ներգործության հետևանքով ֆոլկլորի կրած փոփոխությունները ուսումնասիրելիս: Ձայնագրության ընթացքում չպետք է բավարարվել որևէ երգատեսակի մեկ երգասացի կատարմամբ, այլ փորձել գտնել նաև այլ կատարումներ, տարբերակներ:

Իսկ ինչպե՞ս վարվել պրոֆեսիոնալ արվեստից լրատվական կամ այլ միջոցներով գյուղացու երգացանկ թափանցած նմուշների հետ: Բանահավաքների գործնական աշխատանքում երբեմն հանդիպում են դեպքեր, երբ երգասացը ի պատասխան երգելու խնդրանքին, կատարում է հանրահայտ աշուղական կամ ժամանակակից կենցաղում տարածված հեղինակային երգեր, նույնիսկ սիրված հատվածներ «Անուշ» օպերայից, որոնք գոյատևում են գյուղացու երաժշտական կենցաղում ֆոլկլորի օրենքներով, այսինքն՝ բանավոր ավանդմամբ և անընդհատ տարբերակվելով: Իհարկե հետաքրքիր է հետևել նման «ֆոլկլորացման»

ընթացքին, սակայն, եթե դա մեր նպատակը չէ և այդպիսի նմուշները մեր փընտրածը չեն, այդ դեպքում երգասացին չվիրավորելու և տրամադրվածությունը չկոտրելու համար պետք է լսել նրա կատարումը (առանց ձայնագրելու), ապա գրուցելով հասկացնել, թե ինչ է մեր փնտրածը, հարցումներով պարզել, թե որքանով է նրա երգային պաշարն առնչվում ավանդականի հետ, հիշում է արդյոք մեծերից լսած հին երգեր: «Միշտ չէ, որ հենց իրենք՝ երգասացները լավ են հասկանում, թե ինչ արժեքներ է պահպանել իրենց հիշողությունը»¹⁸:

Կարևոր է ձայնագրությունը կատարել համագյուղացիների ներկայությամբ, ինչի շնորհիվ կատարումն առավել անմիջական կլինի, քանի որ ներկաներն իրենց կենդանի արձագանքով կոգնորեն երգասացին, իրենց միջամտությամբ կօգնեն վերհիշել նոր նմուշներ, ճշտել խոսքերը: Ստեղծված մտերմիկ մթնոլորտի միջոցով ավելի հեշտ կհաղթահարվի ամոթխածությունը և կաշկանդվածությունը:

Իհարկե այժմ հավաքչական աշխատանքը կատարվում է ձայնագրիչ տեխնիկայի միջոցով, որը ոչ միայն թույլ է տալիս առավել ստույգ վերլուծել և նոտագրել գրառածը, այլ նաև դառնում է անհրաժեշտ փաստագրական նյութ, միշտ պատրաստ վավերացնելու նոտագրության ճշտությունը: Այնուամենայնիվ, գիտարշավին մասնակցող ուսանողներին չափազանց օգտակար է տեղում փորձել անմիջականորեն երգասացի ձայնից նոտագրել հնչող նմուշը: Նման փորձը ուսանողին կծանոթացնի նաև ձայնագրության աուդիոիվ եղանակին, կսովորեցնի արագ կողմնորոշվելով՝ պարզել մեղեդու ծավալման ժամանակի միավորը, ձայնակարգը և հնարավորինս արագ նոտագրել երգի հենքը, իսկ մանրամասները լրացնել հիշողությամբ: Անշուշտ, նման նոտագրությունը հայտնի չափով սխեմատիկ կլինի, սակայն կօգնի ուսանողին օգտակար փորձ ձեռք բերել նոտագրության տեխնիկայի կատարելագործման ուղղությամբ:

Ձայնագրությունները սկսելիս առաջին հերթին անհրաժեշտ է հայտարարել, թե երբ, հանրապետության որ մարզում և որ գյուղում են կատարվում հարել, թե երբ, հանրապետության որ մարզում և որ գյուղում են կատարվում վաքչական աշխատանքները, գիտարշավի կազմը: Այնուհետև հայտարարվում է երգի կամ նվագի անունը, կատարողի անունը, ազգանունը, գյուղը: Առանձին գիտարշավային տեսրի մեջ նույնը նշելուց բացի պետք է բերել նաև որոշ կենսագրական տվյալներ. տարիքը, կրթությունը, մասնագիտությունը (զբաղմունքը), ընտանեկան վիճակը, ծննդավայրը, նախնիների հայրենիքը, ապրած վայրերը, եթե կան:

Առանձին տեսրի մեջ անհրաժեշտ է գրանցել լրացուցիչ տեղեկություններ երգասացի, նվագաձուլի և նրանց կատարած նմուշների մասին. երգի ժանրը,

¹⁸ Кулаковский Л. В., Как собирать и записывать народные песни, с. 13.

կատարման կերպը (երգ է, թե՛ պարերգ, հնարավորության դեպքում նշել պարառությունը), երգի ծագումը (ժողովրդական գեղջկական, քաղաքային, աշուղական, ժամանակակից հեղինակային), ումի՞ց և որտե՞ղ է երգասացը լսել երգը, ուրիշները գիտե՞ն արդյոք այդ երգը, է՞րբ է կատարվում երգը, կա՞յ ունի արդյոք որևէ տոնի կամ ծեսի հետ: Մոտավորապես նույնատիպ տեղեկություններ պետք է նշել նաև նվագարանային երաժշտության մասին: Տեսրում կարելի է նկարագրել երգասացների և նվագաձուների կատարումներից ստացած տպավորությունները, բնութագրել նրանց կատարողական ոճը և գրառել այնպիսի հետաքրքրական դիտարկումներ:

Նշված բոլոր տվյալները չափազանց կարևոր են, քանի որ հստակ պատկերացում են տալիս ժողովրդական երգի ծագման վայրի, հնարավոր տեղաշարժերի մասին, ուրեմն հնարավոր է դառնում որոշել երգի կամ նվագի պատկանելությունը այս կամ այն ազգագրական գոտուն, այսինքն ապահովելը գիտական ուսումնասիրության ճշգրտությունն ու խորությունը:

«Այսպիսով, անհրաժեշտ է անհապաղ գրի առնել ժողովրդական արվեստի հիանալի հուշարձանները: Յուրաքանչյուր այցելության ժամանակ ֆոլկլորագետները կարող են նկատել, որ ամենատարբեր պատճառներով մոռացվում և անհետանում են պատմամշակութային նշանակություն կամ գեղարվեստական մեծ արժեք ունեցող ստեղծագործություններ:

Երկար դարերի և հազարամյակների ընթացքում ժողովրդի գեղարվեստական նվաճումների հավաքումն ու ուսումնասիրությունը ֆոլկլորագետների ականքն է խնդիրն է, սակայն ամենևին էլ ոչ միակը: Պակաս կարևոր չէ նոր գոյացող ստեղծագործությունների և հին ստեղծագործությունների հետ կատարվող փոփոխությունների ուսումնասիրությունը, այսինքն ժամանակակից պայմաններում դրանց բարդ “կյանքի” պատկերի բացահայտումը»¹⁹:

Վերադառնալով գիտարշավից՝ ղեկավարը մասնակիցների հետ միասին կատարում է հավաքված նյութի համակարգում, կազմակերպում արտագրումը համապատասխան կրիչների վրա՝ լավագույն ձևով պահպանման նպատակով, ճշտում յուրաքանչյուր նմուշի անձնագիրը: Դրանից հետո միայն նյութը հանձնվում է ձայնադարան-արխիվ:

Ուսումնական հաստատության գիտարշավի մասնակից ուսանողների մասնագիտական կայացման համար չափազանց կարևոր է ստացած տպավորություններով հանդես գալը ուսանողական գիտաժողովում կամ բուհական թերթում:

¹⁹ Кулаковский Л. В., Как собирать и записывать народные песни, с. 6.

ԳԼՈՒԽ XV

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ԿԻՐԱՌՄԱՆ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԲՆԱԳԱՎԱՌՈՒՄ

XX դարի տեխնիկական հզոր հեղափոխությունը առաջընթացի նոր հնարավորություններ ստեղծեց մարդկության համար: Ամենակարևոր ձեռքբերումներից մեկը եղավ էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենաների ստեղծումը, ինչը թելադրված էր գիտության և արտադրության բոլոր բնագավառներում հաշվողական, սիստեմավորման գործընթացների կարգավորման և արագացման անհրաժեշտությամբ: Այսօր անհնար է պատկերացնել մարդկության կյանքն առանց համակարգիչների, համացանցի, որոնք դարձան բազմապիսի տեղեկատվության արագ ձեռքբերման, նաև հաղորդակցական գործուն միջոց:

Արվեստը նույնպես զերծ չմնաց առաջավոր տեխնիկայի կիրառման հնարավորությունից: Մասնավորապես երաժշտության բնագավառում էլեկտրոնային հաշվողական տեխնիկան լայնորեն սկսեց օգտագործվել արդեն XX դարի վերջին տասնամյակներում: Ընդ որում հիմնական ոլորտները հետևյալն էին:

ա) *Համակարգչային երաժշտություն*, այսինքն ժամանակակից երաժշտության տեսակ, որի ստեղծման ընթացքում կոմպոզիցիայի որոշ խնդիրներ լուծվում են համակարգչի օգնությամբ:

բ) *Երաժշտության կադրարում համակարգչի միջոցով*: Երաժշտության էլեկտրոնային վերարտադրումը հնարավոր է դառնում երաժշտական տեքստի նույնպիսի տարադրության վերակոդավորման մեքենայական ծրագրերի մշակման միջոցով:

գ) *Համակարգչային երաժշտական ակուստիկա*, այսինքն հնչյունի և հնչյունային համակարգերի ուսումնասիրություն և սինթեզ:

դ) *Երաժշտական սյուեթագործությունների մոդելավորում համակարգչի միջոցով*, այսինքն տեքստերի սինթեզ գեղարվեստական երաժշտական ստեղծման միջոցով:

ծագործությունների ստատիստիկ վերլուծության արդյունքների հիման վրա:

ե) *Համակարգչային երաժշտագիտություն*, այսինքն երաժշտական տեսության որոշակի պրոբլեմների հետազոտության ընթացք, որը ներառում է համակարգչի օգնությամբ տրամաբանական և մաթեմատիկական խնդիրների լուծում:

զ) *Համակարգչի օգտագործումն իբրև տարբեր բնույթի երաժշտագիտական տեղեկատվության պահպանման և որոնման միջոց*, օրինակ՝ գրքերի, նոտային գրականության, ձայնասկավառակների քարտավորման ընթացքում:

Թվարկվածը դեռ սկիզբն է: Տարեցտարի էլեկտրոնային տեխնիկայի սրընթաց զարգացման և կատարելագործման հետ հավանաբար կընդլայնվեն նաև տարբեր արվեստների բնագավառում դրանց կիրառման ոլորտները:

Նոր մեթոդների կիրառումը մեծ հնարավորություններ է խոստանում նաև ֆոլկլորագիտության բնագավառում: Պատահական չէ, որ այդ գաղափարները լուրջ մտահոգության առարկա են դարձել արդեն XX դարի 60-ական թվականներից: Հասկանալի է, որ գիտության այդ նոր ուղղության մեթոդաբանության մշակման և տեխնիկական լուծումների աշխատանքներում կարևորվում է տարբեր մասնագետների՝ երաժշտագետ-տեսաբանների, ֆոլկլորագետների, մաթեմատիկոս-ծրագրավորողների, լեզվաբանների և այլոց սերտ համագործակցությունը: Տարբեր երկրների գիտնականներին զբաղեցնող կարևոր պրոբլեմներից էր ֆոլկլորային նյութերի հաշվառման, պահպանման, դասակարգման և քարտավորման խնդիրների լուրջ ուսումնասիրության և լուծման անհրաժեշտությունը: Դրա վկայությունն էր Մոսկվայում, Դոնի Ռոստովում, Վիլնյուսում և այլուր տեղի ունեցած քննարկումները, սիմպոզիումները և սեմինարները, որոնց արդյունքները արտացոլվեցին մի շարք հրապարակումներում, և այդ մասնագիտական գրականությունը, բնականաբար, տարեցտարի ավելի է հարստանում¹:

XX դարի երկրորդ կեսին նոր մեթոդների կիրառման հանդեպ աճող հետաքրքրության նախաձեռնողները եղան մի շարք երաժշտագետ-ֆոլկլորագետներ, որոնք գործում էին ԽՍՀՄ Կոմպոզիտորների միության կից ստեղծ-

¹ Նախկին Խորհրդային Միության մեջ, Եվրոպայի երկրներում և Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում XX դարի 60-70-ական թվականներին հրատարակված առաջին նյութերից նշենք մի քանիսը. *Гошовский В. Л.*, Фольклор и кибернетика. Журнал «Советская музыка», 1964, №№ 11 и 12; *The computer and music*. Ed. by H. Lincoln. New York, 1970; *Р. Х. Зарипов*, Кибернетика и музыка, М., 1971; Точные методы и музыкальное искусство (Материалы к симпозиуму). Ростов-на-Дону, 1972; *V. Mathews*, The technology of computer music. Cambridge, 1969; *M. Mathews, F. Moore, Y. Risset*, Computers and future music. "Science", 1974, Vol. 183, № 4.

ված ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության գծով համամիութենական հանձնաժողովի կազմում: Դրանց թվում էր սլավոնական ֆոլկլորի խոշոր գիտակ Վլադիմիր Գոշովսկին: Ըստ մասնագետների մտահղացման, անհրաժեշտ էր անհապաղ կազմակերպել երաժշտական ֆոլկլորային նյութերի քարտավորման աշխատանքները բոլոր հանրապետություններում: Հանձնաժողովի հատուկ նիստով ընդունված հանձնարարականում ասվում էր, որ արդեն գործող և նոր կազմակերպվող ազգային երգային քարտարանները պետք է աշխատեն ամբողջ խորհրդային երաժշտական ֆոլկլորագիտության համար ընդհանուր սկզբունքների և միասնական գիտական մեթոդաբանության հիման վրա: Ընդ որում, հատուկ ընդգծվում էր այդ խնդրի սկզբունքային և գործնական կարևորությունը: Որոշում ընդունվեց այդ ծավալուն աշխատանքների մեջ ներգրավել երիտասարդ ֆոլկլորագետների և պատրաստել նրանց հատուկ կազմակերպվող սեմինար պարապմունքների միջոցով, որպեսզի նրանք կարողանան երկրում ապրող տարբեր ժողովուրդների ազգային երաժշտական ֆոլկլորի նմուշների վերլուծության և քարտավորման միջոցով ստուգել առաջարկվող մեթոդիկայի ունիվերսալությունը:

Մասնակցելով երկրում ծավալված քննարկումներին և ծանոթանալով գիտության այդ նոր ուղղությանը՝ Հայաստանի երաժշտագետները առաջինները հետաքրքրվեցին Վ. Գոշովսկու գաղափարներով: Արդյունքը եղավ այն, որ 1975 թվականի փետրվարին Հայաստանի ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Ռ. Զարյանի և փոխտնօրեն Գ. Գյոդակյանի ջանքերով Վ. Գոշովսկին հրավիրվեց Երևան իբրև ինստիտուտի գիտաշխատող՝ կազմակերպելու և գլխավորելու «Երաժշտական ֆոլկլորի հայկական ունիվերսալ կառուցվածքային-վերլուծական քարտարան»²-ի ստեղծման աշխատանքը:

Հեղինակի մտահղացմամբ դա պետք է լիներ ոչ թե հասարակ քարտարան ֆոլկլորային նյութի հաշվառման համար, այլ դառնար վերլուծական հարուստ տվյալներ պարունակող համակարգ, որը թույլ կտար լուծել բազմաթիվ երաժշտագիտական խնդիրներ, նաև իրականացնել ֆոլկլորային նմուշների մաժրշտագիտական խնդիրներ, նաև իրականացնել ֆոլկլորային նմուշների մասին որոշակի ուղղություն ունեցող տեղեկատվության որոնման աշխատանքներ (օրինակ՝ ըստ ժանրերի, ծայնակարգերի, կառուցվածքի, նյութի ծագման վայրի և այլն), այսինքն ստանալ նաև այսպես կոչված վեկտորային քարտարաններ:

Յուրաքանչյուր նմուշի մասին մեքենային հանձնվող տվյալները կարգավորելու և կոդավորման ալգորիթմը ապահովելու համար հեղինակը մշակել էր

2 «Армянский универсальный структурно-аналитический каталог музыкального фольклора».

հատուկ քարտ, որը բավական բարդ կառուցվածք ուներ և պարունակում էր 140 կետ, որոնց պատասխանները անհրաժեշտ էր տեղադրել այնտեղ, որոշակի կարգով: Դրանք և անձնագրային տվյալներ էին (նյութի անվանումը, ժանրը, ծագման վայրը, գրառման վայրը, երգասացի տվյալները, գրառման ժամանակը և այլն), և վերլուծական. նյութը նկարագրելու և կողավորելու համար անհրաժեշտ էր այն նախ սեզմենտավորել, այսինքն բաժանել ըստ կառուցվածքային միավորների՝ նախադասությունների, ֆրազների և արդյունքը գրանցել տառային նշաններից կազմված բանաձևերի օգնությամբ: Դա ապահովելու էր մեքենայի միջոցով երաժշտագիտական վերլուծական խնդիրներ առաջադրելու և համեմատական ուսումնասիրություններ կատարելու հնարավորությունը:

Կատարվելիք գործը պատասխանատու էր և չափազանց աշխատատար, քանի որ նման քարտարան ստանալու համար անհրաժեշտ էր վերլուծել և քարտավորել հանրապետության տարբեր հաստատություններում (Արվեստի ինստիտուտի, կոնսերվատորիայի ձայնադարան-արխիվներում և այլուր) պահվող ֆոլկլորային բազմահազարանոց հավաքածուն: Աշխատանքի լրջությունը և ծավալը պահանջում էր մասնագետների համագործակցություն: Ուստի և Արվեստի ինստիտուտին միացավ Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետը Մարգարիտ Բրուսյանի գլխավորությամբ:

Պետք է նշել մի կարևոր հանգամանք: Քանի որ Վ. Գոշովսկուն Երևան հրավիրելու մասին բանակցություններն սկսվել էին դեռ 1974 թվից, ապա նույն թվի աշնանը՝ ծանոթանալով գիտնականի մշակած քարտին, Կաբինետի ղեկավարը որոշեց ստեղծել երիտասարդ մասնագետներից կազմված քարտավորողների խումբ (Խաչատուր Մարտիրոսյան, Հասմիկ Էլոյան, Տաթևիկ Զալալյան և III կուրսի ուսանողուհի Անահիտ Կիրակոսյան), որի ղեկավար նշանակվեց Արվեստի ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող, կոնսերվատորիայի դասախոս Ալինա Փահլևանյանը: Խմբի անդամները՝ վերլուծելով և քարտավորելով Սպ. Մելիքյանի ֆոլկլորային գրառումների³ մի որոշ զանգված, պետք է ստուգեին, թե աշխատում է արդյոք Վ. Գոշովսկու մշակած քարտը հայկական նյութը քարտավորելու համար: Արդյունքում այդ ուղղությամբ որոշակի փորձ կուտակվեց, որը նյութ տվեց հետագայում մտածել քարտի մեջ որոշակի վերափոխումներ և կատարելագործումներ իրականացնելու մասին:

1975 թվի փետրվարից Արվեստի ինստիտուտի և կոնսերվատորիայի քար-

³ Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. I: Ե., 1949:

տավորողների միացյալ խումբը Երևան ժամանած Վ. Գոշովսկու ղեկավարությամբ շարունակեց աշխատանքը երաժշտական-ֆոլկլորային տեքստերի սեգմենտացիայի, վերլուծության և կողավորման նոր՝ հայկական նյութին ավելի հարմար կանոնների մշակման ուղղությամբ:

Քարտարանի հետ կապված տեսական խնդիրների մշակման հարցում իր գործուն մասնակցությունը բերեց ինստիտուտի երիտասարդ գիտաշխատող Աննա Արևշատյանը:

Ունիվերսալ քարտարանի ստեղծման աշխատանքներին միացան նաև Երևանի Պոլիտեխնիկական ինստիտուտի (այժմ՝ Ճարտարագիտական համալսարան) ավագ դասախոս, կիբերնետիկ Էմմա Գասպարյանը և նույն ինստիտուտի հաշվողական տեխնիկայի ամբիոնի աշխատողներ՝ Սերգեյ Հովհաննիսյանը, Վիգեն Յաղջյանը և Արմեն Տերեշչենկոն: Երգերի բառային տեքստերի վերլուծության աշխատանքում նախագծի հեղինակն օգտվում էր նաև Երևանի Պետական համալսարանի ավագ դասախոս, գրականագետ Վահան Նավասարդյանի խորհուրդներից: Ահա այսպիսի թափ էր ստացել մեր հանրապետությունում հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության բնագավառում էլեկտրոնային տեխնիկայի կիրառման հնարավորության հարցը: Իննամսյա լարված աշխատանքի արդյունքը եղավ 1975 թ. հոկտեմբերի վերջին կազմակերպված Համամիութենական սեմինարը, որը տեղի ունեցավ Հայաստանում, Կոմպոզիտորների միության Դիլիջանի ստեղծագործական տանը Միության նախագահ Է. Միրզոյանի գործուն աջակցությամբ և տևեց մեկ շաբաթ:

Սեմինարին մասնակցեցին ոչ միայն Հայաստանի մասնագետները, այլ նաև բազմաթիվ հյուրեր, ֆոլկլորի քարտավորման հարցերով զբաղվող հայտնի մասնագետներ Ռուսաստանից, Ուկրաինայից, Վրաստանից, Լիտվայից, Ղազախստանից, Մոլդավիայից, Բուլղարիայից, Գերմանիայից, Լեհաստանից, Չեխոսլովակիայից:

Սեմինարի ընթացքում կայացած քննարկումներում հանրագումարի բերվեցին ստացված արդյունքները, ճշտումներ կատարվեցին որոշ հարցերի լուծման ճանապարհին, արժեքավոր առաջարկություններ արվեցին վերլուծական քարտի կատարելագործման ուղղությամբ: Նշվեց նաև մեծ քանակության տեղեկատվություն պահանջող քարտի լրացման աշխատատարությունը և որոշ վերլուծական աշխատանքների մեքենայացման հնարավորությունների որոնման անհրաժեշտությունը:

Շուտով նաև լույս տեսավ Սեմինարի հետ կապված հատուկ գիրք⁴, որում տեղ գտան տեղեկություններ սեմինարի բովանդակության, անցկացման ձևի և կանոնների մասին, Վ. Գոշովսկու «Երաժշտական ֆոլկլորի հայկական ունիվերսալ կառուցվածքային-վերլուծական քարտարանը» աշխատությունը, Հայաստանի համար վերամշակված վերլուծական քարտի նկարագիրը, կլոր սեղանի շուրջ տեղի ունեցած գիտական քննարկումների նյութերը, գիտական հոդվածներ և հաղորդումներ, կապված ֆոլկլորային նմուշների սեզմենտավորման և վերլուծության, նյութերի դասակարգման, քարտավորման և կոդավորման հետ: Առանձին, կարևոր բաժին են կազմում երաժշտության և էլեկտրոնային տեխնիկայի հարաբերության, նոտագրման և մոդելավորման հարցերը շոշափող հոդվածները: Մեծ արժեք է ներկայացնում հանձնարարվող գրականության ցանկը, որը համաշխարհային ընդգրկում ունի և ուղղորդող հզոր գործոն կարող է դառնալ քննարկվող նյութով հետաքրքրվող երիտասարդ մասնագետների համար:

Գրքում արտացոլված է նաև Պոլիտեխնիկական ինստիտուտում իբրև Սեմինարի եզրափակիչ փուլ կայացած՝ էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայի հետ աշխատանքի ցուցադրումը, որն իրականացրեց Է. Գասպարյանը⁵: Մասնակիցները ծանոթացան մեքենայի հնարավորություններին իբրև արագ աշխատող և ապահով որոնման համակարգ, ականատես եղան հիշողության սարքի մեջ տեղեկատվության տեղադրման ընթացքին, պատվիրատուի հարցման փոխադրմանը մեքենայական լեզվի, հրահանգների և որոնման ծրագրերը կազմելու եղանակին:

Ցավոք, հայ երաժշտական ֆոլկլորի էլեկտրոնային քարտարանի ստեղծման աշխատանքն ընդհատվեց այդ գործի մեծ նվիրյալի և անխոնջ կազմակերպչի՝ Վ. Գոշովսկու անսպասելի և անժամանակ մահվան պատճառով: Այնուհետև Խորհրդային միության փլուզումից հետո վրա հասած 90-ականների դժվար տարիները իսպառ մոռացության մատնեցին ունեցած ձեռքբերումները:

Սակայն էլեկտրոնային քարտարանի նկատմամբ հետաքրքրության նվազումը թերևս ուներ նաև այլ պատճառներ: Վերլուծական քարտը չափազանց ծանրաբեռնված էր պահանջվող տեղեկատվությամբ: Դա ինքնըստինքյան վատ չէր, որովհետև որքան շատ տվյալ մուտքագրվի մեքենայի հիշողության

⁴ Երաժշտական տեքստերի ալգոռիթմական ֆորմալիզացված վերլուծության մեքենայական ասպեկտների գծով առաջին Համամիութենական սեմինարի նյութեր: Կազմող, ընդհանուր խմբագիր և նախաբանի հեղինակ՝ Վ. Գոշովսկի: Ե., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1977:

⁵ Նույն տեղում, էջեր 262-265:

այդ խնդրի լուծումն անհրաժեշտ է ինչպես ընդհանրապես երաժշտության, այնպես էլ նրա այն տեսակի համար, որը չի համապատասխանում եվրոպական նոտային համակարգի նորմերին կամ համապատասխանում է լոկալ մոտավոր կերպով: Վերլուծության ունիվերսալ մեթոդների կիրառման հնարավորությունը մեծ չափով կախված է հատկապես այդ խնդրի լուծումից»:

2. Անհրաժեշտ ուղիներ գտնել ֆոլկլորային խոսքային և երաժշտական *տրեքսերերի վերլուծության ավերմատագման* համար: Դա էլեկտրոնային-վերլուծական քարտարանի ստեղծման ընթացքի արագացման և քարտավորողի թույլ տված պատահական սխալների բացառման միակ միջոցն է:

3. Ֆոլկլորագիտության պահանջներին հարմարեցված մեքենայական ծրագրով ապահովել *հնչյունի բարձրության որոշումը և թվային ստույգ արժեքի ստացումը*: Նման ծրագիրը թույլ կտա ժողովրդական փողային նվագարանների հնչյունաշարերի և ժողովրդական երգեցողության ակուստիկ վերլուծության ճանապարհով պարզել հայ ժողովրդական երաժշտական մտածողության բնական հնչյունաշարի թվային արժեքները գերցերով, բացի այդ որոշել կատարման ընթացքում յուրաքանչյուր հնչյունի իջեցման կամ բարձրացման (պրոֆեսիոնալ երաժշտության հավասարաչափ տեմպերացված համակարգի նույնանուն հնչյունի հետ համեմատած) չափերի գոտին (զոնան): Նման վերլուծությունները չափազանց կարևոր են համեմատական երաժշտագիտության մեջ ոչ միայն ընդհանուր ազգային երգամտածողության բնորոշ հատկությունների ուսումնասիրման համար, այլ նաև ազգային ժողովրդական երաժշտական մշակույթի ներսում բարբառային նրբին երանգները բացահայտելու գործում (հայտնի է, օրինակ, որ վասպուրականցու և տարոնցու երգեցողության բնական համակարգերը տարբերվում են իրարից):

4. Եթե համակարգչի հիշողության մեջ կոդավորված մուտքագրվի հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգերի կառուցվածքը, ապա մեքենան, հավանաբար, կկարողանա որոշել և նշել ֆոլկլորային նյութի հիմքում ընկած այս կամ այն ձայնակարգը:

Խնդիրների թվարկումը կարելի է շարունակել:

Այսպիսով, տարբեր մասնագիտության գիտնականների սերտ համագործակցության պայմաններում՝ հաշվի առնելով երաժշտական ֆոլկլորագիտության առաջադրած պահանջները և դրանց իրականացման համար համապատասխան մեքենայական ծրագրեր մշակելով, ավելի դյուրին կդառնա ֆոլկլորային նյութերի վերլուծությունը, արդյունքների մուտքագրումը մեքենայի հիշողության մեջ և այդ ճանապարհով ազգային ֆոլկլորի տվյալների բանկի ձևավորումը:

Փաստարկելով ֆոլկլորի ունիվերսալ վերլուծական քարտարանի ստեղծման անհրաժեշտությունը՝ Վ. Գոշովսկին գրում է: «Վերլուծական քարտարանի ստեղծումը ոչ միայն պետք է օգնի լուծել ժամանակակից ֆոլկլորագիտության առաջ ծառացած խնդիրները, այլ միևնույն ժամանակ նաև կխթանի տեսական մտածողությունը»⁷: «Վերլուծական քարտարանի գլխավոր նպատակն է անհրաժեշտ տեղեկատվության ապահովումը երաժշտական-բանաստեղծական մտածողության օրինաչափությունների հայտնաբերման համար, քանի որ երաժշտական ֆոլկլորագիտության վերջնական նպատակը մենք տեսնում ենք մտածողության, նրա էվոլյուցիայի և զարգացման օրենքների բացահայտման մեջ»⁸:

Ազգային ֆոլկլորի էլեկտրոնային-վերլուծական քարտարանի ստեղծումը դեռ առաջին, սակայն շատ կարևոր քայլն է, որից հետո միայն սկսվելու է աշխատանքի ամենահետաքրքրական փուլը՝ տեսական բազմապիսի ուսումնասիրական խնդիրների առաջադրումն ու լուծումը:

Հասկանալի է, որ էլեկտրոնային տեխնիկայի հնարավորություններն օրըստօրե փոխվում և կատարելագործվում են, և հայ ֆոլկլորագիտության անցյալի փորձն այսօր թերևս հնացած է, սակայն գաղափարը մնում է արդիական:

Այժմ կարելի է նոր մոտեցումներ մշակել, այլ միջոցներ գտնել հայ ազգային երաժշտական մշակույթի արդի խնդիրների ուսումնասիրման ճանապարհին ժամանակակից տեխնիկական միջոցների առավել արդյունավետ կիրառման համար:

Արդի գիտության այս չափազանց հետաքրքրական և գրավիչ ոլորտը սպասում է իր նվիրյալ ուսումնասիրողներին:

⁷ Նույն տեղում, էջ 24:

⁸ Նույն տեղում, էջ 28:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Արեղյան Մ., Սասնա ծռեր: Երկեր, հ. 1: Ե., 1966:
2. Ալահայիրոեան Պ., Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական-ազգագրական հա-
ւաքածոյ, երգասաց՝ Մարո Նալպանտեան: Կլենտէյլ, Գալիֆորնիա (ԱՄՆ), 2009:
3. Արիստակեսյան Է., «Տարոնի ժողովրդական պատկերներ» կամերային կանտատ
երգչախմբի և գործիքային անսամբլի համար: Ե., 1987:
4. Բդոյան Վ., «Հայ ազգագրություն: Համառոտ ուրվագիծ» ուսումնական ձեռնարկ: Ե.,
1974:
5. Բրուսյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Գեղջկական
երգ: Դասագիրք կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար: 4-րդ վե-
րափոխված հրատարակություն: Ե., 2014:
6. Գյոդակյան Գ., Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից: Ե., 2009:
7. Գրիգորյան Գր., Հայ ժողովրդական բանահյուսություն: Ե., 1967:
8. Գևորգյան Ա., «Հիշողության ծալքերից». Ապարանի ժողովրդական երգեր և պարե-
ղանակներ Լենա Գևորգյանի ձայնից: Ե., 2000:
9. Երգարան, կազմող՝ Վաղինակ Զաքմիշյան: Ե., «Անահիտ» հրատ., 1993:
10. «Թալին» հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: Կազմողներ՝ Ա. Փահլևան-
յան և Ա. Սահակյան: Ե., «Սովետական գրող» հրատ., 1984:
11. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, գիրք 1: Ե., ՀՀ ԳԱ հրատ., 1972:
12. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, գիրք 2, 1982:
13. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, գիրք 3, 1986:
14. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, գիրք 4, Ե., «Զանգակ» հրատ., 2005:
15. «Կաքավիկ». Մանկական ժողովրդական երգեր: Հավաքեց, կազմեց, մշակեց և
նկարազարդեց բանասիրական գիտությունների թեկնածու Արտակ Վարդանյանը:
Խմբագիր՝ Ալինա Փահլևանյան: Ե., «Գրաքեր» հրատ., 2004:
16. Կոմիտաս, Մեներգեր, Երկերի ժողովածու, հ.1, խմբագրություն Ռ. Աթայանի: Ե.,
«Հայաստան» հրատ., 1969:
17. Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր: Ազգագրական ժողովածու: Հայերեն նոտագրու-
թյունից փոխադրեց եվրոպականի՝ առաջաբանով և դիտողություններով Սպիրիդոն
Մելիքյանը: Ե., Պետհրատ, 1931:
18. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9: Կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթա-
յանը: Ե., ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:
19. Կոմիտաս, ԵԺ, հ.10, 2000:
20. Կոմիտաս, ԵԺ, հ.11, 2000:

22. Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ: Ե., 1941:
23. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար, VII պրակ: «Թալին»: Ե., «Կոմիտաս» հրատ., 2012:
24. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ (Ք. Կուշնարյանի ղեկավարած գիտարշավների նյութերի ընտրանի): «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի III պրակ: Ե., 2008:
25. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշար, XIII պրակ, «Մարտունի (1982)», գիրք Ա: Կազմողներ՝ Զ.Ասատրյան և Ա.Սահակյան: Ե., Ամրոց գրուպ, 2015:
26. «Հայրենի երգեր», Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծանեց, կազմեց և խմբագրեց Ալինա Փահլևանյանը: Ե., 2007:
27. Հարությունյան Հ., Երաժշտությունը V- XV դարերի հայ մատենագրության մեջ: Ե., 2010:
28. Հարությունյան Մ., Ձոներգեր: Ե., «Լիմուշ» հրատ., 2013:
29. Հովհաննիսյան Է., Խմբերգեր (Հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ): Կազմող-խմբագիր Ալինա Փահլևանյան: Ե., «Ամրոց գրուպ», 2012:
30. Մելիքյան Սպ., Տեր-Ղևոնդյան Ա, Շիրակի երգեր: Թիֆլիս, 1917:
31. Մելիքյան Սպ., Գարդաշյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, պրակ առաջին: Ե., 1927:
32. Մելիքյան Սպ., Գարդաշյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, պրակ երկրորդ: Մ., 1928:
33. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1: Ե., 1949:
34. Պետրոսյան Կ., «Հայրենի ղողանջներ» ժողովրդական երգերի շար կանանց երգչախմբի համար a cappella: Ե., 2016:
35. Պիկիցյան Հ., Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում: Ե., 2012:
36. Սահակյան Ա., Հայոց ազատամարտը երգերում, 100 երգ: Ե., «Լուսակն» հրատ., 2014:
37. «Սիրված երգեր» երգարան, կազմող՝ Վ. Չաքմիշյան: Ե., «Հայաստան» հրատ., 1971:
38. «Տաղը Հայրենյաց» երգարան: Հավաքեց, մշակեց և կազմեց՝ Հովհաննես-Մկրտիչ Սարգսյան (Մգրո): Ե., 1998:
39. Փահլևանյան Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորի դիթմիկայի առանձնահատկությունները: Դասագիրք կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար: Ե., Ամրոց գրուպ, 2014:
40. Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր: Թարգմանությունը Մ. Բրուտյանի: Ե., 2008:

41. Алексеев Э. Е., Нотная запись народной музыки. М., 1990.
42. Алексеев Э. Е., Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988.
43. Аревшатян А. С., Гошовский В. Л., Сегментация музыкальных текстов по непосредственно составляющим. В кн.: Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов (Материалы семинара). Составление, общая редакция и предисловие В. Л. Гошовского. Е., Изд. АН Арм. ССР, 1977, с. 121-126.
44. Бачинская Н., Памятка собирателя народных песен. М., 1953.
45. Бела Барток, Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966.
46. Богатырев П. Г., Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
47. Гаспарян Э. Г., Об одном эксперименте построения информационно-поисковой системы музыкального фольклора. В кн.: Первый Всесоюзный семинар..., с. 262-265.
48. Гошовский В. Л., Украинские песни Закарпатья. М., 1968.
49. Гошовский В. Л., У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.
50. Гошовский В. Л., Фольклор и кибернетика. Журнал «Советская музыка», 1964, номера 11 и 12.
51. Гошовский В. Л., Армянский универсальный структурно-аналитический каталог музыкального фольклора. В кн.: Первый Всесоюзный семинар..., с. 21-41.
52. Гусев В. Е., Эстетика фольклора. Ленинград, изд. «Наука», 1967.
53. Джагацпаян К. А., Ритм национальной речи и музыки. Е., 1986.
54. Зарипов Р. Х., Кибернетика и музыка. М., 1971.
55. Кулаковский Л. В., Как собирать и записывать народные песни. М., 1962.
56. Кушнарев Х. С., О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения. В кн.: Кушнарев Х. С., О полифонии. М., 1971.
57. Кушнарев Х. С., Вопросы истории и теории армянской монодической. Л., 1958.
58. Мазель Л. А., Цукерман В. А., Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., «Музыка», 1967.
59. Научный совет по истории мировой культуры АН СССР, Комиссия комплексного изучения художественного творчества, «Программа для комплексных фольклорных экспедиций». Составители: Вертков К. А. (музыкальные инструменты), Гусев В. Е., Земцовский И. И., Ощурко Л. В. (хореография), Чистов К. В.; Ответственный редактор В. Е. Гусев. М., 1971.
60. Пахлеванян А. А., Вопросы армянской музыкальной фольклористики. Е., изд. ЕГК, 2005.

61. Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов (Материалы семинара). Составление, общая редакция и предисловие В. Л. Гошовского. Е., Изд. АН Арм.ССР, 1977.
62. *Переверзев Н.*, Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.
63. *Тагмизян Н. К.*, Теория музыки в древней Армении. Е., 1977.
64. Точные методы и музыкальное искусство (Материалы к симпозиуму). Ростов-на-Дону, 1972.
65. *Харлап М. Г.*, Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.
66. *Харлап М. Г.*, Тактовая система музыкальной ритмики. В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
67. *Холопова В. Н.*, Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
68. *Худабашян К. Э.*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Е., 1977.
69. *Шип С. В.*, Компьютер как инструмент в музыкально-теоретических исследованиях. В кн.: Первый Всесоюзный семинар..., с. 217-221.
70. *Штокман Дорис* (Берлин), Проблематика разработки эффективной программы для ЭВМ и роль нотных записей в процессе музыкально-фольклорного анализа. В кн.: Первый Всесоюзный семинар..., с. 222-234.
71. *Hornbostel E. M. von*, Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, "SIMG", 1909-10, Bd. 11.
72. *Mathews M. V.*, The technology of computer music. Cambridge, 1969.
73. *Mathews M., Moore F., Risset Y.*, Computers and future music. Science, Vol. 183, 1974.
74. The computer and music. Ed. By H. Lincoln. New York, 1970.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք

5

Գլուխ I

Ֆոլկլորն իբրև ժողովրդական մշակույթի տեսակ:

Ֆոլկլոր և կոմպոզիտորական արվեստ

7

Գլուխ II

Ֆոլկլորի սոցիալական էությունը:

Ֆոլկլորի կապն այլ գիտությունների հետ

20

Գլուխ III

Ֆոլկլորն իբրև գեղարվեստական երևույթ և

գործունեության տեսակ

29

Գլուխ IV

Ֆոլկլորի տարրերիչ հատկությունների համակարգը

38

Գլուխ V

Ավանդականի և հանկարծաբանականի հարաբերությունը

Ֆոլկլորային ստեղծագործական գործընթացի մեջ

46

Գլուխ VI

Ֆոլկլորային ստեղծագործությունների դասակարգումը

55

Գլուխ VII

Ֆոլկլորային երաժշտական հրապարակումները

Հայաստանում XX-XXI դարերում

65

Գլուխ VIII

Ժողովրդական երգերի և նվագների նոտագրման սկզբունքները

76

Գլուխ IX

Տեմպերացիայի խնդիրները և ձայնակարգային յուրահատուկ
կառույցներն իբրև տարբեր ազգագրական գոտիների
բնութագրական երևույթ

88

Գլուխ X

Հայ երաժշտական ֆոլկլորի դիմիկայի առանձնահատկությունները:
Կվանտիտատիվ և կվալիտատիվ դիմիկա

Գլուխ XI

Մեղեդիական և դիժմական
տարբերակման սկզբունքները ֆոլկլորում

Գլուխ XII

Երաժշտական բարբառային ուսումնասիրությունները
հայկական ֆոլկլորում

Գլուխ XIII

Ֆոլկլորային ժողովածուների տեսակները
և դրանց ստեղծման մեթոդաբանությունը

Գլուխ XIV

Հավաքչական աշխատանքը և նրա կազմակերպման ուղիները

Գլուխ XV

Ժամանակակից տեխնիկական միջոցների կիրառման
հնարավորությունները ֆոլկլորագիտության բնագավառում

161

Օգտագործված գրականության ցանկ

170

ԱՐԽԱ ՓԱՎԵՎԱՆՅԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

АЛИНА ПАХЛЕВАНЫАН

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

ALINA PAHLEVANYAN

CONTEMPORARY PROBLEMS
OF ARMENIAN MUSICAL FOLKLORE

Publisher – “Amrots group” Ltd.
3/26 Kassyan str., Armenia, Yerevan

Շապիկին՝ Վահան Պողոսյանի
«Արագած» լուսանկարը

Հրատարակիչ՝ «Ամրոց գրուպ» ՍՊԸ
«Գրքարվեստ» հանրապետական և միջազգային
մրցանակաբաշխությունների մրցանակակիր
Երևան, Կասյան 3/26
Հեռ. 011-27-08-56
E-mail: amrots-group.nkar@mail.ru

Չափսը՝ 70x100 1/16, տառատեսակ՝ GHEA Grapalat, Թայմս,
թուղթ՝ օֆսեթ 80 գր., տպագրություն՝ օֆսեթ,
11,0 տպ. մամ., 14,19 պայմ. տպագր. մամ.:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում
Отпечатано в издательстве “Тигран Меч”

ԵՐԴՅԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИИ