

ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ՌՈՄԱՆՍԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐԸ

ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱՅՐԻՅԱՆ * 

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Հայ ավանդական երաժշտությունն ընդունված է բաժանել երեք հիմնական ճյուղերի՝ գեղջկական, քաղաքային ֆոլկլոր և գուսանական-աշուղական արվեստ։ Քաղաքային երաժշտական բանահյուսության խոսքը, ի տարբերություն գեղջկականի, կառուցվում է հիմնականում գրական կամ խոսակցական լեզվով։ Ժողովրդական երաժշտության այս ոլորտի վերաբերյալ երաժշտագետների, ազգագրագետների և բանասերների կողմից համակարգային առաջին ուսումնասիրություններն իրականացվել են դեռևս XX դարում, որոնք, սակայն, պարունակում են հակադիր և իրարամերժ տեսակետներ։ Բանագետ-ազգագրագետների մի խումբ ցայսօր բացառում է քաղաքային բանահյուսության գոյությունը՝ համարելով այն գեղջկական բանահյուսական ավանդույթների «ձևախեղում», այլ տեսակետի համաձայն՝ այն պատմամշակութային ոլորտ էրևույթ է՝ զարգացման յուրօրինակ ընթացքով և օրինաչափություններով։ Քաղաքային երգի յուրաքանչյուր նմուշ անցնում է արարման և տարածման առանձնահատուկ ճանապարհ (բանահյուսական տեքստ-ժողովրդական մեղեդի, հեղինակային տեքստ-ժողովրդական մեղեդի, հեղինակային խոսք և երաժշտություն, միևնույն երգի տարբերակայնություն՝ գեղջկական և քաղաքային գուգահեռներով, հեղինակային հայտնի երգի ժողովրդականացում՝ մի քանի տարբերակներով՝ բառերի կամ թեմայի փոփոխությամբ, գյուղական բանահյուսական տեքստերով քաղաքային երգ, միևնույն մեղեդու բովանդակությամբ ու թեմաներով տարբերվող խոսքեր և այլն)։ Քաղաքային ռոմանսն ունի որոշակի օրինաչափություններ, որոնք նկատելի են ամենուր։ Այս երգատեսակի յուրահատուկ դրսևորումներից է հանրահայտ ֆադուն։ Ֆադուն սերում է միջնադարյան պիրենեյան (իսպանական և պորտուգալական) ռոմանսներից և պորտուգալական ժողովրդական քառյակներից։ Պորտուգալական և հայկական քաղաքային երաժշտական բանահյուսությունները համադրելի են որոշակի մոտիվներով, ռոմանսային խորհրդանիշներով։ Ֆադուններում առավել տարածված խորհրդանիշներից է վարդը, որը կապված է պորտուգալական ավանդական բանահյուսության հետ։

* **Լուսինե Հայրիյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանագիտության բաժնի գիտաշխատող

Лусине Айриян – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института археологии и этнографии НАН РА

Lusine Hayriyan – Candidate of Philological Sciences, Researcher at the Department of the Folklore of Institute of Archeology and Ethnography of the NAS RA

Էլ. փոստ՝ hayriyan.1976@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0350-357X>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 19.02.2024

Գրախոսվել է՝ 01.04.2024

Հաստատվել է՝ 06.11.2024

© The Author(s) 2024

Քաղաքային ռոմանները որոշ փոխակերպումներով շարունակում են կենցաղավարել ժամանակակից քաղաքների երաժշտական մշակույթում:

Բանալի բառեր – քաղաքային ռոմանս, ֆառու, բանահյուսական տեքստեր, Կոմիտաս, Լեւոնանոս Մելիքյան, պորտուգալական ռոմանս

Ներածություն

Ժողովրդական երգի նկատմամբ հետաքրքրության ուժգնացմամբ՝ XIX դարակեսին մեկնարկեց մեր ազգագրական և բանահյուսական ժառանգության գրառման ու հետազոտության գործընթացը: Այդ շրջափուլում շատերի հայացքն ուղղվեց դեպի անխառն կենցաղով ու մշակույթով ապրող հայ գյուղ, քանի որ քաղաքակրթական խաչմերուկներում կառուցված բազմազգ քաղաքները ենթադրում էին փոխազդեցությունների լայն հնարավորություններ, կենցաղի և մշակույթի համապատասխան նկարագիր: Այնուամենայնիվ, մեծանուն հայ երաժիշտների աչքից չվրիպեց նաև քաղաքային երաժշտական կենցաղը:

Սույն աշխատանքը նպատակ ունի ներկայացնելու քաղաքային երաժշտության յուրօրինակ երևույթներից մեկի՝ երգ-ռոմանսի ծագման և զարգացման պատմությունը, հայ քաղաքային ֆոլկլորի ուրույն դրսևորումներն ու փոխազդեցությունները:

Քաղաքային երաժշտական բանահյուսությունն ականավոր երգահան-երաժշտագետների հետազոտական դիտակետում

Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքների բուռն աճին զուգընթաց՝ ի հայտ են եկել և վերելք ապրել երաժշտարվեստի տարբեր ձևեր (տաղերգուների և տաղասացների արվեստ, գործիքային երաժշտություն), սակայն «քաղաքային ֆոլկլոր» կամ «քաղաքային երգարվեստ» որակվող երգաստեղծության բնագավառն առավել հայտնի է XIX-XX դարերը ներառող ժամանակահատվածի, Հայաստանի արևմտյան ու արևելյան հատվածների, ինչպես նաև հայաշատ օտար քաղաքների նյութերով: Ժողովրդական երաժշտության այս ոլորտի համակարգային առաջին ուսումնասիրությունները կատարվել են դեռևս XX դարում՝ առաջացնելով հակադիր և իրարամերժ եզրահանգումներ. բանագետ-ազգագրագետների մի խումբ ցայսօր բացառում է քաղաքային բանահյուսության գոյությունը՝ համարելով այն գեղջկական բանահյուսական ավանդույթների «ձևախեղում»¹, այլ տեսակետի համաձայն՝ քաղաքային բանահյուսությունը պատմամշակութային ուրույն երևույթ է՝ զարգացման յուրօրինակ ընթացքով և օրինաչափություններով²:

¹ Տե՛ս Զելենի Դ.Կ. Избранные труды: Сборник статей по духовной культуре 1901 – 1913, т. 1 (ч. 2), М., Изд. Индрик, 1994, էջ 10-13:

² Տե՛ս Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества - М., Искусство, 1971, էջ 369-383, Лотман Ю.М. Избранные статьи (в 3-х т.), т. III, Таллин, Изд. Александра, 1993, էջ 441-482:

Ազգային երաժշտության գիտակ Կոմիտաս վարդապետն իբրև բանահյուսական բուն, անադարտ ճյուղ, դիտարկել է գեղջկական երաժշտությունն ու երգարվեստը՝ «երգաստեղծության շնորհը» համարելով բնության գրկում և բնությունից սովորող գյուղացու բնատուր պարզը: Կոմիտասը թերահավատորեն ժխտել է քաղաքային բանահյուսության գոյությունը՝ Ա. Չոպանյանին հասցեագրված նամակներում նկատելով, որ հայ ժողովրդական երգն իր ոճական անադարտությամբ պահպանվել է գյուղերում և աղավաղվել քաղաքներում³: Ականավոր քննադատին ուղղված նամակներից մեկում նա իր աշխատությունը «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» վերնագրելու հաստատականությունը բացատրում է քաղաքացիների ժողովրդական երգ արարելու անկարողության հանգամանքով⁴: «Երգաստեղծութեան շնորհը գեղջուկի համար մի բնատուր պարզե է. ամենքն էլ, լաւ կամ վատ, խաղ կապել եւ երգել գիտեն: Նա սովորում է երգաստեղծութեան արուեստը հենց բնութեան գրկում, որ նորա անդաւաճան դպրոցն է»⁵, - հավատացած է Կոմիտասը: Այնուամենայնիվ, մեծանուն երաժիշտ-բանահավաքն իր ստեղծագործական վաղ շրջանում օգտվել է հայ քաղաքային երգերի մեղեդիական դարձվածքներից ու ոճերից, մշակել քաղաքային ժողովրդական և ժողովրդականացած մի շարք երգեր՝ «Մի գեղեցիկ պարզ գիշեր էր», «Արաքսի արտասուքը», «Հայ ապրենք, եղբայրք», «Ահա ծագեց կարմիր արև», «Վարդան», «Ո՛վ, մեծաքանչ դու լեզու», «Կիլիկիա», «Հայրիկ, հայրիկ», «Ծիծեռնակ», «Զայն տուր, ո՛վ ծովակ», «Հայաստան», և այլն⁶: Կոմիտասը բացառություն չէր այս հարցում. հայ երգահանների պատկառելի թվով ստեղծագործությունների հիմքում ընկած են քաղաքային երաժշտական բանահյուսության ամբողջական նմուշներ կամ պարզապես որոշ տարրեր⁷:

Ռոմանոս Մելիքյանն առաջինն էր հայ երաժիշտներից, ով ըստ արժանվույն գնահատեց քաղաքային երաժշտական կենցաղի յուրօրինակ երևույթներից մեկը՝ երգ-ռոմանսը: Կոմպոզիտորը, ով հայկական դասական ռոմանսի՝ ազգային կամերային-վոկալ երաժշտության ինքնուրույն ժանրի ձևավորողն էր հայ իրականության մեջ, հենվել է քաղաքային ռոմանսի կենցաղային և ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության մասնահատկությունների վրա⁸: Նրա վաղ շրջանի

³ Տե՛ս **Մ. Մուրայան**, Կոմիտասի անտիպ նամակները // Պատմա-բանասիրական հանդես, № 1, 1958, էջ 248:

⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 245:

⁵ **Կոմիտաս**, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, Կոմիտասեան յանձ. հրատ., 1938, էջ 18-19:

⁶ Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Հայ քաղաքային ժողովրդական երգը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 11, 1969, էջ 29:

⁷ Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին // «ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», № 1, 1959 էջ 72, նաև՝ **Ա. Մարյան-Հարությունյան**, Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (19-20-րդ դարեր), Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 163-170:

⁸ Մեծ ժողովրդականություն են ստացել նրա «Ուռենի» դուետն ու «Անջատում» ռոմանսը: Առաջինը կրում է «դաժան ռոմանսի»՝ քաղաքային երաժշտական բանահյուսության ազդեցությունը, իսկ երկրորդ ստեղծագործության մեջ գործածվել են «Լուսնյակն անուշ» ժողովրդական երգի լադա-ինտոնացիոն միջոցները:

ստեղծագործությունների հիմքում քաղաքային երաժշտական բանահյուսությունն էր, որը ժամանակին համարվում էր սակավարժեք ու նմանողական արվեստ: Արժևորելով քաղաքային երաժշտական բանահյուսությունը՝ Ռ. Մելիքյանը պատրաստվում էր կազմել նաև քաղաքային երգերի ժողովածու. «Դու չգիտես, թե ի՛նչ գանձեր կան թաքնված մեր այսպես կոչված ազգային երգերի մեջ: Մի օրինակ. «Ողջույն ընդ քեզ, Հայաստան՛ն», «Ո՛չ փող զարկինք» կամ ուրիշները: Գեղեցիկ ու աննման եղանակներ կան... Չէ՞ որ հայ մարդն է այդ եղանակները հորինել...և անշուշտ տաղանդավոր... իսկ մենք անունը դրել ենք ազգային երգ ու մի կողմ նետել»⁹, - գրում է երաժշտագետ Հ. Հովհաննիսյանին:

Քաղաքային երգի արարման և տարածման ուղիները

Քաղաքային երգի յուրաքանչյուր նմուշ անցնում է արարման և տարածման առանձնահատուկ ճանապարհ (բանահյուսական տեքստ-ժողովրդական մեղեդի, հեղինակային տեքստ-ժողովրդական մեղեդի, հեղինակային խոսք և երաժշտություն, միևնույն երգի տարբերակայնություն՝ գեղջական և քաղաքային զուգահեռներով, հայտնի հեղինակ ունեցող երգի ժողովրդականացում և երգի ժողովրդական տարբերակներ՝ բառերի կամ թեմայի փոփոխությամբ, գյուղական բանահյուսական տեքստերով քաղաքային երգ, միևնույն մեղեդու բովանդակությամբ ու թեմաներով տարբերվող խոսքեր և այլն): Նման մտահանգումը ուղրտի երգերի տեքստային և մեղեդային համադրության հանգամանալից քննության արդյունք է, քանի որ ակնառու են համակցման տարբեր դրսևորումներ. այսպես օրինակ՝ հեղինակային ստեղծագործությունը ժողովրդականացվում է նոր տարբերակներով, ինչպես՝ իսահակյանական խոսքի և կոմիտասյան երաժշտության արգասիքը՝ քաղաքի երաժշտական ոճով ստեղծված «Արևն իջավ» սիրային քնարական երգը, որը տարածում է գտել նաև ժողովրդական տարբերակով (փոփոխված խոսքերով): Ժողովրդական փոփոխակը թեպետ չի առանձնանում բանաստեղծական կառուցիկ խոսքի վարպետությամբ, սակայն կենցաղավարել է նոր՝ ազգային-ազատագրական երանգով: Այսինքն՝ Իսահակյանի բանաստեղծության վերջին քառյակը ստեղծագործական հենասյուն էր ժողովրդական բանաստեղծի համար:

Մ. Արմենի խոսքերով և ժողովրդական մեղեդիով (մշակել է Իս. Ավետիսյանը) «Մամ ջան, մամ ջան» երգը նույնպես ունի հատվածական տարբերակայնություն.

**Գնա կորի, այ անամոթ,
Իմ աղջիկը քուգրդ չէ,
Ում էլ օր տամ, լավ իմացիր,
Քեզ քոռ թիքա չի հասնի¹⁰:**

⁹ Գ. Գյոդակյան, Ռոմանոս Մելիքյան. կյանքը և ստեղծագործությունը, Եր., ՀՄՍՌ ԳԱ հրատ., 1960, էջ 82-83:

¹⁰ Վ. Լալայան, Հորովել, հայկական երգերի շտեմարան, www.horovel.org/ 16.12.2022

Մեկ այլ տարբերակում.

**Գնա կորի, այ շան տղա,
Իմ Սոնիզը քուզրդ չէ,
Սոնիզն էղնի հազար թիքա
Քեզ մե թիքա չի հասնի¹¹:**

Այս երևույթը բնորոշ է նաև այլ ժողովուրդների քաղաքային երգարվեստին, երբ բանաստեղծական արտահայտչամիջոցներն ու լեզուն պարզեցվում են, հասցվում նույնիսկ ուղղախոսական և քերականական սխալների, իսկ գրական ծագում ունեցող տեքստերը հարմարեցվում են հասարակության լայն խավերի ճաշակին¹²: Սովորաբար տարածում են գտնում նաև ժողովրդական երգի ոգով ու ոճով արարված ստեղծագործությունները (բանավոր փոխանցվելով սերնդեսերունդ և տարբերակայնացվելով): Այսպիսով՝ պրոֆեսիոնալ երգը փոխառվում է երկու եղանակով՝ ամբողջությամբ, այսինքն՝ թե՛ մեղեդին, թե՛ խոսքերը կամ մեղեդուն հարմար բառերի ընտրությամբ (հանրահայտ հեղինակի որևէ հայտնի բանաստեղծություն): Հատկանշական է նաև *միևնույն երգի գեղջկական և քաղաքային տարբերակների համաժամանակյա կենցաղավարումը*, ինչպես Ավետիս Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը» արձակ դրամայում տեղ գտած չափածո հատվածի երկու քառյակները, որոնք ժողովրդական են և իբրև երգ կենցաղավարել են քաղաքային ու գեղջկական տարբերակներով.

**Կույր կռունկները սուգ ու շիվանով,
Այս մեր երկնքով եկան, անց կացան,
Ա՛խ, մեր աշխարհում նրանք կուրացան,
Դու լաց մի լինիր, ես շատ եմ լացել:
Քարավանն անցավ, բարձած արցունքով,
Սև անապատում ծունկ չոքեց հոգնած,
Ա՛խ, մեր աշխարհի դարդ ու գուլումով,
Դու լաց մի լինիր, ես շատ եմ լացել¹³:**

Քաղաքային երգի տարբերակը վերագրվում է Վասպուրականի տարածաշրջանին, իսկ ակնհայտորեն ավելի հին՝ մեղեդու ծավալմամբ ու ոճական առանձնահատկություններով գեղջկական ճյուղին հարողը, Սուրմալուի տարբերակն է¹⁴:

Ստեղծվել են նաև գյուղական բանահյուսական տեքստով քաղաքային երգեր, ինչպես օրինակ՝ «Մարերի հովին մեռնիմ» երգը¹⁵:

¹¹ Բանասաց՝ **Հասմիկ Գալստյան**, 43 տ. (Գյումրի):

¹² Տե՛ս **Ռ. Աթայան**, Դիտողություններ «Ավ. Բահակյանը և հայ երգը» հարցի առթիվ // Էջմիածին, ԼԲ (ԺԱ), 1975, էջ 33-34:

¹³ **Ա. Հակոբյան**, Ավետիս Ահարոնյանի «Նազեի օրորը» ժողովրդական երգարվեստում // ՎԷԻ համահայկական հանդես, ԺԲ(ԺԸ) տարի, թիվ 4(72), հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, 2020, էջ 209:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 209-210:

¹⁵ Տե՛ս **Ա. Սարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 110:

Այսպիսով՝ Ժողովրդական կամ հեղինակային բանաստեղծական տեքստերով ստեղծված հայ քաղաքային երաժշտական բանահյուսությունն արտահայտել է քաղաքային միջավայրի բնորոշ գծերն ու զարգացում ապրել քաղաքի շրջանակներում:

Հայ քաղաքային երաժշտական բանահյուսության ակունքներն ու փոխազդեցությունները

Ռ. Աթայանը քաղաքային ֆոլկլորում նկատում է «ինտոնացիոն-ոճական տարբեր ուղղություններ, որոնք այդ երաժշտությանը յուրատեսակ բազմակերպություն են հաղորդում»¹⁶: Երաժշտագետը հայկական քաղաքային երաժշտական բանահյուսության հիմնական ակունքները համարում է բուն գյուղացիական երգը (տարատեսակ ժանրերով և ձևերով), միջնադարյան քաղաքային ժողովրդական-երաժշտական մշակութային ավանդույթը, տաղային արվեստն ու գուսանա-աշուղական երաժշտությունը, որն իր հերթին սերտորեն հարաբերվել է թե՛ գյուղական և թե՛ քաղաքային բանահյուսության հետ և մուղամաթի տարրերը: Հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի ձևավորման ընթացքում որոշակի նշանակություն են ստացել նաև այլ ժողովուրդների՝ օտար քաղաքներում ձևավորված կենցաղային երգերի ինտոնացիոն ազդեցությունները՝ «եվրոպեիզները»: Լայն շփման մեջ լինելով տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների հետ՝ մեր քաղաքային երաժշտությունը պարբերաբար նորացվել և զգալիորեն փոխակերպվել է¹⁷. Երգային որոշ նմուշներում նկատվող ռոմանսի տիպական տարրերը կարելի է բացատրել եվրոպական և ռուսական երգարվեստային առանձնահատկությունների անմիջական ազդեցությամբ: Ավելին քաղաքային ռոմանսն ունի որոշակի օրինաչափություններ, որոնք նկատելի են ամենուր. սահմանափակ, փոքր ծավալի միջոցով շատ բան հաղորդելու հնարավորություն, բանահյուսական և գրական եղանակներով կենցաղավարում և այլն:

Ընդհանրական գծերով ներկայացնենք նաև այլ ժողովուրդների քաղաքային երաժշտության առանձնահատկությունները, որոնք որոշակիորեն համադրելի են հայկականի հետ:

Ի սկզբանե *romance* նշանակել է ստեղծագործություն իսպաներենով¹⁸: Խոս-

¹⁶ Ռ. Աթայան, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին, էջ 70:

¹⁷ Տե՛ս նույն տեղը:

¹⁸ Իսպ. *romance*՝ ռոմանական միջնադարում իսպաներենը հաճախ կոչում էին ռոմանական. սկզբնական շրջանում Իսպանիայում ռոմանս էին կոչվում բոլոր այն երգերը, որոնք երգվում էին իսպաներեն ի տարբերություն լատիներենի: Հետագայում, XVI դ. այդպես սկսեցին կոչվել սիրային, կատակային և երգիծական բովանդակության այն երգերը, որոնք ունեին նվագակցություն: Իսպանիայից ժանրը անցավ այլ երկրներ, XIX դ. սկզբից Ռուսաստանում այդպես անվանեցին նվագակցություն ունեցող՝ մեծ մասամբ քնարական կամ քնարական-դրամատիկ բնույթի, գլխավորապես սիրային բովանդակության փոքր ձևի վոկալ ստեղծագործությունները: Ռոմանսի կառուցվածքը, ի տարբերություն երգի, սովորաբար ավելի բարդ է. ավելի հանգամանորեն մշակված գեղարվեստական երկ է: Տե՛ս Կ. Մելիքյան-Վրթանեսյան, Մ. Տոնյան, Երաժշտական

քը նախկին հռոմեական նահանգ Իսպանիայի տարածքի մասին է, որի սահմաններն ավելի ընդգրկուն էին, այսինքն, ռոմանսը համապիրենեյան երևույթ էր, որը ժամանակի ընթացքում լայնորեն տարածվեց և փոխառվեց այլ եվրոպական ժողովուրդների կողմից: Հիշարժան է քաղաքային ռոմանսի ուրույն դրսևորումներից մեկը՝ հանրահայտ ֆադուն¹⁹, որը ծագել է XIX դարի քսանական թվականներին՝ կենցաղավարելով լիսաբոնյան և կոնիբրյան ճյուղերով: Ֆադուն սերում է միջնադարյան պիրենեյան (իսպանական և պորտուգալական) ռոմանսներից և պորտուգալական ժողովրդական քառյակներից²⁰: Ինչպես ցույց են տալիս երգային բանահյուսության այս ժանրին նվիրված հետազոտությունները²¹, ֆադուն սկզբնապես եղել է նավահանգստային պանդոկների ինքնաբերական երաժշտություն, որը XIX դարի երկրորդ կեսին ներթափանցել է նաև ազնվական միջավայր ու սրահներ՝ ձեռք բերելով նոր որակներ և հեղինակային իրավունքի տրամաբանություն: Մեղեդիները աչքի չէին ընկնում բազմազանությամբ, երգերի բառերը հաճախ հանպատրաստից ձևափոխվում էին կատարման ընթացքում (ֆադիստները՝ կախված իրավիճակից և ներշնչանքից, կարող էին հանրությանն արդեն հայտնի նյութը համեմել իրենց ճաշակով կամ լրացնել նորանոր մանրամասներով): Քաղաքային ռոմանսի եվրոպական դրսևորումներից մեկի՝ ֆադուի բնորոշիչներից է պարզ մեղեդայնությունը: Առկա են որոշակի օրինաչափություններ կամ կաղապարներ, որոնք հիմք են դառնում նոր ստեղծագործությունների համար, օգտագործվում է այսպես կոչված «կոնտրֆակտուրա»՝ արդեն գոյություն ունեցող մոտիվով նոր երգի տեքստ ստեղծելու երևույթը²²: Ֆադուն կատարվում է պորտուգալական կիրթառով (քնարական մեներգ կիրթառի նվագակցությամբ): Կարծիք կա, որ հայ քաղաքային ռոմանսի ձևավորման և տարածման գործընթացը մասամբ պայմանավորված էր հայ քաղաքացու կենցաղ եվրոպական երաժշտագործիքների մուտքով, քանի որ կիրթառի և մանդոլինի հայտնվելը համընկնում էր եվրոպական և ռուսական կենցաղային (սալոնային) ռոմանսների տարածմանը²³: Քաղաքը մշակութային բաց համակարգ է, հետևաբար, շուտ է հարմարվում նորին՝ դրսեկ երևույթներին տալով նոր դրսևորումներ ու որակներ:

բացատրական բառարան, Եր., Խորհրդային գրող, 1989, էջ 132-133:

¹⁹ Պորտուգալերենում **ֆադուն** երկիմաստ բառ է՝ ճակատագիր և պորտուգալական քաղաքային բանահյուսական երգի ժանր: Տե՛ս **Торопчина Т. Г.** Фаду как объект лингвокультурологического и лингвостилистического исследования. М., 2015, էջ 46: Ֆադուի առինքնող հմայքի և մեծագույն կատարողների մասին է Շ. Ազնավուրի համանուն երգը, որտեղ բանաստեղծական խոսքի միջոցով ներկայացվում են երգատեսակի կարևոր հատկանիշները:

²⁰ Տե՛ս **Торопчина Т. Г.**, նշվ. աշխ., էջ 76-77, 63:

²¹ Պորտուգալական ռոմանսներին ու ժողովրդական երգերին անդրադարձել է Ալմեյդա Գարետը (1827-1828, «Արոզինդա»), ֆադուի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են **Էրնեստու Վիեյրան** (1807-1869), **Մ. Լամբերտինին** (1862-1920), **Ռոդնեյ Գալոպը** (1901-1948), **Ֆրեդերիկու դե Ֆրեյտասը** (1902-1980), **Ֆ. Լոպեշ-Գրասան** (1906-1994), **Անտոնիո Ռոզելյուն**: Տե՛ս **Торопчина Т. Г.**, նշվ. աշխ., էջ 40-41:

²² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 70-71, 144:

²³ Տե՛ս **Ա. Սարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 93:

Պորտուգալական և հայկական քաղաքային երաժշտական ստեղծագործությունները համադրելի են որոշակի առանցքային ընդհանրություններով. ուշագրավ է ֆադուի խիստ տարածված՝ ծնողներ և որդիներ հակադրությունը, որն առկա է նաև հայ քաղաքային երաժշտական մշակույթում (պորտուգալական երգերում ծնողները կարող են երիտասարդների դժբախտության, նույնիսկ մահվան պատճառ դառնալ): Ե՛վ լիսաբոնյան, և՛ կոիմբրյան ճյուղերի ֆադուներում սիրո թեման անքակտելիորեն միահյուսված է ճակատագրի, մահվան, տառապանքի ու ցավի թեմաներին: Հայկական երգերում էլ ծնողները հաճախ խոչընդոտում են սիրահարների հանդիպումներն ու միասնությունը: Օրինակ՝ «Լուսնյակ գիշեր» երգ-ռոմանսի ժողովրդական տարբերակում եթե ամուսնանալու խոչընդոտ է դիտարկվում Մեծ պահքը²⁴, ապա Ն. Տիգրանյանի գրառած և մշակած տարբերակում սիրահարների միությանն ընդդիմանում են ծնողները.

**Ա՛խ, ի՞նչ անեմ,
Ծնողներս չեն թողնում,
Գեթ մի վայրկյան հանգստանամ
Քո գրկում, ա խ, քո գրկում²⁵:**

Որոշ երաժշտագետներ ռոմանս երգային ժանրի առաջնային բնորոշիչը թեմատիկ ուղղվածությունն են համարում: Ըստ Մ. Պետրովսկու՝ ռոմանսի սոցիալ-հոգեբանական և գեղագիտական գործառույթը սիրային երգ լինելն է: Մնացյալ բոլոր այսպես կոչված «հավելյալ» թեմաները՝ կյանք, մահ, հավերժություն և ժամանակ, ճակատագիր, հավատ, թերահավատություն, սերտորեն շաղկապված են այս գլխավոր թեմային²⁶: Քաղաքային ռոմանսին հիմնականում հարիր են հետևյալ բնորոշումները՝ անպատասխան կամ անհասանելի, կորսված սիրո տառապանքի պատմություն կամ դժբախտ պատահար կյանքից, փորձաշատ մարդու վերհուշ-պատմություն՝ հուզական լարվածությամբ: Նկատենք, որ հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստում ամենատարածվածը հուսախաբ սիրահարի, տառապանք պատճառող անպատասխան սիրո մոտիվն է²⁷: Սերը նաև ֆադուի հիմնական թեման է (անպատասխան սեր, սիրեցյալի կորուստ, սիրային եռանկյունի և խանդ, մայրական սեր, որդեկորույս մոր տառապանք, սեր առ հարազատ քաղաք և այլն)²⁸:

Ֆադուներում, ինչպես հայկական քաղաքային երգերում, միանգամայն բնական են տեղայնացման միտումները, քաղաքների նշանակալից վայրերի գովեր-

²⁴ Տե՛ս **Յ. Պերպլերեան**, Ընդարձակ գրպանի երգարան, Բոստոն, Պերպլերեան գրատան հրատարակություն, 1919, էջ 79:

²⁵ Երգ-ռոմանսի մասին տե՛ս **Ա. Մարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 145-155:

²⁶ Տե՛ս **Мордерер В.** Ах, романс, эх, романс, ох, романс: русский романс на рубеже веков, СПб: Герань, 2005, էջ 19:

²⁷ Տե՛ս **Ա. Մարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 111:

²⁸ Տե՛ս **Торощина Т. Г.**, նշվ. աշխ., էջ 121- 137:

գումն ու կենցաղային և մշակութային միջավայրերի արտացոլումը: Պորտուգալական քաղաքային ռոմանսն առանձնանում է լիսաբոնյան փողոցների, եկեղեցիների, կամուրջների և շատրվանների նկարագրությամբ («Անցյալ ժամանակներ» ռոմանսում մանրամասնորեն երգվում է դափնեճյուղերով զարդարված ֆադուի հնատիպ պանդոկների մասին, որտեղ մուրացիկ թե պարոն այցելում են երաժշտություն ըմբռնելու)²⁹: Հայկական «Գինետուն»³⁰ երգի կորսված սիրո տառապագին ապրումները ոչ թե զուգադրվում են բնության երևույթներին, միահյուսվում բնաշխարհին, ինչը բնորոշ է առավելապես գեղջկական ժողովրդական երգերին³¹, այլ տեղի են ունենում գինետան ճանապարհին, քանի որ գինետունն՝ իբրև քաղաքային կենցաղի ցուցիչ-խորհրդանիշ, ցավը բթացնող միջոց է դիտվում յարին կորցրած տղամարդու կողմից:

Քաղաքների հիշատակությունը բնորոշ է նաև ժողովրդական ձոներգային բնույթի երգերին³², քնարական երգատեսակներին, որտեղ գովերգվող կնոջ բարեմասնություններն առավել պատկերավոր ընդգծելու համար հիշատակվում են պատմական Հայաստանի հայտնի տեղանուններ, օտար երկրներ ու քաղաքներ, օրինակ՝ Վան, Ամիդ, Անի, Էրզրում, Մասուն, Մուշ, Բուլանըխ, Երուսաղեմ, Մարր, Բաղդադ, Հալեպ և այլն:

Ախճի՛, տու Բաղեշու նուռ,

Միրիմ քզի խազ ու ժուռ³³:

Այսպիսով՝ ժողովրդական քնարական երգերում արտացոլվում են գովերգվող կնոջ արտաքին նկարագիրն ու կերպարն ամբողջացնող միջավայրը:

Հայ-պորտուգալական քաղաքային ռոմանսների մի շարք մոտիվներ որոշակի այլաբանական իմաստ ունեն: Այդ երգային տողերը հաճախ կրում են խիստ որոշակի իմաստային լիցք՝ հանդես գալով որպես սիրո նուրբ հոգեվիճակների այլաբանական արտահայտություններ: Որոշակիորեն համադրելի են նաև հայ և պորտուգալական ռոմանսային խորհրդակարգերը. ֆադուներում առավել տարածված խորհրդանիշներից է վարդը (երկու ժողովուրդների ռոմանսներում տարածված խորհրդանիշ-պատկերներ են նաև այգին (պարտեզ), արևը, լուսինը, գինին՝ որպես առասպելական հնագույն մտածողության տարր), որը կապված է պորտուգալական ավանդական բանահյուսության հետ: Ավե-

²⁹ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 176-186:

³⁰ Տե՛ս Գինու և գինեմոլության մասին տե՛ս **Ա. Մարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 120-122:

³¹ Վերոհիշյալ զուգահեռականությունը նկատվում է նաև որոշ քաղաքային երգերում, ինչը գեղջկական բանահյուսության ազդեցություն է դիտվել: Տե՛ս **Ա. Մարյան-Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 110:

³² Ինչպես Նոր Նախիջևանին նվիրված «Ա՛յ քաղաք, պայծառ քաղաք» գեղեցիկ ձոներգը: Տե՛ս **Ա. Փոքրշեյան, Մ. Լյուլեճյան**, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 2, **Ա. Մ. Նազիկյան** (խմբ.), Եր., ՀՄԱՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 62:

³³ **Ռ. Խաչատրյան**, Կնոջ կերպավորման եղանակները հայ ժողովրդական երգերում// Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1(85), 1995, էջ 170-172:

լին՝ երգատեսակի հանրահայտ հեղինակներից մեկի՝ Ժոզե Անտոնիոյի կարծիքով, ֆադուն ծնվել է հրաշալի Պորտուգալիայում ծաղկած վարդից, որը աստվածային արարչագործության արդյունք է³⁴: Ըստ ֆադուի այլաբանության՝ ճերմակ վարդն անմեղ աղջկա խորհրդանիշն է, իսկ կարմիրը՝ նրա սիրեցյալը: Վարդը առավել հաճախ հանդիպում է վաղ շրջանի ֆադուներում, քանի որ դրանց կապն ավելի սերտ էր ավանդական բանահյուսության հետ:

Eu não posso passar sem ti,	Ես չեմ կարող առանց քեզ,
Nem tu, lindo amor, sem mim,	Եվ ոչ էլ դու առանց ինձ, չքնա՛ դ սեր:
Anda cá, oh rosa branca,	Մոտեցիր, ո՛վ, ճերմակ վարդ,
Criada no meu jardim.³⁵	Որ ծաղկել էս իմ այգում:

Մեր քաղաքային ռոմանսներում վարդը հաճախադեպ հանդիպող ծաղկային խորհրդանիշ է: Ինչպես ավանդական բանահյուսության մեջ, այնպես էլ հայ քաղաքային ռոմանսներում վարդը խորհրդանշում է կանացի գեղեցկությունն ու հմայքը:

**Էդ ինչ մայր է քեզ բերել,
Օրորոցում փայփայել,
Հայաստանի դու գավակ,
Պարտեզում բացված ալ վարդ [«Լուսնյակ գիշեր»]³⁶:**

Ժողովրդական ավանդական ընկալումների համաձայն՝ նույնիսկ վարդի գոյավիճակը՝ կոկոն կամ բացված լինելը, իմաստային խորք ունի, ինչպես Սյունիքի բանահյուսության այս նմուշում:

**Ղու մի սիրի բացված վարդը,
Որ գա սրտիդ թառամի,
Այլ դու սիրի կոկոն վարդը,
Որ գա քո կրծքին բացվի³⁷:**

Բույսերի՝ իբրև մարդկային ֆիզիկական և հոգևոր ամբողջական աշխարհի պատկերավորման հնամենի առասպելաբանաստեղծական արտահայտչամիջոցների նախնական վկայությունները հանդիպում են դեռևս ծիսերգերում³⁸:

Հայոց ավանդագրույցներում վարդն ու մանուշակը քույր ու եղբայր են, որոնք միշտ իրար կարոտ են մնում³⁹: Հայ միջնադարյան գրականության ամենատարածված խորհրդանշանները վարդն ու բլբուլն են: Գերիշխող է այն տե-

³⁴ Տե՛ս **Торощина Т. Г.**, նշվ. աշխ., էջ 161-162, 176:

³⁵ **Tinop / Pinto de Carvalho (Tinop)**; História do Fado – Lisboa: Publicações Quixote; 1994; p. 164.

³⁶ **Վ. Լալայան**, շորովել. հայկական երգերի շտեմարան, www.horovel.org/ 16.12.2022

³⁷ «Սյունիքի բանահյուսությունը» (կազմ. Թ. Հայրապետյան, Գ., Մելիքյան, Ս. Առաքելյան, Ա. Կիրակոսյան), Ե., ՀԱԻ հրատ., 2020, էջ 209:

³⁸ Տե՛ս **Ն. Վարդանյան**, Այգու այլաբանությունը սիրերգ-հարսանեղբերում // Էջմիածին, Ե, 2021, էջ 65-77:

³⁹ Տե՛ս **Ա. Ղանալանյան**, Ավանդապատում, Եր., ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 113:

սակետը, որ վարդը խորհրդանշում է Քրիստոսին: Վարդի և բլբուլի այլաբանությունը տարածում է գտել նաև Արևելքի տարբեր ժողովուրդների միջնադարյան գրականություններում, եղել հայ ժողովրդական բանահյուսության տարածված թեմաներից մեկը⁴⁰:

Եզրակացություններ

Փոխազդեցությունների և տարատեսակ փոխառությունների տարերայնությունը զգալիորեն դժվարացնում է քաղաքային կամ կենցաղային ռոմանսի ժանրային փոխաձևությունների և զարգացման ընթացքի քննությունը, սակայն ակներև է, որ քաղաքային ռոմանսը ցայսօր երաժշտական հիմք ու փոխատու է մի շարք երաժշտական ժանրերի (հեղինակային երգ, ռաբիս, շանսոն) և ուղղությունների համար: Քաղաքային ռոմանսների մեղեդիներն ու տեքստերը ստանում են երաժշտական թարմաշունչ երանգներ ու գունավորումներ, սակայն մնում ճանաչելի: Այսպիսով՝ ավանդական ձևով թե որոշակի փոխակերպումներով կամ երաժշտական նորոքյա գործիքավորումներով՝ կենցաղային ռոմանսը շարունակում է մնալ արդի քաղաքային երաժշտական մշակույթի տիրույթում: Ուշագրավ են հատկապես բանահյուսական տեքստերի վիզուալացման միտումներն արդի՝ այսպես կոչված «կլիպային մշակույթի և մտածողության» առկայության պայմաններում: Կլիպային մտածողությունը ժամանակակից սոցիալ-հոգեբանական, կոգնիտիվ (ճանաչողական) երևույթ է, որն առաջացել է տեղեկատվական հզոր ներազդեցության արդյունքում: Թվային աշխարհը, կիբերտարածությունն ու կիբերսոցիալականացումը հանգեցնում են մտածողության փոխակերպումների, ուստի մեզ շրջապատող աշխարհը փոխվում է, և նոր՝ կլիպային կամ հատվածական մտածողությունը սկսում է նվաճել այն: Բացառություն չէ նաև քննվող ոլորտը: Բանավոր խոսքում (երգային տեքստ) խոսակիցների (կատարողի և ունկնդրի) միջև ծագում է որոշ անմիջականություն, անմիջական շփումի պատրանք, սակայն երգի պատկերաշարը հաճախ չի փոխանցում ունկնդրին այն բովանդակությունը, որ փոխանցում է երգային տեքստը՝ առաջացնելով որոշակի օտարում: Այնուամենայնիվ, քաղաքային երգի վիզուալացումն ու երաժշտական թարմաշունչ գործիքավորումները նոր գոյավիճակ, ավելի լայն տարածում են ապահովում արդեն սիրված և ժողովրդականություն վայելող երգերի ու դրանց տեքստերի համար: Զանգվածային մշակույթի և քաղաքային երաժշտական բանահյուսության փոխազդեցության ընթացքում երբեմն առաջանում է սինթետիկ բնույթի բարդ երևույթ, որտեղ համակցված են տեքստը, երաժշտական ու պատկերագրական շարքերը՝ դիտարկվելով իբրև «կլիպային մշակույթի» և քաղաքային բանահյուսական երգարվեստի յուրակերպ դրսևորում, որը, դուրս գալով քաղաքի տիրույթից, ապահովում է առավել լայն լսարան:

⁴⁰ Տե՛ս նաև **Ալվրցյան**, Վարդի և սոխակի խորհրդանիշները հայ միջնադարյան տաղերգության մեջ // Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1999, 1 (97), էջ 113-115:

ЛУСИНЕ АЙРИЯН – Фольклорные тексты городского романса. – Армянскую традиционную музыку принято делить на три основных направления: сельский, городской фольклор и искусство гусанов-трубадуров. Городской музыкальный фольклор, в отличие от сельского, в основном состоит из литературного языка или просторечия. Эта сфера народной музыки с ее уникальными проявлениями остается в центре внимания музыковедов, этнографов и филологов. Первые систематические исследования были проведены в XX в. и привели к противоположным, противоречивым выводам. Некоторые лингвисты и этнографы до сих пор отвергают идею городского фольклора, считая его «искажением» сельской фольклорной традиции. Согласно другой точке зрения, городской фольклор представляет собой уникальное историко-культурное явление с уникальным процессом развития и закономерностями.

Каждый образец городской песни проходит особый путь создания и распространения (фольклорный текст-народная мелодия, авторский текст-народная мелодия, авторская словесная музыка, варианты одной песни с сельско-городскими параллелями, популяризация песни с известным автором, народные варианты песни с изменением слов или темы, городская песня с текстами деревенского фольклора, слова к мелодии с разным содержанием и темами и др.).

Городские романсы имеют определенные закономерности, заметные повсюду. Одним из уникальных проявлений городского романса является знаменитое фаду. Фаду происходит от средневековых пиренейских (испано-португальских) романсов и португальских народных стихов. Португальский и армянский городской музыкальный фольклор сопоставимы по некоторым мотивам. Сопоставимы и символы армяно-португальских романсов.

С некоторыми трансформациями бытовые романсы продолжают оставаться в сфере современной городской музыкальной культуры.

Ключевые слова: *городской романс, фаду, фольклорные тексты, Комитас, Романос Меликян, португальский романс*

LUSINE HAYRIYAN – Folklore Texts of Urban Romance. – Armenian traditional music is accepted to be divided into three main branches: rural, urban folklore, and gusan-troubadour art. Urban musical folklore, in contrast to rural one, is mainly composed of literary or vernacular language. This field of folk music with its unique manifestations remains in the research focus of musicologists, ethnographers-philologists. The first systematic studies were carried out in the 20th century, producing opposite, contradictory conclusions. Some linguists and ethnographers still reject the idea of urban folklore, considering it a "distortion" of rural folklore tradition. According to another view, urban folklore is a unique historical and cultural phenomenon with a unique process of development and patterns.

Each example of a city song goes through a special way of creation and dissemination (folklore text-folk melody, author's text-folk melody, author's word-music, same song difference with rural-urban parallels, popularization of a song by a famous author, folk versions of words or with a change of theme, urban song with rural folklore texts, words with different melody content, themes, etc.).

Urban romances have certain patterns that are noticeable everywhere.

One of the unique representations of urban romance is the famous Fadu. Fadu is descended from medieval Pyrenean (Spanish-Portuguese) romances and Portuguese folk quartets. Portuguese and Armenian urban musical folklore is comparable with certain motive commonalities. The symbols of the Armenian-Portuguese romances are also comparable.

With certain transformations, everyday romances continue to remain in the realm of modern urban music culture.

Key words: *urban romance, Fadu, folklore texts, Komitas, Romanos Melikyan, Portuguese romance*