

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ

ՍՈՆՈՂԻԱ, ՊՈԼԻՖՈՆԻԱ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

*Յիրաւի բազմաձայն երգեցողութիւնը
սքանչելեաց սքանչելիք է...*

Կոմիտաս¹

Մերօրյա մշակութային պատերազմի բովում, արհեստական, խառնածին երաժշտության համաճարակի մթնոլորտում առավել ևս անհրաժեշտություն է առաջանում արժեքների վերագնահատման: Անխնա կերպով են վարվում Բախի, Բեթհովենի, Կոմիտասի և այլ դասականների ժառանգության հետ. ներկայացնում են ջազային և էստրադային ոճով, նվագարաններով՝ հակասելով դրանց առաքելությանը: Նույն ձևով են վարվում ժողովրդական և աշուղական երաժշտության հետ: Եվ մեխանիկական այս խառնուրդը որակվում է որպես նորարարություն, մշակում՝ խաթարելով նաև այս հասկացության իմաստը: Ստեղծվել է ոճերի, ժանրերի, լեզուների բաբելոնյան մի խառնարան:

Տարաձայնություններ կան նաև հնագույն, հոգևոր երաժշտության մեկնաբանության և կատարման ասպարեզում:

Ումանք պահանջում են «բարոկ» ժամանակաշրջանի երաժշտությունը կատարել միայն թանգարանային նվագարաններով, հին լարվածքով, առանց vibrato, յուրօրինակ տեմպերով, հնչունաբանությամբ և այլն: Ումանք էլ նույն «փաստավավերագրական» մոտեցումը պահանջում են միջնադարյան հոգևոր երաժշտության վերարտադրման գործում:

Հինը տառացի վերարտադրելու ջատագովներին ժամանակին պատախանել է մեծ դիրիժոր Վիլիելմ Ֆուրտվենգլերը. «Կամերային-երաժշտական էֆեկտները, որոնց մասին մենք խոսում ենք այսօր որոշ դարաշրջանների առնչությամբ, այսինքն՝ այն մեկնությունները, որոնք արհեստականորեն և գիտակցաբար սահմանափակվում են հեղինդով հնչողությամբ, սեթևեթ, չոր մաներայով, երբեք և ոչ մի տեղ գոյություն չեն ունեցել, գուցե թե միայն մեր երևակայության մեջ»²:

Նման «պահանջատերերին» անվանելով «փարիսեցիներ», իսկ հինը տառացի վերականգնելու փորձերը՝ «կեղծարարություն», Ֆուրտվենգլերը տարակուսում է, թե նրանք հաշվի չեն առնում, որ ժամանակակից մեծ սրահը եթե չունի եկեղեցու արձագանք, ոչ միայն թուլացնում է, այլև փոխում է հնչողության որակը: Ունկնդիրների հոգեբանությունն էլ այլ է, քան անցյալում: Անշուշտ, միաձայն երգեցողությունն իր հմայքը և կյանքի իրավունքն ունի, սակայն միայն դրանով սահմանափակվելը կադրատացնի մեզ: Ըստ փիլիսոփաների, առանց զանազանության մշակույթը ինքնա-

¹ Կոմիտաս, Նամակներ (Մատթեոս արքեպիսկոպոս Իզմիրլեանին), Երևան, 2000., էջ 68:

² Исполнительское искусство зарубежных стран, Москва, 1966, стр. 162.

զարգացում չի ունենա:

Հիրավի, միաձայն շարականի երգեցողությունը համերգասրահում, կտրված արարողությունից, հնչում է մերկ, ոչ այնքան ազդեցիկ, որքան եկեղեցում: Զգացնել է տալիս խունկի բուրմունքի, սրբապատկերների, սրբազան մթնոլորտի պակասը: Մինչդեռ բազմաձայն երգեցողությունը, կարծես, լրացնում է այդ պակասը՝ ուշադրությունը գրավելով հնչյունային «տիեզերքով»:

Այս և նման այլ մտքերը հիմնավորելու և տեղատարափ հարցերի «լաբիրինթոսից» ելք գտնելու համար դիմում ենք դասական անանց արժեքներին: Այդպիսիք են միջնադարյան հոգևոր երգարվեստը և դրանից բխած դասական երաժշտությունը:

Եվ որպես «արիադնեի թել», զինվում ենք լույսի շողով, որը անդրադառնում է, ճանաչում սաղմոսներից, խորալներից դեպի Բախի բազմաձայն արվեստը, շարականներից՝ դեպի Կոմիտասի երգարվեստը և անցնում գալիքին...

Սույն աշխատության մեջ փորձում ենք հետևել միաձայն երգից դեպի բազմաձայնություն (լայն իմաստով) տանող ուղիներին, ըմբռնել եկեղեցու հայրերի, փիլիսոփաների, երաժշտագետների գաղափարները և դրանց բախումներն ու զարգացումը: Աղբյուրների զգալի մասը, որոնցից օգտվել ենք, հայերենով դեռ չեն թարգմանված: Սրանով է պայմանավորված մեջբերումների առատությունը, քանզի ջանացել ենք հնարավորինս շատ տեղեկություններ փոխանցել հայ ընթերցողին, դրանով իսկ «ալանատես» և հաղորդակից դարձնել այդ «գաղափարների դրամային»:

* * *

Պոլիֆոնիան՝ բազմաձայնությունը, բխել է մոնոդիայից՝ միաձայնությունից, ինչպես ծիածանի գույները մեկ՝ «սպիտակ» լույսից, ինչպես հասկը՝ ցորենի հատիկից, ինչպես խիտ սաղարթը՝ մանանեխի սերմից: Սրանք լոկ մակերեսային համեմատություններ չեն: Չէ՞ որ ցանկացած հնչյունի հետ միաժամանակ հնչում են նաև իր օբերտոնները՝ վերնահնչյունները: Ահա այդ «թաքնված» հնչյուններից էլ գոյացել են հնչյունաշարերը, որոնք և բազմաձայնության հիմքն են հանդիսանում:

Որոշ ժողովրդական նվագարանների, օրինակ, վարդանի օբերտոնները այնքան լսելի են, որ հիմնական մեղեդին նվագելիս, գոյանում են «օբերտոնային մեղեդիներ»³:

Ըստ 11-րդ դարի փիլիսոփա Էրիզենայի, ներդաշնակությունն, առհասարակ, «երաժշտության էությունն է, ներքին սկզբունքը՝ հիմնված բազմաձայնության վրա»: Նույնը պնդում էր և Հուգոն Սեն-Վիկտոր մենաստանից: «Երաժշտությունը կամ հարմոնիան բազում հակադրությունների միավորված համաձայնեցումն է»⁴: Բազմաձայնության անցած այդ ճանապարհը լի էր դժվարություններով:

Պատմության ընթացքում որևէ նոր երևույթ ընդունվում կամ մերժվում է հաճախ ոչ որպես այդպիսին, այլ՝ գաղափարական կամայական կամ այլ նկատառումներով: Նման բան նկատվում է նաև եկեղեցում նվագարանների գործածության և երգեցո-

³ Музыкальная энциклопедия., Москва, 1976, том 3, стр. 1066.

⁴ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения (ред. Н. Шахназарова и В. Шестова), Москва, 1966, стр. 58.

ղության հարցում: Հին Կտակարանը վկայում է, որ Դավիթն իր սաղմոսներում կիրառել է բազմաթիվ նվագարաններ: Միջնադարում քրիստոնեական Եկեղեցու հայրերը, երաժշտագետները նվագարանների գործածության վերաբերյալ ցուցաբերել են տարբեր մոտեցումներ: Ոմանք դրական էին վերաբերվում, մյուսները դրանք դիտում էին որպես խորհրդանիշներ, այլաբանություն: Ոմանք էլ պնդում էին, թե նվագարանները սատանայից են՝ մատնանշելով վարձակներին, փողոցային նվագածուներին, վկայակոչելով հեթանոսական խրախճանքները:

Աստվածաշունչը վկայում է. «Դավիթը առնում էր քնարը եւ իր ձեռքով նվագում, և Մավուղը հանգստանում և լավանում էր, և չար ոգին նրա վրայից գնում էր» (Ա. Թագ. ԺԶ 23):

Բացի քնարից, Դավթի սաղմոսներում նշվում են բազում այլ նվագարաններ: Սակայն Կղեմենտ Ալեքսանդրացին, Աթանաս Մեծը տալարանի սաղմոս նվագարանը համարում էին տասը պատվիրանների նշանակը, իսկ եռանկյունաձև քնարը՝ Սուրբ Երրորդության:

Ըստ Բարսեղ Կեսարացու, երգեհոնը խորհրդանշում է մարդու մարմինը, որը լարված է երաժշտության սկզբունքով՝ Արարչին փառաբանելու համար⁵:

Մեկ այլ աշխատության մեջ Կղեմենտ Ալեքսանդրացին միևնույն նվագարանը դիտում է որպես մի քանի խորհրդանիշ՝ »Հավանաբար սաղմոսերգուի քնարը այլաբանորեն նշում էր նախ Տիրոջը, իսկ երկրորդը՝ նրանց, ովքեր Տիրոջ ներշնչմամբ իրենց հոգու լարերից հնչյուններ են բխեցնում... Գուցեն քնարը նշանակն էր փրկության ճանապարհը բռնած մարդկանց, ովքեր Բանի ներշնչմամբ և աստվածճանաչողությամբ գովերգում են Արարչին»⁶: Կղեմենտ Ալեքսանդրացուն համամիտ են Բարսեղ Կեսարացին և իր եղբայր Գրիգոր Նյուսացին և ուրիշ հայրեր:

Դավթի առաջին սաղմոսի մեկնաբանության մեջ Բարսեղ Կեսարացին գրում է. «Թեպետև գոյություն ունեն բազմաթիվ նվագարաններ... սակայն սաղմոսը միակ նվագարանն է, որը մարգարեն հարմարեցրել է սաղմոսերգությանը՝ նշելով, ըստ իս, որ այն օրհնված է ի վերուստ, քանզի այն միակն է, որի հնչյունները բխում են գլխամասից... որպեսզի մենք էլ ձգվենք դեպի Բարձրյալը, այլ ոչ թե հմայվելով մեղեդիով մղվենք դեպի մարմնի կրքերը»⁷:

Հովհաննես առաքյալն իր Հայտնության մեջ երկնքից քնարահարների նվագի ձայն է լսել: Աստվածաշունչը վկայում է, թե առաջին նվագարանը ստեղծել է Ղամբի որդի Հոբալը, որ «քնարահարների եւ սրնգահարների հայրը եղավ»: Ըստ մեկնիչների, Հոբալ անունը նշանակում է «հոբելյան», այսինքն շեփորի ձգվող ձայն: Փաստորեն Հոբալի շեփորը ազդարարեց երաժշտության երկրային պատմության սկիզբը, որը պիտի ավարտվի մեռյալների հարությունը և Ահեղ Դատաստանը ազդարարող Գաբրիել հրեշտակապետի շեփորի կանչով... Ըստ Սուրբ Գրքի, շեփորների ձայնը ազդարարում էր Աստծո էջքը Մինա լեռ: Շեփորներով էին ուղեկցում Ուխտի տապանակը՝ անապատով Երուսաղեմ: Յոթ քահանաների շեփորների «համագարկից» փվեցին մեղքի մեջ թաղված Երիքով քաղաքի պատերը: Փողեր էին նվագում «շե-

⁵ Музыкальная эстетика..., стр. 21.

⁶ Նշված աշխատություն, էջ 99:

⁷ Նշված աշխատություն, էջ 106:

փորների տոնի» և այլ ծեսերի ժամանակ: Արարչի պատվերով էր Մովսեսը պատրաստել երկու արծաթե «հոբելյանական շեփորներ», որոնք պետք է ազդարարեին հոբելյանական տարիները: Պատահական չէ, որ հետագայում Սեբաստիան Բախը իր աղոթերգություններում այդքան շատ էր գործածում բարձրահունչ փողերը: Այսպիսով, նվագարանները ոգեղեն են և տրված են մարդուն ի վերուստ:

Հատկանշական է, որ Հովհաննես Ոսկեբերանը, այլաբանորեն բացատրելով նվագարանները, միաժամանակ ասում է, որ հրեաները «... ծնծղաների, շեփորների, քնարների միջոցով ավելի հասկանալի էին դարձնում սաղմոսների իմաստը»⁸:

Հետաքրքիր հարցադրում է արել Թովմա Աքվինացին. «Եթե նվագարանները մերժել են, որպեսզի չնմանվեն հրեաներին, ուստի կարելի է կարծել, որ երգեցողությունը նույնպես չպետք է ընդունել ժամերգության մեջ»: Այդպես էլ կլինեք, եթե ի կատար ածվեր Բրունո Կարտուզի և եկեղեցում երգն ու նվագը մերժող իր համախոհների ցանկությունը:

Արևմտաքրիստոնեական աշխարհի 13-րդ դարի մի վավերագրում արդեն նշվում է, որ եկեղեցում որպես միակ նվագարան օգտագործվում է երգեհոնը: Հետագայում զգուշացվել է, որ երգեհոնը օգտագործեն չափավոր, որպեսզի չխանգարի քարոզին, չխլացնի երգեցողության խոսքերը:

Նվագարանների մասին մեր շարադրանքն ամփոփենք Ռոջեր Բեկոնի (1214-1292 թթ.) խոսքով, որը միավորում է նվագարանների վերաբերյալ հիմնական երկու մոտեցումները⁹. «... Կատարյալ աստվածաբանը պետք է գաղափար ունենա նվագարանների կառուցվածքից, իմանա օգտվել դրանցից՝ հանուն անթիվ միատիկ իմաստների, էլ չեմ ասում բառացի իմաստների մասին»:

Այժմ անդրադառնանք բազմաձայնությանը:

Ոչ պակաս փշոտ էր բազմաձայնության հաստատման ճանապարհը: Եկեղեցական երգեցողության ավանդույթն ունի վաղեմի պատմություն:

«Քրիստոնեական պաշտոներգության մեջ Սաղմոսի կիրառությունը գալիս է ավետարանական շրջանից, երբ Հիսուս խորհրդավոր ընթրիքից հետո, ավարտելով երգեցողությունը, ուղղվեց դեպի Ձիթենյաց լեռ, իսկ Ջատիկը «կատարեց հրեական սովորույթի համաձայն, ըստ որի պահանջվում էր երգել ՃԺԲ-ՃԺԷ օրհներգական սաղմոսները: Քրիստոսի օրհնակով էլ, առաքյալները եկեղեցիներ հիմնելով... պատվիրել են երգել Սաղմոսը»¹⁰:

Այս ավանդույթը շարունակեցին Սուրբ Իգնատիոսը, ինչպես նաև միլանցի եպիսկոպոս Ամբրոսիոսը (մոտ 335-397 թթ.), ում անվամբ էլ կոչվեց վաղ շրջանի եկեղեցական երգեցողությունը: Այնուհետև Հռոմի Պապ Գրիգորիոս Առաջինը (590-604 թթ.) կանոնացրեց Կաթոլիկ Եկեղեցու պաշտոներգությունը: Ձևավորվեց գրիգորյանական խորալը:

Այս գործընթացի վրա լույս է սփռում նաև երաժշտագետ Վալենտինա Կոնենի հետևյալ պնդումը. «Գրիգորյան խորալը, որը կաթոլիկ պաշտոներգության և դրանով հանդերձ հիշյալ ժամանակի եվրոպական մասնագիտացված երաժշտության հիմքն

⁸ Նշված աշխատություն, էջ 115:

⁹ Նշված աշխատություն, էջ 307:

¹⁰ Толковая Библия, 2-ое издание, Стокгольм, 1987, том 1, Псалтырь, стр. 134-135.

է, ձևավորվել է հայկական Պատարագի ուղղակի ազդեցությամբ»¹¹:

Հայկական ազդեցությանը համամիտ է նաև երաժշտագետ Տ. Լիվանովան¹²:

Բազմաձայնության առաջին «ծլարձակումները» առաջ եկան 9-րդ դարում, կաթոլիկ ժամերգության առաջին դրվագներում: Ստեղծվել է «դիաֆոնիա», «գուգահեռ օրգանում»: Այն բաղկացած է հիմնական ձայնից՝ խորալից, և սրան կցված, գուգահեռ շարժվող 2-րդ ձայնից: Սակայն բուն պոլիֆոնիան սկսվում է այն նմուշներից, որոնցում երկրորդ ձայնը շարժվում է ոչ գուգահեռ, այլ՝ որոշ չափով ինքնուրույն: Պոլիֆոնիայի հետագա զարգացումը ընթացավ ձայների քանակի ավելացման, անհատականացման, երաժշտական տարածության, հորիզոնների ընդլայնման, այսինքն բովանդակության հարստացման ուղղությամբ: Անդրադառնալով «գուգահեռ օրգանումին», երաժշտագետ Յուլիա Եվդոկիմովան գրում է. «Համեմատ մոնոդիային, այն որակապես նոր հնչողություն էր, որն ընկալվեց որպես հրաշք: Հնչյունային արվեստում այն բացահայտեց միանգամայն անսպասելի հնարավորություններ»¹³: Մինչդեռ իսկական հրաշքը դեռ առջևում էր՝ Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստում՝ խորալային պրեյլունդներում, ֆուգաներում և այլ գործերում:

Նախքան Բախի ասպարեզ գալը, բողոքական խորալը արդեն բյուրեղացել էր: Եթե «ավետարանական երգեցողության հայր» Մարտին Լյութերը, Յոհան Վալտերը, Կոնրադ Ռուպֆը և մյուս երգահանները կյանքի կոչեցին այդ խորալները, և դրանք մտան հավատացյալ համայնքի կյանքի ոլորտ՝ եկեղեցի, ապա Բախն իր հորինած ձայներով, պարուրելով այդ միաձայն երգերը, խորալներին տվեց մնայուն կյանք: Սակայն մինչ այդ հնչյունային շատ հոսանքներ, «առվակներ» ու «գետեր» են հոսել դեպի այն ծովը, որին Բեթհովենը անվանել է «Բախ»:

Նվագարանային երաժշտության ժանրի պես, բազմաձայնությունը ևս անցավ փորձությունների բովի միջով: Դեռ Ամբրոսիոսն էր ասում, թե միաձայն երգեցողությունը եկեղեցական միաբանության խորհրդանիշն է: Իսկ Նիկիտա Եպիսկոպոսը անամոթություն էր համարում ընդհանուրից առանձնացող ձայնը: Իսկ ըստ Պրոսպեր Ակվիտանացու, առանձնացող ձայները չեն կարող հաճելի լինել:

Ավելի հանդուրժողական էր Հռոմի Պապ Հովհաննես 22-րդը, ով 1322 թ. իր կոնդակում կշտամբելով «նորաստեղծ գեղեղանքները», խորալին նոր ձայներ, ժողովրդական պարզունակ մեղեդիներ կցելը, այնուամենայնիվ, չարգելեց թեթևակի միջամտությունները: Կոնդակում ասվում է. «Սակայն սրանով մենք չենք արգելում, մանավանդ տոն օրերին, մեսսաներում կամ այլ արարողություններում պարզ եկեղեցական երգեցողությանը հավելել որոշ մելոդիկ կոնստանսներ, օրինակ, օկտավաներ, կվինտաներ, կվարտաներ և այլն... քանզի նման բարեհնչյունները ուրախացնում են լսողությունը, արթնացնում են բարեպաշտություն և չեն հոգնեցնում»¹⁴:

Հատկանշական է, որ մոտ երկուսուկես դար հետո Հռոմի Պիոս 4-րդ Պապը (1559-1566 թթ.) պիտի ջանար պատմության անիվը հետ դարձնել: Նա առաջարկում էր Տրիդենտինյան ժողովին եկեղեցուց առհասարակ վտարել երաժշտությունը: Եվ

¹¹ Советская музыка, 1971, N 10, стр. 51.

¹² Т. Ливанова, История западноевропейской музыки, Москва, 1983, том 1, стр. 29.

¹³ Ю. Евдокимова, Многоголосие средневековья., Москва, 1983, том 1, стр. 29.

¹⁴ Музыкальная эстетика..., стр. 61.

միայն Ֆերդինանդ 1-ին կայսեր միջամտության շնորհիվ կանխվեց այդ աղետը¹⁵։ Զարմանալի է, որ այդ ժամանակ արդեն շոշոփում էր Պալեստինայի բազմաձայն փառահեղ արվեստը։ Ինչպես նշել է Օսվալդ Շպենգլերը, յուրաքանչյուր մշակույթ կյանքի մասին իր հասկացողությունն ունի, քանզի յուրաքանչյուր մշակույթ ապրում է յուրովի։

Հռոմի Հովհաննես 22-րդ Պապը եթե տոն օրերին թույլ էր տալիս օգտագործել բազմաձայնության որոշ տարրեր, ապա Մարտին Լյութերի համար, կարելի է ասել, բազմաձայն երաժշտությունն ինքնին տոն էր, «Աստծո կատարելագույն հայտնություններից մեկը»։ Ահավասիկ. «Երբ բնական երաժշտությունը զարդարվում է և կատարելագործվում արվեստով, այնժամ մեծագույն զարմանքով նկատում ենք... Աստծո մեծ և կատարյալ իմաստությունը, ի դեմս հրաշալի ստեղծագործության, այսինքն երաժշտության։ Այնպես որ, ովքեր քիչ թե շատ հասկանում են դա և դրանով ոգեշնչվում, չափազանց զարմանում են և գտնում, որ աշխարհում ավելի հրաշալի բան չկա, քան բազում ձայներով զարդարված նման երգեցողությունը»¹⁶։

Բազմաձայնության զարգացումը ընթացավ ոչ թե ուղիղ գծով, այլ ալիքաձև՝ իր մակընթացություններով ու տեղատվություններով։ Պարզվեց, որ ճշմարիտ երգը, նվագարանային երաժշտությունը, ձայների քանակը, որպես այդպիսին, չեն պարունակում որևէ բան, որ հակասեր, վնասեր բարեպաշտությանը, կրոնական զգացմունքներին։ Պարզապես խնդիրը չափավոր գործածության մեջ էր։ Ճաշակի, չափավորության կողմնակիցներից էր նաև 16-րդ դարի նշանավոր երաժշտագետ Յարլի-նոն, ով վկայակոչելով 50-ձայնանի մի աղմկալից ստեղծագործություն, քննադատել է բազմաձայնության շահարկումը, ինքնանպատակ դարձնելը։ Երաժշտությունը այնքան գորեղ է, որ նույնիսկ Ավգուստինոս Երանելին էր մտահոգվում, որպեսզի հնչյունների վայելքը, գեղագիտական կողմը չշեղի աղոթքի խոսքերից։ Իսկ դա կախված է ոչ միայն երաժշտության որակից, այլև լսողի, կատարողի ընկալունակությունից։

Օրինակ, ըստ Հռաֆան Մավրի՝ «Երգեցողությունը մի միջոց է, որը խորապես ցնցում է հավատացյալի սիրտը, մինչդեռ խոսքերը չեն հասնում այս աստիճան խորության»¹⁷։

Եվ բազմաձայնությունը, փորձելով իր շառավիղը, եզերքը, կրկին վերադարձավ միաձայնության, բայց ոչ մոնոդիայի, այլ բազմաձայնության մի նոր որակի և տեսակի, որում մեկ ձայնը պարզապես գերիշխող է, իսկ մյուսները հանդես են գալիս որպես լրացում, հարմոնիկ հենարան, նվագակցություն։

Այսպես, միաձայնությունից բխեց երկու տեսակ բազմաձայնություն՝ պոլիֆոնիա և հոմոֆոնիա։ Առաջինի կատարելատիպը դարձավ ֆուգան, երկրորդինը՝ սոնատ-սիմֆոնիկ ցիկլը՝ իր «սոնատային ալեգրո» դինամիկ ձևով և զարգացման սկզբունքով։

¹⁵ Նշված աշխատություն, էջ 323-324։

¹⁶ **А. Швейцер**, И. С. Бах, Москва, 1964, стр. 24.

¹⁷ Музыкальная эстетика..., стр. 17.

ՄՈՆՈԴԻԱՆ ԵՎ ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՆ՝ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՏԵՄԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

Եթե միջնադարի որոշ մտածողներ միայն մոնոդիայի մեջ էին տեսնում մարդկանց հոգիների միաբանությունը, ապա տարրական այդ համաձայնությանը հաջորդեց բարձրագույն միաբանությունը, որն արդյունք էր բազմաձայնության սինթեզի, միաձուլի: «Արվեստի փիլիսոփայությունը» աշխատության մեջ Ֆրիդրիխ Շելլինգը գրում է. «... Ընդհանուր առմամբ, ռիթմիկ երաժշտությունը անվերջության ծավալումն է վերջավորի մեջ... մինչդեռ հարմոնիկ երաժշտության մեջ վերջավորը կամ զանազանությունը դրսևորվում է լոկ որպես անվերջություն կամ միասնության այլաբանություն»¹⁸: Տվյալ դեպքում փիլիսոփան նշում է բազմաձայն երաժշտության առավելությունը մոնոդիայի հանդեպ: Ըստ Շելլինգի, ռիթմիկ, այսինքն միաձայն երաժշտությունը ավելի շատ արտահայտում է բավարարվածություն և առողջ զգացողություն, իսկ հարմոնիկը՝ ձգտում և անձկություն: «Ուստի անհրաժեշտ էր, որպեսզի հենց եկեղեցում, որի աշխարհայեցողության հիմքը սպասումն է, բազմազանության ձգտումն է միասնության, որպեսզի հենց եկեղեցում բացարձակի մեջ՝ բոլորի հետ միավորվելու յուրաքանչյուր անհատից բխող ձգտումը վերածվեր հարմոնիկ երաժշտության՝ առանց ռիթմի»...

Ասելով «առանց ռիթմի», Շելլինգը տարբերություն է դնում ժամանակի մեջ կոտորակվող առանձին հնչյունների տարածականության և մեկ ակորդի, համահնչյունի մեջ մի քանի հնչյունների միաժամանակյա տևողության միջև, այսինքն այն, ինչ երաժշտության մեջ հայտնի է որպես հորիզոնական և ուղղահայաց կերտվածք: Այստեղ Շելլինգը, չբացառելով անտիկ երաժշտության ուժը, վկայակոչում է բազմաձայնության ջատագովներին, որոնց համոզմամբ իսկական երաժշտությունը սկսվում է «կոնտրապունկտից», այսինքն՝ պոլիֆոնիայից:

Միաձայնության և բազմաձայնության հնարավորությունների մասին պատկերացում տալու համար Շելլինգը համեմատում է Սոֆոկլեսի «Էդիպ» և Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգությունները: «Էդիպ»-ում «բացի եղելության «մեղեդիից» ոչինչ չկա, մինչդեռ այստեղ՝ դստեր կողմից լքված Լիրին հակադրվում է հոր կողմից լքված որդու պատմությունը»¹⁹:

Միայն բազմաձայնության միջոցով է, որ կարելի է կերտել «զուգահեռ դրամատուրգիա», դրսևորել «ամբիվալենտ»՝ այսինքն հակադրամիասնական զգացմունքներ, համադրել անձի «ես»-ը իր «երկրորդ ես»-ին (alter ego):

Եթե 2-3 հոգու միաժամանակ խոսելը անհեթեթություն է, ապա մի քանի գործող անձանց միասնական երգեցողությունը օպերային ժանրի դրամատուրգիական կարևոր հանգույցներից է: Վառ օրինակներից է հայտնի կվարտետը՝ Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայից: Գերազանց օրինակ են Լայպցիգում Մոցարտի հորինած երկու կանոնները, որոնց մասին Ռոխլիտցը պատմում է. «Մեկը եղերական էր, մյուսը՝ կո-

¹⁸ Փ. Շելլինգ, *Философия искусства*, Москва, 1966, стр. 204.

¹⁹ Փ. Շելլինգ, *Философия искусства*, стр. 205.

միկական: Յուրաքանչյուրն առանձին հիանալի էր, սակայն երբ այդ երկու կանոնները երգեցին միասին, ապա... ստացվեց միաձուլված հակադրությունների օրգանական միասնություն.. այնքան ցնցող, որ մենք սարսափելի հուզված էինք»... Մեջբերելով սա, Գ. Չիչերինը մեկնաբանում է. «Մենք խորանում ենք տիեզերական ուժերի այնպիսի խորքերը, ուր հակադրությունների միասնությունը իրականություն է»²⁰:

Հատկանշական է նաև Օսվալդ Շպենգլերի դատողությունը. «Հելլենական երաժշտությունը դարձավ հնչյունների պլաստիկա, առանց պոլիֆոնիայի, հարմոնիայի, որոնք արտահայտում են հնչյունային տարածականություն, և իբրև ինքնուրույն արվեստ, անտիկ երաժշտությունը զրկվեց մեծ հնարավորություններից»²¹: Մինչդեռ, ըստ փիլիսոփայի, Արևմուտքում երաժշտությունը գերազանցեց բոլոր արվեստներին: Եվ դա սկիզբ առավ «բարոկ» ժամանակաշրջանից: Ըստ երաժշտագետ Մ. Լոբանովայի, «հենց բարոկ շրջանում կարողացան երաժշտության մեջ «լսել» տարածությունը և տարածության մեջ լսել երաժշտությունը, երաժշտականորեն իմաստավորել և զարդարել տարածությունը»²²:

«Ոչ տարածական երաժշտությունը a priori ոչ փիլիսոփայական է», - եզրակացնում է Շպենգլերը²³:

Բազմաձայնությունը փիլիսոփան համեմատում է գեղանկարչության հեռանկարի գյուտի հետ: «Սակայն, հանձին Բախի, զուտ նվագարանային երաժշտությունը հաղթեց գեղանկարչությանը՝ լինելով աստվածագացության բացահայտման միակ և վերջին միջոցը»²⁴:

Նախքան Շելլինգը, Գեորգ Հեգելը նշել է, որ եկեղեցական երաժշտությունը գործունի ոչ թե սուբյեկտիվ, առանձին զգացմունքի հետ, այլ համայնքի ընդհանրական զգացմունքի հետ:

Կրոնական երաժշտությունը Հեգելը համարում է այն ուժեղագույնը և խորագույնը, ինչը ընդհանրապես կարող է ստեղծել արվեստը: Եվ որպես կատարելատիպ, փիլիսոփան վկայակոչում է Բախի արվեստը, մասնավորապես Քրիստոսի տառապանքները մարմնավորող «պասիոնները»²⁵: Պատահական չէ, որ «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնը Շպենգլերը, իր հերթին, համարում է «համայն մարդկության զգացմունքների ողջ խորության սպառիչ արտահայտողը»²⁶:

Դժվար է պատկերացնել Բախի արվեստը՝ առանց միջնադարյան արվեստի նախընթաց զարգացման: Անդրադառնալով հոգևոր երաժշտությանը, Ա. Շվայցերը համեմատում է Մարտին Լյութերի և Ժան Կալվինի դիրքորոշումները:

Գերմանական Բարեփոխված Եկեղեցու պաշտոներգության համար Լյութերը ճշգրիտ զգացողությամբ ընտրեց, հարդարեց 14-15-րդ դդ. բանաստեղծության գանձարանից, ինչպես նաև ժողովրդական երգարվեստից քաղված բազմաթիվ նմուշներ

²⁰ Գ. Чичерин, Моцарт, Ленинград, 1979, стр. 102-103.

²¹ О. Шпенглер, Закат Европы, Минск-Москва, 2000, стр. 337.

²² Генрих Шютц, (сборник статей) Москва, 1985, стр. 240.

²³ О. Шпенглер, նշված աշխատություն, էջ 357:

²⁴ О. Шпенглер, նշված աշխատություն, էջ 451:

²⁵ Г. Гегель, Эстетика, Москва, 1971, том 3, стр. 333.

²⁶ О. Шпенглер, նշված աշխատություն, էջ 359:

և կազմեց գերմաներենով երգվող խորալների ժողովածու:

Կալվինը հիմք ընդունեց ռոմանական ժողովուրդներին հոգեհարազատ միայն լատիներեն երգերը: Շվայցերը գրում է. «Գերմանական Ռեֆորմացիայի բախտը բերել է, որ գտնվել է Լյութերի պես մեկը, ով թույլ չտվեց ծառահատեն հին անտառը... Գիտակցեց, որ նոր երգը պետք է աճի հնի ստվերում»²⁷: Իսկ ռոմանական հողի վրա հոգևոր երգը չբարգավաճեց, բացի այդ, Կաթոլիկ Եկեղեցին վտարել էր և երգեհոնը: Ահա թե ինչու հետագայում ստիպված եղան սաղմոսներին գումարել գերմանական խորալներ և անգլիական երգեր: Մինչդեռ խորալի հիման վրա Գերմանիայում ստեղծեցին խմբերգեր, երգեհոնային պրեյլուդներ, ֆուգաներ: Ըստ երաժշտագետ Միխայիլ Դրոսկինի, Բախն իր արվեստում օգտագործել է ավելի քան 389 խորալներ²⁸: Այս և այլ երաժշտականները նախքան Բախը զարգացրել էին Յոհան Պախելբելը, Գեորգ Բյոմբը, Դիտրիխ Բուքստեհուդեն:

Շվայցերը առանձնացնում է խորալային մեղեդու մշակման երեք կերպ: Մի դեպքում մեղեդին մնում է անփոփոխ՝ որպես *cantus firmus*: Սա բնորոշ է Պախելբելին: Բյոմբը վարվում է այլ կերպ: Նա մեղեդին տարրալուծում է զարդանախշերում, պատաստուկի պես ներհյուսում հարմոնիայի մեջ: Իսկ Բուքստեհուդեն խորալի մեղեդու հիման վրա կերտում է ազատ ֆանտազիա:

Բախը եկավ ամփոփելու և կատարելության հասցնելու նախորդների փորձը: Բացի Լյութերի երգերից, Բախը օգտվել է միջնադարյան Օնդյան, Ջատկական երգերից, թարգմանված լատինական հիմներից, Յոհան Ֆրանկի, Պաուլ Գերհարդտի և այլոց հոգևոր երգերից: Բացի այդ, Բախը ամփոփել է նաև ֆրանսիական և իտալական վարպետների արվեստի ձեռքբերումները: Հատկապես Ջովաննի Գաբրիելիի, Կլաուդիո Մոնտեվերդիի նվաճումները, որոնք նույն Գաբրիելիի մոտ կրթված Հայնրիխ Շյուտցը ներմուծեց Գերմանիա:

Բախի երաժշտության աննախադեպ գորությունը Շվայցերը բացատրում է նաև այն բանով, որ, ի տարբերություն նախորդների, որոնք բավարարվեցին միայն կատարելագործելով ձևերը, Բախը կատարյալ ձևը ծառայեցրեց բովանդակության առավել պատկերավոր դրսևորմանը: Խորալային մեղեդին պարուրող ձայների միջոցով Բախն, ասես, նկարագարող է բանաստեղծական տեքստը:

Շվայցերը Բախի երաժշտությունը բնորոշում է որպես գեղանկարչական և բերում է բազմաթիվ օրինակներ խորալներից, կանտատներից և այլ գործերից: Այսպես, Ադամի անկումը Բախը պատկերում է երգեհոնի բասի վարընթաց թռիչքներով, Քրիստոսի Հարությունը՝ Ջատկական խորալում՝ բասի վերընթաց թռիչքներով: Մեկ այլ տեղ մոգերի երկրպագությունը արտահայտվում է վարընթաց դարձվածների շղթայումով:

«Ջուզահեռ դրամատուրգիայի» վառ օրինակ է «Բոլոր մարդիկ պետք է մեռնեն» խորալը, որում մեղեդին երգում է անխուսափելի մահվան մասին, մինչդեռ մյուս ձայնում, հակառակ սրան, կանխագուշակվում է ապագա փառքը:

Շվայցերը բերում է նաև օրինակներ, որոնցում կիրառված է թվերի խորհուրդը. «Տասը պատվիրան» խորալում մեղեդու առաջին հատվածը տասն անգամ կրկնվում

²⁷ А. Швейцер, նշված աշխատություն, էջ 9:

²⁸ М. С. Друксин, И. С. Бах, Москва, 1982, стр. 185.

է երգեհոնի բասում: Եռաձայն ֆուգաները, նաև եռակի ֆուգաները խորհրդանշում են Սուրբ Երրորդությունը: Նման և բազում այլ օրինակներով է հագեցած Բախի ողջ արվեստը:

Վերը նշվածը վկայում է այն մասին, թե ինչպիսի հնարավորություններից էր զրկված ոչ միայն անտիկ, այլև վաղ միջնադարյան մոնոդիան, թե, շնորհիվ պոլիֆոնիայի, որքան կարելի է խորանալ և երաժշտության մեջ առավել վառ կերպով արտացոլել աստվածաշնչյան գաղափարները: Պոլիֆոնիան ունի հետաքրքիր մի յուրահատկություն՝ բազմաձայնության միջոցով կարելի է քողարկել նույնիսկ որևէ մի անշուք մեղեդի: Ահա թե ինչպես է նկարագրում «պոլիֆոնիայի այդ հրաշքը» (Շվայցեր) Մարտին Լյութերը. «... Զարմանալի է և արտասովոր հետևյալը. մեկը երգում է մի վատ մեղեդի... և նրա կողքին երգում են ևս երեք, չորս կամ հինգ երգիչներ, որոնց ձայները այդ վատ մեղեդու շուրջը ցնծությամբ խաղում են և թռչկոտում, նույն այդ մեղեդին հրաշալի և պեսպես զարդարում ու պճնում, ասես երկնային շուրջպար են բռնում... Աշխարհում չկա ավելի հրաշալի բան, քան նման երգեցողությունը»²⁹:

Ավելի մեծ հրաշք է, երբ և՛ մեղեդին է լավ, և՛ այն զարդարող ձայների համաստեղությունը: Այդպիսին է Բախի դարակազմիկ «Ֆուգայի արվեստը»:

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ «ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՆ»

Վերը շարադրվածը մի դրվագ էր պոլիֆոնիայի պատմությունից: Մակայն պատմությունն էլ իր «պոլիֆոնիան» ունի: Նկատի ունենք մշակութային «բազմաձայնությունը»: Ահավասիկ, վերը նշվեց, որ գրիգորյանական խորալը գոյացավ հայ հոգևոր երգի ազդեցությամբ: Խորալը բազմաձայնվեց 9-րդ դարում, մինչդեռ պատմության ելևէջների բերումով հայկական հոգևոր երգի առաջին բազմաձայն նմուշները ստեղծվեցին 19-րդ դարի վերջում:

Կարծես, Եվրոպան իր պարտքը վերադարձրեց Հայաստանին՝ հանձին Կոմիտասի և Եկմալյանի, որոնք իրենց բարձրագույն կրթությունը ստացան Եվրոպայում:

Մեկ այլ գուցահեռ:

Ինչպես Լյութերը, Վալտերը և Ռուպֆը կանոնավորեցին գերմանական խորալները, այնպես էլ երեք դար հետո հայ եռյակը՝ Գևորգ Դ Կաթողիկոսը, Նիկողայոս Թաճյանը և Մակար Եկմալյանը կարգավորեցին Պատարագը, Շարակնոցը և Ժամագիրքը:

Գևորգ Դ Կաթողիկոսի նպատակն էր նոտագրել, խմբագրել հոգևոր երգը և, վերացնելով հայկական եկեղեցիներում տեղ գտած երգեցողության տեղային տարբերակները, ի մի բերել պաշտոնեցությունը:

Հաջորդ քայլը կատարեց Մ. Եկմալյանը՝ այս բյուրեղացրած մոնոդիաների հիման վրա կերտեց իր բազմաձայն Պատարագը, որը լույս տեսավ Լայպցիգում, 1896-ին:

Խրիմյան Հայրիկը անմիջապես ողջունեց Եկմալյանի բազմաձայնած Պատարագը: «...այսու Հայրապետական կոնդակով քաջալերենք զքեզ, զի առաւել եւս ի յառաջադիմութիւն նկրտիցիս:

²⁹ А Швейцер, նշված աշխատություն, էջ 24:

Այդ ոչ միայն մեզ ցանկալի է նախանձելի է, այլ էլ համաձայն հայոց եկեղեցասեր ժողովրդեան՝ հոգեզմայլությամբ լսել զքաղցրաձայն զերգեցողութիւնս, զոր պաշտէ Հայաստանեաց Եկեղեցին»³⁰:

Եկմայանի Պատարագի բազմաձայնությունը ուներ հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածք, որում գերիշխողը մեղեդին է, իսկ մնացած ձայները լոկ ակորդային հենարան են: Մինչդեռ Կոմիտասի Պատարագի բազմաձայնությունը բուն պոլիֆոնիկ շարադրանք է, որում ձայները ինքնուրույն են:

1912-ին Կոմիտասը հիմնականում ավարտեց իր Պատարագը: Վարդապետը որոշել էր մաքրագրել և ամբողջացնել այն և հասավ մինչև 17-րդ էջը, սակայն վերահաս հիվանդությունը և 1915-ի Հայոց ցեղասպանությունը ընդհատեց ոչ միայն Կոմիտասի գործը, այլև անդունդի եզրին հասցրեց հայ մշակույթի և ողջ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը:

Հոգևոր երաժշտության զարգացումը խաթարվեց խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո:

Ալեքսանդր Փիրումյանը առաջինն էր, որ Ստալինի մահից հետո, 1954-ին, իր 2-րդ կվարտետում համարձակվեց օգտագործել Գրիգոր Նարեկացու «Հալիկ» տաղի մեղեդին: Նույն տաղը Էդգար Հովհաննիսյանի 1-ին սիմֆոնիայի (1959 թ.) հիմնականությունը հանդիսացավ: Տաղի մեղեդու մասնիկները աննկատ կերպով խմորվում են, հասունանում 1-ին և 2-րդ մասերի «ընդերքում» և հասնելով, այսպես ասած, կրիտիկական մասսայի, մեղեդին իր ամբողջ ուժով և «հասակով» ժայթքում է սիմֆոնիայի 3-րդ մասում: Ժայթքում, ինչպես ծովից բխած հրաբուխ, ու կրկին տարրալուծվում ալեկոծ ծովում: Սրանով հանդերձ, մեղեդին դառնում է մի առանցք, որի շուրջը, կենտրոնաձիգ ուժերի շնորհիվ, համախմբվում է ողջ սիմֆոնիայի հնչյունազանգվածը, ինչպես մոլորակները արևի շուրջ:

Ըստ Ա. Ալշվանգի, թեմագոյացման, ձևակառուցման այս սկզբունքը հիմնել է Բեթ-հովենը: Մինչ այդ, ստեղծագործության թեմաները կոմպոզիտորները ներկայացնում էին պատրաստի վիճակում, ինչպես գեղանկարիչներն իրենց ավարտված կտավները: Մինչդեռ Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիայում թեման ծնվում է ունկնդրի ներկայությամբ: Ֆրիդրիխ Նիցշեն կասեր. «Ես լսում եմ երաժշտության գոյացման պատճառները» (Նման երևույթի կարելի է հանդիպել կինոարվեստում: Օրինակ, Դավիթ Սաֆարյանի «Կորսված դրախտ» ֆիլմում կիրառված է հետևյալ հնարքը:

Նկարահանվում է մի շինության պայթեցման ընթացքը, որից հետո ժապավենը հետ են պատեցնում, և, ի հեճուկս ավերիչ ուժերի, դիտողի առջև ցրիվ եղած շինության մասնիկներից և փոշուց հավաքվում ու վերակառուցվում է այն):

Երբ, այսպես կոչված, «խրուշչովյան ձևալից» հետո հնարավոր եղավ նշելու Ցեղասպանության 50-ամյակը, ազգային ինքնագիտակցության վերելքի ալիքի վրա ապարեզ եկան հոգևոր երգերի մի շարք մշակումներ: Սրան նպաստեց նաև Հայաստանի կոմպոզիտորների տան համերգասրահում երգեհոնի տեղադրումը: Ասպարեզ եկավ Վահագն Ստամբոլցյանը, հիմնադրեց երգեհոնային դպրոց, տարածեց Բախի, Հենդելի և այլոց գլուխգործոցները, Լուսինե Զաքարյանի հետ բեմ հանեց հոգևոր երգարվեստը:

³⁰ Ն. Թահմիզյան, Մակար Եկմայան, Երևան, 1981, էջ 31:

1965-ին լույս տեսան միջնադարյան տաղերի՝ Ռոբերտ Աթայանի մշակումները՝ ձայնի և դաշնամուրի (կամ երգեհոնի) համար: Այդ թվում էին նաև Գրիգոր Նարեկացու «Հալիկ», «Հաւուն, հաւուն». «Սայլն այն իջանէր» տաղերը:

1971-ին տպագրվեցին Մեսրոպ Մաշտոցի 8 շարականներ՝ Գևորգ Արմենյանի մշակմամբ, 1974-ին Սահակ Պարթևի շարականները՝ Էմին Արիստակեսյանի կողմից: Ձայնի և դաշնամուրի համար մշակված այս երգերը հիմնականում ունեն հոմոֆոնիկ կերտվածք: «Հալիկ» տաղի բուն պոլիֆոնիկ մշակում 1964-ին կատարել է Լևոն Աստվածատրյանը իր «Պրոլոգ» նվագախմբային գործում: Իսկ 1970-ականների սկզբին Մերգեյ Աղաջանյանը ստեղծեց չորս «Պոլիմոնոդիա»՝ լարային նվագախմբի համար: Սրանք հիմնված էին Գրիգոր Նարեկացու «Հալիկ», «Հաւուն, հաւուն» և Ներսես Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» ու «Տէր յերկնից» երգերի վրա: Որոշ խտացումներով և նոսրացումներով այս մոնոդիաները ամբողջությամբ հերթով անցնում են չորս ձայների միջով:

Ժամանակին վիճահարույց «պոլիմոնոդիա» եզրը առաջարկել է կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը: Այն բառացի նշանակում է բազմամիաձայնություն կամ միաբազմաձայնություն: Երաժշտագետներից ոմանք այս հակասական եզրը ընդունում են որպես լոկ ստեղծագործության անվանում, իսկ մյուսները պոլիմոնոդիան, ինչպես որ կա, համարում են դասական պոլիֆոնիայի իմիտացիոն մի ձև, յուրատեսակ մի կանոն:

Թվում է, թե վեճերը կդադարեն, եթե շեշտը դրվի ոչ թե ձևակառուցման կամ ձայների շարադրման եղանակի (իմիտացիայի), այլ ստեղծագործության բովանդակության, հիմնանյութի վրա, ձայների ֆունկցիայի վրա: Այսինքն պոլիմոնոդիայում սովորական իմիտացիայի է ենթարկվում ոչ թե սովորական չեզոք թեմա, իր մասնիկներով հանդերձ, այլ՝ հատուկ դիմագիծ և կառուցվածք ունեցող հայկական միջնադարյան մոնոդիա, որը չի տրոհվում մասնիկների:

Այս իմաստով պոլիմոնոդիան յուրահատուկ մի «մակրոկանոն» է: «Պոլիմոնոդիա» եզրի հակասությունը մեղմվում է, եթե նկատի առնենք, որ «հոմոֆոնիա» նշանակում է մեկ, միևնույն ձայն, բայց սրանով նշում են բազմաձայնության մի տեսակը: Եվ հակառակը, «մոնոդիա» նշանակում է մեկ մեղեդու կատարումը առանց նվագակցության: Երաժշտական հանրագիտարանում գրված է. «... սակայն օրինաչափորեն է նաև տերմինների այլ գործածությունը՝ հոմոֆոնիա, որպես միաձայնություն, «միահնչողություն», իսկ մոնոդիան՝ որպես նվագակցվող մեղեդի, «երգեցողություն»՝ ձայներից մեկում»³¹:

Մինչ երաժշտագետները վիճում էին, Էդուարդ Փաշինյանը ջանասիրաբար շրջանառության մեջ էր դնում հիշյալ եզրը: Նշելով արևմտաեվրոպական և հայկական երաժշտության լադամտաձողության և բազմաձայնության կերտվածքի տարբերությունները, Է. Փաշինյանը գրում է. «Կոմիտասը այդ հարցը լուծել է պոլիլադային-պոլիտոնալ, պոլիմոնոդիկ ֆակտուրային գոյացումների դիրքերից... հուսալի ճանապարհ հարթելով ազգային կոմպոզիտորական արվեստի հետագա զարգացման համար»³²: Քանի որ խոսքն այստեղ հիմնականում եկեղեցական երաժշտության բազ-

³¹ Музыкальная энциклопедия, Москва, 1973, том 1, стр. 1047-1048.

³² Երաժշտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, 2000, պրակ 1, էջ 20:

մաձայնման մասին է, ուստի չենք հիշատակում աթեիստական գաղափարախոսության գոհ դարձած կոմպոզիտորներին: Սակայն անհնարին է խոսել հայ երաժշտության մասին և չնշել Արամ Խաչատրյանի անունը, ով թեպետ կրոնական բովանդակությամբ գործեր չի ստեղծել, բայց ի վերուստ նրան տրված էր արարել գեղեցիկը, ներդաշնակը: «Ա. Խաչատրյանի երաժշտությունը,- գրում է Վիկտոր Յուզեֆովիչը,- ներքո է այս գեղեցիկ աշխարհին: Քանզի, ինչպես ասաց ամերիկացի մի քննադատ, եթե լույսը, մաքուր լույսը վերաձուլենք հնչյունի, ապա դրանից ծնված երաժշտությունը կլինի Խաչատրյանի երաժշտությունը»³³: Իսկ գեղեցիկը, ներդաշնակը և լույսը նույնպես աստվածայինի դրսևորումներն են:

Ի դեպ, հայտնի է, Խաչատրյանն իր 2-րդ սիմֆոնիայում մեծ վարպետությամբ միահյուսել է «Dies irae» (Օրը ցասման) գրիգորյանական խորալը և «Ռիսկան ախպեր» երգը:

Ահեղ դատաստանը հիշեցնող այս խորալը հնչում է նաև կոմպոզիտորի 1-ին սիմֆոնիայում: Եվ հատկանշական է, որ այս առիթով երաժշտագետ Գեորգի Խուրովը նշում է. «Այստեղ պատմական էքսկուրսի տեղը չէ, սակայն «Dies irae» միջնադարյան խորալային սեկվենցիայի արևելյան ծագումն, ըստ իս, անկասկած է»³⁴: Այո, լույսը ծագում է Արևելքից և բազմապատկված արտացոլվում Արևմուտքից:

Եթե Գեորգի Խուրովը պատմական էքսկուրս կատարեր, հավանաբար Վ. Կոնենի և Տ. Լիվանովայի պես կեզրակացներ, որ այդ «Արևելքը» Հայաստանն է՝ քրիստոնեական առաջին երկիրը:

Ա. Խաչատրյանին հաջորդող սերունդները հայտնվեցին ավելի նպաստավոր պայմաններում: Եվ նրանք սկսեցին առատորեն օգտվել միջնադարյան հոգևոր երաժշտության ակունքներից:

Նարեկացու և Շնորհալու երգերը շատերն են բազմաձայնել: Բացի վերը նշվածներից՝ նաև Ռուբեն Ալթունյանը, Միքայել Կոկժայանը... Ամենաուշագրավ տաղերից է հիշյալ «Հալիկ»-ը: Պատահական չէ, որ այդքան շատ կոմպոզիտորներ են դիմել այդ երգին: Նարեկացու այս գլուխգործոցը մեզ հասել է Կոմիտասի հարդարմամբ և փոխանցմամբ:

1912-ին ձայնագրության անկատար միջոցներով իրականացված Կոմիտասի ձայնակավառակից այդ տաղը նոտագրել է Մուշեղ Աղայանը: Ժամանակակից տեխնիկայի միջոցներով հնարավորինս մաքրված նույն սկավառակից մի նոր տարբերակ է գրառել Տիգրան Մանսուրյանը: Ահա այս տարբերակն է կոմպոզիտորը մշակել լարային ալտի և հարվածայինների համար: Նախքան այս մշակմանը անդրադառնալը, ներկայացնենք նույն տաղի այլ մշակումները՝ կատարված Երվանդ Երկանյանի և Վարդ Մանուկյանի կողմից:

Անփոփոխ թողնելով տաղի մեղեդին՝ Վ. Մանուկյանը ավելացրել է դաշնամուրի նվագակցությունը, որը մերթ հնչում է որպես եկեղեցական զանգեր, մերթ իր խաղիկներով նմանակում հնագույն նվագարաններին:

Իսկ Ե. Երկանյանը նույն տաղը բազմաձայնել է երգեհոնի համար: Ընդ որում մեղեդու տարբեր հատվածները կոմպոզիտորը բաշխել է և շղթայել տարբեր ձայներում

³³ В. Юзефович, Арам Хачатурян, Москва, 1990, стр. 8.

³⁴ Г. Хубов, Арам Хачатурян, Москва, 1962, стр. 82.

և օկտավաներում: Մեղեդին վերին ուղորտներից իջնում է վար՝ 3-րդ օկտավայից մինչև փոքր օկտավա և վերստին բարձրանում վեր: Այսպիսով, «հալիկը պայծառ» արևի պես վերնից իջնում է վար՝ «մայր մտնում» ներքևի ռեգիստրում և հետզհետե կրկին բարձրանալով պայծառանում: Այս գաղափարի մեծակերտ դրսևորումն է Ռ. Վազների «Լոհենգրին» օպերայի նախանվագը:

Ջութակները բարձրագույն ռեգիստրից սահում են վար, սրանց հետզհետե միանում են մյուս նվագարանները և ողջ նվագախումբը «լուսավորվելուց» հետո, տեղի է ունենում հակառակ շարժում դեպի վերին ուղորտները, որտեղից այն սկսվել էր:

Սա առաքինի ասպետ Լոհենգրինի էջքն էր երկնային դղյակից (Գրաալից), ով ելել էր պաշտպանելու հալածվածներին: Եվ քանի որ ասպետին չհավատացին, ձյունափետուր աղավնին բարձրացրեց նրան երկինք...

Հիմնական թաշխման առումով (բայց ոչ վիրտուոզությամբ) Երկանյանի գոլտրիկ մշակումը հիշեցնում է Բախի «Ein feste Burg» խորալային պրեյլուդը: Վերջինիս մասին Ա. Շվայցերը գրում է, թե ինչպես Բախը մասնատում է մեղեդին տարբեր հատվածների, որոնք լսողի առջև ընթանում են Բուքստեհուդեի ոգով գրված փայլուն, աշխույժ ֆանտազիայի թևերով:

Առաջին ֆրագը նա հանձնարարում է սուպրանոյին, երկրորդը՝ ալտին, երրորդը՝ տենորին, չորրորդը՝ բասին³⁵:

Այլ կերպ է վարվում Տ. Մանսուրյանը իր «Հալիկ» տաղում: Մեղեդին թողնում է ամբողջական և հաճախ առանց նվագակցության:

Վիբրաֆոնը սկսում է նախանվագը՝ հնչում է Կոմիտասի «Էս առուն ջուր է գալիս» երգի մի դարձված, այնուհետև՝ տաղի մի «ծվեն», որից հետո ալտը սկսում է նվագել տաղը: Ժողովրդական և հոգևոր երգի տարրերը Մանսուրյանը միաձուլում է և «Հալատով խոստովանիմ» երկում:

Իսկ «Հալիկում» գումարվում է նաև գուսանական երգի շունչը: Իր վերծանած մեղեդիում Մանսուրյանը որոշ կիսատոներ ամբողջացրել է և, հակառակը, դրանով իսկ ընդգրծել տաղի հայեցի բնույթը:

Հետաքրքրական է, որ Մ. Աղայանի տարբերակի 9-րդ տակտի կիսատոն ֆորշլագը Մանսուրյանը դարձրել է մեկ տոն, սակայն ֆորշլագի այդ ալտերացված «gis» (սոլ դիեզ) հնչյունը (Մանսուրյանը մեկ տոն բարձր է նոտագրել) ալտի «g» (սոլ) հնչյունի հետ հնչում է միաժամանակ (վիբրաֆոնի «եթերում»)³⁶: Այդ «սոլ դիեզը» «ոն տոնիկայի» հետ կազմում է Տ. Մանսուրյանի նախասիրած «եռատոն» լայտինտերվալը, որը առանցքային է նաև «Հալատով խոստովանիմ» երկում:

«Հալիկի» գործիքավորումը գտնված է, դիպուկ: Վիբրաֆոնը հայկական նվագարան չէ, սակայն օրգանապես միահյուսվում է տաղին: Նրա ձգվող և օդում «հալվող» հնչյունները, զանգակների դողանջները, «փարաջանովյան» գույները պարուրում են տաղի մեղեդին, ինչպես Թեքեյանը կասեր՝ «քուլա-քուլա խունկերով»... Ի դեպ, մի առիթով Տ. Մանսուրյանը տողերիս հեղինակին խոստովանել է, թե «Հալիկ» տաղի հնչողությունը Է. Հովհաննիսյանի 1-ին սիմֆոնիայում չափազանց հզոր է: Եվ ի տարբերություն այդ մեծակերտ մեկնաբանության, Մանսուրյանը շեշտում է տաղի քնա-

³⁵ **А. Пешнер**, նշված աշխատություն, էջ 36:

³⁶ **Կոմիտաս**, «Ազգագրական ժողովածու», «Հայպետհրատ», 1950, հ. 2, էջ 101:

րական, մտերմիկ կողմը: Այս առումով հատկանշական է Կարլ Գեյրինգերի մի դիտարկում՝ կապված Յոհաննես Բրամսի «Գերմանական ռեքվիեմի» հետ:

«Աննաման են... 2-րդ մասի սկզբի տեսիլային ուրախությունը և ցնծագին բերկրանքը, որը վերափոխվում է հեզությամբ լի պայծառացման: Ցանկացած այլ կոմպոզիտոր, Բրամսի փոխարեն, «Թող նրանք լցվեն հավերժական ուրախությամբ» խոսքերը կթնդացներ ամբողջ ուժով, մինչդեռ Բրամսը մինչ այդ հասունացրած «ֆորտիսիմո» հնչողությունը մարում է մինչև «պիանո», նույնիսկ շշուկային «պիանիսիմո», քանզի Բրամսի համար երջանկության գերագույն դրսևորումը մեղմ գործվանքն է»³⁷:

Ահա հենց սա է արվեստի անսպառ ներուժը, շարժիչ ուժը՝ «տարբերակային բազմազանությունը»: «Հալիկ» տաղում մի մշակող կարող է հիմք ընդունել, «զձայնիկըն ողորմուկ», «զաչերն արտասուօք» խոսքերը, մյուսը՝ շեշտել «զաբրիելեան փողոյն նման աննըման» հնչողությունը, և սա կապել նույնիսկ Ահեղ դատաստանի գաղափարի հետ... Սրբազան խորալները, շարականները և տաղերը, ասես, երաժշտության պատմության «լեյտմոտիվներն» են: Հավքերի պես թռչում են դարից դար, մի ստեղծագործությունից՝ մյուսը, յուրաքանչյուր կոմպոզիտորից ստանում յուրովի հանդերձանք և հարատևում մինչև օրս:

Օրինակ, «Dies irae» խորալը կիրառել են Բերլիոզը, Լիստը, Չայկովսկին, 20-րդ դարում՝ Ա. Հոնեգերը, Ս. Ռախմանինովը, Ա. Խաչատրյանը, Դ. Շոստակովիչը, մեր օրերում՝ Է. Միրզոյանը և այլք:

Եվս մեկ օրինակ: 16-րդ դարի կոմպոզիտոր Հայնրիխ Իզակի «Օ՛, Ինսբրուկ, ես պիտի լքեմ քեզ» երգը՝ կերպարանափոխված խորալի, մի քանի տարբերակով բազմաձայնված Բախի կողմից, հնչում է նրա կանտատներում, պասիոններում:

«Օ՛, աշխարհ, ես պիտի լքեմ քեզ» վերնագրված նույն խորալի հիման վրա Բրամսը կերտել է իր 3-րդ և վերջին՝ 11-րդ խորալային պրելյուդները՝ երգեհոնի համար: Այս մասին Կ. Գեյրինգերը գրել է. «Այս ցնցող ստեղծագործությամբ, որում յուրաքանչյուր տողը ավարտվում է արձագանքով, Բրամսը ընդմիջտ հրաժեշտ տվեց իր արվեստին և կյանքին»³⁸: Այսպիսով, անցյալի խորալները, շարականները և տաղերը «կամարակապում» են դարերը, հարատևում ներկայում և ապագայում, ինչպես օրինությունից օրինություն փոխանցվող Սրբալույս Մյուռոնը, միահյուսվում նորանոր երգերին, և ինչպես Գուստավ Մալերը կասեր, թվում է, թե ողջ Տիեզերքն է երգում...

Ավարտելով մեր խորհրդածությունները, կարող ենք կատարել հետևյալ եզրակացությունը.

Երաժշտության պատմության ընթացքը միաձայնությունից դեպի բազմաձայնություն ոչ միայն զուտ երաժշտության զարգացման խնդիր և արդյունք էր, այլև, առհասարակ, մարդկային ինքնագիտակցության վերելք, կյանքի իմաստի, նպատակի որոնումների արդյունք, միմյանց և Արարչի հետ մարդկության հաշտության անհրաժեշտության գիտակցումը: Մի բան, որի խորհրդանիշը, կատարելատիպն է բազմաձայն, ներդաշնակ երաժշտությունը՝ տիեզերական երաժշտության երկրային դրսևորումը:

³⁷ Կ. Գեյրինգեր, И. Брамс, Москва, 1965, стр. 331.

³⁸ Կ. Գեյրինգեր, նշված աշխատություն, էջ 237: