

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Արվեստի վաստ. գործիչ Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Կոմիտասի ստեղծագործությունները հայկական երաժշտական նոր մշակույթի զարգացման համար խոշորագույն դեր կատարեցին. բավական է ասել, որ դրանք հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ներդրեցին ազգային ավանդույթների վրա հիմնված և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի միջոցներով բեղմնավորված երաժշտական մտածելակերպ, ցույց տվեցին հայ երաժշտության հետագա զարգացման ուղիները: Պատմական այդ դերով հանդերձ (որ մինչև այժմ էլ կատարում են) Կոմիտասի ստեղծագործությունները քնավ չթառամեցին և իրենց գեղարվեստական պարզության մեջ շարունակում են փայլել թարմությամբ ու ինքնատիպությամբ:

Այդ ստեղծագործությունները հայ դասական արվեստի կարևորագույն հատվածն են կազմում: ՈՐՔԱՊՆ են դրանք:

Նյութերի հայտնաբերման տեսակետից երկար ժամանակ վիճակն անմխիթար էր այս բնագավառում: Կոմպոզիտորի գործունեության տարիներին հրատարակվել էին 18 մեներգ (երեքը պարբերական մամուլում), 2 զուգերգ, 28 խմբերգ. ընդամենը ոչ լրիվ 50 անուն: Հիվանդության տարիներին և մահվանից հետո Փարիզի խնամատար հանձնաժողովը (Ա. Զոպանյան, Մարգարիտ Բաբայան և ուրիշներ) ցրիվ եկած ձեռագրերը հավաքելու և հրապարակելու եռանդուն ջանքեր գործ դրեց: Վարդան Սարգսյանի խմբագրությամբ հրապարակվեց ևս 18 մեներգ (երկուսը՝ մամուլում երևան եկած երգերի արտատպություն) և 25 խմբերգ (հիշողությամբ վերականգնած), հոգևոր միաձայն ու բազմաձայն երգերի մի փոքրիկ տետրակ և «Պատարագը»: Այս հրատարակություններից հետո հանձնաժողովը, տպագրելու նյութերը սպառված համարելով, ձեռագրերն ուղարկեց Հայաստան:

Նվիրական ձեռագրերի դարձը դեպի հայրենիք Սովետական Հայաստանի երաժշտական հասարակայնությունն ընդունեց մեծ երախտագիտությամբ: Թեև առաջին իսկ ծանոթացումը ցույց տվեց, որ դեռևս շատ պակասներ կան, բայց աստիճանաբար պարզվեց, որ տպագրության արժանի նյութերը ևս պատկառելի քանակ են կազմում¹: Ներկայումս Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության նյութերի վերաբերյալ մենք կարող ենք համեմատաբար լայն պատկերացում ունենալ:

Կոմիտասի ստեղծագործության հիմնական ժանրը սովորաբար բնութագրվում է որպես ժողովրդական երգի մշակում: «Մշակում» տերմինն այս դեպ-

¹ Բանն այն է, որ այդ նյութերի մեծ մասը սևագրություն են, հաճախ բավական խառն գրված և զանազան պայմանական նշումներով, սովորական, լատինատառ ու հայկական ձայնանիշերով, կրճատ գրության ընդունված և ինքնահնար նշաններով խմբագրված: Ուստի, դրանց բովանդակությունն այս կամ այն չափով լրիվ ընկալելու համար անհրաժեշտ էր տեղական ներհուն ուսումնասիրություն: Ձեռագրերը պահպանվում են ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան ֆոնդում:

քում պետք է հասկանալ առանձնահատուկ իմաստով: Երբ Կոմիտասի ստեղծագործությունը անվանում ենք մշակում, այդ տերմինի մեջ գեղարվեստական նոր ու սովորական ընկալումից շատ ավելի խոր բովանդակություն է դրվում: Կոմիտասի գեղջկական և հոգեւոր մեներգերն ու խմբերգերը արտաքուստ կոդմնակի երաժշտական-բանաստեղծական նյութի մշակում լինելով, ըստ էության և խոշորագույն չափով ինքնուրույն հեղինակություններ են, քանի որ գրանցում դրսևորված է կոմպոզիտորական ղայտուն անհատականությամբ օժտված մի արվեստ: Ո՛չ «Անտունին», ո՛չ «Լոռու գութաներգը» կամ «Խորհուրդ խորինը» մշակում չես կարող անվանել, եթե մշակում ասելով հասկանում ես երգի ժողովրդական նույն կերպարի թեկուղ և հարստացված, պրոֆեսիոնալ տեսք ստացած վերարտադրությունը:

Կոմիտասյան մշակում նշանակում է՝ ժողովրդական կերպարը բեկված է կոմպոզիտորի ստեղծագործական խառնարանի միջով, նրան տրված են նոր, անհատական գծեր, ժողովրդական երգը ստացել է նոր, շատ ավելի հարուստ բովանդակություն: Իրականությունից քիչ հեռանալու և համեմատաբար որոշակի արտահայտվելու համար այդ երգերը պետք է անվանել Կոմիտասի ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է ժողովրդական-երաժշտական նյութ, կամ պարզապես՝ ժողովրդական երաժշտությունը սկզբնաղբյուր ունեցող ստեղծագործությունները:

Այդպիսի ստեղծագործություններն իրենց գեղարվեստական կշռով Կոմիտասի ժառանգության գլխավոր մասն են կազմում: Դրանցից բացի, նրա ձեռագրերում կան նաև ստեղծագործություններ, որոնց հիմքում ժողովրդական-երաժշտական (կամ բանաստեղծական) նյութ չի դրված: Ներկա հոդվածում կանդրադառնանք միայն այն գործերին, որոնք գյուղական ժողովրդական սկզբնաղբյուր ունեն: Այստեղ կան և՛ գեղջուկ երգերի պարզ դաշնակումներ, և՛ նրանց խորապես ստեղծագործական մշակումներ:

1898 թ. նոյեմբերին ուսանող Կոմիտասը Բեռլինից գրում էր Կ. Կոստանյանին. «Եկող տարի ճեմարանի 25-ամյակն է: Հարկավոր է մի քանի բան պատրաստ ունենալ... գլխավոր ուժս գործ կդնեմ մի խումբ կազմելու... ես արդեն ունեմ «Տեր կեցե»-ն և «Հայրիկ, Հայրիկ, քո Հայրենիք»-ը թե՛ խմբի և թե՛ նվագի համար, և կպատրաստեմ ժողովրդականներին էլ ընտիրներ» (ընդգծումը մերն է—Ռ. Ա.):²

Մամուլից տեղեկանում ենք, որ 1899 թ. հունիսի 14-ին Բեռլինի Շարվենկա կոնսերվատորիայում կայացած Կոմիտասի դասախոսությունը երգչախմբի փոխարեն չորս գերմանացի երգիչներից կազմված խումբը կատարել է «Սոնա յար», «Անձրեն եկավ», «Այ տղա, հերովն արի», «Հով արեք» և «Հայրիկ, Հայրիկ»: Մ. Արեղյանը գրում է. «Նա հետը Բեռլինից բերել էր իր դաշնակած մի քանի ժողովրդական երգեր և էջմիածին գալու առաջին օրերը հենց աշակերտներից կազմեց երգեցիկ խումբ, որին կարճ ժամանակում սովորեցրեց այդ երգերը լադմաձայն երգել: Նրա խմբի հանդես գալը մեծ խրախճանություն էր ունկնդիրների համար ու մի հաղթանակ՝ ժողովրդական երգի»³:

² ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան, Կ. Կոստանյանի ֆոնդ:

³ Մ. Արեղյան, Հիշողություններ Կոմիտասի մասին, «Կոմիտաս» ժողովածու, Երևան, 1930, էջ 58:

Այդ երգերը, գերմաներեն հատուկ կենտ նշումներով, գտնում ենք Կոմիտասի տետրերից մեկում (ձեռ. № 472): Ինչպես պարզվում է հետագա գրավածքների համեմատությունից, դրանով սկիզբ են առել դպրոցական երգչախմբերին հատկացված հայ գեղջուկ երգերի կոմիտասյան պարզ դաշնակումները:

Այսպես, 1908 թ., երբ Իգդիր դասախոսության եկած Կոմիտասից տեղի երաժշտության ուսուցիչ Ն. Թեյմուրազյանը հայ ժողովրդական բազմաձայն երգեր է խնդրել դպրոցում և ժողովրդական երգչախմբերում կատարելու համար, Կոմիտասը նրան տվել է իր հենց այդ և այլ նման դաշնակումները⁴:

Ներկայումս հայտնաբերված այդպիսի պարզ դաշնակված երգերի թիվը մի քանի տասնյակ է (ձեռ. № 472, 405 և այլն): Դրանց մեծ մասում ժողովրդական մեղեդիներին հարմարեցված է մաժորա-մինոր սիստեմի ավանդական հարմոնիա: Այս երևույթը հաղիվ թե բացատրվի միայն նրանով, որ Կոմիտասը ժամանակի ընթացքում, լուկ աստիճանաբար հասավ ազգային-ժողովրդական երաժշտության լադերի գիտակցմանն ու գտավ նրանց համապատասխան լադային հարմոնիան: Ոճի այդպիսի դարգացում, անշուշտ, տեղի է ունեցել: Բայց, ըստ երևույթին, փոքրաքանակ ձայներում պարզ շարադրված երգը ոչ մասնագետ երգիչների, մասնավորապես աշակերտների խմբով լիառատ հնչեցնելու համար Կոմիտասը ներդաշնակման հենց այդ ոճն էր հարմար տեսել:

Ուշագիտ զննողը, սակայն, նույն դաշնակումներում կհայտնաբերի ազգային-ժողովրդական լադերի որոշ տարրեր, երկրորդական ձայներում ազգային ինտոնացիայի պահպանման ձգտում (այդ ձայները մեղեդիական մասնակի ինքնուրույնություն ունեն, մի քանի երգում էլ բազմաձայնման առաջնորդող սկզբունքը հենց պոլիֆոնիան է): Ամեն դեպքում, այդ դաշնակումները ազգային ոճի ընդհանուր երանգի տեսակետից անընդունելի կամ անախորժ բան չեն պարունակում:

Բնութագրական են երկու երևույթ. էջմիածնական շրջանի դաշնակումների մեծագույն մասը նախատեսված է եղել Դևորգյան ճեմարանի աշակերտության համար՝ առաջին ձայնը կամ վերին երկու ձայները ցածր են, հատկացված փոքրահասակ աշակերտներին (ղիսկանտներ), ստորին երկու ձայները հնարավորին չափ նեղ սահմաններում են ծավալվում, հատկացված ճեմարանի մեծահասակ ուսանողներին (տենորներ և բասեր): Ի դեպ ասած, հենց այս երգերի մասին է, որ Ֆրանսիացի երաժշտագետ Պ. Օրբին գրել է՝ «Կոմիտասն իր սաներին հավաքեց ճեմարանի դահլիճը և մեզ անակնկալի բերեց իր հանպատրաստից տված համերգով: Մենք անվերապահորեն ծափահարեցինք Կոմիտասին: Կեցցե՛ն ժողովրդական երգերը, դրանք ժողովրդի կենսունակության նշան են, և մեր լսածներում մենք զգացինք հայկական ոգին, նրա ըմբոստ ճիշերը, սիրո երգերը, միշտ հուսալի ազատության իղձը»⁵: Ինչ վերաբերում է Պոլսի շրջանի համանման դաշնակումներին, ապա սրանք համեմատաբար սակավաթիվ են, մեծ մասամբ ներկայացնում են այն ժամա-

⁴ Ն. Թեյմուրազյանի՝ Կոմիտասից արտագրված պարզ դաշնակումները պահվում են Սովետական Հայաստանի հանրապետական գրադարանի նոտային գրականության բաժնում, Թեյմուրազյանի ֆոնդում: Տե՛ս այդ մասին նաև Կոմիտաս, Երկրի ժողովածու, հատ. Բ, էջ 10:

⁵ Tribune de Saint-Gervais, Paris, 1901: Համերգում կատարվել են նաև քաղաքային հայրենասիրական երգերի կոմիտասյան մշակումները:

նակ արդեն լայնորեն կատարված և ճանաչում գտած մշակումների պարզեցված վերաշարադրությունը աղջիկների խմբի համար (Պոլսում Կոմիտասն առժամանակ աշխատել է Նիկողոսյան վարժարանում)։ Գեղջուկ երգերի առաջին շրջանի այդպիսի դաշնակումներից հիշենք «Իմ շինարի յարը» (քառաձայն), «էսօր ուրբաթ է» և «Ջուր կուդա վերին սարեն», «էս առուն ջուր է դալի», «Ինչո՞ւ Բինգյուլը մտար», «Սար, սար», «Այ սիրուն կաքավ» և «Աղջի Մարան», «Զինար յարի բան ասեմ», «Հոյ աման ու յար ջան», «Քա սև սևավոր աղջիկ», «Կոտ ու կես կորեկ ունեմ» խմբերգերը և այլն։ Նրկորդ շրջանի դաշնակումներից՝ «Իմ շինարի յարը» (երկձայն), «Անձրեն եկավ» (եռաձայն), «Կուժն առա» (եռաձայն) և այլն։ Կոմիտասի այս պարզ դաշնակումներն ու մշակումները գեղարվեստական և գործնական-կիրառական մեծ արժեք ունեն, դրանք զետեղված են երկերի ժողովածուի տպագրության պատրաստվող 4-րդ հատորում⁶։

Վերը նկարագրված դաշնակումների հետ պետք չէ շփոթել հատկապես պատանեկան պրոֆեսիոնալ երգչախմբի համար նախատեսված, հետագայում իրականացված մշակումները, որոնցից առաջժամ մեզ հայտնի է գողտրիկ «Նանիկ-Նանանիկը», գրված պատանի մեներգչուհու և դիսկանտների քառաձայն խմբի համար, ինչպես նաև նախադպրոցական երեխաների համար գրված միաձայն խմբական երգերը, որոնցից առաջժամ հայտնաբերված են երկուսը՝ «Փայտե ձիուկ» և «Ճուտիկներ»։

Կոմիտասի ոճը, նրա ստեղծագործության անհատական գծերը շատ վաղ երևան եկան ու արագ զարգացան։ Դրանում համոզվելու համար բավական է համեմատել միմյանց հետ «Լոռու գութաներգի» երկու մշակումները՝ այն, որ 1902 թ. ճեմարանի համերգներում կատարվել և 1903 թ. տպագրվել է Հ. Այվազովսկու հիշատակին լույս տեսած «Գեղարվեստական ալբոմում» («Լոռեցիների գութանի հոռովել») և այն, որ 1905 թ. ապրիլին կատարվել է Թիֆլիսի երկրորդ համերգում, իսկ 1906 թ. վիմագրական եղանակով բազմադրվել և կատարվել է Փարիզում։ Մշակման առաջին տարբերակում (հիշենք՝ ուսումնական ավարտելուց հետո 1—2 տարի էր անցել) արդեն նախանշված են 1905—1906 թթ. տարբերակի բարդ կազմություն ունեցող հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ հյուսվածքի բոլոր կարևոր գծերը, թեև ամբողջությամբ վերցրած սա դեռևս հեռու է 1906 թ. տպագրվածի կատարելությունից։

Արխիվում, սևագիր ծոցատետրերում գտնվել են մի ամբողջ շարք խմբերգեր, որոնք, «Լոռեցիների գութանի հոռովելից» բացի, այդ շրջանի արգասիքն են, նշում են Կոմիտասի ոճի, մասնավորապես ներդաշնակման արվեստի զարգացման սկիզբը և ցույց տալիս այդ զարգացման ընթացքը առաջին շրջանում։ Կանգ առնենք միայն հարսանեկան երգերի նորահայտ շարի վրա։

Իր ձեռագրերից մեկում (№ 536), ժողովրդական հարսանեկան երգերի ձայնագրությունների մոտ Կոմիտասը նշել է՝ «Կաղմել ներկայացում, միայն երգով, առանց նվագարանների և առանց կառավարչի»։ Այս մտադրությունը նա չի իրականացրել, այլ կաղմել է հարսանիքի զանազան պահերին վերա-

⁶ Դրանցից 12 նմուշ տեղ են դրել Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության առաջարկով դպրոցական երգչախմբերի համար ձևագրի իրավունքով վերջերս բազմադրված փոքրիկ ժողովածուում և այդպիսի երգչախմբերի կատարմամբ Նրևանում և Հայաստանի շրջաններում բազմիցս հնչեցին 1969 թ. դարնանը կայացած մրցույթի ժամանակ։

բերող տարբեր բնույթի երգերի կոնտրաստային շարեր, որոնք ազգագրական խնդիրներ չեն հետապնդում, հավակնություն էլ չունեն տալու հայ գյուղական ավանդական հարսանիքի ամբողջական պատկերը, բայց ակապելլա երգչախմբի արտահայտչական հարուստ միջոցներով, գեղարվեստորեն ընդհանրացրած ձևով վերարտադրում են մարդկային խոր ու գեղեցիկ ապրումներ, հուզական տարբեր հոգեվիճակներ:

Հարսանեկան երգերի մինչև վերջերս հայտնի եղած միակ շարը ստեղծված է Պոլսում, 1911—1912 թթ. ընթացքում: Նոր հայտնաբերված շարը գրված է էջմիածնական վաղ շրջանի ծոցատետրերից մեկում (№ 391): Այս շարը մենք անվանում ենք Հարսանեկան երգերի Ա շար, իսկ Պոլսում ստեղծվածը՝ Բ շար: Ա շարը բաղկացած է 6 երգերից՝ «Երկնից, գետնից»՝ «հարսանեկան ծառի» զովքը ներկայացնող ներածական հանդիսավոր մաղթերգը, «Մերիկ ջան հալալ»՝ հարսի բաժանման սրտառուչ մեներգը խառն խմբի պահված ձայների ֆոնի վրա, «Թագվորի մեր, դուրս արի», որին այստեղ, հարևան երգերի հարաբերությունից դատելով, թեթև պարերգի բնույթ չէ տրված, «Թագվոր, բարով»՝ նույնպես հանդիսավոր խմբերգը, «էն դիզան»՝ խմբի մասերի երկխոսություն ներկայացնող հանելուկ-երգը և, վերջապես, «Առնեմ երթամ իմ յարը» ավարտական ուրախ շուրջպարը: Պարզ ակորդների օգնությամբ ընդհանուր առմամբ հոմոֆոն շարագրված այս սյուիտը, հակադիր տրամագրությունների ցայտուն անցումներով, կերպարի զարգացմամբ և ուրախ եզրափակումով հուզական ներգործության զգալի կարողություն ունի և գեղեցիկ է⁷:

Նույն ժամանակին վերաբերող և արտահայտչական նույնպիսի միջոցներ օգտագործող խմբերգերից հիշենք իմպրովիզացիոն բնույթի հուզական մեղեդի ունեցող «Սալի երգը» (№ 391), որ մի պարզ, բայց գեղեցիկ լրացում է Կոմիտասի երկրագործական աշխատանքային երգերի խմբին, «Վայ, լե, լե» ողբերգը (№ 391), խիստ յուրօրինակ, Ակնա «Օրորին» նմանվող ներդաշնակությամբ, սոցիալական բովանդակության «Կապույտ քուռակ հեծել եմ» (№ 405) և մի շարք այլ խմբերգեր, որոնք, բացի իրենց գեղարվեստական հետաքրքրականությունից, Կոմիտասի ստեղծագործության ժանրային ընդգրկումը լրացնող շահեկանություն ևս ունեն: Այս բոլոր երգերում կարելի է տեսնել կոմիտասյան պոլիֆոնիայի չափազանց համեստ, զուսպ կիրառված տարրեր միայն: Այդ խմբերգերը գետեղված են Երկերի ժողովածուի ներկայումս տպագրվող 3-րդ հատորում:

1906 թ. վիմատիպ տետրակը, որ պարունակում է ֆրանսատառ հայերեն գրված գեղջուկ և հոգևոր երգերի մշակումներ (հատկացված է եղել այդ տարվա դեկտեմբերին Փարիզում կայացած համերգի համար ֆրանսիական երգչախմբին երգերը սովորեցնելու), և 1907 թ. տպագրված «Հայ քնար» ժողովածուն, որ պարունակում է վերոհիշյալ տետրից քաղված 8 գեղջուկ խմբերգեր և 5 գեղջկական մեներգեր («Գարուն ա» և՛ մեներգ, և՛ խմբերգ), կազմում են Կոմիտասի ստեղծագործության բովանդակությամբ՝ ծանրակշիռ, գեղարվեստականությամբ՝ բարձր, ոճի տեսակետից՝ բնութագրական կենտրոնական հատվածներից մեկը: Թեև Կոմիտասը տպագրված ժողովածուի անվանաթեր-

⁷ Հարսանեկան երգերի Ա շարը, նոր հայտնաբերված մի շարք այլ խմբերգերի հետ, կատարվեց Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, 1963 թ. դեկտեմբերի 20-ին:

թին իր՝ հեղինակի դերը նշել է միայն որպես «գրի առնող և դաշնակող», բայց այս ժողովածուն արդեն խիստ բնորոշ է ժողովրդական նյութի վրա Կոմիտասի ստեղծագործական գործը ներգործությամբ: Դրանով հանդերձ, երգերը լիովին պահպանել են իրենց ազգային բնույթը և ժողովրդական ոգին: Հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի ինքնատիպ միջոցներով, ստեղծագործական սուր հնարամտությամբ ժողովրդական մեղեդիները հարստացնելով Կոմիտասն այդ երգերում ստեղծել է հիրավի դասական մի արվեստ, որն իր նորարարության հմայքը պահպանում է և կպահպանի շարունակ:

1905—1906 թթ. Կոմիտասն արդեն շատ մշակումներ ուներ, ինչու՞ն աշտպարեց գոնե վիմատիպ տետրակի բոլոր գեղջուկ և հոգևոր ևրգերը: Այս հարցին իբրև պատասխան Կոմիտասը, ինչպես տեղեկացնում է Մ. Աբեղյանը, «կծու խոսքեր ուղղեց և՛ արևելյան, և՛ արևմտյան հայ հարուստների հաս-ցեին»⁸:

Արխիվում հայտնաբերվեցին և ձեռագրերից դուրս են գրված մի քանի խմբերգեր, որոնք երաժշտական-ոճական տեսակետից ներկայացնում են մի անցման շրջան «Հայ քնարի» երգերից դեպի «Հայ գեղջուկ երգերը» (այստեղ խոսքը Կոմիտասյան ընդհանուր միաձուլյալ ոճի սահմաններում տեղի ունեցած դեռևս նրբին, հազիվ նշմարելի փոփոխությունների մասին է): Դրանցից են, օրինակ, «Հայ քնարին» ավելի մոտիկ՝ «Լուսնակը սարի տակին» և «Դեղջուկ ևրգերին» մոտիկ՝ «Կայնել ես՝ կանչում էլ շես», «Եկեք տեսեք ինչն է կերի զինչ», «Հինգ էծ ունեմ» և այլ խմբերգեր (այս նույն խմբում կարող է դասվել նաև «Ախ, մարալ ջան» խմբերգը, որ տպագրվել է 1909 թ. «Դեղունիում»): Առաջինները, «Հայ քնար» երգերի նման, ունեն լիահնչուն հարմոնիա, առատ կիրառված պոլիֆոնիա՝ ձայների ցայտուն ինքնուրույնացումով, ընդհանուր առմամբ խիտ, «մասշտաբային» հնչում:

Նյութերի ուսումնասիրությունից երևում է, որ «Հայ գեղջուկ երգերի» մշակումը Կոմիտասը ձեռնարկել է դեռևս էջմիածնում, բայց ժողովածուն ամբողջությամբ ավարտել և տպագրության է պատրաստել Պոլսում, 1911 թ.:

Կոմիտասի ստեղծագործության այս երկրորդ՝ նույնքան բարձրաթեք հատվածը ներկայացնող ժողովածուն, ինչպես հայտնի է, բաղկացած է մեկական տասնյակ մեներգերից, և խմբերգերից: Տպագրված նախորդ ժողովածուի երգերի համեմատությամբ այս ժողովածուի թե՛ մեներգերը և թե՛ խմբերգերը ընդհանրապես աչքի են ընկնում հնչողությունը որոշ չափով թեթևավացնելու, պարզեցնելու ձգտումով: Մեներգերի մասին ինքը՝ Կոմիտասն էլ մի նման բան նշել է Մարգարիտ Բաբայանին գրած նամակում՝ «... Բավական փոփոխության ենթարկեցի և ավելի գեղեցիկ ձև, ու օդ, տարածություն, պատկեր ստացան»⁹ (անշուշտ, «Հայ քնարի» հետ համեմատություն այստեղ չկա): Միաժամանակ, այս՝ երգերում Կոմիտասը ավելի սեեռուն ուշադրություն է դարձնում ազգային-ժողովրդական լադա-ինտոնացիայի բնույթը պահպանելուն և երևան բերելուն, յուրակերպ ներդաշնակման միջոցով ավելի ցցուն է դարձնում այդ:

Այսպես, օրինակ, եթե «Հայ քնար» խմբերգերում ձայների լիակատար ինքնուրույնության և նրանց ժողովրդական լադա-ինտոնացիայի բնույթի դեպ-

⁸ «ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Երևան, 1960, էջ 71:

⁹ «Մշակույթ» պարբերական, Փարիզ, 1935, № 3—4, էջ 163:

քում որպես ընդհանուր հյուսվածքը միավորող, հարմոնիայի շարժումն առաջ մղող գործոն հաճախ հանդես է գալիս սովորական տերցիային ուղղաձիգը (յուրովի կիրառված եռահնչյուններ, սեպտակորդներ և այլն), ապա «Հայ գեղջուկ երգերում» տերցիային համահնչյունների նման դերը համեմատաբար փոքր է, իսկ այնպիսի խմբերգերում, ինչպիսիք են «Առավոտուն բարի լույս» կամ «Օրոր, Ադինո»՝ նվազագույնի է հասցված: «Հայ գեղջուկ» խմբերգերում ավելի մեծ նշանակություն են ստանում ոչ-տերցիային համահնչյունները, որոնք «Հայ քնարի» մեջ առավելապես ցայտուն օգտագործված էին մեներգե-րում¹⁰:

Այսպես են և հիշված երեք խմբերգերը: «Կայնել ես, կանչում էլ շես» յոթձայն խմբերգում (№ 423), որը կոմիտասյան պոլիֆոնիայի ամենագեղեցիկ նմուշներից է, «Թափանցիկ» հարմոնիան կարծես պատահաբար է գոյանում. կարևորը ձայների շարժումն է, իսկ այդ ձայներն իրենք, ելևէջային ու լադային կաղմակերպությամբ, ինքնուրույն մեղեդիներ, մեղեդիական ինքնուրույն դարձվածքներ են. երգն ավարտվում է ժողովրդական-լադային միահնչյունով: Այստեղ, ինչպես մի քանի այլ դեպքերում, մեծ հաջողությամբ օգտագործված է կրկնակի արձագանքի Կոմիտասի նախասիրած էֆեկտը («յա՛ր, յա՛ր»): այս նկարագրական պահ, սակայն, չի թուլացնում երգի հուզական արտահայտչությունը, խորունկ վշտի դուստ արտահայտված տրամագրությունը: «Եկեք տեսեք ինչն է կերի դինչ» լայնորեն տարածված միջնադարյան ծիսական այս երգի մեղեդին արդեն իսկ համականշական է իր յուրատեսակությամբ (Կոմիտասը մակագրել է՝ «Մշո ոճ», ձեռ. № 441): Մշակման մեջ գործադրված միջոցները պահպանում են «անկյունավոր», «կոտրտված» մեղեդիական գծի բոլոր բեկումները, ընդգծում նրա սուր ութմը: Ժողովրդական խիստ դիատոնիկ բնույթի հարմոնիան հիմնականում երկու ակորդի հաջորդականությամբ է՝ բնական դոմինանտից անցում դեպի տոնիկական կլինտակորդը: Կոմիտասի այս խմբերգը իր թված առանձնահատկություններով կատարողի առաջ բաժանված բարդ, պատասխանատու խնդիր է հարուցում: Նույնպիսի խնդիր է հարուցում նաև «Հինգ էծ ունեմ» ամբողջապես նկարագրականությամբ թափանցված ծաղրերգի կատարումը:

Տպագրվելու հարցում Կոմիտասը շափազանց «տարաբախտ» կոմպոզիտոր էր: Եթե «Հայ քնարը» տպարանական եղանակով «օրինավոր» տպագրված առաջին ժողովածուն էր, ապա «Հայ գեղջուկ երգերը» նրա նույնպիսի երկրորդ և վերջին ժողովածուն եղավ: Եվ դարձյալ փոքրածավալ: Պատճառը նույնն է՝ նյութական միջոցների բացակայությունը: Այս ժողովածուի տպագրության ծախսը Կոմիտասն ինքը հոգաց Պոլսում և Մերձավոր Արևելքի այլ վայրերում կաղմակերպած համերգներից ստացված գումարով: Իդուր չէ, որ երբ Կահիրեից նրան հրավիրում էին խումբ կաղմելու, համերգ տալու և պայմաններ էին հարցնում, նա պատասխանեց՝ «Համերգեն գոյացած արդյունքին ²/3-ը ի նպաստ իմ երկասիրությանց տպագրության կառնեմ: Եթե ի վիճակի լինեի՝ կես առ կես կընեինք»: Իսկ տպագրությունը «Բրայտկոպֆ ունդ Հերտել» հրատարակչության տպարանում (Լայպցիգ) բաժանված ծախսառատ էր:

¹⁰ «Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուների երգերում ոչ-տերցիային համահնչյունների և հարմոնիկ այլ առանձնահատկությունների մասին մենք գրել ենք ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագրում» (1949, № 9, էջ 87—113): Տե՛ս նաև 25 էջի ծանոթագրությունը Ե. Պերպերյանի հոդվածի մասին, որը 1940-ական թթ. մեզ, դժբախտաբար, ծանոթ չէր:

«Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ» տպագրված երգերի մեծ մասի ձեռագրերը չեն պահպանվել: Տպարան ներկայացված բնօրինակները որոշակի գիտական շահեկանություն կարող էին ունենալ, քանի որ Կոմիտասը, ինչպես երևում է նյութերի ուսումնասիրությունից, միշտ խստապահանջ լինելով ոչ միայն ուրիշների, այլև իր նկատմամբ, սովորություն է ունեցել իր գրած գործերը մինչև վերջին հնարավորությունը բարեփոխել, նորանոր տարբերակներ գոյացնել: Լայպցիգում ձեռնարկած մեր փնտրումները, դժբախտաբար, դրական արդյունքի չբերեցին: «Հայ գեղջուկ երգերը» «Բրայտկոպֆ ունդ Հերտելի» ոչ թե հրատարակությունը, այլ տպագրությունն են, և պարզվեց, որ այսպիսի դեպքում բնագրերը որպես կանոն չեն պահվում, այլ վերադարձվում են ըստ սլատկանելվուն:

«Հայ քնարի» տպարան ներկայացված բնագրերը փնտրելու հնարավորություն մենք չենք ունեցել: Կոմիտասի թղթերի մեջ, սակայն, հայտնաբերվել են դրանց գրեթե բոլորի մշակման բազմաթիվ տարբերակներ:

Մեծ է այդ տարբերակների գիտական նշանակությունը: Դրանք «վերջնական» օրինակների հետ միասին ցույց են տալիս հայ ժողովրդական երգի բազմաձայնման հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ բազմադան հնարավորությունները, վավերացնում են այն, ինչը հայ դասական երաժշտության մեջ անվերապահորեն կարելի է անվանել ազգային հարմոնիա և ազգային պոլիֆոնիա, ապացուցում են Կոմիտասի ոճի ու վարպետության կազմավորումն ու կատարելագործումը և այլն:

Մեծ է այդ տարբերակների նաև գեղարվեստական ու գործնական-կատարողական արժեքը: Գրված լինելով տարբեր կազմի երգչախմբերի համար, համեմատաբար դյուրին կամ դժվար, հաճախ միմյանցից բավական տարբեր ներդաշնակումով, ժողովրդական միևնույն երգի հիմքում ընկած բանաստեղծական-երաժշտական կերպարը հանդես բերելով զանազան «դիտակետերից», զանազան գունավորումներով ու տրամադրություններով, այդ տարբերակները, համենայն դեպս դրանցից շատերը, ինքնուրույն երգեր են, ինքնուրույն միավորներ Կոմիտասի ստեղծագործությունների ցանկում: Հատկապես հիշվելու են՝ «Գարուն ա» (8 տարբերակ), «Կուժն առա» (5 տարբերակ), «Կալերգ և սալերգ» (3 տարբերակ), «Ալագյաղ» և «Խնկի ծառ» ու այլ խմբերգերը: Առանձնապես էական է և այն, որ գտնված տարբերակներից մի քանիսը մեզանում վերջնական համարված մշակումներից ուշ են գրված, իրենք են վերջնական մշակումները: Այսպես, նշանավոր «Կալի երգը», որ մինչև վերջերս մեզանում հայտնի էր միայն 1906 թ. վիմատիպ տարբերակով և մինչև այժմ էլ, լրիվ կամ կրճատ վիճակում, կատարվում է այդ տարբերակով միայն, գտնվեց վերջնական, հարստացված ձևով (մասնավորապես՝ ավելացված գեղասքանչ «Մարալ գոմեշ» երգով), նախատեսված կատարողական մեծ կոլեկտիվի համար (երկու տենոր և մեկ սոպրանո մեներգիչներից բացի, երգչախմբի բոլոր ձայները, հաճախակի բաժանումներով հանդերձ, ունեն նաև իրենց առանձին մեներգողները): Դա կատարվել է Պոլսի «Գուսան» երգչախմբում:

«Կալի երգի» այս տարբերակը Կոմիտասն անվանել է «Կալերգ և սալերգեր»: Միևնույն կոմպոզիցիայի այդ երկու տարբերակների մասին գաղափար տալու նպատակով առարկայական-պատկերավոր համեմատություն անելով, կարելի է ասել, որ եթե առաջինը (1906 թ.) պատկերում է բնության գրկում իր զույգ եղներով աշխատող մեկ

գյուղացու, ապա երկրորդը («Կալերգ և սայլերդեր») ի վիճակի է դժագրել մի ընդարձակ պատկեր՝ բաղմաթիվ այդպիսի աշխատող գյուղացիներով կենդանացված մի անծայրածիր դաշտ կամ սար, ուր նրանց բաղմերանգ երգն ու բացականչությունները ներդաշնակ կերպով միմյանց լրացնելով, օդն իսկ աշխուժացնում, հնչեցնում են։ Եթե «Ալագյաղ» խմբերգի 1906 թ. տպագրված տարբերակը կարելի է (անշուշտ, պայմանական կերպով) համեմատել այդ անունը կրող գեղեցիկ սարի հարթանկարի հետ, ապա նոր գտնված տարբերակը ի վիճակի է տալու նույն սարի ծավալային պատկերը։ Որոշ խմբերդեր նոր գտնված վերջնական տարբերակներում այդքան վճռական փոփոխություններ չունեն, ինչքան այժմ հիշված «Կալի երգ» և «Ալագյաղ» խմբերդերը, բայց պարզապես կատարելագործված, խմբագրված են (օրինակ, «Սիփանա քաջերը») և հենց դրանով շատ շահեկան են։

Այս տարբերակները, որոնց մի զգալի մասը «Հայ քնարի» և «Հայ գեղջուկ երգերի» հետ միասին հրապարակվել է «Երկերի ժողովածուի» 2-րդ հատորում, կազմում են Կոմիտասի ուսումնասիրվող ձեռագրերում պարփակված գեղարվեստական հարստության նկատելի բաժիններից մեկը։

Կոմիտասի մինչև այժմ հավաքված ձեռագրերում գտնվեցին Պոլսում գրված ու կատարված և հետագայում Վ. Սարգսյանի ջանքերով հիշողությամբ վերականգնված ու հրապարակված բոլոր գեղջուկ խմբերդերի հեղինակային բնագրերը¹¹։ Այդ խմբերդերի նոր տպագրությունը («Երկերի ժողովածու», 3-րդ հատոր) այժմ կատարվում է բնագրերից, որոնցից Վ. Սարգսյանի տարբերակները այս կամ այն չափով տարբերվում են։ Վերականգնվել է երկու և կես տասնյակ խմբերդերի հեղինակային շարադրանքը, որ ինքնին շատ արժեքավոր երևույթ է։ Գտնվել են նաև այս նույն երգերի հեղինակային բաղմաթիվ և արժեքավոր այլ տարբերակներ, ընդ որում հաճախ դժվար է լինում միևնույն երգի մի քանի տարբերակներից որևէ մեկին նախապատվություն տալ։ (Որոշ դեպքերում որոշակի լոկալ արժեք են պահպանում նաև Սարգսյանի վերականգնածները. նկատի առնենք, որ շարունակ վերախմբագրելու վարժ հեղինակը որոշ խմբերդեր երգչախմբում պատրաստելու իսկ ընթացքում կարող էր սկզբնական բնագիրն անճանաչելիության չափ փոփոխել)։

Կանգ առնենք դարձյալ Հարսանեկան Բ շարի վրա։

Վերևում հենց նոր ասվածն այս շարին էլ է վերաբերում։ Ավելի կարևոր է, սակայն, այլ հանգամանք։ Բնագրում Հարսանեկան Բ շարը բաղկացած է ոչ թե 6, այլ 9 երգից։

Պահպանված բնագրերի ուսումնասիրությունից երևում է, որ Հարսանեկան այս երկրորդ շարը երգերի ընտրության և դասավորության տեսակետից իր վերջնական տեսքը միանգամից չէ, որ ստացել է։ Սկզբնական սևագրության մեջ այն ընդգրկում է «Գացեք բերեք», «Օրհնյալ բարերար աստված», «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի», «Թագվոր, ի՞նչ բերեմ», «Եղնիկ», «Թագվորի մեր, դուրս արի» (№ 403), ընդ որում երգերի հաջորդականությունն ու տոնայնական կազմը որոշակիորեն դեռ կազմակերպված չեն։ Ապա, այդ երգերից երկուսը փոխարինելով այլ երգերով և տոնայնական տեսակետից դասավորելով, հեղինակը կազմել է 6 երգերի հետևյալ շարը՝ «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի», «Գա-

¹¹ Վ. Սարգսյանի տարբերակներից 8 խմբերգ ուսանքն թարգմանությամբ տպագրվել են Մոսկվայում. Комитас, Армянские народные песни, Москва, 1958.

ցեք բերեք», «Օրհնյալ բարերար», «Մեր թագվորն էր խաչ», «էն դիզան» և «Թագվորի մեր», որը, որպես ամբողջություն, «Հարսանեկան երգեր» անվան տակ, սկսած 1913 թ. կեսերից, մի քանի անգամ կատարվել է Պոլսում: (1912 թ. դեկտեմբերի 15-ին Մ. Բաբայանին ուղղված նամակում նա գրում է. «Այս տարի սովորեցնում եմ հարսանեկան երգերը զլիսավորապես»): Նույն ժամանակ, ստեղծագործական աշխատանքում կրկին անդրադարձել է հարսանեկան շարին, նոր երգերով այն հարստացնելու նպատակով: Ընչպես երևում է, հեղինակին մտահոգել է այն հանգամանքը, որ շարի մեջ չկան հարսին վերաբերող երգեր (սկզբնական տարբերակում կար այդպիսի մեկ երգ), որոնց ինքը մի առանձին արժեք էր տալիս: Ահա, կրկին անդրադառնալով շարին, «էն դիզան» և «Թագվորի մեր» երգերի արանքում գրել է «Հալալ մերիկ» ու գծանշանով էլ ցույց է տվել այդ երգի տեղը շարում: «Հալալ մերիկ» մշակումը գտնվեց նախորդ բնագրից հաստատապես ուշ գրված և ընդհանրապես Կոմիտասի՝ մինչև այժմ հայտնաբերված վերջին տետրակներից մեկում (№ 442): Բայց այստեղ էլ դրան անմիջականորեն կցված են «Վարդ դքե չըմ սիրի» և նորից՝ «Եղնիկ»: Այս երեք երգը իրենց բովանդակությամբ և տոնայնություններով միմյանց և նախկին շարի իրենց հարևան երգերին իրոք հարմարվում են: Դրանցից առաջինը խմբագրված վիճակում մաքրագրված է մի այլ ծոցատետրում (№ 404), որտեղ մյուս երկու երգի համար տեղ է թողնված: Ուրեմն այս երեք երգը ևս մտցրել է շարի մեջ, թեև չի հասցրել կատարել:

Պոլսում կատարված Հարսանեկան շարի բոլոր 6 երգերը գրված են խառը խմբի համար, դրանց մեծ մասը վերաբերում է թագավորին: Ավելացված երեք երգը, որ վերաբերում են հարսին և գրված են իգական խմբի համար (երկուսը՝ մեներգերով), ղգալի հարստացրել են շարի թեմային-կերպարային բովանդակությունը, դրա հետ մեկտեղ նաև երաժշտական (մեղեդային, ռիթմային և տեմպային) հուղակա՛ն ուղորտը: Այսպիսով, Հարսանեկան երգերի Բ շարի կառուցվածքն այս է. ա. «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի»՝ փեսայի արդուդարդի դուքը, որ դուռ երաժշտական տեսակետից շարի նախամուտի դեր է կատարում, բ. «Գացեք բերեք»՝ փեսայի բարեմաղթությունն ու շնորհավորումը, գ. «Օրհնյալ բարերար աստված»՝ «հարսանյաց ծառի» օրհնությունը, «օծումը», դ. «Մեր թագվորն էր խաչ»՝ փեսայի գովքը, ե. «էն դիզան»՝ գյուղական ավանդական հարսանիքի բաղմամբիվ կատակերգերից մեկը, ընդ որում՝ կոմիտասյան բնագրում այդ երգի տները վերադասավորված են այնպես, որ վերջինում ակնարկվում է թագուհին, որից հետո բնական անցում է գոյանում դեպի հարսին վերաբերող երգերը, զ. «Հալալ մերիկ», է. «Վարդ, դքե չըմ սիրի»¹², ը. «Եղնիկ» և, վերջապես, թ. «Թագվորի մեր, դուրս արի», որ այստեղ կատարվելու է ուրախ, եռանդուն պարերգի ոգով, որպես վերջաբան:

Ուրեմն, նոր գտնված իր լրիվ կազմով Հարսանեկան Բ շարը շատ ավելի հարուստ, ամբողջացած պատկեր է ներկայացնում: Կոմիտասն իր համերգներում Հարսանեկան Բ շարին (նախկին 6 երգին) սովորաբար կցել է «Առավոտուն բարի լույս» ընդարձակ խմբերգը, որը թեև բուն հարսանեկան երգ չէ, բայց վերհուշի կարողով հարսանիքի նկարագրություն է պարունակում և յուրովի լրացնելիս է եղել նախկին շարը:

¹² Կոմիտասի մշակած այս երգի մասին տե՛ս մեր «Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը» հոդվածը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 2, էջ 48—49):

Եթե թույլատրելի է Կոմիտասի՝ Պոլսում անցկացրած բավական կարճատև ստեղծագործական շրջանը ենթաշրջանների բաժանել (այդ «մանրախնդիր» պահանջն առաջադրում է նրա այս տարիների ստեղծագործությունը), ապա պոլսական շրջանին վերաբերող մինչև այժմ հիշված երգերը կկազմեն նրա առաջին ենթաշրջանի արգասիքը։ Դրանց թերևս պետք է ավելացնել, այստեղ հիշատակելու համար նույնպես կարևոր՝ երեք միավորից բաղկացած «Վիճակի երգեր» շարը։

Ժանրային տեսակետից Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ ևս մի նորություն հանդիսացող այս շարը վերակենդանացնում է ավանդական մի ուրիշ գեղեցիկ ծեսի պատկերները։ Երեք երգում՝ «Երկնքի աստղերը» («Սկլա, սկլա»)՝ իգական խմբի, «Հեյ, դուլ եմ» արական խմբի և «Ծաղիկ ունեմ նարնջի» խառը խմբի համար գրված, հետևողականորեն շարունակ աճում է տրամադրություններ, ամբողջությունն ավարտող, «ջան գլուխումի» լայն ժողովրդականությունն վայելող «սովորական» երգն այստեղ ներկայացված է մի հրապուրիչ մշակումով։ Ըստ Վ. Սարգսյանի մեզ տված տեղեկության, այս շարի առաջին և երրորդ երգը Կոմիտասի՝ «Գուսան» երգչախմբին սովորեցրած «ամենավերջին երգերեն եղած են, որոնց հազիվ սոպրանոյի բաժինը լսած ենք, մյուս ձայները սովորեցնելու սկսելն առաջ փորձերը ընդհատվեցան եղերնական դեպքերու պատճառով»¹³։

Պոլսական երկրորդ ենթաշրջանի խմբերգերում դարձյալ Կոմիտասի գրելաձևի որոշ փոփոխություն է նկատվում (անշուշտ, միշտ նրա վառ անհատական գրելաձևի ընդհանուր սահմաններում)։ Կարճ բնութագրերով ասենք՝ կառուցվածքները մեծ մասամբ համեմատաբար ավելի թեթև են թե՛ «հորիզոնական» (տեականության) և թե՛ «ուղղաձիգ» (հնչյունային զանգվածի) տեսակետից. շարագրությունը պարզեցված է. նոր, ավելի խոր թափանցում կա դեպի ժողովրդական լադինտոնացիայի բնույթը, պոլիֆոնիան ավելի ևս ակնհայտ է, լայնորեն են կիրառվում հատկապես նմանակային, մասնավորապես կանոնական իմիտացիայի ձևերը. որոշ խմբերգերում հանդիպում ենք հեղինակի նախասիրած կվարտ-կվինտակորդներին, որոնք առաջներում երեւում էին գլխավորապես դաշնամուրային շարադրանքում¹⁴, հարմոնիայի մեջ նկատելի են սուր հնչունություններ և այլն։ Այս երգերը իրենց զգալի մասով 1913 թ. ձայնագրություններն են։ Դրանց մշակումները կարծես անպայմանորեն հանդես են գալիս շարերով, որոնցից մեկը կամ երկուսը հայտագրերում ընդհանուր անունով անվանված են «Հայ գեղունկ պարերգեր»։

Այս շարերը որպես այդպիսին երաժշտական ձևի նորություն են Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ։ Սրանք նման չեն «Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ երգեր» խողովածուներում տեղ գտած երգերի համակցումներին, ոչ էլ «Հարսանեկան» կամ «Վիճակի» շարերին։

¹³ 1968 թ. դեկտեմբերի 18-ի նամակը Մարսելից։

¹⁴ Հատկապես այս խմբերգերի մասին է, որ Շահան Պերպերյանը իր «Կոմիտաս, անձը և գործը» շահեկան բրոշյուրում (Բուխարեստ, 1936) գրում է, թե «ժողովրդական երգերու իր վերջին դաշնավորումներուն մեջ վարդապետը կզգուշանա եռյակներու (տերցիաների—Ռ. Ա.) դորժածութենն ու կնախընտրե քառյակի ու հնգյակի (կվարտայի և կվինտայի—Ռ. Ա.) ներդաշնակություններ, ու այս կուտա, մանավանդ եվրոպացիներուն համար, մասնավորապես ինքնատիպ հնչողություն մը իր խմբերգերուն» («Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Երևան, 1960, էջ 88)։

4—7 բաղկացուցիչներ ունեցող նոր շարերում երգերը փոքր են, հեղինակը հաճախ ամեն մի երգից մեկ տուն է միայն յատարման նախատեսել, ստացվում է ոչ աչնքան ամբողջական երգերի, որքան «վայրկյանական» տրամադրությունների գունագեղ հաջորդականություն: Եթե նաև նկատի ունենանք, որ այս երգերում ընդհանուր առմամբ չկան բանաստեղծական «սյուժետային», տնից-տուն զարգացող տեքստեր և ժանրային «մոնումենտալ» պատկերներ (ինչպես, օրինակ, «Լոռվա հոռովելը» կամ «Կալերգ և սայլերգերն» են), ապա կարող ենք ասել՝ ստեղծագործության վերջին շրջանում Կոմիտասի խմբերգերում նկատվում է ձգտում դեպի լակոնիզմն ու գունագեղությունը, դեպի տրամադրությունների անմիջական պարզությունը, դեպի ընդհանուր թեթևացումը, այս բոլորի շնորհիվ այդ խմբերգերն ընդհանուր առմամբ մի նոր, ավելի նուրբ երանգավորում, նուրբ լուսավորում են ստանում: Պոլսական երկրորդ ենթաշրջանի խմբերգերում նկատվող այդ երևույթները զգալի տեղ են գտել նաև նրա դեռևս 1911 թ. մշակված մեներգերում¹⁵:

Բացառված չէ, որ վերը նկարագրված փոփոխությունները, սկզբունքային առումով, ժամանակի և վրոպական, մասնավորապես՝ իրեն առանձնապես գրավիչ երևացած ֆրանսիական երաժշտության ազդեցությունն են: Սակայն, ըստ էության, դա միանգամայն ինֆնատիպ երևույթ է:

Նոր վերծանված բնագրերում այդ շարերի թիվն է 6: Դրանցից երկուսը, ընդամենը 2—3 անգամ, նա կատարել է «Գուսան» (վերջին տարիներին արդեն՝ «Հայ գուսան») երգչախմբում¹⁶: Անշուշտ, այս դեպքում էս, ինչպես հին շարերի կամ զուգակցումների դեպքում, բացառված չի եղել շարի մեջ մտցված երգերի առանձին-առանձին կատարումը, նաև ամեն մի երգից մի քանի տուն կատարելը: Ստորև բերում ենք այդ շարերի բովանդակությունը.

Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր. Շար Ա.	Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր. Շար Գ.
1. Ամպել ա կամար-կամար	1. Այագյաղ աչերդ
2. Երևան բաղ եմ արել և Տուն արի	2. Սև ա շոբանի շունը
3. Հոռոմ-հոռոմ	3. Մի յար ունեմ
4. Արևը կայնե կեսօր	4. Ելեք տեսեք դուսը
	5. Այ տղա, մեր գեղացի
	6. Շախկր-շուխկր
Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Բ.	Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Դ.
1. Յարիս անուն Պալասան	1. Ուարեն կուգա ջուխտմ զոչ
2. Աղջի, անունդ Շուշան	2. Էրվում ևմ
3. Կալերի ճամբին կեցա	3. Յար ջան արի
4. Բաղի պատը դգում ա	4. Էսօր ուրբաթ է
5. Պուճուր աղջիկ սեավոր	5. Զուր կուգա վերին սարեն
6. Կարդ ա յարս	6. Զաղացը մանի-մանի
7. Հոյ իմ նազանի յարը	7. Իռնեմ ևրթամ էն սարը

¹⁵ Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. Ա., Երևան, 1960:
¹⁶ Գտնված հայտարարների համաձայն Դ շարը կատարվել է 1914 թ. փետրվարի 9 (22)-ին և մարտի 16 (29)-ին Կ. Պոլսի Փլեթի-շանի ձմեռային թատրոնում, փետրվարի 19-ին (մարտի 4-ին) Պոլսի ամերիկյան դեսպանատանը: Մարտի 16 (29)-ի համերգում կատարվել է նաև Ե շարը:

Հայ գեղջուկ պարերգեր.
Շար Ե.

1. Կանաչ արտը ման եկա
2. Նոր եմ նոր մածուն մերել
3. Հարայ, էլլի յար
4. Լուսնակը բակ ա բռնել

Հայ գեղջուկ պարերգեր.
Շար Զ.

1. Եկան Մոկաց հարսներ (Հարալո)
2. Մեր բաղը ծառ ա
3. Իմ չինար յարին
4. Հովն անուշ (Արարատյան գիշեր)

Դժվար է երգերից որևէ մեկին նախապատվություն տալ. չնայած իրենց պարզությանը, բոլորն էլ գեղարվեստական բարձր մակարդակի, ոճական նույն հիմունքներով իրագործված ինքնատիպ մշակումներ են, գրեթե բոլորն էլ ունեն մեկ կամ ավելի հետաքրքրական ու արժեքավոր տարբերակներ։ Լոկ ծանոթացման նստատեղիով նշենք «Կալերի ճամբին կեցա» խմբերգը, որտեղ կանոնական պոլիֆոնիան գեղեցիկ արդյունքի է բերվել. «Բաղի պատը դդում ա» երգում հարմոնիան ղգալի թարմություններ է պարունակում. «Ալազյադ աշերդ» առանձնապես հետաքրքրական է իր ձևային-ժանրային տեսակետից՝ երգչախմբային երգ-նոմանս. «Մի յար ունեմ»՝ թերևս ամենակարճ երգը, չափազանց նուրբ գույներ է պարունակում. «Ելեք տեսեք դուսը»՝ որոշակի դեպքի, ողբերգական պատահարի առիթով հորինված այս երգի մշակումն ունի նկարագրական պահեր, յուրատեսակ մռայլ գույներ, խորապես ղգացմունքային է. «Այ տղա, մեր գեղացի»՝ իգական երգչախմբի համար գրված, չափազանց հետաքրքրական է ժողովրդական լադի հարմոնիկ մեկնաբանման նոր գտնված թարմ գույներով. «Սարեն կուգա ջուխտմ դոչ»՝ Շիրակի այս տարածված ու պարզունակ հնչում ստացած պարերգը մշակման մեջ (կանացի քառաձայն խումբ) խորապես ազնվացված է, երգը վառ հուզական է, սպասվող եռահնչյունի փոխարեն հետաքրքրական է օգտագործված կվարտ-սեքստակորդի առանձնահատուկ արտահայտչականությունը. «Ջաղացը մանի-մանի»՝ հետաքրքրական է նկարագրական բնույթի հնչյունային ֆոնով. «Նոր եմ նոր մածուն մերել», «Հարայ, էլլի», «Լուսնակը բակ ա բռնել»՝ հետաքրքրական են ընդգծված ժողովրդական-լադային հարմոնիայով. «Հովն անուշ»՝ ծանր պարերգ է, բայց ամբողջությամբ ներկայացնում է բնության մի հույակապ պատկեր, թերևս արժանի կերպով կարող է դրվել «Լուսնակն անուշ», «Լուսինը սարի տակին» և բնությանը նվիրված կոմիտասյան այլ երգերի կողքին։ Այս վերջին երգը գրված է վաթիսյակաձևի ձևով, որ նորություն է Կոմիտասի երգերում, 6 տներում նուրբ ճաշակով մշակված են թե՛ խոսքը և թե՛ երաժշտությունը («Հովն անուշի» վարիացիոն կառուցվածքի հիմքում կարելի է տեսնել նաև ունդոյի, այսինքն՝ շարունակ միևնույն ռեֆրենսին վերադառնալու սկզբունք)։ «Արևը կայնե կեսօր» և «Սև ա շոբանի շունը» խմբերգերում Կոմիտասը կիրառել է գեղջուկ պարերգերում իր իսկ հայտնաբերած և իր հոգվածներում նկարագրած ժողովրդական բազմաձայնության երկխոսական սկզբունքը։

Տարբերակների գեղարվեստական բազմազանության առումով հատկապես հիշատակելի են «Կալերի ճամբին կեցա», «Նոր եմ նոր մածուն մերել», «Հարայ էլլի, էլլի յար», «Հովն անուշ», իսկ շարերի մեջ շատած երգերից՝ «Հինգ էծ ունեմ» և այլ երգեր (այս վերջին խմբերգը «Դուստն» երգչախմբում լսած լինելով, Շահան Պերպերյանն անվանել է «փոքրիկ գլուխ-գործոց»)։

Մի շարք այլ երգերի մշակումը Կոմիտասի ուշադրությունը դբադեցրել է նրա ստեղծագործական գրեթե ողջ ժամանակի ընթացքում, սկզբից մինչև վերջ։ Նոր հայտնաբերված մշակումների մեջ դրանցից են, օրինակ, «Զինարես» և «էս առուն ջուր է գալի» խմբերգերը, որոնք ևս գտնվել են միմյանցից զանազանվող բաղմաթիվ հետաքրքրական տարբերակներով։ Ժանրային տեսակետից կարևոր նորություն է նաև, նույնպես նկարագրական պահեր ունեցող, «Հայ գուսան» երգչախմբին սովորեցրած վերջին երգերից մեկ ուրիշը՝ «Սանդի երգը» իր երկու տարբերակներով։

Այս բոլոր երգերը մտցված են «Երկերի ժողովածուի» 3-րդ հատորի մեջ¹⁷, որը պարունակում է հայ գլուղական ժողովրդական երաժշտությունից սերող 70 խմբերգեր և նրանց 100 տարբերակներ, որոնք վերաբերում են հեղինակի ստեղծագործության տարբեր շրջաններին՝ նախա-«Հայ քնարյան», «Հայ քնարի» շրջան, անցում «Հայ դեղջուկ երգերին» և զխավորապես պոլսական առաջին և երկրորդ ենթաշրջաններ։ Պետք է ասել, որ Կոմիտասը պոլսում թեև ավելի էր դբադված բաղմաբեղուն (կատարողական, մանկավարժական, հասարակական) աշխատանքով, բայց ստեղծագործության բնագավառում էլ շատ գործարեց։ Պոլսական շրջանի մեներգերն ու խմբերգերը ղգալի շահեկանությամբ լայնացնում են նրա երկերի գեղարվեստական դիապազոնը։

* * *

Մենք հակիրճ բնութագրեցինք Կոմիտասի՝ դեղջուկ երաժշտության հետ առնչվող երգերը, զխավորապես կանգ առնելով դեռևս չտպագրված ստեղծագործությունների վրա։ Դրանց թիվը, համեմատած հեղինակի հրատարակածի հետ, ավելի քան եռապատկվել է։ Եթե նկատի առնենք նաև ավարտված, դեղարվեստորեն ամբողջացած և ինքնուրույն արժեք ունեցող 130-ից ավելի տարբերակները, ականհայտ կդառնա այդ երգերի ընդհանուր քանակական պատկերը, որ ներկայումս բավական պատկառելի է։

Անկախ քանակից, դեղջուկ երաժշտությունից սերող կոմիտասյան երգերն իրենց բովանդակությամբ ու երաժշտական ձևերով ևս այսօր ներկայանում են ավելի հարուստ տեսքով, ավելի լայնորեն են ընդգրկում ժողովրդական կյանքն իր տարբեր արտահայտություններով։

Կոմիտասի մշակած դեղջուկ խմբերգերում ու մեներգերում թերևս ամենից ավելի վառ է դրսևորվել հեղինակի կոմպոզիտորական անհատականությունը։ Ամենից ավելի հենց այդ ստեղծագործությունների հետ են կապված երաժշտական արտահայտչամիջոցների բնագավառում Կոմիտասի ինքնատիպ և միևնույն ժամանակ անվերջորեն բաղմատեսակ դյուտերը, որոնց օգնությամբ նա աղղային-ժողովրդական և արդիական-պրոֆեսիոնալ երաժշտական հատկանիշներ սինթեզելով, ստեղծեց իր գրելաձևը, իր սեփական երաժշտական ոճը։ Այդ միասնական ու խիստ բնութագրական ոճն այսօր ներկայանում է ավելի լայն ու լրիվ, ներքուստ ավելի բովանդակալից, բաղմազան ու ղարդացող։

¹⁷ «Լուսնակը սարի տակին», «Իմ շինար յարին» և «Հովն անուշ» խմբերգերը ուսերեն թարգմանությամբ հրապարակել ենք «Սովետական մուզիկա» ամսագրում, Մոսկվա, 1968, № 8, էջ 133։

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КОМИТАСА

Засл. деятель искусства Р. А. АТАЯН

(Р е з ю м е)

Выявление произведений Комитаса, установление хронологии их создания, изучение (с учетом их более полного перечня) процесса развития стиля композитора—коренные проблемы комитасоведения.

Изучение вновь обнаруженных и ранее известных обработок крестьянских песен раскрывает более полную картину становления и развития стилевых черт творчества Комитаса. В этом смысле особенно важен вопрос гармонизации (многоголосной обработки) песни.

Для песен ранних эчмиадзинских лет характерно преобладание хоральной мажоро-минорной гармонии, рассчитанной главным образом как полноразвучный аккордовый фон, но традиционная гармония применена зачастую довольно изобретательно, в ней появляются отдельные народно-ладовые признаки, заметно стремление придать голосам самостоятельность и вносить туда элементы народно-ладовых интонаций, здесь же—опыты применения имитационной полифонии. Несмотря на недостаточную самобытность гармонизации и хоровой фактуры, песни образны, благодаря мелодиям поддерживается их общий национальный колорит. Для песен средних и поздних эчмиадзинских лет характерны ярко самобытная гармония, такая же контрастная полифония, богатая и изобретательная фактура, органичное претворение народноязыковых особенностей, мастерство достигает высокого совершенства, все средства выразительности одинаково служат задаче раскрытия образного содержания песни. Творчество этого периода представляется как подлинно классическое искусство.

В сравнительно поздних песнях наблюдается облегчение общего звучания, автор более пристально следит за сохранением народного ладо-интонационного строя музыки, еще более уменьшена роль традиционных терцовых созвучий.

Эти явления развиваются дальше в константинопольских песнях, для которых характерно дальнейшее упрощение всей фактуры, более сильное подчеркивание народно-ладовой основы гармонии с основательным применением кварто-квинтовых созвучий и народно-ладовых интонаций в голосах полифонической ткани. В этот период композитор особенно тяготеет к форме хоровой сюиты; в сюитах образ каждой песни предельно сжат, возникает последование «мимолетних» настроений, в итоге композитор приходит к большей простоте, лаконичности, акварельной красочности. Таким образом, с учетом вновь обнаруженных материалов единые в своей основе стилевые черты Комитаса проявляются в более значительном внутреннем разнообразии и развитии.