

ՀԱՅ ԳԵՂՁՈՒԿ ԵՐԳԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ
ՄԵԹՈԴԻ ՄԱՍԻՆ

Գ. Ն. ԿԵՐՈՅԱՆ

Կոմիտասի բաղմակողմանի երաժշտական գործունեության մեջ, որը ներառում էր այնպիսի բնագավառներ, ինչպիսիք էին բանահավաքչականը, կոմպոզիտորականը ու կատաղողականը, երաժշտագիտությունը ևս իր ուրույն և էական տեղը բռնեց։ Կոմիտասը պարզորոշ գիտակցում էր, որ ազգի երաժշտական մշակույթի վերածնունդը, նրա ինքնուրույնության և ինքնատիպության վերհանումը առանց տեսականի՝ անհնար է։ Բնականից օժտված լինելով վերլուծական մտածելակերպով, Կոմիտասն իր ողջ գիտական գործունեության ընթացքում ջանք չխնայեց դնելու ազգային երաժշտության գիտական ուսումնասիրության հիմքը, որին հենվելով միայն կարելի էր հասնել այլ ժողովուրդների առավել զարգացած երաժշտական մշակույթների աստիճանին. «Ժողովրդական երգերի կազմությունը պետք է լավ ուսումնասիրել և ապա դրա վրա հիմնել գեղարվեստականը»¹, — գրում էր Կոմիտասը։

Գիտական հիմքերի կարևորության լավագույն ապացույց են Կոմիտասի այնպիսի աշխատությունները, ինչպիսիք են «Հալոց եկեղեցական եղանակները», «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով», «Հալ գեղջուկ պարը», «Հայ եկեղեցական երաժշտություն», «Հալ գեղջուկ երաժշտություն», «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» և այլն։ Թված աշխատությունները, չնայած մի քանիսն անավարտ են, ուսումնասիրվող առարկայի թե՛ տեսական և թե՛ պատմական վերլուծության կատարյալ նմուշներ են։ Մասնավորապես ժողովրդական երաժշտությանը նվիրված աշխատություններում հեղինակին մեծապես հաջողվել է պատկերել հայ երգչային ստեղծագործության ամբողջական նկարագիրը. երգը պատկերել որպես այն ստեղծողի ներքին և արտաքին կյանքի անդրադարձում, երևան բերել առանձին ժանրերն ու նրանց ներքին լրիվությունը, համակարգել գրանք, ուսումնասիրել հնչյունային և ձայնակառուցչային հիմքի օրինաչափությունները, հալոնաբերել գեղջկական երգերի կապը հայ մոնոդիկ երաժշտության այլ տեսակների, մասնավորապես հոգևորի հետ, հաստատել գրացի ժողովուրդների հետ շփման միջոցին նրանց ինքնուրույնության պահպանումը, և այս բոլորը՝ հիմնվելով հայ գեղջուկ երգի ներքին, դարերից ի վեր եկող օրինաչափությունների ուսումնասիրման վրա։

Ցավոք, Կոմիտասի երաժշտագիտական ժառանգության շատ արժեքներ մեզ չեն հասել։ Դրանց մի մասը ժամանակին անհետ կորել է, մի մասն էլ դեռ ցրված է աշխարհի զանազան կողմերում։ Սակայն ժառանգության մի նշանակալից մասը կենտրոնացված է Հայկական ՍՍՀ-ի Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում։

Ներկա աշխատանքում մենք փորձել ենք մասամբ լրացնել Կոմիտասի՝ գեղջուկ երգի վերլուծության մեթոդի բնութագրությունը², հիմնվելով նրա երկու հայտնի աշխատանքների՝ «Հայ գեղջուկ երաժշտություն»³, «Մի թռուցիկ

¹ Ե. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, ծրար № 631, էջ 18։

² Կոմիտասի երաժշտագիտական աշխատություններին անդրադարձել են մի շարք հեղինակներ։ Խոսելով նրա վերլուծական մեթոդի մասին, մենք նկատի ունենք մասնավորապես երաժշտագետ Ս. Շահվերդյանի «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ» աշխատությունը։

³ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941։

ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա⁴ և մի քանի անտիպ նյութերի՝ սևագիր պատառիկների վրա⁵:

Կոմիտասի երաժշտագիտությունը սկիզբ դրեց հայ ժողովրդական երգի վերլուծության նոր մոտեցման, որի էությունն է՝ երգը դիտել որպես կոմպոզիցիոնալ երևույթ և վերլուծել՝ հաշվի առնելով նաև բոլոր այն հանգամանքները, որոնց ընդերքում այն ստեղծվել է: Հիրավի, Կոմիտասը միշտ աչքի առաջ ունեցել է դեղջուկ երգի թե՛ տեսական հիմքերը և թե՛ ստեղծման արտաքին և ներքին գործոնները: Սա նշանակում է, որ նա երգը դիտել է որպես երաժշտական և ոչ երաժշտական բաղադրիչների փոխներգործության արդյունք: Այս տեսակետից հատկանշական է նրա այն միտքը, որ «ժողովուրդն արվեստական երգեցողություն ասած բանը չգիտե. յուրաքանչյուր երգ իր տեղում, իր ժամանակին է ստեղծում կամ սովորում. գործի ժամին՝ գործի երգ, տանը՝ տանու երգ միայն կասեն: Ոչ մի գլուղացի, տանը նստած, կալի երգ չի ասի, որովհետև կալերգն ստեղծելու և սսելու տեղն է կալը... Յուրաքանչյուր երգ կապված է գլուղական կյանքի մեկ ժողովուրդի հետ և տալիս է միայն այդ ժողովուրդի հաշիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան երգ չի հասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում»⁶: Տվյալ դեպքում շեշտվում է տեղի և ժամանակի որոշիչ նշանակությունը երգաստեղծության մեջ:

Կոմիտասի ուշադրությունից չեն վրիպել նաև այնպիսի կարևոր գործոններ, ինչպիսիք են ամեն մի երգի ստեղծման վայրի աշխարհագրական դիրքը, ժողովրդական բարբառները, ժողովրդի պատմական անցյալը. «Ժողովրդական եղանակները սերտ առնչություն և բնական կապ ունին տեղական պայմանների հետ, որոնք ծնում են միջավայրին հատուկ ոճեր. ուստի մի երաժշտական միտք այլևայլ տեղերում ստանում է տեսակ-տեսակ բնորոշ արտահայտություն: Մի տեղ պարզ է եղանակի ոճը, մյուս տեղ ճապաղ, մեկ տեղ լեռն, մի շորորորում ոլորուն, հինգերորդում տափակ, վեցերորդ տեղում գեղարվեստական և այլն: Թեպետ ձևով և արտահայտությունով զանազան են, բայց և բոլորի հիմքը նույնն, բոլորն էլ ունին մի ընդհանուր երաժշտական արմատ, որ հատուկ է հային»⁷: Անդրադառնալով աշխարհագրական դիրքին, Կոմիտասը վկայում է, որ Հայաստանի լեռնային մասերում բնակվող ժողովրդի երգը աչքի է ընկնում իր խրոխտ բնույթով և, ընդհանրապես, դաշտավայրային տեղանքի ժողովրդական երգը քնարական է, մեղմ: Միևնույն ժամանակ, բոլոր Կոմիտասի, «տեղական եղանակներից ծագում են երաժշտական գավառական բարբառներ, որոնք այնքան որոշ են, որ գլուղացին ջոկում է մեկը մյուսից աշխարհագրական անուններով»⁸:

Ավելացնենք նաև, որ բոլոր Կոմիտասի, երգի ընդհանուր բնույթի, ինչպիսի նաև ծավալի վրա, ամեն ինչից զատ, իր դրոշմն է դնում նաև ժողովրդի քաղաքական-սոցիալական վիճակը. «Պատմական ստրկությունը սեղմել է [երգի] ծավալը, սահմանները, և համեմատաբար որտեղ ավելի ազատ են մնացել, այնտեղ էլ ավելի ազատ է դառնում երգի ոգին եղանակի մեջ»⁹:

Կոմիտասի այս մի քանի սեղմ շարադրված մտքերից նկատելի է, թի ինչպիսի որոշիչ նշանակություն է տրվում ոչ երաժշտական գործոններին ժողովրդական երգի գոյացման և գոյատևման գործում:

Երգաստեղծության կոմպոզիցիոնալ դիտարկումը, որ բյուրեղացավ Կոմիտասի բազմամյա վերլուծական փորձերի ընթացքում՝ սկզբունք է: Նման վերլուծությունը դժվարություն էր ներկայացնում թիկուղ այն պատճառով, որ

⁴ Մասամբ հրատարակված է Մ. Մուրադյանի կողմից «Մովեստական արվեստում», 1955 թ. 5:

⁵ Պրոֆ. Ա. Աթաջանի թույլտվությամբ օգտվել ենք նրա կողմած՝ գեղջուկ երաժշտությանը վերաբերող կոմիտասյան պատառիկների ցուցակից:

⁶ Կոմիտաս. Հայ գեղջուկ երաժշտություն: Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, 1941, էջ 30—31:

⁷ Նույն տեղում, էջ 26:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Կոմիտասի ֆոնդ, ծրար № 631, էջ 119:

պահանջվում էր առաջ քաշած բարդ և միմյանցով պայմանավորված խնդիրների լուծում ամբողջության մեջ և ոչ թե դատ-գատ:

Նրգի ստեղծման արտաքին և ներքին գործոնների հետ սերտ կապված են նրա կոմպոզիցիոն հիմքերն ու բնույթը: Ուստի երգն ուսումնասիրելիս պահանջվում էին եզրակացություններ, ելնելով նրանից, թե, օրինակ, ինչպես է աշխարհագրական դիրքը ազդում մեղեդիի հուզական երանգի վրա, պատմական անցյալը՝ մեղեդիի ծավալունության վրա, երգի կոնկրետ տեսակը, ստեղծված այս կամ այն աշխատանքի ժամանակ՝ երգի ուղիղման պատկերի վրա և այլն, ինչը որ կոմիտասը իրականացրեց:

Նույն կոմպլեքսային դիտարկման սկզբունքը կիրառվում է նաև հայ գեղջուկ երգի բուն տեսական հիմքերը վերլուծելիս: Մանրամասն նկարագրելով երգի ստեղծման և կատարման պրոցեսը, կոմիտասը միևնույն ժամանակ երգի մասնավոր տարրերը՝ «եղանակը», «ամանակը» (մետր, ուրիշ), «հնչյունը» դիտում է որպես ամբողջության տարրեր: Առաջին հալացքից ոմանց կարող է տարօրինակ թվալ, որ կոմիտասի մոտ չենք հանդիպում որևէ երաժշտարտահայտչական տարրի մեկուսի նկարագրության: Այսպես, եթե դիտարկվում է «ամանակը», ապա դրա հետ միասին, հավասարաչափ խոսվում է երաժշտարտահայտչական մյուս տարրերի՝ ձայնակարգի, ելևէջի, և այլնի մասին և ընդհակառակը: Այլ կերպ ասած, գերապատվություն չի տրվում երաժշտական որևէ առանձին կոմպոնենտին, և սա օրինակաբար է, քանի որ տեսական վերլուծական առումով գոյություն չունի երաժշտական այս կամ այն արտահայտչական տարրի գերակշռությունը մեկ այլ տարրի նկատմամբ: Իսկ եթե անգամ կոմպոնենտներից որևէ մեկը ստանում է առաջնալին նշանակություն, ապա դա կախված է ստեղծագործության ժանրից, տեսակից, բովանդակությունից, այլ խոսքով՝ երգի դրսևորման կոնկրետ պայմաններից: Որևէ արտահայտչական միջոցի համեմատաբար առաջնալին դառնալը կարող է կախված լինել նաև երգի ձևակազմավորման առանձնահատկություններից, ինչը, վերջին հաշվով, դարձյալ կապված է ժանրային առանձնահատկությունների հետ:

Այսպիսով, առանձին դեպքերում երաժշտաարտահայտչական տարրերի նշանակությունը որոշ չափով փոփոխական է՝ կախված կոնտեքստից, բայց լայն առումով վերցված բոլոր բաղադրիչները համագոր են և իրավահավասար, ուստի և երաժշտության ընդհանուր իմաստը բացահայտելիս դրանք պետք է քննարկվեն փոխադարձ կապի մեջ¹⁰:

Այդպիսին է կոմիտասի վերլուծական մեթոդը, որ երաժշտաարտահայտչական տարրերի կոմպլեքսային դիտարկման արդյունք է: Այդ առանձնահատկությունները ժամանակին անդրադարձել է Ա. Շահվերդյանը իր «Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության մասին» աշխատության մեջ: Հիմնվելով կոմիտասի «Լուռու գութանները Վարդաբուր գյուղի ոճով» աշխատության վրա, նա գրում է. «Կոմիտասը ձգտում է բաց շթողնել գեղարվեստական ոճի ոչ մի հատկանշական գիծ, ձգտում է կռահել յուրաքանչյուր հնչյունի, յուրաքանչյուր ինտերվալի՝ կամ մեղեդիական ընթացքի՝ իմաստն ու նշանակությունը: Երգի բոլոր տարրերը, որոնք փոխգործակցության մեջ են և կազմում են օրգանապես մի միասնական կոմպլեքս, ահա վերլուծման առարկան կոմիտասի համար»¹¹:

Ընդհանրապես, կոմպլեքսային վերլուծության պրոգրեսիվ էությունը արդի երաժշտագիտության մեջ բազմիցս շեշտվել է: Ուսումնասիրության կոմպլեքսային բնույթը, այսինքն երաժշտաարտահայտչական տարրերի վերլուծությունը նրանց սերտ կապի ու փոխներգործության մեջ, դարձել է սովետական երաժշտագիտության մեթոդական նորմերից մեկը¹²:

¹⁰ Անշուշտ խոսքն այն մասին չէ, որ հաճախ որևէ երաժշտաարտահայտչական միջոց առանձնացվում է մասնավոր վերլուծության համար, այլ ժողովրդական երգի ամբողջական ուսումնասիրության մասին է:

¹¹ Հայ երաժշտության ակնարկներ. Երևան, 1959, էջ 412:

¹² *St' u, օրինակ՝* Вопросы теории музыки. Вып. 3, М., 1975, с. 11; Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 479.

Կոմիտասի վերլուծական սկզբունքի մյուս կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ վերլուծությունը նրա մոտ թելադրվում է ոչ թե վերացական գիտականությամբ՝ ձևական օրինաչափություններ վեր հանելու միտումով, այլ անմիջականորեն բխում է վերլուծվող երգի հուզական-կերպարային բովանդակությունից և երգի հուզական վերապրումից: Մեծ հայրենասերին բնորոշ վեհ քաղաքացիությունը, գրեթե զանազակի բանաստեղծական պաթոսը՝ զուգակցված զեղչուկ երգի էության մեջ ներթափանցելու հազվագյուտ ունակությամբ, իրենց դրոշմն են դրել նրա երաժշտագիտական ստեղծագործությունների վրա, դարձնելով դրանք արվեստի յուրատեսակ գործեր: Նման վերլուծությունը, ի տարբերություն ձևականի, արդի տերմինաբանությամբ կոչվում է *դինամիկ*: Դրա առավելությունն այն է, որ վեր է հանվում ձևակազմավորման պրոցեսուալ կողմը՝ արտահայտչական միջոցների փոխներգործությունը՝ անմիջականորեն կապված երգի հուզական-կերպարային բովանդակության հետ: Այսպիսի վերլուծությունը միակ ճիշտ ճանապարհն է ներթափանցելու երաժշտության ընդերք և վեր հանելու նրա ներսում թաքնված կոմպոզիցիոն հնարավորությունների շքեղ բազմազանությունը:

Ըստ Կոմիտասի, երգի հուզական-կերպարային բովանդակությունը անքակտելիորեն կապված է «ազգային-ժողովրդական ոգու» հետ, որի կարևորությունը Կոմիտասը շարունակ շեշտում է իր ուսումնասիրություններում: «Ազգային երաժշտության ոգին է այն ամեն միջոց, որ գործ է սծում մի ժողովուրդ երգեցողության միջոցին բնազդաբար: Ազգային երաժշտության ոգին է ձայնն ինչպես կամ այնպես շարժվելը՝ բերելը. ազգային երաժշտության ոգին է ձայնն ու լեզվի հնչյունների առնչությունը (քերականական շեշտն ու մտքի շեշտը, երաժշտական շեշտը), ազգային երաժշտության ոգին է բառերի արտահայտած մտքի ելեկտր և համապատասխան ինքնաբուխ եղանակը... ազգային երաժշտության ոգին է ձայներու այս կամ այն գույնը (ռնգային, կոկորդային, կրծքի և այլն), ազգային երաժշտության ոգին է երգի համապատասխան տաղաչափության ընտրությունը, ազգային երաժշտության ոգին է երգերի տեսակները և այլն, և այլն, և այլն, ինչ որ երգի հետ սերտ առնչություն ունի՝ դա ազգային երաժշտության ոգին է, եթե այդ բոլորն անմիջապես, առանց արվեստական միջոցի, բնազդաբար ժողովրդի ներքին և արտաքին կյանքի արտահայտությունն է»¹³: Այստեղ նույնպես ակնհայտ է, որ երգի ազգային պատկանելության հարցը լուծելիս Կոմիտասը նույնպես մոտենում է *կոմպլեքսային* տեսանկյունից և ոչ միակողմանի:

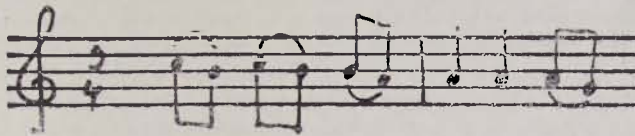
Ըստ Կոմիտասի, քանի որ երգը ժողովրդի մտքի և զգացմունքի «փարզմանն է ու հայելին», ապա ժողովրդական երգի միջոցով հնարավոր է կարծիք կազմել տվյալ անհատի կամ ժողովրդի մասին, հասկանալ նրա ստեղծագործ ոգին, բնավորությունը: Մեր օրերում այս հարցը պարզում են, սովորաբար, ուսումնասիրելով որևէ ազգի խոսակցական լեզվի օրինաչափությունները (շեշտադրությունը, բառակազմությունը, շարահյուսությունը և այլն): Կոմիտասը գտնում է, որ «ժողովրդական» երգերի հոգևրանական կողմի ուսումնասիրությունը ամենաճիշտ եղանակն է ժողովրդի ստեղծագործող ոգին ճանաչելու համար»¹⁴, քանի որ դրա միջոցով կարելի է պարզել, թե «այս կամ այն երգող անհատը կամ ժողովուրդը ինչպիսի բնության տեր է, մտքերն ինչ հոսանք ունեն, որովհետև գիտենք, թե ինչպես են արտահայտվում»¹⁵: Հասկանալի է, որ այս հարցի լուծումը պահանջում է, որ ստեղծագործությունը լինի անաղարտ, օտարամուտ տարրերից զերծ և պատահական չէ, որ Կոմիտասը հայ ժողովրդական երգի իսկության և հիմքերի ճշտության գնահատումը արտակարգ բժախնդրության է հասցնում: Կոմիտասի մտերիմ բարեկամ և համախոհ Մանուկ Աբեղյանի վկայությամբ նա շարունակ շեշտում էր, որ հայկական կենցաղում հնչող երգերը երբեմն կրում են ալլադի եղանակների ալ-

¹³ Կոմիտասի ֆոնդ, Ժրար № 643, էջ 12:

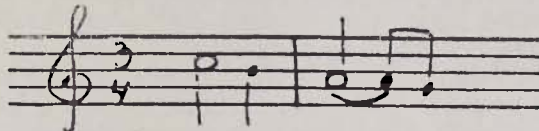
¹⁴ Նույն տեղում, Ժրար № 631, էջ 9:

¹⁵ Նույն տեղում:

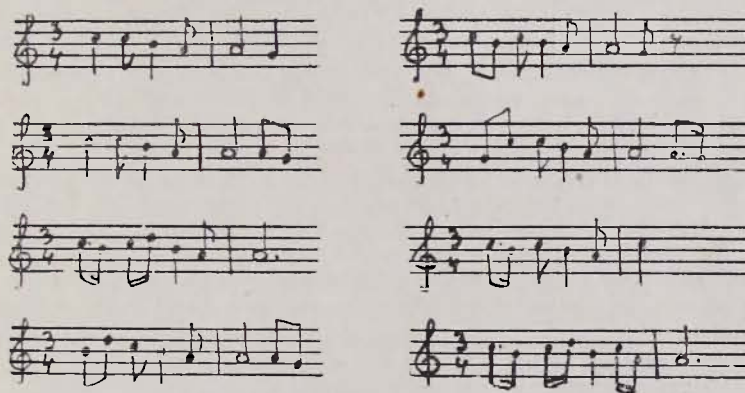
դեցությունը¹⁶։ Օտար երգաստեղծությունը իր դողդուղուն խաղերն է մտցրել առանձնապես Արևմտյան Հայաստանի երգերի մեջ, սակայն բուն եղանակը, որն իր ոգով հարազատ է Հայ երգաստեղծության օրենքներին, մնացել է անաղարտ։ Օտար երգաստեղծության ազդեցությունը, ինչպես և ազգային հիմքերի իսկությունը որոշելու հարցում էական է Կոմիտասի երաժշտագիտական-տեսական ուսումնասիրության մեջ այն դրույթը, որ ամեն մի եղանակի մեջ նա տեսնում է (դիտարկում է) առաջնային և երկրորդային տարրեր։ Առաջնայինները նա անվանում է «հիմք կամ կմախք», իսկ երկրորդայինները՝ «գեղգեղանքներ»։ Պատասխաններից մեկում գրված է. «եղանակի կմախքը կամ հիմքը ստանում ենք, երբ ջոկում ենք դառարանքները՝ գեղգեղանքները¹⁷։ մնում է մի քանի ձայն...»¹⁸։ Մեջբերումը խոսում է այն մասին, որ առաջինի տակ հեղինակը նկատի ունի երգի՝ արդի գիտական տերմինով ասած՝ ինվարիանտը, որը հիմք կարող է հանդիսանալ և հանդիսանում է երգի զարգացման ընթացքում գոյացող առանձին տարբերակների համար։ Այդ անփոփոխը երաժշտության ներքին տրամաբանությունն է, բուն երաժշտական գաղափարը։ Հասկանալի է, որ երգը առաջնայինի և երկրորդայինի միասնությունն է, և ազգայինի ոգին դրսևորվում է այս երկուսի սերտ միասնության մեջ՝ եթե իհարկե երկրորդայինները նույնպես համապատասխանում են ազգայինի ոգուն։ Որպես օրինակ բերենք մի հատված Կոմիտասի գրառած «Հով արեք» երգից.



Այս մեղեդիի «կմախքը»՝ անփոփոխը, մեր կարծիքով կունենա հետևյալ պայմանական և մոտավոր պատկերը.



Երգի հետագա զարգացման ընթացքում այդ անփոփոխը առաջացնում է ութ փոխակերպումներ։ Դրանք են.



¹⁶ Փամանակահիցները Կոմիտասի մասին. Երևան, 1960, էջ 66:

¹⁷ Կոմիտասի կողմից օգտագործվող այս տերմինը վերաբերում է երգի մեջ տեղ գտած թե՛ ազգային և թե՛ օտար բնույթի «գեղգեղանքներին»:

¹⁸ Կոմիտասի Ֆոնդ, ծրար № 631, էջ 121:

Ինչպես նկատում ենք, շնայած միևնույն հիմքին, տարբերակներում խիստ փոփոխական են ուրիշը, օժանդակ հնչյուններն ու դրանց քանակը, ձևային կառուցվածքի չափանիշները և այլն:

Այս հարցի առթիվ Կոմիտասի առաջ քաշած թեկուզ և տվյալ պատահիկում ոչ մանրակրկիտ արծարծված դրույթը խոսում է այն մասին, թե ինչպիսի բծախնդրություն և խորաթափանցություն է ցուցաբերել հեղինակը հայ գեղջուկ երգի հիմքերի իսկությունը որոշելու հարցում: Երգերի մշակման ընթացքում երևան բերած այս մոտեցումը, պետք է ենթադրել, օգտագործված է եղել նմանապես Կոմիտասի ողջ բանահավաքչական գործունեության մեջ որպես սկզբունք:

Ուսումնասիրելիս Կոմիտասը ոչ միայն վերլուծել է հայ գեղջուկ երգի մանրամասները, այլև, և որը զլխավորն է, տվել է ամբողջական պատկերը՝ այդ երգի առանձին կողմերի ընդհանրացումների ձևով՝ «հայի ոգուն հակառակ է ամեն տեսակ խաղ»¹⁹, «մեր եղանակներն իջնող ընթացք ունեն»²⁰, «արագությունը եղանակի ողին է»²¹, «ապագա երաժշտության հիմք է դառնալու ժողովրդական երաժշտությունը»²² և այլն: Կանգ առնենք այս վերջինի, մեր կառնիքով՝ առավել էականի վրա: Մեկ այլ տեղում գտնում ենք այս մտքի մանրամասն շարադրանքը. «Ժողովրդական երգը մեծ դեր է խաղալու ապագա ուղիղ երաժշտության ճանապարհը գծելու գործում, որովհետև ամենայն ինչ, և՛ միտք, և՛ զգացմունք, և՛ պատկեր, և՛ բանաստեղծություն, և՛ ձայն, մի խոսքով ամենայն ինչ, ինչ որ կառող է երգի հետ առնչություն ունենալ, բոլորովին բնական, անբռնադրոսիկ, հանպատրաստից մտածելն ու արտահայտելը իրարու շաղկապություն են կազմում և նորա համար է, որ ժողովրդական երգն էլ մեղ դուր է գալիս և ավելի ճիշտ և շուտ ենք ըմբռնում նորա կազմությունը, բովանդակությունը, քան արվեստականի, որ գոչի տակիցն է դուրս գալիս և արվեստական է»²³. Իսկ արվեստականը միշտ էլ թերի կողմ է ունենում այնքան ժամանակ, մինչև որ արվեստագետը տիրապետում է լեզվի և երաժշտության բոլոր գաղտնիքներին և ապա ստեղծում է նա էլ կատարյալ ստեղծագործություններ. այս է պատճառը, որ վարպետներ քիչ են, ավելի հեշտ է էոգեցողությունը, քան երգ ստեղծելը, որովհետև պատրաստի նյութն առնում են և ինչպես կա ուսումնասիրում և արտահայտում երգի միջոցով:

Մտքի և զգացմունքի փոխադարձ կապը ճշգրիտ կերպով կարող է պատկերացնել ժողովրդական երգը, որի ամեն մի ձայնի և ամեն մի շարժումի մեջ թաքնված է համապատասխան միտք և զգացմունք, որի ամեն մի ձայնի և ամեն մի կտորի վրա կառելի է նայել իբր մի անքակտելի միասնության վրա, իսկ եթե զատենք նորա առանձին կտորները, կստանանք զատ-զատ փափարների առտահայտություններ, ինչպես լեզվի մեջ՝ բառեր և մտքեր... ուրեմն և ժողովրդական երգերի կազմությունը պետք է լավ ուսումնասիրել և ապա դորա վրա հիմնել գեղարվեստական: Եթե մենք կամենանք գեղարվեստականի վրա հիմնել նոր գեղարվեստական, այնքան բնությունից կհեռանանք, իսկ եթե ժողովրդականի վրա հիմնենք, այնքան բնությունից ստացածն արդյունաքաված, դարգացրած և գեղարվեստական հիմքերի վրա դրած կլինենք»²⁴: Ըստ Կոմիտասի ստացվում է, որ «գեղարվեստական» (պրոֆեսիո-

19 «Խաղ» բառի տակ Կոմիտասը նկատի ունի արևելյան երաժշտության մեջ մեծ տարածում ստացած դարգարանքներով հարուստ կերկրուն երգեցողությունը (տե՛ս Կոմիտասի Ֆոնդ, ծրար № 644, էջ 38):

20 Նույն տեղում, էջ 32:

21 Նույն տեղում, էջ 38:

22 Նույն տեղում, ծրար № 631, էջ 126:

23 Թեև Կոմիտասի մտքերի մեծ մասը ունի համընդհանուր նշանակություն, բայց տվյալ դեպքում, ըստ երևույթին, նա նկատի ունի հայ իրականության մեջ իր պահանջները ազդային ոգու առումով յրավարարող արևմտահայ երգահանների ստեղծագործությունները:

24 Կոմիտասի Ֆոնդ, ծրար № 631, էջ 15—16:

նալ) ստեղծագործության մեջ աղգային ոճ հիմնելու և այդ ոճը հարազատորեն դարգացնելու գործում ժողովրդական երգը մշտապես գործող ուղեցույցի, կարգավորողի, պանոնավորողի գեր պետք է ունենա: Ամենևին չպետք է կարծել, որ Կոմիտասը աղգայինի խորության աստիճանը կապում է տվյալ ստեղծագործության մեջ ժողովրդական երգերից վերցված մեջբերումների քանակի հետ: Խոսքը գնում է ոչ թե ժողովրդական երգի հետ արտաքին նմանողության սասին, այլ թե որքան հարազատ է տվյալ կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն ժողովրդականին, որքանով է կապված նրա ելեջային կողմի, իսկ ավելի ընդհանուր՝ երաժշտական մտածելակերպի յուրահատկությունների հետ: Այսպիսով, պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործությունը, ըստ Կոմիտասի, կարող է բարձրարժեք լինել այն դեպքում, երբ սնվում է տվյալ ժողովրդի երաժշտությանը բնորոշ այն բոլոր առանձնահատկություններով, որոնք նրա անկրկնելի և անփոխարինելի ոգին են: Բերված մտքի պայծառ օրինակներ են հենց Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունները, որտեղ նկատվում է ժողովրդականի և նրա ոգով տոգորված պրոֆեսիոնալի անքակտելի միություն: Այս սկզբունքը զարձակ է ելակետային նրա կոմպոզիտորական գործունեության մեջ:

Կոմիտասի տեսական-երաժշտագիտական համակարգը, անշուշտ, այսօր քանով չի սահմանափակվում: Մենք թուցիկ կերպով կանգ առանք միայն դրա մի քանի կողմերի, սասնավորապես՝ Կոմիտասի կողմից գեղջուկ երգի վերլուծության մի շարք սկզբունքների վրա, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին առանձին մանրակրկիտ ուսումնասիրության նյութ կարող է ծառայել:

Կոմիտասի երաժշտագիտական աշխատություններում և բովանդակալից ձևագիր պատահիկներում արտահայտված մտքերի արժեքը ժամանակակից հալ երաժշտագիտության համար կասկածից դուրս է: Այդ վերլուծությունները կյանքից կտրված չոր դիտականի վարժություններ չեն: Նրանցում ձևական ստեղծումը իսպառ բացակայում է: Պարունակվող տեսական մանրադնին ուսումնասիրությունների հետ մեկտեղ նախ և առաջ աչքի է զարնում վերլուծությունների սերտ կապը կենդանի երգի հետ, որ կենսականություն է հաղորդում Կոմիտասի երաժշտագիտական ժառանգությանն ընդհանրապես: Պատճառն, անշուշտ, այն է, որ Կոմիտասի երաժշտագիտական համակարգը մեկուսի երևույթ չէ, այլ կապված է նախ և առաջ կոմպոզիտորական մտքի և ապա նրա գործունեության մյուս բնագավառների հետ: Դրանում է նրա ողբշնչող կենսական ուժն ու օրինակելիությունը:

О КОМИТАСОВСКОМ МЕТОДЕ АНАЛИЗА АРМЯНСКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ПЕСНИ

Д. Н. ДЕРОЯН

(Резюме)

По замыслу Комитаса комплексное изучение песен должно включать в себя музыкальные и внемузыкальные элементы, такие, как внешние и внутренние факторы создания песни, историческая обусловленность, географический фактор, национальный дух, диалекты, жанр. В статье прослеживается подобный комплексный подход при анализе Комитасом теоретических основ армянских крестьянских песен. Подробно иллюстрируя сам процесс создания песен, Комитас не довольствуется изолированным изучением их составных частей (мелодии, ритма, лада и др.). Анализ песни, считает Комитас, не может опираться на абстрактно-формальные закономерности, а должен исходить из эмоционально-образного содержания песни. Рассматривается вопрос о первичных (постоянных) и вторичных (переменных) элементах динамического становления песни, в основе которого лежит принцип инвариантности. Комитас дал целостный анализ народных песен с вытекающими из него гениальными догадками о национальном стиле и путях развития армянской профессиональной музыки.