

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս Ը
ՆՈՎ ՆԵՐՍԵՍԻ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒՆ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արվեստագիտության դոկտոր Ն. Կ. ԹԱԼՄԻՉՅԱՆ

Հուլիական հոգևոր երգերի Կոմիտասի կատարած զրառումներում հանդիպում են, ի թիվս այլոց, նաև Շնորհալու ստեղծագործության տարբեր էջերը ներկայացնող մի շարք ուշադրավ նմուշներ:

Դրանցից լուկ մեկն էին օգտագործել Շնորհալուն նվիրված մենագրության մեջ¹, մյուսների մասին մեր ասելիքը թողնելով ապագային, դիտակցելով, որ դրանք, սխալն առած, յուրահատուկ մի բաժին են գոյացնում ինչպես Կոմիտասի, այնպես էլ Շնորհալու ժառանգության լուսարանության առումներով, որին անհրաժեշտ է հատուկ անդրադառնալ: Հետագա աշխատանքների ընթացքում զննելով ավելի մտնապնդվեց մեր այդ համոզումը:

Հետադոտությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասը հայ հոգևոր երգերի զրառումներն իրադրծելիս առհասարակ հատուկ ուշադրություն է դարձրել անցյալի մեր մեծ երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործությունից բանավոր ավանդությամբ հարառակած արժեքավոր նմուշների փրկության խնդրին: Այս իմաստով նա վերականգնել կամ ի նորոգ դրառել-մեկնաբանել է՝ Անանուն հեղինակի (XI դար) «Տիրամայրն» տաղը², Խաչատուր Տարոնեցու (XII—XIII) զգեստավորման «Խորհուրդ խորին» տաղատիպ զանգ-շարականը, Գրիգոր Պահլավունու (XIII դար) «Ով դարմանալի» տաղն ու Հովհաննես Երզրեկացու (XIII դար) «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակը³, երկու զանգերը Մխիթար Այրիվանեցու (XIII դար), չորս տաղ Գրիգոր Նարեկացու (X դար) և յոթ ստեղծագործություններսև Շնորհալու (XIII դար), ինչպես կծանոթանանք ստորև:

Առկայն նա չի հասցրել հիշյալ ստեղծագործությունների հեղինակային տաղատիպությունը հարցը լուսաբանել և առհասարակ հայ հոգևոր երաժշտության մասին պատմական դարգացման, ինչպես և այն կերպած խոշոր զննարկի մասին իր հայացքները զրավոր շարադրել: Նրա հոգվածներում և կամ ձևադրերում միջնադարյան հայ երաժիշտների վերաբերյալ թույլիկ ակնարկների են հանդիպում միայն Կոմիտասը նպատակ է ունեցել ըստ ամենայնի տեղադրառալ այդ ամենին, բայց, ինչպես նրա շատ այլ ծրագրերը, դա ևս մնացել է չիրադրված:

Մասնավորապես Շնորհալուն, որպես բանաստեղծ-երաժիշտի հատուկ անդրադառնալու մտադրություն ունենալով, Կոմիտասը տակավին Գևորգյան ձևմարանը ավարտելու տարին մշակել է, ինչպես երևում է, հետևյալ ծրագիրը: Դիպլոմային աշխատությունը նվիրել Ներսես Շնորհալուն և նրանում առաջվա լուսարանելով զխավորապես կաթողիկոսի կյանքին ու գործին կապված ուղղային, բազարական և կրոնական հարցերը, ճանապարհ հարթել՝ հետադառնում անցնելու համար զրական-երաժշտական խնդիրների մասնագիտական ընկալությանը:

Այդ մասին պետք է դատել հետևյալ փաստերից:

Մինչև 1893 թ. (ներառյալ), այսինքն՝ դիպլոմային աշխատությունը շտադրելու տարին, էջմիածնում, Գևորգյան ձևմարանի ուսանողության և դա-

¹ Տե՛ս Ներսես Շնորհալուն երգան և երաժիշտ. Երևան, 1973, էջ 66—67 (ստեղծող մանկանց տողը՝ «Բան հաւատոյն պոեմից»):

² Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի և հայ երաժշտությունը V—XV դդ. Երևան, 1985, էջ 228—232:

³ Տե՛ս «Հայկազյան հայագիտական հանդես», հ. 10. Բեյրութ, 1984, էջ 220—223:

սախտական կազմի շրջանակներում Կոմիտասն արդեն համարում է ունեցել որպես ներգործուն ծայնի տեր երգիչ և աշխարհիկ ու հոգեոր եղանակների պատկառելի քանակություն կազմող գրառումների հեղինակ, լուրջ երաժիշտ:

Հայտնի է, որ հայկական գյուղական և ազգային-հայրենասիրական երգերի կոմիտասյան առաջին գրառումները վերաբերում են 1885 և 1886 թթ. (ևրի նա 16—17 տարեկան էր): 1887-ին Հովակիմ վրդ. Ղամբայանից Կոմիտասը ձայնագրում է Հրեշտակապետաց կանոնի օրհնության մի գեղեցիկ տարրերակը⁴, Այնուհետև, 1892-ին «Արարատի» էջերում Կոմիտասը հրատարակում է իր բազմաձայն անդրանիկ գործերից մեկը՝ «Ազգային օրհներգը» (քառաձայն խմբի համար)⁵, իսկ 1891—1893 թթ. նա կազմում է աշխարհիկ և հոգեոր երգերի շորս արժեքավոր ժողովածուներ (որոնք ամբողջապես չեն էլ ընդգրկվում այդ տարիներին նրա հավաքած բոլոր ստեղծագործությունները): Այն է՝ հայկական գյուղական 37 երգերի ժողովածուն (1891-ին)⁶, 66 թուրքալեզու երգերի հավաքածուն (1892-ին)⁷ և հայ հոգեոր տաղերի, պատարագի ու այլ երգերի երկու ժողովածուները, մեկը 1892, մյուսը՝ 1893 թ. կազմված⁸:

Ավելացնենք, որ մեղ հետաքրքրող տարիներին Կոմիտասը հավաքելիս է եղել նաև հայ հոգեոր երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերին վերաբերող տվյալներ, ինչպես դա վկայում է 1892 թ. փետրվարին իր ձեռքով «Հիշատակարաններ» խորագրված տետրը, որում նա մեկտեղել է մի ամբողջ շարք միջնադարյան խազգրքերի կամ «մանրուսման» եղանակներն ամփոփող գրքերի հիշատակարանները (ամեն անգամ տեղ թողնելով հետագայում արվելիք մասնավոր նշումների համար), ինչպես նաև ձայնեղանակների, ժիսական մատյանների մեկնությունների մասին ձեռագրերից քաղված այլ նյութեր⁹: Վերջապես նշենք, որ Կոմիտասն այս շրջանում քառաձայն երգեցիկ խումբ էր ղեկավարում արդեն և էջմիածնից Քր. Կարա-Մուրզայի հեռանալուց հետո, 1893 թ. հոկտեմբերին, ճեմարանում երգեցողության ուսուցիչ է նշանակվում:

Ահա, այսպիսի երաժիշտն էր, որ 1893 թ. ապրիլին «ավարտական շաբաղություն», այսինքն դիպլոմային աշխատություն էր ներկայացնում միջնադարի մեր մեծագույն քանաստեղծ-երգահաններից մեկի՝ Ներսես Շնորհալու մասին: Այն ունի հետևյալ խորագիրը.

Շնորհալին
նորա դարը և նորա ժամանակ
հուզված կրոնական խնդիրները
(Աղբյուր՝ Հնդհանրական, Շնորհալի
և պարագայում)¹⁰:

⁴ Տե՛ս նշխարներ հայոց հոգեոր Լղանակների կոմիտասյան գրառումներից. — «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 58:

⁵ «Արարատ», 1891, № 3 (հավելված):

⁶ 1891 թ. կազմված 37 երգերի ժողովածուն ամբողջապես ընդգրկված է կոմիտասյան «Ազգագրական ժողովածուի» երկրորդ հատորում: Տե՛ս Կոմիտաս. Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր. հ. 2, Երևան, 1950 (կազմող՝ Մ. Ղ. Աղայան, խմբագիր՝ Խ. Ս. Քուչնարյան):

⁷ Անտիպ է: Ձեռագիրը գտնվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Կոմիտասի դիվան, ծրար № 352:

⁸ Վերջինս տպագրված է: Տե՛ս Կոմիտասական. հ. 2, Երևան, 1981, էջ 83—115:

⁹ ԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, ծրար № 652:

¹⁰ Տե՛ս «Էջմիածին», 1950, № 5—6, էջ 23 և № 7—8, էջ 42: Ամսագրի խմբագրության կողմից շարագրված երկու ծանոթագրություններում ասված է, որ «Սողոմոն սարկ. Սողոմոնյանի (Կոմիտաս) ներկա աշխատությունը... Գեորգյան ձեմարանին ներկայացված ավարտական շարագրությունն է, որը հայտնաբերվել է Հայկ. ԽՍՀ ՊԼՍ. Մատենադարանում և հրատարակվում է առաջին անգամ». և որ ժամանակի փրոնական վեճերին վերաբերող հատվածները տեղ-տեղ կրճատված են կախման կետերով:

Այստեղ նշված աղբյուրները Կոմիտասի օգտագործած նյութերի մեջ գրեթե բացակասում են պարզապես: Դրանցից առաջինը Շնորհալու հայտնի «Թուղթ Ընդհանրական» է, որում երաժշտության մասին ևս արժեքավոր ասույթներ կան, և որի էջմիածնում իրագործված հրատարակության կից տպագրված է նաև Ներսես Լամբրոնացու «Գովեստ ներբողական պատմագրական բանի յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն Ներսիսի Կլայեցւոյ հայոց կաթողիկոսի» խորագրով տաղաչափված գործը, Շնորհալու, որպես բանաստեղծ-երգահանի վաստակը վեր հանող հիանալի հատվածներով¹¹:

Հիշատակված աղբյուրներից երկրորդը Ղ. Ալիշանի հանրածանոթ մենագրությունն է, նվիրված Շնորհալուն¹², ուր, ի թիվս հանգամանորեն քննարկված այլ խնդիրների, իր ժամանակի համար ավելի քան բավարար չափով լուսաբանված են թե՛ մեծ կաթողիկոսի երաժշտաբանաստեղծական վաստակը և թե՛ նախորդ դարերի հայ հոգևոր երգարվեստի պատմական զարգացման մի շարք հարցերը:

Երաժշտական այս տվյալներն ազատ կողմնորոշմամբ և նպատակամետ, կարող էր օգտագործել Կոմիտասը, դրանց ավելացնելով այլ փաստեր ևս ու առնվազն՝ Շնորհալու կրտսեր ժամանակակից և աշակերտ Ներսես Լամբրոնացու երաժշտաբանաստեղծական ստեղծագործությանը վերաբերողները: Հայտնի է, որ հայկական եկեղեցական շրջանակներում Շնորհալու և Լամբրոնացու երաժշտական ժառանգությունը միշտ էլ ընկալվել է որպես ամենամոտ երևույթների մի հաջորդություն, իսկ Կիլիկիայում նրանց հիշատակներն անգամ նշվել են միասին և համապատասխան տոներ անվանվել է «Ներսիսեանք»¹³:

Մի խոսքով, Կոմիտասն անշուշտ կարող էր իր դիպլոմային աշխատության մեջ բարձրացնել Շնորհալու երաժշտական վաստակի հետ կապված խնդիրները: Բայց նրա ծրագիրն, ինչպես ասացինք, այլ է եղել: Հոգևոր ճեմարանն ավարտող Սողոմոն սարկավազ Սողոմոնյանը (ի դեպ՝ 1894-ին Կոմիտաս Բեռլին, 1895 թ.՝ Կոմիտաս վարդապետ), նախ խորամուխ պիտի ներհայ հայ ժողովրդի ու եկեղեցու պատմության կարևորագույն շրջաններից մեկի հետ առնչվող կրոնական գլխավոր հարցերի մեջ, հետագայում մասնագիտական խորացված ուսումնասիրությամբ լույս սփռելու համար դուռ երաժշտական երևույթների վրա:

Այդուամենայնիվ, Շնորհալուն նվիրված աշխատության մեջ երգարվեստի հարցերը բոլորովին շրջանցել հնարավոր չէր: Եվ Կոմիտասը, անդրադառնալով Շնորհալու կյանքի ուղուն, XII դարի ընդհանուր նկարագրին, հայոց քաղաքական, ազգային վիճակին և հայ-ասորական, հայ-լատինական ու հայ-բյուզանդական դավանաբանական խնդիրներին, համառոտ բնութագրում է նաև կաթողիկոսի գրական ժառանգությունը: Վերջինս Կոմիտասը նախ բաժանում է երկու տեսակի՝ արձակ և չափածո ու չափածոն էլ՝ երկու ձևի. «հայկական հին և արաբական նոր տաղաչափությամբ»: «Հին հայկական տաղաչափությամբ են գրված գրեթե նորա բոլոր շարականները,—գրում է Կոմիտասը,—իսկ արաբականով՝ երգերն ու «Հիսուս Որդին»:

Պետք է ասել, հայկական տաղաչափության պատմական, տեսական կարևորագույն հարցերն այսօր էլ տակավին համակողմանի մշակված չեն: Իսկ ճեմարանում Կոմիտասի ուսումնառության վերջին տարիներին հայկական տաղաչափության մասին իմացության հիմնական աղբյուրը եղել է Ա. Բագրատունու Առաջաբանը՝ Վերգիլիոսի Մշակականքի թարգմանությանը նախադաս¹⁴: Ճիշտ է, անցած դարի 90-ական թթ. հայ մտավորականության շրջա-

¹¹ Տե՛ս Ն Ե ր ս Ե Ս Շ Ն ո Ր Հ ա լ ի. Թուղթ Ընդհանրական. էջմիածին, 1865 (էջ 461-ից՝ Լամբրոնացու «Գովեստ ներբողականը»):

¹² Ղ. Ա լ ի շ ա ն. Շնորհալու և պարագայուր. Վենետիկ, 1873:

¹³ Մ. Ա վ գ Ե Ր Յ ա ն. Լիակատար վարք և վկայաբանություն սրբոց. հ. Ե, Վենետիկ, 1813, էջ 342:

¹⁴ Տե՛ս Պ Ե Ր Վ Ի Ս ի Վ Ի Ր Գ Ի Ն յ Մ ար ո վ Ն ի Մ շ ա կ ա կ ա ն ք, թարգմանեալք ի չափս հայկականս և համառոտ մեկնութեամբք բացայայտեալք ի հ. Արսենէ Բագրատունույ. Վենետիկ, 1847:

նախններում քննարկվում էին ազգային տաղաչափագիտությանը վերաբերող այլ գաղափարներ ես: Բայց դրանք, ընդհանուր առմամբ, դուրսից են խմորման վիճակում: Դրանով էլ բացատրվում է, թե ինչու այնպես աննկատ անցավ ե գրականագետների նեղ շրջանակներում իսկ ըստ արժանվույն չգնահատվեց հայկական տաղաչափության հարցերին նվիրված Ավ. Բահաթրյանի արժեքավոր մենագրության առաջին տպագրությունը¹⁵:

Առհասարակ նույն վիճակը տիրել է նաև Գեորգյան ճեմարանում, թեև այստեղ գործել է դասախոսական հեղինակավոր կադմ¹⁶. «Հայոց մատենագիտություն» և «Եկեղեցական պատմություն» առարկաները դասավանդել է Կ. Կոստանյանը, «Ընդհանուր գրականությունը»՝ Լ. Մանվելյանը ե այլն: Այսօր էլ դեռևս (շուրջ հարյուր տարի անց), իրենց վերջնական պատասխանը չեն ստացել հայկական տաղաչափության պատմական դարգացման ու տեսությունների հետ կապված հարցերը: Բայց մի շարք կարևոր խնդիրներ բավականաչափ լուսաբանված են: Այս կապակցությամբ նախ ասենք, որ արաբական տաղաչափական համակարգությունը («արուզ» կամ «արուզ»), որ հիմնված է բնությամբ երկար ու կարճ ձայնավորների և վանկերի կշռությամբ՝ ստեղծ գույքագրության սկզբունքի վրա, վճռական ազդեցություն գործած չէր կարող լինել հիմքում այլ հնչյունակազմություն ունեցող հայկականի վրա: Այն, ինչ անվիճելի է, արաբական ազդեցության իմաստով, կապված է, նախ, հանգի կիրառության հետ:

Հայտնի է, որ հանգն առհասարակ կիրառվել է հայ գուսանների, վարձակների, այլև լայկան կանանց երգերում¹⁷, թեպետև ոչ հաճախակի: Հանգի լայնորեն օգտագործումը հայկական չափածո խոսքում սկսվում է Գրիգոր Մագիստրոսից և հայտնապես՝ արաբական քերթողության ազդեցությամբ¹⁸:

Շնորհալու օրոք հանգի կիրառությունը վաղուց հաստատված էր արդեն հայ լանաստեղծության մեջ: Եվ սակայն, հայկական տաղաչափության ընագավառում դեռևս անհրաժեշտ էր կատարել հիմնարար բարեփոխություններ, և յուրանք իրագործեց Շնորհալին: Հենվելով, նախ և առաջ, սեփական ժողովրդի աշխարհիկ (ժողովրդական և ժողովրդային-մասնագիտացված) արվեստի վրա, նա մեծապես ընդլայնեց հայկական չափածո խոսքի տեսականի շրջանակները (փոքրածավալ ախորժ հանելուկներից մինչև «Յիսուս Որդի» ողբերգությունն ու «Ողբ Եղեսիոյ» պատմական պոեմը): Շնորհալին գործնականում մշակեց հայոց լեզվի տաղաչափությունը, վարպետորեն կիրառելով 5-ից մինչև 15-վանկանի հանգավոր և անհանգ բազմազան չափեր (ներառյալ նաև 12—16-վանկանի հայկական հնագույն չափը): Եվ ձևի, կառուցվածքի, մասամբ լեզվի ու նույնիսկ աշխարհազգացողության տեսակետով մասնագիտացված բանաստեղծությունը զգալի մոտեցրեց իր բնական ակունքներին՝ ժողովրդական և առհասարակ աշխարհիկ բանահյուսությանը (կետեր, որոնք ուղղակի առնչվում են երգահանի նաև երաժշտական արվեստի հետ):

Շնորհալու ստեղծագործության և ընդհանրապես հայկական ու արաբական քերթողության մեջ կիրառված չափերի շարքում կարող են համընկնումներ լինել (դա դեռևս անհրաժեշտ է հատուկ ուսումնասիրել): Կարևորը, սա-

15 Ա. Կ. Բահաթրյան. Հին հայոց տաղաչափական արվեստը (քննական տեսություն). Եուշի, 1991:

16 Տե՛ս Խ. Սամվելյան. Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը.—«Սովետական արվեստ», 1969, № 10, էջ 61:

17 Ինչպես գիտենք, Գրիգոր Նարեկացին «Ողբերգության մատյանի» 26-րդ գլխում բանեցրել է «հայրենի» չափն ու օրհ հանգը, վկայելով, որ դրանք վերցրել է ժամանակի աշխարհիկ երգասացներից, թորք ղալեացն յեղանակեն բանաստեղծություն: Տե՛ս Սրբոյ Հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից Վանականի մատենագրությունը. Վենետիկ, 1840, էջ 422:

18 Տե՛ս Մ. Արեղյան. Երկեր. Դ, Հայոց հին գրականության պատմություն, երկրորդ գիրք, X—XV գրքեր. Երևան, 1970, էջ 48: Հայոց աշխարհիկ արվեստում հիշյալ ազդեցության մասին խոսում է ինքը Մագիստրոսը՝ Քերականի մեկնության մեջ (Գրիգոր Մագիստրոսի Մեկնություն Քերականի, տե՛ս Н. А. Д о н ц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915, с. 232.

կայն, այն է, որ կղռույթի կազմակերպման սկզբունքն է տարբեր ձգգային երկու արվեստներում:

Վերջապես, մեզ զբաղեցնող հարցի լույսի տակ դիտարկելի մի երևույթ էլ կա, այն է՝ հայկական միջնադարյան բանաստեղծության, այդ թվում և Շնորհալու ստեղծագործության մեջ տարբեր չափի երկտող տներին՝ բեյթերի լայն գործածությունը: Մ. Արեղյանը ժամանակին նկատել էր, որ «հայրենի» չափով հորինված ոտանավորների տների երկտող կազմությունը համեմատության եզրեր ունի պարսկական գազելի բեյթերի հետ¹⁹:

Այժմ սրան հնարավոր է ավելացնել, որ միջնադարյան հայ բանաստեղծությանը հատուկ երկտող կազմության տարբեր տների համակարգությունն իր զուգահեռներն ունի ոչ միայն պարսկական գազելներում, այլև արաբական բասիդաներում և առհասարակ արևելյան քնարերգության շատ էջերում:

Այս բացատրությունները բավական համարելով Կոմիտասի դիպլոմային աշխատության այն կետի կապակցությամբ, որով նա Շնորհալու չափածո գրվածքների մի կարևոր բաժնում կիրառված տաղաչափությունը անվանում է «արաբական», անցնենք երաժշտությանը առնչվող դրույթներին: Դրանք երկուսն են: Մեկը վերաբերում է Շնորհալու երաժշտական հմտությանը, մյուսը՝ նրա երաժշտագեղարվեստական գործունեությանը: «Իսկ այն արվեստը, որ «մանր ուսմունք» անունով է հայտնի, — գրում է Կոմիտասը, — լավ գիտեր Ներսես Շնորհալին և որը պահանջում էր քահանաներից անթերի կերպով իմանալ և գործածել»: Այս առթիվ նկատենք, որ «մանր ուսման» եղանակները Շնորհալու օրոք ներկայացրել են հայկական Կիլիկիայի լավագույն վանքերում շուրջ 150 տարիների ընթացքում կուտակված հոգևոր նորակերտ երգերի նուրբ, ճոխ ու բարդ եղանակները:

Եզրափակելով իր աշխատությունը, Կոմիտասը նշում է նաև, որ «Ներսես Շնորհալին, որ «երգիչ» մականունով էլ է հայտնի, ունի հնարած, ափենայն հավանականությամբ, գեղեցիկ եղանակներ, որոնց վերա գանձեր, տաղեր էր գրում և երգում»: Կարծես սպասելի էր, որ Կոմիտասը, թեև հակիրճ, բայց գոնե ավելի որոշակի կարծիք հայտներ հատկապես Շնորհալու երաժշտական վաստակի մասին: Ընդհակառակը, սակայն, նա այս՝ իրեն շատ ավելի մոտիկ հարցի առթիվ հանդես է բերում առավել զգուշավորությամբ, ինչպես տեսնում ենք:

Կոմիտասը, թող որ հարևանցի, Շնորհալուն անդրադառնում է նաև հաջորդ, 1894 թ., «Արարատի» էջերում հրատարակած իր երաժշտագիտական անդրանիկ հոդվածում՝ նվիրված հայոց եկեղեցական եղանակներին: Այստեղ երիտասարդ երաժիշտը հակիրճ նախաբանից և ընդհանրապես հոգևոր երգերի ու, մասնավորապես, շարականների ձևի ու բովանդակության մասին խոսելուց հետո անցնում է հոգևոր երգերի և շարականների եղանակների խնդրին, այլև մանրուսման արվեստին և մանրուսման եղանակների հարցին: «Հին երաժիշտները մանրուսումն ասելով հասկանում էին՝ ուսումն եկեղեցական երգերի, եղանակների և խաղերի մասին», գրում է Կոմիտասը և ավելացնում. «Մանրուսումն շատ մեծ ծավալ ստացավ ԺԲ—ԺԳ դարերում. մանավանդ ԺԲ-ի վերջին կեսին այնքան անհրաժեշտության հասավ, որ Ներսես Շնորհալին յուր Ընդհանրականի մեջ քահանայության գլխավոր նախապատրաստություններից մեկն էր համարում»²⁰:

Վերջապես, նույն հոդվածում Կոմիտասը երկրորդ անգամ հիշատակում է Շնորհալուն, նրա խոսքերով բացատրելու համար «փիլիսոփա» բառի միջնադարյան իմաստը: «Իմաստուն կամ փիլիսոփա բառի բացատրությունը, — գրում է նա, — գտնում ենք Ներսես Շնորհալու մոտ. «Ունիմք սովորարար փիլիսոփայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»²¹:

¹⁹ Մ. Արեղյան. Երկեր. Բ, Հայ քնարական բանահյուսություն. Երևան, 1967, էջ 28—29:

²⁰ Կոմիտաս. Հայոց եկեղեցական եղանակները. — «Արարատ», 1894, № 7, էջ 222. Ձ 8, էջ 256:

²¹ Նույն տեղում, էջ 226:

Կոմիտասի ավելի ուշ հրատարակված հոգվածներում, ինչպես և նրանիս մեջ հասած ձեռագրերում Շնորհալու, Լամբրոնացու և կամ կիլիկյան շրջանի մեր մյուս բանաստեղծ-երաժիշտների մասին քիչ թե շատ ծավալուն դատողությունների չենք հանդիպում։ Բացառություն է կազմում մի հոգված։ Այն Կոմիտասի սեփական շարագրանքը չէ, այլ Թիֆլիսի Հովնանյան դպրոցում նրա կարդացած դասախոսության սղագրությունը, որը լույս է տեսել 1905-ին «Մշակի» էջերում, և որի շարվածքն իսկ ստուգելու հնարավորություն չի ունեցել երաժշտագետը։ Այդ հոգվածում ասվում է, որ ազգային երաժշտության աշխարհիկ և հոգևոր հատվածների միջև Կոմիտասը նկատել է ինչպես ընդհանրություններ, նույնպես և տարբերություններ, հասկանալի է (թեև գրված չէ)՝ լեզվաբանական տեսակետով։ Արդ, հիշյալ տարբերությունների կապակցությամբ Կոմիտասին վերագրված են մտքեր, որոնք կարիք ունեն վերանայման։ Այսպես, տարբերություններից մեկի մասին, որը, ըստ Կոմիտասի, տեղիք է տվել մեր հոգևոր երգը ժողովրդականից լիովին անջրպետելու թյուրիմացության, կարդում ենք հետևյալը. «Այդ թյուրիմացության պատճառը նա համարեց օտար, գլխավորապես թուրք և պարսիկ երաժշտությունների ազդեցությունը... Այդ թյուրիմացության հիմք են ծառայել նաև այն եկեղեցական երգերը, որոնք պատկանում են կիլիկյան շրջանին և ուր նկատվում է խորապես արար երաժշտության ազդեցությունը. օրինակ, Շնորհալու և Լամբրոնացու հոգևոր երգերից ոմանք»²²։

Այստեղ կիլիկյան շրջանի հայ հոգևոր երգարվեստի նկատմամբ Կոմիտասին վերագրվող դրույթը, բերված ձևակերպումով, բոլորովին անընդունելի և նույնիսկ անհավատարի է։ Նախ, ըստ տվյալների խոստում են այն մասին, որ Կոմիտասը, դարձյալ շեշտենք, ոչ ժամանակ և ոչ էլ առիթ է ունեցել հատուկ զբաղվելու կիլիկյան շրջանի հայ երաժշտությամբ և կամ Շնորհալու և Լամբրոնացու ժառանգության հարցերով²³։ Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է ժողովուրդների մշակութային, այդ թվում և երաժշտական փոխազդեցություններին, — և ամենայն հավանականությամբ վերաբերում է ճիշտ դրան, — ապա մենք այսօր գիտենք Կոմիտասի միանգամայն ուղիղ ու առաջադեմ համոզումն այն մասին, որ «ազգերու փոխազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, որովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ որ շունի, ունեցողներին, պետք զգացած ժամանակ, փոխ կառնեն և կազգայնացնեն»։ Այնուհետև՝ «աշխարհի ո՞ր երաժշտությունն անխառն ու անապակ է»²⁴։

Ըստ էության շոշափելով հարցը, նախ նշենք, որ Կիլիկիայում հայոց մշակութային առնչությունները, որոնք մինչ այդ մշակվում էին հիմնականում

²² Կոմիտաս. Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը. — Մշակ, Թիֆլիս, 1905, №16 65 և 66։

²³ Վկայակոչված հոգվածում կան շափաղանց անխնամ ձևակերպումով շարադրված այլ մտքեր և, որոնցից է, օրինակ, այս մեկը, որ վերաբերում է քրդական երաժշտությանը. «Իսկ իբրև թափառաշրջիկ և խաչնարած քրդերի երաժշտությունը անկայուն է և պատվում է ոչխարների և այծերի ջուրջը» և այլն (նույն տեղում)։ Սղագրությունից վերծանված ու հրատարակված մի երկրորդ հոգված էլ կա, որում նույնպես հանդիպում ենք Կոմիտասի հստակ ոճին անհարիր ձևակերպումների։ Խոսքը «Պարսի ու մանուկը» հոգվածի մասին է, որը սղագրությունն է Պոլսի Նսայան վարժարանում 1912 թ. Կոմիտասի կարդացած դասախոսության, և որը հրատարակվել է 16 տարի անց, 1928 թ. Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույց»-ում։ Այստեղ էլ հանդիպում ենք, օրինակ, հետևյալին ու նմաններին. «Երգեցողությունը զնդերներու շարժում մըն է, որ կառաջանա համապատասխան զգացումներին»։ Եվ կամ՝ երգել սովորեցնելու մասին. «Մանուկին սկսել տալու է այս կարգով — ա՛, ա՛, ա՛, վերջը՝ ա՛յ ա՛յ ե, ու վերջիվերջո երգել և քայլել կամ պարել տալու է» և այլն։ Տե՛ս Թեոդիկ. Ամենուն տարեցույցը. Փարիզ, 1928. էջ 478։

²⁴ Կոմիտաս. Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն. — «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1913. № 1316, էջ 2. Նաև՝ Կոմիտաս. Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, 1941, էջ 45։

հայ-բյուզանդական, հայ-պարսկական և հայ-ասորական հարաբերությունների շրջանակներում, հարստանում են հայ-լատինական ու հայ-արաբական կապերով ևս (մասնավորաբար Լեանտի արաբական իրականության հետ)։ Ըստ որում Լեանտի արաբական մշակույթը հանդիսանում էր միջնադարյան պարսկա-արաբականի մի ճյուղը, և նրա միջոցով իրացվող մերձեցումները դարձյալ խորացնում էին նաև ի վաղուց անտի զարգացող հայ-պարսկական հարաբերությունները։ Ինքը Շնորհալին մեկն էր այն մասնագետ արվեստագետներից, որոնք իրենց գործունեության մեջ այլամերձ-պահպանողական դիրքեր չգրավելով (որովհետև ի՞նչ մասնագետ, եթե չի հաղորդակցվել իր ժամանակի համաշխարհային արվեստի առաջադեմ ուղղություններին), միաժամանակ երբեք չհեռացան հայրենի տոհմիկ ավանդույթներից, այլ լուկ զարգացրին, հարստացրին դրանք։ Շնորհալին, մասնավորաբար, ընտրել էր հայ արվեստի փոխհարաբերությունները պարսկականի (կամ պարսկա-արաբականի) հետ ընդարձակելու ամենաճիշտ ուղիները, ծաղկեցնելով, ինչպես Կիրակոս Գանձակեցին է նշում, երգ-երաժշտության «խոսքովային» կոչված ոճը։ «Սե զի էր նա այր բանաւոր,—գրում է պատմիչը,—բազում ինչ կարգեաց նա յեկեղեցիս քաղցր եղանակաւ, խոսքովային ոճով շարականս, մեղեդիս, տաղս և ոտանաւորս»²⁵։

Հայտնի է, որ VII դարի երրորդ տասնամյակում Տիգրանում, պարսից խոսքով Փարվեզ արվեստասեր արքայի պալատում, նշանավոր երգիչ-նվագածու Բորբադի և նրա զառափարակից՝ Հայաստանից հատուկ հրավիրված տաղանդավոր գուսան Սարգսի գլխավորությամբ կանոնավորվել է արևելյան երգ-երաժշտությունը և տեսականորեն իմաստավորվել է արևելյան երաժշտարվեստի, իր ժամանակի չափանիշերով նոր ու հեռանկարային այն ոճը, որին տրվել է «խոսքովային» անունը²⁶։

Ասենք, որ Բորբադը որպես կատարող, ստեղծագործող ու տեսաբան մեծ ազդեցություն է գործել ոչ միայն VI—VII դդ. սասանյան արվեստի, այլև հետագա հարյուրամյակների և առհասարակ ողջ միջնադարի պարսկական և արաբական երգ-երաժշտության զարգացման վրա։ Հայ արվեստը ևս, ինչպես աշխարհիկ գուսանական երաժշտությունը, այնպես էլ հոգևոր երգաստեղծությունը, թե՛ ինքն է հարստացրել սասանյան մշակույթը և թե՛, իր հերթին, ազդվել նրանից և, մասնավորաբար, Բորբադի ստեղծագործությունից²⁷։ Հայ եկեղեցին տակավին VII—VIII դդ. գուսանական արվեստի միջնորդությամբ հաղորդվելով «խոսքովային ոճի» երգ ու նվագին, հավանություն է տվել նրան։ Սլ ընդունելով այդ ոճում անգամ աշխարհիկ հեղինակի՝ խոսքովի դուփա-տի «Ձարմանալի է ինձ» հուզաթաթավ շարականը, կանոնացրել է այն²⁸։ Իսկ հետագայում, XII—XIII դդ., հայ եկեղեցու հայրերը նաև պաշտոնապես ճանաչել են «խոսքովային ոճը», նրա զարգացման նոր և առավել բարձր փու-

²⁵ Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմություն հայոց. Երևան, 1961, էջ 119։

²⁶ Հմմտ. Ղ. Ալիշան. Շնորհալի և պարագայր, էջ 88 (դիտելի է, որ Սարգսին «հոռոմ» են անվանած եղել, երևի նրա ուղղափառ զավանանքի պատճառով)։ ԵՍՅ, II հզձ, տ. 18, ց. 430)։ Ա. Շահվերդյան. Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ. Երևան, 1959, էջ 67—68։ Այնուհետև, Քննական տեսություն հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմության, (Բ).—«Լրաբեր հաս. դիտ.», 1971, № 1, էջ 43։ Պետք է ասել, որ Սարգսի մասին հնագույն տեղեկություններից մեկն արձանագրել է Ֆիրդուսին՝ Շահ-նամեում, ուր պատմելով խոսքով Փարվեզի մասին, հատուկ անդրադառնում է նաև պալատական կարկառուն երաժշտապետ Բորբադին ու նրա ախոյան Սարգսին, վերջինիս անվանելով «Սարկաշ»։ Այս առիթով Բերտելսը իրավացիորեն նշում է, որ դա անկասկած հայկական «Սարգիս» անվան աղավաղումն է։ Е. Бертельс. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960, с. 221.

²⁷ Ի դեպ, այս աարի լրանում է Բորբադի ծննդյան 1400-ամյակը և այդ առթիվ Գուշան-Լուսի հրավիրվում է միջազգային դիալոգով Յունեսկոյի գծով, որին մասնակցելու են նաև Հայաստանից հրավիրված մասնագետներ։

²⁸ Մարականը հորինված է իշխան Վահան Գողթնացու նահատախության տոթիվ, 737 թ.։

լում, որպես ազգային երաժշտության տառին ու ոգուն լիովին համապատասխանող ուղղություն:

Մեզ հասել են «խոսրովային ոճի» հայկական հոգևոր ստեղծագործություններ վաղ միջնադարից և զարգացած ավատատիրության շրջանից: Դրանց հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ այդ ոճի ոլորտը հայ հոգևոր երաժշտության մեջ հատկորոշվում է «զարտուղի» (և «ստեղի») ձայնեղանակներում ընթացող, հաճախ ընդգծված զարդուրդուն, ծանր, հանկարծառանական տիպի շարականներով, տաղերով, մամադրքի ու պատարագի երգերով, սրբասացություններով:

Հայ իրականության մեջ «խոսրովային ոճի» երգերի պատմական զարգացման ուղու վրա բարձրագույն փուլը գոյացնում են Շնորհալու համապատասխան ստեղծագործությունները: «խոսրովային ոճի» բաժինը Շնորհալու ժառանգության մեջ ևս ներկայացնում է օրգանական մի բարձրակետ՝ վանկային անպաճույճ շարականներից և ժամագրքի գողտր երգերից մինչև քնաբավիսյական լայն շնչի կանոնները, տաղերն ու հանդիսավոր սրբասացությունները տանող ստեղծագործական համարյա հիսնամյա գործունեության թափն ու պսակը: Եվ պետք է ասել՝ այդ հսկա գործունեությունը գրեթե առողջապես ընդգրկված է եղել միջնադարյան հայկական հասարակության տեսադաշտում: «Այի էր այր սուրբ և ընտիր, — գրված է Շնորհալու մասին հայսմավուրքում, — զարդարեալ ամենայն առաքինութեամբ, լցեալ գիտութեամբ ի շնորհաց հոգւոյն, զի որպէս զգետ յորդառատ բղխէր ի բերսնոյն զբանս աստուածայինս: Մինչ զի ոչ ոք յառաջնոց հայրապետացն գտաւ նման նմա, և ոչ իւր նորա մինչև ի ժամանակս մեր: Սա արար երգս բազումս եկեղեցւոյ, շարականս, գանձս և տաղս: Ասաց և զներբողեանս երկնային զօրացն զեղեցկայարմար բանիւք. ահեղ և զարմանալի՝ լի իմաստութեամբ և քաղցրաշար բանիւք»²⁹:

Պետք է ասել, որ ինչպես հայ հոգևոր երաժշտության, այնպես էլ Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության զագաթնականային ոլորտները հատկանշվում են ստեղծագործություններով, որոնց մեղեդիական բաղադրիչը աչքի է ընկնում գրական բնագրի վանկերի արտահայտիչ ոլորումներով, ինքնատիպ պտույտներով և հարուստ զարդարանքներով: Այդ կարգի մեղեդիները հայ իրականության մեջ ծագելով հնում, զարգացել և բարձր ծաղկման են հասել X—XV դդ.: Ավելի ուշ դրանց վրա ավելացել է ոճական առումով ավելի մերձարևելյան բազմալեզու քաղաքների միաձայնային արվեստի ընդհանուր հունին հարող ստեղծագործությունների մի շերտ, որը հայ եկեղեցին չի էլ վավերացրել իրավացիորեն: Այս բոլորի նկատմամբ Կոմիտասը ուշագրավ մի վերաբերմունք է մշակելիս եղել, որի տեսական իմաստավորումը, ինչպես և դրա համապատասխանեցումը հոգևոր միջնադարյան եղանակների գրառման ու մշակման իր իսկ կատարած գործնական աշխատանքներին, մնացել է անավարտ, դժվարին որոնումների ճանապարհին:

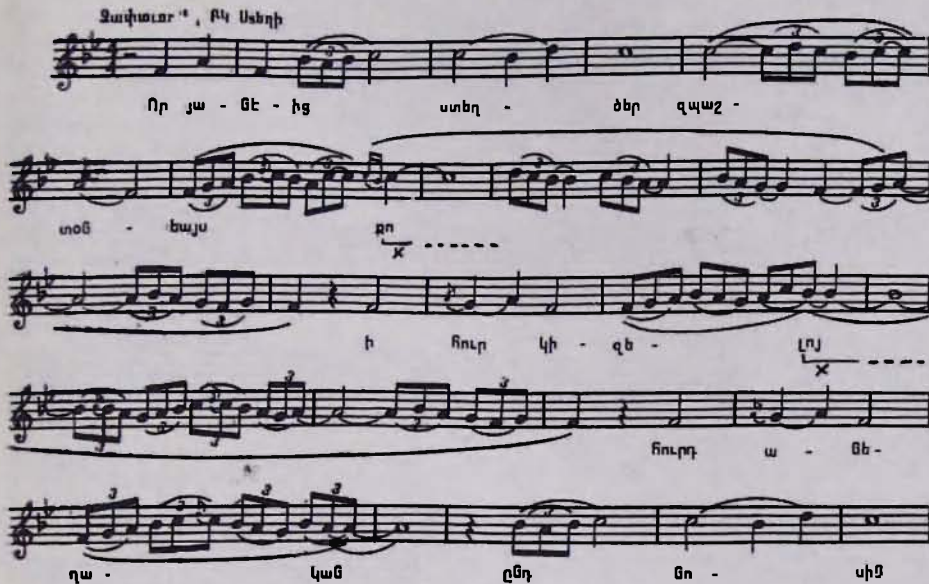
Այլ առիթով մենք անդրադարձել ենք այս հարցին, և պարզվել է, որ Կոմիտասը գործնականում թե՛ իր մշակած «Պատարագում», թե՛ վերծանած միջնադարյան տաղերում և թե՛ տակավին անցած դարի 90-ական թթ. սկզբներին իր կազմած հոգևոր երգերի ժողովածուներում տեղ է հատկացրել նաև «ծանր», «ստեղի» և «զարտուղի» տիպի գունագեղ, զարդուրդուն եղանակներով ստեղծագործություններին:

Նման եղանակների հանդիպում ենք նաև Շնորհալու գործերի կոմիասյան ձայնագրություններում: Անցնելով վերջինների քննությանը, ասենք, որ մեզ այստեղ հետաքրքրում է երկու կետ. դրանց հարաբերությունը՝ նույնանուն երգերի եղանակների Թաշճյանի ձայնագրություններին (հյուսվածքի ընդհանուր պատկերի առումով) և մասնավորաբար, գրական բնագրի կարևոր վանկերի ոլորումների առատությունը գրանցում: Նախ, անդրադառնանք մեր իրագործած երկու հրապարակումներին (որոնք ժամանակագրական կարգով էլ Կոմիտասի ավելի վաղ կատարած գրառումներն են), ապա և այն նյութերին, որոնք

²⁹ Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք. 4. Պոլիս, 1730, էջ 612:

բաղել ենք Փարիզում հրատարակված «Տաղք և արվեստ» տետրից: Դրանք նրկուսն են. «Հրեշտակապետաց» կանոնի օրհնությունը («Որ յանէից ստեղծեր»), և Մենդելսոնի «Ստեղծող մանկանց» տաղը:

«Հրեշտակապետաց» կանոնի օրհնությունը (տե՛ս օր. 1, հատված), որ ժամանակին հրատարակել էինք Կոմիտասի երկու ձեռագրերի հիման վրա, զգալի տարրեր է ն. Թաշճյանի ձայնագրածից³⁰, ինչպես կիրառված ձայնեղանակի. այնպես էլ մանավանդ կշռույթի առումներով: Շարականս Թաշճյանի ձայնագրությունում ԲԿ «Ժանր» ստեղծարարի եղանակ ունի, ճոխ հյուսվածքով և տիրապետող փոքրալար (մինորային) գունավորությամբ:



Ըստ Կոմիտասի գրառման (որն ինչպես նշել ենք, արված է Հովակիմ վրդ. Ղաւմբեյանի կատարումից), «Որ յանէից ստեղծեր» շարականը հստակ, և անգամ ուղղաձիգ արտահայտված մեծալար (մաժորային) կառուցվածքի ԲԿ ստեղծի է, «չափաւոր» ընթացքով, որ հազվագեղ է պատահում³¹ (սովորաբար ստեղծի եղանակները «Ժանր» են կատարվում):

Եղանակի կշռույթը Կոմիտասի գրառմամբ աչքի է զարնում տրիոլներին առատությամբ, որն ինչ-որ չափով միօրինակություն է հաղորդում հյուսվածքին: Ըստ որում շարականի «Սկսուածք»-ի ու եզրափակիչ «Փառք»-ի մեղեդիական բաղադրիչում չի երևում և ոչ մի տրիոլ (տե՛ս օր. 2), ինչպես այն չի երևում նաև երգի բերված առաջին տան վերջին տողի եղանակի «Ժանր» տարբերակում, որն իր հյուսվածքով մոտիկ է Թաշճյանի ձայնագրությանը: Առավել ուշագրավ փաստն այն է, որ հայկական հոգևոր եղանակի իր առաջին գրառման մեջ իսկ Կոմիտասը հաստատագրել է գրական բնագրի

³⁰ Հմմտ. «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 56—58: Եվ Զոյնադրեալ Շարական հոգևոր երգաց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 844: (Կանոն Հրեշտակապետացն Գարրիէի և Միքայէի): Պետք է ասել, կանոնն այստեղ բերված է ամբողջությամբ: Դիտարկվող Օրհնությունը հետևում են Հաւ-ցը (գործատունով), Ողորմյան, Տեր երկնիցը, Մանկունեմ ու ճաշուն, որով ստեղծվում է երա-ժշտաոճական ավելի ամբողջական դաշտ:

³¹ Հետո ավելի հաճախ է հանդիպել այս երևույթը: Տվյալ դեպքում կողմնորոշվելու հա-մար դիմեցինք խաղավոր ձեռագրերին: Պարզվեց, որ քննարկվող շարականի միջնադարյան խաղագրությունը (ԲԿ ստեղծի նշումով) այնպիսին է, որ կատարումը նրա հիման վրա հնարա-վոր է իրագործել թե՛ «չափաւոր Ժանր» և թե՛ «Ժանր» ընթացքով: Հմմտ.՝ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 252բ:

տարբեր վանկերի ալյազան գեղակերպ ոլորումներ, որոնցից մի քանիսը անգամ նկատելիորեն ծավալուն են (տես 1 օրինակում աստղանիշով ու կետագծերով ցույց տրված չորս տեղիները):

ор. 2

Օրհ - ցես- ցուք եզ - տեր զի
փա - ոք է փա - ու - տր - եալ:

Կոմիտասը կարծես ձգտում է հաստատագրել ոչ թե լուր տվյալ, որոշակի եղանակը, այլ նաև նրան մոտիկ ու երաժշտին ծանոթ (միասեռ) տարբերակների հաշվառումով իրագործված յուրատեսակ «համահավաք» բնագիրը: Նմանապես՝ հոգևոր երգերի եղանակները հաստատագրելիս, Կոմիտասն արդեն ի մտի է ունենում եկեղեցական ստեղծագործությունների մինչ այդ գրառված բազմազան շերտերը, որոնցում առանձնապես կարևորել է Ն. Թաշճյանի և Մ. Նկյալյանի ձայնագրությունները³²: Ահա ինչու 1890-ական ու հետագա թվականների հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներն ընդհանուր բնույթով ավելի են մերվում Թաշճյանի ու Նկյալյանի ձայնագրություններին, միաժամանակ պահպանելով իրենց յուրատեսակ գծերը:

Այդ գրառումներին է Մենդյան «Ստեղծող մանկանց» տաղը, որ Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուի նյութերից է (էջ 110, օր. 3, հատված): Ստեղծագործության գրական բնագիրը Շնորհալու «Բան հաւատոյ» քերթվածի հատվածն է, որ երգվող տաղի է վերածել ինքը հեղինակը³³: Մեղեդին, որ Կոմիտասը ձայնագրել է Գևորգ աբեղա Աբրահամյան-Ռշտունու կատարումից, ծավալվում է ԲԿ ձայնեղանակում («ծանր» ընթացքով) և ԲԿ ավանդական շարականների համեմատությամբ ունի արտասովոր կերպով շեղված մեծավար (մաժորային) լուսավոր գունավորություն: Տաղիս կառուցիկ հորինվածքը (նախադաս ու եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով և հիմնական մարմնի եռամաս ձևով, ուր միջին մասում բարձրակետային նոր պտույտ է հայտնվում), վերլուծել ենք մի քանի առիթներով:

Այստեղ ընդգծենք, որ դիտարկվող տաղի եղանակի կշռույթային պատկերն առհասարակ ավելի մոտ է Թաշճյանի գրառումներին: Սկսելով միջակ ու մեծ (չափական մեկ ու երկու միավորի արժեքով) երաժշտաբանաստեղծական վանկերի համադրումներից, մեղեդին աստիճանաբար ճոխանում է գրական բնագրի վանկերի գեղակերպ ոլորումներով, որոնք վառ տպավորիչ են դառնում ստեղծագործության գագաթնակետային տեղիներում («Ընդ որս և մեզ» և այլն), և առանձնապես ընդլայնվում են եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ում:

Փարիզում հրատարակված «Տաղք և ալեյուք» տետրից քաղված նյութերն, ամբողջապես առած, էլ ավելի մոտիկ են հայ եկեղեցու կողմից վավերացված ու հրատարակված այն ձայնագրություններին, որոնք կատարել են Ն. Թաշճյանն ու Մ. Նկյալյանը: Դրանցում ևս, սակայն, որոշ աստիճանավորություն կա մեզ զբաղեցնող խնդիրների տեսակետով: Զատորոշվում են, նախ, ժամագրքից գիշերային ժամի «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» երգերը, որոնց հետևում են՝ Ավագ հինգշաբթի օրվա «Որ ի վերայ նստիս» սրբասացությունը, ապա և՝ առավոտյան ժամի «Աշխարհ ամենայն» ու պատարագի «Ամէն, Հայր Սուրբ» օրհնությունը:

«Յիշեսցուք» և «Զարթիք» երգերը Կոմիտասը նաև ներդաշնակել է (էջ 112, երկու հատված): Ներդաշնակության մասին այն միայն ասենք, որ ներկայացնում է դաշնակային (հոմոֆոն) ու մեղեդիական (պոլիֆոն) բազմաձայնության սկզբունքների վարպետ զուգորդման հիանալի նմուշ:

Գալով երգերի մայր եղանակներին, ասենք, որ դրանք կրճատված են ու իրար հաջորդում են անմիջաբար (տե՛ս օրինակում խաչանիշով ցույց տրված տեղիներ):

Նոր ժամանակներում եկեղեցական եղանակները խելամտորեն (առանց ոճական և իմաստային խաթարումների) կրճատելու ձգտումը համակել է շատ հոգևորականների, այդ թվում և Կոմիտասին³⁴: Մեզ համար կարևոր է նշել, որ դիտարկվող երգերի մայր եղանակները նա վերցրել է Զայնագրյալ

³² Դա երևում է Կոմիտասի թե՛ տպագրված հոդվածներից և թե՛ նամակներից:

³³ Կաֆայում 1607-ին գաղափարված ընտիր գանձարաններից մեկում ստեղծագործությունն ունի «Տաղ ի ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» վերնագիրը: Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձևո. № 2672, էջ 36ա:

³⁴ Դա երևում է նաև Կոմիտասի «Պատարագի» հատկանշական էջերից: Հմմտ.՝ «Էջմիածին», 1979, № 12, էջ 33—36 («Խորհուրդ խորին»-ի կապակցությամբ):

КОМИТАС И МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ НАСЛЕДИЕ НЕРСЕСА ШНОРАЛИ

Доктор искусствоведения Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Специальное изучение опубликованных статей и исследований Комитаса, а также ряда его рукописей показывает, что в них затронут весьма широкий круг вопросов, связанных с изучением армянского духовного песнетворчества. Один из них — восстановление и нотирование уцелевших музыкально-поэтических произведений выдающихся представителей средневекового армянского духовного искусства. Они составляют небольшой, но весьма ценный свод записей, не фиксированных ранее образцов, а также новых интересных вариантов мелодий уже известных песнопений древних авторов. Интересующие нас комитасовские записи отличаются высоким уровнем выполнения и большим мастерством выявления стилистических черт и художественных достоинств песнопений. Комитас восстановил или заново записал «Богоматерь» анонимного автора (XI в.), «О дивное таинство» Григора Пахлавуни (XII в.), «Глубокое таинство» Хачатура Таронечи (XII—XIII вв.), одно песнопение Ованеса Ерзикаци (XIII в.), два песнопения Мхитара Айриванецц (XIII в.), четыре тага Григора Нарекаци (X в.) и семь произведений Нерсеса Шнорали (XII в.), имеющих большую научную ценность.