

ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑԸ ԵՎ
ԳՈՒՍԱՆԱԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆԱՍԿՅԱՆ

Հայ մոնոդիկ երաժշտության երկու գլխավոր՝ եկեղեցական և ժողովրդական ճյուղերի ուսումնասիրությամբ Կոմիտասը, ըստ էության, լուծում էր հայ երաժշտության ինքնատիպ նկարագիրը հիմնավորելու և ինքնուրույնությունն ապացուցելու սկզբունքային խնդիրը: Առաջնային հարցերից էր եկեղեցական երգարվեստի կատարողական ոճի անադարտ պահպանումն ու հետագա զարգացումն ազգային գեղագիտական ընկալումներին հարազատ հունով: Պատահական չէ, որ նրա տեսադաշտից դուրս էր հայ քաղաքային, գուսանաաշուղական երաժշտությունը՝ իբրև գեղագիտական արժեքների այլ համակարգով բնութագրվող և մերձավորարևելյան ավանդույթին հարող երևույթ: Հատկապես աշուղական երաժշտարվեստի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած հակասական վերաբերմունքն առիթ է տվել տարաձայնությունների, մերժողական գնահատականների՝ սկզբնավորելով “հայկական” և “արևելյան” ըմբռնումների խնդրահարույց քննարկումները: Հարցի սոցիոլոգիական ասպեկտն առնչվում է հայ ժողովրդի տարբեր հատվածների, տարբեր խավերի գեղագիտական պատկերացումների տարբերություններին՝ “հայկական” և “արևելյան” հակադրությանը հավելելով “բարձր” և “ցածր” գեղարվեստական ճաշակի երանգներ¹:

¹ Հայ իրականության մեջ խորհրդային անցյալում ձևավորվել էր հասարակական մի պատկերացում, համաձայն որի ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության բարձրարժեք դրսևորումները՝ աշուղական երգը, արևելյան երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպը և, հատկապես, մուղամաթի արվեստն առավելապես մահմեդական՝ պարսկաթուրքական նկարագիր ունեն, անհարիր են ազգային մշակույթին, ազգի ինքնությունը հավաստող գեղագիտական ու կրոնամշակութային խորհրդանիշներին: Նման պատկերացումներն ու թերագնահատումն իրենց արմատներն ունեին նաև այն տեսություններում, որոնք այդ ժանրերը որակավորել են իբրև ցածրարժեք և անճաշակ, թեև ժողովրդական լայն զանգվածները իրենց գեղագիտական հաճույքը ստացել են այդ արվեստի միջոցով (տե՛ս Լ. Երնջալյան. Աշուղական արվեստը և մշակութային ժառանգության պահպանման

Վերջին տարիներին որոշ ամերիկահայ հեղինակների աշխատանքներում տեղ են գտել այս մշակութաբանական դիսկուրսին արձագանքող դրույթներ: Դրանց առնչումը հայկական սփյուռքում ձևավորված երաժշտական իրողություններին ընդլայնում է ազգային երաժշտական ինքնության սահմանների պատկերացումները և նպաստավոր դիտակետ տրամադրում մասնավորապես արևմտահայության մշակութային կենտրոնի՝ «Հայկական Պոլիսի» երաժշտական արվեստի ու կենցաղի առանձնահատկությունները լուսաբանելու համար²: Սփյուռքահայ էթնոերաժշտագետներին հայ երաժշտական մշակույթի կոմիտայան «նարրատիվը» թույլ է տվել այն հարաբերել XIX դարավերջին ու XX դարասկզբին տարածված ազգայնական տեսությունների հետ, անդրադառնալ ֆոլկլորին տրված առանձնահատուկ կարգավիճակին՝ որպես կոլեկտիվ ինքնության և ազգային ոգու դրսևորման պատճառներին, որոնց արդյունքում հատկապես Եդեոնին հաջորդող տարիներին խորացել է հայկական ինքնության տարանջատումն ու օտարումը Օսմանյան կայսրության մշակութային ավանդույթներից³:

Ազգային երաժշտական ինքնության խնդիրների քննությունը Եդեոնին նախորդող ու հաջորդող սոցիալ-քաղաքական և մշակութային համատեքստերում լույս է սփռում նաև Կոմիտասի երաժշտական դատողություններում տեղ գտած իրարամերձ մտքերի և գեղջկական երգի նկատմամբ ունեցած անվերապահ, գրեթե սրբազան վերաբերմունքի վրա: Գիտակցելով և կարևորելով Կոմիտասի լուսավոր գործունեությունը, որ նրան մշակութային հերոս է դարձրել համայն հայության գեղագիտական ու հայրենասիրական ընկալումներում՝ հարկ է ըմբռնել նաև արևմտահայերի «հայկականության» չափանիշները՝ իբրև Անատոլիայի բազմազգ երաժշտական մշակույթի հավասարազոր անդամի և կրողի: Սփյուռքի ամենա-

խնդիրները. – Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները, Գիտական զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2005, էջ 3–13:

² Տե՛ս Armenian Constantinople, edited by Richard G. Hovhannisian and Simon Payaslian, Costa Mesa, California, 2010, pp. 1–19.

³ Տե՛ս S. A. Alajaji. Music and the Armenian Diaspora: searching for home in exile, 2015, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 25–56, M. Bilal. The Oud: Armenian Music as a Means of Identity Preservation Construction and Formation in Armenian American Diaspora Communities of the Eastern United States, 2010, Columbia University. Ազգայնական տեսությունները մշակութային-քաղաքական լայն ենթախորքի վրա մեկնաբանված են նաև հունգարացի կոմպոզիտոր, էթնոերաժշտագետ Բելա Բարտոկի պատկերացրած «հունգարականությանը», էթնիկ ինքնությանն ու գեղջկական երաժշտությանն առնչվող հարցերի և իր ստեղծագործական սկզբունքների կապակցությամբ (տե՛ս J. Frigyesi. Bnla Bartok and Turn-of-the-Century Budapest, Berkeley, 1998):

տարբեր խավերի ներկայացուցիչները նոստալգիկ զգացումներով են հիշում արևելյան գործիքային նվագներն ու ավանդական մեղեդիները՝ մակամները, սեմալիները, թյուրքի և շարքի կոչվող քաղաքային ժանրերը, որոնցից շատերի հեղինակները հայերն են եղել: Նրանք ավստոսանք են հայտնում հարյուրավոր թուրքալեզու աշուղների ու գործիքահարների չթարգմանված և չուսումնասիրված ժառանգության համար⁴:

Ինքնության խնդրի դիտարկումը Կոմիտասի սկզբունքային դատողությունների լույսի ներքո ինքնանպատակ չէ և բնավ չի ենթադրում նրա ասույթներում տեղ գտած որոշ հակասական մտքերի քննադատությունը: Մտահոգող են այդ մտքերի միակողմանի և մակերեսային մեկնաբանությունները, որոնք մեջ են բերվում Արևմուտքի երաժշտագիտական հետազոտություններում խեղաթյուրելով հայ երաժշտության էթնոմշակութային ինքնությունը:

Կոմիտասի իրավացի հարցադրումները մշակութային փոխազդեցությունների և ընդհանուր հատկանիշների, հայ ու արևելյան երաժշտական հնչյունակարգերի հարաբերության համեմատական տախտակների վերաբերյալ նշվում են որպես թուրքական ազդեցությունը լուսաբանող փաստարկներ: Խնդիրն ավելի է սրվում աշուղական արվեստի պարագայում՝ հայ աշուղների բազմալեզու, հատկապես, թուրքալեզու ստեղծագործության կապակցությամբ:

Տարբեր լեզուներով երգելու և ստեղծագործելու երևույթը պայմանավորված էր պատմաքաղաքական հանգամանքների բերումով Մերձավոր Արևելքի բազմազգ մշակութային կենտրոններում ապրող հայ երաժիշտների լեզվական կողմնորոշումներով, տվյալ ավանդական միջավայրում տարածված և, առանձնապես իշխող լեզվի տիրապետումով, ստիպողաբար այլախոս ու այլադավան դառնալու ցավալի իրողությամբ: Սակայն նշված գործոնները հիմնականում ազդել են այլախոս հայ աշուղների ստեղծագործության արտաքին շերտի վրա՝ որպես տուրք համընդհանուր կողմից ընդունված լեզվին և քաղաքական-հասարակական միջավայրին⁵: Հայ աշուղները քաջատեղյակ են եղել ազգային երաժշտարվեստին, թեպետ օգտա-

⁴ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Լ. Երնջակյան. Կոմիտասը և ազգային երաժշտական ինքնության խնդիրները. – Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը, Երևան, 2016, էջ 141–152:

⁵ Լեզվափոխության և կրոնափոխության քաղաքականության պայմաններում զարգացել է նաև թուրքալեզու հայ բանահյուսական ավանդույթն Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառներում՝ ներառելով բազմաթիվ թուրքալեզու օրորոցայիններ, սիրային, ծիսական, հարսանեկան և այլ հայկական երաժշտաբանահյուսական ժանրեր (տե՛ս Վ. Մվազլյան. Հայ-թուրքական էթնոմշակութային և լեզվական առնչություններն ըստ ժողովրդական վկայությունների. – Հայագիտական միջազգային հանդես, Երևան, 2018, № 1, էջ 15–34:

գործել են տաղաչափական ընդհանուր օրենքներ, գրել պարսկերեն, վրացերեն, թուրքերեն, «մկրտվել» օտար կեղծանուններով:

Որ ոլորտում էլ փնտրենք հայ գուսանաաշուղական երաժշտության բարձրագույն փուլը նշանավորող Սայաթ-Նովայի գիտելիքի և իմաստության աղբյուրը, որ քնարերգությանն էլ առնչենք նրա պատկերավոր խոսքը, աստվածաշնչյան գրությունների, քրիստոնեական աշխարհընկալման կամ թե սուֆիական միստիցիզմի կրոնագեղագիտական դիրքերից մեկնենք՝ «վա՛նք սիրե, անապա՛տ սիրե, քա՛ր սիրե» խորհրդանշական խրատը, Սայաթ-Նովան անկրկնելի է իր մեղեդիներով և աշուղական ինքնությամբ⁶: Որքան էլ նրա մեղեդիները հարստացած և համեմված լինեն օտար արևելյան մշակույթներից սերող տարրերով՝ իրենց ամբողջական հանդերձանքով ազգային աշուղական են⁷: Ինչպես հարյուրավոր բազմալեզու հայ աշուղները, Սայաթ-Նովան նույնպես իր հովանավոր և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն է ճանաչել Մշո Սուլթան Սուրբ Կարապետին, ով ազգային կրոնամշակութային պատկերացումների վերաիմաստավորման և գուսանաաշուղական ավանդույթի շարունակական գոյության վկայողներից է⁸:

Կոմիտասի գիտաստեղծագործական գործունեության տարիներին ազգային աշուղական դպրոցը զարթոնք էր ապրում և մեծ ժողովրդականություն վայելում: Սակայն նա նպատակ չի ունեցել զբաղվելու տվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ⁹: «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հողվածում Կոմիտասը վրդովված գրում է՝ ոչ ոք իրավունք չունի իրենից ակնկալել հայ երաժշտության բոլոր ճյուղերի հավա-

⁶ Լ. Երնջակյան. Սայաթ-Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը. – Սայաթ-Նովա-300, Երևան, 2012, էջ 7–22:

⁷ Տե՛ս Ն. Թահմիզյան. Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգերաժշտությունը, 1995, Փասադենա, Կալիֆոռնիա, էջ 178:

⁸ Գիտնական, բանասեր, հայ աշուղագիտության հիմնադիր Գ. Ախվերդյանը Թիֆլիսի համալսարանների և դրանցում ընդունված տերմինաբանության ձևավորումը վերագրում է քաղաքի հայ արհեստավորական շրջաններին: Ուշագրավ է նաև, որ աշուղավարպետի օժման արարողությունը, անկախ դավանական պատկանելությունից, իրագործվել է հայ քահանայի կողմից (տե՛ս Н. Геворков. Истоки армянской ашугской поэзии и ее социальная среда. – Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. н. Ереван, 1985, с. 10.

⁹ Սակայն հայտնի է, որ Կոմիտասը ոչ միայն սիրել, գնահատել ու մշակել է իր ժամանակակից հայ աշուղների՝ Շիրինի, Զիվանու, Շերամի արվեստը, այլև ինքն է վարպետորեն կատարել աշուղական երգեր: Նման հակասություն կա նաև քաղաքային երգարվեստի՝ լեզվաոճական ու մեղեդային ակունքների բազմազանությամբ բնութագրվող ստեղծագործության վերաբերյալ Կոմիտասի արտահայտած մտքերի և նրա գիտահավաքչական ու կատարողական գործունեության միջև:

սար իմացությունը, որ նրա գիտական խստապահանջության բարձր վկայությունն է¹⁰:

Ցավոք, քաղաքական հանգամանքներով և ազգի ինքնաճանաչման հրատապ խնդիրներով պայմանավորված Կոմիտասի գիտահետազոտական կողմնորոշումները, որոնք չեն տարածվել աշուղական արվեստի վրա, նպաստել են դրա անտեսմանը հայ երաժշտագիտության որոշակի փուլում: Այս հարցում իր դերն է կատարել նաև երաժշտագետ Սպիրիդոն Մելիքյանը, որի իրարամերժ մտքերն ու վիճելի հետևություններն էլ ավելի են խորացրել աշուղական երաժշտությունը հայ մշակույթից օտարելու միտումները¹¹:

Աշուղական արվեստին առնչվող Կոմիտասի դիտարկումները հիմնականում շարադրված են 1907 թ. հրատարակված “Հայ գեղջուկ երաժշտություն”¹² հոդվածում և “Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա”¹³ անավարտ, սակայն նշանակալից աշխատության մեջ: Դրանք առավելապես նրա գիտահավաքչական աշխատանքի ընթացքում կուտակված տպավորություններն են աշուղական երգերի բովանդակության, կատարողական ոճի, արտասանության ու ինտոնացիայի, պատրաստի՝ ավանդական կամ այլ հեղինակի ստեղծած եղանակներից օգտվելու սովորության, կիրառած երաժշտական գործիքների և մի շարք այլ հարցերի մասին: Տարբեր մեկնաբանություն կարելի է տալ, օրինակ, նրա նշած “արաբ և պարսիկ ծանր եղանակներին”, որոնցից խուսափում էին հայ աշուղները՝ համարելով անհարմար վիպական ոճին: Հստակ չէ, դասական մուղամների, հանկարծաբանական թաքսիմների, թե ժողովրդաքաղաքային այլևայլ ժանրերի՝ թուրքիների և շարքիների երաժշտաոճական առանձնահատկությունները նկատի ունի Կոմիտասը: Մեկ այլ դեպքում նա նշում է արաբ-պարսիկ-թուրքական ոճով կատարվող և երգվող եղանակների փաստը հայ աշուղների պրակտիկայում¹⁴: Երբեմն

¹⁰ Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 49:

¹¹ Տե՛ս Մ. Մելիքյան. Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 17–21:

¹² Տե՛ս Կոմիտաս. Հայ գեղջուկ երաժշտություն.– “Անահիտ” (Փարիզ), 1907, էջ 70–73 և 127–130, նոյնի. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 15–44:

¹³ Տե՛ս Կոմիտաս. Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա.– “Սովետական արվեստ” (Երևան), 1955, № 5, էջ 44–50:

¹⁴ Հետաքրքիր է նշել, որ Կոմիտասը տարբեր առիթներով հիացմունքով է խոսել “պոլսական շարքիների”՝ ժողովրդական-քաղաքային եղանակների մասին՝ գտնելով, որ դրանց ստեղծողները հանճարներ են (տե՛ս Հր. Աճառյան. Հուշեր Կոմիտասի մասին.– Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, կազմող՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, 1960, էջ 78): Կոմիտասի և աշուղական երաժշտության հարաբերության խնդիրներն այլ դիտակետից են մեկնաբանված Մ. Մանուկյանի “Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական

Կոմիտասը չափազանցնում է պարսկաթուրքական ազդեցություններն աշուղական երգերի օրինակները վերածելիս: 1914 թ. Փարիզում Միջազգային երաժշտական ընկերության համագումարին ներկայացրած իր զեկուցման վերջում գուսան Շերամի՝ աշուղ Գոգորի “Ալ ու ալվան” երգը կատարելով և՛ հայկական, և՛ արևելյան երանգներով՝ հիմնավորել է կատարողական ոճի առաջնային նշանակությունն ազգային մտածողության դիրքերից, սակայն, ի վերջո, այն բնութագրել է որպես թուրքական ոճի մեղեդի՝ ստեղծված արաբան կամ քարջիհար ձայնակարգում: “Ալ ու ալվանը” ազգային ժողովրդական գծերով վառ արտահայտված մեղեդի է, Բ. Քուշնարյանի տերմինաբանությամբ՝ գրված կվարտային հիմքով էռլական մինորում, լայնորեն կիրառվող հայկական մոնոդիայի տարբեր ժանրերում¹⁵: Կոմիտասն ազգային կատարողական ոճը դիտարկում է նաև գենդերային տարբերությունների դիրքերից՝ տգեղ արտասանությունը բնորոշ է գյուղական արական սեռին, իսկ իգականը՝ պահպանել է գուտ ազգային հնչերանգը¹⁶:

Ըստ ամենայնի, Կոմիտասի քննադատական խոսքն ուղղված է եղել ոչ թե ավանդական ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտությանը, այլ դրանում տեղ գտած կատարողական արատավոր ոճին, ազգային պատկերացումներին ու երաժշտամտածողությանը օտար երևույթներին՝ ավելորդ գեղգեղանքներին, քիմքային կամ ոնգային անճաշակ ձայնարտաբերումներին ու անհարկի ձգձգված վանկարկումներին:

Զիտրանալով “օտար ոճերում խճողված” հայ աշուղներին առնչվող կոմիտասյան մտքերի մեջ՝ անհրաժեշտ է երևույթը մեկնաբանել նաև հակառակ կողմից: Այդ բազմառժամ և բազմալեզու աշուղների ստեղծագործությամբ է մերձավորարևելյան մշակույթը հարստացել հայ երաժշտության մեղեդային հարստություններով: Հատկապես Կ. Պոլսում, Փոքր Ասիայի և Իրանի տարբեր քաղաքներում ապրած շուրջ 600 հայ աշուղներ, հաճախ թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են Արևելքի ավանդական երաժշտության կատարողական երկացանկի ձևավորմանը¹⁷: XVIII–XIX դդ. գրի առնված բազմաթիվ թուրքական երգերի, այսպես կոչված, շարքիների հեղինակները հայեր են եղել¹⁸: Այս բնագավառում իրենց ներդրումն ունեն նշանավոր երաժիշտներ Համբարձում Լիմոնջյանը, Համբարձում Չերչ-

երգարվեստի հարազատության հարցը” հոդվածում (տե՛ս Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 227–241):

¹⁵ Х. Кушнареv. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 448.

¹⁶ Կոմիտասի. Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 16:

¹⁷ Խ. Ամիրբեյան. Թուրքալեզու հայ աշուղներ. Օսմանեան կայսրություն. 16–20-րդ դարեր. J. Kasparian, Aulnay-sus-Bois, Paris, 1989, p. 4.

¹⁸ Н. Тагмизян. Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком. – Музыка народов Азии и Африки. Сб. статей, вып. 5. М., 1987, с. 87.

յանը, Հակոբոս Այվազյանը և այլք, որոնք, հեղինակելով, նոտագրելով ու հրապարակելով Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության նմուշները, գործնականում լուծել են ավանդական երկացանկի հաստատագրման և պահպանման խնդիրը: Այսօր թուրքական երաժշտության հետազոտողների համար անժխտելի փաստ է, որ “համաարևելյան գործիքային երկացանկը” մեզ է հասել Օսմանյան կայսրության առաջատար երաժիշտ թամբուրի Իսակի, նրա աշակերտ Օսկիյանի միջոցով և Համբարձում Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի տարածման շնորհիվ¹⁹: Հայկական միջնադարյան մեղեդիների ու տաղերի, “հավա արմանի” (հայկական մեղեդի) կոչվող եղանակների մի սովոր քանակ տարրալուծվել է Մերձավոր Արևելքի աշուղական արվեստում, դարձել չափանմուշ, կանոնական, բայց անհեղինակ երգ²⁰: Հետազոտության արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ թուրքական երգերի բազմաթիվ ժողովածուներում ընդգրկված նմուշների մի մասն էլ հայկական միջնադարյան հոգևոր մեղեդիների, զանձերի ու տաղերի թուրքերենի վերածված տարբերակներն են՝ գրեթե անփոփոխ ձայնակարգային հիմքով և մեղեդային գծագրերով: Ցայտուն օրինակներից նշենք միայն “Vardar ovasi” (դաշտի մեղեդի) թյուրքին, որը Մխիթար Այրիվանեցու “Միրտ իմ սասանի” միջնադարյան զանձի նմանակն է²¹: Տարբեր անվանումներով հայտնի այս եղանակը սուլթան Աբդուլ Ազիզի նախասիրած մական հիջազն է եղել, որը նրա համար ջութակով կատարել է Քեմանի Սեպուհը²²:

Բանավոր ավանդույթի պայմաններում կանոնավորված զանազան եղանակների ու մոտիվային դարձվածքների փոխառության և ստեղծագործական իրացման մեթոդը միջնադարյան Արևելքին բնորոշ գեղագիտական սկզբունքներից է: Ավանդույթով սրբագործված կանոնի և անհատական իմպրովիզացիայի փոխհարաբերությունը ենթադրել է ոչ այնքան նորի ստեղծում, որքան դասական օրինակի պահպանում՝ ազգային երաժշտամտածողության դիրքերից: Այլ խնդիր է կոնկրետ ազգային մշակութային արժեքների հեղինակային պատկանելության միտումնավոր անտեսման երևույթը, որին պարբերաբար ականատես ենք, այսպես կոչված, հայ-թուրքական երաժշտական առնչություններում:

Աշուղական արվեստին ուղղված Կոմիտասի ասույթներում և մտքերում հնչող բացասական երանգները նրանց հիբրիդային լեզվառձի՝ լեզվական կողի փոփոխությունների և երաժշտամտածողության մասին, որոնք այդքան թյուրըմբռնումնե-

¹⁹ W. Feldman. Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire.– Asian Music, 1990, vol. 22, p. 101.

²⁰ Լ. Երնջակյան. Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, 2009, էջ 38–41, 94–96:

²¹ Halk Turkuleri, Istanbul, 1929.

²² Sê'u L. Agababian Hubbard. The Musical World of Armenians in Constantinople.– Armenian Constantinople, pp. 287–308.

րի առիթ են տվել, բավարար չեն հստակ եզրակացություններ անելու համար: Այսուհանդերձ, դրանցում առկա է մշակութաբանական մի ելակետ, որ մասամբ ստվերում է մնացել Կոմիտասի արտահայտած հակասական մտքերի շուրջը ծավալված քննարկումներում: Խոսքը վերաբերում է “հայ գուսան” ու “հայ գուսանական դպրոց” հասկացություն-տերմիններին, որոնցով նա բնութագրել է նստակյաց և շրջիկ հայ երաժիշտների այս դասը՝ ասես ուղղորդելով նրանց արվեստի ծագումնաբանական ակունքները դեպի հայ մշակույթի հեռավոր շերտերը՝ գուսանների, գովասանների ու վիպասանների արվեստը: Կարևոր է նաև նշել, որ առաջին էպիկական երգիչների՝ գուսանների անվանումն իր հստակ բացատրությունն ունի հայերենում. “գովասան” բառը հին պարսկերենում տառադարձվել ու դարձել է “գուսան”, չի ստուգաբանվում պարսկերենով և ընդգրկված չէ ստուգաբանական բառարաններում²³: Այս անվանումը հայերը հնուց ի վեր կիրառել են մասնագիտացված բանաստեղծ-երգիչ-գործիքահարի իմաստով, որին հետագայում դուրս է մղել “աշուղը”: Անշուշտ, սա սոսկ ձևական փոխարինում չէր, այլ կապված էր ժողովրդական բանաստեղծության խորքում բյուրեղացած սուֆիական պոեզիայի անմիջական ազդեցությունը կրող գրական նոր ժանրի ասպարեզ գալու հետ²⁴:

Գիտնական արվեստագետի բնագրով, երաժշտաբանաստեղծական ու պատմողական արվեստի ժառանգորդության գործոնի կարևորումով, թե պարզապես օտար տերմինից խուսափելու նկատառումով է Կոմիտասը օգտագործել “գուսան” բառը՝ դժվար է ասել: Սակայն ակնհայտ է, որ նա գիտակցաբար և հետևողականորեն է այն կիրառել. օրինակ՝ աշուղ Ֆիզահի (Գրիգոր Կարապետյան) “Վարդ կոշիկս” երգի իր նոտագրած ձեռագիր նմուշում Կոմիտասը գրել է հեղինակի անունը՝ Ալեքսանդրապուլցի Ֆիզահ՝ գուսան: Դասակարգելով հայ գուսաններին ըստ սոցիալական քաղաքային/գյուղական, մասնագիտական՝ կրթված/անուսում, լեզվական՝ հայախոս/թրքախոս հատկանիշների ու տարբերությունների, Կոմիտասը, ըստ էության, բնութագրել է նրանց ընդհանուր արևելյան ավանդույթում՝ կամրջելով հայ միջնադարյան երաժշտարվեստին²⁵:

Հնարավոր էր արդյոք պահպանել և առաջնորդվել Կոմիտասի ընտրած “գուսանական” տերմինով և այդպիսով խուսափել հայ աշուղական արվեստի ծագումնաբանության կեղծարարությունից ու օտար եզրաբանության շահարկման փորձերից թուրքական երաժշտությանը նվիրված արևմտյան հրապարակումներում: Թերևս, ոչ. անհնար է անտեսել ժամանակափուլերին հատուկ հասարակական, մշակութային, քաղաքական պայմանների տարբերությունները, մասնագիտական աշուղության ծագման ու ձևավորման, լեզվական, թեմատիկ և տաղաչափական հարցերի

²³ Հր. Աճառյան. Հայոց լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951, էջ 619–630:

²⁴ Տե՛ս Н. Геворкян. Նշվ. աշխ., էջ 7:

²⁵ Կոմիտաս. Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 16:

ողջ բարդությամբ, ինչպես նաև գեղագիտական, կրոնադավանաբանական հոսանքների ազդեցության ոլորտները՝ հստակեցնելու ու գնահատելու համար հայ աշուղների խոշոր ներդրումը մերձավորարևելյան երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթում: Գուսան-աշուղ հարաբերությունը վերապահություն է ենթադրում: Խորհրդային տարիներին արդիականացած ազգային խնդիրների համատեքստում «աշուղ» բառի բացասական մտազուգորդումները՝ որպես մահմեդական երևույթի, հանգեցրին դրա ժամանակավոր փոխարինմանն ազգային «գուսան»-ով: Մեր օրերում պայմանականորեն համադրելի գուսանաաշուղական միակցված տերմինը՝ որպես կոմպոզիցիային տարբերակ, թույլ է տալիս՝ հարաբերելով երևույթի անցյալն ու ներկան, գնահատել հայ աշուղների անընդգրկելի ժառանգությունն Արևելքի գեղարվեստական կանոնում:

Երաժշտաբանաստեղծական սինկրետիկ ժանրերի զարգացմանը զուգահեռ մերձավորարևելյան շատ մշակույթներում ձևավորվել է տերմինաբանական համակարգ, որն իր համարժեքներն ունենալով ամեն մի ազգային ավանդույթում՝ ընդունվել և կիրառելի է դարձել տարբեր ազգերի ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտների համար: Գուսաններին, օզաններին և մթորուքներին պատմամշակութային նոր փուլում փոխարինելու եկած աշուղների, աշիկների ու սազանդարների արվեստի ուսումնասիրությունը որևէ մշակույթում չի բացահայտում նրանց միջև եղած բացարձակ նույնություն, ոչ էլ վիրտուալ ինվարիանտի առկայություն և դրա մեխանիկական ընդօրինակում:

Հետաքրքիր է նշել, որ նույնիսկ ամերիկահայ կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսի ստեղծագործությանը նվիրված հետազոտություններում՝ անդրադառնալով նրա երկերում կոմիտասյան սկզբունքների կիրառության խնդրին, ադալադված խմբագրումներով մեջ են բերվում Կոմիտասի համոզմունքները²⁶: Օրինակ՝ հայ երաժշտությունը, ինչպես թուրքականն ու քրդականը, պատկանում են միևնույն ճյուղին, օգտագործում են միևնույն վոկալ տեխնիկան, ռիթմերը և միկրոտոնալ ձայնեղանակները²⁷: Կամ էլ՝ «Աշուղները Թուրքիայում և Ադրբեջանում հայտնի իբրև աշիկներ՝ տրուբադուրներ են, որոնք պատկանում են Ալեքիների հավատին...: Այս լայնասփյուռ և կարևոր վոկալ արվեստն ընդունվել է Հայաստանում...: Աշիկներն իրենց նվագակցում են սազով, սակայն Հայաստանում աշուղական ձայնագրություններն արված են քամանչայի, քանոնի, թառի և դուդուկի անսամբլների կատարմամբ: Այս բոլոր նվագարանները պատկանում են թուրքական և պարսկական ավանդույթներին և Հայաստանը՝ իբրև քրիստոնյա երկիր, կից դրանց սահմաններ-

²⁶ Լ. Երնջակյան. Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Երևան, 2015, էջ 108–111:

²⁷ D. Winnard. The Ethnomusicological Influences in the Performance and Teaching of Selected Piano Works of Alan Hovhanness, Master's thesis, San Diego University, 1997, pp. 31–32.

րին, եզակի է իր մշակույթում այդ ավանդույթները օրգանապես ներծծելու ունակությամբ²⁸։ Նման հակազիտական պատկերացումներն ու անհիմն դատողությունները, որոնց հանդիպում ենք ակադեմիական և գիտահանրամատչելի հրատարակություններում, բացատրելի են թե՛ հայ երաժշտությունը ներկայացնող սակավաթիվ օտարալեզու գրականությամբ, թե՛ մատչելի աղբյուրների կողմնակալ մեկնաբանությամբ և թե՛ թուրքական երաժշտությանը նվիրված աշխատանքներում կուտակված ապակողմնորոշող տեղեկատվությամբ։ Այս հարցում մեծ է նաև կառավարական պատվերներով ստեղծված աշխատությունների բացասական դերը՝ իրականացված ճանաչված երաժիշտ-գիտնականների միջոցով։ Դրանցից մեկն է անվանի հունգարացի կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երգեր Փոքր Ասիայից» էթնոերաժշտագիտական աշխատանքը՝ Արևմուտքի գրականության մեջ ամենաբարձր հղման ցուցանիշ ունեցողը, որում ամփոփված թուրքամետ գաղափարներն ու փաստարկները, ցավոք, դարձել են հայ ավանդական և կոմպոզիտորական արվեստին վերաբերող ուսումնասիրությունների պատմատեսական ուղեցույցը²⁹։ 1934 թ. Աթաթուրքի ձեռնարկած ազգային մշակույթի զարգացման ծրագրի հիմքում դրված էր թուրքական մշակույթի ներկայացումը օտարազգի գիտնականների ու երաժիշտների միջոցով, որն այսօր էլ, ցավոք, տարածված էրևույթ է։ Ազգային կարգախոսներով ու ձևաչափերով կողմնորոշվող թուրքական հանրապետությունը պատվիրում էր հետազոտություններ՝ նախանշված եզրակացություններով³⁰։ Օսմանյան կայսրության բազմազգ և բազմադեմ մշակույթը վերածվում էր միադեմի և օտարվում բոլոր «համահեղինակներից»՝ հույն, հրեա, հայ³¹։ Բարտոկի ժողովածուի երաժշտատեսական ու գաղափարական հիմքը թուրքական երաժշտության վաղեմի ծագման և ինքնատիպության դրույթներն են, որտեղ, բնականաբար, հայերի անունը նույնիսկ չի հիշատակվում։ Անկասկած, բազմազգ մշակութային ավանդույթների ժառանգորդ արևմտահայերի «բազմաշերտ և բաղադրյալ» ազգային ինքնության հիմնավորումները, որ չեն տեղավորվում կոմիտասյան «հնչյունային կառույցում», կարևոր փաստարկներ են մերձավորարևելյան երաժշտական խառնարանում հայկական ավանդույթի դերն ու նշանակությունը գիտակցելու համար։ Նորահայտ նյութերն ու վկայությունները հիմք են տալիս նաև վերանայելու և վերաարժևորելու «Թուրքական երգեր» խորագրի ներքո XIX–XX դդ. ձայնագրված ու հրատարակված ժողովածուներում ընդգրկված նմուշների ազգային

²⁸ Sté u S. Broughton and others. World Music: The Rough Guide, London, 1994, p. 114.

²⁹ B. Bartók. Turkish Folk Music from Asia Minor, Princeton University Press, 1976.

³⁰ Sté u O. Tekelyoglu. The Rise of Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music.– Middle Eastern Studies, 1996, vol. 32, № 2, pp. 197–205.

³¹ Լ. Երնջա կյան. Հայ-թուրքական երաժշտական կապերի օրինակներից.– Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2010, էջ 61–70:

ակունքների հարցը՝ հայ երաժշտության հետ ունեցած առնչությունների դիտակետից՝ չսահմանափակվելով զուտ ազգային երևույթների քննությամբ³²։ Այս առումով առանձնապես քննելի է Կոմիտասի «Արևելյան-թրքական եղանակներ» ժողովածուն, որում ամփոփված երգերը նա գրի է առել իր հայրենի քաղաք Քյոթահիայում՝ հարազատների ու ազգականների երգածից։ Այն արևելյան երաժշտությանը բնորոշ ձայնակարգային մտածողությամբ ծավալվող մեղեդիների հարուստ հավաքածու է, ուր տեղ են գտել և՛ հայկական, և՛ թուրքական, և՛ թե՛ եվրոպական երաժշտության բնութագրական երևույթներ, որոնք անվանի կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի բնորոշմամբ՝ «Թուրքիայի հայաբնակ թրքախոս գավառական քաղաքի երաժշտական կենցաղում առկա փոխադարձ ներթափանցումների արտացոլումն է»³³։ Հասկանալի է, որ Օսմանյան կայսրության մշակութային քաղաքականության պայմաններում հարկադրաբար գործածվող, թուրքերենով երգվող արևելյան ավանդական երաժշտության այս նմուշները Կոմիտասը չէր կարող այլ կերպ անվանել՝ թեկուզ ելնելով քաղաքային երգարվեստին տրված իր բնութագրերից։ Ժամանակափոխի միտումներն արտացոլող «ազգային երաժշտական մոդելը» ստեղծված ազգերի ինքնաձանաչման տրամաբանությամբ, հնարավորություն էր տալիս մեծ կամ փոքր ազգերին ազգային լեզվով հնչեցնելու իրենց ձայնը։ Այդ մոդելով է առաջնորդվել Կոմիտասն իր գիտահավաքչական գործունեության առաջնային հարցերում։

Ազգային երաժշտական ինքնության հարատևող արժեքների կոմիտասյան հարացույցը չի բացառում դրա բաղադրիչների համալրումը՝ «մեր ազգային ամբողջական երաժշտության մասին ստույգ գաղափար ունենալու համար»³⁴։ Արևելք-Արևմուտք, հայկական-արևելյան դիխոտոմիան հայ մշակույթի ձևավորման ընթացքով պայմանավորված իրողություն է, և, բնականաբար, արևելյան հիմքեր ունեցող երևույթների օտարումն ազգային ինքնության տիպաբանության ընդհանուր դաշտից, խաթարում է այդ ինքնության ամբողջական համալիրը։

КОМИТАСОВСКАЯ ПАРАДИГМА НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ГУСАНО-АШУТСКАЯ ТРАДИЦИЯ

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

Резюме

³² Այդ ժողովածուներից մի քանիսի ընդհանուր բնութագրի մասին տե՛ս Լ. Երնջակյան. Կոմիտասը և ազգային երաժշտական ինքնության խնդիրները, էջ 141–153։

³³ Տե՛ս Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երևան, 2006, էջ 22։

³⁴ Կոմիտաս. Հայն ունի ինքնություն երաժշտություն, էջ 46։

В комитасоведении истолкованы и по достоинству оценены сформулированные в его статьях и исследованиях концептуальные положения, касающиеся двух главных ветвей армянской монодической музыки – церковной и народной – как репрезентативных проявлений музыкальной идентичности нации. Оставшееся за рамками научных интересов Комитаса городское, гусано-ашугское музыкальное искусство воспринималось как явление, характеризующееся иной системой художественно-эстетических ценностей и примыкающее к ближневосточной традиции. Подобное восприятие препятствовало исследованию этой области на определенном этапе армянского музыкознания и породило противопоставляемые друг другу понятия «армянское» и «восточное».

Разночтения, вытекающие из «поляризованных» точек зрения Комитаса Вардапета, дают повод пересмотреть и дополнить элементы парадигмы музыкальной идентичности, для того чтобы «...иметь точное представление о нашей целостной национальной музыке».

Дихотомия Восток-Запад, армянское-восточное – это данность, обусловленная процессом формирования армянской культуры. Отчуждение тяготеющих к Востоку явлений из комплекса типологических составляющих национальной идентичности, естественно, искажает целостную картину ее структуры.

KOMITAS'S NATIONAL MUSICAL IDENTITY PARADIGM AND ARMENIAN GUSAN-ASHUGH TRADITION

LILIT YERNJAKYAN

S u m m a r

In Komitas studies the basic concepts formulated in his articles and essays have been interpreted and estimated regarding the two main branches of Armenian monodic music – religious and folk as paramount representations of the nation's musical identity. Armenian urban and gusan-ashugh music were beyond Komitas Vardapet's scholarly interests as they were considered a phenomenon characterized by a different aesthetic system typical to Near East musical tradition. Such perception hindered the study of the sphere in a certain stage of Armenian musicology and gave rise to opposing concepts of “Armenian” and “Eastern”.

Some of Komitas Vardapet's polarized statements and approaches, resulting in diverse interpretations, allow to rethink and refine musical identity paradigm “... to have a complete idea of our national music”.

The dichotomy East-West, Armenian-Eastern, is a realia determined by the process of the formation of Armenian culture. The alienation of Eastern-biased phenomena from the complex of typological components of national identity distort the holistic vision of Armenian musical culture.