



Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

«ԱՐԱՐԱՏ»-Ն ՈՒ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ

Սույն հոդվածը շարունակությունն է «Արարատ»-ն ու երգ-երաժշտության հարցերը» խորագիրը կրող աշխատության, ուր ուսումնասիրվում է հնագույն օրգանում հիսուն տարիների ընթացքում հրապարակված ու մեզ հետաքրքրող նյութերը խմբավորելով չորս կետերի շուրջ, ուսումնասիրել էինք երկուսը (Ա և Բ)¹։ Սակայն, հաշվի առնելով, որ այստեղ քննարկվող նյութերի շարքում գլխավոր տեղը գրավում են Կոմիտաս վարդապետի գրվածքները, և որ հայ մեծագույն երգահարդար-տեսաբանի ծննդյան 100-րդ խորհրդալի տարվույն մեջն ենք արդեն, մեր ուսումնասիրության շարունակությանը տալիս ենք մեր խորագիր, ի պատիվ քանքարաշատ արվեստագետ-գիտնականի փառապանծ հոբելյանին։

Գ.

Հայ հին երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը լուսաբանող զուտ երաժշտա-գիտական նյութերը «Արարատ»-ի էջերում հիանալիորեն նախապատրաստված են, և կամ հիշյալ նյութերը ըստ ամենայնի լրացնում են հայագիտական մի ամբողջ շարք հոդվածներ, որոնցում քննված են՝ ժողովրդական առասպելների և գողթան երգերի, վիպական տաղերի և ազգային էպոսի, գեղջուկ խաղիկների և գուսանա-աշուղական ստեղծագործությունների, այլև ժամակարգության, շարականների ու միջնադարյան նշանավոր դեմքերի ժառանգության ուսումնասիրությանը կապված կարևորագույն խնդիրներ։ Անհրաժեշտ է, ուրեմն, նախ սրանց անդրադարձվալ, գեթ համառոտակի։

Հեթանոս Հայաստանի վիպական քանահյուսության հարցերը մասնագիտորեն բարձրացրել է Մ. Աբելյանը, իրեն հատուկ խորաթափանցությամբ հետազոտելով Մովսես Խորենացու պատմության մեջ քննա-

կան մոտեցմամբ օգտագործված հայոց ժողովրդական առասպելները, ընդ նմին տարբերելով ստվիլ և հատվածաբար երգվող պատմախառն դիցաբանական բանաստեղծությունները (բուն «առասպելներ») «Վէպ», «գրույց», «վիպասանք», այլև «երգք վիպասանաց» ու «թուխեացն երգք» արտահայտություններով բնութագրվող առասպելախառն պատմական բանաստեղծություններից, և ցույց տալով երկուսի ևս արժեքն ու վավերականության սահմանները²։ Այստեղ հետինակը նաև «երգք ցցոց և պարույց» հասկացությունն է մեկնաբանում, որպես քնարական կարճ տներով պարերգերի տեսակներ, ու անդրադառնում գողթան երգերի տաղաչափության հարցերին էլ, շեշտելով, որ դրանք ըստ էության վճռելու համար հարկ է նախ քննական քննադիր ունենալ ձևերի տակ։ Դրանով Աբելյանը իրավացիորեն մերժում էր սույն խնդրի կապակցությամբ ևս Գ. Խալաթյանի հապենայ ձևակերպած մտքերը, այլև արտահայտված ուրիշ կարծիքներ։ Թեև վերջիններիս շարքում (միտք շարժելու առումով) որոշ շահեկանությունից զուրկ չի եղել Մ. Պալյանի հայտնածը մի հոդվածում³, ուր նա գողթան երգերի մեջ փորձում է տեսնել «հայկական բազմավանկ» (18-վանկանի) չափը և այդ տեսակետով դրանք զուգակշռում Ներսես Շնորհալու «Հարթիք, փառք իմ» հայտնի երգի հետ։

Միջնադարյան վիպական երգերին ու էպոսին վերաբերող նյութերից հիշատակելի են՝ «Մոկաց Միրզա»-ի և «Կարոս խաչ»-ի քննարկների տարբերակնե-

¹ Տե՛ս «Էջմիածին», 1968, №№ ԺԱ—ԺԲ, 1969, №№ Գ ու Ե։

² Տե՛ս Մ. Աբելյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու պատմության մեջ, «Արարատ», 1899, էջ 30, 81, 136, 200, 246, 304, 360, 459, 529. 1900, էջ 32, 86, 140, 193, 264, 302, 354, 415, 484, 548, 628. 1901, էջ 107, 174, 250։

³ Մ. Պալյան Գողթան երգերի տաղաչափության մասին, «Արարատ», 1901, էջ 99։

րը⁴, Խաչիկ վրդ. Դադյանի գրառած «Տղա Իս-
վիր»-ը, որին նախակցված է Նիկողայոս Քարամյա-
նի հմուտ առաջաբանը⁵, առհասարակ «Աստու-
ծներ»-ի անանուն պատումը (Նյաթա բարբառով)⁶,
այլև Ս. Հայկունու գրի առածը («Թող Դավիթ»)⁷:

Ամսագիրը լուրջ ուշադրություն է դարձրել գեղար-
ժողովրդական բանահյուսության խնդիրների ա-
ծարձմանը, հրապարակելով և՛ ազգագրական կարգի
նյութեր կամ հոդվածներ⁸, և՛ տեսական հարցադրու-
մեր բարձրացնող ուսումնասիրություններ, ինչպի-
սին է Մ. Աբեղյանի աշխատությունը՝ նվիրված ժո-
ղովրդական-քնարական խաղիկներին, որ հեղինակը
դրանք քննում է սկզբնական ձևի ու ծավալի և հե-
տագա զարգացման, կառուցվածքի ու հանգավորման,
տարբերակների ստեղծման ու գոյատևման և այլ տե-
սակետներով⁹: Աննկատ չեն մնացել կրոնական (կամ
քրիստոնեական) հնագույն մի նկարագիր պահպա-
նած ժողովրդական ստեղծագործություններն էլ¹⁰:
Այնուհետև, իր տեսակի մեջ յուրօրինակ ու շահեկան
գործ է թողել Գարեգին վրդ. Հովսեփյանը, որ գրք-
չազիր տաղարանների մեջ իսկ որոնել և գտել է ժո-
ղովրդական երգաստեղծության մնացորդները, և ա-
ռաջ բերել դրանցից մի-երկուսի գրական խոսքերը,
ինչպես նաև բուն միջնադարյան ժողովրդական պա-
րերգերից մեկի զարմանալի հարազատությամբ պահ-
պանված եղանակն էլ, Սահակ վրդ. Ամատունու ո-
րակյալ ձայնագրությամբ¹¹:

Աշուղների մասին անստորագիր մի հոդված է լույս
տեսել¹², որ հավանաբար Ն. Քարամյանինն է: Նրա-
նում հեղինակը ժողովրդական բանաստեղծ-երա-
ծիչները Միսկին Բուրջիի և աշուղ Դազարի, Քիչիկ
Նովայի և Դավաթ Օղլիի, աշուղ Քյանհանի և Քեշիշ
Օղլիի, այլև Զիվանու ստեղծագործություններից ա-
ռանձնացնելով Էջմիածնին նվիրված գողտրիկ, սըր-
տառու և գաղափարապես հագեցած մի ամբողջ
շարք երգեր, մատնանշում և արժեքավորում է աշու-
ղական երգաստեղծության ամենաազնիվ ու գրավիչ
մոտիվները մեկը՝ հավատարմությունը հայրենի-

քին և հայոց հոգևոր գահին: Այս նյութը Քարամյա-
նին այնքան է հուզել, որ նա մի այլ գրվածքում Էջ-
միածինն ու հայրենիքն օրհնաբանող հոգևոր և աշ-
խարհիկ երգերը քննում է ժամանակագրական կար-
գով, սկսելով 7-րդ դարից, երբ Սահակ Գ. Ջորափո-
րեցի կաթողիկոսն հորինեց իր «Էջ Միածինն ի Հօրե»
հրաշագեղ շարականը¹³:

Քանի արդեն խոսք բացվեց շարականների մասին,
գոնե հիշատակենք դրանց ուսումնասիրությանը քնն-
նական ուղղություն հաղորդած այնպիսի գրվածք-
ներ, ինչպիսիք են՝ Ս. Ամատունու հոդվածները¹⁴,
որոնք նախապատրաստեցին նրա «Հին և նոր պա-
րականուն կամ անվավեր շարականներ», իր տեսակի
մեջ եզակի երկասիրությունը. Ն. Տեր-Միքայելյանի
հոդվածները¹⁵, որոնց շնորհիվ հայ ընթերցողներն
ևս ծանոթացան նրա «Das armenische Hymnarium»
աշխատության հիմնական դրույթներին. այլև Մ. Ա-
բեղյանի հոդվածաշարը¹⁶, որ հեղինակը պարզաբա-
նում է հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի ծագման ու
զարգացման հանգամանքները, շարականների ձևին
ու բովանդակությանը կապված գլխավոր խնդիրներն
ու հնագույն շարականների տարբերիչ հատկանիշ-
ները:

Բայց եկեղեցական արվեստի հարցերի լուսաբա-
նությունը չի սահմանափակվում շարականների հե-
տադոտությամբ: Ուշագրավ են, այս տեսակետից,
Հուսիկ արքեպիսկոպոսի դիտողությունը¹⁷ Տոնացույ-
ցի և օրացույցի զարգացման նորագույն շրջանի մա-
սին, Աբել արք. Մխիթարյանի գրությունը՝ Հայոց
ժամակարգության վերաբերյալ¹⁸, այլև Ս. Ամատունու
հոդվածը՝ հատկապես վաղ միջնադարի ժամակար-
գության շուրջ¹⁹, որ քննական նոր մոտեցմամբ նա-
խապատրաստում է կարծես Վ. Հացունու «Պատմու-
թյուն Հայոց աղոթամատույցին» հայտնի երկասիրու-
թյան մի քանի թեզերը:

¹³ Ն. Քարամյան, Ս. Էջմիածինը հայ երգիչների
տաղերում, «Արարատ», 1895, էջ 194:

¹⁴ Տե՛ս «Արարատ», 1894, էջ 85, 120, 176 և 218
(Շարականների ուսումնասիրություն). 1897, էջ 121
(Ս. Լուսավորիչ և Տրդատ և նոցա նոր շարականնե-
րը). և 1898, էջ 229, 275, 325, 374, 418 (Նոր շարա-
կաններ):

¹⁵ Տե՛ս «Արարատ», 1909, էջ 864 (Էջմիածնի մա-
տենադարանի հնագույն ձեռագիր շարականները). և
1910, էջ 163, 234, 348, 408, 523 (Հին և նոր շարա-
կաններ):

¹⁶ Տե՛ս «Արարատ», 1912, էջ 720, 823, 1002, 1146
(Շարականների մասին):

¹⁷ «Արարատ», 1909, էջ 341 (Մեր եկեղեցական
տոները):

¹⁸ «Արարատ», 1872, էջ 381 (Ժամակարգութիւն
Հայաստանեայց եկեղեցւոյ):

¹⁹ «Արարատ», 1902, էջ 24 և 785 (Հայոց ժամա-
կարգությունները հինգերորդ դարում. ժամագրքի
թարգմանություն. ժամակարգություն. Գիրք Աղոթից.
Աղոթամատույց և ժամագիրք):

⁴ «Արարատ», 1902, էջ 507. և 1917, էջ 543:

⁵ «Արարատ», 1895, էջ 429:

⁶ «Արարատ», 1898, էջ 520:

⁷ «Արարատ», 1909, № Ե-Զ (հավելված), № Է-
Ը (հավելված) և № Թ (հավելված):

⁸ Տե՛ս «Արարատ», 1896, էջ 556 (Ժողովրդական
գրականությանը թեկոսներ Բուլանջիսի բարբառով).
1908, էջ 912 (Վիճակ հանելու սովորությունը և վի-
ճակի երգեր) և այլն:

⁹ Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղեր, «Արա-
րատ», 1904, էջ 172, 259, 354, 467, 556, 642, 772,
884, 975:

¹⁰ Տե՛ս օրինակ՝ Դարաբաղի ժողովրդական Զըր-
օրհնյաց երգերից, «Արարատ», 1895, էջ 469:

¹¹ Գ. վրդ. Հովսեփյան, Ժողովրդական բանահյու-
սության հետքեր միջնադարյան տաղարաններում,
«Արարատ», 1898, էջ 544. և 1899, էջ 44:

¹² Ս. Էջմիածինը հայ աշուղների երգերում, «Արա-
րատ», 1903, էջ 511:

վերջապես, ամսագրում տարբեր առիթներով և այս կամ այն ձևով ու չափով վերակենդանացվել են իրենց գործունեությամբ նաև հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտությանը կապված մեծ ու փոքր բազմաթիվ հեղինակների անուններ, հոգևոր թե աշխարհիկ արվեստին ծառայած շատ դեմքեր: Մեարույ Մաշտոցը՝ Սասնեցու ներքողի հրատարակությամբ, որ իրագործեց Մ. վրդ. Տեր-Մովսեսյանը²⁰, պատմաճայր Խորենացին՝ Գր. Լուսավորչին՝ նվիրված իր մեղեդիով²¹, Պետրոս Սյունեցին՝ Աստվածածնա գովեստով²², Ստեփանոս Սյունեցին՝ ժամակարգության մեկնությամբ²³, Համամ Արևելցին²⁴, Գրիգոր Նարեկացին²⁵, Գևորգյան կաթողիկոսը²⁶, Ներսես Շնորհալին²⁷, Ֆրիլե²⁸, Թովմա Մեծփեցին²⁹, Մկրտիչ Նաղաշը³⁰, Հովասափ Սեբաստացին³¹ ու Գրիգորիս Աղթամարցին³², Սիմեոն Երևանցին³³, այլև ուրիշ երգիչներ՝ Առաքել Բաղիշեցուց մինչև Պետրոս Ղափանցի՝ միասին վերցրած³⁴:

²⁰ Ներքողեան յաղագս վարուց սրբոյն Մեսրոպայ, առաջեալ Կարապետ եպիսկոպոսի և վարդապետի Սասնացոյ, «Արարատ», 1897, էջ 380, 378, 456:

²¹ Ն. Քարամյան, Մովսես Խորենացու մեղեդին ի պատիվ ս. Գրիգոր Լուսավորչի, «Արարատ», 1895, էջ 202:

²² Գ. Տեր-Մկրտչյան, Պետրոս Սյունեցաց եպիսկոպոս, «Արարատ», 1902, էջ 80, 88, 200:

²³ Ս. վրդ. Ամատունի, ժամակարգութեան մեկնութիւն (ընդարձակ), Ստեփանոսի իմաստասիրի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, «Արարատ», 1915, էջ 225, 361, 485, 634, և 1816, էջ 129, 406, 694:

²⁴ Կ. Կոստանյան, Համամ Արևելցի, «Արարատ», 1896, էջ 169:

²⁵ Նարեկայ վանից վանականին Գրիգորի տաղը բաց ի տպելոցն, «Արարատ», 1874, էջ 138:

²⁶ Կ. Կոստանյան, Տեր Պետրոս Ա. Գևորգյան, «Արարատ», 1897, էջ 12:

²⁷ Ս. Ներսես Շնորհալի և նորա «Յիսուս որդի» եղերերգությունը, «Արարատ», 1898, էջ 107:

²⁸ Տիրայր եպիսկոպոս, Մոռացված մի հայ երգիչ, «Արարատ», 1918, էջ 64, 171:

²⁹ Գ. վրդ. Հովսեփյան, Նոր նյութեր Թովմա Մեծփեցու կենսագրության, «Արարատ», 1918, էջ 738, 1151, և 1914, էջ 67:

³⁰ Կ. Կոստանյան, Մկրտիչ Նաղաշ, «Արարատ», 1898, էջ 20, 66: Տե՛ս նաև «Արարատ», 1900, էջ 45 (Նաղաշի երկու կիսատիպ տաղերը):

³¹ Գ. վրդ. Հովսեփյան, Հովասափ Սեբաստացի, «Արարատ», 1918, էջ 226—261:

³² Գ. վրդ. Հովսեփյան, Գրիգորիս Աղթամարցի (գրական-կենսագրական նոր նյութերով), «Արարատ», 1919, էջ 3:

³³ Նյութեր Հայոց եկեղեցական պատմության համար. Սիմեոն կաթողիկոսի կենսագրությունը, «Արարատ», 1896, էջ 495:

³⁴ Տե՛ս Ն. Քարամյան, Հին հայ երգիչներ, «Արարատ», 1895, էջ 12, 55, 90, 124, 465:

Այսպիսին է, չափազանց համառոտակի, այն հարուստ հետմախորհը (ֆոնդ), որի վրա առավել խոսում են դառնում հայոց հին երգարվեստի պատմության ու տեսության հարցերին վերաբերող և «Արարատ»-ում լույս տեսած երաժշտագիտական ուսումնասիրությունները: Այսինքն՝ առողջամտության նշանների համակարգին նվիրված Սպ. Մեկիքյանի մեկ գրությունը³⁵, և Կոմիտասի հինգ հոդվածները³⁶, որոնք շոշափում են հայրենի երաժշտության ակուստիկական հիմունքներից մինչև ձայնոլանգների դրությունն ու խազաբանությունը տարածվող խնդիրների մի շրջանակ: Դրանցից (Կոմիտասի հոդվածներից) երկուսին որոշ չափով անդրադարձել ենք արդեն, գրախոսությունների ու եկեղեցական արվեստում բազմաձայնի արժանատիքի մեկնության կապակցությամբ³⁷: Այստեղ ուշադրությունը սևեռելու ենք դրանց մեջ շոշափված գույտ տեսական խնդիրներին: Եվ առհասարակ նշված նյութերը զննելու ենք ըստ տեսական հարցադրումների, մի կողմ թողնելով դրանց հրապարակման ժամանակագրական կարգը:

Հայ երաժշտության (այդ թվում և հոգևոր) ակուստիկական հիմունքները, ընկալմամբ, տարբեր չեն Մերձավոր Արևելքի երաժշտության նույն հիմունքներից, և Կոմիտասն էլ հենց այդ ոլորտի մեջ է թընկնում դրանք, ընդ մեզի շոշափելով հայկական հիմնական հնչյունաշարը և, որ դարձյալ կատուցվածքով համընկնում է ընդհանուր Մերձարևելյանի հետ: Միայն թե, հիշյալ խնդիրներին անդրադառնալով իր քիչ շտապով գրված ու այնպես էլ չամբողջացված հոդվածներից մեկում (Բ.), նա թույլ է տալիս մի երկու ճշգրտման կարոտ բացեր: Նպատակ ունենալով ցույց տալ արևելյան (որի մեջ է հայկականն էլ) ու եվրոպական հնչյունաշարերի ակուստիկական տարբերությունները, Կոմիտասը բերում է դրանց

³⁵ Սպ. Մեկիքյան, Առողջամտության խազեր. խազերի ծագումը (մի հատված Սպ. Մեկիքյանի ավարտական շարադրությունից), «Արարատ», 1902, էջ 681:

³⁶ Ա. Կոմիտաս վրդ., Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», 1894, №№ 7 և 8, էջ 222—227 և 256—260:

Բ. Կոմիտաս վրդ., Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԺ դարում, Ա շրջան, 1839—1874 (տարաբախտաբար՝ թերավարտ), «Արարատ», 1897, № 5, էջ 221—225:

Գ. Կոմիտաս վրդ., Երգեցողությունը Ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, №№ 3—4, էջ 111—117:

Դ. Կոմիտաս վրդ., Recueil des chants populaires arméniens («Հավաքածո հայոց ժողովրդական երգերի»), «Արարատ», 1900, № 7, էջ 367—368:

Ե. Կոմիտաս վրդ., Մի համատեք բանագող, «Արարատ», 1901, № 4, էջ 228—229:

Ստորև սույն հոդվածները վկայակոչելու ենք ըստ նշված թվահամարների (Ա, Բ և այլն):

³⁷ Տե՛ս «Էջմիածին», 1908, № ԺԱ—ԺԲ, էջ 58. և 1909, № Ե, էջ 48:

ձայների ու ձայնամիջոցների թվային արտահայտությունները, ըստ միալարի մասերի, հետևյալ կերպ, համեմատության համար հիմք վերցնելով c-d-e-f-g-a-h-c դիատոնիկ շարքը:

Արևելյան—1, 9/8, 5/4, 11/8, 3/2, 5/3, 11/6, 2:

Արևմտյան—1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2:

Ուղղանկյուն փակագծերով ցույց տրված հարաբերությունները ճշտելի են: Ինչպես տեսնում ենք, եվրոպական հնչյունակարգի ձայներն ու ձայնամիջոցները Կոմիտասը արտահայտում է բնական ձայնաշարի հարաբերություններով: Միևնույն հայտնի է, որ այդ հնչյունակարգը լինելով հավասարաչափ տեմպերացված, երբեմն նույնիսկ զգալի շեղումներ է երևան բերում բնական ձայնաշարի համապատասխան հարաբերությունների համեմատությամբ: Տվյալ դեպքում, օրինակ, նշված տիպի շեղումները դիտելի են եվրոպական մեծ եղակում (տեքսիստում) և մեծ վիցցակում (սեքստայում), որոնք, համապատասխանաբար, 1/16 և 1/14 տոնի չափով ավելի մեծ են Կոմիտասի ցույց տված 5:4 և 5:3 հարաբերություններով արտահայտվող բնական ձայնամիջոցներից³⁸: Ընդհանրապես, արևելյան (այդ թվում և հայկական) հնչյունակարգի քառյակը (կվարտան, որ մաքուր է), և մեծ յոթյակը (սեպտիման, որ բնական ձայնամիջոց է), ճիշտ և ճիշտ ներկայացնում են, մեկը՝ 4:3, իսկ մյուսը՝ 15:8 հարաբերությունները (և ոչ թե 11/8 ու 11/6):

Քննարկվող հոդվածում Կոմիտասը բերում է նաև արևելյան (տաճկական և հայկական) ու եվրոպական քրոմատիկ ձայնաշարերի համեմատական տախտակը, մեկնակետ ընդունելով Եքզյաֆ=Փուշ=Րե հիմնաձայնը: Կոմիտասը աչքի առաջ է ունեցել ժամանակին Ե. Տնտեպանի կազմած համանման տախտակը, բայց օգտվելիս գրության շատ անհարմար ձև է ընտրել՝ արաբ=վերնախաղ ձայնաստիճանը համապատասխանեցնելով եվրոպական «Fa»-ին, որով, ի վերջո, մի թյուրիմացություն է վերականգնվել ու շարունակվել մինչև մեր օրերն իսկ³⁹: Կոմիտասը

³⁸ Հավասարաչափ տեմպերացված ու բնական հնչյունակարգերի ձայնամիջոցների տարբերությանը մասին մանրամասն տես՝ Музыкальная Акустика, под редакцией Н. Гарбузова, М.—Л., 1940, էջ 214—216:

³⁹ Այսպես՝ «Հայ եկեղեցական երգեցողության սանդղակին առաջին ձայնաստիճանը «րե»-են կսկըսի,—գրում է Խ. Տեոնյանը,—...մինչ եվրոպականը «դո»-են: Նույն բանն է, կկարծեն ոմանք, բայց չէ. հայկական սանդղակը=սքալան՝ mineur=փոքրագույն է, իսկ եվրոպականը՝ major=մեծագույն» (տե՛ս Խ. Տեոնյան, Ընթացք հայ եկեղեցական երաժշտության, Գիրք Ա, Վեներիկ, 1957, էջ 12): Այնինչ հայ երաժշտության (թե ժողովրդական և թե եկեղեցական) հիմնական ձայնաշարը մաժոր գույն է ստանում, նաև երբ «փուշ»-ը հավասարեցնում ենք «րե»-ին, քանի որ այս դեպքում «վերնախաղ»-ն էլ հավասարվում է եվրոպականի համեմատությամբ փոքր-ինչ ցած «fis»-ին, բայց ոչ «Fa»-ին:

բացատրում է, թե մասնավորապես արաբ=վերնախաղ ձայնաստիճանը քիչ բարձր է արևմտյան «Fa»-ից: Սակայն, միևնույնն է, ստացվում է այնպես, որ կարծես՝ խոսքը վերաբերում է տոնիկային քիչ լայն փոքր եռյակին (տեքսիսային), և, հետևաբար, ողջ ձայնաշարի միմյուր բնույթին: Միևնույն արևելյան ու հայկական հիմնական ձայնաշարը բնույթով մաժոր է, որովհետև նրա տոնիկային եղակը, եվրոպականի հարաբերությամբ, քիչ նեղ (այն է՝ բնական կամ իսկական) մեծ եղակ է:

Հայկական «փուշ»-ը եվրոպական «դո»-ին հավասարեցնելը (որ շատ բնական ու տրամաբանական մի քայլ էր), Գ. Նրանյանի նախաձեռնությունն էր: Նրանից էլ ծառանգել էր տեսականորեն հիմնավորված այդ դրույթը Ն. Թաշճյանը և ավանդ թողել Էջմիածնին ու առհասարակ Արևելյան Հայաստանին: Կար, սակայն, հայ ձայնագրագետների մի ուրիշ հոսանք էլ, Հ. Չերչյանի գլխավորությամբ, որ «փուշ»-ը միշտ «Րե»-ին էր հավասարեցնում⁴⁰, պահպանած լինելու համար Հ. Լիմոնջյանի սկզբնական մտահղացումը: Վերջինս հայկական նոր ձայնագրությունը ստեղծելիս պարզապես ձգտել էր հաշվի առնել արևելյան դասական նվագարանի՝ թամբուրի մատնասողների «Րե»-ից սկսվող շարքը ևս (այլ ոչ թե նրա լարերի կամ լարվածքի)⁴¹: Բայց այն, որ թամբուրի մատնասողների շարքը, սկսած «Եքզյաֆ»=«Րե»-ից, նույնպես ներկայացնում է մաժոր տիպի հնչյունաշար, համոզիչ կերպով ցույց էր տվել տակավին Ե. Տնտեպանը, եվրոպական 13-ձայնանի և արևելյան 15-ձայնանի քրոմատիկ ձայնաշարերի աստիճանների տատանումների թվերով⁴²:

Կոմիտասը ճնշմարանում սովորելու տարիներին յուրացրել էր հայ նոր ձայնագրության՝ այստեղ ժամանակին Ն. Թաշճյանի միջոցով տարածված դրությունը: Եվ իր անդրանիկ հոդվածում էլ (Ա.) Գր. Նարեկացու «Հարության» տաղի գրառումը առաջ բերել հենց այդ դրությամբ: Նրեք տարի անց, երբ Կոմիտասն սկսել էր հատկապես խորանալ պոլսահայ երաժիշտների կատարած տարբեր ձայնագրություններին, հայ երաժշտության հիմնական ձայնաշարին և նրա եվրոպական ու արևելյան հնչյունակարգերի հետ ունեցած հարաբերությանը կապված հարցերի ուսումնասիրության մեջ, նախ հանգեց վերը հիշատակված արդյունքներին. բայց շուտով տեսականորեն նորովի իմաստավորեց հայկական ձայնաշարի էությունը, և վերադարձավ Ն. Թաշճյանի ավանդած

⁴⁰ Ե. Տնտեպանը յուրահատուկ միջին սեղ գրավեց այս երկու հոսանքների միջև, կիրառած գրության ձևով հարելով Հ. Չերչյան—Հ. Այվազյան գծին, իսկ տեսական մի քանի կարևոր հարցերում՝ Գ. Նրանյան—Ն. Թաշճյան ուղղության:

⁴¹ Հմմտ.՝ Ռուբեն Աբելա, Բաբա Համբարձում Լիմոնջյան և հայ նոսագրության ծագումը, Էջմիածին, 1915, էջ 13:

⁴² Տե՛ս Ե. Տնտեպան, Նկարագիր երգող Հայաստանացու եկեղեցու, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 45:

դրությանը, այն էլ սկզբունքային նշանակություն ունեցող երևույթի բացահայտման առնչությամբ:

Խոսքը վերաբերում է հայկական ձայնաշարի բառակային (կվարտային) կառուցվածքին և նրանում քառունակների (տետրաքորդների) շրջապակցման սկզբունքին: Բանն այն է, որ անցյալում, հայ երաժիշտների վերն հիշատակված երկու հոսանքների ներկայացուցիչներն էլ, հայկական մոր ձայնագրության իրենց դասադրվելով մեր ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի բացատրության առնչությամբ՝ առաջ էին բերում եվրոպական ուղեցվածքին կառուցվածքի գամմաները հիշեցնող «էջեղներ» կամ «ելեջներ»⁴³ և, որոնք տեսական մնացած դրույթների կապակցության մեջ խորթ էին հնչում, ու ի վերջո անգամ շփոթ ստեղծեցին թույլ մասնագետների մտքերում⁴⁴: Ազգային երգարվեստի տեսականին և մանավանդ գործնականին լավատեղյակ երաժիշտների համար սակայն, նշված պարագան մտորմաների առիթ չէր տալիս այնքան ծամանակ, քանի դեռ հայ երաժշտությունը մնում էր գլխավորապես միաձայնության ուղորդներում: Դրությունը փոխվեց, երբ հայ երաժշտությունը վերջնականապես թևակոխեց ազգային կոմպոզիտորական մոր դարրոցի կազմավորման և բազմաձայնության փուլը, և անցնելով ներդաշնակության՝ Կարա-Մուրզայի սկզբունքներին հաստիկ նախնական շրջանից, կանգնեց Մ. Եկմալյանի արվեստի շեմքին:

Հիրավի, մեր երաժշտագիտության նախակոմիտային շրջանում, հոմոֆոն բազմաձայնության արտահայտչամիջոցներին դիմած Եկմալյանը, հայկական հնավանդ մեղեդիները ներդաշնակելիս՝ ընդհանուր կողմնորոշման նպատակով կամա թե ակամա «ելեվեջներ» («էջեղներ») պիտի փնտրեր ազգային ձայնեղանակներում, ինչքան էլ որ նա գիտակցեր դրանց ինքնատիպությունը: Գործնականում Եկմալյանը շատ զգուշավոր էր: «Պատարագում» կիրառելով ակկորդների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքը, նա ստիպված եղավ հայկական եկեղեցական երգերը դիտել որպես եվրոպական ժուր և Թոմոսի ուղեցվածքին ձայնապես այն կամ այն չափով մոտեցող, այդ ձևերը այս կամ այն չափով հիշեցնող, բայց, ըստ ամենայնի, լադային ազգային կառուցվածքներ, ինչպես նշել ենք ուրիշ անգամ էլ⁴⁵: Մեծածավալ աշխատության առաջաբանում, տակալն, հեղինակը այնպես էլ չկարողացավ խուսափել «ելեջ» հասկացությունից (գամմա իմաստով), տեղիք տալով Կոմիտասի քննադատության:

«Բայց թեպետ և գիտեաք,—գրում էր Եկմալյանը,— եթե ներդաշնակեալն բազմաձայն երաժշտութիւն չէ ինչ անդէպ և հակառակ ոգւոյ եկեղեցւոյ մերոյ, զի կատարելութիւն և լրութիւն իմն է երաժշտութեան, յորմէ ոչ խորշեցին և նախնիքն մեր...», բայց ի ձեռ-

նարկելն մեր յայս գործ ներդաշնակութեան սրբոյ պատարագի կարի զգուշութեամբ և երկիւղածութեամբ վարեցաք: Քանզի հարկ աննշուշտ ի վերայ յայր՝ անայլալակ փոխադրել զմայր յեղանական... և զներդաշնակութիւնն այնպէս իմն յորինել, զի վայելուչ իցէ ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան և պատշաճ լինիցի ոգւոյ եկեղեցական երգեցողութեանց մերոց: Վասն այսորիկ խորշեցաք ընդհանրապէս ի կիսաձայնից արտաբոյ ելեջին (chromatisme) և ի զարտոդրութեմէ յեղանակին (modulation), այլ ջանացաք մնալ յելեջս մորին իսկ յեղանակին (diatonisme) և ըստ կարի պարզ յորինել զներդաշնակութիւնն»⁴⁶:

Եկմալյանի «Պատարագ»-ի գրախոսության մեջ (Գ.) Կոմիտասը քննադատությունն սկսեց հենց այս հատվածից, և նախ տվավ իր դրույթների տեսական ընդհանուր հիմնավորումը: «Մեր եկեղեցական եղանակները ոչ մեկն էլ ելեջ չունին,—չէտեց նա,— այլ կազմված են բառակների դրույթներ: Բացառությունը: Հայտնի է, որ բոլոր ազգերն էլ նախ երգեցին, ապա նվագեցին. առաջ երգեցողությունը, հետո նվագածությունը առաջ եկավ. առաջ կարողացան ձայնաստիճանը որոշել, զանազանել, ապա նվագարանի վերա հաստատեցին: Հայտնի է նույնպես, որ հունաց սկզբնական նվագարանը քառալար քնարն էր (lira). լարում էին աստիճանաբար և այսպես. Ա և Բ լարի ձայնամիջոցն էր կես, Բ—Գ և Գ—Դ—Ինը մի—մի ամբողջ ձայն. ուրեմն Ա 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ. այս ձայների հաջորդականությունը նորա քառալար (տետրաքորդոս) էին կոչում: ...Ժամանակի ընթացքում ավելացավ մի երկրորդ քառալար, բայց այնպես, որ առաջին վերջին լարը՝ Դ—ն միանգամայն իբրև Ա լար էր երկրորդի համար. ուրեմն այսպես. Ա 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ=Ա, 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ, որ հավասար է յոթն ձայնից բաղկացած մի երգի, ուստի գործիքն էլ յոթնալար էր կոչվում: Այս յոթնյակն ութնյակի վերածելու համար ոչ թե վերից, այլ վարից էին մի լար պնդում... Սիւալ՝ Ա 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ=Ա, 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ 1 Ա. Բ 1 Գ 1 Դ 1 Ա—ն արդեն եռաձայն է: Ուղիղ. Ա 1 Ա 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ=Ա, 1/2 Բ 1 Գ 1 Դ: ...Ամեն անգամ, երբ այս ութնյակին քառալար ենք ուզում ավելացնել, պետք է վարվել այս կանոնով: ...Ուրեմն կատանաք ոչ թե ելեջ արդի մտքով, այլ քառակների մի շրթա: Քառակների դրույթներն են հորինված և մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քուր-եղբայր են և մոյլ կազմությունն ունին: ...Մեր յոթնյակը բաղկացած է երկու ժուր քառակից՝ Ա 1 Բ 1 Գ 1/2 Դ=Ա, 1 Բ 1 Գ 1/2 Դ, որ ձայնամիջներով այսպես է պատկերանում...: Այստեղ էլ հենց երաժշտագետը հայկական յոթնյակը առաջ բերելով եվրոպական ձայնամիջներով, այն սկսում է Ը—ից (c-d-e-f=g-a-b):

Հատուկ ուշադրության արժանի է այն պարագան,

⁴³ Տե՛ս օրինակ՝ Դասագիրք հայկական ձայնագրության, աշխատասիրեց Եզնիկ քհ. Երզնկյանց, Վաղարշապատ, 1880:

⁴⁴ Տե՛ս մեր հոդվածաշարը՝ Մակար Եկմալյան, «Էջմիածին», 1958, № Ե, էջ 58:

⁴⁵ Երգեցողությունը սրբոյ պատարագի, փոխադրեալ ի խազս երոպականս և ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լեպպիզ, 1896 (Յառաջաբան):

որ Կոմիտանը քառյակների համակարգը դիտում է հավասարապես թե հալ ժողովրդական (գեղջուկ), և թե եկեղեցական երգարվեստների հիմքում: Եվ իրոք, ինչպես ակուստիկային, այնպես էլ հիմնական ձայնաշարի կառուցվածքին վերաբերող նրա տեսական դրույթները նկատի ունեն հալ ազգային երաժշտությունն ընդհանրապես: Իսկ թե ինչ է հասկանում տեսաբանը «ժողովրդական» ասելով, հստակ նկատարված է Լ. Եղիազարյանի կազմած ժողովածուի առաջին գրքույկի հրատարակության առթիվ նրա շարադրած գրախոսականում (Դ.), ուր ասված է հետևյալը, առ ի գիտություն նաև նրանց, ովքեր ժողովրդական (մանավանդ ազգային-ժողովրդական) երգը շփոթում են կենցաղում տարածված որևէ երգի, և կամ նույնիսկ՝ մասնագիտական ցած (ասենք՝ ինքնագործունեության) մակարդակով հորինված որևէ ստեղծագործության հետ: «**Ժողովրդական է միայն այն երգը, որ բնագոյմամբ և անմիջապես է ստեղծում մի ժողովուրդը**» (ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.):

Քննելի մյուս հարցերը վերաբերում են միայն եկեղեցական երաժշտության: Հարկ է նշել սակայն, որ, ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի գրվածքները՝ թե հալ ժողովրդական, և թե հոգևոր երգարվեստի խնդիրները շոշափող հողվածները, նույնիսկ ամբողջությամբ առած (չխոսելով լույս «Արարատ»-ում հրատարակվածների մասին), թեպետև ընդգրկում են տեսական հարցերի լայն շրջանակ, բայց ընդհանրապես կրում են անավարտ բնույթ: Դա բացատրվում է նրանով, որ մենք երաժիշտը ժամանակին ստիպված իր վրա էր վերցրել հայոց երաժշտական ազգային մշակույթի ստեղծագործական, կատարողական, մանկավարժական, ազգագրական, պատմագիտական ու տեսաբանական բնագավառները նոր հիմքերի վրա դնելու տաժանագին բոլոր աշխատանքները: Այստեղ մենք կանգ կառնենք «Արարատ»-ի մեջ լույս տեսած Կոմիտասի հողվածներում հարուցվող հարցերից առավել ամբողջականների, և կամ թեկուզ հպանցիկ կերպով շոշափված խնդիրներից առավել կարևորների վրա: Դրանցից մեկն է հալ եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի անկյունաքարային հարցը, որը ժամանակին Կոմիտասը նույնիսկ հանգամանալից կերպով է բարձրացրել:

Նախքան այդ ասենք հետևյալը: Բացահայտելով հայկական ձայնաշարի կառուցվածքը, Կոմիտասն անշուշտ պետք է անցներ ազգային հոգևոր երգեցողության այն ձևերի քննությանը, որոնք իրենց լահային կազմով անմիջականորեն (առանց ձայնեղանակների միջնորդության) հենվում են այդ ձայնաշարի վրա: Եվ նա այդպես էլ վարվեց, գերմանական մամուլում հրատարակված իր ամենաարժեքավոր հողվածներից մեկում հստակ տարբերելով հայկական եկեղեցական թվերգության հիմնական ձևերը, և, միևնույն ատեն, ըստ ամենայնի լուսաբանելով հայոց խազագրության արվեստի երեք հատվածներից մեկը⁴⁶, այսինքն առողանության խազերի գործնական

նշանակությունը: Դրա փոխարեն, «Արարատ»-ի էջերում էլ (և հենց Կոմիտասի դպրապետության տարիներին), տպագրվում է առողանության խազերին նվիրված Սպ. Մելիքյանի վերոհիշյալ հողվածը: Նրանում հեղինակը, նախ տեղեկացնելով, որ առողանության նշանների վաղագույն գործադրությունը հանդիպում է Սանսկրիտի մեջ, և որ այդ նշանները հին հունական դպրության միջնորդությամբ 5-րդ դարում յուրացվում են հայերից, առաջ է բերում հայկական միջնադարյան մեկնողական քերականություններում առկա և առողանության արվեստին վերաբերող տվյալներն ու գաղիս հետևյալ, վերջին հաշվով, ընդունելի եզրակացությամբ⁴⁷:

«Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս,—գրում է նա,—որ մեր քերականագետները ինչ որ գտել են հունաց քերականությունների մեջ [առողանության հետ առնչվող], վերցրել են անխտիր կերպով: Սակայն ամեն ինչ իրեն օրենք դրվելով գործնականություն չի գտնում: Այն բոլորը, որ ավելորդ են մեր լեզվի համար կամ օտար և իզուր բեռն կարող են դառնալ, գործնականի մեջ դուրս են ձգվում: Ուստի և առողանությանց խազերը գործնականի մեջ տարբեր գործածություն ունեն: Այսպիսով, առողանության արվեստի հալ հին քերականական տեսությունը ամբողջով Մելիքյանի գրվածքը և հալ եկեղեցական թվերգի մեջ առողանության խազերի գործնականում ձևեր բերած երաժշտական նշանակությունները բացահայտող Կոմիտասի հողվածը այդ տարիներին⁴⁸ որոշ չափով փոխադարձաբար լրացրին իրար:

Ի դեպ, հալ եկեղեցական թվերգը հետախուզող իր աշխատության վերջում Կոմիտասը խոստանում էր անդրադառնալ ութնայնի եղանակներով կատարվող

պետև ու խազագրության արվեստը, «Էջմիածին», 1966, №№ ԺԱ—ԺԲ, էջ 159—161:

⁴⁷ Հիրալի, տարիներ հետո միայն պարզ նկատվելու էին ինչպես առողանության խազերի, այնպես էլ հալ եկեղեցական երաժշտության մյուս երեկույթների ու մնացած արժեքների նկատմամբ Սպ. Մելիքյանի միհիլիստական տեսակետները, որոնք հրապարակ էլան նրա՝ «Հունական ազդեցությունը հալ երաժշտության տեսականի վերա» (Թիֆլիս, 1914) սկզբունքորեն սխալ ու հետադեմ դիրքերից հղացված աշխատության մեջ:

⁴⁸ Ասում ենք՝ այդ տարիներին. որովհետև ավելի ուշ, 1914-ին, Փարիզում, երաժշտագետների միջազգային կոնգրեսում, Կոմիտասը դասախոսություն է կարդում (Ֆրանսերենով), նյութ ունենալով՝ «Հալ եկեղեցու առողանության նշանները», որտեղ տեսաբանը ինքն էլ հենց կանգ է առնում առողանության դրության վերաբերյալ հալ հին մեկնողական քերականություններում առկա փաստերի վրա (տես՝ Les signes de prosodie de l'Eglise arménienne, ձեռ., երկու խմբագրությամբ, Երևանի Կոմիտասյան դիվան, նյութ № 669: Դասախոսության հաջերեն թարգմանությունը տես՝ Կոմիտաս վարդապետ, Հալ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938):

⁴⁶ Այդ մասին տես մեր հողվածը՝ Ոսկան վարդա-

սաղմոսներին ևս⁴⁹։ Սակայն, ինչպես ճիշտ սաղմոսների, այնպես էլ առհասարակ հայ երաժշտության ձայնեղանակների հիման վրա ծավալվող հոգևոր երգի տարբեր տեսակների ու նրանց առանձնահատկությունների հետազոտությունը Կոմիտասը չհասցրեց կատարել։ Այդ մասին թեև կարևոր, բայց լույս հարկվանցի դիտողություններ է արել նա իր անդրամիկ հոդվածում (Ա.), նշելով, որ մինչև գրերի գյուտը (այն է՝ 4-րդ դարում), սաղմոսերգությունը մեզ մոտ կատարվում էր «հավանականաբար ժողովրդական հին եղանակներով»։ Իսկ 5-րդ դարակազմերից, գրերի գյուտից հետո, երբ ըստ ձայնեղանակների հնչող բուն սաղմոսերգությունը պաշտամունքային արարողություններում գերակշռող դերը աստիճանաբար զիջում էր ինքնուրույն նորաստեղծ հոգևոր երգին, առաջացան շարականներն ու եկեղեցական արվեստի մյուս ժանրերը։ Նաև կարճամիտի բնութագրումներ է տվել գիտնականը այդ ժանրերից **շարականներին**, որոնց «մեծագույն մասը արձակ, փոքրագույնը՝ տաղաչափական բանաստեղծություն է», և որոնցում, «տաղաչափության երկու ձևն ևս կա՝ շեշտական և վանկական»։ **Վանկներին** ու **տաղերին**, որոնց «զանազանությունն այն է, որ առաջիններն իսկապես ճանր են, արտաքին ձևը փոխած՝ տաղաչափական»։ և **ավետիսներին**, որոնք վերագրվում են «Մ. Խորենացուն, բայց ոճը խիստ փոխված է՝ ժողովրդի մեջ քերեն քերան անցնելով»։

Հիշյալ բնութագրումների և դիտողությունների մեջ կան շահեկան ուրիշ կետեր ևս, ինչպես, օրինակ, այն՝ որ շեշտական տաղաչափությանը գրված երգերում, ասենք, Մ. Խորենացուն վերագրվող «Ծննդեան և Աստուածայայտութեան ճրագալուցի» կանոնի առաջին եռատնում («Ուրախացի՛ր Սրբուհի»), կամ «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» շարականում տողերի մեջ վանկերի քանակը հաստատուն չէ, բայց հաստատուն է ամբողջ տան մեջ շեշտերի քանակը. և կամ այն՝ որ ավետիսները «զանազան տեղեր այլ կերպ և այլ եղանակով են երգվում. բայց ընդհանրապես խոսքերի բովանդակությունը միևնույնն է. զանազանությունը քաղբառի մեջ է. իսկ եղանակները կամ ԴԿ, որպես «Խորհուրդ մեծ» շարականը, կամ ԱԶ դարձվածք՝ ԴԶ-ի և ԴԿ-ի խառնուրդից բաղկացած» և այլն։

Ավելի հետաքրքիր և ուսանելի է մեզ զբաղեցնող հոդվածի բուն նպատակադրումը՝ որոշել հայ եկեղեցական երգերի գլխավոր ու երկրորդական եղանակների ընդհանուր, մոտավոր թվաքանակը։ Այս կապակցությամբ Կոմիտասը նախ տարբերում է շարականի եղանակները՝ հոգևոր մյուս երգերի եղանակներից։ «Ժարականի գլխավոր եղանակների և սոցա ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվն է քառասուն» — գրում է նա, հաշվի առնելով՝ «բուն» և «կողմ» ինչպես և «ստեղծի» ու «դարձվածք» տիպի 20 ձայնեղանակներն ու դրանց՝ շուրջ նույնքան տարատեսակ-

ները։ Այս բոլորի հիմքում երաժշտության տեսաբանը իրավացիորեն դնում է՝ «ուր» ձայն և երկու ստեղծի» դրությունը և գտնում, որ այդ դրության մշակումը 5-րդ դարակազմին վերագրող ձեռագրական պատահիկները պատմական հիմք ունեցող նկատառնելի նյութեր են։ Ինչ վերաբերում է եկեղեցական մնացած ստեղծագործությունների եղանակների թվաքանակին, սույն այն՝ «հարյուր հիսուն երկու» է, տեղեկացնում է Կոմիտասը և բացատրում, որ «ստեղծի, զանգների և մյուս հոգևոր երգերի եղանակները զանազան դարերում, այլ և այլ անձանց ճաշակին նախելով, փոփոխվել և աճել են, որովհետև սոցա գործածությունը ստիպողական չէ եղած, իսկ շարականի եղանակները պարտադիր և գործածության մեջ սահմանափակ լինելով՝ չեն փոխվել ըստ էության»։ Հետո սույն «152» թիվը ելակետ ընդունելով, զանազան հաշվումներ է կատարում տեսաբանը, որոնց նպատակն է՝ որոշել առանձին տեսակ կազմող եղանակների քանակը, և նույն սկզբունքով՝ ղեկավարվելով՝ նաև շարականի եղանակների թիվը իջեցնելով 20-ի, գալիս է եզրակացության, թե մեր հոգևոր երգերի բոլոր տեսակների եղանակների ընդհանուր գումարը կլինի 140 կամ 150։ «Այս թիվը մեզ չպետք է զարմացնի. — ավելացնում է նա. — մենք արևելյան ազգ գոյով, մեր եղանակները ևս արևելյան թագմածյուղ եղանակներից են և մեծ սունչություն ունեն»։

Վերոբերյալ թիվը ամբողջ մոտավոր է ու ճշգրտման կարոտ։ Բայց այստեղ դա չէ կարևորը (ինչքան էլ արվեստագետը հպարտության օրինական զգացումով է նշում ազգային մեղեդիական հարբատությունների տվյալ ցուցիչը), այլ այն՝ թե սկզբունքներն հետազոտական ինչպիսի ճիշտ դիրքեր է վերցնում Կոմիտասը, երբ հազարավոր երգերի պատկանելի մի համայնագիտարան ներկայացնող հայ հոգեվոր երգարվեստում փնտրում է ընդամենը 140—150 առանձին (կամ չափամուշ) եղանակ։ Արդարև, զարմանալի՞ն նախ և առաջ սա է հենց, երաժշտական մեր արդի կյանքի ու դաստիարակության տեսակետից, որ և կարոտ է բացատրության։ Արդ, իմանալի է, թե միջին դարերում, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, և՛ գեղջուկ-ժողովրդական, և՛ գուսանական, և՛ հոգևոր-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ երգվելու նախատեսված յուրաքանչյուր ոտանավոր նորաստեղծ ինքնուրույն եղանակի հետ չէ, որ գուգորդվում էր։ Երեք բնագավառներում էլ՝ տվյալ ժամանակի ու միջավայրի շրջանակներում՝ գոյություն են ունեցել ավանդական ձայնեղանակներ, որպես մեղեդիական յուրատեսակ չափամուշներ, որոնք գուգորդվել են մեծ թվով տարբեր ոտանավորների հետ, նայելով դրանց մի-երկու էական (կարված բովանդակության), ու մի-երկու ու ձևական (կառուցողական) հատկանիշներին։

Ավանդական եղանակների նման կիրառումը, սակայն, ենթադրում էր (բնագրական կամ գիտակցական) ստեղծագործական մոտեցում՝ հանվարձաբանության (իմպրովիզացիոն) շնորհք, որ դրսևորվում էր՝ որն է ձայնեղանակ նոր խոսքերի բովանդակության ու կառուցվածքի համեմատ, տրված շատալի-

⁴⁹ Steu' Komitas Keworkian, Die Armenische Kirchenmusik, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang I, Heft I, 1899, s. 54.

դով տարբերակելու ունակության մեջ: Այդ տարբերակումը հանգեցնում էր՝ չափանմուշ մեղեդիի թեթևակի ձևափոխումից կամ յուրովի նրբերանգավորումից մինչև նույն ձայնեղանակի սահմաններում երաժշտական նոր կերպարի ստեղծմանը: Պատմական զարգացման ընթացքում նաև հաղթահարվում էր ավանդական ձայնեղանակների շրջանակը: Տարբեր խաչամուրմների, հասարակական կյանքին կապված նոր հովերի, ինչպես և տաղանդավոր անհատների գործունեության շնորհիվ հղկվում, փոփոխվում, վերափոխվում, ընդլայնվում, խորանում, ճյուղավորվում և ծաղկում ու փթալում էին այդ ձայնեղանակները (թեև, միևնույն է, տվյալ երգարվեստի սահմաններում չափանմուշ-եղանակների գումարը, գրական խոսքերի թվաքանակի համեմատությամբ, միշտ էլ եղել է սահմանափակ)⁵⁰:

Ասլաճի ակնառու ապացույցներն են միջնադարյան խազգրքերում հաստատագրված մանրուման եղանակների ճոխ շարքերը, որոնք նշանավորում են հայ հոգևոր երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի զարգացման բարձրագույն փուլերից մեկը: Եվ զարմանալի չէ, որ Կոմիտասը այդ եղանակներին էլ դիմում է ի վերջո դիտարկվող իր հոգեվածում: Հայտնի է, որ մանրուման եղանակների վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Ղ. Ալիշանը: Հետազոտվող բազմաթիվ խազգրքեր, «Ռոդիցևաց» կարգերից նա քաղել է ավելի քան 70 եղանակների անուններ և կազմել դրանց այբբենական տախտակը՝ «ի գրոսսան քանասիրաց»⁵¹: Ալիշանից հետո խազգրքերով զբաղվեց Կոմիտասը, և առաջ բերելով մանրուման եղանակների 46 այլ անուններ, արեց շահեկան մի շարք դիտողություններ: «Եղանակների տեսակների գտն-գտն անվանակոչությունը,—նկատեց նա,—շատ վաղ ժամանակներից է հայտնի. մի սովորություն, որ հատուկ է եղել միշտ արևելյան ազգերին՝ հայերին, պարսիկներին, քրդերին, արաբներին, տաճիկներին և այլն, որոնք մինչ այժմ ևս

գործածում են՝ բացի հայերից»: Եվ կամ՝ «այս եղանակների մեջ կան՝ տեղերի, երաժիշտների կամ սոցա մականունների, տոհմերի, երգի սկզբնաբառի, տերունական տոների, նվագարանների, հանքի, կենդանիների, գործիքների, եղանակի բնավորությունը պատկերացնող բույսերի և մի քանի անհասկանալի բառերի անունները»—բացատրեց նա, ու կոսմեց, որ դրանք (անունները) ցույց են տալիս ուր ձայնի «նրբությունները» (իմա մանր ստորաբաժանումները):

Հիրավի, գրական միևնույն քառատողի (այս դեպքում՝ դավթյան ՇՆՍ աղմուխի Բ տան) հետ զուգորդվող և ճոխ խազգրված տասնյակներով եղանակներ ութ ձայնի քաժամոնեքով առաջ բերելն ու, միաժամանակ, այդ եղանակներից յուրաքանչյուրին հատուկ անուն հատկացնելը ուրիշ ոչինչ կարող է նշանակել, եթե ոչ՝ տվյալ ձայնեղանակի ենթաբաժանումների որոշումը: Եվ այստեղ Կոմիտասի կոսմած երկվայթը նոր լույս է սփռում հայոց ձայնեղանակների համակարգի և խազգրվածների դրության փոխադրելի չակցությունների կարևորագույն հարցի վրա: Որովհետև՝ ինքնաբերաբար հետևում է. եթե անգամ ճոխ խազգրված երգի սկզբում անհրաժեշտ է նշել ձայնեղանակը, և նույնիսկ ձայնեղանակային ստորաբաժանումը ցույց տվող համապատասխան մի անուն, ապա ուրեմն պարզ է, որ այդ երկու կետերն էլ դուրս են խազգրությանը արտահայտվող իրողությունների շրջանակից: Խազգրության արվեստի վերաբերյալ մի դիտողություն ևս արեց Կոմիտասը «Արարատ»-ի էջերում, հատկապես Ղ. Խաչկունցի հոդվածներից մեկին⁵²՝ անդրադառնալիս (թեև շատ խիստ խոսքերով), նկատելով, որ այն միտքը, թե հայոց «խազերն ալ, եղանակներն ալ ծագումով հայացի չեն, այլ հայացած», ինքը հենց «հայացի չէ, այլ հայացած» (Ե.): Կոմիտասը մի առանձին կրթով էր մերժում միակողմանի ազդեցությունների տխրահռչակ տեսությունը ուղղակի կամ անուղղակիորեն տուրք տվող հեղինակների հակագիտական գաղափարները: Միևնույն ատեն սակայն, նա ընդունում էր դրացի ժողովուրդների մշակութային փոխադարձ կապերի քեղմնավոր երևույթը: Եվ խազգրության արվեստն էլ ուսումնասիրում էր այդ երևույթի հաշվառումով, մասնավորապես՝ հայ-քյուզանդական հարաբերությունների լույսի տակ: Ծավոք, Կոմիտասից հետո այս առողջ ու ճիշտ մոտեցումը պատշաճ հիմնավորում և խորացում չստացավ:

Վերջապես, Կոմիտասի քննարկվող հոդվածներում շոշափված են նաև հայոց եկեղեցական երաժշտության զարգացման 19-րդ դարին հատուկ վիճակն ու խնդիրները (տե՛ս հիմնականում՝ Բ., մասամբ էլ՝ Գ.): Դրանց անդրադառնալն անհրաժեշտ է և այն պատճառով, որ մեզ մոտ լուրջալի ընդունված մի թուր կարծիքի համաձայն՝ Կոմիտասի-երաժշտագետի վերաբերմունքը դեպի պոլսաֆայ եկեղեցական երա-

⁵⁰ Մեր ժողովրդական երգ-երաժշտության մասին Մ. Աբեղյանը վկայում է: «Ամեն խաղ, երկյակ լինի թե եղյակ կամ քաղյակ, կազմում է առանձին երգ: Սակայն կյանքի մեջ, այսինքն երգելիս, մի քաղյակով չի բավականանում երգիչը,—այդ կտևեր միայն մի երկու վայրկյան: Երգեցողությունը սովորաբար ավելի երկար է տևում. հանդեսների և պարերի ժամանակ նույնիսկ ժամերով երգվում է: Բառերն արագ փոփոխվում են, իսկ եղանակն անփոփոխ մնում» (տես նրա՝ Ժողովրդական խաղեր, ուսվածք, Վաղարշապատ, 1904, էջ 71): Նույն պարագան, մի այլ առիթով, Աբեղյանը դիտում է մեր միջնադարյան գոսանական երգարվեստի առնչությամբ ևս, հատկապես վկայակոչելով ձեռագրերում հանդիպող մեծ տաղաշարքերը (տես՝ Հին գոսանական ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931, էջ 108): Իսկ եկեղեցական արվեստի վերաբերյալ արդեն ունենք Կոմիտասի քննարկվող մտքերը:

⁵¹ Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսուան և Լևոն Մեծագործ, Վեներտիկ, 1885, էջ 254:

⁵² «Լուսմա», 1901, Գիրք Ա., էջ 209—240 («Հայոց կրոնական քանաստեղծությունը»):

ծիշտներն ու հոգևոր երգերի եղանակների նրանց կատարած ձայնագրությունները իբր բացասական է եղել: Այս կատարելությամբ նախ ասենք, որ հայկական հոգևոր երգերի եղանակների տարբեր երգվածքների նկատմամբ Կոմիտասի մշակած տեսակետները հստակեցնում ու պարզեցնում կարծվածից ավելի բարդ խնդիր է, և պետք է վճռվի՝ նաև նրա մյուս հոգևորների, նամակների, ձեռագրերի և իր ձայնագրած ու ներդրած նախնական հոգևոր երգերի համակողմանի քննության հիման վրա: Ընդհանրապես ասած, ու նաև «Արարատ»-ի էջերում, Կոմիտասը խորին հարգանքով է խոսում Հ. Լիմոնջյանի, Ար. Հովհաննեսյանի, Գ. Երանյանի, Ն. Թաշճյանի, Ե. Տևոնյանի և առհասարակ պոլսահայ հմուտ ու հետաշուք այն շարականագետների մասին, որոնց անձնուրաց ջանքերով ժամանակին տեղեկացնում ու կատարելագործեց հայկական ձայնագրության նոր դրությունը, և հատուտագրվեցին մեր եկեղեցական երաժշտության բազմաթիվ գմուռները այնպես, ինչպես դրանք հասել էին մինչև 19-րդ դարը, մասամբ զբոսաշրջի ու հնամտիայ ժողովածուների օգնությամբ, մասամբ էլ բանավոր ավանդությամբ:

Նա միայն նշում է, որ մինչև հայ հոգևոր ավանդական մեղեդիների ձայնագրության հաջող իրագործումը, Կ. Պոլսում, մի ժամանակ, եկեղեցական երաժշտությունը երկրորդական կարգի օտարաժող տիրացուների անհատական ճաշակի խաղաղիք է դարձել: Սակայն այդ շրջանը, ըստ էության, երկար չի տևել, և որ կարևորն է, նրա ավերակների վրա բարձրացած կորստաբեր ուղղությունը կյանքում չի հաստատվել: «Սանձարձակ տիրացուների շրջանը տևեց 1864—1878-ը—գրում է Կոմիտասը,—երբ ազգային եկեղեցական երաժշտության համար մի նոր շրջան է սկսում»: Եվ նրա հիշատակած վերջին թվականը հատկանշական է նրանով, որ, ինչպես հայտնի է, այդ տարին Գևորգ Գ. կաթողիկոսի հրամանով Ն. Թաշճյանը եկավ Էջմիածին և գլուխ բերեց Ծարակյանի, Պատարագի ու Ժամագրքի երգերի՝ հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ձայնագրությունները:

Դ.

Հայկական պարբերական մամուլն իր տեսահաշտի լայնությամբ, նյութերի բազմազանությամբ ու բազմակողմանիությամբ աշխարհի հարուստ մամուլներից է, որ բացատրելի է ոչ միայն հայության՝ ամենատարբեր երկրներում սփռված լինելու հանգամանքով: Դա հանդիսադրող լրագրային ամսագրերից մեկը «Արարատ»-ն է, որը նույնիսկ երաժշտական (կամ երաժշտությանը ևս վերաբերող) նյութերի սահմաններում չսահմանափակվելով լոկ ազգային շրջանակների մեջ, իր էջերը տրամադրել է նաև երաժշտության ընդհանուր պատմության առանձին խնդիրներն ու միջազգային երաժշտական կյանքի տարբեր երևույթները ժողովրդականացնող գրություններին:

Վերջիններս բովանդակությամբ վերաբերում են հին ու միջին դարերին և նորագույն ժամանակներին:

Դրանց աչտուղ կանգնադասանք շատ հսկիրճ, դարձյալ, հատուկ առանձնացնելով Կոմիտասի մի հոդվածը:

Հին դարերի արվեստի հետ առնչվող գովածքներից հիշատակելի են Դ. ք. Հովսեփյանի⁵³, Ա. Տեր-Հովսեփյանի⁵⁴ և Լ. Մելիքսեթ-Ֆելյանի⁵⁵ հոդվածները: Առաջինի հոդվածում նույնիսկ երաժշտագետագիտական ընդհանուր մի հարց է, որ շուշափում է, բայց նրանում տեղեկություններ են բերվում հեթանոսական երգերի ու ծիսակատարության, հին հունական երաժշտական մշակույթի և Օրփեոսի, իտալական երգ-երաժշտության ու Ստրադելլայի մասին, և այդ տեղեկությունների հիման վրա ժողովրդականացվում երաժշտության ներգործության ուժի մասին գաղափարները⁵⁶:

Ա. Տեր-Հովսեփյանը շահեկան մտքեր է շարադրել (և բավական ընդարձակ) իսրայելացի կոմական ու աշխարհիկ երգ-երաժշտության, այլև նրանց խազանիչների դրության շուրջ, օգտվելով Աստվածաշունչից և ուրիշ աղբյուրներից: Իսկ Լ. Մելիքսեթ-Ֆելյանը խոսում է վրաց հնագույն (7-րդ դարականներից անհետացած) ջահճոճ (վարդարա) տոնի վերաբերյալ, այն կապելով կապադովկյան ջաջոճ-ի հայկական «Վարդավաթ»-ի հետ:

Իսկ միջնադարին նվիրված մի հոդված ունենք «Արարատ»-ում, քաղված «Неделя» շաբաթաթերթից⁵⁷, որ ընթերցողին գաղափար է տրվում Եվրոպայում 9—16-րդ դարերում մի շարք ստարկանների, այդ թվում և երաժշտության դատական դեպարտմենտների շուրջ:

Ավելի բազմազան են նորագույն ժամանակների երևույթները, դեմքերն ու գործերը վեր հանող զբոսվածքները: Հիշենք Լիդսոնի հնարած phonographic-ի մասին հիմնադրի հաղորդումը⁵⁸, Բրեմսնում Բուրնհեյմի «Հրիստոս» թատերադրության (օպերայի) քննական մարմնավորման առթիվ գրված ընդարձակ հոդվածը⁵⁹, այլև Յա. Խելֆիցի ու Վիլի Ֆերրերոյի երաժշտական կանխահա տաղանդը հայ ընթերցող-

⁵³ Երաժշտության ազդեցությունը, «Արարատ», 1886, էջ 385:

⁵⁴ Իսրայելացի երաժշտությունը, «Արարատ», 1914, էջ 659:

⁵⁵ Վարդավաթը Վրացի մեջ, «Արարատ», 1918, էջ 129:

⁵⁶ Նշենք նաև, որ հեղինակը մի-երկու փաստ էլ բերում է հայկական կյանքից: Դրանցից ուշագրավ են՝ հոգեկան հիվանդներին հայկական գյուղերում մինչև վերջերս էլ երաժշտության միջոցով բուժելու փորձը, և «չորան բայաթի» հոդվածում եղանակի բուն հայկական անվանակոչությունը, որ է՝ «ոչխրահանգի»:

⁵⁷ Միջնադարյան դպրոցները, «Արարատ», 1896, էջ 567:

⁵⁸ «Արարատ», 1877, էջ 146:

⁵⁹ Գ. Ս., Մի նոր կոմական թատերադրություն, «Արարատ», 1895, էջ 226:

դին ծանոթացնող գրվածքը⁶⁰ մի կողմ թողնելով կաթոլիկ, բողոքական և օրթոդոքս եկեղեցիների պաշտոներգությանը վերաբերող փոքր, բայց փաստալից նյութերը⁶¹:

Այս բոլորի մեջ յուրահատուկ տեղ ունի՝ Էդ. Գրելլի Missa solennis für 16 Stimmen կոչվող ստեղծագործության 13-րդ կատարման առթիվ Կոմիտասի գրած քննախոսականը (ոեցեմզիան)⁶², որտեղից երևում է, թե ինչպես հեղինակը օտարության գրկում (Բեռլինում) լսած եվրոպական պատարագի տպավորու-

թյան տակ վերապրում է հայ արվեստագետին հատուկ նվիրական մի հուզում:

«Բայց հայ մարդու ուրախությունն ավելանում է,— գրում է նա, ընդհանրապես բարձր գնահատելով Գրելլի երաժշտությունը,—և կուրծքը փքվում է արդար հպարտությամբ, երբ լսում է «Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ Տեք զօրութեանց» արուվեսական փառաբանությունը. նա մոռանում է բոլոր նախկին տպավորությունները՝ առ ժամանակ՝ առանց զգալու թե ինչ է կատարվում յուր շուրջը, տեղափոխվում է հոգեպես հաստահիմն, անսասան Լուսո Մոր՝ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի սրբազան կամարների տակ, և լսում հայ քրիստոնեի երգած «Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ»..., և հրեշտականվագ մեղեդին ազգային ներդաշնակությամբ, հավատակիցների երգակցությամբ միայն իսկապես վերացնում է նորան»...:

«Արարատ»-ը Կոմիտասի երաժշտագիտական անդրանիկ հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները լույս աշխարհ հանած ամսագիրն է. իսկ Կոմիտասը՝ նրա երաժիշտ-աշխատակիցներից ամենագիտակն ու հեղինակավորը:

⁶⁰ Minor (Ա. Տեք-Հովսեփյան), Երկու մանուկ երաժշտագետներ, «Արարատ», 1914, էջ 176:

⁶¹ Տե՛ս, օրինակ, հետևյալները. Եկեղեցական խմբական երգեցողությունը («Արարատ», 1914, էջ 214), Սաղմոսասացների դասընթացը (նույն, էջ 317), Մոսկվայի Սինոդական ուսումնարանի երգեցողության ծրագիրը (նույն, էջ 599) և այլն:

⁶² Կոմիտաս վրդ., Տասն և վեց ձայն երգեցողություն Պատարագի, «Արարատ», 1897, էջ 64:

