

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՌԱՋԻՆ ՏՊԱԳՐՎԱԾ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

(«Ազգային օրհներգի» ստեղծման պատմությունից)

Երիտասարդ Կոմիտասի առաջին ստեղծագործություններից մեկը և տպագրված առաջին ստեղծագործությունը մի խմբերգ է, որ հայկական ձայնանիշերով հավելվել է «Արարատ» ամսագրին և հետևյալ խորագիրն է կրում. «Ազգային օրհներգ. Գրեց Արշակ Թաշճեան, ուսանող Գ լսարանի ճեմարանի Մայր Աթոռոյ և Էջմիածնի. երաժշտութիւն Սողոմոն արկ. Սողոմոնեանի, ուսանող Ա լսարանի ճեմարանի Մայր Աթոռոյ և Էջմիածնի: 1891, մարտ 5»:

Չորս տարի անց, նույն խոսքերով մի երկրորդ «Ազգային օրհներգ», նույնպես հայկական ձայնանիշերով և երգչախմբի համար գրված, վերստին հավելվել է «Արարատին» և հետևյալ ծանոթությունն ունի՝ «Խօսք Արշակ Թաշճեանի, երաժշտութիւն Կոմիտաս վարդապետի, 1895, ապրիլ 18, տպարան և. Էջմիածնի»:

Անցյալ դարի վերջերին Արևելյան Հայաստանում Մայր Աթոռ և Էջմիածնին և նրա ղեկավարին ձոնվող նման երգերի երեկան գալը ժամանակի ազգային կյանքի գործնական պահանջներով էր թելադրված: Տվյալ դեպքում պատահական չէ, որ հեղինակներն իրենց ստեղծագործությունն անվանել են «Ազգային օրհներգ»:

Շուրջ 80 և ավելի տարիներ առաջ տպագրված այդ ստեղծագործությունները, բացի իրենց պատմական ընդհանուր հետաքրքրականությունից, Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության իմաստով ևս մասնավոր հետաքրքրականություն ունեն: Ստորև կփորձենք խմբերգերը գնահատել հենց այդ տեսակետից:

Անդրադառնալով առաջին «Ազգային օրհներգին»:

Մեղեդին եվրոպական և արևելյան ելևջային ակունքներից է բխում, բայց ամբողջական է, զարգացող, հանդիսավոր և ըստ ամենայնի հուզական: Երգը գրված է քսութային խմբի համար: Երգչախմբի ձայները նշված են՝ Ջիլ, Բարձր, Սոսկ, Բամբ: Կոմիտասի հետագա տարիների կիրառումով (Ջիլ-ը՝ նաև Սուր) այս անվանումները նշանակել են՝ Սուպրանո, Ալտ, Տենոր, Բաս: Բայց այստեղ դրանք սոսկ պայմանականորեն նշանակում են՝ 1-ին, 2-րդ, 3-րդ և 4-րդ ձայն, քանի որ խմբերգի բազմաձայն շարադրությունից, նրա տոնայնական դիրքից և ձայնածավալից պարզ երևում է, որ այն հատկացված է ոչ թե խառն, այլ միաստոր բառաձայն խմբի: Գևորգյան ճեմարանի պայմաններում դա եղել է պատանիների խումբը: Ուստի երգի արտահայտչականությունը գնահատելիս հենց այդպիսի խմբի՝ դիսկանտների և պատանի ալտերի հնչյունը պետք է նկատի ունենալ:

Բուն մեղաշնչականությունը, սակայն, ինչպես հեղինակն ինքը կասեր, կազմված է այնպես, որ հնարավոր լինի երգն հնչեցնել, քառաձայնից բացի, նաև երկձայն և եռաձայն: Ի դեպ՝ սրա հետ են կապված ձայների որոշ խաչաձևումները: Այս բանն արված է կատարման գործնական հնարավորությունները մեծացնելու նպատակով: Ուրեմն, խոսքը փաստորեն միևնույն խմբերգի երեք տարբերակների մասին է. Ա տարբերակ՝ 1-ին և 2-րդ ձայն, Բ տարբերակ՝ 1-ին, 2-րդ և 3-րդ ձայներ, և Գ տարբերակ՝ քառաձայն: Հիմնական ձևը երկձայնն է, բաղկացած

գլխավորապես «բարեհաճում» հարմոնիկ ինտերվալներից, օգտագործելով նույնիսկ «ոսկյա» կոշիկով ընթացքի տարրեր: Իսկ 3-րդ և մանավանդ 4-րդ ձայնը որպես լրացում են գոյացել: Դրանով էլ պետք է բացատրել տեղ-տեղ ձայների օկտավային կրկնումը՝ քառաձայնի փոխարեն փաստորեն երեք կամ երկու տարրեր ձայն (օրինակ, երգի սկզբում, որտեղ հեղինակը փորձել է ձայների զուգահեռականությունը նրանց ուղիղական տարբերակումների միջոցով «կտրել»):

Ներդաշնակության մեջ պարզ զգացվում է հեղինակի մասնագիտական գիտելիքների և փորձի պակասը, և դա հասկանալի է: Կոմիտասն այդ ժամանակ եվրոպական առումով երաժշտության տեսության և մանավանդ ներդաշնակագիտության բոլորովին ծանոթ չէր: Հետագայում, և այն՝ շուտով, նա օկտավներով և մաքուր կվինտներով զուգահեռ շարժում ձայներին այլևս չէր տալիս, գրեթե չէր օգտագործում նաև *перемены* («հակասություն») հիշեցնող հնարը (տե՛ս, օրինակ, «Իսկ հիմնած» տակտը): Սակայն, տեսական գիտելիքների պակասը խմբերգում հատուցված է ոչ-մասնագետ երաժշտի ակնառու երաժշտականությամբ և նրա՝ հարմոնիայի բնական ու ինքնատիպ զգացողությամբ:

Այսպես, նկատելի հաջողություն պետք է համարել երգի փոքր ծավալի սահմաններում տոնայնության ցայտուն ցուցադրումը տարբեր ոլորտներով, տոնայնական յուրատեսակ շեղումները, փոքր և մեծ տեղեկայի վրա մածոր հարմոնիաների վառ հակասությունները: Սրանք դասագրքից կամ արևմտաեվրոպական ռոմանտիկական ուղղության կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից սերտած օրինաչափությունների դրսևորումներ չեն (նա այդ դասագիրքն ու ստեղծագործությունները չէր էլ տեսել), այլ բխում են իրոք հարուստ երաժշտական ներքին ունեցող պատանու սեփական ընկալումից:

Ձայների հենց այդ նույն՝ մաքուր կվինտներով զուգահեռ շարժումը ներդաշնակագիտության դպրոցական դասընթացում սերբագործված կանոնների խախտում չէ այստեղ: Խմբերգի ներդաշնակության տրամաբանությունից հետևում է, որ բազմաձայնության եվրոպականորեն չափված-ձևված կանոնավորությունը (ներառյալ՝ ձայնատարության և հարմոնիաների մետրական դասավորության կանոնները) խորթ է եղել Կոմիտասի լսողությանը, նա ենթագիտակցորեն խուսափել է դրանից, գերադասել ձայների

շարժման ինքնուրույնությունը, նրանց անկախությունը:

Երգում տեղ կա, ուր դեպի **բենկոր** ձգտող վերնախաղը կիսվեր ունի (ինչպես հայ եկեղեցական երաժշտության մի քանի ձայնադասակներում է լինում), բայց հեղինակի հոգը չէ, թե այդ բարձրացված վերնախաղը նույն ակորդի մեջ գտնվող սովորական (չբարձրացված) **ներքնախաղի** հետ կազմում է ոչ թե մաքուր, այլ լայն կվինտ*: Հոգը չէ, որովհետև նա եվրոպական ներդաշնակության կանոններով չի մտածում և լսում: Նրա հարմոնիաները սեփական լադային երանգ և ինքնուրույն ընթացք ունեցող մեղեդիների զուգորդումներ են, ուրեմն, նրա համար, բազմաձայնության մեջ, ակորդային գոյացումներից բացի, կամ՝ դրանցից առավել, սկզբունքային նշանակություն ունեն մեղեդիական գծերը, առանձին ձայների լադաելեչային էությունը: Այս երևույթները (ապելացրած դրանց նաև բազմատոնայնության որոշ տարրերը), որ այս խմբերգում դեռևս «սաղմնային» վիճակում են, հետագայում, դառնում են Կոմիտասի ինքնատիպ բազմաձայնության ռեակական գծեր:

Ստորև, հայկական ձայնաճիշդներից եվրոպական մոտագրության փոխադրած վիճակում՝ Կոմիտասի առաջին «Ազգային օրհներգը»՝ առաջին տպագրված ստեղծագործությունը: Փոխադրելիս հայկական փուշն ընդունել ենք **ռե**, ինչպես Կոմիտասն էր ընդունում (ուրեմն ամբողջությունը՝ սոլ մաժոր), երգում արված են խմբագրական աննշան շտկումներ, որոնք ոչ մի չափով չեն շոշափում հեղինակի երաժշտական տեքստի իսկությունը:

Չնայած հեղինակի անփորձությունից բխող որոշակի թերություններին, այս խմբերգը մի բովանդակալից, շատ բանով գրավիչ և երաժշտական-մասնագիտական առումով խիստ հետաքրքրական ստեղծագործություն է: Չենք կասկածում, որ իր ժամանակ էջմիածնում այն գոնե մեկ անգամ, Կոմիտասի համապատասխան կազմած մի խմբով (քանի որ նա ճամբարանում երգեցողության դասեր դեռևս չէր վարում) պետք է հնչած և, առնվազն, բավարար տպավորություն գործած լինի: Եվս ավելի ցավալի է նկատել, որ ժամանակին այդ ստեղծագոր-

* Դրա հետևանքով փաստորեն գոյանում է մի յուրատեսակ անհավասարաչափ տեմպերացված ալկորդ, որը որպես ժողովրդական երաժշտական մտածողությունից բխող «սոնորային» երևույթ, կարող էր և երիտասարդ կոմպոզիտորի լսողության մեջ գունագեղ համահնչյուններ ստեղծելու ներըմբողջար առաջացած ձգտման արդյունք լինել:

ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՆԵՐԿ

(1891 թ.)

Խոսք՝ ԱՐԵԱԿ ԹԱՃՅԱՆԻ
Երաժշտ.՝ ՍՈՂՈՍՏՆ ՍՐԿ. ՍՈՂՈՍՏՈՆՅԱՆԻ

Վեճ

p

Sopr. I Ա - մեճ հա - յի սըր-տից բը - խած Լը - սի'ր այս ձայնն, ո'վ Աս -

Sopr. II Ա - մեճ հա - յի սըր-տից բը - խած Լը - սի'ր այս ձայնն, ո'վ Աս -

Alti I Ա - մեճ հա - յի սըր-տից բը - խած Լը - սի'ր այս ձայնն, ո'վ Աս -

Alti II Ա - մեճ հա - յի սըր-տից բը - խած Լը - սի'ր այս ձայնն, ո'վ Աս -

p

տուած. եր - կար կեանք տո'ւր Հայ - րա - պե - տիճ, հր - կար օ -

p

տուած, եր - կար կեանք տո'ւր Հայ - րա - պե - տիճ, եր - կար օ -

p *f*

րեր հա - յոց հօր, եր - կար կեանք տուր Հայ - րա - պե - տիճ, եր -

p *f*

րեր հա - յոց հօր, եր - կար կեանք տուր Հայ - րա - պե - տիճ, եր -

կար օ - ռեր հա - յոց հօր: *f* Տե՛ր, աճ - սա - սաճ պա

Հա յոց հօր: *f*

կար օ - ռեր հա - յոց հօր: *f* Տե՛ր, աճ - սա - սաճ պա

Հա յոց հօր: *f*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *p*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *f*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *p*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *f*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *p*

հի՛ր դու միշտ Բո իսկ հիմ-ճած Մայր Ա - թոռ: *f*

2. *rit* *f* Մայր Ա - թոռ, Մայր Ա - թոռ:

Մայր Ա - թոռ, Մայր Ա - թոռ: *f*

Մայր Ա - թոռ, Մայր Ա - թոռ: *f*

Մայր Ա - թոռ, Մայր Ա - թոռ: *f*

Մայր Ա - թոռ, Մայր Ա - թոռ: *f*

ծությունը քննադատության կողմից պահա-
րակվել, բառիս բուն իմաստով ոչնչացվել է:

Միակ քննադատականը (մի երկրորդը
մեզ չի հաջողվել գտնել) անստորագիր է,
տպագրված «Տարազում» (1891 թ., ապրի-
լի 21, № 15, էջ 226, Թիֆլիս) և այս է.

«Արարատ» ամսագրի վերջին համարի
հետ իբրև հավելված ուղարկված է մի հայ-
կական ձայնագրությամբ երգ: Այդ երգն
ինքնընտանիքյան մի շատ անհամ եղանակ
է, սակայն, զարմանում ենք, թե ինչպես մի
մարդ, առանց ուսումնասիրելու երաժշտու-
թյունը, առանց հասկանալու, թե կոմպոզի-
տորության համար պետք է սովորած լինել
ձայնական երաժշտության բոլոր կանոննե-
րը, թույլ է տալիս իրան չորս ձայնով մի
խմբերգ հորինել, հետո ձայները զիլ, բար-
ձրը, սոսկ, բամբ անուններով բաժանել, ա-
ռանց պահպանելու ամենաչնչին կանոնն
անգամ: Օրինակ, պարոն հեղինակը (կոմ-
պոզիտորը) զիլ ձայնին (դիսկանտ) ստի-
պում է երգելու ցածր ֆա և ոչ միայն ֆա,
այլև մի, որը միայն բարիտոնի ձայն է. իսկ
տենորին տալիս է երգելու ցածր դո և միմ-
չելիսկ դո-բեմոլ: Դեռ չենք ասում և այն,
որ չորս ձայնով այդ երգը երբ երգվի, ուրիշ
ոչինչ չի լսվի նրանից, եթե ոչ չորս գյու-
ղական տիրացուների խլացուցիչ ու ալլա-
զան միասին երգված մի երգ, որը ոչինչ
ներդաշնակություն չունի իր մեջ»:

Այսպես, գլխավոր մեղադրանքն այն է,
որ «պարոն հեղինակը» առանց ուսումնա-
սիրելու «ձայնական երաժշտության բոլոր
կանոնները», իրեն թույլ է տվել քառաձայն
խմբերգ հորինել: Մինչդեռ, պարոն քննադա-
տը իրեն թույլ է տվել գրչի մի հարվածով
ոչնչացնելու ընդհանուր առմամբ արժեքա-
վոր մի ստեղծագործություն, երբ ինքը նույն
երաժշտության կանոններին տիրապետած է
եղել այնքան, որ չի կարողացել ձայնանի-
շերն իսկ ճիշտ կարդալ:

Հիրավի, Կոմիտասի խմբերգի պարտի-
տուրը նայելիս, հայկական ձայնանիշ իմա-
ցողի համար պետք է պարզ լիներ, որ երգի
1-ին ձայնում գտնվող ֆա-ն և մի-ն (եթե
անգամ երգը կարդանք ֆա մածորում, ինչ-
պես կարդացել է քննադատը) «ցածր» հըն-
չյուններ չեն, այլ 1-ին օկտավի, և դիսկանտ-
ի համար միանգամայն մատչելի հնչյուննե-
րն են. որ 3-րդ ձայնում դո-բեմոլ (մեր օ-
րինակում փնտրիք **ռե-բեմոլ**) ընդհանրա-
պես չկա, իսկ «ցածր» դո-ն և քննադատի
չնկատած ավելի ցածր լյա-ն (մեր օրինա-
կում՝ համապատասխանաբար՝ **ռե** և **սի**),
եթե անգամ տենոր էր երգելու, ապա դարձ-
յալ սովորական, հարմար հնչյուններ են:

Ավելորդ է ասել, թե ձայնանիշերը կարող
չկարողանալուց հետո ո՞րքան իրավացի
կարող էին լինել քննադատի մյուս դիտո-
ղությունները*: Մինչդեռ, դժվար չէ պատկե-
րացնել, թե այդ «քննադատականը» որքա՞ն
պետք է արկաներ երգի և նրա հեղինակի
հեղինակությունը, «կոտոր գցեր» սկսնակ,
ինքնուս երաժշտին:

Եթե հիշյալ «քննադատությունը» օրեկ-
տիվորեն մի օգուտ բերել է՝ այն է, որ իր
«Օրհներգի» հեղինակությունը կորցնելուց
հետո, և այն բանից հետո, երբ Կարա-Մուր-
զայի ստեղծած ձոներգը նկատելի հետք
չթողեց գործնականում**, Կոմիտասը հորի-
նեց վերը հիշատակված երկրորդ «Օրհներ-
գը», նույնքան և բնականաբար մի բան էլ
ավելի ամբողջական ու գեղեցիկ, այն, որ
հիմա էլ կատարվում է, ոչ միայն երգչա-
խմբով, այլև նվագարանների խմբով:

Երկրորդ «Օրհներգի» մեղեդիական ոճը
հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի ոճն
է: Ներդաշնակությունն անհամեմատ կանո-
նավոր է (անցած տարիների ընթացքում
Կոմիտասը հասցրել էր ինքնուրույն կերպով
լիովին ուսումնասիրել ներդաշնակագիտու-
թյան դպրոցական դասընթացը): Եթե առա-
ջին երգը հանդիսավոր հիմնի բնույթ ուներ,
երկրորդը գերազանցապես հանդարտ-քնա-
րական է և միայն վերջին նախադասությու-
նը՝ «որորքոված»: Երգչախմբի կազմն այն-
պիսին է, ինչպիսին Կոմիտասն ունեցել է
ձեռնարանում այդ տարիներին՝ ցածր դիս-
կանտներ ու պլտեր (փոքրահասակ աշա-
կերտները) և նեղ հնչյունաձավալով տե-
նորներ ու բասեր (մեծահասակ ուսանողնե-
րը): Այսպիսի կազմի համար խմբերգը զըր-
ված է հարմար տոնայնությունում՝ մի միևնո-
սյ մածոր: Ձայները դարձյալ, և այս ան-
գամ իրականությանը համապատասխան,
նշված են՝ Զիլ, Բարձր, Սոսկ, Բամբ (Կոմի-
տասը պատանի երգիչների համար ձայների
այլ, հատուկ նշում չի կիրառել): Բայց այս-

* 2ենք կարող, սակայն, չվիճարկել քննադատի
սկզբունքային սխալը՝ այն հիմնադրական նշանա-
կությունը, որ երաժշտություն հորինելու համար նա
հատկացնում է «կանոնների» իմացությանը: «Բոլոր
կանոններին տիրապետելուց» առաջ պետք է ստեղ-
ծագործական բնատուր ձիրք ունենալ, ինչպիսին էր
հանգամանքը Կոմիտասի դեպքում:

** Նկատի ունենք մեծադիր թերթի վրա փառա-
հեղ տպագրված «Երգ ի շնորհաբեր գալուստ Աստ-
ուածընտիր Տեառնն Տեառնն Մկրտիչ կաթողիկոս
Ամենայն Հայոց» վերնագրվածը, «հեղինակություն
Մկրտչի Պալեան, երաժշտություն խաչատուրյ Կարա-
Մուրզա» (1893 թ.):

տեղ էլ մի ուրիշ պայմանականություն կա. ըստ երևույթին հայկական ձայնանիշերով տպագրելու դժվարություններից խուսափելով, բոլոր ձայները (և ոչ թե միայն սենյորը, ինչպես եվրոպական նոտագրության դեպքում արվում է) փաստական հնչումից մեկ օկտավ բարձր են գրված («Տարագի» բննադատ-թղթակիցը այս անգամ էլ կարող էր գրել, թե հեղինակը **բասերին** ստիպում է երգել **սոպրանոյի** ձայներ ?!):

Ստորև Կոմիտասի երկրորդ «Ազգային օրհներգը» իր սկզբնական բնագիր վիճակում, հայկական ձայնանիշերից եվրոպական նոտագրության փոխադրած:

Այս երկրորդ «Օրհներգը» ժամանակին լայնորեն տարածվել է Անդրկովկասի, Ռուսաստանի և արտասահմանի հայաբնակ կենտրոններում: Խմբերգը մեծահասակների քառաձայն խառը խմբի հարմարեցնելու նպատակով խմբավարները **ըստ կամս իր** փոփոխել են տոնայնությունը, երգաբաժինները վերաբաշխել: Ներկայումս, ի դեմս Էջմիածնում կատարվող տարբերակի, գրտնրված է **քառաձայն խառը խմբի** համար այս երգի ամենահարմար տոնայնությունը՝ **սոլ միևոր—սի-բեմոլ մաժոր** (կատարվող տարբերակում թերևս համոզիչ չեն երգի մետրական դիրքի փոփոխումը, որ բխում է այն սխալ ըմբռնումից, թե բառի շեշտը ե-

ղանակի մետրական շեշտին **անպայման** պետք է համընկնի, և, դրա հետ կապված, մեղեդիի 1-ին և 2-րդ կեսերն ավարտող տակտերում բնագրի ուղիղ փոփոխումները, որոնք, սակայն, գործնականում էական նշանակություն չեն ստանում):

Գրված լինելով դարձյալ նախքան Կոմիտասի երկրորդ կրթություն ստանալը, այս երկրորդ «Օրհներգն» իր հերթին հաստատում է երիտասարդ Կոմիտասի ստեղծագործական ցայտուն օժտվածությունը:

*
* *

Կոմիտասից մեզ հասած ձեռագիր երաժշտական ստեղծագործությունները զլխավորապես սևագրություններ են և, որպես կանոն, անթվակիր են: Այս առումով, հաստատ թվական կրող երկու «Ազգային օրհներգ»-երը մեծ երաժշտագետի գործունեության հատկապես սկզբնական շրջանների ուսումնասիրության համար հիրավի մեծ նշանակություն են ձեռք բերում: Այստեղ մեզ համար կարևոր էր հաստատել և այն, որ Կոմիտասյան երաժշտության նորարարությունը, հեղինակի ստեղծագործական տաղանդի մի օրգանական երևույթ լինելով, դեռևս վաղագույն շրջանում արդեն երևան եկել ու սկսել էր զարգանալ:

ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՆԵՐԳ (1895 թ.)

Խոսք՝ ԱՐԵԱԿ ԹԱՇՃԱՆԻ

Երաժշտ. ԿՈՍԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ

Վեհ. ջերմորեն

p

Sopr. *p*

Ա - մեճ հա - յի սըր - տից բը - խած լը - սի'ր այս ծայճն. ո'վ Աս-տուած, եր-կար

Alti *p*

Ten. *p*

Bassi *p*

Ա - մեճ հա - յի սըր - տից բը - խած լը - սի'ր այս ծայճն. ո'վ Աս-տուած, եր-կար

f *dim.* հանդարտ

կեանք տո'ւր Հայ-րիս - պե - տից, եր - կար օ - լեր հա - յոց հօր:

f *dim.*

կեանք տո'ւր Հայ-րա - պե - տից, եր - կար օ - լեր հա - յոց հօր:

Բորբոքված

հետզհետե ուժգին

1. 2.

Տէ'ր, ան- սա - սան պա - հի'ր դու միշտ Քո իսկ հիմ-նած Մայր Ա - բող: Ա - բող:

Տէ'ր, ան- սա - սան պա - հի'ր դու միշտ Քո իսկ հիմ-նած Մայր Ա - բող: Ա - բող: