

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

*Տաթևիկ Շախուրյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Կոմիտասի ստեղծագործությունը XX դարի երաժշտության համատեքստում

Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքում դրսևորվել են այնպիսի նոր երևույթներ, որոնք կոմպոզիտորի ապրելու և ստեղծագործելու ժամանակաշրջանում գոյություն չունեին: Նրա ստեղծագործական կյանքն ընդգրկում է 1891 թ.-ից («Ազգային օրհներգի» ստեղծման տարեթիվ) մինչև 1915-16 թթ.: Եթե երաժշտության պատմության տվյալ ժամանակահատվածում Կոմիտասի իրականացրած մի շարք ստեղծագործական խիզախումներ դեռևս գոյություն չունեին, ապա կոմպոզիտորի արժևորման սահմաններն էլ ավելի են ընդլայնվում:

Ռոբերտ Աթայանի կողմից Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքների շուրջ մի շարք արժեքավոր դիտարկումներ են շարադրված Կոմիտասի երկերի ժողովածուի I-VIII հատորների նախաբաններում և ծանոթագրություններում¹: Կոմիտասի ստեղծագործությունների մեջ հետազոտվել և հատուկ ուշադրության են արժանացել կվարտա – կվինտային համահնչյունները², բազմաձայնության մեջ ձայնակարգային առանձնահատկություններից բխող մոտեցումները³, իմիտացիոն պոլիֆոնիայի դրսևորումները⁴ և այլն: Ի թիվս այլ տարրերի՝

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատորներ 1-8, իրականացրել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը: Հատ. 1, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 2, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 3, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 4, Երևան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976: Հատ. 5, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 6, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 7, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1997, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 8, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Դ. Դերոյանի:

² **Ռ. Ստեփանյան**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Կոմիտասական 1*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 121-147:

³ **Է. Փաշինյան**, Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, *Կոմիտասական 2*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 171-199:

⁴ **А. Багдасарян**, *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990.

փաստարկվել են բանալու նշանների ոչ ավանդական գրելաձևը⁵, փոփոխական մետրի կիրառությունն ու առհասարակ մետրական սահմանափակումից հրաժարումը՝ համապատասխան հայ ավանդական երաժշտամտածողության առանձնահատկությունների⁶:

Սույն հոդվածն անդրադառնում է մի քանի ստեղծագործական-նորարարական, որոշ դեպքերում՝ անգամ համարձակ լուծումների, որոնք Կոմիտասն առաջադրել է տարբեր առիթներով: Դրանց մասին տեղեկանում ենք Կոմիտասի թե՛ տպագիր գործերից, թե՛ սևագրերից, որոնք պահվում են Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի՝ Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդերում:

Գևորգ Գյոդակյանն առաջարկում է Կոմիտասի ոճը լիարժեք հասկանալու համար այն դիտարկել XX դարի համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ կապի համատեքստում⁷: Այս առնչությամբ նա կարևորում է հաշվի առնել XIX-XX դարերի սահմանագծում գոյություն ունեցող իրավիճակը, այդ թվում՝ երաժշտական ֆոլկլորի նկատմամբ հետաքրքրության աճը՝ առնվազն համաեվրոպական մակարդակով⁸, երիտասարդ ազգային մշակույթների (ռուսական, լեհական, չեխական, հունգարական, նորվեգական և այլն) ասպարեզ դուրս գալու իրողությունը⁹, ինչպես նաև երաժշտական բաղադրիչների փոփոխման ճանապարհով երաժշտական արվեստի արմատական նորացման ընթացքը¹⁰:

Շարունակելով Գ. Գյոդակյանի տեսակետը՝ պետք է փաստել, որ Կոմիտասը ստեղծագործել է այնպիսի շրջանում, երբ համաշխարհային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ տեղի էին ունենում թե՛ գեղագիտական, թե՛ ստեղծագործական - տեխնիկական փոխակերպումներ: Ավելի ստույգ՝ փոխակերպումները դեռևս չէին կայացել, սակայն գիտակցվում էր երաժշտական նոր ուղղություններ ի հայտ բերելու անհրաժեշտությունը: Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում ուսանելուց հետո Կոմիտասը հիմնավոր երաժշտական կրթություն էր ստացել Բեռլինում՝ Ֆրիդրիխ Վիլհելմ համալսարանի (ներկայում՝ Հումբոլդտի համալսարան) փիլիսոփայության բաժնում և Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր

⁵ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 9, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Ռ. Աթայանի նախաբանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 27-28:

⁶ Նույն տեղում, էջ 18-23:

⁷ **Գ Գյոդակյան**, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական 1*, էջ 84:

⁸ Նույն տեղում, էջ 94:

⁹ Նույն տեղում, էջ 89-90:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 118:

կոնսերվատորիայում¹¹: Նա առնչվել էր ժամանակի ամենահայտնի երաժիշտ-մտավորականների հետ, որոնց ազդեցությունը զգալիորեն կրել է: Իհարկե, XX դարի երաժշտության նոր մտածողության ձևավորողների՝ ֆրանսիացի Կլոդ Դեբյուսիի, հունգարացի Բելա Բարտոկի, ավստրիացի Առնոլդ Շյոնբերգի, ռուս Իգոր Ստրավինսկու ստեղծագործական ճանապարհին արդեն ակտիվ ընթացքի մեջ էր, սակայն նրանց և այլ կոմպոզիտորների նորարական ձեռքբերումները դեռևս փնտրտության փուլում էին գտնվում: Սա էական է Կոմիտասի ստեղծագործական գրելաոճի ձևավորման մի շարք հանգամանքներ լուսաբանելու տեսանկյունից:

Նույնը պետք է փաստել էթնիկ մշակույթի նկատմամբ հետաքրքրության ոլորտում: Աննա Արևշատյանը կարևորում է, որ տվյալ շրջանում միջնադարյան երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրությունը համաեվրոպական բնույթ էր կրում, և միջավայրը նպաստավոր պայմաններ էր ստեղծում Կոմիտասի գործունեության համար¹²: Այս դիտարկումը հավասարապես բնութագրական է նաև երաժշտական ֆուլկլորի տեսակետից:

Ստորև քննարկվելու են ստեղծագործական որոշ դրսևորումներ, որոնք իրավունք ունեն հայտնագործության կարգավիճակի հավակնելու:

Պոլիմետր

Ներկայում՝ XXI դարի դիրքերից, բոլորովին նորույթ չէ պոլիմետրի ստեղծագործական սկզբունքի դրսևորումը որևէ երաժշտական նյութի մեջ: Ուշագրավ է դրա փրառությունը XIX դարի վերջում, ինչին հանդիպում ենք Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ:

Արական երգչախմբի համար գրված այս խմբերգում մենակատարների քառյակը շարադրում է «տան-դո» վանկարկումը՝ նմանակելով եկեղեցու ձայների ղողանջին¹³: Այդ ընթացքում երգչախմբում անցնում է գլխավոր երաժշտական նյութը: Հակադրվում են եկեղեցու զանգերի խորհրդանիշը և գեղջկուհու խոհերն ու դստերն ուղղված հորդորները: Կենցաղային բնույթի հոգսերի և եկեղեցու զանգերի դարավոր դիմի, այլ կերպ ասած՝ կյանքի բնական ընթացքի հակադրության փիլիսոփայական գաղափարի երաժշտական մարմնավորման

¹¹ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, Երևան, 1988, թիվ 2, էջ 48-59: Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական* 2, էջ 25-38:

¹² Ա. Արևշատյան, Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով, *Հայ արվեստի հարցեր* 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006, էջ 50-64:

¹³ «Տան-դո», Է. Ադայան, *Արդի հայերենի բացադրական բառարան*, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1976, էջ 1409: «Տա՛ն-դո», *Ժամանակակից հայոց լեզվի բացադրական բառարան* Հրաչյա Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., հատ. 4, 1980, էջ 442:

Օրինակ 1

cresc.

Տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, Տեղ, փառ-քոյ շատ,

Տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն- - դո, տաճն-դո, տաճն- - դո, Տեղ, փառ-քոյ շատ,

Տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն- - - դո, տաճն-դո, տաճն- - դո, Տեղ, փառ-քոյ շատ,

Տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, տաճն-դո, Տեղ, փառ-քոյ շատ,

ժամ է շտա - պում ժա - մը տը - վին, տաճն- - դո, տաճն-դո, տաճն-դո,

ժամ է շտա³ - պում տաճն-դո, տաճն-դո,

ժամ է շտա - պում տաճն-դո, տաճն-դո,

ժամ է շտա - պում տաճն-դո, տաճն-դո,

ժա-մը տը - վին, տաճն-դո, տաճն-դո,

Ռ. Աթայանը «Տանդո» խմբերգը համարում է 1891 թ. կամ ավելի վաղ գրված ստեղծագործություն¹⁵: Հիմքում Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամը» բանաստեղծությունն է: Այս ստեղծագործությունը ժողովրդական երգերի մի քանի դաշնակումների հետ շարադրված է ճեմարանի ուսանողների կազմած երգարաններից մեկում: Այստեղից Ռ. Աթայանը եզրակացնում է, որ դրանք ուսանողների շրջանում կատարվել են: Ռ. Աթայանն ինքն այս գործը Կոմիտասի առաջին ստեղծագործությունը համարվող «Ազգային օրհներգի» հետ միասին

¹⁴ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 150:

¹⁵ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, Կոմիտասական 1, էջ 61:

որակում է որպես «դեռևս մասնագիտական պատրաստություն չունեցող Կոմիտասի ստեղծագործական շնորհքի եռուզեղը»¹⁶:

Կոմիտասն իրականացրել է տարբեր մետրերի տեխնիկական զուգակցումը XX դարի վերջին, երբ պոլիմետրն արևմտաեվրոպական երաժշտության մեջ դեռևս գործնական կիրառություն չուներ: Անգամ եթե այն տարածված լիներ, 1890-ական թվականների դրությամբ Կոմիտասը, դեռևս ճեմարանի ուսանող լինելով, չէր կարող տեղյակ լինել դրա մասին:

Պոլիմետրը երկու կամ ավելի մետրական կառույցների միաժամանակյա համակցությունն է¹⁷: Նրա վաղագույն դրսևորումները հայտնի են Վերածննդի դարաշրջանից, մասնավորապես՝ Գիյոմ դե Մաշոյի պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններից¹⁸: Հայտնի է նաև Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի «Դոն Ժուան» օպերայի առաջին գործողության ֆինալում 3/4, 2/4 և 3/8 մետրերով երեք տարբեր պարերի զուգակցումը: Սակայն այս օրինակները մասնավոր դեպքեր են միայն: Պոլիմետրի ստեղծագործական տեխնիկան համակարգված կիրառություն և զարգացում է ստացել միայն XX դարում, մասնավորապես՝ Իգոր Ստրավինսկու, Օլիվյե Մեսիանի, Չարլզ Այվզի, Էլիոտ Քարթերի, Դյերո Լիգետիի ստեղծագործությունների մեջ:

Պոլիմետրն ունի երկու տարատեսակ՝ թաքնված և բացահայտ¹⁹: Ի տարբերություն թաքնված պոլիմետրի, որտեղ ընդհանուր մետրի պայմաններում ռիթմիկ ստորաբաժանումների արդյունքում «գաղտնի» դրսևորվում են տարբեր մետրեր, բացահայտ պոլիմետրը ենթադրում է նոտագրության մեջ տարբեր մետրական միավորների համակցություն: Կոմիտասը «Տանդո» խմբերգը նոտագրել է բացահայտ պոլիմետրի մեթոդով: Հարց է առաջանում, թե նա ինչպես է ճեմարանում սովորելու դրությամբ, դեռևս չունենալով բեռլինյան կրթություն, երաժշտական նյութը շարադրել այդ սկզբունքով: Երևույթը հատկանշական է ժամանակագրության առումով: Կոմիտասը պոլիմետր իրականացրել է այն ժամանակ, երբ արևմտաեվրոպական երաժշտությունը դեռևս կիրառում էր միայն ավանդական դասական մետրերի: Տեղին է հիշել, որ Կոմիտասը հետագայում իր ստեղծագործությունների մեջ հաճախ հրաժարվում էր դասական տակտատումից առհասարակ՝ հիմք ընդունելով խոսքի իմաստային

¹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 151:

¹⁷ Jacob D. Rundall, *Polymeter: Disambiguation, Classification and Analytical Techniques*, PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011, p. 4.

¹⁸ Այդպիսի օրինակ է Մաշոյի 19-րդ Ռոնդոն՝ «Quant ma dame». Տե՛ս Ursula Günter, *Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay: Some Style-Analytical Observations*, in *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison: A-R Editions, 1990, p. 78.

¹⁹ Տե՛ս Read Gardner, *Modern Rhythmic Notation*, Bloomington and Lomdom, Indiana University Press, 1978, p. 123.

միավորները²⁰:

Ֆոլկլորային երաժշտական գործիքները նվագախմբում

XX-XXI դարերի արևմտյան երաժշտության մեջ որպես նորույթ առաջ է եկել դասական սիմֆոնիկ նվագախմբի մեջ ֆոլկլորային երաժշտական գործիքներ կիրառելու գաղափարը: Հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես, Ավետ Տերտերյանը ձևավորել է ֆոլկլորային երաժշտական գործիքները սիմֆոնիկ նվագախմբի մեջ ընդգրկելու ավանդույթ²¹, այդպիսով ապացուցելով երևույթի գեղարվեստական արժեքը: Իհարկե, տարբեր մշակույթներում գոյություն ունեցող ժողովրդական անսամբլներն ու նվագախմբերը ֆոլկլորային երաժշտական գործիքների կիրառության լայնամասշտաբ ավանդույթ են ձեռք բերել: Մատնանշելի օրինակ են արևելյան գամելաները, որոնցում ընդգրկված ձայնաբարձրություն ունեցող և չունեցող հարվածային բոլոր գործիքներն էլ ֆոլկլորային ծագում ունեն²²: Այնուամենայնիվ, ֆոլկլորային անսամբլները կամ նվագախմբերը և դասական նվագախմբերը տարբեր դերակատարում և նշանակություն ունեն:

Նշված դիտարկումների հարաբերակցությամբ կարևոր է նկատել Կոմիտասի մեկ այլ նորարարական մոտեցում՝ սիմֆոնիկ պարտիտուրի մեջ ֆոլկլորային երաժշտական գործիքների կիրառությունը: Հայտնի են Կոմիտասի օպերային մտահղացումները²³: «Անուշ» օպերայից պահպանված ուրվագրերից ակնհայտ են Կոմիտասի գործիքավորման որոշ մանրամասնություններ: Այսպես, ԳԱԹ Կոմիտասի արխիվում պահվող ձեռագիր մի էջից պարզվում է, որ Կոմիտասը նպատակ է ունեցել օպերայի նվագախմբային պարտիտուրում դասական սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքների հետ մեկտեղ ներգրավել նաև ֆոլկլորային երաժշտական գործիքներ: Սարոյի «Բարձր սարեր» արիայի անավարտ շարադրանքում²⁴ նվագախմբային պարտիտուրի գործիքային կազմը հետևյալն է. տավիղ, սրինգ, շավառն, բլուլ, նայ, ծնծղա, գոսեր, ջութակ, ջութ, թավջութակ, քամբջութակ:

Այս առնչությամբ վկայություն ենք հանդիպում Ղևոնդ Տայյանի հետազոտության մեջ. «...ուզած է երգահանը յօրինել նոր հայկական

²⁰ Օրինակ են Պատարագի երգեցողությունների մշակումները: **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 7:

²¹ Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիկ պարտիտուրներում տարբեր ավանդական գործիքների կիրառության մասին տե՛ս **М. Рухкян, Авет Тертерян, творчество и жизнь**, Ереван, изд. “Наири”, 2002.

²² **Benjamin Brinner, Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction.** University of Chicago Press, 1995. **Michael Bakan, Music of death and new creation: Experiences in the world of Balinese gamelan beleganjur.** University of Chicago Press, 1999.

²³ **Г. Тигранов, Оперные замыслы Комитаса, Армянский музыкальный театр**, Ереван, 1956, с. 191-218; **Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագրերը, Կոմիտասական 2**, էջ 42-82:

²⁴ **ԳԱԹ, Կոմիտասի արխիվ**, ծրար 489:

նուագախումբ մը, ուր ընտանօք պիտի ընդունէր եւրոպական գործիներ ու պիտի ներմուծէր հայկական եւ արեւելեան գործիներ ու մասնաւորապէս սրինգներ: Յաւալի է, որ այս կարեւոր երկը չէ ամբողջացած, որովհետեւ նոյն իսկ եղածներուն դաշնաւորման մասը յօրինած չէ»²⁵:

Օպերային նվագախմբում ֆուլկլորային երաժշտական գործիքների ընդգրկումն այսօրվա հայացքով զարմանալի չէ, սակայն իրագործման ժամանակաշրջանի տեսանկյունից՝ XX դարի առաջին տասնամյակի դիրքերից, սա պետք է մեկնաբանել որպէս ինքնատիպ գաղափար:

Կոմիտասյան համահնչյուն

Կոմիտասի ստեղծագործությունների հարմոնիկ դրսևորումներն ուսումնասիրելու արդյունքում երաժշտագետները եկել են մի շարք կարևոր եզրահանգումների՝ կվարտ-կվինտակորդների առնչությամբ²⁶, ինչպես նաև բազմալադային և բազմատոնայնական մտածողության պայմաններում ինքնատիպ հարմոնիայի մեկնաբանմամբ²⁷: Կառուցվածքով և ֆունկցիոնալ նշանակությամբ ուշագրավ է կոմիտասյան մի համահնչյուն: Այն բազմահարկ ուղղահայաց կազմավորում է, որը դժվար է միանշանակ մեկնաբանությամբ բնութագրել:

XX դարի համաշխարհային երաժշտության զարգացման հիմքերից մեկը համարվում է դասական եռահնչյունների ընդլայնումը՝ տերցիային նոր հավելումների ճանապարհով: Այսպես, երեք տերցիա պարունակող սեպտակորդի և չորս տերցիա պարունակող նոնակորդի զարգացումը հանգեցրել է հինգ տերցիայով ունդեցիմակորդի, վեց տերցիայով տերցդեցիմակորդի և այլն: Տեսականորեն և գործնականորեն այս շարքը շարունակական է: Այս ճանապարհին անկյունաքարային դեր է կատարել ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին, որն ազատորեն կիրառել է տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդներ՝ դրանք տեղադրելով այնպիսի պայմաններում, որտեղ չկա դասական հարմոնիայի մտածողության ֆունկցիոնալ համակարգի պարտադիր գործածությունը:

Սեպտակորդների և նոնակորդների «կոնսոնանսացումը» համարվել է ֆրանսիական երաժշտության, այսպես կոչված, «վերջին նորույթը», ըստ որի տոները դիսոնանս են և ունեն համապատասխան ֆունկցիոնալ լուծումներ, բայց

²⁵ Հայր Դեոնդ Տայեան, Կոմիտաս Վարդապետ (ուսումնասիրական տեսություն), Ս Ղազար, Մխիթարեան տպարան, 1936, էջ 75-76:

²⁶ Ռ. Ստեփանյան, նշվ. հոդվ.:

²⁷ Է. Փաշինյան, նշվ. հոդվ.:

մինևոյն ժամանակ, նրանք համարվում են եռահնչյունների հարստացում²⁸: Մասնավորաբար, այդպես է մեկնաբանվում Էրիկ Սատիի «Երեք սարաբանդներ»-ի հարմոնիան: Սարաբանդները գրվել են 1887 թ., սակայն ասպարեզ են հանվել 1911 թ.. մի հանգամանք, որը կարևոր է կոմիտասյան ակորդի հետազոտության տեսանկյունից:

XX դարի երաժշտության զարգացման բեկումնային ընթացքն ապահովող ևս մեկ գործոն էր կվարտակորդների ի հայտ գալը: Ըստ Էլիոտ Անտոկոլեցի, այդ ընթացքն սկսվեց ֆրանսիացի և ռուս կոմպոզիտորների կողմից, ովքեր հատուկ հակադրվում էին Եվրոպայում գերիշխող դիրք ունեցող գերմանական «ուլտրախրոմատիկ» երաժշտությանը: Է. Անտոկոլեցը պատմականորեն կարևորում է հատկապես ռուս կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սկրյաբինի կվարտակորդները՝ C-Fis-H-E-A-D-G²⁹:

Կոմիտասի ստեղծագործությունների մեջ դեռևս XIX-XX դարազլխին դրսևորվել են քննարկվող հարմոնիկ ուղղահայացների թե՛ մեկ, թե՛ մյուս նորարարությունները:

XIX դարի վերջում Կոմիտասն իրականացրել է Պատարագի մեղեդիների մշակումներ, որոնք Ռ. Աթայանը դասակարգել է որպես Երրորդ Պատարագ³⁰: Այստեղ առաջին անգամ հանդիպում են բնորոշ «բազմահարկ» համահնչյուններ: Հետևյալը «Մարմին տերունական» խմբերգից հատված է³¹:

Օրինակ 2

Ս
Ա
Երկ-նա - յին զօ-րու-ֆիւնք յա-նն - ռե - տոթս եր - զեն եւ ա - սնն ան-

Դ
Բ

F dur-ում A-E-G-Des համահնչյունը (օրինակում առաջին առանձնացված ուղղահայաց կազմավորումը) դասական իմաստով լուծում չի ստանում: Այս համահնչյունը կարելի է դիտարկել որպես երկու կվինտաների զուգակցում (A-E և G-Des), կարելի է մեկնաբանել որպես ունդեցիմակորդ՝ բաց թողնված տերցիային և նոնային տոներով (A-[C]-E-G-[B]-Des): Համահնչյունը պատահական բնույթ չի կրում. դրա տարբեր դրսևորումներն այս Պատարագում բազմիցս հանդիպում են: Այդպիսին է բերված օրինակի «ասեն» բառի «ա» վանկին համապատասխանող

²⁸ Richard Taruskin, Christopher H. Gibbs, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York, 2012, p. 825.

²⁹ Elliot Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, 1998, Prentice-Hall, USA, p. 100-104.

³⁰ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, էջ 19-26:

³¹ Նույն տեղում, էջ 21-22:

համահնչյունը (օրինակ 2, երկրորդ առանձնացված համահնչյունը), որը կարելի է բնորոշել որպես նոնակորդ՝ բաց թողնված տերցիային տոնով (H-[D]-F-As-C; G-ն հապաղիկ է): Ուղղահայացի կազմակերպման նշված սկզբունքն առկա է նաև հետևյալ օրինակում.

Օրինակ 3, «Մարմին տերունական»



Օրինակի առաջին համահնչյունը՝ Ces-Ges-Es-Des, ևս թերի նոնակորդ է՝ բաց թողնված սեպտիմային տոնով (Ces-Es-Ges-[B]-Des): Այն նույնպես հաջորդ քայլում լուծում չի ստանում:

Բազմահարկ տերցիային կառուցվածքով ակորդի կիրառության սկզբունքը տարբերվում է եվրոպացի կոմպոզիտորների և Կոմիտասի ստեղծագործություններում: Կոմիտասն ավելի հաճախ բազմահարկ ակորդի հնչյունները լայն է դասավորում, ինչն էլ ակորդի ոչ միանշանակ մեկնաբանությունների հնարավորություն է տալիս:

Հետևյալը Կոմիտասի՝ 1914 թ. Պատարագից է³²:

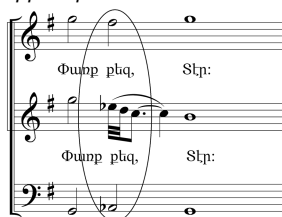
Օրինակ 4



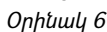
Նախավերջին ակորդն է՝ As-C-Es-Fis, որի հիմնական ձևը տերցիային դասավորվածության պարագայում Fis-As-C-Es է, այսինքն՝ դասական մեկնաբանությամբ փոքրացված սեպտակորդ՝ երրորդ աստիճանի իջեցումով: Տվյալ համատեքստում՝ G dur-ի պայմաններում, այն «կոմիտասյան» բնորոշ հնչողությամբ է օժտված: As հնչյունի բասում տեղակայումն այսպես կոչված նեպալոլիտանական ակորդի նմանություն է ստեղծում: Ավելին, հաջորդ քայլում այս համահնչյունը դասական լուծում չի ստանում:

³² Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 35:

Օրինակ 5



Բազմահարկ տերցիային համահնչյունը գործածվում է ոչ միայն հոգևոր, այլև ֆոլկլորային երգերի մշակումներում: Հետևյալը քաղված է «Ել, ել» («Սայլի երգ») խմբերգից³⁴:



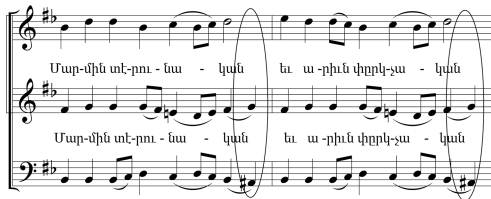
³³ Նույն տեղում, էջ 37:

³⁴ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, 1969, էջ 21-22:

Պատարագի մեղեդիների առաջին մշակման մեջ Կոմիտասն ավանդական մեղեդին շարադրում է զուգահեռ կվարտաներով՝ հակադրվելով XIX դարի վերջում ընդունված պայմաններին և խախտելով դասական արգելքները³⁵։ Կվարտա-կվինտային համահնչյունների ինքնուրույն և էական դերը Կոմիտասի աշխարհիկ գործերում հանգամանորեն նկարագրել է Ռաֆայել Ստեփանյանը³⁶։ Տվյալ դեպքում նպատակ ունենք ցույց տալու կվարտակորդի փոխակերպումը Պատարագի մեղեդիների մշակումներում։

1914 թ. Պատարագից «Մարմին տերունական» խմբերգի³⁷ բնորոշ համահնչյուններից է H կենտրոնի պայմաններում Ais-D-G համահնչյունը։

Օրինակ 7



Փոքրացված սեպտակորդի հիմք հանդիսացող յոթերորդ աստիճանից (Ais, բաս) մինչև փոքրացված սեպտակորդի գագաթ հանդիսացող վեցերորդ աստիճանն (G, երկրորդ տենոր) ընկած տարածությունը բաժանվել է երկու կվարտայի՝ փոքրացված և մաքուր։ Կվարտաները «կիսող» D հնչյունը տեղակայված է ավելի բարձր ռեգիստրում, ուստի համահնչյունը, դասական մեկնաբանման դիրքերից, լայն դասավորություն ունի։ Այս համահնչյունը պատահական բնույթ չի կրում, այլ խմբերգի ամբողջ ընթացքում բազմիցս կրկնվելով, հարմոնիկ որոշակի կարևորություն է ձեռք բերում։

Հաջորդ օրինակը «Սուրբ, սուրբ»-ի³⁸ վերջին տակտն է, որտեղ նույնպես դրսևորվում է կվարտակորդ՝ բաղկացած փոքրացված և մաքուր կվարտաներից։ Կրկին հիմքում յոթերորդ աստիճանն է, այս անգամ՝ A dur-ի շրջանակներում։ Gis-F սեպտիման «կիսվում» է Cis հնչյունով, որը կրկին տեղակայված է ավելի բարձր ռեգիստրում։ «Կիսող» հնչյունը, որն առաջ է բերում կվարտակորդ, գտնվում է մեղեդիում։ Արդյունքում՝ մեղեդու և բասի հարաբերությունը կազմում է մաքուր կվարտա, իսկ մեղեդու և ակորդի գագաթը հանդիսացող հնչյունի միջև տարածքը՝ մեծացված կվինտա։

³⁵ **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասի առաջին Պատարագի փորձը, *Երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2008, էջ 108-112։

³⁶ **Ռ. Ստեփանյան**, նշվ. հոդվ.։

³⁷ **Կոմիտաս**, հատ. 7, էջ 40-41։

³⁸ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 50։

Օրինակ 8

Բերված երկու օրինակում էլ հատկանշական է ակորդի հնչյունների դասավորությունն, ըստ որի բասում յոթերորդ աստիճանն է, իսկ մեջտեղում՝ ակորդի սեպտիմային հնչյունը: Ցանկացած տեսանկյունից ակորդի էությունը չի փոխվում, և պահպանվում է կվարտային կառույցը:

Հետևյալը ևս մեկ օրինակ է Պատարագի «Սուրբ Աստուած» հատվածից³⁹:

Օրինակ 9

Երկրորդ տակտի վերջին բախման մեջ դրսևորվում է Fis-H-Es համահնչյունը: Այն G կենտրոնի պայմաններում իրենից ներկայացնում է յոթերորդ աստիճանի վրա կառուցված Fis-Es փոքրացված սեպտիմա՝ համալրված H հնչյունով, որը սեպտիման բաժանում է երկու կվարտաների:

Ինչպես և տեղեկային բազմահարկ ակորդի պարագայում, փոքրացված և մաքուր կվարտաների համակցությամբ համահնչյուն հանդիպում ենք նաև ֆոլկլորային երաժշտության մշակումներում: Հետևյալը Կոմիտասի «Վայ, լե, լե» («Ողբերգ») ⁴⁰ խմբերգից է՝ գրված արական կազմի համար.

Օրինակ 10, «Վայ, լե, լե»

³⁹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 33:

⁴⁰ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, էջ 25:

A moll-ի սահմաններում, 4-րդ տակտում հնչում է Gis-F-C համահնչյունը: Այսինքն՝ Gis-F փոքրացված սեպտիման «կիսվել» է C-ով՝ ռեգիստրային ավելի բարձր տեղակայմամբ: Նույնը կրկնվում է 10-րդ տակտում: Գուշակելի է նմանությունը վերը քննարկված համահնչյունների հետ: Այսինքն՝ ակորդը պատահական չի կիրառվել, այլ հանդիպում է Կոմիտասի թե՛ հոգևոր, թե՛ աշխարհիկ երգերի մշակումներում, ուստիև կարելի է խոսել ստեղծագործական տարրի, ավելին՝ մեկ այլ **կոմիտասյան համահնչյունի** մասին: Բնական է նաև առնչություն նկատել Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ հայտնի տեսության հետ⁴¹: Հետաքրքիր է նաև նկատել, որ բոլոր դեպքերում համահնչյունն ընդգրկում է փոքրացված սեպտիմա ինտերվալ՝ համակցվելով մի դեպքում մաքուր, մյուս դեպքում՝ փոքրացված կվարտային:

Փաստորեն, երկու տարբեր համահնչյուններ, մեկը տերցիային կառուցվածքով, մյուսը՝ կվարտային, Կոմիտասի մշակումներում դրսևորվում են որպես ինքնատիպ երևույթ: Կոմիտասի բազմահարկ ակորդներն ի հայտ են եկել այնպիսի շրջանում, երբ ֆրանսիական երաժշտության առաջարկած տերցիային կառուցվածք ունեցող բազմահարկ ակորդները դեռևս տարածում չունեին, և, հավանաբար, Կոմիտասն անգամ չգիտեր դրանց մասին: Ավելին, եթե ֆրանսիացիները կիրառում են նեղ դասավորությամբ, հիմնական տոնի մեղեդային դիրքով համահնչյուններ, ապա Կոմիտասը դասավորում է լայն, ֆակտուրային այլ պայմաններով, ինչը նույնպես ցույց է տալիս, որ այս ակորդի «ֆրանսիական» և «հայկական» դրսևորումների միջև ուղղակի առնչություն չկա: Թե՛ տերցիային, թե՛ կվարտային համահնչյունները, առավել ևս դրանց յուրահատուկ կոմիտասյան շարադրանքի սկզբունքները հիմքեր ունեն Կոմիտասի գրած ավելի վաղ գործերում և, ավելին, հայ ավանդական երաժշտության մեջ, որոնց կառուցվածքային առանձնահատկությունների բացահայտողը նույնպես ինքը՝ Կոմիտասն էր:

Ամփոփում

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ քննել Կոմիտասի մշակումների որոշ ստեղծագործական դրվագներ, որոնք կոմպոզիտորի ժամանակաշրջանում նորույթ էին և համաշխարհային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ դեռևս տարածում չունեին: Ակնհայտ է, որ Կոմիտասը, կրթվելով էջմիածնում, ապա՝ Բեռլինում, ըստ դասական երաժշտության ավանդույթների ուսումնական սկզբունքների, առաջ է քաշել բազմաթիվ գաղափարներ, որոնք ավելի ուշ՝ XX դարի ընթացքում միայն պիտի դրսևորվեին կոմպոզիտորական արվեստում: Այդ գաղափարները նրա մոտ մասամբ կարող էին ձևավորվել եվրոպական առաջատար

⁴¹ **Կոմիտաս**, Հայ յեկեղեցական յերաժշտոյուն, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 153-165: **Կոմիտաս**, Յերգեցողոյունք ս. պապարագի, նույն տեղում, էջ 137-152:

կենտրոնների (Հումբոլդտի համալսարան, Միջազգային երաժշտական ընկերություն և այլն) ներկայացուցիչների հետ շփման արդյունքում՝ ազդեցությունների անուղղակի դրսևորմամբ, սակայն փաստ է, որ գործնականորեն այդ նույն հաստատություններն այդ գաղափարներին դեռ չէին հանգել: Եթե անգամ ոչ առաջինն աշխարհում (թեև մենք հակված ենք դրան հավատալու), ապա գոնե առաջիններից մեկը Կոմիտասն առաջադրեց պոլիդիթմը, ինքնաբավ նոնակորդները կամ դրանց հետ որոշակի համեմատության հանգեցնող ակորդները, ֆոլկլորային գործիքների՝ օպերային նվագախմբում կիրառությունը և այլն: Հաշվի առնելով այս ամենը՝ պետք է Կոմիտասին համաշխարհային երաժշտության մասշտաբով արժևորելու խիստ բարձր չափանիշ ունենալ:

Քանայի բառեր՝ Կոմիտաս, XX դարի երաժշտություն, հարմոնիա, պոլիմետր, ֆոլկլորային երաժշտական գործիք:

КОМИТАС И ЗАПАДНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Резюме

Татевик Шахкхулян, кандидат искусствоведения

Музей-институт Комитаса

Институт искусств НАН РА

Ереванская государственная консерватория им. Комитаса

В статье обсуждаются некоторые композиционные новаторства Комитаса, которые в момент осуществления не были распространены во всемирной музыке. Одно из новаторств – полиметрия. В хоровом произведении “Тандо” (Комитас, Собр. соч., т. 4, 1976) Комитас присоединял 3/4 с 5/4 в вертикальном измерении, с целью показать идейный контраст между вековой непрерывностью церковных колоколов (3/4) и человеческими размышлениями (5/4). Произведение было написано в 1890-ых годах, а полиметрия была распространена в западной музыке только в XX веке.

Интересен факт использования армянских народных музыкальных инструментов в симфоническом оркестре, доказательство которого мы нашли в черновиках неоконченной оперы Комитаса “Ануш” (архив Комитаса, Музей литературы и искусств им. Чаренца, 489). В начале XX столетия включение фольклорных инструментов в симфоническую партитуру – идея новая.

Следующее новаторство относится гармонии. Квартовые аккорды, в составе которых обязательно присутствует уменьшенная септима, предлагается именовать *Комитасовской гармонией*. Кроме того, Комитасовскими гармониями являются много-ярусные терцовые аккорды – нонаккорды и ундецимаккорды, в широком расположении звуков, не имеющие классические разрешения.

Ключевые слова: Комитас, музыка XX века, гармония, полиметрия, фольклорный музыкальный инструмент.

KOMITAS AND THE XX CENTURY WESTERN MUSIC

Abstract

Tatevik Shakhkulyan (Armenia), PhD in Art

Komitas Museum Institute

Institute of Arts of NAS RA

Komitas State Conservatory in Yerevan

In this article, some compositional novelties are discussed, which were realized by Komitas in his works. The phenomena are noteworthy, since at the time being displayed they were yet unknown in world music. One of the novelties is polymeter. Komitas composed his choral work “Tando” (Komitas, Works, V.4, 1976) conjoining 3/4 with 5/4 in vertical dimension, to present the contrast between permanence of church's bells (3/4) and human deliberation (5/4). Komitas wrote this work in 1890s, meanwhile polymeter was circulated in Western music later in the XX century.

The usage of Armenian folk music instruments in the symphony score is noteworthy, the evidence of which we found in the drafts of Komitas's uncompleted opera *Anoush* (Komitas archives, Charents Museum of Literature and Art, No. 489). In the beginning of the XX century, involving folk music instruments in symphony orchestra was not common yet.

The other novelty refers to harmony. The chords consisted of the fourths resulting in diminished sevenths, are suggested to be named as *Komitas's Harmony*. Besides, multi-layered chords consisted of the thirds making together ninth-chords or eleventh-chords, and being in open rather than closed arrangement, are also considered as *Komitas's Harmony*.

Key words: Komitas, XX century music, harmony, polymeter, folk music instrument.