ქართული

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАСАКАН

1

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР • ЕРЕВАН ~ 1969

ՀՈՒՅԱՍԱՀԱՐ

Ա
44628

1

Ա. Տ. Բ. Ա. Ն. Ն.
ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ • ԵՐԵՎԱՆ–1969

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրական կոլեգիա՝

Ռ. ԱԹԱՅԱՆ (գլխավոր խմբագիր), Գ. ԳՅՈՒԼԱԿՅԱՆ, Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ,
Լ. ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ, Մ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Հատորի խմբագիր՝
ՌՈԲԵՐՏ ԱԹԱՅԱՆ

8—1—1

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Կոմիտասի բազմաբեղուն ժառանգությունն իր բոլոր հատվածներով՝ երաժշտական ազգագրություն, ստեղծագործություն, գիտական հետազոտություններ, կատարողական արվեստ, նրա կյանքն ու հասարակական-լուսավորչական գործունեությունը գիտա-պատմական և տեսական հրևկայական հետաքրքրականություն ունեն: Հայ մեծ երաժշտագետի Երկերի ժողովածուի արդեն սկսված հրատարակության հետ մեկտեղ, ԳԱ արվեստի ինստիտուտը ձեռնարկում և այս հատորով սկիզբ է դնում նրա ժառանգության առանձին հարցերին նվիրված գիտական ուսումնասիրությունների հրապարակման:

«Կոմիտասականի» Ա հատորը, որ լույս է տեսնում Կոմիտասի ծննդյան հարյուրամյակի հոբելյանի առթիվ, ընդգրկում է նրա երաժշտական ու գիտական աշխատանքների, ստեղծագործական ոճի և ստեղծագործությունների մեկնաբանության գերազանցապես տեսական ուսումնասիրություններ և հուշեր: Նման հատորներ, նյութերի և հեղինակների ավելի լայն ընդգրկումով, պարբերաբար կհրատարակվեն նաև ապագայում:

ՌՈԲԵՐՏ ԱԹԱՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նկատի առնելով հարազատ ժողովրդի մշակույթի համար Կոմիտասի կատարած գործի սկզբունքային խոր նշանակությունը և ծավալը, Կոմիտասին կոչել են հայ երաժշտության Մաշտոց և Նարեկացի, նոր ժամանակների Շնորհալի և Աբովյան, նրա գործը համարել մի ամբողջ գիտական ինստիտուտի կարողության համեմատ, բնութագրել որպես սխրագործություն: Հիրավի, մեծ է Կոմիտասի ժառանգության պատմական և արդիական, գեղարվեստական և գիտական նշանակությունը: Այդ ժառանգությունը, սակայն, որ ժամանակին, հայտնի հանգամանքների հետեվանքով ցրիվ է եկել, դեռ մինչև օրս էլ, դժբախտաբար, լրիվ չի գտնված:

Իրենց հիմնական մասով Կոմիտասի «թղթերը» (այսպես անվանվել է նրա ողջ գրավոր ժառանգությունը) պահված են եղել Պոլսի Պատրիարքարանում: Այդ մասն հետո հանձնվել է Փարիզի Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովին: Նույն հանձնաժողովը Կոմիտասյան մի շարք կարևոր ձեռագրեր ձեռք է բերել նաև առանձին անհատներից և որոշ գործեր տպագրելուց հետո, իր հավաքածն ուղարկել է Երևանի գրականության և արվեստի թանգարան:

Կոմիտասի աշխատանքներին լավատեղյակ անձնավորություններ դեռևս Պոլսում և Փարիզում նկատել են «թղթերի» պակասները: Այս առթիվ գրված հոդվածներում (հավանաբար՝ նաև համապատասխան արձանագրություններում) պակասների մեջ ակնարկվել են այնպիսի պատկառելի գործեր, ինչպես՝ խապերի ուսումնասիրությունը, «Անուշ» օպերան, հայ գեղջուկ երաժշտության ուսումնասիրության անտիպ գլուխները, ժողովրդական երգերի ձայնագրության ստվար տետրակներ, ներդաշնակված, բայց չտպագրված ժողովրդական և եկեղեցական եղանակներ և այլն:

Խոսենք առայժմ հայտնաբերվածի մասին։

Պետք է ասել՝ միշտ չէ, որ հայտնաբերվածն ու հավաքվածը լսա արժանվույն գնահատվել է, միշտ չէ, որ նկատվել, գիտակցվել է դրա արժեքը։ Ոմանք, նաև մասնագետներ, այդ «թղթերի» վրա տեսել են «չոր մոթիվներ միայն», ուրիշները գտել են, որ «հրատարակելի քիչ բան կա» դրանցում։

Գուցե մեղադրելի չէ։ Վերցնենք, օրինակ, ստեղծագործական աշխատանքները։ Արխիվում հավաքվածի մեծագույն մասը սևագրություն է, երբեմն՝ բառիս ամենաուղղակի իմաստով։ Սովորություն է ունեցել արտագրելուց հետո սկզբնական բնագիրը ամբողջ էջով մեկ սեպաձև խաղել, և այդպես խաչած էջերը բավական շատ են։ Դրանց մաքրագրությունները անհամեմատ քիչ են, բայց այդ մաքրագրություններից շատերի վրա կրկին աշխատել է, երբեմն անճանաչելիության չափ փոփոխել, վերամշակել նախկին գրածը, և դրանք դարձյալ դարձել են սևագրություններ։ Սևագրությունների զգալի մասը, խաչած կամ չխաչած, բավական խառն են, զրված զանազան պայմանական նշումներով, սովորական, լատինատառ ու հայկական ձայնանիշերով, կրճատ գրության ընդունված և ինքնահնար նշաններով։ Այսպիսի պայմաններում դրանց պարունակությունը նկատելն իրոք առանձնահատուկ դժվարություն է ներկայացնում։ Հավանաբար ձեռագրերի այդպիսի վիճակն է պատճառ դարձել կարծելու, թե դրանցում հրատարակելի քիչ բան կա։ Իրականում, սակայն, Կոմիտասի այդ սևագրերն էլ նրա ստեղծագործության և հայ ժողովրդական երաժշտության անգնահատելի հարստություններ են պարունակում, և քանի մաքրագրությունները չկան, դրանք ևս մեղ համար մաքուր բնագրերի արժեք ունեն, միևնույն է, թե գրված լինեին գեղագրության բոլոր կանոններով[1]։

Ներկա հոդվածը նպատակ է հետապնդում մեծ երաժշտագետի հոբելյանի առթիվ հակիրճ ամփոփել Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասյան ֆոնդում հավաքված նյութերի, մասնավորապես՝ ժողովրդական երգերի ձայնագրությունների և երաժշտական ստեղծագործությունների նկարագրությունն ու արժեքավորումը։ Հոդվածում հրապարակվում են նոր հայտնաբերված կամ վերծանված՝ մի շարք բնագրեր։

---

[1] Կարող էր հենց այդպես լինել։ Կոմիտասը բարձրաշնորհ գեղագիր էր, և երբեմն նույնը դիտողականություն է պահանջվում, նրա ձեռագիր որոշ էջերը տպարանական արտադրանքից տարբերել կարողանալու համար։

Ա. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ–ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԵՐԸ

Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական գործունեությունը գիտական և գործնական առումով հայ ազգային երաժշտական մշակույթի պատմության մի կարևորագույն փուլն է կազմել։

Հայ հրաժիշտ բանահավաքների շարքում Կոմիտասն անվիճելիորեն գրավեց առաջին տեղը։ Պատմագիտության մեջ (մանավանդ՝ արվեստի...) նման երևույթները գնահատելիս ընդունված է նշել, թե նոր գործիչը ընդհանրացրեց տվյալ բնագավառի իրենից առաջ կուտակած փորձը և զարգացման մի շրջան ամփոփեց։ Կոմիտասի նկատմամբ այս ասելիս պետք է հավելել՝ հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառում նրանից առաջ կուտակված փորձը (Ն. Տիգրանյան, Կարա-Մուրզա, Մ. Եկմալյան և շատ ուրիշներ) թեև արժեքավոր, բայց չափազանց համեստ էր իր քանակական և մանավանդ որակական ցուցանիշներով, ըստ այնմ մեծ է Կոմիտասի ընդհանրացման արժեքը. Կոմիտասը ոչ միայն զարգացման շրջան ամփոփեց, այլ, դրանով հանդերձ, նոր սկզբունքներ կիրառելով, նաև մի հսկայական քայլով առաջ մղեց բնագավառի զարգացումը։

Կոմիտաս-ազգագրագետը կարողացավ բոլորից ավելի խորապես հասկանալ իր ժողովրդի երաժշտական-ստեղծագործական հզոր կարողությունները, զգալ դրանց բազմադարյա ավանդականությունն ու արդիական մեծ նշանակությունը։ Երաժշտական արտակարգ ընդունակությունների և լայն էրուդիցիայի տեր լինելով, Կոմիտասը հայ մշակույթի այդ բնագավառը դրեց գիտական լուրջ հիմքերի վրա, հայտնաբերեց հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության լավագույնն ու բնորոշը, նրա նվաճած արդյունքն իսկապես սկզբունքային և աննախընթաց վճռական նշանակություն ստացավ։

Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունն իր արդի վիճակով գիտական մամուլում դեռևս լրիվ ներկայացված ու գնահատված չէ, մինչև այսօր էլ այդ ժառանգության վերաբերյալ մամուլում հայտնվում են հակասական և ոչ ճշգրիտ տեղեկություններ[2]։

Ժողովրդական երգերի հավաքումն ու ձայնագրությունը կազմել է

---

2 *Ա. Շահվերդյանի համեմատաբար ամփոփ նկարագրությունը («Կոմիտասը և հայ երաժշտական մշակույթը» ռուսերեն, 1956, Երևան) որոշակի պակասներով ներկայացրել է մինչև 1950 թվականն եղած տվյալները։*

Կոմիտասի երաժշտական-գիտական հիմնական գբաղմունքներից մեկը, սկսած ճեմարանական վաղագույն շրջանից։

«Երեքից-չորս հազար ժողովրդական երգի եղանակ», Կոմիտասի տվյալների հիման վրա այս թվերն է բերում Մանուկ Աբեղյանն իր հուշերում, որպես նրա ձայնագրած ժողովրդական երգերի քանակ, նկատի ունենալով 1902 թվականը։

Տվյալ գործի համար նյութական անհրաժեշտ հնարավորություններից զուրկ եղած և չափազանց բազմազբաղ մեկ մարդու համար դա, իհարկե, մեծ քանակ է, մանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ խոսքը ոչ թե ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մակերևույթին լողողացող սովորական երգերի, այլ կոմիտասյան տիպի ժողովրդական երգերի մասին է։

Հարկ կա՞ հիշատակելու և այն, որ 1902-ից հետո էլ Կոմիտասը շարունակել է ժողովրդական երգերի հավաքումն ու ձայնագրությունը, միշտ նույն եռանդով այդ գործով զբաղվելով մինչև իր աշխատաշնքային կյանքի գրեթե վերջին տարիները, և որ բազմաթիվ նորանոր երգեր հայտնաբերված, գրանցված ու ավելացված են եղել սկզբնական այդ քանակությանը։

Երկար ժամանակ այդ երգերից հրապարակի վրա են եղել միայն մի քանի տասնյակ, հիմնականում՝ Ակնա 25 երգերի շարը, քրդական 13 մեղեդիները, մամուլում տպագրված «Ջան գյուլում-ը» (ռուսերեն) և Լոռու գութաններգը, մինչև որ 1931-ին ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտը լուսժողկոմ Ա. Մռավյանի նախաձեռնությամբ հրատարակել է Կոմիտասի մի տետրից Սպ. Մելիքյանի արտագրած և հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի փոխադրած ժողովրդական 253 երգը և դրանց կից՝ Ակնա նուրն 25 երգերի փոխադրությունը հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի։ Այսպիսով, հին հրատարակությունների հետ միասին հրապարակի վրա են դրվել ընդամենը 300-ից պակաս երգեր, մեծագույն մասը ոչ անմիջականորեն Կոմիտասի ձեռքով հասած։ Հապա մնացա՞ծը։

Մնացածն համարվել է անվերադարձ կորած, ոմանք էլ սկսել են կարծել, թե ամբողջը հենց դա է եղել։ Անդարձ կորած է համարվել նաև 1931-ին հրատարակված ժողովածուի բնագիրը։

1940-ական թվականների վերջերին և 1950-ականներին Երևանի Կոմիտասյան արխիվն առանձնապես լրացավ «աղգագրական» նյութերով։ Դրա արդյունքն էր 1950-ին լույս տեսած «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր» հատորը (կազմող՝ Մ. Աղայան), որտեղ զետեղված են Կո-

միտասի գրութեամբ մեզ հասած՝ 97, և այլ աղբյուրներում պահպանված՝ 9 գեղջուկ երգեր և Կոմիտասի կատարումից Մ. Աղայանի վերծանած «Մոկաց Միրզա» երգն ու «Հավիկ մի պայծառ տեսի» տաղը (ընդամենը 108 անուն)։

Ներկայումս արխիվում կան ժողովրդական երգերի կոմիտասյան ձայնագրություններին էլի մի շարք ժողովածուներ, բաղմաթիվ առանձին թերթիկներ ու այս-այն տեղ հայտնվող «պատահական» գրանցումներ։ Դրանք բոլորը պատրաստվում են գիտական հրատարակության։ Այդ նպատակի համար նյութերը հայտնաբերելուց և ի մի հավաքելուց հետո կարևոր հանգամանք է նրանց ժամանակագրական դասավորության վերականգնումը։ Ընդհանուր առմամբ մոտ 30 տարվա աշխատանքի արգասիք ներկայացնող հարուստ ու բազմազան այդ նյութերի ժամանակագրական կարգի վերականգնումը կպարզաբանի ոչ միայն Կոմիտասի աշխատանքային կենսագրության հետ կապված հարցեր. դա նաև զուտ գիտական կարևոր նշանակություն ունի ընդգրկած վայրերի երաժշտական ստեղծագործության «կյանքի» երևույթների, իր՝ Կոմիտասի ազգագրական աշխատանքի առանձնահատկությունների ուսումնասիրման և այլ տեսակետներից. ժամանակագրական դասավորության վերականգնումն, ի դեպ ասած, պետք է օգնի նաև պակասները պարզաբանելու և ինարելու գործին։

Ինչպես այլ դեպքերում, բնագրերի մեծագույն մասի թվական չունենալը դժվարացնում է ժամանակագրությունը (ուսումնասիրությունը նաև ցույց է տալիս, որ որոշ դեպքերում միևնույն ժողովածուները զուգահեռաշխատվել, լրացվել են)։ Կոմիտասի՝ ժողովրդական երգերի մինչև այժմ հայտնաբերված ձայնագրությունները նկարագրելիս մենք կպահպանենք նրանց առայժմ սոսկ նախնական ձևով պարզաբանված հերթականությունը։

ա. Կոմիտասի ձեռքով գրված, հայ գեղջուկ երգերի մեզ հասած ժողովածուներից առաջինը կազմված է 1891 թվականին, երբ նա տակավին Հեմարանի ուսանող էր։ Պարունակում է 37 նմուշ։ Ի տարբերություն այլ ժողովածուների, այստեղ գրությունը բավական լրիվ է և օրինակելիորեն մաքուր։ Այս փոքր ժողովածուի ժանրային ընդգրկումը լայն չէ՝ մեծ մասամբ սիրային-քնարական երգեր ու պարերգեր, բայց, ըստ ամենայնի, հետաքրքրական են բուն եղանակները։ Բազմազան է նրանց լադը, ռիթմը, կառուցվածքը (պարերգերն այստեղ իսկ արդեն զերծ են կենցաղում սովորական դարձած տարատամ քառակուսիությունից), նըր-

բին մոտեցումով գրանցված են մեղեդիական գիծը զարդարող խաղերը։ Այս ժողովածուի նմուշներից հինգը՝ № 5, 6, 7, 8, 16 հանդիպում են Կոմիտասի մշակումներում։ Բոլոր 37 երգերը հրատարակված են վերը հիշված հատորում։

բ. Ժամանակագրական կարգով հաջորդը «Ակնա երգերի շար.ն» է, որ մեզ հասել է միայն տպագրված վիճակում։ Այդ երգերը երգել է «Հնութիյունք Ակնա» գրքի հեղինակ ակնեցի Հ. Ճանիկյանը։ 8—10 հատը Կոմիտասը ձայնագրել է դեռևս 1892-ին Պոլսում, հետո 1893-ին երեք երգ (№ 12, 13, 14) ձայնագրել է Գրիգոր Մեհտերյանը, մյուսները 1894-ին էջմիածնում ավելացրել է դարձյալ Կոմիտասը և նա ինքն էլ 1895-ին ամբողջը նորից խմբագրել է։ Նույն թվականին այդ երգերը հայկական ձայնանիշերով տպագրվել են Վաղարշապատում, առանձին և «Հնութիյունք Ակնա» գրքին հավելված։

Այս ավելի ևս փոքրիկ ժողովածուն ժանրային պարունակությամբ չափազանց հագեցած է. 25 երգի մեջ կան՝ զարիպի անուն, ալագյոզլու (տարբերակներով), օրոր, ողբ, հարսանիքի զանազան պահերի վերաբերող երգեր, պարերգեր և այլն։ Երգերից չորսի բանաստեղծական խոսքը հայրենի չափով է։ Ժողովածուի գիտական մեծ նշանակությունը հայ երաժշտագիտության մեջ վաղուց հաստատված է։ Դրանք մեկ գավառի, և այն՝ հայ միջնադարյան ժողովրդական երաժշտության հարուստ օջախի երգեր են, աչքի են ընկնում երաժշտական-ոճական միասնական և խիստ հետաքրքրական առանձնահատկություններով, հասկացություն են տալիս հայ ժողովրդական երաժշտության կարևորագույն ճյուղերից մեկի՝ միջնադարյան գուսանական եղանակների մասին, որոնցից կենդանի հնչող քիչ բան է հասել մեզ։ Այդ երգերից «Օրորը» հայտնի է նաև Կոմիտասի յուրահատուկ մշակումով։

գ. 1901 թ. Նոյեմբեր 1-ով թվագրված ժողովածուն բնութագրական է նրանով, որ կազմված է ըստ ժանրերի։ Ժողովրդական երգի ժանրային ուսումնասիրությամբ Կոմիտասի երաժշտական-աղգագրական աշխատանքի արդեն սկզբնական շրջանում, նրա գիտական կարևոր նվաճումներից մեկն էր։ Այդ ձևով դասակարգելով և ուսումնասիրելով, Կոմիտասը կարողանում էր անհրաժեշտ լրիվությամբ հայտնաբերել երգերը և ուրվագծել ժողովրդական երաժշտության՝ որպես գյուղական կյանքի արտահայտության համապատասխանները, ճիշտ ներկայացնել այդ երաժշտության տեղը հայ գյուղացու կյանքում։

Այս ժողովածուի երգերը գրված են փոքրադիր սպիտակ թերթիկների

վրա (ժողովրդական երգերի կոմիտասյան բոլոր ձայնագրությունները կատարված են հայկական ձայնանիշերով, ուստի հատուկ՝ նոտային թուղթ չէր պահանջվում) և ըստ ժանրերի դասավորված են եղել նույն թղթից ձևված շապիկների մեջ։ Ժողովածուն մեզ է հասել բնավ ոչ լրիվ վիճակում, չենք էլ կարող գոնե մոտավորապես ասել, քանի երգից է այն բաղկացած եղել։ Պահպանված շապիկներից երևում է, որ ժողովածուում առնվազն եղել են՝ «սիրահարական, դյուցազներգական, բանդուխտի, բնական (իմա՝ երկրագործական աշխատանքի հետ կապված), հարսանեկան, վիճակի, զանազան ուխտատեղի և ս. Կարապետի երգեր, մահերգեր, թոնոցի երգեր կամ պարերգեր». առանձին շապիկներ են հատկացված «Կարոս խաչ» վիպական պատմության ու եղանակին, գեղջուկ երգերի «ժողովրդական միացմանը» և «աղավաղմանը»։ Արդյոք չե՞ն եղել ուրիշ շապիկներ ևս, դժվար է ասել։ Բայց ներկա շապիկների մեծ մասը առայժմ, ցավոք սրտի, դատարկ են, առանց պարունակության։ Համեմատաբար մեծաթիվ է հարսանեկան երգերի ժանրը։

1905 թվականին Թիֆլիսում կարդացած զեկուցման մեջ հայ գյուղական երգերի ժանրերի մասին խոսելիս Կոմիտասը հատուկ կանգ է առել հարսանեկանների վրա. «... բազմատեսակ են և խորհրդավոր։ Նրանց թիվն առայժմ հասնում է 78-ի...»։ Այդ առայժմ-ը (ընդգծումը մերն է— Ռ. Ա.) պետք է հասկանալ՝ որքան որ մինչ այդ Կոմիտասին հաջողվել է հայտնաբերել։ 1913-ին Պոլսում հարսանեկան երգերի թիվը նա հաշվում էր մոտ 100։

1901-ին սկիզբ առած ժողովածուում հարսանեկան երգերը ընդամենը 44 հատ են (այդ թվում նաև տարբերակները) և վերաբերում են ժողովրդական այդ դունագեղ արարողության տարբեր դրվագներին։ Երգերը համարակալված են այբուբենով, բայց համարակալումը ամբողջական պատկեր չի ստեղծում։

Հարսանեկան երգերի այս ժողովածուն, թեև ոչ լրիվ պահպանված, երաժշտական-ազգագրական նշանակալի հետաքրքրականություն ունի։ Եղանակները, որոնք այստեղ ներկայացված են Արարատյան դաշտի ժողովրդական-երաժշտական լեզվին հատուկ ելևէջային պարզությամբ, ընդհանրապես՝ գյուղական երգերի ոճական հարազատությամբ, միևնույն ժամանակ բնութագրական են իրենց ավանդականությամբ։ Որոշ երգերի մոտ կան Կոմիտասի նշումները՝ «միացնել միջից», «միացնել, մի եղանակ դարձնել»։ Այդ երգերից մի քանիսը օգտագործված են Կոմի-

տասի Հարսանեկան երգերի Ա. շարում։ Հարսանեկան հատուկենտ երգեր հայտնաբերվում են նաև այլ ժողովածուներում։

դ. Կոմիտասի տետրից արտագրած երգերի այն ժողովածուն, որը Ս. Մելիքյանն անվանել է «Ազգագրական» և հրապարակել է 1931-ին (ակնարկվեց վերը), ունի 259 թվահամար (Ակնա երգերը չհաշված)։ Առաջաբանից տեղեկանում ենք, որ վերջին 4 երգը (№ 256—259) Կոմիտասի տետրում «ի սկզբանե չեն եղել», Մելիքյանն ինքն է ավելացրել, մեղեդիները վերցնելով Մանուկ Աբեղյանի մոտ պահպանված «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի համար Կոմիտասի կազմած երաժշտական հավելվածից։ Ուրեմն Կոմիտասի տետրը Մելիքյանի արտագրության պահին պարունակել է 255 երգ։ Դրանցից 21 երգ Մելիքյանն այս կամ այն պատճառով արտագրած չի եղել (№ 65 և 218-ի համար ծանոթագրություններում նշում է, թե Կոմիտասի բնագրում էլ չկային, իսկ մյուս 19 երգի համար Մելիքյանը նշել է միայն վերնագրերը)։ Հետագայում սրանցից 9-ը հիշողությամբ, 4-ը դարձյալ Մ. Աբեղյանի մոտ պահպանված տարբերակներից, իսկ 2-ը տպագրված մշակումներից վերցնելով, լրացրել է, բայց 6 երգ այդպես էլ դուրս են մնացել ժողովածուից (դրանք են՝ № 65, 115, 182, 190, 208, 218)։ Այսպիսով, Մելիքյանի տպագրած ժողովածուն պարունակում է անմիջականորեն Կոմիտասի բնագրից արտագրած 234 երգ։

Ինչպես հայտնի է, Մելիքյանն ընդօրինակել է 1904-ի աշնանը, Գերմանիա ուսման գնալուց առաջ։ Տպագրված ժողովածուի առաջաբանում նա գրում է, որ երգերն արտագրել է «մի ստվար ու մեծադիր, կազմած տետրից, որի 1/10 մասը հազիվ էր լցնում այս հայկական նոտաներով գրված 255 երգերի ժողովածուն։ Հետագայում այդ տետրի մեջ են մտել թերևս էլի նորանոր հարյուրավոր երգեր, բայց այդ տետրը, ինչպես Կոմիտասի փարիզյան բարեկամները հայտնում են, չկա ու չկա...»։

Ներկայումս Կոմիտասի արխիվում գտնվել է այդ բնագիրը, հենց այն կազմած տետրը, որի մասին հիշում է Ս. Մելիքյանը, միայն՝ տետրն այնքան ստվար չէ, ինչքան եղել է, նրա պրակների մեծ մասը նախապես հանված է եղել (հետքերը պարզ նշմարվում են)։

Ինչպես Մելիքյանն ենթադրում է, 1904-ի աշնանից հետո Կոմիտասի ժողովածուն իրոք լրացվել է նոր երգերով։ Ներկայումս այն պարունակում է 368 երգ, ընդ որում վերջին երգը գրված է կազմի վրա (ուրեմն՝ պակասող պրակներն իրոք հանված են եղել տետրը լրացնելուց առաջ)։ Իսկ տետրը լրացել է մինչև Կոմիտասի Բեռլին գնալը (1906-ի գարուն)։

Դա հասկացվում է նրանից, որ վերջին երգերից մեկը «Աման, Թելլոն» է ավելի ստույգ՝ մի քանիսն այս երգի այն տարբերակներից, որոնք Կոմիտասը ձայնագրել էր 1905-ի վարդավառին Հառիճում[3]։

Եթե երբեք Կոմիտասն այդ ժողովածուն շարունակել է, որ շատ հավանական է, ապա շարունակությունը պետք է նոր տետրի մեջ գրած լիներ, սկսելով 369 թվահամարից։ Այսպիսի տետր (կամ՝ ժողովածու) դեռևս չի գտնվել։ Սակայն, գտնված մեկ տետրն էլ իր 368 երգերով հայ երաժշտական ազգագրության խոշորագույն գանձերից է։

Հետաքրքրական է նշել, որ Մելիքյանի արտագրելուց հետո, մեկ տարվա (կամ՝ քիչ ավելի) ընթացքում Կոմիտասը ոչ միայն ժողովածուն լրացրել է նոր հավաքած (ինչպես «Թելլոն» է) հարյուրից ավելի երգերով, այլև բազմիցս անդրադարձել է ամբողջ հավաքածուին, խմբագրել է, մեղեդիների մեջ շատ տեղերում ուղղումներ, լրացումներ արել, ավելացրել է նոր տարբերակներ, կատարել տակտաբաժանում, երբեմն՝ խոսքն է լրացրել, մի շարք հետաքրքրական ծանոթագրություններ արել։ Ս.յսպիսով, այդ ժողովածուն այժմ ներկայանում է շատ ավելի հարուստ վիճակում, քան հայտնի էր Ս. Մելիքյանի արտագրությունից։

Մելիքյանի տպագրածի և նրա բնագրի համեմատությունից պարզվում է նաև, որ երգերն արտագրելիս կամ տպագրության ընթացքում գոյացել են որոշ վրիպակներ, որոնք այժմ միայն հնարավոր է դառնում ուղղել։

«Ազգագրական ժողովածուի» երբեմնի կորած բնագրի հայտնաբերման փաստը չափազանց կարևոր է։ Դա Կոմիտասի ժողովածուներից գլխավորն է, որա գիտական և գեղարվեստական արժեքը մասնավորապես մեծ է։ Գեղարվեստական տեսակետից՝ մեկը մյուսից բարձրորակ, ազգային ոճի տեսակետից՝ մեկը մյուսից բնութագրական, ժանրային լայն ընդգրկումով (մասնավորապես՝ բարձրարժեք հոռովելներով ու սայլերգերով), լադերի և ռիթմական պատկերների դասական պարզությամբ ու, միաժամանակ, բազմազանությամբ,— այս երգերը կարծես ներկայանում են որպես հայ գեղջուկ երաժշտության հատընտիրը, համենայն դեպս, ժողովածուն հայ գյուղական երաժշտության մի յուրատեսակ անթոլոգիա է։ «Ազգագրական» կոչված ժողովածուի շատ երգեր հիմք են դարձել հենց իր՝ Կոմիտասի մենեյգերի ու խմբերգերի համար, նրա հրապարակված մասից շատ նմուշներ որպես ազնիվ ատաղձ օգտագործ-

---

3 Տե՛ս Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, 1941, էջ 17։

ված են սովետահայ կոմպոզիտորների կամերային, սիմֆոնիկ և օպերային բազմաթիվ ստեղծագործություններում, ժողովածուն գիտական հետազոտությունների հսկայական նյութ է պարունակում և արդեն լայնորեն օգտագործված է Ք. Քուշնարյանի, Ա. Շահվերդյանի ու մի շարք այլ հեղինակների հետազոտություններում:

ե. Ժամանակագրական տեսակետից պահպանված ժողովածուներից հաջորդը աշակերտական մի տետրակ է, որ հետևյալ պիտակն ունի. «Книжная торговля, письменные принадлежности, П[етрос] Ованесянцъ, Эривань, против бульвара»: *Այս տետրակն ևս իր փոքր ծավալի համեմատությամբ չափազանց հարուստ բովանդակություն ունի՝ տարբեր ժանրի, խոսքերը մանրամասն գրված, տեղանունները (ինչպես նախորդ ժողովածուում) նշված, բանասիրական զանազան դիտողություններով՝ 45 ժողովրդական երգի ձայնագրություն: Նշենք էջմիածնական վերջին և Պոլսի առաջին շրջանում մշակած մի քանի երգեր, որոնց ժողովրդական բնագրերն այստեղ են՝ «Նանիկ, նանանիկ», «Ծաղիկ ասեմ ու շարեմ», «Ես սարեն կուգայի» (ձայնագրված է Գեղարդում), «Ալագյազ բարձր սարին» (ձայնագրված է Կողբում) և այլն: Այս վերջին ձայնագրությունն իր բարձր գեղարվեստականությունից բացի ունի մասնավոր հետաքրքրություն՝ պարզվեց, որ բանաստեղծ Հ. Հովհաննիսյանի խոսքերով (որ իրենք էլ գրված են ժողովրդականի նմանողությամբ) այդ երգի եղանակը հնարել է ոչ թե Կոմիտասն ինքը, ինչպես կարծվում էր, այլ ժողովրդական է (Հ. Հովհաննիսյանի ժողովրդական պոեզիայից սերված մյուս ոտանավորներից Կոմիտասի գրառումներում գտնվել է նաև «Արագն եկավ լափին տալով» երգը երկու համանման տարբերակով): Կոմիտասը բարձր է գնահատել այդ եղանակի հարուստ արտահայտչականությունը, որ ցայտուն կերպով դրսևորված է խոսքի և մեղեդիի միասնության մեջ, և այդ տեսակետից իր ձայնագրած երգը մանրամասնորեն մեկնաբանել է (տե՛ս Երկերի ժողովածուի Ա հատորի ծանոթագրությունը):*

Նույնքան հետաքրքրական է այս ժողովածուի մեջ ամփոփված «Կռունկ, կանչե, կանչե» երգը: Մեղեդիի տեսակետից լինելով «Կռունկ, ուստի՞ կուգասի» տարբերակը, խոսքերով այն տարբերակ է Կոմիտասի մշակած «Կանչե կռունկ» երգի և ցույց է տալիս ժողովրդական այդ երգերի առնչությունը, նրանց միասնական ծագումը[4]:

---

4 *Տե՛ս այդ առթիվ նաև Ա. Մնացականյան, Հայ միջնադարյան երգեր, էջ 553. Երևան, 1956:*

Այդ փաստը ժողովրդական երաժշտության պատմության, մասնավորապես՝ ոճի զարգացման հարցերի ուսումնասիրության համար կարևոր նշանակություն ունի։ Նույն ժողովածուում կան նաև մի շարք հարսանեկան երգեր։ Սրանցից առավել հետաքրքրականը խոր ավանդության կնիք կրող «Վարդ, ղբե չըմ սիրի» հնադարյան նշանավոր երգն է (հարսին վերաբերող երգերից), որը Կոմիտասի հանձնարարությամբ Գևորգյան ճեմարանի ծառա Մոկացի Մանուկի երգածից (ըստ Կոմիտասի մակագրության) ձայնագրել և Կոմիտասին է հանձնել նրա աշակերտ երաժշտագետ Հակոբ Հարությունյանը։

1906-ի մայիս-հունիսին Հ. Հարությունյանը. էջմիածնից գրում է Բեռլին, Կոմիտասին. «Դուք ուզել էիք Մոկաց վարիանտի բառերը, սակայն, դժբախտաբար, 2—3 տնից ավելին չեմ կարող ուղարկել, որովհետև ծառան զոռ տվավ հիշողության, բազմաթիվ (իր ասելով) տներից միայն այդքանը հիշեց»։ Քանի որ «Վարդ, ղբեն...» ժողովածուի վերջին երգերից է, ուստի այդ փաստը որոշում է տվյալ ժողովածուի ժամանակը՝ 1905—1906, մինչև Բեռլին մեկնելը։ Այդ երգն ևս Կոմիտասը մշակել է, զգալիորեն փոփոխելով մեղեդին և մտցրել է Հարսանեկան երգերի Բ շարի մեջ։

Նույն ժողովածուում հաջորդ երգը կոչվում է «Ղարաբաղի գութանի հոտովել» և դարձյալ կապված է Հակոբ Հարությունյանի անվան հետ. Կոմիտասը մակագրել է՝ «Մեղրի(ի) մոտերից, կարծեմ Ստեփանի Բաղրյանի երգածն է, Հակոբ Հարությունյանի ձայնագրած և խմբագրած»։ Էական նշանակություն ունի Կոմիտասի մի այլ մակագրությունը՝ «Որ յանէից»-ի և էջմիածնա «Գոհանամք»-ի եղանակն է»։

Հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերի սերտ աղգակցություններ հայկական երաժշտագիտության մեջ վաղուց և հիմնովին նկատված ու նշված է։ Ոչ միայն լադային հիմքի և ընդհանրապես ինտոնացիայի, կամ՝ ընդհանուր մեղեդիական ոճի, ամբողջական ֆրազների ու երգերի զուգահեռական համընկնումները շատերին (համենայն դեպս՝ ոչ հայերին) խիստ և հաճելի զարմանք են պատճառում։ Իսկ այժմ, ահա՝ մի ընդարձակ երգ պատարագից և հոտովել։ Ինչ խոսք, հնարավոր է, որ աղգեցությունը երկուստեք եղած լինի, այսինքն՝ ժողովրդական երգը (անշուշտ, կոմպոզիտորական մեղեդիական մշակումից հետո) մտցվել է արարողության մեջ, հետո այնտեղից նորից թափանցել ժողովրդական լայն կենցաղը (այս «հետադարձը» չէր լինի, եթե նախապես երգը ժողովրդական հիմք ունեցած չլիներ. երբ վերդիի օպերային եղանակնե-

ՀԱՅ ԱՐՎ. ԳԻՏ. ԸՍՏ ՆՍԵՐ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

4628

րը հայերեն խոսքերով հայ քաղաքների կենցաղում տարածվել և նույնիսկ գյուղ են հասել, սա ուրիշ հիմք ունի)։ Անկախ նրանից, թե ավյալ դեպքում երգը որտեղից ուր է գնացել, կամ՝ «ճանապարհորդության» որ փուլին է Կոմիտասն այդ երգը «բռնել», փաստն ինքը կարևոր նշանակություն ունի հայկական ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության երաժշտական-ոճական և կենցաղային-կատարողական փոխհարաբերության ուսումնասիրության տեսակետից։ Ընդհանուր առմամբ, ինչպես տեսնում ենք, այս ժողովածուն ևս բազմակողմանիորեն բարձրարժեք նյութ է պարունակում։

Ղ. Հաջորդ ժողովածուն բաղկացած է 237 առանձին թերթերից, ամեն մի թերթի վրա գրված է մեկ երգ, բացի վերջինից, որտեղ ավելացված է երկրորդը։ Ձայնագրությունն, ինչպես միշտ, հայկական է, բոլոր 238 երգերը գրված են թանաքով և մաքուր։ Այստեղ տասներկու կտորով ներկայացված է հարսանեկան երգերի ժանրը, ծիսական երգերից կա նաև մեկ ողբ («Բաղումս ծիրան», Կոմիտասի մակագրությունը՝ «Հորինել է մի կին, որդու՝ Սարգսի մահվան առթիվ»)։ Կան մի քանի երգիծական երգեր («Աստված աննեղ», «Հարուքը գնաց գեղանը» և այլն), ինչպես նաև զուտ կենցաղային նշանակություն ունեցող այլ երգեր։ Թեմայի տեսակետից առանձնանում են սոցիալական բովանդակության մի շարք երգեր («Հով արա, սարեր», «Իգդիրու ճամբեն», «Լե, լե, յաման» և այլն), որոնց մեջ նաև պինվորագրության հետ կապված երգեր («Որդին ասաց», «Մայրիկ, ես գնում եմ», «Յարոտ եմ, պինվոր կերթաս՝ կարոտ եմ», «Ղարիբ եմ, տեղս քար», «Ալապյալ» և այլն)։

Երգերից մի քանիսը, Կոմիտասի բառով բնութագրելով, պատմական են, հորինված որևէ անձնավորության հետ կատարված այս կամ այն պատահարի առիթով («Մելիքի ձինը», «Տիգրան աղի մատի օղը» և այլն), կան աշուղական երգի երեք օրինակ (Ֆիզահի և Շերամ)։ Ջնայած այս բազմազանությանը, ժողովածուի մեծագույն մասը սիրային-քնարական երգեր ու պարերգեր են։

Առաջին 95 երգերը դասավորված են նրանց ստեղծման վայրերի անունների այբբենական կարգով Ա-ից մինչև Ք (Արարատյան դաշտի գյուղերը, Շիրակ, Ախալցխա և այլն)։ Ըստ երևույթին, մյուս երգերի հայրենիքը ստույգ հայտնի չի եղել։ Անշուշտ, կան, ինչպես այլ դեպքերում, այլ ժողովածուներից կրկնվող երգեր, բայց մեծ մասամբ շահեկան տարբերակներ են։ Այդ տեսակետից, հետաքրքրական են, օրինակ, Շամիրամի հնագարյան առասպելի հետ կապված «Ջինչ ու պինչ» երգի

տարբերակը, որ այստեղ հանդարտ պարերգի բնույթով է և այլ նմուշների հետ համեմատած՝ ավելի արխայիկ շեշտ ունի, «Հարրբանը», որ այստեղ 7 տարբերակ ունի (ճիշտ կլինի խոսել հարրբաննեի ժանրի մասին)։ Ընդհանուր առմամբ, ժողովածուն աչքի է ընկնում երգերի ինտոնացիայի և ռիթմի գրանցման բծախնդրությամբ, առանձնապես դրավիչ են պարերգերը՝ հանդարտ-ծանրաշարժ, աշխույժ-եռանդուն և այլն։ Վերջապես, ժողովածուն հարուստ պատկեր է ստեղծում նաև երաժշտության առանձին արտահայտչամիջոցների՝ լադերի (կան երգի մեջ լադի փոփոխման և լադային հնչյունաշարի լայն օգտագործման բազմատեսակ նմուշներ) և մանավանդ՝ բազմազան պարային ու երգային ռիթմերի տեսակետից։

Կոմիտասի ժողովածուներից մի քանիսը, բացի հայ գեղջուկ երգերի հավաքածու լինելու ընդհանուր խնդրից, նաև գիտական (ազգագրական և երաժշտական-տեսական) մասնավոր խնդիրներ են հետապնդել (այդպիսին էր, օրինակ, 1901 թվականի «ժանրային» ժողովածուն)։ Այս մեկն ևս կոնկրետ նպատակադրում է ունեցել։ Ժողովածուի ամեն մի էջին, կողքից, սովորական նոտաներով դուրս է գրված տվյալ երգի ռիթմական կմախքը, ըստ երևույթին, ժողովրդական երգի մետրի և ռիթմի, կամ՝ մետրա-ռիթմական՝ կամ էլ ընդհանուր՝ կառուցվածքի մասնավոր ուսումնասիրության նպատակով։ Քանի որ ժողովածուում աշխատանքային երգեր, մասնավորապես հոռովելներ, ինչպես նաև վիպական բնույթի երգեր չկան, պետք է ենթադրել, որ ազատ, իմպրովիզացիոն ռիթմի և կառուցվածքի ուսումնասիրությունը այդ նպատակադրումից դուրս է եղել։ Հավանաբար, հետագա ուսումնասիրությունը կճշգրտի այդպիսի ժողովածուների, և մասնավորապես այս մեկի գիտական կոնկրետ նշանակումը։

է. 1909 թվականի աշնանը կաթողիկոսական օծման առիթով էջմիածին էր եկել նաև բանասեր Տիգրան Չիթունին։ Ընդամենը երկու ազատ երեկո գտնելով, Կոմիտասը նրա երգածից ձայնագրում է մի ամբողջ շարք ժողովրդական երգեր։ Չիթունին իր հոդվածում («Հայաստանի կոչնակ», № 39—41, 45, 50, Նյու-Յորք, 1931) գրել է, որ 1914-ին ևս, արդեն Պոլսում, Կոմիտասը նրանից երգեր ձայնագրելու առիթ է ունեցել։

Չիթունու պատմելով, 1909-ին Կոմիտասն իր երգածից գրի է առել 50 երգ, 1914-ի նոյեմբերին՝ ևս 50 երգ, իսկ նույն տարվա դեկտեմբերին Կոմիտասի հետ մշակել են 40-ի չափ ժողովրդական մանկական երգեր։

Անհրաժեշտ է մի քանի վերապահումներ անել։

Հնարավոր է՝ այս թվերը կլորացված և մի փոքր չափազանցված լինեն։ Չիթունին իր հոդվածում Կոմիտասի ձայնագրած երգերը (ճիշտ է՝ հիշողությամբ) թվելով, բերում է ոչ թե 140, այլ 116 անուն (համապատասխանաբար՝ 48, 29 և 39 երգ)։ Կոմիտասի ձեռագրերն անդարձ կորած համարելով, նա ինքը դեռևս 1921-ին, Փարիզում, նույն երգերը ձայնագրել է տվել Կոմիտասի աշակերտ Մհերան Թումաճանին և երգել է ընդամենը վեց տասնյակ նմուշ։ Եվ մի վերջինը՝ Չիթունու կազմած, 1909-ին վերաբերող ցուցակում հիշատակվում է նաև «Մոկաց Միրզան», որ Կոմիտասի համապատասխան ձեռագրում չկա։ Եթե իրոք Կոմիտասը Չիթունուց գրի է առել «Մոկաց Միրզա», ապա պետք է նկատի ունենալ՝ դա այն տարբերակը չէ, որ լայնորեն հայտնի է և Երևանում հրատարակվել է 1950-ին (այս նշանավոր «Մոկաց Միրզան» Կոմիտասն Ալեքսանդրապոլում գրամոֆոնի համար ձայնագրել էր Չիթունուն հանդիպելուց դեռ շատ վաղ)։

Ներկայումս Կոմիտասի արխիվում կան Տ. Չիթունու երգածից միայն 1909-ին կատարված ձայնագրությունները՝ մատիտով սևագրություն, միմյանց փակցված առանձին թերթիկներ, վերնագրված՝ «Վաննեցի Տիգրան Չիթունի Չիթճյան, 1909, 11 սեպտեմբեր, ս. Էջմիածին»։ Երգերի թիվն է 40։ Դրանցից 26-ը գտնվում են Չիթունու հոդվածում բերված՝ 1909-ին վերագրվող ցուցակում, 7-ն ընկել են նրա 1914-ի ցուցակը (Չիթունին ինքը նշում է, թե երգերը կարող են մեկ ցուցակից մյուսն ընկած լինել), մնացած 7-ը, գոնե նույն անուններով, Չիթունու հոդվածում չեն հիշատակվում։ Սպասված 140-ի կամ 116-ի փոխարեն՝ 40, իհարկե, փոքր թիվ է։ Երգերը, սակայն, հետաքրքրական են, մանավանդ, գիտական տեսակետից։ Նախ, Ակնա երգերի նման, սրանք ևս հիմնականում մեկ գավառի՝ Վասպուրականի ֆոլկլորն են ներկայացնում, ընդ որում, բավական մանրամասն, վանի արտասանությամբ գրված են նաև խոսքերը, ապա և՝ ըստ էության արժեքավոր են։

Գնահատելի է ժողովածուի բազմաժանրությունը, այդ երգերի թվում կան՝ հարսանիքի, վիճակի, տնային աշխատանքի երգեր բանասիրական որոշ դիտողություններով, ծաղրերգեր ու ժողովրդական ավետիս, ինչպես նաև՝ «Սասունցի Դավիթ» վեպից մեկ ասերգ («Էսօր ես երազ եմ տեսեր»)։ Այդ փոքրիկ ժողովածուն Կոմիտասի ձայնագրությունների մեջ իր մեղեդիական ոճով ևս աչքի է ընկնում յուրատեսա-

կությամբ։ Ձայնագրություններից «Հինգ էծ ունեմ» կենցաղային օրիգինալ երգը և «Դևհե, ղընգը, ղընգը» (Շատախցոց տարբերակ) Պոլսում եղած տարիներին Կոմիտասը մշակել ու բազմիցս կատարել է երգչախմբով (առաջինն անվանել է «Ծաղրերգ աղքատության»), հարսանեկան երգերն ևս նկատի է ունեցել իր Բ շարը գրելիս։

Հնարավոր է, որ 1909-ի ձայնագրություններից որոշ թերթիկներ անջատվել են հավաքածուից, ներկայումս իսկ պահպանվում են և դեռ կգտնվեն։ Ինչ վերաբերում է 1914-ի ձայնագրություններին և մանկական երգերին, դրանք պետք է փնտրել, հավանաբար, Պոլսում։ Կոմիտասը էջմիածնում թե Պոլսում եղած տարիներին իրոք մտահոգված է եղել ժողովրդական երաժշտությունից մանկական (նաև նախադպրոցական) և պատանեկան երգացանկ կազմելու խնդրով ու որ Պոլսում Տ. Չիթունու և Դ. Վարուժանի հետ միասին հատկապես զբաղվել է դրանով, այդ մասին կան հավաստի տեղեկություններ։

ը. Եվ, վերջապես, 1913 թվականի ձայնագրությունները։

Ինչպես հայտնի է, 1913-ի ամռանը Կոմիտասն եկավ Հայաստան, էջմիածնի մատենադարանում աշխատելու և գյուղերում ժողովրդական երգեր ձայնագրելու։ 1913-ի օգոստոսին էջմիածնից Փարիզ Ա. Զոպանյանին գրել է.

«Առաջին գործս երեկ վերջացրի, երկրորդն եմ սկսելու վաղը։ Մինչև սեպտեմբերի կեսերը Կ. Պոլիս կլինեմ։ Վաղը կերթամ գյուղերը։ Բավական նոր բաներ են դուրս եկել»։

Դրանք Արարատյան դաշտավայրի, Ապարանի ու Շիրակի գյուղերն էին, ուր դեռևս անցյալներում Կոմիտասը մեկից ավելի անգամ շրջել ու երգեր էր հավաքել։ Սակայն, այդ նույն գյուղերում «բավական նոր բաներ էին դուրս եկել»։ Ինչպես տեսնում ենք՝ Կոմիտասը չէր ընդունում ժողովրդական ստեղծագործության դադարելու տեսակետը, որ այն ժամանակ կենցաղավարում էր, մեր օրերում էլ բավական տարածված է։ Ընդհակառակը, նա այն ճիշտ տեսակետին էր, որ ժողովրդական երգի ստեղծագործման պրոցեսն անվերջ է, այդ ստեղծագործությունը մշտապես ավելանում, նորոգվում, թարմանում է։

1913-ի ձայնագրությունները Կոմիտասի՝ Արևելյան Հայաստանի տերիտորիայում ձեռնարկած վերջին ձայնագրություններն էին։ Գրված են չորս ծոցատետրում, երկուսը՝ տեղերում արված մատիտով գրանցումներն են, մյուս երկուսը՝ երևի արդեն տնական պայմաններում՝ դրանց թանաքով մաքրագրությունները։ Մաքրագրված երգերը 70 հատ

են։ Սևագիրներից մի քանիսը չի մաքրագրել։ Մաքրագրությունների 2-րդ ծոցատետրից սկզբնական էջը, № 61 երգը, պակաս է։ Քանի որ այդ երգը տպագրված է «Բազմավեպում», պետք է ենթադրել՝ բնագիր թերթիկն էլ պահպանվել է այդ հանդեսի խմբագրությունում։ Այդ երգերից 60-ը տպագրված է «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր» հատորում (1950), վերջին տասը երգը, որ մաքրագրված վիճակում հայտնաբերվեցին Թորոս Ադամյանի արխիվում, հրապարակված են ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագրում» (1964, № 11, էջ 59)։

Ժամանակին այս երգերի մասին հայտնվել է այն կարծիքը, թե դրանք սոսկ դիտական, այն էլ սահմանափակ արժեք ունեցող նյութեր են։ Մանրակրկիտ ծանոթացումը հերքում է այս թերի կարծիքը։ Այստեղ կան հուզական լարվածությամբ աչքի ընկնող, լայնածոր մեղեդիներ ունեցող, համեմատաբար ընդարձակ երգեր («Սարի աղջիկ»՝ հայտնի «Սարի գյալին» երգի հետաքրքրական տարբերակը, «Յար ջան, մերդ մեռել է», «Ձյունն եկել, դուռն առել ա» և այլն), մի քանի երգեր առանձնապես հետաքրքրական են շնորհիվ ռիթմական կառուցվածքի («Բաղչի պատը դղում էր» խառը չափով, ղինվորագրության հետ կապված հուզական երգը, բաղմաչափ «Արևս ամպի տակը» և այլն)։ Մի քանի այլ ժողովածուների նման այս ևս բազմաժանր է։ Նշանակալից զեղեցկություններ են պարունակում հարսանեկանների հայտնի երգերի տարբերակներ ներկայացնող, թագավորին վերաբերող 4 երգերը։ Այս ժողովածուում նույնիսկ կարճ պարերգերից շատերը զգալիորեն հետաքրքրական են։ Ընդհանուր առմամբ 70 երգից առնվազն 14-ը Կոմիտասը մշակել է, դրանց մի մասը Պոլսի իր «Գուսան» երգչախմբում մեծ հաջողությամբ կատարել (մշակված երգերի մեջ կան՝ «Ալագյոզ աչքերդ», «Բաղի պատը դղում էր», «Սարեն կուգա՝ ջուխտա՝մ ղոչ» և այլն)։ Այս փաստն ինքնին այդ ժողովածուի երգերի գեղարվեստական արժանիքների մասին է խոսում։

Մենք նկարագրեցինք Կոմիտասի արխիվում պահվող հայ ժողովրդական գյուղական երգերի գլխավոր ամբողջական ժողովածուները։ Արխիվում պտնվող, գեղջուկ երգերի ձայնագրություններ պարունակող թերթիկների վրա, որոնք, դոնե ներկայումս, ժողովածուներից դուրս, «առանձին» են, կանգ չենք առնում։ Բավականանանք նշելով, որ պակաս արժեքավոր, «երկրորդական» կամ «ի միջի այլոց դրանցված» նյութեր դրանցում չկան, այլ՝ տարբեր ժանրերի, երբեմն բավական ընդարձակ երգերի թեև մեծ մասամբ խիստ սևագիր, բայց ավար-

տուն ձայնագրություններ են, որ ժամանակին գուցե և ինչ-որ ամբողջությունների մասեր են կազմել և հետագայում էլ հավանաբար իրենց տեղը կգտնեն։ Այսպես, օրինակ, մի թեկուզ և ոչ մեծ ամբողջության կկազմեն «Սասունցի Դավիթ» վեպից Կոմիտասի ձայնագրած ժողովրդական երգերը, որոնք այդ վեպի երաժշտությունից չափազանց սակավաթիվ պահպանված հատվածներից են, երաժշտական-ոճական տեսակետից խիստ շահեկան։

Ինչ վերաբերում է վերը «պատահական» անվանած ձայնագրություններին, սրանք բխում են Կոմիտաս-երաժշտագետի այն առանձնահատկությունից, որ նրա համար ժողովրդական երաժշտություն հավաքելը մի պաշտոնական-պարտադիր զբաղմունք չէր, այլ՝ կյանքի յուրաքանչյուր պահի հետաքրքրության ու մտահոգության առարկա։ Այսպես, բացի հատուկ ժամանակ, հատուկ տեսրերում կատարած ձայնագրություններից, որևէ ժամանակ, որևէ թղթի վրա գրանցել է լսածը, գուցե հիշածը, և այդպիսի ձայնագրություններ, մասնավորապես նրա ստեղծագործությունների տետրակներում արդեն իսկ մոտ երեք տասնյակ կարելի է հաշվել։

Կոմիտասից մեզ հասած հայ գեղջուկ երգերի քանակը հնարավորին չափ ճիշտ պատկերելու համար պետք է նկատի ունենալ մի շարք երգեր, պարերգեր ու պարեղանակներ, որոնք առայժմ հայտնի են միայն իր մշակումներից։ Աչքաթող չանենք և այն նմուշները, որ ընդգրկում են նրա տպագրած հետազոտական հոդվածները և որոնց բնագրերը դեռ գտնված չեն։ Դրանք առանձնապես առատ են «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածում, որ 1907-ին Փարիզում տպագրվել է «Մերկուր մուզիկալում» (ֆրանսերեն) և «Անահիտում» (տե՛ս նաև «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», Երևան, 1941)։

Այս հոդվածում, հայ գեղջկուհու հանպատրաստից հորինման ձևն ու կարողությունը ցույց տալիս, Կոմիտասը բերում է մեղեդիապես շատ հետաքրքրական, մի գեղեցիկ, հուզառատ երգի նմուշ («Մայրիկ ջան, ի՞նչ էնե քու բալեն...»)։ 21 նմուշ ցույց են տալիս մեկ պարերգի կատարման ընթացքում տեղի ունեցող շարունակական պարգացումը, հարստացումը։ 43 ինքնուրույն երգերի ձայնագրություններով Կոմիտասը ցուցադրում է ընդհանրապես հայ գեղջուկ երգի կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունները, նրա «երկարատև» զարգացման ընթացքը։ Ընդհանուր առմամբ, այդ հոդվածը պարունակում է 66 գեղջուկ երգեր և պարերգեր, իսկ «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածում կա 8 նմուշ։ Երա-

ժըշտական-ազգագրական մեծագույն շահեկանություն ունի վերն ակնարկված «Լոռվա հոռովելը», որ դեռևս 1903-ին հրապարակվել է մի նախնական մշակումով և միաձայն վիճակում գետեղված է «Լոռու գութաններըը վարդաբլուր գյուղի ոճով» հոդվածում[5]։

Վերջապես, հայ գեղջուկ երգերի պատկառելի քանակությամբ կոմիտասյան ձայնագրություններ հայտնաբերվում են նաև այլ ձեռքով գրված։ Այսպես, կան 1890-ական թվականներին Գևորգյան ճեմարանի ուսանողների կազմած երկու ձեռագիր երգարան, որոնցից մեկը, Գրականության և արվեստի թանգարանի Սպ. Մելիքյանի ֆոնդում, հայտնի է «Ազգային երգարան», մյուսը, Մ. Աղայանի ֆոնդում՝ «Հայկ Հովհաննիսյանի երգարան» անունով։ Սրանց մեջ զգալի քանակությամբ ներկայացված են Կոմիտասի ձայնագրություններ, թեև Կոմիտասն անձամբ այդ երգարանները գրելուն չի մասնակցել։ Դրանք Կոմիտասի՝ համեմատաբար վաղ ձայնագրություններից են, և մեծ երաժիշտ-բանահավաքի աշխատանքային կենսագրության մասին հարուստ տվյալներ տալուց բացի, լրացնում են նրա ազգագրական ժառանգությունը արժեքավոր նմուշներով։ Հատկապես պետք է շեշտել երկու երգարանի մեջ էլ նույնությամբ (նույն ձեռագրով) գետեղված, Կոմիտասից արտագրված «Մշեցոց Բինգյոլը» հետևյալ ստորագրությամբ՝ «Մշեցի Մուշեղից (ճեմարանի ծառա) ձայնագրեց Սողոմոն սարկավագ Սողոմոնյան, 1891 թ. հոկտեմբերի 13-ին»։ Վիպական շնչով, լայնածոր, միջնադարյան տաղերը հիշեցնող վոկալ-գործիքային բնույթի այս եղանակը հայ ժողովրդական երաժշտության այդ չափազանց հետաքրքրական տեսակի (վոկալ-գործիքային իմպրովիզացիայի) դժբախտաբար շատ քիչ հավաքված նմուշներից է (տպագրված է 1950 թ. հրատարակված հատորում)։

Այլ ձեռքով գրված վիճակում մեզ հասած կոմիտասյան ձայնագրություններից խոշոր հետաքրքրականություն ունի նաև Մակար Եկմալյանի ժողովրդական երգերի ձեռագիր տետրը։

Հայ ժողովրդական երգը՝ իր անհավատարաշափ տիմպերացված

---

[5] «Նավասարդ», Պոլիս, 1914։ Այդ, ինչպես և 1903-ի տպագրությամբ, «Լոռվա հոռովելը», հավանաբար տեղի խնայողության նպատակով, շարադրված է պայմանական նշանների մի բավական բարդ սիստեմի միջոցով սեղմված վիճակում, և ամբողջությունը շատերի համար մատչելի չի եղել։ Այդ հոռովելը իր լրիվ վիճակում, ինչպես ներկայացրել է Կոմիտասը, կարելի է գտնել Ա. Շահվերդյանի «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ» գրքին մեր կցած նոտային հավելվածում (Երևան, 1959, էջ 521)։

հնչյունաշարով, շատ հաճախ՝ իմպրովիզացիոն ռիթմով ու հաճախ՝ նաև նույնպիսի ինտոնացիայով, զարդարանքի առանձնահատուկ (ազգային) բնույթով ու մի շարք այլ հատկանիշներով գրի առնելիս ձայնագրության մեջ ինչ-որ չափով արտահայտվում է ձայնագրողի անձնականը, որը գոյանում է նրա երաժշտական պատրաստականությունից, լսողության նրբությունից, ժողովրդական մշակույթին ունեցած ծանոթության աստիճանից, ընդհանուր երաժշտական աշխարհայացքից, նույնիսկ անձնական խառնվածքից և այլ հանգամանքներից: Երևույթն առանձնապես ակնառու է դառնում այն դեպքում, երբ ձայնագրողը ոչ թե «շարքային», այլ խոր երաժիշտ է և գործին բազմակողմանիորեն գիտակ[6]: Կոմիտասյան ձայնագրությունները, նրա կյանքի որ շրջանում էլ կատարված լինեն (անշուշտ, էվոլյուցիան չի բացասվում) ուրիշ ձայնագրությունների մեջ աչքի են ընկնում, առանձնանում են, և հաճախ դժվար է ասել, թե ինչով. երևի հենց նրանով, որ կոմիտասյան են. գուցե նրանով, որ թե երաժշտության (մեղեդիի) և թե խոսքերի բնագավառում Կոմիտասը հիմնվում էր ինչ-որ խոր արմատների վրա, զգում և բացահայտում էր տիպական-ոճականը. նրա ձայնագրությունները ամենից ավելի բնութագրական-ազգային են, ավելի հետաքրքրական, շահեկան, դրանք ոչ թե գծագրում են երգի (մեղեդիի) ինտոնացիոն կեղևը (կաղապարը), այլ վերարտադրում են բուն էությունը, մեղեդիի իսկ բովանդակությունը:

Մակար Եկմալյանը, որքան էլ ծագումով գյուղացի, էջմիածնում մեծացած ու փոքր հասակից ժողովրդական երգը լսած, նույնիսկ գրի առած, իր ուսման տարիներին երկար ժամանակ հեռացել էր գյուղական կյանքից, իսկ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում երաժշտական պատշաճ պատրաստություն ձեռք բերելուց հետո առիթ չունեցավ այն աստիճան շփվել գյուղացիության և գյուղական կյանքի հետ, որքան Կոմիտասն էր շփվում (վիրավորական չլինի իր հիշատակին ասել՝ դարձավ նեղ իմաստով ինտելիգենտ): Ներսիսյան դպրոցի աշակերտությունը չէր կարող այնչափ գյուղական լինել, որքան Գևորգյան ճեմարանինն էր (հիշենք՝ «Ներսիսյանը» գտնվում էր Թիֆլիսի պես քաղաքում, մինչդեռ վաղարշապատը փաստորեն գյուղ էր): Եկմալյանը, գոնե հետ-ուսումնա-

---

6 Մակերեսային ֆոնոգրամով կատարված ձայնագրություններում սովորաբար ճշտորեն արձանագրվում է երգի կմախքը միայն: Միևնույն երգի՝ տարբեր ձեռքերով կատարված այդպիսի ձայնագրությունները միմյանց նման կլինեն:

ական տարիներին, երբեք հատկապես չդբաղվեց սկզբնաղբյուրից ժողովրդական երգեր հավաքելով և ուսումնասիրելով։ Այսպիսի պատճառների հետևանքով (որոնց թիվը կարելի է ավելացնել) Եկմալյանի ձայնագրած գյուղական երգերը (որ քաղաքային՝ կենցաղային ու ազգային-հայրենասիրական երգերի հետ համեմատած շատ չեն) այլ պատկեր են ներկայացնում։ Կարա-Մուրզայի ձայնագրած ու մշակած երգերի նման, Եկմալյանի հավաքած երգերն էլ այն տպավորությունն են ստեղծում, թե դրանք գյուղական երգեր են՝ քաղաքում լսված ու ձայնագրված (պետք է ենթադրել, որ Կոմիտասն էլ կարող էր որևէ գյուղական երգ քաղաքում լսել ու ձայնագրել, բայց՝ ի՞նչ կերպ ձայնագրել)։

Ահա, այս պայմաններում, քիչ թե շատ մոտիկից ծանոթացողը վարժվում է գյուղական երգերի թե Կոմիտասյան և թե Եկմալյանական ձայնագրության ոճին և կարողանում է զանազանել դրանք։ Ուրեմն, որքա՞ն բացահայտ պետք է լինի երևույթը, երբ Եկմալյանի ձայնագրությունների տետրում հանդիպում ենք Կոմիտասյան՝ միանգամից 23 երգի ձայնագրության, որոնք Եկմալյանի գրառումների մեջ առանձնանում են որպես մի կղզի և գյուղական երգի ոճի դրսևորման տեսակետից միանգամայն նման չեն նրա մյուս ձայնագրություններին, այլ, հակառակը՝ նույն տեսակետից երկվորյակի պես նման են Կոմիտասի ձայնագրություններին։ Նման եզրակացության եկող հետազոտողի վիճակն, անշուշտ, փոքր-ինչ փափուկ է, պետք են «առարկայական» ապացույցներ ևս։ Տվյալ դեպքում դրանք էլ կան. հետևության մեջ վերջնականապես համոզվելուն օգնում են գրության մի քանի տեխնիկական առանձնահատկություններ, որ բնութագրական են Կոմիտասի, բայց ոչ Եկմալյանի համար (օրինակ՝ «միայն» =solo տերմինի գործածությունը)։ Եվ մի կարևոր հանգամանք ևս. որ այդ երգերը նման չեն Եկմալյանի ձայնագրություններին, նկատել է դեռևս Ռոմանոս Մելիքյանը. 1915 թվականին իր կազմած՝ Եկմալյանի ձեռագրերի ցուցակում հետագայում նա նշել է՝ «Այս տետրի մեջ հիշատակած թանաքով երգերը (խոսքը վերը հիշված տետրի 23 երգերի մասին է—Ռ. Ա.) ինձ թվում է Եկմալյանինը չեն, այլ Կոմիտասինը, որովհետև այդ շրջանում, 1894—1895-ին, Կոմիտասը սովորում էր Եկմալյանի մոտ։ Ռ. Մելիքյան. 20 մայիսի, 1934 թ.»։

Այս մակագրության ձևակերպումից կարող է թվալ, թե Ռ. Մելիքյանի ենթադրության համար հիմք է ծառայել միայն ժամանակի հանգա-

մանքը: Իրականում այսպես չէ (ասենք և այն, որ այդ երգերը թվագրված էլ չեն). նա պարզապես զգացել է այդ և Եկմալյանի ձայնագրությունների ոճական տարբերությունը: Չնայած երգերը թվագրված չեն, իրոք տրամաբանական է ենթադրել, որ դրանք Կոմիտասը Եկմալյանին պետք է հանձնած լիներ հենց 1895-ի աշնանը, նրանց կարճատև շփման միջոցին: Թվենք այդ երգերից մի քանիսը՝ «Շորորա, Սալաթ», «Մեռնի սարըբի որդին», «Հով այվանին քնել ես», «Դե, գյուլ եմ» (սա Կոմիտասի գեղեցիկ մշակումներից մեկի մինչև այժմ հայտնաբերված միակ սկըզբնաղբյուրն է), «Քելե, քելե, խորոտ աղջիկ», «Դուն շորորա, Շողեր ջան», «Լուսնակ գիշեր» (փոքր տարբերությամբ նույնն է՝ «Լուսնակն անուշ») և այլն:

Այս երգերը ցրված կան Կոմիտասի զանազան ժողովածուներում, բայց դրանք, հավանաբար, ընտրված են մեկ ժողովածուից: Որ այդպիսի, առայժմ տակավին չհայտնաբերված ժողովածու եղել է, հասկացվում է 1895 թ. հուլիսի 25-ին, այսինքն՝ Թիֆլիս, Եկմալյանի մոտ ուսման մեկնելուց անմիջականորեն առաջ, Խրիմյան Հայրիկին Կոմիտասի գրած դիմումից.

Քահանայապետ սուրբ,

Յեօթն ամըս անցուցեալ է իմ ի վերայ, յորմեհետէ ժողովեմ զՀայոց ժողովրդական երգս և զպարերգս, յորոց տակաւին կարի սակաւ ինչ է յայտ զեղանականացն, զկազմութեանցն և զկնի:

Ժողովրդական եղանակքն Հայոց ի պարզութիւն և ի վեհութիւն իւրեանց զնմանութիւն բերեն զնուագաց շարականաց նախնեաց մերոց սրբոց, յորս արտայայտեն կեանք և միտք Հայկեան սեռիս, և սոքա ցարդ կան թաղկեալ ի թաւգստի և ի կողմն յուշից և յուրուշից յիմաստնոց՝ ի փիլիսոփայից. և արդևեթ պահեալ կան ի գեղջկական հանճարի նախնեաց թարմ և անխառն զգացմանց երաժշտութիւն, որ և խուն առ խուն ի կորուստ դիմեալ յառաջէ յերևումն օտար եղանակաց: Եթե ոչ տարածեացէ զձեռն, ի բարձր բազուկ, յօճուն լինել,- Հօտապետդ քարշել հանել ի կորստենէն ի սպառապուռ, յանյայտութիւն և ի մոռացօնս դատապարտեացին:

Բաց յայդմանէ, ի ժողովրդական եղանակս Հայոց իբրև զծիր իմն կարմիր նկատեն առընչութիւնք սոցա եղանակաց շարականաց: Ի մեն միում երգսն գեղջկայինսն որպես զշող ցոլայ բնաւորութ հանճար Հայաստան ազին, որ և կարօտի բազմապիսի ուսումնասիրութեանց:

Ուստի համարձակիմ խնդրել, ի համբոյր Ս. Աջոյդ Հայրապետիդ, թոյլատրել, ի բաւ բարձր հրամանի Ձերոյ, ի տպագրել յանգիս գանձաւ, զոր աւանդեալ է մեզ բազմահարուստ հանճարոյ նախնեաց մերոց արբացելոց:

Քահանայապետիդ
Ամենախոնարհ ծառայ և որդի
Կոմիտաս վարդապետ Սողոմոնեան:

ի Ս. Էջմիածին,
1895 ամի, ի 25-ն Յուլիսի

Պետք չէ կարծել, թե խոսքը 1891-ին կազմած, վերը հիշված ժողովածուի մասին է. Կոմիտասը պարզ ակնարկում է դրանից հետո եկած տարիների ձայնագրություններր ևս: Խոսքը Ակնա երգերի մասին էլ չէ, այդ 25 երգի տպագրության հարցը Խրիմյանն ինքը կարգադրել էր արդեն 1895-ի սկզբին: Վերջապես, «Ազգագրական» կոչվող ժողովածուի մասին էլ չէ, այդ ժողովածուն կազմվեց ուսանող Կոմիտասի՝ Բեռլինից վերադառնալուց հետո, 1900-ական թվականների սկզբին: Բերենք նաև Մ. Աբեղյանի հուշը Կոմիտասի Բեռլինում անցկացրած ուսանողական տարիների վերաբերյալ. «...Նա հետը բերել էր իր ձայնագրած ժողովրդական երգերը և սիրով երգում ու նվագում էր ամեն անգամ, երբ նրա մոտ էինք լինում»: Խոսքն, ահա, այս երգերի ժողովածուի մասին է, որից և, հավանաբար, ընտրված են եղել Եկմալյանի արտագրած երգերը:

Եկմալյանի ձեռագրում պահպանված կոմիտասյան երգերը ոչ միայն արժեքավոր (թեև փոքրաթիվ) լրացում են Կոմիտասի ազգագրական ժառանգությանը, այլև այդ ժառանգության կորած բեկորներից մեկի՝ 1895-ին ավարտված ժողովածուի՝ թող որ հապիվ նշմարելի հետքերն են ցույց տալիս, այն փնտրելու-գտնելու հարց բարձրացնում:

Այլ ձեռքով գրված կոմիտասյան ձայնագրություններ էլի կան և դեռ կգտնվեն: Նշենք, մասնավորապես, երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի արխիվում եղածը և Ս. Մելիքյանի «Հայ երաժշտության պատմության ուրվագծին» հավելված «Սասունցի Դավիթ» վեպի երգերը: Անշուշտ, այդպիսի ձայնագրությունները պետք է հայտնաբերել զգույշ մոտեցումով, բավականաչափ հաստատ հիմնավորմամբ:

Հայ ժողովրդական երգի մյուս ճյուղերը, մասնավորապես վերջին դարերի քաղաքի ժողովրդական և գուսանա-աշուղական երգերը իրև

ազգագրական ճյուր, Կոմիտասը, որպես կանոն, գիտակցաբար չի ձայնագրել։ Աշուղական երգերը բացառիկ են նրա ձայնագրություններում, քաղաքի ժողովրդական երգերից հանդիպում ենք այնպիսի նմուշներ, որոնք իրենց ոճով շատ մոտիկ են բուն գյուղականին (այստեղ նկատի չունենք այն երգերը, որոնք Կոմիտասը մշակել է մեներգի կամ խմբի համար, բայց չի արձանագրել որպես ժողովրդական երգեր)։ Այն ժամանակ, երբ ժողովրդական երաժշտության ազգային ոճի հիմքերը գիտականորեն ըմբռնելու համար նոր միայն հայտնաբերվում էին, Կոմիտասը իրավացիորեն միայն գեղջկական անարատ երաժշտության մեջ էր տեսնում այդ ոճի առհմիկ հատկանիշները։

Կոմիտասն այլ կերպ էր դնում հոգևոր երաժշտության հարցը։ Մի քանի խոսքով անդրադառնանք այդ բնագավառին։

Հայտնի է, վերը բերված նամակ-դիմումում էլ գեղեցիկ շարադրված է Կոմիտասի տեսակետը հայ գեղջուկ և հոգևոր երգերի առնչության, նրանց մերձավոր «ազգակցության» մասին (հետագայում գրել է՝ «քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունին»)։ Կոմիտասի այս ըստ ամենայնի ճիշտ կռահումը, բացի իր գիտական կարևոր նշանակությունից (ազգային երաժշտական ամբողջությունը ճանաչելու և գնահատելու հարցում), գործնական կարևոր նշանակություն ևս ունեցավ։ Դա, մասնավորապես, օգնեց Կոմիտասին փնտրել և գտնել ազգային միասնական ոճը դրսևորող ցայտուն նմուշներ նաև հոգևոր երաժշտության մեջ, այն երաժշտության, որը միջին դարերում հայ խոշորագույն երգահանների նոտագրված ստեղծագործությունը լինելով, նոր ժամանակներն հասել էր ժողովրդական կատարողների անգիր ավանդման միջոցով, և սկզբնապես արդեն բուն ժողովրդական երաժշտությանը մոտիկ լինելով, հետագայում (այդ բանավոր ավանդման ընթացքում) ավելի ևս մոտեցել էր նրան։

Կոմիտասը շատ անգամ է գրել հայ հոգևոր երգերի մեջ Պոլսում գոյացած աղավաղումների մասին։ Այդ բանը նա վաղ էր նկատել։ Դեռևս Ճեմարանի և դասարանի աշակերտ, նա վաղարշապատցի մի վարդապետից ձայնագրելով «Որ յառնէից» երաժշտականորեն բարդ ու բովանդակից շարականը, վերնագրի մեջ նշել է՝ «Շարական Բ կողմ, ստեղի եղանակ, ս. էջմիածնա ի հին գոյն»։ Այսպես, սկզբից ևեթ նա սկզբունքայնորեն փնտրում էր այդ երգերի էջմիածնական (արարատյան, արևվելյան-հայկական) և այն՝ հին տարբերակները, որոնք նրա կարծիքով քաղաքային (պոլսական, ամիրայական) ազդեցությունից հեռու և բուն

գյուղական երաժշտությանն ավելի մոտիկ մնալով, լավ պետք է պահպանած լիներին բնիկ ազգային հատկանիշները։

Կոմիտասը իր այդ սկզբունքին պատասխանող բավական շատ հոգևոր եղանակներ էր հավաքել ու ձայնագրել։ Դա հասկացվում է թեկուզ և նրա նամակներից։ Բայց առ այսօր, այդ ձայնագրությունների ևս փոքր մասն է մեզ հասել, ընդ որում՝ մի զգալի բաժինը միայն մշակված վիճակում։

Մի քանի խոսք էլ Կոմիտասի ազգագրական-երաժշտական ժառանգության մեջ տեղ գտած ոչ-հայկական նմուշների մասին։

Ժողովրդական ստեղծագործության բնագավառում Կոմիտասի հետաքրքրությունները որպես կանոն դուրս են եկել հայ ազգային շրջանակներից։ Դա բխել է ոչ միայն նրա ընդհանուր-երաժշտական լայնարձակ հետաքրքրություններից, այլև՝ համեմատության միջոցով հայ ժողովրդական երաժշտությունն ուսումնասիրելու կոնկրետ խնդիրներից։

Պ. Յուրգենսոնի պատկառելի հրատարակչության կողմից 1904-ին տպագրված քրդական 13 մեղեդիները ժողովրդական ստեղծագործության՝ բարձր վարպետությամբ ձայնագրված լավագույն նմուշներ են, որ կարևոր նշանակություն ունեն նախ՝ քրդական երաժշտության, ապա և՝ հայկական ու քրդական ժողովրդական երաժշտության փոխհարաբերության ուսումնասիրության տեսակետից։ Մասնավորապես հետաքրքրական է նրանցից մի քանիսում հրվան եկող հայ ժողովրդական երաժշտության ազդեցությունը, պատահական չէ, որ դրանք հավելված են հայ-քրդական վեպերին[7]։ Կողմնակի տվյալների հիման վրա, բայց առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ Կոմիտասը ձայնագրած քրդական երգեր ավելի շատ է ունեցել։ Մինչդեռ տպագրվածից բացի, նշանակալից բան գրեթե չի պահպանվել (հետաքրքրական ստեղծագործական մտահղացում է «Լուր-դա-լուրի» անավարտ վիճակում մեզ հասած մշակումը, որ հավանաբար երգչախմբային պոեմի ձև պետք է ունենար)։

Ազգագրական նկատելի հետաքրքրություն ունեն նաև թուրքական այն երգերը, որ Կոմիտասը ձայնագրել է իր հայրենիքում՝ Քյոթահիայում։ 1892, նոյեմբեր 15-ով թվագրված այս ժողովածուի երգերի մի մասը Կոմիտասի համար երգել են նրա իսկ հարազատները «Հարություն աղա Սողոմոնյանը» (հորեղբայրը), «Տիկնայք Կյուլունե և Զմրուխտ Սողոմոնյանները»։ Ժողովածուում անդրադարձված է թուր-

---

[7] Տե՛ս Ն. Ջանաւարի, Կոմիտասը և քրդական երաժշտությունը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1965, № 4։

քիայի գավառական քաղաքների երաժշտական կենցաղի համար բնութագրական պատկերը: Զանազան ժանրի և բովանդակության, հայատառ թուրքերեն գրված այս 66 երգերը բացառապես քաղաքատիպ են. շարքիններ, որոնք վարպետ մելոդիստ-երգահանների հեղինակություն են, մոտիկ տաճկա-արաբական դասական վոկալ-գործիքային եղանակներին ու համեմատաբար ճոխ, և թյուրքիներ՝ դեմոկրատական խավի ներկայացուցիչների, ոչ-պրոֆեսիոնալ հեղինակների համեմատաբար պարզ ստեղծագործություններ կամ պարզապես անհեղինակ ժողովրդականացած երգեր, որոնք մոտիկ են բուն ժողովրդական երաժշտության: Այս սահմաններում աղգային-երաժշտական ոճի տեսակետից այդ երգերը խայտաբղետ են. մի բան, որ ընդհանրապես հատուկ է քաղաքների (այն էլ՝ արևելյան քաղաքների, մանավանդ՝ հայաբնակ թուրքական քաղաքի) երաժշտության համար: Այս դեպքում, թուրքական տարրի բացարձակ գերակշռությամբ հանդերձ, առկա են հայկական (աշուղական, քաղաքային-ժողովրդական և գյուղական), ինչպես նաև՝ եվրոպական (իտալական) մեղեդիական ոճի տարրեր (եվրոպականն արտահայտված է նաև կրկնակների «տրա, լա, լա» խոսքերում): Երգերից մեկը Տ. Չուխաջյանի «Լերլերիջին» եղանակներից է, մեկ ուրիշը՝ անցյալներում Կովկասի քաղաքներում շատ տարածված արևելյան ժողովրդական-գործիքային եղանակներից: Ժողովածուում տեղ է գտել նաև Բաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ աշրայական» տաղի եղանակը... Ռուսինյանի «Կիլիկիայի» («Երբ որ բացվին դռներն հուսո») խոսքերի թուրքերեն ապատ թարգմանությամբ: Այսպիսով, այդ ժողովածուի գիտական նշանակությունը գլխավորապես ժողովրդական երաժշտական կենցաղի պատմական ուսումնասիրությանը նյութ տալն է:

Բոլոր դեպքերում, այլ ժողովուրդների երաժշտությունը Կոմիտասի ձայնագրություններում անհամեմատ փոքր բաժին է կազմել: Նրա հետաքրքրության հիմնական առարկան, բնականաբար, եղել է հայ գյուղական երաժշտությունը:

Կոմիտասի թողած հայ գեղջկական երգերի ձայնագրությունների արժեքն ամենահակիրճ կերպով ամփոփելու համար պետք է ասել.

Այդ երգերը հայտնաբերված և գրանցված են բուն գյուղական ժողովրդի ընդերքում, իրենց կենցաղավարման բնական պայմաններում. այստեղից էլ՝ դրանց կենսականությունը, անմիջականությունն ու արժանահավատությունը:

Դրանք գրի են առնված ժողովրդի պատմությունն ու ոգին. նրա

բազմադարյա մշակույթն ու ազգային ավանդականությունը խորապես ընկալած և միաժամանակ նուրբ երաժշտականության տեր մի մասնագետի կողմից, որն իր մեջ բախտավոր կերպով միավորում էր ազգագրագետի, կոմպոզիտորի ու երաժիշտ-տեսաբանի նշանակալից ընդունակությունները. այստեղից էլ՝ դրանց ազգային բնութագրականությունն ու երաժըշտական բարձր կատարելությունը՝ հայ ժողովրդական երգի բնական հատկանիշները:

Դրանք ցանկալի լրիվությամբ ներկայացնում են հայ գյուղական երգի բազմաժանրային բնույթն ու բովանդակությունը, մեծ արժեք ներկայացնելով նաև ամեն մի ժանրի (օրինակ՝ հուռուվելների, որպես գյուղական երաժշտության մի նշանակալից տեսակի) բուն իսկ հաստատագրման տեսակետից: Այստեղից էլ՝ դրանց արժեքը, որպես մի ժողովրդի հիմնական հատվածի գեղարվեստական աշխարհայացքը ներկայացնող ամբողջություն:

Դրանք ցանկալի բազմակողմանիությամբ ներկայացնում են նաև հայ գեղջուկ բանաստեղծության ու երաժշտության արտահայտչական միջոցների զինանոցը (բանաստեղծական ձևեր ու կառուցվածքներ, բառապաշար, լեզվաոճական առանձնահատկություններ, մեղեդիների լադային համակարգ, ինտոնացիոն բառարան, ռիթմ, մետր և այլն), որի վերլուծման արդյունքով միայն կարելի է գիտականորեն խոսել հայ գեղջուկ երգի յուրահատուկ ազգային դեմքի մասին:

Դրանք բավական առատ նյութ են պարունակում ազգային ժողովրդական երգի (եղանակի) տեղային («բարբառային») հատկանիշները հայտնաբերելու և ուսումնասիրելու համար: Երաժշտական-«բարբառային» հատկանիշները, որ շատ ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործության երևույթ են, հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ (հայ խոսակցական լեզվի նման) հարուստ են և բարձր գնահատելի (թեև հայ ժողովրդի պատմական առանձնահատուկ ճակատագրի պատճառով ներկայումս առանձնապես դժվար է դրանց ուսումնասիրությունը):

Այս բոլորը հաստատում են, որ Կոմիտասի հավաքած գեղջուկ երգերի ժողովածուները, նույնիսկ դրանցից մի քանիսն առանձին-առանձին վերցրած, և մանավանդ, «Ազգագրական» կոչված ժողովածուն, խոշորագույն ավանդ են հայագիտության մեջ: Դրանք հիմք են դարձել ձևավորելու հայ ազգային դասական երաժշտական ստեղծագործությունը, որոշել են նրա լեզվա-ոճական կարևոր հատկանիշները, խթանել են և դեռ երկար ժամանակ խթանելու են հայ կոմպոզիտորական ստեղծա-

գործության զարգացմանը: Դրանց տեսական-գիտական նշանակությունը դուրս է գալիս երաժշտության և բանահյուսության մասնագիտական բնագավառներից. ժողովրդի պատմության, ազգագրության, հոգեբանության և գիտական այլ բնագավառներ նյութ կարող են քաղել Կոմիտասի ժողովածուներից:

Կոմիտասի հայտնաբերած և գրի առած երգերը միաժամանակ նշանակալից ավանդ են միջազգային երաժշտական ֆոլկլորում: Դրանք աշխարհի բազմազգ ժողովուրդների երաժշտական ֆոլկլորը լրացնում են ազգային վառ անհատականություն և բարձր գեղարվեստականություն ունեցող մի արժանավոր հատվածով:

Այսպիսի պայմաններում, անշուշտ, մեծ կարևորություն է ստանում Կոմիտասի ձայնագրած երգերի քանակի հարցը, քանի որ ամեն մի երգ, մի առանձին միավոր ներկայացնելով, ամբողջության մեջ իր ինքնուրույն տեղը, արժեքն ունի: Ահա, ուրեմն, եթե ոչ 4000 և ավելի..., ինչպես եղել է սկզբնապես, բայց և ոչ 300: Մոտավոր հաշվումներով այդ երգերի քանակը ներկայումս 1200-ից ավելի է: Հուսանք, որ կոմիտասյան ձայնագրությունները դեռ կհայտնաբերվեն:

Բ. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Կոմիտասի ստեղծագործությունները հայ երաժշտական նոր մշակույթի զարգացման համար խոշորագույն դեր կատարեցին. բավական է ասել՝ դրանք հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ներդրեցին ազգային ավանդույթների վրա հիմնված և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի միջոցներով բեղմնավորված երաժշտական մտածելակերպ, ցույց տվին հայ երաժշտության հետագա զարգացման ուղիները: Պատմական այդ դերով հանդերձ (որ մինչև այսօր էլ Կոմիտասի ստեղծագործությունները կատարում են), դրանք բնավ չթառամեցին և իրենց գեղարվեստական պարզության մեջ գնալով շարունակ ավելի փայլում են թարմությամբ ու ինքնատիպությամբ:

Կոմիտասի ստեղծագործությունները հայ դասական արվեստի մի կարևորագույն հատվածն են կազմում: Որքա՞ն են եղել այդ ստեղծագործությունները:

Նյութերի հայտնաբերման տեսակետից երկար ժամանակ վիճակը նույնն էր նաև այս բնագավառում: Կոմիտասի գործունեության տարիներին հրատարակվել էին 18 մեներգ (երեքը պարբերական մամուլում),

2 դուգերգ, 29 խմբերգ։ Հիվանդության տարիներին և մահվանից հետո Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողովը Վարդան Սարգսյանի խմբագրությամբ հրատարակեց ևս 18 մեներգ (երկուսը՝ մամուլում երևան եկած երգերի արտատպություն) և 26 խմբերգ (Վ. Սարգսյանի կողմից հիշողությամբ վերականգնված), հոգևոր միաձայն և բազմաձայն երգերի մի փոքրիկ տետրակ և «Պատարագը»։ Այս հրատարակություններից հետո էր, որ Կոմիտասյան հանձնաժողովը տպագրելու նյութերը սպառված համարելով, Կոմիտասի ձեռագրերն ուղարկեց Հայաստան։

Վերն արդեն ակնարկեցինք Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքների բնագրերի վիճակը։ Հասկանալի է՝ այդպիսի վիճակում նրա նց բովանդակությունը այս կամ այն չափով լրիվ ընկալելու համար անհրաժեշտ էր տևական ներհուն ուսումնասիրություն։

Ներկայումս Կոմիտասի առ այսօր հավաքված ձեռագրերում պարունակվող ստեղծագործական նյութերի վերաբերյալ մենք կարող ենք համեմատաբար լայն պատկերացում ունենալ (այստեղ խոսքը կլինի միայն աշխարհիկ գործերի մասին)։

Կոմիտասի ստեղծագործության հիմնական ժանրը սովորաբար բնութագրվում է որպես ժողովրդական երգի մշակում։ «Մշակում» տերմինն այս դեպքում պետք է հասկանալ առանձնահատուկ իմաստով։ Կոմիտասի ստեղծագործությունը, երբ այդ անվանում ենք մշակում, այդ տերմինի մեջ գեղարվեստական նոր ու սովորական ընկալումից շատ ավելի խոր բովանդակություն է դնում։ Կոմիտասի՝ մասնավորապես գեղջկական մեներգերն ու խմբերգերը արտաբուստ կողմնակի երաժշտական-բանաստեղծական նյութի մշակում լինելով, ըստ էության և խոշորագույն չափով ինքնուրույն հեղինակություններ են, դրանցում դրսևորված է կոմպոզիտորական ցայտուն անհատականությամբ ու նորարարությամբ օժտված մի արվեստ։ Ո՛չ «Անտունին», ո՛չ «Լոռու գութաներգը» կամ «Խորհուրդ խորինը» մշակում չես կարող անվանել, թեև մշակում ասելով հասկանում ես երգի ժողովրդական նույն կերպարի թեկուզ և հարստացված, պրոֆեսիոնալ տեսք տրված վերարտադրությունը։ Կոմիտասի դեպքում մշակում նշանակում է՝ ժողովրդական կերպարը բեկված է կոմպոզիտորի անձնական խառնարանի միջով, նրան տրված են նոր, անհատական գծեր։ Իրականությունից քիչ հեռանալու և համեմատաբար որոշակի արտահայտվելու համար այդ երգերը պետք է անվանել Կոմիտասի ստեղծագործությունները, որոնց հիմքում ընկած է գյուղական ժողովրդական-երաժշտական նյութ, կամ պարզապես Կոմի-

տասի՝ ժողովրդական երաժշտությունից սկզբնաղբյուր ունեցող ստեղծագործություններըը։

Այդ ստեղծագործությունները իրենց գեղարվեստական կշռով ու քանակով Կոմիտասի ժառանգության գլխավոր հատվածն են։ Դրանցից բացի, նրա ձեռագրերում կան քաղաքի ժողովրդական կամ ժողովրդականացած երգերի մշակումներ և ստեղծագործություններ, որոնց հիմքում ժողովրդական-երաժշտական (կամ՝ բանաստեղծական) նյութ չի դրված։ Կոմիտասի երաժշտական-ստեղծագործական ժառանգությունն իր արդի վիճակով պատկերելու համար նպատակահարմար է այն դիտել այդ երեք հատվածների (թող ինչ-որ չափով պայմանական) բաժանումով, դրանցում ևս, առանձին-առանձին, պահպանելով հնարավորության սահմաններում վերահաստատված ժամանակագրական կարգը։

Ուրեմն՝ գլխավորն այն հատվածն է, որտեղ ստեղծագործություններն իրենց հիմքում գյուղական-ժողովրդական սկզբնաղբյուր ունեն։ Այստեղ կան և գեղջուկ երգերի պարզ դաշնակումներ, և նրանց խորապես ստեղծագործական մշակումներ։

1898 թ. նոյեմբերին ուսանող Կոմիտասը Բեռլինից գրում էր Կ. Կոստանյանին. «Եկող տարի Ճեմարանի 25-ամյակն է։ Հարկավոր է մի քանի բան պատրաստ ունենալ... գլխավոր ուժս գործ կդնեմ մի խումբ կազմելու... ևս արդեն ունեմ «Տեր կեցոն» և «Հայրիկ, Հայրիկ, քո Հայրենիքն» թե խմբի և թե նվագի համար, և կպատրաստեմ ժողովրդականներից էլ ընտիրները» (ընդգծումը մերն է—Ռ. Ա.)։

Մամուլից տեղեկանում ենք, որ 1899-ի հունիսի 14-ին Բեռլինի Շարլենկա կոնսերվատորիայում կայացած Կոմիտասի դասախոսությանը երգչախմբի փոխարեն չորս գերմանացի երգիչներից կազմված կվարտետը կատարել է «Սոնա յար», «Անձրևն եկավ», «Այ տղա, հերուվն արի», «Հով արեք» և «Հայրիկ, Հայրիկ»։ Դարձյալ դիմենք Մ. Աբեղյանին, որ գրում է. «Նա հետը Բեռլինից բերել էր իր դաշնակած մի քանի ժողովրդական երգեր և էջմիածին գալու առաջին օրերը հենց աշակերտներից կազմեց երգեցիկ խումբ, որին կարճ ժամանակում սովորեցրեց այդ երգերը բազմաձայն երգել։ Նրա խմբի հանդես գալը մեծ խրախճանություն էր ունկնդիրների համար ու մի հաղթանակ՝ ժողովրդական երգի»։

Այդ երգերի դաշնակումները, գերմաններեն հատ ու կենտ նշումներով, գտնում ենք Կոմիտասի տետրերից մեկում։ Ինչպես պարզվում է հետագա գրվածքների համեմատությունից, դրանով սկիզբ են առել

դպրոցական երգչախմբերին հատկացված հայ գեղջուկ երգերի կոմիտասյան պարզ դաշնակումները։

Այսպես, 1908-ին, երբ Իգդիր դասախոսության եկած Կոմիտասից տեղի երաժշտության ուսուցիչ Ն. Թեյմուրազյանը հայ ժողովրդական բազմաձայն երգեր է խնդրել դպրոցի և ժողովրդական երգչախմբերի համար, Կոմիտասը նրան հենց այդ և իր այլ նման դաշնակումներն է տվել[8]։

Ներկայումս հայտնաբերված այդպիսի պարզ դաշնակված երգերի թիվը մի քանի տասնյակ է։ Դրանց մեծ մասում ժողովրդական մեղեդիներին հարմարեցված է մաժորա-մինոր սիստեմի ավանդական հարմոնիա։ Այս երևույթը հազիվ թե բացատրվի միայն նրանով, որ Կոմիտասը ժամանակի ընթացքում, լոկ աստիճանաբար հասավ ազգային-ժողովրդական երաժշտության լադերի լիակատար գիտակցմանն ու նրանց համապատասխան լադային հարմոնիան գտավ։ Ոճի այդպիսի զարգացում, անշուշտ, տեղի է ունեցել։ Բայց, ըստ երևույթին, փոքրաքանակ ձայներում պարզ շարադրված երգը ոչ մասնագետ երգիչների, մասնավորապես աշակերտների խմբով լիարատ հնչեցնելու համար Կոմիտասը ներդաշնակման հենց այդ ոճն էր հարմար տեսել։ Ուշադիր զննողը, սակայն, նույն երգերի դաշնակումներում կհայտնաբերի ազգային-ժողովրդական լադերի որոշ տարրեր, երկրորդական ձայների մեղեդիական մասնակի ինքնուրույնացման պայմաններում՝ նրանցում ազգային ինտոնացիայի պահպանման ձգտում։ Մի քանի երգում էլ բազմաձայնման առաջնորդող սկզբունքը հենց պոլիֆոնիան է։ Բոլոր դեպքերում, այդ դաշնակումները ազգային ընդհանուր երանգի տեսակետից անընդունելի կամ անախորժ բան չեն պարունակում։

Բնութագրական են երկու երևույթ. էջմիածնական շրջանի դաշնակումներից մեծագույն մասը նախատեսված է եղել Գևորգյան ճեմարանի աշակերտության համար՝ առաջին ձայնը կամ վերին երկու ձայները ցածր են, հատկացված փոքրահասակ աշակերտներին (դիսկանտներ), ստորին երկու ձայները հնարավորին չափ նեղ սահմաններում են ծավալվում, հատկացված ճեմարանի մեծահասակ ուսանողներին (տենորներ և բասեր)։ Ի դեպ ասած, հենց այս երգերի մասին է, որ Ֆրան-

---

8 Ն. Թեյմուրազյանի Կոմիտասից արտագրած պարզ դաշնակումները պահվում են Սովետական Հայաստանի հանրապետական գրադարանի նոտային գրականության բաժնում, Թեյմուրազյանի ֆոնդում։ Տե՛ս այդ մասին նաև՝ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. Բ, էջ 10։

ախացի երաժշտագետ Պյեր Օբրին գրել է՝ «Կոմիտասն իր սաներին հավաքեց ճեմարանի դահլիճը և մեզ անակնկալի բերեց իր հանպատրաստից տրված համերգով։ Մենք անվերապահորեն ծափահարեցինք Կոմիտասին։ Կեցցե՛ն ժողովրդական երգերը, դրանք ժողովրդի կենսունակության նշան են, և մեր լսածներում մենք զգացինք հայկական ոգին, նրա ըմբոստ ճիչերը, սիրո երգերը, միշտ հուսալի ազատության իղձը»[9]։

Պոլսի շրջանի նման դաշնակումները, որ ավելի սակավաթիվ են, մեծ մասամբ ներկայացնում են այն ժամանակ արդեն լայնորեն կատարված և ճանաչում գտած մշակումների պարզեցված վերաշարադրությունը աղջիկների խմբի համար (Պոլսում Կոմիտասն առժամանակ աշխատել է Նիկողոսյան վարժարանում)։ Այս գեղջուկ երգերի առաջին շրջանի դաշնակումներից հիշենք՝ «Իմ չինարի յարը» (քառաձայն), «Էսօր ուրբաթ է» և «Ջուր կուգա վերին սարեն», «Էս առուն ջուր է գալի», «Ինչո՞ւ բինգյոլը մտար», «Սար, սար», «Այ սիրուն կաքավ» և «Աղջի Մարան», «Ջինար յարի բան ասեմ», «Հոյ աման ու յար ջան», «Քա սև սևավոր աղջիկ», «Կոտ ու կես կորեկ ունեմ» խմբերգերը և այլն։ Երկրորդ շրջանի դաշնակումներից՝ «Իմ չինարի յարը» (երկձայն), «Անձրևն եկավ» (եռաձայն), «Կուժն առա» (եռաձայն) և այլն։ Կոմիտասի այս պարզ դաշնակումներն ու մշակումները գեղարվեստական և գործնական կիրառական մեծ արժեք ունեն, կզետեղվեն նրա երկերի ժողովածուի տպագրության պատրաստվող 4-րդ հատորում[10]։

Վերը նկարագրված դաշնակումների հետ պետք չէ շփոթել հատկապես պատանեկան սրոֆեսիոնալ երգչախմբի համար նախատեսված, հետագայում իրականացված մշակումները, որոնցից առայժմ մեզ հայտնի է գողտրիկ «Նանիկ-նանանիկը», գրված պատանի մեներգչուհու և դիսկանտների քառաձայն խմբի համար, ինչպես նաև նախադպրոցական երեխաների համար գրված միաձայն խմբական երգերը, որոնցից առայժմ հայտնաբերված են՝ «Փայտե ձիուկ» և «Ճուտիկներ»։

---

9 Պ. Օբրիի հուշերի՝ Կոմիտասի հետ առնչվող հատվածը տե՛ս այս ժողովածուում։ Հիշված համերգում, ըստ երևույթին, կատարվել են նաև քաղաքային հայրենասիրական երգերի կոմիտասյան մշակումներ։

10 Դրանցից 12 նմուշ տեղ են գտել դպրոցական երգչախմբերի համար վերջերս մեր կազմած և ձեռագրի իրավունքով բազմագրված փոքրիկ ժողովածուում (Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրություն, Երևան, 1969)։ Այդ երգերը բազմիցս հնչեցին Երևանում և Հայաստանի շրջաններում, դպրոցական երգչախմբերի 1969 թ. գարնանը կայացած Կոմիտասյան մրցույթին։

Կոմիտասի ստեղծագործական ոճը, նրա ստեղծագործության անհատական գծերը շատ վաղ երևան եկան ու արագ զարգացան։ Դրանում համոզվելու համար բավական է համեմատել միմյանց հետ «Լոռու գութաններգի» երկու մշակումները՝ այն, որ 1902-ին Ճեմարանի համերգներում կատարվել և 1903-ին տպագրվել է Հ. Այվազովսկու հիշատակին լույս տեսած «Գեղարվեստական ալբոմում» («Լոռեցիների գութանի հոռովել») և այն, որ 1905-ի ապրիլին կատարվել է Թիֆլիսի երկրորդ համերգում, իսկ 1906-ին վիմագրական եղանակով բազմագրվել և կատարվել է Փարիզում։ Մշակման առաջին տարբերակում (հիշենք՝ ուսումն ավարտելուց հետո 1—2 տարի էր անցել) արդեն նախանշված են 1905—1906-ի տարբերակի՝ բարդ կազմություն ունեցող հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ հյուսվածքի բոլոր կարևոր գծերը, թեև ամբողջությամբ վերցրած սա դեռևս հեռու է 1906-ին տպագրվածի կատարելությունից։

Արխիվում, սևագիր ծոցատետրերում, գտնվել են մի ամբողջ շարք խմբերգեր, որոնք «Լոռեցիների գութանի հոռովելից» բացի, այդ շրջանի արգասիքն են, նշում են Կոմիտասի ոճի, մասնավորապես ներդաշնակման արվեստի զարգացման սկիզբը և ցույց տալիս այդ զարգացման ընթացքը առաջին շրջանում։ Կանգ առնենք միայն հարսանեկան երգերի նորահայտ շարի վրա։

Իր ձեռագրերից մեկում, հարսանեկան երգերի ձայնագրությունների մոտ Կոմիտասը նշել է. «Կազմել ներկայացում, միայն երգով, առանց նվագարանների և առանց կառավարչի»։ Այս մտադրությունը չի իրականացրել, այլ կազմել է հարսանիքի զանազան պահերին վերաբերող տարբեր բնույթի երգերի կոնտրաստային շարեր, որոնք ազգագրական խնդիրներ չեն հետապնդում, հավակնություն էլ չունեն տալու ավանդական հարսանիքի ամբողջական պատկերը, բայց ա կապելլա երգչախմբի արտահայտչական հարուստ միջոցներով, գեղարվեստորեն ընդհանրացրած ձևով վերարտադրում են մարդկային խոր ու գեղեցիկ ապրումներ, հուզական տարբեր հոգեվիճակներ։

Հարսանեկան երգերի մինչև վերջերս հայտնի միակ շարը ստեղծված է Պոլսում, 1911—12 թթ. ընթացքում։ Նոր հայտնաբերված շարը գրված է էջմիածնական վաղ շրջանի ծոցատետրերից մեկում։ Այս շարը մենք անվանում ենք Հարսանեկան երգերի Ա շար, իսկ Պոլսում ստեղծվածը՝ Բ շար։ Ա շարը բաղկացած է 6 երգից՝ «Երկնից, գետնից»՝ «Հարսանեկան ծառի» գովքը ներկայացնող ներածական հանդիսավոր մաղթերգը, «Մերիկ ջան, հալալ»՝ հարսի բաժանման արտառուչ մեներգը

խառն խմբի պահված ձայների ֆոնի վրա, «Թագվորի մեր, դուրս արի», որին այստեղ հարևան երգերի հարաբերությունից դատելով, թեթև պարերգի բնույթ չէ տրված, «Թագվոր, բարով»՝ նույնպես հանդիսավոր խմբերգը, «էն դիզան»՝ խմբի մասերի երկխոսություն ներկայացնող հանելուկ-երգը և, վերջապես, «Առնեմ երթամ իմ յարը», ավարտական ուրախ շուրջպարը: Պարզ ակորդների օգնությամբ ընդհանուր առմամբ հոմոֆոն շարադրված այս սյուիտը, հակադիր տրամադրությունների ցայտուն անցումներով, կերպարի զարգացմամբ և ուրախ եզրափակումով հուզական ներգործության զգալի կարողություն ունի, գեղեցիկ է[11]:

Նույն ժամանակին վերաբերող և արտահայտչական նույնպիսի միջոցներ օգտագործող խմբերգերից հիշենք իմպրովիզացիոն բնույթի հուզական մեղեդի ունեցող «Սայլի երգը», որ մի պարզ, բայց գեղեցիկ լրացում է Կոմիտասի երկրագործական աշխատանքային երգերի խմբին, «Վայ, լե, լե» ողբերգը, խիստ յուրօրինակ, Ակնա «Օրորին» նմանվող ներդաշնակությամբ, սոցիալական բովանդակության «Կապույտ քուռակ հեծնել եմ» և մի շարք այլ խմբերգեր, որոնք բացի իրենց գեղարվեստական հետաքրքրությունից, Կոմիտասի ստեղծագործության ժանրային ընդգրկումը լրացնող շահեկանություն ևս ունեն: Այս բոլոր երգերում կարելի է տեսնել կոմիտասյան պոլիֆոնիայի չափազանց համեստ, զուսպ կիրառված տարրեր միայն: Այդ խմբերգերը զետեղված են Երկերի ժողովածուի ներկայումս տպագրվող 3-րդ հատորում:

Երկու փոքրիկ ժողովածուներ՝ 1906-ի վիմատիպ տետրակը, որ պարունակում է ֆրանսատառ հայերեն խոսքերով գրված 15 ժողովրդական և 4 հոգևոր երգերի մշակումներ ու հատկացված է եղել այդ տարվա դեկտեմբերին Փարիզում կայանալիք համերգի հանար ֆրանսիական երգչախմբին երգերը սովորեցնելու, և 1907-ին տպագրված «Հայ քնարը», որ պարունակում է վերոհիշյալ տետրից քաղված 8 գեղջուկ խմբերգեր և 5 գեղջկական մեներգեր («Գարուն ա»-ն և՛ մեներգ, և՛ խմբերգ) կազմում են Կոմիտասի ստեղծագործության՝ բովանդակությամբ ծանրակշիռ, գեղարվեստականությամբ բարձրագույն, ոճի տեսակետից բնութագրական (այնպես, ինչպես բոլորը սովոր են պատկերացնել Կոմիտասյան ոճը), կենտրոնական հատվածներից մեկը: Թեև Կոմի-

11 Հարսանեկան երգերի Ա շարք; նոր հայտնաբերված մի շարք այլ խմբերգերի հետ կատարվեց Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, 1963 թ. դեկտեմբերի 20-ին:

տասը տպագրված ժողովածուի անվանաթերթին իր՝ հեղինակի դերը նշել է միայն որպես «գրի առնող և դաշնակող», բայց այս ժողովածուն արդեն խիստ բնորոշ է ժողովրդական նյութի վրա Կոմիտասի ստեղծագործական ոգեղեն ներգործությամբ։ Այլ հարց է, որ դրանով հանդերձ, երգերը լիովին պահպանել են իրենց աղգային բնույթը և ժողովրդական ոգին։ Հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի ինքնատիպ միջոցներով, ստեղծագործական սուր հնարամտությամբ ժողովրդական մեղեդիները հարըստացնելով, Կոմիտասն այդ երգերում ստեղծել է հիրավի դասական մի արվեստ, որն իր նորարարության հմայքը պահպանում է և կպահպանի շարունակ։

1905—1906 թվականներին Կոմիտասն արդեն շատ մշակումներ ուներ, ինչո՞ւ նա չտպագրեց գոնե վիմատիպ տետրակի բոլոր գեղջուկ և հոգևոր երգերը։ Այս հարցին, ինչպես տեղեկացնում է Մ. Աբեղյանը, իբրև պատասխան Կոմիտասը «կծու խոսքեր ուղղեց և՛ արևելյան, և՛ արևմտյան հայ հարուստների հասցեին»։

Արխիվում հայտնաբերվեցին և ձեռագրերից դուրս են գրված մի քանի խմբերգեր, որոնք ոճական տեսակետից ներկայացնում են մի անցման շրջան «Հայ քնարի» երգերից դեպի «Հայ գեղջուկ երգերը» (այստեղ խոսքը կոմիտասյան ընդհանուր միաձույլ ոճի սահմաններում տեղի ունեցած դեռևս նրբին, հազիվ նշմարելի փոփոխությունների մասին է)։ Դրանցից են, օրինակ, «Հայ քնարին» ավելի մոտիկ՝ «Լուսնակը սարի տակին», և «Գեղջուկ երգերին» մոտիկ՝ «Կայնել ես՝ կանչում էլ չես», «Եկեք տեսեք ինչն է կերի ղինչ», «Հինգ էծ ունեմ» և այլ խմբերգերը (այս նույն խմբում կարող է դասվել նաև «Ախ, մարալ ջան» խմբերգը, որ տպագրվել է 1909-ին «Գեղունիում»)։ Առաջիններն, «Հայ քնար» երգերի նման, ունեն լիահնչուն հարմոնիա, առատ կիրառված պոլիֆոնիա՝ ձայների ցայտուն ինքնուրույնացումով, ընդհանուր առմամբ խիտ, «մասշտաբային» հնչում։

Նյութերի ուսումնասիրությունից երևում է, որ «Հայ գեղջուկ երգերի» մշակումը Կոմիտասը ձեռնարկել է դեռևս էջմիածնում, բայց ժողովածուն ամբողջությամբ ավարտել և տպագրության է պատրաստել Պոլսում, 1911 թվականին։

Կոմիտասի ստեղծագործության այս երկրորդ՝ նույնքան բարձրարժեք հատվածը ներկայացնող ժողովածուն, ինչպես հայտնի է, բաղկացած է մեկական տասնյակ մեներգերից և խմբերգերից։ Տպագրված նախորդ ժողովածուի երգերի համեմատությամբ այս ժողով-

ծուի թե մեներգերը և թե խմբերգերը աչքի են ընկնում հնչողությունը որոշ չափով թեթևացնելու, պարզեցնելու՝ հեղինակի ձգտումով։ Մեներգերի մասին ինքը Կոմիտասն էլ մի նման բան նշում է Մարգարիտ Բաբայանին գրած նամակում. «...բավական փոփոխության ենթարկեցի և ավելի գեղեցիկ ձև, ու օդ, տարածություն, պատկեր ստացան» (անշուշտ, «Հայ քնարի» հետ համեմատության, այստեղ չկա)։ Միաժամանակ, այս երգերում Կոմիտասը ավելի ևս ուշադրություն է դարձնում ազգային-ժողովրդական լադա-ինտոնացիայի բնույթը պահպանելուն և երևան բերելուն, ավելի ցցուն է դարձնում այդ։

Այսպես օրինակ, եթե «Հայ քնար» խմբերգերում ձայների լիակատար ինքնուրույնության և նրանց ժողովրդական լադա-ինտոնացիայի բնույթի դեպքում, որպես ընդհանուր հյուսվածքը միավորող, հարմոնիայի շարժումն առաջ մղող գործոն հաճախ հանդես է գալիս սովորական տերցիային ուղղաձիգը (յուրովի կիրառված եռահնչյուններ, սեպտակորդներ և այլն), ապա «Հայ գեղջուկ երգերում» տերցիային համահնչյունների նման դերը համեմատաբար փոքր է, իսկ այնպիսի խմբերգերում, ինչպիսիք են «Առավոտուն բարի լույս» կամ «Օրոր, Ադինո»՝ նվազագույնի է հասցված։ «Հայ գեղջուկ» խմբերգերում ավելի մեծ նշանակություն են ստանում ոչ-տերցիային համահնչյունները, որոնք «Հայ քնարի» մեջ առավելապես ցայտուն օգտագործված էին մեներգերում[12]։

Այսպես են վերը հիշված 3 խմբերգերը։ «Կայնել ես, կանչում էլ չես» 7-ձայն խմբերգում, որը կոմիտասյան պոլիֆոնիայի ամենագեղեցիկ նմուշներից է, «թափանցիկ» հարմոնիան կարծես պատահաբար է դոյանում. կարևորը՝ ձայների շարժումն է, իսկ այդ ձայներն իրենք, իրենց լադային ու ելևէջային կազմակերպվածությամբ, ինքնուրույն մեղեդիներ, մեղեդիական ինքնուրույն դարձվածքներ են, երգն ավարտվում է ժողովրդական-լադային միահնչյունով։ Այստեղ, ինչպես մի քանի այլ դեպքերում, մեծ հաջողությամբ օգտագործված է կրկնակի արձագանքի Կոմիտասի նախասիրած էֆեկտը («յա՛ր, յա՛ր»), այս նկարագրական պահը, սակայն, չի թուլացնում երգի հուզական արտահայտչությունը,

---

12 «Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուների երգերում ոչ-տերցիային համահնչյունների և հարմոնիկ այլ առանձնահատկությունների մասին մենք գրել ենք ԳԱ «Տեղեկագրում» (№ 9, 1949, էջ 87—113), Կոմիտասի երկերի ժողովածուի Ա, Բ, Գ հատորների նախաբանում և այլուր։ Տե՛ս նաև 47 էջի ծանոթագրությունը Շ. Պերպերյանի գրքույկի մասին, որը 1940-ական թվականներին մեզ, դժբախտաբար, ծանոթ չէր։

խորունկ վշտի դուսպ արտահայտված տրամադրությունը: «Եկեք տեսեք ինչն է կերի դինչ» լայնորեն տարածված, միջնադարյան ծիսական այս երգի մեղեդին արդեն հատկանշական է իր ոճական յուրահատկությամբ, Կոմիտասը մակագրել է՝ «Մշո ոճ»: Մշակման մեջ գործադրված միջոցները պահպանում են «անկյունավոր», «կոտրտված» մեղեդիական գծի բոլոր բեկումները, ընդգծում նրա սուր ռիթմը, ժողովրդական խիստ դիատոնիկ ոճով հարմոնիան հիմնականում երկու ակորդի հաջորդականություն է՝ բնական դոմինանտից անցում դեպի տոնիկային կվինտակորդը: Կոմիտասի այս խմբերգը իր ոճի տեսակետից կատարողի առաջ բավական բարդ, պատասխանատու խնդիր է հարուցում: Նույնպիսի խնդիր է հարուցում նաև «Հինգ էծ ունեմ» ամբողջապես նկարագրականությամբ թափանցված ծաղրերգի կատարումը:

Տպագրվելու բնագավառում Կոմիտասը չափազանց «տարաբախտ» կոմպոզիտոր էր: Եթե «Հայ քնարը» նրա՝ տպարանական եղանակով «օրինավոր» տպագրված առաջին ժողովածուն էր, ապա «Հայ գեղջուկ երգերը» նույնպիսի երկրորդ և վերջին ժողովածուն էր: Եվ դարձյալ փոքրածավալ: Պատճառը նույնն է՝ նյութական միջոցների չգոյությունը: Այս ժողովածուի տպագրության ծախսը Կոմիտասն ինքն հոգաց Պոլսում և Մերձավոր Արևելքի այլ վայրերում կազմակերպած համերգների մուտքով: Իզուր չէ՝ երբ Կահիրեից նրան հրավիրում էին խումբ կազմելու և համերգ տալու, և պայմաններ էին հարցնում, նա պատասխանեց. «Համերգեն գոյացած արդյունքին $^2/_3$-ը ի նպաստ իմ երկասիրության տպագրության կառնեմ: Եթե ի վիճակի լինեի՝ կես առ կես կընեինք»: Իսկ տպագրությունը «Բրայտկոպֆ ունդ Հերտել» հրատարակչության տպարանում (Լայպցիգ) բավական ծախսատար էր:

«Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ» տպագրված ժողովածուների երգերի մեծ մասի ձեռագրերը չեն պահպանվել: Տպարան ներկայացված բնագրերը որոշակի գիտական շահեկանություն կարող էին ունենալ, քանի որ Կոմիտասը, ինչպես երևում է նյութերի ուսումնասիրությունից, միշտ խստապահանջ լինելով ոչ միայն ուրիշների, այլև իր նկատմամբ, սովորություն է ունեցել իր գրած գործերը մինչև վերջին հնարավորությունը բարեփոխել, նորանոր տարբերակներ ստեղծել: Լայպցիգում ձեռնարկած մեր փնտրտուքները, դժբախտաբար, դրական արդյունքի չբերեցին: «Հայ գեղջուկ երգերը» ոչ թե «Բրայտկոպֆ ունդ Հերտելի» հրատարակությունը, այլ տպագրությունն են. պարզվեց, որ այդպիսի

դեպքում բնագրերը որպես կանոն չեն պահվում, այլ վերադարձվում են ըստ պատկանելության: «Հայ քնարի» տպարան ներկայացված բնագրերը փնտրելու հնարավորություն մենք չենք ունեցել:

Կոմիտասի թղթերի մեջ, սակայն, հայտնաբերվել են դրանց գրիչե բոլորի մշակման բազմաթիվ տարբերակներ:

Մեծ է այդ տարբերակների գիտական նշանակությունը: Դրանք «վերջնական» օրինակների հետ միասին ցույց են տալիս հայ ժողովրդական երգի բազմաձայնման հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ բազմազան հնարավորությունները, վավերացնում են այն, ինչը հայ դասական երաժշտության մեջ անվերապահորեն կարելի է անվանել ազգային հարմոնիա և ազգային պոլիֆոնիա, ապացուցում են վերը գրված՝ Կոմիտասի ստեղծագործական ոճի ու վարպետության արագ կազմավորումն ու կատարելացումը և այլն:

Մեծ է այդ տարբերակների նաև գեղարվեստական ու գործնական-կատարողական արժեքը: Գրված լինելով տարբեր կազմի երգչախմբերի համար, համեմատաբար դյուրին կամ դժվար, հաճախ միմյանցից բավական տարբեր ներդաշնակումով, ժողովրդական միևնույն երգի հիմքում ընկած բանաստեղծական-երաժշտական կերպարը հանդես բերելով զանազան «դիտակետերից», զանազան գունավորումներով ու տրամադրություններով, այդ տարբերակները, համենայն դեպս՝ դրանցից շատերը ինքնուրույն երգեր են, ինքնուրույն միավորներ Կոմիտասի ստեղծագործական ցանկում: Հատկապես հիշվելու են՝ «Գարուն ա» (8 տարբերակ), «Կուժն առա» (5 տարբերակ), «Կալերգ և սայլերգ» (3 տարբերակ), «Ալագյազ» և «Խնկի ծառ» ու այլ խմբերգերը: Առանձնապես էական է և այն, որ գտնված տարբերակներից մի քանիսը մեղանում վերջնական համարված մշակումներից ուշ են գրված, իրենք են վերջնական մշակումները: Այսպես, նշանավոր «Կալի երգը», որ մինչև վերջերս մեզանում հայտնի էր միայն 1906 թ. վիմատիպ տարբերակով և մինչև այժմ էլ, լրիվ կամ կրճատ վիճակում, կատարվում է այդ տարբերակով միայն, գտնվեց վերջնական, հարստացված ձևով (մասնավորապես՝ ավելացված գեղատքանչ «Մարալ գոմեշ» երգով), նախատեսված կատարողական մեծ կոլեկտիվի համար (երկու տենոր և մեկ սոպրանո մեներգիչներից բացի, երգչախմբի բոլոր ձայները, հաճախակի բաժանումներով հանդերձ, ունեն նաև իրենց առանձին մեներգողները): Դա կատարվել է Պոլսի «Գուսան» երգչախմբում:

«Կալի երգի» այս տարբերակը Կոմիտասն անվանել է «Կալերգ և

սայլերգեր»։ Այդ երկու տարբերակի մասին գաղափար տալու նպատակով առարկայական-պատկերավոր համեմատություն անելով, կարելի է ասել. եթե առաջինը (1906 թ.) պատկերում է բնության գրկում իր զույգ եղներով աշխատող մեկ գյուղացու, ապա երկրորդը («Կալերգ և սայլերգեր») գծագրում է մի ընդարձակ պատկեր՝ բազմաթիվ այդպիսի աշխատող գյուղացիներով կենդանացված մի անծայրածիր դաշտ կամ սար, ուր նրանց բազմերանգ երգն ու բացականչությունները ներդաշնակ կերպով միմյանց լրացնելով, օդն իսկ աշխուժացնում, հնչեցնում են։ Եթե «Ալադյազ» խմբերգի 1906-ին տպագրված տարբերակը կարելի է համեմատել (անշուշտ, պայմանական կերպով) այդ անունը կրող գեղեցիկ սարի հարթանկարի հետ, ապա նոր գտնված տարբերակը ի վիճակի է տալու նույն սարի ծավալային պատկերը։ Որոշ խմբերգեր նոր գտնված վերջնական տարբերակներում այդքան նկատելի փոփոխություններ չունեն, որքան հիշված «Կալի երգ» և «Ալադյազ» խմբերգերը, բայց պարզապես կատարելագործված, խմբագրված են (օրինակ, «Սիփանա քաջերը») և հենց դրանով շատ շահեկան են։

Այս տարբերակները, որոնց մի զգալի մասը «Հայ քնար» և «Հայ գեղջուկ երգերի» հետ միասին հրատարակվել են Երկերի ժողովածուի 2-րդ հատորում, կազմում են Կոմիտասի ուսումնասիրվող ձեռագրերում պարփակված գեղարվեստական հարստության նկատելի բաժիններից մեկը։

Կոմիտասի մինչև այժմ հավաքված ձեռագրերում գտնվեցին Պոլսում գրված ու կատարված և հետագայում Վ. Սարգսյանի ջանքերով, հիշողությամբ վերականգնած ու հրապարակած բոլոր գեղջուկ խմբերգերի հեղինակային բնագրերը[13]։ Այդ խմբերգերի նոր տպագրությունը (Երկերի ժողովածու, 3-րդ հատոր) այժմ կատարվում է բնագրերից, որոնցից՝ Վ. Սարգսյանի տարբերակները այս կամ այն չափով տարբեր են։ Վերականգնվել է երկու և կես տասնյակ խմբերգերի հեղինակային շարադրանքը, որ ինքնին շատ արժեքավոր երևույթ է։ Գտնվել են նաև այս նույն երգերի հեղինակային բազմաթիվ և արժեքավոր այլ տարբերակներ, ընդ որում հաճախ դժվար է լինում միևնույն երգի մի քանի տարբերակներից որևէ մեկին նախապատվություն տալ։ Երբեմն որոշակի լոկալ արժեք են պահպանում նաև Սարգսյանի վերականգ-

---

13 Վ. Սարգսյանի վերականգնած տարբերակներից 8 խմբերգ ռուսերեն թարգմանությամբ 1958 թ. տպագրվել են Մոսկվայում։

նածները. նկատի առնենք՝ շարունակ վերախմբագրելու վարժ հեղինակը որոշ խմբերգեր երգչախմբում պատրաստելու իսկ ընթացքում կարող էր սկզբնական բնագիրն անճանաչելիության չափ փոփոխել)։

Կանգ առնենք դարձյալ Հարսանեկան՝ Բ շարի վրա։

Վերևում հենց նոր ասվածն այս շարին էլ է վերաբերում։ Ավելի կարևոր է, սակայն, այլ հանգամանք։ Բնագրում Հարսանեկան Բ շարը բաղկացած է ոչ թե 6, այլ 9 երգից։

Պահպանված բնագրերի ուսումնասիրությունից երևում է՝ Հարսանեկան այս երկրորդ շարը երգերի ընտրության և դասավորության տեսակետից իր վերջնական տեսքը միանգամից չէ, որ ստացել է։ Սկզբնական սևագրության մեջ այն ընդգրկում է՝ «Գացեք բերեք», «Օրհնյալ բարերար աստված», «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի», «Թագվոր, ի՞նչ բերեմ», «Եղնիկ», «Թագվորի մեր, դուրս արի», ընդ որում երգերի հաջորդականությունն ու տոնայնական կազմը որոշակիորեն դեռ կազմակերպված չեն։ Ապա, այդ երգերից երկուսը փոխարինելով այլ երգերով և տոնայնական տեսակետից դասավորելով, հեղինակը կազմել է 6 երգերի հետևյալ շարը՝ «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի», «Գացեք բերեք», «Օրհնեալ բարերար», «Մեր թագվորն էր խաչ», «Էն դիզան» և «Թագվորի մեր», որը որպես ամբողջություն, «Հարսանեկան երգեր» անվան տակ, սկսած 1913 թվականի կեսերից, մի քանի անգամ կատարել է Պոլսում (1912 թ. դեկտեմբերի 15-ին Մ. Բաբայանին ուղղված նամակում գրում է. «Այս տարի սովորեցնում եմ հարսանեական երգերը գըլխավորապես»)։ Նույն ժամանակ, ստեղծագործական աշխատանքում կրկին անդրադարձել է շարին, նոր երգերով այն հարստացնելու նպատակով։ Երևում է՝ հեղինակին մտահոգել է այն հարցը, որ շարի մեջ չկան հարսի վերաբերող երգեր (սկզբնական տարբերակում կար այդպիսի մեկ երգ), որոնց ինքը մի առանձին արժեք էր տալիս։ Ահա, կըրկին անդրադառնալով շարին, «էն դիզան» և «Թագվորի մեր» երգերի միջում գրել է «Հալալ մերիկ» ու գծանշանով էլ ցույց տվել այդ երգի տեղը շարում։ «Հալալ մերիկի» մշակումը գտնվեց նախորդ բնագրից հաստատապես ուշ գրված, և ընդհանրապես, Կոմիտասի՝ մինչև այժմ հայտնաբերված վերջին տետրակներից մեկում։ Բայց այստեղ էլ դրան անմիջականորեն կցված են՝ «Վարդ, զքե չեմ սիրի» և նորից՝ «Եղնիկ»։ Այս երեք երգը իրենց բովանդակությամբ և տոնայնություններով Ֆիմյանց և նախկին շարի իրենց հարևան երգերին իրոք հարմարվում են։ Դրանցից առաջինը խմբագրված վիճակում մաքրագրված է մի այլ ծո-

ցատեսրում, որտեղ մյուս երկու երգի համար տեղ է թողնված։ Ուրեմն՝ այս երեք երգն ևս մտցրել է շարի մեջ, թեև չի հասցրել կատարել։

Պոլսում կատարված Հարսանեկան շարի բոլոր 6 երգերը գրված են խառը խմբի համար, դրանց մեծ մասը վերաբերում է թագավորին։ Ավելացված երեք երգը, որ վերաբերում են հարսին և գրված են իգական խմբի համար (երկուսը՝ մեներգերով), ղգալի հարստացրել են շարի թեմային-կերպարային բովանդակությունը, դրա հետ մեկտեղ՝ նաև երաժշտական (մեղեդային, ռիթմային և տեմբրային)— հուզական ոլորտը։ Այսպիսով, Հարսանեկան երգերի Բ շարի կառուցվածքն այս է. ա) «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի»՝ փեսայի արդուզարդի գովքը, որ ղուտ երաժշտական տեսակետից շարի նախամուտի դեր է կատարում, բ) «Գացեք բերեք»՝ փեսայի բարեմաղթությունն ու շնորհավորումը, գ) «Օրհնեալ բարերար աստված»՝ «Հարսանյաց ծառի» օրհնությունը, «օծումը», դ) «Մեր թագվորն էր խաչ»՝ փեսայի գովքը, ե) «Էն դիզան»՝ գյուղական ավանդական հարսանիքի բազմաթիվ կատակերգերից մեկը, ընդ որում՝ Կոմիտասյան բնագրում այդ երգի տները դասավորված են այնպես, որ վերջինում ակնարկվում է թագուհին, որից հետո բնական անցում է գոյանում դեպի հարսին վերաբերող երգերը՝ զ) «Հալալ մերիկ», է) «Վարդ, զքե չեմ սիրի» (այս երգի մասին խոսվեց սույն հոդվածի առաջին բաժնում), ը) «Ծղնիկ» և վերջաբանը՝ թ) «Թագվորի մեր, դուրս արի», որ այստեղ կատարվելու է ուրախ, եռանդուն պարերգի ոգով, որպես վերջաբան։

Ուրեմն, նոր գտնված իր լրիվ տեսքով Հարսանեկան Բ շարը շատ ավելի հարուստ, ամբողջացած պատկեր է ներկայացնում։ Կոմիտասն իր համերգներում Հարսանեկան Բ շարին (նախկին 6 երգին) սովորաբար կցել է «Առավոտուն բարի լույս» ընդարձակ խմբերգը, որը թեև բուն հարսանեկան երգ չէ, բայց վերհուշի կարգով հարսանիքի նկարագրություն է պարունակում և յուրովի լրացնելիս է եղել նախկին շարը։

Եթե թույլատրելի է Կոմիտասի՝ Պոլսում անցկացրած բավական կարճատև ստեղծագործական շրջանը ենթաշրջանների բաժանել (այդ «մանրախնդիր» պահանջն առաջադրում է նրա այս տարիների ստեղծագործությունը), ապա պոլսական շրջանին վերաբերող մինչև այժմ հիշված երգերը կկազմեն նրա առաջին ենթաշրջանի արգասիքը։ Դրանց թերևս պետք է ավելացնել, այստեղ հիշատակելու համար նույնպես կարևոր՝ երեք միավորից բաղկացած «Վիճակի երգեր» շարը։

ժանրային տեսակետից Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ ևս մի նորություն հանդիսացող այս շարը վերակենդանացնում է ավանդական մի ուրիշ դեղեցիկ ծեսի պատկերները: Երեք երգում, առաջինը «Երկնքի աստղերը» («Սկլա, սկլա»)՝ իգական խմբի, երկրորդը «Հեյ, գյուլ եմ»՝ արական խմբի և երրորդը՝ «Ծաղիկ ունեմ նարնջի»՝ խառն խմբի համար գրված, հետևողականորեն շարունակ աճում է տրամադրությունը, ամբողջությունն ավարտող լայն ժողովրդականություն վայելող «ջան գյուլումի» «սովորական» երգն այստեղ ներկայացված է մի հրապուրիչ մշակումով: Ըստ Վ. Սարգսյանի մեզ տված տեղեկության, այս շարի առաջին և երրորդ երգը Կոմիտասի՝ «Գուսան» երգչախմբին սովորեցրած «ամենավերջին երգերեն եղած են, որոնց հաղիվ սոպրպնոյի բաժինը լսած ենք, մյուս ձայները սովորեցնելու սկսելն առաջ փորձերը ընդհատվեցան եղեռնական դեպքերու պատճառով (1915)»[14]:

Պոլսական երկրորդ ենթաշրջանի խմբերգերում դարձյալ Կոմիտասի գրելաձևի որոշ փոփոխություն է նկատվում (անշուշտ, միշտ նրա վառ անհատական գրելաձևի ընդհանուր սահմաններում): Կարճ բնութագրելով ասենք՝ կառուցվածքները մեծ մասամբ համեմատաբար ավելի թեթև են թե «հորիզոնական» (տևականության) և թե «ուղղաձիգ» (հնչյունային զանգվածի) տեսակետից. շարադրությունը պարզեցված է. նոր, ավելի խոր թափանցում կա դեպի ժողովրդական լադաինտոնացիայի բնույթը. պոլիֆոնիան ավելի ևս ակնհայտ է, լայնորեն են կիրառվում հատկապես նմանակային, մասնավորապես կանոնական իմիտացիայի ձևերը. որոշ խմբերգերում հանդիպում ենք հեղինակի նախասիրած կվարտ-կվինտակորդներին, որոնք առաջներում երևում էին գլխավորապես դաշնամուրային շարադրանքում[15]. հարմոնիայի մեջ նկատելի են սուր հնչունություններ և այլն: Այս երգերը իրենց զգալի մասով 1913-ի ձայնագրություններն են: Դրանց մշակումները կարծես ան-

---

14 1968 թ. դեկտեմբերի 18-ի նամակը Մարսելից:

15 Հատկապես այս խմբերգերի մասին է, որ Շահան Պերպերյանը իր «Կոմիտաս. անձը և գործը» շահեկան գրքույկում (Բուխարեստ, 1936) գրում է, թե «ժողովրդական երգերու իր վերջին դաշնավորումներուն մեջ վարդապետը կզգուշանա հոյակներու (տերցիաների—Ռ. Ա.) գործածութենեն ու կնախընտրե քառյակի ու հնգյակի (կվարտայի և կվինտայի—Ռ. Ա.) ներդաշնակություններ, ու այս կուտա, մանավանդ եվրոպացիներուն համար, մասնավորաբար ինքնատիպ հնչողություն մը իր խմբերգերուն (տե՛ս «ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 88):

պայմանորեն հանդես են գալիս շարերով, որոնցից մեկը կամ երկուսը հայտագրերում ընդհանուր անունով անվանված են «Հայ գեղջուկ պարերգեր»:

Այս շարերը որպես այդպիսին երաժշտական ձևի նորություն են Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ: Սրանք նման չեն «Հայ քնարում» և «Հայ գեղջուկ երգերում» տեղ գտած երգերի համակցումներին, ոչ էլ՝ «Հարսանեկան» կամ «Վիճակի» շարերին:

4—7 բաղկացուցիչներ ունեցող նոր շարերում երգերը փոքր են, հեղինակը հաճախ ամեն մի երգից մեկ տուն է միայն կատարման նախատեսել, ստացվում է ոչ այնքան ամբողջական երգերի, որքան՝ «վայրկենական» տրամադրությունների գունագեղ հաջորդականություն: Եթե նաև նկատի ունենանք, որ այս երգերում ընդհանուր առմամբ չկան բանաստեղծական «այուժետային» տնից-տուն զարգացող տեքստեր և ժանրային «մոնումենտալ» պատկերներ (ինչպես, օրինակ, «Լոռվա հոռովելը» կամ «Կալերգ և սայլերգերն» են), ապա կարող ենք ասել՝ ստեղծագործության վերջին շրջանում Կոմիտասի խմբերգերում նկատվում է ձգտում դեպի լակոնիզմն ու գունագեղությունը, դեպի տրամադրությունների անմիջական պարզությունը, դեպի ընդհանուր թեթևացումը, այս բոլորի շնորհիվ այդ խմբերգերն ընդհանուր առմամբ մի նոր, ավելի նուրբ երանգավորում, նուրբ լուսավորում են ստանում:

Պոլսական երկրորդ ենթաշրջանի խմբերգերում նկատվող այդ երևույթները զգալի տեղ են գտել նաև նրա 1911 թվականի մեներգերում, որոնցից ստորև հրապարակում ենք «Տուն արի» մեներգի մի գեղեցիկ մշակումը, որը ուշ հայտնաբերվելու պատճառով երկերի ժողովածուի առաջին հատորի մեջ չի մտել: Այս մեներգի նվագակցությունն իր մեջ խտացնում է ներդաշնակության կոմիտասյան ոճի ամենաբնորոշ, ամենահետաքրքրական գծերը:

Բացառված չէ, որ վերը նկարագրված փոփոխությունները, ըստ կրկրբունքային առումով, ժամանակի եվրոպական, մասնավորապես՝ իրեն առանձնապես գրավիչ երևացած ֆրանսիական երաժշտության ազդեցությունն է: Սակայն, ըստ էության, դա միանգամայն ինքնատիպ երևույթ է:

Նոր վերծանված բնագրերում այդ շարերի թիվն է 6: Դրանցից երկուսը, ընդամենը 2—3՛ անգամ նա կատարել է «Գուսան» (այդ վերջին

Allegretto non troppo

Կոմիտաս.

mp

Ամ - պել, ա. ձյուն չի գա - լի.

sf mp p pp ppp

Ջա.

մըր - նել ա. ցուց չի գա - լի.

sf p pp ppp mp

Ջա.

հե - ռու ճա · ճա - պար - հի ես.

Ջա.

աչ - ֆե - ղիս մուճ չի գա - լի:

Ped.

poco animando

lento dolente *

riten

կաց - չում եմ, կաց - չում եմ, յա՛ր, ա - ռի՛, յա՛ր,

crescendo

f

ff

Ped. * Ped.

a tempo

riten. tenero

p

մոլի լի - կավ, տուճ ա - ղի, ա՛յ աղ - ջիկս յար:

p

Ped. * Ped.

տարիներին արդեն՝ «Հայ գուսան») երգչախմբում[16]: Չկատարված շարերը որպես ամբողջություններ (կցումների տեսակետից), ըստ երևույթին, վերջնական տեսքի բերված չեն եղել: Անշուշտ, այս դեպքում ևս, ինչպես հին շարերի կամ զուգակցումների դեպքում, բացառված չի եղել շարի մեջ մտցված երգերի առանձին-առանձին կատարումը, նաև ամեն մի երգից մի քանի տուն կատարելը:

Ստորև բերում ենք այդ շարերի բովանդակությունը.

Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր. Շար Ա

1. «Ամպել ա կամար-կամար»
2. «Երևան բաղ եմ արել» և «Տուն արի»
3. «Հոռոմ-հոռոմ»
4. «Արևը կայնե կեսօր»

Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Բ

1. «Յարիս անուն Պալասան»
2. «Աղջի, անունդ Շուշան»
3. «Կալերի ճամբին կեցա»
4. «Բաղի պատը դդում ա»
5. «Պռճուր աղջիկ սևավոր»
6. «Վարդ ա յարս»
7. «Հոյ իմ նաղանի յարը»

Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր. Շար Գ

1. «Ալագյազ աչերդ»
2. «Սև ա չոբանի շունը»
3. «Մի յար ունեմ»
4. «Ելեք տեսեք դուսը»
5. «Այ տղա, մեր գեղեցի»
6. «Շախկր-շուխկր»

---

16 Դռնված հայտարերի համաձայն Գ շարը կատարվել է 1914 թ. փետրվարի 22-ին և մարտի 29-ին Կ. Պոլսի Պըթի-Շան ձմեռային թատրոնում, և մարտի 4-ին՝ Պոլսի ամերիկյան դեսպանատանը: Մարտի 29-ի համերգում կատարվել է նաև Ե շարը:

Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Դ

1. «Սարեն կուգա ջուխտ՛մ ղոչ»
2. «Էրվում եմ»
3. «Յար ջան, արի»
4. «Էսօր ուրբաթ է»
5. «Ջուր կուգա վերին սարեն»
6. «Ջաղացը մանի-մանի»
7. «Առնեմ երթամ էն սարը»

Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Ե

1. «Կանաչ արտը ման եկա»
2. «Նոր եմ նոր մածուն մերել»
3. «Հարայ, էլի յար»
4. «Լուսնակը բակ ա բռնել»

Հայ գեղջուկ պարերգեր. Շար Զ

1. «Եկան Մոկաց հարսներ (Հարալո)»
2. «Մեր բաղը ծառ ա»
3. «Իմ չինար յարին»
4. «Հովն անուշ (Արարատյան գիշեր)»

Դժվար է երգերից որևէ մեկը առանձնացնել. չնայած իրենց պարզությանը, բոլորն էլ գեղարվեստական բարձր մակարդակի, ոճական նույն հիմունքներով իրագործված ինքնատիպ մշակումներ են, գրեթե բոլորն էլ ունեն մեկ կամ ավելի հետաքրքրական ու արժեքավոր տարբերակներ։ Լոկ ծանոթացման նպատակով նշենք «Կալերի ճամբին կեցա» խմբերգը, որտեղ կանոնական պոլիֆոնիան գեղեցիկ արդյունքի է բերել, «Բաղի պատը դղում ա» երգում հարմոնիան զգալի թարմություն է իր ձևային-ժանրային տեսակետից՝ երգչախմբային երգ-ռոմանս, «Մի յար ունեմ»՝ թերևս ամենակարճ երգը, չափազանց նուրբ գույներ է պարունակում, «Ելեք տեսեք դուսը»՝ որոշակի դեպքի՝ ողբերգական պատահարի առիթով հորինված այս երգի մշակումն ունի նկարագրա-

կան պահեր, յուրատեսակ մոայլ գույներ, խորապես ղեցմունքային է։ «Այ տղա մեր գեղեցի»՝ իգական երգչախմբի համար գրված, չափազանց հետաքրքրական է ժողովրդական լադի հարմոնիկ մեկնաբանման նոր գտնված թարմ գույներով, «Սարեն կուգա ջուխտ՝ ի ղոչ»՝ Շիրակի այս տարածված ու պարզունակ հնչում ստացած պարերգը մշակման մեջ (կանացի քառաձայն խումբ) խորապես աղնվացված է, երգը վառ հուզական է, սպասվող եռահնչյունի փոխարեն հետաքրքրական է օգտագործված կվարտսեքստակորդի առանձնահատուկ արտահայտչականությունը, «Ջաղացը մանի-մանի»՝ հետաքրքրական է նկարագրական բնույթի հնչյունային ֆոնով, «Նոր եմ նոր մածուն մերել»։ «Հարայ, էլլի», «Լուսնակը բակ ա բռնել»՝ հետաքրքրական են ընդգծված ժողովրդական-լադային հարմոնիայով, «Հովն անուշ»՝ ծանր պարերգ է, բայց ամբողջությամբ ներկայացնում է բնության մի հոյակապ պատկեր, թերևս արժանի կերպով կարող է դրվել «Լուսնակն անուշ», «Լուսինը սարի տակին» և բնությանը նվիրված կոմիտասյան այլ երգերի կողքին։ Այս վերջին երգը գրված է վարիացիաների ձևով, որ նորություն է Կոմիտասի երգերում. 6 տներում նորը ճաշակով մշակված են թե՛ խոսքը և թե՛ երաժշտությունը («Հովն անուշ»-ի վարիացիոն կառուցվածքի հիմքում կարելի է տեսնել նաև ռոնդոյի այսինքն՝ շարունակ միևնույն ռեֆրենին վերադառնալու սկզբունք)։

Տարբերակների գեղարվեստական բազմազանության առումով հատկապես հիշատակելի են «Կալերի ճամբին կեցա», «Նոր եմ նոր մածուն մերել», «Հարայ էլլի, էլլի յար», «Հովն անուշ», շարերի մեջ չմտած երգերից՝ «Հինգ էծ ունեմ» և այլ երգեր։ (Այս վերջին խմբերգը լսած լինելով «Գուսան» երգչախմբում, Շահան Պերպերյանն անվանել է «փոքրիկ գլուխգործոց»)։

Մի շարք այլ երգերի մշակումը Կոմիտասի ուշադրությունը զբաղեցրել է նրա ստեղծագործական գրեթե ողջ ժամանակի ընթացքում, սկզբից մինչև վերջ։ Նոր հայտնաբերված մշակումների մեջ դրանցից են, օրինակ, «Ջինար ես» և «Էս առուն ջուր է գալի» խմբերգերը, որոնք ևս գտնվել են միմյանցից զանազան բազմաթիվ հետաքրքրական տարբերակներով։ Բովանդակության ժանրային տեսակետից կարևոր նորություն է նաև, նույնպես նկարագրական պահեր ունեցող, «Հայ գուսան» երգչախմբին սովորեցրած վերջին երգերից մեկ ուրիշը՝ «Սանդի երգը» իր երկու տարբերակներով։

Այս բոլոր երգերը մտցված են Երկերի ժողովածուի 3-րդ հատորի

մեջ[17], որը պարունակում է Կոմիտասի ստեղծագործական տարբեր շրջաններին վերաբերող (նախա«Հայ քնար»-յան, «Հայ քնարի» շրջան, անցում «Հայ գեղջուկ երգերին», և գլխավորապես՝ պոլսական առաջին և երկրորդ ենթաշրջանները), հայ գյուղական ժողովրդական ստեղծագործությունից սկզբնաղբյուր ունեցող 70 խմբերգեր և նրանց 90 տարբերակներ։ «Աշխատանքային» կենսագրության տեսակետից մոտենալով, պետք է ասել, որ Կոմիտասը Պոլսում թեև ավելի շատ էր զբաղված բազմաբեղուն (կատարողական, մանկավարժական, հասարակական) աշխատանքով, բայց ստեղծագործության բնագավառում էլ շատ գործ արեց։ Պոլսական շրջանի մեներգերն ու խմբերգերը զգալի շահեկանությամբ լայնացնում են նրա երկերի դեղագիտական դիապազոնը։

***

Գյուղական երգերի համեմատությամբ քաղաքի ժողովրդականացած հայկական երգերը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ շատ փոքր տեղ են զբաղեցրել։ Հայ քաղաքային երգի նկատմամբ Կոմիտասը ժխտաբար է արտահայտվել, թեև այս հարցում նրա վերաբերմունքը չափազանցության էր հասնում։

«Աշխատության վերնագիրը դիտմամբ «Հայ գեղջուկ երաժշտությունը» դրի, որովհետև քաղաքացիք ոչ մի ժողովրդական երգ չեն ստեղծել...»,— գրում էր նա։ Ակնարկվող ուսումնասիրությունը (1906) իրոք ընդգրկում է բացառապես հայ գյուղական երգը։ Կոմիտասն այդ էր համարում հայկական բուն ժողովրդական երաժշտության հիմնական, ավելի ճիշտ՝ միակ ժառանգությունը, և հայկական երաժշտությունն իր առավել ցայտուն ազգային գծերով ցուցադրելիս կամ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային հուսալի հիմքերը կերտելիս, այդ հարցում, պատմական այն պայմաններում (ինչպես վերն էլ ասվեց) իրավացի էր։

Սակայն, գյուղական երգերի կողքին գոյություն ունեին քաղաքներում լայնորեն տարածված ու ժողովրդականություն վայելող բազմաթիվ երգեր, որոնց մեղեդիական ոճը թեև բավական հեռու էր գյուղական երաժշտության անարատությունից, բայց այդ երգերը խորապես

---

17 «Լուսնակը սարի տակին», «Իմ չինար յարին» և «Հովն անուշ» խմբերգերը ռուսերեն թարգմանությամբ հրատարակել ենք «Советская музыка» ամսագրում, № 8, Москва, 1968, էջ 133։

մտել էին ժողովրդի կենցաղի մեջ, հանդիսանում էին այդ կենցաղը կազմավորող հիմնական տարրերից մեկը։ Մի քանի տասնյակ տարիների կենցաղավարման ընթացքում դրանցից շատերը հղկվել էին, կորցրել իրենց երբեմնի անհատական ստեղծագործության գծերը, ձեռք բերել ոճական ինչ-որ ընդհանրացվածություն, ինչ-որ ավանդականություն։ Դա նոր ժամանակների հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունն էր, այդ երաժշտության ամենաէական մասը։

Այդ երգերը ժամանակի ընթացքում նաև կրել էին բուն գյուղական երգի որոշակի ազդեցությունը, դրանք, մասնավորապես որոշ տեսակները, տարածվել էին քաղաքներից հեռու, նույնիսկ գյուղական վայրերը։ Կարո՞ղ էր Կոմիտասը, որքան էլ իր ծրագրերում ուղղափառ հանդես գար, զերծ մնալ այդ երգերից, քաղաքի երաժշտական կենցաղից, պարզապես քաղաքի կյանքից։ Կարո՞ղ էին արդյոք գյուղական երգերը, որ Կոմիտասը ծրագրել էր տասնյակներով, միաձայն վիճակում հրատարակել «առձեռն գործածության համար», իրենց երաժշտական և բանաստեղծական էությամբ միանգամից և լիովին փոխարինել քաղաքային երգերին։ Եթե չխորանանք էլ այս հարցում, չենք կարող չասել, որ գյուղական երգերում արտահայտվող սիրային խոր քնարականությունից, վիպականությունից, աշխատանքային մոտիվներից, ծիսական ավանդություններից և ընդհանուր սոցիալական հարցերից բացի (կամ՝ դրանց կողքին) հայ հասարակությանը հետաքրքրում էին նաև այլ հրատապ հարցեր, և սրանց թվում առաջինը՝ ազգային ազատագրության հարցը։ Քաղաքում ժողովրդականացած երգերի մի զգալի մասը հենց այդ տեսակի հայրենասիրական երգերն էին։ Որպես իր հարազատ ժողովրդի կյանքին բազմազան կապերով կապված, նրա շահերով տոգորված առաջադեմ քաղաքացի, Կոմիտասը, ինչ խոսք, չէր կարող զերծ մնալ ժամանակի ազգային-ազատագրական շարժումից, իսկ այդ շարժման ցայտուն դրսևորումներից մեկը այդ հայրենասիրական երգերն էին։

Գործնականում Կոմիտասը հայ քաղաքային ժողովրդականացած երգերը ձայնագրել, մշակել, ներդաշնակել, կատարել և նույնիսկ տպագրել է, դեռ ավելին՝ նա իր որոշ գործերը գրել է քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ոճով, նաև՝ քաղաքային երգերից առանձին դարձվածքներ օգտագործելով։

Քաղաքային ժողովրդական երգերով Կոմիտասն սկսել է հետաքրքրվել ուսանողական տարիներից։ Պետք չէ, սակայն, կարծել, թե կա-

րա-Մուրզայի և Եկմալյանի նման նա էլ սկզբից ընկալել է միայն քաղաքի երգը, հետո հայացքն ընդարձակելով, նկատել նաև գյուղականը, բնիկ ժողովրդականը: Այլ կերպ ասած՝ պետք չէ կարծել, թե Կոմիտասը քաղաքային երգով զբաղվել է գյուղական երգը դեռևս գիտակցած չլինելու պատճառով: Ճիշտ հակառակը: Կոմիտասը պատանեկան գիտակցության իր առաջին տարիներից ընկել էր գյուղական երգի ոլորտի մեջ, նրա ձայնագրած և նախնականապես ներդաշնակած գեղջկական շատ լավագույն երգեր հենց այդ տարիներից են:

Պետք չէ նաև կարծել, թե քաղաքային երգերով զբաղվել է ընկերընական շրջանում, իսկ հետո «լրջացել» և զբաղվել է միայն գյուղական երաժշտությամբ: Լրջորեն մոտենալով մեկին ու մյուսին, ճըշդըրիտ ընկալելով մեկի առօրյա և մյուսի՝ նաև հեռանկարային արժեքը, Կոմիտասն, այնուամենայնիվ, քաղաքային երգով զբաղվել է գյուղականին զուգահեռ, ուսանողական շրջանից սկսած մինչև գործունեության վերջին տարիները: Ապացուցելու համար կարող ենք բերել տարբեր շրջանների վերաբերող մի քանի փաստ:

1898 թվականի նամակից վերը բերված հատվածում (էջ 35) հիշատակվող երկու երգը քաղաքային են. նույն տեղում ակնարկված տետրում գյուղական երգերի կողքին գտնում ենք «Հայ ապրինք, եղբայրք» երգի՝ այն ժամանակվա համար ստեղծագործական իմաստով բավական լուրջ և ծանրակշիռ մշակումը. 1897—98 թվականներին վերաբերող մի այլ տետրում «Տեր կեցոից» բացի կան նաև «Ո՛հ, ինչ անուշ» երգի դաշնակման փորձեր (Կոմիտասի այս տետրը գտնվում է Եգիպտոսում): Հայ քաղաքային երգերի մեղեդիական դարձվածքները կամ նրանց ոճը վաղ շրջանում Կոմիտասն օգտագործել է «Առ գետս Բաբելացվոց» սաղմոսում, մի քանի տարի հետո՝ «Ո՞ւր ես գալի, այ գարուն» խմբերգում (այդ ստեղծագործությունների մասին ստորև կխոսվի մանրամասն): 1906 թվականի Փարիզի նշանավոր համերգում Կոմիտասը քաղաքային երգերի մշակումներ չի հնչեցրել, բնական է: Բայց, օրինակ, 1908 թվականին տպագրելու է տվել «Հիմի էլ լռենք» և «Արաքսի արտասուքը»: Այնուհետև, թե՛ էջմիածնական և թե՛ Պոլսի շրջանի հայտարերում գտնում ենք՝ «Ես լսեցի մի անուշ ձայն», «Մեզ նոր արև ծագե», «Ո՛հ, ինչ քաղցր բան», «Մինչդեռ հուսով», «Մայր Արաքսի ափերով» և այլն, 1913 թվականին Պոլսում տպագրվել և կատարվել է «Ով, մեծասքանչ դու լեռու» երգի կոմիտասյան մշակումը: Ավելացնենք, որ քաղաքային երգի տարրերը առատորեն ներկա են

նաև հանրահայտ «Սիփանա քաջեր» խմբերգում, որը Կոմիտասի ուշադրությունը գրավեց դեռևս վաղ ճեմարանական տարիներից սկսած և հետագայում դարձել նրա գրեթե բոլոր համերգներն եզրափակող երգը:

Մինչև այժմ մեզ հաջողվել է Կոմիտասի ձեռագրերում գտնել և վերծանել հայ քաղաքային ժողովրդական (կամ՝ ժողովրդականացած) հետևյալ երգերի մշակումները. «Տեր, կեցո դու զհայս», «Մի գեղեցիկ պարզ գիշեր էր», «Ոհ, ինչ անուշ», «Ոհ, ինչ քաղցր բան», «Արաքսի արտասուքը», «Հայ ապրինք, եղբայրք», «Երազ», «Թող բլբուլ չերգե», «Առավոտ լուսաբեր», «Հիմի՞ էլ լռենք», «Մինչդեռ հուսով», «Ահա ծագեց կարմիր արև», «Վարդան», «Մեզ նոր արև ծագեն», «Ով, մեծաքանչ դու լեռու», «Կիլիկիա», «Հայրիկ, Հայրիկ», «Արիք Հայկազունք» (վերջին երեքը՝ անավարտ), բոլորը խմբերգեր: Դրանցից բացի, լայնորեն հայտնի են՝ «Ծիծեռնակ», «Ձայն տուր, ով ծովակ», «Հայաստան» մեներգերը, պակաս հայտնի է «Բաղմ, փորոտանը» Կոմիտասի դաշնակմամբ՝ որպես մեներգ:

Թված երգերն իրենց մեղեդիական ոճով այս կամ այն չափով են հայ ժողովրդականին հարազատ: Այսպես օրինակ, «Մեզ նոր արև ծագեն» իր մեղեդիով ոչինչ հայկական չունի: Սակայն, նույնիսկ այսպիսի մեղեդիներն էլ, հայկական, այն ժամանակի հասարակության համար հրատապ, հասարակական հուզմունք արթնացնող խոսքերի հետ միաձուլված լինելով, հարազատացել են, մեծ ոգևորությամբ ընկալվել, գեղագիտական, դաղափարական, բարոյական բավարարություն են պատճառել հասարակությանը: Անշուշտ, Կոմիտասն ինքն ստացել է այդ բավարարությունը և այն՝ թե երգերը մշակելու, թե՛ կատարելու ընթացքում:

Հայ քաղաքային ժողովրդական մեղեդիներից շատերը մոնոդիկ չեն, այսինքն՝ դրանց լադաինտոնացիոն կերտվածքը ինչ-որ չափով հիմնվում է հարմոնիայի (մասնավորապես՝ տերցիային ակորդների) օրինաչափությունների վրա: Բազմաձայնելիս դա սահմանափակել է ստեղծագործական պրպտումների հնարավորությունը: Ինչպես Կարա-Մուրզայի ու Եկմալյանի, այնպես էլ Կոմիտասի համար բազմաձայնելու հիմնական միջոցը եվրոպական դասական հարմոնիան է եղել: Սակայն, նախորդների նման, Կոմիտասն ևս ձգտել է հնարավոր ինքնատիպություն տալ դաշնակմանը, օրինակ՝ կվինտային ակորդներով, միահնչյունով և այլն: Միաժամանակ, եվրոպական հարմոնիան շատ ավելի հարուստ է

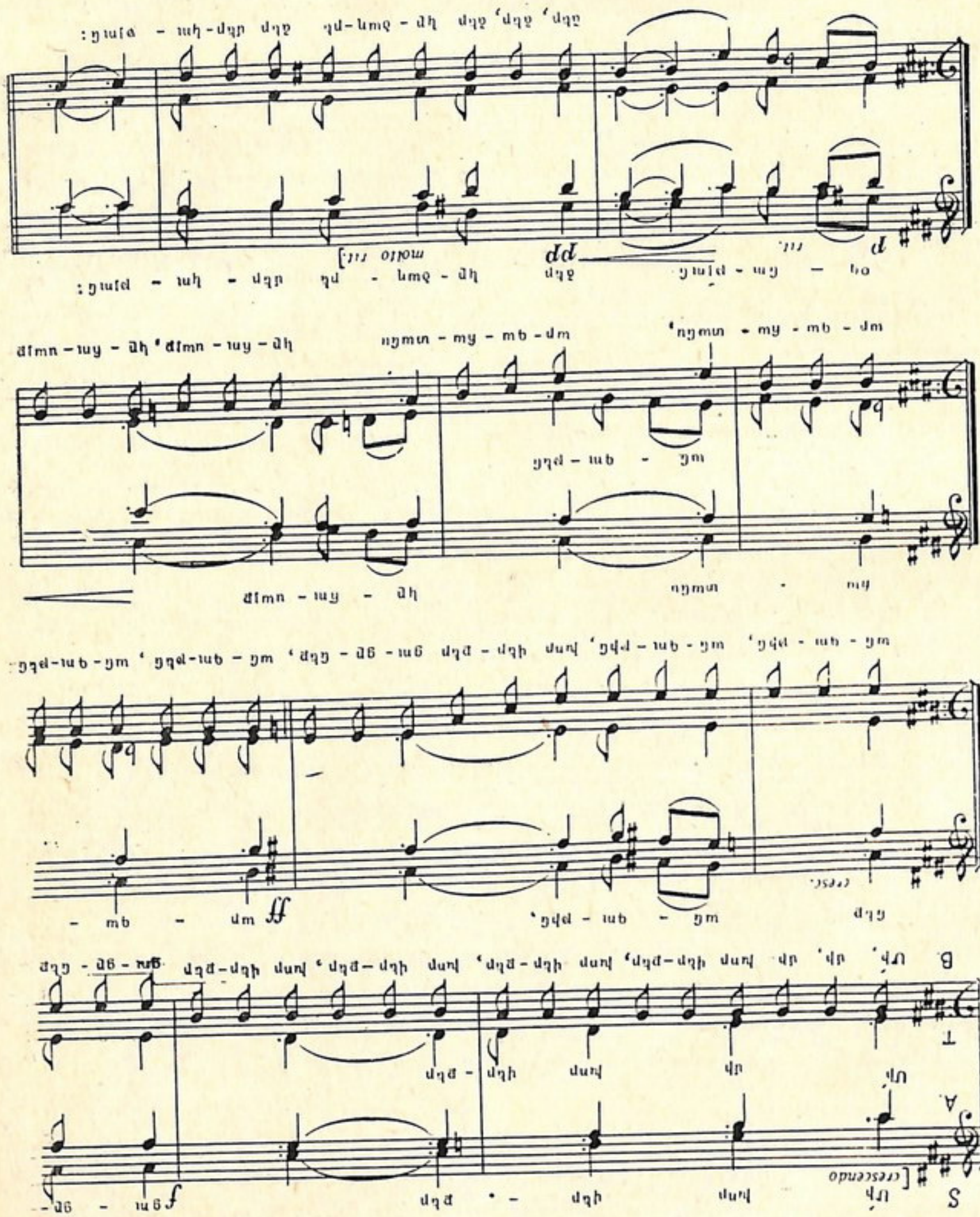
կիրառել՝ լիահնչուն ակորդային շարքեր, տոնայնական շեղումներ, տեղին կիրառված խրոմատիզմ, այս բոլորի դեպքում՝ պոլիֆոնիայի տարրերի առատ գործածություն և այլն։ Շատ երգեր հայտնաբերված են դաշնակման մի քանի տարբերակներով։

Ընդհանուր առմամբ Կոմիտասի մշակած քաղաքային ժողովրդական երգերը, մասնավորապես՝ խմբերգերը, գեղարվեստական ղգալի շահեկանություն ունեն։ Դրանք հետաքրքրական են ոչ միայն որպես անցյալի հայ հասարակական կյանքը վերարտադրող հուշեր, այլև մեծ մասամբ՝ որպես ներգործության ուժը պահպանած գեղարվեստական էջեր, իրենց անկեղծ քնարականությամբ, ջերմ հայրենասիրության ըղգացմունքով, երբեմն՝ բուռն ոգևորության արտահայտումով և այլն։ Այդպես են՝ «Արաքսի արտասուքը» իր մի քանի տարբերակներով, «Երապը», «Հիմի է՞լ լռենքը», «Ո՜հ, ինչ անուշը», ուսանողական «Ո՜հ, ինչ քաղցր բան» կատակերգը, նույն՝ «Մեզ նոր արև ծագե», որ աճող պարսքյամբ երգչախմբային վարիացիաների ձև ունի[18], «Ոլ մեծասքանչ դու լեզու» (այս երգին ևս կանդրադառնանք ստորև՝ «Մայրենի լեզու» խմբերգի կապակցությամբ)։

«Հայ ապրինք, եղբայրք» ընդարձակ խմբերգում Կոմիտասը միացրել է Նար-Պեյի ոտանավորներով ստեղծված, նույն թեման շոշափող երկու երգեր՝ դանդաղահոս, տխուր հուզականությամբ օժտված «Հայ մեռնենքը» և ուրախ, քայլերգային «Հայ ապրինքը»։ Զգացվում է արտահայտման պատանեկան պարզություն, հիմնական գաղափարին ջերմ նվիրվածություն։ Այս երգի հիմնական թեզը՝ «Ի՞նչ կխաբվեք օտարին...» հետագայում Կոմիտասը պահպանեց և դարձրեց հայ ժողովրդի ազատագրության հարցում իր քաղաքական հայացքների կարևոր կետերից մեկը։ Դրա մշակումից մոտ 15 տարի հետո Ա. Զոպանյանին ուղղված իր նամակում նա վճռականորեն գրում է. «Չպե՛տք է խաբվենք Եվրոպայի զանազան խոստումնալից խաբկանքներեն» և նշում է ռուսական հեղափոխության դերը հայ ժողովրդի ազատագրության հարցում։ Ճեմարանական երգեցիկ խմբին հատկացված մյուս մշակումների նման, այս խմբերգն ևս գրված է ղույգ դիսկանտների և նեղ ձայնածավալի տենորների ու բասերի համար։ Դժվար չէ պատկերացնել, թե

---

18 Երգչախմբային վարիացիաները երաժշտական ստեղծագործությունների սակավ հանդիպող ձևերից մեկն է։ Թե՛ այս, և թե՛ վերը հիշված գյուղական «Հովն անուշ» խմբերգում այդ ձևն օգտագործելու մեջ Կոմիտասի ստեղծագործական նախաձեռնությունն, անշուշտ, արժանի է հատուկ նշվելու։


S
A
T
B
[crescendo
molto rit.]
rit.
pp
ff
p
[crescendo
Ուր, ուր, ուր հոդ - ի - դ
Ուր հոդ - ի - դ
Ուր հոդ - ի - դ

ինչպիսի հուզականությամբ և ազդեցության ինչպիսի ուժով պետք է հնչեր պատանիների զնգուն ձայնով, դրեթե մանկական անմիջականությամբ «արտասանվող» այդ երգի հետևյալ, առավել լարված հատվածը (էջ 59)։

Դրան հաջորդում է երգն եզրափակող վառ-մաժոր քայլերգային հատվածը, որտեղ դարձյալ պատանիներն են «շարադրում» խոսքերը («Հայ ապրինք, եղբայրք»), իսկ մեծերը (տենոր և բաս) խրոխտ կըրկրնում, հաստատում են նրանց ամեն մի ֆրազը։

Գնահատելով Կոմիտասի մշակած հայ քաղաքային երգերը, մենք հետու ենք դրանք իրենց արժեքով նրա գեղջուկ երգերին համադրելու մտքից։ Դրանք ստեղծագործական վառ անհատականություն չեն դրսևորում և չունեն գեղարվեստական այն անվաղամեռությունը, որ բնորոշ է գեղջուկ երգերի մշակումներին։ Այլ հարց է. այդ երգերը յուրովի լայնացնում էին հայ կոմպոզիտորական երաժշտության ինտոնացիաների և արտահայտչական մյուս միջոցների (մասնավորապես՝ հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի) ընդհանուր «պաշարը», բազմազանում այդ միջոցների օգտագործման կոմպոզիտորական հնարները, ուրեմն և օբյեկտիվորեն հայ երաժշտության զարգացման մեջ ևս ունեցան իրենց պատմական կարևոր նշանակությունը։ Մեծ դեր խաղացին նաև ժամանակի հայ երաժշտական կենցաղի գաղափարական և գեղարվեստական մակարդակի բարձրացման գործում։ Սակայն, անկախ սրանից, նույն այդ երգերը, որոնցում ևս զգացվում է բարձրաշնորհ ստեղծագործողի ձեռքը, իրենց վերը թված առանձնահատկությունների շնորհիվ պահպանում են գեղարվեստական զգալի արժեք և այսօր դեռևս կարող են հնչել ու գեղագիտական բավարարություն պատճառել ունկնդիրներին։

Մինչև այժմ հայտնաբերված, երկու տասնյակից փոքր-ինչ ավելի այդ նմուշները Կոմիտասի մշակած հայ քաղաքային ժողովրդական բոլոր երգերը չեն։ Հայտագրերում և այլուր հանդիպում են այլ երգերի անուններ ևս, որոնք պետք է փնտրել և գտնել։

***

Կոմիտասի աշխարհիկ ստեղծագործության երրորդ, թեկուզ և ոչ ստվարածավալ, բայց նշանակալից բաժինը նրա շատ ուրիշ երկերի նման գործնականորեն նոր միայն երևան է բերվում։ Խոսքն այն գոր-

ծերի մասին է, որոնց հիմքում ժողովրդական երաժշտական նյութ չի դրված: Սրանք իրենց գլխավոր մասով վերաբերում են նրա ստեղծագործական կյանքի վաղ տարիներին: Նախ անդրադառնանք ուսանողական շրջանի հեղինակություններին:

Ամենաառաջին փորձերը ճեմարանական տարիներից են: Քառաձայն «Ազգային օրհներգը» գրված է 1891 թ. մարտի 5-ին (տպագրված է «Արարատ» հանդեսում), նույն ժամանակ, կամ թերևս ավելի վաղ է գրված Հով. Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամը» ոտանավորի բավական ինքնատիպ երաժշտականացումը. արական կվարտետի «Տա՛նդո՛, տա՛նդո՛» բացականչությունների ֆոնի վրա արական երգչախումբը և մեներդիչները «պատմում են» ոտանավորի բովանդակությունը: Այս ստեղծագործությունը ժողովրդական երգերի մի քանի դաշնակումների հետ գտնվում է ճեմարանի ուսանողների կազմած, վերը հիշված երգարաններից մեկում (ուրեմն՝ դրանք ուսանողների շրջանում կատարվել են): Այդ բոլոր գործերը միասին վկայում են դեռևս մասնագիտական պատրաստություն չունեցող Կոմիտասի մեջ ստեղծագործական շնորհքի եռուզեռը: Նա երաժշտություն էր հորինում նույնիսկ երբ դեռ երկու ա-կորդ միմյանց կողքի զուգադրելու «վարպետությունը» չէր ուսանել: Եվ բավական էր երաժշտական-տեսական մի փոքր պատրաստություն միայն (օրինակ՝ հարմոնիայի դասընթացն անցնելը), որ տեղի ունենար մի թռիչք, որը կատարելուն Կոմիտասն, ըստ երևույթին, վաղուց և լարված սպասում էր:

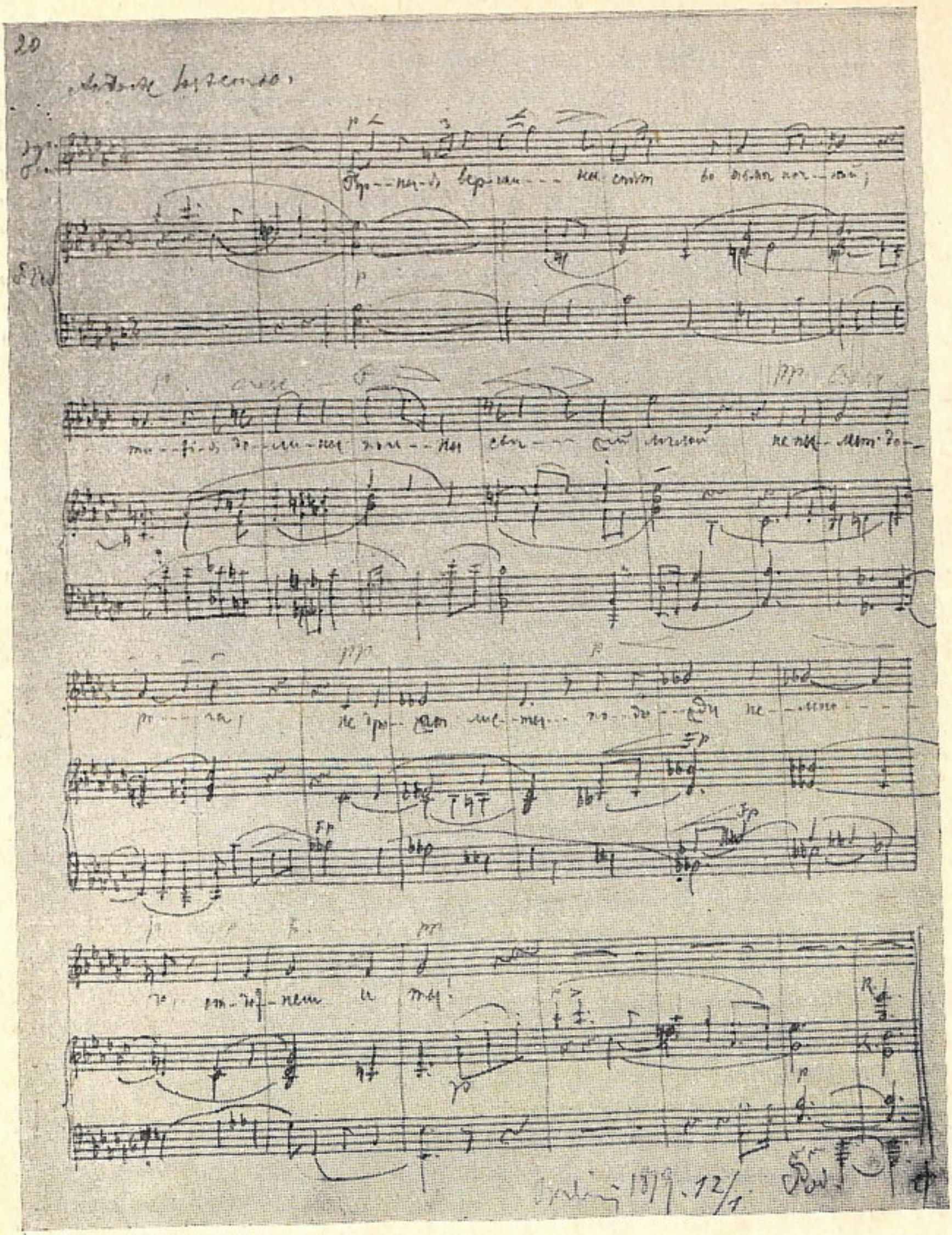
Անհամեմատ բարձրորակ են Բեռլինի ուսանողական տարիների գործերը, որոնցից մի քանիսը դասարանական հանձնարարություններ են, մյուսները գրված են նույն ժամանակ, բայց ուսումնառական ընթացքից դուրս: Դրանք են՝ գերմանական բանաստեղծների ոտանավորներով ռոմանսները և խմբերգերը, գործիքային զանազան պիեսներ (երբեմն՝ ուրվագրեր), «Առ գետս Բաբելացվոց» սաղմոսը, «Մայրենի լեզու» խմբերգը և այլն: (Նույն տարիներին է վերաբերում պատարագի ներդաշնակման առաջին տարբերակը):

Գերմանական բանաստեղծների բնագիր ոտանավորներով ռոմանսներն ու երգերը հատկապես հայ երաժշտական լեզվով չեն գրված, դրանցում խիստ պակաս է նաև ընդհանրապես ոճական անհատականությունը: (Ընդամենը 3 տարվա երաժշտական կրթություն ստացող կոմպոզիտորից այն ժամանակ գուցե իրավացի էլ չէր լինի պահանջել ազգային ոճով մշակված անհատական երաժշտական լեզու): Մոտավո-

րապես Ֆ. Շուբերտի և ռոմանտիկական դպրոցի գերմանական այլ կոմպոզիտորների պարզորեն ընկալված լեզվական հատկանիշները (մեղեդի, հարմոնիա՝ մասնավորապես մաժորա-մինոր սիստեմի, որ, ինչպես երևում է, առանձնապես գրավել է Կոմիտասին) կարելի է հանդիպել այդ գործերում:

Այս հանգամանքն, անշուշտ նվազեցնում է դրանց արժեքը, բայց չի արժեզրկում նրանց: Այդ ստեղծագործությունները զուրկ չեն որոշակի հուզականությունից, կատարվելու և լսվելու «իրավունք» ունեն: Այդպես են, օրինակ, ուրախ տրամադրությամբ համակված, Օտտո Ռոգնետի խոսքերով «Նոր գարուն» խառն քառաձայն խմբերգը, որի խոսքերը Կոմիտասը թարգմանել է հայերենի, և ցածր ձայնի ու դաշնամուրի համար գրված «Երջանիկ ուղևորություն» ճանապարհային երգը, վշտագին «Դու հարցնում ես» (բանաստեղծություն Իոհաննա Ամբրոսիոսի) և հայեցողական «Գիշերերգ» (բանաստեղծություն վ. Գյոթեի) մանրապատում-ռոմանսները: Այս վերջինը արխիվում հեղինակի ձեռագրով կա նաև ռուսերեն խոսքերով (թարգմանություն Մ. Լերմոնտովի), որոնք գերմաներեն ոտանավորին էքվիտիմիկ են: Երկու շարադրությունն էլ կրում են նույն թվականը՝ «12 հունվարի, 1899, Բեռլին» սկզբնականը գերմաներենն է, ցած ձայնի համար, ռուսերենը դրա փոխադրությունն է տերցիա վեր, գրված է «Ախ, մարալ ջան» մեներգի մշակման շրջեհսին: Ստորև բերվում է ռուսերեն տարբերակը:

Գյոթեի այդ հայտնի բանաստեղծության լերմոնտովյան թարգմանությունը, որ վաղուց և այժմ էլ շատ տարածված է նաև հայկական դպրոցներում, հավանաբար, Կոմիտասը ճեմարանում սովորած և անգիր հիշելիս է եղել (հայտնի է, որ Պուշկինն ու Լերմոնտովը եղել են Գևորգյան ճեմարանի ուսանողների և դրանց թվում՝ երիտասարդ Կոմիտասի սիրված հեղինակներից): Հետաքրքրական է նշել, որ այդ ոտանավորը գրավել է նաև Հ. Թումանյանի և Ե. Չարենցի ուշադրությունը, որոնք նույնպես յուրովի գեղեցիկ թարգմանել են այն: Եվ մի այլ հանգամանք. Գյոթեի այդ ոտանավորով հարյուրավոր երգեր են գրել աշխարհի բազմազան երկրների կոմպոզիտորներ: Միայն ռուս դասական և սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները (երգ, ռոմանս, ղուգերգ, խմբերգ և այլն), գրված նույն ոտանավորի Լերմոնտովի թարգմանության խոսքերով, մեր ոչ լրիվ հաշվումներով չորս տասնյակից ավելի են: Եթե հաշվի չառնենք մեղեդիական լեզվի ոչ հայկական լինելու հանգամանքը (այն մասամբ միայն մոտիկ է հայ



քաղաքային քնարական որոշ երգերի մեղեդիական լեզվին), ուսանող Կոմիտասի վերը բերված վոկալ մինիատյուրն իր գեղարվեստական արժեքով աղատ կարող է դրվել դրանցից յուրաքանչյուրի կողքին:

Մենք առանձնացնում ենք «Առ գետս Բաբելացվոց» սաղմոսը և «Մայրենի լեզու» խմբերգը:

«Առ գետս Բաբելացվոց» կամ, ինչպես բնագրում է՝ «An den Wassern zu Babel» ստեղծագործությունը գրված է Դավթի 137-րդ (հայերեն թարգմանության մեջ՝ 136-րդ) սաղմոսի գերմաներեն տեքստով, 4—8 ձայնանի երգչախմբի, սոպրանո և տենոր մեներգիչների և երգեհոնի համար: Բնագիրը Կոմիտասի համար բնորոշ կրճատ ձևով է, սակայն հնարավորություն է տալիս ամբողջությունը միանգամայն ստույգ վերծանել: Ուսումնասիրությունը ցույց է տվել, որ գրական տեքստի ընտրությունը պատահական չի եղել:

Մի շարք կողմնակի տվյալներով հաստատվում է (տե՛ս «Սովետական արվեստ» № 12, 1966), որ սաղմոսը գրված է 1896 թվականի վերջերին, երբ ուսանող Կոմիտասը ներդաշնակություն և «խիստ ոճի» շարադրություն առարկաներն ավարտելիս քննական աշխատանք պետք է ներկայացներ: Մասնավորապես այս երկրորդ դասընթացն ավարտելու համար սովորաբար պահանջվում էր մի հոգևոր թեմայով համեմատաբար խոշոր ստեղծագործություն գրել, և այսպես է ծնվել սաղմոս գրելու գաղափարը: Կոմիտասն ընտրել է դասական երաժշտության մեջ ամենատարածված սաղմոսներից մեկը, այդ նույն տեքստով (կամ՝ նույն սաղմոսի ավանդական մեղեդիով) երաժշտական զանգան երկեր են ստեղծել Սվելինկը, Շյուցը, Բախը, Լիստը, Գունոն և ուրիշներ, հայերից՝ նաև Մակար Եկմալյանը:

Հին հրեաների խոշտանգումն ու գերեվարությունը և բաբելացիների նկատմամբ նրանց ցասումն ու վրեժը կոմպոզիտորների կողմից երաժշտական-գաղափարական տարբեր մեկնաբանում են ստացել: Հետաքրքրական է հատկապես Շարլ Գունոյի մեկնաբանումը: Բնագրում փոքր, բայց նշանակալից փոփոխություններ մտցնելով, Գունոն իր երկում որոշակի դարձրել ու սրել է հայրենիքի և ազատագրության գաղափարը, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված երաժշտությունը ըստ այնմ հագեցված է ու բուռն եռանդուն, դինամիկորեն զորեղ զարգացման տեղերում հնչում են քայլերգի, մասնավորապես «Մարսելյեզի» ինտոնացիաներ: Ընդհանուր առմամբ այս սաղմոսի թեման Գունոյին ազատասիրական բուռն ոգի դրսևորելու առիթ է տվել (Գունոյի

այդ ստեղծագործությունը 1916 թվականին Կոմիտասի աշակերտ, կոմպոզիտոր-խմբավար Վարդան Սարգսյանը Իսկյուտարի իր երգչախմբով կատարել է Պոլսում: Տեքստը հայերենի է թարգմանել Կոմիտասի մյուս աշակերտը՝ Միհրան Թումաճանը: Հայ հասարակությունը կատարումն ընկալել է բուռն ոգևորությամբ):

Կոմիտասն, անշուշտ, իմացել է այդ սաղմոսի տեքստով գրված ստեղծագործությունները, եթե ոչ բոլորը, գոնե մեծ մասը: Եվ նա ընտրել է նույն սաղմոսը, որի բովանդակությունը, ըստ երևույթին, համապատասխանել է նրա այն ժամանակվա մտքերին ու մտորումներին: Իսկ այդ մտքերի ու մտորումների առարկան հայ ժողովրդի վիճակն էր, նրա ճակատագիրը:

Հիրավի, ուսանող Կոմիտասն արդեն ազգային բարձր գիտակցության տեր էր, անշուշտ, քաջ տեղյակ նաև ժողովրդի ազգային-քաղաքական վիճակին: Մասնավորապես, արևմտյան հայության խոշտանգման այն ծանր դեպքերը, որ անմիջականորեն նախորդեցին նրա Գերմանիա գալուն և այնտեղ եղած առաջին ամիսներին, չէին կարող խորը դրոշմված չլինել նրա՝ մի մարդու գիտակցության մեջ, որը հետո էլ, իր ողջ կյանքի ընթացքում, մնաց որպես իր ժողովրդի ազատագրության ջատագով թե՛ երաժշտական-գրական արտադրանքում և թե՛ պրակտիկ գործունեության մեջ: Հենց դրանով է բացատրվում ընտրությունն այն տեքստի, որը Կոմիտասին հնարավորություն էր տալիս Աստվածաշընչի առասպելական հեռուներից փոխադրվել իր ժողովրդի ժամանակակից կյանքը, արտահայտել հայերի ազգային վիշտը և յուրովի շոշափել նրանց ազատագրության խնդիրը:

Կոմիտասի «Առ գետս Բաբելացվոցը» գրված է ընդհանուր դասական երաժշտական արտահայտչամիջոցներով, բավարար ճարտարությամբ ունի շարունակ հոսող մեղեդիական գիծ, գեղեցիկ անցումներով հագեցված հարմոնիկ զարգացում, հիմնականում հոմոֆոն կերտվածքում ձայները բավականաչափ ինքնուրույնացված են, համեստ, բայց խելացիորեն օգտագործված են պոլիֆոնիայի որոշ հնարներ, երգչախումբը գործոն է, կան արական և իգական ենթախմբերի երանգային հետաքրքրքրական հակադրություններ, ռիթմը բազմազան է: Վերը խոսեցինք Կոմիտասի՝ տվյալ շրջանի ստեղծագործությունների մեղեդիական ոճի մասին: Հատկապես այս գործի մեջ, որ գրված էր դասական հարմոնիայով ազատ շարադրությունից քննություն հանձնելու համար, հեղինակը պետք է փնտրեր այդ հարմոնիայի միջոցներին համապատաս-

խանող մեղեդիական լեզու։ Ասենք, սակայն, որ «Սաղմոսի» մեղեդիական լեզուն ինչ-որ չափով ազգային երանգ էլ ունի։ Կոմիտասն այստեղ նույնիսկ օգտագործել է հայկական մոտիվներ. դրանք են՝ այն տաբիններին - նրա ուշադրության դաշտում եղած «Մայր Արաքսի ափերով» և «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» երգերի սկզբնական դարձվածքները։ Բնութագրական է, որ «Մայր Արաքսի» թեմային կորիզն օգտագործել է այն տեղում, ուր հայրենասիրական զաղափար է ընդգծվում, խոսքը գնում է օտարության մեջ հայրենի երգեր երգելու անկարելիության մասին, և հենց այդ մոտիվի վրա է կառուցված երաժշտության զարգացումը, որ «օտար երկիր» խոսքերի հետ հասնում է լարվածության առաջին գագաթնակետին, ուր և բողոքի շեշտ է հնչում (երգչախմբից նույն մոտիվն անցնում է տենոր մեներգչին, որը երգեհոնի լիահնչուն նվագի աջակցությամբ զարգացումը շարունակում է)։

Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի այս երաժշտությունը խոր ապրումներ դրսևորող է, որոշ չափով փիլիսոփայական (կյանքի, տանջված հայրենիքի փիլիսոփայություն) և սակայն, կյանքով լի է, ընդվզումի տարրեր է պարունակում։ Այն աչքի է ընկնում ղգացմունքների մաքրությամբ, ճաշակի ազնվությամբ, արտահայտման սեղմությամբ։ Բիբլիական նյութը ռեալիստականորեն մեկնաբանելով և օտար այուժեն իր ժողովրդի կենսական խնդիրներին ենթարկելով, Կոմիտասն այդ ստեղծագործության մեջ հանդես է եկել որպես քաղաքացի-արվեստագետ։ Պատահական չէ, որ հայերի համար ավելի ևս ահեղ մի ժամանակաշրջանում (նկատի ունենք արևմտահայերի 1915-ին սկսված մեծ ողբերգությունը) նույն սաղմոսի նյութին է դիմել մի երկրորդ հայ քաղաքացի-արվեստագետ՝ Հ. Թումանյանը[19]։

Կոմիտասի այս գործը իր գեղարվեստական արդյունքով ուսումնական վարժության ներկայացվող պահանջներից բարձր է։ Ավելորդ չէ նշել, որ նրա ուսուցիչներն առաջարկել են այն տպագրել։ Համապատասխան պրոպագանդման դեպքում «Սաղմոսը» կատարողական լայն շրջաններ կգրավի[20]։

Կոմիտասի հայրենասիրական ղգացմունքների վառ արտահայտություններից մեկն էլ նույն տարիներին Գերմանիայում գրված «Մայրե-

---

19 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1958, էջ 133։

20 Կոմիտասի «Ա՛ւ գետս Բաբելացվոց» սաղմոսը երգչախմբով առաջին անգամ հնչեց Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, 1966 թ. դեկտեմբերի 23-ին։ Հրապարակված է «Սովետական արվեստ» ամսագրում (№ 12, Երևան, 1966, էջ 35)։

նի լեզու, մայրենի բարբառ» երգն է՝ Սեփանոս Նազարյանի հայտնի բանաստեղծությամբ։

Ո՞վ գիտե, գուցե մորական լեզվից արհեստականորեն զրկված մանկական օրերն էր վերհիշել այժմ էլ օտարության մեջ գտնվող երիտասարդ Կոմիտասը, երբ ձեռնամուխ եղավ այդ ջերմ հուզական ոտանավորի երաժշտականացմանը։ Համենայն դեպս, հայտնի է, որ ճեմարան գալով, նա շատ շուտով վարժվել էր իր լեզվին ու հափշտակությամբ «կլանել» ոչ միայն իր ժամանակակից հայ գրականությունը, այլև հայկական ողջ հին մատենագրությունը։ Նրա նամակները, էջմիածնի հոգևոր ղեկավարությանը գրած դիմումներն ու զանազան այլ գրությունները, հավասարապես նաև բանաստեղծություններն ու ժողովրդական երգերի խոսքի մշակումները ընթերցողներին հիացնում են կոմիտասյան լեզվի կատարելությամբ ու յուրահատուկ համ ու հոտով, և այն՝ թե՛ գրաբարի, թե՛ արևելյան ու արևմտյան աշխարհաբարի, և թե՛ այլազան բարբառների բնագավառում։ Ուրեմն՝ բարձր էր գնահատում և լեզուն, անշուշտ լավ ըմբռնել էր նաև ժողովրդի լուսավորության, ազգային ազատագրության համար մայրենի լեզվի պրոպագանդման մեծ նշանակությունը։

«Երեք տարի շարունակ նա մնաց իր սենյակում և երեք տարի շարունակ աշխատեց մեծ եռանդով... երբ գնայիր նրա մոտ, նրան կգըտնեիր դաշնամուրի առաջ...»[21]։

Հարազատ ժողովրդին ծառայելու վեհ գաղափարներով տոգորված երիտասարդն այդ «ճգնության» տարիներից գուցե մի կես ժամ միայն տրամադրել է «Մայրենի լեզու, մայրենի բարբառ» երգին,— երգը գըրված է «մեկ շնչով»։ Բայց այդ կես ժամը և գուցե ուրիշ շատ ու շատ ժամեր խորապես հուզած են եղել հեղինակին, ինքը երգն էլ հուզիչ է։

Թափանցելով հեղինակի ստեղծագործական «լաբորատորիան» և ծանոթանալով այդ ավելի քան փոքրիկ երգի ստեղծման «կեսժամյա» պատմությանը, նկատում ենք երկընտրանք։

Ս. Նազարյանի բանաստեղծության 2-րդ տան նախավերջի տողն առաջին հայացքից առնվազն տարօրինակ է հնչում։ Սակայն, բանաստեղծությունն ամբողջապես ճիշտ հասկանալու համար պետք է նկատի ունենանք ժամանակը։ 1840—50-ական թվականներն են եղել դարերով

---

21 Մաճուկ Աբեղյան, *Հիշողություններ Կոմիտասի մասին*, «Կոմիտաս» ժողովածու, Երևան, 1930, էջ 57։

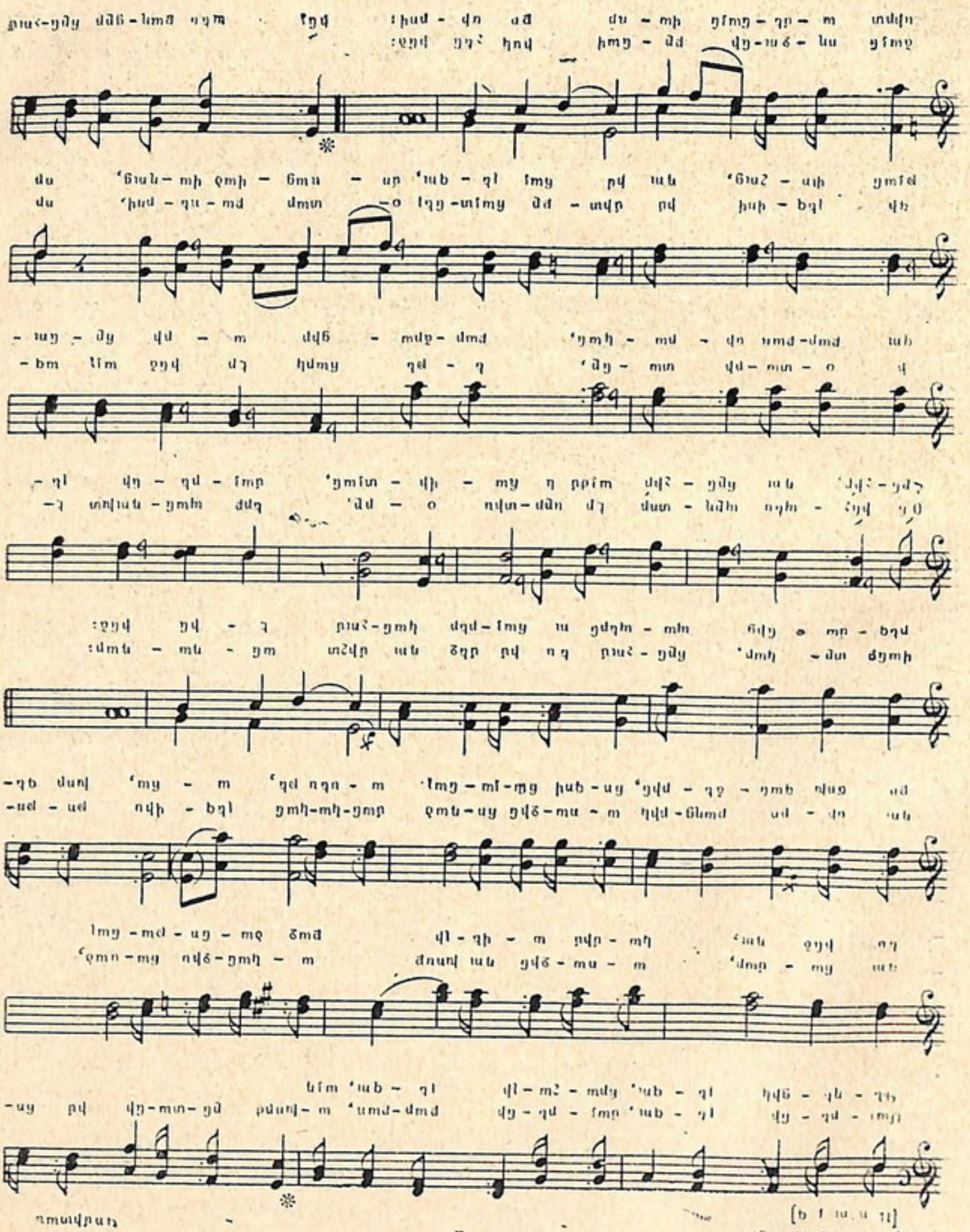
ճնշված ու հալածված ժողովրդի զարթոնքի առաջին տարինները, երբ ազգային լեզվի ճանաչման և ժողովրդական համընդհանուր լեզվի ստեղծման խնդիրը հայ մտավորականության առաջադիմական գործիչների առաջին հոգսն էր։ Ժողովրդական լեզվով դասագրքեր, գրքեր ու թերթեր հրատարակելու պահանջ դնող նազարյանը, որ ինքը շատ լեզուների էր տիրապետում և իր լուսավորական քարոզի հիմնական կետերից մեկն էլ եվրոպական գիտության ու ողջ մշակույթի յուրացման պահանջն էր առաջ քաշում, երբ իր այդ տողում գրում է, թե այլազգի լեզուն սիրել «կարելի չէ», անշուշտ, նկատի ունի՝ սիրել ավելի, քան մայրենի լեզուն։ Բանաստեղծության վերջին տան մեջ հենց այդպես էլ ասվում է, թե սուրբ են բոլոր «ձևերն ու ոճերը» (իմա՝ լեզուները), բայց սեփական սրտի սերն ու երանական մտածմունքը արտահայտելիս պետք է «մոր խոսքը» խոսել։ Ջմոռանանք, վերջապես, և այն, որ Նազարյանն այդ խոսքերն ասել է օտարության մեջ տառապող պանդխտի անունից։

Ջնայած այսպիսի «արդարացվածությանը», նույն տողն, ըստ երևույթին, Կոմիտասին մտածելու տեղիք է տվել, և նա երգի վերջավորությունը գրել է երկու տարբերակով, երկրորդն՝ առանց այդ տողի[22]. Բարեբախտաբար, դրա հետևանքով երգի կառույցը չի խախտվել և երկու տարբերակում էլ համաչափ-ավարտուն է։

Ստորև հրատարակում ենք Կոմիտասի ուսանողական տարիների «Մայրենի լեզու, մայրենի բարբառ» երգը, որ գրված է երկձայն խմբի համար։ Բնագրում երգի 2-րդ կեսի խոսքերը նոտաների տակ լրիվ չեն տեղադրված։ Տեղադրելիս, շեշտերը ճիշտ պահպանելու նպատակով, անհրաժեշտություն առաջացավ ոտանավորի 3-րդ տան երկու կիսատողեր փոխադարձաբար տեղափոխել։ Երգը բերվում է վերջավորության երկրորդ տարբերակով, ուստի, հեղինակի սկզբունքով բանաստեղծության 4-րդ տան նախավերջին տողն ևս բաց է թողնված (5-րդ տունն երգում, մեղեդիական առումով, կիսատուն է կազմում, ուստի և Կոմիտասի բնագրում չէր կարող օգտագործվել)։

Անդրադառնալով խմբերգի մեղեդիական ոճին, պետք է ասել, որ այստեղ էլ տիրապետող երանգը Հայկական քաղաքային ժողովրդական քնարական երգերից է բխում։ Այն տարիներին և դեռ շատ տարիներ հետո (ներառյալ սովետական առաջին տասնամյակները) հայ ման-

22 Հետագա տարիներին հրատարակված մի շարք երգարաններում ոտանավորի 2-րդ տունն ամբողջությամբ բաց է թողնված, հավանաբար նույն տողի պատճառով։



կա-պատանեկան երգերը գլխավորապես այդ, հաճախ էլ բացառապես եվրոպական մեղեդիական ոճով էին գրվում, և մանկա-պատանեկան բազմաթիվ ոտանավորներ, նրանց կերպարի հետ մերվող թեկուզ և ոչ «լիակատար» հայկական մեղեդիներով, հայ մանուկների բազմաթիվ սերունդներ են դաստիարակել ու դեռ դաստիարակում են: Տվյալ դեպքում էական է այն, որ խոսքն ու երաժշտությունն այստեղ միաձույլ են, որ Կոմիտասի երգն ամբողջությամբ սենտիմենտալ-քնարական չէ, «հանուն մայրենի լեզվի»՝ լացացնող չէ, այլ հորինված է առույգ, կենսուրախ քայլերգի ոգով, որ լավագույն ձևով «տեղ է հասցնում» նրա դաղափարը՝ հպարտ սեր ու խոր հարգանք մայրենի լեզվի նկատմամբ: Սուտն ձին տեղեկություններ կան, թեև ազոտ, որ այս երգը հեղինակի տեսարկից դուրս է եկել ոչ միայն Ճեմարանի դասարանները, այլև նույնիսկ հասել Թիֆլիսի հայկական դպրոցների միջավայրը:

«Մայրենի լեզու» երգին տարիներ հետո պետք է արձագանքեր Ներսես Մեղպուրյանի (1841—1880) «Ով, մեծասքանչ դու լեզու» ոտանավորով ժողովրդականացած երգի կոմիտասյան մշակումը:

Ըստ Մ. Միանսարյանի[23], Ս. Նազարյանի «Մայրենի լեզու» բանաստեղծությունը փոխադրություն է: Դրա հետ Ն. Մեղպուրյանի «Ով, մեծասքանչ դու լեզուն» համեմատելիս պարզվում է, որ այս երկրորդն էլ փոխադրություն է, և երկուսն էլ, ըստ երևույթին միմյանցից անկախ, փոխադրված են նույն սկզբնաղբյուրից. առաջինը տարածված է եղել արևելահայության, երկրորդը՝ արևմտահայության շրջանում:

Հարց է ծագում. ունենալով «Մայրենի լեզու, մայրենի բարբառ» երգը, Կոմիտասն ինչո՞ւ դիմեց նույն բովանդակության մի այլ երգի մշակման: Պատասխանը գտնում ենք «Ով, մեծասքանչի» հրատարակության կցված Կոմիտասի ծանոթագրության մեջ: Նա գրում է. «Թեպետ և կան («Ով, մեծասքանչի») ուրիշ եղանակներ ևս, սակայն երգի համաստին հարմարագույն ա՛յս ձևը դատեցինք— Կ. Վ.»: Ուրեմն, «Ով, մեծասքանչը» որպես երգ, արևմտահայության մեջ արդեն տարածված է եղել և այն՝ մի քանի տարբերակներով, ուստի այն մի նոր տարբերակով փոխարինելը անտեղի կլիներ: Հաշվի առնենք նաև, որ «Մայրենի լեզուն» իր տեսակով դպրոցական, պատանեկան երգ է:

Կոմիտասի «Ով, մեծասքանչը», որ խմբերգային գրության կատարյալ վարպետությամբ է մշակված, ինչպես հայտնի է, մեծ հաջո-

---

23 «Քնար Հայկական», Պետերբուրգ, 1881:

ղություն գտավ կյանքում: 1913 թվականի աշնանը արևմտահայության շրջանում կոմիտասյան այդ խմբերգը բազմիցս հնչեց և դարձավ հայ գրերի հոբելյանի փառահեղ տոնակատարության կենտրոնական օղակը: «Եվրոպեիզմները», որոնք այս երգի մեղեդիի ելևէջներում ավելի ակնհայտ են, քան այլ երգերում, չխանգարեցին, որ երգը լայն տարածում գտնի, դառնա ժողովրդի նվիրական հույզերի արտահայտիչը:

Ջափազանց բնորոշ են այս երգի մշակման մեջ տարբեր տեղերում Կոմիտասի նշանակած կատարողական ցուցումները՝ «գովական, մեղմ և խորհրդավոր, քնքույշ, անուշիկ, շատ նուրբ, վճիտ, արտազեղուն, հպարտ, կաթոգին, սերտիվ և աճուն, գոհ, մտածկոտ, կարոտով, հաստատելով, պայծառ և կյանքով, ներքին հրճվանքով լի, վեհ ու լեցուն, պայծառանալով...»: Առատ նշանակված այս տերմինները պարզ ցույց են տալիս Կոմիտասի վերաբերմունքն այդ երգին: Նույն տերմիններն իրենց մեկ մասով կարող էին նշված լինել նաև «Մայրենի լեզու» խմբերգում, որի մեզ հասած սևագիր օրինակը, դժբախտաբար, զուրկ է կատարողական նիշերից:

Կոմիտասի՝ ժողովրդական սկզբնաղբյուրից անկախ ստեղծագործություններից են նաև «Գարուն» ծավալուն խմբերգը, երաժշտական-բեմական անավարտ ստեղծագործությունների հատվածները, «Կաքավի երգը», «Ճեմում էի բուրաստանում» ռոմանսը, «Հայկական ընդհանուր բարեգործական միության քայլերգը» և այլն: Սրանցից առաջինը և վերջինը դարձյալ Կոմիտասի հայրենասիրական վառ զգացմունքների անմիջական արտահայտությունն են:

«Գարունը» Հ. Հովհաննիսյանի «Նոր գարուն» նշանավոր բանաստեղծության խոսքերով է: 1897-ին գրված այս բանաստեղծությունը նույնպես, պետք է ենթադրել, անդրադարձնում էր Արևմտյան Հայաստանում ծայր տված հայկական ջարդերի առթիվ բանաստեղծի հոգեկան տանջանքն ու մտորումները: Կոմիտասն այն որպես երաժշտական ստեղծագործության նյութ նկատել է 1902-ին, երբ արևմտահայության տառապանքներին ավելանում էին ցարիզմի ազգային հալածանքի նոր, վայրագ դրսևորումներ՝ եկեղեցական կալվածների բռնագրավումը և դպրոցների փակումը Արևելյան Հայաստանում: Եվ այսպես՝ «Սաղ տեղ չկա մեր երկրին, ո՞ւր ես գալի, այ գարուն»:

Մյուս ստեղծագործությունների նման, հայ քաղաքային ժողովրդական երգի և եվրոպական դասական մեղեդիական ոճերի օրգանական միաձուլումից է գոյացել այդ քառաձայն երգչախմբային ստեղծա-

գործության սկզբնական և եղրափակման բաժիններին թեմային նյութը, որը շարադրված է նմանակման ձևով, այսինքն՝ պոլիֆոնիկ կնդսվածք ունի։ Միջին, ընդարձակ բաժնում, ուր՝ մեկը մյուսի վրա են կուտակվում հարազատ երկրի ծանր իրավիճակը բացահայտող մոքերը («փաստերը»), երաժշտությունը աստիճանական, բայց բուռն զարգացում է կրում և «Ո՞ւր ես գալի, այ գարուն» խոսքերով հասնում խիստ զորեղ հնչման, ներգործական մեծ ուժ ստանում։ Դրանից հետո երգչախմբի տարբեր ձայներում հոգնաբեկ հնչում է նույն հիմնական դաղափարը, կարծես երկրի բոլոր անկյուններում էլ նույն տառապագին հարցն է դրվում, և լսվում է նույնպիսի պատասխան՝ «Ջո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն, ջո՞ւր գարուն...»։

Մի յուրատեսակ երգչախմբային ընդարձակ ռոմանս է սա, ընդհանուր շատ գծեր ունի «Սաղմոսի» հետ, թեև կոմպոզիտորական վարպետության տեսակետից նրանից ավելի կատարյալ է, խոր բովանդակալիությունն այստեղ ևս զուգակցված է արտահայտման պարզ անմիջականության ու անկեղծության հետ[24]։

Մամուլում ժամանակին բավական գրվել է Կոմիտասի երաժշտական-բեմական մտահղացումների մասին՝ «Սասնա ծռեր», «Վարդան», «Քաղաքավարության վնասները» և «Անուշ»։ Եթե մի ժամանակ Կոմիտասի օպերային ժանրի պատկանող ստեղծագործություններից շոշափելի նյութը մի հատիկ էջ էր՝ ժողովրդական մեղեդիին հարմարեցված «Բարձր սարեր» երգի սկզբնական տողերը (ուրվագրային պարտիտուր), ապա այժմ անհամեմատ շատ նյութ կա այդ բնագավառում։ Ասվածը չի վերաբերում թված բոլոր անուններին։ «Վարդանից» նշումներ և ակնարկություններ միայն, «Սասնա ծռերից» կան առանձին ասերգային հատվածների միաձայն ձայնագրություններ։

Ուրեմն, խոսքը վերաբերում է գլխավորապես «Անուշին» և «Վնասներին»։

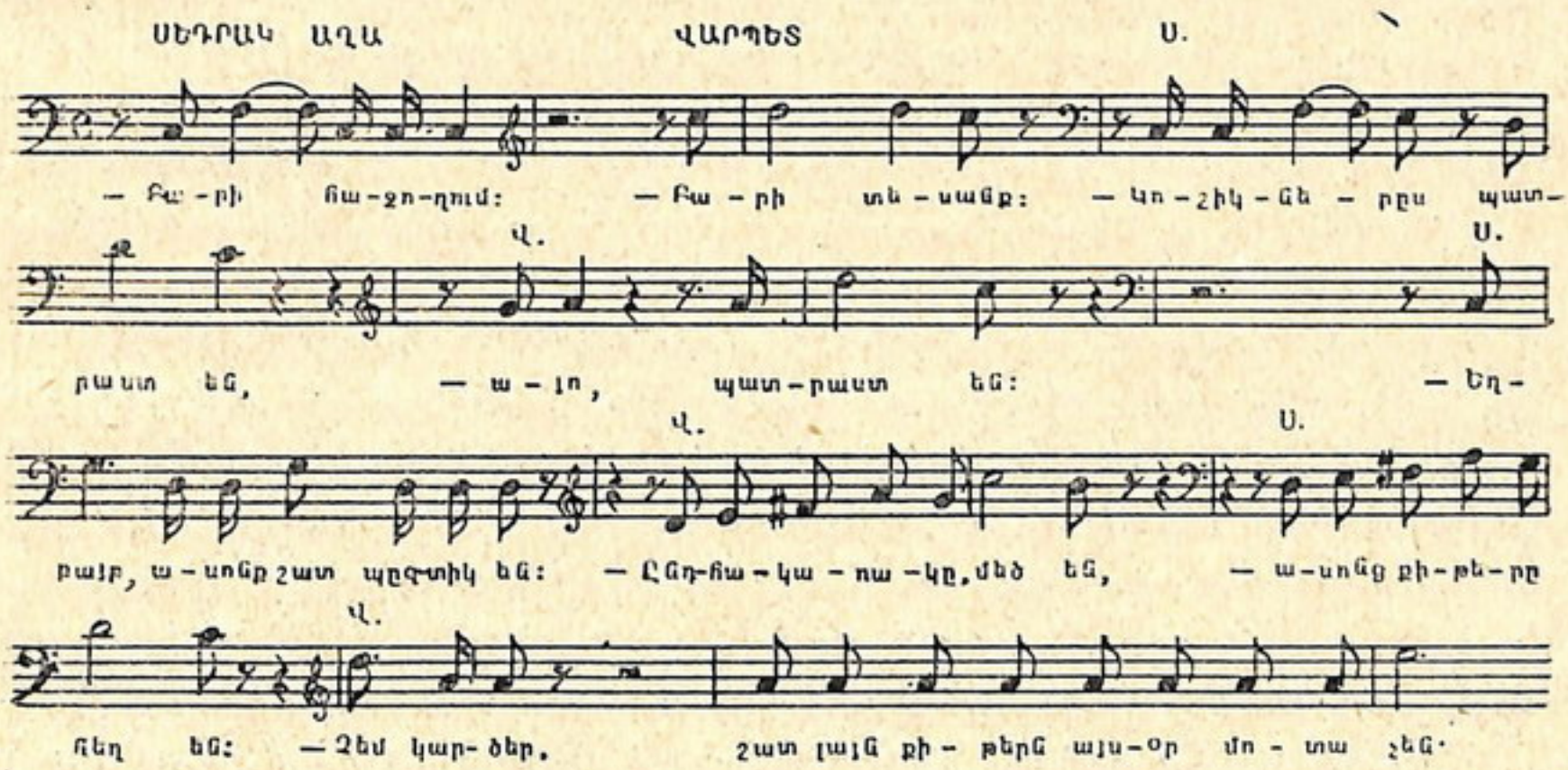
Ասերգային կերտվածքի երաժշտական-բեմական ստեղծագործություններում, ինչպիսին Կոմիտասի «Քաղաքավարության վնասներն» է, կարևոր է որպեսզի ասերգը իր ինտոնացիոն կառուցվածքով ու ո-

---

24 «Գարուն» խմբերգը, որ Կոմիտասը միայն մեկ անգամ կատարել էր 1903 թ. էջմիածնում, վեց տասնամյակ լռության մատնվելուց հետո նորից հնչեց Երևանի կոնսերվատորիայում. դետեղված է Երկերի ժողովածուի 2-րդ հատորում։ Խմբերգը ձայնագրված է, հնարատուն տեղ է գրավել Հայաստանի Պետական կապելլայի ծրագրում, բազմիցս և մեծ հաջողությամբ կատարվել Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս։

ճով հնարավորին չափ հարազատորեն հաղորդի խոսքային ինտոնացիան և որպեսզի երաժշտությունն իր արտահայտչական սահմանափակ միջոցներով հանդերձ (միայն ասերգ!), զարգանա, շարժվի։ Կոմիկական թեմայի դեպքում առաջանում է մի այլ պահանջ ևս՝ որպեսզի երաժշտությունն ինքը սրամտություն պարունակի իր մեջ։ Կոմիտասի խնդիրը դժվարանում էր նրանով, որ որպես կատարողներ նա ստիպված էր հիմնականում նկատի ունենալ ճեմարանի ուսանողներին։ Օրինակ, առաջին պատկերում (կոշկակարանոցի տեսարանը) Սեդրակ աղայի և վարպետի երգաբաժիններից բացի, մնացած բաժինների ձայնածավալը խիստ սահմանափակ է։ Վերը թված խնդիրները Կոմիտասն իրականացրել է։

Այսպես, երբ լսում ես նույն այդ պատկերի որոշ հատվածները, քեղ թվում է, թե Պարոնյանի այդ խոսքերը միայն այդ ինտոնացիաներով կարելի է արտահայտել.



Թեև «Վնասների» երաժշտությունը ընդհանրապես հիմնված է մաժոր-մինոր լադային մտածողության բխող մելոսի վրա, բայց քանի որ, ինչպես ասացինք, ասերգային մեղեդիական շարժումը ցայտունությամբ վերարտադրում է Պարոնյանի խոսքի տիպիկ արևմտահայկական ինտոնացիան, ուստի մեղեդիական ոճի որևէ «անհարազատություն» չի նկատվում և ամբողջությունը հնչում է ընդհանուր առ-

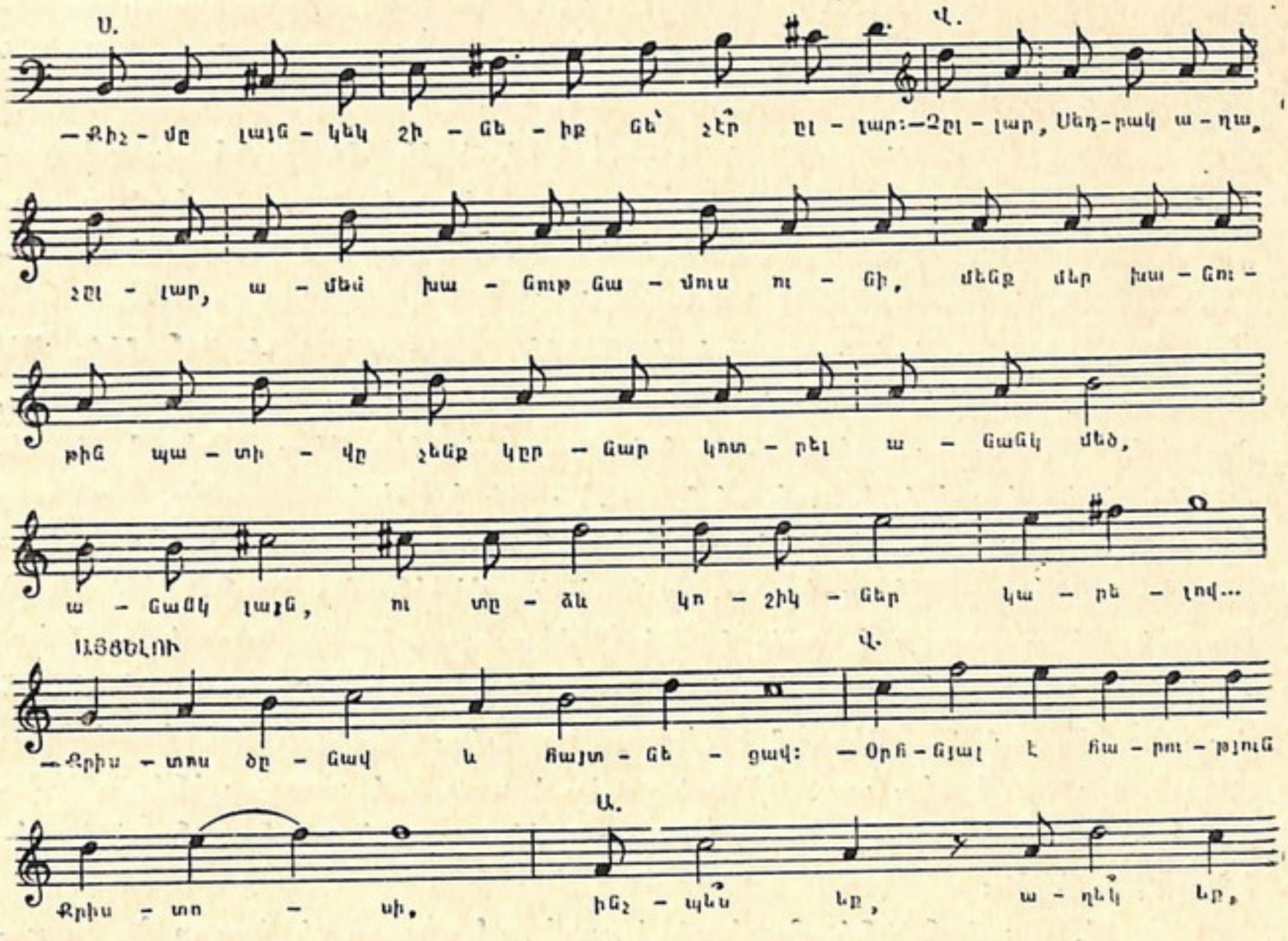
մամբ ազգային ոճի, մասնավորապես քաղաքային ժողովրդական ոճի սահմաններում:

Երաժշտական զարգացման հետաքրքրական հատվածներից է, օրինակ, նեղ կոշիկը լայն ոտքերին զոռով հագցնելու ջանքերի սկիզբը. կոշկակարի աշակերտներն ամեն կողմից միջամտում են, ամեն ոք իրենն է ասում, այդ բոլորը վերածվում է մի յուրատեսակ «ժխորի»:

Ջուտ երաժշտական սրամտության գեղեցիկ օրինակներից են՝ Սեդրակ աղայի հառաչանքների և կոշկակարանոցի ողջ «կոլեկտիվի» միևնույն տոնով երգվող հորդորանքի խիստ հակադրությունները, կոշիկները զովաբանելու տեսարանը, վարպետի և Այցելուի երկխոսությունը, երբ վերջինս «չնկատելով» վարպետի հուզված վիճակը (սա կոշիկները մի կերպ հագցնելուց հետո շտապում է դրամն ստանալ), «չզգալով» նրա կորուկ պատասխանների խուսափողական տոնը, երկար ու բարակ հարցեր է տալիս նրա ընտանիքի անդամների որպիսության մասին և պատմում իրենց շան ձագերի պատմությունը: Երաժշտականորեն սրամիտ է նույն՝ Այցելուի խանութ գալու պահը. ծայր աստիճան բարկացած Սեդրակ աղան 10 աստիճանանոց գամմայից կազմված բարձրացող ֆրազով իր զայրույթն է հայտնում, իսկ վարպետը շուտասելուկով, նույնպես աստիճանաբար ձայնը բարձրացնելով, Սեդրակ աղային համոզելու համար նրա երազած լայն ու մեծ կոշիկներն է վաճառանում, և այդ պահին կոշկակարանոցում անսպասելի հայտնվում է Այցելուն (այս մասի տեքստը Կոմիտասը վերցրել է բնագրի մի այլ հատվածից). «Քրիստոս ծնավ և հայտնեցա՛վ» խոսքերի հետ երաժշտության տոնը միանգամից փոխվում է, կարծես մինչ այդ այստեղ ոչինչ չէր պատահել. Այցելուի ողջույնին վարպետն ստիպված է նույն ջերմեռանդությամբ պատասխանել՝ «Օրհնեա՛լ է հարություն Քրիստոսի» և այս փոքրիկ ֆրազները, որ հնչում են եկեղեցական երգի ոգով, նորից ցայտուն կոնտրաստ են ստեղծում:

«Քաղաքավարության վնասների» ստեղծման ճշգրիտ ժամանակը առայժմ անհայտ է մնում: Ոճական տվյալներից դատելով, դա ևս պետք է Բեռլինի ուսանողական շրջանին վերաբերի, համենայն դեպս գրված է 1902-ից առաջ, քանի որ մինչ այդ թվականը Հ. Աճառյանը էջմիածնում դիտել է այդ պատկերների բեմադրությունը (գլխավոր դերերը կատարել է ինքը՝ Կոմիտասը):

Կոմիտասի այս ստեղծագործությանը օպերայի պահանջներ չի կարելի ներկայացնել, նրա խնդիրը անհամեմատ համեստ է եղել՝ ոչ-



պրոֆեսիոնալ կատարողների համար երաժշտականացնել Պարոնյանի անմահ երկի առանձին պատկերները, երաժշտական (հիմնականում՝ երաժշտական-արտասանական) միջոցներով ավելի ևս ընդգծելով դրանց կոմիկական բնույթը: Այսպիսի խնդիրը Կոմիտասն իրականացրել է թեև կամերային համեստ չափանիշներում, բայց գեղեցիկ կերպով, գործի մեջ ներդնելով տաղանդ ու հնարամտություն, ստեղծելով պարզ ու պատկերավոր, արտահայտիչ երկ:

«Անուշից» պահպանված նյութը ամբողջականություն չի կազմում («Անուշի» վրա Կոմիտասի աշխատած ժամանակը ընդգրկված է 1904—1909 տարեթվերի մեջ): Ապագա օպերայի լիբրետտոյի, նրա դրամատուրգիական մանրամասների և գործիքավորման վերաբերյալ բազմաթիվ նշումներից բացի, որոնք, առայժմ, շահեկան տեղեկություններ են տալիս միայն այն մասին, թե ինչպիսի ստեղծագործություն էր գրելու հեղինակը, կան մտահղացված օպերայի գլխավոր երգերի միաձայն մեղեդիները: «Անուշը» Կոմիտասի մտահղացմամբ եր-

գային օպերա էր լինելու (ինչպիսին եղավ նաև Ա. Տիգրանյանի օպերան). դա խոշոր չափով կապված է Թումանյանի պոեմի կառուցվածքի հետ, որի զգալի մասը պատրաստի երգեր են։

Կոմիտասի ուրվագրերում օգտագործված են մի քանի ժողովրդական մեղեդիներ, մեծ մասը, սակայն, ժողովրդական դյուցազական և քաղաքային ոճով հորինված նոր մեղեդիներ են։ Այսպիսի դեպքում ազգային երանգն, ինչ խոսք, ավելի հստակ է։

Չնայած նյութերի այսպիսի վիճակին, բացառված չէ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս ստեղծագործության էստրադային կամ ռադիո ցուցադրություններ, մանավանդ որպես գիտամատչելի ղրույցի նյութեր։ Թվում է թե, «Վնասները» կարելի է նաև բեմ հանել։ Չի կարելի վստահել, որ այդ երկու ստեղծագործությունները լրիվ են հայտնաբերված։ Մասնավորապես «Անուշի» վերաբերյալ, այնպիսի հեղինակություն, ինչպիսին Շահան Պերպերյանն է, գրել է, թե Կոմիտասը «ինձի երգած ու նվագած է անոր նախերգանքը և խոր տպավորություն եմ կրած»։ Մինչդեռ հայտնաբերված նյութերում նախերգանք չկա (հաղիվ թե Կոմիտասը միայն հիշողությանը ապավինած լիներ և այն գրի առած չլիներ)։ Ամենայն հավանականությամբ, հետագա փնտրումները նոր նյութեր կհայտնաբերեն։

Հովհ. Թումանյանի մշակած խոսքերով «Կաքավի երգը» Կոմիտասը գրել է 1907 կամ 1908 թվականներին, Հովհ. Հովհաննիսյանի խոսքերով «Ընդում էի բուրաստանում» ռոմանսը՝ 1910 թվականին։ Սրանց վրա կանգ չենք առնում. առաջինը հանրահայտ է, երկրորդը լրիվ արտահայտված վիճակում չի հայտնաբերվել։

Վերջին գործը, որի վրա պետք է կանգ առնել, «Հայկական բարեգործական ընդհանուր միության» կամ «Պանծա դու, Հայ միություն» քայլերգն է. դրա հակիրճ պատմությունն այս է. 1911 թ. մայիսին Ալեքսանդրիայում, Հայկական բարեգործական միության հնգամյակի տոնակատարությանը Կոմիտասը Միության ընդհանուր քարտուղար, գրող Վահան Մալեզյանից առաջարկ է ստանում հորինել ՀԲԸՄ քայլերգ և նա, որ «անվերապահ գնահատանք ուներ Բարեգործականի ազգանվեր գործունեության հանդեպ», հանձն է առնում։

Հետաքրքրական են այն պահանջները, որ Կոմիտասը հետագայում Մալեզյանին ուղղված իր նամակում առաջ է քաշում ստեղծվելիք քայլերգի խոսքերի համար. «Լավ կլիներ, որ կարճ, կտրուկ, ժողովրդական դյուրամատչելի լեզու և ոճ ունենային... որքան պարզ, այնքան վեհ

կլինի և ընդարձակություն ու ժողովրդականություն կունենա։ Բայց կաղաչեմ, մաղթանքի ձև չունենա»։ Մի շարք հեղինակների՝ այդ նպատակով ստեղծված ոտանավորներից, որ Մալեզյանն ուղարկում է Կոմիտասին, ոչ մեկն, ըստ երևույթին, նրան չի բավարարում։ Կոմիտասն ինքն է գրում խոսքերը, ճիշտ իր առաջադրած պահանջներին համապատասխան, պարզ, անմիջական, ջերմ և կոնկրետ, ընդհանրապես երգի հարմարեցված, որպես քայլերգի կատարողներ նկատի ունենալով դպրոցական աշակերտությանը, երիտասարդությանը։

Ըստ մամուլում եղած տեղեկությունների, Կոմիտասը միայն 1914-ի հունիսին Մալեզյանին է ուղարկում քայլերգի խոսքերն ու միաձայն մեղեդին՝ գրված բարձր ձայնի համար, առանց դաշնամուրի նվագակցության, նոտաների տակ տեղավորած խոսքերի երկու տները և կրկներգերը ամբողջությամբ և հավելված ևս երկու տուն խոսքեր այլ տաղաչափությամբ։ Բայց, ինչպես նշվում է, ուշ էր, մի քանի ամիս դրանից առաջ Միության վարչությունը պաշտոնապես ընդունել էր Հ. Սինանյանի քայլերգը՝ Վ. Մալեզյանի խոսքերով[25]։

«Միությունն» պաշտոնաթերթի 1914 թ. հուլիսի համարում հրապարակվում են Կոմիտասի Քայլերգի խոսքերը, իսկ օգոստոսի համարում Մալեզյանը գրում է Քայլերգը դրվատող մի քանի տողեր։ Դրանից հետո Կոմիտասի ոտանավորը բազմիցս հրատարակվել է հայ մամուլում, նաև՝ Զոպանյանի «Անահիտում» (ի դեպ՝ մի քանի անգամ հայտարարվել է «առաջին հրապարակում»), երաժշտությունը, սակայն, մնացել է իրոք չհրապարակված, ավելի ճիշտ՝ 1967 թ. հոկտեմբերի 19-ի «Ջահակիրում» (Կահիրե), որտեղ երաժշտագետ Է. Հակոբյանը մանրամասնորեն շարադրել է Կոմիտասի այդ ստեղծագործության

---

25 Այս տեղեկությունները կարոտ են ճշգրտման կամ, համենայն դեպս՝ մեկնաբանման։ «Առանց դաշնամուրի նվագակցության» պարագան ավելորդ է նշվում, իզուր տպավորություն է ստեղծվում, թե Կոմիտասի աշխատանքը թերավարտ էր։ Մինչդեռ այդ տեսակի «մասսայական» ստեղծագործությունը Կոմիտասը կգրեր միայն ու միայն առանց նվագակցության երգելու համար, ինչպես և գրել է։ Պարզ չէ՝ ինչու նա պետք է ուղարկեր միաձայն մեղեդին, երբ արդեն Մալեզյանի նամակում նա նշել էր իր մտադրությունը՝ «միտք ունեմ երկու, երեք, չորս ձայներով կազմել» և իրականում գրել էր քառաձայն խմբի համար։ Ուղարկված տարբերակում այլ տաղաչափություն ունեցող երկու հավելյալ տուն խոսքեր կան, մինչդեռ Կոմիտասի երևանյան բնագրում խմբերգն առանց այդ խոսքերի լիավարտ է։ Վերջապես, 1914 թ. հունիսին ուղարկելը նույնպես տարակուսելի է. այդ տարվա մայիսին, հունիսին և հուլիսի առաջին կեսին Կոմիտասը Փարիզում «սաստիկ զբաղված» էր։

ՀԱՅ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲԱՐԵՊԱՐԾԱԿԱՆ ՄԻՈՒԹՅԱՆ

Բաճ և երաժշտությամբ
Կոմիտաս վարդապետի

Վառ ♩= 96

Մեր հայ զա-վառն է թա-վար. տր - պի - տու-թյան է ա - վեր. ու -
Մեր հայ եր-կիրն ա-ճա-պաս ու հայն լի-կեր պա-տե պաս. գո -

ամէն տա - րեմ ն յոյժ վա - րեմ ու հուժ վա-ռեմ.
բան տա - րեմ ար հոգ վա - րեմ ու խար վա-րեմ,

ու տր-գի - տր վր-տա
ու պի կա-ռեմ պա-տա

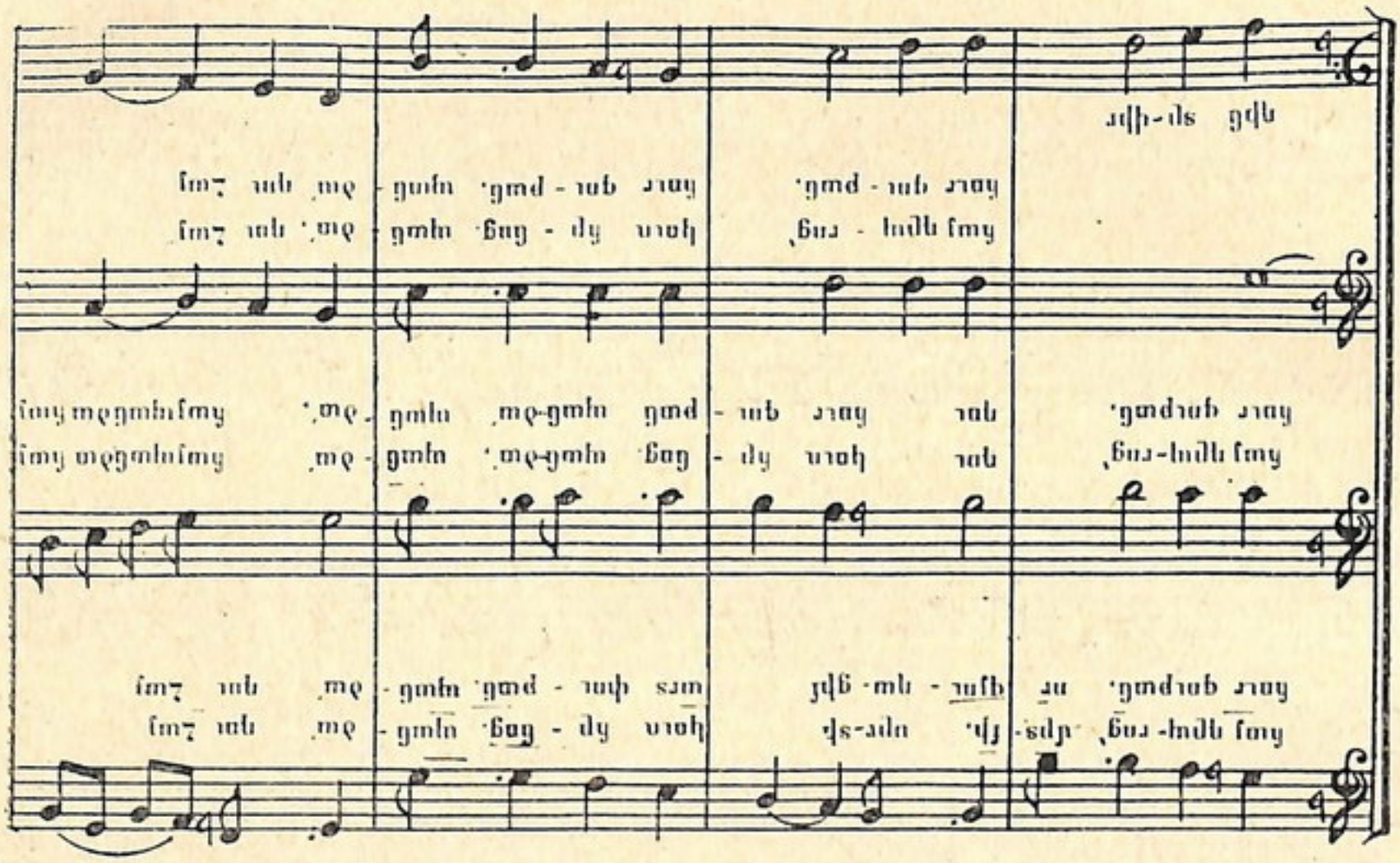
ամէն.

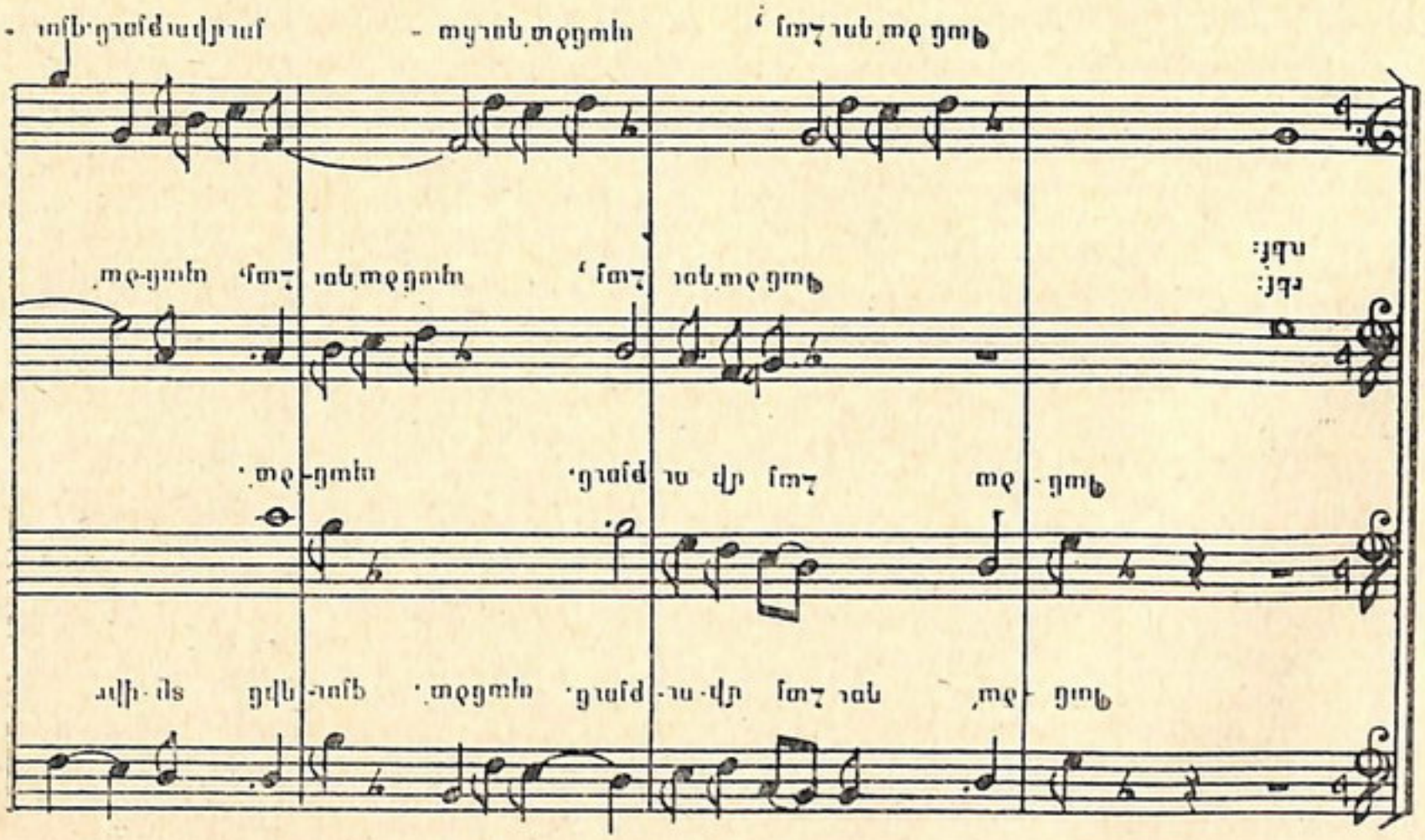
քա ռեմ
քա րեմ

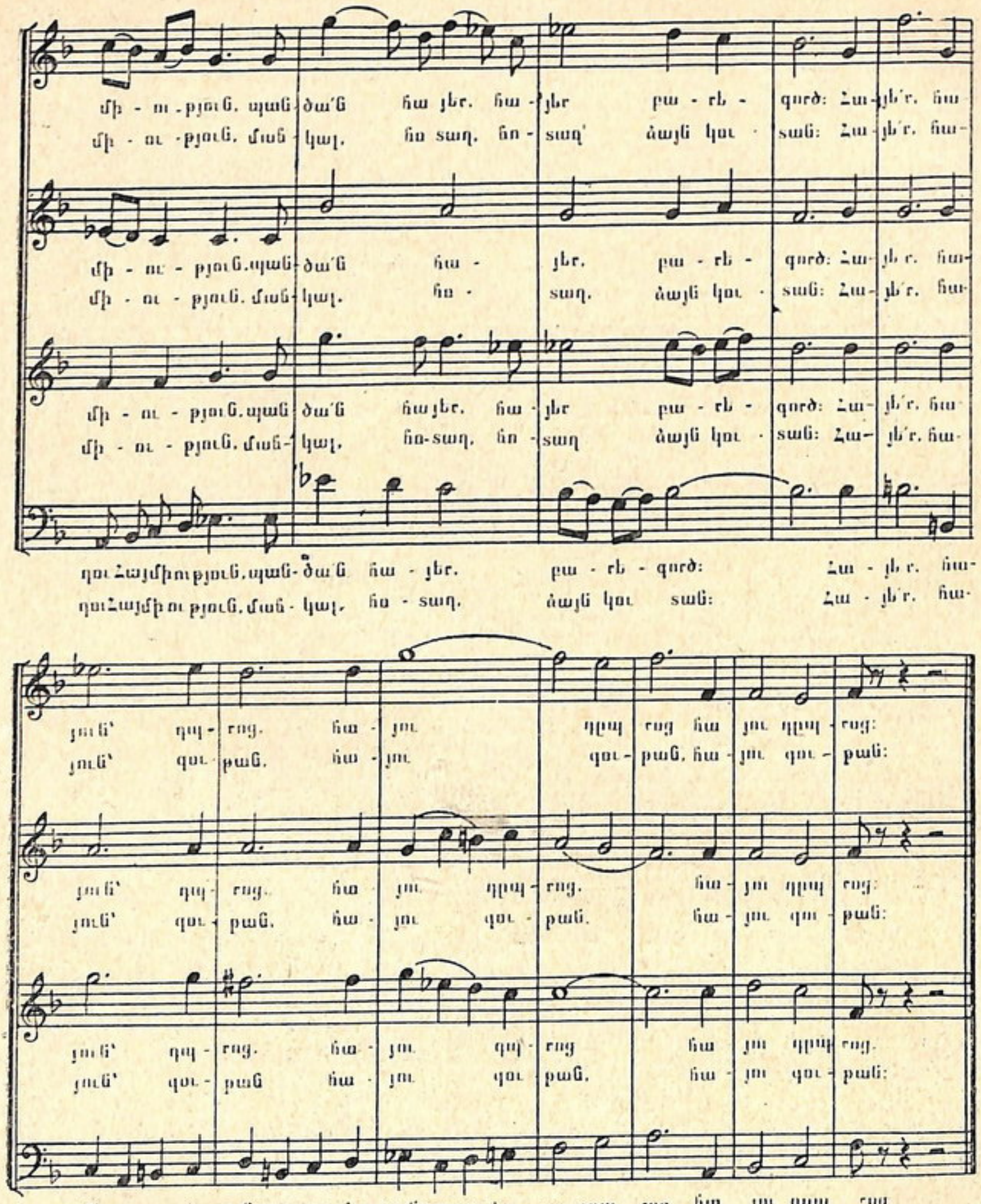
pour քա րեմ
ամէն քա րեմ

ամէն.

րեմ, ու - ամէն տա րեմ ար ու յոյժ քա ռեմ ու տր-գի - տր վր-տա
ռեմ, գո - բան տա րեմ ար հոգ քա րեմ ու խար քա րեմ. ու պի կա-ռեմ պա-տա

քա - ռեմ ու - ամէն յոյժ ամէն քա ռեմ.
քա րեմ գո բան տա ռեմ ամէն քա րեմ

Հայ պրո-պոյ, մեր ազգ-ապահ-պան, Հայ պրո-պոյ, մեր ազգ-ապահ-պան,
Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի,
Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի,
Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի,
Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի, Հայ գարշե-լի,


Դուն ես Հայ ազ-գա-պահ-պան, Հայ ազ-գա-պահ-պան,
Դուն ես Հայ ազ-գա-պահ-պան, Հայ ազ-գա-պահ-պան,
Դուն ես Հայ ազ-գա-պահ-պան, Հայ ազ-գա-պահ-պան,
Դուն ես Հայ ազ-գա-պահ-պան, Հայ ազ-գա-պահ-պան,


մի - ու - թյուն, պան - ծա՛ն հա - յեր, հա - յեր բա - րե - գործ: Հա - յի՛ր, հա
մի - ու - թյուն, ման - կալ, հո - տաղ, հո - տաղ՝ ձայն կու - տան: Հա - յի՛ր, հա
մի - ու - թյուն, պան - ծա՛ն հա - յեր, բա - րե - գործ: Հա - յի՛ր, հա
մի - ու - թյուն, ման - կալ, հո - տաղ, ձայն կու - տան: Հա - յի՛ր, հա
մի - ու - թյուն, պան - ծա՛ն հայեր, հա - յեր բա - րե - գործ: Հա - յի՛ր, հա
մի - ու - թյուն, ման - կալ, հո-տաղ, հո - տաղ ձայն կու - տան: Հա - յի՛ր, հա
դու Հայրիս թյուն, պան - ծա՛ն հա - յեր, բա - րե - գործ: Հա - յի՛ր, հա
դու Հայրիս թյուն, ման - կալ, հո - տաղ, ձայն կու տան: Հա - յի՛ր, հա
յուն՝ դպ - րոց, հա - յու պրկ - րոց հա յու պրկ - րոց:
յուն՝ գու - բաց, հա - յու գու - բան: հա - յու գու - բան:
յուն՝ դպ - րոց, հա - յու պրկ - րոց, հա - յու պրկ - րոց:
յուն՝ գու - բաց, հա - յու գու - բան, հա - յու գու - բան:
յուն՝ դպ - րոց, հա - յու պրկ - րոց հա յու պրկ - րոց:
յուն՝ գու - բաց հա - յու գու - բան, հա - յու գու - բան:
յուն՝ դպրոց, հա յուն պրկրոց, հա յուն պրկրոց, հա յու պրկ - րոց հա յու պրկ - րոց
յուն՝ գու բաց, հա յուն գուբան, հա յուն գու - բան, հա յու գու - բան, հա - յու գու - բան

«պատմականը և բնագրի հրատարակման ժամանակագրական կարգը» (որտեղից և մենք քաղեցինք վերը բերված տեղեկությունները), հիշված միաձայն տարբերակի բնագրից հրապարակել է միայն մեկ նոտային տող, երգի սկիզբը: Ստորև հրապարակում ենք քառաձայն խմբերգն այնպես, ինչպես գտանք Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան ֆոնդում:

Այս խմբերգն ինչ-որ ընդհանուր բան ունի «Մայրենի լեզու» երգի հետ: Այն գնահատելի է իր ցայտունությամբ, ներքին եռանդով, բարեձևությամբ: Երկու երգի մեջ էլ փոքր չափանիշներում հեղինակը տեղավորել է հնարավորին չափ ընդարձակ ներքին կառուցվածքի ամբողջություններ:

Կոմիտասի՝ ժողովրդական սկզբնաղբյուրից անկախ ստեղծագործությունները, ինչպես տեսանք, իրենց հիմնական մասով իրոք վերաբերում են նրա ուսանողական կամ վաղ ստեղծագործական տարիներին: Որքան էլ որ քանակով փոքր են, իրենց երաժշտական-կոմպոզիցիոն առումով դրանք պատահական միավորներ չեն, այլ զարգացող համակարգ են կազմում: Մասնավորապես մեղեդիական ոճի առումով դրանք այս կամ այն արդյունավետությամբ դրսևորում էին հայ գյուղական և քաղաքային ժողովրդական երգի լադաինտոնացիոն բնորոշ հատկանիշները (մինչև այժմ հայտնաբերված գործերում այդ տեսակետից ցուցադրական են «Սաղմոսը», քայլերգային երգերը, «Անուշի» որոշ հատվածները և այլն, «Կաքավի երգը» գյուղական մեղեդիական ոճի դրսևորման լավագույն նմուշ է): Միաժամանակ թվում է, թե դրանցում գործնականորեն խնդիր էր դոյանում ոչ թե հրաժարվել եվրոպական համարվող մեղեդիական ոճից, այլ միաձուլելով դրա հետ ազգային-ժողովրդական բնորոշ տարրեր, այսինքն՝ ենթարկելով դա ազգային մելոսի հատկանիշներին, դրանով հարստացնել ազգային-կոմպոզիտորական մեղեդիական ոճը: Այս խնդիրն այն ժամանակ ըստ ամենայնի կարևոր էր:

Հայ գեղջուկ երգերը մշակելը (նաև՝ դրանց կատարելը, պրոպագանդելը, ընդհանրապես՝ ժողովրդի ստեղծագործական հանճարը պրոպագանդելը) այնքան էր համակել Կոմիտասին, որ այդ սկզբնաղբյուրից անկախ երկեր ստեղծելը գրեթե դուրս մնաց նրա ստեղծագործական «օրակարգից»: Չնայած դրան, գոնե հայտնաբերված նյութերից դատելով, նա ստեղծեց գեղարվեստական մնայուն արժեքի մի շարք գործեր: Այս հատվածում ևս մենք ապավինում ենք նոր, այլ հայտնաբերումների:

***

Մենք ներկայացրինք Կոմիտասի՝ պահպանված կամ մինչև այժմ հայտնաբերված երաժշտական ստեղծագործությունները: Ավելի ընդարձակվելու նկատառումով չշոշափեցինք սակավաթիվ գործիքային մշակումները և նույն ժանրի ուսանողական գործերը, առայժմ մեկ կողմ թողեցինք հոգևոր երաժշտական պատկառելի ժառանգությունը: Կրկնելով ասենք՝ թեև հայտնաբերվածը բոլորը չէ, ինչ եղել է ժամանակին, բայց հարուստ պատկեր է ներկայացնում: Ասվածը հատկապես վերաբերում է գյուղական երաժշտության հետ կապված նրա ստեղծագործություններին, Կոմիտասի ստեղծագործական վառ անհատականությունը դրսևորող, նրա ժառանգության գեղարվեստական ու գաղափարական բովանդակության տեսակետից ամենահարուստ ու հավերժ կենսական հատվածին: Մինչև այսօր հայտնի դարձած այդ երգերի թիվը (առանց տարբերակների, ներառյալ իր՝ հեղինակի հրատարակած մոտ 50 երգը) հասնում է 200-ի: Եթե նկատի առնենք նաև ավարտված, գեղարվեստորեն ամբողջացած և ինքնուրույն արժեք ունեցող 130-ից ավելի տարբերակները, ակնհայտ կդառնա այդ երգերի ընդհանուր քանակական պատկերը, որ ներկայումս բավական պատկառելի է:

Անկախ քանակությունից, գեղջուկ երաժշտությունից սկզբնաղբյուր ունեցող կոմիտասյան երգերն իրենց բովանդակությամբ ու երաժշտական ձևերով ևս այսօր ներկայանում են ավելի հարուստ տեսքով, ավելի լայնորեն ընդգրկում ժողովրդական կյանքն իր տարբեր արտահայտումներով:

Կոմիտասի մշակած գեղջուկ խմբերգերում ու մեներգերում թերևս ամենից ավելի վառ է դրսևորվել հեղինակի կոմպոզիտորական անհատականությունը: Ամենից ավելի հենց այդ ստեղծագործությունների հետ են կապված երաժշտական արտահայտչամիջոցների բնագավառում Կոմիտասի ինքնատիպ և միևնույն ժամանակ անվերջորեն բազմատեսակ գյուտերը, որոնց օգնությամբ նա ազգային-ժողովրդական և արդիական-պրոֆեսիոնալ երաժշտական հատկանիշներ սինթեզելով, ստեղծեց իր գրելաձևը, իր սեփական երաժշտական ոճը: Այդ միասնական ու խիստ բնութագրական ոճն այսօր ներկայանում է ավելի լայն ու լրիվ, ներքուստ ավելի բովանդակալի, բազմազան ու զարգացող: Քաղաքային ժողովրդական և հայրենասիրական երգերի մշակումները, ինչպես և ժողովրդական նյութից անկախ ստեղծագործությունները,

թեև չեն համեմատվում այդ հատվածին, բայց արժեքավոր կերպով լրացնում են դրան:

Կոմիտասի ստեղծագործության գնահատման հարցում մի ժամանակ գոյություն ունեցած երկու հակադիր տեսակետներից մեկը, այն է՝ թե Կոմիտասը ոչ թե ստեղծագործող, այլ լոկ ազգագրագետ է՝ վաղուց իր ուժը կորցրել է: Կարևոր և դեռևս լուսաբանելի է երկրորդ, ճիշտ տեսակետը՝ Կոմիտասը որպես վառ անհատականություն ունեցող դասական կոմպոզիտոր: Կոմիտասը՝ որպես ժողովրդական երգից, նրա բնորոշությունը պահպանելով, արդիական պրոֆեսիոնալ բարձրարվեստ ստեղծագործություն կերտող կոմպոզիտոր, միջազգային երաժշտական ստեղծագործության մեջ նոր ուղիներ հարթողներից եղավ: Այսօր, Կոմիտասի ուսումնասիրվածության ներկա էտապում, որևէ չափով անարդարացի չի հնչում, երբ խոսվում է Կոմիտասի՝ որպես համաշխարհային կոմպոզիտորական արվեստում թող լինի մասշտաբներով ոչ մեծ, բայց իր ժանրում ինքնատիպ ու բարձր գնահատելի երևույթի մասին: Այս տեսակետից չափազանց կարևոր է Կոմիտասի երկերը կատարողական լայն շրջանների մատչելի դարձնելու գործը:

Բոլոր դեպքերում կարևորագույն, անհետաձգելի խնդիր է Կոմիտասի ազգագրական, երաժշտական-ստեղծագործական և գիտական ժառանգության դեռևս անհայտ մնացած հատվածների հայտնաբերումը:

ԳԵՎՈՐԳ ԳՅՈՒԶԱԼՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՃԸ ԵՎ ՋԱՆՆԵՐՈՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1919-ին Թիֆլիսում պրոֆեսոր Հարությանի նշանավոր ելույթից հետո, որ «հայտնագործեց» (մասնավորապես «արևելահայերի» համար) Կոմիտաս-կոմպոզիտորին, թերևս ոչ ոք այլևս չփորձեց վիճարկել նրա բացառիկ դերը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային ոճի ձևավորման մեջ։ Հանրահայտ ճշմարտություն դարձավ այն, որ Կոմիտասն իր մշակումներում կիրառել է ներդաշնակման և բազմաձայնության այնպիսի միջոցներ, որոնք հարազատ են հայ ժողովրդական երաժշտության ազգային բնույթին, նրա լադային կառուցվածքին, ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմական, կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններին։ Սակայն նման ընդհանուր ճիշտ կարծիքները, որպես կանոն, չէին հաստատվում Կոմիտասի երաժշտական ոճի կոնկրետ վերլուծությամբ, առավել ևս՝ չէր բացահայտվում նրա ստեղծագործական կապը համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ։ Իսկ առանց այդ բանի, մեր խորին համոզմամբ, անհնար է ճիշտ հասկանալ Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ստույգ նշանակությունը և դերը հայ ազգային երաժշտության զարգացման մեջ։

Կոմիտաս-կոմպոզիտորի մասին եղած գրականությունը այնքան էլ հարուստ չէ, իսկ մեզ հետաքրքրող հարցի՝ նրա ոճի վերաբերյալ գոյություն ունեցող գրականությունն ավելի քան համեստ է։ Հատկապես պետք է առանձնացնել Շահան Պերպերյանի հոդվածը, որը լույս է տեսել Փարիզում՝ որպես հանճարեղ արվեստագետի մահվան անմիջական արձագանք[1]*։ Չնայած ոչ մեծ ծավալին և ավելի քան երեսնամյա «հասա-*

1 *Հոդվածն արտատպված է «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուում, Երևան, 1960, էջ 81—100։*

կին», այդ հոդվածը թերևս լավագույնն է այն ամենի մեջ, ինչ առայժմ ասվել է Կոմիտասի մասին: Մանրազնին հղացված և աղնիվ ու նուրբ ոճով գրված այդ հոդվածը ոչ միայն զարմացնում է դիպուկ դիտողություններով ու համարձակ եզրահանգումներով, այլև հաղորդում է հենց իր՝ հեղինակի անձնավորության, Կոմիտասի հոգեհարազատ բարեկամներից մեկի, բացառիկ հմայքը: Ճիշտ է, հեղինակն իր մրտքերն արտահայտել է էսքիզային ձևով, բայց և այնպես այդ հանգամանքը չի զրկում նրանց ուժից ու թարմությունից: Պերպերյանը հակիրճ ու ամփոփ տալիս է լադի, ռիթմի, վոկալ դեկլամացիայի, ներդաշնակման և բազմաձայնության ասպարեզում Կոմիտասի նորարարական մղումների պատկերը: Մասնավորապես նա շեշտում է Կոմիտասի հրաժարումը եվրոպական երաժշտության բնորոշ մաժորային և մինորային լադա-տոնայնություններից: Որքան մեզ հայտնի է, Պերպերյանն առաջինն է, որ ապացուցում է կվարտա-կվինտային համահնչյունների առկայությունը Կոմիտասի ներդաշնակման մեջ (սա շատ կարևոր դիտում է): Պերպերյանը խոսում է այն հետաքրքրության մասին, որ Կոմիտասը Փարիզում ցուցաբերել է ժամանակակից ֆրանսիական և ռուս կոմպոզիտորների նկատմամբ, ինչպես նաև այն ազդեցության մասին, որ այդ երաժշտական տպավորությունները գործել են Կոմիտասի արվեստի վրա՝ ստեղծագործության վերջին, առավել հասուն շրջանում: Սրանք նույնպես կարևոր են: Յավոք, այդ հոդված-ակնարկի բնույթն իսկ չի ենթադրել հեղինակի առաջադրած դրույթների տեսական մշակումը: Այնուհանդերձ, Պերպերյանի հոդվածը, որպես Կոմիտասի երաժշտական ոճն ըմբռնելու փորձ, որպես էսքիզ, աներկբա արժեք ունի:

Կոմիտասի երաժշտական ոճի որոշ խնդիրների տեսական մշակման անդրանիկ փորձը Ռ. Աթայանի «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» հոդվածն է[2]: Աթայանը իրավացիորեն խոսում է այն բացառիկ պահանջկոտության մասին, որ ցուցաբերել է կոմպոզիտորը ժողովրդական երգերը մշակելիս և հատկապես շեշտում այդ աշխատանքի խորապես ստեղծագործական բնույթը: Այնուհետև, երկու հատուկ բաժիններում հոդվածագիրը զննում է Կոմիտասի երկերի լադային կառուցվածքը և ներդաշնակման նրա սկզբունքները: Կարևոր ու էական է Աթայանի դիտողությունն այն մասին, որ

---

2 ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտությունների), Երևան, 1949, № 9:

անհրաժեշտ է իր որոշակի կառուցվածքն ունեցող հայկական մոնոդիայի լադերը տարբերել եվրոպական միջնադարյան երաժշտության լադերից, որոնց օգնությանն են դիմել որոշ հետազոտողներ՝ փորձելով բացատրել Կոմիտասի ստեղծագործությունների լադային կազմը։ Շատ հետաքրքիր է Աթայանի դիտողությունը Կոմիտասի բազմաձայն երկերում հայ երաժշտության լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքի յուրահատուկ բեկման վերաբերյալ[3]։ Բուն ներդաշնակության հարցերին նվիրված բաժնում հեղինակը հատուկ առանձնացնում է կվինտակորդների կոմիտասյան օգտագործումը։ Նա գտնում է նույնիսկ, թե Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ «գոյություն ունի... կվինտային ակորդների մի սիստեմ»[4]։ Սկզբունքային նշանակություն ունի Աթայանի առաջադրած դրույթն այն մասին, որ «կոմիտասյան կվինտակորդները իրենց կազմությամբ և բնույթով ծագում են հայկական ժողովրդական երգի լադից, նրա դիատոնիզմից»։

ii. Աթայանի հոդվածը, որ ունի մի շարք արժեքավոր կողմեր, այնուհանդերձ, պահանջում է որոշ առաջ քաշած դրույթների էական ճշտում։ Այդպիսի ճշտում է պահանջում, օրինակ, հեղինակի ելակետային, հիմնական դրույթը։ Ըստ Աթայանի, Կոմիտասի ներդաշնակման հիմքը «կլասիկ պարզ ֆունկցիոնալությունն էր, որ բոլորի կողմից ընդունված էր որպես երաժշտության հարմոնիկ մտածելակերպի միակ ճիշտ հիմքը»[5]։ Բայց այս մասին ավելի հանգամանորեն կխոսենք ստորև։

Ա. Շահվերդյանի «Կոմիտասը և հայ երաժշտական մշակույթը» հրապարակախոսական կրքով գրված հայտնի մենագրության մեջ երաժշտական ոճի հարցերին մեծ տեղ չի հատկացված։ Ինչպես գրում է հեղինակը, «Կոմիտասյան ոճի կենտրոնական խնդիրը բազմաձայնության խնդիրն է... Իր նշանակությամբ վիթխարի այս խնդիրը Կոմիտասը լուծել է բազմազան կոնկրետ ձևերով, և սա հրապուրիչ ու հետաքրքիր մեծ թեմա է տեսական հատուկ հետազոտությունների համար։ Մեր խնդիրն է միայն որոշել Կոմիտասի սկզբունքային դիրքավորումը այս հարցում»[6]։

---

3 *Տե՛ս նշված հոդվածը, էջ 99—102։*

4 *Նշված հոդվածը, էջ 105։*

5 *Նշված հոդվածը, էջ 112։*

6 *А. Шавердян,* Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956, стр. 291—292.

Շահվերդյանն այդ սկզբունքային դիրքավորումը, որպես կանոն, որոշում է ստույգ, բայց չի կոնկրետացնում: Այսպես, օրինակ, նրա այն միտքը, թե «Կոմիտասի բազմաձայնությունը գործնականորեն լուծում է արդի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի առաջավոր փորձի և ազգային արվեստի ինքնատիպ արժեքների, նրա պատկերավոր բովանդակության ու արտահայտչական միջոցների առանձնահատուկ կառուցվածքի զուգորդման բարդ, պատմականորեն կարևոր խընդիրը»[7], մնում է օդում կախված, քանի որ թե՛ այստեղ, թե՛ հետագայում հեղինակը չի ճշտում, թե կոնկրետ ինչ է հասկանում «արդի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի առաջավոր փորձ» ասելով: Իսկ առանձին բլոկները վերլուծելիս նրա մշտական վկայակոչումները Կոմիտասի արտահայտչական միջոցների «պարզության», «համեստության» վերաբերյալ (առանց համապատասխան բացատրությունների) ցույց են տալիս, թե Շահվերդյանն, ըստ էության, որքան հեռու է այդ «պարզ» արտահայտչական միջոցների իսկական իմաստի բացահայտումից:

Վերջապես, Կոմիտասի ներդաշնակման արվեստին նվիրված հատուկ հետազոտություն է գրել Ռ. Ստեփանյանը: Սակայն նա սահմանափակում է ընկնվող առարկայի շրջանակները, դիմելով միայն կվինտ և կվարտակորդների օգտագործման հարցին (ճիշտ է, շատ կարևոր)[8]:

Իսկ որո՞նք են Կոմիտասի ստեղծագործական մեթոդն ըմբռնելու ուղիները, այն մեթոդ-հանելուկի, որ հեքիաթի հրաշք-թռչունի պես շատրունակ փախչում է ձեռքից:

Կարծում ենք, որ ճիշտ հասկանալ Կոմիտաս-կոմպոզիտորին նշանակում է նրան այլևս բացառապես նեղ ազգային արվեստագետ չհամարել և նրան դիտել իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հետ ունեցած կապերի մեջ:

1868 թվականից, երբ ծնվեց հայկական առաջին օպերան՝ «Արշակ երկրորդը», և այնուհետև, երբ Կարա-Մուրզան հաստատեց բազմաձայնության սկզբունքը, հայ երաժշտությունը դուրս եկավ մի քանի դար շարունակվող արհեստական մեկուսացումից և մտավ համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հունը: Եվ հայ կոմպոզիտորները, ցանկանում էին նրանք այդ թե ոչ, ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման

---

7 *А. Шавердян,* Комитас и армянская музыкальная культура, стр. 291.

8 *Р. Степанян,* О национальном своеобразии гармонии в творчестве армянских композиторов, *ձեռագիր: Տե՛ս նաև նրա հոդվածը* «Советская музыка» *հանդեսում, 1962. № 4, էջ 43—47:*

հարցերը լուծելով արդեն իսկ դառնում էին լիիրավ անդամներն այն վիթխարի խմբավորման, որի անունն է համաշխարհային երաժշտություն: Հայ կոմպոզիտորներից ոմանք համեստորեն յուրացնում էին այն փորձը, որ վաղուց ի վեր կուտակել էին այդ խմբավորման հին վարպետները, ոմանք մշակում էին դեռևս արդասավոր և կենսահյութերով լի ընդհանուր հողը, իսկ մյուսները հետախույզների, նոր երկիր հայտնագործողների նման լարված ու տագնապով զննում էին անհայտ-անծայրածիր հեռուները, որ մերթ ընդ մերթ լուսավորվում էին փայլակի բռնկումներից: Վերջիններն էր Կոմիտասը:

Սակայն, որպեսզի պարզ լինի հետագա շարադրանքը, անհրաժեշտ է թեկուզ համառոտ անդրադառնալ այն հարցերից մի քանիսին, թե ինչպիսի զարգացում էր ապրում եվրոպական երաժշտական միտքը և ինչ վիճակում էր համաշխարհային երաժշտական արվեստը այն շրջանում, երբ Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ եկավ:

Դարերի ընթացքում Եվրոպայում կազմավորվեց երաժշտական ոճրոշակի մի համակարգ, որին տեսաբանները մաժորա-մինորային անունը տվեցին: Այդ համակարգը, անշուշտ, կազմավորվեց մի շարք եվրոպական ժողովուրդների պրոֆեսիոնալ (և ժողովրդական) երաժշտական մշակույթի կոնկրետ հատկանիշների հիման վրա: Ժամանակի ընթացքում այդ համակարգի օրինաչափություններն ընդհանրական, ինտերնացիոնալ բնույթ ստացան: «Դրանք ամենևին էլ բացառապես որևէ երաժշտական մշակույթի պատկանելիքը չեն»,— գրում են Յու. Տյուլինն ու Ն. Պրիվանոն և այնուհետև խոսում «այդ համակարգի ընդհանրության, նրա երաժշտական նորմաների, ընդհանուր հարմոնիայի ստերեոտիպ բնույթի» մասին[9]: Այդ համակարգի օրինաչափությունները առավել լրիվ ի հայտ են եկել, այսպես կոչված, վիեննական կլասիկների՝ Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի ստեղծագործություններում: Բայց 19-րդ դարի եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստում, հետագայում ևս այդ համակարգը շարունակել է պահպանել իր գերիշխող դիրքը:

Ճիշտ է, այդ հարյուրամյակում տեղի են ունեցել նաև նշանակալից փոփոխություններ. համաշխարհային ասպարեզ դուրս եկան նոր, երիտասարդ ազգային մշակույթներ՝ ռուսական, լեհական, չեխական, հուն-

---

9 *Ю. Тюлин* и *Н. Привано,* Теоретические основы гармонии, Л., 1956, стр. 24.

գարական, նորվեգական և այլն: Այս երկրների կոմպոզիտորները, հենվելով ազգային ավանդների և իրենց ժողովրդա-երաժշտական համակարգերի առանձնահատկությունների վրա, նոր ու ինքնատիպ շատ բաններմուծեցին համաշխարհային երաժշտության զարգացման մեջ: Բայց և այնպես այդ ողջ պրոցեսը շարունակեց զարգանալ ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի անվերապահ շրջանակներում: Ակադեմիկոս Բ. Ասաֆևի բանաձևը, որ Գլինկայի մեթոդի էությունը բնութագրում է որպես «ժողովրդա-մոնումենտալ ոճի հայտաբերում՝ դասականորեն հղկված, ամենառացիոնալ եվրոպական տեխնիկայի սահմաններում»[10], հիմնական իմաստով ճիշտ է բնորոշում անցյալ դարի ազգային երաժշտական մշակույթներում տեղի ունեցած պրոցեսի էությունը:

Երաժշտական լեզուն ժողովրդական երաժշտական արվեստի տարրերով առավել արմատապես (քան, ասենք, Գլինկայի կամ Շոպենի ստեղծագործության մեջ) բարեփոխելու իրողությունն անգամ, որ բնորոշ է «Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորներին և մասնավորապես Մուսորգսկուն, չկարողացավ խախտել մաժորա-մինորային համակարգի հիմքերը: Այդ համակարգի հնարավորություններն այնքան ճկուն են ու լայն, որ այն կարողանում է օրգանապես «հարմարվել» տարբեր ազգային երաժշտական մշակույթների պահանջներին, որոշակի տեղ թողնելով նաև ժողովրդական երաժշտական մտածողության բուն առանձնահատկությունները դրսևորելու համար: Ահա թե Յու. Տյուլինն ու Ն. Պրիվանոն, օրինակ, ինչումն են տեսնում ինքնատիպ ազգայինի դրսևորումը 19-րդ դարի ռուս կոմպոզիտորների հարմոնիայի մեջ. «Ռուսական հարմոնիայի ազգային ինքնատիպ բնույթը ամենից առաջ ի հայտ է գալիս մելոդիկայի շնորհիվ և դրսևորվում է հարմոնիկ շարադրանքի ֆակտուրայում: Մեղեդիական ինտոնացիաները, որ տիպական են ռուս ժողովրդական երաժշտության համար, հատուկ արտահայտիչ նրբերանգ են տալիս սովորական հարմոնիկ դարձվածքներին... Ջափազանց բնորոշ է սովորական մաժորա-մինորային համակարգում ակորդների փոփոխական ֆունկցիաների և բնական-լադային դարձվածքների բազմապիսի օգտագործումը»[11]:

Ի դեպ, մաժորա-մինորային համակարգի ավանդական շրջանակներում ստեղծագործել են նաև հայ կոմպոզիտորներից շատերը: Մասնա-

---

[10] *Б. В. Асафьев,* Избранные труды, т. I, М., 1952, стр. 219.
[11] *Ю. Тюлин* и *Н. Привано,* Теоретические основы гармонии, стр. 13—14.

վորապես հիշենք Կոմիտասի նախորդներին՝ Ք. Կարա-Մուրզային և Մ. Եկմալյանին։ Բայց այն հանգամանքը, որ նրանք դիմել են երաժըշտական արտահայտչականության սովորական ու տարածված միջոցներին, ամենևին էլ չի նշանակում, թե իրավունք ունենք նրանց ստեղծագործությունը համարել ազգային առումով համահարթ կամ թերարժեք։ Իսկ այդպիսի տեսակետ գոյություն ունի (որ առանձնապես ակներև է Ա. Շահվերդյանի աշխատություններում)։ Այդ կոմպոզիտորների երկերի լրջմիտ վերլուծումը ցույց է տալիս, որ համաեվրոպական ավանդական համակարգի շրջանակներում (բայց չմոռանանք, այդ համակարգը «դասականորեն հղկված, ամենառացիոնալն» է՝ ըստ Բ. Ասաֆևվի զարմանալի դիպուկ բնորոշման), ազգային որոշակի մելոդիկայի և ներդաշնակման յուրահատուկ միջոցների (ոչ սովորական հարմոնիկ հաջորդումներ, բնական-լադային դարձվածքներ, ակորդների ինքնատիպ փոփոխական ֆունկցիաներ և այլն) օգտագործման շնորհիվ նրանք ստեղծել են աներկբա ազգային բնույթի երաժշտություն[12]։ Այս նույն առումով նրանց ստեղծագործական սկզբունքները շատ քիչ բանով էին տարբերվում նույն շրջանում ստեղծագործող այլազգի կոմպոզիտորների սկզբունքներից։

Ինչպես ցույց է տալիս 19-րդ և 20-րդ դարերի համաշխարհային երաժշտության փորձը, ազգային որոշակիությունը կարող է հանդես գալ հնչյունային նյութի կազմակերպման ամենատարբեր համակարգերում։ Եվ այս կամ այն համակարգին դիմելը, վերջին հաշվով, կախված է արվեստագետի ընդհանուր գեղագիտական դիրքավորումից, նրա գեղարվեստական ձգտումների կոնկրետ ուղղությունից։ Օրինակ, Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» գեղագիտական կենսունակությունը խոսում է կոմպոզիտորի գտած գեղարվեստական լուծման համոզիչ լինելու մասին։ Նուրբ, սահուն, հստակ գծերը, ընդհանուր «իդեալական» հնչողության զուսպ հարթվածքը, սովորական հարմոնիկ աննշմար հաջորդումները նպաստում են արտահայտվող զգացմունքների ներքին խտացումը բացահայտելուն, զգացմունքներ, որ խիստ ու կանոնավորված են իրենց արտահայտության մեջ և միաժամանակ վսեմ են ու հոգեպարար

---

12 Այս բանը շատ համոզիչ բացահայտել է Կ. Խուդաբաշյանը իր «Многоголосие на раннем этапе развития армянской профессиональной муызки» ձեռագիր աշխատության մեջ։ Տե՛ս նաև նրա հոդվածը «Особенности гармонии в произведениях М. Екмаляна», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 2, էջ 221—233։

(թերևս ոչ այնքան թարմաշունչ ու անմիջական, բայց այստեղ դա չէ գլխավորը)։ Այսպիսով, «Պատարագում» երաժշտական մտածողության ավանդական նորմաները չեն խանգարում (գուցե և, ընդհակառակն, օգնում են) իր տեսակի մեջ անկրկնելի գեղարվեստական երևույթի ստեղծմանը։

Բայց Կարա-Մուրզան և Եկմալյանը դեռ սկիզբն էին։ 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործական պրակտիկան ևս ցույց տվեց, որ մաժորա-մինորային համակարգի ավանդական նորմաները դեռ երկար ժամանակ շարունակում էին պահպանել իրենց կենսական նշանակությունը։ Ավանդական ֆունկցիոնալ կապերի կոնստրուկտիվ, «երկաթե» տրամաբանությունը առանձնապես անհրաժեշտ էր խոշոր ձևերի ազգային երաժշտությունը յուրացնելու համար։ Եվ այստեղ, ոչ պատահաբար, առավել աճմիջական ազդեցություն ունեցավ Ա. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունը։ Այդ մասին պատկերավոր է գրում երաժշտագետ Մ. Ռուխկյանը. «Հատկանշական մի բան. Կոմիտասից ինչքան հեռանում ենք, այնքան մոտենում ենք նրան։ Եվ ընդհակառակը, որքան հեռանում ենք Սպենդիարյանից, երաժշտության հոսանքը գնում է այնքան ավելի հեռու։ Եվ, եթե Կոմիտասը գագաթ է, մեր զգացումներով ու մտքերով կապված ենք նրա հետ, ապա Սպենդիարյանը ցատկատախտակ է, նրանից պոկվում են անվերադարձորեն, չնայած երախտագիտության զգացումը գնալով ուժեղանում է թե՛ բերկրալից թռիչքի և թե՛ վայրէջքի պահին»[13]։

Եվ իրոք, մի ուրիշ, նոր աշխարհում Կոմիտասի նվաճած հնչյունային գագաթների օդը հետագա հայ կոմպոզիտորներից շատերի համար խիստ անսովոր էր։ Կոմիտասին հանգեցին բավական ուշ (և դեռ կհանգե՛ն...)։

Այնուհանդերձ, արդեն 19-րդ դարի վերջին, արագորեն ակադեմիական դարձող և «հավերժական» ու «անփոփոխ» կանոններով պսակվող ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի համապարփակ անսասան բնույթը ավելի շուտ արտաքին երևույթ էր, քան ճշմարիտ իրավիճակ։

Վագների և ուշ շրջանի Ռիմսկի-Կորսակովի ստեղծագործության մեջ լադա-ֆունկցիոնալ հարաբերությունների խիստ սրումն ու բարդացումը այդ համակարգի հնարավորություններն ասես հասցրին վերջին սահմա-

---

[13] «Սովետական արվեստ», 1968, № 3, էջ 25։

նին, թեև դուրս չբերեցին այդ սահմանից: Իսկ այնպիսի անսովոր ու արմատական լեզվամտածողությամբ օժտված կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ, ինչպիսին Մուսորգսկին էր, անմիջականորեն ժողովրդական երաժշտական մտածողությունն արտացոլող արտահայտչական որոշ միջոցներ միշտ չէ, որ օրգանապես միաձուլվում էին երաժշտական մտածողության ավանդական համակարգի օրինաչափություններին, այլ ավելի շուտ մատնանշում էին այդ համակարգից դուրս գալու ուղիները:

Ավանդական երաժշտական համակարգը դրեթե ամենաճոխ ծաղկումն էր ապրում, երբ արդեն ղրկվեց իր նախկին զորությունից: Առաջինը, որ հիմնավորապես բարեփոխեց երաժշտական մտածողության տրամաբանությունը, ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին էր: Ժամանակակից գերմանացի երաժշտագետ Շտուկկենշմիդտը նրան համարում է «նոր երաժշտության առաջին արմատական կոմպոզիտորը»[14]: «Նա ակորդները դիտում է որպես անկախ հնչյունային երևույթներ և տեղադրում ոչ ֆունկցիոնալ կապակցությամբ,— գրել է Գրետերը:— Նրա համար այլևս ակորդային կառուցվածքների հիմք չեն ծառայում խրոմատիկ տոնայնությունները, նա դիմում է դիատոն գամմային, պենտատոնիկային և եկեղեցական լադերին: Դրանով իսկ նա վերջնականապես երաժշտությունն ազատում է... ներդաշնակության ավանդական ուսմունքի կապանքներից»[15]: Գեղագիտական ուրիշ դիրքերից, բայց փաստորեն նույնն է հաստատում սովետական արվեստաբան Յու. Կրեմլյովը. «Հարմոնիայի «ռեֆորմը», որ սկսեց Դեբյուսին իր դեռ համեմատաբար վաղ երկերում և որ զարգացավ անշեղորեն, ամենից առաջ խախտեց ֆունկցիաների տրիադայի (տոնիկայի, դոմինանտայի և սուբդոմինանտայի) վրա հիմնված երաժշտական տրամաբանության համակարգի սովորական ֆունկցիոնալ շղթայակցումները: Հարմոնիկ կապակցությունների ամբողջ բազմազանությունը ընդհանրացնելու և ընդամենը մի քանի կենտրոնի ուղղելու փոխարեն Դեբյուսին ձգտում էր մանրամասների, հնարավորին չափ բազմազան հարմոնիկ նրբերանգների: Ընդ որում, արմատապես վերաիմաստավորվում էին տոնայնությունը, լադը: Խախտվում էին քարացած տրամաբանական ֆիգուրները, իսկ ֆունկցիաների տրիադայի դինամիկան դառնում էր միասնական տոնիկական ֆունկ-

---

[14] Մեջբերված է Մանֆրեդ Գրետերի «Neue Musik» գրքից, Ֆրանկֆուրտ, Համբուրգ, 1955, էջ 18:

[15] Նույն տեղում:

ցիայի ստատիկա, ձեռք բերելով, սակայն, մեծաքանակ տարբերակներ ու նրբերանգներ»[16]:

Նույն մենագրության մեջ Յու. Կրեմլյովը հավաստում է. «Առաջին պլան է քաշվում չափազանց նուրբ դիֆերենցված և նրբերանգներով հարըստացող գունագեղ համադրությունների համակարգը, ուր իրենց դերն ունեն և՛ սուր հակադրությունները և՛ հազիվ նկատելի տարբերությունները: Վալլասն իրավացի է, երբ նման հնարանքների ծագումը կապում է արևելյան գործիքային երաժշտության վարիացիոն բնույթի ընկալման հետ»[17]: Ֆրանսիացի հետազոտող Վալլասի[18] մտքի այս վկայակոչումը մեզ շատ հատկանշական է թվում և արժե ուշադրություն նվիրել նրան:

Ավանդական երաժշտական տրամաբանության հիմնովին բարեփոխումը շուտով, հատկապես 20-րդ դարի 10-ական թվականներից, ընդգրկեց շատ երկրներ, էապես փոխելով նրանց ազգային երաժշտական մշակույթների դեմքը: Բայց միաժամանակ, եթե չհաշվենք Շյոնբերգի հիմնադրած դոդեկաֆոնիայի առավել արմատական համակարգը, որ բավական մեծ տարածում գտավ, 20-րդ դարի նորարար կոմպոզիտորներից շատերի (Դեբյուսի, Ռավել, Ստրավինսկի, Պրոկոֆև, Բարտոկ, Յանաչեկ, Հինդեմիտ և ուրիշներ) ստեղծագործության մեջ երաժշտական տրամաբանության նոր օրինաչափությունները լիովին չեն բացասում ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի բոլոր տարրերը, այլ փոխակերպած տեսքով ներառնում են իրենց մեջ: Այլ կերպ ասած, հին համակարգի բացառման պրոցեսը դիալեկտիկական բնույթ ունի, պահպանում է համաշխարհային երաժշտական մշակույթի բնական զարգացման համար անհրաժեշտ պատմական ժառանգորդությունը[19]:

Ավանդական երաժշտական համակարգի բարեփոխման ուղիները տարբեր երկրներում, նույնիսկ 20-րդ դարի առանձին առաջատար կոմ-

---

16 *Ю. Кремлев.* Клод Дебюсси, М., 1965, стр. 729—730.

17 *Նույն տեղում, էջ 303—304:*

18 *L. Vallas,* Claude Debussy et san temps, *Փարիզ, 1956, էջ 271:*

19 *Պետք է, սակայն, նկատել, որ այս դրույթը ոչ մի ընդհանուր բան չունի սովետական երաժշտագիտության մեջ մինչև այժմ տարածված այն տեսակետի հետ, որ իբր մաժորա-մինորային երաժշտական համակարգը 20-րդ դարի երաժշտության մեջ նույնպես շարունակում է պահպանել իր համընդհանուր, հիմնադիր նշանակությունը: Մեր կարծիքով, այս պահպանողական տեսակետը ի վիճակի չէ ըմբռնելու և, առավել ևս, բացատրելու 20-րդ դարի երաժշտության հարցերից շատերը, այդ թվում՝ գրեթե ամենաբնորոշ երևույթները, որ ծագել են որակապես այլ հիմքի վրա:*

պոզիտորների ստեղծագործության մեջ եղել են շատ բանով յուրօրինակ և ոչ նույնական: Բնականաբար, մեր նպատակը չէ այս հարցի քննարկումը: Անհրաժեշտ էր միայն ընդգծել երաժշտական մտածողության ավանդական նորմանների հեղաբեկման բուն փաստը, որ համաշխարհային երաժշտական արվեստի մեջ երևան եկավ 20-րդ դարի սահմանագծում: Այսուհանդերձ, անհրաժեշտ է առանձնացնել նոր արվեստի մի քանի կարևոր հատկանիշներ, որ նախապատրաստել են այդ արվեստի սկզբնավորումը և նրա յուրահատկությունն են բնորոշում:

1. 19-րդ և 20-րդ դարերի սահմանագծում խիստ աճում է հետաքրքրությունը երաժշտական ֆոլկլորի նկատմամբ, որ, ինչ խոսք, միանգամայն նոր ու անսովոր երևույթ չէր: Նորը տարբերակված մոտեցումն էր ժողովրդական արվեստի երևույթներին, ժողովրդական երաժշտության առավել ինքնատիպ շերտերը վեր հանելու ձգտումը: Կոմպոզիտորներն աշխատում էին մի կողմից բացահայտել ժողովրդական երաժշտության «իսկական» նմուշները, մյուս կողմից՝ հնարավորին չափ ճիշտ գրառել ժողովրդական մեղեդին, այնպես, ինչպես բուն ժողովրդի մեջ է հնչում, և այս ձգտումը դառնում է յուրօրինակ «ժամանակի խորհրդանշան» ու բացառիկ ներգործություն է ունենում ստեղծագործական պրակտիկայի վրա: Մենք դեռ հնարավորություն կունենանք անդրադառնալու այն սոցիալական-գեղագիտական դրդապատճառներին, որ կյանքի կոչեցին այս առանձնահատուկ երևույթը: Իսկ առայժմ թվարկենք մի քանի նշանակալից փաստեր:

1879 և 1885 թվականներին լույս տեսան Յու. Ն. Մելգունովի «Ռուսական երգեր, որ անմիջականորեն գրառված են ժողովրդի կատարումից» ժողովածուները և փոքր-ինչ ուշ (1904—1909 թթ.) Ս. Է. Լինեվայի՝ իրենց ճշգրտությամբ արժեքավոր «Վելիկոռուսական երգերը ժողովրդական ներդաշնակման մեջ» գրառումները (որքա՜ն պերճախոս են հենց ժողովածուների խորագրերը): Այս ժողովածուներում առաջին անգամ ներկայացվեց ռուս ժողովրդական երաժշտության այնպիսի մի ինքնատիպ հատկանիշ, ինչպիսին է նրա բազմաձայնությունը: Ա. Դ. Կաստալսկին իր «Ռուս ժողովրդական երաժշտական համակարգի առանձնահատկությունները» հայտնի հետազոտության մեջ, հիմնվելով այդ (և մի քանի ուրիշ) նորագույն հրապարակումների վրա, որ բացահայտում էին ռուս ժողովրդական երաժշտության կատարելապես ներհատուկ, անկախ ու ինքնուրույն համակարգը, հանգեց անմխիթար եզրակացության: Նա այն կարծիքը հայտնեց, թե 19-րդ դարի ռուս դասական կոմպոզի-

տորները «Միայն մակերեսորեն, հպանցիկ են անդրադարձել ժողովրդական ստեղծագործությանը և չեն կարողացել թափանցել նրա խորքերը, ընդգրկել լայնորեն, որովհետև տրամադրված նյութը պատահական, ցրիվ, հում է եղել»[20]: Սա, ինչ խոսք, բանավիճային չափազանցում է: Բայց միանգամայն իրավացի է Կաստալսկին, երբ ցանկանում է կոմպոզիտորների ուշադրությունը սևեռել ռուս ժողովրդական երաժշտական համակարգի ինքնատիպ հատկանիշները յուրացնելու և ստեղծագործական պրակտիկայում կենսագործելու-վրա: Անկախ Կաստալսկու ցանկությունից, նույնն է վկայում 20-րդ դարի ռուս երաժշտության փորձը: Ստրավինսկու համաշխարհային ճանաչում գտած ստեղծագործության արժեքը մեծապես պայմանավորված է այն բանով, որ կոմպոզիտորն իր երկերում զարմանալի թարմ և միանգամայն նորովի է մարմնավորել ռուս ժողովրդական արվեստի տարերքը («Պետրուշկա», «Սրբազան գարուն», «Հարսանիք» և այլն):

Կոմպոզիտորական պրակտիկայում բուն ժողովրդական երաժշտական լեզվի օրենքներն ըմբռնելու այս պրոցեսը նոր ուժով վերածնվեց վերջին տարիների ռուս երաժշտության մեջ, իրենով պայմանավորելով գրեթե բոլոր գեղարվեստական մեծարժեք նվաճումները (Սվիրիդովի, Սլոնիմսկու, Գավրիլինի և ուրիշների ստեղծագործությունները):

20-րդ դարի սկզբից Հունգարիայում գեղջկական ժողովրդական երաժշտության ամենահին ու խոր շերտերն սկսեցին հավաքել և ուսումնասիրել Բելա Բարտոկն ու Զոլտան Կոդայը: Այս գործունեության արդյունքները ոչ միայն ազդեցություն ունեցան հունգարական ազգային երաժշտության զարգացման հետագա ամբողջ ընթացքի վրա, այլև միջազգային լայն արձագանք գտան: Ինքը՝ Բարտոկը ուղղակի գրում է իր երաժշտական նոր ոճը մշակելու համար բուն ժողովրդական երաժշտությանը անմիջականորեն դիմելու որոշիչ նշանակության մասին. «Գեղջկական երաժշտությանը ծանոթանալն ինձ համար բացառիկ կարևոր նշանակություն ունեցավ, քանի որ օգնեց ազատվելու մաժորա-մինորային համակարգի մենիշխանությունից... Պարզվեց, որ հինավուրց, մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ չօգտագործվող հնչյունաշարերը չեն կորցրել իրենց կենսունակությունը և հնարավորություն են ընձեռում հարմոնիկ նոր էֆեկտների համար: Այսպիսով, դիատոնիկ հնչյունաշա-

---

[20] *А. Кастальский,* Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961, стр. 19.

րերի օգտագործումը ի վերջո հանգեցրեց գամմայի բոլոր տասներկու աստիճանների ազատ կիրառմանը... Երբ ես... ծանոթացա Դեբյուսիի երկերին և սկսեցի ուսումնասիրել, զարմանքով նկատեցի, որ նրա մելոսում նույնպես մեծ դեր են խաղում պենտատոնային դարձվածքները, ինչպես մեր ֆոլկլորում է... Համանման երևույթներ գտնում ենք նաև Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ։ Ասես թե մեր դարաշրջանը միևնույն պահանջներն է ներկայացնում իրարից շատ հեռու գտնվող երկրներին՝ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը բարեփոխել ու թարմացնել վերջին հարյուրամյակներում անձեռնմխելի մնացած գեղջկական երաժշտության տարրերով»[21]։

2. 20-րդ դարի երաժշտության արմատական բարեփոխումն ընդգրկեց արտահայտչականության բոլոր բնագավառները՝ մելոդիկա, ռիթմ, հարմոնիա, պոլիֆոնիա, կոմպոզիցիոն կառուցվածք, գործիքավորում, որի հետևանքով ստեղծվեց հնչյունային բուն հյուսվածքի մի նոր որակ։ Ի հակադրություն ռոմանտիկական և նեոռոմանտիկական երաժշտության բարդ, հագեցված, հաճախ էլ պճնազարդ հնչյունային կառուցվածքների՝ ընդհանուր ոճը պարզեցնելու, արտահայտման հակիրճության, արտահայտչական միջոցների խնայողաբար օգտագործելու պահանջ առաջացավ։ Պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը միտումնավոր «հասարակացնելու» ձգտում չէր սա, այլ նրա «երիտասարդացումը» նոր հիմքի վրա։ Հետազոտողները 20-րդ դարի երաժշտության այս խիստ բնորոշ միտումի սկզբնավորումն են համարում Շյոնբերգի «Կամերային սիմֆոնիան» (օր. 9) և Ստրավինսկու «Զինվորի պատմությունը», բայց դրա ակունքները կարելի է տեսնել դեռևս Դեբյուսիի և Ռավելի նեոդասական փորձերում։

Կարևոր է նաև ընդգծել, որ բարեփոխումը ոչ միայն վերաբերում էր երաժշտական լեզվի բուն տարրերին (մելոդիկա, ռիթմ, հարմոնիա, պոլիֆոնիա և այլն), այլև էապես փոխում էր նրանցից յուրաքանչյուրի նշանակությունը երաժշտական երկի ստեղծման մեջ։ Դեռ դարասկզբին պոլիֆոնիայի խոշորագույն տեսաբան և կոմպոզիտոր Ս. Տանեևը գրել է. «Արդի երաժշտության համար, որի ներդաշնակությունը աստիճանաբար կորցնում է տոնայնական կապը, պետք է առանձնապես

---

[21] *Б. Барток,* Автобиография. *Առաջին անգամ հրապարակվել է 1921 թ. հունգարական «*Musikblätter des Anbruch*» հանդեսում, ռուսերեն հրապարակվել է «*Советская музыка*» հանդեսում, 1965, № 2, էջ 94—96։ (Ընդգծումը մերն է— Գ. Գ.)։*

արժեքավոր դառնա կոնտրապունկտային ձևերի կապակցող ուժը... ժամանակակից երաժշտությունը գերազանցապես կոնտրապունկտային է»[22]:

Բազմաձայնության մեծացող դերը, ավանդական հարմոնիայի տիրապետող դիրքերի խախտումը իրենց վրա են սևեռում 20-րդ դարի երաժշտության տեսաբանների և պրակտիկների լարված ուշադրությունը: Այս առթիվ հետաքրքիր դատողություններ է անում Ստրավինսկին. «Հարմոնիան՝ մի ուսմունք, որ վերաբերում է ակորդներին՝ իրենց զուգորդումներով փայլուն, բայց կարճատև պատմություն ունի: Այդ պատմությունը ցույց է տալիս, որ ակորդները աստիճանաբար կորցրել են հարմոնիկ ձգողականության իրենց անմիջական խնդիրը և սկսել են կոմպոզիտորին հրապուրել իրենց հնչյունային էֆեկտների փայլուն: Ներկայումս հարմոնիայի ասպարեզում նորարարությունն իր ավարտին է հասել: Որպես երաժշտության կառուցման միջոց, հարմոնիան հետագա հնարավորություններ չի ընձեռում: Այսօրվա մարդու ականջը պահանջում է միանգամայն ուրիշ մոտեցում երաժշտության: Բնության օրենքներից մեկն այն է, որ հաճախ ավելի մոտ ենք զգում հեռու-հեռավոր սերունդներին, քան անմիջապես նախորդ սերնդին: Ուստի այսօր հետաքրքրքրությունն ուղղված է «հարմոնիայի դարին» նախորդող երաժշտության կողմը: Ռիթմը, ռիթմական պոլիֆոնիան, մեղեդային և ինտերվալային կառուցվածքները՝ երաժշտական հորինվածքների այն տարրերն են, որոնք այսօր ենթակա են մշակման»[23]:

Ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի զարգացման ընթացքում մելոդիկան ավելի ու ավելի է ենթարկվում դուռ հարմոնիկ կարգի օրինաչափություններին: Վագների «անվերջ մեղեդում», օրինակ, մելոդիկան արդեն անմիջապես ելնում է հարմոնիկ հարաբերակցություններից: Ավանդական համակարգի սահմաններից դուրս գալը նպաստեց, որ երաժշտական արվեստը վերստանա իր՝ խոշոր չափով արդեն կորսված դուռ մեղեդիական օրինաչափությունների նշանակությունը: Վերականգնվեց նաև ինտերվալային կառուցվածքների ինքնակա արժեքը (որ հիշատակում է Ի. Ստրավինսկին), կառուցվածքներ, որոնք այլևս չէին ընկալվում որպես օրինականացված հարմոնիկ համահնչյունների սոսկ օժանդակ տարրեր: **Առանձին ինտերվալի** ինքնակա արժեքի այս վերականգնման հետ է մեծապես կապված Վեբերնի տեխնիկան:

---

22 *С. Танеев*, Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, стр. 6.

23 **Ի. Ստրավինսկի և Ռ. Կրաֆտ**, Conversàtions with Igor Stavinsky. Doubleday and Company, *Նյու-Յորք, 1959, էջ 121*.

20-րդ դարի համաշխարհային երաժշտության առաջատար տենդենցներից մի քանիսի զարգացման այս հարևանցիորեն գծված պատկերն անգամ կարող է շատ բանով պարզել (և, հավանաբար, արդեն պարզել է ուշադիր մասնագետ-ընթերցողի համար) Կոմիտասի ոճի ըմբռնումը: Իսկ նրա ստեղծագործության վերլուծությունը կնպաստի կոմիտասյան ոճի առանձնահատկությունների ավելի կոնկրետ բացահայտմանը:

Երբ ծանոթանում ենք Կոմիտասի արվեստին, ամենից առաջ նկատում ենք կոմպոզիտորի հայացքների աստիճանական անընկրկուն զարգացումը ստեղծագործական ոչ այնքան երկար ճանապարհին: Կոմիտասն իր հիմնական գեղագիտական սկզբունքներին հանգել է ժամանակի ընթացքում, երկար ու տառապալի որոնումներից (որի հետքերը պահպանվել են կոմպոզիտորի ձեռագրերում) հետո է միայն, որ գտնվել է այն, ինչ լիիրավ կարելի է դասել 20-րդ դարի գեղարվեստական մտքի առավել արժեքավոր նվաճումների շարքը:

Բայց Կոմիտասի ստեղծագործական առաջին քայլերում արդեն նկատվում է նրա աննահանջ ու ամենակուլ կրքերից մեկը՝ հավաքել, ուսումնասիրել, մշակել ժողովրդական ստեղծագործության նմուշները: Ժողովրդական երգին դիմելու և գեղարվեստորեն մշակելու այս մղումը ինչ-որ չափով նա ժառանգել էր իր նախորդներից՝ Կարա-Մուրզայից, Եկմալյանից, Ն. Տիգրանյանից (ասում ենք՝ «ինչ-որ չափով», որովհետև նրանք ավելի շուտ ոչ թե Կոմիտասի նախորդներն էին, այլ ժամանակակիցները, և նրանց ստեղծագործական ուղիներն ընթացել են գրեթե միաժամանակ): Կոմիտասի գործունեության սկզբում նրա և մյուս հայ երաժիշտների վերաբերմունքը երաժշտական ֆոլկլորի նկատմամբ շատ բանով նույնական էր: Նա, գեղջկականից բացի, դիմում էր նաև քաղաքային ֆոլկլորին, ազգային-հայրենասիրական երգերին և հին աշուղական արվեստի առանձին նմուշների: Բայց, շատ շուտով Կոմիտասն սկսում է խստորոշ տարբերակել ֆոլկլորի երևույթները, առանձնացնելով ազգային «իսկական», անխառն նմուշները, դրանց շարքը դասելով գեղջկական ֆոլկլորը: Իր հայացքները և՛ մամուլում, և՛ ստեղծագործական պրակտիկայում, նա արտահայտում էր բացառիկ հետևողականությամբ, զիջումի ոչ մի տեղ չթողնելով:

Այստեղ, ինչ խոսք, նպատակահարմար չէ հանգամանորեն քննել այն չափազանց հետաքրքիր հարցը, որը վերաբերում է Կոմիտասի այդպիսի անզիջում մոտեցմանը հայ երաժշտական ֆոլկլորին: Իր թիկունքում

գրեթե երեքհազարամյա պատմություն ունեցող մի այնպիսի ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության համար, ինչպիսին հայ ժողովուրդն է, միայն մեկ բնագավառի, մեկ ճյուղի (որքան էլ դա կարևոր ու բնորոշ լինի) առանձնացումը որպես միակ կիրառելի՝ միշտ էլ խոսում է պրոբլեմի նկատմամբ միակողմանի մոտեցման մասին: Դրանից, ակնհայտաբար, չի կարողացել խուսափել նաև Կոմիտասը, իր տեսադաշտից դուրս թողնելով ազգային հարուստ աշուղական մշակույթը կամ քաղաքային երգարվեստի և գոըծիքային երաժշտության նմուշները: Բացի այդ, մեր կարծիքով, Կոմիտասը ժողովրդական երաժշտությանը մոտեցել է ավելի շուտ որպես արվեստագետ, քան գիտնական: Ժողովրդական նյութը հավաքելու ընթացքում արդեն նա գտածը անց է կացրել իր ստեղծագործական համոզմունքների ֆիլտրի միջով[24]: Որոշակիորեն կարելի է ասել, որ ժողովրդական երաժշտության մեջ նա գտել է իր որոնածը: Կոմիտասը ժողովրդական նյութին դիմել է այնպես, որ միշտ զգացվում է որոշակի ընտրողականություն, միաժամանակ արբագրված աննկուն մի խոստովանությամբ, որ հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը զուտ «ձայնային» (гласовый) բնույթ ունի: Ի՛նչ իմանաս, Կոմիտասի տեսադաշտից դուրս չե՞ն մնացել, նույնիսկ նրա առանձնացրած գեղջկական ֆոլկլորի սահմաններում, ոչ պակաս «իսկական», բայց ուրիշ բնույթ, կառուցվածք, լադա-ինտոնացիոն օրինաչափություններ ունեցող նմուշներ: Ազգային ֆոլկլորագիտության բնագավառում (որ, ավաղ, շատ անմխիթար վիճակում է վերջին տարիներին) գիտական լայնածավալ հետազոտությունները միայն կարող են պատասխանել այս և նման բավականաչափ բարդ ու խճճված հարցերի:

Այսպես թե այնպես, անհրաժեշտ է այստեղ ընդգծել բուն փաստը՝ Կոմիտասը տարբերակված մոտեցում է ցուցաբերել ժողովրդական ստեղծագործությանը և հայտնագործել է ժողովրդական երաժշտության իրոք ազգային-ինքնատիպ, գեղարվեստական արժեքով անբաղդատելի վիթխարի մի շերտ: Այս փաստը իրոք պատմական նշանակություն ունեցավ հայ ազգային երաժշտության ճակատագրի համար: Կոմիտասի ջանքերի շնորհիվ մոռացումից և անդառնալի կորստից փրկվեց անցյալի ազգային հոգևոր մշակույթի անգնահատելի մարգարիտը:

Սակայն Կոմիտասի գործունեության այս կողմը իրավացիորեն կարող ենք քննել նաև շատ ավելի լայն՝ 20-րդ դարի համաշխարհային ե-

---

24 Նույն կարծիքն ունեն այս հարցով զբաղվող հետազոտողները: Տե՛ս, օրինակ, Ռ. Աթայանի նշված հոդվածը, էջ 87:

բաժշտական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից։ Վերն արդեն ասացինք, որ ժողովրդական երաժշտության առավել ինքնատիպ խոր շերտերին դիմելը 20-րդ դարի սկզբի երաժշտական արվեստի համար դառնում է յուրատեսակ «ժամանակի խորհրդանշան»։ Եվ այստեղ կարևոր է ընդգծել, որ Կոմիտասը՝ որպես և՛ ֆոլկլորագետ, և՛ արվեստագետ, նոր ժամանակների երաժշտության զարգացման այդ չափազանց հատկանշական տենդենցի սկզբնավորողներից մեկը եղավ։ Իսկ դեղջկական ֆոլկլորի նմուշների ընդգրկման լայնությամբ (Կոմիտասը գրի է առել մի քանի հազար ժողովրդական մեղեդի), բազմամյա անընդմեջ զննումների հիման վրա ժողովրդական երաժշտության կարևորագույն օրինաչափություններն ըմբռնելու և ստեղծագործական պրակտիկայում կենսագործելու առումով Կոմիտասի գործունեությունը գրեթե անմոտ էր իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթում։ Նրա գործունեությունը թերևս կարելի է համեմատել միայն Բելա Բարտոկի և Զոլտան Կոդայի հարանման գործունեության հետ։

Փարիզում, Բեռլինում և համաշխարհային ուրիշ կենտրոններում Կոմիտասի ելույթները՝ սեփական մշակումների ցուցադրումով, ինչպես հայտնի է, գրեթե սենսացիոն հաջողություն են ունեցել[25]։ Այդ հաջողությունը, հավանաբար, պայմանավորված էր ամենից առաջ անսովոր ու հարուստ մեղեդիական նյութով։ Ժողովրդական արվեստի խորքերից կորզված մեղեդիների թանկարժեք նմուշները շողշողում էին աշխարհի առաջ իրենց նախաստեղծ թարմությամբ ու բովանդակ գեղեցկությամբ։ Բայց Արևմուտքի առավել զգայուն երաժիշտները, որ բարձր էին գնահատում Կոմիտասի երկերը, չէին կարող ուշադրություն չդարձնել նաև ժողովրդական մեղեդիները «մատուցելու» կոմիտասյան բուն մեթոդի վրա, որ շատ բանով տարբերվում էր հնչյունային նյութը կազմակերպելու ավանդական սկզբունքներից և մոտ ու հարազատ էր ժամանակա-

---

25 Ճիշտ է, Կոմիտասի գործունեության միջազգային արձագանքը կարող էր լինել, ինչ խոսք, շատ ավելի նշանակալից, եթե նա հանդես գար ոչ որպես միայնակ էնտուզիաստ։ Ցավոք, պատմական անբարենպաստ պայմանները, պետական և որևէ նյութական ապահովության բացակայությունը հնարավորություն չէին տալիս, որ լրիվ ուժով բացահայտվեն Կոմիտաս-կոմպոզիտորի հնարավորությունները, և արտաքին աշխարհից գրեթե թաքցնում էին Կոմիտաս-ֆոլկլորագետի գործունեության միտանակական թափը։ Այն, ինչ գիտեր արտաքին աշխարհը Կոմիտասի մասին՝ նրա կենդանության օրոք, հիմնվում էր միայն նրա ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մի աննշան մասի վրա։

կից երաժշտական արվեստի նորաբարական ձգտումներին: Մյուս կողմից, ինքը՝ Կոմիտասը ևս, հնարավորություն ունենալով մոտիկից ծանոթանալու առաջավոր երաժշտական հոսանքներին (ինչպես հավաստում է Շ. Բերբերյանը), պետք է որ ավելի ամրապնդվեր իր դիրքորոշման մեջ և առավել եռանդուն շարունակեր ստեղծագործական որոնումները:

Կոմիտասի երաժշտական ոճի զարգացումը կարելի է պայմանականորեն բաժանել երեք շրջանի: Նրա ամենավաղ երկերը մինչև 1899 թվականը, այսինքն՝ մինչև Բեռլինի կոնսերվատորիայում երաժշտական կրթությունն ավարտելու տարին գրվածներն են: Այդ բոլոր գործերը ոճական որոշակի ընդհանրություն ունեն: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտվում է եվրոպական տեխնիկայի ավանդական միջոցների շրջանից՝ նրա ամենանորմատիվ ու ակադեմիական տեսքով: Գրելու ձևի հոմոֆոն-հարմոնիկ բնույթ, սովորական դասական մաժորա-մինորային համակարգի սահմաններում տոնիկա-դոմինանտային-սուբդոմինանտային միավորումների պարզ ու հասարակ ֆունկցիոնալ կապ,— ահա այն առավել տիպականը, որով հատկանշվում է Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ, ուսանողական շրջանը: Այս շրջանի երկերի բնորոշ օրինակ է հանրահայտ «Ծիծեռնակ» երգի մշակումը ձայնի և դաշնամուրի համար:

Երկրորդ շրջանի ժամանակագրական շրջանակները այնքան էլ որոշակի չեն: Կարելի է ենթադրել, թե սա ավարտվում է մոտավորապես 1905—1906 թվականներին: Այս շրջանը հատկանշվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական եռանդուն գործունեությամբ: Նա անվերջ որոնում է, տարբեր ուղղություններով շատ բան է փորձում: Այս շրջանում ներքին վիճախարի շարժումը, բնականաբար, ոճի և նույնիսկ գեղարվեստական արդասիքի առումով անհամասեռ պատկեր է ստեղծում: Գլխավորն այստեղ այն է, որ Կոմիտասը ձգտում է անհատական ոճի: Նա այլևս պասսիվորեն չի հետևում եվրոպական տեխնիկայի նորմատիվ սկզբունքներին, այլ փորձում է այդ նույն սկզբունքները մարմնավորել խորապես ստեղծագործաբար, իր բազմաձայն մշակումներում ավելի նրբորեն ըմբռնել ու արտահայտել ժողովրդական երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները: Կոմիտասը միաժամանակ հենվում է ռոմանտիկական դպրոցի, 19-րդ դարում կազմավորված ազգային երիտասարդ մշակույթների, մասնավորապես ռուս երաժշտական մշակույթի, նվաճումների վրա: Քննադատական աչքով վերանայում է նաև իր նախորդների ու ժամանակակիցների՝ Կարա-Մուրզայի, Ն. Տիգրանյանի, Եկմալյանի և մյուսների փորձը:

ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ
ГУТАНЕРГ

Lento ♩.=46

Soprani

mf

Ձիւ տու. հա - ւի՛. այ ե գր. ա - ռա. հո՛.

Alti

mf

Ձիւ տու. հա - ւի՛. այ ե գր. ա - ռա. հո՛. ա ռա. հո՛

Tenori

mf

Ձիւ տու. հա - ւի՛. այ ե գր.

Bassi

mf

Ձիւ տու. հա - ւի՛. այ ե - գր. հո՛. ա ռա հո՛

p

հո՛, այ, լաւ - ծըդ մա - ւի. այ ե - գր. ա - ռա.

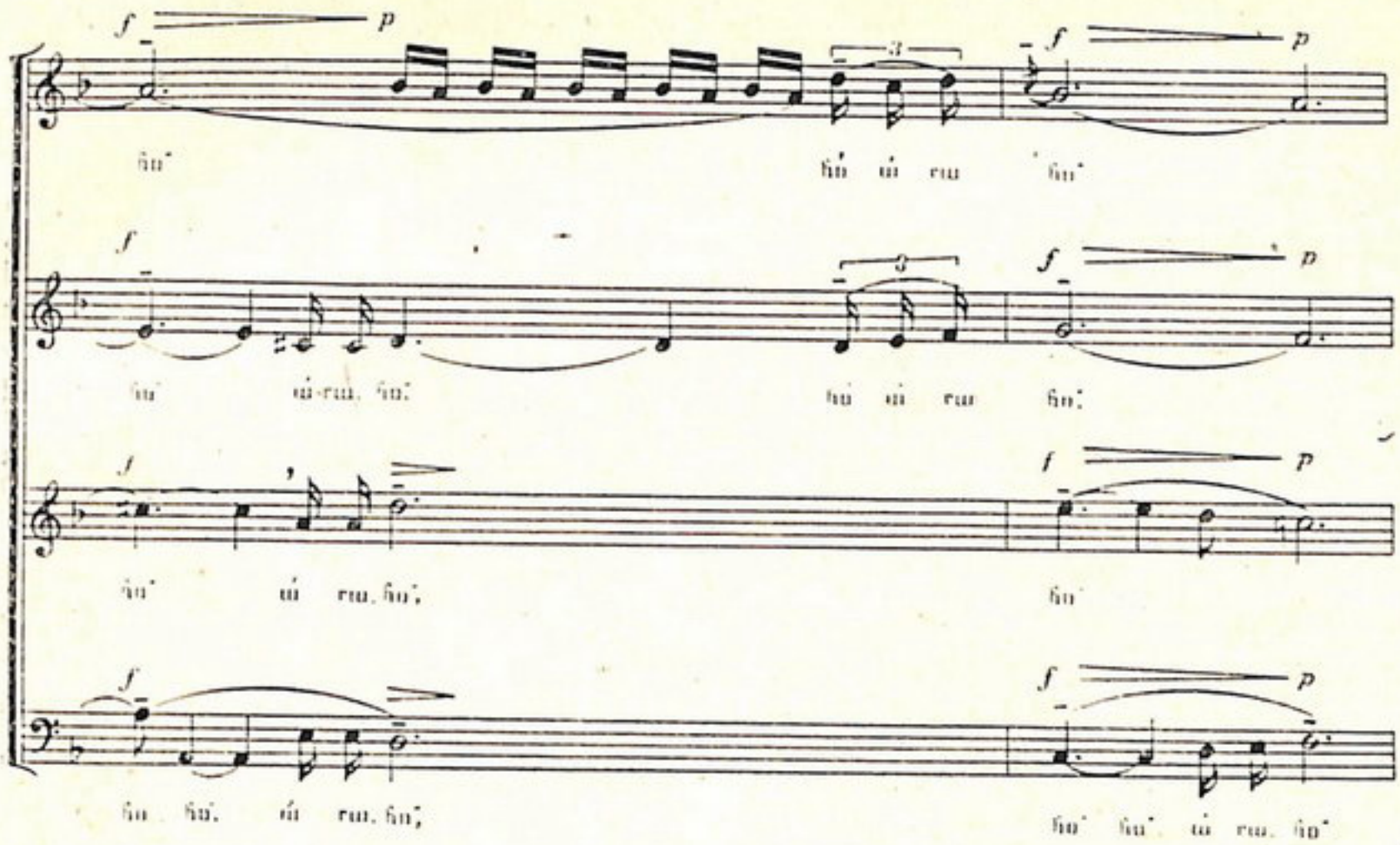
p

ա՛ ռա. հո՛ այ, լաւ-ծըդ մա - ւի. այ ե - գր. ա ռա.

p

հո՛. ա՛ - ռա. հո՛, լաւ-ծըդ մա ւի. այ ե գր. ա՛ ռա

p

հո՛ այ, լաւ - ծըդ մա - ւի. այ ե գր. ա՛ ռա

Կոմիտասի երկերում դեռևս հաճախ են հանդիպում սովորական ֆունկցիոնալ հաջորդումներ: Նա լայնորեն օգտագործում է նաև ակորդների սովորական տերցիային կառուցվածք:

Բայց նույնիսկ գրեթե առավելապես հարմոնիկ եղանակի դեպքում առանձին ձայների ազատագրման նշանակալից երևույթ է տեղի ունենում. շատ նուրբ հնարքներով Կոմիտասը շեշտում է երաժշտական կերպարների ժողովրդա-ազգային բնույթը:

Ահա այդ շրջանի գեղարվեստականորեն աչքի ընկնող նմուշներից մեկը՝ «Գութաներգի» խմբերգային մշակումը.

«Գութաներգը» հնչում է հավաք ու դինամիկ: Խմբերգի կերպարային բովանդակության համապատասխան, Կոմիտասն ընդգծում է հոգեկան մեծ պոռթկումի, վերելքի արտահայտությունը: Ներդաշնակությունն հիմնականում հանդես է գալիս որպես յուրատեսակ «մեղեդու ռեզոնատոր»[26], ամեն կերպ մեծացնելով նրա հնչողականության ուժն ու դինամիկան: Այստեղ օգտագործված որոշ հարմոնիկ հաջորդումները ցույց են տալիս, որ Կոմիտասն ակներևաբար հետևել է եվրոպական երաժշտական մտածողության տրամաբանությանը: Բայց Կոմիտասը

26 Այստեղ օգտագործում ենք ակադեմիկոս Բ. Ասաֆևի բնորոշումը, որ բացահայտում է հարմոնիայի գլխավոր դերերից մեկը:

միաժամանակ համորեն բացահայտում է նաև երաժշտական կերպարի ազգային բնույթը: Արտահայտիչ իմիտացիոն փոխկանչերը, ոչ միայն հնչունապատակերման նշանակություն ունեն՝ առաջացնելով լայն տարածության, մեծաթիվ մարդկանց ներկայության զգացողություն, այլև բազմալսդայնության երանգ են ներմուծում, բազմաձայն ֆակտուրայում հիմնական՝ ֆա տոնիկայի հետ մեկտեղ նպաստելով նաև ժողովրդական մեղեդու իսկական տոնիկայի՝ լա տոնի դրսևորմանը: Բացի այդ, երգի միջին մասում, լյա մաժոր-ոե մինորի ոլորտում կատարված երանգային շեղումի մեջ երևում են a, b, cis, d հիմնական տետրախորդով՝ հնչողությամբ վառ ազգային ու ինքնատիպ երկակի լադի տարրերը: Ֆա մաժորի T-ի մեջ D-ի սովորական լուծումից հետո (վեցերորդ տակտի վերջում) շատ թարմ ու «ազգային» է հնչում եղրափակող հատվածի ձգտող հարմոնիկ տետրախորդը:

Այդպես, դուրս չելնելով դասական մաժորա-մինորային համակարգի հիմնական նորմաններից, բայց արդեն որոշակիորեն «չեզոքացնելով» նրա անմիջական ազդեցությունը, Կոմիտասը շափազանց ճկուն ու ստեղծագործաբար օգտվում է նրանից՝ իր գեղարվեստական մտահղացումները մարմնավորելու, կոլորիտով ազգային եվրոպական նեղ սահմանների ստեղծելու համար:

Ավելի մեծ չափով նույնը վերաբերում է այդ շրջանի այնպիսի գործերին, որոնց մեջ գերակշռում է հարմոնիկ-բազմաձայն, երբեմն էլ պարզապես պոլիֆոնիկ գրելաձևը: Լայների մեղեդիական ակտիվացումը, ժողովրդա-լադային ինքնատիպ բնույթի ընդգծումը հանդեցնում են սովորական ֆունկցիոնալ կապերի «սքողման»: Լինեար մտածողության սկզբունքը (ինչպես և 20-րդ դարի առաջատար կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործության մեջ) սկսում է կարևոր դեր խաղալ մաժորա-մինորի «մենիշխանությունից» ազատագրվելու համար:

Նույն շրջանում պատահում են երկեր, որոնց մեջ պարզորոշ զգացվում է, թե ժողովրդական նյութի համար որքան նեղ ու ճնշող են դառնում ավանդական երաժշտական համակարգի նույնիսկ ընդլայնված ու հարստացված շրջանակները: Խոսքը նշանավոր «Լուսա Հորովելի» մասին է: Այդ հորովելի մեղեդին, ինչպես հայտնի է, համաշխարհային ֆոլկլորում եզակիներից մեկն է իր արտահայտչականությամբ, ինքնատիպ ու բարդ կառուցվածքով: Այս մեղեդու լադա-ինտոնացիոն զարգացման հիմքում ընկած եռատոնային լարված շարքերը ծայրաստիճան անսովոր են եվրոպական ավանդական լսողությանը

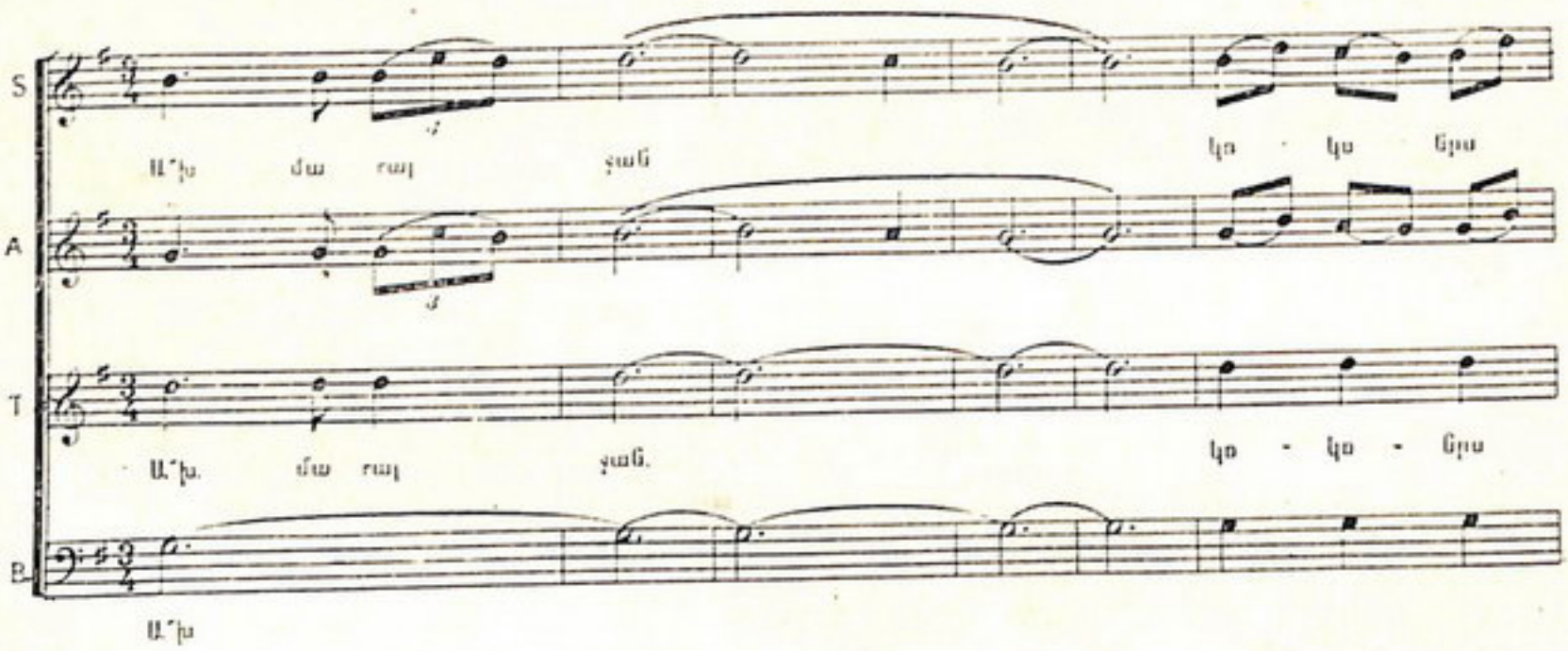
(նման շարքերի օգտագործումը Եվրոպայում սկսվում է մեր հարյուրամյակի 10-ական թվականների կեսերից, Բարտոկի և Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ, այնուհետև տարածվում է մյուս կոմպոզիտորների շրջանում, հանդես գալով որպես հնչյունային հյուսվածքի լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքի լարվածությունն ուժեղացնելու՝ 20-րդ դարի երաժշտության այդ բնորոշ տենդենցի, ամենաէֆեկտիվ եղանակներից մեկը):

Հենց այն հանգամանքը, որ Կոմիտասը դիմել է այդքան անսովոր մեղեդիական նյութի, վկայում է նրա ստեղծագործական բացառիկ համաբձակության, որ երևում է նրա նաև խմբերգային մշակման մեջ: Լայնորեն օգտագործելով պոլիֆոնիայի հնարները, նա տարբեր ձայներում ստեղծում է տարբերակների ձևով փոփոխված եռատոնային շարքեր, որոնք ավելի են ընդգծում այդ փառահեղ հնչյունային որմնանկարի հնամենի խիստ կոլորիտը: Իսկ լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքի բարդացումը երկի առաջին իսկ բաժնում հանգեցնում է խրոմատիկ հնչյունաշարի բոլոր տասներկու տոնների ազատ օգտագործման (որ նույնպես եզակի է իր ժամանակի խմբերգային ստեղծագործության մեջ) և առաջ է բերում բազմալադայնության բնորոշ էֆեկտներ: Ավանդական ֆոնկցիոնալ կապերն այստեղ հանդես են գալիս, ավելի շուտ, իրենց «ռեժիսուրային» (Յու. Տուլինի տերմինն է) դերում: Ցա մաժորի IV, VI ցած և I աստիճաններում առաջացող մաժորային ակորդները (խոսքը խմբերգի առաջին բաժնի մասին է) խնդիր ունեն մի կերպ կարգավորելու հնչյունների քմահաճ հոսքը: Եվ երաժշտական հոսանքը թեկուզ ինչ-որ չափով ծանոթ հունն ուղղելու այս ձգտումը երբեմն, այնուամենայնիվ, խախտում է բուն երաժշտական նյութի զարգացման տրամաբանությունը և ընկալվում է որպես դեռ մինչև վերջ չհաղթահարված ավանդական պատկերացումների արձագանք: Արդյոք պատճառն այդ չէ՞, որ Կոմիտասն իր գործունեության վերջին տարիներին այդ խոշոր երկը չմտցրեց իր համերգների ծրագրի մեջ, այլ գերադասեց մենակատարումը, անձեռնմխելի թողնելով հանճարեղ մարդու ժողովրդական մեկնակերպը: Արդյոք նա մտադրություն չունե՞ր վերադառնալու այդ մշակմանը և նորն ստեղծել (ինչպես վարվեց ուրիշ շատ երկերի հետ): Այս հարցերին առայժմ անհնար է պատասխանել:

Այնուհանդերձ, «Լոռվա հորովելի» նման գործերը հող պատրաստեցին Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության արմատական բարեփոխման համար: Եվ այդ բարեփոխումը շուտով սկսվեց: Կոմիտասի ստեղ-

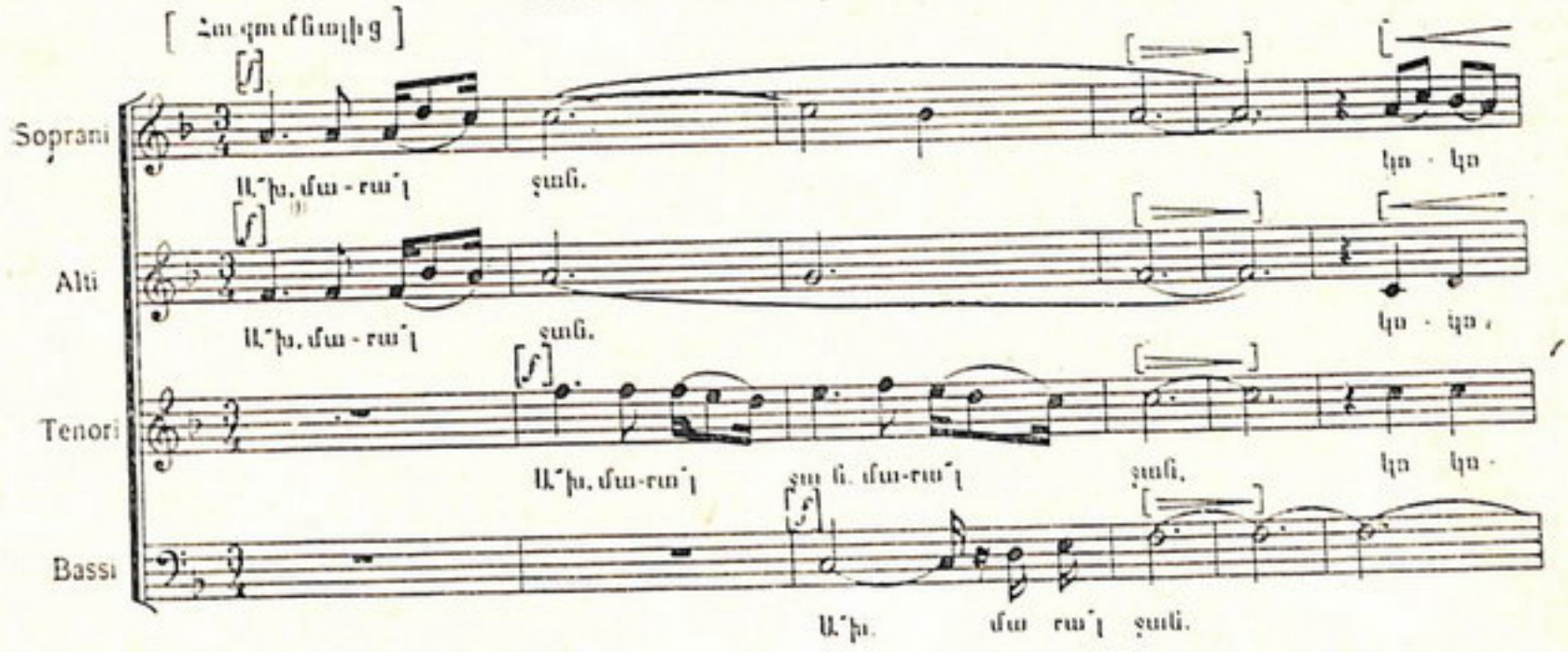
ծագործության նոր շրջանը, որ նախորդի բնական շարունակությունն էր, ամբողջությամբ առած կարելի է բնորոշել որպես հրաժարումն ավանդական ֆունկցիոնալ մտածողությունից և լադային (մոդալ) ներդաշնակության սկզբունքների հաստատում:

Այս շրջանի որոշ գործեր կարելի է, թերևս, վերլուծել ավանդական ներդաշնակության տեսանկյունից: Բայց նման վերլուծությունը կլինի սոսկ ձևական, որովհետև նրա սահմաններից դուրս կմնա ամենագլխավորն ու կարևորը՝ ստեղծագործության ոգին:

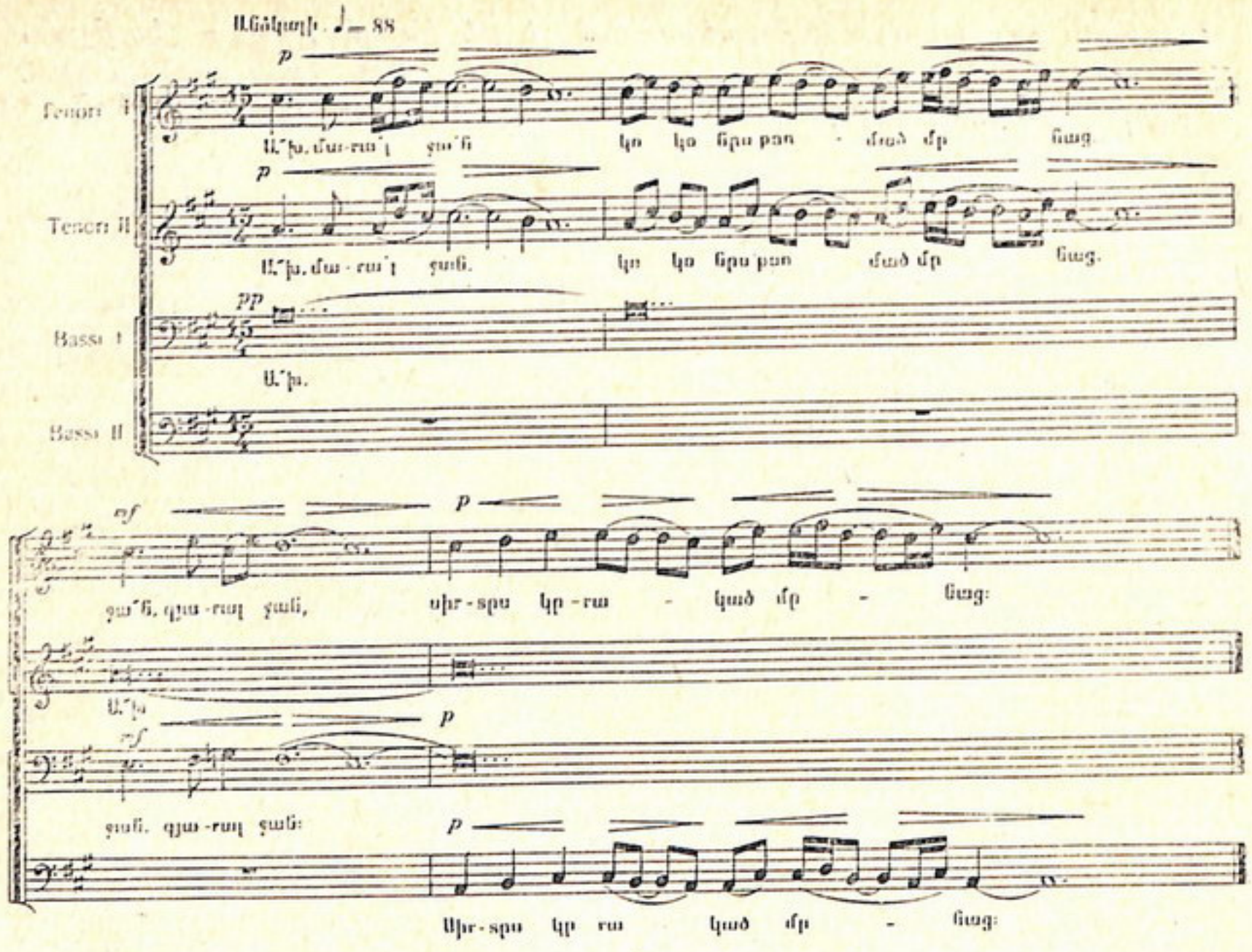
Ասվածի պարզաբանումն սկսենք արտաքին կառուցվածքով շատ պարզ մի գործից՝ «Ա՛խ, մարալ ջան» խմբերգից: Կոմիտասի երկերի ժողովածուի երկրորդ հատորում զետեղված է այդ երգի երեք տարբերակը: Դրանց համեմատությունը չափազանց ուսանելի է:

Այս տարբերակում (թերևս՝ վաղ շրջանից մնացած), որ աչքի չի ընկնում գեղարվեստական մեծ արժանիքներով (մասնավորապես, պայմանավորված միապաղաղ, «աշակերտորեն» ըմբռնված քառաձայն ֆակտուրայով), ուշադրություն է գրավում կվինտային երգեհոնային կետը բաս և տենոր ձայներում: Նման հնարանքի կիրառումը ռուս կոմպոզիտորների, ինչպես նաև Շոպենի, Գրիգի ստեղծագործության մեջ սովորաբար նպաստել է յուրահատուկ «ժողովրդական» կոլորիտի ստեղծմանը: Սակայն այստեղ այդ հնարը բացահայտորեն «չի աշխատում»: Կվինտային երգեհոնային կետը, միաձուլվելով վերին ձայներին, ընկալվում է որպես սովորական մաժոր եռահնչյուն: Այս օրինակը, բացի այլ կողմերից, հարկավոր է ըմբռնելու համար, թե երաժշտական երկը վերլուծելիս որքան կարևոր է այս կամ այն հնարի օգտագործու-

մը դիտել ընդհանուր ենթատեքստում և թե ինչպես, ըստ էության, այս կամ այն արտահայտչական միջոցի կիրառման մերկ փաստը դեռևս ոչինչ չի նշանակում:

ԱԽ. ՄԱՐԱԼ ՋԱՆ

АХ. МАРАЛ ДЖАН

Այս երկրորդ տարբերակում բավական զարգացած ու հետաքրքիր է ֆակտուրան: Տարբեր ձայներում երևան են գալիս ինքնուրույն կոնտրապունկտային գծեր, որ հարստացնում են շարադրանքը: Հնչողականությունը բազմազանում է նաև բնական ու միքսոլիդիական մաժորի լադային նույրը խաղը (տե՛ս 11—14 տակտերը): Եվ, այդուհանդերձ, ֆա մաժոր եռահնչյունի սովորական հնչողությունը երկրորդ տակտում, այնուհետև նույնքան սովորական D—T կադանսը 3—4 տակտերում ունկնդիրի լսողությունն ուղղում են դեպի երաժշտական ավանդական ընկալման հունը:

Ահա և երրորդ՝ նոր տարբերակը: Հենց այս տարբերակն է հրատարակել Կոմիտասը 1909 թվականին: Առաջին հայացքից թվում է, թե նախորդների համեմատությամբ սա առավել ևս պարզեցված է և նույնիսկ պարզունակացված: Բայց այդ պարզությունը խաբուսիկ է, որովհետև դա երաժշտական նյութը որակապես բոլորովին ուրիշ կերպ կազմակերպելու ցուցանիշն է:

Վերջին տարբերակը, ասես, առաջնորդում է մեզ դեպի Կոմիտասի ստեղծագործական մեթոդի բուն ակունքները, «մերկացնում» նրա հիմքերը: Ի՞նչ ուղի է ընտրում կոմպոզիտորը մենաձայն ժողովրդական մեղեդու բազմաձայն մշակում ստեղծելու համար: Առավել պարզ ու

բնական: Նա դիմում է այն բազմաձայնութեանը, որ իրապես գոյութիւն ունի հայ ժողովրդական երաժշտութեան մեջ: Խոսքը պահված ձայնի, երգեհոնային կետի (մեզ մոտ ասում են «դամ պահել» կամ «դամ քաշել») քաջ հայտնի սկզբունքի մասին է:

Իհարկե, ուշագրաւն այստեղ բուն փաստը չէ, որ Կոմիտասը դիմել է երգեհոնային կետին: Դասական երաժշտութիւնը տառացիորեն հեղեղված է ձայնաւորութեան բազմապիսի օգտագործման փաստերով: Այդպիսի շատ օրինակներ կարելի է գտնել նաև Կոմիտասի նախորդների ստեղծագործութեան, հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտութեան մեջ:

Սկզբունքային տարբերութիւնն այն է, որ Կոմիտասի ստեղծագործութեան մեջ պահված ձայնին դիմելը ոչ թե առանձին, մասնաւոր հնար է՝ սովորական մաժորա-մինորի շրջանակներում, այլ հիմնական սկզբունքներից մեկն է դառնում բազմաձայն հնչյունային հյուսվածքի կազմակերպման մեջ: Կամ, ուրիշ կերպ ասած, կոմպոզիտորն աշխա-

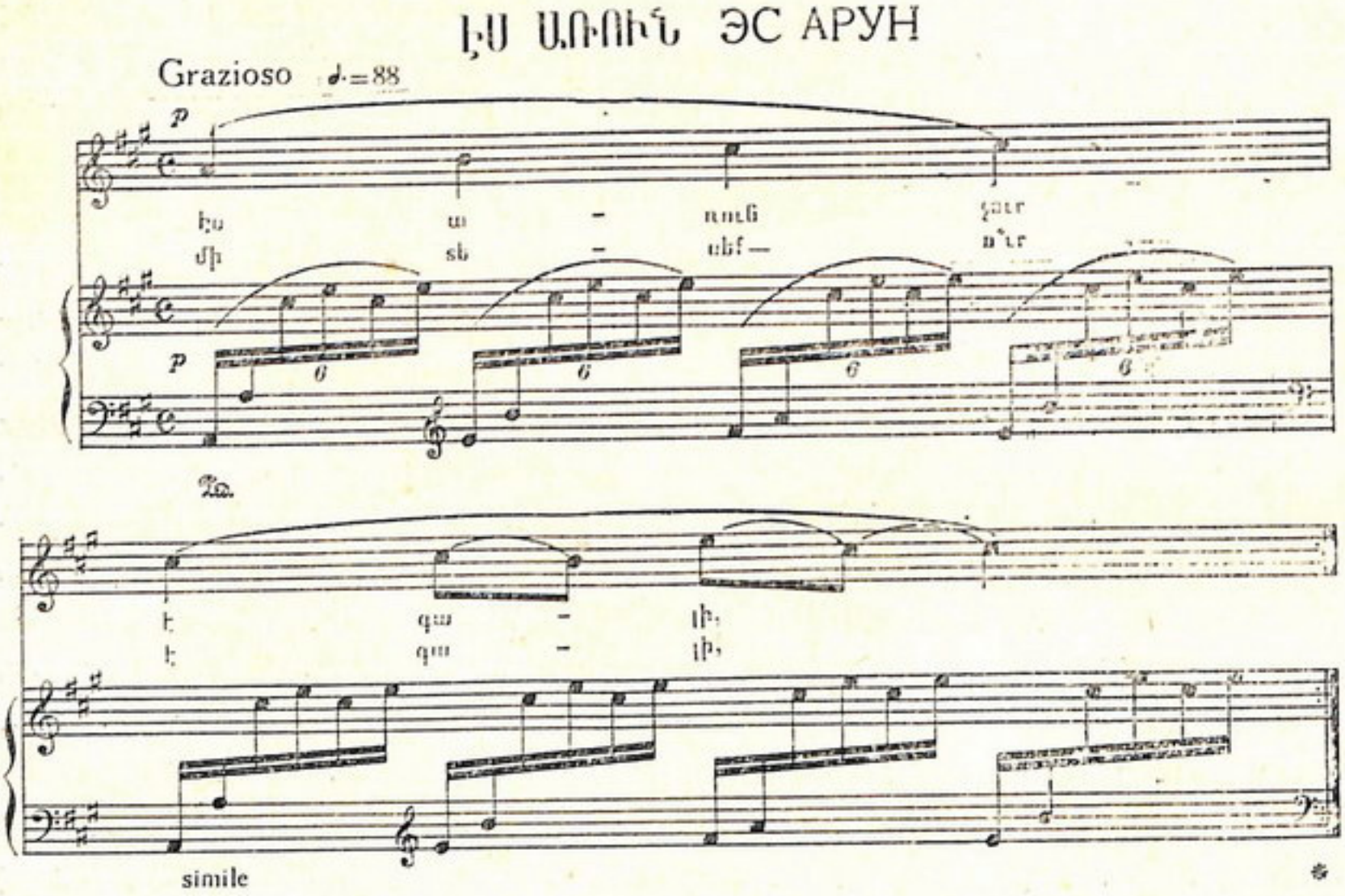
տում է գտնել բազմաձայնության նոր նորմաներ, որ անմիջականորեն բխեին հայ ժողովրդական բազմաձայնության կենդանի ակունքներից:

Եվրոպական ավանդական բազմաձայնության և հայ ժողովրդական երաժշտության բազմաձայնության սկզբունքների միջև, անշուշտ, էական տարբերություններ կան: Առաջինի հիմնաքարը տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդներն են և նրանց զուգորդումները: Իսկ ժողովրդական երաժշտության պրակտիկայում բազմաձայնությունն առաջ է գալիս երկու՝ պահված ու ծորուն և ազատ շարժվող ձայների փոխներգործությունից: Այդպիսի բազմաձայնության դեպքում՝ 1) վառ շեշտվում է հիմնական մեղեդիական գծի արտահայտչականությունը: Պահված ձայնն ասես «ցուցադրում է» նրա լադային կառուցվածքը և յուրաքանչյուր տոնի լադա-ֆունկցիոնալ նշանակությունը: 2) Ուշադրությունը սևեռվում է նաև մերթ նուրբ միահյուսվող, մերթ սուր հնչող տոների զուտ ինտերվալային հարաբերակցությունների վրա: Հենց սա էլ այդպիսի բազմազանությանը յուրօրինակ արտահայտչականություն և հուզական գեղեցկություն է տալիս:

Կոմիտասի մշակման և ժողովրդական բազմաձայնության սկզբունքների կապն ակներև է: Բրգեհոնային կետը պահվում է ամբողջ խմբերգի ընթացքում (նախ առաջին բասերի, ապա երկրորդ տենորների ձայներում): Յուրահատուկ ձևով պահպանվում է նաև երկձայն սկզբունքը: Ի տարբերություն ժողովրդական պրակտիկայի, ուր մեղեդին ստեղծվում է միաձայն, Կոմիտասը մեղեդին տանում է տերցիա, սեքստա և դեցիմա ինտերվալներով: Սակայն բնականորեն միահյուսվող ձայները այստեղ փաստորեն ընկալվում են որպես մեղեդիական մեկ գիծ, (դա պայմանավորվում է ընտրված ինտերվալային հարաբերակցություններով և երգչախմբի համասեռ կազմով) որ հնչում է միայն ավելի լիքն ու «ծավալային»: Բացի այդ, ֆրազների սկզբում ու վերջում, գրեթե ամենուր պահպանվում է նաև ռեալ հնչող երկձայնը:

Այս տարբերակը նախորդների հետ համեմատելիս հետաքրքիր է նաև այն, թե կոմպոզիտորն այստեղ որքան ջանադիր խուսափում է անմիջականորեն եռահնչյուններին, սովորական ֆունկցիոնալ հաջորդումներին դիմելուց: Թափանցիկ, չափազանց զուսպ ֆակտուրան հնարավորություն է ընձեռում ունկնդրին հասցնելու ժողովրդական հիասքանչ մեղեդու բոլոր նրբագույն երանգները: Միաժամանակ, վարպետորեն տարակերպելով գույները, կոմպոզիտորը հասնում է պատկերավոր անհրաժեշտ արտահայտչականության: Զարմանալի է, օրինակ, խմբեր-

գի եղրափակիչ մասը: Մեղեդին անցնում է դեցիմայի լայն ինտերվալով: Բասերի թանձր, թավշային հնչողականության ֆոնի վրա տենորների վերին ռեգիստրում հնչող հիմնական մեղեդին ասես զրկվում է «նյութականությունից» և սավառնում է օդում, հետզհետե մարելով հեռուներում...

Ըստ էության «Ա՛խ, մարալ ջան» խմբերգի ներդաշնակությունը զարգանում է միասնական տոնիկական ֆունկցիայի սահմաններում՝ նրա զանազան տարբերակներով ու նրբերանգներով: Տոնիկայնության (պայմանական տերմին) այս սկզբունքը, որ անկասկած բխում է ժողովրդական բազմաձայնության տրամաբանությունից, դյուրությամբ նկատվում է նաև Կոմիտասի ուրիշ շատ երկերում[27]: Կոմպոզիտորը

---

27 Ինչպես վերևում ասացինք (տես էջ 93) այս նույն սկզբունքն է, որով հետազոտողների կարծիքով, ընկած Դեբյուսիի ներդաշնակության հիմքում: Վալլասը, որ Դեբյուսիի ներդաշնակության այս սկզբունքի ծագումը կապում էր արևելյան երաժշտության հետ, ինչպես տեսնում ենք, բոլոր հիմքերն ուներ այդ բանի համար: Իրոք, մի շարք արևելյան մշակույթների, այդ թվում և հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, այդ սկզբունքով է որոշվում ժողովրդական բազմաձայնության ինքնատիպությունը:

միաժամանակ ծայրաստիճան բազմազանում է այդ սկզբունքի օգտագործումը, դրսևորելով իր անսպառ երևակայությունն ու հնարամտությունը:

«Տոնիկայնության» սկզբունքը հետաքրքիր է կիրառվել, օրինակ, ձայնի և դաշնամուրի համար գրված «Էս առուն» երգում.

Մեկ պահված տոնից, ինչպես ընդունված է ժողովրդական նվագածության պրակտիկայում, այստեղ ասես ծնվում է մի ամբողջ հարմոնիկ համահնչյուն՝ բազմակազմ տոնիկա (եթե օգտվենք ընդունված տերմինաբանությունից): Այդ տոնիկան իր մեջ է ներառնում մեղեդու հնչունաշարի բոլոր տոնները: Դրանց միացած է նաև ֆա-դիեզը, որ ոչ միայն չի հակասում մեղեդու լադային կազմակերպմանը, այլև, ընդհակառակն, ավելի վառ է ընդգծում նրա հիմքում ընկած պենտատոնիկան: Պեդալով[28] պահված հիմքը միավորում է առաջ եկած տարբեր պենտատոնային համահնչյունները: Զուրկ լինելով լարված կիսատոնային ձգողականությունից, դրանք ազատ «խաղում են», «հոսում», ստեղծելով թեթև, թափանցիկ հնչյունային ֆոն, որ այնպես համապատասխանում է երգի պատկերավոր բովանդակությանը: Պենտատոնային հնչյունաշարի վրա կառուցված համահնչյունների գունագեղ «խաղը», ինչպես հայտնի է, օգտագործել է նաև Դեբյուսին, հասնելով կոլորիտային անկրկնելի էֆեկտների:

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ համահնչյունները չափազանց բազմազան են և՛ քանակապես, և՛ որակապես՝ երկհնչյուններ, քառահնչյուններ, հնգահնչյուններ, և այլն: Կարևոր է ընդգծել, որ Կոմիտասը լիովին ազատվում է տերցիային կառուցվածք ունեցող ավանդական ակորդների «մենիշխանությունից»: Նա սիրով օգտագործում է կվարտային, կվինտային կառուցվածք ունեցող համահնչյուններ, չհրաժարվելով, ի դեպ, նաև տերցիային համահնչյուններից և նույնիսկ ստեղծելով կառուցվածքով անսովոր համահնչյուններ: Եթե, այնուամենայնիվ, փորձ լինի Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ գտնելու ակորդների կազմակերպման համակարգ, ապա, թերևս դա կարելի է բնորոշել որպես ակորդների ժողովրդա-լադային կամ բնական-լադային համակարգ:

---

28 Կոմիտասի դաշնամուրային նվագակցություններում պեդալի օգտագործման կարևոր նշանակության վրա առանձնակի ուշադրություն է դարձրել Ռ. Ստեփանյանը վերոհիշյալ աշխատանքում (տես էջ 87):

Լ. Մազելն իր աշխատություններից մեկում, խոսելով տերցիական ակղբունքի կազմավորման նախադրյալների մասին, տերցիան կարևորում է որպես մաժորային կամ մինորային լադային շեղման ինդիկատոր (որոշիչ)[29]: Այստեղ երևում է մաժորա-մինորային համակարգում ակորդների տերցիային կառուցվածքի կիրառման բնական ու օրինաչափ լինելը: Իր գործերն ստեղծելով մի ուրիշ համակարգի շրջանակներում, Կոմիտասը, բնականաբար, հրաժարվում է տերցիային սկղբունքի «մեհիշխանությունից»: Սակայն հետաքրքիր է, որ Կոմիտասի ներբերած նոր համահնչյուններում լիովին պահպանվում է օգտագործված այս կամ այն լադի (իհարկե, արդեն ոչ մաժորի և ոչ մինորի) բնույթը որոշող նրանց կարևոր դերը:

Հայտնի է, օրինակ, թե հայ ժողովրդական երգերի լադի բնույթը որոշելիս ինչ մեծ նշանակություն ունի դիմող ձայնը: Հաճախ հենց վերջինիս այս կամ այն տեղադրությունն է (նույնիսկ հիմնական հնչյունաշարի նույնական լինելու դեպքում) պայմանավորում մեղեդու լադային կառուցվածքի ինքնատիպ բնույթը:

Կոմիտասի օգտագործած համահնչյունները պարզորոշ ի հայտ են բերում հայ ժողովրդական երաժշտության լադային կառուցվածքի այս բնորոշ առանձնահատկությունը: Ավելի հիշատ դրանց կազմավորման նախադրյալ եղավ ժողովրդական լադային մտածողության հենց այդ առանձնահատկությունը: Ինչպես վկայում են բազմաթիվ օրինակները, Կոմիտասի երկերում կվինտային, կվարտային, տերցիային տարբեր համահնչյունների ի հայտ գալը, որպես կանոն, անմիջականորեն կապված է ժողովրդական մեղեդիների լադային կոնկրետ կառուցվածքի հետ, այն տեղի հետ, որ նրանց մեջ ունի դիմող ձայնը (տե՛ս «Հաբբրբանի» կրկներգը, «Ալագյազ բարձր սարին», «Ջինար ես» և ուրիշ երգերի սկիզբը):

Այս առումով վառ օրինակ է նաև «Անտունին», ուր սկզբնական տերցիային համահնչյունը ծնվում է որպես մեղեդու առաջին ֆրազի հիմնական և դիմող ձայնի համահնչողություն: Այս համահնչյունը պակաս նոր ու ինքնատիպ չէ (և սա ուզում ենք հատուկ ընդգծել), քան կվինտային ու կվարտային համահնչյունները: Նորն ու ինքնատիպը, ինչ խոսք, ոչ թե բուն, եթե կարելի է ասել, «ֆիզիկական» հնչողության

---

29 *Л. Мазель*, К дискуссии о современной гармонии, сборник, «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. 1, М., 1967, стр. 13—15.

մեջ է, որ ի տարբերություն կվարտային ու կվինտային ներդաշնակությունների, շատ բնորոշ է եվրոպական ավանդական երաժշտության համար, այլ նրա օգտագործման սկզբունքի մեջ: Տերցիային հարաբերությունն այստեղ հանդես է գալիս ոչ թե որպես սովորական մաժոր կամ մինոր եռահնչյունի «բեկոր», թերի տեսակ, այլ ունի ինքնուրույն նշանակություն: Պատահական չէ, որ հենց այդ համահնչյունը յուրօրինակ լեյտհարմոնիա է դառնում «Անտունի» երգի նվագակցության մեջ, դպալիորեն ոչնչացնելով վերջինիս ինքնատիպ բնույթը:

Ասենք նաև, որ հարմոնիկ մտածողության ավանդական նորմանների այս պարմատական վերաիմաստավորումը երբեմն հանգեցնում է ապշեցուցիչ և նույնիսկ պարադոքսային արդյունքների: Առաջին հայացքից «Անտունին» ավարտվում է լիահնչուն լյա-մաժոր ակորդով: Այս բանն ասես նույնիսկ իրավունք է տալիս Ա. Շահվերդյանին՝ առաջ քաշելու «Անտունիի» «մաժորայնության» դրույթը և Կոմիտասի գլուխգործոցը համեմատելու Հենդելի «Սամսոն» օրատորիան եզրափակող մաժոր ազդ քայլերգի հետ[30]: Սակայն այս ամենը այնքան էլ ակնառու չէ: Լադային կազմի մի ուրիշ համակարգի մեջ (ոչ եվրոպական) ներմուծված մաժոր եռահնչյունները բոլորովին էլ սովորականի պես «մաժորային» չեն հնչում (և այստեղ է պարադոքսը, թեկուզ և բացատրելի): «Անտունիի» եզրափակող լյա-մաժոր ակորդը միայն արտաքուստ, «կեղևով» է հիշեցնում սովորական կայուն մաժոր տոնիկան: Փաստորեն նրա ֆունկցիոնալ դերը, արտահայտչական իմաստը բոլորովին այլ է: Լյա, դո-դիեզ, մի ակորդը հնչում է տերցիայի մեղեդիական վիճակում, կվինտան այստեղ ընկալվում է որպես օժանդակ տոն, ռեալ հնչողության մեջ գերակշռում են լյան և դո-դիեզը (երգի լեյտհարմոնիան), ընդ որում դո-դիեզ տոնը երգի լադային կառուցվածքում ամենաանկայուններից ու լարվածներից է: Հենց այս հանգամանքով էլ պայմանավորվում է այդ համահնչյունի լարված և նույնիսկ «դիսոնանս» բնույթը (չնայած ակուստիկական տեսանկյունից կոնսոնանս է): Դա ասես հուսալքման, ցաված հոգու հառաչ է: Եվ այդ համահնչյունը, ինչ խոսք, ոչ մի ընդհանուր բան չունի սովորական մաժոր տոնիկայի հետ:

Կոմիտասի գործերում նվագակցությունը ոչ միայն ընդգծում է դիմող ձայների հատուկ դերը, այլև, անհրաժեշտության դեպքում, նրբորեն ի հայտ է բերում նրանց յուրօրինակ «պայքարը» հանուն առաջ-

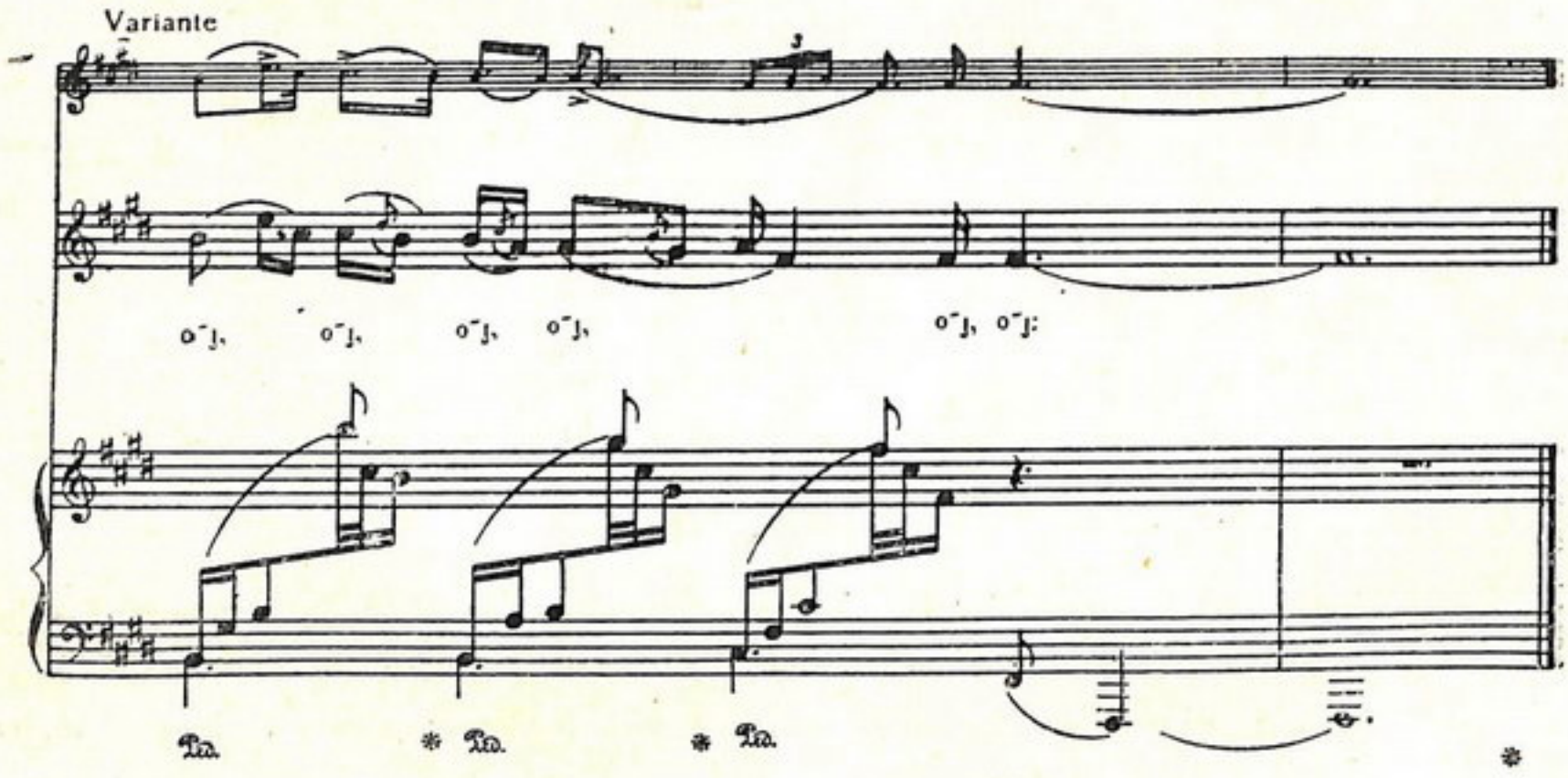
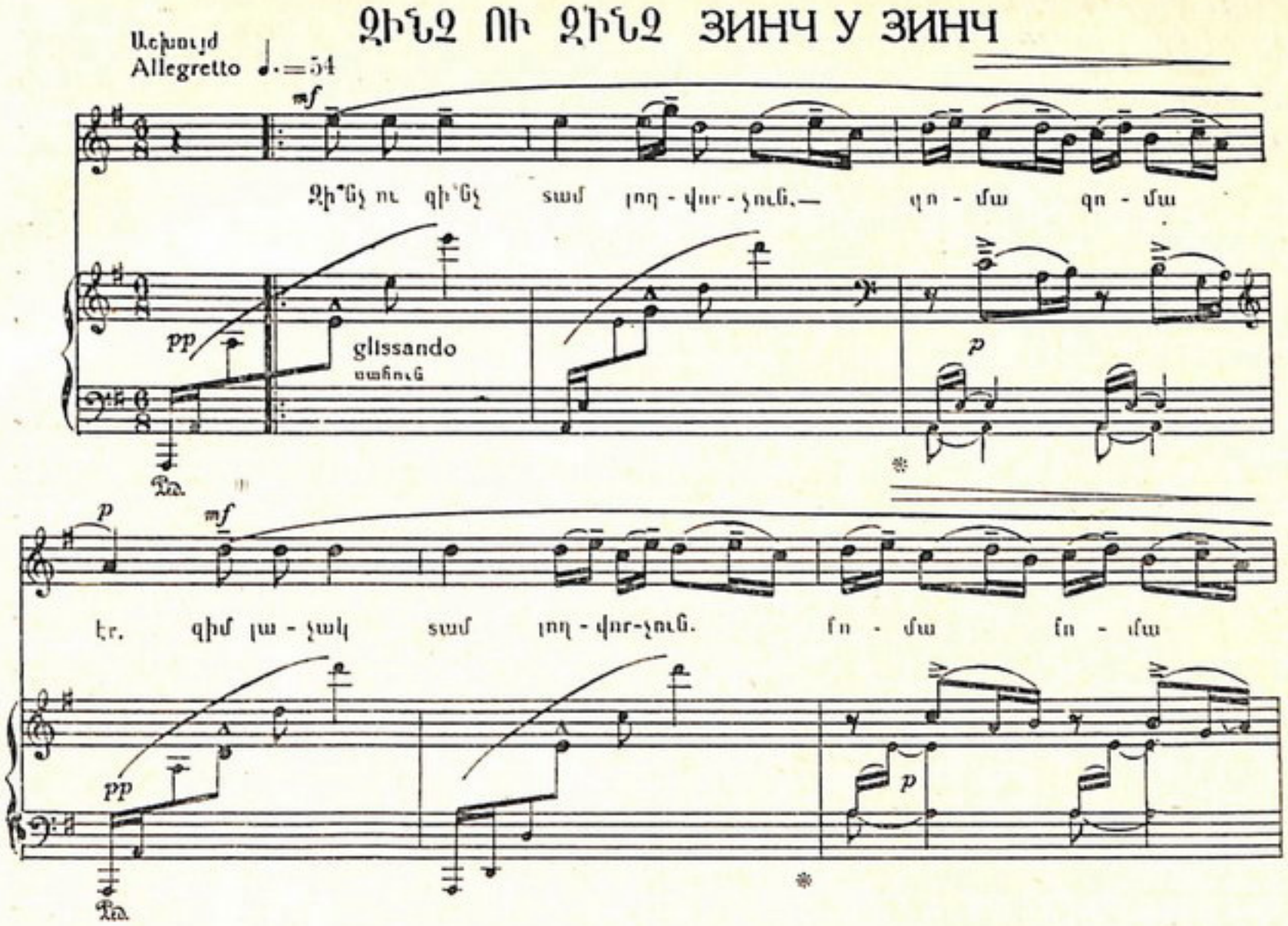
[30] *А. Шазердян*, Комитас, Ереван, 1956, стр. 267—268.

նության։ Այս ամենը նպաստում է լադի՝ նրբերանգներով հարուստ ներքին «կյանքի», ժողովրդական մեղեդու լադային զարգացման ավելի լրիվ բացահայտմանը։

Եթե նոր կառուցվածք ունեցող համահնչյունների կազմավորման նախադրյալը, ինչպես ասվեց, հայ ժողովրդական երաժշտության լադային համակարգին հատուկ՝ հիմնական ու դիմող ձայնների հարաբերակցումն է, ապա հետագայում այդ համահնչյուններն ասես «ազատագրվում են», և Կոմիտասը դրանք հաճախ օգտագործում է միանգամայն ազատ, անկախ նրանց «ծագումից» (տե՛ս «Քելեր, ցոլեր» երգը դաշնամուրի նվագակցությամբ)։

Եվ, վերջապես, կոմիտասյան բազմաձայնության մի ուրիշ սկզբունքի մասին, որ թերևս, «առնիկայնության» սկզբունքի հետ մեկտեղ, հիմնորոշ նշանակություն ունի։ Այս կամ այն չափով այդ սկզբունքը կիրառվել է նաև բոլոր նախորդ օրինակներում։

Կոմիտասի բազմաձայնությունն ասես բնականորեն բխում է ժողովրդական երգի լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքից։ Մեղեդիական հորիզոնականը օրգանապես փոխակերպվում է բազմաձայն ուղղահայացի։ Օրինակները շատ են, բառացիորեն ցրված Կոմիտասի ստեղծագործական հասուն շրջանի ամեն մի տողում։ Կբերենք ընդամենը երկու նմուշ, ցույց տալու համար, թե այս դեպքում ինչպիսի հետաքրքիր և արտասովոր համահնչյուններ են ի հայտ գալիս։

Մելոդիկայում հանդիպող միևնույն լադային հաջորդականություն-

ներից ակորդային կոմպլեքս ստեղծելու սկզբունքը լայն կիրառում գտավ 20-րդ դարի երաժշտության մեջ և փաստորեն դարձավ ոճական ամենաբնորոշ հատկանիշներից մեկը այնպիսի ականավոր կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, ինչպիսիք են, ասենք, Դեբյուսին, Սկրյաբինը, Բարտոկը, Պրոկոֆևը, Ստրավինսկին: Այստեղ ակամա չենք կարող առանձնապես չհիշել Կոմիտաս—Բարտոկ զուգահեռը:

«Միշտ հին մեղեդիական սուբստանցի նոր ընկալման բոլոր կողմերը պետք է ստեղծեն այնպիսի տպավորություն, որ մեղեդին լիովին ամբողջական է բոլոր «լրացումներով» հանդերձ... Չկա ավելի բնական բան, քան երբ փորձում ես համաժամանակյա լսել այն, ինչ համադրոր ընկալվում է հաջորդական հնչողության մեջ... Մեր արևելաեվրոպական գեղջուկ երաժշտության մեղեդիները ներդաշնակման բոլորովին նոր հնարավորություններ են հայտաբերում... Մեր հինավուրց ժողովրդական մեղեդիներում կվարտային թռիչքների հաճախակի կիրառումը դրդեց մեզ օգտվելու կվարտային կառուցվածքի ակորդներից:

Առիթը նույնն է՝ մենք համահնչյունության հանգեցրինք այն, ինչ հընչում էր հաջորդաբար[31]: Այս բանն ասել է Բարտոկը: Բայց նույնը կարող էր ասել նաև Կոմիտասը: Համեմատության դեպս, նրա ստեղծագործական պրակտիկան ցույց է տալիս, որ երկու կոմպոզիտորներն էլ այս հարցում նույն հայացքներն են ունեցել:

Մեղեդիական հորիզոնականը հարմոնիկ ուղղահայացի փոխակերպելու սկզբունքին Կոմիտասը հետևում է մեծ հետևողականությամբ: Մելոդիկայում հանդիպող լադային բնորոշ հաջորդումները հանդես են գալիս նաև որպես զարգացած բազմաձայն հյուսվածքի բազկացուցիչ տարրեր: Մելոդիկայի և հարմոնիկ նվագակցության այս փոխթափանցումն ու փոխկապակցությունը ամբողջ երկի ինտոնացիոն բացառիկ միասնության հիմք են դառնում: Կարելի է ասել, որ Կոմիտասի լավագույն երգերի յուրաքանչյուր «երաժշտական բջիջում» դրսում ենք ժողովրդական մելոսի կենդանի զարկերակի տրոփյունը: Այստեղ է կոմիտասյան ոճի զարմանալի հատակության գաղտնիքներից մեկը, մաքրություն, որ առաքինում է նույնիսկ նրա ստեղծագործության անծանոթ ունկնդրին:

Կոմիտասը, որպես կանոն, խուսափում է ակորդային կոմպակտ ֆակտուրայից, հարմոնիկ ուղղահայացը հատուկ ընդգծելուց: Կոնտրապունկտային զարգացած հյուսվածքը, առանձին ձայների ինքնուրույնությունը բնորոշ հատկանիշն են ոչ միայն նրա խմբերգերում, այլև ձայնի ու դաշնամուրի համար գրված երգերի դրալի մասում: Կոմիտասի համար տիպական՝ մտածողության պոլիֆոնիկ բնույթով կարելի է բացատրել նաև իր ստեղծագործություններում բազմաձայն հյուսվածքի կազմակերպման այնպիսի առանձնահատկություն, ինչպիսին է բազմակոմպոնենտ լադային կառուցվածքը:

Մենք կանգ չենք առնում այդ չափազանց հետաքրքիր և 19-րդ դարի համար բավ էության բոլորովին նոր երևույթի վրա, քանի որ այն բավականաչափ լուսաբանում է գտել Ք. Ս. Քուշնարյանի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» աշխատության մեջ (էջ 601—607)[32]:

---

31 Béla Bartok, *ժողովածու Բ. Սաբոլչիի խմբագրությամբ, գերմաներեն, Բուդապեշտ, 1957: Ցիտատը բերված է Ա. Բուկովինի «Черты стиля» հոդվածից, «Советская музыка», 1967, № 12, էջ 121:*

32 *Ինչպես նշված էր հոդվածի սկզբում, Կոմիտասի բազմաձայն ստեղծագործություններում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի ոչ-օկտավային կառուցվածքի յուրահատուկ բնկման մասին գրել է նաև Ռ. Աթայանը «Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» հոդվածում:*

Բազմաձայն հյուսվածքում տարբեր ձայների ինքնուրույնությունը նրանց զուգակցված, բայց և միևնույն ժամանակ ավտոնոմ լադային հենակետերով հանդերձ անմիջականորեն ստեղծում է պոլիլադայնություն և պոլիտոնալության առաջացման հնարավորություն Կոմիտասի երաժշտության մեջ: Եթե բազմակոմպոնենտ լադային կառուցվածքում լադային հենակետերը տարբեր ձայներում գտնվում են օկտավային հարաբերությունների մեջ, ապա պոլիտոնալության դիմելիս առաջանում են արդեն այլ ինտերվալային հարաբերություններ, որ որակապես փոխում է բազմաձայն կառուցվածքը:

Պոլիլադայնության և պոլիտոնայնության սկզբունքի կիրառման հիանալի օրինակ կարող է ծառայել «Կալերգ և սայլերգեր» խմբերգը՝ Կոմիտասի վոկալ արվեստի գլուխգործոցներից մեկը (1912 թ. վերջին տարբերակ): Խմբերգի առաջին բաժնում, օրինակ, տարբեր ձայներում կարծես գոյակցում են տարբեր լադային ոլորտներ d, e, a ինքնուրույն տոնիկային հենակետերով: Ընդ որում առաջանում է արտահայտչականության համար անկրկնելի, բազմապլանային հնչյունապատկեր, որը կենդանի կերպով վերարտադրում է ընդհանուր աշխատանքային պրոցեսի մեջ ընդգրկված ամբոխի լարված ներքին հուզմունքը, եռ ու զեռը:

Միանգամայն առանձին թեմա է խմբերգային «գործիքավորման» հարցը Կոմիտասի երկերում: Այս առումով Կոմիտասը ոչ միայն դեռևս անգերազանցելի է հայ ազգային երաժշտության մեջ, այլև կարող է իրավամբ համարվել մեծագույններից մեկը համաշխարհային խմբերգային արվեստի վարպետներից: Փորձ չանելով թափանցելու այդ հատուկ թեմայի մանրամասների մեջ, նշենք սոսկ մի էական կողմ՝ ձայների տեղաբաշխումը Կոմիտասի խմբերգային պարտիտուրներում: Եվրոպական երաժշտության պրակտիկայում ամուր հաստատված կանոնն ասում է. նվագախմբում և երգչախմբում ակորդը, «բնական» հընչելու համար, կառուցվում է ակուստիկական սանդղակի համաձայն՝ ներքևում հնչյունների լայն, վերևում՝ խիտ տեղաբաշխում: Կոմիտասը համարձակորեն խախտեց նաև այս կանոնը: Ակորդի սովորական տեղադրման հետ մեկտեղ, նա լայնորեն կիրառում է նաև հակառակ տեղաբաշխումը՝ ներքևում խիտ և վերևում լայն (տե՛ս «Գարուն ա», Լուսնակն անուշ», «Սոնա յար», «Շորորա», «Անուշ» և ուրիշ խմբերգային մշակումները): Եվ նրա խմբերգային հյուսվածքն ասես մի անգամից լուսավորվում է, լցվում օդով, տարածությամբ: Համեմատության համար ասենք, որ նվագախմբային պարտիտուրում ձայների նման տե-

ղաբաշխման է հանգում նաև Ստրավինսկին, և սա դիտվում է որպես ամենանշանակալից փաստերից մեկը նրա նվագախմբային մտածողության զարգացման մեջ[33]։

Ամփոփենք ուրեմն... ինչ-ինչ պատճառներով 19-րդ դարի վերջից սկսվում է համաշխարհային երաժշտական արվեստի արմատական նորացման պրոցեսը։ Այդ պրոցեսը ընդգրկում է երաժշտական լեզվի համարյա բոլոր կողմերը։ Բնականաբար, առաջին հերթին ներգրավվում է լադային հիմքը։ Վերջանում է եվրոպական երաժշտության համար ավանդական մաժորա-մինորի «մենիշխանությունը»։ Պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ հինավուրց և ժողովրդական լադերի օգտագործման տենդենցը, որը նշմարվեց արդեն 19-րդ դարի որոշ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, ստանում է լայն թափ և բոլորովին նոր ձևեր։ Կարելի է նշել հինավուրց լադերի օգտագործումը Հինդեմիտի կողմից, ժողովրդական լադերին են դիմում Բարտոկը և Ստրավինսկին, ժողովրդական և «անսովոր» (պենտատոնիկա, ամբողջատոն գամմա) լադերին՝ Դեբյուսին և այլն։ Կարևոր է միայն ընդգծել, որ եթե 19-րդ դարի կոմպոզիտորների մոտ, այդ լադերին դիմելը պայմանավորված էր յուրահատուկ «գույն» ստանալու անհրաժեշտությամբ և չէր կարող խախտել մաժոր-մինորի «մենիշխանությունը», ապա 20-րդ դարի վերը նշված կոմպոզիտորների մոտ այդ լադերը որոշում են ամբողջ երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման նոր սկզբունքը։ Ակներև է, որ Կոմիտասի մոտ էլ ժողովրդական լադերի օգտագործումը սոսկ «գույն» չէ (թող կարևոր և էական)։ Ժողովրդական լադերը (և ոչ թե ավանդական մաժորը և մինորը) հանդիսանում են Կոմիտասի երաժշտական մտածողության հիմքը, երաժշտական նյութի նորովի կազմակերպման դրխավոր ակունքը։

Լադային հիմքի վերափոխումը պետք է հանգեցներ նաև ուրիշ էական փոփոխությունների։ Առաջ է գալիս նոր ակորդիկա։ Տերցիային կառուցվածքի ավանդական համահնչյունների օգտագործման հետ մեկտեղ Կոմիտասը լայնորեն կիրառում է պենտակորդները (կվարտ և կվինտակորդների յուրահատուկ ձևեր իրենց շրջվածքներով), բնականլադային համահնչյունները։ Նրա մոտ ինքնուրույն նշանակություն են ստանում նաև երկհնչյունները։

Լադային նոր հիմքը և նոր ակորդիկան, բնականաբար, արմատա-

---

33 *Н. Агафонников*, Симфоническая партитура, Л., 1967, стр. 42.

պես փոխում են ֆունկցիոնալ կապերի ողջ համակարգը: Դասական տոնիկա-սուբդոմինանտային-դոմինանտային հարաբերությունների բացարձակ իշխանությանը փոխարինելու եկավ ֆունկցիոնալ կապերի նոր ըմբռնումը, որը Կոմիտասի մոտ բխում է հայ ժողովրդական երաժշտության ինքնատիպ լադային համակարգից: Առաջ եկած նոր ֆունկցիոնալ կապերի բազմակողմանի ուսումնասիրությունը ապագայի առաջնահերթ խնդիրն է: Այստեղ նշենք միայն Կոմիտասի հարմոնիայի յուրահատուկ «տոնիկայնությունը», որը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու աղգային մելոդիկայի լադային ամենանրբին երանգները, և մեղեդիական հորիզոնականը բազմաձայն ուղղահայացի դարձնելու սկզբունքը:

Սովորական ֆունկցիոնալ կապերի «չեզոքացումը» նպաստում է ուրիշ գործոնների առաջքաշմանը: Առաջին հերթին զգալիորեն ակտիվանում են առանձին ձայները, «պոլիֆոնիզացիայի» է ենթարկվում ողջ հյուսվածքը: Առանձին ձայների ինքնուրույնության որոշակի ուժեղացման մասին է վկայում Կոմիտասի ստեղծագործությունների մեջ բազմակոմպոնենտ լադային կառուցվածքի, պոլիլադայնության, պոլիրիթմիայի և նույնիսկ պոլիտոնալության առկայությունը (պոլիտոնալության պարզ, բայց բավականաչափ ակնառու օրինակներից է նաև «Հոյ, նազան իմ» խմբերգի տարբերակներից մեկը. տե՛ս Կոմիտասի երկերի ժողովածուի հատ. 2, էջ 182):

Այս բոլորը գալիս է ապացուցելու, որ Կոմիտասի հարմոնիայի հիմքում բոլորովին էլ ընկած չէ «պարզ դասական ֆունկցիոնալությունը»: Ընդհակառակը, հատկապես այդ պարզ դասական ֆունկցիոնալության (որը իսկապես 19-րդ դարում «բոլորի կողմից ընդունված էր որպես երաժշտության հարմոնիկ մտածելակերպի միակ ճիշտ հիմքը») արմատական վերաիմաստավորման մեջ ի հայտ եկավ Կոմիտասի նորձական սկզբունքների յուրահատկությունը:

Ակնառու են Կոմիտասի նորարարական սկզբունքները, որ բացահայտվում են ոչ միայն հայ ազգային երաժշտության շրջանակներում, այլև առավել լայն պլանով՝ համաշխարհային երաժշտական արվեստի պարգացման հեռանկարում: Կոմիտասը մեծ է, թերևս, ամենից առաջ այն բանով, որ սեփական՝ ազգային մշակույթի առավել հրատապ խնդիրների լուծումը կարողացավ բարձրացնել 20-րդ դարի ամբողջ երաժշտական արվեստի առջև ծառացած պրոբլեմների լուծման մակարդակին: Ընդ որում, նա ոչ միայն հենվում էր իր նախորդների և ժա-

մանակակիցների փորձի ու նվաճումների վրա, այլև նրանց շարքում էր, ովքեր անմիջականորեն երաժշտական մտածողության որակապես նոր հիմքերն էին դնում:

Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ եկավ երաժշտական արվեստի համար չափազանց դժվարին ժամանակներում՝ սկսվող հզնաժամի, ավանդական շատ պատկերացումների հեղաբեկման շրջանում: Այս պայմաններում միշտ չէր, որ նորը առաջավորի հոմանիշ էր, իսկ նորի որոնումները հաճախ ձևական-ինքնաբավ բնույթ ունեին և երաժշտական արվեստը աննկանելի փակուղի էին քաշում: Էթիկական պարտքի բարձր գիտակցությամբ օժտված այնպիսի արվեստագետի համար, ինչպիսին Կոմիտասն էր, ինչ խոսք, միանգամայն անհնաստ էր նորարարությունը հանուն նորարարության: Երաժշտական նյութի կազմակերպման նորանոր սկզբունքները առաջ եկան մի ձգտումից, որ նպատակ ուներ առավել խոր թափանցել ժողովրդական արվեստի, ժողովրդական երաժշտության էության մեջ և առավել լրիվ ու կատարյալ արտահայտել: Եվ, ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, դա մեր ժամանակների երաժշտական արվեստի ճշմարիտ նորացման ամենագործուն և հեռանկարային ուղիներից էր:

Մենք ի վիճակի ենք ըմբռնելու և բացահայտելու Կոմիտասի՝ ոչ միայն որպես ազգային մեծ կոմպոզիտորի, այլև 20-րդ դարի համաշխարհային երաժշտական արվեստի առաջատար բարեկորոգիչներից մեկի դերն ու նշանակությունը: Եվ դրանով իսկ կվերականգնվի պատմական ճշմարտությունը:

ՌԱՖԻ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

ԿՎԻՆՏԱԿՈՐԴՆԵՐՆ ՈՒ ԿՎԱՐՏԱԿՈՐԴՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ակնարկը նվիրված է Կոմիտասի հարմոնիայի մեկ հիմնական-խնդրին՝ ոչ տերցիային կառուցվածք ունեցող, մասնավորապես՝ կվինտային ու կվարտային ակորդներին, քանի որ այս համահնչյուններն են ամենից ավելի և բազմակողմանիորեն կիրառվել Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, նրա ներդաշնակումը դարձրել անկրկնելիորեն ինքնատիպ։ Ավելին, հենց դրանց յուրահատուկ և յուրօրինակ կիրառումը (զուգորդված այլ կառուցվածք ունեցող ակորդների հետ) ամենից առաջ կանխորոշեց սկզբունքորեն այն նորն ու բնորոշը, որ հայ երաժշտության մեջ հարմոնիային ազգային ինքնատիպություն հաղորդեց։

Մենք դիմեցինք այդ պրոբլեմին նաև այն պատճառով, որ, ինչպես թվում է մեզ, հարմոնիայի մեջ հեղաշրջում մտցնող, ազգային նորը ներմուծող երևույթը բոլոր դեպքերում ամենից ավելի կապված է ակորդների որակապես նոր տեսակների ու տիպերի հայտնվելու հետ, երբ դրանք հանդես են գալիս ոչ թե որպես առանձին համահնչյուններ կամ հնչյունների պատահական զուգորդումներ, այլ իրենց յուրահատուկ հընչողությամբ ուրույն կառուցվածքով և այլ օրինաչափություններով կազմում են ամբողջական համակարգ։

Հարմոնիկ մտածողության զարգացման պատմության մեջ նման երևույթները չափազանց հազվադեպ են։ Բայց հենց այս երևույթներն են ամենից ավելի նպաստում հարմոնիկ լեզվի առավել վառ ու էական փոփոխությանը, իրենց հետ բերում ինքնատիպն ու անկրկնելին[1]։

---

1 Կոմիտասյան կվինտակորդների էության և նրանց կիրառության սկզբունքի մասին գրել է Ռ. Աթայանը իր «Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի

Անկասկած, միայն Կոմիտասը չէ, որ կվինտակորդներ ու կվարտակորդներ է կիրառել, նման ակորդների հանդիպում ենք նաև այլազգի կոմպոզիտորների, օրինակ, Գլինկայի և Մուսորգսկու, Լիստի և Ռավելի ստեղծագործությունների մեջ։ Բայց դրանց կիրառման կոմիտասյան եղանակը արմատապես տարբեր է մյուսներից, որի հետևանքով հենց Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ դրանք որակապես նոր բնույթ ստացան, հատկապես նրա հարմոնիայի մեջ որոշակի ու վառ ի հայտ եկան այդ ակորդների թաքնված օրինաչափությունները։

Պարզորոշ լինելու համար դիմենք հարցի պատմությանը։

Ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդական երաժշտությունը միաձայն է։ Առաջին անգամ ժողովրդական երգեր մշակող և ինքնուրույն երկեր ստեղծող կոմպոզիտորներն իրենց առջև չեն ունեցել հայկական ո՛չ պոլիֆոնիկ և ո՛չ էլ հարմոնիկ բազմաձայնության նմուշներ։ Իրենք պետք է ստեղծեին ազգային բազմաձայնությունը։ Դա միանգամայն նոր, անսովոր և բարդ խնդիր էր։ Այս ճանապարհին կատարված առաջին փորձերը վկայում են ներդաշնակման եվրոպական օրինաչափությունները օգտագործելու մասին։ Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Ն. Տիգրանյանի և ուրիշների մշակումներում գլխավորը, որոշիչը դասական ֆունկցիոնալ փոխկապակցություններով տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդներն էին։ Եվ դա բնական էր։ Նոր, երիտասարդ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը զարգացման առաջին շրջանում ըստ եվրույթին պետք է դիմեր այդ ասպարեզում արդեն մեծ նվաճումների հասած ուրիշ ժողովուրդների, տվյալ դեպքում՝ ռուս և արևմտաեվրոպական ժողովուրդների մշակույթներին։ Սակայն ներդաշնակման եվրոպական օրինաչափությունները հաճախ որոշ չափով մեքենայորեն էին փոխադրվում հայ երաժշտության մեջ։ Եվ հայ առաջին պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներն իրենք լավ էին հասկանում այդ։ Նրանք հասկանում էին, որ կենսական անհրաժեշտություն է՝ կիրառել արտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնք հարմոնիայի մեջ առավել լրիվ, հարուստ ու լավագույն ձևով արտահայտեին ինքնատիպ ազգայինը։ Ուստի նրանք, ամեն մեկը յուրովի, այդ կարևոր խնդիրը լուծելու ուղիներն էին որոնում։

Հնարավոր լուծումներից մեկը կվինտակորդի կիրառումն էր։ Պրիմայից ու օկտավայից հետո, տարբեր տոներ պարունակող ամենատարածված համահնչյունը, որին դիմել են հայ կոմպոզիտորները՝ ձգտելով

մոտ» հոդվածում (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, № 9, 1949, էջ 87—113)։ Այս ակնարկում զարգացվում են այդ հոդվածի հիմնական դրույթները։

դա կիրառել տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդների փոխարեն և դրանով՝ ներդաշնակմանը հաղորդել ժողովրդական երաժշտությանը հարազատ հնչողություն, եղել է կվինտան: Հատկապես կվինտան, պրիմային, օկտավային, դուոդեցիմային և կվարտային (որպես կվինտային շրջում) հետ մեկտեղ, մեծ մասամբ դարձավ այն կարևոր համահնչյունը, որ թվում է, ամենից ավելի նպաստեց բազմաձայն հայ երաժշտության հընչողության ազգային բնույթին:

Սակայն անվիճելի է և այն փաստը, որ հատկապես այդ համահընչյունները՝ օկտավան, կվինտան և կվարտան գերակշռող դարձան, կարելի է ասել, բոլոր ժողովուրդների երաժշտության մեջ:

Ինչո՞վ բացատրել այդ համահնչյունների մեծ տարածումը, ինչո՞ւ աշխարհի ամենատարբեր մասերի ամենատարբեր երաժշտական մշակույթներում, ժողովրդական երաժշտության մեջ և առավելապես պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման առաջին շրջանում, գլխավորը հենց դրանք էին: Թերևս այս հարցի պատասխանը կպարզի, թե ինչու ներդաշնակման ազգային ինքնատիպություն որոնելիս այդ համահնչյուններին դիմեցին նաև հայ կոմպոզիտորները:

Այս հարցը պարզելու ուղիներից մեկը ժողովրդական երաժշտության մեջ տարածում գտած և ընդհուպ մինչև մեր օրերը գեղարվեստական պրակտիկայում գոյություն պահպանող առաջին համահնչյունների բնույթի ու առանձնահատկությունների ընդունումը կլինի:

Դեռևս հնում դիտնականները ուշադրություն են դարձրել այն բանին, որ առանձին վերցրած, հատկապես ցած հնչյունների հնչման ժամանակ լսվում են ոչ միայն հիմնական տոները, այլև նրանցից բարձր գոյացող մի ամբողջ շարք ուրիշ տոներ, որոնք անվանվել են օբերտոններ: Երաժշտական համակարգերի ակուստիկական հիմք դարձան Պյութագորասի սահմանումները, որ վերաբերում էին երեք օբերտոնի՝ օկտավային, կվինտային և կվարտային:

Բացահայտվեցին հարմոնիայի առաջին օրինաչափությունները: Պարզվեց, որ համահնչյուն են այն տոները, որոնք վերարտադրվելիս չեն ընկալվում որպես ինչ-որ հակադիր բաներ: Դրանք, այսպես ասած, բարեհնչուն հարմոնիաներն են, վերը նշված երեք կոնսոնանս համահընչյունները:

Օկտավան, կվինտան և կվարտան, որպես հիմնական տոնի առաջին օբերտոններ, առավել ուժեղ են հնչում և հեշտ են լսվում: Ըստ Ն. Գարբուզովի, ամենադյուրին ձևով օկտավա և կվինտա կարելի է լսել

պարզագույն ժողովրդական գործիքներով: Նույն այդ համահնչյունները դրվեցին օրգանումի հիմքում: Ռամոն՝ եվրոպական ներդաշնակության հայրը, օկտավան և կվինտան համարում էր առավելագույն մերձավորության համահնչյուններ: Ավելին, Ռամոն կվինտան ընդունեց հարմոնիայի հիմք, քանի որ օկտավան, լինելով հիմնական տոնի կրկնություն, նոր հնչյուն չէր ստեղծում, իսկ կվարտան կվինտայի շրջումն էր կամ ստորին կվինտան: Հետագայում Հելմհոլցը ապացուցեց, որ պրիման, օկտավան, կվինտան ակուստիկորեն բաբախումներ (биение) չեն առաջացնում, իսկ Շտումպֆը հոգեբանորեն հիմնավորեց դրանց «համընկնումը» ունկնդրի գիտակցության մեջ: Երևան եկան գիտական հիմնավորումներ, թե ինչու մարդկությունը լսողական դարավոր փորձից հետո հանգեց հատկապես այդ համահնչյուններին:

Մինչև օրս շատ ժողովուրդների երաժշտության մեջ այդ համահնչյունները առավել կիրառվողներից են, ամենաարմոնիականները, ամենատարածվածները: Այս համահնչյունների ակուստիկական բնույթի ըմբռնումը ինչ-որ չափով բացատրում է դրա պատճառը:

Սակայն չի կարելի սահմանափակվել ասվածով: Հարմոնիան երևան է եկել այն ժամանակ, երբ մարդկությունն արդեն ըմբռնել էր երաժշտության լադային կազմակերպումը, երբ մեղեդու մեջ պարզվել էին տոնիկայի և օժանդակ լադային ոլորտների հատկացությունները: Ուստի և անդրադառնանք հարցի նաև այդ կողմին:

Ինչպես ցույց են տվել գիտնականների հետազոտությունները, բազմաձայնության առաջին, ամենատարրական ձևեր ունեցող ժողովրդական երաժշտության նմուշները բուրդոնի տոնիկային «երգեհոնային կետ» նման բաներ էին, որի դեպքում մեղեդու զարգացումը չէր ճնշվում, իսկ տոնիկական հիմքի կայունությունը ընդգծվում էր: Հետագայում, երբ ըմբռնվեցին լադի նաև մյուս օժանդակ հենակետերը, «երգեհոնային կետը» տոնիկայից հետո, տարածվեց նաև նրանց վրա:

Ինչպես գրել է Ք. Քուշնարյանը, «նման բազմահնչյուն «երգեհոնային կետերի» կազմակերպմանը տոնիկայից բացի կարող են մասնակցել նրա հետ կվարտային, կվինտային, օկտավային, առանձին դեպքերում՝ նաև տերցիային հարաբերություն ունեցող աստիճանները»:

Այդպիսի բազմաձայնությունը բնորոշ է եղել շատ ժողովուրդների երաժշտությանը, տեղ է գտել նաև այնպիսի ազգային երաժշտական մշակույթներում, որոնց հնուց ի վեր ներհատուկ է մոնոդիկ մտածելակերպը: Այդ ժողովուրդների (հայեր, ադրբեջանցիներ, թուրքմեններ, ղա-

պախներ, ուղբեկներ և այլն) վոկալ երաժշտությունը միաձայն է, բայց գործիքային նվագակցություն ունեցող վոկալ երաժշտության և զուտ գործիքային երաժշտության մեջ կիրառվել է նաև երկձայնը:

Հենց այս ինտերվալային հարաբերությունների՝ օկտավայի, կվինտայի, կվարտայի (բայց ոչ տերցիայի) մասին է խոսում Յու. Տյուլինը՝ «Ժողովրդական երաժշտության մեջ ներդաշնակության սաղմնավորման և զարգացման մասին» հոդվածում[2], նկատի ունենալով այն ժողովուրդների գործիքային երաժշտությունը, որոնց վոկալ երաժշտությունը միաձայն է: Նույնն են վկայում տաջիկական երաժշտության վերաբերյալ Ա. Լենակու, կիրղիզական երաժշտության վերաբերյալ Վ. Վինոգրադովի հետազոտությունները. կարելի է այդպիսի բազմաթիվ այլ օրինակներ ևս բերել:

Այսպիսով, ակուստիկական օրինաչափությունները ներգործել են լադերի կազմավորման վրա, կարևոր նշանակություն ունեցել գործիքների լարվածքը որոշելիս և այլն, իսկ վերջիններս, իրենց հերթին, որպես կենդանի պրակտիկա, մտցրել են իրենց ուղղումները, ճշգրտել, ավելի լրիվ ու բազմակողմանի բացահայտել այն հարուստ հնարավորությունները, որ կան ակուստիկայի շնորհիվ հայտնաբերված օբյեկտիվ օրինաչափություններում: Բայց և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում միտրապետող են եղել կատարյալ կոնսոնանսները՝ օկտավան, կվինտան, կվարտան:

Իհարկե, խոսք չի կարող լինել, թե այդ համահնչյունները որևէ ազգի պատկանելություն են: Այստեղ ինքնատիպը որոնելիս անկարելի է որևէ ազգային բնորոշ գիծ գտնել:

Ուստի, վերադառնալով հայ կոմպոզիտորների կողմից օկտավա, կվինտա, կվարտա համահնչյուններն օգտագործելու խնդրին, օրինաչափ ենք համարում այսպիսի հարցադրումը՝ ճի՞շտ կլինի արդյոք, վերն ասվածի լույսի տակ, այդ համահնչյունները համարել մի որոշիչ հիմք, որ հայ երաժշտությանը ազգային ինքնատիպություն է հաղորդել: Պատասխանը, հավանաբար, բացասական պետք է լինի:

Բայց այդ համահնչյունները, այնուհանդերձ, մյուսներից ավելի են նպաստել բազմաձայն երաժշտության ազգային հնչողությանը, քան տերցիային կառուցվածքի ակորդները: Ո՞րն է պատճառը:

Սա, մի կողմից, կապված է եղել այն բանի հետ, որ հատկապես այդ համահնչյունները, տերցիային կառուցվածքի ակորդներից ավելի,

---

[2] «Очерки по теоретическому музыкознанию» ժողովածու, Մուզգիզ, Լենինգրադ, 1959, էջ 7 և 8:

տարածված են ժողովրդական երաժշտության մեջ, և դրանց կիրառումը պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ասես հիշեցրել է ժողովրդական երաժշտության հնչողությունը, հարազատ է եղել ժողովրդականն բազմաձայնությանը: Ընդ որում, այս իրողությունը հավասարապես առնչվում է ամեն մի ժողովրդի ազգային երաժշտության նկատմամբ, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ այդ համահնչյունները կամ նրանց մասնակցությամբ գոյացող կադանսային դարձվածքներն ու երգհոնային կեսերը կբնակվեին ազգային առումով առավել հարազատ: Այս համահնչյունների առկայությունը հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորների անդրանիկ փորձերում դրա բազմաթիվ վկայություններից մեկն է:

Մյուս կողմից, այս իրողությունը կապված է մի էական հատկանիշի հետ, որը բնորոշ է օկտավային, կվինտային և կվարտային համահնչյուններին և որից զուրկ են տերցիային կառուցվածքի ակորդները: Այդ համահնչյունները լադային թեքման առումով չեզոք են, չունեն մաժոր կամ մինոր թեքումներ մատնանշող տարր: Նրանք դրանով իսկ ձեռք են բերում մեղեդու ինքնուրույնության ու արտահայտչության «չխանդարելու» ընդունակություն, այլ կերպ ասած, դրանք ազատ զարգացման հնարավորություն էին ընձեռում մեղեդիին, որն այն ժամանակ երաժշտության մեջ ինքնատիպ ազգայինի դիսավորը, եթե ոչ միակ, կրողն էր:

Մեր կարծիքով, հենց այս տեսակետից պետք է գնահատել վերհիշյալ համահնչյունների կիրառումը Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Ն. Տիգրանյանի և 19-րդ դարի վերջի ու 20-րդ դարի սկզբի ուրիշ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ:

Հավանաբար Կոմիտասը ևս իր մշակումներում դիմել է այդ համահնչյուններին՝ ցանկանալով պահպանել ժողովրդական երգերի ոգին ու բնույթը, ըստ հնարավորին խուսափել այն ամենից, ինչն այս կամ այն չափով կարող էր խորթ լինել, «աղավաղել» նրանց մեղեդիական ինքնատիպությունը: Բայց այդ համահնչյունների կոմիտասյան կիրառումը ոչ միայն ավելի հմուտ էր, կատարյալ, այլև իրականացված էր ավելի նրբորեն ու հետևողականորեն՝ հայ երաժշտության ազգային առանձնահատկությունների ավելի խոր ըմբռնումով: Հիրավի, Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ կվինտայի և կվարտայի համահնչյունները նոր որակ ստացան, հիմք դարձան նոր տիպի, նոր կառուցվածք ունեցող ակորդների՝ կվինտակորդների ու կվարտակորդների կազմավորման համար, որոնք և որոշեցին Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողությունը: Դրանց յուր-

օրինակ կիրառման շնորհիվ հայ երաժշտության մեջ, ներդաշնակման բնագավառում առաջին անգամ ի հայտ եկավ որակապես աննախադեպ նորն ու ինքնատիպը:

Կվարտակորդների և կվինտակորդների էությունը նրանց կառուցվածքի մեջ է: Եթե ակորդի տոները կառուցված են կվինտաներով (և միայն կվինտաներով, անպայման մաքուր), ապա այդ ակորդը կվինտակորդ է, իսկ եթե տոները կառուցված են միայն մաքուր կվարտաներով, ապա կվարտակորդ է: Լադի թեքում մատնանշող տերցիային տոն դրանց մեջ չկա: Ավելի ճիշտ, ի հայտ է գալիս այնքան ուշ, որ արդեն չի ընկալվում որպես տերցիային տոն (քանի որ մինչև նրա հայտնվելը ակորդի կառուցվածքը ակնհայտորեն որոշվել է), այլ՝ որպես կվինտակորդի սեպտ-դեցիմային տոն, հիմնականի համեմատությամբ: Ուստի լադային առումով կվինտակորդներն ու կվարտակորդները առավել չեզոք ակորդներից են: Բացի այդ, լրիվ կվինտակորդը կամ կվարտակորդը ընդգրկում է հավասարաչափ տեմպերացված կարգի բոլոր 12 տոները, ուստի և նրա լադա-տոնայնական պատկանելության մասին խոսք լինել չի կարող: Այսպիսով, դրանք կարող են լինել բազմաթիվ լադերում և ժողովրդական մեղեդիներին բնորոշ լադայնությունը պահպանելու հնարավորություն ընձեռել:

Ասվածը միանգամայն իրավացիորեն կարող է վերաբերել ոչ միայն լրիվ 12 հնչյուն կամ բավական բազմահնչյուն կվինտակորդներին ու կվարտակորդներին, այլ նաև ընդամենը 2, 3 կամ 4 հնչյուններից կազմված ակորդներին: Այսպես, c—g—d կվինտակորդը կարող է հանդես գալ դո մաժորի և դո մինորի բոլոր տարատեսակներում: Սակայն կվինտակորդներում տոների քանակության ավելացման հետ (5, 6 կամ 7 հնչյուն) նրանց լադային մեկնաբանության հնարավորություններն աճում են: Այսպես, դո հիմք ունեցող կվինտակորդում, վեր շարժվելիս, հայտնվում են լյա, մի, սի հնչյունները, որոնք նախորդ ռե և սոլ հնչյունների հետ զուգորդված ստեղծում են դո տոնայնության մաժորային թեքում: Վարընթաց շարժման դեպքում հայտնվում են սի-բեմոլ, մի-բեմոլ, լյա-բեմոլ հնչյունները, որոնք դո և ֆա հնչյունների հետ համատեղ կոնկրետացնում են նույն տոնայնության մինորային թեքումը: Կվինտաներով նոր հնչյունների հետագա ավելացման ժամանակ լադային որոշակիությունը նորից վերանում է, քանի որ դիեզային և բեմոլային հնչյունների քանակը գերազանցում է դո տոնայնության գործնականում ընդունված լադատեսակների նշանների քանակին, իսկ 12 հնչյունից

կազմված կվինտակորդն ու կվարտակորդը կարելի է մեկնաբանել միայն 12-աստիճանային դիատոնիկ համակարգում կամ խրոմատիկ լադում:

Կոմիտասն իր ստեղծագործություններում վեց և ավելի հնչյուններից կազմված կվինտ և կվարտակորդներ չի կիրառել: Նրա ակորդներում տոնների առավելագույն քանակը հասնում է 5 հնչյունի, կամ, որ նույնն է, 4 կվինտայի: Նա նաև խուսափել է բոլոր այն կվինտ և կվարտակորդներից, որոնց մեջ կարող էին (նրանց լադային մեկնաբանության հետևանքով) առաջ գալ փոքրացված կվինտա կամ մեծացված կվարտա դուգորդումներ:

Կվինտակորդների և կվարտակորդների հիմքը մեկ կվինտա կամ մեկ կվարտա կազմող երկհնչյունն է: Երկհնչյուն կվինտակորդները լայնորեն կիրառվում են մյուս՝ եռահնչյուն, քառահնչյուն և հնգահնչյուն ակորդների հետ մեկտեղ, ընդ որում ուղղաձիգ վիճակում ավելի հաճախ, քան բարդ, բազմահնչյուն կվինտակորդներն ու կվարտակորդները: Ի դեպ, երկհնչյունը ակորդ համարելիս չենք առաջնորդվում միայն բուն նյութով, և դա միայն հեղինակի մասնավոր տեսակետը չէ: Ներդաշնակության դասական տեսության մեջ եղել են դեպքեր, երբ երկհնչյունները դասվել են ակորդների կարգը: Ռուսական մի շարք հետազոտություններում անմիջականորեն խոսվում է որոշ երկհնչյունների՝ որպես ակորդային կարգի երևույթների մասին: Յ. Կյուխի հոդվածներից մեկում հանդիպում ենք «կվինտայի վրա հիմնված ակորդ» արտահայտության: Պ. Չայկովսկին իր հարմոնիայի դասագրքի առաջին խմբագրության մեջ մտադիր էր ակորդը բնորոշել որպես համահնչյուն՝ կազմված երկու և ավելի հնչյուններից: Ճիշտ է, այդ դրույթները ժամանակին զարգացում չստացան: Միայն վերջերս Յու. Տյուլինը կրկին անդրադարձավ երկհնչյունների հարցին, բնութագրելով դրանք (ավելի ճիշտ՝ «կոնսոնանտային ինտերվալիկան») որպես հարմոնիայի սաղմնային ձևեր: Մենք հակված չենք ամեն մի երկհնչյուն դասելու ակորդների շարքը: Սակայն կվինտան և կվարտան ակորդ ենք համարում, քանի որ խոսքն այն դեպքի մասին է, երբ դրանք հանդես են գալիս որպես ակորդային կառուցվածքների հիմքեր և ելակետային են մի շարք այլ համանման ակորդների համար: Կվարտայի և կվինտայի երկհնչյունները որպես ակորդներ կիրառվել են կենդանի պրակտիկայում, մասնավորապես Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ:

Անհրաժեշտ է ճշգրտել տարբեր կվինտակորդների ու կվարտակորդների անունները։

c-g տոնիկական կվինտան (դո տոնայնության մեջ) կարելի է անվանել տոնիկական կվինտակորդ։ Ավելի հնչյուններ պարունակող բոլոր հաջորդ կվինտակորդների անունները կարելի է որոշել՝ ելնելով ակորդի կվինտային (կամ կվարտային) կառուցվածքից և ինտերվալային այն հարաբերակցությունից, որ գոյանում է ակորդի հիմքի և վերին ամենահեռավոր տոնի միջև։ Այսպիսով, c-g-d ակորդը կարելի է անվանել տոնիկական կվինտոնոնակորդ, c-g-d-a՝ կվինտսեքստակորդ, c-g-d-a-e՝ կվինտսեպտակորդ։ Այդ ակորդները կարելի է կրճատ նշանակել այսպես՝ T5, $T5_9$, $T5_{13}$, $T5_{17}$։

Նույն սկզբունքով կարելի է անվանել նաև կվարտակորդները։ Այսպես, c-f ակորդը (դո տոնայնության մեջ) տոնիկային կվարտակորդն է, c-f-b՝ տոնիկային կվարտսեպտակորդ, c-f-b-es՝ կվարտդեցիմակորդ և c-f-b-es-as՝ կվարտսեքստակորդ։ Կրճատ գրառումով՝ T4, $T4_7$, $T4_{10}$ և $T4_{13}$ (հինգ և չորս թվանշանները գրում ենք գլխատառի մեծությամբ, որպեսզի դրանով ցույց տանք ակորդի կառուցվածքի առանձնահատկությունը։ Չորս և հինգ հնչյունի դեպքում ակորդի անվան մեջ ոչ բոլոր տոներն են հիշատակվում)։ Տեսականորեն հնարավոր են նաև մյուս կվինտակորդներն ու կվարտակորդները, օրինակ՝ $T5_{21}$, $T5_{25}$ կամ $T4_{16}$, $T4_{19}$ և այլն։ Բայց դրանք չենք դիտարկում, քանի որ գործնականում չեն կիրառվում։

Կոմիտասը, տոնիկական ակորդների հետ մեկտեղ, լայնորեն օգտագործել է նաև այլ աստիճանների կվինտակորդներ ու կվարտակորդներ։

Իր ստեղծագործության մեջ Կոմիտասը կարողացել է օրգանապես սինթեզել կվինտակորդներն ու կվարտակորդները տերցիային և այլ կառուցվածք ունեցող ակորդների հետ։ Բայց որպեսզի կարողանանք լրիվ ու լավագույնս որոշել, թե ինչպիսիք են բուն կվինտակորդների և կվարտակորդների կիրառման ձևերը, պետք է պայմանականորեն աբստրահենք դրանք։ Օգնում է այն հանգամանքը, որ Կոմիտասն իր ստեղծագործության մեջ այդ ակորդները բազմիցս կիրառում է մաքուր տեսքով։

Մտաբերենք Կոմիտասի ամենանշանավոր մեներգներից մեկը՝ «Միրանի ծառը», որի մեջ կոմպոզիտորը օրգանապես միահյուսել է երեք տարբեր երգեր, ստեղծելով մի միասնական գործ։ Երգի սկզբում, ինչպես և առաջին բաժնի մեղեդու ծավալման հետագա հենակետերում,

դեբիշխում է սոլ մինորի T5-ը։ Երկրորդ՝ միջին բաժնում (սի–բեմոլ մաժոր) յուրօրինակ ձևով զուգորդվում են տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդները և կվինտ-ու կվարտակորդները՝ տոնիկական եռահնչյունը և III4 (B-dur-ի d-g III4-ը կարելի է ընկալել որպես սոլ մինորի T5 շրջվածք)։ Երկրորդ բաժինն ավարտվում է T5-ով, սոլ մինորում։ Այստեղ խիստ տիպական են առաջին և երկրորդ ավարտները. առաջին ավարտում T5-ը տրված է հարմոնիկ, իսկ երկրորդում նույն ակորդը շարադրված է մեղեդիական ձևով։ Այս երկրորդ ձևը, ինչպես կտեսնենք հետագայում, առավել տիպական է Կոմիտասի ներդաշնակման համար։ Բայց մենք «Միրանի ծառ» երգին դիմեցինք միայն նրա երրորդ բաժնի առանձնահատկությունների պատճառով։ Այս բաժնի առաջին կեսը, որ կրկնվում է, ամբողջապես ընթանում է մեկ ակորդով՝ T5-ով, բավական խոշոր հատվածի այսպիսի դաշնակումը մեկ կվինտակորդի կամ կվարտակորդի միջոցով՝ Կոմիտասի համար շափազանց բնորոշ է։

Ջննենք մի շարք այլ դեպքեր, երբ Կոմիտասը կիրառում է կվինտակորդների ու կվարտակորդների նախասկզբնական տեսակները, ինչպես նաև դրանց զարգացած տարբեր ձևերը։

«Հով արևք» երգի ամբողջ բաժինը ներդաշնակված է միայն T5-ով և սրա դարձվածքով՝ միատոնական տոնիկական բասով։

«T5-ից բացի ոչ մի ուրիշ ակորդ չկա նաև «Քելեր ցոլեր» մեներգի նախանվագում։

«Ես սարեն կուգայի» երգի ամբողջ առաջին բաժնի ներդաշնակման հիմքը T4-ն է (տե՛ս էջ 132)։

Կարելի է բերել երկհնչյուն կվինտ և կվարտակորդների կիրառման բազմաթիվ օրինակներ։ Բայց, ինչպես արդեն ասացինք, Կոմիտասը չի սահմանափակվել միայն երկհնչյուններով։

«Կռունկի» ամբողջ նախանվագը և երգի սկիզբը հիմնված են $T5_9$-ի վրա, այդ ակորդի հարմոնիկ և մեղեդիական շարադրմամբ։

Կոմպոզիտորն այստեղ զարմանալի բազմազանության է հասել ընդամենը երեք՝ re–la–մի հնչյունների միջոցով. այն հնչյունների, որ կազմում են տոնիկական կվինտոնոնակորդի տոները։ Դրանք ներկայացված են և լրիվ՝ $T5_9$-ի տեսքով, և որպես V4 (T5-ի դարձվածքը), և V5-ի ձևով և բազմաֆունկցիոնալ, երբ V4 բասում հնչում է II4, հանդես գալիս նաև զարդարող հնչյունների միջոցով (տե՛ս էջ 133)։

Ամբողջովին $T5_9$ տոներից կազմված ներդաշնակում հանդիպում

ՀՈՎ ԱՐԵՔ OB APEK

Moderato ♩=60

ppp

ppp

Հո՛վ ա - րեք. սա - րե՞ր ջաց, հո՛վ ա - րեք,

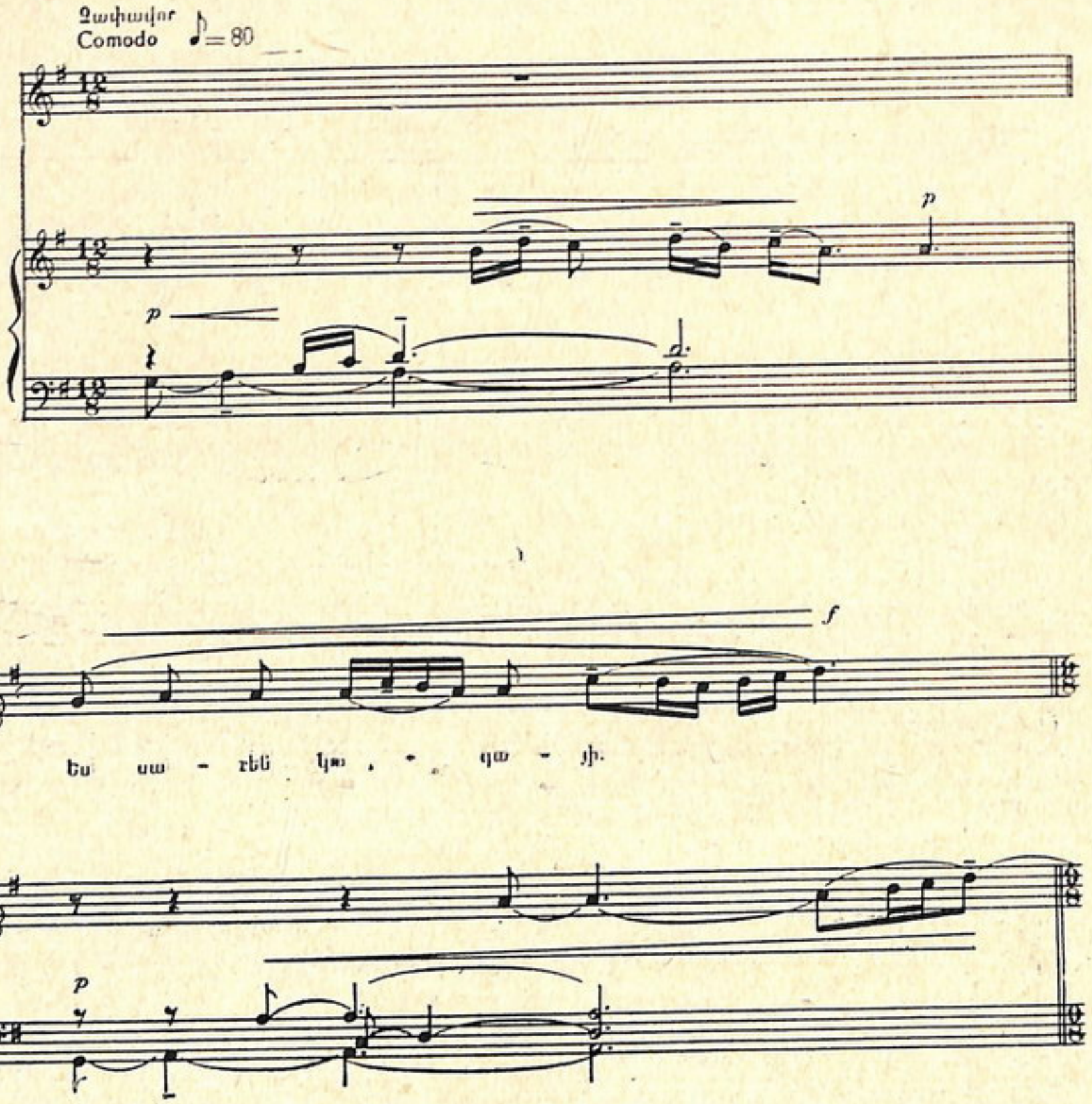
p

ppp

խմ դար - ձիր դար - ման ա - րեք:—

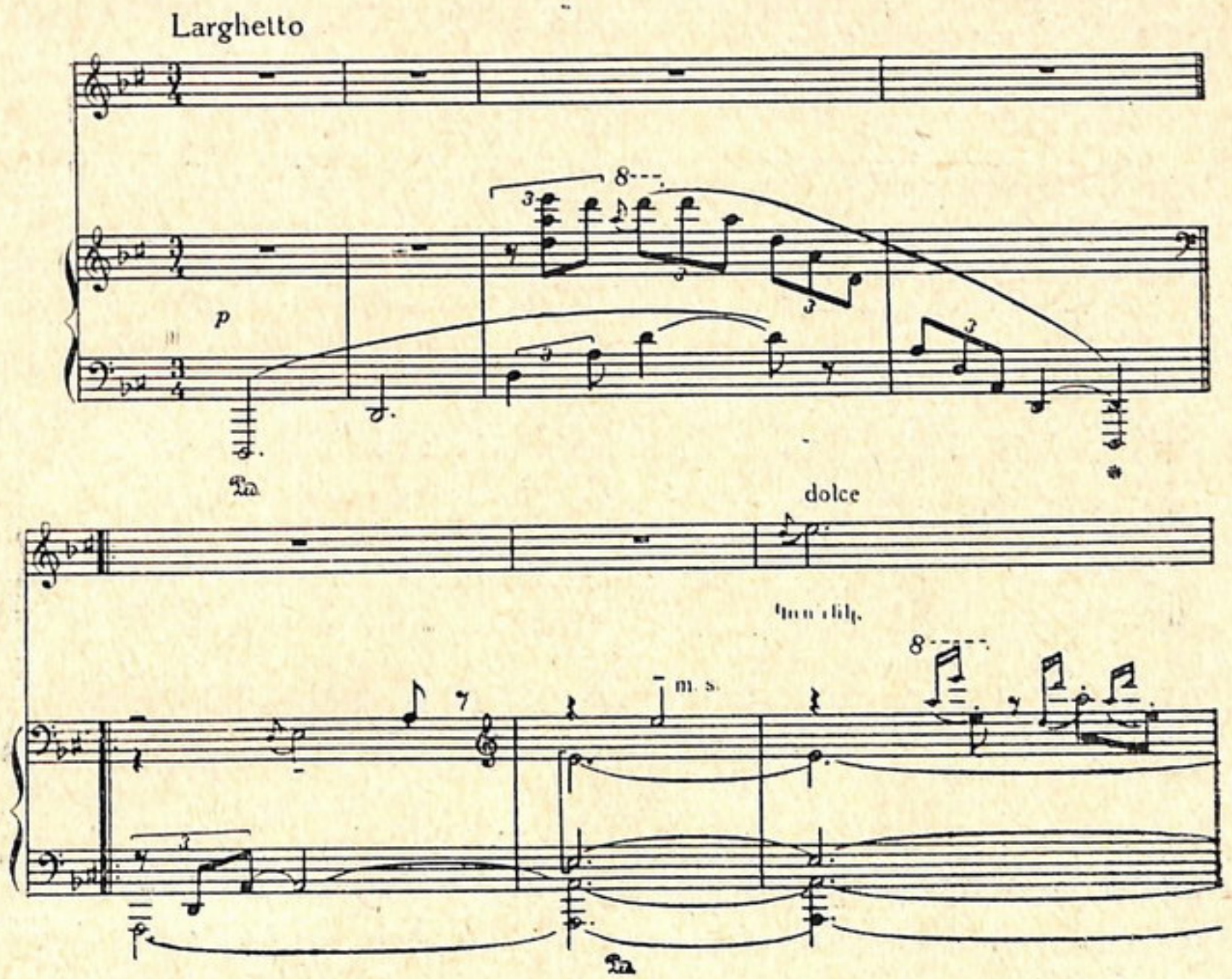
ԵՍ ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ

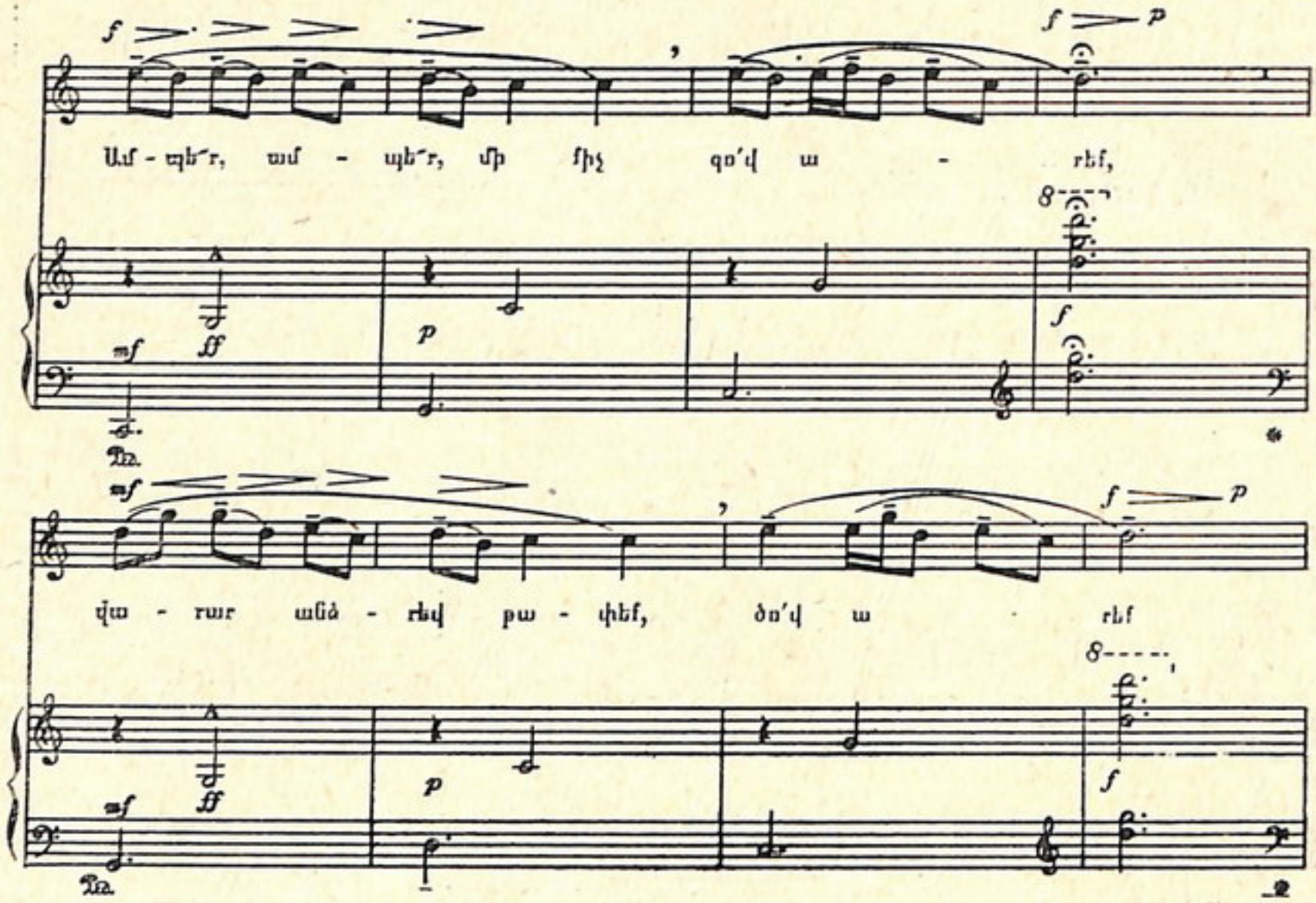
ЕС САРЕН КУГАИ



է նաև ուրիշ շատ երգերում՝ «Հով արևք», «Կանչե, կռունկ», «Գարուն» և այլն (տե՛ս էջ 134, 135, 136)։

Մենք անջատ հնչյունները և, թվում է, տարբեր ակորդները մեկնաբանում ենք միասնաբար, որպես մեկ ներդաշնակություն, մեկ միասնական ակորդ, սվյալ դեպքում՝ որպես $T5_9$ ակորդ, քանի որ մի շարք

ԿՈՒՆԿ КРУНК

այլ դեպքերում կոմպոզիտորն ինքը այդպիսի հնչյունները դասավորել է ուղղաձիգ (օրինակ՝ «Կռունկ» երգի երրորդ տակտում)։ Ոչ պակաս տիպական ու կարևոր է մի այլ հանգամանք։ Բոլոր այդ երգերը գրված են ձայնի և դաշնամուրի համար։ Եվ Կոմիտասը, օգտվելով այդ գործիքի հնարավորություններից, անջատ հնչյունները տալիս է մեկ, երկարատև պեդալով, որ դրանք միավորում է միասնական համահնչյունի մեջ։ Ընդհանրապես, պեդալը էական դեր է խաղում Կոմիտասի նեղդաշնակման մեջ, դառնում է այն գործոններից մեկը, որ եթե հաշվի չառնենք՝ մի շարք երևույթներ չենք կարող ընդգրկել ամբողջությամբ[3]*։*

3 *Պեդալի գործածության կոմիտասյան առանձնահատկությունների և դրանց հետ նրա հարմոնիայի ունեցած կապի մասին տե՛ս Ռ. Ա. Աթայանի ներածական հոդվածը Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 1 հատորում (Երևան, 1960, էջ 11)։*

Ավելին, սա հավասարապես վերաբերում է ոչ միայն Կոմիտասի դաշնամուրային նվագակցություն ունեցող երգերին, այլև խմբերգերին, ուր պեդալի դերը կատարում են մեղեդուն ենթակա ձայները։ Այս կարգի բազմաթիվ վառ օրինակներից մեկն է Կոմիտասի «Պատարագի» առաջին երգը։ Ի դեպ, վերջինս նշանակալից է նաև այն բանով, որ այնտեղ կվարտակորդները ներկայացված են ոչ միայն հիմնական, այլև հաճախ շրջված տեսքով։ Ընդ որում, շրջվածքները ոչ միայն կարող են մնալ որպես երկհնչյուն կվինտակորդներ ու կվարտակորդներ, ինչպես, օրինակ՝ T5-ի շրջվածքը կլինի V4-ը, T4-ի շրջվածքը՝ IV5-ը, V5-ի շրջվածքը՝ II4-ը, այլև վերածվել ավելի բարդ ակորդների, ինչպես, օրինակ՝ տոնիկական կվինտոնոնակորդի շրջվածքը կլինի II կվարտսեպտակորդ, տոնիկական կվարտսեպտակորդի շրջվածքը՝ չորրորդ կվինտոնոնակորդ և այլն։

Սակայն Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ բազմահնչյուն կվինտակորդների և կվարտակորդների շրջվածքները սակավ են հանդիպում, ավելի բնորոշ են երկհնչյունների շրջվածքները։

ԿԱՆՉԵ ԿՈՒՆԿ КАНЧЕ КРУНК

Ազեցուց
Espansivo ♩=66

pp pp eco արձագանք pp

Պա.

con affetto

f վշտաձայն

Կտո-չե՛. կր-ռո՛ւնկ, կաո - չե՛, հա-ցի գա - ռուն է.

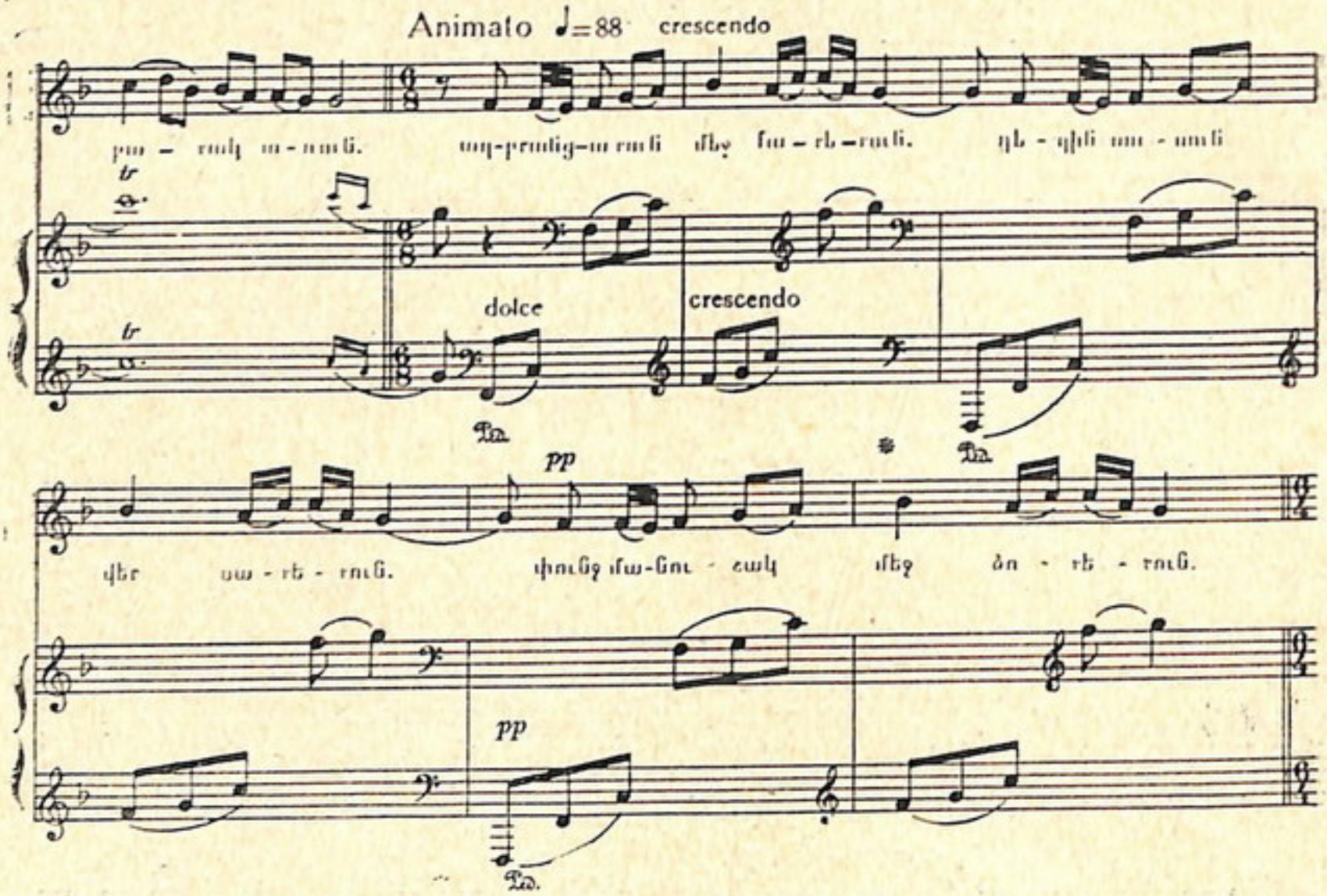
pp pp

Պա.

հա-րիր-ներ - ուս սիր - տը զուրկ-զուրկ ա-ռուն է:

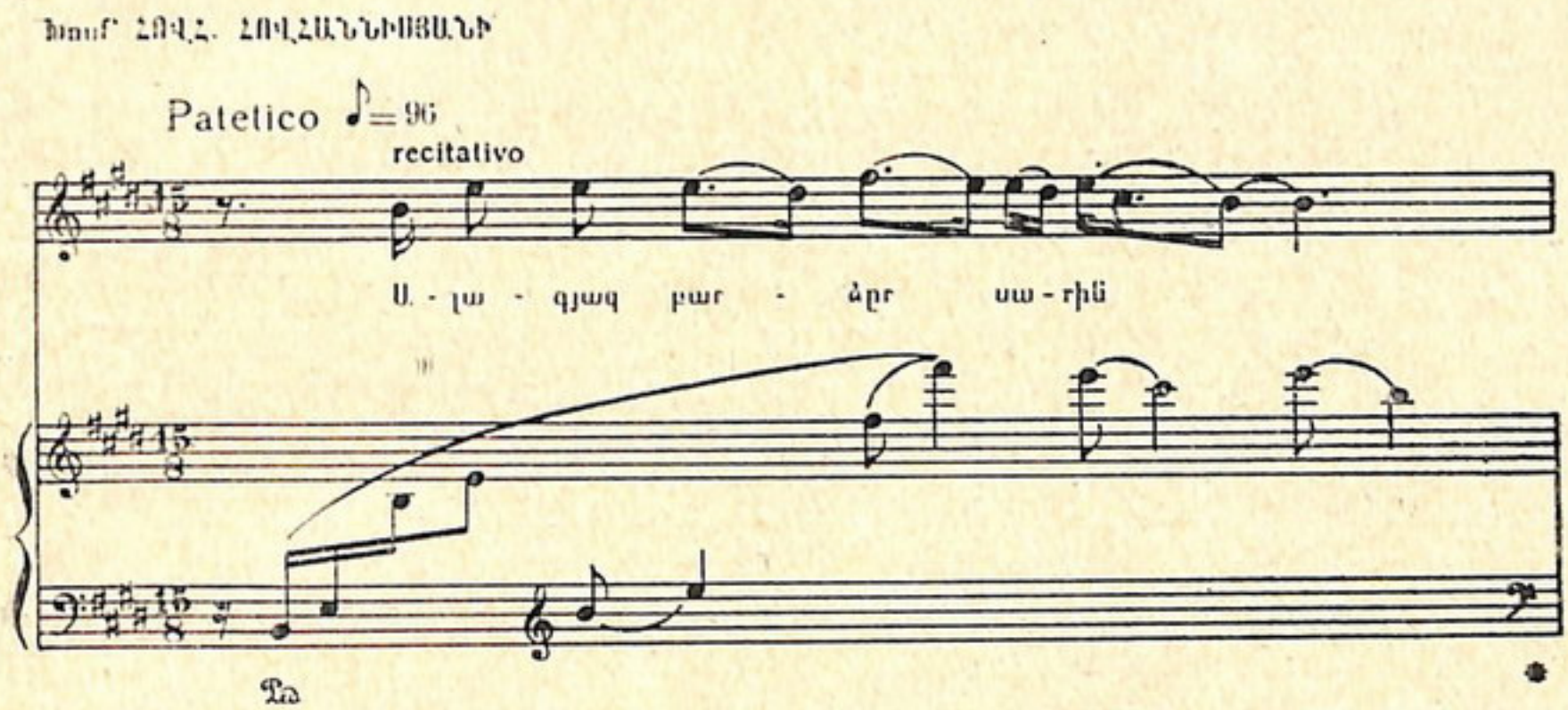
pp pp p

Պա.



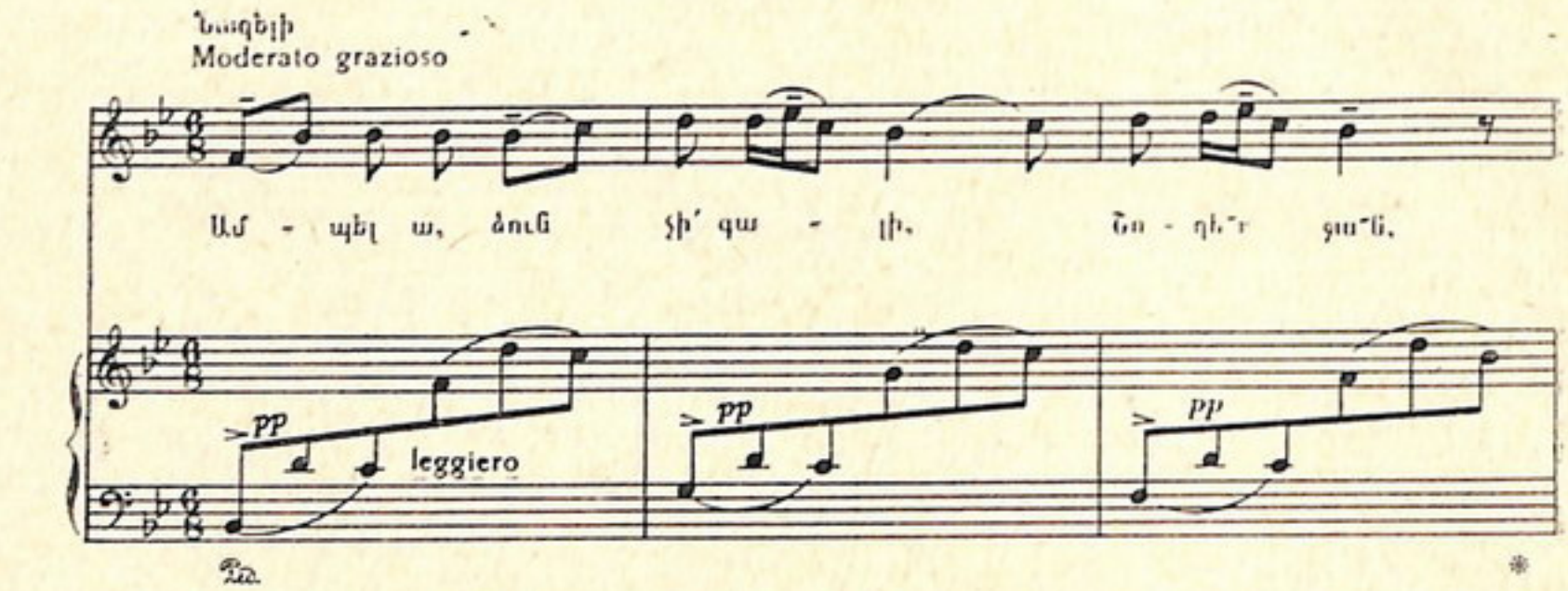
Մենք առայժմ դիտեցինք երկհնչյուն ու եռահնչյուն կվինտ և կվարտակորդների կիրառումը։ Հաջորդ, համեմատաբար բարդ ակորդը կվինտտերցդեցիմակորդն է ($T5_{13}$), կազմված երեք կվինտաներից։ Անդրադառնանք Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ հանդիպող այն դեպքերին, երբ ամբողջ ներդաշնակությունը բաղկացած է միայն $T5_{13}$-ի տոներից։ Որպես օրինակ վերցնենք «Ալագյազ» երգը («Ալագյազ բարձըր սարին»...), որի սկիզբը ներդաշնակված է e-h-fis-cis հնչյունների զուգորդման միջոցով, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան $T5_{13}$ (տե՛ս էջ 137)։

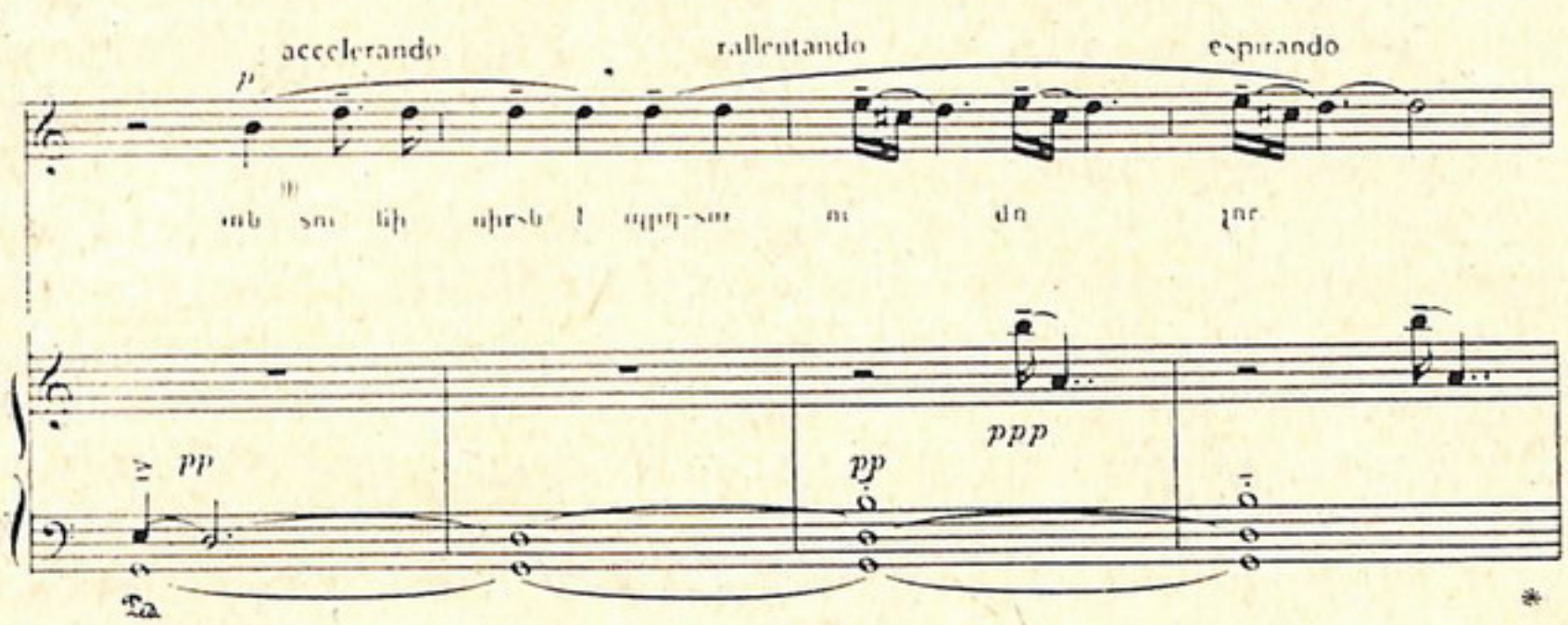
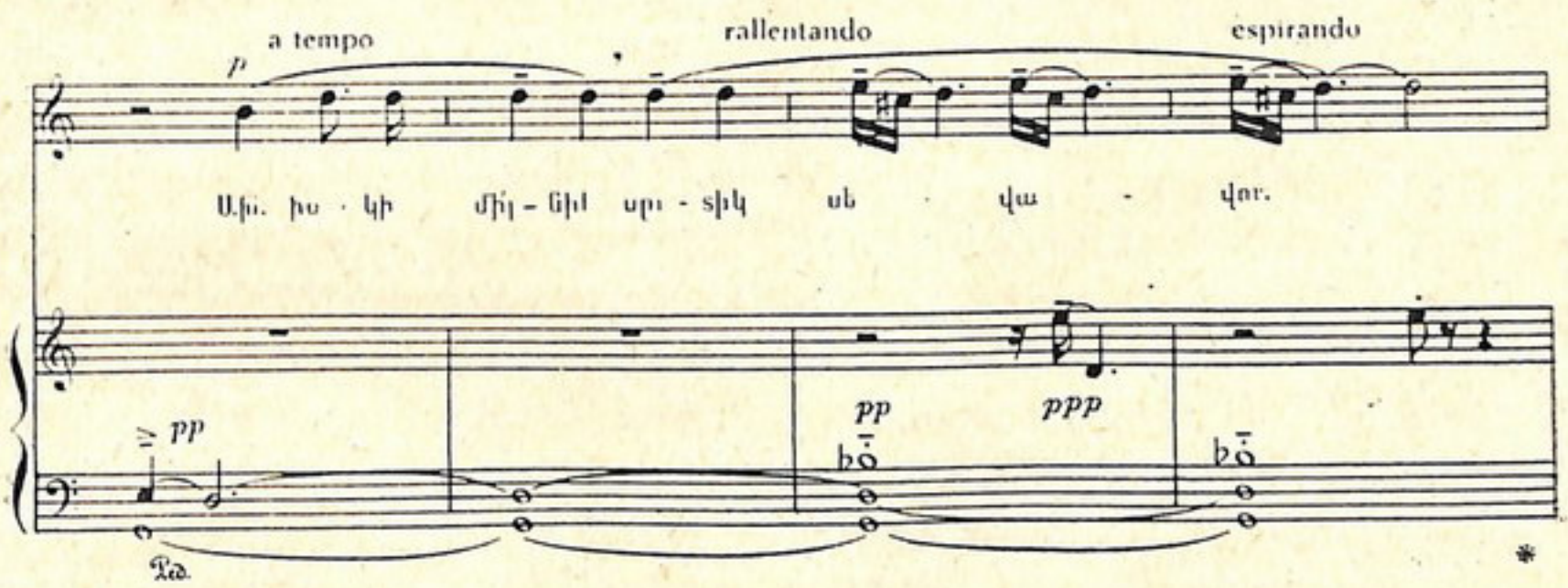
Այստեղ չկա $T5_{13}$-ի ուղղաձիգ կիրառում, ինչպես այդ կարելի է տեսնել, օրինակ, «Գարուն» երգում (b-f-c-g համահնչյունը)։ Բայց դրանից էությունը չի փոխվում, եթե նկատի ունենանք պեդալի միավորող դերը։ Օգտագործման սկզբունքն այստեղ նույնն է։ Կարևոր է այն, որ բարդ $T5_{13}$ ակորդները նույնպես կարող են հանդես գալ ոչ միայն որպես հիմք, այլև որպես միակ ակորդը երգի այնպիսի նշանակալից բաժնում, ինչպիսին «Ալագյազի» ամբողջ առաջին կեսն է։

ԱԼԱԳՅԱԶ АЛАГЯЗ

Ավելին, կոմիտասը երբեմն կվինտ-և կվարտակորդներից ամենաբազմահնչյունի՝ $T5_{17}$ վրա է կառուցում ամբողջ երկի ներդաշնակությունը, օրինակ, «Շողեր ջան» երգը (տե՛ս էջ 138)։

Ներդաշնակությունը կազմված է տոնիկական b-f-c-g-d կվինտսեպտդեցիմակորդի տոներից։ Այստեղ նույնպես միավորող դեր է կատարում պեդալը։ Տակտերի հենամասերում ընկած են մերթ հիմնական, մերթ տերցդեցիմային, իսկ հետագայում նաև նոնային տոները։ Թվում է, թե այս երգի որոշ ներդաշնակություններ կարելի է նաև «ավելի պարզ» բացատրել, օրինակ, առաջին տակտում հարմոնիան դիտել որպես b-d-f տոնիկական եռահնչյուն, ներդրված դո և սոլ պատահական հնչյուններով։ Բայց բանն այն է, որ նման մեկնաբանումը չի կարող բացահայտել ինչպես այս, այնպես էլ այլ երգերի համանման ներդաշնակման էությունը։ Բացի այդ, տերցիական ակորդների օրինաչափություններով երբեք չի կարելի բացատրել հենց նույն երգի հաջորդ հարմոնիաները (օրինակ 7—8 տակտերը)։ Իսկ երբ դիտում ենք դրանք որպես բարդ կվինտակորդի բաղկացուցիչ տոներ, ամեն ինչ դառնում է պարզ ու օրինաչափ։ Նկատելի է այն փաստը, որ $T5_{17}$ տոների դասավորությունը չի բացառում հնչյունների այնպիսի զուգորդումների հնարավորությունը, որոնք կարող են կազմել նաև տերցիային համահնչյուններ։ Բայց հիմնականում դրանք չեն որոշում այդ երգի ներդաշնակության յուրահատկությունը, քանի որ բազմահնչյուն

ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ ШОГЕР ДЖАН

Նազելի
Moderato grazioso

վվինտակորդի տոնների տեղադրման բազմաթիվ ամենատարբեր զուգակցություններին մասնավոր արտահայտություն են։ Վերջապես, այդ երգի ներդաշնակությունը, որ հիմնված է T5₁₇-ի վրա, մասնակի երեվույթ չէ Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ։ Կոմիտասը ուրիշ երգերում հաճախ է օգտագործել այդ գունագեղ ակորդը, գտնելով նրա թաքնված հնարավորությունները բացահայտելու տարբեր ձևեր։

«Անտունի» երգի միջին բաժնում, մեր կարծիքով, ուկա է համանման մի երևույթ.

Թվում է՝ կասկածի ենթակա չէ ստորին ռեգիստրում գտնվող ակորդների տերցիային կառուցվածքը՝ g-h-d և ապա g-b-d բնական և հարմոնիկ սուբդոմինանտները ոչ մաժորում։ Բայց ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում կյա և մի տոները։ Ինչո՞վ է պատճառաբանվում նրանց ներկայությունը սուբդոմինանտային հոտհնչյունի մեջ։ Դրանք կարելի է հեշ-

տուֆյամբ մեկնաբանել որպես ոչ ակորդային հնչյուններ, բայց կարելի է բացատրել նաև որպես $IV5_{17}$-ի տոնները՝ g-d-a-e-h, ուր $IV5_{17}$-ը ոչ լրիվ տեսքով է՝ առաջին դեպքում բաց է թողնված երկրորդ կվինտայի տոնը (այս հնչյունը), այսինքն՝ ակորդի նոնան, իսկ երկրորդ դեպքում՝ երրորդ կվինտայի տոնը (մի հնչյունը), այսինքն՝ տերցդեցիման։ Իսկ խոշոր պլանով վերցրած (երգի մեջբերված ամբողջ հատվածը ընդգրկելիս), այստեղ $IV5_{17}$-ը լրիվ տեսքով է, իր դրսևորման մասնավոր դեպքով հանդերձ։ Եվ եթե օրինաչափ համարվեն վերը բերված բոլոր դեպքերը (երբ երգի կամ՝ նրա մեկ բաժնի ներդաշնակությունը՝ T5-ն է, $T5_9$-ը կամ $T5_{13}$-ը), ապա, ղարգացնելով դատողությունների այս սկզբունքը, անսովոր կամ մտացածին չի թվա երգի ներդաշնակման հնարավորությունը $T5_{17}$-ով, հաշվի առնելով և այն, որ $T5_{17}$-ը կարող է կիրառվել ոչ լրիվ տեսքով, նրա մեկ կամ մի քանի միջին տոնների բացթողումով։ Բոլոր այս դեպքերում սկզբունքը նույնն է՝ ներդաշնակությունը կազմվում է կվինտաակորդի տոներից։

Իսկ եթե ընդունենք, որ Կոմիտասի՝ մաքուր տեսքով կվինտաակորդների ու կվարտակորդների նման օգտագործումը ըմբռնել ենք հշտորեն, ապա պետք է ընդունենք նաև ոչ միայն երգեր ներդաշնակելու Կոմիտասի մոտեցման անսովորությունն ու նորությունը, այլև ներդաշնակության նոր սկզբունքների նրա հայտնագործումի. սկզբունքներ, որ պայմանավորված են ազգային արվեստի առանձնահատկություններով։ Հիշենք, որ Կոմիտասի երկերի հենց միայն առաջին հատորում (նկատի ունենք 1960 թ. ակադեմիական հրատարակությունը՝ Ռ. Աթայանի խմբագրությամբ) այդ եղանակով կվինտակորդներ և կվարտակորդներ են օգտագործվել շատ երգերում, ինչպես՝ «Հով արեք», «Անտունի», «Միրանի ծառ», «Քելե, քելե», «Քելեր, ցոլեր», «Կանչն կռունկ», «Ես սարեն կուգայի», «Շողեր ջան», «Ալագյազ», «Կռունկ», «Երկինքն ամպել ա», «Գարուն ա» և այլն։ Ոչ պակաս կարևոր է և այն, որ այս բոլոր գործերը Կոմիտասի երգարվեստի լավագույն նմուշներից են։ Այս հանգամանքն իր հերթին ապացուցում է, որ երևույթը տիպական է, և եթե նույնիսկ դա այնքան էլ տարածված չլիներ, դարձյալ կարևոր նշանակություն կունենար, որովհետև իր արտահայտությունն է գտել նրա լավագույն, առավել բնորոշ, ամենավառ երգերում։

Կարևոր է նաև հետևյալը. ամբողջ երգը կամ նրա մի նշանակալից բաժինը ընդամենը մեկ ակորդով ներդաշնակելը անշուշտ շատ հաղվադեպ երևույթ է կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ընդ-

հանրապես: Ամեն մի նման դեպք միշտ էլ խիստ ուշագրավ է, քանի որ ստիպում է մտածել այն պատճառների մասին, թե ինչու կոմպոզիտորը անհամար տարբեր ակորդներից ընտրել է միայն տվյալ ակորդը: Իսկ երբ ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք բազմաթիվ միատեսակ, սկզբունքորեն նման երևույթների, ապա դա նշան է այն բանի, որ ստեղծվել է հայտնի մի օրինաչափություն՝ պայմանավորված կոմպոզիտորի գեղարվեստական-գեղագիտական հայացքներով: Ուստի և կվինտակորդներն ու կվարտակորդները, իրենց տվյալ տեսքով, մենք դասում ենք այն երևույթների շարքը, որոնք արտահայտում են Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության բնորոշ և, մեր կարծիքով, գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը:

Այս ամենով, սակայն, բնավ էլ չեն սպառվում կվինտակորդների ու կվարտակորդների օգտագործման ձևերը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ: Այդ ակորդները ներմուծեցին նաև մի շարք ուրիշ երևույթներ, որ բնորոշ չեն եվրոպական ներդաշնակության: Դրանցից նշանակալից է, օրինակ, երկու տարբեր կվինտակորդների հաջորդականության մեջ զուգահեռ կվինտաների անխուսափելիությունը, այսինքն՝ մի բան, որից ավանդական ներդաշնակության մեջ ամեն կերպ խուսս են տվել:

Մենք արդեն խոսել ենք բացթողնված տոնով կվինտակորդի մասին: Մեկ կամ մի քանի բացթողնված տոններով ոչ լրիվ կվինտակորդներ հաճախ են հանդիպում Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ: Տեսականորեն կարելի է ստանալ նման ակորդների բազմաթիվ տարբերակներ: Միայն երեք ակորդ՝ $T5_9$, $T5_{13}$ և $T5_{17}$ (բացառությամբ երկհնչյուն կվինտակորդի կամ կվարտակորդի, որ չի կարող ունենալ բացթողնված տոն) միասին վերցրած, կարող են ունենալ տասնմեկ ոչ լրիվ տեսակ: Նույնքան ոչ լրիվ տեսակներ կարող են ունենալ նաև կվարտսեպտակորդը, կվարտդեցիմակորդը և կվարտտերցդեցիմակորդը:

Երբեմն ակորդի բացթողնված տոնը երգի մեղեդու մեջ է, լինում են դեպքեր, երբ ակորդի տոններից մեկ-երկուսը փոխադրված են մի ուրիշ ռեգիստր:

Տերցիային կառուցվածք ունեցող երկու եռահնչյունների կամ սեպտակորդների հաջորդականությունը քիչ է բնորոշ Կոմիտասի ներդաշնակմանը: Ավելի հաճախ տերցիային կառուցվածքի ակորդները Կոմիտասը շրջապատում է կվինտ ու կվարտակորդներով, կամ օկտավային համահնչյուններով: Դրանով առաջինների տերցիային բնույթը

այս կամ այն չափով չեզոքանում է: Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ չափազանց հաղվադեպ օգտագործվող, եվրոպական երաժշտության համար շատ բնորոշ այնպիսի ակորդը, ինչպիսին դոմինանտ սեպտակորդն է, միանգամայն ընդունելի է դառնում, եթե այն ամրագրված է իր հնարավորություններում, նոր շրջապատման մեջ է և շարադրված է մեղեդայնորեն:

Իսկ երկու կվինտակորդների կամ կվինտ ու կվարտակորդի և կամ՝ հակառակը, միացումը շատ բնորոշ երևույթ է:

Այսպես, «Ես սարեն կուգայի» երգում ամբողջ ներդաշնակությունն իրականացված է տարբեր կվինտակորդների և կվարտակորդների հաջորդականության միջոցով: Առաջին երկու տակտերում տիրապետող է տոնիկական կվարտակորդը: Այնուհետև ընդհանուր ռե տոնի հիմքի վրա շեղում է կատարվում դեպի սոլ մաժոր (T5): Բայց հետագա վերադարձը դեպի լյա մինորի տոնիկան (T5) իրականացվում է դո մաժորի V5-ի և լյա մինորի VII5-ի հավասարեցման միջոցով: Չորրորդ տակտում T4-ը վերաիմաստավորվում է IV5-ի (որպես T4-ի շրջվածք), որ կրկին ընդհանուր ռե տոնի միջոցով անցնում է (IV4=II4) դո մաժոր (5 տակտ): Այսպիսով երևան է գալիս ևս մեկ լադատոնայնություն: II4-ը լուծվում է դո մաժորի T5-ում (6 տակտ) և II4=IV4 հակառակ հավասարեցումից հետո վերականգնվում է լյա մինորի սկզբնական տոնայնությունը, ուր հնչում է IV4-ը (որ հենց T5-ի շրջվածքն է), քանի որ լադի տոնիկան հնչում է մեղեդու մեջ: Հատկանշական է հետևյալը. հինգերորդ տակտի վերջում առաջ է գալիս II4, որ առավել ճիշտ լադային լարվածք է ստեղծում, քան այդ հնարավոր էր II4-ի միջոցով:

Կվինտակորդների և կվարտակորդների միջոցով լադատոնայնական շեղումներն ու մոդուլյացիաները Կոմիտասը լայնորեն իրականացրել է նաև ուրիշ ժանրերի երկերում, դարձյալ օգտագործելով ընդհանուր տոները կամ բուն ակորդների վերաիմաստավորումը (հավասարեցումը):

«Գնա, գնա» խմբերգում մեղեդին վարում են սոպրանոները, ենթաձայնը՝ ալտերը, իսկ հիմքը, որ փաստորեն ներդաշնակությունն է՝ հանձնարարված տղամարդկանց ձայներին, ամբողջովին խարխլված է կվինտակորդների ու կվարտակորդների վրա: Առաջին հինգ տակտում T5-ը տեղադրված է երկհարկ, տոների կրկնապատկումով: Ապա՝ լյա մաժորից մոդուլյացիա է կատարվում սի մինոր, առաջին տոնայնության II4-ը վերաիմաստավորվում է տոնիկական կվարտակորդի, որն

իր հերթին ձևափոխվում է T5-ի և հաստատում սի մինոր տոնայնությունը: Առաջին և երկրորդ ավարտներում ստեղծվում են կվինտակորդներին բնորոշ դուգահեռականություններ: Ի դեպ, կադանսներում, երբ մեծ կայունություն է պահանջվում, կվինտակորդները գերադասվում են կվարտակորդներից: Բայց պարզվում է, որ կվինտակորդներն էլ պակաս կայուն են օկտավայի կամ ունիսոն տոնիկայի համեմատությամբ, և այստեղ էլ կարելի է նկատել Կոմիտասի հավատարմությունը ժողովրդական երաժշտության ոգուն ու առանձնահատկություններին:

Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները գերիշխում են նաև Կոմիտասի սակավաթիվ գործիքային երկերում՝ դաշնամուրային պարերում: Այստեղ դրանց կիրառման եղանակները հիմնականում նույնն են ինչ որ նրա վոկալ գործերում:

Մասնավոր դիտումների կարգով մենք արդեն նկատեցինք այն նորույթները, որ կվինտ-ու կվարտակորդները բերում են ակորդների կապերի և փոխանցումների ասպարեզը: Ընդ որում, առավել տարածված են միացման երկու տիպեր՝ ընդհանուր տոնի և ամբողջ ակորդի հավասարեցման միջոցով: Առաջինը ամենից հաճախ հանդիպում է այն դեպքերում, երբ միացվում են երկու երկհնչյուն կվինտ- կամ կվարտակորդներ, ինչպես նաև կվինտակորդը կամ կվարտակորդը օկտավայի կամ պրիմայի մեջ լուծվելու ժամանակ: Հավասարեցումները, ինչ խոսք, այստեղ անհնարին են:

Այդպիսի ընդհանուր տոներ մի դեպքում կարող են լինել համահնչյունների հիմքերը, մի այլ դեպքում՝ նրանց գագաթները: Օրինակ, T5-ի և II4-ի, T4-ի և VII5-ի միջև ընդհանուր կլինի այդ համահնչյունների վերին տոները, T5-ի և V5-ի կամ V4-ի միջև՝ առաջին համահնչյունի վերին տոնը և երկու երկրորդ համահնչյունների ստորին տոնը և այլն: Եռահնչյուններում ընդհանուր կարող են լինել նաև միջին տոները, օրինակ $T5_9$-ի և $II4_7$-ի միջև, բայց գործնականում չեն հանդիպում: Ընդհանուր տոները անխուսափելի են կառուցվածքով տարբեր, բայց նույն աստիճանին պատկանող ակորդներում, եթե դույգ ակորդն էլ տրված են մեկ օկտավայում: Այս դեպքերում ընդհանուր կարող է լինել միայն հիմնական տոնը (T5—T4, V5—V4, IV5—IV4 և այլն):

Ի տարբերություն երկհնչյունների, բաղմահնչյուն կվինտակորդներն ու կվարտակորդները մեծապես փոխկապակցված են: Այստեղ արդեն հնարավոր են նաև ամբողջ համահնչյունների հավասարեցման դեպքեր: Պետք է տեղնուտեղն ասել, որ եթե տերցիային կառուցվածք

ունեցող ակորդների վրա հիմնված ներդաշնակության մեջ հնարավոր է մեկ, երկու և ավելի տոների էնհարմոնիկ փոխարինումը, ապա կվինտակորդներում ու կվարտակորդներում այդ բանը թույլատրելի է միայն ակորդի բոլոր տոների էնհարմոնիկ փոխարինման դեպքում։

Անսովոր կարող է լինել նաև հետևյալը. որևէ կվինտակորդ կամ կվարտակորդ կարելի է հավասարեցնել որևէ ուրիշ, ավելի բարդ կվինտակորդի կամ կվարտակորդի մեկ մասին։ Վերջին հանգամանքը զգալի մեծացնում է կվինտ- և կվարտակորդների հնարավոր կապերի ու հավասարեցումների քանակը։

Տարբեր կվինտակորդների և կվարտակորդների (յուրաքանչյուրն առանձին) փոխկապակցությունների տեսակները հարյուրից ավելի են։ Պետք է նկատի ունենալ, որ այս թվի մեջ չեն առնվում ընդհանուր տոների միջոցով ակորդների միջև ստեղծվող կապերը։

Անշուշտ, որքան էլ հարուստ է Կոմիտասի ստեղծագործությունը կվինտակորդների և կվարտակորդների փոխկապակցություններով ու փոխանցումներով, այնուամենայնիվ, դրանք զգալիորեն քիչ են տեսականորեն հնարավոր բոլոր դեպքերի համեմատությամբ։ Միաժամանակ, Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ դրանք անհամեմատ ավելի են, քան ժամանակակից և հետագա որևէ ուրիշ կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ։

Եթե փորձենք ամփոփել այն ամենը, ինչ ասվեց Կոմիտասի երկերում կվինտակորդների և կվարտակորդների մասին, կարող ենք հանգել այսպիսի եզրակացության։

1. Կոմիտասը կվինտակորդներ ու կվարտակորդներ է օգտագործում և դրանց հիմնական տեսակների ձևով, այսինքն՝ որպես երկհնչյուններ, որ բնորոշ է բազմաձայն ժողովրդական երաժշտությանը, և որպես բազմահնչյուն, բարդ, մինչև հինգ տոն պարունակող ակորդներ։

2. Օգտագործվում են միայն այնպիսի կվինտակորդներ ու կվարտակորդներ, երբ կվինտակորդի կառուցվածքի մեջ բոլոր կվինտաները, իսկ կվարտակորդի՝ բոլոր կվարտաները մաքուր են, այսինքն՝ երբ բացակայում են տրիտոնները։

3. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները կիրառվում են ոչ թե դիպվածով, այլ որպես ներդաշնակության նորմա, դառնում են կոմպոզիտորի հարմոնիկ մտածողության առաջատար սկզբունքներից մեկը։ Առանձնապես կարևոր են այն բոլոր դեպքերը, երբ մեկ կվինտակորդը կամ կվարտակորդը որոշիչ է դառնում ամբողջ ստեղծագործության կամ նրա զգալի մասի ներդաշնակության համար։

4. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդներն ունեն շրջվածքներ, ընդորում ամենից հաճախ կիրառվում են հիմնական տեսակի շրջվածքները, քանի որ բարդ, մասնավորապես՝ քառահնչյուն և հնգահնչյուն ակորդների դարձվածքները հանգեցնում են այդ ակորդների կառուցվածքի քայքայման: Հիմնական տեսակի շրջվածքները փոխում են ակորդի կառուցվածքը, կվինտակորդը դարձնելով կվարտակորդ, իսկ կվարտակորդը՝ կվինտակորդ:

5. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները լինում են լրիվ և ոչ լրիվ, մեկ կամ մի քանի բացթողնված տոներով: Ոչ լրիվ կվինտակորդների և կվարտակորդների կիրառումը պետք է դասել այնպիսի երևույթների թվին, որ բավական տարածված են Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ:

6. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները հանդիպում են հարմոնիկ և մեղեդիական տեսքով: Վերջին տեսակը գերիշխող է: Սրա պատճառներից մեկը, ամենայն հավանականությամբ, այն է, որ Կոմիտասը ձգտել է ներդաշնակության հնչողությունը ծայրաստիճան մոտեցնել երգի մեղեդուն, դարձնել առավելագույն երգային:

7. Անջատ ակորդներում առանձնապես կարևոր է պեդալի դերը, որ տարբեր ժամանակներում հնչող տոները միավորում է միատևական ակորդի մեջ:

8. Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները, զուգորդվելով տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդների հետ, որոշակիորեն չեզոքացնում են վերջինների հնչողությունը, համահարթում եվրոպական ներդաշնակության բնորոշ՝ նրանց ձգողականության օրինաչափությունները:

9. Կադանսային դարձվածքներում, երգեհոնային կետեր օգտագործելու, զարդացած ակորդային կառուցվածքներ կիրառելու դեպքում, ինչպես նաև այն ժամանակ, երբ ամբողջ երկի կամ նրա մի խոշոր բաժնի ներդաշնակումն իրականացվում է մեկ ակորդի միջոցով, գերակշռում են կվինտակորդները՝ որպես առավել կատարելագործվածներ, առավել կայուններ, ինչպես ժամանակին մաժոր եռահնչյունը գերիշխող էր մինորի համեմատությամբ:

10. Կվինտակորդների և կվարտակորդների մեջ (թերևս նույն պատճառով) գերիշխում են տոնիկական ակորդները, թեև կվինտային և կվարտային կառուցվածք ունեցող ակորդները կարող են կառուցվել լադի ցանկացած աստիճանից:

11. Կվինտակորդների և կվարտակորդների կիրառումը, տոնիկա-

յից հետո, յադի այլ ասպիճաններում, հաճախ լադատոնայնական ինքնատիպ շեղումների և մոդուլյացիաների տպավորություն է ստեղծում։

12. Կվինտակորդների և կվարտակորդների միացումները հնարավոր են ինչպես ընդհանուր տոների միջոցով, այնպես էլ համահնչյունների հավասարեցման ձանապարհով։

13. Տարբեր ժանրերում (երգ, խմբերգ, գործիքային ստեղծագործություններ) կվինտակորդների և կվարտակորդների կոմիտասյան կիրառումը աչքի է ընկնում ընդհանուր սկզբունքի միասնականությամբ։

Այս ամենը մեկտեղ վերցրած, ի հայտ են բերում Կոմիտասի ներդաշնակման սկզբունքների ամբողջական, կուռ համակարգը, սկզբունքներ, որոնցով պայմանավորված է անկրկնելի յուրօրինակությամբ հատկանշվող նրա երաժշտության նոր որակը։

Որակապես նոր այս սկզբունքները, որ կյանքի են կոչվել բացառիկ հետևողականությամբ, մենք, ամբողջությամբ առած, դասում ենք հայ երաժշտության ազգային ինքնատիպությունը որոշող երևույթների կարգը։ Եվ սա առավել ևս արդարացի է, քանի որ այդ սկզբունքները ծագել ու զարգացել են ժողովրդական երաժշտության հիմքի վրա, բեկվել ու հարստացել են արվեստագետի հզոր տաղանդի անհատականության միջոցով, դառնալով նրա ստեղծագործության խորքն ու էությունը։ Այլապես ուրիշ ի՞նչ ձևով կարող է պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունն ազգային գծեր ձեռք բերել։ Այդ բանը հնարավոր է միայն ժողովրդական երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունների մեջ խորապես թափանցելու, ժողովրդական ստեղծագործության ճիշտ ըմբռնված ոգին պահպանելու և զարգացնելու, համակենտրոնացման, տիպականացման, լայն ընդհանրացման և այս ամենը առավել հետևողականորեն կյանքի կոչելու միջոցով։ Իսկ երբ մի անգամ գտնվածը ընդունվում, յուրացվում է հասարակական լսողական փորձով, ապա դա արդեն դառնում է ազգային առանձնահատկությունն արտահայտելու նորմաներից մեկը (բուն ժողովրդական ստեղծագործության նման)։

Այս պրոցեսը քարացած չէ, այլ անվերջ առաջընթաց է ապրում, որովհետև ամեն մի նոր, ականավոր ստեղծագործական անհատականություն սկիզբ է դնում ազգայինի նոր ու ընդլայնված հասկացության։

Այս առումով խորապես ճշմարտացի է Դ. Ժիտոմիրսկին, երբ գրում է. «Ինչպե՞ս է դասականների ստեղծագործության մեջ ի հայտ գալիս այն, ինչն անվանում ենք ազգի հոգեկան կերտվածք կամ ազգային բնորոշ։ Նշանակալի չափով հենց տվյալ արվեստագետի

անհատական հատկանիշների միջոցով: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ ստեղծագործական ուժեղ անհատականությունն ընդունակ է առավել լրիվ ու լավագույն ձևով կյանքում նկատելու և արվեստում խտացնելու ժողովրդի, ազգի տիպական հատկանիշները և օրինակելի կերպով տալու այդ հատկանիշների դասական արտահայտությունը»[4]:

Անկասկած, եթե մեր զննած կվինտակորդային և կվարտակորդային հարմոնիաների առանձնահատկությունները բնորոշ լինեին միայն Կոմիտասին և ամբողջապես հակասեին այն ամենին, ինչ արել են մյուս հայ կոմպոզիտորները, ապա հազիվ թե հնարավոր լիներ նույնքան որոշակի խոսել Կոմիտասի երաժշտության, մասնավորապես ներդաշնակման, ազգային ինքնատիպ բնույթի մասին: Բայց Կոմիտասի ներդաշնակման սկզբունքները ոչ միայն չէին հակասում, այլև ընթանում էին նույն հունով, ինչ որ մյուս հայ կոմպոզիտորների որոնումները: Կոմիտասի ներդաշնակման մեջ բոլորի համար ընդհանուր այդ տենդենցները իրենց առավել ամբողջական, հետևողական ու վառ արտահայտությունն ստացան:

Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները, կիրառման վերոհիշյալ առանձնահատկություններով, հանդիպում են Մ. Եկմալյանի, Քր. Կարա-մուրզայի, Ն. Տիգրանյանի, Գ. Կորգանովի, Ա. Տիգրանյանի, Ա. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունների մեջ: Բայց այստեղ դրանք չունեն հիմնադիր նշանակություն, հանդես չեն գալիս որպես հարմոնիկ մտածողության որոշակի համակարգ, մեծ մասամբ դիպվածային դեր են խաղում:

Ուստի առանձնացրինք Կոմիտասին, որովհետև հատկապես նրա ստեղծագործության մեջ է, որ ազգայինը հառնում է իր ընդհանրացված-տիպականացված տեսքով, մասնավորապես՝ ներդաշնակման մեջ կիրառված կվինտակորդներով և կվարտակորդներով:

---

4 Տես «Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья» ժողովածու, Մ., 1956, էջ 200:

ԱՆՆԱ ԱՄԲԱԿՈՒՄՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԱՐԵՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Հայ դաշնամուրային երաժշտության կատարողական մեկնաբանման հարցերը ակներև հետաքրքրություն են ներկայացնում մանկավարժական և համերգային պրակտիկայի, մասնավորապես երիտասարդ դաշնակահարների համար: Այդ մեկնաբանումը կապված է կատարողական վարպետության ընդհանուր խնդիրների հետ:

Երաժշտական երկի բովանդակության ճշմարիտ ու խոր ըմբռնումը միայն կարող է նպաստել երաժշտության ռեալիստական վերարտադրմանը: Սովետական դաշնամուրային դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչները միշտ էլ կարևոր նշանակություն են տվել կատարողի ստեղծագործական երևակայությանը, գաղափարական-հուզական ընդգրկման լայնությանը, նուրբ ու հարցախույզ ինտուիցիային: Որքան շատ են կատարողական տարբեր մոտեցումները, այնքան ավելի հետաքրքիր ու բազմազան է երաժշտական երկի մեկնաբանումը:

«Կատարողը,— ըստ հիանալի երաժիշտ, պրոֆեսոր Կ. Ն. Իգումնովի,— պետք է անպայման ինչ-որ բան ներմուծի իրենից. եթե չկա ստեղծագործական ջանք ու լարում, ապա չկա նաև իսկական կատարում... Կատարողը, ի՛նչ խոսք, միջնորդ է կոմպոզիտորի և ունկնդրի միջև, բայց ստեղծագործող միջնորդ»[1]:

Որոշ կատարողներ ու մանկավարժներ կարծում են, թե բավական է իրագործել հեղինակի բոլոր ցուցումները (ակադեմիական տեսանկյունից), որպեսզի կատարումը լինի ստույգ ու ճիշտ, մոռանալով, որ դա

---

[1] «Вопросы фортепьянного исполнительства»,, М., 1965 стр. 162

սոսկ կոմպոզիտորի նոտային տեքստի ձևական վերարտադրումն է: Խորանալով հեղինակային մտահղացման մեջ, կատարողը պետք է բացահայտի սեփական երաժշտական մտածողությունը: Անհրաժեշտ է ավելի ու ավելի թափանցել կատարելիք երկի մեջ և հեղինակային տեքստը ստեղծագործաբար ըմբռնելուց ու իմաստավորելուց հետո միայն կատարել. ահա ա՛յդժամ համոզիչ հիմնավորում կունենա սեփական մեկնաբանումը:

Կ. Ն. Իգումնովը մեծ ուշադրություն էր դարձնում նաև կատարման ոճին: «Ոճը հեղինակի դեմքն է,— ասում է նա,— նրա անհատական, ոչ մեկին չնմանվող կերպարանքը. աղավաղելով ոճը, կատարողը դրանով իսկ աղավաղում է հեղինակի դեմքը»[2]: Միաժամանակ նա չի խրախուսում ոճավորումը, ընդօրինակումը. «Անհրաժեշտ է իմանալ, թե ինչն է հատուկ այդ կոմպոզիտորին և ինչը՝ ոչ»: Եվ, վերջապես, յուրաքանչյուր երկում այս կամ այն չափով արտացոլվում են նրա ստեղծման ժամանակն ու դարաշրջանը: Կատարողական պրակտիկայում, նույնպես, չի կարող չարտացոլվել մեկնաբանողի ապրած ժամանակը:

Կատարողական այս ընդհանուր սկզբունքները հնարավորություն են ընձեռում պարզ պատկերացնելու նաև հայ դաշնամուրային երաժշտության մեկնաբանման հարցերը: Առաջադրված թեման բազմակողմանիորեն ընդգրկելու հավակնություն չունենալով, կփորձենք խոսել հայ դաշնամուրային երաժշտության մեկնաբանման մի քանի հարցի մասին, նկատի ունենալով, մասնավորապես Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագները:

Կոմիտասի ստեղծագործության հիմնական ոլորտը, ինչպես գիտենք, մեներգային և խմբերգային երաժշտությունն է, մարդկային ձայնը, ժողովրդական խոսքի ճշմարիտ ինտոնացիան: Սակայն նրա հրատարակված երկերում դաշնամուրային վեց պիեսներով ներկայացված է նաև գործիքային երաժշտությունը:

Ծանոթանալով Կոմիտասի պատանեկան շրջանի դաշնամուրային պիեսների ուրվագրերին («Նոկտյուրն», «Սգո քայլերգ», «Պրելյուդ), կարող ենք ասել, որ երիտասարդ կոմպոզիտորի 90-ական թվականների առաջին փորձերն իսկ աչքի են ընկնում մեծ ճաշակով և մտքի ավարտվածությամբ: Պատանեկան այս փորձերը նախորդել են պրոֆեսիոնալ առումով հասուն, ազգային վառ կոլորիտով դաշնամուրային վեց պարերին:

---

2 Նույն տեղում:

Դաշնամուրի համար գրված վեց պարերը աչքի են ընկնում ազգային վառ բնույթով, ձևի հստակությամբ, լադա-ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմական առանձնահատկություններով, որոնց հիմքը ժողովրդական գործիքային երաժշտությունն է:

Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը տպագրվել են Փարիզում (1925 և 1951) և Երևանում (1939 և 1946): Այդ պարերը հեղինակը գրել է 1906 թվականին Փարիզում և առաջին անգամ ինքն էլ կատարել է:

Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր, երաժշտական քննադատ Լուի Լալուան իր քննախոսականում այս պարերի առթիվ գրել է. «Հայոց պարերն այնքան բնական են, այնքան ճկուն, այնքան կենդանի, ընդունակ արտահայտվելու մարմնի շարժումներով և ներդաշնակ ձևերով, հոգու համապատասխան շարժումներով և ելևէջներով... Տաղաչափությունը ճկուն, ճոխ՝ բնական ներդաշնակության կենդանի պատկերները, եղանակներ, որոնք աչքի առաջ պատկերացնում են արձանագործության ձևվերը և շնորհալի կեցվածքը... Այս եղանակները հազվագյուտ ճարտարությամբ և ընտիր ճաշակով դաշնակել է Կոմիտասը»[3]:

Դաշնամուրային պիեսների հիմքում ընկած են ժողովրդական պարային մեղեդիները, սակայն այդ մշակումներում պարզորոշ ի հայտ են եկել Կոմիտասի ստեղծագործական հատկանիշները: Կոմիտասի երկերում այնքան օրգանական է ժողովրդայնությունը, որ երբեմն դժվար է ինքնուրույն գործը տարբերել մշակումից:

Կոմիտասի դաշնամուրային շարքը կազմված է տրամադրությամբ ու կերպարներով տարբեր պարերից, և միաժամանակ յուրաքանչյուր մանրանվագը առանձին ավարտուն պիես է: Կոմպոզիտորը վարպետորեն է հաղորդում ժողովրդական պարի կերպարը՝ դաշնամուրային վառ ու ինքնատիպ, կոլորիտային շարադրանքի, պլաստիկ մելոսի, ռեգիստրների հաճախակի փոփոխման, ժողովրդական գործիքների հնչողության նմանակման միջոցով: Վեց պարերից յուրաքանչյուրի անվանումը կապված է այն տեղանքի հետ, որտեղ տարածված է եղել պարը: Այստեղ կարելի է տեսնել կանացի նրբագեղ պարեր՝ թևերի, դաստակների, գլխի ու ամբողջ իրանի բնորոշ պլաստիկ շարժումներով երևանյան «Երանգին», Շուշվա «Ունաբին» ու «Մարալին», Վաղարշապատի «Շուշիկին»: Այստեղ տղամարդկանց շուրջպար կա՝ էրզրումի «Ետ-առաջը», ռիթմիկ հետաքրքիր գծանկարով, ծունկծալումով ու բազմազան ցատկերով:

3 Մեջ է բերվում «Կոմիտաս» ժողովածուից (կազմող Ռ. Թերլեմեզյան), Երևան, 1930, էջ 42,

Կենցաղային պարերի կողքին հանդիպում ենք էպիքական-հերոսական բնույթ ունեցող պարի՝ էրզրումի «Շորորին»:

Այս պիեսներում, ինչպես և Կոմիտասի շատ ստեղծագործություններում, պահպանված են հայ ժողովրդական երաժշտության լադային առանձնահատկությունները: Ահա այն բնորոշ մաժորային հնչյունաշարերից մեկը, որ օգտագործել է կոմպոզիտորը.

dis, e, f. g, as, h, c′, d′, es′, f′.

Յած II աստիճանը և տարբեր մեղիանտները մեղեդուն վառ ազգային բնույթ են տալիս: Այս լադում են գրված Կոմիտասի «Քելեր-ցոլեր», «Սարերի վրով գնաց» հիանալի խմբերգերը: Նույն լադում են գրված № 1, 3, 6 դաշնամուրային պարերը:

Պիեսների մեծ մասը կարելի է պարերգ համարել: Դրանց երգային բնույթը արդյունքն է մեղեդիական գծի վոկալ-խոսքային արտահայտչականության և երգով ուղեկցվող հայ ժողովրդական պարերի առանձնահատկության: Վոկալ արվեստի վարպետը կարողացել է մարդկային ձայնի նրբագույն երանգներն ու ինտոնացիաները փոխանցել դաշնամուրին:

«Կոմիտասի պարերը մեծ արվեստագետի և միաժամանակ ժողովրդի կենցաղին ու արվեստին սիրահարված ազգագրագետի՝ իր տեսակի մեջ իրոք եզակի երաժշտական-բանաստեղծական պատում են»[4]: Այս պարային մանրանվագներում զարմանալի բազմազան են արտահայտչական միջոցները, որ յուրաքանչյուր պարում համապատասխանում են դաշնամուրային շարադրանքի բնույթին ու կերպարին: Դիմելով բազմաձայն հորինվածքի տարրերին, Կոմիտասը պարերի ազգային դաշնամուրային ոճը հարստացրեց բազմաձայնության ենթաձայնային և իմիտացիոն միջոցներով, պարային բազմազան ու պլաստիկ ռիթմերով (շեշտեր, սինկոպաններ): Այդ մասին են խոսում արտաբերման նրբերանգների, ժողովրդական գործիքների հնչողության նմանակման տարբեր հնարների վերաբերյալ հեղինակի մանրակրկիտ նշումները:

Թերևս Կոմիտասի նախորդներից և ոչ մեկը հայ երաժշտության մեջ չի ստեղծել դաշնամուրի համար ժողովրդական տեսարանների այդքան վառ ու ինքնատիպ ուրվանկարներ:

Դաշնակահար կատարողը պետք է հաշվի առնի Կոմիտասի պարերի

---

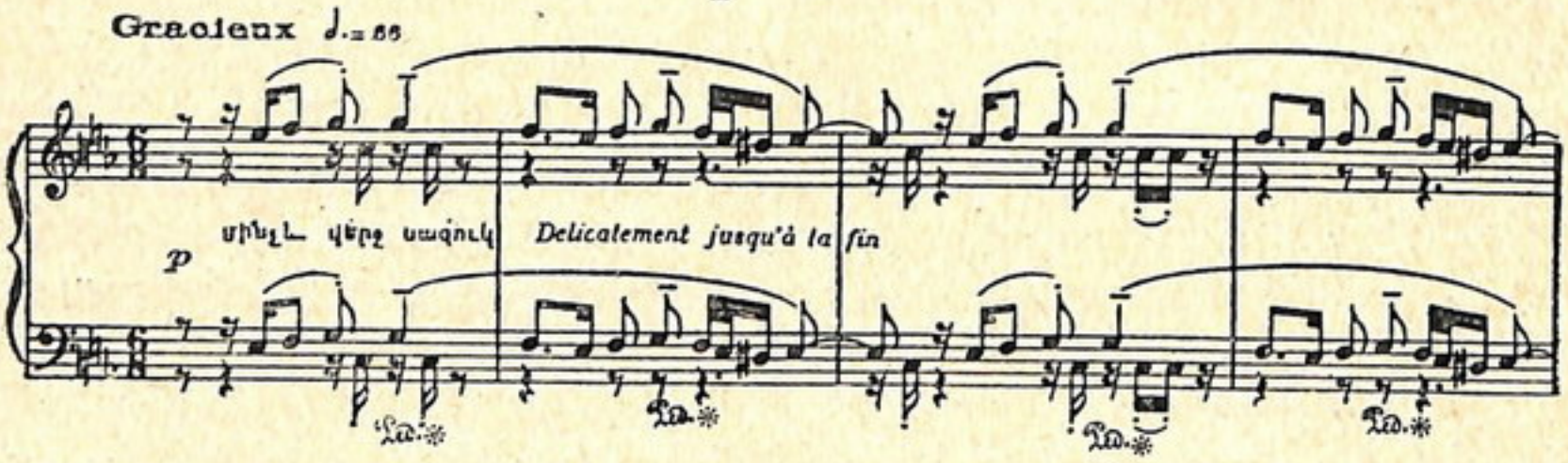
4 *А. И. Шавердян,* Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956, стр. 299.

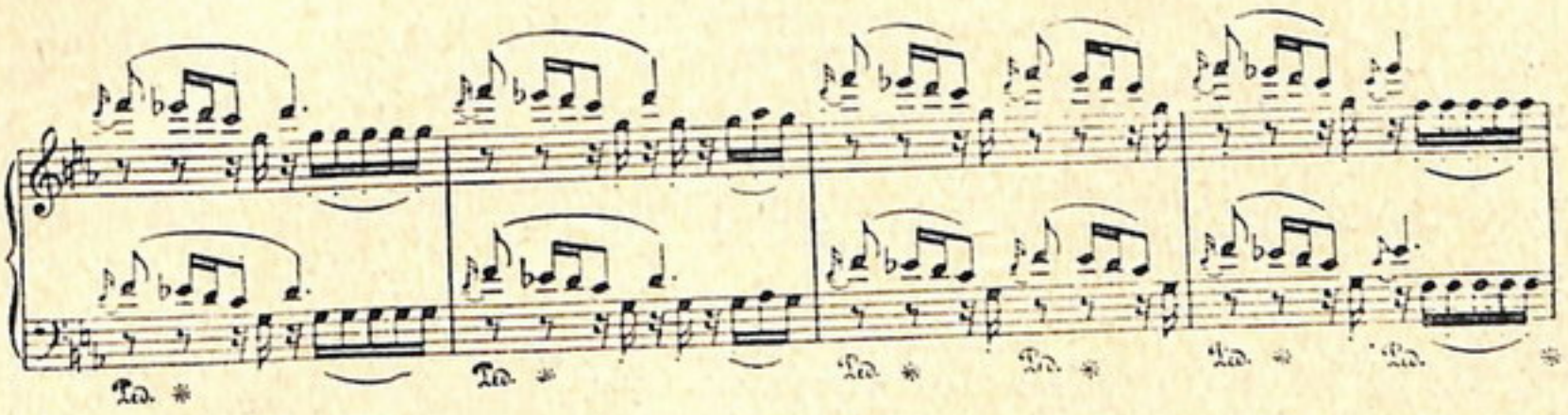
այս հիմնական առանձնահատկությունները: Հեղինակային տեքստը ուշադիր ընթերցելուց և նրա մեջ խոր թափանցելուց հետո միայն կարելի է ղգալ ու կենդանի հնչողությամբ հաղորդել այդ պարերի գեղարվեստական կերպարն ու բանաստեղծական տրամադրությունը: Այս մանրանվագներին կարելի է մոտենալ՝ աչքի առջև ունենալով «երգեցողություն դաշնամուրով» սկզբունքը: Երգային բնույթ ունեն գրեթե բոլոր պիեսները:

«Երանգին» կանացի նրբագեղ պար է: Մեղեդին հնչում է դուետով՝ երկու օկտավա տարածության մեջ, նվագակցության սուր ռիթմիկ գծանկարի ֆոնի վրա: Այս երկու ձայները շատ ինքնատիպ կառուցվածք ունեն: Աջ ձեռքի առաջին և ձախի հինգերորդ մատով ընդգծվում է ռիթմիկ բաբախուն ֆիգուրը, դափին թեթևակի հարվածելու տպավորություն է ստեղծվում: Վերին և միջին ձայները նազելի ու նրբագեղ մեղեդին են երգում: Այս երկու ձայները միևնույն երաժշտական կերպարի օրգանական զուգորդումն են և փոխադարձաբար լրացնում են իրար: Կոմպոզիտորը նշում է՝ «մեղմ, մինչև վերջ նազուկ», «երկրորդ անգամ նվագել ավելի քնքուշ, ավելի մեղմ և մի ուժյակ բարձր»: Ռեգիստրի նման փոփոխումը և հնչողության նրբացումը նպաստում է, որ պարի կերպարը դառնա մի տեսակ թափանցիկ, լուսավոր-օդեղեն:

ԵՐԱՍԳԻ
ԵՐՕՎԱՆԿ

ЕРАНГИ
ЕРЕВАНСКИЙ

1

Այս պարը կատարելիս պեդալին պետք է դիմել խիստ չափավոր, պեդալիզացիան պետք է ասես գունաղարդի մեղեդին և չխանգարի նվագակցող ձայնին, որ հնչելու է թեթև, ընդհատուն, ինչպես լարային-նվագախմբային պիցցիկատո: Բացի այդ, նվագակցող ձայնը պետք է կա-

տարել մեղեդու հետ օրգանական կապի մեջ, լրացնելով այն և դինամիկայի միջոցով (կրեշենդո) ավելի գործուն դարձնելով 21—28 տակտերը, որից հետո անհրաժեշտ է աստիճանաբար թուլացնել հնչումը և պարն ավարտել պիանիսիմո։ Նման մեկնաբանման դեպքում կատարողը կարող է խուսափել ստատիկ վիճակից և ստեղծել պարի հոսուն ամբողջական կերպար։

Բոլոր պարային պիեսներում անհրաժեշտ է ուշադիր հետևել ուղեկցող ձայնին, որ ասես պարերգի գործիքային նվագակցություն է։ Ժողովրդական գործիքների ինտոնացիոն և տեմբրային հնչողությանը ծանոթ լինելը կնպաստի, որ կատարողն առավել ճշգրիտ ընկալի այդ պարերի ազգային կոլորիտը։ Պարերը կատարողի համար կարևոր է նաև ծանոթությունը Կոմիտասի երգերի դաշնամուրային նվագակցությանը։

Իր երգերում կոմպոզիտորը խոր արտահայտչական, երբեմն էլ նույնիսկ ինքնուրույն նշանակություն է տվել նվագակցությանը։ Դա հավատարապես վերաբերում է նաև դաշնամուրային պարերի նվագակցող ձայնին։ Այս իմաստով վառ օրինակներ են «Ես-առաջը» և «Շորորը», ուր շարադրանքը հարստացված է պոլիֆոնիկ հնարներով, վարիացիոն տարրերով, ռեգիստրների բազմազանությամբ, դաշնամուրի տեմբրային գույներով։

«Ես-առաջ» պարի ազնիվ երգեցիկ մեղեդին երկու անգամ անցնում է տարբեր ռեգիստրներով։ Դաշնակահարը պետք է կարողանա հասնել երգայնության, գունագեղության։ Շարժումը պետք է լինի սահուն, ռիթմիկ առումով առաձգական ու անշտապ։ Անհրաժեշտ է ճկուն ու պարզորոշ զգալ և հաղորդել պարի $9/8=2/8+2/8+2/8+3/8$ չափը, ուշադիր լինել «նազանի ու վեհ» նշմանը։ Չափազանց անհրաժեշտ է սևեռուն հետևել ենթաձայնին, որ ամեն անգամ, ուղեկցելով թեմային, վերաշարադրվում է այլ կերպ և մեղեդին հասցնում միասնական զար-

ԵՏ-ԱՌԱՋ

ԿԱՐՆՈ

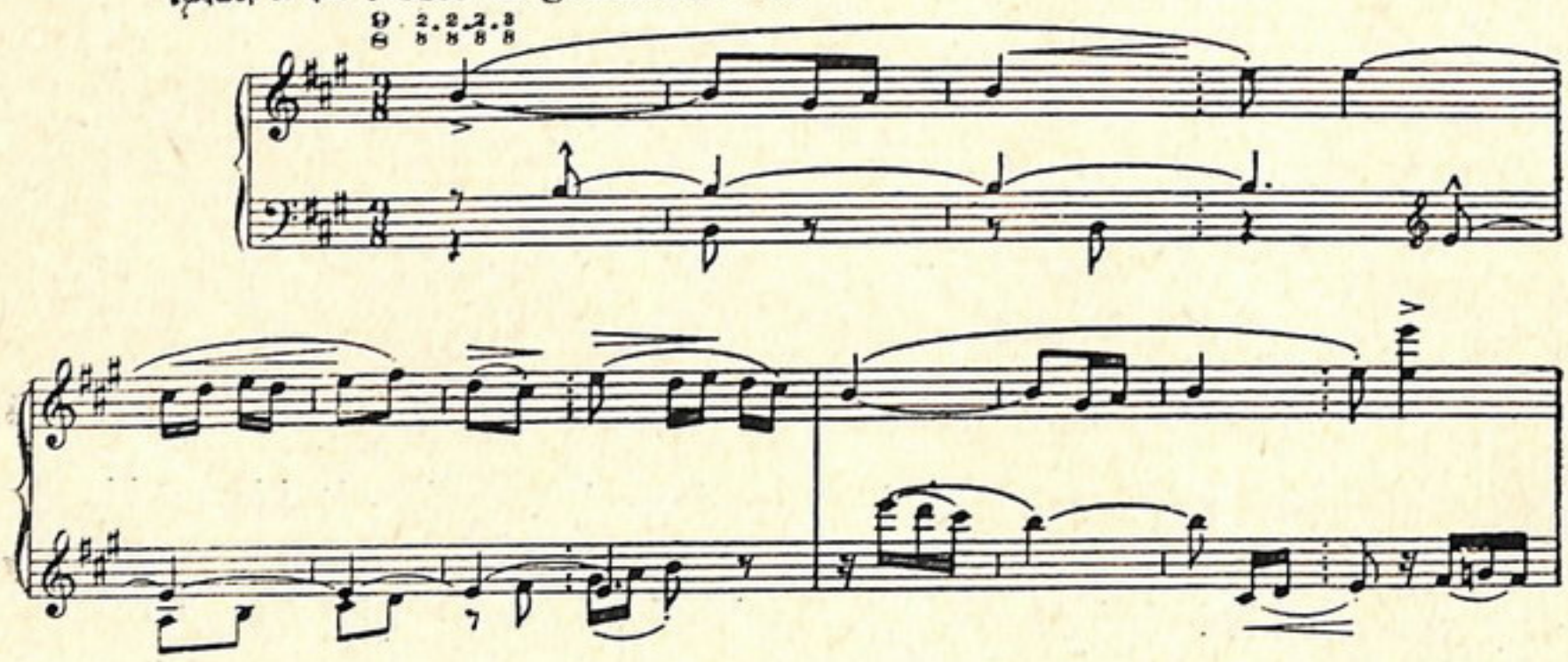
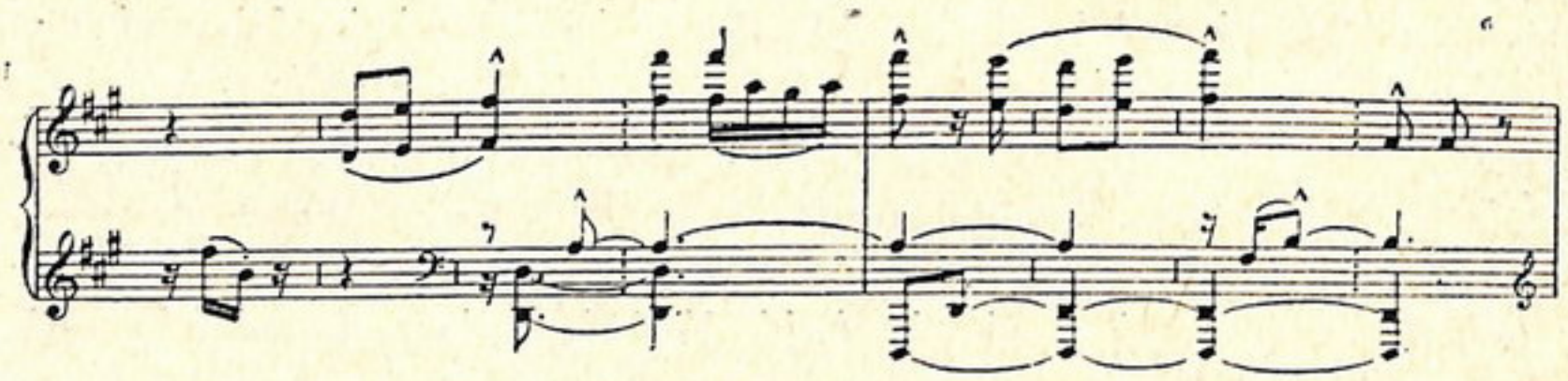
(փողի և թմբուկիվրձով)

ЕТ-АРАЧ

ЭРЗРУМСКИЙ

(ПОДРАЖАНИЕ СВИРЕЛИ И БАРАБАНУ)

5

Դյուզնի և վեհ Noble et gracieux ♪ .108

պացման (12, 13, 14 տակտերը)։ Այստեղ շուրթ ինքնուրույն մեղեդիական գծեր կան, առաջին անգամ ի հայտ է գալիս օկտավային շարադրանքը։

Հեղինակի ցուցումը «փողի և թմբուկի ոճով» պատկերավոր կերպով նշում է, թե ինչպիսի մարմնավորում պետք է տալ կատարմանը։

«Շորորը» ձևով ու մշակման հնարներով ավելի բարդ է։ Բնույթը էպիկա-հերոսական է, վեհապանծ։ 10/8=5/8+5/8 չափում շարադրված յուրօրինակ ռիթմը շորորդ ութերորդականի վրա բնորոշ կանգառումնե-

բով, ասես ծանր ու մեծ քայլքով ու տեղում արած ոտքփոխումով նպաստում է այդ կերպարի երևան գալուն:

Թեման շարադրված է բասում, կրկնվում է տարբեր ռեգիստրներում, և կատարողը պետք է աստիճանաբար ներմուծի դարձյալ ու դարձյալ նոր նրբերանգներ, ուժեղացնելով դինամիկան, խուսափելու համար հնչողության միօրինակությունից:

ՇՈՐՈՐ

ԿՎՇՈ

(ֆոլի. թմբուկի և դափիվոճով)

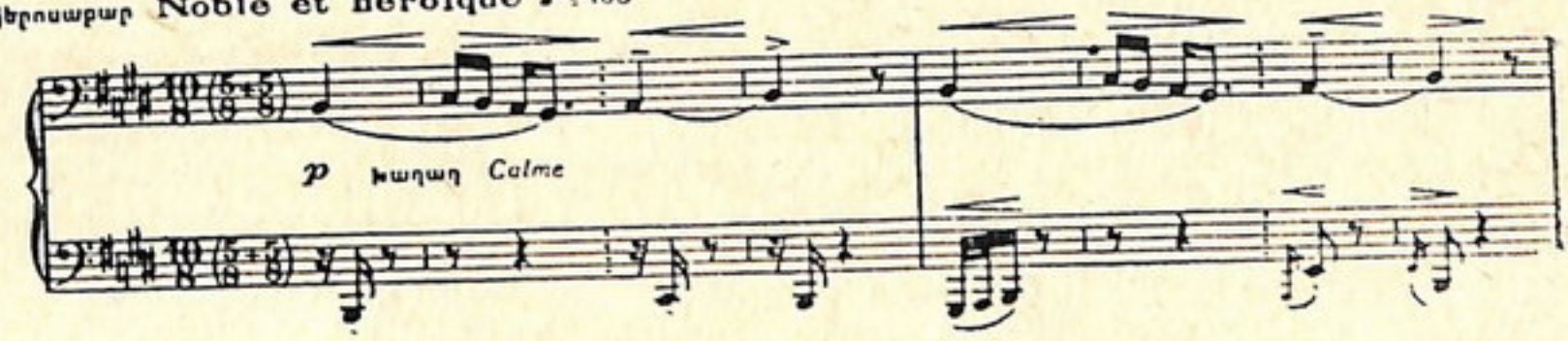
ШОРОР

ЭРЗРУМСКИЙ

(подражание свирели, барабану и дайре)

6

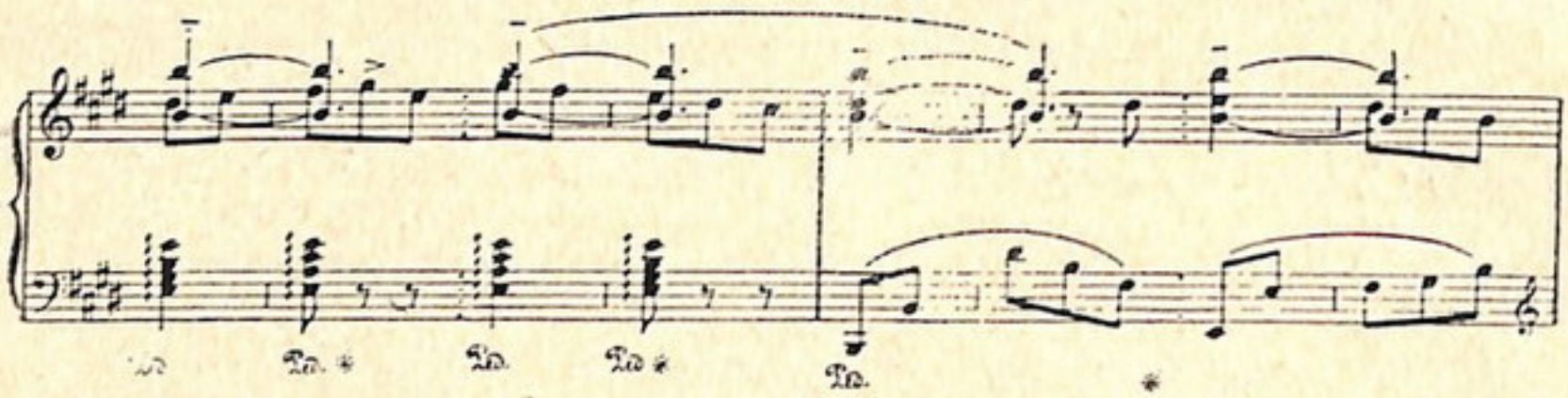
Վեհ և հերոսաբար Noble et héroïque ♪ = 108



Զարմանալի գեղեցիկ ու արտահայտիչ է պարի միջին մասի թեման: Թվում է թախծոտ հուշերով լի երգ է այն: Թեմային նմանակող ենթաձայնը երկխոսություն է ստեղծում զույգ ձայների միջև, ասես պատասխանում և «կարեկցում» է մեղեդուն:

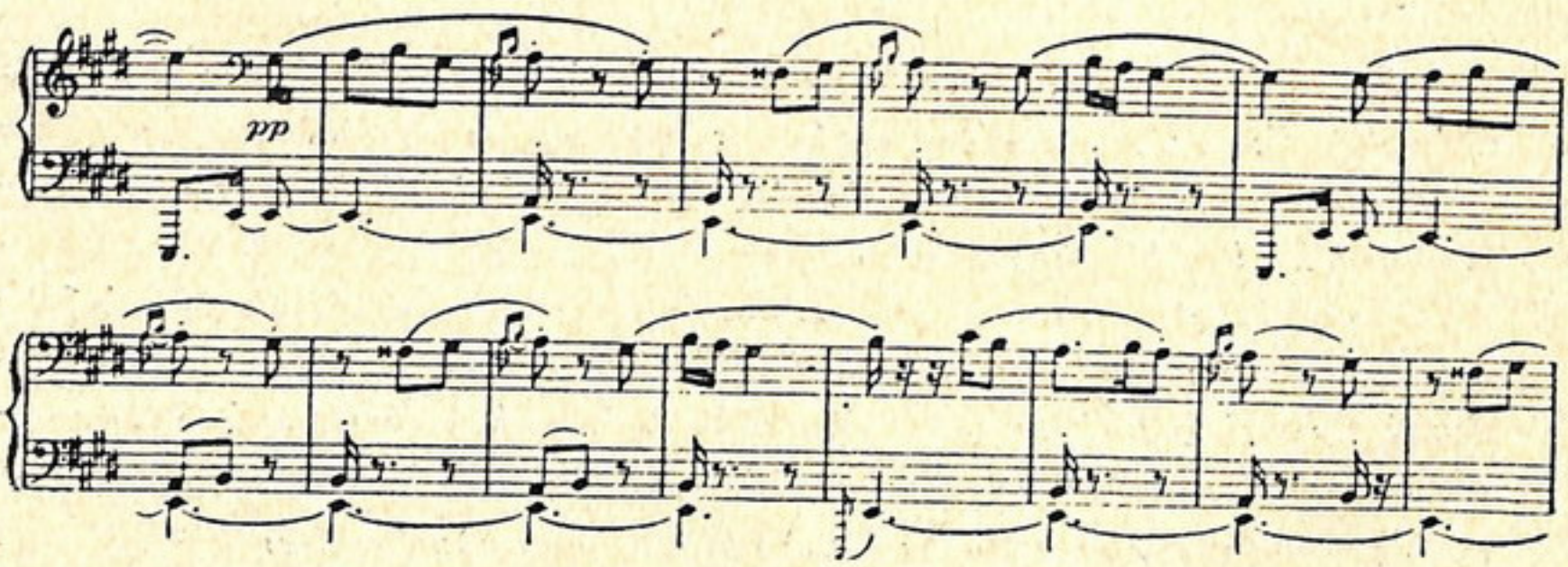
Այս թեման հնչում է երեք անգամ: Երրորդ անգամ, աջ ձեռքի նվագամասում պահված օկտավայի ֆոնի վրա մեղեդին (միջին մասի թեման) հնչում է ներքին մեծ դինամիզմով, իսկ ձախ ձեռքի նվագամասում արպեջիո կատարվող ակորդները, որ նմանակում են թմբուկի ձայնին, լրացնում են այդ թեմայի հուզական լարվածությունը:

Դաշնամուրի հնչողությունը դառնում է ավելի հագեցած, ասես զորաձիքային անսամբլ է սկսում նվագել:

Նպատակահարմար է թանձր պեդալիզացիա։

«Շորորը» պետք է կատարվի ազատ մետրա-ռիթմով. իմպրովիզացիոն եղանակը, որ հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններից է, այս պարին վառ ազգային բնույթ է հաղորդում։ Զարմանալի և տարօրինակ է, որ «Շորորը» անիրավացիորեն տեղ չի գտնում մեր կատարողների ծրագրերում։

«Ունաբի», «Մարալի», «Շուշիկի» բանաստեղծական անվանումներով պարերը հայրենի բնությամբ շնչող, հայ գեղջկուհու ապրումների ու հույզերի թրթիռն ունեցող քնարական պատկերներ են։ Հնչյունարարատաբերումն այս պարերում պետք է լինի նուրբ, երգեցիկ, ճկուն և միաժամանակ թեթև ու օդեղեն։

Մեղեդին այստեղ հարուստ է զարդարանքներով՝ մորդենտներ, ֆորշլագներ։ Ուշադրություն դարձրեք «Ունաբի» պարում մորդենտներին (27—29 տակտեր), որ կատարվում են որպես սովորական մորդենտներ։

Մինչդեռ հաջորդ մորդենտները (33—47 տակտեր) լիգավորված են։

Եվ առաջին, և երկրորդ դեպքում խորհուրդ չենք տալիս մորդենտի վերջին հնչյունը կարուկ ընդհատել։ Շատ ավելի լավ է հնչում, երբ

այն ընդհատվում է փափուկ: Համանման կատարումներ ենք առաջարկում «Մարալի» (3-րդ տակտ) և «Շուշիկի» (16, 18, 22, 24 տակտեր) պարերում, բայց այստեղ արդեն պահված հնչյունը ավելի տևական պետք է լինի:

Այդպիսի կատարումը դաշնամուրի հնչողությանը վոկալ-խոսքային արտահայտչություն է հաղորդում: Պեդալն այստեղ շատ քիչ պետք է գործադրել: Խորհուրդ ենք տալիս «Ունաբի» պարի սկզբում 1—7, 8—9, 10—12 տակտերը նվագել մեկ պեդալով:

«Մարալի» պարը «Ունաբիի» մեղեդիական զծի շարունակությունն է, այդ պատճառով էլ հեղինակը նշել է անմիջական անցում մեկից մյուսին: Մեղեդու հուզառատ հնչողությունը հարուստ նաղող աղջկա պատկեր է ստեղծում: Երկու պարերում էլ տեմպը պետք է լինի հանդարտ ու չափավոր:

Վշտալի է հնչում «Ունաբի» և «Մարալի» պարերի մեղեդին: Պաուզաները. հևքի ու հառաչի զգացողություն են հարուցում. շատ կարևոր է, որ կատարողն զգա այս կարճատև պաուզաները, որոնք կարծես երաժըշտությանը մարդկային խոսակցության բնույթ են տալիս:

Անսովոր թարմությամբ է բուրում «Շուշիկի» պարը, որ շատ տարածված է և հաճախ է հնչում համերգասրահներում: Թեև այն խիստ երգային է, բայց գերակշռողը սուր ռիթմիկ պարային բնույթն է: Ջևռքերի հերթագայության շնորհիվ դաշնամուրի հնչումը դառնում է թեթև, պարզորոշ, թափանցիկ: Սա կանացի պարի հմայիչ ու նրբագեղ կերպար է, որ կատարողից պահանջում է անմիջական, պարզ ու աշխույժ մեկնաբանում: Հնչյունը պետք է լինի թեթև, բայց որոշակի, անհրաժեշտ է այն զգալ «մատների ծայրերով» (թառի և դափի ոճով):

Խորհուրդ ենք տալիս ֆրազը կրկնելիս 5, 6, 7 տակտերը նվագել պիանիսիմո, 21, 26 տակտերը ավելի թանձր, խիտ հնչյունով, իսկ պիեսի ավարտին, 49—52 տակտերը՝ հետզհետե թուլացնելով ու մարելով հնչողությունը:

Ամփոփելով մեր նկատառումները Կոմիտասի դաշնամուրային պարերի մեկնաբանման վերաբերյալ, ուզում ենք ընդգծել, որ այդ մանրանվագները կատարելու համար անհրաժեշտ է ունենալ նուրբ ճաշակ, սիրով ու խնամքով մոտենալ հեղինակային մտահղացմանը, էապես պգալ պարերի ազգային ոճը։ «Նվազագույն նոտաքանակ, առավելագույն արտահայտչականություն»[5]— վիեննական դասական երաժիշտների այս սկզբունքը կարելի է կիրառել նաև Կոմիտասի պարային պիեսների վերաբերյալ։

---

[5] «Советская музыка» *ամսագիր, Մ., 1965, էջ 75։*

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

Կոմիտասը հանդիսացավ ոչ միայն մեր կոմպոզիտորական սղգայինն նորագույն դպրոցի, այլև հայ երաժշտական հին մշակույթն ուսումնասիրող գիտության հիմնադիրը։ Եվ պատահական չէ, որ կոմիտասագիտական գրականության մեջ արդեն ուրվագծվել է մի առանձին բաժին, նվիրված նրա հոդվածների և հետազոտությունների քննությանը։ Հանդամանքների բերումով, սակայն, այդ քննությունը մինչև այժմ կատարվել է փոքր-ինչ միակողմանի։ Բավական է ասել, որ մեծ երաժշտի մասին առ այսօր միակ ծավալուն մենագրության հեղինակ Ալ. Շահվերդյանը, վեր հանելով հայ ժողովրդական երգ-երաժշտության խընդիրները շոշափող Կոմիտասի ուսումնասիրությունների բացառիկ արժեքը, չափազանց քիչ տեղ է հատկացրել նրա այն հոդվածներին, որոնք նկատի ունեն հայոց հոգևոր երգարվեստը[1]։

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ ինչ-որ չափով լրացնել այդ բացը։

Աշխատությունը պահանջում է ասել, որ Շահվերդյանն ինչքան էլ քիչ է ծանրացել մեզ հետաքրքրող նյութերի վրա, այնուամենայնիվ, թեկուզ և ընդհանուր առմամբ, ցույց է տվել Կոմիտասի հիշյալ հոդվածների սկզբունքային խոշոր նշանակությունը։ Երաժշտագետը ուշադրություն է դարձրել դրանց հանդեպ ցույց տրվելիք քննադատական մոտեցման անհրաժեշտությանը ևս (թեև այլ բան է, թե նա կոնկրետ ո՞ր

---

[1] *Տե՛ս А. Шавердян*, Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956, стр. 99—103.

կետերն էր համարում ճշգրտման կարոտ) և ընդգծել, որ դրանք նույնպես (ինչպես և Կոմիտասի մյուս հոդվածները) կրում են անավարտ բնույթ։ Ասենք, սակայն, որ չնայած հայ հոգևոր երգարվեստին վերաբերող Կոմիտասի առանձին ուսումնասիրությունների թերավարտությանը, դրանք ևս, իրենց ամբողջության մեջ, ուրվագծում են մոքերի ու դրույթների սևեռուն ուշադրության արժանի մի համակարգ։

Նախ դիտենք, որ Կոմիտասի այդ մոքերն ու դրույթները շարադրված են ոչ միայն հատկապես հոգևոր երաժշտությանը նվիրված գրվածքներում, ինչպես սրանց մեջ էլ վերլուծվում են ոչ միայն եկեղեցական երգարվեստի իրողությունները։ Եվ սա, տվյալ դեպքում, ընկալվում է նույնիսկ որպես հայեցակետային նշանակություն ունեցող փաստ։

Հայոց եկեղեցական երգարվեստը Կոմիտասը դիտում է որպես հին և միջնադարյան Հայաստանի երաժշտական մշակույթի երկու խոշոր հատվածներից մեկը։ «Մեր երաժշտությունը,— բացատրում է նա,— երկու գլխավոր խմբի է բաժանվում. 1) եկեղեցական, 2) աշխարհական կամ ավելի ուղիղն ասած՝ ժողովրդական»[2]։ Այստեղ մենք կանգ չենք առնի Կոմիտասի թեպետև ոչ անառարկելի, բայց իր ժամանակի համար, իր առջև դրված յուրահատուկ խնդիրների լուծման առումով լիովին բացատրելի այն տեսակետի վրա, որով նա, աշխարհիկ արվեստի սահմանները նեղացնելով, վերջինս հանգեցնում էր լոկ գեղջուկ-ժողովրդականին, ու, այդպիսով, թերագնահատում քաղաքային և գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտության արժեքները (սույն հարցը հիմնականում ճիշտ լուսաբանել է Ալ. Շահվերդյանը, թեև այս կապակցությամբ նրա ձևակերպած մի քանի մոքերը նույնպես կարոտ են վերանայման)։

Մեզ համար կարևոր է նկատել, որ Կոմիտասը այսպես երկուսի բաժանելով ազգային երաժշտությունը և, ընդ սմին անկասկած դիտակցելով այդ երկու «խմբերի» գաղափարական բովանդակության տարբերությունը (չնայած նա սույն հարցին հատկապես չի անդրադար-

---

2 Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը (Հովնանյան դպրոցի դահլիճում կարդացված դասախոսության սղագրությունը), տե՛ս «Մշակ», Թիֆլիս, 1905, № 65 և 66, նաև Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 9 (այսուհետև՝ Հայ ժող. և եկ. երգերը)։ Ի դեպ ասենք, որ այս տիպի գրվածքներում, որոնք Կոմիտասի սեփական շարադրանքը չեն, ընդհանրապես ավելի շատ են վերը նշված տիպի ճշգրտման կարոտ, այլև ուղղակի կասկածելի կետեր։

ձել, դա համարելով ինքնըստինքյան հասկանալի), միաժամանակ հայոց եկեղեցական ու աշխարհիկ երգ-երաժշտությունը դիտում էր իրենց լեզվա-ոճական և կառուցվածքային տիպի մի շարք կարևոր ընդհանրությունների մեջ: Այսպես, խոսելով հայ երաժշտության հիմքում ընկած «քառյակների դրության» մասին (դրան դեռևս անդրադառնալու ենք), Կոմիտասը գրում է. «Քառյակների դրությամբ են հորինված մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունեն»[3]: Ինչպես ստորև կտեսնենք, Կոմիտասի առաջ քաշած «քառյակների դրությունը» բացահայտում է հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման սկզբունքը: Բայց Կոմիտասյան տեսությամբ, որն, ի դեպ, հիանալիորեն դիմացավ ժամանակի խստագույն քննությանը, հայոց եկեղեցական ու աշխարհիկ երաժշտարվեստում ընդհանուր են ոչ միայն հնչյունաշարը, այլև, իրենց գլխավորագույն գծերի մեջ, վերջինիս հիման վրա բյուրեղացած ձայնահաղանակներն իսկ: Սրա ապացույցն այն է, որ հայկական ութձայնի դրության նշանները (ա՛ձ, ա՛կ, բ՛ձ, գ՛ձ և այլն) Կոմիտասը կիրառել է և՛ եկեղեցական, և՛ ժողովրդական երգերի լադերի տարբերացման նպատակով[4]: Այստեղից էլ պարզ է, թե ո՛ր ուղիների վրա էր Կոմիտասը որոնում, գտնում և դիպուկ օրինակներով ցույց տալիս հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երգերում առկա նաև ինտոնացիոն (ելևէջային) ընդհանրությունները, ինչպես դա արել է՝ Հովհաննյան դպրոցի դահլիճում իր կարդացած դասախոսության մեջ: «Այնուհետև,— գրված է հիշյալ դասախոսության աղագրությունում,— Կոմիտասն անցավ ժողովրդական և եկեղեցական եղանակների միջև գտնված սերտ առնչության հարցին: Արվեստագետը կենդանի օրինակներով ցույց տվեց նրանց հիմնական կապերը: Հետո շեշտեց այն հանգամանքի վրա, որ ոմանք, անկարող՝ իջնելու մեր եղանակների խորքը, անկարող՝ նրանց վերլուծելու, դատելով նրանց արտաքին, եթե կարելի է այսպես ասել՝ կեղևային, մակերե-

---

3 Կոմիտաս. *Երգեցողություն ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, № 3—4, էջ 111, նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 137 (այսուհետև՝ Երգ. ս. Պատարագի)*:

4 *Ի դեպ, իզուր էր Շահվերդյանը վերոհիշյալ մենագրության մեջ պնդում, թե Կոմիտասը այդպես վարվել է իր գործունեության լոկ սկզբնական շրջանում, իսկ հետո, ըբր, հրաժարվել է դրանից: Ընդհանրապես բարձր գնահատելով խնդրո առարկա աշխատությունը, Ք.Ր. Քուշնարյանը միևնույն ժամանակ ցույց տվեց Շահվերդյանի այս ու մի քանի այլ պնդումների անհիմն լինելը: Տե՛ս Хр. Кушнарев,* Монография о Комитасе, «Советская музыка», № 3. 1957.

վութային կազմութիւնից, եզրակացնում են, որ մեր ժողովըրդական և եկեղեցական եղանակները բոլորովին տարբեր նկարագիր ունին»[5]:

Նվազ ուշագրավ չէ և այն հանգամանքը, որ Կոմիտասը հայ ժողովըրդական ու եկեղեցական երգերի հորինման ընդհանուր մեթոդների մեջ էլ համընկնող մի կետ էր տեսնում:

«Այս երկու խմբի եղանակները այն հատկանշական երևույթն են ներկայացնում,— նկատում է նա,— որ և՛ ձայնը, և՛ խոսքը, կամ ուրիշ բառերով՝ և՛ երաժշտությունը, և՛ բանաստեղծությունը միաժամանակ և միևնույն անձի ստեղծագործության կնիքն են կրում»[6]:

Ինչպես երևում է երաժշտագետի ցաք ու ցրիվ մի քանի այլ աստվածներից, նրա վերոհիշյալ համոզումները արդյունք էին ոչ միայն զուտ տեսական պրպտումների, այլև պատմա-քննական մոտեցման, որ թույլ էր տալիս մեր աշխարհիկ ու եկեղեցական արվեստների բարդ փոխհարաբերություններում հստակ կողմնորոշվել, ելակետ ընդունելով առաջինի շատ ավելի հին և սկզբունքորեն նախադաս լինելու պարագան: «Արդյոք սաղմոսերգությունն ինչպիսի եղանակներով էր երգվում,— հարցարկում է նա, խոսելով հայ եկեղեցական երաժշտության բուն իսկ սաղմնավորման շրջանի՝ 4-րդ դարի մասին, և պատասխանում,— ...հավանաբար ժողովրդական հին եղանակներով»[7]: Կրոնական ոգու զարգացումն էլ, սակայն, ի վերջո անհետևանք չի մնում նաև ժողովըրդական երաժշտության համար, և Կոմիտասը ցույց է տալիս այդ ոգու մասնակի ներթափանցումը, ասենք՝ հայ գյուղացու աշխատանքային երգի մեջ, լոոլա նշանավոր գութաներգի կոնկրետ օրինակի հիման վրա, որի սկզբում հնչում է «Օխնելի Աստոծ» (Օրհնեալ է Աստված) բառերով սկսվող աղոթքը, նախ՝ ի թիվ, ապա և՝ ի ձայն[8]: Նշանակում է՝ եկեղեցական արվեստը իր կազմավորման շրջանից իսկ օգտագործում է աշխարհիկ երգ-երաժշտության մեջ վաղուց արդեն կուտակված լեզվա-ոճային հարստությունները, բայց և ինքն էլ, կայունանալուց հետո, ժամանակի ընթացքում, որոշ չափով կրոնական շունչ է հաղորդում նույն

---

5 Հայ ժող. և եկ. երգերը:

6 Նույն տեղում:

7 Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», 1894, № 7—8, նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 105 (այսուհետև՝ Հայ. եկ. եղանակները):

8 Կոմիտաս, Լոոու գութաներգը վարդաբուր գյուղի ոճով, «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 312. նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 68:

աշխարհիկ երաժշտության մի քանի ժանրերին, մասնավորապես ժողովրդական աշխատանքային (հողագործական) և ծիսական երգերին։

Հիմքեր կան նաև պնդելու, որ հոգևորի ու աշխարհիկի նման փոխհարաբերությունների նախընթացը Կոմիտասը նշմարում էր նույնիսկ հեթանոսական Հայաստանի ժողովրդական և պաշտամունքային արվեստների, կոնկրետ՝ պարերի մեջ, ու վերջիններիս հետքերն էլ՝ քրիստոնեական կյանքում։ «Հեթանոսներ երկու գլխավոր պարեր ունեին,— գրում է նա.— հոգևոր ու ժողովրդական, որոնք ներկա ժողովուրդներու կյանքին մեջ փոխադրված են իրենց նախնական դերերուն մեջ։ Մեհենական շատ մը արարողություններ ու պարեր փոխանցեր ենք քրիստոնեության մեջ. հեթանոսական ղոհը քրիստոնեության մեջ եղած է անդաստան օրհնեք, որ ձախ ու աջ երթուղարձովը պարը կներկայացնե արդեն։ Նույնպես եկեղեցական քշոց, բուրվառ ու ծնծղաներ մեր ազգային վայրենի կյանքին արձագանքներն են...»։ Եվ հետո՝ «ժողովրդական կամ աշխարհական պարերուն մեջ ալ կրոնական հետքեր կշարունակեն, ինչպես ջուր սրսկել, որ շարժում մըն է պարի մը կապված. Տյառընդառաջին կրակե ցատկել և գինվորական պարը, որ Մուշի դաշտին մեջ քանի մը գյուղեր ու Շատախ և Մոկս գոյություն ունին տակավին և «Շորոր» կըսեն ու կպարեն»[9]։

Ազգային երաժշտության քննարկվող երկու հատվածների միջև Կոմիտասը նկատել է ոչ միայն ընդհանրություններ և փոխհարաբերություններ, այլև տարբերություններ։ Վերջիններիս կապակցությամբ նրա արտահայտած մտքերը, մանավանդ ազգերների ձևակերպմամբ, կարիք ունեն վերանայման։ Տարբերություններից մեկի մասին, որը, ըստ Կոմիտասի, տեղիք է տվել մեր հոգևոր երգը ժողովրդականից լիովին անջրպետելու գյուրիմացության, կարդում ենք հետևյալը. «Այդ գյուրիմացության պատճառը, նա համարեց օտար, գլխավորապես թուրք և պարսիկ երաժշտությունների ազդեցությունը։ Օրինակ, Կ. Պոլսի տիրացուները ամիրաներին դուր գալու և նրանց զվարճացնելու համար սկսել են եկեղեցական եղանակները շարիֆների, գյուրիֆների և մանիֆների ազդեցության տակ կըլկլացնել, զարդարել. այսպիսով շարականների, մանավանդ տոնականների վրա պատվաստվել է օտար ոճը և պղտորել նրանց հարազատությունը։ Այդ գյուրիմացության

---

9 **Կոմիտաս**, *Պարն ու մանուկը (Նայյան դպրոցի դահլիճում 1912 թ. կարդացված դասախոսության ազգրությունը), տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», 1928, էջ 478. նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 63։*

հիմք են ծառայել նաև այն եկեղեցական երգերը, որոնք պատկանում են կիլիկյան շրջանին և ուր նկատվում է խորապես արաբ երաժշտության ազդեցությունը. օրինակ, Շնորհալու և Լամբրոնացու հոգևոր երգերից ոմանք»[10]:

Այստեղ կիլիկյան շրջանի մեր հոգևոր երգարվեստի նկատմամբ Կոմիտասին վերագրվող միտքը, բերված ձևակերպումով, բոլորովին անընդունելի և նույնիսկ անհավատալի է, մանավանդ, որ նա, ինչքան մեզ հայտնի է, ոչ ժամանակ, ոչ էլ առիթ ունեցավ հատուկ զբաղվելու հիշյալ շրջանի երաժշտությամբ, կամ Շնորհալու և Լամբրոնացու ժառանգության հարցերով: Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է ժողովուրդների մշակութային, այդ թվում երաժշտական փոխազդեցություններին,— և ամենայն հավանականությամբ վերաբերում է հենց դրան,— մենք այսօր գիտենք Կոմիտասի միանգամայն ճիշտ ու առաջադեմ համոզումն այն մասին, որ «ազգերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, որովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ որ չունի, ունեցողներեն, պետք զգացած ժամանակ, փոխ կառնե և կազգայնացնե»: Եվ կամ՝ «աշխարհի ո՛ր երաժշտությունն անխառն ու անապակ է, մեր գիտցածով, միայն անասուններուննը, որոնք նույն ձայնն ու նույն եղևէջը կերգեն, չի փոխառության շնորհք չունին»[11]: Գալով պոլսահայ կյանքում մեր եկեղեցական երաժշտության անցած զարգացման բովանդակալից ուղուն՝ Կոմիտասի մյուս հոդվածներից տեղեկանում ենք, որ նրա քննադատությունը իրականում նկատի ունի 19-րդ դարի մեկ որոշակի տասնամյակը, այդ շրջանում ու նաև քիչ ավելի ուշ աստիճանաբար դուրս եկած պոլսահայ երկրորդական տիրացու-երաժիշտներին, ու վերջիններիս՝ նշանակալի և ոչ մի հետք չթողած նորամուծությունները, հատկապես հայոց պատարագի երգեցողության մեջ: Արդարև, Կոմիտասն ընդհանրապես խորին հարգանքով է խոսում Հ. Լիմոնջյանի, Ար. Հովհաննիսյանի, Գ. Երանյանի, Ն. Թաշճյանի, Ե. Տնտեսյանի և առհասարակ պոլսահայ հմուտ ու հեռատես այն շարականագետների մասին, որոնց ջանքերով ժամանակին ստեղծվեց ու կատարելագործվեց հայկական ձայնագրության նոր դրությունը և հաստատագրվեցին մեր եկեղեցա-

---

10 Հայ ժող. և եկ. երգերը:

11 Կոմիտաս. Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն, «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1913, № 1316, էջ 2. նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 45 (այսուհետև՝ Հայն ունի ինքն. երժշտ.):

կան երաժշտության բազմահարյուր նմուշներն այնպես, ինչպես դրանք հասել էին մինչև 19-րդ դարը, մասամբ գրչագիր ու հնատիպ ժողովածուների օգնությամբ, և 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 օտարամոլ տիրացուների անհատական ճաշակի խաղալիք է դարձել: Սակայն այդ շրջանը, ըստ էության, երկար չի տևել, և որ կարևորն է, նրա ալիքների վրա բարձրացած կորստաբեր ուղղությունը կյանքում չի հաստատվել: «Սանձարձակ տիրացուների շրջանը տևեց 1864—1873-ը,— գրում է Կոմիտասը,— երբ ազգային եկեղեցական երաժշտության համար մի նոր շրջան է սկսվում»[12]: Եվ նրա հիշատակած վերջին թվականը հատկանշական է նրանով, որ, ինչպես հայտնի է, այդ տարին Գևորգ Դ. Կաթողիկոսի հրավերով Ն. Թաշճյանը եկավ էջմիածին և գլուխ բերեց Շարականի, Պատարագի ու ժամագրքի երգերի՝ հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ձայնագրությունները: Ինչպես նշվեց, «սանձարձակ տիրացուների» կամայականությունների առարկան եղել է հատկապես պատարագի երգեցողությունը: Կոմիտասը հենց այդպես էլ դնում է հարցը, երբ, «անհատական ճաշակի» երաժշտական հոսանքի կապակցությամբ, ասում է. «Խուժդուժական բազմաթիվ մեղեդիներ, տաղեր, տեր-ողորմյաներ, ամեն և ընդ հոգվոյդ քումներ, Քրիստոս պատարագյալներ, մի խոսքով տաճկական շարքի, թյուրքի, մանի, նանի եղանակներով պատարագի արարողությունները, ծաղկագիր տեառրակներով, հոգածությամբ գրված, յուրաքանչյուր ինքն իրեն երաժըշտագետ համարող տիրացուի կողմից աշակերտներին և երգեցիկ մանուկներին իբր անգին գանձ, ավանդ տրվեցավ, որոնց նմուշները այսօր էլ երգվում են Տաճկահայաստանի բոլոր վայրերում՝ մայրաքաղաքից սկսած մինչև վերջին գյուղական եկեղեցիները»[13]: Այլ առիթներով էլ, հաստատելով, օրինակ, որ «այնուամենայնիվ շարականի եղանակներն ըստ էության անփոփոխ հասել են մեզ»[14], Կոմիտասը նորից ու նորից պնդում է, թե «մեր եկեղեցական երգեցողության մեջ խիստ

---

12 Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԲ դարում, «Արարատ», 1897, № 5, էջ 221. նաև՝ Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 126 (այսուհետև՝ Հայ. եկ. եր. ԺԲ դարում):

13 Նույն տեղում:

14 Հայ. եկ. եղանակները:

փոփոխման է ենթարկվել մանավանդ պատարագի արարողությունը»[15]։ Բայց ուշագրավն այն է, որ այս պնդումը ևս չի տարածվում էջմիածնում Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Պատարագի վրա։ Դա պարզ երևում է նրանից, որ, քննարկելով Եկմալյանի Պատարագը, Կոմիտասը դրվատանքով է նկատում, թե «Պ. Մ. Եկմալյանի համար գլխավոր ուղեցույց է եղել պատարագի արարողության առաջին տպագրությունը (1874), օգտվել է նույնպես երկրորդից (1878)»[16] և քննադատում է Եկմալյանին այն դեպքերում, երբ վերջինս, մեղեդին եվրոպական ձայնագրության փոխադրելիս, անտեղի շեղվում է բնագրից, և կամ, առավել ևս, երբ եղանակը ամբողջապես վերցնում է մի այլ, կասկածելի աղբյուրից։ Ահա, օրինակ. «Խորհուրդ խորին. էջ 1—7. բնագրի մեջ յուրաքանչյուր տունը վերջանում ~է a-ով. բարձրացած է d-ի, որ եղանակը ձանձրալի է դարձնում։ Եվ կամ՝ «Օրհնեալ է Աստուած։ Քրիստոս պատարագեալ. էջ՝ 87—96. յուր սարքով այլ տեղից է առած։ Հառաջաբանում հիշվում է, թե տպագրի մեջ պակաս էր այս. ընդհակառակն՝ տպագրի մեջ կա (տես՝ բ. տպ. 45—46, էջմ.) և եկեղեցական ոճով հորինած դկ եղանակ է. այնինչ առաջինը եվրոպական dur ելևէջն ունի և անհամաձայն է քառյակների դրության»[17]։

Այսպես ուրեմն, հայ ազգային երաժշտության երկու հատվածների միջև Կոմիտասի նկատած տարբերություններից մեկը վերանում է փաստորեն, քանի արդեն ավելի քան պարզ է, որ եկեղեցական արվեստի կապակցությամբ նրա հիշատակած օտարամոլ ուղղություն մասնակի, ժամանակավոր ու տեղական մի երևույթ է, ու բնավ չի տարածվում մեր հոգևոր երգերի հեղինակավոր այն ձայնագրությունների վրա, որոնք դիտարկումների և ուսումնասիրության համար որպես հիմք ենք վերցնում այսօր։ Սույն պարագան պետք է հատուկ ընդգծել, որովհետև պոլսահայ տիրացուների մասին Կոմիտասի ասույթները մինչև այժմ էլ թյուրիմացության տեղիք են տալիս երբեմն։ Այդ անելով ցանկայն, չմոռանանք հստակել մի կետ ևս։ Ընդհանրապես ասած՝ հայ հոգևոր երգ-երաժշտությունը, որպես պրոֆեսիոնալ արվեստ, ժողովրդականի համեմատությամբ, դրացի քաղաքակրթությունների հետ բնականաբար ավելի շատ փոխկապեր է մշակել, որովհետև, ինչպես քաջ հայտնի է, պրոֆեսիոնալ արվեստը միշտ, ամեն տեղ և բոլոր ժո-

---

15 Երգ. ս. Պատարագի։

16 Նույն տեղում։

17 Նույն տեղում։

ղովուրդների մեջ զարգանում է ոճականորեն ավելի լայն հունով, քան գեղջուկ-ժողովրդականը։

Մյուս տարբերությունը, որ Կոմիտասը նշմարել է հայ հոգևոր ու ժողովրդական երգարվեստների միջև, դարձյալ սղագիրների ձեռքով է ձևակերպված։ «Մեր ժողովրդական և եկեղեցական եղանակները հավասար չափով չեն զարգացած։ Առաջիններըը արտաքին քաղաքական պայմանների ազդեցության տակ ճնշվել, սեղմվել, ամփոփվել են, առանց կորցնելու իրենց խորությունը և արտահայտիչ ուժը։ Իսկ երկրորդները, եկեղեցու անձեռնմխելի հովանու տակ աճել, ընդլայնվել և զարգացել են»[18]։ Այս առթիվ պիտի ասել, թե «արտաքին քաղաքական» պայմաններն առհասարակ նույն ձևով և նույն չափով, իսկ երբեմն անգամ ավելի, ազդել են նաև հայ եկեղեցական երաժշտության հեղափոխման ընթացքի վրա։ Բայց եթե վերջինս, այդուամենայնիվ, «աճել, ընդլայնվել ու զարգացել» է, ապա նորից ու նորից այն պատճառով, որ լինելով, ինչպես ասացինք, պրոֆեսիոնալ արվեստ, դարեր շարունակ մշակվել է բարձրագույն կրթություն ստացած մասնագետների ջանքերով։

Ինչքան էլ, սակայն, մասնակի վրիպումներ կամ սղագիրների մեղքով սպրդած աղավաղումներ գտնենք Կոմիտասի աստվածներում, միևնույնն է, դրանք մեր առջև պարզում են տասնամյակներ առաջ հստակ գիտակցված սկզբունքային մի ճշմարտություն. այն, որ մեր աշխարհիկ ու հոգևոր երգարվեստները իրար լրացնելով գոյացնում են անցյալի հայ ազգային երաժշտությունը։ «Եկեղեցականն ու աշխարհիկը ունենալով՝ մեր ազգային ամբողջական երաժշտության մասին ստույգ գաղափար կունենանք»[19],— գրում է նա և տարբերում հետազոտության պատմական ու տեսական առումները։ Հասկանալով պատմական համակողմանի հետազոտության հետ կապված բոլոր դժվարությունները, Կոմիտասը մեծ գիտնականի անկեղծությամբ ու բարեխղճությամբ վկայում է. «մեր երաժշտության (հատկապես հնի) նյութերն անմշակ են, ի մի ժողոված, ուսումնասիրված և քննադատված չեն, որովհետև միջոցներ ու մասնագետներ կպակսին։ Օտար երաժիշտներն ուսումնասիրել են մերը՝ Ch. Villoteau, F. Fétis, O. Fleischer և ուրիշներ, բայց նյութի պակասության պատճառով դրական արդյունքներ չեն տվել։ ... Իսկ ես՝ օտար և ազգային (մանավանդ հայ ձեռագրերու)

---

18 Հայ ժող. և եկ. երգերը։

19 Հայն ունի ինքն. երժշտ.։

աղբյուրներեն ձեռս ընկած պատմական նյութերն արտագրել եմ, բայց ոչ դասավորել եմ, ոչ ուսումնասիրել և ոչ քննադատել, այլ միայն, իբրև հում նյութ, ուրիշ մասնագետներու օգտակար լինելու դիտավորությամբ ժողովել եմ»[20]: Իսկ առանձին հարցերի նվիրված տեսական հետազոտություններ Կոմիտասը հասցրեց կատարել. դրանք ընդգրկում են հայ հոգևոր երաժշտության ակուստիկական հիմունքներից մինչև խազաբանության ուսումնասիրության պատկառելի մի շրջանակ:

Հայ երաժշտության (այդ թվում և հոգևոր) ակուստիկական հիմունքները, բնականաբար, տարբեր չեն մերձավոր Արևելքի երաժշտության նույն հիմունքներից, և Կոմիտասն էլ հենց այդ ոլորտի մեջ է քննում դրանք, ընդ նմին շոշափելով հայկական հիմնական հնչյունաշարը ևս, որ դարձյալ կառուցվածքով համընկնում է ընդհանուր մերձարևելյանի հետ: Միայն թե, հիշյալ խնդիրներին անդրադառնալով, շտապով գրված ու այնպես էլ չամբողջացված հոդվածներից մեկում, նա թույլ է տալիս տեսական կարգի մի-երկու անճշտություն: Նպատակ ունենալով ցույց տալ արևելյան (որի մեջ և հայկական) ու եվրոպական հնչյունաշարերի ակուստիկական տարբերությունները, Կոմիտասը բերում է դրանց ձայների ու ձայնամիջոցների թվային արտահայտությունները, ըստ միալարի մասերի, հետևյալ կերպ՝ համեմատության համար հիմք վերցնելով c-d-e-f-g-a-h-c դիատոնիկ շարքը[21]:

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 սրբագրելի են: Ինչպես տեսնում ենք, եվրոպական հնչյունակարգի ձայներն ու ձայնամիջոցները Կոմիտասը արտահայտում է բնական ձայնաշարի հարաբերություններով: Մինչդեռ հայտնի է, որ այդ հնչյունակարգը լինելով հավասարաչափ տեմպերացված, երբեմն նույնիսկ ղգալի շեղումներ է երևան բերում բնական ձայնաշարի համապատասխան հարաբերությունների համեմատությամբ: Տվյալ դեպքում, օրինակ, նշված տիպի շեղումները դիտելի են եվրոպական մեծ եռյակում (տերցիայում) և մեծ վեցյակում (սեքստայում), որոնք, համապատասխանաբար, 1/16 և 1/14 տոնի չափով ավելի մեծ են Կոմիտասի ցույց տված 5 : 4 և 5 : 3 հարաբերություններով արտահայտվող բնական

20 Նույն տեղում:
21 Հայ. եկ. եր. ԺԹ դարում:

ձայնամիջոցներից[22]: Ընդհակառակը, արևելյան (այդ թվում և հայկական) հնչյունակարգի քառյակը (կվարտան, որ մաքուր է), և մեծ յոթնյակը (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): Առհասարակ, սակայն, հայկական (և արևելյան) դիատոնիկ հնչյունակարգի երեք տարբեր ձայներից մեկնող սանդուղքները հիմքից հաշված փոքր յոթնյակներ ունեն, և իրենց այդ բնական վիճակում է, որ ակնբախ տարբերություններ են ցույց տալիս եվրոպական հնչյունակարգի համեմատությամբ: Պետք է նշել, որ հայ երաժըշտության դիատոնիկ (ինչպես և քրոմատիկ) ձայնաշարը վերլուծելով, նրան հատուկ՝ միևնույն անվանակոչության բազմաթիվ ձայնամիջոցների որակային զանազանությունները պարզաբանել էր Քր. Քուշնարյանը: Մենք էլ, հենվելով դրա վրա, ժամանակին հատուկ ղբաղվեցինք հիշյալ ձայնաշարի ձայների ֆանակային փոխհարաբերությունների սահմանման գործով: Պարզվեց, որ հայկական դիատոնիկ ձայնաշարի երեք հիմնական հնչյուններից մեկնող հարաբերությունները, ըստ միալարի մասերի, հանգում են հետևյալին[23]:

Ա. Միքսոլիդիական յոթնալար.

f - g - ′a - b - c - ′d - es

1 - 8/9 - 4/5 - 3/4 - 2/3 - 3/5 - 9/16

Բ. Էոլական յոթնալար.

g - ′a - b - c - ′d - es - f

1 - 9/10 - 27/32 - 3/4 - 27/40 - 81/128 - 9/16

Գ. Լոկրիական յոթնալար.

′a - b - c - ′d - es - f - ′g

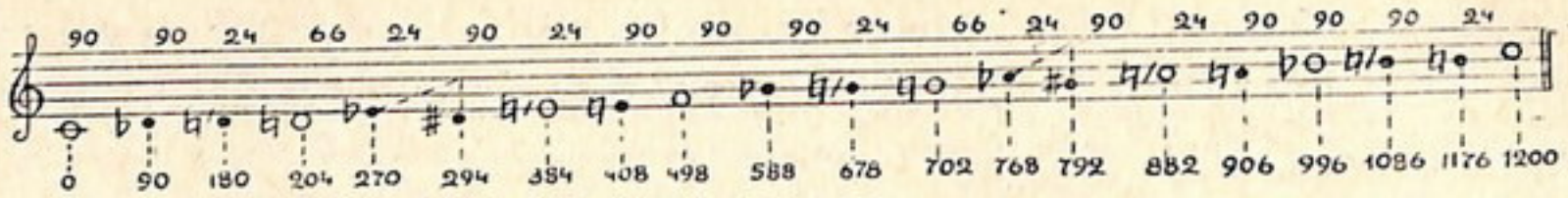
1 - 15/16 - 5/6 - 3/4 - 45/64 - 5/8 - 9/16

Պատկերը ամբողջացնելու նպատակով այստեղ բերենք նաև հայկական քրոմատիկ ձայնաշարի ամենաբարդ հնչամասի ձայների քանակային փոխհարաբերությունները, ըստ որում՝ առավել պարզության համար՝ ցենտերով:

---

22 Հավասարաչափ տեմպերացված ու բնական հնչյունակարգերի ձայնամիջոցների տարբերությունների մասին մանրամասն տե՛ս «Музыкальная акустика», под редакцией Н. Гарбузова, М.—Л., 1940, стр. 214—216.

23 Ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից», «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 63—73:



Քննարկվող հոդվածում Կոմիտասը բերում է նաև արևելյան (տաճկական և հայկական) ու եվրոպական քրոմատիկ ձայնաշարերի համեմատական հետևյալ տախտակը, մեկնակետ ընդունելով եքդյահ=փուշ=Ré հիմնաձայնը:[24]

Թիւ	Ձեւ	Տաճկ. անուն.	Հայկական անուն.	Համառօտ.	Եւրոպական.	Տուռ.	Տնտես.	Լատին.
1.		*Եքդեահ*	*Փուշ.*	*Փօ.*	Ré.	*Ա.*	*բա.*	D.
2.		*Փէս Հիսար*	*Փուշ կիսվեր.*	*Փօ կիսվեր*	Ré dièse.	—	—	Dis.
3.		*Աշիրան.*	*Էկոբճ.*	*Է.*	Mi.	*Բ.*	—	E.
4.		*Փես Աջեմ.*	*Էկոբճ կիսվեր.*	*Է կիսվեր.*	Mi dièse	—	—	(Eis).
5.		*Սբաք.*	*Վերնախաղ.*	*Վէ.*	Fa .	*Է.*	—	(F).
6.		*Գեվեշտ.*	*Վերնախաղ կիսվեր.*	*Վէ կիսվեր*	(Fa dièse.	—	—	(Fis).
7.		*Բասա.*	*Բեմկոբճ.*	*Բէ.*	Sol.	*Ը.*	—	G.
8.		*Զերգիւլէ.*	*Բեմկոբճ կիսվեր.*	*Բէ կիսվեր*	(Sol dièse	—	—	Gis.
9.		*Դիւգեահ.*	*Խոսրովային.*	*Խօ.*	La.	*Ի.*	*լե.*	A.
10.		*Քիւրդի.*	*Խոսրովային կիսվեր.*	*Խօ կիսվեր*	La dièse.	—	—	(Ais).
11.		*Սիգեահ.*	*Ներքնախաղ.*	*Նէ.*	Si.	*Ո.*	—	(H).
12.		*Փուսելիք.*	*Ներքնախաղ կիսվեր.*	*Նէ կիսվեր*	(Si dièse.	—	—	(His).
13.		*Զարգեահ.*	*Պարոյկ.*	*Պա.*	Do.	*Օ.*	—	C.
14.		*Հիջազ.*	*Պարոյկ կիսվեր.*	*Պա կիսվեր*	Do dièse.	—	—	Cis.
15.		*Նէվա.*	*Փուշ.*	*Փօ.*	Ré.	*Ա.*	*բա.*	D.

Այս տախտակը հետաքրքիր է, մանավանդ հայկական ձայնաշարի գլխավոր հնչյունների դիմաց գետեղված՝ հայոց լեզվի ձայնավոր տառերի աղյուսակով, որին այստեղ հատուկ անդրադառնալը մեզ շատ կշեղեր բուն նյութից: Անկախ դրանից, դժվար չէ նկատել, որ Կոմիտասը աչքի առաջ է ունեցել ժամանակին Ե. Տնտեսյանի կազմած համանման տախտակը (դա ևս բերելու ենք ստորև), բայց օգտվելիս գրության շատ անհարմար ձև է ընտրել՝ արաք=վերնախաղ ձայնաստիճանը համապատասխանեցնելով եվրոպական Fa-ին, որով ի վերջո, մի թյուրիմացություն է ծագել ու մնացել մինչև մեր օրերն իսկ: Կոմիտասը բացատրում է, թե մասնավորապես արաք=վերնախաղ ձայնաստիճանը

24 Հայ. եկ. եր. ԺԲ դարում:

քիչ բարձր է արևմտյան Fa-ից։ Սակայն, միևնույնն է, ստացվում է այնպես, որ կարծես խոսքը վերաբերում է տոնիկային քիչ լայն փոքր եղյակին (տերցիային) և, հետևաբար, ողջ ձայնաշարի մինոր բնույթին. մինչդեռ արևելյան ու հայկական հիմնական ձայնաշարը բնույթով մաժոր է, որովհետև նրա տոնիկային եղյակը, եվրոպականի համեմատությամբ, քիչ նեղ (այն է՝ բնական կամ իսկական) մեծ եղյակ է։ Այս խնդրի շփոթությունը, ինչպես և հայկական «փուշը» եվրոպական Ré-ին թե Do-ին հավասարեցնելու խնդիրը մեր երաժշտագիտության մեջ հին պատմություն ունեն և մինչև այժմ էլ բավարար չափով լուսաբանված չեն։ Պատճառն այն է, որ դրանք կապված են հայկական նոր ձայնագրության դյուտին և զարգացմանը վերաբերող պատմական և տեսական հարցերին, որոնք, ցավոք, տակավին մշակված չեն մեղանում[25]։ Կ. Պոլսում, 19-րդ դարի երկրորդ տասնամյակի ընթացքում, հայ և հույն եկեղեցական երկու նշանավոր երաժիշտների՝ Լիմոնջյանի և Քրիզանթեսի ջանքերով գրեթե միաժամանակ ստեղծվեցին հայկական և հունական նոր ձայնագրության սիստեմները, զերծված միևնույն շարժառիթից ու հետապնդելով միևնույն նպատակը[26],

---

25 Բավական է ասել, որ սովետահայ երաժշտագիտական շրջաններում վաղուց ի վեր տիրապետում էր այն կարծիքը, թե Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած ձայնանիշերով կատարված գրառումները վերծանելու գլխավոր և միակ բանալին է առաջին ութնյակի (օկտավի) - d - ′e - f - g - ′a - b յոթնալարը (հավասարաշափ տեմպերացված սիստեմի համեմատությամբ իր փոքր-ինչ ցած 3-րդ ու 6-րդ աստիճաններով), որ համապատասխանում է՝ փո-է-վի-բի-խո-նի-պա կարդին։ Այս կարծիքը երկար ժամանակ չէր էլ վիճարկվում, որովհետև տվյալ բանալիի միջոցով հաջողությամբ վերծանվում էին ձեռքի տակ եղած կարևորագույն նյութերը՝ Նիկողայոս Թաշճյանի, Արշակ Բրուտյանի, Մակար Եկմալյանի, Կոմիտասի ու այլոց կողմից ժամանակին կատարված արժեքավոր գրառումները։ Այժմ իրադրությունը փոխվել է։ Վերջերս մեր գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական ֆոնդերը զգալի հարստացան արտասահմանից ստացված նոր նյութերով՝ Եղյա Տնտեսյանի, Համբարձում Չերչյանի, Հակոբոս Այվազյանի և այլ երևելի երաժիշտների գրչին պատկանող ուշագրավ բազմահատոր ձայնագրություններով։ Դրանք հաճախ լուրջ վարանումների առիթ են տալիս մեր երաժշտագետներին։ Եվ իրոք, քննությունը ցույց է տալիս, որ հիշյալ նոր ստացված գրառումները վերծանելու համար օգտակար չի կարող լինել վերը բերված բանալին։ Այդ գրառումները հայկական ձայնագրության ընդհանուր շրջանակների մեջ հիմնվում են մեկ այլ ըմբռնման վրա և ունեն իրենց սեփական բանալին, որ է՝ d - e - ′fis - g - a - ′h - c կարգը, հայկական տարբեր ձայնեղանակները նրա տարբեր աստիճաններից սկսելու մի ուրույն գրության հետ միասին։

26 Միայն Քրիզանթեսը, շտապելով ձևակերպել հունական նոր ձայնագրության տեսական դրույթները, այնպես էլ չհասավ, ինչպես հայտնի է, գիտական լուրջ հիմնավորման (տես՝ *Ст. Лазаров*, История на нотното писмо, София, *1965*, էջ *60*),

երկու երաժիշտներն էլ իրենց առաքելությունը կատարելիս հաշվի են առել ոչ միայն սեփական ժողովրդի փորձը։ Մասնավորապես Հ. Լիմոնջյանը իր տեսադաշտում, բացի հայկականից, այս կամ այն կերպ ունեցել է թե՛ հունական, և թե՛ արևելյան ու եվրոպական երաժշտական փորձը։ «Այս երաժշտական արվեստին ձայնագրությունը,— վկայում է նա 1837-ին, ինքնակենսագրության մեջ,— թեև ես ինքս՝ տիրացու Համբարձում հնարեցի Տյուղյանց Կուրուչեշմեի բնակարանին մեջ, բայց անկատար էր։ Հակոբ Չելեբին լավ տեղյակ ըլլալով եվրոպական երաժշտության, և անոր հորեղբայրը Անտոն Չելեբի՝ քաջահռչակ արևելյան նվագարանաց, ես ալ հունական դիատոնիքային բավական ծանոթ ըլլալով, երեքս միասին ներկա վիճակին հասցուցինք (այս գյուտը) Աստուծո օգնությամբ»[27]։ Լիմոնջյանի այս մտքերը, որոնք, դժբախտաբար, մանրամասնված չեն, մեր գրականության մեջ տեղիք են տվել սխալաշատ մեկնաբանությունների։ Դրանցից ամենաէականը ծագել է նույնիսկ շատ վաղուց և ավարտուն տեսք է ընդունել Հիսարլյանի աշխատության մեջ, որտեղ ասվում է, օրինակ, թե Լիմոնջյանը «այս կարգադրության համար բավական չհամարելով եվրոպական ձայնագրության հետևիլ (որ իր ելևէջներուն մեջ չունի մի և սի դիեզները), եռանէ եղավ շարականաց խազերուն նմանցնելով՝ հայկական ձայնանիշերն հնարել, և յոթը ամբողջ ձայներու անունները դնելով փուշ, էկորճ, վերնախաղ, բեմկորճ, խոսրովային, ներքնախաղ, պարոյկ, ու անոնց նախկին վանկերը միայն առնելով՝ անվանեց վո, է, վե, բե, խո, ճե, պա, որոնք կհամապատասխանեն հունական բա, վու, ղա, տի, fե, զո, ճի, ինչպես նաև եվրոպական ռե, մի, ֆա, սոլ, լյա, սի, դո ձայներուն»[28]։ «Եվրոպականն» այստեղ հունականի համապատասխանն է պարզապես, այնպես որ խոսքը նախ մասնավորենք վերջինիս շուրջ։ Հարցն այն է, որ հունական նոր ձայնագրության մեջ իրոք առաջ է քաշվում այսպես կոչված «ձայնային վանկերի» (звуковые слоги) մի շարք՝ Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, որ տալիս է d - e - g-a-h-c սանդուղքը։ Բայց սա նկատի ունի լոկ սոլմիզացիայի սկզբունքը, և ոչ թե դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքը։ Ինչ

իսկ հայկականը, իր տեսական հիմնավորումը ստանալով փոքր-ինչ ավելի ուշ, վերածվեց հունականից ավելի կատարյալ մի համակարգի (նույն տեղում, էջ 68)։

27 Տե՛ս Ա. Հիսարլյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 56։

28 Նույն տեղում, էջ 11։

վերաբերում է վերջինիս, ապա նրա առնչությամբ հունական ձայնագրության տեսությունը նույնպես միշտ ընդգծում է, որ նրանում (դիատոնիկ հնչյունաշարում) ձայների ճիշտ (կամ հիմնական) հաջորդականությունն է՝ մեծ լրիվ երկյակ, մեծ նեղ երկյակ և փոքր լայն երկյակ. այսինքն՝ բնական լարվածքի մաժոր քառալարի սկզբունքով[29]: Այս բոլորը ժամանակին անկասկած լավ գիտակցել է Հ. Լիմոնջյանը: Համենայն դեպս իմանալի է, որ Լիմոնջյանից մեզ հասած ստեղծագործությունները վկայում են (դատելով գոնե Հ. Ջերչյանի ու Հ. Այվազյանի ջանքերով պահպանված ձայնագրություններից), որ նա «փուշ-վերնախաղ» ձայնամիջոցը ըմբռնել է որպես նեղ մեծ եռյակ, ուստի և՝ սկզբնապես իրոք d-ից սկսված հայկական հիմնական ձայնաշարն էլ՝ որպես d-e-fis-g-a-h-c կառուցվածքի մաժոր դրություն[30]: Մինչդեռ վերջինս յուրատիպ մինոր համարելու սխալը, որ ծագել է տակավին 19-րդ դարի կեսերին, հարյուր տարի է, ինչ շարունակում է իր գոյությունը[31], հարկավ, բոլորովին անտեղի շփոթ ստեղծելով մեր երաժշտագիտության մեջ:

Քիչ առաջ բերված d-ից սկսվող մաժոր հնչյունակարգը ընկած է նաև արևելյան դասական նվագարանի՝ թամբուրի մատնատեղերի շարքում (այլ ոչ թե նրա լարերի կամ լարվածքի)[32] և դա է, որ նույնպես

---

[29] *Д. Аллеманов* и *А. Зверев*, Современное нотописание греческой церкви. *տե՛ս* «Памятники древней письменности и искусства», CLXIV, М., 1907, стр. 13—21.

[30] *Տե՛ս օրինակ Հ. Լիմոնջյանի՝ «Նևվա» ձայնեղանակում ընթացող հայատառ տաճկերեն «Բեսթենն» (ի դեպ, այդպիսիք և նմանները բազմաթիվ են թե՛ Լիմոնջյանի, և թե՛ նրա հաջորդ պոլսահայ այն տիրացուների ստեղծագործությունների մեջ, որոնք մինչև օրս էլ մեզանում ճանաչված են լոկ որպես «եկեղեցական երաժիշտներ»), ուր d տոնիկայից վերև մեծ եռյակը մշտապես հաստատագրված է լինում «վերնախաղ» նշանի օգնությամբ, ի տարբերություն փոքր եռյակի, որն արտահայտվում է «էկորճ» կիսվերով (գրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Այվազյանի ֆոնդ,* Oriental Scharky, *էջ 32—33):*

[31] *Այսպես՝ «Հայ եկեղեցական երգեցողության սանդուխին առաջին ձայնաստիճանը «բե»-էն կսկսի,— գրում է Խ. Տեոեյանը,— ... մինչ եվրոպականը «դո»-էն: Նույն բանն է, կկարծեն ոմանք, բայց չէ. հայկական սանդուխը=աբալան՝* minor=*փոքրագույն է, իսկ եվրոպականը՝* major=*մեծագույն» (Խ. Տեոեյան, Ընթացք հայ եկեղեցական երաժշտության, գիրք Ա, Վենետիկ, 1957, էջ 12):*

[32] *Համմտ. Ռուբեն Աբեղա, Բաբա Համբարձում Լիմոնջյան և հայ նոտագրության ծագումը, Էջմիածին, 1915, էջ 13:*

հաշվի է առել ժամանակին Լիմոնջյանը: Իսկ նրա աշակերտներից նշանավորագույնն էլ՝ Ար. Հովհաննիսյանը, որ իր ուսուցչի ստեղծած դրությունը կատարելագործելով, կարգավորեց ամանակների, մանր չափերի ու տարբեր տեմպերի նշանակման խնդիրները, հայկական հիմնական հնչյունակարգի յուրաքանչյուր աստիճանի համապատասխանը տեսնելով թամբուրի մատնատեղերի հիշյալ շարքում, որդեգրեց երկու ութնյակի սահմաններում ամբողջ և կես (քրոմատիկորեն բարձրացված) ձայների զատ-զատ անվանման արևելյան սկզբունքը ևս[33]: Ի դեպ այն, որ թամբուրի մատնատեղերի շարքը, սկսած «եքդյահից» (1=d¹) իրոք ներկայացնում է մաժոր տիպի հնչյունաշար, համոզիչ կերպով ցույց է տվել տակավին Ե. Տնտեսյանը, եվրոպական 13-ձայնային և արևելյան 15-ձայնանի քրոմատիկ ձայնաշարերի աստիճանների տատանումների թվերով, հետևյալ տախտակում[34], համեմատության համար հիմք ընդունելով արևմտյան կարգը (տես էջ 175):

Այս դրությունը (եքդյահ=փուշ=d¹ հիմնաձայնով) Ար. Հովհաննիսյանից ընդունելով յուրացրեց նրա ամենահաջողակ աշակերտներից մեկը՝ Հ. Չերչյանը, իսկ քիչ ավելի ուշ՝ վերջինիս աշակերտ Հ. Այվազյանը: Գոյացավ այսպես կոչված «ավանդապահ» երաժիշտների հոսանքը, որ սխեմատիկորեն (տվյալ յուրաքանչյուր սերունդից մի-մի կարկառուն գործիչ վերցնելով) ներկայանում է՝ Հ. Լիմոնջյան—Ար. Հովհաննիսյան—Հ.Չերչյան—Հ. Այվազյան շարքով[35]: Սակայն, Ար. Հովհաննիսյանի լավագույն երկու աշակերտներից մյուսը՝ Գ. Երանյանը մի առանձին նախանձախնդրությամբ շարունակեց զարգացնել նաև բանական այն հատիկները, որոնք հայ ձայնագրության մեջ տակավին Լիմոնջյանի ժամանակներում գալիս էին եվրոպական երաժշտական դրությունից: Տեսականորեն բազմակողմանի պատրաստված, առաջավոր գաղափարների տեր Երանյանը շուտով իր կողմը գրավեց իր ուսուցչին ևս[36] ու պատրաստեց այդ գաղափարները որդեգրելու ընդունակ

---

33 Տե՛ս Ա. Հիսարլյան, Նշված աշխատությունը, էջ 65—66:

34 Տե՛ս Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցվոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 45:

35 «Ավանդապահ» երաժիշտների հոսանքի մասին տե՛ս նաև Շ. Ն., Հակոբոս Այվազյան երաժշտապետ (1869—1918), Փարիզ, 1958, էջ 84 և 92:

36 Դրա արտահայտությունը պիտի տեսնել թեկուզ և այն փաստում, որ երբ, 1858-ին, Գ. Երանյանը եվրոպական նոտագրությամբ սկսեց հրատարակել «Քնար Արևելյանը», Ար. Հովհաննիսյանը գործակցում էր նրան, ու նաև նյութական աջակցություն ցույց տալիս սիրելի աշակերտին (Ա. Հիսարլյան, Նշված աշխատությունը, էջ 85):

Ա. Ա. Ալեքսանդրով-Մամոնտով. Ամենայն հիւրոց

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԻՒՐՈՑ ՊԱՏՐՈՍ

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Ա. Ա. Ալեքսանդրով-Մամոնտով. Ամենայն հիւրոց պատրոս

մի փայլուն աշակերտ էլ հանձին Ն. Թաշճյանի։ Առաջացավ մի երկրորդ հոսանք՝ «առաջադիմականների» հոսանքը, որը (նույնպես սքեմատիկորեն) ներկայանում է՝ Հ. Լիմոնջյան—Ար. Հովհաննիսյան—Գ. Երանյան—Ն. Թաշճյան շարքով։ Այս երկու հոսանքների ներկայացուցիչների միջև, բնականաբար, սուր պայքար ծավալվեց տակավին Ար. Հովհաննիսյանի կենդանության ժամանակ։ Պատճառն այն չէր, սակայն, թե իբր առաջադիմականները չէին հասկանում, որ եվրոպական ձայնաշարը, ի տարբերություն հայկականի ու արևելյանի, զուրկ է «eis և his» աստիճաններից (ինչպես երբեմն հաստատում են ոմանք), և ոչ էլ առանձնական նկատառումներն էին դեր խաղում այստեղ (ինչպես երբեմն միամտորեն կարծում է Ա. Հիսարլյանը)։ Պայքարն ուներ սկզբունքային նկարագիր։ Առայժմ մի կողմ թողնելով հարցի նաև ընդհանուր գեղագիտական համոզմունքների հետ կապվող կողմը (որ թեև չափազանց կարևոր է, բայց մեզ հետուն կտանի) և, ելնելով ինչպես ձևակերպված առանձին դրույթներից, այնպես էլ հայկական եկեղեցական, ժողովրդական և քաղաքային երգերի հազարավոր ձայնագրություններից, արձանագրենք զուտ տեսական առումով առաջադիմականների ավելի քան հիմնավոր առարկությունները։ Դրանք հանգում են հետևյալին.

Նկատելով, որ թամբուրի մատնատեղերի շարքում ևս էականը միքսոլիդիական յոթնալարն է, իսկ մնացած հնչյունները հիշյալ յոթնալարի գլխավոր թե ձևափոխված աստիճանների ութնյակային (օկտավային) կրկնություններն են պարզապես, հրաժարվել հիմնական ձայնաշարը երկու ութնյակ ծավալով առաջ բերելու, այդ սահմաններում գլխավոր ու ձևափոխված յուրաքանչյուր աստիճանը զատ-զատ անվանակոչելու, և առհասարակ ձայնաստիճանների նաև տաճկական անունները աշակերտներին սովորեցնելու փորձից։

— Հայկական ձայնաշարի համար հիմնաձայն ընդունել ոչ թե d^1, այլ c^1 աստիճանը, քանի որ՝ ա) այդ դեպքում հայկական հնչյունակարգի, դեպի վեր՝ բեմոլների կողմը ունեցած ընթացքը շատ ավելի ակնբախ է դառնում. բ) առանց այդ էլ արևելյան ձայնաստիճաններըն, բացարձակ բարձրության առումով, «արևմտյաններն փոքր ինչ ցած են», որով «արևելյան կյա ձայնաստիճանը՝ արևմտյան սոլ ձայնաստիճանին հետ կհամեմատի»[37] (ուստի և՝ արևելյան d^1-ը հավասար է եվրոպական

37 Ե. Տեմոեսյան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 10։

c[1]-ին). գ) և, վերջապես, c[1]-ը իր անմիջական շրջապատով արդի երաժշտական համակարգում ևս մի յուրահատուկ հանգրվան է, որտեղ համընկնում են՝ ցածր (բասո տիպի) ձայների վերին ու բարձր (սոպրանո տիպի) ձայների սահմին հնչամասերը:

Պայքարից հաղթական դուրս եկան առաջադիմականները, ըստ որում ոչ առանց Ա. Հովհաննիսյանի օգնության: Որովհետև փաստ է, որ նրբ 1873-ին Գևորգ Դ կաթողիկոսը հայ եկեղեցական երգերի ժողովածուների էջմիածնական հրատարակությունը իրագործելու նպատակով հեղինակավոր ձայնագրագետ էր փնտրում, սկզբում դիմեց Ա. Հովհաննիսյանին. սակայն վերջինս, չցանկանալով առաջացյալ տարիքում իր վրա առնել այդ ծանր պարտավորությունը, հենց ինքն էլ առաջարկեց Ն. Թաշճյանի թեկնածությունը[38] (Գ. Երանյանը վաղահաս մահով արդեն հեռացել էր կյանքից): Բայց ավանդապահներն էլ չհրաժարվեցին իրենց սկզբունքներից, ու հոգևոր թե քաղաքային երգերի գրառումները շարունակեցին իրագործել՝ d-e-'fis-g-a-'h-c դրությամբ[39], մեզ ավանդ թողնելով բազմահարյուր շահեկան ձայնագրություններ: Ե. Տնտեսյանը յուրահատուկ միջին տեղ գրավեց ավանդապահների և առաջադիմականների միջև, կիրառած գրության ձևով հարելով առաջիններին, իսկ տեսական մի քանի կարևոր հարցերում՝ երկրորդներին:

Դառնալով Կոմիտասին, պետք է նշել, որ նա տակավին էջմիածնում սովորելու տարիներին յուրացրել էր հայ նոր ձայնագրության՝ այստեղ ժամանակին Ն. Թաշճյանի միջոցով տարածված առաջադիմականների դրությունը, և իր անդրանիկ հոդվածում էլ Գր. Նարեկացու «Հարության» տաղի գրառումը առաջ բերել հենց այդ դրությամբ[40]: Երեք տարի անց, երբ Կոմիտասն սկսել էր հատկապես խորանալ պոլսահայ երաժիշտների կատարած տարբեր ձայնագրություններին, հայ երաժշտության հիմնական ձայնաշարի և սրա՝ եվրոպական ու արևելյան հընչյունակարգերի հետ ունեցած հարաբերությանը կապված հարցերի ուսումնասիրության մեջ, նախ հանգեց վերը քննարկված համեմատական տախտակում արտացոլված արդյունքներին. բայց շուտով, ինչպես

---

38 Ա. Հիսարլյան, Նշված աշխատությունը, էջ 77:

39 Այս դրության նկատառնելի կողմերից մեկն էլ այն է, որ այստեղ, մասնավորապես հայ հոգևոր (բուն ձայն ու դարձվածք) երգերի գրառումներում ենթադրվում է նաև տոնայնական հետաքրքիր մի համակարգի կիրառում, որի քննությունը դուրս է սույն հոդվածի սահմաններից:

40 Տե՛ս «Հայկական եկեղեցական նշանակները»:

կտեսնենք ստորև, նորից վերադարձավ առաջադիմականների դրության, այն էլ սկզբունքային նշանակություն ունեցող երևույթի բացահայտման առնչությամբ։

Խոսքը վերաբերում է հայկական ձայնաշարի քառյակային (կվարտային) կառուցվածքին և նրանում քառունակների (տետրաքորդների) շղթայակցման սկզբունքին։ Տակավին Հին Հունաստանում գիտակցված էր, թե ձայնաշարում քառունակները կարող են կցվել երկու կերպ. միացնող ընդհանուր տոնի օգնությամբ, և ուղղակի շղթայակցման միջոցով այնպես, որ նախորդ քառունակի վերջին աստիճանը միաժամանակ հանդես գա որպես հաջորդի առաջին աստիճանը։ Հին հույները կիրառում էին քառունակների կցման երկու մեթոդներն էլ[41]։ Մերձարևելյան և հայկական երաժշտության մեջ վաղուց ի վեր կիրառվել է քառունակների շղթայակցման սկզբունքը, որ նույնպես այս կամ այն չափով ու ձևով գիտակցված է եղել ինչպես հնում, այնպես էլ միջին դարերում։

Ուշ միջնադարում սակայն, Հայաստանում և առհասարակ Մերձավոր Արևելքի երկրներում գիտության ու մշակույթի հարաբերական լճացման պայմաններում, հիմնական ձայնաշարի կառուցվածքի մասին եղած նախկին պատկերացումները, ըստ բոլոր տվյալների, մշուշապատվել էին։ Գործին խանգարել էր, երևի այն հանգամանքը, որ այս շրջանում անցյալից ժառանգված լարային կոթավոր գլխավորագույն նվագարանների մատնատեղերի շարքը ներկայացնում էր՝ միքսոլիդիական յոթնալարը իր ութնյակային (օկտավային) կրկնությամբ։ Բայց մատնատեղերի նման կարգավորության նպատակն էր ձայնային երաժշտության մեղեդիական զանազան դարձվածքների ութնյակային տեղափոխության հնարանքը դյուրացնել պարզապես (հնարանք՝ որ գալիս էր հեռավոր ժամանակներից)[42]. իսկ բուն միքսոլիդիական հիմնական յոթնալարը, երկու միանման շղթայակցված քառունակներով, իր կառուցվածքով մնում էր անխախտ։ Ջնայած դրան, Պոլսում, նույնիսկ 19-րդ դարում հայ, հույն և թուրք երաժիշտների շրջանում հիմնական ձայնաշարի կառուցվածքի մասին տեսական հստակ ըմբռնում գոյություն չի ունեցել։ Մասնավորապես հայ երաժիշտները, ինչպես ավան-

---

[41] Տե՛ս *B. Петр*, О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке,. Киев, 1901, стр. 184—185.

[42] Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հնչի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, 5—6-րդ դդ.», «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 1, 1966, էջ 85։

դասահները [43], այնպես էլ առաջադիմականները[44], հայկական նոր ձայնագրության իրենց դասագրքերում մեր ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի բացատրության առնչությամբ առաջ էին բերում եվրոպական ութնյակային կառուցվածքի գամմաները հիշեցնող «էջեվներ» կամ «եվէջներ» ևս, որոնք տեսական մնացած դրույթների կապակցության մեջ խորթ էին հնչում, և ի վերջո մինչև անգամ շփոթ ստեղծեցին թույլ մասնագետների մոտերում[45]: Ազգային երգարվեստի տեսականին և մանավանդ գործնականին լավատեղյակ երաժիշտների համար, սակայն, նշված պարագան մտորումների առիթ չէր տալիս այնքան ժամանակ, քանի դեռ հայ երաժշտությունը մնում էր, գլխավորապես, միաձայնության ոլորտներում: Դրությունը փոխվեց, երբ հայկական արվեստը վերջնականապես թևակոխեց ազգային կոմպոզիտորական նոր դպրոցի կազմավորման և բազմաձայնության փուլը, և անցնելով ներդաշնակության՝ Կարա-Մուրզայի սկզբունքներին հատուկ նախնական շրջանից, կանգնեց Մ. Եկմալյանի արվեստի շեմքին: Հիրավի, մեր երաժշտագիտության նախակոմիտասյան շրջանում հոմոֆոն բազմաձայնության արտահայտչամիջոցներին դիմած Եկմալյանը, հայկական հնավանդ մեղեդիները ներդաշնակելիս, ընդհանուր կողմնորոշման նպատակով կամա թե ակամա «եվէջներ» պիտի փնտրեր ազգային ձայնեղանակներում, ինչքան էլ որ նա գիտակցեր դրանց ինքնատիպությունը: Գործնականում Եկմալյանը շատ զգուշավոր էր: Պատարագում կիրառելով ակորդների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքը, նա ստիպված եղավ հայկական եկեղեցական երգերը դիտել որպես եվրոպական dur և moll ձևերին այս կամ այն չափով մոտեցող, այդ ձևերը այս կամ այն չափով հիշեցնող, բայց, ըստ ամենայնի, լադային ազգային կառուցվածքներ, ինչպես նշել ենք մեր հոդվածներից մեկում էլ[46]: Մեծածավալ աշխատության առաջաբանում, սակայն, հեղինակը այնպես էլ չկարողացավ խուսափել «եվէջ» հասկացությունից

---

43 Տե՛ս օրինակ Հ. Այվազյանի դասագիրքը (ձեռ., Գրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Այվազյանի ֆոնդ. Hymns, էջ 18—28):

44 Տե՛ս «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց», աշխատասիրեաց Նիկողայոս Թաշճեան, Վաղարշապատ, 1874 (ինչպես նաև Ա. Բրուտյանի նույնատիպ դասագիրքը՝ Վաղարշապատ, 1890):

45 Տե՛ս «Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան», աշխատասիրեաց եղնիկ ք՛հ. Երզնկեանց, Վաղարշապատ, 1880:

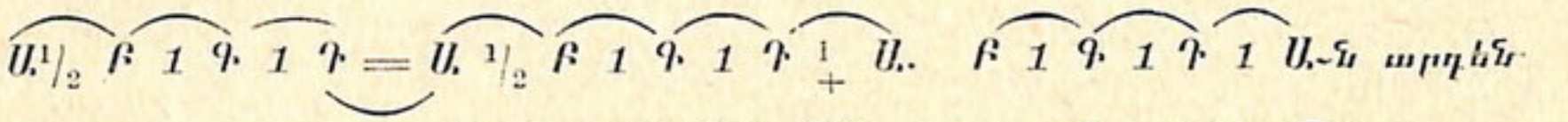
46 Տե՛ս «Մակար Եկմալյան», «Էջմիածին», 1958, № 5, էջ 58:

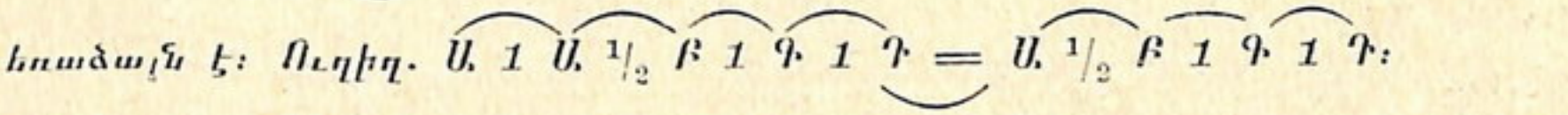
(գամմա իմաստով), տեղի տալով Կոմիտասի խիստ քննադատությանը: «Բայց թէպէտ և դիտէաք,— գրում է Եկմալյանը,— եթէ ներդաշնակեալն բազմաձայն երաժշտութիւն չէ ինչ անդէպ և հակառակ ոգւոյ եկեղեցւոյ մերոյ, ի կատարելութիւն և լրութիւն իմն է երաժշտութեան, յորմէ ոչ խորշեցին և նախնիքն մեր՝ ի կատարեալն և ի զեղեցկագոյնս յօրինելոյ զհոգևոր երգեցմունս եկեղեցւոյ մերոյ ըստ իւրաքանչիւր դարու և ըստ զարգացման արուեստի երաժշտութեան,— բայց ի ձեռնարկելն մեր յայս գործ ներդաշնակութեան սրբոյ պատարագի կարի զգուշութեամբ և երկիւղածութեամբ վարեցաք: Քանզի հարկ անշուշտ ի վերայ կայր՝ անայլայլակ փոխադրել զմայր յեղանակն ի չափս և ի խազս եւրոպականս՝ ըստ այնմ զիարդ տպագրեալն էին ի Ս. Էջմիածին, և զներդաշնակութիւնն այնպէս իմն յօրինել, զի վայելուչ իցէ ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան և պատշաճ լինիցի ոգւոյ եկեղեցական երգեցողութեանց մերոց: Վասն այսորիկ խորշեցաք ընդհանրապէս ի կիսաձայնից արտաքոյ ելևէջին (chromatisme) և ի զարտուղութենէ յեղանակին (modulation), այլ ջանացաք մնալ յելևէջս նորին իսկ յեղանակին (diatonisme) և ըստ կարի պարզ յօրինել զներդաշնակութիւնն»[47]:

Եկմալյանի Պատարագի գրախոսության մեջ Կոմիտասը քննադատությունն սկսեց հենց այս հատվածից և, տալով իր դրույթների տեսական ընդհանուր հիմնավորումը, անցավ կոնկրետ երևույթների քննության: «Մեր եկեղեցական եղանակները ոչ մեկն էլ ելևէջ չունին,— շեշտում էր նա,— այլ կազմված են ֆայակների դրությամբ: Բացատրենք: Հայտնի է, որ բոլոր ազգերն էլ նախ երգեցին, ապա նվագեցին. առաջ երգեցողությունը, հետո նվագակցությունը առաջ եկավ. առաջ կարողացան ձայնաստիճանը որոշել, դանազանել, 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 $\overset{\frown}{Ա^{1}/_{2}\ Բ\ 1\ Գ\ 1\ Դ}$. այս ձայների հաջորդությունը նոքա ֆառալար (տետրաքորդոս)էին կոչում: ...Ժամանակի ընթացքում ավելացավ մի երկրորդ քառալար, բայց այնպես, որ առաջինի վերջին լարը՝ Դ-ն միանգամայն իբրև Ա լար էր երկրորդի համար. ուրեմն այսպես. $\overset{\frown}{Ա^{1}/_{2}\ Բ\ 1\ Գ\ 1\ Դ} = \underbrace{\overset{\frown}{Ա^{1}/_{2}\ Բ\ 1\ Գ\ 1\ Դ}}$, որ հավասար է յոթն

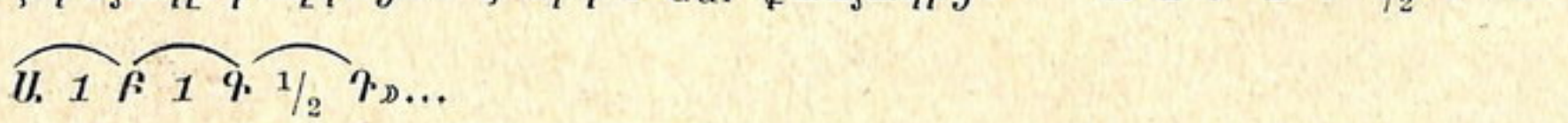
47 «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, փոխադրեալ ի խազս եվրոպականս և ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմալեան», Լայպցիգ, 1896 (Յառաջաբան):

ձայնից բաղկացած մի երգի, ուսոի գործիքն էլ յոթնալար էր կոչվում։ Այս յոթնյակն ութնյակի վերածելու համար ոչ թե վերից, այլ վարից էին մի լար պնդում, որովհետև, եթե վերից ավելացնեին, պետք է հաջորդեր երեք ամբողջ ձայնամիջոց՝ եռաձայն (tritonus), որն իբրև ոչ եղանակավոր և քառալարի դրության հակառակ խիստ արգելվում էր։ Սխալ՝



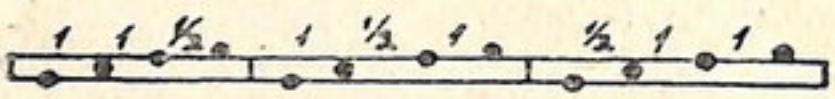
եռաձայն է։ Ուղիղ. 

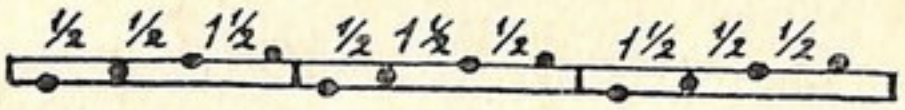
Ամեն անգամ, երբ այս ութնյակին քառալար ենք ուզում ավելացնել, պետք է վարվել այս կանոնով։ Յուրաքանչյուր նախորդ քառալարի վերջին լարը պետք է միևնույն ժամանակ հետևորդի հիմնաձայնը լինի։ Ուրեմն կատանանք ոչ թե եւևէջ արդի մտքով, այլ քառյակների մի շղթա»։

Ի դեպ, տվյալ կապակցության մեջ է, որ Կոմիտասը մեջ է բերում հայ ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության մասին մեզ արդեն հայտնի թևավոր խոսքը ևս ու շարունակում. «Քառյակների դրությամբ են հորինված մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունեն։ Քառյակների դրության չենթարկվողներն օտարամուտ են։ (Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ. մանրամասնությունը մտադիր ենք մի առանձին ուսումնասիրությամբ հրատարակել)։ Ուրեմն, պարզ է մեր եղանակների կազմության գաղտնիքը. այսպես զուր ջանք կլիներ, եթե եվրոպական majeur, mineur կամ dur, moll ձևերին համապատասխանող եւևէջներ որոնեինք մեր երաժշտության մեջն էլ. չենք գտնի, որովհետև չկան։ Այս սխալ հասկացողությունը մի կեղծ երաժըշտական դրություն ստեղծեց մեր երգեցողության մեջ։ Բարեկրոն տեր Եղնիկ քահանա Երզնկյան մեր արևելյան պարզ յոթնյակը տակն ու վերա արավ, կարծելով, թե եվրոպականի համաձայն է մերն էլ։ Մեր յոթնյակը բաղկացած է երկու dur քառյակից՝ 

Այստեղ էլ հենց երաժշտագետը, հայկական յոթնյակը տալով եվրոպական ձայնանիշերով, այն սկսում է c¹*-ից* (c-d-é-f=f-g-á-b) *և ավելացնում. «Քառյակների դրության ըմբռնելուց հետո, հայտնի բան է, առանց* modulation*-ի՝ եղանակի զարտուղության, եկեղեցական երաժշտություն չունինք»*[48]:

Վերը տեսանք, թե ինչպես Կոմիտասը խոստանում էր քառյակային դրության մանրամասները «առանձին ուսումնասիրությամբ հրատարակել»: Այդպիսի ուսումնասիրություն նա այնպես էլ չհասցրեց գրել, բայց խնդրո առարկա դրության մի անգամ ևս անդրադարձավ հայկական թվերգին նվիրված իր փայլուն հոդվածում, սկզբից ևեթ տալով հետևյալ հակիրճ ամփոփումը. «Հայ ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտությունը հենվում է ոչ թե եվրոպական լադա-տոնայնությունների, այլ քառալարի համակարգի վրա այնպես, որ քառյակների կցման ժամանակ նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջինը: Հայ երաժշտության տիրապետող քառյակը մաժոր քառյակն է, որի առաջին և վերջին ձայները միշտ մնում են անփոփոխ, մինչդեռ միջինները տարբերակվում են.





Այս վեց քառյակների այլազան համակցությունների միջոցով էլ կառուցվում են հայկական բոլոր եղանակները»[49]:

---

[48] *Երգ. ս. Պատարագի:*

[49] *Տե՛ս* Komitas Keworkian, Die Armenische Kirchenmusik, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang I, Heft I, 1899, s. 54. *Նրա հայերեն թարգմանությունը (դժբախտաբար մի քանի էական սխալներով), Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ գրքում, էջ 153 (այսուհետև՝ Հայ եկեղեցական երաժշտություն): Հարկ է դիտել, որ Կոմիտասի առաջ բերած այս վեց քառյակն էլ, հակառակ մի շարք երաժշտագետների կասկածների (տե՛ս օրինակ Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 346) երեք-երեք առկա են, հա-*

Քառյակների դրության վերաբերյալ սույն տեսության լույսի տակ արված կոնկրետ վերլուծումների մենք հանդիպում ենք դարձյալ Եկմալյանի Պատարագի դրախոսականում, որտեղ Կոմիտասը քննում է առանձին մեղեդիների կառուցվածքի ու դրանց ներդաշնակության խնդիրները: Խոսուն օրինակ է, այս տեսակետից Պատարագի՝ եռաձայն արական խմբի համար նախատեսված տարբերակի առաջին երգի մասին ասվածը: Վաղուց և շատերն են զգացել, որ հիշյալ երգը Եկմալյանի Պատարագի հատ ու կենտ այն համարներից է, որոնցում ներդաշնակությունը չի համապատասխանում մեղեդուն: Իսկ թե ինչո՞ւ— այս հարցին սպառիչ պատասխան է տալիս Կոմիտասի կտրճամիտի հետևյալ դիտողությունը: «Խորհուրդ խորին. էջ 1—7 եղանակը բաղկացած է երկու moll քառյակից՝ a - h - c - d - e - (f - g), որոնք ընդմիջվում են g-a-h-c- dur քառյակով. ուրեմն պետք է ներդաշնակել ըստ այնմ»[50]:

Անհրաժեշտ է նշել, որ վկայակոչվող դրախոսականում Կոմիտասի առաջ բերած դիտողություններին, այդ թվում և քառյակների դրության կապակցությամբ արված մի մասն էլ արդյունք է չափազանց բծախնդրության կամ անտեղի դժվարահաճության[51], և կամ, նույնիսկ, նոր հիմնավորված տեսական դրույթների բավական ուղղագիծ ըմբռ-

---

մապատասխանաբար, հայկական դիատոնիկ և առաջին քրոմատիկ ձայնաշարերում, այսպես.

1) c - d - ′e - f - g - ′a և այլն.

2) d - es - fis - g - as - h և այլն:

50 Երգ. ս. Պատարագի:

51 Եկմալյանի Պատարագին նվիրված քննարկվող հոդվածն առհասարակ բացառիկ տեղ ունի հայ երաժշտագիտության մեջ: Դա հնարավոր չէ ընթերցել ակադեմիական սառնասրտությամբ: Հոդվածը կարդալիս, երբ դատում ենք Կոմիտասի մասին, ուշադրություն դարձնելով նրա մտքերի սկզբունքային կողմերին, այն ամբողջապես ընդունում ենք որպես հեղինակի բացառիկ տաղանդի փայլատակումներից մեկը, իսկ երբ միտք ենք անում Եկմալյանի մասին՝ համակվում ենք նրան պաշտպանելու բուռն ցանկությամբ:

Նման։ Այսպես օրինակ, Եկմալյանի Պատարագի ամենագեղեցիկ համարներից մեկի՝ «Սուրբ, սուրբի» վերաբերյալ Կոմիտասը հետևյալն է գրում. «Ահա քառյակների շղթան. c-d-e-f-g-a-b · c-d-(es-f-g-as). փակագծի մեջ առածները չկան մայր եղանակում. իսկ այս աշխատության մեջ մինչև f² է բարձրանում, բայց ոչ թե es²-ով, այլ e²-ով. ուստի դաշնակը եվրոպական F dur-ի գույն է ստանում. բայց սա քառյակների դրության համաձայն չէ, որովհետև եռաձայնի (tritonus) սխալ հաջորդություն է առաջ գալիս, որ արգելված է. սա նույնպիսի սխալ է, որպես մեկն այժմ եվրոպական g moll-ի մեջ ais դնե b-ի փոխարեն։ Մենք հասկանում ենք պ. երաժշտի միտքը. այսինքն շարունակ միևնույն քառյակի վրա պտույտ եկող եղանակը դանդաղությունից հանե և ոգի տա։ Շատ լավ, բայց չէ՞ որ հայի երաժշտական ոգուն համաձայն պետք է լինի»[52]։

Տրիտոնի (tritonus) հաջորդականության այսքան նշանակություն տալն իսկ վկայում է, որ Կոմիտասը հստակ պատկերացնում էր այն կապը, որ գոյություն ունի մի կողմից՝ հայկական հիմնական ձայնաշարի (ինչպես և լադային ձայնաշարերի) կառուցվածքի և, մյուս կողմից՝ մեղեդիական ազգային ոճի միջև։ Բայց տվյալ դեպքում տրիտոնը հաղթահարված է նրանով, որ այստեղ մեղեդիական b-e² ընթացքը գոյացնում է զգալիորեն «բեկված» մի գիծ, ուր b-ից հետո, c²-ի վրա նաև մեծ դադար կա[53]։ Եվ, ճիշտ ասած, դատելով գեղագիտական անմիջական ընկալումից, Եկմալյանի «Սուրբ սուրբում» «հայի երաժըշտական ոգուն» հակասող ոչինչ չենք գտնում։ Տեսական վերլուծությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ իր գունավորությամբ դա իրոք մոտիկ է եվրոպական dur կամ majeur ելևէջին։ Բայց նման համընկնումները վճռականապես բացառվա՞ծ պետք է համարել արդյոք։ Այս հարցին դեռևս կանդրադառնանք։ Իսկ այժմ նշենք, որ քառյակների դրության կոմիտասյան տեսությունը զերծ չէ մի քանի մասնակի պակասություններից, որոնք հարկ է գիտակցել։

---

52 Երգ. ս. Պատարագի։

53 Տե՛ս «Երգեցողությունք սրբոյ պատարագի», Լայպցիգ, 1896, էջ 57։ Ի դեպ, հայ երաժշտության մեջ կիրառվում են տրիտոնի հաղթահարման այլ հնարքներ ևս։ Դրանցից այստեղ կարևոր է նշել տրիտոնի մեղեդիական լուծումը տարածության վրա, որ հաճախ հանդիպում է, ասենք, բն երգերում, ուր մեղեդին վեր բարձրանալիս գործածում է «վերնախաղ», իսկ դեպի վար ընթանալիս՝ «վերնախաղ կիսավար» ձայնաստիճանները։

Դրանցից երկուսի վրա ուշադրություն էր հրավիրել տակավին Ք. Քուշնարյանը, բացատրելով որ· ա) քառյակային կազմության մասին Կոմիտասի առաջ քաշած դրույթը փաստորեն վերաբերում է հայկական հիմնական ձայնաշարին, նաև առհասարակ լադային ձայնաշարերին, սակայն ոչ բոլոր լադերին, որոնցում, քառյակների հետ միասին, կառուցողական ոչ պակաս նշանակություն ունեն եռյակային (տրիքորդային) ու հնգյակային (պենտաքորդային) բջիջները և որ՝ բ) տրիտոնային հաջորդությունները ընդհանրապես իրոք հակասելով մեղեդիական ազգային ոճին, այդուամենայնիվ, կենդանի փորձում երբեմն օգտագործվում են, բայց որոշակի սահմանափակումներով (այն է՝ դրանք որևէ կերպ հաղթահարելու պայմանով)[54]: Սրան անհրաժեշտ է ավելացնել երկու կետ ևս, որոնք նկատի ունեն հայկական քառյակային համակարգի հարաբերությունը մի կողմից՝ արևելյան (մերձարևելյան) երաժշտության, մյուս կողմից՝ եվրոպական ելևէջների հետ: Հայկականի և արևելյանի հարաբերության շուրջ Կոմիտասը հետևյալն է գրում. «Մեր և մյուս արևելյան եղանակների զանազանությունն այն է, որ նորա քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում. կիսաձայնական դրությամբ. պարսիկ, տաճիկ և արաբ երաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական ո՛ անմիտ $^1/_3$, $^1/_4$ ձայներ անգամ Չափական դրությունն էլ այլ է մերի մեջ»[55]: Առայժմ մի կողմ թողնելով «չափական դրությունը», ասենք, որ ինչքան մեզ հայտնի է, քառյակների շղթայակցումը կառուցողական նույն նշանակությունն ունի թե հայ, և թե ընդհանրապես մերձարևելյան երաժշտության մեջ, որտեղ նույնպես մաքուր քառյակը ճանաչվում է իբրև ակուստիկորեն կայուն հարաբերություն, և նրա ներքին ու վերին սահմանները մեկնաբանվում են որպես «անշարժ» ձայներ: Այլ բան է, սակայն, որ գործնականում տվյալ օրինաչափությունից շեղումներ են կատարվում վազուց ի վեր, այդ թվում և հայ երգարվեստում: Արդեն առիթ ունեցել ենք դիտելու, թե նման շեղումներ նկատել է դեռևս Պլուտարքոսը՝ անտիկ երաժշտության մեջ[56], և որ մեր երգար-

---

54 *Տե՛ս Хр. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 315.

55 *Երգ. ս. Պատարագի:*

56 *Տե՛ս Плутарх*, О музыке. Петербург, 1922, стр. 79—80 *(այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հնչքի ուսմունքը միջնադար-*

վեստում էլ, գկ ձայնեղանակում «փուշ կիսվար» գործածելը, օրինակ, ուրիշ բան չէ, քան եթե «խոսրովային-փուշ» քառյակի փոքրացում։ Այնուհետև, նոր հիշատակված «փուշ կիսվարը» (որ h-ին հավասար չէ) կամ «վերնախաղ կիսվերը» (որ f-ին հավասար չէ), և կամ «ներքնախաղ կիսվերը» (որ b-ին հավասար չէ) և այլն, արևելյան $^1/_3$ կամ $^1/_4$ կոշված ձայների տարատեսակներից են հենց, չխոսելով այն մասին, թե հիմնական ձայնաշարերի ամենաբարդ հնչամասերի (ռեգիստրների) սահմաններում իսկ գրեթե նույնանում են հայկականը, պարսկականը[57], արաբականն ու տաճկականը (օսմանյանը)։ Մեկ խոսքով, հիշյալ երաժշտարվեստների ինքնատիպությունը պայմանավորված է ոչ այնքան հնչյունաշարերի, անգամ լադերի ու կշռույթաձևերի կառուցվածքային տարբերություններով, որքան այդ արվեստները զարգացնող ժողովուրդների ճաշակով, իդեալներով ու գեղագիտական ըմբռնումներով։ Համարյա թե նույնն է պարագան եվրոպականի ու մերձարևելյանի (այդ թվում և հայկականի) հարաբերության հարցում ևս, միայն մեկ տարբերությամբ։ Վերջին հինգ-վեց հարյուր տարիների ընթացքում մերձարևելյան ժողովուրդների երաժշտությունը, ներառյալ բյուզանդականն էլ, ի տարբերություն եվրոպականի (որ վիթխարի քայլերով առաջ գնաց), գրեթե տեղում դոփեց ու անգամ հետընթաց ապրեց, որով մինչև առաջին հազարամյակի վերջերը մոտավորապես նույն հունով զարգացող արվեստների միջև հսկայական և, առաջին հայացքից, սկզբունքային թվացող անջրպետ գոյացավ։ Մի կողմ թողնելով մեր հարևան մյուս ժողովուրդների մշակութային կյանքի հիշյալ երկարատև լճացման պատճառները, պետք է նշել, որ հատկապես հայկական երաժշտարվեստի առաջընթացը 13—14-րդ դարերում արհեստականորեն խափանվեց այստեղ խուժած հետամնաց քոչվոր ցեղերի ավերածությունների և, ի վերջո, նրանց հաստատած՝ դարն ապրած իրավակարգի շնորհիվ։ Այնպես որ, մեր արվեստի բնականոն զարգացման հատուկ շատ միտումներ մնացին չիրագործված այն դեպքում, երբ արևմուտքում միջնադարյան լադերից աստիճանաբար անցում կատարվեց դեպի իոնական մաժորի և էոլական մինորի ութնյակային ելևէջները, ու հետո էլ՝ դեպի հավասարաչափ տեմպերացիան (հիշա-

---

յան Հայաստանում, 5—6-րդ դդ.», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 1, էջ 77)։

57 Համմա՝. Ք. Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 349։

տակելու համար լոկ այն կետերը, որոնք անմիջականորեն վերաբերում են մեր նյութին)։ Բայց այս տեղաշարժերը ըստ էության համապատասխանում էին նաև հայկական երաժշտության պատմական հեղափոխության բուն միտումներին։ Եվ, անտարակույս, իրավացի է Ք. Քուշնարյանը, երբ հաստատում է, թե 12—13-րդ դարերի հայկական տաղային ստեղծագործության հատուկ հետևողական ձգտումները, կապված ձայնային (гласовая) երաժշտության նորմաների հաղթահարման ու ազատ մոդուլյացիաների համարձակ կիրառմանը, որոնք ծայր աստիճան բարդացրին ազգային լադերի հիմքում ընկած առանց այդ էլ բարդ (քրոմատիկ) ձայնաշարը, իրենց բնականոն զարգացումով օրինաչափորեն պետք է հանգեցնեին հավասարաչափ տեմպերացիային անցնելու անհրաժեշտությունը[58]։ Եթե այս դատողությունները ճիշտ չլինեին, բոլորովին անբացատրելի կմնար, թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս եղավ, որ նոր ժամանակներում հայերս այնքան հիմնավորապես հաղորդակից դարձանք եվրոպական երաժշտական մշակույթին։ Ավելին՝ դիտողությունները ցույց են տալիս, որ իոնական մաժորի և էոլական մինորի ութնյակային ելևէջներին մոտիկ առանձին կառուցվածքներ տարերայնորեն ուրվագծվել են մեր եկեղեցական և աշխարհիկ (բայց ոչ գեղջուկ) երաժշտական փորձում, տակավին ուշ միջնադարի պայմաններում էլ (հատկապես քաղաքային մշակույթի ավանդույթներին կապված շրջաններում)։ Սրա լավագույն ապացույցն այն է, որ Կոմիտասը, որն այնքան բծախնդիր կերպով երևան հանեց և քննադատեց Եկմալյանի Պատարագի այն հատվածները, ուր մեղեդիի կառուցվածքը թե ներդաշնակությունը հիշեցնում են արևմտյան dur և moll ձևերը, ինքը ևս, իր ներդաշնակած Պատարագում, չկարողացավ իսպառ խուսափել դրանից։ Այսպես, Կոմիտասի Պատարագի «Սուրբ սուրբն» էլ (որ Եկմալյանի ներդաշնակած «Սուրբ սուրբից» տարբեր մեղեդի ունի), խորքով ու ձևով լրիվ հայկական լինելով հանդերձ, միաժամանակ ձեռք է բերել եվրոպական A dur-ի գունավորությունը[59]։

---

58 Նույն տեղում, էջ 210։

59 Համմ. Կոմիտաս վարդապետ, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեաց Առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1933, էջ 28—29։ Այստեղ դրությունը չի փոխում միջին ձայններում տեղ-տեղ հանդես եկող 7-րդ բնական աստիճանը, որովհետև հանդուցային կարևորագույն կետերում բասը կատարում է gis-a բնորոշ հանդաձևը։

Այս բոլորը սակայն, վերաբերում են Կոմիտասի հայտնաբերած երևույթի լոկ մասնակի կամ բացառություն կազմող կողմերին, որոնք, նպատակ ունենալով քառյակների դրության կոմիտասյան տեսությանը կցել մի-երկու անհրաժեշտ վերապահումներ, միևնույն ժամանակ ոչ միայն չեն ժխտում, այլև հաստատում են այդ տեսությունը, որը մեր տոհմիկ երաժշտության հետազոտությանը հաղորդում է սկզբունքորեն ճիշտ ուղղություն և որն ամփոփվում է հետևյալ չորս կետերում: Որպես ընդհանուր կանոն, հայ երաժշտության համար բնորոշ չեն արևմտյան ութնյակային տիպի մաժոր, մինոր եղևէջներ (թեև երբեմն այդ կառուցվածքներին մոտեցող առանձին եղանակներ մեզանում տարբրայնորեն ստեղծվել են դեռևս ուշ միջնադարից): Այստեղ ընդհանուր ձայնաշարի, ինչպես և լադային հնչյունակարգերի հիմնական բջիջը քառյակն է՝ տետրաքորդը (թեև առանձին լադերում կառուցողական ոչ պակաս նշանակություն ունեն տրիքորդն ու պենտաքորդը ևս): Լադային զարգացած տիպի համակարգերը գոյանում են քառյակների շղթայակըցման միջոցով: Ուրեմն՝ հայկական հիմնական ձայնաշարն ու լադային հնչյունակարգերը դեպի վեր ուղղված լինելով բեմոլների կողմը, տրիտոնային հաջորդություններ չեն պարունակում (թեև կենդանի փորձում տրիտոնը օգտագործվում է, պայմանով, որ այն որևէ ձևով հաղթահարվի)[60]:

Բացահայտելով հայկական ձայնաշարի կառուցվածքը, Կոմիտասը բնականաբար պետք է անցներ ազգային հոգևոր երգեցողության այն ձևերի քննությանը, որոնք իրենց լադային կազմով անմիջականորեն (առանց ձայնեղանակների միջնորդության) հենվում են այդ ձայնաշարի վրա: Եվ նա այդպես էլ վարվեց իր ամենաարժեքավոր հոդվածներից մեկում՝ մեծ գիտնականին հատուկ հստակատեսությամբ տարբերելով հայկական թվերգության հիմնական ձևերը:

Վերջիններս Կոմիտասը թեև միավորում է բավականին ընդհանուր ու նաև (տվյալ դեպքում) պայմանական մի հասկացությամբ՝ «սաղմոսերգություն», որ բաժանվում է «խոսելու և երգելու միջին տեղը» գրավող «սաղմոսասացության», ու «որոշ երաժշտական հիմունք և տաղաչափություն» ենթադրող «թվերգության», բայց կոնկրետ ձևերի սպառիչ բնութագրումները փարատում են սկզբում ծագող երկմտանքները: Այդ ձևերն են՝ պարզից բարդ՝ g-b փոքր եռյակի սահմաններում կա-

---

60 Համմա. Ք. Քուշնարյան, Նշված աշխատությունը, էջ 314:

տարվող «փոխը» d-a մաքուր հնգյակում ընթացող «քարոզը» և շղթայակցված երեք քառալարերի հիման վրա ծավալվող այն ասերգը, որի ելևէջային պտույտներն ու կշռույթը կազմակերպվում են ըստ հայոց լեզվի առոգանության ու տրոհության նշանների[61]: Առանձնապես ընդգծելի է, որ քննարկվող հոդվածով Կոմիտասը ըստ էության վերծանեց հայ խազագրության երեք հատվածներից մեկը[62], որով այժմ, մեր երաժշտագիտության համար, իր գլխավոր գծերի մեջ արդեն պարզաբանված է հայոց լեզվի առոգանության և տրոհության նշանների դրությունն ութ բաղկացուցիչներով. «միջակետ» (.), «ստորակետ» (,), «բութ»(՝) ու «վերջակետ»(։)՝ որպես նաև երաժշտական տրոհության նշաններ, «շեշտ»(՛) և «պարույկ» (կամ «հարցուկ»)(՞)՝ որպես շեշտադրության նշաններ, և «ստող»(⁰) ու «երկար»(՛՛) որպես տևողության հատուկ նշաններ:

Անշուշտ, չի կարելի պնդել, թե Կոմիտասը սպառեց հայ առոգանության խազերի դրության հարցերը: Բանն այն է, որ ինչպես դա գիտակցել է նաև ինքը՝ երաժշտագետը, հայ առոգանության նշանների դրությամբ 14—15-րդ դարերում ընդգրկված են եղել մի քանի զուտ երաժշտական խազեր ևս: Այս տեսակետից բնորոշ է, օրինակ՝ Խիզանում 1407-ին Հովհաննես գրչի գաղափարած Հայսմավուրքը, որտեղ, բացի առոգանության և տրոհության նշաններից, օգտագործված են «խունճ», «զարկ», «դիր», («պարույկից» քիչ տարբեր իմաստով) «բեր» ու այլ խազեր էլ[63]: Այսուամենայնիվ, առոգանության դրության հարցերին Կոմիտասի տված պատասխանները սկզբունքային նշանակություն ունեն նաև հիշյալ և անգամ հնագույն դարերի երաժշտական տվյալ փորձի վերաբերությամբ: Ինչպես դիտում է Ռ. Աթայանը, մեզ զբաղեցնող հոդվածում վերլուծելով հայկական թվերգության հիմնաձևերը, «Կոմիտասը ցույց է տալիս նրանց լադային կառուցվածքը և բերում առոգանության ու տրոհության խազերի նշանակության մի շարք տարբերակներ, որոնք հաճախ ներկայացնում են ընդարձակ և իմաստավորված ինտոնացիոն դարձվածքներ, իրենց բնույթով կապված ազգային մելոդիկ ոճի առանձնահատկությունների հետ: Ջնայած հոդվածում բերված երաժշտական տվյալները վերցված են Կոմիտասին ժամանա-

---

61 Հայ. եկ. երաժշտություն:

62 Այդ հատվածների մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ոսկան վարդապետն ու խազագրության արվեստը», «Էջմիածին», 1966, № 11—12, էջ 159:

63 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 4684:

կակից կատարողական պրակտիկայից, այնուամենայնիվ նրանք որոշ հասկացողություն են տալիս առոգանության սիստեմի էության մասին նաև պատմական առումով: Պատճառը մեղեդիական ձևերի պահպանողականությունը չէ միայն: Կոմիտասն ինքը թվերգության երաժշտական-ոճական և պատմական հարցերի հետազոտությունների հիման վրա ճշտել, ընդհանրացրել է ժամանակակից պրակտիկայի տվյալները»[64]: Նաև տեսական բնույթի միջնադարյան ձեռագիր համապատասխան պատառիկների ընձեռած տվյալներն է համեմատել, ճշտել և ընդհանրացրել գիտնականը, ինչպես ցույց է տալիս հետազոտությունը: Ասենք՝ հետևյալը կամ նմանները, ուր նկատառելի քայլեր կան, որոնց շնորհիվ կարծես հեռվից նախապատրաստվում է կոմիտասյան այն դրույթը, թե հայոց լեզվի տրոհության շորս նշաններից յուրաքանչյուրը թվերգության մեջ համապատասխանում է միջին կամ գլխավոր քառաձայների աստիճաններից մեկին («միջակետը»՝ ſ-ին, «ստորակետը»՝ ց-ին, «բութը»՝ ձ-ին և «վերջակետը»՝ ե-ին): Այսպես՝ «յոլորակացն, յիւրաքանչիւր կիսի ո՞ր յո՞րոյ վերա յարմարի» հարցարկում է միջնադարյան անանուն մի քերական և պատասխանում. «Ոլորակն Գ է. այսինքն շեշտն, որ է սուրն, և բութն և պարոյկն: Եւ կէտն Գ՝ ստորակէտն, և միջակէտն, աւարտակէտ: Արդ աւարտակէտն սրին նստի, և ստորակէտն՝ բթին՝ և միջնակէտն՝ պարուկին: Զի որպէս միջնակէտն ի մէջ երկուցն է, սոյնպէս և պարոյկն ի սրէն և ի բթէն լինի, վասն որոյ ի միասին յարմարին»[65]: Մի քայլ ևս առաջ դնալով կարող ենք հաստատել, որ հայ թվերգին նվիրված Կոմիտասի հիանալի ուսումնասիրությունը նաև առիթ է տալիս հարաբերակցելու մեր հոգևոր ու աշխարհիկ արվեստներում բյուրեղացած երաժշտավիպական կայուն բանաձևերը և, որ նվազ կարևոր չէ, թեկուզ ընդհանուր գծերով տարբերելու վաղ միջնադարին վերաբերող ելևէջային (ինտոնացիոն) մի քանի տիպական դարձվածքներ՝ զարգացած ավատատիրության շրջանում ստեղծվածներից: Արդարև, խոսելով թվերգի ծավալման մեջ հանդուցային նշանակություն ունեցող բանաձևերի՝ սկսելու և վերջացնելու դարձվածքների մասին, Կոմիտասը բերում է մեղեդիական միևնույն պտույտի պարզ («կարճ»), ընդլայնված («երկար») ու հանդիսավոր-զարդոլորուն մի

---

64 Ի. Աբայան, *Հայկական խազային նոտագրությունը*, Երևան, 1959, էջ 24—25:

65 *Մատենադարան*, ձեռ. № 55, էջ 421բ («Յաղագս քերականութեան համառոտ լուծմունք»):

ամբողջ շարք տարբերակներ: Այդ, նկատելով, որ (ա)՝ երաժշտա-կատարողական սույն և նման իրողությունների ավելի ծավալուն ու զարդարուն տարբերակները, ընդհանրապես ասած, հանդես են գալիս որպես պատմական հեղաշրջման արդյունք. և որ (բ)՝ մեր հոգևոր երգարվեստի զարգացման մեջ ուշ միջնադարը աչքի չի ընկնում ստեղծագործական կարգի կարևոր (որակ առաջացնելու ընդունակ) տեղաշարժերով, Կոմիտասի բերած վերոհիշյալ բանաձևերից առաջիններն ու վերջիններն կարող ենք առանց տարակուսանքի համապատասխանաբար վերագրել վաղ միջնադարին և զարգացած ավատատիրության շրջանին:

Հայ երաժշտության ձայնեղանակների հիման վրա ծավալվող հոգևոր երգի տարբեր տեսակների ու նրանց առանձնահատկությունների հետազոտությունը Կոմիտասը չհասցրեց կատարել: Այդ մասին նա լոկ հարևանցի դիտողություններ է արել իր անդրանիկ հոդվածում, նշելով, որ 5-րդ դարասկզբից, գրերի գյուտից հետո, երբ ըստ ձայնեղանակների կատարվող բուն սաղմոսերգությունը պաշտամունքային արարողությունների մեջ գերակշռող դերը աստիճանաբար զիջում էր ինքնուրույն նորաստեղծ հոգևոր երգին, առաջացան շարականներն ու եկեղեցական արվեստի մյուս ժանրերը: Գիտնականը կարճամիտ բնութագրումներ է տվել այդ ժանրերից շարականներին, որոնց «մեծագույն մասը արձակ, փոքրագույնը՝ տաղաչափական բանաստեղծություն է», և որոնցում «տաղաչափության երկու ձևն էլ կա՝ շեշտական և վանկական». գանձերին ու տաղերին, որոնց «զանազանությունն այն է, որ առաջիններն էլ տաղաչափական». և ներն իսկապես ճառեր են, արտաքին ձևը փոխած՝ ավետիսներին, որոնք վերագրվում են «Մ. Խորենացուն, բայց ոճը խիստ փոխված է՝ ժողովրդի մեջ բերնեբերան անցնելով»: Պետք է ասել, որ հիշյալ բնութագրումների մեջ կան շահեկան ուրիշ կետեր էլ, ինչպես, օրինակ, այն, որ շեշտական տաղաչափությամբ գրված երգերում, ասենք, Մ. Խորենացուն վերագրվող «Ծննդեան ու Աստուածայայտնութեան ճրագալուցի» կանոնի առաջին եռատունում («Ուրախացիր Սրբուհի») կամ «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» շարականում տողերի մեջ վանկերի քանակը հաստատուն չէ, բայց հաստատուն է ամբողջ տան շեշտերի քանակը. և կամ այն, որ ավետիսները «զանազան տեղեր այլ կերպ և այլ եղանակով են երգվում. բայց ընդհանրապես խոսքերի բովանդակությունը միևնույնն է. զանազանությունը բարբառի մեջ է. իսկ եղանակները կամ դկ, որպես «Խորհուրդ մեծ» շարականը, կամ ած

դարձվածք՝ դձ-ի և դկ-ի խառնուրդից բաղկացած» և այլն[66]: Սակայն, միևնույն է, սրանք երգերի նշված տեսակների քիչ թե շատ ամբողջական նկարագիրը չեն գծում և նպատակ էլ չունեն այդ անելու: Իսկ որ կարևորն է՝ այսքանն ընդհանրապես հեռու է հայ հոգևոր երգարվեստի ժանրային ողջ հարստությունն ու բազմազանությունը ցույց տալուց: Արվեստի, որի ընդերքում, դարերի ընթացքում, բյուրեղացել են «շարական» ընդհանուր եղրի տակ ամփոփվող «կցուրդը», «կացուրդը» (կամ «կանդակը») և «կանոնը» (իր իննը բաղկացուցիչներով— «Օրհնութիւն», «Հարց», «Գործք», «Մեծացուսցէ», «Ողորմեա», «Տէր յերկնից», «Մանկունք», «Ճաշու», «Համբարձի»). տաղերի և գանձերի հետ միասին՝ նաև «մեղեդին» ու «յորդորակը», ապա՝ «սրբասացությունը», «թագաւորը», «ալէլուն», «մեսեդին», «առաւօտերգը» ու այլ ձևեր ևս, որոնց վերլուծությունը այնպես էլ մնաց որպես մեր արդի երաժշտագիտության խոշոր պարտքերից մեկը: Հետաքրքրական և ուսանելի է մեզ զբաղեցնող հոդվածի բուն նպատակադրումը՝ որոշել հայ եկեղեցական երգերի գլխավոր ու երկրորդական եղանակների ընդհանուր, մոտավոր թվաքանակը: Այս կապակցությամբ Կոմիտասը շարականի եղանակները նախապես տարբերում է հոգևոր մյուս երգերի եղանակներից: «Շարականի գլխավոր եղանակների և սոցա ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվն է քառասուն»,— գրում է նա, հաշվի առնելով «բուն» և «կողմ» ինչպես և «ստեղի» ու «դարձվածք» տիպի 20 ձայնեղանակներն ու դրանց՝ շուրջ նույնքան տարատեսակները: Այս բոլորի հիմքում երաժշտության տեսաբանը իրավացիորեն առաջադրում է «ութ ձայն և երկու ստեղի» դրույթյունը և գտնում, որ այդ դրույթյան մշակումը 5-րդ դարասկզբին վերագրող ձեռագրական պատառիկները պատմական հիմք ունեցող ուշագրավ նյութեր են:[67] «Պարսկական, արաբական և տաճկական եղանակները գրեթե նույն անուններով են հայտնի»,— ավելացնում է նա և առաջ բերում համեմատական հետևյալ համառոտ տախտակը, որ կոչված է ցույց տալու հայոց հիմնական ձայնեղանակների՝ արևելյան երաժշտության մեջ ունկա նմանակները:

Ա.ձ. Առաջին ձայն— Հեֆթյուգյահ.

Ա.կ. Առաջին կողմն—Սեգյահ.

---

66 Հայ. եկ. եղանակները:

67 Համմ.՝ «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 171—172:

Բձ. երկրորդ ձայն—Հյուսեյնի.
Բկ. Աւագ կողմն—Աջեմ.
Գձ. երրորդ ձայն—Հիջազ.
Գկ. Վատ ձայն—Սաբա.
Դձ. Չորրորդ ձայն—Նեվա, Իսֆահան.
Դկ. Վերջ ձայն—Իուշշաք։[68]

Եկեղեցական մնացած ստեղծագործությունների եղանակների ընդհանուր թիվն է «Հարյուր հիսուն երկու», տեղեկացնում է Կոմիտասը և բացատրում, որ «տաղերի, գանձերի և մյուս հոգևոր երգերի եղանակները գանազան դարերում, այլև և այլ անձանց ճաշակին նայելով, 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, գանազան 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 զարմացնե,— ավելացնում է նա,— մենք արևելյան ազգ գոլով, մեր եղանակները ևս արևելյան բազմաճյուղ եղանակներից են և մեծ առնչություն ունին»։ Վերոբերյալ թիվը անշուշտ մոտավոր է ու ճշգրտման կարոտ։ Բայց այստեղ դա չէ կարևորը (ինչքան էլ արվեստագետը հպարտության օրինական զգացումով է նշում ազգային մեղեդիական հարստությունների տվյալ ցուցիչը), այլ այն, թե սկզբունքորեն հետազոտական ինչպիսի ճիշտ դիր-

---

68 Այս տախտակը առաջարկելիս Կոմիտասը նշել է, թե «ավելի ընդարձակը պատեհ ժամանակին» է թողնում, որ մի պարզ ակնարկ է մեր «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակներին ու դրանց մերձարևելյան (մասնավորապես տաճկական) նմանակներին։ Օգտվելով առիթից, ստորև բերում ենք նաև վերջիններիս համեմատական տախտակը։
Աձ դարձվածք—Նեշաբուր, Նեշաբուրեք.
Ակ դարձվածք—Բուսելիք.
Բձ դարձվածք—Շեհնազ.
Բկ դարձվածք—Ֆերահ-ֆեզա, Աջեմ-աշրան.
Գձ դարձվածք—Էվիջ, Իուզդալ.
Գկ դարձվածք—Բեսթենիգյար.
Դձ դարձվածք—Սեգյահ-Հյուզդամ.
Դկ դարձվածք—Ռաստ։

քեր է վերցնում Կոմիտասը, երբ հազարավոր երգերի պատկառելի մի համայնագիտարան ներկայացնող հայ հոգևոր երգարվեստում փնտրում է ընդամենը 140—150 առանձին եղանակ։ Արդարև, զարմանալին նախ և առաջ սա է հենց՝ երաժշտական մեր արդի կյանքի ու դաստիարակության տեսանկյունից, որ և բացատրված չէ տակավին։ Արդ, իմանալի է, որ միջին դարերում, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, և՛ գեղջուկ-ժողովրդական, և՛ գուսանական[69], և՛ հոգևոր-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ երկվելու նախատեսված յուրաքանչյուր ոտանավոր նորաստեղծ ինքնուրույն եղանակի հետ չէ, որ զուգորդվում էր։ Երեք բնագավառներում էլ՝ տվյալ ժամանակի ու միջավայրի շրջանակներում՝ գոյություն են ունեցել ավանդական ձայնեղանակներ, որպես մեղեդիական յուրատեսակ չափանմուշներ, որոնք զուգորդվել են մեծ թվով տարբեր ոտանավորների հետ, նայելով դրանց մի երկու էական (կապված բովանդակության) ու մի երկու ևս ձևական (կառուցողական) հատկանիշներին։ Ավանդական եղանակների նման կիրառումը, սակայն, ենթադրում էր (բնազդական կամ դիտակցական) ստեղծագործական մոտեցում՝ հանկարծաբանության (իմպրովիզացիայի) շնորհք, որ դրսևորվում էր որևէ ձայնեղանակ նոր խոսքերի բովանդակության ու կառուցվածքի համեմատ տրված շառավիղով տարբերակելու ունակության մեջ։ Այդ տարբերակումը հանդեցնում էր չափանմուշ-մեղեդիի թեթևակի ձևափոխումից կամ յուրովի նրբերանգավորումից մինչև նույն ձայնեղանակի սահմաններում երաժշտական նոր կերպարի ստեղծումը։ Պատմական զարգացման ընթացքում հաղթահարվում էր նաև ավանդական ձայնեղանակների շրջանակը։ Տարբեր խաչաձևումների, հասարակական կյանքին կապված նոր հովերի, ինչպես և տաղանդավոր անհատների գործունեության շնորհիվ հղկվում, փոփոխվում, վերամաստավորվում, ընդլայնվում, խորանում, ճյուղավորվում և ծաղկում ու փթթում էին այդ ձայնեղանակները, բայց, միևնույնն է, տվյալ երգարվեստի սահմաններում չափանմուշ-եղանակների գումարը, գրա-

---

69 Այս կապակցությամբ ազատ կարելի էր հիշատակել հայ աշուղական երգ-երաժշտությունն էլ, թեև փաստ է, որ վերջինս, նաև ընդհանուր արևելյան աշուղական արվեստի համեմատությամբ, մանավանդ ի դեմս մեր մեծ աշուղներ Սայաթ-Նովայի, Շերինի, Ջիվանու՝ դեղարվեստական արտադրանքի երաժշտական բաղկացուցչի առումով ևս մոտենում է անհատական ստեղծագործության (հմմտ.՝ Ն. Թահմիզյան, Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (Հաս. գիտ.)· Երևան, 1963, № 10, էջ 33—58)։

կան խոսքերի թվաքանակի համեմատությամբ, միշտ էլ եղել է սահմանափակ[70]: Մեր ժողովրդական երգ-երաժշտության մասին Մ. Աբեղյանը վկայում է. «Ամեն խաղ, երկյակ լինի թե եռյակ կամ քառյակ, կազմում է առանձին երգ: Սակայն կյանքի մեջ, այսինքն երգելիս, մի քառյակով 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»[71]: Նույն պարագան, մի այլ առիթով, Աբեղյանը դիտում է մեր միջնադարյան դուստանական երգարվեստի առնչությամբ ևս, հատկապես վկայակոչելով ձեռագրերում հանդիպող մեծ տաղաշարքերը[72]: Իսկ եկեղեցական արվեստի վերաբերյալ արդեն ունենք Կոմիտասի հենց այստեղ քննարկվող մտքերը:

Մեզ զբաղեցնող հոդվածում նաև մի այլ կարևոր խնդրի առաջ է կանգնեցնում մեզ հեղինակը: Ինչպես գրել ենք վերևում, ավարտելով շարականի եղանակներին վերաբերող իր խոսքը, Կոմիտասը, անելիք հաշվումների համար ելակետ որոնելով, «մյուս հոգևոր երգերի» եղանակների գումարը նախ որոշում է որպես «152«: Այս թիվը ներկայացնում է Կոմիտասին հայտնի «մանրուսման եղանակների» քանակը: Հարկ է նկատել, որ մանրուսումն ասելով մեր միջնադարյան երաժիշտները հասկացել են խաղերքների մեջ մտնող հարյուրավոր երգերի ողջ միակցությունը[73]: Ընդ այդ դրան, բանասիրական արդի գրականության

---

70 Մեր «ձայնեղանակ» ասածին անգիր ու գրավոր բանահյուսության մեջ որոշ իմաստով համապատասխանում է տաղաչափական ձևը, բայց հենց միայն որոշ իմաստով: Այդպես է, քանի որ դիտողությունները ցույց են տալիս, որ անցյալում, ինչքան էլ տարածված է եղել հատկապես միևնույն չափի բանաստեղծությունները մեկ չափանմուշ-եղանակի հետ զուգորդելու փորձը՝ քիչ չեն եղել և այն դեպքերը, երբ նույն չափի տարբեր ոտանավորներ երգվել են տարբեր ձայնեղանակների զուգորդությամբ, և կամ երբ՝ միևնույն ձայնեղանակը զուգորդվել է տարբեր չափի գրական խոսքերի հետ: Անկասկած ավելի շոշափելի համապատասխանություն կա, մի կողմից՝ տաղաչափական ձևերի, և մյուս կողմից՝ հիշյալ ձայնեղանակների սահմաններում հանդես եկող չափա-կշռութային (մետրո-ռիթմիկ) տիպական կառուցվածքների միջև, մանավանդ երբ վերջիններս քննում ենք դրանց ծագումնաբանության տեսակետով: Սակայն այս կապակցությամբ էլ նկատի պիտի առնել, որ կենդանի փորձում գրական միևնույն տողաչափը կարող էր ունենալ (և հաճախ իրոք ունեցել է) մետրո-ռիթմիկ տարբեր մեկնաբանություններ:

71 Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղեր (ուսվածք), Վաղարշապատ, 1904, էջ 71:

72 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հին դուստանական ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931, էջ 108:

73 Այդ մասին կարելի է դատել խաղերքների հիշատակարաններից, որոնք, գրեթե միշտ պարունակում են հետևյալ բանաձևը. «Գրեցաւ եղանակաւոր տառս, որ կոչի մանրուսու-

մեջ ընդունելի է դարձել մի սովորույթ, ըստ որի, «մանրուսման եղանակներ» արտահայտությամբ իմացվում են՝ խազգրքերի վերջում (կամ միջում) «Կարգ ուղիցեաց» կամ «Ուղիցիք միահամուռ» խորագրի տակ ամփոփված, իր ժամանակի համար (12—13-րդ դդ.) նորատիպ և, առաջին հայացքից, խորհրդավոր անուններ ունեցող եղանակները միայն: Մենք էլ առայժմ չենք ուզում խախտել արդեն արմատավորված սովորույթը: Արդ, մանրուսման եղանակների վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Ղ. Ալիշանը: Հետազոտելով բազմաթիվ խազգրքեր, «Ուղղիցեաց» կարգերից նա քաղել է ավելի քան 70 եղանակի անուններ և կազմել դրանց այբբենական տախտակը՝ «ի դբօսանս բանասիրաց»[74]: Հենց Ալիշանից հետո էլ խազգրքերով զբաղվեց դեռևս երիտասարդ Կոմիտասը, և իր քննարկվող (անդրանիկ) հոդվածում ա-

---

մբն» և այլն: Այն, որ «մանրուսումը» միջնադարում իրոք լայն ընդգրկում ունեցող հասկացություն է եղել, պարզ երևում է Ն. Շնորհալու հետևյալ խոսքից էլ, որ ուղղված է ժամանակի քահանաներին: «Զեկեղեցական դիրս ուղիղ ընթեռնուլ և զմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան» («Թուղթ ընդհանրական», էջմիածին, 1865, էջ 79): Կոմիտասը գտնում է, որ «Հին երաժիշտները Մանրուսումն ասելով հասկանում էին՝ ուսումն եկեղեցական երգերի, եղանակների և խազերի մասին», բայց ավելացնում է նաև՝ ցավոք, միջին դարերից մեզ չեն հասել ձեռնարկներ «Հին խազերի և եղանակների մասին, որոնք «Մանրուսման նյութ» են» (Հայ. եկ. եղանակները): Հայկազյան բառարանը «Մանր Ուսմունք» եզրի դիմաց տալիս է՝ «երգք ժամագրոց, որպէս Բազաւորք, ալէլուք, մեհեդիք, ժամամուտք, կացուրդք, փառեր, Հարցնափառներ, յառաջին գրքուկ ամփոփեալ ի նախնեաց» բացատրությունը, որ դարձյալ նկատի ունի ողջ խազգիրքը «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», հատ. Բ, Վենետիկ, 1837): Ստուգաբանորեն «մանր ուսմունք» նշանակում է նուրբ (այն է՝ նրբագեղ-ոճավոր) իրողությունների մասին ուսմունք, ինչպես միջնադարում եղել է նաև՝ «նուրբ գրեանք» հասկացությունը, փիլիսոփայական երկերի իմաստով (այդ մասին տե՛ս Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հ. Ա, Երևան, 1959, Ներածություն): Այս առումով շահեկան է Կիրակոս վրդ. Երզնկացու հետևյալ նկատողությունը. «ամենայն իմաստասիրական հանճար յորժամ ի կիր արկանին երկուս ցուցաննն ազդմունս, մարմին կամ անմարմին նշանակելով: Որպես յորժամ վասն մարմնոյ ոք խոսիցի՝ հարկ լինի զթանձրագունէ ճառիլ և զշօշափելի իրաց: Եւ յորժամ զիրէ զանմարմին և զնուրբ ինչ պատմիցէ, որպէս զխրատական հանճարոյ և զձայնականէ ոք պատմիցէ»: Սրան հետևում են ձայնի անմարմին լինելու մասին դատողություններ («Կիրակոս վարդապետի Եզնկեցոյ ասացեալ Նախերգան ի բան աւետարանին», Մատենադարան, ձեռ. № 2178, էջ 366ա): Վարդապետիս՝ ձայնի անմարմին լինելու վերաբերյալ դատողությունների շուրջ տես մեր հոդվածը՝ Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, Երևան, 1962, էջ 146—147:

74 Ղ. Ալիշան, Սիսուան և Լևոն մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 254:

ռաջ բերելով մանրուսման եղանակների 46 այլ անուններ, արեց շահեկան մի շարք դիտողություններ։ «Եղանակների տեսակների զատ-զատ 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 մինչև 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 անուններ»։ Ու ի մի բերելով այդ բոլոր անունները, Կոմիտասը կազմեց դրանց այբբենական լրացված ցանկը, համապատասխան եղանակները «ութ ձայնի» վրա բաժանող մի մեծ տախտակ (դարձյալ ըստ ձեռագրական՝ խազդրքերից վերցված տվյալների), և մանրուսման եղանակների թվաքանակը որոշեց հետևյալ կերպ։ Իր կազմած ցանկում նա հաշվեց 129 անուն (ներառյալ վերջիններիս տարբերվածները էլ) ու դրանց վրա գումարելով «անանունը» («Ուղղիցեաց» կարգերի լուսանցքներում մի գծիկով նշանակված) 21 երգ և տաղարաններում ու գանձարաններում հանդիպող մի երկու այլ անուն ևս, ստացավ «152» թիվը։ Դժբախտաբար, Կոմիտասից հետո քիչ բան է արված մանրուսման եղանակների ուսումնասիրության կարևորագույն գործում։ Մեր նորագույն երաժշտագետներից սույն հարցին անդրադարձավ Հ. Հովհաննիսյանը, առանց հետազոտելու բուն խազգրքերը և վերջիններիս մասին դատելով բյուզանդական παπαδικῆ-ների (խրատք քահանայից) մասին եղած տվյալներից[75], որի համար էլ ըստ արժանվույն քննադատվեց Ռ. Աթայանի կողմից[76]։ Այսուհանդերձ, եթե մի կողմ դնենք Հ. Հովհաննիսյանի հղումներից բացարձակապես ազատ շարադրաձևը և կամ երբեմն հակագիտական լինելու չափ կտրական (կատեգորիկ) պնդումները և այլն, պետք է խոստովանենք, որ նա մանրուսման եղանակների մասին անում է ուշագրավ մի ենթադրություն։ Հեղինակը

---

75 Հ. Հովհաննիսյան, *Հայ երաժշտության պատմություն*, էջ 114—118 (ձեռագիր. Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարան)։

76 Ռ. Աթայան, Նշված աշխատությունը, էջ 150—151։ Թվում է, թե Ռ. Աթայանը Հովհաննիսյանի հիշյալ դատողությունների նկատմամբ կարող էր վարվել և ավելի խիստ, հիպատ մերժելով խազգրքերի բովանդակությունը «երկու մասի» բաժանելու (մինչև «Ուղիցիները» և «Ուղիցիների» կարգը) նրա փորձը։

պնդում է, որ մանրուսման եղանակների վրա «մեծապես ազդել են (տվյալ) դարաշրջանի աշխարհիկ և ժողովրդական երաժշտության մեջ» տարածված «ձայն-բանաձևերը, հանրածանոթ երաժշտական ֆրազներն ու պարբերությունները»[77]: Իրավացիորեն նշելով, որ Հովհաննիսյանի այս պնդումը «ուշադրության արժանի է», բայց «ապացուցման կարիք ունի», Ռ. Աթայանը իր կողմից ավելացնում է, թե մանրուսման եղանակները «միևնույն տեքստով ձայնագրված տարբեր անուն կրող եկեղեցական երգեր են, որ, ամենայն հավանականությամբ, ուսումնական նպատակ են հետապնդել»[78]: Սա առավել բնական ու տրամաբանական մի հետևություն է: Թվում է, սակայն, որ խնդրո առարկա երևույթը ինքնին ավելի բարդ է: Իրոք, քննությունը ցույց է տալիս, որ մանրուսման բոլոր եղանակներն էլ զուգորդված են գրական միևնույն խոսքերի՝ հետևյալ «քառատողի» հետ, որ է դավթյան Ճխ սաղմոսի Բ տունը.

Ուղիղ եղիցին աղաւթ իմ,
որպէս խունկ առաջի fո տէր.
Համբարձումըն ձեռաց իմոց՝
Պատարագ երեկոյի:

Սաղմոսի այս տունը, որը (ինչպես և ողջ Ճխ սաղմոսը), ունի աղաչական բնույթ և երեկոյան (երեկոյի ժամերգության) մի աղոթք է[79], մանրուսման երգերից միայն երկուսի մեջ են նթարկվում է թեթևակի փոփոխության (դա կտեսնենք ստորև) և ակ երգաշարքի առաջին, լոկ «ակ» նշանակումն ունեցող երգում քիչ ընդլայնվում է (ի հաշիվ նույն սաղմոսի Ա տան): Գալով վերը բերված սաղմոսատան վրա ստեղծված մանրուսման բազմաթիվ երգերի կիրառական, թե ուսումնական նպատակներ հետապնդելու խնդրին, նկատենք, որ դրանց մեջ կան նաև զուտ կիրառական բնույթ ունեցող համարներ: Այդպիսիները թվով մի քանի շատ չեն, բայց դրանց գոյությունն իսկ հուշում է, որ քննարկվող հարցին միանշանակ պատասխան չենք կարող տալ: Ահա, օրինակ, մանրուսման երգերից «Կիրակամտի», «Եկեղեցւոյ», «Գալստեան» և «Խաչի» անվանվածները: Այս անուններն իսկ ցույց են տալիս, որ նրանցով նշանակված երգերը նախատեսված են եղել հա-

---

77 Հ. Հովհաննիսյան, նշված աշխատությունը, էջ 115—116:

78 Ռ. Աթայան, նշված աշխատությունը, էջ 151:

79 Որպես այդպիսին, սույն «քառատողը» խազդրքերում երևում է (բացի մեզ հետաքրքրող «Ուղղիցնաց» կարգից) նաև «Ադուհացից մեսեղիներին» մեջ: Տե՛ս օրինակ՝ Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 756, էջ 181բ—182ա:

վ[ապատասխանաբար՝ շաբաթ օր երեկոյան (կիրակնամուտին), ևկե-ղեցու, (հոգու) գալստյան ու խաչի տոներին կատարվելու համար: Ուրեմն՝ դրանք կիրառական բնույթ ունեն: Սրա ապացույցն այն է, որ խազդրքերի այլ բաժիններում նույնպես հանդիպում են երգեր («թագաւորներ», «ալէլուներ» և այլն), որոնք կրում են բերված անուն-ները. և հետո՝ սույն երգերը, երբեմն դուրս մնալով բուն «Ուղիցիք միահամուռ» կարգից, որպես առանձին «ուղիցիներ» երևում են խազ-դրքերի ուրիշ բաժիններում, նույն անուններով և նույն խազերով[80]: Այնուհետև, հիմքեր ունեք հաստատելու, որ մանրուսման երգերից կիրառական բնույթ ունեն «Աղաչանք» և «Տարածումն» կոչվող հա-մարները ևս: Այս առումով նկատենք նաև, որ սույն երկու անուններն էլ առաջացած են եղել (ինչպես դա պարզ երևում է ամեն մի խազդրքի համապատասխան մասից) մանրուսման եղանակների հետ զուգորդվող աղմոսատունը վերն ակնարկված թեթևակի փոփոխության ենթարկելու հետևանքով: Այսպես, քննարկվող երգերից առաջինում մեր աղմոսա-տան առաջին տողը ընդունել է «Ուղիղ եղիցին աղաչանք մեր» ձևը. իսկ երկրորդում, նույն տան երկրորդ կեսը՝

«Ջերեկոյի աղաւթս մեր ընկալ տէր
և ըզտարածումն ձեռաց մերոց» ձևը:

Այս փոփոխությունների պատճառով ընդգծվել է տվյալ երգերի աղաչական-ղջական բնավորությունը. և ուշագրավ է, որ սրանք ևս, մի շարք խազդրքերում դուրս մնալով «Ուղիցիների» կարգից, անցել են «Մեսեդիք ապաշխարութեան» բաժինը, դարձյալ նույն անուններով և նույն խազերով[81]: Վերջապես ըստ բոլոր տվյալների, կիրառական մո-նոդիանների շարքին պետք է դասել նաև «Ջորը» կամ «Ջորուկը»[82].

---

80 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 769, էջ 122ա—բ, «եկ[եղեցւոյ]» («Փառեր տու-նից և մարտիրոսաց» բաժնում). ձեռ. № 761 (որն առհասարակ չունի էլ «Ուղիցիք միա-համուռ» բաժինը), էջ 86ա, «Գալ[ստեան]» («Մեսեդիք ապաշխարութեան» խորագրի տակ) և այլն:

81 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 213բ:

82 «Ջոր» կամ «Ջորուկ» ասածը միջնադարում սերտ կապված է եղել պահքի հաս-կացության հետ («պահոց և աղօթից հետևելով, չոր ճաշակելով» և այլն, որից և՝ «չորա-կեաց» ու «չորաճաշակ» ևս, տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1837): Թե, ըստ այսմ, նկատի առնենք և այն, որ «Ուղիցի»-ների բաժնում երբեմն «Ջոր»

ակ շարքի առաջին համարը[83] ու մի քանի այլ նմուշներ ևս[84], որոնցում, ինչպես և վերն հիշատակված ստեղծագործություններում, որոշակի համապատասխանություն է նշմարվում, մի կողմից՝ երգի բովանդակության ու կատարման պարագաների և մյուս կողմից՝ նրա անվանակոչության միջև։ Միևնույն ժամանակ, սակայն, մանրուսման երգերի մեջ կան մի ամբողջ շարք անուններ էլ, ինչպես՝ «Առիւծ», «Սրինկ», «Արծիւ», «Գուսնակ», «Արջն», «Գետ», «Գայլ», «Բզեզիխ», «Սայլ», «Բազէ», «Ջաղացք» և այլն, որոնք չափազանց դժվար բացատրելի են որպես պաշտամունքային-կիրառական բնույթի երգերի անվանակոչություններ և որոնք խոսուն կարող են դառնալ, եթե դրանք վերաբերենք համապատասխան երգերի եղանակներին միայն։ Մանավանդ որ հիշյալ անուններից մի քանիսի կապը տվյալ երգի լոկ եղանակին՝ հնարավոր է լինում ապացուցել։

Վերցնենք «Այսաւր մըտանէ» կոչվող մանրուսման երգը։ Հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ այս անվան մեջ մտնող խոսքերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ՝ «Այսաւր մըտանէ Թագաւորըն մեր Քրիստոս ի յԵրուսաղէմ» Ծաղկազարդի երգի բնորոշ սկզբնաբառերը։ Ել հենց սա էլ արդեն բավական է եղրակացնելու, որ քննարկվող երգի անունը, որևէ առնչություն չունենալով նրա խոսքերի հետ, վերաբերում է միևնույն եղանակին և որ երգն ամբողջապես պայմանական խոսքերի վրա հղացված, երաժշտա-ոսումնական նպատակներ հետապնդող ստեղծագործություն է իրապես։ Որովհետև՝ ա) մանրուսման «Այսաւր մըտանէ» անունը կրող երգի խոսքերը («Ուղիղ եղիցին» և այլն) աղաչական-ղղջական նկարագիր ունեն, իսկ բուն «Այսաւր մըտանէի» խոսքերը՝

անունը կրող և միևնույն ձայնեղանակին պատկանող մի քանի երգեր իրար հետևից շարահարված են լինում, ստեղծելով փոքրիկ, ուրույն կարգ (տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 756), պետք է ենթադրել հետևյալը. հավանաբար «Ջոր» կոչվող երգերը նույնպես կապված են եղել «ապաշխարութեան» կամ «աղուհացից» մեսեդիներին։

83 Այս երգը հատուկ անուն չունի և նշանակված է, ինչպես մյուս ձայնակարգերի առաջին համարները՝ տվյալ դեպքում լոկ «ակ»։ Այստեղ է, որ մեր գրական «քառատողը», ինչպես ասել ենք վերը, ընդլայնված է ի հաշիվ նույն ձեռ սաղմոսի Ա. տան։ Դիտելի է սակայն, որ վերջինս այստեղ քիչ փոփոխված է նաև, և այն հաշվով, որ երգում խորացվի դարձյալ նրա աղաչական նկարագիրը («Տէր կարդացի առ քեզ»-ի փոխարեն՝ «Տէր աղաղակեցի առ քեզ»)։ Սրանից պետք է հետևցնել, որ սույն երգը ևս հարազատանում է «ապաշխարութեան» մեսեդիների հետ։

84 Շատ հավանական է, օրինակ, որ «մեռելքաշ» անունը կրող երգը նախատեսված լիներ հենց պաշտոնական հուղարկավորության մեկ պահին կատարվելու համար, և այլն։

հանդիսավոր-տոնական. բ) պաշտամունքային-կիրառական առումով՝ մանրուսման քննարկվող երգի խոսքերը ավելի «ապաշխարութիան» խորհրդին են առնչվում, իսկ բուն «Այսաւր մըտանէի» խոսքերը՝ Մաղկազարդի ուրախարար տոնին. գ) և որ կարևորն է՝ մանրուսման երգս, ըստ իր խոսքերի, երեկոյան աղոթք է, մինչդեռ բուն «Այսաւր մըտանէին»՝ տիպական «առաւօտերգ» է, որը գրեթե բոլոր խազգրքերում հանդիպում է «Առաւաւտերգեր կարգաւ» հատուկ խորագիրը կրող բաժնում[85]:

Ինչպես տեսնում ենք, իրոք որ գործ ունենք հետաքրքիր ու բարդ մի երևույթի հետ: Եվ բնական է, որ կանգնենք բազմաթիվ ու կնճռոտ խնդիրների առաջ՝ դեռևս մի կողմ թողնելով խազերի վերծանութեան դժվարագույն հարցը: Այդ խնդիրները ի վերջո լուծվելու են խազգրքերի և դրանց «Ուղիցիների» համեմատութեանը կապված աշխատանքների հիման վրա, մի բան, որ անցյալում ըստ էութեան կատարված չի եղել: Ասենք, Ղ. Ալիշանը մի թեթև համեմատել է (բուն խազագրութեան առումով) իր ձեռքն անցած խազգրքերը: Դա երևում է մանրուսման եղանակների անուննների նրա կազմած ցանկից, ուր տեղ են գտել նաև դույզ անուններ, ինչպես՝ «Անձեղ կամ Ջիտ», «Առեղն կամ Յօննեղ» և այլն (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.): Ինչ վերաբերում է Կոմիտասին, ապա նա լիովին գիտակցել է խազգրքերի և դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ գետեղված եղանակների համեմատութեան անհրաժեշտութեունը, բայց այդ գործը թողել է «մի այլ անգամվան»[86]:

Արդ, գեթ նախնական կարգով ամբողջական խազգրքերը համեմատելով իրար հետ, տեսնում ենք, որ դրանց մեջ կան նաև գրչագրեր, որոնցում իսպառ բացակայում է «մանրուսման եղանակները» ներկայացնող «Ուղիցիք միահամուռ» բաժինը[87]: Իսկ այն խազգրքերում որոնցում հիշյալ բաժինը առկա է, վերջինս հաճախ ներամփոփում է շատ տարբեր քանակութեամբ երգեր՝ 12—13-ից[88] մինչև 63[89], 75[90], 86[91] և այլն: Այնուհետև, կան խազգրքեր, որտեղ մանրուսման

---

85 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 8573, էջ 53ա:

86 Հայ. նկ. եղանակները:

87 Մատենադարան, ձեռ. № 760 (13-րդ դ., տեղն անհայտ. հետաքրքիր է, ինչպիսի նախօրինակից է դաղափարված):

88 Մատենադարան, ձեռ. № 7209, էջ 163 բ:

89 Մատենադարան, ձեռ. № 2453, էջ 134 ա:

90 Մատենադարան, ձեռ. № 8587, էջ 190ա:

91 Մատենադարան, ձեռ. № 7157. էջ 189 բ:

երգերը շարահարված են լինում առանց ձայնեղանակի նշման[92]։ Իսկ այն գրչագրերում, որոնց «ուղիցի»ներն ունեն ութձայնի բաժանումը, վերջինս բացարձակորեն միատեսակ չի լինում[93]։ Այս բոլորից պարզ է ուրեմն, որ անհրաժեշտ է հատուկ զբաղվել մանրուսման եղանակների ծագման ու դրանց պատմական զարգացման խնդրով, միաժամանակ տարբերելով այն գրչագրերը, որոնցում արտացոլված է սույն սրվեստի ծաղկման բարձրակետային շրջանն ու կայունացած վիճակը։ Կոմիտասը հպանցիկ կերպով անդրադարձել է այս հարցին էլ, գրելով. «Մանրուսումն առաջացավ, զարգացավ կիլիկյան վանքերում։ Այս դեղարվեստի զարգացման սկզբնադարը մոտավորապես ԺԱ դարի վերջին կեսն է։ Մանրուսման ականավոր կենտրոններ էին՝ Սրբակապին. Դրազարկ, Սկևռա, Կարմիր վանք և այլ վանքերը Կիլիկիայում»[94]։ Հիշատակված վանքերից հատուկ նշանակություն ունի մասնավորապես Սրբակաղինը։ Հայտնի է, որ տակավին Ղ. Ալիշանը, խոսելով Սրբակաղնի մասին, դիտել տվեց, թե բազմաթիվ խազգրքերի հիշատակարաններում կարդացվում է «գրեցաւ յընտիր և ի ստոյգ աւրինակաց, որ է յարմարած առաջին երաժշտապետաց սուրբ և հռչակաւոր ուխտին Սրբակաղնոյն»։ Սրանից հեղինակը հետևցրեց, որ մանրուսման եղանակներն ու խազգրքերի մյուս «քաջոլոր» ու «բազմադրուագ» մեղեդիները ա՛յստեղ պետք է ծաղկած լինեին սկզբնապես (անշուշտ՝ 1266 թվականի ահավոր երկրաշարժից առաջ, երբ կործանվեց վանքս)[95]։ Ս. Էփրիկյանը Սրբակաղինը համարեց «հայկական երաժշտագիտության կեդրոնը»[96]։ Հ. Ոսկյանը համարյա նույն համոզումը գոյացրեց վանքիս մասին[97]։ Իսկ Լ. Խաչիկյանը 15-րդ դարի խազգրքերից մեկի բնորոշ հիշատակարանի հրատարակության կապակցությամբ նշեց, որ «այս տեղեկության համաձայն լավագույն և ամենատարածված Մանրուսմունքի խմբագրությունը ստեղծվել է Սրբակաղնի վանքի երաժշտ-

---

92 Մատենադարան, ձեռ. 7209, էջ 163բ։

93 Համմտ., օրինակ, ակ երգաշարքը Մատենադարանի հետևյալ խազգրքերում. ձեռ. № 752, էջ 126 բ, № 2388, էջ 190 ա, № 8573, էջ 221բ, № 9257, էջ 203բ, 7157, էջ 189բ։

94 Հայ. հկ. եղանակները։

95 «Միսուան», էջ 254։

96 Ս. Էփրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Ա, Վենետիկ, 1902—1907, էջ 330։

97 Հ. Ոսկյան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 132։

տական դպրոցում»[98]: Յավոր, Մաշտոցյան Մատենադարանում, որ պահվում է խազգրքերի ամենահարուստ հավաքածոն (շուրջ 50 գրչագիր), չկա Արքակաղնում գաղափարված ոչ մի օրինակ: Բայց ունենք Արքակաղնի նախօրինակներից գաղափարված ընտիր խազգրքեր[99], որոնք և զգալի օգնություն են ցույց տալիս մեզ կբաղեցնող հարցերի ուսումնասիրության գործում:

Ի վերջո՝ մի առանձին խնդիր է մանրուսման եղանակների ճիշտ թվաքանակը որոշելը: Հարցն, այստեղ, հետևյալն է: Որևէ առանձին վերցրած խազգրքում մանրուսման եղանակների թիվը,— հաշվի առնելով ինչպես որոշակի անուն ունեցող, այնպես էլ անանուն, կամ շարքի սկզբում միայն ձայնեղանակի նշում ունեցող երգերը և այդում տարբեր ձայնեղանակներում հանդիպող նույն անվան կրկնությունները, 100-ի չի հասնում: Մինչդեռ Ալիշանի և Կոմիտասի հավաքած անունները, չհաշվելով վերջիններիս տարընթերցվածները, 100-ից զգալիորեն անցնում են: Ի՞նչ է սա, տարբեր խազգրքերում դեռևս հանդիպում են նոր անուններ էլ, ինչպես «Մանրուկ» (գկ)[100], «Ակնջատն», «Հեղինատն» (դձ)[101], «Վարագեցին» (աձ), «Կաքատն» (գկ), «Դպիրն», (դկ)[102] և այլն: Փորձը ցույց է տալիս, որ իրոք, մեկ առանձին վերցրած խազգրքի հիման վրա դժվար է գաղափար կազմել մանրուսման եղանակների ողջ բազմազանության մասին: Մյուս կողմից էլ, սակայն, համեմատությունից պարզվում է, որ միանման խազագրված և, հետևաբար, միևնույն եղանակներ տարբեր գրչագրերում երբեմն տարբեր անուններ են կրում: Այսպես, 13-րդ դարի երկու խազգրքերի համեմատությունը, օրինակ, հանգեցրեց այն համոզման, որ սրանցում «Կոզեռն» և «Ջորուկ» անուններով փաստորեն հաստատագրված է բկ շարքից միևնույն եղանակը[103]: 14-րդ դարի երկու գրչագրերի համեմատությունից պարզվում է, որ նույնպիսի «զրույգ» անուններ են՝ «Դալրուկն» ու «Գլաձը», «Անմեղուկն» ու «Իմաստնակը», «Վղտատէքն» ու «Աղաւ-

---

98 Լ. Խաչիկյան, *Ժե դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ*, մասն Ա, Երևան, 1955, էջ 53:

99 Տե՛ս, ասենք, 15-րդ դարի սկզբներում Երզնկայի Ավագ վանքում ընդօրինակված խազգրքերը (ձեռ. № 753 և 763):

100 Մատենադարան, ձեռ. № 2453, էջ 146ա:

101 Մատենադարան, ձեռ. № 7157, էջ 189բ:

102 Մատենադարան, ձեռ. № 9257, էջ 203բ:

103 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 630, էջ 81ա, և № 759, էջ 146բ:

նեկը»[104] (ինչպես սա երևում է Ալիշանի կազմած ցանկից էլ)։ Այնուհետև, հատկապես երիտասարդ Կոմիտասի հավաքած 46 եղանակները քննելիս տեսնում ենք, որ նրա ցույց տված՝ «Զողատող», «Իմաստնակ» ու «Յաննեղն» անվանակոչությունները նույնանում են, համապատասխանաբար, Ալիշանի բերած՝ «Զռճատող», «Մաստնակն» ու «Յօննեղ» անուննների հետ։ Եվ քանի որ վերջինս Ալիշանի կազմած ցանկում արդեն զույգ անուն է՝ «Սոեղն կամ Յօննեղ» ստեղծվում է՝ «Սոեղն-Յօննեղ-Յաննեղն» եռակի ձևը հենց միայն մեկ եղանակի համար։ Առարկություն են վերցնում Կոմիտասի նշած «Սևելի» ու «Զադն» անվանակոչությունները ևս։ Սրանցից առաջինը եղանակի անուն չէ պարզապես։ «Սևելի» («Սևել» երբեմն ևս ուղղակի՝ «Սևելորդ» խոսքով խազգրքերում նշանակվել են այն եղանակները, որոնց անունները հայտնի չեն եղել տվյալ գաղափարողին, մինչդեռ ավելի տեղյակ գրիչներ նույն եղանակները առաջ են բերել իրենց հատուկ անվանակոչություններով[105]։ Ինչ վերաբերում է «Զադն»-ին, ապա սույն խոսքով նշանակվել են այն եղանակները, որոնք տվյալ երգաշարքում իրենցից անմիջապես առաջ դետեղված համարի հետ մի որոշակի առնչակցություն են ունեցել, հորինված լինելով, ըստ երևույթին, մեղեդիական միևնույն սկզբնաձևի հիման վրա[106]։ Եվ դիտելի է, որ խազգրքերում «Զադն»-ի իմաստով օգտագործվում է մեկ այլ խոսք էլ՝ «Աշկերտն», երբ սրան նախորդող երգի անունը կապված է որևէ անձի կամ անձնավորված երևույթի և որ, հետևաբար, Կոմիտասի արձանագրած «Զադն» ու Ալիշանի հիշատակած «Աշկերտը» մի քանի դեպքերում դարձյալ, ըստ էության, նույն բանն են նշանակում[107]։ Բայց պատահում են նաև այսպիսի դեպքեր։ Ալիշանը նշում է՝ ասենք՝ «Անձեղ» կամ «Ջիտ» (ինչպես գրել ենք վերը), այնինչ մեր ձեռքն անցած ձեռագրերում սրանք, դատելով խազագրություններից, տարբեր եղանակներ են։

---

104 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 2388, էջ 190ա, 190բ և 195ա. ձեռ. № 758, էջ 213ա, 213բ և 219ա։

105 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 2453 և 759, որոնցից առաջինի էջ 141բ-ում և 203 ա-ում «Սևել» նշանակված եղանակները իրենց խազագրությամբ համապատասխանում են երկրորդի էջ 155ա-ում և 228բ-ում «Զորուկ» ու «Մշեցի» անվանվածներին։

106 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ № 765, էջ 189ա, 193բ, ու նաև՝ 199ա-բ։

107 Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. №№ 759 և 8573, որոնցից առաջինի էջ 159բ-ում «Դարբին» և «Զադն» անվանված եղանակներին, ըստ խազագրության, ճիշտ ու ճիշտ համապատասխանում են երկրորդի էջ 239բ-ում «Դարբին» և «Աշկերտն» նշանակում ունեցող եղանակները։

Մի խոսքով, Կոմիտասի այն պնդումը թե շարականի գլխավոր եղանակների ու դրանց ստորաբաժանումների թիվը քառասուն է, «իսկ մյուս հոգևոր երգերինը՝ հարյուր հիսուն երկու»՝ դեռևս քննելի է և, ճիշտն ասած, կարող է հիմնովին ստուգվել խաղերի վերծանությունից հետո միայն: Սակայն, երբ այսօր խորամուխ ենք լինում Կոմիտասի կատարած համարձակ ու մի շարք կողմերով հիմնավորված փորձին, որով նա, բացի շարականներից «մյուս հոգևոր երգերի», այսինքն գանձերի, տաղերի, մեղեդիների, սրբասացությունների ու այլ ժանրերի եղանակների համար վերցնելով, ասենք, մոտավոր մի թիվ (և հատկապես իրեն հայտնի մանրուսման երգերի եղանակների դումարը), դրանք, խաղդրքերի ընձեռած տվյալների համաձայն, դնահեղել է ութ-ձայնի «նրբությունները ցույց տվող» տախտակում, հասկանում ենք, թե վերանայման կարոտ է նաև մեր արդի երաժշտագիտության մեջ վերջերս ընդունելի դարձած տեսական մի դրույթ: Հայտնի է, որ զարգացած ավատատիրության շրջանի հայ պրոֆեսիոնալ երգատեղծության մեջ կատարված խոշորագույն տեղաշարժի՝ տաղերի ու մեղեդիների արվեստի ծաղկման կապակցությամբ պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը առաջ քաշեց ու հիմնավորեց այն դրույթը, թե նշված և դրանց հարող ժանրերի կոմպոզիցիոն գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը, շարականների համեմատությամբ, երաժշտության ծավալման ձայնային (гласовый) սկզբունքի հաղթահարումն է, մեղեդիական ազատ ոճի կիրառումը[108]: Եվ սա, որ բազմիցս ընդգծում է Ռ. Աբայանը ևս[109], ընդհանուր առմամբ նկատված լինելով հետազոտական առավել ճիշտ դիրքերից, մի քանի նոր դիտարկումների, ինչպես և Կոմիտասի քննարկվող հոդվածի լույսի տակ, կարիք ունի լրացման: Պետք է ասել, թե ձայնեղանակը, որպես երաժշտա-կատարողական կարգի իրողություն, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մեղեդիական ավանդական չափանմուշ, որ տարբերակվելով զուգորդվում է մի ամբողջ շարք ոտանավորների հետ, ինչպես բացատրել ենք վերը: Ձայնեղանակի գլխավոր և անկապտելի հատկանիշն է նրա լադը, լադային կազմը: Բայց ձայնեղանակը աչքի է ընկել մի քանի այլ հատկանիշներով ևս, որոնք աստիճանաբար բյուրեղանալով վաղ միջնադարում (հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի զարգացմանը զուգընթաց) ու ձայնային երաժշտության հնարավորությունների սպառումից հետո

---

108 Ք. Քուշնարյան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 208—213:

109 Ռ. Աբայան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 84—89:

վերածվելով քարացած ըմբռնումների խորհրդանիշների, հենց այս շրջանում էլ (վաղ միջնադարում), ընդունել են ստեղծագործական կենդանի փորձից եկող նկատելի հարվածներ: Այդ հատկանիշներն են՝ ա) մեղեդիի ծավալման ավանդական սկզբունքը լադի աստիճաններով, որոշակի (ոչ մեծ) ձայնածավալի սահմաններում. բ) մեղեդիական ավանդական դարձվածքների գործածությունը, ըստ որում դրանք առնչակցելով լադի որոշակի աստիճաններին. գ) և վերջապես, ձայնեղանակային դարտուղությունների (մոդուլյացիաների) սահմանափակումն ու կանոնակարգումը (ռեգլամենտացիան): Այս գծերն են ահա, որ Հայաստանում և Կիլիկիայում, 10—13-րդ հարյուրամյակներում, երաժշտական ստեղծագործության շեշտակի վերելքի պայմաններում, վճռականորեն հաղթահարվել են: Սակայն, նույն այդ ստեղծագործության մեջ մեղեդիական չափանմուշների վրա հենվելու սկզբունքը չի մերժվել: Ստեղծվել են նոր, ավելի բազմաթիվ ու բազմազան չափանմուշներ, որոնք իրոք, հին շարականների եղանակների համեմատությամբ, եղել են մեղեդիական ավելի ազատ ու բարձր ոճի կրողներ: Համոզվելու համար բավական է մոտիկից ծանոթանալ մեր միջնադարյան տաղերը, մեղեդիներն ու հորդորակները ներամփոփող ժողովածուներին, ասենք՝ ձեռագիր գանձարաններին, ուր զետեղված ու խազավորված տարբեր բանաստեղծությունների կողքին, լուսանցքում, հին ձայնեղանակների անունների փոխարեն հաճախ հենց դաղափարող դրչի կողմից, նշված են լինում սիրված ու տարածված մի նոր երգի սկզբնաբառերը, երգի, որի եղանակը, որպես չափանմուշ ընդունված լինելով, տարբերակված կիճակում պետք է դուգորդվի գրական տվյալ խոսքերի հետ[110]: Վերջապես նշանակալի է, որ մեղեդիական այս նոր տիպի չափանմուշը հին ձայնեղանակների հետ համեմատության մի ուրիշ կարևոր եղր էլ ունի: Նրա համար նույնպես գլխավորագույն հատկանիշի նշանակություն ունի լադը, լադային կազմը, միայն թե՝ նոր, ավելի բարձր մի հարթության վրա: Արդարև, ընդունելով, որ տաղերի, մեղեդիների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները հանգում են ձևի ու ձայնածավալի ընդարձակության, ութ ձայնի համեմատությամբ շարադրանքի ազատ ոճին, զարդևորումների և գործիքային տիպի պասաժների առկայության, քրոմատիզմին, ռիթմական հարստության, ու մանավանդ բազմալադայ-

---

110 Տե՛ս, թևկուզ, Մատենադարան, ձեռ. №№ 3503 (Գանձարան. Սիս, 1394 թ.), 4117 (Գանձարան, Կրծանիս գյուղ, 1436 թ.), 428 (Գանձարան, Վան, 1489 թ.):

նության, միաժամանակ պետք է գիտակցենք մի հանգամանք ևս։ Այն, որ նշված ու դրանց հարող ժանրերին վերաբերող յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ բազմապիսի լադերի միավորումը հնարավոր է դառնում շնորհիվ լադային որոշակի առանցքի գոյության։ Խիստ բնորոշ է, որ հենց այս եղրակացության հանգեց Ք։ Քուշնարյանն էլ, նույնիսկ մեր միջնադարյան ամենաբարդ ստեղծագործություններից մեկի՝ «Ազատեա զգերեալսն» Հարության հոյակերտ մեղեդիի վերլուծության կապակցությամբ[111]։ Արդ, վերադառնալով Կոմիտասի հավաքած մանրուսման եղանակներին, որոնք գիտնականը զետեղել է «ութն ձայնի նրբություններըե» ցույց տվող տախտակում (նորեն ընդգծենք՝ օգտագործելով խազգրքերի ընձեռած տվյալները), ինչպիսի՞ հետևության կարող ենք հանգել մեզ զբաղեցնող հարցի առնչությամբ, եթե ոչ այն, որ մեզ մոտ, տակավին զարգացած ավատատիրության շրջանում, չափանմուշ եղանակների կամ նոր տիպի ձայնեղանակների տարբերացման ու դասակարգման գործում որոշիչ, վճռական նշանակություն ունեցող ազդակներից մեկը համարվել է լադային կապը (վերն հիշատակված լադային «առանցքով»), որ, անշուշտ, վկայում է երաժշտական տեսության բնագավառում ևս ժամանակին տեղի ունեցած խոր տեղաշարժերի մասին։ Կոմիտասը զարմանալի նրբամտությամբ դիտել է նաև, որ խազգրքերի «ուղիցիք միահամուռ» բաժիններում ըստ ձայների առաջ բերված ութ երգշարքերի առաջին համանները, որոնք հատուկ անուններ չունեն, այլ միայն՝ ձայնեղանակի նշումներ հին ձևով, հավանաբար «կազմում են առանձին եղանակ»։ «Որովհետև չենք կարող պնդել, որ դոքա նույնիսկ Շարականի եղանակներ լինին, քանի որ խազերի նշանակության թափանցելը դեռ անհնար է. ուրեմն և սոքա պետք է մտնեն այն ընդհանուր գումարի թվու՞, իբրև զատ եղանակներ, որ կունենանք 152+8=160»[112]։ Բայց դարձյալ հարց տանք՝ մանրուսման այս 160 եղանակները գոնձերի, տաղերի, մեղեդիների, հորդորակների և այլնի հետ զուգորդված չափանմուշնե՞րն են հենց։ Դա ևս վերջնականապես կպարզվի խազերի վերծանությունից հետո միայն։

Մեզ մնաց անդրադառնալ Լիմոնջյանի ձայնանիշերով հատատած-

---

111 Ք։ Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 586—593։

112 Հայ. ևկ. եղանակները։

գրված հայ հոգևոր երգերի վերծանումն ու խաղաբանության հարցեր շոշափող կոմիտասյան դրույթներին։

Երգերի վերծանությանը վերաբերող իր դիտողությունները Կոմիտասը, Եկմալյանի ներդաշնակած Պատարագի գրախոսականում, ամփոփել է երեք կետի մեջ՝ փոխադրություն, տաղաչափություն և շեշտադրություն։ «Խաղերը կամ նույնությամբ պետք է փոխադրել (բացի տպագրական սխալները),— գրում է նա, նկատի ունենալով Լիմոնջյանի դրության խաղերը եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրության փորձը,— կամ բարեփոխությունը, տրամաբանական օրենքով, ամեն եղանակի, երգի մեջ պետք է կատարվի... ոչ թե նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնավորել յուր ոգու համաձայն»[113]։ Պարզ զգացվում է, որ հոգևոր երգերի նույնիսկ հեղինակավոր ժողովածուների նկատմամբ Կոմիտասը կարող մասնագետներից գործոն-քննադատական վերաբերմունք է պահանջում։ Սույն պահանջը կարմիր թելի նման անցնում է նաև մեզ հետաքրքրող մյուս դիտողությունների միջով։ Այսպես, «փոխադրությունը» քննելով երկու հարթությունների վրա՝ «ձայնական» և «ամանակի», առաջինի կապակցությամբ տեսաբանը նշում է, օրինակ, հետևյալը, աչքի առաջ ունենալով Եկմալյանի Պատարագը. «էջ 57, տող 2, հատած 1. եղանակը բարձրացել է մինչև ութնյակն այսպես $^{4}/_{4}$ c de f ed և - գա - լոց և այլն. ավելի՛ լավ կլիներ, եթե բարձրանար ոչ թե գա, այլ՝ լոց վանկի վերա»։ Այստեղ առաջարկվածը ոչ միայն ավելի «լավ» է, այլև ավելի ճիշտ, որովհետև նշված վերջին վանկի վրա է ընկնում խոսքի քերականական շեշտը։ «Ամանակի» փոխադրության առնչությամբ Կոմիտասը նկատում է, որ «եղանակի տևողական փոփոխությունը տաղաչափական օրենքներին համաձայն պետք է անել, կամ շեղվածներն ընդհանուր օրենքին ենթարկել»։ Բնականաբար, խոսքն այստեղ պատահաբար և կամ անկարողությունից առաջացած շեղումների մասին է։ Երաժշտական տաղաչափության խնդիրներում Կոմիտասը հետևում է Ե. Տնտեսյանին։ Վերջինս դեռևս անցած հարյուրամյակի կեսերին նկատել էր, որ շարականի երգեցողության մեջ երաժշտա-տաղաչափական մի ընդհանուր օրենք կա, որը «երկարեն հետո հինգ պարզ վանկով ընդմիջել կամ վերջավորելն է»[114]։

---

113 Երգ. ս. Պատարագի։

114 Ե. Տնտեսյան, *Ազգային երաժշտություն*, «Սիոն», 1867, № 8, էջ 124—126։

Ավելի ուշ Տնտեսյանը լրացրեց իր այս դիտարկումը, գրելով, որ խնդիրը լոկ հնգավանկ վերջավորությունների կամ ընդմիջումների մեջ չէ, թեև սա հաճախ է հանդիպում, այլ պարզ վանկերի կոճատ (1,3,5, 7,9) թվաբանակի[115]: Սրան համամիտ է Կոմիտասն էլ, որ ավելացնում է. «այս ընդհանուր օրենքին համաձայն է գրեթե շարականների $^{4}/_{5}$ մասը: Պատարագի արարողության մեջն էլ ենք նկատում այս կանոնը, բայց շատ փոփոխված»[116]: Շեշտադրության հարցում Կոմիտասը դարձյալ կանգնած է Գ. Երանյան—Ն. Թաշճյան գծի վրա: Ինչպես գիտենք, Տնտեսյանը, ժամանակին փոքր-ինչ այլ հարթության վրա կլորկնելով, ողջ Շարակնոցը ոտանավոր չափերի վերածելու Ար. Հովհաննիսյանի սխալը[117], գտնում էր, որ «ամեն շարականի երգեր միշտ $^{4}/_{4}$-ի կամ $^{2}/_{4}$-ի վերա կրնան բաժանվիլ: Սակայն կան քանի մը երգեր որք $^{3}/_{4}$-ի վերա ավելի լավ կհարմարին»[118]: Բայց տեսականորեն սա բնավ համոզիչ չէ, գործնականում ևս պատկերն, իրոք, բոլորովին այլ է, որով Կոմիտասն էլ ամենայն իրավունքով պնդում է, որ «մեր եկեղեցական եղանակների մեջ կան թե՛ մեծասար և թե՛ սեղն և թե՛ ածանց ու բարդ հատածներ»: Նաև հետևյալն է ավելացնում նա, խոսքը մասնավորելով, դարձյալ, Եկմալյանի Պատարագի շուրջ. «Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունին: ... Մեր լեզվի մեջ շեշտվում են բառերի վերջին վանկերը միայն, բացի կոչականներից. երգեցողության մեջ ներելի է բազմավանկ բառերին երկու շեշտ տալ և, եթե հնարավոր է, բառի արմատը շեշտել, որպես արել են և մեր նախնի բանաստեղծ-երգիչ-երաժիշտ հայրերը: Ուրեմն, նախ պետք է երգի խոսքերը լեզվական չափի վերածել, ապա հատածների բաժանել, որպեսզի լեզվի և եղանակի շեշտերն իրար համբուրեն: Այս ձեռնարկում այս օրենքն ամեն տեղ պահված չէ, և այս ոչ միայն արձակ, այլ չափածո գրվածքների մեջն անգամ: «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» էջ 52:

$^{4}/_{4}$ «Քրի՛ստոս ի՛ մէջ (մե՛ր յայտնե՛ցաւ)...» գրեթե բոլորովին հաճառակ շեշտադրություն է առաջ եկել. այսպես պետք է լիներ.

---

115 Ն. Տնտեսյան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 102:

116 *Երգ. ս. Պատարագի:*

117 *Համմ.՝* Ա. Հիսարլյան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 74—75:

118 Ն. Տնտեսյան, *Տիսություն շարականի երգոց խազերուն*, «Ժամանակ», 1864 № 45 (*Հավելված*):

4/4 (1/4 շունչ) «Քրիստո՛ս ի (մէ՛ջ մեր յա՛յտնե)ցա՛ւ...»[119]։

Այստեղ նորից Կոմիտասը սկզբունքորեն ճիշտ դրույթ է զարգացնում, միանգամայն անտեղի քննադատելով Եկմալյանի Պատարագի լավագույն հատվածներից մեկը, այնպես որ անհրաժեշտ է հատուկ ուշադրություն մտցնել հարցում։ Բանն այն է, որ Կոմիտասի առաջ քաշած տեսական դրույթը բացահայտում է խոսքի ու երաժշտության շեշտերի փոխկապվածության, այսպես ասենք՝ բնական-կանոնական (նորմատիվ) դեպքերին վերաբերող օրինաչափությունը։ Գեղարվեստական տարբեր խնդիրների լուծումը, սակայն, կենդանի ստեղծագործության մեջ երբեմն պահանջում է շեշտերի նշված տիպի փոխկապվածության նույնիսկ հակառնչան մարմնավորել։ Ու եթե արվածը գեղարվեստորեն արդարացված է, ապա առարկություններն իզուր են այլևս։ Տվյալ դեպքում, օրինակ, Եկմալյանի Պատարագի քննարկվող համարում, հաջող կերպով կիրառված է խոսքի յուրաքանչյուր վանկը ոգելու հնարանքը, որ հատուկ հանդիսավորություն է հաղորդում քայլերգային կշռույթով կազմակերպված եկեղեցական ստեղծագործության կամային ելևէջներին։ Դրա շնորհիվ գոյացած շեշտադրական սքեման, և հենց սեղ զբաղեցնող երգում, Կոմիտասի առաջարկածի նման, հնուց է գալիս։ Եվ անշուշտ պատահական էլ չէ, որ Կոմիտասը ևս, երկար մտորումներից հետո, իր ներդաշնակած Պատարագում նույն երգի համար օգտագործեց իր իսկ քննադատած սքեման[120]։ Բայց շեշտադրության առնչությամբ ևս նրա հիմնավորած դրույթը, որպես ընդհանուր օրենք, ճիշտ է և ուսանելի։ Առհասարակ, Կոմիտասն առաջինը բարձրացրեց հայ հոգևոր երգերի վերծանության տեսական հարցերը, ու գործնականում էլ (ինչպես իր Պատարագում, այնպես էլ հրատարակված թե անտիպ առանձին ստեղծագործությունների ձայնագրություններում և մշակումներում) տվեց այդ երգի առայսօր հայտնի լավագույն վերծանումներն ու գրառումները, օգտագործվող գրավոր և բանավոր աղբյուրների նկատմամբ հանդես բերելով գործոն-քննադատական վերաբերմունք, որպես հաստատագրվող նմուշների բազմաթիվ տարբերակներին քաջածանոթ և ընտրության լայն հնարավորություններ ունեցող հմուտ ու ճաշակավոր մասնագետ։

---

119 Երգ. ս. Պատարագի։

120 Համմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, Փարիզ, 1933, էջ 24։

Խաղերի ուսումնասիրության գործին Կոմիտասը, որոշ ընդմիջումներով, նվիրեց շուրջ երկու տասնամյակ։ Ըստ եղած տվյալների, 1890-ական թվականների կեսերից հաջորդաբար անցնելով համապատասխան նյութերի հավաքման, դասակարգման, մշակման, ինչպես և հայ ու օտար մասնագիտական գրականության ընձեռած տվյալներին ծանոթանալու փուլերից, 1910-ին Կոմիտասն արդեն աշխատելիս է եղել հայ խաղանշանների դրությունը էապես լուսաբանող մի ստվար ուսումնասիրության վրա։ Այդ են վկայում և՛ ժամանակի հայ մամուլը (ու նրանից վերցնելով՝ նաև օտար հեղինակներ), և՛ ինքը՝ Կոմիտասը։ Այսպես, հենց 1910-ին, Աբրահամ քհ. Էպեյանը, կոչ անելով «Տաճարի» էջերում լայնորեն քննել խաղաբանության հարցերը, գրում է. «Այս առթիվ չեմ կրնար մոռնալ հիշելու Սուրբ Էջմիածնի հայոնի երաժըշտագետ Հոգեշնորհ Տ. Կոմիտաս վարդապետը, որուն շարականի խաղերու մասին ունեցած ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև երաժշտական հմտությունը ամենուն ծանոթ է. մանավանդ որ վերջերս թերթերե ոմանք գրեցին իսկ, թե այդ մասին հրապարակային լուսաբանություններ պիտի տա»[121]։ Պատասխանելով սրան, Կոմիտասը նույն տարին, նույն հանդեսում հաղորդում է. «Իրավ է, ես գտել եմ հայ խաղերի բանալին, և նույնիսկ կարդում եմ պարզ դրվածքները, բայց դեռ վերջակետին չեմ հասել. դի յուրաքանչյուր խաղի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագիրներ պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում...։ Թող հայ հասարակությունը ներող, մանավանդ համբերող լինի՝ մինչև որ հնարավոր չափով, կատարելապես վերջացնեմ իմ տասն և վեց ամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրություններս։ Հույս ունիմ թե մոտիկ ապագայում, առանձին հատորներով, հասարակության սեփականություն պիտի դառնա»[122]։ Հնարավոր է, որ վերին աստիճանի խստապահանջ, բծախնդիր Կոմիտասը, մինչև 1915-ն իսկ շարունակելով խաղաբանական ուսումնասիրությունները, այնպես էլ չէր հասել իր ցանկացած «վերջակետին»։ Բայց խորապես ցավալին ու մեր մեծ կորուստն այն է, որ նրա հիշատակած հատորներից անգամ չատվածներ չեն պահպանվել։ Երևանի կոմիտասյան դիվանում հավաք-

---

121 «Տաճար» (Կրոնա-եկեղեցական կիսամյա հանդես), Կ. Պոլիս, 1910, թ. 6, էջ 188։

122 Կոմիտաս, Շարականի խաղերու նշանակությունը, «Տաճար», 1910, թ. 10, էջ 311։ Տե՛ս նաև՝ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 166 (այսուհետև՝ Շար. խաղ. նշանակությունը)։

ված են գիտնականի որոշ թվով խազաբանական ձեռագրերը, որոնք անկախ են վերոհիշյալ հատորներից ու հաճախ՝ նաև իրարից, կրում են հատվածական բնույթ: Դրանց ընդհանուր և ճիշտ գնահատականը տալիս է Ռ. Աթայանը, նկատելով, որ Կոմիտասի խազաբանական ձեռագրերում շոշափված են հետևյալ չորս հարցերը. ա) խազերի անունների ստուգաբանությունը և նրանց ձևերի ճշտումը, բ) խազերի նշանակության կապը լադային հնչյունաշարի աստիճանների հետ, գ) խազերի համեմատական ուսումնասիրությունը մինչև այժմ պահպանված միջնադարյան երաժշտության տվյալներով, և դ) ժողովրդական երաժշտության օրինաչափությունների վերլուծության նշանակությունը խազերի ուսումնասիրության գործում[123]: Ամբողջությամբ վերցրած քննարկվող նյութերը, ներկայացնելով Կոմիտասի խազաբանական նախնական փորձերը, արժեքավոր են ոչ միայն կոմպոզիտոր-երաժշտագետի հետազոտական մեթոդին ու նրա մտքերի բյուրեղացման ընթացքին ծանոթանալու առումով, այլև հայ խազաբանության զարգացման ներկա փուլին կապված աշխատանքներին իսկ իրենց բերած որոշակի նպաստով: Այս վերջին իմաստով, հարկավ, էլ ավելի արժեքավոր են Կոմիտասի հրապարակած հոդվածներն ու առանձին ասույթները, որոնք ուղղակի վերաբերում են խազաբանությանը, թեև դրանք մի շարք երկմտանքների առիթ էլ, բնականաբար, տալիս են: Այսպես, օրինակ, 1913-ին նորից հրապարակով անդրադառնալով իր կատարած խազաբանական աշխատանքներին, արվեստագետը պարզ վկայում է, թե ինչպես նա խազերի ուսումնասիրության բարդ գործում ղեկավարվել է պատմական մոտեցման միակ գիտական սկզբունքով: «Առանձնապես ուսումնասիրությանս առարկան եղել են հին հայ խազերը, որոնց մասին, իմիջի այլ ստիպողական և մասնագիտության վերաբերյալ պարապմանց, քսան տարվա ընթացքում, հաղիվ կարողացել եմ բավականաչափ նյութեր հավաքելով, դասավորել, մի որոշ գաղափար կազմել՝ թե ինչ ծագում, զարգացում ու անկում են ունեցել, հաղիվ, որովհետև և՛ հավաքողը, և՛ ստուգողը, և՛ ուսումնասիրողը միայնակս եմ եղել: Այս աշխատությունն իսկ կատարել եմ լոկ այն նպատակով, որ խազերու նշանակությանը թափանցելով կարողանամ մեր նախնի եղանակները ձեռագրերի մեջեն հանել ու արդի պահանջներուն հարմարցընելով եկեղեցական երաժշտությունը ոտքի կեցնել»[124]: Անկախ սույն

123 Ռ. Աթայան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 146—149:

124 «Հայն ունի ինքն. երաժշտ.»:

տողերի բացառիկ արժեքից, տողեր, որոնք հայ նոր խաղաբանության զարգացման մեջ ձեռք բերին ծրագրային նշանակություն, դրանք ընթերցելիս փոքր-ինչ երկմտում ենք այն պատճառով, որ այդտեղ, 1910-ին գրվածից երեք տարի անց, չենք հանդիպում թեկուզ և «խազերի բանալիի» հիշատակությանը: Նույն կարգի մի երկմտանք է առաջացնում հետևյալ փաստը ևս: Արդեն ասել ենք, որ 1899-ին Կոմիտասը գերմանական մամուլում հանդես եկավ բուն հայկական առոգանության նշանների դրության և հայ թվերգին վերաբերող փայլուն ուսումնասիրությամբ: 15 տարի անց, Փարիզում (1914-ին) նա երաժշտագետների միջազգային կոնգրեսում մի դասախոսություն է կարդում (ֆրանսերենով), նյութ ունենալով՝ «Հայ եկեղեցու առոգանության նշանները», ուր ամփոփված ենք տեսնում՝ առոգանության դրության վերաբերյալ հայ հին մեկնողական քերականություններում առկա և որոշ հունաբանություններով աչքի ընկնող տվյալները[125]: Ավելի հասկանալի կլիներ պարագան, եթե Կոմիտասն իր վերոհիշյալ ուսումնասիրությունից առաջ հանդես եկած լիներ մեր հին քերականությունների համապատասխան նյութերի ամփոփումով: Բայց այս հանգամանքը չի կարող ստվեր գցել մեր եկեղեցական թվերգի էությունը բացահայտող հոդվածի վրա, որով Կոմիտասը, ինչպես նշել ենք վերը, ըստ ամենայնի լուսաբանեց հայկական խազերի դրության հատվածներից մեկը:

Վերջին նյութը, որին անհրաժեշտ է այստեղ անդրադառնալ, «Շարականի խազերի նշանակությունը» խորագիրը կրող և արդեն հիշատակված հոդվածն է: Դա հոդված էլ չէ, խստորեն դատելով, այլ «Տաճարի» խմբագրապետին ուղղված «երկտող», ինչպես ինքը՝ Կոմիտասն է ասում, և շտապով գրված, որ պարզ երևում է մի շարք հանգամանքներից: Հոդվածի խորագրում նշված է լոկ Շարակնոցի խազագրությունը, մինչդեռ Կոմիտասը փաստորեն նկատի ուներ առհասարակ հայ միջնադարյան եկեղեցական երգարանների խազավորման արվեստը, վերջինիս զարգացման բարձրագույն աստիճանը: Այնուհետև, «ձեռքիս տակ եղած խազերը, այն էլ անուն ունեցողները, 198 հատ են առայժմ,—

---

125 Les signes de prosodie de l'E'glise armenienne. *Ձեռագիրը, երկու խմբագրությամբ, տե՛ս Երևանի կոմիտասյան դիվանում, ծրար 669 (գրականության և արվեստի թանգարան): Դասախոսության հայերեն թարգմանությունը հրատարակված է: Տե՛ս* Կոմիտաս վարդապետ, *Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Հայ եկեղեցւոյ առոգանության նշանները, Փարիզ, 1938:*

գրում է Կոմիտասը,— մի կողմ թողնենք դեռ անանուն խազերը, որոնք խիստ շատ են»: Եվ այստեղից չի հասկացվում, թե հիմնական, օժանդակ, միակցված խազերի, դրանց անունների տարընթերցվածների և գծագրական ձևերի տարբերակների ու այլագրություններից, այլև ուշ միջնադարում հորինված նոր անունների ու նշանների տարբերացման ինչպիսի սկզբունքներ է մշակած եղել գիտնականը: Եվ կամ՝ «մի այսպիսի ուսումնասիրության կատարելության հասցնելու համար,— տեղեկացնում է նա,— պետք է ներհուն լինել միևնույն ժամանակ հիմնական ուսմունքներին ու գիտություններին՝ տաղաչափության [վանկաչափության], առոգանության, շեշտադրության, կետադրության [խազաչափության], խազագիտության, լեզվին (բառերի իսկական և հին առման), [իմաստասիրության (երկրաչափության, թվաբանության, աստղաբաշխության և երաժշտության՝ առմամբ)], խազերի ծագման, զարգացման, անկման, և արդի պատմության, համեմատական խազաբանության և այլն, և ապա կարելի է գաղտնիքն երևան հանել». այստեղ մեր կողմից ուղղանկյուն փակագծերով ցույց տրված ուսմունքները, անշուշտ, շատախոսականության հետևանքով, մի դեպքում՝ կրկնություններ են, մյուսում՝ խազաբանության հետ ուղղակիորեն չեն առնչվում: Իսկ որ կարևորն է, երբ Կոմիտասը ամփոփում է տարիների ուսումնասիրության արդյունքները, ասելով՝ «առայժմ երկու խոսքով ամփոփեմ, թե ինչ տարրեր ունի հայ խազաբանությունը», բերում է հետևյալ տախտակը, որտեղից հստակ երևում է, որ երաժիշտն իր հայտնաբերած տարրերը նույնիսկ ըստ կարևորության դասակարգելու ժամանակ չի ունեցել.

Ա. Զայնաստիճանի խազեր:
Բ. Զայներանգի խազեր:
Գ. Զարդախազեր:
Դ. Զայնուժի խազեր:
Ե. Ամանակի խազեր:
Զ. Բանալի խազեր:
Է. Առոգանության խազեր:
Ը. Կետադրության խազեր:
Թ. Ոճական խազեր:
Ժ. Կապող և զատող խազեր:
ԺԱ. Կիսանիշ խազեր և այլն[126]:

---

126 Շար. խազ. նշանակությունը:

Հարևանցի ակնարկն իսկ հուշում է, որ այստեղ «բանալի խաչե-րը» պետք է գրավեին առաջին տեղը, «ձայնաստիճանի խազերից» հե-տո պետք է տեղադրվեին «ամանակի խազերը», և կամ «առոգանու-թյան» (իմա՝ երաժշտական առոգանության) խազերը պետք է դիտվեին որպես «ոճական խազերի» մասնավոր տեսակը և այլն: Կատարելով այս ճշգրտումները, ուսխատակը ստանում է հետևյալ կերպարանքը:

Ա. Բանալի խազեր:

Բ. Ձայնաստիճանի խազեր (այդ թվում՝ կիսանիշ խազեր):

Գ. Ամանակի խազեր:

Դ. Զարդախազեր:

Ե. Կետադրության խազեր:

Զ. Կապող և զատող խազեր:

Է. Ոճական խազեր (այդ թվում՝ առոգանության խազեր):

Ը. Ձայնուժի խազեր:

Թ. Ձայներանգի խազեր:

Նաև հարկ է ավելացնել, որ նշված տարրերի համար բոլոր դեպքե-րում զատ-զատ խազեր չեն գործածվել, այլ հաճախ միևնույն նշանը կիրառվել է, ասենք՝ թե՛ իբրև որոշակի մի զարդոլորում, և թե՛ իբրև որոշակի մի ամանակ:

Գալով սույն տախտակի գիտական նշանակությանը, նախքան նրան գնահատական տալը, հարկ է գիտակցել մի հանգամանք ևս: Քննարկվող տախտակում Կոմիտասը չափազանց հակիրճ ներկայացրել է իր հետազոտությունների արդյունքները միայն: Բայց եթե նա հնարա-վորություն ունենար մանրամասն շարադրության և կոնկրետ օրինակ-ներով հիմնավորելու այդ արդյունքները, ապա բացառված չէ, իսկ մեր համոզմամբ՝ նույնիսկ ավելի քան հավանական է, որ հենց ինքն էլ պգալի ճշտումներ կմտցներ դրանց մեջ: Այնպես որ, երբ Կոմիտասի կատարած դասակարգումը հիմք ընդունելով հաստատում ենք. որ «մանրուսման գրքերում կիրառված սիստեմը իրոք հնարավորություն էր տալիս լիակատար կերպով գրի առնելու երաժշտական ստեղծագոր-ծության բոլոր տարրերը»[127] և կամ թե՝ «երաժշտական ստեղծագոր-ծությունը գրի առնելու համար հայկական միջնադարյան նոտագրու-թյունն ուներ բոլոր անհրաժեշտ միջոցները»[128], տվյալ դեպքում քննա-

---

127 Ռ. Աբայան, *Նշված աշխատությունը*, էջ 92:

128 *Նույն տեղում*, էջ 146:

կան մոտեցում հանդես չենք բերում։ Ճշմարիտն այն է, որ միջնադարյան նևմագրության սիստեմներից և ոչ մեկը, այդ թվում և հայկական խազերի դրությունը, չի ունեցել կատարելության այն աստիճանը, որ ցույց է տալիս Կոմիտասի կատարած դասակարգումը։ Մի կողմ թողնելով նևմագրության մյուս սիստեմները և խոսքը մասնավորելով մեր խազանշանների դրության շուրջ, ասվածը ապացուցելու համար դիմենք լոկ մեկ դիպուկ օրինակի (նպատակահարմար չհամարելով այստեղ հատուկ ծավալվել՝ սույն հարցի առնչությամբ)։ Ինչպես նշել ենք, Հայաստանում զարգացած ավատատիրության շրջանում ծաղկած տաղերի, մեղեդիների և այլն կոմպոզիցիոն ակնառու առանձնահատկություններից մեկը կազմում էր հին տիպի ձայնային երաժշտության մի քանի քարացած գծերի հաղթահարման հետ մեկտեղ, մոդուլյացիաների շատ ավելի աղատ, անկաշկանդ կիրառումը։ Արդ, սպասելի էր, որ ստեղծագործական փորձի այս կարևոր նորությունը իր հետ բերեր ձայնալադային անցումները ցույց տվող մասնավոր գծագրաձևերի, ասենք՝ փՑօքւ տիպի նշանների[129] ներմուծումը խազագրության մեջ։ Սակայն դա տեղի չի ունեցել։ Ապացույց՝ որ մեր միջնադարյան խազագրված ժողովածուներում զետեղված տարբեր տաղերի այն հատվածներում, ուր փոխվում է ձայն-լադը, հաճախ որպես հատուկ խորագիր, կարմիր թանաքով նշված է լինում՝ «այլազգ ասա», «փոխէ զձայնն» կամ նման մի բան. ինչպես դա հանդիպում է, օրինակ, Երևանում 17-րդ դարում գաղափարված ընտիր գանձարանի շատ էջերում, այդ թվում՝ Ղևոնդյանց «Ի հանդէս ոօնի ձեր» տաղի երկրորդ հատվածում («փոխէ զձայնն, այլ քաղցր»), Կյուրեղ Հայրապետին նվիրված «Յաղթող արի» տաղի հատվածում («փոխէ զձայնն»), մեծատան և Ղազարու «Ըստ մեծատան փափգասիրին» տաղի միջում («փոխէ զձայնն և ասա լաւ»), Առաքել վարդապետի «Արեգակն արդար» տաղի երկրորդ կեսում («Աստի ի վայր փոխէ զձայնն քաղցր») և այլն[130]։ Վերադառնանք, սակայն, Կոմիտասին ու խազերի նրա առաջ բերած դասակարգմանը և նշենք, որ այն, իրոք, ունի գիտական մեծ արժեք, որ հետևյալն է. այդ դասակարգումը ծառայել է, ծառայում է և դեռ, դեթ մոտիկ ապագայում էլ կծառայի

---

129 Համմ. *E. Wellesz*, A History of Byzantine music and Hymnography (2-nd edition), London, 1962, p. 309 (The modulation signs).

130 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 4131, էջ 134 բ, 150 բ, 156 բ, 380բ և այլուր։ Տե՛ս նաև հոդվածում այլ տոհմերով վկայակոչված մյուս գանձարանները։

որպես հետազոտական աշխատանքների կոնկրետ ելակետ, որն իր պաշտոնը լիուլի կատարած կլինի, եթե նույնիսկ գիտությունը, ի վերջո, բացահայտելով ճշմարտությունը, հասնի դրա (քննարկվող դասակարգման) մասնակի ժխտմանը:

Եվ այսպես, մենք հակիրճ քննեցինք հայ հոգևոր երաժշտության ուսումնասիրությանը վերաբերյալ Կոմիտասի աստվածների, մտքերի ու տեսական դրույթների ամբողջությունը: Քննության ընթացքում այվեցին մասնակի ճշտումներ, դիտողություններ ու լրացումներ: Բայց դրանք, ոչ մի չափով չնսեմացնելով կոմիտասյան գաղափարների սկզբունքային նշանակությունը, հաստատում և ընդգծում են նրա մեծ արժեքը:

Կոմիտասը դրեց հայ հնագարյան երգարվեստի մասին հայրենի նորագույն գիտության հիմունքները, նախագծեց ու ղգալիորեն հարթեց այդ գիտության հետագա զարգացման ճանապարհը:

Եվ մեր երաժշտագիտությունն այսօր, Սպ. Մելիքյանի երբեմնի կատարած ցավալի շեղումից հետո, ներքին խորագույն մղումով ուղղելով սխալը, միասնական ջանքերով ընթանում է հենց այդ ճանապարհով:

ՄԱԹԵՎՈՍ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ՊԱՏԱՐԱԳԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՄԲ

1896 թվականին Եկմալյանի «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» կամ կրճատ՝ Պատարագ ստեղծագործությունը տպագրվեց Լայպցիգում ու Վիեննայում և լույս տեսավ եվրոպական նոտագրությամբ[1]։ Պատարագն արժանացավ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի խորհրդի 1893 թ. հունվարի 9-ի և պալատական կապելլայի երաժշտանոցի նույն թվի հունվարի 13-ի վկայագրերին, որոնց մեջ Եկմալյանի աշխատանքը բարձր է գնահատված։ Պատարագի տպագրության ճանապարհը հարթվեց կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկի 1895 թ. հունիսի 7-ի կոնդակով, որով նա օրհնում էր Եկմալյանի աշխատանքը, ընդունում և պաշտոնականացնում Պատարագի բազմաձայն կատարումը (հակառակ հայ եկեղեցու կողմից դարերով սրբագործված միաձայն երգեցողության սկզբունքի) և, որ նույնպես կարևոր էր, վերջ էր դնում հայկական նոր ձայնագրության (Լիմոնջյանի սիստեմ) ու եվրոպական նոտագրության շուրջը ծավալված բանավեճերին։

Եկմալյանի Պատարագը խոշոր իրադարձություն էր հայ երաժշտության պատմության մեջ։ Այն իր մեջ խտացրել էր դարերի ընթացքում հայ հոգևոր երաժշտության կուտակած ստեղծագործական փորձը և 19-րդ դարի հայ երաժշտության վերջին խոսքն էր։ Նրանից առաջ և հետո պատարագի մշակման բազմաթիվ փորձեր են եղել։ Բավական է

---

1 *Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի Հայաստաննայց առաքելական եկեղեցւոյ։ Փոխադրեալ և ներդաշնակեալ յերիս և ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան։ Տպագրեալ արդեամբք պ. Գր. Մեղուինեան, ի հիշատակ ծնողաց իւրոց Յովհաննու և Բարբարեի։ Լայպցիգ՝ Բրեյտկոպֆ և Հերտէլ, Վիեննա՝ Մխիթարեան տպարան, 1896։*

հիշատակել իտալացի Պիետրո Բիանկինիի մշակած և 1877 թվականին Վենետիկում հրատարակած Պատարագի երգեցողությունը, ուկրաինացի Լ. Մ. Կրասիվնիցկու (1873), Ք. Կարա-Մուրզայի (1885—1886), Սղնիկ Երզնկյանցի, Ա. Այտընյանի և Լ. Վայսի (1877) և այլոց մշակումները, որոնցից շատերը, տպագրված լինելով հանդերձ, չտարածվեցին ու չընդհանրացան, որովհետև ունեին էական թերություններ: Մինչդեռ Եկմալյանի մշակած Պատարագը թվարկած բոլոր մշակումներից վեր բարձրացավ և տարածվեց ամենուրեք:

Ի՞նչ է պատարագը: Դա քրիստոնեական եկեղեցու ամենախորհրդավոր ծիսակատարությունն է, որի հիմքում ընկած է խորհրդավոր ընթրիքի սյուժեն: Քրիստոնեական եկեղեցին դարեր շարունակ աշխատել է հարստացնել ու ճոխացնել այդ ծիսակատարության հետ կապված երգեցողությունը: Հենց սրանով պիտի բացատրել այն, որ սկզբնապես պարզ ու մատչելի պատարագը հետզհետե լրացվել է նորանոր հավելումներով, ընդարձակվել ու խճողվել է այնքան, որ նրա կատարումը ներկայումս ժամեր է տևում:

Տարբեր եկեղեցիներում տարբեր կերպ է ներկայացվում պատարագը: Հայկական եկեղեցու պատարագն աչքի է ընկնում իր ավանդականությամբ ու պարզությամբ, ունի մտածված ու համաչափ կառուցվածք, որը, սակայն, առաջին հայացքից դժվար է նկատվում՝ հետագա դարերում կատարված հավելումների պատճառով: Եթե նկատի չունենանք այդ հավելումները, ապա իսկական պատարագը չորս հավասար մասի է բաժանվում[2]: Առաջին մասն սկսվում է «Սուրբ Աստուածից» և ավարտվում «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», երբ հացով ու գինով սկիհը սեղան է բերվում և կարդացվում «Հավատո հանգանակը»: Երկրորդ մասը, որով սկսվում է բուն պատարագը՝ բերված հացի և գինու օրհնությամբ, Եսայի մարգարեության, սերովբեների և քերովբեների փառաբանությամբ, ավարտվում է «Հոգի աստուծոյով»: Երրորդ մասը, որ հավանաբար ավելի ուշ շրջանում է ստեղծված ու ավելացված սկզբնական պատարագի վրա, ներկայացնում է քրիստոնեի խնդրանքը: Այս մասի կենտրոնում դրված է «Հայր մեր» տերունական աղոթքը, սկզբից որպես բարեխոսություն ննջեցյալների համար, իսկ վերջում՝ իր մեղքերի քավության աղերս: Վերջին՝ չորրորդ մասը պատ-

---

2 Պատարագի նկարագրությունը տալիս ենք ըստ Սպ. Մելիքյանի «Մակար Եկմալյանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ» անտիպ հոդվածի:

կերում է այն պահը, երբ քահանան սրբագործված հացն ու գինին բաժանում է հավատացյալներին, որոնք ղորացած հոգով օրհներգ են երգում առ աստված, և պատարագն իր եզրափակումն է ստանում։

Պատարագի այս պարզ կառուցվածքում, ինչպես արդեն ասվեց, դպիրներն ու դպրապետները հաճախ քմահաճ ու կամայական հավելումներ են կատարել՝ հետզհետե խճողելով այն ու մեծացնելով նրա ծավալը։ Բացի այդ, հատկապես Թուրքիայում, ձգտելով ըստ ամենայնի բավարարել հարուստ խավերի ճաշակը, հոգևոր հայրերը մեծ չափերով տուրք են տվել թուրքական կատարողական ոճին և պատարագի մեջ ներմուծել բազմաթիվ զարդախաղեր, գեղգեղանքներ, ձայնասահումներ ու ձգձգումներ, որոնց բեռի տակ հոգևոր պարզ մեղեդիները դարձել էին բոլորովին անճանաչելի։

Պատարագի մշակմանն անցնելուց առաջ Եկմալյանը պիտի խոստորեն քննության ենթարկեր գոյություն ունեցող տարբերակները, կատարեր համապատասխան ընտրություն, գտներ ու վեր հաներ դուստ հայկական եղանակները՝ մաքրելով դրանք աղավաղումներից և օտարամուտ տարրերից։

Եկմալյանը լավ գիտեր ինչպես էջմիածնի ավանդական, այնպես էլ Պոլսում տարածված պատարագի տարբերակները։ Առաջինը նա ուսումնասիրել էր էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցում սովորելու տարիներին, իսկ երկրորդը՝ Գևորգ Դ կաթողիկոսի երգածից Ն. Թաշճյանի ձայնագրած և էջմիածնում տպագրած օրինակից (որին նա ունեցել էր գործուն մասնակցություն իբրև Թաշճյանի աշակերտ և օգնական, իսկ վերջինիս Պոլիս վերադառնալուց հետո եղել էր Գևորգ Դ կաթողիկոսի խորհրդատուն հոգևոր երաժշտության հարցերում)։ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին ձեռք բերելով երաժշտական մասնագիտական պատրաստություն, նա կարող էր ավելի լավ կողմնորոշվել այս հարցերում և իրարից տարբերել իսկականն ու խաթարվածը։

Շատերն այն տպավորությունն ունեն, թե Եկմալյանը պարզապես վերցրել է Թաշճյանի ձայնագրածը և, պատրաստի եղանակներն անփոփոխ պահելով դրանց ավելացրել է եռաձայն կամ քառաձայն խմբերի մնացած երգամասերը։ Այս բանում իրենց դերն են կատարել պատարագի առաջաբանում Եկմալյանի գրած խոսքերը, որոնց համաձայն նա ձգտել է «անայլայլակ փոխադրել զմայր եղանակսն ի չափս և ի խազս եվրոպականս՝ ըստ այնմ ղիարդ տպագրեալն էին ի Ս. էջմիա-

ծին»[3]։ Այնինչ նրա կատարածն անհամեմատ ավելի լուրջ ու դժվարին խնդիր էր։ Զգալով այն էական տարբերությունը, որ գոյություն ուներ էջմիածնի և Պոլսի տարբերակների միջև, նա դեռ ուսանողական տարիներին, իր ամառային արձակուրդներն անցկացնելով Հայրենի օջախում, տարեց հոգևորականներից ձայնագրում էր հոգևոր երգերի էջմիածնական տարբերակները, որոնք հետագայում իրենց տեղը գրավեցին նրա մշակած Պատարագի երգեցողության մեջ։ Բացի այդ, նա պիտի վերականգներ Պատարագի վերը նշված մասերի սահմանները, եղանակների մեջ համապատասխան փոփոխություններ մտցներ՝ ելնելով դրանց ոճական առանձնահատկություններից և այդ մասերը շաղկապեր միմյանց հետ՝ ստեղծելով պատարագի ամբողջական շենքը։ Պարզ է, որ նման խնդիրը հեշտությամբ չէր իրագործվի և հեղինակից պիտի պահանջեր երկար տարիների համառ ու համբերատար աշխատանք։ Եվ իրոք, Եկմալյանի տևական ջանքերի շնորհիվ ստացվեց մի պատարագ, որն իր մեջ ամփոփում է հայ հոգևոր երաժշտության նշանակալի նվաճումները։

Ամենից առաջ նշենք, որ Եկմալյանը պատարագի մշակման ընթացքում առաջնորդվել է համեմատական մեթոդով՝ իրար հետ բաղդատելով տպագրված տարբերակը (որը փաստորեն Պոլսում պահպանվածն էր) և իր ձայնագրած էջմիածնական տարբերակը։ Դրանց միջև առաջին հերթին աչքի են ընկնում ոճական տարբերությունները։ Եթե Պոլսի տարբերակում պատարագի երկրորդ մասի «Հոգի աստուծոյ», երրորդ մասում՝ «Հայր մերը» և ամբողջ չորրորդ մասը բոլորովին տարբեր ոճ ունեն և, միանալով մյուս մասերի մեղեդիների հետ, խախտում են պատարագի ամբողջությունը, ապա էջմիածնի տարբերակում վերոհիշյալ մեղեդիները գրված են «Սուրբ սուրբի» ոճով և կազմում են անքակտելի ամբողջություն թե՛ բովանդակության, թե՛ երաժշտական ոճի տեսակետից։

Բնական է, որ Եկմալյանն առավելությունը պիտի տար էջմիածնի տարբերակին՝ կատարելով համապատասխան փոփոխություններ ու լրացումներ նույնիսկ այն համարներում, որոնք վերցված էին տպագրված պատարագից։ Դրանից բացի, նա իր Պատարագի երգեցողության

---

3 Եկմալյանն ավելի շատ օգտվել է «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» Ր տպագրությունից, որը լույս է տեսել Վաղարշապատում 1878 թվականին իր հոգ գործուն մասնակցությամբ։

մեջ մտցրել է իր իսկ ձայնագրած ամբողջական հատվածներ։ Պատմագրի առաջաբանում նա մատնանշում է դրանցից երկուսը՝ «Հայր մեր» (էջ 74 և 210) և «Գոհանամք» (էջ 168), սակայն, Կոմիտասի վկայությամբ, կան նաև այլ հատվածներ, որոնցից է, օրինակ, «Յորժամ մտցնես» (էջ 232—233)[4]. կարելի է ավելացնել նաև «Օրհնեալ է Աստված։ Քրիստոս պատարագեալը» (էջ 87—96), որը նույնպես տարբեր է էջմիածնում տպագրածից, «Միայն սուրբ» (էջ 77—78) և այլ հատվածներ։ Էլ չենք խոսում այն մասին, որ տպագրվածից վերցրած եղանակների մեջ նույնպես կատարված են բազմաթիվ բարեփոխություններ (ինտոնացիայի, մեղեդային դարձվածքների, ռիթմի, կադանսների և այլն), որոնց մի մասի հետ Կոմիտասը չէր համաձայնում, բայց մեծամասնությունը համարում էր «երաժշտական օրենքների հիման վրա» կատարված և, հետևապես, ընդունելի։

Կոմիտասն առաջինն էր, որ մասնագիտական դիրքերից քննության առավ Եկմալյանի Պատարագը և ընդգծեց «այս մեծածավալ գործի» արժեքներն ու թերությունները։ Իր գրախոսականը, որը լույս է տեսել էջմիածնի «Արարատ» ամսագրի 1898 թ. 111—117 էջերում, նա սկսում է ընդհանուր նպատակադրման վերաբերյալ Եկմալյանի խոսքերից, որոնք գրված են Պատարագի առաջաբանում։ «Թեև գիտեինք, որ բազմաձայն երաժշտությունը հակառակ չէ մեր եկեղեցու ոգուն, այլ նորա կատարելությունն ու լրումն է, և մեր նախնիքն էլ յուրաքանչյուր դարու գեղարվեստի զարգացման համեմատ հորինեցին մեր եկեղեցական երգերը, բայց մենք ներդաշնակելիս շատ զգուշացանք և երկյուղածությամբ վերաբերվեցանք, որովհետև, անշուշտ, պետք էր անայլայլակ փոխադրել (բացի «Հայր մերից»՝ երես 74 և 210 և «Գոհանամքից» երես 168, որոնք տպագրած մատեանի մեջ չկան. առաջինը կազմեցինք հայրապետական մաղթանք «Հայր մերի» համաձայն, որպես երգում են ս. էջմիածնում, իսկ երկրորդը՝ հին եղանակի համեմատ) մայր եղանակները որպես տպած են ս. էջմիածնում, եվրոպական չափերի և խաղերի, իսկ ներդաշնակությունն այնպես հորինել, որ մեր եկեղեցական երգեցողության ոգուն համաձայն պարզ, վայելուչ լինի։ Ուստի խորշեցինք ելևէջից դուրս կիսաձայներ գործածելուց (chromatisme) և եղանակի զարտուղություններից (modulation), այլ ջանացինք մնալ եղանակի նույն

---

4 Կոմիտաս. *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 144։

Լևէջի մեջ (diatonisme) *և ներդաշնակությունն էլ կարելի եղածի չափ պարզ հորինել, որովհետև այսպես է պահանջում* պարսիկ-արաբացի *երաժշտության ոգին, որի մի մասն է և մերը»*[5]:

Այս խոսքերը բերելուց հետո, Կոմիտասն ավելացնում է. «Ծրագրին համաձայն ենք, բացի ընդգծումներից»: Դրան հետևում են Կոմիտասի բացատրությունները հայկական երաժշտության լադերի քառյակային կառուցվածքի վերաբերյալ և ապա այն միտքը, թե «մեր եկեղեցական եղանակները ոչ մեկն էլ ելևէջ չունեն, այլ կազմված են ֆադյակների *դրությամբ»: Ոչ թե «ելևէջներ» եվրոպական գամմաների իմաստով, այլ քառյակների շղթա: Ըստ որում քառյակները միմյանց շղթայվում կամ կցվում են այնպես, որ նախորդ քառյակի վերջին հնչյունը միաժամանակ դառնում է երկրորդ քառյակի հիմքը և դրա հետևանքով ստացվում են ոչ թե ութնյակներ, ինչպես այդ տեղի ունի եվրոպական երաժշտության մեջ (երբ առաջին քառյակին պարզապես գումարվում է երկրորդը), այլ յոթնյակներ: Այստեղից էլ մեր երաժշտության լադերի հիմնական տարբերություններից մեկը եվրոպական մաժոր-մինոր գամմաներից. մեր լադերը մոնոտոնիկալ են, այսինքն ունեն միայն մեկ հիմնաձայն, մինչդեռ եվրոպական գամմաներն ունեն երկու տոնիկա՝ մաորին տոնիկան և նրա կրկնությունը մեկ ութնյակ բարձր: Այս երկուսն էլ հավասարազոր են, այնինչ հայկական լադերում տոնիկային հնչյունի կրկնություն գոյություն չունի. նույն հնչյունը ութնյակ բարձր չի կարող տոնիկայի դեր խաղալ, այն տարբեր է իր որակով ու նշանակությամբ: Բացի այդ, նա ընդգծում է նաև հայկական լադերի դիատոնիզմը՝ այս հարցում լիովին համաձայնվելով Եկմալյանի հետ:*

Այս հիմնական դրույթները պարզելուց հետո Կոմիտասը գրում է. «Թող ներվի այստեղ ևեթ շեշտել, որ մեր երաժշտությունն էլ յուր ամբողջ ազգային ոգովն և ոճովն նույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ-արաբացին, բայց ոչ պարսիկ-արաբականը մերն է, և ոչ էլ մերը նորա մի մասն է. այլ խնդիր է, թե նոցա ազդեցությանն է ենթարկվել. ճիշտ այնպես, որպես մեր լեզուն հնդեվրոպականի մի ճյուղն է, այնպես են և պարսկերենը, քրդերենը, գերմաներենը և այլն, բայց մեր լեզուն ոչ գերմաներեն, ոչ քրդերեն և ոչ էլ պարսկերեն է: Մեր և մյուս արև-

---

5 *Նույն տեղում, էջ 137—138: Ընդգծումները Կոմիտասինն են:*

վելյան եղանակների (իմա՝ լադերի— Մ. Մ.) զանազանությունն այն է, որ նոքա քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ. պարսիկ, տաճիկ և արաբ երաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական ու անմիտ $^1/_3$ $^1/_4$ ձայներ անգամ: Չափական դրությունն էլ այլ է մերի մեջ»[6]:

Սկզբունքային այս դրույթներից ելնելով էլ Կոմիտասը քննարկում է Եկմալյանի Պատարագը: Նա առանձին-առանձին անդրադառնում է փոխադրության (ձայնական և ամանակի), տաղաչափության, շեշտադրության, ձայնառության, ներդաշնակության, դասավորության ու կապակցության, պակասորդի և տպագրության որակի հարցերին: Այս հարցերից յուրաքանչյուրը քննարկելիս նա բերում է կոնկրետ օրինակներ, ցույց տալով թե՛ հաջողվածները, թե՛ անհաջողները: Խոսելով ձայնական փոխադրության մասին, նա գտնում է, որ այն պետք է նույնությամբ վերարտադրի բնագիրն առանց որևէ փոփոխության և կամ բացեիփոխությունը կատարվի տրամաբանական օրենքով: Օրինակ, նա մատնանշում է Պատարագի 57-րդ էջի երկրորդ տողի առաջին տակը, որի մեջ «Գա-լոց» խոսքի առաջին վանկը դրված է ամենաբարձր նոտայի (երկրորդ օկտավի f) տակ, նա կարծում է, որ ավելի լավ կլիներ, եթե բարձրանար ոչ թե «Գա», այլ՝ «լոց» վանկի վրա, ինչպես այդ արված է 61,63 և այլ էջերում: Այս օրինակի մեջ Եկմալյանը երկրորդ վանկին տվել է հաջորդ տակտի ուժեղ շեշտը և $^2/_4$ տևողությամբ նոտա, որը համընկնում է խոսքի շեշտին և շեշտադրության տեսակետից ճիշտ է: Բայց քանի որ «գա» վանկը համընկնում է ոչ միայն ամենաբարձր նոտային, այլև կրեշչենդոյի գագաթին, դրանով էլ հենց տեղի է ունենում շեշտի տեղափոխություն՝ «Գա—լոց»: Այս էլ հենց Կոմիտասը համարում է սխալ: Նա անհիմն է համարում Եկմալյանի արած մի շարք բարեփոխությունները (օրինակ, էջ 53—«Ա՛ռ քեզ, աստուած», էջ 233—«Աչքըն ծով», էջ 240— «Այսօր մեռեալք»): Նույնպիսի մանր դիտողություններ նա անում է նաև ամանակի (տևողության) փոխադրությունների և փոփոխությունների կապակցությամբ: Սակայն, ինչպես վերն ասվեց, Եկմալյանի մտցրած բարեփոխությունների մեծ մասը Կոմիտասը համարում է կատարված երաժշտական օրենքների համաձայն

---

6 Նույն տեղում, էջ 139—140:

և ընդունելի: Թեև նա չի բերել, բայց կարելի է մատնանշել, օրինակ, «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւի» մեջ կատարված բարեփոխությունը (տե՛ս էջ 52—53, 122—123 և 194—195): Եկմալյանը «Սուրբ ողջույնի հրաման տաւ» (նույնով երգվող «Սէրն յընդհանուրըս սրփռեցաւ») տողերի վերջավորությունը փոխել է, ապա նույն եղանակով երկու տող երգելուց հետո անցել է «Արդ պաշտոնեայք բարձեալ ըզ ձայն տուք օրհնութիւն ի մի բերան» տողին և ավարտել «Միաձնական աստուածութեանն որում սրովբէքն են սըրբաբան» տողով, դրանով իսկ հավասարակշռելով ամբողջ երգաստացությունը: Ընդ որում արված փոփոխություններն ավելի հետաքրքիր են դարձրել մեղեդին ու կուռ կառուցվածք տվել նրան: Նման փոփոխություններ նա մուծել է նաև «Միայն սուրբ» և «Ամեն հայր սուրբ» մեներգային հատվածներում, «Տէր ողորմեայում» և հատկապես «Հայր մերում»: Նույնիսկ Թաշճյանի ձայնագրածից առած «Հայր-մերի» մեջ[7] Եկմալյանը ռիթմական որոշ փոփոխություններ է մտցրել, նպատակ ունենալով կենդանություն տալ եղանակին:

Տաղաչափության և շեշտադրության վերաբերյալ խոսելիս Կոմիտասն ընդգծում է, որ «Ութաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները սերտ կապ ունեն: Երկուսի շեշտերն անքաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակություն պետք է ներկայացնեն. հակառակ դեպքում լեզվի և եղանակի դաշնակը հիմն ի վեր խանգարվում է, որովհետև ուր լեզուն է շեշտվում, երաժշտությունն անշեշտ է, և ընդհակառակն՝ այսպես քաշ է գալիս եղանակը»[8]: Քանի որ մեր լեզվի մեջ շեշտված են միայն բառերի վերջին վանկերը, ապա ներելի է, որ երգեցողության մեջ բազմավանկ բառերին երկու շեշտ տրվի, և, ուր որ հնարավոր է, շեշտվի բառի արմատը: Այս օրենքն, ասում է Կոմիտասը, Եկմալյանի Պատարագում «ամեն տեղ պահված չէ, և այս ոչ միայն արձակ, այլև չափածո գրվածքների մեջն անգամ»[9]: Սրա հետևանքով էլ երբեմն առաջացել են տակտաբաժանման սխալներ, որովհետև չափը սխալ է որոշված. $^5/_4$-ի փոխարեն վերցված է $^4/_4$, ինչպես այդ արված է «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւի» (էջ 52) և «Տէր ողորմեաի» (էջ 79) մեջ:

---

7 Տե՛ս Թաշճյան, Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, Վաղարշապատ, 1874, էջ 62 և Համեմատիր Եկմալյանի քառաձայն արական խմբի էջ 143—144-ի հետ:

8 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 145:

9 Նույն տեղում, էջ 146:

Կոմիտասը դիտողություններ է արել նաև ձայնառության կիրառման կապակցությամբ, գտնելով, որ որոշ դեպքերում դա անհաչող է արված: Նա նույնիսկ դիտողություն է անում արդելված դուդահնո կվինտաների և օկտավների գործածության մասին: Դրանից բացի, նկատում է նաև, որ ոչ մի տեղ հեղինակը չի նշել եղանակների ձայներն ըստ ութձայնյա սիստեմի: Այնուհետև նա անցնում է ներդաշնակության հարցերին և, որոշ թերություններ նշելուց հետո, եզրակացնում է, թե «էջ 21—97 դաշնակը շատ անպաճույճ և սիրուն է կազմված»: «Արական քառաձայն խմբի համար, էջ 97—176. շատ դիպուկ է կազմված առաջնի ոճով»: «Քառաձայն պատարագ՝ խառն խմբի համար, էջ 180—229, կազմված է առաջիննների ոճով. ներդաշնակությունը, պարզությամբ հանդերձ, շքեղ է հնչում»[10]:

Եթե այս գնահատականներին ավելացնենք Կոմիտասի խոսքերն այն մասին, որ Պատարագի «Դասավորությունը շատ ճիշտ և հարմար է. բայց կապակցությունը տեղ-տեղ կաղում է» (էջ 150), որ «Գովեա, Երուսաղեմ». էջ 254—256 վերջավորության մեջ մի քիչ պարզած և համառոտած է բավական հաջող կերպով» (էջ 142) և «Սորա ներդաշնակությունը շատ սիրուն և կոկիկ է» (էջ 148), որ «Յայս յարկ». էջ 8—14. այս և բոլոր ծանր երգերի մեջ յուրաքանչյուր $^1/_4$-ին տրված է $^2/_4$ տևողություն, երգեցմունքն առավել պարզելու նպատակով, որ շատ լավ է» (էջ 143), որ «Միայն սուրբ», էջ 77—78. այս եղանակը ս. էջմիածնի պատարագի արարողության միջինը չէ, բայց ավելի մոտիկ է մեր եկեղեցական երաժշտության ոգուն ու ոճին, քան ս. էջմիածնում տպագրածը, որ տաճկական փուսելիկ եղանակի ազդեցության տակ g-ն gis-ի է փոխել» (էջ 143—144). որ «Հին «Գոհանամք», էջ 168—174. այս եղանակը հրաշալի դաշնակ ունի (թեև բավական զորեղ էլ պարսկական ազդեցություն) և արևելյան քաոյականների դրության համար հորինված: Սկսում է «Սուրբ-սուրբի» ոճով ութնյակ բարձր: Ահա այս ոճն ու ոգին ունենալու էին «Հայր մեր», «Քրիստոս պատարագեալ» սարքովը և «Սուրբ սուրբի» բարձրացրած մասերը», որ «Յորժամ մտցես», էջ 232—233. այս չկա միայն ս. էջմիածնում տպված պատարագի արարողության մեջ և իսկ եկեղեցական է», և, վերջապես, տպագրության էլ՝ «Ընտիր թուղթ, մաքուր տիպ և հարմար դիրք ունի»,— ապա այս բոլորը միասին վկայում են, որ իր մատնանշած մասնակի

---

10 Նույն տեղում, էջ 149—150: Փակագծերում տրված են Կոմիտասի հոդվածի էջերը:

թերություններով հանդերձ Եկմալյանի Պատարագը բարձր գնահատության արժանի գործ է։ Այդպիսին է նրա եղրակացությունը հոդվածի վերջում. «Հարգելի երաժիշտ պ. Մակար Եկմալյանը մեր երգեցողության ամայի անդաստանի մեջ ներդաշնակության անդրանիկ բուրաստանը տնկեց։ Սրտանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թե մենք էլ հետ չենք մնացել վսեմ գեղարվեստի և կատարելագույն երաժշտության զարգացումից» (էջ 152)։

Այս եղրակացությունը պատահական կամ անցողիկ տպավորության արդյունք չէր, այլ կշռադատված էր խորապես և ստացել էր համոզմունքի ուժ։ Այդ է վկայում նաև այն, որ Կոմիտասը, տարիներ անց, պատասխանելով վահրամ Մանկունու հարցմանը՝ Չիլինկիրյանի մշակած եռաձայն պատարագի մասին, 1907 թ. հոկտեմբերի 23-ի նամակում գրում էր. «Եթե անհրաժեշտ պահանջ է բազմաձայն պատարագի երգեցողությունը, նույնքան անհրաժեշտ է նպատակահարմար ձևով վարած բազմաձայն երգեցողությունը։ Ուստի ես, անձնապես, կառաջարկեի գործածել Մ. Եկմալյանի քառաձայն պատարագը, առանց որևէ փոփոխություն անելու գրվածքի մեջ, քանի որ ես, առայժմ, մեր երաժշտական հրապարակի վրա, մի ուրիշ, ավելի արժանի գրվածք չեմ ճանաչում։ Այս, իր բոլոր պակասություններով հանդերձ, գոնե որոշ ձև ունի իբր ամբողջություն։ Իսկ նորա գրվածքները տպիտորեն սրբագրելը, առնվազն, անհամեստություն է. բազմաձայն երաժշտությունը ոչ թե ղանաղան ձայների ծեփ է, այլ ստեղծագործության, և այն մտացի, նախապատրաստված ստեղծագործության արդյունք է միայն»[11]։

Եկմալյանի Պատարագն աչքի է ընկնում իր մշակման գեղարվեստական ամբողջությամբ։ Դրան երաժիշտը հասել է ոչ միայն նրանով, որ կարգավորել է մայր եղանակները և դրանց տվել պարզ, բայց ընդգեղ ներդաշնակություն, այլև նրանով, որ առանձին ուշադրություն է դարձրել ֆրազավորման ու նյուանսավորման վրա, որոնց բացակայությամբ անհնար է պատկերացնել գեղարվեստական կատարման ամբողջություն։ Այս առումով նրա կատարած աշխատանքը չափազանց մանրակրկիտ է և աչքի է ընկնում յուրաքանչյուր տակտում։ Հատկապես 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ իրականության համար այս հանգամանքն ուներ բացառիկ նշանակություն, քանի որ դեռևս

---

11 «Անահիտ», Փարիզ, նոյեմբեր 1932, ապրիլ 1933, № 3—6, էջ 228—230։ Կոմիտասի նամակը գրված է Բեռլինից, 1907 թ. հոկտեմբերի 23-ին։

նոր էին ստեղծվում համերգային կյանքի ավանդները, չկային փորձված խմբավարներ, երաժշտական-կատարողական կոլեկտիվներ և մեներգիչներ:

Եկմալյանի Պատարագը մեծապես նպաստեց բազմաձայնության հայկական միջավայրում տարածելու գործին: Պատարագի տպագրումից ու տարածումից հետո ամենուրեք անհրաժեշտություն զարձավ կրգչախմբերի կազմակերպումը և բազմաձայն պատարագի հնչեցումը: Նրա կատարմամբ դաստիարակվել են հայ երաժիշտների (խմբավարների, կոմպոզիտորների, երգիչ-երգչուհիների) սերունդներ, որոնց համար Պատարագը ծառայել է իբրև հարմոնիայի և բազմաձայնության ձեռնարկ և նպաստել նրանց մասնագիտական մակարդակի բարձրացմանը: Սրանով ավելի ևս ընդգծվում է նրա խաղացած պատմական դերը:

Կոմիտասը ճշտորեն զգաց այդ և խորաթափանց կերպով վերաբերեց իր գնահատականներում: Այլ խնդիր է, որ նա, ընդգծելով հանդերձ Եկմալյանի Պատարագի խոշոր արժեքը, ձգտում էր ավելի կատարյալին: Իր գրախոսականի վերջում նա շարադրել է այն ծրագիրը, որ պիտի հիմք դառնար Պատարագի հետագա մշակման համար: Ահա ինչ է գրում նա.

«Դեպի կատարելություն ձգտելով՝ մենք կազմեցինք մի այսպիսի ծրագրով մշակված և կազմված, գեղարվեստական միություն ներկայացնող պատարագ.

ա. Խորշել օտար և ավելորդ գեղգեղանքներից:

բ. Նույն եղանակի զանազան երգվածքներից պատշաճավորն ընտրել:

գ. Եղանակների տաղաչափությունն ու ներդաշնակությունը, ըստ կարելվույն, երգերի խոսքերի իմաստին համաձայնեցնել, պահելով միանգամայն հայոց եկեղեցական երաժշտության ոճն ու ոգին և, մի այսպիսի սրբազան ավանդին վայել՝ պարտ ու պատշաճ ակնածություն ու հավատարմություն:

դ. Եղանակն ու տաղաչափությունը ուղղելիս առաջնորդ ունենալ ձեռագիր պատարագամատույցները և հին խազերը, որոնք, անշուշտ, ավելի խոսուն են՝ մեռած լինելով, քան մեր արդի կենդանի մեռած ձայնանիշները»[12]:

Այս էր Կոմիտասի առաջադրած ծրագիրը և սրանով էր նա առաջ-

---

12 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 152:

նորդվում Պատարագի բազմաձայն մշակման վրա գործադրած իր երկար տարիների ստեղծագործական համառ ու համբերատար աշխատանքում, որն այնպես էլ ավարտի չհասավ, և մենք այսօր չունենք Կոմիտասի իստատպահանջությանը համապատասխանող և իր ձեռքով վերջնական տեսքի բերված պատարագի մշակում: Նրա երևանյան արխիվում պահպանվում է Պատարագի մշակման այն սևագիր օրինակը, որի վրա երևում են Կոմիտասի տարիների աշխատանքի հետքերը: Բազմիցս անդրադառնալով դրան և կատարելով լրացումներ ու փոփոխություններ հայկական ձայնանիշներով, լատիներեն տառերով և այլն, նա այնպես է խճողել Պատարագի ձեռագիրը, որ դարձել է չափազանց դժվարընթեռնելի, և կպահանջվի երկարատև մանրակրկիտ աշխատանք, որպեսզի վերծանվի և նախապատրաստվի հրատարակության[13]: Դատելով հեղինակի մաքրագրած էջերի հրատարակությունից, կարելի է տեսնել, թե դա որքան բարձրարժեք և իսկապես կատարյալ գործ էր լինելու:

Այս պայմաններում, Կոմիտասի համերգային կատարման նպատակ հետապնդող Պատարագի հետ միասին, Եկմալյանի Պատարագը շարունակում է պահպանել իր գեղարվեստական արժեքը և կատարվել ամենուրեք: Դիմանալով ժամանակի քննությանը, Եկմալյանի գործը շարունակում է գեղարվեստական հաճույք պատճառել բազմահազար ունկնդիրների:

---

13 Փարիզի Կոմիտասյան խնամատար Հանձնաժողովը 1933 թվականին հրատարակել է Կոմիտասի Պատարագը, որի 17 էջն է միայն Կոմիտասի մաքրագրածը: Մնացածը հիշողությամբ վերականգնել է խմբագիր Վարդան Սարգսյանը:

ՄԱԹԵՎՈՍ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՒԺԵՐԻ ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԾՐԱԳՐԵՐԸ

19-րդ դարի երկրորդ կեսին, երբ հայ երաժշտությունը թևակոխեց իր զարգացման նոր շրջանը, հրամայական պահանջ դարձավ ունենալ բազմակողմանի երաժշտական պատրաստություն ունեցող կադրեր, քանի որ առանց այդպիսի կադրերի առկայության անհնար էր լուծել ժամանակաշրջանի առաջադրած բարդ ու դժվարին խնդիրները։ Ազգային զարթոնքի պայմաններում հետզհետե ծավալվող ազգային-ազատագրական շարժումների գաղափարները, որոնք ներթափանցեցին հայ ժողովրդի հասարակական-քաղաքական ու մշակութային կյանքի բոլոր բնագավառները, խթանեցին գրականության ու արվեստի բոլոր ճյուղերի զարգացումը, առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեցան նաև երաժշտության հետագա զարգացման համար։ Խնդիրն այն է, որ հայ եկեղեցին իր ձեռքում էր կենտրոնացրել երաժշտության ուսուցման և օգտագործման գործը։ Դպիրներն ու դպրապետները, որոնց երաժշտական պատրաստականության աստիճանը չափվում էր հայկական նոր ձայնագրության և եկեղեցական երաժշտության իմացությամբ, տեր ու տնօրեն էին թե՛ եկեղեցում և թե՛ դպրոցներում։ Իհարկե, դա չէր կարող չկասեցնել ազգային երաժշտության զարգացումը։

Սակայն 19-րդ դարի կեսերից և հատկապես 1860-ական թվականներից սկսած հետզհետե երևան է գալիս ժողովրդի լայն զանգվածներին երաժշտական նոր սնունդ տալու անհրաժեշտության գիտակցությունը։ Աստիճանաբար իջած առաջին գործիչները նպատակ են դնում երաժշտական գիտելիքներ տարածել ժողովրդի մեջ՝ դրա համար օգտագործելով ինչպես տպագիր միջոցները (երաժշտական հանդեսների էջերում սիստեմատիկ դասընթացների հրատարակում, եվրոպական նոտագրության ու

հայկական նոր ձայնագրության ուսուցում, նոտային հրատարակություններ, երգարանների ստեղծում ու տարածում), նույնպես և բանավոր միջոցներ (ձրի դասախոսություններ և ուսուցում)։ Լուսավորական այս շարժումն անկասկած չափազանց կարևոր էր նաև այն տեսակետից, որ հնարավորություն էր ստեղծում շփվելու եվրոպական զարգացած երաժշտության հետ, յուրացնելու առաջավոր փորձը և այն ազգային երաժշտության զարգացմանը ծառայեցնելու համար։ Իսկ սա իր հերթին ազդակ էր դառնում եվրոպական կենտրոններում մասնագիտական երաժշտական կրթություն ձեռք բերելու նպատակով արտասահման մեկնելու համար։

19-րդ դարի երկրորդ կեսին, թեև մեծ դժվարությամբ, երաժշտական մասնագիտական կրթություն ձեռք բերողների թիվը թե Արևմտյան և թե Արևելյան Հայաստանում հետզհետե մեծանում է։ Դրանց մեջ կային կոմպոզիտորներ, երաժիշտ-կատարողներ, երգիչ-երգչուհիներ և այլն, որոնց մի մասը ձեռք բերեց համաեվրոպական համբավ և հաջողությամբ հանդես էր գալիս նշանավոր օպերային թատրոններում, իսկ մյուս մասը, վերադառնալով հայրենիք, իր ուժերն ու գիտելիքները սիրով գործադրում էր ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման համար։ Դրանց թվում էին կոմպոզիտորներից՝ Տ. Չուխաջյանը, Ն. Տիգրանյանը, Գ. Ղորղանյանը, Մ. Եկմալյանը և Կոմիտասը, երգիչ-երգչուհիներից՝ Ն. Պապյանը, Ղորղանյան քույրերը (Նունե, Մարիա և Հեղինե), Ն. Շահլամյանը, Բ. Ամիրջանյանը, Մ. Վարդիկյանը, Մ. Գենջյանը, Ն. Կարդյանը, Տ. Նալբանդյանը, երաժիշտ-կատարողներից՝ Կ. Միքուլին (Շոպենի աշակերտը), Ս. Էլմասը (Լիստի աշակերտը), Հ. Նալբանդյանը (Ասւերի աշակերտը) և ուրիշներ։ Այս շարժումը շարունակվեց նաև նոր դարի սկզբներում՝ հայ երաժշտությանը տալով շատ անվանի երաժիշտներ։

Նույն այս շրջանում ազգային դպրոցները, հատկապես Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցն ու Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը, լավ հիմքերի վրա դնելով երգ-երաժշտության դասավանդման գործը, դաստիարակեցին մեծաթիվ երաժիշտներ։ Հատկապես Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը, ղեկավարությամբ Մ. Եկմալյանի, և Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի երգչախումբը, ղեկավարությամբ Կոմիտասի, դարձան երաժիշտ-կադրերի պատրաստման իսկական դարբնոցներ։ Դրանք առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախմբերն էին հայ իրականության մեջ։ Այնպիսի գործիչներ, ինչպիսիք են Գ. Սյունին, Ա. Շահմուրադյանը, Տ. Նալ-

բանդյանը, Սպ. Մելիքյանը, Շ. Տալյանը, Ա. Մայիլյանը, Ա. Մանուկյանը և ուրիշներ երաժշտական այս օջախների սաներն ենն։

Այս բոլորին պետք է ավելացնել նաև Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանը և Ք. Կարա-Մուրզայի կազմակերպած խմբավարական վեցամսյա դասընթացները, որոնք նույնպես նպաստեցին ազգային երաժշտական ուժերի պատրաստմանը։ Նման խմբավարական դասընթաց մտադիր էր կազմակերպել նաև Մ. Եկմալյանը, հատկապես իր Պատարագի հրատարակությունից հետո ցանկանալով ապահովել նրա բարձրորակ կատարումը։ Սակայն թերթերում տպագրված նրա հայտարարությունները որևէ արդյունքի չհասցրին, որովհետև եկեղեցական հոգաբարձությունները համապատասխան ուժեր չուղարկեցին նրա մոտ և նրա ծրագրած դասընթացներն այդպես էլ չկազմակերպվեցին։

Այժմ տեսնենք, թե այս ասպարեզում ի՞նչ աշխատանք կատարեց Կոմիտասը և ի՞նչ արդյունքների հասավ։

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը Գևորգյան ճեմարանի լրիվ դասընթացն ավարտել է 1893 թ. մայիսին և նույն թվի աշնանից նշանակվել ճեմարանի երգ-երաժշտության դասատու, փոխարինելով պաշտոնից ազատված իր ուսուցչին՝ Ք. Կարա-Մուրզային։ Կարա-Մուրզան, որ ընդամենը մեկ ուսումնական տարի դասավանդեց ճեմարանում, նպատակ էր դրել լայն ծրագրեր իրագործել, բայց դա նրան չհաջողվեց և նա, ցավ ի սիրտ, ստիպված էր հեռանալ էջմիածնից։ Աշխատելով իրեն հատուկ եռանդով նա այդ մեկ ուսումնական տարվա ընթացքում շատ բան արեց ճեմարանում, բայց հիմնովին բարելավել երաժշտության դասավանդման գործը, նրան այնպես էլ չհաջողվեց։ Ուստի և այդ խնդիրն իր ամբողջ բարդությամբ կանգնեց երիտասարդ Կոմիտասի առջև մանկավարժական գործունեության առաջին օրերից։ Խնդիր, որին նա անդրադարձել է 1895 թ. մայիսի 18-ին կազմած ծրագրում և որի սևագիրը վերջերս հայտնաբերվել է Հայկական ՍՍՀ Պետական կենտրոնական պատմական արխիվի ֆոնդերում և առաջին անգամ հրապարակվել Գր. Հարությունյանի «Կոմիտասի կյանքն ու գործունեությունը նորահայտ վավերագրերի լույսի տակ» հոդվածում[1]։ Հիշյալ ծրագրում Կոմիտասը գրել է, թե «վերջին երեք տարում եկեղեցական երաժշտության դասավանդությունը Գևորգյան ճեմարանում թերի է մնացել», որով աշակերտների մեծ մասը բոլորովին չի սովորել երաժըշ-

1 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», Երևան, 1966, № 2 (14), էջ 154։

տությունն, ուստի և դասատուն ստիպված է եղել նշված դասարաննե-րում անցնել ծրագրի նախապատրաստությունը և ոչ բուն դասընթացը: Այդ դասընթացը նա բաժանում է երկու մասի ա. Տարեւ ձայնագրության, որի մեջ նշված են՝ 1) ձայնանիշներ, յոթնյակ, 2) ութնյակ (ութնյակների կազմությունը), 3) տևողական նշաններ, 4) կիսաձայներ, 5) երաժշտական ձայների զորությունը, 6) ընդհատումներ: բ. Եկեղեցական երգեցողություն, որի տակ նշված են, 1). եկեղեցական ութընձայն եղանակներ (միջակ, չափավոր և պարզ ծանրերը). կանոն, երգել և ձայնագրել, 2) սուրբ պատարագի արարողություն (բացի մեղեդիներից, սրբասացություններից, տաղերից և գանձերից): Իսկ որպես դասագրքեր Կոմիտասը նշել է Արշակ Բրտյանի և Նիկողայոս Թաշճյանի դասագրքերը:

Սա առաջին վավերագիրն է, որ Կոմիտասը գրել է երաժշտության դասավանդման հարցերի վերաբերյալ: Այս իմաստով էլ դա շատ կարևոր է և ուշադրության արժանի: Հենց այս շրջանում Կոմիտասը մեծապես զգում էր իր իսկ երաժշտական պատրաստության թերությունները և, ստանալով Խրիմյան Հայրիկի համաձայնությունը, նույն՝ 1895 թ. հոկտեմբերից նա մեկնում է Թիֆլիս, մտադրություն ունենալով ընդունվել երաժշտական ուսումնարան: Բայց նրան այդ մտքից ետ է պահում Մակար Եկմալյանը, գտնելով, որ ուսումնարանը շատ բան չի կարող տալ և պետք է ձգտել բարձրագույն մասնագիտական կրթության: Ինչպես հայտնի է, Եկմալյանը մոտ մեկ ուսումնական տարի պարապել է Կոմիտասի հետ և նախապատրաստել կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին: Դրանից հետո միայն Կոմիտասը մեկնեց Բեռլին և, երեք տարի սովորելով Ռ. Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում ու Բեռլինի արքունական համալսարանի երաժշտության պատմության ու գեղագիտության ֆակուլտետում, եզրափակեց իր մասնագիտական կրթությունը և վերադարձավ էջմիածին:

Սկսվեց Կոմիտասի գործունեության նոր ու փայլուն շրջանը, որի ընթացքում իր մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց նա պրպտվեց ժողովրդական երաժշտության հավաքման, մշակման և ուսումնասիրության, խազաբանության, երաժշտական-կատարողական, հրապարակախոսական, երաժշտական-հասարակական և այլ գործերով: Ինչպես նախորդ տարիներին, այնպես էլ այժմ, նա մշտապես մտահոգված էր ազգային երաժշտական ուժերի դաստիարակման հարցերով: Նրա մեջ հետզհետե հասունանում էր հայկական երաժշտական դպրոց

հիմնելու գաղափարը, որովհետև նա տեսնում ու զգում էր, որ Գևորգյան ճեմարանն ի վիճակի չէ անել այն, ինչ անհրաժեշտորեն թելադրվում էր ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման հեռանկարով։ Ճիշտ է, այս տարիներին ճեմարանում նրա ձեռքի տակ աճեցին ու ձևավորվեցին Սպ. Մելիքյանի և Հ. Հարությունյանի նման աշակերտներ, որոնք հետագայում զգալի գործ կատարեցին մեր երաժշտական մշակույթի զարգացման բնագավառում, սակայն դա քիչ էր և չէր կարող բավարարել հարաճուն պահանջը։ Մյուս կողմից, էջմիածնի միաբանության ներսում տեղի ունեցող խմորումները, ինչպես և Կոմիտասի շրջապատի հեղձուցիչ մթնոլորտը կաշկանդում էին նրան և նա երբեմն ստիպված էր լինում երկար ժամանակով հրաժարվել մանկավարժական աշխատանքից. մեկնում էր Եվրոպա, ցուցադրում հայ ժողովրդական երգի իր բարձրարվեստ մշակումները, հանդես էր գալիս համերգներով ու դասախոսություններով, բայց նորից ու նորից ստիպված էր լինում վերադառնալ էջմիածին և անցնել ուսուցչական ու խմբավարական աշխատանքի, քանի որ դա էր նրա ապրուստի միակ միջոցը։ Այս դժվարին պայմաններում անգամ նա երաժշտանոց հիմնելու ծրագրեր էր փայփայում՝ հույս ունենալով, որ էջմիածնի կաթողիկոսությունը կհամոզվի։ դրա անհրաժեշտության մեջ և միջոցներ չի խնայի այդ ազգօգուտ նպատակի իրագործման համար։

Այս է վկայում վերջերս հայտնաբերված և Գր. Հարությունյանի նշված հոդվածում առաջին անգամ հրապարակված այն զեկուցագրի-նամակը, որ Կոմիտասը գրել էր 1910 թ. մայիսի 10-ին՝ նորին վեհափառության սրբազնագույն Հայրապետի ամենայն հայոց S. S. Մաթէոս Բ-ին[2]։

Զեկուցագիր-նամակը ներքուստ բաժանվում է երեք մասի։ Առաջին մասում ներկայացված է եկեղեցական երգեցողության և ընդհանրապես հայ հոգևոր երաժշտության ողբալի վիճակը։ «Հայ եկեղեցական երաժշտությունն անցյալ ժթ և մանավանդ ի դարում դեպի անկումն է դիմում։ Ի միջի այլ հզոր պատճառների, դեպի անկումն է դիմում, զի, եկեղեցիներում առավելապես ուշք են դարձնում լոկ ս. Պատարագի և այլ աղավաղված երգեցողության, որ հիմն ի վեր կորցրել է իր պարզ ու վսեմ, անպաճույճ ու մանկական միամտությամբ համեմված, անմեղ ու հավատով ներկված եղանակները և տեղի տվել խառնաշփոթի, անպատ-

2 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», էջ 168—170։ Մեջբերումները բաղված են զեկուցագիր-նամակից։

շաճ, մուրացածո և մեղկիչ երգեցողության։ Մեր նախնյաց արևի պես ջերմ, օդի պես ջինջ ու ջրի պես կայտառ շարականները բոլորովին հոկրորդական, նույնիսկ հետին տեղն են անցել, մոռացության մատնվել, որով մեր հոգևոր երաժշտության զարկերակն է կտրվել։ Արդ շարականագետներն օր ավուր նվազում են, շարականներն անարգությամբ նսեմանում են և փոխարեն աճում են թերուս ու տգետ, անփորձ ու անշնորհք դպիրներ ու դպրապետներ, որոնք նախքան զտեսությունն երաժիշտ են և որոնց անսանձ ու շահատակ կամայականության է հանձնված հայ ժողովրդի հոգևոր ու պատասխանատու դաստիարակության գեղարվեստականը»։

Ձեկուցագիր-նամակի երկրորդ մասում շարադրված են այն միջոցները, որոնց օգնությամբ Կոմիտասն անհրաժեշտ էր համարում «վառել ազգային հոգևոր երաժշտության վերակենդանության միջոցով հայքրիստոնեի սառած սիրտը և վերստին բորբոքել ջերմեռանդության թաքնված հյուրը»։

Որո՞նք են այդ միջոցները։

«Ա. Բանալ հայ հոգևոր երաժշտարան. վարժապետ, երգիչ, դպիր, դպրապետ, երաժիշտ ու առհասարակ հոգևոր պաշտոնեություն ընել. կորստից փրկել մեր նախնի երաժշտության բեկորները, զարգացնել ազգային գեղարվեստը և մեր երաժշտական ճոխ գրականությունը ծանոթացնել օտարներին՝ ուսումնասիրություններ անելով և համերգներ տալով։

Բ. Հաստատել Մայր Աթոռի տպարանում երաժշտական տպագրական բաժանմունք և հրատարակել, մի ձեռնհաս քննիչ մարմնի հսկողությամբ, հոգևոր երգեցողության ամենատեսակ գրքեր ու տետրեր։

Գ. Ընդհանուր հայ եկեղեցիներում պարտադիր անել միօրինակ հոգևոր երգեցողություն։

Դ. Հայ եկեղեցիներում հանապազօրյա դպրաց դաս սահմանել։

Ե. Դպիրներին ընդունել խիստ ընտրությամբ. իսկ դպրապետներից պահանջել անթերի պատրաստություն եկեղեցական գիտելիքների, երաժշտության և հաստատել պաշտոնի մեջ մերձավոր հոգևոր բարձր իշխանության միջոցով և հանձնել նորա հատուկ հսկողությանն ու խնամքին։

Զ. Հայ դպրոցներում հաստատել կանոնավոր և ծրագրված երգեցողություն ու տարրական երաժշտություն՝ վկայված ուսուցիչների ձեռքով։

Անդրանիկ օրինակ տվող պիտի հանդիսանա Մայր Աթոռը, որ պար-

տալոր է, այժմեն իսկ, մշտական և օրինակելի դպրաց դասի հիմը դնելու այսպես՝

ա. Բազմաձայն երգեցողության համար, Մայր Աթոռի անվան ու դիրքին վայել, դպրաց դասն ունենալու է առնվազն քառասուն ընտիր երգիչ.

բ. միաձայն երգեցողության համար՝ քսան և չորս.

գ. խումբը պետք է անկախ լինի ճեմարանի աշակերտությունից, որի ձայնեղ սաներից կարելի է օգտվել տոներին՝ երգեցողության հանդիսավորություն տալու նպատակով»:

Ինչպես տեսնում ենք, մեծ երաժիշտն այստեղ ներկայացրել է դպրծունեության լայն ծրագիր, որն ընդգրկում էր հոգևոր երաժշտանոցի ստեղծման, երաժշտական հրատարակչության, եկեղեցիներում միասնական երգեցողություն հաստատելու, հայկական դպրոցներում երաժշտության դասավանդումը կանոնավորելու և այլ արմատական խնդիրներ: Կոմիտասի նախագծի համաձայն, հոգևոր երաժշտանոցը կոչված է լինելու պատրաստել ուսուցիչ, երգիչ, դպիր, դպրապետ, երաժիշտ և առհասարակ հոգևոր պաշտոնեություն, կորստից փրկել նախնի երաժշտության բեկորները, զարգացնել ազգային երաժշտությունը և ծանոթացնել օտարներին: Այս նպատակադրումն, իհարկե, չէր կարող սահմանափակվել եկեղեցու սահմաններում և ավելի ընդարձակ խնդիրներ էր հետապնդում՝ ընդգրկելով ամբողջ ազգային երաժշտության զարգացման նպատակը: Այստեղ Կոմիտասը հանդես է գալիս որպես ազգային երաժշտության զարգացման գործի նախաձեռնող: Որ Կոմիտասի նպատակը չէր սահմանափակվում եկեղեցու շրջանակներով, այդ կարելի է տեսնել նախ այն բանից, որ նա պատրաստվող ուժերի թվարկության մեջ առաջին տեղը տվել է ուսուցչին և ապա նախագծի 2 կետն ամբողջությամբ նվիրել ժողովրդական դպրոցներին, որոնց մեջ նա նախատեսում էր «հաստատել կանոնավոր և ծրագրված երգեցողություն» և տարրական երաժշտության ուսուցում, այն էլ՝ «վկայված ուսուցիչների ձեռքով»:

Անտարակուսելի է, որ այստեղ հանդես է եկել ընդհանուր ազգային շահերով, ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական դաստիարակության գաղափարով տոգորված այն գործիչը, որի համար միանգամայն պարզ էին ոչ միայն ազգային երաժշտական մշակույթի ներկա վիճակը, այլև նրա զարգացման հեռանկարները:

Ինչ վերաբերում է եկեղեցիներում եգեցողության միօրինակությունը մտցնելուն և Մայր Աթոռում ընտիր երգիչներից մշտական դպրոց դաս

սահմանելուն, ապա դա նույնպես, վերջին հաշվով, հետապնդում էր ժողովրդի երաժշտական դաստիարակության նպատակը, քանի որ եկեղեցում հնչող լա՛ւ երգեցողությունը, անկասկած, կթարձրացներ ունկնդիր հասարակության ճաշակը:

Այսպիսով Կոմիտասի նպատակադրումը բխում էր ժամանակի պահանջներից և կոչված էր շրջադարձային դեր խաղալ հայ երաժշտական արվեստի զարգացման գործում: Ինքը՝ Կոմիտասը, դինված երաժշտական արվեստի խորը պատրաստությամբ ու բազմակողմանի գիտելիքներով, միակն էր այդ շրջանում, որ կարող էր ըստ ամենայնի ղեկավարել նախագծվող հոգևոր երաժշտանոցը և ծառայեցնել ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման գործին: Նա պատրաստ էր իր վրա առնել այդ մեծ ծրագրի իրագործման ամբողջ ծանրությունը: Այդ դիտակցությամբ էր, որ նա այդ նույն ղեկուցագիր-նամակի եղրափակիչ (երրորդ) մասում ավելացնում էր. «Ես պատրաստ եմ, որպես ցայսօր, իմ բոլոր ջանքերս ու ճիգս նվիրել մի այսպիսի սուրբ գործին. սուրբ գործին, որ ինձ ոգևորել է դեռ տղա տիոցս. սուրբ գործին, որ ինձ քաշել ու կապել է Մայր Աթոռին. սուրբ գործին, որ ինձ ուղիղ քսան տարի հույս է ներշնչել և սակայն սուրբ գործին, որ ինձ արծաթ հուսով օրորել, տոգորել ու մեծացրել է՝ առանց իրականանալու:

Եվ արդ ինձ մնացել է նույն հուսով այրվիլ, ծերանալ ու հեռանալ անցավոր կյանքից, որպես մի աղազուն հասկ, որ հողմավար ու ծարավ կորանում ու չորանում է»:

Այս բոլորից հետո Կոմիտասն իր ղեկուցագիր-նամակն ավարտում է հետևյալ բնորոշ խոսքերով.

«Վեհափառ տեր.

Ոտս դրել եմ կյանքիս երկրորդ շեմքին, բայց դարձյալ նույն աննկուն հուսով: Թեպետ պատանի աշխույժս լրջացավ, երիտասարդ թափս նրբացավ, սակայն և այնպես, այրական եռանդս մշտաշող հուսով դեռ նոր է եփ ու եռ գալիս»:

Ահա թե որքան պատրաստակամ էր Կոմիտասն իր փայփայած նախագծումներին կյանք տալու համար:

Սակայն հասկացա՞վ արդյոք կաթողիկոսը, թե որքան մեծ նշանակություն ուներ այս նախագծումների իրագործումը թե եկեղեցու և թե ամբողջ ժողովրդի ու նրա երաժշտական մշակույթի համար: Դժբախտաբար, նա այդ չհասկացավ և պատշաճ լրջությամբ չզբաղվեց այդ հույժ կարևոր գործով: 1910 թ. մայիսի 11-ին նա բավարարվեց Կոմիտասի

սրտի արյունով գրված դեկուցագիր-նամակի վրա մակագրություն անելով, որ հետևյալն է. «Կարևոր և ստիպողական, սակայն մեծ դրամագլխի կը կարոտի, զոր գտնել պետք է»: Իսկ փորձ արե՞ց գտնել այդ անհրաժեշտ դրամագլուխը: Դժբախտաբար՝ ոչ: Նա էջմիածնի կալվածների հասույթից բաժին չհանեց այդ կարևոր գործի համար և ոչ էլ դիմեց հայ հարուստներին, որոնք կարող էին միջոցներ հատկացնել այդ ազգօգուտ գործի համար: Նա բավարարվեց վերոհիշյալ մակագրությամբ ու «կցեց գործին», դրանով իսկ կարելով հույսի վերջին թելը, որ Կոմիտասին կապում էր էջմիածնի Մայր Աթոռին:

Կոմիտասին այլ բան չէր մնում, քան թողնել ու հեռանալ էջմիածնից և որոնել այնպիսի տեղ, ուր հնարավոր լիներ իրագործել իր հղացումները: Այս շրջանում նա հրավերներ էր ստացել Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցից՝ ստանձնել վեռատեսչի և երաժշտության դասատուի պարտականությունները, ինչպես և Պոլսից, ուր խոստանում էին ստեղծել բոլոր հնարավորությունները նրա գործունեության ծավալման համար: Վերջնական ընտրություն կատարելուց առաջ Կոմիտասը ցանկացավ ծանոթանալ Պոլսի պայմաններին և հնգամսյա արձակուրդ ձեռակերպելով մեկնեց այնտեղ:

Պոլսի մտավորականությունը բացառիկ խանդավառությամբ դիմավորեց Կոմիտասին: Հատկապես հայկական երաժշտանոցի ստեղծման գաղափարն իսկույն արձագանք գտավ: Ստեղծվեց հատուկ մարմին, որի վրա պարտավորություն դրվեց դրամական միջոցներ կուտակել այդ նվիրական նպատակի իրագործման համար: Կոմիտասն էլ, ջանք չխնայեց երաժշտանոցի գաղափարի ժողովրդականացման համար, և իր տված փայլուն համերգներից գոյացած գումարները հատկացրեց երաժշտանոցի ֆոնդին: Սակայն տարիները եկան ու անցան, բայց Կոմիտասի փայփայած երաժշտանոցի գաղափարն այդպես էլ մնաց անկատար: Իհարկե, այստեղ վճռական նշանակություն ունեցավ այն, որ օսմանյան կառավարությունը չէր կարող հանդուրժել այդպիսի մի ազգային երաժշտանոցի ստեղծում, երբ պետական նման հաստատություն Թուրքիայում գոյություն չուներ: Թուրքական կառավարությունը ցանկություն հայտնեց, որ Կոմիտասը գլխավորի պետական կոնսերվատորիայի ստեղծման գործը, և նա չէր կարող դրանից հրաժարվել: Սակայն առաջին համաշխարհային պատերազմը, միջազգային և ազգային կյանքի ավերումները, վերջապես մեծ եղեռնը խորտակեցին ամեն ինչ: Մինչ այդ Կոմիտասը հասցրեց կազմակերպել 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախումբը, որի համերգներն արժանացան հայ և օտարազգի

ունկնդիրների բացառիկ խանդավառ ընդունելության: Երբ Կոմիտասի համար պարզվեց հայկական երաժշտանոցի ստեղծման անհնարությունը, նա իր երգչախմբի մասնակիցներից ընտրեց 16 հոգի, կազմակերպեց դաշնավորման դասընթացներ և, շուրջ երկու տարի պարապելով նրանց հետ, պատրաստեց այնպիսի երաժիշտներ, որոնք ապագայում պիտի շարունակեին իր սկսած գործը: Այդ դասընթացների մասնակիցներից շատերը տարբեր պատճառներով ժամանակի ընթացքում դադարեցին պարապմունքներին հաճախելուց և ի վերջո մնացին հինգ հոգի, որոնք և արժանացան «Կոմիտասյան սաներ» տիտղոսին: Դրանք էին՝ Բարսեղ Կանաչյանը, Վարդան Սարգսյանը, Միհրան Թումաճանը, Վաղարշակ Սրվանձտյանը և Հայկ Սեմերճյանը: Ահա սրանք էին, որ, պինադադարից հետո հավաքվելով Պոլսում, կազմակերպեցին «Կոմիտաս վարդապետի հինգ սաներ» խմբակցությունը, ձեռնարկեցին իրենց ուսուցչի ստեղծագործությունների համերգային կատարման գործը, կազմեցին ու հրատարակեցին «Հայ գուսան» նոտագրված երեք երգարանը: Այս ամենից գոյացած գումարի մի մասը նրանք հատկացրին իրենց հիվանդ ուսուցչի ապաքինման գործին, օգնելով, որ նրան փոխադրեն Փարիզ, իսկ մյուս մասն օգտագործեցին իրենց երաժշտական-մասնագիտական կրթության պակասը լրացնելու համար՝ 1920—1921 թվականներին սովորելով Փարիզի Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում:

Կոմիտասյան սաները հետագայում մեծ գործ կատարեցին իրենց մեծ ուսուցչի՝ հանճարեղ Կոմիտասի հիշատակը հավերժացնելու և նրա գործը շարունակելու համար: Բարսեղ Կանաչյանը, որպես կոմպոզիտոր և խմբավար, ոչ միայն կոմիտասյան ավանդներին հավատարիմ իր ստեղծագործությամբ, այլև Կոմիտասի ստեղծագործությունների բարձրարվեստ կատարմամբ, Վարդան Սարգսյանը՝ կոմիտասյան երգերի վերականգնման, խմբագրման ու հրատարակման պատասխանատու աշխատանքով, Միհրան Թումաճանը՝ երաժիշտ-ազգագրագետ Սոմիտասի հետքերով ընթանալով ու կազմելով «Հայրենի երգ և բան» բազմահատոր հավաքածուն (որն այժմ Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի և հնագիտության ու ազգագրության ինստիտուտների օգնությամբ նախապատրաստվում է հրատարակության):

Իսկ հանճարեղ երաժշտի տարիներով փայփայած նվիրական երազանքը՝ հայկական երաժշտանոց հիմնելու գաղափարն իրականացավ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո միայն, երբ Երևանում հիմնադրվեց պետական կոնսերվատորիա, որն այժմ հպարտությամբ կրում է մեծ Կոմիտասի անունը:

ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆ

ԵՐԿՈՒ ՀՈՒԶ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԵՆ

«ՍՈՆԱ ՅԱՐԻ» ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կոմիտաս վարդապետի Պոլսո մեջ ունեցած հինգ տարիներու ամենաբեղմնավոր գործունեության մասին անդրադառնալը ավելի հանդարտ և առատ ժամանակի կարոտ ըլլալով,— ինչ որ ինծի կպակսի այս օրերս,— պիտի բավականանամ «Սոնա յարի» պատմությունով։

Պատմությունը այսպես կսկսի։

Մոտ 60 տարի առաջ՝ 1910-ին ամռան կիրակի մը,— թերևս Համբարձման կամ Վարդավառի կիրակիներեն մեկը,— Ղալաթիո դպրաց դասու երգչախումբը մահտուրո էդդար Մանասի ձայնագրած քառաձայն պատարագը սկսած էր երգել արդեն, երբ իր անդամներեն Կարապետ էֆենտի Պարտիզպանյանին առաջնորդությամբ, վեղարավոր հոգևորական մը եկավ ու դասին աջ կողմը կանգնեցավ։ Պատարագի արարողությունը հասավ այնտեղ, ուր պատարագիչի «Ի սուրբ, ի սուրբ պատվական մարմնո» աղոթքին վերջավորության, խորանին վարագույրը կգոցվի։ Այդ պահուն էր, որ վեղարավոր հոգևորականը դասին մեջտեղը կուգա, կծնրադրե խորանին առջև և երկու ձեռքերը կուրծքին մոտեցուցած՝ «Տեր ողորմյա, տեր ողորմյա» կպաղատի... Եվ ի՛նչ պաղատանք... դարերու խորքեն հառնող ի՛նչպիսի հառաչանք...

Իսկույն, ամենաարագ կերպով հայտնի եղավ, թե հոգինները Թունդ անող, սիրտերը ճմլող ձայնին տերը նույն ինքն Կոմիտաս վարդապետն է, որուն «Սարերի վրով գնաց» և «Ձիգ տու, քաշի» երգերը այդ օրերուն կսերտեինք Իսկյուտարի երգչախմբի մեջ մեծ հիացումով։

Պատարագի արարողությունը հազիվ ավարտած, Կոմիտաս վարդապետի շուրջը կբոլորվին երգիչները անպարագրելի պաղատանքով և կատաջնորդեն ինքը դարաց դասու փոքրիկ սենյակը: Մթնոլորտը մգնիացած է հիացական բացականչություններով: Մեկը կգոչե. «Հայր սուրբ, ձայնդ անսպառ», ուրիշ մեկը կմրմնջե. «Տեր ողորմյաիդ մատաղ, հայր սուրբ»: Շատերը միաբերան կաղերսեն. «Աման, վարդապետ, ի՞նչ կըլլա, մեզի այս երգերը սորվեցուր»: Ո՞ր մեկը. անվերջանալի աղաչանք ու պաղատանք...

... Եվ համբերեցինք: Սպասեցինք և հուսացինք... Շաբաթները շաբաթներուն հաջորդեցին, և ահա կիրակի օր մը, օգոստոսի վերջը կամ սեպտեմբերի սկզբները հավանաբար, Կոմիտաս վարդապետ Ղալաթիո եկեղեցին եկավ դարձյալ: Պատարագի արարողութենեն վերջ անմիջապես իր շուրջը հավաքվեցանք, մեղր ու շաքար հավաքող մեղուներու պես: Ջեմ հիշեր այժմ, թե ինչպես կամ ինչպիսի սրտաբուխ խոսքերով կրկնեցինք մեր եռևեփող զգացումները: Կոմիտաս վարդապետ՝ երբեմն խոհուն, երբեմն ժպտուն, մտիկ կըներ և երգչախումբ կազմելու դանազան դժվարություններու մասին կարտահայտվեր: Հարուցած յուրաքանչյուր կետերուն դյուրավ հարթելի ըլլալը կբացատրեինք. այնպես պատրաստակամությամբ ու նվիրումով, որ վերջապես Կոմիտաս վարդապետի տարորեն խոհուն աչքերը սկսան ճպտալ: «Լավ, լավ, փորձենք» ըսելը բավական էր, որ այդ փոքրիկ սենյակը ծափերու և խնդության կրկեսի մը վերածվեր: Կոմիտաս վարդապետ, արդեն մտքի ելած՝ ասոր, անոր կռնակին կամ ուսերուն ձեռքի հարվածներ կիջեցներ. «Այսպես, հա՞, վա՛յ քերթենքելեններ, վա՛յ» ըսելով, խնդալով ու ծիծաղելով:

Իր հսկողության տակ անմիջապես շարադրվեցավ հայտարարություն մը, թե Կոմիտաս վարդապետ համերգ մը տալու համար Պոլիս պիտի մնա և մեծ երգչախումբ մը պիտի պատրաստե: Հաջորդ առավոտ թերթերու մեջ երևցած այս փոքրիկ հայտարարությունը ավելի քան բավական էր, որ Պոլիսը խլրտի: Կեդրոնականի, Պերպերյանի, Էսայանի ուսուցիչներն ու ուսանողները, զանազան երաժշտական միություններու անդամներ, համալսարանականներ, տարեցներ ու էրիտասարդներ, ամբողջ շաբաթվա ընթացքին, խումբ-խումբ կլեցնեին Կեդրոնականի և Էսայանի սրահները՝ արձանագրության և ձայներու քննության համար: Ի՛նչ օրեր... ի՛նչ օրեր...

Ահա ինչպիսի բաբախուն խանդավառությամբ սաղմնավորված, ավելի քան 300 հոգիե կազմված երգչախումբը, անհամբեր կսպասեր

հաջորդ երկուշաբթիին, երբ պիտի սկսեինք խմբական առաջին մասնակի վարժութիւններուն, «փորձ»-երուն։

Վերջապես եկաւ երկուշաբթին։ Ղալաթիո Կեդրոնական վարժարանի բակը որոշեալ ժամեն առաջ արդեն լեցուած էր ձայնական «քննութիւններ» անցած տարեց երաժշտասիրներու, դպրոցավարտ և դեռ դպրոցական երիտասարդներու «փունջով» մը, որ հևիհև կսպասեր Կոմիտաս վարդապետի գալուն, պիտի ըսեի՝ դալստեանը։

Սաստիկ կդժվարանամ բացատրել այն անբացատրելին, որ այս պահուս, 60 երկար տարիներու անջրպետի մը մեջեն, կողոզն ու կգալարե իմ հոգիս։ Խոր հուզումով կապրիմ, կվերապրիմ այդ անբացատրելի պահը, այն վայրկեանը, այն երկվայրկեանը, երբ որ Կոմիտաս վարդապետ Ղալաթիո հինավուրց եկեղեցիին բակը կմտներ։ Կարծես թե մեր երազներու թագավորն էր, որ կուգար։ Բակեն մինչև կեդրոնական վարժարանի սանդուխները, անկե դեպի ամփիթեատրոն բարձրանալու մեր թոհուբոհին մեջ, մեզ այնպես կթվեր, թե երկինք կբարձրանայինք...

Վերջապես, եթե երկինք չբարձրացանք, հասանք ամփիթեատրոնի մեծ սրահը՝ աղմուկով, հևքով ու հրմշտուքով։ Կոմիտաս վարդապետ հանեց իր արտաքին պարեգոտը, ծալեց ու դրավ գրասեղանին վրա։ Հետո հանեց իր գրպանեն ժամացույցը, նմանապես դրավ սեղանին։ Հետո ձեռքին ցուցակին համաձայն, որ յուրաքանչյուր երգողի ձայնի և ցույնի դասավորումը կներկայացներ, սկսավ տեղորներեն մինչև բաները շարքավորել՝ կարդալով յուրաքանչյուրի անունները մեկիկ-մեկիկ, երբեմն կատակներ ու սրամտութիւններ ալ փախցնելով, օրինակ, սպիտակավարդը՝ Վարդան Ագկյուլյան, աղամանդազարդը՝ Գուրգեն Էլմասյան և այլն։

Երգողները ամփիթեատրոնի երկար և աստիճանական նստարաններուն վրա տեղավորված էին արդեն։ Ամեն ոք աչք ու ականջ կտրած էր։ Երբ Կոմիտաս վարդապետ ձեռքերը բարձրացուց, այլևս ոչ մեկ ձայն ու շշուկ չկար, լռութիւնը բացարձակ էր։ «Հիմա անցնինք գործի,— ըսավ այնպիսի շեշտավորումով ու երկարացումով մը, որ կարծես թե կհեգեր՝ ավելի իմաստավորելու համար,— գործի...»

Եվ սկսանք գործի... Գործերնիս էր ձայն հանել սոլֆիլ։ Այսինքն՝ ինչպես շունչ առնել, բերանը բանալ, ինչպես փոփոխել մեր շրթունքներուն դիրքն ու բացվածքը հայերեն ձայնավորները, ա-են մինչև օ, էիշտ հնչելու համար և այլն, և այլն։ Այս դանազան վարժութիւնները հաճույքով և դյուրութիւնամբ կկատարեինք՝ առանց անդրադառնալու, թե

ասոնք էին երգելու արվեստին հիմունքները։ Վարժութիւններեն ետք էր, որ սկսավ բուն գործը, պամ–պամ-ներուն գրոհը։ Նախ սերտեցինք պամ–պամ-ները պայթեցնելու տարբեր ձևերը։ Ապա սերտեցինք չորս ձայներու բաժնված պամմ–պամմ-ներու չափն ու կշիռը առանձին-առանձին։ «Հիմա միացննենք այս բոլորը։ Ուշադրութիւն, իմ ձեռքիս հետևեցեք»,— ըսավ Կոմիտաս վարդապետը։ Կոմիտաս վարդապետի ձեռքի շարժումները որքան կլայնանային, մենք ալ մեր պամմ–պամմ-ներով օդը կթնդացնեինք։ Պամմ–պամմ-ներու այս կատարյալ համաչափութենեն հափշտակված էինք, երբ լսեցինք Կոմիտաս վարդապետի հոգեպարար ձայնը, որ մեր պամմ–պամմ-ներուն կընկերանար, երգելով. «Սոնա յար, Սոնա յար, Սոնա սիրուն, Սոնա յար»։ Հարկ կա՞ ըսելու, թե բոլորս մեկ, անզսպելի մղումով մը ոտքի ելած էինք և ձափերու հեղեղանման որոտումներով ամփիթատրոնի պատերը կսարսեցնեինք։

Շաբաթվա հաջորդ օրերը ուրիշ նոր երգեր ալ սերտեցինք անշուշտ, բայց չեմ հիշեր, թե որ երգերն էին ասոնք։ Ամբողջ շաբաթը մեծ անձկութեամբ կսպասեինք կիրակի օրվան «ընդհանուր փորձին», որ էսայան վարժարանի մեջ պիտի կատարվեր։ Որոշված ժամեն շատ առաջ արդեն հասած էինք բոլորս ալ՝ տղաքներ, աղջիկներ, նույնիսկ փոքրահասակ ձայնեղ մանչուկներ։

Կոմիտաս վարդապետի սրահեն ներս մուտքը անշուշտ դարձյալ դիմավորվեցավ ձափերով ու մեծ ոգևորութեամբ։ Աղջկանց և տղայոց խումբերը ըստ հասակի ու ձայնի կրկին դասավորվելե ետք, բարձրացավ ցածլիկ պատվանդանին վրա, այս անգամ պարեգոտով ու գդակով։ Առաջին երգը պիտի ըլլար դարձյալ «Սոնա յարը»։ Մեղմ կերպով կրկնեց յուրաքանչյուր խումբի ձայները, բարձրացուց ձեռքերը, որ կարծես պարեգոտին լայնեղր թևքերեն դուրս ցատկող թռչուններ ըլլային։ Եվ ահա բոլոր շրթունքները «Սոնա յարի» մերթ վառվռուն, մերթ օրորուն ալիքներու փրփուրներովն ու բույրովը կքաղցրանային, և այս 300 շրթունքներե դուրս թռչող ձայները կարծես թիթեռնիկ դարձած Կոմիտաս վարդապետի թովուան մատներուն շուրջ պար կգառնային։ Երբ երգը վերջացավ, բոլորս մեկ, 300 հոգինոց բանակ մը, մեր ոտքերուն վրա գամված, պահիկ մը լուռ և ապշահար մնացինք։ Բայց վայրկյան մը միայն։ Ապա ղմայլքի և խնդության աղաղակներու հեղեղի մեջ կորսված էինք և այնպես կզգայինք, թե գարնան արևին բացվող ելիվարներու նման, հայ երգի գեղահրաշ դաշտին կանաչության կվազեինք։

Կոմիտաս վարդապետի դեմքը անհունորեն պայծառ էր, թեև դուսպ ինքնամփոփ։ Երբ փոթորիկը հանդարտեցավ, իր հոգումը պարտկել ջանալով, կես մը հեգնանքով ու ծիծաղով, իր այլևս ծանոթ, փաղաքշական ու քնքուշ հանկերգը կրկնեց «վա՛յ, քերթեներ, վա՛յ», անմիջապես ավելացնելով. «Շա՛տ ապրիք, շա՛տ ապրիք»։ Քիչ հետո տիաբազոնը ականջին տանելով, հաջորդ երգի ձայները տվաւ և սկսանք սերտել այդ մեկը մեկեն դյութիչ երգերը։ Չեմ հիշեր այս պահուս, թե ինչ երգեր էին հաջորդ երգերը,— բայց գիտեմ, թե «Սոնա յարով» էր, որ առաջին անգամ գերեց մեզ և իր ոգեղեն աննման շունչով ողողեց մեր սրտերը մշտնջենապես։

«Սոնա յարի» պատմությունը հոս չի վերջանար դեռ։

Շաբաթներ վերջ Կոմիտաս վարդապետի առաջին համերգը պիտի տրվեր Պոլսո Պըթի-Շանի թատրոնին մեջ, ծովածավալ բազմության մը ներկայության։ Հայ գեղջուկի բերանեն քաղված և Կոմիտաս վարդապետի հանճարի հուրով փայլատակող այս երգերը՝ պամմ-պամմ-ներով, վայ լե, լե-ներով լո, լո-ներով, պիտի փարատեին Պոլսո կամարին տակ թանձրացած տարակուսանքի և թերահավատության սնամեջ մշուշը, կայծակնահար պիտի քանդվեին կոշկոռացած, հնամենի պատնեշները։ Պոլիսը հարություն կառներ։ Պոլիսը,— արևմտահայության սիրտը,— գրավված էր։ Պամմ, պամմ, պամմ...

Այս պամմ, պամմ-ները,— «Սոնա յար», «Անձրևն եկավ շպղալեն», «Իմ չինարի յարը», «Կուժն առա», «Սիփանա քաջեր»,— շուտով պիտի արձագանքեին մինչև հեռավոր գաղութները, մինչև մեր սվանդական լեռներու փեշերուն տակ ծվարած հյուղակներն ու ամենաչոր անկյունները։ Եվ ամեն հայու հոգի պիտի բոցավառեր այնպիսի հրեղեն շունչով մը, որ այլևս չպիտի մարեր, նույնիսկ հետագա աքսորի ու ջարդի արհավրալից օրերուն։

Կոմիտաս վարդապետի 60 տարի առաջ կատարած հրաշագործությունը, որ «Սոնա յարով» սկիզբ առավ, չորս տարի հետո, արհավիրքը դեռ չհասած, գիշերվա խաղաղության մեջ մոմի մը լույսի տակ թել առ թել պիտի հյուսեր դարերու մեջեն եկող Պատարագի սրբատաշված պատառը, հին դարերու խորհուրդը նոր դարերու խորհրդին պիտի կապեր։

***

Կոմիտաս վարդապետի հրաշածին շունչով օծանված «Սոնա յարի» այս փոքրիկ պատմութիւնը,— որ հայ երգի լայնածավալ դաշտին մեկ ծաղիկն է միայն,— այլևս ոչ սկիզբ ունի և ոչ ալ վախճան: Ահա այսօր, անցած հարյուրավոր տարիներու հոգեպարար այս հևքը, կաթի ու արյունի փոխակերպված, մեր կուրծքերուն տակ կբաբախե այնպիսի ուժգնութեամբ, որ այլևս ոչ դուլ ունի, ոչ դադար և գալիք հարյուրավոր տարիներու հոլովումի ընթացքին նոր ի նոր հատակ նետող մեր զավակները երանի պիտի տան այն երանելի օրվան, որ Կոմիտասը ծնավ:

Ջայնդ անսպա՞ռ, Վարդապե՛տ...

ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հիսուն տարի առաջ

Մեծ պատերազմի տարին էր: 1914: Պոլիս...

Ամեն կողմ իրարանցում, շփոթութիւն և վախ: Մանավանդ երիտասարդներուն համար, որ զինվոր երթալու էին: Այդ առենվան օրենքին համաձայն ուսուցիչներեն ոմանք, ինչպես նաև եկեղեցական հաստատութեանց ծառայող տիաքոսները (եկեղեցիի դպիրներ) զինվորական ծառայութենեն ղերծ թողնված էին: Այդ պատճառով Պոլսի Ղալաթիո եկեղեցիի դպրաց դասեն 6—7 հոգի զինվոր կանչվելե ազատ մնացել էին[1]:

Ղալաթիո դպրաց դասու այս տիաքոսները, սակայն, սովորական ըմբռնումով տիրացուներ չէին: Անոնք տարիներ շարունակ Կոմիտաս վարդապետի շուրջ բոլորված և անոր աշխատանքին նվիրվածներ էին,

---

[1] *Ղալաթիո դպրաց դասը կեդրոնական վարժարանի ձայնեղ աշակերտներեն և այլ երաժշտասեր երիտասարդներե կազմված ներկայանալի երգչախումբ մը հղած է միշտ: Պոլսո մեջ Պատարագի բազմաձայն երգեցողության նախակարապետը կսեպվի: Առաջին անգամ ըլլալով երգած է Չիլինկիրյանի եռաձայն և Եկմալյանի քառաձայն Պատարագը, ինչպես նաև մանաւորո էտկար Մանասի՝ եվրոպական դասական ոճով պատրաստված բազմաձայն Պատարագը: Այս երգչախումբը 1905—1910 տարիներուն քանիցս տված է նաև համերգներ եվրոպական երաժշտության ընտրյալ հայտագիրներով և իբրև ճարտար ու մարզված խումբ՝ հայ թե օտար երաժշտասեր հասարակության գնահատության արժանացել է:*

Ղալաթիո դպրաց դաս անունը կրող այս երգչախմբի տղաքներն էին, որ Ղալաթիո

որոնց մեջ էին նաև իր երաժշտական դասընթացին հետևող հինգ տաները, որոնք այդ տարին իսկ Փարիզ պիտի մեկնեին ուսանելու, բայց պատերազմին պատճառով Պոլիս մնացին։

Այս խառնաշփոթ դրության մեջ տիաքոսներն ու իրենց ընկերները պարտավորված էին, սակայն, ամեն հինգշաբթի և կիրակի ի պաշտոնե մասնակցիլ եկեղեցական արարողության։ Մինչև հիմա անոնք իրենց բաժինը բերեր էին կամավորաբար, իբրև երգը սիրողներ։ Իսկ հիմա, որ եկեղեցի երթալ ու երգելը այլևս պարտադիր բնույթ մը կստանար, երգողներու եռանդն ու հետաքրքրությունն ալ կսկսեր աստիճանաբար նվազել։

Ուստի այս անբաղձալի դրության մեջ չուզելով լճանալ՝ իբրև լոկ տիրացուներ, և կերպով մըն ալ իրենց երաժշտական ճաշակը և ծարավը հագեցնելու փափագով, իր տաներն ու աշակերտները օր մը իրենց այս մտահոգությունները կջանային արտահայտել Կոմիտաս Վարդապետին։ Ան մեկ կողմեն ուշադրությամբ մտիկ կրներ, մյուս կողմեն ալ ձեռքին վրա ունեցած կոծիծը կքերեր։ Այս մտամփոփ վիճակին մեջեն իսկույն ցատկելով ու իրեն հատուկ զվարթությամբ «վա՜յ, քերթենքելենք» ըսելով, հանդիպողին ուսին կակուղիկ հարվածներ կիջեցներ։

Իր աշակերտները, որ շատոնց վարժված էին անոր գգվանքի այս եղանակին և շատ լավ գիտեին մատին կոծիծը քերելու գաղտնիքը, արդեն վստահ էին, թե այս հանդարտության ու աղմուկին մեջեն իրենց մտահոգությունները ձև ու մարմին պիտի առնին շուտով։

Արդարև, Կոմիտաս վարդապետ մեծ խանդավառությամբ սկսավ Պատարագի երգեցողությունները նոր ի նոր շարադրել՝ իր այս երգչախմբին երաժշտական կարողությունը նկատի ունենալով։ Ցերեկը գիշերին խառնելով, փոքրիկ օդկանին առաջ գլուխը հակած, մոմի մը պլպլացող լույսով ան գրեց ու ջնջեց, ջնջեց ու գրեց, մինչև որ լսեց հինավուրց այս երգերուն մեջեն իր որոնած հնավանդ Ձայները...

Իր աշակերտները, նույնքան խանդավառ, ամեն ուրբաթ հև ի հև կաճապարեին հասնիլ Ղալաթիո եկեղեցիին հարակից մեկ սենյակը, սերտելու և լսել ջանալու այս պարզ եղանակներուն մեջ թաքնված այնքան հուզող ներդաշնակությունները։ Երբեմն շաբթու մեջ ալ տաներն ու

եկեղեցիին մեջ առաջին անգամ Կոմիտաս վարդապետը տեսան և լսեցին անոր՝ ծնկաչոք երգած Տեր ողորմյան։ *Ասոնք էին, որ թախանձագին խնդրեցին Կոմիտաս վարդապետին Պոլիս մնալ։ Եվ երբ Կոմիտաս վարդապետ վերջապես որոշեց մնալ, նույն այս տղաքներն էին, որ կազմեցին կորիզը «Գուսան» մեծ երգչախումբին և առաջին օրեն սկսյալ զորավիգ կանգնեցան Կոմիտաս վարդապետին ու իր գործին։*

աշակերտներեն ոմանք կհավաքվեին Կոմիտաս վարդապետի տունը և նույն օրը կամ գիշերը շարադրված սևագրություններուն վրա երգի փորձեր կընեին։ Այս սևագրությունները ավելի քան մեկ շարադրական փոփոխակներ կունենային, ինչպես՝ Սուրբ, սուրբ, Մարմին Տեռունական, Հայր մեր և այլն, որ կերգվեին մեկը մյուսինետևեն, վարդապետին տված ցուցմունքներուն համաձայն։ Թուղթի վրա սևագրված այս նոթաները այնպիսի եթերային հնչյուններու կվերածվեին, որ սենյակը կողողվեր անպարագրելի ցնծությամբ։

Այսպես երկու կամ երեք ամսվա ընթացքին Պատարագի խմբական մասը ամբողջովին վերծանված էր արդեն։ Կմնար սարկավագի և մեներգչի բաժինները, որ առանձինն սերտված էին, միացնելու ընդհանուր փորձը։

Այդ տարվան Մաղկազարդի կիրակին երգչախումբը ամբողջությամբ պիտի հավաքվեր Կեդրոնական վարժարանի ամփիթատրոնը, վերջին լրիվ փորձը կատարելու համար։ Այդ օրը Պատարագի ամբողջական փորձը սկսավ հեշտորեն ընթանալ։ Հասած էինք վերջավորության՝ Խոհանամբ լցվեն Տեր-ին։ Սկզբնական երկու մասերը, մեջընդմեջ մեներգ և խմբերգ, զմայլելիորեն շաղախված կերգվեին։ Եվ մինչ մեներգիչին ձայնը եւ կյանք ըսելով կբարձրանար ու կտարածվեր որտագին, խումբը ձայնական բարդ ի բարդ ալիքներուն մեջ սայթաքեցավ...։

Կոմիտաս վարդապետ, որ անսահման վստահություն ուներ երգչախմբի երգելու կարողության վրա, կրկին երգել տվավ այդ մասը։ Բայց... դարձյալ տատանում։ Այս անգամ հեգնանքով ավելցուց.

— Ի՞նչ է պատահել... գինո՞վ եք...

Արդարև այդ կեսօրվան ճաշը պատրաստված էր «ուտելիքով ու խմելիքով»։ Ոմանց գլուխներն ալ թևրևս թմրած ու թեթևցած էին։ Կոմիտաս վարդապետ, շեշտակի նայելով տղոց դեմքերուն, հասկցավ, թե «բանը ինչումն է...»։ Իրեն հատուկ հեգնանքով և գլուխը ճորճորցընելով ավելցուց.

— Մի քանի վայրկյան հանգիստ, գլուխներու հանդարտության համար։

Այս ճորճորալը ինքնին բավական էր արդեն թմրած գլուխները արթնցնելու և օդը թարմացնելու համար։ Փոքրիկ դադարե մը վերջ մթնոլորտը փոխված էր բոլորովին։ Զգաստությունը տիրական էր, երբ Կոմիտաս վարդապետ զվարթախառն լրջությամբ ըսավ.

— Սկսե՛նք։ Սկիզբեն մինչև վե՛րջը։ Մե՛կ շունչով... առանց «և կյանքին» վրա կանգ առնելու, հասկցա՞ք...

... Եվ խումբը սկսավ։

Ողեղեղումը կատարյալ ըլլալու էր, քանի որ ամեն ձայն կարգով ու հեշտությամբ կսահեր։ «Գոհանամք քզքեն, Տերի» դուռը կբացվեր Կոմիտասի աննման երգիչին՝ Հայկին ջինջ ու պայծառ հնչյուններով, որուն կընկերանար խումբը աղերսական արձագանքներով.

— Որ կերակրեցեր քզմեզ
յանմահական սեղանո fո...

Ամեն ինչ վեհաշուք հանդարտությամբ կհորդեր՝ ձայներու անընդհատ թավալումներով ու հիացական հափշտակությամբ, կարծես օրհնություն կբաշխվեր։

— Բաշխելով զմարմինդ եւ զարյունդ
ի փրկություն աշխարհի...

Այս ամենախորհրդավոր պահուն Հայկին ձայնն էր, որ կարծես հրեղեն ամպերու միջեն կգոռար.

— Եւ կեանք... անձանց... մեռոց...։

Հառաչանքի այս ահեղ փոթորկումին կձայնակցեր ամբողջ խումբը և ալիքներու մեջեն, օղակ-օղակ փշրվելով, խաղաղությամբ կհասներ իր ափերուն...

Եւ այսպես, երբ որ Պատարագի խորհուրդը «սկզբեն մինչև վերջը, մեկ շունչով» իր ավարտին հասավ, ծափերու ու խնդության ինքնաշոռ հեղեղ մը պայթեցավ։ Ու ապա՝ արև ու պայծառություն...

Կոմիտաս վարդապետ իրավ գինովցած էր երջանկությամբ։ Իսկ իր «քերթեննքելենե՛րը, հարաշարժ մողեսնե՛րը»։ Թևավոր թռչուններ դարձած պար կը պարեին Կոմիտաս վարդապետի լուսաճաճանչ դեմքին շուրջ։

Հիսուն տարի առաջ, Ծաղկազարդի այդ կիրակին էր, որ իր աշակերտները անգամ մը ևս մկրտվեցան Կոմիտաս վարդապետի անմահական շունչով։ Եվ երբ Զատկվան Քրագալույցի երեկոյան, առաջին անգամ ըլլալով, մատուցվեցավ այս Պատարագը, Ղալաթիո հինավուրց եկեղե-

ցին հնաբույր կամարներն իսկ, խունեերամ հավատավորներու կուրծքեբուն հետ լույս պոռթկացին...։

***

Զատիկի հաջորդ շաբաթ օրը երգչախումբը դարձյալ հավաքված էր Պատարագի երգերուն մեկ քանի փոփոխությունները սերտելու և հատուցիկա Կանաչ կիրակիի տոնակատարության, որ միաժամանակ դպրաց դասուն ալ տարելից էր, վերստին երգելու համար։ Հարկ կա՞ ըսելու, թե այս սերտողությունը պարզ սերտողության մը չէր այլևս։ Լույսի ծիածանումից հափշտակված՝ լույսի ծարավի հոգիներ էին որ կսուրային դեպի աղբյուրը լույսին։ Ի՜նչ սերտողություն։ Ջահագնացություն էր, լուսավառություն, տոն ու փառաբանություն։

Իրիկուն եղած էր արդեն, և ամեն ոք ակամա կփութար իր տեղը հասնիլ. դինվորը՝ իր փախուստը հայտնի չընելու համար, հեռավոր արվարձաններն եկողները՝ շոգենավին հասնելու համար։ Իսկ անոնք, որ Բերայի կողմը կբնակեին, Վարդապետին շուրջ բոլորված, կարծես ջահակիրներ ըլլային, որ Գալաթիո զառիվերեն դեպի Բերա և Բանկալթի կբարձրանային խնդությամբ։

Այդ շաբաթ օրը, իրիկնամուտին, Կոմիտաս վարդապետ իրեն ընկերակցող աշակերտներուն «Բարի գիշեր» կմաղթեր և, գոհունակ ու երջանիկ, իր տունեն ներս կմտներ...

***

Հիսուն տարի առաջ այդ տեսլային շաբաթ օրվան կհաջորդեր կիրակին։

Գալաթիո եկեղեցիի առավոտյան արարողությունները ավարտված էին, և իր աշակերտները, ըստ սովորականին, նույն ծուռումուռ փողոցներեն վեր կբարձրանային, այցելելու համար իրենց սիրելի վարդապետին, որուն մոտ երբեմն նոր երգի մը վարժությունը կընեին և կամ պարզապես իրեն հետ ըլլալու հաճույքը կվայելեին։

Այդ կիրակի օրն ալ, ուրիշ աղվոր կիրակիներու նման, անհոգսորեն կքայլեին դեպի Բանկալթի, երբ դիմացնին կելլե իրենց ընկերներեն մին, որ առանց կանգ առնելու կվստահա.

— Շուտո՛վ տուներնիդ գացեք... հեռացե՛ք... իրարմե զատվեցե՛ք...։

Չհասկցան թե ինչու։

Արդեն հասել էին վարդապետի տանը։ Զարկին զանգակը։ Վարպետը,— իր ծառան, բացավ դուռը։ Այլայլված կմկմաց.

— Խայր սուրբ տարան...

Աշակերտները քար կտրեցան։ Եվ խոր հուզումով լսեցին թե ինչպես երկու պաշտոնյաներ, ոստիկանի մը հետ, գիշերվան մութին դուռը զարկին, ներս մտան և հարգանքով հրավիրեցին Կոմիտաս վարդապետը, որ բարի ըլլա հրամմել մոտակա պահականոցը... Դուրսը՝ կառքը պատրաստ կսպասեր...

— Խայր սուրբ առան ֆայթոն դրին ու տարան,— կկրկներ լալով Կոմիտաս վարդապետի անձնվեր խոհարարը։

Հիսուն տարի առաջ, շաբաթից կիրակի լուսնալիք այդ գիշերը, Ապրիլի 24—25 լուսնալիք գիշերը, Կոմիտաս վարդապետը իր տունեն դուրս կտաննեին...։

***

Հիսուն տարի առաջ, արդարև Կոմիտաս վարդապետի բուռ մը աշակերտները որքան միամիտ ըլլալու էին, որ իրենց անմիջական ցնցումին տակ, առանց տնտնալու կփութան պահականոց, Վարդապետը տեսնելու։

Այստեղ քաղաքավարությամբ,— և ի՜նչպիսի քաղաքավարություն,— կըսվի իրենց, թե Կոմիտաս վարդապետը Պոլսո բանտի հյուրանոցը կգտնվի հիմա։ Իսկ իրենց հարցումին՝ կարելի՞ է երթալ ու զինքը տեսնել, հետուն նստած սև ակնոցավոր մեկը կպատասխանե.

— Հայ, հա՜յ, էֆենտիմ... ինչո՛ւ չէ... Դուք Քոմիտաս էֆենտիին աշակերտներն եք, հա՞...,— ըսելով՝ հեգնանքով կավելցունե.

— Մաշալլահ... մաշալլահ... գացե՛ք և ձեր խոջային հալը-խաթրը հարցուցեք...

Երբ անոնք պահականոցեն դուրս կուգային, պժգանքով կզգային այս անուշ խոսքերուն լեղին ու թթուն։ Բայց ի՞նչ կրնային ընել։ Վերջապես բան մը ընելու էին։ Եւ մտածեցին ու մտմտացին... Իրենց այս անչափելի անձկության մեջ, դարձյալ նույնքան միամտությամբ, կորոշեն, որ իրենց ընկերներեն Հայկն ու Վաղարշը, որ Պոլսո կողմը կբնակեին, երթային Կեդրոնական բանտի հյուրանոցը և Կոմիտաս վարդապետը տեսնեին, և...

Երբ որ անոնք կմոտենան բանտի սահմաններուն, երկու ոստիկաններ կհարցնեն.

— Ո՞ւր կերթաք։

— Բանտ կերթանք մեր ուսուցիչը տեսնելու։

— Եկեք հետևինիս, կըսեն, և քովերնին կեցող ուրիշ երիտասարդի մը հետ, երեքնին մեկ կտանին պահականոց։ Կարգով կը հարցուփորձեն։ Իրենց ընկերակցող երիտասարդի հարցաքննությունը կերկարի սաստիկ թոթով լինելու պատճառով։ Մինչ այդ, սենյակը կխոնվե ուրիշ նորեկներով, որոնք եկած էին նմանապես իրենց սիրելիներուն ուր և ինչպես ըլլալն իմանալու։ Ոստիկանապետը այս երիտասարդին թոթովախոսութենեն ջղագրգռված, կպոռա.

— Տե՛ֆ ըրեք սա ֆեռաթաները։ Այստեղ չոլուխ-չոճուխի տե՞ղ է, դուրս նետեցեք սա փիճերուն...

Հրամանն իսկույն կգործադրվի։

Դուրսը գարուն էր, այո, բայց անոնք սաստիկ կդողային, խորապես ցնցված ճիվաղային այս թակարդին ահավորութենեն։ Կիրակիին ցերեկն ալ ցուրտ էր, սև ու մութ, ինչպես շաբաթ գիշերը, երբ Կոմիտաս վարդապետը իր տուննեն դուրս կտանեին...

Սև, սև ու մութ գիշեր...

Հիսուն տարի առաջ, գիշերային այդ ահավոր ժթության մեջ, ավա՛ղ, Կոմիտաս վարդապետի լուսաճաճանչ հոգին ալ կխաւարեր, արյուն ու արցունք կուլար, ինչպես քիչ հետո՝ ամբողջ Հայոց աշխարհը։

Հիսուն տարի առաջ անողորմաբար իր տուննեն ու իր աշակերտներուն ձեռքեն խլված Կոմիտաս վարդապետի մարմնեղեն խլյակը տակավին քսան երկար տարիներ խավարին մեջ թափառեցավ, չարչարվեցավ, խաչվեցավ... մինչև որ ալ հալեցավ մոմի պես ու մարեցավ։

Իսկույն՝ խավարը փարատեցավ... և Կոմիտաս վարդապետի 1915-ի ահավոր գիշերեն մինչև 1935-ի առավոտը, բյուրիցս պատարագված հոգին, աղավնակերպ, լուսավոր թևեր հագած սավառնեցավ ու եկավ պայծառացավ վերածնած Հայոց աշխարհի կուրծքին վրա...

Հիսուն տարի վերջ

Այսօր, հիսուն տարի վերջ, ահավասիկ Կոմիտաս վարդապետն է, որ իր հավիտենական դամբանին վրա կանգնած և գլուխը դեպի Արարատ բարձրացուցած, կարծես դեռ կխոսի իր աշակերտներուն.

— Ի՞նչ է պատահել... դինո՞վ եք...

Բայց, Վարդապե՛տ, տե՛ս, քու շուրջդ բոլորվողները այլևս ան մը «դինովները» չեն։ Ամբողջ Հայոց աշխարհն է։ «Հազարք հազարաց և բյուրք բյուրոց», որ քու ձայնեդ դինովցած ու զգաստացած, ահա կսպասեն քու հրաշածին ձեռքիդ հրաշածին շարժումին, որպեսզի բոլորը մեկ, միաբերան ու միաձայն աղաղակեն.

— «ԵՎ ԿՅԱՆՔ ԱՆՁԱՆՑ ՄԵՐՈՑ...»։

Վարդապե՛տ, կանաչ արևիդ մեռնիմ,— բոլորիս կանաչ արևին համար, Վարդապե՛տ, Վարդապե՛տ, Ձեռքդ շարժե՛...

Շարժե՛, շարժե՛ Ձեռքդ, որ մեր սրտերը լեցվին ու լայնորեն բացվին և Հայոց աշխարհն ալ հորդի ու ծաղկի կանաչ արևով, ծափ ու ծիծաղով...

Ապրիլ 24—25, 1965, Նյու-Յորք

ՊՅԵՐ ՕԲՐԻ

ՀՈՒՇԵՐ ՀԱՅԱՍՏԱՆ ԿԱՏԱՐԱԾ ԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՂԵՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ[1]

(Հատված)

Ավազ չորեքշաբթվա արարողությունը վերջացել էր, երբ մեզ առաջնորդեցին էջմիածնի վանքի պարիսպներից ներս, հոգևորականներն ու ժողովուրդը եկեղեցուց դուրս էին գալիս։ Կաթողիկոսի աղդականի, որոշ չափով նրա վերակացու Խորեն էֆենդին ծանոթացավ Աբգար Հովհաննիսյանի նամակին և մեզ շատ քաղաքավարի ընդունեց։ Հյուրատունը, որտեղ մեզ տեղավորեցին, մի կողմից նայում է վանքի ներքին բակին, մյուս կողմից՝ արհեստական լճակին, որից այն կողմ տարածվում է նախորդ կաթողիկոսի ջանքերի շնորհիվ տնկած անտառակը։ Այս կողմի ընդարձակ պատշգամբից երևում էին լճակը, անտառակը, դաշտավայրը և հորիզոնը եղրափակող Մասիսն իր զույգ գագաթներով ու վարդագույն ձյունով, «Հայր Արարատը», ինչպես ընտանեբար ասում են հայերը։ Այդ տանն ապրեցինք իսկապես բովանդակալից և հետաքրքրական ութ օր [...]։

Ճամփորդը աստուձո առաքյալն է։ Հոգևորականները շուտով իմացան մեր ժամանման լուրը։ Խորեն էֆենդին խնդրեց, որ մեզ տեսության գան և մեր տրամադրության տակ լինեն այն հոգևորականները,

---

1 *Ֆրանսիացի հայանի երաժշտագետ Պյեր Օբրին (1874—1910) էջմիածին է այցելել 1901 թ. գարնանը։ Նրա «Հայոց եկեղեցու երաժշտական համակարգը. հուշեր Հայաստան կատարած գիտական ուղևորությունից» տեսական և հուշագրական ընդարձակ հոդվածը տպագրված է «Tribune de Saint-Gervais» հանդեսում (1901, 1902, 1903, Փարիզ)։ Հոդվածը ֆրանսերենից թարգմանել է Մարտիրոս Մինասյանը։ Տպագրվում է կոմիտասի հետ առնչվող հատվածը (խմբ.)։*

որոնց գրույցը կարող էր մեզ օգտակար լինել։ Հանձինս նրանց՝ վանական և զուտ հայկական մտայնության կողքին մենք նկատեցինք ազատամիտ, միանգամայն արդիական ձգտումներ ունեցող, ռուսական կամ գերմանական համալսարաններում գիտական կրթություն ստացած հոգևորականների երիտասարդ սերնդի [...]։ Նրանք իրենց հերթին ուսուցում են ճեմարանի հայազգի աշակերտներին։ Մեր բարեկամ Մամբրե վարդապետը բավարար չափով ֆրանսերեն է խոսում. ի դեպ, անցյալ տարի նա այցելել էր Փարիզ և այնտեղ վեց շաբաթ ապրելով դարձել է նրբաճաշակ փարիզեցի [...]։ Նրա պես երիտասարդ են Հուսիկն ու տպարանի վարիչ Եղնիկը, որոնք գիտություն ստացած, վառվռուն աչքերով, սիրալիր զրուցող հոգևորական երկու հաճելի դեմքեր են, ռուսերենից բացի, ազատ խոսում են գերմաներեն։ Նույնպիսին է նաև Կոմիտաս վարդապետը։ Էջմիածնում մեր եղած ժամանակ նա մեծապես օգտակար եղավ մեզ. նա շատ կցավեի, եթե նրան չհանդիպեի, որովհետև պ. Մեյեն Փարիզում շատ էր գովել ազգային եկեղեցական երգի նրա գիտելիքները։

Նրա մշտազվարթ բնավորությունը մեղմացնում է ոսկրոտ դեմքի խստամբերությունը. նա անզուգականորեն է երգում ժողովրդական երգեր, որ անձամբ է հավաքել իր գեղագիտական շրջագայությունների ժամանակ։ Կոմիտասը Գերմանիային է պարտական իր գիտական և երաժշտական պատրաստությունը. նա չորս տարի աշխատել է Օսկար Ֆլայշերի ղեկավարությամբ. նա հիանալի երաժիշտ է։ Միանգամայն ազատորեն է խոսում գերմաներեն և մի փոքր էլ ֆրանսերեն։ Հայկական երգեցողությունն ինձ ուսուցելու իր պատրաստակամության մեջ նա բոպե անգամ չթերացավ երբեք։

Վանական այս երիտասարդ փաղանգի կողքին էջմիածնում կան նաև ավելի հին սերունդների ներկայացուցիչներ։ Նրանք սովորաբար եպիսկոպոսի կամ արքեպիսկոպոսի աստիճան ունեն։ Նրանք ալեհեր են, արտաքին տեսքն էլ ուրիշ է. նրանք հայկական հին մտայնության խորհրդանիշն են։

Վերջապես, նրանցից վեր կանգնած է պատվարժան կաթողիկոսը՝ հայկական Հռոմի պապը, նորին օծություն Մկրտիչ Խրիմյանը։

Մենք ցանկացել էինք, որ կաթողիկոսը մեզ ընդուներ. մեր ժամանման հաջորդ օրն իսկ մեր փափագը կատարվեց։

Խորեն էֆենդին մեզ ներս է հրամցնում։ Նորին վեհափառությունը

նստած է ընդունարանի խորքում, պատուհանի մոտ։ Հագել է կապտավուն կապա, որի կերպասը, ինչպես ասացին մեզ, բերվել է նրա ծննդավայր Վանից։ Մ. Խրիմյանը ութսուն տարեկան է։ Երբ մոտեցանք, նա վեր կացավ, և մինչ մենք ակնածանքով նրա աջն էինք համբուրում, նա մեզ բարի գալուստ է մաղթում և հրավիրում նստելու։

Դյուվալն ու ես տեղ ենք գրավում դիվանի վրա, նրա դիմաց։ Թահթաճյանը շատ է հուզված և ոտքի կանգնած թարգմանում է մեր խոսքերը։ Բարի գալստյան մաղթանքներին պատասխանելով՝ ես շնորհակալություն եմ հայտնում վեհափառին էջմիածնում խորեն էֆենդու և հոգևորականների մեզ ցուցաբերած հյուրընկալության համար։ Ես եկել եմ, ասում եմ, հայկական հոգևոր երգն ուսումնասիրելու. Ֆրանսիայում ես վաղուց եմ զբաղվում հայագիտությամբ. ընթերցելով իր հայրենի գրողներին՝ ես սովորել եմ գնահատել այնպիսի մի ժողովրդի ոգին, որ որոշ չափով մերի եղբայրակիցն է և որին մենք սիրում ենք Ֆրանսիայում, որովհետև նա շատ է տանջվել։ Ուստի մեր բուռն փափագն էր իր մայր հայրենիքում, իր ծովակների ափերին, իր լեռների ստորոտում և բարձրադիր հովիտներում տեսնել հայ ժողովրդին, որին մեկայն հեռվից ենք ճանաչում. մեր ցանկությունն է ուժեղացնել մեր համակրանքը նրա նկատմամբ՝ առավել ևս միասնանալով նրա հետ։

Թահթաճյանը թարգմանում է։ Կաթողիկոսը լսում է և գլուխը երերում։

Նա ասում է, թե մեր խոսքերն ուրախացնում են իրեն։ Ցավի ժամերին համակրանքը քաղցր է ժողովուրդներին, ինչպես և անհատներին։ Նա գիտե, որ հայերի դժբախտությունները հուզել են Ֆրանսիայի հասարակական կարծիքը, և Պառլամենտում ցասումնալից ճառեր են արտասանվել, սակայն ինչպե՞ս է պատահել, հարցնում է նա, որ դուք՝ երկու ֆրանսիացիներդ այսքան երկար ճամփորդություն եք կատարել, որպեսզի հասնեք այնպիսի ազգի գիրկը, որի ոգին դժբախտ ժամանակների պատճառով ձերից շատ տարբեր է դարձել։ Ֆրանսիայի ոգին ուժեղ է և երիտասարդ, ավյուն և շնորհք ունի, ներշնչված է ապրելու խինդով, իսկ մենք՝ հայերս, ինչպես անցյալում Սիոնի դստերը, այսօր միայն լալ գիտենք մեր դժբախտությունների, մեր ավերակների, հազիվ ծածկված մեր շիրիմների վրա։ Ուրախալի չէ գալ իր զավակների ջարդը սգացող ժողովրդի գիրկը. թեև հայոց ոգին դեռևս կենդանի է, սակայն նա այլևս միայն արտասուքի և արյան երգեր է ներշնչում։

Նորին վեհափառությունը լռել է։ Նրա առաջում հայացքը մեզանից բաժանվել էր, պատուհանից վայել դեպի հեռավոր լեռները, դեպի Մուշ, Վան, Սասուն, Տրապիզոն և Էրզրում, ամենուրեք, որտեղ բռիների և թուրքերի յաթաղանը թափել էր հայկական արյունը։

Ես պատասխանեցի կաթողիկոսին, թե Ֆրանսիան էլ ապրել է հեղափոխությունների, պատերազմների, արյունահեղ հալածանքի տանջալից և ահաբեկիչ ժամեր, բավականաչափ հաշակել է դառնություն և քամ այնմ է կարեկցում ուրիշներին։ Ֆրանսիայի բանաստեղծն է, որ գրելով հեռավոր ազգերը, կանխատեսել է հայկական մուսայի թախծոտ երգերը.

„Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots".
(Ամենից հուսահատական երգերն ամենագեղեցիկներն են,
Ես անմահ երգեր գիտեմ, որոնք լոկ հեծկլտանքներ են)։

Մենք Հայաստանի կրոնական քաղաքամայրն ենք եկել միայն եկեղեցական առներին ներկա լինելու և սուկ Քրիստոսի մոտալուտ Հարության ցնծալից շարականներ լսելու։

— Դուք սիրում եք հոգևոր երգը և իրավացի եք,— պատասխանեց վեհափառը։— Նրանում են թաքնված եկեղեցական արվեստի ամենից անգազարտ ներշնչումները. այն ազոթք է և միխիթարանք։ Մենք էլ ենք սիրում մեր երգը։ Կոմիտասն այն ուսումնասիրում է և լավ գիտե. նա ձեզ կլուսաբանի։ Բայց դուք եղեք,— ավելացրեց Մ. Խրիմյանը ժպտալով,— Կոմիտասն աշխատել է Եվրոպայում։

— Ճիշտ է, սակայն Բեռլինում Կոմիտասը խորամուխ է եղել եվրոպական գիտության քննական մեթոդներին, և եթե երբեմն խիստ երաժշտագիտորեն է մոտենում հայ հին մեղեդիներին՝ դրանց ընկերակցող իր դաշնավորումներով, ապա նա այդ անում է գիտակցաբար։ Եթե գիտականորեն խոսենք, ինձ թվում է, թե նա սխալվում է, սակայն չպետք է մոռանալ, որ նա ձգտում է ավելի գրավիչ դարձնել երգը և այն լսելու ճաշակ ներշնչել ժողովրդին։ Մյուս կողմից՝ Կոմիտասն ուզում է մեղեդին վերադարձնել իր նախնական անաղարտությունը՝ այն ձերբազատելով ավելորդ պաճուճանքներից, որոնցով այն ծանրաբեռնել է թուրքական աղդեցությունը։ Այս դեպքում գիտության տեսակետից նա լիուլի իրավացի է։

Ջրույցն ավելի ընտանեկան է դարձել. սուրճ հրամցրին. նորին վեհափառությունը վեր կացավ, և մենք բաժանվեցինք նրանից։

Մամբրեն, Եղնիկը և Կոմիտասը միշտ մեզ հետ էին։

Ես հաճախ էի աշխատում Կոմիտասի հետ նրա բնակարանում։ Էջմիածնի վանականի սենյակը շատ քիչ է նմանվում վանականի խուցի։ Դա ավելի շուտ հարկաբաժին է իր ննջասենյակով, հյուրասենյակով և հաշվասենյակով։ Հատուկ մի ծառա հսկում է՝ մաքրության և հաճախ ճաշ էլ է պատրաստում։ Կոմիտասը մեզ ընդունում էր իր հյուրասենյակում և հայ երաժշտության տեսության վրա միասին աշխատում էինք համեղ թեյի բաժակներ ըմպելով։ Կոմիտասն իր միտքը բացատրում էր մերթ հայերեն, մերթ գերմաներեն, մերթ ֆրանսերեն. նա այդպիսով համարյա վստահ էր, որ մենք նրան հասկանում ենք։ Այսպիսով՝ երկարատև ու հետաքրքրական զրույցների ընթացքում նա լուսաբանեց բոլոր դժվարին հարցերը։ Ինչ որ բնորոշումով դժվար էր հասկացվում, նրան ավելի հասկանալի էր դարձնում, և Կոմիտասը սիրով էր հրաժարվում ճոռոմ բացատրություններից ու իր միտքը հասկացնում երգած նմուշներով։

Դասից դաս մեր բարեկամների ուղեկցությամբ այցելում էինք վանքը [...]։

Վանքին կից, բայց շրջափակից դուրս, գտնվում է ճեմարանի շենքը։ Էջմիածնի ճեմարանը հայագիտության բուն օրրանն է։ Ծախսերը հոգում է կաթողիկոսը, ղեկավարում են եկեղեցականները, որոնք աշխարհական ուսուցիչների հետ հայ աշակերտներին տալիս են բուն հայկական կրթություն։ Շատ եմ կասկածում, թե այս հաստատությունը դուր գա ռուսներին։ Ճեմարանը միաժամանակ հոգևոր և աշխարհիկ դպրոց է, ուր դասավանդում են կրոնական և աշխարհիկ գիտելիքներ։ Նկատելի, որ լեզուների ուսուցումը և բանասիրական ուսումնասիրությունները հատուկ ուշադրության են արժանանում։ Թուրքերենի ուսուցիչ Հ. Աճառյանը, որ Փարիզում եղել է պ. Ա. Մեյեի աշակերտը, այստեղ շարունակում է համեմատական քերականության իր ուսումնասիրությունները։ Աշակերտների կենցաղավարությունը ազատ է, առողջ։ Դասերից ազատ ժամերին նրանք զբաղված են բացօթյա զբոսանքներով ու գեղարվեստական գործերով։

Ճեմարանում երաժշտությունը, որ Կոմիտասի շնորհիվ նոր թափ է ստացել, շատ է հարգի։ Մեր բարեկամ Կոմիտասը, որ անձնվեր ուսուցիչ է, սովորեցնում է թե՛ հայկական և թե՛ եվրոպական երաժշտության տեսությունն ու գործնականը։ Նա աշակերտներին բաժանել է չորս խմբի և յուրաքանչյուրի հետ շաբաթական չորս պարապմունք է

ուննում։ Հայ երաժշտության ուսուցումն ընդգրկում է հայկական ձայնանիշների ընթերցում Նիկողայոս Թաշճյանի երգեցողության գրքերով, մոդալ տեսություն և եկեղեցական երգերի կատարյալ իմացություն։ Եվրոպական երաժշտությունից դասեր կան նոտաների երգեցիկ ընթերցումից, դաշնավորումից, խմբական երգեցողությունից, հայերեն և օտար լեզուներով գեղարվեստական ասմունքից։ Վերջապես, գործիքային երաժշտությունն էլ բոլորովին թերագնահատված չէ Արարատի սաոր ոտում. աշակերտները սովորում են նվագել դաշնամուր, հարմոնիում և լարային գործիքներ։

Ամենից չափահաս աշակերտները երաժշտության դասեր չունեն, բայց Կոմիտասը նրանցից հիանալի երգչախմբեր է կազմել։ Մենք նրանց կատարմամբ լսեցինք ավագ շաբաթվա վերջում հոգևոր երգեր՝ սաղմոսներից սկսած մինչև շարականներ։

Ես էջմիածին էի եկել լատինական այն հոգևոր երաժշտությամբ սնված, որ մեզ ուսուցել էին Սոլեմի կրոնավորները. ուստի կուզենայի եկեղեցական նույն պարզությունը գտնել նաև հայկական հոգևոր երգում. ուզում էի լսել ազոթող երաժշտություն, սակայն վախենամ գեղագիտական և երաժշտական չափազանց շատ մտահոգություններ նկատեցի այդ կատարումների մեջ։ Եվ իրոք, երգչախմբերը պարզ միաձայնի փոխարեն երգում էին երկձայն, եռաձայն կամ նույնիսկ քառաձայն. դրանից բացի, կատարումների ժամանակ նկատվող նըրբերանգների առատությունը, վարպետ ելևէջները, տոնայնության հաճախակի փոփոխությունները վկայում էին, մեր կարծիքով, շատ լավ կատարելու մտադրության մասին։ Ինչպես հայտնի է, կրոնական արվեստի մեր ըմբռնումն այլ է։ Սոլեմը և Սեն-Ժերվեն այնքան բուռն են պայքարել հռոմեական եկեղեցու սովորական երգի ծանր և շեշտավորված կատարման դեմ, որ մենք կասկածի ենթակա չենք՝ այստեղ նրանց անունից քննադատելով Կոմիտասի գեղագիտական մտահոգություններ։ Սակայն մեզ թվում է, թե էջմիածնում այս ուղղությամբ չափազանցնում են։ Հայկական երաժշտության ակունքներն իրոք եթե Գրիգոր Լուսավորչի առաքելության ժամանակաշրջանից են գալիս, ինչպես ասում է ավանդությունը, ապա մենք այսօր հեռու ենք առաջին դարերի ավետարանական պարզությունից։

Սակայն մեզ միանգամայն հետաքրքրական և մեծապես ուսանելի թվաց այդ պատանիների հրաշալի հիշողությունը, որոնք մի քանի ժամ տևող արարողության երգերը առանց գրքի են երգում,— ինչպես միշտ

երգել են Հայաստանում,— հպարտորեն հայտարարեց ինձ ավանդապահ մի հոգևորական: Այդպես էր անցյալում, այդպես կլինի վաղը և ամեն անգամ, երբ հարկավոր կլինի երգել:

Հայկական հին խազագրությունը արևմտյան խազերի հետ ընդհանուր շատ կետեր ունի: Նրա նշաններից շատերը եղանակների լոկ ընդհանուր գծեր են նշում: Այդ խազագրությունը ևս հիշողության օգնական է: Վենետիկի Մխիթարյանները ժամերգության իրենց գրքերում պահպանել են հին խազագրությունը, որ նրանց վերհիշեցնում է իրենց ավանդաբար սովորած եղանակը: Պոլսի և Կովկասի հայերը դրանք դեռևս օգտագործում էին մինչև Ն. Թաշճյանի հրատարակությունների լույս ընծայումը: Ուստի հայկական հոգևոր երգերը պահպանվել են միայն բերանացի փոխանցման շնորհիվ. երգչի առաջին հատկությունը նրա երաժշտական հիշողությունն էր, իսկ մոտավոր նշումը զերծ էր պահում շվարումից, սակայն այդ գրությունն ինքնին ոչ մի դեպքում չի կարող բավական լինել անծանոթ եղանակ սովորեցնելու համար: Արդյո՞ք դա լատինական արևմուտքում Գրիգոր Մեծի ժամանակ կատարվածի հարատևած արձագանքը չէ: Արդյո՞ք խազային ձայնագրությունը լոկ հիշողության օգնական չէ, ավելին պահանջվո՞ւմ էր արդյոք դրանից, և այսօր նրա խորհուրդը բացատրել ձգտելով՝ ավելին պե՞տք է պահանջել դրանից:

Եթե եկեղեցում Կոմիտասի աշակերտների համար արվեստի մտահոգությունը լավ հատկանիշի թերություն է, ապա արտաեկեղեցական կատարումների համար մենք անվերապահորեն ծափահարեցինք Կոմիտասին: Ջատկի երեկոյան ժամերգությունից հետո Կոմիտասն իր սաներին հավաքեց Ճեմարանի դահլիճը և մեզ անակնկալի բերեց իր հանպատրաստից տված համերգով: Կեցցե՜ն ժողովրդական երգերը. դրանք ժողովրդի կենսունակության նշան են, և մեր լսածներում զգացինք հայկական ոգին, նրա ըմբոստ ճիչերը, սիրո երգերը, միշտ հուսալի ազատության իղձը: Կոմիտասն իրավացիորեն ասաց. «Որքան ապրի հայկական երաժշտությունը, այնքան կապրի Հայաստանը»:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ի նա տ ու տ ի կ ո ղ մ ի ց 5

Ռ. Աբայան, *Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը* 7

Գ. Գյոդակյան, *Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը* . . . 84

Ռ. Ստեփանյան, *Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ* 121

Ա. Ամբ:ակումյան, *Կոմիտասի դաշնամուրային պարերի մեկնաբանման հարցի շուրջ* 148

Ն. Թահմիզյան, *Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը* 159

Մ. Մուրադյան, *Եկմալյանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատությամբ* . . . 218

Մ. Մուրադյան, *Ազգային երաժշտական ուժերի պատրաստման կոմիտասյան ծրագրերը* 230

Մ. Թումաճան, *Երկու հուշ Կոմիտաս վարդապետեն* 240

Պ. Օբրի, *Հուշեր Հայաստան կատարած դիտական ուղևորությունից (հատված)* . 253

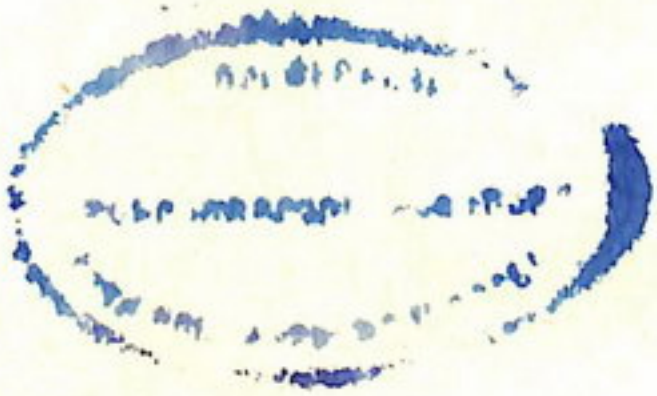
ՀԱՅԿ ԱԱՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՄՈՒՆԴԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ՍԿԱՓԵՄԻՈՒ

Հրատ. խմբագիր՝ Ժ. Մ. Ադոնց
Նկարչ. ձևավորումը՝ Ն. Հ. Խանզադյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Հ. Լ. Գևորգյան
Սրբագրիչ՝ Լ. Ս. Սարաֆյան

ՎՖ 03606 Պատվեր 1077 Հրատ. 3218 Տպաքանակ 5000

Հանձնված է արտադրության 11/VIII 1969 թ.։
Ստորագրված է տպագրության 14/XI 1969 թ.։
Տպագր. 16,25 մամ., պայմ. 19,05 մամ., հրատ. 13,91 մամ.։
Թուղթ՝ № 1, 70×90¹/₁₆։ Գինը՝ 1 ռ. 17 կոպ.։

Չայկ. ՍՍՀՄ Մինիստրների սովետի մամուլի պետական կոմիտեի պոլիգրաֆարդյունաբերության գլխավոր վարչության № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան փող. № 65։



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0073885

II
A 44628