

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАСАКАН



ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2019

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ



ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2019

ՀՏԴ 78(479.25)(091)
ԳՄԴ 85.313(5Հ)
Կ 685

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական հետազոտությունները
ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի աջակցությամբ

Խմբագրական խորհուրդ
Ա. ԱՂԱՍՅԱՆ, Ա. ԱՍԱՏՐՅԱՆ (գլխավոր խմբագիր),
Ա. ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ, Ա. ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ, Լ. ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ,
Մ. ՆԱՎՈՅԱՆ

Հատորի խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Կոմիտասական: [Ժողովածու] / ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տ: Խմբ.
խորհուրդ՝ Ա.Ասատրյան (գլխավոր խմբագիր) և ուրիշներ:
Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ. Հ. 3 /Հատորի խմբ.
Ա. Ասատրյան. 2019, 267 էջ, 16 էջ նկ., նոտա:

Հատորում ընդգրկված են հոդվածներ և ուսումնասիրություններ՝
նվիրված Կոմիտասի կյանքին, նրա ստեղծագործությանը, երաժշտա-
գիտական հետազոտություններին ու կատարողական արվեստին:

Գիրքը նախատեսվում է հայ երաժշտության պատմությամբ հե-
տաքրքրվողների համար:

ՀՏԴ 78(479.25)(091)
ԳՄԴ 85.313(5Հ)

ISBN 978-5-8080-1404-6

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2019

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Կոմիտասագիտության ասպարեզում ծանրակշիռ ներդրում ունեցող ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը, հայ մեծ երաժշտագետի երկերի ժողովածուի արդեն սկսված հրատարակության հետ մեկտեղ (1960-2006), իրականացրել է Կոմիտասի ժառանգության առանձին հարցերին նվիրված գիտական ուսումնասիրությունների հրապարակումը «Կոմիտասական» ժողովածուի երկու հատորներով (1969, 1981):

1969 թվականին՝ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի առթիվ, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս ընծայեց «Կոմիտասականի» առաջին հատորը, որի խմբագիրն էր Ռոբերտ Աթայանը: Հատորը, որի խմբագրական կոլեգիայի կազմում ընդգրկվել էին Ռոբերտ Աթայանը, Գևորգ Գյոդակյանը, Նիկողոս Թահմիզյանը, Լևոն Հախվերդյանը և Մաթևոս Մուրադյանը, ընդգրկում էր Կոմիտասի երաժշտական ու գիտական աշխատանքների, ստեղծագործական ոճի և ստեղծագործությունների մեկնաբանության գերազանցապես տեսական ուսումնասիրություններ և հուշեր:

Նախատեսվում էր, որ նման հատորներ, նյութերի և հեղինակների ավելի լայն ընդգրկումով, պարբերաբար պիտի հրատարակվեին նաև ապագայում¹:

1981-ին ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը հրատարակեց «Կոմիտասականի» երկրորդ հատորը, որտեղ ընդգրկված էին Կոմիտասի կյանքի, գործունեության և ստեղծագործական հարցերին նվիրված հոդվածներ և ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև Կոմիտասի ձեռագիր ժառանգության հրապարակումներ՝ «Անուշ» օպերա-

¹ Տե՛ս Ինստիտուտի կողմից // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, 1969, էջ 5:

յից և 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուից:

2019-ին լրացավ Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտն այդ տարեդարձը նշանավորեց ինչպես Մոսկվայում և Երևանում գումարված գիտական նստաշրջաններով, այնպես էլ «Կոմիտասականի» ներկա՝ երրորդ հատորի հրատարակմամբ:

**ԿՈՄԻՏԱՍԸ
ՀԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ԵՎ ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՆԵՐԻ ԱԶՔԵՐՈՎ**

Կոմիտասի կերպարին անդրադարձել են հայ արվեստագետներից շատերը կերպարվեստի տարբեր ժանրերում ու տեսակներում: Նրան պատկերող բազմաթիվ կտավների, գծանկարների և քանդակների հետ մեր հանդիսականն առիթ է ունեցել լայնորեն ծանոթանալու 1969-ին Հայաստանի նկարչի տանը բացված¹ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված, և 2015-ին Հայաստանի ազգային պատկերասրահում կայացած² Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին նվիրված ցուցահանդեսների ընթացքում³:

Հասկանալի է, որ մեկ հոդվածի մեջ հնարավոր չէ լիարժեք ներկայացնել, առավել ևս՝ հանգամանորեն բնութագրել այդ մեծաքանակ նյութը: Ուստի կբավարարվենք միայն Կոմիտասին նվիրված այն նկարներով ու քանդակներով, որոնք մեր կարծիքով ինչպես գեղագիտական ակնհայտ արժանիքներ, այնպես էլ վավերագրական նշանակություն ունեն:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Կոմիտասի կերպարով ներշնչված մեր այն արվեստագետների ստեղծագործությունները, որոնք եղել են նրա ավագ ու կրտսեր ժամանակակիցները և հանճարեղ երաժշտին անձամբ տեսնելու, նրան ընկերակցելու, հետը շփվելու երջանիկ հնարավորություն են ունեցել: Խոսքը մասնավորապես Գևորգ Բաշինջաղյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, Եղիշե Թադևոսյանի և Լևոն-Սերովբե Քյուրքչյանի մասին է, որոնք էլ հայ կերպարվեստում կոմիտասյան շարքի հիմքերն են դրել:

¹ Առաջին ցուցահանդեսի ուղագումով հրատարակված պատկերազարդ կատալոգը՝ արվեստաբան Մանյա Ղազարյանի համառոտ ներածականով, լույս է տեսել 1970 թվականին (տե՛ս Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում, Երևան, Հայաստանի նկարչի տուն, 1970):

Ազգային բնանկարի հիմնադիր **Գևորգ Բաշինջադյանի** (1857-1925) ստեղծագործական ժառանգության մեջ հազվադեպ են դիմանկարի ժանրին պատկանող կտավները: Այդ առումով մասնագետների և արվեստասերների համար հաճելի անակնկալ դարձած նրա յուզաներկ աշխատանքներից է սրանից մի քանի տարի առաջ ԱՄՆ-ի մասնավոր հավաքածուներից մեկում հայտնաբերված և Մեծ եղեռնի 100-ամյակի կապակցությամբ 2015-ին Երևանում լույս տեսած «Կոմիտաս» պատկերազրքում վերատպված՝ բազկաթռոին նստած, դեռ երիտասարդ վարդապետի անթվակիր դիմանկարը²: Հավանական է, որ այս կտավը Բաշինջադյանը վրձնել է իր թիֆլիսյան աշխատանոցում 1900-ական թվականների կեսերին Կոմիտասի՝ Թիֆլիս կատարած այցելություններից մեկի ժամանակ:

Կոմիտասին նվիրված երկու կտավի հեղինակ է **Փանոս Թերլեմեզյանը** (1865-1941): Դրանցից առաջինը՝ «Կոմիտասը գետափին» փոքրաչափ էտյուդը, նկարիչն ստեղծել է 1911-ին: Ինչ-ինչ պատճառներով հետագայում նրան չի հաջողվել այն խոշորացնել ու վերածել մեծադիր ավարտուն պատկերի: Մեկ տարի անց երգահանն ու գեղանկարիչը մեկնել են Կոմիտասի ծննդավայր Քյոթահիա: Շուտով նրանք ուղևորվել են հանքային ջրերով հարուստ մի բուժավայր, որտեղ էլ ապրել են շուրջ մեկ ու կես ամիս մերձակա անտառում խփած վրանի տակ՝ բնության գրկում: Հենց այստեղ է Թերլեմեզյանը սկսել և ամիսներ անց ավարտել Կոմիտասի հայտնի դիմանկարը (1913)³: Ժանրային առումով այն կարելի է բնութագրել որպես թեմատիկ դիմանկար, որտեղ մեծ տեղ է հատկացված գետինն նստած և ծառին թիկնած, ընթերցանությամբ կլանված երաժիշտ-բանահավաքի սևազգեստ ֆիգուրն ընդգծող բնական շրջապատին: Գունագեղ կտավին ազգային շեշտակի երանգ են տալիս գետինին փռված հայկական գորգը, ծառին հենված քամանչան և Քյոթահիայի հայ վարպետներին լայն համբավ

² Տե՛ս Կոմիտաս, Երևան, «Աշխարհի Հայ Նկարիչների Միավորում», 2015, էջ 20:

³ Այս դիմանկարի ստեղծմանը և հետագա պատմությանը վերաբերող մանրամասները տե՛ս **Կիրակոսյան Մերի**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, էջ 60-62:

բերած հախճապակյա իրերը՝ կապտանախշ գեղեցիկ սափորն ու գավաթը:

Կոմիտասի կենդանության օրոք նրա կերպարին անդրադարձած արվեստագետներից էր կոմպոզիտորի հետ դեռևս Բեռլինում վերջինիս ուսանելու տարիներին մտերմացած, Ռոդոլֆ Ժուլիանի փարիզյան ակադեմիայում Փանոս Թերլեմեզյանի հետ միաժամանակ սովորած նկարիչ **Լևոն-Սերովբե Քյուրքյանը** (1872-1924): Այդ մասին տեղեկանում ենք Կոմիտասի աշակերտուհիներից մեկի՝ դաշնակահարուհի Աղավնի Մեսրոպյանի հուշերից⁴: Պարզվում է, որ 1905-1906 թվականներին նկարիչը Փարիզի Ժան Գուժոն փողոցում գտնվող Ս. Հովհաննես Մկրտիչ հայկական նորակառույց եկեղեցու պատվերով մի շարք որմնանկարներ ու սրբապատկերներ է ստեղծել, որոնցից մեկում սրբերի շարքում է դասել նաև աչքերը դեպի երկինք հառած, երկնային լույսով ճառագաված ու լուսապսակով փառավորված Կոմիտասին: Օրերից մի օր՝ այցելելով Քյուրքյանի փարիզյան աշխատանոցը և տեսնելով արդեն գրեթե ավարտված այդ պատկերը՝ երգահանը զայրացել ու պահանջել է «տեղնուտեղը, առանց այլևայլի, ջնջել այդ «մեղապարտ Կոմիտասը»»⁵: Նկարիչը ստիպված հնազանդվել է վարդապետի պահանջին ու ոչնչացրել «իր ոգևորությամբ երկնած ստեղծագործությունը»⁶... Աղավնի Մեսրոպյանի վկայությամբ. «Իր ալբոմներուն մեջ Քյուրքյան ուներ Կոմիտասի մատիտանկար ուրվագծերը, սակայն, կոմիտասյան դրաման մեկ կողմեն, և վրա հասած անակնկալ մահը մյուս կողմե, չթողուցին, որ իր վարպետ վրձինով հավերժացներ Կոմիտասը՝ իր իսկության մեջ – հայացքը թափանցած հայ ժողովրդի հոգու խորքերը, սիրտը բաբախուն՝ հայրենի կարոտով»⁷:

Եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936) Կոմիտասի կերպարին իր ստեղծագործություններում առաջին անգամ դիմած հայ արվեստա-

⁴ Տե՛ս **Մեսրոպյան Աղավնի**, Քյուրքյան և Կոմիտասի սրբանկարը // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Սարգիս Խաչենց - Փրինթինֆո», 2009, էջ 335-338:

⁵ Նույն տեղում, էջ 336:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, էջ 338:

գետն էր: 1890-ական թվականներին նրա ստեղծած՝ գունային թարմ զգացողությամբ ու բազմերանգությամբ աչքի ընկնող կտավներից է «Կոմիտասը Էջմիածնի լճափին»՝ բացօթյա պայմաններում, բնականից կատարված անթվակիր էտյուդը, որն ամենայն հավանականությամբ Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը դեռ նոր ավարտած նկարիչը վրձնել է 1894 կամ 1895 թվականներին, երբ նկարչություն էր դասավանդում Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, որտեղ նույն տարիներին եկեղեցական երգեցողության դասեր էր տալիս նաև իր սերնդակից Կոմիտասը: Լճի սալապատ ափին նստած, մտքերով տարված քսանհինգամյա երաժշտի ֆիգուրը կարծես ծուլվում է լիճը շրջապատող և ջրի մեջ արտացոլվող ծառերի ու պարզ երկնքի կանաչ և կապույտ երանգների հետ:

Հավանաբար այդ նույն տարիներին կամ փոքր-ինչ ուշ է ստեղծվել Թադևոսյանի՝ վավերագրական ճշտությամբ կատարված, բայց և մարդկային ջերմ ու կենդանի նկարագիր ունեցող գրաֆիկական աշխատանքներից մեկը՝ Կոմիտասի հայտնի, նույնպես անթվակիր գլխանկարը:

Իր կյանքի վերջում նկարչի կերտած գլուխգործոցներից է «Կոմիտաս» (1935) կտավը, որի համար ելակետ են ծառայել դեռևս 1903-ին Բյուրականում արված նախանկարը, որտեղ բանահավաք-երգահանը պատկերված է վանականի ճերմակ կապայով՝ հասակով մեկ կանգնած ու ծառին հենված, ինչպես և տասնամյակներ անց՝ 1931-ին Թադևոսյանի վրձնած յուղաներկ էսքիզները: Կոմիտասյան շարքում վերջինը դարձած իր այս կտավում արվեստագետը խորացրել ու ընդհանրացրել է Կոմիտասի կերպարը. երաժիշտը ներկայացված է որպես հայ ժողովրդի ազգային ոգու, մեր ողբ ու լացի, խինդ ու ծիծաղի ճշմարիտ կրող և արտահայտիչ: Նկարը լուծված է գունային նուրբ անցումներով, կիսատոներով և անդրադարձներով հարուստ իմպրեսիոնիստական եղանակով:

Նկատենք, որ Թադևոսյանի այս ստեղծագործությունը հայ նկարչության մեջ Կոմիտասի մահվանն արձագանքած, թեպետև վաղուց մտահղացված առաջին աշխատանքն է: Միաժամանակ ցավալուր այդ նույն առիթով եզակի մեկ այլ պատկեր է կերտել **Արմեն Զիլինգարյանը**

(1910-1986): Հայաստանի ազգային պատկերասրահին պատկանող, ստվարաթղթի վրա յուղաներկով նրա կատարած՝ «Կոմիտասի թաղումը» հորիզոնաձիգ փոքրադիր էտյուդն իր կոմպոզիցիոն դասավորությամբ և մուգ, միգամած գուներանգներով հիշեցնում է ֆրանսիացի նշանավոր նկարիչ Գյուստավ Կուրբեի «Թաղումն Օրնանում» (1849-1850) հայտնի կտավը: Պատկերասրահի էլեկտրոնային շտեմարանից տեղեկանում ենք, որ Չիլինգարյանի այս անթվակիր աշխատանքն իբր ստեղծվել է 1935 թվականին, ինչը տարակուսելու առիթ է տալիս, քանի որ Կոմիտասի աճյունը Հայաստանի կոմունիստական բոլշևիկյան կուսակցության կենտկոմի առաջին քարտուղար Աղասի Խանջյանի նախաձեռնությամբ և Համամիութենական կոմունիստական բոլշևիկյան կուսակցության Անդրկովկասի մարզկոմի առաջին քարտուղար Լավրենտի Բերիայի հատուկ թույլտվությամբ Փարիզից Երևան է տեղափոխվել ու հողին հանձնվել ոչ թե 1935-ի հոկտեմբերին՝ նրա մահից անմիջապես հետո, այլ ամիսներ անց՝ 1936-ի մայիսին⁸: Հետևաբար՝ մնում է կամ կասկածի տակ առնել պատկերասրահի շտեմարանում նշված տարեթիվը, կամ էլ ենթադրել, որ Չիլինգարյանի աշխատանքն իրականության հետ կապ չունեցող, սոսկ նկարչի ստեղծագործական երևակայությամբ կյանքի կոչված ինքնահնար տեսարան է:

Գեղարվեստական ընդհանուր մոտեցումներով, ոճական լեզվով ու կատարողական եղանակով իրապաշտական ճշմարտահավատ աշխատանք է եղիշե Թադևոսյանի աշակերտ **Հատիկ (Հրահատ) Գրիգորյանի** (1898-1966)՝ Կոմիտասին պատկերող անթվակիր, մեր կարծիքով 1940-ական թվականների վերջին ստեղծված գծանկարը:

Առավել նրբագեղ ոճով ու կերպարի ոչ այնքան արտաքին տեսքը, որքան հոգևոր հուզահակ ներաշխարհը հայտաբերող, եթերային գրեթե անմարմին տպավորություն է թողնում նույն տարիներին բեմանկարիչ ու քանդակագործ **Ստեփան Թարյանի (Թարխարարյան, 1899-1954)** հեղինակած, կարմրավուն կավճամատիտով կատարված «Կոմիտասի դիմանկարը» (1947):

⁸ Կոմիտասի աճյունի թաղման սգո արարողությունը տեղի է ունեցել 1936 թվականի մայիսի 28-ին (տե՛ս Կոմիտասի թաղումը // «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 10, 1 հունիսի, էջ 137):

1940-ական թվականներին ստեղծված երփնագիր գործերից են **Երվանդ Քոչարի** (1899-1979)՝ այդ տարիներին մոմաներկերով կատարված «Կոմիտաս» (1946) կտավը և **Վեհիկ Տեր-Գրիգորյանի** (1903-1965)՝ վենետիկյան հին վարպետների ոճով նկարված «Կոմիտասի դիմանկարը» (1946), որտեղ երիտասարդ երգահանի կերպարը փոքր-ինչ իդեալականացվել ու ռոմանտիկական շնչով է օժտվել:

Մատիտով, կավճաներկերով, միագույն ու գունավոր փորագրության տարբեր տեխնիկաներով մեծադիր դիմանկարներ է ստեղծել **Հրաչյա Ռուխկյանը** (1915-1992): Նրա առավել հաջող աշխատանքներից է Հայրենական մեծ պատերազմից անմիջապես հետո սկիզբ առած «Բույլ հանճարաց» կոչվող պորտրետային շարքը, որի մեջ ընդգրկված են նաև Կոմիտասին նվիրված մի քանի պատկերներ՝ «Կոմիտասը Փարիզում» (1947), «Կոմիտաս. «Գարուն ա...»» (1965), «Կոմիտաս» (1979) և այլն:

Գևորգ Գրիգորյանը (1897-1976), նույն ինքը՝ **Ջիոտտոն**, առավելապես զբաղվել է հաստոցային նկարչությամբ, սակայն նրա միջին չափսերի կտավներն ասես պատերից իջած որմնանկարներ լինեն: Գրիգորյանի գրեթե բոլոր աշխատանքները, քիչ թե շատ, աչքի են ընկնում կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքով, կոշտ ու կոնստրուկտիվ գծանկարով, սիլուետների խստապարզությամբ, ոսկեդարչնագույն, սև, արնակարմիր մթին տոների ասկետիկ ոգով, խեղված ձևերի ու ծավալների հատուկ և կտրուկ շեշտադրումներով: Գեղարվեստական այս հատկանիշներն առավել ցայտուն ու տպավորիչ են Գրիգորյանի վրձնած դիմանկարներում, որոնցից են նաև Կոմիտասի դիմանկարը (1965) ու վերջինիս մահը սգացող գեղանկարչական ռեքվիեմները՝ «Ողբ Կոմիտասի» (1965) և «Չարենցի հրաժեշտը Կոմիտասին» (1974) կտավները:

1950-ական թվականներին հայ նկարիչների հեղինակած թեմատիկ մեծադիր պատկերներից է **Հովհաննես Զարդարյանի** (1918-1992) վրձնին պատկանող՝ դաշնամուրի առջև կանգնած, դեպի մեզ շրջված ու ստեղծագործական խոհերով տարված երգահանին ներկայացնող յուղանկարը (1951): Կտավի ընդհանուր առմամբ լուսավոր գունաշարին դրամատիկ թաքնված երանգ ու թեթև լարվածություն է հաղորդում Կոմիտասի երկարափեշ խալաթի և հատակին փռված գորգի կարմիր թույրերի ու լայնափեղկ պատուհանից երևացող ձյունապատ

լեռների կապույտ ու ճերմակ սառը գույների հակադրությունը:

Հայ արվեստագետները Մեծ եղեռնի, ինչպես և Կոմիտասի եղերական ճակատագրի՝ մինչ այդ արգելված թեմաներին անդրադառնալու հնարավորություն ստացան միայն Խորհրդային Միության կոմկուսի XX համագումարում Խրուշչովի՝ Ստալինին քննադատող ու դատապարտող զեկուցումից հետո, այսպես կոչված «հալոցքի»՝ չափավոր ազատականության շրջանում: Հենց այդ տարիներով են թվագրված սույն թեմաներն արծարծող մի շարք կտավներ, որոնցից է **Մկրտիչ Սեդրակյանի** (1922-2009) «Եղեռն» կամ «1915 թվական» (1960) բազմաֆիգուր հորինվածքը, որի գաղափարական առանցքն են կազմում կտավի աջ կողմում պատկերված Կոմիտասի և նրա շուրջը խմբված հայ գաղթականների կերպարները:

Սարգիս Մուրադյանին (1927-2007) ճանաչում բերած առաջին աշխատանքներից է հեղծուցիչ թանձր մթնոլորտի մեջ թաղված, չարագույժ կարմիր տոներով լուծված «Վերջին գիշերը: Կոմիտաս» (1956) հայտնի պատմանկարը, որի հետ որոշ նմանություն ունի դրանից չորս տարի անց՝ 1960 թվականին, **Սիմոն Գալստյանի** (1914-2000) վրձնած «Ժողովուրդը կերգի» մեծաչափ կտավը:

Հետագայում՝ 1960-ական թվականներին, Սարգիս Մուրադյանի ստեղծած կտավներից են «Կոմիտաս. 1915 թվական» (1965) յուղանկարը, որն իր շիկացած գույներով ու ներքին գերլարված հուզականությամբ նմանություններ ունի նորվեգացի նկարիչ, էքսպրեսիոնիզմի վառ ներկայացուցիչ Էդվարդ Մունկի նշանավոր «Ճիչ» (1893) ստեղծագործության հետ: Գեղարվեստական այլ սկզբունքներով՝ արտաքուստ ստատիկ, ուրվագծային հստակ ձևերով, դեղնամոխրագույն ու հանքահողային դալուկ տոներով է լուծված Մուրադյանի «Անտոնին» (1969). արևակեզ ամայի դաշտում՝ քանդված, ավերված օջախի ֆոնին, տեսնում ենք սևագգեստ Կոմիտասի մենավոր կերպարը:

Գեղարվեստական վառ մտածողությամբ, պրոֆեսիոնալ վարպետ կատարմամբ են աչքի ընկնում **Գրիգոր Խանջյանի** (1926-2000) գրքային ձևավորումները, առաջին հերթին՝ Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի համար 1963-1965 թթ. սև ջրաներկով նրա վրձնած գրաֆիկական մեծադիր թերթերը, որոնք տվյալ շրջանում հայկական գրքարվեստի ձեռք բերած՝ հիրավի բարձրագույն նվաճումներից են:

Սևակի պոեմի բանաստեղծական բարդ բազմաձայնության մեջ առանձնանում են ժողովրդի և նրա ծոցից ելած հանճարեղ անհատի ճակատագրերի ընդհանրության, ինչպես նաև կյանքի լուսավոր ու մութ կողմերի հակամարտության, հավերժ պայքարի գաղափարները: Դրանք համարժեք դրսևորումներ են գտել Խանջանի պատկերումներում, որտեղ նա գրաֆիկական արտահայտիչ միջոցների՝ գծերի փափկության, մուգ ու գորշ թավշային տոների, ստվերագծային մեղմ անցումների շնորհիվ գրեթե երփնագեղ տպավորության է հասել:

Ժողովրդական երգերից բխող բանատողերի ներքին մեղեդուն համապատասխան փոխվում են նաև գրաֆիկական այդ պատկերների կոմպոզիցիոն ուղիքը, լուսատոնային լարվածության ու հագեցվածության աստիճանը, սև ու սպիտակի փոխադարձ հարաբերումները, որոնցով էլ, ի վերջո, պայմանավորված են խանջանական թերթերում առկա հուզական մթնոլորտը, հոգեբանորեն ներազդող ուժը, դրանց ինտոնացիոն-եյլեշային ընդհանուր՝ մերթ քնարական խաղաղ, անվրդով, մերթ հանդիսավոր, զվարթ, ցնծալի, մերթ էլ ողբացող կամ ցասումնալի հնչերանգը:

Հավատարիմ մնալով Սևակի մշակած բանաստեղծական հայեցակարգին՝ նկարիչը պոեմի հերոսին ներկայացնում է ոչ թե մեկուսի, այլ հարազատ բնության, պատմական և կենցաղային լայն ֆոնի վրա: Միևնույն ժամանակ հայրենի երկրի, հայ ժողովրդի հավաքական կերպարը, ազգային ոգին, բնավորության ուրույն գծերը, ինչպես և պատմական իրադարձությունների ներքին իմաստը բացահայտվում են Կոմիտասի անձնական ճակատագրին զուգահեռ՝ սուբյեկտիվորեն բեկված ու տարրալուծված:

Գրաֆիկական այդ պատկերներն ստեղծելիս Խանջանը քաջ գիտակցել է, որ անհնար է տառացիորեն վերարտադրել պոեմի հարուստ բովանդակությունը: Մեջտեղ բերելով հերոսի կերպարը և Սևակի պես պատկերաշարքը ծայրեփծայր թափանցելով ժողովրդական երգերի, հայկական նվագների լայթմոտիվով, նկարիչը կանգ է առել ընդամենը ինը՝ առավել կարևոր, հանգուցային դրվագների ու տեսարանների վրա, որոնք վերնագրել և շարադասել է հետևյալ հերթագայությամբ՝ «Առաջին երգը», «Երազ», «Քնարական երգ», «Աշխատանքային երգ», «Բեռլին (Կոունկ)», «Հարսանեկան երգ», «Խմբավար», «Եղեռն»,

«Մթագնում»: Գրքի համապատասխան հատվածներում, դրա հարակից, հանդիպակաց էջերում գետեղված պատկերներում Խանջյանը ներկայացրել է երգահանի կյանքի և ստեղծագործության կարևոր շրջափուլերը՝ էջմիածնի վեհարանի կիսախավար սրահում երգող դեռահաս տղան, հայկական ժողովրդական երգը աշխարհին մատուցող հասուն երաժիշտը, Հայոց ցեղասպանության մեծագույն զոհը...

Պատկերաշարի աստիճանական ծավալմանը, գեղարվեստական կերպարի տրամաբանական զարգացմանը զուգընթաց քնարական համերաշխ, խաղաղ, մեղմ երանգներն ու եղանակները հետըզհետե փոխարինվում են դրամատիկական մոտիվներով և իրենց ողբերգական բարձրակետին հասնում խելահեղ Կոմիտասի ծնկած ֆիգուրում⁹:

Գծանկարի և փորագրության տեխնիկաներին հավասարապես տիրապետող նկարիչներից էր **Վահրամ Խաչիկյանը** (1923-2002): Մարդկային տարբեր բնավորություններ են ներկայացված նրա բազմաթիվ դիմանկարներում, որոնցում արվեստագետը հասնում է հոգեբանական խոր արտահայտության: Մեր մեծերին, այդ թվում՝ Կոմիտասին պատկերող նրա լինոփորագիր և ածխանկար կենդանագրերում՝ առանձին թերթերում ու եռապատկեր հորինվածքներում, նյութի և տեխնիկայի ճիշտ ընտրության, գրաֆիկական սուղ միջոցների, ընդհանրացված խոշոր ձևերի, լուսատոնային մոդելավորման, սև ու սպիտակի սուր հակադրության և գեղարվեստական այլ հնարքների շնորհիվ մարդկանց կերպարներն օժտվում են հանդիսավոր վեհությամբ ու զուսպ հուզականությամբ («Կռունկ», «Կոմիտաս», «Անտունի», 1969-1972):

1969 թվականին Կոմիտասի կերպարին է անդրադարձել նոր ժամանակների հայ նկարչության նահապետը՝ 90-ամյա **Մարտիրոս Սարյանը** (1880-1972): Նրա ածխանկարում խոշոր պլանով պատկերված, հայացքը դեպի հեռուներն ուղղած երգահանի կիսաֆիգուրը կարծես

⁹ Պարույր Սևակի «Անլույսի զանգակատուն» պոեմի համար Գրիգոր Խանջյանի կատարած կոմիտասյան պատկերաշարքը վերջերս մանրամասնորեն նկարագրել ու վերլուծել է արվեստաբան Վարդիթեր Գամաղելյանը (տե՛ս **Гамагелян В.В. Вадитер**, Комитасовский цикл Григора Ханджяна “Несмолкаемая колокольня” // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2018, № 3, էջ 245-258):

ծուլվում է հայրենի բնության, հայկական բնաշխարհի վեհ տեսարանի հետ՝ ընկալվելով որպես սեփական արվեստում մեր ժողովրդի հոգևոր նկարագիրը խորապես բացահայտած նվիրական անձ:

Սարյանի աշակերտ ու նրա հետևորդ **Հենրիկ Սիրավյանի** (1928-2001) հաստոցային աշխատանքները հիմնականում գյուղական և ճարտարապետական մոտիվներ արծարծող, խոհական փոքր-ինչ թախծոտ հնչերանգ ունեցող բնանկարներ են կամ այլաբանորեն իմաստավորված թեմատիկ հորինվածքներ, որոնցից է նաև «Կոմիտաս» (1961) եռապատկերը: Այն աչքի է ընկնում լույսով շաղախված գուներանգների նուրբ ձայնակցումներով ու զուգորդումներով, կոմպոզիցիոն պարզ դասավորությամբ: 1969-ին Սիրավյանն ստեղծել է Կոմիտասին նվիրված կտավներում հազվադեպ հանդիպող՝ կոմպոզիտորի ոչ թե սգասիրտ, այլ կենսածիծաղ, ժպտադեմ կերպարը (նկարն ունի երկու տարբերակ): Նույն թվականին էջմիածնում՝ Գևորգյան հոգևոր ճեմարանի դահլիճում, նկարիչներ **Ռաֆայել Սարգսյանի** (1919-2000), **Հակոբ Հակոբյանի** (1923-2013) և **Աշոտ Մելքոնյանի** (1930-2009) հետ նա կատարել է Կոմիտասի կերպարով ու նրա հավաքած հայկական գեղջկական երգերի մոտիվներով ներշնչված, գմբեթավոր շենքի ճարտարապետությամբ թելադրված բոլորածիր՝ սեղանակերպ ութ մասից բաղկացած որմնանկարը:

Գունապլաստիկական լակոնիկ, սակայն էքսպրեսիվ ոճով էին լուծված 1969-ին Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում պարուսույց Մաքսիմ Մարտիրոսյանի բեմադրած՝ Էդգար Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետի համար **Մինաս Ավետիսյանի** (1928-1975) առաջարկած դեկորները: Կոմիտասի դառնավետ ճակատագրին նվիրված այս ներկայացման գաղափարական և կերպարային բովանդակությունը նկարիչը բացահայտել էր գունային սուր լուծումների՝ սև, սպիտակ, արնաթույր կարմիր ու մթին կապույտ տոների հակադրության, բնական և ճարտարապետական ոճավոր ձևերի զուգադրության միջոցով:

Առավելապես լուսավոր ու պայծառ գույներով, ընդհանրացված հարթ ու կոկիկ ձևերով, գեղարվեստական կերպարի մետաֆորիկ մեկնաբանությամբ են հատկանշվում ինքնուս տաղանդավոր գեղանկարիչ՝ վաղամեռիկ **Կորյուն Նիկողոսյանի** (1939-1976) դիմանկար-

ները և թեմատիկ պատկերները, որոնցից է ներամփոփ ու լուռ խոհականությամբ, բանաստեղծական թախծոտ, տխրագին տրամադրությամբ աչքի ընկնող «Կոմիտաս» (1969) կտավը:

1970-ական թվականներին հայ նկարիչների ստեղծած՝ Կոմիտասին պատկերող աշխատանքներից ոչ միայն իր չափսերով, այլև ազգաշունչ բովանդակությամբ առանձնանում է **Դմիտրի Նալբանդյանի** (1906-1993)՝ Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում պահվող «Վերնատուն» (1976) մեծածավալ՝ ավելի քան 4 մետր լայնություն և շուրջ 3 մետր բարձրություն ունեցող խմբակային դիմանկարը, որտեղ պատկերված են Հովհաննես Թումանյանի տան վերնահարկում հավաքված, Կոմիտասի դաշնամուրային նվագն ունկնդրող հայ ակադեմիկոս գրողներն ու բանաստեղծները, նկարիչներն ու դերասանները:

Հայաստանում սյուրռեալիզմի և այսպես կոչված «մոգական ռեալիզմի» առջև ճանապարհի հարթած նկարիչ **Վալենտին Պողոսյան-գոլի** (1924-1998) բնորոշ գործերից է իր պատկերագրությամբ ու կամարակապ շրջանակով սրբապատկեր հիշեցնող «Կոմիտաս» (1980) կտավը: Թանձր խավարից ընդառաջ՝ դեպի մեզ է շարժվում սեփական հոգու մշտավառ լույսը խորհրդանշող, փարոսի նման խավարը ճեղքող անտեսանելի մի ճրագ կամ մոմ ափի մեջ պահած մարգարեակերպ ու սրբաշնորհ երաժիշտը:

Էդուարդ Արծրունյանի (1929-2010) լավագույն գործերից է «Կոմիտաս. խոհեր» (1986) յուղանկարը: Արվեստաբան Մարգարիտա Քամայանի դիպուկ դիտարկմամբ այն հիշեցնում է ռուս անվանի նկարիչ Իվան Կրամսկոյի «Քրիստոսն անապատում» (1872) հայտնի կտավը¹⁰, թեև Արծրունյանի մոտ գործողության վայրը ոչ թե անմարդաբնակ անապատն է, այլ խավարի մեջ թաղված կիսավեր տան կամ եկեղեցու ներքնամասը: «Երկնքից իջնող լույսի ստվար շիթը լուսավորում է մտախոհ գլխահակ սքեմավորի կերպարը», - գրում է արվեստաբանը և ավելացնում. «Ինչպես և Կրամսկոյի Քրիստոսը, նա

¹⁰ Տե՛ս **Քամայան Մարգարիտա**, Կոմիտաս վարդապետի մի շարք դիմանկարների շուրջ // Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը: Գիտական հոդվածներ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2016, էջ 216 և 217:

ընկղմված է կյանքի և մահվան, հոգևոր փշաճածկ ուղու ընտրությանն առնչվող բարդ խոհերի մեջ»¹¹:

Հայկական մոնումենտալ ու դեկորատիվ նկարչության բնագավառում բացառիկ տեղ են գրավում 1980-ական թվականներին **Գրիգոր Խանջյանի** էսքիզների հիման վրա Ֆրանսիայում գործված «Հայոց այբուբեն» և «Վարդանանք» խոշորաչափ գորելենները, որոնք ստեղծվել են Ս. Էջմիածնի հատուկ պատվերով՝ վեհարանի նիստերի դահլիճի պատերը զարդարելու նպատակով: Հետագայում նկարիչը դրանք որմնանկարների վերածեց, որոնք էլ հարդարեցին մայրաքաղաքի Հյուսիսային պողոտան եզրափակող Սանդղաջրվեժի՝ ներկայիս Գաֆեսճյան արվեստի կենտրոնի ստորին սրահի մեծ որմը: «Վարդանանքի» գլխավոր հերոսի՝ սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանի շուրջը համախմբված մարդկանց շարքերում տեսնում ենք ոչ միայն նրա ժամանակակիցների, Ավարայրի ճակատամարտի իրական մասնակիցների ու հերոսների, այլև նոր և նորագույն շրջանների ազգային պատմության ու մշակույթի երախտավորներից շատերի, այդ թվում՝ Կոմիտասի կերպարները:

Կոմիտասի կերպարը ոգեշնչել է նաև մեզանում, ցավոք, քչերին հայտնի տաղանդավոր գեղանկարիչ, ծնունդով գյումրեցի, 1960-ին Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած, իսկ մինչ այդ շուրջ երկու տասնամյակ Վորկուտայում՝ ստալինյան արքայի անցկացրած, ապա Լենինգրադի մարզի Կոլպինո քաղաքում ապրած և ստեղծագործած **Գերասիմ Կարապետ Գյուկչակյանին** (1916-1999), որի մահից հետո նրա այրին Հայաստանի ազգային պատկերասրահին նվիրեց նկարչի շուրջ 80 կտավ՝ ներառյալ Կոմիտասին նվիրված երկու աշխատանք: 1995 և 1996 թվականներին յուզաներկով կատարված միջին չափսերի այդ պատկերները, ինչպես և Գերասիմի ստեղծագործություններից շատերը, իրենց ընդհանրացված, պարզեցված ու ոճավորված ձևերով և դեղնադարչնագույն ու մոխրագույն միալար գույներով մոնումենտալ խստաշունչ տպավորություն են թողնում, ընկալվում որպես որմնանկարներ: Կոմիտասն այստեղ ներկայացված է հոգևոր լարված, անձնվեր կյանքով ապրող, Աստծուն ու ազգին ծա-

¹¹ Նույն տեղում, էջ 217:

ռայոդ սուրբ ճգնավորի տեսքով:

Կոմիտասի տազնապահույզ հոգևոր աշխարհը բացահայտող՝ ակրիլային ներկերով ու յուղամատիտով կատարված մեծադիր պատկերների հեղինակ էր **Հենրիկ Էլիբեկյանը** (1936-2019): Թանձրածոր մռայլ, առավելապես մուգ կապույտ, կանաչ, դեղին գույների խուլ ծայնակցության, կտրուկ աղճատված, խեղված ձևերի, ներկի անկանոն կուտակումների ու հոսահետքերի սուր համադրության շնորհիվ դիտողի վրա չափազանց էքսպրեսիվ տպավորություն գործող այդ դիմահայաց գլխանկարներից քսաներեքն արվեստագետը հանդիսականի դատին է հանձնել 2015 թվականին մայրաքաղաքի Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում բացված իր անհատական ցուցահանդեսի ժամանակ¹²:

Վերջին տարիներին ստեղծված աշխատանքներից են նաև **Ռուբեն Արուտչյանի** (ծնվ. 1947) «Կոմիտաս-Անտունի» (2008) և «Կոմիտասը՝ խաչը ձեռքին» (2014) կտավները: Եթե առաջին պատկերում արվեստագետն իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է երգահանի դեմքի վրա և լուսաստվերային կտրուկ բախումների ու գունային շեշտադրումների շնորհիվ ստեղծել դրամատիկ թանձր, հուզական լարված մթնոլորտ՝ բացահայտելով կերպարի ներքին՝ հոգեցունց ապրումները, ապա երկրորդ կտավն ունի կոմպոզիցիոն ավելի բարդ կառուցվածք, գաղափարական ավելի լայն և խորհրդավոր բովանդակություն: Անդրադառնալով Արուտչյանի այս ստեղծագործությանը և այն համեմատելով իսպանացի հանճարեղ վարպետ Էլ Գրեկոյի «Քրիստոսը՝ խաչը ձեռքին» (1585 և 1602) հանրահայտ կտավների հետ՝ Մարգարիտա Քամալյանը նկատում է, որ Կոմիտասն այստեղ «ներկայացված է որպես «վասն հաւատոյ և վասն հայրենեաց» հալածված մարտիրոս»¹³:

Վերը նշված հայ նկարիչներից զատ, տարբեր առիթներով, առավելապես 1969-ին՝ կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյա հորեյլանին

¹² Տե՛ս Հենրիկ Էլիբեկյան: Նվիրում Կոմիտասին: Ցուցահանդես՝ նվիրված Մեծ եղեռնի 100-րդ տարելիցին (առաջաբանի հեղինակ՝ Մարգարիտա Ռուֆսյան), Երևան, 2015:

¹³ Տե՛ս **Քամալյան Մարգարիտա**, Կոմիտաս վարդապետի մի շարք դիմանկարների շուրջ, էջ 217:

ընդառաջ, նրա կերպարին են անդրադարձել նաև Միեր Աբեղյանը (1909-1994), Խաչատուր Եսայանը (1909-1977), Եփրեմ Սավայանը (1909-1974), Կարո (Կարապետ) Տիրատուրյանը (1911-1975), Սուրեն Սաֆարյանը (1923-1988), Անատոլի Պապյանը (1924-2007), Ալեքսանդր Գրիգորյանը (1927-2008), Հենրիկ Մամյանը (1934-2014), Սեյրան Խաթամաջյանը (1937-1994), Ռուդոլֆ Խաչատրյանը (1937-2007), ֆրանսահայ նկարիչ Ռիշար (Խաչատուր) Ժերանյանը (ծնվ. 1921), ամերիկահայ նկարիչ Քաջազը (Քաջազունի Քեչեճյան, 1924-2004) և շատ ուրիշներ:

Ի տարբերություն հայ սակավաթիվ նկարիչների՝ մեր քանդակագործներից և ոչ մեկին բախտ չի վիճակվել Կոմիտասի կերպարը կարծր նյութերով մարմնավորելու նրա կենդանության օրոք: Հայ կերպարվեստում Կոմիտասին պատկերող առաջին քանդակներն ի հայտ են եկել միայն 1940-ականների կեսերին: Նկատի ունենք 1945-ին **Ստեփան Թարյանի** կերտած մարմարե և գիպսե քանդակները, նույն թվականին **Թորգոմ Չորեքչյանի** (1910-1977) ստեղծած գիպսե կիսանդրին և մեկ տարի անց՝ 1946-ին, **Սուրեն Ստեփանյանի** (1895-1971) հեղինակած մարմարե «Կոմիտասը»: Ճիշտ է, դրանից տասը տարի առաջ՝ 1935 թվականին, Կոմիտասի դիմագծերը գիպսին է հանձնել այդ տարիներին Փարիզում բնակվող արևմտահայ նկարիչ **Արիել (Հարություն) Աճեմյանը** (1904-1965), սակայն պատմական ու վավերական արժեք ներկայացնող այդ աշխատանքը պարզապես երգահանի արդեն անկենդան դեմքից վերցրած կադապար է կամ, այլ կերպ ասած՝ մահադիմակ, որի բնօրինակը պահվում է Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզում՝ Մխիթարյան միաբանության թանգարանում: Դրա հիման վրա հետագայում բրոնզից ձուլված կրկնօրինակներից մեկն էլ ցուցադրվում է Երևանում՝ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում:

1970 թվականին **Երվանդ Քոչարը** կերտեց Կոմիտասի գիպսե գլխաքանդակը, իսկ դրանից մեկ տարի առաջ Էջմիածնի կենտրոնում՝ Կոմիտասի անունը կրող հրապարակում, տեղադրեց երգահանի պղնձե հուշարձանը:

Սերգեյ (Սարգիս) Բաղդասարյանի (1923-2001) ստեղծագործության մեջ մեծ թիվ են կազմում կավից ձեփված ու բրոնզից ձուլված

դիմաքանդակները, որոնք աչքի չեն ընկնում հոգեբանական խոր քննութագրերով, բայց փոխարենը բացահայտում են մարդկային հոգու վառ ապրումները, անմիջապես դիմում մեր զգացմունքներին ու տպավորվում հիշողության մեջ: Դրանք եռանդով մշակված, պլաստիկորեն հագեցած, տարածական դինամիկ լուծումներ գտած, խոշոր ձևերում ու ծավալներում ամբողջացած աշխատանքներ են: Նույն հատկանիշներով է օժտված նաև Բաղդասարյանի «Կոմիտասը» (1969):

Ղուկաս Չուբարյանի (1923-2009) կերտած հաստոցային գործերում դիմաքանդակը ևս առաջնային տեղ է գրավում: Չուբարյանը ևս նախապատվություն է տալիս փափուկ նյութերին և իր ծեփակերտ աշխատանքներին վերջնական, հղկված տեսք է հաղորդում ձուլման միջոցով: Իր դիմաքանդակներում նա հաճախ է անդրադարձել ազգային մշակույթի անցյալն ու ներկան շաղկապող նշանավոր գործիչներին, որոնց շարքում առանձնակի ուշադրություն է հատկացրել Կոմիտասի կերպարին: Նրան նվիրված իր պորտրետային աշխատանքներից մեկում («Կոմիտաս», 1971) Չուբարյանը դիտողի հայացքն ամբողջապես սևեռել է վեղարակիր վարդապետի մտամոխի դեմքին՝ հրաժարվելով օժանդակ դետալներից ու նկարագրական հավելյալ մանրամասներից:

Իր ստեղծագործության մեջ երգահանի կերպարին հաճախ է դիմել նաև **Արա Հարությունյանը** (1928-1999): Երևանի Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում 1955-ին տեղադրված երաժշտի բրոնզե մահարձանը քանդակագործի դիպլոմային աշխատանքն է: Գրանիտե կլոր պատվանդանի հետ շուրջ 2,5 մետր բարձրություն ունեցող այդ հուշակոթողն աչքի է ընկնում համաչափ հղկված ձևերով և կոմպոզիցիոն դասական պարզությամբ:

Տասնամյակներ անց՝ 1988 թվականին, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մերձակա պուրակում հանգրվան գտավ քանդակագործի մոնումենտալ վերջին աշխատանքը՝ Կոմիտասի բրոնզե հուշարձանը, որի բարձրությունը շուրջ 3 մետր է: Թեև քանդակը կոթողային խոշոր մասշտաբներ ունի, այն իր շուրջը կամերային մտերմիկ մթնոլորտ է ստեղծում: Դրան են նպաստում թե՛ հուշարձանը գետնից կտրող, այն շրջապատից «մեկուսացնող» պատվանդանի բացակայությունը, թե՛ Կոմիտասի նստած ու ծառին թիկնած ֆիգուրի բնական դիրքը և թե՛ նրա մտազբաղ դեմքի արտահայտությունը: Դա

սեփական մտքերի ու աղոթքների, ստեղծագործական խոհերի մեջ խորասուզված, բայց և արտաքին աշխարհի ու շրջակա բնության հետ սերտորեն կապված Կոմիտասն է: Հարությունյանի աշխատանքն ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական հետաքրքիր լուծում է ստացել, թեև ակնհայտ է, որ երգահանի կերպարը կերտելիս հեղինակը հենվել է նաև Փանոս Թերլեմեզյանի, Եղիշե Թադևոսյանի և Գրիգոր Խանջյանի մեզ արդեն ծանոթ գործերի վրա:

Արա Հարությունյանը կերտել է նաև Կոմիտասի մարմարե և բրոնզե մի շարք դիմաքանդակներ, որոնք հիմնականում կոմպոզիտորի վերոհիշյալ մահարձանի և կոնսերվատորիայի դիմացի պուրակում տեղադրված հուշարձանի համար նախատեսված էսքիզներ են: Հատկապես ուշագրավ է մարմարե «Կոմիտասը» (1954): Բնորդի դեմքին խաղացող թեթև ժպիտը, կիսախուփ աչքերն ու գլխի հակումն արտահայտում են նրա հոգում արթնացած հույզն ու մեղեդին:

Արձանագործը նաև Կոմիտասին նվիրված գծանկարների և օֆորտների հեղինակ է:

Գեղարվեստական լեզուն թարմացրած ու արտահայտչական միջոցները նորոգած հայ արվեստագետներից էր **Արտո (Հարություն) Չաքմաքչյանը** (1933-2019): Իր քանդակներում և գրաֆիկական աշխատանքներում նա հրաժարվում էր նկարագրական պասսիվ եղանակից՝ ջանալով բացահայտել արժարժվող թեմայի կամ ներկայացվող կերպարի բուն էությունը: Այդ նպատակով նա ոչ միայն ընդհանրացնում, այլև միտումնավոր խեղում, փոխակերպում էր բնական ձևերը՝ դրանց օժտելով սիմվոլիկ բազմիմաստ նշանակությամբ: Այդպիսի տպավորություն են թողնում մասնավորապես 1960-ական թվականներին Կոմիտասի հուշարձանի համար նրա կատարած էսքիզները և նույն տարիներին ու հետագայում պլաստիկական ջղաձիգ ձևերով լուծված դիմաքանդակները՝ «Կոմիտաս» (1961, 1965 և 2002), «Կոմիտաս-բանաստեղծ» (1965), «Կոմիտաս-Դոն Կիխոտ» (1969) և այլն: 1980 թվականին ԱՄՆ-ի Միչիգան նահանգի Դետրոյթ քաղաքում՝ Ջեֆերսոնի պողոտայում գտնվող Ռենեսանս կենտրոնի հարևանությամբ, կանգնեցվել է Չաքմաքչյանի կերտած՝ Կոմիտասի 4-մետրանոց բրոնզե հուշարձանը: Դժվար չէ նկատել, որ քանդակագործն այստեղ պարզապես խոշորացրել, թեև մասնակիորեն «խմբագրել» ու վե-

րամշակել է դեռ 1965-ին իր իսկ ստեղծած գործերից մեկը:

1995 թվականի հոկտեմբերի 21-ին՝ Կոմիտասի մահվան 60-րդ տարելիցի նախորդ օրը, Փարիզի Վիլժուֆ արվարձանի Պոլ Գիրո հիվանդանոցի հոգեբուժարանի բակում, հոգեբուժարան, որտեղ իր մահկանացուն է կնքել երգահանը, տեղի է ունեցել նրա բրոնզե կիսանդրու հանդիսավոր բացումը: Ֆրանսիայի Շավիլ քաղաքում բնակվող **Արշավիր Եղիազարյանի** (ծնվ. 1947) հեղինակած հուշարձանի գրանիտե պատվանդանին ֆրանսերենով փորագրված է. «Կոմիտաս վարդապետ, հայազգի կոմպոզիտոր, բուժվել և մահացել է Պոլ Գիրո հիվանդանոցում: Աքսորվել է 1915 թվականի ապրիլի 24-ին երիտթուրքերի կառավարության հրամանով: Դա XX դարի առաջին ցեղասպանության նախերգանքն էր, որին զոհ գնացին 1,5 մլն հայեր»:

2003 թվականին Փարիզի Ելիսեյան պալատի հարևանությամբ՝ Ալբեր Առաջինի ծառուղուն հարող պուրակում, որը 2009 թվականից «Երևանյան պարտեզ» է կոչվում, **Դավիթ Երևանցին (Բաբայան, ծնվ. 1940)** տեղադրեց Կոմիտասի բրոնզե հուշարձանը, որի ընդհանուր բարձրությունը 6 մետր է: Արձանի թիկունքում պատկերված է մաշտոցյան տառերով զարդարված խաչքարը: Վարդապետի ձախ ձեռքում գիրքն է, իսկ աջից նրա մարմնին է հպվել գեղաչա մի մանուկ: Պատվանդանի վրա հայերենով և ֆրանսերենով գրված է. «Ի յիշատակ Կոմիտաս վարդապետին և 1915-ին Օսմանեան կայսրության գործած ցեղասպանության 1 500 000 հայ զոհերուն»: 2019 թվականի հունվարի 29-ին, Երևանի Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի ներքին բակում՝ չինարի ծառի տակ, զետեղվեց Դավիթ Երևանցու փարիզյան հուշարձանի փոքրաչափ տարբերակը:

2006 թվականին Հայ դատի Մոնրեալի կենտրոնական գրասենյակը Քվեբեկի քաղաքապետարանին նվիրեց **Սամվել Ղազարյանի** (ծնվ. 1949) կերտած՝ Կոմիտասի բրոնզաձուլ կիսանդրին, որի բացման արարողությունը տեղի ունեցավ 2008-ին Քվեբեկի Ազգային ժողովի հարևանությամբ ընկած «Բանաստեղծների զբոսայգում»:

Դրանից յոթ տարի անց՝ Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցի կապակցությամբ, Սանկտ Պետերբուրգի Վասիլևյան կղզու Կամայի այգում տեղադրվեց Կոմիտասի գրանիտե 5-մետրանոց հուշարձանը, որի հեղինակն է **Լևոն Բեյքությունը** (ծնվ. 1954):

2019 թվականի նոյեմբերի 23-ին Ստամբուլի Հայ առաքելական եկեղեցու պատրիարքարանի բակում բացվեց մեծ երաժշտի բրոնզե արձանը, որը կերտել է ստամբուլահայ նկարիչ և քանդակագործ **Էրոլ Սարաֆյանը** (ծնվ. 1937):

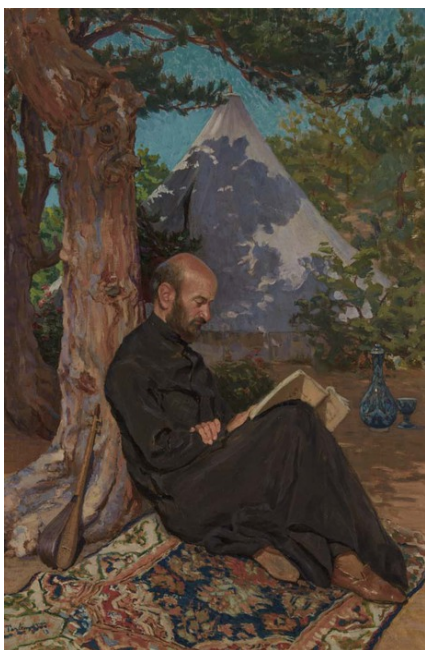
Իսկ օրեր անց՝ դեկտեմբերի 4-ին, Մոնրեալի Հայ կենտրոնի դիմաց կանգնեցվեց կանադահայ բժիշկ և քանդակագործ **Մկրտիչ Տարազճյանի** (ծնվ. 1952) «Կոմիտաս» հուշարձանը (բրոնզ, գրանիտ, բարձրությունը՝ 2,4 մետր):

Վերոհիշյալ հայ քանդակագործներից բացի, Կոմիտասին նվիրված աշխատանքներ են ստեղծել նաև Արա Սարգսյանը (1902-1969), Արամիկ (Արամ) Ղարիբյանը (1908-1991), Նիկոլայ (Նիկողայոս) Նիկողոսյանը (1918-2018), Երեմ Վարդանյանը (1922-1985), Խաչատուր Իսկանդարյանը (1923-2015), Արտաշես Հովսեփյանը (1931-2017), Լևոն Թոքմաջյանը (ծնվ. 1937), Յուրի Մինասյանը (ծնվ. 1942), Գագիկ Ղազարյանը (ծնվ. 1947), Սանկտ Պետերբուրգում ստեղծագործած Լևոն Լազարևը (Լազարյան, 1928-2004) և Էդուարդ Աղայանը (1936-1993), թիֆլիսաբնակ գեղանկարիչ ու արձանագործ Ռուդոլֆ Սաֆարովը (Սաֆարյան, 1938-1994) և ուրիշներ:

Կանցնեն տարիներ ու տասնամյակներ, ասպարեզ կգան նոր նկարիչներ և քանդակագործներ, որոնք կրկին ու կրկին կդիմեն Կոմիտասի անմոռաց կերպարին, որովհետև, ինչպես ժամանակին նկատել է Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաքինը. «Հայ ժողովուրդը կոմիտասեան երգին մէջ գտաւ, ճանչցաւ իր հոգին, իր ոգեկան ինքնութիւնը: Կոմիտաս վարդապետ սկիզբ մըն է, որ վախճան չունի: Ան պիտի ապրի հայ ժողովուրդով, հայ ժողովուրդը պիտի ապրի իր մով, ինչպէս երէկ, ինչպէս այսօր, այնպէս ալ յաւիտեան»¹⁴:

¹⁴ Ամենայն Հայոց Հայրապետի կոնդակը Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան հարյուրամյակի առթիվ // «Էջմիածին», 1969, Բ, Փետրուար, էջ 4:

*Գևորգ Բաշինջադյան,
Կոմիտասի դիմանկա-
րը, անթվակիր*



*Փանոս Թերլեմեզյան,
Կոմիտաս, 1913*



Եղիշե Թադևոսյան, Կոմիտասը Էջմիածնի լճափին, անթվակիր



*Եղիշե Թադևոսյան,
Կոմիտասի դիմանկարը,
անթվակիր*

*Եղիշե Թադևոսյան,
Կոմիտաս, 1935*



*Երվանդ Քոչար,
Կոմիտաս, 1946*

*Հովհաննես Զարդարյան,
Երաժշտագետ
Կոմիտասը, 1951*



Մարգիս Մուրադյան, Վերջին գիշերը: Կոմիտաս, 1956

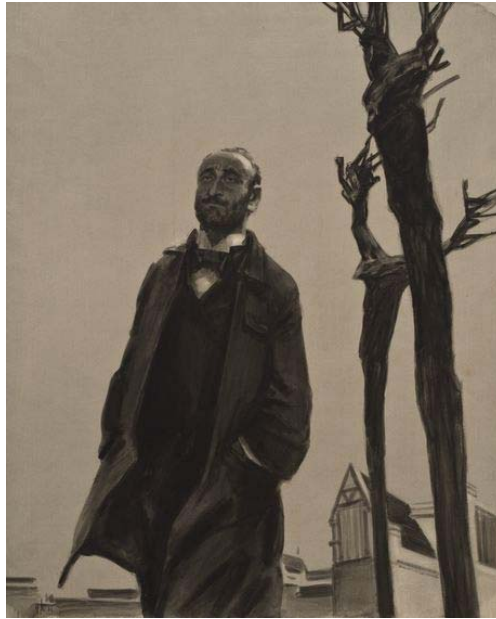


Մկրտիչ Սւրենյան, Եղերն (1915 թվական), 1960

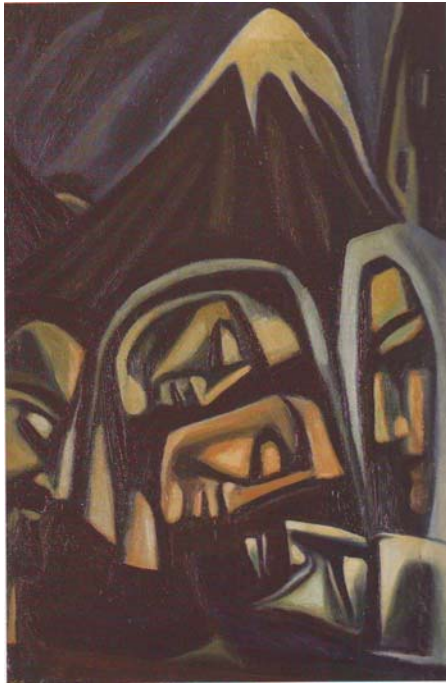


Գրիգոր Նսանջյան, Առաջին Էրզր, 1963-1965

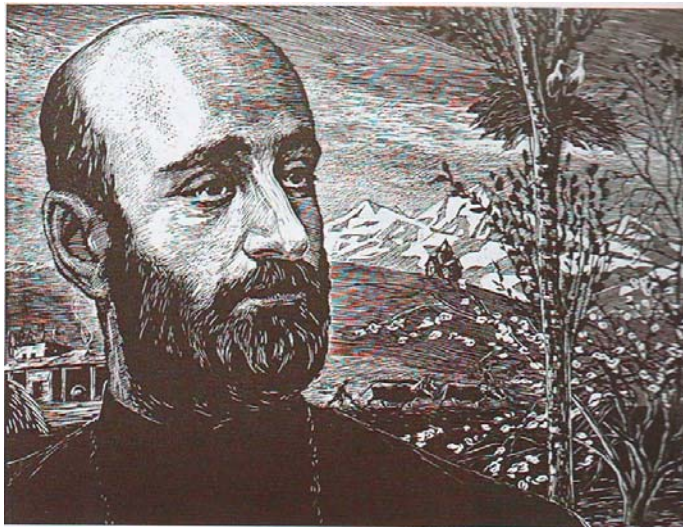
Գրիգոր Նանջյան,
Քեռիին (Կոռունկ), 1963-1965



Գրիգոր Նանջյան,
Եղեն, 1963-1965



*Հրանտ Գրիգորյան (Զիռտտո), Ողբ
Կոմիտասի, 1965*



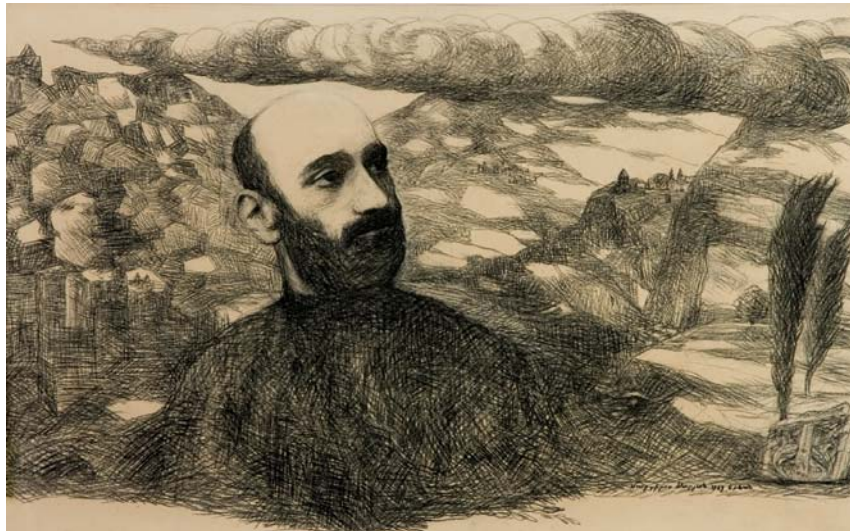
*Հրաչյա
Ռուխկյան,
Կոմիտաս.
«Գարուն
ա...», 1965*



*Մարգիս
Մուրադյան,
Անտունի,
1969*



*Կորյուն
Նիկիտոգյան,
Կոմիտասի
դիմանկարը,
1969*



Մարտիրոս Մարյան, Կոմիտաս, 1969

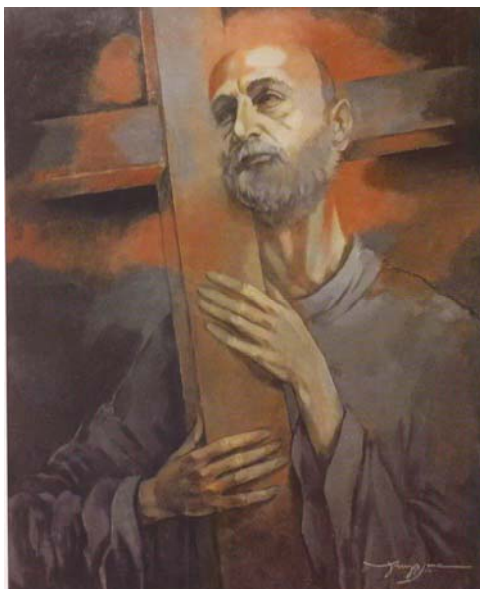


Դմիտրի Նալբանդյան, Վերնատուն, 1976

*Էդուարդ Արծրունյան,
Կոմիտաս. խոհեր,
1986*



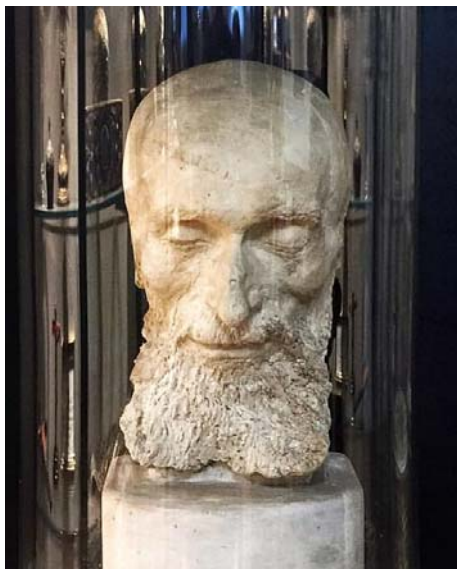
*Կարապետ Գյոկչալյան (Գերասիմ),
Կոմիտաս, 1995*



*Ռուբեն Արուտչյան, Կոմիտասը՝
խաչը ձեռքին, 2014*



Հենրիկ Էլիբեկյան, Կոմիտաս, 2015



*Արիել (Հարություն) Աճենյան,
Կոմիտասի մահադիմակը, 1935*



*Արա Հարությունյան, Կոմիտասի
մահաբժանը Երևանում, 1955*



Արտո (Հարություն) Չաքմաքչյան,
Կոմիտաս-բանաստեղծ, 1965



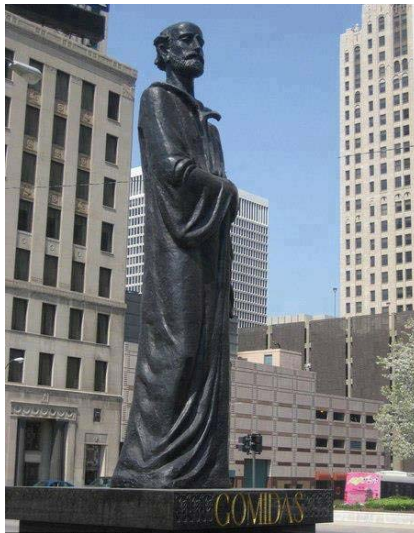
Երվանդ Քոչար,
Կոմիտասի դիմաքանդակը, 1970



Ղուկաս Չուբարյան,
Կոմիտասի դիմաքանդակը, 1971



Երվանդ Քոչար, Կոմիտասի
հուշարձանը Էջմիածնում, 1969



Արտո (Հարություն) Չաքմաքչյան, Կոմիտասի հուշարձանը Ղետրոյթում, 1980



Արա Հարությունյան, Կոմիտասի հուշարձանը Երևանում, 1988



Դավիթ Երևանցի (Բաբայան), Կոմիտասի հուշարձանը Փարիզում, 2003



Լևոն Բեքուրյան, Կոմիտասի հուշարձանը Սանկտ Պետերբուրգում, 2015

*Էրոլ Մարաֆյան,
Կոմիտասի հուշարձանը
Ստամբուլում, 2019*



*Մկրտիչ Տարազճյան, Կոմիտասի
հուշարձանը Մոնրեալում, 2019*

**ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԸ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՃԱԿԱՏԱԳՐՈՒՄ**

«Աշխարհ մըն է Կոմիտաս, անոր վրայ շատ բան գրուած է, եւ դեռ շատ անելին կայ գրուելու: Դեռ երկար ատեն հայ երաժշտագէտը, հայ երգահանը, հայ ազգագրագէտը եւ հայ հայրենասէրը պիտի զբաղին այդ բազմերախտ ու դիպիչ դէմքով»¹:

Այս տողերի հեղինակն է հայ գրող, քննադատ, բանասեր, լրագրող և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանը (1872-1954). սրանից 84 տարի առաջ՝ 1935 թվականին, Կոմիտասի մահվան ազդեցության տակ գրված խոսքերն արդիական են նաև այսօր:

Մեր հետազոտության նպատակն է թերթել Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի անձնական և ստեղծագործական շփումների էջերը, ներկայացնել այն մեծ ու նշանակալի դերը, որ ունեցել է հայ մեծանուն գործիչը հանճարեղ Կոմիտասի ստեղծագործական ճակատագրում, ինչպես նաև բացահայտել Ա. Չոպանյանի ներդրումը կոմիտասագիտության մեջ:

Ինչպես նկատել է հենց ինքը՝ Ա. Չոպանյանը. «...ես մին եղած եմ իր այն մտերիմներէն, որ զինք ամենէն մօտէն ճանչցած են, քայլ առ քայլ հետեւած են իր գործունէութեան, ծանօթ եղած են անոր բոլոր խանդավառութիւններուն, յոյսերուն, փափաքներուն, ծրագիրներուն, դժուարութիւններուն, խոչընդոտներուն, դառնութիւններուն, եւ իրենց բովանդակ սիրով ու հիացումով ջանացած են իրենց կարելին ընել անոր գործը դիւրացնելու համար»²:

1872 թվականի հուլիսի 15-ին Կ. Պոլսում ծնված և այնուհետև ծննդավայրում գրական լայն գործունեություն ծավալած, 1891-ին «Ար-

¹ **Չոպանեան Արշակ**, Քրոնիկ // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 54:

² Նույն տեղում, էջ 46:

շալույսի ձայներ» ժողովածուն (պարունակում էր արձակ, չափածո և գրականագիտական ստեղծագործություններ) հրատարակած, 1895-ին «Ծաղիկ» գրական կիսամյա հանդեսը հիմնած Ա. Չոպանյանը 1896-ին տեղափոխվում է Փարիզ: Կանցնեն տարիներ, և ֆրանսիական կառավարությունը Ա. Չոպանյանին կշնորհի «Պատվո լեգիոնի» շքանշան՝ հայ մշակույթը Ֆրանսիայում տարածելու համար³:

Հենց Փարիզում էլ տեղի է ունենում Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի առաջին հանդիպումը:

1. Կոմիտասը և Արշակ Չոպանյանը

1901 թ. հուլիսին Կոմիտասն առաջին անգամ այցելում է Փարիզ:

Էջմիածնական «Արարատ» հանդեսն իր՝ 1901 թվականի Ե-Ձ համարում տպագրում է հաղորդագրություն առ այն, որ «Ճեմարանի ուսուցիչ և Մ. Տաճարի երգեցիկ խմբի կառավարիչ Տ. Կոմիտաս վարդապետը մեկնեց Գերմանիա այնտեղից Ֆրանսիա անցնելու դիտաւորութեամբ՝ իւր մասնագիտութեան վերաբերեալ նորանոր ծանոթութիւններ ձեռք բերելու և Միջազգային Երաժշտական Ընկերութեան ժողովներին ներկայ լինելու համար, ուր հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտութեան վերաբերեալ դասախոսութիւններ կը կարդայ: Ինչպէս լսում է, արդէն Հ. Կոմիտասը մի հետաքրքրական դասախոսութիւն է կարդացել: Հայր Կոմիտասը մտադիր է նաև իւր երկերից մի քանիսը, որոնք յատկապէս եւրոպացիների համար են պատրաստուած, իբրեւ հայկական երաժշտութեան նմուշ, Փարիզում հրատարակել»⁴:

1901 թ. հուլիսի 14-ին Կոմիտասը հասնում է Փարիզ. «Սիրելի Սարգիս, – գրում է նա բանահավաք, գրող, թարգմանիչ Սարգիս Քամայանին 1901 թ. հուլիսի 14-ին, – վերջապես Փարիզ էլ հասա, վաղն այցելելու եմ երաժիշտներին: Մեծ հանդես կա այսօր երեկոյան այստեղ, ֆրանսիացոց ազգային տոնն է, քեֆ եմ անելու և քո, որպես և

³ Տե՛ս **Դալլաքյան Կառլեն**, Արշակ Չոպանյան // Արշակ Չոպանյան, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, էջ 4:

⁴ «Արարատ», 1901, Ե-Ձ, էջ 288:

այլոց կենաց կոնծելու»⁵:

Այս այցելության ընթացքում՝ 1901 թ. հուլիսին, 32-ամյա Կոմիտասը Փարիզում ծանոթանում է 29-ամյա Արշակ Չոպանյանի հետ: Կոմիտասի հետ հանդիպումը դառնում է Ա. Չոպանյանի կյանքի ամենավառ ու տպավորիչ իրադարձություններից մեկը: Մինչ այդ Կոմիտասի մասին նա կարդացել էր կովկասահայ թերթերում՝ Բեռլինում ուսումնառությունն ավարտելուց հետո, էջմիածին վերադառնալուց առաջ Բեռլինում կայացած՝ արևելյան երաժշտության համերգի և հայ եկեղեցական երաժշտության վերաբերյալ Կոմիտասի գերմաներեն դասախոսության մասին, որն առաջ էր բերել գերմանացիների հետաքրքրությունը: Այլ տեղեկություն չունենալով, Այդ լուրը կարդալուց մեկ տարի անց տեղի է ունենում նրանց ծանոթությունը, որը հետագայում վերաճելու էր մեծ բարեկամության և բեղմնավոր համագործակցության: «Առաջին օրէն իսկ,- տարիներ անց կհիշի Ա. Չոպանյանը,- ուր զինքը տեսայ եւ զգացի այդ անսովոր ուժը որ կար իր մէջ, ես անսահման սիրով մը կապուեցայ իրեն...»⁶:

Ինչպես հայտնի է, այդ ժամանակաշրջանում Փարիզում հրատարակվում էր «Անահիտ» գրական, գեղարվեստական, հասարակական հանդեսը⁷, որը 1898-ին հիմնադրել էր 26-ամյա Ա. Չոպանյանը: «Վիթխարի էր հանդեսի դերը արևմտահայ և սփյուռքահայ գրականության և առհասարակ մշակույթի, քաղաքական-հասարակական մտքի զարգացման գործում: «Անահիտ»-ին ու նրա խմբագրին վճռական դեր վիճակվեց հայ միջնադարյան բանաստեղծության մի շարք խոշոր դեմքերի ստեղծագործությունների մեկնաբանման, պրոպագանդման ու ժողովրդի մեջ տարածման գործում»⁸:

Կոմիտասի հանդիպումը Ա. Չոպանյանի համար շատ խորհրդանշական էր ու ինչ-որ տեղ մարգարեական: Բանն այն է, որ դեռևս տա-

⁵ **Ազնավորյան Գոհար**, Կոմիտասի նամակներից // «Սովետական արվեստ», 1962, № 9, էջ 52:

⁶ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 119:

⁷ «Անահիտը» լույս է տեսել Փարիզում 1898-1949 թվականներին (ընդհատումներով՝ 1911-1928 և 1941-1945թթ.):

⁸ **Դալլաքյան Կառլեն**, Արշակ Չոպանյան // Արշակ Չոպանյան, Երկեր, էջ 4:

րիներ առաջ՝ 1893 թվականին, Պոլսում հրատարակվող «Հայրենիք» օրաթերթի մարտի 30-ի համարում տպագրված «Կրօնք եւ բանաստեղծութիւն» հոդվածում, անդրադառնալով հայ եկեղեցական երգերին, Ա. Չոպանյանը մասնավորապես նկատել էր. «Պէտք էր որ աւելի ընդարձակ եւ աւելի բազմակողմանի գնահատումով մը յարգէինք այդ պատուական նշխարները մեր հին քաղաքակրթութեան: Պէտք էր որ անոնք իրենց զուտ կրօնական գոյնին հետ սկսէին գեղարուեստի գոյնն ալ ստանալ, այնպէս որ զանոնք եկեղեցին միայն չլսէինք, այլ մեր տունն ալ, մեր գրադարաններուն մէջ ալ ունենայինք, Աստուածաշունչին, Ս. Հայրերուն, Նմանութեան, Տանթէին եւ Միլտոնին քով: Պէտք էր որ ամէն գրող պարտք համարէր ուսումնասիրել զանոնք եւ անոնց ճշմարտապէս տոհմային ոգիով թափանցուէր»⁹ և ապա շարունակում. «Պէտք էր, որ մեր երաժշտագէտները աւելի ուշադրութիւն դարձնէին այդ եղանակներուն վրայ, ճշդէին զանոնք եւ վերջնականապէս արգիլէին զանոնք եղծուելէ՝ ինչ որ կը սկսին ըլլալ քմահաճ ու տգէտ երգողներու բերնին մէջ, եւ նոյն իսկ աստոնց ուղղակի ներշնչումին տակ երաժշտական գործեր արտադրէին, ինչպէս Չուիաճեան ըրած է թրքական եղանակներու համար»¹⁰:

Ա. Չոպանյանի այս հոդվածն առաջ էր բերել իր գործընկերներից ոմանց քմծիծաղը: Ավելին՝ «Հայրենիքի» խմբագրության մեջ գտնվեցին մարդիկ, ովքեր, ինչպես գրում է Չոպանյանը. «վրաս խնդացին այս «տիրացութեան» անիմաստ յարումիս, «ծոթած ու անարուեստ լալկանութիւններու» նկատմամբ այս յետադարձ հիացումիս վրայ»¹¹:

Ուստի կարելի է պատկերացնել, թե ինչ ուրախություն էր Ա. Չոպանյանի համար իր ծանոթությունը Կոմիտասի հետ՝ նա՛ էր իր համար այդքան սպասված ու երազած գործիչը, ով պիտի հայ երաժշտությունը վերակազմեր և այն Եվրոպային ծանոթացներ:

⁹ **Չոպանեան Արշակ**, Կրօնք եւ բանաստեղծութիւն // «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1893, № 431, 28-29-30 մարտի, էջ 1:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետը // «Անահիտ», 1901, թիւ 6-7, էջ 142:

Կոմիտասն այցելում է Ա. Չոպանյանին: «Ժամերով խօսեցաւ իր ծրագիրներուն վրայ,- գրում է Ա. Չոպանյանը,- երգեց ժողովրդական զմայլելի երգեր, որոնց նմանը՝ այդ սրտաբուխ շեշտով ու այդ նուրբ արուեստով՝ երբեք չէի լսած, բացատրեց իր տեսութիւնները, պարզեց իր արդէն իսկ ըրած գիտերը: Յայտնութիւն մըն էր: Քիչ օր յետոյ, Ռիւ տը Վիէնի մեր փոքրիկ մատուոյն մէջ (այն ատեն դեռ Ժան Կուժօն փողոցի մեր եկեղեցին չունէինք)¹² լսեցի շարականներու եւ տաղերու իր վսեմ երգեցողութիւնը, որ աւելի եւս խորացուց զմայլանքս մեր ժողովրդի այդ հոյակապ ստեղծագործութեանց եւ զանոնք յայտնաբերող, զանոնք հարազատօրէն ու բարձրօրէն արտայայտող արուեստագէտին համար: Առաջին անգամ ըլլալով կը շօշափէի իսկական հայ գոյն ունեցող եւ մեծապէս գեղեցիկ երաժշտութիւն մը, եւ դիմացս կը տեսնէի արտակարգ անձնաւորութիւն մը որ յայտնապէս կոչուած էր մեր ազգային մշակոյթի մարզին մէջ խոշոր դեր մը կատարելու: Հրճուանքը զոր այդ յայտնութիւնն ինծի յայտնեց, կրնամ միայն բաղդատել նոյնօրինակ ուրիշ մեծ հրճուանքի մը զոր զգացեր էի քանի մը տարի առաջ, 1898ին, Սուրբ Ղազարու վանքը, երբ հին ձեռագրի մը մէջ հանդիպեր էի հայրէններու (Քուչակեան տաղեր) քանի մը ճոխ շարքերու, որ իսկոյն զիս գրուած ու յափշտակած էին իբր նմուշներ բանաստեղծութեան մը որուն չափ հմայիչ, ինքնատիպ ու հայադրոշմ ոչինչ կը յիշէի մեր հին ու նոր քերթութեան մէջ»¹³:

Եվ ահավասիկ Կոմիտասի հետ առաջին հանդիպման տպավորության տակ Ա. Չոպանյանը գրում է երիտասարդ երաժշտի մասին իր անդրանիկ հոդվածը, որը «Կոմիտաս վարդապետը» վերտառությամբ տպագրվում է «Անահիտի»՝ 1901 թ. № 6-7-ում՝ «Դէմքեր» խորագրի ներքո¹⁴, և որը հեղինակի գնահատմամբ իր ողջ կյանքի ընթացքում գրած ամենախանդավառ հոդվածներից էր:

¹² Փարիզի հայկական Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցին կառուցվել է 1904 թվականին Ալեքսանդր Մանթաշյանցի միջոցներով, ֆրանսիացի ճարտարապետ Ալբերտ Դեզիրե Գիլբերտի նախագծով:

¹³ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 104:

¹⁴ Տե՛ս **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետը // «Անահիտ», 1901, թիւ 6-7, էջ 141-144:

«Կոմիտաս վարդապետը,– գրում է Ա. Չոպանյանը,– որու անունը «Անահիտ»ի մէջ յիշուած է արդէն՝ Պերլինի մեջ տարի մը առաջ իր տուած մէկ արեւելեան նուագահանդէսին առթիւ, այս օրերս Բարիզ եկաւ եւ մեր մատուոյն մէջ պատարագի ժամերգութեան մէկ քանի կարեւորագոյն հատուածները երգեց: Յուզումը զոր զգացի՝ իմանալով այդ վեհ ու սրտաբուխ մեղեդիներն ու «Տէր ողորմեա»ին վսեմ ողբը, երգուած, պարզ, վճիտ, հզօր, «հայ» ոճով մը, իր արուեստը խորապէս գիտցող ու իր ցեղին գեղեցկագիտական ոգւոյն լիակատար ըմբռնումն ունեցող անձէ մը, կեանքիս ամենէն խորին ու ամենէն քաղցր յուզումներէն մին պիտի մնայ»¹⁵:

Մի քանի հանդիպումների ընթացքում Կոմիտասը Ա. Չոպանյանին է ներկայացնում իր մտքերն ու այն ծրագիրը, որը նպատակ ուներ իրագործելու, և գրականագետն արդեն վստահ է, որ Կոմիտասն «այն մարդն է որ անհրաժեշտ էր որպէս զի հայ երաժշտութիւնը արմատապէս վերանորոգուի իր աղավաղումէն ու անկումէն եւ որպէս զի ան ծանօթանայ եւրոպացի երաժշտագէտներուն եւ համաշխարհային երաժշտութեան մէջ սկսի գրաւել այն տեղը որուն արժանի է եւ զոր չունի դեռ»¹⁶:

Զարմացնում են Ա. Չոպանյանի դիպուկ վերլուծություններն ու գնահատականները: Այսպես, նա խորաթափանցորեն կռահում է. «...այսպիսի ձեռնարկ մը լիովին ի գլուխ հանելու համար անհրաժեշտ են երկու պայմաններ՝ եւրոպական երաժշտագիտութեան հիմնական հմտութիւն եւ հայկական երաժշտութեան Հայաստանի հողին վրայ իսկ մանրախոյզ ուսումնասիրութիւն»: Եվ Կոմիտասը բավարարում էր այդ երկու պահանջներին: Բեռլինի կոնսերվատորիայի երիտասարդ ու խոստումնալից շրջանավարտը «Արեւելեան Հայաստանին բոլոր գիւղերը պտըտած էր՝ ամենէն հին անկիւններուն, ամենէն անշուք խորշերուն մէջ նախկին երգեցողութեան հետքերը փնտռելով, պիտի կարենայ այդ գործն ի կատար հանել ամբողջական ու անթերի ձեւով մը»¹⁷:

¹⁵ Նոյն տեղում, էջ 142:

¹⁶ Նոյն տեղում:

¹⁷ Նոյն տեղում, էջ 143:

Ա. Չոպանյանն իր լայնախոհ հայացքով նկատում է, որ այդ գործն իրականացնելու համար անհրաժեշտ է նաև մանրակրկիտ ուսումնասիրել հայ ժողովրդի հետ պատմականորեն շփման մեջ գտնված ժողովուրդների երաժշտությունը ևս՝ բյուզանդականը, պարսկականը, արաբականը և թուրքականը, «փնտռել մեր եկեղեցական երաժշտության մեջ այն բոլոր տարրերը որ այդ օտար երաժշտություններուն կը վերաբերին, եւ վեր հանել ինչ որ կայ հոն *զուր հայկական*, ինչ որ ինքնաբոլս ստեղծագործութիւնն է մեր ցեղին, իսկ այդ «հայկական» նուագայնութիւնը եւրոպական տարազի մէջ արեւմտեան աշխարհին ծանօթացնելու համար պէտք է խորապէս ճանչնալ արեւմտեան երաժշտական գիտութիւնը: Եվ այս բարդ, այս վիթխարի գործին համար անհրաժեշտ է ունենալ, հմտութենէ զատ, բանաստեղծի հոգի, եւ ստեղծագործ երաժշտի տաղանդ: Ինծի կը թուի որ Կոմիտաս վարդապետը ունի այդ բոլորը. ծագումով թրքահայ եւ հիմնովին ծանօթ տաճկական երաժշտութեան, Կոմիտաս վարդապետ իր ուսումն ստացած է Գէորգեան Ճեմարանին մէջ եւ հոն մօտէն ճանչցած է արեւելեան Հայութեան եկեղեցական ու ժողովրդական երգեցողութիւնը, եւ յետոյ գացած է Պերլին արմատապէս ուսումնասիրելու եւրոպական երաժշտութիւնը»¹⁸:

Ա. Չոպանյանի հոգվածը նաև տեղեկություններ է հաղորդում առ այն, որ Փարիզում Կոմիտասը հանդիպել է ֆրանսիացի երաժիշտների հետ. «Սէն-Սանս, Շարլ Պորտ, Լիվալ, Օպրի, Կոմիտաս վարդապետին հետ տեսնուելով եւ իր ծրագրին ծանոթանալով, զինքը հիացմամբ խրախուսած են իր գործը շարունակել»¹⁹, - արձանագրում է Ա. Չոպանյանը և ցանկություն հայտնում, որպեսզի «հայ ժողովուրդը գիտնայ գնահատել այսպիսի արուեստագէտ մը եւ տայ իրեն բոլոր միջոցները որ հարկաւոր են որպէս զի ան ամբողջապէս ի գլուխ հանէ այն հսկայ գործը որ զինքը քսաներորդ դարու Շնորհալին պիտի կացուցանէ»²⁰:

«Անահիտի» նույն համարի 165-րդ էջում՝ «Ազգային քրոնիկ»

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 144:

²⁰ Նույն տեղում:

բաժնում, տպագրվում է Կոմիտասի մասին համառոտ տեղեկատվություն. «Կոմիտաս վարդապետը որ ամսու մը չափ Բարիզ մնաց, համակրութեան ցոյցերով պաշարուեցաւ քաղաքիս հայ գաղթականութիւնէն: Մեր մատուռը, խումն բազմութեամբ լեցուեցաւ այն մէկ քանի կիրակիներն ուր վարդապետը երգեց: Տաղանդաւոր արուեստագէտը կը մեկնի ընդհուպ Էջմիածին, վերստին գլուխ անցնելու իր այնտեղ հիմնած երաժշտական գործին, որ մեծապէս գնահատուած ու խրախուսուած է Խրիմեան Հայրիկէն»²¹: Դժվար չէ կռահել, որ Կոմիտասի մասին այս անստորագիր հոդվածի հեղինակը հենց Ա. Չոպանյանն է:

Հետագայում ևս «Անահիտում» Ա. Չոպանյանը բազմաթիվ էջեր էր նվիրելու Կոմիտասին:

Իսկ Կոմիտասը վերադառնում է Էջմիածին, և սկիզբ է առնում նամակագրությունը նրանց միջև: 1901 թ. դեկտեմբերի 29-ին Ամանորի իր շնորհավորական նամակում Կոմիտասը գրում է Ա. Չոպանյանին. «Սիրելի՛ բարեկամ,

Շնորհակալությամբ ստացած եմ Ձեր գիրը, որպէս և «Անահիտ»ը²², ուրախ եմ, որ ինձ քաջալերած էք, բայց վախճամ, սխալուած լինիք: Ստացայ նոյնպէս Ձեր Նարեկացու մասին արած ուսումնասիրութիւնը²³, քանի մի մանր նկատողութիւն պէտք է անեմ ձեզ մի այլ անգամ նամակաւ, երբ Ձեզ դրկեմ իմ ժողովրդական երգերէն, որ

²¹ Կոմիտաս վարդապետը // «Անահիտ», 1901, թիւ 6-7, էջ 165:

²² Խոսքն, ամենայն հավանականությամբ, «Անահիտ»-ի՝ 1901 թ. հունիս-հուլիսի համարի մասին է, որտեղ տպագրվել էր Ա. Չոպանյանի «Կոմիտաս վարդապետը» հոդվածը:

²³ Ավելորդ չենք համարում նկատել, որ Ա. Չոպանյանն է առաջին անգամ վերագնահատել Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությունը: 1895 թ. «Ծաղիկ» հանդեսում վերլուծելով «Մատյանը» և թարգմանաբար ներկայացնելով Նարեկի բնորոշ մի քանի էջեր՝ նա գրում է. «Հանենք զ'անիկա աղոթք գրողի կրոնական գույնէն, ուր սահմանափակված էր, և դնենք իր տեղը, գրական մեծ հանճարներուն օղակարկառ բարձունքին մէջ: Այլ չըսենք, որ մեր բանաստեղծությունը հսկա չունի»: Տե՛ս **Դավթբեկյան Կառլեն**, Արշակ Չոպանյան // Արշակ Չոպանյան, Երկեր, էջ 8: Տարիների ընթացքում Ա. Չոպանյանը ոչ միայն բազմիցս հայերեն և ֆրանսերեն դասախոսություններ է կարդացել Գրիգոր Նարեկացու մասին, այլև ֆրանսերեն թարգմանել նրա ստեղծագործությունները:

տակաւին կ'ուսումնասիրեմ մեծ զգուշութեամբ պ. Մանուկ Աբեղեանի հետ միատեղ:

Ձեզ միշտ յարգող Կոմիտաս Վարդապետ

Յ. Գ. Շնորհաւոր Նոր տարի և բարի կաղանդ»²⁴:

Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի համագործակցության առաջին նշանակալի արդյունքը դարձավ Փարիզի Salle des Agricultures սրահում 1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին կազմակերպված հայտնի համերգը, որը նվիրված էր հայ երաժշտության ցուցադրմանը և ունեցավ բացառիկ հաջողություն: Սակայն դրան նախորդեցին նախապատրաստական ծավալուն աշխատանքները: Ի դեպ, համերգի հայտագիրը ձևավորել էր Էդգար Շահինը:

Համերգը տեղի ունեցավ Հայկական միության և անձամբ Ա. Չոպանյանի նախաձեռնությամբ, ինչն առաջ բերեց Կոմիտասի մեծ ոգևորությունը: «Երեկոյթի վեհ գաղափարն ինձ այնպես է ոգևորել, - գրում է Կոմիտասն Ա. Չոպանյանին Բեռլինից 1906 թ. մայիսի 27-ի նամակում,- որ գրչով արտահայտել չեմ կարող. մի բազմակողմանի բան անենք, որ երևա հայի մտածող և զգացող ոգին: Ես այսպես եմ մտածել: Որպեսզի երաժշտությունը լավ ըմբռնեն, նախքան երեկոյթը կազմելը մի դասախոսություն անել հայ ժողովրդական երաժշտության մասին ընդհանրապես և մասնավորապես էլ եղանակների կազմության մասին, ապա նույնը՝ ժողովրդական երաժշտությունը ցույց տալ արդի գեղարվեստական միջոցներով բազմաձայնի վերածած: Սկզբնական դասախոսության միտքն այն է, որ նախապատրաստված լինեն եղանակներն ավելի ճիշտ ու հեշտ ըմբռնելու համար»²⁵:

Այնուհետև Կոմիտասը ցանկություն է հայտնում, որպեսզի այդ

²⁴ **Կոմիտաս**, Նամակներ, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2000, էջ 120: Ի դեպ, այս նույն նամակը Կոմիտասի՝ 2009 թվականին հրատարակված Նամականիում թվագրված է դեկտեմբերի 6-ով: Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց - Փրինթինֆո», 2009, էջ 67, մինչդեռ Մ. Մուրադյանի հրատարակած նամակներում այն առիասարակ անթվակիր է: Տե՛ս **Մուրադյան Մաթևոս**, Կոմիտասի անտիպ նամակները // «Պատմաբանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 247:

²⁵ **Մուրադյան Մաթևոս**, Կոմիտասի անտիպ նամակները // «Պատմաբանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 253:

դասախոսությունը ներկայացնի ֆրանսիացի երաժշտագետ, Միջազգային երաժշտական ընկերության անդամ, առավելապես միջնադարյան երաժշտության գիտակ, «մեր բարեկամ, սիրելի»²⁶ Պիեռ Օբրին:

1906 թ. հոկտեմբերի սկզբին Կոմիտասը ժամանում է Փարիզ: Իր շուրջը համախմբելով հայ և ֆրանսիացի երգիչներին՝ Կոմիտասը կազմում է երգչախումբ, որի կազմում ընդգրկվում են Մարգարիտ և Շուշանիկ Բաբայան քույրերը, Փարիզի կոնսերվատորիայի ուսանողներ՝ նրա ամենասիրելի սան Արմենակ Շահմուրադյանը և Մ. Բաբայանի սան, վաղամեռիկ Պողոս Մուղունյանը:

«Անահիտի»՝ 1906 թ. վերջին համարում տպագրված «Հայկական նուագահանդես ի Փարիզ» հոդվածում ներկայացվում է ղեկավարների 1-ին Salle des Agricultures սրահում կազմակերպված համերգը, որը «փայլուն յաջողութուն ունեցաւ շնորհիւ մեծանուն երաժիշտ Կոմիտաս վարդապետին թանկագին աջակցութեան: Կոմիտաս վարդապետ, որուն անունը ծանօթ է *Անահիտի* ընթերցողներուն այն յօդուածով զոր այս էջերուն մէջ նուիրած ենք իր տաղանդաւոր գործունեութեան, հաճեցաւ՝ հայկական միութեան խնդրանքով՝ կազմել երեկոյթին յայտագիրը՝ իր ծայնագրած կտորներով, եւ ղեկավարել խմբերգը»:

Ներկայացնելով ծրագիրը՝ հոդվածագիրը, որն ամենայն հավանականությամբ հենց Ա. Չոպանյանն է, շարունակում է. «Օր. Մարգարիտ Բաբայեան, Պ. Մուղունեան եւ Շահ-Մուրատեան երգեցին, զմայլելի կերպով, մեներգերը, եւ Օր. Շուշանիկ Բաբայեան՝ դաշնակի վրայ նուագեց ճարտարօրէն, *Մշո շորորը* եւ Երեւանի բոլոր-պարերու եղանակներ: Կոմիտաս վարդապետ ինքն իսկ երգեց, եւ ինչպէս ինքը միայն գիտէ երգել. *Տիրամայրը* եւ *Հաւիկը*: Հասարակութիւնը բոլորն ծափերով ընդունեցաւ այդ բոլոր կտորները եւ անոնցմէ 5-6 հատը կրկնել տուաւ: Խմբերգերը երգեցան խմբի կողմէ որ կազմուած էր Լամուրէօի եւ Քոլոնի նուագահանդէսներուն մասնակցող երգիչներէ»²⁷:

Նվագահանդեսի առաջին բաժնից հետո Ա. Չոպանյանը հան-

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Հայկական նուագահանդես ի Փարիզ // «Անահիտ», 1906, թիւ 10-11-12, էջ 40:

դեն է գալիս «Հայ երաժշտության և բանաստեղծության մասին» ֆրանսերեն ընդարձակ բանախոսությամբ, որը կազմված էր երկու ծավալուն բաժիններից: Առաջինում նա համառոտ ներկայացնում է Կոմիտասի կյանքի ուղին և ընդհանուր գծերով բնութագրում նրա կատարած գործը: Բանախոսը նկատում է. «Կոմիտաս վարդապետն է, որ երեւան հանեց հայ երաժշտական ոճը. ան է որ անզուգական ծառայութիւնը մատոյց մեր ժողովրդին՝ խորապէս ազգային երաժշտութեան մը գոյութիւնը իրեն ապացուցանելու: ... Այդ միջոցին ժողովրդական երգերը արհամարհուած էին մեծ քաղաքներ բնակող Հայոցմէ. կը նախընտրէին երգել եւրոպական եղանակներ, իսկ եկեղեցական երաժշտութիւնը արաբ, թուրք, պարսիկ եւ բիւզանդական երաժշտութեանց տիրական ազդեցութիւններովը խաթարուած էր: Հայկական Շարակնոցը, մեծանուն երաժիշտ Թաշճեանի ձեռքով ծայնագրուած, հայելին է այդ խաթարման: Այդ ազդեցութիւնն է՝ մահմետական երաժշտութեան կողմէ հայ երաժշտութեան վրայ գործուած՝ այնպիսի ատեններու մէջ ուր մահմետական տէրերու լուծը ծանր կը ճնշէր հայ մտքին, այդ ազդեցութիւնն է որ քանի մը եւրոպացի քննադատներու ըսել տուած է թէ «հայ երաժշտութիւն չկայ»:

Պէտք էր այդ ազգային ոճը ջոկել եւ զատել՝ մեր երաժշտութեան մէջ մտած հաստատուած օտար տարրերու շաղապատումին մէջէն: Կոմիտաս վարդապետը ուսումնասիրեց մէկ կողմէ՝ արաբ, պարսիկ, թուրք, ասորի, բիւզանդական երաժշտութիւնները, եւ միւս կողմէ՝ Հայոց ժողովրդական երաժշտութիւնը. տարիներով գնաց թափառիլ ռուսական Հայաստանի գիւղերը. գիւղերուն մէջ է որ ազգային բոլոր աւանդութիւնները ամենէն աւելի հարազատօրէն կը պահպանուին. մտիկ ըրաւ գեղջուկներու երգելը, ծայնագրեց անոնց եղանակները, մտիկ ըրաւ շինական քահանաներու երգեցողութիւնը գեղջուկ եկեղեցիներուն մէջ, գիւղացւոց եղանակներուն մէջ նկատեց մասնաւոր ոճ մը, զոր նոյնութեամբ գտաւ գիւղական քահանաներու երգեցողութեան մէջ, յետոյ՝ վերցուց քաղաքաբնակ Հայոց եկեղեցական երգեցողութենէն՝ ամէն ինչ որ օտար երաժշտութեանց դրոշմը կը կրէր, ինչ որ կը մնար՝ բացարձակապէս համաձայն էր գեղջկական երգին երաժշտական կերպին հետ. ազգային ոճը գտնուած էր: Կոմիտաս վարդապետ ասիկա գիտականօրէն ապացուցած է քանի մը գործերու մէջ որոնք

պիտի լոյս տեսնեն քիչ ատենէն՝ հայերէն եւ ֆրանսերէն լեզուով»²⁸:

Բանախոսության երկրորդ բաժնում Ա. Չոպանյանն անդրադառնում է համերգի ծրագրում ընդգրկված ստեղծագործություններին. «Այս իրիկուն պիտի ծանոթանանք հայ երաժշտության՝ ինչպէս ժողովուրդը զայն կ'երգէ՝ մեներգերէն, միաձայն երգուած կտորներէն, պարի եղանակներէն, իսկ խմբերգերու եւ մեներգերու «ընկերացումները» ձեզի գաղափար պիտի տան դաշնակողի տաղանդին վրայ որով օժտուած է Կոմիտաս վարդապետը»²⁹:

«Անահիտի» «Հայկական նուագահանդէս ի Փարիզ» հոդվածը եզրափակվում է հետևյալ պարբերությամբ. «Այս նուագահանդէսը խոր հաճոյք պատճառեց ներկայ եղող Հայերուն եւ անմոռանալի տպաւորութիւն մը թողուց Եւրոպացիներուն վրայ: Մեր յաջորդ թիւով՝ մանրամասնութիւնները»³⁰:

«Անահիտի» խոստման համաձայն՝ 1907 թ. հունվար-փետրվարի համարում տպագրվում է «Հայ երաժշտության նուագահանդէսը» ծավալուն հոդվածը³¹, որն անդրադառնում է 1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին՝ Փարիզում Կոմիտաս վարդապետի ղեկավարությամբ տրված հայտնի համերգին և թարգմանաբար ներկայացնում փարիզյան երաժշտական քննադատների կարծիքները: Առաջինը տպագրվում է Ա. Չոպանյանի «Հայ երաժշտության եւ բանաստեղծության մասին» վերնագրով ֆրանսերեն բանախոսության հայերեն թարգմանությունը³² (ի դեպ՝ ֆրանսերեն տեքստը տպագրվել էր «Le Mercure Musical»-ում), որին հաջորդում են ֆրանսիացի երաժշտագետ ու քննադատ Լուի Լալուայի հիմնադրած ու խմբագրած «Le Mercure Musical»-ի դեկտեմբերի 15-ի համարում լոյս տեսած հոդվածի, Բոյուսելի «Guide Musical»-ի դեկտեմբերի 9-ի և «Le Courrier Musical»-ի դեկտեմբերի 15-ի անդրա-

²⁸ Ա. Չ., Բանախոսութիւն հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան մասին // «Անահիտ», 1907, թիւ 1-2, էջ 26:

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Հայկական նուագահանդէս ի Փարիզ // «Անահիտ», 1906, թիւ 10-11-12, էջ 40:

³¹ Հայ երաժշտութեան նուագահանդէսը // «Անահիտ», 1907, թիւ 1-2, էջ 23-31:

³² Տե՛ս Ա. Չ., Բանախոսութիւն հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան մասին // «Անահիտ», 1907, թիւ 1-2, էջ 24-27:

դարձների հայերեն թարգմանությունները³³:

Փաստորեն Ա. Չոպանյանն իր խմբագրած «Անահիտի» էջերում ոչ միայն տպագրում է արժեքավոր տեղեկություններ 20-րդ դարի սկզբի հայ երաժշտական կյանքի այդ կարևոր իրադարձության մասին և իր բանախոսությունը, այլև հայերեն թարգմանաբար ներկայացնում ֆրանսիական մամուլի արձագանքներն ու ֆրանսիացի մասնագետների բարձր գնահատականները:

1907 թ. հունվարի 13-ի երեկոյան «Արվեստի դպրոցի» վարչության հրավերով Rue de la Sorbonne-ի սրահում Կոմիտաս վարդապետը հանդես է գալիս հայ երաժշտության մասին բանախոսությամբ, որին կրկին անդրադառնում է «Անահիտը»: Հոդվածից, որի հեղինակը նույնպես, ամենայն հավանականությամբ, Ա. Չոպանյանն է, տեղեկանում ենք, որ բանախոսության ընթացքում Կոմիտասը բացատրել է, թե ինչպես է հայ ժողովուրդը ստեղծում իր երգերը, ինչպես է զարգացնում և տարածում դրանք:

Բանախոսը թվարկում է այդ երգերի տեսակները, ցույց տալիս դրանցից յուրաքանչյուրի հորինման և երգվելու տեղն ու ժամանակը՝ այդ բոլորը լուսաբանելով երգեցողությամբ, «որ մեծապես կենդանի ու հրապուրիչ կը դարձնէր դասախօսութիւնը»³⁴:

Այնուհետև բանախոսը պարզաբանում է հայ երաժշտության վրա օտար երաժշտության ազդեցության հարցերը. «Պայծառօրէն ցոյց տալու համար թէ բուն հայկական ոճը ի՞նչ խաթարման հասած է թուրք ու պարսիկ ազդեցութեան տակ, երգեց մէկ քանի կտորներ (Տէր ողորմեա, Տիրամայրն, եւն) նախ հայկական զուտ ձեւով, յետոյ թրքաձեւ եղանակով, ինչպէս եւ քանի մը երգեր (Լուսնակն անուշ եւն) նախ հայ ոճով, յետոյ պարսկաձեւ: Գիտական տեսակէտով մեծապէս շահեկան, բանախոսութեան այս մասը, մեզ Հայոցս համար՝ ազգային տեսակէտով կրկնապէս կարեւոր նշանակութիւն ունէր, եւ կը մաղթենք որ Կոմիտաս վարդապետը կարենայ շուտով ի լոյս ընծայել իր այս նիւթե-

³³ Տե՛ս Հայ երաժշտութեան նուագահանդէսը // «Անահիտ», 1907, թիւ 1-2, էջ 27-31:

³⁴ Կոմիտաս վարդապետի բանախօսութիւնը // «Անահիտ», 1907, թիւ 1-2, էջ 32:

րուն վրայ աշխատությունները որոնց մէկ ամփոփումն էր այդ բանախօսութիւնը»³⁵: Հոգվածագիրը եզրակացնում է «...արդիւնքը որուն հասած են Կոմիտաս վարդապետի ուսումնասիրութիւնները, շատ փաղաքշական է մեր ազգային ինքնասիրութեան համար. հայ երաժշտական ոճը, զոր Կոմիտաս վարդապետը յաջողած է վերահաստատել, շատ աւելի ազնիւ, բնական ու գեղեցիկ է քան թրքական մեղկ ոճն ու պարսկական զարդամոլութիւնը: Բանախօսն իր դասախոսութիւնն աւարտեց՝ քանի մը էական բանաձեւերով պարզելով հայ ոճին մասնայատկութիւնները»³⁶:

Հոգվածից տեղեկանում ենք, որ դասախոսությանը ներկա ֆրանսիացի մասնագետները ջերմ ծափերով հայտնել են իրենց գոհունակությունն ու համակրությունը:

Բանախոսությանը հաջորդել է «փոքրիկ նուագահանդէս մը, զուտ հայկական կտորներէ բաղկացած, եւ ուր իրենց տաղանդն անգամ մը եւս ցոյց տուին Օր. Մ. եւ Շ. Բաբայեան, Պարոն Մուղունեան, եւ ինքն Կոմիտաս վարդապետը, որ կարգ մը երգեր երգելէ յետոյ՝ հայկական «փողի» վրայ հովուական եղանակ մը նուագելով հմայեց ունկընդիրները»³⁷:

Այդուհետ հայ տաղանդավոր երիտասարդներ Կոմիտասն ու Ա. Չոպանյանը համատեղ են շարունակում հայ երաժշտության տարածման իրենց առաքելությունը:

1907 թ. մայիսին հայ ուսանողությունը Կոմիտասին հրավիրում է Ժնև՝ տեղական ուժերով երգեցիկ խումբ կազմելու և ի նպաստ Վանա սովյալների՝ համերգ տալու նպատակով: Կոմիտասը հայ և ռուս ուսանող-ուսանողուհիներից կազմում է 50 հոգուց բաղկացած երգեցիկ խումբ և նախապատրաստում նրանց Վանա սովյալների օգտին տրվելիք երգահանդեսի համար, որը տեղի է ունենում 1907 թ. հունիսի 1-ին Ժնևի կոնսերվատորիայի սրահում, «ունկնդիր ունենալով դպրոցի տեսչից ու փրոֆեսորներից զատ՝ բազմաթիւ ընտիր հասարակութիւն, - գրում է Գարեգին Հովսեփյանն ու շարունակում,- Այս համերգը կազ-

³⁵ Նույն տեղում:

³⁶ Նույն տեղում:

³⁷ Նույն տեղում:

մուած էր հայասէր ազնուական Լէոպոլդ Ֆարի հուանաւորութեամբ և ծախքով, որ ոչ միայն ծանօթ է հայոց լեզուին, այլ և անձամբ ճանապարհորդել է Հայաստանում, և իբրև առաքելութեան տեսուչ՝ օգնութեան հասել մեր դժբաղդ տաճկահայ եղբայրներին»³⁸:

Ժնևում ևս, ինչպէս Փարիզում «պ. Արշակ Չօպանեան մի դասախոսութիւն է կարդացել հայ բանաստեղծութեան և երաժշտութեան մասին»³⁹:

Համերգի մասին կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում «Անահիտի»՝ 1907 թ. թիւ 6-7-8-9 համարում տպագրված «Հայ արուեստը Եւրոպայի մէջ» հոդվածը, որտեղ անդրադարձ է արվում ի նպաստ Վանի սովյալների հունիսի 1-ին Ժնևի կոնսերվատորիայի սրահում Ժնևի ուսանողության կազմակերպած համերգին, որին «...հրաւիրուած էր Կոմիտաս վարդապետը, որպէս զի կազմակերպէ երգեցիկ խումբ եւ ղեկավարէ նուագահանդէսը, հրաւիրուած էր նաեւ Պարոն Չոպանեանը՝ հայ երաժշտութեան եւ բանաստեղծութեան վրայ բանախօսութիւն մը արտասանելու, եւ Պ. Շահ-Մուրատեանը՝ իր հզոր ձայնին աջակցութեամբ հանդէսին փայլն աւելցնելու: Նուագահանդէսին մասնակցեցին նաեւ Պարոն Շէրիտճեան, նրբաճաշակ համակերելի պարիթոն մը, տիկին Շէրիտճեան՝ շքեղ տաղանդով դաշնակահարուի»⁴⁰:

Հունիսի 3-ին Կոմիտասը, կրկին Ա. Չոպանյանի ընկերակցությամբ, համերգներ տալու և դասախոսություններ կարդալու նպատակով մեկնում է Լոզան, ապա՝ Բեռն: Լոզանում «պ. Չօպանեանը կրկնել է յուր դասախոսութիւնը, իսկ Կոմիտաս վարդապետը երգել է 12 կտոր ժողովրդական և եկեղեցական եղանակներ համալսարանի դահլիճում, նուագարանի աջակցութեամբ»⁴¹: Լոզանում Կոմիտասն ու Ա. Չոպանյանը լուսանկարվում են պոլսեցիներ՝ բանաստեղծ Ռուբեն Սևակի և թատերական գործիչ Գասպար Իփեկյանի հետ:

³⁸ **Գարեգին վ. Յովսէփեան**, Կոմիտաս վարդապետի երաժշտական ճանապարհորդութիւնը Եւրոպայում // «Արարատ», 1907, Ժ, էջ 909:

³⁹ Նույն տեղում:

⁴⁰ Հայ արուեստը Եւրոպայի մէջ // «Անահիտ», 1907, թիւ 6-7-8-9, էջ 160:

⁴¹ **Գարեգին վ. Յովսէփեան**, Կոմիտաս վարդապետի երաժշտական ճանապարհորդութիւնը Եւրոպայում // «Արարատ», 1907, Ժ, էջ 909:

«Ժընևի համերգն սքանչելի անցաւ,– գրում է Կոմիտասը հունիսի 7-ին Լոզանից՝ Մարգարիտ Բաբայանին հասցեագրված նամակում,– դասախոսութիւն արի ժընև, Լօզան և Բերն: Այսօր կրկին Լօզան եկանք, Արշակը պէտք է կարդայ հայ բանաստեղծութեան և երաժշտութեան մասին, և ես պէտք է երգեմ»⁴²:

Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի այս ուղևորությանն անդրադառնում է եվրոպական, մասնավորապես շվեյցարական մամուլը: Դրանց մի մասը թարգմանաբար տպագրվում է «Բազմավէպի» 1907 թ. 7-8 միացյալ համարում «Հայկական գեղարուեստը եւրոպական մամուլին մէջ»⁴³ խորագրի ներքո: Այսպես՝ “Gazette de Lausanne et Journal suisse” թերթի հունիսի 12-ի համարում տպագրված «Հայ բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը» վերնագրով հոդվածում հեղինակը նշում է. «Ոչ երբեք չափազանցութիւն ըրած կ’ըլլամ, ըսելով որ ձեր հայրենիքը բազմաթիւ բարեկամներ կը համրէ հոս, կ’ըսէր Լօէսի Պ. Վարիչը ուրբաթ երեկոյ, Պ. Չոպանեանի և Կոմիտաս Վ.ի՝ անոնց դէպ ի Համալսարանի դահլիճը առաջնորդելով: Մենք երբեք չենք մոռնար ձեր Գրիգոր Լուսաւորչի հոյակապ գործը, չենք մոռնար ձեր պատմութեան ողբերգական էջերը, և զարհուրելի դառնութեանց ատեն զորս դուք կրեցիք, մեր երկրէն խորին և կենդանի համակրութեան հոսանքներ մեկնեցան դէպ ի ձեր հայրենիքը»⁴⁴:

Այնուհետև հեղինակն անդրադառնում է Ա. Չոպանյանի բանախոսությանը. «Պ. Չոպանեան առաջադրած էր ցուցնել թէ իր հայրենիքը, զոր այնքան մեծամեծ աղէտներ արժանի կ’ընէին համակրութեան՝ քաղաքակրթութեան տարր մ’ալ էր: Հասաւ և նոյն իսկ անցաւ ալ իր նպատակէն: Դժուարութիւն չզգաց յիրաւի ցուցընելու թէ Հայերը կը մշակէին իրենց պարտէզը: Բայց անոնցմէ ոմանք որ այդ բանը արդէն ըսած են, այս օր ալ պիտի գային կրկնելու թէ այս պարտէզը Դրախտն ինքնին է, որուն վրայ ես ոչ մէկ պատճառ ունիմ տարակուսելու: Երաժշտութեան տեսակէտով, յամենայն դէպս, ուրբաթ երեկոյեան երե-

⁴² Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 20:

⁴³ Տե՛ս Հայկական գեղարուեստը եւրոպական մամուլին մէջ // «Բազմավէպ», 1907, № 7-8, էջ 376-382:

⁴⁴ Նոյն տեղում, էջ 376:

կոյթը յայտնութիւն մը և կախարդանք մ'եղաւ: Հայ երաժշտութիւնը լոկ երաժշտութեան տարր մը չէ, նա գեղեցիկ է՝ բեղմնաւոր Գերմանիոյ և հպարտ Ֆրանսայի երաժշտութեան վրայ ստուեր ձգելու չափ, նա կրնայ մեզ տեսակ մը գաղափարական և առաջնորդ դառնալ»⁴⁵:

Իսկ «Journal de Genève»-ը հունիսի 12-ի համարում նկատեց, որ «Նիստը սկսաւ Պ.Արշակ Զօպանեանի գրուցատրութեամբ մը, ուր նա յաջող կերպով ճառելով հայկական երաժշտութեան և բանաստեղծութեան վրայ, ցոյց տուաւ առաջնոյն մէջ եղանակներու քաղցրութեան և անուշութեան բնադրոշմը, դիտել տալով որ հայկական արուեստը ազատ է արեւելեան այլ ժողովուրդներու սիրած ճակատագրականութենէն և թէ ազնուական ու խրոխտ նկարագիր մ'ունին իրեն ներշնչումները, ուր գրեթէ միշտ յոյսի նօթ մը կայ: Կոմիտաս Վ. այս հանդէսին համար խառն խմբերգ մը ձեւացուցած էր յիսուն հոգիներէ բաղկացեալ, ուր չէին պակսիր գեղեցիկ ծայներ, մասնաւորապէս թաւերը (basses), և որ սքանչելի կերպով նուագեց»⁴⁶:

Փաստորեն Կոմիտասը և Ա. Զոպանյանը միևնույն առաքելությունն էին իրականացնում Եվրոպայում. Կոմիտասը ներկայացնում էր բոլորին անձանոթ հայ գեղջուկի երգը, իսկ Ա. Զոպանյանը՝ «...հայ գրագէտ և բանաստեղծ՝ ստանձներ էր իր ազգայիններու բանաստեղծութիւնը արեւմուտքին մատչելի ընելու ազնիւ պաշտօնը»⁴⁷:

Վենետիկյան ձեռագրատներում մասնագիտական ուսումնասիրություններ կատարելու նպատակով 1907 թ. հուլիսի վերջին Կոմիտասը, Ա. Զոպանյանի ընկերակցությամբ, Փարիզից մեկնում է Իտալիա. հուլիսի 25-ին Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության դահլիճում Կոմիտասը հանդես է գալիս բանախոսությամբ՝ միաբանության անդամներին ներկայացնելով իր ուսումնասիրությունների արդյունքները, ապա հրավիրվում դասախոսությունը կրկնելու Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում⁴⁸:

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 378:

⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 380:

⁴⁸ Վենետիկում Կոմիտասի դասախոսությունների մասին տե՛ս **Հ.Կ.Տ. Սահակեան**, Հայկական երաժշտութիւնը ի Վենետիկ // «Բազմավէպ», 1907, № 7-8, էջ 369-373:

«Կոմիտաս Վ. երգեց, ինքն իսկ դաշնակով ընկերելով իրեն, վերոյիշեալ մեղեդիները՝ նոր կերպարանք մը տալով իր բանախօսութեան, զոր իր խօսելու դիրտութիւնը գիտէ միշտ փոփոխել և ճոխացնել: Վերլուծման ենթարկեց այս անգամ նաեւ «ազգային» կոչուած հայրենասիրական նոր երգերը որոնց հետ երոպական երաժշտութիւնը մտաւ Հայոց մէջ, և որոնք «ազգային երաժշտութեան պատմութեան մէջ ո՛չ մէկ տեղ ունին»: Յետոյ «հայկական փող»ը՝ սրինգն ի ձեռին, նուագեց մի քանի օրօրող երգեր, հովուական կեանքի տեսիլներով կախարդիչ»⁴⁹:

Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի հաջորդ հանդիպումը տեղի է ունենում 1908 թ. հոկտեմբերի վերջին: Որպէս Մշո և Շապին-Գարահիսարի պատգամավոր՝ կաթողիկոսական ընտրություններին մասնակցելու նպատակով էջմիածին եկած Ա. Չոպանյանը հյուրընկալվում է Կոմիտասի մոտ: «Աւելի որոշ զգացի հոն ինչքան շրջապատը նեղ էր իրեն համար,– հետագայում կգրի Ա. Չոպանյանը,– անթիւ ընելիք ունէր, միջավայր չկար: Տարօրինակ բան է որ Մայր Աթոռը, որ Ձարին կարծածին պէս մեծահարուստ չէր բայց հեռու էր աղքատ ըլլալէ, թէ՛ Խրիմեանի, թէ՛ Իզմիրլեանի, թէ՛ Սուրէնեանի հայրապետութեան օրով, ռեւէ գումար չէ տրամադրած այդ մեծարժէք արուեստագէտին որ իր երաժշտական գործերը հրատարակէ գէթ իր դաշնակած պատարագը տպագրէ: Կը նեղուէր հոն, մանաւանդ Փարիզի մէջ ունեցած գործունեութեան լայն ու փայլուն ասպարէզէն յետոյ»⁵⁰:

Կաթողիկոսական ընտրությունից հետո, որը տեղի ունեցավ նոյեմբերի 1-ին, և որին մասնակցեց նաև Կոմիտասը՝ որպէս Կուտինայի և Բրուսայի հոգևոր թեմերի պատգամավորական լիազոր, 1 ձայնի իրավունքով, Ա. Չոպանյանն ու Կոմիտասը արևմտահայ պատգամավորների հետ մեկնում են Թիֆլիս: «Կը փափաքէր համերգ մը տալ,– հիշում է Ա. Չոպանյանը,– եւ կը սպասէր որ իրեն օգնողներ ըլլային զայն կազմակերպելու համար: Այն մեծ հացկերոյթին զոր Թիֆլիսի

⁴⁹ **Հ.Կ.Տ. Սահակեան**, Հայկական երաժշտութիւնը ի Վենետիկ // «Բազմավէպ», 1907, № 7-8, էջ 373:

⁵⁰ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 119:

Հայութիւնը տուաւ ի պատիւ թրքահայ քառասուն պատգամաւորներուն, բաղդն ունեցանք լսել ծերունի Զիւանին, մեծ ժողովրդական բանաստեղծը, որ իր յոգնած խռպոտած ծայնով ու իր ասանդական սագով իր գեղեցիկ տաղերէն մէկ քանին երգելով մեր սրտերը թունդ հանեց, իսկ Կոմիտաս զմայլեցուց ամենքը իր բազմաթիւ, բազմազան, հրաշալի երգերով: Քիչ յետոյ, Կովկասի Բարեգործական Ընկերութեան տարեկան երեկոյթին, ուր փոխարքայ Վորոնցով-Տաշքով եւ իր ամուսինը կուգային առաջին անգամ ըլլալով անձամբ ներկայ գտնուիլ, Կոմիտաս իր երգեցողութեամբ փայլ տուաւ ու փոխարքային ներկայացուելով անոր ջերմ շնորհատրութիւններն ընդունեցաւ, սակայն իր ծրագրած համերգին համար օգնողներ, կարգադիր քովի մը կազմելու տրամադիր անձեր գտնելու յոյսը ի դերել ելաւ: Խօսեցանք քանի մը «ջոջ»երու. «Թող ինք սարքէ համերգը, ըսին, մենք կ'աշխատինք տոմսերը տարածել...»: Ինքը միջոցներն իսկ չունէր սրահ մը վարձելու. վշտացած, հրաժարեցաւ իր ծրագրէն եւ դարձաւ Էջմիածին»⁵¹:

Թիֆլիսյան ուղևորությունից, սակայն, ջերմ հիշատակ մնաց: Դեկտեմբերի 10-ին Կոմիտասն ու Ա. Չոպանյանն այցելում են Գևորգ Բաշինջաղյանի արվեստանոց և լուսանկարվում Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Ղազարոս Աղայանի և Վրթանես Փափազյանի հետ:

Շուտով՝ 1909 թ. փետրվարի 23-ին, Կոմիտասը Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի վարչությունից հրավեր է ստանում՝ մարտի 3-ին նախատեսվող համերգին դպրոցի երգչախումբը ղեկավարելու համար: 1909 թ. մարտի 3-ին Թիֆլիսի Արքունական թատրոնի դահլիճում տեղի ունեցած տարբեր դավանանքի պատկանող երգչախմբերի համերգին հայ հոգևոր խմբերգերի կատարմամբ հաջողությամբ մասնակցում է Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը՝ Կոմիտասի ղեկավարությամբ: «Հոգևոր համերգի մեջ բոլորին գերազանցեցինք հայերս, գրում է Կոմիտասը Ա. Չոպանյանին 1909 թ. ապրիլի 15-ի նամակում, թեև ինձ սաստիկ թուլացրին երկար ու ձիգ, անցանկալի պարամունքները: Կարող ես երևակայել, որ մեր հայ բաժինը պատրաստեցի մեկ օրվան մեջ 14 ժամ զբաղվելով Ներսիսյան դպրոցի խմբի հետ,

⁵¹ Նույն տեղում:

որոնք բերան բանալ անգամ չգիտեին: Վերջին թույլին հեռագրով կանչեցին, իբր թե խումբը պատրաստ է, և ես միայն կառավարելու եմ, զի վարժապետը հիվանդացել է: Գնացի, տեսա, որ ոչինչ չեն արել, հոգիս բերանս հասավ պատրաստելու համար»⁵²:

Եվ ահա Կոմիտասը կանգնում է ոչ դուրին ընտրության առջև. ու՛ր տեղափոխվել՝ Պոլիս, թե՛ Թիֆլիս: Մեսրոպ եպիսկոպոս Տեր-Մովսիսյանը հրավիրում է Թիֆլիս՝ որպես Ներսիսյան դպրոցի երաժշտության ուսուցիչ և քաղաքի ավագ եկեղեցու դպրապետ: Իսկ Կոմիտասի ճեմարանական դասընկեր Կարապետ Պարտիզպանյանը Կոմիտասին հրավիրում է Պոլիս՝ հայտնելով. «...նպաստավոր պայմաններ պիտի գտնե հոն իր բոլոր աշխատանքներուն համար և խոստանալով իր և իր ընկերներուն բովանդակ աջակցությունը»⁵³:

Եվ ահավասիկ այս առիթով Կոմիտասը խորհրդակցում է հենց Ա. Չոպանյանի հետ. «Երկուքէն ո՛րը նախընտրել, կը վարանէր որոշում տալ, եւ ինծի խորհուրդ կը հարցնէր: Մղեցի զինքը Պոլիսը նախընտրել: Գեղարուեստական գործունէութեան համար լայն ասպարէզ կար այդ միջոցին Պոլիս, նոր ըեժիմը գրաքննութիւնը ջնջած էր, երթեւեկի ազատութիւնը տուած էր, Պոլսոյ եւ Թրքահայաստանի միջեւ հաղորդակցութիւնները դիւրացած էին, Պոլսոյ մեր մեծ համայնքին մէջ հայ մտաւոր եւ ազգային կեանքի վերազարթնում մը սկսած էր, Կոմիտաս հոն պիտի լիովին ըմբռնուէր, խրախուսուէր եւ օժանդակուէր իր գործը լայնօրէն կատարելու: Լսեց անգամ մը եւս իմ բարեկամական խորհուրդիս ու գնաց Պոլիս: Թէ ինչ հրաշալի գործ կատարեց հոն, թէ ինչպէս հայ եւ օտար հասարակութիւնները հոն գնահատեցին զինքը, յայտնի է ամենուն: Բայց եկաւ մեծ պատերազմը եւ պատահեցան այն դէպքերը որ իր ուղեղը ցնցեցին եւ զինք դրին այն ցաւագին կացութեան մէջ ուր կմնայ մինչեւ ցարդ...»⁵⁴:

Մեր կարծիքով Կ. Պոլիսն ընտրելու Ա. Չոպանյանի խորհուրդը համընկավ Կոմիտասի ցանկության հետ: Թեև Կոմիտասն ուներ

⁵² **Մուրադյան Մաթևոս**, Կոմիտասի անտիպ նամակները, էջ 258:

⁵³ **Հ.Ճ.Սիրունի**, Կոմիտասին հետ // «Էջմիածին», 1965, № 10, էջ 23:

⁵⁴ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 120:

Թիֆլիսի հետ կապված վառ հուշեր, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, դեռ թարմ էին թիֆլիսյան «Տարագ» շաբաթաթերթում տպագրված չարաբաստիկ հոդվածի մասին հիշողությունները: Բանն այն է, որ 1891 թվականի մարտին՝ որպես Վաղարշապատի «Արարատ» ամսագրի հավելված, տպագրվել էր Գևորգյան ճեմարանի Ա. լսարանի ուսանող Սողոմոն Սողոմոնյանի «Ազգային օրհներգ» խմբերգը՝ քառածայն երկսեռ խմբի համար՝ հայկական նոտագրությամբ, որի տեքստի հեղինակն էր Գ. լսարանի ուսանող Արշակ Թաշյանը: Սա Կոմիտասի առաջին ստեղծագործություններից մեկն էր՝ 22-ամյա Սողոմոնի տպագրված առաջին գործը: Շուտով Թիֆլիսի «Տարագ» շաբաթաթերթի ապրիլի 21-ի համարում «Երաժշտութիւն» խորագրի տակ տպագրվում է այդ խմբերգի վերաբերյալ քննադատական անստորագիր հոդված, որտեղ մասնավորապես նշվում է. ««Արարատ» ամսագրի վերջին համարի հետ իբր յաւելած ուղարկւած է «ազգային օրհներգ» անունով մի հայկական ծայնագրութեամբ երգ: Այդ երգը ինքն ըստ ինքեան մի շատ անհամ եղանակ է, սակայն զարմանում ենք, թէ ինչպէս, մի մարդ, առանց ուսումնասիրելու երաժշտութիւնը, առանց հասկանալու թէ կոմպոզիտորութեան համար պէտք է սովորած լինել ծայնական երաժշտութեան բոլոր կանոնները, թոյլ է տալիս իրան չորս ծայնով մի խմբերգ յօրինել, յետոյ ծայները զիլ, բարձր, սոսկ, բամբ անուններով բաժանել, առանց պահպանելու ամենաչին կանոնն անգամ»: Ամենասուր քննադատության ենթարկելուց հետո պասկվիլի անանուն հեղինակը, որն անգամ չէր կարողացել ճիշտ կարդալ նոր հայկական ծայնագրությամբ գրված ծայնանիշերը, հոդվածն ավարտում է հետևյալ թունոտ գնահատականով. «Դեռ չենք ասում և այն, որ չորս ծայնով այդ երգը երբ երգւի, ուրիշ ոչինչ չի լսել նրանից, եթէ ոչ չորս գիւղական տիրացուների խլացուցիչ ու այլազան միասին երգւած մի երգ, որն ոչինչ ներդաշնակութիւն չունի իր մէջ»⁵⁵:

Բնականաբար հոդվածի հեղինակը չէր էլ կարող երևակայել, որ ինքը հանիրավի փորձում է ստվեր գցել հայ ազգային դասական երաժշտական դպրոցի ապագա հիմնադրի անվան վրա, ով իր նախորդների նվաճումների և համաշխարհային հարուստ փորձի օգտա-

⁵⁵ Երաժշտութիւն // «Տարագ», Թիֆլիս, 1891, № 15, 21 ապրիլի, էջ 226:

գործման ճանապարհով պիտի ստեղծեր հայ երաժշտության ազգային ոճը՝ խարսխված հայ ժողովրդական երգի վրա: Անգրագիտության մեջ էր մեղադրում երիտասարդի, ով հետագայում պիտի բազմաձայներ հայ ժողովրդական երգն ու հոգևոր եղանակները՝ ստեղծելով ազգային բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիան):

Սակայն հողվածագիրն իր չար գործը ինչ-որ չափով կատարեց: Միգուցե այս հողվածն էր պատճառը, որ հետագայում՝ իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, Կոմիտասը գրեց հատուկենտ ինքնուրույն ստեղծագործություններ: Միգուցե իր անդրանիկ երկի նկատմամբ այս չարամիտ վերաբերմունքն առաջ բերեց թերահավատություն սեփական կոմպոզիտորական տաղանդի հանդեպ: Մինչդեռ Կոմիտասի ինքնուրույն ստեղծագործությունները նշանակալի են և արժեքավոր: Բավական է նշել դրանցից երկուսը՝ մենակատարի և մանկական խմբի համար հանրահայտ «Կաքավի երգը»՝ գրված Հովհաննես Թումանյանի «Կաքավի գովքը» բանաստեղծության խոսքերով, որը հրատարակվեց Թիֆլիսում՝ որպես «Հասկեր» մանկական ամսագրի՝ 1908 թվականի ապրիլյան համարի հավելված, և «Գարուն» («Նոր գարուն») քառաձայն խմբերգը՝ Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծության հիման վրա, որը մնաց «որպես գեղեցիկ և հուզական մի ստեղծագործություն, որը պատանեկան անմիջականությամբ և խորացված արտահայտչությամբ հաղորդում է բանաստեղծական տեքստի հայրենասիրական բովանդակությունը»⁵⁶: Երևի թե դա էր նաև այն պատճառներից մեկը, որ «Անուշ» օպերան այդպես էլ մնաց անավարտ...

Եվ այդուամենայնիվ՝ 1895-ին «Արարատ» ամսագիրը որպես հավելված տպագրեց Սողոմոն Սողոմոնյանի ևս մեկ «Ազգային օրհներգ»՝ կրկին Արշակ Թաշճյանի խոսքերով, որը, ի հեճուկս թիֆլիսյան անանուն հողվածագրի, լայնորեն տարածվեց էջմիածնում և մինչ օրս երգվում է Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցում:

Արդյո՞ք կարող էր մոռանալ Կոմիտասը, որ իր մասին առաջին հրապարակումից ընդամենը մեկ տարի անց՝ 1892 թ. հոկտեմբերի

⁵⁶ **Աթայան Ռոբերտ**, Ծանոթագրություններ // Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, «Հայաստան», 1965, էջ 279:

վերջին, Կ. Պոլսում «Հայրենիք» օրաթերթի խմբագիր, արձակագիր և գրաքննադատ Արփիար Արփիարյանին հյուրընկալվելուց հետո, «Հայրենիք» օրաթերթի նոյեմբերի 21-ի 309-րդ համարում տպագրվեց Ա. Արփիարյանի «Սողոմոն սարկաւագ» խորագրով հոդվածը՝ Հրազդան ստորագրությամբ: Հեղինակը գրել էր. «Հին երգերու հետքերը գտնել, նախնիքներու բանաստեղծութիւնները հաւաքել ոչ թէ միայն խօսքերովն, այլ եղանակներովը, նորերն ալ անոնց մէջ խառնել ու տոհմային ժողովրդական երգերու հաւաքածոյ մը մեզի տալ. ահա ինչ որ այդ երիտասարդ սարկաւագը իրեն կէտ նպատակի դրած էր»⁵⁷: Փաստորեն Կոմիտասի գործունեության վերաբերյալ առաջին անաչառ հոդվածը տպագրվել էր հենց Կ. Պոլսում: Իհարկե, հետագայում եղան բազմաթիվ հրապարակումներ, հրատարակվեցին գիտական ուսումնասիրություններ, որոնց ամբողջությունը ձևավորեց ու զարգացրեց հայ երաժշտագիտության կարևորագույն ուղղություններից մեկը՝ կոմիտասագիտությունը, որի ակունքներում էին կանգնելու պոլսեցիներ Արշակ Չոպանյանն ու Արփիար Արփիարյանը...

Սակայն Ա. Չոպանյանի կարծիքով իդեալական լուծումը Կոմիտասի՝ Փարիզ տեղափոխվելն էր: Փարիզում, վստահ էր Չոպանյանը, «թէ՛ իր ամբողջ ծրագիրը կրնար իրագործել եւ թէ՛ իր գեղարուեստական ու հմտական պաշարը ճոխացնել, ինչ որ ըրաւ մասամբ այն մէկ տարուան ընթացքին զոր անցուց հոս: Փարիզի Հայ եկեղեցւոյ իբր դպրապետ՝ իր կեանքն ապահոված, ան հոյակապ հայկական երգչախումբ մը պիտի կազմէր, որ Փարիզի մեր գաղութին փառքը պիտի ըլլար: Մեր եկեղեցին այդպիսի խումբով մը շէնցնելէ եւ զայն Փարիզի երաժշտասէր օտարներուն իսկ համար շահեկան ու սիրելի վայր մը դարձնելէ զատ, այդ խումբով ան պիտի տար քաղաքին մէջ պարբերական համերգներ եւ այդպէսով հայ դատին ու հայ մշակոյթին գեղեցկագոյն ձեւով փրփականտին ամենաթանկագին նպաստ մը պիտի բերէր: Ու իր պարապոյ ժամերը պիտի յատկացնէր իր հաւաքած երգերը դաշնակելու, իր քննական ուսումնասիրութեանց եզրակացութիւնները շարադրելու եւ անձնական երաժշտական երկեր յօրինելու:

⁵⁷ **Հրազդան**, Սողոմոն սարկաւագ // «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1892, թիւ 309, 21 նոյեմբերի, էջ 1-2:

Երկու տարին անգամ մը կրնար արձակուրդի շրջանին դառնալ Կովկաս, նորէն շփման մէջ մտնել հայրենի հողին ու ժողովուրդին հետ, նոր նիւթեր հաւաքել, կրնար մերթ այցելել ուրիշ մօտիկ գաղութներ, բանախօսել ու համերգներ տալ, բայց կեդրոնատեղին Փարիզ ըլլալու էր: Այս էր, որ կը փափաքէի ես, ու կը կարծէի թէ փափաքս դիւրաւ իրականանալի բան մըն է, քանի որ ամսական քանի մը հարիւր ֆրանքի վրայ էր խնդիրը»⁵⁸:

Սակայն մեր կարծիքով ճիշտ կլինէր, որ Կոմիտասը տեղափոխվեր Ռուսաստան՝ Մոսկվա, մանավանդ որ Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետի ուսանող Ալեքսանդր Մյասնիկյանը ուսանողական միության անունից 1909 թ. հոկտեմբերի վերջին նամակով դիմել էր Կոմիտասին ու խնդրել էր «գալ Մոսկվա և ուսանողներից երգեցիկ խումբ կազմել՝ ուսանողության համար և նրա օգտին համերգ տալ»⁵⁹: Նամակը Կոմիտասին էր հասել նոյեմբերի 4-ին: Մեկ օր անց նա պատասխանել էր Մյասնիկյանին. «Հարգո պ. Ալեքսանդր Մյասնիկյան,

Ձեր նամակն ստացա երեկ. բացակա էի...

Ուսանողական Միությանդ հղացած միտքն իսկ և իսկ նպատակներիս է ընդառաջ գալիս. մեծ սիրով կուզեի մի այսպիսի կարևոր գործ ուսանողությանդ միջոցով և հօգուտ նորա կատարել, բայց գոնե այս տարի հանձն առնել չեմ կարող, զի Գ. Ճեմարանում դասերով կապված եմ և Մայր Տաճարի մեջն էլ խմբապետության պաշտոնով. ո՛չ մի օգնական չունիմ, ուստի ցավելով և ստիպված, մերժելու եմ: Ձեր ուզած և իմ ցանկացած համերգը պատվավոր գլուխ բերելու համար անհրաժեշտ է առնվազն մեկ և կես ամիս՝ գալու-գնալու և պատրաստելու համար, իսկ այդքան երկար ժամանակ ինձ դժվար թե թողնեն բացակայիմ: Բայց և այնպես, փորձեցեք՝ դիմեցեք պաշտոնապես Վեհափառին, գուցե թույլատրում է, այն ժամանակ կգամ. ես պատրաստ եմ ծառայելու: Եթե այդ չի հաջողվի, կթողնենք եկող տարվան, երբ ես

⁵⁸ **Զուպանեան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 121:

⁵⁹ **Ոսկերչյան Արտաշես**, Ալեքսանդր Մյասնիկյանը և արվեստը // «Սովետական արվեստ», 1956, № 2, էջ 9:

այլևս ուսուցչությունը թողնելու եմ, ազատ եմ և կարող եմ:

Հարգանքներով՝ Կոմիտաս Վարդապետ»⁶⁰:

Ինչու՞ չընտրեց Ռուսաստանը: Սա Կոմիտասի կյանքի առեղծվածներից է: Դժվար է հասկանալ: Մանավանդ որ հայտնի է Կոմիտասի բարեհաճ վերաբերմունքը ինչպես ռուս ժողովրդի, այնպես էլ ռուսական երաժշտության հանդեպ: Թեև Կոմիտասը Մոսկվայում երբեք չէր եղել, սակայն ռուսերենին տիրապետում էր ազատ, ինչի մասին է վկայում, մասնավորապես, սովետական կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր Միխայիլ Գնեսինը, ում վկայությամբ ռուս երաժշտության դասական Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի որոշ ստեղծագործություններ ու «Հարմոնիայի դասագիրքը» Կոմիտասի սեղանի գրքերն էին:

Թուրքիայում ծնված և Գերմանիայում կրթված Կոմիտասն իր հարազատ ժողովրդի ապագան կապում էր Ռուսաստանի հետ: 1912-ի դեկտեմբերի 25-ին Կ. Պոլսից Ա. Չոպանյանին հասցեագրված նամակում Կոմիտասը գրում է. «Պէտք է նախ բոլոր հայերը խմբուեն մէկ տերութեան, մէկ օրէնքի տակ, աճեն ու զարգանան բարոյապէս և նիւթապէս և ապա ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերէ մեզ մեր ազատութիւնը. շտապելով՝ առաջինը չառած, երկրորդ քայլի դիմելով՝ բոլորովին պիտի կորչենք. տաճիկէն ո՛չ մի յոյս մի՛ ունենաք, մի՛ սպասէք. նորա ուղեղը քարէ ժայռից է, զարգացման անընդունակ, լոկ փշրուելու համար պիտանի և ոտքի տակը սալայատակելուն յարմար: Չպէտք է բաժնուենք. չպէտք է խաբուենք Եւրոպայի զանազան խոստումնալից խաբկանքներէն. միանալու ենք և գործնական ճամբան բռնելու, ըստ իս առաջին քայլն է՝ բոլոր հայութիւնն ամփոփել Ռուսի իշխանութեան տակ, երկրորդ քայլն է՝ տնտեսապէս ու բարոյապէս, զուտ ազգային, առանց օտարին ու մեզ անմարս գաղափարներով առաջնորդելու՝ զարգանալ, երրորդ քայլն է արդէն ինքը՝ ռուս յեղափոխութիւնն է, որ պիտի անէ, ո՛չ թէ մենք, իսկ մենք օգտուելու ենք այդ քայլէն, սակայն պատրաստուելով, լեհերու պէս զուտ ազգային շաւիղը բռնելով. եւրոպական մարդկային գաղափարները որքան որ ընտիր են ու փափագելի, բայց մեզ անպէտք են. պաղ երկրի բոյսերը մեր ջերմ արևին

⁶⁰ Նույն տեղում:

տակ կկիզուեն: Ես վախ չունեմ, թե ռուս կառավարության մէջ կհալենք, որքան ալ որ հալենք, այնուամենայնիւ մեր ինքնագիտակցութիւնը զարթնած է, և եթէ խելօք շարժուենք՝ կվաստկենք: Ես այս կարծիքն ունեմ»⁶¹:

Եվ ինչու՞ Ա. Չոպանյանը նրան խորհուրդ չտվեց գնալ Ռուսաստան: Չէ՞ որ ինքն էլ շատ բարձր էր գնահատում ռուսական գրականությունը՝ շեշտելով նրա համամարդկային նշանակությունը:

Պետք է կարծել, որ եթե Կոմիտասը 1910-ին տեղափոխվեր Մոսկվա, ապա նույն Ա. Մյասնիկյանի հրավերով տարիներ անց՝ 1920 թվականին, մյուս ականավոր հայ երաժիշտների հետ կտեղափոխվեր Խորհրդային Հայաստան և այստեղ կիրագործեր իր բոլոր-բոլոր ծրագրերը, իրականություն կդառնային նրա բոլոր երազանքները...

2. Կոմիտասը Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած նամակների հայելիում

Կոմիտասի ծավալուն Նամականին, որը նրա գրական ժառանգության ուրույն ու կարևոր մասն է, ընդգրկում է երկու տասնամյակ (1894-1914): Կոմիտասի նամակները հասցեագրված են Մարգարիտ Բաբայանին, Մարիամ Թումանյանին, Հովհաննես Թումանյանին, Մատթեոս Իզմիրլյանին, Գարեգին Լևոնյանին, Բարսեղ Ղորղանյանին, Անտոն Մայիլյանին, Վահրամ Մանկունուն, Սպիրիդոն Մելիքյանին, Ալեքսանդր Մյասնիկյանին, Սիրանույշին, Նիկողայոս Տիգրանյանին և էլի շատ-շատերին:

Ծավալուն ու արժեքավոր է Կոմիտասի և Ա. Չոպանյանի նամակագրությունը, որը սկիզբ է առել 1901 թվականին՝ Կոմիտասի՝ Փարիզից Էջմիածին վերադառնալուց հետո:

Կոմիտասի՝ Ա. Չոպանյանին հասցեագրված նամակները, որոնք Ա. Չոպանյանի հարուստ արխիվի հետ ստացվել էին Փարիզից և հանգրվանել Հայկական ՍՍՀ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարանում, առաջին անգամ հրատարակվեցին «Պատմաբանասիրական հանդեսի» անդրանիկ համարում՝ ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջին վարիչ Մաթևոս Մուրադյանի

⁶¹ Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 155-156:

առաջաբանով ու ծանոթագրություններով⁶²:

Կոմիտասը շատ բարձր է գնահատել Ա. Չոպանյանի անձն ու նրա կատարած գործը: «Արդեն հայ ազգը քեզ շա՛տ բան է պարտական, – գրում է Կոմիտասը Ա. Չոպանյանին Կ. Պոլսից 1912 թ. դեկտեմբերի 25-ին, – դու՛ն էիր առաջինը, որ լավ ըմբռնեցիր, թե մեր ապագան հարթելու համար պետք էր, նախ մեզ օտարներին ծանոթացնել. ցույց տալ, որ մենք կենսունակ ենք, լուսո որդեգիր ու կարապետ ենք խավար վայրերում, շինարար ենք...»: Ապա շարունակում է. «Դու՛ն էիր առաջինը, որ մեր նախնյաց ստեղծագործ հոգին թղթերով ու գրքերով նկարեցիր ու ցուցադրեցիր օտար աշխարհի մեջ քաղաքակրթության հարազատ զավակներին, որ մե՛նք ևս իրենց շավիղն ենք բռնել, մե՛նք ևս իրենց ճամփան ենք քայլել, մե՛նք ևս մեր ձեռքից լույս բռնել. և թեպետ ջանացել են դևերը փչել ու մարել մեր կյանքը, բայց փչողներն են խորտակվել, ու մենք դեռ մոխիրների տակ առկայծել ենք՝ ապավինելով գիտության ու կրթության, որ թեև մերն է եղել՝ իբր արևելքի զավակներ, բայց մեր ձեռքն դուրս է ելել ու Եվրոպան լուսավորել. արդ, քանի որ մեզ համար անծանոթ չէ մեր մտքի նախատիպը և կարողությունը, որ այժմ Եվրոպայից է, որ մեզ լուսավորում է, ինչու՞ չունենանք մեր իսկ լուսո ջահը՝ մեր ձեռքին: Դու՛ն էիր առաջինը, որ հրավիրեց հայի գեղարվեստական ստեղծագործությանց ծանոթացնելու քաղաքակիրթ աշխարհին»⁶³:

Թեև Կոմիտասն իր նամակագրության մեջ ընդհանուր առմամբ զուսպ է ու ինքնամփոփ, այդուամենայնիվ Ա. Չոպանյանին ուղղված նամակներում դրսևորվում է նրա հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը, մտքի սրությունն ու անկախությունը, կենդանի ու նուրբ դիտողականությունը, շրջապատող աշխարհի հանդեպ վերին աստիճանի զգայուն վերաբերմունքը:

Նամակներից «առաջին ձեռքից» տեղեկություններ ենք ստանում Կոմիտասի գործունեության վերաբերյալ. նա պատմում է առաջիկա ու հեռանկարային ծրագրերի, տեղի ունեցած համերգների, դասախո-

⁶² Տե՛ս **Մուրադյան Մաթևոս**, Կոմիտասի անտիպ նամակները // «Պատմաբանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 245-267:

⁶³ Նույն տեղում, էջ 263-264:

սությունների և ստեղծագործական աշխատանքների մասին: Նա հաճախ է անդրադառնում հայ ժողովրդական երգերի դասակարգման, ուսումնասիրման և հրատարակման հարցերին:

Նամակներում ուրվագծվում են Կոմիտասի գեղագիտական հայացքները, ձևակերպվում հայ երաժշտության վերաբերյալ նրա տեսակետները: Հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Կոմիտասի քաղաքական հայացքներն ու կողմնորոշումները բացահայտող նամակները: Հենց Ա. Չոպանյանին հասցեագրված նամակում է նա ներկայացնում հայկական ազգային-ազատագրական շարժման իր տեսլականը (տե՛ս 1912թ. դեկտեմբերի 25-ի նամակը):

3. Արշակ Չոպանյանի ներդրումը կոմիտասագիտության մեջ

Կոմիտասին՝ «մեծ Հայուն», նվիրված Ա. Չոպանյանի առաջին հոդվածը, որտեղ հեղինակը տվեց «մեր ազգին վերել ծագող այդ մեծ ուժի ատեփսը», ինչպես տեսանք, լույս տեսավ «Անահիտի»՝ 1901 թ. հունիս-հուլիսի համարում, որը ոչ միայն դարձավ առաջին հոդվածը ֆրանսիական մամուլում, այլև դրեց կոմիտասագիտության հիմքերը:

Իրավամբ «Չոպանյանը պետք է սեպվի կոմիտասագիտության հիմնադիրը, մի բան, որ տակավին գիտակցված չէ մեզանում»⁶⁴. չէ՞ որ հենց նրա «ստեղծագործությանն ու գործին տրված Արշակ Չոպանյանի վերլուծական-գիտական գնահատությունները, առաջ քաշած հարցադրումները սկզբնավորեցին և կանխորոշեցին կոմիտասագիտության հետագա ընթացքը»⁶⁵:

Կոմիտասագիտության համար կարևոր նշանակություն ունի «Անահիտի»՝ 1931 թ. 1-2-րդ միացյալ համարում տպագրված (ի դեպ խմբագիրը համարի կազմին զետեղել էր Կոմիտասի լուսանկարը) Ա. Չոպանյանի «Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը» ծավալուն վերլուծական հոդվածը⁶⁶, որը հեղինակը գրել է Կոմիտասի

⁶⁴ **Արևշատյան Աննա**, Արշակ Չոպանյանը և Կոմիտասը // Հայ-ֆրանսիական պատմամշակութային առնչություններ, Երևան, 1998, էջ 15:

⁶⁵ **Սահակյան Լուսինե**, Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2010, էջ 22:

⁶⁶ Տե՛ս **Չոպանյան Արշակ**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտութիւնը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 103-127:

ծննդյան 60-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ Կոմիտաս վարդապետի բարեկամների հանձնաժողովի նախաձեռնությամբ Փարիզում տեղի ունեցած հանդիսավոր հանդեսի համար: Հեղինակն իր առջև խնդիր է դնում մեկնաբանել ու բացահայտել այն մեծ դերը, որ կատարեց Կոմիտասը մեր ազգային երաժշտության և ազգային կյանքի համար:

Հոգվածում Ա. Չոպանյանը վերլուծում է երաժշտի կյանքն ու գործը՝ քննության առնելով և արժևորելով նրա գործունեության հիմնական ուղղությունները: Միևնույն ժամանակ հոգվածը, որը մերթընդմերթ համեմվում է հուշագրությամբ, հույժ կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում մեծ երաժշտի մասին:

«Անահիտի» էջերում Ա. Չոպանյանը ոչ միայն լուսաբանում է Կոմիտասի՝ Փարիզում ծավալած համերգային ու գիտական գործունեությունն ու հրատարակում նրա գիտական աշխատությունները, այլև լուսաբանում նրա գործունեությունը Կ. Պոլսում: Այսպես՝ «Անահիտի» 1911 թ. թիւ 3-4-ի «Քրոնիկ» բաժնում գրում է. «Նոյնքան համակրելի եւ կարեւոր ուրիշ ծրագիր մը՝ Կոմիտաս վարդապետի ղեկավարութեամբ Պոլսոյ մէջ Հայկ. Երաժշտանոց մը հիմնելու ծրագիրն է: Այս ծրագրին հանդէպ հասարակութեան ցոյց տուած ընթացքին մէկ ինքնատիպ եւ բաւական հազուագիւտ գիծը այն է՝ որ ատոր դէմ խօսող, ատոր մասին ո՛ր եւ է վէճ յարուցանող չկայ: Բոլոր կուսակցութիւնները, բոլոր դասակարգերը հաւասարապէս համակիր են այդ գաղափարին. հաւատացեալն ինչպէս ազատախօհը, յեղափոխականն ինչպէս պահպանողականը նոյնքան ցանկացող կ'երեւան այդ գաղափարին իրականացման: Գեղարուեստը միայն՝ իր մաքուր տիրական ազդեցութեամբ՝ կարող է հրաշքներ գործել, մանաւանդ ան կը ճառագայթէ հասարակութեան մը վերել՝ Կոմիտաս վարդապետի նման եռանդ, տաղանդ ու հմտութիւն միացնող արուեստագէտի մը մէջէն: Բայց եթէ այս ամբողջ միահաղոյն ու սաստկաբուռն խանդավառութիւնը երեւան գալէն յետոյ, գաղափարը շարունակէ մնալ իր զուտ գաղափարի ձեւին մէջ, եւ կազմակերպիչ յանձնախումբը՝ որ մեծ մասամբ մեծահարուստ անձերէ կազմուած է՝ եթէ այդ երաժշտանոցին հիմնարկութեան անհրաժեշտ եղող դրամագլուխը գտնելու համար յոյսը խեղճ Կոմիտաս վարդապետի ճակտին քրտինքովը պատրաստուած նուագահանդէս-

ներու վրայ միայն դնէ, այն ատեն Պոլսեցիք իրօք արդարացուցած պիտի ըլլան Ռուսահայոց դարբնած «հոսոս» ծաղրանունը»⁶⁷:

Ու թեւ 1911 թվականին դադարում է «Անահիտի» հրատարակումը մինչև 1928 թվականը, սակայն Ա. Չոպանյանը շարունակում է Կոմիտասի մասին հրատարակել իր հոդվածները՝ բավական ընդարձակ աշխարհագրությամբ: «Բյուզանդիոն» թերթի՝ 1912 թ. ապրիլի 3-ի № 4703 համարում տպագրվում է նրա «Կոմիտաս Վարդապետ և Շահ-Մուրադյան» հոդվածը, ի պատասխան Ա. Շահմուրադյանի՝ Կահիրեի «Ապպաս» թատրոնում տված համերգի վերաբերյալ «Ռահվիրա» թերթում հրատարակված հոդվածի, որի անանուն հեղինակը երգչին հակադրել էր Կոմիտասին և ընդգծել նրա մեծությունը: Ա. Չոպանյանը գրում է. «Կոմիտաս Վարդապետը հայկական երաժշտության բարձրագույն հեղինակությունն է աշխարհիս մեջ. տարիներ ի վեր ինքզինքը նվիրած է մեր ազգային երաժշտությունը երևան հանելու և զարգացնելու գործին և այն կատարած է ու կկատարե բազմաձև ճիգերով, գիտականորեն կուսումնասիրե մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ, ինչ որ զուտ ցեղային նորը կկազմե: Կհավաքե ժողովրդական երգերը, կստեղծե ու կվարե խմբեր, իր տված նվագահանդեսներով թե՛ օտարին և թե՛ հայուն կճանչցնե և կսիրե «հայ» երաժշտությունը և ինքն իսկ կերգե մեր եկեղեցական ու ժողովրդական երգերը, ինչպես ոչ ոք կրնա երգել»⁶⁸:

Իսկ «Բյուզանդիոն» թերթի՝ 1914 թ. հուլիսի 7-8-ի համարում տպագրված «Անկրօն որոշում մը» հոդվածում Ա. Չոպանյանն անդրադառնում է Կրոնական ժողովի հայտնի որոշմանը և այն անվանում որոշումներից ամենաանկրոնը, քանի որ այն հայիոյանք էր գեղեցկության դեմ և զուրկ արդարության նշույլից:

Նյու Յորքի «Հայկական կոչնակի»՝ 1923 թվականի 39 և 40 համարներում շարունակաբար տպագրվում է Ա. Չոպանյանի «Կոմիտաս

⁶⁷ **Չոպանեան Արշակ**, Քրոնիկ // «Անահիտ», 1911, թիւ 3-4, էջ 92:

⁶⁸ **Սամվելյան Խաչիկ**, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը // Կոմիտաս, Երևան, Աշխարհի հայ նկարիչների միավորում, 2015, էջ 484:

Վարդապետ» հոդվածը⁶⁹։ հոդվածի առաջին մասում հեղինակն արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում Կոմիտասի վիճակի վերաբերյալ, իսկ երկրորդում առաջ է քաշում Կոմիտասի անտիպ գործերի հրատարակության անհրաժեշտության հարցը։ «Մեր յանձնախմբին նպատակն է,– գրում է Ա. Չոպանյանը,– 1. կորուստէ փրկել այդ ձեռագիրները, 2. տպագրելով ինչ որ անոնց մէջ կայ հրատարակելի՝ կատարած ըլլալ նոյն ինքն Վարդապետին ամենէն սիրական փափաքը (զոր ինք առողջ եղած ատենը չկրցաւ, աւա՛ղ, ուզածին պէս իրագործել, որովհետեւ հարկ եղած միջոցները չունեցաւ), 3. ծանօթացնել հայ հասարակութեան եւ բոլոր քաղաքակիրթ մարդկութեան ամբողջական գործը մեր մեծ երաժշտին, եւ անոր միջոցով՝ հայ տոհմային երաժշտական արուեստը իր այլազան ձեւերով, 4. այդ հրատարակութեանց վաճառումէն գոյացած գումարները յատկացնել Վարդապետին դարմանման ծախքերուն, եւ կամ եթէ բաղդ ունենանք զինք բուժուած տեսնելու՝ իրեն յանձնել, 5. հրատարակութեան գործը աւարտելէ յետոյ, բոլոր ձեռագիրները դրկել էջմիածին, որպէս զի Մայր-Աթոռի Մատենադարանին մէջ պահպանուին ընդ միշտ իբր ազգային սեփականութիւն»։

Ասով, մեր յանձնախումբը կատարած պիտի ըլլայ նուիրական պարտականութիւն մը դէպի այդ մեծ վաստակաւորը, ու կը յուսանք որ ի մօտոյ ի վիճակի կ'ըլլայ սկսելու կատարել այդ պարտականութիւնը որ այնքան սուրբ է եւ էական որքան անոր հիւանդութեան բուժման համար ազգովին ցոյց տրուած հոգածութիւնը»⁷⁰։

Ա. Չոպանյանն իր հոդվածում կոչ է ուղղում սփյուռքահայերին, մասնավորապես ամերիկահայերին, որպեսզի օժանդակություն ցուցաբերեն Կոմիտասի ժառանգության տպագրության հարցում։ Սակայն այդ կոչին չեն արձագանքում ո՛չ Ամերիկայից և ո՛չ էլ այլ տեղերից։ Եվ նա իր կոչը ստիպված կրկնում է. Նյու Յորքի «Հայկական կոչ-

⁶⁹ Տե՛ս **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս Վարդապետ // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1923, թիւ 39, 29 սեպտեմբերի, էջ 1226-1228, թիւ 40, 6 հոկտեմբերի, էջ 1256-1257։

⁷⁰ **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս Վարդապետ // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1923, թիւ 40, 6 հոկտեմբերի, էջ 1256։

նակի»՝ 1925 թ. համարներից մեկում տպագրվում է նրա «Կոմիտաս Վարդապետի անտիպ գործերը» հոդվածը⁷¹, որտեղ ևս մեկ անգամ կարևորելով Կոմիտասի ժառանգության տպագրության հարցը՝ Ա. Չոպանյանը գրում է. «Ու պէտք է գտնել միջոցներ իր անտիպ գործերը հրատարակելու համար: Դիմումները զոր այն հրատարակութեանց համար յանձնախումբը ըրաւ քանի մը անձերու մօտ, ցարդ ապարդիւն մնացին: Անհրաժեշտ է որ ճարուին այդ միջոցները»⁷²:

Սակայն Ա. Չոպանյանը երկար ու ապարդյուն ջանքերից հետո կգտնի Կոմիտասի ժառանգության հրատարակության միակ ու ճիշտ լուծումը: Կանցնեն տարիներ, և Կոմիտասյան հանձնախումբը Կոմիտասի արխիվը կուղարկի Հայաստան: 1949-ի սեպտեմբերի 26-ին՝ Կոմիտասի ծննդյան 80-ամյակի օրը, Հայկական ԽՍՀ Մինիստրների խորհուրդը որոշում է ընդունում Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության մասին, որի իրագործումը հանձնարարվում է ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիային՝ մասնավորապես Արվեստի ինստիտուտին: Խմբագրական հանձնախմբի կազմում ընդգրկվում են Ռոբերտ Աթայանը, Մուշեղ Աղայանը, Սամսոն Գասպարյանը, Քրիստափոր Քուշնարյանը, Մաթևոս Մուրադյանը, և 1960-ին Մարտիրոս Սարյանի ֆորզացով լույս է տեսնում Կոմիտասի երկերի ժողովածուի անդրանիկ հատորը: 2006-ին 14-րդ հատորի լույսընծայմամբ ավարտվում է Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի հրատարակությունը, որը ոչ միայն բացառիկ իրադարձություն է հայ ժողովրդի երաժշտական կյանքում, այլև կարևոր ռազմավարական նշանակություն ունեցող համազգային մեծ ու նշանակալի երևույթ:

* * *

1935թ. հոկտեմբերի 21-ին՝ առավոտյան ժամը 6-ին, Ֆրանսիայում դադարեց բաբախել Կոմիտասի զգայուն սիրտը: Հոկտեմբերի 27-ին, հընթացս Փարիզի Ժան Գուժոն փողոցում գտնվող հայկական Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում կատարված հուղարկավորությո-

⁷¹ Տե՛ս **Չոպանեան Արշակ**, Կոմիտաս Վարդապետի անտիպ գործերը // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1925, թիւ 25, 27 հունիսի, էջ 806-809:

⁷² Նույն տեղում, էջ 807:

յան արարողության, դամբանականներով հանդես են գալիս Միջազգային երաժշտական ընկերության անունից՝ պրոֆեսոր Կուրտ Զաքսը, Ֆրանսիական երաժշտական ընկերության անունից՝ Ամեդե Գաստունեն, Փարիզի հայ երգչախմբերի և կոմպոզիտորների կողմից՝ Արա Պարթևյանը, Կոմիտասի սաների կողմից՝ Հայկ Սեմերճյանը... Կոմիտասի ամենահին բարեկամների և Կոմիտասյան հանձնաժողովի անունից խոսք է ասում Արշակ Զոպանյանը...

«Ոստիկանության կարգադրությամբ կառքերու անցքը այդ փողոցէն՝ հանդէսին ամբողջ տեսողութեանը՝ արգիլուեցաւ. ժողովուրդը՝ լուռ, ամփոփուած, կարգապահ, խոհուն, մէկուկէս ժամ կեցաւ հոն՝ լսելու մեր մեծ երաժշտին մատուցուած յարգանքի արտայայտութիւնները: Դիմացի տուներուն պատուհաններէն, Ֆրանսացիներ պատկառանքով կը դիտէին այն բացառիկ մեծարանքը զոր մեր ժողովուրդը կը մատուցանէր իր վախճանած մէկ նշանաւոր գործիչին»⁷³:

Հավարտ սգահանդեսի՝ Կոմիտաս վարդապետի դագաղն իջեցվում է եկեղեցու նկուղի փոքր մատուռը՝ հարմար աղիթով Հայաստան տեղափոխելու նպատակով: Տասնամյակներ անց՝ 2003 թվականին, եկեղեցու հարևանությամբ տեղադրվեց Դավիթ Երևանցու՝ Կոմիտասի 6-մետրանոց բրոնզե հուշարձանը, որի «թիկունքում պատկերված է մաշտոցյան տառերով զարդարված խաչքարը: Վարդապետի ձախ ձեռքում գիրքն է, իսկ աջից նրա մարմնին է հպվել կլորադեմ գեղաչա մի մանուկ: Պատվանդանի վրա հայերենով և ֆրանսերենով գրված է. «Ի յիշատակ Կոմիտաս վարդապետին և 1915-ին Օսմանեան կայսրության գործած ցեղասպանության 1 500 000 հայ զոհերուն»: 2019 թվականի հունվարի 29-ին Երևանի Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի ներքին բակում՝ չինարի ծառի տակ, զետեղվեց Դավիթ Երևանցու փարիզյան հուշարձանի փոքրաչափ տարբերակը»⁷⁴:

«Անահիտի»՝ 1935 թ. հոկտեմբեր-դեկտեմբերի համարում տպագրվում է Ա. Զոպանյանի ընդարձակ մահախոսականը⁷⁵, որը պարու-

⁷³ Զօպանեան Արշակ, Քրոնիկ // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 51:

⁷⁴ Աղասյան Արարատ, Կոմիտասը հայ նկարիչների և քանդակագործների աչքերով, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2019, էջ 18:

⁷⁵ Տե՛ս Զօպանեան Արշակ, Քրոնիկ // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 45-54:

նակում է ինչպես Կոմիտասի մահվան և վերջին հրաժեշտի հետ կապված արժեքավոր փաստական նյութ, այնպես էլ տպագրում Կոմիտասի 3 լուսանկարներ, այդ թվում՝ մահվան մահճում, ինչպես նաև Կոմիտասի մահից անմիջապես հետո նկարիչ Արիել Աճեմյանի ձեռքով արված մահադիմակի վերատպությունը:

Հոգվածում հանդիպում ենք թախանձագին հորդորի. «Հիմայ,– գրում է Ա. Չոպանյանը,– մեր անմիջական անհրաժեշտ ընելիքը՝ շարունակելն է ջանալ որ վարպետին բոլոր անտիպ աշխատությունները (որոնք հոս ու հոն դեռ կը մնան ցրուած) հաաքուին (եւ այդ գործին մէջ Թորոս Ազատեանի մեզի արդէն իսկ մատուցած ծառայութիւնը անգնահատելի է), եւ շարունակելն է նաեւ հրատարակել այդ անտիպները եւ ջանալը որ մեր ժողովուրդին միահամուռ փափաքը Կոմիտասի մարմինը Հայաստանի մէջ թաղուած տեսնելու՝ կատարուի»⁷⁶:

Միևնույն ժամանակ Ա. Չոպանյանն իրավացիորեն նկատում է, որ «Ոչ ոք մտքէն կ'անցնէ ուրանալ հայ ժամանակակից ուրիշ երգահաններու տաղանդը: Մենք կը պարծենանք Չուհաճեանով»⁷⁷, Եկմալեանով որ վարպետներ եղան իրենց ուրոյն գործին մէջ, Սպենդիարեանով, որ միջազգային համբաւի տիրացած մեծ երաժիշտ մը եղաւ, եւ ատոնցմէ ի վեր յայտնուած բազմաթիւ հայ երգահան-ստեղծագործ երաժիշտներով, որ թէ՛ արտասահմանի եւ թէ՛ մանաւանդ Հայաստանի մէջ հայ բազմաձայնական եւ գործիական նորաստեղծ երաժշտութիւնը օրէ օր կը ճոխացնեն, եւ որոնց գործերուն նուիրուած համերգ մը կազմելու պատուական գաղափարն ունեցաւ Պարթեւեան: *Բայց Կոմիտասինն է փառքը հարազատ հայ գոյնով ու ոճով բազմաձայնական երաժշտութիւն մը առաջին անգամ յղացած եւ իրականացուցած ըլլալու*»⁷⁸:

Ա. Չոպանյանի կոմիտասականը միշտ ունեցել է նաև կիրառական նշանակություն. նրա առաջ քաշած մի շարք կարևոր հարցեր

⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 47:

⁷⁷ Այս խոսքերը խիստ արդիական ու սթափեցնող են այսօր, քանի որ հայ երաժշտագետներից ոմանք զարմանալիորեն փորձում են Տիգրան Չուխաճյանին և Մակար Եկմալյանին դուրս մղել հայ երաժշտության պատմությունից:

⁷⁸ **Չոպանեան Արշակ**, Քրոնիկ // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 54:

իրենց լուծումը գտել են: Այսպես՝ մահախոսականում նա բարձրացնում է Կոմիտասին Հայաստանում հուղարկավորելու հարցը, որն իրականություն է դառնում մի քանի ամիս անց: 1936 թ. մայիսի 28-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Մուշեղ Աղայանի գլխավորությամբ ստեղծված հանձնաժողովի հովանու ներքո, Կոմիտասի մտերիմ բարեկամ նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի, երաժշտագետ Ռուբեն Թերլեմեզյանի խոսքերից հետո, Հայկանուշ Դանիելյանի կատարմամբ «Չինար ես»-ի հնչյունների ուղեկցությամբ⁷⁹ Կոմիտասի աճյունն ամփոփվում է Երևանի մշակույթի գործիչների պանթեոնում՝ Ռոմանոս Մելիքյանի գերեզմանի հարևանությամբ, պանթեոն, որը ներառող զբոսայգին շուտով անվանակոչվելու էր Կոմիտասի անունով, և որի հարևանությամբ 2015 թ. հունվարի 29-ին իր դռներն էր բացելու Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտը...

Կոմիտասագիտության համար կարևոր նշանակություն ունեցավ Ա. Չոպանյանի մեկ այլ նախաձեռնություն, որը կապված էր «Անահիտի» էջերում Կոմիտասի երաժշտագիտական ու գրական ժառանգության հրատարակության հետ: Այսպես՝ «Անահիտի»՝ 1907 թ. երկու համարներում կրճատումներով և առանց նոտային օրինակների շարունակաբար տպագրվում է Կոմիտասի «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն» աշխատության «Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը» գլուխը⁸⁰, որի ամբողջական տարբերակը հրատարակվեց հետմահու՝ 1935 թվականի 6-րդ⁸¹ և 1936 թվականի 1-2 համարներում⁸²:

Ա. Չոպանյանը կարևորում է Կոմիտասի գրական ժառանգության հրատարակումը: «Անահիտի»՝ 1931 թ. 1-2-րդ միացյալ համարում

⁷⁹ Տե՛ս **Զաւեն**, Կոմիտասի մարմինը կը թաղուի մեծ շուքով // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1936, թիւ 24, 13 յունիսի, էջ 569:

⁸⁰ **Կոմիտաս վարդապետ**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն. Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը // «Անահիտ», 1907, թիւ 3-4-5, էջ 70-73: **Կոմիտաս վարդապետ**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ժողովրդական երգերի ծաւալումը եւ ազդեցութիւնը // «Անահիտ», 1907, թիւ 6-7-8-9, էջ 127-130:

⁸¹ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 27-29:

⁸² Տե՛ս **Կոմիտաս**, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն // «Անահիտ», 1936, թիւ 1-2, էջ 41-48:

տպագրվում է «Կոմիտաս վարդապետի ինքնակենսագրությունը»⁸³:

«Այդ թանկագին ձեռագիրը, – գրում է Ա. Չոպանյանը, – ուր Կոմիտաս վարդապետ իր մինչև 1908 ունեցած կեանքի ու գործունեության հակիրճ պատկեր մը տուած է, Պ. Լիպարիտ Նազարեանն է որ ինծի ազնուօրէն նուիրեց երկու տարի առաջ: Չեմ գիտեր ի՞նչ առիթով, կամ որո՞ւ խնդրանքով, զայն գրած է վարդապետը, որ իր կենսագրութիւնը շարադրելու շատ քիչ տրամադրութիւն ունեցող մարդ էր: Յայտնի է գրէն իսկ, առաջին էջերուն մէջ մաքուր, հանդարտ, կոկիկ, ու հետագայ էջերու մեծագոյն մասին մէջ՝ հապճեպ, սեւագրական, ջղային – որ նախ ճիգ մ’ըրած է քիչ շատ մանրամասնութեամբ պատմել իր կեանքն ու գործը, բայց յետոյ՝ տրուած խոստում մը յարգելու համար միայն՝ իր բազմադիմի գործունեութեան մէկ չոր ուրուագիծը աճապարանքով յանձնած է թղթին: Կարելոր է հոն մանաւանդ՝ մինչև 1908 իր արդէն իսկ պատրաստուած (մասամբ ալ հաւանօրէն կիսաւարտ) անտիպ գործերու ցուցակը, զոր այդ գրութեան վերջը կը գտնենք»⁸⁴:

Ամփոփելով կարող ենք նշել, որ մեծ ու բացառիկ է Ա. Չոպանյանի դերն ինչպես Կոմիտասի ստեղծագործական ճակատագրում, այնպես էլ կոմիտասագիտության մեջ: Ա. Չոպանյանը ոչ միայն բարձր է գնահատել Կոմիտասի տաղանդն ու նրա կատարած գործը, այլև կարևորել նրա գործունեության համար նպաստավոր պայմաններ ստեղծելու անհրաժեշտությունը՝ այդ ուղղությամբ կատարելով բազմաթիվ գործնական քայլեր:

«Անահիտ» հանդեսում և այլ պարբերականներում («Բիւզանդիոն» (Կ. Պոլիս), «Հայաստանի կոչնակ» (Նյու Յորք) և այլն) տպագրված հոդվածներով Ա. Չոպանյանն արժևորել է Կոմիտասի գործունեությունը և նպաստել նրա ստեղծագործության պրոպագանդմանը:

«Անահիտ»-ի էջերում Ա. Չոպանյանը մի կողմից՝ ներկայացրել է Փարիզում և Ժնևում Կոմիտասի ծավալած համերգային գործունեության լիարժեք համայնապատկերը, տպագրել տարբեր երաժիշտների

⁸³ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետի ինքնակենսագրությունը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 2-6:

⁸⁴ Նույն տեղում, էջ 6:

կողմից Կոմիտասին նվիրված հոդվածներն ու գնահատականները⁸⁵, էջեր հատկացրել հուշագրություններին⁸⁶, մյուս կողմից՝ հրատարակել Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունները և ինքնակենսագրությունը:

⁸⁵ Տե՛ս Դասախօսութիւն Կոմիտասի մասին կարդացուած Թիֆլիզում 1919 թուին // «Անահիտ», 1935, թիւ 1-2, էջ 75-80: **Հարսման Թոմաս**, Ժողովրդական երգը և նրա հավաքողները, ռուսերենից թարգմանեց Մարգարիտ Բաբայանը // «Անահիտ», 1936, թիւ 1-2, էջ 22-33:

⁸⁶ Տե՛ս **Գօվանճեան Մելինէ**, Կոմիտաս Վարդապետ // «Անահիտ», 1935, թիւ 6, էջ 39-41, **Եղիազարեան Թագուհի**, Կոմիտաս վարդապետ (Յուշատետրէս) // «Անահիտ», 1936, թիւ 1-2, էջ 65-70 և այլն:

**ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԵՎ ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆ.
ԽԱՉԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

Կոմիտաս վարդապետի խազաբանական հետազոտություններում բավական մանրամասն անդրադարձ կա Կոստանդնուպոլսում գործած՝ Նոր ժամանակի ազգային երաժշտագիտական մտքի ակունքներում կանգնած երաժիշտ-տեսաբան Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանի (1740—1808)¹ խազագիտական դիտարկումներին: Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը նշանակալի տեղ է գրավում հայ երաժշտատեսական մտքի պատմության մեջ՝ կարևոր օղակ հանդիսանալով միջնադարյան տեսագեղագիտական հայեցակարգերի և Նոր ժամանակի երաժշտական մտածողության միջև: Որպես ուշմիջնադարյան հոգևոր երգարվեստի կենդանի ավանդույթների վերջին կրողներից մեկը՝ Գապասաքալյանը քաջ գիտակցել է ազգային մասնագիտացված երաժշտարվեստին սպառնացող

¹ Գրիգոր Գապասաքալյանի կյանքի և ստեղծագործական ժառանգության մասին մանրամասն տե՛ս մեր մենագրությունը՝ Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Երևան, «Գիտություն», 2013, տե՛ս նաև՝ **Arevshatjan A.**, Das Buch des Acht-Echoe-Systems von Grigor Gapasakalian als Zusammenfassung des musiktheoretischen Gedankenguts des mittelalterlichen Armenien // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Wien 2012. Band 7/1, Brno 2014. S. 37–47; **Аревшатын А.** “Книга Восьмигласия” Григора Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // Теория и история монодии. Доклады международной конференции, Вена, 2012. Том 7/1. Брно, 2014. стр. 49-59; Arevshatyan A. Komitas and Gapasakalian: Neumological Connections // Musicology Today, 24. Musica Sacra. Bucharest, 2015. <http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.24/studies2.php>; **Григор Гапасакалян**, Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках. Перевод с грабара и введение А.С. Аревшатын. Примечания А.С. Аревшатын и Л.О. Акопяна. Ереван, «Гитутюн», 2017.

վտանգները, անցյալի ժառանգության՝ տեսական և գործնական փորձի պահպանման և փոխանցման կարևորությունը, ինչը ձգտել է վավերացնել և յուրովի իմաստավորել իր աշխատություններում: Այդ նպատակին է ծառայել նաև երաժշտական նշանագրության իր առաջարկած համակարգը, որը թեև չարմատավորվեց, սակայն խթան հանդիսացավ XIX դարի Պոլսի հայ երաժիշտ-տեսաբանների, մասնավորապես Համբարձում Լիմոնջյանի առաջադեմ և բեղմնավոր գործունեության համար:

Կոմիտասի խազաբանական գրառումներից հստակորեն երևում է, որ նա լայնորեն օգտվել է ոչ միայն Ֆետիի, Վիյոտոյի, Ֆլայշերի, Տնտեսյանի աշխատություններից, այլ նաև՝ Գր. Գապասաքալյանի «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» (1794), «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Գիրք երաժշտական» (երկուսն էլ՝ 1803), «Գիրք ութից ծայնից» (1805) աշխատություններից²: Ավելին, մեր կարծիքով, իր խազագիտական պրպտումներում Կոմիտասը հիմնականում հենվել է Գապասաքալյանի շարադրած սկզբունքների վրա, հավանաբար, համարելով նրան այդ ասպարեզում առավել բանիմաց հեղինակ, անվանելով նրան բավական մտերմիկ ձևով՝ «մեր Գապասաքալյան»³: Կոմիտասյան խազաբանական նյութերի գրեթե յուրաքանչյուր էջում կարելի է հանդիպել հղումների և համեմատությունների Գապասաքալյանի խազագիտական բացատրությունների հետ:

1914թ. Փարիզի Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովից Պոլիս վերադառնալով՝ Կոմիտասը «Ազատամարտ» օրաթերթին տված հարցազրույցում իր խազագիտական պրպտումների

² Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդաձևեր, գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2007, տե՛ս «Խազաբանություն» բաժինը, էջ 339-346, 392-398, 408-417: Այդ կապակցությամբ տե՛ս նաև՝ Աթայան Ռ., Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը // «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 5, Երևան, 1960, էջ 165—176: Թահմիզյան Ն., Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը // «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 11, Երևան, 1973, էջ 291-334:

³ Այդպես է նրան անվանում նաև Սպ. Մելիքյանը, տե՛ս նրա «Յունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերայ», Թիֆլիս, Հայկական երաժշտական ընկերության հրատ., 1914, էջ 37:

մասին ասել է հետևյալը. «Հայկական խազերու բանալիները, զորս երևան հանած էի տարիներու պրպտումներէս ետքը, մեծ նորութիւն մը եղան համաժողովին անդամներու համար, որովհետև հայկական խազերով կարելի պիտի ըլլայ ոչ միայն հայկական հին երաժշտութիւնը ուսումնասիրել, այլ նաև ուսումնասիրել ուրիշ ազգերու հին երաժշտութիւնները, ինչպէս յունականը, որոնց մասին դժբախտաբար որևէ ուսումնասիրութեան աղբիւր գոյութիւն չունի այժմ, մինչ հայ ձեռագիրներ աւելի ամենապահ գտնուած են գուրգուրանքով պահելու համար հայկական երաժշտութեան աղբիւրները: (...) Թէև ուրիշ հին ազգերու երաժշտութենէն նմուշներ հասած են մեզի, բայց ամենէն աւելի հայ խազերն են, որ կը ներկայանան ամբողջական և ամփոփ, և աւելի լրիւ նիւթ կը ներկայացնեն ուսումնասիրութեանց համար: Ասկէ զատ հայկական հին ձեռագրերու մեջ կը հանդիպինք յոյն կամ ուրիշ հին երաժշտութեանց վերաբերեալ թարգմանութիւններու, որոնց յունական կամ օտար բնագիրը կորսուած ըլլալով, հայերէն թարգմանութիւններն են, որ պիտի կարենան լոյս սփռել ուսումնասիրութեանց պահուն: Այս տեսակետով էլ հայ խազերու ուսումնասիրութիւնը իր մասնաւոր կարևորութիւնը կը ստանայ»⁴:

Դեռ շատ ավելի վաղ՝ 1896-ին, Գերմանիայից՝ Կարապետ Կոստանյանցին, ապա 1909-ին՝ Էջմիածնից Պոլսո պատրիարք Մատթեոս Իզմիրլյանին ուղղված նամակներում Կոմիտասը խնդրել էր իրեն փոխանցել Գապասաքայանի վերջին ձեռագիր աշխատությունը՝ «Գիրք ուրիշ ձայնից»-ը պարունակող գրչագրի պատճենը կամ այդ երկը լուսաբանող Տրդատ եպիսկոպոսի հրապարակումները «Արևելք» օրաթերթում և «Հանդէս ամսօրեայ» ամսագրում⁵:

Ահա թե ինչ է գրել Կոմիտասն ապագա Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Մատթեոս Իզմիրլյանին վերոնշյալ նամակում. «...Ս.Էջմիածնի,

⁴ Հայ երաժշտութեան հաղթանակը, Ուսումնասիրութիւններ և յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 196, 197:

⁵ Այդ նամակների կապակցությամբ տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով // Հայ արվեստի հարցեր, 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 50-64: Տե՛ս նաև մեր մենագրությունը՝ Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Գիտություն», 2013, էջ 148, 149:

Վենետիկի, Բեռլինի, Պարիզի հայ ձեռագրերը պրպտելով հանեցի և ի մի ժողովեցի բոլոր հայ երաժշտության խազաբանության վերաբերեալ կանոններն ու օրէնքները և կազմեցի մի երաժշտարան-դասագիրք: Թեև ջուրն իր ճանապարհն է գտել, սակայն դեռ պակասում են ինչ-ինչ կարևոր տուեալներ: (...) Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ վանքի ձեռագրերի մէջ Տրդատ Սրբազան Պալեան գտել էր ուղիղ 14 տարի առաջ մի կանոնագիրք հայ խազաբանության մասին: Անմիջապէս դիմեցի և խնդրեցի, որ կա՛մ ուղարկէ, կա՛մ արտագրել և կա՛մ լուսանկարել տայ իմ հաշուին: Սակայն ի զարմանս ստացայ մի գիր, որով առաջարկում էր ինձ վճարել 300 ռուբլի և ձեռք բերել այդ նորագիտ ձեռագիրն՝ իբր սեփականութիւն: (...) Կատարելապէս վստահ Ձերդ Տիրութեան վերայ, խնդրում եմ հրամանագրել տաք, որ այդ ձեռագիրն ուղարկուի ինձ՝ գոնէ արտագրելու համար: Միակ ցանկութիւնս և բոլորն փափագս է բանալ այն վարագոյրը, որով ծածկուած են մեր հին և բնիկ եղանակները մեր սրտի և հոգու առաջ: Երբ այդ ձեռագիրն անցնէ ձեռքս, ունեցածս օրէնքների վերայ անշուշտ աւելացնելով նորերը, որոնք աւելի դիւրութիւն են ընձեռելու ինձ՝ օր առաջ հրապարակ հանելու մեր երկնային-մաքուր եղանակները: Մեր եղանակների գիտը համաշխարհային երաժշտութեան համար մեծ նշանակութիւն ունի»⁶:

Կոմիտասյան խազագիտական ձեռագրերից պարզ է դառնում, թե որքան մեծ նշանակություն է նա տվել հունական նևմերի և հայկական խազերի համեմատական ուսումնասիրությանը, և այդ ճանապարհին Գապասաքայանը նրա համար շատ հարցերում ուղեցոյց է հանդիսացել: Երբեմն թվում է, որ Կոմիտասի խազաբանական սևագրերը ոչ այլ ինչ են, քան Գապասաքայանի երկերում տեղ գտած խազագիտական բաժինների կոնսպեկտներ՝ հաճախ գրաբարից աշխարհաբար թարգմանված և համալրված սեփական դիտարկումներով:

Խազերի գյուտին անդրադառնալով՝ Կոմիտասը գրել է. «Ձայն խազերի գիտը Արիստոֆան Բիւզանդացուն<ն> է 180 թիւ Քրիստոսից

⁶ Տե՛ս **Կոմիտաս վարդապետ**, Նամականի, աշխ.՝ Գ. Գասպարյանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, էջ 151, 152:

առաջ, աշակերտներն էին Արիստարքոս, Դիոնիսիոս Թրակացին (քերականագիր), բայց գործածության մէջ մտնում են շատ ուշ Ե դարում Քրիստոսից յետոյ: Ձայները վերցրել են հնդիկներից»⁷:

Կոմիտասը մեկ առ մեկ քննել է առողջանության, կետադրության և երգեցողության խազանշանները՝ համադրելով դրանք Գապասաքայանի ցանկերի և բացատրությունների հետ, որոնց թվում կան նաև անհասկանալի բառեր: Օրինակ, դա վերաբերում է «ցնթելի» ածականին: Ուշագրավ է, թե ինչպես է մեկնաբանել «ցնթելի» եզրը Կոմիտասը. «Ցնթելի, - գրել է նա, - ելք աստիճանական շարունակաբար, ոչ ցնթելի, ոչ մարմնացուցանէ = վերջին ձայնի կրկնութիւնը շարունակել մինչև մի մարմնացնող, այսինքն՝ ելնող կամ իջնող [ձայն] խազ պատահի»⁸: Մեկ այլ տեղում Երկար նշանի դիմաց կարդում ենք. 1. Բարձր ձայն 2. ցնթելի 3. խոսրովական, ինչին հետևում է խոսրովային խազանշանը, առանց որևէ մեկնաբանության, կարծես ակնարկելով, որ իրենց որոշ դրսևորումներում այդ երկու նշանները կարող են նմանատիպ գործառույթ ունենալ: Կամ բացատրում է այսպես. «խոսրովային, ձայն բարձր և ցնթելի (արդեօք նախորդաբար վե՞րջ, հանգչո՞ղ) = եղանակի միակի հնգեակին օր<ինակ> c միակ + խոսրովային = g. երկրորդ բաժան քառեակի միակն է կամ միացեալ քառունակի մեջ = c + g = խոսրովական, ձայն ԱՁ – հիմնաձայն»⁹, որտեղ ցույց է տրված այդ խազանշանի հնարավոր աստիճանային և ինտերվալային կիրառությունը:

«Չանազան երաժշտական բառերի մեկնութիւն» վերնագրի տակ Կոմիտասը բացատրում է Xeron Klazma նևմայի իմաստը՝ նշելով, որ այն «նման է մեր կիսախումբին, որի համար ասված է. «ցնթէ զձայնն աստ և անդ, այսինքն՝ g f g.»¹⁰:

Կոմիտասը իր ուսումնասիրություններում մեծ տեղ է հատկացրել հայկական (և ոչ միայն հայկական) Ութձայն համակարգի ձայնեղա-

⁷ Կոմիտաս **վարդապետ**, Ուսումնասիրութիւններ և յօդուածներ, գիրք Բ, Խազաբանութիւն, էջ 418:

⁸ Տե՛ս նույն տեղում, Խազերի մեկնութիւն, էջ 392:

⁹ Նույն տեղում, էջ 391:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 352:

նակների առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների հետազոտմանը: Նրա առաջին իսկ երաժշտագիտական հոդվածը նվիրված է եղել հայոց եկեղեցական ձայնեղանակներին¹¹, որտեղ նա անդրադարձել է Ութձայնի կառուցվածքին, հրապարակել է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից թէ ուստի գտաւ» գրվածքը, Հայսմաուրբի սուրբ թարգմանիչներին նվիրված ընթերցվածքի այն հատվածը, որտեղ խոսվում է Սահակ Պարթևին վերագրվող ձայնեղանակների կարգավորության մասին, ինչպես նաև մի ամբողջ բաժին է նվիրել Մանրուսման արվեստին, իր ձեռքի տակ եղած 22 ընտիր Խազգրքերից դուրս բերել Մանրուսման եղանակների ցանկը և այլն: Հետագայում էլ Կոմիտասը բազմիցս անդրադարձել է ձայնեղանակների տեսությանը իր հոդվածներում և դասախոսություններում: Օրինակ, Բկ-ի վերաբերյալ նա արել է ուշագրավ մի դիտարկում՝ նկատելով, որ «Բկ-ը աւագ է կոչ[ւ]ում գուցէ նորա համար, որ իջման ժամանակ միակի վերայ վերջանում է ձայնաշարի մէջ՝ ԱՁ, ԲՁ, ԳՁ, ԴՁ, ԱԿ, ԳԿ, ԴԿ, ԲԿ: (...) Կարող է պատահել, որ իւրաքանչիւր խազ իր ձայնաստիճանը հաշուի առնէ եղանակի հիմնաձայնից - օրինակ ԲԿ = ուրեմն խազերն իրանց շարն ստանում են Գ-իցն (...)»¹²:

«Ոճերի և իմաստների նշանակութիւնը» բաժնում Կոմիտասը, հետևելով Գապասաքայանին, Ութձայնի եղանակները դասավորել է ըստ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններում բերվող կարգի, այսպես.

- «1. Հիմունք ձայնից են չորս՝ ԱՁ, ԲՁ, ԳՁ, ԴՁ:
2. Կողմունք՝ չորս՝ ԱԿ, ԲԿ, ԳԿ, ԴԿ:
3. Կողմանց կողմունք՝ չորս՝ որպէս պատմէ մեկնիչն Նիգինացւոց¹³: Նշաններ չկան:
4. Կողմանց կողմունք առեցեալ են ի գազանաց և ի թռչնոց ի ձայնից: (Կիսվա՛ր և կիսվե՛ր)
5. Ութն ձայնքն առեցեալ են՝

¹¹ Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը // «Էջմիածին», 1996, թիվ 7-8, էջ 140-148:

¹² Տե՛ս Խազաքանութիւն, էջ 402:

¹³ Ճիշտը՝ Ներգինացւոյ:

ԱՁ - ի հիւսնականէն
 ԲՁ - ի դարբնութենէ
 ԳՁ - ի գետոց հոսանաց
 ԱԿ - յերկաթոյ կռելոց
 ԲԿ - ի ծովային ալեաց
 ԳԿ - ի ծովային ծփանացն
 ԴԿ - յանասնոցն ի ձայնից»¹⁴:

Այնուհետև Կոմիտասը կարծես փորձում է պարզել իր համար Գապասաքայանի հետևյալ ցուցումները. «Ձայնից մասնակցութիւն է այն, որ ի ժամանակի երգեցմանն որպէս փոխառեալ երևէին յիրերաց. (նմանութիւն դարձուածք) որք յայտնի երևին այսպէս՝ ԱՁ և ԴԿ. ԲՁ և ԳԿ. ԳՁ և ԲԿ (դարձուածք). ԴՁ և ԱԿ»¹⁵, այսինքն՝ ցոյց է տալիս որոշակի բուն և կողմ ձայնեղանակների փոխադարձ կապն ու նմանությունը: Եվ նորից՝ մեջբերում Գապասաքայանից. «Փոխ առնուն իրերաց այսպէս. ԱՁ. ԴԿ. ԲՁ. ԳԿ. ԳՁ. ԲԿ. ԴՁ. ԱԿ. Կողմն առաջնոյն՝ տայ ԴՁ-ին մասնապէս. և երկրորդին՝ ընդ ԳՁ՝ լրապէս. ետ ԳՁ-ին՝ իսկ ԲՁ-ին փոխապէս. չորսն առաջնոյն տալով լինի՝ իբր հանդէս: (տե՛ս ի մեծի երաժշտական)»¹⁶: Այս կաֆային հետևում է ընդարձակ մի մեջբերում Գապասաքայանից, որը վերաբերում է ձայնեղանակների կառուցվածքին՝ «Բաժանմունք ձայնից են այս կերպիւ. երկեակ, եռեակ», համապատասխանությունը մականների մի շարք ձայնեղանակներին, ձայնեղանակների հեգմանը, երգեցողական շնչառությանը և այլ՝ զուտ գործնական ուսուցողական հարցերին¹⁷:

Հաջորդ կետը վերաբերում է ձայնեղանակի փոփոխմանը, մի ձայնեղանակից մյուսին անցնելուն՝ մոդուլյացիային, որտեղ Գապասաքայանը նշել է «դարձման» համարժեք եզրերը հունական և պարսկա-արաբական (նաև տաճկական) երաժշտական տեսության մեջ. «Դարձումն ձայնից է այլ կերպ ձևափոխելն նոցա, որպէս թէ կէս

¹⁴ Տե՛ս Խազաքանութիւն, էջ 397:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 408:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 408, 409:

ելանակալ արտելուգեալ վերադառնա ելումն շնչոյ հագագին, որոյ ասի ըստ պարսիցն նիմ. ըստ յունաց ֆթորա. և ըստ մերումս դարձումն ծայնի, է՛ կէս եղանակին, որ է նիմ փէրտէ, որք ունին ներգործութիւն ինչ ամենայն ծայնս: (Ձայնքն այլայլեալ, ձեռքն ընկրկեալ)»¹⁸:

Մի շարք տեղերում Կոմիտասն անդրադարձել է տարբեր խազերի հնարավոր կիրառությանը, ինչպես նաև դինամիկ և ինտերվալային նշանակությանը: Պարոյկին անդրադառնալիս մեջբերում է Գապասաքայանին. «... պարոյկելով հարցմանց, շեշտելով դատողականին, ոլորակելով հիացականին: (...)

Շեշտածայն = բարձր ծայն. ելնող ծայն.

Բթածայն = ցածր ծայն. իջնող ծայն.

Պարոյկածայն = ելք քառեակ աստիճանական.

Ոլորակածայն = էջք քառեակ աստիճանական»¹⁹:

Կոմիտասը կարևորել է նաև խազ-բանալիների հարցը: Արդեն իր խազագիտական փորձից ելնելով՝ նա եկել է հետևյալ եզրահանգման. «Իւրաքանչիւր խազի դերը կատարեալ որոշելու է, և ապա իբր բանալի ընդունելով ԱՁ, ԲՁ և այլն կապելու է եղանակը: Երգեցողութեան ժամանակ բանալիքի դերն է կատարում ծայնառութիւնը, որ ուղեցոյց է երգչի համար՝ լսելով ծայնառու ծայնը, նայում է խազին և խազին համապատասխան ծայներն ու ոլորումներն է անում: (...) Իւրաքանչիւր ծայն բանալի է խազերի համար. այսպէս ԱՁ. ԲՁ և այլն սկզբնաւորութիւնն է եղանակով՝ այսինքն միակով c-ով. երկամանակն էլ ԴԿ և այլն մէկ աստիճան բարձր սկզբնաւորութիւն ունի. այսինքն d, որմէն սկիզբն են առնում ԲՁ, ԳՁ և ԴՁ...»²⁰:

«Պատմութիւն երաժշտութեան» ուսումնական ձեռնարկի մեջ՝ «Արևելեան երաժշտութիւն» խորագրի տակ Կոմիտասը գրել է. «Արևելեան երաժշտութիւնը ունի ութ (8) ծայն, որոնցից իւրաքանչիւրը ունի իւր դարձուածքները և ստեղիները (ստեղիներից մնացել են միայն ԲՁ-ի, ԴՁ-ի և ԴԿ-ի): Վերոյիշեալ ութ ծայները ոչ միայն ունեն իրենց

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 398:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 399:

պարզ դարձուածները, այլև ունին մի քանի ստորաբաժանումներ»²¹: Դրան հետևում է Կոմիտասի կազմած հայկական և արևելյան ծայնեղանակների համեմատական տախտակը, քննվում են վերջիններիս ստորաբաժանումները և «յեղաշրջումները», այսինքն՝ շեղումները և մոդուլացիաները: Կոնկրետ օրինակներով ցուցադրվում է, թե հայ հոգևոր մեղեդիներից որ երգասացություններն են, հատկապես Պատարագի երգասացություններից, որ ընթանում են Սիկէահ, Հիւզգամ, Ջարգիանա, Արաք, Րաստ, Չարգեահ, Հիւէինի և մյուս ծայնեղանակներում²²: Այսինքն՝ Գապասաքայանի ժամանակներից հայտնի՝ տարածված մի սովորույթ, որի օրինակները նշումների տեսքով բազմիցս հանդիպում են նրա երկերում:

Արևելյան երաժշտական նշանագրության վերաբերյալ Կոմիտասը ճշգրտել է. «...արաքները ու տաճիկները իբրև ծայնանիշ գործ են ածում այբուբենը: Քաշում են գիծ, որի տակ գրում են ծայնանիշերը, իսկ վերև՝ տևողական նշանները: Դոցա գործածականը սկսուել է ԺԲ դարուց սկսած, իսկ դերվիշները սովորական անգիր արած բաներ են երգում»²³:

Հայտնի է, որ Կոմիտասը առաջինն է գիտականորեն բացահայտել և քննել հայ երաժշտության հնչյունակարգի կառուցվածքը, որը շղթայված քառյակների կամ քառունակների (տետրախորդ) մի հաջորդականություն է ներկայացնում, որտեղ ներքևի տետրախորդի վերջին աստիճանը համապատասխանում կամ համընկնում է հաջորդի առաջին աստիճանին և այսպես՝ շարունակաբար²⁴: Խիստ ուշագրավ է Կոմիտասի դիտարկումն այն մասին, որ «Խազերի նշանակությունը չափվում է քառունակներով. և նոցա ծայնաստիճանը որոշվում է կիսաձայնի տեղափոխութեամբ»²⁵:

Նույն դասագրքի մեջ հունական երաժշտությանը վերաբերող

²¹ Տե՛ս Ոսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 157:

²² Նույն տեղում, էջ 158:

²³ Նույն տեղում, էջ 161:

²⁴ Տե՛ս Die Armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, նույն տեղում, գիրք Բ, էջ 7-25: Տե՛ս նաև հայերեն թարգմանությունը՝ Հայ եկեղեցական երաժշտություն, նույն տեղում, էջ 26-44:

²⁵ Խազաբանություն, էջ 425:

հատվածներում Կոմիտասը նշել է. «...յունաց երաժշտութիւնը հիմնուած է քառեակների վերայ: Ամենագլխաւոր և տիրող օրէնքն է, որ քառեակների և հնգեակների վերայ են հիմնուած ազգային բոլոր եղանակները. եթէ մենք քառեակները շուռ տանք՝ հնգեակ կստանանք. իսկ եթէ հնգեակները շուռ տանք՝ քառեակներ կստանանք. բայց այդ քառեակներն ու հնգեակները միմեանց հետ կապ ունին»²⁶: Այստեղ կարելի է զուգահեռ անցկացնել եվրոպական դասական երաժշտության տեսության մեջ մշակված մաժորա-մինորային համակարգի՝ տոնայնությունների կվինտային և կվարտային շրջանների հետ:

Տետրախորդների և պենտախորդների ծագման մասին Կոմիտասը գրել է հետևյալը. «Յունաց երաժիշտներից ամենանշանաւորները՝ Պիթագորոս, Արիստոտել և ուրիշ շատերը այնպիսի մարդիկ էին, որոնք արդի երաժշտութեան մէջ, մանաւանդ ծայնաբանութեան մէջ մեծ դեր են խաղացել: (...) Եգիպտացիք յունաց տօին իբրև նիւթ միայն քառեակներ և հնգեակներ. իսկ յոյները զանազան ձև տալով՝ կատարելագործեցին և այժմեան վիճակին հասցրին: (...) Նշանաւոր երաժշտապետ էր և Պինդարոսը, որի Ապոլլոնին ուղղուած երգերից մեկը գտնուած է մի հին գերեզմանի մէջ, և որը բաւական մոտ է մեր եկեղեցական երգերին»²⁷ և այլն: Այնուհետև Կոմիտասը մանրամասն լուսաբանում է հին հունական ծայնեղանակները՝ իխոսները, նրանց կառուցվածքը՝ շեշտելով դրանց օրգանական կապը միջնադարյան մի շարք մոնոդիական մշակույթների երաժշտատեսական համակարգերի հետ:

Հիմնվելով Գապասաքայանի երկերի խազագիտական բաժիններում շարադրված այսպես կոչված մեթոդոսների, այսինքն՝ զուտ գործնական բնույթի ցուցումների վրա, Կոմիտասը դիտարկել է ծայնեղանակների հնչյունաշարերում տեղափոխվող քառյակների սկզբունքը նաև խազային ծայնագրությունների վերծանության համար: Հնարավոր է, որ եթե Կոմիտասը շարունակեր իր խազաբանական պրպտումները, այդ մեթոդը տար իր շոշափելի արդյունքը:

Կոմիտասի խազագիտական ձեռագրերում ուշադրություն է

²⁶ Պատմութիւն երաժշտութեան, էջ 162:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 165,166:

գրավում իր ձեռքով արտաբերած Ութձայնի եղանակների և արևելյան եղանակների ու խազերի հարաբերակցության մի անվաճև սխեմա, որը հիշեցնում է Գապասաքայանի երկերում զետեղված նմանատիպ գծանկարները, թեև Կոմիտասն իր գծագիրն օժտել է շրջանագծի մեջ առնված աստղանիշի ուրվագծով²⁸:

Քննելով խազերի թիվն ըստ տեսակների՝ Կոմիտասը, դարձյալ վկայակոչելով Գապասաքայանին, զատորոշում է այսպես կոչված մարմին և անմարմին խազերը՝ կարևոր բացատրություն տալով. «...մարմիններն են աստիճանական, անմարմինները՝ թռիչքաւոր: Երբ մարմիններին հետևում են անմարմինները, այն ժամանակ մարմիններին համապատասխանող ձայները դառնում են անմարմինների համար իբր ելակետ՝ անմարմինների սկզբի ձայնն են յայտնագործում, թե որ ձայնիցն է սկսելու անմարմինը, ուստի և շատ բնական է, որ իր առաջին ձայնն արդէն կորչում է, կամ ավելի ճիշտ ստանում է որոշ ձայնաստիճան, որին կցում են և միւս ձայները ելևէջով կամ թռիչքով»²⁹:

Հիմնական խազերի քանակին անդրադառնալով՝ Կոմիտասը բաժանում է դրանք վերին կամ վերելակ (ըստ Գապասաքայանի) խազերի, որ 10-ն են, և ստորին կամ ստորիջյալ խազերի, որոնց թիվը կազմում է 9³⁰: Բոլորի դիմաց նշված է, թե ինչ աստիճանով կամ ինտերվալով են ելնում կամ իջնում այդ խազերը: Բերված են նաև այդ ձայնամիջոցների (ինտերվալների) զուգահեռ հայերեն և գերմաներեն անվանումները, այսպես. «Միամանակ - Prime, Երկամանակ - Secunde, Եռամանակ - Terze, Քառամանակ - Quarte, Հնգամանակ - Quinte, Վեցամանակ - Sexte, Եօթամանակ - Septime»³¹:

Մեծամեծ խազերին, որոնց թիվն է 37, Կոմիտասը, ի տարբերություն Սպ. Մելիքյանի, որը մեծամեծ խազերի մասին գրում է, թե դրանք խելյրոնոմիական նշաններ էին, աստիճանական նշանակու-

²⁸ Տե՛ս Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 412 և 448 էջին հաջորդող ներդիրը:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 393:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 384,385:

³¹ Նույն տեղում:

թյուն է տալիս՝ նշելով, թե որ խազին ինչ աստիճան է համապատասխանում³²: «Մեծամեծ խազքն եղեալ լինին յետ և յառաջ խազերէն, իբր ստորակէտ, միջակէտ և վերջակէտ փուլերով: Ըտոր - վեր, նիմ - (կէս, պարսկերէն)», - գրել է նա՝ մեջբերելով Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ի 110 էջը: Ընդ որում մի քանի մեծամեծ խազերի վերաբերյալ, ինչպես, օրինակ, Խոսրովանա, Խոսրովատիօ, Իւհէ, Էմվէ, Զակորճ, Շակորճ, Ռեյրէ և այլն, որոնք որոշ հեղինակներ համարում էին Գապասաքայանի նորամուծությունը, Կոմիտասի մոտ ոչ մի տեղ նման ակնարկ իսկ չկա: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ դրանք հանդիպել են նրան իր տեսադաշտում եղած ձեռագիր Խազգրքերում կամ Մանրումունքներում, իսկ Գապասաքայանը ոչ թե հորինել է այդ նշանները, այլ դուրս է բերել դրանք միջնադարյան ձեռագրերից՝ գործածելով իր ձայնագրություններում: Մեծամեծ խազերի ցուցակին կցված է «Ձանազան բարդութիւններ» ցանկը, որտեղ մեջբերված են մեծամեծ խազերի տարբեր միակցություններ և խմբավորումներ:

Ամենայն մանրամասնությամբ Կոմիտասը քննել է խազերի անվանումները՝ ձգտելով պարզաբանել դրանց իմաստային նշանակությունը, այս հարցում նույնպես օգտվելով Գապասաքայանի բացատրություններից: Այդ նպատակով նա մի այբբենական բառացանկ է կազմել, որտեղ զետեղել է ձեռագրերում հանդիպող խազային անվանումներն ու նրանց տարրնթերցումները: Ահա թե ինչ է գրել Կոմիտասը «Առանձնատրոպ» կոչվող խազի վերաբերյալ՝ ստուգաբանելով այդ անվանումը լատիներեն Tropus, Tropi բառերից, որոնք բացատրում է հետևյալ կերպ. «...եղանակ, ձև, ոլորումն, սկսուած պատկեր, յուշարար, ձևակերպութիւն ձայնի՝ եղանակի. ա. Հին եկեղեցական եղանակի մի փոքրիկ ձև, ամփոփումն, որ իբր սկսուածք կցում էր սաղմոսներին, հոգևոր երգերին, որ մեր մէջ առանձին խազ էլ ունի, կոչուում է տրոպ: բ. Այս տրոպ բառով կազմած խազերը, երևի սկսուածքի էական հիմունքներն են պարունակում: գ. Հին գրագէտները գործ են ածում modus (եղանակ), Tonus (ձայն) բառերի իմաստով էլ, որ գրեթէ նոյնն է վերինին, քանի որ իւրաքանչիւր ձայն

³² Տե՛ս էջ 382, 383:

ունի իր յատուկ ձևն ու ղրորումը»³³ և այլն:

Բնականաբար, Կոմիտասի աչքից չեն վրիպել նաև Մանրուման գրքերի խազագրություններում հանդիպող տառ-խազերը, որոնք սովորաբար դրվում էին հիմնական խազանշանի ներքևում և ունեին դինամիկ, այսինքն՝ հնչյունի կամ դարձվածքի ուժգնությունը կամ տեմպը ցուցանող, նաև արտիկուլյացիոն նշանների գործառույթ, ինչպես եվրոպական դասական երաժշտության մեջ գործածվող *forte*, *piano*, *dolce*, *sforzando*, *legato*, *staccato*, *portamento*, *lento*, *adagio* և այլն³⁴: Ուշագրավ է նրա գրառումներում պահպանված տառ-խազերի մի ցանկ, որտեղ յուրաքանչյուր նշանի դիմաց կան համապատասխան բացատրություններ: Դրանք ծանոթ են միջնադարյան մի շարք ձեռագրերից, որոնցից ամենահայտնին Երուսաղեմի մատենադարանում պահվող և դեռևս Ե. Տնտեսյանի կողմից հրապարակված Ժամագրքին կցված՝ Մանրուման գրքի մի էջն է³⁵: Ահա այդ ցանկը³⁶.

զ 1 (3) է միշտ ստորադիր
ր 1 (3) գետնաձգական
ի ստորա՝կ է միշտ ի վայր ձգեալ երեի
ևս՝ յն հ 2 ի՛ւհէ
շ 1 որպէս սակաւ վրայէն հրէն արտածանէ
վ 2 նոյն գունակ փոքր ինչ այլ տեղ երևի,
որ ըստ յառաջնոյն զատել միւս
իբր ի վերայ կամ է ի վայր՝ հակն կոյս իջեալ,
որպէս պար առնէ
գեղանակական զձայնս
բ բարձր

³³ Էջ 377:

³⁴ Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մանրուման խազերի մեկնաբանման և կատարման հարցի շուրջ (Երուսաղեմի ձեռագիր մի Ժամագրքի օրինակով), «Երաժշտական Հայաստան», 2004, № 1 (12), էջ 24, 25:

³⁵ Տե՛ս **Տնտեսեան Ե.**, Ազգային երաժշտութիւն, «Սիոն», 1867, թիվ 9, էջ 147: Տե՛ս նաև նոյնի՝ Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ և հաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութնձայնից, Բ տպգր., Իսթանպուլ, 1933, էջ 70:

³⁶ Ինտերվալների թվային ցուցիչների նշումները՝ Կոմիտասի:

տ տկար, տարծ
շ անուշ
զ զարկ
լ լար
ծ ծամ, ծանր
կ կակուղ, կամաց
չ չոր
պ պինդ
վ վեր, վերոյ
ց ցած
ս սուր, սրէ
թ թանձր
ք քուշ

Մեկ այլ տեղ Կոմիտասն առանց որևէ հղումի գրառել է. «Ութն ծայնաստիճանը՝ կամ ութն ծայնը համեմատում է (ո՞վ - Ա.Ա.) քնարի թելի վերայ մատների հուպ տալով զանազան ծայներ՝ բարձր ու ցած հանել տալով»: Դե, իհարկե, Գապասաքայանը, որը Կոմիտասի համար եղել է ամենավստահելի աղբյուրը խազագիտության ասպարեզում: Իսկ գրառումը «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» երկից է³⁷:

Յավոք, Կոմիտասը չհասցրեց ավարտին հասցնել իր խազագիտական հետազոտությունները, թեև անգամ նրա սևագրերը շատ արժեքավոր նյութ են պարունակում, ինչը համարժեք մոտեցման դեպքում կարող է որոշակի նպաստ բերել հայ միջնադարյան խազային նոտագրության վերծանության գործին³⁸: Եվ այդ սևագրերի մեջ առյուծի բաժինը կազմում են Գրիգոր Գապասաքայանի աշխատությունների հղումները, դրանցից արված մեջբերումները և համեմատու-

³⁷ Տե՛ս Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, էջ 177: Գրքի մի օրինակ, իր անձնական գրադարանից, պահվում է ՉԱԳԱԹ-ի Կոմիտասի դիվանում: Մենք օգտվել ենք Կոմիտասի աշակերտ, հայտնի բանահավաք Միհրան Թումաճանի՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում պահվող նրա դիվանի օրինակից:

³⁸ Այդպիսի մեկնաբանման փորձ է, մեր կարծիքով, Արթուր Շահնազարյանի աշխատությունը. տե՛ս **Շահնազարյան Ա.**, Խազերի Կոմիտասյան վերծանության հայտնությունը, Երևան, 2001:

թյունները: Հետևաբար՝ Գապասաքայանի աշխատությունները եղել են Կոմիտասի սեղանի գրքերը, որոնք իբրև միջնադարյան երաժշտական գիտական և գործնական տեսության հանրագիտարան, մշտապես ուղղորդել են նրան իր խազագիտական հետազոտությունների ընթացքում: Հենց դրանով են պայմանավորվում Գապասաքայանի նշանակությունը, երաժշտագիտության մեջ նրա ներդրման Կոմիտասի գնահատականը:

**ՀԼՁՅՈՒՆԻ ՆՄԱՆԱԿՈՒՄԸ ԿԱՄ ԿԵՏԱՅԻՆ ՆՄԱՆԱԿՈՒՄԸ
(ԻՄԻՏԱՑԻԱՆ) ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Նմանակումը, ըստ ռուս նշանավոր տեսաբան Ս. Տանենի հայտնի բնորոշման՝ «...կրկնությունն է որևէ ծայնի միջոցով արտաբերված այն մեղեդու (հավելենք նաև՝ այն մեղեդիական դարձվածքի, ինչպես և մեկ **հնչյունի**՝ Ա. Բ.), որն անմիջականորեն մինչ այդ հնչել է մեկ այլ ծայնում»¹:

Նմանակումը և ընդհանրապես նմանակման երևույթը (նմանակայնությունը) խիստ բնորոշ են Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործությանը, որի հիմքը, ինչպես հայտնի է, հայ ավանդական (ոչ կոմպոզիտորական, մոնոդիկ) երաժշտության², առավելապես գեղջկական և եկեղեցական երգերի բազմաձայն մշակումներն են: Նմանակումը կոմիտասյան երկերում վերջիններիս բազմաձայն կերտվածքի առաջնային նշանակության, առանցքային սկզբունքներից է, բազմաձայնության կազմակերպման կարևորագույն խթանը³, որ

¹ **Танеев С.** Подвижной контрапункт строгого письма, Москва, Государственное музыкальное издательство, 1959, стр. 8 (թարգմանությունը ռուսերենից մերն է՝ Ա. Բ.).

² Հայ ավանդական, ոչ կոմպոզիտորական, մոնոդիկ երաժշտություն՝ բազմաբովանդակ երևույթ, որի ճյուղերն են, ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը (գեղջկական, քաղաքային), ժողովրդա-մասնագիտացված (ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ՝ գուսանական և աշուղական) և մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ՝ հոգևոր և աշխարհիկ) երաժշտությունը:

³ Նշելի է, որ նմանակման նկատմամբ հակումն ու հետաքրքրությունը դրսևորվել են վարդապետի ստեղծագործական արդեն իսկ վաղ շրջանում, հատկապես Բեռլինում սովորելիս, տե՛ս **Շախկույան Տ.**, Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014, էջ 126:

պայմանավորված է մի շարք թե՛ օբյեկտիվ, թե՛ սուբյեկտիվ գործոններով: Այսպես, նմանակումային «գաղափարներ» կոմպոզիտորին «հուշել է» հայ ավանդական երաժշտությունը, որի բոլոր ճյուղերում և որոշ ժանրերում, հատկապես փոխեփոխ երգեցողությամբ կատարվող գեղջական՝ ծիսական և աշխատանքային երգերում, պարերգերում⁴, աշուղական «երկխոսություններում», հոգևոր երգերում՝ սաղմոսներում, շարականներում և այլն, ինչպես և հայ նվագարանային և վոկալ-նվագարանային մոնոդիաներում լայնորեն տարածված է նմանակումը⁵:

Դրա հետ մեկտեղ նմանակումը՝ որպես հայ ավանդական երաժշտության բազմաձայն մշակման հնարավոր, կիրառելի և արդյունավետ միջոց, արդեն իսկ «մոդելավորվել էր» մինչկոմիտասյան շրջանի հայ կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի և Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործություններում և կարող էր օրինակ ծառայել Կոմիտաս կոմպոզիտորի համար⁶:

⁴ Նմանակումը տեղ ունի բազմաթիվ ժողովուրդների ֆոլկլորում, Музыкальный энциклопедический словарь, Москва, “Советская энциклопедия”, 1990, стр. 208.

⁵ Տե՛ս **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990, стр. 4-8: **Քաղդասարյան Ա.**, Նմանակումը որպես հայ գեղջական ավանդական փոխեփոխ երգեցողության կարևոր հատկանիշ (ըստ Կոմիտաս վարդապետի երաժշտական-ազգագրական ժառանգության) // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2017, № 2, էջ 334: Հավելենք նաև, որ կոմիտասյան երկերում, նմանակումների հետ մեկտեղ, լայնորեն կիրառվում է, ընդ որում տարբեր ձևակերպումներով և գործառույթներով, հայ ավանդական երաժշտության կերտվածքային-կատարողական մեկ այլ միջոց՝ ծայնառությունը՝ դամը, որ բազմիցս նշվել է երաժշտագետների կողմից, սակայն հատուկ և մանրամասն դիտարկման դեռևս չի ենթարկվել:

⁶ Այս առիթով տեղին է մեջբերել Ս. Տանեկի հետևյալ խոսքերը. «Նմանակումային, կանոնիկ և բարդ կոնտրապունկտի ձևերը՝ կիրառվող և հնարավոր, հարատև են, կախված չեն հանգամանքներից և կարող են գործի դրվել յուրաքանչյուր հարմոնիկ համակարգում, ընդգրկել ամեն մի մեղեդիական շարադրանք» (թարգմանությունը ռուսերենից մերն է՝ Ա. Բ.): Տե՛ս **Танеев С.** Подвижной контрапункт строгого письма, стр. 8.

Չի բացառվում նաև, որ նմանակումը, որը, ինչպես հայտնի է, ծավալման հորիզոնական ընթացքով, գծային (լինեառ⁷) երաժշտական երևույթ է, խորթ չէր, ավելին՝ հարազատ էր Կոմիտաս երաժշտին՝ ավանդական մոնոդիկ մտածելակերպի կրողին⁸, և միաժամանակ արտացոլում էր թե՛ իր և թե՛ իր ժամանակի (Ի դ.) կոմպոզիտորների «գծայնության նկատմամբ հետաքրքրության զգալի աճը»⁹:

Դրա հետ մեկտեղ նմանակումը, լինելով մեղեդիապես, նաև հնչյունապես, կուռ, միասնական բազմաձայն կերտվածքի ստեղծման խիստ արդյունավետ միջոց, լավագույնս համապատասխանում էր Կոմիտաս կոմպոզիտորի ստեղծագործական գերխնդրին՝ հայ մոնոդիայի մեղեդիական և հնչյունային հիմքով, վերջինիս հարիւր և «հոգեհարազատ» բազմաձայն այնպիսի կառույց ստեղծել, որի բոլոր «հարկերը» «հայերեն» են հնչում:

Նմանակումն իր տարատեսակների գրեթե ողջ «զինանոցով»՝ պարզ, կանոնիկ նմանակում, ստրետա, կանոն, ֆուգատո¹⁰, դրանց այլևայլ դրսևորումներով և բազմապիսի գործառնություններով, որպես գործող նմանակումային համակարգ, առկա է կոմպոզիտորների բազմաժանր բոլոր երկերում՝ խմբերգերում, մեներգերում (ծայնի և դաշ-

⁷ linear (գերմ.)՝ линейный, գծային, տե՛ս Большой немецко-русский словарь, т. 2, Москва, “Русский язык”, 1980, стр. 36.

⁸ Կոմիտասյան երկերի գծայնության մասին տե՛ս **Գյոդակյան Գ.**, Կոմիտասի ոճը և քաներորդ դարի երաժշտությունը // Կոմիտասական, Ա հատոր, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 104: **Նավոյան Մ.**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի // «Էջմիածին», 2017, Ե, Մայիս, էջ 106:

⁹ Տե՛ս **Эвальд З.** Предисловие // **Курт Э.** Основы линейного контрапункта (пер. с немецкого), Москва, 1931, стр. 9: Տե՛ս նաև **Գյոդակյան Գ.**, Կոմիտասի ոճը և քաներորդ դարի երաժշտությունը, էջ 104: Հետաքրքրությունը գծայնության հանդեպ վերաճեց գեղարվեստական ուղղության՝ «լինեարիզմի» Ի դարի առաջատար որոշ կոմպոզիտորների՝ Ա. Շյոնբերգի, Պ. Հինդեմիտի, Դ. Միյոյի և ուրիշների ստեղծագործություններում, տե՛ս Музыкальный энциклопедический словарь, стр. 305:

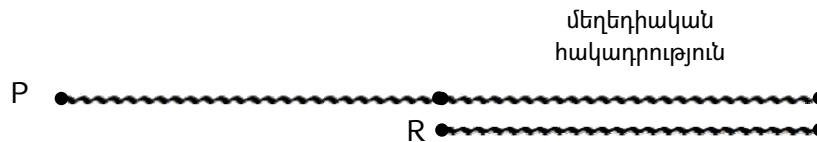
¹⁰ Կոմիտաս վարդապետի կոմպոզիտորական ժառանգության մեջ բացակայում է կամ չի պահպանվել ֆուգան:

նամուրի համար), Պատարագում, դաշնամուրային պարերում, ընդ որում մեծ մասամբ յուրովի մեկնաբանությամբ:

Այսպես, չանտեսելով և կիրառելով նմանակման հակադրության (противосложение) դասական մեղեդիական շարադրանքը (տե՛ս գծապատկեր 1)¹¹ Կոմիտաս վարդապետը վերջինիս փոխարեն, որն, ինչպես հայտնի է, հատուկ է պոլիֆոնիկ նմանակումներին¹², մեծ մասամբ գործի է դրել **ձայնառական հակադրությամբ**¹³ կամ **առանց հակադրության**¹⁴ նմանակումներ՝ դրանով իսկ վերարտադրելով բազմաձայն հյուսվածքում հայ ավանդական երաժշտության նմանակումային ձևերը (տե՛ս գծապատկեր 2, 3):

Գծապատկեր 1¹⁴

Մեղեդիական հակադրությամբ նմանակում



¹¹ «Որպեսզի նմանակումը նպաստի պոլիֆոնիկ կերտվածքի (ընդգծումը մերն է՝ Ա. Բ.) ստեղծմանը, անհրաժեշտ է, որպեսզի պրոպոստան (նմանակման սկսող ձայնը՝ Ա. Բ.), նմանակող ձայնի (րիսպոստայի՝ Ա. Բ.) մուտքից սկսած, շարունակի զարգացած հակադիր մեղեդային շարադրանք», **Փաշինյան Էդ.**, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, Երևան, «Լույս», 1998, էջ 46:

¹² **Ձայնառական հակադրությամբ նմանակում**, երբ նմանակման հակադրությունը շարադրված է պահված ձայնի՝ ձայնառության կամ «դամի» միջոցով:

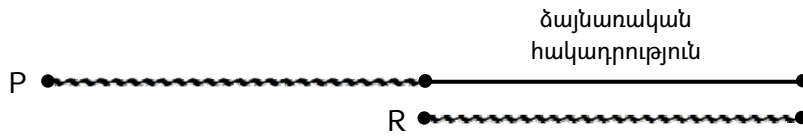
¹³ **Առանց հակադրության նմանակում**, երբ նմանակման հակադրությունը բացակայում է: Այսպիսի՝ առանց «հակաշարադրանքի» նմանակումների մասին տե՛ս նաև **Փաշինյան Էդ.**, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, էջ 46:

¹⁴ P – պրոպոստա՝ նմանակման սկսող ձայն,

R – րիսպոստա՝ նմանակման կրկնօրինակող ձայն:

Գծապատկեր 2

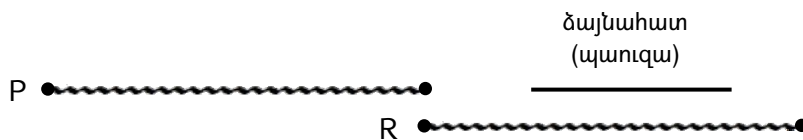
Ձայնառական հակադրությամբ նմանակում



Նմանակման այս ձևը հատուկ է հայ ավանդական վոկալ-նվագարանային և նվագարանային երաժշտությանը:

Գծապատկեր 3

Առանց հակադրության նմանակում



Նմանակման այս ձևը հատուկ է հայ ավանդական վոկալ երաժշտությանը, առավելապես գեղջկական և եկեղեցական երգերին, մասամբ նաև աշուղական երգարվեստին:

Կոմիտասյան նմանակումների «անսովոր» դրսևորումներից է **հնչյունի նմանակումը**:

Ի տարբերություն նմանակումային դասական օրինակների՝ հնչյունի նմանակման դեպքում հյուսվածքի տարբեր շերտերում նմանակվում են ոչ թե մեղեդիներ կամ մեղեդիական դարձվածքներ, այլ մեկական հնչյուններ: Այս յուրահատուկ **կետային նմանակումները** հարում են Ի դարի եվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում տարածված երաժշտական պուանտիլիզմին¹⁵: Կետային,

¹⁵ Պուանտիլիզմ (կամ դիվիզիոնիզմ)՝ ԺԹ դարի ֆրանսիական գեղանկարչության նեոիմպրեսիոնիստական ուղղության համակարգերից, որի գլխավոր սկզբունքն է՝ վրձնել կետերով: Հայտնի ներկայացուցիչներն են Ժ. Սյոռան և Պ. Սինյակը, տե՛ս Энциклопедия неомпрессионизма и постимпрессионизма, Москва, “Олма-Пресс”, 2002, стр. 250-258. **Ревальд Дж.** Постимпрессионизм, Ленинград-Москва, 1962.

կամ պայմանականորեն՝ **պուանտիլիստական նմանակումները** կոմիտասյան երաժշտության նմանակումային համակարգի գործոն միջոցներից են¹⁶ և տեղ ունեն վարդապետի թե՛ խմբերգերում, թե՛ մեներգերում և թե՛ դաշնամուրային պարերում:

Ներկա հաղորդման շրջանակներում փորձել ենք անդրադառնալ խնդրո՝ կետային նմանակումներին, մասնավորապես կոմիտասյան խմբերգերում, մյուս ոլորտների դիտարկումը նույն տեսանկյունով թողնելով ապագայի համար:

Խնդրո՝ հնչյունի կամ կետային նմանակումները առկա են խմբերգերի բազմաձայն հյուսվածքի ուղեկցող ձայներում որպես բազմահնչյուն ձայնառության կերտվածքային, մասնավորապես մեղեդիական, «գծային» շարադրանքի միջոց¹⁷, երբ ձայնառության հնչյունները ներկայացվում են ոչ թե միաժամանակյա՝ ուղղահայաց, հարմոնիկ, ակորդային դիրքով, այլ տարաժամանակյա՝ հնչյունների հորիզոնական տեղաշարժով: Բազմահնչյուն ձայնառությունների այս տարաձայն և կերտվածքային փոխակերպումը՝ ուղղահայացից հորիզոնագծի, հնչյունի նմանակման միջոցով, ժամանակին մասամբ «փորձարկվեց» Մ. Եկմալյանի կողմից, տե՛ս նրա «Անձրև եկավ շա-

Ավելի ուշ (Ի դ.) եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում, որպես փիլիսոփայական, հոգեբանական, գեղագիտական և գեղարվեստական որոշակի հայեցակարգերով (կոնցեպցիաներով) ամբողջական համակարգ, ձևավորվեց երաժշտական պուանտիլիզմը, հանձինս Ա. Վեբերնի (հիմնադիր) և նրա հետևորդների: Երաժշտական պուանտիլիզմի կերտվածքային գլխավոր մարմնավորումներից է երաժշտական նյութի կետային (պուանտիլիստական) շարադրանքը, տե՛ս **Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.** Антон Веберн, Москва, “Советский композитор”, 1984.

¹⁶ Կոմիտաս վարդապետի երկերում պուանտիլիզմի և Ի դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիտորական երաժշտության այլ ուղղությունների (սոնորիկա, մինիմալիզմ) մեթոդների կիրառման մասին տե՛ս **Джагацпаян К.** От Баха к Комитасу, Կանթեղ. գիտական հոդվածներ, 2015, № 2, էջ 167-173: Կոմիտասյան արվեստում կետային մտածողության դրսևորումների մասին տե՛ս **Նավոյան Մ.**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, էջ 107-108:

¹⁷ Ինչպես հայտնի է, ավանդական միահնչյուն դամբը նույնպես մեղեդուն ուղեկցողի գործառույթն ունի:

Իսկ Կոմիտաս վարդապետի երկերում լայնորեն կիրառվեց խմբերգերում՝ մասնավորապես և հատկապես վերածվելով հայ ավանդական մեղեդիների բազմաձայն մշակման նվագակցող, ուղեկից շերտի կերտվածքային կազմակերպման կարևոր գործոնի: Օրինակներից են՝ կետային երկու վերընթաց շարժմամբ քառաձայն նմանակումները «Գնա, գնա» խմբերգում, $B_{II} - B_I - T_{II} - T_I$ ձայների միջև (տե՛ս ստորև բերված 1 և 2 նոտային օրինակները).

Չկաքք
Allegro ♩ = 104 *mf*

S.
 Գը՛-նա, զը՛-նա, ո - տիղ եմ, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,
 դու ինձ էս-տեղ չես թող-նի, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,

A.
 Գը՛-նա, զը՛-նա, ո - տիղ եմ, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,
 դու ինձ էս-տեղ չես թող-նի, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,

I
 Ln', In', In'

Ten.
 Ln', In', In'

II
 Ln', In', In'

I
 Ln', In', In'

Bassi
 Ln', In', In'

¹⁹ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Խմբերգեր, Երևան, «Հայաստան», 1965, էջ 56: Այս և հետագա նոտային օրինակներում նմանակումները նշված են “P” և “R” հապավումներով և “” նշանով:

Այս նմանակումների միջոցով շարադրված են երկու բազմահնչյուն՝ քառահնչյուն ձայնառություններ, որոնց հիմքով ծավալվում են մեղեդուն ուղեկից ձայները: Դրանք են՝ «A – e» կվինտակորդը²⁰ իր զույգ հնչյունների կրկնապատկմամբ (նոտային օրինակ 1), և «H – e – fis¹» կվարտակվինտակորդը՝ կվարտայի՝ «h – e» և կվինտայի՝ «h – fis» համադրությամբ, և ստորին ձայնի՝ բասի՝ «h» կրկնապատկմամբ (նոտային օրինակ 2)²¹:

²⁰ «Կվարտայի և կվինտայի երկհնչյունները որպես ակորդներ կիրառվել են կենդանի պրակտիկայում, մասնավորապես Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ», **Ստեփանյան Ռ.**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, Կոմիտասական, Ա հատոր, էջ 128-129:

²¹ Այս ակորդը կարելի է բնորոշել նաև որպես կվարտսեկունդակորդ՝ h – e + e – fis, որի շրջվածքներից երկրորդը՝ fis – h – e «դասական» կվարտակորդի օրինակ է: Կվարտակորդների մասին տե՛ս Музыкальный энциклопедический словарь, стр. 243. Կվարտակորդները հատուկ են Ի դարի կոմպոզիտորական երաժշտությանը (Պ. Հինդեմիտ, Բ. Բարտոկ, Օ. Մեսսիան, Ս. Պրոկոֆև), նույն տեղում:

Կոմիտասի ստեղծագործություններում կվինտաներից և կվարտաներից բաղկացած, ոչ տեղցիային կառուցվածքի ակորդների մասին տե՛ս **Պերպերեան Շ.**, Կոմիտաս վարդապետ (անձը և գործը), Պուքրեշ, հրատարակություն «Կոմիտաս» երաժշտական միության, 1936, էջ 24: **Աթայան Ռ.**, Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ // Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի (հասարակական գիտություններ), 1949, № 9, էջ 87-113: Հոդվածում, ի թիվս ներդաշնակության այլ հնարների, հեղինակը նշում է նաև և դիտարկում կոմիտասյան երկերում առկա «կվինտային ակորդների մի սիստեմ», էջ 105: Երևույթի առավել բազմակողմանի և մանրամասն ուսումնասիրությունը տե՛ս **Ստեփանյան Ռ.**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ // Կոմիտասական, Ա հատոր, էջ 121-147 և այլն:

Նշելի է, որ կոմիտասյան կվինտ-կվարտակորդները աղերսներ ունեն թե՛ Ի դարի կոմպոզիտորական արվեստի հետ (տե՛ս **Նավոյան Մ.**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, էջ 107) և թե՛ հարում են համշենահայության ավանդական նվագարանային երաժշտությանը, որն առանձնանում է թե՛ կվարտ, կվինտ ակորդների և թե՛ նմանատիպ այլ համահնչյունների (ակորդների) առկայությամբ, տե՛ս **Բաղդասարյան Ա.**, Համշենահայերի նվագարանային բազմաձայն երաժշտության առնչությամբ // Հայ արվեստի հարցեր, 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 81:

Լյար - մի քիչ խաղ - ծաղ - զո - տիտ ևս, ևս, յա - րին, ո՛ր, յար, ջան,
 ար - տիտ ևր - յուս մե - տիտ ևս, ևս, յա - րին, ո՛ր, յար, ջան,
 Լյար - մի քիչ խաղ - ծաղ - զո - տիտ ևս, ևս, ևս, ևս, ևս, ևս, ևս,
 ար - տիտ ևր - յուս մե - տիտ ևս, ևս, ևս, ևս, ևս, ևս, ևս,
 I Ten. ևս, ևս,
 II ևս, ևս,
 I ևս, ևս,
 II ևս, ևս,

Կետային այս նմանակումները երկակի գործառույթ ունեն՝ նախ կերտվածքային, և դրա հետ մեկտեղ զգալիորեն նպաստում են խմբերգի ձայնակարգային (լադային) նկարագրի ստեղծմանը: Այսպես, առաջին նմանակումը (ինչպես վերը նշվեց, հնչյունի նմանակման վերածված կվինտակորդը) ներկայացված է «Գնա, գնա» խմբերգի առաջին հատվածի «a» տոնայնության մեջ, մեղեդու ձայնակարգից՝ լոկր. cis_3 ²³ մեծ տերցիա ներքև, և ոչ պատահականորեն: Ինչպես հայտնի է, հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ ստորին մեղիանտան լոկրիական (նաև հիպոփոյուզիական) ձայնակարգերում ծավալվող մեղեդիների ավանդական ձայնառություններից է, որն, ի դեպ, որոշ մաժորային, լուսավոր երանգ է հաղորդում լոկրիական մինորի «մռայլ» հնչողությանը: Ավելին, հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ

²² Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 58:

²³ Այստեղ և հետագա շարադրանքում, հայ ավանդական երաժշտության ձայնակարգերը բնորոշելիս առաջնորդվել ենք Ք. Կուշնարյանի մշակած մեթոդաբանությամբ:

լուրիական (նաև հիպոփոյուզիական) ծայնակարգային դիմագծով ծայնեղանակների՝ ԱԶ-ի և ԱԿ-ի համար ստորին մեդիանտան ոչ միայն ընդունված, այլև կանոնացված ծայնառություն է²⁴:

Երկրորդ նմանական (կվարտովինտակորդ) հենքը «հ» հնչյունն է մեղեդու (ծայնակարգը՝ էոլ. հ3) և վերջինիս ներդաշնակության (տոնայնությունը՝ «հ») տոնիկան: Երգի մեղեդու նկատմամբ նմանօրինակ ծայնառական օժանդակության գործառույթ ունի նաև «Կալի երգ» խմբերգի երկձայն, ներքնթաց շարժմամբ կետային նմանակումը:

Նոտային օրինակ 3²⁵

The musical score is for a piece titled 'Kali' (Կալի). It is written in E major (one sharp) and 4/4 time, with a tempo marking of 112. The score consists of four staves. The top staff is the vocal melody, followed by a vocal harmony staff, then the piano accompaniment, and finally a bass line. The lyrics are in Armenian: 'Դե, սի՛-րուն ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, դե՛, տո-կան ե՛լ.' The piano part includes dynamic markings like *f* and *p*, and a fermata over a note in the bass line.

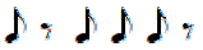
Նշելի է նաև դիտարկվող կետային նմանակումների կրկնվող, օստիննատային շարադրանքը, որն ընդհանրապես բնորոշ է նմա-

²⁴ Տե՛ս Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրութեան հայոց, աշխատասիրեաց՝ Նիկողայոս Ս. Թաշճեանց Կ. Պօլսեցի, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, էջ 53: Ուշագրավ է նաև լուրիական (d.3) ծայնակարգում ծավալվող «Որսկան ախպեր» ողբի հարմոնիզացիայի ստորին մեդիանտային հենքը (B) Ա. Խաչատրյանի Երկրորդ սիմֆոնիայի III մասում, տե՛ս **Хачатурян А.** Симфония № 2 для большого оркестра, III ч., Andante sostenuto, партитура, Москва-Ленинград, Музгиз, 1946, стр. 99.

²⁵ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 110:

նակմամբ ներկայացված ձայնառություններին Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործություններում:

Մեկ ուրիշ դեպքում կետային նմանակումը ոչ միայն ձայնառության շարադրանքի միջոց է: Այսպես, «Հո՛վ, հո՛վ, հո՛վ լինի» խմբերգում (նոտային օրինակ 4), մեղեդուն ուղեկցող ձայներում (B_{II} – B_I) կետային նմանակումը ներկայացված է ավանդական հարվածային նվագարաններին, հատկապես 6/8 չափով պարեղանակներում, բնորոշ ռիթմիկ բանաձևով՝

 (քորեյամբ)²⁶: Դրանով իսկ կետային նմանակման շրջանակներում մարմնավորվում և միահյուսվում են բնույթով տարբեր երկու գործառույթներ՝ հնչյունաբարձրության (ձայնառություն) և ռիթմականը (հարվածային նվագարան):

«Սանդի երգ» խմբերգում ի հայտ է գալիս կոմիտասյան կետային նմանակումների գործառույթային ևս մեկ երեսակ՝ հնչյունագրությունը (կամ հնչյունանկարչությունը, ձայնանմանողությունը, звукопись, Tonmalerei (գերմ.), tone painting (անգլ.), musicue descriptive (ֆրանս.)), երբ երաժշտության միջոցով փորձ է արվում նկարագրելու, վերարտադրելու, մարմնավորելու արտաքին աշխարհի տարբեր հնչողություններ (թռչունների դայլայլը, անտառի աղմուկը, զանգերի դո-

²⁶ Օրինակը տե՛ս Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պրակ I, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008, էջ 35, հատված դիոլի պարտիայից.



Այս առիթով հիշատակելի է, որ ավանդական նվագարանների՝ հարվածային, փողային, լարային (դիոլ, դափ, զուռնա, բլուլ, թառ և այլն), ռիթմական, տեմբրային, կատարողական հատկանիշների նմանակելը, ընդօրինակելը հատուկ են Կոմիտասի ստեղծագործություններին, որ առավելագույնս դրսևորվեց նրա դաշնամուրային պարերում, տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Դաշնամուրային ստեղծագործություններ, Երևան, «Սովետական գրող», 1982:

ղանջը և այլն)²⁷, որ ժԹ-ի դարերի կոմպոզիտորների ստեղծագործական մեթոդներից է, իսկ Ի դարում վերածվեց կոմպոզիտորական արվեստի «սոնորիկա» հայտնի գրելաոճի:

Նոտային օրինակ 4²⁸

Ֆաբո և սահուն
Fresco e scorrendo

Tenore solo

piano con indifferenza
մեղմուկ և անտարբեր

S.

Հո՛ւվ թող լի - - - - - նի,
ձո՛ւվ թող լի - - - - - նի:

piano con indifferenza
մեղմուկ և անտարբեր

A.

Հո՛ւվ լի - նի, թող հո՛ւվ լի - նի,
ձո՛ւվ լի - նի, թող ձո՛ւվ լի - նի:

p mp p mp p

T.

Հո՛ւվ, հո՛ւվ, հո՛ւվ լի - նի, յա - ռիս տու - նը՝ ձո՛ւվ լի - նի,
թո՛ղ, թո՛ղ, թո՛ղ լի - նի, յա - ռիս թա - մա - ռով լի - նի:

I

p Հո՛ւվ թող լի - նի, ձո՛ւվ թող լի - նի:

Bassi

II

p Հո՛ւվ թող լի - նի, ձո՛ւվ թող լի - նի:

«Սանդի երգ» խմբերգում մեղեդուն ուղեկցող երկձայն, ներքընթաց շարժմամբ, օստիննատային շարադրությամբ կետային երկու նմանակումները (օկտավային, կվինտային, տե՛ս նոտային օրինակ 5, T_{II} – B) նպաստում են հայ գյուղացու աշխատանքային հնավանդ գործընթացի (ծավար ծեծելը) երաժշտական «վերարտադրմանը»՝ «ծավար ծեծողների» «հա՛-հա՛, հը՛մ-հա՛» գործընթացը կազմակերպող և առաջնորդող եռանդուն փոխկանչերով:

²⁷ St' u Музыкальный энциклопедический словарь, стр. 201.

²⁸ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 46:

Նոտային օրինակ 5²⁹

Վարե, հա՛, ջա՛հե, հա՛, վա՛րե, հա՛, հը՛մ, հա՛, վա՛րե, հա՛, ջա՛հե, հա՛, վա՛րե, հա՛, հը՛մ, հա՛:

Հա՛, հա՛, հը՛մ, հը՛մ, հա՛, հա՛, հը՛մ, հը՛մ:

Վարե, վա՛րե, վա՛րե, հը՛մ, հա՛, վա՛րե, վա՛րե, վա՛րե, հը՛մ, հա՛:

Հա՛, հը՛մ, հը՛մ, հը՛մ, հը՛մ, հը՛մ, հը՛մ, հը՛մ:

Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛:

Նույնը դիտարկելի է և «Կալի երգ» վերը հիշատակված խմբերգում (տե՛ս նոտային օրինակ 3): Այստեղ կետային նմանակման միջոցով վերարտադրվում են հայ գյուղական մեկ այլ ավանդական աշխատանքային գործընթացի՝ հացահատիկը կալսելու և մաքրելու մասնակիցների «Ել, ել» փոխկանչերը:

Կոմիտաս վարդապետի խմբերգային երկերի կետային նմանակումներում համադրվել, միահյուսվել են հայ մոնոդիկ երաժշտության երկու տիպական բազմաձայն կերտվածքային-կատարողական ձեվեր³⁰՝ նմանակումը և ձայնառությունը, որ պատահական չէ: Թե՛ նմանակումը, թե՛ ձայնառությունը, որոնք հավասարապես բնորոշ են և՛ եվրոպական, և՛ հայ երաժշտությանը, Կոմիտաս կոմպոզիտորի կողմից դիտարկվել են որպես հայ ավանդական մեղեդիների բազմաձայն մշակման կիրառելի միջոցներ, որոնք չեն ստեղծում «անհամաձայ-

²⁹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 170:

³⁰ «Մոնոդիկ բազմաձայնություն» – “Монодийное многоголосие” (եզրն ըստ երաժշտագետ Յանով-Յանովսկայայի), տե՛ս Янов-Яновская Н.С. Богатство многообразия // “Советская музыка”, 1981, № 1, стр. 29.

նություն», «երկլեզվայնություն», այլ ընդհակառակը, օրգանապես միանում և ներդաշնակվում են բնագրային մեղեդու հնչյունային կազմի, ելևէջային բովանդակության ու կատարողական ձևերի հետ և նպաստում բազմաձայն կերտվածքի հայեցի հնչողությանը:

Նշելի է, որ կոմպոզիտորն ավանդական միահնչյուն ձայնառությունները մեծ մասամբ մեկնաբանում է բազմաձայն՝ մեկ հնչյունն ասես տրոհելով վերջինիս օկտավային, կվինտային և կվարտային օբերտոնների:

Կոմիտասյան կետային նմանակումները թե՛ կետայնությամբ, թե՛ հարմոնիկ՝ կվարտ-կվինտ-օկտավային կառուցվածքով, թե՛ մեղեդիական շարադրանքով, նաև հնչյունագրությամբ որոշակի աղերսներ ունեն ժԹ և հատկապես Ի դարի կոմպոզիտորական արվեստի տարբեր ուղղությունների հետ (պուանտիլիզմ, դոդեկաֆոնիա, գծայնություն, սոնորիկա), ավելին՝ դրանով իսկ «հաճախ կանխում են Ի դարի եվրոպական երաժշտության ինչ-ինչ երևույթներ»³¹:

³¹ Նավոյան Մ., Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, էջ 109:

Կոմիտաս վարդապետի կոմպոզիտորական ստեղծագործության և Ի դարի եվրոպական երաժշտության եզրերի մասին, տե՛ս նաև **Գյոդալյան Գ.**, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը // Կոմիտասական, հ. 1 ևն:

**ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ ՆՇԱՆԱՎՈՐ ՀԱՅԱԳԵՏ
ՖՐԵՂԵՐԻԿ ՄԱԿԼԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԱՍԻՆ**

Ֆրեղերիկ Մակլերը մեծագույն ծառայություն է մատուցել հայագիտությանը¹: Նրա առաջադիր խնդիրը եղել է հայ ժողովրդի գիտական պատմությունը, գրականությունն ու մշակույթը եվրոպական մտավորականությանն ու համընդհանուր ճանաչմանն արժանացնելը: Հենց այդ նպատակով անվանի բյուզանդագետ Շառլ Դիլի, աշխարհահռչակ լեզվաբան Անտուան Մեյեի, հայասեր Վիկտոր Բերարի հետ 1919-ին հիմնադրել է «Հայագիտական ընկերությունը» (“Société des Études Arméniennes”): Մեկ տարի անց Ա. Մեյեի հետ ձեռնարկել է ցարդ տպագրվող շատ կարևոր պարբերականի՝ “Revue des Études Arméniennes”-ի հրատարակությունը: Հայագիտական նյութեր ու փաստեր հայթայթելու նպատակով գիտական գործուղումներով այցելել է գրեթե բոլոր այն եվրոպական գրադարանները, որոնցում պահվում էին հայկական գրչագրեր, և կազմել դրանց ձեռագրացուցակները: Աշխարհի տարբեր գրադարաններում ընդօրինակել է տվել հայկական ձեռագրեր, դրանց կցել հիշատակարաններ և որպես ձեռագրի ստացող նշել իր հայացրած ազգանունը՝ «ստացող Ֆրեղերիկոս Մակլեր Ռաբունի»:

1909 թվականի հուլիս-հոկտեմբեր ամիսներին ֆրանսիական պետության հովանավորությամբ Մակլերը գիտական գործուղումով եկել է Ռուսահայաստան և Թուրքահայաստան և այդ առիթով թողել է ուղեգրական տպավորություններ, որոնք բացառիկ տեղեկություններ են հայ մշակույթի և գրականության վերաբերյալ:

Նա երկար օրերով ու ջանադիր աշխատել է Էջմիածնի գրադա-

¹ Ֆ. Մակլերի հայագիտական ժառանգության մասին տե՛ս **Դոլուխանյան Ա.**, Ֆրեղերիկ Մակլերը հայագետ, Երևան, 2011, 222 էջ:

րանում ու հենց այդտեղ էլ հանդիպել ու մտերմացել է Կոմիտաս վարդապետի հետ: Կոմիտասի մասին նա խոսում է նախ՝ Հայաստան կատարած ուղեգրական նոթերում, որոնցում շեշտվում է հանճարեղ կոմպոզիտորի նվիրվածությունը հայ ժողովրդի պատմությանն ու մշակութային:

Մակլերն ուշադիր ծանոթացել է Էջմիածնի թանգարանի ցուցանմուշներին: Վանքի միաբանները պատրաստակամորեն տրամադրել են հայ ժողովրդի պատմությունը ներկայացնող սեպագիր արձանագրությունները: Իսկ հայր Կոմիտաս վարդապետը, որը 1909-ի օգոստոսին վանքում էր, պատմում է դեպի Արագածի գագաթը վերելքի մասին բոլորովին նոր ճանապարհով: Լեռան գագաթի մոտ նա գտել է սեպագիր արձանագրություններ, որոնք փորագրված էին ճանապարհը շրջափակող ժայռերի վրա: Կոմիտասը համոզված էր, թե այդ արձանագրությունները դեռ ներկայացված չեն գիտական աշխարհին²:

1915 թվականի հայաջինջ եղեռնը նոր ուղղվածություն է հաղորդում Մակլերի հայագիտական գործունեությանը. նա դառնում է հայ դատի երդվյալ պաշտպանը: Ֆրանսիական տարբեր պարբերականներում հանդես է գալիս ցեղասպան երիտթուրքերին մերկացնող բազմաթիվ հոդվածներով: Գրում է Բիթլիսի Աստվածամոր տաճարի³, Ձեյթունի խիզախ պաշտպանների⁴ մասին: Այդօրինակ բողոքի դրսևորումների պսակը 1917-ին լույս տեսած «Հայաստանի շուրջը» ծավալուն ժողովածուն է⁵:

Հենց նույն մտադրությամբ էլ 1917 թվականին Մակլերը հրատարակում է “La musique en Arménie” մեծարժեք գրքույկը, որի հիմնական դեմքը Կոմիտաս վարդապետն է:

Գրքույկը սկսվում է Կոմիտասի անձը ներկայացնող գեղեցիկ պատումով, որը գրական տպավորիչ երանգ ունի:

² **Macler F.**, Rapport sur une mission scientifique en Arménie Russe et en Arménie Turque (juillet-octobre 1909), Paris, 1911, p. 64.

³ “Journal Asiatique”, 1915, novembre-décembre, p. 357-444.

⁴ “Journal Asiatique”, 1916, t. 1, p. 145.

⁵ **Macler F.**, Autour de l’Arménie, Paris, 1917.

Դեպքը տեղի է ունեցել 1917-ից մի քանի տարի առաջ Արարատ լեռան ստորոտին գտնվող Էջմիածնի վանքում: Լուսադեմին հայագետը խորասուզված էր մի հին ձեռագիր Ավետարանի ընթերցանության մեջ, երբ պատուհանի տակ լսում է թմբուկի զարկեր: Նա սկզբում չի կամենում թողնել իր գործը, սակայն աղմուկը շարունակվում է, որոշում է բացել վարագույրը և տեսնում է եկեղեցու երաժշտապետ, երջանկությունից փայլող հայր Կոմիտասի դեմքը: Մակլերը ներկայացնում է այն երկխոսությունը, որ տեղի է ունեցել իրենց միջև.

– Բարեկա՛մ,– բացականչեց նա ուրախ ու երջանիկ:– Ես հենց նոր գտա մի խազ:

– Մեծ բարիք եք արել, տե՛ր հայր: Ես կիսում եմ Ձեր ուրախությունը և շատ շնորհակալ եմ, բայց...

– Բայց ի՞նչ:

– Բայց ես առավել շնորհակալ կլինեմ, եթե ավելի լավ հասկանամ Ձեր երջանկությունը, եթե իմանամ, թե ինչ է խազը⁶:

Կոմիտասը նախ զարմանում է, որ ֆրանսիացի հայագետը չգիտի, թե ինչ է խազը, այդ բառն ասում է տարբեր լեզուներով ու առաջարկում է Մակլերին գնալ իր տուն, որպեսզի մանրամասն բացատրի հայ երաժշտության գաղտնիքները: Արևելքի սովորությամբ ձեռք ձեռքի նրանք անցնում են Էջմիածնի վանքի հինավուրց բակը և հայտնվում Կոմիտասի այգում: Հայագետը նկարագրում է այգին՝ գեղեցիկ ծառեր, որոնցից երկուսի տերևները հատկապես խիտ էին, և նրանց վրա կային աղավնիներ ու սև ագռավներ: Գիտնականի մտքում վերականգնանում են ջրհեղեղի տեսարանները. ագռավը չի վերադառնում, իսկ աղավնին ագդարարում է, թե հյուրընկալ Արարատի գլխին կանգնած տապանից կարելի է դուրս գալ ու վերստին սկսել կյանքը⁷:

Մեծ ծառի տակ Կոմիտասը զետեղել էր սպիտակ փայտից մի սեղան ու մի նստարան: Սեղանի վրա դրված ինքնաեղը (samovar) մեղմ քլքլթում էր, մի թղթի կտոր՝ երաժշտական նշաններով, ու մի մատիտ կային սեղանի վրա: Նստարանի ծայրին երաժշտությանը վերաբերող գրքեր էին:

⁶ **MacIer F.**, La Musique en Arménie, Paris, 1917, p. 1.

⁷ Նույն տեղում, էջ 2:

Մակլերն ու Կոմիտասը հարմարավետ նստում են նստարանին, ու Կոմիտասը ոգևորությամբ սկսում է բացատրել, թե ինչ է հայկական երաժշտությունը:

Մակլերը «Երաժշտությունը Հայաստանում» գրքույկը որպես զեկուցում կարդացել է 1917 թ. հունվարի 26-ին “L'École des Hautes Études sociales” բարձրագույն դպրոցում: Հայագետը բազմագիտակ էր. անտիկ, միջնադարյան-քրիստոնեական, նոր դարերի համաշխարհային մշակույթն ու գրականությունը միշտ եղել են նրա տեսադաշտում:

Ինչպես հստակ երևում է հետազոտությունից, հայկական երաժշտությունը գնահատելու խնդիրներում ելակետը Կոմիտասի դրույթներն են, որոնցում առկա են գիտելիքներ քրիստոնյա ժողովուրդների երաժշտական զարգացման պատմությունից:

Նիկողայոս Մառը հայ մշակույթին նվիրված մեծարժեք հետազոտության մեջ նկատում է. «Հայերն առաջինն են եղել, որ միջազգայնության շահերը և տիեզերական պատմության ըմբռնումը հասկացել են դեռ միջին դարերում»⁸:

Այս ըմբռնումն առկա է Կոմիտաս վարդապետի երաժշտագիտական գրվածքներում: Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Մատթեոս Բ-ին ուղղված 1909 թ. դեկտեմբերի 1-ի նամակում Կոմիտասը գրում է. «Բոլոր գրվածքները պետք է պատմական ազգային քննադատության բովիցն անցած լինեն և ոչ անհատական, եթե, իհարկե, մեր նպատակն է անաղարտ պահել մերը: Մեր նախնի շարականագետները, երաժիշտները, առանց բացառության, մշակել են մի ինքնուրույն, ազգային եկեղեցական երաժշտության ոճ, որին անխափան հետևել, զարգացրել են և տվել մեզ՝ հետնորդներին, մի կուռ ամբողջություն, որ մերն է. պետք է հետևենք և մենք նոցա օրինակին»⁹:

Կոմիտասն առանձնացնում է ժողովրդական երգերում բուն հայկականը, մաքրում երգերի բնագրերում եղած օտար բառերը՝ փոխա-

⁸ Մառ Ն., Հայկական մշակույթը, նրա արմատները և նախապատմական կապերը ըստ լեզվագիտության (Ձեկուցում՝ կարդացված Փարիզում), Փարիզ, 1925, էջ 8-9:

⁹ Կոմիտաս, Նամակներ, Երկրորդ, լրացված տպագրություն, Երևան, 2007, էջ 77-78:

րինելով գրական հայերենով: Նա ապացուցում էր, որ հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երգերն ունեն ընդհանրություններ: Մ. Աբեղյանը, որը Կոմիտասի մեծ համակիրն էր, նկատում է. «...հ.Կոմիտասը ոչ թե իրեն «ցույց է տալիս սիրահար», այլ իրոք սիրահար է մեր ժողովրդական խաղերին և ոչ միայն ժողովրդական խաղերին, այլ նույն չափով և ավելի ևս մեր եկեղեցական երգերին-շարականներին, տաղերին և այլն: Նա մինչև անգամ մեր հոգևոր երգերի հիմնական մասը մեր ժողովրդական երգերի մեջ է գտնում»¹⁰:

Կոմիտասը Մակկերին բացատրում է. Գրիգոր Լուսավորիչն ամենայն խստությամբ ոչնչացրեց հայ հեթանոսական մշակույթը, հին կրոնից ու հնագույն մատյաններից իրեղեն ապացույցներ գրեթե չպահպանվեցին, և դժվար է ճշգրիտ ու հարուստ փաստեր գտնել հայ հեթանոսական կրոնը և հեթանոս ժամանակների հոգևոր կյանքը պատկերող երաժշտության վերաբերյալ: Այս առումով եզակի արժեք են ստանում Պատմահայր Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» առաջին ու երկրորդ գրքերում եղած փաստերը, որոնք վկայում են հայոց հին վեպի գոյության ու գուսանների կողմից այն երգվելու մասին: Այս փաստերի մասին խոսում է Մակկերը, ըստ Կոմիտասի, նկարագրում, թե ինչպես էին գողթան երգիչները բամբիռների նվագակցությամբ կատարում այդ երգերը: Հին վիպասքի երգվող հատվածները մեջբերում է ըստ Վ.Լանգլուայի «Հայ պատմիչների ժողովածուի» երկրորդ հատորի, որում զետեղված է հայ Պատմահոր գլուխգործոցը¹¹: Նա մեջբերում է «Վահագնի ծնունդը», Սաթենիկի ու Արտաշեսի ամուսնության շքեղաշուք տեսարանը, Արտավազդի՝ մանուկ ժամանակ վիշապագունների կողմից գողացվելն ու նրա փոխարեն օրորոցում դն դնելը, Վարդգեսի կողմից Երվանդ արքայից աղջիկ ուզելն ու Վաղարշապատ քաղաքի կառուցումը.

Ֆ.Մակկեր

Vartkès, encore enfant, étant parti

Du canton de Douh, près du fleuve Kasakh,

¹⁰ Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. է, Երևան, 1975, էջ 423:

¹¹ Langlois V., Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie, t. II, Paris, 1869.

Va se fixer près de la colline de Chérech,
Près de la ville d'Ardimet, près du fleuve Kasakh,
Pour tailler et sculpter la porte d'Erouant, roi¹².

Մ.Խորենացի

Հատուած գնացեալ Վարդգէս մանուկն
Ի Տուհաց գաւառէն, զՔասաղ գետով,
Եկեալ նստաւ զՇրէշ բլրով,
ԶԱրտիմէդ քաղաքաւ, զՔասաղ գետով,
Կռել կոփել զդուռնն Երուանդայ արքայի¹³:

Կոմիտասը բացատրում է, թե ինչ են հայ միջնադարյան ձեռագրերում այնքան տարածված «Շարակնոց» ժողովածուները, որոնք պարունակում են հայ եկեղեցու դասական հիմները: Բոլոր շարականային ժողովածուներն ունեն խազեր (ծայնանիշեր), ներկա նոտագրության հայկական ձևերը¹⁴:

Խազերը հայ երաժշտության մեջ թվով 85-ն են, որոնցից 54-ը Կոմիտասը վերծանել է: Շարականները հայ գրականության մեջ հայտնվել են մեսրոպյան տառերից հետո, և այդ հեռավոր ժամանակներից դրանք գրվել են մինչև XIV դարը: Առաջին շարականագիրներն են եղել Սահակ Պարթևը, Մեսրոպ Մաշտոցը, Մովսես Խորենացին և Հովհան Մանդակունին: Հիանալի շարականագիրներ են եղել Ներսես Շնորհալին և Ներսես Լամբրոնացին: Նա խոսում է կին շարականագիրներ Խոսրովիդուխտ Գողթնացու և Սահակդուխտ Սյունեցու մասին¹⁵:

Հետո Կոմիտասը դաշնամուրի նվագակցությամբ երգում է մի քանի շարական:

Մակերի գրքույկի երկրորդ հատվածը, դարձյալ ըստ Կոմիտասի, նվիրված է հայ աշուղներին: Նա ասում է, թե աշուղները նույնն

¹² **Macler F.**, La musique en Arménie, p. 6.

¹³ **Մովսես Խորենացի**, Պատմութիւն Հայոց, Քննական բնագիրը և ներածությունը Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Նմանահանություն, Լրացումները Ա.Բ. Սարգսյանի, Երևան, 1991, էջ 199:

¹⁴ **Macler F.**, La Musique en Arménie, p. 8.

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 10:

են, ինչ որ ֆրանսիացիների մոտ troubadours-ները և trouvères-ները¹⁶: Թվարկվում են հայ պաշտոնական գրականությունը ներկայացնող տաղասացները, որոնց տաղերը երգվել են՝ Խաչատուր Կեչառեցի, Կոստանդին Երզնկացի, Հովհաննես Երզնկացի, Առաքել Սյունեցի, Մկրտիչ Նաղաշ, Հովհաննես Թլկուրանցի, Գրիգորիս Աղթամարցի և ուրիշներ, որոնք բոլորն էլ եղել են հոգևորականներ: Կոմիտասը բացատրում է, թե Արևելքի շահերի ու սուլթանների բոլոր աշուղները եղել են հայեր: Նրանցից ոմանց բռնությամբ դարձրել են մահմեդական¹⁷: Մերգեր Մելիքը, որը կատարյալ արվեստի տեր աշուղ էր, սուլթան Աբդուլ Համիդի սիրելի աշուղն էր¹⁸:

Հիշատակվում է նաև Տիգրան Չուխաճյանը՝ Իտալիայում կլորթված, իր հայտնի «Լեբլեբիջի» ստեղծագործությամբ:

Սայաթ-Նովան ներկայացվում է Գևորգ Ախվերդյանի հաղորդած կենսագրական տվյալներով: Աշուղ Զիվանին Սայաթ-Նովայից առավել ժամանակակից է և շատ սիրված: Համառոտ ներկայացվում են Նիկողայոս Տիգրանյանը, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Մակար Եկմալյանը: Որպես աշուղական երգի հիանալի օրինակ մեջբերվում է մի հատված Զիվանու «Ձախորդ օրերը» երգից.

Les mauvais jours
Les mauvais jours, pareils aux hivers,
Viennent et s'en vont.
Ne désespérez donc pas, ils ont une fin.
Ils viennent et s'en vont¹⁹.

Ձախորդ օրեր
Ձախորդ օրերը ծմռան նման կուգան ու կերթան,
Վհատելու չէ, վերջ կունենան, կուգան ու կերթան²⁰:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 16:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 18:

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 23:

²⁰ Հայ քնարերգության անթոլոգիա, Ծաղկաքաղ, Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Կազմեց Գրիգոր Ղասաբյանը, Երևան, 2003, էջ 69:

Մակերի գրքույկի վերջին՝ երրորդ բաժինը վերստին Կոմիտասի մասին է: Այդ հատվածը նվիրված է մեծ կոմպոզիտորի կյանքի ուշագրավ փաստերին: Այն սկսվում է Սողոմոնի՝ Էջմիածին գալու առաջին օրվանից: Էջմիածնում որբուկ Սողոմոնին ներկայացնում են Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Գևորգ IV-ին²¹: Կաթողիկոսը հայերենով հարց է տալիս մանկանը: Տղան պատասխանում է թուրքերենով:

- Ինչու՞ ես ուրեմն եկել այստեղ:
- Հայերեն սովորելու համար՝ ե, որ ինձ բերել ես տվել Էջմիածին,– հարցնում է Կոմիտասը:
- Ուրեմն, ի՞նչ կարող ես դու անել:
- Ես կարող եմ երգել:

Երեխան երգում է. նա երգում է մի շարական, որ սովորել էր իր մոր ծնկներին նստած. արցունքները գլորվում են օգոստոսափառ ծերունու աչքերից: Նա հանձնարարում է, որ ավագ դասարանների աշակերտները շտապ զբաղվեն տղային հայերեն սովորեցնելու խնդրով²²:

Կոմիտասը շատ արագ յուրացնում է հայերենը և սկսում է փայլել բոլոր առարկաների գծով, սակայն նրան հատկապես ձգում է երաժշտությունը:

Կոմիտասը բարձրագույն երաժշտական կրթություն է ստանում Բեռլինում, որտեղ ջանադիր սովորում է օր ու գիշեր: Վերադառնալով Էջմիածին՝ նշանակվում է վանքի երաժշտապետ ու ճեմարանի երգեցողության պրոֆեսոր: Աշխատանքից ազատ ժամերին նա շրջում է ժողովրդի մեջ և սովորում նրանց երգերից: Ճեմարանում Կոմիտասի

²¹ **Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի**: Ամենայն Հայոց կաթողիկոս 1866-1882: 1874-ին հիմնադրել է Գևորգյան ճեմարանը, ապա՝ Էջմիածնի թանգարանը, կարգավորել վանքի տպարանն ու մատենադարանը, սկսել «Արարատ» ամսագրի հրատարակումը: Մ.Մաշտոցի գերեզմանի վրա 1879-ին կառուցել է Օշականի եկեղեցին: Միակերպություն է մտցրել հոգևոր երաժշտության մեջ: Հրատարակել է շարականներ և ժամագրքեր: Երգեցողություն է մտցրել ազգային դպրոցներում: Տե՛ս Ամենայն Հայոց կաթողիկոսներ, խմբագրությամբ՝ Պետրոս Հովհաննիսյանի, Երևան, 2001, էջ 250:

²² **MacIer F.**, La musique en Arménie, p. 25. Տե՛ս նաև **Գասպարյան Ս.**, Կոմիտաս, կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը, Երևան, 1961, էջ 57:

մանկավարժական գործունեությունը տևել է 13 տարի: Կոմիտասի հեղինակությունն օրեցօր մեծանում էր: Նա համերգներով հանդես է գալիս Կահիրեում, Կոստանդնուպոլսում, Ջնյունիայում: Կոմիտասին հատուկ հոչակ են բերում 1906 և 1907 թթ. Փարիզում երգչախմբային փառատոների ժամանակ նրա ելույթները: Երաժշտասեր հասարակությունը խիստ տպավորված էր Կոմիտասի մատուցած հայկական երաժշտությունից:

1914-ի գարնանը Փարիզում հավաքվել էին համայն աշխարհի երաժիշտները: Այդ համաժողովի ժամանակ Կոմիտասի երգը հոյակապ էր: Պիեռ Օբրին հիացմունքով է գրել Կոմիտասի մասին իր «Համեմատական երաժշտագիտության փորձեր» հետազոտության մեջ. սովորելով Կոմիտասի տեսական գիտելիքներից՝ նա շատ մեծ տեղ է հատկացնում հայկական ծիսական երաժշտությանը²³:

Կոմիտասը ուշագրավ բացատրություն է տվել Մակլերին հայ գեղջկական երգերի մասին: Պատմել է, թե ինչպես Պայծառակերպության տոնի ժամանակ այցելել է Հառիճի վանքը, որտեղ եկել են բազմաթիվ ուխտավորներ: Նա նստել է շենքի ստվերում՝ ձեռքին թուղթ ու մատիտ: Երիտասարդ ուխտավորներն սկսում են երգել ու պարել. «Սկզբում չորս հոգի առաջացան ու շրջան կազմեցին: Նրանք լուռ մի քանի անգամ պտույտ կատարեցին, համաչափ քայլերով դեպի աջ շարժվեցին: Խմբի լավագույն երգչուհին սկսեց երգել հետևյալ կրկնակը.

Aman Tello, Tello!

Siroun Tello, Tello²⁴

(Աման Թելլո՛, Թելլո՛,

Սիրուն Թելլո՛, Թելլո՛)»:

Կոմիտասը խոստովանում է, թե այդ օրն ինքը գրառել է 34 նոր երգ²⁵: Նա հայ գեղջկական խմբերգային երաժշտությունը բաժանում է երեք տեսակի՝ պարզ, միահյուսված, խառը: Խառը ձևով երգում են

²³ **MacIer F.**, La musique en Arménie, p. 28.

²⁴ Նույն տեղում, էջ 30:

²⁵ Նույն տեղում:

գութանի ու կալի երգերը²⁶:

Հայկական ժողովրդական երգը չունի բազմաձայնություն, դեպքեր կան, որ երգում են երկուսով:

Մակերը եզրակացնում է, թե Կոմիտասի երաժշտությունը ծնվել է բացառապես հայ ժողովրդի հետ նրա շփվելիս և նրանց կողքին գտնվելիս:

Հայագետը մեջբերում է Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերի բնագրեր, որոնք երգվել են զեկուցման ժամանակ: Դրանցից մեկը երգել է օրիորդ Մարգարիտ Բաբայանը: Այն է.

Tu es un platane, ne courbe jamais le front.

Ne t'éloigne pas de notre porte.

Bien- aimé, pour l'amour de Dieu,

Si tu es loin; ne m'oublie pas²⁷.

Չինար ես, կեռանա՛լ մի,

Մեր դռներն հեռանա՛լ մի,

Յա՛ր, քո Աստված կը սիրես,

Հեռու ես, մոռանա՛լ մի²⁸:

Խիստ հուզիչ է «Երաժշտությունը Հայաստանում» գրքույկի վերջաբանը: Այն ուղղված է ցեղասպանված ժողովրդի լավատեսական ապագային: Կոմիտասի երաժշտությունն ունեցող ժողովուրդը չի կարող մեռնել. «Բայց մի ժողովուրդ, որը գիտե երգել վսեմորեն, չի կարող ընդմիշտ լռել: Նրա անցյալը երաշխիք է ապագայի համար»²⁹:

Ֆրեդերիկ Մակերը հավատացած է, որ հայ ջախել աղջիկները կազատագրվեն թուրքական մղձավանջից, երջանիկ օրերի նման աշուղները կշրջեն, տոնից տոն կերգեն ազգի հերոսներին ու նրանց քաջագործությունները: Հայ երաժիշտները կշարունակեն ստեղծագործել, և մարդիկ կտեսնեն նրանց ստեղծագործությունների ու հետազոտությունների արդյունքները:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 31:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 33:

²⁸ «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարան, խմբագրեցին՝ Կոմիտաս և Մ. Արեղյան, Երևան, 1969, էջ 12-13:

²⁹ **MacIer F.**, La musique en Arménie, p. 35.

Ֆրանսիացի հայագետն իրավացի է. այժմ նրա անունը մտել է աշխարհի նշանավոր կոմպոզիտորների անվանացանկ, ու նրա կողքին է նույնպես Գոդֆան աշխարհի ծնունդ հանճարել Արամ Խաչատրյանը: Երկու հանճարել կոմպոզիտորների հետ կան ևս երկու հայեր՝ Էդվարդ Միրզոյանն ու Կարեն Խաչատրյանը³⁰:

Մակլերի «Երաժշտությունը Հայաստանում» գրքույկը Կոմիտասին նվիրված եզակի գործ է, որում հայ հանճարը ներկայացված է իր կենսուրախ բնավորությամբ, ազգանվեր գործունեությամբ ու երաժշտական հանճարով:

³⁰ Տե՛ս The Consice Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Nicolas Slonimsky, New York, 1983.

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿԵՐՊԱՐԸ
ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ԵՎ ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ ՊՈԵՄՆԵՐՈՒՄ**

Հայ նորագույն գրականության մեջ երկու պոեմ է գրվել Կոմիտասի մասին, երկուսն էլ 20-րդ դարի հայ բանաստեղծության ամենանշանակալից գործերից են: Բայց գրվել են տարբեր ժամանակներում: Չարենցը գրել է 1936-ին Կոմիտասի մահվան և հուղարկավորության անմիջական տպավորության տակ: Սևակը գրել է Մոսկվայում 1957-58-ին: Շատ տարբեր գործեր են: Տարբերությունները պայմանավորված են ոչ միայն ժամանակով, այլև հեղինակների անհատականությամբ:

Չարենցը գրում էր արդեն հետապնդումների մթնոլորտում, գերգրգռված, խռովահույզ վիճակում: Իր ճակատագրի վրա հսկայական հարցական էր կախված: Բայց այդ տարիներին նրա միտքը զբաղված էր ոչ միայն իր անհատական ճակատագրով, այլև երկրի և ժողովրդի պատմության ողբերգական ընթացքով: Այն մռայլությունը, որ կար 1933-ին, փորձություններից հետո տպագրված «Գիրք ճանապարհիի» պոեմներում, գնալով ավելի էր խտանում: Չարենցը, մի կողմից, ներբողում էր, և անկեղծորեն, Խորհրդային Հայաստանը, մյուս կողմից, ավելի ու ավելի սուր, հայոց պատմության ողբերգական ընթացքը շարունակում էր հետապնդել նրան: Չարենցի հայացքը հայոց պատմությանը համակված էր ցավով, արյունով, ժխտումով: Այս հայացքի կատարյալ դրսևորումը «Գիրք ճանապարհիում» տպագրված «Պատմության քառուղիներով» պոեմն էր: Չարենցը չէր տեսնում ոչինչ լուսավոր մեր պատմության մեջ, թեև ժողովրդին, իր ժամանակի տրամադրություններին և գաղափարներին համապատասխան, անմասն էր համարում պատմության վայրիվերումներին: Բայց ստացվում

էր, որ ժողովուրդը ճորտ և անգոր էր եղել իր ողջ պատմության ընթացքում:

Այս հոգեվիճակում էր Չարենցը, երբ Երևան հասավ Կոմիտասի աճյունը: Հուշագիրները պատմում են, թե ինչպես է նա հրաժեշտ տվել Կոմիտասին: Դա շատ տխուր, ավելի շատ ողբերգական և հուզիչ մի տեսարան է եղել: Հավաքվածները լուռ ճանապարհ են բացել Չարենցի համար, նա մոտեցել է, համբուրել Կոմիտասի դեմքը ծածկող ապակին և լուռ հեռացել: Եվ ծնվել են Ռեքվիեմի գերգրգռված ութնյակները, որոնց մեջ Չարենցը նորից ու նորից անդրադառնում է հայոց պատմությանը՝ Կոմիտասի անձնական ճակատագրի մեջ տեսնելով մեր ժողովրդի պատմության խորհուրդը: Այս պոեմը կարիք ունի շատ ուշադիր, խորազնին քննության:

Առաջին տպավորությունն այնպիսին է, որ տողերի, զգացմունքների անկառավարելի հոսք է: Եվ, իհարկե, այս տպավորության մեջ ճշմարտություն կա: Իր այդ վիճակում Չարենցը չի կարողացել հանգիստ աշխատել պոեմի վրա, հղկել, հասնել այնպիսի կատարելության, որն իրեն բնորոշ էր: Բայց այդ չմշակվածության մեջ կա մի շատ արժեքավոր բան. Չարենցի ապրումների այդ մոլեգին հոսքը իր նախնական պարզությամբ երևան է բերում նրա հոգում տեղի ունեցող ալեկոծությունը, որն ավեր չէր ճանաչում: Ալեկոծության մեջ ուրվագծվում է, ավելի սրված ու խորացված, հայ ժողովրդի ճակատագրի այն ընկալումը, որը մենք տեսնում ենք արդեն «Գիրք ճանապարհի» պոեմներում: Հենց առաջին ութնյակում բախվում են երկու թեմա՝ հայրենի երգի վերադարձը և տանջանքի անագորույն կնիքը Կոմիտասի ճակատին:

*Հայրենի երգն ես դու մեր՝
Վերադարձած հայրենիք,
Դեմքիդ փանջանքն է դրել
Անագորույն մի կնիք:*

Պոեմը կարող էր զարգանալ երկու ուղղություններից մեկով՝ կոմիտասյան երգի ապագան հայրենիքում՝ լուսավոր գույներով (ինչպես այդ ապագան ներկայանում է Պարույր Սևակի պոեմում), և տան-

ջանքի ու պատմության թեման՝ մռայլ գույներով: Ի վերջո, Հայաստանը վերջապես ոտք էր դրել շատ թե քիչ ապահով գոյության ուղին, ինչը Չարենցը ուրիշ առիթներով այս նույն պոեմի այլ հատվածներում շեշտել է: Բայց Չարենցը ընտրել է երկրորդը՝ տանջանքն ու անլույս պատմությունը: Երգը վերադառնում է, բայց.

*Հայրենի երգն ես դու մեր
Հալածական, ինչպես ամպ...*

Հայրենի երգը՝ հալածական, ինչպես ամպ. սա արդեն ճակատագիր է՝ երգի և այդ երգն ստեղծող ժողովրդի: Իրար են հաջորդում ավելի ու ավելի մռայլ պատկերներ, որոնք բնութագրում են մեր պատմությունը.

*Դու պանդուխտի տարագիր
Սիրտն ես երգել կարոտող՝
Անհայրենիք արագիլ՝
Կապված հուշի նարոտով...*

Անհայրենիք արագիլի պատկերն իր ձևով արձագանքում է հալածական ամպի պատկերին: Հալածականության մոտիվը լրացվում է անհայրենիքության մոտիվով, որը գնալով ավելի է խորանում: Այլ տողերում Չարենցն ավելի ու ավելի է սրում թեման՝ երբեմն արտաքին հակասության մեջ ընկնելով, ոչ թե հայրենիք չկար, այլ հայրենիքը խորթ էր և թշնամի.

*Քեզ չմնաց անգամ քո
Հայրենի հող կոչվող սև
Այն հեռաստանն արնակոխ,
Որ քո ցնորքն էր լուսե:
Քեզ չմնաց անգամ ժանտ
Այն արեգակն հայրենի,
Որ ավելի՛ էր դաժան,
Քան թշնամին վայրենի...*

Երևի չկա հայ ընթերցող, որը «Ես իմ անուշ Հայաստանին...» կարդացած կամ լսած չլինի: Եվ թվում է՝ սար ու ձոր կա այդ բանաստեղծության և այս տողերի միջև: Այնինչ այստեղ ճեղք չկա: Դա Չարենցի հոգեբանությունն է, որին ի սկզբանե բնորոշ են հակադրությունները և հակասությունները: Չարենցի հայրենասիրությունը հովվերգական անխաթար պատկերներ չէր ընդունում. մոլեգին սերը հայրենիքի հանդեպ շարունակվում է իբրև նրա պատմության ողբերգական էջերի նույնքան մոլեգին ժխտում: Բայց վերադառնանք Կոմիտասի կերպարին, որը մեծանում, ահագնանում է այս ֆոնին: Կոմիտասի կերպարը դառնում է ոչ միայն հայ երգի, այլև հայոց ճակատագրի խորհրդանիշ:

Բերված տողերին հաջորդում է հայկական աղետի նկարագրությունը: Ոչինչ չմնաց Հայաստանում. «Չար ուրագան մի շաչող... Քշեց երախը մահի Թե մայրերին, թե մանկանց...»: Ինչպես այս, այնպես էլ այլ դեպքերում որևէ թեմա Չարենցը մեջտեղ է բերում և զարգացնում սիմֆոնիայի սկզբունքով. նորից ու նորից վերադառնում է թեմային՝ զարգացնելով և խորացնելով այն: Հայ գրականության, մանավանդ պոեզիայի մեջ Ցեղասպանության տեսարանների պակաս չկա՝ հենց իրենից՝ Չարենցից սկսած մինչև Շիրազ: Բայց այստեղ, առանց դիմելու կոնկրետ ահասարսուռ պատկերների (ինչպես «Դանթեական առասպելում»), Չարենցը հասնում է գրեթե հուսահատության, մի սահմանի, որից այն կողմ անցնել կարծես հնարավոր չէ.

*Ձառանցում էր կիսամեռ
Ժողովրդի մեր մի բուռ
Մնացորդը, որ չունեւ
Էլ փրկության կարծես դուռ -
Հորդաններով ամեհի
Շրջապատված ու ողող՝
Տերն էր նաև «հայրենի»
Քշում անդունդն անողորմ...*

Չարենցը մտածում է ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի մասին: Քիչ հետո նա ներբողելու է խորհրդային կարգերի հաստատումը

Հայաստանում իբրև փրկություն, և դա երեսպաշտություն չէր: Բայց այդ ներքողի խորքերում մնում էր մի ցավ, որը խորհրդային կարգերը չկարողացան բուժել: Խորհրդային տարիներին Չարենցը ապրում էր մի տեսակ երկատված. մի կողմից՝ հավատն էր նոր պետության և գաղափարախոսության հանդեպ: Բայց, մյուս կողմից, իրականությունը և նրա նախազգացումները շատ մոայլ էին:

Այս հատվածներից հետո Չարենցը հիշում է Կոմիտասի արտասահմանյան ուղևորությունները: Մենք սովորել ենք դրանք համարել Կոմիտասի և մեր երաժշտության հաղթարշավը: Բայց այստեղ էլ Չարենցը մի շատ մոայլ գիծ է մտցնում պատմության մեջ. եվրոպական երկրներում Կոմիտասին վերաբերվում էին իբրև հոգևոր մուրացիկի, նրան լսում էին միայն հայ պանդուխտները, որոնք այդպես մեղմում էին հայրենիքից հեռանալու ցավը.

*Անհանգրվան փարվեցիր
Երկրից երկիր, որպես մերկ,
Անհայրենիք մուրացիկ,
Որ հացի տեղ - ունի երգ:-
Բայց չլսեց ոչ ոք քեզ,
Քեզ ոչ մի սիրտ չգթաց, -
Միայն քամին մորմոքեց,
Միայն անձրևն իջավ թաց...*

Ընդգծված տողերը շատ բնորոշ են Չարենցի ապրումներին, և այս դեպքում, իհարկե, իմաստ չունի քննարկել՝ ճի՞շտ է նա, թե՞ ոչ: Նրա ասածը հերքող փաստեր երևի կարելի է բերել: Բայց մեզ համար գլխավոր փաստը բանաստեղծական ապրումն է, նրա ողբերգական զգացողությունը: Քիչ հետո այս պատկերը լրացնում են պանդուխտ հայերին վերաբերող տողերը՝ *Նրանք՝ իրենք - փարագիր, իրենք՝ և՛ որք, և՛ անճար...*

Այս տողերը ոչ միայն ներկայացնում են Չարենցի զգացողությունները, այլև հող են նախապատրաստում հետագա հատվածների համար: Դրանցից առաջինը հայտնի տողերն են՝ *Ա՛խ, ծաղկի սերմն հայրենի Հող չի հաճախ ճանաչում, Բայց սերմն հոգու - Միայն իր*

Հայրենիքում է աճում... Կոմիտասի հանճարը չէր կարող բացահայտվել օտար հողում: Դա կարող էր բացվել և աճել միայն իր հայրենի հողում: Մյուս կողմից, այդ ութնյակներով ընդգծվում է հայրենի հողի ազատագրության նշանակությունը՝ և՛ հայ ժողովրդի փրկության, և՛ Կոմիտասի աճյունի վերադարձի համար, որը հայոց նորագույն պատմության խորհրդանշական իրադարձություններից մեկն է դառնում:

Չարենցը բազմաթիվ ութնյակներ է նվիրում Հայաստանի խորհրդայնացմանը: Այս իրադարձության արժեքը ներկայացնելու համար նա նորից ու նորից վերադառնում է պատմությանը: Այն, որ նա մերժում է հայոց ողջ պատմությունը, մեզ ծանոթ է նրա նախորդ գործերից, հատկապես «Պատմության քառուղիներովից» և այս շարքի մյուս պոեմներից: Բայց նույն հայացքի կրկնությունը Կոմիտասին նվիրված պոեմում մի քիչ այլ նպատակ ունի: Նույնիսկ ակնհայտ քաղաքական-գաղափարախոսական բնույթի պնդումները կարծես անցնում են հետին պլան: Գլխավորը դառնում է հայրենիքի, հայրենի հողի թեման: Եվ այստեղ խնդիրը միայն այն չէ, որ «սերմն հոգու միայն իր Հայրենիքում է աճում»: Դա ժողովրդի բուն գոյության հենարանն է, որից նա զրկված է եղել դարեր շարունակ: Թերևս իր ոչ մի գործում Չարենցն այնքան սուր չի զգում հայրենի հողի նշանակությունը, ինչքան այս պոեմում: Բայց մինչև հողի թեմային անցնելը Չարենցը պատմում է փրկության մասին. *«Բայց փրկությունը եկավ Խո՛ր խավարում, ինչպես լույս Արեգակի հեռակա, որ ճառագում է վերուստ...»*: Ուշադրություն դարձրեք «խոր խավարում» բառակապակցությանը: Այս փրկությունը, որը հեղափոխությունն էր, գալիս է հանկարծակի, իբրև հրաշք: Սա էլ Չարենցի մտածողության առանձնահատկություններից էր: Նույնպիսի գաղափար մենք տեսնում ենք և՛ «Մահվան տեսիլ», և՛ «Պատմության քառուղիներով» պոեմներում. փրկությունը հանկարծակի էր, որովհետև *խոր խավարում* թաղված հայ ժողովուրդն ինքը ոչինչ չէր արել դրա համար: Սա հայոց պատմության չարենցյան ընկալումի արտահայտություններից մեկն էր: Սիրելով իր ժողովրդին և խոնարհվելով նրա մշակույթի առջև՝ նա միաժամանակ ժողովրդի մասին գրելիս օգտագործում է «ճորտ» բառը: Իր ցավի ու զայրույթի մեջ Չարենցը այսքան դաժան է ժողովրդի հանդեպ, որը չկարողացավ պաշտպանել իրեն: Կոմիտասի այն կերպարը, որը մենք

գտնում ենք այս պոեմում, Չարենցի այս վերաբերմունքի արտացոլանքն է: Խեղճ ժողովրդի մեծ երաժիշտը պիտի նրան ներկայանար իբրև անհանգրվան թափառական, իր սեփական հողից զրկված, միայն իր հրաշալի սրինգը պահած: Ընդ որում, խոսելով այդ հանկարծակի և հրաշալի փրկության մասին, Չարենցը նորից ու նորից մերժում, ջնջում է այն բոլոր շարժումները, որոնք իրենց նպատակ էին դրել փրկելու մարդկանց, ժողովուրդներին, բավական թափանցիկ ակնարկելով նաև քրիստոնեությունը: Նա այստեղ էլ կարծես ուղղափառ մարքսիստ էր, որն իր դավանած ուսմունքը վեր է դասում բոլոր ուսմունքներից: Բայց նույնիսկ այս դեպքերում երևում է նրա մոայլված հոգին, որը խաչ է քաշում այն ամենի վրա, ինչը հույսեր տվեց մարդկանց ու ժողովուրդներին, բայց ոչ մի իրական նվաճում չունեցավ: Եվ ահա Հոկտեմբերյան հեղափոխությունն արմատականորեն հեղաշրջեց աշխարհը... Դժվար է ասել՝ որտեղ էր վերջանում նրա անկեղծ հավատը, և որտեղ էր սկսվում հակասությունների մեջ տառապող, ոչնչի չհավատացող նրա ոգին... Խնդիրը միայն այն չէր, որ նա մերժում էր արդեն ոչ միայն Հայաստանի, այլև ողջ մարդկության անցյալը: Հեղափոխական ծայրահեղությունների մթնոլորտում սա կարելի էր հասկանալ: Բայց նրա մերժման մեջ մի կիրք կար, որը զուտ չարենցյան էր, կապված էր իր չանհետացող, իր երազած խորհրդային իրականության մեջ չմարող արյունոտ հուշերի, «Դանթեական առասպելում» նկարագրվածի լլկող տեսիլքների հետ: Ինչքան էլ նա գաղափարապես պաշտպաներ խորհրդային կարգերը, այդ կարգերը, միևնույն է, չէին ցրում հայոց պատմության նրա ընկալման մոայլ գույները:

Վերադառնանք հողի թեմային: Հոգու սերմի ծլարձակման համար հայրենի հող է պետք: Բայց հող է պետք նաև հենց ժողովրդի գոյության համար: Ճորտությունն ի վերջո նշանակում է հողից զրկված, հողին տեր չեղող ժողովուրդ: Պոեմում հայրենի հողի թեման գնալով ուժեղանում է: Հայրենիքը, որն ընդունում է Կոմիտասին, «դասակարգային» չէ, դա հայրենի հողն է, որը ժողովուրդը կորցրել էր և որն ստացավ շնորհիվ հեղափոխության: Ութնյակներից մեկում նա Կոմիտասին անվանում է անհող մարգարե, որը վերստանում է հայրենի հողը: Նրա ոսկորները պետք է հանգչեն «մեր հողում»: Այնուհետև.

*Իբրև աճյո՛ւն դու դարձար
Քո հայրենիքը ազաւր, -
Իբրև մասունք մի պայծառ,
Իբրև նշխար հարազաւր,-
Եվ հայրենի քո հողում,
Հին հանճարի իբրև սերմ՝
Կբարձրանա՛ նա բեղուն,
Երկրիդ ցողով ցողված ջերմ:*

Հետաքրքրական է, որ այս պոեմում հայտնվում է Չարենցի հոր՝ Աբգար աղայի կերպարը, որին Չարենցն իր նախընթաց ստեղծագործության մեջ գրեթե չէր անդրադարձել և, դատելով նրա մասին հուշերից ու իր հատուկենտ հիշատակումներից, առանձին ջերմություն նրա հանդեպ չէր տաճել: Այս պոեմում այլ է: Կոմիտասի և Աբգար աղայի կերպարները մի պահ միահյուսվում են, երկուսն էլ հայր են, երկուսն էլ տառապած, երկուսն էլ անհող, թափառական: Կոմիտասի կերպարը, այսպիսով, նաև զուտ անձնական հնչեղություն է ստանում՝ խորացնելով Չարենցի սերն ու պաշտամունքը նրա հանդեպ: Անհողությունը, հայրենի երկիր չունենալը հայի ճակատագիրն է եղել, այդ թվում և Չարենցի ընտանիքի: Հիմա հայրենի հող, երկիր են ստանում ոչ միայն Կոմիտասի աճյունը, այլև Աբգար աղան (թեև Աբգար աղան թաղված է Մայկոպում)...

Այսպիսով, մի քանի թեմաներ են միահյուսվում Չարենցի այս պոեմում՝ Կոմիտաս, հայրենի հող, պատմություն: Կոմիտասը դառնում է խորհրդանիշ՝ հայոց ճակատագիրը ներկայացնելու համար: Չարենցին տասնամյակներ շարունակ տառապանք պատճառող խոհը իր ժողովրդի ճակատագրի մասին իր ողջ բարդությամբ ու ողբերգականությամբ մի անգամ ևս, ավելի տառապալից ու ողբերգական, ասպարեզ է գալիս այս պոեմում:

Սևակի պոեմը այլ բնույթի է, եթե թույլատրելի է այսպես ասել, ավելի գեղարվեստական: Ասածս չի նշանակում, որ Չարենցի պոեմը գեղարվեստական չէ: Խնդիրն այն է, որ Չարենցի դեպքում մենք գործ ունենք մի քիչ պոտոր, բայց զորեղ հեղեղի հետ, որը չի հասցրել հուն մտնել, զուլավել, բայց դրանով իսկ դարձել է, թերևս, նրա հոգեվի-

ճակի և մտքերի բնական, անմշակ ու դրանով իսկ խորապես տպավորիչ արտահայտությունը: Այնինչ Սևակը իսկապես պոեմ է գրել՝ լավ մտածելով, կշռադատելով, ձևի հարցերը մինչև վերջ հստակելով: Դա իր տեսակի երաժշտական պոեմ է՝ ամբողջովին ընդելուզված կոմիտասյան երգերով, դա յուրատեսակ հնչող պոեմ է, երգերի, ղողանջների, համազանգերի պոեմ: Իհարկե, Սևակի պոեմը ևս պոռթկում էր, բայց հունի մեջ դրված, մշակված, գեղեցիկ ձև ստացած: Այդ պոեմը ասպարեզ եկավ այն ժամանակ, երբ հայ ժողովրդի տարբեր խավերը սրությամբ զգում էին պատմական անարդարությունը, մեր քսաներորդ դարի պատմության մութ անկյունները լուսավորելու անհրաժեշտությունը: Հայ ընթերցողը լիովին պատրաստ էր «Անլուելի զանգակատան» ասպարեզ գալուն, ոչ միայն մտավորականությունը, հասարակ մարդիկ, այլև հանրապետության ղեկավարությունը: Այդ պոեմին բախտավոր ճակատագիր էր վիճակված. տպագրվելուն պես այն ցնցեց ժողովրդին՝ անմիջապես տարածվելով ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սփյուռքում: Այն ժամանակ ոչ ոք չէր մտածում պոեմի թերությունների, հատկապես ձգձգվածության մասին: Եվ իսկապես, այսօր էլ, գրեթե վաթսուն տարիների հեռվից, մենք գնահատում ենք այդ պոեմի խաղացած վիթխարի դերը հայ ժողովրդի զարթոնքի մեջ, և նրա անկատարությունները մեզ համար էական չեն: Այդ պոեմը մտել է հայ ժողովրդի հոգևոր պատմության մեջ իբրև կարևոր նշանոդ:

Պոեմը Կոմիտասի բանաստեղծական կենսագրությունն է՝ ծննդից մինչև խելագարություն: Եվ իհարկե, Սևակն էլ չէր կարող չտեսնել, չզգալ նրա կենսագրության խորհրդանշական խորքը: Մի տարբերությամբ: Չարենցն իր հզոր թափով չի վարանում խոսել հայոց ողջ պատմության մասին, նրա ողբերգական օրինաչափությունների մասին: Նրա ողբերգական ընկալումները տարածվում են հայոց ողջ պատմության վրա: Այնինչ Սևակի պոեմն իր տեսակի պատմական-կենսագրական պոեմ է: Սևակը չի խուսափում մեծ ընդհանրացումներից, բայց ժանրը ունի իր օրենքները: Կոմիտասի կենսագրությունը հայ ժողովրդի այդ ծանրագույն տարիների կենսագրությունն էր, և իհարկե, Սևակը չէր կարող չխոսել ցեղասպանության, ազգային-ազատագրական պայքարի և հարակից հարցերի մասին, որոնք դեռ

նոր-նոր էին դառնում հետպատերազմյան շրջանի արևելահայության քննարկման առարկա:

Ես չեմ փորձի մանրամասնորեն վերլուծել Սևակի պոեմը: Այն լավ հայտնի է ընթերցողին: Բայց պետք է համառոտ ընդգծեմ երկու պոեմների մի քանի էական տարբերությունները: Սևակը քիչ այլ կերպ է նայում Կոմիտասի կենսագրությանը, դրանով իսկ և հայ ժողովրդի պատմությանը: Պոեմը, մի կողմից, ունի իր ողբերգական տոները՝ «Դե եկ, վարդապետ, ու մի խենթանար...»: Բայց այս բոլորի վրա թևածում է հայ ժողովրդի վերածնության և Կոմիտասի երգի հաղթանակի զգացողությունը: Գլուխներից մեկը կոչվում է «Ղողանջ հաղթության»: Դա արձագանքն է Կոմիտասի եվրոպական տուրների: Կոմիտասը՝ հայոց երգը, նվաճում է Լոզանը, Ժնևը, Ցյուրիխը, Փարիզը, Վիեննան: Համեմատե՛ք այս հատվածը Չարենցի պոեմի այն տողերի հետ, որ բերեցի քիչ առաջ: Միանգամայն հակադիր գնահատականներ... Պոեմի ավարտը ևս կազմված է պայծառ տոներից. վերածնվող երկիրը խնկարկում է Կոմիտասի հիշատակը: Հիշենք նաև հարսանեկան ծավալուն դողանջը. Սևակը անկեղծ ոգևորությամբ նկարագրում է գյուղական հարսանիքը Հայաստանում, որը երգի ու պարի և ուրախության տոն էր: Դա այն Հայաստանն է, որ Չարենցի պոեմում այնքան մռայլ գույներով է ներկայացված...

Անիմաստ է փորձել որոշել երկու բանաստեղծների ճիշտն ու սխալը: Պետք է շատ ավելի լայն համատեքստում նայել այս տարբերություններին: Այստեղ մենք գործ ունենք հայոց պատմության երկու տարբեր ընկալումների հետ, որոնք ծնվել են հայոց պատմության վայրիվերումներից և կապված են ողբերգական շրջադարձերի հետ: Եվ պատահական չէ, որ այդ երկու ընկալումները բխվում են Կոմիտասի կերպարի մեջ: Մեծ երաժշտի մարդկային և ստեղծագործական անհատականությունն իրապես իր մեջ խտացնում է հայ ժողովրդի ճակատագրի թնջուկները: Եվ ուրեմն, երկու գործերում էլ Կոմիտասի կերպարը, տարբեր, երբեմն հակադիր ձևերով, դառնում է հայ ժողովրդի պատմության խորհրդի դրսևորում, մի բան, որը նորից շեշտում է Կոմիտասի կյանքի ու ժառանգության հսկայական արժեքը մեր հոգևոր պատմության համար:

**ԲԱԶՄԱԼԵԶՎՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒ**

Հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործությունն ազգային երաժշտական մշակույթի անտեսված ոլորտներից է եղել: Աշուղների օտար մականուններն ու օգտագործած եզրաբանությունը, նրանց ստեղծած օտարալեզու երգերը մահմեդական մշակույթին վերագրելու միտումը առիթ են տվել տարակարծությունների ու սկզբունքային վերապահումների՝ նպաստելով ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտների, մասնավորապես թուրքալեզու աշուղների հարուստ երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության օտարմանը հայ մշակույթի մնայուն արժեհամակարգից: Այսուհանդերձ նրանց արվեստի հնչեղությունն ու հասարակական դերն այնքան մեծ են եղել, որ տարբեր ժամանակներում իր վրա է բեռնել թե՛ մտավորականության, թե՛ հոգևոր այրերի և թե՛ մասնագետների ուշադրությունը: Հայ աշուղների արվեստում առկա այս առանձնահատուկ երևույթի լուսաբանումն արդի էթնոերաժշտագիտության մեջ էքսպոնենցիալ աճով կիրառվող դրույթի՝ ինքնության բազմանիստ մեկնությունների դիտակետից լույս է սփռում հայ աշուղների բազմալեզվությանն առնչվող հայրենական և արևմտյան հետազոտություններում շրջանառվող տեսակետների օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հիմքերի վրա: Այն պարզաբանում է նաև հայ աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած հակասական և անորոշ վերաբերմունքը: Կոմիտասի երաժշտաազգագրական մեծածավալ և պատկառելի ժառանգության ամենահամեստ մասը կազմող աշուղական արվեստը նրան տրամադրել ու հիացրել է առավելապես իր մաքուր հայկական երեսակով, այն է՝ ազգային աշուղական արվեստի վարպետների՝ Զիվանու, Շերամի, Շիրի-

նի երգերով, որոնց երաժշտաճական հատկանիշները սերտ առնչության մեջ են ժողովրդական երգի հետ: Իր գիտահավաքչական գործունեության վաղ շրջանում Կոմիտասը գրառել, ներդաշնակել և մշակել է աշուղական և քաղաքային երգերի նմուշները, սակայն տեսական դատողություններում դրանք չի կարևորել որպես ազգային միասնական ոճի բնութագրական արտահայտություններ:

Մշակութային իրողությունների վերաշարադրումն ու վերամեկնաբանումը, բնականաբար, չեն հավակնում ճշմարիտ պատմության «նոր անցյալի» ստեղծման: Սակայն թույլ են տալիս վերաարժևորել երևույթն իր պատմամշակութային համատեքստում:

Գրեթե առանց բացառության հայկական ինքնությանն առնչվող օտարալեզու հետազոտությունների առանցքը Կոմիտաս վարդապետն է, որի բազմաբովանդակ և լուսավոր գործունեությունը նրան հերոս է դարձրել համայն հայության գեղագիտական, հայրենասիրական և մշակութային ինքնության ընկալումներում:

Կոմիտասի գիտահավաքչական գործունեության աներևակայելի մասշտաբներն ու ֆոլկլորային նյութի մշակման սկզբունքները դեռևս ըստ արժանվույն լուսաբանված չեն ժամանակակից էթնոերաժշտագիտության էջերում՝ որպես արևելյան տարբեր երաժշտական ավանդույթների խոշոր գիտակի և հետազոտողի: Մինչդեռ նրա հետաքրքրությունները ներառել են ոչ միայն հայ, այլև թուրքական, քրդական, պարսկական երաժշտարվեստներն իրենց ժանրային բազմազանությամբ: Անհերքելի իրողություն է նաև, որ Կոմիտասի կատարողական, խմբավարական բազմաձևավալ գործունեությունը ազգային երաժշտության գնահատման գիտակցական զարթոնք է նշանավորել Օսմանյան կայսրության տարբեր ազգերի մեջ¹:

Թերևս քչերին է հայտնի, որ Կոմիտասը 19-րդ դարում գրառել է «Քյոռոլի» արևելյան դասական ասքի հայկական պատումի ամենահայտնի՝ «Այ, Քյոռոլի, ջան, Քյոռոլի» երգի հնագույն տարբերակներից մեկը թուրքերենով, որի ռիթմաինտոնացիոն կայուն հիմք ունեցող

¹ **Poladian S.**, Komitas Vardapet and his Contribution to Ethnomusicology; Komitas the Pioneer, In Essays of Armenian Music, edited by Vrej Nersessian, London, Institute of Armenian Studies, 1978.

մողելն իր առաջին հաստատագրումից մինչ այսօր պահպանվել է աշուղների տարբեր սերունդների արվեստում²: Երգի սխեմատիկ տարբերակը Ադրբեջանում 1938 թ. գրառված է հայ աշուղ Ավագ Ազարյանի թուրքերեն կատարումից³: «Ուջա տաղլարըն» (Քյոռոզլի) կոչվող այս մեղեդին Կոմիտասը եվրոպական նոտագրությամբ գրառել է Վաղարշապատում⁴: Անվանի կոմիտասագետ Ռ. Աթայանն այն տեղադրել է հատորի աշուղական երգերի շարքում՝ որպես «բացառապես հայ երգարվեստը ներկայացնող» նմուշ⁵: «Ուջա տաղլարըն բաշընդան» թարգմանաբար նշանակում է «Սեզ սարերի գագաթներից»։ այս նույն բառերով սկսվող և սիրային մոտիվով գրված աշուղ Ղարիբ Գուբունու բանաստեղծության հայտնաբերումը Խ. Ամիրյանի «Թուրքալեզու հայ աշուղները» աշխատության մեջ ներառված տեքստերում կարևոր հավելում է Քյոռոզլու հերոսական ասքին վերաբերող նյութերին⁶: Այն ևս մեկ անգամ հաստատում է Քյոռոզլու հայկական պատումի միջուկը կազմող մի շարք կանոնական երգերի երկլեզու, խառը, հայերեն կամ թուրքերեն տարբերակների հաստատուն ներկայությունը մերձավորարևելյան աշուղական ավանդույթում:

Կոմիտասի գրառած տարբերակի երաժշտաբանաստեղծական նմանակներից են Ք. Քուշնարյանի՝ 1927 թ. Թբիլիսիում ձայնագրած դարձյալ թուրքերենով կատարվող երգը, ինչպես նաև Ա.Քոչարյանի «Սարի գագաթից նայեցի» երգի տարբերակները⁷: Դրանք բոլորը հայ

² **Երնջակյան Լ.**, Նորահայտ էջեր հայ-թուրքական երաժշտական աղերսների պատմությունից // Հայ արվեստի հարցեր, 2, Երևան, 2009, էջ 58:

³ **Эльдарова Э.** Искусство ашугов Азербайджана, Баку, 1984, стр. 62-64.

⁴ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Գիրք 2, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, նվագներ, թուրքական երգեր, քրդական երգեր և նվագներ, Երևան, 2006, էջ 82:

⁵ Նույն տեղում, էջ 22:

⁶ **Ամիրեան Խ.**, Թուրքալեզու հայ աշուղներ. Օսմանեան կայսրություն. 16-20-րդ դարեր, **Kasparian J.**, Aulnay-sus-Bois, Paris, 1989, էջ 60:

⁷ Քյոռոզլու ասքի տարբեր պատումների երաժշտաբանաստեղծական դրվագների համեմատական քննությունը տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երեվան, 2009, էջ 128-138:

«Ուջա տաղլարն»
(Բյուռուջի), ձայնագրությունը Կոմիտասի

Moderato

Ու-ջա տաղ-լա - րն քա - շն տա, ու-ջա տաղ-լա - րն քա - շն-տա,
 ննմ-լու, ննմ - լու, - զար զնո - քու - նյուր և - յի, և - յի,
 հայ և - յի, և - յի, մն - նրմ քու - սը ջրե զնոզ - լու-մն,
 ա - լա-զնոզ - լու յար զնո - քու - նյուր, հայ,
 յար զնո - քու - նյուր: հայ, յար զնո - քու - նյուր:

Երաժշտաբանական արվեստի հնագույն և ավանդական նմուշներից են, որ հայախոս թե թուրքախոս աշուղների շնորհիվ տարածվել, սիրվել և կայունացել են Թուրքիայի և Անդրկովկասի ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստում՝ էպոս հարստացնելով թուրքալեզու երաժշտարվեստի մեղեդային ոլորտները: Ներկայացված և բազմաթիվ այլ տարալեզու տարբերակներում ձևակառուցողական կարևոր դեր են կատարում արտատեքստային ընդհանուր արևելյան բացականչություններն ու կրկնողությունները՝ «հայրենի բնաշխարհի» և «յարի» համապատասխան նկարագրություններում: Բնավ պատահական չէ, որ Կոմիտասի ուջադրությունից չի վրիպել այս հաստատուն չափագծեր ունեցող մեղեդին՝ իր ելևէջային երանգավորումներով հարազատ հայ գեղջկական և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության քնարական ոլորտներին:

Եզակի նմուշ է նաև 1905-ին գրառված «Ազան»-ը՝ աղոթքի կանչը, որը հնչել է Երևանի թուրքական մզկիթում: Կոմիտասն այն անվանել է Երևանի եղանակ՝ ընդգծելով տվյալ երաժշտական միջավայրի ազդեցությունը ավանդական հոգևոր ծիսական մեղեդու կերտ-

Քյոռուլի
(Ք.Քուշնարյան, Թբիլիսի, 1927)
(Վ. Տեր-Առաքելյան)

Ու - ջա դադէա - ընն բա - շըն-դա, ու - ջա-դադ - լա -
 ընն բա - շըն - դա, լեյ - լի, լե-յը-լի գոր - գե - ըի -
 նի, ե - ըի, ե - ըի, յար, նի - գար ե -
 ըի, Նա-նեն գուս - տե մըր-գե նեվ - ըի - նա,
 ա - լա-գեզ - լի, յար - լի - միտ, հայ, յար ե - ըի - միտ,
 հայ, յար ե - ըի-միտ:

վաճքի վրա: Իր վաղեմի ծագումով, ասերգային ոճով, ծայնեղանա-
 կային-ելևէջային դիատոնիկ բնույթով այն մեծ արժեք ունի ծիսական
 մեղեդիների տիպային հատկանիշների համեմատական ուսումնասի-
 րության տեսակետից⁸: Այս եղանակը, որ Կոմիտասը գրառել է «Սուր և
 հուր» (էպիգրոներ հայ-թաթարական ընդհարումներից) պիեսի հեղի-
 նակ էմին Տեր-Գրիգորյանի խնդրանքով, կատարվել է բեմադրություն-
 ների ժամանակ: Պիեսի ռուսերեն թարգմանության հրատարակու-
 թյանը (1908) նա կցել է Կոմիտասի չորս ծայնագրությունները,
 որոնցից առաջինը «Ազանն» է⁹:

⁸ Տե՛ս **Աթայան Ռ.**, Նախաբան հոդված // Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Գիրք 2, էջ 22-23:

⁹ **Հովակիմյան Բ.**, Կոմիտասի թատերական աշխարհը // Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 254-255:

Քյոռօղլի (Ա.Քոչարյան)
Սարի զազաթից նայեցի

Յարն ե - րե - վաց վա՛յ, յարն ե - րե - վաց, վա՛յ,-

յարն ե - րե - վաց: Մի մը-տա-ծիլ դու իմ մա-սին. օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ,

օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ իմ գո-վե - լի յարն ե - րե-վաց վա՛յ,-

յարն ե - րե - վաց: Քա-ղա-քից ե - րե-վաց գյու-ղը հա՛յ, քա-ղա-քից ե -

րե - վաց գյու-ղը: Յա - րիս ձեռ-քի վար - դի ճյու - ղը.

ե - ռի, ե - ռի, Այ Բառ-դան ե - ռի, բաց ա - լա ե -

րե-սի քո-ղը, այն սի - րուն պատ - կերն ե - րե - վաց, վա՛յ,

այն ե - րե - վաց, վա՛յ,- այն ե - րե - վաց:

Ջան Քյոռ-օղ - լի, ն ջա ջան Քյոռ - օղ - լի

այն ե - րե - վաց վա՛յ,- այն ե - րե - վաց:

Ե՛վ ժամանակագրական և՛ երաժշտագագրական առումներով նույնքան հետաքրքիր են Կոմիտասի գրառած քրդական երգերն ու սիրավեպերի հատվածները¹⁰, որոնցից չորսը նա 1899 թ. ներկայացրել է Բեռլինում: Կոմիտասի, ինչպես և Սպիրիդոն Մելիքյանի կատարած քրդական ձայնագրություններն անուրանալի ներդրում են քրդական երաժշտական ֆոլկլորի ուսումնասիրության ասպարեզում, իսկ դրանց մի մասը երաժշտագետ Ն. Զառարիի վկայությամբ կարող են պարզապես կոչվել հայ-քրդական երգեր¹¹:

Կոմիտասի ներդրումը նոր ձևավորվող ոլորտի՝ էթնոերաժշտագիտության մեջ վկայված է նրա համեմատական մեթոդներով, ժողովրդական երգաստեղծության սոցիալ-մշակութային համատեքստի, մշակութային փոխազդեցությունների կարևորումով, ֆոլկլորի ժանրային տիպաբանության և երաժշտական բարբառագիտության ասպարեզում կատարած գործնական քայլերով: Միևնույն ժամանակ հարկ է ընդգծել, որ Բեռլինի Միջազգային ընկերության հիմնադիր անդամ Կոմիտաս վարդապետի գործունեությունը տարբերվում է ժամանակի անվանի երաժշտագետներից՝ գերմանական դպրոցի ներկայացուցիչներ Կարլ Շտամպֆի (1848-1936), էրիկ ֆոն Հորնբոստելի (1877-1935), Ռոբերտ Լախմանի գործունեությունից (1892-1939). նրանց ուշադրությունը հիմնականում բևեռված էր ինտերվալների, առանձին երգերում դրանց քանակական տվյալների, կիսատոների և քառորդ տոների հարաբերակցությունների վրա: Սակայն միավորողը ֆոլկլորի ընկալման գաղափարախոսական հիմքն էր, որով ուղղորդվում էին նրանց էթնոերաժշտագիտական հետազոտություններն ու երաժշտա-

¹⁰ Դրանք՝ «Քրդական եղանակներ», ձայնագրեց Կոմիտաս վարդապետը խորագրով ամփոփված են «Էմինյան ազգագրական ժողովածուի» մեջ, հատոր Ե, Մոսկվա – Վաղարշապատ, 1904 թ.:

¹¹ **Զառարի Ն.**, Քրդական ժողովրդական երգարվեստը, Երևան, 1976, էջ 24: Արևելյան տարբեր ազգերի վիպական, երաժշտաբանաստեղծական մտածողության օրինաչափությունների բացահայտման առումով հայ-քրդական երաժշտավիպական դրվագների համեմատական ուսումնասիրությունն առանձին գիտական հետաքրքրություն ունեցող խնդիր է, որ մտադիր ենք իրականացնել հետագայում:

կան ձայնագրությունները՝ կենտրոնացված Հորնբոստելի ղեկավարած Բեռլինի ֆոնոգրամ-արխիվում (Berlin Phonogramm-Archiv)¹²: Դա ժողովրդական երաժշտական ժառանգության գրառումն ու պահպանումն էր թե՛ որպես առօրյա կենցաղի, թե՛ որպես ազգային ավանդական մշակույթի բարձրարժեք դրսևորման, որի կրողը գեղջուկն էր: Գեղջկական երգի նման ընկալումով են բնութագրվում նաև հունգարացի անվանի կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկի էթնոերաժշտագիտական գործունեությունը, ժողովրդական երգի «երաժշտական լեզվի» հայտնությամբ և դրա տիրապետումով իրականացրած նրա երկարատև դաշտային աշխատանքները գյուղական վայրերում և ազգային երաժշտական ոգու բնապաշտական հիմնավորումները¹³:

19-րդ դարի վերջի ազգային երաժշտական մոդելի հասկացությունը խարսխված էր տիպական մեղեդային-ռիթմական, մոդալ հատկանիշներով բնութագրվող երգերի վրա, որոնք ստվար քանակությամբ հավաքվում, նոտագրվում և հրատարակվում էին երաժշտագետ-ֆոլկլորագետների, կոմպոզիտորների, գիտնական-բանասերների ջանքերով: Այդ երգերի՝ որպես ազգային արժեքների դասակարգումը և ներկայացումը հնարավորություն էին տալիս քաղաքական անկախություն չունեցող ազգերին իրենց ձայնը հնչեցնելու ազգային լեզվով:

Այդ է վկայում նաև Կոմիտաս վարդապետի գիտահավաքչական գործունեությունը՝ ուղղված հայ ժողովրդական երգի անադարտ՝ օտար ազդեցություններից զերծ նմուշների հայտնաբերմանը, գրառմանը, ինչպես նաև ստեղծագործական մեկնաբանմանը: Նախանձախնդիր մոտեցումով հայկականը օտար արևելյանից սահմանազատելով, աղավաղումներից զտելով՝ նա ըստ էության լուծում էր հայ երաժշտության ինքնատիպ նկարագիրը հիմնավորելու սկզբունքային խնդիրը՝ եկեղեցական և ժողովրդական ճյուղերի քննությամբ՝ որպես ազգի երաժշտական ինքնության ներկայացուցչական արտահայտությունների: Տեսադաշտից դուրս էր հայ քաղաքային, գուսանաաշուղա-

¹² Ներկայումս այն կոչվում է Բեռլինի էթնոերաժշտական բաժանմունք:

¹³ **Frigyesi J.**, Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest, University of California Press, 1998, Berkeley, Los Angeles, London, p. 77-81.

կան երգ-երաժշտությունը՝ իբրև գեղագիտական արժեքների այլ համակարգով բնութագրվող և արևելյան գեղարվեստական ավանդույթին կամրջված ճյուղ: Այստեղից էլ սկզբնավորվել են միմյանց հակադրվող օտար «արևելյան» և բուն «հայկական» ըմբռնումները հայ երաժշտագիտության որոշակի փուլում, երբ Անատոլիայի բազմազգ մշակութային ավանդույթների հավասարազոր անդամ հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործությունը, առնվազն լեզվական նկատառումներով, օտարվում և չէր տեղավորվում ազգային մշակութային կառույցի շրջանակներում: Այդ նույն շրջանում Մերձավոր Արևելքի տարբեր երկրներում՝ Հունաստանում, Եգիպտոսում, արևելյան ավանդական երաժշտության դասական ժանրերը՝ մուղամները, սեմայիները, շարքիները և այլն, մերժվում էին իբրև թուրքական երաժշտագեղագիտական ֆենոմեն: Մերժվում էր մի արվեստ, որ ձևավորվել էր հայերի, թուրքերի, հրեաների, հույների և կայսրության այլ ազգերի ստեղծագործական ներուժով: Զավեշտորեն Օսմանյան կայսրության անկմանը զուգահեռ նրա երաժշտական մշակույթը նույնպես խստորեն քննադատվել է հենց իր «օտար» էության և գեղագիտության պատճառով¹⁴: Օսմանյան երաժշտության մերժումն ու քննադատությունը թուրքական ազգային մշակույթի մաքրման ծրագրի մասն էին: Իր «Թուրքիզմի սկզբունքները» աշխատության մեջ հասարակագետ, քաղաքական գործիչ Զիյա Գյոքալփը նշում է, որ թուրքական դասական-ավանդական երաժշտությունը թուրքերինը չէ, այլ հույներինը, բյուզանդացիներինը, պարսիկներինն ու արաբներինը և զուրկ է ազգային նկարագրից: «Մեկ այլ կարևոր պատճառով մենք այն իսլամական չենք կարող անվանել, քանի որ ոչ միայն մահմեդական ժողովուրդներն են այն օգտագործում, այլև օրթոդոքս ազգերը՝ հայերն ու հրեաները...»¹⁵:

Ազգայնական և ազգային պատկերացումներին նվիրված տեսություններում շրջանառված արևելյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ, աշուղական, քաղաքային ժանրերի մեկնություններն ու դրանց ծագման ու պատկանելության կանխակալ, մտացածին, առասպելական

¹⁴ **Feldman W.**, Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire, *Asian Music*, volume XII, number 1, Fall/Winter, 1990/1991, p. 85.

¹⁵ **Ziya Gökalp**, *The Principles of Turkism*, Leiden, 1968, p. 426.

հիմնավորումների ուղին¹⁶ վերջին տասնամյակներում տրամաբանորեն հանգեցնում են առավել արդյունավետ և տոլերանտ դրույթների՝ ինքնության և մշակութային փոխազդեցությունների միասնական կիրառությանը որոշակի ժամանակափուլում և բազմազգ տարածքում ձևավորված գեղարվեստական երևույթների նկատմամբ: Դրանց ակունքներում առկա բազմաշերտ մշակութային, կրոնագեղագիտական, երաժշտաժիսական իրողությունները՝ հաստատագրված մասնավորապես, տարբեր ազգային աշուղական ավանդույթներում, քննարկվել են գրականագիտական և երաժշտագիտական մոտեցումների տարբեր ցուցանիշներով, հաճախ աշուղական արվեստի էության պայմանը խախտող բանաստեղծական ու երաժշտական ժառանգության տրոհված գնահատականներով:

Աշուղական արվեստում ինքնությունը ենթադրում է նախ և առաջ բարդ և սինկրետիկ մասնագիտական ինքնություն՝ երգիչ, բանաստեղծ, գործիքահար, պատմող և հանկարծաբանող արվեստագետ: Աշուղական արվեստն ուղղված է կրոնական-էթնիկ ոչհամասեռ լսարանին, և աշուղի խնդիրը երաժշտական, լեզվամշակութային համալիրի այնպիսի տիրապետումն է, որը նրան հնարավորություն տար զարմացնելու բազմալեզու լսարանին: Աշուղական մրցույթը երաժշտաժիսական ու լեզվամշակութային գիտելիքի ցուցադրման լավագույն ասպարեզն է եղել, որտեղ աշուղի վարպետությունն ու հեղինակությունն արտազգային չափանիշներով և միջազգային համբավով են որոշվել:

Այդպիսիք են եղել Մերձավոր ու Միջին Արևելքի տարբեր երկրներում ապրող ու ստեղծագործող հայ աշուղների տասնյակ սերունդներ, որոնց ինքնության խորհուրդն ու հավաստիքը միայն ազգային լեզուն չէ՝ ավանդական ազգային հարացույցի ամենաճանաչելի բաղադրիչը: Աշուղական արվեստի պարագայում լեզվական խնդիրների բացարձակացումը չի համապատասխանում աստվածային շնորհ

¹⁶ Այս մասին տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, Հայ երաժշտարվեստի աղավաղումը թուրքադրբեջանական հետազոտություններում // «Հայկական Բանակ» ռազմագիտական հանդեսի հավելված 4 (16), Աշխատանքային Տետրեր, Երևան, 2010, էջ 91-104:

ստացած, հոգևոր արժեքներով առաջնորդվող և բազմազգ լսարան ապշեցնող վարպետ-աշուղի բնութագրին:

17-19-րդ դարերում հայ-արևելյան՝ հայ-պարսկական, հայ-թուրքական և հայ-վրացական աշուղական դպրոցների ձևավորումը՝ մասնագիտական հստակ պահանջներով և վարպետությունը հաստատող վկայագրերով, իր նմանակը չունեցող առանձնահատուկ իրողություն է Մերձավոր Արևելքի աշուղական արվեստում¹⁷:

Հատկապես Կ. Պոլսի և Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներում ապրող հայ երաժիշտներն ու աշուղները, հաճախ թաքցնելով իրենց ազգությունը, առավելագույնս նպաստել են Արևելքի դասական երաժշտության ավանդական երկացանկի կայացմանը: Այդ ցավոտ իրողությունը, որ խոր արմատներ ունի հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի առանձնահատկություններում՝ պայմանավորված իշխող տերությունների վարած քաղաքականությամբ, բռնի կրոնափոխությամբ և լեզվափոխությամբ, անդարձելի բացասական դեր է կատարել այդ երաժիշտների ստեղծագործության ազգային բնութագրի հարցերում: Ընդհանուր ծանոթացումն իսկ նրանց երգերին ի ցույց է դնում դրանց բովանդակային բազմաշերտությունը, հոգևոր-ծիսական մոտիվների ազգային ակունքներն ու կրոնական ինքնության գիտակցությունը: Օտարալեզու հայ աշուղների երգերի թեմատիկ սանդղակում առկա արևելյան կանոնական մոտիվները, կրոնադավանական հարասացություններն ու կաղապարված լեզվաոճը վկայում են

¹⁷ **Լևոնյան Գ.**, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 34, 35: Հայ երաժշտագետ Գարեգին Լևոնյանը՝ նոր ազգային աշուղական դպրոցի հիմնադիր, անվանի աշուղ Զիվանու որդին, ըստ ամենայնի, առաջինն է անդրադարձել աշուղական 3 խոշոր դպրոցների խնդրին՝ տարբերելով նաև Երևանի, Ալեքսանդրապոլի, Էրզրումի, Ղարսի և այլ դպրոցներ: Կարծում ենք, որ դպրոց հասկացությունը, որ առնչվում է եվրոպական մշակույթին, շատ ավելի տարողունակ է, քան լեզվաաշխարհագրական սահմանները. տեղային բարբառային և մասամբ երաժշտական ֆոլկլորի ազդեցությամբ պայմանավորված առանձնահատկությունները դպրոցի հասկացություն և կարգավիճակ չեն ապահովում. դրանք հստակեցնում են աշուղների լեզվական կողմնորոշումների, ժանրային ու տաղաչափական որոշակի նախասիրությունների ավանդական տիրույթները. տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, Սայաթ-Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը // Սայաթ-Նովա-300, Ձեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2012, էջ 17:

արվեստի տվյալ տեսակի կրողի պատկանելությունն ու գիտելիքը: Սակայն նրանց ստեղծագործության հիմնական նյութն առնչվում է հայ իրականությանը. նրանք քաջատեղյակ են եղել ազգային երաժշտարվեստին, թեպետ առաջնորդվել են արևելյան տաղաչափության ընդհանուր օրենքներով և գերազանցապես գրել են պարսկերեն, թուրքերեն լեզուներով, մկրտվել օտար անուններով:

Թուրքալեզու հայ աշուղներին նվիրված վերը հիշատակված գրքում Խ. Ամիրյանը ներառել է շուրջ 50 հեղինակների հայատառ թուրքերեն երգերի տեքստերի թարգմանությունները՝ բնագրերի համադրությամբ: Սիրային, խոհախրատական, կրոնական-ծիսական, ազգային-հայրենասիրական և այլ թեմաներ արծարծող, տարբեր աշուղական տաղաչափական ձևերով (ղոշմա, սեմայի, վարսաղի, դաստան, իլահի և այլն) գրված երգերը չափազանց արժեքավոր նյութեր են, որ, ի շարս այլ աղբյուրների, հստակ պատկերացում են տալիս խնդրո առարկա օտարալեզվության կամ բազմալեզվության՝ որպես ինքնության դրսևորման, ազգային խնդիրների ու հույզերի արտացոլման և դրանց բարձրաձայնման հզոր միջոցներից մեկի մասին:

Լեզվական չափանիշներից բխող տարակուսանքների, պարսկա-թուրքական ազդեցությունների չափազանցված ու միակողմանի ընկալումների և թերագնահատման ընդհանուր բացասական մթնոլորտին տուրք է տվել նաև Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ էլ ավելի խորացնելով արհեստածին անջրպետը: Ընդգծենք միայն, որ անվանի երաժշտական գործչի հակասական մտքերում, այնուամենայնիվ, տեղ են գտել որոշ իրավացի դիտարկումներ. «...հայ աշուղները ...իրենց լեզվով, կեղծ անուններով, բանաստեղծական և երաժշտական արվեստով գերազանցապես մահմեդական աշխարհի կուլտուրայի ծնունդ են, իսկ **հոգեբանությամբ և աշխարհայացքով՝ քրիստոնեական**»¹⁸ (ընդգծումը մերն է – Լ. Ե.): Բնութագրական է, որ նրանցից շատերն իրենց կրթությունը կատարելագործելու նպատակով եկել են Էջմիածին՝ հայ ժողովրդի մեծամասնության հոգևոր, մշակութային կենտ-

¹⁸ Մելիքյան Ս., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 17–20:

րոնը: Հարյուրավոր հայալեզու և օտարալեզու հայ աշուղների (համախմբված արհեստավորական համքարություններում) հովանավոր և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբությունը Մշո Սուլթան Սուրբ Կարապետն է՝ աստվածաշնչյան Հովհաննես Մկրտիչը, որ ազգային կրոնամշակութային պատկերացումների վերահիմաստավորման և հայ գուսանաաշուղական ավանդույթի շարունակական գոյության վկայություններից է: 17-րդ դարի թուրք ճանապարհորդ Է. Չելեբին հաղորդում է, որ Մուշ այցելության օրերին Սուրբ Կարապետ վանքի բակում հանդիպել է արաբական երկրներից, Իրանի ու Թուրքիայի զանազան շրջաններից եկած հազարավոր ուխտավորների (մահմեդական թե քրիստոնյա)¹⁹:

Հետաքրքիր է, որ հայկական միջավայրում Ս. Կարապետի պաշտամունքն արձանագրված է եղել արդեն 13-րդ դարում: Անդրադառնալով այս հարցին՝ հայագետ Տեո Վան Լինթը նշում է, որ Կոստանդին Երզնկացին զգացել և վերապրել է արեգակնային հրեշտակի երազ-տեսիլքի էքստատիկ, կերպափոխության (ինիցիացիա) ծեսը, որը բոցավառել է նրա բանաստեղծական շնորհը²⁰. Երևույթն անմիջականորեն մտազուգորդվում է երազից հետո աշուղ դառնալու, խորհրդավոր գիտելիքով և աստվածատուր ձիրքով օժտվելու փորձի հետ²¹: Քրիստոնեական ծիսական խորհրդապաշտության և սուֆիական միստիկական պոեզիայի այլաբանական գեղարվեստական մտածողության իմացությամբ ներշնչված Կոստանդին Երզնկացու, Գրիգորիս Աղթամարցու և այլ տաղերգուների երկերում հաստատված երևույթներից է այսպես կոչված խայտաբղետ՝ հայերեն, պարսկերեն, թուրքերեն լեզուներով մեջընդմիջվող բանաստեղծական ձևը՝ կանոնական ու կաղապարված մոտիվների պատկերավորության համա-

¹⁹ Տե՛ս **Չելեբի Է.**, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1967, էջ 172:

²⁰ Տե՛ս **Théo Van Lint**, The Gift of Poetry. Khidr and John the Baptist a Patron Saints of Muslim and Armenian Ashughs, in Redefining Christian Identity. Cultural interaction in the Middle East since the Rise of Islam, Leuven – Paris – Dudley, MA, 2005, p. 355:

²¹ **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, էջ 169, 170:

կարգով²²:

Աշխարհագրական ու լեզվական պայմանական բաժանումներով դասակարգված հայ աշուղական դպրոցների լավագույն ներկայացուցիչները հիմնվել են միևնույն տաղաչափական ձևերի, կանոնների ու ձայնեղանակների կիրառության սկզբունքների վրա: Ավելին, ստեղծագործական փոխառության մեթոդը, որ միջնադարյան Արևելքի գեղագիտական սկզբունքներից է եղել, որի համաձայն «ավանդույթով սրբագործված սյուժեն», մոտիվը ավելի հեղինակավոր են, հետևաբար՝ ավելի գործուն, առավելագույնս կիրառվել են նաև հայ աշուղական արվեստում, որտեղ նախատիպայինը հեղինակային անհատական մեկնաբանություն է ստանում: Ասվածի դասական, աշխարհագրական սահմաններ չճանաչող հայտնի օրինակներից է պոլսահայ տաղերգու Պաղտասար Դպիրի «Ի նընջմանէդ արքայական» սիրերգի ավանդական դարձած մոդելը, որը հետագայում օգտագործվել է վրացահայ դպրոցի ներկայացուցիչ Սայաթ-Նովայի, Ալեքսանդրապոլ-երևանը ներկայացնող աշուղ Շիրինի և հայ նոր ազգային դպրոցի հիմնադիր Զիվանու երգերում: Առավել հետաքրքիր է, որ այդ մոդելը միջնադարյան հայ երաժշտության մեջ ունի իր հին նախատիպը՝ «Ի Կոյս վիմեն» մեղեդին, որ հանդիպում է պատարագի երգեցողություններում²³:

Քրիստոնեական կենսաձևի, աշխարհընկալման, «հայրենի օրենքի» ու սովորույթների պահպանման գիտակցությունը վառ դրսևորում է գտել հայ աշուղների բազմալեզու խաղերում: Քրիստոնեական հավատի վերահայեցումների մասին են վկայում նրանց բազմաթիվ երգերը, ինչպես նաև հայ հոգևոր երգերի օրինակով գրվածները: Դրանք յուրովի արձագանքում են հայ պատմագրության և գրականության մեջ արձարժված քրիստոնեական նահատակության թեմային, որի վկաներից են նաև հայ աշուղները: Ասվածի խոսուն ապա-

²² Տե՛ս **Զուգասզյան Բ.**, Հայ-իրանական գրական առնչությունները, Երևան, 1963:

²³ Աշուղական արվեստում առկա այս կենսունակ մոդելի և հայ-իրանական մուղամ-դաստգահ Չարգահի ձայնակարգային-ելևջային բաղադրության համանմանությունների մասին տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991, էջ 81–87:

ցույցն է 15-րդ դարի նշանավոր երգիչ-գուսան Հովհաննես Մանուկ Խլաթեցու նահատակության փաստը՝ կրոնափոխությունը մերժելու պատճառով²⁴:

12-րդ դարի ռեֆորմատոր կաթողիկոս, աստվածաբան, երաժիշտ և բանաստեղծ Ներսես Շնորհալու «Հավատով խոստովանիմ» պոեմը՝ որպես քրիստոնեական հավատի բանաձևում, իր արտահայտությունն է գտել հայ աշուղական արվեստում. դա թիֆլիսահայ եռալեզու աշուղ Շամչի Մելքոյի «Հավատովս հավատամ» երգն է, որ ըստ էության Շնորհալու աղոթքի պատասխան-ակնարկը կարող է համարվել²⁵: Աշխարհիկ հույզեր և սիրո զգացմունքներ արտահայտող հայ աշուղներն իրենց բարոյախրատական և կրոնափոխության երգերով քրիստոնեական հավատի քարոզիչներ են եղել, նրանց երգերում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Աստվածամոր գովքը:

Կոմիտասի գիտաստեղծագործական գործունեության տարիներին հայ աշուղական արվեստը վերելքի փուլում էր և մեծ ժողովրդականություն էր վայելում: Սակայն Կոմիտասը նպատակ չի ունեցել զբաղվելու տվյալ ճյուղի ուսումնասիրությամբ: «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հոդվածում նա վրդովված գրում է, որ ոչ ոք իրավունք չունի իրենից ակնկալելու հայ երաժշտության բոլոր ճյուղերի հավասար իմացությունը²⁶:

Աշուղական արվեստին առնչվող Կոմիտասի դիտարկումները հիմնականում շարադրված են 1907 թ. Փարիզում հրատարակված «Հայ գեղջուկ երաժշտություն»²⁷ հոդվածում և «Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա»²⁸ անավարտ, սակայն նշա-

²⁴ Տե՛ս **Թահմիզյան Ն.**, Յուշամատյանների հետքերով (Մեծ Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները // «Էջմիածին», 1968, թ. 1, էջ 53, 54):

²⁵ Տե՛ս Հայ աշուղները XVII– XVIII դդ., կազմեց՝ Հասմիկ Սահակյան, Երևան, 1961, էջ 407:

²⁶ **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 49:

²⁷ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Հայ գեղջուկ երաժշտություն // «Անահիտ», Փարիզ, 1907, էջ 70–73 և 127–130, նույն հոդվածը վերահրատարակված՝ **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 15–44:

²⁸ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա (հրատ.՝ Մ.Մուրադյան) // «Սովետական արվեստ», 1955, № 5, էջ 44–50:

նակալից աշխատության մեջ: Դրանք նրա գիտահավաքչական աշխատանքի ընթացքում կուտակված տպավորություններն են աշուղական երգերի բովանդակության, կատարողական ոճի, արտասանության և ելևէջի, ավանդական կամ այլ հեղինակի ստեղծած եղանակներից օգտվելու սովորության, երաժշտական գործիքների և մի շարք այլ հարցերի մասին: Տարբեր մեկնաբանություններ կարելի է տալ, օրինակ, նրա նշած «արաբ և պարսիկ ծանր եղանակներին», որոնցից խուսափում էին հայ աշուղները՝ համարելով անհարմար վիպական ոճին: Մեկ այլ դեպքում նա նշում է արաբ-պարսիկ-թուրքական ոճով կատարվող և երգվող եղանակների փաստը հայ աշուղների պրակտիկայում²⁹: Կոմիտասը ազգային կատարողական ոճը դիտարկում է նաև գենդերային տարբերությունների դիրքերից. տգեղ արտասանությունը բնորոշ է գյուղական արական սեռին, իսկ իգականը պահպանել է զուտ ազգային հնչերանգը³⁰: Երբեմն Կոմիտասը չափազանցնում է պարսկա-թուրքական ազդեցությունները աշուղական երգերի օրինակները վերլուծելիս: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Կոմիտասի քննադատական խոսքն ուղղված է եղել ոչ թե ավանդական ժողովրդապարոֆեսիոնալ երաժշտությանը, այլ դրանում տեղ գտած կատարողական արատավոր ոճին, ազգային պատկերացումներին ու երաժշտամտածողությանն օտար երևույթներին՝ ավելորդ գեղգեղանքներին, քիմքային կամ ռնգային անճաշակ ձայնարտաբերումներին ու անհարկի ձգձգված վանկարկումներին:

Ըստ ամենայնի, Կոմիտասը գիտակցաբար չի խորացել քաղաքական-մշակութային խնդիրներ հարուցող մի բնագավառի մեջ, որ էլ ավելի էր բարդացնելու նրա գիտահավաքչական աշխատանքները

²⁹ Հետաքրքիր է, որ Կոմիտասը տարբեր աղիթներով հիացմունքով է խոսել պոլսական շարքիների՝ ժողովրդական-քաղաքային եղանակների մասին՝ գտնելով, որ դրանց ստեղծողները հանճարներ են: Տե՛ս **Հրաչյա Աճառյան**, Հուշեր Կոմիտասի մասին // Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, կազմող՝ Գասպար Գասպարյան, Երևան, 1960, էջ 78: Կոմիտասի և աշուղական երաժշտության հարաբերության խնդիրներն այլ դիտակետից մեկնաբանված են Մ. Մանուկյանի՝ Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը, Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 227-241:

³⁰ **Կոմիտաս**, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 16:

մասնավորապես Անատոլիայում: Հստակ ձևակերպումով զատորոշելով ժողովրդական և գուսանական (Կոմիտասը հայ աշուղների մասին խոսելիս բացառապես օգտագործում է գուսան բառը) ճյուղերը, առանձնացնելով կրթված և անուսում գուսաններին՝ Կոմիտասն իր համառոտ դատողություններում այդպես էլ չի պարզաբանում ո՛չ պարսիկ և արաբ եղանակների, ո՛չ էլ տաճկական շարքիների կիրառության փաստն ու պատճառները հայ աշուղների երգերում: Անհավանական է, որ Կոմիտասը տեղյակ չլիներ հատկապես շարքի կոչվող ժողովրդական երգերի ստեղծման հանգամանքներին, որոնք, օտար համարվելով հենց Կոմիտասին չբավարարող լեզվական խայտաբղետությամբ, հետագայում՝ թուրքական ֆոլկլորային շարժման առաջին տարիներին, չեն գրառվել, այլ պարզապես թարգմանվել և այլ անվանումներով տարրալուծվել են թուրքական երգարվեստում: Խնդրահարույց ժանրերի ազգային ակունքներին թուրք հեղինակներն էլ են անդրադարձել՝ փոքրասիական երաժշտարվեստում առանձնացնելով երկու տիպի եղանակներ՝ թյուրքյուններ՝ թուրքերեն տեքստերով երգվող թուրքական ժողովրդական երգեր և շարքիներ՝ այլ ազգերի, մասնավորապես հայերի ստեղծած և երգած ժողովրդական երգեր³¹:

19-րդ դարի վերջին տասնամյակներում Կ. Պոլսում հայ հոգևոր երգարվեստի բարեկարգման շարժումն էլ սահուն չի ընթացել³². տարաբնույթ տեսակետներ ու մտքեր են խմորվել հայ հոգևոր երգին անհարիր օտարամուտ ոճական տարրերի, զարդանախշերի ու գեղգեղանքների կիրառության «արևելյան» և «արևմտյան», «թուրքական» և «պարսկական» ոճի ու ճաշակի ազդեցության վերաբերյալ³³: Դրանք յուրովի արտացոլվել են Կոմիտասի հետազոտական սկզբունքների որոշ հիմնավորումներում, աշուղական և քաղաքային եղանակների մեկնաբանություններում: Նույնիսկ իր հայրենի քաղաք Քյոթահիայում

³¹ Տե՛ս **Gazimihal M.K.**, *Anatolian folk songs and Our Musical Revolution*, 2006 (1928), p. 55:

³² Տե՛ս **Քերովբեան Ա.**, Ձայն Յանապատի, Եկեղեցական երաժշտության բարեկարգումը ԺԹ դարու վերջաւորութեան, Ակն ընկերակցութիւն, Փարիզ, 2017, էջ 21-25:

³³ **Թահմիզյան Ն.**, Կոմիտասի 1893թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն // Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 93-99:

«ի բնե ձայնեղ ազգատոհմից»՝ հարազատներից ու ազգականներից գրառած թուրքերեն երգերը, որոնց մի մասը կրում է հայ երաժշտության բացահայտ դրոշմը, Կոմիտասը դարձյալ զգուշորեն «Արևելյան թրքական եղանակներ» է անվանել³⁴:

Կոմիտասը վերջնականապես չի ձևակերպել իր դիրքորոշումն աշուղական երգարվեստի նկատմամբ, որ հստակ է ֆոլկլորին և հոգևոր երգարվեստին առնչվող տեսական դրույթներում: Քաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված նրա գիտական կողմնորոշումները, աշուղական արվեստին ուղղված դիտարկումներում հնչող բացասական երանգները՝ խայտաբղետ լեզվաոճի, լեզվական փոփոխությունների և երաժշտամտածողության մասին, առիթ են տվել միակողմանի մեկնաբանությունների, թյուրըմբռնումների՝ ստեղծելով հայ երաժշտական մշակույթի և ինքնության կոմիտասյան «նարրատիվը» սփյուռքահայ և օտարազգի հեղինակների աշխատանքներում³⁵: Դրանցում գերիշխում են Կոմիտասի ազգային ընկալումների քննարկումները ժամանակին հարիր ազգայնական տեսությունների համատեքստում, գեղջուկ երաժշտության բացարձակացման կոմիտասյան թեզը՝ որպես հայ երաժշտարվեստի միջուկ և ինքնության չափանիշ՝ յուրայինը օտարից սահմանազատելու համար: Հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթի և ինքնության հարացույցի կառուցման կոմիտասյան տիտանական աշխատանքի հիմքերում անշուշտ կարելի է տեսնել 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին տարածված եվրոպական ազգայնական տեսությունների հետքերը, որոնք առնչվում են ֆոլկլորի՝ որպես կոլեկտիվ ինքնության և ազգային ոգու դրսևորման «հերդերյան» հիմնավորումներին³⁶:

Ժամանակի պատմագրությունը վկան է տարբեր ազգային մշակույթներում խմորվող բարեփոխումների, ժողովրդական լեզվի առանցքին ներհյուսված ազգային ոգու ռոմանտիկական պատկերա-

³⁴ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Գիրք 2, էջ 19–21:

³⁵ **Alajaji S.**, Music and the Armenian Diaspora: searching for home in exile, 2015, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p. 25-56.

³⁶ Տե՛ս **Randhofer R.**, Komitas and Berlin musicology // Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը, Երևան, 2016, էջ 13-17:

ցումների, որոնք, ի թիվս մշակույթի և գրականության տարբեր էջերի, արտացոլվել են նաև, ըստ Բենեդիկտ Անդերսոնի պատկերավոր արտահայտության, «նոտային էջի վերնակույարիզացիայում», այն է՝ երաժշտության կամ երաժշտական լեզվի ժողովրդականացման մեջ³⁷:

Առաջադրված հարցադրումներն ինքնանպատակ չեն, դրանք իրենց նախապատմությունն ունեն Օսմանյան կայսրության վերջին շրջանում ձևավորվող մշակութային քաղաքականության հիմունքներում և շարունակությունը՝ հատկապես անցյալ դարավերջից աշխուժացած ազգային ինքնության նոր ընկալումների և նոր չափանիշների քննարկումներում՝ դարձյալ կենտրոնացած Անատոլիայի երաժշտական մշակույթի վրա: Շոշափվում են նաև թուրքական արխիվներում ամբարված ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստի հազարավոր նմուշների խեղաթյուրված ճակատագրի հարցերը³⁸:

Չնայած կայսրության ժառանգությունը բազմաշերտ էր, տարբեր մշակույթների կոնգլոմերատ, գաղափարախոսական մակարդակում չէին խրախուսվում էթնիկ-ռասայական դասդասումները, և ավանդական դասական երաժշտությունը ձևավորվում էր ընդհանուր մշակութային իրականության պայմաններում: Այդ բազմազգ և բազմամշակույթ կառույցն անշուշտ նպաստել է տարբեր ազգերի բազմալեզվությանը, հայատառ և հունատառ թուրքերեն գրականության և նոտագրության նոր համակարգերով գրառված կանոնական երաժշտական նվագացանկի ձևավորմանը՝ խթանելով դրանց բուռն հրատարակչական աշխատանքները: Այդ կառույցի ոչ թուրք կամ ոչ մահմեդական համայնքների երաժիշտները եղել են դրա լիիրավ կրողներն ու ստեղծողները: Իրավիճակը սրվել է կայսրության փլուզման և Հան-

³⁷ **Андерсон Б.** Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма, перевод с англ. В.Г.Николаева, Москва, 2001, стр. 97.

³⁸ Թուրքիայի Հանրապետության առաջին տասնամյակներում այդ հիմունքների հետագա զարգացմանը նվիրված օտարալեզու գրականությունը բավական ծավալուն է: Ընդհանուր դիտարկումների անհրաժեշտությունը պայմանավորված է այդ քաղաքականության և ազգային փոքրամասնությունների երաժշտական գործունեության նկատմամբ կիրառած դաժան գրաքննության փոխկապակցված բնույթով: St'u Elliot Bates, *Music in Turkey*, New York, Oxford, 2011:

րապետության ստեղծման միջև ընկած ժամանակափուլում, թուրքական նոր ինքնության որոնումների և հաստատման գործընթացում:

Ըստ թուրք հասարակագետ Զիյա Գյոքալփի՝ թուրքական երաժշտության ապագան ժամանակակից արևմտյան քաղաքակրթության և թուրք ժողովրդի ավանդական մշակույթի միաձուլվածքը պետք է լինի. «...արևելյան երաժշտությունը ոչ միայն թույլ և անառողջ է, այլև անկարևոր թուրք ժողովրդի համար: Միակ առողջ տարրը Անատոլիայի ժողովրդական երաժշտությունն է, որ բավարարում է թուրք ժողովրդի գեղագիտական ճաշակին ու չի հակասում ազգային ինքնությանը»³⁹:

Նոր ձևավորվող Թուրքիայի Հանրապետության երաժշտական ծրագրի և քաղաքականության գլխավոր նպատակը Անատոլիայի ոչ թուրքական երաժշտական ժառանգության ժխտումն ու անտեսումն էր կամ դրա թուրքացումը: Ոչ թուրքական ծագում ունեցող ժողովրդական երգերի թուրքացման հիմնական սկզբունքը տեքստի լեզվափոխությունն է եղել և որոշ անցանկալի բանաստեղծական և դիժմամեղեդային դարձվածքների խմբագրումը⁴⁰: Թուրք բանասեր Ֆուադ Քյոփրյուլյուն՝ աշուղական ավանդույթի գիտական հետազոտության հիմնադիրներից մեկը, ոչ միայն ժխտում, այլև ամբողջապես թուրքացնում է աշուղական արվեստը: 1906 թ. Փարիզում տպագրված Ա. Չոպանյանի «Les Trouvers Armenien» ժողովածուի կապակցությամբ նա 1922 թվականին՝ հանրապետության ստեղծման նախաշեմին, հրապարակում է իր «Թուրք գրականության ազդեցությունը հայ գրականության վրա» (The Influence of Turkish Literature on Armenian Literature) հանրահայտ հոդվածը, որին բազմաթիվ հեղինակներ են անդրադարձել⁴¹: «...Ակնհայտ է, - գրում է հեղինակը, - որ թուրքական

³⁹ Տե՛ս **Tekelyoglu Orhan**, The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, Middle Eastern Studies, 1996, vol. 32, № 2, p. 197-205:

⁴⁰ Այս քաղաքական-մշակութային ծրագրով իրականացված նենգափոխություններին անդրադարձել են եվրոպացի և թուրք հեղինակներ: Այս խնդիրը լուսաբանված է նաև Բ. Յիլդիզի հարուստ փաստագրական նյութ պարունակող վերևում հիշատակված աշխատության մեջ:

⁴¹ Այդ մասին տե՛ս **Ամիրեան Խ.**, նշվ. աշխ., էջ 11:

աշուղական գրականությունը, որի ակունքները սերում են նախա-
խլամական շրջանից, երբեք հայկական կամ քրիստոնեական ազդե-
ցության տակ չի եղել... Բոլոր թուրքալեզու հայ աշուղները ալևիներ են
եղել, և նրանց թուրքերեն երգերը գրված են թուրքական ներշնչանքով
և ճաշակով... Նույնիսկ նրանց անունն ու երաժշտական գործիքը թուր-
քերից է փոխառնված...»⁴²: Այս ազգայնական, էթնոցենտրիկ լեզուն
գնահատվել է որպես ժամանակի ոգու բնութագրական արտահայ-
տություն⁴³: Ասենք, որ, ի տարբերություն թուրքերի, որոնք սազ են
գործածել, հայ աշուղները հիմնականում նվագել են քամանչա, թառ,
քեմանի, թամբուր, սանթուր: Ինչ վերաբերում է արաբերեն աշղ-
աշուղ եզրին, ապա այն որդեգրել են տարբեր արևելյան, այդ թվում և
թուրք ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտ-բանաստեղծները: Մեծամա-
սամբ լինելով հայ Առաքելական եկեղեցու հետևորդներ, հայ աշուղնե-
րից միայն ոմանք են հարել Անատոլիայում տարածված Ալևի-Բեք-
թաշի աղանդին՝ ավելի հաճախ իրենց երգերում միավորելով քրիստո-
նեության և ալևիզմի տարրերը⁴⁴:

⁴² Köprülü F., 1986 (1922), p. 268.

⁴³ Տե՛ս Yildiz B., *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural memory*, Würzburg, 2016, p. 49-52:

⁴⁴ Ամիրեան Խ., նշվ. աշխ., էջ 22-25: Իսլամի շիա աղանդի հետևորդների (որի ճյուղերից մեկն է ալևիզմը) ծիսական արարողակարգում երաժշտության դերն ու ունենդրումը պայմանավորված են սուֆիական աստվածաբանական դրույթներով (տե՛ս Schimmel A., *Mistical Dimentions of Islam*, The University of North Carolina Press, 1975, pp. 316–328): Սուֆիների ուսմունքը մեծ ազդեցություն է գործել Արևելքի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությամբ միջնորդավորված՝ աշուղական արվեստի, հատկապես Անատոլիայի թուրքալեզու աշուղների ստեղծագործության վրա: Երաժշտությունը ներշնչանքի աղբյուր է ճշմարիտ հավատացյալի համար, որով նա հաղորդակցվում է սիրեցյալի՝ Աստծո (Յարի) հետ: Մարդկային և աստվածային՝ հավերժական սիրո երկակի մեկնաբանությունը, յարի և Աստծո նույնացումը, բրդազգեստ սուֆի դառնալն ու վանքերը շրջելը աշուղական արվեստի ավանդական մոտիվներից են. այս իմացաբանական շերտի առկայությունը հայ աշուղների երկերում չի ենթադրում տվյալ աղանդի հետևորդ լինելը, ինչպես հայտարարում է Քյոփրյույուն: Հայ աշուղների խաղերում սուֆիական միստիցիզմի խորհրդանշական պատկերներն իմաստաբանական փոխակերպումների են ենթարկվել:

Մահմուդ Ռ. Գազիմիհալը՝ մեկ այլ երաժշտաքաղաքական գործիչ, ավելի է զարգացնում այս ազգայնամոլական դրույթը. «Անատոլիայում գոյություն չունի որևէ հայկական մեղեդի... այնպես, ինչպես Անատոլիայի հայերը չգիտեն այլ լեզու, քան թուրքերենը... Կովկասյան հայերի երաժշտությունը որոշ ինքնատիպ հատկանիշներ ունի, սակայն դրանք կրում են թուրքական երաժշտության ազդեցությունը»⁴⁵: Հետաքրքիր է, որ այս հեղինակները ծանոթ են եղել Կոմիտասի գործունեությանը Անատոլիայում, մասնավորապես թուրքական, հայկական և քրդական ժողովրդական երգերի հավաքչական աշխատանքներին և հենց այդ առիթով անհանգստություն են հայտնել, որ թուրքերն ուշացումով են սկսել իրենց աշխատանքները. «...Երաժշտական նոտագրությանը քաջատեղյակ թուրք երաժիշտներ Հյուսեին Սադեթթին Բ-ն և Իսմայիլ Հաքքի Բ-ն հավաքել են տարբեր համայնքների պատկանող մեղեդիների մի սովոր քանակ: Այսուհանդերձ, նրանք չեն հասել Անատոլիային: Հույն երգահավաք Պախտիկոսը (1905) և հայ երաժիշտ Կոմիտաս վարդապետը (1905) Անատոլիայում հավաքել են հունական և հայկական բազմաթիվ երգեր: Քանի որ այդ բոլոր երգերը կրում են թուրքական ժողովրդական թյուրքյունների բնութագրական հատկանիշները, մենք խիստ անհանգստացած ենք... Նրանք աշխատում են իրենց քաղաքական-ազգային ծայրահեղական քարոզչության համար նպաստավոր նոր նյութեր հայտնաբերելու նպատակով... հատկապես կասկածելի են Կոմիտասի հավաքչական ջանքերը, և մենք չենք կարողանում բավարար չափով մեղադրել նրան»⁴⁶: Անկասկած, ինչպես Կոմիտասի, այնպես էլ Պախտիկոսի⁴⁷ և

⁴⁵ **Gazimihal M.K.**, նշվ. աշխ., էջ 57:

⁴⁶ **Yildiz B.**, նշվ. աշխ., էջ 54:

⁴⁷ Հույն կոմպոզիտոր, բանասեր, ֆոլկլորագետ Գեորգիոս Պախտիկոսը ծնվել է 1869 թ. Օրթաքոյ քաղաքում (ներկայիս Թուրքիայի Մարմարա մարզում), սովորել է Աթենքի համալսարանում, այնուհետև՝ կոնսերվատորիայում, անվանի երաժիշտ Ալեքսանդրոս Կանտակուզենոսի ղեկավարությամբ: Անատոլիայում, Թրակիայում, Մակեդոնիայում, Էգեյան կղզիներում և այլ վայրերում ձեռնարկած գիտահավաքչական աշխատանքների արդյունքում գրառել և հրատարակել է հարյուրավոր հունական ժողովրդական մեղեդիներ և դրանց հիման վրա գրել խմբերգային երաժշտություն (տե՛ս Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul:

ժամանակաշրջանի այլ ազգային գործիչների երաժշտատեսական հայացքները, գիտահավաքական և ստեղծագործական նպատակները շատ առումներով համեմատելի են: Իր բազմաթիվ հոդվածներում հույն երաժիշտը արժևորել է ժողովրդական երգը՝ որպես ազգային ոգու արտացոլում, իսկ ինքնության կամ «հելլենիզմի» դրույթի կառուցման հիմքում շեշտել է հունական երաժշտարվեստի շարունակականության գաղափարը՝ անտիկ երաժշտությունից դեպի բյուզանդական հիմներն ու ժողովրդական երգերը տանող անընդմեջ ուղին, նշել ինքնատիպ և բացառիկ հունականը այլ ազգերից տարբերելու և մասնավորապես գերմանական կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբունքներով ազգային հունականը եվրոպականացնելու անհրաժեշտությունը⁴⁸:

Վերևում ներկայացված հակագիտական կարծիքներն ու ապակողմնորոշող տեսությունները թուրքական պատմագրության դոմինանտ մոտիվներից են, որոնց արձագանքներն այսօր էլ հնչում են երաժշտագիտական աշխատանքներում⁴⁹: Դրանք լսելի են հատկապես հայ աշուղական արվեստի, երաժշտական նվագարանների ու ձայնակարգերի, ընդհանրապես հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ծագումնաբանական բացատրություններում⁵⁰: Բազմաթիվ թուրք հեղինակների երաժշտատեսական և գաղափարական հիմքը թուրքական երաժշտության վաղեմի, ավտոխտոն ծագման և առաջնության դրույթներն են⁵¹:

Nation and Community in the Era of Reform, by Marih Erol, 2015, Indiana University Press, p. 143, 214):

⁴⁸ Այս մասին տե՛ս **Siopsi Anastasia**, Music in the Imaginary Worlds of the Greek Nation: Greek Art Music during Nineteenth-Century's fin de siècle (1880s-1910s), Nineteenth-Century Music Review, Cambridge University Press, vol. 8, 2011, p. 17-39:

⁴⁹ **Երնջակյան Լ.**, Հայ երաժշտարվեստի մեկնությունները օտար աղբյուրներում // Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները, Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2014, էջ 385-388:

⁵⁰ Տե՛ս Broughton and others, World Music: The Rough Guide, London, 1994, p. 114:

⁵¹ Այդ մասին տե՛ս **Tekelioglu O.**, The Rise of Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, Middle Eastern Studies, 32/2, (April), p.

Այսպես կոչված «Ժխտողական» դիսկուրսին հակադրվող փաստագրական նյութերից ու հետազոտությունների արդյունքում կատարված եզրակացություններից առանձնապես ուշագրավ են Ե. Պոպեսկու-Ջուդետսի՝ օսմանյան շրջանի երաժշտատեսական ձեռագրերի լավագույն մասնագետներից մեկի դիտարկումները բազմալեզու հայ աշուղների և հայատառ թուրքերենի վերաբերյալ. «Մեկ այբուբենի փոխարինումը մեկ ուրիշով ընդգծում է երկու մշակույթների համատեղ արտահայտության նպատակը՝ նպաստելով դրանց միջև եղած նմանությունների իրազեկմանը հայ ազգային փոքրամասնությանը: Այն արտացոլում է նաև արևմտահայերի ջանքերը՝ ուղղված ազգային գրի ու լեզվի ավանդույթի և գրագիտության պահպանմանը Օսմանյան տիրապետության ներքո»⁵²:

Լեզվական զուգահեռներով, տարբեր այբուբենների գրաֆիկական արտահայտչաձևերով ստեղծված երկերն իրենց համարժեքներն ունեն Միջին Արևելքի գրական ավանդույթներում: Անատոլիայի և Անդրկովկասի երաժշտաբանաստեղծական արվեստում կայունացած այս երևույթը մեծապես իմաստավորված է հունական և հայկական միջավայրերում⁵³: Որպես լեզվաոճական ու երաժշտամտաձողական ինքնատիպ սկզբունք՝ այն ստեղծագործական ինքնարտահայտման մեծ հնարավորություններ է ընձեռել մասնավորապես հայ-թուրքական և հայ-վրացական աշուղական կազմավորումների ներկայացուցիչների համար՝ դառնալով միջմշակութային շփումների կարևոր գործոններից մեկը: Հայտնի է նաև, որ հայ աշուղներն ի զորու էին առանց որևէ դժվարության կատարելու միևնույն մեղեդին տարբեր արևելյան լեզուներով ու ոճով՝ հեշտությամբ փոխելով լեզվամշակութային կոդը: Այս առումով հետաքրքիր են նաև չինացի հետազոտող, արևելյան լեզուների և գրականության գիտակ Սի Յանգի դիտարկումները հայ

194-216; Նույնի՝ An Inner History of “Turkish Music Revolution” - Demise of a Music Magazine, Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East, edited by Anders Hammalund, Tord Olsson, Elisabeth Ozdalg, Swedish Research Institute in Istanbul, vol. 10, 2001, p. 100-105:

⁵² Տե՛ս **Popescu-Judets E.**, Tanburi Kucuk Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century, Istanbul, Pan Yayincilik, 2013, p. 12:

⁵³ Նույն տեղում:

աշուղների բազմալեզու ստեղծագործության, նրանց երգերում լայնորեն կիրառված հիբրիդային կամ այսպես կոչված «macaronic» ոճի կապակցությամբ⁵⁴։ Լեզվաբանության մեջ այն համարժեք է լեզվական կոդի փոփոխության (code switching) հասկացությանը՝ միևնույն տեքստում կամ խոսքում ավելի քան մեկ լեզվի և բարբառի (կամ ժարգոնի) համակցությանը⁵⁵։

Ըստ արժանվույն կարևորելով Սայաթ-Նովայի եռալեզու ժանանգությունը մերձավորարևելյան, մասնավորապես Անդրկովկասի աշուղական ավանդույթում, գնահատելով նրան որպես իր ժամանակի ամենաակնառու արվեստագետի՝ հեղինակն անդրադառնում է նաև հայատառ թուրքերենով ստեղծված մեծածավալ աշուղական գրականության գիտաճանաչողական անվիճելի նշանակությանը։ Հակադրվելով թուրք բանասեր Ֆ. Քյոփրյույյուի վերոհիշյալ գրախոսականի անհիմն դրույթներին՝ նա երևույթը փաստարկում է որպես հայերի ներդրումներից մեկը թուրք գրականության մեջ⁵⁶։

Խայտաբղետ լեզվաոճի ամենացայտուն օրինակներից է Սայաթ-Նովայի քառալեզու խաղը, որ հավասարապես կարելի է առնչել աշուղի եռալեզու շարքերից յուրաքանչյուրին։ 8 կիսատողից բաղկացած այս կառույցի I և III տողերը սկսվում են վրացերենով և վերջանում պարսկերենով, իսկ II և IV տողերը սկսվում են թուրքերենով և վերջանում հայերենով։ Երգի հաջորդ չորս քառյակները գրված են համապատասխանաբար՝ վրացերենով, պարսկերենով, թուրքերենով

⁵⁴ Տե՛ս **Xi Yang**, Sayat-Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous, PhD. Diss, 2016, UCRA, p. 32:

⁵⁵ Ներկայումս նախապատվությունը տրվում է translanguaging՝ միջլեզվայնություն եզրույթին, որով հետազոտողները նկարագրում են բազմալեզվության տարբեր դրսևորումները գրականության մեջ։ Տե՛ս **Kellman S.**, The Translingual Imagination, 2000, Lincoln, NE: University of Nebraska Press:

⁵⁶ Ժամանակին այդ դրույթները հերքվել են արևելագետ-թուրքագետ Վ. Գորդլևսկու կողմից։ Տե՛ս **Гордлевский В.**, Происхождение османского «узан» // Научные труды института народов Востока, Москва, 1930, Избранные сочинения, т. 3, Москва, 1963, стр. 264-265:

և հայերենով⁵⁷.

Էս ուս մամիվիդա, բյուրին չի քյարդամ,
Վար գեթ, բոյնը բուրուգ, տանեն դուս արած.
Ճկվա ծավագեբինե, ազ շեշի նարդ ամ,
Դիվանա գազիրամ, բանեն դուս արած:

Քառյակի հայերեն թարգմանությունը հետևյալն է.

Էս ինչ էլավ ինձ հիդ, տես, ինչ իմ արի,
Դե վիզըտ ծուռ, գնա, տանեն դուս արած.
Խիլքըս տանուլ տըված լիղնուրթ իմ դառի,
Գժված ման իմ գալի, բանեն դուս արած:

Այս հետաքրքիր օրինակը չինացի հեղինակը վերցրել է հայ գրականագետ, սայաթնովագետ Հ. Բախչինյանի աշխատությունից⁵⁸ և ներկայացրել անգլիացի հայագետ Չարլզ Դաուսերի անգլերեն թարգմանության համադրումով⁵⁹: Ցավոք, մեզ չեն հասել Սայաթ-Նովայի և մյուս աշուղների թուրքերեն կամ վրացերեն խաղերի մեղեդիները, որոնք հնարավորություն կտային պատկերացում կազմել երևույթի երաժշտական բնույթի մասին: Կարելի է միայն ենթադրել, նկատի ունենալով նաև հայերեն խաղերում շոայլորեն օգտագործված օտարալեզու բառերն ու արտահայտությունները, որ Թիֆլիսի բազմազգ միջավայրում բյուրեղացած սայաթնովյան անհատական երաժշտական լեզուն նրա աշուղական ինքնության ամենահաստատուն նշանակիրն է՝ անկախ լեզվական փոխարկումներից: Այլալեզու խաղերի մեղեդիները բանավոր ավանդույթի պայմաններում տարբեր

⁵⁷ **Սայաթ-Նովա**, Հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, կազմեց՝ Մ.Ս. Հասրաթյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 83, 211:

⁵⁸ **Բախչինյան Հ.**, Սայաթ-Նովա, Խաղեր, Երևան, 1987, էջ 186, 187:

⁵⁹ **Dowsett Ch.**, Sayat'-Nova: An 18th century troubadour. A Biographical and literary study, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 561, Subsidia Tomus 91, Lovanii: in Aedibus Peeters, 1997, p. 194-195. Այս խաղը Սայաթ-Նովան ստեղծել է 1758 թվականին՝ Հերակլ II-ի արքունիքից հեռացվելուց մեկ տարի անց, և արտահայտում է աշուղի խռովված հոգեվիճակը:

պատճառներով կարող էին չպահպանվել. աշուղական արվեստի աստիճանական հայացման, զուտ ազգային աշուղական դպրոցի կազմավորման՝ հանձին Ջիվանու, միևնույն կամ տարբերակված մեղեդիներով բազմալեզու տեքստերի կատարողական սկզբունքի կիրառության և վերջապես գեղարվեստական արժեքի առումով պակաս տպավորիչ լինելու:

Սայաթ-Նովայի և բազմաթիվ հայ աշուղների երաժշտաբանաստեղծական տեքստերում ամփոփված գեղագիտական պատկերացումների, բարոյաէթիկական նորմերի ընթերցման բանալին աշուղությունն է՝ իր ծածկագրված ու բացահայտ իրողություններով, կրոնածիսական ու երաժշտական երևույթների փոխկապակցված բնույթով, նվագարանին ու փիր-ուստադ-վարպետ-ին կամ հովանավոր Սրբին վերագրվող գերբնական հատկություններով: Այդ բանալու օգնությամբ են բացատրվում նրանց ինքնության նրբությունները, թուրքերեն երգերում՝ քրիստոնեական ակնարկներն ու հարանշանակությունները, հայերեն տեքստերի «սուֆիզմները», «Շախաթայի» և «Իլահի» հոգևոր ժանրերի արձագանքները, օրինակ՝ Սայաթ-Նովայի երգերում: Վարպետ աշուղը հնչեցնում է շիա միստիցիզմի հովանավորի անունը՝ ընդգծելով իր իրազեկությունը սուֆիական պոեզիային, դրա հիմքում ընկած տիեզերական ու էթիկական ոլորտների հարաբերությանն ու ավանդական խորհրդանիշներին⁶⁰: Դրանցում բացակայում են մահմեդական ավանդույթում ընդունված փառաբանական բանաձևերը՝ որպես տվյալ ժանրի բնութագրական հատկանիշ, սակայն շեշտված են տարբեր կրոնների և դավանաբանական հոսանքների նկատմամբ ունեցած հարգանքն ու տեղակությունը: Տեղին է հիշել Կոմիտասի խոսքերը հայ աշուղների ստեղծագործական-բարոյական նկարագրի վերաբերյալ, որ կարելի է արտարկել թե՛ Սայաթ-Նովային, թե՛ մյուս բազմալեզու հեղինակներին. «...անոնք երգած են... պանդխտության սարսափը, ինչպես նաև ոչ ուրիշը անարգելու և

⁶⁰ Տե՛ս **Երնջակյան Լ.**, Սայաթ-Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը, էջ 9-13:

ոչ ալ իր ազգն ուրանալու հորդորը»⁶¹: Այս տարողունակ ձևակերպման մեջ ընդգծված են և՛ հայ աշուղներին բնորոշ ազգային մոտիվի առկայությունը, և՛ նրանց հայրենասիրության ու ազգային ինքնության գիտակցությունը և թե՛ օտարի արվեստը գնահատելու կարողությունը: Ափսոսանքով պետք է նշել, որ Կոմիտասն իր ո՛չ բանավոր, ո՛չ էլ գրավոր խոսքում չի հիշատակել մեծ աշուղի՝ Սայաթ-Նովայի անունը, որի երաժշտական ժառանգության պահպանման գործում անգնահատելի ջանքեր է գործադրել Հովհաննես Թումանյանը անցյալ դարասկզբին:

Ցավոք, հայ աշուղների բազմալեզվությունից բխող եզրահանգումները, որ հիմնված չեն երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի քննության վրա, քաղաքական, մշակութային ազգայնական կողմնակալ տեսությունները սնող փաստարկներ են դարձել: Հայ աշուղների երկերում սիստեմատիկ օգտագործված միջլեզվական միտումներն ու անօրինակ բազմալեզվության երևույթը բացատրելի է նաև բազմէթնիկ միջավայրում հեշտորեն հարմարվելու և լեզվական խոչընդոտները հաղթահարելու առանձնահատուկ ունակությամբ: Բերված փաստերն ու օրինակները երևակում են թեմատիկ, գաղափարական բովանդակության այն ոլորտներն ու արտահայտիչ հնչերանգները, որոնցով բնութագրվում է աշուղի ինքնությունն իր հաստատուն ազգային և ընդհանուր արևելյան դրսևորումներում:

Պատմաքաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված հայ աշուղական արվեստի սկզբնավորումը Մերձավոր Արևելքի և Կովկասի տարբեր մշակութային կենտրոններում, նպաստելով բազմալեզու ստեղծագործությանը, մեծապես խթանել է նաև հայ աշուղների երգերի հանրահռչակումն ու տարածումը: Առավել հետաքրքիր է, որ երևույթը նպաստել է նաև հայ աշուղական ինքնության պահպանմանը՝ զատորոշելով նրանց երաժշտաբանաստեղծական արվեստն ու առաքելությունը ընդհանուր արևելյան խառնարանում: Հայ աշուղների ինքնության հայտերն ու էթնիկ-կրոնական կողմնորոշումներն ակնա-

⁶¹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Գիրք 2, էջ 15:

նու են նրանց երգերի թեմատիկ բովանդակային առանձնահատկություններում և ենթատեքստերում՝ քրիստոնեությանը, սուֆիզմին, իսլամին առնչվող մտքերում և ակնարկներում: Օրինաչափորեն, հատկապես թուրքալեզու երգերում են հայ աշուղները շոշափում ավետարանական մոտիվներն ու կրոնական, ազգային պատկանելության հարցերը: Գրավոր աղբյուրների համաձայն՝ Ձեյթունի հայ աշուղներն իրենց երաժշտաբանաստեղծական, հայրենասիրական դաստանները թուրքերեն են հորինել, որպեսզի թուրքերը հասկանան և համապատասխան եզրակացություններ անեն⁶²: Ինչ վերաբերում է հայ աշուղների բանաստեղծական խոսքի այլաբանություններին, սուֆիական միստիցիզմի խորհրդանշական պատկերների ու օտարալեզու ոճապատճենումներին, ապա դրանք հիմնականում տուրք են ավանդության՝ արևելյան և հայ քնարերգության մեջ կանոնականացված նմանակման, ակնարկի կամ պատասխանի (նազիրա) սկզբունքով⁶³:

Երաժշտական ինքնության խնդիրները չեն սահմանափակվում զուտ երաժշտական տեքստերի վերլուծություններով, կառուցվածքային, ինտոնացիոն-ռիթմիկ առանձնահատկությունների քննությամբ: Դրանք սերտաճած են մշակութային քաղաքական խնդիրներին և ազգի ինքնաճանաչման համապատասխան ժամանակափուլում կերտվում, խմբագրվում և երևակայական ու պատմական հիմնավորումներով պաշտոնականացված դրույթների տեսքով մատուցվում են հանրությանը: Թուրքական ինքնության ձևավորման հիմքում դարձյալ տեսնում ենք ժողովրդական երաժշտությանը հատկացված դերը՝ որպես ազգային ոգու արտահայտություն: Թուրքական նոր ինքնության փնտրտուքներում ընտրությունը կանգ էր առել Անատոլիայի բազմազգ և հարուստ երաժշտական ավանդույթի վրա՝ հանգեցնելով վերջինիս ձևափոխմանը՝ բազմազանությունից դեպի միասնություն գաղափարախոսական հարացույցով:

Օսմանյան երաժշտական մշակույթի և թուրքական ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի բարդ ու քննելի հարցերից մեկն է հայ աշուղ-

⁶² Տե՛ս **Ամիրեան Խ.**, նշվ. աշխ., էջ 38:

⁶³ Տե՛ս **Կոզմոյան Ա.**, Հայ և պարսից քնարերգության համեմատական պոետիկան (10–16դդ.), Երևան, 1997, էջ 147–149:

ների բազմալեզու ստեղծագործության ճշմարիտ գնահատումը: Մշակութային իրողությունների օբյեկտիվ հիմքերի և դրդապատճառների անտեսումը հանգեցնում է կողմնակալ տեսությունների շարունակական շրջանառմանը ժամանակակից գիտական հետազոտություններում:

Հայ ազգային երաժշտական ինքնության կոմիտասյան հարացույցը՝ համահունչ ժամանակի գաղափարախոսությանը, անհամատեղելի էր տարբեր արևելյան լեզուներով ստեղծագործող աշուղների գործունեության հետ: Այսուհանդերձ, Կոմիտասի առաջնային գիտահետազոտական խնդիրները չեն սահմանափակել նրա ստեղծագործական հետաքրքրությունների լայն տեսադաշտը, որտեղ, բացի գեղջուկ և հոգևոր երաժշտությունից, ընդգրկված են միջնադարյան գուսանական, աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երաժշտության նմուշները: Կոմիտասի երաժշտաբեմական մտահղացումների՝ «Վարդան», «Քաղաքավարության վնասները», «Սասնա Ծռեր» «Անուշ», ժանրային-թեմատիկ ուրվագծերում տեղ գտած անվանի աշուղներ Շիրինի, Ջիվանու հանրահայտ երգերն ու այլ բնութագրական օրինակներ յուրովի նախանշել են հայ կոմպոզիտորական արվեստում դրանց բեղմնավոր կիրառությունների բազմահուն ուղին:

Առանց գերազնահատելու թուրքալեզու հայ աշուղների ստեղծագործության նշանակությունը կամ էլ ժխտելու թուրքական և պարսկական աշուղական ավանդույթների հետ ունեցած առնչություններն ու անխուսափելի փոխառությունները ժանրային, տաղաչափական ձևերի կիրառության ոլորտներում, արևելյան բանաստեղծական պատկերավորության ու բանաձևված խոսքի դրսևորումներում, չափազանց կարևոր են նաև պատմաքաղաքական ասպարեզից հեռացած, մշակութային հասարակական գործառույթը կորցրած այդ արվեստի հարյուրավոր մշակների ստեղծագործության վերաիմաստավորումն ու վերաարժևորումը անցյալի ու ներկայի ազգային խնդիրների համատեքստում:

**ԹՈՄԱՍ ՀԱՐՏՄԱՆԸ «ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ»
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ**

Ռուս (ծագումով գերմանացի) անվանի կոմպոզիտոր և դիրիժոր Թոմաս Հարտմանը (1885–1956) հանգամանքների բերումով 1919 թ. փետրվարի սկզբին գալիս է Թիֆլիս, որտեղ ապրում և գործում է մինչև 1921 թվականը¹:

Թիֆլիսում ռուս երաժշտի գործունեությունը մեծապես կապվում է տեղի կոնսերվատորիայի հետ, միաժամանակ ամենաակտիվ մասնակցությունն է ունենում քաղաքի երաժշտահասարակական կյանքին: Թիֆլիսի ինքնատիպ կոլորիտով հագեցած մշակութային կյանքը միանգամից գրավում է Թ. Հարտմանին, և նա մտերմիկ ու ստեղծագործական կապեր է հաստատում նրա ներկայացուցիչներից շատերի, մասնավորապես հայ մտավորականության հետ: Ուշագրավ է հատկապես հետևյալ փաստը. 1919 թ. փետրվարի 26-ին տեղի է ունենում ռուս բանաստեղծ Սերգեյ Գորոդեցկու հիմնած Թիֆլիսի «Բանաստեղծների համքարության»² 24-րդ նիստը՝ նվիրված Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակին: Ինչպես հաղորդում է «Закавказское Слово» թերթը, նիստին մասնակցել է նաև Թ. Հարտմանը: Վերջինս «... մտաբերելով ամեն տոնախմբություն նոր երգով սկսելու հայկական սովորույթը, հորեյարի պատվին նվագում է գեղեցիկ էտյուդ»³: Այս հաղորդումից պարզ է դառնում, որ համքարության նիստի օրերին Հարտմանը, անտարակույս, արդեն մտերմություն

¹ Թ. Հարտմանի մասին տե՛ս «Закавказское Слово» (Тифлис), 11. II. 1919.

² «Բանաստեղծների համքարության» մասին մանրամասն տե՛ս **Закарян А.** Тифлисский “Цех поэтов” Сергея Городецкого и сборник “Акмэ”. Ереван, 2011.

³ «Закавказское Слово», 1919, 28 февраля.

է ունեցել Հովհ. Թումանյանի հետ և զրուցել հայ ժողովրդական երգարվեստի, ուրեմն և մեծանուն երաժշտագետ ու կոմպոզիտոր Կոմիտասի (1869–1935) մասին: Բացի այդ, հայտնի է, որ ռուս կոմպոզիտորը մտերմություն է ունեցել Կոմիտասի բարեկամների՝ Եղիշե Թադևոսյանի, Սպիրիդոն Մելիքյանի, պրոֆ. Ջավրիյանի և այլոց հետ: Դրա արդյունքը լինում է այն, որ շատ շուտով վերոհիշյալ թերթում հրապարակվում է Հարտմանի «Ժողովրդական երգը և այն հավաքողները» շարքի «Կոմիտաս Վարդապետ» ծավալուն և բովանդակալից հոդվածը⁴: Այն, փաստորեն, Կոմիտասի մասին եղած առաջին խոր ուսումնասիրություններից է:

Հոդվածի առաջին մասում ռուս կոմպոզիտորը, խոսելով Կոմիտասի անմխիթար վիճակի մասին, ով Փարիզում բուժվում էր հոգեկան ջղային հիվանդությունից, որ ստացել էր աքսորում 1915 թ. Հայոց ցեղասպանության ժամանակ, այնուհետև գրում է. «Թեև Կոմիտասը մեծ հաջողություն ունեցավ Արևմուտքում, բայց նրա անունը գրեթե անհայտ է մեր հասարակության մեծ մասին, նույնիսկ երաժշտության մասնագետներին: Դժբախտաբար նրա համերգները տեղի չեն ունեցել ո՛չ Պետերբուրգում, ո՛չ էլ Մոսկվայում: Նրա վերջին հավաքածուները լույս են տեսել պատերազմից քիչ առաջ ... այդ ժամանակ գեղարվեստական խնդիրները մոռացված էին շատերի կողմից: Այդ ... հանգամանքները ինձ մտածել են տալիս, որ մեր զարգացած հասարակության մեջ շատերը կան, որ ծանոթ չեն Կոմիտասի գործունեությանը կամ, գուցե, միայն նրա անունը լսած լինեն»: Ապա հոդվածագիրը հանգամանորեն անդրադառնում է Կոմիտասի կյանքին ու գործունեությանը՝ նախապես նշելով. «Բոլոր տեղեկությունները ստացել եմ սիրալիր կերպով նրա բարեկամներից ու նրա քանքարը հարգողներից»:

Հոդվածի երկրորդ մասը նվիրված է մեծն Կոմիտասի ստեղծագործությունների վերլուծությանը, որտեղ Հարտմանը ժամանակակից կոմիտասագիտության մակարդակով քննում է նրա երկերը՝ երևան հանելով դրանց մնայուն գեղագիտական արժեքը, նշում երգահանի բարձր ձիրքը և նրա անգնահատելի ներդրումը հայկական երաժշտու-

⁴ «Закавказское Слово», 1919, 28 февраля, 1919, 1 марта.

թյան պատմության մեջ: «Կոմիտասի առջև, – գրում է ռուս կոմպոզիտորը, – դրված էր մի ահագին դժվար խնդիր. նոր ներդաշնակային (harmonique) և բազմաձայն (contrepontique) ոճ ստեղծել արևելյան երաժշտության ոգու համաձայն: Դա ապագայում նոր խոսք պիտի բերեր երաժշտության մեջ: ... Նա օրինակ չառավ եվրոպական Արևմուտքի կանոններից, այլ պտղաբեր նյութի մեջ գտավ ... իր ոճը: ... Եթե քննենք Կոմիտասի մշակումների դաշնակումները, կտեսնենք ... զարմանալի ինքնուրույնություն, որ բնականորեն բխում է ժողովրդական երգի էությունից ... Կոմիտասի ... ոճը ոչ միայն նշանակություն ունի ժողովրդական երգի մշակման գործում, այլև պիտի օրինակ ծառայի արևելյան երաժշտության մշակումների համար: ... Կոմիտասին այդ ոճի հոգևոր հայրը պետք է համարել»:

Թ. Հարտմանի այս խորունկ ու արժեքավոր հոդվածի տպագրության օրերից ծայր են առնում Թիֆլիսի հայ մտավորականության լայն շրջանների ջանքերը՝ հանուն հիվանդ կոմպոզիտորի խնամակալության և նրա ստեղծագործական ժառանգության հրապարակման ու պահպանման: Դա իր տրամաբանական ավարտին է հասնում 1919 թ. մայիսի սկզբին, երբ Թիֆլիսում հիմնվում է «Կոմիտասի անվան ընկերությունը»⁵: Մամուլի հաղորդագրության մեջ ասվում է. «Օրերս Թիֆլիսում կազմակերպվել է հայկական ժողովրդական երգերի կոմպոզիտոր հռչակավոր հայր Կոմիտասին մեծարող խմբակ: Խմբակի նպատակն է ստեղծել Կոմիտասի անվան ընկերություն, որն իր վրա կվերցնի Կոմիտասի առողջության պահպանման ու աջակցության հոգսը, ով ներկայումս գտնվում է Փարիզում՝ ջղային հիվանդությունների հիվանդանոցում և, բժիշկների հայտարարությամբ, առողջացման հույսեր է տալիս ... 2) պահպանել և տարածել նրա տպագրված ու անտիպ ստեղծագործությունները, որոնք հսկայական նշանակություն ունեն հայ ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության զարգացման համար: Այդ նպատակով նոր ստեղծված

⁵ Հովհաննիսյան Թ., Զաքարյան Ա., Թիֆլիս, 1919, «Կոմիտասի անվան ընկերությունը» // «Սովետական արվեստ», 1984, № 2, էջ 59–61, Զաքարյան Ա., Թոմաս Հարտմանը և «Կոմիտասի անվան ընկերությունը», // «Գիտություն», Երեվան, 2019, № 10, հոկտեմբեր, էջ 3:

խմբակը մտադրություն ունի մայիսի 18-ին կազմակերպել (տեղի է ունեցել մայիսի 21-ին – Ա. Ջ.) համերգ «Արտիստական ընկերության» դահլիճում: Ընկերության հիմնադիրների գլուխ կանգնած է պրոֆ. Հ. Ա. Հարտմանը (ընդգծումը մերն է – Ա. Ջ.), ով մեկ անգամ չէ իր հոգվածներում նշել Կոմիտասի մեծ ծիրքը ու նրա այն վաստակը, որ պետք է գնահատի մեր հայ մտավորականությունը»⁶:

Եվ ահա, ընկերության ջանքերով, որի կազմում ընդգրկված են եղել Թիֆլիսի հայ և օտարազգի անվանի կոմպոզիտորներ, կատարողներ, գրողներ, նկարիչներ, մայիսի 21-ին Արտիստական ընկերության թատրոնում տեղի է ունենում Կոմիտասին նվիրված երեկո-համերգ, որով սկսվում են նրա երկերի պրոպագանդումը և դրամական նպաստի հանգանակությունը: Այդ օրը լեփ-լեցուն թատրոնում ներածական խոսքով հանդես են գալիս գրականագետ Մ. Մատենճյանը և Թ. Հարտմանը: Նրանցից առաջինը խոսել է Կոմիտասի կյանքի, իսկ երկրորդը՝ երաժշտական տաղանդի, նրա երկերի նշանակության մասին: Իր խոսքում, շեշտելով հայ կոմպոզիտորի բարձր ծիրքը, Հարտմանը մասնավորապես պարզաբանել է. «Լսելով Կոմիտասի մշակած հայոց երգերը, դուք լսում եք բուն հայկական ժողովրդական երգեր, գործ եք ունենում իսկական ժողովրդական ստեղծագործության հետ և կարող եք համոզված լինել, որ Կոմիտասը թույլ չի տա իրեն՝ փոխել որևէ հնչյուն, որևէ ներդաշնակություն: ... Կոմիտասի մշակումը հավաստում է, որ, իրոք, դժվար է պատկերացնել, թե այս կամ այն երգը կարելի է դաշնակել այլ կերպ:

Նույնը և խմբերգերում, որտեղ Կոմիտասն ունի ... ոչ թե պատահական, այլ գիտակցված ու մտածված հնարքների անսպառ պաշար»⁷:

Խորությամբ վերլուծելով հայկական ժողովրդական երգերի կոմիտասյան ոճը՝ Հարտմանը շարունակում է, որ նրա խմբերգերում

⁶ “Кавказское Слово”, Тифлис, 1919, 9 мая. Տե՛ս նաև «Աշխատավոր», Թիֆլիս, 1919, 21 մայիսի: Ի դեպ, այդ նույն ժամանակ Կոստանդնուպոլսում հենց այդ նպատակով գործել է «Կոմիտաս» ընկերությունը («Աշխատավոր», 1919, 21 մայիսի):

⁷ “Кавказское Слово”, 1919, 24 мая.

կան մի շարք ինքնուրույն մեղեդիներ, որոնք հյուսված են ամբողջությամբ, և որ դրանք ոչ միայն գեղեցիկ են, այլև իրենց բնույթով կատարելապես հայ երգի ոգով են ներկայանում, և շատ անգամ դժվար է տարբերել ժողովրդականը կոմպոզիտորի արարած եղանակից. «Դա միայն հորինվածք չէ, այլ ոճի ստեղծում: Ահա դրանում է Կոմիտասի գործի մնայուն նշանակությունը ոչ միայն հայ, այլև արևմտաեվրոպական երաժշտության համար: Նրա խմբերգերը անգերազանցելի և օրինակելի են»:

Իր խոսքում Հարտմանն անց է կացնում նաև հետևյալ ուշագրավ զուգահեռը. «Նշանավոր ռուս տեսաբան Տանենը անձամբ ինձ ասում էր, թե այն եզրակացության է եկած, որ ռուս ժողովրդական երգերը պետք է ձայն առ ձայն ոճով մշակել: Հանճարեղ Կոմիտասը նախազգայության ուժով գործադրեց այդ ոճը և այնպիսի կատարելությամբ, որ հազիվ իր արևմտյան արվեստակիցներից մինը կարողանար իրագործել»⁸:

Ելույթում, վերլուծականից բացի, տեղ են գտել ժամանակակիցների գնահատանքի խոսքերը Կոմիտասի մասին: Այսպես, Հարտմանն ասում է. «... Հիշում եմ Պ. Չերեպինի (ռուս անվանի կոմպոզիտոր, Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի տնօրեն – Ա. Չ.) հիացմունքը՝ զննելիս նրա երկը, նրա բացականչությունը. «Ինչպես պիտի ուրախանար Մորիս Րավելը լսելով այս երկերը»⁹, ապա շարունակում է. «... ֆրանսական երաժշտական աշխարհի ամենամեծ ներկայացուցիչների վերաբերմունքը դեպի Կոմիտասը» անգնահատելի է. «ամենաեռանդուն երաժշտական ազգագրագետ», «իսկական հայ երգը» առաջին անգամ Արևմուտքին ներկայացնող վարպետ, հայկական ժողովրդական երգերի փայլուն մշակող, սակայն «նախ և առաջ երգահան», սրանք 1914 թվականին Փարիզում կայացած համաշխարհային երաժշտության համագումարում Կոմիտասի երգերն ունկնդրելուց հետո Կլոդ Դեբյուսիի, Ռոմեն Ռոլանի, Լուի Լալուայի

⁸ Տե՛ս «Թոմաս Հարտման եւ Կոմիտաս Վարդապետ: Դասախօսութիւն Կոմիտասի մասին կարդացուած Թիֆլիզում 1919 թուին» // «Անահիտ», Փարիզ, 1935, թիվ 1-2, էջ 77:

⁹ Նույն տեղում, էջ 75:

կարծիքներն են նրա մասին:

Ներածական խոսքերին հաջորդում է համերգ Կոմիտասի ստեղծագործություններից երգիչներ Վահան Տեր-Առաքելյանի, Արմենակ Տեր-Աբրահամյանի, Մելիք-Բեգլարյանի և այլոց կատարմամբ: Ելույթ է ունենում նաև Սպիրիդոն Մելիքյանի ղեկավարած երգչախումբը: Մեծ խանդավառությամբ են ընդունվում «Անտոնի», «Այ սարեր», «Գնա, գնա», «Քելեր, ցուլեր», «Հով արեք», «Երի, երի», «Հաբրբան» և կոմիտասյան այլ կատարումներ¹⁰: Մամուլի հաղորդումներից տեղեկանում ենք, որ համերգի հաջողությունն անչափ մեծ է եղել¹¹: Դրա վկայությունն է նաև այն, որ ընկերության երաժշտական երեկոները, Թ. Հարտմանի ներածական գրավիչ խոսքով, այնուհետև հասարակության պահանջով կրկնվել են մայիսի 29-ին, հունիսի 8-ին, 14-ին:

Ընկերությունը համերգներ է կազմակերպել նաև Երևանում, Բաթումում: Այսպես, 1919 թ. հունիսի կեսերին «Կոմիտասի անվան ընկերությունը» գալիս է Երևան՝ երաժշտական երեկոներ կազմակերպելու, «վաստակավոր երաժշտապետ Կոմիտաս վարդապետին» նյութապես օգնելու նպատակով¹²: Մի փոքր ավելի ուշ՝ հուլիսի սկզբին, Երևան է գալիս Հարտմանը՝ իր երգչուհի կնոջ հետ համերգների: Նախատեսված է եղել երկու համերգ, մեկը՝ եվրոպական երաժշտության, մյուսը՝ Կոմիտասի ստեղծագործություններից¹³: Մամուլի հաղորդումներից հայտնի է դառնում, որ Կոմիտասին նվիրված երեկո-համերգի սկզբում ռուս երաժիշտն անդրադարձել է հայ կոմպոզիտորի կենսագրությանն ու ստեղծագործությանը և պարզաբանել մեծ երախտավորի երկերի ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային նշանակությունն ու արժեքը: Ուշագրավ է, որ այդ համերգում Կոմիտասի երգերի հայերեն ինքնատիպ կատարումով հանդես է եկել Հարտմանի կինը:

Ի դեպ, վերը նշված քաղաքներում կազմակերպված համերգների մասին մանկավարժ, երաժշտագետ, երգչուհի, Կոմիտասի

¹⁰ «Աշխատավոր», 1919, 1 հունիսի:

¹¹ «Кавказское Слово», 1919, 23, 24 мая.

¹² «Հայաստանի աշխատավոր», Երևան, 1919, 14 հունիսի:

¹³ «Աշխատանք», Երևան, 1919, 8 հուլիսի:

մտերմուհի Մարգարիտ Բաբայանը գրել է. «Այդ նվագահանդեսները կրկնվեցան Երևան և Բաթում Պ. Խատիսյանի և Բաթումի հայ հյուպատոսի հովանավորությամբ: Որովհետև անկարելի եղավ Սպիրիդոն Մելիքյանի հրաշալի խումբը տանել Երևան ու Բաթում, տիկին Հարումանը, որ չափազանց գեղեցիկ սուպրանո ունեցող երգչուհի է, սովորեց Կոմիտաս Վարդապետի երգերը հայերեն՝ զարմացնելով և հիացնելով ունկնդիրներին»¹⁴:

Ահա, այսպես են արևելահայ իրականության մեջ, փաստորեն, դրվել Կոմիտասի անգնահատելի վաստակի համընդհանուր ճանաչման ու գնահատման հիմքերը¹⁵:

Կոմիտասի մտերիմներից նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը, որն ընկերության ջերմեռանդ անդամներից է եղել, Փարիզ՝ Արշակ Չոպանյանին ուղղած մի նամակում գրել է. «Կցանկանայի ձեր կարծիքը Կոմիտասի առողջության մասին լսել, գիտեմ, որ այդտեղ հոգում եք, մենք էլ այստեղ նրա անունով հիմնեցինք մի ընկերություն, բայց դրամի կուրսը անչափ ընկած է ... մեր նպաստը շատ աննշան բան է դուրս գալիս մեծ ճիգ թափելուց հետո: Աստված նորան կատարյալ առողջություն տա»¹⁶:

«Կոմիտասի անվան ընկերության» մասին անվանի գրականագետ, արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանն իր հուշերում գրում է. «Մեր սիրելի երաժշտագետի (Կոմիտասի – Ա. Զ.) դրությունն արդեն անհուսալի դարձավ հոգեպես կազդուրվելու, բայց նրա առողջ ֆիզիկականը պահանջ ուներ սննդի ու խնամքի: Փարիզի հայ շրջաններին այդ գործում աջակցելու համար 1920 թ. (1919 թ. մայիսի սկզբին – Ա.Զ.) Թիֆլիսում կազմակերպվեց «Կոմիտաս» ընկերությունը, սեղմ ծրագրով, նպատակ ունենալով անդամավճարների հավաքումով տարեկան մի որոշ գումար ուղարկել այնտեղ: Ընկերության նախագահն

¹⁴ «Թոմաս Հարուման եւ Կոմիտաս Վարդապետ: Դասախօսութիւն Կոմիտասի մասին կարդացուած Թիֆլիզում 1919 թուին», էջ 75:

¹⁵ Կոմիտասի գործի արժեւորման մասին Թ. Հարումանի գնահատականների վերաբերյալ նաև տե՛ս **Саакян Л.** Комитас Вардапет и русская культура // “Музыкальная академия”, Москва, 2017, № 2, стр. 85:

¹⁶ Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Չոպանյանի ֆ., № 2191:

էր, թե վարչության անդամներից մեկը, նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը, Կոմիտասի վաղեմի բարեկամը ... Ի՞նչ արեց գործնականում այդ ընկերությունը կամ ե՞րբ դադարեց նրա գոյությունը՝ ինձ հայտնի չէ, Թիֆլիսից Հայաստան տեղափոխվելով, այլևս չեմ կարողացել հետևել այդ գործին»¹⁷:

«Կոմիտասի անվան ընկերության» գործունեության մասին հետաքրքիր տեղեկություններ կան Կոմիտասի աշակերտուհի Աղավնի Մեսրոպյանի ծավալուն հուշերում: Ըստ նրա՝ 1920–1921 թթ. ամեն շաբաթ և կիրակի՝ երեկոյան ժամերին, Թիֆլիսի Վելյամինսկայա, թիվ 22 հասցեում՝ Հակոբ Անագճյանի և Մարգարիտ Զարգարյանի տանը, ովքեր Կոմիտասի հայրենակիցներն էին՝ զոկ էին (երգահանի նախնիները պատմական Հայաստանի Գողթան գավառի Յոնա գյուղից էին՝ զոկ), հավաքվում էին երգահանի մտերիմները՝ նրա մասին հուշ կամ դրվագ պատմելու համար: Նրանց մեծ մասը նկարիչներ, երաժիշտներ, գրողներ և դերասաններ էին: Հուշագիրն այդ հավաքույթների ակտիվ մասնակիցների մեջ առաջինը նշում է Թումանյանի անունը: Նրանից բացի, այդ երեկոներին մասնակցել են Դ. Դեմիրճյանը, Տիրայր վարդապետը, Բ. Արղությանց-Երկայնաբազուկը, Ե. Թադևոսյանը, Գ. Լևոնյանը, Գ. Շարբաբչյանը, Հովհ. Աբելյանը, Ս. Խաչատրյանը, Թ. Ալիսանյանը, Ս. Օգանեզաշվիլին, Ռ. Մելիքյանը, Դ. Ղազարյանը, Ստ. Լիսիցյանը, Հ. Գալաճյանը, Վ. Տեր-Առաքելյանը, Շ. Խանզադյանը, Մ. Թումանյանը և ուրիշներ: Ըստ Ա. Մեսրոպյանի՝ հենց այդ խմբի ջանքերով է 1920 թ. Թիֆլիսում ստեղծվում (ինչպես վերը նշվեց, ստեղծվել է 1919 թ. մայիսի սկզբին) «Կոմիտաս» միությունը, որի նպատակն էր անդամավճարներով, հանդեսների ու հավաքույթների շնորհիվ ձեռք բերած գումարներով սատարել Կոմիտասի ապաքինմանը, օժանդակել նրա աշխատությունների հրատարակմանը: Այդ միությունը, որի նախագահն էր նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը, հաճախ էր կազմակերպում հուշ-երեկոներ՝ նվիրված Կոմիտասին: 1921 թ. Թիֆլիսում հիմնադրվում է Հայ արվեստի տունը՝ Հայարտունը, նկարչական, երաժշտական և գրական բաժանմունքներով: Նախագահ է ընտրվում Հովհ. Թումանյանը: «Կոմիտաս» միու-

¹⁷ Լևոնյան Գ., Հիշողություններ, Երևան, 1959, էջ 135, 136:

թյունը միանում է Հայարտան երաժշտական բաժանմունքին, որը ղեկավարում էր Ռ. Մելիքյանը, և ապա միաձուլվում նրան¹⁸:

Անտարակույս, «Կոմիտասի անվան ընկերության» հիմնումը Թիֆլիսում ու այդ գործում Թ. Հարտմանի լուսնի հայ երաժշտական մշակույթի պատմության հիշարժան էջերից են:

¹⁸ Տե՛ս Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, 1960, էջ 321–323:

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ՎԱՎԵՐԱԳՐԵՐՈՒՄ

Բոլոր ազգերն էլ ունեն հանճարեղ ու տաղանդավոր անհատներ, որոնք այս կամ այն չափով բարձրացնում են տվյալ ազգի մշակութային, քաղաքակրթական վարկը ողջ աշխարհում: Սակայն ոչ բոլոր ազգերին է բախտ վիճակվում ունենալու խորհրդանիշ մեծություններ, որոնք համաշխարհային մշակութային համապատկերում ներկայացնում են իրենց ազգն ամբողջությամբ, դառնում են **խորհրդանիշ** այն ազգի, որից ծնվել և որի ամեն ինչի՝ բնավորության, սովորույթների, մտածողության, պատմության ու մշակույթի, ապրումների՝ ուրախության ու վշտի, ցավի ու հրճվանքի, ճակատագրի և ոգու արտահայտիչն են: Հայ ազգն այն բախտավորներից է, որ ունի այդպիսի ոչ ավել ոչ պակաս երկու մեծություն՝ մեկն Ամենայն հայոց երգի վեհափառ՝ Կոմիտաս, մյուսը՝ Ամենայն հայոց բանաստեղծ՝ Թումանյան: Միայն նրանց հանճարն ունի ազգային այնպիսի հզոր որակ, որ նրանց դարձնում է աշխարհում հայի ու հայկականության խորհրդանիշը: Մեծեր շատ ունենք, բայց մեզ համար ազգի հավաքական ամբողջության ներկայացուցիչ միայն երկուսն են՝ այդ հոգեղբայրներն ու հոգևոր երկվորյակները՝ ոչ թե պատահաբար, այլ հայության ճակատագրի բերումով և ազգի գոյության իրավունքի ու անմահության խորհրդով ծնվել են միևնույն 1869-ին: Հիրավի, նրանց՝ տարեկից ու բախտակից ընկերներ դառնալու հանգամանքն արտացոլում էր 20-րդ դարում հայության գոյապայքարի հաղթանակի խորհուրդը:

Կոմիտասի ստեղծագործության, նրա կյանքի և մասնավորապես Թումանյանի հետ բարեկամության մասին ուշագրավ փաստեր պահպանվել են նաև թումանյանական վավերագրերում՝ Թումանյանի **հոդվածներում, գրած և ստացած նամակներում**, ընդ որում ոչ միայն Կոմիտասից, այլև հասարակական տարբեր կազմակեր-

պոլիտիկայից, բարեկամներից ու հարազատներից: Ուշագրավ են հատկապես Փիլ.Վարդապարյանից, իշխանուհի Մարիամ Թումանյանից, որդուց՝ Համիկից և այլ ժամանակակիցներից բանաստեղծի ստացած նամակները:

Կոմիտասը ներկայանում է նաև Թումանյանի **մասին հուշերում**, բանաստեղծի՝ Կոմիտասին նվիրած **ընծայագրում**, նրա ընտանիքի **անդամների արխիվներում**, նրանց նամակներում ու հուշերում, **պարբերական մամուլի էջերում**, «Նավասարդ» տարեգրքի մասին գրախոսականում և այլուր:

Նախ՝ առանձնացնենք Կոմիտասին տրված Թումանյանի գնահատականները և մեծ երաժշտի կենսապատումը լրացնող որոշ մանրամասներ:

Կոմիտասին տրված թումանյանական գնահատականները պահպանվել են ինչպես գրավոր, նրա «Արևելքից արևմուտք», «Գրականությանը ազգային պաշտպանություն պետք է լինի» հոդվածներում¹, այնպես էլ ժամանակակիցների հուշերում: Թումանյանը Կոմիտասի գործը անվանում է նշանավոր, իսկ նրան՝ էջմիածնի միաբանության պարծանք: Հայտնի է, որ Մխիթարյանների դերը այնքան մեծ է հայ մշակույթի պատմության մեջ, որ Լեոն մի ամբողջ դար՝ 19-րդ դարը, կոչել է նրանց անունով: **«Մի կենսունակ, հարուստ», գիտության լույս մատակարարող միակ առաջավոր** Մխիթարյան միաբանության դերը հայոց պատմության մեջ պատմաբանն անվանել է **«անհունապես մեծ»**, միաբանություն, որը մի ամբողջ դար **հիմնարկությունն էր, ուր գործում էին** «սերունդներ զարմացրած վարդապետներ»²: Եվ այս իմաստով երկար ժամանակ էջմիածինը զիջում էր Մխիթարյաններին: Թումանյանը 1911 թ. «Արևելք-Արևմուտք» հոդվածում գրում է. «Սովորություն է մեզանում միաբանությունը տեղի թե անտեղի նախատինք կարդալիս ցույց տալ Մխիթարյան միաբանությունները և նրանց գրական-գեղարվեստական, գիտական-բանասի-

¹ Տե՛ս **Հովհաննես Թումանյան**, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով (այնուհետև՝ **Թումանյան**, ԵԼԺ), հ. 7, էջ 242, 333-336, 622, 623:

² **Լեո**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 492, 493, 511:

րական գործերը»³: Բացահայտելով պատմական հանգամանքները, որոնք առիթ են դարձել այդ իրավիճակին, բանաստեղծը նկատում է, որ Էջմիածնին այդ նախատինքից փրկելու են նոր միաբանները, և նրանց մեջ, բացի Մեսրոպ եպ. Տեր-Մովսիսյանից, որ զբաղվում էր հայերեն ձեռագրերով, Սահակ Ամատունուց, Տիրայր վարդապետից, ով զբաղվում էր միջնադարյան տաղարանների ուսումնասիրությամբ, հայ մանրանկարչական արվեստի խնդիրները հետազոտող Գարեգին Հովսեփյանից, տալիս է նաև Կոմիտասի անունը. «Հանրաժանոթ Կոմիտաս վարդապետը զբաղված է ժողովրդական երգեր գրի առնելով և հայկական հին եղանակները վերականգնելու նշանավոր գործով»⁴: Այսպես, Թումանյանը Կոմիտասին անվանում է **Էջմիածնին նախատինքից փրկող, Էջմիածնի պարծանք հոգևորականներից մեկը, իսկ նրա գործը՝ «նշանավոր» և «մեծարժեք», գործ, որը կարող է առաջնության պատիվը խլել Մխիթարյաններից**: Բանաստեղծն ասես արձանագրեց, որ ծնվել է նոր «սերունդներ զարմացնող վարդապետ», ով միշտ շարունակելու է զարմացնել:

Ամեն անգամ գրավոր թե բանավոր խոսքում ազգային ինքնության պահպանման գործի կարևորությունն ու լրջությունը ընդգծելիս Թումանյանը կամ արտաբերում էր Կոմիտասի անունը, կամ առանց նույնիսկ անունը տալու արժևորում էր գործը, որի խորհրդանիշն էր Կոմիտասը: Այդպիսի մի գնահատականի հանդիպում ենք Թումանյանի՝ 1913 թ. Աճառյանի «Հայերեն գավառական բառարան»⁵ գրախոսականում, որտեղ Կոմիտասն արժևորվում է մշակույթի ու արվեստի զարգացման կարևորության ու ազգային առաջնայնության գիտակցման անհրաժեշտության համատեքստում: Մշակութային փոխազդեցություններն անխուսափելի են, սակայն հայությանը շրջապատող ցեղերի հնարավոր և աստիճանաբար տարածվող ազդեցությունն անհանգստացնում էր բանաստեղծին: Նա գրում է. «Հայաստանի բարձրավանդակը հանդիսանում է մի հսկայական Բաբելոնի աշտարակ, ուր իրար են հանդիպել ու իրար են խառնվել շատ տեսակ

³ Թումանյան, ԵԼԺ, հ. 6, էջ 33:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Աճառյան Հր., Հայերեն գավառական բառարան, հ. Բ, Թիֆլիս, 1913, 1141 էջ:

ցեղեր ու լեզուներ և մինչև օրս էլ չեն կարողանում իրար հասկանալ»⁶: Կոմիտասի գործունեությունը Թումանյանը դիտում է ազգային «ունեցվածքը հավաքելու, կարգի դնելու, ինքնուրույնանալու, ազգայնանալու»⁷ օրախնդրի ու ժամանակի պահանջի սահմաններում: Ազգային աղետներից ու անցանկալի ազդեցություններից զերծ մնալու ճիգեր արվում էին ազգային մշակույթի բոլոր ասպարեզներում: Բանահավաքները հավաքում էին ազգագրական նյութեր, ճարտարապետներն ուսումնասիրում էին անցյալի ճարտարապետության բեկորները, ազգային լեզվի տարրերն ու բառամթերքը առանձնացվում էին օտարաբանություններից: Այս իմաստով Կոմիտասն իր գործով զուգահեռվում է ոչ միայն Ն. Մառի, Թ. Թորամանյանի, Մ. Սարյանի ու հենց Հ. Թումանյանի, այլև Հրաչյա Աճառյանի ու Սահակ Ամատունու հետ: Վերջիններս ազգային լեզվի մաքրության, նրա ազգային ոգու պահպանման համար անում էին նույն գործը, ինչ որ Կոմիտասը երաժշտության մեջ: Եվ, անշուշտ, Թումանյանը նկատի ուներ Կոմիտասին, երբ գրում էր, որ հայ ազգը «Հավաքում է իր ժողովրդական երգերն ու եղանակները, որ գտնի իր հարազատ ծայները, իր ազգային երաժշտությունն ու զարգացնի»⁸: Այստեղ «հայ ազգ» բառակապակցությունը համազորվում և հավասարվում է Կոմիտաս անվանը, քանի որ բանաստեղծի նշած գործով զբաղվում էր հենց Կոմիտասը:

«Գրականությանը ազգային պաշտպանություն պետք է լինի» հողվածում նույնպես Կոմիտասը ներկա է իբրև ազգային մեծություն: Ըստ Հ. Թումանյանի՝ արվեստագետը ինքը մի ստեղծագործություն է, որին «մեծ չափով մասնակից են իրենց հայրենիքները և իրենց շրջապատը»⁹: Ազգային հանճարին, տվյալ դեպքում նաև Կոմիտասին, Հ. Թումանյանը, անվանելով իր ժողովրդի «ամենանվիրական ստացվածքը», ազգային ոգու արտահայտությունը և հզորացման երաշխիքը, գրում է. «Կոմիտաս վարդապետի պես մի անձնավորություն, նույնիսկ Եվրոպայում հիացմունք առաջ բերելուց հետո էլ չի կարո-

⁶ Թումանյան, ԵԼԺ, հ. 7, էջ 332:

⁷ Նույն տեղում, էջ 333:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում, էջ 237:

դանում իր հայրենիքում մի դաշնամուր ձեռք բերի կամ հնարավորություն՝ գավառները ճանապարհորդելու և կատարելու մի գործ, որ միայն ինքը կարող է կատարել, և որն էնքան պատիվ է բերում ամբողջ ազգին»¹⁰:

Նկատենք սակայն, որ երբ Թումանյանը գրում էր այս տողերը, գիտեր, որ 7 տարի դրանից առաջ արդեն ուներ դաշնամուր: Բացի այդ 1916 թ. էր, և Կոմիտասն այլևս երբեք չէր լինելու Կովկասում, չէր ճանապարհորդելու Հայաստանի գավառներում: Սակայն հոգվածը գրելիս Թումանյանը նկատի չունեի որոշակի օր ու ժամ, նրան անհանգստացնում էր երևույթը, և նա առհասարակ անդրադառնում է ազգային արվեստի մշակների նյութական ապահովության խնդրին, որի պարտավորությունը պետության բացակայության պայմաններում դնում է հասարակության վրա: Եթե նույն հոգվածում հեղինակը հրապարակ էր բերում 1891-ին մահացած Հակոբ Պարոնյանի նյութական ապահովության խնդիրը, քանի որ մեծ երգիծաբանը ստիպված էր «կանաչի ծախելով ապրել և մեռնել իբրև մի խեղճ խանութպան»¹¹: Հետևաբար՝ չէր կարող չանդրադառնալ իր մտերիմ բարեկամի հոգսերին, որոնց ծանոթ էր անձամբ: Այն, ինչ Կոմիտասը բանավոր է ասել Թումանյանին, գրավոր պահպանվել է իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին ուղղված՝ Կոմիտասի նամակում, որտեղ երաժիշտը գրում է. «Մեծ չարիքն այն է, որ երաժշտական գործիքներ չունեմ, որ գրածներս անմիջապես փորձել կարողանամ և ուղղեմ, կուկեմ. խցումս մի շատ փոքրիկ (4 ութնեակ) երգեհոն ունեմ (Harmonium). ի՞նչ արած, անճարը կերել է բանջարը»¹²:

Կյանքի քառասուներորդ տարում Կոմիտասին դաշնամուր նվիրել էր մեծահարուստ բարեգործ Ալեքսանդր Մանթաշյանը: Այն եղավ մեծ սփոփանք կյանքից ու մարդկանցից հիասթափված երաժիշտ վարդապետի համար: Դաշնամուրը նոր հնարավորություն ստեղծեց Կոմիտասի համար՝ էլ ավելի բարձր կանգնելու էջմիածնի «գորշ ու տաղտուկ միջավայրից» և նոր եռանդով աշխատելու ժողովրդական

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 242:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 243:

¹² Կոմիտաս, Նամակներ, Երևան, 2000, էջ 50:

երգերի, հատկապես «Պատարագի» մշակման վրա: Դաշնամուրը ստանալուց հետո Կոմիտասն իր ապրած զգացումների մասին գրում է Մարգարիտ Բաբայանին. «Այժմ տանս Schreder ֆիրմայի մեծ դաշնամուր ունեմ: Դու կզգաս իմ ուրախության չափը... Աչքերիս չէի հավատում, որ վերջապես ես էլ մարդու հաշիվ եմ դառնում, հարմարություն ունիմ աշխատելու, աշխատելու, էլի աշխատելու»¹³:

Եվ, իրոք, Կոմիտասը երջանկությունից քարացել ու արտասվել է՝ իր ցուրտ սենյակում տեսնելով շքեղ երաժշտական գործիքը: «Ուրախությունիցս քարացել էի մի վայրկյան, ապա արտասուքի հեղեղը սկսավ գլորվել աչքերիցս... Ես էլ, սիրտս էլ, միտքս էլ, կյանքս էլ հանգստացան»¹⁴:

Թումանյանական մյուս վավերագրերը, որոնցում պահպանվել են Կոմիտասի կյանքի մասին որոշ տեղեկություններ, Թումանյանի **գրած ու ստացած նամակներն են**, ինչպես Կոմիտասից, այնպես էլ պոետի այլ բարեկամներից ու ընտանիքի անդամներից:

Կոմիտասին հասցեագրված Թումանյանի նամակները չեն պահպանվել: Պահպանվել է միայն Կոմիտասին նվիրած իր լուսանկարի շրջերեսին բանաստեղծի՝ 1904 թ. մայիսի 5-ի մակագրություն-ընծայականը՝ «Կոմիտաս հայր սուրբին իր բարեկամը՝ Հ. Թումանյան. էջմիածին. 1904»¹⁵: Գարեգին Հովսեփյանին ուղղված 1913 թ. հուլիսի 11-ի բանաստեղծի նամակից պարզվում է, որ իբրև Հայ գրողների կովկասյան ընկերության նախագահ՝ գրական-երաժշտական հանրային մեծ երեկոյթը կազմակերպելիս Կոմիտասին խնդրել էր ստանձնել երաժշտական մասի ղեկավարությունը:

Իշխանուհու և Կոմիտասի՝ 1903-1904 թթ. նամակագրությունը հավաստում են «Անուշը» օպերայի վերածելու մասին իշխանուհու առաջարկն ու Կոմիտասի համաձայնությունն ու խոստումը: Հենց իշխանուհուն ուղղված 1904 թ. փետրվարի 22-ի նամակում է Կոմի-

¹³ Նույն տեղում, էջ 211:

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Արևելք-Արևմուտք մատենաշար, Ընծայագրեր... անցյալի խոսուն վկայագրեր (Հովհաննես Թումանյանի «կենսագրության շտրիխներ»), Երևան, 2019, էջ 220:

տասն արտահայտել իր հիացմունքը «Անուշ» պոեմից. «Ուրախությամբ կարդացի պ. Հովհ. Թումանյանի «Անուշը» և շա՛տ անուշ գտա»¹⁶: Իշխանուհուն, ավելի ուշ նաև բանաստեղծին ուղղված Կոմիտասի նամակներում (1908, մայիսի 24, 1908, հունիսի 8, 1908, հուլիսի 2, 1909, փետրվարի 12, 1913, հուլիսի 19) պահպանվել են նաև Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի լիբրետոյի հետ կապված Կոմիտասի մոտեցումները: Փիլ. Վարդազարյանը 1904 թ. գարնանը Թումանյանին հասցեագրած նամակում խնդրում է իրեն տեղեկացնել «Անուշ» օպերայի մասին Կոմիտասի նկատառումները¹⁷: Հայտնի է նաև, որ 1905 թ. Կոմիտասը ցույց է տալիս «Անուշի» նոտագրություններից հատվածներ¹⁸:

Կոմիտասի նամակները Թումանյանին ու նաև իշխանուհուն ամենացայտուն վկայությունն են երկու մեծերի մտերմության ու բարեկամության: 1908 թ. մայիսի 24-ին Կոմիտաս վարդապետը Էջմիածնից բանաստեղծին գրում է.

«Սիրելի Յովհաննէս,

Ափսո՛ւ, որ Տփլիս եղած ժամանակս քեզ տեսնել չկարողացայ. պէտք է մի լավ ծեծէի: Ա՛յ աղբեր, քեզ սպասելով՝ աչքս ջուր դառավ, չէ՞ որ դու ասել էիր, թէ Զատկի տօներից յետոյ կգաս մի քանի օրով: Էսա Համբարձումն էլ անցավ, դեռ դու չերևացիր, և ես ստիպված, հույսս էլ կտրած, առա գրիչս, որ քեզ լավ հայիոյեմ, բայց ջախել ջիվան ջանիդ ափսոսացի, էս անգամ ձեռիցս պրծար»¹⁹:

Թումանյանը բազմազբաղ էր, և անկախ իր ու Կոմիտասի մեծ ցանկությունից «Անուշի» լիբրետոյի հետ կապված համատեղ աշխատելն ու հանդիպումները հետաձգվում էին: Եվ ահա նախորդ նամակից մեկ ամիս անց՝ 1908 թ. հունիսի 8-ին, Կոմիտասը Թումանյանին գրում է. «Էջմիածին չեկար, մոծակից վախեցար. էդ պիծի մոծակն ի՞նչ է, որ մարդս նորանիցն վախենայ. ես քեզ այնպիսի տեղ տայի, որ մոծակ չէ, մոծակի աղբերն իր ճտերով չէր կարող մուտք գործել... Ուզում ես Դիլիջա՞ն, բարի՛. դաշնամուրի հոգ մի՛ անիր. իմ

¹⁶ Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 48-49:

¹⁷ ԳԱԹ, ԹՖ, 2083 (1043):

¹⁸ ԳԱԹ, ԿՖ, թիվ 481:

¹⁹ Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 52:

գալու կամ քո գալուդ նպատակն է լինելու միայն և էթ բառերը՝ բանաստեղծութիւնը լրացնել դերակատարներով և երգերով, մի խօսքով՝ կազմել լիբրէթօն»²⁰:

Իսկ երբ Թումանյանը Մետեխի բանտում էր, 1909 թ. մարտի 4-ին իշխանուհուն ուղղված նամակում Կոմիտասը գրում էր. «Մեր Հովհաննեսի չարձակվելը շատ վատ տպավորություն թողեց վրաս, որքա՛ն գրկվում է մեր գրական բանաստեղծական կյանքը նորա անգործ բանտում ընկած լինելովը»²¹:

Կոմիտասի կյանքի մասին որոշ տեղեկություններ է պարունակում նաև Թումանյանի ընտանիքի նամականին: Բանաստեղծի որդին՝ Համիկը, 1912 թ. փետրվարի 23-ին բանտում գտնվող հորը գրում է, որ Պետերբուրգում լուրեր են շրջում, թե «Հայր Կոմիտաս վարդապետը թողել է հոգևոր կոչումը և սիրել երաժշտություն: Էնպես որ հույս կա քո «Անուշ» պոեման կչափավորի, և կունենանք «Անուշ» օպերան»²²: Իհարկե, Կոմիտասին նույնպես հասել են այդ լուրերը, և նա հրապարակայնորեն հերքել է այդ լուրը մամուլում²³:

Թումանյանը ստացել է նաև պաշտոնական նամակներ՝ Կոմիտասի մասին տեղեկատվությամբ: Բանաստեղծը ոտանավոր ուներ՝ նվիրված Խաչ Աբովյանի հիշատակին, որ խոստացել էր ուղարկել Բաքվի Հայոց կուլտուրական միությանը: Վերջինս շտապեցնում է բանաստեղծին, որպեսզի ժամանակին կարողանան հասցնել «Սպենդիարյանին կամ հայր Կոմիտասին»՝ «Կանտատը» գրելու համար²⁴:

Թումանյանը 1917 թ. նախաձեռնել է և ապրիլի 23-ին հիմնել «Հայկազյան ընկերությունը», որի նպատակն էր հիմնել ազգային համալսարան և ակադեմիա՝ ապահովելու հայ գիտնականներին, գրողներին ու գեղարվեստագետներին²⁵: Թումանյանը դիմում է ամենուր, բոլոր արվեստի գործիչներին ու ընկերություններին՝ ընտրելու

²⁰ Նույն տեղում, էջ 53-54:

²¹ Նույն տեղում, էջ 51:

²² Թումանյանի ընտանիքի նամականին, կազմեց ու ծանոթագրեց Իրմա Սաֆրազբեկյանը, Երևան, 2002:

²³ Տե՛ս «Լույս», Նոր Նախիջևան, 1912, թիվ 10, էջ 13:

²⁴ ԳԱԹ, ԹՖ, 1044 (1222 ա):

²⁵ «Հորիզոն», 1917, թիվ 81, 84, «Մշակ», 1917, թիվ 82:

ակադեմիայի արժանի անդամներ և իրեն ուղարկել այդ ցուցակները: Եվ ահա Բաքվի «Գործ» ամսագրի ապրիլի 24-ի՝ Թումանյանին ուղղած նամակում հայտնում են, որ երաժիշտներին ընտրող խորհրդակցությունում, օրինակ, Ալեքսանդր Սպենդիարյանն ու Եղիշե Բաղդասարյանը քվեարկության արդյունքում ստացել են 8 ձայն, Գրիգոր Միրզայանը՝ 7 ձայն, և միայն Կոմիտասն ու Ռոմանոս Մելիքյանն են անցել միաձայն²⁶: Իսկ «Հորիզոնի» խմբագրությունը Թումանյանին ուղղված 1917 թ. մայիսի 8-ի նամակում երաժիշտներից որպես ակադեմիայի անդամ առաջարկում էր միայն երկու անուն՝ Կոմիտաս և Սպենդիարյան²⁷: Ի վերջո Թիֆլիսի Հայ երաժշտական ընկերության նախագահ Հովսեփ Տեր-Դավթյանը 1917 թ. հունիսի 2-ի՝ Թումանյանին հասցեագրած նամակում տեղեկացնում է իրենց վարչության մայիսի 1-ի արտակարգ նիստի որոշումը և առաջադրված ակադեմիայի անդամության 13 թեկնածուների անուններ, որոնց թվում, իհարկե, առաջիններից էր հայրենիքից ու Կովկասից բացակայող Կոմիտասի անունը²⁸:

Ակադեմիան ունենալու էր իսկական անդամներ, այնուհետ ազատ անդամներ և «Պատրաստվող ուժեր»: Վարձատրվելու էին իսկական անդամները, ազատ անդամները՝ ավելի քիչ, իսկ պատրաստվող ուժերն առհասարակ չէին վարձատրվելու: Երաժիշտներից իսկական անդամ ընտրվում է միայն Կոմիտաս վարդապետը: Այդ մասին է վկայում Թումանյանի նախագահությամբ Հայկազյան ընկերության ուսումնական խորհրդի՝ 1917 թ. նոյեմբերի 3-ի նիստի արձանագրությունը²⁹:

Կարևոր վավերագրեր են նաև ժամանակի լրագրերը, որոնցում արտացոլվել են Կոմիտասի ստեղծագործական կյանքի և Թուման-

²⁶ ԹԹ, ԹԸԱ, թղթ.39/6:

²⁷ Նույն տեղում, 39/3:

²⁸ Նույն տեղում, 39/17: Կոմիտասից բացի նամակում ներառված էին Հովսեփ Տեր-Դավթյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Նիկողայոս Տիգրանյանի, Գևորգ վրդ. Չորեքյանի, Սպիրիդոն Մելիքյանի, Սարգիս Բարխուդարյանի, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի, Գրիգոր Միրզայանի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Անտոն Մայիլյանի, Արմեն Տիգրանյանի, Ազատ Մանուկյանի անունները:

²⁹ Նույն տեղում, 39/12:

յանի հետ բարեկամության ու առնչակցության զանազան փաստեր, ինչպես նաև Թումանյանի՝ Կոմիտասին տրված գնահատականներ: Դեռևս «Մշակի» էջերում է մնում Կոմիտասի արվեստի նկատմամբ բանաստեղծի հիացմունքի պողոթյունը: 1905 թ. ապրիլի 1-ին՝ Թիֆլիսում Կոմիտասի երգչախմբի նշանավոր համերգի օրը, Կոմիտասի «Անտունիի» Վահան Տեր-Առաքելյանի կատարումը ցնցող տպավորություն է թողնում: «Անտունին» Թումանյանի ամենասիրելի գործն էր: Եվ բանաստեղծը բեմ է բարձրանում, գրկում Կոմիտասին ու հուզված ասում. «Անզուգական էր, հիանալի, հիմա եմ զգում, որ մեր հայ ժողովուրդը և նրա երգը կապրի դարեր ու չի կորչի: Դուք չտեսնված, չլսված մեծ գործ կատարեցիք»³⁰: Համերգ, որից հետո Կոմիտասը Վահան Տեր-Առաքելյանի հետ հյուրընկալվեց բանաստեղծի բնակարանում: «Անահիտի» էջերում են պահպանվել Թումանյանի տուն 1908 թ. դեկտեմբերի առաջին կեսին Արշակ Չոպանյանի և Կոմիտասի այցելության և «Անուշի» լիբրետոն գրելուց բանաստեղծի հրաժարվելու մասին: Չոպանյանը գրում է. «Թիֆլիս գտնված միջոցին Կոմիտասի հետ Թումանյանի տանն էինք օր մը: Կոմիտաս նորեն խնդրեց, որ փութացնե լիպրեթոյին խմբագրումը: Թումանյանը զգացուց, որ ատիկա իր ընելիք բանը չէր. «Ես պոեմը գրեր եմ, ըսավ խնդալով, լիպրեթոն էլ թող ուրիշը հանե»»³¹:

«Մշակից» ենք նաև տեղեկանում, որ Կոմիտասը Թումանյանի, Կարա Մուրզայի, Ահարոնյանի, Աղայանի և այլոց հետ 1904-ին աշխատակցել է Եղիշե Թոփչյանի պատի, գրպանի, սեղանի օրացույցների հրատարակչական կազմում:

«Նավասարդ» տարեգրքի³² մասին գրախոսականում Նիկոլ Աղբալյանը, բարձր գնահատելով Կոմիտասի «Լոռու գութաներգը», ձևակերպել է այն առանցքային բանաձևը, որը հետագայում բազմիցս կրկնվել և հիմք է դարձել վերլուծությունների: Ն. Աղբալյանը «Մշակի» էջերում գրում է. «Հովհ. Թումանյան, Կոմիտաս վարդապետ և Թ. Թո-

³⁰ «Մշակ», Թիֆլիս, 1905, թիվ 59:

³¹ **Չոպանյան Ա.**, Կոմիտաս վարդապետ եւ հայ երաժշտությունը // «Անահիտ», 1931, թիւ 1-2, էջ 118:

³² «Նավասարդ», կազմեցին՝ Դանիել Վարուժան, Հ.Ծ.Սիրունի, 1914, Կ.Պոլիս:

րամանյան - ահա երեք անուն, որ խորհրդանշում են մեր կուլտուրական զարգացման աստիճանը. մեկն ստեղծում է հայոց ինքնուրույն գրականությունը, մյուսները հետազոտում են հայ երաժշտությունն ու ճարտարապետությունը ապագա ստեղծագործողների ուղին հարթելով»³³:

Կոմիտաս-Թումանյան առնչակցության, երկու մեծերի բարեկամության մասին բազմաթիվ դրվագներ են պահպանվել ժամանակակիցների հուշերում, մասնավորապես Թումանյանի մասին հուշերում: Այս իմաստով հատկանշական են Ստեփան Լիսիցյանի հուշերը³⁴, որտեղ նկարագրվում է Թումանյանի առաջին՝ 1890 թ. «Բանաստեղծությունների» մոսկովյան հրատարակության ընթերցումից հետո Գևորգյան ճեմարանում քսանմեկամյա ուսանող Սողոմոն Սողոմոնյանի (ապագա Կոմիտասի) հիացական արձագանքը: Ավ. Իսահակյանը վկայում է, որ Կոմիտասը եղել է Թումանյանի «Վերնատան» սիրելի հյուրերից³⁵:

Արժեքավոր են հատկապես Վահան-Տեր-Առաքելյանի հուշերը³⁶, որոնցում հիմնականում ներկայացվում են 1905 թ. Թիֆլիսի նշանավոր համերգից հետո Կոմիտասի՝ Թումանյանի տանն անցկացրած ժամերի բոլոր մանրամասները, երկու մեծերի արտաբերած յուրաքանչյուր բառը: Նախ՝ նա արձանագրում է, որ այդ պահին Կոմիտասի համար Թիֆլիսում ամենամտերիմ ու հարազատ անձն ու բարեկամը Թումանյանն էր, ու թեև «Կոմիտասը Թիֆլիսում ուներ բազմաթիվ ծանոթներ, անձնական բարեկամներ, բայց համերգներից առաջ ոչ ոքի այցելության չգնաց, բացի Հովհաննես Թումանյանից»³⁷: Այնուհետ բառ առ բառ վերականգնում է Կոմիտասի և Թումանյանի միջև 1905 թ. գարնանային այդ օրվա զրույցը, որի թեման օտարամոլության հաղթարշավի դեմ ազգային գրականության ու երաժշտության միջոցով պայքարի միջոցներն էին: Բերելով որոշ մեծահարուստների

³³ «Մշակ», 1914, թիվ 76:

³⁴ Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում (այսուհետ՝ ԹԺՀ), Երևան, 1969, էջ 347-350:

³⁵ ԹԺՀ, էջ 12:

³⁶ ԹԺՀ, էջ 570:

³⁷ ԹԺՀ, էջ 569:

և օտարամոլ հայերի քամահրական կարծիքը ժողովրդական երգի նկատմամբ՝ Կոմիտասն ասել էր. **«Ժողովրդական երգի բնորոշ հոտը հայոց լեռնաշխարհի գունագեղ ծաղիկների անուշ բույրն է, նրանից ուրիշ հոտ առնողն ինքն է հոտած՝ նման հոպոպի, որը շուտ-շուտ փոխում է իր բույնը, կարծելով, թե բույնը հոտած է, բայց փաստորեն հոտածն ինքն է...** Հայերս զարմանալի օտարամոլ ժողովուրդ ենք: Մենք քաշվում ենք, մենք ամաչում ենք բացեիքաց գնահատել, մանավանդ սիրել մեր արժանիքները, լինի դա կուլտուրական նվաճում, թե կուլտուրական դեմք, անձնավորություն... Ստրկամիտ մարդուն հատուկ մոլությամբ՝ նվաստացնելով մերը, մենք սիրում ենք փքել, ուռցնել օտարինը, երբեմն նաև մերը, բայց այն, ինչ իրականում ոչ մի արժեք չունի»³⁸:

Համերգից հետո Թումանյանն արդեն իր տանն է մեծարանքի խոսքեր ուղղում **«մեծ հայ ու մեծ հայրենասեր, ամենայն հայոց երաժիշտ, երգահավաք ու երգամշակ»** վարդապետին, որին համարում է ոչ թե իր տան հյուրը, այլ **«մեր աչքի լույսը»**: Բանաստեղծի խոսքերով Կոմիտասը նաև Թիֆլիսի հանրությանն ապացուցեց, թե ինչ է նշանակում ժողովրդական երգ, և ինչպես պետք է կատարել հոգևոր երգերը: Թումանյանի այս խոսքերից հետո Կոմիտասը բարձրաձայն ընթերցում է բեմահարթակ «վայրէջք կատարած» թերթիկներից մեկը, որի վրա գրված էր. **«Եթե եկեղեցում այսպես երգեին, ներս մտնելու համար պետք կլիներ ժամերով հերթ կանգնել»**³⁹:

Կոմիտաս-Թումանյան առնչակցության մասին ամենից շատ տեղեկություններ պարունակում են բանաստեղծի զավակների և թոռների հուշերն ու վկայությունները: Բանաստեղծի թոռնուհին՝ Իրմա Սաֆրազբեկյանը, նկատում է, որ Թումանյանը անձամբ է մասնակցել համերգի նախապատրաստական աշխատանքներին, ձգտել է, որ դահլիճում կոմիտասյան երաժշտությունը գնահատող բարձր հասարակություն լինի⁴⁰:

³⁸ ԹԺՀ, էջ 571:

³⁹ **Բաղիկյան Խ.**, Կոմիտասը՝ ինչպիսին եղել է, Երևան, 2002, էջ 150:

⁴⁰ **Сафразбекян И.** Туманян и Комитас // “Литературная Армения”, Ереван, 2019, стр. 110.

Երկար տարիներ Թումանյանի ընտանիքում կարոտով ու սիրով և հաճախ են հիշել Կոմիտասի հետ հավաքություններն իրենց տանը: Բանաստեղծի թե՛ կինը, թե՛ զավակները հարազատի ջերմությամբ և անկեղծ սիրով էին ընդունում Կոմիտասին: Տիկին Օլգան, որ հյուրընկալել է ժամանակի բոլոր նշանավոր հայերին և բազմաթիվ օտարազգի մտավորականների, պաշտոնյաների ու արվեստագետների, առանձնակի ուշադրություն ու հոգատարություն էր դրսևորում հատկապես Կոմիտասի նկատմամբ՝ ամոթխածություն զգալով նրա բնավորության մեջ: Հենց այդ ընդունելության շնորհիվ Կոմիտասն իրեն ազատ էր զգում բանաստեղծ բարեկամի տանը: Նա հաճախ էր նստում Թումանյանի դստեր՝ Անուշի «Բլյուտներ» դաշնամուրի մոտ. երգահանին շրջապատում էին բանաստեղծի զավակները և երգում ու նվագում նրա հետ: Թումանյանի զավակների փոքրիկ «երգչախմբին» իր երգով միանում էր նաև Կոմիտասը:

Բանաստեղծի դուստրերից Նվարդը նույն օրը նույն ժամին իր օրագրում գրի էր առնում իր հայրիկի ու նրա հյուրերի զրույցները: Նվարդը հիշում է, թե ինչպես էին հայրն ու Կոմիտասը միասին երգում «Անտունին», և արձանագրում է վերջինիս տված պոետի գնահատականը՝ ««Սիրտս նման է էն փլած տղներ...»՝ ժողովուրդն իր ամբողջ պատմությունն է տվել. ժողովրդական ստեղծագործության գոհար է սա»⁴¹: Նվարդի վկայությամբ Թումանյանը Կոմիտասի երգերից հատկապես շատ էր սիրում ոչ միայն «Անտունին», այլ նաև «Մոկաց Միրզան» և «Տեր կեցոն»⁴²:

Կոմիտասի մասին կենդանի վավերագրեր են նաև պահպանված լուսանկարները: Իսահակյանն իր հուշերում նշում է, որ 1908 թ. նոյեմբերին Ղ. Աղայանի, Վրթ. Փափազյանի, Ա. Չոպանյանի և Թումանյանի հետ հյուրընկալվում է Գ. Բաշինջաղյանի արվեստանոցում և մոռանում է տալ Կոմիտասի անունը⁴³: Մինչդեռ Վրթ. Փափազյանի՝ նկարչի արվեստանոցում արած լուսանկարում ներկա է նաև Կոմիտասը:

⁴¹ Թումանյան Ն., Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1987, էջ 56:

⁴² Նույն տեղում:

⁴³ Իսահակյան Ավ., Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Երևան, 1977, էջ 97:

Թումանյանի մասին բազմաթիվ հոդվածներում զուգադրական վերլուծությամբ հաճախ են ընդգծվում հայ մշակույթի պատմության մեջ խաղացած նրանց վիթխարի դերը, կյանքի ու գործի նույնությունը, հանճարի նույն ամենաազգային որակը: Թե՛ Կոմիտասը, թե՛ Հ. Թումանյանը, Հրաչյա Աճառյանի խոսքերով, «բացառիկ առաքինություններու» ծով էին: Երկուսի կյանքն էլ դարձավ լեգենդ, առասպել: Իսկ նրանց «փառապանծ գործը», ինչպես գրում է Ավետիք Իսահակյանը, «մի չքնաղ հրաշապատում»⁴⁴: Երկուսն էլ մեր ժողովրդի հպարտությունն են, իսկ նրանց թողածը՝ «ազգային անսպառ հարստություն»⁴⁵:

Երկուսն էլ այնքան «երգեր ու վերքեր» տարան իրենց հետ անվերադարձ, անխոս, անհետ, ինչպես կասեր Պարույր Սևակը, երկուսն էլ նահատակ ու ամենահայ՝ մեկը՝ Ամենայն Հայոց Երգի Վեհափառ, մյուսը՝ Ամենայն Հայոց Բանաստեղծ, երկուսն էլ ազգային երգ արարող «բիբլիական մի գավազան», երկուսն էլ համազգային կարոտ ու մորմոք, հրեղեն կանչ և մեր «Երգ երգոց»⁴⁶:

Երկուսն էլ նույն՝ 1869 թվին ծնված այս հարազատ «հոգեբայրները» միասին նոր ժամանակների հայ մշակույթի երկու հսկա վեմերն են՝ հայ երաժշտության և հայ գրականության հիմնաքարերը:

⁴⁴ Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, 1960, էջ 75:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 51:

⁴⁶ **Սևակ Պ.**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Երևան, 1974, էջ 355:

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹ
(ընդհանուր բնութագիր)**

Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության մեջ զուտ երաժշտատեսական հետազոտություններն ու դիտարկումները խիստ կարևոր նշանակություն ունեն նրա ողջ ժառանգությունն արժևորելիս: Այդ տեսական հետազոտությունների հիման վրա նրա աշխարհայացքն ու արվեստը ստացան գիտական հիմնավորում, ճշգրիտ և ապացուցելի հստակություն: Թերևս այս տեսական հիմնավորումների և գիտական ապացուցելիությամբ օժտված հայեցակետերի շնորհիվ Կոմիտասի ողջ ժառանգությունն էականորեն տարբերվեց նախորդներից և լուծեց իր առջև դրված պատմական նշանակության հիմնահարցեր: Այլ խոսքով՝ «Կոմիտաս տեսաբանն» էր, որ մեծ չափով պայմանավորեց «Կոմիտաս կոմպոզիտորի» երաժշտական լեզվամտածողության բացառիկ ինքնատիպությունը և առհասարակ «Կոմիտաս երևույթի» պատմական եզակիությունը հայ մշակութային իրականության մեջ:

Այս իմաստով Կոմիտասի երաժշտատեսական հայացքներն արտացոլվել են թե՛ զուտ տեսական հետազոտություններում, թե՛ նրա երկերում՝ որպես գեղարվեստական մտածողության բազմաձայն արտահայտչամիջոցների ուրույն համալիր՝ արտահայտված և՛ հարմոնիկ, և՛ գծային բաղադրիչներով: Կոմիտասը պատկանում է այն կոմպոզիտորների շարքին, ում գեղարվեստական ստեղծագործությունն արտահայտում է նրա տեսական հայտնագործությունները կամ տեսական հայտնագործություն է միաժամանակ:

Կոմիտասյան բազմաձայնության ողջ համալիրը, հայ դասական երաժշտական արվեստի բազմաձայն կերպարանքն ամբողջությամբ մարմնավորված են որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն:

Այդ բազմաձայնության սոսկ որոշ հիմնաքարային նշանակության սկզբունքներ են հեղինակի կողմից ձևակերպվել որպես տեսական մտքի արտահայտություն:

Առավել կոնկրետ նկատի ունենք Կոմիտասի երաժշտական մտածողության հիմնական դրսևորումներն իրենց բնորոշ արտահայտչամիջոցներով՝ նրա հարմոնիկ մտածողությունը՝ իր սկզբունքների և ուղղահայաց կառույցների համադրումով, և գծային մտածողության կազմակերպման հիմնադրույթները՝ դրանց գեղարվեստական մարմնավորման միջոցներով հանդերձ: Ընդամին երկուսն էլ պայմանավորված են Կոմիտասի ծայնակարգային տեսության առանձնահատկություններով: Հետևապես, ծայնակարգերի գոյացման այդ հայեցակարգն, ինքնին, նրա տեսական հիմնադրույթներից մեկն է:

Ինքը՝ Կոմիտասն, իր տեսական հայացքները շարադրել է մասնավոր առիթներով միայն: Հիմնականում նկատի ունենք հայ ավանդական երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ նրա արած դիտարկումները¹: Դրանցում շարադրված հնչյունաշարի կառուցման տեսութախորդների կցման սկզբունքը, որը հեղինակը համարել է ընդհանրական հայ հոգևոր և ժողովրդական երգարվեստի համար, պայմանավորում է նրա թե՛ հարմոնիկ, թե՛ գծային մտածողության հիմնատարրերը:

Կոմիտասի այս տեսական հիմնադրույթը, թերևս, ամենաքննարկվածներից է: Ըստ էության, նաև այդ հիմքով Ք. Կուշնարյանը կառուցեց հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության համապարփակ համակարգը²: Նույն այդ տեսության հիման վրա ձևակերպվեցին XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության մի շարք տեսական գաղափարներ Ռ. Աթայանի, Էդ. Փաշինյանի, Գ. Գյոդակյանի, Ռ. Ստեփան-

¹ **Կոմիտաս**, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի // Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, 1941, էջ 137-152: Առաջին հրատ. «Արարատ», Էջմիածին, 1898, էջ 111-117:

Հայ Յեկեղեցական Յերաժշտություն // Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, 1941, էջ 153-164: Առաջին հրատ. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Բեռլին, 1889, էջ 54-64:

² **Կուշնարև Խ.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Гос. муз. издат., 1958, стр. 323.

յանի, Կ. Խուդաբաշյանի հետազոտություններում: Միևնույն ժամանակ այդ հետազոտողների երկերում կարելի է հանդիպել կոմիտասյան համակարգի տարբեր մեկնաբանությունների: Այստեղ կառանձնացնենք Էդ. Փաշինյանի և Կ. Խուդաբաշյանի կողմից արված բնութագրերից մեկը: Երկու տեսաբաններն էլ Կոմիտասի՝ կից տետրախորդների շարքից գոյացող հնչյունաշարը զուգահեռական են տեսնում մի շարք այլ ժողովուրդների երաժշտության համանման կառույցներին: Այդ շարքում առավել առաջնային ենք համարում հին հունական հնչյունաշարերից մեկի՝ «Փոքր կատարյալ համակարգի» (σύστημα τέλειον ἑλάττω) հետ տարվող զուգահեռը կամ նույնիսկ նույնացումը³: Այս զուգահեռը կարևոր է, որովհետև բերվող զուգահեռներից «ամենատեսականացվածն» է, որը կարող էր նաև կիրառվել Կոմիտասի կողմից որպես հնուց հայտնի և գիտության մեջ խիստ շրջանառու տեսական գաղափար: Եվ այն, որ Կոմիտասը շեշտում է, թե սա հայ երաժշտության մեջ իր հայտնագործությունն է, կարող էր մեկնաբանվել (Կ. Խուդաբաշյանն այդպես էլ վարվում է⁴), թե հայ երաժշտության հիմքում հայտնի գաղափարը նկատելն է Կոմիտասի հայտնագործությունը:

Կ. Խուդաբաշյանը, մասնավորաբար, Կոմիտասի հոդվածներում մասնավորապես առանձնացնում է երեք տեսական գաղափար, որոնք որակում է որպես «կոմիտասյան ծայնակարգային հայեցակարգին վերաբերվող երեք հնչյունաշար»⁵: Դրանցից առաջինը Մ. Եկմալյանի

³ Փաշինյան Էդ., Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին // Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 172:

⁴ Худобашиян К. Ладовая концепция Комитаса // Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, “Амроц груп”, 2011, стр. 96.

⁵ Խուդաբաշյան Կ., նշվ. աշխ., էջ 94: Այնինչ Կոմիտասն իր հիշյալ ուսումնասիրություններում, ըստ էության, ծայնակարգային կառույցներ չի հետազոտում, այլ տալիս է սոսկ առավել ընդհանրական հնչյունաշարի կառուցվածքային բնութագրեր: Անշուշտ, հնչյունաշարային դիտարկումներն էլ կարող են դիտարկվել ծայնակարգային տեսության համատեքստում: Այդուհանդերձ, **հնչյունաշարը** և **ծայնակարգը**, որքան էլ շաղկապված, սակայն տարբեր բնութագրեր ունեցող տեսական հասկացություններ են: Հետագա քննարկումներում մեր մատնանշած մի շարք անհամաձայնությունները կապված են նաև այդ երկուսի շփոթի հետ:

«Պատարագի» վերաբերյալ Կոմիտասի քննադատության մեջ արտացոլվող հնչյունաշարն է: Մյուսը հայ եկեղեցական ասերգի մասին իր դիտարկումներից առաջ բերում է Կոմիտասը, և երրորդը «Լոռու գութաներգի» կոմիտասյան վերլուծություններից արտածված հնչյունաշարն է, որ Կ.Խուդաբաշյանը զուգադրում է նախորդ երկուսին: Այս երրորդը նախորդներից տարբեր է իր խրոմատիկ բնույթով: Կարելի է ենթադրել, որ Կ.Խուդաբաշյանը, այս վերջինը համադրելով առաջին երկու կառույցներին, արդեն իսկ ձգտում է զուգահեռներ տեսնել հին հունական համակարգերի հետ, որտեղ խրոմատիկ տեստախորդն ու դրանով բաղադրվող կառույցները նույնակարգ են դիատոնիկ տեստախորդներին և դրանցով կազմվող հնչյունաշարերին:

Միանգամից նշենք, որ մեր անհամաձայնություններից առաջինը հենց այս երրորդ հնչյունաշարի հետ է կապված: Այն չի կարող համարվել հայ երաժշտության հնչյունաշար՝ այնքան ինքնուրույն և այնքան ընդհանրական նշանակության, ինչպես նախորդ երկուսը: Հստակ է, որ առաջին երկուսը նկարագրելիս Կոմիտասը նկատի ունի հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտական արվեստի ընդհանրական օրինաչափություններն արտացոլող համընդգրկուն կամ դրան ձգտող մի համակարգ, հատուկ շեշտենք՝ հնչյունաշար: Մինչդեռ վերջին դեպքում մենք գործ ունենք սոսկ մեկ երգի հիմքում ընկած ձայնակարգի կամ ավելի ճիշտ ձայնակարգային հնչյունաշարի հետ, և դրա խրոմատիկ լինելը այս առումով ոչինչ չի ապացուցում: Այն նախորդների համեմատ մասնավոր և տարակարգ արտահայտություն է. ձայնակարգ է, որից Կոմիտասն արտածել է ձայնակարգային հնչյունաշար: Այլ խոսքով, այդպիսի հնչյունաշարեր կարելի է արտածել անսահմանափակ քանակությամբ կամ այն քանակությամբ, որքան նմուշ կկարողանանք գտնել հայ ավանդական երգարվեստում: Դրանք, չնայած մի շարք ընդհանրական հատկանիշների, միշտ մասնավոր կլինեն: Մինչդեռ առաջին երկու օրինակների դեպքում Կոմիտասը խոսում է այն ընդհանրական հնչյունաշարի մասին, որի հիմամբ կառուցվում են հայ ավանդական երաժշտությանը հարազատ և տիպական բոլոր ձայնակարգերը: Այսինքն՝ խոսում է մի հնչյունաշարի մասին, որը հիմք է բազում այլ ձայնակարգային հնչյունաշարերի, այդ թվում՝ «Լոռու գութաներգի» ձայնակարգի ու իր հնչյունաշարի:

Նախորդ երկու հնչյունաշարերից առաջինը, որը Կ.Խուդաբաշյանը և հավանաբար նաև Էդ.Փաշինյանը զուգահեռում են «Փոքր կատարյալ համակարգին», ունի բնութագրեր, որ տարբեր են հին հունական այդ համակարգից: Դրանք առաջինը նկատել է հենց Կ.Խուդաբաշյանը: Այո՛, Կոմիտասն իր հնչյունաշարը բերում է հին հունական հնչյունաշարերի կառուցման օրինաչափությունները նկարագրելուց հետո և նույն համատեքստում: Սակայն, այդուհանդերձ, կան տարբերություններ:

Կ.Խուդաբաշյանը նշում է, որ Կոմիտասի բերած հնչյունաշարը կառուցվում է մաժոր, հարկ է հասկանալ՝ իոնական տետրախորդների կցվածքից, մինչդեռ հունականի հիմքում մինորն է: Այդ մասին նշում է հենց Կոմիտասը⁶: Հին հունական համակարգի հիմքին, «հավասարակշռելու», «ուֆնյակ» ստանալու պայմանով, համադրվում էր ստորին տոն՝ «Պրոսլամբանոմենոս»⁷: Այս մասին Կոմիտասն էլ է գրում, բայց իր համակարգում չի բերում: Վերջապես, ինչպես արդեն տեսանք, Կոմիտասը տետրախորդների հին հունական անունները չի բերում⁸:

Մեր մյուս անհամաձայնությունը կոմիտասյան համակարգին Կ.Խուդաբաշյանի առաջարկած մեկնաբանությանը վերաբերում է նրան, որ առանձին դիտարկվող երկու դիատոնիկ հնչյունաշարերը, ըստ էության, նույնն են: Կ.Խուդաբաշյանը դրանք դիտարկում է առանձին՝ առաջինը բնութագրելով որպես համասեռ դիատոնիկ տետրախորդներից կազմված հնչյունաշար, իսկ երկրորդը՝ տարասեռ տետրախորդների համակցություն: Ընդամենն, առաջին համակարգը բնութագրվում է որպես զարտուղվող (մոդուլացվող, փոխարկելի), ինչը Կ.Խուդաբաշյանին անմիջապես հնարավորություն է տալիս կասկածի առնելու կից տետրախորդների շղթան մոնոտոնիկալ համարելը⁹:

Թեև Կ.Խուդաբաշյանը՝ որպես բարձրակարգ տեսաբան, շատ զգույշ ձևակերպում է անում, սակայն այդ թափանցիկ դատողության

⁶ Կոմիտաս, Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 139:

⁷ Նույն տեղում, էջ 138:

⁸ Նույն տեղում, էջ 138-139: **Худабашян К.** Античная система ладозвукорядов и диатоническая система ладозвукорядов армянской монодической музыки // Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, стр. 39:

⁹ **Худабашян К.** Ладовая концепция Комитаса, стр. 96.

թիկունքում արդեն իսկ հասկացվում է շատ որոշակի տեսական համակարգ՝ իր «երկտոնիկալ» կամ «բազմատոնիկալ» հնարավորություններով:

Նախ, դարձյալ հարկ է սահմանազատել **հնչյունաշար** և **ձայնակարգ** հասկացությունները: **Տոնիկան**¹⁰ որպես ձայնակարգային ֆունկցիա, հնչյունաշարի բնութագրերի մեջ չի մտնում: Այլ հարց է, որ հնչյունաշարը կարող է ունենալ հնարավորություններ նման ֆունկցիոնալ բնութագրերով ձայնակարգային կառույցների առաջացման համար: Կարող ենք ենթադրել, որ Կ.Խուդաբաշյանը հենց դա նկատի ունի:

Ուրեմն, զարտուղության հատկանիշի դեպքում տետրախորդների մոնոտոնիկալ համակցումը կասկածի առնելն ի՞նչ կարող էր ենթադրել:

Քանի որ Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը հասկանում ենք որպես «Փոքր կատարյալ համակարգ» կամ դրան համադրելի կառուցվածք, ապա զարտուղության պատճառով առաջացող կասկածն անմիջապես կհղի հին հունական մյուս՝ «Կատարյալ համակարգը», որի անվանումն իր հետագա փոփոխությամբ, որքան էլ այստեղ զարմանալի թվա, «Կատարյալ չզարտուղվող համակարգ» է (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον, հաջորդիվ՝ «Կատարյալ համակարգ»): Նման անվանական փոխակերպումն իր բացատրությունն ունի, հակառակ այն բանին, որ համակարգը պարունակում է փոփոխություն՝ զարտուղող տետրախորդ¹⁰: Հիշեցնենք, որ վերջինս կառուցված էր երկու **համադրվող** կամ **շղթայվող**¹¹ հեպտախորդներից, հիմքում ուներ պրոսլամբանոմենոս: Վերջինով հանդերձ առաջին հեպտախորդն արդեն վերածվում է օկտավային կառույցի: Այս երկու համադրվող հեպտախորդներից գոյացող համակարգն առանձին մի հնչյունաշար էր, որ կոչվում էր «կատարյալ մեծ համակարգ» (σύστημα τέλειον μείζον): Սակայն «Կատարյալ չզարտուղվող համակարգը» «կա-

¹⁰ **Stefan Hagel**, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge, 2009, p. 5-6.

¹¹ Այստեղ հասկանում ենք տետրախորդների շարակցման այն ձևը (διεzeugμένον), որ կայանում է շղթայող սեկունդային ինտերվալով՝ դիազևկսիսով:

տարյալ մեծ համակարգից» տարբերվում էր նրանով, որ ենթադրում էր ևս մեկ տետրախորդի կիրառություն, որը զարտուղող գործառույթ ուներ: Այդ զարտուղող տետրախորդը կարող էր **կցվել**¹² «կատարյալ մեծ համակարգի» առաջին հեպտախորդին՝ այն վերածելով «Փոքր կատարյալ համակարգի», որին վերևից **համադրվում** էր ևս մեկ տետրախորդ: Այսինքն՝ փոխարկող կամ զարտուղող տետրախորդի կցմամբ համակարգը վերածվում էր մեկ այլ տիպի կառուցվածքի և ընդհակառակը՝ համակարգից դուրս բերվելով այն դարձյալ վերածում «կատարյալ մեծ համակարգի»: Այլ մեկնությամբ՝ «Կատարյալ չզարտուղվող համակարգը» միավորում էր փոքր և մեծ կատարյալ համակարգերը: Դրանում զարտուղող տետրախորդը **կցվում** էր առաջին հեպտախորդին (ներառյալ պրոսլամբանոմենոսը) և **համադրվում** վերևի հեպտախորդի երկրորդ տետրախորդին: Արդյունքում ստացվում էր իրար հաջորդող երկու օկտավա:

Այսպիսի կառուցվածքի հնչյունաշարը կարող էր հիմք հանդիսանալ օկտավային կառուցվածք ունեցող ձայնակարգերի համար, որոնք արդեն մոնոտոնիկալ չէին: Ակներևաբար այս է ենթադրում Կ.Խուդաբաշյանի թափանցիկ ակնարկը:

Մինչդեռ Կոմիտասյան հնչյունաշարի հիմքով կառուցվող հայ երաժշտության ձայնակարգերն օկտավային կառուցվածք չունեն (գերօկտավային են՝ Էդ. Փաշինյան), մոնոտոնիկալ են կամ գոնե այդպես մեկնաբանվում են: Այսինքն՝ կարող ենք հասկանալ, որ Կ.Խուդաբաշյանն, ըստ էության, կասկածում է՝ արդյո՞ք Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը հին հունական «Կատարյալ համակարգը» կամ դրան մոտ մի բան չէ: Եվ կասկածի առիթը իր համակարգում Կոմիտասի կողմից հիշատակվող զարտուղության հնարավորությունն է:

Հին հունական տեսության մեջ զարտուղությունը (փոփոխությունը, փոխակերպումը, մետաբոլան) որոշակի է (իր անորոշություններով հանդերձ): Այն, օրինակ, տեղի ունի, երբ մեկ տեսակի տետրախորդից անցում է կատարվում մեկ այլ տեսակի տետրախորդի (հին

¹² Այստեղ հասկանում ենք տետրախորդների շարակցման այն ձևը, որի դեպքում նախորդի գագաթը հաջորդի հիմքն է (συνμμενων). երկուսի միջև առաջանում է ընդհանուր աստիճան՝ սինաֆա:

հունական տեսության մեջ երեք տեսակի էին՝ դիատոնիկ, խրոմատիկ, էնհարմոնիկ), կամ երբ մեկ համակարգից անցում է կատարվում մեկ այլ համակարգի, ինչպես վերը տեսանք (այլ մետաբոլա ևս կա): Հետևապես, այս վերջինը նկատի առնելով՝ Կ. Խուդաբաշյանը կարող էր ենթադրել, որ Կոմիտասը հենց համակարգային զարտուղությունը նկատի ուներ:

Սակայն Կոմիտասը գրում է, թե ինքն ինչ է հասկանում զարտուղություն ասելով:

Նախ, Մ. Եկմայանի ստեղծագործության քննադատության շրջանակներում, երբ Կոմիտասը խոսում է զարտուղության մասին, խոսքը չի վերաբերում հնչյունաշարին, այլ եկեղեցական եղանակներին, ձայնեղանակներին. ավելի ճիշտ՝ պետք է հասկանանք ձայնեղանակի ձայնակարգերի զարտուղությունը (թեև գիտենք, որ ընդհանուր առմամբ Պատարագի երգերը ձայնեղանակային համակարգից դուրս էին): Այս տարբերակումը հստակ հասկացվում է իր գրածից. «Քառյակի դրությունն ըմբռնելուց հետո /**հնչյունաշար** – Մ.Ն./, հայտնի բան է առանց modulation-ի՝ յեղանակի /**ձայնեղանակի ձայնակարգի** – Մ.Ն./ զարտուղության, յեկեղեցական յերաժշտություն չունինք»¹³: Ուստի այն եղանակի կամ որ նույնն է՝ ձայնակարգի զարտուղություն է ենթադրում և չի կարող մեկնաբանվել որպես անցում մեկ ընդհանրական հնչյունաշարային համակարգից մեկ այլ համակարգի: Հին հունական տեսության շրջանակներում իսկ դրանք տարակարգ զարտուղություններ են:

Նույն հոդվածում՝ քիչ վերևում, երբ Կոմիտասը քննադատում է Եկմայանի ներդաշնակման առանձնահատկությունները, տեքստից հասկացվում է, որ խոսքն, ըստ էության, զարտուղությամբ ներգրավվող ձայնակարգային-տոնայնական շերտավորումների մասին է: Դժգոհում է, որ Եկմայանը զարտուղությունը կատարում է՝ այլ ձայնակարգային-տոնայնական ոլորտներ ներգրավելով և ձայնեղանակի թելադրած հնարավորությունները գերազանցելով կամ հաշվի չառնելով:

Այսինքն՝ այսպեղ Կոմիտասը չի խոսել համակարգային զարտուղության մասին, ուստի իր համակարգն էլ չի բնութագրել որ-

¹³ Կոմիտաս, Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 139:

պես զարդուղվող, հերևապես՝ զուգահեռականություն չկա հին հունական «Կատարյալ համակարգի» հետ, դրա հիմքով էլ երկրորդական օկտավային ծայնակարգեր չէին կարող գոյանալ: Մանավանդ երկու օկտավաների հնարավոր ծայնածավալում կրկնվող օկտավային, սիմետրիկ կառուցվածքի, երկրորդական ծայնակարգային արտահայտություններ այդպես էլ չեն երևացել հայ ավանդական երաժշտության տիպական ծայնակարգերում: Հնարավոր «օկտավայնությունը» հայ ավանդական երաժշտական արվեստում արտահայտվել է բոլորովին այլ սկզբունքներով և օկտավային տիպի ծայնակարգերի ֆունկցիոնալ կառուցվածքի հետ առհասարակ կապ չունի: Այդպիսի «օկտավայնության» ի՛նչ լինելու մասին գրում են Կոմիտասն էլ, նրան հաջորդած տեսաբաններն էլ: Դրան կանդիդատանք քիչ ներքևում: Այստեղ հատկանշական է այն, որ Կոմիտասն այս համակարգը նկարագրում է հենց եվրոպական տիպի օկտավային կառույցները (հոդվածում՝ ելևէջ. ենթադրվում է օկտավային կառուցվածքի ծայնակարգերի գամմաները) և դրանց ֆունկցիոնալ հիմքով ձևակերպվող հարմոնիկ լուծումները մերժելու համար¹⁴: Ուստի, ոչ միայն հակասական է, այլև տրամաբանական չէ որևէ տեսական գաղափար հերքելու համար հակափաստարկ բերել, ապա այդ հակափաստարկի առանցքային հանգույցներում ապացուցել հերքվող գաղափարի հիմնական դրույթները:

Այն, որ Մ. Եկմայանի «Պատարագի» վերլուծության մեջ Կոմիտասը նկարագրել է հին հունական «Փոքր կատարյալ համակարգը», ապա բերել է հայ երաժշտությանը բնորոշ հնչյունաշարի օրինաչափություններից մեկը՝ մաժոր տետրախորդների կցվածքը, առիթ է տվել վերջինս դիտարկելու որպես ինքնուրույն համակարգ և նույնացնելու կամ զուգահեռ անցկացնելու հին հունական համակարգի հետ:

Այստեղից հետևում է ևս մեկ դատողություն. Կոմիտասը Մ. Եկմայանի ստեղծագործության քննադատության մեջ բնավ նպատակ չի ունեցել ներկայացնելու սեփական ծայնակարգային տեսությունը, այլ սոսկ ակնարկել է այն հիմնաքարային օրինաչափության մասին, որը

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 138:

բավարար կլիներ իր անհամաձայնությունը որոշակի դրույթի վերաբերյալ արտահայտելու համար: Ուստի, վրիպում կլիներ այդ հպանցիկ դիտարկումը համարել Կոմիտասի նկարագրած երեք հնչյունաշարային համակարգերից մեկը: Մեր մոտեցումը հիմնավորվում է նաև այն բանով, որ Կոմիտասը մյուս հոդվածում նկարագրում է իր համակարգի հիմքում ընկած նույն օրինաչափությունը, սակայն դրան հավելում է նաև այլ տարրեր: Ավելին, Կ. Խուդաբաշյանն ինքը այս համակարգը նկարագրելիս, հենվելով Ալ. Շահվերդյանի դատողությունների վրա, այն համարում է առավել համապարփակ տեսություն¹⁵:

Իր համակարգի սոսկ առաջին օրինաչափության՝ մաժոր տետրախորդների կցումից գոյացող շղթայի մասին, որ գրել էր Եկմայանի ստեղծագործության առիթով, Կոմիտասը խոսում է նաև «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» հոդվածի սկզբում: Սակայն դրան հավելում է էական այլ տարրեր ևս: Դրանք են. ա) այդ տետրախորդների հիմքի և գագաթի տոները անփոփոխ են մնում, իսկ միջինները կարող են փոփոխվել, բ) առաջացող վեց տիպի տետրախորդների տարբեր համակցումներից էլ գոյանում են հայ երաժշտության բոլոր ծայնակարգերը (ըստ Կոմիտասի՝ եղանակները):

Ու թեև այս համակարգը (ավելի ճիշտ՝ համակարգի այս ամբողջական նկարագրությունը) Կ. Խուդաբաշյանն անվանում է «հիբրիդային»՝ հենվելով Ալ. Շահվերդյանի ձևակերպման վրա¹⁶, հին հունական համակարգի հետ սոսկ տետրախորդային սկզբունքով զուգորդելի և որևէ այլ համակարգի չնմանվող¹⁷, այնուհանդերձ, փորձենք խոսել դրա և հին հունական տեսական համակարգերի զուգահեռականության մասին:

Առաջին կետի վերաբերյալ կասկած կարող է առաջանալ. արդյո՞ք դա նույն հիմնադրույթը չէ, որ արգելում է ալտերացնել դիատոնիկ

¹⁵ **Худабашян К.** Ладовая концепция Комитаса, стр. 97.

¹⁶ Այստեղ Ալ. Շահվերդյանի մեկնությունը, չնայած այն բանին, որ կոմիտասյան հնչյունաշարի առաջին արժանի դիտարկումն է, չենք բերում, որովհետև դրանում ևս բուն հնչյունաշարի նկարագրությունն ու երկու մասնավոր ծայնակարգային հնչյունաշարերը խառն են դիտարկված: **Шавердян А.** Комитас, Москва, “Советский композитор”, 1989, стр. 112:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 98:

տետրախորդների հիմքն ու գագաթը հին հունական համակարգերում¹⁸:

Առկա զուգահեռով հանդերձ՝ Կոմիտասի նկարագրածն ու այս հիմնադրույթը տարբեր են: Հին հունական համակարգում թեև խոսվում է գերիշխող տետրախորդի մասին ևս, սակայն դիատոնիկ երեք տետրախորդներից յուրաքանչյուրն էլ իր կրկնակի կամ բազմակի կցումով ու համադրումով կարող է գոյացնել համասեռ համակարգեր, որոնցում տետրախորդների հիմքի և գագաթի հնչյուններն անփոփոխ են: Տեսակից տեսակ անցումը տետրախորդների մակարդակում արձանագրվող զարտուղություն է:

Կոմիտասի համակարգում, իր պնդմամբ, մյուս տետրախորդները մաժոր տետրախորդի ներքին փոխակերպումների արդյունք են, ածանցվում են նրանից՝ կիսատոնի կամ մեծացված սեկունդայի ներտետրախորդային փոխատեղումով: Այդպես կարող է հասկացվել այս ձևակերպումը. «Հայ յերաժշտության տիրող քառյակը մաժոր քառյակն է, վորի սկզբի և վերջի ձայները միշտ անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխվում են...»¹⁹: Այս բանաձևումին իբրև բացատրություն բերվում են վեց տեսակի տետրախորդներ, որոնց տարբեր համակցումներից էլ ձևավորվում են հայ երաժշտության ձայնակարգերը: Այսինքն՝ այստեղ տետրախորդի հիմքի և գագաթի հնչյունների անփոփոխելիությունը հատուկ շեշտվում է միայն մաժոր տետրախորդի համար: Այդ անփոփոխ աստիճաններից գոյանում է հնչյունաշարային ողնաշար, որի վրա հավաքվում են այլ տետրախորդային կառույցներ: Դրանք ոչ միայն չեն հիշատակվում, այլև բերվում են որպես մաժոր տետրախորդի ներքին ձայների փոխակերպումներից ածանցված գոյացություններ: Ի դեպ, նույն հոդվածում քննարկվող հնչյունաշարերի կառուցվածքը Կոմիտասը բերում է հենց իր նկարագրած մաժոր տետրախորդների կայուն աստիճանների ողնաշարի հիմքով²⁰: Սա ամենասկզբունքային տարբերություններից մեկն է, որ առաջանում է կոմիտասյան և հին հունական համակարգերի միջև:

¹⁸ Худабашян К. Античная система ..., стр. 36.

¹⁹ Կոմիտաս, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, էջ 153:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 156:

Սակայն, հափուկ նշելի է, որ իրոնական տեսորախորդի ձևափոխությունից առաջացող ցանկացած այլ տեսորախորդի պարագայում, եթե անգամ նրա հիմքն ու զագաթը անփոփոխ «Ժառանգվել» են նախորդ իրոնականից, միևնույնն է, ֆունկցիոնալ առումով դրանք վերաիմաստավորվելու են ըստ նոր տեսորախորդի տեսակի: Այլ խոսքով՝ հնչյունաշարային այդ ողնաշարի նույն տոներից կկառուցվեն այլ տեսորախորդներ, որոնցում այդ անխախտ տոներն այլևս միքսոլիդիական (Ք. Կուշնարյանի բառեզրով) չեն լինի, այլ, օրինակ՝ էռլական կամ մեկ ուրիշ ֆունկցիոնալ նշանակության, որը կթելադրվի ձևավորված տեսորախորդի տեսակով:

Մյուս տարբերությունը, որ այստեղ կառանձնացնենք, դարձյալ նույն օրինաչափությունից է բխում: Իր համակարգում մաժոր տետրախորդների ներքին փոփոխությունների մասին խոսելիս Կոմիտասը չի որոշակիացնում, բայց և չի սահմանափակում տարասեռ տետրախորդների կցման հնարավորությունը: Այսինքն՝ որոշակի է, որ համակարգի միքսոլիդիական (հետայսու ևս հնչյունաշարային աստիճանները կհիշատակվեն Ք. Կուշնարյանի բառեզրերով) աստիճաններն անխախտ են: Դրանց միջև կիսատոների և մեծացված սեկունդաների տեղաշարժով պայմանավորված ներտետրախորդային փոփոխությունները բնավ պարտադիր չէ, որ համասեռ տետրախորդների շարք առաջացնեն: Այլ խոսքով՝ համակարգի մաժոր աստիճանների ողնաշարի վրա ներքին տարասեռ փոփոխությունների արդյունքում կարող են առաջանալ նաև տարբեր կառուցվածքի տետրախորդներից կազմված հնչյունաշարեր, որոնցում ողնաշար կազմող նույն հնչյուններն արդեն ֆունկցիոնալ վերաիմաստավորման կենթարկվեն՝ կախված ձևավորված տետրախորդների տեսակից: Դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ զարտուղություն:

Այս իրողությունը Կ. Խուդաբաշյանը բնութագրել է որպես տարասեռ տետրախորդներից կազմված, «հիբրիդային» հնչյունաշար և չի նկատել, որ տարասեռ տետրախորդների համակցությունն իսկ զարտուղություն է՝ ըստ տետրախորդների տեսակի, և հին հույներն էլ այդպես կմեկնաբանեին: Սակայն հին հունական տեսության մեջ նկարագրվող երեք կատարյալ համակարգերից և ոչ մեկն այդպիսի կառուցվածք չունի (այդ մասին նշում է նաև Կ. Խուդաբաշյանը):

Այսինքն՝ տարասեռ տետրախորդների համակցությունը նրանք կարող էին «թուլատրել» որոշակի ծայնակարգի շրջանակում, այլ ոչ հիմնարար համակարգերի մակարդակում: Ի պետս ճշմարտության նկատենք, որ Կ. Խուդաբաշյանն էլ հին հունական տեսությանն անդրադառնալիս հենց այդպես՝ **ծայնակարգային** է բնութագրում զարտուղությունը՝ ըստ տետրախորդի տեսակի²¹: Սակայն չի նկատել, որ, ի տարբերություն հին հույների, Կոմիտասը **տեսակային** զարտուղությունը դնում է իր ընդհանրական (եթե կուզեք՝ իր «Կատարյալ») հնչյունաշարի հիմքում՝ որպես գործնականում անսահմանափակ փոխարկումների հնարավորությամբ օժտված մի համակարգ: Կամ էլ այս համակարգին Կ. Խուդաբաշյանի տված «հիբրիդային» բնութագիրը պետք է հասկանալ նաև զարտուղվող իմաստով:

Այսպիսով, Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը՝ c' – f' – b' – ees² պայմանական հենքի ընդգրկումով, նշված ասփիճանների միջակայքում կիսափոփոխյին (դիփոփոխյին) և մեծացված սեկունդաներով (խրոմատիկ) տեղաշարժերի արդյունքում առաջացող փառապեսակ տետրախորդների հարստությամբ, ինչպես նաև դրանց համասեռ և փարասեռ շարակցումների, ըստ այդմ նաև՝ հնչյունաշարի կայուն ողնաշարի բաղկացուցիչ ասփիճանների ֆունկցիոնալ վերաիմաստավորման բազմապատիկ մեծ հնարավորություններով օժտված, խիստ փոխարկելի համակարգ է:

Այն մենք դիտարկում ենք որպես Կոմիտասի տեսական հայացքների հիմնադրույթներից առաջինը, որն իսկապես նրա հայտնագործությունն է ամբողջությամբ և զուգահեռներով հանդերձ նույնական չէ այլ համակարգերի հետ:

Հնչյունաշարային, ապա նաև ծայնակարգային այսպիսի հիմքով որոշարկվող բազմաձայնության տիպը, որ Կոմիտասի գիտական և կոմպոզիտորական փնտրտուքի գերագույն նպատակներից մեկը եղավ, հայեցակարգային նշանակության հիմնադրույթների կարիք նույնպես պետք է ունենար:

Եթե առաջնորդվենք Կոմիտասի համար առանցքային մոտեցումներից մեկով՝ նորը ավանդության հենքի վրա կառուցելու

²¹ Худабашян К. Античная система, стр. 37.

սկզբունքով, ապա նրա կիրառած ամենատիպական ակորդային կազմերի հիմքում պետք է փնտրենք տեսական համընդգրկուն գաղափար, որը բխում էր հայ երաժշտության խորքային շերտերից, հարմար էր՝ բնուղիղ (դիատոնիկ) ոչ օկտավային կառուցվածքի ծայնակարգերի ներքին ֆունկցիոնալ փոխկապերն արտահայտելու համար, մյուս կողմից՝ չէր արտացոլում եվրոպական օկտավային կառուցվածքի ծայնակարգերին հատուկ ֆունկցիոնալ եռյակը (տրիադա), հատկապես տերցիային ինտերվալների «չեզոքացմամբ» կամ ուղղակի շրջանցումով, ներառում էր կոմիտասյան ակորդային կառույցներին հատուկ ինտերվալային կազմ, ուներ երաժշտական հորիզոնական և ուղղահայաց հարթությունները զուգակցելու մեծ ներունակություն: Միաժամանակ հայ մոնոդիկ արվեստի տեսական հիմնավորումներում այդ գաղափարի «պրոֆեսիոնալ մշակվածությունը» անհրաժեշտ պայման էր հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի նոր բազմաձայն փուլի՝ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմք դառնալու համար: Այսինքն՝ այդ տեսական գաղափարն անհրաժեշտաբար պետք է ունենար հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի նախորդ փուլից հաջորդին անցնելու կենսունակություն և օրգանական փոխակերպում ապրելու կարողունակություն:

Ուրեմն, բնական է, որ այդ փնտրտուքը տաներ հայ միջնադարյան երաժշտատեսական մտքի դաշտ:

Դեռ մի կողմ թողնենք այն, որ Կոմիտասի տեսական հետազոտությունների ամենակարևոր ոլորտը, իր ընդգծումով, խազարվեստն էր. անշուշտ, այդ հետազոտություններում էլ բազում դրույթներ կարելի է գտնել, որ այս կամ այն չափով հարմար են՝ կվարտ-կվինտ-օկտավորդային կառույցներ բացատրելու համար: Սակայն այս առումով հայ միջնադարյան զուտ երաժշտատեսական մտքի արտահայտություններից ամենահարմարը «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարն է, որ սկիզբ առնելով դեռևս հին հունական տեսական պատկերացումներից՝ հայ միջնադարյան մշակույթում շրջանառու դարձավ Ս. Դավիթ Անհաղթ փիլիսոփայի ձևակերպումներով:

«Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքը, ըստ էության, նույն առաջնային օբերտոնների համակցությունն է: Այն մեկնաբանելի է որպես օկտավայի ներսում կվարտայի և կվինտայի համադրություն,

որոնց գազաթները շղթայված են մեծ սեկունդայով կամ իրար հաջորդող երկու կվարտա՝ դարձյալ շղթայված նույն սեկունդայով: Վերջապես, կարող է մեկնաբանվել որպես իրար ագուցված երկու կվինտա ($e^1 - h^1$ և $a^1 - e^2$), որոնցից երկրորդի հիմքը մեծ սեկունդա քայլով նախորդում է առաջինի գազաթին: Այս դեպքերում էլ օկտավան երիզում է կառույցը: Սովորաբար ընդունված է եղել կառույցը ներկայացնել հետևյալ կերպ. $e^1 - a^1 - h^1 - e^2$ կամ $c^1 - f^1 - g^1 - c^2$ ²²:

Ուրեմն, Ռ. Ստեփանյանն այդ ինտերվալների՝ որպես օբերտոնների և Կոմիտասի բազմաձայնության հնարավոր կապի մասին արդեն հիշատակել էր²³: Սակայն այդ օբերտոնների հետ («հիմնական» ինտերվալները՝ ըստ Պյութագորասի) «Ներդաշնակության հենքի» տարբերությունը²⁴ գոնե այս դեպքում այն է, որ գաղափարը ներկայանում է որպես կազմակերպված համընդգրկուն տեսական համակարգ, որի համադրելիությունը երաժշտական մշակույթի տարբեր ոլորտներին փաստելի է: Դրա վերադրումը հայ երաժշտության ծայնակարգային հնչյունաշարերին հնարավոր է առկա ֆունկցիոնալ հիմքերի հետ թե՛ համաբնույթ, թե՛ տարաբնույթ կառուցվածքներ գոյացնելու առումով: Այլ խոսքով, եթե խոսում ենք այդ օբերտոնների բնականից ընկալելի լինելու և դրա հետևանքով հարմոնիկ մտածողություն ձևավորելու մասին, ապա այն պետք է արտացոլվեր ավանդական երաժշտական մտածողության հիմքերում՝ որպես ֆունկցիոնալ առումով աշխատող իրողություն: Մինչդեռ հայ երաժշտության ծայնակարգերի հնչյունաշարերում առաջնային օբերտոններով բնականից արտահայտված ֆունկցիոնալ ակտիվությունը որոշ դեպքերում ուղղակի բացակայում է, սակայն երբ խոսում ենք նույն հնչյունաշարերին այդ օբերտոններով կազմակերպված, ֆունկցիոնալ բնութագիր ունեցող

²² **Թահմիզյան Ն.**, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V-VI դդ.) // Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 6, էջ 75:

²³ **Ստեփանյան Ռ.**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 123:

²⁴ «Հիմնական ծայնամիջոցների» և «Գլխավոր ծայնամիջոցների» կամ «Ներդաշնակության հենքի» տարբերությունների մասին տե՛ս **Թահմիզյան Ն.**, նշվ. աշխ., էջ 76-77:

տեսական համակարգի համադրելիության մասին, ապա այն ոչ միայն հնարավոր է, այլև, ինչպես կտեսնենք, առաջացնում է բազմաձայնության զարգացման խիստ ուրույն հեռանկարներ:

Նախ՝ հարկ է նկատել, որ «Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքը համադրվել է հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչունաշարի հետ՝ ըստ Ք.Կուչնարյանի: Ն.Թահմիզյանն այս տեսական գաղափարի հիման վրա փորձում է վերականգնել այդ հնչունաշարը կամ, այլ խոսքով, հնչունաշարի հիմքում ուզում է տեսնել այս տեսական կառուցվածքը: Առաջարկելով հնչունաշարի կմախքի գաղափարը՝ Ն.Թահմիզյանը նկատում է, որ այն ներկայացնում է հնչունաշարի միքսոլիդիական և էոլական աստիճանները. առաջարկում է լրացնել լոկրիականները²⁵: Նույն գաղափարն այլ տեսանկյունից արտացոլվում է նաև Գ.Գյոդակյանի մետալադի տեսության մեջ²⁶: Երկու դեպքում էլ «Ներդաշնակության հենքի» վերադրումը հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչունաշարին ի հայտ է բերում այդ համակարգի բիֆունկցիոնալությունը: Օկտավայով երիզված իրար հաջորդող զույգ կվարտաներից առաջինն արտացոլում է միքսոլիդիական աստիճաններ, իսկ երկրորդը՝ էոլական: Նույն իրողության մեկնաբանության առումով հատկանշական է Գ.Գյոդակյանի դիտարկումը, համաձայն որի՝ այս տեսական գաղափարի օկտավային շրջանակը հնչունաշարում մեկնաբանվում է «Օկտավային նմանակմամբ» կամ «Օկտավային նմանությամբ» (Յու. Տյուլինի կիրառած հասկացությամբ): Այստեղ չմանրամասնելով երկու տեսաբանների առաջարկած տեսական գաղափարներն ընդհանրապես և Գ.Գյոդակյանի քննարկած «Օկտավային նմանությունը» մասնավորապես՝ սոսկ նշենք, որ տեսաբանը հատուկ նկատում է, թե այս իրողության գիտակցումը հայ երաժշտության ծայնակարգային համակարգում չի առաջացրել յոթնաստիճան օկտավային ծայնակարգերի գերակայություն: Սակայն դրանով էլ պայմանավորվում է հայ երաժշտության ծայնակարգային համակարգի առանձնահատկությունը, որում կվարտային համաձայնեցման

²⁵ Նույն տեղում, էջ 87-88:

²⁶ **Геодакян Г.** Черты ладовой системы армянской народной музыки // Традиции и современность, Ереван, Издательство АН Арм. ССР, 1986, стр. 7-40.

վճռորոշ նշանակությանը զուգահեռ կարևոր նշանակություն է ստացել նաև օկտավային համաձայնեցումը: Արդյունքում, ըստ Գ. Գյոդակյանի, համակարգն ստացել է ամբիվալենտային (ներքուստ հակասական) բնույթ²⁷: Այս դեպքում ևս, բացի նրանից, որ կվարտային և օկտավային համաձայնեցումների վերադրումը համակարգում առաջացնում է կառուցվածքային համապատասխան առանձնահատկությունների համադրություն (կամ հակադրություն), նաև առաջին հերթին գոյացնում է տարասեռ ֆունկցիոնալություն կամ նրան հաղորդում է բազմաֆունկցիոնալ կառուցվածքային բնույթ:

Մենք հակված չենք Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարի հիմքում «Ներդաշնակության հենքի» գաղափար տեսնել. ընդհակառակը, ինչպես տեսանք, նրա համակարգում մաժոր տետրախորդների գերակայությունն առաջացնում է հնչյունաշարի միքսոլիդիական աստիճաններից կազմված ողնաշար, որը չի ենթադրում այլ դիատոնիկ աստիճանների, այդ թվում՝ էոլականների ֆունկցիոնալ «հավասարազորություն»: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ, ըստ Գյոդակյանի, էոլական աստիճանը կարող է ողջ համակարգի առանցք (մետատոնիկա) հանդիսանալ²⁸:

Այս տարբերություններն առաջանում են այն պատճառով, որ երկու տեսաբաններն էլ իրենց դիտարկման համար հիմք են ընդունում Ք. Կուշնարյանի առաջարկած հնչյունաշարը: Այսու, Գ. Գյոդակյանն իր դատողություններն անելիս Կոմիտասի այս հնչյունաշարը նկատի չունի, այլ՝ Ք. Կուշնարյանի: Չնայած այն բանին, որ այս ականավոր գիտնականի հիմնարար աշխատությունն առ այսօր մնում է հայ մոնոդիկ երաժշտության վերաբերյալ առավել համապարփակ տեսական հետազոտությունը, այդուամենայնիվ նրա առաջարկած հնչյունաշարը, մեծ զուգահեռականությամբ հանդերձ, ունի սկզբունքային տարբերություններ Կոմիտասի վերը նկարագրված համակարգի համեմատությամբ: Դրանց բաղդատումը մեր նպատակներից դուրս է:

Սուսկ նշենք, որ Կոմիտասի տեսական հայացքներում «Ներդաշնակության հենքի» կիրառումն այլ կերպ է իրացվում: Եթե այն վե-

²⁷ Նույն տեղում, էջ 25:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 35:

րադրենք կոմիտայան հնչունաշարին, ապա իրար հաջորդող շղթայված կվարտաներից երկրորդը (եթե այսպես մեկնաբանենք «Ներդաշնակության հենք») իր հիմքով և գազաթով միշտ չէ, որ կարող է համապատասխանել կուշնարյանական մեկնաբանմամբ էոլական աստիճաններին: Ըստ վերը նկարագրվածի՝ Կոմիտասի առաջարկած հնչունաշարում միքսոլիդիական աստիճանները կայուն են, սակայն նրանց հաջորդող կամ նախորդող աստիճանները կարող են բազում և տարատեսակ փոփոխությունների ենթարկվել: $c^1 - f^1 - g^1 - c^2$ համակարգի («Ներդաշնակության հենք») $g^1 - c^2$ աստիճանները հաջորդում են Կոմիտասի հնչունաշարի կայուն $f^1 - b^1$ միքսոլիդիական աստիճաններին, ուստի կարող են լինել նույն մաժոր տետրախորդի կամ նույն $f^1 - b^1$ -ից կառուցվող դորիական տետրախորդների երկրորդ աստիճանները: Այսինքն՝ «Ներդաշնակության հենքի» վերին կվարտայի հիմքի և գազաթի ֆունկցիոնալությունը Կոմիտասի հնչունաշարում կանխորոշված չէ, ինչպես դա կա Ք. Կուշնարյանի առաջարկած հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչունաշարում: Կոմիտասյան համակարգում դրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունը որոշարկվում է յուրաքանչյուր որոշակի ծայնակարգային հնչունաշարում՝ ծայնակարգի բնույթով և թեքությամբ պայմանավորված: Ուստի այդ աստիճանների վրա հենվելով՝ Կոմիտասի հնչունաշարում հնարավոր չէ խոսել կվարտային համաձայնեցմանը համադրվող և ներքին ամբիվալենտայնություն առաջացնող օկտավային համաձայնեցման մասին:

Սակայն օկտավայի կիրառության մասին հնարավոր է խոսել, այն էլ այնպիսի տեսանկյունով, որը բավականին մոտ է կամ, գուցե, նույնական կարող է համարվել «Օկտավային նմանության» երևույթներից մեկին: Խոսքը գերակա աստիճանի օկտավային փոխանցման մասին է, որը նկարագրում է ինքը՝ Կոմիտասը:

Նախ, սոսկ ենթադրությունների կանխավարկածով չառաջնորդվելու նկատառումով շեշտենք, որ «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարն ինքնին ծանոթ էր Կոմիտասին, և հայ միջնադարյան մշակույթի իրողություններից մեկի հիմքերը՝ երաժշտական բժշկության հնչունաշարերը մեկնաբանելիս նա բերում է այդ ուսմունքը՝ հղելով

Նիկոմաքոսին²⁹: Համակարգը Կոմիտասը նկարագրում է երաժշտության բուժական հատկություններին նվիրված միջնադարյան գրվածքի մեկնաբանման առիթով և այս որոշակի համատեքստում՝ «հին քնարի» չորս լարերի լարվածքի տեսքով: Գաղափարը բերված է $c^1 - f^1 - g^1 - c^2$ լարվածքով:

Հայ երաժշտական բազմաձայնության կազմակերպման տեսանկյունից այս համակարգի կիրարկելիությունը Կոմիտասի հայացքներում նույնպես նկատելի է: Դարձյալ Մ.Եկմայանի Պատարագի վերլուծականում, խոսելով ձայնառությունների մասին, Կոմիտասը գրում է, որ առհասարակ արևելյան եղանակներին հատուկ է տետրախորդի հիմնաձայնով (առաջին աստիճանը, հիմքը, տոնիկա) կամ երկրորդ աստիճանով, կամ էլ տետրախորդի չորրորդ աստիճանով ավարտը: Կախված եղանակի ծավալման ընթացքից՝ ձայնառությունը կարող է համապատասխանել հիմնաձայնին կամ ներքևի տետրախորդի հիմնաձայնի օկտավային արտահայտությանը, որ չորրորդ աստիճանի («նախկին քառյակի հիմնաձայն») համեմատությամբ արդեն կվինտա է³⁰: Այսինքն՝ մեղեդու ծավալման վերընթաց զարգացման որոշակի դեպքերում ներքևի տետրախորդի հիմքը, որ հիմնաձայն է, կարող է ենթարկվել օկտավային փոխանցման: Ահա՛, օկտավային փոխանցումն է օկտավայի կիրառության կոմիտասյան նկարագրությունը, այն էլ բազմաձայնության նախնական տարրերի կազմակերպման ոլորտում³¹: Հետո Կոմիտասը շարունակում է հարցի դիտար-

²⁹ **Կոմիտաս**, Բժշկություն երաժշտութեամբ, Կոմիտաս վարդապետ. Ոսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, Գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց - Փրինթինգո», 2007, էջ 200-204: Առաջին անգամ հրատարակվել է. Թէոդիկ. «Ամէնուն տաբեցոյց», Կ. Պոլիս, 1915, էջ 242-246:

³⁰ **Կոմիտաս**, Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 148:

Ի դեպ, այս ինտերվալներով պահվող ձայնառությունների և այդ հիմքով կազմակերպվող բազմաձայնության մասին խոսում է նաև Ռ.Ստեփանյանը և հղում Բ. Կուշնարյանին: Սակայն հենց Կոմիտասի տեսական հայացքներում դա չի նկատել, առավել ևս չի համակցել «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարի հետ: **Ստեփանյան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 124-125:

³¹ Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ օկտավային փոխանցման մասին խոսում է նաև Էդ. Փաշինյանը, սակայն, որպես ժողովրդական կատարողական արվեստ-

կումը՝ նկատելով, թե մեղեդու ընթացքն այնուհետ վարընթաց հոսքով միանում է հնգյակին (այսինքն՝ երկրորդ տետրախորդի հիմքին, որ վերին օկտավային տոնի համեմատ ներքևի կվինտան է), ապա հիմնաձայնին: Նկարագրված համակարգի հիմնական աստիճաններն են՝ $c^1 - f^1 - c^2$: Սակայն այն նկարագրելիս Կոմիտասը կիրառում է **հիմնաձայն**, որն է առաջին տետրախորդի առաջին աստիճանը, **քառյակ**՝ տետրախորդի գագաթը, **ութնյակ**՝ հիմնաձայնի օկտավային փոխանցումը և վերջինիս դիրքը բնութագրում է քառյակի համեմատ **հնգյակ** ձայնամիջոցով արտահայտված:

Այսպիսով, «Ներդաշնակության հենքի» բաղադրիչ ինտերվալներն առկա են՝ կվարտա, կվինտա, օկտավա: Սակայն նրանց կիրառությունը կից տետրախորդներից կազմված հնչյունաշարում առիթ չի տալիս խոսելու կվարտային և կվինտային տոների առանձնացված (մեծ սեկունդային օղակով) արտահայտության մասին, այլ դիտարկվում է որպես նույն ընդհանուր աստիճանով արտահայտված կվարտա – կվինտային փոխհարաբերություն՝ օկտավայով շրջանակված:

Թեև երեք աստիճանները հաջորդական արտահայտությամբ են հանդես գալիս, սակայն ուղղահայաց հնչողությունը, այնուհանդերձ, ենթադրվում է մեղեդու և զուգահեռ հնչող ձայնառության հանգամանքով: Բոլոր երեքի ուղղահայաց համակցումն առաջացնում է տոնիկական կվարտ-օկտակորդ, որ կարող է արտահայտվել հետևյալ գրությամբ՝ T^4_8 : Այս կառույցի ֆունկցիոնալ բնութագիրը կարող է տարբեր լինել՝ կախված ձայնակարգի հնչյունաշարից: Ինչպես վերը նշվեց, օկտավային վերին տոնը կարող է դիտվել որպես հիմնաձայնի օկտավային փոխանցում: Այս դեպքում այն ֆունկցիոնալ առումով տարասեռություն չի առաջացնում: Սակայն այն կարող է հանդես գալ նաև որպես նույն մաժոր կամ մի շարք այլ հնարավոր տետրախորդներից որևէ մեկի երկրորդ աստիճան: Այս դեպքում այն բիֆունկ-

տին հատուկ ընդհանուր օրինաչափություն հղում է Ուգ. Հաջիբեկովին: **Փաշինյան Էդ.**, նշվ. աշխ., էջ 174:

Այսինքն՝ տեսաբանը նկատել է երևույթը կոմիտասյան արվեստում, սակայն Կոմիտասի՝ մեր կողմից բերվող այս տեսական ձևակերպումը, որ վկայում է նույն երևույթի մասին, չի նկատել:

ցիոնալություն է հաղորդում ակորդին, որը թեև հիմքի երկու աստիճանների շնորհիվ կայուն միքսոլիդիական նկարագիր ունի, այդուհանդերձ օկտավային վերին տոնի շնորհիվ ձայնակարգային այլ փոխկապերի և գունավորման հնարավորություններ է ստանում:

Այլ խոսքով, «Ներդաշնակության հենքի» վերին կվարտայի աստիճանների անհամապատասխանությունը կոմիտասյան հնչյունաշարի միքսոլիդիական ողնաշարի հետ ուղղահայաց կիրառությամբ կարող է առաջացնել բիֆունկցիոնալ, բազմաֆունկցիոնալ ակորդների հնարավորություն նույնիսկ տոնիկական ակորդների տեսքով:

Կոմիտասի բազմաձայնության կիրառական ակորդներից մեկը, որը, ըստ Էդ. Փաշինյանի, կարող է նկարագրվել նաև որպես եվրոպական մաժոր եռահնչյուն՝ բաց թողնված տերցիային տոնով, ըստ էության տոնիկական կվինտ-օկտավորդն է՝ T^5_8 ³²:

Նույն ակորդը հնարավոր ենք համարում քննարկել հենց «Ներդաշնակության հենքի» հիմամբ կազմակերպվող բազմաձայնության համատեքստում կամ կարելի է ասել նաև եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիային բնորոշ ակորդի վերաիմաստավորումով՝ «Ներդաշնակության հենքի» վրա:

Այն, որ ակորդի կազմը դարձյալ ներառում է «Ներդաշնակության հենքի» բոլոր բաղադրիչ ինտերվալները՝ երեք հնչյունով արտահայտված, ակնհայտ է: Սակայն այս դեպքում թույլ է արտահայտված Կոմիտասի հնչյունաշարի միքսոլիդիական ողնաշարը, և ամբողջական է դրսևորվում վերին կվարտան՝ այդ ողնաշարին չհամապատասխանող իր երկու աստիճաններով: Այլ խոսքով, եթե ակորդը նկարագրենք $c^1 - g^1 - c^2$ կառույցով, ապա սոսկ հիմքն է միքսոլիդիական ողնաշարի մաս: Սակայն Էդ. Փաշինյանն այս կառույցի վերին տոնն իրավացիորեն դիտում է որպես հիմքի օկտավային փոխանցում: Հատուկ շեշտենք, որ գիտնականը փոխանցված է համարում ոչ միայն հիմնաձայնի որոշակի հնչյունով արտահայտված, այլև դրա շուրջը ձևակերպված ողջ ֆունկցիոնալ համակարգը³³: Հետևաբար՝ ակորդային ձայներից յուրաքանչյուրն էլ դիտարկում է որպես մեղեդիական

³² Փաշինյան Էդ., նշվ. աշխ., էջ 180:

³³ Նույն տեղում, էջ 174:

գծերի ֆունկցիոնալ առանցք: Այսպիսով, նկարագրված ակորդի հիմքն ու գագաթն իրենց ֆունկցիոնալ շրջապատով նույնատարր են: Սուկ g^1 -ն է դառնում հնարավոր ֆունկցիոնալ հակակշիռ առաջացնող աստիճան: Այն երկակի բնույթ ունի և ըստ էդ. Փաշինյանի՝ կարող է մեկնաբանվել թե՛ որպես վերին օկտավային տոնի ստորին կվարտա, թե՛ որպես կվինտա՝ հիմքի համեմատ: Ակորդային կառույցի վերջին մեկնաբանությունը Կոմիտասի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, ըստ էդ. Փաշինյանի, գոյացնում է երկտոնիկալ ֆունկցիոնալ փոխհարաբերություններ: Ավելին, եթե այս տոնիկական ակորդի յուրաքանչյուր աստիճան դիտարկենք գծային տրամաբանությամբ զարգացող համակարգի առանցք, ապա $c^1 - g^1 - c^2$ կառույցում g^1 առանցքով ծավալվող համակարգը (մեղեդի, մեղեդու ծայնակարգային հնչյունաշար) նույնասեռ կարող է լինել c^2 -ի հետ, բայց տարասեռ՝ c^1 -ի համեմատ: Ուստի կառաջանա բազմաձայնակարգային (պոլիմոդալ) բազմաձայնություն³⁴:

Լիովին համաձայնելով էդ. Փաշինյանի՝ կոմիտասյան տոնիկական կվինտ – օկտավորդի այս մեկնաբանությունների հետ, այդուհանդերձ, կառաջարկենք նույն իրողությունը դիտարկել այլ լույսով: Ինքը՝ Փաշինյանն էլ նկատել է, որ այս ակորդը (ավելի ճիշտ՝ այդ առանցքով կազմակերպվող համակարգը) Կոմիտասը կիրառում է հիպոդորիական – էոլական ծայնակարգում ծավալվող մոնոդիաները բազմաձայնելիս³⁵: Այս տեսանկյունից ակնհայտ է, որ եթե հիշյալ ակորդը մեկնաբանենք որպես «Ներդաշնակության հենքից» ածանցված, ապա $c^1 - g^1 - c^2$ կառույցում $g^1 - c^2$ կվարտան կոմիտասյան հնչյունաշարի ողնաշարի համեմատ ($c^1 - f^1 - b^1$) տարասեռ ֆունկցիոնալություն ունի, որը հստակվում է որոշակի ծայնակարգի առկայությամբ: Այս դեպքում, եթե խոսում ենք հիպոդորիական – էոլական ծայնակարգում ծավալվող մեղեդու բազմաձայնման մասին, ապա ակնհայտ է, որ հիշյալ կվարտայի հիմքն ու գագաթը իմաստավորվում են որպես էոլական ծայնակարգ կազմող զույգ կցված դորիական տետրափորդների երկրորդ աստիճաններ: Հետևաբար՝ c^1 -ն էլ կարող է իմաստավորվել նույն

³⁴ Նույն տեղում, էջ 178-180:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 180-181:

ծայնակարգի շրջանակում՝ որպես դրա բաղկացուցիչ տետրախորդներից առաջինի հիմք: Այս դեպքում դարձյալ նույն արդյունքն ենք ստանում: Վերին կվարտային տոները նույն ֆունկցիոնալությունն ունեն ծայնակարգում, սակայն ներքևի c^1 -ի ֆունկցիան, թեկուզ և նույն ծայնակարգում, տարբեր է: Ուստի տարօրինակ չէ, որ դրանցից ծավալվող մեղեդիական գծերը, ծավալվելով ծայնակարգի տարբեր ոլորտներում, ակտիվացնելով ծայնակարգի տարբեր շրջանակներ, կարող են նույնիսկ տարբեր ծայնակարգային միջավայր գոյացնել: Էլ չենք խոսում այն հնարավորության մասին, որ տեսականորեն հնարավոր է կոմիտասյան հնչյունաշարում: Այն է՝ վերին էոլական կվարտայի պայմաններում իսկ ստորին իոնական տետրախորդի կցման, ուրեմն և միքսոլիդիական c^1 -ի առկայության հնարավորություն: Այսինքն՝ Էդ. Փաշինյանի դիտարկումներն առանց փոփոխության կարող են մեկնաբանվել կոմիտասյան՝ մեր կողմից առաջարկված հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի» թելադրած տրամաբանությամբ:

Սակայն չմոռանանք, որ Էդ. Փաշինյանի ուսումնասիրության կարևոր արդյունքները վերաբերում են հենց գծային մտածողությանը: Դրանցում մեկից ավելի մեղեդիական գծերով արտահայտված բազմաձայնակարգայնությունն ուղղահայաց բազմատոնալ կառույցների միավորող բնույթով կարող է քողարկվել³⁶: Կոմիտասի տեսական հայացքներում արդյոք կա՞ն դրա նախադրյալները, որ մեզ իրավունք տան երևույթը բացատրելու մեր առանձնացրած հիմնադրույթների՝ կոմիտասյան հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքի դիրքերից:

Խոսելով քառալար քնարի չորս լարերի, դրանցով արտահայտված «Ներդաշնակության հենքի» ձայնաստիճանների և դրանց օգնությամբ բժշկական գործընթաց կազմակերպելու միջնադարյան ձևակերպումների մասին՝ Կոմիտասը նշում է, որ հնում թե այժմ արևելյան ժողովուրդները յուրաքանչյուր ձայնի մասին խոսելիս նկատի ունեին այդ ձայնի հիմքով կառուցվող ծայնակարգ և մեղեդի: Ինքն էլ տալիս է չորս հնչյունաշար՝ ըստ «Ներդաշնակության հենքի» չորս ձայների,

³⁶ Նույն տեղում, էջ 185:

որոնցից յուրաքանչյուրն այդ հնչյունաշարերում հիմնաձայն է³⁷: Փաստորեն Կոմիտասը նկարագրում է մի համակարգ, որում ուղղահայաց և համընթաց հնչողության պայմաններում բազմաձայնակարգայնության գաղափարը քողարկված է «Ներդաշնակության հենքով»:

Այսքանով հստակ ենք համարում, որ Կոմիտասի տեսական հայացքներում և ստեղծագործության մեջ իր առաջարկած հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարների կանխադրությամբ նշանակությունը փաստելի է: Բազմաձայնության կառուցման գործընթացում «Ներդաշնակության հենքը», ըստ Կոմիտասյան հնչյունաշարի և որպես հարմոնիկ կառույց, կարող է ներկայանալ իր բաղադրիչ ինտերվալների առանձնացված կիրառությամբ կամ դրանց համակցումով: Այդ են վկայում Կոմիտասյան բազմաձայնության մեջ հաճախ հանդիպող օկտավաների, կվարտաների և կվինտաների առանձին և կրկնապատկված ու բազմապատկված հարմոնիկ կիրառությունները, որոնց արդյունքում ձևավորվել են օկտակորդներ, կվինտակորդներ և կվարտակորդներ, նաև այդ ինտերվալների համակցությամբ ձևավորված ակորդները: Դրանք կազմում են Կոմիտասյան հարմոնիկ «բառապաշարի» կարևորագույն շերտերից մեկը: Գծային մտածողության տեսանկյունից ևս Կոմիտասյան արվեստի հույժ կարևոր և նորարարական գաղափարներից մեկը՝ բազմաձայնակարգայնությունը, կառուցվում է հենց նույն հիմքով ու դրանից բխող տրամաբանությամբ:

³⁷ Կոմիտաս, Բժշկություն երաժշտութեամբ, էջ 203:

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍԻ ԵՐԳԵՐԸ

Կոմիտաս Վարդապետի բազմաճյուղ գործունեության ինքնատիպ դրսևորումներից մեկը հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երաժշտական բաղադրիչի կարևորումն ու գրառումն է: Էպոսի երգերի՝ Կոմիտասի առաջին պահպանված գրառումները վերաբերում են 1900-ականների սկզբին¹: Ռոբերտ Աթայանի եզրակացությամբ դրանից առաջ՝ 1892-ին, նույնպես Կոմիտասը գրառել է էպոսի երգեր, սակայն դրանք չեն պահպանվել²: Կոմիտասը երգերը գրառել է Նախո Աբրահամյանից, Զատիկ Խապոյանցից և Տիգրան Չիթունուց: Նրանից հետո էպոսի երգեր են գրառել իր աշակերտներ Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ Հյուսո Հարոյ Մանուկից և Հասմիկ Թոմասյանից³, և Միհրան Թումանյանը՝ Տիգրան Չիթունուց⁴: Ավելի ուշ շրջանում գրառումներ են կատարել Արամ Քոչարյանը՝ Զեդո Զիբրաիլյանից, Ավո Զադոյանից, Համբարձում Գասպարյանից, Հայրիկ Մուրադյանից, աշուղ Հավասուց⁵, Վարդան Սամվելյանը՝ ենթադրաբար Հովան Զոհրաբյանից⁶:

¹ Եղիշե Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, ծրար 313, 323, 328:

² Տե՛ս Ռ. Աթայանի նախաբանը // **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 10, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2000, էջ 19:

³ **Մելիքյան Ս.**, Ուրվագիծ հայ յերաժշտության պատմության, սկսած ամենահին շրջաններից մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, Յերեվան, Մելքոնյան ֆոնդ, 1935, № 1 և 3: **Մելիքյան Ս.**, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1949, № 209:

⁴ **Թումանյան Մ.**, Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, կազմող և խմբագիր՝ Զ. Թազակչյան, Հ. Պիկիցյան, Երևան, «Զանգակ», 2005, № 112:

⁵ **Քոչարյան Ա.**, Հայ վիպական երգեր // Հայ ավանդական երաժշտություն, պրակ VII, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012, 54-86:

⁶ Նույն տեղում, № 23:

Վերջին ժամանակներում էպոսի երգեր են գրառել Ալինա Փահլևանյանը և Արուսյակ Սահակյանը՝ Հայրիկ Մուրադյանից, Մանուկ Խաչատրյանից, Ռաչո Զալոյանից, Մարթա Փիրումյանից, Հերմինե Մխիթարյանը՝ Մարթա Փիրումյանից⁷:

Այդպիսով Կոմիտասն է հայ երաժշտագիտության մեջ հիմք դրել էպոսի երաժշտական բաղադրիչի գրանցման ավանդույթին: Ներկայում գրառումների ձևաչափով հայտնի է 41 երգ, որոնք հիմնականում ներկայացնում են էպոսի երրորդ՝ Դավթի ճյուղը: Այլ ճյուղերին առնչվող երգերը սակավաթիվ են:

Ընդունված է էպոսի երգերն անվանել «երգվող հատվածներ»⁸, սակայն նկատի ունենալով, որ դրանք բոլորն էլ ավարտուն միավորներ են, հոդվածում մենք կիրառում ենք «երգ» բնորոշումը:

Էպոսի երգերի կոմիտասյան ձեռագրերը սևագիր են և դժվարընթեռնելի: Կոմիտասն այս երգերը շարադրել է հայկական նոր նոտագրությամբ, ինչպես առհասարակ՝ այլ երգերի պարագայում: Կոմիտասի գրառած էպոսի երգերը տպագրվել են 1996 թ.՝ Ալինա Փահլևանյանի վերծանությամբ⁹, և 2000 թ.՝ Ռոբերտ Աթայանի վերծանությամբ¹⁰:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳՐԱԴՈՒՄՆԵՐԸ

Կոմիտասից մեզ է հասել էպոսի 17 երգ: Ինչպես վերևում նշվեց, բանահավաքը դրանք գրառել է երեք ասացողներից՝ Նախո Աբրահամյանից¹¹, Զատիկ Խապոյանցից¹² և Տիգրան Զիթունուց¹³: Զատիկը

⁷ Սահակեան Ա., Ա. Փահլևանեան Ա., «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավէպ, Փաստեան, «Դրագարկ», 1996:

⁸ Пахлеванян А. Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Գ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2018, էջ 131:

⁹ Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա., «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավէպ, էջ 93-105:

¹⁰ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 86-91:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 86:

¹² Նույն տեղում, էջ 87-91:

¹³ Նույն տեղում, էջ 91: Նույն երգը Կոմիտասը նոտագրել է երկու տարբե-

և Նախոն Մոկաց Գինեկաց գավառից էին, իսկ Չիթունին՝ Վանից:

Մի կողմից «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերին բնորոշ է բանաձևային մտածողությունը, ինչպես դա տեղի է ունենում այլ ազգերի էպոսների պարագայում նույնպես¹⁴: Մյուս կողմից էլ յուրաքանչյուր երգասացի ներկայացրած երգելաոճը ուրույն նկարագիր ունի:

Այսպես, Ջատիկի՝ Կոմիտասին ներկայացրած երկու երգերը, որոնցից մեկը «Ձողորմի» է, իսկ մյուսը ներկայացնում է Մսրա Մելիքի զորակոչ, անկիսատոն ծայնակարգի վրա են հիմնվում և վանկային շարադրանք ունեն, ըստ որի՝ խոսքերի յուրաքանչյուր վանկին համապատասխանում է մեկ հնչյուն¹⁵:

Նախոյի երգած տասնչորս միավորները, ի տարբերություն Ջատիկի երգած օրինակների, մելիզմատիկ են, և նրանցում առանձին վանկեր արտաբերվում են ծավալուն հնչյունախմբերով: Բնորոշ հատկանիշներից է նաև միևնույն նոտայի երկու տարբեր հնչյունային արտացոլումով հանդես գալը: Այսպես, Նախոյի երգած բոլոր երգերում դրսևորվում է «մի» և «մի բեմոլ» հնչյունների համադրությունը՝ վերընթաց և վարընթաց մեղեդիական շարժումներին համապատասխան: Ավելին, Նախոյի երգած օրինակներին բնորոշ է նաև «սի» և «սի բեմոլ» հնչյունների համադրությունը: Թեև վերջինիս պարագայում հնչյունների այդօրինակ համադրությունը կայանում է տարածության մեջ, ոչ թե անմիջական հարևանությամբ, սակայն երևույթի առկայու-

րակով: Երկրորդ տարբերակը տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 14, խմբ.՝ Ռ. Աթայան և Գ. Գյոդակյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, էջ 54, № 40:

¹⁴ Հմմտ., օրինակ, **Albert B. Lord**, The Singer of Tales, second edition, Harvard University press, 2000, p. 4. Լորդի բնորոշումը էպոսների գրական տեքստերին է վերաբերում:

¹⁵ Ի դեպ, երաժշտագետ Կ. Խուդաբաշյանը հենց Ջատիկի երգած հատվածները նկատի ունի, երբ էպոսի երգերը նկարագրում է որպես անկիսատոն: Տե՛ս **Խուդաբաշյան Կ.**, «Սասնա ծռեր» վեպի երաժշտական դրվագները, որպես ծայնակարգի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր // Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան, 2004, էջ 144: Իրականում էպոսի մնացած երգերում անկիսատոն հնչյունաշար չի դրսևորվում:

թյունը հատկանշական է: Այս երևույթը բնորոշ է նաև հայ հոգևոր երգեցողությանը: Մասնավորապես նման սկզբունք դրսևորվում է հայոց Ութձայն համակարգում՝ ԱՁ, ԱԿ, ԲՁ, ԲԿ, ԴՁ ձայնեղանակներում¹⁶:

Տիգրան Չիթունուց Կոմիտասը գրառել է մեկ երգ՝ Հովանի երազը: Ոճապես այս օրինակն առանձնանում է ինչպես Չատիկի, այնպես էլ Նախոյի երգած կտորներից: Հովանի երազը պարունակում է մեկ հնչյունի կրկնողությամբ ասերգային հատվածներ, դրանց հաջորդող մեկիզմատիկ գլորումներ և կվարտային վարընթաց թռիչքներ: Այսպիսի սկզբունքի վրա է հիմնվում ամբողջ երգը:

Այսպիսով, յուրաքանչյուր ասացողի երգեցողությունը շարադրանքի տեսանկյունից տարբեր է: Սակայն միևնույն ժամանակ բոլոր երգերն օժտված են ընդհանուր կառուցվածքային առանցքով:

ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾ

Ինչպես Կոմիտասի, այնպես էլ նրա հաջորդների գրառումներում դրսևորվում է մեղեդիական ուրույն գծագիր, ըստ որի՝ երգը ծավալվում է երգչական բարձր ռեգիստրում, այնուհետև թռիչք է տեղի ունենում դեպի ցածր ռեգիստր, որտեղ շարադրվում է հանգուցալուծող երաժշտական դարձվածքը: Մեծ մասամբ ներքևի ռեգիստրում հնչող դարձվածքը կազմում է ամբողջ մեղեդու մեկ երրորդ մասը: Եթե վերե-

վի ռեգիստրում մեղեդու ծավալումը տեղի է ունենում մեղեդային, նւմատիկ կամ մեկիզմատիկ ոճով՝ զարդարանքներով, ապա ցածր ռեգիստրում հնչող հատվածը քիչ բացառություններով ասերգային է: Ընդհանուր առմամբ ձևավորվում է երաժշտության ծավալման եռաշերտ «տարածք», որոնցից ներքևինն առնչվում է ներքևի ռեգիստրի ֆրագին, իսկ միջինն ու վերևինը՝ վերևի (տե՛ս նոտային օրինակ 1, 2, 3):

¹⁶ Հմմտ. **Тагмизян Н.** Теория музыки в древней Армении, Ереван, Издательство АН Арм. ССР, 1977, стр. 160-187.

բարձր ռեգիստրում մեղեդիական ծավալում ցածր ռեգիստրում կվարտային ամփոփում

Է-սօր ես Է-բազ ըմ եմ տի - սեր, խա, տի - սեր,

6 բարձր ռեգիստրում մեղեդիական ծավալում ցածր ռեգիստրում կվարտային ամփոփում

մեկ աս-տղղ մ'ե-լավ էն Սա-սու-նանց տե - խեն, խա, տե - խեն,

12 բարձր ռեգիստրում մեղեդիական ծավալում ցածր ռեգիստրում կվարտային ամփոփում

մեկ լուս-նակ մ'ե - լավ էն Մըս-րա տե - խեն, խա, տե - խեն,

18 բարձր ռեգիստրում մեղեդիական ծավալում

էն Մըս - րա լուս - նակ հառ - ջն - վեն Սա - սու - նանց

22 ցածր ռեգիստրում կվարտային ամփոփում

աստ-ղըն խա - վա - րավ, խա, խա - վա - րավ:

Նուրային օրինակ 3. Հովանի երազը՝ գրաված Տիգրանից
Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, N 117

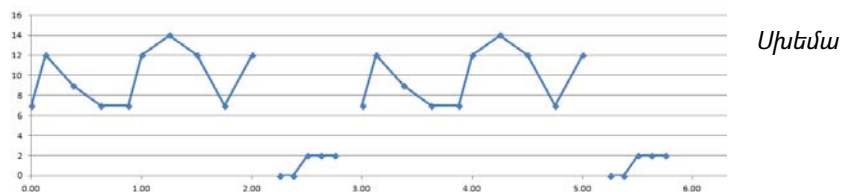
Մեղեդային այսպիսի բնութագիր չի հանդիպում ո՛չ հայկական, ո՛չ էլ այլ ազգերի ֆոլկլորում կամ այլ ժանրերի երաժշտության մեջ: Ընդունված դասակարգումների համաձայն՝ մեղեդիներն առհասարակ կարող են լինել վերընթաց, վարընթաց, ուղիղ շարժումով, ալիքաձև և այլն: Վարընթաց մեղեդիները համարվում են դժվար վերարտադրելի: Դրանք հանդիպում են ֆոլկլորային որոշ մշակույթներում և նաև դասական երաժշտարվեստում՝ որոշ կոմպոզիտորների գործերում: Հայկական մշակույթում՝ ինչպես ֆոլկլորում, այնպես էլ հոգևոր երաժշտության մեջ, մասնավորապես տաղային արվեստում, վարընթաց գլորումներ պարունակող մեղեդիները բազմաթիվ են («Մոկաց Միրզա»,

«Ալ ալլուլա», «Տիրամայրն» և այլն): Սակայն դրանք բոլորը ներկայացնում են աստիճանական վարընթաց գլորում, իսկ թռիչքաձև վարընթաց տեղաշարժ էպոսի երգերից բացի որևէ այլ տեղ չենք հանդիպում¹⁷:

ՀԱՄԱԿԱՐԳԶԱՅԻՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ վերջին ժամանակներում լայն տարածում է գտել երաժշտության համակարգչային վերլուծության մեթոդը: Մասնավորապես արևմտյան ժողովրդական երաժշտության մեղեդիները վերլուծելու և համեմատելու նպատակով Դեյվիդ Հյուրոնը շրջանառու է դարձրել մեղեդիական գծագրերի գրաֆիկական պատկերման սկզբունքը¹⁸: «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերի գրաֆիկական արտացոլումը նույնպես տեսանելիորեն ցույց է տալիս դրանց կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Ստորև ներկայացնում ենք բերված նոտային օրինակների գրաֆիկական պատկերները: Ուղղահայաց առանցքը ցույց է տալիս 12 հնչյունների բարձրությունը, որտեղ հիմնաձայնը հավասար է զրոյի, իսկ մնացած հնչյունները դեպի վեր ու վար տեղակայված են համապատասխանաբար: Հորիզոնական առանցքը վերարտադրում է ժամանակը:

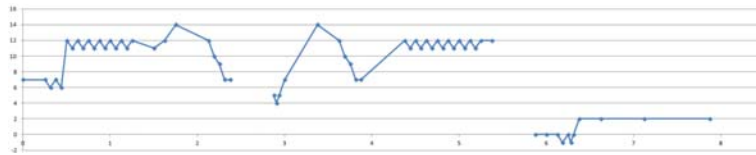


1. «Զողորմի»՝ գրաված Ջափիկից

¹⁷ Երևույթին անդրադառնում է նաև Ա. Փախլևանյանը: Տե՛ս **Пахлеваниян А.** Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа.

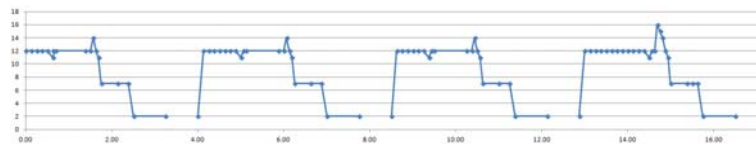
¹⁸ **David Huron**, The melodic arch in Western folksongs, Computing in Musicology, 1996, 10, p. 3-23.

Սխեմայում տեսանելի են երգի երկու տները, որոնք ծավալվում են վերևի ռեգիստրում՝ ընդգրկելով եռաշերտ տարածքի միջին և վերին շերտերը (5-14), իսկ վերջին՝ հանգուցալուծող ֆրազը հնչում է ներքևի ռեգիստրում (0-2)՝ թռիչքային անկումից հետո:



Սխեմա 2. Դավթի դիմումը Հովանին՝ գրաված Նախոյից

Երկրորդ սխեմայում ներկայացված երգը երեք ֆրազից է բաղկացած, որոնցից առաջինը և երկրորդը, վերևի ռեգիստրում ծավալվելով, ընդգրկում են միջին և վերևի շերտերը: Կրկին երգը եզրափակվում է մեղեդիական անկումով տեղակայված ասերգով: Էպոսի երգերի՝ Կոմիտասի 17 գրառումներից 16-ը հենց այսպիսի նկարագիր ունեն: Փոքր-ինչ տարբերվում է միայն Չիթունուց գրառած միակ երգը, որը ներկայացված է ստորև:



Սխեմա 3. Հովանի երգը՝ գրաված Չիթունուց

Սխեմայում պատկերված է չորս տներից բաղկացած երգ: Բոլորի ավարտին ակնհայտ է նույն սկզբունքը՝ ֆրազների հանգուցալուծումը մեղեդու հիմնական հատվածի համեմատությամբ կտրուկ ցածր ռեգիստրում, որն իր հերթին ելակետ է թռիչքածն վերընթաց քայլի համար՝ յուրաքանչյուր նոր ֆրազը սկզբնավորելու համար: Այս անգամ մեղեդիական անկումը տեղի է ունենում առանց դադարի:

Մենք փորձել ենք մեղեդիների այսպիսի գծագրի գոյացման պատճառաբանությունը որոնել խոսքերի տրամաբանության մեջ՝ հաշ-

վի առնելով Կուրտ Ջաքսի ընդունված տեսությունը, ըստ որի՝ հնագույն երաժշտությունը լոգոգենիկ կամ բառածին է¹⁹: Այս ճանապարհով հնարավոր է գտնել ընդհանուր օրենք: Մեր դիտարկումների համաձայն՝ Կոմիտասի գրառած տասնյոթ երգերը պայմանականորեն ենթարկվում են երեք տեսակի՝ ըստ կառուցվածքային բովանդակության: Մի խմբում վերևի ռեգիստրի ծավալումը ներկայացնում է գործողություն կամ խնդրանք, իսկ հաջորդող անկումային բանաձևը ներկայացնում է ուղիղ կամ հանգման խնդիր և պատասխանում «ի՛նչ», «ո՛վ» կամ «ո՛ւմ» հարցերին:

Աղյուսակ 1

Գործողություն կամ խնդրանք վերևի ռեգիստրի բանաձևում,
 ուղիղ կամ հանգման խնդիր ներքևի ռեգիստրի բանաձևում:

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
<i>Դառնամ զողորմին տրտամ</i>	<i>Մեքսեթ քահանին:</i>
<i>Տընցուցիմ խազար խինգ խազար</i>	<i>ըսազըբանդ:</i>
<i>Խազար հեֆ ափըսուս</i>	<i>թուրը կեծակին:</i>
<i>Տայ, Մըհեր, մը՛ զարկի</i>	<i>մ՛ը թուխ Մորուսին:</i>

Մեկ այլ խմբում վերևի ռեգիստրի զարգացումը դիմում է, որին հաջորդում է կարևոր իմաստային միտք՝ վերարտադրված ներքևի ռեգիստրի մեղեդում: Ա և Բ հատվածների պայմանական բաժանման պարագայում «սկզբունքային գաղափարը» վերաբերում է Բ հատվածին:

¹⁹ **Curt Sachs**, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, Norton, 1943, p. 41.

Դիմում կամ ափսոսանք վերևի ռեգիստրի բանաձևում,
«գլխավոր միտք» ներքևի ռեգիստրի բանաձևում:

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
Խերախոտ խըրողբեր, կըփասը խաթրով,	չը խո կենիմ զեռով:
Տըփանփըկինք, ինչ խաց կը թըխեք՝	Դավիթ մեջ հիշացեք:
Ողորմած բարերար Աստված, անոնք էլնին բամբակ, իս ըլնիմ կըրավակ	Ես չեմ կենա անոնք իրըցըցե:
Է՛ի կին էրկու կավայազան	Խանդուփ Խաթուն Դավթի համար գովեցին:

Եվս մեկ խմբում Ա կառույցի խոսքերի վերջին նախադասությունը կրկնվում է Բ կառույցում: Այսինքն՝ Ա կառույցը որոշակի նախադասություն է, իսկ Բ կառույցը կրկնում է նրա վերջավորությունը: Այս խմբի երգերը կարելի է նկարագրել որպես հարց ու պատասխանի ձև, որովհետև ինչպես երաժշտական, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստերը համապատասխանում են դրան:

Ցածր ռեգիստրի բանաձևում կրկնվում են
բարձր ռեգիստրի բանաձևի խոսքերը:

Ա (բարձր ռեգիստր)	Բ (ցածր ռեգիստր)
Ըսպանած քառասուն նորընծա փերփեր,	հա գիվ խայուց փերփեր:
Տա որ քընուկ եք՝ արթուն կացեք,	հոգիս, արթուն կացեք:
Էսօր ես էրազը մ'եմ փիսեր, Մեկ աստղը մ'ելավ էն Սասունանց փեխեն,	խա, փիսեր, խա, փեխեն...

Այնուամենայնիվ, երաժշտական կառուցվածքի տրամաբանության մեկնաբանությունը, ըստ բանաստեղծական տեքստի, մասամբ է միայն համոզիչ:

Այս առնչությամբ հետաքրքիր է դիտարկել Ալինա Փահլևանյանի մեկնաբանությունը, ըստ որի՝ էպոսի մեղեդիներում դրսևորվող երեք շերտերը վերարտադրում են երկրային/մարդկային (միջին), վերերկրային/աստվածային (վերևի) և անդերերկրային ոլորտները²⁰։ Մեկնաբանության նման տարբերակ է առաջարկում նաև Կարինե Խուդաբաշյանը²¹։

Բնական է, որ երեք շերտերը միասին բավականին մեծ ծայնաձևավալ են ի հայտ բերում։ Համեմատության համար հետաքրքիր է հայկական էպոսի երգերը համեմատել այլ էպոսների երգերի հետ։ Մարտին Ուեսթը, քննարկելով հունական էպոսի երգերը, նկատում է, որ դրանք հավանաբար ծավալվել են մի քանի հնչյունի շրջանակներում²²։ Հեղինակն առաջարկում է այն միտքը, որ նման էություն են ունեցել նաև այլ երգվող էպոսները²³։ Կարևոր է նկատել, որ եթե անգամ Ուեսթի կարծիքը ճիշտ է այլ էպոսների երգերի առնչությամբ, հայկական էպոսի համար այն որևէ կերպ բնութագրական չէ։

ԵՐԳԵՐ ԵՎ ԳՈՐԾՈՂ ԱՆՁԻՆՔ

«Սասնա ծռեր» էպոսի գրաված երգերի մեջ կարևոր դերում են «Ձողորմի» հատվածները, որոնք նախաբանի դեր են կատարում։ Ասացողը «Ձողորմի»-ներով հիշատակում է գործող անձանց, որոնք պիտի հանդես գան էպոսի ընթացքում և այս շարքում ներառում է նաև ունկնդիրների նախնիներին։ Կոմիտասը գրառել է երեք «Ձողորմի», որոնցից մեկը երգել է Զատիկը, իսկ մյուս երկուսը՝ Նախոն։

Կոմիտասյան գրառումներում հատկապես ինքնատիպ են Դավ-

²⁰ Սահակեան Ա, Փահլևանեան Ա., «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավեպ, էջ 98։

²¹ Խուդաբաշյան Կ., «Սասնա ծռեր» վեպի երաժշտական դրվագները, որպես ծայնակարգի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր, էջ 144։ Հեղինակը «Ձողորմի» երգերի հիման վրա է փորձում ապացուցել իր թեզը։ Նրա առաջարկած տարբերակի համաձայն՝ օրհնության բառերը («Դառնամ զղղորմին տի տամ») հնչում են վերին ծայնասահմանային ոլորտում, իսկ հերոսների անունները՝ ներքին։ Տեսակետն անհամոզիչ է մնում, որովհետև հեղինակը շրջանցում է մնացած երգերը։

²² Martin L. West, Ancient Greek Music, Oxford University Press, 1992, p. 328.

²³ Նույն տեղում, էջ 208-209։

թի երգերը, որոնք բոլորը բանահավաքին ներկայացրել է Նախոն: Դավթի կերպարի բազմակողմանի էությունն է դրսևորվում նրա երգերում: Մի դեպքում նա հանդես է գալիս որպես ինքնավստահ անձ, որը գիտի իր անելիքները, իսկ այլ դեպքերում նա դառնում է խոցելի մարդկային էակ, որն օժանդակության կարիք ունի: Այսպիսով, նրա կերպարում ի հայտ են գալիս տարբեր զգայական վիճակներ՝ խընդրանքից մինչև սպառնալիք, վախի զգացողությունից մինչև ոգևորություն:

Դավիթն իր երգերի միջոցով ի հայտ է գալիս որպես ուժեղ մարդ՝ վստահ իր գործողություններում այն դրվագում, երբ դիմում է հորեղբորը՝ խնդրելով իրեն հանձնել նախնիներին պատկանող իրերը՝ Քուռկիկ Ջալալին, Թուրը կեծակին, Թամքը սադաֆին և այլն: Հովանը չի ցանկանում նրան հանձնել նախնիներին պատկանող իրերը, որովհետև վախենում է: Ավելին, դրանց կորուստը վատ խորհրդանիշ է ենթադրում ողջ ազգի համար: Հորեղբոր դրական արձագանքը չունենալով՝ Դավիթն սկսում է պահանջել և սպառնալ խնդրելու փոխարեն. «չըտաս խաթրով, կենիմ զոռով»²⁴: Նույնպիսի ուժ և հաստատականություն է նա դրսևորում մարտի պատրաստվելիս: Դավթի ազնվությունն է դրսևորվում թշնամու բանակին դիմելիս՝ «...որ քնուկ եք՝ արթուն կացեք...»²⁵:

Կոմիտասի գրառումների պարագայում հատկապես հետաքրքիր են մեկ այլ հուզական վիճակին պատկանող երգերը, որտեղ Դավիթը հանդես է գալիս որպես մարդկային նուրբ էակ՝ հոգեբանական խորությամբ: Այս խմբի երգերում դրսևորվում են մարդկային հատկանիշները՝ սեր, խնամք, անհանգստություն և անգամ վախ: Դավիթը մի երգով դիմում է տանտիկիներին և խնդրում նրանց հաց թխելու ժամանակ հիշել իր անունը²⁶: Այստեղ հավատալիքի դրսևորումն է հատկանշական. հացը հաջողություն է բերելու նրան: Կերպարի քնարական այսպիսի փոխակերպումը ցույց է տալիս, թե ինչքան նուրբ էակ նա կարող է լինել կյանքում: Նա պարտության է մատնում թշնամուն, սա-

²⁴ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 107:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 113:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 108:

կայն հավատում է, որ իր գործողությունների արդյունքը կախված է ժողովրդի օրինանքից: Եթե կանայք հաց թխելիս իր անունը հիշեն, նա հաջողություն կունենա իր գործողություններում:

Մի երգում Դավիթը դիմում է ձեռքերին՝ խնդրելով օգնել հաղթահարելու խնդիրը²⁷: Հաջորդ քայլին նա դիմում է սարերին ու ձորերին և քամի խնդրում, որն ունակ է սյուներ տապալելու²⁸: Ի վերջո, հոգեբանական կերպարի բացահայտման ինքնատիպ մի մարմնավորում է Դավթի աղոթքը: Նա դիմում է Աստծուն՝ խնդրելով թշնամուն վերածել բամբակի, իսկ իրեն՝ կրակի²⁹: Այսպիսով, լինելով ուժեղ ու անհաղթ հերոս, Դավիթը մի պահի վախ է ցուցաբերում:

Հետաքրքիր է, որ միայն Կոմիտասն է գրառել Դավթի հոգեվիճակը բացահայտող երգեր: Մյուս երաժշտագետ-ազգագրագետների գրառումները, թե՛ բովանդակային, թե՛ գեղարվեստական առումով խիստ արժեքավոր լինելով հանդերձ, այդպիսի տրամաբանություն չեն դրսևորում: Դժվար է որոշել, թե ինչու մյուս գրառողները այսպիսի երգերի չեն հանդիպել: Գուցե դա պայմանավորված է կրողներով. Նախոն կերպարը ներկայացրել է խորը հուզական հատկանիշներով, իսկ մյուս ասացողները՝ միայն գործողություններով:

Խիստ մատնանշելի ենք համարում հերոսի հոգեբանական կերպարը բացահայտող երգերի գոյությունն այստեղ: Սա նշանակում է, որ հայկական երաժշտական ֆոլկլորում դրսևորվում է այնպիսի երեվոյթ, որը զուգահեռելի է դասական կոմպոզիտորների աշխատանքին, մինչդեռ ֆոլկլորը պրոֆեսիոնալ արվեստ չէ՝ դասական բնորոշումների դիրքերից: Պարզաբանենք. դասական, ռոմանտիկական և հատկապես ժամանակակից օպերային արվեստում կարևորվում է գործող անձանց կամ գլխավոր հերոսի կերպարային առանձնահատկությունների բացահայտումը հոգեբանական դիտանկյունից: Թեև այս մոտեցումը վերաբերում է բոլոր ժամանակների օպերային ներկայացումներին, սակայն դրա կարևորությունն աճել է ռոմանտիզմի, հատ-

²⁷ Նույն տեղում, էջ 110:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 111:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 112:

կապես Ռիխարդ Վագների և նրան հաջորդող դարաշրջաններում³⁰:

ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Էպոսից պահպանված բոլոր երգերի հիմքում ընկած է կառուցվածքային-ձայնակարգային միևնույն սկզբունքը, որը լիովին համապատասխանում է Կոմիտասի հայտնաբերած՝ հայ երաժշտության հնչյունաշարերին վերաբերող տեսությանը: Ըստ Կոմիտասի՝ կցվող, ոչ թե հարևանությամբ գտնվող քառալարերն (տետրախորդ) են ընկած հայ երաժշտության հիմքում³¹:

Դեռևս Հին Հունաստանում հայտնի էին երաժշտության ձայնակարգերի կառուցման երկու տարբեր սկզբունքներ: Երկու դեպքում էլ հնչյունաշարերի հիմքում ընկած էին քառալարերը³²: Քառալարը կամ տետրախորդը, ըստ հին հույն տեսաբանների, ընդգրկում էր մաքուր կվարտա ինտերվալը և համարվում էր կիրառելի ամենափոքր համակարգը: Ձայնակարգի կառուցման մի հնարավորությունը քառալարերի կցվող հարաբերակցությունն էր, որի պարագայում նրանք ընդհանուր հնչյուն ունեին, ինչի արդյունքում շրջանակող հնչյունների միջև գոյանում էր փոքր սեպտիմա ինտերվալը: Մյուս դեպքում քառալարերը հարևանությամբ էին տեղակայված և ընդհանուր հնչյուն չունեին: Շրջանակող հնչյունների միջև գոյանում էր մաքուր օկտավա: Համարվում է, որ Պյութագորասն է հակադրվել կցվող քառալարերի համակարգին՝

³⁰ Հմմտ., օրինակ, **Michael Halliwell**, *Opera and the Novel: the Case of Henry James*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. 26.

³¹ **Կոմիտաս**, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941, էջ 153-164: **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 120-132:

³² Տե՛ս **Franchino Gaffurio & Walter Kurt Kreyszig**, *The Theory of Music*, ed. Claude V. Palisca, Yale University Press, 1993, p. 144-187. **Hugo Riemann**, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, zweite Auflage, Berlin: Hesse 1921, p. 8. **Martin L. West**, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992, p. 160-189. **Thomas J. Mathiesen**, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Vol. 2, University of Nebraska Press, 1999, p. 243.

երկու քառալարերի մեջտեղում, վերևում կամ ներքևում հավելելով ևս մեկ տոն³³:

Ինչպես հայտնի է, դասական երաժշտության հիմքում ընկած է տերցիային կառուցվածքային տրամաբանությունը: Միննույն ժամանակ մի շարք մշակույթներում գոյություն ունի կվարտայնության սկզբունքը: Կուրտ Զաքսն այս հարցին անդրադառնում է՝ մատնացույց անելով մի շարք հատկանշական օրինակներ, մասնավորապես ամերիկյան հոփի ցեղի երգեցողությունը³⁴, ապա ցույց է տալիս կցվող քառալարերի գոյությունն այնպիսի տարբեր մշակույթներում, ինչպիսիք են ինդոնեզական Ճավայի և ճապոնական երաժշտությունը³⁵: Կվարտային մտածողությունը դրսևորվում է նաև հունգարական ժողովրդական երաժշտության մեջ, ինչը քննարկում է Էլիոտ Անտոկոլեցը³⁶: Այսպիսի օրինակները շարունակելի են:

Կոմիտասի տեսության համաձայն՝ կցվող քառալարերի վրա է հիմնվում հայ ավանդական՝ ինչպես հոգևոր, այնպես էլ ժողովրդական երաժշտությունը: Ավելին, Կոմիտասի կարծիքով կցվող քառալարերի սկզբունքին չպատկանող մեղեդիները բուն հայկական չեն, այլ ներմուծվի են³⁷:

Արդյունքում հայ երաժշտության մեջ օկտավայնությունը հորիզոնական առումով կարևորություն չունի: Երկու քառալարի համակցումից ի հայտ է գալիս փոքր սեպտիմա ինտերվալը:

Նկատենք կարևոր մի տարբերություն. հին հույն փիլիսոփաների աշխատությունների համաձայն՝ քառալարերի կցման սկզբունքի դեպքում ենթադրվում էր հնչյունաշարին հավելել սեկունդա՝ վերևից, մեջ-

³³ **Martin L. West**, *Ancient Greek Music*, p. 160, 176. Նաև՝ **Thomas J. Mathiesen**, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, p. 243.

³⁴ **Curt Sachs**, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, p. 39.

³⁵ Նույն տեղում, էջ 125 և 128:

³⁶ **Elliot Antokoletz**, *Twentieth-Century Music*, USA: Prentice-Hall, 1998, p. 111.

³⁷ **Կոմիտաս**, *Յերգեցողությունք ս. պատարագի, Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, էջ 139: **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա*, էջ 92:

տեղից կամ ներքևից, որպեսզի արդյունքում այնուամենայնիվ գոյանա օկտավայնություն: Այսինքն՝ բոլոր պարագաներում օկտավայնությունը պիտի պահպանվեր: Հայ երաժշտության դեպքում այդպիսի անհրաժեշտություն չկա, իսկ սեպտիման երաժշտության մեջ կարող է ազատ դրսևորվել որպես կայուն հիմք:

Հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերում և մասնավորապես կոմիտայան գրառումներում խիստ ակնհայտ է կցվող քառալարերի գոյության սկզբունքը՝ անկախ նրանից, թե որ ասացողի կատարման հիման վրա է գրավել երգը: Այսպես, Ջատիկի երգած օրինակներում «դո» հիմնաձայնի պայմաններում հստակ առանձնանում են «ֆա» և «սի բեմոլ» հենարանները: Նշված երեք հնչյուններն ի հայտ են բերում երկկվարտային կառուցվածք՝ հենակետերի ի հայտ գալու վարընթաց հերթագայությամբ: Վերևի «դո» հնչյունը հիմնաձայնի հետ օկտավա է կազմում, սակայն ֆունկցիոնալ տեսակետից չի նույնանում հիմնաձայն «դո»-ի հետ:

Նախոյի երգած բոլոր երգերում նման կերպով դրսևորվում է երկրորդ օկտավայի «ֆա», «դո», առաջին օկտավայի «սոլ» երկկվարտային կապակցությունը: Թեև երգերում երկրորդ օկտավայի «սոլ»-ը հնչում է, սակայն կրկին այն չունի հիմնաձայնի նշանակություն:

Ասվածը հատկապես ցայտուն է արտահայտվում Տիգրան Չիթուհու օրինակում, որտեղ վարընթաց «ֆա», «դո» և «սոլ» անցումը տեղի է ունենում ուղղակիորեն՝ տվյալ հնչյունների անմիջական հերթագայմամբ: Երգում մի պահ հավելվում է նաև երկրորդ օկտավայի «սի բեմոլ» հնչյունը, որն առաջ է բերում եռկվարտայնություն: Ավելին, երգի մեջ անգամ փոքր սեպտիմա ինտերվալն է ուղղակիորեն դրսևորվում՝ առաջին օկտավայի «սոլ» և երկրորդ օկտավայի «ֆա» հնչյունների միջև թռիչքային հարաբերակցությամբ: Այսպիսի բարդ կառուցվածքը կրկնվում է մի քանի անգամ, իսկ դա նշանակում է, որ այն էպիզոդիկ դեր չի կատարում, այլ դրսևորվում է որպես ինտոնացիոն-կառուցվածքային հիմնատարր:

Ենթադրելի է, որ Կոմիտասը հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ իր տեսությունը ձևակերպելիս նկատի է ունեցել ինչպես իր, այնպես էլ այլ բանահավաքների և իր աշակերտների գրառած հազարավոր ավանդական երգերի կառուցվածքային առանձնա-

հատկությունները: Էպոսի երգերի կառուցվածքային հիմքը թույլ է տալիս ենթադրել, որ այս երգերը նույնպես Կոմիտասի տեսության համար կարող էին ուղղորդիչ նշանակություն ունենալ:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Այսպիսով, Կոմիտասն է հիմք դրել հայոց էպոսի երգերի գրառման ավանդույթին: Ընդ որում նա դրանք էականորեն է կարևորել, ինչը հաստատվում է նաև այն հանգամանքով, որ նա ծրագրել էր իրականացնել «Սասնա ծռեր» էպոսի վրա հիմնված օպերային ստեղծագործություն³⁸, ինչի վկայությունն են արխիվային ձեռագրերը:

Կոմիտասյան գրառումներում հանդիպում են էպոսի տարբեր կերպարներին և տարբեր դրվագներին առնչվող հատվածներ, որոնք թույլ են տալիս դրանք միավորել մեկ ընդհանուր սյուժետային գծի մեջ: Հատկանշական են Դավթի երգերը, որոնց զգալի մասը կերպարի հոգեբանական էությունը բացահայտելու սկզբունքով մոտենում է օպերային դրամատուրգիայի մտածողությանը: Այս առումով հավանաբար առաջին հերթին պետք է արժանիորեն գնահատել այդ երգերն ստեղծող ժողովրդին, որի ստեղծագործական մտքի դրսևորումն են: Մյուս կողմից էլ՝ Կոմիտասի հմտությունն է երգասացից «ստանալ» երաժշտական խորքային ինֆորմացիան:

Էպոսի երգերի կառուցվածքային հիմքը և մեղեդիական գծագիրը ընդհանուր են բոլոր բանահավաքների գրառումներում, բայց ուշագրավ են կոմիտասյան երաժշտական տեսության հետ դրանց հարաբերակցությունը և կատարյալ համապատասխանությունը: Հայ հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության առնչությամբ Կոմիտասի ձևակերպած տեսական համակարգը լիարժեք բնութագրական է էպոսի երգերի ինչպես իր, այնպես էլ հետնորդների գրառումների համար:

³⁸ Սահակեան Ա., Փաղեանեան Ա., «Սասնայ ծռեր» դյուցազնավէպ, էջ 93-94:

**ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ ԵՎ ՀԱՅ
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ¹**

Կոմիտաս Վարդապետը հայ երաժշտական արվեստի բացառիկ երևույթներից է. երաժիշտ, ով իր բազմաբնույթ գործունեությամբ (կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, բանահավաք, երգիչ, խմբավար ու մանկավարժ) հաստատեց հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյության փաստը: Շատերը Կոմիտասին համարում են առաջին հերթին երաժշտագետ, գիտնական, տեսաբան, բանահավաք, ով կորստից փրկել ու գիտականորեն ուսումնասիրել է հայ գեղջուկ երգի հազարավոր նմուշներ: Հայտնի է, որ Կոմիտասը երիտասարդ տարիքում արդեն միջազգային ճանաչում ունեցող գիտնական էր, ով աշխարհին ներկայացնում էր հայ երաժշտական մշակույթը: Նա Միջազգային երաժշտագիտական ընկերության հիմնադիր անդամներից էր, ընդ որում՝ միակը Ասիայից: Այս իրողությունը ևս ամրագրում է Կոմիտասին առաջին հերթին երաժշտագետ համարելու տեսակետը:

Կոմիտասի երաժշտատեսական և բանահավաքչական ժառանգության մանրագնին վերլուծության հարցում, կարծում եմ, պետք է պատշաճը հատուցել հայ երաժշտագետներին, ֆոլկլորագետներին ու միջնադարագետներին, ովքեր իրենց ուսումնասիրություններում ելակետային են դարձրել կոմիտասյան երաժշտատեսական դրույթները: Ավելին, այսօր ասպարեզում գրեթե գոյություն չունի որևէ լրջմիտ երաժշտագիտական աշխատություն, որտեղ չի նշվում կամ քննվում Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտագիտական, երաժշտաբանահավաքչական կամ խազաբանական ժառանգությունը:

¹ Այս հոդվածը մեր ծավալուն աշխատության մի մասն է, որում հակիրճ քննվում են Կոմիտաս Վարդապետի կոմպոզիտորական առաքելության դերն ու նշանակությունը արդի հայ կոմպոզիտորական արվեստում:

Իսկ ինչու՞մ է Կոմիտաս կոմպոզիտորի պատմական դերը, ինչպե՞ս է գնահատված Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական առաքելությունը:

Այսօր հայ կոմպոզիտորական դպրոցը կայացած իրողություն է, որը ձևավորվել է 19-րդ դարում Տիգրան Չուխաճյանի արվեստով²:

Այս կայացած իրողության մեջ Կոմիտաս կոմպոզիտորին «վերանայելը» անհրաժեշտություն է և, անշուշտ, մեկ ուսումնասիրության սահմաններում՝ անհնարին:

Մեր կարծիքով առ այսօր դեռ լիովին գիտակցված ու խորապես արժևորված չեն Կոմիտաս կոմպոզիտորի գործունեության ընդգրկումները: Նորովի և ամբողջական լուսաբանման կարիք ունի նաև Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգությունը, որի շուրջ ենթադրությունները շատ են³:

Բարձր ենք գնահատում վաստակաշատ կոմիտասագետ Ռ. Աթայանի՝ Կոմիտաս Վարդապետին տված բնորոշումը. «Հայ բազմադարյա հոգևոր-մոնոդիան, հնադարյան գեղջուկ երգը, որը բանավոր ավանդելով կարող էր կորցնել իր անաղարտությունը, ի դեմս Կոմիտասի գտավ իր հզոր պաշտպանին: Հայաստանի խուլ ու հեռավոր գյուղերից, եկեղեցիների քահանաներից Կոմիտաս Վարդապետը գրառեց հայոց երգի ամենաբնորոշ ու տիպական նմուշները: Այդ գրառումները Կոմիտասը վերաիմաստավորեց՝ դրանց հաղորդելով գեղարվեստական նոր հղկվածություն: Ժողովրդական երգը դարձավ Կոմիտասի ստեղծագործությունների կերպարային ու բովանդակային հիմքը: Անցյալ դարավերջի ու այս դարասկզբի հայ երաժշտության գործիչներից, կոմպոզիտորներից Կոմիտաս Վարդապետն առավել

² Մինչ այդ հայերն ունեցել են բազմաճյուղ երաժշտական արվեստ՝ հոգևոր, ժողովրդական, ժողովրդապրոֆեսիոնալ: Հայոց մշակույթը պահպանվել ու զարգացել է եկեղեցիներում, վանքերում, այդ մշակույթի ստեղծողներն ու պահպաններն են եղել հայոց եկեղեցու հայրերը:

³ Մեր խորին համոզմամբ Կոմիտասի ստեղծագործությունների արժանիքները չպետք է դիտարկել նրանց քանակով կամ ժանրային սահմանափակումով, «մշակում» եզրույթով, ինչը հաճախ է արվել խորհրդային շրջանում: Տե՛ս **Շահվերդյան Ա.**, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 437:

խոր ըմբռնեց ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կարևորագույն նշանակությունը՝ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման մեջ»⁴:

1910 թվականին՝ Պոլսում «Արհեստանոցի մեկ սրահի մեջ» կարդացած իր դասախոսության ժամանակ, Կոմիտաս Վարդապետը երաժշտություն գնահատող լսարանին խորհուրդ է տալիս թողնել գեղջկական երաժշտության հանդեպ եղած արհամարհանքը, օգտվել դրանից և «ի բաց վանել թույլ և մեղկ երաժշտությունը, որ այնքան հոռի ներգործություն մը կընե»⁵:

Կոմիտասը ոչ միայն չանտեսեց, այլև խորապես ըմբռնեց ժողովրդական երգի գաղափարական-կերպարային խորությունը, թեմատիկ և ձևակազմական բոլոր բաղադրիչները, ծայնակարգային-ինտոնացիոն, մետրադիթմիկ հարստությունը: Դարերի խորքից եկած հայ ժողովրդի ֆոլկլորային ժառանգության մեջ Կոմիտասը բացահայտեց գեղարվեստական բացառիկ արժանիքներ: Վարդապետը մշակեց նոր սկզբունք, հայացք ուղղեց դեպի ազգային արմատները, մեղեդիները, հոգևոր երաժշտությունը: Լինելով հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության խոշորագույն գիտակ՝ Կոմիտաս Վարդապետն իր կոմպոզիտորական գործունեությունը սկսեց հայ գեղջուկ և հոգևոր երգի արժանիքների խոր ընկալումներով, քանզի իր պնդմամբ. «Հոգևոր երաժշտությունը ժողովրդական երաժշտության ծնունդն է»⁶:

Կոմիտասը գեղջուկի բանավոր երաժշտական արվեստը վերածեց գրավորի՝ նոտագրության, երաժշտական տեքստի, երաժշտա-

⁴ Աթայան Ռ., Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969: Տե՛ս նաև՝ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1999: Նույնի՝ «Կոմիտասի գործը և դրա նշանակությունը հայ արվեստում» հոդվածը՝ գրված «Խորհրդային Ղարաբաղ»-ի համար, Աթայանի ֆ., հայ., մեք., թ. 9, էջ 3:

⁵ «Տաճար», Կ. Պոլիս, 1910, № 31, էջ 698:

⁶ «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1912, № 4743, էջ 1:

լեզվական բառարանի⁷: Սա կոմպոզիտորության առաջին, կարևոր մեկնակետերից է:

Հայտնի է, որ ֆոլկլորի «գրառումը», վերաիմաստավորումը կոմպոզիտորական արվեստում գիտական նոր հայտնագործություն չէ⁸: Հայ կոմպոզիտորական արվեստի համար Կոմիտասի բացահայտած «ֆոլկլորը» հայտնագործություն էր, իսկ նրա գեղջուկ երգի հիմքով ստեղծագործություններն ազգային ավանդույթների վրա հիմնված և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի միջոցով բյուրեղացած գեղարվեստական անգերազանցելի գործեր են:

«Фольклор, чем глубже он познается композитором, тем глубже и значительнее оплодотворяет его творчество», – ճշմարտացիորեն գրում է էթնոերաժշտագետ Ի. Ջեմցովսկին⁹:

Նախ՝ պետք է պարզաբանել, թե ինչպես են առնչվում «կոմպոզիտոր», «կոմպոզիտորական դպրոց» հասկացությունները Կոմիտաս Վարդապետի գործունեությանը:

Երաժշտագիտական, բառարանային գրականությունը պարզաբանում է. կոմպոզիտորական դպրոց ասելով հասկանում ենք արվեստի ուղղություն, համակարգ, փորձառություն, ոճ: Գոյություն ունի «կոմպոզիտոր» և՛ եզրույթ, և՛ հասկացություն, և՛ մասնագիտություն: 10-11-րդ դարերում միջնադարում կոմպոզիցիա համարվում էր բազմաձայն խորալ ստեղծելու կարողությունը: 15-րդ դարում Յոհան Տինկտորիսը կոմպոզիտոր եզրույթով առանձնացնում էր կանտուս գրելու կարողությունը, 16-րդ դարում Հայնրիխ Գլարեանը կոմպոզիտոր եզրույթով բնութագրում էր պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններ

⁷ Ժամանակին Կոմիտասին՝ իբրև հայ գեղջուկ երաժշտության տառային համակարգի, հայ բանավոր երաժշտության «գրերի» գյուտի ստեղծողի, գնահատել են բանաստեղծներն ու գրողները. Պարույր Սևակը Կոմիտասին համեմատել է Մաշտոցի հետ: Շահան Շահնուրն ու Ավետիք Իսահակյանը, Եղիշե Չարենցն ու Հովհաննես Թումանյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանն ու Ղազարոս Աղայանը հիացել են Կոմիտասի ստեղծագործությամբ:

⁸ **Զուրաբյան Ժ.**, Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորական արվեստում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014:

⁹ **Земцовский И.**, Фольклор и композитор, теоретические этюды, Ленинград, Москва, “Советский композитор”, 1978, стр. 18.

հորինողներին: 19-րդ դարից Եվրոպայում կոմպոզիտորը նաև մասնագիտություն էր: Կոմպոզիտորի մասնագիտությունը ենթադրում է ստեղծագործելու ծիրք, կոմպոզիտորական տեխնիկայի իմացություն և այլն: Կոմպոզիցիա ստեղծելու համար կարևոր էր նոտագրության զարգացումը¹⁰:

Կոմիտաս Վարդապետի արվեստն, անշուշտ, կարելի է կապել և՛ եկեղեցու, և՛ հոգևոր երգի, և՛ բազմաձայնելու վարպետության, և՛ եվրոպական նոտագրություն զարգացնելու հետ:

Բայց հայ երաժշտության մեջ Կոմիտասի կոմպոզիտորական արվեստի սահմանները դուրս են բառարանային բացատրությունների սահմանումներից և կապվում են ազգային երաժշտական մտածողություն, արվեստի նոր ոճ, կոմպոզիտորական հայեցակարգ, ստեղծագործական սկզբունքներ, ազգային դպրոցի հաստատում բնորոշումների հետ¹¹:

Հետամուտ չենք լինելու մանրամասն ներկայացնել Կոմիտաս Վարդապետի կենսագրական փաստերը: Կոմիտասը կուսակրոն վարդապետ էր, ով ապրել ու ստեղծագործել է Հայոց եկեղեցիներում, ուսումնասիրել հայ հոգևոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստն ու խազային համակարգը, իր իսկ բնորոշմամբ. «հոգեշունչ, պարզ ու վսեմ շարականի երաժշտությունը»: Անժխտելի է, որ Կոմիտաս Վարդապետը որպես հոգևորական չէր կարող իրեն կոչել կոմպոզիտոր՝ եվրոպական չափանիշներով ու սահմանումներով: Չնայած Կոմի-

¹⁰ Որոշ հայտնի տվյալներ չենք բերել տողատակ, քանզի դրանք մեր կողմից թարգմանված են ֆրանսերենից և կարող են հետաքրքրել ընթերցողին: Լատիներեն *compositor* բառը թարգմանում ենք՝ հորինող, կազմող, երաժշտական ստեղծագործություն ստեղծող: Բառի ստուգաբանությունն ու բացատրությունը կարելի է կարդալ անգամ դպրոցական գրականության մեջ: Տե՛ս նաև՝ *Музыкальная энциклопедия*, т. 2, Москва, «Советская энциклопедия», 1974, стр. 891. Տե՛ս նաև, Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, Robert Laffont, 6, Place Saint-Sulpice, Paris-6e, Raymond Bourguine, 14, rue d'Uzès, Paris-2e, p. 53.

¹¹ **Խուդաբաշյան Կ.**, Կոմիտասը և իր նախորդները // Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 5-15: Տե՛ս նաև՝ **Նավոյան Մ.**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի // «Էջմիածին», 2017, Ե (մայիս), էջ 90-120:

տասն ուսանել էր Գերմանիայում և գիտեր գերմանական երաժշտության կառուցողական միտքը, իսկ ստեղծագործական հասուն շրջանում խորապես ըմբռնել էր ֆրանսիական արվեստի գունամտածողությունը:

Կոմիտասյան երաժշտության մեջ այդ երկու բաղադրիչներն էլ առկա են՝ ազգային ծայնակարգի, հարմոնիայի, ռիթմի և ինտոնացիայի հիմքով: Կոմիտասը գիտեր ոչ միայն հայ երաժշտական ֆուկլորն ու հոգևոր միջնադարյան մոնոդիան, այլև համաշխարհային դասական երաժշտությունը: Կոմիտասն օժտված էր կոմպոզիտորական բացառիկ տաղանդով, կոմպոզիտորին հատուկ ներշնչանքով և ինտուիցիայով, ինքնակրթվելու, ինքնազարգանալու կարողությամբ:

Ցավոք, իր գործունեության տարիներին Կոմիտասին, որպես եվրոպական չափանիշների նորարար-ստեղծագործող, իբրև ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնասյուն, գնահատեցին օտարազգի երաժիշտները կամ այն հայ մտավորականները, ովքեր կապ ունեին եվրոպական երաժշտամշակույթի հետ¹²:

Կոմիտաս Վարդապետի «հոգևոր եղբայրները» նրան ընկալում էին իբրև եկեղեցու ուսուցիչ և չէին համակերպվում նրա այսպես ասած «աշխարհիկ» գործունեությանը, Կոմիտասի՝ եվրոպական չափանիշներով կոմպոզիտոր լինելուն: Նրանց սովորական ընկալումներից դուրս է Կոմիտասի կոմպոզիտորությունը:

Ավելին, Պոլսի համերգներն արգելող հոգևորականները պնդում էին, որ Վարդապետը իրավունք չունի թատրոնի բեմ բարձրանալու, ինչը կարող է «խափանել սուրբ ժողովի կանոնները... ըստ Առաքելական եկեղեցու օրենքների թատերական բեմում կատարած որևէ

¹² Փարիզաբնակ հայ մտավորական, գրող Արշակ Զոպանյանը, Փարիզի Սորբոնի համալսարանի ուսանող Շահան Ռեթեոս Պերպերյանը, Մխիթարյան միաբանության անվանի երաժշտագետ Հ. Ղևոնդ Տայանը, գերմանացի միջնադարագետները, ովքեր կոմպոզիտորներ Միխայիլ Գնեսինն ու Թոմաս Հարթմանը, ֆրանսիացի արվեստագետները: Տե՛ս մեր հոդվածները. **Սահակյան Լ.**, Կոմիտաս վարդապետը և ֆրանսիական մշակույթը // Կանթեղ. գիտական հոդվածներ, 2016, № 3, էջ 242-263: **Саакян Л.** Комитас Вардапет и русская культура // “Музыкальная академия”, Москва, 2017, № 2, стр. 81-89.

արարողություն կամ երգեցողություն համարվում էր սրբապղծություն»¹³:

Կոմիտաս Վարդապետը, լինելով չափազանց արդարամիտ անձնավորություն, իրեն նույնպես չէր կոչում «կոմպոզիտոր»՝ իր ստեղծագործությունները համարելով «դաշնակումներ»¹⁴: Փարիզում 1907-ին և Լայպցիգում 1912 թվականին հրատարակած ժողովածուների տիտղոսաթերթին Կոմիտասը գրում էր. «Հայ քնար. Գեղջուկ երգեր. հավաքեց, դաշնակեց Կոմիտաս Վարդապետ»՝ ֆրանսերենով «հավաքելն ու դաշնակելը»՝ *Transcrites et harmonisées*, իսկ լայպցիգյան հրատարակության մեջ՝ «Գրի առաւ եւ դաշնակեց Կոմիտաս Վարդապետ», գերմաներենով՝ *Gesammelt und harmonisiert*: Պետք է «հասկանալ» Կոմիտաս Վարդապետի ձևակերպումները նախ՝ հայերենով, այնուհետև՝ օտար լեզուներով, ընդ որում օտարալեզու ձևակերպումները միտված էին՝ եվրոպական լսարանին հասկանալի լինելու համար: Կոմիտասի սեփական միջոցներով ձեռնարկած հրապարակումները Եվրոպայում համարժեք գնահատության էին արժանանում¹⁵: Այդ «դաշնակումներով» Կոմիտասն ասես ուզում էր գովերգել սեփական ժողովրդին՝ ցույց տալով նրա ստեղծագործ հզոր ուժը:

«Դաշնակելու համար հոգ տարանք, – գրում էր Կոմիտասը, – որ պահենք ինքնուրույն բնավորություն ունեցող և զուտ ազգային դրոշմ կրող հայ գյուղական եղանակների ոճն ու ոգին»¹⁶:

Կոմիտասյան այս նշանաբանը ուղենշային եղավ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի գոյացման ճանապարհին: Նրա «աշխարհիկ» գործունեությունը գնահատվեց ժամանակի առաջադեմ կոմպոզիտոր-

¹³ «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1910, № 4296, էջ 151:

¹⁴ Ի դեպ, դաշնակում բառը հայերենում մեկնաբանվում է եղանակել, ներդաշնակել, ձայներն իրար հարմարեցնել, երաժշտություն գրել՝ հորինել: Տե՛ս Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, էջ 468:

¹⁵ 1911-ին Կոմիտասը կրկին ծրագրում էր Եվրոպա ուղևորվել՝ «իր անտիպ գործերուն մեկ մասը տպագրության հանձնելու համար»: Տե՛ս Կ. Պոլիս, «Բյուզանդիոն», 1911, № 4413, էջ 2:

¹⁶ «Հայ քնար» հավաքածու, գրի առավ և դաշնակեց Կոմիտաս Վարդապետ, Փարիզ, 1903, էջ 3:

ների կողմից, ովքեր կոմիտայան երկերը չէին համարում «մշակում»՝ ընդունված սահմանումներով¹⁷: Ավելին, Կոմիտասի գործունեության ընթացքում նրան համեմատում էին Լիստի, Դեբյուսիի, Գլինկայի, Ռիմսկի-Կորսակովի, Մուսորգսկու, Գրիգի հետ, ովքեր բացահայտել են ժողովրդական երաժշտության ակունքները և օգտագործել իրենց ստեղծագործություններում¹⁸:

Կոմիտասյան ստեղծագործություններն իրավամբ «մշակում» չեն, այլ կոմպոզիտորական վարպետության կատարելություն, իսկ ապագայի հայ կոմպոզիտորներին «մշակում» ժանրի համար Կոմիտասը թողել է հսկայական ազգագրական ժառանգություն: Կոմիտասյան երկերը, մեր խորին համոզմամբ, որևէ փոփոխության ենթակա չեն, ինչպես օրինակ՝ Ժուպեն Դեպրեի խմբերգային բազմաձայնության այն կոթողները, որոնց հիմնանյութը ժողովրդական երգն է, և որոնք երբևէ չեն դիտարկվել իբրև «մշակում»¹⁹: Կոմիտաս կոմպոզիտորի նշանակությունը (նաև ազգագրագետի) իր գործունեության շրջանում արդեն իսկ դուրս եկավ հայ իրականության սահմաններից: Կոմիտասը, ինչպես բնորոշ էր 20-րդ դարի երաժշտության մեծերին, բացահայտեց, գիտականորեն հիմնավորեց և գործնականորեն վերաիմաստավորեց ժողովրդական ձայնակարգերին առնչվող մի ողջ տեսություն, հղկեց երաժշտակառուցողական այն սկզբունքները, որոնք տարատեսակ դրսևորումներ ունեցան հայ կոմպոզի-

¹⁷ Մշակումը կամ տրանսկրիպցիան բացատրվում է իբրև վերադաշնակում (аранжировка), այսինքն՝ երաժշտական ստեղծագործության փոխադրում սկզբնական տարբերակից մեկ այլ գործիքային կամ կատարողական կազմի համար: Գերմաներեն՝ Bearbeitung-видоизменения-ձևափոխում, խորալային մշակում- Choralbearbeitung, անգլերեն-choral arrangement, ֆրանսերեն-composition sur choral.

¹⁸ «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1913, № 1329, էջ 1:

¹⁹ Չենք ժխտում այն իրողությունը, որ կոմպոզիտորական արվեստում ժամանակի ընթացքում ձևավորվեց մշակում ժանրը: Այս թեման մանրամասն քննարկվում է մեր հերթական հոդվածում կոմիտասյան «մշակում» եզրույթի հետ կապված: Տե՛ս նաև՝ **Աթայան Ռ.**, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 34: Տե՛ս նաև՝ **Մանսուրյան Տ.**, Ճանաչենք մեր հանճարը // «Գրական թերթ», 1969, 24 հոկտեմբերի:

տորական արվեստում, կոմիտասյան ավանդույթներով պարարտացավ մի ողջ կոմպոզիտորական դպրոց: Կոմիտասի կոմպոզիտորական ժառանգությունը դարձավ նրա բազմաբեղուն գործունեության հանրագումարը:

«Կոմիտասի հիշատակին» 1900 թվականին գրած փոքրիկ ակնարկում հայ անվանի կոմպոզիտոր, Վիեննայի երաժշտական ինստիտուտի շրջանավարտ Նիկողայոս Տիգրանյանը, առանձնացնելով կոմիտասյան երկերի «պոլիֆոնիկ ձևի գույնն ու թափը», բարձր էր գնահատում նրա պոլիֆոնիկ արվեստը՝ Կոմիտասին համարելով հայ կոմպոզիտորական արվեստում պոլիֆոնիկ ձևի հիմնադիր²⁰:

Հայկական ռոմանսի հիմնադիր, կոմպոզիտոր ու երաժշտահասարակական գործիչ Ռոմանոս Մելիքյանը, ով կրթվել էր Մոսկվայում և Պետերբուրգում, չնայած որևէ ակնարկով Կոմիտասին չի անդրադարձել, բայց խանդավառությամբ կազմակերպել է համերգներ, որտեղ հնչել են կոմիտասյան ստեղծագործությունները: Ռոմանոս Մելիքյանն ակտիվ մասնակցություն է ցուցաբերել նաև Կոմիտասի ժողովածուների հրատարակության աշխատանքներին՝ գնահատելով դրանց քրեստոմատիկ նշանակությունը²¹:

Ծանոթանալով Կոմիտասի ստեղծագործություններին՝ հայ սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր, Մոսկվայում և Պետերբուրգում ուսանած Ալեքսանդր Սպենդիարյանն ասել է. «Ես հայտնաբերեցի հայ մեծագույն կոմպոզիտորին, որն այսուհետև կլինի իմ ուսուցիչների շարքում»²²:

Հայ նոր կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Արամ Խաչատրյանը գրում էր. «Ես կարծում եմ, որ ամեն մի հայ երաժիշտ իր սրբագույն պարտքը պիտի համարի Կոմիտասի ավանդները զարգացնելը, ավանդներ, որ իր ստեղծագործությամբ մեզ կտակել է Կո-

²⁰ «Կոմիտաս» ժողովածու, կազմ.՝ Ռուբեն Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետհրատ., 1930, էջ 90:

²¹ Մելիքյան Ռ., Հոդվածներ, նամակներ, հուշեր, Երևան, 1977, էջ 127:

²² Шавердян А. А.А. Спендиаров. Краткий очерк жизни и творчества, Москва, 1957, стр. 32.

միտասը... Կոմիտասը եղել է, կա ու կմնա իմ ամենամեծ ուսուցիչը»²³:

Կոմիտաս – հայ կոմպոզիտորներ առնչությունների թվարկումը կնշանակեր թվարկել հետկոմիտասյան շրջանի գրեթե բոլոր հայ կոմպոզիտորներին:

1950-ականներին հայ արձակագիր, երաժշտագետ Հակոբ Ասատուրյանը գրում էր. «Կոմիտասի արուեստին յօրինողական երեսը բանական վեճերու դուռ բացած է: Յանցանքը, եթե կայ, թերեւս իրեն՝ Կոմիտասին է: Իր կողմէ հրապարակ հանուած բոլոր երգի պրակները կամ եկեղեցական երաժշտութեան մաս կը կազմեն կամ ժողովրդական ստեղծագործութիւն են: Ըստ երեւոյթին, Վարդապետին մտահոգութենէն հեռու եղած է անձնական ստեղծագործութեանց հրապարակ հանելու խնդիրը, աշխատելով, մի՛ շատ ի վնաս իր եսին՝ ժողովրդական երգարուեստը եւ անոր կապուած հազար ու մէկ կնճռոտ խնդիրներ նախ լուծել»²⁴:

Կոմիտասը, իր ձեռքի տակ չունենալով լայն հնարավորություններով եվրոպական նվագախումբ, իր կատարողական «համեստ» կազմերով լուծեց մի շարք խնդիրներ. վոկալ, խմբերգային և փոքրաքանակ դաշնամուրային երկերով Կոմիտասը բացահայտեց ազգային երաժշտամտածողության հիմնական հատկանիշները և ստեղծագործական այն սկզբունքները, որոնցով այսօր էլ զարգանում է հայկական կոմպոզիտորական դպրոցը: Կոմիտասի դաշնամուրային պարերն իրենց գեղարվեստական արժեքով, հայ հնադարյան երաժշտամտածողության շերտերը բացահայտող, բայց միևնույն ժամանակ գործիքային երաժշտության նորարարական միտումներին համահունչ բացառիկ երկեր են: Կոմիտասյան պարերն այսօր էլ առանձին և լուրջ ուսումնասիրության նյութ կարող են դառնալ²⁵:

²³ **Խաչատրյան Ա.**, Հայ երաժշտական դպրոցի հիմնադիրը // «Սովետական արվեստ», 1969, № 10, էջ 1-2:

²⁴ **Ասատուրյան Հ.**, Կոմիտաս իբրև հորինող // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1957, № 18, 1 մայիսի, էջ 416-418:

²⁵ Պատահական չէ դաշնամուրային պարերի խանդավառ ընդունելությունը Եվրոպայում: Տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, 1982: Տե՛ս նաև՝ **Саркисян С.**, Армянская музыка в контексте XX века, исследование, Москва, 2002, стр. 14.

Կոմիտասն իր սեփական կոմպոզիտորական մտածողությունը միաձուլեց ազգային մտածողության հավաքական հանճարին և համաշխարհային երաժշտության նվաճումներին: Իր ստեղծագործություններով նա հաստատեց հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյության փաստը:

Կոմիտաս կոմպոզիտորի երաժշտական մտածողությունն այնքան սերտաճած է ժողովրդական երգի հետ, որ հաճախ տպավորություն է ստեղծվում, որ Կոմիտաս Վարդապետն այն միջնադարյան երաժիշտ-բանաստեղծներից է, ովքեր գանձեր ու տաղեր էին հորինում, կամ այն գեղջուկ-երգիչը, ով հանկարծաբանորեն, միանալով բնության օրենքներին, ստեղծում էր իր երգը: Կոմիտասի պարագայում ոչ միայն բանավոր ավանդույթն էր վերածվում գրավորի, այլև վերածնվում էր դարերի խորքից եկած ժողովրդի գեղարվեստական մտածողությունը: Կոմիտասյան ստեղծագործությամբ հայ երգը վերածնվում էր իր նախաստեղծ գեղեցկության մեջ: Տեղին ենք համարում անդրադառնալ Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական ժառանգությանը. դժվար է ասել, թե որտեղ է ավարտվում ժողովրդական բանահյուսությունը, ու ծնվում բանաստեղծական խոսքը. դրանք միաձույլ են ու կատարելապես ներդաշնակ:

Հայ կոմպոզիտորները, միաձուլելով հայկական և համաշխարհային երաժշտության նվաճումները, շարունակեցին և արդիականացրին կոմիտասյան ավանդույթները²⁶:

Ինչպես նշել ենք, կոմիտասյան կոմպոզիցիոն-կառուցողական կարևորագույն սկզբունքներն իրենց տարատեսակ դրսևորումներն ունեցան հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցում:

1) Կոմիտասյան լադային մտածողությունը կոմպոզիտորական արվեստի ազգային ինքնատիպության հիմքերից է: Ազգային լադային հիմքով գոյացած հայկական մեղեդիներն առանձնահատուկ կառուցվածք ու ելևէջ ունեն, դրանով նրանք տարբերվում են մյուս ազգերի

²⁶ Ավանդականի և արդիականի զուգորդման միտումը բնորոշ էր առհասարակ ազգային դպրոցներին, ասել է թե ազգայինի և համազգայինի միաձուլումը, երբ եվրոպական երաժշտական ժանրերի՝ սիմֆոնիայի, սոնատի, կոնցերտի, կվարտետի, օպերայի թեմատիկ հիմք դառնում է ժողովրդական երգը:

երաժշտությունից: Կոմիտաս Վարդապետը հնարավորինս բացահայտեց և օգտագործեց ազգային լադային հիմքով կառուցված հայկական մեղեդիների հարստությունն ու գեղեցկությունը: Հայկական ծայնակարգերով են ձևավորված Կոմիտասի թե՛ հարմոնիկ և թե՛ պոլիֆոնիկ գրելաոճի առանձնահատկությունները, պոլիլադային, պոլիտոնայնական զուգորդումները, ծայնակարգերից բխած ինքնատիպ կվարտ-կվինտակորդային համահնչյունները²⁷:

Կոմիտասի երաժշտական լեզվի բոլոր բաղադրիչները (հարմոնիա, մետրաոճի, կամ ինչպես ինքն էր բնորոշում «շեշտ ու ամանակ», շեշտական օրենք²⁸)՝ բխում են ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններից: Ազգային երաժշտության օրինաչափությունները կոմիտասյան արվեստում վերաիմաստավորված են բացառիկ վարպետությամբ, 20-րդ դարի կոմպոզիտորական արվեստին բնորոշ կառուցողական հնարներով, իմպրեսիոնիզմի կամ ավանգարդ երաժշտությանը համահունչ միտումներով:

Կոմիտասը ստեղծում է երաժշտական յուրօրինակ մի հյուսվածք, որտեղ կարևորվում է յուրաքանչյուր դետալ՝ հնչման թափանցիկությունից մինչև պեղալ-ծայնառություն²⁹:

²⁷ Տե՛ս **Ստեփանյան Ռ.**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 121-147: **Աթայան Ռ.**, Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ // Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի (հասարակական գիտություններ), 1949, № 9, էջ 87-113:

Տե՛ս նաև՝ **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Муз. изд., 1958, стр. 601-607: Տե՛ս նաև՝ **Худабашян К.** Ладовая концепция Комитаса // Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, 2011, стр. 21, 111.

²⁸ Կոմիտասի բնորոշած շեշտական օրենքները առանձին ուսումնասիրության նյութ են. կոմիտասյան ձևակերպումները. ամանակը – ծայնավորի կամ վանկի տևողություն կամ չափ, տրոհակ – «տրոհակները ցույց են տալիս միայն տաղաչափական միություն և ոտք», ոտք – ռիթմիկ միավոր, սա ոչ միայն Կոմիտասի հայերեն երաժշտական եզրույթների օգտագործում է, այլև ժամանակակից երաժշտության ժամանակային հարաբերություններին և ռիթմիկ բանաձևերին համարժեք բնորոշումներ:

²⁹ Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունները դրա վառ օրինակն են:

Դա ֆակտորայի դասական այն պարզությունն ու կատարելությունն էր, որին ձգտում էին հասնել 20-րդ դարի երաժշտության մեծերը, և անտարակույս է, որ Կոմիտասի արվեստը նաև 20-րդ դարի նորարարական երևույթներից մեկն է³⁰:

2) Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման համար կարևորագույն հայտնագործություն ու ձեռքբերում էր Կոմիտասի հղկած ինքնատիպ պոլիֆոնիկ ոճը: Բազմաձայնությունը Կոմիտասի համար ոչ միայն մտածողության ձև էր, այլև երաժշտական արտահայտչականության կարևորագույն միջոց՝ կառուցված ազգային լահերի օրինաչափությունների ու մոնոդիայի առանձնահատկությունների հիմքով, ձայների ընդգծված ինքնուրույնությամբ: Կոմիտասի *a cappella* խմբերգերն աչքի են ընկնում ձայնահյուսվածքի բազմազանությամբ՝ խորալային-հարմոնիկ համահնչյուններից մինչև ենթաձայնային-իմիտացիոն բազմաձայնության կատարյալ նմուշներ³¹:

Կոմիտաս Վարդապետի խմբերգային բազմաձայնության կատարյալ օրինակ է Պատարագը³²:

Կոմիտասյան այս մեծակտավ երկի բազմաձայն հյուսվածքը՝ «մեղեդիակերտ բազմաձայնության»³³ նշանակությունը, խմբերգային պոլիֆոնիայի ազգային յուրօրինակությունը, հայ կոմպոզիտորական արվեստում բացառիկ է (մասնավորապես կանտատ-օրատորիալ ժան-

Պատահական չէր, որ ժամանակին կոմիտասյան պարերով հիանում էին ֆրանսիացի երաժիշտները: Իրենց գեղարվեստական բացառիկ նշանակությամբ դրանք դրեցին նաև հայ արդի գործիքային երաժշտության նախահիմքերը:

³⁰ **Գյոդակյան Գ.**, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը // Կոմիտասական, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 54-121: **Геодакян Г.**, Комитас и мировое музыкальное искусство // «Պատմաբանասիրական հանդես», 1969, № 4, стр. 82.

³¹ **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса (диссертация, рукопись), Ереван, 1990:

³² **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Պատարագ, Երևան, 1997: Տե՛ս նաև՝ **Թահմիզյան Ն.**, Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, Փասադենա, 1994, էջ 243:

³³ **Թահմիզյան Ն.**, Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, էջ 39:

րերի կայացման ճանապարհին)³⁴:

Ինչպես ճշմարտացիորեն նշում է երաժշտագետ Գ. Չերոտարյանը. «Միայն Կոմիտասն էր, որ իր անձի մեջ երջանկորեն զուգակցելով մեծատաղանդ կոմպոզիտորին և խոշորագույն ազգագրագետին ու տեսաբանին, կարողացավ գտնել հայ ժողովրդական երգի հարմոնիկ ճիշտ բացահայտման բանալին: Միայն Կոմիտասը կարողացավ պոլիֆոնիկ արվեստի դասական հնարանքները հայ երաժշտության մեջ կիրառել այնպիսի բեկումով, որից հայ ժողովրդական երգը ոչ միայն չէր կորցնում ազգային ինքնատիպությունը, այլև, ընդհակառակը, ավելի վառ էր դրսևորվում այն: Մանրակրկիտ ուսումնասիրելով հայ երգաստեղծությունը, ելնելով հայ երգի լադաինտոնացիոն առանձնահատկություններից և դրանց խորքում թաքնված պոլիֆոնիկ տարրերից՝ Կոմիտասը պոլիֆոնիայի հիմքերը դրեց հայ երաժշտության մեջ»³⁵:

3) Կոմիտասը բացառիկ կարևորություն տվեց խոսքին, խոսք-երաժշտություն կապին, խոսքի հնչավորմանը: Կոմիտասը ժողովրդական երգերում երևան բերեց խոսքի և մեղեդու ներքին կապվածությունը: Խոսքն ու եղանակը նա դիտում էր որպես միասնություն, ժողովրդի ստեղծագործության մի միասնական արդյունք: Բացառիկ արժեք ներկայացնող մեղեդիների հետ Կոմիտասը գրառում էր նաև ժողովրդական բանաստեղծության բարձրարժեք նմուշներ: Նա պնդում էր. «Լեզուն երաժշտության զարկերակն է»³⁶:

Կոմիտաս Վարդապետը փայլուն տիրապետում էր գրական հայերենի բոլոր ճյուղերին ու բարբառներին: Օժտված լինելով գրական ձիրքով Կոմիտաս Վարդապետը գրում էր բանաստեղծություններ, ծանոթ էր պոետական-չափածո տեքստ կառուցելու առանձնա-

³⁴ Կոմիտասյան Պատարագի յուրաքանչյուր տարբերակ իր գեղարվեստական արժանիքներով առանձին դիտարկման նյութ է:

³⁵ **Չերոտարյան Գ.**, Արամ Խաչատրյանը պոլիֆոնիկ մտածողությամբ // «Սովետական արվեստ», 1963, № 6, էջ 15-19: Տե՛ս նաև՝ **Փաշինյան Է.**, Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին // Կոմիտասական, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 171-199:

³⁶ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Նամականի, Երևան, 2009, էջ 176:

հատկություններին³⁷:

Կոմիտաս Վարդապետը զբաղվում էր նաև «բանասիրական աշխատանքներով», ինչի մասին վկայում են մեծանուն հայագետ Մանուկ Աբեղյանի հուշերը³⁸:

«Երգե այնպես, ինչպես որ կխորհի, ինչպես որ կխոսի: Երգը ու խոսքը միատեսակ կարողություն է, որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի ու լավ կերգե», – այսպես էր ասում Կոմիտասը³⁹:

Լեզվի հանդեպ Մեծ դասականի այս մոտեցումը հայ կոմպոզիտորական մտածողության մեջ կարևորագույն կովաններից է՝ մասնավորապես վոկալ-դասական ժանրերում (Հ. Ստեփանյանի, Տ. Մանսուրյանի, Ա. Սաթյանի, Ե. Երկանյանի, Դ. Հալաջյանի ստեղծագործություններում): Պատահական չէ, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստի նշանակալի հաջողություններն արձանագրվեցին վոկալ և խմբերգային ժանրերում: Մեր հոդվածի շրջանակները թույլ չեն տալիս հնարավոր ամբողջությամբ դիտարկելու հայոց լեզվի տաղաչափության, հայոց բարբառների, հայերենի ելևէջային և վանկաչափական համակարգի հանդեպ ունեցած կոմիտասյան տեսակետները կամ վաստակաշատ երաժշտագետների եզրահանգումները:

Ռոբերտ Աթայանն իր արժեքավոր հոդվածներից մեկում գրում էր. «Հայտնի է, որ ժողովրդական երգի խոսքերը հաճախ անիմաստ խառնված են լինում: Կոմիտասը կարգավորել, լրացրել է երգերի խոսքերը ու ժողովրդական տաղաչափության ոգով պոետական պրոֆեսիոնալ մշակում է տվել նրան»⁴⁰:

Պայմանականորեն կարող ենք նշել այն ուղղությունները, որոնցով առաջնորդվել է Կոմիտասը: Ընդամին, Կոմիտասը հստակ տարանջատում էր եղանակները, որոնք պետք է երգվեին կամ կատար-

³⁷ Կոմիտաս Վարդապետ, Քնարերգություն, ներածությունը՝ Թ. Ազատյանի, Կալաթա-Իսթանպուլ, «Մշակույթ» գրատուն, 1939:

³⁸ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում: Երաժշտական մատենաշար, Երևան, 2009, էջ 15:

³⁹ «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1913, № 50, էջ 1:

⁴⁰ Աթայան Ռ., Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքները Կոմիտասի մոտ, Երևան, «Տեղեկագիր», ՀՍՍՀ ԳԱ, 1949, № 9, էջ 5: Տե՛ս նաև՝ Худя-башян К. Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, стр. 21, 111.

վեին. «բառ ասել, խաղ ասել, խաղ կանչել», անգամ այն եղանակները, որոնք պիտի «կարդացվեին»⁴¹: Վարդապետը հաճախ հայ եղանակների ձայնաշարն ու տաղաչափությունը, «տրոհումն ու շերտավորումը, հանգն ու շեշտը» դիտարկում է իբրև մեկ ամբողջություն⁴²:

1909-ին Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Մաթնոս Իզմիրլյանին հղած նամակում Կոմիտաս Վարդապետը գրում էր, որ հայ երաժշտությունը բխում է իր մայրենի լեզվի չորս հիմնական հատկություններից՝ «ամանակ, ելևէջ, հնչյուն և ոգի»⁴³:

Եվ, ամենակարևորը. հայ երաժշտության ինքնուրույնության փաստը Կոմիտասը հիմնավորել ու ապացուցել է հետևյալ ձևակերպումներով. «Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվել ու զարգանալ՝ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց յերբ ան ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն յերաժշտություն... ճշմարտություն է և այն, վոր Ե դարու սրբազան վերանորոգիչները մեզ տվին նույնպես և յերաժշտություն, վոր այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, վորքան իր լեզուն ու գրականությունը, վորովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական յելևէջներեն կը ծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և՛ համապատասխանող յերաժշտություն»⁴⁴:

Ժամանակի մեջ Կոմիտաս կոմպոզիտորի առաքելությունն ունեցավ նաև տարբեր ընկալումներ: Հայ երաժիշտներն (առ այսօր) Մեծ դասականի հետ ունեն այսպես ասած «պարզ ու բարդ» կապեր:

Պարզ կապեր ասելով հասկանում ենք կոմիտասյան թեմաների օգտագործումը իբրև թեմա-սիմվոլ, ցիտատ, մեջբերում, վերաշարադրանք⁴⁵:

⁴¹ «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարան երկրորդ հիսնյակ: Խմբագրեցին՝ Կոմիտաս Վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան, Վաղարշապատ, 1905, էջ 99:

⁴² «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1911, № 4386, էջ 1:

⁴³ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, Երևան, 2009, էջ 175:

⁴⁴ Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Պետհրատ., Յերեվան, 1941, էջ 49: Տե՛ս նաև՝ Կ. Պոլիս, «Բյուզանդիոն», 1911, № 4386, էջ 1: Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 175:

⁴⁵ Զուրաբյան Ժ., Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծա-

Կոմիտաս Վարդապետի թեման՝ իբրև ազգային վառ բնույթի բնութագրական մեղեդի, կարող է դառնալ մեծակտավ ստեղծագործության՝ սիմֆոնիայի կամ կոնցերտի թեմատիկ հիմք, զարգանալ վարիացիոն (տարբերակային) սկզբունքով կամ երաժշտական ժամանակակից հնարանքներով: Հետխաչատրյանական դպրոցի գրեթե բոլոր ներկայացուցիչները կոմիտասյան թեմաները վերաիմաստավորում էին ավանդական ակադեմիական մեթոդներով ու ձևերով, ժամանակակից երաժշտության չափացույցներով՝ «պարզ» կապերով⁴⁶:

Բարդ կապերն ավելի խորն են ու բազմաշերտ. դրանք կարող են լինել գաղափարական, հոգեբանական, կերպարային կամ «քողարկված»:

Այդ «քողարկված» կապերը կոմիտասյան երաժշտությունը դարձնում են արդի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի խիստ

գործություններում, էջ 28:

⁴⁶ Մեր աշխատության մեջ համակողմանի քննության նյութ է կուտակված, որը, անշուշտ, աշխատանքի ընթացքում վերանայվելու և համալրվելու է. կոմիտասյան թեմատիկան, կամ Կոմիտասի ներշնչանքով ստեղծված գործերի քանակը զգալի է. էդգար Հովհաննիսյանի Առաջին սիմֆոնիան, որտեղ օգտագործված է Կոմիտաս Վարդապետի գրառած Նարեկացու «Հավիկ» տաղը, Հովհաննիսյանի նույն սիմֆոնիայի երկրորդ մասում գործածված Կոմիտասի «Սոնա յար» երգի թեման: Տիգրան Մանսուրյանը նույնպես յուրօրինակ կերպով անդրադարձել է Կոմիտասի երգածից գրառած «Հավիկ» տաղին: Կոմիտասյան թեմաներին է անդրադարձել նաև հայ անվանի կոմպոզիտոր Գրիգոր Եղիազարյանը, ով իր Սիմֆոնիկ պոեմում հատվածաբար մեջբերել է Կոմիտասի «Կալի երգը»: Լևոն Աստվածատրյանն իր սիմֆոնիայում՝ «Մոկաց Միրզա» երգը, Էմին Արիստակեսյանն իր սիմֆոնիայում անդրադարձել է Կոմիտասի Ակնա երգերին, Զիվան Տեր-Թադևոսյանն իր Առաջին Սիմֆոնիայում դիմել է Կոմիտասի «Կռունկ» երգի թեմային, նույն «Կռունկ» և «Անտունի» երգի սկզբնական մոտիվներն է իր սիմֆոնիայում գործածել կոմպոզիտոր Ռուբեն Սարգսյանը և լարայինների համար մշակել Կոմիտասի «Հոյ Նազան» և «Շողեր ջան» երգերը, Արամ Սաթյանը մշակել է Կոմիտաս Վարդապետի «Չինար ես» երգը: Կոմպոզիտոր Վաչե Շարաֆյանը լարային նվագախմբի համար մշակել է «Ջուր կուգա վերին սարեն», «Առնեմ էրթամ», «Շախկր-շուխկր», «Էս գիշեր» կոմիտասյան երգերը: Կոմպոզիտոր Միխայիլ Կոկժանը փայտյա-փողայինների և լարայինների համար մշակել է Կոմիտասի «Հոյ Նազան» և «Շողեր ջան» երգերը և այլն:

հետաքրքրական ու ինքնատիպ երևույթներից:

«Սիրում եմ նրա հնչյունների հանճարեղորեն գիտակցված արժեքը, ստեղծագործությունների մեջ նրանց սակավությունն ու նշանակալիությունը: Ինձ համար կոմիտասյան ոճի մաքրությունը բարձունք է և այդ բարձունքին հասնելու իղձը՝ նվիրական»⁴⁷:

Մանսուրյանն ու նրան հաջորդած ժամանակակից հայ կոմպոզիտորները կիրառում են առավել ազատ երաժշտականությունը հնարանքներ՝ առավել «բարդ» կապեր ձևավորելով Մեծ դասականի հետ: Հետաքրքիր է, որ Կոմիտասի թեման ինչպիսի փոփոխության էլ ենթարկվի, մշտապես մնում էր ճանաչելի, ամբողջական ու անկրկնելի:

Կոմիտաս Վարդապետի «Գարուն ա»-ն կոմպոզիտորական մանրագնին աշխատանքի ամենացայտուն օրինակներից է, որի տարբերակներից մեկն, ի դեպ, ունեցել է կամերային-գործիքային նվագակցություն (ցավոք, չի պահպանվել)⁴⁸:

Այս երգի մեջ ամբարված է մտքի ու զգացմունքի հսկայական պաշար: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական զորեղ անհատականության շնորհիվ ժողովրդական գողտրիկ երգը վերածվել է հոգեբանական, դրամատիկ մենախոսության և իբրև գաղափարական-խորքային հիմք, իբրև ժամանակակից երաժշտությանը բնորոշ կառուցողական թեմա «խտանյութ»՝ բազմաթիվ դրսևորումներ է ունեցել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում⁴⁹:

⁴⁷ **Մանսուրյան Տ.**, Կոմիտասը մեծ վերանորոգիչ // «Հայրենիքի ձայն», 5 նոյեմբերի, 1969:

⁴⁸ 1904 թվականի էջմիածնի համերգում «Գարուն ա»-ն հնչել է որպես մեներգ սրնգի, փողի, 2 ջութակի, 2 նայի, դաշնակի և դաշնամուրի համար: Տե՛ս «Տարազ», Թիֆլիս, 1904, № 32, էջ 295: Նաև՝ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 224:

⁴⁹ Այս կոթողային երկին է անդրադարձել Է. Միրզոյանն իր կվարտետում, Ա. Բաբաջանյանը՝ Դաշնամուրային տրիոյում, Է. Հովհաննիսյանը՝ իր Դաշնամուրային կվինտետում: Սկզբունքային տարբերությունները կքննարկվեն մեր հետագա աշխատանքներում:

Lento ♩ = 40

Գարուն ա
րուն ա, ձուն ա րնի,
ինձ նից ա սա - ռնի:

Կոմիտասի «Գարուն ա» երգի հյուսվածքում յուրաքանչյուր հնչյուն իր տրամաբանական շարժման մեջ է:

«Գարուն ա» երգի դաշնամուրային նվագակցության հակիրճ վերլնթաց մոտիվը ընկած է հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանի Երկրորդ լարային կվարտետի նախաբանի հիմքում: Կվարտետը, որը նվիրված է Էդուարդ Խաղազորձյանի հիշատակին, հագեցած է խորը հոգեբանական ապրումներով: Կոմիտասյան երգի նախնական խոհական մոտիվից Մանսուրյանը հյուսում է ինքնատիպ մեղեդային գիծ, որը վերաճում է ծայրահեղ լարվածության հասնող խոստովանության:

Andante (♩ = 76)
con sord.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

con sord.

p

Այսօր մենք արձանագրում ենք. Կոմիտաս Վարդապետն իմաստավորեց ժողովրդական երաժշտության օրինաչափությունները, կոմիտասյան ավանդույթների վրա խարսխվեցին հայ կոմպոզիտորական դպրոցն ու երաժշտատեսական միտքը: Նա դարասկզբի նորարարներից մեկն էր, նրա ստեղծագործությունը առանձնացող երևույթ է և՛ համաշխարհային, և՛ հայ կոմպոզիտորական արվեստում: Ստեղծագործական այն սկզբունքները, որ նախանշեց Կոմիտաս Վարդապետը, արդիական են այսօր, և կլինեն նաև ապագայում:

Արդի հայ կոմիտասագետներին առավել հասանելի են Կոմիտաս Վարդապետին վերաբերող բնագրական և արխիվային նյութերը, նորովի համալրվող փաստերն ու հուշագրությունները, ինչը հնարավորություն կընձեռի վերլուծել Կոմիտասի երկերը հնարավոր ամբողջության մեջ՝ գաղափարա-գեղագիտական, երաժշտա-լեզվական և կոմպոզիցիոն-կառուցողական բոլոր բաղադրիչների ընդգրկ-

մամբ, ինչպես նաև հայ կոմպոզիտորների հետ ունեցած «Պարզ ու բարդ կապերով»:

Կոմիտասի՝ կոմպոզիտորին տրված լավագույն պատգամներից են իր իսկ մտքերը, առ այն, որ նա ձգտել է. «ազգային, բնատուր, ինքնատիպ և նուրբ գեղարվեստի տարածմանը»:

Կոմիտասին է պատկանում նաև այն կանխատեսումը, որ «Ժողովրդական երգը մեծ դեր է խաղալու ապագայի ուղիղ երաժշտության ճանապարհ գծելու գործում»⁵⁰:

Կոմիտաս Վարդապետը մեզ համար բացել է այդ ճանապարհը:

⁵⁰ Աթայան Ռ., «Կոմիտասի գործը և դրա նշանակությունը հայ արվեստում», հոդված՝ գրված «Խորհրդային Ղարաբաղ»-ի համար, Աթայանի ֆ., հայ., մեք., թ. 9, էջ 3:

**«ԱՆՏՈՒՆԻ»՝ ԱՌԱՋԻՆ ԲԱԼԵՏԸ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ԵՎ
ՄԵԾ ԵՂԵՌՆԻ ՄԱՍԻՆ**

Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 150-ամյակի կապակցությամբ անշուշտ ցանկալի էր դիտարկել երգահանի և պարարվեստի առնչությունները մի շարք տեսանկյուններից:

Առանձնակի ուշադրության են արժանի Կոմիտասի ուսումնասիրությունները հայ ժողովրդական պարերի բնագավառում:

Առանձին թեմա են հայ ժողովրդական պարերգերի և պարերի՝ Կոմիտասի բազմաձայն մշակումները և ինքնուրույն պարային երկերը: Վերջապես, հատուկ ուսումնասիրության առարկա է Կոմիտասի մշակումների և ինքնուրույն երկերի պարային մեկնաբանումը տարբեր բալետմայստերների կողմից: Դրանք բազմիցս մարմնավորում են ստացել ժողովրդաբեմադրական, դասական և մոդեռն պարերի ոճով: Սրանք կարելի է նաև դասակարգել որպես մենապարեր, զուգապարեր, անսամբլային և մեծ պարախմբերի համար ստեղծված խորեոգրաֆիկ փոքրածավալ կոմպոզիցիաներ և մեծածավալ մեկնաբանություններ, ամբողջական պարային, բալետային ներկայացումներ, որոնցում ընդգրկվել են Կոմիտասի ոչ միայն պարային, այլև այլ ժանրերի պատկանող մշակումները և երկերը:

Սակայն սույն հոդվածի շրջանակներում որոշեցինք սահմանափակվել մի ներկայացման դիտարկմամբ: Մեր ուշադրության կենտրոնում է Էդգար Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետը բալետմայստեր Մաքսիմ Մարտիրոսյանի¹ բեմադրությամբ, դրա ժանրային, ոճական,

¹ **Մաքսիմ Մարտիրոսյան**, Ռուսաստանի ժողովրդական արտիստ: Ծնվել է 1931 թ., Երևանում: 1950 թ. ավարտել է Երևանի պարարվեստի ուսումնարանը: 1950-1952 թթ. սովորել է Մոսկվայի պարարվեստի ուսումնարանում: 1950-1960 թթ. եղել է Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի առաջատար մենակատար: 1952-ից սկսել է մասնագիտական գործունեու-

կառուցվածքային և մի շարք այլ առանձնահատկություններ:

1969 թ. հայ մշակութային կյանքում առանձնակի տեղ է գրավում: Այդ թվականին նշվեց Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 100-ամյակը, և նույն տարում Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնի բեմում կայացավ Է. Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետի առաջին ցուցադրումը Մաքսիմ Մարտիրոսյանի բեմադրությամբ: Այս փաստը նշանակալից է առնվազն երկու պատճառով: Սա առաջին բալետն է Եղեռնի մասին և առաջին բալետն է Կոմիտաս Վարդապետի մասին: «Անտունի» բալետը շուրջ 20 տարի չէր իջնում բեմահարթակից: 1990-ականներին մեր բալետային թատրոնի հարուստ խաղացանկը սկսեց նվազել, բեմադրություններն անհայտանում և այլևս չէին վերականգնվում... Բարեբախտաբար, պահպանվեց «Անտունի» բալետի տեսագրությունը, որն իրականացվել էր 1988 թ. Հայաստանի հանրային հեռուստատեսության ուժերով:

Այս տարի՝ 2019 թ., մենք նշում ենք Կոմիտասի 150-ամյակը և «Անտունի» բալետի 50-ամյակը: Եվ այդ բեմադրության տեսագրության մանրագնին հետազոտությունը թույլ է տալիս բացահայտել նրա առանձնահատկություններն արդեն նոր հայացքով:

Իր ժամանակին և հետագայում բավականին հաճախ են մեր երաժշտագետները² անդրադարձել «Անտունի» բալետին, ինչպես

թյունը որպես պարուսույց: 1959-1971 թթ. եղել է Երևանի պարարվեստի ուսումնարանի գեղարվեստական ղեկավարը, 1967-1971 թթ.՝ Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի գլխավոր բալետմայստերը, 1971-1987 թթ.՝ Մոսկվայի պարարվեստի ուսումնարանի գեղարվեստական ղեկավարը: 1987 թ. վերադարձել է Երևան, շարունակել իր գործունեությունը որպես Երևանի պարարվեստի ուսումնարանի գլխավոր խորհրդատու: 1997 թ. Երևանում հիմնադրել է Պարարվեստի պետական թատրոն: Մաքսիմ Մարտիրոսյանը բազմաթիվ բալետների, պարային համարների և համերգային ծրագրերի բեմադրիչ է: Նրա բեմադրությունները ցուցադրվել են Երևանում, Մոսկվայում, Ռուսաստանի և այլ արտասահմանյան երկրների բազմաթիվ բալետային բեմահարթակներում:

² Տե՛ս **Тигранов Г.** Армянский музыкальный театр. Т. 3. Ереван, 1975, стр. 177-184; **Тигранов Г.** Балеты Эдгара Оганесяна, Ереван, 1981; **Саркисян С.** «Антуні» Эдгара Оганесяна // «Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)», Ереван, 1983, стр. 100-141; **Саркисян С.** Балет, посвященный Комитасу // «Литературная Армения», 1970, № 6, стр. 90-93; **Рухкян М.** Заметки о музыкальном

միշտ, ցավոք, վերլուծելով է. Հովհաննիսյանի պարտիտուրը, սակայն քիչ, չափազանց քիչ լուսաբանելով բեմադրությունը:

Անշուշտ, բալետի երաժշտական պարտիտուրի վերլուծությունը կարևոր է, սակայն առանց դրա բեմական մարմնավորման անդրադարձի մնում է թերի: Ավելին, միայն երաժշտական բաղադրամասի վերլուծությունը հաճախ հանգեցնում է ամբողջական երկի սխալ մեկնաբանման: Ճիշտ պատկերացում չի տալիս նաև լիբրետոյի վերլուծությունը, քանի որ այն հաճախ այս կամ այն պատճառով քողարկում է ներկայացման իրական իմաստն ու բովանդակությունը: Սա վերաբերում է ոչ միայն «Անտունի»:

Իսկ «Անտունի» տեսանյութի հետազոտումը մեր օրերում ցույց է տալիս, որ այն հայ բալետային բեմադրությունների պատմության մեջ չունի նմանակը ո՛չ նախկինում, ո՛չ էլ հետագայում՝ մինչև այսօր: Եվ ոչ միայն ուրիշ հայ բալետմայստերների, այլև իր իսկ՝ Մաքսիմ Մարտիրոսյանի ստեղծած վառ ու տաղանդավոր բեմադրությունների շարքում: Սա, հիրավի, կոթող է: Մեր հոգվածում նպատակադրվել ենք բացահայտել այդ երկի բեմադրական առանձնահատկությունները մի շարք տեսանկյուններից:

Մեր հետազոտության մեջ մենք հենվում ենք հիմնականում ներկայացման տեսագրության վրա, որն իրականացվել է 1988 թ. Հանրային հեռուստատեսության խմբի ուժերով, ինչպես նաև Մաքսիմ Մարտիրոսյանի ձեռագիր (մեքենագիր) այն սցենարի տեքստի վրա, որի հիմքով է. Հովհաննիսյանը գրել է «Անտունի» բալետի երաժշտական պարտիտուրը (1968-1969 թթ.): Թե՛ տեսագրությունը և թե՛ սցենարը մեզ սիրալիր տրամադրել է բալետմայստերի դուստրը՝ Սուսաննա Մարտիրոսյանը, որին մենք անչափ շնորհակալ ենք:

Բալետի սցենարը, ինչպես բազում անգամներ նշվել է,

театре Эдгара Оганесяна // «Традиции и современность» (Сборник статей), Книга 2, Отв. ред. Г. Геодакян, Ереван, 1996, стр. 179-182; **Аветисян Н.** Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганесяна «Антуни» // «Сборник музыковедческих трудов», Ереван, 2000, стр. 36-55; **Маркосян А.** Страницы истории армянского балета. Ереван, 2010, стр. 115-122; **Էդգար Հովհաննիսյան:** Կյանքս հուշերում: Տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծովինար Մովսիսյանը, Երևան, 1998, էջ 68-73:

ստեղծվել է Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» և Եղիշե Չարենցի «Ռեքվիեմ Կոմիտասին» երկերի հիմքով: Ավելի ճիշտ, այն ստեղծված է նշված գրական երկերի մոտիվներով, որոնք մենք կմատնանշենք վերլուծության ընթացքում, սակայն Սևակի և Չարենցի երկերի բեմականացումը չէ:

«Անտունի» վերնագիրը կարծես թույլ է տալիս ենթադրել, որ բալետը Կոմիտաս Վարդապետի մասին չէ, այլ այլաբանական կերպարի՝ ընդհանրացված հայի կամ հայ ժողովրդի հավաքական կերպարն է ներկայացնում: Ո՛չ: Այդ բալետի հերոսը հենց Կոմիտաս Վարդապետն է: Այն պարունակում է փաստեր թե՛ Կոմիտասի կյանքից և թե՛ տեսարաններ հայոց պատմության ամենաողբերգական էջերից՝ Մեծ եղեռնից:

Երկրորդ շատ կարևոր հանգամանքն է, որ բալետի գործողությունն առանցքային է, չնայած երաժշտական պարտիտուրը և լիբրետոն բաժանված են «տեսարանների»: Բուն բեմադրությունը չունի միջանկյալ «ավարտներ»: Այս առումով այն զուգորդվում է կինեմատոգրաֆիկ ժանրի երկի հետ, և այստեղ ինչպե՞ս չի չել Փարաջանովի «Նոան գույնը» ֆիլմը:

«Նոան գույնը» և «Անտունին» իրենց լուծման և հերոսի կերպարի բացահայտման հնարքներով նման չեն, սակայն երկուսն էլ այլասացություններ³ են:

«Անտունի» բալետը պարունակում է բազում տեսարաններ, որտեղ ընդգրկված են մեծ պարախմբեր (նաև երգչախումբ): Կարելի է պայմանականորեն առանձնացնել երկու գլխավոր կերպար՝ Անտունի և Խումար, ինչպես նաև տղամարդկանց, կանանց, աղջիկ-կոռնկների, վանականների և ոճրագործների պարախմբերը:

Սակայն փաստորեն այստեղ կա մեկ գործող անձ՝ Կոմիտասը և նրա բազմակի մտքերը, երազները, նրա կենդանացած ստեղծագործությունները, նրա հոգեկան ներքին բախումները և ցասումները:

Հատուկ պետք է նշել Խումարին: Դա Կոմիտասի թե՛ երևա-

³ Ս. Սարգսյանն իր մենագրության մեջ «Անտունի» բալետի երաժշտական պարտիտուրի վերլուծության ընթացքում նույնպես արձանագրել է երկի այլաբանական բնույթը: Տե՛ս **Саркисян С.** «Антуни» Эдгара Оганесяна, էջ 102-105:

կայական սիրած աղջիկն է, թե՛ մուսան, թե՛ աղջիկ-կոունկը: Բայց ամենաճիշտը կլինի մեկնաբանել այդ կերպարը որպես Կոմիտասի Հոգու խորհրդանիշ:

«Անտունի»-ում չկան դասական բալետին հատուկ պարային ձևեր՝ զուգապարեր, վարիացիաներ, կողաներ: Կան խորեոգրաֆիկ մենախոսություններ, երկխոսություններ, որոնք միշտ հավելվում են խմբային մասնակիցներով:

Նշենք նաև բեմական տարածքի մեկնաբանության առանձնահատկությունները: Գործողությունը ծավալվում է երկու հարթակի վրա: Առաջինը հիմնական բեմահարթակն է: Երկրորդը խոյանում է առաջինի վրա հետևի բեմավարագույրի մոտ և լրացնում է գործողությունը տարբեր՝ կառուցվածքային, հորինվածքային, գործառույթային հնարքներով:

Բեմական տարածքի մեկնաբանության մեկ այլ հնարք է նրա սեղմումը և ընդլայնումը գործողության տեղին և բովանդակությանը համապատասխան:

Մաքսիմ Մարտիրոսյանը զանգվածային պարային շարվածքների կառուցման հմուտ վարպետ է: Թե՛ անշարժ (ստատիկ), թե՛ շարժընթաց և թե՛ մեկից մյուսին անցման զանազան շարվածքների տարբերակներ ներկայացնելով՝ նա ձգտում է երաժշտական հոմոֆոնիկ և պոլիֆոնիկ բազմաձայնության բազում հնարքների տեսողական վերարտադրությանը:

Նման փորձերը XX դարի բալետմայստերների բեմադրական հիմնական միտումների թվին են պատկանում և մեկնաբանության բազում ձևերով ընծայվում:

Մասնավորապես «Անտունի» բալետում Մարտիրոսյանի նպատակն էր ոչ թե է. Հովհաննիսյանի երաժշտական պարտիտուրի, այլ Կոմիտասի բազմաձայն խմբերգային երկերի բազմազան հնարքների տեսողական վերարտադրումը: Այս հանգամանքը հաստատում է մեր այն տեսակետը, որ բալետի առաջին մասին հաճախ վերագրվող «Կոմիտաս և ժողովուրդ» իմաստն ու բովանդակությունը չի կրում, այլ պարային լեզվով ներկայացնում է Կոմիտասի բազմաձայն երկերի կա՛մ կերտման ընթացքը, կա՛մ էլ ավարտված երկը:

Այսպիսով, բալետի տարբեր դրվագները չունեն «Կոմիտաս և

հողագործներ» (II տեսարան), «Կոմիտաս և թել մանող աղջիկներ» (IV տեսարան), «Կոմիտաս և ժողովրդական տոնախմբություն» (V տեսարան) բովանդակությունը, այլ համապատասխանաբար, կոմպոզիտորի խմբերգային հորովելների, դաշնամուրային պարերի, աշխատանքային, սիրո, ուրախության խմբերգերի տեսողականացված ներկայացումներ են:

Եվ ընդհանուր առմամբ բալետը Կոմիտասի կյանքի ու ճակատագրի պարային մեկնաբանությունը չէ, այլ իր իսկ՝ Վարդապետի հիշողությունները, մտորումները, ներքին հոգեկան ապրումները, նրա ստեղծագործական պրպտումները, մեծ աղետի ընկալումն ու իր հոգուց և մտքից եկող իր ժողովրդի փրկության ցասումը:

Բեմադրության մի շարք կարևոր առանձնահատկությունները մենք ստորև կբացահայտենք խորեոգրաֆիկ պարտիտուրի վերլուծության ընթացքում:

Ցավոք, սույն հոդվածի սահմաններում հնարավոր չէ վերլուծել Է. Հովհաննիսյանի երաժշտական և Մ. Մարտիրոսյանի խորեոգրաֆիկ պարտիտուրների հարաբերակցության օրինաչափությունները, քանի որ դա բազմակի կմեծացնի հետազոտության ծավալը: Այդ հարցերին կանդրադառնանք հետագայում:

Ինչպես արդեն նշել ենք, բալետի դրամատուրգիան զարգանում է առանցքային սկզբունքով, և դրանց բաժանումը տեսարանների (կամ դրվագների) զուտ պայմանական է: «Պաշտոնապես» համարվում է, որ «Անտունին» բաղկացած է ութ տեսարաններից՝ հինգը առաջին մասում, և երեքը՝ երկրորդ մասում: Մեր կարծիքով, ելնելով տեսագրության վերլուծությունից, բալետում կարելի է առանձնացնել «Նախաբանը» (այդ մասին ավելի ընդարձակ՝ ստորև) և «Վերջաբանը»՝ Կոմիտասի թաղման երթը Երևանում 1935 թ., որին նվիրված են Ե. Չարենցի «Ռեքվիեմ Կոմիտասին» պոեմը և մի դրվագ Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն»-ից: Այս երկու տեսարանների միջև ծավալվում է խորեոգրաֆիկ շարադրանքը, որը նույնպես պայմանականորեն կարելի է բաժանել առաջին մասում՝ երեք տեսարանի (ընդ որում II, IV և V տեսարանները լրացնում են իրար և ըստ իմաստի ամբողջականություն են կազմում), իսկ III տեսարանն առանձնանում է և կամրջի պես կապված է մի կողմից I տեսարանի («Նախաբանի»),

մյուս կողմից՝ բալետի երկրորդ մասի հետ:

Երկրորդ մասն իր հերթին պարունակում է մեկ ծավալուն տեսարան, որը պայմանականորեն ընդգրկում է «ստորակետներով» բաժանված դրվագներ՝ «Եղեռն, տեղահանություն», «Օգնության ճիչ», «Հակառակման փորձ», «Հերոսի խելագարությունը և մահը», որը սահուն անցնում է «Վերջաբանի»: Երկրորդ մասի բոլոր նշված պայմանական դրվագներից («Վերջաբանից» զատ) եղեռնը, տեղահանությունը և հայ ժողովրդի տվայտանքները ներկայացված են Կոմիտասի աչքերով, իսկ հայ ժողովրդի «օգնության» ահազանգը և Կոմիտասի «հոգու կրակի» բաժանումը ժողովրդին կատարելապես այլաբանություն են, դրանք Կոմիտասի հոգու ղողանջներն են և ոգու պողպատե կամերը, բայց ո՛չ երբեք իրական միջադեպեր:

Ընդհանրացումներից անցնենք մի շարք մասնավոր դիտարկումների:

Մաքսիմ Մարտիրոսյանի սցենարը զետեղված է սույն հոդվածի վերջում: Ինչպես արդեն նշել ենք, սցենարը և բեմադրությունը միշտ էլ, որ համապատասխանում են իրար:

Առաջին տեսարանում սեղմ ամփոփված է ամբողջ ներկայացման բովանդակությունը, ուրվագծված են կերպարները, և, ինչը որ ամենաէականն է, այն բազում խորեոգրաֆիկ ելևէջների, մոտիվների, իրադրությունների էքսպոզիցիան է: Դրանց կրկնությունը, վերափոխումը, զարգացումը կարելի է հայտնաբերել հետագա տեսարաններում: Բեմի տարածքը սեղմված է, գործողությունն ընթանում է վերևում նշված երկու հարթակներում:

Կոմիտասի մենախոսության սկզբնական մասում ընդգրկված շարժումները մե՛րթ նմանեցվում են կռունկի թռիչքին, մե՛րթ արտահայտում են ահի, ապագա ողբերգական իրադարձությունների նախազգացումը: Երկրորդ բեմահարթակում ուրվագծվում են երկրագործների, պար բռնած երիտասարդների և աղջիկների, աղջիկ-կռունկների տեսիլքները, մի պահ հայտնվում է Խումարը: Կոմիտասը հանում է փարաջան (գործողություն, որ կրկնվում է III տեսարանում և Երկրորդ մասի նախավերջին տեսարաններից մեկում): Հայտնվում են վանականները: Ընդհանուր առմամբ աշխարհիկ և հոգևոր գործող անձանց տեսիլքների հերթագայումը հերոսի հոգու խորքում խորհրդանշում է

երկու աշխարհների հակադրումն ու բախումը: Այդ բախումն առավել ակնհայտ բացահայտվում է III տեսարանում: I տեսարանի վերջում հերոսը ուժասպառ վայր է ընկնում, ինչը Կոմիտասի մահվան նախանշանն է: Այսպիսով, ինչպես արդեն նշեցինք, I տեսարանը կրում է ողբերգության նախաբանի գործառույթը, որտեղ սեղմ կերպով շարադրվում է ողջ ողբերգության բովանդակությունը:

Երկրորդ տեսարան: Մեր կարծիքով իրականում I տեսարան: Այստեղ բեմական մարմնավորում են ստանում Կոմիտասի հորովելների մշակումները: Սա խմբային տեսարան է, որի զարգացման հիմնական հնարքն է ունիսոն օստինատոն: Խորեոգրաֆիկ թեման բաղկացած է երկու մոտիվներից՝ հողը վարելու և հորովել բացականչելու (Աստծուն կանչելու) պատկերող շարժումների հերթագայումից: Մասնակիցների թիվը հետզհետե աճում է: Ընդհանուր առաջխաղացումն ուղղված է շեղագծով բեմի աջ հետևի կետից դեպի ձախ առջևի կետը: Շարք առ շարք ավելանում է երկրագործների թիվը: Գազաթնակետն է՝ հանկարծակի միակողմանի առաջխաղացումից մասնակիցների շարվածքի կտրուկ ուղղության փոփոխումը դեպի բեմի տարբեր կետեր:

Չորրորդ տեսարանը կարելի է մեկնաբանել որպես դաշնամուրային պարային երկի ստեղծման այլաբանական պատկեր:

Հինգերորդ տեսարանը քառաձայն պոլիֆոնիկ խմբերգի խորեոգրաֆիկ տեսողականացումն է:

Տեղին է բնորոշել Մարտիրոսյանի՝ ազգային պարային ֆոլկլորի իմաստավորման և մատուցման առանձնահատկությունները: «Անտունի» բալետում կոմպոզիցիաներից ոչ մեկը ժողովրդական որևէ պարի բեմականացումը չէ: Ընդհանուր հայ ժողովրդական պարերի շտեմարանից (համակարգից) Մարտիրոսյանն առանձնացնում է դիրքեր, դրվածքներ, խմբական պարերում մասնակիցների ձեռքերի միակցման տեսակներ, տարբեր պարային ժանրերին հատուկ շարվածքներ (կլոր, ուղղագիծ) և ստեղծում է սեփական խորեոգրաֆիկ պարտիտուրը, որտեղ նշված տարրերը միավորվում, համակցվում են ուրույն հեղինակային հորինվածքային սկզբունքով: Եվ ամեն մի տարրը ստանում է գործառույթային, կառուցվածքային և իմաստային բովանդակություն, զարգանում է, ձևափոխվում, ենթարկվում ելևէջային

մշակման, մտնում բարդ հորինվածքային դարձվածքների մեջ և ապահովում բալետի խորեոգրաֆիկ լեզվի ամբողջականությունը, պարային դրամատուրգիայի զարգացումը երաժշտական սիմֆոնիկ զարգացման սկզբունքներով:

Երկրորդ մասում իրար են հերթագայում Կոմիտասի՝ ժողովրդին փրկելու չորս այլաբանական, երևակայական փորձ:

Առաջինի իմաստը բացահայտելու համար պետք է անպայման հիշել, որ նա հոգևորական էր: Ուստի այս դրվագում նա ապավինում է երկնքին, և իր ու ժողովրդի աղոթքը սլանում է դեպի Վերին ուժ: Դրանից են բխում համապատասխան պլաստիկ ելևէջները, որոնք սկսում է Կոմիտասը, նրան միանում է Խումարը, իսկ այնուհետև՝ ամբողջ խումբը:

Երկրորդի ճիշտ մեկնաբանությունը տալու համար պետք է հիշել Հովհաննես Թումանյանի «Աղավնու վանքը» բալլադը, թե ինչպես է հայր Օհանը փրկում հայ հոգիները Լենկ-Թեմուրից:

Գընում են, տեսնում մարդիկն իր ղըրկած –
Մեր հայր Օհանը՝ աղոթքի չոքած,
Աչքերն երկընթին, միրուքն արցունքոտ,
Ով որ հայ ազգից մըտել է իր մոտ,
Իր սուրբ աղոթքով, կամքով Վերինի,
Փախել է իսկույն, դարձել աղավնի,
Բաց պատուհանից թողել ամենքին,
Թըռցրել դեպ իրենց լեռները կըրկին,
Ու հիմի վանքում էլ չըկա ոչ ոք,
Ինքն է աղոթում մենակ, ծընկաչոք:

Կոմիտասը ծնկաչոք խաչելության պատկերանկարագրային դիրքում է բեմի կենտրոնում, իսկ աղջիկների թափորը, անցնելով նրա կողքով, դառնում են թռչուններ (եթե Թումանյանի բալլադում աղավնիներ են, ապա այստեղ՝ կռունկներ), հեռանում և բեմի ձախ հետևի կետում անհետանում:

Երրորդ փորձը դողանջներն են, տեսարան, որն, անշուշտ, զուգորդվում է Սևակի «Անլռելի զանգակատան», հատկապես «Եղեռնի

համազանգ» գլխի հետ՝ շատ սեղմ և այլաբանորեն արտահայտված պարային պլաստիկ հնարքներով:

Երբեք չի կարելի այս տեսարանը դիտարկել որպես հայ ժողովրդին ուղղված միավորման և պայքարի կանչ: Այդպիսին չէ Մաքսիմ Մարտիրոսյանի մտահղացումը, ինչի մասին վկայում է սցենարի համապատասխան դրվագը (տեսարան 8): Չգիտես ինչու պաշտոնական ծրագրում, որ մատուցվել է հանդիսատեսին որպես լիբրետո, տեղ չի գտել այս դրվագը:

Սա չի համապատասխանում նաև Հովհաննիսյանի երաժշտական պարտիտուրի ծրագրին և վերջապես, ոչ մի կերպ չի ելնում այս տեսարանի պլաստիկ ներկայացման բովանդակությունից: Ծրագրում տեղ գտած այդ անճշտությունը չգիտես ինչու հիմք է տվել որոշ հետազոտողների այս և հերթական տեսարանը մեկնաբանել որպես «Անտունու սխրագործությունը»:

Հաջորդ տեսարանը, որտեղ Կոմիտասն իր հոգու ճրագը բաժանում է ժողովրդին, ուժ հաղորդում նրան, նույնպես չի համապատասխանում ոչ մի իրական իրադարձության: Այս դրվագին կարելի է երկակի մեկնաբանություն տալ: Առաջինը՝ վերջին երևակայական ճիգն է հակադրվել ոճրագործներին և սարսափելի իրողությանը: Երկրորդ մեկնաբանությունը հետևյալն է: Այս դրվագը չնայած փաստացի հաջորդում է «զանգերի» դրվագին, սակայն անմիջականորեն արդեն կապված չէ Եղեռնի և տեղահանության հետ: Այստեղ Կոմիտասը ներկայանում է որպես «կուլտուրական հերոս», ինչպես Պրոմեթևսը՝ խորհրդանշելով ոչ միայն Կոմիտասի ստեղծագործության, այլև ազգային մշակույթի հսկայական դերը Եղեռնից հետո հայ ժողովրդի գոյատևման և վերածննդի գործում:

Հաջորդ դրվագը որոշ առումներով ռեպրիզ է ըստ պարային մոտիվների՝ կապված Առաջին մասի I և III տեսարանների հետ. նորից կռունկի թևերի պես հերոսի դաստակները խաչվում են գլխավերևում, դրան հաջորդում են ահի, չարչարանքի դիրքերը՝ նույնպես «վերադարձնող» դեպի բալետի սկզբի նշված տեսարանները: Սրան հաջորդում են խելագարության և մահվան դրվագները... Սակայն մեզ քաջ հայտնի է, որ Կոմիտասի հիվանդության և մահվան միջև ընկած է համարյա քսան տարվա ժամանակամիջոց: Նշված փաստերի ժամա-

նակային սեղմումը մեկ անգամ ևս ընդգծում է բալետի մետաֆորիկ և այլաբանական բնույթը:

Կոմիտասի մահից անմիջապես սկսվում է կռունկների և Խումարի ողբի տեսարանը, որը վերածվում է «Վերջաբանի»՝ Կոմիտասի թաղման երթի:

Պետք է ընդգծել, որ բալետի առաջին և երկրորդ մասերը տարբերվում են իրարից մի շարք պարագաներով:

Առաջին մասին հիմնականում հատուկ են խմբական-զանգվածային տեսարանների կառուցվածքային հստակությունը, ակադեմիական և ժողովրդական պարային տարրերի միավորման դասական ավարտվածությունը:

Երկրորդ մասում գերակայում են ահ, սարսափ, ընկճվածություն, աղերսանք արտահայտող ազատ պլաստիկ շարժումները, իրար հաջորդող խմբային և զանգվածային տեսարանները չունեն դասական պարին հատուկ շարվածքների ձև, այլ ավելի շատ նմանվում են ամբոխին հատուկ անհամաչափ խմբավորումների, ընդհանուր շարժումը կոտրատված է, ոլորված և ճանապարհը կորցրած թափորի է նմանվում: Սա բարձր գեղարվեստական վարպետությամբ կերտված տեղահանության և եղեռնի պլաստիկ տեսարանների օրինակելի նմուշ է, որն անչափ տպավորիչ է և հոգեբանական ծանր մթնոլորտ է ապահովում:

Նշենք նաև, որ եթե առաջին մասում խմբային տեսարանները, ըստ մեր մեկնաբանության, ներկայացնում էին Կոմիտասի բազմաձայն երկերի բազմազանությունը, ապա երկրորդ մասի խմբական զանգվածային տեսարանները Կոմիտասի Ցեղասպանության և տեղահանման ընկալումն է, նրա տանջանքը, փակուղուց դուրս գալու մտավոր փորձերն են:

Ամբողջացնելով երկրորդ մասը՝ կարելի է ասել, որ այստեղ խմբական-զանգվածային տեսարանները ողբերգության հիմնական հերոսի մտքերը և ապրումներն արտահայտող երգչախմբի դեր են կատարում:

Վերջին տեսարանը՝ «Վերջաբանը», ինչպես նշեցինք, Կոմիտասի հուղարկավորությունն է Երևանում:

Թաղման թափորն անվերջ ձգվեց
Աբովյանից մինչև Պանթեոն...
Դարձել էին հուղարկավոր
Բազմահազար երևանցիք...
Եվ ո՛չ միայն մի ժողովուրդ,
Որ ապրում էր իր պետության սահմաններում,
Եվ ո՛չ միայն մի ժողովուրդ,
Որ փռված էր ողջ աշխարհի լայնքի վրա,
Այլև... բոլոր մեր զոհե՜րը միլիոնավոր,
Մեր բյուրավոր մեռելները...

Այս զանգվածային տեսարանն արդեն կառուցվածքային համա-
չափություն է ստանում: Ժողովուրդը բեմի ձախ հետևի կուլիսից դուրս
է գալիս երկու շարքով՝ գլխավերևում տանելով լայն սև կտորի թափոն:
Երթն ավարտվում է շեղագծով, կտորը դրվում է բեմի հատակին, ինչ-
պես սև ճանապարհ, որի վրա պառկում են երկու կողմից վշտացող
կռունկները: Մնացած խմբերը կանգնում են շուրջը սուգ խորհրդա-
նշող զանազան դիրքերով:

Դուրս է գալիս Խումարը՝ Կոմիտասի Հոգին, պառկում է սև թա-
փոնի վրա և մեռնում. վերջին շարժումը բալետում Հոգու վերակեն-
դանացումն ու հավերժություն խորհրդանշող նրա դիրքն է: Լռության
մեջ փակվում է վարագույրը:

«Անտունի» բալետը ցնծացող և վերածնված ժողովրդի ոչ մի
տեսարան չի պարունակում, չնայած այդպես է նշված հանդիսատեսին
մատուցվող ծրագրում⁴: Եվ չի էլ կարող պարունակել: Կոմիտասի և

⁴ «ՎԵՐՋԵՐԳ

Մեծ երթի միջից ծնվում է անմահ Անտունու երգը, որ ոգի է ներշնչում իր
հայրենիքին: Ժողովուրդը բերկրանքով լսում է Անտունու երգը, համակվում այդ
երգով և ծայնակցում միասնաբար:

Ու ցնծում է վերածնված մի ողջ ժողովուրդ:

Ժողովուրդն անմահ է:

Կրկին ծփում են զվարթ պարերը: Եվ էլի մերթ հաղթ ու առնական, մերթ իբրև
պարիսպ, մերթ հեզ ու կանացի, և ապա նորից «Ջան վերի-վերի»:

Անվերջ ղողանջում են զանգերը տոնի»: Տե՛ս «Անտունի» բալետի թատերա-
կան ծրագիրը:

Մեծ եղեռնի մասին ստեղծված առաջին բալետը ողբերգություն է:

Պետք է նշել, որ «Անտունիից» հետո Կոմիտասի երկերը կամ նրանց տարբեր մշակումները ներմուծվել են Մեծ եղեռնին նվիրված մի շարք պարային ներկայացումներ, իսկ Կոմիտաս Վարդապետի կերպարը հետզհետե դարձել է Մեծ եղեռնի զոհի և հայ ժողովրդի հետագա վերածննդի խորհրդանիշը:

Կոմիտասի մասին բալետի ստեղծմանը ձեռնամուխ եղավ ամերիկահայ (ծագումով պարսկահայ) հայտնի բալետմայստեր և պարուսույց Աննա Զանբազյանը: «Կոմիտաս. Կռունկ բնավեր» բալետը ստեղծվել է 1982 թ. Թեհրանում, իսկ 2004 թ. վերաբեմադրվել Լոս Անջելեսում: Նրա երաժշտական բաղադրամասը ներառում է Կոմիտասի իսկ հավաքած և մշակած հայ գեղջուկ երգերը և պարերգերը և այլ ստեղծագործություններ, նշված երկու տիպի երկերի վերամշակումները այլ կոմպոզիտորների կողմից խմբերգային, գործիքային, վոկալ-գործիքային ժանրերում:

Ինչպես և բալետմայստերի հեղինակած այլ բալետներում, այստեղ գերակայում են ընդհանրացված-փիլիսոփայական տիպի սցենարները: Կարելի է նշել Կոմիտասի կյանքից (կենսագրությունից) առնված որոշ իրադարձություններ:

Ամեն դեպքում բալետի բովանդակությանը կարելի է երկակի մեկնաբանում տալ: Սա թե՛ Կոմիտասի ներքին հոգևոր կյանքի, թե՛ հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքի և ներքին ապրումների հավաքական կերպար է: Հայ ժողովրդի ստեղծարար կյանք, ցեղասպանության և տեղահանության հետ կապված ընկճվածության և հոգեկան անկման պահեր, իսկ այնուհետև՝ վերածնունդ: Սա է ներկայացման բովանդակության բուն իմաստը:

Ցեղասպանության և տեղահանման պատկերները ներկայացված են այլաբանորեն: Բեմում չկան ոճրագործությունը իրականացնող որոշակի կերպարներ: Միայն հետևի վարագույրի վրա ցուցադրվում են վավերագրական կադրեր, որտեղ դրոշմվել են ցեղասպանության և տեղահանության պատկերները:

Աննա Զանբազյանին՝ որպես բալետմայստերի, հատուկ են արևելյան և արևմտյան տարբեր պարային համակարգերի յուրօրինակ և բազմատարբերակ միակցությունները, սիմվոլիկ նշանների, շար-

ժումների, կոմպոզիցիաների, կերպարների և իրադարձությունների այլաբանական մատուցումը: Նշված առանձնահատկություններն ամբողջապես իրենց արտահայտությունն են գտել «Կոմիտաս. Կռունկ քնավեր» բալետում:

Պետք է նշել, որ Ջանբազյանի բալետը, անշուշտ, որոշ չափով կրում է Մ. Մարտիրոսյանի «Անտունի» բալետի ազդեցությունը, չնայած անմիջական համեմատությունը նմանակումներ չի արտաբերում: Մարտիրոսյանի բեմադրության համեմատ Ջանբազյանի բալետում շատ ավելի պարզ և ակնհայտ է բուն բովանդակության իմաստը:

Ջանբազյանից հետո՝ 2008 թ., թուրքահայ բալետմայստեր Լևոն Թաբերյանը Ստամբուլում ցուցադրել է փոքր կազմով, ընդամենը 15-րոպեանոց «Կոմիտաս» պարային պատկերը, որտեղ չափազանց հակիրճ ներկայացված են որոշ դրվագներ Կոմիտասի կյանքից: Բեմադրության երաժշտական բաղադրամասը նույնպես Կոմիտասի մի շարք երկերն են:

2015 թ. Հայաստանից ժամանակին գաղթած մեր թատրոնի պարուհի Նոյեմի Արաքսի Քելեջյանը Եղեռնի 100-ամյակի կապակցությամբ Սան Ֆրանցիսկոյի քաղաքապետարանում ցուցադրել է համերգ-ներկայացում, որտեղ երկու տեսարան ուղեկցվում են մի դեպքում Կոմիտաս-Ասլամազյանի «Կռունկով»՝ պար-մենախոսություն, բեմադրված «ազատ» ոճով (առաջին ցուցադրումը՝ 2013 թ.), մյուս դեպքում՝ Է. Հովհաննիսյանի բալետից առնված հատվածի՝ երկրորդ գործողության առաջին տեսարանի երաժշտության հիմքով բեմադրված «Անտունիներ» եռմասանի կոմպոզիցիայով: Առաջին մասն է «Կոմիտասի ողբը», երկրորդը՝ «Քարավանը», երրորդը՝ «Մեռած հոգիները»: Նախատեսված է մենակատարի և պարուհիների համար: Բեմադրությունը, անշուշտ, Մ. Մարտիրոսյանին պատկանող նշված տեսարանի նմանակումն է:

2018-ին Էդգար Նիկոլյանը Լոս Անջելեսում բեմադրել է «Կոմիտաս» բալետը: Սակայն մենք բեմադրությանը ծանոթ չենք:

«ԱՆՏՈՒՆԻ»
ՄԱՔՍԻՄ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆԻ ՍՑԵՆԱՐԻ ԲՆԱԳԻՐԸ

ՄԱՍՆ 1-ԻՆ

ՊԱՏԿԵՐ 1-ԻՆ

Մենախուց: Գիշեր: Կանթեղի դողդոջուն լույսն ուրվագծում է ստվերների խորհրդավոր պատկերներ: Անտունին կանգնած է մտասկեռ: Ինչպե՞ս վերծանել խաղաղրերի գաղտնիքը, ինչպե՞ս շնչավորել հեռավոր նախնիների երաժշտական գրերը: Մտավոր երկունքի գալարումներում, մի խազից մյուսին անցնելով՝ Անտունին ի վերջո շունչ է տալիս մագաղաթներից մեկին: Խայտաբղետ ստվերները հետզհետե ներդաշնակվում են և մարդկանց կերպարանք առած՝ կլոր պար բռնում: Անտունին ցնծում է երջանկությունից: Ղողանջում են առավոտյան զանգերը: Լույսը բացվում է: Տեսիլքն անհետանում է: Հեռվից լսվում է ռանչպարի երգը: Կյանքն է կանչում Անտունուն: Խցի ճնշող պատերը նահանջում են, և նա դուրս է գնում:

ՊԱՏԿԵՐ 2-ՐԴ

Իրիկնամուտ է: Հուրհուրում է երկինքը: Փլած գութանին գյուղացիք վար են անում: Հնչում է հորովելը: Անտունին, դարձած համակ ուշադրություն, լսում է հորովելը և ակնապիշ նայում գերմարդկային ճիգերով հողն ակոսող գեղջուկներին: Հետո ինքն էլ է միանում գութանավորներին, որոնք երգով ու կանչով գոտեպնդում են միմյանց: Դադարի պահին հոգնաբեկ գեղջուկների երազկոտ հայացքները թափառում են հեռուներում: Սարալանջից կռունկների երամի նման ներքև են սահում մի խումբ աղջիկներ և մի պահ փարվում սիրահար տղաներին: Սարալանջից թռչունի նման ներքև է ճախրում նաև Խումարը: Անտունին ձգտում է փարվել աղջկան, սակայն վերջինս զեփյուռի թեթևությամբ խուսափում, հեռու է փախչում: Խումարի հետ հեռանում է նաև աղջիկների խումբը: Գեղջուկները մի նոր թափով շարունակում են վարը:

ՊԱՏԿԵՐ 3-ՐԴ

Հազիվ լսելի արձագանքում են հորովելները: Թախտի վրա, միտքը սևեռած մի կետի, լարված կծկվել է Անտունին: Նա անուրջների մեջ է: Ահա Խումարը քողը երեսին, շողերի ծովում լող է տալիս, սահում, ոնց մի ամպ կանչում է, կանչում... Անտունին գեղգեղուն ծայնի հետևից ձեռքերը պարզած առաջ է գնում, սակայն սպիտակ քողի փոխարեն նրա դիմաց հայտնվում է փարաջանների մի մռայլ պատնեշ: Անտունին ընկնում է ահաբեկված: Հայտնվում է միանձնուհիների մի խումբ, ծունկի գալիս ու ջերմեռանդ աղոթում: Ծունկի չի գալիս միայն Խումարը: Նա կանչում է Անտունուն: Վերջինս, ճեղքելով վեղարավորների մռայլ պատնեշը, հասնում է Խումարին: Բայց արդեն ուշ է: Փարաջանների մռայլ պատնեշը նրան բաժանում է աղջկանից: Տեսիլքն անհետանում է: Միայնակ Անտունին իր անուրջների հետ է:

ՊԱՏԿԵՐ 4-ՐԴ

Պայծառ, արևոտ օր: Գեղջկուհիները թել են մանում գյուղի տափակ կտուրներին: Անտունին ծածուկ ականջ է դնում գեղջկուհիների երգին: Նրա աչքին իլիկները հետզհետե ավելի ու ավելի են բազմանում, և շրջապատը լցվում է բազմաթիվ գույների անհամար թելերով: Սակայն այլևս թելեր չեն սրանք, այլ ծայնալարեր... Մեղեդու ելևէջներով արբեցած՝ նա նետվում է մի լարից դեպի մյուսը, և նրա յուրաքանչյուր հպումից մեղեդին հնչում է ավելի հստակ ու ներդաշնակ: Թելերը իրար են հյուսվում, հյուսվում գույներով և դառնում շքեղ ու բազմերանգ մի գորգ: Ու կյանքն է կրկին խենթի պես կանչում: Խումարն է կանչում նորահարսի պես ճերմակ հագնված: Ու սիրով լեցուն երկու հոգիներ սիրո փոթորկվող ծով ծփանքներում փարվում են իրար խալու փեշերին, ծուլվում միմյանց հավիտենական ակնթարթի մեջ:

ՊԱՏԿԵՐ 5-ՐԴ

Ժողովրդական վիթխարի տոնախմբություն: Անտունին է նրա ոգին: Ասես նրա ներշնչումով, նրա թելադրանքով են միմյանց հաջորդում պարերը հայկական՝ մերթ հաղթ-առնական, մերթ իբրև պարիսպ ու մերթ էլ ճկուն, հեզ ու կանացի և ապա թոչող: «Ջան վերի-վերի»-ն հրապարակ են գալիս նորանոր խմբեր ու նոր գիովնդներ, քոչարի, ծափ պար: Ուր որ է հիմա ղողանջելու են տոնի զանգերը: Եվ ղողանջում են զանգերը, բայց ոչ տոնական, այլ ինչ-որ ահաբեկ ղողանջող ծայնով...

ՄԱՍՆ 2-ՐԴ

ՊԱՏԿԵՐ 6-ՐԴ

Մռայլ երկինք: Անկանոն թափված նահատակներ: Ոմանք դեռ ապրում են, ձգտում դեպի կյանք: Արհավիրքը տանում է անարգված հումարին: Մոլոր ու շվար կանգնել է Անտունին: Հեռվից հազիվ քարշ գալով հայտնվում է տառապած աղջիկը: Անտունին շտապում է սփոփել վշտաբեկ աղջկան: Սակայն, ավաղ, նորից հայտնվում է արհավիրքը... Վիշտը Անտունուն տապալում է գետնին: Ջարկված ժողովուրդը գլխիկոր բռնում է պանդխտության ճանապարհը: Հեռանում են հարս ու աղջիկներ՝ կռունկների կերպարներ առած:

ՊԱՏԿԵՐ 7-ՐԴ

Հայտնվում են դահիճների խմբեր: Նրանք քարշ են տալիս գերաններին կապոտած մարդկանց: Գլուխն առած ավերի մեջ՝ փախչում է խելագար Անտունին: Պանդխտության ճամփա է բռնում կռունկների մի նոր երամ:

ՊԱՏԿԵՐ 8-ՐԴ

Ժողովուրդը հարություն առած ոտքի է ելնում: Նրա աղերսող ձեռքերը բարձրանում են վեր ու կախվում օդում օգնության հայցով:

Բայց վերևից սպառնալի կախվում են պարաններ: Անտունու խան-
գարված երևակայությանը դրանք պատկերվում են իբրև զանգերի
պարաններ: Խելակորույս Անտունին նետվում է մի պարանից մյուսը:
Ժողովուրդն էլ դիմում է նրա օրինակին: Սկիզբ է առնում ղողանջների
մի ահռելի ժխոր: Հանկարծ ընդհատվում են զանգերի ղողանջները...
Տառապած ժողովուրդը ավելի ֆանատիկորեն է սկսում ձիգ տալ
պարանները: Բայց, ավա՛ղ, ավա՛ղ, և ոչ մի ղողանջ... Ընդվզում է Ան-
տունին երկնքի դեմ: Բողոքի անզսպելի պողթկումով նա հանում է իր
սքեմը ու նետում երկինք՝ աստծո երեսին: Հորիզոնին են ձուլվում
կռունկների նոր երամներ:

ՊԱՏԿԵՐ 9-ՐԴ

Անտունին, կրակը ձեռքին, նետվում է խելակորույս մաքառման:
Նա մենակ չէ: Ճրագները բազմանում են շարունակ: Փոթորկվում է
ճրագների անսահման ծովը: Ծայր է առնում կրակների վիթխարի մի
երթ, որը նետվում է դեպի պայքար: Սառը, անհրապույր երկինք...
Անհուն կարոտով գեղգեղում է մի կռունկ: Անտունու տրտմալի հա-
յացքը թափառում է հեռուներում: Կռունկների երամի նման հայտնվում
են երկարաձամ հայ աղջիկները: Անտունին ականջ է անում նրանց
խաբրիկին, կարոտով փարվում նրանց: Հանկարծ խելակորույս Ան-
տունին հեռու է փախչում իր Խումարից, կռունկներից... Սպառվում է
վառվող մոմը...Մութ է... Հեռվում նշմարվում է սգավոր կռունկների
երամը:

ՊԱՏԿԵՐ 10-ՐԴ

Ծովի պես ալեկոծվում է մարդկանց մի վիթխարի բազմություն:
Հեռվում հայտնվում է կռունկների երամը, և նրանց ձայնին ունկնդիր՝
քարանում է բազմությունը: Երամը հետզհետե ձուլվում է ժողովրդին:
Սկիզբ է առնում համաժողովրդական հզոր մի երթ...Մեծ երթի միջից
ծնվում է անմահ Անտունու երգը, որ ոգի է ներշնչում իր հայրենիքին:
Ժողովուրդը լսում է Անտունու երգը, համակվում այդ երգով:

**ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՕԺԻՏԻ ԵՐԳԵՐԸ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ**

Հայկական ավանդական հարսանիքը հնագույն արարողությունների ամբողջությամբ բազմաշերտ և հարուստ ծիսակարգ է, որի արմատները վաղագույն ժամանակներում են: Ամուսնությունը վավերացնող այդ ծիսակարգն անցյալում մի ամբողջ թատերականացված ներկայացում էր իր տիպական գովքերով, հարսի հրաժեշտի ավանդական լացերգերով, կատակերգերով ուղեկցվող զվարճալի բեմադրություններով, ծիսական պարերով և պարերգերով, ինչպես նաև առընթեր գործիքային երաժշտությամբ: Այս առիթով շատ դիպուկ բնութագրում է տվել Կոմիտասը՝ նշելով. «հայ գյուղացու հարսանիքի ծեսը մի ամբողջական օպերա է»¹:

Հարսանեկան պարտադիր արարողակարգերից էր նորահարսին օժիտ տալու սովորույթը, որն ինչպես հայերի, այնպես էլ այլ ժողովուրդների կենցաղում տարածված երևույթ էր²: Ազգագրական աղբյուրներում ունենք այդ տեսարանի մանրակրկիտ նկարագրություն՝ ծավալուն չափածո տեքստերի մեջբերումներով: Պետք է նշել, որ պահպանված երաժշտական նյութը խիստ սակավ է, որ հնարավոր

¹ Վենետիկ, ս. Ղազար, հովիս, 1907 (տե՛ս **Սամվելյան Խ.**, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը // «Սովետական արվեստ», 1970, № 5, էջ 55):

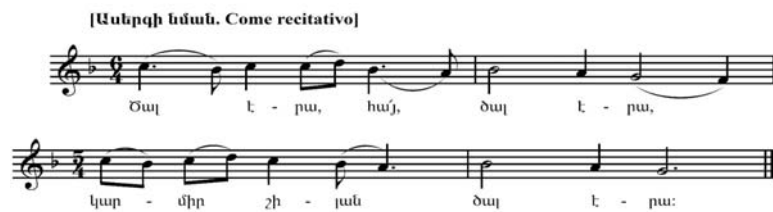
² Օժիտի արարողակարգի ծագման հնագույն արմատների, պատմական նշանակության և այլ հիմնախնդիրներին առիթ ենք ունեցել անդրադառնալու մեր նախորդ հոդվածում (տե՛ս **Տիգրանյան Մ.**, Օժիտ. Պատմական ակնարկ, Կանթեղ. գիտական հոդվածներ // 2017, № 2, էջ 265-275): Տե՛ս նաև **Հովհաննիսյան Ս.**, Ամուսնալնտանեկան իրավունքը վաղ ավատական Հայաստանում (IV-IX դդ.), Երևան, «Գիտություն» հրատարակչություն, 1976, **Կարապետյան Է.**, Օժիտը Հայոց մեջ, Երևան, «Ակադեմիա», 1978:

լինել հարսնացուի օժիտի արարողակարգը ներկայացնող երաժշտական ուղեկցության մասին ամբողջական պատկերացում կազմել, և այս առումով խիստ արժեքավոր են Կոմիտասի ծայնագրությունները:

Օժիտի արարողակարգին վերաբերող, մեր օրեր հասած հարսանեկան խաղիկները հիմնականում ներկայացնում են Վան-Վասպուրական և Ալաշկերտ պատմական ազգագրական գոտիները: Վան քաղաքի և շրջակա գյուղերի «օժիտ տալու» սովորությունը, որը կոչվել է «կտրվածք», հետևյալ կերպ է նկարագրվում: Գյուղերում փեսացուի կողմից մի գումար է տրվել հարսնացուի ծնողներին՝ օժիտ պատրաստելու նպատակով՝ 4-25 ոսկի (30-160 ռուբլի), և հարսանիքից ութ օր առաջ փեսացուի հայրը հետևյալ բովանդակությամբ մի նամակ էր ուղարկում հարսնացուի հորը. «Աստուած ձեզ ամօթով չանի, դուք ալ մեզ ամօթով չանէք մեր տոստ, դիւշմանի առջև»: Իմաստն այն էր, որ խնամիներն օժիտը պատրաստեին այնպես, որ բարեկամների առաջ «պարզերես» լինեին, և թշնամիներն ուրախանալու առիթ չունենային³:

Կոմիտասի գրառած հարսանեկան երգերի շարքում ուշագրավ են հետևյալ օրինակները.

1. Շիլեն ծալ⁴ / Վան /



Այս օրինակը թ. 321 դիվանում զետեղված է N 21 (բ)-ով, որի ծանոթագրությունում նշված է. «Հարսի արդուզարդը (օժիտը) պատրաս-

³ **Լալայեան Ե.**, Վասպուրական. Ազգագրութիւն. Ընտանեկան բարք. Ամուսնութիւն և հարսանիքի սովորութիւններ, Ազգագրական հանդես (այսուհետ՝ ԱՀ), գ. 20, Թիֆլիս, 1910, էջ 148:

⁴ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու (այսուհետ՝ ԵԺ), հ. 10, Երևան, «Գիտություն», 2000, № 55, էջ 69:

տելու երգերից է: Հարսին, որպես օժիտ հատկացված կտորեղենն ու հագուստները պատրաստելը (ծալելը, դասավորելը, վերջապես հավաքված բարեկամներին ցուցադրելը) նույնպես ծիսական արարողություն է»⁵:

Նմանատիպ օրինակ է թ. 325 դիվանի տարբերակը, որը Կոմիտասը գրի է առել 1908-ին ծագումով վանեցի երգասացից.

2. Ծալ էրա, հա՛յ⁶ / Վան /

Աշխույժ. Allegro moderato

Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա,
Սի - րուն շի - լան ծալ է - րա,
Ես էլ կըլ - նիմ քե փե - սա,
Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա,
Խոտ կը - քե - րեմ Առ - նո - սա,
Սի - րուն շի - լան ծալ է - րա:

«Ծալ էրա» կամ «շիլեն ծալ» արտահայտություններն անցյալում բացառապես հարսանեկան ծեսի՝ նորահարսին օժիտ պատրաստելու

⁵ Նույն տեղում, էջ 176:

⁶ Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 13, Երևան, «Գիտություն», № 154, էջ 140, 141:

արարողակարգին են վերաբերել, որը հետագայում թափանցել է նաև ժողովրդի կողմից շատ սիրված խաղիկների մեջ:

Այս երգի ամբողջական տեքստը կարելի է գտնել «Քնար Մշեցոց և Վանեցոց» ազգագրական ժողովածուում, որը գրառվել է դեռևս XIX դ. 70-ականների սկզբներին և մեր ձեռքի տակ եղած օժիտի երգի առավել հին օրինակն է.

Ծալ էրա (օժիտի երգ)⁷

Ծալ էրա հա՛յ, ծալ էրա.	Կարմիր խնձոր բերէր խետ,
Դիլբար, շիլան ծալ էրա:	Դիլբար, շիլան ծալ էրա:
Ես էլ կլնեմ քե փեսայ.	Մէկ եար գտնի կեօ իմ պէս.
Դիլբար, շիլան ծալ էրա:	Դիլբար, շիլան ծալ էրա:
Խոտ կբերեմ Առնոսայ,	Ինչ ես ասեմ՝ դիւ գիտես.
Դիլբար, շիլան ծալ էրա:	Դիլբար, շիլան ծալ էրա:
Մէկ եարին աչով էրա.	Ման գալով երթաս Թաւրեզ.
Դիլբար, շիլան ծալ էրա:	Դիլբար, շիլան ծալ էրա:
Մէկ եարն էկաւ զատով խետ.	Մարդ չես գտնի կեօ իմ պէս.
Դիլբար, շիլան ծալ էրա:	Դիլբար, շիլան ծալ էրա:

Նշենք, որ «**Դիլբար, շիլան ծալ էրա**» հիմնատող կրկնակը օժիտի երգերի տիպական կառուցվածքի մասն է, որտեղ «դիլբար»-ը [պարսկ. *dilbar*՝ գեղեցկուհի]⁸ նորահարսին դիմելու ձև է: Հայեցի հնչելու նպատակով Կոմիտասն այն թարգմանաբար գրանցել է «սիրուն շիլան ծալ էրա» տողով⁹, սակայն ստորակետի բացակայության պատճառով «սիրուն շիլան» նորահարսին դիմելու փոխարեն ընկալվում է որպէս «գեղեցիկ, լավ օժիտ»՝ «սիրուն շիլա»:

Կոմիտասի երրորդ գրառումը (1905 թ.) ներկայացնում է Ալաշ-կերտի ազգագրական գոտին (302 դիվան).

⁷ Տե՛ս «Քնար Մշեցոց և Վանեցոց», ժողովեաց Արիստակէս Վ. Սեդրակեանը, Վաղարշապատ, 1874, էջ 43,44:

⁸ Թուրքերի կողմից յուրացված պարսկական ծագումով այս բառը շատ տարածված էր. տաճկահայոց մեջ Դիլբարը նաև իգական անձնանուն էր, ինչպէս մեզանում Սիրունիկ, Սիրունակ, Գեղուհի, Գեղեցիկ անձնանունները (տե՛ս **Աճառյան Հ.**, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. Բ, Երևան, 1944, էջ 68):

⁹ **Կոմիտաս**, ԵԺ, հ. 13, Երևան, «Գիտություն», № 154, «Ծլ էրա, հա՛յ», էջ 40:

3. Շիլեն ծալ¹⁰ /Ալաշկերտ/



Օժիտի երգերում հիշատակվող «շիլա»-ն մի տեսակ կարմիր կտավ էր, որից հարսնացուի համար շապիկ էին կարում¹¹, և քանի որ հայոց հարսանիքի խորհրդանշ գույնը կարմիրն էր՝ արևի, կյանքի, երիտասարդության խորհրդանշը, ուստի «շիլա շապիկն էլ» նորահարսի արդուզարդի պարտադիր բաղադրիչն էր:

Ազգագրական ժողովածուներում **հիմնատող կրկնակի** կամ **թափառիկ խաղիկի** ձևով պահպանվել են հարսանեկան օժիտի հետ կապված հետևյալ խաղիկները.

Շիլեն ծալ, շիլեն ծալ,
Շիլեն ծալ ու մալ էրինք,
Շիլեն ծալ ու մալ էրինք,
Պագիկ մ'ինձի հալալ էրինք¹²:
կամ՝

Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա,
Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա,
Դիլբար, շիլեն ծալ էրա,
Խնձոր թալեմ խամ էրա:

¹⁰ Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 11, Երևան, «Գիտություն», № 121, էջ 63:

¹¹ Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, հ. Դ, Երևան, «Գիտություն», 2007, էջ 235:

¹² Էմինեան ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Ժողովրդական յերգ, առած, հա-նելուկ, յերդում, օրինանք, անեծք և այլն, հավաքեց՝ Ս. Հայկունի, Մոսկվա-Վա-դարշապատ, 1906, էջ 138:

Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա,
 Դիլբար, շիլեն ծալ էրա
 Թաղիս թալեմ, նըստի խով էրա:
 Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա,
 Դիլբար, շիլեն ծալ էրա,
 Պագիկ ըմ տուր զիմ, նստի ժամ էրա:
 Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա,
 Դիլբար, շիլեն ծալ էրա,
 Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա¹³:

Օժիտի երգերի ցանկը համալրելով՝ նշենք նաև Սպ. Մելիքյանի ծայնագրությունները, որոնք վերնագրված են որպես «գյոնդ»¹⁴ և դարձյալ ներկայացնում են Վան-Վասպուրական ազգագրական գոտին:

4. Ծալ էրա¹⁵ (Գյոնդ) /Վան - Վասպուրական/

Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա,
 Ամ - պեր է - րաց, խով է - րաց,

Դիլ - բար, շի - լեն ծալ է - րա:
 Դիլ - բար, շի - լեն ծալ է - րա:

Դիլ - բար, շի - լեն - ծալ է - րա,
 Ախ - չի, քո ա - - - նուն ի՛ն - չի,

Գյո պար ձի խա - - - լալ է - րա.
 Տո տը - դա, քո դա - վին չի:

¹³ Ծաղկաբաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության, Առաջին պրակ, հավաքեց Հայկ Աճեմյանը, Էջմիածին, 1917, էջ 61:

¹⁴ Գյոնդ, գովընդ՝ հայկական ժողովրդական մի շարք խմբապարերի ընդհանուր անվանումն է:

¹⁵ Վանա ժողովրդական յերգեր. Ազգագրական ժողովածու, հ. 1, հավաք. և կազմ.՝ Սպ. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Յերևան, «Հայպետհրատ», 1927, № 6, էջ 4:

5. Քյո պաք ձի խալալ էրա¹⁶
/Վան - Վասպուրական/

♩ = 112

Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա,
Խըն - ձոր թա - լիմ խամ է - րա,
Քյո պաք ձի խա - լալ է - րա,

Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա:
Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա:
Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա:

Օժիտի արարողակարգի վերաբերյալ կարելի է բերել թերևս այս հինգ նոտային օրինակը, որ հնարավոր լինի պատկերացում կազմել հարսանեկան այդ ծիսակարգի երաժշտական ուղեկցության մասին: Երգերի պարզ կառուցվածքը, հեշտ հիշվող մեղեդիները, հավասարաչափ մետրական շեշտը, տեքստի և մեղեդու պարզ հարաբերությունը թույլ են տալիս դրանք բնութագրել որպես պարերգ՝ խաղիկ: Խաղիկներն իրենց մատչելիությամբ շատ սիրելի էին ժողովրդի կողմից, և կարևորն այն էր, որ կատարողը տների ընտրության «կամովին կատարելու» հնարավորություն ուներ: Ինչպես կարելի է նկատել, օժիտի երգերի բոլոր թափառիկ խաղիկները սիրային բնույթի են:

Խոտ կբերեմ Առնոսա, կամ՝ Խնձոր թալիմ՝ խամ էրա,
Ես էլ էղնիմ քեզ փեսա... Քյո պաք ձի խալալ էրա...

Օժիտի արարողակարգի հետ կապը նկատելի է միայն **հիմնատող-կրկնակում**.

Ծալ էրա, հա՛յ, ծալ էրա, կամ՝ Շիլեն ծալ, շիլեն ծալ,
Դիլբար, շիլան ծալ էրա: Շիլեն ծալ ու մալ էրա:

¹⁶ Նույն տեղում, № 4, էջ 3:

Օժիտի երգերի հիմնատող-կրկնականների և թափառիկ խաղիկների ճնշող մեծամասնությունը յոթականյանի տաղաչափությամբ են շարադրված. մեր խաղիկների մեծագույն մասն այդպիսի կազմություն ունի: Մ. Աբեղյանն իրավացիորեն նշում է. «Այս խաղերի առաջին, յերկրորդ և չորրորդ տողերը նույնահանգ են, իսկ յերրորդ տողն անհանգ ե մնում»¹⁷:

Ծալ էրա, հա՛յ, ծալ էրա, կամ՝	Աղչի, շիլեն ծալ էրա՛,
Ես էլ էղնիմ քեզ փեսայ,	Շիլեն ծալ ու մալ էրա՛,
Էրթամ քաղաք չիր բերեմ	Էդ քու կարմիր թըշներուց
Մէկ ընծի աչքով էրա՞ ¹⁸ :	Պագ մի տուր, հալալ էրա՞ ¹⁹

Ինչպես կարելի է նկատել, օժիտի արարողակարգին վերաբերող պարերգերն ունեն **քորեյական կառուցվածք**²⁰: Անտիկ տաղաչափության մեջ քորեյը (հայերենում՝ մեծասար) բնութագրվում էր որպես երկար և նրան հաջորդող կարճ վանկերից բաղկացած դիթամական կառուցվածք՝ $\text{—} \cup / \text{—} \cup / \text{—} \cup$, իսկ ժամանակակից՝ վանկաշեշտային տաղաչափության ոտանավորում քորեյը դիտարկվում է որպես **շեշտված** և ապա **անշեշտ** վանկերի հաջորդականություն:

Ծալ է/-	րալ, հա՛յ/	ծալ է/-	րալ -/
—	—	—	—
կամ՝			
Շիլ-են	ծալ, Շիլ-են	ծալ,	
—	—	—	—

¹⁷ Տե՛ս Աբեղյան Մ., Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1940, էջ 62:

¹⁸ Իսահակեան Մ., Շիրակի ժողովրդական երգեր, ԱՀ, գ. V, Թիֆլիս, 1899, էջ 204:

¹⁹ Նժդեհեան Գ., Ալաշկերտ, Բանաւոր գրականութիւն, մաս Ա, Երգեր, ԱՀ, գ. VIII, Թիֆլիս, 1901, էջ 444:

²⁰ Պետք է նշել, որ հայ չափածո գրականության մեջ, հայերենի վերջահար շեշտադրության պատճառով գերիշխում է յամբական ոտանավորը, և զուտ քորեյով բանաստեղծություններ հազվադեպ են հանդիպում:

Ներկայացված պարերգերը հիմնականում ունեն պարզ²¹ կառուցվածք (տե՛ս աղյուսակը): Բացառություն է կազմում նոտային օրինակ N 3-ը, որի կառուցվածքը բարդ պարերգ է: Մ. Բրուտյանը նշում է. «Պարերգերի մեղեդիները, կապված լինելով պարի հետ, թե ամբողջությամբ և թե առանձին հատվածներով հիմնականում **ծավալուն չեն**, նրանք համապատասխանում են պարի փոքր քայլերին»²²: Դիտարկվող օրինակները սկսվում են հիմնատող-կրկնակով (ռեֆրեն) «Ծալ էրա, հա՛յ ծալ էրա», կամ՝ «Շիլեն ծալ...», որն էլ, ըստ էության, մատնանշում է այդ պարերգերի՝ օժիտի արարողակարգին պատկանելը:

Առաջին երկու օրինակները պարզ կառուցվածքով են.
 նոտային օրինակ N 1 $a + b' + \overbrace{a + b'}^{a' + b'}$ և նոտային օրինակ N 2 $\overbrace{a + b'}^{a' + b'}$

և չնայած տարբեր վերնագրերին՝ հիմքում գրեթե նույն մեղեդին է, միայն տարբեր վերջնածայններով [T], ուստի ձայնակարգերն էլ տարբեր են.

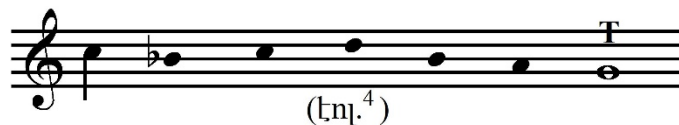
N 1 Շիլեն ծալ (ԿԵԺ, հ. 10, N55) N 2 Ծալ էրա, հայ (ԿԵԺ, հ. 13, N 154)



(կվարտային հիմքով էռլական լադ)
 (լադ)

(հիպոիոնական-միքսոլիդիական

Առաջինը զարգանում է տոնիկայից վեր քառալարում.



(էռլ.⁴)

իսկ երկրորդը՝ տոնիկայից ցած քառալարում:

²¹ Պարզ են կոչվում այն պարերգերը, որոնք ծավալվում են մեկ ամբողջական կառուցվածքի (ֆրագի, նախադասության) սահմաններում:

²² **Բրուտյան Մ.**, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014, էջ 175:



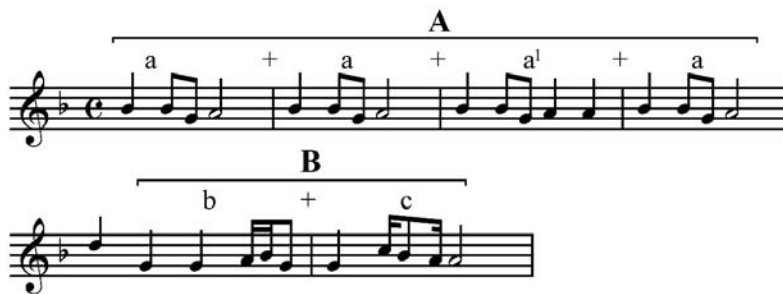
հիպոփոն. - միքս.

Երկրորդ օրինակում բավականին գործուն են ստորին մեդիանտան (-g-) և դոմինանտան (-f-), որոնք «ապահովում են» տոնիկայի վերադարձը:

Կոմիտասյան 3-րդ օրինակը պարերգի բարդ ձևերից է («Շիլեն ծալ», ԿԵԺ, հ. 11, N 121)՝ բաղկացած ոչ թե մեկ (ինչպես նախորդ երկու օրինակները), այլ երկու նախադասությունից, ընդ որում

անհամաչափ՝
$$\overbrace{a + a + a' + a}^A + \overbrace{b + c}^B$$

4 տակտ + 2 տակտ:



Երկրորդ նախադասության «անավարտ լինելը» առաջ է բերում ամբողջ պարբերությունը կրկնելու կամ զարգացնելու անհրաժեշտություն: Այդ գործոնին նպաստում է նաև ծայնակարգը, որը երկակի ընկալման եղանակ ունի: Եթե հիմնական հենակետ ընդունենք -a- հնչյունը, ապա ծայնակարգը կարելի է համարել փոյուզիական: Իսկ եթե այս նմուշը դիտարկենք իբրև «օղակային» ձև ունեցող երգ, որի տեսակը բավականին տարածված է ժողովրդական երգաստեղծության մեջ, հատկապես պարերգերի ժանրում, երբ երգի ավարտը անկայուն երկրորդ աստիճանի վրա կարծես պահանջում է վերադարձ դեպի սկիզբ, ապա այս դեպքում ծայնակարգը կարելի է որակել իբրև

տերցիային օժանդակ հենակետով էրվական, և տոնիկա դիտարկել –g– -ն:

Նոտային օրինակներ N° 4 «Ծալ էրա» և N° 5 «Քյո պաք ծի խալալ էրա»-ն նույնանման կառուցվածքով պարզ պարերգեր են, որտեղ «Ծալ էրա, հա՛յ, ծալ էրա»-ն դարձյալ հիմնատող կրկնակ է, իսկ «Խնձոր թալիմ խամ էրա, Քյո պաք ծի խալալ էրա»-ն՝ թափառիկ խաղիկ: Սպ. Մելիքյանն անհասկանալի պատճառով այն վերնագրել է «Քյո պաք ծի խալալ էրա». որպես կանոն, ժողովրդական խաղիկները վերնագրվում են **հիմնատող-կրկնակով**, քանզի դրանք պարերգի «խտանյութն են»՝ բովանդակային առանցքը, կամ էլ խաղիկը վերնագրում են սկզբնատողով, բայց ոչ վերջնատողով, ինչպես դա արվել է N 5 օրինակում²³: Այս երկու «գյոնդ»-ի օրինակները 1920-ականների կեսին Սպիրիդոն Մելիքյանը գրառել է վանեցի երգասացներից: Տարբեր չափերի մեջ զարգացող այս խաղիկներում նշմարվում է նույնանման մեղեդի:

Նոտային օրինակ N 4 $\overline{a + b} + \overline{a' + b'}$ և նոտային օրինակ N 5 $\overline{a + b} + \overline{a + b}$,

N 4



N 5



Մաժորում զարգացող պարզ, անպաճույճ և բավականին աշխույժ այս մեղեդիներում առանձնապես շեշտված է տոնիկային շրջապատող տրիխորդային քայլը՝ A – cis – h – A, ինչպես նաև տոնիկայից դոմինանտա վարընթաց կվարտային թռիչքը և նույն թռիչքով վերադարձը դեպի T՝ A – e – A: Այս նույն թռիչքը ուղղակի կամ քրդարկված կարելի է տեսնել նաև կոմիտասյան գրառումներում:

²³ Պարերգի հիմնատող-կրկնակը առավել կայուն մասն է, մինչդեռ **թափառող** խաղիկները կարող են հեշտությամբ մեկ պարերգից մյուսն անցնել:

N 2



N 1



Նույնանման ընդհանրությունները թույլ են տալիս խոսել հարսանեկան օժիտի արարողակարգը ներկայացնող խաղիկների ավանդական երաժշտական մտածողության մասին:

Դիտարկվող խաղիկներում բավականին հաճախ է խնձորի հիշատակումը. «խնձոր ունիմ կծած ա» կամ «խնձոր թալիմ խամ էրա» են: Խնձորը՝ իբրև սիրո, իմաստության, անմահության, պտղաբերության, գեղեցկության, առատության, երիտասարդության խորհրդանիշ՝ հայոց հարսանիքի, ինչպես նաև բազմաթիվ ազգերի ժողովրդական հեքիաթների, առասպելների և դիցաբանական գրույցների գլխավոր պտուղն է: Ուշագրավ է, որ կախարդական հրաշագործ խնձորների հսկիչները կանայք էին: Սկանդինավյան դիցաբանության մեջ անմահական ոսկե խնձորների այգու պահապանը աստվածուհի Իդունն էր²⁴: Հունական դիցաբանության մեջ իմաստության խնձորների պահապանները մարտնչող նիմֆաները՝ հեսպերիդներն էին (Հեսպերի դուստրերը), որոնք բնակվում էին աշխարհի ծայրագույն արևմուտքում՝ երկիրը շրջապատող Օվկիանոս գետի ափերին և ենթարկվում էին Հերային²⁵: Հին սլավոնների առասպելներում անմահական խնձորների (молодильные яблоки) և կենաց ջրի (живая вода) պահապանը դիցուհի Լիբեդն էր (Белая Лыбедь)²⁶ և այլն:

«Սասնա ծռեր» էպոսում Սանասարը մրցութային մենամարտում նվաճեց «խնձորակի ձողի» (բարձր սյուն) գազաթը պսակող «ոսկե խնձորը» և նվիրեց իր սիրեցյալ Դեղձուն – Քառսուն – Ճուղ – Ծամին:

²⁴ Мифы народов мира. Энциклопедия, т. 1, Москва, «Советская энциклопедия», 1987, стр. 480-481.

²⁵ Նույն տեղում, էջ 298, 299:

²⁶ **Иванов В., Топоров В.** Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян, в кн.: Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев, М., 1976.

Գնաց խասավ գորգի մոտ...
Դարձաւ, ձեռ էթալ գորգին...
Զարկից, էդ ոսկի խնձոր կուտրից (կտուրից),
Բիրից տակ, էդի ծով²⁷:

Հարսանիքին պատրաստվող նորափեսայի կենաց ծառը՝ Նուռ-
ծը (Ուրց, Նուրց ևն), պարտադիր զարդարում էին խնձորներով:

- Այն վերի գլխախնձոր, հարցից ո՞վ է նա:
- Այն վերի գլխախնձոր մեր թագավորն է:
- Այն աջի ձախախնձոր ... մեր թագուհին է:
- Այն ձախի քեֆախնձոր ... կնքահայրերն են:
- Այն ներքի եռախնձոր ... հարսնուհիներն են:
- Այն միջի օրհնյալ խնձոր ... նոր թագավորն է:
- Այն բնի մեկ հատ խնձոր ... նոր թագուհին է²⁸:

Երիտասարդներն իրենց հավանած աղջիկներին «մըխըկա-
լած»²⁹ խնձոր էին նվիրում: Վերջիններս դրանք ամենայն խնամքով
պահում էին իրենց գրպաններում, «որպէսզի անուշահոտութիւն բու-
րէ»³⁰: Հարսնացու ուզողները նշանդրեքին այդպիսի խնձորի մեջ
խրում էին արծաթյա դրամներ (շատ հարուստները՝ ոսկյա) և ոսկեզօծ
թղթի մեջ փաթաթած՝ քավորի գլխավորությամբ փոխանցում աղջկա
ծնողներին (այստեղից էլ՝ «արծաթած խնձոր» կամ «չորս կողմը ար-
ծաթած» արտահայտությունները): «Խոսկապի» այդ գումարը պատ-
կանում էր հարսնացուին և մտնում էր օժիտի մեջ³¹: Վարանդայում
(Արցախ, ներկայիս Մարտունու շրջ.) եկեղեցում պսակի օրհնությունը
ստանալուց անմիջապէս հետո թագավորը գրպանից հանում էր մի

²⁷ «Սասնա ծռեր», խմբ.՝ Մ. Արեւյան, Կ.Մ. Օհանջանյան, հ. Ա, Յերևան, 1936, էջ 149,150:

²⁸ Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, № 77, էջ 76:

²⁹ «Մխըկալած» կամ «փնջած» էր այն խնձորը, որի մեջ խրում էին չոր անուշահոտ մեխակների վրա փաթաթած գույնզգույն թելերով զարդարած փնջեր:

³⁰ Լալայեան Ե., Զգեստ և զարդ. Գողթն, ԱՀ, գ. XII, Թիֆլիս, 1904, էջ 113:

³¹ Լալայեան Ե., Զանգեզուր. Ընտանեկան բարք. Ամուսնութիւն և հարսա-
նեաց սովորոյթներ, ԱՀ, գ. Դ, Թիֆլիս, 1898, № 2, էջ 69:

խնձոր, որի մեջ արծաթներ էին խրված, և ծածկաբար նվիրում էր հարսին³²: Պատահական չէ, որ ժողովրդական խաղիկներում սիրված քառատողերից էր.

Խնձոր ունիմ կըծած ա,
Չորս բոլորն արծաթած ա,
Ափներում մեխակած ա,
Մեջը ոսկով լըցած ա³³:

Նորահարսի օժիտի կազմի պարտադիր բաղադրիչն էր անկողինը՝ վերմակն ու ներքնակը (դոշակ), իսկ այն շրջաններում, որտեղ զարգացած էին ոչխարաբուծությունն ու բրդեղենից գործվածքների պատրաստելու արհեստը՝ ընդունված կարգ էր հարսին օժիտ տալ թաղիք³⁴, ջեջիմ³⁵, կարպետ, իսկ հարուստները նաև գորգ: Նոր կարած անկողնու, նոր գործած կարպետի և թաղիքի վրա խնձորներ էին շաղ տալիս՝ ի խորհուրդ առատության և բարօրության. «*Խնձոր թաղիմ խամ էրա...*»: Այս սովորույթն առ այսօր մի շարք գյուղերում դեռևս պահպանված է:

Հարսանեկան ծեսը նկարագրելիս ազգագրագետներն անդրադարձել են նաև օժիտի արարողակարգին, մանրակրկիտ նկարագրել, թվարկել հարսնացուին հատկացվող իրերի և առարկաների կազմն ու արժեքը: Համապատասխան նյութեր կարելի է գտնել Զավախքի

³² **Լալայեան Ե.**, Վարանդա. Ամուսնություն, ԱՀ, հ. Բ, Թիֆլիս, 1897, էջ 135:

³³ Հազար ու մի խաղ. Ժողովրդական երգարան, մ. 2, խմբ.՝ Կոմիտաս Վարդապետ եւ Մանուկ Աբեղեան, Վաղարշապատ, 1905, N 18, էջ 35:

³⁴ Բրդեղենի մշակումն առհասարակ կանացի գործ էր (բուրդ լվանալ, գգել, թել մանել, գործել և այլն), և բացառություն էր **թաղիք** պատրաստելը: Թաղիքը մամլած (ճզմած, խտացած) բրդից կարպետ էր (քեչա), որը մեծ կիրառում ուներ գյուղական միջավայրում: «Թաղիք գցել»-ը հատուկ արհեստավորների գործ էր, որը ծանր ֆիզիկական աշխատանք էր պահանջում: Թաղիքագործ վարպետները շրջում էին գյուղերում և իրենց ծառայությունն էին առաջարկում (տե՛ս **Թառայեանց Ս.**, Գիւղական ընտանիքի ստեղծագործութիւնը, ԱՀ, գ. III, Թիֆլիս, 1898, № 1, էջ 30-31):

³⁵ Ջեջիմ՝ կարպետանման նեղ և երկար բրդե գործվածք:

(Ախալցխա)³⁶, Վարանդայի (Արցախ, Լեռնային Ղարաբաղ)³⁷, Բորչալուի (Լոռի, Ստեփանավան)³⁸, Գանձակի (Կիրովաբադ)³⁹, Վայոց Ձորի (Եղեգնաձոր)⁴⁰, Վասպուրականի⁴¹, Մուշի⁴² և այլ ազգագրական շրջանների հարսանեկան սովորույթների նկարագրության մեջ:

Օժիտը բերելու և ներկայացնելու պահը միշտ եղել է հանդիսավոր. չափաժո խոսքով գովաբանել են յուրաքանչյուր իր՝ երբեմն խիստ չափազանցնելով իրական արժեքը և «մեկը տասը դարձնելով»: Օժիտի ցուցադրումը տեղի էր ունենում հրապարակավ՝ կին ազգականների, բարեկամների, խնամիների և հյուրերի ներկայությամբ: Ջավախքում օժիտի ցուցադրման օրը հինգշաբթին էր, որը կոչվում էր «խաւծի օր», քանի որ այդ օրը խավիժ էին մատուցում: Հյուրասիրությունից հետո մի կին, սկեսուրից նախապես մի ռուբլի ստանալով, հանդիսականներին մեկ-մեկ ցուցադրում էր օժիտը.

«Երկու չուխա ջոպպա.

Մէկ փոփալի շալ.

Մէկ դատիֆա խրախա:

Երկու իշլիկ. մէկը ֆանել, միւսը պուրսօ.

Չորս անթարի.

Տասն ու մէկ հատ շապիկ.

Նոյնքան վարտիկ.

Տասն ու երկու հատ կրծկալ.

³⁶ **Լալաեան Ե.**, Ջաւախք. Ընտանեկան բարք. Ամուսնութիւն և հարսանեաց սովորույթներ, ԱՀ, գ. Ա, Շուշի, 1895, էջ 263, 264:

³⁷ **Լալաեան Ե.**, Վարանդա. Ընտանեկան բարք. Ամուսնություն և հարսանեաց սովորութիւններ, ԱՀ, գ. II, Թիֆլիս, 1897, էջ 139:

³⁸ **Լալաեան Ե.**, Բորչալուի գաւառ. Ամուսնութիւն և հարսանիքի սովորութիւններ, ԱՀ, գ. IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 237:

³⁹ **Լալաեան Ե.**, Գանձակ. Ընտանեկան բարք. Ամուսնութիւն և հարսանիքի սովորութիւններ, ԱՀ, գ. VI, Թիֆլիս, 1900, էջ 260:

⁴⁰ **Լալաեան Ե.**, Վայոց Ձոր. Ազգագրութիւն, ԱՀ, գ. XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 165:

⁴¹ **Լալաեան Ե.**, Վասպուրական. Ազգագրութիւն, ԱՀ, գ. XX, Թիֆլիս, 1910, էջ 159:

⁴² **Լալաեան Ե.**, Մուշ-Տարօն, Ազգագրութիւն, ԱՀ, գ. XXVI, Թիֆլիս, 1916, էջ 175:

Եօթն հատ գոգնոց, շալից, մահուդից,
 Մի էիրամ.
 Գլխի տասն և երկու շալովի.
 Երկու վարդ, երկու եազմա, երկու չիքիլա.
 Երեք թոռ կամ եափուդ.
 Երեք զոյգ ոտնաման –
 Մի զոյգ կիսակօշիկ,
 Երկու զոյգ գուլբայ,
 Երկու զոյգ մեաս բապուճ,
 Մի արկղ մէջը թել, կոճ, ասեղ, ճաղ, թեշիկ, լուցկի հայելի ևն»,

և դարձյալ մի շարք ընծաներ խնամիներին⁴³:

Բորչալուի (Լոռի) գավառում «բաժինք յիշեցնելու» արարողակարգը հետևյալ կերպ էր կատարվում. «... մաֆրաշների⁴⁴ մեջ կապած և մի զանտուկի (սնդուկ) մէջ դարսուած բերում են և դնում հանդիսականների առաջ: Գալիս է **փողահար** (փող փչող, նվագող անձ), բաց անում, մէկ-մէկ բարձրացնում, ցույց տալիս բոլոր հարսնւորներին և

⁴³ **Լալաեան Ե.**, Ջաւախք. ԱՀ, գ. 1, Շուշի, 1895, էջ 263, 264:

Բարբառային բառերի բացատրություն.

շուխա՝ բրդյա նուրբ գործվածք

փութալի (անստուգ.)՝ հավանաբար հաստ, թանձր շալ

ղադիֆա՝ երկար կանացի զգեստ

խրխա՝ տարբեր իմաստներ ունի. այս դեպքում՝ կանացի երկար զգեստ

իշիկ՝ վերնաշապիկ, որը հագնում են շապիկի վրայից

ֆանել (ֆր. flanelle)՝ բամբակյա կամ բրդյա թեթև, նոսր գործվածք

անթարի՝ երկար և լայն արևելյան վերնազգեստ, որը հագնում են և՛ կանայք, և՛

տղամարդիկ

մահուդ՝ խավավոր, բավականին հաստ բրդյա գործվածք

էիրամ՝ շատ բարակ բրդյա թելից գործած քառանկյունի

վարդ՝ արևելյան տարազով հագնվող կանանց գլխե կապ պսակի ձևով, որի

ճակատի վրա երկու կողմից ազնիվ կտորից վարդածև զարդեր են կարծված

եազմա, յազմա՝ ծանր ծաղկավոր գլխաշոր, որը ծածկում է ծնոտը և ճակատը

չիքիլա՝ մեղաքայա նուրբ քող, հեղուկ կողմից իջնում է մինչև մեջքը

թոռ, յափուդ՝ հարսի երեսին գցելու մանր ասեղնագործած քող:

⁴⁴ Մաֆրաշ՝ կարպետից կամ այլ պինդ կտորից կարած, վերևի կողմից բաց քառանկյունի պարկ, որի մեջ դարսում են փափուկ իրեր:

բղաւում. «Տէր, տէր, օրհնեա տէր. էլիկ, ականջ արէք, շէն կենաց բարեկամը. տուել ա մեր թագաւորին մի լաւ խալիչա (գորգ)»:

Ժողովրդական երգը այսպէս է հիշատակում այս բաժինքը.

Բաժինքը յիշեցնելը (շորեղենը)

Շէն կենայ խնամին,
Տուել ա իր բարեկամին,
Ջուխտ համիան ջէջիմ,
Էրկու հատ շիջիմ:
Մի հատ ուսաշոր,
Էրկու թաթաշոր,
Մի հատ ալագլուխ:
Հինգ ջուխտ էլ ղալուխ,
Էրկու թաթուջաղ,
Էրկու չանչուրբաղ,
Մի եզնախուրջին,
Մի ուսախուրջին,
Մի հատ խալիչայ,
Էրկու հատ քեչայ,
Տասը հատ քիսայ,
Հինգը խալիս ա,
Քսան ջուխտ գուրբայ,

Խնամոնց դուր գայ,
Մի հատ թանգաման,
Մի նախշուն ըղաման,
Մի դուլիսի բուն,
Եւ մի սանդրաբուն,
Էրկու հատ դջարի,
Խիստ սերուն լարի,
Մի հատ էլ գելի,
Զօլ զոլ կուլենի,
Էրկու էլ կարպետ,
Գործողն ա վարպետ,
Էրկու հատ լաւ ծունծ,
Նախշերը փունջ-փունջ,
Հինգ հատ նոխտակոտ,
Վեց էլ ֆորթաթոկ,
Վեց հատ տրիսատէն:
Շէն կենան ու շէն⁴⁵:

Պղնձեղենի յիշեցնելը

Դարսեծինք ծալքը,
Տեսնենք պղղնձկալքը,
Վերցնենք կուժը,
Ծանդրն ու ուժը,
Մի հատ ընկնանի,
Թող բարով տանի,
Մի պղինձ ու թաւայ,
Էրկունն էլ լաւ ա,

Մի հատ սաքսոնի,
Խիստ լաւ բան կոնի,
Մի լաւ մաջմայի,
Ղափաղլուին թայի,
Տասը հատ լմբաքի,
Փէտ չի որ ճաքի,
Մնացածը հեշտ ա,
Մի գուգում ու թեշտ ա:

⁴⁵ **Լալաեան Ե.**, Բորչալուի գաւառ, ԱՀ, գ. IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 237-239:

Մի նախշուն սինի,
Թող խերով լինի,

Մի շամփուր բարխանա,
Մի հատ էլ մաշխալայ:

Արծաթեղենի յիշեցնելը

Պրծանք պղնձեղենը,
Տանք էրծաթեղենը.
Մի էրծաթե թաս,
Խալիս էրծաթին բաս,
Մի սիրուն բաղիայ.
Լաւ բաբաթի ա,
Մի հազարփէշահ,
Շատերին փէշ քաշ,
Մի հատ բոյինբաղ,
Զողալնին խաղ խաղ,
Մի հատ չալքեչեր,
Հուլունքնին մէջին,
Եռսուն հատ լուլէին,
Շատ սիրուն կուլէին,

Սոյբաթով հաքի,
Փելաքնին կարած,
Սազով յարմարած,
Մի ջուխտ բլազուկ,
Կոներին նազուք,
Մի հատ մատանի,
Թող բարով տանի,
Ուզալթուն փարայ,
Բիթուն աշկարայ,
Մի հատ դօշանոց,
Մի լաւ օրօրոց,
Մի ջուխտ կոնանոց,
Մնաց ճտի ոսկին,
Վերջ տանք մեր խօսքին*

* շիջիմ – մագից հյուսված հասար թուկ
այագլուխ – թամբի վրայից ձգվող գործվածք
ղալուխ – թաշկինակ, գլխաշոր
թաթուջաղ – կաթսան բռնելու շոր
չանչուրբաղ – պաճիճը (սրունքներին հագնելու բրդի թելից գործվածքներ)
խալիչայ – գորգ
դշարի – թամբի վրա ձգվող թանկ գործվածք
ձունձ – կարպետի տեսակ
նոխտակոտ – նոխտա, գլխանոց, գլխի շոր
տրխատէն – տրեխի թել
սաքսոն – պղնձե աման
մաջմայ – պղնձե մեծ ափսե
լմբաք – պղնձե փոքր ափսե
գուգում – կուժ, սափոր
թեշտ – պղնձե մեծ կոնք լվացքի համար
բարխանայ – ինչքն, ունեցվածք
մաշխալայ – մաշկալաթ, կաշվե նմանությամբ գործվածք

Քսան հատ փիլաքի,

Յուցադրելուց հետո օժիտը կրկին կապում էին. «Այս ժամանակ զուռնէն զոռան սկսում է նուագել «հա՛յ» կամ «էր հեռանաս» եղանակը, հարսը հեկեկալով ... կանգնում է օջախի մօտ, թագուորը մօտենում է նրան և մօտը կանգնում»⁴⁶:

Կային շրջաններ, որտեղ հարսի օժիտն ուղարկում էին հարսանիքից հետո՝ «գլուխվային», կամ էլ հարսի՝ հայրական տուն **դարձի** գալիս (որպես կանոն տասնհինգ օր հետո)⁴⁷:

Հայկական ավանդական հարսանիքի բոլոր արարողակարգերն ունեցել են համապատասխան երաժշտական ուղեկցություն (հարսի հինայի երգերը, թագավորի արդուզարդի գովքերը, թագավորի ծառի՝ «նուոցի» շարելու և գովելու երգերը, հարսի հրաժեշտի երգերը ևն): Ցավոք, մենք այսօր հստակ պատկերացում չունենք, թե օժիտի **ցուցադրման արարողակարգը** ինչպիսի երաժշտական ուղեկցություն է ունեցել: Օժիտի գովաբանման չափածո տեքստերը՝ շորեղենի, արծաթեղենի, պղնձեղենի հիշեցումը, Երվանդ Լալայանի ծանոթագրությամբ «Ժողովրդական երգեր են», այսինքն՝ օժիտի գովքն ուղեկցվել է երգով: Հնարավոր է, որ այդ «երգերը» ունեցել են **հատուկ** եղանակ (եղանակներ), որը հնչել է հենց այդ պահին՝ օժիտի ցուցադրման արարողակարգին, որոնք գուցե եղել են, բայց մեզ չեն հասել⁴⁸:

բադիայ – բադիա, բադյա (պղնձյա կամ արծաթյա լայն բերանով, մոտ 5 լ տարողությամբ կաթնեղենի աման)

հազարհէշահ – գինի խմելու աման, շերեփի ձևով

բոյինբաղ – մանյակ, պարանոցի զարդ

բլազուկ – թևնոց, ապարանջան

աշկարայ – ակնհայտ, բացահայտ, օրը ցերեկով:

⁴⁶ **Լալաեան Ե.**, Բորչալուի գաառ, ԱՀ, գ. IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 239:

⁴⁷ **Լալաեան Ե.**, Մուշ-Տարօն, ԱՀ, գ. XXVI, Թիֆլիս, 1916, էջ 173, 174:

⁴⁸ Նշելով «**հատուկ եղանակ**»՝ նկատի ունենք այն բանաձևային մեղեդիներն ու տիպական երաժշտական դարձվածքները, որոնք անհրաժեշտաբար կատարվում էին յուրաքանչյուր հարսանեկան ծեսի համապատասխան արարողակարգի ժամանակ. նորափեսայի արդուզարդին՝ թագվորագովքեր, հարսի արդուզարդին՝ հրաժեշտի երգեր, հարսանեկան հինադրեքին՝ հինագովքեր, հարսնուրներին

Սակայն, մենք կարծում ենք, որ վերևում նշված օժիտի ցուցադրման և գովաբանման չափածո տեքստերը չեն երգվել, այլ հնչեղ ծայնով, փոքր-ինչ ծորուն երանգավորմամբ, «ի ծայն» ասացման եղանակով թվարկվել են: Քիչ հավանական ենք համարում, որ այդպիսի հատուկ մեղեդիներ լինեին, քանի որ օժիտի ցուցադրման արարողակարգը ոչ բոլոր շրջաններում է չափածո գովական տեքստերով ուղեկցվել: Հատուկ «պաշտոնականատար» կանայք (տղամարդիկ)՝ չափածո խոսք ասելու լավ ձիրքով, հրավիրվում էին տան տերերի կողմից այդ արարողակարգին մասնակցելու և իրենց «աշխատանքի» դիմաց վարձատրվում: Հասկանալի է, որ օժիտի «բաղադրության» նման գովքերի բովանդակությունն ուղիղ համեմատական էր ինչպես բաժինքի կազմի, այնպես էլ անհատ կատարողի հմտության հետ, և այս դեպքում ավանդական ծիսական երգամտածողության մասին խոսելն ավելորդ է: Առավել ևս, որ մեր ուսումնասիրություններում վերևում նշված Բորչալուի շրջանի (ներկայիս՝ Լոռու մարզ, ք. Ստեփանավան) բաժինքի «հիշեցման» չափածո տեքստերով օրինակը եզակիներից է:

Վերադառնալով Կոմիտասի, ինչպես և Սպ. Մելիքյանի գրառումներին՝ կրկին նշենք, որ օժիտի խաղիկների վերը բերված հինգ նոտային օրինակներն այն հատուկենտ պահպանված արժեքավոր նմուշներից են, որոնք մոտավոր պատկերացում են տալիս այդ հնամենի սովորույթի մասին և ավանդական հայկական հարսանեկան ծեսի երբեմնի ճոխության վկայությունն են:

դիմավորելիս՝ «Տեսե՛ք, էն ո՞րն է», ապագա սկեսուրին դուրս կանչելիս՝ «Թագվորի մեր, դուս արի» և այլն:

Հարսանեկան օժիտի երգեր

№	Երգի անվանումը	Գրականություն	Գրություն տարեթիվը(ներառալը)	Երգի շափեր	Չափը	Ձայնակարգ	Բնօրինակ (incipit)	Կառուցվածք
1.	Ծաղ էրա	Կոմիտաս, եւժ, հ. 10, Ե., 2000, № 55, [321- 212], էջ 69:	1900- 1904 թթ.	-	6/4	հիպոթրո- նոլ, 4 1		$\sqrt{a+b} + \sqrt{a^2+b^2}$
2.	Ծաղ էրա հայ	Կոմիտաս, եւժ, հ. 13, Ե., 2004, № 154, [325տ], էջ 140:	1908 թ.	Վանա	6/8	հիպոթրոն- միքս 1		$\sqrt{a+b}$
3.	Շիրեն ծաղ	Կոմիտաս, եւժ, հ. 11, Ե., 2004, № 121, [109], էջ 63:	1905 թ.	Սլաշկերտ	4/4	հիպոթրոն- միքս 1		$\frac{A}{\sqrt{a^2+a^2+b^2}} \frac{B}{\sqrt{b^2+b^2}}$
4.	Ծաղ էրա հայ	Ասպ. Մելիքյան, Գ. Գալուստյան, Վանա ժող. խորհրդ. հ. 1, Ե., 1927, № 4, էջ 3:	1920 թ.	Վանա	6/8	հիպոթրոն- միքս 1		$\sqrt{a+b} + \sqrt{a^2+b^2}$
5.	Ծաղ էրա հայ (Քյոպրու ծի խաղաղ էրա)	Ասպ. Մելիքյան, Գ. Գալուստյան, Վանա ժող. խորհրդ. հ. 1, Ե., 1927, № 6, էջ 4:	1920 թ.	Վանա	2/4	հիպոթրոն- միքս 1		$\sqrt{a+b} + \sqrt{a^2+b^2}$

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ինստիտուտի կողմից	5
Աղասյան Արարատ <i>Կոմիտասը հայ նկարիչների և քանդակագործների աչքերով</i>	7
Ասատրյան Աննա <i>Արշակ Չոպանյանը Կոմիտասի սրբեղծագործական ճակատագրում</i>	25
Արևշատյան Աննա <i>Կոմիտաս վարդապետ և Գրիգոր Գապասաքայան. իսազագիտական առնչություններ</i>	62
Բաղդասարյան Անահիտ <i>Հնչյունի նմանակումը կամ կետային նմանակումը (իմիտացիան) Կոմիտաս վարդապետի սրբեղծագործություններում</i>	77
Դոլուխանյան Աելիտա <i>Ֆրանսիացի նշանավոր հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերը Կոմիտասի մասին</i>	91
Եղիազարյան Ազատ <i>Կոմիտասի կերպարը Եղիշե Չարենցի և Պարույր Սևակի պոեմներում</i>	102
Երնջակյան Լիլիթ <i>Բազմալեզվությունը և ինքնությունը հայ աշուղական ավանդույթում Կոմիտասի դրույթների լույսի ներքո</i>	112
Ջաքարյան Անուշավան <i>Թոմաս Հարյմանը «Կոմիտասի անվան ընկերության» սրբեղծման ակունքներում</i>	142
Հովհաննիսյան Սուսաննա <i>Կոմիտասը թումանյանական վավերագրերում</i>	151
Նավոյան Միեր <i>Կոմիտասի երաժշտապեսական երկու հիմնադրույթ (ընդհանուր բնութագիր)</i>	165
Շախկույան Տաթևիկ <i>Կոմիտասը և «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերը</i>	189
Սահակյան Լուսինե <i>Կոմիտաս վարդապետը և հայ կոմպոզիտորական դպրոցը</i>	206
Սարգսյան Նազենիկ <i>«Անտունի»՝ առաջին բալետը Կոմիտաս վարդապետի և Մեծ եղեռնի մասին</i>	227
Տիգրանյան Մարիաննա <i>Հարսանեկան օժիտի երգերը Կոմիտասի գրառումներում</i>	245

ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ

3

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Մարտին Հարությունյանի

Հրատ. պատվեր N 990
Ստորագրված է տպագրության՝ 07.06.2019 թ.:
Չափսը՝ 70 x 90 ¹/₁₆, տպագր. 17.75 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 300 օրինակ:
Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24: