ՀԱՄԵՏԱՍՏԱՆԱՑՈՒՄ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАСАКАН

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР • ЕРЕВАН – 1961

II
66427

ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ

2

38741-80

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ • ԵՐԵՎԱՆ–1981

ԳՄԴ 85.23 (Զ2) 1
Կ=685

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրական կոլեգիա

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

Հատորի կազմող՝ Մ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ
Հատորի խմբագիր՝ Ռ. ԱԹԱՅԱՆ

Կոմիտասական: [Ժողովածու] (ՀՍՍՀ ԳԱ, Արվեստի
Կ=685 ին-տ, խմբ. կոլեգիա՝ Ռ. Աթայան (գլխ. խմբ.) և ուրիշ.
—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ.

Հ. 2 /Կազմ. Մ. Մուրադյան; Հատորի խմբ. Ռ. Աթայան. 1981. 270 էջ, 3 թ. նկ., նոտա

Հատորում ընդգրկված են հոդվածներ և ուսումնասիրություններ նվիրված Կոմիտասի կյանքի, գործունեության և ստեղծագործական հարցերին, ինչպես և Կոմիտասի ձեռագիր ժառանգության հրապարակումներ («Անուշ» օպերայից և 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուից):

Գիրքը նախատեսվում է հայ երաժշտության պատմությամբ հետաքրքրվողների համար:

4905000000 78 Ap1
Կ ——————— 47—81 ԳՄԴ 85.23 (Զ2) 1
703 (02)—81

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981

ԿԱՐԻՆԵ ԽՈՒԴԱԲԱՇՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՆՐԱ ՆԱԽՈՐԴՆԵՐԸ

Մեկ դարից ավելի է անցել այն մարդու ծննդյան օրից, որն իր գործունեության ասպարեզում հասել է համաշխարհային արվեստի աստղաբնակ բարձունքներին: Արդյոք կատարվե՞լ է այդ մարդու «Թռիչքը դեպի աստղեր» նախապատրաստված հրապարակից, թե, համաձայն ընդունված կարծիքի, նա միայնակ կանգնած է եղել անապատում, ձեռքի տաք ունենալով միայն ու միայն ժողովրդական երգի հումքը, սոսկ իր հանճարի ուժով է ստեղծել այն, ինչ այսօր մենք անվանում ենք հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտություն, հայ երաժշտության տեսություն և հայ դասական երաժշտություն:

Մարդկության պատմությունից հայտնի է, որ հանճարի հանդես գալը, լինի դա տեխնիկայի, գիտության թե արվեստի բնագավառում, միշտ նախապատրաստված է եղել համապատասխան բնագավառների նախընթաց ողջ զարգացմամբ: Արդ, Կոմիտասը ևս բացառություն չի կազմել: Աստղաբնակ բարձունքներին հասած բոլոր մարդկանց նման նա էլ կանգնած է եղել այն հսկաների ուսերին, որոնք երկար դարերի ընթացքում կերտել են հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը:

Հայ երաժշտության զարգացման նախակոմիտասյան շրջանի գնահատականը որպես նախապրոֆեսիոնալ շրջանի, որը տարածված էր երաժշտագիտության մեջ մինչև վերջին տարիները ու հիմա էլ մերթ ընդ մերթ իրեն զգացնել է տալիս այս ու այն հոդվածում, արմատապես սխալ է: Այն հիմնված է երկու անճիշտ դրույթների վրա՝ մի կողմից պարզունակ ու ոչ-գիտական այն պատկերացման, թե պրոֆեսիոնալ կարելի է համարել միայն բազմաձայն երաժշտությունը, մյուս կողմից՝ XIX դ. հայ բազմաձայն երաժշտության մարզում գործած կոմպոզիտորների ստեղծագործության թերագնահատման վրա:

Ինչպես մեր, այնպես էլ օտարերկրացի բազմաթիվ երաժշտագետների գործերում, ինչպես օրինակ, Անրի Պրյուների, Կարլ Նեֆի, Ռ. Գրուբերի, Ք. Քուշնարյովի, ապացուցված է, որ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը միայն բազմաձայն երաժշտությունը չէ: Հնագույն ժամանակներում և միջնադարում մի շարք եվրոպական ու արևելյան ժողովուրդների միջավայրում կոմպոզի-

տորները ստեղծել են ոչ թե բազմաձայն, այլ միաձայն, մոնոդիկ երկեր։ Հոգևոր ու աշխարհիկ միաձայն երկեր 'են պահպանվել հունական ու բյուզանդական ձեռագրերում, ինչպես և եվրոպական նոտային ձայնանիշերով գըրված վիճակում։ Նույնը գոյություն է ունեցել նաև հին և միջնադարյան Հայաստանում։ Աշխարհիկ և հոգևոր միաձայն ստեղծագործություններ էին հորինում պրոֆեսիոնալ բանաստեղծ-երաժիշտները, և դրանք գրառվում էին հայկական ձայնանիշերով՝ խազերով։ Ե՛վ հոգևոր, և՛ աշխարհիկ հայ պրոֆեսիոնալ միաձայնությունը ծայր է առնում դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանում և ծաղկում քրիստոնեության հաստատումից հետո։ Միջնադարում ստեղծվում են խազերը, որոնց գոյության փաստն արդեն ինքնըստինքյան ապացույց է միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության առկայության։ Գըրվում են հոգևոր ու աշխարհիկ միաձայն բազմաթիվ ու բազմատեսակ ստեղծագործություններ՝ գանձեր, ավետիսներ, շարականներ, տաղեր։ Վերջապես, ստեղծվում է Մանրուսումը՝ մանրամասն մշակված կանոնների շարքը, որը հայ պրոֆեսիոնալ միաձայն երաժշտության միջնադարյան գործիչների ներդրումների հաճրագումարն է՝ միասնական տեսության ձևով[1]։

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ուղին տևել է հազարամյակից ավելի՝ V-ից մինչև XVI դարը։ Այդ ժամանակաշրջանում ստեղծագործած բանաստեղծ-երգահանները հանրահայտ են։ Դրանք են հոգևոր հիմների՝ շարականների ստեղծողները՝ Մեսրոպ Մաշտոցը, Սահակ Պարթևը, Հովհան Մանդակունին, Կոմիտաս կաթողիկոսը, Բարսեղ Ճոնը, Գրիգոր Վկայասերը, Ներսես Շնորհալին, Ներսես Լամբրոնացին, Հովհաննես Երզնկացին։ Դրանք են աշխարհիկ ու հոգևոր քնարական երգերի՝ տաղերի ստեղծողները՝ Կոստանդին Երզնկացին, Ֆրիկը, Առաքել Բաղիշեցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Քերովբեն, Հովհաննես Բլկուրանցին, Սարկավագ Բերդակցին, Գրիգորիս Ախթամարցին, Ղազարոս Սեբաստացին, Ներսես վարդապետը։

Հանրահայտ են Վալերի Բրյուսովի այն խոսքերը, թե հայ միջնադարի ճնարեթգուները «մեկընդմիշտ ազնվության վկայական են շնորհել հարազատ հայ ժողովրդին»։ Բրյուսովին ծանոթ էին այդ երգերի սոսկ խոսքերը, իսկ մենք, որ գիտենք նաև նրանցից շատերի մեղեդիները, կարող ենք լրացնել. միջնադարյան հայ բանաստեղծ-երգահանները ոչ միայն իրենց բանաստեղծական, այլև երաժշտական ստեղծագործությամբ մեկընդմիշտ ազնվության վկայական են շնորհել հարազատ հայ ժողովրդին։

Իր ծաղկմանը հայ միաձայն պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը հասնում է XIV—XVI դարերում։ Բնական է ենթադրել, որ այդ ժամանակ էլ կարող էր

---

[1] *Այս հարցի մասին մանրամասն տե՛ս Ռ. Աբրահամյան, Հայկական խազային նոտագրությունն, Երևան, 1959, Х. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л. 1958, *Н. Тагмизян*. Теория музыки в древней Армении, 1977, Ереван.

խնդիր ծագել երաժշտական նոր ձևերի՝ մասնավորապես բազմաձայնության անցնելու մասին։ Սակայն այդ շրջանը համընկավ Հայաստանի քաղաքական ու տնտեսական անկման հետ։ Օրակարգի մեջ էր, ավելի շուտ, եղածը պահպանելու խնդիրը, որը և իրագործվեց։ Դրա շնորհիվ, երբ վրա հասավ XIX դարը, վերածննդի, թուրքական ու պարսկական լծից գեթ մասնակի ազատագրման դարը, հայ ժողովուրդը ձեռնունայն չէր։ Պահպանված էին լեզուն ու մշակույթը, և կարող էր շարունակվել նրանց զարգացումը նոր ժամանակների պահանջների համեմատ։ Իհարկե իր բազմաչարչար ճանապարհին ժողովուրդը ի վիճակի չէր եղել պահպանել մշակույթի ամբողջությունը, նրա բոլոր արժեքները։ Քարուքանդ էին եղել քաղաքները, վանքերը, պալատները, կորել՝ ձեռագրերը։ Անուղղելի կորուստ էր կրել երաժշտությունը՝ կորսվել էր խազերի ընթերցման բանալին։ Հոգևոր ու աշխարհիկ միաձայն պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը XIX դարին էր հասել բանավոր հաղորդմամբ միայն։

Բայց այժմ էլ մի նոր սպառնալիք կար՝ դարերի միջով գրեթե հարատառեն հասած այդ երաժշտությունը նոր քաղաքակրթության պայմաններում կորցնելու, տարրալուծելու սպառնալիքը։

Հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի վերականգնումն ու պահպանումը դարձան XIX դարի երաժիշտների կարևորագույն խնդիրները։ Նրանց ջանքերն այս ուղղությամբ ոչ միայն նպաստում էին պատմության համար հայ մշակույթի մի ամբողջ շերտի պահպանմանը, այլև ունեին գործնական նշանակություն։

Ազգային ավանդույթները առկա էին ոչ միայն ժողովրդական երգերում, որոնք նոտագրին հավաքում ու գրի էին առնում XIX դարի երաժիշտները, այլև միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ։ Դեռ ավելին։ Եթե ժողովրդական երգը կյանք, հոգի ու սիրտ էր տալիս հայ նոր երաժշտական արվեստին, ապա միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը ներկայացնում էր այն բանական, կարելի է ասել՝ գիտական հիմքը, որին հենվելով կարելի էր ամենակարճ ժամանակում հասնել Եվրոպայի առաջավոր երկրների երաժշտական զարգացման աստիճանին։ Մի շրջանի պրոֆեսիոնալ երաժշտությունից մյուս շրջանի պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը ավելի կարճ ուղի է ընկած, քան անմիջականորեն ժողովրդական երգից պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը։

Հայ միջնադարյան երաժշտության տեսության ու պրակտիկայի վերականգնման բնագավառում աշխատած անձնուրաց մշակների շարքը սկսվում է պոլսահայ երաժիշտներից։ Գրիգոր Գապասակալյանն ու Եղյա Տնտեսյանը աշխատություններ են գրում, որոնցում հենվելով ձեռագրերի ու ժամանակակից գիտական գրույթների վրա, փորձում են համակարգել հայ հոգևոր երաժշտության մասին եղած տեսական ու պատմական տվյալները։ Համբարձում Լիմոնջյանը հորինում և շրջանառության մեջ է դնում ձայնանիշեր, որոնք

ստանում են հայկական նոր ձայնագրություն անունը։ Նա և նրա աշակերտներ Արիստակես Հովհաննիսյանը, Գաբրիել Երանյանը, Նիկողայոս Թաշչյանը այդ նիշերով գրի են առնում հայկական պատարագի եղանակները, ժամագիրքը և շարականները։ 1873 թվականին հրավիրված լինելով էջմիածին, Թաշչյանը այնտեղ շարունակում է այդ աշխատանքը, ինչպես և հայկական նոր ձայնագրություն ավանդում կազմակերպված դասընթացի ուսանողներին։ Նրա Պոլիս վերադառնալուց հետո, նրան աշակերտած Մակար Եկմալյանը շարունակում է ուսուցչի գործը՝ հավաքում ու հրապարակում է հայ հոգևոր երգերը և ավանդում երաժշտություն[2]։

Այսպիսով, այն ժամանակ, երբ էջմիածնում հայտնվեց մի նոր աշակերտ՝ Սողոմոն Սողոմոնյանը, որը հետագայում ստացավ Կոմիտաս անունը, էջմիածնի ճեմարանում արդեն երաժշտության դասընթացը հաստատուն կերպով հիմնված էր Թաշչյանի և Եկմալյանի ստեղծած ավանդույթների վրա։ Սակայն Կոմիտասին այդ տարիներին վիճակված չէր սովորել Եկմալյանի մոտ։ Ինքը Եկմալյանն այդ ժամանակ սովորում էր Պետերբուրգում։ Նրանց հանդիպումը ավելի ուշ տեղի ունեցավ։ Կոմիտասի ուսուցիչը հոգևոր երաժշտության բնագավառում եղավ Սահակ Ամատունին։ Նրանից է, որ Կոմիտասը յուրացրեց հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության՝ պոլսեցիների կողմից վերականգնված տեսությունը և հենց էջմիածնում էլ սովորեց ու անթերի կատարում էր հայկական հոգևոր երգերը։ Բայց եթե հայ հոգևոր երգերը ճեմարանի գրեթե բոլոր ուսանողներին պետք էին սոսկ իրենց հոգևոր կոչման հետ կապված պարտականությունների կատարման համար, ապա Կոմիտասը միանգամայն այլ առումով է ընկալում սովորածը։ Հետաքրքիր ու վերլուծական մտքի տեր երիտասարդը իր ուսած տեսության հիման վրա հանգում է այնպիսի եզրակացությունների, որոնք շատ ավելի հեռուն էին տանում, քան այն, ինչ ավանդվում էր նրան դոգմատիկ դրույթների ձևով։ Հոգևոր երաժշտության մեջ նա տեսնում էր պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության արդյունք, այսինքն՝ հայ միջնադարյան երաժշտության որոշակի պրոֆեսիոնալ նվաճումներ։

Համեմատելով հայ ժողովրդական երգերը և պրոֆեսիոնալ միաձայն երաժշտությունը, Կոմիտասը գտնում է, որ դրանք ոճական միասնություն են կազմում։ «Թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները... քույր-եղբայր են»,— գրում է նա իր վաղ գրվածքներից մեկում[3] և իր ողջ կյանքի ընթացքում նա զարգացնում ու հիմնավորում է այս դրույթը։ Ներկայումս սույն դրույթը մեզ ինքնըստինքյան հասկանալի է թվում, բայց այն ժամանակ նա

---

2 Թվարկված երաժիշտների գործունեության մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, ե., 1959, Մ. Մուրադյան, Հայ երաժշտությունը 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբում, Երևան, 1970։

3 Կոմիտաս, Երգեցողությունք ս. Պատարագի, «Արարատ», էջմիածին, 1898, էջ 111—117։

ապացուցման էր կարոտ։ Չէ՞ որ այն ժամանակ լայնորեն տարածված էր այն կարծիքը, թե հայ հոգևոր երաժշտությունը փոխ է առնված բյուզանդականից, թե այն ստեղծվել է արաբական երաժշտության ազդեցության տակ և այլն, և այլն։ Կոմիտասն առաջինն էր, որ ի լուր աշխարհի հայտարարեց, թե հայ հոգևոր երգը ազգային է ու ինքնատիպ և ապացուցեց այդ իր զեկուցումներով ու հոդվածներով։ Նրա համար անժխտելի փաստ էր, որ միջնադարյան հայ երգահանները իրենց երգերն ու տաղերն ստեղծելիս հիմք, ելակետ են ունեցել հայ ժողովրդական երգը։ Կոմիտասը ձգտում էր վերծանել խաղերը ոչ միայն հայ միջնադարյան երաժշտությունը հարազատորեն վերականգնելու նպատակով, այլև՝ հուսալով գտնել այնտեղ հայ ժողովրդական երաժշտության հնագույն շերտերը։

Եվ, վերջապես, կարևորագույնը։ Նկատելով պրոֆեսիոնալ ու ժողովրդական երաժշտության ոճական միասնությունը, Կոմիտասը հանգեց այն եզրակացության, թե պրոֆեսիոնալ միաձայնության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների մասին միջնադարյան երաժիշտների արած տեսական բնույթի բազմաթիվ ընդհանրացումները որոշակի չափով վերաբերում են և ժողովրդական երգին ու այդ դրույթների ուսումնասիրությունը ժողովրդական երգի մի շարք առանձնահատկությունների ճանաչման ամենակարճ ուղիներից մեկն է։

Այսպիսով, Կոմիտասը հնարավորություն է ստանում ժողովրդական երաժշտությանը նվիրված իր հետազոտություններում հիմնվել հայ երաժշտության մեջ արդեն իսկ գոյություն ունեցած տեսական գիտության վրա։ Այս հանգամանքը էապես օգնեց նրան ամենակարճ ժամանակամիջոցում ըմբռնել հայ ժողովրդական երգի լադային, ինտոնացիոն և ռիթմիկ կարգը և այդ հիման վրա ստեղծել հայ միաձայն երաժշտության ընդհանուր տեսությունը։ Դեռևս 1898 թվականին այդ տեսության էությունը նա ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Մեր եկեղեցական եղանակները ոչ մեկն էլ ելևէջ չունեն, այլ կազմված են քառյակների դրությամբ... Քառյակների դրությամբ են հորինված և մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունեն։ Քառյակների դրությանը չենթարկվողները օտարամուտ են։ (Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ)»[4]։

Այնուհետև, 1899 թվականին, նա տալիս է ավելի սեղմ և ճշգրիտ սահմանում. «Հայկական եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը հիմնված է ոչ թե եվրոպական ութնյակի սիստեմի վրա, այլ քառալարի սիստեմի

4 Կոմիտաս, «Երգեցողություն ս. Պատարագի», «Արարատ», Էջմիածին, 1898։

վրա, այնպես որ՝ նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջին ձայնը»[5]։

Որպեսզի Բեռլինի կոնսերվատորիայի քանիննամյա ուսանողը նման մի ընդհանրացնող եզրակացություն աներ հայ երաժշտության լադերի կառուցվածքի մասին՝ հանճարեղ լինելը բավական չէր։ Երաժշտության ողջ պատմությունից հայտնի է, որ լադերի ու նրանց կառուցվածքի հասկացությունը բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ ձևավորվել է կոմպոզիտորների և տեսաբանների բազմաթիվ սերունդների ջանքերով։ Որպեսզի նույնիսկ հանճարեղ անձնավորությունը լադերի կառուցվածքի մասին եզրակացություն անի, անհրաժեշտ է, որ համապատասխան երաժշտական մշակույթի մեջ արդեն իսկ գոյություն ունենա լադի, ձայնեղանակի հստակորեն սահմանված հասկացությունը, առկա լինի այդ ձայնեղանակների ձևավորված ու գրի առնված հնչյունաշարը։ Եվ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբանության մեջ ու պոլսահայ երաժիշտների կազմած աշխատություններում հենց այդպես էլ կար։

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ հայ երաժշտության արդի տեսական հիմքի՝ լադային կառուցվածքի տեսության ստեղծման խնդրում Կոմիտասը հիրավի կանգնած է եղել հսկայի ուսերին։ Այդ հսկան էր միջնադարյան հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը։

Այդ հենարանը, սակայն, ծառայել է նրան ոչ միայն գիտական պրպտումների համար։ Կոմիտասը այն հանճարների թվին էր պատկանում, որոնք հրաշալի միավորում են իրենց մեջ հետազոտողի հետաքրքիր միտքը և ստեղծագործողի բոցավառ սիրտը։ Զարմանալի չափերով հաջողվում էր նրան իր գիտական հետևությունները մարմնավորել իր ստեղծագործական պրակտիկայի մեջ։ Լադերի կառուցվածքի ու լադա-ինտոնացիաների (այսինքն՝ ձայնեղանակների) մասին իր հետևության և նրա գործնական կիրառության հիման վրա նա իսկական հրաշք է գործում. դեռևս Հայաստանում բազմաձայն պրոֆեսիոնալ երաժշտության արշալույսին նա ստեղծում է այնպիսի ներդաշնակություն (հարմոնիա) և բազմաձայնություն (պոլիֆոնիա), որոնք լրիվ արտացոլում են հայ միաձայնության լադային և ինտոնացիոն յուրահատկությունները, այսինքն ստեղծում է ազգային բազմաձայնության ոճը։

Սակայն հայ երաժշտության այն բազմաճյուղ ծառի արմատները, որը մենք անվանում ենք կոմիտասյան հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ ոճ, սնվել են ոչ միայն հայ երաժշտության լադային ու ինտոնացիոն համակարգի հյութերով։ Կոմիտասի ստեղծագործությունների հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ ոճն իր այնչափ կատարյալ արտահայտչամիջոցների առումով բազմազան մի արվեստ է, որն

---

[5] «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը, առաջին հրապարակումը՝ „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ ամսագրում, 1899, էջ 54։

այնքա՜ն հաստատուն է կանգնած իր ժամանակի մակարդակին, որ քյուր կլիներ այն կարծիքը, թե նրա միակ ելակետը հայ ժողովրդական և միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության լաւա-ինտոնացիոն համակարգն է եղել։

Կոմիտասի ստեղծագործությունների բազմաձայն ոճը ձևավորվել է նաև համաշխարհային դասական երաժշտության փորձի ստեղծագործական վերաիմաստավորման հիման վրա, ինչպես և, Շահվերդյանի խոսքերով ասած,— իր նախորդ և ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների «առավել արժեքավոր նվաճումների համադրման և ընդհանրացման»[6] հիման վրա։ Այն պահին, երբ ծնվեցին Կոմիտասի առաջին հասուն ստեղծագործությունները, երկու այդպիսի սերունդ էր արդեն գործել։ Դրանցից առաջինի ներկայացուցիչներն էին պոլսահայ կոմպոզիտորները՝ Գաբրիել Սրանյանը, Եղյա Տնտեսյանը և Տիգրան Չուխաճյանը, այսինքն նրանք, ովքեր առաջինը հայերի մեջ սկսեցին բազմաձայն երաժշտություն հորինել։ Երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչներն էին Ք. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը և Ն. Տիգրանյանը՝ առաջին հայ կոմպոզիտորները, որոնք իրագործեցին հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգերի բազմաձայն մշակումը։ Այդ երկու խմբերի անցած ճանապարհն էլ զերծ չի եղել սխալներից ու մոլորություններից, և նրանց ստեղծագործության մեջ երբեք չենք գտնի ոճի այն բյուրեղային հստակությունը, որ բնորոշ է Կոմիտասի քերթվածներին։ Սակայն այդ երկու փուլն էլ միանգամայն անհրաժեշտ էին, որպեսզի իր ծաղկումն ապրեր Կոմիտասի ստեղծագործությունը և հայ երաժշտությունն ընդհանրապես։ Անհրաժեշտ էին, որովհետև հող նախապատրաստեցին հայ երաժշտության ողջ հետագա զարգացման համար ինչպես երաժշտական ստեղծագործության բնագավառում, այնպես էլ լսողների միջավայրում։

Պոլսահայերը առաջին հայ երաժիշտներն էին, որոնք, պատկերավոր լեզվով ասած, Եվրոպայում փթթած ծաղիկը՝ բազմաձայնությունը, տեղափոխեցին հայկական հողը։ Եվրոպական նվաճումների նրանց իրացման մեթոդը դժվար է նույն ստեղծագործական համարել։ Նրանք սոսկ մակերեսորեն, արևվելյան ոճով ձևափոխում էին եվրոպական մեղեդիակազմության և բազմաձայնության նորմերը։ Բայց նրանց ստեղծագործությունների ձեռք բերած ժողովրդայնությունը հանդեցրեց այն բանին, որ հայ միջավայրում՝ թե՛ երաժիշտների և թե՛ լսողների, սկսեցին որպես ազգային ընկալվել ու մշակվել ոչ միայն միաձայն մեղեդիները, այլև երգչախմբային երգեցողությունն ու դաշնամուրով ուղեկցվող երգերը։ Սկսեցին ընտելանալ այն բանին, որ հայկական կարող է լինել ոչ միայն երգը, շարականն ու մեղեդին, այլև ռոմանսը, օպերան և օպերետը։ Նրանց ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ հայ երաժշտության մեջ ներ-

---

6 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 244։

թափանցեց ոչ միայն «բազմաձայնություն», այլև «հայ բազմաձայն երգ» գաղափարը։

Այս առաջին փուլին բնականորեն հաջորդեց երկրորդը, որի հիմնական խնդիրը դարձավ բազմաձայնության համեմատությունը հայ ազգային մեղեդայնության հետ։ Այս բարդ փուլում հանդես են գալիս երեք խոշոր դեմքեր. Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը և Նիկողայոս Տիգրանյանը։ Ժողովրդական երգերը տակավին զրաուված չէին, ու նրանք ստիպված էին նախապես հավաքել, գրի առնել դրանք ու այնուհետև միայն բազմաձայն դարձնել։ Հայ միաձայնությունը կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային մի շարք այնպիսի յուրահատկություններ է դրսևորում, որոնք տարբեր են եվրոպական մեղեդու կոմպոզիցիոն կառուցվածքից։ Այդ յուրահատկությունները չէին կարող մեխանիկորեն լծորդվել եվրոպայում մշակված հարմոնիայի հետ, այլ բազմաձայնության հիմքի վրա իրենց վերաստեղծման համար պահանջում էին հատուկ ստեղծագործական մոտեցում։

Ճիշտ է, մինչև մեր դարի հիսունական թվականները հայ երաժշտագետների մեծ մասը մերժում էր Կոմիտասին նախորդած կոմպոզիտորների՝ հայ երգի մշակմանը ստեղծագործական մոտեցում ունենալու փաստը։

Սակայն, ինչպես պարզ դարձավ վերջին տասնամյակի ընթացքում կատարված հետազոտություններից[7], նախակոմիտասյան շրջանում ստեղծագործած կոմպոզիտորները ևս արդեն հայկական միաձայնության և եվրոպական հարմոնիայի օրգանական միաձուլման ուղիներ են որոնել։ Ճիշտ է, նրանք չէին անում ու չէին էլ կարող անել այն, ինչ իրագործեց Կոմիտասը, այսինքն՝ չէին ստեղծում բազմաձայն այնպիսի կտավ, որը լրիվ արտացոլեր մեղեդու կոմպոզիցիոն յուրահատկությունները, բայց նրանք XIX դ. եվրոպական ու ռուսական երաժշտության ընձեռած միջոցների զինարանից ընտրում էին այնպիսիները, որոնք համապատասխան էին հայ երգի կառուցվածքին, չէին աղճատում այն։ Բացի այդ, մի շարք դեպքերում ազգային հողի վրա վերամշակվում էին դասական ու ռոմանտիկական նորմերը և նույնիսկ առաջ էին քաշվում հայ երաժշտության բազմաձայն ներդաշնակման ուրույն տեսական ու գործնական լուծումներ։ Հայ երգի առանձնահատկությունների նկատմամբ նրանց ցուցաբերած զգույշ և ուշադիր վերաբերմունքի վկայությունն է նրանց լավագույն ստեղծագործությունների չխամրող ժողովրդայնությունը։

Ճիշտ է, Կոմիտասն ինքը լրիվ չէր ընդունում ժողովրդական ու հոգևոր երգերի մշակման նրանց կիրառած մեթոդը, մի բան, որ արտացոլվել է թեկուզ Եկմալյանի «Պատարագի» մասին նրա՝ մամուլում ունեցած ելույթի մեջ[8]։

---

7 *Կ. Խուդաբաշյան*, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, *Երևան, 1977*։

8 *Կոմիտաս*, Երգեցողությունք ս. Պատարագի։

Բայց այդ չի նշանակում ամենևին, թե նա լրիվ մերժում էր իր նախորդների փորձը։ Նույն այդ հոդվածում Կոմիտասը նշել է նաև Եկմալյանի «Պատարագի» դրական կողմերը։ «Պատարագի» ներդաշնակությունը,— գրում է նա,— պարզությամբ հանդերձ, շքեղ է հնչում»։

Թե որքան բարձր էր գնահատում նա Ն. Տիգրանյանի գործունեությունն ու մշակումները, հայտնի է Տիգրանյանի՝ Կոմիտասի հետ ունեցած հանդիպումների մասին հուշերից, ինչպես և այն փաստից, որ Կոմիտասը ձգտում էր իր համերգների ծրագրի մեջ մտցնել հայկական պարերի Տիգրանյանի կատարած մշակումները։

Եթե մենք ընդունում ենք, որ Կոմիտասը ռացիոնալ հատիկ է գտել գերմանական պոլիֆոնիկ դպրոցում, ռուսական ենթաձայնային պոլիֆոնիայում և իմպրեսիոնիստների հարմոնիայում, թեև ոչ մի տեղ նրա մոտ չենք գտնի ուղղակի փոխառումներ, ապա ի՞նչը պետք է խանգարի մեզ ընդունել նաև, որ նա ռացիոնալ հատիկ է գտել իր հայ նախորդների մոտ էլ։ Այո, այս դեպքում էլ Կոմիտասի մոտ չենք գտնում անմիջական փոխառություններ, բայց, ուշադրությամբ համադրելով նրա երկերը Կարա-Մուրզայի, Եկմալյանի ու Տիգրանյանի ստեղծագործությունների հետ, մենք նրա մոտ զարգացված վիճակում կգտնենք այն, ինչը նրանց գործերում առկա էր սոսկ ակնարկի կամ երջանիկ դյուտի ձևով։ Կարճ ասած, Կոմիտասի հայ նախորդների գործերի մեջ մենք կգտնենք մի շարք այնպիսի երևույթների նախատիպը, որոնք նրա մոտ հանդես են գալիս զարգացած ու կատարյալ ձևով։

Այդ նախատիպը առկա է և՛ Կարա-Մուրզայի, իր խոսքով ասած, «բուն ժողովրդական երգերը հասարակությանը ճշտությամբ և նրբությամբ մատուցանելու» սկզբունքի մեջ, և՛ նրա այն մեթոդի մեջ, որ նախատեսում էր ցուցադրել, «թե ինչ երգ ինչպիսի ժամանակ կամ ինչ տրամադրության մեջ է երգում ժողովուրդը»։ Այդ նախատիպը առկա է և Եկմալյանի այն մշակումների հարմոնիկ լեզվում, որոնցում նա ձգտել է արտացոլել հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգերի լադային համակարգը. բնական-լադային դարձվածքներով, լադա-տոնայնության զուգահեռ և սեկունդային փոփոխականությամբ, նույնանուն բնական և ալտերացված լադերի միավորմամբ, լադի հնչյունաշարին հորիզոնական շարժման մեջ հետևելով և ակորդիկայի սովորական, եվրոպական, դիսոնանս հնչումից խուսափելով։ Այդ նախատիպը առկա է Եկմալյանի ու այնուհետև Տիգրանյանի՝ հայ երգերի ներդաշնակման համար օգտագործած կվինտային ու կվարտային երկհնչյունների մեջ, և վերջապես, հայկական պարերի՝ Տիգրանյանի դաշնամուրային մշակումների մեջ (ի դեպ, Տիգրանյանի այդ մշակումների մեջ կա մեկը, որից ուղղակի թելեր են ձգվում դեպի պարերի կոմիտասյան դաշնամուրային մշակումները։ Այդ նշմարելու համար բավական է համադրել «Ռանգի» պարը Տիգրանյանի

մշակմամբ, նույն «Երանգի» պարի՝ Կոմիտասի գրչին պատկանող մշակման հետ)։

Այսպիսով, Կոմիտասը ժառանգել ու շարունակել է ոչ միայն հայ միջնադարյան երաժիշտների, այլև XIX դ. հայ կոմպոզիտորների պրոֆեսիոնալ ավանդույթները։

Մեծարելով նրա ստեղծագործական հուժկու անհատականությունը, մենք չպետք է մոռանանք, որ նրա մտքի հանճարեղ թռիչքը նախապատրաստված էր հայ երաժշտական մշակույթի բազմադարյան ողջ զարգացմամբ։ Հայ երաժշտության բովանդակ նվաճումների գիտակցական կուտակումն էր իր մեջ, որ հնարավորություն տվեց նրան դրսևորվելու որպես իր ժողովրդի զավակի։ Ձավակ, որն իր ողջ գործունեությամբ ապացուցեց, որ հայն ունի իր երաժշտությունը և այդ երաժշտությունը արժանի է դասվելու աշխարհի ամենազարգացած մշակույթի տեր ազգերի արվեստների շարքում։

ՄԱԹԵՎՈՍ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՅԱԴՐՈՒՄԸ ԵՎՐՈՊԱՅՈՒՄ

XIX դարի երկրորդ կեսում հայ երաժշտությունը թևակոխելով իր զարգացման նոր շրջանը, արդեն ձեռք էր բերել նշանակալից արդյունքներ և ոտք էր դրել ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման ուղու վրա։ Սակայն նույնիսկ XX դարասկզբին դեռ հայտնվում էին Ա. Կորեշչենկոյի նման մարդիկ, որոնք համարձակվում էին պնդել, թե հայ ժողովուրդը չունի ինքնուրույն երաժշտական մշակույթ։ Հետևապես անհրաժեշտորեն խնդիր էր դրվում՝ աշխարհին ծանոթացնել հայ երաժշտությանը և նվաճել ընդհանուր ճանաչում։ Այս հարցի լուծումն իր վրա վերցրեց մեծ Կոմիտասը և հասավ բացառիկ արդյունքների։

Իր ողջ գործունեության ընթացքում Կոմիտասն առանձնակի ուշադրություն դարձրեց հայ երաժշտության պրոպագանդի հարցերին թե՛ բուն հայ իրականության մեջ և թե՛ Եվրոպայում։ Հայտնի է, որ Բեռլինից վերադառնալուց հետո Կոմիտասը ոչ միայն բարձրացրեց էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի արական երգչախմբի կատարողական մակարդակը, այլև Վաղարշապատում կազմակերպեց քառաձայն խառը երգչախումբ և հանդես եկավ համերգներով։ Միանգամայն հասկանալի է, որ նա չէր կարող բավարարվել միայն էջմիածնով։ Անհրաժեշտ էր կատարված խոշոր աշխատանքը ցուցադրել ավելի լայն հասարակությանը։ Այդ նպատակին էին ծառայում Գևորգյան ճեմարանի երգչախմբով Երևանում և Թիֆլիսում տրված համերգները, որոնք պսակվեցին բացառիկ հաջողությամբ և գոան լայն արձագանք հայկական թերթերում։ Ավելի ուշ, նա համերգներով հանդես եկավ նաև Բաքվում, որը նույնպես հայկական մշակութային խոշոր կենտրոններից մեկն էր։ Իսկ երբ Կոմիտասը տեղափոխվեց Պոլիս և կազմակերպեց նշանավոր «Գուսան» երգչախումբը, համերգներով հանդես եկավ ոչ միայն քաղաքում ու նրա արվարձաններում, այլև կոմպակտ հայ ազգաբնակչություն ունեցող այնպիսի քաղաքներում, ինչպիսիք էին Զմյուռնիան, Ատաբազարը, Քյոթահիան և այլն։ Հայտնի են նաև 1911 թ. Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում նրա տված համերգները, որոնք ընդունվեցին անօրինակ խանդավառությամբ և բարձր գնա-

հատվեցին ինչպես հայ թերթերում, նույնպես և եգիպտոսում արաբերեն ու օտար լեզուներով լույս տեսնող թերթերում:

Այս համերգների նպատակն էր հայ ժողովրդին ցույց տալ իր երաժշտական գանձերը, նպաստել ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանն ու ազգապահպանության մեծ գործին, պատվաստել բարձր ճաշակ և երաժշտությունը դարձնել ժողովրդի գեղագիտական դաստիարակության հզոր ազդակ:

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ կատարեց Կոմիտասը հայկական երաժշտությունը Եվրոպայում ցուցադրելու ուղղությամբ:

Հայտնի է, որ 1896—1899 թթ. Բեռլինում Կոմիտասն ստացավ բազմակողմանի երաժշտական կրթություն: Այն ժամանակ, երբ նա եղրափակում էր իր ուսման շրջանը, Բեռլինում կազմակերպվեց միջազգային երաժշտական ընկերություն: Այդ ընկերության կազմակերպման նախաձեռնությունը պրոֆ. Օսկար Ֆլայշերինն էր, որը շատ լավ գիտեր Կոմիտասին, որովհետև Բեռլինի արքունական համալսարանում եղել էր նրա դասատուն երաժշտության պատմության գծով: Նա մոտիկից ծանոթ էր Կոմիտասի գիտական ու ստեղծագործական աշխատանքներին և պաշտոնապես հրավիրեց նրան որպես այդ ընկերության հիմնադիր անդամներից մեկը՝ խնդրելով դասախոսություն կարդալ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության վերաբերյալ: Կոմիտասի այս անդրանիկ դասախոսությունը տեղի ունեցավ 1899 թ. մայիսի 10-ին, Միջազգային երաժշտական ընկերության անդամների համար[1]:

Ի՞նչ հարցեր է բարձրացրել Կոմիտասն իր դասախոսության մեջ:

Նա առաջին հերթին անդրադարձել է հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության լադային կառուցվածքի հարցերին, ընդգծելով հայկական լադերի սկզբունքային տարբերությունը եվրոպական մաժորա-մինորային սիստեմի գամմաների համեմատությամբ: Եթե եվրոպական գամմաների հիմքում դրված են իրար զուգահեռ երկու տետրախորդ (քառունակ), ապա հայկական լադերում մաժոր տետրախորդներն իրար միանում են այնպես, որ նախորդ տետրախորդի վերջին հնչյունը միաժամանակ դառնում է հաջորդ տետրախորդի առաջին հնչյունը: Նման շղթայաձև միացման հետևանքով ստացվում են ոչ թե ութնյակներ (օկտավա), այլ յոթնյակներ: Տեսական այս առանձնահատկությանը Կոմիտասն արդեն անդրադարձել էր իր նախորդ հոդվածներից մեկում, նվիրված Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» քննարկմանը[2]: Այստեղ

---

[1] Դասախոսության տեքստը լույս չի տեսել, բայց Կոմիտասի մի հոդվածը տպագրվել է Միջազգային երաժշտական ընկերության օրգան „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft" հանդեսում, Բեռլին, 1899, տետր 1 և 2 (հոկտեմբեր—նոյեմբեր), էջ 54—64: Հետագայում թարգմանվել և արտատպվել է Կոմիտասի «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքում, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 153—164:

[2] «Արարատ» ամսագիր, Էջմիածին, 1898, էջ 111—117:

նա ընդգծում էր, որ «Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ»։

Իր դասախոսության մեջ Կոմիտասն անդրադարձել է նաև հայկական եկեղեցական երգեցողության, հատկապես սաղմոսերգության ու թվասացության հարցերին՝ զուգակցելով այն Հին կտակարանի մարգարեների գրքերի և Ավետարանի առանձին հատվածների կատարման հետ։ Այնուհետև նա կանգ է առել կետադրության նշանների հետևյալ երեք խմբերի վրա. ա) Տևողության նշաններ, բ) Առոգանության նշաններ և գ) Տրոհության նշաններ։ Նա ցույց է տվել հայոց լեզվի կետադրության ու շեշտադրության առանձնահատկությունները, ինչպես և՝ հայ երաժշտության մեջ յուրաքանչյուր նշանի օգտագործման ձևերը։

Դասախոսության ընթացքում Կոմիտասը երաժշտական բազմաթիվ օրինակներով կոնկրետացրել է իր արտահայտած մտքերը։ Իսկ ի՞նչ է ցուցադրել նա։ Ամենից առաջ, գերմանացի երգիչներից բաղկացած վոկալ կվարտետին նա սովորեցրել էր և այդ դասախոսության ընթացքում կատարել տվել հոգևոր երգերից՝ 1) «Փառք քեզ, տէր», 2) «Օրհնեցէք, գովեցէք», 3) «Այս խորհուրդ լցաւ», 4) «Ով զարմանալի», 5) «Սուրբ ես, տէր» և 6) «Տէր ողորմեա»։ Իսկ ժողովրդական երգերից՝ 1) «Սոնա յար», 2) «Անձրևն եկավ», 3) «Հով արեք, սարեր ջան», 4) «Հայրիկ, հայրիկ»։

Հիշյալ երգերից բացի Կոմիտասի անձնական կատարմամբ այս դասախոսության ընթացքում հնչել են տարբեր ժողովուրդների բազմաթիվ երգեր։ Բերենք այդ երգերի մեզ հասած ցուցակը, որը, բարեբախտաբար, պահպանվել է Ա. Եղիազարի Բևռինից գրած և «Նոր դար» լրագրի 1899 թ. № 115-ում տպագրված նամակի շնորհիվ։

Կոմիտասը երգել է. Բոդերեն՝ 1) Լէ լե Գավրամընե, 2) Ոչխարներին ջուր տանելու և բերելու հովվական եղանակ, 3) Աղ կոլնգեմ, 4) Քրդական պարեղանակ։ Արաբերեն՝ 1) Արա էյ թագրովնի, 2) Ջեմիլ քամիլ, 3) Յալեյլի, 4) Արաբի հիջազ։ Թուրքերեն՝ 1) Բուլիշնը, 2) Քիմ դեմիշ դիր, 3) Բահար օլդու։ Պարսկերեն՝ 1) Բայաթի Շահնազ, 2) Բայաթի քյուրդ։ Հարևան այս ժողովուրդների երգերը ցուցադրելուց հետո Կոմիտասն անցել է հայ ժողովրդական երգերի կատարմանը։ Նա երգել է՝ 1) Հոդալլո ջան, 2) Հավար Ջուլո, 3) Էլա էրթիս, 4) Վարդ կոշիկս, 5) Տուն արի։

Կոմիտասի դասախոսության ընթացքում երաժշտական նմուշների փայլուն կատարմամբ հանդես է եկել նաև երգչուհի օր. Սուսաննա Տրիպելն իր հրաշալի սոպրանո ձայնով։

Տարբեր ժողովուրդների երաժշտության նմուշների այսպիսի լայն ցուցադրման նպատակն էր հնարավորություն տալ եվրոպացի անվանի երաժշտագետներին՝ համոզվելու հայ ժողովրդական ու հոգևոր երաժշտության ազգային ինքնատիպության ու ոճական անաղարտության մեջ։

ՀԱՅԿ.ԱՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Թե՛ դասախոսությունը և թե՛ ցուցադրված երաժշտական նմուշները բացառիկ տպավորություն են գործել ունկնդիր երաժշտագետների վրա։ Հենց այդ նկատի ունենալով Միջազգային երաժշտական ընկերության նախագահությունը որոշում է նույն դասախոսությունը կրկնել հունիսի 14-ին, ավելի լայն հասարակության ներկայությամբ։ Այս անգամ համերգ-դասախոսությունը տեղի է ունեցել Բեռլինի Շարլևնբա կոնսերվատորիայի դահլիճում։ Ի տարբերություն նախորդ անգամվա, Կոմիտասը հասցնում է վոկալ կվարտետի փոխարեն հանդես բերել երգչախումբ և ցուցադրել իր խմբերգները։

Կոմիտասի այս դասախոսություններն, ընդհանրապես, առաջիններն էին, որովհետև դրանցից առաջ հայ երաժշտության վերաբերյալ Եվրոպայում նման դասախոսություններ չէին եղել։ Նույնիսկ Միջազգային երաժշտական ընկերության անդամների համար դա հայտնություն էր, որովհետև նրանք գաղափար չունեին հայ երաժշտության մասին։ Բոլորովին էլ պատահական չէր, որ նույն 1899 թ. հունիսի 16-ի համարում «Berliner Morgenpost» թերթը հրապարակում է հատուկ գրախոսական, որի մեջ հիացմունքով է խոսվում Կոմիտասի դասախոսության և հայ ժողովրդական ու հոգևոր երաժշտության մասին։

Արձագանքները հասան Անդրկովկաս։ Բեռլինից ստացված նամակ-հոդվածներ երևացին «Մշակ» և «Նոր դար» թերթերում։

Այնքան ուժեղ էր Կոմիտասի թողած տպավորությունը, որ Միջազգային երաժշտական ընկերության նախագահ պրոֆեսոր Օսկար Ֆլայշերը հատուկ նամակով շնորհավորում է նրա հաջողությունը։ Այդ նամակում կարդում ենք.

«Իմ պարտքս կհամարեմ Ձեզի, հանուն Միջազգային երաժշտական ընկերության, շնորհակալություն հայտնել այն սիրահոժարության համար, որ Դուք Ձեր դասախոսությանց միջոցով հայ երաժշտության մասին մեր ընկերության նպատակները կանխեցիք։ Ձեր հմտալից և խորիմաստ դասախոսությանց միջոցով խորունկ հայացք մը ձգել տվիք դեպի այն երաժշտությունը, որ մեզ համար ցարդ գրեթե գոց էր, և որ մեզի՝ արևմտյաններուս շատ բան ուսուցանել կարող է։ Այն աշխատությունը, որուն Դուք ձեռնարկած եք, փոքր չէ եղած, և ես խոսած կըլլամ հանուն այն ամենքին, որոնք Ձեր դասախոսությունները լսեցին,— և որոնց մեջ կային առաջնակարգ նշանակություն ունեցող և գիտական աշխարհահռչակ մարդիկ,— եթե ըսեմ, թե Ձեր ջանքն ու ճիգը զուր չեն։ Դուք արդի գիտության անգին ծառայություններ կարող եք մատուցանել, եթե Ձեր աշխատությունները հրատարակեք, և այդ առթիվ, եթե կարողանամ օժանդակությունս ընծայել Ձեզի, մեծ ուրախություն մը պիտի զգամ»[3]։

---

3 Մեջբերումն արված է «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» գրքից։ Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 11—12։ Նամակը գրված է 1899 թ. հուլիսի 16-ին։

Միջազգային երաժշտական ընկերության Բեռլինի մասնաճյուղի անունից նույնպիսի նամակ է գրել նաև դոկտոր Մաքս Զայֆերտը։ Այս նամակում ահա թե ինչպես են գնահատվում Կոմիտասի դասախոսությունները՝ «Այն խորունկ հայացքը, որով Դուք մեղմն բոլորովին հեռու եղող բարձր ու զարգացած քաղաքակրթության մը վսեմ կարողությունը մոտեն ճանչցուցիք մեզի,— անակնկալ կերպով հմտալից ներածությունն այն բաներուն, որ արևմտյան հնագույն քաղաքակրթական ժամանակներու ծանոթության համար իսկապես առանձնակի կերպով նշանակալից են, Ձեր դասախոսելու և երգելու կատարելագործ արվեստը, ասոնք այնպիսի բաներ են, որոնք մեզ զարմացնել կարող էին և որոնք Ձեր ունկնդիրներուն ոչ մեկուն հիշողության մեջ պիտի թառամին։ Ասով Դուք ոչ միայն մասնաճյուղիս շնորհակալությունը, այլև, ապահովաբար, Ձեր հայրենիքի քաղաքակրթական արժանիքի գնահատումն ստացաք»[4]։

Նշանավոր երաժշտագետ-պրոֆեսորների կողմից տրված գնահատականները պերճախոս վկայությունն են Կոմիտասի կատարած գործի բացառիկ նշանակության։ Ինքը՝ Կոմիտասը սերտորեն կապվեց Միջազգային երաժշտական ընկերության հետ և նրա՝ 1914 թ. կոնգրեսում նույնպես հանդես եկավ իր հմտալից դասախոսություններով։

Կոմիտասի հաջորդ ուղևորությունը դեպի Եվրոպա 1901 թ. էր։ Նա մեկնեց Բեռլին՝ մասնակցելու Միջազգային երաժշտական ընկերության հերթական համագումարին, որը նվիրված էր եկեղեցական երաժշտության հարցերին։ Սակայն այս համագումարն առանձին հետք չթողեց Կոմիտասի գործունեության վրա։ Այդ բանը նա ընդգծել է նույն ինքնակենսագրականում։ Կոմիտասը Բեռլինից անցավ Փարիզ, որպեսզի մոտիկից ծանոթանա ֆրանսիական երաժշտությանը։ Այստեղ տեղի ունեցավ նրա ծանոթությունը հայտնի բանաստեղծ-հրապարակախոս Արշակ Չոպանյանի հետ։ Այս ծանոթությունը, որը հետագայում վերածվեց սերտ բարեկամության, մեծ նշանակություն ունեցավ երկուսի համար էլ։ Հենց այս ծանոթության անմիջական տպավորության տակ Ա. Չոպանյանը «Անահիտ» հանդեսում տպագրեց իր անդրանիկ հոդվածը Կոմիտասի մասին[5]։

Առավել նշանակալից էր Կոմիտասի 1906—1907 թթ. կատարած ճանապարհորդությունը Եվրոպայում։ Էջմիածնից նա մեկնեց Բեռլին, որտեղ զբաղվեց իր ստեղծագործությունների առաջին տետրի՝ «Հայ քնար»-ի տպագրության նախապատրաստման գործով։ Այստեղից նա նամակներով կապվեց իր բարեկամ Արշակ Չոպանյանի և աշակերտուհի օր. Մարգարիտ Բաբայանի հետ՝ իր խորհուրդներով օգնելով նրանց Փարիզում տրվելիք հայ երաժշտու-

4 Նույն տեղում։ Նամակը գրված է 1899 թ. հուլիսի 19-ին։

5 «Անահիտ», Փարիզ, 1901, հունիս-հուլիս, էջ 141—144։

թյանը նվիրված համերգի նախապատրաստման գործում։ 1906 թ. նոյեմբեր ամսին Կոմիտասն արդեն Փարիզում էր և անձամբ էր զբաղվում համերգի նախապատրաստման աշխատանքներով։ Ահա թե ինչպես է նկարագրում այդ օր. Մ. Բաբայանն իր հիշողություններում. «Ծրագրի մասին վիճելով, աշխատելով, վազվզելով, Կոմիտասը մեկ ինձ էր սովորեցնում նոր եղանակներ, մեկ հանգուցյալ աշակերտիս՝ Մուղունյանին էր խրատում, հետո սովորեցնում Շահմուրադյանին, մեկ խմբի եղանակներն էր գրում և L'amoureux-ի շատ անվանի խումբը փորձում և հետները չարչարվում հայերեն արտասանելու և զգացնելու համար, մեկ էլ քրոջս դաշնամուրին համար Մշո պարերն էր հարմարեցնում...

Վերջապես հասավ դեկտեմբերի 1-ի իրիկունը։ Salle des agriculteurs-ի մեծ սրահը ծայրից ծայր լիքն էր։ Կոմիտասը միայն ջղերի ուժով ոտքի վրա էր՝ այնքան հոգնած էր նախընթաց աշխատություններից և փորձերից։ Նրա ձայնը այնպես կտրված էր, որ մոտիկ բարեկամներս և ես դողում էինք, թե ինչպես պիտի հաղթե այդ սոսկալի ֆիզիկական հոգնածությունը։

Ահա հասնում է այդ րոպեն. վարդապետը խիստ և վսեմ հագուստով մոտենում է փոքրիկ երգեհոնին և ինքն իրեն դաշնակցելով սկսում մեղմա-մեղմ (pianissimo) «Տիրամայր» խաչի երգը։ Ամբողջ հասարակությունը կարծես պապանձվել էր, մարդիկ կարծես իրանց շունչը պահել էին, որ ավելի ևս կարողանան ըմբռնել այդ անասելի ցավին հետ մեր ազգին դարավոր աղերսանքին վսեմ եղանակը։ Տպավորությունը անպատմելի էր։

Փարիզի շատ անվանի երաժիշտներ ու երգիչներ պատմում էին ինձ, ավելի ուշ, իրենց տպավորությունը, թե երբեք իրենց կյանքին մեջ այդպիսի խոր երաժշտական հուզմունք չէին ստացել»[6]։

Իրար են հաջորդում հոգևոր և աշխարհիկ երգերը, մեներգերն ու խմբերգերը, դաշնամուրային պարերը... Համերգի ամբողջ ծրագիրը կատարվում է բացառիկ խանդավառությամբ և թողնում անջնջելի տպավորություն։ Կատարված յուրաքանչյուր երգից հետո համերգասրահը փոթորկվում է ծափահարություններից ու անվերջ բացականչություններից։ Ունկնդիրների շարքերում տեղ էին գրավել ֆրանսացի նշանավոր կոմպոզիտորներ ու երաժշտագետներ՝ Բուրգո-Դյուկուդրեն, Վենսան դը Էնդին, Ռոմեն Ռոլանը, Լուի Լալուան և ուրիշներ։ Հայ երաժշտությունը, կոմիտասյան երգերը գրավել ու կախարդել էին նրանց։ Ռոմեն Ռոլանը, որ դրանից առաջ էլ առիթ էր ունեցել ծանոթանալու Կոմիտասի երգերին ու խորապես գնահատում էր դրանք, այս համերգից հետո ավելի խանդավառված, Կոմիտասին հրավիրում է Սորբոնի համալսարան և խնդրում դասախոսություն կարդալ հայ երաժշտու-

---

6 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածու։ Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 139—140։

թյան մասին և երգել իր չքնաղ երգերը: Կոմիտասյան երգերն այնքան ուժգնորեն էին տպավորվել նրա հիշողության մեջ, որ դրանից երեք տասնյակ տարի անց, 1935 թ., երբ Հայպետհրատը դիմեց նրան՝ խնդրելով «Ժան-Քրիստոֆը» հայերեն թարգմանելու թույլտվություն, նա պատասխանեց. «Հաճույքով թույլատրում եմ թարգմանել և իմ սիրալիր ողջույնն եմ հղում ձեր նշանավոր Հայկական երկրին, որ առանձնապես սիրելի է երաժշտի իմ սրտին՝ իր գեղեցիկ երգերով, որոնցով վաղուց հիացած եմ: Նրանք հրապույր ու մելոդիկ մի հարստություն ունեն, որոնք ձեր երկիրը, երաժշտության տեսակետից, դարձնում են խորհրդային մի Իտալիա»[7]:

Ինչ վերաբերում է պրոֆ. Լուի Լալուային, ապա նա հանդես է եկել «Mercure Musical» հանդեսի էջերում մի հոդվածով, որը նույնպես վկայում է ֆրանսիական հասարակության ստացած անջնջելի տպավորությունների մասին: Նա գրում է.

«...Ոչ որ չափազանցության մեղադրանքը պիտի անե ինծի, երբ հայտարարեմ, թե այդ համերգը հայտնություն մը և զմայլանք մը եղավ: Մեզմե ոչ մեկը կարծեմ, բացի շատ սակավաթիվ իրաղեկներե, կրնար մտքեն անցունել գեղեցկություններն այդ արվեստին, որ իրապես ոչ եվրոպական է և ոչ արևելյան, այլ ունի նկարագիր մը աշխարհիս մեջ մեկ հատիկ՝ շնորհալի քաղցրության, խորաթափանց հուզման և ազնվական գորովի: Փափուկ և սակայն որոշ ոլորումներով մեղեդիներ, ճապուկ ու կենդանի կշռություններ, երաժշտություն մը, որ ամբողջովին սրտեն կբխի, կհոսի ինչպես ջուրը զով, թափանցիկ ու պայծառ: Արև կա այդ երգերուն մեջ, բայց ոչ Արաբիո և Պարսկաստանի անապատներուն հրատոչոր արևը, այլ ոսկեզօծ լույս մը, համակ երկնային, որուն ջերմությունը փայփայանք մըն է սարերու սպիտակության, անտառներու կանաչին և քաղցրակարկաչ առուներու ցոլքերուն...»:

Հայ ժողովրդական աշխատանքային, լիրիկական և այլ տիպի երգերի, ինչպես և պարերի ու հոգևոր երաժշտության նկարագիրը տալուց հետո պրոֆ. Լուի Լալուան հատուկ տեղ է հատկացնում Կոմիտասի ստեղծագործական ու կատարողական արվեստի բնութագրությանը: Իր հոդվածի շարունակության մեջ ահա թե ինչ է գրում նա.

«...Հ. Կոմիտաս, որ քաջությունն ունեցավ գալ վարել երգչախումբը և ինքն իսկ երգել եկեղեցական տաղեր, մեր Stabat Mater-ին համապատասխանող կտորին մեջ (Տիրամայրը) բարձրացավ հուզմունքի ներուժության մը, որ զրեթե մինչև արցունք բերելու աստիճանին կհասներ, և հասարակությունը օվասիոն մը ըրավ իրեն ...Հ. Կոմիտաս, որուն կպատկանի պատիվը այս եղանակները հավաքած և անոնց գեղեցկություններն առաջին անգամ

---

7 Ռոմեն Ռոլան, *Ժան Քրիստոֆ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1935, Առաջին հատոր, Առաջաբանի փոխարեն:

զգացած ըլլալը, հայտնվեցավ նաև հնարամիտ և փափուկ նվագահարդար մը, որովհետև այդ եղանակներեն շատերուն միացված է դաշնակի կամ խմբի համար գրված ընկերացում մը, ուր աղգային «բոնալիտեն»-ին ու գույնին ամենաճիշտ և ամենանուրբ զգացում մը երևան կուգա»[8]։

Երաժշտական Փարիզին հայ երաժշտությունը ծանոթացնելուց հետո Կոմիտասն ընդունում է Շվեյցարիայի հայ ուսանողական միության հրավերը և Ա. Չոպանյանի հետ միասին կատարում է համերգային մի շրջագայություն Շվեյցարիայի Յուրիխ, Ժնև, Լոզան և Բեռն քաղաքներում։ Նա կազմակերպում է ուսանողական երգչախմբեր, որտեղ կողք-կողքի երգում էին հայ, ռուս, շվեյցարացի, ֆրանսիացի և այլ ազգերի ուսանողներ։ Այս համերգներում Ա. Չոպանյանը հանդես է գալիս բանախոսությամբ, նվիրված ոչ միայն հայ բանաստեղծության ու երաժշտության ազգային ինքնատիպության հարցերին, այլև՝ Կոմիտասի կատարած գործի նշանակությանը։ Իսկ Կոմիտասն ամենուրեք կատարում է հայ հոգևոր ու ժողովրդական երգեր՝ հանդես գալով որպես մեներգիչ և խմբավար։ Այս համերգ-դասախոսությունների վերաբերյալ հիացական հոդվածներ են տպագրվում Ժնևի ու Լոզանի թերթերում։ Բերենք «Գազեթ դը Լոզան» թերթում հրապարակված հոդվածից մի քանի քաղվածքներ.

«Երաժշտական տեսակետով, ուրբաթ օրվան երեկույթը հայտնություն մը և դյութանք մը եղավ։ Հայ երաժշտությունը ոչ միայն մարդկային երաժշտության մեկ որոշ տարրն է, այլև այնքան գեղեցիկ է ան, որ կրնա նախանձը շարժել փարթամ Գերմանիային և խրոխտ Ֆրանսիային, ան կրնա մեզի համար առաջնորդ մը ու իդեալ մը հանդիսանալ»։ Հոդվածագիրն առանձնապես ընդգծում է, որ պետք է այդ երգերը լսել Կոմիտասի նման արվեստագետի կատարմամբ, որպեսզի տպավորությունը լինի կատարյալ։ Ի վերջո, հոդվածագիրը եզրափակում է. «Հաճույք մըն էր տեսնել այն հրճվանքը, որով հասարակությունը կհետևեր այդ երգեցողության քմահաճ թելին, և սրտաբուխ խանդավառությունը, որով զանոնք կծափահարեր։ Այդ երգերեն ամեն մեկը իր հատուկ գեղեցկությունն ուներ։ Եվ արդեն հայ արվեստին բնորոշ գծերեն մին այն է, որ իր այլազանությունը կհավասարի իր գեղեցկության»։

Հայ երաժշտությունը Եվրոպայում ցուցադրելու տեսակետից չափազանց կարևոր էր նաև Կոմիտասի մասնակցությունը Միջազգային երաժշտական ընկերության հինգերորդ կոնգրեսին, որը տեղի ունեցավ Փարիզում 1914 թ. հունիսի 1-ից 15-ը։ Այստեղ նա կարդաց երեք դասախոսություն, որոնցից երկուսը՝ «Հայ եկեղեցական երաժշտության հին և նոր նոտագրությունը» և

---

8 Բերված է Ա. Չոպանյանի «Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտությունը» հոդվածից։ Տե՛ս «Անահիտ» հանդես, Փարիզ, 1931, № 1—2, էջ 103—127։

«Հայ ժողովրդական երաժշտությունը» վազօրոք նախատեսված էին կոնգրեսի ծրագրով, իսկ երրորդը՝ «Հայ երաժշտության ռիթմի, ամանակի և տաղաչափության մասին» դասախոսությունը հավելյալ կերպով մտցվեց ծրագրի մեջ կոնգրեսի մասնակիցների խնդրանքով։ Երեք դասախոսություններն էլ բացառիկ տպավորություն գործեցին հավաքված նշանավոր երաժշտագետների վրա։ Առաջին դասախոսությունն ավարտելուց հետո նշանավոր բյուզանդագետ պրոֆ. Պետեր Վագները իր հիացմունքն ու շնորհակալությունն է հայտնում և ապա ավելացնում. «Անհամբեր սպասում եմ Կոմիտաս վարդապետի բոլոր աշխատությունների հրատարակվելուն, որոնք իրենց մեջ շատ մեծ գանձեր են պարունակում թե՛ հայ և թե՛ հին հունական երաժշտության մութ կետերի լուսաբանության համար»[9]։

Այս դասախոսություններից բացի Կոմիտասը Փարիզի հայկական եկեղեցում կազմակերպում է հոգևոր երաժշտության ցուցադրում, որին, իրենից բացի, մասնակցում են նաև օր. Մ. Բաբայանը, Ա. Շահմուրադյանը, Խ. Գալֆանոդյանը, Մ. Պերպերյանը և ուրիշներ։ Ահա թե ինչ է գրում պրոֆ. Ֆրեդերիկ Մակլերը Կոմիտասի կազմակերպած համերգի մասին։

«1914 թ. Փարիզի երաժշտական միջազգային համագումարում, ուր հավաքվել էին տիեզերքի գլխավոր երաժշտագետները, Կոմիտասը տվեց հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մի համերգ՝ հիացմունք պատճառելով ներկա երաժշտական հեղինակություններին։ Ժողովրդական երաժշտության, ինչպես և արտի, խոփի, գութանի երգերի մասին նրա արած դասախոսությունները, պետք է ասել, համագումարի նիստերից ամենաթանկագինը եղան։ Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակությունը բարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ հմայքը, այն դերագույն պարզությունը, որ բխում է հայկական երաժշտությունից»[10]։

Հայ հոգևոր երգերի ցուցադրումից անմիջապես հետո, Կոմիտասին է մոտեցել Վիեննայի համալսարանի պրոֆ. Գ. Ադլերը և բացականչել է. «Ձեմ դիտեր, թե աստված եքիս հայոց ձայնը չլսե, ալ որուն ձայնը պիտի լսե»։ Իսկ Ֆինլանդիայի ներկայացուցիչ Իլմարի Քրոն ավելացրել է. «Աստված ձեր ժողովրդին ազատություն և անդորրություն տա, որպեսզի կարենաք գեղարվեստի մեջ ազատորեն սավառնիլ և մարդկային կյանքին համար պիտանի բաներ ընել»[11]։

---

9 Օր. Մ. Բաբայան, Հայ երաժշտությունը Փարիզի մեջ։ «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 11/24 հունիսի 1914, № 1535, էջ 1։

10 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, էջ 30։

11 Հրաչուշ Շահպազ, Հայ երաժշտության պանծացումը։ «Ազատամարտ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 26 հունիսի—9 հուլիսի 1914, № 1548, էջ 1։

Փարիզի թերթերը լի էին Կոմիտասի դասախոսությունների և հայ երաժշտության վերաբերյալ հիացական կարծիքներով։ Կոմիտասը գերել էր բոլորին։ Միանգամայն իրավացի էր օր. Մարգարիտ Բաբայանը, երբ այս կոնգրեսին նվիրված իր հոդվածում հատկապես ընդգծում էր, որ «...Հայ երաժշտությունը ունեցավ իր պատվավոր և արժանի ներկայացուցիչը հանձինս Կոմիտաս վարդապետի, որ այդ երկու շաբթվան մեջ գրավեց միջազգային բոլոր երաժիշտների թե՛ համակրությունը և հիացմունքը իբրև մեծ արվեստագետ և թե՛ երաժշտագետների խորին հետաքրքրությունը և հարգանքը»[12]։

Իսկ ի՞նչ էր զգում ինքը՝ Կոմիտասը, հայ երաժշտության այդ պատգամաբերը, ականատես լինելով իր գործի հաղթանակին։ Երբ նրան հարցնում են այդ մասին, նա իր միսիան հաջող կատարած մարդու զոհունակությամբ պատասխանում է.

«...Ամենեն ավելի ինձ հուզեց այն բանը, որ այդ օտար հեղինակավոր երաժշտագետները լսելով իմ բացատրություններս, հասկցան և համոզվեցան, որ աշխարհի մեջ կա հայ երաժշտություն մը բոլորովին ինքնատիպ և ինքնուրույն, այնպես, ինչպես հայ լեզուն և հայ կյանքը, մինչդեռ մեր ժողովուրդը դեռ կտարակուսի թե ինքը լեզու ունի, երաժշտություն ունի ու կյանք ունի»[13]։

Կոմիտասի այս խոսքերի մեջ զգացվում է այն դառնությունը, որ նրան պատճառել էին մի տարի առաջ, 1913 թվականին հայկական մամուլում տպագրված Թիրաքյանի ու Պուրմայանի հոդվածները, որոնք ժխտում էին հայկական ինքնուրույն երաժշտության գոյությունը և եղածը համարում էին ասորա-բյուզանդական ու հնդկա-պարսկական աղդեցության արդյունք։ Հենց դրանց դեմ էր ուղղված Կոմիտասի «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» փայլուն հոդվածը, որը ջախջախիչ հարված հասցրեց նիհիլիստական տրամադրությունների կրողներին։ Դրա հետ մեկտեղ, հայ երաժշտությունը ցուցադրելով եվրոպային, նա կատարելապես հասել էր իր նպատակին։

---

12 Օր. Մ. Բաբայանի «Հայ երաժշտությունը Փարիզի մեջ» հոդվածից։

13 Հրանուշ Շահպազի նույն հոդվածից։

ՌԱՅՆՀԱՐԴ ՇԵՍԿՈՒՍ

ԳԴՀ, Լայպցիգ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԲԵՌԼԻՆՈՒՄ

Որևէ երկրի երաժշտագիտության առաջադիմական ավանդույթներից է՝ հարգել ու ճանաչել այլ ժողովուրդների երաժշտագիտության և կատարողական արվեստի նվաճումները։ Ճիշտ այնպես, ինչպես անցյալ դարում Լայպցիգն իր կոնսերվատորիայով օտարերկրյա արտիստների աջակցության և զարգացման կենտրոն դարձավ, այդպես էլ ներմանական համալսարաններում հաստատված երաժշտագիտությունը կարող է վկայակոչել իր բազմաթիվ կապերը այլազգի երիտասարդ գիտնականների հետ, որոնք կամ սովորեցին Գերմանիայում, կամ մտքերի բեղմնավոր փոխանակում կատարեցին գերմանացի երաժշտագետների հետ։

Հայ կոմպոզիտոր և ժողովրդական երգերի ուսումնասիրող Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը մեզ համար առիթ է հանդիսանում ուսումնասիրելու նրա կապերը իր գերմանացի ուսուցիչների հետ 1896—1899 տարիների ընթացքում։ Այդ մեզ առավել ևս անհրաժեշտ է թվում այն պատճառով, որ մինչ այսօր նրանց փոխհարաբերությունները պարզաբանելու ուղղությամբ ոչ մի լուրջ փորձ դեռևս չի ձեռնարկվել։

Մինչև Բեռլին ժամանելը Կոմիտասն Էջմիածնում արդեն ստացել էր 12-ամյա գործնական երաժշտական կրթություն, որը համապատասխանում էր հայկական եկեղեցական արարողությանը ծառայելու պահանջներին, ինչպես նաև Թիֆլիսում ավարտել էր կիսամյա տեսական դասընթաց։ Սակայն նրան առավել կարևոր էին թվում Հայաստանի ժողովրդական գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ իր հետաքրքրությունը, իսկական հայ դեղչկական երգերի հայտնաբերումն ու նրբամիտ ընտրությունը, ժողովրդական երգերը բազմաձայն շարադրելու առաջին փորձերը, ինչը նորություն էր հայ երաժշտական կյանքում, ժողովրդական գործիքների նվագախմբի հետ շփումը և Ակնա 25 հնավանդ երգերի գրառումը։ Այսպիսով, մինչև Բեռլինյան ուսումնառությունը արդեն ուրվագծվել էր ժողովրդական երգեր ուսումնասիրողի նրա ապագա ուղին։

Այդ ուղին գիտական և գեղարվեստական մի լրացուցիչ հիմնավորում գտավ Բեռլինում։

Ապահովված թոշակով, որը նրան տրամադրել էր նավթային մի ընկերության ձեռնարկատեր, Կոմիտասը 1896 թ. մայիսին ժամանեց Բեռլին և ընդունվեց պրոֆեսոր Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիան: Այն ժամանակ այդ կոնսերվատորիան գտնվում էր Պոտսդամերշտրասսեի № 104 տանը: Այստեղ դասավանդում էին երաժշտության պատմություն, մեթոդիկա, տեսություն և կոմպոզիցիա, հատուկ սեմինարներ էին անցկացվում դաշնամուրի և երգեցողության ուսուցիչներ պատրաստելու համար, տրվում էին նաև վոկալ անսամբլի և խմբերգեցողության դասեր, կար, նույնիսկ, օպերային դերերգերի ուսուցում: Նվագել սովորելու համար կարելի էր հաճախել դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի դասերի, կամերային երաժշտության դասընթացը հնարավորություն էր տալիս վարժվել անսամբլային կատարմանը, բացի այդ բոլորից կային մեներգեցողության պարապմունքներ: Հիմնական առարկաները՝ դաշնամուրը, անսամբլային և խմբական երգեցողությունը, օպերային դերերգի ուսուցումը, կոմպոզիցիան և երաժշտության տեսությունն ու պատմությունը դասավանդում էր Ռիխարդ Շմիդտը: Վերջինս նշանավոր դպրոց էր անցել, դաշնամուրի նվագից աշակերտել էր Թեոդոր Կուլլակին, իսկ երաժշտության տեսությունը նրան ավանդել էր ոչ այլ ոք, քան ինքը Զիգֆրիդ Դենը: Մեծապես օժտված, որ կարող էր մի ամբողջ սերունդ ուսուցանել, Ռ. Շմիդտը իր մեջ երաժշտության գիտատեսական խորաթափանցությունը զուգակցում էր նրա դործնական կատարման հետ:

Այսօր Շմիդտի ստեղծագործություններից ոչ մեկը այլևս հայտնի չէ, սակայն, ինչպես այդ հաճախ պատահել է պատմության մեջ (հիշենք Բեկուլ և Էդուարդ Մարքսի և նրա աշակերտ Յոհաննես Բրամսի օրինակը), հենց այն ուսուցիչները, որոնց սեփական ստեղծագործությունները աչքի չեն ընկնում առանձին ինքնատիպությամբ, բարերար ազդեցություն են ունենում իրենց աշակերտների վրա, հաղորդելով նրանց կայուն գիտելիքներ երաժշտական արվեստից, և չփաթաթելով նրանց վզին իրենց սեփական ոճը, արվեստի սեփական ըմբռնումը: Այդպես կարող էր լինել և Շմիդտի ու Կոմիտասի մոտ, այդպիսի բնույթ կստանան, բայց ավելի լայն մասշտաբով, Հայնրիխ Բելլերմանի հարաբերությունները Կոմիտասի հետ, որոնց մասին կխոսվի: Այսպիսով, այդ կոնսերվատորիայում կարող էին լինել Կոմիտասի ապագա ստեղծագործական աշխատանքը խթանող բազմաթիվ գործոններ: Հայտնի է, որ Կոմիտասն ինքը միշտ էլ մեծ հարգանքով է արտահայտվել իր բեռլինյան ուսուցիչների մասին:

Կոնսերվատորիա ընդունվելուց կարճ ժամանակ անց, արդեն 1896 թ. հոկտեմբերի 22-ին Կոմիտասը ընդունվեց նաև համալսարան: Բեռլինի Հումբոլդտի անվան համալսարանի արխիվում պահպանվող ընդունելության մատյաններում կա նրա 677/87 թվահամարով դրանցումը. ծննդավայրը՝ Քյո-

թահյա, Թուրքիայում, հայրը՝ կոշկակար, ինքը՝ ուսան[ող] փիլ[իսոփայության]։ Ուսումնառության տարիներին Կոմիտասը ապրում էր Կոխշտրասսե փողոցի № 73-ում։ 1899 թ. սեպտեմբերի 2-ին նա ստացել է ավարտական վկայական։

Բեռլինի համալսարանում նրա ուսուցիչներն էին Մաքս Ֆրիդլենդերը, Հայնրիխ Բելլերմանը և Օսկար Ֆլայշերը։ Դա պարագաների երջանիկ զուգադիպություն էր ոչ միայն այն պատճառով, որ Կոմիտասն այստեղ «առաջին ձեռքից» էր ստանում երաժշտության տեսական հիմունքների վերաբերյալ երաժշտագիտության ականավոր ներկայացուցիչների նորագույն ուսումնասիրությունները, այլև այն պատճառով, որ այդ մասնագետների հետազոտությունների շրջանակը և նրանց ավանդականորեն պայմանավորված գեղարվեստական հայացքները, անկասկած, համընկնում էին Կոմիտասի ձգտումների հետ։ Ինչպես ստորև ցույց կտրվի, այդ գիտնականները Կոմիտասին նաև գնահատում էին որպես մի երիտասարդ գործընկերոջ, որի հետազոտությունների արդյունքները նրան հիմք էին տվել աշխատելու իրենց հետ՝ միջազգային երաժշտագիտության հետագա զարգացման ուղղությամբ։

Մաքս Ֆրիդլենդերի մեջ Կոմիտասը տեսավ մի անձնավորության, որն իրեն լիովին նվիրել էր XVIII և XIX դդ. ժողովրդական երգի և կոմպոզիտորական երգային ստեղծագործության ինչպես գործնական, նույնպես և գիտա-տեսական ուսումնասիրմանը։ Կոմիտասի վրա առանձին ազդեցություն պետք է գործած լինեն ժողովրդական երգի վերաբերյալ Ֆրիդլենդերի գեղագիտական հայացքները և նրա ձեռնարկած հրատարակությունները, որոնցում կարելի էր նշմարել ժողովրդական երգերի մշակման հնարավորություններ։

Կոմիտասին առանձնապես պետք է հետաքրքրեին միջնադարյան երաժշտության մասին Հայնրիխ Բելլերմանի դասախոսությունները և կոնտրապունկտին վերաբերող նրա վարժությունները։ Չէ՞ որ հայ երիտասարդը դեռ դրանից առաջ հնարավորություն էր ունեցել համոզվելու, որ իր երկրի ժամանակակից գեղջկական երգը ունի հատկանիշներ, որոնք ի հայտ են եկել XIII դարից սկսած։ Նրան չէր կարող անծանոթ լինել Հայնրիխ Բելլերմանի 1856 թ. առաջին անգամ հրատարակված և իր թարմությունը պահպանող՝ «15 և 16-րդ դարերի մենդուրային նոտաները և տակտային նշումները», մի աշխատություն, որից նա, հավանաբար, կարող էր մեթոդական այս կամ այն ցուցումները քաղել հայկական երգերի սեփական հետազոտությունների համար։ Սակայն թվում է, թե ավելի կարևոր էր երգեցողության, մեղեդիի յուրահատկությունների և բազմաձայնության վերաբերյալ Բելլերմանի ըմբռնումը։ Քրիստիան Գոտֆրիդ Կրաուզեից սկիզբ առած ավանդույթը, որի գեղագիտական հայացքները մեղեդիի ինքնուրույնության և պարզության մասին իրականացան Շուլցի, Ցելտերի և նույնիսկ Մենդելսոնի երգային ստեղծագործությունների մեջ, չէր դադարել գոյություն ունենալուց Գրելլի և

նրա հետևորդ Հայնրիխ Բելլերմանի ժամանակներում։ Սակայն, անտարակույս, այդ ավանդույթը ինչ-որ չափով քարացել էր և դոգմայի վերածվել, եթե Բելլերմանը պահանջում էր, որպեսզի յուրաքանչյուր երաժշտական ուսուցանում բխի երգեցողությունից. «Երգեցողությունը ռիթմով և ներդաշնակությամբ կարգավորված խոսք է, կամ այլ կերպ՝ երգեցողությունը սոսկ ուղղակի արտասանվող խոսք է՝ սովորաբար առանց երկարության ու կարճության, բարձրության ու խորության ճշգրիտ չափավորման. խոսք, որը երաժշտության միջոցով շարժվում է ռիթմի և ներդաշնակության հարաբերությունների միջև։ Այդ հարաբերությունները, որոնք այլ կարգի երաժշտության մեջ ստեղծվում են արտաքին օժանդակ միջոցներով, երգելիս մարդը հանգես է բերում սեփական մարմնի, այսինքն՝ սեփական ձայնի միջոցով։ Եթե այստեղից բխում է, որ երգը ամեն երաժշտության հիմքն ու սկզբնաղբյուրն է, դրանով միաժամանակ այդ հարաբերությունները բնականորեն սահմանափակվում են։ Հնչյունների զուգորդությունները, որոնք մարդկային ականջը անկարող է ստույգ ընկալել, մարդը չի կարող նաև ճշտորեն վերարտադրել իր ձայնով։ Նման բան տեղի ունի նաև ռիթմային հարաբերակցությունների հարցում»[1]։

Կամ մեկ ուրիշ տեղում. «Մենք պետք է հետևենք այն սկզբունքին, որ երգային կոմպոզիցիան (երգը առանց նվագակցության) ընկած լինի յուրաքանչյուր երաժշտության հիմքում, գործիքային երաժշտությունը պետք է շատ կողմերով ենթարկվի վոկալ երաժշտության նորմաներին և ոչ՝ ընդհակառակը»[2]։

Տվյալ դեպքում այս ուսմունքի միակողմանիությունը հանդես է գալիս որպես առավելություն, եթե հաշվի առնենք, որ այն կարող էր խթան լինել Կոմիտասի համար կոնտրապունկտով և ժողովրդական երգի մշակմամբ զբաղվելու գործում։ Գործիքային երաժշտությունը վոկալ երաժշտությանը ենթարկելու պահանջը և անսամբլում գործիքային նվագակցությանը երկրորդական դեր հատկացնելը, անշուշտ, պետք է նվաճեր հայ երիտասարդ կոմպոզիտորի համակրանքը, նամանավանդ, որ նա ինքն էլ այն համոզմունքն ուներ, որ հայկական ժողովրդական երաժշտությունը կարիք ունի միայն նվազագույն հարմոնիկ նվագակցության. «Հայ եղանակները, ինչպես և նոցա ոգին պահանջում է ներդաշնակել որքան կարելի է պարզ»[3]։ Բացի այդ, հայկական ժողովրդական շուրջպարերի վերաբերյալ իր գրած հոդվածում Կոմիտասը հետաքրքրական եղրակացության է հանգում այն մասին, որ «իսկական հայկական ժողովրդական պարերի ժամանակ նվագարաններ

---

[1] „Der Contrapunkt", *Բեռլին, 1877, 2-րդ հրատ., Ա.աջաբան։*

[2] „Allgemeine musikalische Zeitung", *1871, էջ 230։*

[3] *Նամակ Մ. Բաբայանին Բեռլինից, ենթաջր. 1907 թ., «Советская музыка», 1959, № 10, էջ 81։*

չեն մասնակցում... հայ ժողովուրդը իր բանաստեղծական շուրջպարերն կատարում է երգելով...»[4]։

Կարևոր չէ, թե պատմականորեն որքանով է հիմնավորված Կոմիտասի այս տեսակետը։ Այն կոչված է միայն հաստատելու, թե գրության տեխնիկայի վերաբերյալ Հայնրիխ Բելլերմանի հայացքները երիտասարդ կոմպոզիտորի մոտ որքա՜ն բարենպաստ ելակետային դիրք պետք է գրաված լինեին հենց միայն այն պատճառով, որ հայ ժողովրդական երգի և պարերգի աղգային ավանդույթը միաձայնությունն էր։ Այս տեսակետից ուսուցչի և աշակերտի ձգտումները շփման կետ էին գտնում։

Բեռլինի ուսուցիչներից Կոմիտասի վրա, անշուշտ, ամենամեծ ազդեցությունն է ունեցել Օսկար Ֆլայշերը, որի եռահատոր աշխատության առաջին՝ «Նևմերի ծագման և վերծանման մասին» հատորը լույս էր տեսել Լայպցիգում հենց 1895 թ., Կոմիտասի Բեռլին ժամանելուց մեկ տարի առաջ, իսկ երկրորդ հատորը՝ «Հին քրիստոնեական ասերգը և նևմերի վերծանումը» հրապարակվեց Լայպցիգում 1897 թ., երբ Կոմիտասն արդեն Բեռլինում էր։ Ֆլայշերի այդ հրապարակումները, որոնք ներկայացնում էին նրա գիտական աշխատանքի գլխավոր բնագավառը (նրա ավելի քան երեսնամյա ուսումնասիրությունները, որ նևմերի հետազոտության պատմության մեջ մի կարևոր փուլ դարձան), Կոմիտասի համար հավանաբար հիմք կծառայեին հայկական խազերի վերծանման աշխատանքում։ Երբ Ֆլայշերը նշում է հայկական խազերի և հունական նևմերի գծագրական ձևերի համապատասխանությունը, ապա դա դեռ ոչինչ չի ասում նրանց բովանդակության նույնականության մասին, ինչը, գուցե, կարելի լիներ վերագրել հայկական երաժշտական պրակտիկայի կախվածությանը հունականից[5]։ Օ. Ֆլայշերի դրույթները տեղ են թողնում լիակատար կերպով խոսելու ոչ միայն հույների, այլև ուրիշ ժողովուրդների, ինչպես, օրինակ, հայերի, ինքնուրույն երաժշտական զարգացման մասին։

Իհարկե, հայկական խազերի վերծանման գաղափարը Կոմիտասին զբաղեցրել է դեռևս մինչև Բեռլին գալը։ Չէ՞ որ նևմային նոտագրությունը

---

[4] Armeniens volkstümliche Reigentänze in „Zeitschrift für armenische Philologie", hrsg. v. Fr. N. Finck, 1. Bd., Marburg, *1901, 92,* «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», Երևան, *1941, էջ 56։*

[5] Ֆլայշերը դրում է. «Զնայած այն բանին, որ, ինչպես ասացինք, հայկական խազերի և հին հունական առոգանության նշանների սերտ կապերը անհերքելի են, սակայն դրանց օգտագործումը այնքան յուրօրինակ ու ինքնուրույն է, որ թույլ չի տալիս հայկական խազերը դիտել որպես հունական պրոսոդիանների սոսկ փոխադրումը հայերենի, մի բան, որ այդ դեպքում պետք է տեղի ունեցած լիներ արդեն քրիստոնեության առաջին հարյուրամյակներում»։ Über Ursprung und Entzifferung der Neumen, Լայպցիգ, *1895, հ. 1, էջ 65։* Այսպիսով Ֆլայշերը առաջին հերթին նշում է արտաքին դրսևորումների և ոչ ներքին բաղադրյալների ընդհանրությունը։ Համմ. նաև նույն աշխատության 71 էջը։

հայերի համար առանձնապես կարևոր նշանակություն ունի, քանի որ նույնիսկ մինչև XIX դ. մեղեդիներ են գրի առնվել խաղերով, որոնք անհնարին է ընթեռնել առանց բանալու։ Սակայն թվում է, թե այս ուղղությամբ նրա համար առանձնահատուկ խթան է հանդիսացել հենց Բեռլինում կատարած գիտական աշխատանքը, որովհետև արդեն 1897 թ. հունվարի 27-ին նա հայտնում է էջմիածնի հոգևոր ճեմարանի տեսչին, որ ինքը մտադիր է համակարգել հին ազգային և եկեղեցական երգերը, որը, սակայն, ենթադրում է երգի տաղաչափության և շեշտի տեղաբաշխման հիմնավոր ուսումնասիրություն, քանի որ դրանք լիովին տարբերվում են այժմեականից։

«...Ինձ թվում է, թե նախնիք այլ կերպ են շեշտադրություն ունեցել։ Հնագույն, հեղինակներն անհայտ շարականների տաղաչափությունը շատ հետաքրքրական է, որ բավական պարզեցավ ինձ համար, որովհետև երաժշտական շեշտադրությունը պահված է երևում, որին կից է և լեզվինը»[6]։

Նվ կրկին գտնվելով էջմիածնում, նա գրում է կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանին. «...Ուղարկում եմ քեզ ա) Inferpunctionssystem der Armenier և բ) Armeniens volkstümliche Reigentänze»։[7]

1904 թ. դեկտեմբերի 30-ին նա հայտնում է Ա. Չոպանյանին. «...այժմ կզբաղվեմ հայ հին խաղերու ուսումնասիրությամբ և հուսով եմ շուտով կարող պիտի լինիմ գաղտնիքը բանալ և գեթ ց ԺԳ դար եղանակներն ստուգել»[8]։

Իսկ արդեն 1909 թ. ապրիլի 15-ին նա դարձյալ Ա. Չոպանյանին ուրախալի լուր է հաղորդում. «...Գտա հայոց հին խաղերի բանալին և սկսա կարդալ պարզ եղանակները։ Այս ամռան ուզում եմ մի քանի շաբաթով նախքան հայրենիք դնալս անցնել Երուսաղեմ և մի քանի կարևոր ձեռագրեր ևս ուսումնասիրել, որ գործն շտապով առաջ տանեմ։ Հետո մանրամասնաբար քեզ կհաղորդեմ»[9]։

Հայտնի է, որ խաղերը վերծանելու գործում Կոմիտասի աշխատանքները հաջողությամբ պսակվեցին։ Ցավոք, նրա այդ ուսումնասիրությունները, որոնք ընդգրկել են մի քանի հատոր, կորսված են, և հայ երաժշտագիտությունը այսօր կանգնած է չափազանց դժվարին խնդրի առջև՝ առանց որևէ նշանակալից նախնական ուսումնասիրությունների ձեռք զարկել խաղերի վերծանման անծայրածիր բնագավառին[10]։

Որ Կոմիտասի ուսուցիչ Օսկար Ֆլայշերը խորապես հարգում և գնահատում էր նրան, երևում է այն փաստից, որ Կոմիտասը Ֆլայշերի հիմնա-

---

6 «Музыкальная академия», 1959, № 10, էջ 77։

7 Նույն տեղում, էջ 78։

8 Նույն տեղում, էջ 79։

9 Նույն տեղում, էջ 83։

10 Համմ. Ռ. Աբայան, Armenische Chasen, „Beiträge zur Musikwissenschaft" հանդեսում, Berlin, X/ 1968, էջ 65 և հաջորդները։

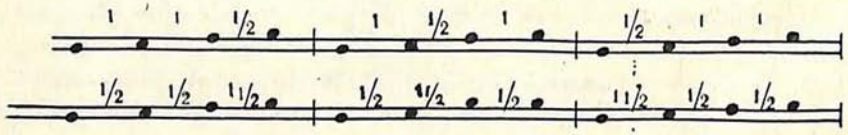
դրած Միջազգային երաժշտական ընկերության առաջին անդամներից էր։ Այդ ընկերության ամսագրի հաջորդումներից երևում է, որ Կոմիտասը 1899 թ. մայիսի 10-ին և հունիսի 14-ին միության բեռլինյան մասնաճյուղում երկու դասախոսություն է կարդացել հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության պատմության և տեսության մասին։ Մաքս Զայֆերտը այդ առիթով գրում է. «Հայկական եկեղեցական երաժշտությունը, ինչպես, մոտավոր կերպով ասում էր Կոմիտասը, քրիստոնեության սկզբից մինչև մեր օրերը անփոփոխ է մնացել։ Իր ծագումով այն պարտական է հին հեթանոսական տաճարային երգեցողությանը, որն իր հերթին ծագել է ժողովրդական երաժշտություններից։ Եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության ընդհանրությունը ակնհայտ է դառնում նրանց մեղեդիների վերլուծությունից։ Միայն թե եկեղեցին զարդարանքի միջոցով ճոխացրել է այն, ինչը ժողովուրդը պահպանել է իր պարզության մեջ։ Պարսիկները և արաբները, ինչպես նաև հույները, ոչ մի ազդեցություն չեն գործել այդ զարգացման վրա։ Այդ անարատությունը շատ կարևոր հանգամանք է հնագույն քրիստոնեական երաժշտության ուսումնասիրության գործում։ Հայերի հնչյունային համակարգը հիմնված է տետրախորդի վրա, որի ծայրի հնչյունները անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները կարող են վեցապատիկ փոփոխվել։ Տետրախորդները միշտ կցվում են միմյանց։ Կա 8 տոնայնություն՝ 4 բուն և 4 կողմ ձայները։ Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի մեկ կվարտա, որի սահմաններում էլ գերազանցապես ծավալվում է։ Եկեղեցական երգեցողության ձևերից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում սաղմոսերգությունը (հատկապես, եթե նկատի ունենանք նևմերի հետազոտության նորագույն արդյունքները)։ Հայերն ունեն որոշակի շեշտային նշանակություններով 7 կետագրական նշան, որոնց համեմատությունը հայտնի նշանների հետ շատ ուսանելի է։ Ազատ մեղեդիների կատարման ժամանակ նրանք օգտագործում են խմբերգի և մեներգի փոխհաջորդումը, ինչպես նաև պահվող հնչյունների միջոցով ստացվող օրգանումի տիպի բազմաձայնություն։

Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը մինչև այսօր կենդանի է բոլոր այն վայրերում, ուր օտար մշակութային տարրը առաջավոր դիրքեր չի գրավել։ Ինչպես ամենուրեք, այնպես էլ Հայաստանում ժողովրդական երգերի մոտիվներն են՝ պատմական իրադարձությունները, բնության երևույթները, մարդկանց անձնական վիշտը կամ ուրախությունը։ Բանաստեղծությունը կամ ստրոֆիկ կառուցվածք ունի, կամ կազմված է բառախաղ պարունակող նախադասություններից։ Առանձնապես տարածված են կարճ, բայց ուժեղ համեմատությունները։ Բառաշեշտերը և նախադասությունների բարձրակետերը որպես այդպիսին երաժշտության մեջ զուգահեռներ չունեն, նրանց միջև կապ գոյություն չունի։ Սակայն երաժշտության բովանդակությունը և

բանաստեղծության ընդհանուր տրամադրությունը, անշուշտ, համընկնում են: Հայկական ժողովրդական երգում տիպիկ ազգայինը հիմնականում հանդես է գալիս երգային ոճի և տեխնիկայի որոշակի առանձնահատկություններում: Դա պարզ է դառնում մասնավորապես հայկական մեղեդիները արաբականների, թուրքականների և քրդականների հետ համեմատելիս: Ստույգ աղբյուրներից հայտնի է, որ ժողովրդական երգիչները գոյություն են ունեցել արդեն մ.թ.ա. VI դարում ու թեև նրանց երաժշտությունը չի պահպանվել, բայց հայտնի է երգերի խոսքային բովանդակությունը: Ժամանակակից ժողովրդական երգիչների երաժշտությունը ընթանում է երկու ձևով. ասերգ՝ պատմությունների և մեղեդի՝ բանաստեղծությունների համար»[11]:

Էջմիածին վերադառնալուց անմիջապես հետո, Կոմիտասն այստեղ հիմնադրեց միջազգային երաժշտական ընկերության մասնաճյուղ, որն ընդունվեց մեծ հավանությամբ: Նախագահ ընտրվեց հենց Կոմիտասը[12]:

Ոչ պակաս կարևոր է այն հանգամանքը, որ Ֆլայշերը «Միջազգային երաժշտական ընկերության ժողովածուի» էջերում տեղ հատկացրեց երիտասարդ գիտնականի «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը» հոդվածին: Կոմիտասի անունն այստեղ հանդես եկավ Մաքս Ջայֆերտի, Յոհաննես Վոլֆի, Օսկար Ֆլայշերի, Հերման Աբերտի և ուրիշների կողքին: Այս աշխատությունն այսօր ևս մեծ արժեք է ներկայացնում, պարունակում է Կոմիտասի սկզբունքային նշանակություն ունեցող դրույթները հայ երաժշտության հարցերի վերաբերյալ: «Հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունը հիմնված է ոչ թե եվրոպական տոնայնության, այլ տետրախորդների համակարգի վրա, այնպես որ քառյակների շղթայում ամեն մի նախորդ քառյակի վերջին հնչյունը հաջորդի առաջինն է դառնում: Հայկական երաժշտության տիրապետող քառյակը մաժորայինն է, որի սկզբնային և վերջնային հնչյունը միշտ անփոփոխ է մնում, այն դեպքում, երբ նրանց միջև գտնվող հնչյունները տարբերակվում են: Այդ վեց քառյակների տարբեր միացություններից են կազմվում հայկական բոլոր մեղեդիները».



[11] «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1/1899/1900, էջ 54:

[12] Նույն տեղում, էջ 88:

[13] «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1, էջ 54:

Կոմիտասի ժողովրդական երգերի գրառումները հաստատում են այդ դրույթը[14]։

Քննարկելով թվերգը հայ նկեղեցական երգեցողության մեջ, Կոմիտասը ի միջի այլոց բերում է հետևյալ հնչյունաշարը, որը կազմված է երեք տետրախորդից, որոնք նա նշում է որպես moll, dur և moll[15]։

Տետրախորդի ներսում փոքր և մեծ տերցիաների, փոքր, մեծ և մեծացված սեկունդաների փոփոխությունը և դրանցից մեկը մյուսով փոխարինվելը պատճառաբանված է նաև հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ։ «Ջիւ գլխի ֆաթեն կիտամ» սիրերգը Կոմիտասը գրի է առել 1891 թ.։ Նրա հնչյունները կազմում են f^2-c^2 և c^2-g^1 կվարտաներ։ Հետաքրքրական է, թե ինչպես f^2 տոնիկ շարունակ վար ընթացող մեղեդին նախապես մի զգույշ քայ-

14 Կոմիտասին վիճակված չէր վերջնականապես համակարգել հայկական ժողովրդական երգի լադային կառուցվածքները։ Եվ առաջին անգամ միայն մեր օրերում այդ ընդարձակ բնագավառի ներարգրությունը ներկայացվեց Ք. Ս. Քուշնարյովի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» աշխատության մեջ, Լենինգրադ, 1958։

15 Երկրորդ՝ f, ges, a, b տետրախորդի համար ավելի համապատասխան կլիներ նաբ-մոլիկ մինոր նշումը, իսկ երրորդ՝ b, ces, des, es տետրախորդը փոյուգիական է։

լով, մետրական իմաստով բոլորովին ենթարկված տեղում հասնում է b¹ տոնին, որպեսզի հետևյալ տակտում կիովին տիրապետի նրան և մեղեդին դուրս բերի f²-c² կվարտայի սահմաններից։ 9-րդ տակտում des²-ի ազատ մուտքը պետք է դիտել ոչ որպես առաջուց տրված մաժոր ոլորտի մինորային տարբերակ, այլ որպես արդեն հաստատված c²-f² տետրախորդի փոքր սեկունդա, ինչպես և e² և es²-ը որպես շարունակ միմյանց փոխարինող տերցիաներ[16]։

Ինչպես տեսնում ենք, Բեռլինում գտնված ժամանակամիջոցում Կոմիտասը չի եղել բացառապես միայն ուսուցվողի դերում։ Ավելացնենք, որ նա նշանակալից չափով մասնակցել է նոր հիմնադրվող միջազգային երաժշտական ընկերության պրոֆիլի ձևավորմանը, իսկ ավելի ուշ՝ էջմիածնում այդ ընկերության առաջին մասնաճյուղերից մեկը ստեղծելով ու ընկերության փարիզյան միջազգային կոնգրեսում (1914 թ.) արդեն որպես էջմիածնի պատվիրակ հանդես գալով, Կոմիտասը եկեղեցական երգեցողության վերաբերյալ իր դեկուցումներով Եվրոպայում ներկայացրել է հայ երիտասարդ երաժշտագիտությունը։

Նորերս հայտնաբերվել է Կոմիտասի երկերից մեկը[17], որը նա ստեղծել է Բեռլինում եղած ժամանակ։ Խոսքը 137-րդ սաղմոսի մասին է, որ Կոմիտասը այլաբանորեն օգտագործել է թուրքերի կողմից 1895 և 1896 թթ. պաժան կոտորածի ենթարկված իր ժողովրդի ծանր ճակատագիրը ողբալու համար։ Այդ երաժշտության բնույթը նույնպես հաստատում է, որ այն գրվել է Բեռլինում։ Ոչ առաջներում, ոչ էլ հետագայում Կոմիտասը չի օգտագործել նման գրելաձև, որում ի հայտ է գալիս մի յուրատեսակ գոհունակություն հաջող գտած ներդաշնակության առթիվ և միաժամանակ՝ երաժշտության մեջ ազգային ավանդույթները պահպանելու ձգտում։ Ամբողջությամբ վերցրած այդ երաժշտությունը կարող է համարվել հայկական մելոդիկայի բնորոշ գծերի և XIX դ. կոմպոզիցիոն տեխնիկայի համադրություն։

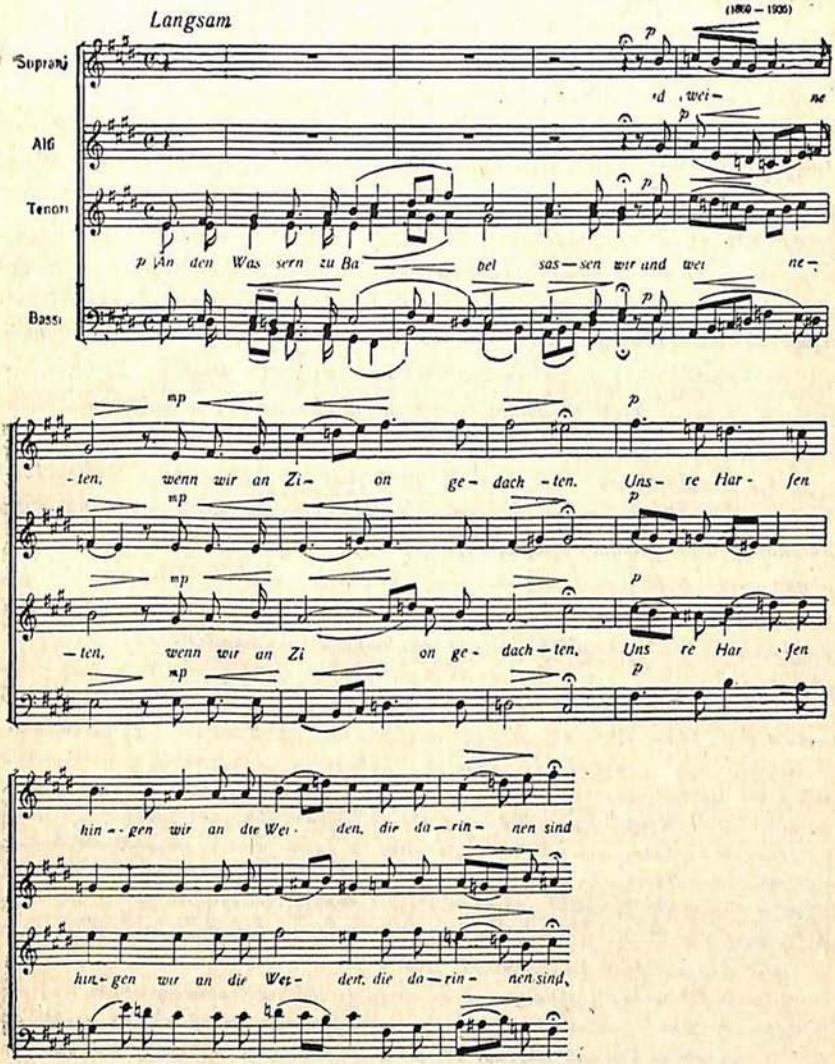
Մեզ հայտնի է, որ Կոմիտասն իր բեռլինյան տարիներին առանձին եռանդով է ուսումնասիրել գերմանական և ընդհանրապես եվրոպական երաժշտության ավանդական ուղղությունը և հավանորեն լավ է ծանոթացել հատկապես Ֆելիքս Մենդելսոն Բարտոլդիի, Յոհաննես Բրամսի ու Հայնրիխ

16 «Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր» աղգագրական ժողովածուից, հ. 2, Հայպետհրատ, 1950, № 4։

17 Այդ մասին էվելինա Բարտիցը գրել է Գերմանիայի քրիստոնեական դեմոկրատական միության կենտրոնական օրգան «Neue Zeit» («Նոր ժամանակ») պարբերականում 1969 թ. մայիսի 18-ին։ Հմմտ. նույն թերթի 1967 թ. սեպտեմբերի 3-ի և 1969 թ. մայիսի 25—26-ի համարներում տպագրված հաղորդումը ԴԴՀ-ում Կոմիտասի ստեղծագործության առաջին կատարման մասին Բեռլինյան երգչախմբի կողմից, Հերբերտ Հիլդեբրանդտի ղեկավարությամբ։ Ինչպես ինձ հաղորդեց Հիլդեբրանդտը, որին ես երախտապարտ եմ 137-րդ սաղմոսի նոտաները ինձ տրամադրելու համար, այդ կատարման ձայնագրությունը ուղարկվել է Երևան։

AN DEN WASSERN ZU BABEL

KOMITAS
(1869 – 1935)



ֆոն Հերցոգենբերգի վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններին։ Վերը հիշված սաղմոսը գրված է ամբողջովին այդ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ոգով, սակայն նրանց ուղղակի պատճենահանումը չէ։ Թվում է, որ Կոմիտասը ավելի մոտ է կանգնած Հայնրիխ Բեյլերմանի ստեղծագործությանը։ Այդ մասին է խոսում սաղմոսի կառուցվածքը, նրա մասնատումը կարճ, իրենց ներսում ավարտուն մասերի, մոդուլյացիաների կիրառման եղանակը և Բեյլերմանի մոտ հանդիպող՝ միևնոյն սուբդոմինանտայի ղուգահեռում ընդհատվող կադանսի նկատմամբ հակումը[18]։

Արդեն սաղմոսի սկիզբը՝ «An den Wassern zu Babel», մի փորձ է համակցելու հայկական ժողովրդական երգին հատուկ կվարտային կառուցվածքը հարմոնիայի հիմունքների հետ[19]։ Դրան հաջորդող «Und weineten, wenn wir an Zion gedachten» և «Unsre Harfen» հատվածները սոպրանոյի պարտիայում կառուցված են dis¹-gis¹, gis¹-cis², cis²-fis² կվարտային օղակների ստրուկտուրայով, ըստ որում երաժշտական արտահայտչականության նկատառումներից ելնելով և հաշվի առնելով հարմոնիկ ֆունկցիան, cis²-ը փոխարինված է c²-ով։ Հարկ է ուշադրություն դարձնել d² և dis²-ի, ինչպես նաև e² և eis²-ի ազատ հերթագայմանը որպես տետրախորդի ներսում փոխարինվող ինտերվալների։

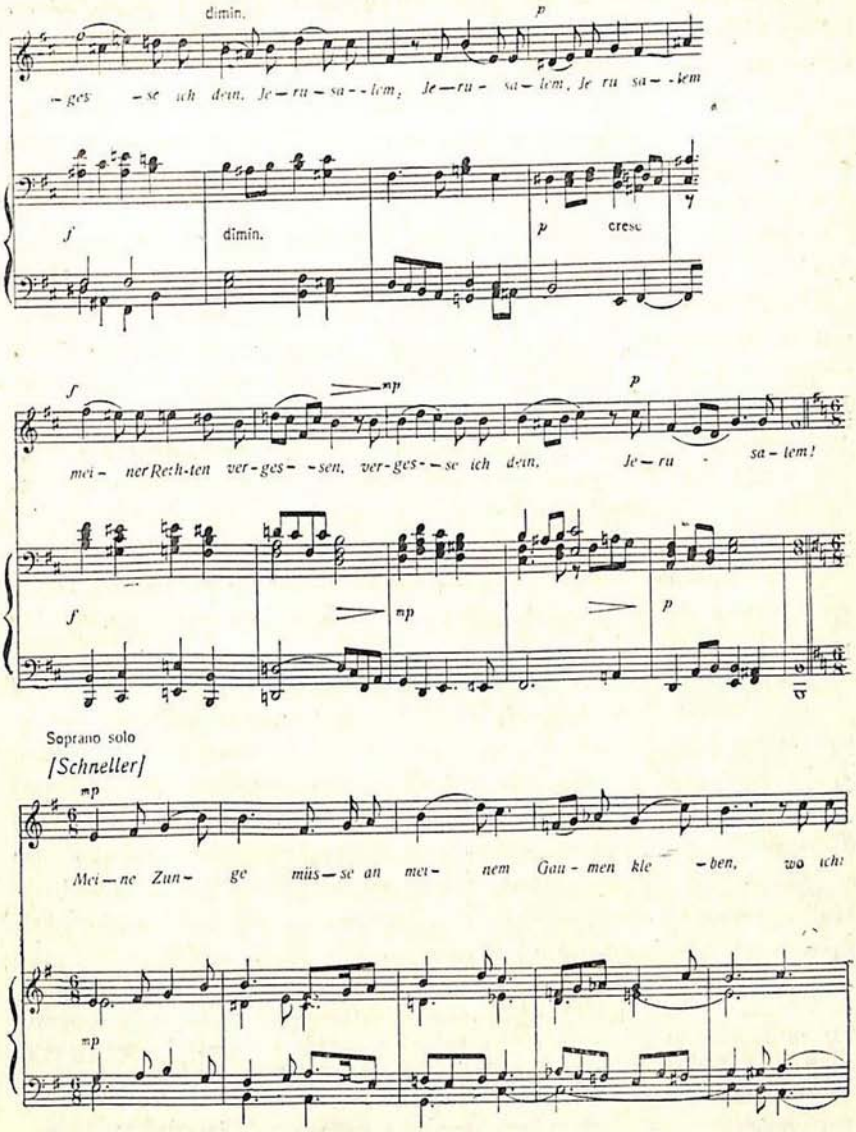
Այս հոդվածի սահմանները հնարավորություն չեն տալիս մանրամասնորեն վերլուծել սաղմոսը, այդ պատճառով ուշադրության կառնվեն ամենաբնորոշ մեղեդիական դարձվածքները։ «Vergesse ich dein» տենորի մեներգը աչքի է ընկնում յուրահատուկ կերպով տերցիան ընդգծող մոտիվիկ մոդուլացնող հարաշարով, որի հիմնավորումը հարկ է որոնել ոչ թե ներդաշնակության, այլ ավելի շուտ մեղեդիական զարգացման մեջ։

---

18 Նույնիսկ մեծ և փոքր սեկունդաների փոխհաջորդումը՝ a-gis, a-g Բեյլերմանի մոտ արտասովոր չէ, հմմտ. «Ihr Menschengeschlechter, die ihr lebet im Lichte» կանտատի ինքնագիրը, որը պահվում է Լայպցիգի քաղաքային երաժշտական դրադարանում՝ PM 5705։ Այս ստեղծագործությունը, որ գրված է արական չորս ձայնի և նվագակցության համար (երգեհոն կամ դաշնամուր), կոմիտասի 137-րդ սաղմոսի հետ համեմատելի է այն չափով, որ նրան բնորոշ է երաժշտական մասերի տողային և մասնավորապես ստրոֆիկ կառուցվածք, մեներգի և նվագակցությամբ խմբերգի փոխհաջորդում, ինչպես նաև D dur—B dur ընդհատված կադանս։ Բեյլերմանի կանտատի սկիզբը անցնում է հետևյալ հարմոնիաներով՝ D, h, fis, g, A, D, d։

19 Հրատարակություն Հայպետհրատի, 1966։

(Այս հոդվածն արված է ենթադրաբար և ստույգ չէ։ Հեղինակի տրամադրության տակ եղել է Կոմիտասի «Սաղմոս»-ի «Սովետական արվեստ» ամսագրում (1966 թ. № 12) առաջին անգամ հրապարակված նոտային տեքստը։ «Սաղմոս»-ը հետագայում տպագրվեց Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում («Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1976)։ Սահ. խմբ.)։


dimin.
p
– ges – se ich dem, Je – ru – sa – lem, Je – ru – sa – lem, Je ru sa – lem
f
dimin.
p
cresc
f
mp
p
mei – ner Reth-ten ver-ges- -sen, ver-ges- -se ich dem, Je – ru sa – lem!
f
mp
p
Soprano solo
[Schneller]
mp
Mei – ne Zun – ge müs – se an mei – nem Gau – men kle – ben, wo ich
mp

49-րդ տակտի իջնող խրոմատիզմը «meiner Rechten» նույնպես դժվար կլիներ հիմնավորել առանց հայկական տետրախորդներում 2-րդ և 3-րդ աստիճանների ազատ փոփոխականության։

Նույն բանը կարելի է ասել սոպրանոյի մեներգի մասին (55-րդ և հաջորդ տակտերը)։ Անարդարացի կլինի այդ կարճ մեներգի հանդեպ նրա մեղեդիի յուրօրինակ ընթացքը դիտել որպես լոկ հարմոնիկ օժանդակությամբ պայմանավորված զարգացում։

Սաղմոսը ավարտվում է հանդարտ, խորապես սրտառուչ նախադասությամբ։

Արդեն Կոմիտասի ուսուցիչները ուշադրություն դարձրին նրա ուսանողական աշխատանքների ազգային կողմերի վրա։ 1897 թ. հունվարի 27-ին Կոմիտասը գրում է էջմիածնի հոգևոր ճեմարանի տեսչին. «...Ուսուցչապետս միշտ կրկնում է. դուք ստեղծել եք երաժշտական ազնիվ և ինքնուրույն ոճ, որ կարմիր գծի պես ձեր ամբողջ գրվածքների և շարադրությանց մեջ պայծառ անց է կենում, այդ ոճը ես անվանում եմ հայկական ոճ, ասում է, որովհետև մեր երաժշտական ծանոթ աշխարհի համար նորություն է»[20]։

Կոմիտասը իր աշխատանքն ավարտված չէր համարում։ Անխոնջ պայքարելով հայկական ազգային երաժշտության մաքրության համար, նա իր ողջ կյանքի ընթացքում եղել է որոնող, միշտ ձգտել է կատարելագործել ձեռք բերածը[21]։

Նույն նպատակասլացությամբ Կոմիտասը աշխատել է նաև Բեռլինում ուսանելու տարիներին։ Ջրնկրկելով նյութական կարիքից ու զրկանքներից[22], նա նետվեց աշխատանքի մեջ, որի նպատակն էր՝ իր ժողովրդին, իր ազգությանը ծառայելը, պայքարելով հայկական երաժշտության մեջ ազգային ոճի հաստատման համար։ Այդ ճանապարհին Բեռլինի նրա ուսուցիչները և Միջազգային երաժշտական ընկերության հիմնադիրները նրա օգնականներն ու զինակիցներն էին, «որովհետև հենց այդպիսի (ազգային) այլազանություններից միջոցով է ստեղծվում այն, ինչ հնչյունային արվեստին բազմազանություն և ձևի լիակատարություն է պարգևում»[23]։

---

20 Նամակ Կ. Կոստանյանին. «Սովետսկայա մուզիկա», 1959, № 10, էջ 77. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում գտնվող Կոմիտասի արխիվը պարունակում է կոմպոզիտորի բեռլինյան ժամանակի մի քանի տետր, որոնք մատչելի չեն եղել ինձ համար։

(Այս հղումը նույնպես ստույգ չէ։ Կոմիտասի արխիվը պահվում է Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարանում։ Խմբ.)։

21 Նամակ Բեռլինից Մ. Բարյանին, 1907, «Սովետսկայա մուզիկա», նույն տեղում, էջ 81։

22 Համմ. նամակ Կ. Կոստանյանին 27. 1. 1897 թ., նույն տեղում, էջ 77։

23 «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» 1, Նախապատ. էջ 5։

ՎԱՐԴԱՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Ֆրեսնիա, Մասել

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ՈՐՊԵՍ ԽՄԲԱՎԱՐ

Նպակի էր ան ինչպես իր երաժշտական բազմակողմանի տաղանդին բոլոր մարզերուն, նոյնպես և իր ղեկավարական արվեստին մեջ։ Արվեստ, որուն գաղտնիքը պետք է վերագրել նախ այն մոգական զորութեան, որով կարող էր թափանցել երգիչներու խոր էութեանը, բախել անոնց սրտին դուռը, թրթռացնել հոգվո ներքին լարերը ու վերածել զանոնք ներշնչյալ ու զգայուն նվագարաններու։

Այս արդյունքը կբացատրվի նաև իր ուսուցման մեթոտովը, որուն էական դիծերը կուտամ համառոտիվ։

Հիմնական սկզբունքներեն մին էր՝ անգիր սովորեցնել խոսքը, երգը, երգվածքի կանոնները, երանգավորումները, շեշտադրումները, շնչառումները և այլ ամեն մանրամասնութիւն։ Ուսուցման այս կերպը, իր ներկայացուցած դժվարութեանց կարգին, ունի նաև շատ մեծ առավելութիւններ. երգիչները ի վիճակի կըլլային խորապես յուրացնել երգելի նյութը և առանց դույզն վարանումի, իրենց ամբողջ ուշն ու ուրուշը կնվիրեին ղեկավարին։

Ընդհանրապես իր երգիչներեն քիչերը միայն ավելի կամ նվազ գիտակ են եղած երաժշտական ծանոթութեանց տարերքին կամ երգելու կանոններուն։ Պոլսո մեջ կազմած իր առաջին խումբին մասնակից ըրած է նույնիսկ երկսեռ փոքրիկներ, առաջնորդութեամբ իրենց ուսուցչուհիներուն։

Ձայներու ընտրութեանց մեջ, արագ քննութեամբ մը չոկելե ետք թերի կամ ծուռ լսողութեան ունեցողները, երկու սեռեն կկազմեր նախ չորս, ապա ութ ենթախումբեր։ Կհիշեմ, որ առաջին տարիներուն, հավելյալ նոր քննութեամբ մը սովոր էր վերոհիշյալ ութ ենթախումբերեն յուրաքանչյուրը բաժնել ևս երկուսի ըստ անոնց տեմբրային գունավորման, զոր կկոչեր «քնարական» և «վիպական» գույն լոկ տեմբրային տարբերութեանց համար, որոնք, ինչպես ծանոթ է, կպայմանավորվին զիրենք բաղկացնող արբանյակ (հարմոնիկ) ձայներու ճոխութեան կամ աղքատութեան չափով, անկախաբար իրենց ձայնասանդղային տարածութենեն։

Սովոր էր այս ենթախումբերը տեղավորել իրարու մոտիկ, ինչպես նույնը կտեսնենք նվագուրդներու մեջ, յուրաքանչյուր նվագական ընտանիքի համար։ Իրապես ալ խումբը իր ձեռքին տակ կներկայանար հնչականությամբ հարուստ և բազմերանգ նվագարանի մը պես, զոր վարպետորեն կգործածեր, նյուանսներու, շեշտավորման կամ մելոդիկ անցքի մը այս կամ այն պարբերության նկարագիրը ընդգծելու համար։

Ըստ Կոմիտասի, ժողովրդական լեզվին մեջ՝ հակառակը ըլլալով գրական լեզվին՝ շեշտը կընդունին բառերուն վերջընթեր վանկերը։ Երկու վանկ բաղկացած բառի մը առաջին վանկն է, որ կշեշտվի։ Բծախնդիր էր այս տեսակետով, մինչև իսկ թույլ շեշտի տակ ինկնող վանկերու տարբերությունը զգալի ընել տալու չափ, ու դասավանդության ընթացքին իսկ կջանար քանդակել կամ տպավորել այս նրբին տարբերությունները անջնջելի կերպով, որուն շնորհիվ խմբերգը իր ամբողջ զանգվածով կստանար բացառիկ աշխուժություն և կենսականություն։

Մասնակի փորձերուն համար մեկ ժամ միայն կդներ։ Առաջին քառորդը կհատկացներ միշտ ձայնամարզության։ Կծանրանար շնչառական վարժությանց վրա, նկատի ունենալով թոքերու կենսական դերը երկարատև ձայներու մաքուր արտաբերման տեսակետով, սերտ և կապակցյալ, աճուն կամ նվաղուն, ուժգին կամ մրմնջային .բոլոր ձայնավորներուն վրա. այն ամենը, որոնցմով կհատկանշվին վարժ ու մարզված մեծ փաղանդները, ծավալուն, բազմերանգ և միաձույլ միանդամայն՝ որպես երգեհոն։ Շատ անգամ պատահած է, որ ունկնդիր հասարակությունը պատրանքը ունենա խումբին կամ բեմին եռանը ծածուկ երգեհոնի մը գոյության մասին։

Ընդհանուր փորձերը՝ երկու-երեք ժամ տևող՝ ցնծության պահեր էին երգիչներուս համար, հակառակ անոր, որ երկարատև ու պրկված ճիգ մը կպահանջեին մեզմե։ Թուլացումներու պարագային Կոմիտաս գիտեր մխիթարությամբ թարմացնել իր սրամիտ կատակաբանություններով, ու նոր եռանդ ու կամք ստեղծել։

Պահանջկոտ էր ճշտապահության մեջ, փորձերը թե համերգները անպայման պետք է սկսեին որոշված ժամուն։ Այդ կերպով ճշտապահության վարժեցուց ոչ միայն երգիչները, այլև Պոլսո հասարակությունը, որուն արեվելքցիի բարքերեն դուրս մնացած էր ցայն վայր այդ էական առաքինությունը։

Այս բոլորեն դուրս և բոլորեն վեր, Կոմիտասի խմբավարական արվեստին հրաշքը կկազմեր իր ձայնը, խորապես տպավորիչ ու չերմացնող, ձայն մը դյութական, որով ինքն իսկ կուտա՛ր կենդանի և բարախուն օրինակը երգելի կամ դասավանդելի նյութին՝ առանց ամենադույզն նվագարանի աջակցության։

Չէր մոռնար նախապես պարզել բնագրին իմաստը, բացատրել երգի ստեղծման ու զարգացման պայմանները, ինչպես և խոսքին ու երգին իրար հետ ունեցած ազերսն ու առնչությունը, բոլորը համեմված միանգամայն պատմելու և սրամտելու ախորժելի շնորհով։ Ուստի և իր այդ դյուցազական ձայնով տրված օրինակը երգելի նյութին կքանդակվեր մեկ անգամեն իր բոլոր երանգներով, երգն իր ոգիով, ամբողջ թափովը կամ քնքշությունովը կթափանցեր երգիչներուն էության խոր ծալքերուն մեջ։

Տեսիլը մըն էր Կոմիտասը բեմին մեջտեղը, պատվանդանի մը վրա կանգնած, գլխին բոլորշի թավշյա գդակով, բարեձև ու սլացիկ, մինչև ոտքերը ծածկող սքեմով։ Ի ձեռին ուներ ձայնատու փոքր դիապազոնը միայն։ Կանգնած տեղը գրեթե անշարժ, իսկ ձեռաց շարժումները զուսպ ու ժուժկալ։

Անտեսանելի ղորություն մը, հորձանուտ մը կծորեր ամբողջ իր անձեն, աչքերեն, դիմախաղերեն, շրթներեն, ձեռքերեն ու մատներուն ծայրերեն։ Ձեռքեր, որոնք ընդունակ էին հարուցանել ալեկոծություն սրտերու մեջ, ձեռքեր, որոնք կարող էին ողջ սրահը ոտքի կանգնեցնել արբշիռ ու հափշտակյալ, հոգեզմայլ գեղեցկություններու ալիքներ հոսեցնել վարարուն ու երանության մեջ տանիլ սավառնեցնել հոգիները՝ անխտիր երգչին թե ունկնդրին։ Մեկ խոսքով՝ գերմարդ մըն էր ան, ճշմարտապես և ոչ կարծյոք։

Այս բացատրությունները, գիտեմ, որ անկարող են պարզելու իր ղեկավարական արվեստին գաղտնիքը, անոր համար որ արհեստաբանորեն բացատրելի չէ. անոր համար, որ արտաքուստ տեսանելի չէ այդ գաղտնիքը. անոր խորհուրդը, ինչպես ըսի, իր էության մեջն իսկ է, ներսեն կծավալի, կբխի՝ որպես երկնատուր շնորհ անճառելի։

Վերապրողներեն ամեն անոնք, որ երանելի բախտն ունեցած են լսելու Կոմիտասն ու իր համերգները՝ սրտերը թունդ հանող իր մեղեդիներն ու խմբերգները, անջնջելի կերպով կպահեն իրենց հոգվույն խորը երկնապարգև վայելքներու հիշատակը ու տակավին համեցող հուզումներու սարսուռը։ Ինչ մեծ բարիք եղած պիտի ըլլար մեր նորահաս երգիչներուն և շնորհալի խմբավարներուն համար, եթե ձայնապնակներու շնորհիվ հնար եղած ըլլար նորագույն սերունդներուն կտակել վարպետին խմբավարական արվեստին կախարդանքը։

ՌՈԲԵՐՏ ԱՓԱՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ «Ա Ն Ո Ւ Շ» ԱՆԱՎԱՐՏ ՕՊԵՐԱՅԻ ՈՒՐՎԱԳՐԵՐԸ

Բազմիցս մեզ դիմում էին Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի երաժշտությունը ցուցադրելու խնդրով։ Մենք միշտ վարանում էինք, զգուշանալով չլինի թե այդ գործը, որ առկա բնագրերում խիստ անավարտ է, հեղինակի աշխատանքի մասին սխալ պատկերացում առաջ բերի։

Դեռևս 1930-ական թվականներին հայտնի էին Կոմիտասի՝ այդ օպերային վերաբերող նամակները. ստորև՝ դրանցից մի քանի քաղվածք.

Իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին՝

«Կարդացի պր. Հ. Թումանյանի «Անուշը» և շատ անուշ գտա, պատրաստ եմ Ձեր փափագն իրագործելու» (1904, հունվար 22)։

Հովհ. Թումանյանին՝

«Աղբեր, վաղուց է սկսել եմ և բավական բան գրել քո «Անուշից», բայց դեռ պակասավոր բաներ շատ կան, որպեսզի մի ամբողջություն դառնա։ [...] Այս ամառվան արձակուրդին պետք է զբաղվեմ առավելապես «Անուշով» (1908, մայիս 24)։

Նորից Մ. Թումանյանին՝

«Անուշն» առաջ է գնում, էլի մի շարք նոր բաներ գրեցի։ Մնացել եմ շվարած, Հովհաննեսի բանտարկությունն էր պակաս, էլի կիսատ մնաց «Անուշի» երգական խմբագրությունը։ Հույս ունեի, որ կգար այս տոներին և վերջ կտայինք, այդ էլ այդպես մնաց...» (1909, փետրվար 14) և այլն։

Հայտնի էին նաև մի շարք հեղինակավոր ականատեսների տեղեկություններ.

Սպ. Մելիքյան՝ *«Ապա Կոմիտասն սկսեց գրել «Անուշ» օպերան, Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը նյութ վերցնելով» (1904 թվականի մասին է)։*

Մ. Թումանյան՝ *«Բավական բան էր գրել իր օպերայից և մի քանի կտոր նույնիսկ նվագել իմ տանը և հիացրել ինձ» (1905-ի ապրիլի մասին է)։*

Դ. Դեմիրճյան՝ *«Հիշում եմ նրա հատվածները «Անուշ» օպերայից, որի*

վրա աշխատում էր։ Սրգեց Սարոյի և Անուշի հանդիպումը, «Ասում են ուռին»։ Արիաները օրգանական ծնունդ էին ժողովրդական երգի և զարմանալի պարզ իրենց գեղեցկության մեջ։ [...] Մոտիվները հիշում եմ» (1906-ի մասին է)։

Ա. Զոպանյան՝ «Կոմիտասն արդեն «Անուշի» քանի մը մշևերգերու և խմբերգերու եղանակները հորինած էր (ինքնահնար եղանակներ ժողովրդական երգի ոճով), ատենն ինծի երգել էր էջմիածին և շատ սիրուն գտա, մանավանդ «Ասում են ուռին» սիրո ողբերգին եղանակը» (1908-ի մասին է)։

Շահան Պերպերյան՝ «Ձեռնարկած էր [...] Հ. Թումանյանի «Անուշին» վրա օպերայի մը պատրաստության՝ որուն համար կխորհեր հորինել նոր, հայկական նվագախումբ մը, եվրոպական գործիքներու մեջեն ընտրելով և անոնց միացնելով հայկական և արևելյան գործիքներ, սրինգներ մասնավորաբար։ Ի՞նչ պիտի ըլլար այդ գործը. պատճառներ ունիմ կարծելու թե մեծարժեք պիտի ըլլար։ Ինծի երգած ու նվագած է անոր նախերգանքը և խոր տպավորություն եմ կրած» (խոսքը վերաբերում է ամենաշուտը 1911 թվականին) և այլն։

Այս տեղեկությունների հիման վրա Կոմիտասի «Անուշի» մասին շատ խոսվեց ու շատ էլ գրվեց։ Գրեցին և՛ տեղյակ, և՛ ոչ բավականաչափ տեղյակ անձինք, եղածը հաճախ ներկայացվեց չափազանցված թե՛ մեկ, թե՛ մյուս ուղղությամբ, ծայր առան նույնիսկ բամբասանքի բնույթ կրող հարցապնդումներ[1]։

Այսպիսով, անհրաժեշտ էր դարձել և՛ մասնագետների, և՛ լայն հասարակության համար մի որոշակի խոսք ասել Կոմիտասի «Անուշի» մասին։

---

1 Այսպես, երբ 1936 թ. հունվարի 15-ին «Խորհրդային արվեստ»-ում «Անհայտացած օպերաններ» վերտառության տակ երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանը գրել էր՝ «...Թե՛ նրա [Կոմիտասի] աշակերտների դրույցներից, և թե՛ Հ. Թումանյանի խոսքերից հայտնի էր, որ Կոմիտասը աշխատում էր «Անուշ» օպերայի վրա [...] Իմպերիալիստական պատերազմի ընթացքում և հետագայում տեղի ունեցած իրադարձություններից հետո, երբ մենք նրա աշակերտների միջոցով սկսեցինք տեղեկություններ հավաքել «Անուշ» օպերայի աշխատանքի վիճակի մասին, պարզվեց, որ Կոմիտասը գրել է մի շարք տեսարաններից առանձին երգեր-արիաներ, որոնք ցուցադրելիս նա շարունակ շեշտել է, թե դեռ վերջնականապես ավարտված գործեր չեն», ապա տարիներ անց բանն հասավ այն տեղը, որ օրերից մեկ օր երկու պատվարժան, բայց գործից միանգամայն անտեղյակ մտավորականներ պաշտոնական շրջանակում փորձում էին հաստատել, թե 1919 թվականին Կ. Պոլսում իրենք ներկա են եղել Կոմիտասի «Անուշի» բեմադրությանը և կարող են այդ օպերան երգել սկզբից վերջ։ Եվ երգում էին, երգում անեղևակայելի համարձակությամբ։ Բարեբախտաբար հնարավոր եղավ կոնկրետ վավերագրերով ինքնակոչ դատապաշտպաններին ապացուցել, որ եթե իրենք Կ. Պոլսում 1919-ին «Անուշ» են դիտել, ապա այդ եղել է ո՛չ թե Կոմիտասի օպերան, ո՛չ էլ Արմեն Տիգրանյանի օպերան, որի հեղինակ հատվածները նրանք չգիտեին քիչ թե շատ ճշգրիտ արտաբերել, այլ դա եղել է

Դա հնարավոր եղավ այն ժամանակ, երբ Երևանի կոմիտասյան արխիվում (Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան) «Անուշի» ձեռագրային բաժինը բավականին լրացվեց։

Նոր ստացված կոմիտասյան ձեռագրերին անդրադարձավ մամուլը (համեմատաբար մանրամասնորեն՝ «Սովետական արվեստ»-ը, 1955, № 4), Կոմիտասի օպերային մտահղացումների, դրանց թվում նաև «Անուշի» վրա իր գրքում կանգ առավ Գ. Տիգրանովը («Հայ երաժշտական թատրոնը», ռուսերեն, հատ. 1, 1957)։ Հետագայում երաժշտական նյութերի մանրամասն ուսումնասիրությունից պարզվեց, որ դրանք հնարավոր է համապատասխան բացատրականներով ցուցադրել կենդանի կատարումով, ինչը տեղի ունեցավ նախ՝ Երևանի հեռուստատեսությամբ, ապա՝ Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանում, բանաստեղծի մահվան 50-ամյակի օրը կազմակերպված գիտական ժողովում, և ապա՝ Արվեստի աշխատողների հանրապետական տանը ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կազմակերպած հատուկ երեկոյին։ Այդ ցուցադրությունը, որի երաժշտական բաժինը իրագործվեց Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի և Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի սանների կատարմամբ, ընկալվեց խոր հետաքրքրությամբ։

Հաշվի առնելով կոմիտասյան «Անուշի» նյութերի նկատմամբ շարունակվող հետաքրքրությունը և կոմպոզիտորի ստեղծագործության, ինչպես նաև հայ օպերայի պատմության ուսումնասիրության համար նրանց էական նշանակությունը, սույն առիթով հրապարակում ենք նրա մեղեդիական հատվածների մի մասը, ամբողջականի հրապարակումը, որ պահանջում է սևագրերի լրիվ վերծանության տեսական աշխատանք, թողնելով ապագային։ Նույն առիթով ներկա հոդվածում պետք է փորձենք անդրադառնալ Կոմիտասի կատարած աշխատանքի բնութագրությանը՝ նրա էության և պատմական արժեքի առումով։

* * *

«Անուշ»-ի գաղափարը Կոմիտասին տալով, իշխանուհի Մ. Թումանյանը «երազում» էր «լսել մի հայկական օպերա, այսինքն մի օպերա, որի թե՛ բովանդակությունը, և թե՛ երաժշտությունը լիներ զուտ ժողովրդական»։ Ինչպես տեսանք, Կոմիտասը հայտնել էր նրա փափագն իրագործելու իր սիրահոժար պատրաստակամությունը։ Սակայն իշխանուհու երա-

---

Թումանյանի պոեմի հիման վրա Հակոբ Սիրունու կազմած «Անուշ» երգախառն դրաման, որը Պոլի-Շանի ձմեռային թատրոնում (1919-ի փետրվարի 16-ին), բեմադրել է Մկրտիչ Ջանանը, Վարդան Սարգսյանի՝ դեռևս 1910-ին նման մի այլ ներկայացման համար գրած մեներգերով ու խմբերգերով, որոնց մի մասը 1937-ին տպագրվել է Փարիզում։

պանքն ու առաջարկը Կոմիտասի համար միայն առիթ էր։ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին ազգային նոր՝ ժողովրդական լեզվով խոշոր երաժշտական-բեմական գործեր ստեղծելու անհրաժեշտությունը հասարակայնորեն էր հասունացել, և հայ առաջադեմ երաժիշտ գործիչները դա լավ էին գիտակցում։

Դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականներից լայնորեն տարածված «ազգային» կոչվող երգերի կիսահայկական-կիսաեվրոպական մեղեդիները և նրանցով համեմված պատմառոմանտիկական պիեսների երաժշտությունը դարավերջին արդեն բավական խամրել էին, կորցրել իրենց թարմությունը, որոշ չափով բթացել էր նաև նրանց խոսքային տեքստի գաղափարական սրությունը։ «Ազգային երգերի» ազգի միավորման ռոմանտիկական լոզունգներից հետո, երաժշտական-ստեղծագործական մտավորականությունը, առաջավոր գրողների օրինակով, անցնում էր ժողովրդին իր հարազատ միջավայրում ավելի խորությամբ և տարբերակված ձևով ճանաչելուն, ինքնաճանաչելուն։ Այժմ համարձակ բևեռում էր գյուղական երաժշտության նոր հայտնաբերված պարզուկ, բայց լիովին հարազատ ոճը։ Թևածում էր, բայց միայն՝ երգի բնագավառում։ Ք. Կարա-Մուրզայի, Ն. Տիգրանյանի, Մ. Եկմալյանի և Կոմիտասի ջանքերով համերգային բեմահարթակ էին բարձրացել մինչ այդ չնկատված, չգնահատված գյուղական «լև-լե»-ները և պարեղանակները։ Դա ժողովրդի երաժշտական մշակույթի բնագավառում նրա ազգային դիտակցության զարգացման նոր աստիճանը դրսևորող հեղափոխական բնույթի քայլ էր, որ շուտ կամ ուշ իրականացնում կամ իրականացնելու էին Ռուսական կայսրության մեջ բնակվող բոլոր ժողովուրդները։ Ահա այդ հեղափոխական բնույթի նոր երևույթը շարունակելու, խորացնելու պահանջն էր հասարակայնորեն հասունացել։

Իսկ ինչու՞ անպայման օպերայի միջոցով։ Նախ՝ որովհետև օպերան կապված է երգեցողության և խոսքի հետ, երգից հետո ամենից լավ հենց օպերայում կարող էր դրսևորվել ազգայինը՝ իր նոր, խորացված ընկալումով։ Ապա՝ երաժշտական արվեստի զարգացման հանգամանքները Հայաստանում այնպիսին էին, որ խմբերգից հետո, որքան էլ դա զարմանալի լինի, օպերան, գոնե այն ժամանակվա բեմական ընկալումով, ամենից ավելի հեշտությամբ իրականանալի երաժշտական տեսակն էր։ Դեռևս Կարա-Մուրզան օպերա գրելու փորձ էր արել, ժողովրդական երգերից սյուիտներ կազմել, կատարողներին բեմ էր հանում ազգային տարազով, միզանսցեններ դնում։ Մ. Եկմալյանը Պետերբուրգում, ոչ մեծ, բայց բավական ձայնեղ նվագախմբի ընկերակցությամբ, հնչեցրել էր որոշակի դրամատուրգիական պլանով միավորված և ազգային-ազատագրական քնդհանուր բովանդակություն արտահայտող ժողովրդական երգերի իր

ընդարձակ երգչախմբային սյուիտը։ Կոմիտասի որոշ ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ, «Սրտիանա քաջերը» կամ Հովհ. Հովհաննիսյանի խոսքերով գրված «Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն»-ը դրամատիկական գծերով օժտված երաժշտական ընդարձակ պատկերներ էին։ Վոկալ խոշոր կտավի նկատմամբ նրա հակումը դրսևորվել էր նաև «Պատարագ»-ի դեռևս սկզբնական տարբերակներում, և վերջապես՝ նա ինքը դեռ ուսանողական տարիներից փայփայում էր օպերային զանազան մտահղացումներ։ Այսպիսով՝ խմբերգից դեպի խմբերգային պատկեր կամ սյուիտ, այստեղից էլ՝ դեպի երաժշտական-բեմական ընդարձակ ստեղծագործություն՝ դեպի օպերա։ Եվ այս բոլորը նախապատրաստում էին նոր ազգային օպերայի ոչ միայն ստեղծումը, այլև բեմականացումը։ Այլ հարց է, որ այդ նախապատրաստումը ինչ-որ կերպ երկարեց։

Թումանյան և երաժշտություն, ինչպես և Խաչատրյան և երաժշտություն կապակցությունները հայ կոմպոզիտորական արվեստի համար այս շրջանում, հավասարապես և հետագայում, արդասաբեր եղան ոչ միայն նրանով, որ ազգային երաժշտությանը «մատուցեցին» համամարդկային արժեք ունեցող գրական գործեր, այլև նրանով, որ առաջ բերեցին այդ երաժշտության՝ նրա ժանրերի, տեսակները՝ ու լեզվի աննախընթաց զարգացում, ընդհանրապես նրա բովանդակության և այդ բովանդակությունը դրսևորող երաժշտա-արտահայտչական միջոցների վճռական նորացում, թարմացում։

Մասնավորապես Կոմիտասը, որ, փա՜ռք աստծո, լավատեղյակ էր արևմտյան դասական օպերային ստեղծագործությանը, հենց Թումանյանի պոեմից ելնելով, խնդիր դրեց՝ ստեղծել նոր տիպի օպերա։ Նա չէր վարանում ինչ-որ չափով օգտագործել եվրոպական օպերայի երաժշտա-դրամատուրգիական հնարներ։ Բայց նրա կարծիքով (դատելով նրա ստեղծագործական աշխատանքից) իր ստեղծագործությունը պետք է հնարավորին չափ հեռու լիներ եվրոպական օպերայի բնույթից, նրա պայմանականություններից, անշուշտ, նաև ավանդական արտահայտչամիջոցներից և դրանք ավանդական ձևերով օգտագործելուց։ Այդ ստեղծագործությունը բոլոր տեսակետներից պետք է լիներ ժողովրդական կյանքի, այդ կյանքի գեղարվեստականության անմիջական, ուղղակի վերարտադրությունը գլխավորապես հենց ժողովրդական երաժշտության միջոցներով։

Կոմիտասը ձգտում էր լիակատար վավերականության։ Թումանյանի պոեմն այդ տեսակետից նրան շնորհակալ նյութ էր տվել թե՛ իր բովանդակությամբ, և թե՛ ձևով ու կառուցվածքով։ Պոեմին հետևելով, նա մտադիր էր իր երաժշտության մեջ ևս հերոսների վարքագծին, նրանց հուզականության տեսակին, դրա արտահայտման ձևերին հաղորդել առավել արժանահավատություն այն աստիճանի, որ նա, Կոմիտասը, իր նոր ստեղծագործության մասին իրավունք ու-

Նեննար ասելու, թե այն ամբողջությամբ գրի է առել «հայ գեղջուկի բերանից անձամբ այնպես, ինչպես երգում են գյուղերում» (հավանաբար, մեղեդիական նյութը բավմաձայն մշակելուց հետո էլ իրավունք կունենար ասելու՝ «դաշնակելիս հոգ տարանք, որ պահենք ինքնուրույն բնավորություն ունեցող և ղուտ ազգային դրոշմ կրող հայ գյուղական եղանակների ոճն ու ոգին»)[2]։ Նա բանաստեղծին, նույնիսկ, խնդրում էր, որպեսզի պոեմում տեղ-տեղ հանդիպող՝ թուրքերենից եկող բառերից «որքան կարելի է խուսափի տա երգի ոգին պահելու համար» և, պոեմի առանձնահատկությունները ճշգրտելու նպատակով, լուռ գնալու և տեղում հատուկ ուսումնասիրություններ ձեռնարկելու պատրաստակամություն էր հայտնում. «Կարող եմ Ձեր գյուղն էլ գալ և տեղական խոսակցության ձայնաստիճանը [մեր ժամանակի լեզվով կասեր՝ ինտոնացիան] և այլ կարևոր նյութեր կգրեմ և կուսումնասիրեմ»[3]։

Կոմիտասի այսպիսի մոտեցումը իր նոր գործին նրա կողմից միանգամայն գիտակցված էր, և մեզ համար էլ դա ո՛չ զարմանալի, ո՛չ էլ անսպասելի պետք է լինի։ Նույնը նա արել էր «Հալալ ու մի խաղ» ժողովածուում (Մ. Աբեղյանի հետ համատեղ), երբ ժողովրդական ցաք ու ցրիվ քառատողեր ընտրելով և միմյանց կցելով, ստեղծել էր լիաշունչ, հաճախ ընդարձակ, սյուժետային բանաստեղծական ամբողջություններ, փաստորեն, ժողովրդական նյութերից օգտվելով ստեղծել նոր երգեր, բայց դա արել էր լիակատար վավերականությամբ, բուն ժողովրդական ոգով, ինչպես այդ կաներ մի նույնիսկ անուսում ժողովրդական հորինող, եթե միայն նա ունենար համապատասխան շնորհք, տաղանդ։ Եվ, վերջապես, նույն բանն էր անում նա, երբ մշակում, իր ասելով՝ «դաշնակում» էր ժողովրդական երգերը, որոնք նույնպես դրանով հանդես էին գալիս փաստորեն որպես երաժշտական ստեղծագործության մի նոր տեսակ, թեև նրանց երաժշտական-բանաստեղծական կերպարը մշտապես հարազատ էր մնում բնագրին։

Ուրեմն, օպերայի բնագավառում ևս նա ձգտում էր ստեղծել երաժշտական այնպիսի ամբողջություն, որպիսին, գոնե սոսկ մեղեդիական առումով, կարող էր գոյություն ունեցած լինել հենց ժողովրդի մեջ, եթե հայ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ այդ ժանրն ընդհանրապես գոյություն ունեցած լիներ։

Այդպիսի «ժողովրդական օպերան» հայ ժողովրդական արվեստի մեջ ինչ-որ չափով իր հիմքերն ուներ։ Գյուղական տոներին, նույն ջան-գյուլումներին, հարսանիքներին, ուխտագնացություններին, նույնիսկ՝ հուղարկավորություններին հնչում էին երգերի «շարաններ», հաճախ միահյուսված այս

2 Կոմիտասի մենագրերի և խմբագրերի առաջին՝ «Հայ քնար» ժողովածուի առաջաբանից։

3 1904, հունվարի 22-ի նամակը իշխանուհի Մ. Թումանյանին և 1908, հուլիսի 2-ի նամակը Հ. Թումանյանին։

կամ այն տեսակի գործողության հետ, ու ո՛չ մի կոմպոզիտոր կամ դրամատուրգ, դիրիժոր կամ ռեժիսոր չէր ղեկավարում ժողովրդական «սինթետիկ» իմպրովիզացիայի տևական ու բովանդակալից ընթացքը. նրանցում ինքն իրեն, «տարերայնորեն», բայց գյուղացու պատմականորեն մշակված երաժշտա-դրամատուրգիական վառ ներըմբռնումով ստացվում էին և՛ էքսպոզիցիա, և՛ զարգացում, և՛ կուլմինացիա ու ռեպրիզա, մի խոսքով՝ «ինքնագործ» երաժշտական դրամատուրգիա։ Այդպիսի ժողովրդական-գեղարվեստական խոշոր ձևի օրինակներ էին Կոմիտասի գրի առած՝ Հառիճի վարդավառի տոնի երաժշտական նյութն ու նկարագրությունը, Լոռու հոռովելի նյութն ու նկարագրությունը, հարսանեկան երգաշարերը. որքա՜ն, օրինակ, բնորոշ է հարսանեկան երգերի ձայնագրությունների մոտ եղող նշումը՝ Կոմիտասի ինքնահանձնարարությունը՝ «կազմել ներկայացում, միայն երգով, առանց նվագարանների և առանց կառավարչի», իսկ Վենետիկի ս. Ղազարում հայ ժողովրդական երգերը մանրամասնորեն նկարագրելով, գյուղական հարսանիքի մասին ասել է՝ «մի ամբողջ օպերա է»[4]։ Առանձնահատկությունն այն էր, որ Կոմիտասը ձգտում էր ժողովրդական իմպրովիզացիայի գոյություն ունեցող ժանրը ընդարձակել, ծառայեցնել բանաստեղծական միասնական սյուժեի, հարմարեցնել պրոֆեսիոնալ բեմին, ճոխացնելով այն դասական օպերային ստեղծագործության զեթ մի քանի հնարներով, նրանցով, ինչի անհրաժեշտությունը գոյանում էր՝ կապված նախ և առաջ բեմի, բեմախաղի և նվագախմբի օգտագործման հետ։

Իր նոր ստեղծագործության մեջ Կոմիտասը ձգտում էր եվրոպական օպերային ձևերն ու վարպետությունը ենթարկել ժողովրդական արվեստին, ժողովրդական երաժշտական մտածողության ձևերին։ (Օրինակ, եվրոպական արիոզային կառուցվածքը նա հեշտությամբ արտահայտում էր ժողովրդա-երգային իմպրովիզացիայի միջոցով)։ Դա հնարավոր էր, որովհետև ամեն մի բեմական-երաժշտական ստեղծագործության մեջ առաջնայինը, այնուամենայնիվ, երաժշտությունն է, իսկ երաժշտությունն այս դեպքում զուտ ժողովրդական էր, ժողովրդական կամ այդ ոճով հորինված երգեր, համաջորդված հենց ժողովրդական տրամաբանության համաձայն (մի մասնավոր, բայց կարևոր գործոն ևս՝ ժողովրդական գործիքների օգտագործումը նվագախմբում)։

Ժողովրդական լեզվով և ժողովրդական ձևերով գրելու կոմիտասյան ձգտումը հանրամատչելիության նպատակ չէր հետապնդում։ Վերջին հաշվով նրա խմբերգերն էլ այնքան հանրամատչելի չէին, որքան բուն «անմշակ» ժողովրդական երգերը։ Նրա ձգտումը՝ հայկական միջավայրում օ-

4 Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 255, «Բազմավեպ», 1907, № 7—8, էջ 369—373։

պերայի նոր, ժողովրդական տեսակ ստեղծելն էր։ Ակամա մարդու միտն է գալիս Կոմիտասի կատարած փորձը, երբ նա առանձին երգեր միմյանց կցելով ժողովրդի մեջ տարածել էր և հետո իր միացությունները ժողովրդական ընդերքում հայտնաբերել որպես ամբողջական ժողովրդական երգեր։ Հիշվում է նաև այդ փորձից նրա հանած եզրակացությունը՝ «Տվե՛ք ժողովրդին իր ոգով ստեղծագործելու օրինակ, և նա ձեզ կտա բնական ընդարձակ ստեղծագործություն»։

«Անուշ»-ի նյութերում Կոմիտասի մի շարք նշումները ենթադրել են տալիս, թե միանգամից չէ, որ նա հասել էր այդ գաղափարին։ Նա դեռ փորձել է դիմել եվրոպական ռոմանտիկական օպերային լեզվի ավանդական միջոցներին ու ձևերին։ Այդպես են գրված «Սասմա ծռեր» չիրականացված օպերայից պահպանված հատվածները և հենց «Անուշ»-ի մի շարք սկզբնական էսքիզները, օրինակ, Մոսիի և Անուշի երկխոսությունը՝ «Դե իմ անունով երգվիր, անըզգամ»։ Ձեռագրերի մեջ մի երկու տեղ էլ նշմարվում է հեղինակի իր համար գրած դիտողությունը՝ «Գրել ավելի հայեցի»։

Այն ժամանակ Կոմիտասին չհաջողվեց իր գաղափարն իրականացնել, բայց եղան այլ ձեռնարկումներ (հարցն, ինչպես ասացինք, հասարակայնորեն էր հասունացել և՛ Հայաստանում, և՛ հարևան այլ ժողովուրդների մոտ)։ Հայաստանում դա Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի սկզբնական տարբերակն էր, նրա «Լեյլի և Մեջնուն»-ը, Հ. Ոսկանյանի և Շ. Տալյանի ձեռնարկած «Սայաթ-Նովան» և այլն, և այլն։ Այդպիսի «օպերայի» (կարևոր չէ այս անունով կկոչվեր, թե մի այլ) արտաքին ամենաբնորոշ գիծն այն էր, որ սկզբից մինչ վերջ երգվում էր[5]։

Եվ դրանն ղարմանալի է. «Անուշ»-ի համար Կոմիտասն «կազմած երաժշտական խմբագրությունը», թեև դա ապագա ստեղծագործության սոսկ

---

5 Հենց երգվելով ու բանավոր փոխանցվելով էր տարածվել Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի առաջին տարբերակը, որի նոտաներն, ինչպես հայտնի է, հրատարակված չէին։ Թող ներվի մեզ մեր վաղ-պատանեկան մի հուշը ևս այստեղ բերել. իմ հոր՝ գրող, մանկավարժ և երաժիշտ (Կարա-Մուրզային և Կոմիտասին աշակերտած) Արշակ Աթայանի բազմամարդ ու երաժշտական ընտանիքում, հետևաբար Նոր-Ջուղայում, Թումանյանի պոեմը ընդհանուր օգտագործման համար դնում էին բուրսու վրա և, բանաստեղծության տողերին հետևելով, սկզբից վերջ երգում էին Տիգրանյանի օպերայի վաղագույն տարբերակը, ի դեպ՝ չենթագրելով իսկ թե օպերա են երգում։ Այդպես երգում՝ էինք նաև իր՝ Ա. Աթայանի հորինած «Մասունցի Դավիթ»-ը՝ այն ժամանակվա «երգային օպերաներից» մեկը։ Այդպես էր տարածվել արագորեն նաև Ե. Բաղդասարյանի «Աղջիկ բախտավոր»-ը (հորս՝ Ե. Բաղդասարյանի հայրենակցի և մտերիմ ընկերոջ տեղեկությունների համաձայն նրա «Անուշ» օպերան լրիվ ավարտված է եղել)։ Նկատենք, սակայն, որ ժանրային առումով այդ «երգային օպերանները» մասամբ միայն մոտենում էին այն ստեղծագործությանը, որ պատկերացնում և ձեռնարկել էր Կոմիտասը։ Նշենք և այն, որ Կոմիտասն ինքը, գոնե նամակներում, իր «Անուշ»-ը ոչ մի անգամ օպերա չի անվանել։

մեղեդիական-թեմային նյութն է ներկայացնում, նույնիսկ իր ոչ լրիվ վիճակում, երգվում է գրեթե որպես մի ամբողջություն, ամեն մի երգը թվում է նախորդի տրամաբանական շարունակությունը, իսկ բոլորը միասին՝ հնարավորություն են տալիս հետևելու պոեմի սյուժեի գծին։ Եվ բավական է Կոմիտասը մի փոքր շտապեր իր ստեղծագործությունը թևկուղ և միաձայն, միայն մեղեդիական խմբագրումն ավարտած, որևէ ձևով հրապարակ հանել, այդ «երգային օպերան» ևս կտարածվեր։ Դա հաստատող փաստ էլ կա. չնայած նա հաղիվ մի երկու անգամ, և այն՝ մասնավոր շրջանակներում իր երգեցողությամբ ու նվագով միայն ցուցադրել էր «Անուշ»-ի մեղեդիները, բայց «Բարձր սարեր»-ը, ճիշտ է, փոփոխված վիճակում; և «Ասում են ուխին» երգը դուրս էին եկել «արտաքին աշխարհ»[6]։

Հետաքրքրական է ևս մի մանրամաս։ Մարիամ Թումանյանին գրած առաջին իսկ նամակում Կոմիտասը նրան առաջարկել է խնդրել բանաստեղծին Սարոյի մահվան ողբի խոսքերը լրացնել, և միանգամայն բնական է համարել դրա համար մատնացույց անել համապատասխան ժողովրդական աղբյուր։ Հ. Թումանյանը, հնարավոր է, որ հենց Կոմիտասի առաջարկով (ինչպես գրում է Լ. Հախվերդյանը իր «Թումանյանի աշխարհը» գրքում) այդ բանն իրագործել է, օգտվելով նրա նշած աղբյուրից։ Ավելացվածը հետևյալ տողերն են՝

Կարմիր արևից ընկած, Սարո ջա՜ն,
Կանանչ տերևից ընկած, Սարո ջա՜ն...
Արևս հանգավ, Սարո ջա՜ն...
Դիշերս ընկավ, Սարո ջա՜ն...[7]։

Այդպես էլ Կոմիտասն ինքը, հիմք ունենալով նաև Թումանյանի պոեմի լիաբուռն ժողովրդական ոգին, անհրաժեշտ էր գտնում իր օպերան բխեցնել ժողովրդական աղբյուրից։ Այդպիսի օպերան կունենար մի ուրույն արժեք, որը տարբեր է այն օպերաների արժեքից (ուստի և համեմատելի չի կարող լինել), որոնցում ստեղծագործողն ելնում է համաշխարհային երաժշտության մեջ այդ ժանրի զարգացման պատմական ավանդույթներից, ամեն ինչ բխեց-

---

6 Նկատի ունենք, օրինակ, Հակոբ Հովհաննիսյանի գրի առած «Բարձր սարեր»-ի տարբերակը։ Դրա մասին խոսք կլինի ստորև։

7 Կոմիտասի նշած աղբյուրը «Ազգագրական հանդես»-ի 10-րդ գրքում զետեղված (էջ 171, 1903 թ.) Ե. Լալայանի՝ Բորչալուի գավառի ազգագրության մասին բարձրարժեք աշխատությունն է։ Այստեղ կան վերը բերված տողերից առաջին երկուսը միայն՝

Կարմիր արևից ընկած, բալա՜ ջան,
Կանաչ տերևից ընկած, բալա՜ ջան.

3—4 տողերի համար Կոմիտասը Թումանյանին առաջարկել է իր շարունակությունը՝

Օրս մթնեց, Սարո՜ ջան,
Արևս հանգավ, [Սարո՜ ջան],

որոնք բանաստեղծը վերափոխել է վերը բերված ձևով։

նում է իր անհատականից կամ անց կացնում անձնական աշխարհընկալման ու արտահայտման միջով։ Դա ազգային երաժշտության մեջ մի արժեքավոր նորություն պետք է լիներ, նրա սեփական գեղարվեստական էությունը, նրա արժեքը հաստատող կարևոր գործոն, դրանով (հավասարապես նաև գեղչկական երգերի կոմիտասյան մշակումներով) սկսվում էր ազգային երաժշտության զարգացման մի նոր շրջան[8]։

Հետագայում հայ կոմպոզիտորները (դրանց թվում նաև Ա. Տիգրանյանը), ինչպես և սովետական այլ ժողովուրդների կոմպոզիտորները, հետևելով մասնավորապես ռուսական դասական օպերային, ստեղծեցին սինթեզի այլ տեսակ, որտեղ ազգային ժողովրդական լեզուն և բեմականացվող ազգային այլ ավանդները ենթարկված են եվրոպական ձևերին։ Օպերայի այս տեսակն էլ ունի իր ստեղծագործական դեմքն ու օրիգինալությունը, զարգացման մի գիծ է համընդհանուր օպերային արվեստում, նրա մի ճյուղն է, որ բնորոշ է ազգային-ժողովրդական ոճական գծերով։

«Անուշ»-ի համար նախատեսված, պահպանված կամ մինչև այժմ հայտնաբերված կոմիտասյան նյութերը ժողովրդական ոճի հետ ունեցած հարաբերության տեսակետից հնարավոր է դասդասել, բայց անկախ նրանից, թե ինչ աղբյուրից են բխում (գլխավորապես՝ գյուղական, մասամբ նաև՝ քաղաքային, աշուղական և հոգևոր երաժշտությունից), միևնույն է, դրանք մի զարմանալի ամբողջություն, միասնություն են կազմում, և այդ միասնությունը ստեղծողը նրանց բուն ժողովրդական ոգին է։

Նկատելի է, որ բոլոր երգերը փոքրածավալ են։ Բացատրվում է նրանով, որ նման տիպի ժողովրդական եղանակներն իրենք գրեթե միշտ փոքրածավալ են լինում։ Բայց, կարևոր է և այն, որ շատ դեպքերում Կոմիտասը չի օգտագործել երգի դ/ապազոնային ծավալումը, ինչն այնքան վճռական դեր է կատարում դասական օպերային արվեստում հուզականության աճ ցուցադրելու համար։ Բազմաթիվ օրինակներով նա համոզված է, որ հայ գեղչկական

---

8 Հայ իրականության մեջ երաժշտա-բեմական ստեղծագործության նոր տեսակ էր նաև Կոմիտասի «Քաղաքավարության վնասները» պատկերները այն տարբերությամբ, որ եթե «Անուշ»-ում բեմական խոշոր ձև ստեղծող գլխավոր գործոնը ժողովրդական մեղեդին էր, ապա այստեղ՝ ժողովրդական, մասնավորապես արևմտահայ ժողովրդական խոսքն էր, որին լիովին ենթարկվում էր երաժշտական ինտոնացիան (այդ ստեղծագործության մասին տե՛ս Գ. Տիգրանով, Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի երաժշտական կոմեդիայի ձեռագիրը, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր». № 3, 1955, նաև՝ մեր «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» հոդվածը, «Կոմիտասական», I, Երևան, 1969)։ Չենք կարող ասել՝ ծանո՞թ էր Կոմիտասը Դարդոմիժսկու «Քարե հյուր»-ին կամ Ռիմսկի-Կորսակովի «Մոցարտ և Սալյերի»-ին։ Բայց կարող ենք ասել, որ «Քաղաքավարության վնասները» գրելուց մի երկու տարի առաջ նա Բեռլինում դասախոսել և հոդված էր տպագրել հայ եկեղեցական ռեչիտատիվի մասին, որտեղ նույնպես մեղեդիական ինտոնացիան ամբողջապես բխում է խոսքայինից, և այդ ձևով է ապահովվում մեղեդիացված արտասանության կենսական վավերականությունը։

քնարական երգերում, մանավանդ իր ընտրած դասական նմուշներում, երգի նեղ ծավալը, ոչ մի չափով չի ազդում նրա զուսպ, բայց խորունկ հուզականության արտահայտման վրա։

Պետք չէ, սակայն, կարծել, որ Կոմիտասի՝ «Անուշ»-ի մեղեդիական մասը «կազմելու» աշխատանքը սոսկ ժողովրդական երգերի ընտրություն էր։ Հեղինակի աշխատանքը մանրակրկիտ պատկերելու նպատակով դրանցում կարելի է առանձնացնել՝ երգեր, որոնք փոքր փոփոխություններով հանդերձ գրեթե ժողովրդականն են՝ նոր խոսքերով. երգեր, որոնց հիմքում ընկած են վերամշակված ժողովրդական մեղեդիներ (բոլոր դեպքերում խոսքը Կոմիտասի հայտնաբերած այն մեղեդիների մասին է, որոնք գրի առնելիս էլ արդեն ինչ-որ չափով ենթարկվել էին գեղագետ-բանահավաքի նախնական խմբագրմանը) և երգեր, որոնք ժողովրդական ոճով հորինված են կոմպոզիտորի կողմից։ Բայց այս հանգամանքը Կոմիտասի համար որևէ նշանակություն չի ունեցել։ Իր աշխատանքն անվաններով երաժշտական մասի կազմում[9], նա կարծես չի էլ նկատում, որ «Անուշ»-ի մեջ առնված ժողովրդական մեղեդիներից ոչ մեկը նա նույնությամբ չի օգտագործել։ Այստեղ, նույնիսկ բուն ժողովրդական մեղեդիներում, գործադրված է ժողովրդի ոգով ստեղծագործելու, երբեմն՝ թող որ միայն խմբագրելու մի չափազանց նրբին աշխատանք, որը մանրազնին դիտողի՝ ուշադրությունից չի կարող վրիպել։ Նա այդ մեղեդիները ենթարկել է ոչ միայն նոր խոսքերի արտասանությանը, այլ նաև նրանց բովանդակության պահանջներին, և սա՝ սկսած մեղեդիների բուն ընտրությունից։ Մի զարմանալի մաքրություն, կուսական ողջախոհություն է բուրում այդ ողջ երաժշտությունից, մոնոդիկ երաժշտությունից։ Դա խոսքի ու եղանակի մի կատարյալ ձուլվածություն է. նույնիսկ այն երգերը, որոնք նախապես հայտնի են եղել այլ խոսքերով, այստեղ ընկալվում են կարծես որպես նոր խոսքերի միակ հնարավոր մեղեդիացում։ Եվ այս է պատճառը, որ դրանք պահպանում են մի յուրատեսակ ժողովրդական անկեղծություն, անմիջականություն, պարզություն՝ գեղարվեստական պարզություն, ինչի մասին իր իմաստուն խորաթափանցությամբ ակնարկել էր Դ. Դեմիրճյանը, մի ամբողջ քառորդ դար հիշողության մեջ թարմ պահելով կոմիտասյան «Անուշ»-ի երգերից իր ստացած տպավորությունը և բուն մեղեդիները։

Երգային նյութը կազմելու էր «Անուշ»-ի երաժշտության հիմնական մասը, նրա բովանդակության գլխավոր արտահայտիչը։ Սակայն Կոմիտասի ձեռագրերում կան բավմաթիվ նշումներ նաև նվագային մասի վերաբերյալ, որի մեջ նա մտադիր էր լայնորեն կիրառել մասնավորապես լեյտմոտիվային զարգացման սկզբունք։ Թե ինչպիսին կլիներ այդ նվագամասը, ինչ բնույթ

9 «Երաժշտականը կկազմեմ ես միայն էջմիածնում» (1908, հունիսի 8-ին նամակից)։ Այս ասված է ի տարբերություն «երգային [=խոսքային մասի] խմբագրման», որը պետք է աներ Թումանյանը, մենակ կամ Կոմիտասի հետ։

կունենար ինքը (մասնավորապես՝ նաև ժողովրդային հետ հարաբերության առումով) և ինչ չափով ու ինչպես կազդեր ամբողջական ստեղծագործության երաժշտական բովանդակության վրա՝ այս կարևոր հարցերի մասին առայժմ հաստատ բան դժվար է ասել, որովհետև դեռ չգիտենք՝ իրականացրել է նա իր այդ նշումները թե ոչ, և եթե իրականացրել է՝ ապա ինչ կերպ։ Ներկա հանգամանքներում թերևս նույնատրելի է գնալ կռահումներ անելու ճանապարհով միայն։

Կոմիտասի նշումներից պարզ է դառնում, որ թե՛ երգեցողության նվագակցության մեջ, և թե՛ նվագախմբի ինքնուրույն հատվածներում, որոնք հիմնականում պետք է գոյանային նույն երգային-մեղեդիական նյութերի մշակումից, լեյտմոտիվների միմյանց հետ փոխհարաբերության մեջ դնելը և նրանց՝ բեմական իրավիճակի կապակցությամբ «հիշեցումները» դրամատիկական իմաստ պետք է ստանային, ինչ-որ չափով սիմֆոնիկ բնույթ հաղորդեին ամբողջությանը։ Ըստ Երևույթին, Թումանյանի հանճարեղ պոեմում Կոմիտասին գրավել էր ոչ միայն նրա ժողովրդային ոգին ու ժողովրդական բովանդակությունը, ներառյալ նաև ժողովրդի սովորույթների ու ադաթի պատկերումը (Կոմիտասի համար ամեն մի ժողովրդականը թանկ էր), ոչ միայն կենցաղային ցնցող դրաման, որի ընթացքում սիրող զույգն «անմեղ տեղը» զոհվում է (Կոմիտասը չափազանց արդարամիտ մարդ էր), այլև նրանում դրսևորված սիրո ամենահաղթ զորության գաղափարի հաստատումը[10], այն, ինչը Թումանյանի «Անուշ»-ին, եթե չասենք ողբերգության, բայց հաստատապես ողբերգականության գծեր է հաղորդում, և հենց դա է, որ կարող էր երաժշտության սիմֆոնիկացում պահանջել։

Ճիշտ է, սիմֆոնիկ բնույթի երաժշտություն գրելու համար նշանակալից փորձ էր պետք, ինչպիսին Կոմիտասը չուներ (չմոռանանք և այն, որ «Անուշ»-ի աշխատանքը, գոնե առ այսօր մեզ հայտնի նյութերը, հիմնականում նրա ստեղծագործության վաղ շրջանին են պատկանում)։ Թվում է, որ օպերան երաժշտական-ժանրային առումով որոշակի դարձնելու համար անհրաժեշտ էր նաև մասնագիտորեն մշակված լիբրետո ունենալ։ Ամբողջ երաժշտական-թեմային նյութը կարգավորելուց և նյութի զարգացման նախնական ծրագիրը գծելուց հետո նա այդ ծրագիրը կարող էր իրականացնել վերջնականորեն մշակված լիբրետոյի հիման վրա։ Բայց, ինչպես հայտնի է, լիբրետոյի հարցն այդպես էլ չլուծվեց[11]։

10 «Անուշ» պոեմի գաղափարական այդ բարձրարժեք առանձնահատկությունը հետագայում մեկից ավելի անգամ նշել են այն ուսումնասիրողները. «Պոեմի գաղափարը կայանում է սիրո զորության մեջ», գրել է դեռևս Լ. Մանվելյանը «Ռուսահայ գրականության պատմություն»-ում (պրակ Դ, Երևան, 1911)։

11 Բանասեր Լ. Տեր-Մինասյանի հոդվածում («Գրական թերթ», 16 հունիսի, 1978) հետևյալը, Ջաբենցի անվ. թանգարանում պահվող «Անուշ» պոեմի 1903 թ. հրատարակության մի

Այնուամենայնիվ, շարունակենք կռահումները։ Մեր հարցադրման հետ որոշակի կապի մեջ է մտնում օպերայի վերջավորության մեկնաբանումը, կարևորություն ստանում պոեմի ավարտում հերոսուհու հոգեվիճակի հարցը։

Թումանյանի «Անուշ»-ի ուսումնասիրություններից մեկում (Լ. Ախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Ե., 1966) պոեմի 27-րդ տան բազմահարուստ բովանդակությունը մեկնաբանելիս, հերոսուհու «անտրամաբանական պատկերացումները» փաստարկելով, ուսումնասիրողը հավաստում է, որ նրա մտաշխարհը «խախտված» է, նա «խելակորույս» և «խելագար» է։ Այո՛, ահա Անուշի, սիրո կորստից հետո նրա հոգեվիճակի ավանդական և ինքնըստինքյան տրամաբանական մի բնութագրություն է։ Չնայած պոեմում բառացի ոչինչ չի ասված այդ մասին, բայց դա սովորաբար այդպես է ընդունվում, և այդ ձևով պոեմի անմիջական հուշական ներգործականությունը կարծես ավելի զորեղանում է։ (Այդպես է մեկնաբանված Անուշի հոգեվիճակը մասնավորապես Ա. Տիգրանյանի հիանալի օպերայի վերջամասում, հիշենք, որ առօրյայում այդ տեսարանի երաժշտությունը առանձին կատարելիս պարզապես հայտարարում են՝ «խելագարության տեսարանը «Անուշ» օպերայից»)։ Նույն ուսումնասիրողը, սակայն, միաժամանակ հիշատակում է խելագար հերոսուհու խանգարված, բայց հարուստ հոգու, խելակորույս, բայց սիրով լի ներաշխարհի մասին, նրան այդ վիճակում էլ համարում է «մեծ սիրո կրող» և ընթերցողին առիթ է տալիս Անուշի անալոգին փնտրել «ուժեղ խառնվածք ունեցող» շեքսպիրյան Ջուլիետի մեջ։ Այս կապակցությամբ հնարավոր տարակուսանքը, որ կարող է առաջ գալ ընթերցողի մոտ, նա կանխում է համարելով, որ հերոսուհու անտրամաբանական պատկերացումները ենթարկված են բանաստեղծական տրամաբանության, այն է՝

օրինակի ուսումնասիրության հիման վրա (այդ օրինակը պատկանելիս է եղել Կոմիտասին, նա պոեմի տեքստի փոփոխությունների իր առաջարկներով հանդերձ, դա ուղարկել է բանաստեղծին, և մնացել է նրա մոտ), փորձում է հաստատել, որ Կոմիտասի համար լիբրետո ստեղծելու գործում Թումանյանը «անմասն չի մնացել»։ Հոդվածագրի այս միտքը հաստատող միակ կովանը կարող է լինել Սարոյի մոր ողբում Կոմիտասի առաջարկով ավելացված, վերը բերված քառատողը, որը սակայն, երաժշտական նպատակներից անկախ էլ միանգամայն տեղին հավելում է, և բանաստեղծը դա կարող էր ավելացնել բնավ նկատի չունենալով լիբրետոյի պարագան։

«Կոմիտասը և հայ երաժշտությունը» հոդվածում («Անահիտ», 1931, № 1—2, էջ 103—127) Ա. Չոպանյանը գրել է. «Թիֆլիս գտնված միջոցիս (1908 թ.—Ռ. Ա.) Կոմիտասի հետ Թումանյանի տունն էինք օր մը։ Կոմիտաս նորեն խնդրեց, որ փութացնեն լիպրեթթոյին խմբագրումը, Թումանյան զգացուց, որ ատիկա իր ընելիք բանը չէր. «ես պոեմը գրեր եմ, ըսավ խնդալով, լիպրեթթոն էլ քեղ ուրիշը հանեք»։ Հավանաբար Թումանյանի համար շատ դժվար պետք է լիներ իր «միս ու արյուն» դարձած, բարձր կատարելության հասցված «Անուշ»-ից լիբրետո պատրաստելու համար նրանում ինչ-որ բաներ փոխել կամ ավելացնել։ Երբ նա քույլ էր տվել, որ ուրիշն այդ անի, դա էլ մեծ բան էր։ Տարիներ անց Թումանյանը այս կամ այն պատճառով չմասնակցեց նաև Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն կազմելուն։

բանաստեղծը խելագար հոգեվիճակը պատկերել է առողջ ու գեղեցիկ զգացմունքով, և դա բանաստեղծական հայտնագործություն է։

Թումանյանի՝ թե՛ հոգեբանականությամբ և թե՛ բանաստեղծականությամբ հավասարապես զորեղ պոեմի ավարտամասը մեկնաբանելու հավակնություն չներկայացնելով, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ ենք գտնում ասել, որ Կոմիտասի Անուշը, հեղինակի երաժշտությունից և սցենարային նշումներից դատելով, օպերայի ավարտամասում խելակորույս չէ։ Թեև Անուշի Դեբետ նետվելը Կոմիտասը ևս բանաստեղծականորեն կապում է ալքերի դյութանքի հետ, բայց տպավորությունն այն է, որ լինելով «մեծ սիրո կրող», գտնվելով հոգեկան ծանր ապրումների մեջ, ապրելով ամենախոր վշտի զգացում, նրա Անուշը դիտակցաբար է վերջ տալիս իր կյանքին, վախճանը գտնելով այնտեղ («Ձորում, գետի եղերքին»), ուր «կանաչում է մենակ շիրիմն իպիի»։ Այսպիսի դեպքում ճիշտ կլինի ասել, որ Կոմիտասի պատկերմամբ ևս այդ ակտը պետք է հնչեր որպես սիրո բռնադատման դեմ ըմբոստացման արտահայտություն, ինչպես նույն այդ ակտը մեկնաբանել են «Անուշ» պոեմի այլ ուսումնասիրողներ[12]։

Անշուշտ դա կունենար ավելի մեծ, հասարակական իմաստ (քան թե կարող էր ունենալ Անուշի՝ խելագար վիճակում ջուրը նետվելու արարքը) և, իր հերթին, օպերայի սիմֆոնիկացման հնարավոր մտադրության վերաբերյալ վերը մեր ասածի հետ միասին, հիմք կտար պնդելու, որ Թումանյանի պոեմը Կոմիտասին գրավել է նաև նրանում արտահայտված սիրո՝ թանկ գնով ձեռք բերվող հաղթանակի գաղափարով, նրանով, ինչը այդ պոեմին, ինչպես ասացինք, ողբերգականության գծեր է հաղորդում և էլի մեծացնում նրա առանց այն էլ մեծ գաղափարական արժեքը։ Տվյալ դեպքում պակաս հավանական կլիներ, մի այլ կերպ մոտենալով, համարել, որ օպերայի այդ տեսարանում Կոմիտասը պարզապես խուսափել է երևույթի հիվանդագին կողմը ցուցադրելուց և առաջնորդվել է բանաստեղծականն ընդգծելու սկզբունքով։

* * *

Ստորև հրապարակվող բնագրերի մի մասը գծային նոտագրությամբ մաքուր գրված է առանձին նոտաթերթիկների վրա. դա այն է, որ հեղինակը 1905 թվականի ապրիլին տարել է Թիֆլիս և ցուցադրել Մարիամ Թուման-

---

12 Գրականագետ է. Ջրբաշյանը Անուշի արարքը պարզապես անվանում է ինքնասպանություն ու դիտում նաև որպես «տարերային մի բողոք խեղդող միջավայրի դեմ կամ՝ նրանից փրկվելու հարկադրական քայլ» (տե՛ս նրա՝ Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 151)։

յանի տանը[13]: Մյուս մասը հայկական ձայնանիշերով դժվար ընթեռնելի մանրագրով պոեմի 1903 թ. հրատարակության տողերի արանքում մատիտով գրվածից է, որ փոխադրել ենք գծային նոտագրության[14]: Կոմիտասի այս ձեռագրից էլ պարզ հասկացվում է, որ նա իր աշխատանքի մեծ բաժինը կատարել էր 1904-ին, տպագրված պոեմը ստանալուց անմիջապես հետո: Այս նյութերի հրապարակման պատասխանատվությունը ստանձնելով, ներկա տողերի հեղինակը անհրաժեշտ է գտնում ընթերցողին նորից հիշեցնել, որ այդ մեղեդիները ավարտված օպերա չեն, որ դրանք օպերայի ավարտված վոկալ պարտիաներ էլ չեն, այլ են միայն օպերայի երգային մասի՝ մեղեդիական թեմաներ, ուրվագրեր: Հարցն այն է, որ իրենց այդպիսի վիճակում էլ նույն նյութերը դեղարվեստական նշանակալից շահեկանություն ունեն:

Կոմիտասի արխիվում պահվող «Անուշ»-ի մաքուր արտագրված մասը սկսվում է փերիների երգից՝ «Նկեր, քույրեր»: Համբարձման դյութիչ գիշերվան միանգամայն սազական, դյութիչ մեղեդի է սա, հանդարտ, հոսուն, ծայր աստիճանի անկեղծ քնարական, պարզ մարդկային և միաժամանակ՝ ինչ-որ ձևով անդրերկրային: Այս ներածական հատվածից սկսած, կոմպոզիտորը մեծագույն ուշադրություն է ցուցաբերում խոսքը մեղեդիի վերածելուն: Կոմիտասի այս մեղեդիները մշտապես սերտ կապվում են ոչ միայն խոսքի արտասանությանը, բովանդակությանը, այլև բանաստեղծության հատվածների ձևին ու կառուցվածքին: Տվյալ դեպքում մեղեդիի դասական երկմաս կառուցվածքը առավելապես հարմար է գալիս փերիների երգի չորս քառատողերի համար, քանի որ ամբողջության երկրորդ կեսը, որ լադային թարմացում է պարունակում (ընկալվում է որպես յուրատեսակ հակաթեզ), ընկնում է «Ափսոս, Անուշ» քառատողին և հնչում է որպես անմիջական դիմում, կարծես փերիները այժմ տեսնում, շոշափում են «սարի ծաղկի» թևլիկ-մեղիկ բոյն ու ծով աչքերը[15]:

---

13 Ջարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 481:

Նույն տարվա մայիսին Հ. Թումանյանը եղել է Էջմիածնում, հանդիպել Կոմիտասին և «Կոմիտաս հայր սուրբին՝ իր բարեկամը Հ. Թումանյան» մակագրությամբ իր լուսանկարը նվիրել նրան: Կոմիտասն այստեղ կարող էր Թումանյանին ցուցադրած լինել «Անուշ»-ի հատվածները: Բանաստեղծի դուստրը՝ Ն. Թումանյանը պատմել է, որ իրենց տանը Կոմիտասը ոգևորությամբ նվագել է «Անուշ»-ի հատվածներ (Գ. Տիգրանովի վերը հիշատակված աշխատությունից). սակայն նրա «Հուշեր և դրույթներ» գրքում (1969) այդ մասին չի ասված: Բոլոր դեպքերում, դեռևս ստույգ հայտնի չէ, թե Թումանյանն ինչ չափով է ծանոթ եղել Կոմիտասի արդեն իրագործված աշխատանքներին:

14 Նույն տեղում, № 485:

15 Այս երգի եվրոպական կառուցվածքի առանձին հատիկները կան Կոմիտասի աշակերտ Հակոբ Հարությունյանի (27. 12. 1889—1943) «Մանյակ» ժողովածուում գետեղված «Ո՛յ, օ՛յ,

Չնայած իր ավարտուն կառուցվածքին, փերիների երգը պարզորոշ կերպով երաժշտական միտքը նվագախմբով շարունակելու տեղ է թողնում։

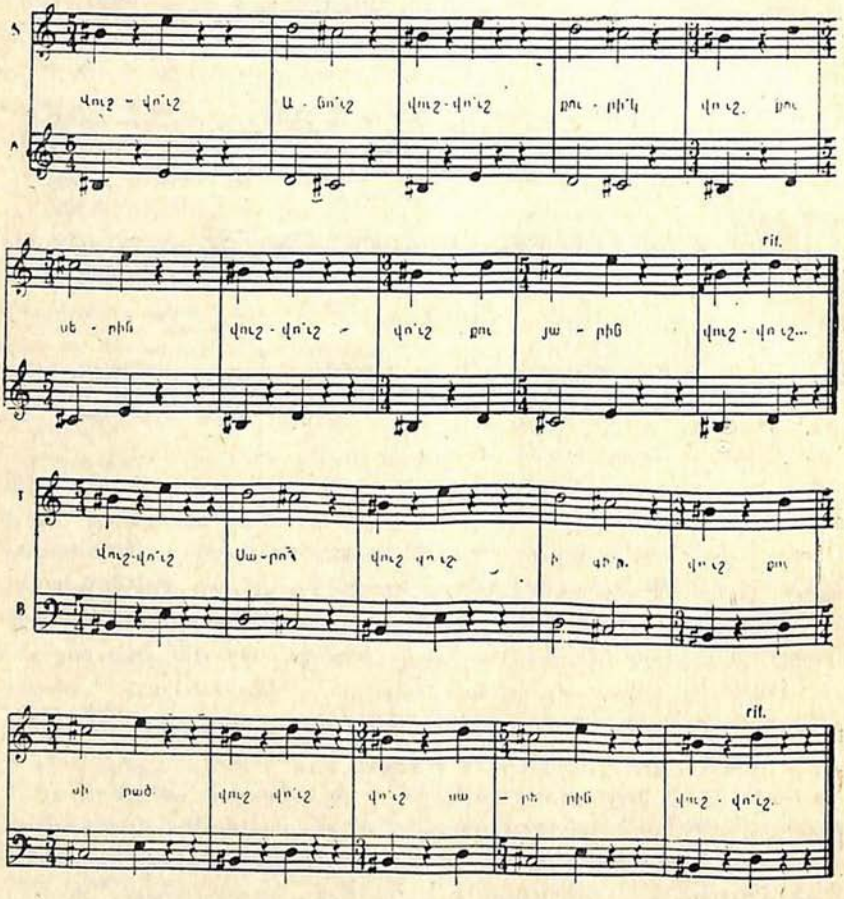
Ե կէք քույ րեր սեգ սա - րե - րի չըք - ևա - գեղ
Ջուրն ու ծա դիկ սար ղունք դը րել իջն-դիրք ա - րել
դի ներ Ե կէք ջա ղել սի րա հա րի
սար դի րին. փա-փագ արի տով Ալն - դիրք ա - րել
սի րը ող բանք վա - ւա - ժեռ Օխտն աղ-բյու-րից
ևա րի ժրա - տան իր ե - րին Ափ - սոս. Ա - նուշ..
ջուր է ա - ռել կուլյս սա - փո - րով լուռ ու մունջ;
սա րի ծա - դիկ ափ - սոս ի գիր քու յա - րին
օխ-սը ծաղ - կից ծաղ - ղիկ քա ղել կա - պել սի - րո ծաղ - կե - փունջ
ափ-սո՛ս բո յիդ թե - լիկ - մե լիկ ափ - սոս էգ ծով աչ - քե - րին...

«Վուշ-վո՛ւշ, Անո՛ւշ»-ը անսպասելի և ցայտուն հակադրվում է նախորդ քնարական խմբերգին։ Արդյոք ծավալվելիք գործողության ողբերգականությունը սկզբից ևեթ ակնարկած լինելու նպատակով չէ՞, որ այս հատվածին հեղինակը խիստ մռայլ բնույթ է հաղորդել։ Երգելու են ալթերը (առաջին երկտողը) և քաջքերը (վերջին երկտողը), խնդիրը լուծված է շատ յուրօրինակ. ընդամենը երկու ամբողջատոն ծավալում, հնարամտորեն գտնված փոքրացված բառալարի 4 հնչյունների ևևէջներից միայն կազմված, երկու (կամ՝ ավելի) օկտավաններում բազմապատկված հնչումով մի արտասովոր ասերգային ողբ է սա, որ այս դեպքում ուղիղ իմաստով անդրերկրայինի տպավորություն է գործում, «ճակատագրական» է հնչում։ Այդ միանգամայն յուրատեսակ խորհրդավոր հետ, խառն և փոփոխվող չափերը, կարճ և ձգված հնչյունների հակադրությունը, միևնույն դարձվածքների կարծես ստիպողական կրկնություններն իրենց հերթին խտացնում են մռայլ գույները։ Կարճ հնչյուններով կրկնվող «վո՛ւշ-վո՛ւշ» բացականչությունները քարա-

---

յման դարիրո» երգում։ Նա գրում է՝ «Կոմիտասը շատ էր սիրում այս երգը և նրա եղանակը մտադիր էր օգտագործել իր «Անուշ»-ի համար»։ 1904-ի սկզբներին Կոմիտասի «Եկեք, թույրեր»-ն արդեն կար։

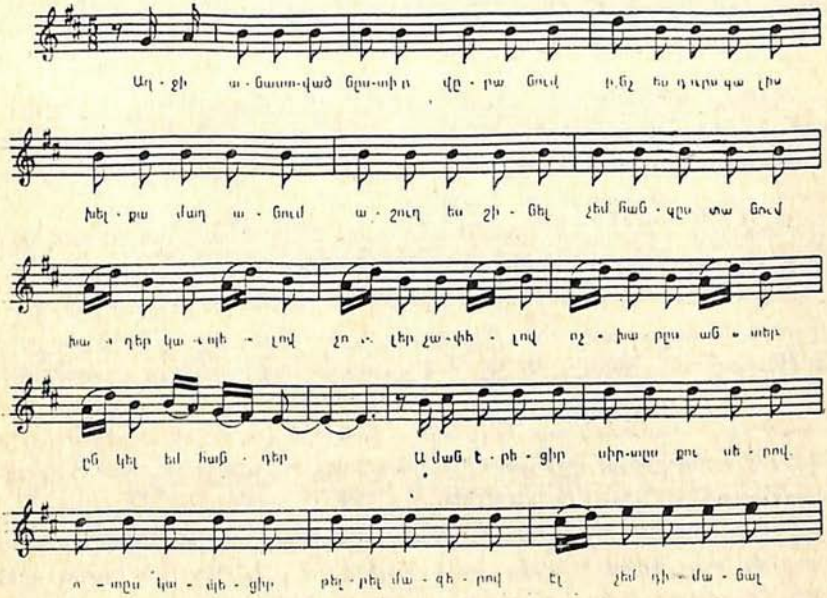
ցած վիճակ պատկերող մի ֆոն են ստեղծում, որի վրա «մերթ ընդ մերթ» «այստեղից-այնտեղից» ընդգծված երկարում են՝ «Անո՜ւշ», «Սարո՜» «քուրի՜կ», «իդի՜թ»... Կոմպոզիտորն ըստ ամենայնի հաշվի առել և ակնհայտ ցուցադրել է բանաստեղծության մեջ պարունակվող ու-ի և շ-ի երանգախաղերը: Հիշեցնենք, որ «Անուշ»-ի նախերգանքը Կոմիտասի կատարումով (երգ ու նվագով) լսելով, Շահան Պերպերյանը խոր տպավորություն էր ստացել:

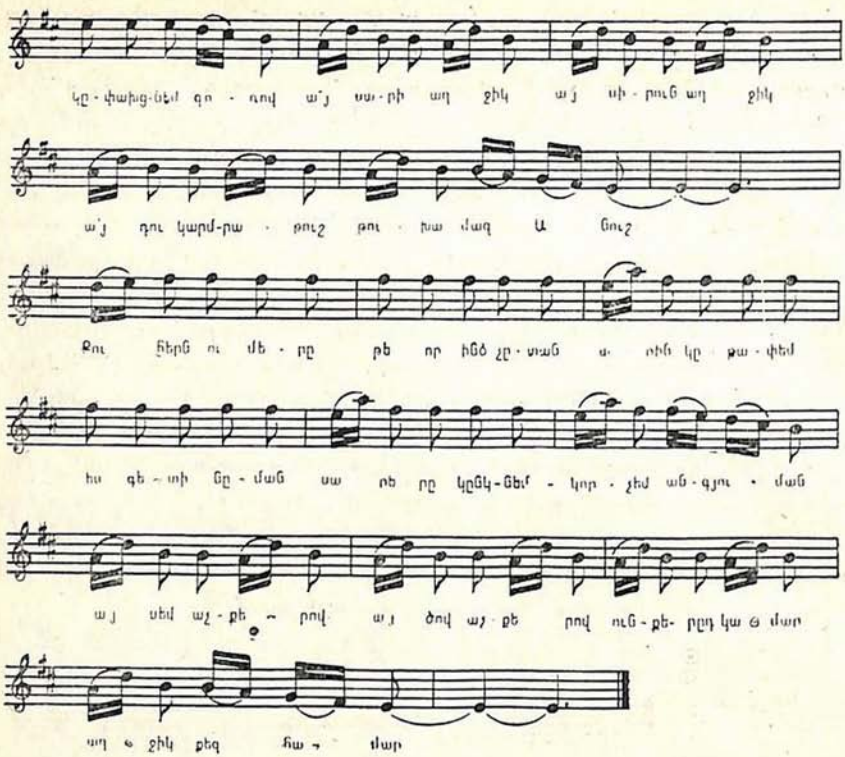


«Վուշ-վուշ»-ը «Անուշ»-ի համար Կոմիտասի դրած երաժշտության միակ «անդրերկրային» (գուցե իր սիրելի ռոմանտիկներից, օրինակ, Վեբերից կամ Վագներից ոգեշնչված) հատվածն է: Մնացած ամբողջ երաժշտությունը միանգամայն երկրային է, արմատական: Անուշն ու Սարոն շատ

հեռու են օպերային հերոս-սիրահարներ լինելուց, ընդհանրապես այդ երաժշտությունը շատ հեռու է ռոմանտիկական-օպերայինից, դա կյանքից փրցված ու բեմ փոխադրելու հատկացված երաժշտական պատկեր է, որ Թումանյանի բանաստեղծության հետ միահյուսվելով, իր մեջ է առել այդ կյանքի շատ ու շատ դեղեցիկ, դեղարվեստական գրվագներ։

«Աղջի անաստված»-ի մեղեդիի համար նվիրյային հիմք է դարձել քըրդական «Լուր-դա-լուր»-ի հովվական սրնդի այն եղանակը, որը էջմիածնում Կոմ[ի]տասի համար ջութակով նվագել է Վրթանես Փափազյանը և Կոմիտասը տեղն ու տեղը գրի է առել դա։ Այս եղանակը, որ նա նախապես սկսած է եղել սոնմի ձևով մշակել երգչախմբի համար, հետագայում «դիջել է» Սարյին (հայ և քուրդ հովվվների նվագները, ինչպես հայտնի է, միմյանց մոտիկ շատ բան ունեն) և դրա հիմքի վրա կնրտված «սիրո խոստովանությունը» ի վերջո ստացվել է ճիշտ Թումանյանի գծած կերպարի մեղեդիացում. ո՛չ մի վերամբարձ դարձվածք, ո՛չ մի «շաբլոն» արտահայտություն, ո՛չ մի «պոզա». պարզ ու անմիջական, պատանեկան ավյունով լեցուն, շարունակ առատացող հուզմունքով ասվող (ոչ թե երգվող) այդ մեղեդին սկզբում՝ սիրահարված հովվի հոգեվիճակի դրսևորումը, վերջում՝ նրա փոքր-ինչ միամիտ, բայց հաստատակամ պահանջն է արտահայտում։

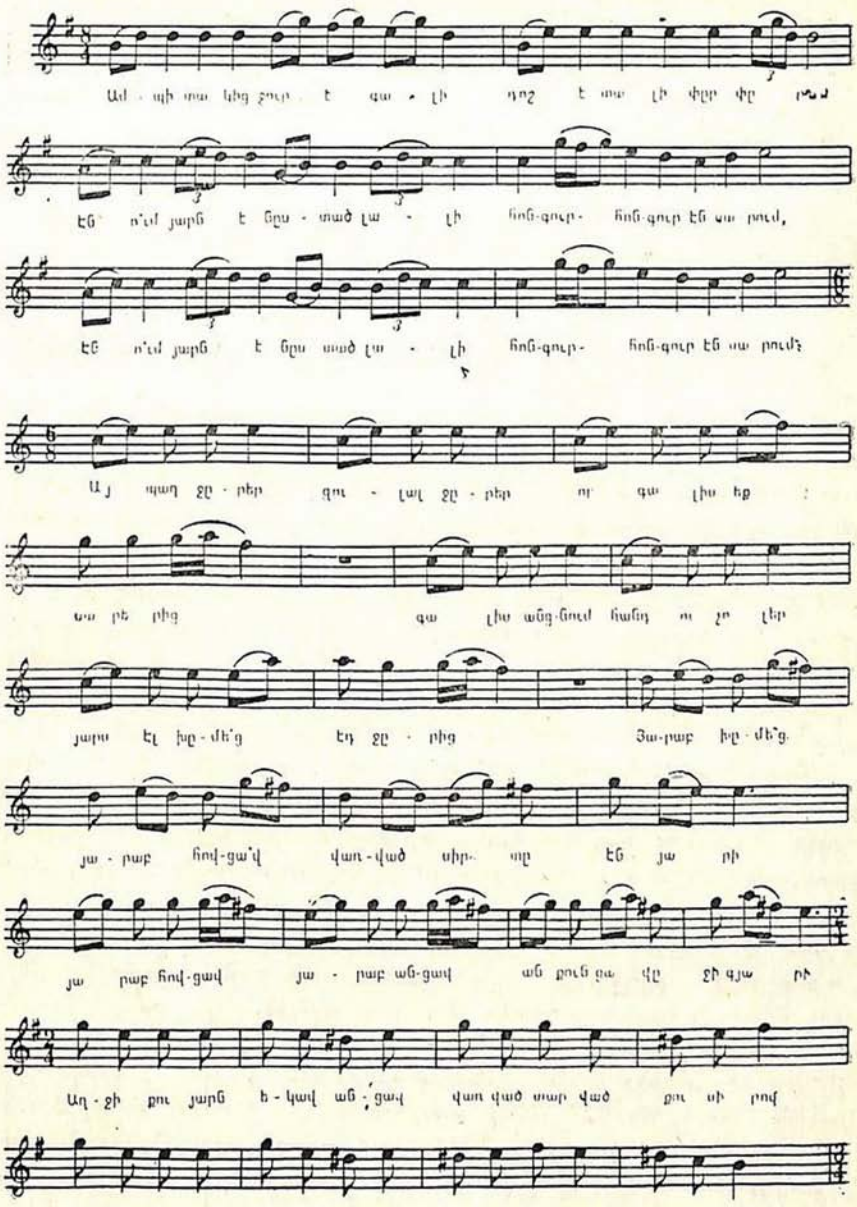




Ինչպես տեսնում ենք, մեղեդին դերծ է ռիթմա-ինտոնացիոն զարգացման հատուկ հնարանքներից, միայն լադային երանգի և բարձրական դիրքի փոփոխությունը լիովին բավարարել են նրա մեջ հուզմունքի արտահայտությունը շարունակ խտացնելու համար։

Աղբյուրի տեսարանի երգերը շարունակում են նախերգանքի փերիների երգի ելևէջայ՛ն ոճը։ Այդ ոճը բխում է հայ գեղջկական լադաինտոնացիայից, ռիթմական դարձվածքները նույնպես հարազատ են գեղջկական երաժշտական մտածողությանը։ Տեսարանի չորս երգերից վերջին երկուսը անմիջականորեն ներշնչված են ժողովրդական աղբյուրներից. նկատի ունենք Կոմիտասի հայտնաբերած, ձայնագրած ու մշակած «Էս գիշեր լուսը տեսա» (այն ժամանակ այդ երգը սկսող խոսքերն էին՝ «Հեն սարեն մարդ ա գալիս») և «Յար ջան, արի դու մի առնի էն տղին», բայց այս երգերն էլ օգտագործված են վերամշակված տեսքով։

Ըստ երևույթին, բազմազանության նպատակով է, որ ամեն մի նոր երգը մի նոր չափով է (թեև, հասկանալի է, այդ երգերն անմիջականորեն չէին հաջորդելու մեկը մյուսին, նրանց միջև կլինեին նվագախմբային հատ-



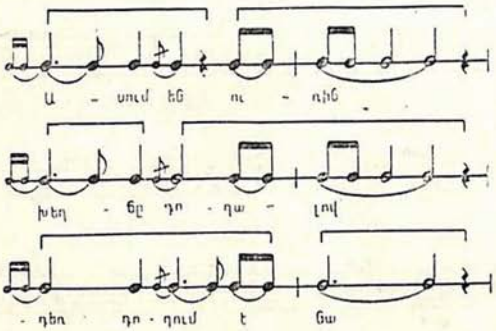
վածներ, որոնք նույնպես այդ բազմազանությունը կարող էին առաջ բերել)։ Ըստ Կոմիտասի կազմած սցենարի, առաջին երկու երգը երգում են աղջիկների տարբեր խմբեր, երրորդ երգը աղջիկներից մեկն կամ մի քանիսի կատարմամբ պետք է հնչի աղբյուրից վերադառնալիս, իսկ չորրորդը՝ «սրտի խորքից ա՛խ քաշելով» երգում է Անուշը։ Այս երգում ևս մեղեդիական ինտոնացիայի խոսքային արտահայտչականությունը դերազանց արդյունքի է հասցված, ինչպես, օրինակ, «յարաբ խմե՞ց», «յարաբ հովցա՞վ» և «Աղջի, քո յարն եկավ անցավ» խոսքերի հետ ընթացող հատվածներում է, ուր պարզ զգացվում է գյուղական արտասանության շեշտադրության պահպանումը։

Անուշի երգը՝ «Ասում են ուռին», օպերայի մեղեդիական նյութի կենտրոնական հատվածներից է, շատ տեղեր այն պետք է օգտագործվեր նաև որպես լեյտմոտիվ։ Այդ այն երգն է, որ ժամանակին Կոմիտասի մի շարք բարեկամների վրա մեծ տպավորություն է գործել և մնացել է նրանց հիշողության մեջ։ «Ուռին» միալար ընթացող պատմվածք է, արտաքուստ միանգամայն համեստ, անսեթևեթ։ Հեղինակը նույնիսկ «ննջություն չի կրել» բազմազանելու ֆրազների ձևային կառուցվածքը, որոնք սկզբից մինչև վերջ միահավասար երկտակտեր են։ Դեռ ավելին. այդ ֆրազների հիմնական ելևէջային կազմը (մեղեդիական կմախքը) նույնպես չի փոփոխվում, եթե նկատի չառնենք երբեմն երևացող «օժանդակ» կամ «զարդարող» հնչյունները, որոնք սոսկ թեթևակի տարբերակում են նրանց։ Եվ, այնուհանդերձ, որքա՜ն հույզ կա այդ պատմվածքում, որքա՜ն երգային է այն։ Հեշտ չէ բացատրել, թե ինչի շնորհիվ են այս հատկանիշները գոյանում, երբ արտահայտչամիջոցները, ինչպես ասացինք, ավելի քան համեստ են։ Այնուամենայնիվ, նշենք անշուշտ, բայց ըստ էության կարևոր մի քանի «տեխնիկական» մանրամասներ։

Բոլոր ֆրազներում (քանի որ դրանք մեղեդիական կառուցվածքով միմյանց նման են) ինտոնացիան միշտ երեք աստիճան վերից վար ուղղվելով շոշափում է ֆրազի ստորին հնչյունը, բայց այդ հնչյունը ֆրազի երկու տակտերում մետրական տարբեր տեղերում է ընկած, և ամբողջության մեջ գոյանում է մի յուրատեսակ սինկոպացված ռիթմ, որն և ընդհանուր շարժումը առաջ է մղում։

Չնայած ֆրազները երաժշտականորեն նման են, բայց խոսքերի վանկերի դասավորությունը նրանցում փոփոխվում է։ Դա գալիս է բանաստեղծության տողերում պարզ ոտքերի դասավորության փոփոխականությունից։ Այսպես, 1—3, 8—10, 12—15 տողերում պարզ ոտքերի ռիթմն է՝ 3+2 վանկ,

5—7 և 16 տողերում՝ 2+3 վանկ և 4, 11 տողերում՝ 4+1 վանկ։ Քանի որ խոսքերը մեղեդիի մեջ համաչափ են տեղադրված, ուրեմն՝ տողերի (ըստ խոսքի) երկրորդ անդամները մեղեդիի մեջ մետրական տարբեր տեղեր են ընկնում, ֆրազներում գոյանում են անհավասար մոտիվներ, դա էլ իր հերթին շարժունություն է ստեղծում։



Հանդիպում ենք նաև երաժշտական տողի եռանդամ բաժանման, ինչպես՝ «Ու//լալիս//կամաց»։

Մեղեդում փոքր դեր չէ վերապահված նաև լադա-տոնայնական (իսկ պոտենցիալ առումով՝ նաև հարմոնիկ) զարգացմանը և մեղեդիի բարձրական դիրքի համեստ ծավալմանը։ Երաժշտական մտքի զարգացման այս երկու միջոցը այս դեպքում գործում են միասնաբար և, բանաստեղծական խոսքի հետ սերտ կապակցված, հատկանշում են երգի թարմ և յուրօրինակ ընդհանուր կառուցվածքը։

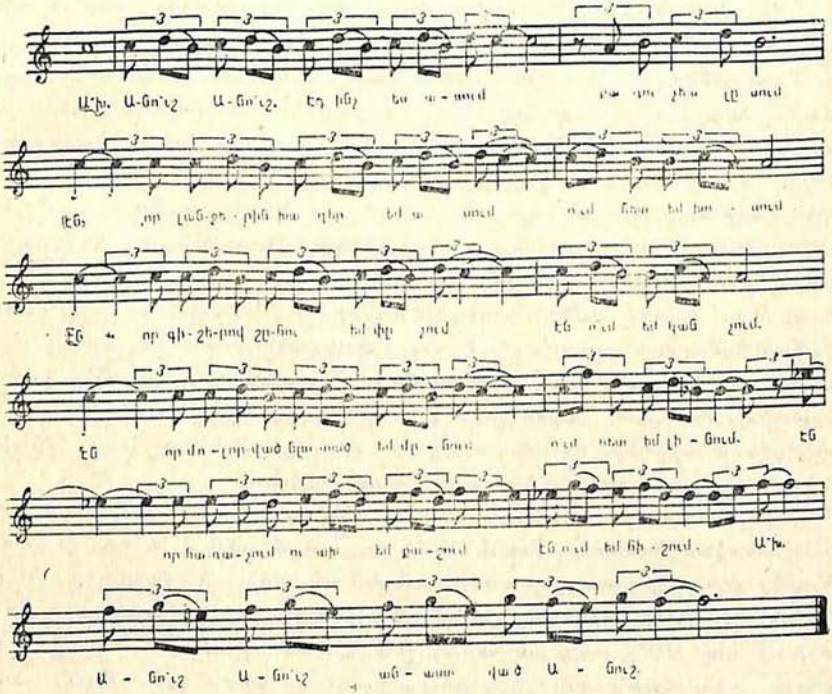
Տասնվեց տողանոց այս բանաստեղծությամբ մեղեդի հորինելիս շատ դյուրին էր ընկնել սովորական քառյակային ձևի մեջ։ Բայց Կոմիտասի երգը քառյակային չէ։ Դրա կառուցվածքի յուրօրինակությունն այն է, որ բաղկացած լինելով չորս հատվածից, մեղեդին այնուամենայնիվ եռամաս է, վերջին քառատողը հնչում է որպես առաջինի վերադարձ, իսկ 2-րդ և 3-րդ քառատողերը միասին կազմում են երգի միջին՝ զարգացման բաժինը, որտեղ մեղեդին բարձրանում է, և երևան են գալիս լադա-տոնայնական վերը հիշատակված թարմություններ։ Այսպիսով, եռամաս ձևն ինքը այստեղ սովորական տարատամ համամասն չէ, միջին բաժինը ծավալով երկու անգամ ավելի է ծայրի բաժիններից։ Անշուշտ, խոսքը համաչափեցված անհամաչափության մասին է, հայ ժողովրդական երաժշտությունից ելնող՝ ձևակառուցման մի գեղեցիկ հնար։

Հուզականության դրսևորման, նրա երանգների տեսակետից ևս երգը հետաքրքրական է. բոլորում չկա, այդպիսին չէ Կոմիտասի Անուշը, ամեն ինչ ներսում է և արտաքուստ շատ զուսպ, շատ զգույշ է արտահայտվում։

Երգի դինամիկական բարձրակետը (նրան ընդհանրապես հնարավոր է խոսել այստեղ բարձրակետի մասին) համեմատաբար բարձր դիրքում հնչող երկրորդ քառատողն է: Բայց կա նաև հուզական բարձրակետ, դա էլ տոնայնական գունեղ համադրությամբ տրված «Դեռ դռդում է նա ու լալիս կամաց» ֆրազն է՝ նաև մի յուրատեսակ և նկատելի լադային բարձրակետ: Լադատոնայնական դույնի այդ անսպասելի փոփոխությունը այդ խոսքերի հետ հիրավի ազդեցիկ է:

«Ուռենու» եղանակը, բացի նրանից, որ իր առանձին տարրերով պետք է մասնակցեր երաժշտության լեյտմոտիվային զարգացմանը, օպերայի ընթացքում ամբողջությամբ մեկ անգամ էլ պետք է հնչեր Անուշի երկրորդ պատմվածքում՝ «Ասում են մի օր...», անշուշտ, այլ, բարձր տոնայնության մեջ:

Այս երգին որպես մի ցայտուն հակադրություն տրված է Սարոյի «Ա՛խ, Անո՛ւշ, Անո՛ւշ» ասերգը՝ զարձյալ հովվական ինտոնացիաներից հյուսված, բայց, ինչպես ասում են՝ կրակ ու բոց, և շարունակ ավելի բռնկուն: Կոմպոզիտորը ըստ արժանվույն գնահատել է բանաստեղծության մեջ կիրառված



հնարը՝ տարբերակված կրկնություններով տրամադրության զորացումը և մտքի զարգացումը («էն, որ լանջերին...», «էն, որ գիշերով...», «էն, որ մոլորված...», «էն, որ հառաչում...») և երաժշտության մեջ ևս տրամադրության ու մտքի զարգացման համար հաջողությամբ գործադրել է նույն հնարը:

Այս հուզառատ ասերգը իր բնույթով թեև մոտենում է արիոզոյի, բայց իր ինքնատիպ ժողովրդական ձևն ունի և այս ևս ավարտվում է կարծես ստորակետով, կարծես տեղ է թողնված, որպեսզի մինչ վարագույրի փակվելը նվագախումբն իր լիաբուռն հնչողությամբ արտահայտի հովվի ասերգի տրամադրությունը շարունակող, բանաստեղծության՝ հեղինակի կողմից ասվող հաջորդ տողերի բովանդակությունը՝

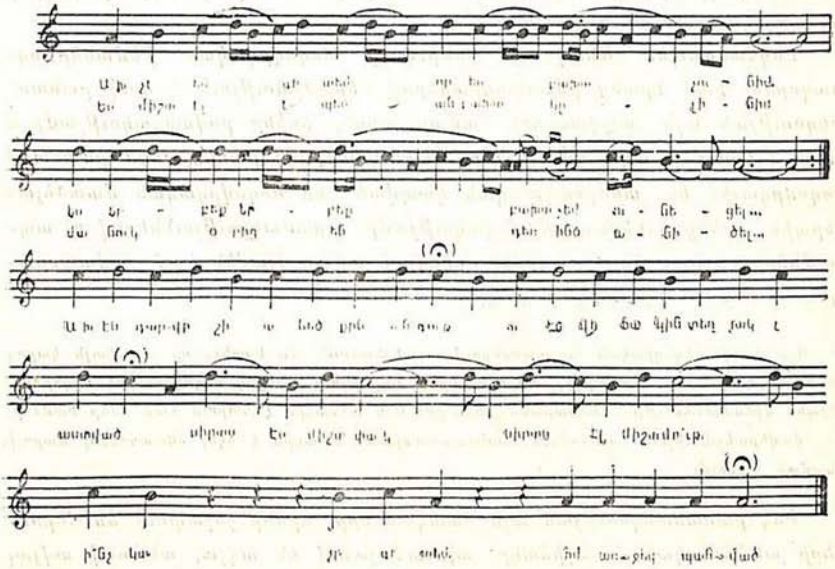
...Աբեցա՜ծ, անո՜ւշ
Հառաչեց հովիվն ու սրտին ընկավ,
Հալվեցա՜վ, հանգա՜վ...,

արտահայտի պատանի սիրահարների զգացմունքի ողջ ուժն ու խորությունը:

Վիճակահանության տեսարանի վրա կանգ չենք առնում: Այսպիսի տեսարաններ, մինչև իսկ Կոմիտասի ժամանակ, հայ գյուղական երիտասարդության կենցաղում գոյություն ունեին բազմերանգ երգերով, որոնցից բազմաթիվ նմուշներ նա ինքը ձայնագրել էր: Հավանաբար Կոմիտասն անհարիր պետք է համարեր ժողովրդական բնագրերը նորահնար երգերով փոխարինելը: Եվ, իսկապես, նա հաջողությամբ օգտագործել է մի քանի գեղչկական մանիներ՝ «Ապարանը քարոտ ա», «Յարիս անուն Պալասան», «Իմ չինար յարին», «Կուժն առա» և այլն (անունները բերում ենք ըստ Կոմիտասի խմբերգային մշակումների), որոնք որպես կանոն, երգվում են նախ՝ մենակ, ապա՝ խմբով: Նշենք միայն, որ տեսարանի կենտրոնական հատվածի համար Կոմիտասն օգտագործել է այդ ժողովրդական ծեսի կատարման մեջ ընդունված գլխավոր՝ «Ջան-գյուլում»-ի եղանակը («Ծաղիկ ունեմ նարնջի»), մեներգ և խմբերգային կրկնակ, և այսպիսով Անուշի վիճակի ողբերգականությունը, որ հետագայում, վիճակը հանելուց հետո միայն պետք է պարզվի, այստեղ նախապես չի ակնարկվում:

Այս տեսարանին հաջորդող Անուշի մենախոսությունը (16 տող), որի կենտրոնական հատվածը «Ասում են մի օր» պատմվածքն է, և դրա համար, ինչպես ասացինք, օգտագործված է «Ասում են ուռին»-ի եղանակը (մեզ հայտնի չէ՝ ինտոնացիոն ինչ փոփոխություններով, իսկ տոնայնական փոփոխությունը ինքնըստինքյան ենթադրվում է), ամբողջությամբ ընկալվում է որպես արիա՝ նախաբանով և վերջաբանով, և իր արտահայտչությամբ առատ դրսևորում է հերոսուհու հոգեկան խռովքը («Ախ չէ, ես գիտեմ» հատ-

վածը հիմնված է «Պարտքով կովը ծախեցին» ժողովրդական սրտառուչ երգի ելևէջների վրա, ստորև բերում ենք հատվածը)։



Հաջորդող «Ազջիկ բախտավոր» երգն իր «Համբարձում յայլա» կրկներգով, թեև գեղչիկական ոճի պարզ նշանակներ են (կրկներգի համար օգտագործված է «Հողալ յար ջան» ժողովրդական պարերգը), բայց ընկալվում են մոայլ տրամադրությամբ, ողբերգական երանգով։ Հավանաբար, երկրորդ «Համբարձում յայլա»-ն երգչախմբի ֆոնի վրա Անուշը պետք է մեներգի, և դրանով կավարտվի Ա. գործողությունը։ Անուշի և խմբի այս ամբողջ հատվածը վերծանված է հայկական ձայնանիշերից։

«Անուշ» օպերայի մեղեդիական նյութերի մեջ Սարոյի երրորդ երգը՝ «Բարձր սարեր»-ը, որ իր կառուցվածքով ու նշանակալիությամբ նույնպես մոտենում է արիայի կամ արիոզոյի (նայած ինչպիսին կլիներն գործիքային նվագամասը և երգային հատվածների կրկնությունները), կոմպոզիտորի նշանակալից հաշողությունը պետք է համարել։ Դժբախտաբար, այդ երգն իր վերշնական տեսքով դեռ չի հայտնաբերվել, բայց այն, ինչ հաջողվել է գտնել և հայկական ձայնանիշերից վերծանել, արտահայտիչ շատ բան է պարունակում։

Ինչպես նշել ենք 1955 թ. հրատարակված մեր հոդվածում, Սարոյի այս երգի համար Կոմիտասը նախատեսել էր օգտագործել ժողովրդական

եղանակ, հետո հրաժարվել է այդ մտքից[16]։ Ըստ երևույթին, նա համարել է, որ «Բարձր սարեր»-ը, ինչպես և Անուշի «Ասում են ուռին» երգը պետք է մյուս ամբողջ երգային նյութից առանձնացող, հատկապես իրենց բնորոշ անհատական բնույթ ունենան։

Ընդհանրապես «Անուշ»-ում Կոմիտասը ժողովրդական թեմաներ օգտագործել կամ նրանց ինտոնացիաներով երաժշտություն է գրել բանաստեղծության այն հատվածների համար, որոնք իրենց բովանդակությամբ և ձևով (լեզվով, տաղաչափությամբ, կառուցվածքով) բառիս սեղմ իմաստով ժողովրդային են, անմիջականորեն կապված են ժողովրդական մտածելակերպին, իրենց կոնկրետ բովանդակությամբ, տրամադրություններով ու ապրումներով կարող են վերագրվել ժողովրդի տվյալ խավին կամ հավասարապես դրա ամեն մի ներկայացուցչին։

Այս խմբի մեղեդիական հատվածներում առանձնանում են նրանք, որ ոչ միայն կարող են ժողովրդական երգ համարվել, այլև կոնկրետ գոյություն ունեցող ժողովրդական երգեր են, ինչպես վիճակահանության տեսարանի երգերը։ Այս տեսակին է հարում նաև «Յոր ժամ»-ը, որ «վավերականության» պահանջին համապատասխան, մտադիր է եղել օգտագործել Սարոյի քաղման ծեսում։

Իսկ բանաստեղծության այն հատվածները, որոնք շոշափում են հերոսների անհատական հոգեվիճակը, արտահայտում են տվյալ անհատի տվյալ հանդամանքներում արթնացող ապրումները, պահանջել են անհատականացված մեղեդիական մեկնաբանում։ Դրանց համար ժողովրդական մոտիվներ օգտագործել չէր լինի։ Այդպիսի հատվածներ են՝ «Ասում են ուռին», Անուշի երկրորդ պատմվածքը, «Տեսեք, տեսեք» հատվածը և, որոշ վերապահումով, «Բերում են հրեն» ութտողը, Սարոյի «Բարձր սարեր»-ը, Մոսիի և Անուշի երկխոսությունը և այլն։

Այս տեսակին են հարում բանաստեղծության նաև այն հատվածների մեղեդիները, որոնք անկախ նրանց բովանդակությունից ու ձևից, կոմպոզիտորը ծառայեցրել է բնական հատուկ իրավիճակ ստեղծելու, եթե կարելի է այսպես ասել՝ նկարագրական նպատակների, ինչպես, օրինակ, ալթերի ու քաջերի երգեցողությունը և դարձյալ մի քանի ուրիշներ։

---

16 Խոսքը Կոմիտասի ձայնագրած «Էսօր ուրբաթ պիտեր» երգի եղանակի մասին է, որը ներկայումս էլ լայնորեն կենցաղավարում է ժողովրդի մեջ։ Դա ծագումով հայ աշուղական «ունիվերսալ» եղանակներից է և, այս կամ այն կերպ տարբերակված, երգվում է ամեն տեսակի, մասնավորապես պատմողական խոսքերով, կա նաև Հ. Հարությունյանի «Մանյակ» ժողովածուում «Կերբամ, մայրիկ» հարսի հրաժեշտի խոսքերով։ Պատահական չէ, որ, չնայած նրա երաժշտական գնահատելի հատկանիշներին (մանավանդ Կոմիտասի ձայնագրության մեջ), Կոմիտասն այդ երգն ընդհանրապես չի մշակել, թեև «Ազգագրական ժողովածուի»-ի առաջին երգերից է։ Պատահական չէ նաև, որ հրաժարվել է այն «Բարձր սարեր»-ի համար օգտագործելու մտքից, գրվածքն էլ կիսատ է թողել (միայն 1-ին նախադասությունը)։

Այս երկրորդ խմբի մեղեդիները, լինելով սուբյեկտիվ ապրումների անդրադարձումներ և կոչված լինելով երաժշտականորեն արձագանքելու տվյալ բանաստեղծության մտքի ու տրամադրության զարգացմանը, նրանց փոփոխություններին (գրեթե ռոմանսի սկզբունքով), ձևով համեմատաբար ընդարձակ են, պահանջել են լադա-տոնայնական պարտադիր զարգացում (իսկ ներդաշնակման դեպքում կպահանջեին նաև համեմատաբար ավելի եռանդուն հարմոնիկ զարգացում)։ Այդ բանը հեղինակն իրականացրել է, զգուշորեն հեռու մնալով մեղեդիակազմության հոմոֆոն-հարմոնիկ սկզբունքից, պահպանելով ձևագոյացման մոնոդիկ հիմքը (այնուամենայնիվ, այս երկրորդ տիպի մեղեդիները ավելի «հեշտությամբ» կարող էին ենթարկվել դասական առումով ներդաշնակման)։ Դրա շնորհիվ է, որ, չնայած ելևէջային միջոցների որոշ տարբերության (շարքային ունկնդիրն այդ տարբերությունը հազիվ թե նկատի), առաջին և երկրորդ խմբի եղանակների միջև ոճական տարատեսակություն չի զգացվում, և դա հեղինակի երևան բերած վարպետության արդյունքն է։

Պետք է նկատի ունենալ, որ այստեղ բերվածը «Բարձր սարեր»-ի համար Կոմիտասի հորինած եղանակի սխեման է, «կմախքը» (գրված, ինչպես ասացինք, պոեմի տողամեջերին, որտեղ, օրինակ, ֆորշլագներ տեղավորել հնարավոր չէ)։ Ինչ խոսք, այդ եղանակն ունեցել է մեղեդիական այլևայլ խաղեր, ինչպես դրանք կան «Ուռենու» երգում։ Ապացույց կարող է լինել այն, որ Հակոբ Հովհաննիսյանի արխիվում պահպանված, իր՝ լսողու-

Թյամբ դրաուված Կոմիտասի «Բարձր սարեր»-ի մեղեդին (թեև այստեղ հրապարակվող մեղեդիին նման է միայն սկզբում) այդպիսի խաղեր ունի[17]։ Պետք է հուսալ, որ երբևէ կհայտնաբերվի «Բարձր սարեր»-ի վերջնական, լրիվ շարադրանքը մաքուր արտագրված, որպիսին՝ հաստատապես կարելի է պնդել՝ եղել է։

Չնայած իր սխեմատիկ գրված վիճակին, «Բարձր սարեր»-ի կոմպոզիցիոն հատկանիշները պարզ են և դնահատելի։ Դրանք են՝ եղանակի վերը նշված մոնոդիկ հիմքը և ինտոնացիոն հարաղատությունը մնացած ամբողջին (մասնավորապես՝ ժողովրդական նյութերին), լադա-տոնայնական զարգացումը, ազատ «միջանցիկ» կառուցվածքը, անշուշտ (և այս դեպքում ավելի քան կարևոր)՝ նաև մեղեդիի արտասանական արտահայտչությունը, խոսքային ինտոնացիայի հնարավորին չափ ճշգրիտ երաժշտական վերարտադրությունը։ Այստեղ հուսկանությունը լրիված է, արամադրությունը՝ խորունկ, երգն առանձնանում է անմիջականությամբ, անկեղծությամբ, մտերմիկ ջերմությամբ, դեղարվեստական պարզությամբ։ Այստեղ ևս կան նվագախմբի (միջնանվագի) տեղեր, որոնցից առանձնապես կարևոր է երգի

---

17 Հակոբ Հովհաննիսյանի գրի առած «Բարձր սարեր»-ը, որ գրված է «Զայն տուր, ո՛վ ծովակ»-ի հետ մեկ թերթի վրա, որտեղ կա նաև «Միրանի ծառ» խմբերգի տենորի երգաբաժնից մի կտոր, իր հին, հավանաբար 1909 թվականի ձեռագրերից է, թեև կարող է լինել նաև «իմպերիալիստական պատերազմի ընթացքում և հետագայում տեղի ունեցած իրադարձություններից հետո» Կոմիտասի աշակերտներից որևէ մեկից (Վ. Տեր-Առաքելյան, Հակոբ Հարությունյան, Ս. Մանուկօղլյան, Ն. Ալավերդյան, Ս. Մելիքյան կամ ուրիշ.) գրի առնված։

առաջին կեսից երկրորդին անցումը, որը (երկրորդ կեսը) սկսվում է հեռավոր և ավարտվում գլխավոր տոնայնության մեջ[18]:

Մեղեդիի մոնոդիկ հիմքի և լադա-տոնայնական զարգացման մասին որոշակի տպավորություն ստանալու համար կարելի է այն պատկերացնել ձայնաոուրյամբ, որի հնարավոր տարբերակներից մեկը կարող էր սկսվել մի հնչյունով, հետո սահել, ինչպես դա հաճախ տեղի է ունենում և բուն ժողովրդական քիչ թե շատ ընդարձակ կառույցների դեպքում, դեպի ցած՝ ռե, սի և լյա: Ապա միջնանվագը երաժշտությունը կտաներ դեպի դո–դիեզ: Մեղեդիի երկրորդ կեսը կսկսվեր դո–դիեզի ձայնաոուրյամբ և այդ ֆոնի վրա կհնչեր մինչև «էս օրից», որտեղ դարձյալ ձայնաոուրյունը կսահեր ցած՝ սի, ապա սի բեմոլ: Հետո «Ախ, կմոռանամ»-ի հետ նվագամասում կներդրավվեր մի նոր երանգ՝ կվինտա վեր ֆա, որը դարձյալ կսահեր ցած՝ մի-ի միջոցով դեպի ռե, որպեսզի երդի սկզբի հնարավոր կրկնության դեպքում այն նորից ընթանար մի ձայնաոուրյան վրա, քանի որ այս երգը ևս ավարտվում է կարծես «սոորակետով»: Եղանակի ձայնաոուրյան կամ հիմնաձայնի մեր նշած փոփոխականությունը հաստատում է այն, որ այս արիան ներդաշնակելու պոտենցիալ ավելի ևս լայն հնարավորություններ է պարունակում, ինչպես նաև նրա առանձին տարրերը՝ դարձվածքները, ֆրազները, մոտիվները որպես լիլմոոտիվային նյութ օգտագործելու հնարավորություններ, ինչը հեղինակն ինքը նշել է իրագործելու համար:

Բերվող մնացած նյութը պոեմի 27-րդ տնից է՝ վերջին գործողության մեջ Անուշի հոգեվիճակը բնութագրող մեղեդիական հատվածները: Սրանցից մի քանիսի հիմքում դարձյալ ընկած են ժողովրդական նախակերպարներ, բայց բոլորն էլ նպատակասլաց կերպով վերմշակված, վերաիմաստավորված:

«Քաղվորի» (այսպես Կոմիտասն անվանել է պոեմում առկա «Անցվոր ախպեր»-ին) «Սիրուն աղջիկ» ջերմաշունչ և ամրողջական երգի համար կոնկրետ սկզբնաղբյուր դժվար է նշել, դրա բոլոր ելևէջները պարզապես շատ ընդունված են հայ գեղջկական երգերում:

(Հետաքրքրական է «Թե լալիս ես» խոսքերի մեղեդիական դարձվածքը. ըստ երևույթին, սիրված դարձվածք է. կա Կարա-Մուրզայի «Անի քաղաք» խմբերգում, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Սեդա» օպերայի Շքերթում, Ա. Խաչատրյանի երկրորդ սիմֆոնիայի 1-ին մասի գլխավոր թեմայում և այլուր):

---

18 Մշակման բաժինը միանգամից հեռավոր տոնայնության մեջ սկսելը և աստիճանաբար գլխավոր տոնայնության վերադառնալը, ինչպես հայտնի է, ռոմանտիկական էրաժշտության մեջ ընդունված՝ նյութի զարգացման կարևոր հնարներից է (տե՛ս, օրինակ, Ֆ. Շուբերտի Սիբեմոլ մաժոր դաշնամուրային սոնատի Ա մասը):

«Շնորհակալ եմ»-ը «Փափուրի» պարերգի նշանակալից վերամշակումն է։

Ելևէջային փոփոխություն չի կրել միայն «Ես գառ, ես, իգիթ»-ի համար օգտագործված եղանակը, որը այդ տարիներին Կոմիտասի արդեն մշակած «Գութանը հաց եմ բերում» խմբերգի եղանակն է, բայց այս դեպքում էլ տրամագծորեն փոխվել է նրա նախկին՝ անխոով սիրո և յուրատեսակ «պանթեիզմի» տրամադրությունը:

«Ախ, էն կանաչ»-ը բխում է Ջիվանու «Քո փափագով» երգից, բայց լադային հետաքրքրական փոփոխականություն և վերջում անսպասելի մոդուլացում ունի:

«Վեր կաց»-ը ոգեշնչված է «Խորոտիկ Մրդոն» ողբերգից, ունի նաև Ակնա ողբի և ողբերի ժանրին հարող «Ախ, յամանս» երգի ինչ-ինչ գծերը, «Աբի, ջան, արի» հատվածի դարձվածքները նույնպես տարբեր երգերում կարելի է գտնել։

Կարևոր է այն, որ գրեթե բոլոր դեպքերում ժողովրդական մեղեդիները կամ մեղեդիական նախակերպարները փաստորեն դարձել են ժողովրդական լեզվով հորինված և ժողովրդական բնույթը պահպանած նոր նմուշներ։

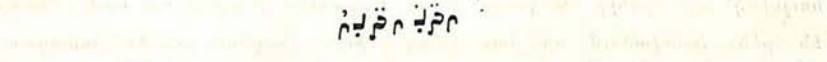
Այս ամբողջությունից առանձնանում է «Տեսեք, տեսեք»-ն իր սկզբի և «Բերում են հրեն»-ը իր միջին մասի ակնհայտ խրոմատիզմով, բայց սա էլ

կամար է կապում օպերայի նախերգանքում ալթերի երգեցողության հետ, ուր թաքնված խրոմատիզմ կա, և այդպիսով «պատճառաբանվում է»։ Իսկ բուն «Բերում են հրեն»-ը բխում է «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածում զետեղված անհատական երգաստեղծությունը բնութագրող նմուշից, որը

Կոմիտասը, ինչպես ասված է այնտեղ, գրի է առել Հառիճում 1905 թվականին[19]*,*

Այս տեսարանի երգերի հուզական բովանդակությունը, ինչպես ասացինք, հերոսուհու իրական վշտի արտահայտությունն է։ Պոեմի համապատասխան էջում Կոմիտասը նախանշել է սցենարը։

«Երեկոյան ուշ վերջալույսի վերջին շողերն է երևում, (գալիս է քաղվորը), իսկ երբ կամաց-կամաց մթնում է, և. պայծառում է լուսինը («Ուռուց» երգից այս ձևը միշտ հիշեցնել նվագուրդի մեջ նախքան Անուշի երևալը),



մտնում է Անուշը՝ ձեռքին խունկ ու գրակ. դնում է գերեզմանի վրա, սկսում է ծխել շատ տխուր և կոտրված սրտով. (նվագուրդը նվագում է Սարոյի մոր լացից, «Աշխարհ ամենայն»-ից կտորներ)։ Մոտենում է քաղվորը և հարցընում՝ «Սիրուն աղջիկ...»։ Երկար ժամանակ Անուշը լուռ է։ Քաղվորը [...]

---

19 *Որ «Բերում են հրեղեն»-ը 1905 թ. ապրիլին Թիֆլիս տարած հատվածներից հետո է գրված, պարզ երևում է նրանց գրության համեմատությունից։*

մի քիչ սպասում է, հենց որ ուզում է շուռ գալ ու գնալ, Անուշը պատասխանում է ու ընկնում գերեզմանի վրա։ Քաղվորը հեռանում է։ Ապա Անուշը չոքում է ծնկի վրա և սկսում է երգել («Ե՛տ դառ...»)։ Գերեզմանի վրա չոքած, երբեմն գլուխը բարձրացնում և սարերն են աչքին ընկնում, հարսանիքը միտը գալիս և այլն։ Ջուրն է ընկնում» (Ձեռ № 485, էջ 122—123)։

Նախանշված մեղեդիներում, թեկուզ և մեներգի համեստ միջոցներով, վշտագին տրամադրությունը շարունակ խորանում է։ «Շնորհակալ եմ»-ը սկսվում է միանգամայն զուսպ, բայց ավարտվում է արդեն լացակումած (այդ մասին կա հեղինակի հատուկ նշումը, սակայն մեղեդիական ֆրազն ինքն էլ պարզ հասկացնում է այդ)։ Դրանից հետո «Ե՛տ դառ, իգիթ»-ը հընչում է լարված, արցունքները հազիվ զսպող մարդու հոգեվիճակ է արտահայտում։ Դրան հաջորդող «Ախ, էն կանաչ»-ը գեղեցիկ կոնտրաստ է առաջ բերում՝ Անուշը կարծես ձգտում է երջանիկ անցյալի հուշերի մեջ թաղվելով մի պահ հեռացնել իրենից դառն իրողությունը, թեև այստեղ էլ թաքնված վիշտն իրեն զգացնել է տալիս։ Բայց այդ ձգտումը ողբերգական (կենցաղային իմաստով) հետևանք է ունենում, պոռթկում առաջ բերում։ Հիրավի, «Վեր կաց, իգիթ» երգում վիշտն իր ողջ դառնությամբ դուրս է պոռթկում, և այստեղ բնավ անպատեհ չէ ժողովրդական ողբի մեղեդիի օգտագործումը։ Վշտի արտահայտությունը է՛լ ավելի բարձր կետի է հասնում «Տեսե՛ք, տեսե՛ք»-ում։ Կոմիտասի՝ վերը բերված «Հարսանիքն է միտը գալիս» փոքր-ինչ անորոշ արտահայտությունը, հավանաբար, պետք է հասկանալ որպես «ձմռան մի գիշեր» եղած ճակատագրական հարսանիքը հիշեցնող ակնարկ։ Այս «Տեսե՛ք, տեսե՛ք» հատվածի մեղեդիները կարելի է ընկալել նաև որպես Անուշի կողմից արտահայտվող մի հեգնանք իր և Սարոյի վիճակը ողբացող, իրենց չկայացած հարսանիքն ակնարկող։ Այնուամենայնիվ, այս մեղեդիներում խելակորույս վիճակի հետ կապված տեսիլքի արտահայտություն չի զգացվում, նույնիսկ՝ այս երգերը «անկապ» էլ չեն։ Այդ բանը չի զգացվում նաև «Բերում են հրեն» հատվածում, որը շատ նման է բուն բաղման պահին հարազատների կողմից հանգուցյալին ողբալու՝ կենցաղում գոյություն ունեցող ձևերին ոչ միայն խոսքերով, այլև եղանակով, ինտոնացիայով։ Չլիներ Կոմիտասի վավերական ասերգը գեղարվեստորեն այդքան համոզիչ, նրան կարելի էր, «մեղադրել» նատուրալիզմի մեջ։

Պատահական չէ, որ Կոմիտասն այստեղ, ինչպես ասացինք, օգտագործել է՝ անշուշտ, վերամշակելով, զարգացնելով՝ Հառիճում իր գրի առածը, որ ավելորդ չենք գտնում հատվածաբար մեջ բերել։

«Անցյալ 1905 թվին,— գրում է Կոմիտասը,— ամառանոց էի գնացել Հառիճի վանքը (Շիրակում, Ալեքսանդրապոլից 28 վերստ հեռու, Արագածի վրա)։ Վարդավառի տոնին ուխտ էր եկել մեծ բազմություն։ Ուխտին գյուղացի աղջիկները, նորահարսներն ու տղաները, ինչպես սովորույթ է, պար են բռնում, խաղ կապում ու երգում։ [...] Մեկ օր էլ վանքին կից փողոցից մի աղնկատուր երգի ձայն լսեցի։ Դուրս բուա, ելա կտուր։ Դիմացը տանիքի վրա նստած է մի չափահաս աղջիկ, ալար է շինում ու երգում՝

Հազիվ էր արտասանել վերջին վանկը, եկավ մի աղջիկ, խոսքի բռնվեցան։ Մի քանի րոպե հետո եկողը գնաց, իսկ նա շարունակեց.

Հանկարծ մի պառավ բարկացած գոռաց և ցած կանչեց աղջկան։ Անմիջապես վեր եկավ տեղից ու տուն իջավ։ [...] Երգի բովանդակությունից երևում էր աղջկա հոգեկան վիճակը։ Չափահաս աղջիկ, ուրիշի տանը, մի կտոր հացի համար կաշկանդված, գործի ժամին մենակ նստած հիշում է մորը, որից, ինչպես ասացին, զրկվել է փոքրուց, զգում է որքի դառն վիճակը և բնական

բերմունքով թախծալի վիշտն է արտահայտում, կցկտուր երգ ասելով, որ իր հոգու պատկերն էր...»[20]։

Ինչպես տեսնում ենք, երկուսի միջև ընդհանուր շատ բան կա (նորի՛ց կենսական վավերականություն), բայց Անուշի ասերգը ոչ միայն նրա հոգու պատկերն է, ոչ միայն նրա թախծալի (այստեղ՝ ճակատագրական) վիճակն է արտահայտում, այլև ակնարկում է դրանից դուրս գալու ելքը՝ նրա առաջիկա անելիքը։ Հենց այս իմաստով է Կոմիտասը Թումանյանի տեքստում ավելացրել «Սարո՜ ջան» բացականչությունները՝ անմիջական դիմումը զոհված սիրեցյալին։ Այս հատվածը, որը պատշաճ կերպով օգտագործված խրոմատիզմի հետ, միաժամանակ Կոմիտասի «Անտունի»-ի դրամատիկական տարրերից է պարունակում[21], ո՛չ խելագարություն է, ո՛չ էլ վիշտ սովորական իմաստով։ Ակամա հիշում ես Թումանյանի պոեմում Սարոյի նանի մասին ասված խոսքերը՝

Ու նա կատաղած՝ հանդուգն անեծքով
Մառս եղավ դուշման երկրնքի դիմաց,
Եվ հայհոյում էր, և կուրծքը ծեծում...[22]

Սրանք են պատճառները, որ թվում է, թե Կոմիտասի երաժշտական պատկերմամբ Անուշը ևս «ծառս է լինում» մարդկային բնական ղգացմունքի՝ երկրային սիրո բռնադատման դեմ։

Սկզբնական սևագրերում Անուշի երգը շարունակվում է մինչև 27-րդ գլխի վերջը, ավարտվելով «Չեմ խոսիլ քեզ հետ, չեմ սիրիլ քեզ է՛լ» խոսքերով։ Հետո, երբ Հաոիճում Կոմիտասը գրի է առել վերը բերված մեղեդիական հատվածները և օգտագործել այս տեսարանում, ավելացրել է «Սարո՜ ջան» բացականչությունները և «ինձ էլ թաղեցնեք իր գերեզմանում» խոսքերի հետ այդ բացականչություններով եղրափակել է օպերայի երգային մասը[23]։

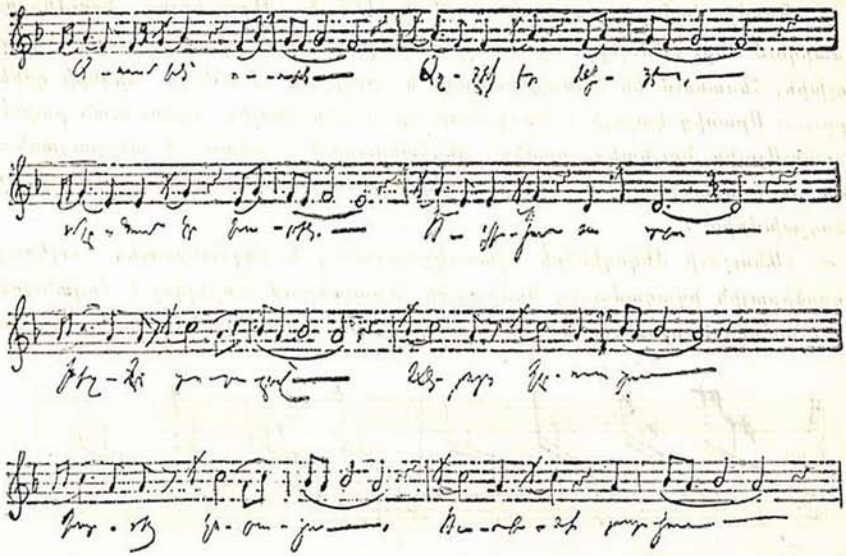
---

20 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 25—26։

21 Համեմատելի է, օրինակ, «Սարո՜ ջան» բացականչությունները «Անտունի»-ի ամենադրամատիկական հատվածի՝ ալտերացված («մեծացված») հարմոնիաների վրա ընթացող «Ա՜յ» ֆրազի հետ, որը բերում է հանգուցալուծման։ Նույն ֆրազի հետ կարող են համեմատվել նաև Սարոյի «Բարձր սարեր»-ի որոշ պահերը։ Հիշենք, որ Կոմիտասի «Անտունի»-ն ևս մեծ վշտի արտահայտություն է և ավելացնենք, որ այս տարիներին «Անտունի»-ն ևս Կոմիտասի «ձեռքի տակ էր»։

22 Այս առումով հետաքրքրական է նաև «Դուշման երկինք» և «Դուշման Դերեզ» զուգադիպությունը։

23 Փոքր-ինչ պարզունակ կերպով, ենթադրաբար, այսպես կարելի է պատկերացնել այս տեսարանի էսքիզներում Կոմիտասի կատարած փոփոխության անհրաժեշտության գոյացումը և իրականացումը. ...գնաց գյուղ (Հաոիճ), ականջ դրեց, թե ինչպես նուշպիսի ծանր վիշտ (կորցրած մոր կապակցությամբ) ռեալաբար և խորունկ կերպով արտահայտում է Անուշին շատ նման գյուղացի մի աղջիկ, տեսավ, որ դա ինքը կյանքն է որ կա, և հենց այնտեղ նրա



Նմուշներ հեղինակի ձեռագրից

Պոեմի համապատասխան էջում սցենարի վերաբերյալ նշումներում կարդում ենք. «Ամպերը, որ Անուշի ընկնելուց հետո խտացել էին լեռների գլխին, հեռանում են կամաց-կամաց, և բացվում են «Ոսկի երկնքի դռները...»: Սրանից կարելի է հասկանալ, որ պոեմի վերջին երկու տան բովանդակությունը նույնպես, որպես ընդհանրացում, պետք է անդրադառնար օպերայի երաժշտության մեջ, հավանաբար՝ վերապահված նվագախմբին ու երգչախմբին[24]:

«Անուշ»-ի մեղեդիների նվագակցությունից և ընդհանրապես օպերայի գործիքային նվագամասից Կոմիտասի ձեռագրերում հաջողվել է հայտնաբերել առանձին նշումներ միայն, որոնցից մեկը ստորև բերվողն է, հետևյալ

մակագրությամբ. «Այս ոճով՝ տարտամ, անորոշ վիճակ և սգավոր բնույթն. Անուշի վերջին [արարք]ների ժամանակ գործածել...»: Հատվածը թեև

գլխում միտք ծագեց Անուշի ավելի ևս ծանր վիշտը ներկայացնել նույնքան վավերարար, և այդ դարձնել ստեղծագործության հուզական բարձրակետը:

24 Մի այլ տեղում, հավանաբար ավելի վաղ նշում կա այն մասին, որ օպերան պետք է ավարտվի տխուր, մեղմ հնչողությամբ, «վերջին դաշնակը ընկնում է շատ բարձր ությակում, ջութակներին տված, ինչպես «Lohengrin»-ի սկիզբն էր»: Այս խոսքերը գրելիս Կոմիտասը նկատի ուներ «Լոհենգրին» օպերայի նախերգանքի սկիզբը կամ վերջը, որտեղ 4 խմբի բաժանված ջութակների մեղմ ակորդին վերևից ավելանում է 4 մենակատար ջութակների լայն դասավորված ֆլաժոլետային ավելի մեղմ ակորդը՝ Ռ. Վագների նվագախմբային գործիքավորման հիմնական հնարներից մեկը:

1896 թ. Բեռլինյան տետրում է, բայց գրված է ուշ, «Գարուն» ժողովրդական առակը մշակելու շրջանում (1906) կամ հետո՝ «Հայ գեղջուկ երգերը» պատրաստելիս (ձեռագրի հաջորդ էջում կա «Գարուն» առակի նվագակցությունից մեկ տակտ և «Կանչն կռունկ» երգի սկիզբը՝ հին տարբերակով)։ Այս փոքրիկ նմուշը հետաքրքրական և կարևոր է. նախ՝ ցույց է տալիս. որ Կոմիտասը մտադիր էր «նվագակցության» (առնվազն՝ հարմոնիայի) առումով էլ հարազատ մնալ իր՝ կոմիտասյան ժողովրդական ոճին, ապա՝ կողմնակիորեն հաստատում է այն, որ 1905 թվականից հետո նա «Անուշ»-ի ստեղծագործական աշխատանքն իսկապես «առաջ էր տարել»։

* * *

«Անուշ» օպերայի համար Կոմիտասի ընտրած ու մշակած, մասամբ էլ՝ լիովին նոր՝ հորինած մեղեդիական նյութի մի նշանակալից մասն այստեղ ներկայացնելով, մենք փորձեցինք բնութագրել և դնահատել այդ։

Այսօր մենք մեր հույսը չենք կորցնում փնտրելու-գտնելու այդ ստեղծագործության այլ հատվածներ ևս, բայց դրեթե չենք կասկածում և այն բանում, որ Կոմիտասն իր օպերան այդպես էլ չի ավարտել։ Պատճառներ կարող էին շատ լինել. և՛ վերջնականորեն մշակված լիբրետոյի չգոյությունը, և՛ հեղինակի զբաղվածությունը այլևայլ զբաղմունքներով, լուրջ բեմադրության հեռանկարի անորոշությունը (այս բեմադրությունը, ինչպես Կոմիտասն էր պատկերացնում՝ նվագախմբով, նկարչական և լուսային ձևավորումով՝ չէր կարող համեմատվել «Քաղաքավարության վնասներ» պատկերների ուսանողական-աշակերտական «ներկայացման» հետ), գուցե նաև հեղինակի ստեղծագործական փորձի պակասը ի կատար ածելու համար հենց այն ծրագիրը և այնպիսի ձևով, ինչպես նա նախատեսել էր...

Եվ, այնուամենայնիվ, Կոմիտասի կատարած աշխատանքը լրջորեն ծրագրված աշխատանք էր, և դրա իրականացված բաժինը որոշակի նշանակություն էր թե՛ հեղինակի, և թե՛ ժամանակի հայ երաժշտության համար։ Չի կարելի համաձայնել, որ օպերա ստեղծելու խնդիր դնելով (թեև, ինչպես ասացինք, նա ինքն իր գործը օպերա չէր անվանում) և ժողովրդական բեմականը օգտագործելով, հեղինակը գնում էր «թույլ դիմադրության ճանապարհով»։ Ընդհակառակը։ Մենք աշխատեցինք ցույց տալ, որ ժողովրդական նյութի օգտագործումը բխում էր հեղինակի նորարարական մտահղացման էությունից, դրան էր ենթարկված։ Արդեն սա խոսում է այդ աշխատանքի բուն ստեղծագործական բնույթի մասին։

Չնայած Կոմիտասն իր օպերայի աշխատանքներին անդրադարձել է երբեմն-երբեմն միայն («երբ տրամադրությունս տեղն է լինում...»), բայց նա սիրել, դնահատել է այն, փայփայել է երբեք այն ավարտելու գաղափարը։

Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերան, իր առայժմ հայտնաբերված մեղեդիական թեմաներով ու սցենարային նշումներով, հայկական ազգային օպերային արվեստի զարգացման պատմության էական էջերից է և ուսանելի շատ բան է պարունակում։ Բացառված չէ՝ գտնված նյութերն օգտագործելով և հեղինակի նշումների հիման վրա երկին նվագախմբային և երգչախմբային մասեր ավելացնելով, Կոմիտասի գեղեցիկ մտահղացումը համերգային կատարման համար օգտագործելու հնարավորությունը։ Այսպիսի դեպքում նախ և առաջ պետք է հավատացած լինել, որ ժամանակին եղածը հայտնաբերված-հավաքված է լիովին։

Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ

1893 Թ. ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ[1]

Խոսքը Կոմիտասի ձեռագիր ժողովածուներից մեկի մասին է[2], որն, ամբողջությամբ առած, մասնագիտական քննության չի ենթարկվել տակավին։ Այն ներկայացնում է մի տետր, 20×28 սմ չափսի մեծադիր էջերով, որի առաջին իննը թերթերն են օգտագործված միայն։ Տիտղոսաթերթն է՝

Հոգևոր եղանակներ
հաւաքեց
Սողոմոն Ա. Սարկաւագ Սողոմոնեանց
միաբան Ս. Էջմիածնի
24 մարտի 1893 թ.
Էջմիածին

Ժողովածուն ներփակում է հետևյալ նյութերը (մեծ մասամբ՝ պատարագի երգեր և տաղեր).

1. *«Հաւիկ մի պայծառ տեսի».*
2. *«Ահեղ ձայնս որ ես լըսւայ».*
3. *«Հաւուն հաւուն արթնացեալ».*
4. *«Սահղծող մանկանց, մանուկ ցուցար».*
5. *«Դասքըն հրէական էին պահապան».*
6. *«Տէր ողորմեա» (Զաքիաւոր-ծանր, Բկ).*
7. *«Տէր ողորմեա» (Ծանր, Ակ և Բձ).*
8. *«Միաշաբաթ օր հանգստեանն».*
9. *«Կենցո Տէր, շնորհեա Տէր».*

---

1 *Սույն հոդվածի հիմքում ընկած է Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության ու Երևանի Կոմիտասի անվան տեխ. կոնսերվատորիայի կողմից 1969 թ. նոյեմբերի 17-ին անցկացված միացյալ գիտական նստաշրջանին մեր կարդացած զեկուցումը։*

2 *Տե՛ս Ս. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, ձեռագ № 332։*

10. «Տէր ողորմեա» (Ծանր, Բկ).
11. «Բաց մեզ, Տէր, բաց մեզ».
12. «Եւ ես խաղաղութեան».
13. «Եղիցի անուն Տեառն օրհնեալ».
14. «Թագաւորեսցէ Տէր յաւիտեան».
15. «Փառք յարութեան քո Տէր».

Եթե հաշվի առնենք տետրում մնացած ավելի փոքր չափսի մի անկախ թերթ ևս, դարձյալ պատարագի հատվածներով («Ամէն. եւ ընդ հոգւոյդ քում»)՝ ընդամենը 16 կաոր։

Սրանք հոգևոր միաձայն երգերի եղանակների գրառումներ են, համարյա բոլորն էլ տակավին անծանոթ երաժիշտների լայն շրջաններին[3]։ Տետրում ձայնագրությունները կատարված են թանաքով, մաքուր և գեղեցիկ։

Ժողովածուն ունի ճանաչողական և գեղարվեստական մեծ արժեք։ Այն, նախ՝ Կոմիտասի նախաբեռնինյան շրջանի մյուս ձայնագրությունների հետ միասին ըստ ամենայնի լուսաբանում է կոմպոզիտոր-երաժշտագետի ստեղծագործական կենսագրության մի կարևոր հատվածը և, միաժամանակ, հայ երաժշտության նորագույն շրջանի վերելքին իրենց նպաստը բերած նոր անուններ է հայտնաբերում։ Ապա՝ հանդես է բերում մի ամբողջ շարք նոր, հազվագյուտ գրառումներ և կամ արդեն գրառված երգերի եղանակների գեղեցիկ տարբերակներ։ Ու դրանով էլ՝ շատ կողմերով ուշագրավ նյութ է մատակարարում հայ հոգևոր եղանակների տարբեր երգվածքների նկատմամբ կոմիտասյան՝ մշակման ընթացքում դանված վերաբերմունքն հասկանալու և ճշգրտելու առումով։

Հիշյալ նախաբեռնինյան շրջանի ձայնագրությունները, որոնք են՝ Հրեշտակապետաց կանոնի օրհնության գրառումը (1887 թ.)[4], 37 գեղջուկ երգերի ժողովածուն (1891 թ.)[5], 68 երբալեզու երգերի ժողովածուն (1892 թ.)[6], կու-

---

3 Մենք վերոհիշյալ զեկուցումից հետո միայն «Էջմիածին» ամսագրի էջերում մաս առ մաս հրապարակեցինք այդ երգերը (փոխադրելով եվրոպական ձայնանիշերի), բայց կարճամփոփ բացատրություններով ու (տեխնիկական պատճառներով) ոչ միշտ պահպանելով ժողովածուում դրանց ունեցած հերթականությունը (տե՛ս մեր հոդվածները՝ ա) Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներից, «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 56. բ) Հոգևոր եղանակների կոմիտասյան կանխագուշ գրառումների վերծանությունը, «Էջմիածին», 1970, № 2, էջ 34, № 4, էջ 36 և № 6—7, էջ 72)։

4 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, ծրար № № 333 և 333ա (սա նույնպես հրատարակեցինք փոխադրելով եվրոպական ձայնանիշերի, տե՛ս «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 58)։

5 Հրատարակված է (փոխադրությունը եվրոպական ձայնանիշերի Մ. Աղայանի). տե՛ս Կոմիտաս, Աղջգրական ժողովածու, հ. 2-րդ, Երևան, 1950։

6 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, ծր. № 352։

տինայի հայ հոգևոր 15 երգերի փունջը (1892 թ.)[7], Ակնա 25 երգերի շարքը (1895 թ.)[8], և դիտարկվող ժողովածուն՝ բոլորը միասին (մի քանի ուրիշ կարևոր փաստերի հետ մեկտեղ)[9] վկայում են Կոմիտասի ոչ միայն վարժ ու հմուտ ձայնագրագետ լինելը նշված տարիներին (ինչպես միամտորեն հաստատվում է երբեմն), այլ այն մասին, որ 1896-ին երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով Բեռլին ուղևորվելու ժամանակ, Կոմիտասը, որպես հայ արվեստագետ ու երաժիշտ-տեսաբան, հիմնականում կազմավորված էր արդեն, որին մնում էր տիրապետել կոմպոզիտորական նորագույն արհեստագիտության և հաղորդվել եվրոպական արվեստի ու գիտության մակարդակին և ընթացքին:

Ժողովածուի 15 համարներից 8-ի կողքին, տետրի ձախ լուսանցքում Կոմիտասը նշել է, թե ում երգածից է ձայնագրել տվյալ ստեղծագործությունը: Այստեղից իմանում ենք, որ առաջին կտորը նա գրառել է Սահակ Ամատունու կատարումից: Տասնմեկերորդը՝ Ղևոնդ վրդ. Հովակիմյանից: Եվ վեց կտոր (№ № 2, 3, 4, 5, 6, 7)՝ Գևորգ արեղա Աբրահամյան-Ռշտունուց: Սահակ Ամատունու երաժշտական վաստակը փոքր ի շատե հայտնի է մասնագետներին[10]: Ղևոնդ վրդ. Հովակիմյանն ու Գևորգ աբ. Աբրահամյան-Ռշտունին բոլորովին նոր անուններ են: Ըստ որում վերջինիս մասին պիտի ասել, որ նրա երգած վեց երգերը (այդ թվում չորս հիանալի տաղեր), որոնք ձայնագրել է Կոմիտասը, բավական են, որպեսզի հայոց հին երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերով հետաքրքրվող յուրաքանչյուր ոք նրախտագիտությամբ հիշի այդ անունը:

Իմանալի է, որ հայ հոգևոր երգերի XIX դարում կատարված ձայնագրու-

---

7 Նույն տեղում, ծր. № 337:

8 Հրատարակված է (փոխադրությունը եվրոպական ձայնանիշերի՝ Սպ. Մելիքյանի). տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931:

9 Այն է՝ 1890-ական թվականներից կատարած մշակումներն ու ներդաշնակումները (որոնց մի մասն ընդգրկված է էջմիածնի 1891—94 թվակիր գրչագիր Երգարանում), 1893-ի ամռանը Պոլսում տված ուշագրավ համերգը, նույն թվականի աշնանը Ճեմարանում որպես երաժշտության դասատու և դպրապետ-խմբավար Քր. Կարա-Մուրզային փոխարինելը, 1894-ին «Արարատ»-ում տպագրված բովանդակալից ուսումնասիրությունը («Հայոց եկեղեցական եղանակները»), ինչպես և 1895-ին Մ. Եկմալյանի մոտ ներդաշնակության դասընթաց անցնելն ու նրա խմբավարական արվեստին ծանոթանալը:

10 Այս առթիվ բավական է հիշեցնել, որ «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ» իր տեսակի մեջ եզակի երկասիրության հեղինակը մեծ մասնակցություն է բերել ժամանակին Գևորգ Դ կաթողիկոսի երգածից օրհնությունների քաղվածքները, ինչպես և հանգըստյան ու անդաստանի շարականները ձայնագրելու և հրատարակելու գործին (Ձայնագրեալ քաղուածք օրհնութեանց, հետևակը օրհնութեանց տէրունական տօնից այլև կարգ հանգստեան և անդաստանի շարականաց, ի լրումն Ձայնքաղի, Վաղարշապատ, 1882):

բյուններըՙ[11], ինչքան էլ առաջին հայացքից մեծաքանակ թվան, այնուամենայնիվ, հեռու են անցյալում կուտակված մեղեդիական հարստությունները ամբողջապես ու համակողմանիորեն ներկայացնելուց։ Հիրավի, հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգարվեստը սկիզբ առնելով IV—V դարերում, դրերի գյուտից հետո որոշ ընդմիջումներով շուրջ մեկ հազարամյակ, ընդհանուր առմամբ հետևողական վերելք ապրեց։ XIV—XV դարերում, երբ այդ արվեստը արդեն վաղուց հասել էր զարգացման բարձրակետին, ներկայացնում էրՙ մեղեդիական շուրջ 150 չափանմուշների վրա հիմնված[12] բազմահարյուր եղանակների ու բազմազան կերպարների մեծ շտեմարան։ Սվ բանն այն է, որ հետագա հարյուրամյակների մշակութային անկման պայմաններում (երբ գիտնական վարդապետներն իսկ դժվարությամբ էին կողմնորոշվում խիտ ու բարդ խազագրված Գանձարանների, Մանրուման գրքերի, Կցորդարանների[13], այլև Մաշտոցների, Ճաշոցների և ծիսական ուրիշ մատյանների[14] երաժշտական բովանդակության հարցերում), նոր ժամանակներին փոխանցվեց անցյալի հայ երգարվեստի մեկ մասը միայն, այն էլ, մի շարք դեպքերում, խուճապման վիճակում։

Բավական է ասել, որ զարգացած ավատատիրության շրջանի երաժշտական կամ նաև երաժշտական 10-ից ավելի ծիսական տարբեր մատյանների դիմաց այժմ ունենք հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ձայնագրյալ ժողովածուների վերոհիշյալ երեք տեսակները միայնՙ Շարակնոց, Պատարագ ու ժամագիրք։ Ուստի հասկանալի է, թե գիտությանն ու արվեստին ինչպիսի անփոխարինելի նպաստ է բերում հայոց հոգևոր տակավին չգրառված եղանակների և կամ արդեն ձայնագրված երգերի եղանակների ընտիր (գոնե նվազ խաթարված) տարբերակների հայտնաբերումն ու հաստատագրումը։ Ճիշտ այդ դիտակցությամբ էլ գործել է Կոմիտասը, ընդ սմին առաջնահերթ ուշադրություն դարձնելով միջնադարյան մեծ երաժիշտ-բանաստեղծների, կամ գեթ հայտնի հեղինակների ժառանգությունը կորստից փրկելու թե հետսամուտ խորթ տարրերից մաքրելու խնդրին։

---

11 Հայ եկեղեցու ավանդական եղանակների տարբեր տեղերում կազմված ու տպագրված ձայնագրյալ ժողովածուներից առաջել ավարտուն, ոճականորեն միաձույլ և լիարժեք են էջմիածնում հրատարակված երեք հատորները՝ «Ձայնագրեալ Շարական», Վաղարշապատ, 1875, «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877 և «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի», Վաղարշապատ, 1874 և 1878։

12 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 4, 1969, էջ 45։

13 Համմտ. մեր հոդվածը՝ «Ոսկան վարդապետ ու խազագրության արվեստը», «Էջմիածին», 1966, № 11—12, էջ 160։

14 Նույնիսկ Հայսմավուրքների և Տոնացույցերի մեջ հանդիպում են խազավոր հատվածներ, սկսվածքներ և այլն, որոնք մեծ օգնություն են ցույց տվել ժամանակին մասնագետ երգիչ-երաժիշտներին։

Վերջին պարագան անցյալի հայ (և ոչ միայն հայ) պրոֆեսիոնալ երգարվեստի շրջանակներում ունի իր մասնավոր բացատրությունը։

Արդեն առիթ ունեցել ենք պարզելու, որ միջին դարերում, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, երգվելու նախատեսված անխտիր բոլոր ոտանավորների համար ինքնուրույն եղանակներ չեն ստեղծվել[15]։ Դոյություն են ունեցել ազատ տարբերակման միջոցով գրական այլազան խոսքերի հետ զուգորդվելու ընդունակ ավանդական ձայնեղանակներ (կամ չափանմուշ եղանակներ), որոնք հանդիսացել են հարյուրավոր երգերի երաժշտական (մանավանդ ելևէջային) մարմնավորման հիմքը՝ թե՛ ստեղծագործական, և թե՛ կատարողական առումներով[16]։ Որովհետև կատարողական արվեստը ժամանակին այնքան խստորեն տարանջատված չի եղել, ինչպես նորագույն դարերում[17]։

Հիշյալ չափանմուշ եղանակները սակայն, տվյալ ժամանակաշրջանի ու միջավայրի չափացույցերով ունենալով իրենց լադային ու թեմատիկ (մոտիվային) բնութագիրը, ինչպես և մեղեդին սկսելու, ծավալելու և ավարտելու ավանդական ձևեր՝ գտնվել են պատմական զարգացման ընթացքի մեջ ևս։ Դրանք օրինաչափորեն կատարելագործվել ու բարդացել են տեխնիկական առումով, ավելի կենդանի ու ներգործուն են դարձել գեղարվեստական տեսակետով ու քանակապես էլ աճել են՝ ժամանակների ու ճաշակի փոփոխությանց, հասարակական կյանքին կապված նոր հովերի, տարբեր խաչաձևումների և մանավանդ՝ շնորհալի, տաղանդավոր, երբեմն ևս ուղղակի հանճարեղ բանաստեղծ-երաժիշտների գործունեության շնորհիվ։

Ահա թե ինչու մասնագիտորեն զբաղվելով հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի հարցերով, Կոմիտասը մասնավոր ուշադրություն է դարձրել չափանմուշ եղանակները վերահմաստավորած, դրանց տարբերակմանը անհատականացված բնույթ հաղորդած կամ նոր չափանմուշներ հորինած հեղինակների ժառանգությունը վերակենդանացնելու խնդրին։ Այսպես, առանց հատուկ հիմնավորելու իրեն համար պարզ այս իրողությունը և շատ դեպքերում նույնիսկ չնշելով մշակված կամ լոկ գրառված երգերի իրեն հայտնի հեղինակներին, Կոմիտասը տարբեր առիթներով ձայնագրել կամ ի նորո մեկնաբանել-ընթերցել է X—XI դդ. անանուն բանաստեղծ-երաժշտի «Տիրա-

15 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը», «Կոմիտասական» (ժողովածու), № 1, Երևան, 1969, էջ 194—195։

16 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 41։

17 Մեր օրերում, կատարող-երաժշտին նաև զուտ ստեղծագործական կարևոր խնդիրներ վստահելու միջնադարյան ավանդույթը յուրովի վերակենդանացնում են երաժշտական արվեստի գերարդիական հոսանքներից ալեատորիկայի ներկայացուցիչները։

մայրն» տաղը[18], Խաչատուր Տարոնեցու (XII դ.) «Խորհուրդ խորին» ղգեստավորման շարականը[19], Գրիգորիս Պահլավունու (XII դ.) «Ով զարմանալի» տաղը, Ներսես Շնորհալու (XII դ.) «Որ ի վերայ նըստիս» սրբասացությունն ու «Յիշեսցուք ի գիշերի», «Զարթիք փառք իմ» և «Աշխարհ ամենայն» երգերը, Հովհաննես Երզնկացու (XIII դ.) «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակն ու Մխիթար Այրիվանեցու (XIII դ.) «Այս խորհուրդ լցաւ» և «Սիրտ իմ սաղմոսի» գանձերը[20], այլև ուրիշ եղակի ստեղծագործություններ։

Քննարկվող ժողովածուում այս տեսակետից ուշադրությունն ուղղված է նախ Գրիգոր Նարեկացու վրա (բոլոր դեպքերում՝ առանց շոշափելու հեղինակային պատկանելության խնդիրները)։

Ընդհանրապես (իր գործունեության ողջ ընթացքում) Կոմիտասը փրկել է Նարեկացու տաղերից չորսը։ Դրանցից երեքը առաջին անգամ ձայնագրված են դիտարկվող ժողովածուի կազմման կապակցությամբ[21]։ Այն է՝ «Հաւիկ»-ը,

---

18 Այն, ամենայն հավանականությամբ, նշված ժամանակաշրջանում Անիում ապրած ու գործած մի հեղինակի երկ է (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության», «Լրաբեր» Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ (հասարակական գիտություններ), 1971, № 4։

19 Կոմիտասի ներդաշնակած պատարագի առաջին կտորը (տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Հաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1933)։

20 Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և ալելուք Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946 (ուր ներկայացված են՝ 9 խմբերգ և 7 միաձայն մեղեդի)։

21 Չորրորդն է՝ «Սայլն այն իջանէր» տաղը։ Այն՝ Կոմիտասի երևանյան դիվանում պահպանված է երեք անտիպ ձեռագրերում, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է նրա վերականգնման մի նոր տարբերակ։ Մեկը՝ Սպ. Մելիքյանի արտագրությունն է ներկայացնում (որ նկատել է տակավին Ռ. Աբեղյանը. տե՛ս նրա հոդվածը՝ «Հրիգոր Նարեկացու «Սայլն այն իջանէր» տաղի կոմիտասյան ձայնագրության մասին», «Էջմիածին», 1966, № 4)՝ հայկական ձայնանիշերով և Կոմիտասի նշումներով (տե՛ս ՀԱԳԱՔ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 344)։ Մյուսը Կոմիտասի տարբեր մի սևագիրը (նույն տեղում, նյութ № 334/3)։ Եվ երրորդը՝ Կոմիտասի մաքրագիրը, եվրոպական ձայնանիշերով (նույն տեղում, նյութ № 335/10)։ Վերջինս ակնհայտորեն թերավարտ է՝ առաջին երկուսը ևս ըստ էության ամբողջական չեն։ Հարցն այն է, որ Նարեկացու այս տաղը ծավալուն ստեղծագործություն է (շուրջ 60 տող), և ունի բարդ կառուցվածք։ Այն բաղկացած է երկու հատվածից, որոնք սկսվում և ավարտվում են «Փառք Քրիստոսի ամենազոր յարութեան» խոսքերով։ Վերջիններս տաղում հանդես են գալիս ուրույն եղանակով և հնչում են երեք անգամ. առաջին հատվածի (և միաժամանակ ամբողջի) սկզբում, առաջին հատվածի վերջում (որ միաժամանակ նաև երկրորդի սկիզբն է) ու ամենավերջում։ Տաղի հիշյալ հատվածներից առաջինը (13 տող), որ փաստորեն արբայական շքեղ սայլի ինքնին ամբողջական մի նկարագրությունն է, ունի ինքնուրույն նշանակություն ևս ու տակավին միջնադարում էլ կատարվել է որպես առանձին երգ (տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 3189, էջ 13բ)։ Երկրորդ հատվածը (46 տող), ուր Նարեկացին աներեր սայլը ի վերջո շարժելով Մասիսի լանջերից տանում է մինչև Երուսաղեմ, բնականաբար, առաջինից անկախ չի երգվել, բայց եղանակը «Ձեռալ են ածեալ զսայլիկն» խոսքերից փոխվել է (դա երևում է

«Ահեղ ձայնս» և «Հաւուն հաւուն»։ «Հաւիկ»-ի համեմատաբար բարդ եղանակը ճշտությամբ ձայնագրելով Ս. Ամատունու երգածից, Կոմիտասը այն իրավացիորեն համարել է տվյալ տաղի երաժշտական բաղադրիչի տակավին մոտավոր մի մարմնավորումը և շարունակել որոնումները՝ մեղեդիական կերպարի ավելի հարազատ դրսևորմանը հասնելու նպատակով։ Այդ ճանապարհին մի նոր փուլ է դարձել նույն տաղի եղանակի՝ Կոմիտասի ձեռագրերում պահպանվող մեկ այլ տարբերակը, որին հանդիպեցինք երեք նյութերի մեջ։ Առաջինը՝ եղանակի ձայնագրության սևագիրն է (հայկական ձայնանիշերով)[22]։ Երկրորդը՝ դրա մաքրագիրը (դարձյալ հայկական նիշերով)[23]։ Եվ երրորդը՝ նույնի արտագրությունը, որ կատարել է Սպ. Մելիքյանը, հոգևոր մի-երկու այլ երգերի հետ, վերջում տեղեկացնելով հետևյալը. «Երգեց Գառնահերյան, ձայնագրեց Կ. վ. Գևորգյան, արտագրեց Ս. ս. Մելիքյան»[24]։ Ընդհանուր առմամբ այս տարբերակը (որն ստեղծված պետք է լինի մինչև 1904 թ.) նախորդից զգալիորեն ավելի կատարյալ է, հատկապես եղանակի եվհէչային զարգացման բուն պատկերը վերագտնելու առումով։ Սակայն, սրանով էլ չբավարարվելով, Կոմիտասը մի երրորդ անգամ անդրադարձել է «Հաւիկ»-ին, ի վերջո ինքն էլ երգել է այն, տաղի նաև կատարողական առանձնահատկությունների փայլուն իմացությամբ, ու գրառել տվել ձայնասիավառակի վրա[25], որ վերաբերում է արվեստագետի գործունեության վերջին

քե՛ Կոմիտասի ձեռագրերից, և քե՛ միջնադարյան դրչագրերից, ուր նշված խոսքերի վրա խազագրությունը փոխվում է. Համմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 3498, էջ 286բ—287բ)։ Այդ հատվածը ոչ միայն ավելի ծավալուն, այլև կառուցվածքով ավելի բարդ է առաջիններից, ու դեռևս միջին դարերում այս կամ այն վայրում խաթարված լինելով, անգամ բովանդակության ամբողջականությունն է կորցրել երբեմն, ինչպես ցույց են տալիս գրչագրերը (Համմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 3637, էջ 720բ—721ա)։ Ուստի զարմանալի չէ, որ Կոմիտասի սևագրերում և անավարտ մաքրագրում տվյալ տաղի ամենաթերի մասը երկրորդ հատվածն է։ Քննարկվող տաղը Կոմիտասի ձեռագրերի հիման վրա հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի փոխադրել է նախ Մ. Աղայանը (տե՛ս նրա թեկնածուական քննաճառը՝ Հայկական տաղային արվեստը, ձեռ., Երևան, 1953)։ Հետո դրանով զբաղվել է Ռ. Աթայանը և տվել տաղի երկրորդ, ավելի ճշգրիտ վերծանությունը (Համմտ. «Էջմիածին», 1966, № 4, վերոհիշյալ հոդվածը)։ Վերջապես համեմատելով Կոմիտասի ձեռագրերում եղած նյութերը միջնադարյան դրչագրերի ընձեռած տվյալների հետ, մենք իրագործել ենք տաղիս առաջին հատվածի երրորդ ընթերցումը (Համմտ. մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3)։

22 ԳԱՔ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 1540։

23 Նույն տեղում, նյութ № 336 (նյութին կից կա նաև եղանակի փոխադրությունը եվրոպական ձայնանիշերի, որ կատարել է Կ. Մանկասարյանը, և որը կարիք ունի խմբագրման և ճշգրտման)։

24 Նույն տեղում, նյութ № 339։

25 Բարեբախտաբար «Հաւիկ»-ի գրառումով ձայնասկավառակներից մեկը մինչև այժմ էլ պահպանված է Կոմիտասի Երևանյան դիվանում։ Դրանից է, որ Մ. Աղայանը ձայնագրել է

շրջանին։ Այս երրորդ տարբերակում է, որ լրիվ բացահայտված են «Հաւիկ»-ի կոթողային գծերը։

Դատելով պահպանված նյութերից, «Հաւուն հաւուն» տաղի ձայնագրությանը Կոմիտասն այլևս չի անդրադարձել, հավանաբար այն համարելով հիմնականում ավարտված։ Նմանապես նա գոհ է եղել կարծես նաև «Ահեղ ձայնս» տաղի ձայնագրությունից[26], և իրավացիորեն։ Այս ստեղծագործությունները իրենց գլխավոր գծերով (կառուցվածքով, հյուսվածքով և այլն) համապատասխանում են խազավոր գրչագրերում կամ խմբագրական առումով նրանց մի խմբում հաստատագրված ընդհանուր պատկերին, երբեմն անգամ մանրամասներին։ Անպայման հիշատակելի է, այս տեսակետից, հետևյալ փաստը։ «Ահեղ ձայնս» կտորը մի հատվածն է Նարեկացու «Ես ձայն զառիւծուն» տաղի։ Քննելով միջնադարյան ձեռագրերը, տեսնում ենք, որ այդ ստեղծագործությունն առհասարակ բաժանված է լինում երկու մասի՝ տաղ կամ մեղեդի և յորդոր կամ փոխ, տարբեր խազավորումներով. և որ գրչագրերի մի խմբում յորդորակը կամ փոխը սկսում է «Ջամուրս իմ քակել կամիմ» երկատողից[27], իսկ մյուսում՝ ճիշտ «Ահեղ ձայնս որ ես լուայ» խոսքերից[28]։

Ժողովածուում ընդգրկված են նաև մեկական նմուշ Ներսես Շնորհալու և Առաքել Սյունեցու տաղերից։

Ինչպես արդեն նշել ենք հարմարագույն առիթով[29], Շնորհալու տասնյակներով հաշվվող տաղերից փաստորեն և ոչ մեկը չի երգվում այսօր, և չի երևում մեր ձայնագրյալ վավերացված ժողովածուներում։ Մինչդեռ գիտենք, որ տաղային ստեղծագործության ասպարեզում Շնորհալին յուրովի շարունակեց, լայնացրեց ու խորացրեց Գրիգոր Նարեկացու ավանդույթները, իր ուժերի զգալի մասը նվիրեց դրան ու դարձավ, Նարեկացուց հետո, երկրորդ մեծ տաղասացը։ Անշուշտ, Շնորհալու ստեղծագործության տաղային

«Հաւիկ»-ը ու հրատարակել այն (տե՛ս Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2, կազմ. Մ. Ագայան, խմբ. Քր. Քուշնարյան, Երևան, 1950, էջ 100)։ Ի դեպ պետք է նշել, որ այս ձայնագրությունը շատ պատշաճավոր լինելով՝ տաղը մեր արդի երգիչներին առաջարկելու տեսակետով, կարող է և վերանայվել (հատկապես կշռույթային կառուցվածքի մակարդակի վրա), Կոմիտասի երկերի ակադեմիական հրատարակության առիթով (դա գիտակցում էր ինքը Ագայանը ևս)։

26 Որովհետև մի տարի անց նա հրատարակել է այն իր անդրանիկ հոդվածում, խմբագրական ոչ մեծ շտկումներով (համմտ. Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», 1894, № 7, էջ 223)։

27 Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 5328, էջ 183բ, № 4350, էջ 138ա և № 425, էջ 49ա։

28 Մատենադարան, ձեռ. № 4117, էջ 220ա, № 428, էջ 186ա, № 426, էջ 82բ և № 4767, էջ 171բ։

29 Ն. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 65—66։

ոլորտին հատուկ երաժշտության վերաբերյալ մի ընդհանուր գաղափար կարող ենք կազմել, նրա հայտնի սրբասացությունների, ծանր ու ստեղի շարականների և «խոսրովային» ոճի երգերի հիման վրա, ինչպես վարվել ենք անցյալում: Բայց քննարկվող ժողովածուն, ահա, մի նոր կռվան է տրամադրում մեզ: Պարզվում է, որ նրանում զետեղված «Ստեղծող մանկանց» կտորը Շնորհալու «Բան հաւատոյ» պոեմի մի ամբողջական հատվածն է (առաջ բերված գրական խոսքերի բնթեռնակումով ու հավելյալ «Տէր ողորմեա»-ով), որը դրչագիր խազավոր գանձարաններում ևս պահպանվել է՝ «Տաղ ի Ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» խորագրի տակ[30]:

Մեղեդին աչքի է ընկնում, նախ և առաջ, իր ընթացիկ եղանակների համեմատությամբ անսովոր՝ ընդգծված լուսավոր, մեծալար (մաժորային) գունավորությամբ և առնական ելևէջներով: Յուրատիպ է տաղի հորինվածքը՝ նախաղաս ու եղրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով և հիմնական բաժնի եռամաս ձևով, ուր միջին մասում բարձրակետային նոր պատյտ է հայտնվում («ընդ որս և մեզ»...), իսկ կիսահանգաձևը («շնորհիւ օրհնեալ») ու վերջնահանգաձևը («ծընընդեան քո») մեղեդիապես ընդհանուր են առաջին ու երրորդ մասերի՝ համապատասխան հատվածների հետ: Դիտելի է եղանակի լայն ձայնածավալը ևս (ավելի քան մեկ ու կես ութնյակ): Մեղեդիի հյուսվածքը, սակայն, պարզ է: Շնորհալու տաղերի մեջ եղել են նաև շատ ավելի բարդ հյուսվածքի նմուշներ[31]:

Առաքել Սյունեցու մի ամբողջ շարք տաղերից (որոնք ամփոփում էն զարգացած ավատատիրության շրջանի հայ տաղերգության փայլուն շրջանը) առ այսօր միայն երկուսն ենք կարողացել հայտնաբերել ավանդաբար մեզ հասած և XIX դարում ձայնագրված ստեղծագործությունների շարքում: Մեկը «Աստուածն ամենի», որ անցել է հայոց Պատարագի մեջ Ն. Թաշճյանի կատարած ձայնագրություններում[32], մյուսը՝ «Դասքն հրէական»՝ Կոմիտասի քննարկվող ժողովածուում[33]: Տաղաչափությամբ ու երաժշտականորեն մոտիկ այս կտորները, երգչային ձայնի հնարավորությունների օգտագործման տեսակետով, մեղեդիապես իրար լրացնում են: Առավել հարուստը, սակայն, Կոմիտասի ձայնագրածն է:

Դիտարկվող նյութերից չափանմուշ երևելի եղանակներ ունեն նաև հա-

30 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 36ա:

31 Դա երևում է նրանց հարուստ խազավորումից: Համմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 213ա:

32 Համմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 425, էջ 414, № 1756, էջ 433ա. № 8323, էջ 223բ: «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 220 և մեր հոդվածը՝ «Մայր Աթոռի տպարանը և հայ երաժշտաբանությունը», «Էջմիածին», 1972, № 12:

33 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 4287, էջ 98ա. ուր տաղը զաղափարված է՝ «Առաքելի տաղ Յարութեանն» խորագրի տակ: Համմտ. նաև՝ ձեռ. № 7193, էջ 17բ. № 7676, էջ 19. № 2672, էջ 159բ. № 424, էջ 166բ. № 425, էջ 233բ. № 8219, էջ 129բ, № 5623, էջ 134. № 4335, էջ 85:

րության՝ «Միաշաբաթ օր հանգստեան» տաղը[34], ժամագրքի «Բաց մեզ տէր» սրատառուշ կտորը[35], և ուրիշ երգեր էլ, որոնց հեղինակային պատկանելության հարցը տակավին պարզ չէ։ Բայց եթե չպարզվի էլ, միևնույն է, դրանք՝ կրելով հեղինակային արտահայտման կերպերի վառ դրոշմներ՝ պիտի համարվեն անանուն հեղինակների գործեր։

Երաժշտականորեն ուշագրավ կտորներ են «Տէր ողորմեա»-ներն ու «Կեցո Տէր»-ը (№ 6—չափավոր-ծանր, բկ. № 7—ծանր, ակ և բձ. № 10—ծանր, բկ. և № 9), որոնց եղանակները այլուստ հայտնի չեն մեզ։ Առհասարակ ուշագրավ է, որ այստեղ ներկայացված բկ «Տէր ողորմեա»-ները մեծալար (մաժորային) են բնույթով ու անհատականացված՝ հնագույն հաղվագյուտ դեղեցկության իրենց պատկաններով. ի տարբերություն Ն. Թաշճյանի ձայնագրած բկ «Տէր ողորմեա»-ների, որոնք փոքրալար (մինորային) երանգ ունեն ու փոքր-ինչ համահարթեցված պատկաններ[36]։

Մնացած (№ № 12, 13, 14, 15, և 16) երգերի եղանակները ևլևէջային տարբեր, բայց յուրովի գեղեցիկ ձևերի մեջ ժամանակին ձայնագրել է նաև Ն. Թաշճյանը[37]։

---

34 Դոյություն ունեն նաև տաղի տարբեր եղանակավորումների ձայնագրություններ։ Նախ՝ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությունը տե՛ս «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 113։ Հմմտ. «Հայկական Պատարագի տաղեր և մեղեդիներ», պատրաստեց էդ. Հակոբյան, Գահիրե, 1963, էջ 20։ Գրչագրերից տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 423, էջ 170ա, № 424, էջ 157բ, № 2672, էջ 239ա, № 7708, էջ 12ա։

35 Ունի նաև Թաշճյանը։ Հմմտ. «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 420։

36 Հմմտ. «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 40, 41 և 68։ Ընդհանրապես, «Տէր ողորմեա» խոսքերը, որոնք համաքրիստոնեական երգարվեստում զուգորդված են բազմատեսակ ու բազմաբանակ եղանակների հետ, հայ պաշտոնեությանն մեջ ևս տեղ են գտել երաժշտական այլազան մարմնավորումներով։ Դրանք զուգորդված են հայ հոգևոր երաժշտության հիմնական բոլոր ձայնեղանակների հետ ստեղծելով «լափանմուշ եղանակ» հասկացության յուրատիպ հակադրություններից մեկը. մի տեսակ «լափանմուշ բնագիր», որն ինքը կարող է զուգորդվել բազմաձև շատ մեղեդիների հետ։ Արհեստագիտական առումով՝ քննարկվող խոսքերը եկեղեցական երգիչների բազմաթիվ սերունդների ուժի են տվել ցուցադրելու իրենց կատարողական ճարտարությունը։ Կերպարային իմաստով՝ հայ «Տէր ողորմեա»-ները, ի տարբերություն օտար շատ «Kýpie»-ներից, ավելին են, քան սոսկ չբոմեռանոց տաղեր, մեղեդիական իրենց խորհրդավոր պատկանների մեջ, աղաչանքի տարբեր ձևերի տակ թաքցնելով ազգային տենչերի ու սոցիալական բողոքի սիրտ ու միտք շարժող ինքնատիպ շեշտեր։

37 «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», նշվ. հրտ., համապատասխանաբար՝ էջ 276—277, 287—288, 281,288, 286—287, 283—284 և «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», նշվ. հրտ., էջ 88—91։

Մասնավորապես «Եւ ևս խաղաղութեան» քարոզը, որ երգվում է «Յառաջ քան զիւզաբերից աւետարանն», Թաշճյանը ձայնագրել է երկու ձևով. «ի հասարակ կիւրակէս» և «ի մեծահանդէս կիւրակէս»։ Կոմիտասի գրառածը երկրորդից էլ ավելի լայնաշունչ ու հանդիսավոր է։ «Ընդիցի

Այսպես ուրեմն, ժողովածուում տեղադրված երգերի կեսը Կոմիտասը ձայնագրել է առաջին անգամ (դրանք են՝ № № 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 և 10)։ Իսկ մյուս կեսը նախապես ձայնագրված եղել է, բայց՝ այլ եղանակավորումներով (№ № 3, 8, 11, 12, 13, 14, 15 ու 16)։

Քննությունն ու համեմատությունը ցույց են տալիս, որ երգերի նշված երկու խմբերի մեջ ևս կան՝ թե՛ համեմատաբար պարզ հյուսվածքով, թե՛ չափավոր-զարդոլորուն, և թե՛ զարդոլորուն այլազան պտույտներով հարուստ կտորներ։ Նույնիսկ առանձին եղանակների այնպիսի տարբերակներ, որոնք նախապես գրառված իրենց զույգերի բազդատմամբ ավելի ևս բարդ ու ոլորուն են (օրինակ՝ № 16-ը, ինչպես նշեցինք իր տեղում)։

Այս փաստը սկզբունքային նշանակություն ունի։ Կոմիտասը գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում զբաղվել է իր նախորդներ Ն. Թաշճյանի ու Մ. Եկմալյանի կատարած ձայնագրություններում առկա՝ զարդարական ու արտահայտչական կրկնակի պաշտոն ունեցող ճոխ ոլորումներով լեցուն եղանակների հարցով։ Բազմաթիվ կասկածներ է ապրել ու հաղթահարել՝ այդ զարդոլորումների բնիկ ազգայինն, թե՞ օտարամուտ (մասնավորապես՝ պարսկական, արաբական թե թրքական) ծագումն ապացուցելու կապակցությամբ։ Բայց, ցավոք, տեսականում թե գործնականում չի հասցրել բացարձակ հետևողական դիծ մշակել։

Հարցն ավելի հստակ պատկերացնելու համար փոքր-ինչ հեռվից պետք է սկսել։ Ինչպես գիտենք, անցյալ դարի 70-ական թվականների վերջերից, երբ էջմիածնում հրատարակված էին արդեն հայ եկեղեցու ավանդական եղանակները Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններով, մամուլում վեճ բարձրացավ այն մասին, թե հիշյալ ձայնագրությունները ներկայացնում են մեր հոգևոր

անուն Տեառն օրհնեալ»-ը (որ է՝ «երդ իւղարերից աւետարանին»), դարձյալ երկու ձևով է ձայնագրել Թաշճյանը. «Վասն կիւրակէից մեծի պահոց» և «Վասն կիւրակէից Յարութեան»։ Ձայնեղանակով վերջինիս հետ է համաձայնում Կոմիտասի գրառածը, բայց եւևէջը ավելի ոլորուն է և կշռույթը՝ տրոհված։ «Թագաւորեսցէ Տէր յաւիտեան»-ը (իւղաբերից) Թաշճյանը գրառել է նույնիսկ երեք ձևով. «Վասն կիւրակէից մեծի պահոց», «Վասն հասարակ կիւրակէից Յարութեան» և «Վասն հանդիսաւոր աւուրց»։ Հյուսվածքի ճոխությամբ ու ձայնեղանակով վերջին երկուսն են մոտիկ Կոմիտասի ձայնագրածին։ Սակայն, սա ավելի լայնաշունչ է բնույթով և նրանում եւևէջի երկարաձիգ ոլորումները զրական խոսքի այլ վանկերի վրա են։

Ընդհակառակը, «Փառք յարութեան քո Տէր»-ը Կոմիտասի գրչի տակ ավելի ճկուն ու գեղային եղանակի նկարագիր է ձեռք բերել։

Վերջապես՝ պատարագի «Ամէն, և ընդ հոգւոյդ քում»-ի մասին (№ 16)։ Դատելով ձայնեղանակից ու բնույթից, այն մի հատված է «ի պէտս Տաղաւարաց» պատարագից, Թաշճյանի ձայնագրածի համեմատությամբ ավելի ևս զարդոլորուն հյուսվածքով։ Հատվածի սահմաններն են՝ «Ստամնեայնի»-ից հետո, մինչև «Միայն սուրբ» ուր բաց են թողնված սարկավագի՝ մեջ ընկ մեջ կատարվող երգամասերը («Ամէն, և ևս խաղաղութեան» և այլն) ու երկու խմբովին երգ՝ «Տէր ողորմեա, քեզ Տեառնդ յանձն եղիցուք» և «Հայր մեր»։

եղանակների պոլսական (կամ «արևմտյան») տարբերակները, և թե, այսպիսով, անտեսված են նույն եղանակների բուն էջմիածնական (կամ «արևելյան») երգվածքները[38]։ Եվ փոխանակ գործնական միջոցների դիմելու՝ ձայնագրելու նաև «արևելյան» կոչվածները[39], բորբոքված կրքերի պայմաններում Թաշճյանի դրառումներն անվանարկվեցին որպես թուրքական աղբեցության արտահայտիչներ, իսկ «արևելյան» կոչվածները՝ պարսկական[40] և այլն։

Բոլորովին անտեղի այս վեճերը, որոնց ընթացքում, հայ հոգևոր երաժշտության մեջ ուշ միջնադարում տեղի ունեցած երրորդական-չորրորդական, որակ չառաջացրած երևույթներին տրվեց չափազանց մեծ հնչողություն, դժբախտաբար, որոշ ազդեցություն գործեցին թե՛ Կոմիտասի, և թե՛ նրա հուշագիրների ու սղագիրների վրա։ Այնպես որ, Կոմիտասի մի ամբողջ շարք աստվածները տվյալ հարցի շուրջ (որոնք արտացոլում են նրա մտքերի բյուրեղացման այս կամ այն փուլը), և հուշագիրների, սղագիրների, այլև ուրիշ հեղինակների գրվածքներն այսօր մեզ կանգնեցնում են հակասություններով լի մի լաբիրինթոսի առջև, որից դժվար է գլուխ հանել, եթե չդիմենք Կոմիտասի ստեղծագործության ու նրա գուտ տեսական հետազոտությունների արդյունքներին։

Ահա Մ. Աբեղյանը, օրինակ, անցած դարավերջին իր «Գևորգ Դ մեծագործ կաթողիկոս ամենայն հայոց» արժեքավոր աշխատության մեջ, իրավացիորեն պաշտպանելով Թաշճյանի կատարած ձայնագրությունները, նշում էր թե՝ Գևորգ Դ-ը «մանկությունից սովորած լինելով շարականների եղանակը Գում-Գափուի Մայր եկեղեցու պսիրներից, որոնք իրենց եղանակը Երևանցի Սիմեոն կաթողիկոսի Թեոդորոս պսիրից էին սովորած, շատ շարականներ ինքը՝ կաթողիկոսը երգում է և Ն. Թաշճյանին կամ նորա հմուտ աշակերտներին ձայնագրել տալի»[41]։

Ավելի ուշ, սակայն, Աբեղյանը նույն խնդրի կապակցությամբ արդեն ուրիշ բան էր հաղորդում։ «Գևորգ Չորրորդ կաթողիկոսը,— գրում էր նա,— որ պոլսեցի էր, ձայնագրել էր տվել հոգևոր երգի արևմտյան եղանակները,

---

38 Համմ. «Արարատ», 1879, էջ 269—275 (Ազգային տեսություն)։ Նաև մեր հոդվածը «Արարատ»-ն ու երգ-երաժշտության հարցերը», «Էջմիածին», 1969, № 3, էջ 38—39։

39 Որքան մեզ հայտնի է, անցյալում Սահակ վրդ. Ամատունին (այն ժամանակ՝ սարկավագ), նպատակ է ունեցել դնալ Երևան և տեղի Գրիգոր Երաժիշտ-Նալիսկոպոս Հովքյանից ձայնագրել «մեր հին շարականների եղանակները»։ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Արարատ»-ն ու երգ-երաժշտության հարցերը», «Էջմիածին», 1969, № 5, էջ 46—47։

40 Համմ. Սաճակ Սարկավագ, Պրն. Նիկողայոս Թաշճյանի հոդվածի առթիվ, «Արարատ», 1883, էջ 304—312։

41 Մ. Աբեղյան, Գևորգ Դ մեծագործ կաթողիկոս ամենայն հայոց, Վաղարշապատ, 1899, էջ 35։

որոնք, ըստ Կոմիտասի, ավելի են կրել օտար աղդեցություն. արևելյան կամ բուն էջմիածնական եղանակները, գրեթե բոլորը մնալով առանց ձայնագրվելու, հետզհետե դրեթե մոռացության էին տրված։ Կոմիտասը այդ եղանակները համարում էր ավելի հարազատ, հայկական և առանձին հոգ էր տանում որոնելու և ձայնագրելու»[42]։

Մեր կարծիքով, ավելի անհավանական բան է ասում Շ. Բերբերյանը, որ խոսելով Կոմիտասի ու նրա «Պատարագ»-ի մասին, գրում է. «Պիտի ուննենայինք ուրիշ պատարագ մը ևս, որ պիտի ըլլար, ինչպես կըսեր ինք, իր կրոնական երաժշտության կարևորագույն երկը, այս անգամ խառն խումբի համար՝ գրված հնդաձայն, վեցաձայն և կառուցված օր. Էմի Աբգարի կողմն հրատարակված Ջուղայի պատարագին մայր եղանակներուն վրա. զորս վարդապետը կնկատեր ամենեն հարազատորեն հայկական պատարագի եղանակները, պիտի ուննենայինք՝ եթե չպատահեր աղետը» և այլն[43]։

Այստեղ բնև ուղղակիորեն ասված չէ, բայց հարցը դարձյալ զարդոլորումներին է վերաբերում, որովհետև Էմի Աբգարի ձայնագրություննները իրոք պակաս զարդոլորուն եղանակներ են[44]։ Բայց հայտնի իրողություն է, որ զարդոլորումների արվեստը մեր հոգևոր երաժշտության մեջ հին պատմություն ունի, և իր գեղագիտական համապատասխանները՝ խոր անցյալի հայ ճարտարապետության ու մանրանկարչության, բանաստեղծության ու ճարտասանության մեջ[45]։ Ու կարծես սույն կետը ևս կանխելու նպատակով (կոմիտասյան մտքերի հարթության վրա), պարբերական մամուլի սղագիրներից մեկը, հարցին ազդուցանելով եկեղեցական ու ժողովրդական արվեստների հարաբերության խնդրին էլ, հաղորդում է, թե իբր ըստ Կոմիտասի՝ մեր ժողովրդական ու եկեղեցական եղանակներն իրարից անջրպետելու թյուրիմացության «հիմք են ծառայել նաև այն եկեղեցական երգերը, որոնք պատկանում են կ'ըլիկյան շրջանին և ուր նկատվում է խորապես արաբ երաժշտու-

---

42 Մ. Աբեղյան, *Հիշողություններ Կոմիտասի մասին. տե՛ս* Կոմիտաս, *Ժողովածու նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին, Երևան, 1930, էջ 59—60)։*

43 Շահան Թերեոս Բերբերյան, *Կոմիտաս (Անձը և գործը), Բուխարեստ, 1936։*

44 *Տե՛ս* Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia (written down in modern notation by Amy Apcar), second and enlarged edition, part I—III, Calcutta, 1920:

45 *Այս իրողության անտեսումն էր, որ երաժշտական «վարուսի» խմբագիրներին ևս շփոթության մեջ գցեց, որով ընդունելի համարեցին այն սխալ կարծիքը, թե հայ հոգևոր երաժշտության մեջ պարզ հյուսվածքի հին երգերի ծանրացումն ու զարդոլորումը, իբր, տեղի է ունեցել XIX դարում։ Համմ.* Larousse de la Musique, Paris, V. I, *էջ 46, և մեր հոդվածը՝ «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 9։*

թյան աղբեցությունը. օրինակ Շնորհալու և Կամբրոնացու հոգևոր երգերից ոմանք»[46]:

Մենք հակված ենք կարծելու, որ սույն մտքերը սույն ձևակերպմամբ չեն կարող Կոմիտասինը լինել. մանավանդ, որ նա առիթ ու ժամանակ չի ունեցել հատուկ զբաղվելու կիլիկյան հայկական երաժշտարվեստով և Շնորհալու ու Կամբրոնացու ստեղծագործությամբ, իրենց ողջ ծավալով առած: Այստամենայնիվ, բերված տողերը արտահայտում են որոշակի միջավայրում և որոշակի ժամանակում խմորված ընդհանուր մտքեր և տրամադրություններ, որոնք, Կոմիտասի վրա այս կամ այն չափով ազդել են, ինչպես ակնարկեցինք: Սակայն նրա գրվածքներում հանդիպում ենք նաև ուրիշ, սկզբունքորեն նոր մտքերի:

Տակավին իր առաջին հոդվածներից մեկում Կոմիտասը, ավարտելով հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության մի տասնամյակի բնութագրումը, հաստատում էր. «Սանձարձակ տիրացուների շրջանը տևեց 1864—1873-ը, երբ ազգային եկեղեցական երաժշտության համար մի նոր շրջան է սկսվում»[47], Արդ, այստեղ նշված վերջին թվականը (1873) հատկանշական է նրանով, որ, ինչպես գիտենք, ճիշտ այդ տարին (այսինքն՝ 1873—74 ուսումնական տարին) Գևորգ Դ-ի հրավերով Ն. Թաշճյանը եկավ էջմիածին և ղեկս բերեց Շարականի, Պատարագի ու ժամագրքի ձայնագրությունները, որոնք վավերացրեց ու հրատարակեց հայ եկեղեցին[48]: Այնուհետև, եկմալյանի «Պատարագ»-ին նվիրված իր գրախոսականում Կոմիտասը հավանողական խոսքերով է նկատում, թե «Պրն. Մ. Եկմալյանի համար գլխավոր ուղեցույց է եղել պատարագի արարողության առաջին տպագրությունը (1874), օգտվել է նույնպես երկրորդից (1878)[49]. և քննադատում է Եկմալյանին այն դեպքերում, երբ վերջինս անտեղի շեղվում է բնագրից[50]: Վերջապես, 1907-ին Լ. Չիլինկիրյանի եռաձայն «Պատարագ»-ի քննության կապակցությամբ Վ. Մանկունուն գրած իր նամակում. Կոմիտասը հավաստում է, որ Չիլինկիրյանի «ընտրած երգերի եղանակները—որոնք վերցված են Եկմալյանի Պատարագից—և՛ Տաճկաստանի հայոց, և՛ Ռուսաստանի հայոց են վերաբերում»[51]:

---

46 Հովհաննյան դպրոցում 1905-ին Կոմիտասի կարդացած դասախոսության սղագրությունից (տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 14):

47 Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԹ դարում, «Արարատ», 1897, էջ 225:

48 «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875: «Ձայնագրեալ երգք Ս. Պատարագի», Վաղարշապատ, 1874 (Ա. տպ.), 1878 (Բ. տպ.), «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877:

49 Այս կետի վրա ուշադրություն էինք հարվիրել տակավին տարիներ առաջ: Տե՛ս մեր հոդվածաշարը՝ «Մակար եկմալյան», «Էջմիածին», 1958, № 5, էջ 53:

50 Կոմիտաս, Երգեցողությունը Ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, էջ 111—117:

51 Տե՛ս «Հայկական Պատարագը և Կոմիտաս վարդապետը», «Անահիտ» (Նոր շրջան), Փարիզ, 1932—ապրիլ—1933, էջ 228:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ արդեն չկա պոլսահայ եղանակները էջմիածնականներին սկզբունքորեն հակադրելու միտումը[52]:

Շահեկան է իմանալ, որ Կոմիտասի ձեռագրերում կա մի նյութ[53], *ուր երաժշտագետը հայ եկեղեցական եղանակները բնականաբար բաժանում է «արեվելյանների» ու «արևմտյանների», բայց «արևելյան» ասելով նա հասկանում է թե՛ էջմիածնական, և թե՛ պոլսահայ զարդոլորուն եղանակները, մինչ «արևմտյան» հասկացությունը նա վերապահում է կենտրոնական Հայաստանի խուլ շրջաններին, գյուղական եկեղեցիներին ու մեկուսացած վանքերին հատուկ անպաճուճ երգեցողությունը բնորոշելու համար: Նման բաժանման քուն նպատակը եղել է հայ ժողովրդական ու եկեղեցական եղանակների համեմատության համար հուսալի եզրեր գտնելը*[54]:

«Որպեսզի հնարավոր լիներ հայ եկեղեցական և ժողովրդական երգերի կապը գտնել,—գրում է Կոմիտասը,— ես հիմք բռնեցի ժողովրդական երգերը, որովհետև նրանց ինքնուրույնությունը անժխտելի էր: Եկեղեցական եղանակները, դատելով նրանց արտաքին կաղմությունից, որը ոչ միայն

---

52 Մեր համոզմամբ, հայ իրականության մեջ, XIX դ. երկրորդ կեսին, նույնիսկ աշխարհիկ երաժշտարվեստի շրջանակներում չհասցրեց գոյանալ «արևելահայ» և «արևմտահայ» (կամ պոլսահայ) երկփեղկումը (ինչպես եղավ՝ ասենք՝ գեղարվեստական գրականության մեջ), ուր մենք որ գործ ունենանք եկեղեցական, սկզբունքորեն պահպանողական երգ-երաժշտության հետ: Ճիշտ է, ունեցանք հայ հոգևոր երգարվեստի՝ ողջ ուշ միջնադարի ընթացքում կազմավորված տեղական ճյուղավորումներ, կապված Կ. Պոլսի և Նոր Ջուղայի, Վենետիկի ու Երուսաղեմի հետ, և այլն (կենտրոն ունենալով էջմիածինը): Բայց նախ՝ լեզվաոճական ընդհանուր, հիմնական գծերով, ըստ էության միևնույն հունի մեջ էին զարդացել դրանք, որով զանազանությունները՝ երգեցողության մասնագիտական մակարդակի, եղանակների կոնկրետ տարբերակումների, կատարողական երանգների ու (տեղական) ճաշակի մեջ էին դրսևորվում ավելի: Եվ հետո՝ մասնագիտական բարձր մակարդակով աշքի ընկած Կ. Պոլսի մեծ ճյուղի ներքին ենթաճյուղերից Դում-Դափուի մայր եկեղեցում կենցաղավարած հոգևոր եղանակները, որոնք իր հետ էր բերել Գևորգ Դ-ն, իրոք ժամանակին (Սիմեոն կաթողիկոսի օրոք) էջմիածնից էին տարվել Պոլիս: Այնպես որ, Կոմիտասի դիտողությունը, որով ընդհանուր ոճական նույն հունի մեջ է ընկալում պոլսահայ և էջմիածնական եղանակները, մասնավորապես Եկմալյանի «Պատարագ»-ում, լիովին հասկանալի է ու բացատրվում է վերն ասվածով և ոչ թե Եկմալյանի կատարած երաժշտական հարդարումով: Վերջինս թեև կարևոր է, բայց վերաբերում է ավելի մասնավոր խնդիրների:

53 ՁԱԳԱՐ, Կոմիտասի դիվան, ծրար № 662:

54 Եկեղեցական շրջաններում խոր անցյալում ևս գիտակցված է եղել, մի կողմից՝ բազմամարդ քաղաքների կաթոդիկե եկեղեցիներում, և մյուս կողմից՝ գյուղական և գավառական եկեղեցիներում կենցաղավարած երգեցողությանց տարբերությունը: Բացի այդ, գոյություն է ունեցել մի ուրիշ բաժանում էլ. միևնույն երգը, միևնույն միջավայրում, ավելի պարզ, անպաճուճ, և կամ ծանր, ոլորուն եղանակով է կատարվել, համապատասխանաբար՝ հասարակ կամ սովորական, և տոնական կամ հանդիսավոր օրերին (Տմմտ. մեր հոդվածները՝ «Հասարակ օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 4 և «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները»,

բարդ, այլ զանազան տեղերի համեմատ զանազան գույն ու ձևափոխություն ուներ, թվում էր օտարամուտ, նրանք մոտ էին թուրք (և պարսիկ) եղանակներին։ Միևնույն ժամանակ նրանք սերտ առնչություն ունեին մեր ժողովրդական երգերի հետ»[55]։ Եվ հետո. «Շփոթեցնող կետն այն էր, որ մեր ժողովրդական երգերը պարզ կազմ ունեին, նվազ զարդարված էին, քան եկեղեցականները։ Այդ հանելուկի բանալին ինձ պիտի տային այն եղանակները, որոնք ավելի պարզ էին։ Եվ երկար որոնումներից հետո գտա այնպիսի եղանակներ, որոնք երկու տեսակ են երգվում, ծանր և թեթև։ Այս երգերը [ծանրերը] կոչվում են տոնական։ Ծանրը գեղգեղանքներով նման էր բրքականին [և պարսկականին], իսկ թեթևը իր պարզությամբ՝ ժողովրդականին։ Մերկացնելով ծանրերի գեղգեղանքները, նկատեցի, որ նրանք իրենց խորքով նման են թեթևներին»[56]. ու հետևաբար՝ նաև հայ ժողովրդական երգերին՝ կարող էր ավելացնել ուշիմ ընթերցողն այսօր, հայ երաժշտության ու երաժշտագիտության զարգացման ներկա փուլի բարձունքներից։

Կոմիտասյան մտքերը, սակայն, իրենց խմորումների ընթացքում տակավին կասկածներ պիտի հաղթահարեին և մուխ կետեր պիտի պարզեին։ Այդ մտքերն ընթերցելիս հասկանում ենք, որ հայ երաժշտության տեսաբանը առիթ ու ժամանակ չի ունեցել հստակելու մի խնդիր. ինչպես են հարաբերում իրար հոգևոր միևնույն միջավայրում սովորական և տոնական օրերին հատկացված եղանակների զանազանությունը, և առհասարակ հայ իրականության քաղաքային ու գյուղական միջավայրերին հատուկ երգնցողության տարբերությունը։

Քիչ առաջ բերված տողերում խոսքն առաջինի մասին է։ Բայց երկրորդը ևս կրկին ու կրկին զբաղեցրել է նրան։ Դա երևում է նրա վերջին գրություններից էլ, մասնավորապես՝ Փարիզում 1914-ին կարդացած դասախոսությունից, ուր ասված է.

«Հայ եկեղեցական երաժշտությունը տակավ առ տակավ մեծ քաղաքներու մեջ, իր մաքրությունն ու աղգային նկարագրին բան մը կորսնցուց և թրքական մեղկություն ստացավ։ ...Միևնույն բանը պատահած է Արևելյան Հայաստանի մեջ, այն տարբերությամբ, որ այնտեղ պարսկական երաժշտությունն է, որ իր ազդեցությունը կգործե։ ...Կենդանի ապացույցը ևս գտա այն իրողության մեջ, որ այն եկեղեցական եղանակները, որոս ևս գյուղե-

---

«էջմիածին», 1971, № 9)։ Մանկունուն ուղղված վերոհիշյալ նամակում Կոմիտասը անդրադարձել է նաև այս բաժանման և նախընտրությունը տվել՝ սովորական օրերին կատարվող պարզ եղանակներին, հասկանալի է՝ այն պատճառով, որ դրանք իրենց արտարին կառուցվածքով ևս մոտիկ են հայ գեղջուկ երգեցողության դասական նմուշներին, որոնք ամեն տեսակետով մինակ չափանիշն են նկատվել ժամանակին։

55 Տե՛ս «Կոմիտաս» (ժողովածու), Երևան, 1930, էջ 38—39։

56 Նույն տեղում։

գրու և հին վանքերու խորը հավաքեցի, իրենց նախնական ձևին մեջ կհայտնըվին համանման ժողովրդական երգերումն, որ հայ գեղջուկին անվիճելի ինքնահատուկ ստեղծագործություններն են»[57]։

Այս վկային մեջբերումներում մի կետ, սակայն, շատ պարզ է. ինչպես սովորական ու առնական, այնպես և քաղաքային ու գյուղական երգերի տարբերություններին կապված խնդիրների քննությունը Կոմիտասը դնում է համահայկական հարթության վրա։ Ոչ թե արևելահայ ու պոլսահայ եղանակներ (XVIII—XIX դարերում գոյացած ըմբռնումներիե տեսակետով), ոչ թե տաճկահայ և պարսկահայ կամ ռուսահայ եղանակներ։ Այլ՝ մի կողմից՝ սովորական օրերի համար նախատեսված, և կամ՝ խուլ վանքերում, գյուղական եկեղեցիներում, մեկուսացած շեներում զարգացած հոգևոր անպաճուճ երաժշտություն, որն իր արտաքին կազմով էլ մոտիկ է հայ գեղջուկ երգերին։ Մյուս կողմից՝ առնական հանդիսավոր օրերի համար նախատեսված, և կամ՝ կենտրոնական բազմամարդ վայրերում, քաղաքներում և կաթողիկե մեծ եկեղեցիներում մշակված պաշտամունքային երգեցողություն, որն իր հիմքում նույնը լինելով առաջինի հետ, միևնույն ժամանակ հարստացված ու ճոխացված է բազմապիսի զարդոլորումներով։

Այ՛ս է կոմիտասյան դրույթների քննությունից բխող առարկայական եզրակացությունը, նրա մտքերի խմորման տվյալ փուլի վերաբերյալ։ Մնում է ավելացնել, որ քաղաքային կենտրոններում մշակված հայ հոգևոր երաժշտության հիշյալ հարստացումը տեղի ունեցավ ոչ թե ուշ միջնադարում (Թուրք և պարսիկ արվեստների ազդեցությամբ), այլ տակավին զարգացած ավատատիրության շրջանում (X—XIV հարյուրամյակներին), համաձայն հայ մասնագիտացված արվեստների զարգացման դարավոր միտումների։ Այն ժամանակ, երբ հայ հարատարապետությունը (ու դրան որոշ չափով զուգընթաց՝ նաև մանրանկարչությունը), պահպանելով վաղ միջնադարյան մեծակերտ (մոնումենտալ) կառուցվածքների խիստ շրջագծերը, ճոխացան նախշերով ու զարդաքանդակներով և անցան մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ձևերին։ Եվ երբ հայ հարատասանությունն ու բանաստեղծությունը չխաթարելով կառուցիկ հորինվածքների տրամաբանականությունը, հագեցան պերճ պատկերներով ու համեմատություններով, երփներանգ նույնաբանություններով, այլաբանություններով ու փոխաբերություններով։ Այս պայմաններում և այս պատմաշրջանում է, ահա, որ ծաղկեց նաև հայ զարդոլորուն երգառնը, որի արտաքին պարագաները պարզ նշմարելի են XIII—XIV դարերի խաղավոր դրշագրերում։

---

[57] *Կոմիտասի դիվան, նյութ № 668 և 669* (Les signes de système de prosodie de l'Eglise arménienne): *Կա նաև նյութի հայերեն թարգմանությունը, տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, «Հայ գեղջուկ երաժշտությունն» գրքում (Փարիզ, 1938)։*

Բոլորովին այլ հարց է, որ միջնադարի հայկական մասնագիտացված երգարվեստը, և, մասնավորապես, քննարկվող զարդոլորուն երգաոճը ծաղկել է նաև դրացի ժողովուրդների նույն արվեստների հետ փոխադարձ կապերի[58] նպաստավոր պայմաններում: Մի փաստ, որն, ի վերջո, խոսում է հայ արվեստի ներծնվող ուժի և ստորոգյան մասին, նրա փոխառնելու ու համաձուլելու ընդունակության և համաքրիստոնեական, ավելին՝ միջազգային արվեստի դանձարանում լուրջ ներդրումներ անելու կարողության մասին[59]:

Խորապես համոզված ենք, որ այս եղրակացության կհանգեր, նախ և առաջ, ինքը՝ Կոմիտասը, եթե այդքան կանուխ չկտրվեր նրա գիտակցական կյանքի թելը: Սրա խոսուն ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ Կոմիտասը գործնականում՝ իր մշակած «Պատարագ»-ում, այլև վերծանած տաղերում, և կամ ձայնագրած հոգևոր եղանակներում, չկարողացավ խուսափել արտահայտիչ, պատկերավոր, գունագեղ և հյութեղ մի ամբողջ շարք զարդոլորումներից, առհասարակ, զարդոլորուն ոճի ավարտված կտորներից, որոնցում կշռույթի, կառուցվածքի ու ձևագոյացման առումով երաժշտական բաղադրիչը անկախ է դրական բնագրից:

Ի դեպ, վերջիններիս կենցաղավարման մասին խոր միջնադարում հնարավոր է դատել երաժշտատեսական առանձին դրույթներից էլ:

Ահա թե ինչպես է հասկացված «ձայնի» (ներքին լսողության հատուկ ելևէջի, հնչուն ու երաժշտական ելևէջի և ուղղակի մեղեդիական բաղադրիչի), զգացումի և խոսքի փոխհարաբերությունը՝ խորհրդածության, բացականչության, արտասանության ու դրական-երաժշտական տարբեր տեսակների մակարդակի վրա, միջնադարի հայկական «համայնապիտարանում»[60], Գր. Տաթևացու «Հարցմանց գրքում».

«Ամենայն եղանակք բարբառոց ի հինգ տրամատին:
Նախ՝ ամենևին անձայն. որպէս ներտրամադրեալն ի խորհուրդս:
Երկրորդ՝ ամենևին ձայն, առանց բանի, որպէս գոչումն:
Երրորդ՝ որ բանն առաւել է քան զձայնն. որպէս երգ շարականաց[61]:

---

58 Համմտ. մեր հոդվածը՝ «Գրիգոր Դողիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3:

59 Տե՛ս մեր զեկուցումը (սղագրությունը)՝ Армяно-византийские музыкальные связи в эпоху раннего средневековья (IX Всесоюзная Византиноведческая сессия, Ереван, 1971, 11—13 мая).

60 Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Ա, Երևան, 1942, էջ 600:

61 Տվյալ դեպքում, շարական երգերի մեջ (պարզ է՝ կշռույթի, կառուցվածքի, ձևագոյացման տեսակետով) դրական բնագրին հատկացնելով առաջնային նշանակություն, Տաթևացին նկատի չունի զարտուղի, ստեղծ ծանր ու ծանրագույն տիպի շարականները: Քանի որ դրանք հորինված լինելով տաղերի, մեղեդիների և ուրիշ «ձայնաւոր» երգերի ազդեցության ներքո,

Չորրորդ՝ ձայնն առաւել քան ղբանն. որպէս ձայնաւոր երգք։

Հինգերորդ՝ որ հաւասար է բանն և ձայնն ի լեզուն. որպէս բարբառ խօսիցք»[62]։

Այստեղ, չորրորդ տեսակի բացատրության կապակցությամբ կիրառված «ձայնաւոր երգք» դարձվածքի փակագծերը բանալով, հարկ է նշել, որ դրա տակ հասկացվում են թե՛ տաղերն ու մեղեդիները, թե՛ սրբասացությունները ու մանրուսման երգերը[63] *և այլն*[64]*, չխոսելով միջնադարյան վոկալիզացիայի արվեստը ներկայացնող այն կտորների մասին, ուր մեղեդիական ծավալուն մի կերպար զուգորդված է լինում երգչին կարծես լոկ տարբեր երանգի ձայնավոր տառեր տրամադրելու ընդունակ մի կամ մի-երկու խոսքի հետ*[65]։

Ներկա հրատարակության կապակցությամբ անհրաժեշտ է արձանագրել, որ Կոմիտասի կատարած սույն գրառումներում երբեմն հանդիպում են, այսպես կոչված, զարտուղի (կամ անկանոն) ամանակներ՝ չափական տվյալ միավորի տեղադրությունից պակաս, անկախ խմբավորումներ, ինչպես՝ հինգ 32-ականներից կազմված «կվինտոլներ» («Հաւիկ», «Դասքըն հրէականն»), երկու 16-ականից բաղկացած կշռույթային ինքնուրույն զծագիր («Ամէն, և ընդ հոգւոյդ քում»)։ Ուշադիր քննությունը ցույց տվեց, որ դրանք պատահական սխալմունքի արդյունք չեն, այլ՝ տակավին միջնադարում կիրառված, ու, ամենայն հավանականությամբ, նաև խաղային գրությունների ժամանակին արտացոլված երաժշտա-տաղաչափական նրբություններ։ Դրանք չափա-կշռույթային համապատասխանների են՝ հայոց ձայնեղանակների ելևէջային մանրամասնությունների (կապված բնական հնչակարգի առանձնահատկությունների)։ Բայց որովհետև վերջիններս սովորաբար չեն արտացոլվում եվրոպական ձայնանիշերով իրացված գրառումներում, հետևողական լինելու համար, չափական հիշյալ զարտուղությունները ևս, հարմար դատեցինք, առայժմ, ներկայացնել «կանոնավոր» միավորների վերածված ձևերի մեջ։

իրոք վերարերում են տաղային ստեղծագործության ոլորտին, ինչպես նշել ենք այլ առիթներով ևս (հմմտ. մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 45)։

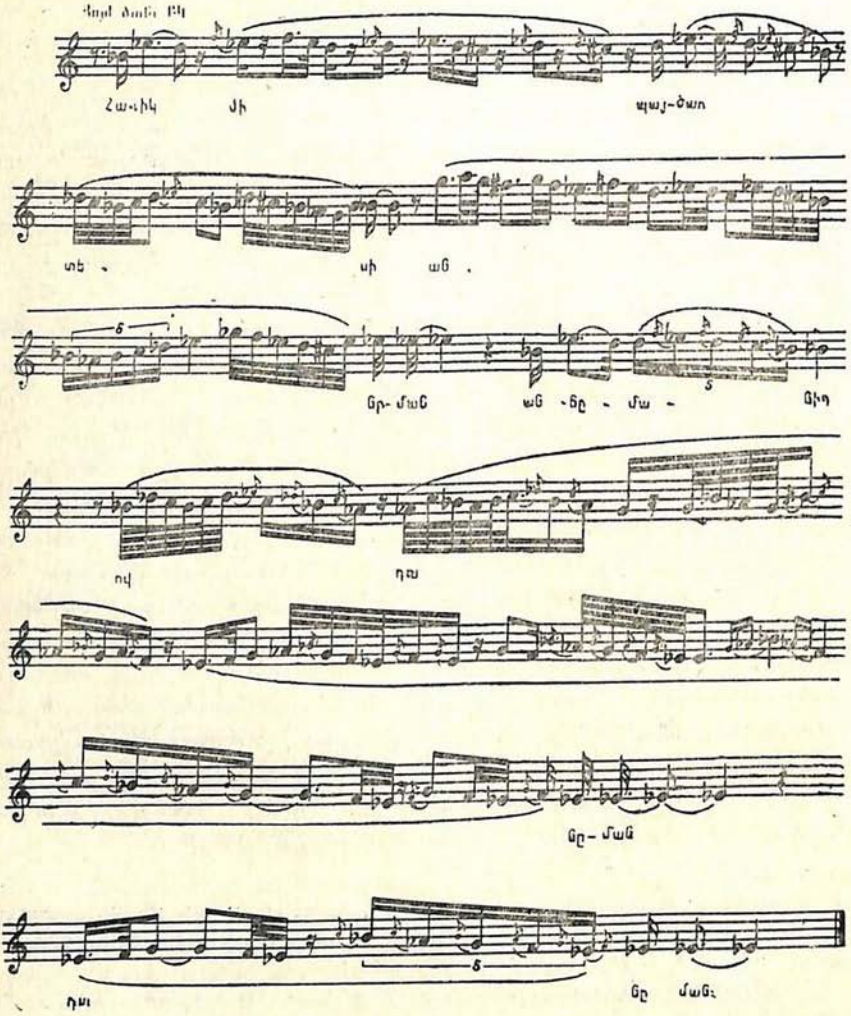
62 «Գիրք հարցմանց, երից երանեալ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթեւացւոյն», կ. Պոլիս, 1729, էջ 639։

63 *Հիշենք «զմանր ուսմունս ձայնաւորացն» խոսուն դարձվածքը (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներսես Շնորհալին և արևելյան քրիստոնեական երգարվեստը», «Էջմիածին», 1973, № 12, էջ 118)։*

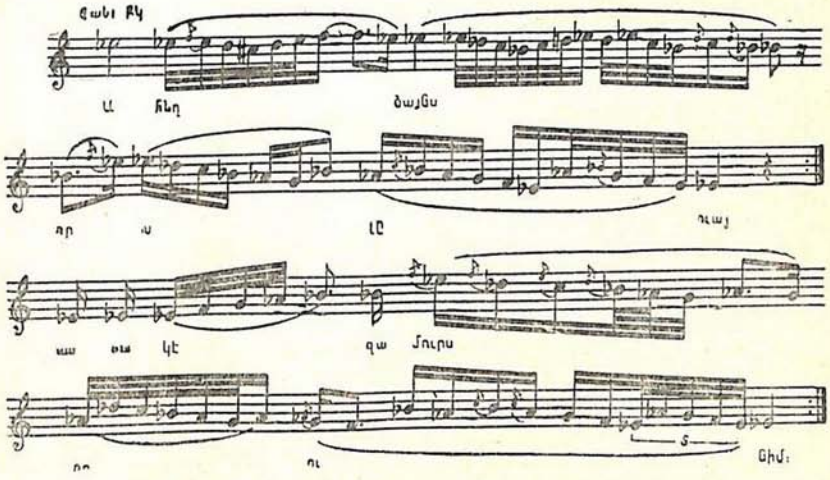
64 *Ընդհանրապես ասած, Տաթևացու գործածած այդ դարձվածքը («ձայնաւոր երգք») ենթադրում է նաև աշխարհիկ արվեստի համապատասխան տեսակները. գեղջուկ և մանավանդ քաղաքային ժողովրդական «երգը» (որպես յուրահատուկ ժանր) և դուսանական «խաղը»։*

65 *Այդ թվում՝ «Էր ողորմեա» (ինչպես նշեցինք վերն էլ), նաև «Ալէլուիա» և այլն։*

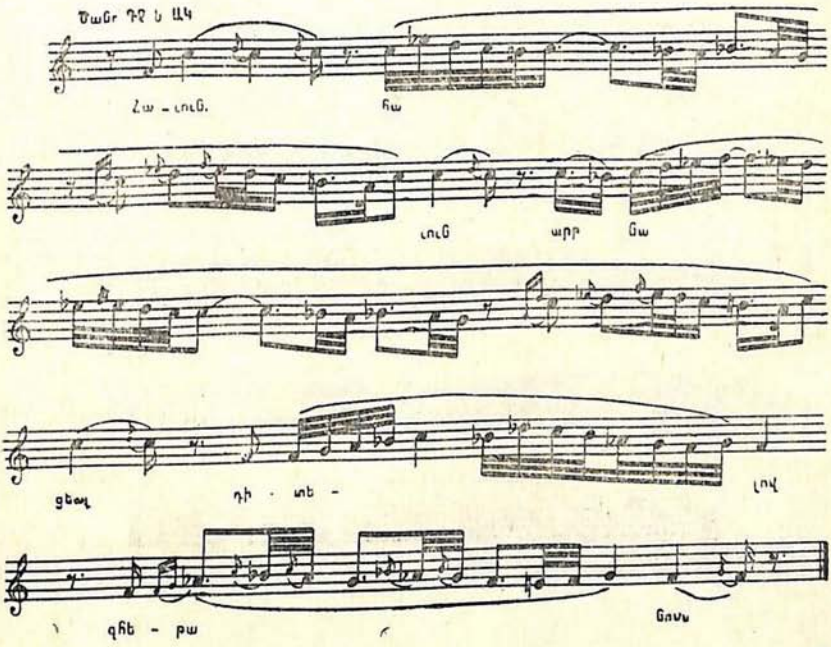
ՀԱՒԻԿ



ՍԼԵՂ ՉԱՅՆՍ

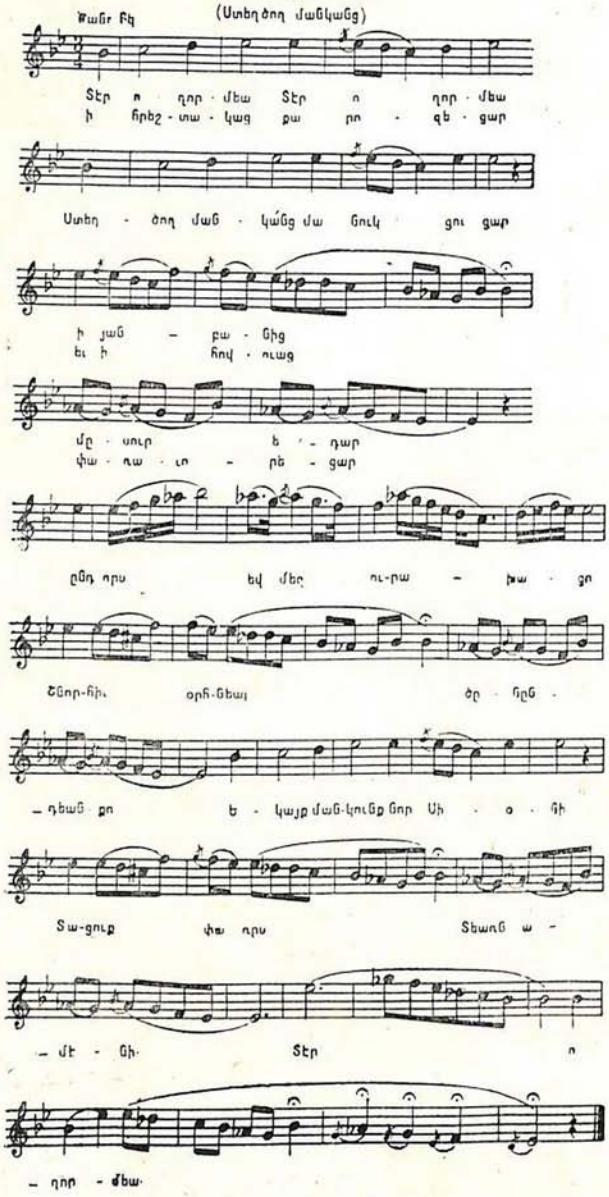


ՀԱՒՈՒՆ ՀԱՒՈՒՆ



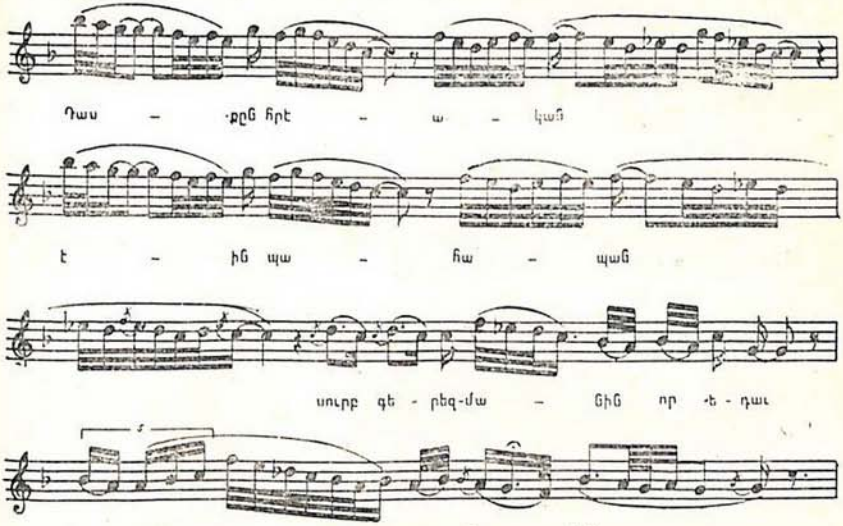
ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

(Ստեղծող մաղկացց)



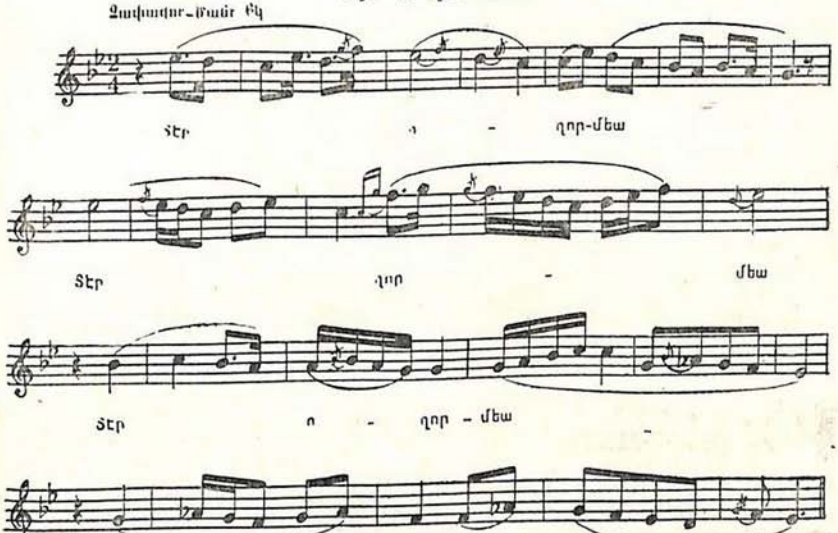
ԴԱՍԲՐՆ ՀՐԻԱԿԱՆ

Մաեր Բ.



ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ.

Ջաւախուր-Մաեր Բկ

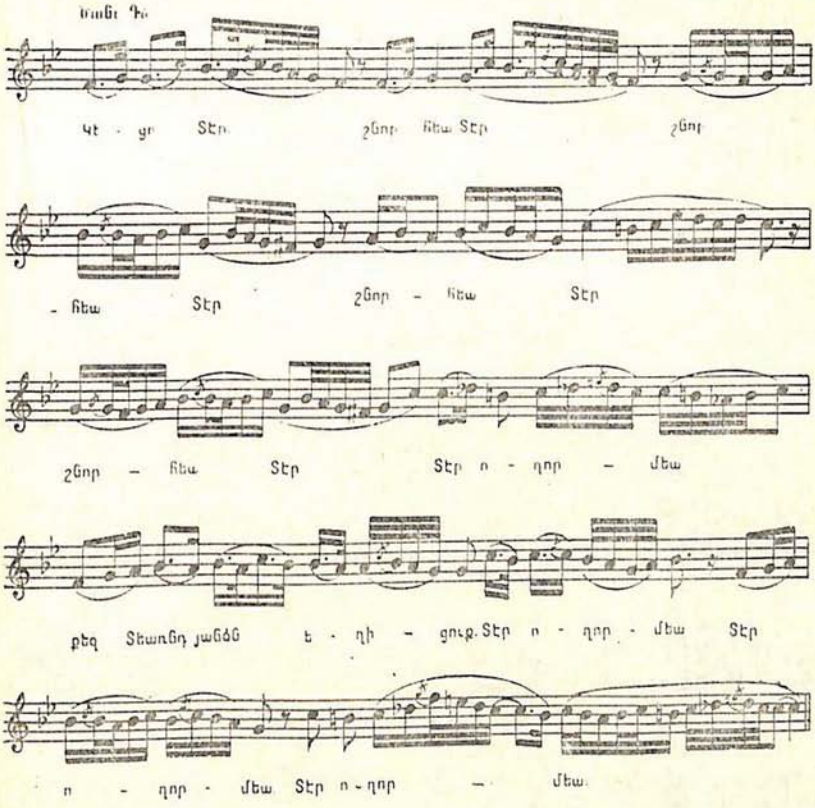


ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

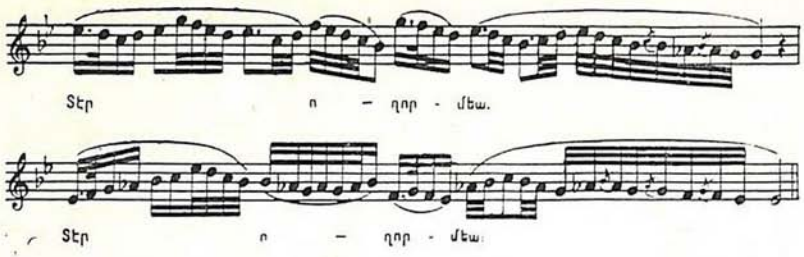
Ծաճր Ակ և ԲԱ

ՄԻԱՇԱԲԱՔ ՕՐ ՀԱՆԳԱՍՏԵԱՆ

ԿԱՅՈՒ ՏԻՐ, ՇՆՈՐՀԱԼ ՏԻՐ



ՏԻՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

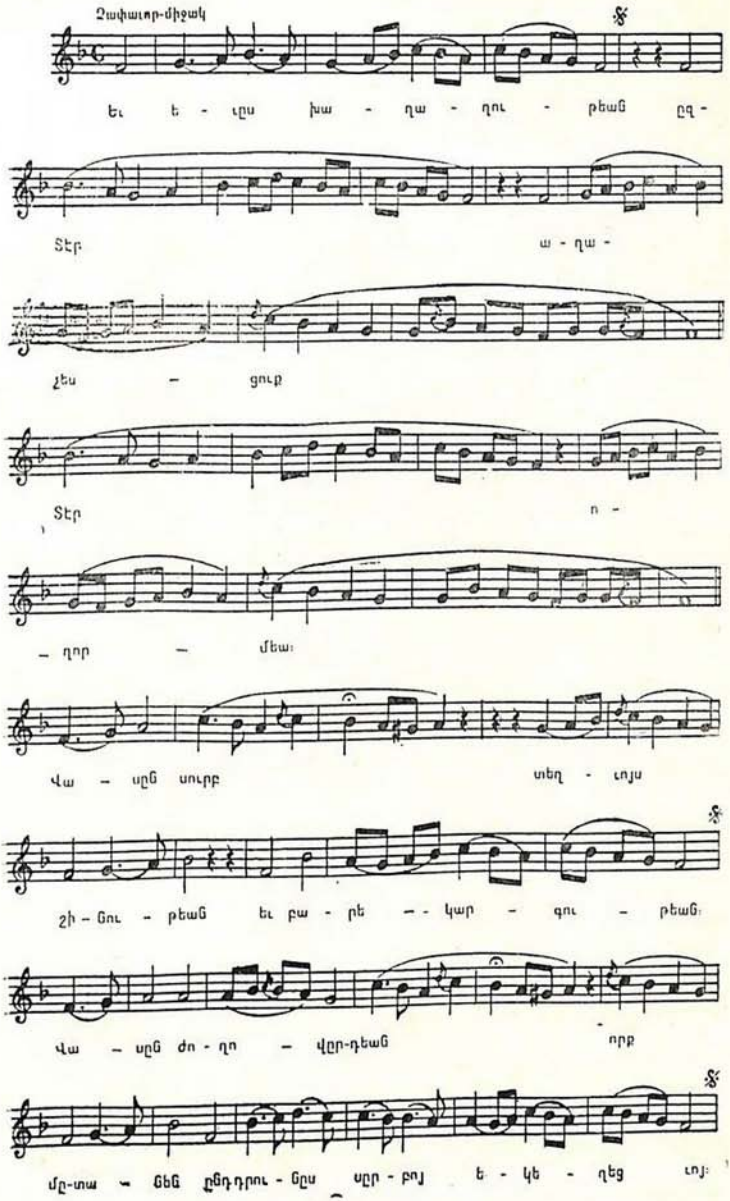

Տէր ո – ղոր - մեա.
Տէր ո – ղոր - մեա.

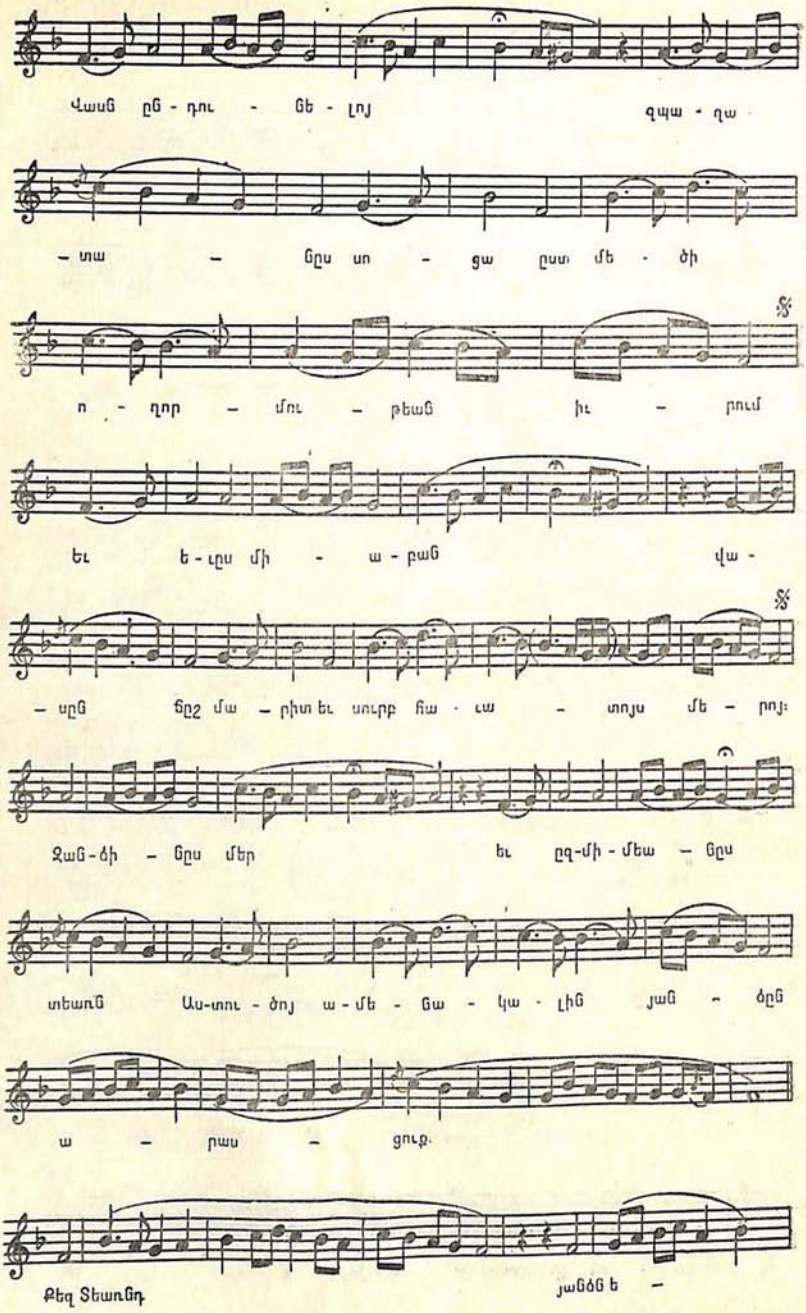
ԲԱՑ ՄԵՉ ՏԻՐ

Տեմր. 92 և 52
Բաց մեզ
Տէր. բաց
մեզ Տէր գդուռն ո -
ղոր - մու - թեան
որ ող - բա - լով կար - դամք
առ քեզ:

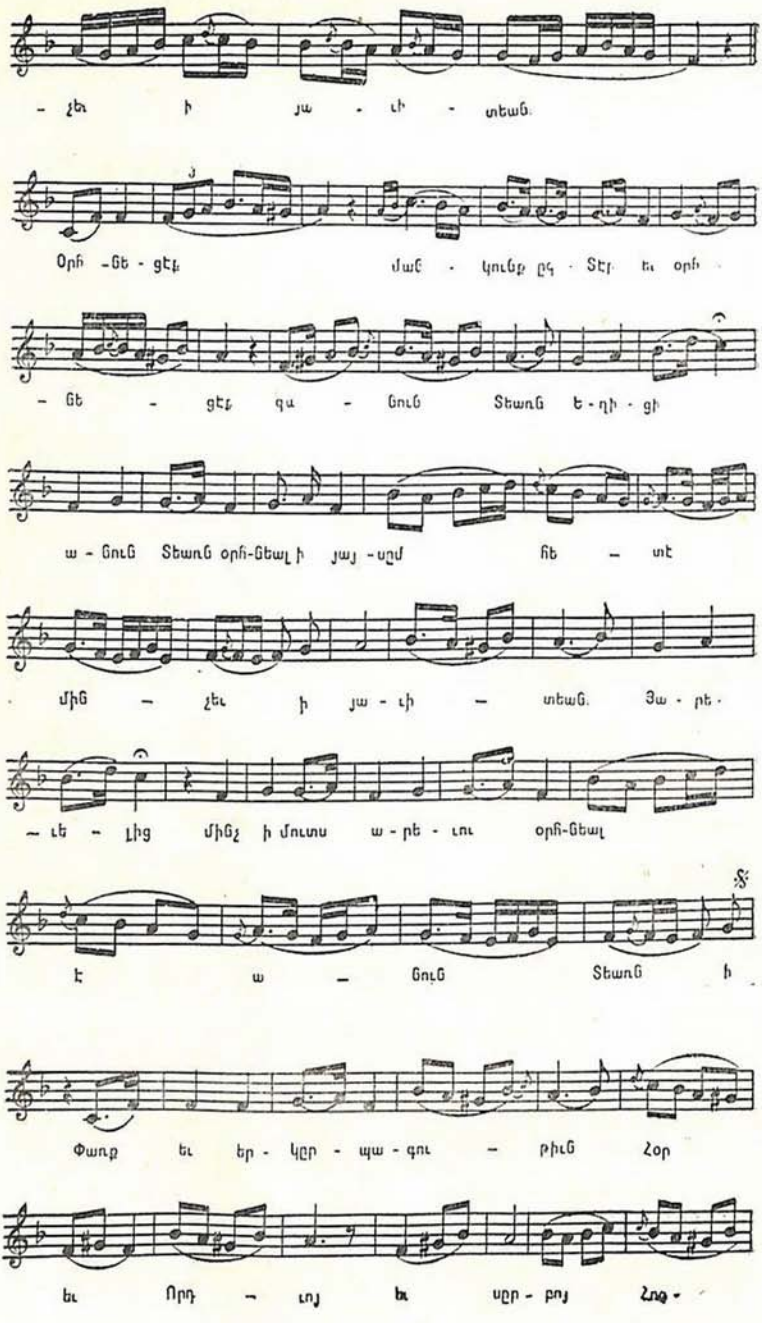
ԵՒ ԵՒՍ ԹԱՂԱՂՈՒԹԻՒՆ

(Հարթագ)

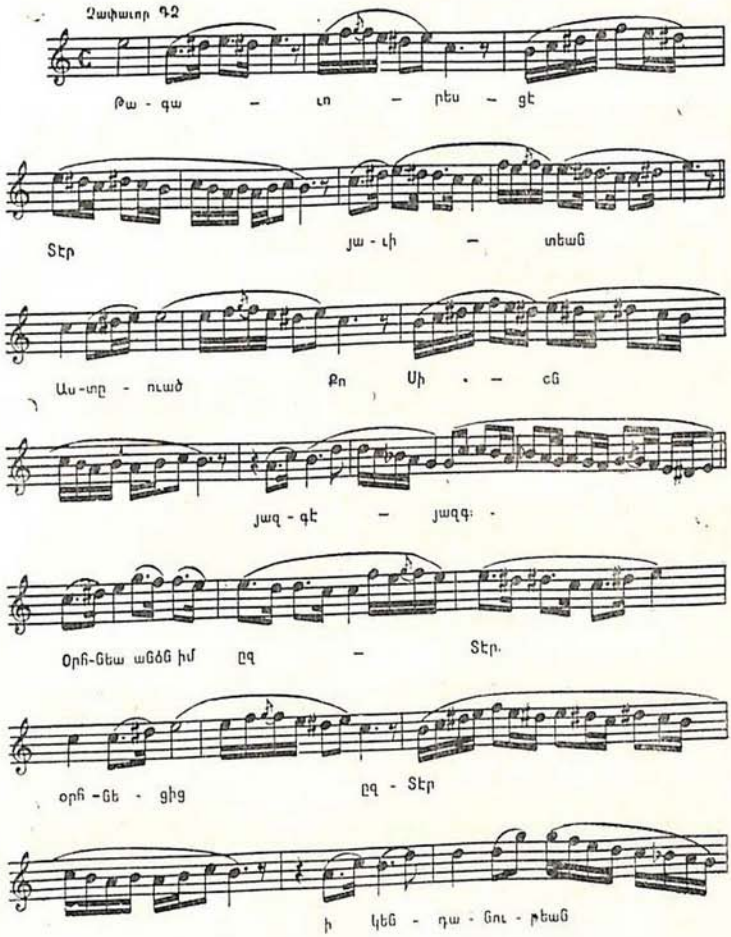



Վասն ըն - դու - նե - լոյ
գպա - ղա
– տա – նըս սո – ցա ըստ մե - ծի
ո - ղոր – մու – թեաց իւ – րում
եւ ե - ւրս մի - ա - բաց վա -
– սըն ճըշ մա – րիտ եւ սուրբ հա - ւա – տոյս մե – րոյ։
Ջաւ - ծի – նըս մեր եւ ըզ-մի - մեա – նըս
տեառն Աս-տու - ծոյ ա - մե - նա - կա - լից յաղ – ծըն
ա – րաս – ցուք։
Քեզ Տեառնդ յանձն ե –

ԵՂԻՑԻ ԱՆՈՒՆ ՏԵԱՒԻՆ ՕՐՀՆԵԼԻ

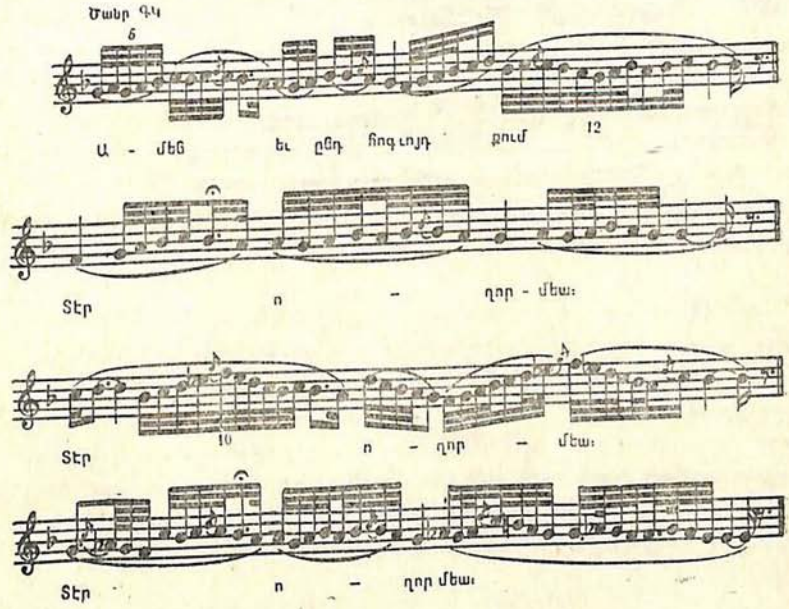

– չէ ի յա – ւի – տեաց.
Օրի – նե – ցէք մաղ – կունք ըզ · Տէր եւ օրի
– նե – ցէք զա – նուն Տեառն է – դի – ցի
ա – նուն Տեառն օրի-նեալ ի յայ – սմ հե – տէ
մին – չեւ ի յա – ւի – տեաց. Յա – րե ·
– ւե – լից միշ ի մուտս ա – րե – ւու օրի-նեալ
է ա – նուն Տեառն ի
Փառք եւ եր – կըր – պա – գու – թիւն Հօր
եւ Որդ – ւոյ եւ սըր – բոյ Հոգ –

ԹԱԳԱՒՈՐԵԱՑԻ ՏԷՐ



ՓԱՌՔ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ ՔՈ ՏԷՐ

ԱՄԼԻՆ ԵՒ ԸՆԴ ՀՈԳԻՈՅՒ ՓՈՒՄ



Տէր ո - ղոր - մեա
կե - ցո Տէր եւ ո - ղոր - մեա
Յի-շեա Տէր եւ ո - ղոր - մեա
եւ ըմդ հոգ - ւոյդ քում
Ա - ռա - ջի քր
Տէր.

ՍՐԱՄ ՂԱՆԱԼԱՆՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԽՈՍՔԸ

1

Կոմիտասի դերը չի սահմանափակվել միայն ժողովրդական երգերի մեղեդիների ձայնագրման, մշակման և ուսումնասիրության գործով։ Մեծանուն արվեստագետը նշանակալից աշխատանք է կատարել նաև այդ երգերի բանաստեղծական խոսքի գրառման, խմբագրման և վերականգնման ուղղությամբ։

Ուշագրավ է հանճարեղ երգահանի սկզբունքային դիրքորոշումը ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի կարևոր նշանակության հարցում։ Կոմիտասի համոզմամբ, եթե երգի մեղեդին բացահայտում է տվյալ ստեղծագործության քնարական էությունը, ապա բառերը կամ բանաստեղծական խոսքը հիմնականում արտահայտում են այդ ստեղծագործության բովանդակությունը, նրա միտքը, պատմում որևէ դեպքի մասին, վերարտադրում այս կամ այն իրավիճակը, միջավայրը[1]։

Երաժշտական և բանաստեղծական ձիրքը, խոսքի մի մեղեդու հորինման ու կատարման կարողությունները Կոմիտասի համոզմամբ հատկություններ են, որոնք ժողովուրդը՝ իմա գյուղացին, ձեռք է բերում իր մեծ ուսուցչից՝ բնությունից[2]։

Հակառակ մեղանում ժամանակին ընդունված և ավանդույթի ուժով այժմս էլ մասամբ շարունակվող այն մոտեցման, որով ժողովրդական երգի բանաստեղծական խոսքն ու մեղեդին քննարկվում ու գնահատվում են իրարից մեքենայորեն անջատ, Կոմիտասը դրանք դիտել է ներքին կապի մեջ, իբրև ստեղծագործական անխզելի միասնություն։ Այդ է պատճառը, որ ժողովրդական երգերի տարբեր ժանրերը բնութագրելիս նա հավասարապես կարևոր տեղ է հատկացրել թե՛ բառերին և թե՛ մեղեդուն։

Իր հոդվածներում և ուսումնասիրություններում երաժշտագետը բազմիցս

1 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, 1941, էջ 11—13։

2 Նույն տեղում, էջ 29։

անդրադարձել է ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի և մեղեդու ներդաշնակության փաստին։ «Որևէ երաժշտություն,— գրել է նա,— ներկայանում է մեզ առհասարակ երկու նկարագրով։ Կա երաժշտություն, որ բնագրի խոսքերի հետ ներքին կապ չունի. դա պարզապես մելոդիա է, մի որոշ եղանակ՝ հարմարեցրած բառերին։ Կարելի է այդ եղանակին ուրիշ բնագիր տալ կամ բնագրին ուրիշ եղանակ դնել, առանց անպատեհության։ Այդ տեսակ երաժշտության օրինակներ շատ կան թե՛ մեղանում և թե՛ օտարների մոտ։

Բայց կա և այնպիսի երաժշտություն, ուր բնագիրն ու եղանակները բացարձակապես իրար են ոլոգորդված։ Անկարելի է մինը բաժանել մյուսից, որովհետև Librettiste-ի և compositeur-ի ստեղծագործ մտածումի մեջ կատարյալ նույնություն և միություն կա։ Այդպես են, օրինակ, մեր ժողովրդական երգերը, որի թե խոսքերը և թե եղանակը միաժամանակ ստեղծել է ինքը՝ ժողովուրդը[3]։

Նույն միտքը տարբեր երանգներով Կոմիտասը արտահայտել է նաև հայ ժողովրդական երգերի առանձին տեսակներին անդրադառնալիս։ Խոսելով, օրինակ, մեր գեղջուկ պարերգների մասին, նա ընդգծել է բառերի կարևոր դերը եղանակների ստեղծման ու պահպանման գործում։ Նրա կարծիքով՝ պարերգերը իրենց բովանդակության համաձայն ունենում են և համապատասխան երաժշտական արտահայտություն։ «...Երբ պոկ է գալի մի եղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում է հավասարակշռող նեցուկը, կանգուն պահող հենարանը և անհայտանում»[4]։

Երաժշտագետի հավաստմամբ՝ «ժողովուրդը երգում է այնպես, ինչպես խորհում է և խոսում։ Երգը և խոսքը միատեսակ կարողություն են. որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի և կերգի»[5]։ Եվ ապա. «Խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը, իբր երկվորյակ քույրեր, բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից, բնազդաբար և առանց կանխակալ նախապատրաստության ունենալու»[6]։

Մի այլ անգամ բացահայտելով Լոռու գութաններգի էությունը, Կոմիտասը նրա մեջ երաժշտական եղանակի հետ միասին կարևոր տեղ է հատկացնում նաև բանաստեղծական խոսքին։ Նա գրում է. «Շինական կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը ծնում են մեր գողտրիկ գութաններգը։

Շինականն այն կախարդ վարպետն է, որ կարդում է հարազատորեն բնությունը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա փչում է իր հզոր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնավորության էականով, ներքին և արտաքին լրիվ կյան-

3 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 162,

4 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 28—29, 52—53։

5 Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», № 248, 1969 թ.։

6 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 24։

քով և կնոտմ է բառերով ու եղանակով իր հարազատ ձավակը՝ գութաներգը»[7] (ընդգծումը մերն է—Ա. Ղ.)։

Բառ ասելով, ինչպես այլուր, այնպես էլ այստեղ, Կոմիտասը հասկանում է երգի բանաստեղծական խոսքը, նրա բովանդակությունը։

Հ. Աճառյանի վկայությամբ, Կոմիտասը միշտ ասել է, որ՝ «ժողովրդական բանաձյուսությունը իր նոգվույն մեջ զուգընթաց էր ժողովրդական երաժշտության հետ»[8]։

Ժողովրդական երգերի եղանակների և բանաստեղծական խոսքի միասնության վերաբերյալ մեծ արվեստագետի արտահայտած վերոհիշյալ մտքերը հանդիսացել են նրա երկարամյա մասնագիտական զննումների արդյունքը և ունեն ըստ ամենայնի գիտական հիմքեր։

2

Սկզբունքային ճիշտ դիրքորոշում ունենալով ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի նկատմամբ և իրավացիորեն բարձր գնահատելով այն, Կոմիտասը, ըստ այդմ էլ հատուկ ուշադրություն է դարձրել այդ խոսքին։

Դեռևս 1891 թ. նա կատարել է ժողովրդական երգերի եղանակների ու բառերի իր առաջին գրառումները։ Այդ է վկայում նույն թվականին վերաբերող նրա մի ձեռագիր տետրակը, ուր կան թվով 37 գեղջկական երգեր (աշխատանքային, կենցաղային, սիրային բովանդակությամբ)։ Դրանց լավագույն նմուշներից են՝ «Գարուն ա», «Երկինքն ամպել է», «Արադը հեշտացել ա» հայտնի երգերը[9]։

Կոմիտասյան գրառումների երկրորդ ժողովածուն դարձյալ վերաբերում է 90-ական թվականներին։ Խոսքը բանահավաք Հովսեփ Ճանիկյանի 1895 թ. հրատարակած «Հնութիւնք Ակնա» գրքի վերջում զետեղված «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» խորագրով հավելվածի մասին է։ Այստեղ կան թվով 25 սիրո, պանդխտության, հարսանեկան և այլ երգեր Արևմտյան Հայաստանի Ակն գավառի բարբառով, որոնցից 22-ը, նույն Ճանիկյանի վկայությամբ, գրի առել ու ձայնագրել է Կոմիտասը 1892 և 1894 թթ.[10]։ Դրանցից են՝ «Աղվոր էս չունիս խալատ», «Մի լար, մարիկ, մի լար», «Ուսկի՞ կուգաս վարի էգուն», «Աս գիշեր Համբարձում է», «Աղջիկ, իջիր դուռը բաց» և այլն[11]։

---

7 Նույն տեղում, էջ 99։

8 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 76—77։

9 Հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի փոխադրել և համապատասխան ծանոթագրություններով օժտելով հրատարակել է Մ. Աղայանը (տե՛ս Կոմիտաս. Ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1950)։

10 Հ. Ճանիկյան, Հնութիւնք Ակնա, Թիֆլիս, 1895, էջ 501—502։

11 Դրանց միջնադարյան և նոր ժամանակների բազմաթիվ տարբերակները տարիներ անց լույս տեսան Մ. Աբեղյանի «Գուսանական ժողովրդական տաղեր» (Երևան, 1940) և Ա. Ջոպանյանի «Հայրենների բուրաստանը» (Փարիզ, 1940) մեծարժեք ժողովածուների մեջ։

Ժողովրդական երգերի մեղեդիների ու բառերի գրառման ուղղությամբ Կոմիտասի կատարած հաջորդ մեծ գործը նրա հայտնի «Ազգագրական ժողովածուն» է։ Այն ամփոփում է 255 երգ՝ գրի առնված 1890—1904 թթ. Հայաստանի տարբեր վայրերում (Իգդիր, Կողբ, Ապարան և այլն)[12]։ Այստեղ ամփոփված ստեղծագործություններից են՝ «Միրանի ծառ, բար մի տա», «Ջինար ես, կեռանալ մի», «Հո՞լ արա, եղո ջան», «Իմ լինարի յարը», «Ջեմ, ջեմ», «Կուժն առա», «Հով արեք, սարեր ջան» և այլն։

Կոմիտասյան գրառումների հերթական (4-րդ) հավաքածուն կազմում են Արարատյան դաշտի գյուղերում 1913 թ. նրա հայտնաբերած 60 երգերը (պարերգեր, սիրային, կենցաղային երգեր և այլն)։ Դրանցից առանձնապես ուշագրավ են՝ «Հոյ իմ նազանի յարըս», «Երևան բաղ եմ արել», «Ալագյազ աշխրդա», «Թագվորամեր դուս արի» և այլն[13]։

Նշված ժողովածուներով չեն սպառվում ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գրառումները։ Այդ շարքը պետք է լրացվի Հայաստանի պետական գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի երաժշտագիտական բաժնի ջանքերով վերջին տասնամյակներին ձեռք բերված ձեռագիր ժողովածուներով։ Դրանցից առաջինը պարունակում է 238 երգեր (հարսանեկան, կենցաղային, երգիծական, պանդխտության և այլ բնույթի), երկրորդը՝ 368 երգեր (բազմազան բովանդակությամբ)։ Դրանցից 255-ը կազմում են Կոմիտասի հայտնի «Ազգագրական ժողովածու»-ի բնագիրը, իսկ 113-ը նոր երգեր են, գրի առնված 1904 թ. հետո։ Այդ երկու ծավալուն ժողովածուներից բացի, կոմիտասյան նորահայտ ձեռագրերի մեջ կան ժողովրդական երգերի ևս 8 փոքր ժողովածուներ, գրի առնված 1901, 1909 և այլ թվականներին[14]։

Ժողովրդական երգերի գրառման գործում Կոմիտասի համար, իբրև երաժշտագետի, առաջնայինը, բնականորեն, եղել է դրանց մեղեդիների արձանագրման մտահոգությունը։ Այդ իսկ պատճառով երգերի ձայնագրման ընդունված կանոնի համաձայն, նա հաճախ գրի է առել խոսքի մի մասը միայն։ Սակայն հիանալի ըմբռնելով ժողովրդական երգերի լավագույն նմուշների խոսքի գեղարվեստական անուրանալի արժանիքը, նա մի շարք դեպքերում

---

12 Առաջին անգամ լույս է տեսել 1931 թ.։ Ժողովածուի մեջ տեղ գտած երգերի նշանակությունը հայկական ձայնանիշերից ևվրոպականի է փոխադրել Սպ. Մելիքյանը, կցել ծանոթագրություններ ու առաջաբան (տե՛ս Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, «Ազգագրական ժողովածուն», ՀԽՍՀ Պետհրատի երաժշտական սեկտոր, 1931)։

13 Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2, «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր», կազմող Մ. Ղ. Աղայան, Երևան, 1950։

14 Հիշատակված նորահայտ ժողովածուների մանրամասն նկարագրությունը կարելի է գտնել Ռ. Աթայանի հաղորդում հոդվածներում. տե՛ս «Տեղեկագիր» (ՀՍՍՀ ԳԱ հասարակական գիտությունների), 1953, № 6, էջ 79—88։ «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 42—48 և այլն։

արձանագրել է դրանց լրիվ բնագրերը։ Այդօրինակ գրառումներ են նրա առաջին (1891 թ.) և չորրորդ (1913 թ.) ազգագրական ժողովածուները։

Հայ ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի կոմիտասյան գրառումներ ճշմարտացի պատկերացում են տալիս մեզ այն նկարագրի վերաբերյալ, որ ունեցել են այդ երգերը անցյալ դարի վերջերին և ընթացիկ դարասկզբին։ Դրանք հավաստի սկզբնաղբյուրներ են հայ ժողովրդական բանաստեղծության բովանդակության և գեղարվեստական առանձնահատկությունների գիտական հետազոտության համար։ Այդ գրառումները լավ պատկերացում են տալիս մեր գեղջկական երգերի հիմնական տեսակների մասին, բացահայտում են դրանց թեմաները, բնորոշ մոտիվները, լույս են սփռում դրանց բանաստեղծական պատկերների, տաղաչափական ձևերի, հանգավորման եղանակների, նմանակների և տարբերակների վրա։ Նշված գրառումների մեջ զգալի թիվ են կազմում այն ստեղծագործությունները, որոնց բանաստեղծական խոսքերը մեղանում առաջին անգամ արձանագրվել են Կոմիտասի կողմից։ Քիչ չեն վերջինների մեջ նաև վաղօրոք հայտնի երգերի նոր, արժեքավոր տարբերակները։

Կոմիտասյան գրառումների շնորհիվ կորստից փրկվել և բանագիտության սեփականություն են դարձել հայ ժողովրդական բյուրավոր երգերի բանաստեղծական խոսքերը։

Այդ կարգի ստեղծագործություններից են. «Հոլ արա գնանք, ախպեր ջան» և «Հոլ արա, եղո ջան, ախպեր ջան, հո՞» աշխատանքի երգերը[15], «Թագվորի մեր դուս արի» և «Մեր թագվորն էր խաչ» հարսանեկան երգերը[16], «Մայրիկ, ես գնում եմ, դուն կեցիր բարով» և «Նոր ա բացվել սարի լալենն» զինվորի երգերը[17], «Խնուս գեղի մեջ տեղը» վիպական երգը[18], «Ես սիրեցի ուրիշն առավ», «Պարտքով կովը ծախեցին» կենցաղային երգերը[19] և բազմաթիվ ուրիշներ։

Մեծ է հատկապես Կոմիտասի գրի առած Ակնա երգերի արժեքը, «Հայրենն» անունով հայտնի հայոց հին դուսանական ժողովրդական երգերի հեռավոր արձագանքներն են դրանք, վաղնջական դարերի խորքից բանավոր ավանդությամբ հասած մինչև նոր ժամանակները։ Դրանք մեր բուն ազգային բանաստեղծության թանկագին գոհարներն են։

Բանահավաքչական ջանադիր և մանրակրկիտ աշխատանքի կատարյալ

---

15 Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931, № 28, 74բ։

16 Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Փարիզ, 1937։ Տետր «է», «Շուրջպար», «Փեսին գովքը»։

17 Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1950, № 37, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931, № 1։

18 Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931, № 83։

19 Նույն տեղում, № 241։ Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1950, № 104։

մի օրինակ է Լոռու հռչակավոր գութաններդի գրառումը։ Այն բացառիկ տեղ է գրավում հայ բանահյուսության սկզբնաղբյուրների բազմահազար գրառումների մեջ։ Նրանում ամենայն հարազատությամբ վերարտադրված են տվյալ երգի բոլոր տողերն ու բառերը, ամենափոքր ձայնարկությունն անգամ[20]։

Բանագիտության համար նշանակալից արժեք ունեն նաև այն տեղեկությունները, որ հաղորդել է Կոմիտասը ժողովրդական երգերի հեղինակների ու կատարողների վերաբերյալ։ Հայտնի է, որ մեր բանահավաքներն անցյալում ընդհանուր առմամբ քիչ են ուշադրություն դարձրել ժողովրդական բանաստեղծներին։ Դրա պատճառը եղել է այն պատկերացումը, որ գոյություն է ունեցել մեղանում (և ոչ միայն մեղանում), ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ, իբրև անհեղինակ և անդեմ ստեղծագործության։ Անգամ մեր օրերում, երբ հիմնականում վերացված է հիշյալ սխալ պատկերացումը և ավանդական բանահյուսությունը, իրավացիորեն, համարվում է իր հիմքով անհատական և բնույթով միայն հավաքական ստեղծագործություն, դարձյալ միշտ չէ, որ գեղջուկ վիպասանները, գուսանները, ավանդախոսները, առակախոսները, հեքիաթասացները և մյուսներն արժանանում են պատշաճ ուշադրության։ Կոմիտասի մոտեցումը այլ է եղել։ Նա հատուկ ուշադրություն է նվիրել իր գրի առած գեղջկական երգերի հեղինակներին ու կատարողներին, կարևոր կենսագրական տեղեկություններ է հաղորդել նրանց ինքնության, ապրած կենցաղային, աշխատանքային, սոցիալական, բնական-աշխարհագրական միջավայրի, երգաստեղծման մթնոլորտի ու հանգամանքների վերաբերյալ։ Այս առումով առանձնապես նշանակալից են այն տվյալները, որ հաղորդել է նա մեր գեղջուկ պարերգերի և Լոռու գութաններդի մասին[21]։

Պարերգերի վերաբերյալ Կոմիտասը գրել է. «Պարերգերը հատ-հատ և թռուցիկ զգացումների մի շարք են և բովանդակության համաձայն էլ արտահայտություն են ունենում։ Բուն պարերգի ստեղծվելն ու մեռնելը մեկ է լինում։ Մի րոպեում է հղանում. և երբ անցնում են րոպեն նկարագրող հանգամանքները, տանում են և իրենց հետ համապատասխան պարերգի եղանակը։ Քիչ երկար կյանք են վայելում այնպիսիները, որոնք դուր են գալի որևէ գրավիչ հատկություններով՝ չափով, եղանակով, բառերի պատկերավորությունով և այլն. կամ այնպիսիները, որոնք իրական անցքի, դիպվածի են վերաբերում և կապված են որոշ անձի հետ։ Եթե նույնիսկ նման դեպքերն ու անուններն էլ շփոթեն, եղանակը պահում են։

Դուր չեկած երգին կարևորություն չեն տալիս. հարյուրավոր երգեր զանազան տեղեր վայրկենապես բռնկվում և վայրկենապես էլ հանգչում են։

Այս կարգի երգերն ավելի արժեք ունեն ուսումնասիրության համար,

---

20 Կոմիտաս, Լոռու գութաններդը (տե՛ս «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 312—336)։

21 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 17—26, 69—74։

կարուկ բովանդակությունով, զգացմունքների և մտքերի տեսակներն ու փոխադարձ առնչությունը պարզ, որոշակի նկատելու և սահմանելու համար։

Պարերգերը շուտ են մոռանում մեկ էլ այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր եղանակ, իսկապես, ունի մի տուն բուն բանաստեղծություն և կրկնակ, իսկ պարը երբեմն ժամեր է տևում։ Այսքան երկար ժամանակի ընթացքում, երբ եղանակը փոխել չկարողանն, անընդհատ երգում են՝ օգտվելով ուրիշ երգերի և խաղերի պատրաստի բառերի պաշարից, որից յուրաքանչյուր գյուղացի դիտե մի քանի տասնյակ տուն։

...երգի բառերն ավելի են ապրում, քան եղանակը, որովհետև նույն եղանակով կրկնվող յուրաքանչյուր տուն բերում է իր հետ նոր թարմ պատկեր, ուշադրություն գրավում, հետաքրքրություն շարժում և կյանք ապահովում»[22]։

Լոռու գութաններգի մասին Կոմիտասը գրել է. «Դործն ու երգը վարպետ է ավագ հոտաղը. երբ նա նկատում է, որ հոտաղը կամ մաճկալը անուշադիր են, չեն քշում, փոխանակ գոմշի անունը տալու և խրախուսը կարդալու, անուշադիրներին է դիմում։ Այսպես օրինակ, երբ երգում է՝ գալիս, գալիս է և տեսնում, որ մեկը չի քշում, անմիջապես վրա է բերում երգ, հոտաղ բացագանչելով և ապա շարունակում է՝ Ա՜յ, ակը լալիս է և այլն։ Կամ երբ տեսնում է, որ չեն երգում՝ բարկանում, գայրանում է, որ քշելու ժամանակ չեն երգում՝ ասելով Հորիմն ե՜լավ, ա՜յ լալիկ հոտաղ, ա՜յ նամր հոտաղ, այսինքն՝ երգի, ռավել տուր՝ ռավելն ելավ, և այլն։

Հայտնի մաճկալները, եզնարածները, հոտաղները կարողանում են ինքնուրույնություն ու թարմություն մտցնել գութաներգի ոռ–ռավելի մեջ՝ նորանոր բառեր ու բաներ ավելացնելով, ստեղծելով՝ տեղին ու վայրկյանին համապատասխան։ Յուրաքանչյուր փոփոխություն, յուրաքանչյուր արտասովոր բան գութանավորի ուշն է գրավում և խանգն, երգի միջոցով, արտահայտություն գտնում։ Օրինակ, վար են անում գյուղի դիմաց. ամբողջ գյուղը խոր քնի մեջ է. դիցուք երեխան է լաց լինում. մայրը ճրագ է վառում՝ հոգալու համար, որ լացը կարի։ Այս ճրագ վառելը գութանավորին երևալուն պես, ուշադրություն է դարձնում և ահա, ավագ հոտաղը երգում է, իբրև ռավել. «Ա՜յ ճրագ վառող հարսին եմ ասում հա՜» և այլն։ Կամ լուսաբացին տեսնում է, որ գյուղի հարսները, կժերն ուսած, աղբյուր են գնում ջրի։ Հոտաղն այս նկատելով ձայնում է. «Ա՜յ աղբյուր գնացող հարսին եմ ասում հա՜» և այլն. և կամ, երբ իրենց համար հաց են բերում, հեռվից նշմարելով, ուրախ ձայն է տալիս. «Բարըլիս ա՜, խաշիլը գալիս ա՜» և այլն»[23]։

---

22 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 28—29։

23 Նույն տեղում, էջ 73—74։

Արգասավոր է եղել Կոմիտասի կատարած գործը նաև ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի խմբագրման, վերականգնման և վերաստեղծման ուղղությամբ։ Մի գործ է դա, որը սերտորեն կապված է տվյալ ստեղծագործությունների մեղեդիների ներդաշնակման ու մշակման ուղղությամբ նրա իրականացրած մեծ աշխատանքի հետ։ Բարձր գնահատելով ժողովրդական երգերի բովանդակությունն ու արվեստը, Կոմիտասը լրջորեն զբաղվել է ոչ միայն այդ երգերի սկզբնաղբյուրների ուսումնասիրությամբ ու գրառմամբ, այլև այս կամ այն պատճառով խաթարված դրանց իսկատիպ բանաստեղծական խոսքի վերաստեղծման բանասիրական մանրակրկիտ աշխատանքով։

Այդ ուղղությամբ նա սկզբում աշխատակցել է Մանուկ Աբեղյանին, պատրաստելով «Հազար ու մի խաղ» խորագրով համատեղ հղացված ժողովրդական հայտնի երգարանը, որի առաջին հիսնյակը լույս տեսավ Վաղարշապատում 1904 թ., իսկ երկրորդը նույն տեղում 1905 թ.։ Ահա թե ինչ է գրել այդ առթիվ Մանուկ Աբեղյանը. «Ես էլ, Կոմիտասն էլ ունեինք բավական թվով քառյակներ ժողոված. ձեռք բերինք բաղմաթիվ խաղեր նաև մեր ընկերներից և աշակերտներից։ Նկատի ունեինք նաև գանազան ժողովածուների մեջ տպագրվածները։ Բայց այդ ամենը բավական չհամարելով՝ ամառն իրենց ծնողների մոտ և առհասարակ գյուղերը գնացող աշակերտներին պատվիրեցինք ժողովել ժողովրդական երգեր։ Դրա համար Կոմիտասը պատրաստեց հազարավոր թերթիկներ և ամեն մի աշակերտի, առանձնապես իր խմբի երգիչներին բաժանեց, որպեսզի մի-մի թերթիկների վրա գրած բերեն իրենց գրի առած երգերը։ Այս միևնույնը կատարեցինք և հաջորդ տարիները, այնպես որ տասնյակ հազարավոր գրած թերթիկներ հավաքեցինք մեզ մոտ։ Կոմիտասը դրանց թիվը մոտ քսան հինգ հազար էր հաշվում։

1900 թ. աշնանն արդեն սկսեցինք աշխատել ժողովրդական երգարանի վրա, բայց մի երկու ամիս չանցած՝ տեսանք, որ նախ պետք էր այդ հավաքած նյութերը մշակել, այնպիսի դրության բերել, որ դրանցից օգտվել կարելի լիներ։ Թողինք երգարան կազմելը և սկսեցինք բաղդատել մեր ունեցած ժողովրդական երգերը, որպեսզի կարողանանք որոշել անխմաստ ու աղճատված երգերը և օգտվել միայն իմաստալից վարիանտներից»[24]։

Թե ինչպես է կատարվել հիշյալ աշխատանքը և ինչպես են կազմվել «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի երկու հիսնյակները, մենք իմանում ենք նույն երգարանի առաջին պրակի ծանոթությունից. «Ձեռք տակ ունեցած լինելով մոտ 25 հազար քառատողերի ժողովածու, ինչպես և ուրիշ

24 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 68։

երգերի վարիանտներ, բաղդատել ենք նույն երգերի վարիանտները և վերցրել ենք մեր կարծիքով ընտիր համարված ձևերը... ժողովուրդը սովորաբար մի տուն միայն երգում է որևէ եղանակով և ապա իրեն ծանոթ քառատողերից, առանց մտքին ուշադրություն դարձնելու, շարունակության մեջ երգում է անխտիր այս կամ այն քառատողը։ Մենք աշխատել ենք հաջորդ տների ընտրությունն այնպես անել, որ բոլորը միասին, որքան կարելի է մի ամբողջություն կազմեն և հարմար լինեն եղանակին և կրկնակների իմաստին»[25]։

«Հաչար ու մի խաղ» հիմնյակները Աբեղյանի հետ պատրաստելուց հետո, Կոմիտասը հետագայում մենակ շարունակում է նույն գործը։

Հազարավոր ժողովրդական երգերից նա ընտրում է դրանց լավագույն օրինակները, վերջիններս միացնում, ձուլում է ներքնապես իրար մոտ ու հարազատ նյութերին։ Պահպանելով սկզբնաղբյուրների ամբողջականությունը, նա մեկը մյուսի բնական շարունակությունը հանդիսացող առաձին երգերից կազմում է համեմատաբար ընդարձակ նոր ստեղծագործություններ, որոնք բան ամենայնի հարազատ լինելով ժողովրդական երգերի էությանը, յուրովի լրացնում, զարդացնում և հարստացնում են այդ երգերի մեղեդին և բանաստեղծական խոսքը, աչքի ընկնելով իրենց բովանդակության ու ձևի կատարելությամբ։

Հիշյալ կարգի խմբագրական վերականգնում-վերաստեղծումների ընդդրոշ օրինակներից են Կոմիտասի հայտնի

«Կալի երգը». հյուսված՝ «Հոռո, լո՜, լո՜», «Ա՛րի, ա՛րի քե զուրբան», «Հաշանը գարման արա», «Հոլ արա, եղո» և «Հոլե՛լ, հոլե՛լ» սկզբնատողերով հինգ տարբեր երգերի միացումից (տե՛ս «Ազգագրական ժողովածու», № № 20, 28, 41, 74)։

«Միրանի ծառը». հյուսված՝ «Միրանի ծառ, բար մի տա», «Հա տվեք, հետ տվեք» և «Հով, հով, հովն ընկավ» սկզբնատողերով երեք տարբեր երգերի միացումից (տե՛ս «Ազգագրական ժողովածու», № № 8, 9, 10)։

«Քելեր, ցոլեր». հյուսված՝ «Քելեր, ցոլեր» և «Սարի սովոր» սկզբնատողերով երկու տարբեր երգերի միացումից (տե՛ս «Ազգագրական ժողովածու», № № 302, 310, 311)։

«Առավոտուն բարի լուսը». հյուսված՝ «Գացի արտեր, բոնի լոր» «Հաղար երնեկ» սկզբնատողերով երկու տարբեր երգերի միացումից (տե՛ս «Ազգագրական ժողովածու», № № 44, 112)։

«Հով լինինք». հյուսված՝ «Հո՛վ, հո՛վ, հո՛վ էղնի» և «Դե թռե՛ք, թըռե՛ք» սկզբնատողերով երկու տարբեր երգերի միացումից (տե՛ս «Ազգագրական ժողովածու», № № 214Ա, 214Բ) և այլն։

---

25 «Հաղար ու մի խաղ», առաջին հիմնյակ, խմբագրեցին Կոմիտաս վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան, Վաղարշապատ, 1904, էջ 67—68։

Ծանոթանալով նշված երգերի բանաստեղծական խոսքին, այն ղգացողություն ենք ունենում, որ դրանք կարծես ի սկզբանե հենց այդպես էլ ստեղծված լինեին ժողովրդի մեջ։ Եվ դա բնական ու հասկանալի է, քանի որ այդ երգերը խմբագրելիս, վերականգնելիս ու վերաստեղծելիս Կոմիտասը մեծագույն երկյուղածությամբ ու զգուշավորությամբ է մոտեցել իր ձեռքի տակ եղած սկզբնաղբյուրներին, թույլ չտալով գրչի և ոչ մի անհարկի շեղում։ Բանասիրական և միաժամանակ ստեղծագործական բարդ ու դժվարին այդ աշխատանքը, որը կապված է նուրբ ճաշակի և համապատասխան բանաստեղծական, տաղաչափական, բարբառագիտական ու այլ կարգի իմացությունների հետ, երաժշտագետը իրականացրել է մեծ հաջողությամբ։ Նա ամենից առաջ զտել է ժողովրդական երգերը նրանց մեջ տեղ գտած օտարամուտ տարրերից, ազատել դրանք պատահական աղավաղումներից, լրացրել ըստ ուրիշ տարբերակների անազնատ տվյալներից։

ՀԱԿՈԲ ԱՍԱՏՈՒՐՅԱՆ

Նյու Յորք, ԱՄՆ

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԵՐԳԻՆ ԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Իր տեղատ կյանքի գործունեության բեղուն շրջանը չանցնիր քսան տարին։ Այդ բազդատաբար հակիրճ շրջանին գլուխ հանած իր բազմապիսի գործերու շարքին, Կոմիտասը հավաքած ու գրի առած է շուրջ չորս հազար երգ, կազմված, մոտավորապես, քսանհինգ հազարի հասնող երկտող, եռատող տուներեն կամ բառյականներ։

Դժբախտաբար, չորս հազար երգի այդ պատկառելի հարստությունը, մեր անտունիացած ժողովրդին բոլոր «լքյալ գույքերուն» բախտով զոհ գնացած է 1915-ի Ապրիլյան նոհանին։

Ըստ Ս. Գասպարյանի բավական խղճամիտ ցուցակագրության, փրկված է հազիվ՝ մեկ ութերորդ մասը անոր, հազիվ 471 երգ։ Մնացյալ երեք հազար հինգ հարյուրին բախտը հայանի չէ, ինչպես հավիտենապես հայանի պիտի չըլլա բախտը, մեր մեկուկես միլիոն ժողովրդին հետ բնաջնջված թերևս, ով գիտե, ուրիշ բազմահազար երգերու։

Այս 471 այսպես ըսած նում երգերեն մաս մը վերառնելով, Կոմիտասը մշակած ու կազմած է անոնցմե՝ 35 մեներգ և 46 խմբերգ, դումար՝ 81 լրացած երգ։

Դառնալով առաջադրված մեր նյութին, կոմիտասյան երգին կազմության, պիտի ըսեմ թե՝ Կոմիտաս Վարդապետ և հայ երգը հատորիս մեջ ունեմ ես բավական ընդարձակ գլուխ մը՝ նվիրված կոմիտասյան երգին բանահյուսության ու Կոմիտասի քերթողական արվեստին։ Ջանացած եմ օրինակներով ցույց տալ, գեղջուկ անտաշ երգերը օտար ազդեցություններե զտելու և հայացնելու կոմիտասյան ճաշակը։ Այժմ կուզեի զբաղիլ, քիչ վերը ակնարկված 81 երգերեն մեկ քանիին կազմությունովը, կամ ավելի ճիշտ՝ վերակազմությունովը, տեսնելու համար, թե ինչ փուլերե անցած են անոնք և մեկ երգ կազմելու համար քանի անջատ երգեր միաձուլած է Կոմիտասը այդ մեկ հատին մեջ և միաձուլած՝ ինչ վարպետությունով և գեղարվեստական որպիսի բարձր ճաշակով։

Որևէ մեկը նթե տեսած է, Կոմիտաս Ազգագրական ժողովածուներու երկու հատորներեն մին, հրատարակված Երևան, 1931 և 1950 թվականներուն, պիտի վկայե, թե հոն երևցող «երգ» կոչվածներեն շատերը քանի տողե, կամ նույնիսկ քանի բառերե կբաղկանան նրբեմն։

Օրինակ մը (ա. դիրք, էջ 56).

Գըն-տով, թոփե-րով աղ-ջիկ։

Ահավասիկ ձեզի «երգ», երեք բառով։

Կրթվի թե նրանելի երգագիրին ստեղծագործական կարողությունը հաղիվ այդքան էր։ Կամ թերևս, դյուղացիի իր ժուժկալ ու սիրահար հոգին կրցեր է լոկ այդքանով բավարարվիլ։ Երեք բառերով, սակայն, ան հաջողեր է պատկերել գիրուկ աղջիկ մը որ գունա-կլոր է, մսոտ բոփերով, որ հավանաբար արևեն այրած կարմրուկ թուշեր ալ ունի։ Պատկերներ են ասոնք, որ այդ երեք բառերը կթելադրեն։

Միջանկյալ ըսեմ, թե պահ մը փորձված եմ այս երեք բառերով գծել այլ պատկեր և «գընտով» բառը ընդունիլ որպես «գինդով»՝ այսինքն թե գինդ՝ օղ ունեցող աղջիկ։ Բայց, այդ ընելու պարագային ալ պատկերեն բոլորովին դուրս ինկած է «թոփերով» բառը։ Եվ, ոչ միայն իմաստազրկած է ողջ տողը, այլև տկարացուցած ուժը, իրերահաջորդ բառերուն ու երգին։

Որ մեկ բացատրությունն ալ տրվի, սակայն սրտառուչ է երգին գողտրիկ եղանակը և կրթվի ըլլալ բոլորին ծանոթ՝ Ամպել ա ձուն չի գալի երգին փախըստական մեկ կտորը։

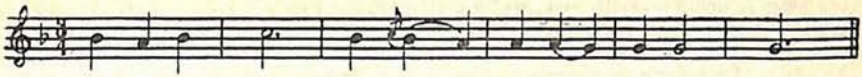
Ահա ուրիշ երկտող մը, ուրիշ երգի նմանությունով (ա. գիրք, երգ 12)

Քե-լե, քե-լե, քել-քով աղ-ջիկ, քան քու մե-րը խել-քով աղջիկ։

Կրթվի, թե իր սիրած աղջկան մայրը հաշտ աչքով չի նայիր սիրող ղուլգին վրա, պատճառ տալով, որ տղան դովե լոկ աղջիկը՝ որ մորեն ավելի «խելքով» կգտնե՝ քան մերը խելքով աղջիկ։

Ահա և ուրիշ մը (ա. գիրք, երգ 226).

Ջան, մարալ ջան, ե-կեք, եր-քանք բանջարի։



Նղանակի այսպիսի հանդիսավոր ու աղվոր բացումեն ետք ահա երգ... բանչար քաղելու մասին։

Ինչպես կը տեսնենք՝ դյուղն ենք։ Փոքրիկ առօրյա։ Փոքրիկ իղձեր։ Պարզունակ կյանքի մաքուր, մանրանկար էջեր։

Անշուշտ , դյուղական կյանքին անծանոթ մարդոց բոլորովին անիմաստ ու անպետ պիտի թվելին այս տողերը։ Սակայն, քիչ մը կարևկից մոտեցումով և դյուղի պարզ կյանքին ու անմանկ հոգեկանության ծանոթացումով, այդ տողերը, հակառակ իրենց ծիծաղելի ըլլալու չափ պարզության, կրնան պատկերել աղջիկ մը կամ մանչ մը, որ բանչար քաղելու պատրվակ մը ստեղծելով, կուզեն իջնել պարտեզ և հոն, թերևս, պատահաբար... տեսնել՝ իրենց ջաճ, մաբալ ջաճ–ը։ Ես, գոնե, այդպես կմեկնաբանեմ թաքուն իմաստը երգին։

Ուրիշ երգ մը (ա. գիրք, էջ 56).

Քա, նանա, նանի ջան, քա, նանա, նանի ջան։

Մեզմե շատեր, մանավանդ իմ սերունդեն, դիտեն թե ինչ ըսել է մնալ տրը, մնալ անտիրական, և փողոցներու քար անտարբերության դեմ մուրալ, հացեն ալ ավելի՝ քիչ մը գութ, պճեղ մը մայրական տաքուկ սիրտ։ Այդպիսի ընկճված վիճակ մը պետք ունի՞ բառերու, երբ մարդուս հոգին է, որ կուլա երգի եղանակին ու երգողին մեջ։

Առանց բառերու՝ ահա այս կարգի երգ մըն է այս Նանի ջան–ը։

Ժողովածուին մեջ իբրև երգ տեղ գտած ու թվագրված այս մեկ տողը, մյուսներուն պես, գոնե, բառ ալ չունի, ինչպես կտեսնենք։ Կրթվի ըլլալ լոկ ձայնարկություն, և կամ, մայր եղանակեն անջատված ու կորսված մեկ պատառիկ ծվենը երգի։

Ինծի համար, սակայն, մոր մը՝ այսինքն՝ ճանի ջան–ին ուղղված սրտառուչ մեկ կանչն է որը հոգիի մը։ Եվ արդեն, տխուր եղանակը տողին, ահա այդպիսի որբ վիճակ մըն է, որ կթելադրե պարզելով իմաստը չգրված բառերուն և ղորությամբ միայն զգացնելով հոգեկան խորունկ վիշտը երգողին։

Գրեթե այս եղանակին հար և նման է նաև հետևյալ երկտողը, որ սակայն կը մատնե, այս անգամ տարբեր տրամադրություն և կգործածվի անձ-

նականացած, տարբեր իմաստ արտահայտող բառերով (ա. գիրք, երգ 23)։

Ախ, լո-թի Մա-րան, ջան լո-թի Մա-րան։

Սույն երգը երգողին բողոքը, կամ ժողովրդական ոճով «փորի ցավը» ըլլալ կթվի անմերձենալիությունը Մարանին։ Երևի Մարանը մերժած է ամենևին սիրաբանական մերձեցում և այդ իսկ պատճառով կորակվի «լոթի Մարան», այսինքն հասարակ, ոչ ազվոր։

Այս փոքրիկ երգերու մասին տրված մեկնաբանությունները, վերծանումը անոնց, ուրիշներու ընդունելի ըլլան կամ ոչ, ես կարևոր նկատեցի տալ հոս՝ որովհետև Կոմիտասը հասկանալու համար հասկանալու ենք, անպայման, թաքուն իմաստը գեղջուկ երգին։ Կամ՝ փոխադարձաբար։ Գեղջուկ երգը լոկ եղանակ չէ, բառ և իմաստ ալ է, ոգի է։ Եվ, լոկ միս չէ, այլ միս ու ոսկոր և շարժում միասին։

Վերծանումի այս փորձերը, երգերու թաքուն իմաստը մեկնելու և ժողովրդին մտայնությունն ու կյանքի փիլիսոփայությունը հասկնալու մասին էական փորձեր են ոչ միայն մեր երգած երգը լիովին գնահատելու, ոչ միայն ճայեռեն երգելու, այլ մանավանդ ճայեռեն երաժշտագրելու և կարելի է ըսել՝ նույնիսկ ճայեռեն պարելու համար։ Մի խնդաք, պարի մասին եղած այս ակնարկությանց վրա։ Ազգային պարն իսկ կբխի ազգային երգի չափեն, կշռույթեն, բառերուն ետին թաքնված իմաստի ու սովորույթի լրիվ հասկացողութենեն։

Որովհետև խորքին մեջ «երաժշտությունը մի տեսակ շարժողություն է» ըստ Կոմիտասի, որ «համապատասխանում է ներքին աշխարհի շարժողության, այսինքն՝ զգացմունքների և հույզերի»։ Եվ առ այդ, գեղջուկ երգին «խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը, իբր երկվորյակ քույրեր, բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից...»։ «...Հայ ժողովուրդը պարում է երգելով։ Մեր հին նախնիքը երգելով պարելուն ասում էին գեղոն»։ Իսկ այդ գեղոնը, այդ պարը «ամբողջովին ենթակա է շեշտի, հանգի և եղանակի օրենքներին»[1]։

Ոչ միայն ենթակա՝ այլ հին օրերուն գրաբարի մեջ երգ բառը կնշանակեր նաև պար, «իսկ երգել նշանակում էր և պարել», կըսե Սրբուհի Լիսիցյանը ու կավելցնի, թե Խորենացիի կողմն հիշատակված Նազենիկը «պարում էր ձեռամբ», այսինքն թե «ձեռնախաղ» կըներ[2]։

1 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 10, 24, 56, 51։

2 «Սովետական արվեստ», 1968, № 8։

Ահա թե ինչպես երգ ու պար, երգ ու խաղ կնույնանան իրարու հետ մեր լեզվի այսպիսի նրբերանգներովը։

Արդ, այդ նուրբ արժեքներուն լրիվ հասկացողությունը չունեցող երգիչը ի՞նչպես հայերեն պիտի երգեր, երաժշտագետը ի՞նչպես պիտի կրնար իր ստեղծագործության մեջ գնել այն վավերականը, այն ազգայինը՝ որ կբնորոշե ժողովրդի մը որքան երգելու, նույնքան և ղգալու, պարելու արվեստը, պարբերվեստը՝ որ իր կարգին կդրսևորե հոգեվիճակը ժողովրդին, խտացում ու արտահայտություն դտած որքան բառի ու եղանակի, նույնքան ալ պարի ու շարժումի մեջ։

Ուրեմն, հայ երգի բնական, բանական ու տրամաբանական տվյալները, իրենց պարզագույն ձևին տակ. ահա այս է, որ կթելադրեն երգի ուսանողին։ Եվ ահա այսպիսի մտածումներ են, որ կխթանեն կոմիտասյան երգերուն մեջ խորանալու փորձեր ընող միտքը։ Պարզ անոր համար, որ Կոմիտասի՝ իրեն մոտեցումը հայ երգին եղած է ահա այս ըմբռնումով, անոր հայեցի արժեքներու, ավանդություններու գնահատումը՝ այս հիմնական ու համապարփակ լայն գծով։

Աղգագրական ժողովածուներուն մեջ մենք կհանդիպենք վերև հիշված երգերուն պես բավական թվով միատող, երկտող և այլ անավարտ «երգ»-երու որոնք, որքան ալ աղվոր, սակայն, իրենց կարճլիկ շունչով և իմաստի այսպիսի խպնող, ծածուկ դիծերով, չեն հրահրեր մեզ և չեն տար բավարարություն մեր ղգացումներուն։ Կձգեն՝ օդին մեջ կիսաոկախ։ Լավ կերակուր՝ որ հագիվ համտեսած կհատնի ու կթողու մեզ անոթի։ Որովհետև, իրենց բացառաբար հակիրճ կառույցով, չունին ակնկալված տևողությունը մխրճվելու մեր ղգացական էության խորը և հագուրդ տալու մեր զգոված ախորժակին։

Անշուշտ, նպատակս ըսել չէ, թե բոլոր գեղջուկ երգերը կարճ են։ Իմ ցույց տալ ուզածս, պարզապես ընդհանուր պատկեր մըն է։ Եվ նաև այն, որ Կոմիտասը, իբրև ճշմարիտ գիտնական, խղճմտորեն հավաքած ու գրի առած է ամենեն աննշան թվացող այս պայծառ պատառիկները՝ որպես զուտ ազգագրական նյութեր և որպես արվեստի փոքրիկ, խճանկարային նմուշներ, նաքին, այս աննշան թվացող տողերով փրկելու ուրիշ պակասավոր տուներ կամ տրոհակներ և կամ գործածելու, հավանաբար, «կրկնակն ու բառերը հյուսել»-ու իր աշխատանքներու ընթացքին։

Այլապես, իր երկու հավաքածուներուն մեջ քիչ չէ նաև թիվը երգերու, որոնք կթրթռան ոչ միայն եղանակի խոր քնարականությունով, այլև ունին ամբողջական իմաստ, համեմված, հաճախ, սուր զավեշտով։

Օրինակ այս մեկը (բ գիրք, էջ 72).

Ուսկի՞ց կուգասը, յուշիկը, յուշիկը,
Ոտրդ է մըտել ըվարդի փըշիկը,
Շատը խոռոտ ես, պագդ աճուշիկ,
Հարայ, իմ թառլան աղջիկըս.
Կերել եմ ծոցիդը միջինը,
Մեկ լե էն մի սըրտիդը միջինը
Դուլը, դուլը, դուլը, դու-դուլ դուլը,
Դուլդուլը, դուլդուլը, դուլդուլը, դուլ:

Նկատելի է, որ բառերու վերջամասին ավելացված ը-երը կծառայեն շեշտելու թեթև հոգեվիճակը երգողին և կընդգծեն զավեշտը երգեն ծորող։

Ասով հանդերձ, հարգելով միշտ բացառությունները, գեղջուկ երգերը կառճ են ընդհանուր առումով։ Եվ թեև իրենց այդ եղածովը կրցեր են գոհացում տալ գեղջուկի պարզունակ հոգիին, սակայն, գյուղական անձուկ միջավայրեն անգամ, որ դուրս ելլելև քաղաք հասնելն եսք կդադրին, մեծ մասով, ունենալուն այն հոգևինությունն ու մեր զգացումներուն հաղորդ տվող այն շունչն ու տևողությունը, որ մենք սովոր ենք այսօր ստանալու Կոմիտասի կազմած երգերեն։

Կոմիտասյան երգարվեստին թաքուն մեկ գաղտնիքն ալ ահա հոս է, որ երևան կուգա իր վերոհիշյալ ազգագրական նյութերու ուշադիր ընթերցումներեն, իր լրացած երգերուն հետ անոնցմով կատարված բաղդատություններեն, երկուքի բաղդատություններեն ստացած հակադրություններեն։

Ինչպե՞ս կազմած է ան իր լրացած երգերը։

Առնենք, օրինակ, բոլորիս ծանոթ Քելեր, ցոլեր-ը, որը նախապես կոչված է նաև՝ Հովվերգ։

Այս երգը կազմված է երկու երգերե[3]։ Անջատ մասերն են՝ Քելեր, ցոլեր և Սարի սովոր: Իբրև առանձին երգ դայն թուղթի վրա տեսնողին համար անհնկատելի պիտի ըլլար զգալ, թե երկու անջատ երգեր են անոնք, որ մեկ երգի մեջ կցված են հոս իրարու։ Առաջին երգը, Քելեր, ցոլեր, հանդիսավոր բացում մըն է, որով կներկայացվի, արևին տակ աննպատակ կերպով դեգերող անփույթ տղա մը։ Իսկ երկրորդը՝ Սարի սովոր, կանչ մը և հրավեր մըն է, որպեսզի «շող արեգակ»-ը թողած իրեն գա այդ յար-տղան։

Ուրեմն, առաջին երկտողով, այսպես գծելե եսք պատկեր մը և ստեղծելե եսք որոշ մթնոլորտ մը մեր մտքին առաջ, Կոմիտասը կբերե հետո երգին մյուս ճյուղը և զույգ առումներու պես իրարու միացնել-խառնելով կկազմե իր երգը։ Այս միացյալ ձևին մեջ, ինչպես կտեսնենք, Քելեր, ցոլերը կդառնա բանաստեղծական գոհար մը՝ ամբողջացած իմաստի, պատկերի, գործողության։ Ոչ միայն բանաստեղծության հորիզոնը կընդարձակի, այլև երաժշտա-

3 *Տե՛ս* Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, հատ. Ա, էջ 171։*

կան նախադասությունը նույնպես կգտնի իր ամբողջացումը՝ եղանակի աստիճանական զարգացումով և «ևկ տղա» վերջին բառերուն վրա գտնող տրամաբանական վերջավորությունով։

Ջափաղանց հետաքրքրական է նաև Գարուն երգը, որը ծանոթ է իր առաջին տողերովը՝ Աւրորն ասաց տատրակ հավքուն։ Ազգագրական ժողովածուի առաջին հատորին մեջ (էջ 7) այս երգը կբաղկանա հազիվ երկու երաժշտական տողերե։ Ընդամենը երկու տող՝ բաժանված երեք երաժշտական նախադասություններու։

Կոմիտասը առնելով այս երկու տողերը և, իր տրամադրության տակ գտնվող բանաստեղծության իմաստին ու բառերու արժեքին համեմատ երաժշտական երեք նախադասություններեն մեկն ու մյուսը կրկնելով, եռ ու առաջ տանելով, բայց, գրեթե երբեք, երբեք իր կողմե օտար ձայն ավելցնելով՝ կկազմե անհավատալիորեն երկարաշունչ կտոր մը. երկուքի դեմ՝ եսանյոթը տողերով երգ մը։

Այս երգին բանաստեղծությունը ժողովրդային առակ մըն է, որ հարցապատասխանի ձևով կներկայացնե միամիտ խոսակցություն մը երկու թըռչուններու՝ արորին ու տատրակին միջև։ Առաջինը հուսադրող ու սրտապնդող, իսկ երկրորդը հուսահատ, խեղճ։

Սակայն, այլաբանորեն վերառնելով, այս կտորը կներկայացնե հոգեվիճակ մը տխուր, կպատկերե, ըստ իս, երգը ստեղծագործող գեղջուկին անհույս վիճակը, երբ նա օրով ու տարիով կհեծե բնության և կամ բռնության չարիքներուն տակ։ Այս երգը նաև կվերաբերե նկարագրի այլասեր ու բարի դիծը հայ գեղջուկին, գյուղին բարի սովորություններուը հարգող և նեղ օրին միրար օգնելու և իրարու ցավը բաժնելու պատրաստակամությունը անոր։ Արորը, իբրև բարի ղրացի, սիրտ կուտա տատրակին՝ որ չվհատի։ Որովհետև, շուտով «կուգա բարի գարուն» և բարի գարնան հետ՝ լավ օրեր։ Այնատեն, կփարատի մռայլը ձմռան և հուսահատությունները դիշերին, «լուս կբացվի վեր աշխարհուն» և լույսին հետ «դուռ կբացվի խեղճիկներուն»։ Այն ատեն, «ես քեզ կառնեմ իմ թևերուն», այսինքն թե՝ կօգնեմ քեզ, որպեսզի մեր ցավերը տանք «հարավ քամուն»։

Այս հոգեվիճակը և այս լավատես հույսի անսպառ աղբյուրը չէ՞ արդարև որ պահած է մեր ժողովուրդը հազարամյակներ շարունակ՝ արշավող հրոսակներու և կրկնվող աշուններու չար ու չոր հողմերուն դեմ։

Արդ, այս պարզունակ առակին թելադրվող այլաբանական իմաստին մեջ տեսնելով խորունկ գիծը ազգային ու մարդկային ապնիվ զգացումներու, Կոմիտասը կառնե փոքրիկ կտավը այդ երգին, կընդլայնե զայն ըստ անկե բխող ուժին ու իմաստին, և, առանց միջամտելու եղանակի նախնական կառույցին, առանց խախտելու նախնական պարզութիւնը անոր, կկազմե իր երգը։ Այս ընդլայնումով ոչ միայն կշահի երաժշտութիւնն ու երգը՝ այլև կշահի բանաստեղծութիւնն ալ։ Որովհետև ընդլայնումը ոչ միայն պատեհություն կուտա կշտացնելու մեր լսողութիւնը, այլև առիթ կուտա, որ տուն գտնեն մեր հոգիներեն ներս բանաստեղծութենեն ծորող տրամադրութիւններն ու թափանցեն մեր զգայարանքներուն։

Առնենք, հետո, Սիրանի ծառը (ա գիրք, երգեր 7, 8, 9, 10)։

Սիրանի ծառը կազմված է երեք երգերե և մեկ երգի ալ երկու փոփոխակներեն։ Ասոնք ետ ու առաջ քշելով նորեն, և եղանակին մեջեն կրկնություններ հանելով, Կոմիտասը կհաջողի ամբողջացնել երգը նախամտածված ծրագրի մը վրա այնպես՝ ինչպես գրագետը իր նորավեպը պիտի կերտեր որոշ գործողություններով գեղարվեստական շարահյուսությամբը։ Երեք երգերը, այսպես իրարու մեջ օրգանապես միաձուլելով և զիրար ամբողջացնելով, կկազմեն հիանալիորեն լայնաշունչ ստեղծագործություն մը։ Ա. Շահվերդյանը կըսե, թե «ամբողջապես վերցրած՝ (այս) ստեղծագործությունը հափշտակում է խորապես անձնական, սրտառուչ լիրիզմի և էպիկական վեհության, փիլիսոփայական ընդհանրացման արտակարգ ուժեղ զուգակցումով»[4]։

Այս զուգակցումեն ծորող բառն ու մեղեդին, այն առանձին, տպավորությունների հարուստ ալիքներովը կփոխադրին մեզ իսկույն հայրենական պարտեզ մը, դիտել տալու համար շարքերը ծիրանի ծառերու և ունկնդրել տալու սոսափյունը՝ հովին շունչին խշրտացող տերևներու։ Եվ արդեն, դաշնակի ընկերակցության համար գրված բաժինը, երգին հետ, կամ անկե իսկ առաջ, մեզի կբերե անմիջական սոսափյունն այդ, որ զարգանալով երգին հետ աստիճանաբար կդառնա խռովք ու փոթորիկ՝ իրար տալով ճղները ծիրանի։

Պետք է ըսել, թե որքան ըմբռնումով ու հասկացողությամբ մոտեցվի, այնքան ավելի կխորունկնա այս երգը և այնքան ավելի կխորանա կանչը, որ կա երգին մեջ, դառնալու համար բուրվառ մը անձնական վիշտե վեր՝ հավաքական վիշտե։

---

4 «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», Երևան, 1959, էջ 476։

Բնական է, որ այսպիսի ճարտար ղուգակցումներով և արվեստի այսպիսի բարձր հասկացողութիւյամբ կազմված ղմայլելի երգերու ունկնդրումի վայելքեն հետո, այլևս ոչ ոք կանղրադառնա երդի կազմութիյան պարագաներուն։ Կմոռացվին այն բոլոր դժվարութիյունները, այն իսկապես տաժանելի, ահավոր աշխատանքը, թե ինչպես հազարավոր քառյակներու մեջեն զատված, ղտված և իրարու բերված են անջատ մասերը այս և մյուս երգերուն։ Թե ինչպես, իրարու մեջ ընդելուզելով քանի մը երգերու բառն ու եղանակը, միասին կկազմեն երգը՝ ղոր Կոմիտասն մեղի կհրամցնե որպես ղուտ «ժողովրդական» ստեղծագործութիյուն։

Բայց, արդեն, ասիկա այլևս երգը կազմել չէ, այլ հանճարեղ, իսկական ստեղծագործութիյուն՝ բառին ամենալայն իմաստովը։

ԹԱՄԱՐ ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՏԱՍՆ ՊԱՏՎԻՐԱՆՆԵՐԸ ԵՐԳԻՆ

Այս հոդվածի նպատակն է հակիրճ շարադրել մեծ Կոմիտասի բազմակողմանի գործունեության արդյունքներից այն մեկը, որը մինչև այսօր քչերին է հայտնի և մասնագիտորեն չի ուսումնասիրված: Խոսքը «Տասն պատվիրանների» մասին է՝ գրված հայկական և մասնավորապես կոմիտասյան երգերի նուագարկման կատարող և տարածող, երգչուհի և երգեցողության ուսուցչուհի Մարգարիտ Բաբայանի համար: Իրենց նշանակալիությամբ, երգչական ձայնը կրթելու բնագավառում, «Պատվիրանները», թե՛ մեներգեցողության մանկավարժների ու խմբավարների, և թե՛ մեներգիչների համար, մեծապես շահեկան են:

Ինչպես հայտնի է, Բեռլինում, Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում Կոմիտասը նաև խմբավարության և ձայնամարզության դասընթացներ էր անցել: Նրա երգչախմբերի և մեներգիչների կատարումը, ունկընդիրների վկայությամբ, ներթափանցված էր գեղարվեստական նուրբ ճաշակով, հիացնում էր հնչողության գեղեցկությամբ, զարմացնում ելևէջի մաքրությամբ:

Հետագայում շարունակելով խորանալ ձայնամարզության մեջ, Կոմիտասը մասնավորապես ձայնարտադրության և ձայնի դրվածքի վերաբերյալ հանգել էր սեփական համոզմունքների, մշակել իր սեփական հայացքները: Այդ համոզմունքներն ու հայացքները առավել ևս արժեքավոր են նրանով, որ դրանց հեղինակն ինքը անզուգական երգիչ էր:

Մարգարիտ Բաբայանը իր հուշերում գրել է.

«Նրա հասկացողությունը իրրև երգչի այնքան կատարյալ էր և խորունկ, որ ամեն տեսնվելիս զարմանքով դիտում էի, թե ինչ կատարելության է հասցնում երգելու նույնիսկ գործողությունը (տեխնիկան)... Եվ որովհետև աննման քանքար էր՝ այնպիսի կանոններ էր ստեղծած երգեցողության նույնիսկ գործողության վերաբերյալ, որոնք այժմ քարոզում են աշխարհիս ամենամեծ երգեցողության վարպետները և մասնագետ բժիշկները... Դր. Վիկարտի գաղափարները Կոմիտաս վարդապետը արդեն վաղուց քարոզած էր իր տասն պատվիրանների մեջ...»:

Կոմիտասի պատվիրանները վերծանելիս տեսնում ենք, որ բոլոր տասն էլ զարմանալիորեն համընկնում են երգչական այն կանոնների հետ, որոնք այսօր մեզ տալիս է երգչի ձայնի մասին դիտությունը և որոնք մանկավարժական պրակտիկայում կիրառվում են Սովետական Միության մեջ ու արտասահմանում։

Պայմանական ռեֆլեքսների տեսությամբ մեկնաբանված վոկալ ֆիզիոլոգիա, երգչի երգեցողական ունակությունների զարգացում, նրա ընկալումը, մտածողությունը, ուշադրությունը, երևակայությունը, այն ամենին, ինչ այս բնագավառներում մեզ ասում է ժամանակակից վոկալ մանկավարժությունը, Կոմիտասը հասել էր իր պրպտուն մտքով։

Վերցնենք նրա առաջին պատվիրանը.

«Երգելուց առաջ ամբողջ մարմինը կարծես մեռած (մարզանքը կմեռցնե մարմինը, բայց միտքը կմնա ուշիմ ու եռանդուն)», այլ կերպ ասած՝ մարմինը մեռցնել, բայց միտքը վառ պահել։

Այս պատկերավոր արտահայտությունը առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, բայց վոկալ մանկավարժության տեսակետից դա ճշմարիտ և անհրաժեշտ ցուցում է, ուսուցման առաջին շրջանում՝ նրա հիմքերի հիմքը։

Ի՞նչ է ուզում ասել Կոմիտասն իր առաջին պատվիրանով։

Այն, որ նախքան երգչական հնչյունը կազմավորվելը անհրաժեշտ է տատուկ նախապատրաստել երգչական շնչառությունը։

Այս պրոցեսը փոքր-ինչ բարդ է։ Երգչից պահանջվում է մարզումների միջոցով վարժվել այնպես, որպեսզի մինչև կատարվող երաժշտական ֆրազի ավարտվելը նրա կրծքավանդակը, սոճոծանին և որովայնի մկանները պահպանվեն այն վիճակում, որում դրանք գտնվել են շնչառությունը վերցնելու պահին։

Հռչակավոր ֆիզիոլոգ Ի. Պավլովի աշակերտ, բժշկական դիտությունների դոկտոր Յու. Ֆրոլովը իր «Երգեցողությունն ու խոսքը Ի. Պավլովի ուսմունքի լույսի տակ» գրքում ասում է՝ «Երգչի արտաշնչման տևականությունն ու սահունությունը շնչառության պայմանական ռեֆլեքսները մարզելու միջոցով պետք է հասցնել լրիվ ավտոմատիզացիայի»։ Իսկ խորհրդային դիտնական-ֆոնետիստ Լ. Ռաբոտնովը «Երգչի ձայնի ֆիզիոլոգիայի և պատոլոգիայի հիմունքները» գրքում մեծ տեղ հատկացնելով ներբրոնխիալ ճնշմանը, գրում է՝ «Արյան ճնշման բարձրության աննշան տատանումները տոնը պահելիս ուղեկցվում են կրծքի և որովայնի պատերի լրիվ անշարժությամբ», «կրծքի ու որովայնի պատերի լրիվ կանգառման պահին ձայնը ձևոք է բերում մի առանձին երգայնություն, երաժշտականություն և փայլ, և նրա ուժգնությունը կարող է հասցվել մինչև ծայրագույն ֆորտիսիմոյի»։

Երգիչն ի վիճակի չէ միաժամանակ վերահսկել և՛ ճիշտ կազմակերպված,

ինչպես մենք՝ մանկավարժ վոկալիստներս ենք արտահայտվում՝ «հենակետից» սկիզբ առնող շնչառության, և՛ մտածել գեղարվեստական կատարման մասին։ Ուստի նրանից պահանջվում է հենց այն, ինչը խորհուրդ է տալիս Կոմիտասը՝ մարզումների միջոցով հասնել երգչական շնչառության ավտոմատացման, «մարմինը կարծես մեռած»։ Իսկ հնչյունի գոյացման և երաժշտագեղարվեստական առաջադրանքը կատարելու պրոցեսում միջամտում է երգչի ուղեղը, թելադրելով երգի խոսքերի հետ կապված ամեն տեսակի հույզեր։

«Մարմինը կարծես մեռած, բայց միտքը ուշիմ ու եռանդուն». գեղեցիկ ու պատկերավոր է արտահայտել Կոմիտասը երգչի ձայնադրման առաջին փուլում երգչական շնչառության և հնչյունի գոյացման գաղափարը։

Կոմիտասի երկրորդ պատվիրանը նույնպես, ժամանակակից վոկալ մեթոդիկայի տեսակետից ճիշտ է և անհրաժեշտ սկսնակ երգչին.

«Ձայնը նազիվ լսելի շշուկով սկսել և երգել պիանո–պիանիսիմո, դեռ կիսաստինճաններով բարձանալ և կամաց–կամաց լայնացնել ձայնաշարը»։

Հատկապես ընտրված այս տեսակի վարժությունները խիստ օժանդակում են երգչի ձայնածավալի ընդլայնմանը և ամրապնդմանը։ Կիսատոներով ձայնաշարը մեծացնելիս միաժամանակ ավտոմատացվում է նաև երգչական շնչառությունը։ Այդ աշխատանքը երգչից պահանջում է գիտակից և ուշադիր վերաբերմունք, առաջադրված խնդիրը ճիշտ իրականացնելու ձգտում և համբերություն։ Հավանաբար դա է պատճառը, որ իր երրորդ պատվիրանով Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս՝

«Երգելիս չշղայնաճաղ և խուսափել նուզմունմիից», *քանի որ պարապմունքի ընթացքում երգչի ներվայնացումը, հուզվելը, ցրվածությունը մշտապես խոչընդոտում են երգչական ունակությունների հաջող պատվաստմանը։ Նույն խորհուրդը պետք է տալ նաև մեներգեցողության դասատուներին և խմբավարներին։*

Չորրորդ և հինգերորդ պատվիրանները միևնույն նպատակն են հետապնդում։ Չորրորդը՝

«Ամեն ջանք թափել ձայնը ներսը չպահելու, այլ որքան հնարավոր է դուրս արտաբերելու»։

Երգչի ձայնի գեղեցկությունը կախված է հենց հնչյունային ալիքի արտաբերումը ճիշտ կազմակերպելուց։ Դա անհրաժեշտ է վիբրատող կոլորատուրային պասաժների կատարման, ձայնի բարձր դիրքավորումը պահպանելու համար։

Ժամանակակից վոկալ մանկավարժությունը հաստատում է. «Անհրաժեշտ է հնչյունային ալիքը առանց խոչակի (гортань) մասնակցության մղել ուղղակի դեպի ձայնադարձիչ այն տեղերը, որոնք երգչի ձայնին տալիս են գեղեցիկ տեմբրային երանգ, մշակում են հնչեղության որակը, մետաղահնչ-

չությունը, ստանալով ուժեղ, հավասար և հոսուն բնույթի բոլորակ ու թավշային հնչողություն» (Բ. Դմիտրիև «Վոկալ մեթոդիկայի հիմունքները», Մոսկվա, 1968)։

Երգչի ձայնի ձևավորումը սերտ կապված է ձայնալարերի աշխատանքը շնչառական հանգիստ վիճակից ակտիվ վիճակի փոխադրելու հետ (атака)։ Կոմիտասը մեծ նշանակություն է հատկացրել դրան և իր հինգերորդ պատվիրանում շատ պատկերավոր առաջարկել է՝

«Ձայնը առաջ մղել ինչպես մի նետ և այնման հեռու, որման շունչը թույլ է տալիս»։

Հնչյունային շիթի սլացիկությունը անհրաժեշտ է բարձր հնչյունները ամրացնելու և ձայնի ծավալը մեծացնելու համար։

Հնչյունի սլացիկությունն ու հեռանդուն առաքումը Կոմիտասը համոզիչ կերպով համեմատում է աղեղից արձակված նետի սլացիկության և հեռահարության հետ։ Չէ՞ որ որոշակի տարածության վրա արձակված նետը սլացիկ թռիչքի ընթացքում իր ուղղությունը չի փոխի և ուղեծրից չի շեղվի։ Այն կթռչի հենց այնքան տարածություն, որքան անհրաժեշտ է դրված նպատակին հասնելու համար, և որքան, ըստ այդմ, ձգված է աղեղի լարը։ Որքան լավ կազմակերպվի օդի ճնշումը դլխավոր ձայնադարձիչի (հնչման տեղի) վրա, այսինքն՝ երգչի շնչառությունը, այնքան ավելի հեռահար և զնգուն կլինի հնչյունի առաքումն այնտեղ, ուր դիտակցաբար հղել է նրան երգիչը։

Կոմիտասի վեցերորդ և յոթերորդ պատվիրանները նույնպես հետապնդում են ձայնի հոսքը կազմակերպելու և ձայնի ծավալն ու զնգունությունը մեծացնելու նկատմամբ երգչի մեջ դիտակցական մոտեցում զարգացնելու նպատակը։

Վեցերորդ պատվիրանով Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս՝

«Հազիվ լսելի շշուկով զարգացնել կիսաստիճանները և կամաց-կամաց ընդլայնացնել երաժշտական աստիճանները, և միայն այն պարագայում, երբ նախընթաց աստիճանը կատարյալ է ելնում, ֆիշ-ֆիշ ձայնի ուժը ավելացնել, պահպանելով ամենայն հանգստություն առանց որևէ հուզմունքի»։

Կոմիտասն իրավացի է և այս պատվիրանում։ Ձայնի հոսքի ճիշտ կազմակերպումը ամրացնելու և երգչի ձայնածավալը մեծացնելու համար անհրաժեշտ է բոլոր վարժությունները կատարել միջին հնչյուններից և հանգիստ, կիսատոներով դեպի վեր ընդարձակել հնչյունաշարը։ Ընդ որում, մինչև հնչյունաշարի մեկ աստիճանը չամրապնդվի, չանցնել հաջորդ կիսատոնին։ Չի կարելի սկսնակ երգչին միանգամից հանձնարարել ծավալուն վարժություններ, բարձր հնչյուններ, տեխնիկական պասաժներ, եթե երգչի հնչյունաշարը, այսինքն՝ ձայնածավալը անկայուն է, ձայնավոր հնչյունները միատույն չեն ստացվում, երգչական շնչառությունը ամրապնդված չէ։

«Մշակված ձայնի հնչողությունը, ասում է Բ. Դմիտրիևը, երգչական, ունակությունների հաստատման ամրապնդման արդյունքն է: Այդ աշխատանքը մշտապես հաստատուն պահելը, այդ վոկալ ավտոմատիզմները մշակելը երիտասարդ երգիչների մեծ մասի համար մեծ ջանքեր են պահանջում: Ահա թե ինչու երգչի պարապմունքները պետք է տարվեն հանդարտ իրադրության մեջ, աստիճանաբար, առանց ձայնի ուժգնությունը չափազանցնելու, լիակատար կենտրոնացվածության պայմաններում: Ճիշտ այսպես է դատել ժամանակին նաև Կոմիտասը:

Յոթերորդ պատվիրանով Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս՝

«Շատ աշխատանք (երգելու) կատարել շատ քիչ շունչ գործադրելով»:

Ներկա ժամանակում այս պատվիրանը ուսուցման չափազանց կարևոր կանոն է: Անհրաժեշտ է բնական, արագ և աննկատ շունչ վերցնելով, դիտակցորեն ղեկավարել երաժշտական մեծ ֆրազների հնչյունը սահուն արտաբերելու պրոցեսը: Դրա համար երգիչը պետք է համոզվի իր շունչը տարաբաշխի այնպես, որպեսզի այն բավականացնի մինչև կատարվող ֆրազի ավարտվելը: «Փոքր շնչով՝ երաժշտական մեծ ֆրազներ»—ասում են մեր օրերում ևս ձայնամարզության բոլոր ուսուցիչները:

Երգչի դաստիարակությունը, որպես կանոն, պահանջում է միմյանց հետ սերտ կապված երկու խնդրի միաժամանակյա լուծում. սովորեցնել նրան ինքնուրույն կատարել իր կատարողական ապարատը՝ «նվագարանը» և վարժեցնել դրա վրա «նվագելուն»: Սրանում է երգչի ուսուցման բարդությունը և տարբերությունը նվագող երաժիշտների ուսուցումից: Ամեն մի վարժություն կարելի է կատարել նաև որպես երաժշտական դարձվածք, որպես երաժշտական մտքի մի պատառիկ: «Երգչի ձայնային տեխնիկան պետք է կառուցվի որոշակի պատկերացումներով: Այդ իսկ պատճառով տեխնիկայի զարգացումը պետք է տարվի երաժշտական նյութի հիման վրա» (Բ. Դմիտրիևի):

Հնչյունը, եթե երանդավորված չէ խոսքով կամ զգացմունքով, մեռած հնչյուն է: «Դատարկ հնչումներն դատարկ զգացում կ՚առաջանան»,—ասել է Կոմիտասը Կ. Պոլսի Նայան դպրոցի ուսուցիչների համար կարդացած իր դասախոսության մեջ: Ահա թե ինչու իր ութերորդ պատվիրանով նա առաջարկում է՝

«Ձայնը մարզելիս այնպիսի բառեր պտրել, որոնք մեծ գաղափարներ են պարունակում կամ պատկերազարդ են, կամ զորավոր՝ իրեն զգացմունքի արտահայտություն, զորօրինակ՝ գարուն, աշուն, ձմեռ, երկինք, արև, լուսին, ամպ: Երգել դոցա աստիճանաբար ձայնաշարով: Այդ կզարգացնի տարածության գաղափարը ու կլայնացնի ու կնեռավորի ձայնը»:

Երաժշտական դարձվածքներով, մեղեդիական հատվածներով կառուց-

ված վարժությունները որպես երաժշտական միտք զարգացնում են երգչի երաժշտականությունը։ Երգչի ձայնը երաժշտական առաջադրանքներով մշակելը նրա գիտակցության մեջ ամրացնում է այն ամենակարևորը, ինչը ծայրահեղ անհրաժեշտ է երգային արվեստում. դա երաժշտական պատկերացման և նրա ձայնային մարմնավորման կապն է, գեղարվեստական կատարման և տեխնիկայի կապը։

Կոմիտասը այդ լավ է գիտակցել, ուստի և հանձնարարել է ընտրել հատուկ խոսքեր, հատուկ ֆրազներ, որոնք արտահայտեն խոր մտքեր ու հույզեր, որպեսզի օժանդակեն երգչի մեջ զարգացնելու և՛ երաժշտականությունը, և՛ միաժամանակ ձայնի հոսքի ճիշտ կազմակերպումը, տեխնիկան։

Բազմամյա մանկավարժական պրակտիկայում ես հետևում եմ այդ մեթոդին. իմ վարժությունները կառուցված են երաժշտական ֆրազներից, վերցրված հենց Կոմիտասի ժողովրդական երգերից։ Այդ երգերը՝ հայ երգային արվեստի գոհարները՝ այնքան համոզիչ են, այնքան խորունկ և սրտառուչ, որ հատվածաբար, վարժությունների ձևով էլ վերցրած, նկատելի օժանդակում են աշակերտների երաժշտական մտածողության զարգացմանը և միաժամանակ օգնում են նրանց ձայնի հոսքի ճիշտ ձևավորմանը, տեխնիկայի զարգացմանը։

Ամփոփելով ութ պատվիրանները, վերջին երկուսում՝ իններորդում և տասներորդում Կոմիտասն անցնում է կատարման տեխնիկային, ինչով, իսկապես ասած, և ավարտվում է երգչի ձայնադրման ուսուցումը։

Իններորդ պատվիրանն ասում է՝

«Այս բոլոր աշխատանքից հետո փորձել աստիճանաբար ուժեղացնել և աստիճանաբար պակասեցնել ձայնը crescedo և decrescendo և ընդհատումներով երգել (staccato)։ Իսկ տասներորդը՝

«Մի ձայնանիշ առնել իբրև հիմնավոր և շուտ անցնել մի ուրիշ ելևէջի՝ ավելի բարձր կամ ավելի ցածր, և շունչի մեջը լեցնելով, ուժեղացնել մեկ նոտայեն մինչև մյուսը»։

Երգչական ունակությունները ամրապնդելու հիմնական աշխատանքը ավարտելով, Կոմիտասն իր իններորդ և տասներորդ պատվիրաններում անցնում է ձայնի հոսքը կազմակերպելու աշխատանքի վերջին փուլին՝ հնչյունի տեխնիկայի ավտոմատ տիրապետմանը, ձայնի ուժգնության ավելացման և պակասեցմանը, մեկ հնչյունից արագ մյուսին անցնելուն, երգչի ամբողջ ձայնածավալում դեպի վեր և դեպի վար թռիչքաձև շարժումներին, այսինքն այն խնդիրներին, որոնք ժամանակակից մանկավարժությունը ձևակերպում է այսպես՝ «Ձայնային ապարատը ենթարկել երգչի առաջ դրվող այն բոլոր պահանջներին, որոնք անհրաժեշտ են գեղարվեստական-կատարողական խնդիրներ լուծելու համար»։

Դժվար է չհիանալ մեծ Կոմիտասով, որը իր ղորու էր այնքան իմաստուն կերպով խորամուխ լինել նաև երգեցողական արհեստի նրբին առանձնահատկություններին, երգչական ամեն մի կանոնի ճիշտ հիմնավորումը տալ և սեփական եզրահանգումներ անել, ու դրանք կուռ հաջորդականությամբ շարադրել իր «Տասն պատվիրաններ երգչին» աշխատանքում։ Այդ պատվիրանները համընկնում են Սովետական Միության մեջ աշխատող, ձայնի մասին ժամանակակից դիտության փորձով հարուստ, առաջատար վոկալիստ-մանկավարժների ասույթներին։

Մենք համոզված ենք, որ վոկալիստ մանկավարժները և խմբավարները, եթե խորանան Կոմիտասի պատվիրաններում շարադրված նյութի իմաստի մեջ և դրանք օգտագործեն իրենց մանկավարժական աշխատանքում, երիտասարդ երգիչներ և խմբավարներ դաստիարակելու գործում մեթոդական մեծ օգնություն կստանան։

Դիմելով մեներգեցողության դասատուներին, խմբավարներին և հանրակրթական դպրոցների երաժշտության ուսուցիչներին, այս հոդվածը ուզում եմ ավարտել իր՝ Կոմիտասի խոսքերով.

«Երգեցողությունը սրտի հետ կապ ունի, որ ուղղակի հոգիին կերթա... զգուշությամբ և երկյուղածությամբ մոտեցեք դաստիարակության գործին, խիստ փափուկ պաշտոն մըն է ձերը»։

ՌՈԲԵՐՏ ԱԹԱՅԱՆ

ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությանը նվիրված իր հոդվածներում[1] *Կոմիտասը ուշադրություն է դարձրել նաև գյուղական երգերում հանդիպող բազմաձայնության տարրերին, բերել է մի քանի նմուշ և հակիրճ դիտողություններով անդրադարձել դրանց։*

Կոմիտասից հետո հայ երաժշտագիտության մեջ, մասնավորապես բանահավաքների կողմից, այս ուղղությամբ, ցավոք սրտի, շատ քիչ բան է արվել։ Ներկա ակնարկը նպատակ ունի դնահատելով ամփոփել արվածը և այդ կարևոր բնագավառի վրա հրավիրել երգ հավաքող մասնագետների ուշադրությունը։

Նախքան բուն նյութին անցնելը անհրաժեշտ ենք գտնում անել մի քանի ընդհանուր դիտողություններ։

Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ բազմաձայնության մասին խոսելիս սովորաբար (ակամա) մտաբերում են վրացիների ժողովրդական երաժշտությունը։ Այդ երկու հարևան ժողովուրդները, որ պատմական զարգացման միմյանց շատ բանով նման ուղի են անցել, անհիշելի ժամանակներից ստեղծել են բանահյուսության, գրականության, ճարտարապետության ու գեղարվեստի աչքի ընկնող կոթողներ, երկուսն էլ երաժշտականությամբ օժտված՝ մինչև մեր օրերն են հասցրել նաև ժողովրդական երաժշտության հնագույն ավանդույթներ։

Գուցե ընդհանուր շատ բան կարելի է գտնել հայերի և վրացիների ժողովրդական արվեստի ձևերում, բայց այդ ժողովուրդների երաժշտությունը գոնե մեկ բանով որոշակի տարբեր է՝ վրացական ժողովրդական երգը բազմաձայն է, իսկ հայկականը՝ միաձայն։

Զարմանալի՞ է։ Եվ այո՛, և ո՛չ։ Ոչ, որովհետև հենց իրենց՝ վրացիների մոտ էլ ինչ-որ տեղեր կենցաղավարում է միաձայնություն։ Իսկ սա նշանա-

---

1 «Հայ գեղջուկ պարը» (1901), «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» (1907), «Լոռու գութաններգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» (1914), տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941։

կում է, որ դարեր շարունակ, ու մինչև այսօր միաձայնությունն ու բազմաձայնությունը ինքնամփոփ կերպով կարող էին պահպանվել նույնիսկ մեկ ժողովրդի ընդերքում, նրա առանձին ղանգվածներում կամ ժողովրդաերաժշտական ստեղծագործության առանձին հատվածներում։

Հակառակ մեր մի շարք արվեստակիցների կարծիքի, երբ նրանք տարբեր ժողովուրդների երաժշտության մեջ բազմաձայնության առկայությունը կամ բացակայությունը դիտում են որպես այդ ժողովուրդների ժողովրդական երաժշտական մշակույթի ընդհանուր զարգացման այս կամ այն աստիճանի արտահայտություն, մենք հակված ենք կարծելու, որ՝

ա. Բազմաձայնությունը որպես երաժշտական մտածողության, աշխարհընկալման ու արտահայտման մի ձև, կարող է տվյալ ստեղծագործողին հատուկ լինել կամ չլինել։ Ժողովրդական ստեղծագործության դեպքում բազմաձայնության առկայությունը կամ բացակայությունը այդ ստեղծագործության համար ավանդական ոճական գիծ է, նրա բնորոշ հատկանիշներից մեկը, որ բնական ճանապարհով, որպես կանոն, ոչ ձևոր բերվում, ոչ էլ անհետանում է[2]։

բ. Եթե որևէ ժողովրդի երաժշտություն բազմաձայն է, ապա դա բազմաձայնություն չէ ընդհանրապես, այլ նրա որոշակի տեսակը, որոշակի «դոզա»-յով, տարածման որոշակի ոլորտում (օրինակ՝ վոկալ կամ գործիքային երաժշտության մեջ, կամ՝ և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ, սրանց բոլոր ժանրերում կամ՝ այս կամ այն ժանրում, այս կամ այն չափով տարածված և այլն)։ Բազմաձայնության այդ «դոզան» էլ այս դեպքում միայն քանակական չափանիշ

---

2 Ինչ վերաբերում է ժողովրդական մշակույթների պատմական զարգացմանը, մոդիֆիկացիային կամ դեգրադացիային, մենք չենք ժխտում. դրանք ընդհանրապես հնարավոր և օրինաչափական են նաև տարբեր մշակույթների հենց փոխազդեցության և փոխներթափանցման ճանապարհով։ Բայց այս դեպքում պետք է հաշվի առնել՝ ա. Այդպիսի ազդեցություններն ու ներթափանցումները հազիվ թե կարող են փոխել որևէ մշակույթի հիմնական ոճական գծերը. բ. Ժողովուրդների, մասնավորապես աշխարհի «արևելյան թաղերի» ժողովուրդների բուն դյուրական մշակույթները մինչև վերջին ժամանակներս կենցաղավարել են խիստ ինքնատարփակ և միմյանցից մեկուսացված վիճակում. գ. Որևէ ժողովրդական երաժշտության այնպիսի վճռական փոփոխությունը, ինչպիսին կլիներ նրանում բազմաձայնության մուտքը, կարող էր տեղի ունենալ միայն շատ երկարատև ժամանակում, և հետևաբար աստիճանաբար կդառնար (դարձած կլիներ) ավանդական ոճական գիծ։ Իսկ եթե այդպիսի «մոդիֆիկացիան» տեղի է ունեցել համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում, ապա ակնհայտ կլիներ դրա «դրսից բերված», «օտարածին» լինելը, ուրեմն և տվյալ մշակույթի համար տիպական չէր համարվի. դ. Այդպիսի «ներթափանցումները» կարող էին տեղի ունենալ երկու ժողովրդական արվեստներում ի սկզբանե գոյություն ունեցած կոմպոզիցիոն որոշակի ընդհանրությունների, համանման հիմքերի առկայության պայմաններում (օրինակ՝ լադաինտոնացիոն, մելոդիակառուցողական, ձևային և այլ ընդհանրություններ), որոնց հիման վրա միայն կդոյանային մտածողության համանման ձևեր։

չէ, այլ՝ նաև տվյալ ժողովրդի համար բնորոշ երաժշտական տեսակը բնութագրող որակական չափանիշ։

գ. Բազմաձայնության առկայությունը կամ բացակայությունը չի որոշում որևէ ժողովրդի երաժշտության բովանդակության խորությունը, նրա զարգացածության չափը կամ գեղարվեստական արժեքը։ Բազմաձայնությունը մտածելակերպի ձև լինելով հանդերձ, միաժամանակ երաժշտական արտահայտչականության միջոց է։ Հայտնի է, որ մեկ միջոցի բացակայության դեպքում սովորաբար պատմականորեն զորեղանում է մեկ այլ միջոց, և գեղարվեստորեն շնորհալի ժողովուրդները իրենց գեղագիտական ներքինի համեմատ իրենց զգացմունքներն արտահայտում են միանման լրիվ ու ամբողջությամբ, ինչ միջոցներով ուզում է լինի։

Իրավացի է նշանավոր երաժիշտ-պատմաբան Ռ. Ի. Գրուբերը, երբ հաստատում է, թե՝ «Հնարավոր է միաձայնություն, որ զգալիորեն ավելի բարդ լինի և կուլտուրայի անշափ ավելի բարձր մակարդակ ներկայի բերի, քան մի բազմաձայնություն»[3]։

Եվ, չնայած այս ամենին, որևէ ժողովրդի երաժշտության մեջ բազմաձայնության առկայությունն ըստ ինքյան արժեքավոր երևույթ է, ու բնական է, որ հայ երաժիշտները այս առումով միշտ բարի նախանձով են ընկալում իրենց պատմական ու ներկա մերձավոր հարևանի՝ վրացիների երաժշտությունը։

Հայտնի է, որ հայ ժողովրդական երաժշտության ոճական հատկանիշները ձևավորվել են սկսել հնագույն անցյալում, համենայն դեպս, ինչպես հասկացվում է հին պատմագիրների վկայություններից ու գոյություն ունեցող նոր ուսումնասիրություններից[4], մինչև մեր թվագրության առաջին դարերը դրանք, որպես ինքնատիպ ազգային մշակույթի հիմնական հատկանիշներ, արմատացած են եղել։ Այդ հատկանիշները բազմազան են։ Այստեղ մեզ համար կարևոր է նորից ընդգծել՝ հայ ժողովրդական երգը, նրա մեղեդիական արվեստի բարձր զարգացածության պայմաններում, այնուամենայնիվ, միաձայն-մոնոդիկ կերտվածք ունի։ Բայց քանի որ բազմաձայնությունը, ինչպես ասացինք, ինքն ըստ ինքյան արժեքավոր արտահայտչամիջոց է, ապա բնական է, այսպես ասած, ոչ բազմաձայն մշակույթների ներկայացուցիչների ձգտումը սեփական մշակույթի մեջ փնտրել և նրան գտնվում են՝ համապատասխան ձևով արժեքավորել բազմաձայնության նույնիսկ նվազագույն դրսևորումները։

Բազմաձայնության բնագավառում հայ ժողովրդական երաժշտությունը,

3 «Музыкальная культура Древнего мира», Сборник статей под ред. Р. И. Грубера, Ленинград, 1937, Вступительная статья.

4 *Х. С. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958.

պետք է ենթադրել՝ վաղուց ի վեր, բավարարվել է նրա առանձին տարրերով, ավելի ստույգ՝ նրա պարզագույն տեսակներով միայն։

Այժմ մենք կփորձենք գլխավորապես Կոմիտասի, մասամբ նաև Մ. Թումանճանի և Վ. Սամվելյանի ձայնագրած նմուշների հիման վրա թուլլատրելի մանրամասնությամբ դիտարկել այդ տարրերը հայ գյուղական վոկալ երաժշտության տարբեր ոլորտներում[5]։

* * *

Հայ գյուղական վոկալ երաժշտության մեջ բազմաձայնության հիմնական տարրը մենք համարում ենք անտիֆոնը՝ փոխեփոխ երգեցողությունը։ Կոմիտասը համակարգել և հակիրճ նկարագրել է այդպիսի երգեցողության տեսակները՝ պարզ, երբ փոխեփոխ երգվող նույն կամ տարբեր հատվածները միմյանց ետևից են, բարդ՝ երբ նույնպիսի հատվածները միմյանց շղթայվում են (ամեն մի հաջորդ երգողը դեռ միանում է նախորդի երգի «վերջին հանգավոր ոտքին», ապա միայն ինքնուրույն կատարում իր երգելիքը), և խառն կամ ազատ՝ երբ տեղի է ունենում անկանոն հաջորդականություն։ Ըստ Կոմիտասի, բարդ ձևերն «առավել հատուկ են պարերգի համար», խառն և ազատ ձևով «ասում են գուբաններգները և կալերգները»։

Փոխեփոխ կամ անտիֆոն երգեցողության ձևերը կարելի է դասակարգել նաև մի այլ սկզբունքով. «բնական պայմաններում» իրենաբերաբար գոյացող և «արհեստականորեն», կանխամտածված ստեղծվող անտիֆոն։ Այսպիսի դեպքում առաջին տեսակից կլինեն, օրինակ, հողագործական համատեղ աշխատանքի հետ կապված երգերը, որոնք գյուղական վոկալ երաժշտության հնագույն նմուշների թվին են պատկանում։

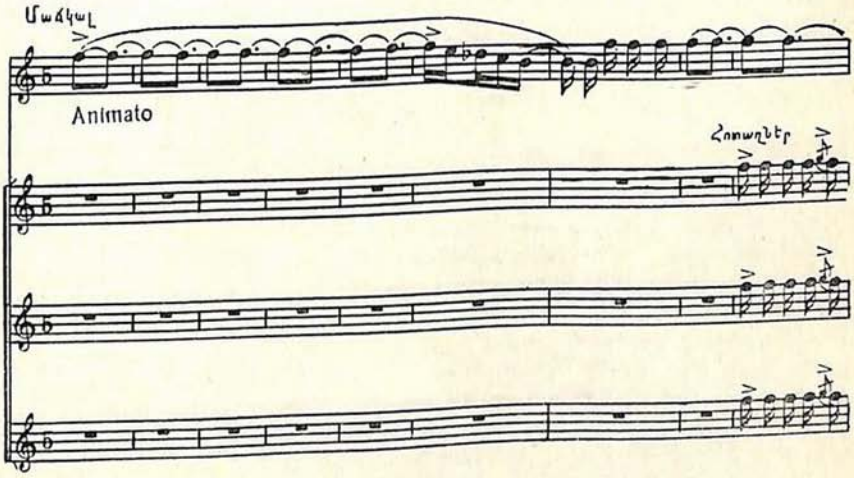
Ինչպես հայտնի է՝ դրանց թագն է գուբանի երգ-իմպրովիզացիան կամ՝ ճոռովելը, որ որոշ դեպքերում բավականին մեծ կոլեկտիվի աշխատանքային եռանդուն գործունեության, ներքին լարված ապրումների և բարձր ոգևորության արտահայտություն է։ Խոսքն, անշուշտ, հին ժամանակների մասին է, երբ վարում էին եզան գութանով, նրան լծելով մինչև տասներկու զույգ եզն ու գոմեշ (ամեն մի երկու զույգն ուներ իր հոտաղը) և, ինչպես Կոմիտասն է հավաստում, անասուններին ուղղված փաղաքշանքը կազմում էր գութանների էական մասը, քանի որ անասունն արդեն վարժվել է, որ քշողը պետք է երգի, իսկ քշողն էլ գործի ղեկավարի կողմից կոշտ հանդիմանության կարժանանա, եթե երգելու մեջ հապաղի։

5 Հայ գյուղական և մանավանդ քաղաքային ժողովրդական գործիքային երաժշտության մեջ ևս կիրառվում է բազմաձայնություն և ավելի լայնորեն. դրա տեսակներն ու ձևերը այս կամ այն չափով հատուկ են ընդհանրապես Կովկասի, և հաճախ ավելի լայն՝ Մերձավոր Արևելքի մի շարք ժողովուրդների համար։ Դրան մտադիր ենք անդրադառնալ առանձին հոդվածով։

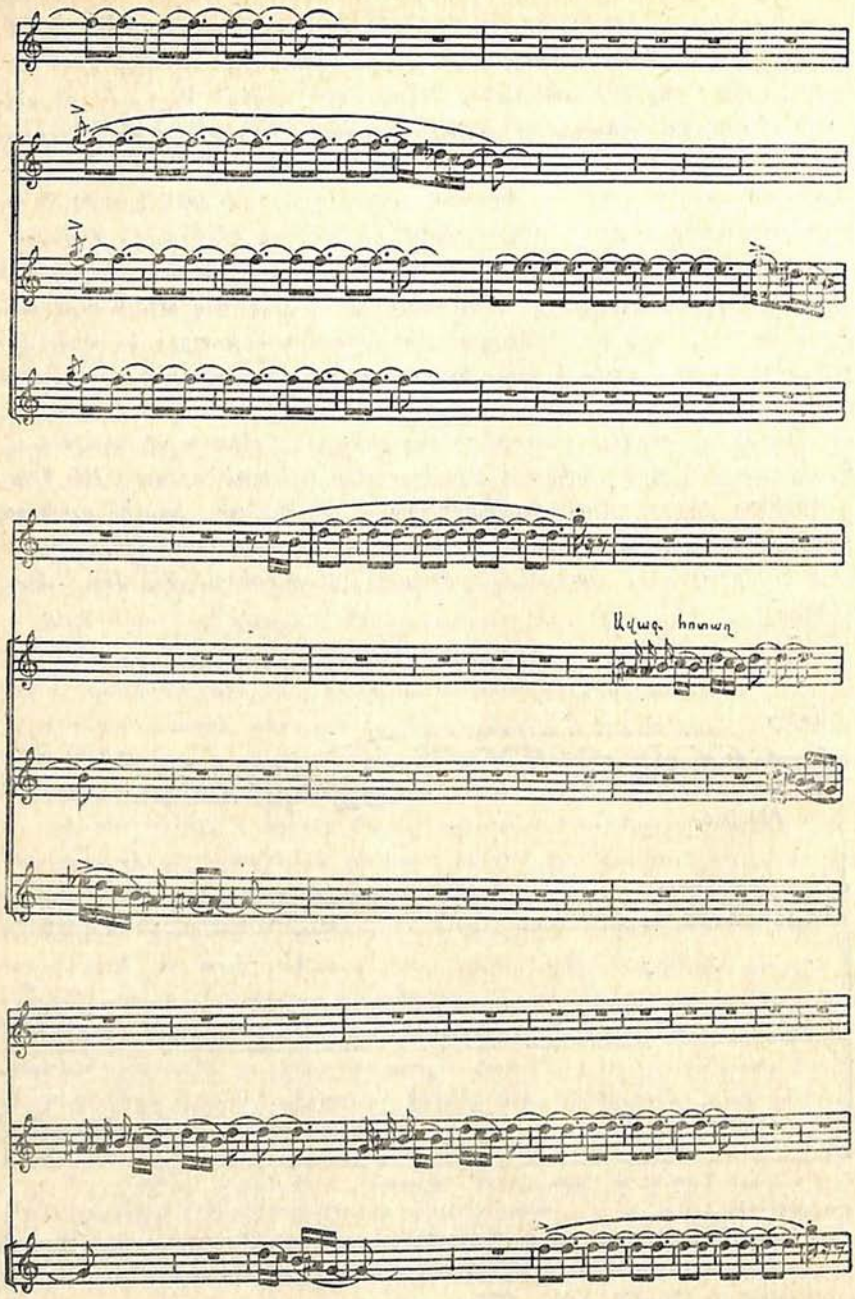
Կոմիտասի գրառած մի շարք երկրագործական երգերից ամենալրիվը կարելի է նկատել Լոռու գութաներգը։ 1914 թվականի «Նավասարդ» տարեգրքում պայմանական նշաններով կրճատ ըետեղված այդ հոռովելը վերծանելով, ստանում ենք 301 տակտանոց երկարաշունչ մեղեդի՝ մի բարդ, ինքնուրույն բաժինների համապրման և տարբերակման միջոցով շարունակ զարգացող, ժողովրդական խոշոր ձևի ստեղծագործություն[6]։ Ընդ այսմ միանգամայն ակնհայտ է և այն, որ ձգտելով հնարավորին չափ լրիվ գրառել հոռովելի չափազանց հարուստ բովանդակություն ունեցող «հիմնական մեղեդիական գիծը», Կոմիտասը, դժբախտաբար, քիչ ուշադրություն է դարձրել (և երևի այն պայմաններում, որ ձայնագրել է, չէր էլ կարող ավելի ուշադրություն դարձնել) նրա բազմաձայնությանը։ Նա միայն թռուցիկ կերպով, միայն երգի սկզբում դուրս է գրել երկրորդ ձայնի մուտքը, բայց այս տեղում էլ ընդհատել առաջին ձայնը։

Օգտվելով հոռովելի կատարման ողջ ընթացքի կոմիտասյան նկարագրությունից, որտեղ պարզ երևում է այդ կոլեկտիվ աշխատանքի առանձին մասնակիցների «երաժշտական-կատարողական» ֆունկցիան ևս, և ուշադրության առնելով երգեցողության հանպատրաստից կերպը, Լոռու հոռովելը կարելի է ներկայացնել հետևյալ պարտիտուրի ձևով (բերում ենք միայն երգի սկիզբը).

Լոռու հոռովել. ձայնագրություն Կոմիտասի (վերակազմում)

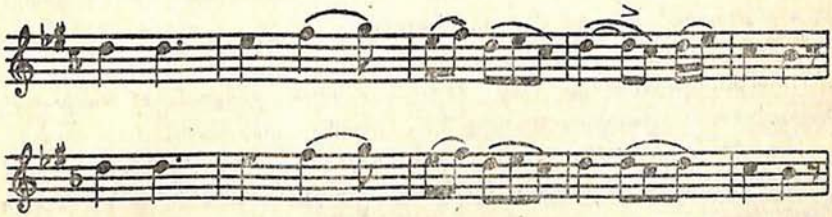


6 *Տե՛ս* Ա. Շահվերդյան, *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, էջ 408—420։ Հոռովելը Կոմիտասի նշումների հիման վրա վերծանած լրիվ վիճակում գետեղել ենք այդ նույն գրքում, էջ 521—523, Երևան, 1958։*


Ակաց. հոսող

Այս պարտիտուրը Հոռովելի սկզբնական հատվածի ժողովրդական կատարումը պայմանական ներկայացնող հնարավոր ձևերից մեկն է։ Բայց ինչ ձևով էլ ներկայացնենք, այդ հատվածը, որ ուղեկցել է աշխատանքի առաջին փուլին, մեր պատկերացումով ունեցել է անբռնազբոս և բավական արտահայտիչ մի բազմաձայնություն, որը նույնիսկ վերապահությամբ կարելի է պարզապես «անտիֆոն» անվանել։

Կոմիտասի պատմելով, «ապա հաջորդում է մի հանդարտիկ, քնքշիկ ու մեղմիկ եղանակ, ու յուրաքանչյուր լծկան, անուն-անուն, շոյում ու փայփայում են այս սրտաբաց ու զեղուն բառերով».



Իր բնույթով նախորդին որոշակի հակադրվող այս եղանակը ավելի ևս ընդգծում է նախորդի ինքնատիպ-անտիֆոնային բազմաձայնությունը։ Բայց հենց այս հատվածն էլ, որ երգում են բոլոր գութանավորները միասին, պետք է ենթադրել՝ երգում են հաղիվ թե ունիսոն երգեցողության ակադեմիական ճշգրտությամբ, այլ ավելի շուտ՝ ճեառոֆոն կամ բազմատոնալ ձևով (դժվար չէ պատկերացնել նույնիսկ զուգահեռ ինտերվալներով՝ տերցիաներով, կվարտաններով կամ ավելի բազմանգամ համահնչյուններով), այնպես որ այստեղ էլ հնարավոր է կոմպլեքսային, ֆաբուրդոն կամ մի այլ տեսակի բազմաձայնության գոյացում[7]։

---

7 Անհրաժեշտ է հաշվի առնել նման հոռովելներում խմպրովիզացիայի և կայուն ձևի հարաբերությունը։ Իր բուն մեղեդիական բովանդակության տեսակետից այս երաժշտությունը, ինչ խոսք, խմպրովիզացիա է, և ժողովրդական կատարման ընթացքում նրա «հիմնական մեղեդիական գիծը», իր ընդհանուր հուզական բնույթը պահպանելով հանդերձ, ամեն անգամ կոնկրետ ելևէջային մի նոր կազմ կարող է ունենալ։ Առանձին ձայների թիվը նույնպես կարող է փոփոխվել, նայած թանի լուծ է քաշում գութանը և քանի երգող հոտաղ կա։ Բայց այդ երաժշտության ինտոնացիաները և նրա ընդհանուր կառուցվածքը ունեն երկար ժամանակի ընթացքում կայունացած իրենց կերպերը, իրենց կառուցվածքային օրինաչափությունը։ Այս տեսակետից Հոռովելն երգվել է ամեն անգամ նույն «չգրված կանոններով»։ Պետք է պատկերացնել՝ այդ «կանոնները» մշակվել են այն ժամանակվանից, երբ հայ գյուղացին սկսել է եղներ լծած գութանով վար անել, սակայն, դրանից առաջ էլ նույն ինտոնացիաների ու կառուցվածքի նախաձևերը, նախատեսակները գյուղացու գիտակցության մեջ արմատացած, երբ-տած են եղել՝ կապված նրա ավելի վաղ շրջանների աշխատանքային գործունեության և տեղային այլ պայմանների հետ։

Իր ուսումնասիրությունը Կոմիտասն ավարտում է «բազմերանգ գութաններգի» մի բանաստեղծական նկարագրությամբ, որն իր հերթին լավագույն ձևով հաստատում է այդ «բնական» անտիֆոնի արտահայտչական արժանիքները: Նման բազմաձայնություն յուրահատուկ է նաև կալի երգերին:

Գյուղական երգի այլ, նույնպես որոշակի ժանրերում տարածված է կանխամտածված ստեղծվող անտիֆոնը: Կոմիտասի նշած շուրջպարի երգերի հետ հավասարապես, դրանք ծիսական՝ հարսանիքի, Համբարձման տոնի վիճակահանության և Բարեկենդանի երգերն են: Այդպիսի անտիֆոնի ձևային տարբերակումները բազմազան են՝ մեներգիչ և խումբ, երկու մեներգիչ և խումբ, երկու խումբ և այլն: Կարևորն է՝ ամբողջական երաժշտական ֆրազները ինքնուրույն կերպով միմյանց հաջորդում են (ըստ Կոմիտասի՝ պարզ ձև), թե մեկը մյուսին շղթայվում (բարդ ձև):

Ստորև, պարտիտուրի ձևով վերաշարադրված բերվում են Կոմիտասի ձայնագրած հարսանեկան երգերից երեք հատված-օրինակ.

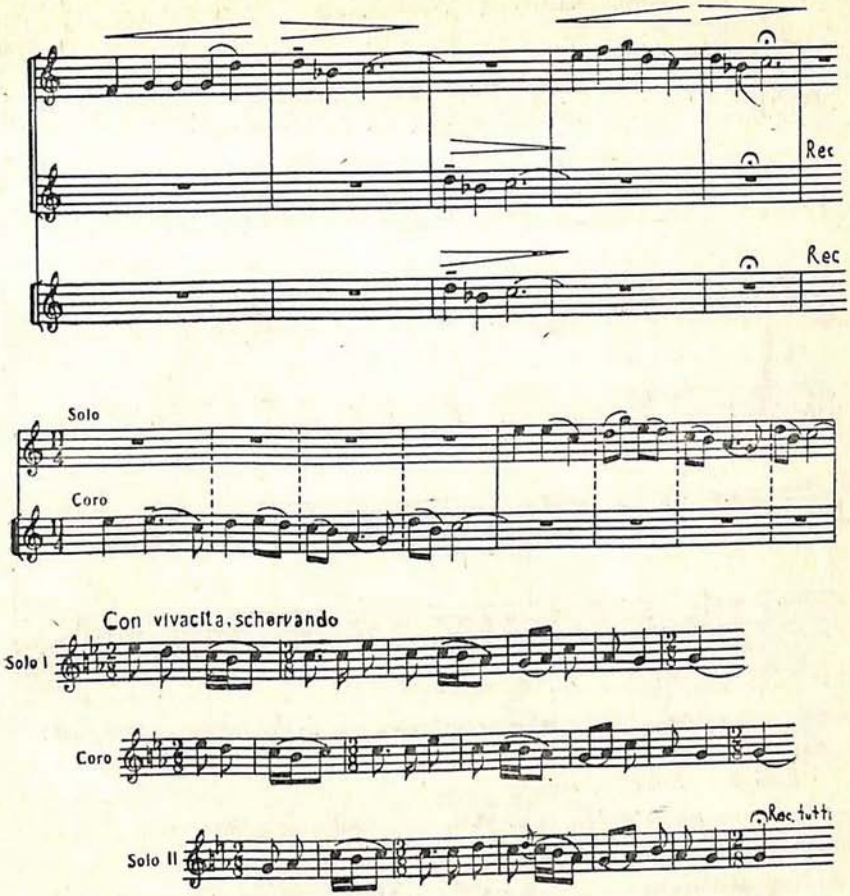
ա. Թագվորին նվեր բերած հարսանքավորները մեկ-մեկ ներկայացնում են իրենց նվերները, և գործողությանը իր վերաբերմունքն է ցույց տալիս նաև ժողովուրդը.

բ. Մոտիկ ընկերուհիները «Հարց ու պատասխանի» ձևով հարսին գովերգում են.

գ. Մի համարձակ, կատակասեր երիտասարդ, կամ մի քանիսը՝ փոխնեփոխ, ժողովրդի մասնակցությամբ, կատակով «ձեռք են առնում» «պաշտոնական» անձ ներկայացնող հարսանքավորներին, նմանեցնելով նրանց զանազան առարկաների և նույնիսկ կենդանիների, և վերջում այլ նմանեցումներով փառաբանում են հարս-թագավորին.

«Մեր թագվորին», «Եղնիկ», «Էն դիզան». ձայնագրություն Կոմիտասի
(վերաշարադրություն)[8]

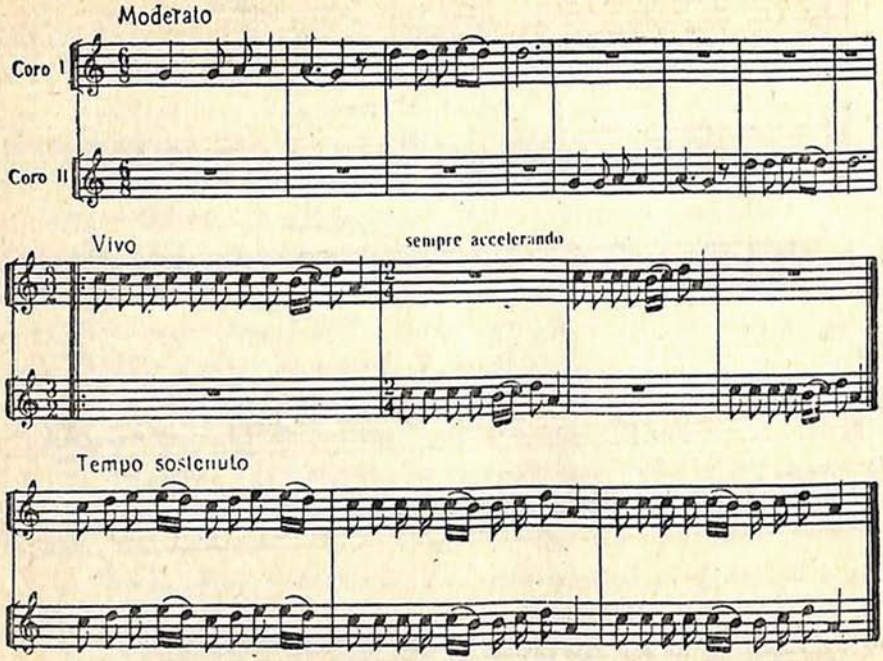
8 Առաջին երկու երգի տվյալ տարբերակների ժողովրդական կատարման ձայնագրությունները Կոմիտասի ձեռագրերում չեն հայտնաբերվել, բերում ենք նրա մշակումներից, որոնցում



Կոմիտասի ձեռագրերից մեկում (321/5) «Մեր թագվորն էր խաչ» երգի մոտ կա նրա նշումը, որտեղ նույնպես երգի Բ տունը Ա տնից մաքուր կվարտա բարձր է գրված, ինչպես «Մեր թագվորին» երգում։ Մի այլ ձեռագրում (310/6) «եղնիկ»-ի եղանակով գրված է հարսանյաց ծառի օրհնությունը, որտեղ, պետք է ենթադրել, նույնպես փոփեփոխ երգեցողություն է (օրհնողը և նույն խոսքերով՝ ժողովուրդը)։

Ահա և Բարեկենդանի ծիսական խաղ-ներկայացումների երգերից մեկը՝ «Ա՛հ տարի՝ տարի... ղուշը ցորենը կերեր է, մուկը ղուշը կերեր է, կատուն մուկը կերեր է, գայլը կատուն կերեր է և այլն, գալ տարի՝ բարի...»։

կոմպոզիտորը պահպանել է ոչ միայն բուն եղանակները, այլև ժողովրդական կատարման առանձնահատկությունները։ Երրորդ օրինակը Կոմիտասի արխիվում պահվող ձեռագրերից է։

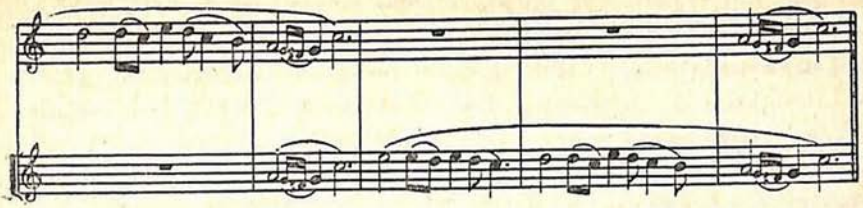


Նման ձևով կատարվող երգերից են նաև Կարա-Մուրզայի «Գացեք տեսեք»-ը, Կոմիտասի «Եկեք տեսեք»-ը և տնային աշխատանքի երգերից՝ Սանդի երգը և այլն։

Անտիֆոնը համեմատաբար զարգացած է երգով ընթացող շուրջպարեր-ում, որտեղ պարզ ձևերի հետ, ինչպես հատատում է Կոմիտասը, հանդի-պում ենք նաև բարդ ձևերի։

Պարերգ. ձայնագրություն Կոմիտասի (Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ[9])

9 *Օրինակը բերվում է «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածից, գրված 1901 թվականին* («Zeitschrift für armenische philologie», Marburg, H. 1), *պահպանված է Կոմիտասի շարադրությունը։ Կոմիտասի հոդվածում պարերգի խոսքերը գրված չեն, սա հետագայում նրա մշակած «Անձրևն եկավ» երգն է, որի ժողովրդական տարբերակը այլ խոսքեր է ունեցել։*



Կոմիտասը հիշատակել է նաև այն դեպքը, երբ երկրորդ երգիչը առաջինի երգածը ոչ թե նույնությամբ կրկնում է, այլ իր ձայնին հարմարեցնելով տարբերակում կամ լիովին փոխում է, բայց այնպես, որ դա նրա երգածին համաձայնի։ Այդպիսի դեպքում շղթայման տակտում (կամ՝ տակտերում) և կամ ամբողջը միաժամանակ երգելիս գոյանում է նաև ելևէջային ինքնուրույնություն, այն, ինչը Կոմիտասն անվանում է «կանոնավոր երկձայնի նշաններ»։ Օրինակը հետևյալն է.

«Լավն ասեմ իմ յարի». ձայնագրություն Կոմիտասի
(Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 33)

Կանխամտածված ստեղծվող անտիֆոնի հիմնական տեսակները սրանք են։ Նրանց՝ գործնականում հանդիպող կառուցվածքային այլ տարբերակները վերաբերում են կամ մասնակցող ձայների քանակությանը (օրինակ, երբ հարաբերության մեջ են մտնում երկու մեներգիչ և երկու խումբ), կամ՝ ձայների այլևայլ հաջորդականություններին։ Երաժշտական անտիֆոնի անվերջորեն տարբերակվող ու բազմերանգ տեսակների գոյության մասին են վկայում նաև պարերգերի բանաստեղծական կառուցվածքներում հիմնական տան, կրկներգի և կրկնվող բացականչությունների հարաբերության այն բազմաբղետ ձևերը (օրինակ, երբ քառատող հիմնական տան լրիվ արտաբերումը ուղեկցվում է 12—14 տողանոց կրկներգով), որոնց հանդիպում ենք թեկուզև

«Հազար ու մի խաղ» ժողովածուում, և որոնք, թեկուզև որպես սոսկ բանաստեղծական ձևեր, արդեն նկատելի հետաքրքրականություն ունեն։ Դժբախտաբար անտիֆոնի այս ձևերին ևս հայ երաժիշտ-բանահավաքները պատշաճ ուշադրություն չեն դարձրել, միշտ հետևելով միասնական երաժշտական դծի ամբողջությանը միայն։

Վերը բերված անտիֆոնային ձևերում, թեև շատ դեպքերում ինքնուրույն ձայների միաժամանակյա հնչողություն չի էլ գոյանում, այնուամենայնիվ միմյանց «պատասխանող» ինքնուրույն ձայների միջև առաջ եկող մեղեդիական (լադա-ինտոնացիոն), ռիթմական, տեմբրային, խոսքային և ընդհանուր առմամբ՝ հուզական տարբերությունները (հարաբերությունները) նույն մեղեդիների պարզ միաձայն կատարման համեմատությամբ շատ ավելի խորացնում են երաժշտության արտահայտչականությունը, ընդգծում նրա շարժունությունը, ստեղծում են պատկերավորություն։

Հիշատակենք նաև գյուղական վոկալ երաժշտության մեջ երկձայնության երկու այլ՝ համեմատաբար սահմանափակ տարածում ունեցող դեպքեր։

Առաջինը, որի վրա ուշադրություն է դարձրել Ք. Քուշնարյանը իր վերը հիշատակված աշխատությունում (էջ 302) այն է, երբ երիտասարդների խմբակային երգերում մեղեդին ուղեկցում է տերցիային հեռավորության վրա գտնվող, զուգահեռ ընթացող երկրորդ ձայն։

«Բախչեն լիքը վարդեր են». ձայնագրություն Վ. Սամվելյանի

Կարևոր է Քուշնարյանի հիշեցումն այն մասին, որ այս ձայներից յուրաքանչյուրը ընթանում է գյուղական երաժշտության որոշակի ձայնեղանակում (глас)։ Սա նշանակում է, որ այստեղ գոյանում է երկլադային և երկտոնալ երաժշտություն։ Դա հիմք է տալիս ասելու, որ տվյալ օրինակը դասական հարմոնիայի սահմաններում գոյացող սովորական втора-ի մի նմուշ չէ։

Քուշնարյանն այդ երգը դիտում է որպես ժողովրդականի վրա պրոֆեսիոնալ երաժշտության ներգործության մի վկայություն։ Ստացվում է, որ օրինակը ժողովրդականի համար տիպական չէ։ Թվում է, սակայն, որ նման պարզագույն կոմպլեքսային երկձայնություն (ինչպիսին մենք նշեցինք Լոռու հոռովելից վերը բերած երկրորդ հատվածի համար էլ) կարող էր գոյանալ հայ ժողովրդական երաժշտության բուն ընդերքում ևս, անկախ պրոֆեսիոնալ

երաժշտության ազդեցությունից։ Ժողովրդական ոճը պահպանելու պայմանով, երկու ձայների նման միացություն հնարավոր է այն դեպքում, երբ մեղեդին իր ընդհանուր ելևէջային կառուցվածքով երկու տարբեր լադերում մնա ժողովրդական երգերի լադա-ինտոնացիոն բնորոշության սահմաններում։ Դատելով Կոմիտասի մշակումներից, որոնցում թե՛ առանձին ձայները և թե՛ նրանց միացությունը միանգամայն հնչում են այդ բնորոշության սահմաններում, այդպիսի ձայներից վերինը մեծ մասամբ ընթանում է տերցիային հեռակետով փրյուգիական մինորում, ստորինը՝ նույնպիսի հեռակետով մաժորում, ինչպես բերված օրինակում է։ Բայց հանդիպում են նաև մեծացված սեկունդա կամ որևէ ալտերացիա պարունակող հնչյունաշարերով ձայներ ևս։ Դրա հիմքը, ըստ երևույթին, այն է, որ ժողովրդական որոշ մեղեդիներ (ճիշտ է, սակավ դեպքերում) կենցաղավարում են թե՛ մաժոր, և թե՛ մինոր երանգով, մեկը որպես մյուսի ինչ-որ չափով փոխված տարբերակ, ինչպես ստորև բերված օրինակները են.

«Կուժն առա ելա սարը». ձայնագրություն Կոմիտասի

«Ջուրն առա ելա դարը». ձայնագրություն Ս. Մելիքյանի

«Վարդ կոշիկս». ձայնագրություն Ն. Տիգրանյանի

Համեմատաբար հաճախ է պատահում նույն մեղեդին դորիական մինորում և հարմոնիկ քառալարով մաժորում։ Եթե մի երգ հավասարապես հարաղատ է հնչում լադային տարբեր երանգներով, ուրեմն հնարավոր է նաև այդ տարբերակների համաձայնեցված զուգորդումը։

Մի հետաքրքրական սովորույթ էլ արմատացած է ժողովրդական երգի հատկապես մեծահասակ կատարողների մոտ։ Հնագույն, մանավանդ ծիսական կամ վիպական երգեր երգելիս, մինչև բուն երգի սկսելը, երգողը մի

կարճ ժամանակ «ը՛մմ» արտասանությամբ ունգային մի ձայն է պահում, հետո միայն սկսում է մեղեդին։ Այդ հնչյունը երգելիք մեղեդիի լադային տոնիկան է։ Դա ցուցադրելով, երգողը կարծես «հարմար դիրք է գրավում», բայց դրանով և՛ ինքը, և՛ ունկնդիրները նաև տրամադրվում, ոգևորվում են։ Նույն հնչյունը նա վերականգնում է եղանակի ցեղուրների հետևանքով գոյացող ընդմիջումներում և, կամրջելով, փաստորեն ստեղծում է մի ինքնուրույն, պահված-երկրորդ ձայն։ Հնարավոր է այդ հնչյունի փոփոխում, երբ դա պահանջում է մեղեդիի լադային զարգացումը։

Ահա մի նմուշ. երգը շատ հին է. նրա բովանդակությունը. երիտասարդ կինը ողբաձայն հիշում է ապրուստի միջոց վաստակելու համար օտարության գնացած իր ամուսնուն.

«Աղբաս ի պախճան». ձայնագրություն Մ. Թումանեանի

Հնարավոր է, որ հնում այսպիսի երգեր երգելիս ունկնդիրներից մեկը կամ մի քանիսը ռեալ ձայն են պահել, ինչպես այդ երևույթն եղել է եկեղեցական երաժշտության մեջ[10]։ Բայց, ավելի շուտ դա ժողովրդական գործիքային երաժշտության օրինաչափությունների մի անմիջական անդրադարձում է վոկալ երաժշտության մեջ։

* * *

Բազմաձայնության վերը նկարագրված տարրերը կամ պարզագույն տեսակները հայ գյուղական վոկալ երաժշտության մեջ արմատական ու ավանդական են (բացառված չէ, որ նոր ձայնագրություններում կամ եղածի վերծանություններում բազմաձայնության այլ տարրեր ևս հայտնաբերվեն) և հայ ժողովրդական երաժշտության վաղեմի ոճական գծերից են։ Թեև հայ ժողո-

10 Կոմիտասի տվյալներով հայկական եկեղեցում, հատկապես մեներգի կատարման ժամանակ, կիրառվել է ոչ միայն միատոն, այլև երկտոն վոկալ ձայնառություն։ Պետք է ենթագրել, որ լադային առումով առանձնապես զարգացած մեներգերի կատարման ընթացքում այդ ձայնառությունն ըստ անհրաժեշտության փոփոխվել է։ Անշուշտ, կիրառվել են նաև փոխի (անտիֆոնի) բազմազան տեսակներ։

վրրդական երաժշտության արտահայտչամիջոցների հարուստ զինանոցում դրանք համեստ տեղ են գրավում, այնուամենայնիվ ամեն մի կոնկրետ դեպքում որոշակի նշանակություն ունեն։ Ժողովրդականից առնված՝ դրանք հաջողությամբ օգտագործվել են կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ, մասնավորապես ժողովրդական հիմք ունեցող խմբերգերում։ Բավական է հիշատակել, օրինակ, Կոմիտասի նույն Լոռու և Վարանդի («Ձիգ տու, քաշի») հոռովելները, նրա՝ «Խումար», «Սև ա չոբանի շունը», «Ախ, մարալ ջան» խմբերգերը։

Ժողովրդա-երաժշտական ուղղության որևէ տաղանդավոր կոմպոզիտոր իր ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, չի սահմանափակվում միայն իր ժողովրդի արվեստում գոյություն ունեցող երաժշտական մտածողության ձևերի օգտագործումով, մասնավորապես՝ միայն այս կամ այն տեսակի բազմաձայնության օգտագործումով։ Այս կապակցությամբ պակաս կարևոր չէ հիշել և այն, որ հայ դյուզական երգը իր բազմահարուստ լադա-ևևէջային բովանդակությամբ և ճկուն ռիթմիկայով Կոմիտասի համար պարարտ հող է եղել՝ ստեղծելու իր այլ, բարդ զարգացած ու ավելի ևս ինքնատիպ պոլիֆոն ձևերը։ Նկատի առնելով նրա խմբական պարտիտուրներում և այլ գործերում ձայների ժողովրդալադային բնույթը, այն, որ այդ ձայները հաճախ անմիջականորեն «դուրս են բերված» հիմնական ժողովրդական մեղեդիի ևևէջներից և բազմակողմանի հարազատ են ժողովրդի ընդհանուր երաժշտական մտածելակերպին, Կոմիտասի պոլիֆոնիան կարելի է գնահատել նաև որպես կոմպոզիտորի կողմից այդ ժողովրդական մտածելակերպի ակտիվ զարգացման արդյունք՝ մեծագույն արժանիք ամեն մի ռեալիստ կոմպոզիտորի համար։

Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ Կոմիտասի և այլ բանահավաքների հայտնաբերած ու գրի անցկացրած բազմաձայնության տարրերը և նրանց արտահայտչական նշանակությունը, որ սույն ակնարկով մենք փորձեցինք ամփոփել գնահատելով, ժամանակակից հայ երաժիշտ բանահավաքներին դրդում են, իրենց ձայնագրական անհամեմատ հարուստ միջոցների առկայության պայմաններում, աչքաթող չանել ժողովրդական երաժշտության նման կարևոր մանրամասները, մանավանդ այն պատճառով, որ այդ երաժշտության մի շարք ժանրեր այսօր գործնականորեն իրենց գոյությունը դրեթե չեն պահպանում։

Վերջին ժամանակներս ժողովրդական որոշ ստեղծագործությունների՝ վստահելի կերպով պահպանված առանձին բաղկացուցիչների համադրումով այդ ստեղծագործություններն ամբողջությամբ վերականգնելու փորձեր են արվում։ Թերևս հայ ժողովրդական ինչ-ինչ երգերի բազմաձայնության տարրերը ևս հնարավոր լինի այդ միջոցով վերականգնել, երգերն ամբողջացնել։

ԱԲՐԱՄ ՅՈՒՍՖԻՆ

Լենինգրադ

ԱՆԿԱՅՈՒՆ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

(Կոմիտասի ձայնագրած «Լոռվա հոռովելի» վերլուծության նյութերի հիման վրա)

§ 1. Հայտնի է, որ ժողովրդական (ինչպես և պրոֆեսիոնալ) երաժշտությունն ունի գոյատևման երկու սկզբունքայնորեն իրարից տարբերվող ձև.

ա) Կայուն (ստաբիլ) ձևը, երբ պատմականորեն կամ միանգամից կազմավորված երաժշտական ստեղծագործությունը հետագայում, անկախ գոյատևման կոնկրետ ձևերից, ընդհանուր առմամբ պահպանում է իր մեղեդին, իսկ նրա հնարավոր և նույնիսկ գոյություն ունեցող փոփոխակները չեն խախտում նրա էությունը, որովհետև նրա տարբերակներն են: Այս, թերևս, ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունների ղգալի մասի գոյատևման ձևն է:

բ) Անկայուն (մոբիլ) ձևը, երբ սերունդների միջով հաղորդվում է ոչ թե կոնկրետ երաժշտական ստեղծագործությունը իր անփոփոխ, անշարժ ձևով, այսինքն ոչ թե ստեղծագործությունը որպես ամբողջականություն, այլ մի ուրիշ բան: Նկատի ունենք բազմաթիվ ժողովուրդների մոտ գոյություն ունեցող այն պարադոքսային երևույթը, երբ երաժշտական ստեղծագործությունը, հաճախ բավականաչափ նշանակալից մասշտաբների, չի գոյատևում իբրև միատարր արժեք ոչ մի ձևով, այլ յուրաքանչյուր կոնկրետ կատարման ընթացքում կարծես նորից իրագործվում է, և այս իրագործումներն արդեն ոչ թե տարբերակներ, այլ որոշ հիմքի վրա գոյացած կրկնաստեղծումներ են:

Նման «մոբիլ» ձևի տիպիկ օրինակ է հնդկական դասական երաժշտությունը, որտեղ ռագայի և ռագինիի՝ որպես որոշակի հնչյունաշար և ռիթմական կառուցվածք (թալա) ունեցող մեղեդիական մոդելների և ինտերվալների ու ինտոնացիաների տիպական հաջորդականությունների հիման վրա իրա-

գործվում է նախապես ճշգրիտ ծրագրված բնույթի ազատ իմպրովիզացիա[1]:

Նույն ձևի մի այլ օրինակ տեսնում ենք ադրբեջանական մուղամաթում, որտեղ կոմպոզիցիան հենվում է որոշակի համակարգի, տոնիկաների փոփոխման (տոնայնական զարգացման), ռիթմի և ձևակառուցման որոշակի սկզբունքների վրա:

Ինչպես Մ. Իսմայլովը և Լ. Կարագիչևան են գրում՝ «մուղամի մասերի միավորման կարևորագույն գործոնը լադն է, որի սահմաններում կառուցվում է տվյալ մուղամը: Նրա յուրաքանչյուր մասը մշակում է լադի այս կամ այն հատվածը (շյոբե)...»: Եվ հետո՝ «լադի յուրաքանչյուր հատվածի ներսում կատարողը ազատ իմպրովիզացիայով (ընդգծումը մերն է—Ա. ՅՈՒ). ստեղծում է մելեդին, պահպանելով սակայն այն նորմաները, որոնք թելադրվում են տվյալ լադի կառուցվածքային առանձնահատկություններով»[2]:

Ինչպես ներկայացված է Ու. Դեն-Իոայի հաղորդման մեջ[3], նման երեւույթ՝ որոշ կայուն հիմքի պայմաններում ազատ իմպրովիզացիա, հանդիպում է նաև նիֆիների երգերում և գործիքային ստեղծագործություններում: Վերջապես, ժողովրդական երգի գոյատևման համանման սկզբունք նշվում է նաև զապախների, չուկչերի, էսկիմոսների, սեթների և այլոց մոտ[4]:

Այսպիսի «մոբիլ» ձևի է պատկանում նաև «Լոռվա հոռովելը»: Ա. Շահվերդյանը գրում է. «Համարե՞լ արդյոք «Լոռվա հոռովելը» այն վեց գութանավորների ազատ իմպրովիզացիան, նրանց ստեղծագործության անմիջական արդասիքը, որոնց կատարմամբ այդ երգը լսել է Կոմիտասը: Կենսակառնորեն բնական ու ազատ իմպրովիզացիայի տարրերն աներկբա են... Բայց և նույնքան աներկբա է այն, որ երգն իր մեջ է կրում վաղուց գիտակցված և ձևավորված ավանդույթներ, իր մեջ է առել հայ գեղջուկ երկրագործների շատ սերունդների կուլտուրան ու փորձը: Եվ հողագործական աշխատանքի կազմակերպման խոր հնությունից եկող ունակությունների հետ միասին կատարելագործվելով, զարգանալով ու հարստանալով՝ այն շարունակ հագեցել է բազմանշանակ ու խոր բովանդակությամբ, ձեռք բերել հետզհետե ավելի

---

1 Ավելի մանրամասնորեն այս հարցի շուրջ տե՛ս Բախտիխանդի Վիշնուևարայան, Բախտիխանդի Սանգիտ Շաստրայի աշխատությունները, հ. 1—4, Խատխարաս, 1956—1957. *Daniélau Alain*, Nothern Indian music, Vol. 2., The main ragas. London, 1954. *Usangoly* O. Ragas & Raginins 1935—1948 և շատ ուրիշներ:

2 *М. Исмайлов, Л. Каргичева.* Народная музыка Азербайджана. См. сборн. статей «Азербайджанская музыка». М., 1961, ст. 40. См. также работу Гаджибекова Узеира. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, 2 изд. 1959.

3 Տե՛ս Նովոսիբիրսկի կոնսերվատորիայի նատաշրջանի սղագրումը 1968 թ.:

4 *В. С. Виноградов*, Музыка советского Востока. «С. К.», М., 1968, ст. 108—115. *С. Векслер.* Узбекские макомы, в сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Ташкент, 1961, ст. 81. «Песни народов Севера», Магаданское книжное изд., 1960, ст. 4.

մեծ, գեղարվեստականորեն ավելի լիարժեք արտահայտչություն, ներդաշնակություն և գեղեցկություն[5]։

§ 2. Երաժշտական ստեղծագործությունների գոյատևման «մոբիլ» ձևը երաժշտագիտության առջև դնում է մի ամբողջ շարք հետաքրքրական խնդիրներ, քանի որ այդ ձևի գոյությունն ինքնին մի ինքնատիպ պարադոքս է, որովհետև սերունդներին հաղորդվում է այն, ինչը օբյեկտիվորեն ոչ մի կայուն ձևով գոյություն չունի։ Ի՞նչն է ուրեմն հաղորդվում սերնդե-սերունդ։

Անհրաժեշտ է «մոբիլ» ձևի ուսումնասիրման ընթացքում ծագող բազմաթիվ և բազմապիսի խնդիրների մեջ առանձնացնել հիմնական և առավել էականը՝ ինչ ձևով է պահպանվում նման ստեղծագործություններ մեջ ամփոփված ինֆորմացիան, երբ ձևն ինքը ոչ միայն շարժուն է և փոփոխվում է բավականաչափ լայն սահմաններում, այլև իբրև կանոն ընդհանրապես ոչ մի կայուն կերպարանք չունի։ Ինչի միջոցով է այն հաղորդվում։

Այստեղ կարծես թե երևան է գալիս անհաղթահարելի հակասություն կայուն կառուցվածքի առկայության անհրաժեշտության, որպես որոշակի և միարժեք մեկնաբանվող գեղարվեստական գաղափարների կայուն արտահայտի (էսթետիկական ինֆորմացիայի հաղորդման համար) և ռեալ երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող կառուցվածքային անկայունության միջև։ Ըստ այդմ փոփոխությունների չափանիշը լինում է այնպիսին, որ «կրկնությունները» (իսկ խիստ մոտենալով հազիվ թե կարելի է ամեն մի նոր կատարումը անվանել «կրկնություն») վերածվում են վերաստեղծության, պայմանավորված կատարման կոնկրետ պայմաններով և իրադրությամբ, ինչպես այդ տեղի է ունեցել «Լուվա գութաններում»։

§ 3. Սակայն նախքան պարզելը, թե ինչպես է պահպանվում ինֆորմացիան երաժշտական ստեղծագործության մեջ, անհրաժեշտ է պարզաբանել, թե երաժշտության մեջ ինչն է ինֆորմացիայի կրողը։ Այս հարցն իր կարծեցյալ պարզությամբ հանդերձ բավականաչափ բարդ է։ Երբ գործ ունենք իր ստրուկտուրան ըստ ամենայնի պահպանող և հետևաբար՝ կայուն համակարգ գոյացնող ստեղծագործության հետ, ապա հարցի լուծումը, գոնե արվեստի ստեղծագործություններում ինֆորմացիայի վերաբերյալ գիտելիքների ժամանակակից մակարդակով, համեմատաբար դյուրին է։ Սակայն բոլորովին այլ պատկեր է ստեղծում ոչ կայուն համակարգերի հետ առնչվելու դեպքում։ Երևան է գալիս այն պարադոքսալ երևույթը, երբ ինֆորմացիայի կրողներն իրենք ենթարկվում են փոփոխության (մոդիֆիկացիայի), մինչդեռ ինքը ինֆորմացիան պահպանվում է, կամ համենայն դեպս ճանաչման սահմաններում է մնում։

---

5 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, էջ 408—409։

Հարց է ծագում. ինչպե՞ս են հարաբերում միմյանց կառուցվածքի և ինֆորմացիայի փոփոխումները։ Արդյոք դրանք նույնակա՞ն են։

Կարելի է ենթադրել, որ ոչ, քանի որ համակարգի փոփոխումներն արտակարգ կարևորություն են ձեռք բերում և կապված են կոմպոզիցիայի բուն էության հետ, այն դեպքում, երբ ինֆորմացիայի փոփոխումներն ընդհանուր առմամբ պակաս էական են և պարփակված են մնում մեկ կերպարի (Gestalt) սահմաններում որպես նրա տարբերակները, այլապես նրանք չէին ճանաչվի և չէին կարող իրագործել իրենց պրագմատիկ ֆունկցիաները։

Քանի որ այդ այդպես է, ապա պետք է ևս մի ենթադրություն անել այն մասին, որ ինֆորմացիան ամփոփված է ոչ այնքան ամբողջական կոմպոզիցիայի՝ որպես մեկընդմիշտ տրված անշարժության, կայունության մեջ, որքան նրա մի քանի շերտերում, հատվածներում, տարրերում, որոնք բոլոր տրանսֆորմացիաների և միմյանց հետ հարակցումների դեպքում էլ անփոփոխ են մնում։

Ըստ այդմ, իրենք այդ հատվածները, ի տարբերություն ամբողջական կոմպոզիցիայից, անպայմանորեն կայուն են, այլապես ինֆորմացիայի կրողը մնում է անորոշ։ Իսկ եթե ընդունենք, որ ինֆորմացիայի կրողները նյութական բնույթ ունեն և սկզբունքորեն շոշափելի են, և ինֆորմացիայի կառուցվածքն ու նրա կրողները իզոմորֆ են, ապա դժվար է հրաժարվել այն մտքից, որ կայուն ինֆորմացիայի դեպքում կան և նրա կայուն կրողները։

Ինֆորմացիայի այս կայուն կրողների որոնումը կարող է արդյունավետ լինել։

Անկասկած դա լավագույն ձևով բացահայտվում է տարբերակների համեմատության միջոցով։ Սակայն հնարավոր է և այդ տարբերակների վերականգնումը Կոմիտասի ներկայացրած համահավաք տիպի միջոցով։ Հազիվ թե լոռու գութաններդը այդ միակ տարբերակն է ունեցել, ավելի շուտ դա մի շարք տարբերակների յուրատեսակ ամփոփում է, որ նրանցից իր մեջ է առել ամբողջ առավել տիպականը։

§ 4. Այսպիսով, մենք մոտենում ենք մի հասկացության ձևակերպմանը, որը կորոշեր երաժշտության երևույթների հատուկ մի դաս՝ կապված կառուցվածքի կայուն, անփոփոխ տարրերի բնութագրման հետ նրա էական փոփոխությունների պայմաններում։

Այս երևույթի բնորոշման համար մենք կօգտվենք մի շարք գիտություններից, այդ թվում համակարգերի ընդհանուր տեսության և ստրուկտուրային չէզոաբանության մեջ լայն տարածում գտած մի հասկացությունից։ Խոսքը ինվարիանտ հասկացության մասին է։

Ինչպես հայտնի է, այն սահմանվում է որպես փոփոխվող երևույթի, վիճակի, պրոցեսի անփոփոխ, կայուն մաս։ Դիսկրետ կառուցվածքի ցանկացած դինամիկ պրոցեսում ինվարիանտը հանդես է բերում այն հատկանիշները,

համաձայն որոնց որոշվում է նրա պատկանելությունը հենց այս և ոչ մեկ ուրիշ պրոցեսի՝ անկախ նրա ուղղությունից և բնույթից։ Երաժշտական կառուցվածքում ինվարիանտը՝ դա նրա տրուկտուրայի անփոփոխ, կայուն պահպանվող մասն է։ Ելնելով դրանից կարելի է պնդել, որ ինվարիանտը ոչ մի առանձին վերցված երևույթի մեջ գոյություն չունի, «դա առանձին հատկանիշի անվանում չէ, այլ հարաբերության բնորոշում»։ Ինվարիանտն ստեղծագործության ներսում պահպանվող այն էական հիմքն է, որը մնում է անփոփոխ ստեղծագործության զարգացման պրոցեսի կամ դոյատևման բազմապիսի փոփոխությունների դեպքում։

Այդ պատճառով էլ դա չի կարող լինել ոչ «ինտոնացիոն թեզ», ոչ «թափառող թեմայի» մի տարբերակ, ոչ վարիացիայի թեմա, սակայն թվարկված բոլոր երևույթների մեջ ամփոփված են ինվարիանտ հանդիսացող տարրեր։

Չխորանալով ինվարիանտի տեսության մանրամասն քննարկման մեջ, ինչը հանդիսանում է հեղինակի առանձին աշխատության թեման, նշենք ինվարիանտի այն հատկանիշները միայն, որոնք էական են այս աշխատանքի հետագա շարադրության համար։

Երաժշտական կառուցվածքի մեջ ինվարիանտի մի քանի հիմնական չափանիշները.

1. Երաժշտական կոմպոզիցիայում ինվարիանտը նրա տարրերի և սրանց կապերի այն կայուն և անփոփոխ մասն է, որը պայմանավորված չէ շարադրանքի բնույթով և դոյատևման եղանակով։

2. Ինվարիանտն օժտված է խորապես անհատականացված կառուցվածքով, որն ունի իր անկրկնելի սեմանտիկան, ինչը տարբերում է նրան մյուս ինվարիանտներից։ Անհրաժեշտ է ըստ այդմ հաշվի առնել, որ անհատականացման չափը նախորոշվում է նրա ֆունկցիայով։ Եթե ինվարիանտն ի մի բերում և շղթայելով ամբողջացնում է մեղեդիի առանձին տարրեր, բնականաբար այն ավելի տեղային է (լոկալ), քան, օրինակ, ազգային-ոճական կամ անհատական-ոճական շերտի սահմաններում գործող ինվարիանտը։ Այս դեպքում այն կառնչվի կառուցվածքի այնպիսի շերտերի հետ, որ անհատականը սոսկ մեղեդիի սահմաններից դուրս կգա։

3. Ինվարիանտը կարող է արտահայտվել կառուցվածքի ոչ բոլոր շերտերում, քանի որ նոտային նշանների համակարգը օժտված չէ արստրահման ունակությամբ, իսկ ավանդական երաժշտությունը պրակտիկորեն օգտվում է լոկ այդ համակարգից[6]։

4. Ինվարիանտի դիսկրետայնության սահման է նրա արտահայտելու (սեմանտիկական) պոտենցիայի ճնարավորությունը։ Այլ կերպ ասած, ինվարիանտն անպայմանորեն պետք է ունենա նշանային ձև։

---

6 Այս առումով տրամաբանական գործողությունների ավելի պակաս հնարավորություններով է օժտված տոնային համակարգը։

Ա. Շաֆֆը գրում է. «Նշանի հիմնական ֆունկցիան ինչ-որ մեկին ինչ-որ բան հաղորդելն է»[1]: Այստեղից բխում է, որ մեկ հնչյունը, ինչպես և ռիթմական մեկ միավորը չեն կարող նշան լինել և ուրեմն, չեն կարող ինվարիանտ լինել, քանի որ նրանցում բացակայում է ինչպես անհատական ձևը, այնպես էլ հարաբերությունը նշանի ներսում (այն ստրուկտուրա չունի, որովհետև բարդ օբյեկտ չէ):

5. Ինվարիանտը պետք է օժտված լինի (իր հիմքում) շարահյուսական նույն մոդուսներով, որոնցով օժտված է այն, ինչի ինվարիանտն է իմը: Խոսքը, իհարկե, նրանց սինտակտիկայի լիակատար նույնության մասին չէ, այլապես ինվարիանտը և օրիգինալը կմիաձուլվեն, սակայն նրանք միմյանց նկատմամբ պետք է լինեն հոմոմորֆ, ընդ որում ինվարիանտը կարող է մեկնաբանվել որպես, այսպես կոչված, «միացված բազմություն», կազմելով տվյալ բազմության «հնարաբազմությունը»: Հետագայում մենք կանդրադառնանք այս կատեգորիային՝ ցույց տալու համար, որ այսպիսի դեպքում ամբողջական երաժշտական կառուցվածքից ինվարիանտի դուրսբերման որոշ հնարավորություններ են ստեղծվում:

Անհրաժեշտ է տարբերել ինվարիանտների երկու հիմնական տեսակ.

ա) Գոյատևման ինվարիանտներ, այսինքն փոփոխվող կառուցվածքի կայուն տարրեր և

բ) տրանսֆորմացիայի ինվարիանտներ, որոնք որոշվում են գոյատևման ինվարիանտների փոփոխությունների ձևով, ուղղությամբ և չափանիշով, որոնց սահմաններում նրանք պահպանում են իրենց ստրուկտուրան և սեմանտիկան:

Գոյատևման և տրանսֆորմացիայի ինվարիանտների փոխազդեցությունը ստեղծում է ինվարիանտային դաշտը, որի սահմաններում և գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստը մնում է համեմատաբար կայուն և ճանաչելի:

§ 5. Կիրառելով ինվարիանտի հասկացությունը ոչ կայուն կոմպոզիցիայի վերաբերմամբ, կարելի է ասել, որ նման իմպրովիզացիայի հիմքում երաժշտական կառուցվածքի տարբեր շերտերում միշտ ընկած են որոշակի կայուն տարրեր՝ լադային, ռիթմական, տեմբրային, ձևա-ստրուկտուրային և այլն, որոնք և կարծես հանդիսանում են իմպրովիզացիայի նախատիպերը՝ նրա հենքն ու հիմքը: Ավելին՝ յուրաքանչյուր այդ կայուն տարրերից կատարված փոքրիշատե շեղումը ընկալվում է որպես ազգային ոճի խախտում, գեղարվեստական կերպարի խաթարում և այլն:

Այլ կերպ ասած, թերևս, կարելի է խոսել այն մասին, որ յուրաքանչյուր

---

[1] Schaff A., Wstep do semantyki, *1960, էջ 252, բերվում է ըստ Յու. Կոնի* К вопросу о понятии „Музыкальный язык" *հոդվածի,* „От Люлли до наших дней", *ժողովածու, Մոսկվա, 1967:*

իմպրովիզացիայի հիմքում ընկած են որոշ ինվարիանտներ, որոնք ծրագրում են նրա շարադրանքի և զարգացման ամբողջ բնույթը։

Այս դեպքում հնարավոր է խոսել միմյանցից տարբեր երկու ինվարիանտային ձևերի մասին։ Ինվարիանտի մեկ ձևը պայմանավորում և մասնակի ինվարիանտների բարդ ընդհանրության մեջ տիպականացնում է որոշակի թեմատիկ տարրեր, մյուսը իրենից ներկայացնում է այդ թեմատիկ տարրերի տրանսֆորմացիայի ծրագիրը, նրանց հաջորդականությունը, փոփոխումը, ընդհանուր առմամբ կոմպոզիցիայի ձևի կազմավորումը։

Այստեղից բխում է, որ իմպրովիզացիան չի իրագործվում պատրաստի շերտ-հատվածներից, որոնք արտաբերվելով կատարողի հիշողությունից, կապակցվում են ինչ-որ ինքնակամ ձևով։ Այսպիսի տարրական պատկերացումը, որ դժբախտաբար դեռ կենցաղավարում է, սխալ է և հակագիտելիական։ Իրականում իմպրովիզացիան իրագործվում է որոշակի, կայուն ձևով կազմավորված և խիստ պայմանավորված ենթահիմքի վրա, բայց այդ ենթահիմքն ինքը, ինչպես արդեն նշվել է, անսասան շերտ (բլոկ) չէ, քանի որ ինվարիանտը հնարավորությունների յուրօրինակ ձև է, որի սահմաններում ստեղծագործող-կատարողը գործում է բոլորովին անկաշկանդ, անկախ նրանից, նա այդ գիտակցում է թե՝ ոչ։ Սրանում արտահայտվում է ազատության և անհրաժեշտության բարդ փոխազդեցության վրա հիմնվող դեղարվեստական մտածողության խոր դիալեկտիկական առանձնահատկություններից մեկը։

§ 6. Եվ, հետևաբար, ոչ կայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականության ընկալումը հիմնված է երկու տիպի ինվարիանտների դիալեկտիկական փոխազդեցության վրա։ Դեռ ավելին, անհրաժեշտ է ընդգծել, որ դրանց կայունության աստիճանը իր շատ կողմերով չի դիջում կայուն կոմպոզիցիային։ Միայն կայուն տարրերը այլ են և թաքնված են կառուցվածքի առավել խոր, նրա էությունը որոշող շերտերում։

Ասվածը թույլ է տալիս հիմնական եղրակացության հանգել երաժշտական ստեղծագործության (և ոչ միայն երաժշտական, այլև մյուս արվեստների՝ խոսքի, բեմական, բալետային արվեստների և այլն) կեցության երկու սկզբունքայնորեն տարբեր ձևերի մասին՝ անփոփոխ ավարտված ձևի և անփոփոխ ինվարիանտներով դինամիկ (շարժուն) ձևի մասին։

Դրանցից և ոչ մեկն օժտված չէ առավելություններով, երկուսն էլ յուրովի էական են, մեկը մյուսին լրացնող։ Իհարկե, այդ դեպքում շատ բան կախված է ինվարիանտային դաշտի չափանիշներից։ Որքան լայն է այն, այնքան կոմպոզիցիան կայուն է, այնքան ճանաչելի է, այնքան ավելի նույնական է նրա պարունակած ինֆորմացիան։ Եվ ընդհակառակը, որքան նեղ է ինվարիանտային դաշտը, այնքան ավելի անկայուն է կոմպոզիցիան,

պակաս ճանաչելի, և այնքան ավելի քիչ է նրանում պահպանված որոշակի ինֆորմացիան։

Այսպիսով, անկայուն (ոչ ստաբիլ) կոմպոզիցիայի ամբողջականությունը որոշվում է նրա ինվարիանտային դաշտով, որը ստեղծվում է նրա գոյատևման և տրանսֆորմացիայի ինվարիանտների դինամիկ փոխազդեցությունից։

Վերը շարադրվածից երևում է, որ անկայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականությունը կայուն կոմպոզիցիայից էապես տարբերվող ձև ունի։ Եթե կայուն կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ամբողջականությունն ունի այսպես ասած տնօրանելի կերպարանք, առարկայորեն շոշափելի է, ապա ոչ կայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականությունը կոմպոզիցիայի ներքին հատկությունն է, որն օժտված չէ (կամ ավելի ճիշտ կարող է օժտված չլինել) արտաքին տեսանելիությամբ։

Չնայած այդ ամբողջականությունն ունի իր անկրկնելի և այլակերպ ձևը, այն գոյություն ունի որպես էսթետիկական և ինֆորմատիվ ռեալականություն։ Հենց այդ էլ ապահովում է պատմական բազմապիսի ճակատագրերի մեջ անկայուն կոմպոզիցիայի զարմանալի կենսակայունությունը, կատարելագործվելու ունակությունն ու ժողովրդի մտքերի և զգացմունքների արտահայտիչը լինելու հնարավորությունը։

Մյուս հիմնական եղրակացությունը, որ բխում է մեր ուսումնասիրություններից, այն է, որ անկայուն կառուցվածքի ստեղծագործությունների դեպքում որպիսին և «Լոռվա հոռովելն» է, երաժշտական ինֆորմացիան ամփոփված է տարբեր տիպի, տարբեր շերտերի և ձևերի ինվարիանտների մեջ, բայց ոչ ավարտուն, «ձևավորված» ստեղծագործությունների մեջ, քանի որ կայուն, ստաբիլիզացված ձևն այստեղ ընդհանրապես բացակայում է։

Հարկավ, գեղագիտական ինֆորմացիայի ուսումնասիրությունը լիարժեք չի կարող համարվել, եթե նկատի չի առնված նաև խոսքային տեքստը։ Բայց եթե «Լոռվա հոռովել»-ում, Կոմիտասի վկայությամբ, առկա է մեղեդիի և նրա բանաստեղծական հիմքի լիակատար ներդաշնակություն, ապա այդ դեպքում մեղեդին չի կարող «ներկայացնել» ստեղծագործության էսթետիկական ինֆորմացիան, ինչը և հիմք է տալիս առանց խոսքային տեքստը հետազոտելու դատել նրա մասին։

Սվելորդ չէ նշել, որ Լոռովելի բանաստեղծական հիմքը ևս օժտված է սեմանտիկ (և ստրուկտուրային) ինվարիանտներով, որի վկայությունն է Կոմիտասի փայլուն հոդվածը, և այս դեպքում ստրուկտուրային լինգվիստիկայի մեթոդներով կիրառված լեզվաբանական վերլուծությունը կարող էր հետաքրքիր արդյունքների հանգեցնել։

§ 7. Կատարենք «Լոռվա հոռովելի» ինվարիանտային հիմքի հակիրճ ուսումնասիրում։

Ընդունելով, որ Կոմիտասի ձայնագրած տարբերակը դրսևորում է այս ժանրին բնորոշ իմպրովիզացիոն առանձնահատկությունները, կարելի է այն համարել բնորոշ (տիպական) և հետևաբար տրված ամբողջության միջոցով դատել նրա ծավալման ձևերի մասին:

Մեր ուսումնասիրությունը, օգտագործելով բազմությունների տեսության, գրաֆների տեսության, մատրիցային հաշվարկման, ինչպես նաև հավանականության տեսության որոշ տարրեր, բացահայտեց, որ Լոռու գութաններգի կառուցվածքի մեջ ինվարիանտային են՝

1. Կառուցվածքը:
2. Բաժինների թեմատիկ հարաբերությունը:
3. Ընդհանուր հնչյունային ինվարիանտային դաշտը:
4. Յուրաքանչյուր բաժնի ինտոնացիոն հիմքը:
5. Ռիթմական կառուցվածքներն ինչպես յուրաքանչյուր առանձին բաժնում, այնպես և ամբողջ ստեղծագործության մեջ:
6. Յուրաքանչյուր տոնի (հնչյունի) հավանական բնութագրումն ինչպես յուրաքանչյուր բաժնում, այնպես էլ կառուցվածքի յուրաքանչյուր տարրում:
7. Յուրաքանչյուր բաժնում և յուրաքանչյուր կառուցվածքային շերտում 2, 3, 4 տոնանոց հնչյունային կապերի երևման հավանականությունը:

Հնչյունների, ինտոնացիաների և թեմատիկ ավարտուն տարրերի հաջորդման ուսումնասիրումն ի հայտ բերեց ինվարիանտների առկայությունը՝

1. Կառուցվածքի տարրերի հաջորդականության (կառուցվածքի ռիթմի) մեջ:
2. Կառուցվածքային տարրերի փոփոխման չափանիշի և կառուցվածքի չափանիշների փոփոխման մեջ:
3. Ինտոնացիաների և թեմատիկ ավարտուն տարրերի ռիթմական խմբերի տրանսֆորմացիայի մեջ:
4. 2, 3 և 4 տոնանոց խմբերի հնչյունային հարաբերությունների փոփոխման ուղղության մեջ, ինչպես առանձին բաժնի ներսում, այնպես էլ բաժինների միջև:
5. Յուրաքանչյուր հնչյունի և ինտոնացիայի երևան գալու հավանականության փոփոխման ուղղության մեջ, բաժինների միջև և նրանց ներսում:

Այս բոլոր ինվարիանտային տարրերը օժտված են որոշակի ինտոնացիոն բովանդակությամբ, և դրանով իսկ ինֆորմացիայի կրող են հանդիսանում:

Մյուս կողմից այդ թեմատիկ տարրերի փոփոխման բնույթն օժտված է որոշակի տրամաբանությամբ, որն արտահայտվում է մասնավորապես «տրիտոնային շղթաների հաղթահարման» մեջ, սկզբում նրա ավելի ևս սեղմ-

ման (կրկնակի փոքրացված կվինտա), այնուհետև «աղատագրման» (մաքուր կվինտա) միջոցով։

Եվ այսպիսով, օրինաչափ է այն դրույթը, որ «Լոռվա Հոռովելը» ունի բավականաչափ կայուն ինվարիանտային ինտոնացիոն հիմք։ Այդ Հոռովելի ֆոլկլորային տարբերակի և Կոմիտասի հանճարեղ մշակման համեմատությունը բերում է այն եզրակացության, որ խմբերգային մեկնաբանման մեջ կոմպոզիտորը կարծես ավել է այս ստեղծագործության ևս մի նոր, այդ երաժշտության էության մեջ բավականաչափ եռանդուն «ներխուժող» տարբերակ։ Փաստորեն Կոմիտասը հանդես է եկել ևս մի ժողովրդական կատարողի դերով, դրա մասին է վկայում ինչպես գոյատևման բոլոր ելակետային ինվարիանտների, այնպես էլ տրանսֆորմացիայի ինվարիանտների հաստատուն պահպանումը։

Այս առումով դժվար է համաձայնել Ա. Շահվերդյանի այն մտքի հետ, թե Կոմիտասը «ազատել է Հոռովելի մեղեդին իմպրովիզացիոն փխրունությունից՝ ձևին տալով համամասնություն, որոշակիություն»[8]։

Կոմպոզիտորի հանճարը դրսևորվում է ոչ թե ժողովրդական տարբերակի «կրճատման» մեջ, քանի որ շարադրվածից ակնհայտ է, որ գոյություն չունի «Լոռվա Հոռովելի» և ոչ մի ավարտուն տարբերակ ընդհանրապես։ Կոմպոզիտորի հուժկու գեղարվեստական ինտելեկտն ի հայտ է գալիս այս՝ կարծես «սկզբունքայնորեն միաձայն» մեղեդիի բազմաձայն այնպիսի մեկնաբանման մեջ, որը, ինչպես ցույց է տալիս մատրիցային վերլուծումը, ամբողջապես, 100 տոկոսով ծնունդ է առնում ժողովրդական մոնոդիայից։ Տեղի է ունեցել զարմանալի և համարյա աննախընթաց մի երևույթ՝ մոնոդիայի ճեղքում չորս ձայների, որոնք ոչ միայն պահպանել են բոլոր ինտոնացիաները, այլև կարծես մեկ ձայնը «բաժանել են» տարբեր ձայների։

Ինչ խոսք, նոտագրված գոյաձևերով կոմիտասյան մշակումը ոչ միայն անկայուն չէ, այլև լիովին ստաբիլիզացված կոմպոզիցիա է՝ օժտված զարմանալի ավարտվածությամբ և ամբողջականությամբ։ Սակայն հենց դրանում է այս ստեղծագործության կոմպոզիցիոն լուծման առանձնահատկությունը, որ լինելով ավարտուն գործ, միևնույն ժամանակ իր մեջ պարունակում է անկայունության զորեղ դինամիկա՝ թե՛ ձայների համադրման մեջ, որոնք առաջ են բերում անկրկնելի ածանցյալ բազմաձայնություն, և թե՛ նրանց կուռ հաստատուն ձևերի պայմաններում կոմպոզիցիայի ազատության դգացողության մեջ։

Վերադառնանք դարձյալ «Լոռվա Հոռովելին»։ Նրա ամենահետաքրքրական առանձնահատկություններից մեկը մեղեդիական տարակենտրոնացումն է։

---

8 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, էջ 482։

Ընդունելով, որ ստեղծագործության հիմնական, գլխավոր խնդիրը թեմատիկ կոնկրետացման միջոցով չէ, որ հաղորդվում է նրա յուրաքանչյուր կատարողական տարբերակում, կարելի է ասել, որ այդ խնդիրը ստեղծող մեղեդի-թեման կարծես տարրալուծված է նրա կատարողական իրագործման մեջ, չնայած այն անկասկած գոյություն ունի, և ունկնդիրն անսխալ ընկալում է այն, բայց ջրում լուծված աղի նման դա անտեսանելի է և ճանաչվում է միայն ընկալման պրոցեսում։

Իր խմբերգային տարբերակի մեջ կոմիտասը կատարել է շատ հետաքրքրքրական աշխատանք։ Նա հիմնական ինվարիանտները վերլուծել է իմպրովիզացիայից։ Դրանով էլ հենց պայմանավորվում են նրանց կայունությունը և ոչ ժամանակավոր բնույթը, այստեղից և ծայրագույն համակենտրոնացման զգացողությունը արտահայտման մեջ, քանի որ երգչախմբում հնչում են լոկ «էսենցիաներ»։

Բայց կոմպոզիտորն ավելի նրբորեն է մոտենում հարցին, միաձուլելով իրագործված ինվարիանտների հետ մեկտեղ նաև առանձին վարիանտային տարրեր, որոնք անցնելով ձայներով, լակոնիզմի և կայունության հետ մեկտեղ ստեղծում են նաև իմպրովիզայնության ակնհայտ զգացում։

Լոռվա գութաներգի մեզ հայտնի այս երկու տարբերակների համադրումը թույլ է տալիս պնդել, որ նրանցից յուրաքանչյուրը ժողովրդական վեհ աշխատանքային պոեմի հնարավոր տարբերակներ են, երկուսն էլ վսեմ, որ մինչև մեր օրերն են հասցրել անկայուն կոմպոզիցիայի ճկուն և շարժուն շրջանակների մեջ ամփոփված խոր մտքերի սերմերը։ Պարզ են դառնում նաև այս կոմպոզիցիայի գեղարվեստական ամբողջականության հիմքերը, որոնք, ինչպես բացահայտեց վերլուծությունը, զարմանալիորեն հաստատուն են։ Գոյատևման ինվարիանտները, որ թաքնված են այս երաժշտության հնչյունային հյուսվածքում, որպես ամրակազմ կմախք, պահպանում են այն, իսկ իմպրովիզացիայի ինվարիանտները, որպես զորեղ մկաններ, շարժում և ծավալում են կոմպոզիցիան։

Այս երաժշտությունը, դառնալով հնչող իրականություն, գտել է իր համար ամենաօրգանական կեցության ձևը և հանդիսանալով հավերժական գաղափարների կրող, այդ գաղափարներն ամփոփել է ինվարիանտների կաղապարներում։ Իսկ նրա ընթացքը ժամանակի և մարդկանց միջով հնարավորություն է ստեղծել ճկունորեն հարմարվել կյանքի ու աշխատանքի պայմաններին, որտեղ օգտակար-գործնականը հավելով անհատական-բնութագրականի և խոր փիլիսոփայականի հետ, յուրաքանչյուր նոր մարմնավորման մեջ նոր կյանք է ստացել, միևնույն ժամանակ իր մեջ պահպանելով ամուր կազմավորված և դարերի մեջ բյուրեղացած միտքը։

Ակամա հիշում ես հնդկական ռագաները, որտեղ նույնպես համանման ճկունությամբ համատեղվում են այս կամ այն լադային կառուցվածքների

սեմանտիկան և հնարավոր սահմաններում աղատ վարիացիոն իմպրովիզացիոնությունը, երբ յուրաքանչյուր կատարող արտացոլելով ընդհանուրը, միաժամանակ ասում էր նաև անհատականը։

Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ «Լոռվա հոռովելի» դեպքում մենք առնչվում ենք շատ ավելի խորքային, քան ռագաների կուլտուրան է, երևույթների հետ, որոնց համար անգամ հնդկական դասական երաժշտությունը կարող է ժառանգորդ համարվել (այս խոսքի ամենալայն առումով...)։

Այս կապակցությամբ միամիտ և անտեղի են թվում որոշ հեղինակների համառ ձգտումները՝ ապացուցել կոմպոզիցիայի կայունությունն ու ստաբիլ բնույթն անգամ այն դեպքում, երբ դրանք բնավ անվիճելի չեն (տե՛ս, օրինակ, Ի. Ակբարովի և Յու. Կոնի նախաբանը Բուխարայի մակոմների շարքի հրատարակությանը)[9]։

Անցյալի էսթետիկական հիշողությունը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, կոնսերվացիայի է ենթարկվում ամենատարբեր միջոցներով, որոնց թվում մեր նշած երկու ձևերը ծայրագույններն են։ Դա և ավելի լայն, ընդարձակ, ղարգացված, կառուցվածքային-ամբողջական ձևն է, երբ ողջ կոմպոզիցիան կայուն է (այսպես կոչված ամբողջական օրգանիզմ, էվոլյուցիայի ընթացքում էլ պահպանում է իր անհատականությունը) և ավելի լակոնիկ ու դինամիկ, այսպես ասած «մոլեկուլյար» մակարդակի վրա գտնվող ձևը։

Սակայն այդ «մոլեկուլայինը», ինչպես ցույց տրվեց, չի խոչընդոտում անհրաժեշտ գեղագիտական ինֆորմացիան սերնդե-սերունդ հաղորդելուն, երբ անգամ «կապի նման անկատար միջոցը» չի կարողանում խաթարել կոմպոզիցիայի պահպանումը։

Եվ, այսպիսով, թե՛ կայուն և թե՛ անկայուն գոյատևման եղանակները ժողովրդական երաժշտության մեջ հավասարարժեք են և հավասարաչափ ընդունելի, և դրանց չի կարելի միմյանց հակադրել, նման այն բանին, որ հնարավոր չէ նախապատվություն տալ լադի որևէ մի առանձին տեսակի կամ կոմպոզիցիայի որևէ մեկ սկզբունքի։

§ 8. Նշելով վերը շարադրվածից, կարելի է հանգել օրինաչափական եղրակացության՝ Կոմիտասի գեղարվեստական ինտելեկտի առանձնահատուկ ուժի մասին, որը կարողացել է Լոռվա գութաններդը գրի առնել նրա կառուցվածքի շարժունությամբ հանդերձ։ Նա հայտնագործել է գրառման այնպիսի եղանակ, որի դեպքում ստեղծագործության մի կոնկրետ տարբերակի գրանցման հետ փաստորեն ձայնագրվել են նաև ինվարիանտներն իրենց ամբողջականության և փոխադարձ կապի մեջ։

Մեզ չպիտի շփոթեցնի գրանցման բուն փաստը, որը ստաբիլիզացիայի

---

9 «Узбек халк музыкасы», V том, Бухаро Макомлары. Ташкент, 1959, стр. V—VII.

է ենթարկում ամեն մի հնչող նյութ։ Կոմիտասը ոչ միայն գրի է առել գութաններդը, այլև կարողացել է լսել և մեզ հաղորդել մտքերի և զգացմունքների այն զորեղ ալիքը, որը ձևավորվելով և սահմանվելով դարերի խորքում, եկել հասել է մեզ միասնական գեղարվեստական, հայրենասիրական և էթիկական կամքի մի պոռթկումով։

Այդ պատճառով Կոմվա գութաններդը ոչ միայն հայ ժողովրդի մեծ մշակույթի մի հուշարձան է, այլև կենդանի երաժշտական ստեղծագործություն, որը շարունակում է իր զարգացումը, ամբողջական է իր անկայուն կառուցվածքի մեջ և ուղղված է դեպի ապագան իր զարգացմամբ։

ԷԴՎԱՐԴ ՓԱՇԻՆՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐՈՒՄ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ ՈՐՈՇ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Կոմիտաս-կոմպոզիտորի և երաժշտագետ-տեսաբանի հիմնական ծառայություններից մեկը, անկասկած, հայկական ժողովրդական երգի լադային առանձնահատկություններից բխող հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ զարգացման միջոցների դիտակցումը և ստեղծագործական կիրառումն է։ Նույնը, ընտիր ճաշակի տեր մեծ երաժիշտը չէր կարող չզգալ այն անհամապատասխանությունը, որ կար եվրոպական մաժոր-մինոր օկտավային լադերի հարմոնիկ մտածելակերպի և հայկական ժողովրդական երգի մոնոտոնիկալ լադային համակարգի միջև, չտեսնել ոճական միասնության բացակայությունը։

Արևմտաեվրոպական երաժշտական մշակույթի փորձը համառորեն թելադրում էր այն միտքը, որ եթե մաժոր-մինոր համակարգի ֆունկցիոնալ հարմոնիան ժողովրդական դիատոնիկ լադերի պատմական զարգացման ընթացքում նրանց ներքին օրինաչափություններ դիտակցման արդյունքն է, ապա հայկական երաժշտության լադերը նույնպես չեն կարող չունենալ իրենց հատուկ բազմաձայնության կազմավորման համակարգ իրեն հատուկ ֆունկցիոնալության հետ մեկտեղ։ Կոմպոզիտորի առջև ծառացավ կարևորագույն խնդիրը՝ հայկական մոնոդիկ երաժշտությանը համակցել մի այնպիսի ներդաշնակ բազմաձայնություն, որի լադային միասնական հիմքի վրա օրգանապես զուգակցվեն հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ սկզբունքները։ Եվ Կոմիտասը լուծեց այդ խնդիրը, լուծեց XX դարի երաժշտական արվեստի առաջատար դիրքերից, ստեղծելով հայկական ազգային պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական երաժշտության ապագա զարգացման ամուր հենարան։

Կոմպոզիտորի տեսական պրպտումների առաջին լուրջ նվաճումն էր այն միտքը, որ հայկական ժողովրդական երգի և եկեղեցական երաժշտության լադերի հիմքում ընկած է միանման կից տետրախորդներից կազմված հնչյունաշար։ Տետրախորդների միացման սկզբունքն է՝ ներքևինի չորրորդ աստիճանը դառնում է վերևինի առաջին աստիճանը և այդպիսով մի քանի տետրախորդներով դրսևորված շարքը կազմում է կվարտային հնչյունաշար[1]։

1 Կոմիտաս, Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898 թ.։

Կոմիտասը նախազգուշացնում է, որ հայկական երաժշտության մեջ եվրոպական մաժոր կամ մինոր համակարգի որոնումը անիմաստ է, քանի որ նրանք այնտեղ բացակայում են։

Դիատոնիկ կվարտային հնչյունաշարը, այսօրվա երաժշտագիտության տվյալներով, հիմք է հանդիսանում շատ ժողովուրդների երաժշտության համար՝ հայկական, բուլղարական, ադրբեջանական, հարավսլավական, ռուսական (որոշ ճյուղերի), հին հունական «փոքր կատարյալ համակարգի», արաբական և այլն։

Մեր կարծիքով կվարտային հնչյունաշարը իր առանձնահատկություններով մեկտեղ, հիմք է հանդիսացել բոլոր տեսակի լադային համակարգերի կազմավորման համար[2]։

Եթե այս հարցերը արդի պայմաններում անհամեմատ պարզ են, ապա XIX դարի մայրամուտին, երբ պետք էր դեռ ապացուցել, որ հայը ունի իր երգը, երբ արևմտաեվրոպական մաժորա-մինորային համակարգի առաջ հորդացող երաժշտությունը ծածկում էր այլ ազգերի արվեստի ինքնատիպությունը, երբ ամենուրեք իշխում էր եվրոպացենտրիստական տեսակետը, Կոմիտասի տեսական այդ դրույթը մի խիզախում էր, որը վերադարձնում էր ժողովրդական արվեստը պատմականորեն ստեղծված իր բնական ոլորտը։ Այդ միտքը հետագայում հենարան դարձավ Ք. Ս. Քուշնարյանի հայկական մոնոդիկ երաժշտությանը նվիրված կապիտալ հետազոտության[3] համար։

Ինչպես հայտնի է, կվարտային հնչյունաշարի հիմքում ընկած են երեք տարբեր քառալարեր՝ իոնական, դորիական և փռյուգիական, որոնք կազմում են համապատասխանորեն նույնանուն քառալարերի շարքեր (օր. 1)։

Այդ շարքերի հիման վրա ստեղծվում են երեք տիպի ծավալուն գերօկտավային[4] լադային համակարգեր՝ հիպոիոնական-միքսոլիդիական, հիպոդորիական-էոլական, հիպոփռյուգիական-լոկրիական (ըստ Քուշնարյանի), որոնք պարբերաբար կվարտաններով վեր և վար կրկնվելով, հավասարաչափ տեմպերացված սիստեմում կազմում են լադատոնայնությունների կվարտային փակ շրջան։

Ինչպես երևում է օրինակ 1-ից, նրանում լադերը հենվում են միևնույն հնչյունաշարի առաջին օկտավայի ֆա, սոլ, լյա հնչյունների վրա։

Ուրվագծից երևում է, որ լադերի տոնիկան գտնվում է նրանց հնչյունաշարի սկզբում կամ էլ միջին մասում, ունենալով, իրենից վեր երկու, իսկ

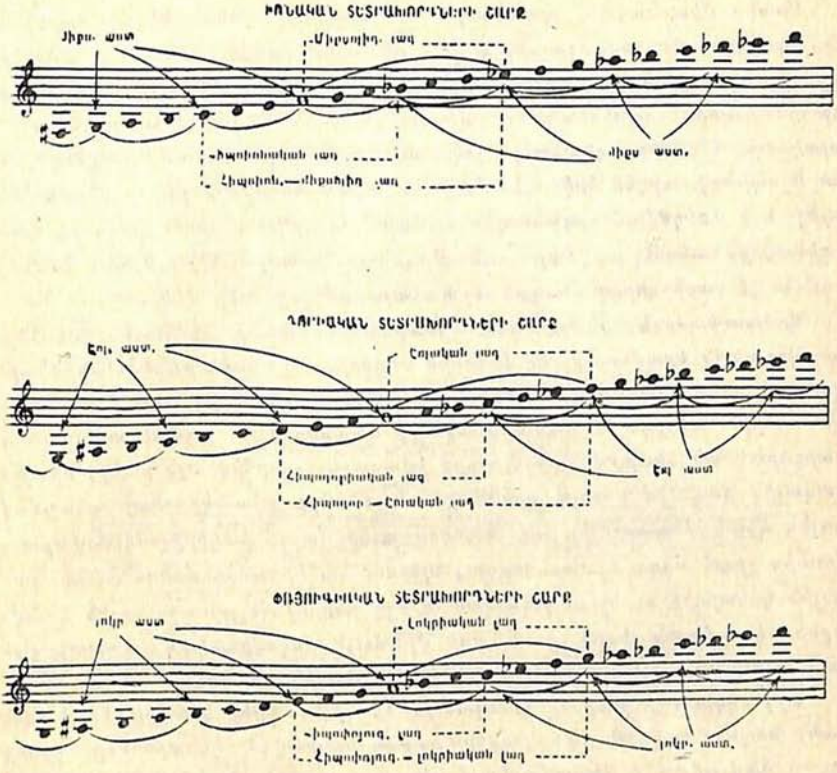
---

2 *Э. Р. Пашинян*, Универсальная суперладовая система в армянской музыке, «Историко-филологический журнал» АН Арм. ССР, № 3(62), 1773, Ереван.

3 *Х. С. Кушнарев*, «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Л., 1958.

4 Գերօկտավային կամ հիպերօկտավային լադեր (տերմինը մերն է—Է. Փ.)։

Օրինակ 1



վար՝ մեկ տետրախորդ։ Հաճախ այդ սահմանները ինչպես վեր, այնպես էլ վար կվարտային հնչյունաշարի հիման վրա ընդլայնվում են։

Այդ լադերը մոնոտոնիկալ են՝ նրանց ութերորդ աստիճանը տոնիկայի դեր չի խաղում, քանի որ նրա հարաբերակցությունը հարևան աստիճանների հետ նույնական, նման չէ տոնիկայի և նրա հարևան աստիճանների հարաբերակցությանը։ Կվարտային հնչյունաշարի բոլոր աստիճանները, ըստ իրենց մելոդիկ ֆունկցիաների՝ կվարտաներով վեր և վար, ստանում են երեք տարբեր անուններ, որոնք համապատասխանում են այդ աստիճաններից երկու կից քառալարերով կազմված լադերի անուններին՝ միքսոլիդիական, էոլական, լոկրիական։

Ինչպես տեսնում ենք, կվարտային հնչյունաշարում նշված լադերի առաջին և ութերորդ աստիճանները ըստ մելոդիկ ֆունկցիաների տարբեր են՝ միքսոլիդիական լադի ութերորդ աստիճանը՝ էոլական է, էոլական լադինը՝

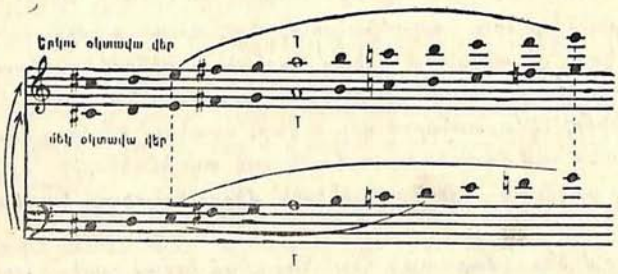
լոկրիական, իսկ լոկրիականինը՝ միքսոլիդիական, ըստ որում վերջինը իր տոնիկայից գտնվում է փոքրացրած օկտավա տարածության վրա։

Որպես միասնական, օրգանապես ամբողջական մոնոտոնիկալ լադային համակարգեր, հայ երաժշտության լադերը, ավանդական տեսության դիրքերից, իրենց տոնիկայի շուրջը համախմբում են երկու՝ հիմնական և ենթա (հիպո) լադեր (հիպոիոնականը միքսոլիդիականի հետ, հիպոդորիականը՝ էոլականի, հիպոֆրյուգիականը՝ լոկրիականի) և այս առումով երկլադային են։ Այսպիսով, արդեն երկձայնում, միասնական տոնիկայի շուրջը հնարավորություն է ստեղծվում օրգանապես համախմբել երկու տարբեր լադային համակարգեր՝ ստեղծել բազմալադայնություն, որը երաժշտագիտությունը համարում է XX դարի նորարարական արտահայտչամիջոցներից մեկը։

Կոմպոզիտոր և երաժշտագետ-տեսաբան Կոմիտասը չէր կարող չտեսնել ժողովրդական երաժշտության մոնոդիկ լադերի հարուստ արժանիքների կողքին, այն որոշ առավելությունները, որոնք հատուկ են օկտավային համակարգի լադերին՝ ակորդային կառուցվածքների դասավորման, շրջման ավելի լայն տարբերակման հնարավորությունների իմաստով, շնորհիվ այն բանի, որ օկտավային համակարգերում կրկնվող հնչյունները ֆունկցիոնալ առումով նույնն են։ Կոմիտասը փայլուն կերպով լուծեց այդ խնդիրը։ Օկտավայնությունից զուրկ ժողովրդական երգի լադերում նա կիրառեց մոնոտոնիկալ լադային կենտրոնի ու նրան շրջապատող ողջ բնորոշ հնչյունաշարային կոմպլեքսի օկտավային փոխանցում, որը միաձայն ժողովրդական կատարողական արվեստում անհրաժեշտություն է և լայնորեն կիրառվում է[5]։

Այդ սկզբունքի շնորհիվ առաջանում են երկու, երեք և ավելի նույնանման, նույնիմաստ, հավասարազոր լադատոնայնական կենտրոններ, որոնց շուրջը ծավալվում է օկտավաններով վեր և վար փոխանցված ժողովրդական երգի միևնույն երկլադային համակարգը իրեն հատուկ մոնոտոնիկալ լադային առանձնահատկություններով մեկտեղ։

Օրինակ 2

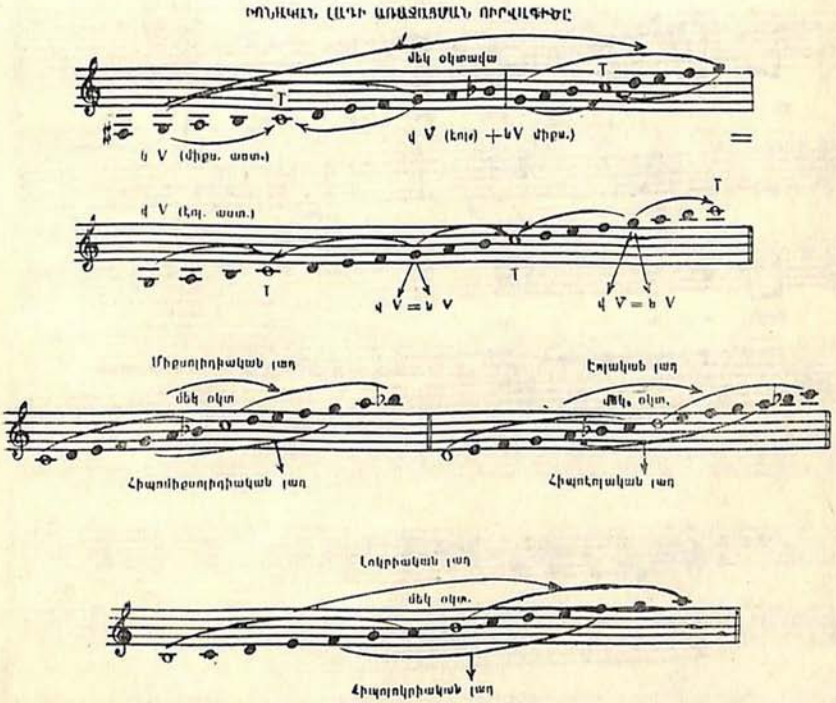


5 *Ա. Гаджибеков.* Основы азербайджанской музыки. Баку, 1945.

Հենց այս պատճառով էլ կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործությունների զգալի մասը ավարտվում է ունիսոնով, օկտավայով, երկու օկտավանեյով (օկտավինտդեցիմակորդով)։

Այս սկզբունքը փաստորեն վերարտադրում է եվրոպական օկտավային լադերի, օկտավայնության ծագման ուղին։ Օկտավային յոթ աստիճաններից կազմված լադերը կվարտային հնչյունաշարի առանձին հնչտախորդների օկտավային փոխանցումների արդյունք են։ Նրա միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական աստիճաններից անմիջապես վեր կառուցվում են համանուն լադերը, որոնց տետրախորդների տեղափոխությունից առաջանում են նրանց հնթալադերը։ Իոնական, դորիական և փռյուգիական լադերը կվարտային հնչյունաշարում ներկայացված են հնթալադերի ձևով, որպես հիպոիոնական, հիպոդորիական, հիպոփռյուգիական։ Այս վերջիններից էլ առաջացել են իրենց ավտենտիկ ձևերը։

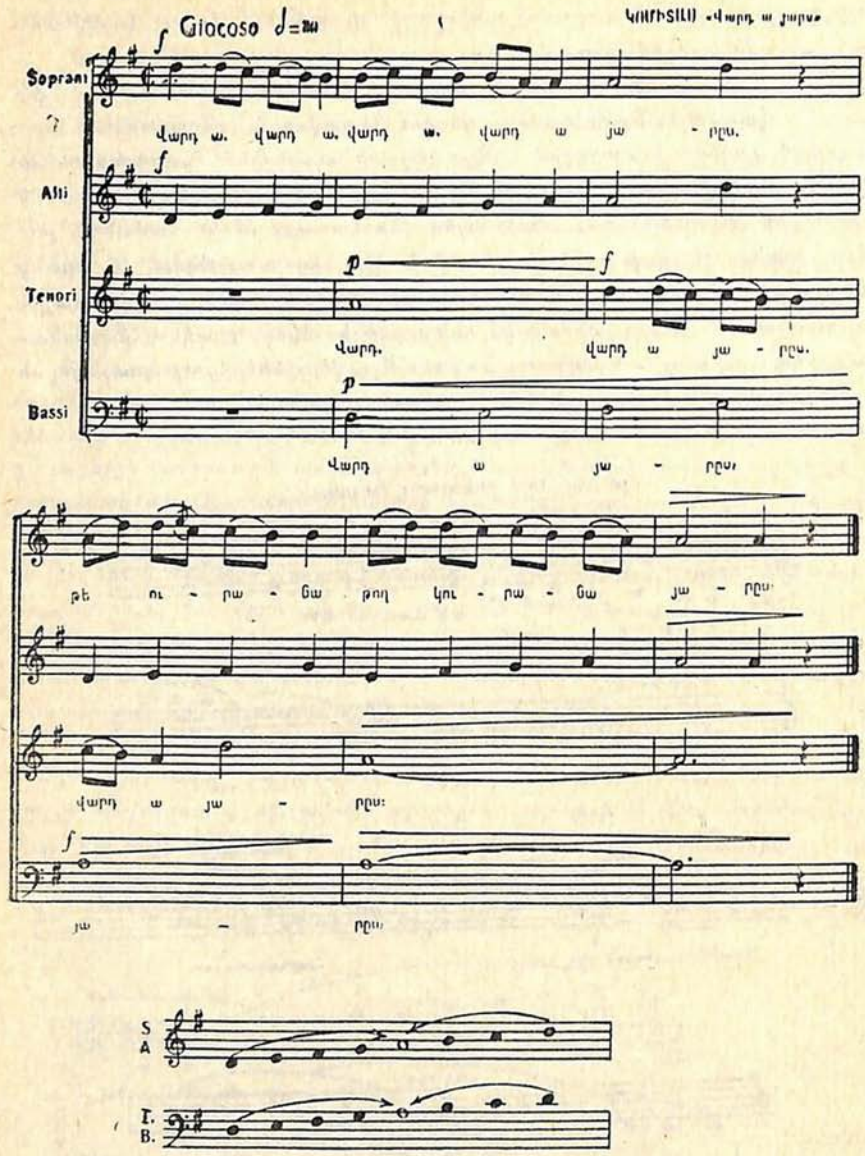
Օրինակ 3



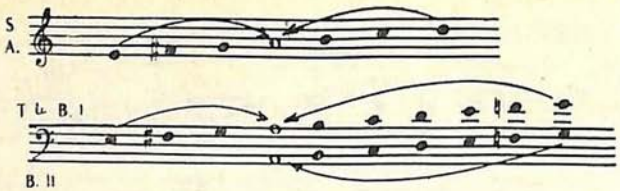
Հատկանշական է, որ կոմիտասը բանալիի նշանները գրում է ելնելով հնթալադի հնչյունաշարի հնարավորություններից։

«Վարդ ա յարս» խմբերգում կոմիտասը կիրառում է հիպոդորիական

Օրինակ 4


Giocoso ♩=116
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
Վարդ ա. վարդ ա. վարդ ա. վարդ ա յա - րըս.
Վարդ. վարդ ա յա - րըս.
Վարդ ա յա - րըս.
թե ու - րա - ցա թող կու - րա - ցա յա - րըս
վարդ ա յա - րըս
յա - րըս
S
A
T.
B.

Con energia e legatto
Եռանդուն և սերտ
ԱՒՒՐՏԱՒ «Հառաջդոյան բաթի յուս»
լո՛ր իմ լո՛ - րիկ
սի-րուն լո՛ — րիկ
լո՛-րիկ լո՛-րիկ
թուօ ֆ թուօ perdendo հեռանալով
տո՛ւյ տո՛ւյ
պա՛մ
պա՛մ. պա պա՛մ. պա՛մ. պա՛մ
պա տո՛ւյ տո՛ւյ
պա՛մ. պա՛մ. պա մ
ֆ
լո՛ր իմ լո՛ - րիկ
լո՛ր իմ լուս լո՛ - րիկ
լո՛ր իմ. լուս լո՛ - րիկ
պա . պա՛մ.
պա պա՛մ
պա պա՛մ. պա՛մ. պա մ. պա՛մ.
պա. պա՛մ. պա. պա՛մ. պա մ. պա՛մ.
պա. պա մ.



Լա լադը, ըստ որում սոպրանոները և ալտերը կենտրոնացված են առաջին, իսկ տենորները և բասերը՝ փոքր օկտավայի Լա-ի շուրջը։

«Առավոտուն բարի լուս» խմբերգը (օր. 5) գրված է հիպոդորիական-էոլական Լա երկլադային համակարգում։ Տենորի մեներգը ուղղված է դեպի փոքր օկտավայի Լա-ն (էոլական լադում), սոպրանոները և ալտերը՝ առաջին օկտավայի Լա-ն (հիպոդորիական լադում), առաջին բասերը՝ փոքր օկտավայի Լա-ն (հիպոդորիական լադում) և երկրորդ բասերը՝ դեպի մեծ օկտավայի Լա-ն (էոլական լադում)։

Բացի ունիսոնից, օկտավայից և կրկնակի օկտավաներից, Կոմիտասը դիմում է նաև այնպիսի տոնիկական հենակետի, որը առաջին աստիճանի հետ կարող է կազմել կոնսոնանս և մտնել ընդհանուր կայուն տոնիկական ամբողջության մեջ։ Այդպիսի դեր կարող է խաղալ լադի հինգերորդ աստիճանը. նրա դիրքը յուրովի ստեղծված կոմիտասյան օկտավային համակարգում երկակի է։ Գտնվելով երկու նույնիմաստ, օկտավա ինտերվալով փոխանցված, հավասարազոր տոնիկական կենտրոնների միջև, հինգերորդ աստիճանը հավասարապես կարող է ենթարկվել ինչպես մեկին, այնպես էլ մյուսին։ Իրենից վեր գտնվող կենտրոնի նկատմամբ նա կատարում է ներքևի հինգերորդ աստիճանի դեր։

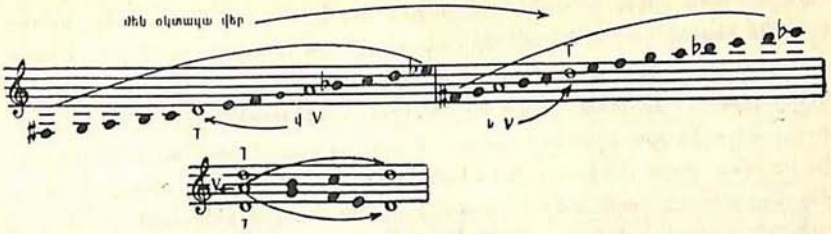
Նրա վրա հենվող մեղեդին ծավալվում է ներքևի հինգերորդ աստիճանի ոլորտի բնորոշ հնչյունաշարով, որի լադը համընկնում է հիմնական մեղեդու լադի հետ, քանի որ նրանց տոնիկական կենտրոնների հարաբերակցությունը կվարտային է։

Իրենից ցած գտնվող կայուն կենտրոնի նկատմամբ հինգերորդ աստիճանը կատարում է վերևի դոմինանտայի դեր։ Նրա վրա հենվող մեղեդին ծավալվում է վերևի հինգերորդ աստիճանի լադային ոլորտում։ Տվյալ դեպքում լադը տարբերվում է հիմնական մեղեդու լադից, քանի որ նրանց տոնիկական կենտրոնների հարաբերակցությունը կվինտային է (օր. 6)։

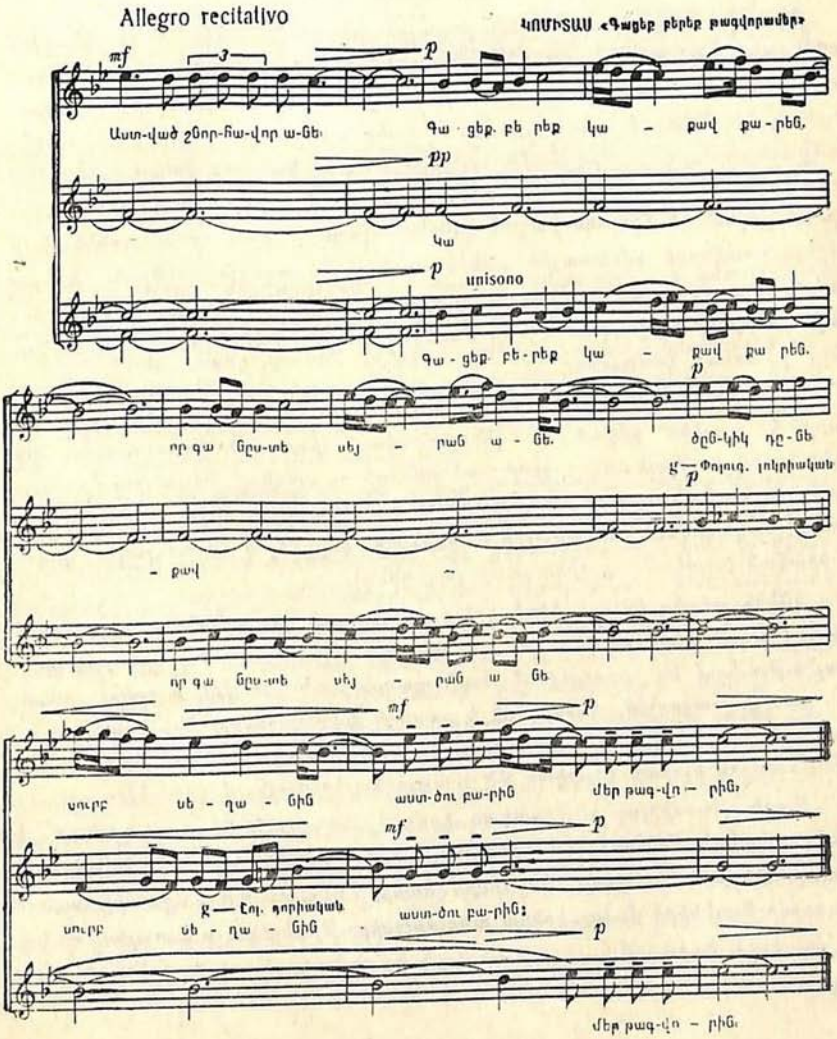
Կոմիտասը լադի հինգերորդ աստիճանի ոլորտը երկու վերոհիշյալ մեկնաբանությամբ էլ կիրառում է։

«Գացեք բերեք թագվորամեր» խմբերգի եզրափակիչ հատվածում (օր. 7) սոպրանոները ծավալվում են հիպոդորիական-էոլական լադատոնայնությունում՝ երկրորդ օկտավայի դո-ի շուրջը, տենորները՝ հիպոդորիական լադում՝

Օրինակ 6



Օրինակ 7



մեկ օկտավա ցած, առաջին օկտավայի դո-ի շուրջը։ Ալտերի հենակետը օկտավա կազմող երկու դո-երի միջև ընկած սոլ-ն է։ Նրա պատկանելությունը վերևի թե ներքևի կայուն կենտրոնին սկզբում քողարկված է, քանի որ մի շարք տակտեր ձգվող ֆա-ն տեղ է գտնում և՛ հիպոդորիական և էոլական լադերում։ Վերջից չորս տակտ առաջ ալտը իր սոլ–լյա բեմոլ–սոլ–ֆա–մի բեմոլ–ֆա–սոլ–ֆա–սոլ մելոդիկ դարձվածքով ցույց է տալիս պատկանելությունը տոնիկայից վեր գտնվող փոյուգիական-լոկրիական տարրերով սոլ դոմինանտային ոլորտին, իսկ վերջին դարձվածքում շարժվելով ֆա–սոլ–լյա բեկար–սի բեմոլ–սոլ, պարզ ընդգծվում է էոլական-դորիական տարրերով սոլ հենակետը, որպես հիմնական տոնիկայի ներքևի դոմինանտային ոլորտը։

Օկտավա կազմող հիմնական լադային կայուն կենտրոնները զուգորդվելով նրանց միջև գտնվող հինգերորդ աստիճանի հետ, ստեղծում են մի ընդհանուր կայուն կենտրոն, որը ըստ կառուցվածքի կվինտօկտակորդ է (եվրոպական հարմոնիայի տեսանկյունից՝ առանց տերցիային տոնի ԲԵՐի տոնիկական եռահնչյուն)։ Այս համահնչյունով ինչպես նաև ունիսոնով, օկտավայով, կրկնակի օկտավայով Կոմիտասը ավարտում է բոլոր այն խմբերգերը, որոնք գրված են հիպոդորիական-էոլական լադում, ըստ որում տոնիկական կվինտօկտակորդի կվինտային տոնին տրվում է տոնիկայնություն և նրա հիման վրա օժանդակ դոմինանտային տոնայնության ոլորտում (ավելի հաճախ ներքևի) ծավալվում է նոր մեղեդային գիծ։ Ստեղծվում է մի ընդհանուր բիտոնալ կոմպլեքս։

«Հով արեք, սարեր ջան» խմբերգում (առաջին 8 տակտերում) սոպրանոները և ալտերը գրված են կենտրոնական հիպոդորիական-էոլական ֆա դիեզ տոնայնությունում, երկրորդ տենորներն ու բասերը՝ նույն լադատոնայնությունում, շարադրված համապատասխանորեն մեկ և երկու օկտավ ցածր։ Նրանց հակադրվում են առաջին տենորները, վերցնելով նշված լադի (հիպոդորիական-էոլական) դոմինանտան (դո դիեզ)։

«Եկեք տեսեք ինչն է կերի զինչ» խմբերգում սոպրանոները շարադրում են հիմնական մեղեդին էոլական լյա լադատոնայնությունում։ Նույն լադատոնայնությունում են շարադրվում համապատասխանորեն մեկ և երկու օկտավա ցած փոխադրված, տենորների և բասերի պարտիաները։ Իսկ ալտերը շարադրում են իրենց մեղեդային գիծը հիմնական տոնայնության ներքևի դոմինանտային ոլորտի էոլական մի լադատոնայնությունում (օր. 8)։

Բացի վերոհիշյալ տոնիկական կամպլեքսներից, Կոմիտասը դիմում է նաև այնպիսի համահնչյուններից կազմված տոնիկական համախմբված կենտրոնների օգնությանը, ինչպիսին եռահնչյունն է։ Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նա

Օրինակ 8

մաժոր եռահնչյունը մեկնաբանում է որպես բազմատոնալ, բազմալադային երաժշտության ամենակատարյալ տոնայնական կայուն կենտրոն։

Վերոհիշյալ հիպոդորիական-էոլական լադում գրված երաժշտությունը կարող է ավարտվել նաև մինոր եռահնչյունով, սակայն Կոմիտասը խուսափում է վերջինից, պարզապես մինոր եռահնչյունը կատարյալ չհամարելով և կիրառելով տոնիկական կվինտօկտակորդ։

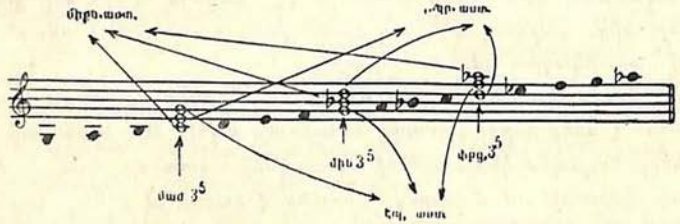
Հայտնի է, որ պատմականորեն մինոր եռահնչյունը «քաղաքացիության իրավունքներ» է ձեռք բերել մաժորից զգալիորեն ավելի ուշ։ Խիստ ոճի կոմպոզիտորները նույնպես կիրառում էին կամ կվինտօկտակորդ կամ էլ մինոր եռահնչյունը փոխարինում մաժորով։ Վերջինը վերաբերում է նաև դասական և ռոմանտիկական երաժշտությանը։ Այդ երևույթը բացատրվում է նրանով, որ մաժորի հիմքն են կազմում օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող բնական հնչյունաշարի առաջին վեց վերնատոները (օբերտոնները)։ Մինոր եռահնչյունը ակուստիկայի տեսանկյունից այդպիսի օբյեկտիվ հիմք չունի։ Հենց դրանում է կայանում մինոր եռահնչյունի ծագումը բացատրող բազմապիսի տեսությունների առաջացման պատճառը (ընդհուպ մինչև Հ. Ռիմանի մեխանիստական ունատերտոնային տեսությունը)։

Կոմիտասի մոտեցումը այս հարցում միագամայն պարզ է՝ համահնչյունի լադային ակունքները ձայնագիտորեն (ակուստիկորեն) պետք է հիմնավորված լինեն։ Այդպիսին են հիպոիոնական-միքսոլիդական լադի մաժոր տոնիկական կենտրոնը, հիպոդորիական-էոլական լադի տոնիկական կվինտօկ-

տակորդը։ Հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադը այդպիսի կենտրոն չունի, քանի որ նրա տոնիկական կվինտան և եռահնչյունը փոքրացրած են։ Այդ է պատճառը, որ տեսաբաններից ոմանք (Յու. Ն. Տյուլինը)[6] լոկրիական լադը համարում են արհեստական, մոռանալով այն մասին, որ մեղեդային լադի գոյությունը չի բացասվում ավանդական հարմոնիկ կայուն կենտրոնի բացակայությամբ, հատկապես մոնոդիկ երաժշտական արվեստում։

Դիատոնիկ կվարտային հնչյունաշարի աստիճաններից կարելի է կառուցել երեք տեսակ եռահնչյուններ՝ միքսոլիդիական աստիճաններից՝ մաժոր, էոլական աստիճաններից՝ մինոր և լոկրիական աստիճաններից՝ փոքրացրած։ Ըստ որում բոլոր եռահնչյունների կազմում համակենտրոնացած տոների մեղեդային լադային ֆունկցիաները տարբեր են։ Այսպես օրինակ, միքսոլիդիական լադի տոնիկական մաժոր եռահնչյունի հիմնական տոնը միքսոլիդիական աստիճան է, տերցիային տոնը՝ լոկրիական, իսկ կվինտային տոնն էլ՝ էոլական։ Մինոր եռահնչյունում հիմնական տոնը էոլական աստիճան է, տերցիայինը՝ միքսոլիդիական, իսկ կվինտայինը՝ լոկրիական։ Փոքրացրած եռահնչյունի հիմքում ընկած է լոկրիական աստիճան, տերցիային տոնը՝ էոլական է, իսկ կվինտայինը՝ միքսոլիդիական։ Ինչպես տեսնում ենք, ամենակայունը և կատարյալը այն եռահնչյունն է, որի հիմքում ընկած է միքսոլիդիական աստիճան, իսկ ամենաանկայունը և անկատարը՝ հիմքում լոկրիական աստիճանն ունեցող եռահնչյունը։

Օրինակ 9



Կոմիտասը մաժոր եռահնչյունը մեկնաբանում է ոչ միայն որպես հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադային համակարգի կենտրոն, այլև որպես մի բարդ տոնիկական համահնչյուն, կենտրոնացված կայունություն, որը համախմբում է, ըստ բաղկացուցիչ տոների մեղեդային լադային ֆունկցիաների, հիմնական տոնի շուրջը հիմնական հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադը, տերցիային տոնի շուրջը՝ վերին մեդիանտային ոլորտի հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադը, կվինտային տոնի շուրջը՝ վերին դոմինանտային ոլորտի հիպոդորիական-էոլական լադը (երբեմն նաև ներքևի ոլորտի հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադը)։

6 *Ю. Н. Тюлин*, Учение о гармонии, изд. 3-е, М., «Музыка», 1966.

Օրինակ 10

Առանձնահատուկ դեր է խաղում հիմնական լադի վերին մեդիանտայի շուրջը համախմբված հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադը, որը և բնորոշում է ընդհանուրի մաժոր երանգը։

Այսպիսով առաջացած եռլադային, եռատոնալ բազմաձայնությունը ընդհանուր հնչյունաշարով և կենտրոնական տոնիկական մաժոր եռահնչյունով օրգանապես միաձուլված է ոճով միասնական մի ամբողջականության մեջ։ Այս կապակցությամբ միանգամայն հասկանալի է տոնիկական, տոնիկա-դոմինանտային ձայնառության լայն կիրառումը, որոնք ընդգծում են հիմնական լադատոնայնության կենտրոնը։

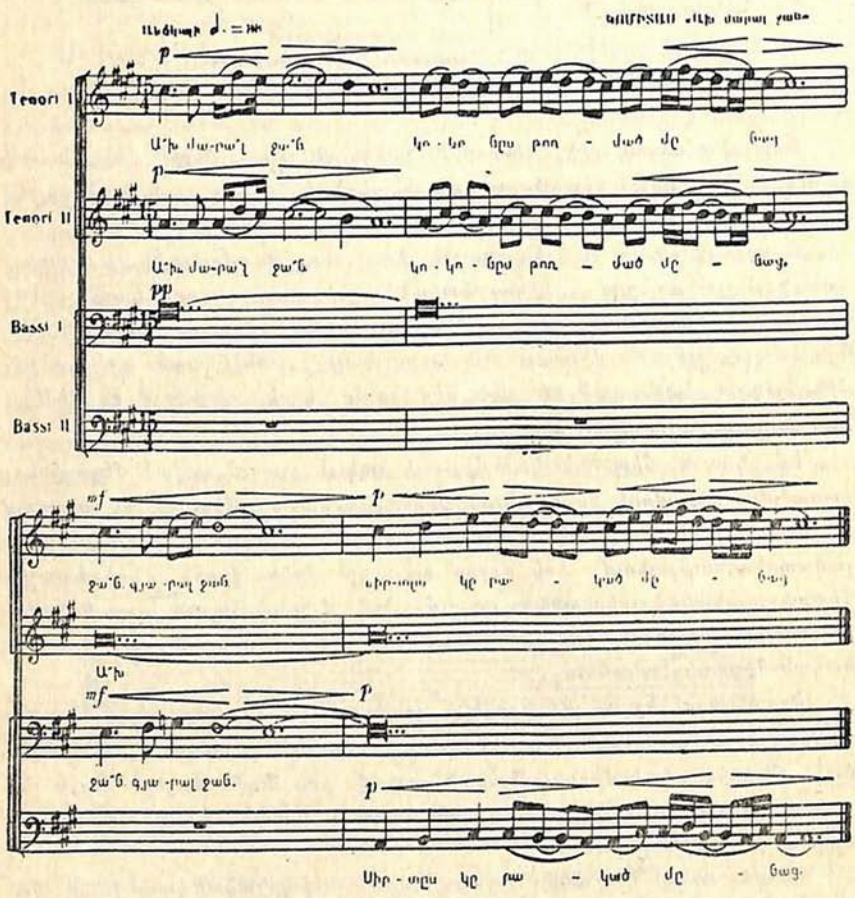
Եվ այսպես, հիպոհոնական-միքսոլիդիական լադում գրված մեղեդիները քառաձայն մշակվում են հետևյալ կերպ՝ հիմնական մեղեդին շարադրվում է սոպրանոյում (հարմոնիկ բազմաձայնության իմաստով), բասերը՝ նույն լադատոնայնությունում, իսկ միջին ձայները՝ մեկը վերին մեդիանտային հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադում, իսկ մյուսը՝ վերին ոլորտի դոմինանտային հիպոդորիական-էոլական լադում կամ ներքևի ոլորտի հիպոհոնական-միքսոլիդիականում։

Առաձայնում նշված մեղեդիները մշակվում են հետևյալ կերպ՝ հաճախ բասերը և սոպրանոները իրենց մեղեդային նյութը շարադրում են հիմնական հիպոհոնական-միքսոլիդիական լադում, իսկ միջին ձայնը՝ վերին մեդիանտային հիպոփռյուգիական-լոկրիականում։ Այսպիսով դոմինանտային ոլորտը բաց է թողնվում։

Ինչպես արդեն նշել ենք, հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադը չունի կայուն տոնիկական կվինտա կամ եռահնչյուն։ Այդ պատճառով, կոմիտասը տվյալ լադում գրված երգերը մեկնաբանում է որպես մեծ տերցիա ցած գտնվող հիպոհոնական-միքսոլիդիական լադի վերին մեդիանտային ոլորտի լադ և մնացած ձայները շարադրում է համաձայն հիպոհոնական-միքսոլիդիական լադի բազմաձայնության վերոհիշյալ եռլադային, եռատոնալ շարադրման, միայն մի տարբերությամբ, որ այժմ արդեն սոպրանոներն են շարադրվում վերին մեդիանտային ոլորտի հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադում, ալտերը և բասերը՝ մեծ տերցիա ցած գտնվող հիպոհոնական-միք-

սոլիդիական լադում, իսկ տենորները՝ դոմինանտային ոլորտի լադում: Այս դեպքում եղրափակիչ ակորդը մեղեդու լադատոնայնությունից մեծ տերցիա ցած գտնվող միքսոլիդիական լադատոնայնության տոնիկան է, վերցված տերցիային տոնի մեղեդիական դիրքով, կրկնապատկված հիմնական տոնով[7]:

Օրինակ 11



Վերը բերված «Ա՛խ, մարալ ջան» խմբերգում առաջին տենորները շարադրում են հիմնական մեղեդին ֆա դիեզ լոկրիական-փռյուգիական լադատոնայնության քառալարի սահմաններում, երկրորդ տենորները՝ լյա միքսոլի-

7 Նշենք, որ Կոմիտասը առանձին դեպքերում ձգտում է ընդգծել նաև հիպոփռյուգիական-լոկրիական մոնոտոնիկալ կենտրոնը։ Այսպես օրինակ, «Դուիճաներգս»-ում, որը հենվում է հիպոփռյուգիական-լոկրիական լյա լադատոնայնության վրա, առաջին տունը ավարտվում է մեծ տերցիա ցած գտնվող ֆա մաժոր եռահնչյունով, իսկ երկրորդը՝ լյա մաժորով։

դիական-իոնական լադատոնայնության քառալարի սահմաններում։ Նույնը տեղի է ունենում և երկրորդ բասերի հետ, իսկ առաջին բասերը գտնվում են այս միքսոլիդիական լադատոնայնության վերին դոմինանտային ոլորտի մի էոլական-դորիական լադատոնայնությունում, հենվելով նրանց տոնիկական եռալարի վրա։

Այս մոտեցմանը կարող են առարկել, գտնելով, որ բերված օրինակի կերտվածքը ոչ թե եռատոնալ է, այլ ամբողջությամբ մեկ (այս) տոնայնությունում նրա ակորդների մի շարքն է, որում կա նաև շեղում դեպի սուբդոմինանտան (3-րդ տակտ)։ Այդ կապակցությամբ պետք է նշել, որ բազմատոնալությունը այդպիսի միավորող սկզբունքի հետևանքով քողարկվում է, բայց չի վերանում, և, հետևապես, միավորող ավանդական երևույթները նրան չեն հակասում։

Ականավոր երաժշտագետ-տեսաբան պրոֆեսոր Յու. Ն. Տյուլինը[8] այդ կապակցությամբ գրում է՝ «...Միավորող սկզբունքի անմիջապես քողարկող, ենթարկող ներդործության ներքո... լսողությունը շերտերի տոնայնական ինքնուրույնությունը չի կարող հետևողությամբ գնահատել։ Բայց այն հետևողությամբ հայտնաբերվում է ամեն մի շերտի զատման դեպքում։ Այդ վերջինին մենք կդիմենք օրինակներ վերլուծելիս, քանի որ հենց դա էլ ցույց է տալիս միավորման քողի տակ թաքնված բազմատոնալության առկայությունը և նրա գործածման հնարավորությունները։ Չէ՞ որ անմիջական ընկալմամբ դժվարությամբ հայտնաբերվող թաքնված երաժշտական օրինաչափությունների բացահայտումը տեսական երաժշտագիտության հիմնական խնդիրներից մեկն է»։ Թաքնված բազմատոնալությունը շատ հաճախ առաջանում է ակորդային տոների շուրջը, ոչ ակորդային հնչյուններով նրանց վրա հենվող մեղեդային դարձվածքներ ստեղծելիս։

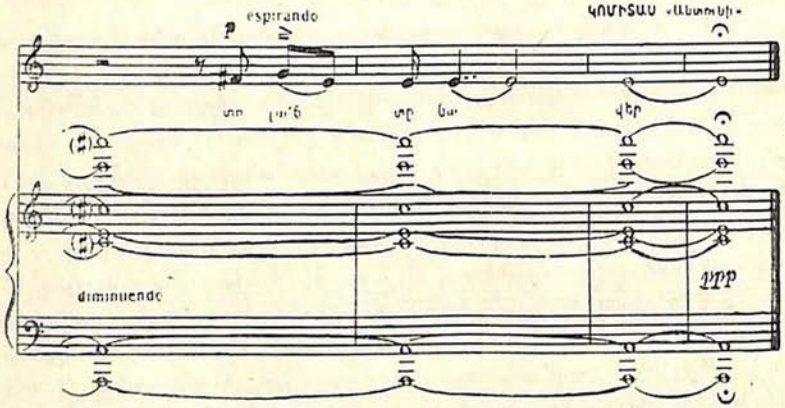
Այսպիսով, հիպոդորիական-էոլական լադում գրված մեղեդիների բազմաձայն մշակումը կենտրոնացվում է նույն լադի տոնիկական ունիսոնի, օկտավայի և կվինտօկտակորդի հիման վրա, իսկ հիպոփրյուգիական-լոկրիական և հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադերում՝ վերջինի մաժոր տոնիկական եռահնչյունի հիման վրա կոմիտասյան եռատոնալ, եռլադային համակարգում։ Քանի որ այդ վերջին դեպքում վերևի ձայներից մեկը շարադրվում է վերևի դոմինանտայի հիպոդորիական-էոլական լադի ոլորտում, մեղ հետաքրքրից մի հարց, թե չի կարելի արդյո՞ք նշվածի հիման վրա հիպոդորիական-էոլական լադերում գրված երգերը, ոչ թե կոմիտասյան սկզբունքով ներդաշնակել հենց իրենց լադում, այլ դրանք ևս մեկնաբանել որպես հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադի վերին դոմինանտային ոլորտ և

---

8 *Ю. Тюлин.* «Современная гармония и ее историческое происхождение», сб. ст. «Теоретические проблемы музыки XX века», изд. «Музыка», М. 1967, стр. 158.

մնացած ձայները կազմակերպել այդ լադի տոնիկական եռահնչյունի հիման վրա, որի կվինտային տոնից կառուցվի նշված հիպոդորիական-էոլական լադում դրված հիմնական մեղեդին, իսկ մյուս ձայները տերցիային և հիմնական տոներից՝ համապատասխանորեն հիպոփռյուգիական-լոկրիական և հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադերում: Մանրակրկիտ ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այդպիսի մոտեցում Կոմիտասի խմբերգերում, որպես կանոն, չկա: Միայն երկու դեպքում մասամբ նկատվում է և այդպիսի մեկնաբանում՝ «Հեյ, գյուլ էմ» խմբերգում, և այդպես է ավարտվում նաև «Անտունին»:

Օրինակ 12



Մեր կարծիքով այդ մոտեցումը ևս խոստումնալից է. նա բխում է կոմիտասյան բազմաձայնության սկզբունքներից և ունալ հնարավորություն է ստեղծում բոլոր երեք տիպի բիտոնալ մոնոդիկ լադերը համախմբել մեկ ընդհանուր եռլադային, եռատոնալ համակարգի մեջ:

Իոնական տետրախորդի հիման վրա գրված մեղեդիների ոլորտը Կոմիտասը հաճախ մեկնաբանում է որպես հիպոիոնական լադի ներքևի հինգերորդ աստիճանի լադատոնայնություն: Նույնանման հիմունքներով են կառուցվում նաև տեներները: Ալտերը հենվում են վերին մեդիանտայի հիպոփռյուգիական-լոկրիական լադատոնայնության վրա: Միայն բասերն են, որ համախմբվում են հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադի առաջին աստիճանի շուրջը: Այսպիսով եղրափակիչ տոնիկական մաժոր եռահնչյունը ներկայացվում է կրկնապատված կվինտային տոնով, վերջինի մեղեդային դիրքում:

Օրինակ 13

«Կապուտ քուռակ հեծել եմ» խմբերգից բերված հատվածում սոպրանոները շարադրվում են հիպոիոնական մի բեմոլ լադատոնայնության իոնական ոլորտում և հենվում են ներքևի հինգերորդ աստիճանի սի բեմոլի վրա: Նույն սի բեմոլի վրա են ուղղված տենորները: Ալտերը ծավալվում են հիպոփոյուգիական սոլ լադատոնայնության ոլորտում: Իսկ բասերը ընդգծում են հիմնական հիպոիոնական-միքսոլիդիական մի բեմոլ լադատոնայնությունը: Եվ այսպես, նշված երեք տարբեր լադատոնայնությունները միավորվում են բազմաֆունկցիոնալ մի բեմոլ-սոլ-սի բեմոլ տոնիկական մաժոր եռահնչյուններով:

Բազմաձայնության այս դեպքում ևս առաջանում է եռլադային, եռատոնալ համակարգ, որը հենվելով հիմնական հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադի վրա, օրգանապես ներգրավում է իր մեջ ներքևի դոմինանտային և վերին մեդիանտային լադատոնայնությունները:

Դիատոնիկ կվարտային հնչյունաշարի լադերից բացի, Կոմիտասի խմբերգերում հանդիպում են նաև երկակի (մեծացած սեկունդայով) բառալար պարունակող լադեր: Այդ անունը, որը առաջարկել է Քուշնարյանը, իրեն ավելի քան արդարացնում է առաջին հերթին հենց Կոմիտասի ստեղծագործություններում:

Այդ քառալարի, մեծացրած սեկունդա կազմող, երկրորդ և երրորդ աստիճանները համապատասխանորեն վարընթաց և վերընթաց փոքր սեկունդա քայլերով ձգտում են անցնել դեպի առաջին և չորրորդ աստիճանները։ Երբ մեղեդու ծավալման ընթացքում ավելի հաճախ ընդգրկվում է, խաղարկվում քառալարի առաջին աստիճանը և նրա ոլորտը, ապա այն ընկալվում է որպես տոնիկա, իսկ չորրորդ աստիճանը՝ վերևի սուբդոմինանտա։ Հակառակ դեպքում, երբ մեղեդային զարգացման հիմնական հենարան է դառնում քառալարի չորրորդ աստիճանը, նա կատարում է տոնիկական ֆունկցիա, իսկ առաջին աստիճանը՝ ներքևի դոմինանտային։ Հենց վերոհիշյալ հատկություններից էլ բխում է քառալարի երկակի անունը։

Մեծացրած սեկունդա պարունակող լադերը կազմավորվում են դիատոնիկ կվարտային հնչյունաշարի հիման վրա, որպես նրա դերօկտավային վերևի և ներքևի ոլորտների ինտոնացիոն դարձվածքների կենտրոնացման արդյունք։

Կից տետրախորդներով վեր և վար ծավալվող կվարտային հնչյունաշարը կազմում է երեսունվեց աստիճաններից բաղկացած էնհարմոնիկորեն և ֆունկցիոնալորեն պարփակված շրջան, որը հիմք է հանդիսանում ժամանակակից երաժշտության տեմպերացված համակարգի վրա հենվող այնպիսի նորարարական երևույթների համար, ինչպիսին են բազմատոնալությունը, բազմալադայնությունը, ծավալուն մաժորա-մինորը և այլն։ Իր մեջ պարունակելով բոլոր տեսակի լադային կառուցվածքները, այդ, ինչպես մենք անվանել ենք տրիանդաէքսիֆոնային (հունարեն՝ երեսունվեց) համապարփակ գերլադային տոնալ համակարգը, բնորոշում է երաժշտության տարածությունը, իր մեջ համախմբելով բոլոր լադատոնայնությունները[9] և նրանցում հնարավոր երաժշտական երևույթները։

Օրինակ 14

ՏՐԻԱՆԴԱԷՔՍԻՖՈՆԱՅԻՆ ԳԵՐԼԱԴԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐԸ

Էնհարմոնիկորեն և ֆունկցիոնալորեն պարփակված շրջան

9 *Տե՛ս վերը նշված մեր հոդվածը։*

Ինչպես տեսնում ենք, այս համակարգի դիրքերից, բազմատոնալությունը, բազմալադայնությունը նրա տարբեր ոլորտների միաժամանակյա զուգակցման արդյունք են։ Ջարտուղությունը գերլադային տոնալ համակարգի երևէ մի տոնի իշխման ոլորտից դեպի մի այլ՝ հնուռ կամ մոտակա տոնի իշխման ոլորտը կատարվող անցումն է։

Կոմֆտասի բազմատոնալությունը հենվում է գերլադային համակարգի մոտակա ոլորտների լադատոնայնությունների վրա։ Սակայն կոմպոզիտորական երաժշտական արվեստը XX դարում իր զարգացման հետագա փուլերում լայնորեն ծավալվում է այդ համակարգի ամբողջ հնչյունաշարով մեկ, ներգրավելով դանադան տարածության վրա գտնվող տոնայնություններ։

Գերլադային համակարգի լայնածավալ հնչյունաշարում միևնույն հընչյունը օկտավաներով վեր ու վար կրկնվում է երեք անգամ՝ ամենացածր դիրքում որպես միքսոլիդիական աստիճան, օկտավա բարձր միջին դիրքում՝ որպես էոլական աստիճան, վերջինից ևս մեկ օկտավ բարձր՝ որպես լոկրիական աստիճան։ Լոկրիականից վեր և միքսոլիդիականից վար արդեն փոքրացրած օկտավա տարածության վրա հանդիպում է նրանց խրոմատիկ տարբերակը։ Այսպիսով փոքրացրած օկտավա կազմող աստիճանների հիմքը լոկրիական է, իսկ գագաթը՝ միքսոլիդիական։

Օրինակ 15

Կվարտային հնչյունաշարում փոքր սեկունդաները կազմված են լոկրիական (հիմքը) և միքսոլիդիական (գագաթը) աստիճաններով։ Մեծացրած սեկունդան, մեր կարծիքով, առաջանում է այդ լոկրիական փոքր սեկունդայի փոխարեն՝ նրա հիմքը փոխարինվում է փոքրացրած օկտավա վեր գտնվող միքսոլիդիական աստիճանով, իսկ գագաթը՝ փոքրացրած օկտավա վար գտնվող լոկրիական աստիճանով։ Այդ փոխանցված աստիճանների հետ մեկտեղ փոխանցվում են նրանց ոլորտի սեկունդային մեղեդային դարձվածքները՝ միքսոլիդիականից փոքր սեկունդա վար և լոկրիականից փոքր

սեկունդա վեր։ Դրա հետևանքով առաջին դեպքում ներքևի հարևան էոլական աստիճանը ստանում է նաև լոկրիական բնույթ, իսկ երկրորդ դեպքում վերևի հարևան էոլական աստիճանը ստանում է նաև միքսոլիդիական բնույթ։ Հենց այս ձևով էլ դորիական քառալարը, որի երկրորդ և երրորդ աստիճանները կազմում են լոկրիական փոքր սեկունդա, վեր է ածվում երկակի քառալարի։ Այս փոխանցումները կատարվում են ինտոնացիոն հարստացման նպատակով։

Օրինակ 16

Երկակի քառալարեր առաջանում են նաև վերոհիշյալ ինտոնացիոն դարձվածքների երկու օկտավա վեր և վար փոխանցման շնորհիվ։ Ինչպես երևում է օրինակից, այս դեպքում բարձրացվում կամ իջեցվում են էոլական աստիճանները։

Վերոհիշյալ փոխանցումներում դրսևորվում են օկտավային (մաքուր, փոքրացրած) հարաբերակցության համաօկտավային (տերմինը մերն է— է. Փ.), համանուն (համատերցիային, համաբարձր) լադատոնայնությունների ինտոնացիոն դարձվածքների ներթափանցումները։

Տեսականորեն այս սկզբունքով կարող են ձևափոխվել կվարտային հընչյունաշարի բոլոր փոքր սեկունդանները։ Սակայն ժողովրդական երաժշտությունում կիրառվում են այնպիսի լադեր, որոնց կազմում կան մեկ, երկու, հազվադեպ երեք մեծացրած սեկունդաներ։ Նրանք համապատասխանորեն կրում են երկակի, կրկնակի երկակի (կամ եռակի), եռակի երկակի (կամ քառակի) անունները (ըստ երկակի տետրախորդների քանակի)։

Օրինակ 17

Կոմիտասի ստեղծագործություններում երկակի տետրախորդներում տոնիկական մեղեդային ֆունկցիա են ստանում հավասարապես ինչպես նրանց առաջին, այնպես էլ չորրորդ աստիճանները։ Առաջին դեպքում քառալարը մեկնաբանվում է հիմնական ցածր VI աստիճանով իոնական լադի վերևի դոմինանտային ոլորտում։ Օկտավայի սահմաններում այդ լադը համընկնում է հարմոնիկ մաժորի հետ, սակայն տարբերվում է վերջինից նրանով, որ գերօկտավային է և, օկտավայի սահմաններից դուրս, ինչպես վերևի, այնպես էլ ներքևի ոլորտներում հենվում է բնական կվարտային հնչյունաշարի վրա։

Այդ լադի հնչյունաշարի հիման վրա են ծավալվում նաև բազմաձայնության մյուս մասնակից ձայները, հենվելով նրա առաջին, երրորդ և հինգերորդ աստիճաններից կառուցվող օժանդակ լադատոնայնությունների վրա։ Առաջին աստիճանից ծավալվում է հիմնական լադը, երրորդ աստիճանից՝ վերին մեդիանտային ոլորտի ցածր IV աստիճանով փոյուգիականը, իսկ հինգերորդ աստիճանից՝ վերին դոմինանտային ոլորտի ցածր II և ցածր VI աստիճաններով միքսոլիդիական լադը, որը կրում է նաև փոյուգիական մաժոր անունը։ Այդ վերջինում է շարադրվում հենց հիմնական մեղեդին, շատ հաճախ սահմանափակվելով մեկ տետրախորդով։

Վերը նշված սկզբունքով են ծավալվում ձայները «էսօր ուրբաթ է» (դ) խմբերգում, որի սոպրանոները և տենորները հենվում են դոմինանտային ոլորտի լյա փոյուգիական մաժոր լադատոնայնության վրա, ալտերը՝ վերևի մեդիանտային ոլորտի ցածր IV աստիճանով փոյուգիական ֆա դիեզ լադատոնայնության վրա, իսկ բասերը՝ հիմնական ցածր VI աստիճանով իոնական րե լադատոնայնության վրա։

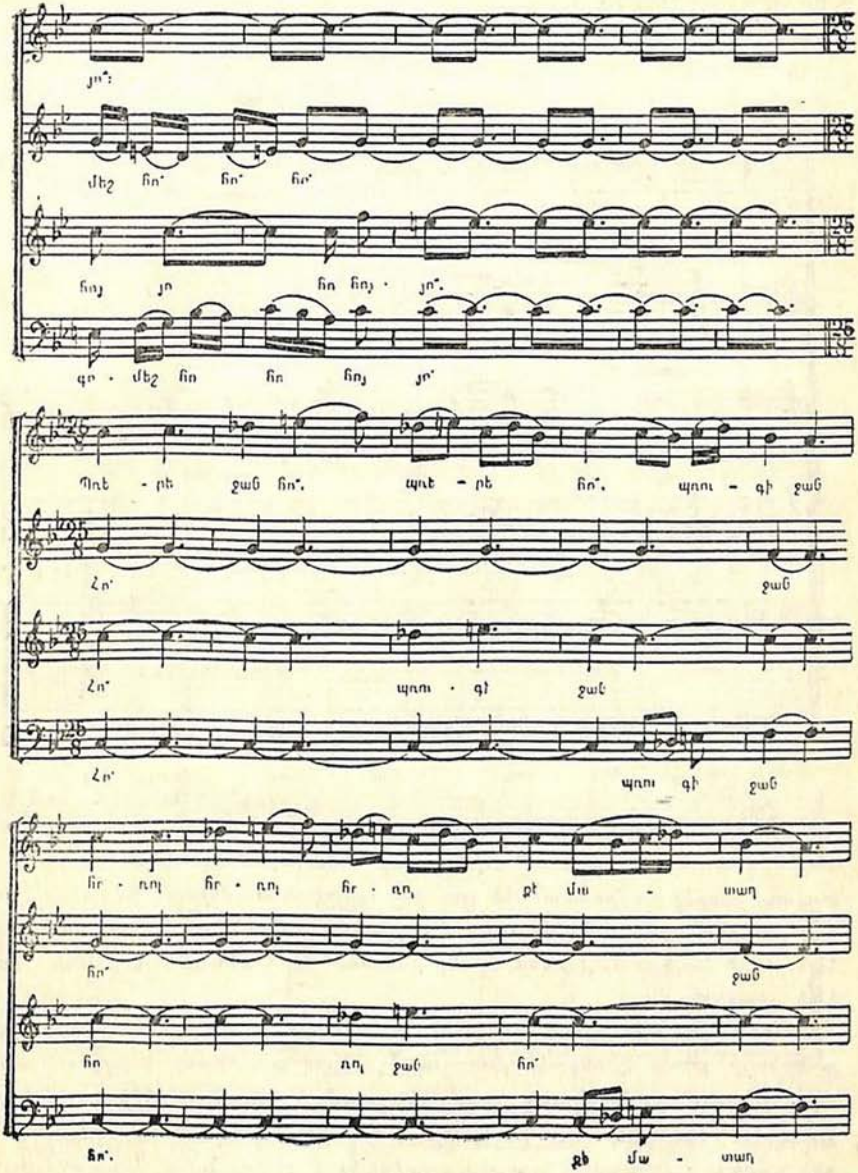
Օրինակ 18

Այսպիսով, նշված քառաձայնը հենվում է մաժոր եռահնչյունի վրա, որը վերցված է կվինտային տոնի մեղեդային դիրքում և վերջինի կրկնապատկումով։ Դիատած համանկարգի հիման վրա, ցածր IV աստիճանով փոլուգիական լադում գրված մեղեդիները մեկնաբանվում են նրանցից մեծ տերցիա վար գտնվող ցածր VI աստիճանով իոնական լադի վերին մեդիանտային ոլորտում և մյուս ձայները կազմակերպվում են վերջինի հիման վրա։ Ըստ որում բասերը և ալտերը շարադրվում են հիմնական ցածր VI աստիճանով իոնական լադում, իսկ տենորները նրա վերևի դոմինանտային ոլորտի փոլուգիական մաժորում (առաջին տետրախորդի սահմաններում)։ Կոմիտասի «Լոռու դ-բ-ե նրգ»-ից բերված հատվածում սոպրանոները գրված են ցածր IV-ով փոլուգիական Լյա լադատոնայնությունում, բասերը և ալտերը՝ ցածր VI-ով հիպոիոնական ֆա լադատոնայնության, իսկ տենորները դո հիպոփոլուգիական մաժորի փոքրածավալ երկլարերը և եռալարերի հիման վրա (օրինակ 19)։

Եթե երկակի քառալարում մեղեդային զարդացումը ընդգծում է նրա IV աստիճանի կայունությունը, ապա այն մեկնաբանվում է որպես հիպոհարմոնիկ մինորի տոնիկա և բազմաձայնությունը կազմակերպվում է այդ լադի հիման վրա։ Կոմիտասը նման դեպքում էլ, որպես կայուն տոնիկական կենտրոն, ընդունում է առաջին աստիճանի ունիսոնը, օկտավան և կվինտօկտավորդը, խուսափելով մինոր եռահնչյունից։

Օրինակ 19

ԿՈՒՐԻՏԱՒ «Լեռու գուրանները»



13—58

Սոպրանոները, բասերը և միջին ձայներից մեկը հենվում են հիմնական հիպոհարմոնիկ մինորի վրա, իսկ միջին ձայներից մյուսը՝ ներքևի ոլորտի փոխուզիական մաժորի վրա։

Օրինակ 20

«Իմ չինար յարին» խմբերգից բերված հատվածում սոպրանոները և առաջին տենորները գրված են հիմնական հիպոհարմոնիկ րե մինորում, իսկ ալտերը ներքևի դոմինանտային լյա փոխուզիական մաժորում։ Նման զուգակցության դեպքում լայնորեն տեղ են գտնում տոնիկական, տոնիկա-դոմինանտային ձայնատուիյուններ, որոնք ընդգծում են հիմնական լադատոնայնական կենտրոնը։

Կոմիտասի «Սարերի վրով գնաց» խմբերգում առաջին երեք տակտերում տոնիկայի դերում է երկակի քառալարի չորրորդ աստիճանը և այդ պատճառով էլ բազմաձայնուիյունը կազմակերպվում է հիպոհարմոնիկ րե մինորի հիման վրա։ Հաջորդ երեք տակտերում մեղեդու տոնիկան տեղափոխվում է դեպի երկակի քառալարի առաջին աստիճանը և բազմաձայնի կազմակերպական կենտրոն է դառնում ցածր VI-ով իոնական լադը իր եռատոնալ, եռալադայնուիյամբ հանդերձ։

Եռակի լադում տոնիկան երկու երկակի քառալարերի միջև ընկած ընդհանուր տոնն է, որը ներքևինի համար չորրորդ աստիճան է, իսկ վերևինի՝ առաջին։

Այս դեպքում էլ լադերի հնչյունաշարը չի սահմանափակվում երկու երկակի քառալարերով, այլ շարունակվում է նրանց սահմաններից դուրս, դիատոնիկ կվարտային հնչյունաշարի հիման վրա, դեպի վեր ևս մեկ տետրախորդով։ Առաջանում է բարդ երկլադային համակարգ, որտեղ համակցվում են հիպոկրկնակի հարմոնիկ մաժորը փռյուգիական մաժորի հետ։

Եթե հիպոկրկնակի հարմոնիկ մաժորում (կրկնակի երկակի լադում) մեղեդին ավելի շատ հենվում է ներքևի դոմինանտայի վրա, ապա բասերը կազմակերպվում են հիմնական կրկնակի հարմոնիկ մաժորում։

Օրինակ 21

Կոմիտասի «Բաղի պատը դղում ա» խմբերգում հիմնական մեղեդին տենորները շարադրում են ներքևի դոմինանտային ցածր II-ով հիպոմիքսոլիդիական րե լադատոնայնությունում, առաջին բասերը՝ հիմնական հի-

պոկրկնակի հարմոնիկ սոլ մաժորում, իսկ երկրորդ բասերը՝ կրկնակի հարմոնիկ սոլ մաժորում։

Այդ սկզբունքով գրված բազմաձայնությունից ծնունդ են առնում պարզ հարմոնիկ դարձվածքներ, որոնք կիրառվում են եռահնչյունների, սեպտակորդների ու նրանց շրջվածքների միջոցով։ Կվարտային հնչյունաշարի գերբոկտավային համակարգի տոնիկայից վեր և վար ընկած տարբեր ոլորտները ստեղծում են ակորդիկայի տարբերակում[10]։ Այսպես օրինակ, «Առավոտուն բարի լույս»-ից բերված հատվածում կյա հիպոդորիական-էոլական լադատոնայնության տոնիկայից վեր գտնվող էոլական ոլորտից (առաջին ենթատակտ) բխում է մինոր վերևի սուբդոմինանտան (րե–ֆա բեկար–կյա), իսկ տոնիկայից վար գտնվող հիպոդորիական ոլորտում (երրորդ ենթատակտ) ծնունդ է առնում մաժոր ներքևի սուբդոմինանտան (րե–ֆա դիեզ–կյա)։

Նույն լադում կայնորեն կիրառվում է ներքևի VII_7-ը, կառուցվածքով փոքր մաժոր, որը լուծվում է ինչպես վերևի III-ի, այնպես էլ տոնիկայի մեջ։

«Ա՛խ, մարալ ջան»-ում հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադատոնայնության տոնիկայից հետո երրորդ տակտում միքսոլիդիական առաջին աստիճանի սեպտակորդով (օժանդակ դոմինանտայով) տեղի է ունենում շեղում դեպի վերևի IV-րդը և վերադարձ դեպի տոնիկա։

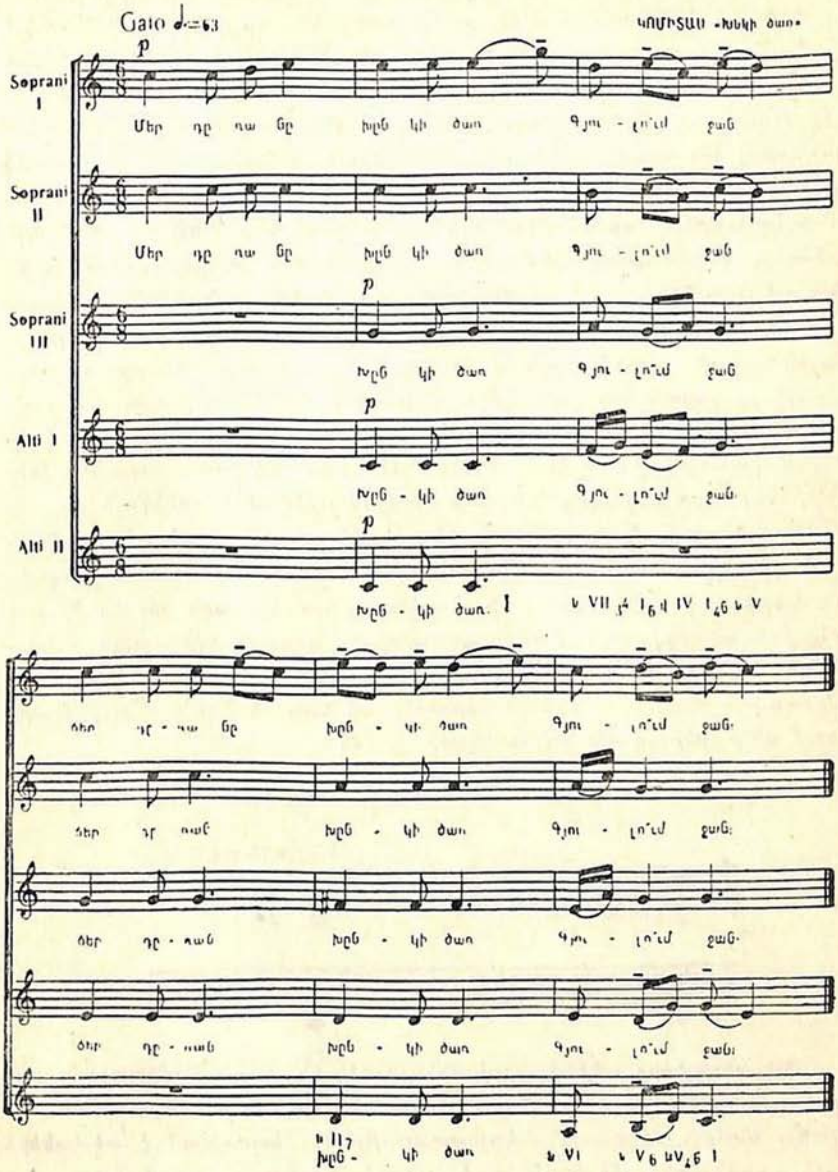
Հիպոիոնական-միքսոլիդիական լադի ներքևի V_7-ը փոքր մաժոր սեպտակորդ է, նման մաժորի V_7-ին, նա և, հատկապես, շրջածքները տեղ են գտնում նշված համակարգում ներդաշնակիչս, որպես կվարտային հնչյունաշարի բնորոշ ակորդներ *(տե՛ս օրինակ 22)*։

«Խնկի ծառ»-ի մշակման տարբերակներից մեկում (Գ), գրված կանանց երգչախմբի համար, հիմնական մեղեդին առաջին սոպրանոների մոտ ներկայացվում է իոնական դո–ի պենտախորդի ծավալում, որը երկրորդ սոպրանոների մեղեդու հետ կազմում է հիպոիոնական լադ։ Երրորդ սոպրանոները շարադրված են հիմնական լադի ներքևի դոմինանտային ոլորտի սոլ հիպոիոնական լադատոնայնությունում, որի ձգտող տոնը՝ ֆա դիեզը հիմնական դո տոնայնության բարձր IV աստիճանն է։ Առաջին ալտերը զբաղեցնում են հիմնական լադի վերին մեդիանտային հիպոփռյուգիական-լոկրիական ոլորտը, իսկ երկրորդ ալտերը գտնվում են հիմնական լադում։ Այս պոլիտոնալ, պոլիլադային կերտվածքից առաջին նախադասությունում բխում են շատ պարզ հարմոնիկ հաջորդականություններ՝ I—$\text{ն}VII_3^4$, I_6—$\text{վ}IV$—I_4^6—$\text{ն}V$։

Երկրորդ նախադասությունում ուշադրության է արժանի ներքևի II_7-ը, որը, ավանդական եվրոպական մաժորի տեսանկյունից, կրկնակի դոմինանտա է։ Կոմիտասի մոտ այն առաջացել է վերը նշված ներքևի դոմինանտային

---

10 Տե՛ս Է. Փաշինյան, Հարմոնիայի դասագիրք, II գիրք. «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1966, գլ. VIII և մեր նշված հոդվածը։

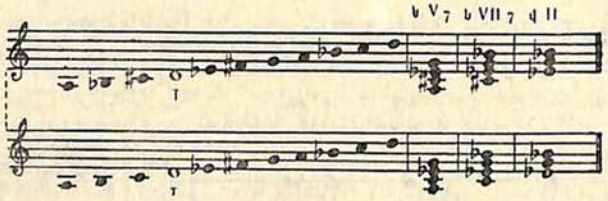

Soprani I
Soprani II
Soprani III
Alti I
Alti II
Մեր դը դա ներ խըն կի ծաո գյու - ղո՛ւմ ջաո

ոլորտի լադի կիրառման հետևանքով։ Այստեղ այդ սուբդոմինանտան անցնում է դեպի նVI-ը, ապա ներքևի V_6—V_4^6 ու եզրափակվում տոնիկայով։

Եթե ֆունկցիոնալ հարմոնիայի տեսանկյունից կրկնակի դոմինանտայի (կամ ալտերացված սուբդոմինանտայի) անցումը դեպի VI-ը անտրամաբան է, ապա Կոմիտասի մոտ դա տարբեր ձայների տրամաբանորեն հիմնավորված մեղեդային շարժման արդյունք է։ Այդտեղ (5-րդ տակտից 6-ին անցնելիս) առաջին սոպրանոները լադի II աստիճանից անցնում են օժանդակ հնչյունի (մի) միջոցով դեպի տոնիկա, երկրորդ սոպրանոները երգում են VI աստիճանը, պատրաստվելով այն տանել դեպի V-ը (սոլ), երրորդ սոպրանոները, մինչև ներքևի դոմինանտային լադատոնայնության ձգտող տոնի (ֆա դիեզ) տոնիկա (սոլ) անցնելը, շարժվում են դեպի VI (մի), ապա երկրորդ (լյա) աստիճանը և հետո՝ տոնիկա, առաջին ալտերը վերին միդիանտային ոլորտի լադում վերցնում են նրա VII աստիճանը (րե), որը անցնում է դեպի իր կայուն կենտրոնը (մի), վերջապես, երկրորդ ալտերը, հակառակ երկրորդ սոպրանոների, վերցնում են հիմնական լադի երկրորդ աստիճանը (րե) և, շրջանցելով տոնիկան, անցնում են դեպի VI (լյա), ապա VII (սի) աստիճանը, որը հաջորդող երկրորդի միջոցով լուծվում է տոնիկայի մեջ։

Փոլուգիական մաժորում կրկնակի երկակի լադում, ավանդական տեսության դիրքերից, տոնիկայից կիսատոն վեր դնվող II-ը մաժոր նեապոլիտանական սուբդոմինանտա է, իսկ կրկնակի երկակի լադի ներքևի V_7-ը և VII_7-ը՝ ալտերացված (համապատասխանորեն՝ իջեցված կվինտային և տերցիային տոնով)։ Փոլուգիական մաժորի ներքևի VII-ը, VII_7-ը, V-ը, V_7-ը, եվրոպական մաժորի և մինորի դիրքերից անհնար են (տե՛ս «Բազի պատը դղում ա» խմբերգից բերված հատվածը. էջ 196)։

Օրինակ 23



Այդ ակորդները և նրանց շրջվածքները տեղ են գտնում Կոմիտասի խմբերգերում, որպես նշված լադերում պոլիֆոնիկ պոլիտոնալ շարադրման արդյունք։ Սահուն մեղեդային ձայնատարությունը նպաստում է ակորդների միջև տարբեր անցողիկ և օժանդակ համահնչյունների առաջացմանը։

Եվ այսպես, Կոմիտասի պոլիլադային, պոլիտոնալ բազմաձայնությունից ծնունդ է առնում յուրօրինակ լադային հարմոնիկ լեզու։ Մեր այս ու-

սումնասիրությունը հիմնականում ընդգծում է Կոմիտասի բազմաձայնության նորարարական այն տեղեկացնները, որոնք հատուկացան նրա ստեղծագործություններում, բխելով բացարձակապես հայկական ժողովրդական երգի լադային առանձնահատկություններից:

Կոմիտասը առաջինն էր, որը մոնոդիկ երաժշտության մեջ ստեղծեց հնթաձայնային-հիմիտացիոն պոլիֆոնիկ բազմաձայնություն բազմատոնալության, բազմալադայնության հիման վրա, որպես ժողովրդական լադերում երաժշտական մտածելակերպի բնական, օրգանական ձև: Այն հիմք դարձավ հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի հետագա բեղմնավոր զարգացման համար Ա. Խաչատրյանի, Ա. Հարությունյանի, Է. Միրզոյանի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

ԱՆԱՀԻՏ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՃԻ ՄԱՍԻՆ. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՀԱՐՑԵՐ

Կոմիտասին նվիրված բավական ընդարձակ գրականություն գոյություն ունի, ուր նա ներկայացված է իր ողջ բազմակողմանիությամբ, իբրև կոմպոզիտոր և դիտնական, կատարող և երաժշտական-հասարակական գործիչ։

Եվ եթե ազգային գիտակցության մեջ խորհրդանշանի իմաստ ստացած նրա անձն այդ աշխատություններում բացահայտված է առավելագույն ամբողջականությամբ, ապա Կոմիտաս-կոմպոզիտոր թեման դեռ պետք ունի ուսումնասիրման։

Շատերն են անդրադարձել այս խնդրին. «Կոմիտասի ստեղծագործական նվաճումները հանդիսացան նոր, բացառիկ կարևոր փուլ հայ կոմպոզիտորական արվեստի կազմավորման համար»[1]։ «Կոմիտասի՝ մասնավորապես գեղջկական մեներգերն ու խմբերգերը արտաքուստ կողմնակի երաժշտական-բանաստեղծական նյութի մշակում լինելով, ըստ էության և խոշորագույն չափով ինքնուրույն հեղինակություններ են, որոնցում դրսևորված է կոմպոզիտորական ցայտուն անհատականությամբ ու նորարարությամբ օժտված մի արվեստ»[2]։ «Կոմիտասի երգերի գեղարվեստական հսկայական նշանակությունն այն է, որ կոմպոզիտորը ստեղծել է կամերային վոկալ արվեստի չգերազանցված նմուշներ, այդ երգերի շնորհիվ ճանապարհ հարթել հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետագա զարգացման համար»[3]։

Այսպիսի բնութագրություններ հաճախ կարելի է հանդիպել Կոմիտասին նվիրված գրականությունում։ Սակայն, խնդիրն հիմա էլ դեռ հեռու է սպառված համարվելուց[4]։

---

[1] *Х. С. Кушкарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 287.

[2] *Ռ. Աբայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, «Կոմիտասական», Երևան, 1969, հ. 1, էջ 34։*

[3] *Ի. Եղյան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 198։*

[4] *Հնդրո հարցի շուրջ կուզենայինք ուշադրություն հրավիրել հետևյալ աշխատությունների վրա.*

Շ. Պետրոսյան, Կոմիտաս, Պուբրեշ, 1936։

Ռ. Աբայան, Ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, ԳԱ «Տեղեկագիր հասարակական գիտություններից», Երևան, 1949, № 9։

Մեր այս աշխատանքը, նվիրված լինելով ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մեններգային մշակումներին և հայ երաժշտության վոկալ-կամերային ժանրերի բյուրեղացման մեջ նրանց ունեցած դերին ու նշանակությանը, մեկ անգամ ևս անդրադառնում է Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկություններին, նրա՝ գեղարվեստական կերպար կերտելու ստեղծագործական պրոցեսին։

* * *

Կոմիտասի ստեղծագործական գործունեության վաղ շրջանը հատկանշվում է վոկալ-կամերային մինիատյուրի, մասնավորապես՝ ռոմանսի հանդեպ նրա հետաքրքրությամբ։ Այդ են վկայում բուլղինյան շրջանի նրա երկերը։ Գերմանական ռոմանտիկական Lied-երի ավանդույթով գրված այդ ռոմանսները հեղինակի ստեղծագործական սկզբունքների կազմավորման ուշագրավ փաստեր են, իսկ մի քանիսն էլ՝ գեղարվեստական հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Այս երկերում կան հուզառատ ռոմանսներ՝ «Երկինքը մութ էր», «Auermesmythe» («Բալլադ փոթորկի մասին»*), «Nachtlied» (*«Լերանց կատարները»*), լուսավոր ու կենսախինդ, ավյունով ու տենչերով լի ստեղծագործություններ՝ «Ապրիլ», «Glückliche Fahrt» (*«Ուրախ ճանապարհորդություն»*)։*

Ակնառու է Կոմիտասի հետաքրքրությունը փիլիսոփայական քնարերգության, մարդկային խոր ապրումներ արտացոլող հավերժական թեմաների նկատմամբ։ Դրա արտահայտություններն են «Frühlingsruhe» («Գարնանային անդորր»*), Komm, o Nacht (*«Արի, գիշեր»*), Meeresstille (*«Հանդարտ ծով»*), Du fragst (*«Դու հարցնում ես»*) և այլ ռոմանսներ։ Սրանք բոլորը միավորվում են մեկ թեմայով՝ մարդը և բնությունը, ընդ որում բնությունը՝ վերցված երբեմն վերացական, ռեալ իրականությունից կտրված ձևով կամ նրա զգայական-ոգեշունչ ընկալումով, երբ այն դառնում է ինչ-որ ավելի մեծ բան, քան պարզապես գեղեցկության խորհրդանիշ։ Այս ռոմանսները շահեկանորեն առանձնանում են իրենց երաժշտական բառապաշարով։ Մեղեդիներն աչքի են ընկնում բնական ու աղնիվ ինտոնացիաներով, երաժշտական գծի անկաշկանդ զարգացմամբ, զերծ են միօրինակությունից և հիմնված են լայն ինտերվալների վրա, որոնք նրանց թարմություն են հաղորդում և, միաժամանակ, չեն հակասում բարեհնչուն երգայնության սկզբունք-*

Ա. Շավերդյան, «Комитас и армянская музыкальная культура», Ереван, 1956.

Ֆ. Դյոդակյան, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, «Կոմիտասական», հ. 1։

Ռ. Սահինյան, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, «Կոմիտասական», հ. 1։

Ի. Նալյան, Կոմիտաս։

ներին: Այս երկերի ձևերը գալիս են ավանդական քառակուսի կառուցվածքից, մեկնաբանված առավել ազատ:

Բեռլինյան շրջանի ռոմանսներում արդեն նկատելի են Կոմիտասի ստեղծագործության որոշ առանձնահատկություններ՝ դունեզության հակում, հարմոնիայի, իբրև կոլորիտ ստեղծելու միջոցի, ընկալում: Այստեղից էլ ուշադրությունը ֆակտուրայի նկատմամբ, որ հետագայում կոմպոզիտորը հասցրեց առավելագույն հագեցվածության և լակոնիզմի:

Կոմիտասի բեռլինյան ռոմանսները կարելի է առաջարկել կատարման համար, որովհետև դրանք ընդլայնում են պատկերացումները Կոմիտաս-կոմպոզիտորի մասին[5]:

Վոկալ-կամերային քնարերգության նկատմամբ Կոմիտասի հակումն ի հայտ եկավ նաև երկու՝ «Միծեռնակ» (1898 թ.) և «Զայն տուր, ով ծովակ» (1901 թ.) «ազգային երգերի» մշակումներում: Եվ եթե «Միծեռնակում» դեռ զգացվում է պրոֆեսիոնալիզմի հիմունքները նոր-նոր յուրացնող վիհերոտ աշակերտի ձեռագիրը, ապա «Զայն տուր, ով ծովակ» երգի մշակման մեջ արդեն երևում է ձևին ազատ տիրապետելու հմտությունը: Այս մշակումն արված է կոմպոզիտորի բեռլինյան ռոմանսների հունով: Ռոմանտիկների ոճն է զգացվում ճաշակավոր վոկալ այս մինիատյուրում՝ փոքրացված սեպտակորդների «պարտադիր» կազմով, արպեջավորված ընթացքով, ռոմանտիկական պատկերայնության հակումով:

Այստեղ (ինչպես և «Միծեռնակի» մշակման մեջ) նկատելի են ինտոնացիոն հատկանիշներ, եկող արևմտահայ երգարվեստի կատարողական առանձնահատկություններից, որոնց մեջ, ինչպես գիտենք ձայնելևէջները ավելի ճոխ են զարդարանքներով: Այս պարագան երկու երգին էլ, մյուս տարբերակների համեմատ[6], ազգային ավելի մեծ որոշակիություն է հաղորդել: Ինչպես բեռլինյան ռոմանսներում, այնպես էլ այս երգերի դաշնամուրային նվագակցության մեջ պատկերայնության (ճախրող թռչունի կերպարը «Միծեռնակում», ալիքների ծփանքը, քամու շարժումը «Զայն տուր, ով ծովակում»), ինչպես նաև՝ հարմոնիան իբրև կոլորիտային միջոց օգտագործելու հակում է զգացվում:

* * *

Գեղչկական երգերի կոմիտասյան մշակումների առաջին իսկ հրապարակումը երևույթ դարձավ հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կազմավորման համար: Եվ եթե կոմիտասյան մշակումների երաժշտական ոճն ու

5 Այդ հանգամանքը նշել է նաև Ռ. Աթայանը իր «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» հոդվածում՝ «Կոմիտասական», հ. 1, էջ 62:

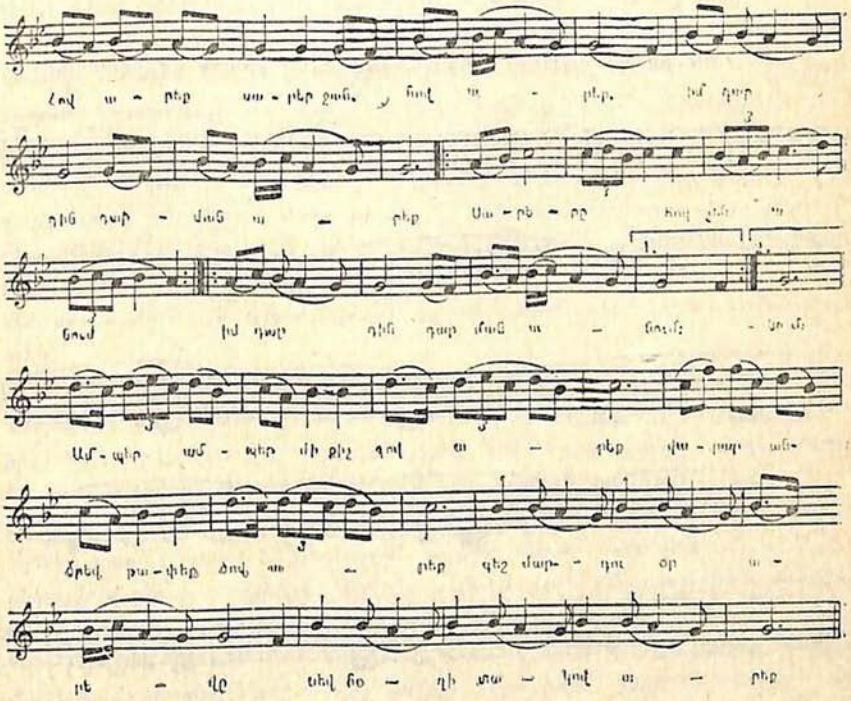
6 «Միծեռնակ»՝ Գամառ-Քաթիպա, Ազգային երգարան հայոց», Ս. Պետերբուրգ, 1856 թ., «Զայն տուր, ով ծովակ»՝ Կարա-Մուրզայի արխիվ, ե. Չարենցի անվան թանգարան:

լեզուն հաճախակի ուսումնասիրվել են այս տեսանկյունից, ապա ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում այդ մշակումներում գեղարվեստական կերպար ստեղծելու պրոբլեմը, որ կոմպոզիտորը լուծել է նրբին վարպետությամբ: Դիմելով այդ խնդրին, մենք ըստ էության սկսում ենք մեր աշխատանքի հիմնական մասը:

Հայտնի է, որ կոմիտասյան երգերը հեռու են ժողովրդական մեղեդիների «երգ՝ նվագակցությամբ» պասսիվ փոխադրումից[7]: Այս առումով կանգ առնենք «Հով արեք» երգի վրա, որը դուսպ-նպատակամետ և միաժամանակ հուզականությամբ հագեցած մեղեդու վառ օրինակ է:

Այն, թե ինչպես է Կոմիտասն աշխատել այդ երգի վրա, համոզիչ ներկայացնում է մեզ նրա ստեղծագործական լաբորատորիան: Համեմատության համար նկատի ունենք երգի երեք տարբերակը՝

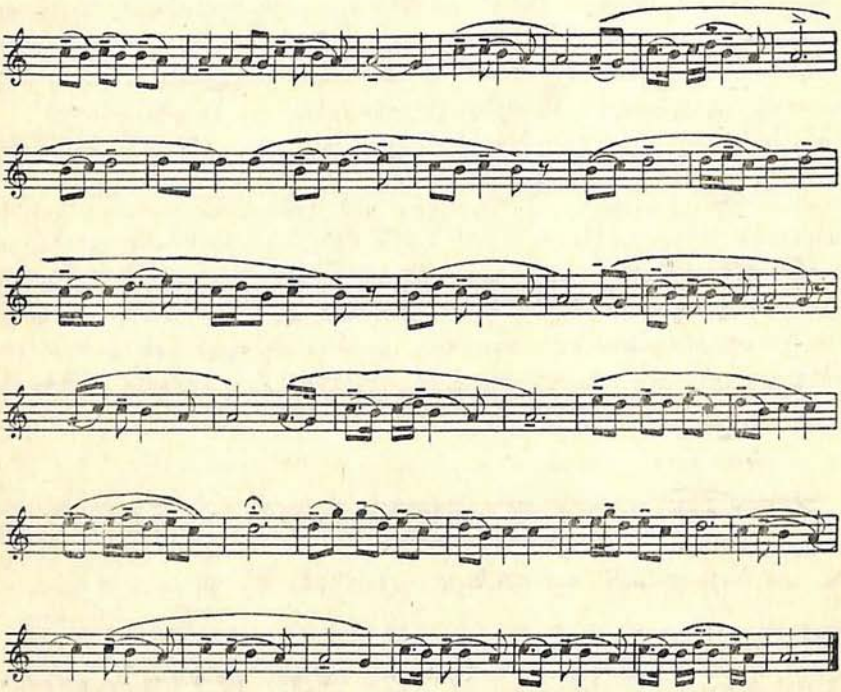
I. «Ազգագրական ժողովածուից» (հ. 1),



7 Այդ մասին խոսել է դեռ Վ. Դ. Ղորղանյանը, հենվելով այն բանում, որ նա ձգտել է հեռանալ բուն գեղչական եղանակների գիտական հավաստիությունից:

II. «Էջմիածնի Գևորգյան Ճեմարանի աշակերտաց երգարանից» (ձեռագիր),

III. 1907-ին Կոմիտասի հրատարակած «Հայ քնար» ժողովածուից։



Երգի առաջին հատվածի (8 տակտից բաղկացած պարբերություն) վերլուծությունից պարզվում է այսպիսի մի պատկեր.

I տարբերակ—կրկնությունների շնորհիվ (առաջին-երրորդ և երկրորդ-չորրորդ ֆրազներ) մեղեդին քառակուսի կառուցվածք է ստանում և ընկալվում փոքր-ինչ ստատիկ։

II տարբերակ—չկան տառացի կրկնություններ, սակայն տարակերպումներն աննշան են և անհետաքրքիր, ինտոնացիաները՝ որոշ չափով հասարակ և սովորական։

Մինչդեռ ահա բանաստեղծական տեքստը.

«Հով արեք, սարեր ջան, ևով արեք,
Իմ դարդին դարման արեք»։

Եվ այնուհետև աստիճանաբար ուրվագծվում է վշտի ու թշվառության տակ կքված տառապյալի կերպարը։ Հուզախառով մի մենախոսություն է սա՝ ինքնամփոփ, միաժամանակ իմաստալի և օժտված ենթատեքստով։

Դիտարկենք Կոմիտասի՝ երրորդ տարբերակը։ Ինտոնացիոն հիմնական հատիկը առաջին ֆրազն է։ Վարընթաց սեկունդանները հառաչ են հիշեցնում. երկրորդ ֆրազն ավելի դուսպ է (ռիթմիկ տարակերպում), երրորդը բխում է երկրորդից, իսկ չորրորդն առավել հագեցածն է ռիթմական և ինտոնացիոն առումով։ Դժվար չէ նկատել, որ հեղինակը հիմք է ընդունել «շղթայական» զարգացման սկզբունքը՝ մեկը բխում է մյուսից։ Մեղեդու այս հատվածի հնչյունածավալը մեծ չէ և ամփոփվում է կվինտային սահմաններում՝ փոքր տերցիայի (a-c) դերակշռությամբ, բայց որքան հարուստ է այն երբեմնադներով, և միևնույն տրամադրությունը ինչ բազմակերպ արտահայտություն ունի։

Մեր դիտարկումը շարունակելով, կարող ենք այնուհետև նկատել, որ Կոմիտասն այս երգում խստորեն հետևում է «պարզից դեպի բարդ» սկզբունքին։ Փաստորեն նրա երգում դրեթե չկան կրկնվող տակտեր, դրանք բոլորն էլ տարբերակվում են ռիթմական կամ ինտոնացիոն առումով։

Եվս մի հանգամանք. չորրորդ հատվածում («Ամպեր, ամպեր») երրորդ ֆրազն առանձնանում է կվարտային ակտիվ քայլով, որը վառ ու ցայտուն է ընկալվում փոքր տերցիայի ընդհանուր ֆոնի վրա։ «Աղգագրական ժողովածուի» օրինակում կվարտային ինտոնացիան ի հայտ է գալիս անսպասելիորեն, մինչդեռ կոմիտասյան մշակման մեջ այն հայտնվում է արդեն նախորդ մասում, իբրև ինտոնացիոն նոր տարր։ Այսպիսով, չորրորդ մասում այն կարծես երկու մասերը կապող կամուրջ է դառնում։ Եվ այստեղ գործում է շղթայակցման, փոխպայմանավորվածության մեթոդը։ Կարելի է ասել, որ այստեղ առկա է տարբերակային մշակման սկզբունքը։ Ըստ էության, երգը

հինգ մաս ունի (aba$_1$ca$_2$), որոնցից հակադիր մասերը այլ բան չեն, քան, իհակակշիռ կրկնվող մասերի, փոքր տերցիայի զարգացում՝ վերընթաց շարժումով (b) և երաժշտական հիմնական ինտոնացիան առավել բարձր լարված ռեգիստրում լայն ու ազատ ծավալելու միտումով (c)։

«Հով արեք» երգը համոզիչ ապացույցն է այն բանի, թե ինչպես կարևի է մոտիվային ոչ մեծ հատիկից ինտոնացիոն «զրամատուրգիայի» սեփական օրինաչափություններ ունեցող դինամիկ վոկալ պիես ստեղծել[8]։ Մեղեդիական տրամաբանության օրենքներն այստեղ զորեղ են այնքան, որ ուշադրություն են գրավում՝ անկախ ձևի մյուս բոլոր բաղադրիչներից։ Այս բանն զգացել է Կոմիտասը։ Ուստի երգի դաշնամուրային նվագակցությունը խիստ զուսպ է և ժլատ։ Փաստորեն այն «հնչյունային ֆոն» է դարձել ծայրաստիճան հագեցած մեղեդու համար։

Կոմպոզիտորը նման մեկնաբանության է դիմել բոլոր այն դեպքերում, երբ մեղեդին գրավել է նրա հատուկ ուշադրությունը[9]։

Կոմիտասի ստեղծագործությունը, ելնելով նյութի նկատմամբ նրա մոտեցումից, պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք տեսակի՝ մշակումներ, արված քնարական ժանրի միջոցներով, մշակումներ, ուր գերակշռում է իմպրեսիոնիստական տարրը և, վերջապես, երկեր, որոնք հակում են դրամատիկական ժանրին։ Նման դասակարգման անհրաժեշտություն զգացվում է։ Անկարելի է չնկատել, որ քնարական երգերում, ուր մեղեդին հագեցած է հուզական գունախաղերով, նրբերանգներով, ուր մարմնավորված է «միասնության մեջ բազմազանության» սկզբունքը, կոմպոզիտորն ակնհայտորեն գերապատվությունը տվել է մեղեդուն, շեշտը դնելով նրա վրա և նվագակցությունը հասցնելով նվազագույնի։ Նման դեպքերում էլ հենց ժողովրդական մեղեդու վրա կատարելիք աշխատանքը Կոմիտասին առաջադրել է հատուկ խնդիրներ, նման այն խնդիրներին, որ նա լուծել է վերոհիշյալ «Հով արևք» երգի մշակման մեջ։

* * *

Կոմիտասը բնանկարի վարպետ է։ Դյուրությամբ համոզվում ենք այդ բանում՝ վերլուծելով մի շարք երգեր, որոնք արված են իմպրեսիոնիստական եղանակով։ Այստեղ մեր առջև հառնում է գծանկարի և կոլորիտի օրենքներին հիանալի տիրապետող կոմպոզիտոր-գեղանկարիչը, որն այս իմաստով, վրձնի խոշորագույն վարպետներին համահավասար, գովերգել է հայրենի

8 Դժվար չէ նկատել կոմպոզիտորի գերմանական կրթության դրոշմը, ինչպես նաև «նոր վիեննական դպրոցի» և հատկապես Վեբերնի սկզբունքներին մոտ ստեղծագործական մղումները։

9 Այդպես են ստեղծվել նաև «Ջինար էա»-ը, «Կաքավի երգը», «Հարբըրրանա»-ը, «Երկինքն ամպել ա»-ն և այլն։

բնությունը, երաժշտական հնչյուններով հաղորդել Հայաստանի գույներն ու ձևերը, նրա լուսաստվերները, լեռների ու դաշտերի, գետերի ու հովիտների յուրօրինակ ռիթմը։

Սակայն Կոմիտասը նաև բանաստեղծ է՝ շրջապատող աշխարհին ոգի ներշնչող, բնությունը գեղեցիկի խորհրդանիշ դարձնող բանաստեղծ։ Պոռղիային հաղորդ մարդու (հիշենք կոմպոզիտորի բանաստեղծությունների գողտրիկ ժողովածուն) նուրբ լսելիքով նա որսում էր մշակելիք երգի բանաստեղծական ինտոնացիան, և, ելնելով վերջինից, նոր միայն ստեղծում գեղարվեստական կերպարը։

Ահա երկու նմուշ Կոմիտասի գեղանկարային քնարերգությունից՝ «Էս առուն» և «Ջուր կուգա վերին սարեն»։ Առաջինի բանաստեղծական կերպարը տրամադրությամբ լուսավոր է, խաղաղ, անխռով սիրային քնարերգություն։ Այստեղ կոմպոզիտորին ավելի հետաքրքրում է առվակի կերպարը, որն էլ հենց դառնում է երգի խաղաղ ու անվրդով տրամադրության կրողը։ Կոմիտասի ստեղծագործությունների առաջին հատորի հավելվածում բերված տարբերակները խոսում են այն մասին, որ կոմպոզիտորը վերջնական տարբերակին հասել է ոչ միանգամից։ Տևական են եղել համապատասխան նվագակցության որոնումները։ Չեղոք նվագակցության մեջ (որի խնդիրն է պարզապես երգի սուտյդ ձևավորումը՝ հնչյունային առումով) աստիճանաբար ի հայտ են գալիս առվակի կերպարը հիշեցնող տարրեր։ Եվ ահա՝

Այսպիսով, երկու առվակ, գեղանկարչական երկու լուծում, երկու տարբեր մոտեցում միևնույն կերպարին։

Երգերի գեղարվեստական հղացումն իրականացնելու մեջ խիստ ծանրակշիռ է նվագակցության դերը, և կոմպոզիտորը, բնականաբար, մեծ ուշադրություն է նվիրել նրան։ Կոմիտասն օգտվում է չափազանց սուղ արտահայտչամիջոցներից, երբեմն կարողանում է մի քանի նոտայով խոր ու տարողունակ կերպար ստեղծել։ Նա այդ բանին հասնում է ոչ թե հարմոնիկ ու ֆակտուրային հնարանքների բազմազանությամբ, այլ կարևորելով յուրաքանչյուր հնչյունի արտահայտչական հնարավորությունները, ընդգծելով կոլորիտը և ստեղծելով շեշտադրական առանձնահատուկ մի համակարգ, յուրատեսակ «առիթմիա», որի շնորհիվ երաժշտությունն օժտվում է շարժման ինչ-որ ներքին ազդակներով։ Վայրկենական վերամարմնավորումը, միասնական տրամադրության մեջ երանգների հարուստ դամման, ցայտուն կերպավորումը Կոմիտասի արտիստականության, գեղարվեստական ներհուն խառնվածքի արդասիքն են։

Հիշենք, օրինակ, «Քելեր, ցոլերը» կամ «Քելե, քելեն»։ Հենց միայն հեղինակային նշագրումները պերճախոս վկայությունն են այն բանի, թե հարուստ երևակայությամբ օժտված կոմպոզիտորն ինչ լրջությամբ է մոտեցել երաժըշտական արտահայտչականության մանրագույն տարրերին անգամ (որոնք, սակայն, նրա համար ամենևին էլ մանրուք չեն)։ Ընդամենը 25—30 տակտ ունեցող երգը («Քելեր, ցոլեր») ուղեկցվում է կոմպոզիտորի անընդմեջ մեկնություններով՝ նուրբ, ալեծածան, ժպտուն, թարմ, ցայտուն, ջերմ, փափագով, արձագանք, հեռանալով և այլն։ Որքան լայն է երանգների ամպլիտուդը քնարական մեկ պատումի սահմաններում։ Բանաստեղծության բովանդակությունը աղջկա հիացքն է իր սիրած տղայով, որին նա համեմատում է արևի շողերի հետ։ Կոմպոզիտորին ամենից ավելի գրավում է հենց այդ՝ արևի շողի, ցոլքի կերպարը։ Կարելի է նույնիսկ խոսել «ցոլքի» լեյտինտոնացիայի մասին։

Նախանվագի ալիքաձև վճիտ գեղգեղանքներից հետզհետե կերպավորվում ու բյուրեղանում է մեղեդիական ավարտուն գիծը՝ ունիսոն շարադրանքով։ Այն կրկնվում է մի քանի անգամ, իր վրա ուշադրություն բևեռելով որպես երգի երաժշտական կերպարի հիմնական օղակ։ Որ հեղինակի համար առանցքային է եղել «ցոլքի» թեման՝ հաստատվում է արտահայտչական մի բնորոշ գծով ևս. քառյակի չորրորդ տակտում, ռեչիտատիվով արտասանվող «արևի տակին» բառերի հետ, նվագակցության մեջ ի հայտ է գալիս կարճատև մի նոր ֆակտուրա, որ կարծես մարմնավորում է արևի ցոլքերի կայծկըլտուն խաղը (էջ 209)։ «Քելեր, ցոլերում» նկատելի է և մի ուրիշ ուշագրավ երևույթ։ Կրկներգում ֆակտուրան մնում է անփոփոխ, սակայն փոխվում է երգի մեղեդիական գծանկարը, և ահա ստացվում է կերպարային մի այլ նկա-

բագիր։ Աղջկա երգը դառնում է հուզականորեն բաց ու շիտակ, նա անմիջականորեն դիմում է պատանուն («Սարի սովոր, մեն մենավոր շեկ տղա»)։ Նվագակցության մեջ արձագանք է լսվում, իբրև լեռնային բնապատկերի խորհրդանշան։ Եվ կրկին՝ «շող արեգակ, ծող արեգակ, եկ տղա»,—արևի շողերի, ցոլքերի հիշեցումը կապվում է մեղեդու սահուն-բոլորապարփակ ձևի հայտնվելու հետ։

Լ. Ա. Մազելը Շոպենի f—moll ֆանտազիային նվիրված աշխատությունում նկատում է. «...Շարադրանքի այս կամ այն որոշակի բնույթը (ռեգիստր, «ունիսոն» կամ «ակորդային» շարադրանք, խրոմատիկայի առկայություն կամ բացակայություն մեղեդու և հարմոնիայի մեջ, միաձույլ կամ խիստ մանևատված շարադրանք, հնչյունային հաջորդականության ընդհանուր արագություն, «շարժման ընդհանուր եղանակ», նվագակցության բնույթ և այլն, և այլն), այսինքն՝ բուն ինչողության որոշակի բնույթն ըստ էության ավելի կամ պակաս իմքնուրույն ձևակազմական նշանակություն է ստանում» (ընդգծումը հեղինակինն է—Ա. Գ.)։ Եվ եթե բնորոշումը պատշաճում է Շո-

պենին՝ ռոմանտիզմի վառ ներկայացուցչին, ուղղություն, որի առանձնահատկություններից է շեշտված հետաքրքրությունը մեղեդու ավարտուն ամբողջականության նկատմամբ, ապա երաժշտա-արտահայչական միջոցների ժլատ օգտագործմամբ հատկանշվող ոճ ունեցող Կոմիտասի վերաբերյալ նման մոտեցումը այս կամ այն երկի բովանդակությունը բացահայտելու առումով միանգամայն օրինաչափ է։

* * *

Կոմիտասը կոլորիտի վարպետ է։ Նա հիրավի մտածում է գույներով։ Եվ այդ գույները կենդանություն են առնում նրա հնչյուններով, դառնում բնապատկերներ՝ մերթ վեհորեն պաղ, մերթ վառ ու հնչեղ գարնանային շքեղությամբ։ Կարելի է նույնիսկ հավաստել, որ նա գունային գամմայից օգտվելու նախասիրած հնարներ ունի։ Նա չի սիրում գունախառնուրդներ և մաքուր գույների ու գունային հակադրությունների կողմնակից է։ Այսպես, «Լուսնակը սարի տակին» և «Էս գիշեր, լուսնակ գիշեր» երգերում նա գիշերային բնանկար է ստեղծում՝ լուսնի պաղ-արծաթավուն լույս և նրա դանդաղ ընթացքը խավարչտին երկնքում։ Ուստի երկու երգերում էլ նման են օգտագործված միջոցները՝ բարձր ռեգիստրի զանգակահնչուն ձայներն ասես պատկերում են լուսնի արծաթավուն լույսը, իսկ բասի ցածր օկտավանները՝ գիշերվա խավարը։ Կոմիտասը սիրում է նաև հիմնական ֆոնին հակադրվող վառ գունագծեր։ Դրա ցայտուն վկայությունն է «Ալագյազ սարն ամպել ա» երգը։ Վերջինս ընթանում է A-dur տոնայնությամբ, և այդ միալար ֆոնի վրա խիստ թարմ են հնչում Fis-cis, e-h, h-fis կվինտային շերտանստվածքները՝ առկայծուն ցոլքեր հիշեցնելով։ Սրանք, ըստ էության, երեք ձայներով կազմված տոնիկային (a-e-c) հարմոնիկ հենքը վառ երանգավորող երեք գունագծեր են։ Նման օրինակներ կարելի է շատ ու շատ բերել, սակայն, կարծում ենք, հարկ չկա հանգամանորեն նկարագրելու հարմոնիայի կամ ֆակտուրայի կոլորիտային օգտագործման ամեն մի առանձին դեպք, քանի որ երևույթը նույնն է։

Բայց կոմպոզիտորի ստեղծագործական եղանակի մի առանձնահատկության վրա, այնուհանդերձ, կուզեինք հատուկ կանգ առնել. դա ֆակտուրայի միջոցներով ծավալ, տարածություն (пленер) ստեղծելու ունակությունն է։ Այստեղ նա հիրավի անգերազանց վարպետ է։ Ընդամենը երկու-երեք հնչյունով նա կարողանում է անծայրածիր տարածություններ փառահեղ պատկեր ստեղծել։

Կոմիտասի գեղանկարչական վարպետության վառ վկայություններից են «Ալագյազ» և «Կուժն առա» երգերը։ Ի դեպ, նույն՝ «Ալագյազ» խորագրով երկու երգերի համեմատությունից պարզվում է հեղինակային մեկնաբանության տարբերությունը։ Ամեն մի առանձին դեպքում, ելնելով երգի հիմքում

ընկած բանաստեղծական կոնկրետ բովանդակությունից, կոմպոզիտորը որսում է տեքստի բուն էությունը և նրա վրա կառուցում երաժշտական կերպարը: Ահա առաջին երգի տեքստը.

Ալագյազ սարն ամպել ա,
Վայ, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Աղբեր իր ձին թամբել ա,
Իմ մայրիկ ջան, իմ մայրիկ ջան:
Աղբեր իր ձին թամբել ա,
Յարոջ դրոնեն անցել ա:
Յարոջ դրոնեն անցել ա:
Ելե դաշտը՝ խաղցել ա:
Ելե դաշտը՝ խաղցել ա,
Անձրև եկե, թրջել ա:
Անձրև եկե, թրջել ա,
Արև զարկե՝ չորցել ա:
Արև զարկե՝ չորցել ա,
Քան կարմիր վարդ բացել ա:

Ինչպես սովորաբար լինում է գեղջկական ժողովրդական երգերում (Կոմիտասն այդ մասին հիշել է «Հազար ու մի խաղ» երգարանի նախաբանում), երգի բովանդակության հիմքը բանաստեղծության առաջին քառատողն է: Իսկ մեջբերված տեքստում բանաստեղծական ամենալավ կերպարը հենց առաջին տողում է: Եվ Կոմիտասը երգը լուծում է գեղանկարչական եղանակով, ուշադրության կենտրոն դարձնելով Ալագյազ սարը:

Ահա և երկրորդ երգը.

Ալագյազ բարձր սարին
Ձյուն ա կիտվել կատարին.
Օ՛, յար, օ՛, յար,
Այ սարեր, այ սարեր,
Վայ, արևոտ սարեր,
Վախ, սիպտակ սարեր,
Կանաչ արոտ սարեր,

Օ՛, յար, օ՛, յար,
Օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ օ՛յ:
Սարի ճամփեք, բաց ելեք,
Էրթամ հասնեմ իմ յարին:

Ախ, իմ նամփեն fարոտ ա,
Սիրտըս էրված, յարոտ ա,
Ղարիբի օրն ըլնի սև,—
Ազիզ յարի կարոտ ա:

Էն ի՞նչ դուշ ա էն fարին,—
Սիրտըս կաթում ա արին,
Այ իմ թաղան, թև տուր ինձ,
Թըռչեմ, նասնեմ իմ յարին:

Պանդուխտ պատանին հնար չունի վերադառնալու իր սիրեցյալի մոտ: Ձյունակատար լեռան բանաստեղծական կերպարն ասես ցրտահար, չծաղկած սիրո խորհրդանիշ լինի: Ուստի և երգում հիմնական տեղ ունի ողբասացության բնույթ կրող կրկներգը:

Այսպիսով, երկու երգերում էլ հանդես է գալիս Ալագյազ սարը, միայն թե տարբեր «ընթերցումով», և դա է պատճառը, որ այդ երգերը տարբեր են միանգամայն:

«Ալագյազ բարձր սարին» երգում սարին դիմելու ռեչիտատիվային եղանակը հնչում է իբրև նախերգ: Կոմպոզիտորը նվագակցության մեջ ևս ստեղծում է երկու կերպար: Ալագյազի ձյունափառ կատարը խորհրդանշող վերընթաց մեղեդիական գիծը հակադրվում է կրկներգի բրթռուն ֆակտուրային, որը պատանու խռովահույզ հոգեվիճակն է պատկերում: Անսասանության և խռովքի հակադրության,— ահա այս հնարքով է կոմպոզիտորը լուծել իր խնդիրը, այսինքն՝ գործ ունենք ԲեԱմայի հոգեբանական լուծման հետ:

Սակայն վերադառնանք «Ալագյազ սարն ամպել ա» երգին: Ուշադրության կենտրոնում դարձյալ վեհ բարձրության, անսահման տարածության մարմնացում՝ Ալագյազ սարն է: Ի՞նչ արտահայտչամիջոցներով է կոմիտասը հասնում այդ կերպարի ամբողջացմանը: Օկտավաններով տեղաշարժվող ձայնառությունը տոնիկայի վրա՝ բասում ստեղծում է ծավալայնության պատրանք: Վերին ձայնում մեղեդիական և ռիթմիկ «ալեծածան» դծանկարն ասես օդի շարժումն է վերարտադրում:

Բազմապլանայնությունը (չնայած, իհարկե, երկձայն բնույթին) ձեռք է բերվում բազմաթիվ ռեգիստրների ընդգրկմամբ, պեդալային հնչողությամբ, վերին սահմանային ձայներում թույլ մասերի շեշտումով, որոնք բասն ընդգծող ինքնուրույն ձայնի տպավորություն են ստեղծում: Արդյունքը՝ կոլորիտի հակադրություն (ինչպես դեղանկարչության մեջ գույների հակադրությունն առաջ է բերում ծավալի, տարածականության պատրանք): Ընդհանուր ստա-

տիկ վիճակը երգի վերջում խախտվում է, երբ տոնիկական ձայնառությունը (A-dur) խախտվում է կվինտային ներմուծումով (d-a), որ թարմ ու գունեղ տպավորություն է հարուցում։ Այն հաղթահարում է ծածանյալ ստատիկան քամու թարմ հոսանքի պես։ Նման ղգացողությանը նպաստում է նաև առկա կվինտաների փոխակերպումը կվարտաների (այդ կվինտաների մասին խոսք եղավ վերը)։

Բնանկարչական-կոլորիտային նման լուծում ունի նաև «Կուժն առա» երգը, միայն թե այստեղ լուծումն ավելի մասշտաբային է, մոնումենտալ։ Պահպանվում է ձայնառության նույն սկզբունքը (տոնիկային ձայնառությունը այստեղ ընդգրկում է ոչ թե երկու, այլ չորս օկտավա), ընդ որում հնչողությունն սկսվում է վերից, բասերը մուտք են գործում ավելի ուշ, արձագանքի նման։ Արձագանքային հնչողության մեթոդը պահպանված է նաև միջին ձայներում։ Այս ամենն ստեղծում է օդի ծփանքի, անշարժության մեջ՝ շարժման, լուսության մեջ՝ հնչող ձայնի պատրանք։ Ըստ էության սա լուսության մարմնավորումն է հնչյունների մեջ (ակամա հիշում ես Գորկու խոսքերը Ռախմանինովի մասին՝ «ինչպես է նա լսում լուսությունը»...)։ Այն թրթռում է, «երգում», «ղողանջում»...

Շահվերդյանը «Կուժն առա» երգը համարել է «ֆիդան յարի» հետ հանդիպում տենչող աղջկա երգ։ Սակայն երաժշտական պատումի կենտրոնում ավելի մեծ լեռնային բնանկար է՝ երկնահաս լեռներ, մաքուր երկինք, և լեռների երաժշտությունն էլ մաքուր է ու ջինջ խոխոջուն աղբյուրի նման. սա է Կոմիտասյան մեկնաբանությունը[10]։

Հիշենք տեքստը.

Կուժն առա, ելա սարը,
Զրգրտա ֆիդան յարը.
Ֆիդան յարը ինձ տրվեք,
Զրհաշեմ ան ու զարը։

Մեծ սարի նովին մեռնեմ,
Շեկ տղայի բոյին մեռնեմ,
Մի տարի ա չեմ տեսել,—
Տեսնողի աչքին մեռնեմ։

---

10 Առաջին հատորի հավելվածում բերված է երգի երկու ուրիշ տարբերակ՝ Կոմիտասի արխիվից։ Հատորը կազմող և խմբագրող Ռ. Աթայանը իր ծանոթագրություններում իրավացիորեն նկատում է, որ երկուսն էլ դեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունեն։ Դրանց համեմատ հիմնական տարբերակը ավելի խստաշարժ է։ Այստեղ, ինչպես Կոմիտասի մոտ ընդհանրապես, հաղթանակել է «հնարավորին չափ քիչ նոտա» (Շահվերդյանի արտահայտությամբ) սկզբունքը։

Բլբոլը դարի վրա,
Խրճնորը սարի վրա.
Սիրած սիրածի տայիս,
Ջոր գետնիին՝ բարի վրա:

Աղջկա քնարական ղեղումը սիրած տղայի մասին, որին նա չի տեսել մի ամբողջ տարի, հատկանշվում է հանդարտ ու անաղարտ ինտոնացիաներով: Այդպիսին է և մեղեդին, որ լուսաշող է, ինչ-որ բանով փոխկանչ հիշեցնող: Հավանաբար մեղեդու նման հնչականությամբ էլ ընձաղրվել է նվագակցության ընտրությունը, ուր բնությունն է գերիշխում: Եվ Կոմիտասը փառաբանում է բնությունը...

* * *

Կոմիտասն ունի դրամատիկական երգեր: Դրանցից են զարիբի՝ պանդուխտի երգերը՝ «Անտունի», «Կանչև, կռունկ», «Կռունկ»: Սրանց են հարում նաև վերոհիշյալ «Ալագյազ բարձր սարին» և «Գարուն ա» երգերը, որոնք պատմում են ողբերգական սիրո մասին: Այդ երգերը լուծված են բոլորովին այլ եղանակով: Կոմպոզիտորն այստեղ առաջնորդվել է ուրիշ սկզբունքներով, չնայած երաժշտական լեզվի, ինչպես նաև հարմոնիկ և ֆակտուրային միջոցների, ընդհանրությանը: Դրանք հոգեբանական խորք են ստացել, այստեղ գերիշխում է սուբյեկտիվ հիմքը: Իմպրեսիոնիստական բնապատկերային գրելաոճը տեղը զիջել է էքսպրեսիոնիստական աշխարհընկալմանը: Կոմիտասի դրամատիկական երգերը վկայությունն են այն բանի, թե կոմպոզիտորը ինչ համոզիչությամբ է կարողանում ստեղծել մեծ զգացմունքների և ողբերգական բարձր շիկացման երաժշտություն: Եվ կրկին, ինչպես միշտ, նա այդ ամենին հասել է միանգամայն սուղ միջոցներով:

Դիտարկենք այդ երգերը: Ահա «երաժշտական ինտելեկտուալիզմի» մի գլուխգործոց՝ «Կանչև, կռունկը», որն ուշագրավ է իր նուրբ ու գողտրիկ ձևի մեջ՝ հոգեկան խոր ապրումների հագեցվածությամբ: Սիրած էակին կարոտած պանդուխտի թախծոտ երգ է սա: Բանաստեղծական տեքստում ներհակություն կա արթնացող բնության խաղաղ գեղեցկության և պանդուխտի հոգու խռովքի, տենչանքի ու տխրության միջև.

Կանչե՛, կըռունկ, կանչե՛, բանի գարուն է,
Ղարիբներու սիրտը գունդ-գունդ առուն է:
...Ախ՛, սիրտըս առուն է:

Կանչե՛, կըռունկ, կանչե՛, բանի առոտ է,
Աշխարհն է առեգակ, սիրտըս կարոտ է:
...Ախ՛, սիրտըս կարոտ է:

Այս ներհակությունն առկա է նաև երաժշտության մեջ։ Մեղեդու և նվագակցության համեմատությունից երևում է առաջինի էքսպրեսիվ, հոգեհույզ բնույթը։

Մեղեդիական գիծն առանձնապես աչքի չի ընկնում թափով, ծավալումով։ Զարգացման հիմքում ընկած է վարիանտային սկզբունքը։ Ուշագրավ է շեշտադրությունը, որի թոթռուն ռիթմի շնորհիվ մեղեդին դառնում է էքսպրեսիվ, ընկալվում իբրև վշտալի հոգու ճիչ։

Երգում իշխում է թռչունի կերպարը՝ պանդխտության թեման մարմնավորող խորհրդանշանը։ Ուստի դաշնամուրային նախանվագն ու ավարտը, ինչպես նաև ամբողջ քառյակը, կառուցվում են սրա վրա։ Ֆակտուրան չինջ է ու թափանցիկ։ Հաշվված հնչյունների (g-d-a), քմահաճ ռիթմի և շարադասության շնորհիվ ստեղծվում է միայնակ, անդադրում ու անհանգրվան թռչունի կերպար։ Կոլորիտը խիտ է, դաստարկ հնչողությունները (օկտավա, կվինտա, կվարտա) ընդգծում են միայնակության տրամադրությունը։ Ի հակակշիռ էքսպրեսիվ մեղեդու, նվագակցության մեջ իշխում է բնության իմպրեսիոնիստական ընկալումը՝ կանգ առած, քարացած ակնթարթ։ Երգում զուգորդվում են դինամիզմն ու ստատիկան,—այդպես է կոմպոզիտորը բացահայտում բանաստեղծական տեքստում եղած հակադրությունը, որի մասին խոսք եղավ վերը։

Սովորաբար ընդունված է խոսել Կոմիտասի պոլիֆոնիկ վարպետության մասին։ Այս երգի կապակցությամբ ուզում ենք ասել նաև, թե կոմպոզիտորն ինչ հնարամտությամբ է օգտվում պոլիռիթմիայի միջոցներից։ Եվ հենց այստեղ է երգի ինքնատիպության գաղտնիքը։ Նրա վրա է հիմնված ֆակտուրայով տարբեր մասերի՝ քառյակի և կրկներգի միասնությունը։ Ի տարբերություն ուրիշ շատ երգերի, Կոմիտասը «Կանչե, կռունկ» երգի քառյակում օգտագործում է ոչ թե գծային, հորիզոնական (линеарное), այլ ուղղահայաց զուգորդումներ։ Իսկ կրկներգում նրբահյուս նվագակցությունը՝ որ փաստորեն միաձայն է և հիմնական մեղեդու ձայնակիցը, ռիթմական հարուստ ձևավորման և առանձին հնչյունների մասնատման շնորհիվ, ըստ էության, ընկալվում է իբրև բազմաձայն հյուսվածք։ Իր ռիթմաինտոնացիոն և ֆակտուրային ձևավորմամբ այն հիշեցնում է հայ միջնադարյան նրբագեղ զարդարվեստը։

Բանաստեղծական նույն մոտիվով ստեղծված մի ուրիշ երգ՝ «Կռունկը», լուծված է ավելի բաց, ուղղված դեպի ունկնդիրը, կոնցերտային եղանակով։ Այստեղ էլ երկնքում թևածող թռչունի կերպարն է կենտրոնում։ Բայց եթե «Կանչե, կռունկ» երգում լուծումը գրաֆիկական էր, ապա այստեղ գերակշռում է գունանկարը՝ բանձր, հյութեղ վրձնախազեր, գունային հակադրություններ։ «Կռունկի» նվագակցությունը լիահունչ է և ընդգրկում է մի քանի ռեգիստր, հարմոնիաներն ավելի հարուստ են էքսպրեսիայով։

«Կռունկի» մեղեդին ժողովրդի ամենասիրած մեղեդիներից է։ Կոմիտասը, խմբագրելով մեղեդին հասցրել է ընդհանրացված մեծ կերպարի աստիճանի, և այն, իր առօրյա-սովորական հնչողությունը կորցնելով, դարձել է ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի խորհրդանշան։ Դուրս գալով կամերային քնարականության շրջանակներից, այն էպիկական հուժկու հնչողություն է ձեռք բերել։

Կոմպոզիտորի գրառման մեջ մեղեդին զուսպ է, զորեղ, ասկետական, զերծ որևէ պաճուճանքից։ Մեղեդուն առանձին ուժ ու արտահայտչականություն է հաղորդում կրկներգի երրորդ տակտում լոմբարդյան բնորոշ ռիթմով, թույլ մասերի շեշտումով վերընթաց շարժումը։ Ընդվզման խոչընդոտները հաղթահարելու կամային ձգտման զգացողություն է հարուցում նաև կրկներգի 11—12-րդ տակտերում g-fis քայլը՝ Կոմիտասի հիանալի «գյուտը», երաժշտությունն օժտելով ցասկոտ երանգներով, որ ասես ժողովրդական զայրույթի պոռթկման արտահայտություն լինի։ Այդպիսի ընկալման նպաստում է նաև դեցիմա ինտերվալի հատուկ հնչողությունը[11]։

«Կռունկը» մերձենում է Կոմիտասի մի այլ երգին՝ «Անտունիին», սակայն վերջինս զուրկ է «Կռունկի» կոնցերտայնությունից, նրա դեպի ունկընդիրը ուղղված եղանակից։ Այստեղ թեման զուտ հոգեբանական լուծում ունի։

«Անտունին» Կոմիտասի «երգ երգոցն» է։ Այն դուրս է վոկալ-կամերային երաժշտության վերաբերյալ սովորական պատկերացումների սահմաններից։ Արտահայտվող զգացմունքների ամպլիտուդը մեծ է այնքան, որ կարող է երաժշտական դրամայի կամ սիմֆոնիայի նյութ դառնալ։ Ասես հնչյուններում խտացած ողբերգություն է դա, ուր կրքերի շիկացումը հասցված է ծայր աստիճանի։ Մարդկային վշտի և հուսալքման յուրատեսակ թանձրուկ։ Հայրենազուրկ, անօթևան մարդու կերպարը այստեղ մարմնավորված է հագեցած և ընդհանրացված նկարագրով։ Եվ հենց այդ պատճառով նրա դեղարվեստական ներգործությունը զորեղ է այդքան։ Արդարև, երգի հուզական ազդեցությունը հակադարձ համեմատական է հեղինակի դեղարվեստական ինքնասահմանափակմանը, որը, սակայն, ինքնանպատակ չէ, այլ երկի դրամատուրգիական բանալին է, դեղարվեստական մեթոդ։ Եվ հենց վերջինիս վրա էլ հիմնված է երգի «կոնստրուկցիան»։

Սեղմ ու հագեցած արտահայտման մեթոդը իրեն զգացնել է տվել արդեն բանաստեղծական տեքստի կոմպոզիտորական ընթերցման ժամանակ, ուր նա կատարել է ոչ մեծ, բայց էական փոփոխություններ[12]։ Այսպես, «Հազար ու մի խաղ» երգարանի տեքստի առաջին տան չորրորդ՝ «Երթամ 'ձի թալեմ

11 Այս ինտերվալի հուզական նշանակության մասին տե՛ս ստորև՝ «Անտունի» երգի վերլուծության մեջ։

12 Հիմք ենք ընդունել Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունները «Անտունի» երգի վերաբերյալ՝ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 1։

էն դարնան գետեր» տողը Կոմիտասի մոտ դարձել է՝ «Երբեմ 'ձի թալեմ էն ելման գետեր»։ Ե՛վ ավելի արտահայտիչ, և՛ խորիմաստ, և՛ ստույգ։ Չէ՞ որ «դարնան գետերը» կարող էին բնության, կյանքի զարթոնք հիշեցնել, մինչդեռ «ելմանը» հայ ժողովրդական բառ ու բանում օգտագործվում է անհանգիստ, տագնապալի, հուզառատ վիճակի նշանակությամբ, որ նպաստում է երգի առավել խոր էմոցիոնալ ընկալմանը։ Կամ, ահա, երկրորդ տան «Ղարիբի սիրտն է պղտոր ու մոլոր» տողը «վերընթեռնված» է՝ «Անտունի սիրտն է պղտոր ու մոլոր»։ «Ղարիբը»—պանդուխտ բառի տակ կարելի է պատկերացնել մի մարդու, որ հայրենիքից հեռացել է այլևայլ պատճառներով, իսկ «անտունին» տնից, օջախից, ընտանիքից զրկված մարդ է. այստեղ կերպարը կոնկրետացվել է և, անշուշտ, դարձել առավել ողբերգական։ Եվս մի մանրամաս՝ «Աստված սիրեք՝ մի ընկիք սըրտիկ սևավոր» տողը դարձել է «Ա՜խ, իսկի մի ընկիք սըրտիկ սևավոր»։ «Աստված սիրեք» դարձվածքն ավելի սովորական է, կասեինք, նույնիսկ՝ սակավ արտահայտիչ, մինչդեռ «ա՜խ» հառաչ-ձայնարկությունը ստեղծում է զուսպ և ինքն իր մեջ տոչորվող մարդու կերպար, որի անսահման խորունկ վիշտը ասես զրկել է նրան խոսելու ունակությունից[13]։

Շահվերդյանի գրքում հանգամանորեն վերլուծված է «Անտունի» երգի մեղեդու լադային կազմավորման ընթացքը, ուր հեղինակը մեղեդին բաժանում է յոթ փուլի։ Մենք կփորձենք հետևել երաժշտական կերպարի ինտոնացիոն-դրամատուրգիական կազմավորման ընթացքին։ Բերենք երգի տեքստը.

Սիրտս նման է էն փրված տրներ,—
Կոտրեր գետաններ, խախտեր է սրներ.
Բուն պիտի դրնեն մեջ վայրի հավիներ.
Երբամ 'ձի թալեմ էն ելման գետեր,
Ըլնիմ ձկներու ձագերացրն կեր:
Ա՜յ, տո լաո տրնավեր:

---

13 Դեռ ժամանակակիցներն են (Մ. Աբեղյան) նկատել, թե Կոմիտասն ինչ հմտությամբ էր խմբագրում բանաստեղծական տեքստը՝ երգի գեղարվեստական խնդիրներին համապատասխան։ Կոմիտասը, ժողովրդական տարբերակները համեմատելով, ընտրում էր առավել արժեքայինը, որպեսզի երգում յուրաքանչյուր բառ ծառայեր կերպարին, աննպատակ չկորներ։ Սրա համոզիչ վկայությունն է նաև «Դարուն ա» երգը։ Աղզազրական տարբերակներից մեկում երգն սկսվում է այսպես՝ «Դարուն ա, ձուն ա եկել», մյուսում՝ «Ձուն ա արել»։ Եվ, ինչ խոսք, կոմպոզիտորը կանգ է առել վերջին տարբերակի վրա, քանի որ «արել» բառի մեջ ենթադրվում է ոչ միայն գործողությունը (ձյուն է եկել), այլև ավելի խոր իմաստ՝ ինչ-որ բան է կատարվել, այստեղ արդեն ենթատեքստ կա։ Երկրորդ տան «Մեռնի սապրպի բալեն» փոխարինվել է «Զորնա չար մարդու լեզուն» տողով։ Եթե առաջին դեպքում ողբերգական վիճակը (աղջիկն անիծում է իրեն լքած տղային) նեղ անձնական բնույթ ունի, ապա երկրորդում բովանդակությունը զգալիորեն լայն է՝ սոցիալական տարր ունի իր մեջ։ Այսպիսով, բանաստեղծական տեքստի նուրբ ընտրության շնորհիվ երգը դարձել է շատ ավելի նշանակալից և ընդհանրացված։

Տեքստը բաժանվում է երեք մասի. առաջին երեք տողերը վիճակի նկարագրությունն են, հաջորդ երկուսը՝ գործողության պահը, և կրկներգը՝ անեծք ճակատագրին։

Մեղեդին ձևավորվում է այլ կերպ։ Այստեղ վեց մաս կա.

I. Ռեչիտատիվային—դեկլամացիոն ողբասացություն («Սիրտըս նման է էն փլած տրներ»).

II. Հուզական պոռթկում՝ ողբ-ափսոսանք կատարվածի համար («Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սրներ»).

III. Հոգեկան խռովքի նոր պոռթկում («Բուն պիտի ղընեն մեջ վայրի հավքեր»).

IV. Անսփոփ ողբասացություն, որ կրկնվում է երկու անգամ, որպես առավել տևական վիճակ («Երթամ 'ձի թալեմ էն ելման գետեր, ընդեմ ձկներու ձագերացըն կեր»).

V. Ողբասացություն, ուր՝ անսփոփ վիճակը հասնում է անելանելի վիճակի («այ»).

VI. Եզրափակում՝ ինքնամփոփ վիճակ («տո լաճ տրնավեր»)։

Երաժշտական մտածողությունն այստեղ չափազանց պատկերավոր է, յուրաքանչյուր ֆրազ նոր ինտոնացիա է, ապրումի, տրամադրության նոր երանգ։ Երգը հիմնված է հոգեկան մշտական լարվածության վրա, մտքի տրոփյունը չի ընդհատվում՝ մեղեդուն «դինամիկ ընթացականություն» (Ա. Շահվերդյան) հաղորդելով։ «Անտունու» մեղեդին ծայրաստիճան հագեցած, սիմֆոնիզացիայի ենթարկված երաժշտական հյուսվածքի օրինակ է[14]։

Մեղեդու կազմավորման հիմք են դարձել արտահայտչական երկու գործոններ՝ տերցիա ինտերվալը, որ լեյտինտոնացիայի նշանակություն է ստացել, և վանկաչափված ռիթմը։

Տերցիան առաջին անգամ հայտնվում է սկզբում, իբրև մարդկանց ուղղված կոչ։ Վերին (ռիթմականորեն թույլ) հնչյունի շեշտվածության պատճառով նրա ընկալումը դառնում է երկակի՝ այն վերընթաց է գծապատկերով, բայց և վարընթաց՝ շեշտադրությամբ։ Վերընթաց տերցիան այնուհետև ներթափանցում է վանկաչափված ռիթմի մեջ,—ընդգծելով գործուն վիճակը («Երթամ 'ձի թալեմ»)։ Հինգերորդ հատվածում («այ») տերցիան նորից է հնչում կոչի նման (և այստեղ ընդգծված է վերընթաց ինտոնացիան)։ Վեցերորդում վարընթաց տերցիան հնչում է իբրև նզովք, պայրույթ, ընդվզում իրողության դեմ։

Կվարտային դարձվածքով վանկաչափված ռիթմը, հայտնվելով երկրորդ

---

14 Ի դեպ, վոկալ երաժշտության հմուտ գիտակ Վասինա-Գրոսմանը նշում է. «Հիմնական կորիզի հիման վրա զարգացող լայն և ազատ մեղեդին վոկալ ժանրի պայմաններում դառնում է կոմպոզիտոր-սիմֆոնիստի գեղարվեստական մեթոդի արտահայտումը»։ *В. А. Васина—Гроссман*, Мелодика стиха и напева», «Советская музыка», 1977, № 4.

հատվածում, երրորդում արդեն կերպարանափոխվում է ռիթմական և ինտոնացիոն առումով՝ ընդլայնվում է, ասես սկզբնական միտքն այնուհետև տրամաբանական զարգացում է ստանում։ Չորրորդում վանկալափված մոտիվի հետագա փոփոխությունն ընկալվում է որպես ամփոփում, մտքի տրամաբանական ավարտ։

«Անտունիի» դաշնամուրային նվագակցությունը հիմնված է ղողանջային հնչողության վրա։ Անժխտելի է այս կերպարի գեղարվեստական ուժը։ Նվագակցությունը, զուսպ ու լակոնիկ լինելով հանդերձ, միաժամանակ այլևայլ կերպ է հաղորդում այդ պանգլաձայն հնչողությունը՝ մերթ հանդարտահունչ ու հեռավոր ղողանջ է այն, որ ասես «օբյեկտիվ» ֆոն է անտունիի անսրտիպ երգի համար, մերթ ցասկոտ պոռթկում, երբ «զանգերը» մարդկային կրքերի թարգմանն են դառնում, մերթ հուժկու համազանգ՝ մոլեգնած տարերք հիշեցնող։

«Անտունիի» դաշնամուրային նվագակցության մեջ արտացոլված են մեղեդում առկա՝ սկեպսիսի և դործուն էության զուգորդումը, անշարժ վիճակը, քարացած վիշտը, բայց և այն հարուստ է ներքին տրոփյունով։ Բափանցիկ ֆակտուրան բազմաձայն է՝ տարբեր ռեգիստրներ (առավել, քան 7 օկտավա) ընդգրկելու շնորհիվ։ Առաջ է գալիս դատարկության (2 հնչյուն) և ծավալի զգացողություն։

Այստեղ հատուկ նշանակություն են ստանում հարմոնիաները։ Գլխավորապես օգտվելով երկհնչյուն հարմոնիաներից, Կոմիտասը երբեմն ի հակադրություն դիմում է նաև ակորդային ամբողջական հնչողություններին։ Այսպես, չորրորդ հատվածում («Երթամ 'ձի թալամ») մաժորի և մինորի հակադրությունը միջին ռեգիստրում ընկալվում է իբրև վշտի պոռթկում, որ դուրս է բերում ընդարմացած վիճակից։ Եվ դրանից զգացմունքն ավելի է ջերմանում, դառնում ավելի մարդկային (23—30-րդ տակտերը)։ Կամ, ահա, երգի բարձրակետում տարբեր ռեգիստրներում մեծացված ակորդների հնչեղ հակադրությունը մեծ արտահայտչականություն է հաղորդում երգին, ստեղծում զորեղ, ընդգիմադիր կերպար։

«Անտունիում» կա մի ինտերվալ, որը լեյտհարմոնիայի նշանակություն է ստացել։ Տերցիան է այդ՝ երգի հարմոնիկ հիմքը[15]։ Նրա կիրառմամբ ինչ-որ ճնշող բան է ներմուծվում մթնոլորտը, իսկ բարձրակետում՝ տարբեր ռեգիստրներում հնչող այդ տերցիայի կիսատոն տեղաշարժը («b-d» «a-cis») նրա ներգործության ուժը մեծացնում է առավել ևս[16]։ «Անտունին» ուժեղ

15 Թևերս դա նույն այն տերցիան է, որ կարևոր դեր է խաղում մեղեդու մեջ, վերցված ուղղահայացով։ Այս համահնչյունին ուշադրություն է դարձրել նաև Գ. Գյոդակյանը Կոմիտասին նվիրված իր հիշյալ հոդվածում։ «Կոմիտասական», հ. 1, էջ 112—113։

16 Հարկ է նկատել, որ Կոմիտասի երաժշտատեխնիկական միջոցների զինանոցում տարբեր ռեգիստրներում հնչող տերցիա ինտերվալը հաճախ հենց վշտալի հնչողությամբ է հանդես

մարդու վշտի արտահայտություն՝ է, մարդ, որը ճկվել-ընդարմացել է նրա ծանրության ներքո, բայց չի կոտրվել[17]։

«Անտունիի» դրամատուրգիական կառուցվածքի մեջ կարևոր նշանակություն ունի նաև ձնշողության բնույթը, հնչյունային որոշակի կոլորիտի օգտագործումը։ Պետք է ենթադրել ոչ միայն լեյտինտոնացիաների, լեյտհարմոնիաների, այլև լեյտկոլորիտի մասին, որ օգտագործում է Կոմիտասը։ Վերին ռեգիստրի «պաղ», «դատարկ» հնչողությունն առաջ է բերում բացառիկ դրամատիզմի և հոգեկան ծայրահեղ լարման զգացողություն։ Եվ պատահական չէ, որ այդ ակուստիկ ֆոնն ամեն անգամ երևան է գալիս այնտեղ, ուր հուզական շիկացումը հասնում է իր բարձրակետին (առաջին, երկրորդ մասերը, երրորդի և հինգերորդի ավարտը)։

«Անտունին» հագեցած կտավ է, ուր երաժշտաարտահայտչական միջոցների բոլոր բաղադրիչները սերտորեն փոխկապակցված են ու փոխպայմանավորված։ Այս երգում Կոմիտասը ներկայանում է իբրև մոնումենտալ-էպիկական մտածողությամբ օժտված կոմպոզիտոր։

Նրա կատարյալ արվեստի մի ուրիշ նմուշ. «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգում ենթատեքստային տարրն է հասցված ողբերգական հնչողության։ «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգում մենք նորից հանդիպում ենք այն երևույթին, որ ընդգծել ենք բազմիցս՝ յուրաքանչյուր հնչյունին խորը ու կշիռ հաղորդելու հմտություն (նշենք թեկուզ «as» և «c» լեյտհնչյունների նշանակությունը), ինքնատիպ համանափակման սկզբունք՝ հիմնված սևփական ստեղծագործական մեթոդի ճշմարտացիությանը համոզված լինելու, հակադարձ գործողության էֆեկտի, արտահայտչամիջոցները խնայողաբար օգտագործելու վրա, որը հասցրել է պատումի բացառիկ հագեցվածության։ Սրա մեջ է Կոմիտասի ուժը։

* * *

Կոմիտասի երաժշտական բազմակողմանի ողջ գործունեությունը մեծապես նպաստել է նրա կոմպոզիտորական տաղանդի ձևավորմանը։ Ձեռքով իբրև մտածող, հետազոտող, արվեստագետ՝ այդ ընթացքում էլ նա մշակել

գալիս, երբ կոմպոզիտորը ցանկանում է ճնշող տրամադրություն ընդգծել։ Առաջին անգամ այն կիրառվել է «Զայն տուր, ով ծովակ» երգում։ Հանդիպում է նաև «Էս գիշեր, լուսնակ գիշեր» երգում։ Նույնատիպ վարընթաց տերցիան համանման հուզական ներգործություն ունի «Կռունկուս»։ Եվ, վերջապես, այն գերիշխում է «Անտունիում» իբրև հուզական լարվածքի հիմնական կրողներից մեկը։

17 Թերևս երաժշտության հենց այս կողմն էլ հուշել է Շահվերդյանին, որ նա նմանության եզրեր նկատի «Անտունիի» և Հենդելի «Սամսոն» օրատորիայի վերջավորության միջև։ Սակայն մենք բաժանում ենք Գյոդակյանի տեսակետը «Անտունիի» մաժորայնության վերաբերյալ։ Տե՛ս «Կոմիտասական», հ. 1, էջ 113։

ու զարգացրել է իր հայացքները ստեղծագործական գործունեության վերաբերյալ։

Հայտնի է, որ Բեռլինի՝ ուսումնառության մեկնելիս Կոմիտասը դեռ շատ հեռու էր եվրոպական երաժշտական պրոֆեսիոնալիզմի մեծ ուղիներից[18]։ Հայտնի է նաև, որ ուսումնառության շրջանում նա խոստովանել է, թե ինքը սկզբում տարված է եղել իտալական երաժշտությամբ։ Եվ միայն հետո, Բեռլինում, մոտիկից ծանոթանալով գերմանական, մասնավորապես՝ Վագների երաժշտությանը, հրապուրվում է նրանով և խորապես զգում այդ երաժշտության ուժն ու ոգու վեհությունը։ Ուսումնառության շրջանում Կոմիտասի գրած կոմպոզիցիաները այդ հրապուրանքի ապացույցն են[19]։ Բայց ինչպե՞ս հաշտեցնել դրանք Կոմիտասի ուսուցիչ Ռ. Շմիդտի հետևյալ կարծիքի հետ. «Դուք ստեղծել եք ազնիվ ու ինքնատիպ մի ոճ, որ կարմիր թելի նման անցնում է ձեր ստեղծագործությունների միջով։ Այդ ոճը ես համարում եմ հայկական, քանի որ մեզ ծանոթ երաժշտական աշխարհի համար այն նորություն է»։ Եթե այս կարծիքը համադրենք նույն Շմիդտի վկայության հետ (ըստ Սպ. Մելիքյանի հուշերի), թե Կոմիտասը Արևելքի կրքոտ ներկայացուցիչ էր՝ պատրաստ արյուն թափելու ամեն մի նոտայի համար, ապա պարզ կդառնա, որ նա բեռլինյան ուսումնառության շրջանում ևս շարունակել է հայ ժողովրդական երգեր մշակել[20], և որ այն սկզբունքայնորեն հիմնական բնագավառ է եղել նրա կոմպոզիտորական գործունեության մեջ։ Հենց այստեղ պետք է որոնել Վագներով հրապուրվելու նախապատճառը. «Մեծ խանդավառությամբ ընդգրկեցի նրա ազնիվ ու վսեմ սկզբունքը—տալ ամեն ժողովրդի երաժշտության նրա ցեղային ինոգեքսության համապատասխան դրոշմը, նրա մեթոդը՝ եղանակը հանել խոսքերից և ոչ թե խոսքին եղանակ դնել»[21]։

Բայց և այնպես, ժողովրդական երգերի մշակումների վաղ շրջանի փորձերը («Միծեռնակ», «Ախ՛, մարալ ջան», «Ձայն տուր, ո՛վ ծովակ» և այլն) հասուն շրջանի մշակումների հետ համեմատելիս հեշտ է նկատել կոմիտասյան ոճի աստիճանական զարգացումը։

Կենսագիրներն ու բարեկամները վկայում են, որ 1906—1907 թվականները (Փարիզի երաժշտական աշխարհի հետ ծանոթության տարիները)

---

18 Մինչդեռ նրա վերաբերմունքն ու հայացքները հայ ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, գիտակցական գործունեության առաջին իսկ քայլերից, հատկանշվում էին կայունությամբ, խորաթափանցությամբ, պատմական հեռանկարը տեսնելու ունակությամբ։

19 Նկատի ունենք «գերմանական» ռոմանսները և «Բաբելոնի գետերում» սաղմոսը։

20 Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում Ռ. Աթայանը զետեղել է կոմպոզիտորի նախաբեռլինյան շրջանի մի շարք մշակումներ, հիմնականում ազգային-հայրենասիրական բնույթի երգերի։

21 «Մեր ազգային երաժշտությունը», «Մուրճ», № 5, 1905։

վճռական են եղել Կոմիտասի կոմպոզիտորական մտածողության զարգացման առումով[22]: Անկասկած, Կոմիտասի նուրբ լսողությունն ու ճաշակը, երաժշտական գունեղ երանգապնակի բացահայտ նախասիրությունը, որ ի հայտ է եկել դեռ աշակերտական գործերում, և ընդհանրապես նրա պրպտող, անհանգիստ, նորույթների հակված ողջ նկարագիրը, բոլոր կանոններին ստեղծագործական մոտեցում ցույցաբերելու ձգտումը բարենպաստ հող ստեղծեցին ֆրանսիական նոր երաժշտության զաղափարների արմատավորմանը կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ: Հիշենք թեկուզ նրա մի արտահայտությունը. «Երգերը բավական փոփոխության ենթարկեցի և ավելի գեղեցիկ ձև ու օդ, տարածություն, պատկեր ստացան» (Մ. Բաբայանին գրած նամակից): «Տերմինաբանությունն» իսկ խոսում է ինքն իր մասին՝ «տարածություն», «օդ», «պատկեր», որոնք իմպրեսիոնիստական արվեստի անհրաժեշտ հատկանիշներ են:

Մյուս կողմից, բազմիցս խոսվել է նաև ռուս մշակույթի հետ Կոմիտասի կապի մասին[23]: Պետք է ասիստալ միայն, որ Ռուսաստանում (Պետերբուրգ, Մոսկվա) ճանապարհորդելու նրա ծրագրերն այդպես էլ անկատար մնաց: Սակայն արդեն այն փաստը, որ Կոմիտասի անձնական դրադարանում պահպանվել են ռուսական նոտային հրատարակություններ, իսկ Ռիմսկի-Կորսակովի երկերից մի քանիսը նրա սեղանի գրքերն են եղել (Գնեսին), շատ բան է վկայում: Հայ կոմպոզիտորի բարձր ճաշակի առավել պերճախոս վկայություններից է նրա բացառիկ սերը Ռիմսկի-Կորսակովի «Զյունանուշը» օպերայի նկատմամբ: Իսկ մենք գիտենք, թե ժողովրդական երգի օգտագործման ինչ հոյակապ նմուշներ կան ռուս մեծ կոմպոզիտորի օպերայի պարտիտուրում:

Եվ չնայած այդ բոլոր առնչություններին, ավելի շուտ՝ դրանց շնորհիվ, Կոմիտասի ոճը հասունացել ու փթթել է հայ ժողովրդական երգի բնահողի վրա: Թ. Հարությանի խոսքերով ասած, Կոմիտասի ստեղծագործությունները «ոչ թե երկեր են սովորական իմաստով, այլ ոճի ստեղծում» (ընդգծումը հեղինակինն է—Ա. Գ.):

...Դարասկզբին ժողովրդական երգի մշակման ժանրը երաժշտական ընդ-

---

22 «Փարիզի շատ նրբացած, ճկուն և նոր հեղափոխական ուժեղ հոսանքը,—երբ Կլոդ Դեբյուսի մեծ երաժիշտ հեղափոխականը, բոլոր զգայուն երաժիշտների ուշադրությունն ու հիացմունքը արդեն զարթեցրել էր,— չէր կարող անուշադիր մնալ Կոմիտասի պես թեև ինքնուրույն, բայց խորապես զգայուն երաժշտական նկարագրին համար, և դրա հետևանքը շատ շուտ սկսում է երևան գալ այդ ժամանակվան (1906—1907) նրա երգերի դաշնակություններին մեջ և ավելի պարզ ու սահուն, երգին հետ խորապես կապված են ներկայանում նրանք»,— գրում է Մ. Բաբայանը: «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 138):

23 Այդ են վկայում նաև կոմպոզիտորի ժամանակակիցները՝ Շ. Պերպերյանը (տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 93) և Մ. Գնեսինը (Сб. «Дружба», Москва, 1957, стр. 340—341).

հանուր պրոցեսների առնչությամբ երկակի մեկնաբանություն ուներ։ Մի կողմից՝ հրապուրանք գունագեղ, արտասովոր, վառ կոլորիտով, հեռավոր երկրների ու ժամանակների ինքնատիպ «էկզոտիկայով»[24], մյուս կողմից՝ ժողովրդական երգի ճշմարիտ էությունը, նրա ազգային յուրօրինակությունը խորապես բացահայտելու ձգտում։ Այս կարգի մշակումներից են Լյադովի, Բարտոկի և այլոց գործերը։

Ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մշակումները ևս հարում են այս վերջին ուղղությանը։ Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադրի ստեղծագործական մեթոդի ինքնատիպ բնույթը որոշելու համար հարկ է, որ բերենք դարասկզբի ժողովրդական երգի մշակման առավել տիպական օրինակներ, հիմնվելով երաժշտական այն մշակույթների վրա, որոնց այս կամ այն չափով հաղորդակցվել է Կոմիտասը։

Լյադովի մշակումներն այս ժանրի լավագույն նմուշներից են ռուս երաժշտության մեջ։ «Լյադովի ժողովրդա-երգային մշակումներում մենք գրեթե չենք հանդիպում խորալակերպ հարմոնիզացիայի հնաոճ սիստեմի (որ առանձին դեպքերում պատահում է Ռիմսկի-Կորսակովի, Չայկովսկու, Բալակիրևի, Լյապունովի ստեղծագործություններում), այստեղ չկան դպրոցական ակադեմիզմի դրսևորումներ, մաներայնության և չարդարացված «նորարարության» որևէ հետք։ Լյադովի ձևաքերումները հիմնված են ռուս երաժշտական-ստեղծագործական մտքի նախընթաց զարգացման ամբողջ փորձի վրա, և հենց դրա շնորհիվ էլ ոճական առումով այդքան ավարտուն են և «ուսանելի»,— գրում է Ս. Վ. Եվսևևը Լյադովի մշակումներին նվիրված իր հետազոտության մեջ[25]։

Ժողովրդական «Как за речкой» («Ինչպես գետակից այն կողմ») երգի մշակումը, Եվսևևի խոսքերով ասած, «իսկական գլուխգործոց է ոչ միայն Լյադովի ստեղծագործության, այլև ամբողջ ռուս երաժշտության մեջ ընդհանրապես»։

Այստեղ հիրավի շատ բան կա ինքնատիպ՝ կվարտային քայլեր դեպի ունիսոն, զուգահեռ տերցիաներով պլագալ դարձվածքներ, «փոփոխականության» կիրառում, լիհունիզ և «սնամեջ» ակորդների զուգորդում։ Սակայն, միաժամանակ, մենք գործ ունենք եվրոպական կոմպոզիտորական մտածողության հետ։ Լյադովը բոլոր դեպքերում դուրս չի գալիս եվրոպական երաժշտա-տեսական ուսմունքի համակարգում հաստատված հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ բազմաձայնության շրջանակներից։

---

24 Դրա ապացույցն էր, օրինակ, 1910-ին Մոսկվայի «Երգի տան» անցկացրած միջազգային մրցանակաբաշխությունը, ուր մշակման համար կոմպոզիտորներին առաջարկվում էին տարբեր ազգերի՝ իսպանական, իտալական, ֆրանսիական, հրեական, շոտլանդական, ֆլամանդական, ռուսական ժողովրդական երգեր։

25 *С. В. Евсеев.* Русские народные песни в обработке А. Лядова, М., 1965, стр. 16.

1907-ին Ռավելը ստեղծեց «Հունական ժողովրդական հինգ մեղեդիներ ձայնի և դաշնամուրային նվագակցության համար» գործը։ Մեր ընտրությունը կանգ առավ հատկապես այս երգերի և ոչ թե իսպանական, իտալական, ֆրանսիական և ուրիշ մշակումների վրա հենց այն պատճառով, որ դրանք ավելի սերտորեն են առնչվում մեզ հետաքրքրող հարցին[26]։ Ռավելն այստեղ ընտրել է ժանրային բնորոշման ուղին, այսինքն՝ այն, ինչ առավել մատչելի էր իրեն։ Միաժամանակ ղեկավարվում է իմպրեսիոնիստական երաժշտության վարպետի ձևորը ջինջ ու թափանցիկ ֆակտուրայի, հարմոնիկ վառ գունադծերի նախասիրությամբ։

Կարելի է բազմաթիվ զուգահեռներ անցկացնել այս երկի և կոմիտասյան երգերի միջև[27]. կվինտակորդներ, «դատարկ հնչողություններ», լադի փոփոխականության վրա հիմնված տոնիկական ձայնաոություններ, ֆակտուրային հնարներ (արպեջավորված կվինտաներ, տարբեր ռեգիստրներում կվինտաների համադրում) և այլն։ Այսուհանդերձ, աշխատելով ճշգրտորեն հաղորդել հունական ժողովրդական մեղեդիների անաղարտ հմայքը, կոմպոզիտորը մինչև վերջ հետևողական չի եղել։ Իրենց զգացնել են տալիս եվրոպական «սովորությունները»։ Այդ են վկայում ավանդական դարձվածքները կադանսներում, որոնք, ճիշտ է, «սքողված են» լիդիական կվարտայով, բայց և այնպես իբրև «դիսոնանս» են հնչում ընդհանուր ներքատեքստի մեջ։

...Եվ այսպես, կոմիտասյան «ոճի ստեղծում»։ Այս հարցին նվիրված դրականությանը կուզենայինք ավելացնել մեկ-երկու դիտողություն ևս։

Դիմելով ժողովրդական երդի մշակումներին, Կոմիտասն ամենից քիչ մտածել է այն մասին, թե ինքը վոկալ-կամերային ընարերգության նմուշներ է հորինում։ Նրա նպատակն է եղել՝ ստեղծել ամենայն օտարամուտ տարրերից զտված, բյուրեղացած, հարազատ ժողովրդի ոգին ու նկարագիրն արտահայտող ազգային ինքնատիպ արվեստի երկեր։ «Երբ գործը կվերջանա,— ասել է նա, նկատի ունենալով «Ազգագրական ժողովածուն», սակայն այս խոսքերը կարելի է վերագրել նաև նրա ողջ ստեղծագործությանը,— շատ հետաքրքրական է լինելու տեսնել, թե ինչպես մեր ժողովրդի ամբողջ սիրտն ու հոգին, ներքին ու արտաքին կյանքը խորապես դրոշմված են ձայների և տաղաչափության մեջ»[28]։ «...Մենք, հայերս, պետք է մեզ համար ոճ ստեղծենք ու ապա թե համարձակ առաջ գնանք։ Ես դեռ ցարդ ստացել եմ ուրիշներից և այժմ նոր եմ սկսում... Հայ եղանակներին համաձայն ոճով դաշնակել։ Ժամանակ է լինում, որ ես ընկղմված եմ կատարելապես միայն հայ երաժշտության մեջ և ահա այն ժամանակ ես գրում եմ, ես ստեղծում եմ այնպիսի բան, ինչպիսին

---

26 Ի դեպ, այս երգերի առաջին կատարողը եղել է Մ. Բաբայանը։

27 Այս առումով հասկանալի է, թե ինչու Պ. Զերեսկինը, ծանոթանալով Կոմիտասի երգերին, հիացմունքով բացականչել է. «Ինչպես կուրախանար Մորիս Ռավելը, երբ այս երգը լսեր»։

28 Ի. Յողյան, Կոմիտաս, էջ 89։

Հարմար է մեր երաժշտության ոգուն, բայց լինում է և ժամանակ, որ առանց իմ կամքի ընկնում եմ մի այնպիսի երևակայության շավիղի վրա, որ կամ հայկական չէ, կամ նրա կողքին է անցնում։ Բայց և այնպես ես պիտի հասնեմ նպատակիս, նույնիսկ եթե ամբողջ կյանքս վրա դնեմ»[29]։

Ինչպիսի ինքնասահմանափակում և սեփական առաքելության ինչպիսի կարևորում...

Իսկ ո՞րն է հայկական ոճն ըստ Կոմիտասի։ «Հայ եղանակներն, ինչպես և նոցա ոգին պահանջում են ներդաշնակել որքան կարելի է պարզ, որը և նույնքան ավելի դժվար է»[30]։ *Ահա այն բանալին, որի օգնությամբ կարելի էր հասնել խնդրի լուծման։ Եվ այստեղից էլ՝ նրա նվագակցությունների իմաստուն պարզությունը, հատակությունը, ծանրաբեռնվածության բացակայությունը, արտահայտման զուսպ ու լակոնիկ եղանակը, որ կշիռ ու արժեք է տալիս յուրաքանչյուր հնչյունին՝ մի հատկանիշ, որ բնորոշ է գեղջուկ երգին, և որը նա տարածեց երաժշտական բոլոր արտահայտամիջոցների վրա։*

Մենք չենք անդրադառնա Կոմիտասի երկերի լադային յուրօրինակության հարցին։ Այդ մասին շատ է գրվել[31]։

Հատուկ խոսակցության նյութ է կոլորիտի պրոբլեմը Կոմիտասի երաժշտության մեջ։ Այդ հարցը շոշափել է, մասնավորապես, Ռ. Աթայանն արդեն հիշված աշխատություններում[32]։

Կոմիտասի երաժշտության կոլորիտային բնույթը, մեր կարծիքով, պայմանավորված է երեք հանգամանքով—1. Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ստեղծագործական խառնվածքի անհատական հատկանիշները, 2. նրա՝ ստեղծագործական մղումներին համահնչուն իմպրեսիոնիստական արվեստին հաղորդակցվելը և 3. արվեստի վերաբերյալ նրա հայացքների, «իրականության նկատմամբ գեղագիտական վերաբերմունքի» հիմք դարձած կոմիտասյան աշխարհզգացողությունը, աշխարհընկալումը։ Բերենք նրա ասույթներից մի քանիսը. «Մարդու ներքին աշխարհի շարժումները արդյունք են արտաքին աշխարհի շարժումների։ Այսպես, միջավայրի զանազանությունը ծնունդ է տալիս զգացմունքների զանազանությանը[33]։ *«Սիրիր բնությունը, սովորիր նրանից ճանաչել կյանքը»*[34]։ *Կոմիտասը երգերից ամենագեղեցիկները հա-*

---

29 *«Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 122—123։*

30 *Նույն տեղում։*

31 *Տե՛ս Ք. Քուշնարյանի, Ռ. Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Ռ. Ստեփանյանի աշխատությունները։*

32 *Ռ.Աթայան, Ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ։*

33 *Ի. Յոլյան, Կոմիտաս, էջ 94, մեջբերված է Կոմիտասի «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքից։ Երևան, 1941։*

34 *Նույն տեղում։ Մեջբերված է «Հայ-եգիպտական օրացույցից», Ալեքսանդրիա, 1916, էջ 163։*

մարում է բնության երգերը. «Ամենագունագեղներն ու հետաքրքիրներն են»[35]։ «Լեռները, գետերը և հովիտներն ալ կաշխատակցին հայ երգչին, հայ երգերը հետերնին կշրջեցնեն ոչ միայն անհատի մը հոգին, այլ հորիզոնն ամբողջ, գեղեցկությամբ լցված»[36]։ Ահա սրանք են Կոմիտասի երաժշտության կոլորիտային նկարագրի ակունքները։

Իսկ ո՞րն է նրա դերը հայ վոկալ-կամերային քնարերգության պատմության մեջ։ Սա մի հարց է, որ դեռ վերջերս տարակույս էր պատճառում նրանց, ովքեր վերապահությամբ էին մոտենում ժողովրդական երգի մշակման ժանրին։ Սակայն այդ ժանրը դեռ դարասկզբին ձեռք էր բերել ռոմանսին հավասարազոր իրավունքներ և պատվավոր տեղ գրավել վոկալ-կամերային կատարողական արվեստում։

Երկու հանգամանք որոշիչ են այն հարցում, որ Կոմիտասի մշակումները պատկանում են հայ երաժշտության վոկալ-կամերային ժանրին։

Գեղարվեստական կերպարի ստեղծում, մի խնդիր, որ Կոմիտասը լուծել է վարպետորեն։ Դրան կոմպոզիտորը հասել է արտահայտչամիջոցների միագումար ամբողջությամբ՝ աշխատել է բանաստեղծական տեքստի, մեղեդու վրա, ստեղծել դաշնամուրային նվագակցություն՝ ելնելով յուրաքանչյուր երգի գեղարվեստական և կերպարային խնդիրներից։ Ավելացնենք նաև, որ մինչև Կոմիտասը դաշնամուրային նվագակցության բնագավառում քիչ բան էր արված (Մ. Եկմալյանի, Ն. Տիգրանյանի և Գ. Սյունու արդյունավետ, բայց համեստ փորձերը)։ Եվ այստեղ Կոմիտասի արմատավորված ավանդույթներն ընձյուղավորվեցին ոչ միայն վոկալ-կամերային երաժշտության հողի վրա, այլև հայ սովետական կոմպոզիտորների դաշնամուրային գրականության մեջ և կամերային-անսամբլային երաժշտության մյուս բնագավառներում։

Կոմիտասի վոկալ-կամերային ոճի երկրորդ կարևոր բաղադրիչն ենք համարում երկը դրամատուրգիական օրենքներով կառուցելու, դիալեկտիկորեն մտածելու և գեղարվեստական կերպարը կազմավորման, զարգացման մեջ ներկայացնելու կարողությունը։ Ահա այս հատկանիշներով է պայմանավորված դասական արվեստի շարքը անցած Կոմիտասի մեներգային մշակումների նշանակությունը հայ կամերային-վոկալ բնարերգության մեջ։

---

35 Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական ու եկեղեցական երգեր, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» ժողովածու։

36 Ց. Բուռայան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 154։

ՄԱՆՈՒԿ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ-ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐԱՁԱՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԸ

Հայ աշուղական ստեղծագործությունը հայկական երգարվեստի մի առանձնահատուկ ճյուղն է, որի մեջ թե՛ հինավուրց և թե՛ նորաստեղծ ավանդույթները շարունակվում ու զարգանում են ժողովրդական արվեստի ոգով: Աշուղական երգարվեստը, բուն ժողովրդական երգարվեստից հետո, մեր ժողովրդի տարբեր շերտերի առօրյա կյանքում վայելում է լայն մասսայականություն: Հայ ժողովուրդը աշուղական երգարվեստը հաճախ նույնացնում է բուն ժողովրդականի հետ:

Բայց կար ժամանակ, երբ հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթի տարբեր ճյուղերում ստեղծված գանձերի նշանակությունը հայտնաբերված չէր թե՛ հայերի և թե՛ օտարների համար, արմատավորված էր մի համառ ու արհամարհող կարծիք հայ ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, առհասարակ, հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ՝ մասնավորապես:

Պարսկական, օսմանյան և ցարական պետությունները հպատակեցված ժողովուրդներին կախյալ վիճակում պահելու և ձուլելու համար ջանում էին անտեսել այդ ժողովուրդների մշակույթի ինքնատիպությունը: Այս առումով առավել խոցելի էր թվում հայկական ժողովրդական երաժշտական արվեստը, ներառյալ աշուղա-գուսանական երգարվեստը, որը դեռ գրի առնված, հրատարակված և ուսումնասիրված չլինելով կարող էր կամայական մեկնաբանումների տեղիք տալ:

Հայկական աշուղական երգարվեստը, թեպետ ժառանգորդն ու շարունակողն էր ազգային երգարվեստի պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական ճյուղերի պատմականորեն նախորդող փուլերում ստեղծված լավագույն ավանդույթների, չէր կարող որոշ ընդհանուր կետեր և առնչություններ չունենալ հարևան ժողովուրդների աշուղական արվեստի հետ: Այդ կետերից մի քանիսը՝ տաղաչափական որոշ ձևերն ու տերմինները, սյուժետային մի քանի ընդհանուր մոտիվները, մակերեսային, արտաքին ձևի հատկանիշներ լինելով, թեև չէին կարող որոշել հայ աշուղական արվեստի բուն բովանդակությունը, սակայն

դրանք առաջին հայացքից նկատելի էին ու երկար ժամանակ նպաստում էին հայ աշուղական երգարվեստը օտարամուտ համարելու տեսակետին։ Դրան մեծապես նպաստում էր նաև այն, որ հայ աշուղները տարբեր պատճառներով իրենց արվեստում լայնորեն օգտագործում՝ էին թուրքերենը, ադրբեջաներենը և պարսկերենը։

Հիշենք, որ անցյալում հայ աշուղները իրենց ստեղծագործական և կատարողական արվեստով սպասարկում էին ոչ միայն հայերին, ուստի նրանց համար անհրաժեշտություն էր տիրապետել նաև այն լեզուներին, որոնք տվյալ աշխարհագրական հատվածում հասկանալի էին բոլորին։ Բացի նման գործնական պատճառից, կար նաև հոգեբանական կարգի մի պատճառ, որը շատ գեղեցիկ ու նուրբ խորաթափանցությամբ բացահայտել ու բացատրել է հայ աշուղագիտության նախահայրապետը՝ Գևորգ Ախվերդյանը։ Սայաթ-Նովայի երգերի 1852 թ. հրատարակության ներածության 3-րդ էջում նա գրել է՝ «...Մեր բազմերախտ նկողնցին, որն որ շատ սիրուն բաներ է պահպանել իր ազգի համար, չէ ունեցել խնամք գոնե մեկ ազգային քերթվածի վրա, չէ թե թշնամանքով, բայց իր սրբմտութենում համարելով էն սիրուն երգերըն՝ գործ դիվական ամբարշտության։ Էդ կարծիքն վանքից տարածվել է ազգի վրայ, մանավանդ մեր երգիչներու վրա, որը թեպետ դիտեին որ իրենց լեզուն միշտ օրհնանք ունի, բայց միշտ էլ հասկանում են էլել իրանց արվեստն իբր մարմնապաշտ ու մեղսաբեր, էնդուր էլ մեղքն քավելու՝ պարզ մարդով խնդրում են միշտ թողության շնորհել ու հոգուն ողորմի ասել։ ...Աշուղներուց ավելի կրոնասերներն՝ կարծելով հայոց ճոխ լեզուն հենց էն դլխեն նշանակված միայն իրանց ստեղծողին ու սրբերուն տաղերում փառաբանելու համար, հայ խոսքով ասել են միայն իրենց կրոնական ու խրատական երգերն ու հանցանք համարելով անարդել իր աստվածախոս լեզվի սրբությունն՝ իրանց սիրուն պովետական զգացմունքներն երգել են պարսից, թուրքաց և օսմանցվոց բարբառով»[1]։

Աշուղական երգարվեստում, և երգարվեստում առհասարակ, լեզվի նշանակությունը քննարկելիս ի թիվս այլ խնդիրների առաջ է գալիս նաև երգում գրական և երաժշտական գործոնների փոխհարաբերության հարցը։ Անշուշտ բնականոն վիճակն այն է, երբ այդ երկու գործոնների նշանակությունը հավասարազոր է լինում, երբ նրանք մեկը մյուսին լրացնում, առավել նպաստավոր են բացահայտում միմյանց ու դրա շնորհիվ ավելի են բարձրանում երգի գեղարվեստական արժանիքներն ու ներգործության ուժը։ Բայց երբեմն օբյեկտիվ կամ սուբյեկտիվ պատճառների բերմամբ այդ գործոններից մեկի դերն ու նշանակությունը աճում է մյուսի նշանակության նվազեցման հաշվին։ Օրինակ, հրապարակախոսական բովանդակություն ունեցող և կամ խրա-

1 Տե՛ս «Սայաթ-Նովա», Մոսկվա, 1852։

տական որոշ երգերում մեծ է ինֆորմատիվ գործոնի նշանակությունը, որի հետևանքով էլ քառյակների թիվը երբեմն հասնում է մի քանի տասնյակի։ Հասկանալի է, այդքան անդամ կրկնվող և անփոփոխ մնացող մեղեդին, որը նման երգերում սովորաբար ասերգային բնույթի է լինում, հեշտությամբ կարող է նմանվել շուտասելուկի և կորցնել գեղարվեստական ներգործության ուժը։ Այս իմաստով կարելի է վկայակոչել դաստաններին վերաբերող Հ. Սահակյանի տողերը. «Դրանց մեջ կարևորը համարվում է նյութի, փաստի ճշմարտացի և մանրամասն շարադրումը»[2]։

Բայց պատահում է նաև հակառակը։ Երգում, հատկապես կրկնակներում, լայ, լայ, լե, լե և այլ նման լցոնային դեր ունեցող խոսքերը չեզոքացնում են բանաստեղծական խոսքի նշանակությունը և գեղարվեստական ներգործության համարյա ամբողջ բեռը թողնում մեղեդու վրա[3]։

Մի այլ նման պարագա, որն արժե հիշատակել, այն է, երբ դուդուկով, քամանչայով կամ այլ գործիքով կատարում են հանրահայտ ժողովրդական կամ աշուղական երգերի մեղեդիներ՝ «Կռունկ», «Երազ», Սայաթ-Նովայի երգերը, Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծված «Որսկան ախպեր», «Մանկալ» և այլն։ Այսպիսի մեղեդիների կատարման պահին խոսքերը չեն հնչում (թերևս ենթադրվում են որպես ընդհանրացված միտք), ուստի գեղարվեստական ներգործության համարյա ամբողջ բեռը նորից ընկնում է մեղեդու վրա։

Բերենք երգի խոսքերի նշանակության նվազեցման նաև մի այլ օրինակ։ Հայերի, ու թերևս ոչ միայն հայերի, միջավայրում, թե՝ գյուղերում և թե՛ քաղաքներում, հաճախ կարելի է նկատել, որ սիրով ու երբեմն զարմանալի հեշտությամբ երգում են կինոնկարներից, համերգներից, ռադիոյից լսած արաբական, հնդկական, հունական կամ այլ ժողովուրդների երգերը բնագրի լեզվով, հավանաբար առանց որևէ բան հասկանալու և, անկասկած, աղավաղելով բառերը։ Բայց այդպիսի երգերի վայելած, երբեմն բավականաչափ լայն ժողովրդականությունը կարճատև է լինում, և մոդայականության բռնկումը սպառելուց հետո դրանք մոռացվում են՝ առանց հետք թողնելու հարազատ երգարվեստի ստեղծագործական կամ կատարողական ավանդույթների վրա։

Այս բոլորը հիմք են տալիս ասելու, որ օտար լեզուներով երգվող երգերը ոչ բոլոր դեպքերում օտար ազդեցության փաստ կարող են համարվել։ Հիշենք, որ դարեր շարունակ պարսիկ բանաստեղծներն ու երգիչները հորինում էին դասական համարվող արաբերեն լեզվով, միջինասիական բաղմաթիվ ժողո-

---

2 Տե՛ս «Հայ աշուղներ, 17—18-րդ դդ.», կազմեց Հասմիկ Սահակյան, Երևան, 1961, էջ 28։

3 Մենք նկատի ունենք ներկա վիճակը, երբ այդ լե-լե-ներն ու լայ, լայ-ները լեքսիկական իմաստ չունեն, թեպետ բացառված չէ, որ հեռավոր անցյալում նրանք ունեցել են որոշակի իմաստ։

վուրդների բանաստեղծներ ու երգիչներ հորինում էին պարսկերեն, բայց այդ ժառանգությունը ոչ-ոք չի օտարացնում։

Այսպիսով, հակառակ այն բանի, որ հայ աշուղական երգարվեստը սերտորեն կապված էր ժողովրդի հետ, արտացոլում էր նրա կյանքը, հայկական երգարվեստի զարգացած ու առաջատար ձևերից մեկն էր, իսկ 19-րդ դարում գեղագիտական ֆունկցիային զուգահեռ նշանակալից մասնակցություն ուներ նաև ժողովրդի մշակութային և ազգային զարթոնքում, դեռ երկար ժամանակ գիտական և մասսայական մամուլի էջերում իշխում էր ավանդական դարձած այն տեսակետը ըստ որի հայ աշուղական երգարվեստը իբր օտարամուտ է և խորթ։

Այս բոլորից ելնելով, այժմ մեզ համար առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում հայ աշուղական երգարվեստին վերաբերող՝ Կոմիտասի սակավախոսք, բայց երբեմն բավականաչափ որոշակի և արժեքավոր այն տողերը, որոնք բարեբախտաբար մեզ հասել են։ Նշենք, որ հայ աշուղական երգարվեստի դերի ու նշանակության, դեղարվեստական արժանիքների ու ազգային ավանդույթներին հարազատության վերաբերող բացասական կարծիքի տարածվածության պայմաններում, հնարավոր էր Կոմիտասի որոշ տողերը, մակերեսային մեկնաբանմամբ, հարմարեցնել ընդհանուր տիրող կարծիքին և եղրակացնել, որ Կոմիտասը ևս վատ էր տրամադրված հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ։

Վերջին տասնամյակներում հայ երաժշտագետները կարծես ղգում էին, որ անտրամաբանական ու սխալ է Կոմիտասին վերագրել բացասական կարծիք հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ, բայց քանի դեռ այդ հարցը պարզաբանված չէր, որոշակիություն չկար։ Ա. Շահվերդյանի «Կոմիտասը և հայ երաժշտական մշակույթը» 1956 թ. հրատարակված արժեքավոր աշխատության մեջ այս հարցի կապակցությամբ նկատելի է փափկանկատ ղգուշավորություն. «Կոմիտաս հետաքրքրող, ըստ երևույթին, աշուղների արվեստին վերաբերվում էր վերապահությամբ, բնրահավատությամբ։ Նրա տարբեր հոդվածներում կրկնվում են տարածված ոչ ճիշտ պատկերացումները աշուղների մասին որպես ազգային ոճի «արատավորողների», որոնք իբր հանդիսանում են այլազգի, հիմնականում իսլամական մշակույթների ազդեցությունների ներարկողներ։ Սակայն բավականաչափ լայն վերաբերմունք աշուղա-դուսանական արվեստի նկատմամբ Կոմիտասի աշխատություններում սահմանված ու շարադրված չէ։ Համենայն դեպս նա հայ ժողովրդական երաժշտության այդ ուղղության հետևողական անտագոնիստը չէր։ Իր գործունեության վերջին շրջանում Կոստանդնուպոլսում նրա ստեղծած երգչախումբը «Գուսան» անունն էր կրում»[4]։

[4] *А. Шавердян*, «Комитас и армянская музыкальная культура», Ереван, 1956, стр. 95.

Այս տողերը արտահայտում են մինչև մոտ անցյալում հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված տեսակետը հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած վերաբերմունքի մասին։

Հայ աշուղական երգարվեստին վերաբերվող իր մտքերը Կոմիտասը հիմնականում շարադրեց և հրապարակեց 1906—1907 թթ. երբ գտնվում էր Փարիզում[5]։ 1938 թ. Կոմիտասյան հանճնաժողովի և հատկապես Ա. Չոպանյանի ջանքերով Փարիզում հրատարակված «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» պրակում, ինչպես և «Մի թուրքիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վրա» ոչ ծավալուն աշխատության մեջ (որը հրատարակվել է Մ. Մուրադյանի նախաբանով)[6], կան տողեր, որոնք կարող են հարստացնել և լրացնել Կոմիտասի՝ մեր հիշատակած նախորդ հոդվածի տվյալները և որոնք հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու հայ աշուղական երգարվեստի վերաբերյալ Կոմիտասի ունեցած կարծիքի ու վերաբերմունքի մասին։ Ուստի առավելապես հիմնվելով Կոմիտասի 1907 թ. հրատարակված վերոհիշյալ հոդվածի վրա, լրացուցիչ կօգտագործենք նաև 1938 և 1955 թվականներին հրատարակված նյութերը։

Էական է այն փաստը, որ Կոմիտասը հայ գեղջկական երաժշտությանը նվիրված հոդվածում, հատուկ ենթաբաժնում անդրադառնում է աշուղական երգարվեստին։ Ուրեմն նա հայ աշուղական երգարվեստը դիտում էր որպես ժողովրդական երաժշտության ճյուղերից մեկը։ Կոմիտասի այսպիսի վերաբերմունքը հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ հատկապես նշանակալից էր այն ժամանակ, երբ ընդհանուր անտեղյակության պատճառով հայ աշուղական երգարվեստը հաճախ հայկական ժողովրդականից անջատ էր դիտվում և կամ՝ առհասարակ անտեսվում էր, օտարամուտ և խորթ համարվելով։ Սա մեզ հայտնի առաջին ատիթն է, երբ, թեպետև շատ հակիրճ, այսուամենայնիվ, բնորոշվում է հայ աշուղական երգարվեստը։ Ջմոռանանք և այն, որ տասնյակ տարիներ այդ արվեստը համարվում էր զուտ զրական, անտեսվում էր աշուղական երաժշտության նշանակությունը որպես գեղարվեստական գործոն։ Նույնքան կարևոր է և այն, որ Կոմիտասը հայ աշուղների մասին գրելիս «աշուղ» տերմինի փոխարեն օգտագործում է «գուսան» տերմինը։

Ինչպես հայտնի է «աշուղ» տերմինը, որ արաբական ծագում ունի, հայ իրականության մեջ միայն XVIII դ. սկսեց տարածվել և այդպես էլ վերջնականապես չհաստատվեց՝ հարատևելով միայն մինչև XX դ. կեսը։ Մինչդեռ «գուսան» տերմինը, որը պահլավական արմատ ունի, մեզ մոտ գործածության մեջ է եղել դեռ վաղ միջնադարից։ Այդ նույն պահլավական արմատից

5 Տե՛ս Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, «Անահիտ», Փարիզ, 1907, էջ 70—73 և 127—130, կամ նույն հոդվածի վերահրատարակումը՝ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 15։

6 Տե՛ս «Սովետական արվեստ» ամսագիր, Երևան, 1955, № 5։

են առաջացել նաև վրացական «մգոսանի» և ադրբեջանական «օզան» միջնադարյան տերմինները։ Այն հանգամանքը, որ այդ տերմինը մինչև օրս միայն մեզ մոտ է պահպանվել, հուշում է, որ այն մեզ համար ավելի գործածական ու հարազատ է եղել[7]։ Մեր կարծիքով, ոչ պատահական, ոչ էլ սոսկ տերմինաբանական շտկում մտցնելու համար է Կոմիտասը «աշուղ»-ի փոխարեն օգտագործել «դուսան»-ը։ Հրաժարվելով «աշուղ» տերմինից և հայ աշուղներին դուսաններ անվանելով, Կոմիտասը փաստորեն մատնանշում է նրանց ժառանգական կապը հայ միջնադարյան երգարվեստի հետ և ինչ-որ չափով նրանց առանձնացնում, մասնավորեցնում է արևելյան աշուղական երգարվեստի ընդհանրության մեջ. այդ -անջատելու ձգտումը նկատելի է նաև հոդվածի շարադրանքում։

Անցնելով Կոմիտասի հոդվածի բուն նյութին, առաջին հերթին նկատենք, թե ինչ տեսանկյունից և ինչ չափանիշներով է նա գնահատում հայ աշուղական երգարվեստը. «Հայ դուսանները,— գրում է Կոմիտասը,— ունին, ժողովրդականից անկախ, ինքնուրույն դպրոց։ Դուսանական դպրոցները երկու տեսակ են։ Առաջինին պատկանում են կրթվածները, երկրորդին՝ անուսումնները։ Առաջիններն մի կամուրջ են կապում բուն ժողովրդականի և կրթված դուսանական դպրոցի մեջ»։ Ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասը դուսանական երգարվեստը գնահատում է չափանիշ ունենալով ժողովրդականը, և այն, թեպետ միջնորդված, համենայն դեպս կապում է ժողովրդական երգարվեստի հետ։ Աշուղական երկու դպրոցներից ոչ մեկին նա բառացի գնահատական չի տալիս, բայց երբ այդ դպրոցներից մեկը համարում է ժողովրդական երգարվեստին ավելի մոտիկ, դա ինքնին գնահատականի արժեք է ստանում։ Բացի այդ, եթե նկատի ունենանք Կոմիտասի հրատարակած նյութերում զգացվող յուրահատուկ նուրբ ու սրամիտ երգիծանքը, որը երբեմն հասնում էր խայթող հեգնանքի, ապա կգանք այն եզրակացության որ քաղաքատիպ պրոֆեսիոնալ աշուղներին կրթվածներ անվանելով, Կոմիտասը, կարծես հեգնանքով, ուզում է ընդունել նրանց միայն գիտելիքներ ունենալը և հեռավոր ակնարկում է նրանց գիտելիքների օտար լինելը։ Իսկ գյուղականներին անուսումներ անվանելով հակադրում է նախորդներին և ուզում է ընդգծել, որ նրբանք անտեսում են այդ ուսուցված օրենքները։ Հոդվածի հետագա ամբողջ շարադրանքում նկատելի է Կոմիտասի կարեկցող, եթե չասենք ջերմ, վերաբերմունքը դեպի անուսում աշուղները։

Այնուհետև Կոմիտասը շոշափում է հայ աշուղական երգարվեստում ընդունված վոկալ-կատարողական յուրահատուկ ոճի հարցը, այս անգամ ևս նա առաջին հերթին նկատի ունի «անուսում» հայ աշուղներին. «Երգում են

7 Հիշենք, որ Կոմիտասից առաջ էլ «աշուղ» տերմինի փոխարեն «դուսան» տերմինը շրջանառության մեջ մտցնելու փորձեր են արվել։ Օրինակ, 1852 թ. Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածուն հրատարակելիս Գևորգ Ախվերդյանը այն վերնագրել է «Դուսանք» հատոր Ա»։

Կոմիտաս և Հ. Աբեղյան

օտար կամ մայրենի լեզվով, օտար եղանակներն՝ անշնորհք աղավաղված, իսկ հայ շինական երգերը՝ թեպետ բավական ուղիղ, բայց թաթարական, ծուռ ու մուռ, անկայուն և անճաշակ տարախաղությամբ։ Այս տգեղ արտասանությունը գործ է ածում, դժբախտաբար, գյուղացի արական սեռն էլ պատանեկան հասակից սկսած։ Իսկ իգական սեռը պահել է դուռ աղգային հնչումը»։ Ինչպես տեսնում ենք, «անուսում» հայ աշուղները «անշնորհք» և «աղավաղված» են երգում միայն օտար եղանակները, դա նշանակում է, որ նրանք հեռու են օտար աղդեցություններից, և կարծես որպես գովեստ Կոմիտասն ավելացնում է, որ հայ շինական երգը նրանք ուղիղ են երգում։ Բոլոր դեպքերում անուսում հայ աշուղներին արված միակ դիտողությունը վերաբերվում է նրանց կատարողական ոճին։ Այստեղ Կոմիտասը շոշափում է մինչև օրս էլ չլուծված ու խորապես արդիական մի խնդիր։ Հարցը սրում է ոչ միայն ժողովրդական կամ աշուղական մեղեդիների գեղարվեստական արժանիքների ու աղգային հատկանիշների առումով, այլև առհասարակ երաժշտական ստեղծագործությունների կատարման գեղարվեստական մակարդակի և ոճի անաղարտության առումով։

Ուշագրավ է, որ Կոմիտասը չի բավարարվում «տարախաղություն»—ինտոնացիա և «արտասանություն»—դիկցիա հասկացությունների միայն նեղ տառացի իմաստով, այլ նկատի ունի նաև նրանց ընդհանուր, ավելի խորը իմաստը և վերջում ընթերցողին հասցնում է այդ երկու հասկացությունների համադրության՝ «աղգային հնչում» հասկացությանը, որն անհամեմատ ավելի լայն ու բազմակողմանի է։ Կոմիտասը այդ հասկացության մեջ դնում է մեղեդիների վերարտադրության աղգային նախասիրած կատարողական միջոցների ու գեղարվեստական չափանիշների մի կոմպլեքսի իմաստ։

Կարևոր է նաև այն, որ Կոմիտասը մատնանշում է, թե այդ «ծուռ ու մուռ տարախաղությամբ» երգելը, որով մեղանչում էին անուսում աշուղները, միայն նրանց մեղքը չէ, այլ ավելի լայն տարածում ունեցող երևույթ է, որը նկատելի է հայ ժողովրդական երգարվեստի առօրյա պրակտիկայում։

Հայ ժողովրդական երգարվեստի մատուցման գեղարվեստական ու ոճական անբավարար մակարդակի մասին 1904 թ. շատ դիպուկ է գրել նաև Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի առաջին կենսագիրը՝ Հով. Կարապետյանը։ «Աղգային ժողովրդական երգը, երաժշտական ճաշակ ունեցողներից արհամարհված էր ոչ թե նրա աղքատության ու վատթարության պատճառով, այլ նրա համար, որ այն երգվում էր անճոռնի, «ձայնը գլխին գցած», անախորժ, ավելորդ կլկլոցներով, ելևէջներով և երդողի քիմքի համաձայն ձգձգումներով ու անկանոն արտասանությամբ»[8]։

---

8 Հ. Կարապետյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (նրա կյանքն ու գործունեությունը)։ Թիֆլիս, 1904, էջ 11։

Այժմ էլ հայկական գյուղերում կարելի է հանդիպել Կոմիտասի նշած այդ կատարողական ոճին։ Երբեմն կատարողները գործածում են կեղծ ու չափազանցված արտահայտչականություն, վոկալ կատարողական տեխնիկայի բարդ միջոցներ, անտեղի ավելացնում այլալան զարդարանքներ, ձայնի բրթիռը վերածում կլկլոցի, դիտակցաբար աղավաղում բառերի դիկցիան և ավելացնում անտեղի հնչյուններ (դնայացի տույուն փոխանակ՝ դնացի տուն) և այլն։ Այս բոլորը հայ ժողովրդական կամ աշուղական երգարվեստում չունեն տրամաբանական օբյեկտիվ պատճառներ ու մեր կարծիքով, սոսկ ընդհանուր արևելյան պրոֆեսիոնալ երգարվեստում բուն դրած կեղծ վարպետությանը միամտորեն ընդօրինակելու փորձեր են[9]։

Ամփոփելով «կրթված» աշուղների մասին իր մտքերը, Կոմիտասը նշում է մի շատ հետաքրքիր փաստ. «Շատ անգամ պատրաստի եղանակներին հարմարեցնում են նոր բառեր։ Այս դեպքում օգուտ են քաղում տաճկական շարքիններից և թյուրքիներից, որովհետև արաբ և պարսիկ եղանակներ չեն լսում, լսածներն էլ ծանր են ու գուսանական, վիպական ոճին անհարմար»։ Մեզ շատ կարևոր է թվում Կոմիտասի այս միտքը, ըստ որի արաբ և պարսիկ ծանր եղանակները անհարմար են, այսինքն հակասում են հայ աշուղական երգարվեստի վիպական ոճին։ Այստեղ Կոմիտասը որոշակի չի նշել, թե արաբ կամ պարսիկ ո՞ր ծանր եղանակների մասին է խոսքը, գուցե և մուղամների, համենայն դեպս պարզ է, որ Կոմիտասը նկատի ունի արաբ և պարսիկ ծանր եղանակներից անկախ մի վիպական ոճ՝ որին ձգտում էին հարազատ մնալ կրթված հայ աշուղները։ Այդ ոճական անկախության նշանակությունը ավելի է խորանում, եթե նկատի ունենանք, որ վիպականությունը նույնպես, որպես կանոն, եղանակի ծանրություն է ենթադրում։ Այսպիսով, հակառակ ժամանակի տարածված կարծիքին, որ հայ աշուղները արաբա-պարսկական աշուղական երգարվեստի կույր ընդօրինակողներն էին, Կոմիտասը, նույնիսկ կրթված հայ աշուղների արվեստը մասամբ անջատ է համարում այդ դասական համարված արվեստից։

Իր հոդվածի հայ աշուղական երգարվեստին վերաբերող հատվածն ավարտելուց առաջ Կոմիտասը մոտենում է նաև աշուղական երգերի բովանդա-

---

9 Ճչոցներով, խռպոտ ձայնով երգելը և նման նատուրալիստական միջոցները, որոնք կարող են հնագույն անցյալի միստիկ ծիսակատարություններին մնացորդներ համարվել, կորցնելով վաղեմի գործնական ֆունկցիան, շարունակում են հոգեբանական ներգործություն ունենալ ու թեպետ արտասովոր են երգային կուլտուրայի համար, որպես էկզոտիզմ, այժմ որոշ մոդայականություն են վայելում։ Այդ կատարողական ոճը հայ երգարվեստին ծանոթ է դարձել հավանաբար շամանական երգեցողության հետ առնչություն ունեցած ցեղերի միջնորդությամբ։ Ուշագրավ է, որ այդ աղավաղումները, ընդհանուր արևելյան պրոֆեսիոնալ երգարվեստում ավելի ցայտուն հանդես են գալիս, երբ բովանդակության աղքատությունը քողարկվում է չափազանցված գերհուզականությամբ և գերզգայնմունքայնությամբ, երբ ունկնդրին շլացնելու նպատակով շռայլվում են վոկալ տեխնիկայի բարդությունները։

կության հասարակական իմաստավորության և երկարակեցության հարցերին։ Խոսելով «քաղաքացի կամ գյուղաքաղաքացի մի քանի պատահական երգիչների» մասին, նա նշում է. «Սոցա երգերը մեծ մասով անհատական բովանդակություն են կրում, ուստի մի կարճ ժամանակից հետո անհայտանում են»։ Ուրեմն, ըստ Կոմիտասի, եթե երգի բովանդակությունը չունի հասարակական լայն նշանակություն, ապա այդ երգը չի հարատևում, չի դառնում ժողովրդի սեփականությունը։

Հավանաբար, նկատի ունենալով անհատական բովանդակություն ունեցող երգերը, Կոմիտասը գրում է. «Հեղինակի անունը հայտնի է այդպիսի երգերի մեջ, մեկին բորենին հաշոտում, մյուսը ջրասույզ է լինում, մեկելին բուքը խեղդում, մի չորրորդին՝ սպանում են, մի հինգերորդի աղջիկն են փախցնում և այլն։ Այսպիսի խաղեր հորինում են գյուղի հայտնի խաղ ասողները և շրջիկ, հասարակ, անուս գուսանները, որոնք դեպքը նկարագրելուց հետո «վերջին տան մեջ էլ, հիշում են իրենց անունը (այս ձևը օտար է, ժողովուրդը գործ է ածում միայն նկարագրական երգերի համար)»[10]։ Այս տողերում էլ Կոմիտասը անուս գուսանների ստեղծագործությունը համարյա նույնացնում է ժողովրդական երգարվեստի հետ։

1938 թվականին Փարիզում տպագրված կոմիտասյան նյութերում կան հետաքրքիր նշումներ հայ ժողովրդի օգտագործած զանազան երաժշտական գործիքների, այդ գործիքներից կազմված տարբեր անսամբլների, ինչպես նաև այդ գործիքների ու անսամբլների օգտագործման որոշակի ձևերի մասին։ Այստեղ կան տողեր, որոնք վերաբերում են հայ աշուղների կատարողական միջոցներին։ Այս առթիվ ևս Կոմիտասը հարազատ է մնում հայ աշուղա-գուսանական երգարվեստի գնահատման իր այն սկզբունքներին, որոնց մենք փորձեցինք ծանոթանալ նախորդ էջերում։

Այստեղ ևս աշուղների մի մասը՝ (այս դեպքում անվանված չեն, թե ո-րոնք, բայց հասկանալի է, որ խոսքը քաղաքային՝ մինչև այժմ Կոմիտասի կողմից «կրթված» կոչված աշուղների մասին է) օգտագործում է նվագուրդ՝ անսամբլ, կազմված հիմնականում 3 լարային գործիքներից։ Ըստ որում ներկայացված կազմերի բոլոր տարբերակներում իրար փոխարինում են ջութակը, չանուրը և թառը, բայց միշտ էլ առկա է սանթուրը։ Մի հետաքրքիր փաստ ևս. ոչ մի տարբերակում չկա աշուղական-դասական համարվող սազը։ Ամփոփելով իր մտքերը այս աշուղների մասին, Կոմիտասը նշում է. «Սոքա էլ երգում ու նվագում են ամեն տեսակ եղանակներ, բայց առավելապես արաբ, պարսիկ, տաճիկ աշուղական երաժշտության ոճով»[11]։ Ուրեմն, խոսքը միայն ոճի մասին է, մանավանդ եթե հիշենք, որ 1907 թ. հոդվածում Կոմիտասը

10 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 17։

11 Տե՛ս նույն տեղը, էջ 14։

նշում էր, որ մեր աշուղները արաբ և պարսիկ եղանակներ չգիտեն և չեն լսում։

Ավարտելով իր խոսքը գործիքային անսամբլային երաժշտության մասին, որտեղ ինչպես տեսանք, ներկայացված էին քաղաքային «կրթված» աշուղները», Կոմիտասը սկսում է նկարագրել գործիքային մենանվագը, և ահա այստեղ արդեն նա գրում է աշուղների այն խմբի մասին, որի նկատմամբ սովորաբար ավելի ջերմ է՝ «անուսումնների» մասին։ «Մենանվագ գործ են ածում միայն շրջիկ գուսաններները։ Սոցա ձեռքին տեսնում ենք թառ, սազ, ջանուր կամ ջութակ։ Դյուզ-դյուզ, պատյտ անելով երգում ու նվագում են ժողովրդական երգեր, ինքնուրույն կամ օտար եղանակներ և պատմում հեքիաթներ, հին ու նոր անցքեր՝ հատուկ երգերով համեմված»։

Մենք կուզենայինք հատկապես ընդգծել այն տողը, որտեղ նշված է, որ շրջիկ աշուղները երգում ու նվագում էին նաև «ժողովրդական երգեր»։ Եթե Կոմիտասը ընդունում է, որ այդ աշուղները երգում էին ժողովրդական երգեր, ապա նրանց իսկապես պիտի համարել հարազատ երգարվեստի մշակներ։ Ինչ վերաբերվում է Կոմիտասի ասույթին, ըստ որի շրջիկ աշուղները երգում են «ինքնուրույն և օտար» եղանակներ, պիտի հասկանալ ինքնուրույն այսինքն իրենց ստեղծած և օտար՝ այլոց ստեղծած եղանակներ։ Ինչպես նկատելի է, Կոմիտասի այս գրույթների ողջ շարադրանքում «օտար» հասկացությունը չի նշանակում օտարազգի, այլ նշանակում է ոչ սեփական, դիցուք մի այլ հեղինակի կամ ժողովրդական մեղեդի տվյալ դեպքում։ Իսկ օտարազգի հասկացության փոխարեն Կոմիտասը միշտ էլ պարզ գրում է, արաբ, պարսիկ, տաճիկ եղանակներ, երաժշտություն կամ երաժշտական ոճ և այլն։

Այսպիսով Կոմիտասը ոչ միայն ընդունում է, որ այդ շրջիկ հայ աշուղները մոտ են ժողովրդին, ժողովրդական երգեր կատարելու չափ, այլև նշում է նրանց արվեստում առկա ստեղծագործական «ինքնուրույն» տարրերը՝ եղանակներ հորինելու և ժողովրդին մատուցելու փաստը։ Ուշադրավ է նաև բերված տողերի վերջում «հատուկ երգերով համեմված» դարձվածքը։ «Համեմված» հասկացողության մեջ ակնառու է դրական երանգը, Կոմիտասի ջերմ վերաբերմունքը դեպի այդ շրջիկ աշուղները, որոնք հատուկ երգերով համեմում էին «հեքիաթները, հին ու նոր անցքերը»։

Աշխատելով պարզորոշ պատկերացնել Կոմիտասի կարծիքն ու վերաբերմունքը հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ, նրա մտքերից, դնահատականներից ու ասույթներից բացի, պիտի նկատի ունենալ նաև նրա ծավալած առօրյա գործունեությունը։ Մանավանդ, որ քիչ չեն այն դեպքերը, երբ մշակութային գործիչների արտահայտած մտքերի ու պրակտիկ գործունեության միջև նկատվում են որոշ հակասություններ։ Բացառված չէ, որ գրավոր մտքերը, առհասարակ, շարադրվում են ըստ սեփական կամ համընդհանուր տեսակետների, ելակետների ու կարծիքների, մինչդեռ առօրյա ծա-

վալվող գործունեության ընթացքում կա ինտուիտիվ, տարերային, թեև ոչ մինչև վերջ գիտակցված, բայց տվյալ գործչի ընդհանուր մտածելակերպին համապատասխան մի նպատակասլացություն, կողմնորոշում, որը երբեմն ավելի խորն ու ճշմարտացի է, քան գրավոր արտահայտված ինչ-ինչ մտքերն ու գնահատականները։

Կոմիտասի գրավոր շարադրված մտքերի ու պրակտիկ գործունեության միջև հակասություն չկա։ Իր առօրյա բանահավաքչական գործունեության ընթացքում նա եղել է ուշադիր ու գնահատող «անուսում» հայ աշուղների ստեղծագործության նկատմամբ։ Բուն ժողովրդական երգերի կողքին, խնամքով գրի է առել նաև «անուսում» հայ աշուղների երգերը։ Նրա գրառումներում տեղ են գտել նաև բազմաթիվ երգեր, որոնք ցայտուն կերպով կրում են հայ աշուղական երգարվեստին յուրահատուկ դրոշմը։ Դժվար չէ կռահել, որ վերը բերված Կոմիտասի տողերը ակնարկում են աշուղական երանգ ունեցող երգերի մասին։ Նման օրինակներ կարող են համարվել «Էսօր ուրբաթ պիտե», «Ես Սաթոն եմ», «Շորորա Սալաթ», «Ես Աղեկն եմ Ջամրլեցի», նաև 1931 թ. ժողովածուի № № 19—27, 35, 44, 84, 91, իսկ Ակնա երգերում՝ № № 8 (Սեմայի), 12, 12բ, 12գ և 13։ 1931 թ. հրատարակված ժողովածուի էջերում տպված են նաև գուսան Շերամի «Ալ ու ալվան» և «Շեխ Սաֆո» երգերը։ Եթե առաջին երգի մեղեդին բավականաչափ տարբերվում է Շերամի մեղեդուց, ապա երկրորդինը ունի միայն չնչին տարբերություններ։

Այստեղ կարելի է նշել նաև մի փոքր մանրամասնություն։ 1914 թ. Փարիզում կարդացած զեկուցման ընթացքում վերջին օրինակը, որ նա ցուցադրել է երգելով, եղել է Շերամի՝ աշուղ Դոգորի «Ալ ու ալվան» երգը։ Ըստ որում այդ օրինակը Կոմիտասը բերել է երկու անգամ, ցույց տալով, որ նույն մեղեդին հնարավոր է թե՛ օտար և թե՛ հարազատ ոճով կատարել։ Հետևությունը ստացվում է ինքնըստինքյան. Կոմիտասը փաստորեն ընդունում էր, որ կատարողական գործոնից շատ բան է կախված. բավական է կատարողական կարգի մի փոքր շեղում և նույն մեղեդին կարող է կորցնել հարազատ հնչումը։ Այլ կերպ ասած, երաժշտական ստեղծագործական առումով, այդ աշուղները, եթե նույնիսկ թույլ էին տալիս որոշ շեղումներ ազգային ավանդույթներից, ապա դրանք հնարավոր էր «սրբագրել» կատարման ընթացքում, այսինքն այդ մոլորումները էական, վերջնական ու անվերադարձ չէին։

Ինչպես և պետք էր սպասել, կրթված հայ աշուղների երգերը Կոմիտասի ժողովածուներում տեղ չեն գտել։ Թերևս դրա պատճառը, ոչ թե ժխտական վերաբերմունքն էր նրանց նկատմամբ, այլ այն հանգամանքը, որ որոշակիորեն հանրահայտ հեղինակություն ունեցող երգերը անիմաստ էր գրի առնել բուն ժողովրդական երգերի կողքին։ Եթե նկատի ունենանք, որ կրթված աշուղները հիմնականում հետևում էին հայ աշուղական երգար-

վեստում ստեղծված ավանդական մեղեդիների սիստեմին, ապա նրանց ստեղծագործության անտեսումը Կոմիտասի կողմից կարող է ընկալվել որպես ժխտական դիրքավորում աշուղական ավանդական մեղեդիների նկատմամբ։ Բայց, հարցը ժխտական դիրքավորման մեջ չէ, այլ նրանում, որ Կոմիտասի հետաքրքրությունը առաջին հերթին և հիմնականում կենտրոնացված էր ժողովրդական գեղջկական երգարվեստի վրա[12]։ Ավանդական մեղեդիները, որպես հայ աշուղների մի շարք սերունդների ստեղծագործական ներդրման, այսինքն բուն ժողովրդական ստեղծագործության նման կոլեկտիվ ստեղծագործության արգասիք, առավել քան պիտի հետաքրքրեին Կոմիտասին, բայց նկատեցինք, որ կրթված աշուղները և նրանց ստեղծագործությունները հիմնականում քաղաքատիպ երգարվեստի ճյուղին էին պատկանում, ուստի և դուրս էին մնում Կոմիտասի առաջնահերթ խնդիրների շարքից։

Աշուղական երգարվեստի մասին Կոմիտասը ունեցած ոչ ժխտական կարծիքի մասին են պատմում Գարեգին Լևոնյանի հուշերը։ 1903 թ. երբ ցարական բռնակալության գործակալների հերթական կամայականությունից հետո էջմիածնի վանքում և քաղաքում տիրում էր ընկճված տրամադրությունը, Թիֆլիսից գալիս է Ջիվանին և իր երգերով հուսադրում բոլորին. «Դա մի ուրախալի նորություն էր մեր փակ ու միապաղաղ կյանքի մեջ։ Կոմիտասն ավելի ևս ուրախացավ, իր աշակերտներին աշուղական երգի մասին բուն իսկ աղբյուրից գաղափար տալու ցանկությամբ, նա տեսչի հետ խորհրդակցելով, Ջիվանուն իր խմբով հրավիրում է ճեմարան, կազմակերպելով հատուկ երեկույթ։ Երեկոն անցավ փառավոր, դոհ մնացին թե ճեմարանի վարչությունը, թե աշակերտությունը և թե իրենք՝ աշուղները։

Հետևյալ օրը Կոմիտասն իր մոտ հրավիրեց Ջիվանուն և նրանից ձայնագրեց Շիրինի «Այգեպան ի՞նչ ես անում» և Ջիվանու «Ախ, կորավ» երգերը, որոնք հետագայում դարձան նրա սիրելի մոտիվները, շատ հաճախ, երգելով ընտանեկան հավաքույթների ժամանակ»[13]։

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը աշուղական մի շարք մեղեդիներ օգտագործել է իր անավարտ «Անուշ» օպերայում[14]։ Մենք կուզենայինք ընդգծել այն հանգամանքը, որ Կոմիտասը աշուղական մեղեդիները օգտագործել է ոչ միայն օպերայի գործող անձանց անհատական հոգեվիճակները բնութագրելու համար, այլ նաև ժողովրդի հավաքական կերպարը ներկայացնող խմբերգերում կամ տեսարաններում։

---

12 Բացառություն են կազմում Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը, որոնք նա գրել է իր գործունեության վերջին տարիներին։

13 Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, Հուշեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 124։

14 Տե՛ս Ռ. Աբեյանի հոդվածը «Սովետական արվեստ» ամսագրում, 1955, № 4 և Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, Երևան, 1956, հատոր 1։

Ամփոփելով, պիտի նկատել, որ Կոմիտասի մտքերը ինչպես նաև պրակտիկ գործունեությունը չեն հակադրվում հայ աշուղական երգարվեստին։ Ցավոք, պիտի նշել, որ Կոմիտասի վերը բերված արժեքավոր դրույթներն ու մտքերը, թեպետ մատչելի էին հայ երաժշտագետներին, երկար ժամանակ մոռացության էին մատնված, ելակետ չէին հանդիսանում հայ աշուղական արվեստի ուսումնասիրման համար, չէին գտնում իրենց կիրառումն ու զարգացումը։ Երկար ժամանակ դեռ պահպանվում էր հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ ստեղծված բացասական կարծիքը, որը թեպետև սուբյեկտիվ էր իր էությամբ, դառնում էր օբյեկտիվ արգելակող հանգամանք հայ աշուղական երգարվեստի երաժշտագիտական ուսումնասիրման ու գնահատման գործում։ Հայ երաժշտագետները, դեռ երկար ժամանակ անհեռանկարային, անհույս և աննպատակ էին համարում ուղղակիորեն զբաղվել հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթի խորթ և բացասական բնագավառը համարվող աշուղական երգարվեստի հարցերով, չկողմնորոշված էին մնում այդ արվեստի գնահատման հարցում։ Նույնիսկ այնպիսի դեպքերում, երբ հայ աշուղական երգարվեստի դրական կողմերը նկատում ու նշում էին, կարծես նկատի ունենալով տիրապետող բացասական կարծիքը, ոչինչ չէին գրում հայ աշուղական երգարվեստի ինքնուրույն գծերի մասին։

Օրինակ, երաժշտագետ Ի. Ե. Պոպովը իր «Հայկական երաժշտությունը» պատմական ակնարկում գրում է. «Աշուղի փառքը թնդում էր ոչ միայն Հայրենիքում, այլև Հայաստանի սահմաններից դուրս։ Հայ աշուղները մեծ հարգանք էին վայելում Պարսկաստանում և Թուրքիայում»[15]։ Ի. Ե. Պոպովը անդրադառնալով իր ժամանակակից աշուղական երգերին, նշում է նրանց հարաղատությունը ժողովրդական երաժշտությանը։

«Եթե աշուղական երգերը համեմատենք հայկական ժողովրդական երգերի այս սուրոգատների հետ (խոսքը, հիմնականում օտար եղանակների հարմարեցված, «ազգային» կոչվող երգերի մասին է—Մ. Մ.), ապա նրանց միջև կտեսնենք հսկայական տարբերություն։ Առաջիններում զգացվում է ժողովրդական ստեղծագործության ոգին, կարող է և ոչ բոլորովին հայկական, գուցե և բավականաչափ փոփոխված, բայց բոլոր դեպքերում հարազատ»[16]։

Այս տեղերում նկատելի է Ի. Ե. Պոպովի և՛ համակրանքը հայ աշուղական երգարվեստի նկատմամբ և՛ զգուշավոր երկյուղածությունը, որի հետևվանքով հեղինակը չի համարձակվում ուղղակիորեն բարձրացնել ու պաշտպանել հայ աշուղական երգարվեստի ինքնուրույնության հարցը։

Տատանումներն ու անորոշությունը հայ աշուղական երգարվեստի ինքնուրույնության վերաբերյալ նկատելի են նաև ավյալ ժամանակաշրջանի հայ

15 Տե՛ս *Н. Е. Попов*, Армянская музыка, Пб., 1910, стр. 10.

16 Նույն տեղում, էջ 17։

երաժշտագիտության ականառու գործիչներից մեկի՝ Սպիրիդոն Մելիքյանի «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատության մեջ (թեև այս աշխատության մեջ նկատվող հակասությունները մասամբ կարելի է բացատրել նրանով, որ գիրքը լույս է տեսել հեղինակի մահից հետո)[17]: Մելիքյանը սկզբից ընդունում է, որ հայ աշուղները հայ միջնադարյան գուսանների ժառանգորդներն են, բայց մի քանի էջ անց միանում է տարածված բացասական կարծիքին և հայ աշուղների երաժշտական արվեստը օտարամուտ է համարում:

«Աշուղությունը, որը ծաղկում է մեզ մոտ XVIII և XIX դդ. իբրև պրոֆեսիա մի նոր երևույթ չէ: Աշուղները միջնադարյան ժողովրդական երգիչների հաջորդներն են մի նոր անունով, մի նոր ձևափոխությամբ:

Աշուղները իբրև պատմողներ, երգիչներ և բանաստեղծ-երգիչներ մեր վաղ միջնադարի վիպասանների և միջնադարյան թափառական գուսանների հետևորդներն են, ճիշտ այնպես, ինչպես սայլանդարներն ու զուռնաչիները՝ միջնադարյան քաղաքների կենցաղային և քաղաքային պաշտոններ վարող ճստակյաց գուսանների (ընդգծումները Սպ. Մելիքյանինն են): Միայն թե սրանք՝ աշուղները, իրենց լեզվով, կնճռ անուններով, բանաստեղծական և երաժշտական արվեստով դերազանցապես մահմեդական աշխարհի կուլտուրայի ծնունդ են, իսկ հոգեբանությամբ և աշխարհայացքով՝ քրիստոնեական: Քչերը կան դրանցից, որոնք միաժամանակ տուրք տալով երկու կուլտուրաներին էլ, կարողացան ստեղծել, իբրև մի նոր սինթեզ, նոր կուլտուրական արժեքներ տեղական՝ հայկական ինքնուրույն դունավորությամբ:

Այդ քչերից են Սայաթ-Նովան XVIII դարում, Շերինը XIX դարու առաջին կեսում և Ջիվանին XIX դարի երկրորդ կեսում և XX դարի սկզբում, որոնք տարբեր գրական-աշուղական հոսանքների ներկայացուցիչները լինելով իրենց շուրջն են խմբում հարյուրավոր անվանի ու անանուն, հայտնի ու անհայտ աշուղների»[18]:

Բերված հատվածի վերջին տողերում, ինչպես տեսնում ենք, Սպիրիդոն Մելիքյանը թեպետ ընդունում է աշուղական երգարվեստը մահմեդական կուլտուրայի ծնունդ համարող կարծիքը, նշում է, որ Սայաթ-Նովան, Շերինը և Ջիվանին ստեղծեցին մի արվեստ, «տեղական հայկական ինքնուրույն դունավորությամբ», որի շուրջն էին հավաքվում բազմաթիվ հայ աշուղներ: Թվում է, թե այսպիսով Սպիրիդոն Մելիքյանը որոշ չափով ընդունում է նաև ամբողջ հայ աշուղական երգարվեստի ինքնուրույնությունը, բայց հաջորդ էջերում այդ միտքը ժխտում է:

«Մի բան սակայն շատ պարզ է, որ աշուղները՝ լինելով մերձարևելյան

17 Տե՛ս Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935:

18 Տե՛ս նույն տեղը, էջ 17:

մասշտաբով ինտերնացիոնալ երգիչ-բանաստեղծներ, եղանակներից օգտվելու խնդրում ոչ մի ազգային խտրություն չեն դնում։ Նրանք մինչև XIX դարի յոթանասունական թվականները օգտագործում են գերազանցորեն տաճկական, պարսկական և թաթարական եղանակները, մասնակի կերպով օգտվելով տեղական՝ հայկական, վրացական եղանակներից, ուրիշ խոսքով ըլխավորապես մահմեդական աշխարհի տիրող երաժշտական արվեստի ներկայացուցիչներն են հանդիսանում, վերջին հիսնամյակում նրանց ընդհանուր բազաժի վրա ավելանում է, իբրև տուրք «ազգային շարժմանը», այսպես կոչված «ազգային երգերի» եղանակները՝ եվրոպական խեղաթյուրված կոլորիտով»[19]։

Այս տողերում ոչ միայն ժխտվում է հայ աշուղական երգարվեստի ինքնուրույնությունը, այլև առկա է այդ երգարվեստի ոճական միասնության և որոշակիության թևրագնահատման միտքը։ Նկատելի է, որ անտեսված է Կոմիտասի այն միտքը, ըստ որի հայ աշուղներից միայն կրթվածներն են, որ մասամբ տարվում են օտար եղանակներով, իսկ անուսում հայ աշուղները, որոնք, պիտի հիշել, որ մեծամասնություն են կազմում, հարազատ են բուն հայկական ժողովրդական երաժշտությանը։

Բացասական կարծիքի աղբյուրյան պայմաններում հայ աշուղական երգարվեստը ոչ միայն խորթ ու օտարամուտ էին համարում, այլև անախրոնիզմ, կարծես շտապում էին վերացված տեսնել հայ երաժշտության բացասական համարվող այդ բնագավառը։ Բերենք մի քանի տող Սպիրիդոն Մելիքյանի նույն աշխատությունից։

«Այսօր էլ, երբ փաստորեն պրոֆեսիոնալ աշուղությունը իբրև անախրոնիզմ վերացված է համարվում, որ գյուղն էլ որ մտնեք ամենից առաջ ձեզ աշուղական երգն ու եղանակն է պաշարում...»[20]։

Սովետահայ երաժշտագիտության զարգացման ներկա փուլում, հայ աշուղական երգարվեստի գնահատման գործում, տեսական և գործնական առումով զարգացում ստացավ Կոմիտասի գործնական վերաբերմունքը, ըստ որի հայ աշուղական երաժշտությունը հայկական ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մի ճյուղն է, ու միաժամանակ կիրառվեց Կոմիտասի նաև այն տեսակետն, ըստ որի փոխադարձ ազդեցությունները երաժշտական արվեստը չեն զրկում ազգային հարազատ հատկանիշներից։

---

19 Նույն տեղում, էջ 19։

20 Նույն տեղում, էջ 18։

ԲԱՂՏԻՍԱՐ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

Կոմիտասի լայնածավալ գործունեության մեջ կա մի բնագավառ, որը կարելի է անվանել թատերական աշխարհ: Այդ բնագավառից մինչև այժմ հրապարակվել են առանձին փաստեր ու փաստաթղթեր, բայց իրրև ուրույն թեմա այն չի ուսումնասիրվել: Մինչդեռ դրա ուսումնասիրությունը կարող է մեծապես նպաստել և հարստացնել մեր իմացությունը Կոմիտասի գործունեության ընդգրկման մասին:

Թատերական աշխարհում Կոմիտասի գործունեությունը տևել է շուրջ մեկ տասնամյակ՝ անցյալ դարի 90-ական թվականների վերջերից մինչև մեր դարի 10-ական թվականները:

Թատերական աշխարհի հետ Կոմիտասի առաջին ծանոթությունը, որքան մեզ հայտնի է, տեղի է ունեցել Գերմանիայում, նրա ուսանողական տարիներին, երբ նա, իբրև երգեցիկ խմբի երգիչ, հանդես է եկել Բեռլինի օպերային թատրոնում: Օպերային թատրոնում երգելը և նրա սկզբունքներին մոտիկից ծանոթանալը նպաստել է, որ հենց այդ շրջանում Կոմիտասի մեջ հղանա օպերա գրելու միտքը:

Մանուկ Աբեղյանը, որը Գևորգյան ճեմարանում երկար ժամանակ աշխատել է Կոմիտասի հետ, ահա թե ինչ է գրել իր ընկերոջ այդ նախասիրության մասին. «Նրա երազներից մեկն էլ այն էր, որ միշտ պատրաստվում էր մի օպերա շարադրելու հայկական և ընդհանրապես արևելյան եղանակների ոգով. դրա համար ամենից հարմար նյութը համարում էր մեր «Սասնա ծռեր»ը և, որքան գիտեմ, մի քանի եղանակ շարադրել էր: Այդ միտքը հղացել էր նա աշակերտական ժամանակ, և բեմին ծանոթանալու համար նա իր պրոֆեսորի միջնորդությամբ մի քանի անգամ Բեռլինում նույնիսկ բեմ էր ելել, չեմ հիշում, թե որ օպերային խմբի մեջ, իբրև խորհուրդ: Այդ մասին նա շատ քչերին էր պատմում»[1]:

Աբեղյանի հիշատակած քչերից մեկը եղել է դարասկզբին նույնպես Գևորգյան ճեմարանի դասատու Հրաչյա Աճառյանը: Ըստ վերջինիս վկայու-

1 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 72—73:

բյան, Կոմիտասն ուսումն «ավարտելուց հետո գերմանացիք առաջարկում են նրան օպերայի երգչի պաշտոն ամսական 1000 մարկ ռոճիկով։ Կոմիտասը մերժում է, հայտնելով, թե ինքը վարդապետ է»[2]։

Կոմիտասն ավելին չի ասել օպերային թատրոնում իր կատարած աշխատանքի մասին, բայց Մ. Աբեղյանի և Հ. Աճառյանի հեղինակավոր վկայությունները դալիս են համոզելու, որ նա, իրոք, ինչ-որ ժամանակ աշխատել է օպերային թատրոնում։ Անշուշտ, միայն վարդապետ լինելու հանգամանքը չէ, որ նրան թույլ չի տվել համաձայնելու թատրոնի առաջարկությանը։ Նա Գերմանիայում ուսանում էր հայրենական երաժշտական մշակույթին ծառայելու առաքելությամբ, որ նրա համար խորապես գիտակցված նպատակ էր։

Վերադառնալով էջմիածին, Կոմիտասը չի կարողացել իրագործել իր մտադրությունը՝ գրել «Սասնա ծռեր» օպերան։ Յանկության սահմանում է մնացել նաև նրա մի այլ մտադրությունը՝ Ավարայրի ճակատամարտի հերոս Վարդան Մամիկոնյանի հերոսական պայքարին նվիրված «Վարդան» օպերան գրելը։

Համեմատաբար ավելի լավ բախտ է վիճակվել «Քաղաքավարության վնասները» օպերետին, որ Կոմիտասը գրել ու բեմադրել է էջմիածնում, դարձյալ մեր դարի սկզբներին։ Լինելով կատակասեր և կատակի գինը հասկացող անձնավորություն, գնահատելով Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունը, Կոմիտասը ստեղծել է երաժշտական ուրախ մի կատակերգություն։

«Քաղաքավարության վնասները» օպերետի բեմադրության մասին ահա թե ինչ է գրել ներկայացման մասնակից, ճեմարանում Կոմիտասին աշակերտած Մելքոն Քրիշչյանը։ «Մեր Բ լսարան անցած տարին,— գրել է նա,— վարդապետը Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասները» երգիծանքից մի դրվագ զվարճալի օպերետայի վերածեց և գլխավոր դերերը Վահանին (Տեր-Առաքելյան—Բ. Հ.) ու ինձ վստահեց։ Ճեմարանի համար դա կատարյալ նորություն էր, որ ուսուցչական կազմի և ուսուցչական ընտանիքների կողմից մեծ գոհունակությամբ ընդունվեց»[3]։

Հայաստանի գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, ուր պահվում է Կոմիտասի արխիվը, «Քաղաքավարության վնասները» օպերետից կա երկու սևագիր հատված։ Դրանցից մեկը Սեդրակ աղայի, կոշկակար վարպետի և նրա օգնական Սարգսի խոսակցությունն է Սեդրակ աղայի կոշիկների մասին, մյուսը՝ Բարսեղի, Միհրանի և Գաբրիելի խոսակցությունը (Բարսեղ աղայի հյուրասիրությունը գինետանը)։

Գրական տեքստին հարմարեցնելով համապատասխան երաժշտություն,

---

2 Հ. Աճառյան, Կյանքիս հուշերից, Երևան, 1967, էջ 207—208։

3 Մ. Քրիշչյան, Անմար կանթեղ, Երևան, 1969, էջ 48—49։ «Քաղաքավարության վնասների» հանդիսատեսներից մեկն էլ եղել է ճեմարանի ուսուցիչ Հրաչյա Աճառյանը. որը ներկայացումը համարել է անհաջող, տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 78—79։

Կոմիտասը փոխել է կերպարների անունները՝ Աբիսողոմ աղային դարձնելով Բարսեղ, իսկ Մանուկ աղային՝ Միհրան։ Այդպես երգելը ավելի դյուրին է եղել։ Ամաւյանի հիշատակած «Բարի իրիկուն, աղա» տեսարանը վերաբերում է հենց գինետան տեսարանին։ Տեղ-տեղ արված նշումներից երևում է Կոմիտասի ծանոթությունը բեմական պայմաններին։ Ահա, օրինակ, ներկայացման ավարտականը. «Վերջաբան նվագելիս գինետան ճրագները կհանգեցնեին և վարագույրն էլ այդ միջոցին կամաց-կամաց կիջնի»[4]։

«Քաղաքավարության վնասները» օպերետից մեզ հասած ձեռագրերի ուսումնասիրությունը երաժշտագետներ Գ. Տիգրանովին և Մ. Մուրադյանին բերել է այն եզրակացության, որ վերոհիշյալ «պատկերների երաժշտության մեջ Կոմիտասը բացառիկ հաջողությամբ օգտագործել է արևմտահայ խոսակցական լեզվի և քաղաքային կենցաղային երգի ինտոնացիաները։ Գործադրած այս միջոցներով Կոմիտասը հասել է գործող անձերի երաժշտական բնութագրման անհատականացմանը, նրանցից յուրաքանչյուրի տիպական գծերի պատկերմանը։ Երաժշտական դիալոգներում և խմբերգերում Կոմիտասը ճկուն կերպով օգտագործել է բազմաձայնության հնարանքները (իմիտացիաներ, ձայների կանոնիկ մուտք և այլն»[5]։

Կոմիտասի անհատական խառնվածքի և Պարոնյանի հանդեպ նրա ունեցած սիրո մասին ուշագրավ վկայություն է թողել Հր. Ամաւյանը. «Վերին աստիճանի կոմիկ մարդ էր Կոմիտաս վարդապետը, և որովհետև ես էլ սիրող եմ եղել զավեշտի, ուստի մտերմական շրջանում հաճախ երկուսով ներկայացնում էինք Պարոնյանի «Բաղդասար աղբարի» այն տեսարանը, երբ աղգային ժողովի անդամները դռնից մտնելու համար երկար-բարակ իրար համեցեք են անում։ Մենք տեսարանը ավելի զարգացնելով, ծաղրանքի բարձրագույն աստիճանին էինք հասցրել։ Ընկերները շատ էին ծիծաղում և հաճախ խնդրում էին, որ կրկնենք այդ տեսարանը»։

Ե՞րբ է բեմադրվել Կոմիտասի «Քաղաքավարության վնասները» էջմիածնում։ Ըստ դերակատար Մ. Քրիշչյանի, ներկայացվել է, երբ ինքը եղել է Բ լսարանի ուսանող, այսինքն՝ 1904 թվականին։ Մինչդեռ ներկայացման հանդիսատես Հ. Ամաւյանը 1903 թվականին էջմիածնից փոխադրվել է Շուշի։ Հավանականն այն պետք է համարել, որ «Քաղաքավարության վնասները» բեմադրվել է 1903-ի ամռանը, ուսումնական տարեվերջին, երբ Քրիշչյանը փոխադրվել է Բ լսարան, իսկ Ամաւյանը մեկնել է Շուշի։

Կոմիտասի օպերա գրելու հաջորդ փորձը եղել է «Անուշը»։

Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմն օպերայի վերածելու առաջին փորձը կատարել է Կոմիտասը։ Նրա, ինչպես նաև հետագա բոլոր կոմպոզի-

4 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 496։

5 ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1955, № 3, էջ 83։

տորների աշխատանքն այս պոեմի վրա, անմիջականորեն կապված է Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» 1903 թ. հրատարակության հետ։ Այստեղ է, որ առաջին անգամ տպագրվել է «Անուշի» ավարտված տարբերակը։

«Անուշն» օպերա դարձնելու միտքն առաջին անգամ Կոմիտասին թելադրել է Թումանյանի երկերի հրատարակիչ, թատերական ու հասարակական գործիչ իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը։ Դեռևս անձնապես ծանոթ չլինելով կոմպոզիտորի հետ, 1903 թ. վերջերին, Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» գրքից մի օրինակ ուղարկելով Էջմիածին՝ Կոմիտասին, ցանկություն է հայտնել, որ նա պոեմն օպերայի վերածի։ Տարիներ անց, Մարիամ Թումանյանն այդ մասին գրել է. «Ես չեմ հիշում, թե երբ և որտեղ ծանոթացա Կոմիտաս վարդապետի հետ, բայց իբրև երաժշտագետի ես շատ վաղուց էի ճանաչում նրան և բարձր գնահատում։ Ես միշտ երազում էի լսել մի հայկական օպերա, որի թե՛ բովանդակությունը և թե՛ երաժշտությունը լիներ զուտ ժողովրդական։ Ես հավատացած էի, որ Կոմիտասի գրչի տակից դուրս կգա մի հրաշալի բան և իմ մեջ միտք հղացավ՝ առաջարկել նրան Թումանյանի «Անուշը» օպերա դարձնել, և այդ նպատակով ուղարկեցի նրան իմ հրատարակած ժողովածուն»[6]։

Օպերային մի քանի մտահղացումների տեր Կոմիտասը ոգևորվել է այդ գաղափարով և անցել գործնական աշխատանքի։ Պոեմն օպերայի լիբրետոյի վերածելու նպատակով, Կոմիտասը մի շարք առաջարկություններ է արել հեղինակին՝ տեքստը վերամշակել ու հարմարեցնել երաժշտության պահանջներին, ցույց է տվել, թե հատկապես ինչի վրա ուշադրություն դարձնի։

Արձագանքելով Մարիամ Թումանյանի առաջարկությանը, 1904 թ. հունվարի 22-ին Կոմիտասը գրել է նրան. «Ուրախությամբ կարդացի Հ. Թումանյանի «Անուշը» և շատ անուշ գտա, պատրաստ եմ Ձեր փափագն իրագործելու, բայց՝

ա) խնդրեք իմ կողմից պ. բանաստեղծին 1) կարճել ծերուկի խոսքը (երես 113—114), 2) լրացնել «Հալալ է տղին» (երես 115 վեր.), 3) կանանց կոծը պակաս է (120), կարող է օգտվել վերջին «Աղգագրական հանդեսից». 4) նոր գրել սարերի ոգիների և ջրերի ալքաների երգը (որ գրավում են Անուշին և ջուրն է բնկնում) միայն 3 տուն լինի. վերջին տունն արդեն կա. «վուշ-վուշ» (126—127)։ Լրացնելուց հետո արտագրե ինքը և ինձ ուղարկե, եթե երաժշտության բարեկարգության համար փոխելու բաներ լինեն նշանակեմ։ Յուրաքանչյուր դերակատարի անունը նշանակի իր երգելիքից առաջ տողասկզբին։ Որքան կարելի է խուլս տա թուրքերեն բառերից, երգի ոգին պահելու համար։ Ամբողջական կապն իբրև երաժշտական երկ թերի է։ Կխնդրեմ լրացնե. օրինակ մայրը ձորն ի վայր ձայն է տալիս (100), իսկ աղջիկն ու հովիվը խոսակցում են, ուրեմն բեմի վրա չեն երևում, որն անհարմար է։

6 «Խորհրդային Վրաստան», օրաթերթ, 1939, № 79։

բ) Գրվածքը շուտ պատրաստեմ, որ ես էլ ուսումնասիրել կարողանամ ու երաժշտության ծրագիր մշակեմ։ Չեմ կարող որոշ ասել, թե երբ պատրաստ կլինի, որովհետև ես մենակ եմ և բոլոր գործերը ինձ վրա են ծանրացած»[7]։

Դրամատուրգիական կարգի այս առաջարկություններն ու ցանկությունները ցույց են տալիս, թե Կոմիտասն ինչպիսի լրջությամբ է մոտեցել գործին, մանավանդ իսկ պահանջներ է ներկայացրել հեղինակին։

Կոմիտասի նամակը Մարիամ Թումանյանը հանձնել է բանաստեղծին, որպեսզի վերջինս ծանոթանա կոմպոզիտորի առաջարկներին ու համապատասխան աշխատանք կատարի։

Չնայած Կոմիտասի հայտնած պատրաստակամությանը, Թումանյանը հնարավորություն չի ունեցել պոեմն օպերայի լիբրետո դարձնել և հարմարեցնել օպերային սկզբունքներին։ Բայց ասել, թե Թումանյանը անտեսել է Կոմիտասի առաջարկները, չի կարելի։ Նա ևս ցանկություն է ունեցել հանդիպել կոմպոզիտորին, միասին կազմել լիբրետոն, բայց այլևայլ հանգամանքները (անառողջ վիճակը, քաղաքական անցուդարձերը, հայ-ադրբեջանական ընդհարումները և այլն) նրան հանդիպած ժամանակ չեն տվել այդ գործով զբաղվելու։

Ինչպես Կոմիտասի վերոհիշյալ նամակից պարզվում է, նա էլ ունեցել է իր անվերջանալի հոգսերը՝ Գևորգյան ճեմարանում ունեցած դասերը, Մայր աթոռի խմբավարությունը, միջազգային երաժշտական ընկերության գիտական ժողովածուի համար ուսումնասիրություններ գրելը, Պոլսից Վահրամ Ալիքսոպոս Մանկունու հանձնարարությամբ դասագրքեր պատրաստելը, Մ. Աբեղյանի հետ ժողովրդական երգերի բառերի խմբագրումը, երգերը տպագրության պատրաստելը, այնուհետև Եվրոպա կատարած ճամփորդությունը հնարավորություն չեն տվել շարունակաբար զբաղվելու «Անուշով», մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ այդ շրջանում նրա ունեցած գործիքը եղել է ընդամենը «Մի շատ փոքրիկ (4 ութնյակ) երգեհոն»։

Չնայած այսպիսի լարվածությանն ու աննպաստ պայմաններին, Կոմիտասը ժամանակ առ ժամանակ շարունակել է իր աշխատանքը օպերայի վրա։ Մի քանի տարի անց արդեն բավական գործ արել էր։ Նույնիսկ այնքան, որ էջմիածնում, մտերմական շրջանում, նա կատարել է որոշ հատվածներ։ 1905-ին, էջմիածնում եղած ժամանակ Թումանյանը Կոմիտասի կատարմամբ լսել է «Բարձր սարեր», «Ասում են ուռին», «Աղջի անասուած» երգերը։

«Անուշի» վրա կատարած Կոմիտասի աշխատանքի արձագանքը ժամանակին հասել է նաև Թիֆլիս։ Թերևս ինքը՝ Կոմիտասը հայտնած լինի Մարիամ Թումանյանին իր աշխատանքի ընթացքի ու հետևանքի մասին։ 1905-ի մարտի 3-ին, անշուշտ, իբրև Կոմիտասի նամակի պատասխան, Մարիամ

---

7 Գրականության և արվեստի թանգարան, Մ. Թումանյանի ֆ., № 455։

Թումանյանը գրել է նրան. «Ես շատ ուրախ եմ, որ հնարավորություն կունենամ Ձեզ հետ ծանոթանալու և խոսելու «Անուշ» օպերայի մասին։ Եթե կարելի է Ձեզ հետ բերեք ձայնագրած կտորները, ասում են շատ հաջող բան է դուրս եկել»[8]։

Ճեմարանի իր երգեցիկ խմբով հանդես գալով Թիֆլիսում, Կոմիտասը ոչ միայն անձամբ ծանոթացել է իշխանուհի Թումանյանի հետ, հանդիպել բանաստեղծին, այլև նրանց բնակարաններում կատարել է վերոհիշյալ երգերը։ Մարիամ Թումանյանը վկայում է. «բավական բան էր գրել Կոմիտասը իր օպերայից և մի քանի կտոր նույնիսկ նվագել է իմ տանը և հիացրել ինձ»[9]։

Անցել է ևս երեք տարի, բայց Թումանյանն ու Կոմիտասն այնպես էլ հնարավորություն չեն ունեցել մշակելու լիբրետոն։ Մինչդեռ կոմպոզիտորի համար դա եղել է խորապես անհրաժեշտ։

1908 թ. մայիսի 24-ին կես-կատակ, կես հանդիմանական նամակում նա գրել է. «Այ աղբեր, քեզ սպասելով աչքս ջուր դառավ, չէ որ դու ասել էիր, թե գատկի տոներից հետո կգաս մի քանի օրով։ Էս համբարձումն էլ անցավ, դու դեռ չերևացիր և ես ստիպված հույսս էլ կտրած, առա գրիչս, որ քեզ լավ հայհոյեմ, բայց չահել չիվան չանիդ ափսոսացի, էս անգամ ձեռքիցս պըրծար»։

Բայց հետևենք մեզ հետաքրքրող նամակի շարունակությանը. «Աղբեր, վաղուց է սկսել եմ և բավական բան գրել քո «Անուշից», բայց դեռ պակասավոր բաներ կան, որպեսզի մի ամբողջություն դառնա։ Այս գիրս ստանալուն պես գրիչդ կառնես և ինձ մի գրական բան կգրես։ Այս ամառվան արձակուրդին պետք է զբաղվեմ առավելապես «Անուշով»։ Գրիր, թե ե՞րբ կարող ես մի քանի օրով ինձ մոտ հյուր գալ և այստեղ միասին վերջացնենք և ես հանդիստ շարունակեմ։ Ամեն անգամ, երբ տրամադրություն տեղն է, ձեռքերս թուլանում են, որովհետև երգի համարեցրած չեն դեռ բաներ և պակասներ էլ կան»[10]։

Այս հանդիպումն էլ չի կայացել։ Դրան հաջորդել է Թումանյանի ձերբակալությունը։ Եվ Կոմիտասը գրել է Մարիամ Թումանյանին. «Մեր Հովհաննեսի ձերբակալվելը շատ վատ տպավորություն թողեց վրաս, որքան է զբրկվում մեր գրական բանաստեղծական կյանքը նրա՝ անգործ բանտում մնալով։ Իհարկե, երևի դեռ երկար կպահեն մինչև ամբողջ կծիկը բաց անեն... «Անուշն» առաջ է գնում, էլի մի շարք նոր բաներ գրեցի։ Մնացել եմ մոլորված, Հովհաննեսի ձերբակալությունն էր պակաս, էլի կիսատ մնաց Անուշի

8 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆ. II բ., № 44։

9 «Խորհրդային Վրաստան», 1939, № 79։

10 Գրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Թումանյանի ֆ., № 754։

երգական խմբագրությունը, հույս ունեի, որ կգար այս տոներին (ղատիկան—Բ. Հ.) և վերջ կտայինք, այդ էլ այդպես մնաց»[11]։

Վեցամսյա բանտարկությունից հետո, Թումանյանը ցանկություն է հայտնել Կոմիտասին հանդիպել Դիլիջանում, ուր պետք է հանգստանար։ Կոմպոզիտորը համաձայնել է բանաստեղծի պայմանին. «Ուզում ես Դիլիջան, բարի, գաշնամուրի հոգ մի անիր, իմ գալու կամ քո գալուդ նպատակն է լինելու միայն ևեթ բառերը՝ բանաստեղծությունը լրացնել դերակատարներով ու երգերով, մի խոսքով՝ կազմել լիբրետոն։ Իսկ մյուս բանները՝ երաժշտականը, կկազմեմ ես միայն էջմիածնում, ուր իմ սենյակում հարկավոր հարմարություններ էլ կան ինձ համար։

Մանրամասն ծրագրերս կպատմեմ, երբ տեսնվենք, շատ դժվար է երաժշտության մասին գրով խոսել-բացատրվելը... Ես որոշել եմ այս ամառն անցնել էջմիածնում, բայց մի 10 օրով կգամ Դիլիջան մինչև «Անուշը» լրացնենք»[12]։

Բայց այդպես էլ Կոմիտասն ու Թումանյանը միասին չեն աշխատել։ Հետագայում, 1910-ին, Կոմիտասը մեկնել է Պոլիս, և նրանք այլևս իրար չեն տեսել և, այդպիսով, վերացել է «Անուշ» օպերայի վրա համատեղ աշխատելու հնարավորությունն ընդհանրապես։

Չնայած Կոմիտասի հետևողական ջանքերին, «Անուշ» օպերայի վրա կատարած հնգամյա աշխատանքին, այնուամենայնիվ, նրա ստեղծագործությունն ավարտի չի հասել։ Գրվել են առանձին երգեր ու խմբերգեր, ինչպես, օրինակ՝ «Սկեք բույրեր», «Աղջի անաստված», «Աստմ են ուռին», «Համբարձում յալլա», «Օ՜, ինչ սև վիճակ», «Ջելալ, էդ չելավ», «Բարձր սարեր» և այլն, որոնք, լինելով օպերայի հիմնական հատվածները, կարող էին ամբողջացնել այն, եթե հեղինակը չենթարկվեր 1915-ի աղետին։

Կոմիտասի «Անուշ» օպերան պետք է ունենար հետևյալ գործող անձինք, որոնց ձայները նա նշել է լատինական համապատասխան տառերով՝ A. (ալտ), B. (բաս), Br (բարիտոն), S. (սոպրանո), T.վ. (տենոր վառ), T. ք֊ն. (տենոր քնարական)։ Գործող անձինք են.

1. Br. *Անուշի հայրը,*
2. A. *Անուշի մայրը,*
3. T.վ. *Անուշի եղբայրը՝ Մոսի,*
4. S. *Անուշ,*
5. A. *Սարոյի մայրը,*
6. T.ք֊ն. *Սարո,*
7. B. *Տերտեր,*

11 Նույն տեղում, Մ. Թումանյանի ֆ. № 458։

12 Նույն տեղում, Հ. Թումանյանի ֆ. № 755։

Սիրանուշը՝ Կոմիտասին

8. Вr. *Ծերունի,*

9. Т. *Քաղվոր,*

10. S. *Վարդիշաղ՝ վիճակ բաց անող,*

11. S *Մանիշակ՝ Անուշի քույրը,*

Երիտասարդներ, աղջիկներ, լալկաններ, ալքեր, քաջքեր և այլն։

Տեսնելով, որ օպերայի լիբրետոն Թումանյանի հետ մշակելու գործը դյուրին չի գալիս, Կոմիտասն ինքն է կազմել լիբրետոն։ Պահպանվել է Թումանյանի «Բանաստեղծություններին» 1903 թ. հրատարակության «Անուշի» այն մամուլները, որոնց վրա աշխատել է Կոմիտասը և, մատիտով լուսանցքում և աղատ տեղերում համապատասխան նշումներ անելով, ստեղծել իր օպերայի սևագիր լիբրետոն։ Պատկերացում ունենալու համար, թե նա ինչպես է աշխատել պոեմի վրա և ինչ տեսք է տվել նրան, բերենք մի հատված չորրորդ գործողությունից՝ Անուշի և Քաղվորի (անցվորի) երկխոսությունից և Անուշի խելագարության տեսարանից։

Վեցերորդ երգ

Անուշը շատ տխուր ու կոտրած սրտով, ձեռքին խունկ ու կրակ՝ դնում է գերեզմանի վրա, խունկն սկսում է ծխել։ Նվագախումբը նվագում է Սարոյի մոտ լացից «Աշխարհը դատարկվեց» կտորները։ Երկար ժամանակ Անուշը լուռ է։ Գալիս է Քաղվորը և հարցնում.

Քաղվոր — Սիրուն աղջիկ, ի՞նչ ես լալիս
էդպես մենակ ու մոլոր,
Ի՞նչ ես լալիս ու մաճ գալիս
էս ձորերում ամեն օր։

Մի քիչ սպասում է, պատասխան չէ առնում, ապա շարունակում է երկրորդ տունը.

Թե լալիս ես՝ վարդ ես ուզում՝
Մայիս կրգա, մի բիչ կաց,
Թե լալիս ես՝ յարդ ես ուզում,
Ա՜խ, նա գրնաց, նա գրնաց...

Մի քիչ հանգստանում ու սկսում է մխիթարել.

Արտասվելով, լալով էդպես
Ետ չես դարձնի էլ գերիդ,
Ինչո՞ւ իզուր նանգգրնում ես
Ջանել կրակն աչերիդ։

Նրա անբախտ շիրմի վրա
Պաղ ջուր ածա աղբյուրի,
Դու էլ գրնա նոր սեր արա,
Էսպես է կարգն աշխարհի:

Մի քիչ սպասում է, հենց որ ուզում է շուռ գալ ու գնալ, Անուշը պատասխանում է.

Անուշ (մազերը ցրիվ տված)
— Շնորհակալ եմ, անցվոր ախպեր,
Աստված պահի Ռու յարին.
Ճամփիդ վերջում կանգնած է դեռ
Անուշ ծիծաղն աչերին...
Ուրախ սրտով դուխ ձեր սերը
Վայելեցեք անքառամ,
Ես պիտի լամ, պիտի լամ (լացակումած):

Ու ընկնում է գերեզմանի վրա: Քաղվորը հեռանում է: Ապա Անուշը չոքում է ծնկի վրա և սկսում է երգել.

Ե՛ռ դառ, ե՛ռ իգիր,
Ե՛ռ դառ, անիրավ,
Կարոտած յարիդ
Աչքը ջուր դառավ:

Ոչխարդ էն սարով
Շուռ տուր, տուն արի,
Փախիր գիշերով
Ու բախուն արի...

Յուրաքանչյուր կտորից առաջ նվագախումբը հիշեցնում է հին՝ անցած եղանակներից. ջութակների արագ pianissimo. *Դարնան պայծառ նկարագիր: Մեկ աստիճան բարձրացնել ձայնը: Վերջերին Անուշի աչքը ընկնում է դեպի դիմացի սարերը և հիշելով անցած օրերը, սկսում է զառանցել.*

Ախ, էն կաճաչ սարի լանջին
Ո՞վ է բրնած էն տրղեն,
Վրեն բաշած սև յափրնջին,
Կուռը նաճած էն տրղեն...

Դիմելով դեպի սարերը, ուր լինում էր Սարոն՝

Ջա՛ն, իմ յարն է, ջանի՛ն մեռնեմ,
Ծաղկի հոտով նա նարբել,

Սարի լանջին, նովի միջին
Մուշ-մո՜ւշ, անուշ մրուռիկ։

Կոմիտասի «Անուշը» օպերայի բախտով մտահոգվել են շատերը, բայց նրանց մեջ եղել է մեկը, որը բուռն հետաքրքրություն է ցուցաբերել, օպերան ավարտված տեսնելու համար իր ծառայությունն ու պատրաստակամությունը հայտնել։ Այդ մարդը կոմպոզիտոր Թոմաս Հարտմանն էր։ Քսանհինգ թվականների սկզբներից նա ամենուրեք որոնել է Կոմիտասի «Անուշը»՝ մտադրություն ունենալով ուսումնասիրել, մշակել-ամբողջացնել և ապա բեմադրել։ Սակայն դա նրան չի հաջողվել։ 1921 թ., Կ. Պոլսում Հարտմանի տված մի համերգի առնչությամբ, «Ժողովրդի ձայնը» թերթում գրվել է, թե Հարտմանը «փնտրում է, բայց դժբախտաբար չի կարողանում գտնել Կոմիտաս վարդապետի «Անուշը» և Ս. Պատարագը. և եթե ընթերցողը կարողանա նրան օգնել այդ բանում, մեծ ծառայություն մատուցած կլինի։ Նա մտադիր է ուսումնասիրել «Անուշը», որը իրոք մի հարուստ, սակայն մշակման կարոտ, և գեղեցիկ երաժշտության նյութ է, և մշակելուց հետո բեմադրել»[13]։

Միջանկյալ ասենք, որ Կոմիտասի մասին Հարտմանը ծավալուն հոդված է գրել «Закавказское слово» թերթի 1919 թ. մի շարք համարներում։

Հարտմանը չի բավարարվել այս հայտարարությամբ։ Նա շարունակել է իր որոնումները՝ դիմելով Կոմիտասի խնամատար Հանձնախմբի անդամներին և բոլոր նրանց, ովքեր կարող էին օժանդակել իրեն։ Բայց դարձյալ անհետևանք։ Կոմիտասի Փարիզում գտնվելու ժամանակ, Հարտմանը դիմել է նաև Մարգարիտ Բաբայանին՝ իբրև նրա մոտ անձնավորություններից մեկին։ Ա. Չոպանյանին ուղղած Մ. Բաբայանի նամակներից մեկում այդ առթիվ կարդում ենք. «երեկ ծանոթացա հայտնի ռուս երաժիշտ Hartmann-ին հետ, որ Կոմիտաս վարդապետի մեծ երկրպագուներից մեկն է։ Նա Կովկասում շատ նվագահանդեսներ տված է խնդճ վարդապետի երկերից և դիտավորություն ունեցել է օրկեստրի վերածել «Անուշը»։ Այդ պարոնը շատ հուզվեց իմանալով Կոմիտաս վարդապետի այժմյան դրությունը»[14]։

Երաժշտագետ, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության հետազոտող Ռոբերտ Ատայանը, ձեռնարկելով կոմիտասյան «Անուշի» համահավաք երաժշտության ուսումնասիրմանը, այնքան խորացավ այդ աշխատանքում, որ կազմակերպեց նաև նրա մեղեդիական հատվածների ցուցադրում ուսանողների ուժերով։ Ի մի հավաքելով օպերայի ավարտված մեներգերն ու խմբերգերը, նա քանիցս կազմակերպեց «Անուշ» օպերայի համերգային ներկայացում՝ հետաքրքրությամբ և առանձին վայրերում, դրանով իսկ ամփոփ պատկերացում տալով Կոմիտասի անծանոթ ստեղծագործության մասին։ Ա.

---

13 «Ժողովրդի ձայն» («Ժամանակ»), 1921, № 736։

14 Գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Չոպանյանի ֆ. № 973։

մենից գրավիչը, թերևս, Թումանյանի տուն-թանգարանում կայացած համերգային կատարումն էր՝ բանաստեղծի մահվան 50-ամյակի առթիվ հրավիրված գիտական նստաշրջանում։ 1973 թ. մարտի 23-ին, օպերան գրվելուց վեց-յոթ տասնամյակ անց, Թումանյանի հարկի տակ, առաջին անգամ, հնչեցին Անուշի և Սարոյի մենակները և մի շարք խմբերգներ։ Ռ. Աթայանի հանգամանալից ծանոթությունից հետո հանդես եկան ուսանողներ Արաքսի Մանսուրյանը (Անուշ), Արզաս Ոսկանյանը (Սարո), Լ. Աբրահամյանը, Ս. Ադյանը, Ջ. Մանուկյանը և Շ. Մկրտչյանը (երգեցիկ խումբ)։

Ներկաները սիրով ընդունեցին կոմիտասյան մեղմ, բրթոուն, հոգեհարազատ մեղեդիները։ Կոմիտասյան «Անուշի» ցուցադրության այս փորձը հույս է ներշնչում, որ ապագայում, միավորելով ու լրացնելով պակաս հատվածները, կարելի է մի գեղեցիկ ներկայացում պատրաստել Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի գալիք թատրոն-ստուդիայում։

Դեռևս «Անուշի» ստեղծման տարիներին, Կոմիտասը ձեռնարկել է մեկ այլ գործ, որը մինչև վերջին տարիներս անհայտ էր մնացել։ Դա Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» կատակերգության բեմադրության համար մի երգի ձայնագրությունն է, որ հայտնաբերել ու հրապարակել է երաժշտագետ Ռ. Աթայանը[15]։

Մեկ ու կես էջի վրա հայկական ձայնագրությամբ կոմիտասյան ձեռագրով այդ թերթիկը ներկայումս պահվում է Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Հակոբ Հովհաննիսյանի ֆոնդում (№ 387)։

Երաժշտությունը գրված է այն տեսարանի համար (արարվածը 3, տեսարան 2), երբ Բասանիոն Պորցիայի հետ ամուսնանալու համար հարկադրված է ընտրել այն երեք տուփերից մեկը, որի մեջ դրված է օրիորդի համաձայնության թուղթը։ Իր պիեսներում ռեմարկներին մեծ կարևորություն չտվող Շեքսպիրը Պորցիայի խոսքերից հետո գրել է. «Երաժշտություն, այնինչ Բասանիոն դննում է արկղերը և մտածում»[16]։

Տեքստից երևում է, որ Կոմիտասն օգտվել է «Վենետիկի վաճառականի» 1897 թ. Թիֆլիսյան հրատարակությունից։ Թարգմանիչը՝ Հովհաննես Մասեհյանը, հետագայում վերամշակել է և նորից հրատարակել Վիեննայում։

Ե՞րբ կարող էր ձայնագրած լինել Կոմիտասն այս երգը։ Տեքստը հայտնաբերող Ռ. Աթայանը գտնում է, որ «Կողմնակի տվյալներից դատելով, երգը գրված է էջմիածնում (ոչ Պոլսում), ժամանակահատվածը՝ 1901—1908, ավելի հավանականությամբ՝ սկզբնական տարիները» և ավելացնում, որ «Վե-

15 Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ռ. Աթայանի հոդվածը՝ «Կոմիտասի շեքսպիրյան էջը»։ «Շեքսպիրական», գիրք 5, 1975, էջ 463—472։

16 Շեքսպիր, Վենետիկի վաճառականը, Թիֆլիս, 1897, էջ 70։

Նետիկի վաճառականը» արդյո՞ք Գևորգյան ճեմարանի դասատուների և աշակերտների ուժերով չի ներկայացվել։

Պետք է ենթադրել, որ Կոմիտասն այդ երգի երաժշտությունը գրել է 1905 թ. գարնանը, Թիֆլիսում (կամ Էջմիածնում), բայց ոչ թե ճեմարանի, այլ Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ընկերության խմբի ներկայացման համար։ Այդ շրջանում «Վենետիկի վաճառականը» բեմադրվել է 1904-ի դեկտեմբերի 21-ին Բաքվում և 1905-ի մարտի 31-ին Թիֆլիսում։ Երկու դեպքում էլ Շայլոկ է խաղացել Գևորգ Պետրոսյանը։ Թիֆլիսյան ներկայացման մեջ Կոմիտասի ծանոթներից Սիրանույշը հանդես է եկել Պորցիայի, իսկ Հ. Աբելյանը՝ Մարոկկի իշխանի դերերում։ Չենթադրե՞լ, արդյոք, որ այդ երգը Կոմիտասը գրել է Սիրանույշի խնդրանքով։

Թեև պիեսի հեղինակը չի նշել, թե ով է երգողը, բայց, կարծում ենք, որ երգը դրված է Պորցիա-Բասանիո զույգի համար, իբրև հարց ու պատասխան։ Այսպես տուփերը զննելու ժամանակ Պորցիան հարցնում է Բասանիոյին՝

Սիրո ծագումն ուրկի՞ց է
Ուղեղի՞ց է, թե սրտի՞ց է.
Ասա, ինչպե՞ս է նա ծընվում
Եվ ինչո՞վ է նա սընվում.
Պատասխան տուր, պատասխան։

Իսկ Բասանիոն պատասխանում է՝

Աչքի մեջ է նա ծընվում,
Հայացքներով է նա սընվում.
Եվ հենց յուր ի՛սկ օրրանում
Հանգչում է սերն ու մեռնում։

Թող ինձ եղնեմ թաղման զանգ
Սիրո նամար, դինգր, դանգ։
Ըսկըսում եմ. դինգր, դանգ,
Հընչիր զանգակ, դինգր, դանգ։

«Վենետիկի վաճառականի» վերանայված թարգմանության տարբերակում վերջին երկու տողից առաջ Մասեհյանը գրել է՝ «Ամենքը»։ Ուրեմն, բեմադրության մեջ հարցուպատասխանի երգին մասնակցել են բոլորը։

Բեմադրության ժամանակ երգին այսպիսի ձև տալը լիովին համապատասխանում է Պորցիայի և Բասանիոյի փոխադարձ սիրո և վստահության հոգեբանությանը։ Կոմիտասի ձայնագրությամբ այս երգի կատարումն իր հերթին հարստացրել է ներկայացումների մեջ ինքնուրույն երաժշտություն մուծելու պրակտիկան հայ թատրոնի պատմության մեջ։ Ամենայն հավանակա-

նությամբ, երգը դերասանների ձեռքը չի հասել և չի օգտագործվել։ Կոմիտասը շուտով վերադարձել է Էջմիածին, իսկ դերասանները ստիպված են եղել ցրվելու գավառները։ Բոլոր դեպքերում բեմադրության մեջ երաժշտություն ներմուծելու այս փաստը խոսում է Հօգուտ Կոմիտասի և Հայ թատրոնի գործիչների ստեղծագործական կապերի։

Թատերական աշխարհի հետ Կոմիտասի առնչության մի ուշագրավ երևույթ է Էմին-Տեր-Գրիգորյանի «Սուր և հուր» («Ո՞վ է մեղավոր») պիեսի համար գրած երաժշտությունը։ 1905-ի հայ-ադրբեջանական ընդհարումների դրվագներն արտացոլող այդ պիեսի 1906 թ. առաջին հրատարակության ժամանակ է. Տեր-Գրիգորյանը նախատեսել է Մ. Եկմալյանի և ուրիշների երաժշտության օգտագործումը։ Բայց պիեսի երկրորդ, բարեփոխված՝ 1910 թ. հրատարակությանը նա կցել է Կոմիտասի գրած երաժշտությունը։

Մեզ հայտնի չէ «Սուր և հուր» պիեսը բեմադրվե՞լ է, թե ոչ, բայց տվյալ դեպքում, հետաքրքրականը պիեսի համար երաժշտություն գրելու փաստն է։ Անկասկած է, որ Կոմիտասն այդ երաժշտությունը գրել է պիեսի հեղինակի խնդրանքով և, որ կարևորն է, կոմպոզիտորը ոչ թե արդեն գրած գործերն է հարմարեցրել պիեսին, այլ երաժշտություն է գրել հատկապես դրա համար։

«Սուր և հուր» պիեսի երկրորդ, բարեփոխված հրատարակության վերջում է. Տեր-Գրիգորյանը գրքին կցել է Կոմիտասի գրած չորս կտոր երաժշտությունը, վերնագրված այսպես՝ «Ձայնագրություն Կոմիտաս վարդապետի»։ Գրքի համապատասխան մասերում Տեր-Գրիգորյանը նշել է, թե որ համարը որտեղ պետք է օգտագործել։ Այսպես.

№ 1 ձայնագրություն՝ «Ագռավն» է (Երևանի եղանակ)։ Այս հատվածի համար պիեսի առաջին հրատարակության մեջ երաժշտություն չի նշվել։ Երկրորդ հրատարակության ժամանակ, օգտագործելով Կոմիտասի երաժշտությունը, է. Տեր-Գրիգորյանը տվել է հետևյալ բացատրությունը. «Ագռավը միշտ և ամենայն օր երգվում է արաբերեն լեզվով ամբողջ մուսուլման աշխարհի մզկիթների մինարեներից և օրը երեք անգամ՝ առավոտյան արշալույսին, ճիշտ կեսօրին և երեկոյան արեգական մայր մտնելուց առաջ։ Ագռավի ձայնագրած եղանակը կցված է գրքիս վերջում»։

№ 2-ը կոչվում է «Եկեղեցվո զանգակները»։ Սա պետք է օգտագործվեր երկրորդ էպիզոդում (պիեսը բաժանված է ոչ թե բուն գործողությունների, այլ՝ էպիզոդների). «վարագույրը բարձրանալուն պես հնչում են եկեղեցվո պատարագի վերջին զանգակները։ Հնչման ձայնագրած եղանակը № 2, կցված է գրքիս վերջում»։

№ 3-ը «Ջան գյուլումն» է, դարձյալ գրված Երևանի եղանակով։

Իսկ № 4-ը «Քրդի մեղեդին» է (սրնգի վրա), որ կատարվում է մի քանի անգամ, տարբեր հատվածներում։

Երաժշտական բոլոր այս կտորներն իրենց օգտագործման տեղում ունեն համապատասխան բացատրություններ, որ տվել է պիեսի հեղինակը։

«Սուր և հուր» պիեսի համար Կոմիտասի գրած այս երաժշտության մի օրինակ (մի թերթի երկու երեսին)[17], պահվում է դրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Կոմիտասի արխիվում։

Պարզվում է, որ այդ օրինակը «Սուր և հուր» պիեսի 1908 թ. ռուսերեն հրատարակությանը կցված նոտագրությունն է։ 1906-ին հայերեն առաջին հրատարակությունից հետո, հավանաբար, ինքը՝ Տեր-Գրիգորյանն, իր պիեսը թարգմանելով ռուսերեն (թարգմանիչը չի նշված), Յու. Ա. Վեսելովսկու և բժիշկ Լ. Գ. Բեկ-Հովսեփյանի (Բեկ-Յուսուպով) խմբագրությամբ լույս է ընծայել 1908-ին, Երևանի իր տպարանում։ Իսկ գրքի վերջում կցած Կոմիտասի գրած երաժշտությունը տպագրել է տվել Ն. Գ. Ուլ.-ի նոտա-տպարանում։

«Սուր և հուր» պիեսը ռուսերեն երկրորդ անգամ, բարեփոխված և նույն խմբագրությամբ, լույս է տեսել նաև 1910-ին։ Այս հրատարակության նոտաների տպագրության տեղը չի նշված։ Համենայն դեպս, դա 1906-ի հրատարակության կրկնությունը չէ։ «Սուր և հուր» պիեսի համար Կոմիտասի գրած երաժշտության ստեղծման ժամանակը, հավանաբար, պետք է համարել 1907—1908 թթ.։

Կոմիտասը երաժշտություն է գրել նաև Մուրացանի «Ռուզան» պատմական դրամայի համար։ Հայտնի է, որ Մուրացանն իր պիեսն անընդհատ մշակել ու բարեփոխել է։ Կյանքի վերջին տարիներին, դրաման արդեն քիչ թե շատ հարմար գտնելով տպագրության, նա խնդրել է Կոմիտասին՝ համապատասխան երաժշտություն գրել իր դրամայի համար։ Այս առնչությամբ Մուրացանի մահվան առիթով «Արարատ» ամսագրում զետեղված մահախոսականում կարդում ենք. «Յուր կյանքի վերջին օրերում նա էլի զբաղվում էր «Ռուզանի» մշակությամբ, որի մեջ երգելի կտորները նա խնդրել և եղանակել էր տվել մեր միակ տաղանդավոր երաժշտագետ Հ. Կոմիտաս վարդապետին»[18]։

Ամենայն հավանականությամբ, «Ռուզանի» համար Կոմիտասի գրած երաժշտությունը Մուրացանի մահվանից հետո կորստյան է մատնվել։

Մինչև Պոլիս մեկնելը Կոմիտասն էջմիածնում բեմ է հանել «Ռուզան» դրաման, մանկավարժների ուժերով։ Դերակատարներից մեկը եղել է Ստեփան Կանայանը։ Իսկ Ռուզանի դերում հանդես է եկել Երևանի երկար տարիների թատերասեր Արուսյակ Բաբամյանը, որի դերակատարումն, ըստ նրա եղբայր Պարույր Աթանասյանի վկայության, արժանացել է Կոմիտասի ուշադրությանը։ Ներկայացումը տեղի է ունեցել հավանաբար 1910 թ. մարտի 20-ին։ Այս բեմադրության մեջ Կոմիտասն օգտագործե՞լ է իր գրած երաժշտությունը, թե ոչ՝ դժվար է ասել։

17 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆ. № 1336.

18 «Արարատ», 1908, № 9, էջ 837։

Բազմազան է եղել Կոմիտասի ծանոթությունը բեմական աշխարհի մարդկանց հետ։ Առավել հայտնի է նրա մտերմությունը հայ թատրոնի երկու խոշոր գործիչների հետ։ Նրանցից առաջինը եղել է Հովհաննես Աբելյանը, որի հետ Կոմիտասը քանիցս հանդիպումներ է ունեցել ոչ միայն Անդրկովկասում այլև արտասահմանում, ճամփորդության ժամանակ։ Այսպես՝ նրանք հանդիպել են 1899-ին Բեռլինում, երբ Կոմիտասն ուսանում էր այնտեղ, իսկ Աբելյանն իր առաջին արտասահմանյան ճամփորդությունն էր կատարում՝ ծանոթանալով Գերմանիայի, Ֆրանսիայի, Անգլիայի թատերական կյանքին։

Պահպանվել է Աբելյանի և Կոմիտասի մի լուսանկարը, որը վերաբերում է 1907-ին նրանց Փարիզում գտնվելու շրջանին։ Պահպանվել է նաև Կոմիտասին նվիրած Աբելյանի մի լուսանկարը ևս, որի վրայի նամակ-գրությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սրտակից բարեկամության հավաստիացում։ Լուսանկարը, որն Աբելյանին պատկերում է բազկաթոռին նստած, վերաբերում է Աբելյանի՝ 1907-ի փարիզյան լուսանկարների շրջանին։ Լուսանկարի վրա կա «Հ. Աբելյան» մակագրությունը, իսկ հակառակ երեսին, աջից նա գրել է. «Հայր Կոմիտասին (իրավունք ունես այս պատկերն էլ քեզ պահել)», իսկ ձախից՝ «Ջու.....չի, եթե այդ զլուխդ խառը միջոցին կրնաս իմ հայրիկ պր. Իզմիրլյանին աջակցելու—ըրե, քե չէ...»։

Մեզ հայտնի չէ, թե խոսքը ի՞նչ Իզմիրլյանի* աջակցելու մասին է և ինչո՞ւ է Աբելյանը նրան հայրիկ կոչում, սվյալ դեպքում կարևորն այն է, որ երկտողը ցույց է տալիս արտիստի և կոմպոզիտորի մտերմությունը։ Թեկուզ հենց միայն մի բառի առկայությունը բավական է, որ դրանում համոզված լինենք։ Դա Կոմիտասի սիրած «ղուռնաչի» արտահայտությունն է, որ նա կատակով ասել է իր ընկերներին ու մտերիմներին։

Այս բոլորին ավելացնենք և այն, որ Կոմիտասն էլ իր լուսանկարն է ընծայել սիրելի դերասանին։ Աբելյանին նվիրած Կոմիտասի լուսանկարը պատկանում է վերջինիս 1909 թ. սկզբներին Բաքվում գտնված շրջանին։ Լուսանկարի հակառակ երեսին նա գրել է. «Սիրելի Հովհաննես Աբելյանին, 1909, 25/Դ. Ս. էջմիածին, Կոմիտաս վարդապետ»։

Կոմիտասը եղել է Աբելյանի տանը, նվագել նրա ընտանիքի համար։ Դերասանի դուստրը՝ Մարիկա Աբելյանը, վկայում է, որ Կ. Պոլիս գնալուց առաջ, 1910-ին Կոմիտասը Թիֆլիսում այցելել է իրենց տուն, տեսնվել Աբելյանի հետ։ Իսկ 1923-ին, երբ նրանք գտնվել են Փարիզում, Աբելյանը բուռն փա-

---

* Ամենայն հավանականությամբ խոսքը Մատթեոս Իզմիրլյանի մասին է, որ Երիմյանից հետո ընտրվեց կաթողիկոս։ Այս տարիներին՝ Կ. Պոլսում հայոց պատրիարք եղած շրջանում, նա դիմել էր Կոմիտասին, խնդրելով ուղարկել իր մշակած պատարագից մի օրինակ՝ Կ. Պոլսում և շրջակայքում կատարելու համար։ Աբելյանը իր մակագրությամբ հորդորել է Կոմիտասին՝ օգնել Իզմիրլյանին, իսկ Կոմիտասը հատուկ նամակով պատասխանել է Իզմիրլյանի խնդրանքին։ Սան. խմբ.։

փագով ցանկացել է տեսնել հոգեբուժարանում գտնվող Կոմիտասին։ Չլսելով Շիրվանզադեի խորհուրդը, նա, այնուամենայնիվ, գնացել է և շատ անմխիթար տրամադրությամբ վերադարձել։

Ոչ պակաս սրտառուչ ու պերճախոս են Կոմիտասի և Սիրանույշի հոգեհարազատությունը վկայող փաստերը, որոնք դրսևորվել են մեծ դերասանուհու բեմական գործունեության 35-ամյակի տոնակատարության առիթով։

Սիրանույշի հոբելյանի օրերին, լինելով Բաքվում, Կոմիտասը, գիտակցաբար չի մոտեցել, չի ողջունել դերասանուհուն՝ չցանկանալով «բազմալեզու հասարակության բաբախուն ու զեղուն զգացմունքների բուռն ծովի մեջ» կորցնել իր սրտի խորքից եկող տվայտանքները։ Վերադառնալով Էջմիածին, 1909-ի փետրվարի 1-ին նա գրել է սրտառուչ մի նամակ, որտեղ բարձր է գնահատել Սիրանույշի թե՛ տաղանդը, և թե՛ հարազատ ժողովրդի գեղարվեստին մատուցած նրա անձնվեր ծառայությունը։

Ահա այդ նամակը.

1909. 1/Բ. Սուրբ Էջմիածին

Ազնիվ բարեկամուհի,
Տիկին Սիրանույշ.

Բաքվի տոնակատար հանդիսարանն իր վարագույրը փակեց։ Ներեցեք, որ ես դուրսն սպասեցի և ներս չմտա իմ բարեկամական զգացմունքներն արտահայտելու Ձեզ՝ Ձեր տոնախմբության օրն իսկ։ Ես չէի ցանկանում, որ այդ օրվան մի խմբված, բազմալեզու հասարակության բաբախուն ու զեղուն զգացմունքների բուռն ծովի մեջ կորչեր, անցներ անհետ և իմ սրտիս խորքից ժայթքող և գրչիս միջոցով Ձեզ հասնող հնչյուն արձագանքների վճիտ ալյակները։

Ինչպե՞ս արտահայտեմ սրտիս անզուսպ խնդակցությունը Ձեզ, որ արիաբար անցաք հայ բեմի խավարչտին ասպարեզով և 35 երկար ու ձիգ տարի շիտակ ճանապարհորդեցիք։ Դուք 35 տարի անդադար, գեղարվեստի մուրճը ձեռին, անվեհեր կռեցիք, կոփեցիք, ամեն խոշ ու խոթ ոչնչացրիք։ Ձեր տոկուն կամքի թափով արծվի պես սլացաք հասարակության հորիզոնից վեր, շատ վեր, թագավորեցիք սրտերի և մտքերի վերա. ապա հզորապես ձգեցիք, տարաք և Ձեզ հետ, բարձր, հանեցիք դեպի ազնիվ գեղարվեստի կանաչազեստ ու կենսունակ բլուրն ի վեր հասարակությանն էլ։ Այնտեղ ցույց տվիք նորան Ձեր ստեղծած հրաշալիքները՝ կյանքի մի շարք, պայծառ ու խավար, ազնիվ ու կոպիտ... կենդանի տիպեր, արձանագրեցիք նորա սրտի ու հոգու խորունկ աշխարհներում. պատկերներ. ու նկարներ արձանացուցիք, որոնք չեն թոշնում բնության ոչ մի արհավիրքից, որոնք շեշտակի թափանցում են մեկ սրտից մյուսն օդակելով, մեկ հոգուց մյուսը շղթայելով։

Ի՞նչ ավելի դժվար բան կա, քան սրտեր ու հոգիներ տաշելը և այն այն-

պիսի միջավայրում, ուր գեղարվեստը դեռ հավասար է ժամանցի։ Բայց Դուք ժրաջան մեղուի պես 35 տարի շարունակ թոռաք մեկ բեմից մյուսը և գեղարվեստի մարգերից, բազմապիսի ծաղիկներից հավաքեցիք առատ հյութ, որպեսզի հայ բեմի փեթակը լցնելու օժանդակեք։

Ձեզ հետ և առաջ ճանապարհ ընկան շատերը, բայց ոմանք հոգմավար եղան, ոմանք շնչասպառ, ոմանք հետ դարձան, ոմանց հուսաբեկ արին, ոմանց անգործության մատնեցին, ոմանց դեմ դավեր լարեցին... Դուք կարողացաք ճեղքել ամեն արգելք և առաջ արշավել, արշավեցիք 35 տարի, էլ առաջ, միշտ առաջ, անվհատ ու հաստատուն ուղիով, որ բացիք։

Այժմ որքան հստակ ու հանգիստ է Ձեր սիրտը, հոգին, որ 35 տարի երկար աշխատելուց հետո հանգչում է մարդկանց սրտերի ու հոգիների վրա Ձեր կառուցած գեղարվեստի անսասան ու մշտակենդան ապարանքների մեջ։

Սրտանց շնորհավորում եմ Ձեր փառքը և ցանկանում եմ էլ ավելի փառավորություն ու կանաչ պայծառ արև։

Հարգանացս ողջույնները Ձեր շնորհասուն դստեր Աստղիկին։

Ձեր միշտ անձնվեր բարեկամ

Կոմիտաս վարդապետ[19]։

Հիրավի՝ Կոմիտասի զգայուն սրտի անզուսպ խնդակցության արգասիքն է սա և հաստատումն ու գնահատությունն այն նշանակալի ծառայության, որ կատարել է Սիրանույշը գեղարվեստի ասպարեզում։

Այս շատ արժեքավոր ու բնութագրական նամակի հետ Կոմիտասը անվանի դերասանուհուն է ուղարկել նաև իր լուսանկարը՝ այսպիսի մակագրությամբ. «Ազնիվ բարեկամուհի Տիկին Սիրանույշին 35-ամյակի առթիվ հիշատակ Կոմիտաս վարդապետից։ 1909, 1/Բ. Ս. Էջմիածին»։

Կոմիտասի այդ ջերմ, մտերմական վերաբերմունքն անպատասխան չի մնացել դերասանուհու կողմից։ Նա էլ իր հերթին, մեծ արվեստագետին է ուղարկել իր լուսանկարը, որի տակ գրել է. «Գերապատիվ հայր Կոմիտասին անչափ գեղեցիկ ու թանկագին հիշատակի փոխարեն, խորին հարգանոք Սիրանույշ։ 1 մարտ 1909, Բաքու»[20]։

Կոմիտասի և Սիրանույշի բարեկամության մասին պահպանվել են ուրիշ վկայություններ ևս, որոնք վերաբերում են նույն՝ 1909 թ. հունվարի վերջերին։

Պոլսահայ մտավորական Թորոս Ադատյանն իր հրատարակած «Մշակույթ» հանդեսում (1948 թ.) տպագրելով իր հիշողությունները Սիրանույշի մասին պատմում է, որ 1928 թ. սեպտեմբերի 16-ին դերասանուհու տանը

19 Գրականության և արվեստի թանգարան, Սիրանույշի ֆ., 1բ. № 23։

20 Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆ., № 255։

ծանոթացել է նրա հոբելյանից մնացած փաստաթղթերի հետ: Կովկասում անցկացրած իր փառավոր օրերի մասին պատմելիս, Սիրանույշը հիշել է և Կոմիտասի անունը: Կոմիտասի կյանքով ու գործով հետաքրքրվող Ազատյանի այն հարցին, թե՝ «մոտեն ճանչցա՞ք զինքը», դերասանուհին պատասխանել է. «Ինչպե՞ս չէ, իրմեն ունիմ մի թանկագին հիշատակ, մի նամակ, զոր ղրկեր էր նա Բաքուի մեջ տեղի ունեցող հոբելյանիս օրը: Այդ միջոցին ինքն էլ այնտեղ էր»: Այդ նամակը Սիրանույշը պահում էր առանձին խնամքով ու սրբբությամբ և միայն Ազատյանի խնդրանքից հետո է ցույց տվել նրան:

Պարզվում է, որ Կոմիտասյան այդ մասունքից բացի, Սիրանույշն ունեցել է մի ուրիշ, ոչ պակաս արժեքավոր հիշատակ ևս: Դա նրանց՝ Բաքվում գտնված օրերին միասին լուսանկարն է, որն Ազատյանը տպագրել է իր հիշողությունների հետ: Նկարում ամբողջ հասակով կանգնած են աջից՝ Կոմիտասը, նրա կողքին Սիրանույշը, ապա մի երիտասարդ կին (հավանաբար Սիրանույշի դուստր Աստղիկը) և մի տղամարդ:

Լուսանկարի բնագիրը մեզ չի հասել, թերևս Պոլսում գտնվի: Կոմիտասի ծննդյան 85-ամյակի առթիվ, Պոլսի «Ժամանակ» թերթը 1954 թ. դեկտեմբերի 5-ի համարը նվիրելով մեծ երաժշտին, արտատպել է այդ լուսանկարը և Կոմիտասի գրած նամակը Սիրանույշին՝ «Կոմիտաս վարդապետ կպանծացնե Սիրանույշը» վերնագրով:

Թատերական աշխարհից Կոմիտասի մոտ բարեկամներից են եղել նաև դերասաններ Արմեն Արմենյանը և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը: Առաջինի հետ Կոմիտասի ծանոթությունն սկսվել է անցյալ դարի վերջերին, երբ նա Դերմանիայից էջմիածին վերադառնալիս մի կարճ ժամանակով անցել է Փարիզ, շփումներ ունեցել հայ ուսանողության, այդ թվում՝ ֆրանսիական թատերական արվեստի նորություններին հետևող Արմեն Արմենյանի հետ: Առաջին անգամ Արմենյանն այդտեղ է ծանոթացել Կոմիտասի երգարվեստին: Հետագայում, երբ երկուսն էլ վերադարձել են Անդրկովկաս, շարունակվել են նրանց հանդիպումները: Դարասկզբին Արմենյանը էջմիածնում մի քանի օր եղել է Կոմիտասի հյուրը նրա իսկ բնակարանում: Իսկ 1910 թ. Պոլիս մեկնելուց առաջ, Կոմիտասը Թիֆլիսում այցելել է նաև Արմենյաններին: 1927 թվականին, Փարիզում, եկ. Դուրյան-Արմենյանը տեսության է գնացել Կոմիտասին, բարեկամության իր տուրքը տալով հիվանդ արվեստագետին:

Կոմիտասի մտերիմ անձնավորություններից է եղել նաև հայտնի օպերային երգիչ Բեգլար Ամիրջանը: Պահպանվել է նրանց ծանոթությունը հավաստող մի լուսանկար՝ Կոմիտասը Բ. Ամիրջանի, ջութակահար Դավիթ Դավթյանի և ուրիշների հետ էջմիածնում, 1910 թվականին:

Կոմիտասին Փարիզ փոխադրելուց հետո, նրան այցելել են նաև թատերական գործիչները: Հարազատ ժողովրդի հետ կապված լինելու մի սրտառուչ հուշ է թողել իրանահայ դերասան Մանվել Մարությանը: 1932-ին, գտնվելով

Փարիզում, նա խնդրել է Արմենակ Շահմուրադյանին տանել իրեն Կոմիտասի մոտ։ Կոմպոզիտոր Գուրգեն Ալեմշահի հետ նրանք գնացել են Վիլ Ժուիֆ՝ հոգեբուժարան։ Ի դեպ, հյուրերին ծանոթացնելիս, երբ Շահմուրադյանը հայտնել է, թե Մարուքյանը սովորել է Վիեննայում և ուզում է գնալ Միջագետք, Կոմիտասը հարցրել է՝ «Ինչու ո՞չ Հայաստան» և հետո ավելացրել. «Հայաստան կա՞ Հայաստան։ Ես ուզում էի գնալ, բայց անցագիր չտվին»։

Մինչև կյանքի վերջը հարազատ ժողովրդի հետ կապված Կոմիտասի աճյունը 1936-ին Փարիզից փոխադրվեց Երևան։ Հետզհետե Հայաստան փոխադրվեցին և նրա ստեղծագործությունները։ Սկսվեց Կոմիտասի և նրա թողած վիթխարի ժառանգության ուսումնասիրման և մասսայականացման նոր շրջան։ Ըստ արժանվույն գնահատվեցին նրա մեծ ծառայությունները մեր ժողովրդի մշակույթի պատմությանը, պատմություն, որի մեջ իր արժանի և առանձնահատուկ տեղն ունեն Կոմիտասի առնչությունները թատերական աշխարհի ու նրա մարդկանց հետ։

Ա. ԳԱՍՏՈՒԵ*

ՉԵԿՈՒՅՈՒՄ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Կարդացված է Փարիզի Հայ ուսանողական միությունում 1932 թ. փետրվարի 4-ին

(Հատված)

...Այդ բոլոր երաժիշտներին (իր նախորդներին) իր անզուգական արժեքով գերազանցեց բազմագիտակ և արվեստագործ մի հոգևորական, որին ես անձնապես ծանոթ եմ եղել ու գնահատել՝ Արժանապատիվ Հայր Կոմիտաս Վարդապետը էջմիածնի վանքից, որը մանկական և ուսանողական երգչախմբերի ղեկավարն էր: Նա, որ հոգով-մարմնով նվիրվել էր հայոց ողջ երաժշտական ժառանգության լիակատար ձայնագրմանը, զոհ է, ավաղ, վերջին պատերազմի ընթացքում իր կրած զրկանքների. մեզ հասել է նրա սքանչելի գործերի սոսկ մի մասը, որ ընդգրկում է Պատարագի մեղեդիներից մինչև իր երկրի բոլոր բնակավայրերում տարածված ժողովրդական երգերը:

Պատարագի եղանակների համար Հայր Կոմիտասը հաճախել էր հայոց ամենահեռավոր վանքերը՝ Պարսկաստանի հյուսիսից մինչև Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյանները: Նա, այսպիսով, համեմատել էր տարբեր ավանդություններ, որ, սակայն, մի ընդհանուր հիմք ունեն: Նրան բախտ էր վիճակվել գտնել, ի թիվս այլոց, XIV դ. հայկական երաժշտական մի ձեռնարկ, որում տրված էր հին նոտագրության ընդհանուր իմաստը. տեսական բացատ-

---

* Ամեդե Գաստուե (Gastoue, *1873—1943*), ֆրանսիացի երաժշտագետ և երգեհոնահար, Ա. Լավինյակի աշակերտը, դասավանդել է «Սկոլա կանտորում»-ում, դասախոսել է նաև Սոցիալական գիտությունների բարձրագույն դպրոցում (Սորբոն): Գրիգորյան երգեցողության և հին ֆրանսիական երաժշտության նշանավոր մասնագետ էր, Գիոմ դե Մաշոյի ստեղծագործությունների հայտնաբերողը, եղել է երաժշտագիտության ֆրանսիական ընկերության նախագահ, ֆրանսիայի արվեստների ակադեմիայի անդամ, նաև հեղինակ է օպերային, նվագախմբային և կամերային բազմաթիվ ստեղծագործությունների: Կոմիտասին վերաբերող այս գրությունները մեքենագրված վիճակում պահպանվել են օր. Մ. Բաբայանի ջանքերով:

Թարգմանությունը՝ Արմեն Վշտունու: (Ծան. խմբ.)

թյունները նրանում հետաքրքիր կերպով միախառնված են, կարծեմ, բանաստեղծական ու խորհրդանշական բնութագրումներին։ Չգիտեմ՝ ի՞նչ եղավ այն պատճենը, որ հանել էր այդ ձեռագրից Հարգելի Հայր Կոմիտաս Վարդապետը և ըրա՝ իր պատրաստած արդիական մեկնաբանությունը։ Բայց ինքն էր ինձ ասում, որ փաստել է, թե առավել ղուռը Արևելյան Հայաստանի, Վանի և Սևանի լճերից անդին բնակվող, Եփրատից հյուսիս և Պարսկաստանում բնակվող հայերի ավանդույթն է, հին ձեռագրերին ավելի հարազատ։

Ժողովրդական երաժշտության մարզում ևս Հայր Կոմիտասը անխոնջ հավաքում էր գեղջկական երգերը՝ ա՛յնքան համով-հոտով։ Որքան հետաքրքրությամբ էին լսվում նրա զվարճալի պատմությունները, ուր նա քողազերծ էր անում իր խորամանկությունները, որոնց նա երբեմն ստիպված էր եղել դիմել, որպեսզի չխրտնեցնի գեղջուկ երգիչներին, թիթերի տակ թաքնվելով կամ պառկելով գյուղական մի կտրին՝ այնտեղից ձայնագրելու համար բակում երգվող ու հորինվող խոսք ու երաժշտությունը։ Հաճախ մի որևիցե տոնի կապակցությամբ հավաքված գյուղացիների բազմությունը նրան առիթ էր ծառայում հետաքրքիր ձայնագրումների։ Օրինակ՝ Վարդավառի հանդիսություններին՝ Վաղարշապատում և Սուրբ Էջմիածնում, կամ Հովհաննես Մկրտչի հռչակավոր ուխտագնացության ժամանակ՝ Մուշում։

Գյուղացիներ և գուսաններ այնտեղ մրցել են ճարտարության մեջ։ Ճըշմարիտ գուսաններ, արդարև հոմերյան հնադարին վայել։ Այս աշուղները, ինչպես մեր տրուվերներն ու տրուբադուրները կամ գերմանական մինեզինգերները, այս բանաստեղծ երգիչները, ողջ Հայաստանով մեկ հռչակավոր, շրջում էին իրենց երկիրը ծայրից ծայր, ամենուր տարածելով ու սերնդե-սերունդ փոխանցելով ավանդական երգացանկը և կամ հանպատրաստից հորինելով որևիցե նոր երգ։ Եվ Հայր Կոմիտասը մեզ պատմում էր ծագումնաբանությունն ու զարգացումը այդ ժողովրդական հանպատրաստուրիների (իմպրովիզացիա), որոնց անակնկալ վկա էր եղել ինքը և որոնցում հանկերգն անմիջապես կրկնվում է երգչին կամ երգչուհուն շրջապատող բազմության կողմից...

Ա. ԳԱՍՏՈՒԵ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ջրույց Փարիզի ռադիոյով 1936 թ. ապրիլի 27-ի երկուշաբթի օրը

Մոտ երեք քառորդ դար սրանից առաջ Փոքր Ասիայի մի փոքրիկ քաղաքում ծնվեց Կոմիտասը։

Ինչպես ասել է նրա երկրի մի հին հեղինակ, թե «յուրաքանչյուր հայ երգիչ է նույնքան բնականորեն, որքան սոխակը», Կոմիտասն էլ, որ ավելի ուշ գերազանցորեն պիտի վարեր իր գեղեցիկ և արտահայտիչ տենոր ձայնը, այս տեսակետից սերել էր իր մորից, որը տեր էր հստակ, նրբին և անկաշկանդ ձայնի։

Վաղաժամ որբացած, Հայաստանում, որ կոտորածների և ներխուժումների պատճառով մատնված էր այնքան տառապանքների, մանուկ Կոմիտասն ընդունվեց էջմիածնի հայրապետական դպրոցը։ Այնտեղ նա գերազանց ուսում ստացավ և աչքի ընկավ նախ՝ երաժշտական տեսակետից, որպես տաճարի պատանի խմբերգիչ, որի հուշակավոր երգչախմբավարն էր լինելու մի օր ինքը։

Պատանի երաժշտի բացառիկ ունակությունները նրան տարան ավարտելու իր ուսումը (հարմոնիա, կոնտրապունկտ, կոմպոզիցիա) Ռուսաստանի և Գերմանիայի համբավավոր դասընթացներում։ Այդ ուսումնառությունը հնարավորություն տվեց նրան ավելի ուշ, Կոստանդնուպոլսում հաջողությամբ վարելու շատ գնահատված երաժշտական մի դպրոց։

Ընդամին կղերական կարգ մտած և հոգևորական դարձած՝ Հայր Կոմիտասը շուտով ղեկցավ «վարդապետ»-ի տիտղոսն ու արժանապատվությունը, կոչում, որը առանձնահատուկ արժեք ունի հայոց եկեղեցում, և վճռեց իր ծեսի համար կատարել նույնը, ինչ որ ֆրանսիական հոգևորականները կատարեցին լատինական լիթուրգիայի համար։

Շրջագայելով հայոց բոլոր համայնքները Կոստանդնուպոլսից մինչև Պարսկաստան, Հայր Կոմիտասը այնտեղ առաջին ձեռքից հավաքեց հայ երգի բանավոր ավանդները։ Նվիրվելով այնուհետև հին ձեռագրերի ուսումնասիրմանը, որոնցում շարադրված է միջնադարյան հայոց երգեցիկ խազային

նոտագրությունը, որը արժեքավոր ու հետաքրքրական լինելով հանդերձ մինչև նա դարերով անվերծանելի էր մնացել, մեր երաժիշտը ամենահեռավոր վանքերում՝ մինչև Հնդկաստանի սահմանները, որոնց երաժշտական հին աշխատություններ, որոնց իմաստը կորած էր։

Դժվար է հաստատապես ասել, որոնք են այն մեղեդիական թեմաները, որ ծագում են քրիստոնեական առաջին դարերից, երբ Սուրբ Մեսրոպը և Սուրբ Սահակը կազմակերպեցին հայոց Պատարագը։ Բայց դատելով այն հետքերից, որ հնադարյան ձայնեղանակները թողել են նրանց մեղեդիներում, ութի բաժանելու դասական մոտեցումով (ավտենտիկ և պլագալ ձայներ), հեշտությամբ կարելի է տեսնել, որ Հայաստանյայց եկեղեցին կանոնս յուրացրել է սիրիական եկեղեցիների արևելյան ամենաբնորոշ մոտիվները։ Հենց այս երգացանկն էլ ավելի երկար և ավելի մաքուր է պահպանել, քան թե մյուսները՝ հելլենական հին լադերի հատկանիշներն ու հմայքը։

Սակայն, դառը ճակատագրի բերումով, որ Հայաստանը հասցրեց քաղաքական կործանման, հին խաղերի ճշգրիտ իմաստը աստիճանաբար մոռացվել էր։ Այսուհետև անհրաժեշտաբար պետք էր դիմել միայն բանավոր ավանդությանը, որն այստեղ ու այնտեղ զանազան աղղեցությունների էր ենթարկված։ Բայց ամբողջը բավականաչափ պահպանված էր, որպեսզի մեր դարում մի երաժշտագետ ու միաժամանակ մեծ արվեստագործ, ինչպիսին որ Հայր Կոմիտասն էր, կարողանար վերականգնել գոնե մասամբ։

Անցյալի խնդիրներին անդրադառնալու հետ զուգահեռ, զբաղվելով հայոց հնավանդ երաժշտության մաքրության վերականգնմամբ, Հայր Կոմիտասը ճգնում էր վերագտնել իր ազգի ճշմարիտ ժողովրդական, դեղջկական մեղեդին։ Բավականաչափ հետաքրքրական և ղվարճալի արշավներ ձեռնարկելով գյուղերում ու քաղաքներում, որոնցից մեր բարեկամը մեզ պատմել է շատ հյութեղ և ծիծաղաշարժ դրվագներ, նա հավաքել էր մեծ թվով հայկական երգեր, ոմանք ավանդական, ուրիշները՝ հանպատրաստից հորինված, այնքան որ հայ ժողովուրդը ձիրքավոր է և՛ բանաստեղծության, և՛ երաժշտության առումով։ Տարբեր գավառների երգերն ու պարեղանակներն այսպիսով կազմեցին գրական և երաժշտական ֆոլկլորի մի պատկառելի գանձ, որի հրապարակումը իսկական հայտնություն եղավ արվեստագետների և պատմաբանների համար։

... Հայ ժողովուրդը դարերի ընթացքում և չնայած իր համապատկառ գոյության անակնկալներին, մնացել է հրաշալի կերպով օժտված գեղարվեստի բոլոր դրսևորումներում։ Երաժշտական առումով նա տեր է բազմազան, նշանակալի, մերթ նրբահյուս ու մերթ ողբերգական մի արվեստի, հիմնված գլխավորապես գեղջկական երաժիշտների վրա, որը մեկն է ամենաբնորոշ ժողովրդական արվեստներից։ Անհրաժեշտ էր, սակայն, որպեսզի ազգի վերջին աղետներից առաջ դրսևորվի նախաձեռնությունը մի ուսյալ-լուսավորյալ

արվեստագործի, որը կարենար քաղել և ներկայացնել այդ արվեստի ամենաարժեքավոր կողմերը։ Այդ արվեստագործը Կոմիտասն եղավ։

Իր ձեռք բերած տեխնիկական գիտակությամբ, իր լայն երաժշտականությամբ և դեղեցկի ու ճշմարտի իսկական ներշնչանքով Հայր Կոմիտասը հարստացրեց իր ստեղծագործությունը հոյակապ ներդաշնակություններով՝ մեծամասամբ կատարելապես դեղեցիկ։ Մերթ բազմաձայն, մերթ միայնակ, գործիքային նվագակցությամբ՝ Կոմիտասի ձայնային կուլտուրան և ճարտարությունը ամեն պահ բացահայտ են նրա գործերի մեջ։ Եթե նա եղավ հոյակապ երգիչ և դաշնակահար, երգչախմբավար և երաժշտագետ, ապա նա ճանաչում գտավ նաև որպես կոմպոզիտոր։ Բայց նա թերևս եղավ ավելին՝ հայոց մեղեդիի վերականգնող։ Նա համբերատար որոնեց, ուսումնասիրեց, մշակեց և իրենց մաքրության մեջ ներկայացրեց հայոց ամենամեծարժեք եղանակները, որ ինքն էր գտել ու պահպանել։ Մյուս կողմից, նա հաջողեց զգեցնել այդ մեղեդիները ձայնային ներդաշնակություններով, հենվելով իր ճշմարիտ գիտության, փորձի և գիտակության վրա, որոնք (ներդաշնակությունները) իրենց ծայրահեղ հարստության մեջ անխաթար պահպանում են այնքա՜ն ճարտարորեն ներկայացված եղանակները ու կշռույթները։ Այս պոլիֆոնիկ վերսիաների մեջ մեղեդիների լադային բնույթը, արդիական մոտեցումով հանդերձ, հրաշալի կերպով հարգված է։

1900-ական թվականներից սկսած Հայր Կոմիտասը իր հայացքը դարձրեց ֆրանսիական երաժշտական շարժման վրա։ Նա քանիցս եկավ մեր երկիրը, այստեղ էլ ավանդեց հոգին իր վերջին հառաչանքներով, երկարատև և դաժան հիվանդությունից հետո։ Նրա այցելություններից մեկը 1906—1907 տարեշրջանում առիթ դարձավ ֆրանս-հայկական մի հոյակապ փառատոնի։ Նրա ելույթը 1914 թվականին, երաժշտագիտության միջազգային համագումարում, եղավ ամենաակնառուներից մեկը, որ նրան ներկայացրեց պայծառ լույսով։

Արդարև, Ֆրանսիայում էր, հատկապես 1906-ի նրա ուղևորությունից հետո, որ նրա գործերը ամենագնահատական և ամենաորակյալ ընդունելությունը գտան, և այստեղ էր, որ Հայրը առավել հեշտությամբ հրատարակեց իր գործերը։ Այդ հրատարակումը, ուրախությամբ եմ շեշտում այս հանգամանքը, շարունակվեց փարիզաբնակ նրա հայրենակիցների կողմից, այն բանից ի վեր, երբ մեր սիրելի և ողբացյալ արվեստակիցը հիվանդացավ. «Կոմիտաս վարդապետի բարեկամների հանձնախումբը» գիտցավ պատվել նրա հիշատակը՝ հրատարակելով նրա գործերի մնացած մասը, որոնցից անմահորեն հարատևելու է Պատարագի գեղեցիկ մշակումը, որը նա ջանացել էր հնարավորին չափ մոտեցնել իր նախնական մաքրությանը և որը հրատարակվեց քիչ ժամանակ առաջ այն բանից, երբ նրա հոգին, թողնելով տարիներից

ի վեր տառապող նրա մարմինը, գնաց որոնելու հավիտենական հանգստի մեջ հայտնությունը երկնային շարականների դաշնության։

Կարող եմ ավելացնել, առանց ազգային սին հպարտության, քանի որ սա մի փաստարկում է, որ ինձանից առաջ ուրիշներն արել են և ես ինքս էլ լսել եմ հենց իրենից.—այն օրից, երբ Հայր Կոմիտասը շփման մեջ մտավ ֆրանսիական երաժշտության հետ, ավելի հստակորեն գիտակցեց թե ինչ էր ուզում իրականացնել, և նրա հանճարը դրսևորվեց ավելի լիորեն։ Արդյո՞ք, ուրեմն, մի որոշ հեռավոր աղերս կա ֆրանսիական և հայկական արվեստա-գործական մտքերի միջև...

Շ. ԿՅՈԿԼԵՆ*

ՀԱՅՐ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԱՍԻՆ

«Արժանապատիվ հայր Կոմիտասը,— մի քանի տարի առաջ գրում էր օր. Մարգարիտ Բաբայանը «Երաժշտական Հանդես»-ում,— կարող է համարվել հայկական երաժշտության հոգևոր հայրը»։

Հաջողակ մի բնորոշում է սա, այնպես չէ՞, և այն աստիճան, որ դրանով կարող էի գոցել այն փոքր գրույցը, որ ուզել էիք ինձանից։ Այնուհանդերձ, թեև մտադիր եմ հակիրճ լինել (երաժշտության ճշտորոշման նվիրված որևէ գրույց, միշտ էլ չափազանց երկար պիտի համարվի) ու թեև, մյուս կողմից, մեր դիտակցության մեջ Հայր Կոմիտասը և հայկական երաժշտությունը զուգորդվում են միշտ, կարծում եմ՝ անօգուտ չի լինի ձեզ հիշեցնել մի քանի մանրամասնություններ մեկի և մյուսի մասին։

Հայր Կոմիտասը ծնվել է մոտավորապես 1870 թ. Փոքր Ասիայում, բանաստեղծական մորից (մահացած շատ երիտասարդ, նրան ծննդաբերելիս) և կոշկակար հորից։ Ուսանել է էջմիածնում (հայոց կրոնական մայրաքաղաքը, Կովկասում) և շնորհիվ իր ձիրքի ու աշխատանքի ստանալով ուղևորության թոշակ, երեք տարի անցկացրել է Բեռլինում, որտեղ ուսումնասիրել է երաժշտական հորինողությունը։ Վերադառնալով հայրենիք՝ նշանակվում է երգչախմբավար և երաժշտության ուսուցիչ էջմիածնի ճեմարանում. այդ ժամանակ է, որ ուսումնասիրել է XVII դ. հայ վարպետների տեսական աշխատությունները և սկսել է հավաքել մեծ թվով ժողովրդական երգեր։ Ապա նա

---

* Շարլ Կյոկլեն (Koechlin, *1867—1950*), ֆրանսիացի նշանավոր կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, հասարակական գործիչ, Ժ. Մասնեի և Գ. Ֆորեի աշակերտը. օպերայի, բալետների, սիմֆոնիաների, կամերային անսամբլների և երաժշտական-տեսական կապիտալ աշխատությունների հեղինակ է, նրա բազմաթիվ աշակերտներից է Ֆ. Պուլենկը։

Շ. Կյոկլենը Ֆրանսիայի ժողովրդական երաժշտության ֆնդերացիայի ականավոր գործիչներից էր, եղել է նաև ժամանակակից երաժշտության միջազգային ընկերության ֆրանսիական սեկցիայի նախագահը, «Ֆրանսիա—ՍՍՀՄ» ընկերության հիմնադիրներից մեկը և նրա երաժշտական սեկցիայի նախագահը։ Կոմիտասի ու հայ երաժշտության մասին այս գրությունը, մեր դիմումին սիրահոժար ընդառաջելով, տպագրելու նպատակով մեզ է հատկացրել կոմպոզիտորի որդին՝ Իվ Կյոկլենը, ինչի համար նրան հայտնում ենք մեր երախտագիտությունը։ Թարգմանությունը՝ Արմեն Վշտունու։ (Ստահ. խմբ.)

եկել է Փարիզ 1906—7 թվականներին և վերստին՝ 1914-ին, երաժշտության միջազգային համագումարին մասնակցելու։ Փարիզի առաջին այցելությունից է սկիզբ առնում նրա ստեղծագործական ձեռագրի որոշ բարեշրջումը. այն դառնում է ավելի եթերային, ավելի լուսավոր, և այդ ժամանակից ի վեր նա ի վիճակի է եղել այնքան հարազատորեն արտահայտել խոր հույզերը ժողովրդական երգերի, որոնց նա տվել է պոլիֆոնիկ ձև։

Ի միջի այլոց, բնավ հեշտ գործ չէ ֆոլկլորային թեմաներ ներդաշնակելը։ Տգետները երևակայում են, թե ձիրքի տեր որևիցե կոմպոզիտոր կարող է զլուխ հանել դրանից։ Խոշոր մոլորություն՛ ։ Իրականում հաղվագյուտ են այն երաժիշտները, որոնք օժտված են բանկարժեք ունակությամբ՝ չաղավաղել ժողովրդական եղանակները, որ նրանք զգեստավորում և շատ հաճախ էլ... ծրպտում են։ Բայց Հայր Կոմիտասն օժտված էր այդ կախարդական հատկությամբ բոլորից ավելի։

Ինչպես գիտեք՝ նա իր կյանքը նվիրեց հայկական երաժշտությանը։ Նրա ամենանվիրական երազանքն է եղել՝ Արևմուտքի ժողովուրդներին ծանոթացնել այդ երաժշտությանը։ Այն նա հավաքել էր գյուղերում, դրի առել, փոխադրել, ներդաշնակել։

Հայոց երաժշտությունը, արվեստ ժողովրդական ու ավանդական, փոխանցվում է սերնդից-սերունդ։ Հոգևոր երգեր և աշխարհիկ՝ հիրավի ժողովրդական ծագման ու բնույթի։ Երգեր, որ ծնվում են հենց իրադարձություններից, առօրյա կյանքից և այնուհետև հղկվելով, մշակվելով հավաքականության կողմից, ապա գյուղից-գյուղ տարածվելով (դուդանների շնորհիվ՝ հաճախ կույր), երաժշտությունն ընկերակիցն է դառնում բազմազան ծեսերի և ընտանեկան կյանքի բազմաթիվ հետաքրքրական պահերի (պար, աշխատանք, հանգիստ և այլն)։

Հայոց երաժշտությունը ամենից առաջ շատ քնքուշ է, լուսավոր, բայց տխուր նաև, յուրահատուկ մի տխրություն, որ լույս է պարունակում... Ինչպես ձեղ ասացի քիչ առաջ, արտառոց նախապաշարմունք է կարծելը, թե ամեն ոք, որ ուժեղ է սեփական թեմաներով հորինելում, ի վիճակի է իրականացնել ֆոլկլորի հարազատ բազմաձայնական մեկնաբանություն-մշակումներ։ Ընդհակառակը. ոչ մի բան ավելի նրբին զգայնություն չի պահանջում։ Բայց Հայր Կոմիտասը, հայկական երաժշտության մթնոլորտում աճած, ջանադիր ու բանիբուն, օժտված ջերմ երևակայությամբ և առաջնակարգ երաժըշտական ավյալներով, հավելյալ՝ նրա հոյակապ տեխնիկան, գործեց հրաշքներ, որքան հարազատ, նույնքան և բազմազան։ Նա գտավ այն, ինչը անհրաժեշտ էր, և՝ ճիշտ այնտեղ, որտեղ այդ անհրաժեշտ էր։

Նրա ժողովածուները բազմաթիվ են ու բազմազան։ Դրանք մեզ ներկայացնում են դաշնամուրի նվագակցությամբ մեղեդիներ, զուտ գործիքային պարեր, Պատարագի եղանակներ և ա կապելա՝ բազմաձայն երգչախմբային

մշակումներ, որոնք (վերջինները) թերևս ամենահարուստներն են, ամենաճարտարները և ամենաբազմազանները։ Դրա հետ միաժամանակ նա պահպանում է կատարյալ պարզությունը, որ պահանջում է ֆոլկլորային մթնոլորտը, մի պարզություն՝ լի նրբությամբ և բոլորովին հակառակը պարզունակ արվեստի և տափակ ներդաշնակումների, որն, իբրև,՝ թե համապատասխան է ժողովրդական լեզվին։ Ինչպես ակնարկել եմ՝ ֆրանսիական դըպրոցի ազդեցությունը (անկասկած՝ Կլոդ Դըբյուսիի, Մորիս Ռավելի և գուցե նաև Գաբրիել Ֆոռեի) իր հետքն է թողել նրա գրելակերպի վրա։ Ջմռռանանք նաև՝ լադային մթնոլորտը, ուղում եմ ասել՝ հունական և միջնադարյան լադերինը, որ այնքան բնորոշ է այսօրվա երաժշտական Ֆրանսիայի համար, ճշգրտորեն միևնույնն է, ինչ որ հայկական երգերից շատերինը, և՝ որ Հայր Կոմիտասի կողմից իրականացված լադային պոլիֆոնիան համահնչուն է մերինին նույնքան, որքան ոգուն այն մեղեդիների, որ մշակել է նա բազմաձայնորեն։

Մենք այժմ հասանք նրա կենսագրության ամենացավալի գլխին... բոլորդ գիտեք այն սոսկալի դժբախտությունը, որ պատահեց նրան։ Նույնքան և գուցե ավելի, քան արվեստի մարզում լարված աշխատանքը, Փոքր Ասիայի 1915 թվականի կոտորածները, որոնց վկա եղավ նա, պատճառեցին նրան բանականության կորուստ, որ երբեք չվերադարձավ նրան մինչև իր մահը՝ մի քանի տարի սրանից առաջ։

Ես ողջունում եմ նրա հիշատակը հարգալից և համակրական հույզով, ինչպես և հիացմունքով, որ պարտական ենք նրան բոլորս այն գործի համար, որով անմահացավ ինքը և անմահացրեց երաժշտությունը հայոց։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Կարինե Թուղաբաշյան *Կոմիտասը և նրա նախորդները* 5

Մարևոս Մուրադյան *Կոմիտասը և հայ երաժշտության ցուցադրումը Եվրոպայում* . 15

Հայկարդ Շեսկուս (ԽԻՀ) *Կոմիտասը Բեռլինում* 25

Վարդան Սարգսյան *Կոմիտասը որպես խմբավար* 39

Ռոբերտ Ադայան *Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագրերը* . . . 42

Նիկողոս Թահմիզյան *Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն* 83

Աբամ Ղանալանյան *Կոմիտասը և ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքը* . 117

Հակոբ Ասատուրյան (ԱՄՆ) *Կոմիտասյան երգին կազմությունը* 127

Թամար Շահնազարյան *Կոմիտասի տասն պատվիրանները երգչին* 136

Ռոբերտ Ադայան *Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ* 143

Աբրամ Յուսֆին (*Լենինգրադ*) *Անկայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականության պրոբլեմը* 158

Էդվարդ Փաշինյան *Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին* 171

Անահիտ Կրիգորյան *Դիտողություններ Կոմիտասի ոճի մասին. գեղարվեստական կերպարի հարցեր* 200

Մանուկ Մանուկյան *Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարաբաժանության հարցը* 227

Բախտիար Հովակիմյան *Կոմիտասը թատերական աշխարհը* 242

Ա. Գասպուն *Ջնկուցում հայկական երաժշտական արվեստի պատմության մասին (հատված)* 261

Ա. Գասպուն *Կոմիտաս վարդապետը և հայոց երաժշտությունը* 263

Շ. Կյոկլեն *Հայր Կոմիտասի մասին* 267

ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ

2

Հրատարակչական խմբագիր
Լ. Ս. Սարաֆյան

Նկարիչ Յու. Հ. Առաֆելյան

Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. Գործակալյան

Տեխնիկական խմբագիր
Հ. Մ. Մանուչարյան

Սրբագրիչ
Ջ. Գ. Նաբանյան

ИБ 241

Հանձնված է շարվածքի 20. 01. 1981 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 22. 12. 1981 թ.։ ՎՖ 11346։ Չափը 70×90 1/16, թուղթ № 1։ Տառատեսակ «դրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 19,89 մամ., տպագր. 17,0 մամուլ։ Հրատ.-հաշվարկ. 16,46 մամուլ։ Տպաքանակ 5000։ Պատվեր № 58, հրատ. № 5507։ Գինը 2 ռ. 85 կ.։

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 գ։

Издательство АН Армянской ССР, Ереван, ул. Барекамутян 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24։

Типография Издательства АН Армянской ССР, Ереван, Барекамутян, 24.

2 п. 85 կ.

Ա II
66427

ԳԱԱ Գիմնարար Գիտ. Գրադ.
220066427