



ՀՀ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ, ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ,
ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ՍՊՈՐՏԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք

Հատոր Է



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

Y E A R B O O K

Volume VII



KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK Volume VII

Articles

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2022



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ Հատոր Է

Գիտական հոդվածներ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկույան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2022

Հրատարակվում է Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհուրդների որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)

Խմբագրական խորհուրդ՝

Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Մհեր ՆԱՎՈՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ	

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք.— Եր.:
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2022 թ.:
Հատոր Է.— 192 էջ:

Հատորում ընդգրկված հոդվածներն անդրադառնում են Կոմիտասի ստեղծագործություններին, դրանցում դրսևորվող հարմոնիկ համակարգին, գեղագիտությանը, երաժշտագետի միջավայրին, ինչպես նաև նաև հայ ժողովրդական երաժշտության որոշ ինքնատիպ դրսևորումներին, հայ կոմպոզիտորական արվեստին ու մանկավարժա–կատարողական արվեստին: Հատորը հասցեագրված է երաժշտագետներին, երաժիշտ–կատարողներին, արվեստաբաններին, մշակութաբաններին, երաժշտության բնագավառի մանկավարժներին:

ISSN 2953-7967
DOI 10.58453/29537967

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2022
© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2022

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENTS

ԿՈՄԻՏԱՅԱՆ ՀԱՐՄՈՆԻԱՅԻ ՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ	7
Մհեր Նավոյան THE FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF KOMITAS'S HARMONY Mher Navoyan	
ԿՈՄԻՏԱՅԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱԼԲԵՐՏ ՇՎԱՅՑԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒ.....	59
Դանիել Երաժիշտ KOMITAS'S ARTISTIC THINKING IN THE LIGHT OF THE ART THEORY BY ALBERT SCHWEITZER Daniel Yerazhisht	
ԿՈՄԻՏԱՅԻ ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԻՆ	80
Աննա Արևշատյան KOMITAS'S LETTERS TO ARCHAG TCHOBANIAN Anna Arevshatyan	
ԿՈՄԻՏԱՅԻ ՍԱՆԵՐԸ. ԿԱՐԻՆԵ ԱԽԻԿՅԱՆ – ԽՐԻՄՅԱՆ	92
Սոնա Սիմոնյան KOMITAS'S STUDENTS. KARINE AKHIKYAN–KHRIMYAN Sona Simonyan	
ՇԻՐԱԿԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ. ՍԳՈ ԵՐԳԵՐ	105
Հասմիկ Հարությունյան MODERN MANIFESTATIONS OF SHIRAK'S MUSICAL FOLKLORE: MOURNING SONGS Hasmik Harutyunyan	
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԱՂԱԳՈՐԾՆԵՐԻ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ (XIX–XX դդ.).....	121
Հռիփսիմե Պիկիչյան MUSIC IN THE LIFE OF ARMENIAN SIEVE–MAKERS (19–20 th centuries) Hripsime Pikichian	
ՊԵՏՐՈՍ ԱԼԱՀԱՅՏՈՅԱՆԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԲԱՆԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ	141
Անի Հակոբյան THE MUSICAL–POETIC AND ETHNOLOGICAL PROFILE OF BEDROS ALAHAIDOIAN'S COLLECTION Ani Hakobyan	

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՓԱՌԱՏՈՆԻ ԴԵՐՆ ՈՒ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՆՐԱՀՈՉԱԿՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ 151

Լիլիթ Արտեմյան
THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF THE ARMENIAN COMPOSING ART FESTIVAL IN THE
POPULARIZATION OF ARMENIAN MUSIC
Lilit Artemyan

ՀՈՒՋԱԿԱՆ ՓՈԽՀԱՄԱԳՈՐԾԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ
ՄԵՋ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ 179

Մարկո Մինա
EMOTIONAL COMMUNICATION IN MUSIC EDUCATION AND PERFORMANCE
Marco Mina

Միեր Նավոյան (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.58453/29537967–2022.7–01

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՀԱՐՄՈՆԻԱՅԻ ՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

«Նո՛ր», թե՛ «նորացված» հարմոնիա

Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման հիմնական խնդիրների շարքում առանձնանում է բազմաձայն մտածողության տիպական ձևերի, արտահայտչամիջոցների համալիր մշակումը: Հիրավի, այդ դպրոցի կայացման համար անհրաժեշտ գաղափարական հիմքի լայն շրջանակի հարցերը, ինքնութենական հատույթի իրողությունները զուտ երաժշտական լուծումով հիմնականում հանգում էին հայ ժողովրդի երաժշտական մտածողությանը հատուկ բազմաձայնություն ձևավորելու գաղափարին: Ուստի չենք սխալվի, եթե ասենք, որ Կոմիտասի ստեղծած բազմաձայնությունը, սոսկ իր կոմպոզիտորական արվեստի կարևորագույն ցուցիչներից մեկը լինելուց զատ, նաև հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնական բնութագրիչներից է:

Այն ավել կամ պակաս չափով լուսաբանվել է հայ երաժշտագիտության մեջ: Խոսքը այդ հարմոնիկ մտածողության և եվրոպական դասական, ապա ռոմանտիկական շրջանի կոմպոզիտորական արվեստին հատուկ, պայմանականորեն ասած, «մաժոր–մինոր» հարմոնիկ համակարգի միջև համապատասխանության աստիճանին է վերաբերում: Հարցի կարևորությունը, վերը նշվածի համաձայն, բխում էր այն բանից, թե հայ երաժշտական մտածողությունը որքա-

նով ինքնատիպ էր, և այդ ինքնատիպությունը որքանով տարբեր էր եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայից: Այդ քննարկումներում ձևակերպված հիմնական գիտական մեկնակետերը երկուսն են: Դեռևս XX դարասկզբին Շահան Բերբերյանը Կոմիտասի հարմոնիան բնութագրեց որպես եվրոպական մաժոր–մինոր համակարգից տարբեր՝ կվարտայի և կվինտայի («քառյակի կամ հնգյակի»), ապա նաև՝ դիսոնանտակորդների («հակահնչյուն դաշնակներ») վրա հենված, «արտադասական», եվրոպական նորարարական արվեստին համահունչ ուրույն բազմաձայն մտածողության արտահայտություն¹: Այսինքն՝ այն «**նոր**» հարմոնիա էր: Այս տեսակետը հետագայում տարբեր առումներով պաշտպանեցին Գևորգ Գյողակյանը², Էդվարդ Փաշինյանը³, Ռաֆայել Ստեփանյանը⁴ և ուրիշներ: Սակայն կոմիտասագիտության մեջ այնպիսի հեղինակություն, որպիսին Ռոբերտ Աթայանն էր, դեռևս 1949–ին հրապարակած իր հոդվածում⁵ հստակ շեշտում էր, որ իր բոլոր նորարարություններով հանդերձ՝ Կոմիտասի հարմոնիան մնում է եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիկ համակարգի շրջագծում: Պայմանականորեն կարելի է ասել, թե ըստ այս տեսակետի՝ **կոմիտասյան հարմոնիան եվրոպական «նորացված» հարմոնիա էր:**

Եթե քիչ ընդլայնենք այս բանավեճի խորապատկերը, ապա պարզ կդառնա, որ XIX դ. եվրոպական իրականության մեջ կայա-

¹ **Շ. Բերբերյան**, Կոմիտաս (անձը և գործը), *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 92, 93:

² **Գ. Գյողակյան**, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական 1*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 84–85, 105–106, 118–119:

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

⁴ **Ստեփանյան**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Կոմիտասական 1*, էջ 121, 145:

⁵ **Ռ. Աթայան**, Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, *ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, N9, Երևան, 1949, էջ 97, 108, 112:

ցած կամ վերակազմակերպված ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների բազմաձայն մտածողությունը հիմնականում կառուցվում էր դասական շրջանից ավանդված հարմոնիայի սկզբունքներով՝ իհարկե էական փոփոխություններով հանդերձ: Բազմաձայնության բոլորովին նոր սկզբունքների մշակումը երաժշտության պատմության թելադրած տրամաբանությամբ առավել բնութագրական էր XX դարասկզբի նորարարական արվեստին: Այսինքն՝ մեր նշած զույգ հայեցակետերից յուրաքանչյուրը, զուտ տեսական մոտեցում լինելուց բացի, կարող է հավակնել Կոմիտասի արվեստի, լայն առումով նաև հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի փուլայնացման հարցերի բանալին դառնալու: Այլ խոսքով՝ Կոմիտասի հարմոնիայի ինչպիսին լինելը յուրաքանչյուր դեպքում կարող է մատնանշել երաժշտության պատմության որոշակի փուլ:

Ակորդային համաձայնությունը (կոորդինացիան) որպես փաստարկ

Նույնաբնույթ հարցերի խիստ լայն շրջանակը, իհարկե, այստեղ չենք քննարկի: Մեզ զբաղեցնող բանավեճի վրա կենտրոնանալիս հետաքրքիր է նկատել, որ երկուստեք բերվող փաստարկներից առավել հաճախ ենթադրվողը Կոմիտասի օգտագործած ակորդային կազմերն են: Այս առումով հեղինակի կիրառած և տերցիային, և կվարտա-կվինտային համաձայնեցման ակորդները, կարելի է ասել, համազոր կռվան կարող են հանդիսանալ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս տեսակետի համար: Ասվածը կարող ենք մեկնաբանել այսպես. կվարտային կոորդինացիայի ակորդները, թեև խիստ յուրատիպ նորամուծություններ էին կոմիտասյան բազմաձայնության մեջ, սակայն դրանք կիրառվում էին եվրոպական հարմոնիային այնքան բնորոշ տերցիային համաձայնեցման ակորդների հետ և նոր լինելով հանդերձ մնում էին այդ հարմոնիային հատուկ օրինաչափությունների շրջանակում: Մյուս տեսակետով՝ տերցիային կազմության ակորդները, թեև եվրոպական հարմոնիայի հիմնատարներից էին, սակայն Կոմի-

տասի բոլորովին նոր հարմոնիկ տրամաբանությամբ վերաիմաստավորվում են և համալրվում այլակազմ կառույցներով:

Երկուստեք կիրառվող տրամաբանությամբ թե՛ ակորդային նոր կազմերի դասական կիրառությունը և թե՛ «դասական» ակորդների վերաիմաստավորումը նախ հնարավոր են, ապա որոշարկված փաստարկի ուժ են ստանում սոսկ այն դեպքում, երբ կոնկրետացնում ենք կիրառվող հարմոնիկ մտածողության ֆունկցիոնալ հիմքը: Դրանով է պայմանավորվում որևէ հարմոնիկ դարձվածքի «դասական» բնույթը, կամ ընդհակառակը՝ ավանդական ակորդային կազմերի վերաիմաստավորումը: **Վերաիմաստավորումը ֆունկցիոնալ դերակատարության վերաձևակերպումն է հարմոնիկ համակարգում:** Ի դեպ, Կոմիտասը շատ էլ հարմար, «սիրուն և կոկիկ» է համարում «Գովեա Երուսաղեմ» ճաշու շարականի եկմայանական մշակումը հենց այդ տերցիային համաձայնեցման ակորդներով (թեև վերապահություններ ունի), քանի որ այն համահունչ է մոնոդիայի հիմքում ընկած ձայնեղանակային կառույցին⁶:

Այսինքն՝ ակորդային կազմերի «նոր» կամ «դասական» լինելը, դրանց «մաքուր» կամ «խառը» կիրառությունը մեր քննարկած հիմնահարցի լուծման ճանապարհին թեև շատ կարևոր, սակայն սկզբունքային գործոն լինել չեն կարող: Հարմոնիկ կառույցների կազմն ու ներքին կոորդինացիան տեսակետն «ամրացնող» գործո-

⁶ Մոտեցումը կարող է պատճառաբանվել այն հանգամանքով, որ հողվածը գրված է Կոմիտասի ստեղծագործական ուղու վաղ, բեռլինյան շրջանում: Չենք վիճում. այդ հայացքները հետագայում, վստահաբար, կատարելագործվել են: Սակայն այս հողվածում արդեն կան նրա հստակ ձևակերպված տեսակետները հայ և եվրոպական երաժշտական արվեստների հենց ձայնակարգային տարբերությունների մասին:

Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, *Հողվածներ յեվ ոսումնասիրություններ*, Յերեվան, Պետական հրատարակչություն, 1941, էջ 148:

Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պապարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լէյպցիգ, Բրեյտկոպֆ եւ Հերտել, Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1896, էջ 254–256:

նի հավելյալ դերակատարություն ունեն: Նույնիսկ Գ. Գյոդակյանը, որ մեր կարծիքով խնդրի լուծմանն ամենից շատ մոտեցած տեսաբաններից է, այնուհանդերձ, Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ մեղեդու ձայնակարգային «գունայնությունն» ընդգծելուց բացի, ձայնակարգային հիմնական հենակետերի՝ դիմող և վերջավորող ձայների դերը կարևորում է կվարտ–կվինտակորդների կազմավորման, ստեղծագործության մեջ դրանց տեղակայման տեսանկյունից միայն⁷, այլ ո՛չ որպես **հարմոնիկ համալիրի լրիվ նոր, երկառանցք ֆունկցիոնալ բազիս**: Մինչդեռ հարցի լուծման բանալին, մեր համոզմամբ, հենց հարմոնիկ մտածողության ֆունկցիոնալ բնութագրերում պետք է փնտրել, իսկ ակորդային նոր կազմերի ձևավորումը ամենատարբեր տեսական հիմնավորումներ կարող է ունենալ, և դրանց շարքում դիմող ձայնի դիրքը ամենաամուր փաստարկը չէ, եթե նկատի ունենանք նաև տերցիային հիմքի դիմող ձայների առկայությունը: Այսինքն՝ այս դեպքում արդյո՞ք տերցիային կոորդինացիայի ակորդները դիմող ձայնի դիրքի արդյունք են: Կամ ի՞նչ սկզբունքով է դիմող ձայնի դիրքը պայմանավորում «նոր» ակորդների կիրարկում: Գուցե և կա նման օրինաչափություն, որն, ինչ խոսք, հարկ է ուսումնասիրել, սակայն դա հարմոնիկ մտածողության այն հիմնական առանձնահատկությունը չէ, որով հաղթահարվում է մաժոր–մինոր համակարգը: Միթե հենակետերի «պայքարն» արտահայտվում է սոսկ մեղեդու՝ թող որ լիարժեք արտահայտչականությամբ օժտված զարգացումներում⁸: Այդ դեպքում ինչպե՞ս է նվագակցությունը նպաստում դրան: Ի՞նչ կերտվածք ունի այդ նվագակցությունը, այն հարմոնիկ է արդյոք, թե՞ գծային (կամ որ հատուկ է Կոմիտասին՝ փոխներհյուսված), ամենակարևորը՝ ի՞նչ ֆունկցիոնալ բնութագիր ունի և ինչպե՞ս է այն համաձայնեցված մեղեդու ձայնակարգային ողնաշարին, դրա հենակետերին:

⁷ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 112–114, 118:

⁸ Նույն տեղում, էջ 113–114:

Այս հարցերը ծառանում են գրեթե բոլոր այն աշխատություններում, որտեղ Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ ձայնակարգն իրավացիորեն կարևորված է, սակայն սոսկ որպես ընդհանուր դրույթ կամ ընդհակառակը՝ սոսկ որպես մասնավոր բնութագրիչի աղբյուր: Մինչդեռ այս հարցերի լիարժեք պատասխանը հնարավոր է միայն բոլորովին նոր ֆունկցիոնալ համակարգի հիմնավորման պայմաններում:

Բացի բերված փաստարկներից՝ կարևոր ենք համարում հիշեցնել այն, որ եվրոպական արվեստում XIX դարավերջի և XX դարակզբի (հատկապես հետվազների շրջանի) կոմպոզիտորական լեզվի բնագավառում նկատված մեծագույն տեղաշարժերը, ֆունկցիոնալ հարմոնիկ մտածողությունից նորարարական տարատեսակ համակարգերին անցման գործընթացները հիմնականում պայմանավորված էին ֆունկցիոնալ հարմոնիայի արտահայտչամիջոցների ակտերացման, հագեցման, բարդացման և դրանց արդյունքում ֆունկցիոնալ փոխկապերի թուլացման հարաճուն գործընթացով⁹: Ուստի, թե՛ Կոմիտասի հարմոնիայի հիմնական բնութագիրն ինքնին, թե՛ վերն հիշատակված փուլայնացման հարակից հարցերը վերջնարդյունքում հանգում են հարմոնիկ մտածողության ֆունկցիոնալ հիմքերին:

Վերջապես՝ պատահական չէր եվրոպական հարմոնիան որպես ֆունկցիոնալ համակարգ դիտարկելը: Այն առնվազն վկայում է դրա ֆունկցիոնալ բնույթի հիմնարար լինելու մասին: Եվրոպական դասական հարմոնիան, որի տեսական հիմնադրույթները սկսել էին ձևակերպվել դեռևս XVIII դ. սկզբին, իր ամբողջական ֆունկցիոնալ

⁹ Նման միտք արտահայտել է Յուրի Տյուլինը՝ նկատի ունենալով ուշ ռոմանտիկների արվեստը և դիտարկումը կոնկրետացրել Ալեքսանդր Սկրյաբինի ստեղծագործության շուրջ: Հեղինակը, նախորդ փուլին հատուկ «լադի կենտրոնացմանը» հակառակ, օգտագործում է «լադի դեցենտրալիզացում» ձևակերպումը, ինչը համահունչ ենք համարում մեր նկարագրած տեսական բնույթի փոխակերպումներին, ֆունկցիոնալ փոխկապերի թուլացմանը: Ю. Тюлин, *Учение о гармонии*, Москва, изд. «Музыка», 1966, с. 66.

իմաստավորումն ստացավ Հուգո Ռիմանի տեսության մեջ: Եվ դրանով իսկ հաստատագրվեց նրանում ֆունկցիոնալ տրիադայի հիմնարար նշանակությունը:

Հարմոնիկ ֆունկցիոնալություն՝ ծայնակարգային ֆունկցիոնալությունից

Ֆունկցիոնալությունը թերևս այն հիմնական իրողություններից է, որ հարմոնիկ մտածողությունը ժառանգում է ծայնակարգից: Եվ այս կարևոր դրույթը XIX դ. վերջին այլևս գիտակցված էր: Ուստի պատահական չէր, որ այդ շրջանի եվրոպական հարմոնիայի նորագույն հիմնական միտումներից մեկը հենց ծայնակարգային նոր կառույցների ներգրավմամբ մաժոր-մինոր համակարգի հարստացումն ու հարմոնիկ համակարգի հնարավորությունների ընդլայնումն էր: Դրա լավագույն օրինակներից էին ռուսական արվեստում նկատված համանման երևույթները:

Այլ խոսքով՝ Կոմիտասի օրերին ծայնակարգը, որպես հարմոնիկ համակարգի ֆունկցիոնալ հիմք, գիտակցված տեսական իրողություն էր: Վկան նրա գրադարանում պահպանված հարմոնիայի բազմաթիվ դասագրքերն ու ձեռնարկներն են, որոնցում նշված թեզը այս կամ այն կերպ արտացոլված էր:

Ահա, ծայնակարգն է այն ընդհանրական հենքը, որը մի կողմից ապահովեց Կոմիտասի ուսումնասիրություններն ու հայտնագործությունները հայ մոնոդիկ արվեստի բնագավառում, մյուս կողմից հնարավորություն ստեղծեց հարմոնիկ նոր համալիր մշակելու: Իհարկե, Կոմիտասի բազմաձայն մտածողության ծայնակարգային հիմքերն ու բնույթը քանիցս նկատված իրողություններ են հայ երաժշտագիտության մեջ: Նույնիսկ Ռ. Աթայանը, որ դասական հարմոնիայի դիրքերից է դիտարկում Կոմիտասի ստեղծագործությունը, նույնպես կարևորում է հայ երաժշտության ծայնակարգերի

հիմնարար նշանակությունը կոմիտասյան հարմոնիայում¹⁰: Ավելին, նրա բազմաձայն արվեստի ծայնակարգային առանձնահատկությունների, հատկապես դրանց ֆունկցիոնալ բնութագրերի, «ֆունկցիոնալ կապերի նոր ըմբռնումը» առաջադրվել է դեռևս XX դ. կեսերին Ի. Յոլյանի¹¹, ապա՝ Գ. Գյոդակյանի կողմից¹²: Սակայն, ինչպես նշեցինք, այդ մոտեցումներում երաժշտագետները հիմնականում խոսում են Կոմիտասի կողմից ժողովրդական երգի ծայնակարգային առանձնահատկությունները իր բազմաձայնության արտահայտչատարրերով բացահայտելու, ցուցադրելու մասին: Սկզբունքային տարբերություններով հանդերձ՝ մեր հայեցակետին ամենամոտ օրինակներից է Ի. Յոլյանի այս ձևակերպումը. «*Ժողովրդական մեղեդիների ամենաբնորոշ ֆունկցիաները բացահայտելու համար Կոմիտասը հատկապես օգտագործել է ազգային երաժշտության մի այնպիսի սպեցիֆիկ առանձնահատկություն, ինչպիսին է լադի օժանդակ հենակերպը (դիմող ձայնը)*»¹³: Գ. Գյոդակյանը գրեթե երկրորդում է այս միտքը. «*Կոմիտասի գործերում նվագակցությունը ոչ միայն ընդգծում է դիմող ձայների հատուկ դերը, այլև անհրաժեշտության դեպքում, նրբորեն ի հայտ է բերում նրանց յուրօրինակ «պայքարը» հանուն առաջնության: Այս ամենը նպաստում է լադի՝ նրբերանգներով հարուստ ներքին «կյանքի», ժողովրդական մեղեդու լադային զարգացման ավելի լրիվ բացահայտմանը*»¹⁴:

Ինչ խոսք, կոմպոզիտորի գեղարվեստական խնդիրների մեջ իր թեմատիկ նյութի (այս դեպքում՝ ժողովրդական մեղեդու) բազմաբնույթ տարրերի, այդ թվում նաև ծայնակարգային հիմքի լիարժեք բացահայտումը կարևոր նշանակություն ունի: Դրանում,

¹⁰ Բ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 104:

¹¹ Հմմտ. Ի. Յոլյան, *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 180–181, 202–203, 210–211, 220, 225 և այլն:

¹² Հմմտ. Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 112, 117 և այլն:

¹³ Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 228–229:

¹⁴ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 113–114:

իհարկե, մեծ դեր ունի նաև հարմոնիան¹⁵: Սակայն թե՛ մեր կողմից դիտարկվող խնդրի, թե՛ այդ խնդրի առնչությամբ Կոմիտասի արտահայտած մոտեցումների¹⁶ համաձայն՝ այդ դերակատարությունն իրականացնելու համար հարմոնիան նախապայման ունի: Հայ բազմաձայն երաժշտության հիմքում ընկած հարմոնիկ համակարգը եթե հիմնականում դասական հիմքի վրա է ձևակերպված, ապա չի կարող լիարժեք արատահայտել հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային առանձնահատկություններն՝ ըստ սկզբունքի: Արդյունքը երկու տարբեր մշակութային իրողությունների՝ եվրոպական հարմոնիկ համակարգի և հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի մեքենայական «վերադրումը» կամ, լավագույն դեպքում՝ դրանց հարմարեցումը, «փոխներկառուցումն» է լինելու: Իսկ եթե այդ հարմոնիկ համակարգը նոր էր ձևավորվելու, ապա իր ներքին տրամաբանությամբ պետք է կառուցվեր, ստեղծվեր, բխեր հայ երաժշտական մտածողությանը հատուկ ձայնակարգային հիմքից և այդ հիմքի բնական ֆունկցիոնալությունից, որպեսզի կարողանար նախ ունենալ այդ դիատոնիկ ձայնակարգերն արտացոլելու կարողությունը և ապա միայն այն իրացներ գեղարվեստական գործընթացում: Վերջինս հակադիր է Ի. Յոլյանի և այլոց այն տեսակետին, որի համաձայն Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողությունն, այդուհանդերձ, մնում է դասական հարմոնիայի շրջանակում: Այդ հակադրությունը շատ պարզ է ձևակերպվում: **Եվրոպական դասական հարմոնիան այլ ձայնակարգային-հարմոնիկ համակարգ է, որն իր հսկա գեղարվեստական հնարավորություններով կարող է ապահովել բարձր գեղարվեստական արդյունք տարբեր մշակութային միջավայրերում (ինչն ապա-**

¹⁵ Այս մասին խոսում է նաև Լև Մազելը՝ հղելով Բորիս Ասաֆևին:

Л. Мазель, К дискуссии о современной гармонии, *Теоретические проблемы музыки XX века*, выпуск 1, Москва, изд. «Музыка», 1967, с. 15 и 16.

¹⁶ Այս առումով դարձյալ խիստ կարևորում ենք Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» կոմիտասյան գրախոսականը: Կոմիտաս, նշվ. աշխ, էջ 137–152:

ցուցված է պատմականորեն): Սակայն մի շարք ազգային մշակույթների ծայնակարգային առանձնահատկությունների լիարժեք բացահայտումը միշտ չէ, որ հնարավոր է իրականացնել այդ հարմոնիկ համակարգի միջոցով, մանավանդ այն դեպքում, երբ այդ ծայնակարգային առանձնահատկություններն իրենց բնութքով կարող են նույնիսկ հակադիր լինել դասական հարմոնիայի հիմքում ընկած նույնակարգ օրինաչափություններին:

Առաջին մոտեցումն արտահայտող գեղարվեստական արդյունք նախակոմիտասյան շրջանում արդեն կար՝ այն էլ բարձր մակարդակով իրացված¹⁷: Դա հայ մոնոդիկ երաժշտության ծայնակարգերի և դասական հարմոնիայի «հաշտեցումն» էր, որի լավագույն օրինակներից է հատկապես Մակար Եկմալյանի ստեղծագործական փորձը: Նրանում իսկապես եվրոպական հարմոնիայի կիրառությունը հարմարեցված է դիատոնիկ ծայնակարգի առանձնահատկություններին՝ դրանց «գունեղությունն» ընդգծելու համար: Ուրեմն հիմն էր Կոմիտասի նորարարությունը: Եթե չընդունենք ըստ հայ երաժշտության ծայնակարգերի նոր հարմոնիկ համակարգ ձևավորելու նախապայմանը որպես ազգային մեղեդիական հիմքի լիարժեք բացահայտման գեղարվեստական ուղի, ապա ինչպես բացատրենք այն տարբերությունը, որ կար Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության և մինչ իրեն հայ իրականության մեջ արդեն գոյություն ունեցող գեղարվեստական փորձի միջև: **Իսկ տարբերություն կար հենց Կոմիտասի պնդմամբ՝ Մ. Եկմալյանի հետ իր անհամաձայն մոտեցումներով արտահայտված:**

Առաջին մոտեցման ներսում նկարագրված հակադրությունը առավել հստակ ցույց տալու նպատակով բերենք ևս մեկ օրինակ:

Հարմոնիկ մեկ իրողության քննարկմամբ Ի. Յոլյանը, թեև իր հայեցակետից, սակայն կարծեք ընդհուպ մոտենում է խնդրի լուծմա-

¹⁷ **К. Худабашян**, Комитас (теоретик и композитор) и его предшественники, *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, с. 215.

նը: Խոսքը Կոմիտասի ստեղծագործություններում մոդուլյացիոն երևույթների մասնավոր արտահայտությանն է վերաբերում, երբ հեղինակը ստեղծագործությունը սկսում է մեղեդու ձայնակարգի դիմող ձայնի շուրջ այլ ձայնակարգային պլան կառուցելով, ապա միայն մոդուլյացիայի միջոցով հանգում է հիմնական ձայնակարգին¹⁸:

Այս դիտարկման խիստ արժեքավոր կողմերից մեկը Կոմիտասի ստեղծագործություններում հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնակարգերի տարբեր ոլորտների ակտիվացումը, ապա դրանց միջև ձայնակարգային (տարբեր ձայնակարգերի միջև) կամ «ներ-ձայնակարգային» (նույն ձայնակարգի տարբեր ոլորտների միջև) մոդուլյացիա առաջացնող հնարավորությունների բացահայտումն է: Հետագայում կոմիտասյան բազմաձայնության այդ հատկանիշն է. Փաշինյանի կողմից կմեկնաբանվի նաև որպես իր «երկլադային» համակարգերի տարբեր առանցքների շուրջ բազմաձայնակարգայնություն առաջացնող հիմնական երևույթներից մեկը¹⁹: Մեզ համար այն նույնպես կարևոր է ստորև որոշ ֆունկցիոնալ իրողություններ բացատրելիս:

Ի. Յոլյանը դիպուկ կերպով նկատում է, որ տվյալ դեպքում ձայնակարգի դիմող ձայնը մեկնաբանվում է որպես նոր ձևավորվող ձայնակարգային միջավայրի առանցք: Սակայն կիրառում է **տոնիկա** հասկացությունը: Եթե համարենք, որ ժամանակին ընդունված էր նաև դիատոնիկ ձայնակարգերի վերջավորող ձայները այս եզրով բնութագրել, այնուհանդերձ, ոչ մի կերպ այստեղ չենք կարող անտեսել դրա՝ զուտ եվրոպական դասական հարմոնիայից բխող ֆունկցիոնալության ողջ տիրույթն ու հատկությունները: Ինքը՝ հեղինակը, Կոմիտասի կադանսային դարձվածքները բնութագրելիս, հենվելով Ռ. Աթայանի հիշյալ հոդվածի վրա, դրանք դասակարգում է «ավտենտիկ» և «պլագալ» տերմիններով, ապա նաև՝ դրան-

¹⁸ Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 226:

¹⁹ Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 174:

ցից բխող, T-D և T-S փոխհարաբերություններով, թող որ նշում է, թե այդ դարձվածքներն ունեն ինչ–ինչ առանձնահատկություններ²⁰։ Ուրեմն տոնիկա հասկացությունը Ի. Յոլյանի ըմբռնմամբ, այդուհանդերձ, վերջավորող ծայն չէ, այլ հենց դասական հարմոնիայի տոնիկական ֆունկցիա։ Ավելին, դասական հարմոնիայի համատեքստը հստակորեն նշում է. «*Ընդհանուր առմամբ հենվելով դասական հարմոնիայի սկզբունքների վրա, Կոմիտասը իր երգերում ձգտում է հասնել հայ ժողովրդական երաժշտության բուն էությունից բխող ֆունկցիոնալության*»²¹։ Ուստի նկարագրված մոդուլյացիոն գործընթացում թե՛ մեղեդու դիմող ծայնով արտահայտված առաջին տոնայնության տոնիկան և թե՛ վերջավորող ծայնով արտահայտված հիմնական տոնայնության տոնիկան ունեն իրենց լծորդված դոմինանտային և սուբդոմինանտային ֆունկցիաները ևս։ Եթե նույնիսկ կոնկրետ օրինակներում դրանք արտահայտված չլինեն, միևնույն է, ըստ այս ձևակերպումների՝ դրանք միշտ ենթադրվում են։ Այսինքն՝ դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ եռյակը «ոչ մի տեղ չի կորել»։ Իսկ ազգային երաժշտության ծայնակարգից բխող «ֆունկցիոնալ» առանձնահատկությունը սուսկ այն է, որ մոդուլացվող տոնայնության հարաբերությունը հիմնական տոնայնության հետ արտահայտված է դիմող և վերջավորող ծայների դիրքով, այսինքն՝ տերցիային, կվարտային կամ կվինտային փոխհարաբերությամբ։

Պետք է համաձայնել, որ խիստ մեծ ներունակությամբ օժտված ձևակերպումից արդյունքում մնում են տոնայնական պլանների որոշակի փոխհարաբերություններ, որոնք ինքնին ոչ մի առանձնահատուկ բան չունեն դասական հարմոնիայի տեսանկյունից. «առանձնահատուկ» և «ազգային» են միայն այն առումով, որ ընդգծում են մեղեդու ծայնակարգի հենակետերը, ինչը և նշել է հեղինակը։ Ստացվում է, որ Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ դիատոնիկ ծայնա-

²⁰ Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 224։

²¹ Նույն տեղում, էջ 228։

կարգը իսկապես հաշվառված է, դրա որոշ ֆունկցիոնալ հատկություններ իրացված են, սակայն նոր ֆունկցիոնալ նկարագրով հարմոնիա չկա: Արտահայտված «ազգային» էլ տոնայնական փոխհարաբերություն է, որ կարող է բոլորովին էլ ազգային չկոչվել:

Ասվածը տարօրինակ չէ և արդյունքն է այն բանի, որ Ի. Յոլյանը պաշտպանում է ճիշտ նույն տեսակետը²², ինչ Ռ. Աթայանը, համաձայն որի Կոմիտասի բազմաձայնությունը, իր ողջ առանձնահատկություններով հանդերձ, մնում է դասական հարմոնիայի շրջանակներում: Մեկ անգամ ևս շեշտենք, որ **սա նախակոմիտասյան հայ կոմպոզիտորական արվեստի հարմոնիկ բնութագրերից է. կոմիտասյան բազմաձայնությունը սկզբունքորեն տարբերվում է դրանից:**

Գ. Գյոդակյանի տեսակետում նկարագրված հակասությունը չկա: Նրա ուսումնասիրությունից մեջբերված դրույթն ու հարմոնիայի՝ մեր կողմից առաջադրված պայմանը համահունչ են, քանի որ այս տեսաբանը պաշտպանում է կոմիտասյան հարմոնիայի նոր և հայ երաժշտության ձայնակարգերի հիման վրա ձևավորված լինելու հիմնադրույթը: Գ. Գյոդակյանը մեկ քայլ առաջ է գնում՝ հատուկ շեշտելով դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ հիմքի չեզոքացումը Կոմիտասի արվեստում՝ թող որ ակորդային նոր կազմերից բխող տրամաբանությամբ: Սակայն նրա ստեղծագործության մեջ ձայնակարգային նոր հիմքի, նոր ակորդային կազմերի կիրառության հետևանքով դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ եռյակի (T-S-D) «բացարձակ իշխանությանը» փոխարինելու եկած «նոր ֆունկցիոնալ կապերի», դրանց առնչակից բազմաբնույթ հարցերի ուսումնասիրությունը տեսաբանը թողնում է ապագային²³:

Այդուհանդերձ, հակված ենք Գ. Գյոդակյանի առաջադրած «միացյալ տոնիկայի» հասկացությունը ևս, որին դեռ կանդրադառ-

²² Տե՛ս նաև Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 220:

²³ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 119:

նանք, դիտարկել նման ծայնակարգային հիմքով պայմանավորվող օրինաչափությունների շարքում: Իր հերթին, Կոմիտասի արվեստում Է. Փաշինյանի բացահայտած «երկլադային» «մոնոտոնիկալ» ծայնակարգերի ուղղահայաց առանցքներով միավորվող հորիզոնական բազմաձայնությունը նույնպես (պոլիմոդալություն, բազմաձայնակարգայնություն), ուղղակի դիատոնիկ ծայնակարգերի ֆունկցիոնալ տրամաբանությունից բխող երևույթ է²⁴:

Վերջապես՝ Կոմիտասի արվեստում ծայնակարգերի կիրառությունը կարևորած բոլոր երաժշտագետներին հիշելու անհրաժեշտություն չկա, քանի որ ինքը՝ Կոմիտասը, խիստ հստակորեն հենց ծայնակարգային հիմքն է մեկնակետ ընտրում «Պատարագի» երգասացություններում Մ. Եկմայանի կիրառած բազմաձայնությունը գրախոսելիս: Մի շարք հիմնարար բնույթի դիտարկումներ, սկզբունքային գնահատականներ (թե՛ դրական, թե՛ բացասական) տրված են՝ հայ երաժշտության ծայնակարգային հիմքի առանձնահատկություններից ելնելով: Հայկական նոտագրությամբ մեղեդիների որոշ «փոխադրություններ» (եվրոպական նոտագրությամբ իրականացված), «անհամապատասխանություններ» այստեղ շտկելի են համարվում, իսկ որոշ ծայնառություններ կամ ներդաշնակումներ այդպես տեղին են, «շատ սիրուն և կոկիկ»՝ սոսկ հայ երաժշտության ծայնակարգային հիմքի (ծայնեղանակների) հարաբերությամբ²⁵, որը տարբեր է եվրոպական մաժոր–մինորից (ուրեմն և դրանցից բխող T–S–D–ից) իր ուրույն տետրախորդային կառուցվածքով (ուրեմն և դրանց սերտաճումից բխող դիմող և վերջավորող ծայներով)²⁶:

Ինչևէ, ակնհայտ է, որ մեր պնդումները Կոմիտասի հարմոնիայի, դրա ծայնակարգային հիմքի մասին սոսկ մտահայեցողական չեն, այլ հեղինակի կողմից վավերական պնդումներով հաստատագրված և այլ տեսաբանների կողմից հաստատված: Սակայն, ցա-

²⁴ Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 174:

²⁵ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 140–142, 147–150:

²⁶ Նույն տեղում, 138–140:

վոք, իր կոմպոզիտորական տեխնիկայի վերաբերյալ Կոմիտասի որևէ աշխատություն չի պահպանվել և չի հիշատակվում: Տեսաբանների Առաջ քաշած դրույթները որքան էլ կարևոր են, բարձր մասնագիտական մշակվածությամբ, առանձին վերցրած նույնիսկ ինքնուրույն տեսության ամբողջականությամբ օժտված, այնուհանդերձ, **մեր առաջադրած խնդրի՝ Կոմիտասի հարմոնիայի ֆունկցիոնալ հենքի ձևավորման** տեսանկյունից համակարգաստեղծ չեն: Ռ. Աթայանի և Ի. Յոլյանի մեկնաբանմամբ այդ հենքը եվրոպական դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ եռյակն է, Գ. Գյոդակյանի դիտարկումներում, հավանաբար, «տոնիկայնությունն» է, «միասնական տոնիկան»²⁷: Է. Փաշինյանի խիստ հղկված մոտեցման մեկնակետը ընդհանուր դիատոնիկ հնչյունաշարի աստիճաններն են, որ բնական ֆունկցիոնալություն են դրսևորում՝ ձայնակարգային կառույցների հիմք դառնալով: Սա, ինչ խոսք, ֆունկցիոնալության բացահայտման պատշաճ մակարդակ է, սակայն Կոմիտասի բազմաձայն մտածողության առանձին, բարձր կարգի բարդություն ունեցող կոնստրուկցիաների ձևավորման առումով միայն: Օրինակ՝ նրա արվեստում ամենուր չէ, որ ձայնակարգերը կենտրոնաձիգ են (հիպոդորտով), կամ բազմաձայնակարգայնությունը բոլոր ստեղծագործություններում պարտադիր պայման չէ. այն ավելի գծային մտածողության բնութագիր է, քան հարմոնիկ (թեև հարմոնիկ որոշիչ նշանակությամբ օժտված) և այլն:

Մեր խնդրի տեսանկյունից թե՛ Գ. Գյոդակյանի «միասնական տոնիկան» և թե՛ Է. Փաշինյանի նկարագրած «երկլադային» (եռլադայինի հնարավորությունն էլ է նշվում²⁸) «մոնոտոնիկալ» ձայնակարգերի առանցքները հարմոնիկ համակարգում գերակա միակ ֆունկցիայի բնութագրեր ունեն: Վերջինները, մասնավորաբար, ըստ էության ուղղահայաց «կապտաժներ» են, որ Կոմիտասի բազ-

²⁷ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 119:

²⁸ Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 185–186:

մաճայնության մեջ միավորում, միասնականացնում և կարգավորում են տարբեր ծայնակարգային գունայնություն ունեցող գծային հոսքերը: Երկու տեսաբանների առաջադրած այս հասկացություններում դրանց առընթեր դիատոնիկ ծայնակարգից բխող այլ ֆունկցիաներ կամ չկան, կամ եթե ենթադրվում են, ապա նկարագրված չեն: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ ֆունկցիոնալ տրիադան տեղ–տեղ դեռ երևում է:

Երկու ֆունկցիա՝ երեքի փոխարեն

Այսպիսով, եթե ելակետը ծայնակարգն է, ապա Կոմիտասի սահմանած դրույթների ցուցումով հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարերի հիման վրա կառուցվող ծայնակարգերը («քառալարերի շղթա») օկտավային չեն և գերակա ֆունկցիաների առումով **երկֆունկցիա**²⁹ են՝ դեռևս նախակոմիտասյան շրջանի հայ տեսաբանների դիտարկումներով ևս: Այստեղ հարկ ենք համարում երևույթն առավել ճշգրիտ բնութագրել: Զայնակարգի երկու հիմնական **գրավիտացիոն առանցքներով** բնութագրվող ֆունկցիոնալությունն անվանում ենք **բինար ֆունկցիոնալություն** կամ **բինար ֆունկցիոնալ համակարգ**: Կարծում ենք՝ ճշգրիտ գիտությունից քաղված այս տերմինաբանական ձևակերպումները կարող են կիրառվել մեր քննարկած երևույթների հետ իմաստաբանական առումով իրենց ունեցած գրեթե լրիվ համարժեքությամբ³⁰:

²⁹ Նկատի ունենք նաև Ութձայնի վերաբերյալ նրա տեսական դատողությունները: **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայ եկեղեցական երաժշտություն. II հայրց ութձայն համակարգը, Բ. Երգեցողություն, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2007, էջ 26–44:

³⁰ «Բինար» բառը տերմինի նշանակությամբ երաժշտագիտության մեջ կիրառվում է բազում և տարբեր իրողություններ նկարագրելիս: Մեզ համար, այդուհանդերձ, եզրաբանական նշանակություն ունի աստրոֆիզիկայի բնագավառի «աստղային բինար համակարգերի» երևույթը, որի հետ իմաստային համարժեքություն է դրսևորում այստեղ դիտարկվող ծայնակարգի և հարմոնիկ համակարգի երկառնանց ձգողականությամբ պայմանավորված ֆունկցիոնալությունը:

Մեկ ճշգրտում. Լ. Մազելը XX դ. հարմոնիկ միտումների մասին խոսելիս գրում է. «*Ժամանակակից երաժշտության մեջ ակորդների և նրանց հարաբերակցության բարդացումը հաճախ համահնչյունների բաշխումն ըստ ֆունկցիոնալ խմբերի դարձնում է անհամեմատ քիչ հստակված, հաճախ անհնար, և այնժամ երեք ֆունկցիաներին փոխարինելու են գալիս երկուսը՝ տոնիկան և ոչ-տոնիկան*»³¹: Մեր նկարագրածը կարող է նման լինել «տոնիկա-ոչ-տոնիկա» զույգին, սակայն սկզբունքային տարբերությամբ: Լ. Մազելի նկարագրած դեպքը դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ համակարգի փոխակերպումների արդյունքում տրիադայի կրած «դեֆորմացիան» է արտացոլում: Հայ մոնոդիկ երաժշտության ծայնակարգերի երկու հիմնական ֆունկցիաները նման փոխակերպման արդյունք չեն, և դրանց ֆունկցիոնալ բնութագրերը ծայնակարգերի սկզբունքորեն այլ կառուցվածքաբանության բնական արտահայտություն են, թեև չենք բացառում, որ հարմոնիկ պրոգրեսիայում այդ ֆունկցիաների կիրառությունը որոշակի զուգահեռականություն առաջացնի Լ. Մազելի նկարագրած երևույթի հետ:

Համակարգում բինարությունն ապահովվում է օժանդակ և հիմնական հենակետերի առկայությամբ, որ հայ հոգևոր երաժշտության տեսական հասկացություններով հայտնի են նաև դիմող և վերջավորող ծայներ անվանումներով: Ի դեպ, ֆունկցիաների այդ երկու անվանումներն էլ՝ օժանդակ և հիմնական հենակետեր, դիմող և վերջավորող ծայներ, նպատակահարմար ենք համարում համազոր կերպով կիրառել: Այն, որ հայ մոնոդիկ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի նմուշներում դիմող ծայնը կարող է լինել մեկ և մեկից ավել, բնավ չի խախտում երկու ֆունկցիաների շրջանակը. այն սոսկ հայ երաժշտության ծայնակարգային հիմքի և դրանով պայմանավորվող երկու ֆունկցիաներից մեկի կիրառական բնութագիրն է: Վերջավորող ծայնը ևս կարող է ունենալ համարժեքության ձգտող «փոխնակ-

³¹ Л. Мазель, ук. соч., с. 18.

ներ», որոնց այստեղ չենք անդրադառնա: Մյուս կողմից օժանդակ հենակետը կարող է արտահայտվել ծայնակարգի տեղեկային, կվարտային և կվինտային աստիճաններով (այլ տարբերակներ ևս հնարավոր են): Վերջին երկու դեպքում ակնհայտ է, որ կվարտային կամ կվինտային հենակետերը վերջավորող ծայնի հետ միասին առաջացնում են ֆունկցիոնալ փոխկապեր, որ շատ հիշեցնում են T-S և T-D փոխհարաբերություններ: Սակայն ամբողջ խնդիրն այն է, որ օժանդակ հենակետը, անկախ իր դրսևորման ծայնակարգային աստիճանից, ո՛չ մեկն է, ո՛չ էլ մյուսը: Այնպես, ինչպես հիմնական հենակետը կամ վերջավորող ծայնը տոնիկա չէ, որքան էլ նման լինի դրան: Իհարկե, եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ դրանց զուգահեռ հասկացությունները կան՝ «**ռեպերկուսա**» և «**ֆինալիս**»: Սակայն, դրանք ինքնին տարբեր են նույն T և D ֆունկցիաներից: Իր հերթին, դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ հիմքն էլ այդ հասկացություններով չի կազմվում (թեև նրանցից է ծնվել): Հակառակ դեպքում առավել մեծ զուգահեռականություն կունենայինք դրա և կոմիտասյան հարմոնիայի միջև: Այլ կերպ ասած՝ հնարավոր առավել մեծ զուգահեռականություն կարող է ակնկալվել կոմիտասյան հարմոնիայի և նախադասական շրջանի եվրոպական երաժշտական արվեստի հարմոնիկ դրսևորումների, քան դասական և ռոմանտիկական երաժշտության հարմոնիկ համակարգի միջև:

Ի դեպ, թեև Կոմիտասի ակորդային կառույցներին հատուկ առանձնահատկությունները մեր քննարկած հարցի կապակցությամբ, իրենց կարևորությամբ հանդերձ, նպաստող, լրացնող գործոն համարեցինք միայն, այդուհանդերձ, այստեղ մեկ դիտարկում կարող ենք անել: Յու. Տյուլինը եվրոպական դասական հարմոնիայի պատմական կայացման ճանապարհին՝ հին հույներից սկսած մինչև նախադասական շրջան, ծայնակարգային մտածողության կարևոր փոխակերպումների շարքում վճռորոշ է համարում այն, որ ծայնակարգի III աստիճանը ձեռք բերեց տեղեկային կայուն հենակետի արժեք, և հարմոնիկ սկզբունքը ներթափանցեց

ծայնակարգային հիմք, ապա. «կվինտային հենքից ծնվեց եռահնչյունային հենքը և ծայնակարգային մտածողությունը գնաց հարմոնիկ բարդացման ճանապարհով...»³²: Զուտ տեսական դատողությունների մակարդակում, հարմոնիկ մտածողության կազմավորման տեսանկյունից, տերցիայի հարմոնիկ նշանակության վերաբերյալ նմանատիպ դատողություններ ունի նաև Լ. Մազելը³³, և բնական է կարծել, որ եվրոպական հարմոնիայի վերաբերյալ տերցիայի վճռորոշ դերի պատմականության մասին այս կարգի մոտեցումները բնավ եզակի չեն երաժշտատեսական մտքի դաշտում: Այդ մոտեցումները պարզապես պայմանավորված և թելադրված են եվրոպական հարմոնիայի հիմնական բնութագրիչներից մեկով՝ տերցիային համաձայնեցման հիմքով: Ուստի այդ հանրահայտ օրինաչափության բացահայտումը չէ մեր խնդրո առարկան:

Այստեղ կարևոր է այն, որ նկարագրված պատմական գործընթացի տրամաբանությանը հակառակ՝ տերցիայի հեռացումը հարմոնիկ կառույցներից կոմիտասյան հարմոնիկ մտածողությունը շատ առումներով զուգահեռական է դարձնում եվրոպական նախադասական շրջանի բազմաձայնության ուղղահայաց օրինաչափությունների հետ: Վերջապես՝ Կոմիտասի արվեստում մեկ ակորդի օրինակով արտահայտված այդպիսի զուգահեռականություն արդեն նկատել է Է. Փաշինյանը³⁴: Հատուկ շեշտենք, որ բոլոր առանձնահատկություններով հանդերձ՝ նման զուգահեռականությունն անխուսափելի է եզրափակիչ հարմոնիկ դարձվածքներում (պայմանականորեն՝ կադանս)՝ պայմանավորված ֆունկցիոնալ զույգի առկայությամբ: Սակայն այդ իրողությունների քննությունը ևս Կոմիտասի հարմոնիայի հետազոտման մեջ առանձին ոլորտ է ենթադրում:

Ինչևէ, հիշելով մեկ-երկու հիմնադրույթ՝ նշենք, որ մոնոդիկ արվեստում օժանդակ հենակետը իր վրա է վերցնում ստեղծագոր-

³² Ю. Тюлин, ук. соч., с. 95–96.

³³ Л. Мазель, ук. соч., с. 14.

³⁴ Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 181:

ծության ծավալման ողջ գործընթացը: Սկզբունքորեն մեղեդիական գծի կազմակերպման ընթացքի տեսանկյունից այն առավել կարևոր է, քան վերջավորող ծայնը կամ հիմնական հենակետը: Վերջինիս գերակա բնույթը հաստատվում է սոսկ ավարտին, երբ ողջ երաժշտական ընթացքն ու դրա ներքին տրամաբանությունը ենթարկվում են իրեն: Մինչ այդ եզրափակիչ փուլը հիմնական հենակետը գործնականում կարող է նույնիսկ չերևալ: Հակառակը նույնպես տեղի ունի. հիմնական հենակետի ֆունկցիան կատարող աստիճանը հընթացս կարող է երևակվել, սակայն մինչ երգի ավարտը այն վերջավորող ծայն չէ, այլ օժանդակ հենակետ կամ այլ ինչ: Այստեղից հետևում է, որ եթե հարմոնիկ համակարգի հիմքում դրվի մոդալ ծայնակարգային բինար ֆունկցիոնալությունը, հարմոնիկ փոխկապերը ոչ թե էականորեն, այլ սկզբունքորեն այլ կլինեն:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության ծայնակարգերի այս երկու հիմնական ֆունկցիաների հարմոնիկ մարմնավորումը Կոմիտասի արվեստում մի քանի հնարավոր տարբերակներ է առաջացնում: Նախ՝ տոնայնական պլանի հիմնական առանցքը վերջավորող ծայնի շուրջ է ձևակերպվում: Հատուկ շեշտենք, որ **տոնայնություն** ասելով հասկանում ենք ոչ այն, ինչ սովորաբար հասկացվում է եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում՝ ծայնակարգ–տոնայնություն (լադատոնայնություն՝ ըստ Բ. Յավորսկու), այլ **ստեղծագործության բազմաձայն հյուսվածքի կազմակերպման ընդհանուր բարձրությունը, դրա առանցքով, հիմնական հաստատունով որոշարկված, ինչը կարող է նաև ծայնակարգային հստակություն չունենալ կամ ունենալ ոչ սովոր իմաստով**: Թերևս որոշ զուգահեռականություն կարող է առաջանալ **ընդլայնված տոնայնություն** հասկացության հետ: Միևնույն ժամանակ կիրառելի ենք համարում դասական հարմոնիայի տոնայնական ցուցիչները բոլոր այն դեպքերում, երբ դեռ ստեղծագործության առանձին դրվագներում, տեղայնացված տիրույթներում արտահայտվում են հարմոնիկ երանգավորումներ, որ կարող էին բնութագրվել այդպիսի ծայնակարգային–տոնայնական

ցուցիչներով: Սակայն հընթացս կաշխատենք ցույց տալ դրանց պայմանականությունն ու լոկալիզացված բնույթը հարմոնիկ կառուցվածքի ամբողջականության մեջ:

Ուրեմն, վերջավորող ծայնը, որպես տոնայնական պլանի առանցք, կարող է արտացոլվել տոնայնության հիմնական ֆունկցիայի ակորդային հիմքի կամ այդ ակորդի աստիճաններից մեկի դերակատարությամբ: Բոլոր դեպքերում վերջավորող ծայնը ներառված է տոնայնական առանցքի հիմնական հարմոնիկ միավորի, պայմանականորեն ասած՝ հիմնական ակորդի կառուցվածքի մեջ: Օժանդակ հենակետի հարմոնիկ մարմնավորման դեպքում հնարավոր են տարբերակներ: Այն կարող է հանդես գալ թե՛ հիմնական ակորդի կազմում, թե՛ դրա ազդեցության տիրույթում գտնվող այլ ակորդի կազմում և թե՛ հարաբերական ինքնուրույնությամբ օժտված հարմոնիկ կառույցում:

Նկատված տարբերակները թելադրում են հիմնական և օժանդակ ֆունկցիաների տարաբնույթ փոխկապեր, որոնցից առանձնացնում ենք երեքը: Ֆունկցիոնալ առաջին փոխհարաբերությունը բնութագրվում է հիմնական հենակետի կողմից օժանդակ հենակետի «կլանումով»: Այն արտահայտվում է հիմնական ակորդի կազմում օժանդակ հենակետի ներառումով:

«Կլանում»

«Կուժն առա» խմբերգում մեղեդին ծավալվում է երկրորդ օկտավայի *cis* –ից մեկնարկող փոյուզիական մինորում³⁵: Օժանդակ հենակետերը երեքն են. *e*., նույն *cis* – ը, որի ժամանակավոր երևակումը ստեղծագործության ընթացքում թույլ է տալիս դա մեկնաբանել որպես օժանդակ հենակետերից մեկը, սակայն այն վերջում

³⁵ Այստեղ և ընթացքում դիտարկված օրինակներն առնված են Կոմիտասի երկերի ժողովածուի երկրորդ հատորից (խմբ. Ռ. Աթայանի). Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969: Մեր ձեռքի տակ է նաև «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուի երկրորդ տպագրությունը (Փարիզ, 1920):

կայունանում է հիմնական հենակետի ֆունկցիայով, և երրորդ օժանդակ հենակետի իրավունքների է հավակնում d_1 -ը (3-րդ, 7-րդ, 9-րդ, 10-րդ, 11-րդ տակտեր):

Կոմիտասի արվեստում, դեռևս Է. Փաշինյանի կողմից նկատված օրինաչափությամբ, փոյուզիական–լոկրիական ձայնակարգային արտահայտությունները բազմաձայնվում են վերջավորող ձայնից տերցիա ներքև մաժոր տոնայնության մեջ³⁶:

Բացի այն տեսական բացատրություններից, որ բերել է Է. Փաշինյանը, երևույթը այլ պատճառ ևս ունի: Բանն այն է, որ հայ հոգևոր երաժշտության տեսության համաձայն՝ ԱՁ–ի հիմքում լոկրիական ձայնակարգն է³⁷: Այն կարող է նաև հանդես գալ սոսկ փոյուզիական նախադիր օղակով³⁸ (ունի նաև հիպո ոլորտ, որի բնութագիրն այստեղ սկզբունքային չէ): Ձայնեղանակի դիմող և վերջավորող ձայները համընկնում են: Ձայնեղանակը սովորաբար արձանագրվում է առաջին օկտավի A հնչյունից (դիմող և վերջավորող ձայները): Ձայնառությունը նույն A դիմող ձայնն է կամ նույն օկտավայի F հնչյունը³⁹, որը բնական հնչյունաշարում մաժոր ձայնակարգի հիմք է: Ք. Կուշնարյանի տերմինաբանությամբ՝ այն միքսոլիդիական աստի-

³⁶ Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 183:

Նաև. «Այսպիսով, հիպոդորիական–էոլական լադում գրված մեղեդիների բազմաձայն մշակումը կենտրոնացվում է նույն լադի փոնիկական ունիսոնի, օկտավայի և կվինտօկտավորդի հիման վրա, իսկ **հիպոփոյուզիական–լոկրիական և հիպոիոնական–միքսոլիդիական լադերում՝ վերջինի մաժոր փոնիկական եռահնչյունի հիման վրա** [ընդգծումը մերն է՝ Մ. Ն.] կոմիտասյան եռափոնայ, եռլադային համակարգում»: Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 185:

Կոմիտասի արվեստում փոյուզիական միներում (ալտերացված) ծավալվող «Ձիգ տու, քաշի» երգը մաժորում բազմաձայնելու հանգամանքը նկատել է նաև Ռ. Աթայանը (նշվ. աշխ., էջ 103–104):

³⁷ Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոսրագրությունը, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1959, էջ 162:

³⁸ Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1977, с. 171.

³⁹ Ն. Թաշճեան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874, էջ 53:

ճան է: Այսինքն, ըստ ավանդույթի, փոյուզիական–լոկրիական հիմքով այս ծայնեղանակի ուղղահայաց բազմաձայնման նախնական տարրը բնական հնչյունաշարում կառուցվում է տերցիա ներքև մաժոր աստիճանից:

Այն, որ ծայնառությունը XIX դ. հայ տեսաբաններն ընկալում էին որպես ներդաշնակության արտահայտություն, հստակ գիտակցում էին հայ և եվրոպական ծայնակարգերի միջև առկա տարբերությունները, դրանցով պայմանավորված ներդաշնակման սկզբունքների տարասեռությունը, արձանագրված է Ն. Թաշճյանի դասագրքում⁴⁰: Սակայն ակնհայտ է նաև այն, որ Կոմիտասը քաջ գիտեր ավանդույթն ու տեսական առանձնահատկությունները և փոյուզիական–լոկրիական հիմքով մեղեդիներ բազմաձայնելիս առաջնորդվում էր հենց այդ հայրենական ավանդույթով⁴¹:

Ինչևէ, մեր օրինակում ամբողջ տոնայնական պլանը a հիմքով մաժոր միջավայր է, որում ծավալվող մինորային մեղեդու վերջավորող ձայնը մեկնաբանվում է որպես a տոնայնական առանցքի տերցիային տոն: Ակորդի կառուցվածքի մասին քիչ ներքևում կխոսենք. սոսկ նշենք, որ յուրահատուկ է, այդ իսկ պատճառով դասական անվանակարգով խուսափում ենք անվանելուց:

Այն, որ հընթացս *cis*, օժանդակ հենակետը բազմաձայնվում է որպես հիմնական ակորդի փոխակերպումներից մեկը, դեռ կարող է օրինաչափ թվալ, քանի որ ծայնակարգի նույն աստիճանով արտահայտված փոփոխական ֆունկցիայի⁴² հետ գործ ունենք: Սակայն e,

Ա. Բրտեանց, *Դասագիրք հայկական–եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890, էջ 24:

⁴⁰ Ն. Թաշճեան, նշվ. աշխ., էջ 51–53:

⁴¹ Այս հանգույցի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Ա. Բաղդասարյանը:

⁴² Այս հասկացությունը կիրառում ենք ըստ Յու. Տյուլինի: Նրա կողմից բնութագրվող ֆունկցիոնալ երևույթները տարբեր կերպ նկատվել են, ըստ որոշ պնդումների, նույնիսկ Ռամոյի ժամանակներից: Ինքը՝ Տյուլինը, բերում է տարբեր տեսաբանների մոտ երևույթի տարբեր ընկալումներ (**Ю. Тюлин**, укр. соч.,

դիմող ձայնը ևս ներգրավված է նույն *a* տոնայնական առանցքի ակորդային կառույցի մեջ՝ որպես կվինտային տոն: Այս դեպքում առաջին և երկրորդ տակետերում *A-dur*-ի տոնիկական եռահնչյունի լրիվ կազմն առկա է: Ողջ երգի ընթացքում մեղեդիական հյուսվածքի փոխնիփոխ ակտիվացող *e*, և *cis*, հենակետերի հարմոնիկ մարմնացումները և ներառյալ վերջինիս՝ որպես վերջձայն հաստատումը, իրենց բոլոր փոխակերպումներով հանդերձ, կայանում են *a* տոնայնական հիմքի վրա: Արդյունքում գրեթե ողջ ստեղծագործության բազմաձայն հյուսվածքը մեկ հիմնական ակորդի տարատեսակ դարձդարձումներից գոյացող հարմոնիկ կերտվածք է (դրա գծային հագեցումները այստեղ մեր դիտարկման շրջանակից դուրս են⁴³):

Այս երևույթը նկատել է Գ. Գյոդակյանը և անվանել **փոնիկայնություն**⁴⁴: Սակայն նրա մեկնաբանությունը այլ ելակետ ունի. զուգահեռներ տանելով Կլոդ Դեբյուսիի արվեստում նկատված համանման երևույթների հետ՝ Գ. Գյոդակյանն իր առաջարկած տոնիկայնության բացատրությունը գտնում է (այդպես մեկնաբանվել է նաև Դեբյուսիի արվեստի դեպքում) Արևելքի ժողովրդական նվագաձուների արվեստում, նույն հիմքից նվագակցություն կազմակերպելու ստեղծագործական–կատարողական հնարներում⁴⁵: Ասվածը թեև չի հակասում մեր դիտարկումներին, սակայն խնդիրը հանգեցնում է զուտ ստեղծագործական–կատարողական ավանդույթի, որը նույնպես տեսական հիմնավորման կարիք ունի:

XX դ. երաժշտության մեջ հարմոնիայի զարգացման միտումների շուրջ խորհելիս համանման երևույթ նկարագրել է Լ. Մազելը՝

с. 154, сн. 1.), որոնցից այստեղ կանդիդատանք Հ. Շենկերի կիրառած համարժեքներին:

⁴³ Կոմիտասի արվեստում գծային մտածողության ուսումնասիրման կապակցությամբ տե՛ս նաև՝ **А. Багдасарян, Имитационные структуры в произведениях Комитаса**, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990.

⁴⁴ **Գ. Գյոդակյան**, նշվ. աշխ., էջ 110:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 110–111, ծնթ. 27, հմմտ. էջ 93:

հղելով դեռևս Հ. Ռիմանի ձևակերպած դրույթները: Ֆունկցիոնալ տեսության խիստ կիրառության պայմաններում հոմոֆոն–հարմոնիկ սկզբունքն այն աստիճան գերիշխող է դառնում շարադրանքում, որ հարմոնիայի՝ կենդանի ծայնատարության հետ կապված մեղեդիական–ինտոնացիոն բնութագրերը հետին պլան են մղվում: Դրա հետևանքով հիմնական մեղեդիական գծի գերակայության համեմատ ուղեկցող ծայների մեղեդիական նկարագրի հանդեպ «հետաքրքրությունն» այնքան է թուլանում, որ դրանք հեշտորեն կարող են և անտեսվել: Այստեղից էլ նվագակցությունը շարադրելիս սկզբունքորեն հնարավոր է դառնում նույն ակորդի մեկ շրջվածքի փոխարինումը մյուս շրջվածքով՝ առանց վնասելու հարմոնիկ տրամաբանությունը: Ավելին, առաջանում է այս կարգի փոխարկումների առավել մեծ հնարավորություն՝ նույն ֆունկցիայի շրջանակներում⁴⁶: Արդյո՞ք կոմիտասյան ստեղծագործության մեջ Գ. Գյոդակյանի նկատած երևույթը մեկ ֆունկցիայի շրջանակում շրջվածքային նման փոխարկումների շարք չէ: Դրա զուտ տեսական հնարավորությունը չենք բացառում: Սակայն նկարագրված երևույթի առումով, թերևս, վերապահություն կարող է առաջանալ ենթաձայների զարգացածության տեսանկյունից: Կոմիտասյան ստեղծագործությունների հյուսվածքը ծայրից ծայր ներթափանցված է մեղեդիական գծերով, ենթաձայներով: Իրականում այստեղ դժվար է գտնել այնքան խիստ հոմոֆոն–հարմոնիկ շարադրանք, որում ըստ Ռիմանի և Մագելի հնարավոր լինեք նման ներֆունկցիոնալ փոխարկելիություն՝ օժանդակ գծային հոսքերի անտեսումով:

Ինչևէ, երևույթը կարող է հիմնավորվել մեր նկարագրած ֆունկցիոնալ իրողություններով ևս, առանց համանման վերապահություններ առաջացնելու:

Այս տեսանկյունից հարկ է մի փոքր ավելի ակնդետ ուշադրությամբ դիտարկել կիրառված տերմինը: Ամենայն հավանականությամբ

⁴⁶ Л. Мазель, ук. соч., с. 19.

յամբ տոնայնականությունը փոխառված է Յու. Տյուլինի համանուն տերմինից (тоникальность): Վերջինս, հավանաբար, այն օգտագործում է որպես Հ. Շենկերի կիրառած հասկացություններից Tonikawert⁴⁷-ի կամ Tonikasucht-ի⁴⁸ ռուսերեն պատճենում, որով, ինչպես ինքն է կարծում, բնութագրվում է հենց ֆունկցիոնալ փոփոխականությունը⁴⁹. մեր կարծիքով՝ վերջինիս առավել համահունչ է Հ. Շենկերի մեկ այլ՝ Tonikalisierung եզրը: Դրան կանդրադառնանք ստորև:

Ինչևէ, Գ. Գյոդակյանը հատուկ շեշտում է, որ իր կիրառածը պայմանական տերմին է, որ ինքն օգտագործում է «միասնական տոնիկական ֆունկցիայի» երևույթը բացատրելիս, ուստի այն չենք կարող կապել փոփոխական ֆունկցիաների հիշյալ կոնտեքստի հետ⁵⁰:

«Կուժն առա» խմբերգի երրորդ օժանդակ հենակետը՝ ժ, դիտարկված է որպես ծայնակարգի չորրորդ աստիճան, որը երբեմն ուղիղ արտահայտվում է այդ աստիճանի կվարտսեքստակորդով, ինչն, ի դեպ, դարձյալ ներդաշնակության ողջ հյուսվածքի a օստինատ հիմքը չխախտելու հնարավորություն է ստեղծում:

Այժմ, եթե փորձենք նկարագրվածը նույնականացնել ֆունկցիոնալ հարմոնիայի դիրքերից, կարող ենք ասել, որ երգը հարմոնիզացվել է A-dur-ում: Սակայն այդ ի՞նչ և ինչպիսի՞ A-dur է, որի ֆունկցիաներից երկուսը տոնիկայով են կայանում, այն էլ՝ մինոր ծայնակարգի շրջանակում: Խոսքն այն մասին չէ, որ տոնիկական ակորդը չի կարող բնութագրել ծայնակարգ–տոնայնությունը: Կարող է: Այստեղ ստեղծագործության կայացման ողջ ընթացքում երկու հիմնական ֆունկցիաներ մեկնաբանված են որպես տոնիկա. դրանք ոչ թե չկան, այլ, հստակորեն արտահայտված լինելով մեղեդու ձայնակարգային հիմքում, հարմոնիկ մեկնաբանմամբ ներառված և դի-

⁴⁷ H. Schenker, *Harmonielehre. Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, II. Praktischer Teil, Stuttgart: J. G. Cotta, 1906, S. 332–334.

⁴⁸ H. Schenker, op. cit., S. 334–336.

⁴⁹ Ю. Тюлин, ук. соч., с. 154, сн. 1.

⁵⁰ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 110:

տարկված են սոսկ տոնիկական տիրույթում, **կլանված** կամ **չեզոքացված** են նրա կողմից: Պարզ ասած՝ դասական հարմոնիայում դժվար է պատկերացնել որևէ տոնայնություն, որում, օրինակ, դոմինանտան մեկնաբանված և ներկայացված է սոսկ տոնիկայով: Ստացվում է A-dur՝ արտացոլված T և S ֆունկցիաներով, այն էլ, եթե d, օժանդակ հենակետը սուբդոմինանտա մեկնաբանենք, ինչը վերապահություններ է առաջացնում ակորդային հաջորդականությունների, հարմոնիկ դարձվածքաբանության (հատկապես կադանսում) և մի շարք այլ առումներով:

Բացի դրանից՝ առկա է ևս մեկ առանձնահատկություն, որը ոչ մի կերպ թույլ չի տալիս հիմնական ակորդը նույնականացնել որպես A-dur-ի տոնիկական ակորդ: Դա այն դեպքերից է, երբ կարևորվում է ակորդի կառուցվածքը, որում տերցիային տոնը բացակայում է: Անկախ իր կառույցում առկա այլ միավորներից՝ տերցիային տոնի բացակայությունը հնարավորություն չի ընձեռում, գոնե մաժոր-մինոր հարմոնիկ համակարգում, ծայնակարգի թեքությունը որոշելու⁵¹: Ուստի հարմոնիկ հյուսվածքի տոնայնական պլանը հստակված է A առանցքով, սակայն ծայնակարգային հիմքը, հակառակ բանալիում առկա նշանների ցուցումի, ստեղծագործության ավարտին չի որոշարկվում կամ գոնե չի որոշարկվում այնպես, ինչպես ընդունված է ֆունկցիոնալ հարմոնիայի շրջանակներում:

Կոմիտասյան արվեստում բանալու նշանների կիրառության առանձնահատկությունները քննարկման առանձին նյութ են, որին այստեղ չենք անդրադառնա:

⁵¹ Տերցիային տոնը մաժոր կամ մինոր ծայնակարգերի ցուցիչ, որոշարկիչ (определитель) է համարել դեռևս Լ. Մազելը՝ իր բացատրությունները հիմնավորելով Էռնստ Կուրտի հայեցակետով:
Л. Мазель, ук. соч., с. 13–15.

Գերակա և ենթակա հենակետեր

Վերևում քննարկված երրորդ d, օժանդակ հենակետի և a հիմնական հենակետի հարաբերակցությունը ներկայացնում է հարմոնիկ հյուսվածքում այդ ֆունկցիաների փոխհարաբերության՝ մեր կողմից առանձնացված երկրորդ մոդելը: Այդ դեպքում, թեև օժանդակ հենակետը չի տարրալուծվում հիմնական հենակետի հարմոնիկ կառուցվածքներում, սակայն մնում է նրան ենթակա տիրույթում երևակվող ծայնակարգային աստիճանի կարգավիճակում:

«Առավոտուն բարի լուս» խմբերգի⁵² մեղեդին, որ հանձնարարված է մենակատար տենորին, ծավալվում է a վերջավորող ծայնով էոլական մինորում: Սոպրանոների երգաբաժնում 17-րդ և 21-րդ տակտերում 6-րդ աստիճանի ալտերացիայով երևակվում է նաև դորիական մինորը, որ գծային հյուսվածքում համադրվում է էոլականին, առաջացնելով պոլիմոդալություն (բազմաձայնակարգայնություն)⁵³, որ առավել ընդգծվում է 21-րդ և 23-րդ տակտերում: Դիմող ձայները կամ օժանդակ հենակետերը երեքն են: Նախ d₁-ն, ապա՝ նույն a-ն և e₁-ն:

Ստեղծագործությունը բազմաձայնված է a տոնայնական առանցքի շուրջ: Առաջին վեց տակտում d, օժանդակ հենակետը հստակորեն առաջնորդում է մեղեդու զարգացման գործընթացը: Բազմաձայնում, որպես այդպիսին, չկա: Մենակատար տենորին ուղեկցում է սոպրանոյի երգաբաժնում ձգվող նույն d₁-ն, այն էլ 3-րդ տակտից միայն՝ առաջացնելով a-d₁ ներդաշնական առանցքը: Անցումը a հենակետի տիրույթ կատարվում է 7-րդ տակտից, որը հստակորեն հաստատվում է 8-րդից 10-րդ տակտերում: Այս չորս տակտից առաջին երկուսն ուղեկցվում են e₁ ձայնառությամբ՝ 8-րդ տակտում առաջացնելով՝ a-e₁ դուոդեցիմա, իսկ մյուս երկու տակտերն արդեն՝ a-a-e₁ **օկտոդուդեցիմակորդ (I¹²_g)** ձայնառությամբ են

⁵² Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, էջ 34:

⁵³ Բազմաձայնակարգայնության (պոլիլադայնության) առավել հանգամանալի դիտարկումը կա է. Փաշինյանի հիշյալ հոդվածում:

կազմակերպված: Ապա a-d₁ կվարտան է բազմաձայնման հիմքը, որ 9-րդ տակտում կազմում է 'a-a-d₁ **օկտունդեցիմակորդ (I"₈)**, մինչև որ 15-16-րդ տակտերում օկտավաների կրկնապատկմամբ կամ եռապատկմամբ առաջացնում է **օկտակորդներ**: Հաջորդ երեք տակտերը a-e₁ կվինտայի շուրջ ձևավորվող **բազմաձայն ձայնառություններով** են ներդաշնակված. 17-18-րդ տակտերում այդ ինտերվալը հնչում է՝ ներքևից երկու օկտավա համադրումով, իսկ 19-րդ տակտում նույն հնչյունների բաղադրմամբ առաջացնում է "a-'a-e-e₁ ակորդը: Հարմոնիկ առումով 20-րդ և 22-րդ տակտերը, թերևս, առանցքային նշանակություն ունեն: Դրանցում հնչում է տոնիկական ակորդը՝ "a-'a-c-e-e₁ կառուցվածքով: 23-րդ տակտը դարձյալ զույգ օժանդակ հենակետերի շուրջ կվինտայի, կվարտայի և դրանց a օստինատ հիմքի օկտավային կրկնապատկումներից գոյացող ակորդների առանցքով է ներդաշնակվում:

Ուշագրավ են 24-ից 26-րդ տակտերը, որտեղ e₁ օժանդակ հենակետը ներդաշնակված է 'c-'g-c-g-e₁ եռահնչյունով (24 և 25-րդ տակտեր), իսկ d₁ օժանդակ հենակետը՝ 'd-g-d₁ ունդեցիմ-կվինտակորդով, որն ըստ էության նույն կվարտօկտակորդն է՝ օկտավա ընդլայնված հիմքով (26-րդ տակտ), ապա 'd-'a-a-d₁ ակորդով (27-29-րդ տակտեր): Վերջավորող a հնչյունը սոսկ օկտավային կրկնապատկմամբ է արտացոլված՝ նույն հնչյունի օստինատ բասով ուղեկցված:

Այժմ, եթե փորձենք ամբողջ նկարագրվածը մեկնաբանել մաթոր-մինոր համակարգի տեսանկյունից, միակ հստակ երևացող համընկնումը վերը նշված 20-րդ տակտի 'a-c-e a-moll տոնիկական եռահնչյունն է, որի հիմքն ու գագաթը օղակում են օկտավային կրկնություններ, սակայն դրանից ակորդի «ճանաչելիությունը» չի փոխվում: Այսինքն չենք էլ պնդի, թե ակորդի կազմության տերցիային համաձայնեցումը փոխվել է կամ նույնիսկ «համալրվել», քանի որ օկտավային կրկնապատկումները սովորական իրողություն են եվրոպական հարմոնիայում: Սակայն հիմք ունենք պնդելու, որ անգամ այսպիսի հարմոնիկ արտահայտությունը չի

բխում դասական հարմոնիայի տրամաբանությունից, այլ կոմիտայան հարմոնիկ մտածողության՝ մեր ներկայացրած ծայնակարգային հիմքից: Դրանք այստեղ համընկել են՝ պայմանավորված այն պարզ տրամաբանությամբ, որ *a* հիմքով էռլական մինորը նույն բնական մինորն է, որ լիովին կարող է դիտվել որպես *a-moll*: Սակայն այն, որ գործ ունենք տերցիային, կվարտային և կվինտային հիմքով էռլական (նաև դորիական) մինորի հետ, փաստվում է բանալիում դրա «խաղացող» VI աստիճանի՝ *fis*,-ի նշումով: Այսինքն՝ հեղինակը նկատի չի ունեցել *a-moll*-ը, որը «մաքուր» բանալիով է նշվում, այլ հենց բանալիում ցուցել է էռլական-դորիական մինորը: Այլ կերպ բանալիում (ո՛չ հընթացս) *fis*, նշանով *a-moll*-ը չի բացատրվում: Մյուս կողմից, բացի մեկ-երկու բացառությունից, հիմնական ֆունկցիաների գրեթե ողջ հարմոնիկ բառապաշարը կառուցվում է տերցիային տոների շրջանցումով, ինչը նշվեց, որ հնարավոր է դարձնում մաժոր-մինոր ծայնակարգային թեքություններից խուսափելը: Ուստի լադային ցուցիչի կիրառումն այստեղ խիստ պայմանական է:

Օժանդակ հենակետերը ստեղծագործության ողջ ընթացքում, բացառությամբ մի քանի տակտի, ներդաշնակված են հիմնական հենակետի հիմքի վրա, այսինքն՝ նախորդ օրինակի հետ գրեթե նույնական կերպով: Հիմնական հենակետի գերակայությունն օժանդակ հենակետերի համեմատ կամ վերջիններիս ներառումը վերջձայնի հիմքով կառուցվող ակորդների մեջ մի կողմից ֆունկցիոնալ առումով վերիմաստավորում է օժանդակ հենակետերը (կամ ընդհակառակը՝ հիմնական հենակետը), մյուս կողմից հարմոնիկ կառուցվածքով ամբողջականորեն ներկայացնում է մեղեդու ծայնակարգային հիմքի ֆունկցիոնալ ողնաշարը՝ դրա բոլոր հիմնական արտահայտիչների ներառումով: Կարող է զուգահեռ առաջանալ Գ. Գյոդակյանի նկարագրած «միասնական» կամ «բազմակազմ» տոնիկայի գաղափարի

հետ⁵⁴, սակայն էական տարբերությամբ. Գ. Գյոդակյանի «բազմակազմ տոնիկան» ժողովրդական նվագաժողովների փորձից առաջացած տոնիկական հիմքով տարակազմ ակորդ է (կամ ակորդների շարք), որ կարող է ներառել մեղեդու ողջ հնչյունաշարը, սակայն դրանում այլ ֆունկցիաներ չեն երևակվում: Մեր նկարագրածը ծայնակարգի երկու հիմնական հենակետերի ֆունկցիոնալ ձգողականությամբ ամբողջացած և այլ աստիճաններով համալրված հարմոնիկ կառուցվածք է, ընդ որում հենակետերից մեկը ենթարկված է մյուսի ֆունկցիոնալ գերակայությանը, ներառված է նրա տիրույթի մեջ:

Եթե *a* օժանդակ հենակետը, նախորդ օրինակի նմանությամբ, ի վերջո հաստատվում է որպես վերջնաձայն և այդպիսի փոփոխական ֆունկցիոնալության շնորհիվ կարող է և ի սկզբանե ներառվել տոնայնական առանցքի հիմնական ակորդի կազմում, ապա մյուս օժանդակ հենակետերն, այդուհանդերձ, որոշակի ինքնուրույնությամբ արտահայտվելու հնարավորություն ստանում են: 24–26–րդ տակտերում *d*₁ և *e*₁ հենակետերը մեկնաբանվում են որպես VII և III աստիճանների ակորդային տոներ՝ փոխփոխ արտահայտված VII₆, III₅ (24–25–րդ տակտեր) և VII₆₄ ակորդներով (վերջինը կարող է մեկնաբանվել նաև՝ 'd–'g–g–d₁ կազմով ակորդ, որում տենորի *h* անցողիկ հնչյունը սեկունդային քայլերով հանգում է դարձյալ *d*₁–ին (26–րդ տակտ): Հաջորդ երեք տակտում *d*₁ օժանդակ հենակետը հնչում է 'd–'a–a–d₁ կառույցով, որն անկախ իր կառուցվածքից՝ IV աստիճանի արտահայտություն է: Այսինքն՝ նշված դեպքերում օժանդակ հենակետերը մեկնաբանվում են, թեև տոնայնական առանցքի հարաբերակցությամբ, սակայն տարբեր աստիճաններով արտահայտված և որոշակի ֆունկցիոնալ առանձնացվածությամբ օժտված:

Եվ ավելին, թվում է՝ վերը հիշատակված եռահնչյունն ու շրջվածքները (26–րդ տակտ) ուղիղ վկայություն են դասական հար-

⁵⁴ Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 111:

մոնիկ համակարգի մասին, սակայն դրանց ֆունկցիոնալ փոխկապերի ու հարմոնիկ դարձվածքաբանության բարձր աստիճանի երկակիությունը էական վերապահումներ է առաջադրում: Երևույթն, իհարկե, բացատրված է հարմոնիայի տեսության մեջ: Այն ուղիղ մատնանշում է փոփոխական ֆունկցիաների վերաբերյալ տեսական դրույթները: Սակայն մինչ այդ դիտարկումներին անդրադառնալը նկատենք, որ նշված իրողությունն արտացոլում է ակորդների այն աստիճանի թույլ ֆունկցիոնալ կապ, որն իսկապես կարող է մեկնաբանվել որպես հարմոնիկ կառույցների «առանձնացվածություն», որ զուգահեռական է Կոմիտասի ժամանակների արվեստում արդեն երևացած՝ ակորդը որպես անկախ հնչյունային երևույթ դիտարկելուն⁵⁵: Այդ իմաստով հատկապես III⁵₃–ը, եթե առանձին է դիտարկվում, ապա ուղղակի C–dur հնչողություն է հաղորդում հարմոնիկ հյուսվածքին: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ a–(moll) տոնայնության VI աստիճանի մյուս երկու ակորդները կարող են դիտվել որպես դոմինանտա C–dur–ի համար: Սակայն, եթե այդ հաջորդականությամբ ենք դիտում, ապա ամբողջ դրվագն անտրամաբանական կերպով հանգում է a առանցքի համեմատ IV աստիճանի՝ ձայնակարգային թեքությամբ չեզոք հարմոնիկ հաջորդականությանը (27–ից 29–րդ տակտեր): Դա, ինքնին, վկայում է հենց a տոնայնական առանցքի շուրջ հարմոնիկ կառույցների ֆունկցիոնալ թույլ փոխկապերով պայմանավորված առանձնացված («էմանսիպացված») կիրառությունների մասին, որոնք էլ առաջացնում են ակորդների կամ նույնիսկ ձայնակարգային–տոնայնական առանձնացված դրվագների, «տեղային բեկորների» համադրումներ կամ խիստ յուրատիպ մոդուլյացիոն ներհյուսումներ: Այլ խոսքով՝ ակորդային առանձնացվածությունը կարող է բերել ձայնակարգային–տոնայնական լոկալ համադրումների կամ տեղայնացված ներհյուսումների (եթե խուսափենք մոդուլյացիա եզրի դասական

⁵⁵ Հմմտ. Գ. Գյոդակյան, նշվ. աշխ., էջ 92:

կիրառությունից): Կոմիտասի արվեստում համանման երևույթ նկատել է նաև Ռ. Աթայանը՝ այն բնութագրելով որպես «բնական ձգտող տոների միջոցով մոդուլյացիա»⁵⁶:

Այս նույն երևույթը փոփոխական ֆունկցիաների տեսանկյունից Յու. Տյուլինը մեկնաբանում է որպես ձայնակարգի օժանդակ օղակին առնչվող արտահայտություն⁵⁷: Դրա երկու աստիճանը ձգտում են տոնիկական դերակատարություն ստանձնելուն՝ VI աստիճանը զուգահեռ մինորում և III աստիճանը զուգահեռ մաժորում: Դրանում էլ կայանում է այդ ֆունկցիաների փոփոխական բնույթը: Մեր քննարկած III աստիճանի եռահնչյունը որպես C–dur–ի առանցք դիտարկելը լիովին համընկնում է նշվածի հետ: Սակայն հարկ է նկատել նաև, որ այդ իրողությունը, փաստորեն, արտացոլում է Հ. Շենկերի մոտեցումները ևս: Նա մեր կողմից վերը հիշատակած տերմինը նաև այս մասնավոր առիթով է շրջանառել⁵⁸:

Տեղին է ևս մեկ անգամ անդրադառնալ այդ տերմինին: Յու. Տյուլինի կիրառած **тоникальность/տոնիկայնություն** եզրը, որ իր հուշումով առնված է Հ. Շենկերի տեսությունից, կարծում ենք, նկատի ունի երևույթ, որ արտացոլված է երկու հասկացությամբ՝ **Tonikawert** և **Tonikasucht**: Դրանք, ըստ էության, նույն երևույթը ներկայացնում են համապատասխանաբար ակուստիկ–ֆունկցիոնալ և հոգեբանական կողմերով: Առաջինը մատնանշում է եռահնչյունի տոնիկական «արժեքի» առավել ուժգին արտահայտվածությունը, մյուսը՝ եռահնչյունի կամ որևէ հարմոնիկ միավորի բազում ֆունկցիոնալ իմաստավորումներից հատկապես տոնիկականին հակվելու մեր (ունկնդրի) ձգտումը: Այդ պատճառով երևույթը կարող է ներկայանալ որպես եռահնչյունի «տոնիկական արժեք», «տո-

⁵⁶ Ռ. Աթայան, Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, էջ 110:

⁵⁷ Ю. Тюлин, ук. соч., с. 156–157.

⁵⁸ Н. Schenker, op. cit., S. 338–343.

նիկական նշանակություն»⁵⁹ կամ ունկնդրի «տոնիկական մարմաջ», տոնիկային հակվելու «կիրք»⁶⁰:

Թերևս, սա էլ կարող է որոշ իմաստով տեղավորվել փոփոխական ֆունկցիաների մասին մեր ընկալումների մեջ: Առավել ստույգ՝ դրանք շաղկապված երևույթներ են: Սակայն, մեր կարծիքով, փոփոխական ֆունկցիաների բովանդակությունն ուղիղ և անմիջնորդ կերպով արտացոլվում է Հ. Շենկերի **Tonikalisierung** տերմինով (**տոնիկայնացում**՝ Մ. Ն., թարգմանություններում՝ tonicalization⁶¹, то-никализация⁶² համարժեքներով): Այն ներկայացնում է հարմոնիկ հյուսվածքի կայացման գործընթաց (հարմոնիկ պրոգրեսիա, հարմոնիկ հաջորդականություն), որում տոնիկայի ֆունկցիոնալ իրավունքներին հավակնում են այլ ֆունկցիաներ ևս. **դրանք ձգտում են տոնիկայնանալու** կամ **տոնիկայնանում են**⁶³: Այստեղ, իհարկե, կարևոր է մեր «կիրքը» ակորդի ֆունկցիոնալ բազմիմաստության մեջ հատկապես տոնիկականը առանձնացնելու հանդեպ, որ տոնիկայնությունն է: Դրանով հանդերձ կամ դրան առընթեր բուն փաստը կայանում է հարմոնիկ պրոգրեսիայում ոչ տոնիկական աստիճանի վերաիմաստավորմամբ, տոնիկայնացմամբ: Այն թեև երևակում է նոր տոնայնական միջավայրի հեռանկար, այդուհանդերձ, **տոնիկայնացումը մոդուլյացիա չէ**. համապատասխան աստիճանը և **տոնիկայնանալուց** առաջ, և հետո պատկանում է նույն տոնայնական պլանին (նույն դիատոնիկային. Հ. Շենկեր)⁶⁴: Տոնիկայնացումը հարմոնիկ պլանի հարստացմանը, նորովի երանգավորմանը միտված ստեղծագործական հնար է:

⁵⁹ H. Schenker, op. cit., S. 333–334.

⁶⁰ H. Schenker, op. cit., S. 334–336.

⁶¹ H. Schenker, *Harmony*, translated by E. Mann Borgese, edited and annotated by O. Jonas, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1954, p. 256.

⁶² Е. Лагутина, *Генрих Шенкер и его “Учение о гармонии”*, т. 2, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 2014, с. 201.

⁶³ H. Schenker, *Harmonielehre*, S. 337.

⁶⁴ H. Schenker, *Harmonielehre*, S. 338.

Հ. Շենկերի քննարկած մյուս տարբերակները շրջանցելով՝ դառնանք մեր օրինակում արտահայտված մինորի III աստիճանի եռահնչյունի վերիմաստավորմանը, որպես մաժոր առանցք: Հեղինակը դասակարգում է եռահնչյունները: Մաժոր և մինոր եռահնչյունները առանձին վերցրած մաժորում կամ մինորում, ըստ այդ դասակարգման, իրենց մոդուլյացիոն նշանակությամբ եղիմաստ են (յուրաքանչյուրը մաժորում և մինորում, հանրագումարով՝ վեցիմաստ⁶⁵): Նկատենք, որ ակորդների ֆունկցիոնալ բազմիմաստությունն ու դրանց ֆունկցիոնալ որոշարկումն, ըստ հարմոնիկ պրոգրեսիայի, նկարագրված է դեռևս Գ. Վեբերի կողմից: Տոնիկայնացման դրսևորումներն այս դեպքում արտահայտվում են որպես եռահնչյունների մոդուլյացիոն եռակի նշանակության դրսևորում⁶⁶: Այդ նշանակություններից մեկի իրացումն է, որ համընկնում է Կոմիտասի կիրառած տարբերակին:

Թեև փոփոխական ֆունկցիաների երևույթը տարբեր անունով, տարբեր իմաստավորումով դիտարկվում է նույնիսկ դասական հարմոնիայի կայացման և տեսական իմաստավորման շրջանից, այդուհանդերձ, մեր նկարագրած կոնկրետ երևույթները, նախ, սերտաճած են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի թելադրած տրամաբանությանը, որտեղ տոնիկա հասկացությունն առհասարակ բացակայում է, ապա՝ խիստ սակավ բնութագրական են, եթե չասենք հատուկ չեն դասական հարմոնիայի տիպական, նորմատիվային արտահայտություններին: Վերջապես՝ դրանց առկայությունը դասական արվեստում կարող էր այլ՝ մեր դիտարկումներից տարբեր տեսական իմաստավորման արժանանալ⁶⁷: Մեր քննարկածին համահունչ դրսևորումների համար նախապայման է ձայնակարգի հիմ-

⁶⁵ H. Schenker, op. cit., S. 238–240.

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Շենկերի բերած օրինակում նման երևույթը մեկնաբանելու այլ հնարավորությունը հեղինակը կապում է անցողիկ հնչյունների դիտարկման հետ, ինչն իր կարծիքով տեղին չէ: Op. cit., S. 339.

նական ֆունկցիաներին զուգահեռ «օժանդակ օղակների» (Յու. Տյուլին) ակտիվացումը կամ, որ նման է, կենտրոնական առանցքի համեմատ ակորդների, հարմոնիկ դարձվածքների «առանձնացումը» (Գ. Գյոդակյան), «էմանսիպացումը»:

Կարևոր տարբերություն կարող են համարվել նաև հետևյալ առանձնահատկությունները: Նախ՝ Հ. Շենկերը տոնիկայնացման երևույթներն, առհասարակ, լծորդված է դիտում ալտերացիոն երևույթներին կամ ուղղակի **խրոմատիկային**⁶⁸: Դրանք, ըստ հեղինակի, դրսևորվում են տոնիկայնացվող աստիճանին նախորդող կամ այն նախապատրաստող կառույցում, ինչը, կարծում ենք, հարմոնիկ արտահայտությունն ընդհուպ մոտեցնում է **շեղում** հասկացությանը:

Մեր նկարագրած դեպքում ալտերացիան ոչ միայն պարտադիր չէ, այլ իսպառ բացակայում է: Բացի դրանից՝ III և VI աստիճանների եռահնչյունները Յու. Տյուլինի կողմից ծայնակարգի օժանդակ օղակներ են դիտարկվում, մինչդեռ Կոմիտասի խմբերգի այս դրվագում III աստիճանը ծայնակարգային հիմքի գազաթն է, այսինքն՝ երկու հիմնական հենակետերից մեկը: Այդ, ըստ այս տեսաբանների⁶⁹ (նաև Հ. Ռիմանի)⁷⁰ ծայնակարգի գերակա ֆունկցիաներ արտահայտող աստիճաններն էլ կարող են **տոնիկայնացվել** կամ դրսևորել փոփոխական ֆունկցիոնալություն, սակայն հիմնականում կադանսային⁷⁰ և մոդուլյացիոն դարձվածքներում (վերջին դեպքում սկզբուն-

⁶⁸ H. Schenker, op. cit., S. 337–343.

⁶⁹ Հ. Շենկերը դոմինանտայի ներգրավումը դիտարկում է որպես միջնորդավորված տոնիկայնացման նախադիր օղակ: Op. cit., S. 334.

⁷⁰ Ю. Тюлин, ук. соч, с. 152–154.

Հեղինակը նկատում է, որ երևույթը կադանսում՝ T–S փոխհարաբերությամբ արտահայտված, քննարկել է նաև Հ. Ռիմանը: Ук. соч, с. 154, сн. 1.

Իսկապես, Հ. Ռիմանը իր անդրանիկ աշխատություններից մեկում, որ հետո դարձավ նրա դիսերտացիոն աշխատանքը՝ պաշտպանված Գյոթթինգենի համալսարանում, Հաուպտմանի, Ֆիխտեի հայացքների համատեքստում քննարկում է ավտենտիկ և պլագալ կադենցիաների ֆունկցիոնալ խնդիրները և հասնում այն գաղափարին, որ T–ն հանդես է գալիս որպես D իր S–ի տիրույթում: Եզրահանգում է այն մտքին, որ T–ն և S–ն հակոտնյա են:

քային վերապահությամբ): Բանն այն է, որ եվրոպական արվեստում գերակա ֆունկցիաներն ըստ իրենց բնական կառուցվածքի և ձգողական բնութագրերի տոնիկայնացված չեն: Դրանք, օժտված լինելով փոփոխական ֆունկցիաների ներունակությամբ (պոտենցիալով), այն դրսևորում են կամ ալտերացիոն երևույթներ ներառելով, խրոմատիզացվելով, կամ մոդուլյացիոն և կադանսային դարձվածքներում՝ վիճարկելով ծայնակարգի ֆունկցիոնալ առանցք դառնալու իրավունքը:

Շեշտենք, որ թեև մոդուլյացիոն գործընթացն, ըստ էության, կայանում է ծայնակարգի որոշ աստիճանների տոնիկայնացման կամ փոփոխական ֆունկցիաների արտահայտման ճանապարհով, սակայն մոդուլյացիայում բուն տոնիկայնացում եզրը տեղին չէ այլևս՝ վերը նշված պատճառով, իսկ փոփոխական ֆունկցիա իմաստը չեզոքանում է (կամ որ ճշգրիտ է՝ հավասարակշռվում է)՝ նոր հարմոնիկ միջավայրի համար տոնայնական հաստատունի վերածվելով:

Այսինքն, մոդուլյացիան, որքան էլ սերտաճած, բայց և սկզբունքորեն տարբեր է մեր քննարկած հարմոնիկ արտահայտություններից:

Կոմիտասի խմբերգի դիտարկված դրվագում կադանսի մասին չենք խոսում. մոդուլյացայի առումով ծայնակարգի օժանդակ օղակն ինքնին ունի մոդուլյացիոն ներունակություն, որ օժանդակ հենակետի վերածվելիս այդ հարմոնիկ իրողությունը տեղափոխում է ծայնակարգի հիմնային օղակ (տոնիկական օղակ՝ ըստ

H. Riemann, *Über das musikalische Hören*, Dissertation zur Erlangung der Philosophischen Doktorwürde am der Universität Göttingen, geschriben von Hugo Riemann, Leipzig, Druk von Fr. Andräs Nachfolger, 1874, S. 51–53. Տյուլինն այլ հրատարակություն է հղում:

S–ի և D–ի հետ առնչակցված փոփոխական ֆունկցիաների դրսևորումներ Յու. Տյուլինը դիտարկում է նաև տերցիային շարքերում (յկ. соч., с. 179–181): Սակայն դրանց չենք անդրադառնում՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության ծայնակարգերում առնվազն այդ շարքերի քիչ լուսաբանվածության պատճառով: Գոնե առաջին հայացքից դրանք բնորոշ չեն հայ երաժշտության դիատոնիկ ծայնակարգերին:

Ք. Կուշնարյանի): Այսինքն՝ ոչ թե մոդուլացիոն գործընթացի արդյունքում գերակա ֆունկցիաներից մեկն է վերածվում փոփոխական ֆունկցիայի, այլ օժանդակ օղակում փոփոխական ֆունկցիայով արդեն իսկ առկա մոդուլացիոն հնարավորությունը տեղափոխվում է ձայնակարգի հիմնական օղակ՝ համապատասխան աստիճանի գերակա հենակետի վերածվելուն համընթաց: Առաջին դեպքում մոդուլացիոն գործընթացն է, որ խթանում է գերակա ֆունկցիայի փոփոխականություն, **մյուս դեպքում մոդուլացիան ինքը փոփոխականությամբ օժտված օժանդակ ֆունկցիայի խթանած գործընթաց կարող է դառնալ**, որ ձայնակարգի գերակա ֆունկցիայի հետ առնչվում է սոսկ այն բանից հետո, երբ այդ օժանդակ օղակը «կրող» աստիճանը հընթացս մեղեդու ծավալման վերածվում է գերակա աստիճանի:

Ընդհանրացնելով կարող ենք ասել, որ դրանք երկուսն էլ, թեև առնչվում են ձայնակարգի գերակա և փոփոխական ֆունկցիաներին, բայց, ըստ էության, հարմոնիկ տարակարգ արտահայտություններ են:

Սակայն շատ ավելի կարևոր տարբերություն է այն, որ կոմիտասյան խմբերգի՝ մեր նկարագրած դրվագում հարմոնիկ շարադրանքի և տոնիկայնացման կամ փոփոխական ֆունկցիաների կոնկրետ նկարագրված արտահայտությունների հետ մեծ զուգահեռականությամբ հանդերձ, հարմոնիկ դրվագն այդպես էլ չի որոշարկվում որպես a-moll-ի III աստիճանի տոնիկայնացում: Այդպիսին լինելու համար այն պետք է և՛ դրանից առաջ, և՛ դրանից հետո լսվեր որպես a-moll-ի III աստիճան: Սակայն, եթե դիտարկվող դրվագին նախորդող փուլում a-moll-ը ինչ-որ կերպ դեռ կարող է արտահայտված համարվել (նշված եռահնչյունի միջոցով), ապա հաջորդող փուլում այն չկա: C-dur-ը հանգում է D տոնայնական կենտրոնին, ապա միայն՝ A առանցքին: Ընդամին, երկու դեպքում էլ եվրոպական իմաստով ձայնակարգային որոշարկում չունենք: Մյուս կողմից, դասական իմաստով մոդուլացիայի մասին ևս չենք կարող խոսել, քանի

որ C–dur–ն այդպես էլ չի հաստատվում, այլ, ինչպես նշեցինք, հանգում է D–ի:

Այսպիսով՝ Կոմիտասը շարադրել է հարմոնիկ երևույթ, որ գրեթե նույնական արտահայտություն ունի փոփոխական ֆունկցիաների կամ տոնիկայնացման կոնկրետ դրսևորումներից մեկի հետ, սակայն այդպիսին չէ իր **լոկալ ինքնուրույնության և չեզոք ձայնակարգային միջավայրի պատճառով**: Դրան հավելենք այն, որ երևույթը նաև **մոդուլացիա չէ** ոչ միայն եզրի հարմոնիկ բովանդակության նորմատիվային արտահայտությունը չլինելու, այլև իր ունեցած հարմոնիկ **ինքնուրույնության**, հաստատուն և ավարտուն չլինելու պատճառով:

Ստացվում է այն, ինչ նշեցինք՝ տեղային տոնայնական ոլորտների ներհյուսում կամ համադրություն, որ ամբողջականություն և լիարժեք իմաստավորում են ստանում սոսկ ավարտական դարձվածքներում, վերջավորող ձայնի շուրջ ձևավորվող հարմոնիկ համակարգի ամբողջության ներսում: Այս առանձնահատկությունը բխում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի այն առանձնահատկությունից, որով օժանդակ հենակետը կամ նման մի քանիսը սկզբունքորեն ավելի են նման T հասկացությանը, քան վերջավորող ձայնը: Օժանդակ հենակետի տարբերությունը T–ից այն է, որ այդ հատկությունը տեղային է և նախորդ կամ հաջորդ իր նմանի համեմատ անկախ է և առանձնացված, քանի դեռ վերջավորող ձայնի ի հայտ գալով չի ամբողջացել ողջ համալիրը: Այլ խոսքով՝ դասական հարմոնիկ մտածողության համեմատ տոնայնության կանխադիր ցուցիչները, դրանց անսքող կամ լսողությամբ աներկբա ենթադրվող ներկայությունն այստեղ կամ բացակա են, կամ այնքան թույլ արտահայտված, որ տեղային առանցքներին ազատություն (հարաբերական ազատություն) են «շնորհում» մինչև եզրափակիչ դրվագի ձևավորումը (խուսափում ենք կադենցիա եզրից):

Այստեղ ուշարժան է այն փաստը ևս, որ Հ. Շենկերը (1868–1935) Կոմիտասի գրեթե ճշգրիտ ժամանակակիցն է: Մի կողմ թող-

նելով երկու հեղինակների կյանքի և ստեղծագործական ուղու փուլերի բնական անհամապատասխանությունը՝ նկատենք, որ Շենկերի՝ մեր կողմից քննարկած աշխատությունը հրապարակվել է 1906 թ., ըստ էության, այն փուլում, երբ կազմավորվեց Կոմիտասի հասուն ոճը, երբ նա սկսեց հրատարակել իր ստեղծագործությունները: Բնավ կարևոր չէ այս հեղինակների միմյանց ճանաչելու կամ անձանոթ լինելու հանգամանքը⁷¹: Կարևոր է երաժշտական արվեստի և երաժշտատեսական մտքի զարգացման ժամանակափուլը, որի ներքին միտումներն ու տրամաբանությունը երկու տարբեր դեպքերում զուգահեռական իրողություններ են ծնել: Փաստորեն երկու տեսաբան հանգել են հարմոնիկ երևույթների զուգահեռական մեկնաբանման, սակայն էական տարբերությամբ և ձայնակարգային բացարձակ տարբեր մեկնակետերից: Նրանցից մեկն իր հայացքներն արտահայտել է ժամանակի համար խիստ նորարարական տեսությամբ, որ իր մահից տասնամյակներ հետո միայն տարածվեց աշխարհում, իսկ մյուսը դրսևորել է ստեղծագործության մեջ՝ որպես կենդանի գեղարվեստական փաստ:

Դառնալով ստեղծագործության լադատոնայնական նկարագրին՝ կարող ենք այն բնութագրել որպես *a* էոլական–դորիական մի–նոր: Դրա պայմանական գրության ձևերին պատեհ առիթով կանդրադառնանք, այստեղ բավարարվենք *a–moll*(+6) ձևակերպման առաջարկով, որտեղ փակագծում նշված թիվը ավտերացվող աստիճանի ցուցիչն է: Ավելին, առաջարկվող ձևակերպումն էլ ավելի ակնառու է ցույց տալիս *a–moll*–ի ողջ պայմանականությունը:

⁷¹ Կոմիտասը ծանոթ էր Շենկերի աշխատություններին: Նրա գրադարանում պահպանվել է վերջինիս ուսումնասիրություններից մեկը. **Schenker Heinrich**, *Ein Beitrag zur Ornamentik: Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken, umfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens etc.*, Universal Editions, Wien, [1903], 72 S., Komitas Archives N 2827 [971].

Հավասարագոր առանցքներ

Կոմիտասի արվեստում ծայնակարգի հիմնական և օժանդակ հենակետերի փոխհարաբերությունների՝ մեր դասակարգած երրորդ տարբերակով դրանց միջև առկա ֆունկցիոնալ փոխկապերը կարող են այն աստիճան ինքնուրույնացած և ընդգծված երանգավորմամբ արտահայտվել, որ դրանց շուրջ ձևավորված հարմոնիկ միջավայրերի փոխհարաբերությունը հնարավոր է դիտարկել որպես մոդուլյացիա:

Օժանդակ հենակետի հիշատակված բնութագիրն, ըստ էության, նրան (կամ նրանց) ստեղծագործության ողջ ընթացքում վերջավորող ծայնի իրավունք է վերապահում, մինչև որ եզրափակող դարձվածքում երևում է հիմնական հենակետը: Ի դեպ, հայ մոնոդիկ երաժշտական արվեստի ուսումնասիրման մեջ հենց այս սկզբունքով առաջ է քաշվել **ծայնակարգի մոդուլային համակարգի** տեսությունը⁷²: Այն թեև մեզ համար ընդունելի չէ, սակայն առաջարկվում կամ հիմնավորվում է նկարագրված կամ համանման օրինաչափություններով: Ուրեմն և պատահական չէ, որ հենց Կոմիտասի ստեղծագործություններում օժանդակ հենակետից անցումը հիմնական հենակետին հաճախ արտահայտվում է մոդուլյացիայով: Սակայն այստեղ ևս վերապահություն կա: Նախ՝ եզրափակիչ դրվագը կադանս չէ, մոդուլյացիան եվրոպական հարմոնիայի նորմատիվային ընթացքով կարող է և չկայանալ, երկու կենտրոնների միջև մոդուլյացիան կարող է և ընդհանուր ծայնակարգային–տոնայնական համակարգի փոփոխություն չառաջացնել: Վերջինն ամենատարօրինակն է, որ եվրոպական դասական հարմոնիայի նորմերով առհասարակ բա-

⁷² Այդպիսի մոտեցման մեջ մեզ համար ընդունելի է **միկրոֆինալիս** հասկացությունը՝ պայմանով, որ այն կիրառվի ծայնակարգային կամ ներծայնակարգային մոդուլյացիայի առկայությամբ, որպես մոդուլացվող ծայնակարգային ոլորտի առանցք, գլխավոր ֆունկցիա, այլ ոչ **միկրոլադի եզրափակիչ հնչյուն**:

Հմմտ. **К. Худабашян**, Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни, *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, с. 13.

ցատրելի չէ: Նույն ոչօկտավային կառուցվածքի ծայնակարգերում տարբեր առանցքների շուրջ կազմավորված ոլորտների առանձնացված ակտիվացումը ձևավորում է ինքնուրույն ծայնակարգային միջավայրեր, որոնք միավորված են ընդհանուր համակարգային առանցքի շուրջ:

Դիտարկված իրողությունը, փաստորեն, նույնպես կարող է մեկնաբանվել որպես փոփոխական ֆունկցիաների արտահայտություն, **տոնիկայնացում**, թեև էականորեն տարբեր Հ. Շենկերի և Յու. Տյուլինի նկարագրած օրինակներից: Տարբերություններն, իրենց հերթին, պայմանավորված են դիատոնիկ ծայնակարգերի ընձեռած հնարավորություններով, որ, առհասարակ, դուրս է մաժոր–մինոր ծայնակարգային շրջանակից: Նման հարաբերականորեն ինքնուրույն և իրենց հնչական բնութագրերով էականորեն տարբեր ոլորտների միջև անցումը լիովին կարող է մոդուլյացիա առաջացնել՝ չխախտելով ընդհանուր ծայնակարգային համալիրի տիրույթը: Այս դեպքում ծայնակարգն, ըստ էության, տրոհվում է համարժեք, բայց տարբեր ֆունկցիոնալ բնութագրով և ինտոնացիոն բառապաշարով օժտված ոլորտների, որոնց միջև անցումը անցում է տարասեռ ծայնակարգային ոլորտների միջև, ուստի և մոդուլյացիոն բնույթի է: Սակայն մոնոդիայի ամբողջացման տրամաբանությամբ վերջին հենակետը սահմանում է դիատոնիկ ողջ համալիրի ինչպիսին լինելը, դրա վերջնական նկարագիրը, որն այդ վերջին առանցքով է ամբողջանում: Ուստի նախորդ առանձնացված ոլորտները իմաստավորվում են որպես մեկ ծայնակարգային ամբողջության հարաբերականորեն ինքնուրույն բաղադրատարրեր, որոնց միջև անցումը տարասեռ ոլորտների միջև անցում է, որ չի խախտում մոնոդիայի ամբողջական համալիրը: Այլ խոսքով՝ երկու տոնայնական առանցքներն էլ նույն դիատոնիկայի մաս են թե՛ մոդուլյացիայից առաջ, թե՛ դրանից հետո: Այն կարող ենք կոչել **ներծայնակարգային մոդուլյացիա**: Եվ եթե արդյունքում հիմնական հենակետի համեմատ օժանդակ հենակետն ու իր շուրջ ձևա-

վորված ձայնակարգային ոլորտը ունեն I–IV կամ I–V փոխհարաբերություն, ապա դրանցում IV և V աստիճաններն այն աստիճան ինքնուրույնությամբ են օժտված, որ չեն կարող համապատասխանել T–ի համեմատ S կամ D ֆունկցիայի:

Առավել հստակ նման փոխհարաբերություն նկատվում է «Քաղհան» խմբերգում⁷³: Հիմնականում a հիմքով փոյուզիական տետրախորդի շրջանակում ծավալվող մեղեդին (բացառություն է առաջացնում երկրորդ և երրորդ տակտերում երևացող օդային սեքստան) վերը նշված օրինաչափությամբ ներդաշնակված է տերցիա ինտերվալով ներքև գտնվող մաժոր տոնայնության, այսինքն՝ F–dur տոնայնության մեջ: Ընդամին, օժանդակ հենակետերը երկուսն են՝ b ու c: Դրանցից երկրորդը ի սկզբանե (2–3–րդ տակտեր) ներառված է տոնայնական առանցքի եռահնչյունի մեջ: Այսինքն՝ երկրորդ օժանդակ հենակետը «կլանված» է հիմնական հենակետի կողմից: Սակայն առաջին օժանդակ հենակետը՝ b–ն, արտացոլված է իր մաժոր եռահնչյունով: Հիմնական տոնայնության դիրքերից այս հենակետի եռահնչյունը հիմնական տոնայնության չորրորդ աստիճանն է: Սակայն բավարար ֆունկցիոնալ ինքնուրույնության հետևանքով այն իր շուրջ ուրիշ ձայնակարգային–տոնայնական ոլորտ է ձևավորում: Ուստի խմբերգի սկսող դարձվածքներն ուղղակի հնչում են B–dur տոնայնության մեջ:

Ստացվում է վերը քննարկված իրողությանը համահունչ երևույթ: Սակայն փոփոխական ֆունկցիաների արտահայտության դիրքերից, եթե այս փոխհարաբերությունը դիտարկենք որպես I–IV աստիճանների փոխհարաբերություն, ապա խնդիր կառաջանա: Նախ՝ այդ առաջին աստիճանը դեռ չկա, ուրեմն IV–ն էլ չորրորդ չէ դեռ, այլ՝ I: Այն առավել ևս S չէ, որ պետք է փոփոխական ֆունկցիոնալություն դրսևորեր, որպես T՝ առկա T–ին իր հանդեպ վերապա-

⁷³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, էջ 72:

հելով D–ային ֆունկցիա⁷⁴: Եվ հետո՝ վերը նկարագրված դեպքերը առավել հարիր էին կադանսային դարձվածքներին, այլ ոչ ստեղծագործության սկզբին: Միևնույն ժամանակ և՛ տոնայնական պլանների «ներկայացվածությունը», և՛ մեկից մյուսն անցնելը (մոդուլացիա, համադրություն) դասական հարմոնիայի դիրքերից, կարելի է ասել, նորմատիվային հատկանիշներից զուրկ են: Եվ դեռ ավելին, ստեղծագործության ընդհանուր ձայնակարգային–տոնայնական պլանը կարող է խաթարված չհամարվել՝ նկատված տոնայնական պլանների ֆունկցիոնալ «նոսրության», մեկ ֆունկցիայով և մեկ ակորդով արտահատվածության, այստեղից էլ ֆունկցիոնալ դաշտի փոխարկման խիստ պայմանական բնույթի պատճառով:

Ստացվում է, որ ձայնակարգային–տոնայնական պլանների փոփոխություն, կարծեք թե, կա կամ կարող է նկատվել, կամ էլ հնչողությունն այդպիսի բազմապիստությամբ հարստացված է, սակայն հիմնական տոնայնական պլանը չի խախտվել: Հատուկ շեշտենք, որ **շեղում** եզրն այստեղ չենք կիրառում, որովհետև այն կենթադրեր նախապես ներկայացված մի տոնայնության համեմատ տոնայնական այլ պլանի ժամանակավոր և չհաստատված երևակում: Մեր դեպքում ստեղծագործության սկզբում հիմնական տոնայնությունը նույնիսկ չի էլ ներկայացվել, որ դրա համեմատ շեղում կատարվեր:

Նույն երևույթի առավել զարգացած դրսևորումն է ներկայացնում «Գնա, գնա» խմբերգը⁷⁵, որտեղ մինոր ձայնակարգի հիմքով երևակվում են մաժոր և մինոր երանգավորմամբ ներդաշնակված տոնայնական օղակներ՝ երկու հենակետերի շուրջ: Մեղեդիին հնչում է հ վերջավորող ձայնով, կվարտային հիմքով (օժանդակ հենակետը՝ e,) դորիական ձայնակարգում: Ներդաշնակման տոնայնական պլանը խիստ մեծ վերապահությամբ և ընդգծված պայմանականությամբ

⁷⁴ Ю. Тюлин, ук. соч, с. 150.

Н. Riemann, Ibid.

⁷⁵ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, էջ 56:

միայն կարող է որոշարկվել որպես h -moll, սոսկ այն պատճառով, որ տոնայնական առանցքը h -ն է, մեղեդու ծայնակարգը՝ մինոր: Սակայն, իհարկե այն «դասական» h -moll-ը չէ, քանի որ հիմնական ակորդի ծայնակարգային թեքությունն այդպես էլ չի որոշարկվում և հարմոնիկ շարադրանքն էլ այդ առումով իներտ է:

Առաջին հայացքից տարօրինակ կերպով բանալիում առկա է երեք դիեզ: Ավելին, gis հնչյունն առհասարակ արտացոլված չէ երգում, սակայն կա բանալիում: Այդ աստիճանի հավելումը ներդաշնակման առումով այլ հնարավորություններ է ստեղծում: Խմբերգի ներքին երկու մասերից առաջինն ամբողջությամբ կազմակերպվում է e , o ժանդակ հենակետի շուրջ՝ վերևում ունենալով գեթ fis , ներքևում՝ cis , d հնչյունները: Այսպիսով ձևավորված է հիպոփոյուզիական-հոնիական ծայնակարգային ոլորտ՝ e , առանցքով: Հեղինակին ոչ միայն մեղեդու սկզբնամասի հոնիական սեկունդան է հիմք ծառայել մաժոր երանգն ընդգծելու համար, այլև իր կողմից հավելած և բանալու նշանով արտահայտված gis , -ը, որը e , հիմքով արդեն ենթադրում է հոնիական տետրախորդը՝ a , գազաթով: Ու թեև մեղեդու կառույցում այդ հավելումները չկան, սակայն հարմոնիկ հյուսվածքն արդեն այդ հիմքով է կազմակերպված: Ուստի և բնականորեն ողջ հատվածը բազմաձայնված է A -dur տոնայնությունում: Այլ խոսքով՝ լյա մաժորը չէր երևա, եթե դորիական մինորի չորրորդ աստիճանի հենակետը «չինքնուրույնանար» այնքան, որ սոսկ հոնիական սեկունդայի և որևէ կերպ չարտացոլված gis , -ի համադրումով մաժոր դաշտ չձևավորեր:

Իսկ թե ինչպես է մեղեդու վարընթաց աստիճանական (երբեմն սեկվենցիոն) քայլերի միջոցով անցում կատարվում h տոնայնական կենտրոնի՝ այլ հարց է, որ պետք է լուսաբանվի՝ Կոմիտասի արվեստում «**ներծայնակարգային մոդուլյացիաները**» կամ մեկ ծայնակարգային կառույցով միավորված մոդուլյացիոն գործընթացները քննելիս:

Եթե փորձենք տալ տոնայնության լիարժեք բնութագիրը, ապա կստանանք A–dur, V աստիճանի շուրջ հիպոփոյուզիական–հոնիական «մաժոր–մինոր» օղակով՝ մոդուլացված դեպի h առանցքով մինորային երանգավորում ունեցող տոնայնություն: Այն չբնութագրեցինք որպես h–moll, քանի որ դրսևորվել է սոսկ հիմնական և տերցիային տոներով կազմավորվող ուղղահայացով: Կվինտային տոնը սոսկ հպանցիկ արտացոլում ունի, այն էլ «շաղախված» նախորդ A–dur–ի հիմնական և կվինտային տոներով (դրան կանդրադառնանք «կոմիտասյան մոդուլացիայի» առիթով, 6–10–րդ տակտեր): Էլ չենք խոսում այն մասին, որ եզրափակիչ ակորդը օկտավաների կրկնապատկում է՝ **օկտակվինտդեցիմակորդ (I¹⁵_g)**: Սակայն, ինչ էլ որ լինի, փաստ է՝ մեղեդու ձայնակարգային հիմքն ամբողջական է և չի փոխարկվում ողջ ստեղծագործության ընթացքում: Այսինքն չի մոդուլացվում: Ավելին, բանալիում հավելված gis₁–ը նույնիսկ ավտերացիա չի կարող դիտարկվել, քանի որ պարտիտուրում ուղղակի բացակայում է: Այսինքն՝ նույնիսկ **տոնիկայնացում** եզրը իր հեղինակի ենթադրած լիարժեք իմաստով չենք կարող կիրառել:

Այսպիսով, h դորիական պենտախորդի շրջանակներում IV աստիճանի ֆունկցիոնալ էմանսիպացիան առաջացնում է տարասեռ երանգավորումներով հագեցած ձայնակարգային միջավայր, որը մեկնաբանվում է A–dur–ի և h մինորային տոնայնական պլանի հարաբերակցությամբ: Սակայն, դարձյալ դասական հարմոնիայի տեսանկյունից, այդ ձևակերպումները խիստ հարաբերական են, որովհետև A–dur–ի դեպքում հենվում են սոսկ մաժոր եռահնչյունի բազմիմաստության վրա, որից լսում և զատում ենք հատկապես «տոնիկականը»: Սակայն դա էլ տոնիկայնություն կամ տոնիկայնացում չէ նույնիսկ, քանի որ նախորդող տոնայնական պլան գոյություն չունի, իսկ հաջորդողը կվարտային և կվինտային տոներով արտացոլված h առանցքով մինոր է, որն, ի վերջո տարրալուծվում է ձայնակարգային «իներտության» մեջ: Դասական հարմոնիայի բոլոր մյուս

Ֆունկցիաները հարմոնիկ պրոգրեսիայից բացակայում են՝ նույնիսկ «մոդուլյացիոն» կամ «կադանսային» դրվագներում:

Այսինքն՝ տեղի ունի այն, ինչ նկատել էինք՝ երկու տոնայնական պլան (և դեռ «մոդուլյացիոն» դրվագ)՝ սոսկ երկու ֆունկցիայով արտահայտված: Դրանք երկուսն էլ համընկնում են մեղեդու հիմքում ընկած դորիական պենտախորդի հենակետերին՝ դիմող և վերջավորող ձայներին:

Այստեղ ևս մեկ առանձնահատկություն կա, որի շուրջ որոշ դատողությունների ձևակերպումը մեզ հեռու կտաներ: Սակայն քննարկված հանգույցի տեսանկյունից մեկ հանգամանք աչքի է զարնում: Խոսքը հիմնական տոնայնության նշումի մասին է, որ, այնուամենայնիվ, երկու տոնայնական պլաններից առաջինի՝ A-dur-ի ցուցիչներով է նշված բանալիում. վերջին, հիմնական տոնայնությունը նույնիսկ չի էլ նշել: Ինչ է սա, եթե ոչ՝ օժանդակ հենակետի ֆունկցիոնալ դերի գերարժևորում հարմոնիկ շարադրանքում:

Խուսափելով ընդհանրացումներից՝ այստեղ կարող ենք ասել, որ տերցիային կոորդինացիայի ակորդների կիրառությունը Կոմիտասի արվեստում նաև նկարագրված ֆունկցիոնալ բարդ իրողություններն արտահայտելու նկատառումով է պայմանավորված: Գոնե նկարագրված դեպքերում կոմպոզիտորը խիստ արդյունավետ կերպով օգտագործում է դրանց ֆունկցիոնալ կոնկրետությունն ու բազմիմաստությունը, հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի այս կամ այն հատվածի գունավորումը լոկալիզացնելու համար որպես տոնայնական որոշակի պլան (կամ պլաններ), որն, այնուամենայնիվ ներհյուսված է ձայնակարգի ամբողջական տրամաբանությամբ բնութագրվող մեկ բազմաձայն միասնական հյուսվածքի մեջ: Այսինքն՝ դրանք կիրառվում են տարբեր հարմոնիկ ոլորտներ որոշակի հստակությամբ ձևավորելու և ներձայնակարգային մոդուլյացիա իրացնելու նկատառումով: Մինչդեռ իր մտածողությանը հատուկ կվարտային, կվինտային և օկտավային համադրումներով ձևավորվող ակորդային կազմերն եվրոպական մաժոր-մինոր հա-

մակարգի տեսանկյունից **ձայնակարգային իներտության** շնորհիվ առավել օգտագործելի են՝ տոնայնական որոշակի առանցքով, սակայն չորոշարկված կամ **ընդլայնված ձայնակարգային** նկարագրով հարմոնիկ պրոգրեսիա ձևակերպելիս: Այլ խոսքով՝ տերցիային կոորդինացիայի ակորդները հարմոնիկ հյուսվածք են ներմուծվում ձայնակարգային–տոնայնական որոշակիություն հաղորդելու միտումով, սակայն իրենց կիրառության և ընդհանուր դիատոնիկ ձայնակարգի թելադրած պայմանականություններով դրանց ձայնակարգային ֆունկցիոնալությունը լիովին վերաիմաստավորվում է իրենց բազմիմաստության կանխորոշած շրջանակներում, ինչի մասին և սկզբում նշեցինք: Մինչդեռ մաքուր ինտերվալներով կառուցվող ակորդները ճիշտ հակառակ նպատակով են կիրառվում, այն է՝ ձայնակարգային «մաժոր–մինոր» չեզոքությունը և միացյալ ընդլայն համակարգի ամբողջացումը դիատոնիկ ձայնակարգի շրջանակներում: **Այս հակադիր միտումների համատեղումով է բնութագրվում ոչ միայն Կոմիտասի արվեստում տարբեր համաձայնեցման ակորդային կազմերի կիրառությունը, այլև ստեղծագործության բազմաձայն կերտվածքի տարբեր փուլերի կայացման տրամաբանությունը: Խնդիրն, անշուշտ, առնչվում է կոմիտասյան հարմոնիայի ձևակառուցողական առանձնահատկություններին, ինչը քննարկման բավականին բարդ և ինքնուրույն հանգույց է:**

Այսպիսով՝ մեզ համար ակնհայտ է, որ Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության բոլոր առանձնահատկություններն առավել չափով հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային հիմքից արտածվող ֆունկցիոնալությամբ են պայմանավորվում: Դրանք նոր են և ո՛չ նորացված, արտահայտում են XX դարասկզբի նորարարական միտումները և դուրս են այլևս XIX դ. ձայնակարգային հարստացումներով բնութագրվող հարմոնիայի շրջանակներից:

Ամփոփում

Կոմիտասյան հարմոնիան, գծային մտածողության արտահայտչաձևերի հետ միասին, նրա բազմաձայնության կազմակերպման առանցքային կերպերից մեկն է: Հետևապես, դրա նշանակությունն ավելին է, քան սոսկ Կոմիտասի կոմպոզիտորական ժառանգության հիմնական բնութագիր լինելը. այն նաև հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման կարևորագույն հիմքերից է: Ուրեմն, նաև (կամ հիմնականում) Կոմիտասի առաջարկած հարմոնիկ սկզբունքներով է բնութագրվում հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի ինքնահատուկ նկարագիրը և նրանով նաև, թե որքանով է այն հարազատ կամ տարբեր եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ընդերքում ձևավորված, մի քանի հարյուրամյակ այդ արվեստի զարգացումներն ապահոված հարմոնիկ համակարգի համեմատությամբ:

Այս առումով հայ երաժշտագիտության մեջ երկու մոտեցում է նկատվում: Դրանցից մեկի համաձայն՝ իր սկզբունքային առանձնահատկություններով հանդերձ կոմիտասյան հարմոնիան մնում է եվրոպական դասական-ռոմանտիկական, ֆունկցիոնալ հարմոնիկ համակարգի շրջանակներում: Մյուսն, ընդհակառակը, Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողությունը դուրս է դնում եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի շրջագծից՝ այն առավել համահունչ դիտելով XX դարասկզբի նորարարական միտումներին: Երկու դեպքում էլ առաջարկվող տեսակետներն ամրացվում են հարմոնիայի բաղկացուցիչ տարրերի վկայակոչումով:

Ակնհայտ է, որ Կոմիտասի հարմոնիկ համակարգի առանցքային բնութագիրը պայմանավորվում է նրա հիմքում ընկած ֆունկցիոնալ սկզբունքներով: Դրանց հստակեցման դեպքում հարմոնիայի մյուս տարրերի մեկնաբանումը ձեռք է բերում հստակություն և դուրս բերվում երկակի մեկնաբանման հնարավոր տիրույթից: Ֆունկցիաներն ու ֆունկցիոնալ փոխկապերն, իրենց հերթին, բնականորեն բխում են ձայնակարգային մտածողությունից: Հետևապես, Կոմիտասի կիրառած ֆունկցիոնալ համակարգն, ըստ հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի բնական կառուցվածքի, երկֆունկցիա է՝ ձայնակարգի օժանդակ և հիմնական հենակետերով արտահայտված (հասկանալի է, որ նկատի ունենք սոսկ գերակա ֆունկցիաները՝ դիմող և վերջավորող ձայները): Այն սկզբունքորեն տարբեր է եվրոպական դասական-ռոմանտիկական հարմոնիկ համակարգից՝ առաջին հերթին ֆունկցիոնալ եռյակի շրջանցումով:

Այս առանցքային տարբերության դիրքերից Կոմիտասի արվեստում հնարավոր են թե՛ եվրոպական հարմոնիայի բազում տարրերի «մաքուր», թե՛ իր նորամուծությունների հետ միախառն կիրառություններ: Ցանկացած դեպքում դրանք վերիմաստավորվում են բոլորովին այլ ֆունկցիոնալ միջավայրի ներքին տրամաբանությամբ և փոխկապերով:

Բանալի բառեր՝ դասական հարմոնիա, ֆունկցիոնալ եռյակ, դիմող ձայն, վերջավորող ձայն, հայ երաժշտության ձայնակարգեր, փոփոխական ֆունկցիաներ, բինար ֆունկցիոնալ համակարգ, տոնիկայնացում, ֆունկցիոնալ վերաիմաստավորում, ֆունկցիոնալ բազմիմաստություն, ձայնակարգային մոդուլյացիա, ներձայնակարգային մոդուլյացիա:

Dr. Prof. Mher Navoyan (Armenia)

Honored Worker of Art of the Republic of Armenia

Komitas Museum–Institute

Institute of Arts of NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

THE FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF KOMITAS'S HARMONY

Abstract

Komitas's harmony, along with linear expressive forms, is one of the key devices of organizing polyphony. Consequently, its significance is much more than just a key characteristic for Komitas's compositional legacy. It is also one of the most important foundations for the formation of national Armenian compositional art. Therefore, the unique image of the national Armenian compositional art is also (or mainly) characterized by the harmonic principles proposed by Komitas, as well as by the extent to which it is close or different to/from the harmonic system that has for several hundred years supported the development of the Western compositional art.

In this regard, two approaches can be observed in Armenian musicology. According to one of them, the Komitas harmony, along with its fundamental features, remains within the framework of the European classical–romantic functional harmonic system. The other, on the contrary, puts Komitas's harmonic thinking outside the circle of Western functional harmony, considering it more in line with the innovative trends of the beginning of the 20th century. In both cases, the proposed views are reinforced by reference to the constituent elements of harmony.

It is obvious to us that the key characteristic of Komitas's harmonic system is determined by its underlying functional principles. In case of their clarification, the interpretation of other elements of harmony gains clarity and is taken out of possible dual interpretation. The functions and functional interrelationships, in turn, follow the modal basis. Therefore, the functional system used by Komitas, according to the natural structure of the modal systems of Armenian monodic music, has dual function, displayed by auxiliary and main tones of the mode (it is clear that we mean only the primary functions, the applied and ending tones). It is fundamentally different from the Western classical–romantic harmonic system, first of all, due to bypassing the functional triad.

From the positions of this key difference, Komitas's art may employ both “pure” elements of Western harmony and mixed ones with his innovations. In any case, they are redefined by the internal logic and interconnections of a completely different functional environment.

Keywords: classical harmony, functional triplet, dominating tone, final tone, modal systems of Armenian music, variable functions, binary functional system, tonicization, functional reinterpretation, functional ambiguity, key modulation, inter-key modulation.

Դանիել Երաժիշտ (Հայաստան)

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967–2022.7–02

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱԼԲԵՐՏ ՇՎԱՅՑԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒՆ

Ընդունված է արվեստները տարբերել ըստ իրենց շինանյութի: Գեղանկարիչը օգտագործում է ներկեր, երաժիշտը՝ հնչյուններ, բանաստեղծը՝ բառեր և այլն: Սակայն Ալբերտ Շվայցերը շինանյութը համարում է զուտ արտաքին տարբերություն: «Իրականում նյութը, որ օգտագործում է արվեստագետը, երկրորդական մի բան է,— գրում է Շվայցերը և շարունակում,— արվեստագետը միայն նկարիչ չէ, կամ միայն բանաստեղծ, կամ միայն երաժիշտ: Նրա հոգում ապրում են և՛ գեղանկարիչը, և՛ բանաստեղծը, և՛ երաժիշտը: Նրա արվեստը հիմնված է դրանց համագործակցության վրա: Նրա յուրաքանչյուր մտքում մասնակցում են այս բոլորը մեկտեղ: Տարբերությունը լոկ այն է, որ մի արվեստագետի մոտ գերիշխում է մեկը, մյուսի մոտ՝ նշվածներից մեկ ուրիշը, և որ ամեն անգամ նրանք ընտրում են այն լեզուն, որը իրենց համար առավել սովորական է»¹:

Առհասարակ, արվեստն ըստ Շվայցերի «...գաղափարների գեղագիտական ասոցիացիայի փոխանցումն է: Որքան բազմազան և լարվածաբար է արվեստագետն իր ստեղծագործություններում փոխանցում գիտակցական և ենթագիտակցական պատկերացումներն ու գաղափարները, այնքան զորեղ է նրանց ներգործությունը»²: Շվայցերի կարծիքով՝ ինչպես արվեստն է համալիր, այնպես էլ ըն-

¹ **А. Швейцер**, *Иоганн Себастьян Бах*, Москва, изд. «Музыка», 1964, с. 323.

² Там же, с. 329.

կալումը: «Ով Դիոյն–Պուժեի ծաղկափթիթ բնապատկերը դիտելիս չի լսում մեղունների բզզոցը, նա արվեստագետի աչքերով չի դիտում»³:

Համաձայն իր տեսության՝ Շվայցերը բնորոշել է մի շարք արվեստագետների, որոնց հոգում գերիշխում էր այս կամ այլ արվեստի տեսակը: Օրինակ՝ Գյոթեն երկընտրանքի մեջ էր՝ նվիրվել գեղանկարչությանը, թե՛ պոեզիային: Թեպետ գերիշխեց պոեզիան, այդուհանդերձ, Շվայցերի համոզմամբ, Գյոթեն դիտում էր աշխարհը գեղանկարչի աչքերով: Բեթովենին և Վագներին Շվայցերը համարում է պոետ, իսկ Բախին, Շումանին, Բեռլիոզին՝ գեղանկարիչ: Իր այդ բնորոշումները հիմնավորելու համար Շվայցերը բազմաթիվ օրինակներ է բերում, մասնավորապես՝ Բեթովենի հայտնի պատասխանը: Երբ կոմպոզիտորին հարցրել էին Ռե մինոր (թիվ 17) և Ֆա մինոր (թիվ 23) դաշնամուրային սոնատների բովանդակության մասին, նա պատասխանել էր. «Կարդացե՛ք Շեքսպիրի «Փոթորիկը»⁴:

Շվայցերի ուսմունքի հակապատկերն է Էդուարդ Հանսլիկի ձևապաշտությունը, որի համար Շվայցերը քննադատել է նրան: Եվ ահա թե ինչու:

Ըստ Հանսլիկի՝ «Գեղագիտական առումով, նշանակություն չունի Բեթովենը իր գործերի համար սյուժեներ ընտրում էր, թե ոչ»: Մենք դրանք չգիտենք, ուստի նրա ստեղծագործությունների համար դրանք գոյություն չունեն⁵:

Իսկ Յան Սիբելիուսի համոզմամբ՝ «Երաժշտությունը կարող է լիակատար ներգործել միայն այն ժամանակ, երբ նրան ուղղություն է տալիս որևէ բանաստեղծական սյուժե, այլ խոսքով ասած՝ երբ երաժշտությունը և պոեզիան միավորված են»⁶:

³ Там же, с. 328.

⁴ Там же, с. 332.

⁵ Там же.

⁶ **А. Ступель**, Ян Сибелиус, Ленинград, изд. «Музыка», 1989, с. 27.

Շվայցերի ուսմունքի տեսանկյունից հատկանշական օրինակ է լիտվացի գեղանկարիչ և կոմպոզիտոր Միկալոյուս Չյուրլյոնիսը: Բավական է նշել նրա գեղանկարչական «սոնատները»՝ «Արևի սոնատ», «Աստեղային սոնատ», «Գարնան սոնատ» և այլն:

Երաժշտության և գեղանկարչության փոխներթափանցումը Ժակ Պրևերը բնորոշել է հետևյալ բառախաղով. «գեղաժշտություն» և «երաժնկարչություն»:

Տեսողական, լսողական և նույնիսկ հոտառական ասոցիատիվ կապերի մասին են վկայում նաև ճապոնացի բանաստեղծ Սայգյոյի (XII դ.) հետևյալ տողերը.

Ծաղկած բալենին

Իր գույնըն է նվիրել

Սոխակների ծայներին՝

Որքան մեղմ են նրանք հնչում

Գարնանային լուսաբացին:

Եվս մեկ տարբերակ.

Սոխակըն է դալլալում,

Բազմած ճյուղին դեղձենու.

Ծաղկանց բույրը, գույնը վառ

Ներխուժել են երգի մեջ:

Գարնանային առավոտ:

Որպես երաժշտագետ և երգեհոնահար՝ Շվայցերը խորապես ուսումնասիրել է Բախի արվեստը, բացահայտել նրա ստեղծագործություններում բյուրեղացած իմաստաբանական (սեմանտիկ) դարձվածները, խորհրդանշները, պատկերները և դրանք ներկայացրել իր մենագրությունում: Այդ յուրօրինակ «բառարանը» մեծապես նպաստում է Բախի գործերի խորքերը թափանցելուն և դրանք հնարավորինս ճշգրիտ մեկնաբանելուն:

«Խորալների երաժշտական լեզուն» գլխում Շվայցները նշում է մի շարք դարձվածներ, պատկերներ, որոնք Բախը ստեղծել է՝ ելնելով խորալների բանաստեղծական տեքստից: Օրինակ՝ Ադամի մեղ-

սանկունը համանուն խորալում նա պատկերել է բասում կրկնվող փոքրացրած սեպտիմա վարընթաց ինտերվալով: «Քրիստոս Հորդանանում» խորալային ֆանտազիայում և թիվ 7 կանտատում⁷ ալիքաձև դարձվածներով Բախը պատկերում է Հորդանանի ալիքները: «Տասը սրբազան պատվիրաններն են»⁸ խորալում մեղեդու առաջին մասը տասն անգամ կրկնվում է երգեհոնի ոտնակներով: Շվայցերը ներկայացնում է նաև «քայլի մոտիվը», «ուրախության մոտիվը» և այլն: Ընդ որում, նույն մոտիվը, համապատասխան փոփոխությամբ, կարող է արտահայտել նույն երևույթի տարբեր երանգները: Այսպես՝ «քայլի մոտիվը» կարող է լինել հաստատուն, երերացող, հոգնաբեկ: «Այսօր Աստուծո Որդու հաղթահանդեսն է»⁹ Ջալկական խորալի համառ կրկնվող («օստինադո») բասը հասկանալի կդառնա, եթե հիշենք, որ Հին կտակարանում Փրկչի հաղթանակը համեմատվում է խաղողի ճգմողի գալստյան հետ, — գրում է Շվայցերը, — թիվ 43 կանտատի «Սա Նա է, սա Նա է» արիան հաստատում է նման մեկնության իսկությունը: Այսպես Բախի երաժշտությունը պատկերում է համառ դոփյուն տեղում»¹⁰:

Մինչդեռ «Հիսուս Քրիստոս մեր Փրկիչն է»¹¹ խորալային պրեյլուդում «քայլի մոտիվը» երաժշտագետը համեմատում է շարժվող նալի տախտակամածի վրա կանգնածի հետ, որ ոտքերը լայն բացած ջանում է պահպանել հավասարակշռությունը:

Իր գրքի «Կանտատների երաժշտական լեզուն» գլխում Շվայցերը մեջբերում է «պատկերավոր թեմաներ»՝ կրկին ծովի ալիքներ, օձակերպ սատանայի սողը (պատկերված խրոմատիկ «գալարումներով») և այլն: Առանձնացնում է նաև «երանության ոլիթը», «վախի

⁷ «Christ unser Herr zum Jordan kam» (BWV 7).

⁸ «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (BWV 678).

⁹ «Heut' triumphieret Gottes Sohn» (BWV 630).

¹⁰ **А. Швейцер**, укр. соч., с. 365.

¹¹ «Jesus Christus, unser Heiland» (BWV 665).

մոտիվը», «ողբի մոտիվներ» և այլն: Բախի արվեստում հանդիպում ենք նաև Սուրբ Երրորդության, Խաչի և այլ խորհրդանիշներ:

Այժմ փորձենք Շվայցերի տեսության համաձայն լուսաբանել, բնութագրել Կոմիտասի արվեստը: Խնդրո առարկայի վրա լրացուցիչ լույս կսփռի Կոմիտասի անդրադարձը «նկարող երաժշտությանը»: Ֆերենց Լիստին նվիրված հոդվածում Վարդապետը գրում է. «Նկարող երաժշտության նպատակն էր գծագրել բնութիւնը, արտաքին աշխարհը ծայներով: Իսկապէս ներքին աշխարհի զգացումներն արտայայտելն էլ է մի տեսակ ծայնանկար, բայց նկարող կամ ծրագրող երաժշտութիւն ասելով հասկանում են միայն այն երաժշտութիւնը, ուր երաժիշտը ծայներով նկարում է տեսանելի կամ շօշափելի առարկաների, բնութեան երեւոյթների եւ այն ամեն բանի պատկերները, որոնք արտաքին աշխարհին են պատկանում»¹²:

Հայտնի է՝ Կոմիտասի առաքելությունն էր փրկել հայ ժողովրդի երգարվեստը՝ գրի առնել, ուսումնասիրել, բազմաձայնել:

Բեռլինի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո (1899 թ.) Կոմիտասը կարող էր մնալ Եվրոպայում, մանավանդ, ի թիվս այլ հնարավորությունների, նրան հրավիրում էին Բեռլինի Օպերային թատրոն՝ որպես մեներգիչ: Փայլուն համերգներից, դասախոսություններից հետո կարող էր մնալ Փարիզում և այլուր: Կարող էր ստեղծել սիմֆոնիաներ, օրատորիաներ և այլն: Սակայն Կոմիտասը վերադարձավ Էջմիածին և ծառայեց իր ժողովրդին, պայծառացրեց նրա արվեստը, հարստացրեց համաշխարհային արվեստի գանձարանը:

Կոմիտասի ճակատագիրը ասես հակիրճ արտացոլված է բանաստեղծ Համո Սահյանի հետևյալ տողերում.

Ախր ես ինչպե՞ս վեր կենամ գնամ,

Ախր ես ինչպե՞ս ուրիշ տեղ մնամ:

¹² Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի և Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 316:

*Ախր ուրիշ տեղ հայրեններ չկան,
Ախր ուրիշ տեղ հորովել չկա...*

Մենք դեռ կանդրադառնանք հորովելներին, գութաներգերին և այլ երկրագործական երգերին:

Հետևելով Շվայցերի օրինակին՝ փորձենք առանձնացնել Կոմիտասի երաժշտության մեջ բյուրեղացած իմաստային դարձվածներ, մոտիվներ, պատկերներ, որոնք ձեռք են բերել կայուն սեմանտիկ նշանակություն և հանդես են գալիս նույնաբնույթ երկերում: Ստորև բերվող դաշնամուրի նվագակցությամբ մեներգերը զետեղված են Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի առաջին հատորում¹³:

Եթե հայոց լեռների ուրվագծերում Ալան Հովհաննեսը «լսում» էր տարբեր մեղեդիների հյուսվածք՝ բազմաձայնություն, ապա մենք, լսելով Կոմիտասի երգերը, «տեսնում» ենք այդ նույն լեռների ուրվագծերը:

«Հով արեք, սարեր ջան»

«Հով արեք» երգում¹⁴ դաշնամուրային նվագակցությունում աջ ձեռքի վերընթաց և վարընթաց շարժումը ամբողջ ստեղնաշարով մեկ ասես գծագրում է սարերի ուրվագծերը: Իսկ ձախ ձեռքում կրկնվող, տեղում դոփող բասերի քայլերն ընդգծում են «ստորոտը»: Տեղին է հիշել 120–րդ սաղմոսը, որտեղ ասվում է. «Աչքերս դեպի լեռները բարձրացրի, որտեղից ինձ օգնութիւն պիտի գայ»: Սակայն եթե սաղմոսում օգնություն ստանալու հույս է հայտնվում, ապա «Հով արեք» երգում սարերը հով չեն անում, դարդին դարման չեն անում... Այս երգի նվագակցությունն ու մեղեդին կարելի է համարել ձայնանկար:

¹³ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, խմբագրություն Ռ. Աթայանի, Երևան, Հայպետհրատ., 1960:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 17:

«Երկինքն ամպել է»

«Երկինքն ամպել է» երգի¹⁵ դաշնամուրային նվագակցությունը, անշուշտ, բխել է բանաստեղծական տեքստից: Պատկերներով հարուստ տեքստից Կոմիտասը հիմնականում հենվել է հետևյալ բառերի ու պատկերների վրա. «ամպեր», «անուշ թոն» (անձրև), «գամ դռնեն անցնեմ», «շորոր դու շեկվիլ յար»: Ինչպե՞ս է նման պարագայում վարվել Բախը: Ըստ Շվայցերի՝ «*Հաճախ բավական է միայն մեկ «ալիք» բառը, որպեսզի երաժշտության մեջ կյանքի կոչվի «ալիքների մոտիվը»*»¹⁶:

Նույն կերպ է վարվել Կոմիտասը. «ամպերի բարձրությունը» բավական էր, որպեսզի կոմպոզիտորը երկու ձեռքերի դաշնամուրային նոտագրությունը շարադրի «սոլի» բանալիում, «երկնամերձ» ռեգիստրում: Նվագակցության ծայնածավալն ընդգրկում է առաջին օկտավի «դո»-ից մինչև երրորդ օկտավի «լա» հնչյունները: Նվագակցությունը բաղկացած է տասը տակտից, որտեղ հեղինակը տեղավորել է չորս նախադասություն՝ հետևյալ սխեմայով. 3+2+2+3: Չափը համակցում է 9/8-ը և 12/8-ը: Միանման մոտիվները բաղկացած են վեց ութերորդական հնչյունից: Յուրաքանչյուր մոտիվի ներսում տեղի է ունենում վերընթաց և վարընթաց շարժում: Նմանատիպ մոտիվները տասն են: Վերջին չորսում չորրորդ ութերորդականը տրոհված է երկու տասնվեցերորդական հնչյունների: Որքան էլ նշված մոտիվները նվագեր սահուն, «լեզատո», միևնույն է, դաշնամուրի հնչյունարտաբերման յուրահատկությունը, թռիչքները տվյալ համատեքստում ստեղծում են անձրևի կաթիլների պատկերացում:

Վերը նշված բոլոր հնարքներն ընդգծում են երգի խաղացկուն բնույթը, առաջացնում հոգու ճախրանք, միևնույն ժամանակ և «շեկվիլ յարի շորորը»: Նվագակցության այս բազմաֆունկցիոնա-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 25:

¹⁶ **А. Швейцер**, укр. соч., с. 374.

լույթունը կարող է հիշեցնել Շուբերտի «Գրեթխենը ճախարակի մոտ» երգի նվագակցությունը (նկատի չունենք ողբերգական բնույթը): Թեպետ Շուբերտի նշված երգում դաշնամուրի նվագակցությունը պատկերում է ճախարակի պտույտը, սակայն դա լոկ մեխանիկական շարժում չէ, ոչ էլ իլյուստրացիա: Այդ նվագակցությունը միևնույն ժամանակ արտացոլում է Գրեթխենի ապրումները, սրտի բաբախումը:

Եվս մեկ զուգահեռ: Ըստ Կառլ Գեյրինգերի՝ Բրամսի «Դարբին» երգի նվագակցությունը նմանակում է դարբնի մեծ և փոքր մուրճերի հարվածներին¹⁷: Հիրավի, դաշնամուրի աջ ձեռքում ասես փոքր մուրճն է, ձախում՝ բասում, օկտավաներով և ակորդներով պատկերանում է մեծ մուրճը: Սակայն քանի որ երգը միայն մուրճերի մասին չէ, ապա աջ և ձախ ձեռքերը նաև արձագանքում են, ընդգծում երգի մեղեդին (պոլիֆոնիկ «բեկբեկումներով»)՝ առանձին մոտիվների իմիտացիայով): Եվ այսպես շարունակվում է սկզբից մինչև երգի վերջը: Մեղեդին և նվագակցությունը լայն թռիչքներով բնութագրում են լայնաթիկունք դարբնի թափը, նրա համառ աշխատանքը, մուրճերի վեր ու վար շարժումը: Եվ այս ամենը՝ հրաշունչ «երկաթի երգի» ներքո: Ահա սա է նաև նվագակցության բազմաֆունկցիոնալությունը:

«Անտունի»

«Անտունի» երգի¹⁸ նվագակցությունը սկզբում կարծես նմանակում է եկեղեցական զանգերին: Իսկ «բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր» բառերից հետո՝ 24–րդ, 25–րդ և 28–րդ տակտերում, դաշնամուրի աջ ձեռքում հնչում են հավքերի կանչերին նմանակող վարընթաց թռիչքները (մեծ նոնա ինտերվալով):

¹⁷ **К. Гейрингер**⁶, *Иоганнес Брамс*, Москва, изд. «Музыка», 1965, с. 286.

¹⁸ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 27:

«Ծիրանի ծառ»

«Ծիրանի ծառ» երգում¹⁹ դաշնամուրի աջ ձեռքի «տրեմոլոն» նմանակում է ծառի ճյուղերի թրթիռին, և տերևների սոսափյունին, ինչը պայմանավորված է «ծիրանի ծառ, բար մի տա, ճղներդ իրար մի տա» բառերով:

«Քելե, քելե»

«Քելե, քելե» երգում²⁰ դաշնամուրը հենց սկզբից պատկերում է աղջկա կայտառ քայլերը՝ ներշնչված հետևյալ բառերով. «Քելե, քելե, քելեիդ մեռնեն»: Առաջ անցնելով՝ նշենք, որ ի տարբերություն «Քելե, քելե» երգի նվագակցությունում հնչող կայտառ, զվարթ քայլերի՝ «Կալի երգ», «Կալերգ և սայլերգեր» խմբերգերում հանդիպում ենք հողի դիմադրությունը հաղթահարող հողագործի և եզան ծանրավուն քայլերին («հո-լել, հո-լել, հո-լել, հո-լել»): «Քայլի մոտիվը» «Քելե, քելե» երգում մարմնավորվում է սեկունդաներով վեր բարձրացող սեկվենցիաներով: Սրան արձագանքում են մյուս ձայները (իմիտացիա):

«Կուժն առա, ելա սարը»

«Կուժն առա, ելա սարը» երգում²¹, ինչպես «Հով արեք» երգում, դաշնամուրի բասերի զարկերակումը, սինկոպաները, աջ ձեռքի վարընթաց և վերընթաց մոտիվներն ասես բերում-հասցնում են սարի բարձունքը:

Վերջին երկու տակտերում ստեղնաշարի ծայրերի բևեռներում հնչյունները կարծես նշում են սարի ստորոտը և գագաթը, ընդգծում լայնարձակ տարածությունը:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 37:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 45:

²¹ Նույն տեղում, էջ 69:

Լեռնային լանդշաֆտը պատկերող նման դերակատարություն ունի դաշնամուրը նաև «Ալագյազ սարն ամպել ա» մեներգում:

«Ջուր կուգա վերին սարեն»

«Ջուր կուգա վերին սարեն» երգում²² դաշնամուրի նվագակցության աջ ձեռքը զուգահեռաբար նվագում է երգի մեղեդին՝ օկտավ վեր (տենոր երգչի պարագայում ստացվում է երկու օկտավ): Բարձր ռեգիստրը համահունչ է «վերին սարեն» բառերին: Իսկ ձախ ձեռքի վերընթաց և վարընթաց շարժումները գծագրում են սարի ուրվագիծը:

«Էս առուն»

«Էս առուն» երգն ունի առնվազն վեց տարբերակ (Երկերի ժողովածուի 1–ին հատորում՝ ներառյալ հավելվածը)²³: Բոլոր տարբերակների համար ընդհանուր է ալյակներ պատկերող դարձվածների առկայությունը: Առաջին և երկրորդ տարբերակում դրանք պատկերվում են տրիոլային մոտիվներով, երրորդում՝ ութերորդականների ելևէջներով, չորրորդ և հինգերորդ տարբերակներում՝ երեսուներկուերորդականներով: Իսկ վերջնական տարբերակում նվագակցությունը արագավազ տասնվեցերորդականներով ցայտուն կերպով արտահայտում է, Կոմիտասի խոսքով ասած, «աղբյուրի գլգլոցը» («Ֆերենց Լիստ» հոդվածից)²⁴:

Երգերի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասը ձգտել է հասնել առավելագույն պատկերավորության: Այդ մասին 1911 թ. Մարգարիտ Բաբայանին ուղղված նամակում Կոմիտասը գրում է.

²² Նույն տեղում, էջ 125:

²³ Նույն տեղում, էջ 151:

²⁴ **Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ**, կազմեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941, էջ 180:

«Երգերը բաական փոփոխութեան ենթարկեցի եւ ւսելի գեղեցիկ ծեւ ու օղ, տարածութիւն, պարկեր ստացան»²⁵:

«Անձրնն եկավ»

Կոմիտասը կատարելագործում էր նաև խմբերգերը և դրանց տարբերակները, որոնք հասցեագրում էր երգչախմբի տարբեր կազմերին: Վառ օրինակներից է «Անձրնն եկավ» խմբերգը, որը զետեղված է Երկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում:

Ա. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի երգչախմբի տարբերակում (քառաձայն) անձրևի կաթիլների «պատկերը» դեռ չկա²⁶, իսկ Նիկողոսյան վարժարանի տարբերակում (եռաձայն) 2-րդ սուպրանոները և ալտերը, վանկարկելով «Անձ-րնն ե-կավ» և «ու-ռու տե-րև» բառերը, նմանակում են անձրևի կաթիլներին²⁷: Նույնը տեղի է ունենում 2-րդ հատորի վեցաձայն տարբերակում (տենորները և բասերը)²⁸:

«Գարուն ա»

Որոշ տարբերակներում Կոմիտասը աշխատում է երկու ուղղությամբ՝ մի կողմից բարդացնում է երաժշտական հյուսվածքը, շատացնում ձայների քանակը, մյուս կողմից հակառակը՝ գնում է պարզեցման: Տիպիկ օրինակ է Երկրորդ հատորի «Գարուն ա» խմբերգը, որն ունի յոթ տարբերակ: Դրանց կատարողական կազմը բազմազան է՝ եռաձայնից մինչև վեցաձայն: Մինչդեռ որքան շատանում է ձայների քանակը, այնքան պարզանում են հարմոնիկ և ռիթմիկ դարձվածները: 1906 թ. Փարիզում կատարված «Գարուն ա» երգի

²⁵ Կոմիտաս, Նամակներ, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., Երկրորդ տպագրություն, 2007, էջ 42:

²⁶ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, խմբագրություն Ռ. Աթայանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., էջ 61:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 136:

²⁸ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, խմբագրություն Ռ. Աթայանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 23:

տարբերակի վերաբերյալ Ռոբերտ Աթայանը գրում է. «Այս տարբերակում նախավերջին տակտի ալտերացված նրբին հարմոնիան Կոմիտասի հարմոնիկ մտածելակերպի և ընդհանրապես հայ ժողովրդական երաժշտության համար բնորոշ չէ... «Գարուն ա» երգի նախորդ տարբերակում չկար, վերջին տարբերակում ևս հեղինակը հրաժարվել է դրանից»²⁹: Կոմիտասը պարզեցրել է նաև տարբերակների տոնայնությունները՝ հեռավոր մի բեմով մինորից մինչև լա մինոր, իսկ վերջնական օրինակում՝ դո մինոր:

Անդրադառնալով Պալեստրինայի ստեղծագործություններին՝ Շվայցերը գրում է. «Ինչո՞ւ ենք մենք սրբության զգացում ապրում: Շարերը խոստովանում են, որ իրենք իրենց պատկերացնում են հռոմեական տաճարի կամարների ներքո, որտեղ լուսամուկներից թափանցող արևի ճառագայթները ճեղքում են կիսախավարը: Մենք ավելի շատ ենք հորինում, քան կարծում ենք»³⁰:

Երաժշտագետը համոզված է, որ եթե երաժշտություն լսելիս փորձենք ճնշել, զսպել տեսողական ասոցիացիաները, միևնույնն է, մեր ներսի մյուս արվեստագետը անմիջապես կներկայացնի իր իրավունքները:

Իսկ երբ լսում ենք Կոմիտասի երգերը, խմբերգերը, մասնավորապես՝ գութաներգերը, սայլերգերը, կալերգերը, մեր առջև հառնում է Հայոց բնաշխարհը, որը հայերը շենացրել են դեռ Ուրարտուի ժամանակաշրջանում՝ մ.թ.ա. VIII դարում: Այս մասին երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանը գրում է. «Ուրարտուի թագավոր Ուրասայի մասին ասվում է, որ վերջինս Ուլիսու քաղաքում «ջրանցք է փորել, դրա հունից անթիվ առուներ քաշել, և, ինչպես ասված, տվել մարդկանց, որպեսզի նրանք թնդացնեն ուրախ «ալալու»՝ այսինքն, հունձքի երգեր»³¹:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 224:

³⁰ **А. Швейцер**, ук. соч., с. 328.

³¹ **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1977, с. 21.

Ինչպես սրբալույս մյուռոնի մերանը փոխանցվում է սերնդեսերունդ, ինչպես բազմաստիճան հրթիռի յուրաքանչյուր աստիճանի կայծից հաջորդը բռնկվում է և հաղթահարում նոր տարածություն, այնպես էլ արվեստում յուրաքանչյուր վառ ստեղծագործություն կյանքի է կոչում հաջորդը՝ շարունակելով իր կյանքը նորանոր ստեղծագործություններում: Ուստի հիշյալ ուրարտական ալալունների հեռավոր արձագանքները կարելի է լսել հետագայում ասպարեզ եկած երկրագործական երգերում:

Այժմ անդրադառնանք Կոմիտասի բազմաձայնած երկրագործական երգերին, որոնք զետեղված են Երկերի ժողովածուի 2-րդ հատորում³²:

«Գութաներգ»

Գութաներգում արտացոլվում է հանապազօրյա հացը երեսի քրտինքով վաստակող հողագործի աշխատանքը, նրա վերաբերմունքը իր «լծակից» եզանը, բնությանը և Արարչին: Տեղին է հիշել «Ora et labora», այսինքն՝ «Աղոթիր և բանիր» ասույթը: Այսպես էլ գեղջուկը սկսում է իր աշխատանքային օրը:

«Լոռու գութաներգ»-ում ասվում է³³.

Օրհնյալ է Աստված,

Հիշյալ է Աստված:

Հո՛, հո՛, յո՛ւն, հո՛...

Լուսը լուսացավ,

Հա՛, հա՛,

Փա՛նք քեզ, Տե՛ր,

Բարին շափացավ:

Հե՛, հե՛, հե՛...

Պռն՛րե՛, ջան՛, հո՛, պո՛ղո՛ր,

³² Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 2:

³³ Նույն տեղում, էջ 94:

Հո՛, պոյնուգի ջան՛.

Հո՛, ոռի՛, ա՛յ, հո՛, ոռի՛, ա՛յ,

Քե՛ մաւրադ.

Շի՛մալ, ջան՛, հո՛, ոռի՛, ա՛յ,

Քե՛ մեռնիմ.

Լա՛ջին, ջան՛, հո՛, ոռի՛, ա՛յ...

Մեկ այլ գութաներգում մաճկալը գոչում է³⁴.

Ձի՛գ փու, քաշի՛, ա՛յ եզը.

Ա՛րա, հո՛...

Աստված պահե քու փերը...

Ինչպես տեսնում ենք, խմբերգերի տեքստում մեծ տեղ են գրավում ծայնարկությունները, եզան աշխատանքը խթանող բացականչությունները, որոնք գութաներգում մարմնավորվում են ռեչիտատիվի՝ ասերգության միջոցով:

Շինականը ոչ միայն խթանում է եզանը, այլև սիրաշահում: Օրինակ՝ «Կալի երգ»-ում ասերգության կողքին վեր է խոյանում հողագործի գորովալից երգը³⁵.

Հո՛լ արա ակը, ջան՛ աղբեր, ջան՛...

Դե, սիրուն, ել, ել, ել, ել,

Դե, ծիրան, ել, ել, ել, ել...

Բացահայտելով հայ ժողովրդական երկրագործական երգերը՝ Կոմիտասը գրի է առել դրանք, բազմաձայնել և ստեղծել խմբերգային գլուխգործոցներ–ձայնանկարներ:

Ինչպես հեռանկարի գյուտը գեղանկարչության մեջ հեղաշրջում առաջացրեց, այնպես էլ Կոմիտասը, կիրառելով հնչյունային «հեռանկար», նոր էջ բացեց խմբերգային արվեստում: Նա անհատականացրեց երգչախմբի ձայները՝ բաժանելով դրանք տարբեր պլանների, ստեղծեց տարածականություն, փոխկանչերի, ար-

³⁴ Նույն տեղում, էջ 20:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 109–110:

ձագանքի էֆեկտների, դինամիկ կոնտրաստների, իմիտացիոն, կոնտրաստային, ենթաձայնային պոլիֆոնիկ և հոմոֆոնիկ կերտվածքների համադրման միջոցով հասավ հնչյունազանգվածի ծավալման բազմավեկտորության, «ակոսներ» բացեց դեպի ծավալվող երաժշտության խորքը և անկյունագծի ուղղությամբ: Կոմիտասը հնչյուններ–սերմեր է սփռել երաժշտության անդաստանում՝ իր հերկած հնգագիծ «ակոսներում», ինչպես Արարիչն է աստղեր սփռել երկնքում, ինչպես գեղջուկն է սփռում ցորենի սերմերն իր հերկած դաշտում: Ինչպես «Գութաներգ»–ում է ասվում.

Սերմե՛, սերմե՛, այ՛ մըշակ...

Սո՛ւրբ ա, սո՛ւրբ ա քու փեշակ...

Մինը հազար տոր, Ա՛ստված...

Քե՛զ ձեն կըտան տեր–մշակ:

Տեղին է հիշել Պյոտր Վեգինի (Պյոտր Մնացականյան (1939–2007) «Բախի մետամորֆոզները» բանաստեղծությունը.

Եկեղեցու երգ ու տաղ –

Յոհան Սեբաստիան Բախ:

Երգեհոնը նավ դարձրած,

Դարերի ծովով անցած՝

Հոգու Բաքու, մալուխ –

Յոհան Սեբաստիան Բախ –

Նուրաների ակոսով

Հողը շրջին երկուսով՝

Բախը՝ ինքը մաճկալ հեզ,

Բախը նաև քաշող եզ:

Հասկը չտեսած, կուրացավ:

Յոհան Սեբաստիան Հաց:

Երգեհոնի հոգոց թնդաց՝

Յոհան Սեբաստիան Աստված:

Այս բանաստեղծության մեջ արտացոլվում են նաև Կոմիտաս–սերմնացանի «մետամորֆոզները»:

Կոմպոզիտորի և սերմնացանի, կոմպոզիցիոն մեթոդի և հողագործի աշխատանքի միջև ասոցիատիվ, խորհրդանշական կապի վերաբերյալ ուշագրավ մի տեղեկություն կա նաև Անտոն Վեբեռնի՝ բանաստեղծուհի Հիլդեգարդ Յոնեին հասցեագրած նամակում: Կոմպոզիտորը Յոնեին տեղեկացնում է, որ մի նոր գործ է ուզում ստեղծել, որը հիմնված պիտի լինի հնչյունների մի շարքի վրա, որն ինչ–որ բանով հիշեցնում է հետևյալ լատինական ասույթը.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Այս ասույթի թարգմանություններից մեկը (բառացի) բերված է Վեբեռնի նամականիի ծանոթագրությունում. «*Գեղջուկ (սերմնացան) Արեպոն աշխատում է՝ (ամուր բռնած) մաճը, ուղղություն տալով գութանին*»³⁶: Այս բանաձևը ընթերցվում է տարբեր ուղղություններով: Ըստ Վեբեռնի գրքի խմբագիր Յոզեֆ Պոլնաուերի՝ «*Վեբեռնը այս բանաձևը կարդում էր որպես «բուստրոֆեդոն» («բուսը»՝ եգ, «սարեպոն»՝ շրջում եմ), ինչը հին հույներին հիշեցնում էր եգան ընթացքը՝ դաշտը վարելիս*»³⁷:

Եթե Վեբեռնը իր կոմպոզիցիայում հնչյունների շարքը, նրա ընթացքը կարգավորել է՝ «հետևելով» սերմնացան Արեպոյին, ապա Կոմիտասը «հետևել» է հայ հողագործի գութանի ուղեծրին:

³⁶ **А. Веберн**, *Лекции о музыке, Письма*, Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 98–99.

³⁷ Там же.

... Սուր գութանը ծիր գնաց,
Տեր-մշակը քամակին...

Եթե Վեբեռնի «հունձքը» օր. 24 Կոնցերտն էր, ապա Կոմիտասինը խմբերգային գութաներգերն էին:

Եթե Վեբեռնի համար անտիկ «բուստրոֆեդոնը» զուտ կոմպոզիցիոն նշանակություն ուներ՝ որպես հնարք, արտահայտչամիջոց, ապա Կոմիտասը կարող էր ասել. «Հայոց հողը, հայոց հոգին՝ ահա իմ բարձրաբերձ երկինքը»: Չինացի իմաստուններն ասում էին, որ եթե ուզում ես բամբուկ նկարել, ինքդ պիտի դառնաս բամբուկ: Ահա այսպես Կոմիտասը նույնանում էր ժողովրդի ստեղծած կերպարների հետ. Մոկաց Միրզա, հողագործ շինական, անտունի, պանդուխտ, որն ըստ Չարենցի՝ հացի տեղ ունի երգ: Բավական է լսել «Լոռու գութաներգ»-ը Կոմիտասի աստվածաշունչ կատարմամբ, որպեսզի համոզվես, որ նա մեր հոգևոր անդաստանի և սերմնացանն է, և գութանը, և քաշող ուժը:

Կոմիտասի հոգում գոյակցում էին ոչ միայն երաժիշտը և գեղանկարիչը, այլև պոետը, որի մի շարք բանաստեղծություններ նույնպես կրում են գեղանկարչի դրոշմը (հիշենք նաև նրա գծանկարները):

Կոմիտասի բանաստեղծությունների ժողովածուն կազմող խմբագիր Լևոն Միրիջանյանը գրում է. «Թեև հայրուկենյոն են նրա գյուղերգերը, դրանցում զգացվում է հայ գյուղի բնանկարը»³⁸: Վառ օրինակներից է «Հունձք» բառանկարը («ալալուն», ինչպես կոչվում էին ուրարտական հունձքի երգերը):

ՀՈՒՆՁՔ

Ջեռավ ամառն ու ջեռավ,
Բերավ կալարն ու բերավ,
Ցայտեց ցորեն
Արտեն, ձորեն:

³⁸ Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ, կազմող՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 11:

Ճամփաներում՝
Կյանք է եռում՝
Դաշտեն կալեր կիզվելով,
Հասկեն շարեր դիզվելով:

Երգ ու փաղով
Ոսկի սայլեր ու որան.
Հերկ ու բաղով
Պղինձ–քայլեր շորորան:

Երգ ու փաղեր՝
Ոսկի սայլեր օրորում,
Հերկ ու բաղեր՝
Պղինձ–քայլեր շորորում:

Ըստ Լ. Միրիջանյանի՝ երբ «իր ժողովրդի հազարամյա քնա-
րերգության ժառագորդը» բանաստեղծություններ էր կերպում,
դրանց մեջ «ներթափանցում էր իր երգի բնույթը՝ փալով ինքնօրի-
նակ ոճեր...»³⁹:

Ամփոփելով վերը նշվածը՝ կարելի է ասել, որ Կոմիտասի ստեղ-
ծագործությունը արվեստի տարբեր տեսակների փոխներթափան-
ցում է, օրգանական համաձուլվածք, որը միևնույն ժամանակ հաս-
տատում է նաև Ալբերտ Շվայցերի արվեստի տեսության իսկությունը:

Վերջաբան

Կոմիտասի ստեղծագործությունները մեծ ներդրում են հայ ժո-
ղովրդի մշակույթում: Եվ ոչ միայն: «Ժողովուրդների կուլտուրական
արժեքը պէքք է ճշտել համամարդկային այն գծերով, որ յարույկ են
նրանց հոգևոր ստեղծագործութեան,— գրում է Նժդեհը,— եւ հենց

³⁹ Նույն տեղում, էջ 9–10:

այդ համամարդկային, մարդկօրէն այդ օրինակելին է կազմում ամէն ազգի լաւագոյնը»⁴⁰:

Նժդեհի խոսքը կարելի է վերաբերել ոչ միայն կոթողային, մեծակերտ գործերին, ինչպիսին են, օրինակ, Լուդվիգ վան Բեթհովենի 9-րդ սիմֆոնիան, որով նա, Ֆրիդրիխ Շիլլերի խոսքերով, եղբայրության կոչ է անում համայն մարդկությանը. «Գրկախառնվեք, միլիոններ» կամ Գուստավ Մալերի 2-րդ սիմֆոնիան («Հարություն»), այլև Կոմիտասի «Անտունի» երգին, երկրագործական երգերին՝ գութաներգերին, կալերգերին, սայլերգերին: Սրանցում ևս դրսևորվում են համամարդկային գաղափարներ: Մի խմբերգում հողագործը դիմում է իր «լծակից» եզանը. «Յորենը ինձ, դարմանը քեզ», մեկ ուրիշ տեղ ասվում է.

Շողքըն ընկավ անտառին...

Աստված կըտա մըշակին...

Եթե մարդիկ միմյանց սիրեին այնպես, ինչպես հողագործն իր «աղբեր», իր «ծաղիկ», իր «լաչին» եզանը, աշխարհում վաղուց կտիրեր կատարյալ խաղաղություն:

Նշված երգերում դրսևորվում է և՛ սեր, և՛ արդարություն, և՛ ներդաշնակություն Աստծո և արարչագործության հետ:

Այս երգերը նաև ներբող են աշխատանքին, արարմանը: Ինչպես Նիկոլայ Բերդյանն էր ասում, «*արարումն է, որ արդարացնում է մարդու գոյությունը*», ինչի համար հողագործն արտահայտում է իր երախտագիտությունը.

Հիշա՛լ է Աստված...

Լուսը լուսացավ.

Հա՛, հա՛,

Փանք քեզ, Տէր...

⁴⁰ Գաբեգին Նժդեհ, *Ասոյթներ*, Երեւան, «Նախիջեւան» հրատ., 2002, էջ 74:

Ամփոփում

Հոդվածում դիտարկվում են, գնահատվում Կոմիտասի գեղարվեստական մտածողությունը և, դրանով պայմանավորված, նրա ստեղծագործությունները՝ Ալբերտ Շվայցերի արվեստի տեսության լույսի ներքո:

Ըստ Շվայցերի՝ արվեստը գաղափարների գեղագիտական ասոցիացիայի (կապակցության) փոխանցումն է: Մարդու հոգում արվեստների, դրանց գաղափարների աղբյուրը, կենտրոնը մեկն է: Յուրաքանչյուր արվեստագետ ընտրում է իրեն առավել հոգեհարազատ լեզուն: Միայն զարգանալով, ձևավավորվելով և բյուրեղանալով է, որ դրանք ստանում են այս կամ այլ արվեստի տեսքը, դառնում տեսակ: Այսպես՝ Շվայցերը, ուսումնասիրելով Յոհան Սեբաստիան Բախի, Լուդվիգ վան Բեթհովենի, Ռիխարդ Վագների և այլոց արվեստը, բնորոշում է, թե ով է իր հոգեկերտվածքով, հակումով ու մտածողությամբ ավելի շատ պոետ, երաժիշտ կամ գեղանկարիչ: Հեղինակը զուգահեռներ է անցկացնում ձևապաշտական գեղագիտության հիմնադիր Էդուարդ Հանսլիկի, Ֆերենց Լիստի, Յան Սիբելիուսի և Շվայցերի կոնցեպցիաների միջև: Ղեկավարվելով Շվայցերի տեսությամբ՝ հոդվածի հեղինակը Կոմիտասի երաժշտության մեջ բացահայտում է տեսողական, գեղանկարչական ասոցիացիաներ, իսկ նրա պոեզիայում՝ բացի գեղանկարչականից, նաև երաժշտական ասոցիացիաներ: Կոմիտասի երգերում և խմբերգերում հնչյունների հետագծերը գծագրում են լեռների, ամպերի ուրվագծեր, նմանակում են անձրևի կաթիլներին: Իսկ խմբերգային ծայների յուրօրինակ դասավորությամբ, արձագանքների, ձգվող ծայների, փոխկանչների միջոցով ստեղծվում են տարածականության, հեռանկարի, բնապատկերների տպավորություն, զգացողություն: Զանգերի ղողանջների նմանակումով Կոմիտասն արթնացնում է եկեղեցու, հայրենի բնության պատկերներ, վերհուշ:

Խորապես տիրապետելով արևելյան և արևմտավրոպական դասական երաժշտության և երաժշտագիտության հիմունքներին, արտահայտչամիջոցներին՝ Կոմիտասը բացահայտել է հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության ներուժը, բազմաձայնել և հասցրել համամարդկային հնչեղության:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, Շվայցեր, Բախ, Հանսլիկ, գաղափարների գեղագիտական ասոցիացիա, տարածականություն, հեռանկար:

Daniel Yerazhisht (*Armenia*)

Honored Worker of Art, Professor

Komitas Museum-Institute

KOMITAS'S ARTISTIC THINKING IN THE LIGHT OF THE ART THEORY BY ALBERT SCHWEITZER

This paper examines and evaluates Komitas's artistic thinking, and consequently his works, in the light of Albert Schweitzer's theory of art.

According to Schweitzer, art is the transmission of an aesthetic association of ideas. There is one source and center of arts and their ideas in the human soul. Each artist chooses the language closest to him. Only through development, form-making and crystallizing they get the appearance of this or that art and become a type. Thus, Schweitzer, studying the art of Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner and others, defines who is more poet, musician or painter by his psyche, inclination and thinking. The author of the paper draws parallels between the concepts of Eduard Hanslick, Ferenc Liszt, Jan Sibelius and Schweitzer, the founder of formalist aesthetics. Guided by Schweitzer's theory, the author reveals visual and pictorial associations in Komitas's music, and musical associations in addition to pictorial associations in Komitas's poetry. In Komitas's solo and choral songs, the trajectories of sounds outline the contours of mountains, clouds, and imitate raindrops. And with the unique arrangement of choral parts, through echoes, drawn-out voices, and interjections, the impression of spatiality, perspective, and landscapes is created. By simulating the ringing of bells, Komitas evokes images of the church, native nature, and memory.

Keywords: Komitas, Schweitzer, Bach, Hanslick, aesthetic association of ideas, spatiality, prospect.

Աննա Արևշատյան (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-03

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ ԱՐՇԱԿ ԶՈՊԱՆՅԱՆԻՆ

Կոմիտաս Վարդապետի նամակները՝ ուղղված ֆրանսահայ անվանի գրականագետ, թարգմանիչ, արվեստաբան և հասարակական գործիչ Արշակ Զոպանյանին, կազմում են կոմպոզիտորի նամականուամենաուշագրավ մասերից մեկը: Զոպանյանի կյանքի շատ նվիրական էջեր են կապված Կոմիտաս Վարդապետի հետ: Իր հերթին, Զոպանյանի հետ են կապված Կոմիտասի ստեղծագործական գործունեության կարևոր դրվագները: Այդ նամակները Արշակ Զոպանյանի և Կոմիտաս Վարդապետի հարաբերությունների և բարեկամության ուշագրավ վավերագրեր են: Զոպանյանին ուղղված Կոմիտասի նամակներից պահպանվել են շուրջ 25–ը՝ գրված 1902–1914 թթ. միջև: Հենց այդ նամակներում է Կոմիտաս Վարդապետը արժևորել Արշակ Զոպանյանի դերն ու նշանակությունը հայ մշակույթի անդաստանում՝ բարձր գնահատելով նրա վաստակը: 1912 թ. դեկտեմբերի 25–ին Պոլսից ուղարկված նամակում Կոմիտասը գրել է. «Արդէն հայ ազգը քեզ շնոր բան է պարտական. դրն էիր առաջինը, որ լաւ ըմբռնեցիր, թէ մեր ապագան հարթելու համար պէտք էր, նախ մեզ օգտարներին ծանօթացնել, ցոյց տալ, որ մենք կենսունակ ենք, լուսոյ որդեգիր ու կարապետ ենք խաւար վայրերում, շինարար ենք...»¹:

¹ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2009, էջ 214:

Հաջորդիվ շարադրված մտքերը վկայում են Կոմիտաս Կարդապետի աննկուն կամքի, հավատի և լավատեսության մասին: Իր նամակների միջից Կոմիտասը ներկայանում է մեզ ոչ միայն իբրև իր ժամանակի երևելի և տաղանդաշատ երաժիշտ, այլ նաև՝ ազգային հոգսերով ապրող, ժողովրդի ապագայով մշտապես մտահոգ, լայնախոհ մտավորական, իրատես և սթափ մտածող:

«... եթե մեր մէջ տեւականութիւնն ու միութիւնը պակաս է եղած,— գրել է Կոմիտասը,— պատճառն այն է, որ ազատ շունչ չենք քաշել, նոյնիսկ մեր իբր–անկախութեան օրերումն իսկ՝ հալածուելով տգիտութենէն ու խաւարէն, աւերակէն ու աւարէն, սրէն ու հրէն... Բայց աննկուն բան ունենք մեր մէջ, մի անմար յոյս՝ դէպի ապագայ լուսոյ կանթեղը յառած են մեր հայեացքները, դէպի այն կանթեղը, որ հայ ժողովուրդը, իր թագաւորութիւնն ու իշխանութիւնը կորցնելէն յետոյ, տարել ու կախել է բազմաբեղուն ու երկնադէպ Արագածի գագաթը՝ երկնքի անտես առաստաղէն, անթել կապով, որ մարդիկ՝ խաւար ու աւարառու ձեռք տալ չը կարողանան եւ գոնէ նորա լուսոյ նշոյլը ցայտէ մեր վերայ եւ մեր ապագայ կեանքը երազենք»: Եվ ավարտում է իր գնահատանքը սիրելի ընկերոջ հասցեին՝ գրելով. «Դուն էիր առաջինը, որ մեր նախնեաց սրեղծագործ հոգին թղթերով ու գրքերով նկարեցիր ու ցուցադրեցիր օտար աշխարհի մէջ քաղաքակրթութեան հարազատ զաւակներին, որ մենք եւս իրենց շաւիղն ենք բռնել, մենք եւս իրենց ճամբան ենք քայլել, մենք եւս մեր ձեռքին լոյս բռնել, եւ, թէպէտ ջանացել են դեւերը փչել ու մարել մեր կեանքը, բայց փչողներն են խորտակուել եւ մենք դեռ մոխիրների տակ առկայծել ենք՝ ապաւինելով գիտութեան եւ կրթութեան, որ թէեւ մերն է եղել՝ իբր արեւելքի զաւակներ, բայց մեր ձեռքէն դուրս է ելել ու Եվրոպան լուսաւորել (...) Դուն էիր առաջինը, որ հրաւիրեց հայի գեղարուեստական սրեղծագործութեանց ծանօթացնելու քաղաքակիրթ աշխարհին...»²: Իսկ 1913 թ. օգոստոսի 7–ին Էջմիածնից գրված

² Նոյն տեղում, էջ 214–215:

նամակում կարդում ենք. «Ուրախությամբ եւ հպարտությամբ եմ հե-
տեւում գործունէութեանդ, մանաւանդ այսպիսի հանգամանքներում,
երբ աւելի զօրեղ զէնք չունենք՝ քան մեր հին ու նոր եկեղեցուն ու աշ-
խարհիկ եւ գիտական ու գեղարուեստական կարողութիւնները ցու-
ցադրել, որ տեսնեն, թէ իբր ողորմութիւն չէ՞ որ խնդրում ենք, այլ իբր
մարդկային զարգացման զօրավիգն ազգ ենք հրապարակելում»³:

Պատասխանելով Ա. Չոպանյանի փոխանցած հասարակա-
կան պահանջին, թէ ինչու Կոմիտաս Վարդապետը հրապարակավ
չի ներկայացնում պատարագի՝ իր բազմաձայն մշակումը, Կոմիտա-
սը բացատրում է. «< ... > Ինչ կը վերաբերի իմ կազմած պատարագի
արարողութեան, ուղղակի անհնար է այնտեղի⁴ եկեղեցիներում գոր-
ծածելու համար, որովհետեւ խիստ բարդ է՝ ըստ պահանջման եղա-
նակների խորհրդաւորութեան. ո՛չ մէկը կառավարել կարող է իմ պա-
տարագը, եթէ նոյն իսկ յարմար երգեցողներ իսկ գտնելու լինեն:
Կ.Պոլիսը եւ առհասարակ Ասիան չէ՛ տալիս թաւ եւ բամբ ձայներ,
որոնք մեծ դեր են խաղում բազմաձայնութեան մէջ. միւս կողմից՝ իմ
պատարագը գրուած է 1–9 ձայնով, այնպէս որ այդքան նուրբ դասա-
կարգութիւն ձայների նոքա ըմբռնել, գտնել ու գործադրել անկարող
են. իսկ նոյնը, ես ինքս, եռաձայնի վերածելն անմտութիւն եմ համա-
րում, որովհետեւ խորհրդաւորութիւնը կը վերանայ եւ տեղը կանցնէ
միայն եւ միայն ցամաք եւ մերկ արուեստ, որ ո՛չ մի ժամանակ չեմ
ցանկանայ կատարել ու լսել»⁵:

Ուշագրավ է Կոմիտասի անդրադարձը պոլսական միջավայ-
րում գործած հայ ձայնագետներին: Էջմիածնից 1903 թ. հոկտեմբերի
23–ին գրած նամակում նա, ըստ երևույթին, պատասխանում է այդ
կապակցությամբ Չոպանյանի արած հարցադրումներին՝ գրելով
հետևյալը. «Ձեր գրած պապա Համբարձումն անշուշտ Արմաշու

³ Նույն տեղում, էջ 224:

⁴ Նկատի ունի Կոստանդնուպոլիսը:

⁵ 1907 թ. սեպտեմբերի 25–ին Շաղութենքուրգից Ա. Չոպանյանին ուղղված նա-
մակից. տե՛ս նույն տեղում, էջ 131:

Համբարձումն է. եթէ այդ է, միանգամայն չվստահէք նորա դպրոցին, որովհետեւ քաճիկ եղանակներու վերայ է ձեւել նա մեր շարականները: Ի սէր Աստուծոյ, մինչեւ լուրջ գիտական քննութեան չենթարկէք մի վստահէք նոցա վերայ. մանաւանդ թէ այժմ մի շարք նորերուկներ, օգուր քաղելով այն հանգամանքից, որ մեր երաժշտութեան անդաստանը մշակներ չունի, սորա նորա անունով հրապարակ են ելնում եւ դեռ գործը ծաղիկ հասակի մէջ կամ նոյնիսկ չբացուած կոկոն ծաղիկը թառամեցնում միանգամայն. ճշմարիտն ասեմ, ես կասկածում եմ. ավելի շուր քաճիկ եղանակներ եւ այն էլ քաճիկ ոճով պէտք է լսեք, քան ազգային, ուստի խնդրեմ զգոյշ եղէք ընտրութեան մէջ, մանաւանդ ծանր եղանակների նկատմամբ, որքան կարելի է, խիստ եղէք. ամենից շատ, ծանր ոճն է խանգարուել»⁶:

Գեղջկական երգեր հավաքելու կապակցությամբ, ելնելով սեփական բանահավաքչական փորձից, Կոմիտասը ևս զգուշացնում է. «Գալով պարոն» Պոյաճեանի հաւաքած ժողովրդական երգերին, եթէ նոքա հաւաքուած են Հայոց գիւղերում եւ հէնց գեղջուկի անարար բերանից, հաւանօրէն ուղիղ կլինեն. թէ երգի արտասանութեանը կասկածում եմ, իսկ եթէ Թիֆլիզում կամ մի այլ քաղաքումն է հաւաքել, դոքա, առանց կասկածի կասեմ, [որ] Կարա-Մուրզայի այլանդակած ժողովրդական երգեր անունը կրող բաներ են, որի գլխին այնքան են քրտել, որ խեղճ երգերն արդէն իրանց գոյնն էլ, ազգային նշոյլն էլ թոցրել են եւ ձեւով աւելի շուր մալառու ցեղի երգեր են դարձել, ճիշդ նոյն ձեւով էլ երգելու պարճառու, քան ազգային»⁷:

1904 թ. հունվարի 20-ին Էջմիածնից գրած նամակում Կոմիտասը հորդորել է Զոպանյանին. «Ի սէր մեր եկեղեցու եւ Հայ գեղջուկի երաժշտութեան պայծառութեան ոչ մի ջանք մի խնայէք, Ձեր ձեռքէն եկածն արէք. Դուք արդէն քաջ գիտէք, թէ ինչպիսի մեծ փրկութիւն է կախուած մեր եղանակներն անաղարտ պահելուց եւ ժողովրդի ու իր

⁶ Նոյն տեղում, էջ 80:

⁷ Նոյն տեղում, էջ 80-81:

եկեղեցու ազնիւ ու մաքուր սիրտը ճանաչելուց: Դուք, իմ Փարիզ եղածս ժամանակ, ամենից շատ էիք ոգեւորուած այդ գործի յաջողութիւնը փափագելով ի սրտէ: Եթէ կամենաք, Դուք կարող էք մեծ ծառայութիւն մատուցանել ոչ թէ ինձ, Ձեր անձնուէր բարեկամին, այլ մեր ժողովրդին եւ մեր ազգային, նուիրական եկեղեցուն»⁸:

Փոխելով թեման՝ հաջորդիվ տեղեկացնում է Չոպանյանին. «Յուսով եմ, սրացած կլինէք ժողովրդական երգարանի Ա. Յիսնեակը. արդէն երկրորդն էլ պատրաստ է, շուտով կուղարկենք գրաքննիչին եւ փպել կրանք. պատրաստում ենք գիտական ժողովածուն հրատարակելու»⁹:

1904 թ. դեկտեմբերի 30–ին Էջմիածնից գրած նամակում Կոմիտաս Վարդապետը հաղորդում է Չոպանյանին. «Գործերս յաջող են. այժմ կը զբաղուիմ հայ հին խազերու ուսումնասիրութեամբ եւ յուսով եմ շուտով կարող պիտի լինեմ գաղտնիքը բանալ եւ գեթ ցԺԳ դար եղանակներն ստուգել: Հրատարակելու կը պատրաստեմ ժողովրդական եղանակները դաշնակի, խմբի եւ այլն համար»¹⁰:

1905 թ. հոկտեմբերի 4–ին Թիֆլիսից գրած նամակում Վարդապետը տեղեկացնում է. «Պիտի զարմանաք, Տփլիսիսումն եմ. նեարդային հիւանդութիւն սրացայ, եկել եմ բուժուելու. փառք Աստուծոյ առ այժմ լաւ եմ, յուսով եմ մէկ ամսից բոլորովին կլաւանամ: (...) Ես թէ եւ հիւանդ, բայց եւ այնպէս պատրաստում եմ մեր ժողովրդական եղանակների կազմութեան ուսումնասիրութիւնը, ժամանակին կը հասցնեմ, անհոգ եղէք»¹¹:

Իսկ 1906 թ. հունվարի 12–ին գրած նամակում կարդում ենք. «Այնպիսի լուրջ հետեւանքներ սրացայ ուսումնասիրութեանս միջոցին, որ միանգամայն պիտի զարմանաք, երբ կարդաք:

⁸ Նույն տեղում, էջ 83:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 87:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 90:

Երգերը այսպիսի կարգերի են բաժնել՝
ա. Շինական (մշակութեան, գործի եւ այլն)

բ. Ծիսական

գ. Վէպ (Դաւիթ, Մհերի եւ այլն)

դ. Անտրոնի (պանդիստի, ղարիբի)

ե. Վիպական-քնարական

եւ

զ. Խաղ (երգեր, պարերգեր եւ այլն)

Եթէ ասելի յարմար դասաւորութիւն կամ բաժանում կարող էք,
գրեցէք, ըստ այնմ էլ վարուեմ»¹²:

1906 թ. ապրիլի 17-ին Շառլոտենբուրգից գրած նամակում Կոմիտասը պատմում է Զոպանյանին դեպի Բեռլին ուղևորվելիս իր հետ պատահած տհաճ պատահարի մասին, թե ինչպես Ռոստովում իրենից գողացան այն պայուսակը, որտեղ նա պահել-առանձնացրել էր Փարիզ ուղարկվելիք աշխատության մաքրագիրը և ևս 150 ռուբլի, որ այն ժամանակ բավական շոշափելի գումար էր ներկայացնում. «...փոքր պայուսակս, որի մէջն էի դրել ձեզի դրկելիք աշխատութիւնս, երգերը եւ այսպէղ տպագրուելիք երկերս, բոլորն էլ, բոլորն էլ գողացան. անմիջապէս յայտնեցի վարչութեան, տեսնենք կը գտնեն: Բայց ես յոյս չունեմ եւ սկսեցի նորից աշխատել այսպէղ. լաւ, որ զգալով, թէ մի բան կարող է պատահել, աշխատութիւններիս սեւագիրն էլ բազաժի էի տվել. գոնէ նոքա փրկուեցան»¹³:

1906 թ. մայիսի 27-ին, նախապատրաստվելով Փարիզում կայանալիք՝ իր ստեղծագործությունները ներկայացնող առաջին մեծ համերգին, Կոմիտասը Բեռլինից խանդավառ նամակ է ուղղում Արշակ Զոպանյանին. «Երեկոյթի վեհ գաղափարն ինձ այնպէս է ոգեւորել, որ գրչովս արտայայտել չեմ կարող. մի բազմակողմանի բան անենք, ուր երեսայ Հայի մտածող եւ զգացող ոգին: Ես այսպէս եմ մտածել: Որ-

¹² Նույն տեղում, էջ 93:

¹³ Նույն տեղում, էջ 94:

պէսզի հայ երաժշտութիւնը լաւ ըմբռնեն, նախքան երեկոյթը կազմելը մի դասախօսութիւն անել հայ ժողովրդական երաժշտութեան մասին ընդհանրապէս եւ մասնաւորապէս էլ եղանակների կազմութեան մասին, ապա նոյնը՝ ժողովրդական երաժշտութիւնը ցոյց տալ արդի գեղարուեստական միջոցներով բազմաձայնի վերածած: Սկզբնական դասախօսութեան միտքն այն է, որ նախապատրաստած լինեն եղանակներն աւելի ճիշտ եւ հեշտ ըմբռնելու համար»¹⁴:

Կոմիտասը շատ որոշակի տեսակետ և դիրքորոշում է արտահայտել հայ ժողովրդի ապագայի, թշնամիների և բարեկամների վերաբերյալ: 1912-ի դեկտեմբերի 25-ին Կ. Պոլսից գրված նրա նամակում կարդում ենք. «Արդ, մեր երկիրն սկզբէն եղել է կռուախնձոր արշաւող եւ շրջակայ հզօր պետութեանց աշխարհակալութեան ճանապարհի վերայ եւ պահել է ցարդ նոյն վիճակը: Մենք այժմ իրապէս Ռուսաց շահի առարկան ենք. մեր երկիրն արդէն որոշուած է, այսօր կամ վաղը ռուս պետութեան բաժին դառնալու: Ուրեմն պիտի ձգտենք մեզ ազատագրել երկու կերպ, թէպէտ եւ երկուքի վերջակէտն էլ նոյնն է, փարբեր ուղիով միայն: Առաջինն է առաւելագոյնը՝ ինքնուրոյն ու անկախ լինելով իբր պատուար ցցուել ռուս դիւանագիտութեան առաջեւ եւ երկրորդը՝ նուազագոյնը ապաւինել Քեռի–Ռուսին եւ միաձոյլ հայութիւն սահմանել: Երկուք էլ նոյն է, բայց երկրորդն՝ իրագործելի՝ շահերի նոյնութեան վերայ յենուելով, իսկ առաջինը՝ անիրագործելի: Ռուս կառավարութիւնը ծայրագոյն արեւելքէն տուժեց. ուրեմն ընդարձակման ճանապարհը այս կողմը մնաց. արդեն Պարսկաստանը բաժնուած է իրապէս Անգլիոյ եւ Ռուսիոյ միջեւ. այսպէս հայերը պարսկական լծէն պիտի ազատեն եւ միանան Ռուսահայոց եւ փոխադարձաբար ուժովնան. արդ հերթն եկել է մեզ՝ տաճկահայերիս: Ես չեմ կարող մտքէս անցնել, որ Ռուս կառավարութիւնը իր շահերը զոհէ մեզ. զի նա չէ՛ կարող թոյլ տալ, իր այս բաժինն աւե-

¹⁴ Նոյն տեղում, էջ 95–96: Վերոնշյալ համերգը կայացել է 1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին Փարիզի Salle des Agriculteurs սրահում:

լի լաւ վիճակ ունենայ, քան իր երկրի հայերը. ուրեմն միշտ ձգտելու է պահել մեզ (եթէ իրան չը միանանք) իրեն կարօտ վիճակի մէջ, որ-պէսզի ապագայ գրաման ձեռնարկու Կարրի հանդիսանանք. արդէն մեր մեծ ջարդերն ապացոյց են ասածներիս: Ռուս թերթերն էլ ճիշտ այս կէտն է, որ շարունակ շեշտում են, թէ մեր փրկութիւնը կոշտու եւ կոփելու ենք Փերպուրկի պարիսպներու դռներուն առջեւ. այս էր պնդել ժամանակին Լոռիս Մելիքով Գէորգ Դ. կաթողիկոսին զգուշացնելով (երբ սա ռուս-տաճկական պատերազմի ժամանակ, փրկութիւնը տեսնելով ու յուսալով տաճիկներէն, գրեթէ բացարձակապէս սպասելիս է եղել տաճիկներին էջմիածնի մէջ): Արդեն քաջ գիտես, որ Անգլիոյ, Ֆրանսիոյ եւ Ռուսիոյ միութեան գլխաւոր նպատակն էլ այս էր: Ուրեմն չի՞ք փրկութիւն արտաքոյ Ռուսիոյ»¹⁵:

Կոմիտասի այս խորագին վերլուծությունն ապացուցում է, թե որքան իրազեկ էր նա այն ժամանակ ստեղծված վիճակին, որքան սթափ և իրատես մտեցում էր ցուցաբերում այդ բարդ իրողություններին: Միայն մի բանում է սխալվել Վարդապետը. անդրադառնալով մեծ ջարդերին (նկատի ունեն 1895–96 թթ. համիդյան ջարդերը)՝ չէր կարող երևակայել, որ ամենամեծ ջարդը՝ Հայոց Մեծ Եղեռնը, դեռ առջևում է, ցեղասպանություն, որը ոչ միայն կործանեց մեծ երաժշտի կյանքն ու հետագա ստեղծագործական ծրագրերը, այլ նաև ոչնչացրեց պոլսահայ առաջադեմ մտավորականության ողջ աստղաբույլը:

«Պէտք է նախ բոլոր հայերը խմբուեն մէկ տէրութեան, մէկ օրէնքի տակ,— շարունակում է Կոմիտասը,— աճեն ու զարգանան բարոյապէս եւ նիւթապէս եւ ապա ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերէ մեզ մեծ ազատութիւնը. շտապելով, առաջինը չառած երկրորդ քայլի դիմելով բոլորովին պիտի կորչենք. տաճիկէն ո՛չ մի յոյս մի ունենաք, մի սպասէք. նորա ուղեղը քարէ ժայռից են, զարգացման անընդունակ, լոկ փշրուելու համար պիտանի եւ ոտքի տակը սալայափակելուն յարմար»¹⁶:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 215–216:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 216:

«Չը պէ՛կըք է բաժնուենք, չը պէ՛կըք է խաբունք Երոպայի գա-
նազան խոստումնալից խաբկանքներէն. միանալու ենք եւ գործնա-
կան ճամբան բռնելու. ըստ իս, առաջին քայլն է բոլոր հայութիւնն
ամփոփել Ռուսի իշխանութեան տակ, երկրորդ քայլն է տնտեսապէս
ու բարոյապէս, զուտ ազգային, առանց օտարին ու մեզ անմարս գա-
ղափարներով առաջնորդուելու՝ զարգանալ. երրորդ քայլն արդէն ին-
քը՝ ռուս հեղափոխութիւնն է, որ պիտի անէ, ո՛չ թէ մենք. իսկ մենք
օգտուելու ենք այդ քայլէն, սակայն պատրաստուելով լեհերու պէս
զուտ–ազգային շափող բռնելով. երոպական մարդկային գաղա-
փարները որքան որ ընտիր են ու փափագելի, բայց մեզ անպէ՛կըք են.
պաղ երկրի բոյսերը մեր ջերմ արեւին տակ կը կիզուեն»¹⁷:

Ակնհայտ է, որ խոսքն այստեղ երկուսի համար էլ շատ նվիրա-
կան և կարևոր իրողություններին է վերաբերում, ինչի շուրջ Վարդա-
պետը կարող էր կիսվել միայն շատ մտերիմ և համախոհ բարեկամի
հետ: Այստեղ արծարծվում է նաև ազգային ինքնության հիմնա-
խնդիրը, որի հաստատմանն էր ուղղված Կոմիտասի ողջ ստեղծա-
գործական գործունեությունը¹⁸: Դրա վառ ապացույցն է կարգախոսի
իմաստ ստացած նրա ամենահայտնի հոդվածի վերնագիրը՝ «Հայը
ունի ինքնուրոյն երաժշտութիւն»¹⁹: Այդ հոդվածում Կոմիտասը իմի-
ջիայլոց գրել է. «Ազգի մը լեզուն ու գրականութիւնը կարող են ձեւա-
փոխուիլ ու զարգանալ՝ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերէն, բայց երբ

¹⁷ Լույն տեղում, էջ 216-217:

¹⁸ Այդ խնդրի մանրամասն վերլուծությունը տես **M. Navoyan**, The Conception of 'National' in Komitas's Perception, *Կոմիտասը և իր ժառանգությունը, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Ե, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտաս թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2020, էջ 20–26: Տես նաև **Մ. Նավոյան**, *Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայե-ցակարգն ըստ Կոմիտասի*, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2020:

¹⁹ Տես **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, Գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո»՝ 2007, էջ 83–88:

ան ինքնայապրուկ լեզու եւ գրականութիւն ունի, ունի եւ ինքնուրոյն երաժշտութիւն»²⁰:

Հետաքրքրական է հետևել, թե ինչպես ծանոթության և համագործակցության սկզբնական շրջանին պատկանող նամակներում պաշտոնական «պարոն Արշակ Չոպանեան», «սիրելի բարեկամ պարոն Արշակ Չոպանեան» դիմելու ձևերը հարաբերությունների սերտացման ընթացքում փոխվում են ավելի մտերմիկ, հաճախ կատակային ձևերին, որոնցում Կոմիտասը Չոպանյանին դիմում է «սիրելի Արշակ», «սիրելի զուռնաչի», «նաղարաչի», «Չոպան բիձա», «Արշակ բիձա», «սիրելի Չոպանս» ձևերով:

Այսպիսով՝ դիտարկված նամակները երկու հայ մեծ արվեստագետներին հուզող հարցերի մի լայն շրջանակ են ներկայացնում՝ համատեղ նախաձեռնություններ, նախատեսվող համերգային ծրագրեր, հոդվածների և ուսումնասիրությունների հրատարակման քննարկումներ, հայ երաժշտության տարածման հրատապ խնդիրներ՝ ընդհուպ մինչև այն ժամանակվա քաղաքական վիճակը, հայ ժողովրդի հետագա ճակատագիրը, ապագա պետականության տեսլականը, ինչը առիթ է դառնում Կոմիտասի տեսակետները, սկզբունքները և դիրքորոշումը արտահայտելու համար:

Կոմիտասի նամակներում շարադրված մտքերն այսօր էլ շատ արդիական են: Դրանց ուսումնասիրությունը լրացուցիչ լույս է սփռում Կոմիտասի աշխարհայացքի բացահայտման վրա՝ ներկայացնելով նրան որպես խոշոր մտածող և ազգային գործիչ:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 87:

Ամփոփում

Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական գործունեության կարևոր դրվագներ են կապված ֆրանսահայ անվանի գրականագետ, թարգմանիչ և արվեստաբան Արշակ Չոպանյանի հետ: Ա. Չոպանյանին ուղղված Կոմիտասի նամակները կազմում են մեծ երաժշտի նամականու ամենաուշագրավ մասերից մեկը: Այդ նամակները Արշակ Չոպանյանի և Կոմիտաս Վարդապետի հարաբերությունների և բարեկամության ուշագրավ վկայություններ են: Չոպանյանին ուղղված Կոմիտասի նամակներից պահպանվել են շուրջ 25-ը՝ գրված 1903–1914 թթ.: Հենց այդ նամակներում է Կոմիտաս Վարդապետը արժևորել Արշակ Չոպանյանի դերն ու նշանակությունը հայ մշակույթի անդաստանում՝ բարձր գնահատելով նրա վաստակը: Դրանք երկու հայ մեծ արվեստագետներին հուզող հարցերի մի լայն շրջանակ են ներկայացնում: Ակնհայտ է, որ խոսքն այստեղ երկուսի համար շատ նվիրական և կարևոր իրողություններին է վերաբերում, ինչը Վարդապետը կարող էր կիսել միայն շատ մտերիմ և համախոհ բարեկամի հետ:

Կոմիտասի նամակներում շարադրված մտքերը այսօր էլ շատ արդիական են: Դրանց ուսումնասիրությունը լրացուցիչ լույս է սփռում Կոմիտասի աշխարհայացքի բացահայտման վրա՝ ներկայացնելով նրան որպես խոշոր մտածող և ազգային գործիչ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, Արշակ Չոպանյան, նամակներ, հայ երաժշտություն, համերգներ Եվրոպայում:

Dr. Prof. Anna Arevshatyan (Armenia)

Honored Worker of Art of RA

Komitas Museum–Institute

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

KOMITAS'S LETTERS TO ARCHAG TCHOBANIAN

Abstract

Important episodes of the creative activity of Komitas Vardapet are related with the famous French–Armenian literary and art critic and translator Archag Tchobanian. Komitas's letters addressed to Archag Tchobanian present one of the most remarkable parts of the great musician's correspondence. Those letters are remarkable testimonies of the relationship and friendship between Archag Tchobanian and Komitas Vardapet. About twenty–five of Komitas's letters addressed to Tchobanian, written in 1903–1914, have been preserved. In those letters Komitas Vardapet appreciated the role and importance of Archag Tchobanian in the Armenian culture and highly valued his merits. Those letters present a wide range of issues concerning the two great Armenian artists: joint initiatives, upcoming concert programs, discussions about the publication of articles and studies, various problems of Armenian music, up to the issues of the political situation at that time, the future fate of the Armenian people, and the vision of future statehood, which became an opportunity for Komitas to express his views, principles and position. It is obvious that we are talking here about precious and important realities for both of them. Komitas could share them only with a very close and like–minded friend.

The thoughts written in Komitas's letters are still very relevant today. Their study sheds additional light on uncovering Komitas's worldview presenting him as a great thinker and as a national figure.

Keywords: Komitas Vardapet, Archag Tchobanian, letters, Armenian music, concerts in Europe.

Սոնա Սիմոյան (Հայաստան)

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-04

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍԱՆԵՐԸ. ԿԱՐԻՆԵ ԱՖԻԿՅԱՆ – ԽՐԻՄՅԱՆ

Կոմիտասը մանկավարժական գործունեությամբ զբաղվել է 1893 թվականից, երբ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Ս. Ս. Մկրտիչ Ա Վանեցի Խրիմյանը (Խրիմյան Հայրիկ) նրան նշանակել է Գևորգյան ճեմարանի ուսուցիչ: Նույն ժամանակահատվածում Կոմիտասը երաժշտության դասեր էր տալիս Խրիմյան Հայրիկի եղբորորդու՝ Խորեն Խրիմյանի երկու զավակներին՝ Կարինեին և Սերինեին: Կոմիտասի և Խրիմյանների ընտանիքի մտերմության, Կարինե և Սերինե Խրիմյանների երաժշտական կրթության և նրանց առնչվող այլ փաստերի մասին տեղեկություններ գրի է առել դաշնակահարուհի Աղավնի Մեսրոպյանը, որը հիմնվել է Կարինե Աֆիկյան – Խրիմյանի հուշերի վրա:

Հոգվածում ներկայացված են Կոմիտասի մանկավարժական գործունեության առաջին շրջանը, Կոմիտասի և Խրիմյանների փոխհարաբերությունը, տեղեկություններ Խորեն Խրիմյանի զավակների, մասնավորապես՝ Կարինե Աֆիկյան – Խրիմյանի մասին:

«Էջմիածնում յոթանասուներկու տարեկան հասակում, յոթանասուներկու քվեով կաթողիկոս ընտրվեցավ Խրիմյան Հայրիկը», – 1892 թ. մի թղթի վրա գրել է Կոմիտասը՝ տեղեկանալով կաթողիկոսական ընտրության արդյունքի մասին¹: Այս ժամանակաշրջանից Կոմիտասի և Խրիմյան Հայրիկի միջև ստեղծվում է մտերմական կապ: Գևորգյան ճեմարանում ուսուցիչ նշանակվելուց մեկ տարի անց՝ 1894 թ. Սողոմոն ավագ սարկավագ Սողոմոնյանը Խրիմյան

¹ Կոմիտաս, պատկերագիրք, կազմ.՝ Ղ. Միրզոյան, Ա. Մխիթարյան, Երևան, «Աշխարհի Հայ նկարիչների միավորում», 2015, էջ 202:

Հայրիկի հրամանով ձեռնադրվում է աբեղա, 1895 թ. ստանում է վարդապետի հոգևոր-գիտական աստիճան²: 1896 թ. Կոմիտասը, կրկին Նորին Վեհափառության աջակցությամբ, շարունակում է ուսումը Գերմանիայում³:

Կոմիտասը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել Խրիմյան Հայրիկի, նրա ընտանիքի հանդեպ և իր երախտագիտությունն է հայտնել աջակցության համար. «Վայելած ծնողական գուրգուրանքներս ալ բավական են, որ մինչև կյանքիս վերջ երախտագետ ըլլամ Խրիմյան հարազատներուս»⁴,— ասել է Կոմիտասը:

Գևորգյան ճեմարանում Կոմիտասը ծավալում է մանկավարժական ակտիվ գործունեություն: Նա դասավանդում է երգեցողություն, հայոց եկեղեցական ծայնագրություն⁵, 1899–ից՝ նաև եվրոպական ծայնագրություն, կազմել էր երգեցիկ խումբ⁶, ստեղծել էր «եկեղեցական երաժշտություն» առարկայի համար ուսումնական ծրագրի մեթոդական ուղեցույց⁷: Ճեմարանի սաներից բաղկացած նրա երգեցիկ խումբը մեծ հաջողություններ ուներ: Այն հանդես է եկել Գևորգյան ճեմարանի տարեդարձների⁸, Խրիմյան Հայրիկի

² Կոմիտաս Վարդապետ, պատկերագիրք, աշխատութեամբ Գ. Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2009, էջ 25 և 28:

³ Եկեղեցի Հայաստանեայց. Մայր Աթոռ, Արարայր, 1896, թ. Դ, էջ 189:

⁴ Ա. Մեսրոպյան, Հուշեր, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2009, էջ 362:

⁵ Կոմիտաս Վարդապետ, Ինքնակեսագրութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2007, էջ 50:

⁶ Մ. Աբեղյան, Հիշողություններ Կոմիտասի մասին, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, խմբ.՝ Մ. Մուրադյան, Մ. Թերզյան, Երևան, «Հայպետհրատ», 1960, էջ 65:

⁷ Կոմիտաս, պատկերագիրք, էջ 214:

⁸ Պաշտօնականը, Արարայր, 1894, թ. Թ, էջ 292:

Մայր Աթոռ, Ճեմարան Մայր Աթոռոց, Արարայր, 1899, թ. Ժ–ԺԱ, էջ 440:

Թիֆլիս գնալու⁹, Խրիմյան Հայրիկի անվանակոչության տոնի¹⁰, Սուրբ Էջմիածնի տոնի¹¹ և այլ առիթներով: Կոմիտասի սաներից շատերը Գևորգյան ճեմարանի շրջանավարտներ էին:

Հայ երգիչ Արմենակ Շահմուրադյանը ճեմարանում սովորել է 1890 թվականից՝ երկուսուկես տարի լինելով Կոմիտասի աշակերտը: Նա ծավալել է համերգային գործունեություն՝ կատարելով նաև Կոմիտասի ստեղծագործությունները¹²:

Երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, խմբավար Սպիրիդոն Մելիքյանը ճեմարանում սովորել է 1893 թվականից: Իր տարաբնույթ գործունեության մեջ Մելիքյանը առանձնապես զբաղվել է ֆոլկլորագիտությամբ, հավաքել և մշակել է բազմաթիվ ժողովրդական երգեր¹³:

Երաժշտագետ, մանկավարժ, լեզվաբան և գրականագետ Հակոբ Հարությունյանը Կոմիտասի մոտ սովորել է 1901 թվականից: Նրա երաժշտագիտական հայտնի աշխատություններից է «Մանյակ» ժողովրդական երգերի ժողովածուն, հեղինակ է նաև «Կոմիտասի գեղարվեստական ուրվանկարը» աշխատության¹⁴:

Երգիչ Վահան Տեր-Առաքելյանը ճեմարանի բարձրագույն՝ լսարանական բաժնում սովորել է 1902 թվականից: Նա ճեմարանի երգչախմբում հանդես է եկել որպես մեներգիչ: Կոմիտասը նրան ուղղորդել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու համար: Վահան Տեր-Առաքելյանը մասնակցել է բազմաթիվ համերգների, զբաղվել է մանկավարժությամբ և թարգմանչական գործունեությամբ¹⁵:

⁹ Եկեղեցի Հայաստանեայց, *Արարատ*, 1894, թ. ԺԲ, էջ 387:

¹⁰ Եկեղեցի Հայաստանեայց. Մայր Աթոռ, *Արարատ*, 1895, թ. Ա, էջ 34:

¹¹ Եկեղեցի Հայաստանեայց. Մայր Աթոռ, *Արարատ*, 1895, թ. Է, էջ 259:

¹² *Հայ երաժշտության հանրագիտարան*, խմբ.՝ Հ. Այվազյան, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի հրատ., 2019, էջ 503:

¹³ *Ուսուցիչը*, պատկերագիրք, կազմող՝ Մ. Հարոյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատ., 2019, էջ 42:

¹⁴ *Հայ երաժշտության հանրագիտարան*, էջ 383:

¹⁵ **Ա. Առաքելյան**, Վահան Տեր-Առաքելյան, *Էջմիածին*, 1983, թ. Բ–Գ, էջ 75:

Կոմիտասի մանկավարժական գործունեության առաջին շրջանը կապված էր ոչ միայն Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի աշխատանքի հետ: Նա երաժշտության դասեր է տվել նաև Խրիմյան Հայրիկի եղբոր թոռնուհուն՝ Կարինե Ախիկյան–Խրիմյանին (1887–1948): Նրա հայրն էր մանկավարժ, բանաստեղծ, մշակութային գործիչ Խորեն Խրիմյանը (1844–1913), որը Կոմիտասի մտերիմն էր: Խ. Խրիմյանը, որբանալով վաղ հասակից, անցել է Խրիմյան Հայրիկի խնամակալության տակ: Սովորել է Վանի «Ժառանգավորաց» վարժարանում և Լայպցիգի համալսարանում: Աշխատել է Վարազա դպրոցում, որտեղ կատարել է բազմաթիվ բարեփոխումներ: Հեղինակ է մի շարք աշխատությունների, այդ թվում՝ եռամաս «Հայրենագիտության»¹⁶: Խ. Խրիմյանն իր ընտանիքի հետ ապրել է Էջմիածնում, Թիֆլիսում և Կոստանդնուպոլսում, ուր տեղափոխվել են Խրիմյան Հայրիկի մահից հետո¹⁷: Այստեղ՝ նրա տանը, հավաքվում էին մտավորականներ և մշակութային գործիչներ, որոնցից էր նաև Կոմիտասը¹⁸: Նրանց մասնակցությամբ կազմակերպվում էին ճաշկերույթներ և, Ա. Մեսրոպյանի բնորոշմամբ, «գեղարվեստական ժամանց»¹⁹:

Ա. Մեսրոպյանը «Կոմիտասի առաջին աշակերտուհի Կարինե Խրիմյանի հուշեր»-ում նշում է, որ Կոմիտասը դասավանդել է Կարինե և Սերինե Խրիմյաններին 1893 թվականից²⁰: Սերինե Խրիմյանի ծննդյան տարեթվի միակ վկայությունը Երևանում գտնվող

¹⁶ Հ. Աճեմեան, *Հայոց Հայրիկ*. «Նուագող վշտից հայրենեաց հայոց», հատ. 1, կենսագրություն, Թավրիզ, Հրատարակություն Մարգար Յակոբեանի, 1929, էջ 357:

¹⁷ Г. Амагуни, Последняя из рода Хримянов, *Ноев Ковчег*, 2003, н. 10 (68), с. 4.

¹⁸ Ա. Մեսրոպյան, *Հուշեր*. Կոմիտաս, Երևան, Հայպետհրատ, 1947, էջ 22:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 24:

²⁰ Նույն հուշերում Ա. Մեսրոպյանը հիշատակում է Կոմիտասի՝ նորընծա արեղա լինելու փաստը, սակայն, ինչպես նշվեց, Կոմիտասը արեղա է ձեռնադրվել 1894 թ.: Ենթադրաբար Կոմիտասը դասավանդել է Խրիմյաններին 1894 թվականից:

Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 361:

նրա շիրմաքարն է, ըստ որի նա ծնվել է 1899 թ.²¹ այսպիսով մեծ լինելով Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանից ավելի քան 12 տարով: Սակայն այս տարեթիվը չի համապատասխանում այն իրադարձությունների տարեթվերին, որոնք տեղ են գտել Ա. Մեսրոպյանի հուշերում: Հավանական է այն վարկածը, որ քույրերը տարեկիցներ են, և շիրմաքարի տարեթիվը՝ 1899–ը, փորագրվել է 1889–ի փոխարեն: Ա. Մեսրոպյանի հուշերի՝ «Կոմիտասը Խորեն Էֆենտի Խրիմյանենց տան մեջ» ենթաբաժնում տեղ գտած մի դրվագում Կոմիտասը Խրիմյան քույրերի հետ պարապմունքների ևս մեկ տարեթիվ է նշում. «1903–ին Էջմիածնա վանքին միաբանության նախանձոր աչքերուն տակ, վեհափառ Հայրիկի առաջարկով, ես շաբաթը երկու անգամ սկսա երաժշտություն ավանդել իր թոռնիկներուն, Խորեն Էֆենտի Խրիմյանի երկու դեռափրի աղջիկներուն – Կարինեին և Սերինեին»²¹: 1960 թ. հրատարակված հուշերում քույրերը նկարագրվում են որպես «մանկատի թոռնուհիներ», իսկ 1947 թ. հուշերում՝ «դեռատի աղջիկներ»: Երկու բնորոշումն էլ հաստատում են, որ քույրերը հասակակից են:

Արխիվային նյութերում Սերինե Խրիմյանին վերաբերող որևէ հիշատակություն դեռևս չի գտնվել: Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանի մասնակցությամբ լուսանկարներից մեզ են հասել երկուսը, որոնք արվել են Թիֆլիսում և նվիրվել Կոմիտասին²²:

Դրանցից առաջինը ծնողների՝ Իսկուհի և Խորեն Խրիմյանների ներկայությամբ է՝ «Սիրելի Հայր Կոմիտասին յիշատակ Խրիմեան ընտանիքից» ընծայագրով: Երկրորդ լուսանկարն ունի հետևյալ ընծայագիրը. «Իմ արժանայարգ ուսուցիչ Հայր Կոմիտասին. 1904, փետրուարի 20»:

«Կոմիտասը Խորեն Էֆենդի Խրիմյանենց տան մեջ» ենթաբաժնում հիշատակվում է նաև նրանց երրորդ քրոջ՝ Շուշիկ Խրի-

²¹ Ա. Մեսրոպյան, նշվ. աշխ., էջ 23:

²² Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետ՝ ԳԱԹ), Կոմիտասի արխիվ 234, 238:

մյանի մասին. «Իմ երաժշտական դասավանդության սկզբնական շրջանին Կոմիտասի միջնորդությամբ սկսա դասավանդել հորս Էջմիածնա վաղեմի մտերիմ՝ Խորեն Էֆենտի Խրիմյանի երեք օրդիներուն. Կարինեին, Սերինեին և Շուշիկին: (...) Հագիվ տասնհինգ տարեկան Շուշիկ, բացի իր դաշնամուրային շնորհին, ցույց տվավ նաև հայկական ժողովրդական երգեցողությունն ըմբռնելու բնածին ճաշակ»²³: Ա. Մեսրոպյանը մանկավարժական գործունեությամբ սկսել է զբաղվել 1910–ական թվականներից²⁴, ինչն էլ թույլ է տալիս ենթադրել, որ Շուշիկ Խրիմյանը քույրերի համեմատությամբ ունի տարիքային մեծ տարբերություն:

Այն, որ 1910–ականներին Խրիմյան քույրերից մեկը եղել է դպրոցահասակ, հաստատում են նաև Խորեն Խրիմյանի՝ բժշկապետ Բագրատ Նավասարդյանին 1911 թ. ուղղված նամակները: Դրանց բովանդակությունը կապված է երկու երեխաներին Կոստանդնուպոլսից Թիֆլիս ուղարկելու հետ. «...Խնդրում եմ Ձերդ Մեծութունից իմանալու ցանկությամբ, թե արդեօք կարելի է վերադարձնել աղջիկս ի Հովնանեան և որդիս ՚ի Ներսեսեան դպրանոց, արդեօք կընդունուին, շնորհ և հնարաւորութիւն կը լինի՞ զաւակներիս իրենց թողած դասարաններում նստել նորից, համարելով մի տարուայ բացակայութիւն հիվանդութեան կամ այլ պատճառով, այդպիսին եղաւ մեզ համար խղերան և քարանձախ»:

Եթե այդ շնորհ կլինի մեզ Ձեր Մեծութեան միջնորդութեամբ, խնդրեմ հաղորդել ինձ որ ըստ այնմ կարողանամ կարգադրել և խրկել զիրենք յաջորդ ամիսներին ՚ի Թիֆլիս, շարունակելու իրենց ուսումը, որմէ միամտաբար զրկեցինք զիրենք»²⁵:

Նկատի առնելով, որ 1911 թ. Խորեն Խրիմյանի դատրերից միայն մեկը կարող էր լինել դպրոցահասակ, ենթադրելի է, որ այդ

²³ Ա. Մեսրոպյան, նշվ. աշխ., էջ 21, 22:

²⁴ Համառոտ լուրեր սովետական Հայաստանից, Աղավնի Մեսրոպյան, *Էջմիածին*, 1954, թ. 7–8, էջ 59:

²⁵ ԳԱԹ, Բ. Նավասարդյանի արխիվ 120, ծրար 88–94, նամակ 89:

երեխան Շուշիկ Խրիմյանն է: Հաջորդ՝ շնորհակալական նամակները հաստատում են, որ նույն թվականին Շուշիկ և Գեորգի (Թոռնիկ) Խրիմյանները շարունակել են սովորել Թիֆլիսի նշված դպրոցներում. «Ի սրբե ուրախացայ և ամենուս շնորհակալութիւն կը յայտնիմ Ձերդ Մեծութեան պատրասխան նամակին և կրած ծանրութեան համար: Կ'աշխատիմ օգոս. ամսոյ սկզբին Թիֆլիս խրկել զավակներս որ պատրաստուին և նորից Ձեր միջնորդութեամբ մտնեն իրենց ցանկացած դպրոցները, որոնց համար գիշերները երազներով կ'անցունին»²⁶:



Վրդանես Ախիկյան. Կարինե Ախիկյան–Խրիմյանի դիմանկարը

²⁶ ԳԱԹ, Բ. Նավասարդյանի արխիվ 120, ծրար 88–94, նամակ 90:

1915 թ., պայմանավորված Հայոց ցեղասպանությամբ, Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանն ընտանիքի հետ տեղափոխվել է Թիֆլիս²⁷: Այստեղ նույն թվականին Վանից տեղափոխվել էր նաև նրա ապագա ամուսինը՝ գեղանկարիչ, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Վրթանես Ախիկյանը²⁸: Նրանք հաստատվել և կյանքի վերջին տարիներին ապրել են Երևանում: Գեղանկարչության մեջ Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանին պատկերել է Վրթանես Ախիկյանը: Նրա դիմանկարը ստեղծվել է 1920 թ.:

Կոմիտասը Կարինե և Սերինե Խրիմյաններին շաբաթը երկու անգամ դասավանդել է երգ և երաժշտություն²⁹: Նա իր տարբեր աշխատություններում անդրադարձել է երաժշտության, երգեցողության դասավանդման մանկավարժական–մեթոդական սկզբունքներին: Կոմիտասը համարում էր, որ երգեցողությունը բարերար ազդեցություն պետք է գործի մանուկների վրա, լինի գիտակցական մակարդակի վրա. «Մեր մեջ փոքրիկ մանուկներու կ'սկսին սովորենել բարոյախօսական, խրափական, փրփոտփայական երգեր՝ որոնց իմաստն ան չի հասկնար, ու չ'ազդուիր այնպէս ինչպէս պէտք էր: (...) Պէտք է տխուր երգ չփալ երբեք. այլ ամէն ինչ աշխոյժ, եռանդ ներմուծէ անոնց հոգիներէն ներս...»³⁰:

²⁷ Գ. Амагуни, ук. соч., с. 4.

²⁸ Վրթանես Ախիկյանը (1872, Վան–1936, Երևան) 1900–10 թթ. սովորել է Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայում (դասախոսներ՝ Կ. Կովալսկի, Ֆ. Ռուբո, Ն. Սամոկիչ, Ի. Ռեպին): 1915 թ. տեղափոխվել է Թիֆլիս, իսկ 1921 թ.–ից՝ Երևան: Դասավանդել է Վանի Կենտրոնական վարժարանում, Թիֆլիսի Գայանյան դպրոցում, Երևանի գեղարվեստա–արդյունաբերական տեխնիկումում, մասնակցել է Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Կիևի և այլ քաղաքների նկարչական ցուցահանդեսների:

Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 1, գլխ. խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների սովետի հրատ., 1974, էջ 200:

²⁹ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 361:

³⁰ Կոմիտաս Վարդապետ, Պարն ու մանուկը, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, Գիրք Բ, էջ 78–79:

Երեխաների հետ աշխատելու որոշ սկզբունքներ Կոմիտասը կիրառել է նաև Խրիմյան քույրերի համար: Հանգամանքը իր հուշերում նկարագրում է Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանը, որը 1894 թ. դեռևս 7 տարեկան էր. «Կոմիտասը բացառիկ մանկասեր էր, և ըստ Խրիմյան Հայրիկի հորջորջման՝ «Հոգեբան – մանկաբան» մը: Կոմիտաս իր աշխույժ, եռանդուն, կապակասեր և քաղցր բնավորությամբ էջմիածնա մեծ ու փոքր երեխաներուն սիրտը գրաված էր»³¹: Նրանց էին միանում նաև երգել սիրող այլ երեխաներ, որոնց Կոմիտասը խաղերով, ուրախ տրամադրություն պարգևելով ուսուցանում էր տարբեր երգեր: «Եկավ ժամանակ, որ մեր երկու քրոջ երգեցողության դասերը խմբակի մը վերածվեցան: Դուռ ու դրացիի երգել սիրող երեխաներու խմբակը՝ ի մեծ ուրախություն Խրիմյան Հայրիկի, արդեն հայտնի դարձավ գյուղին մեջ»³²:

Կոմիտասը երեխաներին սովորեցնում էր, ինչպես Կարինե Ախիկյան–Խրիմյանն է նշում՝ «հայրենասիրական, փոքրիկ երգեր»: Դրանք կատարվում էին ձայնաբաժանումներով, որոնց մենակատարային հատվածները երգում էին երկու քույրերը: Նրանք երգում էին տոներին Խրիմյան Հայրիկի համար, որը հաճախ էր գտնվում իրենց տանը: Ի նշան Կոմիտասին ուղղված երախտագիտության՝ Խրիմյան Հայրիկը նույնպես երգում էր իր սիրելի երգերը:

1903 թ. Խրիմյան քույրերը, որոնք արդեն Կոմիտասի բնորոշմամբ «դեռատի աղջիկներ» էին, երգում էին «Հայաստան» (Ա. Մեսրոպյանի հուշերում՝ «Հայաստան, երկիր դրախտավայր») և «Ձայն տուր, ղվ ծովակ» երգերը: Առաջին երգը (խոսք՝ Հ. Միրզա–Վանանդեցու), որը Կոմիտասը դաշնակել է Արմենակ Շահմուրադյանի համար, ստեղծվել է դարասկզբին՝ մինչ Կոմիտասի Կոստանդնուպոլիս մեկնելը³³: «Ձայն տուր, ղվ ծովակ» երգը (խոսք՝ Րաֆֆու) ստեղծվել է

³¹ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 361:

³² Նույն տեղում:

³³ Հմմտ. Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունը. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, խմբ. Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976, էջ 196:

1901 թ.: Կոմիտասն այն նվիրել է երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանին³⁴: Երգերի ստեղծման տարեթվերը նույնպես հաստատում են, որ Կոմիտասը Գերմանիայից վերադառնալուց հետո կրկին դասավանդել է Խրիմյան քույրերին: Հետևողական լինելով նրանց երաժշտական կրթությանը՝ Կոմիտասը տարիներ անց՝ 1910–ական թթ., Կոստանդնուպոլսում միջնորդում է, որ նրանք (այդ թվում կրտսեր քույրը՝ Շուշիկ Խրիմյանը) շարունակեն կրթությունը Ա. Մեսրոպյանի մոտ: «Կոմիտաս, իբրև Խրիմյան ընտանիքին մեկ հարազատը, մեծ նախանձախնդրությամբ կհետևեր օրիորդ Խրիմյաններուն երաժշտական կրթությանը: (...) Եվ Կոմիտասի հոգաբար ջանքերով քանի մը ամիսեն դեռապի Շուշիկը դարձավ անոր Պոլսո առաջին հրապարակային համերգներուն փնտրված մենեջուհին» – նշում է Ա. Մեսրոպյանը³⁵:

Խորեն Խրիմյանի որդի Գեորգի Խրիմյանը, որին փաղաքշական կերպով անվանել են Թոռնիկ, ևս նրանց ընտանիքի կրտսեր զավակներից մեկն էր: Թոռնիկը և Շուշիկը ստացել են լավ կրթություն, տիրապետել են մի քանի լեզուների, զբաղվել են նկարչությամբ և մաթեմատիկայով³⁶: Թոռնիկ Խրիմյանի աղջիկը՝ Էլֆա Խրիմյանը³⁷, նշել է, որ իր հայրը ևս աշակերտել է Կոմիտասին³⁸: Նրա մասին Թոռնիկ Խրիմյանի հիշողությունները տպագրվել են «Մտքեր Կոմիտասի մասին» հուշերում³⁹:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 194:

³⁵ Ա. Մեսրոպյան, նշվ. աշխ., էջ 22:

³⁶ Г. Амагуни, ук. соч.

³⁷ Էլֆա (Գայանե) Խրիմյանը սովորել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայում, դաշնամուրային ֆակուլտետում (նրա դասախոսներից է եղել Առնո Բաբաջանյանը), ինչպես նաև Թիֆլիսի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում: Դասավանդել է քիմիա և երաժշտություն:

³⁸ Այս տեղեկությունը մեզ է փոխանցել Էլֆա Խրիմյանի դուստր Կարինա Գալեցկայան:

³⁹ Г. Амагуни, ук. соч.

Ամփոփելով նշենք, որ Կոմիտասի և Խրիմյան Հայրիկի մտերմությունը հիմք է դարձել նաև Խորեն Խրիմյանի և իր ընտանիքի հետ բարեկամության համար: Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ Կոմիտասը հանձն է առել դասավանդել Խրիմյան Հայրիկի եղբոր երկու թոռնուհիներին:

Խրիմյան քույրերին Կոմիտասի դասավանդման վերաբերյալ Աղավնի Մեսրոպյանի հուշերում նշվում է երկու տարեթիվ՝ 1893 և 1903: 1894 թ. Կոմիտասի արեղա ձեռնադրվելու փաստը հուշում է, որ Կոմիտասի և Խրիմյան քույրերի դասերը սկսվել են 1894–ից և շարունակվել մինչև Կոմիտասի Գերմանիա մեկնելը: Այս փաստը բացառում է Ա. Մեսրոպյանի այն եզրահանգումը, թե Կարինե Ախիկյան – Խրիմյանը Կոմիտասի առաջին աշակերտն է՝ հաշվի առնելով Գևորգյան ճեմարանում Կոմիտասի մանկավարժական գործունեությունը:

Հուշերում նկարագրված իրադարձություններից և փաստերից հնարավոր է եզրակացնել, որ Կոմիտասը դասավանդել է քույրերին և 1894 թ.՝ իր մանկավարժական գործունեության առաջին շրջանում, և 9 տարի անց՝ հետևողական լինելով նրանց երաժշտական կրթությանը: Կոմիտասը մի խումբ այլ երեխաների հետ միասին քույրերին դասավանդում էր երգեցողություն:

Կարինե Ախիկյան–Խրիմյանը հետագայում տեղափոխվել է Կոստանդնուպոլիս, որտեղ քույրերի հետ միասին շարունակել է իր երաժշտական կրթությունը Ա. Մեսրոպյանի մոտ: 1915 թ. վերադարձել է Թիֆլիս, իսկ կյանքի վերջին տարիներին ամուսնու՝ Վրթանես Ախիկյանի հետ հաստատվել է Երևանում:

Խորեն Խրիմյանի դուստրերից Սերինեի և Շուշիկի մասին մեզ քիչ տեղեկություններ են հասել: Խ. Խրիմյանի որդին՝ Թոռնիկ Խրիմյանը, 1915 թ. հաստատվել է Թիֆլիսում: Վերջինիս զավակը՝ Էֆա Խրիմյանը, նրանց տոհմից վերջինն է եղել, որը կրել է Խրիմյան ազգանունը:

Ամփոփում

Կոմիտասի մանկավարժական գործունեությունը սկզբնավորվել է Գևորգյան ճեմարանում: 1893 թ. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Տ. Տ. Մկրտիչ Ա Վանեցի Խրիմյանը (Խրիմյան Հայրիկ) Սողոմոն սարկավագին նշանակել է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում երգեցողության և հայոց եկեղեցական ծայնագրության ուսուցիչ: Այս ժամանակից ի վեր Կոմիտասը դարձել է Խրիմյան Հայրիկի և նրա ընտանիքի մտերիմը: Կոմիտասի՝ Գևորգյան ճեմարանի սաներից շատերը հետագայում մեծ հաջողություններ են ունեցել: Նրանցից ոմանք շարունակել են Կոմիտասի գործունեությունը: Նրա ճեմարանական սաներից էին Սպիրիդոն Մելիքյանը, Վահան Տեր-Առաքելյանը, Հակոբ Հարությունյանը, Արմենակ Շահմուրադյանը և այլք: Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում դասավանդելուն զուգընթաց Կոմիտասը նաև երաժշտության դասեր էր տալիս Խրիմյան Հայրիկի եղբորորդու՝ Խորեն Խրիմյանի զավակներին: Նրանց մասին հիմնական տեղեկությունները մեզ են հասել Կոմիտասի մտերիմ, դաշնակահարուհի Աղավի Մեսրոպյանի հուշերից, որոնք նա գրի է առել Կարինե Ախիկյան-Խրիմյանի հետ անձնական շփման արդյունքում: Հոգվածը ներկայացնում է Կոմիտասի և Խրիմյանների փոխհարաբերությունը, Կոմիտասի մանկավարժական գործունեության առաջին շրջանը՝ կապված Խորեն Խրիմյանի զավակների, մասնավորապես՝ Կարինե Ախիկյան-Խրիմյանի հետ:

Հիմնաբառեր՝ մանկավարժություն, Գևորգյան ճեմարան, Կոմիտասի սաներ, Խրիմյան Հայրիկ, Կարինե Ախիկյան-Խրիմյան:

Sona Simonyan (Armenia)*Komitas Museum–Institute*

Abstract

Komitas's pedagogical activity started in Gevorgyan Seminary. In 1893, Catholicos of All Armenians Mkrtich I of Van (Khrimyan Hayrik) appointed Deacon Soghomon as a teacher of Singing and Armenian Church Music Notation at the Gevorgyan Seminary in Ejmiatsin. Since then, Komitas has become a close friend of Khrimyan Hayrik and his family. Many of Komitas's Gevorgyan Seminary students later achieved success in their professional fields. Some of them continued Komitas's activities. Spiridon Melikyan, Vahan Ter–Arakelyan, Hakob Harutyunyan, Armenak Shahmuradyan and others were among Komitas's seminary students. Along with teaching at the Gevorgian Seminary in Ejmiatsin, Komitas also was teaching music to the children of Khoren Khrimyan, the nephew of Hayrik Khrimyan. The main information about them is available from the memoirs of the pianist, Komitas's close friend, pianist Aghavni Mesropyan, which she wrote down as a result of personal contacts with Karine Akhikyan–Khrimyan. This article presents the relationship between Komitas and the Khrimyans, as well as the first period of Komitas's pedagogical activity, which were related to Khoren Khrimyan's children, particularly to Karine Akhikyan–Khrimyan.

Keywords: pedagogy, Gevorgyan Seminary, Komitas's students, Khrimyan Hayrik, Karine Akhikyan–Khrimyan.

Հասմիկ Հարությունյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
 Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
 Գյումրու մասնաճյուղ

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-05

**ՇԻՐԱԿԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ
 ԱՐԴԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ.
 ՍԳՈ ԵՐԳԵՐ**

Ժամանակը շատ բարդ ու ազդու գործոն է ավանդական, ոչ նյութական մշակույթի ցանկացած դրսևորման, առավել ևս ժողովրդական երգի գոյատևման և պահպանման գործում: Ժողովրդական երգի կենսատու միջավայրի փոփոխման և մշակութային էկոլոգիային սպառնացող որոշ հիմնախնդիրների համատեքստում փորձել ենք դիտարկել Շիրակի մի շարք գյուղական համայնքներում կենցաղավարող երգային բանահյուսության առանձնահատուկ դրսևորումները: Հիմնվել ենք 2015–2021 թթ. ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի երաժշտագիտական խմբի իրականացրած ազգագրական, բանահյուսական արշավախմբերի նյութերի վերլուծության վրա:

Պատմական, աշխարհաքաղաքական իրողությունների բերումով XIX դ. կեսից մինչև XX դ. սկիզբը Շիրակը ազգային վառ դիմագիծ կրող քաղաք էր, արևմտահայության մի զգալի հատվածի նոր հանգրվանը, որտեղ հնարավոր եղավ անդառնալի կորստից փրկել և պահպանել էթնիկ մշակույթի՝ ազգագրության և բանահյուսության հարուստ ժառանգությունը: Վերջինիս ուսումնասիրությունը խորհրդային տարիներից հայ գիտական մտքի տիրույթում է և այսօր էլ որոշակի գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի

որ արևմտահայության հոսքը դեպի Շիրակի տարածաշրջան իր հետ բերել է մշակութային յուրահատուկ վառ գծեր:

Մեզ հետաքրքրող երգերի մի մեծ խումբ պետք է դիտարկել որպես նախորդ սերունդներից հաջորդին հատուկ փոխանցված ժառանգություն: Հետևաբար, այս երգերը մեծ մասամբ ապրում ու գոյատևում են որպես հիշողություն: Սրանով է պայմանավորվում երգերի ժանրային համակարգի փոխակերպված պատկերը. պահպանվել են ընտրովի, նախասիրված ժանրերը:

Գրաված, ձայնագրված ժողովրդական երգը կարող է գոյատևել բավական երկար ժամանակ: Սակայն ավանդույթը՝ երգաստեղծության ստեղծարար մեխանիզմը, որը հիմնված է դարավոր գենետիկ հիշողության և փորձի վրա, կարող է գոյատևել միայն նոր երգերի ստեղծման և կատարման պայմանների առկայության դեպքում: Շիրակի արդի բնահյուսության մեջ այսօր կան երգաստեղծության կենդանի ավանդույթով հորինված երգերի նոր նմուշներ: Դրանք, անշուշտ, անհատ երգասացների տաղանդի արգասիքն են: Կարևոր է այն, որ այդ երգերը, ստեղծվելով համայնքային միջավայրի մեջ, կատարվում են որպես ավանդական նմուշներ: Ավանդույթի լավագույն բնորոշիչները հատկապես նկատելի են ծիսական երգերում: Հոգվածում անդրադարձել ենք ողբի կամ սգո երգերի որոշ դրսևորումների:

Ինչպես հայտնի է, երաժշտության ծիսական բնորոշիչները յուրովի են դրսևորվել հայոց հինավուրց **հուղարկավորության** կամ **ողբական արարողության** մեջ: Այդ բնորոշիչները ներկայացել են տարբեր ոլորտներում՝ պարերում, պարերգերում, երգերում: «Ձնայած անտարանջատ բնույթին, երաժշտությունը որպես յուրօրինակ հնչյունակերպ փարր ներկայացել է յուրովի: Արմատներով խորանալով հայ մշակույթի հինավուրց շերտերի մեջ, խիստ ավանդականությամբ, ծիսական այս համալիրը պահպանել է ոչ միայն իր կենսունա-

կոչությունը, այլև ժամանակի ընթացքում խթանել է նոր՝ վիպական դրամատիկական մշակույթի զարգացումը»¹:

Որպես հնագույն ծիսական բաղադրիչ՝ սգո երգերը կենսական նորեն պահպանել են գործառույթն ու ոճական կարևոր տարրերը: Ըստ Մանուկ Աբեղյանի՝ դրանք հայրենի չափով հյուսված անդրանիկ տաղերն են: «Դրանք [կոծի երգերը – Հ. Հ.] ժամանակի միակ պատմական հիշատակարաններն են եղել կամ ճիշտ ասած՝ նույն դերն են կատարել, ինչ որ մեր ժամանակ լրագրերը կատարում են՝ լուր փախվել եղած դեպքերի համար և մահաբան (նեկրոլոգ) գրելով նշանավոր անձերի մահվան առիթով»²:

Ծիսական նկարագրի պարզության հետ մեկտեղ նկատելի է այս երգերի ոճական բազմազանությունը, ինչը ներքին կապ է ստեղծում բանահյուսական այլ ժանրերի հետ:

Բազմազան է նաև երգերի կատարման համատեքստը: Արամ Դանալանյանն այսպես է նկարագրել սգո երգերը. «Սգո կամ լալիքի երգեր են կոչվում հայ ժողովրդական քնարերգության այն նմուշները, որոնք հորինվել են մահվան առթիվ և կատարվել հուղարկավորության ժամանակ ննջեցյալին ողբալիս»³: Երազիկ Հարությունյանն, անդրադառնալով այս բնութագրին, իրավացիորեն նկատել է, որ այն թերի է, քանի որ սգո երգերը կատարվում են ոչ միայն հուղարկավորության, այլև հետագա արարողությունների ժամանակ, բայց աներկբայելի տարբերակիչ գիծ է դրանց՝ մահվան առիթով հորինվելը⁴: Ավելին. «Ողբասացներն այցելուներին պատմում են պատահած դժբախտության, նրան մահից խլելու մերձավորների ջանքերի, նրա փոխարեն մեռնելու պատրաստակամության մասին,

¹ Հ. Հարությունյան, *Երաժշտությունը V–XV դդ. հայ մատենագրության մեջ*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 16–17:

² Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հատ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 489:

³ Ա. Դանալանյան, *Հայ ժողովրդական բանահյուսություն*, Երևան, ՀՍՍՌ պետական հեռակա մանկավարժական ինստիտուտ, 1946, էջ 42:

⁴ Ե. Հարությունյան, *Հայ ժողովրդական սգո երգեր, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հատ. 24, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2007, էջ 129–130:

բացահայտում են իրենց ապրումները նրա մահվան կապակցությամբ, անիծում մահվան պատճառը, բնութագրում հանգուցյալի կիսապր թողած գործերը, անկապար երազները և գովում նրա արտաքին ու ներքին բարեմասնությունները: Իբրև կայուն բնորոշիչ ողբերգերի մեջ **վիպականության** [ընդգծումը մերն է – Հ.Հ.] դրսևորումներին՝ նրանք մխիթարողներին պատասխանում են իրենց վշտի անփարապելիության փաստարկներով, հորդորում վախճանվածին հանգիստ ու անքեն ուղևորել այն աշխարհը [...] և իր ետևից մարդ չդնել, իսկ եթե դա անխուսափելի է, տանել որևէ անհույս հիվանդի կամ ծերի: Մերթ կրկին հանդիպելու հույս են հայտնում, մերթ ընդմիջար բաժանվելու հուսահատություն»⁵:

Առավել խորքային է Մարգարիտ Բրուտյանի դիտարկումը. «Ողբերն իրենց թեմատիկայով կարող են աղերսվել ժողովրդական երգաստեղծության տարբեր ժանրերի հետ: Օրինակ՝ ողբերգերը մոտ են դյուցազներգերին, երբ մեռնողը ժողովրդական հերոս է և արժանի է գովքի, իսկ օրորներին՝ այն դեպքում, երբ մեռնողը երեխա է, և արվում է երեխային համապատասխանող ողբ–գովեստ: Ողբերն իրենց բանաստեղծական որոշ պատկերներով կարող են աղերսվել նաև պանդխտության ու պարմական երգերին, նույնիսկ հարսանեկան երգի ժանրին, լավիքին: Ողբերը չունեն կոնկրետ կառուցվածք և չեն ենթարկվում որևէ կոմպոզիցիոն օրենքի:

Կառուցվածքային ազատությունը բխում է ողբերին բնորոշ անկանոն պարմողականությունից, քանի որ ողբացողը վշտից խելակորույս, արտահայտում է երբեմն մեկը մյուսի հետ կապ չունեցող մտքեր. դրանք բորբոքվում են հապկապես ցավակցելու համար եկողների երևալով, որոնցից յուրաքանչյուրը ողբացողի մեջ արթնացնում է մի նոր հիշողություն, որը և նա սկսում է անմիջապես պարմել»⁶:

⁵ Ե. Հարությունյան, Հայ ժողովրդական սգո երգեր, էջ 168–169:

⁶ Մ. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2014, էջ 136:

Կոմիտասը հայ գեղջուկ երգի տեսակների երրորդ խմբում՝ պատմական երգերի մեջ առանձնացնում է վիպասանականն ու հերոսական մահերգը⁷ և դրանք դասում է ամենաբարդ երգերի շարքին. «Տեսական եւ դիմացկուն են շինական, ծիսական, վիպական, վիպաքնարական, անտունի եղանակները, որոնք դարերով եւ ամուր կապուած են ժողովրդական սովորութիւնների եւ աւանդութիւնների հետ: Բայց, որովհետեւ բարդ են, գիւղացիներից շատին անմալոյելի են: Այժմ իմացողներին մալով են ցոյց տալի: Սովորութիւնների հետ այս կարգի եղանակներն էլ են կորչում:

Վիպականը բարդ է, որովհետեւ անբաժան է եւ վէպը եղանակից: Պատմական վիպաքնարականը թէպէտ պարզ եղանակ ունի, բայց երկար պատմերգութիւն է»⁸:

Այսպիսով՝ ակնհայտ են ողբական արարողության կայուն բաղադրիչների մեջ այլ ժանրերի հետ աղերսները: Դրանցից առավել կայուն են **դյուցազներգերի, պատմական և պանդխտության** երգերի, ինչպես նաև **օրորների** հորինվածքային կամ արտահայտչական տարրերը:

Նկատի առնելով այն իրողությունը, որ ժամանակի հոլովությամբ առավել տուժել է վիպական բանահյուսությունը, սգո երգերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հենց վիպականության տարրերի ու բնորոշիչների շնորհիվ:

Հիմնվելով Շիրակի տարածաշրջանում ներկայումս պարբերաբար իրականացվող բանահավաքչական աշխատանքների արդյունքների վրա՝ կարող ենք նշել, որ ողբական արարողությունն ու դրան ուղեկցող սգո երգերը Շիրակի տարածաշրջանում ոչ միայն պահպանել են իրենց ծիսական գործառույթները, այլև համատեքստի շնորհիվ հարստացել ու բազմազան են դարձել:

⁷ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդաւածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 331:

⁸ Կոմիտաս, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդաւածներ, գիրք Ա, էջ 373:

Զխորանալով ծիսական համալիրի բաղադրիչների նկարագրի մեջ՝ կարող ենք խմբավորել սգո երգերը հետևյալ կերպ.

- երգեր, որոնք հորինվում և կատարվում են հանպատրաստից՝ ողբական արարողության ընթացքում,
- երգեր, որոնք նախապես ընտրվում կամ հատուկ հորինվում և նաև կատարվում են ողբասացների կողմից,
- երգեր կամ նվագներ, որոնք ծիսականացվում և կատարվում են հոգեհանգստյան արարողությունների ժամանակ:

Այստեղ մենք անդրադարձել ենք երգերի վերոնշյալ խմբերից երկրորդին՝ ուշադրությունը սևեռելով այն կարևոր իրողության վրա, որ Շիրակի մարզի բազմաթիվ գյուղական համայնքներում կան ողբասացներ, որոնք մասնակցում են ողբական արարողություններին՝ հատուկ հորինված կամ ընտրված երգերի կատարումներով:

Անշուշտ, սգո երգերի մեջ պահպանվել են ավանդաբար՝ սերնդեսերունդ փոխանցվածները: Դրանք վերաբերում են XX դարակգրի պատմական իրադարձություններին և հատկապես 1918–1920–ականներին Շիրակի գավառի ազգաբնակչության թուրքական զինակալման ընթացքում տեղի ունեցած ողբերգություններին:

«**Թուրքի ճամփեն**» բավական տարածված երգ է և հորինված է աշուղական սիրավեպերի երգերի դարձվածքների ազդեցությամբ: Փոյուզիական քառալարի տոնիկայի հաճախակի կիրառումն ու փոքր սեկունդային քայլի վրա հիմնված հանգամանքները ողբականության հիմնական կրողներն են (տես նոտային հավելված 1):

Նույն պատմական իրադարձությունների մասին է «**Տաճիկը նոր ջուրն անցավ**» երգը⁹.

*Վարդի պես պահեցի,
Մինչև մարդ էրի,
Բարբարոս թուրքերին*

⁹ Ողբասացն է Օֆիկ Մանասի Ավագյանը: Ծնվել է 1948 թ. Փանիկ գյուղում: Նախնիները Փանիկից են: Կրթությունը՝ միջնակարգ:

Տվեցի գերի,

Աման, վառվում եմ:

Եթե նախորդ երգը հիմնված է թախծոտ մեղեդու վրա, ապա այս ողբերգը, որը հագեցած է հառաչանքներից բխող ելևէջներով, հանկարծաստեղծ հորինվածք է՝ ասերգային դարձվածքներով (տե՛ս հավելված 2):

Մահացածի անունից հորինված երգերի տիպական նմուշներից է «**Մնաս բարով կանաչ գարուն**» երգը¹⁰, որը սգակիր հարագատների վիշտը առավել խորացնելու միտում ունի: Սգո երգի այս ձևը այսօր էլ հաճախ են կիրառում ողբասացները (տե՛ս հավելված 3):

Հիմնականում փոյուզիական քառալարի սահմաններում ծավալվող նույն **ծանր** սեկունդային հանգածները դարձյալ հագեցած են ասերգային դարձվածքներով:

Հաճախակի պատվող վարընթաց ինտոնացիաները ողբի ու հեծեծանքի նմանակումներ են: Սակայն դրանք ոչ միայն հորինված են վարպետորեն, այլև լիովին համահունչ են ժողովրդական երաժշտամտածողությանը: Համեմատելու համար դիտարկենք Կոմիտասի գրառած ողբերգերից մեկը՝ «**Ա՛խ: Աման, յամանը**»¹¹ (տե՛ս հավելված 4):

Թեև երգը ծավալվում է էոլական միներում, սակայն **հեծեծանք դարձվածքների** կրկնությամբ գրեթե նույնական է:

Նույն լադում է ծավալվում, սակայն ասերգային տարրերի առատությամբ առավել աչքի է ընկնում նաև կոմիտասյան մեկ այլ ողբերգ՝ գրառված Վանում. «**Ելեր կայներ խորոտիկ Մրտոն**»¹² (տե՛ս հավելված 5):

¹⁰ Ողբասացն է Լիզա Գուրգենի Մարգարյանը: Ծնվել է 1935 թ. Քարաբերդ գյուղում: Ունի ութնամյա կրթություն: Նախնիները գաղթել են Մուշից՝ 1915 թ.:

¹¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 11, Երաժշտական ազգագրական ժառանգություն. Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Գ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 90:

¹² Նույն տեղում, էջ 108:

Նկատելի տիպական տարրերից մեկը դարձյալ երգի դարձվածքային հանգաձևերում տոնիկայի կրկնողությունն է: Սա շատ հետաքրքիր հորինվածքային քայլ է, որտեղ երգի հիմնաձայնը կարգավորում է կառույցի բոլոր սեգմենտները:

Ինչպես վերևում նշվեց, հատուկ ողբական արարողության համար հորինված երգերում նկատվում են ժողովրդական այլ ժանրերի՝ քնարական, պատմական երգերին բնորոշ դարձվածքներ: Սա, միանշանակ, ողբասացի ընտրության շրջանակներում է: Ահավասիկ Քարաբերդ գյուղում այսօր կատարվող ողբերգերից մեկը՝ **«Քնամայրիկ, մահս տես երազով»**¹³ (տե՛ս հավելված 6):

Մորից հավերժ բաժանվողի մորմոքով լեցուն բովանդակությունը հիմնվում է պատմական երգերում հանդիպող դեպքերի ու իրադարձությունների թվարկումների վրա: Այս երգում տեքստի եղանակավորումը հիշեցնում է հենց այդ երգերին բնորոշ՝ շարունակ վերադարձող դարձվածքները: Փոքր ծայնածավալը, մաժոր ծայնակարգը, տոնիկայի զգալի ներկայությունը՝ տերցիային օժանդակ հենակետի զգալի ներգործության պայմաններում, նպաստում է երգի բովանդակային–հուզական նկարագրի ամբողջացմանը:

Թվարկված առանձնահատկություններն առավել թանձրացած են **«Աշխարհումս մեկ այգի ունեցա»** ողբերգում¹⁴ (տե՛ս հավելված 7):

Երգի արտահայտչական հենքը հարմոնիկ քառալարի սահմաններում ծավալվող ինտոնացիոն դարձվածքների հնարավոր բազմազանությունն է: Կրկնվող, նաև տարբերակված ողբական մոտիվները, որոնք ողբասացությունից են բխում, միևնույն ժամանակ այդ միօրինակության շնորհիվ շեշտում են հեծեծանքի զգացողությունները:

¹³ Ողբասացն է Լիզա Գուրգենի Մարգարյանը:

¹⁴ Երգը գրավել է Օֆիկ Մանասի Ավագյանից:

Ինչպես տեսնում ենք, ողբասացները, հմտորեն վերցնելով ողբերգերի ավանդական արտահայտչամիջոցները, կարողացել են ազատ ստեղծագործել՝ իրենց կարողությունների և երևակայության սահմաններում:

Շիրակյան մերօրյա գրառումներում բավական թվով ողբերգեր նվիրված են **մահվան խոհափիլիսոփայությանը**: Ահավասիկ «**Էս աշխարհն էլ երազի պես**» երգը¹⁵, որը կրում է ողբերգերին բնորոշ բոլոր առանձնահատկությունները (տես հավելված 8):

Բացի ձայնակարգային, մետրական, ռիթմական բնորոշ տարրերից՝ զգացվում է նվագարանային զարդելեւջների ազդեցությունը, ինչը, ամենայն հավանականությամբ, աշուղական երգերի ազդեցությունից է:

Հիմնվելով այս դիտարկումների վրա՝ կարող ենք նկատել ավանդական ողբերգերի ծիսական գործառույթից բխող կայուն ժանրային բնորոշիչներ, որոնք որպես հորինվածքային կարևորագույն բաղադրիչներ պահպանվել են նաև այսօր: Իբրև կայուն մեխանիզմներ՝ այդ բաղադրիչները անվնաս են պահում բանահյուսական հորինվածքային ավանդական համալիրը՝ հնարավորություն տալով զգալու անհիշելի ժամանակներից մեզ հասած ծիսական սգո երգերի արտահայտչականությունը: Սա բանահյուսական երգաստեղծության շարունակական գոյատևման գրավականներից մեկն է:

¹⁵ Երգը ողբասացից սովորել է Անահիտ Արտաշեսի Ճվռշանը: Ծնվել է Փանիկ գյուղում՝ 1956 թ.: Նախնիները Կարինից են:

ՆՈՏԱՅԻՆ ՀԱՎԵԼՎԱԾ

1. Թուրքի ճամփեն

Թուր-քի ճամ - փեն քա-ռա - թու-ռա, գյուլ- լեն մե-ջը կը-ֆըռ -

ֆը-ռա, սըր - տիս յա - րեն կը - մըռ - մը -ռա, խա - փեք

մո - լըս վի - լա - վոր եմ, խա - փեք մո - լըս վի - լա -

վոր եմ, վի - լա - վոր եմ, տուն գա - լու չեմ:

2. Տաճիկը ջուրն անցավ

Տա-ճի - կը նոր ջուրն ան - ցավ, իմ մու - խըս մա - լեց,

տա - լավ թառ-լան բա-լեմ,

դըռ - նե-րը շա-րեց, ա-ման վառ-վում եմ: Ա - ման

վառ - վում եմ, տեղ ու ճար չու - նեմ, էլ ինչ - պես ապ - լեմ:

3. Մնաս բարով կանաչ գարուն

3 Մը - նաա բա - րով կա - նաչ գա - րուն, մը - նաա բա - րով բա - լա

6 ջան, հե - ռա - նա - լով ես ձե - գա - նից կիջ - նեմ խո - րունկ գե - րեզ - ման,

9 հե - ռա - նա - լով ես ձե - գա - նից մայ - րիկ ջան, կիջ - նեմ խո - րունկ գե - րեզ - ման:

12 Հան - կար - ծա - կի հի - վան - դա - ցա, գոս - պի - տա - լում պառ - կե - ցա, ե - կեք, տե - սեք ազգ

14 բա - րե - կամ, որ ես կիջ - նեմ գե - րեզ - ման, գե - րեզ - մա - նիս բա - րի վը - ռա

16 ծա - դիկ ցա - նիր մա - մա ջան, ծա - դիկ ցա - նիր ար - ցունք

թա - փիր, ես ջա - հեկ եմ մա - մա ջան:

4. Ա՛խ: Աման, յաման

Ա՛խ: Ա - ման, յա - ման,

ա - ման,

ա - ման, յա-ման, ա-ման, յա-ման...

5. Ելեր կայներ խորոտիկ Մրտոն

[Զափակիր. Andante con moto, amoroso]

Ե-լեր կայ-ներ խոր-տիկ Մըր-տոն,

նա - նե', կա - սա, դո՛ր ա իմ ա - փոն...

վա՛յ լե, լե, վա՛յ լե, լե,

վա՛յ լե, լե:

6. Քնա մայրիկ, մահս տես երազով

Քն - նա մայ-րիկ, մա-հըս տես - սա ե - րա - զով, ու-զում

5 էի պատ-մել մա-մա ջան, մե - ռա մու-րա - զով: Մա-մա ջան, վեր-ջի ժամն

10 է, ախ ե - րի ու լաց, բա-ժան-վում եմ ձե - զա-նից, մու-րա

14 - զիս չը-հա-սած: Բա-ժան-վում եմ յա - րից, ա - նուշ բա - լե -

17 քից, դուռ դըր - կից - նե - րից, ազգ բա - րե-կա-մից: Մա - մա ջան, վեր-ջի ժամն է,

21 ախ ե - րի ու լաց, բա-ժան - վում եմ ձե -

24 զա - նից, մու-րա - զիս չը - հա - սած:

7. Աշխարհումս մեկ այգի ունեցա

Աշ - խար - հու - մըս ես մեկ այ - գի ու - նե - ցա, ծառ -

նե - ըս ող - բալով, այ - գե - պա-նը խեղճ, մը-տա այ-գիս ան-տուն,

ա - վե - լակ տե - սա, վարդը, մա - նու - շա-կը ու շու - շա -

նը խեղճ: ես մի ձայն լը - սե - ցի, շատ ող-բա-լի է, տե -

սա, որ սո - խակն է ող-բում լա-լա-գին: Բը-նի չորս բո - լո-րը օ - ձը

ման գու-կար, մայ - ըը բը - նից թը - ռավ, ձա - գուկ - նե -

րը խեղճ, թա-գը մը-նաց գա-հին սը - գա-լով, լա - լով, սի-րե - լի հայ -

րի-կըս, ինձ կըս - կի՞ծ տա - լով, սի-րա-տուն մայ - ըի - կիս հե-տե -

23 վից լա-լով, պի-տի մըտ-նեմ գե - ըեզ - մանըս ող - բա - լով:

8. Ես աշխարհին էլ երազի պես

Ես աշխարհին էլ երազի պես, ես էլ մեկ անց - վոր եմ, կերթամ,

5 ու-ու- մից տը - կար եմ ես - պես, մա-հըս է - կավ, թող-նիմ կերթամ:

9 Գիտ-նա-կան - ներ հաս-կա - ցել են, ումն է աշ - խարհին

12 ի - մա - ցել են, բո-լորն է - կել

14 գը-նա - ցել են, ես էլ մեկ անց - վոր եմ, կեր - թամ:

Ամփոփում

Թեև հայոց հինավուրց ողբական արարողությունը ժամանակի ընթացքում փոփոխվել է, սակայն ծիսական կարևոր տարրեր փոխակերպվել ու յուրովի են արտահայտվել: Ակնհայտ է, որ ժողովրդական սգո երգերը կամ ողբերգերը կրում են արխաիկ շերտեր և արտահայտչաձևեր: Այստեղ հանդիպում են թե՛ վաղնջական մշակույթից հիշվող բնորոշ հատկանիշներ, թե՛ ծիսական որոշակի տարրեր:

Հոդվածում անդրադարձել ենք սգո երգերի մերօրյա գրառումներին՝ ուշադրությունը սևեռելով այն կարևոր իրողության վրա, որ Շիրակի մարզի բազմաթիվ գյուղական համայնքներում կան ողբասացներ, որոնք մասնակցում են ողբական արարողություններին՝ հատուկ հորինված կամ ընտրված երգերի կատարումներով:

Կարևորում ենք նշել այս ժանրի գործառույթներից բխող ուրույն մի համալիրի մասին, որի հորինվածքային մեխանիզմները ժամանակի հոլովույթում զարմանալի կենսունակություն են հանդես բերել:

Հիմնաբառեր՝ երաժշտական բանահյուսություն, սգո երգեր, Շիրակի մարզ, ողբասացներ, հորինվածքային կայուն տարրեր:

Hasmik Harutyunyan (Armenia)

PhD in Art, Associate Professor

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

Shirak Centre for Armenian Studies of NAS RA

MODERN MANIFESTATIONS OF SHIRAK'S MUSICAL FOLKLORE

MOURNING SONGS

Abstract

Although the ancient Armenian mourning ceremony has changed over time, important ritual elements have been transformed and manifested in their own way. Folk dirges or tragedies obviously carry archaic layers and expressions. Both recalled from ancient culture expressions and certain ritual elements are found here.

In the article, we referred to today's records of mourning songs, drawing attention to the important fact that in many rural communities of Shirak Region there are mourners who participate in mourning ceremonies by performing selected or specially composed songs.

Keywords: musical folklore, mourning songs, Shirak Region, mourning singer, persistent compositional elements.

Հոփսիմե Պիկիյան (Հայաստան)

պարմական գիությունների թեկնածու
Երևանի պետական համալսարան
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967–2022.7–06

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԱՂԱԳՈՐԾՆԵՐԻ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ (XIX–XX ԴԴ.)

Հետազոտությունը նվիրված է հայ մաղագործների երաժշտական ու նվագարանագործական ավանդույթներին, առօրյա կյանքում դրանց նկատմամբ դրսևորվող վերաբերմունքին ու դերակատարությանը:

Հայաստանի և Զավախքի տարբեր բնակավայրերում 1999 թ. գրանցված դաշտային ազգագրական նյութերի հիման վրա բնութագրվում և քննարկվում են տվյալ հանրույթի կենցաղում առավել տարածված նվագարանները, երաժշտի ու նվագարանագործ վարպետի կերպարին ու գործունեությանն առնչվող իրական ու առասպելականացված պատկերացումները: Մեզ հետաքրքրող հարցերի վերաբերյալ տվյալները ճշտելու և համեմատելու նպատակով գիտարշավի ընթացքում զրուցել ենք թե՛ մաղագործների, թե՛ նույն վայրերում ապրող բնիկ հայերի հետ:

Ներածություն

Վրթանես Փափագյանը նշում է, որ ազգագրագետների, մարդաբանների, պատմաբանների և հատկապես լեզվաբանների հետազոտություններից գիտնականները եզրահանգել են, որ աշխարհի գրեթե բոլոր երկրներում շրջող կամ վերաբնակված գնչուների նախահայրենիքը Հնդկաստանն է: Նրանց ծագումը կապվում է Սինդ երկրի Զաթ ցեղի հետ, իսկ բնօրրանից նրանց անցումը դեպի

Եվրոպա և Ասիա ընդունված է համարել ոչ ուշ, քան 1000 թվականը¹: Գնչուների առաջին խումբը Եվրոպայում հայտնվել է 1417 թ: Իսկ երկրորդ ճյուղի՝ Իրանից դեպի արևելյան երկրներ ու Կովկաս ներգաղթի մասին խոսելիս Փափագյանը հղում է ֆիրդուսու հայտնի «Շահնամե» ստեղծագործությանն, ըստ որի՝ Հնդկաստանի Կանոշ թագավորը Բահրամ արքայի խնդրանքով Պարսկաստան է ուղարկել 10.000 երաժիշտ: Արքան նրանց հող, տուն ու նվերներ է առաջարկել, սակայն նրանք չեն ցանկացել մշտական բնակություն հաստատել Պարսկաստանում, գերադասել են ազատությունը, և տիրակալը նրանց ազատություն է շնորհել:

Ըստ ուսումնասիրողների՝ ամենայն հավանականությամբ դեռևս VII–VIII դարից նրանք վերաբնակվել են նաև Պատմական Հայաստանի տարբեր նահանգներում ու բնիկ ժողովրդի հետ դիմագրավել ճակատագրի բոլոր փորձություններին²: Ժամանակի ընթացքում յուրացրել են տեղացիների լեզուն, բարբառներն, ավանդույթները, դավանանքն ու միացել Հայ առաքելական եկեղեցու համայնքին: 1828 թ. Կարապետ եպիսկոպոսի առաջնորդությամբ Բարձր Հայքից գաղթել են Ռուսական կայսրության նոր նվաճած տարածք ու վերաբնակվել Արևելյան Հայաստանի ու Զավախքի տարբեր բնակավայրերում³:

Ինքնանունը

Հայաստանի գնչուներն իրենց կոչում են **լոմ**⁴՝ ազատ մարդ, ինչպես եվրոպացի «ցիգանները»՝ **ռոմ**, իսկ պարսկաստանցիները՝ **դոմ**: Երբեմն իրենց անվանում են **մանուս**⁵՝ մարդ: Տարբեր երկրնե-

¹ Վ. Փափագյան, Հայ բոշաներ (ազգագրական ուսումնասիրություն), *Ազգագրական հանդես*, գիրք Գ, երրորդ տարի, Թիֆլիս, 1898, էջ 76–77:

² Ե. Լալայան, Զավախք (նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար), *Ազգագրական հանդես*, գիրք Դ, Թիֆլիս, 1896, էջ 178–184: Գր. Վանցեան, Պատմական ակնարկ բոշաների անցելից, *Մուրճ*, 1894, N 7 և N 8:

³ Գր. Վանցեան, նշվ. աշխ., էջ 1047:

րում նրանց տարբեր անուններով են կոչել՝ **ցիգան, ցինգեան, չինգենե, հայ բոշա, կարաչի, լուրի, մըթըր**: Բացի այդ՝ հաճախ անվանել են նաև այն արհեստի անունով, որով զբաղվել են. օրինակ՝ Շոտլանդիայում նրանց կոչել են **թինկեր**՝ կլայեկող, Հունաստանում՝ **կացիրելոր**՝ մանրավաճառ, զինագործ, Պարսկաստանում՝ **զինգեար**՝ թամբագործ, իսկ ավելի ուշ՝ **խիրբալրենդ**՝ մաղագործ: Հայերը ևս նրանց անվանել են **մաղագործ** կամ **հայ բոշա**⁴:

Մաղագործ անվանման և հիմնական արհեստի ծագման վերաբերյալ Քերովբե Պատկանյանը մի ավանդազրույց է հիշատակում: Հայդմ՝ առաքյալներից մեկը ճաշի ընթացքում Քրիստոսին մի կտոր հաց է տալիս, որի մեջ Տերը կեղտեր է նկատում ու իր գլխից մի փունջ մազ պոկելով՝ պարզում առաքյալին: Վերջինիս զարմանքը փարատելու համար Հիսուսը խաչակնքում է մազի վրա, ու առաքյալը սովորում է մազից մաղ պատրաստել: Եվ հենց նրա սերնդից էլ ձևավորվել են մաղագործները: Ըստ մի այլ պատումի՝ նրանց մաղ ու կողով գործել սովորեցրել է Հոբ Երանելին⁵:

Այս ավանդազրույցների միջոցով մաղագործների ավանդական արհեստը ներկայացվում է իբրև իրենց ժողովրդին տրված աստվածային շնորհ և միաժամանակ վավերացնում նրանց քրիստոնեական ակունքները:

⁴ Վ. Փափազյան, Հայ բոշաներ (ազգագրական ուսումնասիրություն), *Ազգագրական հանդես*, գիրք Դ, N 2, Թիֆլիս, 1898, էջ 207: Ըստ մաղագործների անվանն առնչվող մի ավանդազրույցի՝ երբ բոլոր ազգերը հրավիրվել էին հավաքույթի, իրենք ուշացումով են գալիս, արդեն բոլոր տեղերը զբաղված են լինում, ու ներկաները նրանց դիմելով ասում են *սոջ ա*, այսինքն՝ *իզուր եք եկել, ազապ տեղ չկա*: Այստեղից էլ սերում է նրանց տրվող *սոջ/բոշ ա* անվանումը: Տես Ե. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 180:

Մաղագործների ինքնության խնդրի մասին տես H. Petrosian, Name and Prestige: Self-Designation, Outsider-Designation, and the Search for a Neutral Designation (On the System of Ethnonyms of the Armenian Gypsies). In: *Anthropology & Archeology of Eurasia*, vol. 41, no. 1 (Summer 2002), p. 16–25.

⁵ Վ. Փափազյան, Հայ բոշաներ, էջ 205–209: Ե. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 179:

Ավանդական կենսակերպն ու արհեստները

Ինչպես հայտնի է, տարբեր երկրներում մաղագործները զբաղվել են նաև դարբնությամբ, պայտագործությամբ, կաշվի ու փայտի մշակմամբ, կլայեկությամբ, զամբյուղագործությամբ, թամբագործությամբ, անվագործությամբ, նվագարանագործությամբ, ժողովրդական բժշկությամբ, անասնաբուժությամբ ու գուշակություններով⁶։ Իսկ գնչու երաժիշտների նվագն ու երգը, ինքնատիպ պարերը ճանաչելի ու տարածված են աշխարհում և բազմիցս դարձել են տարբեր ժանրերում ստեղծագործող կոմպոզիտորների ու կատարողների ներշնչանքի աղբյուրը։

Ըստ Վրթ. Փափագյանի. «*Հայ բոշաների մեծ մասը Ամասիայի շրջակայքումն է, այնպեղ նոքա ունին հող, րումն և րավար. այնպեղ, որպես և Էրզրումի մէջ, նոքա հասրադարնակ են, իսկ Թորթումի մէջ կան ցեղեր, որոնք հող չունին և անդադար թափառում են այս, այն կողմ, սակայն մուրացկանութիւն չեն անում, նոքա զբաղում են խաշնարածութեամբ և ձմեռը իրանց երաժշտական գործիքներով քաղաք և գիւղերն են իջնում՝ հարսանիքներում նազելու, ուր և երգում են իրանց երգերը, որոնք երբեմն շար ծիծաղաշարժ, երբեմն լուրջ–խորամիտ և երբեմն մեղծ և տխուր են...*»⁷։

Գաղտնիք չէ, որ հիմնական կենսակերպը, մշտական գործունեությունը կամ ուղղակի արհեստը որոշակի տեղեկություններ են պարունակում / ծածկագրում դրանով զբաղվող մարդու կամ խմբի մասին և անգամ կարող են բացահայտել ինչ–ինչ պատճառներով անցանկալի կամ ոչ վարկանիշային համարվող արմատները։

⁶ Ուշագրավ է, որ հայ մաղագործ արհեստավորներից շատերը ևս, ինքնանուն դարձած հիմնական արհեստին զուգահեռ, պատրաստում են նաև դալար ճյուղերով ու ծղոտով հյուսված տարաբնույթ առարկաներ, խոզանակներ, դիող, դափ, զբաղվում կաշեգործությամբ ու թամբագործությամբ։ **Հ. Պիկիցյան**, Անձնական արխիվ, Դաշտային նյութեր, Ջավախք, 1999, բանասաց Սեպուհ Արշավիրի Սաղաթեյան, ծնվ. 1920 թ., ժամագործ։

⁷ **Վ. Փափագեանց**, Խաթ–Սաբա (Հայ բոշաների կեանքից), Մուրճ, 1894, էջ 1400։

Հայր՝ հասկանալի է, թե մեր դաշտային հետազոտությունների ընթացքում բանասացներն ինչու էին խուսափում էթնիկ արմատներին անդրադարձող թեմաներից ու փորձում շրջանցել իրենց հիմնական արհեստների վերաբերյալ գրույցները: Այդուհանդերձ, սիրով էին պատմում ավանդական տոների, ծեսերի ու դրանց առնչվող երաժշտության կամ նվագարանների մասին: Եվ քանի որ մաղ գործող վարպետները զուգահեռաբար պատրաստում էին նաև միաթաղանթ ու երկթաղանթ հարկանային նվագարաններ (դափ, դիոլ), գրույցի ընթացքում փորձում էինք նախ անդրադառնալ այդ նվագարանների պատրաստման տեխնոլոգիաներին ու հմտություններին, ապա աստիճանաբար անցնել առավել անկաշկանդ գրույցի: Մեր դիտարկումներից կարող ենք եզրակացնել, որ արհեստավորների մեծ մասի համար դափ կամ դիոլ պատրաստելը բուն արհեստից ածանցվող գործընթաց էր, քանի որ մաղերի տարբեր տեսակներ գործող վարպետը պիտի տիրապետեր կաշվի ու փայտի մշակման առանձնահատկություններին ու հմտություններին: Իսկ երկրագործական բնակավայրերում մեծ պահանջարկ վայելող քարմաղը, ալրմաղը, փոկեմաղը, մազեմաղը, կողովների ու սալաների տարբեր տեսակները շրջայցով վաճառելու ընթացքում մաղագործների կանայք հեշտությամբ էին իրացնում նաև տեղացիների և հատկապես Ախալքալաքի ու Ծալկայի շրջակա բնակավայրերի ու Ախալցխայի երաժշտական կենցաղում տարածված դիոլներն ու դրանց մանկական տարբերակները, որ լայնորեն կիրառվում էին, այսպես կոչված, կովկասյան պարերի ընթացքում:

Սակայն մաղագործների նախնիների ազատության և տիեզերքն իբրև հայրենիք դիտարկելու աշխարհայացքն ու դրանից բխող կենսակերպը նստակյաց ժողովուրդների շրջանում բոլորովին հակառակ մեկնաբանություն էր ստանում և աղերսվում էր տուն չունենալու գաղափարին, որն ընկալվում էր իբրև աղքատության ցուցիչ: Իսկ բնակավայրից բնակավայր թափառելու ընթացքում այլոց ճարպկորեն համոզելու միջոցով տարբեր ապրանքներ փոխանակելու, վա-

ճառելու ճանապարհով ապրուստ վաստակելու, մինչև իսկ անուշադրության մատնված որևէ առարկա վերցնել չզլանալու նրանց սովորույթները տեղացիները հաճախ անընդունելի էին համարում: Տարեց բանասացների համոզմամբ՝ հենց նման կենսակերպից էլ ձևավորվում էր իրենց ժողովրդին բնորոշ՝ մաղ, կողով, սալա, թամբ գործելու արհեստները ոչ վարկանիշային համարելու հանրային կարծիքը և նրանց տրվող *բոշա* վիրավորական անվանումը: Դրա համար էլ, անգամ XX դ. կեսերին, մաղագործ ծնողները ձգտում էին զավակներին հեռու պահել պապերի «անշնորհակալ արհեստներից» ու ցածր վարկանիշ, անցանկալի համբավ ունեցող կամ անլուրջ համարվող մասնագիտությունների փոխարեն ուղղորդել դեպի տեղացիների շրջանում առավել գնահատվող արհեստները: Օրինակ՝ գրույցի ընթացքում Ախալցխայում մեծ հարգանք վայելող բազմաշնորհ վարպետներից մեկը, որ միաժամանակ տիրապետում էր կաշեգործի, կոշկակարի, փայտագործի, ոսկերչի, նվագարանագործի ու շինարարի մասնագիտություններին, հուզմունքով պատմում էր, որ մանուկ հասակից տարվել է երաժշտական գործիքներով ու երազել դառնալ երաժիշտ: Թաքուն սկսել է ընկերոջ ջութակի նմանողությամբ մի փայտե ջութակ պատրաստել, իսկ լարերը փոխարինել է մոմապատ թելերով: Եվ երբ հայրը տեսել է իր պատրաստած ջութակը, ցուցադրաբար կացնով կոտրել է, որ որդին ոչ թե երաժիշտ դառնա, այլ «գրքի մարդ»: Տարեց վարպետը ցավով ու վիրավորանքով էր հիշում հոր արարքը և պատմելիս հուզվում ու դողում էր: Այդուհանդերձ, յոթ–ութ տարեկանում ուշիմության ու հարցասիրության շնորհիվ նա սովորել էր նվագել քրոջ համար գնված մանդոլինը, բայց լարել չէր կարողացել: Խնդրել էր հարևանուհուն, որ լարի և փոխարենը օրորել ու քնացրել էր նրա փոքրիկին: Արդեն տասը տարեկանում նա սովորել էր նաև դպրոցական ընկերոջ ջութակը նվագել: Եվ, տեսնելով որդու նվիրումն ու օժտվածությունը, հայրը վերջապես փափկել էր ու որդուն ուղարկել էր տատի մոտ՝ հանգուցյալ պապի ջութակը բերելու: Սակայն պարզվել էր, որ ամուսնու մահից հետո տատը ջութակը թո-

նիրն էր նետել, որ երեխաներն ու թոռները չտարվեն ու չշարունակեն պապի արհեստը...

Յոթանասներեքամյա վարպետը հպարտությամբ շեշտում էր, որ իր համառության ու նվիրումի շնորհիվ սովորել էր թառ, քանոն, ջութակ–քեմանի, դափ պատրաստել ու նվագել: Խորհրդային տարիներին կազմակերպվող հանրապետական ու միութենական օլիմպիադաներում նա բազմաթիվ մրցանակների էր արժանացել: Իր պատրաստած քանոնն ու թառը նվիրել էր Հայաստանի թանգարանին, իսկ Թիֆլիսի հոբելյանի առթիվ անվանի զինագործ–մետաղագործ Փաշիկ Չիֆթալարյանի և ժամագործ Սեպուհ Սաղաթեյանի հետ միասին պատրաստած արծաթե փորագրանախշ սկահակը Ախալցխայի բնակչության կողմից նվիրվել է Թիֆլիսի պատմության թանգարանին⁸:

Արհեստների ընդհանուր ցանկում ձևավորված հիերարխիկ համակարգից բացի՝ անգամ նույն արհեստի շրջանակներում, վարպետների որակավորումն ու վարկանիշն, ավանդութաբար, գնահատվում էր նաև ըստ արտադրված նվագարանի ընտանիքի ու տեսակի: Այսպես՝ նվագարանագործների աստիճանակարգային սանդղակի վերին հարթակում էին դրվում տեխնիկապես կատարյալ նվագարանները՝ թառը, քամանչան, քանոնը, ջութակը, քեմանին, սանթուրը, դուդուկը, զուռնան և հենց այդ նվագարանները պատրաստող վարպետներն ու երաժիշտները: Վարի հարթակում էին դիտվում ու դափը, շվին, հովվական սրինգը, պկուն ու պարկապուկը, որոնք համեմատաբար պարզ կառուցվածքի շնորհիվ պատրաստման բազմակողմանի հմտություններ չէին պահանջում ու հասանելի էին անգամ որոշակի ձեռքի շնորհք, դիտողականություն, երաժշտական օժտվածություն ունեցող գյուղացիներին ու, հատկապես, փայտի ու կաշվի մշակման արհեստներում հմտացած

⁸ Հ. Պիկիյան, Անձնական արխիվ, Դաշտային նյութեր, Ջավախք, ք. Ախալցխա, 1999, բանասաց Արմենակ Վահրադյան, ծնվ. 1923 թ., նվագարանագործ, ոսկերիչ, փայտագործ, կաշեգործ:

մաղագործներին: Հետագոտության ընթացքում պարզեցինք նաև, որ առավել որակյալ նվագարաններ պատրաստող վարպետները հիմնականում տեղափոխվել են Հայաստանի ու Վրաստանի քաղաքային բնակավայրեր, որտեղ նրանց ստեղծած նվագարանների պահանջարկն ավելի մեծ է: Սա նաև հնարավորություն էր հեռանալ մաղագործական ներփակ ու միատարր միջավայրից և ներկայանալ իբրև բնիկ հայ:

Երաժշտական կենցաղը

Մանրամասն նկարագրելով XIX դ. վերջերին Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում շրջող մաղագործների կենցաղն ու սովորությունները՝ Գր. Վանցյանը փաստում է, որ «*Բոշաների մէջ կան ընտիր ժողովրդական երգիչներ, որոնք նոյն իսկ հայերի մէջ մեծ համբաւ են վայելում՝ ոչ այնքան իրանց ինքնուրոյն ստեղծագործութիւնով, որքան իրանց ծիծաղաշարժ սրամտութիւնով: Նոքա երգում են բոշայերէն, հայերէն, բայց առաւելապես թուրքերէն: Բոշա–երգիչները լաւ հեքիաթներ ասողներ են. նոքա ձմերային երկար գիշերները իրենց վառվռուն հեքիաթներով զբաղեցնում են բազմաթիւ գիւղացիների, որոնցից իբրեւ վարձ, որոշեալ քանակութեամբ ցորեն կամ գարի են ստանում: Հարսանիքների, տոների, հասարակաց խաղերի և զարճութիւնների ժամանակ այդ երգիչները թէ բոշաների և թէ հայերի մէջ անհրաժեշտ մասնակցողներ են*»⁹: Բնութագրելով մաղագործների երաժշտական ու պարային ավանդույթները՝ Վրթ. Փափագյանը հավաստում է, որ «*Հարսանիքի ժամանակ նուագածուները բոշա աշըղներ են, որոնք կամ ջութակ են նուագում կամ հովուական տիկ*»¹⁰:

Ուշագրավ է, որ XX դ. վերջերին Հայաստանի ու Զավախքի տարբեր բնակավայրերում իրականացված մեր գիտարշավի ընթացքում ևս նկատելի էին մաղագործ բանասացներից շատերի

⁹ Գր. Վանցեան, Հայ բոշաներ, Մուրճ, 1894, N 7 և 8, էջ 1061:

¹⁰ Վ. Փափագյան, Հայ բոշաներ, էջ 247:

Երաժշտական ընդունակություններն ու նախասիրությունները: Տղամարդկանց շրջանում կարելի էր հանդիպել դափ, դիոլ, դուդուկ, զուռնա, կլառնետ, թառ, քամանչա, ջութակ, ակորդեոն, սինթեզատոր ու կիթառ նվագող ինքնուս երաժիշտների, որոնց կատարումները սիրով էին ընդունվում ընտանեկան ու հանրային միջոցառումների ընթացքում: Կին երաժիշտների թեև չհանդիպեցինք, սակայն ընտանեկան հավաքույթների ընթացքում ու առտնին կենցաղում թե՛ տղամարդիկ, թե՛ կանայք երգում էին ժողովրդական ու աշուղական երգեր: Դիտելի է, որ իրենց հայկական ինքնությունը փաստելիս տարեց տղամարդիկ շեշտում էին, որ թեև տարբեր երկրների գնչուների նման իրենց կանայք էլ են շրջիկ առևտուր անում, սակայն, ի տարբերություն «իսկական» գնչուիների, չեն զբաղվում այլոց համար երգել–պարելով ու գուշակությամբ՝ գումար վաստակելու կամ հրապուրելու նպատակով:

Գրանցված նյութերը վկայում են, որ XX դ. կեսերին ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ Զավախքի հայկական բնակավայրերի մաղագործների տոնական–ծիսական կյանքը կազմակերպվում էր ըստ քրիստոնեական ավանդույթների և չէր տարբերվում տեղացի հայերի կենսակերպից: Բանասաց կանանցից շատերը նշում են, որ շաբաթ կամ կիրակի օրերին տան մի անկյունում մոմ են վառում ու մրմնջալով աղոթում: Գրեթե միշտ մասնակցում են կիրակնօրյա Պատարագին և ձայնակցում ծիսակատար քահանայի երգեցողությանը: Իբրև ապացույց՝ զրույցի ընթացքում կիսաձայն երգում են «Տերունական աղոթք»–ը, «Այսօր տոն է սուրբ ծննդյան, ավետիս»–ն ու «Առավոտ լուսո»–ն և խաչակնքում:

Նվագարանային ավանդույթը

Եթե մինչև 1980–ական թթ. ընտանեկան տոների ու հարսանեկան խնջույքների ընթացքում պարտադիր հնչում էին դուդուկը, զուռնան, պարկապզուկը, թառը, քամանչան, ջութակը, դափն ու դիոլը, ապա XX դ. վերջերից արդեն դուդուկին ու զուռնային հաճախ

փոխարինում են կլանները, իսկ թառին, ջուրակին, քեմանուն ու քամանչային՝ ակորդեոնն ու սինթեզատորը: Նշենք նաև, որ գիտարշավի ընթացքում զրուցել ու ձայնագրել ենք ավագ սերնդի թառ ու քամանչա նվագող երաժիշտներին, որոնց մասին գովեստով ու ակնածանքով էին խոսում հետազոտվող գյուղերի ու քաղաքների բոլոր բնակիչները՝ անկախ ազգությունից, սեռից ու տարիքից:

Երգային ավանդույթը

Ձավախքի մաղագործները սիրով են լսում հայկական և վրացական ռադիոկայանների ու հեռուստատեսության հեռարձակած երաժշտական հաղորդումները: Ամենասիրվածն ու տարածվածը ժողովրդական ու աշուղական երգերն են, հատկապես նախընտրում են Սայաթ–Նովայի ու Զիվանու ստեղծագործությունները: Ավագ ու միջին սերունդը քաջածանոթ է Թաթուլ Ալթունյանի ու Արամ Մերանգուլյանի անսամբլների երգացանկերին ու հաճույքով ձայնակցում է Լուսիկ Քոչյանի, Օֆելյա Համբարձումյանի, Հովհաննես Բադալյանի, Ռուբեն Մաթևոսյանի, Ռաֆֆի Հովհաննիսյանի կատարած երգերին: Ընտանեկան հավաքույթների ու խնջույքների ընթացքում հաճախ են հնչում «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս», «Թամամ աշխարհ պտուտ էկա», «Բարով տեսանք, իմ սիրեկան», «Ես մի ծառ եմ ծիրանի», «Օջախում», «Ճամփորդ ես», «Օտար, ամայի ճամփեքի վրա», «Սիրեցի, յարս տարան», «Երբ կիռնես, կգազազես աշխարհից», «Ով սիրուն, սիրուն», «Մանյակ», «Ծառերը ծաղկում են տարին մեկ անգամ», «Սարեր, կաղաչեմ» երգերն ու դրանց նվագարանային տարբերակները: Տղամարդիկ անկաշկանդ երգում են հայրենասիրական, աշուղական ու քաղաքային երգեր (հաճախ՝ *ռաբիզ* տարբերակով): Իսկ երիտասարդների շրջանում առավել ընդունված են Ձախ Հարութի, Թաթայի, երբեմն՝ Արթուր Մեսչյանի կատարումները: Տարածված են նաև Խորհրդային

շրջանի էստրադային երգերը, հատկապես՝ Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործությունները¹¹:

Հիսունից բարձր տարիքի կանանց մեծ մասին ծանոթ էր «Նուրի–Նուրի» ծիսական երգը, որն, իբրև մանկական խաղերգ, փոխանցում էին երեխաներին: Գրեթե բոլորը պատմում էին, որ զավակներին «օրոր են ասել», բայց հրաժարվում էին ծայնագրվել:

Հարսին հագցնելու արարողության ընթացքում հրավիրյալ կանայք երգում են Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում հնչող «Ասենք, շնորհավոր»–ը: Ավանդույթի համաձայն՝ հընթացս առանձին–առանձին ցուցադրում ու գովում են նորահարսի հագուստն ու մասնակիցների օրհնանք–մաղթանքների ուղեկցությամբ հանդերձավորում թագուհուն¹²: Այնուհետև երգում են աշուղ Շերամի «Պարտեզում վարդ էր բացվել» հանրահայտ երգն ու դեմքի քողն իջեցնելով՝ ներս հրավիրում փեսային: Հարսին հայրական տնից հանելիս երգում են Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում տարածված «Տանում են, աղե ջան» և «Հարս եմ գնում, տանից հեռանում» ժողովրդական երգերը:

Պարային ավանդույթը

XX դարավերջի մաղագործների պարային ավանդույթները նկարագրելիս Վրթ. Փափազյանը նկատում է, որ «Պարերը մեծ մասամբ հայկական են և կանայք չեն պարում տղամարդկանց հետ, այլ առանձին: Ինքնուրոյն, բուն բոշայական պարերի մասին Վայեանը

¹¹ Հ. Պիկիյան, Անձնական արխիվ, Դաշտային նյութեր, Ջավախք, ք. Ախալցխա, 1999, բանասաց՝ Խաչիկ Հակոբի Հակոբյան, ծնվ. 1960 թ.: Մասնագիտացել է իբրև ուրախության առիթների երգիչ–երաժիշտ: Նվագում է սկրոդեոն, ջութակ, սինթեզատոր:

¹² Նկատենք, որ Հայաստանի քաղաքներում այս արարողությունը մեր օրերում զուտ խորհրդանշական բնույթ է ստացել, քանի որ հարսն արդեն լիովին հանդերձված ու հարդարված է ներկայանում հրավիրյալներին, և քավորկինը միայն քողն է երեք անգամ պտտեցնում հարսի գլխի շուրջն ու ներկաների մաղթանքների ուղեկցությամբ ամրացնում մագերին:

(*Vaillant*) յիշատակում է ռոմայկա և խաչի–պար (որ պարում են Ջափկին): Այդ պարերը, ասում է նա, նմանում են հնդկական բայադերներին՝ կամ եգիպտական ալմա և հավագի պարերին»: Շարունակելով՝ նշում է, որ եթե հայ մաղագործների մեջ եղել են այդպիսի պարեր, ապա պահպանվել է միայն մի տեսակը, որ պարում են կանայք, և քրիստոնեության ընդունումից հետո նրանք բավականին մեղմացրել ու համեստացրել են պարի ձևը, որով տարբերվում են այլ երկրների իրենց արյունակիցներից: «*Խաչի–պարը անշուշտ, այն սօլօ պարն է, որ պարում են երկու բոշա կանայք միմեանց դէմ, ձեռքերը տարածած և կաստանէփների փոխարէն բթամապով ու երորորդ մապով շրջփացնում: Բայց այդ պարը ոչ միայն զարկական տօնին, այլ և խնջոյքներումն էլ են կատարում, միայն միշտ տղամարդկանցից հեռու*»¹³:

Գիտարշավների ընթացքում մեր գրանցած նյութերից կարելի է եզրակացնել, որ թե՛ հարսանեկան ու ընտանեկան խնջոյքների և թե՛ ժողովրդական տոների ժամանակ առավել տարածված են ավանդական շուրջպարերն ու ձեռնապարերը (կենտ ու զույգ): Խնջոյքների ընթացքում պարում են նաև «Էնզելի», «Թարաքյամա», «Ետ ու առաջ»: Կանայք սիրով մասնակցում են շուրջպարերին ու փոխեփոխ ասում խաղիկները: Ուշագրավ է, որ այսօր էլ խառը կազմով շուրջպարերի ընթացքում օտար կանայք միայն ազգական տղամարդկանց հետ են ձեռք–ձեռքի տալիս: Սովորույթի համաձայն, երբ տղամարդկանցից մեկը երաժիշտներին կենտ կամ զույգ պար է պատվիրում, միայն ընտանիքի անդամներն ու ազգականներն են մասնակցում պարին: Այսուհանդերձ, նկատելի է, որ երիտասարդական միջավայրերում սկսել են տարբեր կինոնկարներից ու տեսաֆիլմերից ընդօրինակվել նաև ժամանակին բնորոշ հայկական, գնչական, վրացական, ռուսական, հրեական, հունական և արևմտյան ու արևելյան տարբեր երկրների մենապարերն ու զուգապարերը:

¹³ Վ. Փափագյան, Հայ բոշաներ, (Ազգագրական ուսումնասիրություն), Ազգագրական հանդես, գիրք Դ, N 2, Թիֆլիս, 1898, էջ 247–248:

Սգո երաժշտությունը

Մինչ 1970–1980–ական թթ. գյուղական բնակավայրերում թաղման ծեսի ընթացքում ննջեցյալին հանգստարան տանող սգո թափորն ուղեկցող նվագախումբը մեծավ մասամբ բաղկացած էր դուդուկահարից, դամքաշից ու դափահար երգչից, իսկ քաղաքներում՝ փողային նվագախմբից: 1990–ական թթ. ավելի հաճախ է հանդիպում կլառնետ–ակորդեոն–դիոլ կազմով երաժշտախումբը, իսկ փողային նվագախմբի մասնակցությունն աստիճանաբար սկսում է դուրս մղվել հուղարկավորման արարողությունից: Եվ եթե նախկինում հրավիրյալ երաժիշտները նվագում էին նաև հոգեհանգստի արարողության ընթացքում ու սգո երթի ողջ ճանապարհին, ապա այսօր երաժշտությունը հնչում է միայն գերեզմանի մուտքի հանգստյան քարի մոտ¹⁴:

Հետաքրքիր է, որ քաղաքային միջավայրի (Ախալցխա, XX դ. կեսեր) հուղարկավորման ծեսի երաժշտական կառույցում տարիներ ի վեր հնչել է կլառնետ–քամանչա–մեծ դափ (երգիչ) երաժշտախումբը: Զրույցների ընթացքում այս ոլորտում մեծ համբավ վայելող տարեց քամանչահարի հավաստմամբ՝ թաղումից մեկ ժամ առաջ երաժիշտները նվագում էին ննջեցյալի տանը և ուղեկցում սգո երթը: Ճանապարհին քայլելիս երաժիշտը քամանչան հնչեցնում էր առանց ծնկին հենելու՝ օդի մեջ պահելով կամ որովայնին հենելով: Ողջ ընթացքում, թափորի քայլքին ներդաշնակ, տխուր մեղեդիներ էին նվագում: Իբրև օրինակ՝ մեր բանասացը նույն դիրքով քայլելով նվագեց «Ճամփորդ ես» երգի *բայաթիով* համեմված եղանակը և հանրահայտ «Շուռ» մուղամի իր մշակած տարբերակը¹⁵:

¹⁴ Հ. Պիկիյան, Դաշտային նյութեր, Զավախք, ք. Ախալցխա, 1999, բանասաց՝ Հակոբյան Հակոբ (վարպետ Անդրո), ծնվ. 1925 թ., կոշկակար, պատշար, խոհարար, «սգո սեղանի թամաղա»:

¹⁵ Հ. Պիկիյան, Դաշտային նյութեր, Զավախք, 1999, ք. Ախալցխա, բանասաց՝ Համբարձում Հակոբի Մնացականյան, քամանչահար, ծնվ. 1924 թ.: Վարպետը նախկինում հրավիրվել է նվագելու հայերի, մաղագործների ու վրացիների

Նկատենք նաև, որ հայկական շատ բնակավայրերում կենցաղավարող ողբ-գովքեր ասելը մաղագործների միջավայրում ընդունված չէ:

Երաժիշտ-նախնու առասպելականացված կերպարը

Երաժշտության ու երաժիշտների մասին խոսելիս հաճախ պատմում էին սազահար աշուղ Մաթոսի առանձնահատուկ շնորհի մասին: Նշենք, որ ծնունդով Շիրակից ու արմատներով Կարսից այս շրջիկ աշուղի մասին առասպելականացված պատմություններ գրանցել ենք թե՛ Զավախքի Ղըզըլքիլիսա ու Դամալա-Խարաբա գյուղերի (Վրաստանի Հանրապետություն, Ծալկայի շրջան), թե՛ Զրաբեր գյուղի ու Չարենցավանի (<< Կոտայքի մարզ), թե՛ Արզական գյուղի (Լոռու մարզ), թե՛ Գյումրու բանասացներից: Այսպես՝ ըստ չարենցավանյան պատումների՝ աշուղ Մաթոսը շրջում էր տարբեր բնակավայրերում և երգում սիրային ու հայրենասիրական երգեր, պատմում հեքիաթներ ու սիրավեպեր և իր ձայնով ու նվագով դրական լիցքեր ու բարություն էր փոխանցում ունկնդիրներին: Մարդիկ սիրով ու անհամբերությամբ էին սպասում նրա ելույթներին, և տարածքում աշուղի հայտնվելն ընկալում էին իբրև «բարի նշան»: Նրա երգերի շնորհիվ հզորանում էր պայքարի ոգին, փոթորկվում էին սիրահարների սրտերը, բուժվում էին հիվանդներն ու հանդարտվում խռովությունները: Իսկ Զրաբերդ գյուղում գրանցված պատումի համաձայն՝ ամեն տարի Համբարձման տոնին աշուղ Մաթոսը գալիս էր Կոտայքի մարզի Կապուտան գյուղի մոտակա սրբավայր (հետագայում այստեղ կառուցվել է սուրբ Մինասի եկեղեցին) և երգում հազարավոր ուխտագնացների համար. սփոփում, ուրախացնում ու ամրապնդում հավատը տիրոջ և ակնկալվող երջանիկ ժա-

խնջույթներին ու հարսանյաց ծեսերին, իսկ հետագայում, երբ ավելի նորաձև են դարձել ակորդեոնն ու կլառնետը, վերամասնագիտացել է իբրև սգո արարողությունների երաժիշտ:

մանակների նկատմամբ: Ժողովուրդն աշուղին ընկալում էր իբրև Համբարձման ուխտագնացության անքակտելի բաղկացուցիչներից մեկը: Զավախքի Դամալա–Խարաբա ու Ղըզըլքիլիսա գյուղերում գրանցված տարբերակում աշուղի կերպարը նմանեցվում էր հրաշապատում հեքիաթների հերոսներին ու օժտվում գերբնական հատկություններով: Հայդմ՝ մի անգամ, մթնշաղին գյուղական տոնակատարությունից վերադառնալիս աշուղն անցնում էր անտառի ճամփեզրով: Նրա դիմաց հայտնվում են երեք գեղեցկուհիներ և խնդրում նվագել իրենց խնջույքում: Նրանք աշուղին տանում են մուփ անտառ և թավուտում հավաքված ընկերուհիների հետ միասին ամբողջ գիշեր պարում ու զվարճանում աշուղի երգ ու նվագի տակ: Յուրաքանչյուր երգից հետո բուռ–բուռ սոխի կճեպներ խցկելով աշուղի գրպանները՝ գեղեցկուհիները լուսաբացին անհետանում են: Եվ այս ամենը շարունակվում է երեք / յոթ գիշեր շարունակ: Ութերորդ առավոտյան հոգնած ու քրտնաթոր աշուղն ուշքի է գալիս անտառի ճամփաբաժանի խաչմերուկում՝ գրպանները լի սոխի կճեպով, իսկ կողքին՝ կարմիր նժույգ, որը հանկարծ վերածվում է ավանակի: Գրպաններն ազատելով այդ խշխշան ու ավելորդ կճեպներից՝ նա հագիվ տուն է վերադառնում և հոգնած պառկում թախտին: Միայն երեք օր քնելուց հետո արթնանում է գլխացավից ու փորձում հիշել կատարվածը, երբ գրպանից զրնգոցով մի ոսկեդրամ է ընկնում: Տարեց աշուղը նոր միայն գլխի է ընկնում, որ օրեր շարունակ նվագել ու երգել է անտառի ծայրի լքված ջրաղացում հավաքված գեղեցկուհի չարքերի խրախճանքում և գրպանների սոխի կճեպներն իր երգի ու նվագի դիմաց շոայլորեն ընծայված ոսկեդրամներ էին, որ ինքը նետել էր՝ ավելորդ աղբ համարելով¹⁶: Ու երբ կատարված անհավատա-

¹⁶ Իբրև համեմատություն նկատենք, որ Զավախքում տարածված սնտոհապաշտական պատկերացումներին անդրադառնալիս Ե. Լալայանը գրում է. «Սափանները սասփիկ սիրում են պարել և շափ անգամ «դավուլ–զուռնա» ածողներին խաբում, փանում են մի ընդարձակ այր կամ ջրաղաց, և կամ մի այլ փեղ. ածել են փալիս և մինչև աքաղաղի առավօտեան կանչը պարում»: Տես Ազգա-

լի պատմության մասին տեղեկացրել էր գյուղացիներին, գեղեցկուհի–չարքերն այլևս չէին հայտնվել:

Ուշագրավ է, որ ականատես նախնիներին վկայակոչող կամ աշուղի երգը վայելած տարեց բանասացները հպարտանում ու միմյանց հերթ չտալով փառաբանում էին աշուղ Մաթոսի սագի կատարյալ նվագը, քաղցր ծայնն ու վարպետ երգեցողությունը, որի հմայքին չէին կարողացել դիմանալ անգամ չար ուժերը:

Աշուղի մահվան մասին պատմությունները ևս սովորական չէին: Բոլոր բնակավայրերում էլ բանասացները շեշտում էին, որ աշուղի մահվան ժամանակ երկինքը հանկարծ մթնել է ու շուրջը լուրջություն տիրել, անգամ չի լսվել թռչունների երգը: Իսկ քիչ անց նորից «բացվել», պայծառացել է, ու կապույտ երկնքում մի երկար ու ճերմակ հետք է երևացել, որը մեկնաբանում էին իբրև դեպի երկինք տեղափոխվող աշուղի հոգու ճանապարհը: Նկատենք, որ աշուղի կերպարը համընկնում է «իսկական մարդու» մասին մաղագործների իդեալականացված պատկերացումներին: Այսպես՝ աշուղ Մաթոսը սերում էր ցածր խավից. նախնիները մաղագործներ էին, որոնց արհեստը կապվում էր ցորենի, ալյուրի ու հացի հետ, ուստի մաքուր ու սրբազան էր: Նրա պապերն ու նախապապերը, տոհմիկ արհեստին զուգահեռ, աշուղներ էին և իրենց երգ ու նվագով ամոքում էին ունկնդրի վիշտը, բուժում հիվանդներին, բարություն ու լավատեսություն տարածում շուրջը: Բոլորն էլ մեծ գերդաստաններ ու շատ զավակներ ունեին և իրենց հայրենիքն անձայր տիեզերքն էին համարում: Տարբեր երկրներում նրանց ջերմորեն էին ընդունում, քանի որ երգով պատմում էին հերոսների ու նախնիների մասին, սեր ու բարություն էին տարածում շուրջբոլորը, օգնում էին տկարներին ու

գրական հանդես, գիրք Ա, Զավախք, Թիֆլիս, 1896, էջ 325: Նույն գրքի մի այլ ավանդագրույցում (էջ 327) պատմում է սատանաների հարսանիքում պարկապուկ նվագող Աթոյի ու մոլորությամբ հրավիրված դայակի մասին: Ուշագրավ է, որ Ե. Լալայանի և մեր գրանցած պատմությունում համընկնում են երաժիշտ–չար ոգի–պար և տխի կճեպ–ոսկի զուգորդումները:

հիվանդներին և իրենց ունեցածից բաժին հանում կարիքավորներին: Նրանք երկար էին ապրում ու անգամ առաջացած տարիքում շրջում էին աշխարհով մեկ, թեև իրենց զավակներն ու թոռներն ապրում էին քարե տներում, զբաղվում հողագործությամբ ու արհեստներով: Ըստ պատումների՝ Մաթոսը մաղագործների տոհմի վերջին աշուղն էր և շրջայցերից հետո ժամանակ առ ժամանակ վերադառնում էր գյուղի ծայրի բլրակին տեղակայված իր փոքրիկ տունը, որտեղ ապրում էր մինչ 1970–ականների վերջերը: Նրա մահից հետո այլևս ոչ ոք չէր համարձակվում ապրել այդ տանը, քանի որ ամեն գիշեր տնից երգի ու սագի նվագի հնչյուններ էին լսվում: Պատմում էին, որ տան տանիքին (այլ տարբերակներում՝ դիմացի ծառի ճյուղին) ամեն գարնան արագիլի մի զույգ էր գալիս, ու ծագուկներ էին ծնվում, բայց նրա մահից հետո արագիլներն այլևս չեն վերադարձել: Բոլոր բանասացներն անխտիր պնդում էին, որ գիտեն այդ տան գտնվելու վայրը, սակայն, իրականում ոչ ոք այդպես էլ հանձն չառավ ուղեկցել մեզ աշուղի տուն կամ գոնե ցույց տալ այն...

Եզրակացություն

- ✓ Ուսումնասիրության ընթացքում հանդիպած բոլոր բանասացներն իրենց զտարյուն հայ էին համարում և հպարտությամբ շեշտում հայոց հավատը, տոնածիսական ավանդույթներն ու կենցաղային սովորույթները սերնդե սերունդ սրբորեն պահպանելը: Բոլորը հայկական անուն–ազգանուններ ունեին: Շատ ընտանիքների իգական կողմի առնվազն երկու սերնդի նախնիներն ու կանայք հայկական ծագում ունեին: Մի խումբ ընտանիքներում կանայք ու երեխաներն անտեղյակ էին ընտանիքի հոր էթնիկ արմատներից:
- ✓ Գրանցած նյութերը վկայում են, որ XX դ. կեսերին ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ Զավախքի հայկական բնակավայրերի մաղագործների տոնական–ծիսական կյանքը կազմա-

կերպվում էր ըստ քրիստոնեական ավանդույթների և չէր տարբերվում տեղական հայկականից:

- ✓ Ակնհայտ է, որ ավանդագրույցներում նկարագրվող աշուղի կերպարը նույնացվում է մաղագործների միջավայրում տարածված «իսկական մարդու» և իդեալական նախնու մասին պատկերացումներին:
- ✓ Աշուղի և իդեալական երաժշտի կերպարի մասին ավանդական պատկերացումները մեր ժամանակներում որոշակի փոփոխություններ են կրել ու արդիականացվել: Եվ եթե տարեց բանասացների պատմություններում ծնողները խուսափում էին իրենց զավակների ճակատագիրը կապել երգին ու երաժշտությանը՝ շրջիկ մաղագործների նկատմամբ հանրության անբարյացկամ վերաբերմունքի պատճառով, ապա մեր օրերում ծնողները երագում են իրենց օժտված զավակներին տեսնել աշխարհի տարբեր բեմերում և հպարտանում են նրանց ձիրքով ու երաժշտական ընդունակություններով:
- ✓ Գիտարշավի ընթացքում հավաքված նյութերի հիման վրա կարելի է փաստել, որ թե՛ հայերի, թե՛ մաղագործների կենցաղում մինչև 1980–ական թթ. ընտանեկան տոների ու հարսանեկան խնջույքների ընթացքում պարտադիր հնչող դուդուկը, զուռնան, թառը, քամանչան, ջութակը, դափն ու դհոլը XX դ. վերջերին սկսում են փոխարինվել կլառնետով, ակորդեոնով ու սինթեզատորով:
- ✓ Թե՛ հարսանեկան ու ընտանեկան խնջույքների և թե՛ ժողովրդական տոների ժամանակ առավել տարածված են ավանդական շուրջպարերն ու ձեռնապարերը (կենտ ու զույգ):

Իբրև հավելում նկատենք, որ Ջավախքի մաղագործների ջուկատները մասնակցել են արցախյան պատերազմին և առաջիններից են օգնության հասել 1988 թ. երկրաշարժից տուժած բնակավայրեր:

Ամփոփում

Հետազոտությունը նվիրված է հայ մաղագործների երաժշտական ու նվագարանագործական ավանդույթներին, առօրյա կյանքում դրանց նկատմամբ դրսևորվող վերաբերմունքին ու դերակատարությանը: Մասնագիտական գրականության և Հայաստանի ու Զավախքի տարբեր բնակավայրերում 1999 թ. գրանցված դաշտային ազգագրական նյութերի համատեքստում բնութագրվում և քննարկվում են տվյալ հանրույթի կենցաղում առավել տարածված նվագարանները, երաժշտի ու նվագարանագործ վարպետի կերպարին ու գործունեությանն առնչվող իրական ու առասպելականացված պատկերացումները:

Գրանցած նյութերը վկայում են, որ XX դ. կեսերին ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ Զավախքի հայկական բնակավայրերի մաղագործների տոնական-ծիսական կյանքը կազմակերպվում էր ըստ քրիստոնեական ավանդույթների և չէր տարբերվում տեղացի հայերի կենսակերպից:

Նվագարանագործության ոլորտում առավել տարածված են միաթաղանթ ու երկթաղանթ հարկանային նվագարանները, որոնց հումքն ու պատրաստման տեխնոլոգիաներն ուղղակիորեն բխում են քննարկվող հանրույթի ավանդական արհեստներից (մաղագործություն և կաշեգործություն):

Ավանդագրույցներում նկարագրվող աշուղի կերպարը նույնացվում է մաղագործների միջավայրում տարածված «իսկական մարդու» և իդեալական նախնու մասին պատկերացումներին:

Հիմնաբառեր՝ երաժշտական կենցաղ, մաղագործ, նվագարանագործ վարպետ, նվագարան, աշուղ, Զավախք:

Hripsime Pikichian (*Armenia*)

PhD in History

Yerevan State University

Institute of Arts NAS RA

MUSIC IN THE LIFE OF ARMENIAN SIEVE-MAKERS (19–20th centuries)

Abstract

This paper is dedicated to the musical and instrument-making traditions of Armenian sieve-makers (who could be best compared with the tinkers), to the attitude towards them and to the role they had in everyday life. Basing on the existing research and our field work carried out in 1999 in different places of Armenia and Javakhk (Armenian inhabited region in Georgia), I present and discuss the most common musical instruments in the life of the given community. Furthermore, I present definite real and mythologized concepts related to the character and activities of the musician and instrument-maker of sieve-makers community.

The recorded materials prove that in the middle of the 20th century, the festive-ritual life of the sieve-makers of Armenia and Javakhk was organized according to Christian traditions and in this sense did not differ from the local Armenian traditions.

In the field of musical instrument making, more common are single-membrane and double-membrane musical instruments, the raw materials and manufacturing technologies of which are directly derived from the traditional crafts of the discussed community (sieve-making and leatherwork).

The character of *ashugh* as described in traditional legends, is identified with the concept of the “real man” and the ideal ancestor as perceived in the environment of the sieve-makers.

Keywords: musical life, sieve-maker, instrument maker, instrument, *ashugh*, Javakhk.

Անի Հակոբյան (Հայաստան)*ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-07

**ՊԵՏՐՈՍ ԱԼԱՀԱՅՏՈՅԱՆԻ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ
ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԲԱՆԱԿԱՆ
ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ****Վերջին հարյուրամյակի կարևորագույն հավաքածուներից
մեկը և դրա ճանապարհը դեպի հայրենիք**

2020 թվականը հայ ժողովրդի համար ծանր իրադարձությունների ու կորուստների տարի էր, սակայն ունեցել ենք նաև ձեռքբերումներ, որոնցից մեկը Պետրոս Ավահայտյան բանահավաքի ողջ կյանքի նվիրական գործունեության արդյունքը հանդիսացած հսկայաձավալ հավաքածուի՝ հայրենիք հասնելու իրողությունն է: Հավաքածուի աշխարհագրական լայն ընդգրկմանը դեռ կանդրադառնանք, այժմ նշենք միայն, որ այն ներառում է 125 տուփ մագնիտոֆոնային ժապավեն (կլոր բաբինա) և 430 տուփ մագնիտոֆոնային ձայնագրություն (քառակուսի կոմպակտ կասետ):

2020 թ. հունվարին Լոս Անջելեսում իմ նախաձեռնությամբ տեղի ունեցավ հանդիպում այդ երևելի երաժշտագետի հետ: Հանդիպումից ամիսներ անց, արդեն Երևանում, զանգ ստացանք նրա կնոջից, որն ասաց, որ բանահավաքը որոշում է կայացրել իր հունձքը ուղարկել հայրենիք: Այս ամենից հետո մեր առաջնահերթ խնդիրը եղավ գտնել ֆինանսական աղբյուր ու հովանավորություն և կատարել նյութի թվայնացումն ու նախնական անձնագրավորումը: Վերջինիս յուրատեսակ հաշվետվությունն է սույն հոդվածը:

Նախ ներկայացնենք սեպտեմբերի 11-ին Լոս Անջելեսի «Արարատ» ծերերի խնամքի տանը իր մահկանացուն կնքած այդ հայորդուն:

Պետրոս Ալահայտոյան

Երաժշտագետ, բանահավաք, խմբավար ու հասարակական գործիչ Պետրոս Ալահայտոյանը ծնվել է 1934 թ. նոյեմբերի 29–ին Բեյրութում՝ ցեղասպանությունից փրկվածների ընտանիքում¹։ Կայրն ուրֆացի էր, մայրը՝ կեսարացի։ Նախակրթարանին զուգահեռ սովորել է Բեյրութի երաժշտանոցի տեսության և ջութակի դասարաններում։ 1948 թ–ից սկսած սովորել է Նշան Փալանճեան ճեմարանում, ապա 1954 թ–ից՝ Ամերիկյան համալսարանում։ Ահա այս ժամանակաշրջանում ծանոթանում է Բարսեղ Կանաչյանի հետ և դառնում նրա «Գուսան» երգչախմբի անդամ։ Ինչպես ինքն է ասում, դառնում է հետզհետե կուրացող ուսուցչի «աչքերը»՝ խմբերգերի ձեռագրերը սրբագրելու և դասդասելու գործում։ Այս ամենի տրամաբանական և փայլուն հանգուցալուծումն է դառնում Բ. Կանաչյանի ստեղծագործական ամբողջ ժառանգության ամփոփումը հանդիսացող խմբերգերի և մեներգերի երկհատորյակը²։ Պետրոս Ալահայտոյանի և նրա զարմուհու՝ դոկտոր Ծովինար Մարգարեանի աշխատասիրությամբ, որը տպագրվել է Բեյրութում 2019 թ.:

Ծնողների հորդորով 1956–ին մեկնում է Բելգիա՝ Լուվեն, դեղագիտություն սովորելու, քանի որ Բեյրութում դեղատուն ունեցող ընտանիքի միակ արու զավակն էր, որը պիտի շարունակեր այդ բիզնեսի ղեկավարումը։ Սակայն նա արդեն իսկ կապված էր երաժշտության ու մասնավորաբար հայ ավանդական երաժշտության հետ անտեսանելի կապերով։ Որքան ճանաչում էր կոմիտասյան հայ երգի գրառումները, այնքան անհնար էր դառնում լինել դրանցից հեռու ու անմասն, հաջող գործարար... Հորը չվշտացնելու մեծ ջանքերը տևեցին միայն չորս տարի, և 1961 թ. դիպլոմավորված

¹ Պետրոսը մանրամասն գիտեր ընտանիքի պատմությունը և բանահավաքչության ընթացքում հատուկ հոգածությամբ էր պատմում։

² **Բ. Կանաչեան, Երաժշտական երկերու ժողովածու**, խմբ.՝ Պ. Ալահայտոյեան, Ծ. Մկրեան–Մարգարեան, Անթիլիաս–Լիբանան, Տպարան Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիո, 2019, հատ. Ա, Բ։

դեղագործը վերադարձավ Բեյրութ ու դժկամությամբ ստանձնեց դեղատան ղեկավարումը՝ զուգահեռ շարունակելով Կանաչյանի հետ իր շփումներն ու արդեն իսկ փորձելով գտնել ու գրառել ժողովրդական երգեր: Ի վերջո՝ 1965–ին, ստանալով ծնողների օրհնությունը, կրկին մեկնեց Բելգիա՝ այս անգամ Բրյուսելի Ազատ համալսարանի (ULB) երաժշտագիտական բաժնում սովորելու: Ինչպես ինքն է նշում, «*ցավոք, ոչ մեկ հնարավորություն չի կար որևէ կերպ առնչվելու հայկական կամ այլ արևելյան հարուստ մշակույթի հետ, ավելին, այնպեղ տիրում էր բացարձակ անտեղյակություն և անտարբերություն*»³: Սակայն Ալահայտոյանն իր պարտքն ու խնդիրը դարձրեց հայ ավանդական ու կոմպոզիտորական արվեստի հանրահռչակումը: Նման գործունեության լայն հնարավորություն ստեղծվեց հատկապես 1977 թ. սկսած, երբ նա անցավ աշխատանքի Բրյուսելի պետական ռադիոյում: Հայ երաժշտությանը որոշ հաղորդումներ նվիրելուց բացի՝ նա պետական ռադիոյի՝ իր ղեկավարած երգչախմբի հետ, որի կազմում չկար ոչ մի հայ, կատարել է կոմիտասյան հարսանեկան շարը:

Հենց այս հիմնարկում աշխատելու տարիներին, մասնավորապես 1985 թ. սկսած, ցեղասպանության 70 և Կոմիտասի մահվան 50–ամյա տարելիցներին ընդառաջ, Ալահայտոյանը որոշում կայացրեց տարերային բնույթ կրող իր բանահավաքչական գործունեությունը դարձնել նպատակային:

Թողնելով Բելգիայում պետական աշխատանքն ու ֆինանսական կայունությունը՝ ուղղվեց դեպի եվրոպական երկրներ.

- ✓ Ֆրանսիա, որտեղ այցելեց հայկական երեք ծերանոց՝ երկուսը Փարիզի շրջանում, մեկը՝ Սեն Ռաֆայել ծովափնյա քաղաքում, փարիզյան հայաշատ արվարձաններ՝ Ալֆորվիլ,

³ Անձնական հաղորդակցություն Ալահայտոյանի տանը. 2020 թ. հունվար, Լոս Անջելես:

Իսսի լէ Մովինո, Շավիյ, Լամար, ապա նաև այլ քաղաքներ՝
Լիոն-Տէսսին, Վալանս, Վիէն,

- ✓ Բելգիայի հայ գաղութներ Բրյուսելում և Անտվերպենում,
- ✓ Հոլանդիա՝ Ալմելո քաղաք:

1986 և 1991 թթ., ստանալով հրավեր ԱՄՆ-ի հայկական համայնքից, դասախոսություններով հանդես եկավ Բոստոնում և Լոս Անջելեսում: Հենց առաջին այցն այս աշխարհամաս արդյունավետ եղավ նաև հավաքչական առումով, մասնավորապես՝ Ֆրեզնոյի, Լոս Անջելեսի, Դետրոյթի, Բոստոնի ծերանոցներում:

1987-88 թթ. ՍՍՀՄ (հետագայում՝ ԽՍՀՄ) սփյուռքահայության հետ կապերի բաժնի հրավերով այցելեց Սովետական Հայաստան և հենց այս ժամանակ ծանոթացավ իր համար բացառիկ մարդկանց ու մասնագետների՝ Մարգարիտ Բրուստյանի, Ալինա Փահլևանյանի, Արուսյակ Սահակյանի և ուրիշների հետ: Յուրահատուկ ու անգնահատելի էր համարում իր հանդիպումները Հայրիկ Մուրադյանի հետ, որի անզուգական զգացողությամբ ազնվագույն կատարումները համարում էր անգերազանցելի բարձունք:

1988 թ. նպատակային այցեր ունեցավ Հունաստանի մայրաքաղաք Աթենք և ֆրանսիական Մարսել քաղաք, իսկ 1989, 1990 և 1992 թթ.՝ Սիրիա՝ Հալեպ, Քեսապ, Գամըշլի:

1995 թ. ԱՄՆ-ում հաստատվելուց և այնտեղի ծերանոցներում վերջին խոշոր հունձքն անելուց առաջ դեռևս Հալեպում Պետրոս Ալահայտոյանը հանդիպում է իր կյանքի գլխավոր բանասացին՝ բալուցի Մարիին կամ Մարդին, որի շնորհիվ մենք այսօր ունենք այդ հարուստ տարածաշրջանի շքեղ երաժշտական մշակույթի համայնապատկերը:

Հայ իրականության մեջ բացառիկ են նրա կազմած «Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածուն»⁴,

⁴ Պ. Ալահայտոյան, *Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածոյ*, Փասատենա, «Դրագրկ» հրատ., 2009:

որը կազմվել է ըստ Մարո Նալպանտեանից կատարած գրառումների, ինչպես նաև ցեղասպանության 100-ամյակին նվիրված «Վան-Վասպուրականի ազգագրական բնորոշ երգային նմուշներ»⁵ ժողովածուները:

Առաջին հերթին պետք է ընդգծել այն կարևոր հանգամանքը, որ բուն ժողովածուներին կցված է հնչող նյութ՝ կրող-բանասացների կատարմամբ, ինչը թույլ է տալիս հետազոտողին կամ երաժշտասեր ունկնդրին լսել և ընկալել նախ կատարման կերպն ու երգի բնույթը, ապա նաև այն, ինչ նույնիսկ գրառման հավելյալ նշանների կիրառությամբ երբեմն հնարավոր չէ արտացոլել: Մեջբերենք Բալուի ժողովածուից հեղինակի խոսքերը. «...որքան որ ալ «գեղարունեսրական» արժեւորում ընծայուի այս երգերուն, անոնք նախ եւ առաջ վաւերագրական «փաստահնչիւններ» են՝ անպաշարօն, բներգային»⁶:

Բացառիկության մեկ այլ հանգամանքն այն է, որ վերը նշված հատորները լրացնում են ազգագրական որոշակի գոտի ներկայացնող ժողովածուների շարքը, ինչը հետազոտողներին հնարավորություն է տալիս, օրինակ, առանց նյութի համակարգման ու դրա վրա ժամանակի կորստի դուրս բերել տվյալ ազգագրական գոտու երաժշտական բարբառը:

Ժողովածուները կազմված, ծանոթագրված ու երաժշտական նյութի առումով վերծանված են ամենայն բժախնդրությամբ և գիտական բարեխղճությամբ:

Պետրոս Ալահայտոյանը նաև հրապարակախոս էր: Տարբեր տարիներին թղթակցել է Բեյրութի «Ահեկան», «Բագին», «Հայկազեան հանդես», «Ազդակ», Լոս Անջելեսի «Նոր կյանք», «Ասպարեզ» պարբերականներին: Պետք է ընդգծել գրախոսի յուրօրինակ

⁵ Պ. Ալահայտոյան, *Վան-Վասպուրականի ազգագրական բնորոշ երգային նմուշներ*, Լիբանան, «Շիրակ» տպագրություն, 2015:

⁶ Պ. Ալահայտոյան, *Բալուի (և փարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածու*, էջ 5:

երաժշտագիտական–վերլուծական, միևնույն ժամանակ լայն հանրային ուղղված գեղարվեստական, պարզ ու ընկալելի ոճը:

Ազգագրական հավաքածուն՝ իբրև փաստավավերաթուղթ

XXI դարում, հատկապես, երբ մարդկությունը յուրաքանչյուր վայրկյան հեռանում է ավանդական մշակույթից, առանձնակի կարևոր է ավանդական միջավայրը հիշողության մեջ վառ պահած կրողից երաժշտական նյութի գրառումը: Այս դիտանկյունից քննվող հավաքածուն իր նշանակությամբ ավելին է, քան նշված առավելությունը:

Երաժշտագետ–բանահավաքը կրկնեց իր ավագ բախտակցի՝ Միհրան Թումաճանի չափազանց կարևոր ուղին: Նրանք երկուսն էլ, հասկանալով պահի լրջությունն ու անդառնալիությունը, իրենց հունձքն իրականացրեցին Սովետական Հայաստանից դուրս՝ աշխարհով մեկ սփռված արևմտահայերից: Պետրոսի դեպքում կար ևս մեկ առավելություն. տեխնիկական տեսանկյունից ունենալով մեծ հնարավորություն, ծայնագրեց ու անմահացրեց ամենը, առաջին հերթին ցեղասպանությանը վերաբերվող փաստական վկայություններ: Դրանք խելամիտ կիրառության և գիտական բարեխղճության պայմաններում կարող են դառնալ հզոր գործիք՝ ցեղասպանության ճանաչմանը հասնելու դժվարին ճանապարհին:

Այս նյութը կարևորելով, հասկանալով դրա նշանակությունը հայ ազգի պատմական իրողությունները ճշգրիտ ձևակերպման բերելու ճանապարհին՝ միևնույն է, բանահավաքը առաջին հերթին փնտրում էր ավանդաբար փոխանցված, ինչպես ինքն էր հարցադրումներում շեշտում, **տոհմիկ** երգանմուշներ: Ըստ Ալահայտոյանի՝ *«Ինձ համար ամենակարևորը ծերունիների երգը անմահացնելուն զուգահեռ, կարևոր էր իրենց ապրած կյանքը: Այն կյանքը, որի ընթացքում տառապանքին ու ապրումներին զուգահեռ նրանք սովորել*

են երգել, երգով ինքնարտահայտվել»⁷: Այդ տոհմիկ երգերը գտնելով ու լսելով՝ երեխայի նման խանդավառվում էր, ոգևորվում ու պլանավորում աշխարհագրական առումով հսկա շրջանակ ընդգրկող իր հունձքի հաջորդ «կանգառը»:

Ավահայտյանի այս գործունեության ընթացքն ընդգրկում է շուրջ 47 տարի՝ 1972–ից մինչ 2019 թթ., սակայն հավաքածուի առավել առատ գրառումներ գրանցվել են հատկապես 1985–1995 թթ. ընթացքում: Կրողների մեծ մասը արևմտահայեր են:

Ավահայտյանի հսկայածավալ հավաքածուի թվայնացված ու անձնագրավորված 300 միավորից յուրաքանչյուրը պարունակում է 60–240 թուղթ տևողությամբ նյութ: Ձայնագրությունները պարունակում են հետևյալը.

- Յեղասպանության վկայություններ,
- ազգագրական նյութեր,
- գեղջկական երգեր,
- քաղաքային երգեր,
- հատվածներ քաղաքներում տարածում գտած օպերետներից,
- աշուղական արվեստի նմուշներ,
- հոգևոր երգեր,
- Ավահայտյանի վերլուծություններ ու դասախոսություններ:

Կարևոր ենք համարում Պետրոսի մի հերթական վերլուծության ձայնագրությունը՝ կատարված 1987 թ. ապրիլի 24–ին: Այստեղ բանահավաքը ամփոփել է 1985–ի ապրիլի 24–ին կայացրած որոշման արդյունքը հանդիսացած երգահավաքման երկամյա արդյունքը՝ ֆրանսիայի երեք ծերանոցներից և ԱՄՆ–ի չորս քաղաքներից:

Անձնագրավորման գործընթացում որդեգրել ենք սկզբունք, ըստ որի՝ հանդիպած բացառիկ ու հատկապես չլսված տոհմիկ նմուշներն առանձնացնում ենք՝ իբրև հրատապ հրատարակվելիք նյութի հումք: Իսկ այս ուղերձ–վերլուծության հիման վրա համոզվեցինք

⁷ Անձնական գրույց Ավահայտյանի հետ, 2020 թ., հունվար, Լոս Անջելես:

ընտրված ճանապարհի ճշմարտացիության վրա: Պետրոսը նշում է, որ ծայնագրել է ամենն, ինչ հանդիպել է, բայց ի թիվս տարբեր ճյուղեր ու շերտեր պարունակող նյութի՝ առանձնացնում ու կարևորում է հենց գեղջկական ծագման նյութը, իբրև առաջնահերթություն ու իր հավաքչության բուն նպատակ:

Այդպիսով՝ Պետրոս Ալահայտոյանի բանահավաքչության վաղ շրջանից իբրև հրատարակության կարոտ առաջնահերթ նյութ առանձնացնում ենք.

- 1972 թ. Բեյրութում հանդիպած, ծագումով մշեցի Մովսես Մելքոնյանից ծայնագրված նյութը՝ շուրջ 50 երգեր ու պարերգեր,
- 1986 թ. Սիրիայից Ֆրանսիա՝ Վալանս հյուր եկած, ծագումով տիգրանակերցի Օվսաննա Չալմյանից ծայնագրած նյութը՝ 8 նմուշ,
- Իբրև կարևոր գիտական հետազոտության նյութ, չնայած թրքերեն տեքստի, հետաքրքրական է մեծ տարածում գտած «Դեր Զոր չէօյլեր» երգի՝ 2 տարվա ընթացքում արձանագրած շուրջ 20 տարբերակ, որոնց կատարողները տարբեր մարդիկ են՝ գրեթե բոլորը ցեղասպանություն վերապրածներ:

Հավաքածուի նշանակության ու կարևորության մասին դեռ շատ կգրվի: Սույն հոդվածի նպատակը, փաստորեն, այդ ստվար նյութի միայն մի փոքր մասի նախնական բնութագրումն էր և առաջիկայում առաջնահերթ հրատարակության ենթակա նյութի ներկայացումը: Որպես ամփոփում մեջբերենք իր՝ Պետրոսի կարծիքը իր նախաձեռնության կարևորության ու նյութի իրական նշանակության մասին: Մեջբերումն իրականացված է ծայնագրությունից, որտեղ բանահավաքի ծայնի մեջ ամփոփված է այն նվիրումը հայրենի մշակույթին, որն իր մեջ նա կրեց ողջ կյանքում...

«Հավաքած երգերուս նշանակությունը ակնբախ է. ոչ միայն երգերը, որոնք արձանագրված են ուղղակի վերապրող երեցներու բերնեն՝ 80, 85, 92, 97 տարեկան մեր պապիկներեն ու մամիկներեն, այլ

*նաև մեր ծերունիներուն կյանքին մտերիմ պատմությունները, ակա-
նաբեսի վկայությունները, գյուղի, ավանի, շրջանի նկարագրություն-
ները, մանկության հիշատակները մինչև 1915 և 1915-ի ընթացքին՝
թրքական և քրդական բարբարոսություններին նկարագրությունները
ինքնին հայ դարին սատարող առաջնակարգ փաստեր են»⁸:*

Ամփոփում

Հոգվածում ներկայացված է հայ ազգային երաժշտության մեծ նվիրյալ, բանահավաք-երաժշտագետ, խմբավար, հասարակական գործիչ Պետրոս Ալահայտոյանի կյանքի ու գործունեության արգասիքը հանդիսացող հավաքածուի նախնական բնութագիրը: 430 տուփ մագնիտոֆոնային ձայնագրություն և 125 տուփ մագնիտոֆոնային ժապավեն պարունակող այդ հսկայածավալ նյութը, որ բանահավաքը մեծահոգաբար հանձնել է մեզ, այսօր գտնվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարան-արխիվում: Առաջին քայլն արված է, և նյութը թվայնացման և անձնագրավորման փուլում է, որից հետո մեծ սիրով ու հպարտությամբ պարտավորված ենք կազմել և հրատարակել ժողովածուներ: Շուրջ 300 տուփի նյութի նախնական անձնագրավորման հիման վրա արդեն իսկ առանձնացրել ենք առաջիկա ժողովածուի մեջ ընդգրկվելիք նյութը և հողվածում ներկայացրել այն:

Հիմնաբառեր՝ Պետրոս Ալահայտոյան, երաժշտություն, ավանդական, բանահավաք, ձայնագրություն, բանասաց, ժողովածու:

⁸ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարան-արխիվ (ԱԻՁ), տուփ Ալ118-Ն126, 17:12-18:00:

Ani Hakobyan (*Armenia*)

Institute of Arts NAS RA

THE MUSICAL–POETIC AND ETHNOLOGICAL PROFILE OF BEDROS ALAHAIDOIAN’S COLLECTION

Abstract

The paper presents a preliminary description of a folklore collection, which is the result of the life and work of Bedros Alahaidoian. He was a great devotee of traditional Armenian music, a musicologist, conductor and public figure. The collection seems to be a huge material containing 430 compact cassettes and 125 musical reels, which the collector generously donated to us. Today the collection is kept in the Aram Kocharyan Sound Library at the Department of Folk Music of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. The first step has been taken, and the material is at the stage of digitization and cataloging, after which I am with great love and pride obliged to compile and publish. Based on a preliminary cataloging of about 300 cassettes and bobbins, I have already selected material for inclusion in the upcoming collection. This preliminary selection is presented in the article.

Keywords: Bedros Alahaidoian, music, traditional, collector, recording, narrator, collection.

Լիլիթ Արտեմյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-08

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՓԱՌԱՏՈՆԻ ԴԵՐՆ ՈՒ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՆՐԱՀՌՁԱԿՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է, դիրիժոր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ, արվեստագիտության թեկնածու Սերգեյ Սմբատյանը 2005 թ. Երևանում հիմնադրել է հայ իրականության մեջ առաջին երիտասարդական նվագախումբը, որին կատարողական վարպետության համար ՀՀ Կառավարության որոշմամբ շնորհվել է պետական կոլեկտիվի կարգավիճակ (2008–ից): Նվագախումբն այսօր արդեն ներկայանում է որպես Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, որի գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորը Սերգեյ Սմբատյանն է, իսկ տնօրենը՝ արվեստագիտության թեկնածու Սարգիս Բալբաբյանը (2017–ից):

Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբն (այսուհետ՝ նաև Նվագախումբ) իր գոյության 16 տարիների ընթացքում ծավալել է ակտիվ և արդյունաշատ կազմակերպական գործունեություն, որի կարևոր և առանցքային ուղղություններից է փառատոների ստեղծումը. 2013–ից՝ Արամ Խաչատրյանի ամենամյա միջազգային փառատոնը, 2017–ից՝ կենդանի լեգենդ–կոմպոզիտորների արվեստի՝ Գիա Կանչելիի (2017), Քիչտոֆ Պենդերեցկու (2018), «Ժամանակակից դասականների» (2019–ից, 2022–ից՝ Քիչտոֆ Պենդերեցկու անվան), «Արմենիա» (2018) և «Սիմֆոնիկ Երևան» (2022) միջազգային փառատոները:

Նվագախումբը, հավատարիմ մնալով իր որդեգրած սկզբունքին և գործունեության կարևոր նպատակներից մեկին, այն է՝ հայ երաժշտության զարգացումն ու հանրահռչակումը Հայաստանում և արտասահմանում, առաջնահերթ ձեռնամուխ եղավ ստեղծելու այնպիսի փառատոն, որը միտված էր ներկայացնելու հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի շուրջ երկդարյա պատմության ինչպես սիմֆոնիկ, այնպես էլ երաժշտաթատերական, կամերային, խմբերգային ժանրի երաժշտության հարուստ էջերը:

Այսպես, ի թիվս վերոնշյալ փառատոների, 2010 թ. Նվագախմբի նախաձեռնությամբ և Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության հետ համագործակցությամբ առաջինը ծնունդ առավ Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը¹ (այսուհետ՝ Փառատոն), որի ստեղծման գաղափարը դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանինն է: Փառատոնի նպատակներն են հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների հանրահռչակումը, հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ավանդույթների պահպանումն ու դրա արդի նվաճումների ներկայացումը աշխարհի տարբեր երկրներում:

Փառատոնի դերն ու նշանակությունը հայաստանյան երաժշտական խճանկարում կարևորվեց այնքան, որ այն առ այսօր անցկացվում է ՀՀ Կրթության, գիտության, մշակույթի և սպորտի նախարարության աջակցությամբ:

Ընդգծելով Նվագախմբի նախաձեռնության կարևորությունը՝ ՀԽՍՀ Ժողովրդական արտիստ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ (1991–2013), պրոֆեսոր Ռոբերտ Ամիրխանյանը (ծնվ. 1939) նշել է, որ այն շարունակական բնույթ է կրելու, և դրա հիմնական նպատակը հայ

¹ Փառատոնի մասին տեղեկություններ ենք քաղել Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի արխիվային նյութերից:

ընտանիքի գաղափարի արժևորումն է՝ իր ավանդույթներով, ազգային երաժշտությամբ և ժառանգությամբ²:

Ի դեպ, ՀՀ անկախության շրջանում ստեղծված բազմաթիվ փառատոների շարքում առաջինն է, որն անընդմեջ ներկայացնում է հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի՝ շուրջ երկդարյա ժառանգությունը: Փառատոնն ունի 13 տարվա պատմություն և իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում Հայաստանի երաժշտական կյանքում: Փառատոնի գեղարվեստական ղեկավարը Սերգեյ Սմբատյանն է (հիմնադրումից առ այսօր), իսկ տնօրենը՝ Սարգիս Բալբաբյանը (2014-ից առ այսօր):

Ամենամյա փառատոնը 2010–2020 թթ. նվիրվել է հայ անվանի կոմպոզիտորներից որևէ մեկին. Սարյան–Ֆեստ (2010), Բաբաջանյան–Ֆեստ (2011), Չուխաջյան–Ֆեստ (2012), Ռոմանոս Մելիքյան–Ֆեստ (2013), Տերտերյան–Ֆեստ (2014), Էդգար Հովհաննիսյան–Ֆեստ (2015), Միրզոյան–Ֆեստ (2016), Հարո Ստեփանյան–Ֆեստ (2017), Գրիգոր Եղիազարյան–Ֆեստ (2018) և Տերտերյան–Ֆեստ (2019), իսկ 2020–ին այն նվիրվել է Ալեքսանդր Հարությունյանի 100–ամյակին:

Հոբելյանազարդ էր 2021–ը. Ալեքսանդր Սպենդիարյան (150), Անոն Բաբաջանյան (100), Ադամ Խուրդյան (100), Էդվարդ Միրզոյան (100), Զիվան Տեր–Թադևոսյան (95) և ժամանակակից կոմպոզիտորներ Միխայիլ Կոկժան (75) և Երվանդ Երկանյան (70): Ուստի Փառատոնի գեղարվեստական խորհուրդը որոշում է կայացրել 2021–ից Փառատոնը ոչ թե նվիրել որևէ կոմպոզիտորի, այլ անդրադառնալ և կատարել տարվա հոբելյար կոմպոզիտորների երկերը:

² Փառատոնի բացման կապակցությամբ 2010 թ. դեկտեմբերի 10–ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում տեղի ունեցած հանդիպումից: Տե՛ս «Երևանում կանցնի «Սարյան ՖեՍՏ» հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը». <https://www.7or.am/am/news/view/12643/>, <https://www.panorama.am/am/news/2010/12/10/saryan-fest/1016611>, 15 նոյեմբերի, 2022, 16:23:

Այսպիսով՝ մեր հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել և բացահայտել հայ երաժշտության հանրահռչակման, պահպանման ու առաջընթացի գործում Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի ներդրումը:

Հայ դասական կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների վերածնունդը

Անցած 13 տարիների ընթացքում Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը ժրաջան աշխատանք է կատարել XIX և XX դդ. ստեղծագործած հայ կոմպոզիտորների երկերի հայթայթման և ներկայացման գործում: Մոռացությունից փրկվել և կատարողական նոր կյանք են ստացել այնպիսի նմուշներ, որոնք թե՛ խորհրդային տարիներին, թե՛ ՀՀ անկախության շրջանում երբևէ չեն հնչել Հայաստանում:

Այսպես՝ 2019 թ. Նվագախումբը ձեռնամուխ եղավ բազմաշնորհ կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դիրիժոր, մանկավարժ, երաժշտական–հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանի (1837–1898) սիմֆոնիկ երաժշտության վերածննդի գործին: Ինչպես հայտնի է, Տիգրան Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ժառանգությունը բավականին ծավալուն է, սակայն Հայաստանում երբևէ չեն իրականացվել նրա՝ այդ ժանրում գրված ստեղծագործությունների համերգային կատարումները: Նվագախմբի և դաշնամուրի համար գրված «Perpetuum Mobile» («Անդադար շարժում») ստեղծագործությունը կոմպոզիտորի երկացանկի սիմֆոնիկ ժանրում՝ գործիքի և նվագախմբի համար գրված միակ նմուշն է, որը հնչել է 1886 թ. Զմյուռնիայում, դաշնակահարուհի Աղավնի Շիրինյանի կատարմամբ և հեղինակի ղեկավարությամբ: Հայ կոմպոզիտորական արվեստի 10–րդ հորեղյանական Տերտերյան–Ֆեստի ընթացքում 2019 թ. փետրվարի 23–ին Լիլիթ Արտեմյանի և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ, Հայաստանում առաջին անգամ հնչեց հայ սիմֆոնիկ երաժշտության առաջին երկերից մեկը՝ «Perpetuum

Mobile» ստեղծագործությունը: Ինչպես նշում է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը. «2019 թ. փետրվարի 23-ին Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը գրեց ոչ միայն իր տարեգրության, այլև հայ երաժշտության պատմության կարևոր էջերից մեկը: Այդ օրն առաջին անգամ հայ ունկնդրին ներկայացավ Տիգրան Չուխաճյանի սիմֆոնիստը: Գաղտնիք չէ, որ մենք Տիգրան Չուխաճյանին ճանաչում ենք որպես հայ օպերային թատրոնի հիմնադիր՝ նկատի ունենալով նրա «Արշակ Երկրորդ» պատմահայրենասիրական և «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» կոմիկական օպերաները: Գիտենք, որ Տ. Չուխաճյանն է հեղինակել հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշները: Մինչդեռ տեղյակ չենք, որ նրա անվան հետ է կապվում հայկական դաշնամուրային երաժշտության սկզբնավորումը: Ավելին, հայ սիմֆոնիկ երաժշտության կենսագրությունը սկիզբ է առնում հենց Չուխաճյանից»³:

Փառատոնը հետևողականորեն անդրադարձել է խորհրդային տարիներին բարձր գնահատականի արժանացած և կատարողական հարուստ կենսագրություն ունեցող ստեղծագործություններին, որոնք, ցավոք, ՀՀ անկախության շրջանում պատշաճ ուշադրության չեն արժանացել:

2019 թ., տևական դադարից հետո, Տերտերյան-Ֆեստ փառատոնի ընթացքում Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ, առաջին անգամ հնչեց կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Գրիգոր Եղիազարյանի (1908–1988) ստեղծագործական նվաճումներից մեկը՝ «Հրազդան» սիմֆոնիան (ըստ Հովհաննես Շիրազի, 1960), որը խորհրդային տարիներին բազմիցս հնչել է Խորհրդային Միության և արտասահմանյան տարբեր սիմֆոնիկ կո-

³ Տե՛ս Ա. Ասատրյան, Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը նպաստում է հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների պրոպագանդմանը, *Առավոտ*, 8 մարտի, 2019:

լեկտիվների կատարմամբ⁴ և իր ուրույն տեղը զբաղեցրել նրանց նվագացանկում:

ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, երաժշտական–հասարակական գործիչ, կոմպոզիտոր Ադամ Խուդոյանի (1921–2000) ստեղծագործական թղթապանակում նշանակալից են թավջութակի համար գրված երկերը: Նրա առաջին ստեղծագործական լուրջ հաջողությունները ևս կապված են այդ գործիքի համար գրված գործերի հետ. մենանվագ թավջութակի թիվ 1 Սոնատը 1963 թ. Պրահայում արժանացել է այդ ժանրի լավագույն ստեղծագործություն մրցանակին և միջազգային ճանաչում բերել կոմպոզիտորին: 2021 թ.՝ 12–րդ Փառատոնի փակման համերգի ժամանակ, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը թավջութակահար Արամ Թալալյանի և դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի յուրօրինակ մեկնաբանությամբ կատարեց կոմպոզիտորի՝ խորհրդային տարիներին հաճախ հնչող այդ գործիքի համար գրված սիմֆոնիկ երկերից մեկը՝ թիվ 2 Կոնցերտը թավջութակի և նվագախմբի համար:

Շարունակելի է ներկայացված ստեղծագործությունների ցանկը, սակայն սահմանափակ է մեկ հոդվածի շրջանակում յուրաքանչյուրին անդրադառնալու հնարավորությունը: Հավելենք, որ այդ շարքում առկա են Հարո Ստեփանյանի, Ղազարոս Սարյանի, Էդուարդ Բաղդասարյանի և այլոց արժեքավոր գործերը ևս:

Հայ դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեկնաբանումները

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը յուրաքանչյուր տարի անդրադարձել է հայ դասականների հորեղաններին և ներկայացրել նրանց սիմֆոնիկ, կամերային, խմբերգային և երաժշտաթատերական ժանրերի ստեղծագործական նվաճումները:

⁴ Ստեղծագործությունը հնչել է Ռուինիսիայում, Բուլղարիայում, ԳԴՀ–ում, Չեխոսլովակիայում և այլուր: Տե՛ս Կ. Խուդաբաշյան, *Գրիգոր Եղիազարյան*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1966, էջ 18:

Չուխաջյան-Ֆեստի (2012) համերգներին հնչել են հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր Տիգրան Չուխաճյանի օպերային ստեղծագործությունները: Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի մենեջեր-գիշեր Արծվիկ Դեմուրյանի, Պերճ Քարազյանի, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Միքայել Հովակիմյանի, Ալինա Փաիկանյանի, Աննա Այվազյանի, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Գևորգ Հակոբյանի, Ռուբեն Նուրիջանյանի և թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգչախմբի կատարմամբ, երաժշտական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր ՀՀ վաստակավոր արտիստ Կարեն Դուրգարյանի ղեկավարությամբ ունկնդրի ուշադրությանն են ներկայացվել հատվածներ հայկական առաջին՝ «Արշակ Բ» օպերայից և «Կարինե» օպերետից:

Կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Ռոմանոս Մելիքյանի (1883–1935) հորեղանին նվիրված Ռոմանոս Մելիքյան-Ֆեստի (2013) բացման համերգին հնչել են երգեր նրա ստեղծագործական արժեքավոր՝ «Զմրուխտի», «Աշնան տողեր» և «Զառ-վառ» վոկալ շարքերից:

Կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Էդգար Հովհաննիսյանին (1930–1998) նվիրված Էդգար Հովհաննիսյան-Ֆեստի (2015) ընթացքում հնչել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության նշանակալի մասը կազմող կամերային գործիքային ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ վաղ շրջանում գրված և կոմպոզիտորի կյանքում շրջադարձային դեր ունեցող Կվինտետը՝ դաշնամուրի, երկու ջութակի, ալտի և թավջութակի համար (1954–1956)⁵, այս ժանրում նրա ստեղծագործական նվաճումներից մեկը՝ Սոնատ-էպիտաֆիան՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար (նվիրված է կոմպոզիտորի ըն-

⁵ Ստեղծագործությունը 1956–ին Երիտասարդ կոմպոզիտորների հանրապետական մրցույթին արժանացել է Ոսկե մեդալի, իսկ 1957–ին Մոսկվայում կայացած Ուսանողների և երիտասարդության համաշխարհային փառատոնի շրջանակներում կայացած մրցույթին՝ Արծաթե մեդալի:

կերոջ՝ նշանավոր գեղանկարիչ Մինաս Ավետիսյանի ողբերգական վախճանին, 1975) և այլ գործեր, իսկ սիմֆոնիկ ժանրում՝ նրա վերջին ստեղծագործությունը՝ «Գողգոթա» սիմֆոնիկ պասակալիան (1994) և հատվածներ «Մարմար» բալետի հիման վրա ստեղծված նույնանուն սիմֆոնիկ սյուիտից, որը մեծ հաջողություն է ունեցել բալետային ներկայացման պես⁶:

Հատկանշական է, որ Փառատունը նվիրվել է հայկական հզոր «հնգյակի» գրեթե բոլոր կոմպոզիտորներին՝ ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Ղազարոս Սարյանին (1920–1998), ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Առնո Բաբաջանյանին (1921–1983), ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Էդվարդ Միրզոյանին (1921–2012), ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Ալեքսանդր Հարությունյանին (1920–2012):

Ըստ այդմ, հետևողականորեն ներկայացվել են նրանց՝ տարբեր տարիներին գրված և բարձր գնահատականի արժանացած ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ Ղազարոս Սարյանի Սիմֆոնիան (1980)⁷, Կոնցերտը՝ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1972), «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն՝ Մարտիրոս Սարյանի կտավների մոտիվներով (1966) և այլն, Առնո Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադը»՝ դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1950)⁸, Կոնցերտը՝ թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1962), Սոնատը՝ ջութակի և դաշնամուրի համար (1960), Էդվարդ Միրզոյանի Սիմֆոնիան՝ լարայինների և գոսերի համար (1962), «Լոռեցի Սաքոն» սիմֆոնիկ պոեմը (ըստ Հովհաննես Թումանյանի, 1941), Սոնատը՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար (1967), Ալեք-

⁶ Ծ. Մովսիսյան, *Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային–գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները*, Երևան, Իրանագիտական կովկասյան կենտրոն, 2012, էջ 121:

⁷ Սիմֆոնիան 1983 թ. արժանացել է ՍՍՀՄ Պետական մրցանակի:

⁸ Ստեղծագործությունն արժանացել է ՍՍՀՄ Պետական մրցանակի (1951):

սանդր Հարությունյանի՝ «Ասք հայ ժողովրդի մասին» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը և այլ ստեղծագործություններ:

XX դ. նորարար և համարձակ կոմպոզիտոր Ավետ Տերտերյանին նվիրված փառատոների ընթացքում հնչել է կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ժառանգությունը (2014–2019), իսկ Տերտերյան–Ֆեստի (2014) տարբեր համերգներին ներկայացվել են նրա կամերային անսոփա բազմաթիվ ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ Դուետը՝ թավջութակի և ֆագոտի համար, Պիեսը՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար, Սոնատը՝ թավջութակի և դաշնամուրի համար, Սոնատը՝ ջութակի և դաշնամուրի համար, Երկու պիեսը՝ երկու դաշնամուրի և հարվածային գործիքների համար, Պիեսը՝ երկու դաշնամուրի և շեփորի համար, Պիեսը՝ երկու դաշնամուրի և չորս ջութակի համար, թիվ 1 և 2 Լարային կվարտետները, ինչպես նաև Ութ շեփորների կոչնակ, Սիմֆոնիկ չորս պատկեր սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները և «Փառատոն է» խմբերգը a cappella երգչախմբի համար:

Հատկանշական է, որ 2014 թ. դեկտեմբերի 8–ին Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում Լևոն Իվանյանի բեմական ձևավորմամբ և դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ բեմադրվել է կոմպոզիտորի մեկ այլ՝ երաժշտաթատերական ժանրի ակնառու ստեղծագործություններից մեկը՝ «Երկրաշարժ» օպերան (ըստ Հայնրիխ Ֆոն Քլայստի, 1984) երկու գործողությամբ⁹: Ի դեպ, Մյունխենի օպերային թատրոնում բազմիցս ներկայացված «Երկրաշարժ» օպերան Գերմանիայում արժանացել է Միջազգային թատերական ինստիտուտի երաժշտական կոմիտեի կողմից երեք տարին մեկ անգամ շնորհվող Վոլֆ Էբերմանի անվան միջազգային մրցանակի, իսկ օպերայի բեմադրությունը վերջին տարիներին լավագույնն է ճանաչվել Եվրոպայում:

⁹ Բեմադրությունը նվիրվել է 1988 թ. երկրաշարժի զոհերի հիշատակին:

Ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստը Փառատոնի համերգներում

Ծանրակշիռ է Փառատոնի ներդրումը հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ներկայացման և հանրահռչակման գործում: 13 տարիների ընթացքում հայ դասականների կողքին հնչել են նրանց սիմֆոնիկ, կամերային և խմբերգային ինչպես կատարողական հարուստ կենսագրություն ունեցող երկերը, այնպես էլ բոլորովին նոր ձեռքբերումները: Ավելին՝ Փառատոնների ընթացքում ներկայացվել են արդի կոմպոզիտորական արվեստի ակնառու ներկայացուցիչներից երկուսի՝ ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Էդուարդ Հայրապետյանի (1949) և ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ Պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր Վարդան Աճեմյանը (1956) սիմֆոնիկ երաժշտության հեղինակային երեկոները:

Զուխաջյան–Ֆեստի (2012)՝ դեկտեմբերի 14–ի համերգի ժամանակ Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը կայացել է Վարդան Աճեմյանի հեղինակային ստեղծագործական երեկոն, որի ընթացքում Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը ներկայացրել է կոմպոզիտորի ինչպես հայտնի՝ թիվ 3 Սիմֆոնիան՝ լարային նվագախմբի համար (2002), Կոնցերտը՝ ֆլեյտայի և կամերային նվագախմբի համար (1996)՝ ֆլեյտահար Գևորգ Ավետիսյանի կատարմամբ, այնպես էլ նոր՝ «Հնչյունի թատրոն» կոնցերտային պոեմը՝ դաշնամուրի, գոսերի և լարային նվագախմբի համար (2011)՝ դաշնակահար, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արուս Աճեմյանի և գոսահար Ալեքսանդր Սահակյանի կատարմամբ և «Արկածներ» ստեղծագործությունը՝ ալտ սաքսոֆոնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար (2008)՝ Արուս Աճեմյանի և սաքսոֆոնահար, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արմեն Հյուսնունցի կատարմամբ: Նվագախումբը դեկավարել է Սերգեյ Սմբատյանը, իսկ ներածական խոսքում ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Արաքսյա Սարյանն անդրադարձել է կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը: Ինչպես նշում է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտա Ռուֆսկյանը. «*Каждое из сочинений, исполненных в концерте, было знаковым на его творческом пути, а «Театр звука» для фортепиано, литавр и струнного оркестра можно было бы назвать озвученным автографом композитора. В этом сочинении он открыто презентовал свой стиль*»¹⁰: Կոմպոզիտորի Լարային 3–րդ սիմֆոնիայի առաջին կատարումից հետո Էդվարդ Միրզոյանը գրել է. «*По уровню и профессионализму это крупное явление в мире музыки сегодняшнего дня. ...Это прекрасная симфония по своему содержанию с одной стороны очень национальна, а с другой – общечеловечно. Думаю, именно это – самая главная ценность симфонии. Она заслуживает самого глубокого профессионального обсуждения*»¹¹:

2014 թ. կայացած Տերտերյան–Ֆեստի՝ նոյեմբերի 5–ի սիմֆոնիկ համերգը նվիրված էր Էդուարդ Հայրապետյանի ծննդյան 65–ամյակին: Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ առաջին անգամ հնչեցին նրա “Concerto per Viola Maxima” թիվ 3 կոնցերտը՝ ալտի և կամերային նվագախմբի համար (2008)՝ ջութակահար Մաքսիմ Նովիկովի մեկնաբանությամբ, “Welcome” («Բարի գալուստ», 2013) ստեղծագործությունը, լարային նվագախմբի համար, ինչպես նաև «Հուր–հուր մեծ թիթեռը» թիվ 3 սիմֆոնիան (ըստ Մերուժան Սիմոնյանի)՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (2000): Վերջին՝ 12 մա-

¹⁰ «Համերգի ընթացքում հնչած յուրաքանչյուր ստեղծագործություն նշանակալից է նրա ստեղծագործական ճանապարհին, իսկ «Հնչյունի թատրոնը»՝ դաշնամուրի, գոսերի և կամերային նվագախմբի համար կարելի է անվանել կոմպոզիտորի հնչյունային ինքնագիրը: Այս ստեղծագործության մեջ նա բացահայտորեն ներկայացրել է իր ոճը»: Տես **Մ. Բուխյան**, *Театр звука Вартаана Аджемяна*, Ереван, изд. «Амроц групп», 2015, с. 62.

¹¹ «Պրոֆեսիոնալիզմի և մակարդակի տեսանկյունից այն երաժշտական այժմյան աշխարհի նշանավոր երևույթներից է: Այս հիանալի Սիմֆոնիան իր բովանդակությամբ մի կողմից ազգային է, մյուս կողմից՝ համամարդկային: Կարծում եմ՝ դա Սիմֆոնիայի առաջնային արժեքն է: Այն արժանի է պրոֆեսիոնալ մանրագին քննության»: Տես **Մ. Բուխյան**, *Театр звука Вартаана Аджемяна*, с. 69.

սից բաղկացած Սիմֆոնիան կոմպոզիտորի ստեղծագործական նվաճումներից մեկն է, որտեղ կյանքի հոգևոր–փիլիսոփայական վերաիմաստավորումն արտահայտված է բնության սիմվոլների միջոցով, իսկ խճանկարային կառուցվածքն ընդգրկված է սիմֆոնիկ ձևի կուռ ամբողջականության մեջ¹²:

Փառատոնի և Նվագախմբի ուշադրության կենտրոնում են նաև երիտասարդ կոմպոզիտորները, որոնք հնարավորություն ունեն նվագախմբի և այլ մենակատարների կատարմամբ լսելու իրենց սիմֆոնիկ և կամերային ստեղծագործությունները: Կարևոր նախապայման է նաև ծայնագրությունների առկայությունը, ինչը օտարերկրյա ունկնդրին հասանելի է դարձնում երկերի համերգային կատարումները: Ըստ այդմ՝ տարբեր տարիներին հնչել են երիտասարդ կոմպոզիտորներ Հովհաննես Մանուկյանի, Ժիրայր Շահիրմանյանի, Մարտին Ուլիխանյանի, Աննա Հակոբջանյանի, Դավիթ Բալասանյանի, Սերգեյ Ումրոյանի, Վահագն Վարդանյանի և այլոց գործերը:

Փառատոնն անդրադարձել է նաև արտասահմանում ապրող և ստեղծագործող, սակայն Հայաստանի հետ մշտական ստեղծագործական կապերով շղթայված հայ կոմպոզիտորներին, այդ թվում՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Կոնստանտին Պետրոսյանի, Նուբար Ասլանյանի, Արթուր Ահարոնյանի, Պետրոս Շուժունյանի և այլոց ստեղծագործություններին:

Ստեղծագործությունների առաջին կատարումը Հայաստանում

Փառատոնի շնորհիվ առաջին անգամ երաժիշտների ուշադրությանը և հայ երաժշտասեր հանրությանն են ներկայացվել ժամանակակից կոմպոզիտորների բազմաթիվ արժեքավոր նոր նմուշներ, որոնք կարելի է համարել ոչ միայն նրանց ստեղծագործական

¹² Ստեղծագործության մասին տե՛ս **Մ. Բухյան**, *Время Эдуарда Айрапетяна*, Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2020, с. 41–50.

բարձրագույն ձեռքբերումները, այլև հայ ժամանակակից երաժշտության մնայուն արժեքներ, որոնք իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցրել հայ երաժշտության գանձարանի որմնախորշում: Ներկայացնենք այդ ստեղծագործություններից մի քանիսը: Մեր առանձնահատուկ ուշադրությանն է արժանացել ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր Երվանդ Երկանյանի (ծնվ. 1946)՝ ՀՀ անկախության շրջանի հարուստ ստեղծագործություններից թիվ 7 Սիմֆոնիան՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Վարդ Մանուկյանի (ծնվ. 1955) դեռևս միակ՝ «Խոստովանություն» սիմֆոնիան՝ լարային նվագախմբի և զոսերի համար (2011)¹³:

Այդ օրինակներից մեկն էլ Էդուարդ Հայրապետյանի թիվ 1 Կոնցերտն է դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որը հնչել է 2017 թ. Հարո Ստեփանյան–Ֆեստի ընթացքում՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և տաղանդավոր դաշնակահարուհի Նարե Արղամանյանի կատարմամբ, դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ: Ավելին, ստեղծագործության հրաշալի առաջնելույթից հետո այն նույն թվականին արժանացել է ՀՀ Պետական մրցանակի:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի արդի ներկայացուցիչները բարձր են գնահատել Փառատոնի, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Սերգեյ Սմբատյանի պրոֆեսիոնալ գործունեությունը: Երվանդ Երկանյանը 7-րդ սիմֆոնիայի կատարումից հետո նշել է. «*Զարմացած էի կարճ ժամանակամիջոցում կատարած հսկայական աշխատանքից: Սիմֆոնիան բավականին բարդ էր կատարողական մեկնաբանման առումով, սակայն մատչարոն կարողացավ կատարողական բարձր մակարդակով այդ գործն արժանիորեն ներ-*

¹³ Ի դեպ, ստեղծագործությունը նվիրվել է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբին և գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանին:

կայացնել, որը բարձր գնահատվեց նաև հանդիսատեսի կողմից»¹⁴: Իսկ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Միխայիլ Կոկ-ժանը, անդրադառնալով նվագախմբի գործունեությանը, նշել է. «Оркестр Сергея Смбатяна делает очень большую работу. Насколько я знаю, единственный оркестр, который планомерно и плодотворно исполняет произведения армянских композиторов»¹⁵:

Փառատոնի ընթացքում հնչած ստեղծագործություններն արտասահմանյան հեղինակավոր բեմահարթակներում

Արտասահմանյան բազմաթիվ համերգները ցույց տվեցին, որ ժամանակակից հայ դասական երաժշտարվեստը մեծ պահանջարկ ունի ոչ միայն հայրենիքում, այլև դրա սահմաններից դուրս, հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները հետաքրքիր և գրավիչ են օտարերկրյա ունկնդրի համար: Ուստի Նվագախումբը հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի ընթացքում հնչած ստեղծագործությունները ջանասիրաբար հանրահռչակել է աշխարհի լավագույն բեմահարթակներում:

Այսպես՝ 2017 թ. ապրիլի 12–ին Նվագախումբը համերգով ելույթ է ունեցել Լեհաստանում և Լյուբլինի “Centrum Spotkania Kultur”–ի օպերային դահլիճում կատարել է Էդուարդ Հայրապետյանի «Կորսված օդապարիկ» ստեղծագործությունը և Ղազարոս Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն¹⁶:

¹⁴ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի արխիվային տեսագրություններից, 29.05.2021:

¹⁵ «Սերգեյ Սմբատյանի նվագախումբը կատարում է հսկայական աշխատանք: Որքանով ինձ հայտնի է, այն միակ նվագախումբն է, որը համաչափորեն և արդյունավետ կատարում է հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները»: Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի արխիվային տեսագրություններից, 01.06.2021:

¹⁶ Ստեղծագործությունները հնչել են Սարյան–Ֆեստ փառատոնի ժամանակ:

ՀՀ կրթության, գիտության, մշակույթի և սպորտի նախարարության աջակցությամբ Նվագախումբը 2020 թ. մեկնել է համերգային շրջագայության և ելույթներ ունեցել Եվրոպայի 5 պետության 8 քաղաքներում, որի ընթացքում Սերգեյ Սմբատյանի հրաշալի մեկնաբանությամբ կոլեկտիվն ի թիվս այլ ստեղծագործությունների կատարել է ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր Զիվան Տեր-Թադևոսյանի (1926–1988) «Մարդու ճակատագիրը» խորագրով թիվ 2 Սիմֆոնիան՝ ըստ ռուս արձակագիր, հրապարակախոս, Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր Միխայիլ Շոլոխովի համանուն պատմվածքի։ Այդ մոնումենտալ երաժշտական կտավը ջերմությամբ է ընդունվել և ստեղծագործական բարձր գնահատականի արժանացել Ռուսաստանի, Գերմանիայի, Մեծ Բրիտանիայի, Ավստրիայի, Չեխիայի երաժիշտների և երաժշտասերների կողմից։ Շրջագայությունը կայացել է լավագույն համերգասրահներում՝ Մյունխենի Gasteig մշակութային կենտրոնում, Զալցբուրգի Großen Festspielhaus և Շտուտգարտի Beethoven դահլիճներում, Բեռլինի ֆիլհարմոնիայի համերգասրահում, Լոնդոնի Barbican կենտրոնում, Վիեննայի Musikverein, Պրահայի Rudolfinum, Մոսկվայի Зарядье դահլիճներում։ Ի դեպ, ստեղծագործությունը XX դ. հայ երաժշտության բարձրագույն ձեռքբերումներից մեկն է, որը մոռացությունից փրկվել է և կատարողական միջազգային ուղեգիր ստացել այս Փառատոնի շնորհիվ¹⁷։

Շնորհաշատ դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանը ջանք և եռանդ չի խնայում հայ երաժշտության գոհարները համաշխարհային ունկնդրին ներկայացնելու ուղղությամբ։ Ի դեպ, 2019 թ. նա նշանակվել է Մալթայի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի գլխավոր դիրիժոր և արդեն 2021 թ. վերոնշյալ նվագախմբի հետ կատարել և ծայնագրել Փառատոնին հնչած՝ Ղազարոս Սարյանի վերջին շրջանի ստեղծագործություններից մեկը՝ «Պասակալիան» սիմֆոնիկ նվագախմբի

¹⁷ Ստեղծագործությունը նվիրված է կոմպոզիտորի ուսուցիչ Էդվարդ Միրզոյանին և տևական դադարից հետո այս շրջանում առաջին անգամ հնչել է Հարո Ստեփանյան-Ֆեստի ժամանակ։

համար (1994), որտեղ, ըստ երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Աննա Հարությունյանի, կան սերիալ գրելաոճի տարրեր (սերիան կառուցված է կյանքից վաղաժամ հեռացած դստեր անվան տառերի հիման վրա (la-ut-si-c)¹⁸:

Փառատոնի համերգներից զատ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը մշտապես իր համերգների, փառատոների և արտասահմանյան համերգների ծրագրերում ներառել և շարունակում է ընդգրկել հայ կոմպոզիտորների արժեքավոր ստեղծագործությունները:

Հայ և օտարազգի կատարողական ներուժի միավորումը

Փառատոնը հայ երաժշտության հանրահռչակման գաղափարի շուրջ է համախմբել ՀՀ առաջատար կոլեկտիվներին, մենակատարներին և կատարողական արվեստի երիտասարդական թևի ներկայացուցիչներին: Ըստ այդմ՝ տարբեր տարիների համերգներին մասնակցել են առաջատար կոլեկտիվներ՝ Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախումբը, Ա. Սպենդիարյանի օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը և երգչախումբը, Հայաստանի պետական կամերային նվագախումբը, «Հովեր» պետական կամերային երգչախումբը, Կոմիտասի անվան ազգային քառյակը, Արամ Խաչատրյանի անվան լարային քառյակը:

Փառատոնի համերգներին մասնակցել են Սերգեյ Սմբատյանի նախաձեռնությամբ Նվագախմբի կազմում հաջողությամբ գործող տարբեր կամերային անսամբլներ, այդ թվում՝ Աբգար Մուրադյանի անվան դուետը, Օտրի տրիոն, Ա. Հարությունյանի անվան փայտա-

¹⁸ Ա. Հարությունյան, Պոլիֆոնիկ գրելաոճի որոշ առանձնահատկությունները 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, ատենախոսական աշխատանք արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, 2009, էջ 93:

փողային-դաշնամուրային քառյակը, Ղազարոս Սարյանի անվան լարային քառյակը, Պղնձափողային անսամբլը, ինչպես նաև Նվագախմբում աշխատող մենակատարները՝ Աննա Անդրիասովան, Գառնիկ Ենգիբարյանը, Լիլիթ Զաքարյանը և այլք:

Փառատոնը հնարավորություն է ընձեռել երիտասարդ երաժիշտներին մասնակցելու և ներկայացնելու իրենց կատարողական հմտությունները. ելույթ են ունեցել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տաղանդավոր ուսանողները և «Մեկնարկ» տաղանդի բացահայտման և զարգացման նպատակային ծրագրի մասնակիցները:

Փառատոնը հայ երաժշտության մեկնաբանման շուրջ է միավորել ինչպես Հայաստանի Հանրապետությունում գործող, այնպես էլ ՀՀ սահմաններից դուրս գտնվող առաջատար մենակատարներին, այդ թվում՝ դիրիժորներ Հովհաննես Չեքիջյանին, Ռուբեն Ասատրյանին, Կարեն Դուրգարյանին, Վահագն Պապյանին, խմբավարներ Ռոբերտ Մլքեյանին, Կարեն Սարգսյանին, դաշնակահարներ Արմեն Բաբախանյանին, տողերիս հեղինակին, Հայկ Մելիքյանին, Արուս Աճեմյանին, Նարե Աղրամանյանին, Ժան-Պոլ Գասպարյանին, ջութակահարներ Էդվարդ Թադևոսյանին, Սերգեյ Խաչատրյանին, Հայկ Կազազյանին, Ջեմմա Աբրահամյանին, ալտահար Վաչե Հովեյանին, թավջութակահարներ Նարեկ Հախնազարյանին, Արամ Թալալյանին, Գառնիկ Ենգիբարյանին, ֆագոտահար Նիկոլայ Պողոսյանին, ֆլեյտահար Գևորգ Ավետիսյանին, սաքսոֆոնահար Արմեն Հյուսնունցին, մեներգիչներ Հասմիկ Պապյանին, Սիրանույշ Գասպարյանին, Գևորգ Հակոբյանին, Պերճ Քարազյանին, Միքայել Հովակիմյանին, Գուրգեն Բավեյանին, Իրինա Զաքյանին, Սեդա Ամիր-Կարայանին, Ալինա Փահլևանյանին, Աննա Այվազյանին և այլոց:

Փառատոնի համերգներին հայ երաժշտության հանրահռչակման համար երաժիշտներ են հրավիրվել աշխարհի տարբեր երկրներից, ինչը մի կողմից կարևոր է նրանց ինքնատիպ մեկնաբանություն-

ներին ծանոթանալու առումով, մյուս կողմից նպաստում է այդ կատարողների նվագացանկը հայ երաժշտության երկերով համալրելուն: Ըստ այդմ՝ ելույթ են ունեցել օտարազգի կատարողական արվեստի հանրահայտ բազմաթիվ ներկայացուցիչներ՝ թավջութակահար Դենիս Շապովալովը (Ռուսաստան), ջութակահարներ Սոյունգ Յունը (Կորեա), Մաքսիմ Նովիկովը (Ռուսաստան), Իլյա Գրուբերտը (Նիդեռլանդներ) և ուրիշներ: Կորեացի ջութակահար Սոյունգ Յունի կատարմանն անդրադարձել է Միխայիլ Կոկժանը. «*Изумительное исполнение Скрипичного концерта Лазаря Сарьяна стало событием, заметным не только в рамках данного исполнения, оно инициировало в слушательской аудитории новое представление об этой чрезвычайно сложной технически и концептуально музыке*»¹⁹:

Ստեղծագործությունների թվայնացում և պահպանում

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնն ունի մի շատ կարևոր առաքելություն. թվայնացվում են դրա շրջանակներում հնչող բոլոր ստեղծագործությունները, և իրականացվում է բոլոր համերգների ձայնագրությունը՝ ապահովելով դրանց հետագա պահպանումն ու փոխանցումը սերունդներին: Սա փառատոնի թերևս ամենամեծ ձեռքբերումներից է, քանի որ այն ոչ թե պարզապես հերթական երաժշտական միջոցառում է, այլ կարևոր արժեք հատկապես մասնագիտական տեսանկյունից: Ի դեպ, պարտիտուրների թվայնացումը նպաստում է նաև ստեղծագործությունների հանրահռչակմանը, քանի որ կատարման նպատակով դրանք փոխանցվում են հայ երաժշտությամբ հետաքրքրվող տարբեր պետություններում ստեղծագործող մենակատարներին և դիրիժորներին: Տարիների

¹⁹ «Ղազարոս Սարյանի Ջութակի կոնցերտի հիանալի կատարումը ոչ միայն իրադարձություն էր այս կատարման շրջանակում, այլև նոր պատկերացում էր հաղորդում լսարանին տեխնիկապես և կոնցեպտուալ առումով այս բարդ երաժշտության վերաբերյալ»: Տե՛ս **Մ. Կոկժաև**, «Сарьян–фест»: музыкальная живопись Лазаря Сарьяна, *Երաժշտական Հայաստան*, 4 (39), 2010, էջ 7:

ընթացքում թվայնացվել են խոշոր կտավի ավելի քան 100 ստեղծագործություններ:

Այս տարիներին յուրօրինակ հետազոտական աշխատանք է կատարվել նաև ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, կոմպոզիտոր Հարո Ստեփանյանի (1897–1966) արխիվում: 2017 թ. Փառատոնը նվիրված էր նրա 100–ամյակին, ինչի առիթով Սարգիս Բալբաբյանն ուսումնասիրել է Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Հարո Ստեփանյանի ֆոնդը: Հետազոտության նպատակն էր մանրամասն ծանոթանալ կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությանը, ի մի բերել նրա ստեղծագործությունների պարտիտուրները, հայթայթել և կատարել այն արժեքավոր նմուշները, որոնք կամ դեռ կատարողական մեկնաբանություն չեն ստացել, կամ հնչել են միայն խորհրդային տարիներին: Այդ աշխատանքների շնորհիվ ուսումնասիրվել են բազմաթիվ ձեռագրեր, թվայնացվել և կատարվել կոմպոզիտորի կամերային–գործիքային ինչպես անտիպ, այնպես էլ երբևէ չհնչած կամերային ու սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները՝ «Պոեմը և պարը»՝ կլառնետի և լարային քառյակի համար, «4 Պիեսը»՝ ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար, Տրիո–էլեգիան՝ ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, «Սիմֆոնիկ պարերը», ինչպես նաև նրա վերջին շրջանի ակնառու ստեղծագործություններից մեկը՝ դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար Կոնցերտի պարտիտուրը: Բացի դրանից՝ ստեղծվել են նվագաբաժիններ: Սիմֆոնիկ պարերը հնչել են նույն փառատոնի բացման համերգին, իսկ կատարողական առումով բարդ Կոնցերտն՝ ավելի ուշ՝ 2019 թ. Տերտերյան–Ֆեստի ընթացքում՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արմեն Բաբախանյանի կատարմամբ, դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ:

Փառատոնին հնչած ստեղծագործությունները ծայնագրվել են նաև հայ կոմպոզիտորներին նվիրված այլ հոբբեյանական միջոցառումների ընթացքում:

2021 թ. լրացավ հայ դասական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի (1871–1928) ծննդյան 150–ամյա հոբելյանը: Հորեյանական միջոցառումների շրջանակում կոմպոզիտորի տուն–թանգարանի նախաձեռնությամբ լույս ընծայվեց «Ալեքսանդր Սպենդիարյան. Պատկերագիրք» երկլեզու ժողովածուն՝ ձայնասկավառակով, որում ընդգրկվեցին նաև Ա. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, դիրիժոր Վահագն Պապյանի ղեկավարությամբ:

Փառատոնը նպաստել է Նվագախմբի գրադարանը, տեսադարանը և ձայնադարանը հայ երաժշտության անտիպ էջերի թվայնացված և ձայնագրված շուրջ 350 նմուշներով համալրելուն:

Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության միջև համագործակցության վերականգնումը.

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի 13–րդ փառատոնը

2022 թ. 13–րդ Փառատոնը կրկին անց էր կացվում Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համագործակցությամբ: Մարտի 23–ին մեկնարկած փառատոնային երեք համերգների ընթացքում ներկայացվեցին հայ կոմպոզիտորների բացառապես սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները: Ունկնդիրը հնարավորություն ուներ ևս մեկ անգամ վայելելու Առնո Բաբաջանյանի և առհասարակ հայ սիմֆոնիկ երաժշտության փայլուն էջերից մեկը՝ «Հերոսական բալլադը» (1950) դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ միջազգային մրցույթների դափնեկիր, դաշնակահար Ժան–Պոլ Գասպարյանի կատարմամբ:

Փառատոնի ընթացքում անդրադարձ կատարվեց հոբելյար կոմպոզիտորներին. 2022 թ. լրանում էին կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Էդուարդ Բաղդասարյանի

(1922–1987) և տաղանդաշատ դիրիժոր, կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Օհան Դուրյանի (1922–2011) ծննդյան 100–ամյա հոբելյանները: Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ հնչեցին Է. Բաղդասարյանի՝ հայ կատարողական արվեստի բազմաթիվ առաջատար ներկայացուցիչների նվագացանկում ընդգրկված Ռապսոդիան և Նոկտյուրնը՝ ջութակի և նվագախմբի համար՝ ջութակահար Կարեն Շահգալդյանի կատարմամբ, ինչպես նաև կոմպոզիտորի՝ տասնամյակներ շարունակ չինչաժ դաշնամուրի և նվագախմբի համար Կոնցերտի (1970)²⁰ առաջին մասը՝ տաղանդավոր դաշնակահար Արմինե Գրիգորյանի մեկնաբանությամբ:

Ինչպես հայտնի է, տաղանդավոր դիրիժոր Օհան Դուրյանը (1922–2011) ստեղծագործել է դեռևս Երուսաղեմում ուսանելու տարիներին: Նրա երգերից մեկը՝ գրված Երուսաղեմի Հայոց Պատրիարք Ամենապատիվ Տ. Թորգոմ արքեպիսկոպոս Մանուկյանի խոսքերով, Հայաստանում առաջին անգամ հնչել է Լուսինե Զաքարյանի կատարմամբ: Դուրյանի ստեղծագործական ժառանգության մի մասն է կազմում «Ունիվերսալիզմ» երաժշտական նոր սիստեմի հայտնագործումը, որը 20–25 տարիների ուսումնասիրության արդյունք էր²¹: Փառատոնում ներկայացվեցին հատվածներ նրա «Կոմիտասական» սյուիտներից, որոնք տևական ժամանակ չէին հնչել Հայաստանում:

Փառատոնի համերգներում հնչեցին նաև հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները. տևական դադարից հետո ՀՀ անկախության շրջանում առաջին անգամ հնչեց ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Մարտին Վարդազարյանի (ծնվ.

²⁰ Ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչել է ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Սվետլանա Նավասարդյանի կատարմամբ:

²¹ Տե՛ս Ա. Պետրոսյան, Օհան Դուրյանի կյանքն ու գործը Հայաստանի անկախության տարիներին, *Հայոց նորագույն պեպրականության քառորդ դարը* գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2017, էջ 158:

1938) «Ահեղ մարտերի անմեղ զոհերին» ծրագրային սիմֆոնիան (1987), որը թեև առաջնաելույթին արժանացել էր մասնագետների բարձր գնահատականին, այնուամենայնիվ, չէր հնչել այս շրջանի համերգային ծրագրերում: Ներկայացվեց նաև Նուբար Ասլանյանի (ծնվ. 1943) «Մուսալեռցիներ» ստեղծագործությունը (1992)՝ նվիրված իր առաջին ուսուցչին՝ կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Գրիգոր Հախինյանին (1926–1991): Ստեղծագործության հիմքում մուսալեռցիների ֆոլկլորային երաժշտությունն է, որը կոմպոզիտորը մշակել է սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Ունկնդիրը հնարավորություն ունեցավ ևս մեկ անգամ լսելու Վարդան Աճեմյանի թիվ 2 կոնցերտը դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (2006), որում միաձուլված են ազգային և ժամանակակից երաժշտության առանձնահատկությունները: Ստեղծագործությունը կոմպոզիտորը նվիրել է դստերը՝ Արուս Աճեմյանին, որը այն կատարեց յուրահատուկ մեկնաբանությամբ:

13-րդ Փառատոնը հատկանշվեց մի շատ կարևոր իրադարձությամբ. առաջին անգամ հնչեցին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երիտասարդ անդամների սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները: Դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ, բարիտոն Գևորգ Գինոսյանի և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ հնչեց Էլեն Յուլյանի (ծնվ. 1992) “Grace” («Շնորհ») ստեղծագործությունը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի և բարիտոնի համար (2017), որի առանցքում Աստվածամոր յուրօրինակ փառաբանությունն է: Ստեղծագործության մեջ անկյունաքարային նշանակություն ունի Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան Ողբերգության» Բան 2-ից վերցրած հատվածը:

Հնչեց նաև Տիգրան Համբարյանի (ծնվ. 1986) «Սիմֆոնիկ պոեմը» (2011, խմբագրվել է 2017-ին) կոմպոզիտորի դեռևս միակ ստեղծագործությունն է սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրում, որում արծարծված է մարդ-բնություն, մարդ-տիեզերք հարաբերությունների թեման, ինչպես նաև հոգեբանական խորությամբ ընթացող

մարդկային տարբեր հոգեվիճակների փոխակերպումների շղթայական հաջորդականությունը:

Փառատոնին առաջին անգամ հնչեց նաև Մարտին Ուլիխսանյանի (ծնվ. 1981) «Հայկական սիմֆոնիկ պարեր» ստեղծագործությունը (2022), որը կոմպոզիտորը նվիրել է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբին: Ստեղծագործությունը խարսխված է հայկական պարերի վրա և բաղկացած է վեց մասից՝ Պարի ծագումը, Շորոր, Յարխուշտա, Բերդ, Լալիք և Քոչարի:

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ (2013–ից առ այսօր), պրոֆեսոր Արամ Սաթյանը (ծնվ. 1947) բարձր է գնահատել Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համագործակցության վերականգնումը և նշել. *«Կարծում եմ՝ Փառատոնն այսուհետև Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համատեղ շարունակելու է գրել իր փարեգրության փայլուն էջերը և նոր ու նպաստավոր հորիզոններ բացել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական ձեռքբերումների պահպանման և հանրահռչակման գործում»:*

Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբն ու Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը այսուհետև Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի շրջանակում համատեղելու են ջանքերը Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս հայ դասական և ժամանակակից երաժշտության զարգացման, հայ կոմպոզիտորների և նրանց ստեղծագործությունների հանրահռչակման գործում: Կարևորելով նշված ուղղությունները՝ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը և Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը 2022 թ. հուլիսի 8–ին Արամ Խաչատրյանի տուն–թանգարանում ստորագրել են համագործակցության հուշագիր՝ «Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը» համատեղ իրականացնելու նպատակով:

Ինչպես նշվեց, 2022 թ. Փառատոնն աննախադեպ էր հատկապես երիտասարդների համար. 2022–ից ոչ միայն վերականգնվեց համագործակցությունը Հայաստանի կոմպոզիտորների միության

հետ, այլև նոր համագործակցության պայմանավորվածություն ձեռք բերվեց Միության երիտասարդական ֆորումի և նվագախմբի միջև, ինչի շնորհիվ յուրաքանչյուր տարի Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երիտասարդական ֆորումին անդամակցող կամ նրա հետ համագործակցող կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները նույնպես կներառվեն Փառատոնի համերգներում: Արամ Սաթյանը ողջունել է համագործակցությունը և նշել. «Ողջունում եմ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երիտասարդական ֆորումի և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի միջև ձեռք բերված համագործակցությունը, որի արդյունքում երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները ևս հնարավորություն ունեն հնչելու այս փառատոնի համերգների ընթացքում»²²:

Առաջարկում եմ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության համագործակցությանը ավելացնել ևս մեկը. թեև Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը Փառատոնի շրջանակում համագործակցել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հետ և տարբեր տարիների գեղարվեստական խորհրդի կազմում ընդգրկել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, Երաժշտության բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանին և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Միեր Նավոյանին, սակայն կարծում եմ՝ անհրաժեշտություն է առաջացել ընդլայնելու համագործակցությունը և համատեղ անցկացնելու գիտաժողով, ինչը հնարավորություն կընձեռի քննության առնելու, համակողմանի ներկայացնելու և գիտական շրջանառության մեջ դնելու Փառատոնի ընթացքում հնչած ստեղծագործությունների վերաբերյալ նոր ուսումնասիրությունները:

Փառատոնի հարուստ համերգացանկում ընդգրկվել են հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների, այդ թվում՝ Տիգրան

²² Տե՛ս 13-րդ Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի բրոշյուր, էջ 7:

Զուխաճյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Հարո Ստեփանյանի, Արամ Խաչատրյանի, Գրիգոր Եղիազարյանի, Ղազարոս Սարյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Ադամ Խուդոյանի, Էդուարդ Բաղդասարյանի, Ալեքսանդր Աճեմյանի, Գրիգոր Հախինյանի, Ալան Հովհաննեսի, Ավետ Տերտերյանի, Էդգար Հովհաննիսյանի, Էդվարդ Բաղդասարյանի, Գագիկ Հովունցի, Ստեփան Շաքարյանի, Հարություն Դելլալյանի, Մելիք Մավիսակալյանի, Ռուբեն Ալթունյանի, Մարտին Վարդազարյանի, Մարտուն Իսրայելյանի, Տիգրան Մանսուրյանի, Ռոբերտ Ամիրխանյանի, Արամ Սաթյանի, Կոնստանտին Պետրոսյանի, Երվանդ Երկանյանի, Վահրամ Բաբայանի, Նուբար Ասլանյանի, Միխայիլ Կոկժակի, Գարեգին Գրիգորյանի, Սուրեն Զաքարյանի, Արմեն Սմբատյանի, Վարդ Մանուկյանի, Աշոտ Զոհրաբյանի, Ստեփան Լուսիկյանի, Վարդան Աճեմյանի, Վաչե Շարաֆյանի, Ռուբեն Ալթունյանի, Օհան Դուրյանի և այլոց ավելի քան 350 երաժշտաթատերական, սիմֆոնիկ, կամերային և խմբերգային երկեր: Փառատոնի համերգների ընթացքում Հայաստանում գործող երգչախմբերի, նվագախմբերի և կամերային անսամբլների կատարմամբ հնչել է շուրջ 350 ստեղծագործություն՝ կամերային երկերից մինչև մեծակտավ ստեղծագործություններ:

Անուրանալի են Սերգեյ Սմբատյանի ջանքերը փառատոնի կազմակերպման, բարձր մակարդակով անցկացման և հայ երաժշտության բարձրարժեք մեկնաբանությունների գործում: Պատահական չէ, որ հայ կոմպոզիտորական արդի արվեստի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ իրենց ստեղծագործությունների առաջին կատարումները վստահում են հմուտ և բանիմաց երաժշտին: Ս. Սմբատյանի համոզիչ մեկնաբանումներն առանձնանում են ստեղծագործության բովանդակության ճշգրիտ արտացոլմամբ, վառ արտահայտված կերպարայնությամբ, երաժշտության դրամատուրգիայի խոր ընկալմամբ, էմոցիոնալ արտահայտչականությամբ, յուրաքանչյուր ստեղծագործության ոճական և կառուցվածքային առանձնահատկու-

յունների հանդեպ վերլուծական մոտեցմամբ, ինչը մեկնաբանվող երաժշտական նյութին հաղորդում է գեղարվեստական բարձր մակարդակ և ընդգծում կատարողական անհատական ոճի հատկանիշները: Սերգեյ Սմբատյանը և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը դարձել են ժամանակակից կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների անփոխարինելի մեկնաբանը:

Ի դեպ, Սերգեյ Սմբատյանի և Սարգիս Բալբաբյանի կողմից մշակվել է Փառատոնի զարգացման ընդլայնմանն ուղղված և հետագա գործընթացները խթանող արդիական նոր համակարգ, որը, լիահույս ենք, ապագայում լիարժեք աջակցություն կստանա ՀՀ Կառավարության կողմից:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ ծանրակշիռ է Փառատոնի դերը հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական ձեռքբերումների կատարման, հանրահոջակման, թվայնացման և պահպանման գործում, որը նպաստում է նաև միջազգային միջմշակութային կապերի ընդլայնմանը և առկա համագործակցությունների ամրապնդմանը: ՀՀ անկախության շրջանում ստեղծված և տվյալ ժամանակահատվածում նախադեպը չունեցող Փառատոնը կարևոր և անհրաժեշտ իրադարձություն է ինչպես ՀՀ մշակութային ռազմավարության տեսանկյունից, այնպես էլ բացառիկ ազգապահպան գործում: Ամենևին պատահական չէ, որ «Կոմիտաս» միջազգային գիտաժողովի շրջանակում (2022 թ., հոկտեմբերի 7–8) զեկուցումով, իսկ այժմ Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի Տարեգրքում սույն հոդվածով անդրադարձանք Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնին: Չէ՞ որ Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը բազմաշնորհ երաժիշտ Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ շարունակում է հանճարի առաքելություններից մեկը. ինչպես Կոմիտասն էր հայ երաժշտությունն անձնուրաց ներկայացնում հայ և օտարազգի ունկնդրին, այնպես էլ

Սերգեյ Սմբատյանն ու Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբն են անձնվիրաբար ծանոթացնում հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի ձեռքբերումները հայաստանյան և համաշխարհային հեղինակավոր բեմահարթակներում՝ վառ պահելով և հաջորդ սերունդներին փոխանցելով հայ երաժշտության անմար ԿԱՆԹԵՂԸ...

Ամփոփում

Հոգվածը ներկայացնում է Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնը, որի ստեղծման գաղափարը դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանինն է: Փառատոնը արդեն 13 տարվա պատմություն ունի և իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում Հայաստանի երաժշտական կյանքում:

2010 թ. Ս. Սմբատյանի նախաձեռնությամբ և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համագործակցությամբ ծնունդ առած Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնն ունի մի շատ կարևոր առաքելություն. թվայնացվում են դրա շրջանակներում հնչող բոլոր ստեղծագործությունները, և իրականացվում է բոլոր համերգների ձայնագրությունը՝ ապահովելով դրանց հետագա պահպանումն ու փոխանցումը սերունդներին:

Ամենամյա փառատոնը 2010–2020 թթ. նվիրվել է հայ անվանի կոմպոզիտորներից մեկին. Սարյան–Ֆեստ (2010), Բաբաջանյան–Ֆեստ (2011), Չուխաջյան–Ֆեստ (2012), Ռոմանոս Մելիքյան–Ֆեստ (2013), Տերտերյան–Ֆեստ (2014), Էդգար Հովհաննիսյան–Ֆեստ (2015), Միրզոյան–Ֆեստ (2016), Հարո Ստեփանյան–Ֆեստ (2017), Գրիգոր Եղիազարյան–Ֆեստ (2018) և Տերտերյան–Ֆեստ (2019): Փառատոնի համերգների ընթացքում Հայաստանում գործող երգչախմբերի, նվագախմբերի և կամերային անսամբլների կատարմամբ հնչել է շուրջ 350 ստեղծագործություն (կամերային երկերից մինչև մեծակտավ ստեղծագործություններ):

Հիմնաբառեր՝ Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոն, Սերգեյ Սմբատյան, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստ, հայ դասական կոմպոզիտորական արվեստ:

Lilit Artemyan (*Armenia*)

PhD in Art

Institute of Arts NAS RA

THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF THE ARMENIAN COMPOSING ART FESTIVAL IN THE POPULARIZATION OF ARMENIAN MUSIC

Abstract

The article presents *The Armenian Composing Art Festival*, the concept of which belongs to the conductor Sergey Smbatyan. The Festival exists for 13 years and occupies its unique place in the musical life of Armenia.

In 2010, the Armenian Composers Art Festival, which was born on S. Smbatyan's initiative, in cooperation with the Composers Union of Armenia, has a significant mission: all the works performed within its framework are digitized, and all the concerts are recorded, ensuring their further preservation and transmission to further generations.

The annual festival in 2010–2019 was dedicated to one of the famous Armenian composers: Saryan–Fest (2010), Babajanyan–Fest (2011), Tchoukhadjian–Fest (2012), Romanos Melikyan–Fest (2013), Terteryan–Fest (2014), Edgar Hovhannisyan–Fest (2015), Mirzoyan–Fest (2016), Haro Stepanyan–Fest (2017), Grigor Yeghiazaryan–Fest (2018), Terteryan–Fest (2019). During the concerts of the festival, about 350 works (from chamber pieces to large works) were performed by choirs, orchestras and chamber ensembles operating in Armenia.

Keywords: Armenian Composing Art Festival, Sergey Smbatyan, Armenian State Symphony Orchestra, Armenian contemporary composing art, Armenian classical composing art.

Marco Mina (*Italy*)

DOI: 10.58453/29537967-2022.7-09

EMOTIONAL COMMUNICATION IN MUSIC EDUCATION AND PERFORMANCE

This paper moves in a way just from the music of Komitas himself, as expression of a deep and heartfelt mysticism, a mysticism that I have always gathered, particularly during my stays in Armenia, in both popular and cultured musicians. Armenian music and performances are so emotional that it seems to me they produce perfect connection between body and soul, mind and heart. My thought particularly refers to Komitas's music.

I would like to start precisely from the emotional aspect of music performance and to analyse some recent studies in music education and performance, taken from the most significant contributions in this sense and particularly from the considerations on emotional communication made by Patrick Juslin and Roland Persson, of which this essay is a synthesis¹.

To introduce the subject, I would like to start with a quotation by Francesco Geminiani (1687–1762), one of the most important violinists and composers of the eighteen century. He said:

“With regard to musical performances, experience has shown that the imagination of the hearer is in general so much at the

¹ **P. Juslin–R. Persson**, Emotional Communication, The Science of Psychology in Music Performance, OUP, 2002. See also **J. Boyd and H. George–Warren**, *Musicians in tune*, New York, Fireside, 1992. **R. H. Woody**, Learning expressivity in Music Performance, *JRME*, 14, 2000.

*disposal of the performer that by help of variation, intervals and modulation he may stamp what impression on the mind he pleases.”*²

Thus, the emotional impact of particularly expressive performers – for example Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Niccolo Paganini (1782–1840) or even Jimi Hendrix (1942–1970) as well – has always been a source of great fascination, but what is the origin of their expressiveness? How is it achieved?

In fact, of all the subskills that make up music performance, the one associated with emotional communication are often considered the most elusive but at the same time they go exactly to the core of why people engage in musical behavior, either as performers or as listeners.

In studies about music performance the term “expression” has been used to refer to variation in timing, dynamics, timbre and pitch in such a way that differentiate a performance from another of the same music. But “expression” has also been used to refer to the emotional qualities of music as perceived by listeners.

Much has been written about “expression” in music, and a review of the literature, from antiquity to modern times, reveals a variety of ideas about what music is able to express,– beauty, motion, energy, tension, and so on. Now I would like to focus on “expression” of emotion, partly denying the role of the composer and focusing mainly on the role of the performer.

² **Francesco Geminiani**, *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. New York: Da Capo Press, 1969 (first printed in London 1749). See also his *The Art of Playing on the Violin*. Oxford University Press, London, 1751.

The ancient Greeks argued that specific musical features were associated with specific emotions. This notion was elevated at a rational level during the seventeenth and eighteenth centuries in the *doctrine of the affections*. Later that conception changed, and recent studies have investigated how the performers assign concepts and meaning to a piece of music while preparing it for performance. The studies confirm that performers conceive of performance in terms of emotions and moods and consider expressivity to be the one of the most important aspects of performance.

At the same time a number of studies suggest that expressive aspects of performance are neglected in music education. Teachers tend to spend more time and effort on technical aspects than on expressive and aesthetic aspects. As a result, students may come to focus on expressive aspects fairly late in their artistic development. Consequently, music educators have been encouraged to devote more attention to emotion and expression in music to avoid to grow up young musicians not able, from the beginning of their career, to induce an emotional experience in the listener.

The objective of this paper based on the contribution of Juslin & Persson is to illustrate how psychological research on emotional communication in music performance might contribute to the development of more efficient teaching strategies aimed at the expressive aspects of performance.

We can certainly say that emotions are difficult to define and measure. Yet most researchers would probably agree that emotions consist of many components: cognitive appraisal, subjective feeling, action tendency, and so on.

There are two types of approaches to dealing with emotions:

- According to the *categorical* approach, people experience emotions as categories that are distinct from one another.
- According to the *dimensional* approach, people focus instead on identifying emotions based only on two types, *valence* (positive or negative) and *activation* (high or low).

But now, what is emotional communication? We reserve this term for situations where the performer intends to communicate an emotion to the listener who however should understand the performer intention. So this approach implies that expression of emotions should be studied in an integrated fashion, infact, accordingly, most studies use the procedure to ask the performer to play a piece to express various emotions chosen by the investigator and then the performances are judged by listeners to see whether they perceive the expression in accordance with the performer's intention. So, also the *perception* of course is at stake in this kind of studies.

The first question to face any researcher concerned with emotional communication in music is whether such communication is possible at all. A number of studies attempted to describe, or rather establish, a *code* that performers use to communicate emotions to listeners, and one of the main findings is that emotional expression in performance involve a sizable array of *cues*, cues in the sense of “pieces of information”. A summary of that code is shown below in Table 1.

Table 1

Emotion	Cue Utilization	Activity, Valence
Happyness	fast tempo, small tempo variability, staccato articulation, high sound level, bright timbre, fast tone attack etc.	high, positive
Sadness	very slow tempo, legato articulation, small articulation variability, low sound level, dull timbre, slow tone attack etc.	low, negative
Anger	high sound level, sharp timbre, fast tempo, staccato articulation, abrupt tone attack etc.	high, negative
Tenderness	slow tempo, slow tone attack, low sound level, legato articulation, soft timbre etc.	low, positive
Fear	staccato articulation, very slow sound level, fast tempo, irregular vibrato, pauses between phrases etc.	moderate, negative

The expressive cues shown in Table 1 include tempo, sound level, timing, intonation, articulation, timbre, vibrato, and so on.

Another important question is whether music performers have any insight regarding their own cue utilization. The researchers seem generally agreed that performers are not entirely conscious of how they use the cues listed in Table 1. However, there are large individual differences among performers in this regard. Some performers seem to imagine themselves being in the emotional state that their performance is intended to express and just let things happen. For example, the Russian violist Yuri Bashmet says, “*indentify with the emotions and the notes, fearful as they are, will look after themselves.*”

Other performers take a more analytical approach, explicitly pondering how to vary different cues. But to the extent that cues are used *implicitly*, this presents a problem for the teaching of expression, which relies mainly on verbal instructions.

Let us now try to analyse some hypotheses on the origin of the communication in terms of an acoustical code that exists between performer and listener. Arguably, the code reflects contributions from both nature and nurture.

A first factor is that music performers communicate emotions to listeners by using the same acoustic code as is used in vocal expression, for example sadness involves slow speech rate, low voice intensity, etc.; and in fact similar acoustic cues are used to express sadness in music performance and the studies show that these are cross-cultural similarities. Thus there seems to exist an innate code for acoustical communication of emotion, which could explain why emotional expression is often regarded by music teacher as instinctive, forgetting, in my personal opinion, that music is in turn a code in its own, which needs a bridge between itself and the emotions it describes, so an explicit reference to the communication of emotions in musical training is needed, otherwise, as I said, the technical aspect prevails.

The second factor that governs emotional expression in performance, according to these studies, is social learning or specific memories, a lifelong process that begins between mother and infant. When mothers talk to their infants, for example, if they want to calm their infant, they reduce the speed and the intensity of their speech and talk with slowly falling pitch contours, instead if mothers want to express disapproval toward some unfavorable

activity of the infant, they employ brief, sharp and staccato-like contours.

Table 2: Description of the code

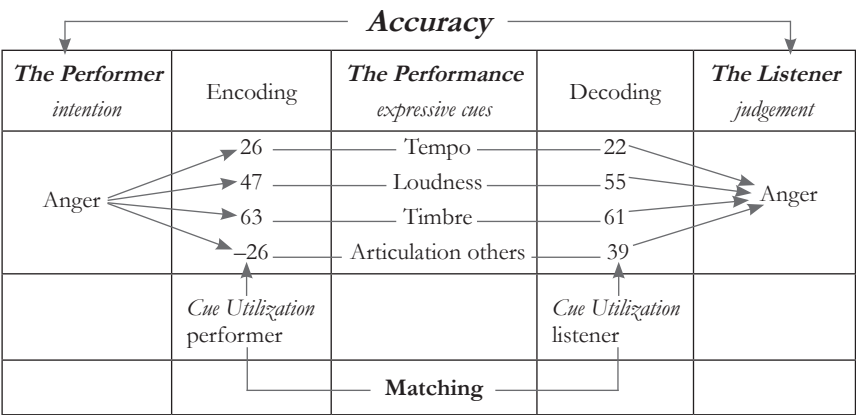


Table 2 illustrates how performers encode or express emotions by means of a set of cues (like variations of tempo, sound level, timbre etc.) that are probabilistic or, let's say, uncertain and partly redundant. The emotions are decoded or recognized by listeners who use these same cues to infer the expression. The cues are probabilistic in the sence they are not perfectly reliable indicators of the intended expression. So, in Table 2, *accuracy* refers to the correlation between the performer's intention and the listener's judgement. *Matching* refers to the degree of similarity between the performer's and the listener's cue utilization. For succesful communication to occur, the performer's cue utilization must be as similar as possible to the listener's cue utilization.

Now we can understand which application can be done in music education, the question is: can emotional expression be learned? Many teachers view expression as something that cannot be taught. This view probably stems from certain myths about artistic expression. One such myth is that expression is entirely subjective and passive in its genesis and has nothing to do with understanding. In a way emotional expressiveness in music is sometimes hard to describe in words, making it somewhat elusive to both research and teaching practice. Furthermore, it is probably true that expressive skills to some extent reflect the emotional sensitivity of the performer but this does not imply that it is impossible to learn expressive skills through training.

A number of studies that have addressed this issue have demonstrated that expressive skills can be improved by training. For the sake of clarity, I have grouped these studies on learning strategies regarding musical expression and communication, into two groups: **Traditional strategies** and **Alternative approaches**.

The first group

Traditional strategies for teaching expression.

1. Aural modeling strategy

In this strategy the teacher's performance provides a model of what is desired from the student, and the student is usually required to learn by imitating the teacher on the instrument or using the voice. So, modeling is useful but it has some limitations and one is that the student is required to pick up the relevant aspects of the model. But it may be quite difficult for a student to know what to listen and how to represent it in terms of specific skills, in fact

masterful performances are so compact and seamless that it's difficult to observe the subskills that support a fluent production.

2. Experiential strategies

In this case the use of metaphors is part of such strategies to focus the emotional qualities of the performance. Although metaphors can be effective, there are some problems with them. One problem is that metaphors depend on the performer's personal experience with words and images. Since different performers have different experiences, metaphors are often ambiguous.

3. Feeling the emotions strategy

This last teaching strategy is to focus on the performer's felt emotions, trusting that these emotions will naturally translate into appropriate sound properties. Felt emotion, however, is no guarantee that the emotion will be successfully conveyed to listeners, nor it is necessary to feel the emotion in order to communicate successfully.

The second group

Alternative approaches to teaching emotional communication

One fairly straightforward way of taking advantage of performance research, would be to teach the code description shown in Table 1. This description could be used as a springboard for exploring different interpretations and reflecting on what makes for a stunning or luckluster performance of a specific piece of music. But going beyond that maybe the ultimate goal should be to provide performers with the tools they need to develop their own personal expression. Knowledge about relationships between expressive cues and their emotional effects will help performers to

reliably achieve desired listener responses. On that regard, as in the visual arts, a performer may need to know the underlying principles and conventions in order to know how to vary them in an aesthetically pleasing manner.

So, according to the alternative approaches, theory of emotional communication could usefully be taught to music students, based on the framework discussed earlier.

Recall that emotional communication in music performance involves a number of acoustic cues that are used by both performers and listeners. Both expression and recognition of emotions are made by integrating these cues. Such integration requires knowledge about the relationships among performers, cues, and listeners. Then the notion of cognitive feedback is to allow the performer to compare a model of his/her cue utilization to an optimal model of cue utilization. This is, of course, a fundamental feature of feedback as such.

In conclusion, I would like to emphasize that the issue of cognitive feedback has also been appropriately investigated in the course of these studies. This investigation, unlike the eminently theoretical part presented so far, has a practical and applicative character with case studies and a significant variety of concrete and “on the field” experiences.

Abstract

In order to communicate emotions to listeners, performers use a number of musical parameters simultaneously.

In accordance with the most recent publications in the didactic–performance field, and specifically by Juslin and Persson, we propose here the results of research on emotional expression in music, which can indeed be organised according to a theoretical framework that describes the communicative process. Traditional strategies for teaching expression (metaphors, aural modelling, felt emotion) are here subjected to careful analysis and we conclude that these strategies rarely provide informative feedback to the performer.

Thus, a new approach to teaching expression is outlined and its effectiveness is evaluated with the aim of providing performers with the necessary tools to develop their own personal expression.

Keywords: emotional communication, music education, performance field, teaching strategies.

Մարկո Մինա (Իգրայիա)

ՀՈՒՋԱԿԱՆ ՓՈԽՀԱՄԱԳՈՐԾԱԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ամփոփում

Ունկնդիրներին հույզեր հաղորդելու նպատակով կատարողներն օգտագործում են մի շարք երաժշտական պարամետրեր միաժամանակ:

Հաշվի առնելով դիդակտիկ–կատարողական ոլորտի վերջին հրապարակումները (Ջասլին և Պերսոն)՝ հոդվածում ներկայացնում ենք երաժշտության մեջ հուզական արտահայտչականության վերաբերյալ մեր հետազոտության արդյունքները, որոնք իսկապես կարող են ձևակերպվել ըստ այն տեսական շրջանակի, որը վերաբերում է հաղորդակցման՝ փոխհամագործակցության գործընթացին: Հոդվածում մանրակրկիտ վերլուծության են ենթարկվում դասավանդման ավանդական ռազմավարությունները (փոխաբերություններ, լսողական մոդելավորում, զգացմունքային հույզեր), ապա եզրակացնում ենք, որ այդ ռազմավարությունները հազվադեպ են տեղեկատվական հիմք տալիս կատարողին:

Այսպիսով, դասավանդման արտահայտման նոր մոտեցում է ուրվագծվում, և դրա արդյունավետությունը գնահատվում է՝ նպատակ ունենալով կատարողներին տրամադրել անհրաժեշտ այնպիսի գործիքակազմ, որոնցով նրանք կգարգացնեն իրենց անձնական արտահայտումը:

Հիմնաբառեր՝ զգացմունքային հաղորդակցություն, երաժշտական կրթություն, կատարողական ոլորտ, դասավանդման ռազմավարություններ:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Հատոր Է

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2022

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume VII

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2022

Հատորի ձևավորումը՝
Գոհար Գրիգորյանի

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
Հասցե՝ Երևան, Արշակունյաց 28
Հեռ.՝ +374 11 570570
Էլ. փոստ՝ institute@komitasmuseum.am

Ստորագրված է տպագրության՝ 09.12.2022
Չափսը՝ 60 × 84 1/16

Տպագրված է «Հովսեփյան» ՍՊԸ տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Վ. Վաղարշյան 24/3
Էլ. փոստ: hovsepyanprint@gmail.com
Հեռ.՝ +37443107090