

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 Գյոդակյանը², 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. Գյոդակյան**, 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 ներդաշնական 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 հիմնատարրերից 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. Եկմայեան, 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՝ ձայնակարգային ֆունկցիոնալությունից

Ֆունկցիոնալությունը թերևս այն հիմնական իրողությունն էրից է, որ հարմոնիկ մտածողությունը ժառանգում է ձայնակարգից: Եվ այս կարևոր դրույթը XIX դ. վերջին այլևս գիտակցված էր: Ուստի պատահական չէր, որ այդ շրջանի եվրոպական հարմոնիայի նորագույն հիմնական միտումներից մեկը հենց ձայնակարգային 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 ձայնակարգը, 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, ձայնակարգն 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 ձայնակարգային 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 ձայնակարգերի

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 Ռ. 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 հորն 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 ձայն 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 ձայնով արտահայտված առաջին տոնայնության տոնիկան և թե՛ վերջավորող ձայնով 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 ձայնակարգից բխող «ֆունկցիոնալ» առանձնահատկությունը սուսկ այն է, որ մոդուլացվող տոնայնության հարաբերությունը հիմնական տոնայնության հետ արտահայտված է դիմող և վերջավորող ձայների դիրքով, այսինքն՝ տերցիային, կվարտային կամ կվինտային փոխհարաբերությամբ։

Պետք է համաձայնել, որ խիստ մեծ ներուճակությամբ 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 ձայնակարգի հենակետերը, ինչը և նշել է հեղինակը։ Ստացվում է, որ Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ դիատոնիկ ձայնա-

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 կանդորադառ-

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. Եկմալյանի 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 (հիպոդյորտով), 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, շախատասիրութեամբ 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 ձայնակարգի տեղեկային, կվարտային և կվինտային աստիճաններով (այլ տարբերակներ ևս հնարավոր են): Վերջին երկու դեպքում ակնհայտ է, որ կվարտային կամ կվինտային հենակետերը վերջավորող ձայնի 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 ձայնակարգային աստիճանից, ո՛չ մեկն է, ո՛չ էլ մյուսը: Այնպես, ինչպես հիմնական հենակետը կամ վերջավորող ձայնը 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, ձայնակարգային մտածողության կարևոր փոխակերպումների շարքում վճռորոշ է համարում այն, որ ձայնակարգի 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 (լադա–տոնայնություն՝ 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 ձայնը, որպես տոնայնական պլանի առանցք, կարող է արտացոլվել տոնայնության հիմնական ֆունկցիայի ակորդային հիմքի կամ այդ ակորդի աստիճաններից մեկի դերակատարությամբ: Բոլոր դեպքերում վերջավորող ձայնը 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 նոպագրությունը, ՀՍՄԻ 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 տակտերում *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**, укр. 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 Կոլտի 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 VII₆, ակորդներով (վերջինը կարող է մեկնաբանվել նաև՝ *'d*–*'g*–*g*–*d*₁ 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*–*d*₁ 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 ձայնակարգի ֆունկցիոնալ առանցք դառնալու իրավունքը:

Շեշտենք, որ թեև մոդուլյացիոն գործընթացն, ըստ էության, կայանում է ձայնակարգի 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 ձայնակարգի օժանդակ օղակն ինքնին ունի մոդուլյացիոն ներունակություն, որ օժանդակ հենակետի վերածվելիս այդ հարմոնիկ իրողությունը տեղափոխում է ձայնակարգի 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 ձայնակարգերում առնվազն այդ շարքերի քիչ լուսաբանվածության պատճառով: Գոնե առաջին հայացքից դրանք բնորոշ չեն հայ երաժշտության դիատոնիկ ձայնակարգերին:

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 երևալուն: 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.