

Դանիել Երաժիշտ (Հայաստան)

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.52853/kmi-2021-v.z-02

**ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ «ԱՆՏՈՒՆԻ» ԵՐԳՈՒՄ
(Ինչ է լսել Դեբյուսին «Անտունի» երգում)**

1906 թ. Կոմիտասի փարիզյան համերգները և դասախոսությունները բուռն հետաքրքրություն առաջացրեցին արվեստագետների շրջանում: Կոմիտասի արվեստին հաղորդակից դարձան Ռոմեն Ռոլանը, Լուի Լալուան, Գաբրիել Ֆորեն, Կամիլ Սեն-Սանսը և այլ գործիչներ: Ի շարս այլ երկերի հատկապես մեծ տպավորություն էին թողել «Տիրամայրը» և «Անտունի» երգերը: Անդրադառնալով 1906 թ. դեկտեմբերի 1–ի համերգին՝ «Գրանդ օպերայի» տնօրեն, Դեբյուսիի կենսագիր Լուի Լալուան «Mercure musical» հանդեսում գրել է. «Կոմիտաս Վարդապետը, որ քաջություն ունեցավ գալ խմբերգը ղեկավարելու և ինքն իսկ մելոդիաներ երգելու, «Տիրամայրն» տաղի մեջ բարձրացավ հուզմունքի այնպիսի ներուժության մի, որ գրեթե արցունք բերելու աստիճան կհասներ... որ աստվածային ներկայությունը զգալի կընեն»¹:

Ուշագրավ է նաև Հրաչյա Աճառյանի հուշերից հետևյալ զգացական դրվագը. «Իմացեր եմ, որ 1906 թվին Փարիզի մեջ Կոմիտասի ցուցադրական մեկ համերգեն վերջ, ֆրանսիացի հայրնի կոմպոզիտոր–դաշնակահար Կլոդ Դեբյուսին ծունկի գալով կհամբուրե

¹ **Խ. Սամվելյան**, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը, Սովետական արվեստ, 1970, թիվ 3, էջ 50:

Կոմիտասի ձեռքերը, ըսելով «Հանճարեղ հայր Կոմիտաս, Ձեր երաժշտական հանճարին առջև կխոնարհիմ»²:

Այստեղ էր, որ Դեբյուսին ասել է, թե միայն «Անտունի» երգը բավական է Կոմիտասին մեծ վարպետ համարելու համար: Հետագայում Դեբյուսին «Անտունի»-ն և այլ երգեր փոխանցել է դաշնակահարուհի և երգչուհի Էլիոնորա Դեբյուսին: Այս մասին Աղավնի Մեսրոպյանը գրել է. «Կից նամակին մեջ Դեբյուսին ըսեր էր, որ չէր կրցած ավելի սրտագրավ բան մը գրենել իր հարազատին նվիրելու համար»³:

Կոմիտասի արվեստով հետաքրքրվել էր նաև Դեբյուսիի հայրենակից, երաժշտագետ Պյեր Օբրին, որը դեռ 1901 թ. այցելել էր Սուրբ Էջմիածին՝ հանդիպելու Կոմիտասին, ուսումնասիրելու հայ հոգևոր երաժշտությունը:

Իր հուշերում Օբրին պատմում է նաև Խրիմյան Հայրիկի հետ հանդիպման մասին: Համեմատելով Ֆրանսիացիներին հայերի հետ՝ Վեհափառն ասել է. «Ֆրանսիայի ոգին ուժեղ է և երիտասարդ... իսկ մենք, հայերս, այսօր միայն լալ գիտենք... մեր դժբախտությունների, մեր ավերակների, հազիվ ծածկված մեր շիրիմների վրա... թեև հայոց ոգին դեռևս կենդանի է, սակայն նա այլևս միայն արտասուքի և արյան երգեր է ներշնչում»: Ի պատասխան սրան՝ Օբրին ասել է. «Ֆրանսիան էլ ապրել է... բավականաչափ ահաբեկիչ ժամեր, բավականաչափ ճաշակել է դառնություն... և ըստ այնմ է կարեկցում ուրիշներին: Ֆրանսիացի բանաստեղծն է, որ գրելով հեղինակալ տողերը, կանխարեեսել է հայկական մուսայի թախծոք երգերը. «Ամենից հուսահատական երգերն ամենագեղեցիկներն են, ես անմահ երգեր գիտեմ, որոնք լոկ հոժյուններ են»⁴:

² Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, հրատարակության պատրաստեց Գ. Գասպարյանը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ» հրատ., 2009, էջ 23:

³ Տե՛ս Աղավնի Մեսրոպյանի հուշերը Կոմիտասի մասին, նշվ. աշխ., էջ 332:

⁴ Պյեր Օբրի, Հուշեր Հայաստան կատարած գիտական ուղևորությունից, Կոմիտասական, հատ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1969, էջ 255–256:

Հիրավի, ասես հենց «Անտունի» երգի մասին է ասվածը.

*Սիրտս նման է էն փլած տըներ
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սըներ.
Բուն պիտի դենն մեջ վայրի հավքեր...*

Այս և բազում այլ ավերակները նկատի ուներ Վիկտոր Հյուգոն, որ ասել է, թե այստեղով թուրք է անցել:

«Անտունիները»՝ պանդխտության երգերը, հայկական ժողովրդական ամենատխուր երգերից են: Դա զգում են նաև օտարները: Վառ վկայություններից է հետևյալ դեպքը: Գոհար Գասպարյանի համերգից հետո մի թուրք պաշտոնյա մոտեցել է երգչուհուն ու հարցրել, «Ինչո՞ւ են հայկական երգերը այդքան տխուր»: Երգչուհին պատասխանել էր. «Ձեզ պիտի հարցնել»:

Պանդխտության թեմային է անդրադարձել դեռ Հովհաննես Սարկավազը (XI–XII դդ.) Ղևոնդյանց նահատակներին նվիրված շարականում: Այս առիթով Հենրիկ Բախչինյանը գրել է. «Հովհաննես Սարկավազն ապրել ու գործել է այն ժամանակաշրջանում, երբ Հայաստանն արդեն կորցրել էր իր անկախությունը և ենթարկվել սելջուկ թուրքերի վայրագություններին: Դրանց հեղաշրջում աննախադեպ տարագնացության ալիք էր ծավալվել»⁵:

Ահա հիշյալ շարականի նշված հատվածը.

*Հեղմամբ արեան սրբոց Քոց հօրապետաց
զեկեղեցոյ Քո ցրուեալ մանկունըս ժողովեա՛յ յուրախութիւն.
ըզվարապետըս տըրտմութեամբ եւ արտասուաց յորդահոս
բըղխմամբ,
փըրկութեան մերոց պարգևաց Բաշխո՛ղ»⁶:*

⁵ Հ. Բախչինյան, Շարականի գրապատմական ուղին (5–14-րդ դարեր), Երևան, «Ամարաս» հրատ., 2012, էջ 168:

⁶ Նույն տեղում, էջ 169:

Կարելի է կարծել, որ Դեբյուսին ոչ պակաս կհիանար, եթե լսեր պանդխտության խորհրդանիշ դարձած «Կռունկ», «Կանչե՛, կռունկ» և այլ «հծծյուն» երգերը: Սակայն «Անտունի»-ում է առավելագույնս դրսևորվել Կոմիտասի նորարարությունը, նոր վերաբերմունքը առանձին հնչյունին, պաուզային, առոգանությանը և այլ արտահայտչամիջոցներին:

Եվ հայ ժողովրդական երգարվեստը փրկելու, բազմաձայնելու, Ֆրանց Շուբերտի, Յոհաննես Բրամսի, Կլոդ Դեբյուսիի և այլ մեծերի երգերի կարգին դասելու իր պատմական առաքելությունը, իր կյանքի գործը Կոմիտասը տեղավորել է ընդամենը մի փոքրիկ նախադասության մեջ՝ «Գրի առավ և դաշնակեց Կոմիտաս Վարդապետ»: Տեղին է հիշել Վահան Թեքեյանի «Եկեղեցին հայկական» քերթվածի հետևյալ տողերը.

*Եկեղեցին հայկական անտառ մըն է սրվերոտ,
Ուր շուշաններ կծաղկին Շարականի գետին մոտ:*

Եվ շուշաններն այն հնչյուններն են, որոնցով Կոմիտասը պարուրել է շարականների, տաղերի, ժողովրդական երգերի մեղեդիները, որոնք ոսկեթելի պես միահյուսվել են և շողշողում են նրա ստեղծած բազմաձայն հյուսվածքում:

Հնչյունի կոմիտասյան ուրույն ընկալման վրա լրացուցիչ լույս սփռելու նպատակով հարկ է մի հակիրճ պատմական էքսկուրս կատարել, դիտարկել հնչյունի էվոլյուցիան:

Երաժշտական հնչյունի բնույթը տարբեր ժամանակներում

Երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքում փոփոխության են ենթարկվել նվագարանները, հետևապես նաև հնչյունը՝ որպես շինանյութ, արտահայտչամիջոցները՝ երանգը, առոգանու-

թյունը, բնույթը, արտիկուլյացիան: Փոխվել է նաև կոմպոզիտորների վերաբերմունքը հնչյունի նկատմամբ:

Մինչ դասական և դասական ժամանակաշրջանում կոմպոզիցիան, ձևակառուցումը հիմնվում էր լադատոնայնական համակարգի վրա: Ինչպես մոլորակները տիեզերական ձգողականության շնորհիվ միավորվում ու պտտվում են Արեգակի շուրջը, այնպես էլ կոմպոզիցիայում հնչյունները շաղկապվում են լադատոնայնական ձգողականությամբ:

Ժամանակի ընթացքում խրոմատիկ համակարգն ընդլայնեց տոնայնությունների ոլորտները: Լադային ձգողականությունը հնչյունների միջև թուլացավ: Այս ամենը հանգեցրեց 12–կիսատոնային համակարգի (դոդեկաֆոնիայի) ձևավորմանը: Այս կապակցությամբ Անտոն Վեբերնը գրել է. «*Վերին աստիճանի ցնցող օրինակ է Բրամսի «Պարկաների երգի» վերջաբանը: Պարզապես, զարմանում ես, թե ինչպիսին են կադանսները և թե որքան է այս պիեսը, շնորհիվ իր անսովոր հարմոնիաների, հեռացել տոնայնությունից*»⁷:

Հետզհետե առանձին հնչյունն անհատականացվեց, «ազատագրվեց» լադի ձգողականությունից, շնորհիվ տեմբրի, հնչյունի արտիկուլյացիայի և այլ «պարամետրերի»՝ ձեռք բերեց տարբեր գործառնություններ կատարելու հնարավորություն՝ դարձավ որևէ գաղափարի կրող, կերպար, ժեստ, գույն, սիմվոլ, դարձավ ճանաչելի և այլն:

Այսպես, առաջ եկան իմպրեսիոնիզմը, պուանտիլիզմը, սոնորիկան, մինիմալիզմը և այլ ուղղություններ, ոճեր, ստեղծագործական մեթոդներ:

Առանձին հնչյունի նկատմամբ գերզգայուն վերաբերմունք են ունեցել Գուստավ Մալերը, Կլոդ Դեբյուսին, Ալեքսանդր Սկրյաբինը և ուրիշներ: Հնչյունի նկատմամբ բացառիկ վերաբերմունք ուներ նաև Կոմիտասը: Նա ոչ պակաս զգայուն էր պաուզայի, լռության, հնչյունային դաշտի և այլ արտահայտչամիջոցների հանդեպ:

⁷ **А. Веберн, Лекции о музыке. Письма**, Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 66:

Կոմիտասը լսում էր «տարածությունը», շնչավորում էր այն: Ձայների, հնչյունների, դինամիկ և այլ կոնտրաստների միջոցով հորիզոնական և ուղղահայաց վեկտորներին գումարվում է երրորդը՝ շարժում դեպի հնչյունային դաշտի խորքը, ինչի արդյունքում ուրվագծվում է ծավալային, հոլոգրաֆիկ մի պատկեր:

Այս ամենը լավագույնս դրսևորվում է «Անտունի» երգում:

Դաշնամուրի հնչյունածավալը Կոմիտասը բաժանում է երեք ոլորտի:

Ըստ միջնադարյան իմաստաբանության՝ հնչյունների վերին ռեգիստրը խորհրդանշում է Երկինքը, ստորինը (բասերը)՝ Երկիրը⁸: Այս երկու բևեռների միջև մարդն է, որն ավելոճվող ծովի պես մեկ այս ափին է զարնվում, մեկ մյուս: Տեղին է հիշատակել Մեսրոպ Մաշտոցի հայտնի տողերը.

Ծով մեղաց իմոց զիս ավելոճէ.

Որ ես Նաւապետ բարի,

Շնորհեա՛մ ինձ նաւահանգիստ, Հայր ամենակալ՝:

Կոմիտասը կիրառել է մի ազդեցիկ արտահայտչամիջոց ևս, այն է՝ հնչյունազանգվածի խտացումը և նոսրացումը, դրանց համակցությունները, որոնք նոր հորիզոններ են բացում երաժշտության անդաստանում: Այս հնարքները կիրառվել են նաև Կոմիտասի ժամանակակիցներ Կ. Դեբյուսիի, Ա. Սկրյաբինի և ուրիշների արվեստում:

Հիշյալ հնարքների գործածության մասին Կոմիտասը գրել է նաև երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանին հղած նամակում. «...*Երգերը*

⁸ **И. Иоффе**, *Мистерия и опера*, Гос. муз. изд. Научно-исследовательский институт, с. 40.

⁹ **Հ. Բախչինյան**, *Շարականի գրապատմական ուղին* (5–14-րդ դարեր), Երևան, «Ամարաս» հրատ., 2012, էջ 35:

քառական փոփոխութեան ենթարկեցի եւ անելի գեղեցիկ ձեւ ու օղ, փարածութիւն, պարկեր ստացան»¹⁰:

Այս ամենը նախ և առաջ վերաբերում է «Անտունի»–ին:

Կոմիտասի երկերի խմբագիր Ռոբերտ Աթայանի հետևյալ դիտարկումը կարծես հիշյալ նամակի շարունակությունը լինի: «Անտունի» երգի ծանոթագրությունում երաժշտագետը գրել է. «Արխիվում կա նաև երգի մշակման մի սևագրություն (ձեռագիր N. 566), որտեղ մելոդիան գրեթե նույնն է, սակայն նվագակցությունը դեռևս հեռու է իր վերջնական կադրաբեությունից (նվագակցության մեջ գերակշռում են մեղեդիական շարժման «ընդհանուր ձևերը»՝ արպեջիո, գամմայական ընթացք): Դա Կոմիտասի սկզբնական փորձերից մեկն է և ցույց է տալիս «Անտունի»–ի նվագակցության ֆակտուրայի, ռիթմի, հարմոնիայի և ընդհանրապես այդ երգի խոր անհատական երաժշտական կերպարի կազմակերպման ընթացքը»¹¹:

«Անտունի» երգի վերլուծությունը

«Անտունի» երգի բանաստեղծական տեքստն աչքի է ընկնում ներգործման մեծ ուժով: Մատնանշելով «էն փըլած տըներ», «էն ելման գետեր»՝ երգի հերոսը՝ պանդուխտը, ունկնդրին մասնակից է դարձնում իր ողբերգությանը: Նման հնարք կիրառվել է նաև ազգային–ազատագրական պայքարին նվիրված երգերում, որոնցում նշված է կռվի վայրը, օրը, նույնիսկ ժամը: Եվ ունկնդրին ասես ականատես է դառնում տվյալ իրադարձությանը, այն վերապրում երգի հերոսի հետ:

Պանդուխտի սրտի ալեկոծումները, զգացմունքների հորդումը դժվար թե տեղավորվեր ռիթմիկ մեղեդու պարբերականու-

¹⁰ Կոմիտաս, *Նամակներ*, տեքստը կազմեց Յ. Բեքարյանը, խմբ.՝ Օ. Կարապետյան, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2007, էջ 42:

¹¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 167:

թյան մեջ: Այն մարմնավորվել է հոգոցներով լի, շնչակտուր մի ասերգությունում:

«Անտունի»-ի մեղեդին իր ծավալման «վեկտորով» նման է միջնադարյան այն մոնոդիաներին, որոնք արտաբերվում են, ինչպես բնորոշել է Քրիստափոր Քուշնարյանը, «արտաշնչման ալիքի վրա»¹²: Այն սկսվում է բարձր ռեգիստրում, հասնելով կոլմինացիային՝ գահավիժում է ցած, ինչպես լեռան գագաթից պոկված ժայռաբեկոր: Իսկ քնարական երգերում Ք. Քուշնարյանի ասածը կարելի է համեմատել լեռնային գետակի հետ, որը գահավիժելով՝ իր հետ բերում է աշնան գույնզգույն տերևների դրասանգները: Տվյալ դեպքում տեղի է ունենում պոտենցիալ էներգիայի փոխակերպումը կինետիկի՝ շարժման: Նման ընթացք, վեկտոր ունեն Գրիգոր Նարեկացու գրեթե բոլոր տաղերը՝ «Հալիկ», «Հաւուն, հաւուն, «Ահեղ ծայնս» և այլն:

Ահա այսպիսի մի մեղեդիից Կոմիտասը բխեցնում է «Անտունի» երգի դաշնամուրային նվագակցությունը: Ինչ գործառույթներ ունի դաշնամուրը: Նախ երգի լադատոնայնական հենքն է, բացի այդ, լուսաբանում է բանաստեղծական տեքստը, այն «մեկնաբանում» է պանդուխտի հոգեշարժումները, հույզերը, թեժացնում ու «կրակի վրա յուղ լցնում» և այլն:

Ամբողջ հնչյունաձավալը, ինչպես վերը նշվեց, Կոմիտասը բաժանում է երեք ոլորտի՝ վերին, միջին և ստորին: Միջին ռեգիստրում ծավալվում է երգը: Դաշնամուրը երգի ամբողջ ընթացքում նմանակում է եկեղեցական զանգերի «անլռելի» դողանջներին: Մեծ, փոքր և միջին «զանգերը» երիզում են նշված երեք ոլորտները և կամարակապում ամբողջ հնչյունաձավալը:

17–20–րդ տակտերում, որտեղ ասվում է «բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր», դաշնամուրն արտացոլում է «պանդուխտի» ըմբու-

¹² X. Кушнарёв, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Гос. муз. изд., Ленинград, 1958, с. 252.

տացումը. իրար հաջորդող երկու ալիք «ի խորոց սրտի» վեր են խոյանում (տակտ 18 և 20), պիանոյից հասնում են երկու ֆորտեի և բախվում երգչի «յա» բարձրակետին ու արձագանքում դաշնամուրի 4-րդ օկտավայի «յա» «երկնամերձ» գագաթնակետին: Մինչդեռ երգչի «ճիչը», բախվելով բարձրակետին, ինչպես ծովի ալիքը ժայռին, ծալ–ծալ, դարս–դարս ետ է մղվում ու գահավիժում ցած:

21-րդ տակտի այս «օձագալար» պասսաժում «ֆա–դիեզ» հնչյունի բախումը «ֆա–բեկարին» կարծես հնչում է որպես ճիչ, և պանդուխտի ողբը վերածում է տիեզերական ողբի: Այն ասես հնչյունավորում է Էդվարդ Մունկի «Ճիչը» կտավի հերոսի աղաղակը:

Առաջին կուլմինացիան խաղաղություն չբերեց: Եվ հուսալքված պանդուխտն ուզում է նետվել գետը: Այս դրվագում (տակտ 23–30) կոմպոզիտորներից շատերը դաշնամուրի միջոցով ալեկոծման պատկեր կստեղծեին՝ միաժամանակ լուսաբանելով և պանդուխտի տվայտանքները, և «էն ելման գետերի» ալիքները: Սրա փոխարեն Կոմիտասն արտահայտում է շվարած, «քար կտրած» վիճակ: Բասերը (կվինտան) շարունակվում են ձգվել, իսկ աջ ձեռքն իր երեք զվարթ «ռեպլիկներով» հակադրվում է պանդուխտի երեք հոգոցին: «Ձկների խայտանքին» (կամ գուցե «վայրի հավքերի փոխկանչին») նմանակող այս անսովոր (մեծ նոնա) խաղացկուն թռիչքները մեծապես ընդգծում են պանդուխտի ողբը:

Նշենք երկու առանցքային հնչյուն, որոնք կտրուկ փոխում են երաժշտության բնույթը: 23–26 տակտերի հատվածը կրկնելիս, փոքր օկտավայի մաժորային «սի» հնչյունի փոխարեն դաշնամուրի նվագամասում անսպասելի հայտնվում է թախժոտ (ֆագոտային), մինորային «սի–բեմոլը»: Եվ կարծես թե ինքը՝ Կոմիտասն է պանդուխտին ասում. «Դու մի լաց լի, յիս իմ լալու» (Սայաթ–Նովա): Նման հուզիչ պահեր հանդիպում ենք հատկապես Բրամսի, Դեբյուսիի, Մալերի երկերում (վերջինիս «Երգ հողի մասին» սիմֆոնիայի 6-րդ մասում՝ «Հրաժեշտ»–ում):

Հիշյալ «Ֆագոտային» «սի-բեմոլին» (29-րդ տակտ, երկու պիանո) հակադրվում է «տրոմբոնային» ահեղագոչ «սի-բեմոլը»՝ բասում (31-րդ տակտ, ֆորտե): Այս (հատկապես՝ 37-38-րդ տակտերի) տիեզերահունչ «մոնչյունը» և կոչը կարող են կապակցվել Հրեշտակապետի փողի ծայնի հետ, որ պիտի ազդարարի Ահեղ Դատաստանի սկիզբը: Այստեղ չենք գուշակում Հրեշտակապետի նվագարանի տեսակը, դիապազոնը, տեսիտուրան, այլ շեշտադրում ենք հիշյալ որոտընդոստ հնչումի բնույթն՝ ըստ ենթատեքստի: Ի դեպ, Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի «Ռեքվիեմ»-ում Հրեշտակապետի փողի «դերը» կատարում է տենոր-տրոմբոնը:

Երգում դաշնամուրը հանդես է գալիս նաև որպես ֆոն՝ ձգվող հնչյուններով, երկարատև ծայնառություններով (տակտ 23-30 և այլն): Այն նաև երգի հարմոնիկ հենքն է, որի «սյունագարդ» ակորդները կամարակապում են ծավալվող երգի մեղեդին: Իսկ 31-38-րդ տակտերում բասի ծայնառության վրա տեղի է ունենում երեք ծայների պոլիֆոնիկ փոխկանչ՝ հնչյունաձավալի երեք «հարկաբաժիններում»: Դաշնամուրի աջ ձեռքում՝ 2-րդ և 3-րդ օկտավայում մեծ տերցիա, եռատոն, փոքր սեքստա և մեծ սեքստա վերընթաց քայլերին՝ Երկնինք խոյացող այս երեք ճակատագրական հարցերին արձագանքում է երգի մեղեդին, իսկ դաշնամուրի «ալտ-տենոր» ռեգիստրում անցնող ծայնը հայելանման շարժումով նմանակում է վերին ծայնին:

Բասի ֆոնի վրա ծավալվող այս պոլիֆոնիկ գերլարված դրվագը, այս հոգեկան դրաման՝ իր պայթուցիկ կուլմինացիայով, ի վերջո խաղաղվում է, հանգուցալուծվում:

Երգի վերջին կատարողական ցուցումը «*espirando*» է: Հայերեն նշանակում է «նվաղելով», ինչը ոչ միայն ակուստիկ նշանակություն ունի, այլև՝ հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական: Եթե, ինչպես վերը նշվեց, երգի մեղեդին արտաբերվում է «արտաշնչման ալիքի վրա», ապա վերջում հոգեվիճակը խաղաղվում է: Հատկանշական է, որ «*espirando*»-ն ռուսերեն թարգմանվում է նաև «շունչը փչելով»: Ուշագրավ է, որ հոգեբան Լև Վիգոտսկին խորապես ուսումնասի-

րել է գրականության ազդեցությունը ընթերցողների վրա: Ի. Բունինի «Թեթև շնչառություն» պատմվածքն ընթերցող–փորձարկվողների շնչառությունը իրոք թեթևանում էր և խաղաղվում¹³:

Այժմ տեսնենք, թե ինչ արտահայտչամիջոցներով է վերջին 2 տակտերում Կոմիտասը հասնում այդ խաղաղությանը: Այս փոքրիկ հատվածում հեղինակը գետեղել է 35 կատարողական նշան՝ հնչյունի, արտիկուլյացիայի, հնչյունները միմյանցից տարբերող շտրիխների, երանգների և այլն: Սա, հավանաբար, եզակի դեպք է կոմպոզիտորական պրակտիկայում:

Նույնիսկ Դեբյուսին մեկ նմանատիպ պիեսում այդքան նշաններ չի գետեղել: Ավելին, նույն իրողությունը դրսևորվում է նաև Կոմիտասի խմբերգերում: Օրինակ, 28 տակտից բաղկացած «Օրոր, Ադինո» խմբերգում առկա է 74 կատարողական նշան, իսկ 32 տակտունեցող «Առավոտուն բարի լուս» խմբերգում՝ 79 նշան¹⁴:

«Անտունի»–ում գրեթե բոլոր նոտաների վրա կան առոգանության, հնչուժի և այլ նշաններ ու ցուցումներ:

Տեղին է հետևյալ զուգահեռը Դեբյուսիի հետ: Մարգերիտ Լոնգը գրել է. «Կլոդ Ֆրանսիացու (*Դեբյուսիի*) կյանքում, ինչպես և պարփոփոխներում նշանակություն ունի ամենափոքր ցուցումը, բնավորության ամենափոքր գծիկը, սովորական ֆրազը, որից հասունանում էր ապագան»¹⁵:

Նման նրբություններից է հյուսված նաև «Անտունին»: Բերենք մի օրինակ:

Երգի 36–րդ տակտում «լա» հնչյունի վրա նշված է երկու պիանո, միևնույն ժամանակ, դաշնամուրի մոտ՝ երկու ֆորտե: Այս–

¹³ Л. Выготский, *Психология искусства*, изд. “Искусство”, Москва, 1968, с. 207.

¹⁴ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., էջ 59, 34:

¹⁵ Маргерит Лонг, *За роyleм с Дебюсси*, Москва, изд. «Советский композитор», 1985, с. 80.

պիսի «ճչացող» կոնտրաստներն են նաև արտացոլում երգի հերոսի անելանելի վիճակը:

Նման հակադրությունները Ռոբերտ Աթայանը բնորոշել է որպես «տրամադրությունների պոլիֆոնիա» (հատկապես խմբերգերում)¹⁶:

Այսպիսով, մենք ներկայացրեցինք մի քանի դիտարկում այն մասին, թե ինչպես է Կոմիտասը վերաբերվել հնչյունին՝ որպես շինանյութի և այլ արտահայտչամիջոցներին, և ինչպես է դրանք կիրառել «Անտունի» երգի մշակման մեջ:

Այս ամենից հետո, կարծում ենք, կարելի կլինի ենթադրել, թե ի՞նչ է լսել, ի՞նչն է գերել Դեբյուսին, որ նա իր հիացմունքն է արտահայտել Կոմիտասի արվեստի, մասնավորապես՝ «Անտունի»-ի նկատմամբ:

Անշուշտ, Դեբյուսին շատ-շատ նրբություններ կլինի նկատած, որ մեզ համար անհասանելի են՝ մանավանդ, որ նա նաև հանճարեղ դաշնակահար էր: Սակայն մենք ուզում ենք նշել ամենաակնհայտը, այն է՝ «Անտունի» առաջին իսկ հնչյունները՝ զանգերի ղողանջները, որոնք նրա սրտում հավանաբար արձագանքել են իր իսկ «Ձանգեր՝ սաղարթների միջով» պատկերի և «Ջրասույզ տաճարը» պրելյուդի «զանգերի» ղողանջներում:

Ահա այսպես հանդիպեցին Կոմիտասը և Դեբյուսին «հանդիպեցին» Փարիզում:

¹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, խմբ. Ռ. Աթայանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976, էջ 192:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է Կոմիտասի «Անտունի» երգին:

XX դարասկզբին Փարիզում Կոմիտասի դասախոսությունների և համերգների շնորհիվ ֆրանսիացի անվանի գործիչները ծանոթացան հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության գլուխգործոցներին: Դրանք արժանացան Ռոմեն Ռոլանի, Գաբրիել Ֆորեի, Լուի Լալյուայի և այլոց բարձր գնահատականին: Ի թիվս այլ երգերի՝ հնչեց «Անտունի»–ն, որը խորապես հուզեց հատկապես Կլոդ Դեբյուսիին: Սույն հոդվածում փորձ է արվում լուսաբանելու Դեբյուսիի բարձր գնահատականի շարժառիթները: Վերլուծվում է բանաստեղծական տեքստը, մեղեդին, այնուհետև Կոմիտասի՝ երգից բխեցրած դաշնամուրային նվագակցությունը:

Անշուշտ, Դեբյուսին նկատած կլիներ Կոմիտասի զգայուն, յուրօրինակ վերաբերմունքն առանձին հնչյունին, նրբերանգներին, լուսաստվերներին, ինչը բնորոշ էր հատկապես իմպրեսիոնիստներին: Օրինակ՝ «Անտունի» երգի միայն վերջին 12 տակտում Կոմիտասը զետեղել է 35 կատարողական ցուցում: Ավելին՝ հատկանշական են նվագակցության և ռեգիստրների հնչուժի հուժկու հակադրումները, բևեռացումները: Այստեղ վոկալի հնչողությունը երկու ֆորտեից նվագում է մինչև երկու պիանո, մինչդեռ նվագակցությունը հնչում է երկու ֆորտե: Դաշնամուրի այդ «մոնչյունը», տիեզերական կոչը հոդվածագիրը համեմատում է Հրեշտակապետի փողի հետ, որը «Ցասման օրը» պիտի ազդարարի «Ահեղ Դատաստանի» սկիզբը: Նման սուրբեկտիվ մեկնաբանությունը չի բացառվում, քանի որ երգն ունի նաև գոյաբանական հնչեղություն: Բացի այդ՝ նախքան ծայնի մուտքը դաշնամուրային նախաբանը նմանակում է եկեղեցական զանգերին, ինչը ոչ միայն երգի համար ստեղծում է հնչյունային դաշտ, այլ նրան հաղորդում է խորհրդավոր բնույթ: Ահա նաև այս զանգերն են, որ կարող էին Դեբյուսիի հոգում արթնացնել իր իսկ «Չանգեր սաղարթի միջով» և «Ջրասույզ տաճարը» դաշնամուրային պիեսների կերպարները:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, Կլոդ Դեբյուսի, զանգեր, «Անտունի», հնչում:

Prof. Daniel Yerazhisht (*Armenia*)

Komitas Museum–Institute

Komitas State Conservatory of Yerevan

FUNCTIONS OF EXPRESSION DEVICES IN THE SONG

ANTUNI BY KOMITAS

(what could Debussy have listened in the song Antuni?)

Abstract

This article is dedicated to the song *Antuni* by Komitas.

At the beginning of the 20th century, thanks to Komitas's lectures and concerts held in Paris, famous French figures got acquainted with the masterpieces of Armenian folk and sacred music. They were highly praised by Romain Rolland, Gabriel Faure, Louis Laloy, and others. Among other songs, *Antuni* was performed in Paris deeply touching Claude Debussy. This article attempts to shed light on the reason of Debussy's high appreciation. The poetic text, the melody, and then the piano accompaniment are analyzed which are derived from the song itself.

Debussy would have noticed Komitas's sensitive and unique attitude to individual sounds and nuances, which was especially typical of the Impressionist artists. For example, in the last twelve bars of the song *Antuni*, Komitas has written as much as 35 performance marks. Moreover, the strong contrasts of dynamics in different ranges in the accompaniment are to be noted. The volume of the voice decreases from *ff* to *pp*, while the accompaniment continues sounding *ff*. The author of the article compares this "roar" of the piano and the cosmic call to the trumpet of the Archangel, which will announce the beginning of the "Day of Wrath" on the "Doomsday." Such a subjective interpretation is not excluded, as the song also has an ontological meaning. In addition, before the voice enters, the piano accompaniment imitates church bells, which not only creates a sound environment for the song, but also endows it with a mysterious character. These are the bells that could awaken in Debussy's soul the characters of his own piano works.

Keywords: Komitas, Claude Debussy, *Antuni*, dynamics.