

Գլուխ Բ. «Կոմիտասը և երաժշտական ֆոլկլորը»

Chapter II: Komitas and Folk Music

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Ալինա Փահլևանյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Խոսելով հայ երաժշտական մշակույթի մասին՝ մենք միշտ տալիս ենք Կոմիտասի անունը, իբրև ամեն բանի նախասկիզբ: Եվ դա իսկապես այդպես է. *Կոմիտասը հայ դասական մասնագիտացված երաժշտության հիմնադիրն է*: Նա իր մտքի հանճարեղ փայլատակումով գտավ մոնոդիկ մտածողությունից բազմաձայնությանն անցնելու հայ երաժշտության ճիշտ ճանապարհը. դա պոլիֆոնիկ բազմաձայնությունն էր՝ իր հարստագույն միջոցներով, որոնք ոչ միայն չէին խաթարում հայեցի երգամտածողության հիմքերը և օրենքները, այլ, ընդհակառակը, օգնում էին ընդգծել մեղեդային դարձվածքների ազգային երանգը և գեղեցկությունը:

Բայց խնդիրը միայն բազմաձայնության ուղիները գտնելը չէր, հարկավոր էր հայ մարդու ականջը դրան ընտելացնել: Եվ Կոմիտասը հետևողականորեն կատարեց նաև այդ աշխատանքն իբրև խմբավար, երգչախմբի կազմակերպիչ, ուսուցանող, իր բազմաձայն մշակումներն ունկնդիրների լայն շրջաններում հնչեցնող և երաժշտական ազնիվ ճաշակ դաստիարակող մասնագետ: Հասկանալի է, որ առանց ունկնդիրների պատրաստված լսարանի առկայության հնարավոր չէր լինի ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացումը:

Կոմիտասը քաջ գիտակցում էր, որ «մի ծիծեռնակով գարուն չի գա», անհրաժեշտ էր աշակերտներ, հետևորդներ դաստիարակել: Հայտնի է, որ նա երազել է երաժշտանոց ունենալ՝ կրթված մասնագետներ պատրաստելու համար: Սակայն նույնիսկ այն ժամանակների իրականության պայմաններում Կոմիտասը թե՛ Էջմիածնում և թե՛ Պոլսում եղած ժամանակ իր շուրջն է համախմբել օժտված, ազգասեր երիտասարդների և զինել նրանց անհրաժեշտ գիտելիքներով, ոգևորել, ուղղություն տվել նրանց գործունեությանը: Բավական է հիշել կոմպոզիտոր, մանկավարժ, խմբավար, բանահավաք, երաժշտագետ, երաժշտական-հասարակական խոշոր գործիչ Սպիրիդոն Մելիքյանի անունը,

հիշել նաև Պոլսի հինգ աշակերտներին, որոնցից Միհրան Թումաճանը իր մեծն ուսուցչի հորդորով ամբողջովին նվիրվեց հավաքչական աշխատանքին՝ աշխարհի տարբեր վայրերում տարեց հայ գաղթականներից գրառելով և գիտությանը հանձնելով երկու հազարից ավելի ֆոլկլորային նմուշ: Դրանց մի զգալի մասն արդեն հրատարակված է «Հայրենի երգ ու բան» խորագիրը կրող քառահատոր հավաքածուի տեսքով:

Եվ, վերջապես, Կոմիտասը գիտնական էր, *հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմնադիրը*: Չկա ֆոլկլորագիտության որևէ հիմնախնդիր, որին իր ժամանակ այս կամ այն կերպ անդրադարձած չլինի Կոմիտասը՝ սկսած ֆոլկլորագիտության հիմքերի հիմքը կազմող հավաքչական աշխատանքից, որով նա զբաղվել է իր գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում՝ գրի առնելով երեքից չորս հազար նմուշ (ժամանակակիցների հավաստմամբ): Ստույգ թիվը հիմա անհնար է պարզել, այժմ արդեն գիտական շրջանառության մեջ է 1800 նմուշ: Պրոֆ. Ռ. Աթայանը գրում է. «Հայ ժողովրդական երաժշտությունը հավաքել-գրի առնելու ուղղությամբ Կոմիտասից փոքր-ինչ վաղ արդեն սկսել էին աշխատել Սահակ Ամպրունին, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմայանը... Ակնառու գործիչներ էին նրանք և ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման համար, նաև ժողովրդական երգերի հավաքումը ձեռնարկելով, արժեքավոր շարք բան արեցին: Չնայած դրան, հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառը երբ էր մնում բանահյուսականից: Դա արտահայտվում էր հավաքվող նյութերի ոչ միայն քանակական չափանիշների համեստությամբ, այլ նաև ինչ-որ չափով մակերեսայնությամբ և ժանրային ու ոճական առումով որոշ սահմանափակությամբ: Ուստի երիտասարդ Կոմիտասի օրոք ժողովրդական եղանակների հավաքումն ու գրառումը, բանահյուսական ստեղծագործությունների մակարդակով դրանց ամբողջական, ամփոփ հայրնաբերումը «օրակարգի» առաջնահերթ խնդիր էր»¹:

Կոմիտասն, անշուշտ, հաշվի առավ իր ավագ ժամանակակիցների կուտակած փորձը և շարունակեց իր հավաքչական գործն ամենայն լրջությամբ, գիտակցելով, որ փնտրելով և գտնելով ազգային բնորոշության կնիք ունեցող ժողովրդական երգեր, կկարողանա բացահայտել ազգային ավանդական երգամտածողության առանձնահատկությունները, ժողովրդի ստեղծագործական ձիրքի և կարողությունների ուժը, նրա երաժշտական լեզվի ինքնատիպությունը:

¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 9, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 9:

Զարմանալի է, որ այս հասուն գիտակցությանը Կոմիտասը եկավ տակավին պատանեկան հասակից՝ 16-18 տարեկանից, և հետևողականորեն մինչև գիտակցական կյանքի վերջը հետամուտ եղավ իր առջև դրված խնդրին: Նա փաստորեն առաջինն էր, որ հավաքչական գործը դրեց գիտական հիմքերի վրա: Ընդ որում, իր հավաքչական աշխատանքը գիտակցաբար ծավալեց հայկական գյուղերում: Ռ. Աթայանը գրում է. «Որպես ազգային ժողովրդա-երաժշտական ոճի իսկական կրող՝ Կոմիտասը տեսնում էր միայն գյուղացիությունը՝ այն ժամանակ հայ ժողովրդի քանակապես առավել մեծ հատվածը, որը նաև իր համեմատաբար փակ կյանքի բերումով չէր ենթարկվել փարազգային ճնշումների:... Կոմիտասի անելիքն էր դառնում անսխալ ընտրել գեղջկական երգարվեստի առավել տիպական նմուշները և ճիշտ հաստատագրել դրանք իրենց էությանը բնորոշ բոլոր տարրերով հանդերձ»²:

Փայլուն կերպով տիրապետելով հայկական նոտագրությանը՝ նա հմտորեն, կատարմանը զուգընթաց, նոտագրում էր երգասացի ձայնից ամենատարբեր բարդության նմուշներ: Նույն երգատեսակի բազմակի գրառումներով նա աշխատում էր չկորցնել իրեն հանդիպած և ոչ մի հետաքրքրական տարբերակ՝ գիտակցելով, որ ֆոլկլորը հարափոփոխ, տարբերակային, հանկարծաբանական երևույթ է, և նոտաների միջոցով ամրագրված մեկ տարբերակը երբեք չի կարող լիարժեք պատկերացում տալ տվյալ երգատեսակի մասին: Պրոֆ. Ռ. Աթայանը չափազանց կարևոր էր համարում Կոմիտասի կողմից բազմապիսի «տարբերակների փնտրումն ու հավաքումը, այն տարբերակների, որոնց առկայությունը ժողովրդական ստեղծագործության գրեթե պարտադիր հատկանիշ է: Հիրավի, ոճի սահմաններում պահպանվող ելևէջային ու կշռության քիչ թե շատ էական տարբերակումները, որ երևան են եկել տարբեր վայրերում կամ նույն վայրում տարբեր ժամանակ միևնույն երգը կատարելիս, Կոմիտասը խնամքով նկատի առել և արձանագրել է: Միևնույն երգի կոմիտասյան տարբերակները (երբեմն մինչև 10-12) ներկայումս մեծ արժեք ունեն ուսումնասիրելու համար և՛ հայ գեղջկական երգամրածողության առանձնահատկությունները, և՛ ժողովրդական մելոսի գոյափոխման ընթացքն ու զարգացման ուղիները»³: Հատկանշական է, որ Կոմիտասը դեռ այն ժամանակ առաջ էր քաշում տարածքային և ժամանակային տարբերակների խնդիրը, ինչն արդիական է ժամանակակից ֆոլկլորագիտության մեջ: Խոսքը միևնույն երգատեսակի՝ տարբեր վայրերում տեղական կնիք ստացած և նույն երգասացից տարբեր ժամանակ գրառված՝ պահի ազդեցությունը կրող

² Նույն տեղում, էջ 9:

³ Նույն տեղում, էջ 10:

տարբերակների մասին է, որոնք արժեքավոր նյութ կարող են տալ բազմապիսի ուսումնասիրությունների համար:

Իսկապես, ավանդական երգարվեստում և՛ բառերը, և՛ երգի մեղեդին որոշ չափով վերափոխվում են ոչ միայն յուրաքանչյուր կատարման ժամանակ, այլև տնից տուն մեղեդու կրկնման ընթացքում՝ նոր տեքստի հետ: Այսպիսով, յուրաքանչյուր ֆոլկլորային նմուշ կարող է ստանալ այնքան տարբերակ, որքան կատարում լինի: Տարբերակների այդ քանակից առանձնացնել որևէ առաջնային, հիմնական, «կանոնիկ» նմուշ անհնարին է, որովհետև այդպիսին չի կարող գոյություն ունենալ: Ֆոլկլորում բոլոր տարբերակներն առաջնային են, համազոր: Այս գիտակցությունից է գալիս Կոմիտասի հատուկ ուշադրությունը բոլոր տարբերակների նկատմամբ:

Հայաստանի տարբեր գավառներում հավաքելով և գրառելով բազմաթիվ երգատեսակներ իրենց տարբերակներով՝ Կոմիտասն իր առջև տարբեր գիտական խնդիրներ է դրել և դրանց լուծման ճանապարհներ նշմարել: Դրանցից են հայ երաժշտական ֆոլկլորի *ժանրային ստորաբաժանման, երաժշտական բարբառների* առկայության, *ժողովրդական երգի հեղինակ* լինել-չլինելու հարցերը: Կոմիտասի ուշադրության կենտրոնում էին նաև ժողովրդական երգերի բարդության և ստեղծման պայմանների հետ կապված՝ դրանց *մեղեդիների կյանքի տևողության* խնդիրը, նաև հայեցի երգամտաճողության մեջ պարզորոշ կերպով նշմարվող մեղեդային *տիպական դարձվածքների* զարգացման և փոփոխության տրամաբանությունը: Այս բոլոր խնդիրները, որոնց անդրադարձել է Կոմիտասը, այսօր էլ խիստ արդիական են մեր երաժշտական ֆոլկլորագիտության համար:

Կոմիտասն իր հավաքչական աշխատանքներում ղեկավարվել է *ստացիոնար ուսումնասիրության* մեթոդով: Տևականորեն գտնվելով գյուղում, ապրելով ժողովրդի մեջ, մասնակցելով համայնքի կյանքի անցուղարձին՝ նա ոչ միայն անզնահատելի նմուշներ է լսել և գրառել, այլ կարողացել է խորքից հասկանալ ժողովրդի երգաստեղծության ընթացքը, հիմքերը, էությունը: Այդպիսի պայմաններում նրա գրառած նյութը, այսինքն՝ «իր տեղում, իր ժամանակին», ներկայացնում է իր ֆունկցիային համապատասխան, հավաստի, իսկական ֆոլկլորային նմուշ, օրինակ՝ հոռովելը՝ գրառված գութանավարի ժամանակ, օրորը՝ երեխա քնեցնելիս, թագվորագովքը՝ հարսանիքի պահին, «Ջանգյուլումի» խաղերը՝ Համբարձման տոնին և այլն: Այսպես է գրառվել հայտնի «Լոռվա գութաներգը»՝ աշխատանքի պահին, որի ականատեսն ու ունկնդիրն է եղել Կոմիտասը և տեղնուտեղը գրի առել այդ հոռովելի բոլոր տարաբնույթ հատվածներն այնպես, ինչպես երգվել է: Հետաքրքրական է, որ

Կոմիտասն անդրադարձել է ամենանուրբ, առաջին հայացքից անէական թվացող հարցերի: Նա նկատել է, որ կլիմայական խիստ պայմաններ ունեցող վայրերում, ինչպիսին Ապարանն է, ուր բերքի հասունացումը հաճախ վտանգվել է, հոռովելը տխուր երանգներ է ստացել, իսկ Լոռվա պես բարենպաստ պայմաններ ունեցող վայրերում հոռովելը կայտառ և ուրախ բնույթ ունի:

Դժբախտաբար, այսօր ֆոլկլորագիտության պահանջին համապատասխան գրառում անելն անհնարին է, որովհետև գութանավարը կիրառությունից դուրս է եկել, և հոռովելը, կորցնելով իր գործառույթը, դադարել է գոյություն ունենալ: Այսօր երաժիշտ-ֆոլկլորագետները, ջանալով գտնել անհայտացած ժանրի երգերը, ստիպված են դիմել տարեց տղամարդկանց և խնդրել վերհիշել, թե ինչպես էին ժամանակին վար անելիս երգել: Նման յուրատեսակ «համերգային» բնույթ ունեցող գրառումներն անշուշտ չեն կարող ֆոլկլորային նմուշ համարվել, սակայն որոշ պատկերացում տալիս են տվյալ վայրում ժամանակին գոյություն ունեցող աշխատանքային երգեցողության կերպի մասին:

Կոմիտասը գրում է. *«Ժողովուրդն արվեստական յերգեցողություն ասած բանը չգիտե. յուրաքանչյուր յերգ իր տեղում, իր ժամանակին է ստեղծում կամ սովորում՝ գործի ժամին՝ գործի յերգ, տանը՝ տանու յերգ միայն կասեն: Վոչ մի գյուղացի, տանը նստած, կալի յերգ չի ասի, վորովհետև կալերգն ըստեղծելու և ասելու տեղն է կալը, ուստի շատ ուրարտի յե յերևում, թե ինչու յեն հետաքրքիր լինում մի յերգով, յերբ անտեղի և անհարմար ժամանակ է: Յուրաքանչյուր յերգ կապված է գյուղական կյանքի մեկ թուպեյի հետ և տալիս է միայն այդ թուպեյի հաշիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան յերգ չի կասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում»⁴:*

Կոմիտասը հայ գեղջուկի կյանքին, կենցաղին և ստեղծագործության առանձնահատկություններին քաջատեղյակ լինելով՝ առանձնակի կարևորություն էր տալիս այն հանգամանքին, որ ժողովրդական երգերվեստն ստեղծվում և գոյատևում է միայն և միայն *բանավոր* ձևով: Այստեղից էլ նրա մեծ հետաքրքրությունը ժողովրդի հանկարծաբանական կարողությունների նկատմամբ: Նպատակաուղղված պրպտումներ կատարելու միջոցով նա կարողանում է ականատես լինել, թե ինչպես է հանպատրաստից ծնվում գեղջկական երգաստեղծության ժանրերից ամենատարածվածն ու հանրամատչելին՝ պարերգը: Մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում մեր ֆոլկլորագիտության մեջ Կոմիտասի այն բացառիկ դիտարկումը, թե ինչպես է Համբարձման տոնի օրերին Հառիճի վանքի մոտակայքում ծնունդ առնում ու զարգանում «Աման, Թելլո» կրկնակով պարերգը: Կոմիտասը քայլ առ քայլ գրի է

⁴ Կոմիտաս, *Հողվածներ և ուսումնասիրություններ* Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 30:

առնում պարի ընթացքում առաջացած բոլոր տարբերակային փոփոխությունները մեղեդու, ռիթմի, մետրի, ձայնածավալի, ձայնակարգի ոլորտներում և հետևում, թե ինչպես է պարերգն ստանում իր ավարտուն, վերջնական ձևը:

Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններում բացատրում է, թե ինչ հիմքերի վրա է զարգանում ժողովրդի հանկարծաբանական կարողությունը, ցույց է տալիս ավանդականի և հանկարծաբանականի ներքին տրամաբանական կապը: Կոմիտասը գրում է. «Յերգաստեղծության շնորհը գեղջուկի համար մի բնագործ պարզ և ամենքն էլ, լավ կամ վատ, խաղ կապել և յերգել գիտեն»⁵: Եվ շարունակում է. «Ժողովրդի յերգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր դաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, յերբ կարիք են զգում: Գեղջուկի դպրոցը, ուսուցիչը և առարկան՝ բնությունն է: Նա ձեռք է բերել ամեն տեսակ փորձառություն, հմտություն և բազմակողմանի ու կենդանի յերգերով իր և բովանդակ բնության զվարթ ու մնայլ սրտի հուզումները պայծառ նկարելու կարողություն: Յուրաքանչյուր գյուղացի քաջ գիտե տեղական յեղանակներն ու յերգերն այնպես, որպես բարբառը: Շատ զարգացած է բնազդաբար հարմարելու յերգական կարողությունը, որ ձեռք է բերել կամաց-կամաց, դարերի ընթացքում, մշակական փորձերով և սուր հիշողությունով, վրոնց առաջնորդն է զգույշ լսողությունը»⁶:

Սրանք չափազանց կարևոր դիտարկումներ են, որոնք օգնում են ճիշտ հասկանալ երևույթը, զգալ տարբերությունը հնչող բազմադեմ, հարափոփոխ երգատեսակի և նրա՝ նոտագրման միջոցով ամրագրված անփոփոխ տեսք ստացած մեկ տարբերակի միջև: Նորից հիշեցնենք, որ նոտագրությունը տալիս է ժողովրդական երգի միայն մեկ հնարավոր տարբերակի պատկերը և ստանում ավարտուն ստեղծագործության տեսք, ինչը բոլորովին հատուկ չէ ֆոլկլորին: Տեքստի սովոր պրոֆեսիոնալ երաժիշտը շատ կգարմանա, եթե ասեն նրան, որ այսինչ՝ իրեն ծանոթ և սիրված ժողովրդական երգը հանկարծաբանության արդյունք է, քանի որ նա տեսնում է նոտաներով գրված «ավարտուն ստեղծագործություն» և չի կարող պատկերացնել, որ այդ «կատարյալ երկը» կարող էր ուրիշ տեսք ունենալ:

Մյուս խոշոր հիմնախնդիրը, որը զբաղեցրել է Կոմիտասին, ժողովրդական երգերի նոտագրման հարցն է և դրա հետ սերտորեն առնչվող ռիթմական և մետրական ձևակերպման խնդիրը: Դեռ հավաքչական գործունեության վաղ տարիներից եվրոպական նոտաներով կատարած որոշ գրառումներում և

⁵ Նույն տեղում, էջ 17:

⁶ Նույն տեղում, էջ 29:

մշակումներում Կոմիտասին չափազանց մտահոգել է մեղեդիների մետրական դիրքը, այսինքն, այն հարցը, թե ինչպես նոտագրել և տակտավորել մեղեդին, որ բառի շեշտվող վանկը համընկնի տակտի ուժեղ մասի հետ: Տարիների փորձը համոզել է Կոմիտասին, որ նման օրենք սահմանելն ու առավել ևս կիրառելը գրեթե անհնար է: Տարիների ընթացքում մշակելով ժողովրդական երգերի նոտագրման իր սկզբունքները, ձգտելով բացահայտել հայ ֆոլկլորի ռիթմական կազմակերպման յուրահատկությունը՝ գիտնականը քննադատական վերաբերմունք է դրսևորել XVIII-XIX դարերի ռիթմի եվրոպական տեսության նկատմամբ, տեսություն, որը հիմնվում էր շեշտա-տակտային սկզբունքի վրա: Կոմիտասի դիրքորոշումը հասկանալու համար պետք է հիմնվել նրա այն մտքի վրա, թե *«հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են, ուստի այդ երգերն ասելու է հեղինակը բառերին և խազերի վրա դրված նիշերին և ոչ թե արևմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին»*: Եվ ավելացնում է. *«Տրոհակները ցույց են տալիս միայն տրադիցիոնալ միություն և ուրբ»*⁷:

Ամանակ ասելով պիտի հասկանալ ժամանակի միավորը, որն ընկած է ռիթմական կազմակերպման հիմքում, իսկ տրոհակները, այսինքն՝ տակտի գծերը, ըստ Կոմիտասի, ունեն լոկ բաժանարար նշանակություն և չեն ենթադրում առաջին տակտաբաժնի պարտադիր շեշտվածություն: Ռ. Աթայանը գրում է. *«Համարելով դա «արևմտյան երաժշտությանը» բնորոշ երևույթ. Կոմիտասը մտահոգված էր՝ չլինի թե այդ երաժշտության «օրենքներով» տակտերի սկիզբը ուժեղ շեշտելուց «ժողովրդական տրամաբանական շեշտադրությունը» կորչի, երաժշտական ֆրազը աղավաղվի և, ըստ այնմ, աղավաղվի նաև ժողովրդական, գեղջկական խոսքի բնական առոգանությունն ու իմաստը»*⁸:

Հետաքրքրական է, որ գրառումներում և մշակումներում Կոմիտասը կիրառում է երկու տեսակի տակտի գծեր՝ երկար և կարճ: Նա մշակել է այդ սկզբունքը հատուկ նպատակով, որպեսզի կարողանա երկար տրոհակների միջոցով իրարից առանձնացնել երաժշտական նախադասությունները և ֆրազները, իսկ նրանց ներսում կարճ տրոհակների միջոցով ցույց տա ռիթմական որոշակի միավորումներ, այսինքն՝ ուրբեր:

Սա XX դարասկզբին Կոմիտասի կատարած գյուտերից մեկն էր, որով նա հստակորեն սահմանազատեց ռիթմիկայի նկատմամբ երկու հակադիր մոտեցում՝ կվալիտատիվ (շեշտային) և կվանտիտատիվ (ժամանակաչափական):

⁷ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 159:

⁸ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ 9, էջ 18:

Ռ. Աթայանն այդ առիթով գրում է. «Տաղաչափական միություն և ուրք» ցույց փվող կոմիտայան կարճ և երկար փրոհակները գիտարտեսական որոշակի հետաքրքրականություն ունեն, որքան մեզ հայտնի է, ժամանակի ֆոլկլորագիտության մեջ նորություն են եղել և այժմ էլ պահպանում են իրենց նշանակությունը»⁹:

Հատկանշական է նաև, որ երկար պրպտումների հետևանքով ստեղծագործական հասուն շրջանում գալով հայ ֆոլկլորի ռիթմիկայի առանձնահատկությունների հստակ ըմբռնմանը, Կոմիտասն իր նոտային գրառումներում հրաժարվում է չափի «կոտորակը» նշելուց: Այդ սկզբունքով են գրառված ֆրանսիական “Le Mercure Musical” հանդեսում տպագրված՝ Կոմիտասի հոդվածի ժողովրդական երգերի նոտային օրինակները: Հավանաբար, ազատ կերպով զարգացող ծորուն մեղեդիների գրառումներում չափի «կոտորակ» դնելը Կոմիտասն ավելորդ է համարել: Այլ է պարային բնույթի մեղեդիների պարագայում, որտեղ հստակ զգացվում է մետրական «զարկերակը» որոշակի պարբերականությամբ՝ կապված պարատոքի հետ: Այդ դեպքերում չափի նշումը բնական է և չի հակասում ժողովրդական մեղեդու բնույթին:

Ծանոթանալով ռիթմի և մետրի նկատմամբ Կոմիտասի պատկերացումներին և մշակած նոտագրման սկզբունքներին՝ կրկին համոզվում ես, որ գիտնականն իր հանճարեղ մտքի փայլատակումով այս հարցում ևս գերազանցել է իր ժամանակը և ճշմարիտ ուղիներ ցույց տվել երաժշտագետ-ֆոլկլորագետների նոր սերունդներին: Իրոք, ռիթմի և մետրի խնդիրներն այսօր մեր երաժշտագիտության և, մասնավորապես, ֆոլկլորագիտության ուշադրության կենտրոնում են:

Հայ երաժշտական ֆոլկլորը, լինելով հնագույն ժամանակներից ձևավորված ժողովրդական արվեստ, հասել է մինչև մեր օրերը՝ իր մեջ ներառելով անցած ժամանակների բոլոր շերտավորումները: Այդ իմաստով հայ ֆոլկլորը բարեբեր նյութ է դառնում այն փուլերի հետազոտման համար, որոնք անցել է ռիթմը իր զարգացման ընթացքում՝ նախնադարյան ֆոլկլորի ինտոնացիոն ռիթմիկայից դեպի միջնադարյան ժամանակաչափական ռիթմիկա և, այնուհետև, մինչև նոր ժամանակների շեշտային մետրիկա: Այդ բոլոր փուլերն այս կամ այն չափով անխուսափելիորեն ազդել են հայ ֆոլկլորի և գենետիկաբար նրա հետ սերտորեն կապված՝ բանավոր ավանդույթի ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի վրա: Խոսքը գուսանական և աշուղական արվեստի մասին է:

⁹ Նույն տեղում, էջ 19:

Նոր ժամանակների շեշտային մետրիկայի հետ անքակտելիորեն կապված է տակտավորման խնդիրը, որն առաջացավ այն պահերից, երբ սկսեց զարգանալ բազմաձայնությունը: Իսկ միամեղեդայնության¹⁰ պայմաններում վաղ միջնադարից ռիթմիկան կարգավորվում էր միայն երկար և կարճ վանկերի և հնչյունների դասավորմամբ: Կարճ վանկի տևողությունը ծառայում էր որպես բոլոր ռիթմական մեծությունների և դադարների (պաուզաների) չափման միավոր: Հունարեն այն կոչվում էր *χρόνος πρώτος* (խրոնոս պրոտոս, առաջին կամ հիմնական ժամանակ), իսկ լատիներեն՝ *mora* (մորա): Այս *մորան* է, որ Կոմիտասն անվանում է «ամանակ»: Կարճ և երկար տևողությունների այս կամ այլ կերպ դասավորվածությունը ստեղծում էր որոշակի ոտք, ինչը չափավորվածություն էր հաղորդում երաժշտության ծավալման ընթացքին:

Այսպիսով, հայ ժողովրդական երգի ռիթմիկան բնութագրվում է կվանտիտատիվության, ազատ ժամանակաչափության և շեշտայնության յուրատիպ զուգորդմամբ: Ընդ որում, տակտի գիծը ճնշող մեծամասնությամբ ստանում է լրկ բաժանարար, սինտակսիկ նշանակություն և բնավ չի մատնանշում ուժեղ, շեշտված մասի երևան գալը: Տակտային գծի (տրոհակի, ինչպես Կոմիտասն է ասում) նման մեկնաբանումը վերաբերում է ինչպես ազատ ժամանակաչափությանը ենթարկվող նմուշներին, այնպես էլ այն նմուշներին, որոնց ռիթմիկան՝ նույնպես հիմնված խոսքի և երաժշտության երկմիության վրա, իր բնույթով կվանտիտատիվ է, այսինքն՝ ունի որոշակի բանաձևային պարբերականություն և ազատ է տակտային շեշտադրումից:

Իսկ այն երգերում, որոնց ռիթմիկան հիմնված է խոսքի, երաժշտության և շարժման եռմիության վրա, այսինքն՝ պարային երգերում, տակտի գիծը ցույց է տալիս շեշտված մասի երևան գալը, քանի որ նման երգերի հավասարաչափ շեշտվածությունը ծնունդ է առնում շարժման մոտորիկայից: Սակայն այս դեպքում մետրիկայի շեշտվածությունը չի հակասում կվանտիտատիվ էությանը, տակտի սահմանները համընկնում են պարային ռիթմական բանաձևերի հետ, որոնք ներկայացնում են որոշակի ոտք: Ավելի հաճախ դրանք բարդ ոտքեր են՝ դիպոդիա, տրիպոդիա, այսինքն՝ բաղկացած մեկից ավելի պարզ ոտքերից: Պատահական չէ, որ հայ ժողովրդական պարերգերում ամենատարածված եռամաս չափերն են՝ 6/8 և 9/8, այլ ոչ թե 3/8-ը:

Բառերի շեշտադրությունը կարող է համընկնել, բայց առավել հաճախ չի համընկնում տակտի շեշտակի մասերի հետ: Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ հայ երգային ֆոլկլորի նմուշների տակտավորման մեջ բառերի շեշտավորումը դեր չի խաղում, չի դառնում որոշիչ գործոն, իսկ տակտավորումը բնավ

¹⁰ Մոնոդիային համարժեք «միամեղեդայնություն» եզրը առաջարկել է Մհեր Նավոյանը:

պարտադիր չէ այն դեպքերում, երբ այն էական նշանակություն չունի և դառնում է պայմանական, ինչպես և գտնում էր մեծն Կոմիտասը:

Ամփոփելով՝ կարելի է ասել, որ Կոմիտասը, դառնալով հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմնադիր, ծառայեցրել է իր գիտական ձեռքբերումները հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի զարգացման վսեմ նպատակներին: Ինչպես գրում է Գ. Գյողակյանը. «Կոմիտասին իրավամբ պատկանում է հայ ժողովրդական երաժշտության մեծածավալ և արժեքավորագույն բնագավառի՝ գեղջկական ֆոլկլորի հայտնագործությունը: <...> Այդ փաստն ինքնին արդեն բավական էր, որպեսզի Կոմիտասին ամենապատվավոր տեղն ապահովեր ազգային մշակույթի խոշորագույն գործիչների շարքում: Սակայն Կոմիտասը շատ ավելին արեց: Ազգագրության և տեսական հարցերով նրա զբաղմունքը նեղ ակադեմիական բնույթ չէր կրում: Դրանք հեղաքրքրում էին նրան առաջին հերթին իբրև արվեստագետի, որը ձգտում էր վերականգնել անցած դարերի ազգային արվեստի՝ հայ երաժշտության մեջ մոռացված ավանդույթները. վերականգնել՝ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի ժամանակակից պատկերացումներին համապատասխան մակարդակով: Կոմիտասին հաջողվեց փայլուն կերպով լուծել այդ դժվարին խնդիրը»¹¹:

Ամփոփում

Կոմիտասի հետազոտությունը երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ կարևոր է ոչ միայն հայկական, այլև այլ ազգերի ֆոլկլորային երաժշտության ուսումնասիրության համար: Կոմիտասը համարվում է հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր: Հավաքելով հազարավոր ժողովրդական երգեր և մեղեդիներ, նա դրանք ուսումնասիրել է և դասակարգել ըստ ժանրերի: Հաջորդ քայլը եղել է հայ երաժշտության կառուցվածքին համապատասխան բազմաձայնության որոնումը: Սույն հոդվածը փորձ է բացատրելու, թե ինչու էր Կոմիտասը հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը, ինչպես ընդունված է համարել հայ երաժշտագիտության մեջ: Քննվում են Կոմիտասի առաջադրած հետևյալ խնդիրները.

✓ Ո՞րն է հայ ավանդական երաժշտության բանավոր էությունը: Ո՞րն է իմպրովիզացիայի դերը բանավոր ավանդույթի ներսում:

✓ Ի՞նչ դեր ունի նոտագրությունը երաժշտության մեջ: Ի՞նչ կորուստներ են լինում նոտագրության դեպքում: Ինչպե՞ս են փոխհարաբերվում գրավոր և բանավոր ավանդույթները:

✓ Յուրաքանչյուր տարածաշրջանին բնորոշ երաժշտական բարբառների բացահայտումը:

✓ Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ հեղինակի գոյության կամ բացակայության խնդիրը:

¹¹ Գ. Գյողակյան, Հայ երաժշտության հանճարը, Կոմիտաս պլեյմ, նվիրված կոմպոզիտորի ծննդյան 145-ամյակին, Երևան, 2014, էջ 4:

✓ Երգերի կենսունակությունը, նրանց կյանքի տևողությունը: Ո՞ր երգերն են ապրում ավելի երկար, և որո՞նք կարճ կյանք ունեն:

✓ Երգերին հատուկ երաժշտական ֆրագների բնորոշումը և բանաձևային արտահայտությունների դուրս բերումը: Ի՞նչ չափով կարող է իմպրովիզացիան գոյություն ունենալ բանաձևային մտածողության մեջ:

✓ Բանահավաքության մեջ երգի ստացիոնար գրառման մոտեցումը:

✓ Ռիթմը հայ ժողովրդական երգի մեջ:

Ակնհայտորեն, Կոմիտասը գերազանցել է իր ժամանակը և կանխորոշել է ֆոլկլորագիտության մի շարք հիմնախնդիրներ: Փաստորեն, նա ուղիներ է առաջադրել ֆոլկլորագիտության հետագա զարգացման համար:

Բանալի բառեր՝ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտություն, ռիթմ, մետր, բանահավաքչական աշխատանք, գրառում:

КОМИТАС И ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Резюме

Алина Пахлеванян (Армения)

кандидат искусствоведения, профессор

Заслуженный деятель искусств РА

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Исследование Комитаса в области музыкальной фольклористики представляет важность с точки зрения изучения музыкального фольклора не только армян, но и других народов. Комитас считается основоположником армянской национальной композиторской школы. Собирая многочисленные народные песни и мелодии, он изучил их и классифицировал по жанрам. Следующим шагом стал поиск многоголосия, соответствующего структуре армянской музыки. В данной статье мы попытались разяснить – почему же Комитас является основоположником армянской национальной композиторской школы, как принято считать в армянском музыковедении. В статье освещаются следующие проблемы, выдвинутые Комитасом:

✓ Какова устная сущность армянской традиционной музыки? Какова роль импровизации в рамках устного творчества?

✓ Какую роль играет нотация в музыке? Какие утраты происходят в процессе нотирования? Каким образом сочетаются устная и письменная традиции?

✓ Выявление характерных музыкальных диалектов каждого региона.

✓ Присутствие или отсутствие автора в народном музыкальном песнетворчестве.

✓ Жизнеспособность песен. Какие песни живут дольше, у каких – более краткая жизнь.

✓ Характеристика типичных музыкальных фраз и выявление мелодических формул. В какой степени импровизация может присутствовать в формульном мышлении?

✓ Подход к стационарной записи песни в собирательской деятельности.

✓ Ритм в армянской народной песне.

Очевидно, Комитас опередил свое время и предвосхитил целый ряд проблем музыкальной фольклористики. Таким образом, он наметил пути для дальнейшего развития фольклористики.

Ключевые слова: армянская музыкальная фольклористика, ритм, метр, собирательская деятельность, нотирование.

KOMITAS AND THE PROBLEMS OF ARMENIAN MUSIC FOLKLORISTICS

Abstract

Prof. Alina Pahlevanyan (Armenia)
PhD in Art, Honored Worker of Arts of RA
Komitas State Conservatory

Komitas's research in ethnomusicology is of great importance not only for the study of Armenian folk music, but that of other nations. Komitas is considered to be the founder of Armenian Ethnic Music Studies. Collecting several thousands of folk songs and tunes, he studied and classified them into genres. The next step was searching for the polyphony convenient for the Armenian music structure. This article attempts to explain why Komitas was the founder of the national school of music composition, as commonly accepted in Armenian musicology. The following problems propounded by Komitas are addressed to:

- ✓ What is the oral tradition in Armenian folk music? What role does permanent improvisation have inside in oral tradition?
 - ✓ What is the advantage of music notation? What losses can be registered in the case of notation? How do written and oral traditions relate to each other?
 - ✓ Revealing the “music dialects” typical for each region.
 - ✓ The problem of the existence or the absence of an author in folk song creation.
 - ✓ The viability of the songs, their lifespan. Which songs live longer and which do not?
 - ✓ Identifying the musical phrases typical for the songs and finding the formulaic expressions.
- To what extent may improvisation exist within formulaic constructions?
- ✓ The stationary approach in song collection work.
 - ✓ The rhythm in Armenian folk songs.

Obviously, Komitas surpassed his time-period preordaining several problems of folkloristics. Komitas actually proposed pathways for further development of ethnomusicology.

Key words: Armenian music folkloristics, rhythm, meter, music collection, transcription.