

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Լիլիթ Երնջակյան (Հայաստան)
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Ժամանակակից էթնոերաժշտագիտական աշխատանքներում հաճախ են քննարկվում երաժշտության և ազգային ինքնության, յուրայինի և օտարի, տեղայինի և ընդհանուրի հարաբերության հարցերը: Դրանց լուսաբանումը ներառում է նաև Սփյուռք հասկացության և տերմինի սեմանտիկ շրջանակների ընդլայնված մեկնությունները՝ զանազան էթնիկ փոքրամասնությունների, ազգային գաղթօջախների, տարագիր խմբերի մշակութային պատկերացումների ու կողմնորոշումների վերաբերյալ: Վերջին տարիներին լույս տեսած՝ սփյուռքահայ հեղինակների աշխատություններում տեղ են գտել հիշյալ մշակութաբանական դիսկուրսին արձագանքող դրույթներ, որոնց առնչումը հայկական սփյուռքում ձևավորված երաժշտամշակութային իրողություններին հստակեցնում է ազգային երաժշտական ինքնության սահմանների ընկալումները, ասպարեզ հարթում ընդհանուր երաժշտական տարածքում էթնիկ ավանդույթների բազմազանությունն ու գեղարվեստական մտածողության կանոնական հատկանիշները կարևորելու համար: Նման մոտեցումը նոր կոմպաններ է տրամադրում արևմտահայության մշակութային կենտրոնի՝ «հայկական Պոլիսի» երաժշտական արվեստի ու կենցաղի առանձնահատկությունների և, մասնավորապես, Անատոլիայի երկրամասում ստեղծված բազմազգ գեղարվեստական ավանդույթների ուսումնասիրության համար, որոնցում հայկական տարրն ու հայ երաժշտական ավանդույթի պատմական դերը դեռևս միջազգային ճանաչում չեն ստացել:

Հայտնի է, որ Կոմիտասը չի ընդունել քաղաքային, ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտությունն իբրև ազգային-ժողովրդական դիմագիծ ունեցող արվեստ: Իր աշխատությունը գիտակցաբար «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» անվանելով՝ նա բացառել է քաղաքային ֆոլկլորի գոյությունը. «*քաղաքացիք ոչ մի ժողովրդական երգ չեն ստեղծել*», - գրել է Ա. Չոպանյանին ուղղված իր նամակում¹: Քաղաքային, հատկապես աշուղական երգարվեստի նկատմամբ ունեցած նրա հակասական վերաբերմունքն առիթ է տվել տարածայնությունների, ձևավորել

¹ Տե՛ս Ռ. Աթայան, Դիտողություններ հայ քաղաքային ֆոլկլորի մասին, *Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1959, 1, էջ 67:

միմյանց հակադրվող «արևելյան» և «հայկական» ըմբռնումները, սկզբնավորել «օտար» ժանրերի և մեղեդիների բնութագրերի քննարկումները հայ երաժշտագիտության էջերում:

Շոշափված խնդրի հետազոտական ելակետը բնավ չի ենթադրում Կոմիտասի արտահայտած մտքերի կամ տարարժեք գնահատականների քննադատությունը: Հայ երաժշտության մեծ երախտավորի կողմնորոշումը՝ ուղղված ազգային երաժշտական ինքնության ապացուցմանը, չի բացառում այլ տեսակետների առկայությունն ու մեկնաբանման անհրաժեշտությունը:

Որո՞նք են, այնուամենայնիվ, աշուղական երգարվեստի և կամ ընդհանրապես ժողովրդապրոֆեսիոնալ ստեղծագործության ցանկացած ոլորտի՝ մուղամաթի, սազանդարական երաժշտության, քաղաքային-ժողովրդական երգի անընդունելի կողմերը, որոնց հիմամբ այդ ժանրերը գիտակցականի կամ ենթագիտակցականի մակարդակում դուրս են մղվում հայ երաժշտական ինքնության հարացույցից:

Բազմադարյան հոգևոր մոնոդիայի, երաժշտական բանահյուսության զտարյուն ժանրերի համեմատ՝ հիշյալ բնագավառը բնութագրվում է մի շարք հիմնորոշ հատկություններով, որոնք այն կամրջում են «մերձավորարևելյան» գեղարվեստական ավանդույթին: Սկզբունքային ընդհանրությունները նկատելի են թե՛ ձևակառուցվածքային առանձնահատկություններում, թե՛ տաղաչափության մեջ, թե՛ ձայնակարգային համակարգում, թեև եզրաբանությունը օտարածին է՝ պարսկա-արաբա-թուրքական: Ընդհանրությունները բնավ չեն ենթադրում միակողմանի ազդեցություն, առավել ևս՝ ազգային ավանդույթում խոր հիմքեր ունեցող ժանրերի թերագնահատում: Երաժշտաբանաստեղծական կամ պատմողական ավանդույթը հնարավոր չէ փոխառել կամ ընդօրինակել մեխանիկորեն, եթե չկա խորքային մշակութաբանական հենք:

Ըստ ամենայնի, Կոմիտասի քննադատական խոսքն առավելապես ուղղված է եղել ոչ թե ավանդական ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգարվեստի, այլ դրա կատարողական ոճի անհանդուրժելի, ազգային պատկերացումների դիրքերից մերժելի կողմերին՝ ավելորդ գեղգեղանքներին, քիմքային կամ ռնգային ձայնարտարբերումներին և անհարկի ձգձգված վանկարկումներին՝ իբրև անճաշակ և ազգային ոճին անհարիր երևույթների:

Կոմիտասի գիտաստեղծագործական գործունեության տարիներին ազգային աշուղական դպրոցը զարթոնք էր ապրում և մեծ ժողովրդականություն վայելում: Սակայն նա նպատակ չի ունեցել զբաղվելու տվյալ ճյուղի

ուումնասիրությամբ²: Հայտնի է նաև, որ նա ոչ միայն սիրել ու գնահատել է իր ժամանակակից հայ աշուղների՝ Շիրինի, Զիվանու, Շերամի արվեստը, այլ նաև ինքն է վարպետորեն կատարել աշուղական երգեր: Ավելին, Կոմիտասի երաժշտաբեմական մտահղացումներին վերաբերող անտիպ նյութերից երևում է, որ հայրենի Քյոթահիա քաղաքում գրառած արևելյան-թուրքական կոչվող երկու երգ մտադիր է եղել օգտագործել իբրև աղոթք՝ իր երազած «Վարդանանց հերոսամարտի» երաժշտականացման համար: Այսուհանդերձ, իր հարազատներից ու ազգականներից գրառած թուրքերեն երգերը նա չի անվանել հայ-թուրքական, այլ, ամենայն հավանականությամբ, լեզվական խնդիրներից ելնելով, կոչել է «արևելյան-թրքական եղանակներ»: Նման հակասություն կա նաև քաղաքային երգարվեստի՝ լեզվաոճական և մեղեդային ակունքների բազմազանությամբ բնութագրվող ստեղծագործության վերաբերյալ Կոմիտասի արտահայտած մտքերի և նրա գիտահավաքչական ու կատարողական գործունեության միջև:

Նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ տեղ են գտել թե՛ քաղաքային, ազգային-հայրենասիրական երգեր, թե՛ դրանց ոճով մշակված հանրահայտ նմուշներ՝ «Արաքսի արտասուքը», «Հայ ապրինք», «Հայ մեռնինք» և այլն, որոնք նա կատարել է իր ժամանակի ազգային-ազատագրական տրամադրություններին համահունչ:

Քաղաքական հանգամանքներով և ազգի ինքնաճանաչման խնդիրներով պայմանավորված նրա զգուշավոր մոտեցումը նպաստել է տվյալ բնագավառի անտեսմանը հայ երաժշտագիտության որոշակի փուլում: Տարբեր առիթներով Կոմիտասի արտահայտած մտքերն ու տարարժեք գնահատականները բավարար հիմք չեն տալիս հստակեցնելու նրա վերաբերմունքն աշուղական երգարվեստի, մասնավորապես՝ «պարսկա-տաճկական» ավանդական եղանակների վերաբերյալ: Առաջնային խնդիր էր հայ երաժշտարվեստի, հատկապես եկեղեցական երգարվեստի ինքնատիպության պահպանումն ու հետագա զարգացումը ազգային գեղագիտական ընկալումներին հարազատ հունով: Այստեղից էլ՝ արևելյան գեղագիտական գործոնի և ճշմարիտ հայկականի առանձնացումը և հակադրումը: Ինչ վերաբերում է քաղաքային հայրենասիրական երգերին, ապա Կոմիտասը, տուրք տալով ժամանակի ազգային-ազատագրական տրամադրություններին, կատարել և պրոպագանդել է այդ երգերը, թեև ազգային պրոֆեսիոնալ արվեստի զարգացման պրոցեսում

² Այս մասին տե՛ս **Մ. Մանուկյան**, Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը, *Կոմիտասական* 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 227-244:

դրանք չի կարևորել³, նշելով, որ դրանցով «չենք կարող գաղափար տալ մեր ժողովրդական եղանակների մասին առհասարակ օտարներին և մանավանդ եվրոպացի երաժիշկներին»⁴:

Երկու գլխավոր՝ եկեղեցական և ժողովրդական ճյուղերի ուսումնասիրությամբ, նախանձախնդիր մոտեցումով նա ըստ էության լուծում էր հայ երաժշտության ինքնատիպ նկարագիրը հիմնավորելու և ինքնուրույնությունն ապացուցելու սկզբունքային խնդիրը: Եվ պատահական չէ, որ նրա տեսադաշտից դուրս էր, ինչպես նշեցինք, հայ քաղաքային, գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը՝ իբրև գեղագիտական սկզբունքների այլ համակարգով բնութագրվող և օտար արևելյան գեղարվեստական ավանդույթին հարող ճյուղ, որ միանգամայն հասկանալի է իր ժամանակի համատեքստում:

Հայ երաժշտարվեստի ինքնատիպության և եզակիության հավաստումով կնքված Կոմիտասի գործը և նման ընկալումով պայմանավորված ազգային երաժշտական կուռք դառնալու փաստը առիթ են տվել Արևմուտքի որոշ հայ հետազոտողների Կոմիտասի համոզմունքներում տեսնել նաև ընդհանրապես հայ ժողովրդի եզակիության հավաստումը: Օրինակ է բերվում Կոմիտասի արտահայտած բուռն վրդովմունքը 1900 թ. Լևոն Եղիազարյանի հրատարակած «հայ ժողովրդական երգերի հավաքածուի» կապակցությամբ, որով, ըստ Կոմիտասի, «օտարները սխալ կարծիք կարող են կազմել հայ ժողովրդի քարոյականի և մտավորի, անցյալի և ներկայի մասին»: Մի կողմ թողնելով Կոմիտասի զայրույթի և մտահոգության հիմքերը՝ պայմանավորված ժողովածունքում տեղ գտած մեղեդիների զգալի մասի ոչ հայկական ծագումով, նշենք, որ դրանց շարքում են նաև «Կիլիկիան», «Օրորոցի երգը» («Արի իմ սոխակ») և Տիգրան Զուխաջյանի «Լեբլեբիջի» օպերայից «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք» երգը, որոնք ազգային հուզական վերելք են առաջացնում: Նույն երգերը եվրոպացի գիտնականների և արվեստագետների կարծիքով (Պիեռ Օբրի, Վենսան դ'Էնդի) խոսում են հնդեվրոպական ժողովուրդների ազգակցության լայն սահմանների ու գեղարվեստական մտածողության ընդհանուր հատկանիշների մասին⁵:

Սկիռուքահայ համայնքներում ստեղծագործող արվեստագետների համար Կոմիտասի անձն ու գործը ձեռք են բերել Հայրենիքը մարմնավորող խորհրդի, Հայրենիքը երաժշտական լեզվով մտապատկերելու և վերապրելու, յուրայինին և

³ Տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 68:

⁴ *Գրական նշխարք Կոմիտաս Վարդապետի բեղուն գրչէն*, աշխատասիրութիւն դր. Աբել Վրդ. Օղլուգեանի, Մոնթրէալ, «Քրիստոնէական Ուսման եւ Աստուածաբանութեան Կեդրոն», 1994, էջ 231:

⁵ Տե՛ս *Recueil de Chants Populaires Armeniens* (Հավաքածոյ հայոց ժողովրդական երգերի), Paris, 1900, Avant-Propos (նախաբան):

օտարին տարազատող ուղեցույցի նշանակություն: Սակայն ազգային ու մշակութային ինքնապահպանության դիսկուրսը բացարձակ նույնը չէ Հայրենիքում և Սփյուռքում: Ընդհատված պատմության ու մշակույթի կրողների համար մշակույթը վեր է ածվում պատմության, և այդ պատմական մշակույթի՝ նախնիներից ժառանգած գիտելիքի շարունակելիությունը ապահովվում է գիտակցական մակարդակում՝ տարբեր գաղթօջախներում ձևավորված երաժշտական կենցաղի համատեքստում:

Հայ մշակույթի բացառիկ ինքնատիպության կոմիտասյան «նարրատիվը» սփյուռքահայ որոշ էթնոերաժշտագետների (Սիլվիա Ալաջաջի⁶, Մելիսա Բիլալ⁷ և այլք) թույլ է տվել այն հարաբերել XIX-XX դարերում տարածված ազգայնական տեսությունների ու դրույթների հետ, վերլուծել գաղթօջախներում ձևավորված երաժշտական կենցաղի և ավանդույթների ողջ բարդույթը՝ համադրելով կամ հակադրելով այն այսօրվա Հայաստանի երաժշտական իրողություններին: Ազգային երաժշտական ինքնության խնդիրների քննությունը Եղեռնին նախորդող և հաջորդող սոցիալ-քաղաքական և մշակութային համատեքստերում թույլ է տալիս պարզաբանել նաև Կոմիտասի երաժշտատեսական դատողություններում ամփոփված իրարամերժ մտքերի պատճառները: Կոմիտասի անձն ու գործը կարևորագույն, սակայն ազգային-մշակութային միակ չափանիշը չէ բազմաշերտ ավանդույթների ժառանգորդ սփյուռքահայերի երաժշտական մտածողության, ճաշակի ու նախապատվությունների հիմքերը մեկնելիս:

Գիտակցելով և կարևորելով Կոմիտասի լուսավոր գործունեությունը, որ նրան մշակութային հերոս է դարձրել թե՛ արևելահայերի, թե՛ արևմտահայերի գեղագիտական ու հայրենասիրական ընկալումներում, հարկ է ըմբռնել նաև արևմտահայերի «հայկականության» չափանիշները՝ իբրև Անատոլիայի բազմազգ երաժշտական մշակույթի հավասարազոր անդամի և կրողի: Սփյուռքի ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչները նոստալգիկ զգացողություններով են հիշում արևելյան գործիքային նվագներն ու ավանդական մեղեդիները՝ մականները, փեշրաֆները, սեմայիները, թուրքի և շարքի կոչվող քաղաքային ժանրերը, որոնցից շատերի հեղինակները հայ երաժիշտներն են եղել, ափսոսանք են հայտնում հարյուրավոր թուրքալեզու հայ աշուղների ու

⁶ **Melissa Bilal**, *The Oud: Armenian Music as a Means of Identity Preservation, Construction and Formation in Armenian American Diaspora Communities of the Eastern United States*, 2010, Columbia University.

⁷ **Sylvia Angelique Alajaji**, *Music and the Armenian Diaspora: searching for home in exile*, 2015, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

գործիքահարների չթարգմանված ու չուսումնասիրված ժառանգության համար, որ թուրքական սուլթանների հիացմունքն է առաջացրել⁸:

Միով բանիվ, օսմանյան մշակութային իրողությունից և դրա ժառանգորդի գիտակցությունից հրաժարվելը և բացառապես կոմիտասյան ազգային երաժշտական ինքնությունն ընդունելը տարակուսանք է հարուցում արևմտահայության որոշակի խմբերի մոտ, և նրանց իդենտիֆիկացիան Հայաստանի՝ հայրենիքի երաժշտական մշակույթի կրողի հետ հաճախ սիմվոլիկ բնույթ է կրում:

Ինքնության խնդրի քննարկումը գաղթօջախներում ձևավորված մշակութային ավանդույթների հոլովույթներում Սփյուռքի երաժշտագետներին մղում է նաև փոփոխվող կամ բազմաբաղադրյալ ինքնության գաղափարի դիտարկմանը, որով և մեկնաբանվում է հայ երաժշտական մշակույթի առանձնահատուկ դիրքը Արևելք-Արևմուտք կամ քրիստոնյա և մահմեդական Արևելքների խաչուղիներում: Տեղին է մեջբերել Խաչիկ Թուրյանի հարցադրումը հայկական Սփյուռքի՝ իր ողջ քաղաքական, գաղափարական, կենցաղային ու մշակութային տարբերություններով ու բազմաշերտությամբ, միասնական ու ամբողջական իրողության վերաբերյալ, որի հիմնական կռվանը համայն հայության համար գործող և հարատևող արժեքներն են՝ կրոնը, երաժշտությունը և եղեռնի ընկալումը⁹:

Հայոց Մեծ եղեռնը հայկական ինքնության հարացույցին նոր նշույթներ է հավելել, որոնցով սահմանազատվում են ժողովրդի տարբեր հատվածները. արևմտահայի, սփյուռքահայի պատմական հիշողության մեջ ողբերգության և նախկին տան հիշողությունը խորհրդանշող տարրերը՝ արևելյան գործիքներ (մասնավորապես՝ ուղը), Արևելքի դասական-ավանդական երաժշտական ժանրերը՝ ստեղծված Օսմանյան կայսրության տարածքում բնակվող ազգերի, այդ թվում՝ հայերի գործունեության շնորհիվ, չեն տեղավորվում կոմիտասյան դրույթներում բյուրեղացած հայ երաժշտության «ինչյունային կառուցում»:

Անկասկած, ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգարվեստի ազգային և ընդհանուր արևելյան թեքումները հնարավոր են դարձնում այդ արվեստի դիտարկումը միջմշակութային փոխազդեցությունների ոլորտում՝ չսահմանափակվելով զուտ ազգային խնդիրների քննությամբ և ինքնատիպության հավաստումներով. մեկուսացած մշակույթը չի բարձրանում իր ինքնարժեքից և գտնվում է իրեն պատկանող երևույթների ու փաստերի մշտական փնտրտուքի մեջ:

⁸ Տե՛ս **Lucina Agabian Hubbard**, *The Musical World of Armenians in Constantinople, Armenian Constantinople*, edited by Richard G. Hovhannisian and Simon Payaslian, 2010, pp. 287-308:

⁹ Տե՛ս **Khachig Tölölyan**, *The Armenian Diaspora and the Karabagh Conflict since 1988, Diasporas in Conflict: Peace-makers or Peace-wreckers?* Edited by Hazel Smith and Paul Staris, Tokyo. New York. Paris, 2007, p. 111.

Նոր հազարամյակն իր հետ բերում է նոր ընկալումներ և նոր չափանիշներ: Անատոլիայի բազմազգ մշակութային ավանդույթների՝ արևմտահայերի «նոստալգիկ» զգացողությունների և ազգային ինքնության ցուցանիշները լուսաբանող խնդիրները սկսել են վերանայվել և գնահատվել նաև տվյալ տարածքում ապրող ժողովուրդների երաժշտական ավանդույթների դիրքերից: Էլիոտ Բեյթսի «Երաժշտությունը Թուրքիայում» աշխատությունը նոր փուլ է նշանավորում երաժշտական թուրքագիտության մեջ՝ առաջադրելով «Անատոլիայի երաժշտական ավանդույթ» հասկացությունը վերաբժնորոգ և մեկնաբանող դրույթներ, որոնք կարևոր փաստարկներ են մերձավորարևելյան երաժշտական խառնարանում հայ արվեստի նշանակությունը գիտակցելու առումով¹⁰: Հետազոտական աշխատանքները հավաստում են, որ բազմաթիվ երգեր, որոնք կատարվել են հայերեն, քրդերեն և այլ լեզուներով, թարգմանվել են թուրքերենի, հետո միայն ծայնագրվել, տարածվել թուրքերենով, սակայն տվյալ ժողովրդի երաժշտական կենցաղում շարունակել են հնչել նաև իրենց մայրենի լեզվով:

Նման վկայություններն ու փաստերը, գիտակցված և մասամբ արծարծված հայ երաժշտագիտության մեջ¹¹, հիմք են տալիս քննության առնել «Թուրքական երգեր» խորագրի ներքո XIX-XX դարերում ծայնագրված ու հրատարակված ժողովածուներում ներկայացված նմուշների ազգային պատկանելության հարցը՝ հայ երաժշտության հետ ունեցած առնչությունների կամ երաժշտական «հայկականության» համատեքստում:

Հպանցիկ ներկայացվող ժողովածուներից ամեն մեկը յուրովի արձագանքում է հայ Սփյուռքի մասնագետների հետազոտություններում հնչող ազգային ինքնության խնդիրներին, որպես երաժշտական վկայություն: Դրանք են՝ Օտտո Աբրահամի և Էրիկ Ֆոն Հորնբոստելի «Թուրքական մեղեդիներ», Կոմիտասի «Արևելյան թրքական եղանակներ» և Բելա Բարտոկի Թուրքական ժողովրդական երաժշտություն Փոքր Ասիայից՝ հավաքածուները: Երեք էթնոերաժշտագետների գրառած թուրքերեն լեզվով կատարվող երգերի ժողովածուներն իրենց տեսակի մեջ եզակի նյութ են հայ-թուրքական երաժշտական փոխառնչությունների առանձնահատուկ բնույթը պատկերացնելու առումով: Թե՛ Կոմիտասի, թե՛ Հորնբոստելի բանասացները հայեր են եղել (մեկ-երկուսի բացառությամբ): Ժողովածուների հանգամանալից

¹⁰ Elliot Bates, *Music in Turkey*, New York, Oxford, 2011.

¹¹ Տե՛ս Լ Երնջալյան, *Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համալրեքստում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009; Հայ-թուրքական երաժշտական կապերի օրինակներից, *Հայ արվեստի հարցեր* 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 61-70:

ուսումնասիրության ու համեմատական քննության խնդիրները չեն տեղավորվում տվյալ հոդվածի շրջանակներում: Սակայն նույնիսկ ընդհանուր ծանոթացումը երգերի հիմքում ընկած ծայնակարգերի, տիպական ռիթմամեղեդային դարձվածքների, սկզբնական ինտերվալային թռիչքների և մեղեդային գծերի վարընթաց ելևէջումների հետ բավարար է դրանց զգալի մասը հարաբերելու նաև հայկական ժողովրդական, աշուղական և քաղաքային երգարվեստի համապատասխան նմուշներում դիտելի հատկանիշներին:

Կոմիտասն իր հայրենի քաղաք Քյոթահիայում գրառած երգերը վերնագրել է «Արևելյան-թրքական եղանակներ» և ինքնակենսագրականում նշել է, որ իր «*ազգայրոհմն ի բնե ծայնեղ է*» եղել, և իր ծնողների՝ թուրքերեն լեզվով ու եղանակներով հորինած երգերը քաղաքի ծերերը մեծ հիացմունքով են երգել¹²:

Հարազատների ու ազգականների երգածից նոր հայկական ծայնագրության՝ Համբարձում Լիմոնջյանի ստեղծած նոտագրության համակարգով գրառած 69 երգ պարունակող այս ժողովածուն Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության լավագույն գիտակ Ռոբերտ Աթայանի ճշգրիտ բնութագրմամբ՝ «Թուրքիայի հայաբնակ թրքախոս գավառական քաղաքի երաժշտական կենցաղում առկա փոխադարձ ներթափանցումների արտացոլումն է»¹³: Այն արևելյան երաժշտությանը բնորոշ ծայնակարգային մտածողությամբ ծավալվող մեղեդիների հարուստ հավաքածու է՝ իրենց համապատասխան մականների անվանումներով, ուր տեղ են գտել և՛ թուրքական, և՛ հայկական, և թե՛ եվրոպական երաժշտությունից ներթափանցած զանազան երևույթներ՝ բնորոշ քաղաքային երգարվեստին¹⁴:

Հասկանալի է, որ Օսմանյան կայսրության մշակութային-քաղաքական պայմաններում հարկադրաբար գործածվող թուրքերենով երգվող արևելյան ավանդական երգարվեստի այս նմուշները Կոմիտասը չէր կարող այլ կերպ անվանել, քան «թուրքական», թեկուզ ելնելով քաղաքային երգարվեստին տրված իր բնութագրերից: Հետամուտ իր գիտական ու ստեղծագործական խնդիրներին, հավատարիմ ազգային մաքուր ոճի անաղարտ պահպանման նպատակին, գործնականում նա առաջնորդվում էր իր մշակած համեմատական երաժշտագիտական սկզբունքներով՝ գրառելով ու կարևորելով թե՛ աշուղական,

¹² Տե՛ս Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 14, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյողակյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, նախաբան, էջ 19:

¹³ Նույն տեղում, էջ 22:

¹⁴ Նշելի է նաև, որ Կոմիտասի երկերի 14-րդ հատորում զետեղված են երկու այլ թուրքալեզու, «սակայն բացառապես հայ երգարվեստը» ներկայացնող «Բինգյուլ» և «Քյոռոլի» երգերը: «Քյոռոլի» հերոսական ասքի ծագումնաբանության և հայկական պատումների մասին տե՛ս Լ Երնջակյան, Քյոռոլի և հայ-թուրքական երաժշտական աղերսները, *Հայ արվեստի հարցեր 1*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 116-127:

թե՛ քաղաքային, թե՛ մերձավորարևելյան երաժշտարվեստում կայունացած ու լայնորեն կենցաղավարող հեղինակային ու անհեղինակ մոնոդիկ նմուշները: Պատահական չէ, որ Կոմիտասի լայնախոհ և իրավացի հարցադրումները մշակույթների փոխազդեցության և ընդհանուր հատկանիշների մասին հաճախ միակողմանի մեկնաբանությամբ են մեջբերվում հայ երաժշտության հարցերը շոշափող օտարալեզու որոշ հետազոտություններում¹⁵:

Օտտո Աբրահամի և Էրիկ Ֆոն Հորնբոստելի 1904 թ. հրատարակած «Թուրքական մեղեդիներ» ժողովածուն մեզ հետաքրքրող խնդրի ամենաբնութագրական երաժշտական իլյուստրացիաներից է¹⁶: Դրանում ընդգրկված 20 մեղեդիներից 19-ի կատարողը 12 տարեկան հայ տղա է Այնթափից՝ Ավետիս օղլու Ավետիսը: Մնացած մեկ երգը ծայնագրվել է 21-ամյա մարաշցի մահմեդական Ալիի երգածից: Ընդ որում, այդ մեկ երգի տարբերակն առկա է նաև Ավետիսի կատարումներում: Գերմանական դպրոցի ներկայացուցիչների ուշադրության կենտրոնում են ինտերվալային հարաբերությունները, տարբեր երգերում դրանց կրկնության դիրքերը, տարբերակված ինտերվալների դեպքում՝ ցենտային ցուցիչների, տոների, կիսատոների ու քառորդ տոների հաշվարկներն ու դրանց համապատասխան աղյուսակները կազմելու մեթոդական սկզբունքները: Առավել ուշագրավ են երաժշտատեսական բնույթի դիտարկումները՝ մեղեդիների ինտերվալային հիմքի համընկնումը հին արաբա-պարսկական երաժշտական համակարգի հետ, եռատոների, սեպտիմային և օկտավային թռիչքների բացակայությունը, սահուն մեղեդիական դարձվածքների ու սկզբնական կվարտային թռիչքների գերակշիռ ներկայությունը:

Կարևոր նկատառումներից է այդ երգերում կիրառված զուսպ մելիզմատիկան՝ տեքստի եղանակավորման ելևէջային դարձվածքների տարբերակված կրկնություններում և փոփոխական չափի պայմաններում, որով դրանք տարբերվում են հեղինակներին ծանոթ այլ արևելյան մեղեդիներից: Ասերգային, հանկարծաբանական ոճի մեղեդիներն առանձնանում են իրենց մեկամաղձոտ բնույթով: Առանձնապես աչքի է զարնում երգերի տաղաչափական կառուցվածքի անկատարությունը, երաժշտական ու խոսքային տեքստերի գրեթե բացարձակ անհամապատասխանությունը: Հավելենք նաև, որ Ավետիսի կատարած երգերի ծայնակարգերի (միքսոլիդիական, փոյուզիական, էոլական) և դրանցում ծավալվող տիպական դիթամամեղեդային դարձվածքների

¹⁵ **Լ. Երնջակյան**, Հայ երաժշտարվեստի մեկնությունները օտար աղբյուրներում, *Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարդահրավերները*, հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողովի գեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 385-388:

¹⁶ Phonographierte Türkische Melodien von O. Abraham und E. von Hornbostel, *Zeitschrift für Ethnologie*, 36, 1904.

ուրվագծերն ու տարբերակման սկզբունքներն իրենց անմիջական զուգահեռներն ունեն Միհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» հատորներում և սերտորեն աղերսվում են Արևմտյան Հայաստանի երաժշտական բանահյուսության ու քաղաքային ֆոլկլորի երաժշտահուլական ու լեզվաոճական ոլորտներին¹⁷:

Հեղինակների մոտ որոշակի տարակուսանք առաջացնող հարցերը՝ երաժշտաբանաստեղծական կառույցի բաղադրիչների անկախության կամ շեշտադրական անհամապատասխանությունների, երաժշտական ելևէջի անսովոր երանգների վերաբերյալ, առավել մեծ վերապահումներով շարադրված են Բելա Բարտոկի «Թուրքական ժողովրդական երաժշտություն Փոքր Ասիայից» ժողովածուի առաջաբանում, որ անվանի կոմպոզիտորի վերջին էթնոերաժշտագիտական աշխատությունն է¹⁸: Թուրքական կառավարության որոշումով 1936 թ. Բարտոկը Թուրքիա էր հրավիրվել ժողովրդական երաժշտության հավաքչական աշխատանքներն իրականացնելու և բնագավառի ուսումնասիրությունները խթանելու առաքելությամբ: Կոմպոզիտորին ուղեկցողների և գիտարշավային աշխատանքների մասնակիցների թվում է եղել ժողովրդական կուսակցության անդամ, կոմպոզիտոր Ադնան Սայգունը, որի հետ հետագայում Բարտոկի հարաբերություններն անհայտ պատճառներով խզվել են: Ձայնագրությունները կատարվել են Ադանայի վիլայեթի տարբեր գյուղերում, Սեբաստիայի Վարթան գյուղում, Անկարայում, Ուրֆայում:

Այս արժեքավոր ժողովածուի ընդհանուր բնութագրին և առաջաբան հոդվածում տեղ գտած թուրքամետ գաղափարներին, վիճելի փաստարկներին ու եզրահանգումներին, ինչպես նաև Բարտոկի բնորոշմամբ «կասկածելի ծագում ունեցող» երգերի քննությանն անդրադարձել ենք մեր մի շարք հրապարակումներում¹⁹:

Ասենք միայն, որ Բարտոկի համար տարօրինակ, ընդհուպ հանելուկային թվացող մի շարք երևույթներ բացատրելի են այդ երգերից շատերի ազգային-ժողովրդական հիմքերի այլ՝ Բարտոկի կողմից երբևէ չհիշատակված, հայկական սկունքներով: Փորձառու ֆոլկլորագետի զարմանքն են հարուցել իրենց ծննդավայրն ու ծագումը չհիշող անգրագետ բանասացներից շատերի կատարած երգերի բանաստեղծական ու երաժշտաարտահայտչական հատկանիշների ինքնատիպությունն ու ավարտվածությունը, գրական արտահայտություններն ու աղավաղված, անհասկանալի «թուրքերեն» բառերը,

¹⁷ Մ. Թումաճան, *Հայրենի երգ ու բան* 4, խմբ.՝ Զ. Թազակչյան, Երևան, «Ձանգակ-97», 2005:

¹⁸ Bela Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, 1976.

¹⁹ Տ՝ս Լ. Երնջակյան, Նորահայտ էջեր հայ-թուրքական երաժշտական աղերսների պատմությունից, *Հայ արվեստի հարցեր* 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 56-67:

գործիքային հանկարծաբանության սկզբունքները, խոսքերի ու մեղեդիների շեշտադրական անհամապատասխանությունը, լրացուցիչ վանկերով դրանք կանոնավորելու միտումը, տեքստերի ալեգորիկ շերտի և ինտերպոլյացիաների անբնական առատությունը և այլն: Եթե բոլոր տարակուսանքներով և չբացահայտված խնդիրներով հանդերձ Բարտոկը «Թուրքական ժողովրդական մեղեդիները» համեմատել է հունգարականի հետ՝ դրանց միջև եղած ընդհանրությունների դիտակետից, ապա անհամեմատ արդյունավետ է այդ երգերի լուսաբանումը հայկական մոնոդիայի տարբեր ժանրային դրսևորումների համատեքստում: Ժողովածուի մեղեդիների որոշակի խմբի ուսումնասիրությունն ի հայտ է բերում դրանց ծագումնաբանական ընդհանրությունները հայ ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ձայնակարգային-ելևէջային ու կառուցվածքային հատկանիշների հետ:

Թուրքական երաժշտությանը վերաբերող նոտային կամ գիտական հին ու նոր հրապարակումները հետազոտելիս մշտապես առնչվում ենք հայ ավանդական երաժշտարվեստի միտումնավոր կամ ակամա անտեսման իրողությանը: Պատմաքաղաքական հանգամանքներով թելադրված հայ-թուրքական հարաբերությունները երբևէ բարենպաստ պայմաններ չեն ստեղծել մշակույթային կապերի իրական պատկերը ներկայացնելու և, առանձնապես, թուրքական երաժշտության ձևավորման ընթացքում նաև հայ երաժշտական ավանդույթն ու հայ երաժիշտ-երգահանների դերն ըստ հարկի կարևորելու համար:

«Թուրքական երգեր» խորագիրը կրող ժողովածուներում զետեղված նյութն ու դրա մեկնությունները տարաբնույթ նպատակներ ու հիմնավորումներ ունեն: XIX դարի վերջի և XX դարասկզբի «ազգային երաժշտական մոդելը»՝ ստեղծված ազգերի ինքնաճանաչման տրամաբանությամբ, խարսխված էր ժողովրդական երգի կանոնացման ու ներկայացման խնդիրներին և հնարավորություն էր տալիս մեծ ու փոքր, քաղաքական անկախություն ունեցող կամ չունեցող ազգերին հնչեցնելու իրենց ձայնը, և այդ ձայնը պետք է հնչեր ազգային լեզվով: Այդ մոդելով է առաջնորդվել Կոմիտասն իր գիտահավաքական գործունեության առաջնային հարցերում: Արևելյան-թրքական ժողովածուն իր ընդհանուր արևելյան ընդգրկումով ազգային-լեզվական և հոգևոր շունչ չէր հավելում նրա գործին: Հորնբոստելի պարագայում հասկանալի է Արևմուտքի էթնոերաժշտագիտության հիմնադիրներից մեկի մասնագիտական հետաքրքրությունը ոչարևմտյան՝ ի շարս աֆրիկյան և ասիական այլ մշակույթների, նաև թուրքականի նկատմամբ:

Պետական պատվերով կատարած Բարտոկի աշխատությունը միտված էր թուրքական նոր ինքնության ներկայացմանը: Ցավոք, այն իր ապակողմնորոշող դրույթներով դարձել է հայ ավանդական և կոմպոզիտորական արվեստին առնչվող ուսումնասիրությունների պատմատեսական ուղեցույց:

Անատոլիայի երաժշտական ավանդույթների մասնատեր արևմտահայերի կամ սփյուռքահայերի պատմական հիշողության մեջ պահպանված և խնամքով սերունդներին փոխանցված մեղեդիների ու պարեղանակների հարուստ գանձարանի նմուշները՝ թեկուզ օտարալեզու, փոխակերպված կամ աղճատված, ազգային մշակութային ժառանգության պատմական բաղադրիչներից են: Դրանց հայտնաբերումն ու լուսաբանումը նոր հորիզոններ են բացահայտում էթնոերաժշտագիտության ոլորտում վերաարդիականացած մշակութային ինքնության և միջմշակութային իրողությունների քննության համար:

Ազգային երաժշտական ինքնության հարատևող և մշտական արժեքների կոմիտասյան հարացույցը չի ընդգրկում, սակայն չի բացառում սեմանտիկ խորհրդանշական լիցքեր պարունակող համաարևելյան գեղագիտական արժեքների կարևորումը հայ ավանդական երգարվեստի ընդհանուր համատեքստում:

Ամփոփում

Հոգվածը շոշափում է ազգային երաժշտական ինքնության կոմիտասյան պատկերացումների հիմքերն իր ժամանակի համատեքստում: Պատմաքաղաքական հանգամանքներով և ազգային մշակույթի ինքնաճանաչման խնդիրներով պայմանավորված՝ Կոմիտասի հակասական դիրքորոշումը աշուղական երգարվեստի, արևելյան ավանդական եղանակների, ինչպես նաև թուրքալեզու երգերի վերաբերյալ, ձևավորել է միմյանց հակադրվող՝ «արևելյան» և «հայկական» ըմբռնումներն ու «օտար» ժանրերին տրվող բնութագրերը: Խնդրի քննությունը և հետազոտական ելակետը չեն ենթադրում Կոմիտասի արտահայտած մտքերի կամ տարարժեք գնահատականների քննադատությունը: Հայ երաժշտության մեծ երախտավորի կողմնորոշումը՝ ուղղված ազգային երաժշտական ինքնության եզակիության ապացուցմանը, չի բացառում այլ գիտական տեսակետների կարևորումը: «Թուրքական երգեր» կամ «Թուրքական մեղեդիներ» խորագրի ներքո XIX-XX դարերում ձայնագրված և հրատարակված մի շարք երաժշտական հավաքածուների ուսումնասիրությունն առաջարկում է մշակութաբանական կարգի հարցերի հստակեցման և երաժշտական «հայկականության» սահմանների ճշգրտման անհրաժեշտությունը:

Բանալի բառեր՝ ազգային ինքնություն, սփյուռք, ֆոլկլոր, արևելյան եղանակներ

КОМИТАС И НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Резюме

**Лилит Ерниджакян (Армения) доктор
искусствоведения, профессор
заслуженный деятель искусств РА
Институт искусств НАН РА**

В данной статье рассматриваются основы комитасовских представлений о национальной музыкальной идентичности в контексте его времени. В связи с историко-политическими обстоятельствами и проблемами самопознания национальной культуры, неоднозначная позиция Комитаса по отношению к ашугской музыке, традиционным восточным мелодиям, а также туркоязычным песням сформировала противоположные понятия “восточного” и “армянского”, а также привела к возникновению ряда характеристик, определяющих “чужеродные” жанры. Исходная точка нашего исследования и рассматриваемая нами проблема не предполагают критику комитасовской точки зрения или различных оценок. Позиция выдающегося деятеля армянской музыки, направленная к установлению уникальности армянской музыкальной идентичности, не исключает существование иных научных аспектов.

Изучение целого ряда сборников, записанных и опубликованных в XIX-XX вв. под заглавием “Турецкие песни” или “Турецкие мелодии” выдвигает необходимость разъяснения ряда культурологических проблем и конкретизации в пределах музыкальной “армянскости”.

Ключевые слова: национальная идентичность, диаспора, фольклор, восточные мелодии.

KOMITAS AND NATIONAL MUSICAL IDENTITY

Abstract

**Dr. Prof. Lilit Yernjakyan (Armenia)
Honored Worker of Art of RA
Institute of Arts of NAS RA**

This paper addresses the criteria according to which the outstanding Armenian musician Komitas defined national musical identity and sheds light on the contradictory statements more often than not drawn from historical-political circumstances and the cultural setting. Komitas's views on *ashough* art, oriental melodies and the songs sung in Turkish, generated the contradictory concepts of “Oriental” and “Armenian” music and even led to the identification of the distinguishing features of “foreign” genres.

Komitas's evaluations and statements about the unique features of Armenian national music claimed to be free of any “foreign” element, have revealed that those statements were not meant to undermine the importance of other approaches. The examination of various musical recordings produced in the XIX-XX centuries under the title “Turkish Songs” or “Turkish Melodies” makes it necessary to offer new criteria for the definition of culturological issues in general and the identification of the musical “Armenianness”, in particular.

Key words: national identity, diaspora, folk music, oriental melodies.