

Դանիել Երաժիշտ (Հայաստան)

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.58453/29537967–2022.7–02

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱԼԲԵՐՏ ՇՎԱՅՑԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒ

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

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

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

² Там же, с. 329.

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

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

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

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

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

³ Там же, с. 328.

⁴ Там же, с. 332.

⁵ Там же.

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

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

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

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

Ծաղկած բալենին

Իր գույնըն է նվիրել

Սոխակների ծայներին՝

Որքան մեղմ են նրանք հնչում

Գարնանային լուսաբացին:

Եվս մեկ տարբերակ.

Սոխակըն է դալլալում,

Բազմած ճյուղին դեղձենու.

Ծաղկանց բույրը, գույնը վառ

Ներխուժել են երգի մեջ:

Գարնանային առավոտ:

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ **А. Швейцер**, укр. соч., с. 365.

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

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

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

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

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

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

Ախր ես ինչպէս վեր կենամ գնամ,

Ախր ես ինչպէս ուրիշ տեղ մնամ:

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

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

Մենք դեռ կանդրադառնանք հորովելներին, գութաներգերին և այլ երկրագործական երգերին:

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

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

«Հով արեք, սարեր ջան»

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

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

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 17:

«Երկինքն ամպել է»

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

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

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

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 25:

¹⁶ **А. Швейцер**, укр. соч., с. 374.

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

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

«Անտունի»

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

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

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

«Ծիրանի ծառ»

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

«Քելե, քելե»

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

«Կուժն առա, ելա սարը»

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

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

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 37:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 45:

²¹ Նույն տեղում, էջ 69:

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

«Ջուր կուգա վերին սարեն»

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

«Էս առուն»

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

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

²² Նույն տեղում, էջ 125:

²³ Նույն տեղում, էջ 151:

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

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

«Անձրնն եկավ»

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

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

«Գարուն ա»

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

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

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

²⁷ Նույն տեղում, էջ 136:

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

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

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

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

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

²⁹ Նույն տեղում, էջ 224:

³⁰ **А. Швейцер**, ук. соч., с. 328.

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

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

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

«Գութաներգ»

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

«Լոռու գութաներգ»-ում ասվում է³³.

Օրհնյալ է Աստված,

Հիշյալ է Աստված:

Հո՛, հո՛, յո՛ւն, հո՛...

Լուսը լուսացալ,

Հա՛, հա՛,

Փանք քեզ, Տեր,

Բարին շաքացալ:

Հե՛, հե՛, հե՛...

Պռնրե՛, ջան՛, հո՛, պոռո՛ր,

³² Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 2:

³³ Նույն տեղում, էջ 94:

Հո՛, պոյնուգի ջան՛.

Հո՛, ոռ՛, ա՛յ, հո՛, ոռ՛, ա՛յ,

Քե՛ մաւրադ.

Շի՛մալ, ջան՛, հո՛, ոռ՛, ա՛յ,

Քե՛ մեռնիմ.

Լա՛ջին, ջան՛, հո՛, ոռ՛, ա՛յ...

Մեկ այլ գութաներգում մաճկալը գոչում է³⁴.

Ձի՛գ փու, քաշի՛, ա՛յ եզը.

Ա՛րա, հո՛...

Աստված պահե քու փերը...

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

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

Հո՛լ արա ակը, ջան՛ աղբեր, ջան՛...

Դե, սի՛րուն, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ,

Դե՛, ծի՛րան, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ...

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

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

³⁴ Նույն տեղում, էջ 20:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 109-110:

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

Սերմե՛, սերմե՛, այ՛ մըշակ...

Սո՛ւրբ ա, սո՛ւրբ ա քու փեշակ...

Մինը հազար տոր, Ա՛ստված...

Քե՛զ ձեն կըտան տեր–մշակ:

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

Եկեղեցու երգ ու տաղ –

Յոհան Սեբաստիան Բախ:

Երգեհոնը նավ դարձրած,

Դարերի ծովով անցած՝

Հոգու Բաքու, մալուխ –

Յոհան Սեբաստիան Բախ –

Նուրաների ակոսով

Հողը շրջին երկուսով՝

Բախը՝ ինքը մաճկալ հեզ,

Բախը նաև քաշող եզ:

Հասկը չտեսած, կուրացավ:

Յոհան Սեբաստիան Հաց:

Երգեհոնի հոգոց թնդաց՝

Յոհան Սեբաստիան Աստված:

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

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

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

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

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

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

³⁷ Там же.

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

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

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

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

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

ՀՈՒՆՁՔ

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

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

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

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

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

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

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

Վերջաբան

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

³⁹ Նույն տեղում, էջ 9–10:

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

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

Շողքըն ընկավ անտառին...

Աստված կըտա մըշակին...

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

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

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

Հիշմի՛ է Աստված...

Լուսը լուսացավ.

Հա՛, հա՛,

Փանք քեզ, Տէր...

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

Ամփոփում

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

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

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

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

Daniel Yerazhisht (*Armenia*)

Honored Worker of Art, Professor

Komitas Museum-Institute

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

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

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

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