



ՀՀ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ, ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ,
ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ՍՊՈՐՏԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք

Հատոր Թ



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

Y E A R B O O K

Volume IX



KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

**KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE
YEARBOOK
Volume IX**

Articles

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2024



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ՏԱՐԵԳԻՐՔ
Հատոր Թ**

Գիտական հոդվածներ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2024

Հրատարակվում է Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհուրդների որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ ՇԱԽՆՈՒԼՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)

Խմբագրական խորհուրդ՝

Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ	(արվեստագիտության թեկնածու)
Միեր ՆԱՎՈՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ	

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք.— Եր.:
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2024 թ.:
Հատոր Թ.— 192 էջ:

Հատորը ներկայացնում է Կոմիտասին, նրա ստեղծագործությանը,
կոմպոզիտորական գրելաոճին, բանաստեղծական ժառանգությանը նվիր-
ված հոդվածներ, ինչպես նաև ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ
երաժշտության ոլորտում հետազոտություններ:

ISSN 2579–2830

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2024

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2024

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENTS

Գլուխ Ա. ԿՈՄԻՏԱՍ **Chapter I: KOMITAS**

ԼՌՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂՄՈՒԿԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ. «ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՄՏԱԾԵԼԱԿԵՐՊԻ» ՏԱՐԻԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՑՔՈՒՄ 8

Արսեն Բոբոխյան
ON THE BORDERLINE OF SILENCE AND NOISE: TRAITS OF PREHISTORIC THOUGHT IN THE
WORLDVIEW OF KOMITAS
Arsen Bobokhyan

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՀԱՐՄՈՆԻԱՅԻ ԶԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ (ՄՈԴԱԼ) ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ26

Մհեր Նավոյան
MODAL CHARACTERISTICS OF KOMITAS'S HARMONY
Mher Navoyan

Գլուխ Բ. ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ **Chapter II: FROM TRADITIONAL MUSIC TO ART MUSIC**

ԿԱՄՐՋԵԼՈՎ ԴԱՐԵՐԸ. ՏԱՂԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍԻ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ
ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ44

Նանե Միսակյան
BRIDGING CENTURIES: THE ECHOES OF *TAGH* ART IN THE WORKS OF EDGAR HOVHANNISYAN
Nane Misakyan

Ս. ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ «ՆՈՐԱՀՐԱՇ ՊՍԱԿԱԽՈՐ» ԾԱՐԱԿԱՆԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՎ
ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐՈՒՄ 74

Դանիել Երաժիշտ
THE HYMN *NORAHRAՏ՝ PSAKAWOR* BY ST. NERSES SHNORHALI IN CHORAL WORKS BY
KOMITAS AND MAKAR YEKMALYAN
Daniel Yerazhisht

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ
ԶԵՎԱԳՈՐՈՒՄՆԵՐԸ 81

Հայկուհի Սահակյան
SHEET MUSIC ILLUSTRATIONS OF KOMITAS'S WORKS
Haykuhi Sahakyan

Գլուխ Գ. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԸ

Chapter III: KOMITAS LIBRARY

ԽՄԻԱՎԱՐԻ «ՏԱՍԸ ՊԱՏՎԻՐԱՆՔՆԵՐԸ». ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐԸ
ԴԻՐԻԺՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇՈՒՐՋ 94

Լիլիթ Հարությունյան

THE TEN COMMANDMENTS OF THE CONDUCTOR: KOMITAS'S REFLECTIONS ON THE ART OF CONDUCTING

Lilit Harutyunyan

ՊԱՌԼ ԲՐՈՒՆՍԻ «ԿՈՆՏՐԱԼՏՈՅԻ ԽՆԴԻՐԸ» ԳԻՐՔԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ
ԱՆՁՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆՈՒՄ 115

Սոնա Սիմոնյան

*DAS PROBLEM DER KONTRAALTSTIMME BY PAUL BRUNS
IN THE PERSONAL LIBRARY OF KOMITAS*

Sona Simonyan

Գլուխ Դ. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Chapter IV: FOLK AND ASHOUGH MUSIC

ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴԱՍԱԿԱՐԳՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՀԱՅ ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ
ՈՐՈՇ ԵՐԳԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ 126

Աստղիկ Մարտիրոսյան, Ծովինար Արծրունի

*GENRE CLASSIFICATION PROBLEMS IN ARMENIAN FOLK MUSIC ILLUSTRATED
THROUGH SAMPLES OF RURAL FOLK SONGS*

Astghik Martirosyan, Tzovinar Artzrouni

ԱՇՈՒՂ ԽԱՅԱԹԸ ԵՎ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ 138

Հասմիկ Հարությունյան

ASHUGH KHAYAT AND ASHUGH TRADE UNION OF ALEXANDRAPOL

Hasmik Harutyunyan

Գլուխ Ե. ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ 123

Chapter V: KOMITAS LYRICS

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՈՐՈՇ ԶՈՒԳԱՀԵՒՆԵՐ ԼԵՋՎԻ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ 156

Աննա Ադամյան

*SOME PARALLELS BETWEEN KOMITAS'S POETRY AND PIANO WORKS IN THE CONTEXT OF
LANGUAGE AND MUSIC COMMONALITIES*

Anna Adamyanyan

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ XXI ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ 173

Տաթևիկ Շախկուլյան

KOMITAS'S LYRICS IN TWENTY-FIRST CENTURY ARMENIAN ART MUSIC

Tatevik Shakhkulyan

**Գլուխ Ա
ԿՈՄԻՏԱՍ**



**Chapter I
KOMITAS**

Արսեն Բորիսյան

պարմական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-8

ԼՌՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂՄՈՒԿԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ... «ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՏԱԾԵԼԱԿԵՐՊԻ» ՏԱՐԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՑՔՈՒՄ

Ներածություն

Կոմիտասագիտության առանցքային հարցերից է Վարդապետի տևական լուրջությունը կյանքի վերջին փուլում: Փորձելով ներթափանցել Կոմիտասի ներաշխարհը՝ մասնագետները դրա պատճառները փնտրել են ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ անհատական ոլորտներում¹:

¹ Կենսագրական բնույթի աշխատանքներում Կոմիտասի վիճակը կյանքի վերջին փուլում հիմնականում կապվում է 1915 թ. ցեղասպանության արհավիրքների վերապրումների հետ (հմմտ. օրինակ՝ **Ս. Գասպարյան**, *Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը*, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 97: **Ի. Յոլյան**, *Կոմիտաս*, Երևան, ԳԱ հրատ., 1969, էջ 40: **Ա. Шавердян**, *Комитас*, Москва, «Советский композитор», 1989, с. 77: **Խ. Սաֆարյան**, *Կոմիտաս Սքանչելագործ*, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 1999, էջ 203–221: **Խ. Բաղիկյան**, *Կոմիտասը՝ ինչպես եղել է*, Երևան, «Զանգակ», 2013, էջ 404–421): Առանձին աշխատանքներում (հմմտ., օրինակ՝ **Վ. Եղիազարյան**, Կոմիտասի բանաստեղծական աշխարհը, *Քրիստոնյա Հայաստանի երկաթաթափերը. Բացառիկ՝ նվիրված Կոմիտաս Վարդապետի և Հովհ. Թումանյանի ծննդյան 150-ամյակին*, Ս. Էջմիածին, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի հրատ., 2019, էջ 6–7) և հատկապես հոգեբանական ոճի վերլուծություններում, բացի ցեղասպանության հարվածից, շեշտվում են նաև այլ տրավմաներ (ծնողների կորուստ, մենակություն և այլն): Ընդ որում, եթե հեղինակների մի մասը Կոմիտասի հոգեվիճակը ներկայացնում է որպես խանգարում (**Մ. Գարագաշեան**, *Կոմիտաս. հոգեբանական վերլուծում մը*, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսության Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 2011: **Մ. Գարագաշեան**, *Կոմիտաս. Մեծ եղեռնի զոհը*, Երևան, «Դավ» հրատ., 2014: **R. Soulahian Kuyumjian**, *Archaeology of Madness: Komitas Portrait of an Armenian Icon*, London, Gomidas Institute, 2001.

Այս աշխատանքի սահմաններում, հիմնվելով առավելապես մշակութաբանական վերլուծությունների վրա, առաջարկում ենք ուշադրություն դարձնել լռության՝ «խորհրդավոր» պատճառի վրա, որում բացահայտվում է Վարդապետին բնորոշ սինկրետիկ մտածելակերպը²:

«Խորհրդավոր մտքի» հայտնությունը

Փարիզյան բժիշկների զեկույցներում խոսվում է Կոմիտասի «խորհրդավոր մտքի» (*idée mystiques*) մասին: Նրանք նշում են նաև,

Ռ. Սուլահյան-Կույումջյան, *Խելագարության ակունքներում: Կոմիտաս. հայ կուռքի դիմանկարը, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2015: Խ. Սաֆարյան*, նշվ. աշխ., 1999, էջ 203–221), ապա մյուս մասը մերժում է խանգարման վարկածը՝ Կոմիտասի վարքագիծը բնորոշելով ոչ թե որպես հիվանդություն, այլ՝ մեյամադություն (**L. F. Hovhannessian**, *Le R. P. Komitas – moine et musicien Arménien (1869–1935). Essai psychobiographique*, Doctoral Diss., Academie de Paris, Inivesrite René Decartes, C.H.H. – Port Royal, 1991. **L. F. Hovhannessian**, *Le Reverend Père Komitas – moine et musicien Arménien (1869–1935)*, *Journal de l'UMAF*, 1993, N 65 p. 14–24. **Լ. Ֆոլ-Հովհաննիսյան**, Կոմիտասը հոգեբուժարանում. հիվանդության նորահայտ փաստեր, *Հայություն*, Սփյուռքահայության հետ կապերի կոմիտեի պարբերաթերթ, 1993, N 11, էջ 6–8 և N 12, էջ 6): Այս տեսակետի պաշտպանության համար հմմտ. **Յ. Բրուտյան**, Կոմիտասը մեր փրկության փարոսն է, *Գիտություն և տեխնիկա*, 1995, N 7–9, էջ 37: **Յ. Բրուտյան**, *Կոմիտաս. հայոց փարոսը*, Երևան, «Հայաստան», 2009, էջ 6–43:

² «Սինկրետիկ» = «առասպելական» = «նախնադարյան» մտածողությունը աշխարհայացքի վաղագույն ձև է, որում մարդու տարատեսակ պատկերացումները, գործունեության ոլորտները, ժամանակն ու տարածությունը միաձուլվում են, առնչվում են իրար պարզ և ոչ դիֆերենցված ձևով: Սակայն այն մտածողության ձև է ընդհանրապես՝ առանց ժամանակային ցուցիչի (տարբեր տեսակետների մասին տես **L. Lévy-Bruhl**, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1910 և **Cl. Lévi-Strauss**, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 դասական հետազոտությունները): Այս հոդվածում քննարկվող հարցերի համատեքստում նշենք, որ ժողովուրդների պատմության վաղ շրջանին հատուկ «վիպական մտածողության» մասին խոսում է Ռիխարդ Վագները, որի նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք ունեն և որից խորապես ազդված էր Կոմիտասը. այդ նույն մտածողությունը Վարդապետն անվանում է «բնապաշտական» (**Մ. Նավոյան**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2020, էջ 56–57):

որ Կոմիտասի մոտ բացակայում է սեփական հիվանդության գիտակցումը, որ նա չի կորցրել վերացականը հասկանալու և գործածելու կարողությունը. ավելին՝ իրեն համարում է «բնության և կյանքի առեղծվածներին հաղորդակից»³:

Այս տվյալները ենթադրել են տալիս, որ Կոմիտասի վարքագծում առկա և ոչ ստանդարտ թվացող տարրերը⁴ կարող են մեկնաբանվել ոչ թե որպես հիվանդություն, այլ՝ մարդկային գիտակցության յուրահատուկ ձև: Այս իմաստով մասնագիտական գրականությունը վաղուց է քննարկում այն տեսակետը, թե ոչ ստանդարտ վարքագիծ կրողի աշխարհայացքը տարբեր հատկանիշներով հարում է մի կողմից հնագույն մարդու, մյուս կողմից՝ երեխայի աշխարհայացքին⁵: Բոլոր հիշյալ դեպքերում էլ մարդկային գիտակցության մեջ գերիշխում է առասպելամտածողությունը, որում զուգահեռ աշխարհին առավելություն է ձեռք բերում իրականության նկատմամբ, իսկ ժամանակի և տարածության զգացումը թուլանում է: Այս հոգեվիճակը հաճախ հանճարեղ մարդու վերջին հանգրվանն է դառնում⁶:

³ Ռ. Սուվաիյան–Կույումջյան, նշվ. աշխ., 2015, էջ 203–205, 208–209:

⁴ Նույն տեղում, էջ 208–209:

⁵ В. Иванов, Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии, *Ранние формы искусства*, ред. Е. Мелетинский, Москва, «Искусство», 1972, с. 131–135.

⁶ Հանճարը չի կարող սովորական (ստանդարտ) մտածողության կրող լինել: Սակայն բարձր ինտելեկտուալ հնարավորությունները օգնում են նրան պահպանելու կոգնիտիվ վերահսկողություն՝ նմանակելով սովորական մարդուն: Այդ նույն բարձր ինտելեկտն է ընկած հանճարի ստեղծագործության հիմքում: Բայց երեխայի ու նախնադարյան մարդու հետ հանճարին միացնում է պարզությունը, ինչպես նաև՝ իրականությունը, ժամանակն ու տարածությունը հաղթահարելու ձգտումը: Սա է թերևս պատճառը, որ հանճարը և նրա ստեղծագործությունն իր պարզությամբ ու սինկրետիկ բովանդակությամբ հասկանալի է լինում բոլոր ժամանակներում և տարածություններում ապրող մարդուն:

Նախնադարյան մտածելակերպի տարրերը

Վերն ասվածի տեսանկյունից տեղին է անդրադառնալ Կոմի-տասի համատեքստում քննարկվող «խելագարության հնագիտություն» (archaeology of madness) եզրույթին⁷: Կարծում ենք, որ այդ հասկացությունն իր արմատներով հանգում է ֆրանսիացի մտածող Միշել Ֆուկոյին, որն իր «խելագարության պատմություն», «Կլինիկայի ծնունդը. բժշկական տեսակետի հնագիտություն» և «Գիտելիքի հնագիտություն» աշխատություններում⁸ մի կողմից փորձում է վերլուծել խելագարության տևական պատմությունը և ժամանակակից աշխարհում՝ հնագույն հասարակություններից էապես տարբերվող դրա ընկալումը, մյուս կողմից՝ մարդու անդրգիտակցական վիճակների այն առանձնահատկությունները, որոնք ուղղակիորեն արտահայտվում են խոսքում/լեզվում և/կամ լռության մեջ՝ սահմանելով նրա այս կամ այն բնույթը: Ընդ որում, «հնագիտություն» ասելով՝ Ֆուկոն հասկանում է այն մեթոդը, որը թույլ է տալիս բացահայտել տվյալ դարաշրջանին բնորոշ մտածողության կառուցվածքը: «խելագարության հնագիտություն» հասկացությունն օգտագործվում է նաև կոգնիտիվ հնագիտության մեջ՝ փորձելով բացատրել հնագույն մարդու մտածողության համար սովորական տարրերը, որոնք արդի մարդու տեսանկյունից կարող են ընկալվել որպես ոչ ստանդարտ⁹:

Իսկ որո՞նք են առասպելամտածողությանը հատուկ այդ տարրերը: Դրանցից կառանձնացնե՞ինք չորսը՝ սինկրետիզմը, պանթեիզմը, ռոմանտիզմը և դրանց միջավայրն ու փոխկապակցվածու-

⁷ R. Soulahian Kuyumjian, op. cit., 2001.

⁸ M. Foucault, *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Librairie Plon, 1961. M. Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, Press Universitaires de France, 1963. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

⁹ D. S. Whitley, *Archaeology of Madness, Handbook of Cognitive Archaeology*, edited by T. Henley, M. Rossano, E. Kardas, New York and London, Routledge, 2019, p. 451–470.

թյունն ապահովող լռության միջավայրը: Բայց մինչ դրանց քննարկմանն անցնելը նշենք, որ Նախնադարյան մարդու մտածողության խնդիրը սկսեց շեշտվել Լուսավորության դարաշրջանում՝ ֆրանսիացի լուսավորիչների և ապա դասական շրջանի գերմանացի փիլիսոփաների կողմից, որոնց քաջաձանոթ էր Կոմիտասը հատկապես գերմանական կրթության տարիներից¹⁰:

Սինկրետիկ մտածողության մեջ տարատեսակ պատկերացումները կապվում են միմյանց առանց տարանջատման: Տվյալ դեպքում արվեստագետն առհասարակ այն անձն է, որը «հուզական արտահայտչականություն» ապահովելու համար կապ է ստեղծում մարմնի, հոգու, գիտակցության և զգացմունքի միջև¹¹, ինչն առաջին հերթին պահանջում է ոչ դիֆերենցված աշխարհայացք: Ասվածն ակնհայտ է Կոմիտասի պարագայում¹². օրինակ՝ խոսքի, լեզվի և մտածողության ընդհանրության¹³, աշխարհիկ և հոգևոր

¹⁰ Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., 2020, էջ 17–78:

¹¹ Այս մասին Կոմիտասի համատեքստում տես **M. Mina**, Emotional Communication in Music and Performance, *Komitas Museum–Institute Yearbook*, vol. VII, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2022, p. 179.

¹² Արվեստագետի ներաշխարհում միևնույն ժամանակ ապրում են գեղանկարիչը, բանաստեղծը, երաժիշտը, պոետը/գրողը, նրա մտքում մասնակցում են այս բոլորը մեկտեղ՝ միավորվելով ստեղծագործության մեջ: Այդպես է նաև Կոմիտասի պարագայում, որը գիտնական է, երաժիշտ, գեղանկարիչ և պոետ: Այս իմաստով Կոմիտասի ստեղծագործությունը արվեստի տարբեր տեսակների փոխներթափանցում է, օրգանական համաձուլվածք: Տես **Դանիել Երաժիշտ**, Կոմիտասի գեղարվեստական մտածողությունը Ալբերտ Շվայցերի արվեստի տեսության լույսի ներքո, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. է, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 59–63, 75–76. քննարկվում է նաև «նկարող երաժշտություն» հասկացությունը: Կոմիտասի բանաստեղծական տեքստերի՝ իր մշակած երաժշտությանը համահունչ լինելու մասին հմմտ. **Վ. Եղիազարյան**, նշվ. աշխ., էջ 7:

¹³ **Լ. Սահակյան**, Կոմիտաս վարդապետը և հայ կոմպոզիտորական դպրոցը, *Կոմիտասական*, N 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 219–221:

երգերի նույն ժողովրդական աղբյուրից սնված լինելու¹⁴, մշակութային և անհատական պարզության¹⁵ կամ մանուկների ու նրանց դաստիարակության¹⁶ մասին Կոմիտասի մտքերը սինկրետիկ մտածողության արտահայտչաձևեր են¹⁷:

Պանթեիզմը նույն հարթության մեջ է տեսնում աստվածայինը, տիեզերականը և բնականը՝ դրանով իսկ արտահայտելով վերոհիշյալ սինկրետիկ մտածելակերպին բնորոշ ոչ տարանջատված մոտեցում: Կոմիտասի աշխարհայացքը և ստեղծագործությունը լիովին վերարտադրում է բնության, մարդու, տիեզերքի և արար-

¹⁴ Հմմտ., օրինակ, **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 39, ինչպես նաև՝ **Մ. Հարոյան, Լ. Հարությունյան, Ա. Մուշեղյան, Ն. Մխակյան, Դանիել Երաժիշտ, Կոմիտաս Վարդապետի անձնական գրադարանը**, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 20–21, 26, 40:

¹⁵ Հմմտ., օրինակ, **Կոմիտաս, Պատմության երաժշտության, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդածներ երկու գրքով**, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Ա. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 144, 156: **Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, Հայ երաժշտության պատմություն**, Երևան, «Լույս», 1996, էջ 115: **Մ. Մարանջեան, Կոմիտաս վարդապետ, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում**, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 78:

¹⁶ **Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ**, կազմող՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1941, էջ 63–67: **Կոմիտաս, Մանկիկ Վահագնին, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդածներ երկու գրքով**, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Ա. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 74: Կոմիտասը բացառիկ մանկասեր էր և նրան լավ էին հասկանում երեխաները (հմմտ. **Ա. Ալեքսանյան, Կոմիտաս, Հրազդան, «Գայանե-Էդ-Յուր»** հրատ., 2011, էջ 34–36: **Ս. Սիմոնյան, Կոմիտասի սաները. Կարինե Ախիկյան-Խրիմյան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք**, հատ. Է, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 99–100):

¹⁷ Այս տեսանկյունից Կոմիտասի ձգտումը հայկական մշակույթը վերականգնել ոչ ֆրագմենտար, համալիր ձևով (**Մ. Նավոյան**, նշվ. աշխ., 2020, էջ 72) ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ձգտում վերականգնելու նախնական, ոչ դիֆերենցված հայկական միջավայրը:

չագործության այդ միասնական հարթությունը¹⁸: Արդեն Թոմաս Հարթմանը շեշտում է, որ կոմիտասյան միաձայնական երաժշտությունը կրում է «նախնականի/պրիմիտիվի... և մի ինչ–որ լուսավորյալ պանթեիզմի կնիքը»¹⁹:

¹⁸ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Դանիել Երաժիշտ**, նշվ. աշխ., 2022: Հմմտ. **Մ. Նավոյան**, նշվ. աշխ., 2020, էջ 20–21, 57: Քննարկվող համատեքստում ուշագրավ է Փ. Թերլեմեզյանի հետ հիվանդանոցում ունեցած խոսակցության դրվագը. նկարչության մասին խոսելիս՝ Վարդապետն ասել է. «հարկավոր է միայն լույս և բնություն». **Փ. Թերլեմեզյան**, Մի այցելություն հիվանդ Կոմիտասին, *Կոմիտաս. ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60–ամյակին*, կազմող՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1930, էջ 91: Հմմտ. **Ռ. Թերլեմեզյան**, *Կոմիտաս*, Երևան, ԳԱ հրատ., 1992, էջ 84: **Խ. Սաֆարյան**, նշվ. աշխ., 1999, էջ 214:

¹⁹ **А. Закарян**, *Русский композитор Фома Гартман и Комитас*, Ереван, «Гитутюн», 2019, с. 68: Պանթեիզմը փիլիսոփայական աշխարհայացք է և կապ չունի նախնական կրոնների կամ հեթանոսության հետ (ինչպես կարելի է ենթադրել պանթեիզմ բառի ստուգաբանությունից), թեև մի շարք հեղինակներ Կոմիտասի գործում շեշտել են արխաիկության ձգտող նման տարրեր: Այսպես, Կոմիտասի ճեմարանական սաներից Սիմոն Վրացյանը գրում է. «Ծիշյո է, Կոմիտասը արուեստագետ է լինելուց առաջ իրեն զգում էր Հայաստանեայց եկեղեցու սպասաւոր: Նա հաւատացեալ մարդ էր, եւ վեղարը նրա աչքում անարժէք բան չէր: Բայց բնութիւնն էլ դեր ունի մարդկային կեանքում: Թիֆլիսը զարթեցրեց նրա մէջ մարդը, արուեստագետ մարդը: Հին աստուածները սկսեցին շարժուել նրա հոգում եւ իրենց պահանջը դնել» (**Ս. Վրացեան**, *Կեանքի ուղիներով՝ դէպքեր, դէմքեր, ապրումներ*, հատ. Ա, Գահիրէ, տպ. Յուսաբեր, 1955, էջ 96: Հմմտ. նաև **Մ. Գարագաշեան**, նշվ. աշխ., 2014, էջ 53–71: **Մ. Տիգրանյան**, Երկու վարդապետ. Սահակ Ամատունի և Կոմիտաս, *Պարամբանասիրական հանդես*, 2022, N 2, էջ 209): Տիգրան Կամսարականը Կոմիտասյան երգի մեջ տեսնում է հեթանոս հեշտանք (**Կոմիտաս Վարդապետ**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 261), Առաքել Պատրիկը՝ Գողթան երգիչների հեթանոսական երգերի արձագանք (**Ա. Պատրիկ**, *Կոմիտասյան դրաման*, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, էջ 29), Ժամանակակից մամուլը՝ խոր հնություն, հեթանոսական ծագում, կապ հնագույն պաշտամունքի և հին ցեղային ոգու հետ (**Ա. Գրիգորեան**, *Թերթապատում. մամուլի անդրադարձները Կոմիտաս վարդապետի մասին (Պոլսոյ շրջան, 1910–1911 թթ.)*, գիրք Ա, Երեւան, «Անտարես», 2019, էջ 18, 30, 172, 186, 190, 284): Հմմտ. նաև Կոմիտասի կենսագրության հետևյալ դրվագները. 1913 թ. Պոլսում Վարդապետը նախագահել է «Եսայան սանուց միության» գրական ասուլիսները, որոնց ընթացքում քննարկվել են Լևոն Շանթի «Հին աստված-

Ռոմանտիզմը ևս ակնհայտ է Կոմիտասի աշխարհայացքում, քանի որ նա մշտապես շեշտում է անցյալի առավելությունը ներկայի նկատմամբ²⁰։ Որպես օրինակ այստեղ հիշենք 1911 թ. Ջմյունիայի

ներ»-ը, Դանիել Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»-ը (Մ. Գարագաշեան, նշվ. աշխ., 2014, էջ 83: Մ. Կիրակոսյան, Հայ մշակույթի երախտավորները. Կոմիտաս և Փանոս Թերլեմեզյան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Ա, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 61-62: Ս. Սիմոնյան, Կոմիտասի գրադարանը, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Զ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2021, էջ 122-123): Կոմիտասը Սիմանթոյին համարել է նոր Նարեկացի և իր «Տէր ողորմեա»-յում օգտագործել նրա «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» բանաստեղծության բառերը (Ա. Մեսրոպյան, Հուշեր, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 386-387: Վ. Վարդանյան, Հավերժ ճամփորդ, Երևան, «Հայաստան», 1969, էջ 195-196: Ս. Կուրտիկյան, Կոմիտասյան դրդանքներ, Երևան, «Հայաստան», 1969, էջ 57: Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., 2009, էջ 19: Ս. Սիմոնյան, նշվ. աշխ., 2021, էջ 123): Կոմիտասը Տիգրան Չիթունու աղջկա անունը կնքել է Հուրիկ Անահիտ (Տ. Չիթունի, Կոմիտասի հետ, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 290: Հմմտ. Ռ. Սուլաիյան-Կոյունջյան, նշվ. աշխ., 2015, էջ 160): Ըստ Վ. Վարդանյանի՝ մահվանից առաջ Կոմիտասն ասել է. «Մենք արևորդիներ ենք, հեթանոս արևորդիներ»՝ երգելով արևագալի մի երգ, որ խազգրքերից էր գտել (Վ. Վարդանյան, նշվ. աշխ., 1969, էջ 127): Հիշյալ տվյալներն ընդամենը խոսում են, որ Կոմիտասը հարգանք և հարազատություն է տածել բոլոր ժամանակների Հայաստանի և հայկական մշակույթի նկատմամբ։ Մինչդեռ մի տվյալ հստակություն է մտցնում Կոմիտասի բուն աշխարհայացքի խնդրում. այսպես, Կոստան Ջարյանի վկայության համաձայն՝ Կ. Պոլսում հայ արվեստի ապագայի մասին բանավեճեր են ունեցել Դանիել Վարուժանը, նույն Ջարյանն ու Կոմիտասը, և առաջին երկուսի «Հայկյան» (թերևս՝ հեթանոսական) արվեստին Կոմիտասը հակադրել է ժողովրդական բանահյուսության առաջնայնությունը (Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., 2020, էջ 26-27):

²⁰ Գերմանական ռոմանտիզմի ու դասական փիլիսոփայության (Յոհան Հերդեր, Ֆրիդրիխ Շելլինգ, Գեորգ Հեգել, Ռիխարդ Վագներ) և դրան բնորոշ հայեցակարգային խնդիրների (նմանակում, ցեղի ոգի/նախնական ոգի, մտածողության նախնական ձևեր՝ վեպ և առասպել, ժողովրդի ծագումնաբանություն, ինքնության հետ այդ ամենի կապը) ազդեցությունը Կոմիտասի աշխարհայացքի վրա մանրամասն բացահայտված է Մ. Նավոյանի կողմից (Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., 2020, էջ 17-18: Հմմտ. Մ. Նավոյան, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, Էջմիածին, 2017, N 5, էջ 104-106):

Մեսրոպեան վարժարանի ելույթում արտասանված խոսքերը. «Քաղաքակրթությունը, զգէ՛ր ժողովուրդներու մէջ, քաղաքաքանդութիւն է յաճախ... Մենք շահը, շահը յետամնաց ենք մեր նախահայրերէն... Մեր սիրտը լեցուն է վայրագութիւնով»²¹:

Լռությունը գերակայում է հնագույն մարդու նախաքաղաքային տրամադրության մէջ, որում չկա ժամանակի և տարածության կոնկրետ զգացում, անհատականության գիտակցում, օբյեկտն ու սուբյեկտը չեն տարբերվում միմյանցից. այդ միջավայրը դիֆերենցված չէ, այլ միաձուլված է բնությանը: Բնությունը կերպափոխող քաղաքակրթական աղմուկն այստեղ լիովին բացակայում է. լսվում են միայն հոսող ջրերի, շարժվող տերևների, քամու, հրաբուխների, կայծակի, ամպրոպի, կենդանիների, թռչունների և այլ բնածայներ: Մի կողմից ասվածը բնորոշում է հովվերգական, մյուս կողմից, սակայն, տարերայնորեն անկանխատեսելի ու դրանով իսկ էքզիստենցիալ հոգեվիճակներ²²:

Ժամանակի, տարածության, անհատականության բացակայության (= նվիրումի), օբյեկտի ու սուբյեկտի միաձուլման վիճակներն ակնհայտ են Կոմիտասի կերպարում և նրա ստեղծագործության մէջ²³, իսկ լռության և բնության պարզ ձայների նկատմամբ հար-

Քննարկվող համատեքստում հատկապես արժեքավոր են Հեգելի դիտարկումները ժողովրդական նախատիպի վերաբերյալ. փիլիսոփան ժողովրդական երգերը համարում է արվեստի նախնական փուլի այնպիսի արտահայտություն, որում ժողովրդի ընկալումներն ունեն ընդհանուր արտահայտություն և որոնցում անհատը դեռ առանձնացված չէ ժողովրդից: Հեգելին լրացնելով՝ Վագները նշում է, որ արվեստն այս դեպքում դառնում է ցեղի ոգու արտացոլում, որում պոեզիան և երաժշտությունը միաձուլ են (Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., 2020, էջ 31–32, 40):

²¹ Ա. Գրիգորեան, նշվ. աշխ., 2019, էջ 187:

²² Այստեղ տեղին են Բլեզ Պասկալի խոսքերը. «Անհուն փարածությունների հավիտենական լռությունը սարսափեցնում է ինձ» (Պասկալ, Սրբեր, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց», 2003, էջ 120: Հմմտ. Լ. Պետրոսյան, Լռություն. խոսքերից ու հնչյուններից անդին, Երևան, «Էդիթ պրինտ», 2022, էջ 25):

²³ Դանիել Երաժիշտը ցույց է տալիս, թե ինչպես էր Կոմիտասը նույնականացնում ինքն իրեն ժողովրդի ստեղծած կերպարների և առարկաների (շինական,

գանքն ու աղմուկից հեռանալու ձգտումը տեսանելի է Կոմիտասի ողջ կյանքի ընթացքում²⁴: Լուսկյացությունը փաստորեն Վարդապետի գործունեության վերջնարդյունքն է, որով նա կարծես միաձուլվում է բնազանցական a priori լուռությանը, վիճակ, որը ֆրանսիացի մասնագետները ճշտիվ բնորոշել են *mystique* եզրույթով, ճիշտ այնպես, ինչպես մեկ այլ մեծ ֆրանսիացի մտածող՝ Լյուսիեն Լևի-Բրյուլլը սահմանում էր պարզությամբ բնորոշվող նախնադարյան մարդու աշխարհայացքը²⁵:

Հոգևորականն ու հոգեբանը. չկայացած մի հանդիպման մասին

1922 թ. Վարդապետի ընկերներն ու «Խնամատար հանձնաժողովը» որոշում են նրան փոխադրել Վիեննայի Մխիթարյանների արքայություն՝ հայտնի հոգեբան Զիգմունդ Ֆրոյդի հետ հանդիպում կազմակերպելու նպատակով (ի դեպ, Արքայությունը գտնվում էր Mechitaristengasse 4 հասցեում, որն ընդամենը տասը րոպեի ոտքի ճանապարհ էր դեպի Ֆրոյդի տուն-աշխատավայր): Այս ծրագիրն իրականացնելու համար նրանք ձեռք են բերում Վիլ-Ժուլիֆի համաձայնությունը: Կարծես ամեն ինչ պատրաստ էր, սակայն անհայտ հանգամանքների պատճառով (պատասխանատվություն ստանձնելու բացակայություն, Մխի-

անտունի, պանդուխտ, սերմնացան, գութան, քաշող ուժ) հետ (**Դանիել Երաժիշտ**, նշվ. աշխ., 2022, էջ 75):

²⁴ Որպես օրինակ հմմտ. **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., 1941, էջ 25-26: **Ե. Տեր-Մինասյան**, *Հուշեր իմ կյանքից*, Երևան, «Մագաղաթ», 2005, էջ 23, 54 (Հաղթի դեպքը): **Մ. Հարոյան և այլք**, նշվ. աշխ., 2022, էջ 22 (խորհուրդն ուսանողներին՝ ցածր խոսելու մասին): Ուշագրավ են նաև հիվանդանոցում Փ. Թերլեմեզյանին ասված խոսքերը՝ «ես ինձ համար եմ երգում և այն էլ շատ կամաց» (**Փ. Թերլեմեզյան**, նշվ. աշխ., 1930, էջ 92: Հմմտ. **Ս. Գասպարյան**, *Կոմիտաս*, Երևան, Հայպետհրատ, 1947, էջ 41: **Ս. Գասպարյան**, նշվ. աշխ., 1961, էջ 97):

²⁵ *Participation mystique*-ի մասին հմմտ. **L. Lévy-Bruhl**, op. cit., 1910:

թարյանների կողմից առաջարկի մերժում և այլն) այն տեղի չունեցավ²⁶:

Ուշագրավ է, թե ինչպես կանցներ և ինչ արդյունք կունենար հոգևորականի և հոգեբանի հանդիպումը: Ճիշտ է, Կոմիտասն ու Ֆրոյդը բնույթով լիովին տարբեր կերպարներ էին. առաջինը մարդուն դիտում էր վերևից՝ խորհրդավոր հայացքով, երկրորդը ներքևից՝ մանրադիտակով: Սակայն նրանց գործելակերպի մեջ ընդհանուր գծեր կարելի է նկատել: Մասնավորապես, ավստրիացի գիտնականը Կոմիտասի նման իր հետազոտություններում վավերագրում էր առկա տվյալները, ապա թափանցում մարդու/հասարակության անցյալի խորքերը (ի դեպ, հաճախ օգտագործելով պատմաազգագրական տվյալներ)²⁷՝ հասկանալու համար նրաներկան. և սա արվում էր ինչպես հետազոտական, այնպես էլ բուժման նպատակով: Կոմիտասը ևս շեշտում էր իր ուսումնասիրության օբյեկտի՝ երաժշտության կարևորությունը որպես բուժման մեթոդի²⁸: Ահա այստեղ է, որ հոգևոր, արվեստին վերաբերող

²⁶ Ռ. Սուլաիյան–Կոյումջյան, նշվ. աշխ., 2015, էջ 210–211: **M. Karakashian**, Komitas: Past and Present Psychological Formulations, *Komitas Museum–Institute Yearbook*, vol. II, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2017, p. 14. Հմմտ. Մ. Գարագաշեան, նշվ. աշխ., 2014, էջ 168–169:

²⁷ Ֆրոյդը և նրա հիմնադրած հոգեվերլուծական դպրոցը, թեև ներկայումս ընկալվում են հոգեբանության պատմության տեսանկյունից, սակայն առասպելամտածողության, արքեստիպերի տեսության, արվեստի ծագման, հին և արդի առասպելների ուսումնասիրության բնագավառում այդ դպրոցի տեսակետները շարունակում են մնալ արդիական: Նման հետազոտություններում հաճախ է օգտագործվում պատմական, ազգագրական և հնագիտական ոճի գործիքակազմ (հմմտ., օրինակ՝ **G. Frankl**, *Archaeology of the Mind*, Indiana University, Open Gate Press, 1992):

²⁸ **Կոմիտաս**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ*, գիրք Բ, էջ 200–204: Հմմտ. Արուս Ոսկանյանի հիշատակությունը հիվանդ Չարենցի մասին. «Մորֆի ընդունեց, մի քանի բան կարողաց Կոմիտասի մասին»: Չարենցը միշտ խնդրել է Բակունցին Կոմիտասի գործերից երգել, որոնց Բակունցը ծանոթ էր Ճեմարանից (**Գ. Մահարի**, *Չարենց նամե*, Երևան, «Հայաստան», 1968, էջ 88, 96):

ու փորձնական գիտելիքները, հայտնվելով միևնույն սինկրետիկ աշխարհայացքի կաթսայում, միաձուլվում էին կամ վերադառնում էին իրենց նախնական վիճակին:

Վերջաբան

XX դ. սկզբի քաղաքական շրջանակները մոլորեցնում էին մարդկային հանրությաներին գլոբալ կամ լոկալ կոնստրուկտներով: Կենսատարածքներ ընդլայնելու ու բնապաշարներին տիրանալու աղմկոտ մոլուցքով տարված վերնախավերը հոշոտում էին միմյանց, իսկ նրանց խոսությամբ մշակույթը շարունակում էր մնալ զուտ որպես զուգահեռ իրականությունը բուն իրականությանը ձևականորեն հակադրելու միջոց, մարդկային գոյության և նրա ապագայի կեղծ արդարացում:

Այսպիսի պայմաններում գերզգայուն մշակութային գործիչները, որոնք բարձր էին գնահատում մարդու պատմական առաքելությունը, կանգնում էին գրեթե անլուծելի խնդրի՝ մարդկային էության անփոփոխության գիտակցման առաջ: Նիցշեն, Կոմիտասն ու նրանց նման «գերմարդիկ», հիասթափված այդ «բնազանցական օրինաչափությունից», տանել չկարողանալով նախորդ տողերում նկարագրված աղմուկը, տարանջատվում էին իրականությունից՝ օգտագործելով բնությունից տրված լռության անձեռնմխելի իրավունքը. պարզվում է, որ իրական աշխարհը հնարավոր էր ըմբռնել և «արդարացնել» միայն այդ լռության պայմաններում²⁹: Ահա այստեղ է, որ Կոմիտասի աշխարհայացքը

²⁹ Մարտին Հայդեգերին է պատկանում «խորհրդածող լռության տրամաբանության» տեսությունը՝ «սիգետիկա»-ն (հունարեն՝ *signa* – «լռել» բառից), որը լռությունը մեկնում է որպես գոյության ճշմարտությունը հիմնավորող մտքի տրամաբանություն. **S.-J. Bindemann, Heidegger and Wittgenstein: The Poetics of Silence**, Washington, University Press of America, 1981. **Տ. Վիադուֆեսկու**, Communication of Silence at Martin Heidegger: Sygetics – Logics of Thinking Silence, *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 2014, N 17, p. 49–54. հմմտ. **Լ. Պետրոսյան**, նշվ. աշխ., 2022, էջ 65:

տարանջատվում (դիֆերենցվում) է իրականությունից՝ շարունակելով մնալ ի սկզբանե չտարանջատված (ոչ դիֆերենցված, սինկրետիկ)։ մտային անցում, որը դժվարություններ է հարուցում նրա կյանքի վերջին շրջանի վարքագիծը մեկնող մասնագետների համար։

Լոռությամբ արտահայտված այս խորհրդավոր անցումը բազմաշերտ էր իր բովանդակությամբ։ Առաջին մակարդակում այն նմանվում էր լռության ուխտի, որի ընթացքում նվիրյալը հեռանում էր իրականությունից և ինքնամփոփման, մտահայեցության ու աղոթքի միջոցով ինքնակատարելագործվում՝ հաղորդակցվելով աստվածայինին³⁰։ Երկրորդ մակարդակում լռությունը բողոք էր ընդդեմ անտարբեր համայնքի ու նրա ստեղծած աղմկոտ, բարձրագույն ու ռացիոնալ «քաղաքակրթական» արժեքների։ Երրորդ մակարդակում լռությունը զուգահեռ իրականություն ստեղծելու միջոց էր, որն ուներ երեք շերտ՝ անհատական (վերադարձ դեպի անհոգ ու պարզ մանկություն), մասնագիտական (երկարատև հետազոտության առարկայի ու դրա ենթադրած միջավայրի պրոյեկցիա) և համայնական (հոգևոր հայրենիքի վերստեղծում)։ Ահա այս-

³⁰ Լոռության ուխտի երևույթը հայտնի է ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ այլ՝ արևելյան, հատկապես հնդկական կրոնափիլիսոփայական համակարգերում (բուդդիզմ, հինդուիզմ, սինթոիզմ)։ Քրիստոնեության մեջ այդ ուխտի պրակտիկա է խիխազմը, հինդուիզմում՝ յոգան, մաունան, վաչամյաման։ Լոռության ուխտը նաև անցումային ծեսերի բաղադրատարր է։ Հայտնի են տասնամյակներ տևող լոռության ուխտեր (հմմտ. Ռուս ուղղափառ եկեղեցու ճգնավոր Վերա Մուլալիցային, ով XIX դ. կեսերին 23 տարի լոռության ուխտ է պահել) (մանրամասների համար տես **S. R. Cardinal**, *The Power of Silence: Against the Dictatorship of Noise*, San Francisco, Ignatius Press, 2017)։ Իր խորհրդավորությամբ, գաղտնիությամբ, ենթատեքստի բազմանշանակությամբ լռությունն այստեղ դառնում է Աստծո և մարդու հաղորդակցման հիմնական միջոց (հմմտ. **Լ. Պետրոսյան**, նշվ. աշխ., 2022, էջ 21–26, 109)։ Նույն տեսանկյունից դիպուկ է Պլուտարքոսի դիտարկումը. «*Խոսելը մենք սովորում ենք մարդկանցից, լռելը՝ աստվածներից, քանզի ծեսերում ու խորհուրդներում մենք ընտելանում ենք լռությանը*» (**Պլուտարքոս**, *Երկեր*, Երևան, «Հայաստան», 1987, էջ 528)։

տեղ է, որ առասպելամտածողությունը շատ ավելի կենսունակ էր դառնում մտահայեցող մարդու համար, քան բուն ռացիոնալ մտածելակերպը:

Այս բոլոր շերտերն առկա են Կոմիտասի լռությունը պայմանավորող պատճառներում. որպես հոգևորական՝ Վարդապետը փաստորեն հետևեց լռության ուխտին³¹, որպես անհատ՝ բողոքեց իրեն սրբացնող, բայց միևնույն ժամանակ զոհաբերող անտարբեր համայնքին, վերստեղծեց իր սեփական զուգահեռ աշխարհն ու կորսված մանկությունը, և, ի վերջո, այդ զուգահեռ աշխարհում նա հայտնվեց այն կատարյալ լանդշաֆտում, որի բնաձայնական ու բնազանցական պատկերը նա փաստագրել, վերականգնել և հղկել էր մասնագիտական հետազոտությունների ողջ ընթացքում: Իր կյանքի վերջին հատվածը Վարդապետն ապրեց այդ զուգահեռ աշխարհում՝ պարզ (բայց ոչ պարզունակ) «մանկության ոլորտում», որն ավելի կատարյալ էր ու «ապահով», քան բուն իրականությունը, և ինչը հասկանալի չէր իրեն շրջապատող մարդկանց: Այս իմաստով պատահական չէ, որ մինչ մեծ լռությունը, Վարդապետի վերջին երգը եղավ «Հայր մեր» մանկական աղոթքը, որտեղ նա ման-

³¹ Կոմիտասի կյանքի վերջին 20 տարիների վիճակը բնորոշելիս՝ «լռություն»/«լռության խորհուրդ» եզրը օգտագործվում է ինչպես մասնագիտական (հմմտ., օրինակ, Ս. Կուրտիկյան, նշվ. աշխ., 1969, էջ 68: Հ. Գեորգեան, Շնչել, ապրիլ Կոմիտասով, Հալէպ, «Թորոս Թորանեան ՄԴ», 1993, էջ 25: Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., 1995, էջ 37: Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., 2009, էջ 8, 13: Խ. Սաֆարյան, նշվ. աշխ., 1999, էջ 213: Մ. Գարագաշեան, նշվ. աշխ., 2014, էջ 209–210: Մ. Հարոյան և այլք, նշվ. աշխ., 2022, էջ 26), այնպես էլ գեղարվեստական (տես, օրինակ, Եղիշե Չարենցի «Կոմիտասի հիշատակին» բանաստեղծությունը, հմմտ. Լ. Պետրոսյան, նշվ. աշխ., 2022, էջ 92–93) գրականության էջերում: Կոմիտասի վիճակը «յուրահատուկ լռություն» է անվանում բժիշկ Մորիս Դյուկաստեն (Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., 2009, էջ 20): Այս համատեքստում Կոմիտասի կապակցությամբ «լռության ուխտ» հասկացության կիրառման վերաբերյալ մեզ տվյալներ հայտնի չեն (շնորհակալություն ենք հայտնում երաժշտագետներ Դանիել Երաժիշտին և Միհեր Նավյանին՝ մեր ուշադրությունն այս հարցի վրա սևեռելու համար, 07.10.2023, Երևան):

կան շուրթերով էր դիմում Աստծուն՝ հայցելով օգնություն և օրհնություն³²։ Կոմիտասի լույթությունը փաստորեն խորհրդածող և խորհրդավոր (= միստիկ ճանապարհորդություն էր, երկարատև աղոթք³³, որի ընթացքում նա վերադառնում էր ինքն իրեն³⁴։

Չնայած այս լույթանը, բայց գուցե հենց դրա արդյունքում, Կոմիտասն ինքը հետագայում դարձավ այն ուղենիշը, որը միավորեց հայկականության բոլոր օղակները, բոլոր ժամանակների հային՝ նախաքրիստոնյա թե քրիստոնյա, հոգևոր թե աշխարհիկ, բարձրաշխարհիկ թե ժողովրդական, ազգային թե համամարդկային՝ այսպիսով ոչ դիֆերենցված, սինկրետիկ տրամադրությունն ու իր վերստեղծած «զուգահեռ Հայաստանը» փոխանցելով, ավելի ճիշտ՝ վերադարձնելով արդիականություն ու դառնալով դրա խորհրդանիշը։

³² **Դանիել Երաժիշտ**, *Կոմիտասը և այլ մեծեր*, Երևան, «Ծիծեռնակ» հրատ., 2013, էջ 30–32; Հմմտ. **Մ. Հարոյան և այլք**, նշվ. աշխ., 2022, էջ 26։

³³ Որոշ հեղինակներ Կոմիտասյան լուսկյացությունը բնորոշում են որպես ճգնափուլություն (**Լ. Ֆոն–Հովհաննիսյան**, նշվ. աշխ., 1993; **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 20), ապաշխարանք (**Յ. Ասատուրեան**, *Կոմիտաս վարդապետ և հայ երգը*, Նյու–Յորք, «Ատլաս», 1962, էջ 234), ինքնանահատակություն (**Հ. Գեորգեան**, նշվ. աշխ., 1993, էջ 25; **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., 1995, էջ 37; **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 8, 13)։ Շեշտվում է Կոմիտասի վարքագծի «առեղծվածային, խորհրդապաշտական իմաստը» (**Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 8), «միստիկորեն–երևութական» լինելը (**Խ. Սաֆարյան**, նշվ. աշխ., 1999, էջ 207), «խորհրդավոր վիճակը իրականությունից նախընտրելը» (**Մ. Գարաբաշեան**, նշվ. աշխ., 2014, էջ 210)։ Այսօր էլ Կոմիտասն իր երաժշտության միջոցով շարունակում է մարդկանց ներշնչել «խորը և սրտագին միստիցիզմ» (**Մ. Mina**, op. cit., p. 179)։

³⁴ Այս կապակցությամբ իր ուսուցչի մասին ուշագրավ դիտարկում ունի Սպիրիդոն Մելիքյանը. «Եթե աստվածաբանական սխոլաստիկ կրթությունը նրան դեպի վանական միստիկ կյանքը մղեց, ապա այդ նույն միջավայրում, ինչպես և դուրսը հրահրվող ազգային տենչանքները նրա մեջ ազգային արժեքներն ուսումնասիրելու սերն արթնացրին» (**Սպ. Մելիքյան**, *Կոմիտասը, Կոմիտաս. Ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60–ամյակին*, էջ 15)։ Փաստորեն լույթյամբ Վարդապետը վերադառնում էր սկզբնական խորհրդավորին։ Պատահական չէ, որ ըստ որոշ վկայությունների՝ աքսորից հետո նա միայն Աստվածաշնչով էր զբաղվում. **Ռ. Թերլեմեզյան**, նշվ. աշխ., 1992, էջ 79–80; Հմմտ. **Խ. Սաֆարյան**, նշվ. աշխ., 1999, էջ 206–207; **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., 2009, էջ 17։

Էքզիստենցիալ վտանգների արդյունքում լռելու (= մտահայելու) և «զուգահեռ Հայաստանը» գիտակցության մեջ անշեղորեն պահելու ունակությունն այն խորհուրդներն են, որոնք ավելի արդիական են դարձնում 'Կոմիտասին' լռության պակասով բնորոշվող մեր ժամանակներում:

Ամփոփում

Կոմիտասի տևական լռությունը կյանքի վերջին փուլում տարբեր մեկնությունների առիթ է դարձել: Մասնագետները դրա պատճառները փնտրել են ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ անձնական մակարդակում: Ներկայացվող աշխատանքում առաջարկվում է ուշադրություն դարձնել լռության «խորհրդավոր» պատճառի վրա:

Առկա տվյալները ենթադրել են տալիս, որ Կոմիտասի կյանքի վերջին փուլի վարքագծում առկա և «ոչ ստանդարտ» թվացող տարրերը կարող են մեկնաբանվել ոչ թե որպես հիվանդություն, այլ՝ մարդկային գիտակցության յուրահատուկ ձև, որն իր բնույթով մոտենում է «սինկրետիկ» = «առասպելական» = «նախնադարյան» մտածողությանը: Խոսքը աշխարհայացքի այնպիսի վաղագույն ձևի մասին է, որում մարդու տարատեսակ պատկերացումները, գործունեության ոլորտները, ժամանակն ու տարածությունը միաձուլ են, առնչվում են իրար պարզ և ոչ դիֆերենցված ձևով: Ռիխարդ Վագները, որի նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք ունեն Կոմիտասը, մտածողության այդ ձևն անվանում է «վիպական», իսկ Կոմիտասը՝ «բնապաշտական»: Դրան բնորոշ են սինկրետիզմը, պանթեիզմը, ռոմանտիզմը և դրանց միջավայրն ու փոխկապակցվածությունն ապահովող լռությունը:

Այս հոդվածում փորձ է կատարվում ցույց տալ, որ Վարդապետի լռությունը կյանքի վերջին փուլում ոչ թե նրա գործունեության ընդհատումն է, այլ վերջնարդյունքը, որով նա կարծես միաձուլվում է բնազանցական a priori լռությանը, վիճակ, որը ֆրանսիացի մասնագետները ճշտվի բնորոշել են *mystique* արտահայտությամբ:

Կոմիտասի խորհրդավոր այդ լռությունը բազմաշերտ էր իր բովանդակությամբ: Առաջին մակարդակում այն նմանվում էր լռության ուխտի, որի ընթացքում նվիրյալը հեռանում էր իրականությունից և ինքնամփոփման ու մտահայեցության միջոցով ինքնակատարելագործվում: Երկրորդ մակարդակում լռությունը բողոք էր ընդդեմ անտարբեր համայնքի ու նրա ստեղծած աղմկոտ «քաղաքակրթական» արժեքների: Երրորդ մակարդակում լռությունը զուգահեռ իրա-

կանություն ստեղծելու միջոց էր, որն ուներ երեք շերտ՝ անհատական (վերադարձ դեպի անհոգ ու պարզ մանկություն), մասնագիտական (երկարատև հետազոտության առարկայի ու դրա ենթադրած միջավայրի պրոյեկցիա) և համայնական (հոգևոր հայրենիքի վերստեղծում): Ահա այստեղ է, որ առասպելամտածողությունը շատ ավելի կենսունակ էր դառնում մտահայեցող մարդու (= հանճարի) համար, քան այսպես կոչված ռացիոնալ մտածելակերպը:

Իր կյանքի վերջին հատվածը Վարդապետն ապրեց այդ զուգահեռ աշխարհում, որն ավելի կատարյալ էր ու «ապահով», քան բուն իրականությունը, և ինչը հասկանալի չէր իրեն շրջապատող մարդկանց:

Այդ խորհրդավոր լուծությունը, նմանվելով ճգնակեցության և ինքնանահատակության, տվեց իր արդյունքն ուղղված համայնքին. Կոմիտասը դարձավ այն ուղենիշը, որը միավորեց իր համայնքի բոլոր օղակները, այսպիսով ոչ դիֆերենցված, սինկրետիկ տրամադրությունն ու իր վերստեղծած «նախնական/հոգևոր Հայաստանը» վերադարձնելով արդիականություն՝ զուգահեռելով համամարդկայինն ու ազգայինը:

Հիմնաբաներ՝ Կոմիտաս, կյանքի վերջին շրջան, խորհուրդ, լուծություն, լուծության ուխտ, սինկրետիկ = առասպելական = նախնադարյան մտածողություն, հոգևոր Հայաստան:

Arsen Bobokhyan

PhD in History

Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA

ON THE BORDERLINE OF SILENCE AND NOISE: TRAITS OF PREHISTORIC THOUGHT IN THE WORLDVIEW OF KOMITAS

Abstract

Komitas's prolonged silence during the final phase of his life has led to conflicting views. Experts have sought reasons at both the general and personal levels. This paper focuses on the “mysterious” cause of silence.

The available data suggests that the seemingly “non-standard” elements in Komitas's behavior at the final stage of his life can be interpreted not as a disease, but as a unique form of human consciousness, approaching the “syncretic” = “mythical” = “primitive” thinking. We refer to the earliest known form of worldview,

in which various human ideas, spheres of activity, time and space are united, related to each other in a simple and undifferentiated way. Richard Wagner, whom Komitas greatly admired, referred to this way of thinking as “epic” and Komitas defines it as “naturalistic”. It is characterized by syncretism, pantheism, romanticism, as well as by the context of silence providing their interdependence.

In this paper, an attempt is made to show that the silence of Komitas is not the interruption of his activity, but its end result, by which he seems to merge with the natural a priori silence, a state that the French experts correctly characterized with the expression *mystique*.

Komitas's mysterious silence was multi-layered in its content. At the first level, it resembled a vow of silence, during which the devotee withdrew from reality and self-improved through introspection and contemplation. On the second level, silence was a protest against the indifferent community and the noisy “civilized” values it created. At the third level, silence was a means of creating a parallel reality that had three layers: individual (return to a carefree and simple childhood), professional (projection of the object of long-term research and its implied environment), and communal (recreation of the spiritual homeland). This is where mythical thinking became much more viable for a contemplating human (= genius) than the so-called rational thinking.

The last part of his life, Komitas lived in that parallel world, which was more perfect and “safer” than reality itself, and which was not understandable to the people around him.

That mysterious silence, resembling asceticism and self-martyrdom, gave its creative results to the community. Komitas became the landmark that united all the spheres of the community, thus bringing the undifferentiated, syncretic mood and the recreated “original/spiritual Armenia” back to modernity, paralleling the universal and the national.

Keywords: Komitas, last period of life, mysteriousness, silence, vow of silence, syncretic = mythical = primitive thinking, spiritual Armenia.

Միեր Նավոյան

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-26

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՀԱՐՄՈՆԻԱՅԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ (ՄՈՂԱԼ) ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Արդեն առիթ ունեցել ենք խոսելու Կոմիտասի հարմոնիայի ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունների մասին՝ հաստատելով, որ կոմիտասյան հարմոնիան եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայից սկզբունքորեն տարբեր համակարգ է¹: Մի քանի տասնամյակ տևած տեսական քննարկումներից հետո՝ վերջապես հստակեցվեց, որ Կոմիտասի հասուն ոճին հատուկ հարմոնիկ մտածողությունը եվրոպական դասական հարմոնիայից տարբեր է և տարբեր է ժողովրդական երաժշտության ծայնակարգային հիմքից բխելու հետևանքով: Ռ. Աթայանը, որ դեռ 1949 թ. տպագրած իր հոդվածում Կոմիտասի հարմոնիան դիտարկում էր եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի դիրքերից («հայկական լադային հիմքը» դիտելով որպես կարևոր գործոններից մեկը)², 1960 թ. լույս տեսած Կոմիտասի երկերի առաջին հատորի նախաբանում արդեն, հեղինակի հասուն ոճի հարմոնիան հստակորեն անվա-

¹ Մ. Նավոյան, Կոմիտասյան հարմոնիայի ֆունկցիոնալ բնույթագրերը, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Է, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2022, էջ 7–58:

² Ռ. Աթայան, Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, *ՀՍՍՌ-ի ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական Գիտությունների*, N 9, Երևան, 1949, էջ 87–113:

նում է «**ժողովրդական–լադային**» և դեռ ավելին՝ տալիս է դրա մեկ–երկու խիստ կարևոր բնութագրեր³: Այսինքն, մեծ գիտնականին վայել բարեխղճությամբ և գիտական խստապահանջությամբ մի քանի տասնամյակների ընթացքում վերանայեց իր տեսակետը՝ նոր ու ճշգրիտ ձևակերպման բերելով այն: Դրանով, ըստ էության, հաստատվեց դեռևս Շահան Բերբերյանի առաջ քաշած այն դիտարկումը, որ Կոմիտասի հարմոնիան դասական հարմոնիայից տարբեր է⁴: 1969 թ. լույս տեսած հոդվածում Գևորգ Գյոդակյանը ևս հաստատեց, որ ստեղծագործական հասուն շրջանում Կոմիտասը հրաժարվեց ավանդական ֆունկցիոնալ հարմոնիայից և իր արվեստում հաստատեց «**լադային (մոդալ) ներդաշնակության**» սկզբունքներ⁵: Այդ սկզբունքների գեղարվեստական կիրառության որոշ մանրամասներ բացահայտելով և նկարագրելով հանդերձ՝ կոմիտասյան «մոդալ» հարմոնիայի ինչպիսին լինելու հարցը տեսաբանը թողեց հետագա հետազոտողների լուծմանը⁶:

Որպես ինքնուրույն համակարգված իրողություն՝ Կոմիտասի հարմոնիան պատկերացնելու և մեկնաբանելու ճանապարհին սոսկ ֆունկցիոնալ փոխկապերի նոր սկզբունքների նկարագրությունը, որ ներկայացրել ենք նախորդ հոդվածում, խիստ հիմնարար նշանակություն ունի հարցի հետազոտման գործում: Այդուհանդերձ, սոսկ ֆունկցիոնալ սկզբունքների բացահայտումը բավարար չէ կոմիտասյան հարմոնիայի համակարգային բնույթը ներկայացնելու համար: Այդպիսի ամբողջական համակարգի գիտակցումը և մանավանդ տեսականորեն հիմնավորումը պահանջում է հենց համակարգի հիմնական տիպի և դրա հիմնական բնութագրերի գոնե ուր–

³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 11–12:

⁴ Շ. Բերբերյան, Կոմիտաս (անձը և գործը), *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 92, 93:

⁵ Գ. Գյոդակյան, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական 1*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 105–106, 118–119:

⁶ Հմմտ. նույն տեղում, էջ 119:

վագծային նկարագրություն: Այսինքն՝ «Կոմիտասի հարմոնիան մոդալ է» ինչպե՞ս. ինչպիսի մոդալության մասին ենք խոսում, եվրոպական երաժշտական արվեստի պատմական հսկա շերտեր բնութագրող այդ ընդհանուր ձևակերպումը ի՞նչ կոնկրետություն ունի Կոմիտասի արվեստում, երբ եվրոպական արվեստում իսկ այն տարբերակումների ու տարատեսակ արտահայտվածության մի ողջ սանդղակ կարող է ներկայացնել: Վերջապես, կարևորագույն հարցն այն է, թե կոմիտասյան հարմոնիայի ծայնակարգային կամ մոդալ բնույթը ինչո՞ւ և ի՞նչ չափով է այն տարբերակում ֆունկցիոնալ հարմոնիայից:

Այս հարցը բնավ հռետորական չէ, եթե նկատենք, որ եվրոպական մաժոր–մինոր համակարգը որպես ֆունկցիոնալ հարմոնիա վերահամաստավորվելու համար պարտական է, ըստ էության, հենց ծայնակարգային, մոդալ հիմքով մեկնաբանվելուն: Ուստի խիստ որոշակի իմաստով ֆունկցիոնալ հարմոնիան իր տեսակի մեջ նույնպես յուրահատուկ «մոդալ հարմոնիա» է: Նկատի ունենք այն, որ դասական հարմոնիայի ներքին օրինաչափությունների ուսումնասիրությունն ու մեկնաբանությունը XIX դ. տեսաբանների աշխատություններում աստիճանաբար սկսեց իրականացվել հենց լադի ֆունկցիոնալ բնութագրերի տրամաբանությունից բխեցվելով: Անցյալ դարասկզբի երաժշտագիտական մտքի հանրագումարում դասական հարմոնիայի մասին այդպիսի տեսական հայեցակարգերը նույնիսկ խմբավորվում էին «Ձայնակարգային» խորագրի տակ: Մասնավորաբար, Լուսիեն Շևալիեն, հարմոնիայի ուսմունքի պատմական զարգացումը համակարգելիս, XIX դ. մի շարք տեսություններ դիտարկում է որպես ծայնակարգային⁷, իսկ մի շարք էլ առանձնացնում է՝ որպես բնական հնչյունաշարից բխող ծայնակարգային տեսություններ⁸: Դրանց ընդհանրությունը դասական հարմոնիան

⁷ Л. Шевалье, *История учений о гармонии* (перевод из французского Патаповой и В. Таранущенко), Москва, Гос. муз. изд., 1932, с. 147–150.

⁸ Ук. соч., с. 150–154.

ծայնակարգային ձգողականության հիմքով մեկնաբանելու մեջ է: Եվ այդ ուսմունքների հեղինակների շարքում են Ֆրանսուա Ժոսեֆ Ֆետիսը, Թիլմանսը, Հերման ֆոն Հելմհոլցը, Արթուր Յոախիմ ֆոն Էթթինգենը, Կարլ Շտումպֆը, իհարկե Հուգո Ռիմանն ու շատ ուրիշներ: Նրանցից հատկապես Ֆետիսի պատմական ծառայությունը հարմոնիան ծայնակարգային հիմքով մեկնաբանելու անդրանիկ փորձն էր⁹, որ իր զարգացման գագաթնակետային արտահայտությանը հասավ Ռիմանի աշխատություններում, արդեն որպես հարմոնիայի ֆունկցիոնալ տեսություն¹⁰: Ուրեմն, ֆունկցիոնալ հարմոնիան ևս այս իմաստով, մի տեսակ, ծայնակարգային՝ «մոդալ» է:

Սակայն խնդիրն էլ հենց այն է, որ «մոդալ հարմոնիա» ձևակերպումը Կոմիտասի արվեստի առումով տարբերակված է ֆունկցիոնալ հարմոնիայի ծայնակարգային բնույթից և կարող է զուգահեռական դիտարկվել կամ, ընդհանուր ձևակերպմամբ՝ «նախադասական» հարմոնիային, կամ XIX դ. վերջից եվրոպական իրականության մեջ ձևակերպված ծայնակարգային հիմքով և տրամաբանությամբ նոր հարմոնիկ արտահայտություններին: Որպես «մոդալ հարմոնիայի» երկու պատմական դրսևորում՝ դրանք որոշակիորեն տարբերակված են: Ուրեմն, ելնելով այն հանգամանքից, որ դրանք բնութագրվում են երաժշտության պատմության տարբեր ժամանակափուլերին հատուկ տեսական, գեղարվեստական հատկանիշներով՝ անհրաժեշտություն է նախ որոշարկել այդ ժամանակափուլերն՝ իրենց տեսական, գեղարվեստական բնութագրերով հանդերձ: Այդտեղից էլ կհստակվեն հարմոնիկ մտածողության այն հատկանիշները, որոնք կարող են բնութագրվել որպես «մոդալ»: Սակայն դա էլ դյուրին չէ, քանի որ դասական հարմոնիայի բյուրեղացումը կայացել է հենց մոդալ հարմոնիայի ընդերքում, ինչպես XIX դարավերջի և XX դարասկզբի մոդալ երևույթները՝ ֆունկցիոնալ հարմոնիայի մեջ:

⁹ Ук. соч., с. 148.

¹⁰ H. Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Functionen der Harmonie*. London: Augener, 1893; 2te Aufl. Leipzig, 1903.

Հետևապես, այդ «մոդալ» և «ֆունկցիոնալ» («տոնալ») համակարգերի սահմանը հստակեցնելը կոնկրետ թվագրությամբ կամ ժամանակագրական խիստ հատումով հնարավոր չէ: Երաժշտության պատմության նույն փուլում կարող են առկա լինել անցումային, «խառը» բնութագրերով հարմոնիկ արտահայտություններ, որ կարող են նաև երկակի մեկնաբանվել կամ նույնիսկ երկուսն էլ կարող են զուգահեռաբար կիրառվել:

Թերևս կարելի է առաջնորդվել այլ մոտեցմամբ՝ հարմոնիկ մտածողության երկու տեսակների հիմնական հատկանիշների հստակեցումով: Եթե երկուսի լիարժեք արտահայտությունները դիտարկենք որպես հարմոնիկ մտածողության երկու՝ թեև համադրելի, սակայն սկզբունքորեն տարբեր արտահայտություններ, ապա դրանցից յուրաքանչյուրի բյուրեղացած նկարագրի գոնե մեկ–երկու հիմնական հատկանիշի հստակեցումը հնարավոր կդարձնի մոդալ հարմոնիայի շուրջ մեր դատողություններին որոշակիություն հաղորդել:

Ընդունված մոտեցումներով՝ հարմոնիկ մտածողության երկու ձևերից մեկին հատուկ է բազմաձայնության ուղղահայացի կազմակերպման ենթակայությունը հորիզոնականին, այստեղից էլ մեղեդու կամ մեղեդիական գծերի տեսական հիմքի՝ **ձայնակարգի և ձայնակարգային ձգողականության** գերակայությունը: Մինչդեռ, մտածողության մյուս ձևը կազմակերպվում է ուղղահայաց, հարմոնիկ կառույցների **տոնայնական ֆունկցիոնալությամբ** պայմանավորված տրամաբանությամբ: Ուստի, այս բևեռներից մեկին հատուկ հատկանիշների նվազումն ու մյուսի սաստկացումն է, որ ձևակերպում է մոդալ հարմոնիայից դասականին անցնելու պատմական գործընթացը և վերջինի բյուրեղացումը:

Այսպիսով՝ նախադասական շրջանի մոդալ հարմոնիայի և դասական հարմոնիայի միջև սահմանային փուլ կարող է դիտարկվել դեռևս միջնադարից ժառանգված, ապա Վերածննդի ժամանակաշրջանում էականորեն փոխակերպված **ձայնակարգերի, դրանց դասակարգման և բնութագրման սկզբունքների աստիճանական**

գտումն ու վերախմբավորումն ըստ երկու հիմնական տիպերի՝ մաժորի և մինորի¹¹, ավելի ուշ ուղղահայաց կառույցների համեմատ գծային շարադրանքի գերակա նշանակության նվազեցումը, դրանց միջև որոշակի հաշվեկշռի, օրգանական համաձուլվածքի ձևավորումը¹², բազմաձայն շարադրանքում ուղղահայացի ոչ անպայման ակորդային զարգացման աստիճան ունեցող համահնչյուններով կազմակերպման փոխարինումը սոսկ կամ հիմնականում ակորդային շարքերով: Ակորդ հասկացության ընդունված բնութագրերի ամբողջացման առումով որոշարկող ցուցիչ է տերցիայի հարմոնիկ վերախմաստավորումը¹³: Վերջինիս արդյունքում ոչ միայն ձևավորվում են տերցիային համաձայնեցման ակորդային կազմեր, այլև տերցիան դառնում է հենց մաժորն ու մինորը որոշարկող «ինդիկատոր»¹⁴:

Երաժշտական բազմաձայն շարադրանքի երկու հիմնական տեսակներում ուղղահայացի կազմակերպման սկզբունքների փոփոխությունն ընդգրկում է նաև ֆունկցիոնալությանն առնչվող հարցերի համախումբը: Այսինքն՝ մոդալ հարմոնիայի շրջանակներում ուղղահայաց կառույցների հաջորդականությունն իմաստավորվում է որպես մեկ բազմաձայն ամբողջություն՝ սոսկ գծային շարադրանքի հիմքում ընկած ծայնակարգի կառուցվածքային տրամաբանությամբ: Առանց ծայնակարգի՝ հարմոնիկ տարրերն այդպիսի բազմաձայն շարադրանքում կարող են դիտվել որպես առանձնացված, միմյանց

¹¹ Հմմտ. **Ю. Холопов**, О принципах композиции старинной музыки, *Статьи. Материалы*, Москва, Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015, с. 236, 238.

¹² Հմմտ. **М. Этингер**, Раннеклассическая гармония, Москва, изд. «Музыка», 1979, с. 16–17.

¹³ **Ю. Тюлин**, Учение о гармонии, Москва, изд. «Музыка», 1966, с. 95–96.

¹⁴ **Л. Мазель**, К дискуссии о современной гармонии, *Теоретические проблемы музыки XX века*, выпуск 1, Москва, изд. «Музыка», 1967, с. 13–15.

Հմմտ. **Ю. Холопов**, Гармония: теоретический курс, Санкт-Петербург – Москва – Краснодар, изд. «Лань», 2003, с. 169.

հետ ձգողական փոխկապերով չամրացած, ամբողջական տրամաբանությունից զուրկ ուղղահայաց միավորների մասնատված շարք: Այս դեպքում ծայնակարգի ներքին ձգողականությունն ու կառուցվածքային ամբողջությունն են հարմոնիկ շարադրանքի իմաստավորման երաշխիքը:

Տոնալ հարմոնիայի դեպքում, որքան էլ որ հարմոնիկ կառույցների ֆունկցիոնալ նկարագիրը ծայնակարգային ծագում ունենա, հարմոնիկ շարադրանքի ամբողջականությունը պայմանավորվում է ակորդների ներքին փոխկապերով: Այս դրույթը կարող ենք ձևակերպել նաև հետևյալ կերպ. **ֆունկցիոնալ հարմոնիայի համատեքստում**¹⁵ **ծայնակարգային ֆունկցիոնալությունը վերաճում է հարմոնիկի: Այդ հիմքով և դրան առընթեր նոր հարմոնիկ ֆունկցիաներ են առաջանում: Դա իր հերթին նշանակում է, ըստ որոշակիորեն վերաիմաստավորված դիստանս–կոնսոնանս հարացույցի, զուտ ներծայնակարգային ձգողականության փոխարեն ակորդային կառույցների ֆունկցիոնալ առումով որոշարկված (դիֆերանցված) տոների միջև ձգողական փոխկապերի, նորմատիվային լուծումների առաջացում: Ողջ գործընթացի պսակն, իհարկե, համալիրի ուղղահայաց ձգողական առանցքի բյուրեղացումն է: Այդ հիմքով ձևավորվում է «հարմոնիկ դարձվածք», «հարմոնիկ պրոգրեսիա», «տոնայնություն» և այլ հարակից հասկացությունների շրջանակը: Հարմոնիկ մի շարք երևույթներ՝ կադանս, տոնայնական պլան, մոդուլյացիա, պայմանավորվում են տոնայնությամբ և տոնայնական ազգակցության գաղափարով: Այլ խոսքով՝ հարմոնիկ կառույցների ֆունկցիոնալ փոխկապերը այլևս համակարգաստեղծ իրողություններ են, որոնց բնույթով են պայմանավորվում տոնայնությունն ու դրան առնչվող հարմոնիկ երևույթները: Զայնակարգն այս դեպքում թեև տոնայնության բաղկացուցիչ հիմնատարր է, սակայն հարմոնիկ շարադրանքում ենթադաս է ուղղահայաց, ֆունկցիոնալ**

¹⁵ М. Этингер, *ук. соч.*

փոխկապերով պայմանավորվող շարադրանքի տրամաբանությամբ: Ավելին, ֆունկցիոնալ հարմոնիայի զարգացման վերջին փուլում տոնայնության ծայնակարգային որոշարկվածությունը (մաժոր կամ մինոր) դառնում է խիստ «թափանցիկ»:

Ուրեմն, մոդալ հարմոնիայից տոնալ կամ ֆունկցիոնալ հարմոնիայի պատմական անցումը կարող է նկարագրվել գծային շարադրանքում հորիզոնական զարգացումների տրամաբանության, սոսկ կամ հիմնականում ծայնատարության թելադրանքով ձևավորվող ուղղահայաց կառույցների աստիճանական փոխակերպմամբ որոշակի ֆունկցիոնալ «արժեքի», ձգողականությամբ պայմանավորված ակորդների, դրանց ամբողջական համակարգի: Այդ գործընթացի արդյունքում հաճախ ներքին փոխկապեր չունեցող, «առանձնացած» ակորդային շարքերի փոխարեն բյուրեղանում է ֆունկցիոնալ տրամաբանությամբ պայմանավորված ակորդային դարձվածաբանություն: Մասնավոր ուշադրության են արժանանում արդեն մոդալ հարմոնիայի շրջանակներում ձևակերպված տոնիկադոմինանտային փոխհարաբերությունները, առավել ևս այդ տրամաբանությամբ ձևավորված եզրափակիչ հարմոնիկ դարձվածքները¹⁶:

Բնավ նպատակ չունենալով հարմոնիկ մտածողության այս երկու համակարգերի տարբերակիչների ողջ համալիրը վկայակոչել՝ նշենք, որ ինչպիսի կարևորություն էլ դրանցից շատերն ունենան, առանձին վերցրած չեն կարող բնութագրել մոդալ հարմոնիայի ավարտն ու դասական հարմոնիայի լիարժեք ձևավորումը:

Բազմակողմանի բնութագրիչի հավակնություն ունի հարմոնիկ տոնայնության կամ տոնայնության հարմոնիկ բնութագրերի լիարժեք և ամբողջական համակարգի ձևավորումը, որ կազմակերպ-

¹⁶ Այս հարցերի քննությանը նվիրված ուսումնասիրություններից է Մարկ Էտինգերի վերը հիշատակված աշխատությունը:

ված է մեկ ձգողական առանցքի շուրջ: Այն լիարժեք կերպով արտացոլում է դասական հարմոնիայի հիմնական նկարագիրը¹⁷:

Մոդալ հարմոնիայի հատկանիշներից Կոմիտասի արվեստում առկա են, և ավելին՝ արդեն նկատված և ուսումնասիրված իրողություններ են գծային մտածողությունը՝ ընդ որում դրա ծայնակարգային ատաղձի ընդգծումով, ոչ անպայման ակորդային զարգացման աստիճանի՝ այդ թվում երկձայնությամբ արտացոլված համահնչյունների և ակորդների իրավահավասար կիրառությունը, ոչ տեղցիային համաձայնեցման համահնչյունների կիրառումը, տեղցիային կառուցվածքների այլ սկզբունքով կամ այլ ֆունկցիոնալ տրամաբանությամբ կիրառությունը, գծային դարձվածաբանության ուղղահայաց արտացոլումը և մի շարք այլ հատկանիշներ: Ըստ այդմ՝ Կոմիտասի հարմոնիան կարող է բնութագրվել որպես «մոդալ»:

Սակայն կա էական տարբերություն. նախադասական շրջանի մոդալ հարմոնիան, ինչպես վերը բնութագրեցինք, ներքին ամբողջականությամբ օժտված հարմոնիկ փոխկապերով հիմնավորված համալիր է: Կոմիտասի հարմոնիան ամբողջական համալիրի ներքին տրամաբանություն ունի: Ավելին, **Կոմիտասի հարմոնիայում կիրառական ֆունկցիաները թեև արտացոլում են ծայնակարգերի ֆունկցիոնալ հիմքը, սակայն դրանք հարմոնիկ լիարժեք նկարագիր ունեն:** Դրանց հիմքով կառուցվող հարմոնիկ պրոգրեսիան տոնայնական ֆունկցիոնալ տրամաբանություն ունեցող ամբողջություն է: Մինչդեռ մոդալ հարմոնիայի դեպքում ծայնակարգային ֆունկցիոնալությունը կարող է հակադրվել ֆունկցիոնալ հարմոնիայի տոնայնական տրամաբանությանը: **Կոմիտասյան հարմոնիայի հիմքում ոչ թե միջնադարյան եկեղեցական ծայնակարգերի՝ Վերածննդի շրջանում վերափմաստավորված սանդղակն է, այլ հայ ավանդական երաժշտության բնուղիղ (դիատո-**

¹⁷ Հմմտ. նշվ. աշխ., էջ 38:

նիկ) ձայնակարգերն են¹⁸: Այս հանգույցն էական է նաև այն տեսանկյունից, որ մոդալ հարմոնիայի համատեքստում ֆունկցիոնալ համակարգի աստիճանական բյուրեղացումը կայացել է կվինտային շարքերի տրամաբանությամբ և հետագայում դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ տրիադան, ըստ էության, երկու հաջորդական կվինտաներից է գոյացել: Այդ շարքում երկրորդ կվինտայի «հատումը» հենց տերցիայի այն պատմական վերաիմաստավորումն է, որից էլ սկիզբ են առնում տերցիային համաձայնեցման ակորդային կազմերը¹⁹: Մինչդեռ հայ ավանդական երաժշտական մտածողության ընդհանուր հնչյունաշարի ներքին տրամաբանությունը կառուցվում է համաձուլ կվարտային շարքի վրա: Հետևապես, **ամենախորքային մակարդակում մոդալ հարմոնիային հատուկ ֆունկցիոնալ սաղմերի, առավել ևս դասական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ համակարգի և, հատկապես, տերցիային համաձայնեցման առանցքի առկայությունը Կոմիտասի հարմոնիայում բա-**

¹⁸ Հմմտ. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, էջ 11: **Գ. Գյոդակյան**, նշվ. աշխ., էջ 118:

Ю. Холопов, Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры, *Музыкальное искусство (общие вопросы теории и эстетики, проблемы национальных музыкальных культур)*, Ташкент, изд. Литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982, с. 18–19.

Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 15–16, 22, 54:

¹⁹ Հմմտ. **Ю. Тюлин**, укр. соч.

Այս հեղինակը կարևոր դիտարկում է կատարում հարմոնիկ մտածողության ակունքների և պատմական զարգացման խորապատկերում՝ զուգադրելով կվարտային և կվինտային շարքերի հիմքով ձայնակարգային կառույցներ, հին հունական ընկալումներից մինչև միջնադարյան եկեղեցական ձայնակարգային պատկերացումներ, որոնց համար ընդհանուր է օկտավայնությունը: Թեև եկեղեցական ձայնակարգերը փոխակերպվում են ներձայնակարգային կառույցում կվարտայի և կվինտայի համադրմամբ, ինչը հեղինակը համարում է հարմոնիկ սկզբունքի ուժեղացման միտում: Այս առումով իր հետապնդած հարմոնիկ գաղափարի բյուրեղացման ճանապարհին խիստ նշանակալի է համարում տերցիային տոնի ֆունկցիոնալ ընդգծումը կվինտային շարքում, փաստորեն վերին կվինտայի ներսում, որի արդյունքում «կվինտային հենքը վերաճում է եռահնչյունային հենքի»:

ցակայում է՝ ըստ տեսական սկզբունքի, այլ ոչ ըստ ցանկության կամ գեղարվեստական նախասիրության:

Ստացվում է, որ Կոմիտասի հարմոնիան առանձին որակական հատկանիշներով խիստ մոտ է նախադասական շրջանի մոդալ հարմոնիային, սակայն մի քանի սկզբունքային կետերում հստակորեն տարբերակվում է: Նման առանձնահատկությունները, անշուշտ, պայմանավորված են նրանով, որ Կոմիտասը նպատակ չի ունեցել ոչ դասական հարմոնիայի օրինաչափությունները իր արվեստում նմանակելու, ոչ էլ նախադասական մոդալ հարմոնիայի բնութագրերով այն ռճավորելու: Այս դեպքում ակնհայտ է XIX դ. տեսաբանների և հատկապես վերը հիշատակված «ճայնակարգային» տեսությունների հեղինակների աշխատություններին ծանոթ լինելու հանգամանքը: Ի դեպ, դրանց շարքում կա նաև Կոմիտասի ուսուցիչներից Յոհան Գոտֆրիդ Հայնրիխ Բելլերմանի «Die Grosse der Musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie» (1873, «Երաժշտական ինտերվալների մեծությունը որպես հարմոնիայի հիմք») աշխատությունը, որ թեև քննադատվել է, սակայն դասական հարմոնիայի ճայնակարգային մեկնաբանման հայեցակետ է ներկայացնում²⁰: Նույն համատեքստում հիշատակվում է նաև Լյուդվիգ Բուսսլերի անունը՝ որպես Ֆետիսի հայացքների հետևորդ, որի աշխատությունը Կոմիտասի գրադարանում ևս առկա է²¹:

Այս առումով առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Հերման Հելմհոլցի ուսումնասիրությունը, որը նույնպես առ-

²⁰ Л. Шевалье, ук. соч., с. 149.

²¹ L. Bussler, *Geschichte der Musik: Sechs Vorträge über die fortschreitende Entwicklung der Musik in der Geschichte*, Carl Habel, Berlin, 1882, KA 2721 /1010/: Տես Մ. Հարոյան, Լ. Հարությունյան, Ա. Մուշեղյան, Ն. Միսակյան, Դանիել Երաժիշտ, Կոմիտաս Վարդապետի անձնական գրադարանը, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., Երևան, 2022, էջ 53:

կա է Կոմիտասի գրադարանում²²: Բացի այն, որ այդ աշխատությունը հսկայական ազդեցություն է թողել հետագա ժամանակների բազմաթիվ տեսաբանների հայացքների վրա և մեզ հետաքրքրող, այսպես ասած, «ծայնակարգային» հայեցակետի արտահայտություն է, նաև ցայսօր արդիական գիտական արժեք ունի մարդու ֆիզիոլոգիայի և երաժշտական ակուստիկայի հարցերի ուսումնասիրության բնագավառում: Այն նաև կարևոր է մարդու կողմից երաժշտատեսական հիմնատարրերի ընկալման պատմական բնույթի գիտակցման տեսանկյունից: Գուցե նաև այս աշխատության թողած ազդեցությամբ կարելի է բացատրել կոմիտասյան ակորդիկայի՝ մեզանում արդեն նկարագրված առանձնահատկությունները²³: Այս ուսումնասիրության էջերում բազմաձայնության տարբեր երևույթների վերաբերյալ արտահայտված մի շարք մտքեր, կարծեք, արձագանքում են Կոմիտասի արվեստում: Դրանց, թերևս, կարիք կա առանձին կերպով անդրադառնալու: Այստեղ կբավարարվենք հիշատակելով մի երևույթ, որ դարձյալ հարմոնիկ կառույցի բազմիմաստության մասին է: Շնալյեն հատուկ առանձնացրել է մինոր եռահնչյունի՝ Հելմհոլցի տված երկակի բնութագիրն²⁴, ինչը, մեր կարծիքով, տեղավորվում է մեր նախորդ հոդվածում նկարագրված երկակի կամ բազմակի բնույթ

²² H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische grundlage für die Theorie der Musik*. Fünfte Ausgabe mit dem bildniss des Verfassers und 66 in den Text eingedruckten holzlichen, Braunschweig, Druck und Verlag von Fridrich Vieweg und Sohn, 1896, KA 2761 /951/, տես Մ. Հարոյան և այլք, նշվ. աշխ.: Տես նաև <https://psychologie.lw.uni-leipzig.de/wundt/opera/helmholtz/toene/TonEmpln.htm>

²³ Ռ. Ստեփանյանը նաև Հելմհոլցի տված ակուստիկական բնութագրերն է հիշատակում պրիմայի, օկտավայի և կվինտայի հարմոնիկ կարևորվածության հիմնավորումները փնտրելիս:

Հմմտ. Ռ. Ստեփանյան, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Կոմիտասական 1*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 124:

²⁴ Л. Шевалье, ук. соч., с. 151.

ունեցող հարմոնիկ երևույթների շարքում: Անկախ այն հանգամանքից, թե Կոմիտասի արվեստում Հելմհոլցի նկարագրած երևույթը ինչ չափով է արտահայտվում, փաստն ինքնին ցույց է տալիս, որ տերցիային համաձայնեցման կառույցների բազմանշանակ կիրառությունը Կոմիտասի կողմից ուսումնասիրված և գիտակցված երևույթ էր, որ թույլ էր տալիս նաև այս կերպ վերափոխվել կամ շրջանցել տերցիային կազմի հարմոնիկ միավորների նորմատիվային կիրառությունը:

Ինչևէ, նշված ուսումնասիրություններից զատ, առնվազն Հ. Ռիմանի աշխատությունների փաստված իմացությունը ստիպում է մտածել, որ **Կոմիտասն իր հարմոնիան կառուցելու էր, թեև ձայնակարգային տրամաբանությամբ, սակայն որպես հստակ սկզբունք և տրամաբանություն ունեցող հարմոնիկ տարրերի կազմակերպված ամբողջություն, համալիր, այլ ոչ միայն հորիզոնական տրամաբանությամբ ամբողջացող ուղղահայաց կառույցների պարզ շարք:** Կոմիտասի արվեստը վկայում է, որ նա իր հարմոնիայի «տոնալ ֆունկցիոնալությունը» բխեցնում էր ձայնակարգային ֆունկցիոնալությունից, ինչպես և Ռիմանը, սակայն այն էական տարբերությամբ, որ ձայնակարգային հիմքն այս դեպքում սկզբունքորեն տարբեր էր:

Ստացվում է, որ Կոմիտասի ձայնակարգային նկարագրի հարմոնիկ համակարգը, եվրոպական նախադասական հարմոնիայի հետ ընդգծված զուգահեռականությամբ հանդերձ, դրանից սկզբունքորեն տարբեր է: Մյուս կողմից, որպես **ամբողջական հարմոնիկ տոնայնական համակարգ** թեև նման է ֆունկցիոնալ հարմոնիային և անխոս արտացոլում է XIX–XX դդ. եվրոպական երաժշտատեսական միտումները, սակայն բացարձակապես այլ է և այլ սկզբունքով է կառուցվում: Այստեղ կարող ենք անդրադառնալ նորարարական արվեստում մոդալ հարմոնիայի վերափոխվող ուղիներին, որ,

ինչպես սկզբում ակնարկեցինք, տարբերակված են նախադասական համանուն հարմոնիկ մտածողությունից²⁵:

Իհարկե կոմիտասյան համակարգը իր ժամանակի մեջ եզակի չէր (գուցե քչերից մեկն էր), և հետագայում էլ նորարարական երաժշտությունը ֆունկցիոնալ հարմոնիայի նորացման կամ առհասարակ շրջանցման ճանապարհին մի շարք տեսական մոդելներ ասպարեզ բերեց, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի մոտ էր նախադասական մոդալությանը և յուրովի տարբեր ֆունկցիոնալ հարմոնիայից: Այդ դրսևորումները ևս հիշատակելի են «մոդալ հարմոնիա» եզրույթով: Սակայն արդեն պարզ է, թե որքան տարբեր կարող է լինել հարմոնիայի «մոդալությունը» նախադասական և նորարարական երաժշտության մեջ: Մոդալ հարմոնիայի հնարավոր դասակարգումներից այս երկու հիմնականը իրարից տարբեր են այնքան, որքան կոմիտասյան հարմոնիան նախադասական «մոդալությունից»: Ուստի հարկ է մոդալ հարմոնիայի այս նոր արտահայտությունները առանձնացված դիտարկել: Դրանք ոչ միայն տարբեր են նախադասական հարմոնիայից, այլև կարող են ներքին տարբերակումներ ևս ունենալ նորարարական փուլի տարբեր հեղինակների արվեստում, տարբեր ռճական ուղղություններում, տարբեր դպրոցներում: Այսինքն՝ կարող ենք ենթադրել, որ մոդալ հարմոնիայի երկրորդ փուլը, տեսական տարբեր սկզբունքների կիրառության առումով, ունի ներքին առավել հարուստ ենթադասումներ ու ճյուղավորումներ՝ նախադասականի հետ համեմատած: Հետևապես այդ ենթադասումներից յուրաքանչյուրը, և այդ թվում Կոմիտասինը, ինքնուրույն ուսումնասիրության և անհատական բնութագրման կարիք ունի:

²⁵ Հմմտ. **М. Этингер**, укр. соч., с. 36–37.

Բանն այն է, որ նորարարական երաժշտական արվեստի այս երևույթները հիմնականում սկսել են ուսումնասիրվել XX դ. երկրորդ կեսից միայն: Հետևապես բազում տեսական իրողություններ ուսումնասիրման ընդհանուր մակարդակի վրա անգամ տակավին տարակարծություններ առաջացնող հիմնահարցեր են: Ուստի այստեղ հարմար է անդրադառնալ XX դ. մոդալ հարմոնիայի առավել ընդհանուր, տիպական դասակարգումներին, հիշատակել այդ դասակարգման համար այսօր կիրառվող եզրույթներից սոսկ երկուսը՝ «նեոմոդալությունը» (Խոլլոպով) և «բնական ծայնակարգային հարմոնիան» (Էտինգեր): Կոմիտասի հարմոնիայի կապակցությամբ այս և այլ հնարավոր եզրութաբանական ցուցիչների կիրառման նպատակահարմարությանը կանդրադառնանք մեկ ուրիշ հարմար առիթով:

Ամփոփում

Կոմիտասի հարմոնիայի հիմնական առանձնահատկությունների բացահայտման ճանապարհին անհրաժեշտ է գոնե հիմնական հատկանիշներով նկարագրել այդ հարմոնիան՝ որպես բազմաձայնության կազմակերպման ուղղահայաց սկզբունքի ամբողջական համակարգ:

Դեռևս XIX դ. գիտակցվեց հարմոնիկ մտածողության ֆունկցիոնալ հատկանիշների ծայնակարգային բնույթը: Կոմիտասի հարմոնիայի ֆունկցիոնալ նկարագիրն այս իմաստով կարող էր զուգահեռական դիտվել մաժոր-մինոր համակարգին, եթե նրա ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունները սկզբունքորեն չտարբերվեին մաժոր-մինոր համակարգի նույնակարգ բնութագրերից: Այս իմաստով Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության մի շարք առանձնահատկություններ առավել համահունչ կարող են դիտվել եվրոպական երաժշտական արվեստում ծայնակարգային / մոդալ հարմոնիային կամ այն հարմոնիկ համակարգին, որ կոչվում է նաև նախադասական շրջանի հարմոնիա: Սակայն, այդպիսի զուգահեռների առկայությունը հաստատելով հանդերձ, այնուամենայնիվ, նկատելի են սկզբունքային տարբերություններ ևս: Վերջիններիս կիրառությունը Կոմիտասի երաժշտության մեջ եվրոպական արվեստի պատմության տեսանկյունից առավել բացատրելի է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի նորարար գեղարվեստական փորձի դիրքերից: Այդ իմաստով Կոմի-

տասի հարմոնիան կարող է բնութագրվել որպես XX դարասկզբի նորարարական երաժշտության տրամաբանությամբ ծայնակարգային / մոդալ հարմոնիայի յուրօրինակ վերաիմաստավորում՝ XX դարասկզբին արդեն առկա այդպիսի վերաիմաստավորումներից մեկը: Մյուս կողմից՝ այն առաջին հերթին ազգային ծայնակարգային մտածողության «հարմոնիկացում» է, որ կարող է բնութագրվել ծայնակարգային / մոդալ հարմոնիայի վերաիմաստավորումների համար այսօր շրջանառու ձևակերպումներից մեկով (նետմոդալություն, բնական ծայնակարգային հարմոնիա և այլն)՝ դրանից բխող տեսական ամբողջական կամ համակարգային տրամաբանությամբ հանդերձ:

Հիմնաբառեր՝ հարմոնիա, նախադասական հարմոնիա, մոդալ հարմոնիա, բնական ծայնակարգային հարմոնիա, տոնայնական, ծայնակարգ, ֆունկցիոնալություն, տոնայնական ֆունկցիոնալություն, ծայնակարգային ֆունկցիոնալություն:

MHER NAVOYAN

Dr. Prof., Honored Worker of the Republic of Armenia

Komitas Museum–Institute

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

MODAL CHARACTERISTICS OF KOMITAS'S HARMONY

Abstract

While seeking to uncover the main features of Komitas's harmony, it is necessary to first describe his harmony at least by its general characteristics as a holistic system of organizing vertical polyphony.

The modal character of harmonic thinking was perceived yet in the 19th century. In this sense, the functional basis of Komitas's harmony could be viewed as a parallel to the major–minor system, if its functional characteristics were not fundamentally different from the similar characteristics of the latter. In this sense, a number of features of Komitas's harmony can be viewed more in line with the modal system of European art music or with the harmonic system, which is also called the harmony of the pre–classical period in European music. However, while it is possible to confirm the existence of such parallels, fundamental differences are

noticeable. The use of the latter in the music of Komitas from the perspective of the history of European art is more explicable from the standpoint of the innovative artistic experiences at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. In this sense, Komitas's harmony can be seen as a unique reinterpretation of tonal and modal systems, reflecting the innovative musical logic of the early 20th century—a reinterpretation that had already emerged by that time. On the other hand, it is first of all a “harmonization” of national modal thinking, which can be characterized by one of the terms circulating today for reinterpretations of tonal / modal harmony (neo-modality, natural tonal harmony, etc.) along with the theoretical holistic or systemic logic arising from it.

Keywords: harmony, pre-classical harmony, modal harmony, natural-modal harmony, tonal, mode, functionality, tonal functionality, modal functionality.

Գլուխ Բ
ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ



Chapter II
FROM TRADITIONAL MUSIC TO ART
MUSIC

Նանե Միսակյան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-44

ԿԱՄՐՁԵԼՈՎ ԴԱՐԵՐԸ. ՏԱՂԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

«Հին գաղափարները եթե չլինեն,
նոր գաղափարները չեն ծնվի»¹:
Կոմիտաս Վարդապետ

Նախաբան

Տաղային արվեստը հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմնարար ճյուղերից մեկն է, որն առանձնանում է մեծակերտ–գարդարական ոճով, կանտիլենային բնույթով, ռիթմի և մեղեդու ծավալման ազատ մտածողությամբ, իմպրովիզացիոն զարգացմամբ: Տաղերի բանաստեղծական տեքստերում, ըստ Կոմիտասի, պարզ կամ այլաբանորեն արտացոլված են Քրիստոսի տնօրենություններն ու սրբերի կյանքին առնչվող նշանավոր և ազդեցիկ դրվագներ²: Տաղ ժանրի ակունքները հասնում են մինչև վաղ միջնադար: Այս մասին են վկայում հայոց ձեռագիր մատյաններում պահպանված տաղային առաջին նմուշները, որոնք Ս. Սահակ Պարթևի և Ս. Մովսես Խորենացու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության մասն են կազմում³: Այս առթիվ Կոմիտաս Վարդապետը գրում է, որ տաղերի «սկզբնա-

¹ Ս. Բաղիրյան, Հուշեր Կոմիտաս Վարդապետի մասին, *Էջմիածին*, 1957, ԺԱ, էջ 66:

² Սողոմոն աւագ սարկաւագ Սողոմոնեան, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Արարար*, Վաղարշապատ, 1894, է, էջ 223:

³ Հմմտ. Ն. Թահմիզյան, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դարերում*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 138–142, 153–157: Ա. Արեւշատեան, Մովսէս Խորենացու հիմներգական ժառանգութիւնը, *Բազ-*

վորությունը պէտք է որոնենք նոյն իսկ Ե. դարում, որովհետև աւանդութեամբ մեր ձեռքն են հասել տաղեր, մեղեդիներ, Ծննդեան աւերիսներ Մ. Խորենացու անունով [...]»⁴: Ըստ Մ. Նավոյանի՝ տաղերը ծագում են հնագույն պաշտամունքային հիմներից, իսկ տաղային արվեստի յուրատիպ բնորոշիչները խոր արմատներ ունեն ու հասնում են ընդհուպ մինչև վիպական արվեստ⁵:

Հայ միջնադարյան տաղերգության նմուշները ոգեշնչման նյութ են հանդիսացել հայ կոմպոզիտորների համար: Հոգևոր մոնոդիան սիմֆոնիկ պարտիտուր ներմուծելու առաջին, նորարարական փորձը հետկոմիտայան շրջանի կոմպոզիտորական արվեստում իրականացավ 1944 թ.⁶ Հարո Ստեփանյանի Առաջին սիմֆոնիայում⁶,

մավէպ, 1992, № 1–4, էջ 145–146: Ա. Մուշեղեան, Հայոց հնագույն Տաղարանը, Հայկազեան հայագիտական հանդես, 38, Պէյրուզ, 2018, էջ 163:

⁴ Սողոմոն աւագ սարկաւագ Սողոմոնեան, Հայոց եկեղեցական եղանակները, էջ, 223: Տաղ ժանրի ծագման, զարգացման և այլ ժանրում ստեղծագործած հեղինակների մասին տես Խ. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Госмузиздат, 1958, с. 129 и т. д. Р. Атаян, Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении V–XII веков, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում (զեկուցումների ժողովածու), հատ. 3, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 228–239: Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981: Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դարերում, Ռ. Աթայան, Հայկական տաղերը պատմական անցյալում և մեր օրերում, Ժողովրդական սրբեղծագործությունը և պրոֆեսիոնալ արվեստը (Գիտական աշխատությունների միջբուհական թեմատիկ ժողովածու), Երևան, Խ. Աբովյանի անվ. հայկական պետ. մանկավարժական ինստիտուտ, 1985, էջ 3–15: Մ. Նավոյան, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազգայնացման մրաժողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 2001: Ա. Քեշիշեան, Գանձարանային մշակոյթ, Երևան, «Եասոն» հրատ., 2008: Վ. Ներսիսյան, Հայ միջնադարյան տաղերգության ժանրերն ու տաղաշափությունը, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 2008 և այլն:

⁵ Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 15, 173–174:

⁶ А. Степанян, Первая Симфония, партитура, изд. «Советский композитор», Москва, 1969. Հ. Ստեփանյանի Առաջին սիմֆոնիայի մասին տես հետևյալ աշ-

որտեղ նա օգտագործել էր Ս. Պատարագի «Բարեխօսութեամբ Մօր Քո եւ Կուսի» խնկարկության շարականի մաս կազմող «Այսօր ժողովեալ» երգասացությունը: 1950–1960–ական թթ. վերազարթոնք ապրեց հետաքրքրությունը հայ ժողովրդի հոգևոր–մշակութային բազմահարուստ ժառանգության, մասնավորապես՝ հայ ավանդական հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության հանդեպ: Նորովի ուսումնասիրվեց Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական ժառանգությունը հատկապես այն ժամանակ, երբ 1950 թ. լույս տեսավ նրա ծայնագրություններն ընդգրկող «Ազգագրական ժողովածու»-ի երկրորդ հատորը⁷, որում բազմաթիվ ժողովրդական երգերի հետ մեկտեղ հրատարակվեց Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Հաիկ»⁸ տաղը:

Տաղերի՝ վիպական արվեստի հետ ունեցած սերտ առնչությունը, մեղեդիների ծավալման իմպրովիզացիոն սկզբունքը, Ութմայն համակարգի կանոններից ազատ ծայնեղանակային զարգացումը, մեղեդիական զարդոլորուն կերտվածքը, այլ խոսքով՝ տաղային արվեստն իր ողջ շքեղությամբ գրավեց կոմպոզիտորների ուշադրությունը: Հեղինակներից շատերը սկսեցին դիմել միջնադարյան

խատությունները՝ **Ս. Կոպտև, Մ. Տերյան**, Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ, *Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը (հոդվածների ժողովածու)*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, էջ 159–162: **М. Рухкян**, *Армянская симфония. Исследовательские очерки*, Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1980, с. 33–34. **Ж. Зурабян**, *Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950–60 гг.*, Ереван, изд. «Комитас», 2002, с. 37–38. **Ա. Մուշեղյան**, *Հայկական սիմֆոնիզմի սկզբնավորումը և Հարո Սյրեփանյանի Առաջին սիմֆոնիան*, դիպլոմային աշխատանք, 1981, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գրադարան: **Ն. Մխակյան**, Հոգևոր մոնոդիան հայ կոմպոզիտորական արվեստում. Հարո Սյրեփանյանի Առաջին սիմֆոնիան, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. 2, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2021, էջ 135–155:

⁷ **Կոմիտաս**, *Ազգագրական ժողովածու*, կազմող՝ Մ. Աղայան, խմբագիր՝ Բ. Քուշնարյան, հատ. 2, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 7:

⁸ Հմմտ. **Ա. Մուշեղյան**, Հայոց հնագույն Տաղարանը, էջ 165, 177:

երաժշտության գանձարանին՝ ստեղծելով նոր, յուրատիպ ու թարմ հնչողություն ունեցող գործեր:

Էդգար Հովհաննիսյանի Առաջին սիմֆոնիան

Հայ կոմպոզիտորական արվեստում Կոմիտասի հիմնավորած էպիկական գիծն ու հայկական սիմֆոնիզմում Հ. Ստեփանյանի կիրառած ստեղծագործական սկզբունքներն իրենց նորաոճ վերապատումը գտան Էդգար Հովհաննիսյանի (1930–1998) Առաջին սիմֆոնիայում՝ նվիրված Արամ Խաչատրյանին (1957, օր. 15, 4 մասից, սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի համար)⁹: Հայ երաժշտության դասականից երիտասարդ արվեստագետը փոխառեց միջնադարյան մեղեդու օգտագործումն ու էպիկական կերտվածքը, ծավալման մոնոթեմատիկ սկզբունքն ու օրիգինալ թեմատիզմում հարազատությունը հայ ժողովրդական երաժշտության լադաինտոնացիոն կառուցվածքին: Այս անգամ շարականի կանոնական, խստաշունչ–ասկետիկ ոճից թոփքը կատարվեց դեպի ազատ մեղեդիական մտածողություն: Մոնոդիայի նմուշ ընտրվեց Ս. Գրիգոր Նարեկացու՝ Քրիստոսի Հարության տոնին նվիրված «Հալիկ» հիասքանչ տաղը՝ Կոմիտաս Վարդապետի գրառմամբ¹⁰:

Հայկական սիմֆոնիզմում Է. Հովհաննիսյանը ոչ միայն եղավ Հ. Ստեփանյանի սկզբնավորած էպիկական սիմֆոնիզմի հետևորդը, այլև Կոմիտասից հետո նոր ժամանակների շնչով ներկայացրեց էպիկական երգը. կոմպոզիտորի խոսքերով՝ իր համար դա ֆուլկլորային մի նոր շերտի բացահայտում էր, որին անդրադառնալը դար-

⁹ **Э. Оганесян**, *Первая симфония, партитура*, Москва, изд. «Советский композитор», 1961.

¹⁰ Խոսքը Կոմիտասի կատարումից Մ. Աղայանի կատարած վերձանության մասին է. տե՛ս **Կոմիտաս**, *Ազգագրական ժողովածու*, հատ. 2, Հայպետհրատ, 1950, էջ 100–102: Հենց այս հրատարակության մասին է խոսում Է. Հովհաննիսյանն իր հուշերում. տե՛ս **Է. Հովհաննիսյան**, *Կյանքս հուշերում*, տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծովինար Մովսիսյանը, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 1998, էջ 22:

ծել էր ստեղծագործական պահանջմունք¹¹: Ս. Սարգսյանի բնորոշմամբ՝ էպիկականը կոմպոզիտորի ստեղծագործության համար յուրօրինակ «նյութական բազա» է, որի արդյունքում ծնվել է ժանրային լուծումների բազմազանություն թե՛ բեմական, և թե՛ գործիքային երաժշտության մեջ: «*Էպիկականի բազմազան ձևերը գալիս են Հովհաննիսյանի էության խորքերից՝ արարողի ինքնարտահայտման բնական ընթացքի նման*»¹²:

1950–ական թթ. վերջերից հայ կոմպոզիտորական արվեստում ակնհայտորեն զգացվում էր Ի. Ստրավինսկու, Բ. Բարտոկի, Դ. Շոստակովիչի, Ս. Պրոկոֆևի ստեղծագործական ոճերի ազդեցությունը, աճում էր ուշադրությունը արևմտյան երաժշտական ուղղությունների նկատմամբ: Ըստ Ա. Արևշատյանի՝ այն տարիների հայ երաժշտության մեջ տեղի էր ունենում մի կողմից՝ XX դ. կոմպոզիտորական տեխնիկայի (դոդեկաֆոնիա, սերիալ երաժշտություն, ալեատորիկա) ինտենսիվ յուրացում և ասիմիլյացիա, մյուս կողմից՝ 60–ական թվականներից կարծես կամար էր ձգվում դեպի Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքները. այլ խոսքով՝ վերածնվում էր միջնադարի դասական երաժշտական ժառանգությունը¹³:

Այս շրջանը, որ հայտնի է «Նեոկլասիցիզմ» անունով, ծնունդ տվեց մի շարք այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնցում կոմպոզիտորները հայ ժողովրդական, ժողովրդապարոհներին և պրոֆե-

¹¹ **Էդգար Օганեսյան**, О национальном стиле. См. в книге: **С. Саркисян**, *Армянская музыка в контексте XX века: Исследование*, Москва, изд. «Композитор», 2002, с. 214. գրքի հեղինակը հարցազրույցներից և ելույթներից ամբողջացրել և ռուսերեն թարգմանությամբ հրատարակել է կոմպոզիտորի խոհերն ու ասույթները:

¹² **С. Саркисян**, Наследство души и крови, *Республика Армения*, 1996, 27 февраля. մեջբերումն արվում է ըստ հայերեն թարգմանության: Տե՛ս Ս. Սարգսյանի հոդվածը «Արվեստագետներն Է. Հովհաննիսյանի մասին» գլխում, **Է. Հովհաննիսյան**, *Կյանքս հուշերում*, էջ 205:

¹³ **А. Аревшатян**, Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1978, № 12, էջ 63:

սիոնալ արվեստի նմուշները զուգադրում էին երաժշտալեզվական նոր արտահայտչամիջոցների հետ (Ջ. Տեր-Թադևոսյան, Է. Միրզոյան, Տ. Մանսուրյան, Ա. Աճեմյան, Ե. Երկանյան, Է. Արիստակեսյան, Լ. Աստվածատրյան, Ա. Տերտերյան, Ռ. Սարգսյան, Ս. Աղաջանյան, Է. Սաղոյան և այլք)։ Մի խոսքով՝ «*փորձ է արվում ստեղծելու դարձյալ ազգային երաժշտական մի նոր լեզու՝ հիմնված հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության և արդի ռճական ուղղությունների սինթեզի վրա*»,– նշել է Կ. Խուդաբաշյանը¹⁴։

Է. Հովհաննիսյանի Առաջին սիմֆոնիան կոմպոզիտորի ստեղծագործության բարձրակետերից մեկն է, որտեղ հեղինակը փայլուն կերպով լուծել է իր առջև դրված խնդիրները՝ հենց վերոհիշյալ միտումների համատեքստում։ Սիմֆոնիան աչքի է ընկնում կառուցվածքային ուրույն առանձնահատկությամբ՝ առաջին մասը (*Moderato. Allegro con fuoco*) իր չափերով և նշանակալիությամբ հավասարակշռում է առանց ընդմիջման ընթացող մնացած երեք մասերին (*Allegretto, Andante, Allegro con spirito*)¹⁵։ Ն. Թահմիզյանի բնութագրմամբ՝ այդ «երկթևանի շենքը» գոյացել է դրամատուրգիական մտահղացումից ելնելով, երբ «թևերից» յուրաքանչյուրում կենտրոնացված է երկի գաղափարական բովանդակությունը. առաջինում հայ ժողովրդի պատմական անցյալն է, հերոսական պայքարը գոյու-

¹⁴ Կ. Խուդաբաշյանի խոսքը երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործության շուրջ, *Սովետական արվեստ*, 1976, № 4, էջ 17։

¹⁵ Այս մասին խոսվել է հետևյալ աշխատություններում. տե՛ս **И. Еолян**, Симфония Эдгара Оганесяна, *Советская музыка*, 1958, № 11, с. 31–32. **Գ. Արմենյան**, Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան, *Սովետական արվեստ*, 1959, № 5, էջ 36–38։ **Ն. Թահմիզյան**, Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան, *Սովետական արվեստ*, 1963, № 11, էջ 23–28։ **Ս. Կոպտև**, **Մ. Տերյան**, Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ, *Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը*, էջ 203–207։ **М. Рухкян**, *Армянская симфония*, с. 53–60. **Ж. Зурабян**, укр. соч., с. 47–52, 84–87. **ժ. Զուրաբյան**, նշվ. աշխ., էջ 155–160, 193–198։ **Ծ. Մովսիսյան**, Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային–գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ռճական առանձնահատկությունները, Երևան, Իրանագիտական Կովկասյան կենտրոն, 2012, էջ 124–141 և այլն։

թյան համար, իսկ երկրորդում՝ ժողովրդական կյանքի պատկերներն են, որին հաջորդում են խոհերն ու վերհուշը ողբերգական անցյալի մասին և ներկայի լուսավոր–պայծառ տրամադրությունը:

Հայ երաժշտագիտական գրականության մեջ արդեն նշվել է «Հաիկ» տաղի վիթխարակերտության, լավատեսության ու կենսահաստատ էության¹⁶, լայնաշունչ վիպաքնարական բնույթի, անհատական ապրումների անմիջականության, հուզական–իմաստային բովանդակության ընդհանրացման բարձր աստիճանի¹⁷, և վերջապես՝ մեղեդու էպիկական հանդիսավորության¹⁸ մասին:

Տաղի այս հատկանիշներն են, անշուշտ, որ գրավել են է. Հովհաննիսյանին՝ դառնալով սիմֆոնիայի ատաղձը: Մեղեդին սիմֆոնիկ պարտիտուր է մուտք գործում երրորդ մասում՝ դրամատուրգիական զարգացման կիզակետում: Իբրև նյութ վերցված է տաղի՝ «Հաիկ մի պայծառ տեսի, Աննման» բառերին համապատասխանող հատվածը՝ մետրառիթմական փոփոխությամբ: Միաձայն ընթացող թեման՝ երեք օկտավ ընդգրկումով, փայտյա փողայինների և լարայինների կատարմամբ, պղնձյա փողայինների մասնակցությամբ, ձեռք է բերում հուժկու հնչողություն: Գաղափարական մտահղացքում այն դառնում է հայ ժողովրդի հավաքական կերպարի խորհրդանիշը¹⁹:

¹⁶ **Ք. Քուչնարյան**, *Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր*, ռուսերենից հայերեն թարգմանեց Մ. Բրուսյանը, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2008, էջ 115:

¹⁷ **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, *Բանբեր Երևանի համալսարանի*, 1969, № 3, էջ 54:

¹⁸ **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նոսրագրությունը*, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 84:

¹⁹ **Ն. Թահմիզյան**, Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան, էջ 26:

Նորային օրինակ 1

Էդգար Հովհաննիսյան, Առաջին սիմֆոնիա, երրորդ մաս, հատված

133

III

58 Andante rit. a tempo

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

Clarinetto piccolo(Es)

3 Clarinetti (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

58 Andante rit. a tempo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

134

The musical score is presented in three systems. The first system consists of 12 staves, with the top six staves likely representing woodwinds and strings, and the bottom six staves representing brass and percussion. The second system also consists of 12 staves, with a timpani part labeled 'Timp.' appearing in the lower staves. The third system consists of 12 staves, continuing the orchestral texture. The score is written in a modern, detailed notation style with many accidentals and dynamic markings. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

C 2032 R

Սիմֆոնիայի ամբողջ մոնոթեմատիկ շարադրանքի հիմքը կազմում են «Հալիկ» տաղի առանձին ինտոնացիոն հատիկները, որոնք ընթացքում միավորվում են՝ ստեղծելով նոր լայտնոտիվներ, որոնք էլ իրենց հերթին կրում են բազմատիպ փոխակերպումներ: Դրանք են՝

ա) **սկզբնական կվարտային թռիչքով կոչական բնույթի մոտիվը** (բնագրի մետրական շեշտի տեղաշարժով դեպի առաջին հնչյունը), որի դերը հսկայական է ամբողջ պարտիտուրում: Առանձնահատուկ պետք է նշել *կվարտայի*՝ որպես հայկական ժողովրդական լադային մտածողությունից բխող ինտերվալի դերը է. Հովհաննիսյանի այս և մյուս ստեղծագործություններում. «*Ժողովրդական լադերի հիմքում առկա կվարտային սկզբունքը անդրադառնում է կվարտա ինտերվալի՝ որպես կարևոր կոմպոզիցիոն միջոցի, բազմազան կիրառման ոլորտներում, այդ թվում կվարտային կառուցվածքով ինքնատիպ հարմոնիկ համահնչյուններում, որոնք կոմիտասյան բազմաձայնության ավանդույթի ստեղծագործաբար շարունակելու գիտակցված միտումն են արտահայտում*»,– նշում է Ծ. Մովսիսյանը²⁰:

բ) **Վարընթաց հնչյունային շրջազարդումներով երկու մոտիվները**, որ կազմում են նախաբանի թեմատիկ առանցքը՝ ենթարկվելով տարատեսակ ձևափոխումների:

գ) **Վերընթաց սեկունդային քայլերը**, որ երաժշտական հյուսվածքում մեծ դեր են խաղում, ինչպես, օրինակ, երրորդ մասի վերջում, երբ կրելով տարբեր ռիթմական կերպափոխումներ՝ դառնում են չորրորդ մասի թեմատիկ նյութի հիմքը: Սակայն գլխավոր դերը դրանք կատարում են սիմֆոնիայի ավարտին, երբ ըստ հեղինակի մտահղացման՝ վերաիմաստավորվում և վերածվում են սիմֆոնիան եզրափակող վիթխարազդու հնչյունների: Այս դեպքում ակնհայտ կապ է ստեղծվում սիմֆոնիայի և «Հալիկ»–ի ավարտների միջև:

²⁰ Ծ. Մովսիսյան, *Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային–գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2011, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, էջ 17:

դ) Նախաբանի թեմայի առաջին մոտիվի և կվարտային մոտիվի փոխակերպված միակցումից գոյանում է «ճակատագրի թեման» (Ն. Թահմիզյանի բնորոշումն է): Այն հնչում է սիմֆոնիայի տարբեր մասերում:

Երրորդ մասից սկսած՝ «Հաիկ»-ի թեման ամբողջությամբ հնչում է բազմիցս, տարբեր գործիքային խմբերի կատարմամբ՝ մերթ իբրև ազդակոչ (շեփոր, թիվ 77), մերթ էլ խռովահույզ ու տագնապալից (փայտյա փողայիններ, թիվ 92): Այն կրում է նաև ինտոնացիոն ցայտուն փոխակերպումներ, ինչպես, օրինակ, ֆինալում՝ ֆագոտի մտածկոտ մենանվագում, երբ սկզբնական մաքուր կվարտան փոխարինվում է փոքրացրած կվինտայով:

Նուրային օրինակ 2

Էդգար Հովհաննիսյան, Առաջին սիմֆոնիա, չորրորդ մաս, հարված

The musical score is for the 4th movement of the First Symphony by Edgar Hovhannissian, titled "Struck" (Կամրջելով). The score is for percussion instruments: Fag. (Bassoon), Timp. (Timpani), Tam-tam, and Piano. It features a "Solo quasi Cadenza ad libitum" section for the Fag. instrument. The tempo is marked "Andante". The score includes measures 101 and 102, with various dynamics like "rit. e dim.", "pizz.", "pp", and "div. G.".

Է. Հովհաննիսյանը, բացի «Հալիկ»–ից, սիմֆոնիայում ներառել է նաև երկու այլ թեմա՝ «Լուսնակ գիշեր» քաղաքային–ժողովրդական երգի երկրորդ հատվածը²¹ (որպես առաջին մասի օժանդակ թեմա) և «Սոնա յար» Վանի պարերգը (երկրորդ մասում)²²: Թեմաների սկզբնական ինտոնացիոն կառույցների հարազատությունը կոմպոզիտորը վարպետորեն է օգտագործել: Դրանք փոխադարձաբար կապվում և լրացնում են իրար, հիմք դառնում մեկը մյուսի համար, ինչպես որ կվարտային կոչական մոտիվը սահուն կերպով վերափոխվում է «Լուսնակ գիշեր»–ի (կլառնետ) քնարական թեմային:

Երկրորդ մասում լսելի է պարերգային թեմայի և «ճակատագրի թեմայի» յուրատեսակ փոխկանչը. իսկ դրանց աստիճանական սեղմումից գոյացած կվարտային մոտիվը, ի վերջո, վերաիմաստավորվելով, ծնունդ է տալիս երրորդ մասի «Հալիկ»–ի թեմային:

Ծ. Մովսիսյանը «Հալիկ»–ը համարում է ոչ միայն սիմֆոնիայի կերպարային–գաղափարական նախասկիզբը, այլև երաժշտական նյութի զարգացման ու ծավալման *ինվարիանտը*, որտեղ բյուրեղացած են երկի զարգացման խթաններն ու հեռանկարները²³: Լայնորեն օգտագործելով պոլիլադային, պոլիտոնայնական, պոլիտեմբրային և պոլիռիթմիկ միջոցներ՝ կոմպոզիտորը ստեղծել է ոճերի յուրատեսակ մի սինթեզ, որի վրա «բազմում է «Հալիկ»–ը որպես մի իսկական աշտարակ»²⁴: Է. Հովհաննիսյանն իր հուշերում հպարտությամբ է նշել այն մասին, որ առաջին անգամ այս մոնոդիան ինքն է օգտագործել սիմֆոնիկ ստեղծագործության մեջ²⁵: Հիրավի, նա կեր-

²¹ Տե՛ս Ժ. Զուրաբյան, նշվ. աշխ, էջ 155–156:

²² Նույն տեղում, էջ 157: Կոմպոզիտորը կիրառել է «Սոնա յար» երգի Ս. Մելիքյանի ծայնագրությունը:

²³ Ծ. Մովսիսյան, *Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային–գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները*, 2012, էջ 138:

²⁴ Ն. Թահմիզյան, *Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիան*, էջ 24:

²⁵ Է. Հովհաննիսյան, Ուսումնառությունը կոնսերվատորիայում. Դմիտրի Շոստակովիչ, *Կյանքս հուշերում*, էջ 23:

տել է միջնադարյան երաժշտական կոթողին համարժեք ժամանակակից մի հուշարձան:

Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը

Սիմֆոնիկ ժանրում ստեղծած նախորդ նշանակալի երկից հետո Է. Հովհաննիսյանը շարունակել է անսքող հետաքրքրություն ցուցաբերել հայ երաժշտության հնագույն շերտերի նկատմամբ: Դեռևս 1950-ականներին նա առաջ էր քաշում Կոմիտասի և Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ների հատվածների, եկեղեցական երաժշտության այլ նմուշների համերգային կատարումների հարցը՝ դրանք դիտելով որպես հայ մշակույթի դասական ժառանգության մաս և գեղարվեստական դաստիարակության լավագույն միջոց²⁶: *«Անհրաժեշտ է իմանալ այն ամենը, ինչ կապարվում է ժամանակակից երաժշտության մեջ, օգտվել փարբեր միջոցներից և հնարներից, բայց չկորցնել անհատականությունը և ուրույն խոսք ասել սեփական երաժշտական մշակույթում: Յուրաքանչյուր արվեստագետ պետք է մեծ պատասխանատվություն զգա իր ազգային մշակույթի առջև»*,– նշել է կոմպոզիտորը²⁷: Սա նրա հավատամքն էր, որով առաջնորդվում էր և սիմֆոնիկ ու կամերային-գործիքային ստեղծագործություններում, և Հայ երգի կամերային երգչախմբի համար գրած խմբերգերում, և Թաթուլ Ալթունյանի անվան Երգի-պարի անսամբլի համար արված մշակումներում: Նրա համար անչափ կարևոր է եղել ժողովրդական երաժշտության մշակման Կոմիտասի հիմնադրած սկզբունքների կիրառումը ոչ միայն խմբերգերում, այլև հենց անսամբլի համար արված մշակումներում, որի գեղարվեստական ղեկավարի պաշտոնը ստանձնել էր 1970–1974 թթ.: Է. Հովհաննիսյանն այն համոզման էր, որ ժողովրդական երգարվեստն ու պարարվեստը շատ ավելի լայն ու հարուստ հասկացություններ են, և դրանց մեջ ներառում էր *«Հին հե-*

²⁶ Է. Հովհաննիսյան, Մեր երաժշտական հարցերից, *Կյանքս հուշերում*, էջ 145:

²⁷ С. Саркисян, *Армянская музыка в контексте XX века*, с. 215.

թանոսական երգերը, «Երգք առասպելաց», «Երգք վիպասանաց», քնարական՝ «Գեղուններ» և «Մրմունջներ», գողթան երգեր, երգվող՝ «Սասնա ծռեր», տաղեր ու շարականներ, ողբեր և գովքեր, հորովելներ, անտունիներ, հերոսական և հայրենասիրական երգեր: Մովսես Խորենացի և Խոսրովիդուխտ, Ներսես Շնորհալի ու Կոմիտաս կաթողիկոս, Նարեկացի, Սյունեցի, Կոմիտաս, Նաղաշ և Սայաթ-Նովա, Զիվանի և Շերամ... Հին Հայաստանի թափրոն, միմոս-գուսանների թափրոն, վարձակների, ծայնարկուների, կաքավիչների պլաստիկ արվեստ»²⁸: Ազգային հնագույն արվեստի նմուշների յուրացումն ու կատարումը նա համարում էր իր գործունեության գերագույն նպատակը: «Մշակումները պետք է արվեն որքան կարելի է հարուստ, բազմազան, երաժշտական արտահայտչամիջոցների առավելագույն օգտագործմամբ: Ինչ վերաբերում է միջնադարյան մոնոդիանների մշակմանը, ապա դրանք այնքան էլ կարիք չունեն կոմպոզիտորական միջամտության»²⁹,– ասել է Է. Հովհաննիսյանը:

Այս սկզբունքային դիրքորոշմանը հավատարիմ՝ նա ստեղծել է մի շարք կոմպոզիցիաներ՝ «Վահագնի ծնունդը» խմբերգը և «Վահագն Վիշապաքաղ» թատերականացված տեսարանը, «Դավիթ և Խանդութ» բեմականացված պարը: Իր ղեկավարած անսամբլի համար է. Հովհաննիսյանը հորինել է նաև ստեղծագործություններ՝ ըստ միջնադարյան հեղինակների մոնոդիանների, որոնց թվում են Ս. Մովսես Խորենացու «Ուրախացիր Սրբուհի» շարականը, Խոսրովիդուխտի՝ Վահան Գողթնեցուն նվիրված գովքը, Ս. Գրիգոր Նարեկացու՝ Վարդավառին նվիրված տաղը, Անանուն հեղինակի «Տիրամայրն» տաղը, Ս. Ներսես Շնորհալու՝ Վարդանանց նվիրված շարականը, Անանուն հեղինակի «Ո՛ր ես, Մայր Իմ» տաղը և այլն³⁰: Հոգևոր երաժշտության այսպիսի քաջիմացությունը թույլ է տվել կոմ-

²⁸ Է. Հովհաննիսյան, Երգի–պարի անսամբլի գեղարվեստական ղեկավար, *Կյանքս հուշերում*, էջ 82–83:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 85:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 86:

պոզիտորին կերտելու նոր երկեր, որոնց համար նա գտել է համապատասխան ժանրեր և ձևեր՝ խորունկ մեկնաբանություն տալով երաժշտական նյութին ու բովանդակությանը:

1975 թ. Է. Հովհաննիսյանն ավարտում է նոր էպիկական հերոսապատումը՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը³¹ (լիբրետտո՝ Է. Հովհաննիսյան և Վ. Գալստյան, բալետմայստեր՝ Վ. Գալստյան)³²: Հայ երաժշտության պատմության մեջ արդեն հայտնի էին «Սասնա ծռեր» էպոսի հիման վրա գրված ստեղծագործություններ: Առաջին փորձը պատկանում էր Կոմիտասին, որը մտադրվել էր գրել երաժշտաբեմական խոշոր կտավի երկ՝ «Սասնայ Ծռեր» օպերա կամ օրատորիա, որի համար մի քանի միաձայն երաժշտական հատվածներ էր հորինել³³: Էպոսի սյուժեով գրված խոշոր կտավի էպիկական-մոնումենտալ երկերից է Հ. Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ» հերոսական օպերան (լիբրետտոն՝ Դ. Դեմիրճյանի, 1934–1936), որի ինտոնացիոն ակունքները բխում են հայ ժողովրդական

³¹ **Эдгар Оганесян**, «Давид Сасунский», опера-балет, партитура, рукопись, хранится в архиве композитора. Оպերա-բալետի պրեմիերան կայացել է 1976 թ.: Խորին շնորհակալություն ենք հայտնում Է. Հովհաննիսյանի դստերը՝ Ռուբինա Հովհաննիսյանին՝ օպերա-բալետի պարտիտուրը և տեսագրությունը մեզ սիրահոժար տրամադրելու համար:

³² 1979 թ. Է. Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետն արժանացել է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի: Օպերա-բալետի առաջին լիբրետտոյի հեղինակը Սերգեյ Փարաջանովն է: Բեմադրության աշխատանքների ընթացքում, սակայն, լիբրետտոն անհայտ պատճառներով մերժվել է: Ս. Փարաջանովի ձեռագիրը պահվում է կոմպոզիտորի արխիվում. տես **Է. Հովհաննիսյան**, «Սասունցի Դավիթ», *Կյանքս հուշերում*, էջ 100:

³³ **Ա. Սահակեան, Ա. Փաիլեանեան**, *Սասնայ Ծռեր դիցազնավէպ. առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց եւ վիպասանական եղանակ*, Փասատենա, «Դրագարկ» հրատ., 1996, էջ 93–94: Այննա Փաիլեանյանը կարծում է, որ, հավանաբար, ապագա ստեղծագործության հիմքը պետք է կազմեր էպոսի չորրորդ՝ Փոքր Միերի ճյուղը: Կոմիտասի «Սասնայ Ծռեր» օպերայի նախագծի մասին տես նաև **Մ. Նավոյան**, *Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի*, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2020, էջ 49–53:

երգերից ու պարերից, միջնադարյան շարականներից, տաղերից ու մեղեդիներից, գուսանական երաժշտությունից³⁴:

Է. Հովհաննիսյանը նորովի է անդրադարձել էպոսի երաժշտական վերակերտմանը³⁵. «Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթը» ընկալվում է ոչ պարզապես իբրև մի նոր, Հարո Սրեփանյանի օպերային հաջորդող ընթերցումը ազգային էպոսի, այլ որպես դրա մերօրյա երաժշտաբեմական վերագիրակցումը»³⁶: Երգեցողությունը, պարը և խոսքը միավորող սինկրետիկ ժանրի արմատները նա որոնել ու գտել է հնագույն ժողովրդական ծիսական ներկայացումներում: Ուսումնասիրելով էպոսի բազմաթիվ պատումները, հսկայական քանակությամբ երաժշտական նյութ, ժողովրդական վիպասանների կատարումները, Սասնա ժողովրդական երգերն ու պարերը, նա աշխատել է ստեղծել «միաձուլ երաժշտական կրավ՝ ժողովրդական սրբեղծագործության օրինակներն օգտագործելով ի նպաստը ներկայացման ընդհանուր դրամատուրգիայի»³⁷:

³⁴ Գ. Կիգանով, *Аро Степанян*, с. 58. Գ. Կիգանով, *Армянский музыкальный театр*, т. 2, Ереван, Айпетрат, 1960, с. 91. Գ. Տիգրանյան, Սովետահայ օպերան և բալետը, *Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը*, էջ 26: Է. Հովհաննիսյանն անչափ տպավորված է եղել Հ. Սրեփանյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերայից: Նրան հիացրել է հատկապես կոմպոզիտորի՝ հայ հնագույն երաժշտության առանձնահատկությունների իմացությունը, որոնք նա կարողացել է օրգանապես միահյուսել ժամանակակից երաժշտական մտածողության հետ. տե՛ս Գ. Կիգանով, *Балеты Эдгара Оганесяна*, Ереван, изд. «Советакан грох», 1981, с. 50.

³⁵ Օպերա-բալետի մասին տե՛ս Ս. Սարգսյան, Դյուցազնավեպը՝ օպերայի և բալետի լեզվով, էջ 83-89: Մ. Ռուֆսյան, Դավթի նոր ծնունդը, *Սովետական արվեստ*, 1977, № 4, էջ 45-49: Մ. Ռուֆսյան, Героико-патриотическая эпопея, *Советская музыка*, 1977, № 10, с. 26-31. Գ. Կիգանով, *Балеты Эдгара Оганесяна*, с. 45-75. Գ. Կիգանով, *Армянский музыкальный театр*, т. 4, Ереван, Айпетрат, 1988, с. 29-52 (օպերա-բալետի լիբրետտոն տե՛ս էջ 169-172): Յու. Կոբլև, Տպավորություններ հյուրախաղերից, *Սովետական արվեստ*, 1977, № 1, էջ 3-6 և այլն:

³⁶ Ս. Սարգսյան, Դյուցազնավեպը՝ օպերայի և բալետի լեզվով, *Գարուն*, 1977, № 3, էջ 85:

³⁷ Է. Հովհաննիսյան, «Սասունցի Դավիթ», *Կյանքս հուշերում*, էջ 100:

Երաժշտաթատերական այս մոնումենտալ ասքում կարևորագույն նշանակություն են ստացել հայ մոնոդիկ երգարվեստի մի շարք նմուշներ, այդ թվում՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի երգվող հատվածները³⁸, որոնց մի մասը մեզ է հասել Կոմիտասի, Ս. Մելիքյանի, Ա. Քոչարյանի և այլ բանահավաքների գրառումներով: Երաժշտագետ Գ. Տիգրանովին ուղղված իր նամակում կոմպոզիտորը մատնանշել է այն բնօրինակները, որ ընդգրկել է երկում՝ «Ողորմիներ», «Ափսոսանք», «Տո, խրոխպեր», «Ձենով Օհանի երազը», իսկ դրանց մի քանի ուղիղապես ինտոնացիոն պատկերներ օգտագործել է իբրև հիմք՝ սեփական մեղեդիների համար³⁹: Գ. Տիգրանովը որպես սկզբնաղբյուր նշում է նաև Մշո ժողովրդական երգերից մեկը՝ Ք. Քուշնա-

³⁸ «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածների մասին տես **Х. Кушнарев**, *Вопросы истории и теории армянской монодиатической музыки*, с. 69–70. **Ա. Քոչարյան**, «Սասնա ծռեր» էպոսի երաժշտությունը, *Գիտական աշխարհությունների միջբնական ժողովածու*, 3-րդ պրակ, Արվեստագիտություն, Երևան, Խ. Աբովյանի անվան հայկական մանկավարժական ինստիտուտ, 1977, էջ 53–69: **Ա. Փահլեանեան**, «Սասնայ ծռեր» ժողովրդական վեպի երգային հատվածների կոմիտասեան գրառումները, տես **Ա. Սահակեան**, **Ա. Փահլեանեան**, *Սասնայ ծռեր դիւցազնավէպ*, էջ 93–105: **Կ. Խուդաբաշյան**, «Սասնա ծռեր» վեպի երաժշտական դրվագները որպես ծայնակարգի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր, *Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի հայկական հանձնախումբ, 2004, էջ 144–145: **Ռ. Աթայան**, Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899–1904), տես **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, տասներորդ հատ., Երաժշտական–ազգագրական ժառանգություն, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 18–25: **А. Пахлеваниян**, Музыкальный компонент в армянском эпосе, *Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 132–140: **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասը և «Սասնա ծռեր» էպոսի երգերը, *Կոմիտասական 3*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 189–205: **Տ. Շախկույան**, Դավթի կերպարի երաժշտական մարմնավորումը, *Պարմասրանաիրական հանդես*, 2023, № 3, էջ 218–229 և այլն:

³⁹ **Г. Тигранов**, *Балеты Эдгара Оганесяна*, с. 60.

ոյանի գրառմամբ⁴⁰: Դավթի կերպարի բնութագրական թեմաներից է «Քոչարի» պարեղանակը, իսկ Մարա Մելիքին բնորոշող երաժշտական կերպավորումներից՝ «Մարա Մելիքի զօրակոչը» (էպոսի երգվող հատվածներից մեկը):

Օպերա–բալետի պարտիտուրի՝ մեր կատարած ուսումնասիրության ընթացքում հայտնաբերեցինք, որ Է. Հովհաննիսյանն օգտագործել է նաև հայ հոգևոր տաղերգության հայտնի նմուշներից մեկը՝ Անանուն հեղինակի «Ո՞ր ես, Մայր Իմ» տաղը կամ ողբը: Խաչելության օրը՝ Ավագ Ուրբաթին կատարվող այս երգում, խաչված Հիսուս հետևյալ խոսքերով է դիմում Տիրամորը.

Ո՞ր ես, Մայր Իմ, քաղցր եւ անոյշ,

Սէր ծնողիդ զիս այրէ:

Լցան աչք Իմ դառն արտասուք,

Ոչ զոք ունիմ, որ սրբէ:

Ջուր խնդրեցի՝ քացախ արբի

Յանօրինաց ձեռանէ:

Այս Խաչելության տաղը հայտնի է որպես Որդու և Մոր անունից փոխեփոխ երգվող ուրույն երաժշտաբանաստեղծական տեսակ⁴¹:

Տաղի ներմուծումը մեծակտավ ստեղծագործություն պատահական չէր: Ըստ սյուժեի՝ Դավթի ծնվելուց հետո Մեծ Միերն ու Արմաղանը երդմնազանցության պատճառով վախճանվում են: Այդ պատկերն ամբողջովին կառուցված է տաղի մեղեդու վրա, որը հնչում է որպես ծնողներին և հատկապես մորը կորցրած որդու ողբ՝ վերածվելով նաև համաժողովրդական վշտի արտահայտության: Է. Հովհաննիսյանն օգտագործել է տաղի՝ մեզ հասած տարբերակներից

⁴⁰ Там же, с. 69.

⁴¹ Տվյալ երգատեսակի, դրա ձևավորման ակունքների և բնագրագիտական քննության մասին տես **Ա. Մուշեղյան**, Հայ միջնադարյան տաղերգության մի քանի նորահայտ նմուշ Արմաղի վանքի ձեռագրերում, *Մանրոտում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. 2, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, էջ 175–180:

մեկը՝ առանց փոփոխության⁴², որը գրի էր առել Ռ. Աթայանը՝ երգչուհի Գոհար Գասպարյանի երգածից⁴³:

Նուրային օրինակ 3

Էդգար Հովհաննիսյան, «Սասունցի Դավիթ»,

№ 3, «Մհերի և Արմաղանի մահը», հայրված⁴⁴



⁴² Հրատարակվել է՝ *Հայ միջնադարյան տաղեր. մշակում ծայնի և երգեհոնի կամ դաշնամուրի համար Ռ. Աթայանի*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1972, էջ 12: Նույնը տես *Հոգևոր երգեր*, կազմեց և խմբագրեց Աննա Արեշատեանը, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1998, էջ 138: Հայտնի են «Ո՛ր ես, Մայր Իմ» տաղի այլ ծայնագրություններ. Արմաշական տարբերակ՝ Մաշտոցյան Մատենադարան, Նորագույն հավաքածո, ծեռ. № 5; Անթիլիասական տարբերակ՝ *Ձայնագրեալ Շարական Հայաստանայց Եկեղեցոյ (Աազ Շարայթ)*, Անթիլիաս, Լիբանան, Հրատարակություն Կաթողիկոսության Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1984, էջ 188; Կոմիտասյան տարբերակ՝ *Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու*, ութերորդ հատ., Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբագրություն Ռ. Աթայանի, Գ. Գյողակյանի, Դ. Դերոյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 174 և 175: Վերջինիս մասին տես **Ա. Մուշեղյան**, Հոգևոր տաղերգության նմուշների Կոմիտասյան գրառումները, *Բանբեր Մարենադարանի*, 32, Երևան, 2021, էջ 178–179: Տաղի այլ ծայնագրությունների մասին տես **Ա. Մուշեղյան**, Հայ միջնադարյան տաղերգության մի քանի նորահայտ նմուշ Արմաշի վանքի ձեռագրերում, էջ 161:

⁴³ Տես **Ռ. Աթայան**, Երկու խոսք, *Հայ միջնադարյան տաղեր*, էջ 4:

⁴⁴ Բերված նոտային օրինակների լուսապատճենում չենք ներառել պարտիտուրի նոտագրված հատվածից վերև գտնվող դատարկ հնգագծերը:

The image displays a handwritten musical score, likely for a vocal and piano ensemble, in Armenian. The score is organized into two main systems, each with multiple staves.

First System:

- The top staff is a vocal line with lyrics: *խաչ - զոր* (Khatsh - Zor).
- The bottom staff is a piano accompaniment.
- Below the piano staff, there are additional lyrics: *եւ առ խաչ* (ev aar khatsh).

Second System:

- The top staff is a vocal line with lyrics: *բոլոր ժողովրդիս* (bolor zhoghovrdhis).
- The bottom staff is a piano accompaniment.
- Below the piano staff, there are additional lyrics: *Սիր* (Sir).

Third System:

- The top staff is a vocal line with lyrics: *բոլոր ժողովրդիս* (bolor zhoghovrdhis).
- The bottom staff is a piano accompaniment.
- Below the piano staff, there are additional lyrics: *Սիր* (Sir).

Fourth System:

- The top staff is a vocal line with lyrics: *բոլոր ժողովրդիս* (bolor zhoghovrdhis).
- The bottom staff is a piano accompaniment.
- Below the piano staff, there are additional lyrics: *Սիր* (Sir).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco rit.* and *a tempo*. The handwriting is in Armenian, and the overall style is that of a personal manuscript.

Handwritten musical score for a piece by Nane Misakyan. The score is written on five systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The second system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The third system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The fourth system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The fifth system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

The image displays a handwritten musical score on a page numbered 66. The score is written in Armenian and is set in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, each with a line of Armenian lyrics written above it. The lyrics are: "Անք - զն - զն - զն", "Անք - զն - զն - զն", "Անք - զն - զն - զն", and "Անք - զն - զն - զն". The musical notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The second system has four staves, with the first two containing lyrics and the last two containing musical notation. The lyrics in the second system are: "Անք - զն - զն - զն", "Անք - զն - զն - զն", "Անք - զն - զն - զն", and "Անք - զն - զն - զն". The musical notation continues with similar note values and accidentals. The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age.

41

42

146

The musical score is written on ten staves, organized into three systems. The first system (staves 1-4) features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system (staves 5-8) continues the melody and includes vocal lines with lyrics in Armenian. The third system (staves 9-10) shows a continuation of the instrumental parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Lyrics in Armenian:

հա - ղը ն - զա - ղը
ն - զա - ղը ն - զա - ղը

Արտաքննապես զուսպ, սակայն հուզառատ, ներքին մեծ դրամատիզմ պարունակող այս մեղեդին իր հանդարտ ծավալումով տարբերվում է խստաշունչ, արխաիկ «Ողորմի»-ներից: Եթե վերջիններին բնորոշ էին ասերգային բնույթը, կվարտային և սեպտիմային թռիչքները, հատու ռիթմը, ապա միջնադարյան տաղն աչքի է ընկնում իր երգային, սահուն ու հանդարտահոս ելևէջումներով և է. Հովհաննիսյանի վարպետ գրչի շնորհիվ ներդաշնակորեն միահյուսվում երաժշտական շարադրանքին: Բուն պատկերը սկսող մեղեդու սկզբնական սեկունդային մոտիվը, կարծես, ծնվում է նախորդ պատկերի վերջում անսպասելի ի հայտ եկած սեկունդային ուժգին հնչողությամբ ունեցող ինտոնացիաներից: Այդ ֆանֆարային հնչյունները երկակի բնույթ են կրում՝ մի կողմից ազդարարում են «Դավթի ծնունդը», իսկ մյուս կողմից՝ «Միերի և Արմաղանի մահը»: Տաղը, որ սկզբում հնչում է մեղմ և խորհրդավոր, քառաձայն պարզ ներդաշնակմամբ և լարայինների ու հազվադեպ՝ փայտյա փողայինների ուղեկցությամբ, երկրորդ մասում (թիվ 45) բոլորովին կերպարանափոխվում է՝ ընդգրկելով ամբողջ նվագախումբը (կրկնակի ուժեղացված դինամիկ նշաններով), պոլիֆոնիկ հագեցած շարադրանքով:

Նոգրային օրինակ 3
Էդգար Հովհաննիսյան, «Սասունցի Դավիթ»,
 N° 3, «Միերի և Արմաղանի մահը», հարված

-756-

45

46

Սա ժողովրդի հոգու ճիչն է՝ զուգորդված էպոսի բառերի հետ՝ «Դավիթ մնաց որբ... բա ի՞նչ անենք... ի՞նչ»... Եվ երբ գտնում են ելքը՝ «Մըսըր ուղարկենք»,– ժողովուրդը կարծես հանդարտվում է. նորից հնչում է տաղը՝ այս անգամ արդեն իր նախնական տեսքով։ Այս պատկերը երկի ամենաազդեցիկ, վարպետորեն կառուցված դրվագներից է և դրամատուրգիական կարևոր հանգուցակետերից մեկը։

«Հեթանոսական պաթոսով առլեցուն, քնարականությամբ ու դրամատիզմով ներթափանցված կերպարները նման արտահայտիչ ու ներգործուն ուժով առաջին անգամ բացահայտվել են հենց է. Հովհաննիսյանի օպերա–բալետում։ Այս գործը իրավացիորեն կարելի է դասել հայ երաժշտական թատրոնի խոշորագույն նվաճումների շարքը»⁴⁵։

Որպես վերջաբան

Էդգար Հովհաննիսյան արվեստագետը մեծ տաղանդի, լայնախոհ մտքի, ազգային ակունքներին ամուր հենված անձնավորություն էր։ Իր ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում՝ խմբերգերից ու կամերային–գործիքային երկերից մինչև օպերա, բալետներ ու օրատորիա, նա հավատարիմ է մնացել իր ստեղծագործական սկզբունքներին, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերել է հայ ժողովրդի բազմադարյան երաժշտական ժառանգությանը։ Իր երկերում ներառած հնամենի նմուշների նկատմամբ է. Հովհաննիսյանը ցուցաբերել է ծայրահեղ խնամքոտ և զգուշահայաց մոտեցում՝ ամենաազատ կերպափոխումներում անգամ պահպանելով դրանց ոճը, բնույթն ու առավելապես՝ ոգին։

«Իմաստավորել ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման ժամանակակից բարձր մակարդակը՝ վեր հանելով նրա պարմական հարուստ հեղինախորքը»⁴⁶։ ահա այս հավատամքով է է. Հով-

⁴⁵ **Յու. Կորև**, Տպավորություններ հյուրախաղերից, էջ 6։

⁴⁶ **Ն. Թահմիզյան**, Երկու խոսք, տե՛ս **Գ. Արմենյան**, *Մեսրոպ Մաշտոց, Հնագույն շարականներ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1971, էջ 5։

հաննիսյանը կերտել իր երկերը՝ մշտապես լսելով հայրենի երկրի ձայնը՝ ամփոփված երաժշտական անգին գանձերում, որ մեզ են ավանդվել անհիշելի ժամանակներից:

Ամփոփում

Տաղային արվեստը հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմնարար ճյուղերից մեկն է: Հայ միջնադարյան տաղերգության նմուշները ոգեշնչման նյութ են հանդիսացել բազմաթիվ հայ կոմպոզիտորների համար: Նրանց մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Էդգար Հովհաննիսյանը, որը, դիմելով հայ միջնադարյան երաժշտության գանձարանին, կերտել է նոր, յուրատիպ ու թարմ հնչողություն ունեցող երկեր: Հոգվածում քննվում են կոմպոզիտորի Առաջին սիմֆոնիան և «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը, որոնց երաժշտական կերտվածքի համար նա իբրև հիմնանյութ գործածել է Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Հալիկ» և միջնադարյան Անանուն հեղինակի «Ո՛ր ես, Մայր Իմ» տաղերը:

Մասնավոր ուշադրության ենք արժանացրել հետևյալ հարցերը.

- ա) ստեղծագործության մեջ տաղի կիրառման սկզբունքները,
- բ) երաժշտական շարադրանքում տաղի և օրիգինալ թեմատիզմի հարաբերակցության առանձնահատուկ դրսևորումները,
- գ) տաղերի դերն ու նշանակությունը երկերի երաժշտական կերտվածքում և դրամատուրգիայում:

Հիմնաբառեր՝ տաղ, Ս. Գրիգոր Նարեկացի, Անանուն հեղինակ, Էդգար Հովհաննիսյան, օպերա-բալետ, սիմֆոնիա:

Nane Misakyan

Komitas Museum-Institute

**BRIDGING CENTURIES:
THE ECHOES OF *TAGH* ART
IN THE WORKS OF EDGAR HOVHANNISYAN**

Abstract

Tagh art is one of the fundamental branches of the Armenian sacred songwriting, serving as a source of inspiration for many Armenian composers throughout history. Among them, Edgar Hovhannisiyan holds a special place. Drawing upon the treasury of Armenian medieval music, he has created new and unique works characterized by a contemporary sound. This paper is focused on E. Hovhannisiyan's First Symphony and the opera-ballet *David of Sassoun*. The musical structures of these compositions are based on the *taghs* "Bird" (*Hawik*) by St. Grigor Narekatsi, and "Where are Thou, My Mother?" (*Ur es, Mayr Im?*) by a medieval Anonymous author.

The issues addressed in this paper include:

- a) the manner of using *tagh* in music composition and the principles of its development;
- b) the specific relationships between *tagh* and the original themes within the musical structures;
- c) the role and the significance of *tagh* in the musical dramaturgy of the works analyzed.

Keywords: *tagh*, St. Grigor Narekatsi, Anonymous author, Edgar Hovhannisiyan, opera-ballet, symphony.

Դանիել Երաժիշտ

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-74

Ս. ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ «ՆՈՐԱՀՐԱՇ ՊՍԱԿԱԽՈՐ» ՇԱՐԱԿԱՆԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՎ ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐՈՒՄ

*Ասում են, երբ ուրք են դնում Ավարայրի դաշտավայրում,
լսվում է մի մեղեդի: Դարերի հին երգն է դա՝ նվիրված Վարդանանց:
Դերենիկ Դեմիրճյան, «Վարդանանք»*

Ավարայրի ճակատամարտը վճռորոշ դեր խաղաց հայ ժողովրդի ինքնությունը վերահաստատելու և պահպանելու գործում: «Վասն հաւատոյ, վասն հայրենեաց» պատերազմը արտացոլվել է նաև գրականության և արվեստի գործերում: Պատկերավոր ասած՝ երաժիշտները ևս «ոտք են դրել Ավարայրի դաշտավայրում» և ոչ միայն լսել, այլև արձագանքել, բազմաձայնել են դաշտում թևածող այդ «հին մեղեդին», այն է՝ Ս. Ներսես Շնորհալու (1102–1173) «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականը: Այդ մոնոդիան մշակել են Կոմիտասը, Մակար Եկմալյանը, Վարդան Սարգսյանը, Պիետրո Բիանկինին, Գրիգոր Հ. Այգունին, Երվանդ Երկանյանը և ուրիշներ:

Ըստ Գրիգոր Հակոբյանի՝ «Վարդանանք պատերազմի հերոսներին նվիրված առաջին ստեղծագործությունները գրել է Ներսես Շնորհալին, որոնք հայտնի են «Նորահրաշ պսակաւոր» և «Արիացեալք» վերնագրերով»¹:

¹ Գ. Հակոբյան, Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V–XV դդ.), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1980, էջ 240:

Սակայն, ըստ Հենրիկ Բախչինյանի. «Պեպրոս Գեպադարձը Վարդանանց նահապականների առաջին գովերգուն է, որին հեղինակն այլ հեղինակներ (Հովհաննես Սարկավազ, Ներսես Շնորհալի)»²: Այս հարցում Հ. Բախչինյանը համամիտ է Նիկողոս Թահմիզյանի հետ, որը նույնպես համոզված է, որ «Արիացեալք» Վարդանանց շարականի հեղինակը Պ. Գետադարձն է, այլ ոչ թե Ներսես Շնորհալին:

Մի կողմ թողնելով այս տարածայնությունները՝ անդրադառնանք «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականին: Եկեղեցում այն երգվում է Վարդանանց տոնի օրը: Որպես տեսակ՝ այն Օրհնություն է: Աքրոստիքոսով գրված բանաստեղծական տեքստը բաղկացած է տասը քառատող տներից, որոնց գլխագրերը կազմում են «Ներսէսի երգ» կապակցությունը: Ընդ որում, տներից յուրաքանչյուրը նվիրված է Վարդանի զինակիցներից մեկին:

Ստորև շարադրված են տները և նրանցում ներկայացված հերոսները:

1-ին տունը գովերգում է «Նորահրաշ պսակաւոր, զօրագլուխ առաքինեաց» Վարդան սպարապետին, որն իր արյամբ պսակեց եկեղեցին:

2-րդը նվիրված է Խորենին, որը երկնային զենքով հաղթեց պատերազմին:

3-րդը նվիրված է Արտակին, որն իր արյան հեղմամբ դասակից դարձավ հրեշտակներին՝ գովերգելու փառքը Սուրբ Երրորդության:

4-րդը նվիրված է Հմայակին, որը Երրորդությանը զորացած, հոգով հաղթեց պատերազմին և չարասեր թագավորին:

5-րդը նվիրված է Տաճատին, որն արժանացավ Երրորդության բնակարան լինելու:

² Հ. Բախչինյան, *Շարականի գրապատմական ուղին (5-14-րդ դարեր)*, Երևան, 2012, էջ 158:

6–րդը նվիրված է Վահանին, որը Խաչյալի վկա դարձավ և իր արյամբ պսակվեց:

7–րդը նվիրված է Արսենին, որը, պայծառացած Հոգու յոթնարփյան շնորհների իմաստությամբ, Երկնքի Հորը բանավոր պատահաբազ մատուցեց:

8–րդը նվիրված է Գարեգինին, որը բարիների նախաշավիղ դարձավ և նույնպես արժանացավ հաղթական պսակին:

9–րդ տունը փառաբանում է Ավարայրի դաշտում նահատակված 1036 մարտիկներին:

Վերջին՝ 10–րդ տունը, բարեբանական երգ է՝ նվիրված Սուրբ Երրորդությանը, մարտիրոսներին և Հայոց եկեղեցիներին:

Այս շարականի բանաստեղծական տեքստն աչքի է ընկնում իր երաժշտականությամբ: Դա ոչ միայն ոսկեղենիկ գրաբարի ղողանջներից է, այլև Շնորհալու վարպետությունից: Օրինակ, բանաստեղծը հմտորեն կիրառում է բաղաձայնույթ (ալիտերացիա) հնարքը. այն է՝ հերոսներից յուրաքանչյուրի անվան բաղաձայն տառերին համահունչ բառերի ընտրությունը: Ահավասիկ:

Վարդան	վառեցար, վանեցեր, վարդագույն արեամբ
Խորեն	խոհական խոհեմացեալ, խորհրդական, Խաչելոյն
Արտակ	արիացեալն, արեամբ
Հմայեակ	հօր, հոգւովն, յաղթեալ
Տաճատ	տարագնաց, տաճար, տէրունեան, տուն, տեղի
Վահան	վեհ, զհաւատոյ, վահան, վկայ
Արսէն	արդարութեամբն, եօթնարփեան
Գարեգին	գլուխ, գոլով

Ահա բանաստեղծության այս երաժշտականությունը միահյուսվում է, ռեզոնանսի մեջ մտնում բուն մեղեդու հետ:

Այժմ անդրադառնանք շարականի մեղեդուն։ Այն ծավալվում է Դ կողմ ձայնեղանակում, որն ունի մի առանձնահատկություն՝ արտահայտչամիջոց, որը համահունչ է տվյալ բանաստեղծության բովանդակությանը։ Այս լադի մասին Ռոբերտ Աթայանը գրում է. «Յուրահայուկ բնույթ ունի Դ կողմի երկրորդ «դարձվածքը», որտեղ մաժոր և մինոր տերցիաների խաղ կա շարունակ»³։ Մաժոր-մինոր խաղն է, որ հնարավորություն է ընձեռում արտահայտելու հակադրամիասնական (ամբիվալենտ) հոգեվիճակներ, հակադրել խավարն ու լույսը, չարն ու բարին, նահատակության ողբը և Հարության բերկրանքը, ինչը տեսնում ենք «Նորահրաշ պսակաւոր» հաղթական շարականում։ Պատահական չէ, որ նույն ձայնեղանակում են շարադրված նաև Հռիփսիմյանց կույսերին նվիրված՝ Կոմիտաս Աղցեցի կաթողիկոսի (VII դ.) «Անձինք նուիրեալք» և Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի (XI–XII դդ.) «Անսկիզբն Բանն Աստուած» շարականները։

Անշուշտ, վերը նշված հակադրամիասնական հոգեվիճակները, բևեռացումները լավագույնս կարելի է արտահայտել բազմաձայն, ակորդային–հոմոֆոն կերտվածքով ստեղծված երաժշտության մեջ։ Մինչդեռ նույն պայքարը, բախումները և այլ հակասություններ մոնոդիայում արտահայտվում են, տեղավորվում մեկ ձայնի մեջ՝ հորիզոնական շարժման ընթացքում։

Այսպես, «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականի մեղեդին սկսվում է վերընթաց կամային իմպուլսով, սակայն, մինորային տերցիային բախվելով, վերադառնում է ելակետին։ Այնուհետև, նոր թափ առնելով, ճեղքում է մաժոր տերցիային տոնը և հասնում գազաթնակետին, որից հետո մինոր տերցիայով գահավիժում է ի շրջանս յուր։

Այստեղ մաժոր ելևէջը (ինտոնացիան) արտահայտում է հերոսներին հոգևոր հաղթանակը, իսկ մինորը՝ կորստյան ափսոսանքը, ցավը։

³ Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նուրագրությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 169։

Եթե Ավարայրի դաշտում հերոսների արյունից վարդեր են ծաղկել, ապա, կերպարավոր ասած, Վարդանանց և Ղևոնդյանց աղոթքները, փոխկանչերը, սրերի և աղեղների լարերի շառացյունը, վիրավորների հոգոցները երգերի են վերածվել: Ինչպես Ռուբեն Սևակն է ասել. «Մեր վերքերեն նրգ կշինենք»: Եվ դրանց «երգ–երգոցը» հենց «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականն է:

Այժմ համեմատենք այս շարականի հիման վրա գրված՝ Կոմիտաս Վարդապետի և Մակար Եկմալյանի խմբերգերը: Շարականի մեղեդին Եկմալյանը պայմանականորեն բաժանել է տասնվեց տակտերի և զետեղել դասական պարբերության մեջ, որի երկու ութտակտանոց նախադասություններն էլ ավարտվում են նույն ավտենտիկ կադենցիայով⁴: Այս Շարականը Եկմալյանը բազմաձայնել է երկու տարբերակով. մեկը՝ երկսեռ քառաձայն, մյուսը՝ արական երգչախմբերի համար: Երկրորդ տարբերակում կոմպոզիտորը, տակտերը կոտորակելով, խմբերգի հնչյունազանգվածը բաշխել է քսան տակտի սահմաններում: Երկու տարբերակներն էլ Եկմալյանը շարադրել է ակորդային–հոմոֆոն կերտվածքով:

Կոմիտասի խմբերգը, տակտերի ստորաբաժանումներով հանդերձ, նույնպես բաղկացած է տասնվեց տակտից⁵: Վարդապետն իր խմբերգում չի բավարարվել միայն խորալային կերտվածքով, ինչպես Եկմալյանը: Վարդապետը կիրառել է իմիտացիոն և ենթաձայնային պոլիֆոնիայի, ակորդային հոմոֆոնիայի տարրեր: Ձայնատարությունը խմբերգում բազմավեկտոր է: Ձայների խտացումն ու նոսրացումը, քառաձայնը հնգաձայնի վերածվելը, փոխկանչերը, հորիզոնական և ուղղաձիգ կերտվածքների հերթազարկությունը՝ այս ամենը երաժշտական հյուսվածքը դարձնում են տարածական և ծավալուն:

⁴ Հոգևոր երգեր և խմբերգեր, կազմ. և խմբ.՝ Դ. Ղազարյան, Երևան, 2004, էջ 49–50:

⁵ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Դ. Դերոյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 114:

Հույսի լույս է ծագում, երբ «հորիզոնում»՝ իններորդ տակտում, որտեղ լյա մինորը փոխվում է լյա մաժորի, արական «երկրային» ձայներին գումարվում են իգական «երկնային» ձայները, որոնք միասին են երգում «Վարդան, քաջ նահատակ...» բառերը և միասին նվաճում հնչուժի գազաթնակետը: Իսկ դա տասներորդ տակտն է, որտեղ հանկարծակի ներխուժում է դո-դիեզ մաժոր ակորդը: Այդ խրոխտ ակորդը չորս անգամ *marcato* կրկնվելուց հետո լուծվում է հիմնական լյամաժորի վեցերորդ աստիճանի մեջ, այսինքն՝ զուգահեռ ֆա-դիեզ մինոր տոնայնության մեջ: Կոմիտասի խմբերգն ավարտվում է լամաժորում հաղթական ակորդներով: Հիրավի, «խավարից դեպի լույս»՝ լա մինորից լա մաժոր, «փշերի միջով առ աստղեր»:

Ահա այսպես, Կոմիտասն ընդամենը տասնվեց տակտի սահմաններում կարողացել է արտացոլել վիթխարի մի պատմական դրամա, որպիսին Ավարայրի պատերազմն էր: «Քրիստոնեական ողբերգություն» – այսպես է անվանել իր «Պողիկտոս» ողբերգությունը Պիեռ Կոռնելլը. այսպես էլ կարելի է բնորոշել Շնորհալի-Կոմիտաս համահունչ և համաշունչ խմբերգը:

Ամփոփում

Հոգվածը նվիրված է Ս. Ներսես Շնորհալու «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականին և դրա հիման վրա ստեղծված՝ Մակար Եկմայանի և Կոմիտասի համանուն խմբերգերին: Համեմատվում են մոտոդիան բազմաձայնելու տարբեր մոտեցումները՝ ակորդային-հոմոֆոն և պոլիֆոն մեթոդները, կերտվածքները, բազմավեկտոր ձայնատարությունը, վերլուծվում են նշված խմբերգերի ձևը և բովանդակությունը, առանձնացվում են ընդհանրությունները և տարբերությունները: Լուսաբանվում են շարականի բանաստեղծական տեքստում տեղի ունեցող ելևէջները և դրանց արտացոլումը երաժշտական բաղադրիչում:

Հիմնաբառեր՝ Ս. Ներսես Շնորհալի, Մակար Եկմայան, Կոմիտաս, ավիտերացիա, ձայնեղանակ, մաժոր-մինոր տեղեկանքների խաղ, ամբիվալենտ:

Daniel Yerazhisht

*Prof., Honored Worker of Art RA
Komitas Museum–Institute*

THE HYMN *NORAHRAŠ PSAKAWOR* BY ST. NERSES SHNORHALI IN CHORAL WORKS BY KOMITAS AND MAKAR YEKMALYAN

Abstract

This paper is dedicated to the chant “Norahraš Psakawor” by St. Nerses Shnorhali (1102–1173), and to the choral songs by Makar Yekmalyan and Komitas which are based on the same chant. The differing approaches towards arranging the monody are compared in the paper, including harmonic–homophonic and polyphonic methods of composition, the texture, and the multi–vectored voice–leading. Besides, the music form and contents of the mentioned choral songs are analyzed, then commonalities and differences are derived. The phrases occurring in the poetic text of the hymn and their reflection on the musical component are clarified.

Keywords: St. Nerses Shnorali, Makar Yekmalyan, Komitas, alliteration, mode, major–minor thirds, ambivalent.

Հայկուհի Սահակյան

Հայաստանի ազգային պատկերասրահ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-81

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

Կոմիտաս Վարդապետի և հայ արվեստագետների ստեղծագործական ու բարեկամական կապերի մասին պատմում են կենսագրական տարբեր դրվագներն ու ժամանակակիցների հուշերը, որոնց լրացնում են գեղարվեստական ստեղծագործությունները: Այս մտերմիկ հարաբերությունների արդյունքում են ծնվել Լևոն Քյուրքչյանի, Եղիշե Թադևոսյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի և այլոց վրձնածերկերը, որոնք Կոմիտասի կենդանագիր բացառիկ դիմանկարներ են¹: Կոմիտասյան գեղարվեստական ժառանգության մեջ ուրույն տեղ են զբաղեցնում նրա ստեղծագործությունների հրատարակությունները: Սույն հոդվածը ներկայացնում է դրանց ձևավորումները, որոնք իրականացրել են հայ նկարիչները՝ Վարդապետի կյանքի օրոք և հետմահու: Հայաստանի ազգային պատկերասրահը, ի թիվս Կոմիտասի կոթողային դիմանկարների, ունի նաև Կոմիտասյան նոտաների տպագիր և ձևավորումների էսքիզային նմուշների փոքրիկ հավաքածու, որն էլ հանդիսացել է այս ուսումնասիրության առանցքը: Դիտարկվել են նաև Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, ինչպես նաև Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում պահվող որոշ նմուշներ:

¹ Կոմիտասի դիմանկարներին անդրադարձ է կատարվել բազմաթիվ հոդվածներում և պատկերագրքերում: Տե՛ս Թումանյան, Կոմիտաս 150, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, Երևան, 2020:

Երաժշտական հրատարակությունների ձևավորման ավանդույթը սկիզբ է առել Եվրոպայում XVII–XVIII դդ., ապա, զարգացում ապրելով, տարածվել Ռուսաստանում և պահպանվել է մինչև XX դ. առաջին կես: Իտալացի հրատարակիչ Օտտավիանո Պետրուչչին երաժշտության պատմության մեջ է մտել որպես նոտաների առաջին ժողովածուի հրատարակիչ²: Թանկարժեք հրատարակությունները թողարկվում էին հանդիսավոր առիթներով և փոքրաթիվ տպաքանակով: Հասարակության առավել լայն շերտերի համար նոտաներ սկսեցին հրատարակվել XIX դ. առաջին կեսին. կարճ ժամանակամիջոցում այս ավանդույթը լայն տարածում ստացավ: Այն նպաստում էր թե՛ երաժշտական մշակույթի, թե՛ համընդհանուր ճաշակի զարգացմանը: Նոտաների տպագրությունը համարվում էր տպագիր գրաֆիկայի տեսակ, և հաճախ դրանց ձևավորմամբ զբաղվում էին անվանի նկարիչներ: XIX դ.–ից սկսած՝ նոտաների տպագրական ամենատարածված տեխնիկան վիմագրությունն էր, իսկ ձևավորման սկզբունքներում գերիշխում էր զանազան բուսական, ծաղկային մոտիվներով հագեցած մոդեռն ոճը: Շապիկը սովորաբար ունենում էր ասիմետրիկ հորինվածք. որևէ նկար կամ կերպար տեղադրվում էր աջ կամ ձախ կողմում՝ կենտրոնը թողնելով գրերի համար: Գերիշխում էին մեղմ գույները և զարդանախշերը: Երբեմն օգտագործվում էին նաև թեմատիկ իլյուստրատիվ տեսարաններ:

Հայկական կերպարվեստում նոտաների և պարտիտուրների ձևավորմամբ զբաղվել են նկարիչներ Վարդգես Սուրենյանցը (1860–1921), Եղիշե Թադևոսյանը (1870–1936), Մարտիրոս Սարյանը (1880–1972), Հակոբ Կոջոյանը (1883–1959), Ռաֆայել Շիշմանյանը (1885–1959) և ուրիշներ: Սփյուռքի մեր արվեստագետների ջանքերով լույս են ընծայվել նաև երաժշտական պարբերականներ, ինչպես օրինակ՝ Կոստանդնուպոլսում 1860–ականներին Տիգրան Չուխաճյանի «Քնար հայկական» պարբերականը, Թիֆլիսում Գարեգին Լևոնյանի հրատարա-

² **М. Кунин**, *Из истории нотопечатания*, Москва, изд. «Советский композитор», 1963.

կաձ «Գեղարվեստ» հանդեսը, որն ուներ երաժշտական բաժին և այլն: Հետագայում՝ խորհրդային տարիներին, երաժշտական ստեղծագործությունների տպագրությունն իրականացվում էր Պետհրատում, որն իր հերթին մշակել էր ձևավորման ուրույն սկզբունքներ և ոճ: XX դ. երկրորդ կեսից երաժշտական հրատարակությունների գեղարվեստական ձևավորման ավանդույթն աստիճանաբար սկսեց մարել:

Հայ կոմպոզիտորների գործերի հրատարակությունների նոտային հրատարակությունների գեղարվեստական ձևավորում իրականացրած առաջին հեղինակներից է Վարդգես Սուրենյանցը: Մեզ հայտնի նրա վաղ աշխատանքները Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Թաթարական երգի»՝ 1902-ին և «Ղրիմի էսքիզների»՝ 1905-ին ստեղծած շապիկներն են: Հետագայում՝ 1911 թ., նա ձևավորել է Սպենդիարյանի ևս երկու ստեղծագործություն՝ «Մի լար, բլբուլ» երգի և «Արևելյան երգեր» ժողովածուի շապիկները: 1912 թ. Սպենդիարյանի «Ձիւնվորի երգը» լույս է տեսել Մարտիրոս Սարյանի նկարազարդած շապիկով: Խորհրդային տարիներին նոտաների տպագրությունն իրականացվում էր Պետհրատի երաժշտական սեկցիայի ջանքերով, իսկ լավագույն ձևավորումները հեղինակում էին Հակոբ Կոջոյանը և ուրիշներ: Կոջոյանի ստեղծած լավագույն նմուշներից են «Սայաթ-Նովա» խաղերի ժողովածուի (1941) շապիկը, ֆորզացն ու շմուցտիտուլը և Սպենդիարյանի «Ուկրաինական երգեր»-ի (1944) շապիկն ու ֆորզացը:

Այս արվեստագետների շարքում պատմավոր տեղ են զբաղեցնում նաև Եղիշե Թադևոսյանը և Ռաֆայել Շիշմանյանը, որոնք իրականացրել են կոմիտասյան նոտաների գեղարվեստական ձևավորումներ: Այսպիսով՝ հայկական կերպարվեստում XX դ. առաջին կեսին ստեղծվեցին թեպետ սակավ, սակայն գեղարվեստական առումով բարձրարժեք նմուշներ:

Կոմիտասը բարեկամական և ստեղծագործական թելերով կապված էր արվեստագետների հետ և ինքն էլ մեծ էսթետ էր: Վարդապետի հարուստ գրադարանում պահպանվել են շքեղ հրատարակություններ: Մշտական զբաղվածության և սուղ միջոցների պատճառով Կոմիտասն իր կյանքի օրոք կարողացել է լույս ընծայել

սակավաթիվ գործեր: Կոմիտասի բանահավաքչական ժառանգության առաջին հրատարակությունը՝ «Քրդական եղանակներ» ժողովածուն, լույս է տեսել 1903 թ. Մոսկվայում՝ Յուրգենսոնի³ հայտնի տպարանում, Լազարյան ճեմարանի խորհրդի որոշմամբ՝ որպես Էմինյան ազգագրական հանդեսի հինգերորդ հատորի հավելված: Ժողովածուն ունի պարզ շապիկ և երկու պատկեր՝ քուրդ տղամարդու և Արարատի լուսանկարները:

Կոմիտաս Վարդապետի համերգները, դասախոսություններն ու երկերի հրատարակություններն իրականացնելու գործում մշտական աջակցություն է ցուցաբերել Փարիզի հայկական միությունը, որի նախագահն էր Արշակ Չոպանյանը: Նա Կոմիտասի մտերիմ բարեկամն էր ու արվեստի մեծ երկրպագուն, և ջանք չի խնայել Վարդապետի ժառանգությունը հավաքելու և հրատարակելու համար՝ թե՛ նրա կյանքի օրոք, թե՛ հետմահու: 1906 թ. դեկտեմբերի 1–ին Կոմիտաս Վարդապետը համերգով հանդես է գալիս Փարիզում⁴: Երաժշտասեր հանրությունը մեծ ջերմությամբ է ընդունում Կոմիտասին: Համերգը լուսաբանվում է Չոպանյանի հրատարակած «Անահիտ» հանդեսում, իսկ Կոմիտասին ուղղված նամակում Չոպանյանն ուրախությամբ հայտնում է.

«Արժանապարիվ Տ<էր> Կոմիտաս վարդապետ Գեւորգեան,

Յարգելի հայրենակից,

Փարիզի Հայկական Միութեան <կեդրոնական> խորհուրդը պարզ կը համարէ իր խորին շնորհակալութիւններն յայտնել Ձեզ այն թանկագին աջակցութեան համար զոր անձնապէս հաճեցիք շնորհել մեր հայկական նուագահանդէսին:

³ 1861 թ. Մոսկվայում Պյոտր Յուրգենսոնի հիմնադրած տպարանը, որը զբաղվում էր նոտաների և երաժշտական գրականության հրատարակմամբ և մեծ հռչակ էր վայելում Ռուսաստանում և նրա սահմաններից դուրս: Գործել է մինչև 1918 թ.:

⁴ Հայկական նուագահանդէսի Փարիզ, *Անահիտ*, 1906, № 12, էջ 240:

Խորհուրդս, իր երախտագիտությունը Ձեզ յայտնելու [եւ միանգամայն ձեր երաժշտական գործերուն գնահատումը ամեն հայու յայտնի հասարակութեան յայտնի դարձնելու] համար, որոշեց յարկացնել 1000 ֆրանք՝ [տպագրելու] Ձեր անտիպ աշխատութիւններէն միոյն տպագրութեան:

Կը խնդրենք որ հաճիք ընդունիլ մեր յարգանքներուն զգացմանց հաւաստիքը»⁵:

Եվ ահա 1907 թ. Փարիզում լույս է տեսնում Կոմիտասի մեներգերն ու խմբերգերը ներառող «Հայ քնար» ժողովածուն, որի շապիկի հեղինակը Եղիշե Թադևոսյանն էր (նկ. 1): Վերջինս իր եվրոպական ճամփորդության ընթացքում նույն ժամանակահատվածում այցելել էր նաև Փարիզ: Թադևոսյանն ու Կոմիտասը գրեթե հասակակիցներ էին, նրանց մտերմությունը սկիզբ էր առել դեռևս Էջմիածնում: Կոմիտասի ամենահայտնի կենդանագիր դիմանկարները ստեղծել է Եղիշե Թադևոսյանը (նկ. 2):

1907 թ. «Հայ քնար»-ի շապիկին (նկ. 3) Թադևոսյանը պատկերել է բնության գրկում աշխատող հայուհու: Այն արված է կոմիտասյան երաժշտությանը համահունչ ելևէջներով ու նրբագծերով և թողնում է եթերային տպավորություն: Նկարչի փոքրիկ նոթատետրերից մեկում պահպանվել է «Հայ քնար»-ի էսքիզային մի ճեպանկար⁶ (նկ. 4): Եղիշե Թադևոսյանի հեղինակած հաջորդ էսքիզը «Գարուն ա» մեներգի շապիկն է (նկ. 5)⁷, որը, ամենայն հավանականությամբ, նույնպես ստեղծվել է Փարիզում և պետք է համալրեր նախորդ հրատարակությունը: Այդ մասին հուշում է շապիկի ֆրանսերեն գրությունը: Թադևոսյանն այստեղ օգտագործել է 1894 թ. իր ստեղծած «Կոմիտասը Էջմիածնի լճափին» փոքրադիր գեղանկարի կոմպոզիցիան (նկ. 6): Գեղանկարչական երկում լճափին նստած

⁵ Կոմիտաս Վարդապետ, *Նամականի*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարյանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 247:

⁶ Ե. Թադևոսյանի ֆոնդ N° 57, ՀԱՊ, Հուշածեղագրային բաժին:

⁷ Ե. Թադևոսյանի ֆոնդ N° 57, ՀԱՊ, Հուշածեղագրային բաժին:

Կոմիտասն ինքնամփոփ ու խորհրդավոր տպավորություն է թողնում, թիկունքից պատկերված լինելու շնորհիվ: Այս գրաֆիկական հորինվածքը, որը Թադևոսյանը շրջանակել էր խորանագարդով, ստեղծվել է մանրանկարչական ոճավորմամբ և ներդաշնակ է դիտվում որպես շապկանկար: Ցավոք, այս էսքիզը մնացել է անտիպ:

1908 թ. Թիֆլիսում լույս տեսնող «Հասկեր» հանդեսի 4-րդ համարի հավելվածում հրատարակվել է Հովհաննես Թումանյանի խոսքերի հիման վրա Կոմիտասի գրած «Կաքավի երգը»՝ Իոսիֆ Ռոտտերի⁸ ձևավորմամբ, որի շապիկին կաքավի պատկեր է (նկ. 7): Կոմիտասի կոմպոզիտորական երկեր ներառող ժողովածուներից ևս մեկը («Հայ գեղջուկ երգեր») թողարկվել է 1912 թ. Լայպցիգում՝ պարզ ձևավորմամբ: Ժողովածուն հետագայում վերահրատարակվել է Փարիզում 1920 թ.:

Հայտնի ողբերգական իրադարձություններից հետո Փարիզում հիմնված Կոմիտասյան հանձնախումբը ստանձնում է Վարդապետի աշխարհասփյուռ ձեռագրերը հավաքելու և հրատարակելու դժվարին գործը, որն իրականացնում է 1915–50-ական թթ.: Բազում նվիրյալների ջանքերով և մասնավորաբար Կոմիտասի սան Վարդան Սարգսյանի աշխատասիրությամբ սկսում են լույս տեսնել Կոմիտասի ստեղծագործությունները: Այս շարքի հրատարակությունների ձևավորումներով զբաղվել է անվանի ֆրանսահայ նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանը: Վերջինս Փարիզում գործող հայ արվեստագետների «Անի» միության, այնուհետև «Հայ ազատ արվեստագետների խմբավորման» հիմնադիրներից ու ակտիվ անդամներից էր, մեծ ճանաչում էր վայելում որպես գեղանկարիչ և արվեստաբան: Շիշմանյանը 1908–1913 թթ. ուսանել էր Փարիզի զարդարվեստի բարձրագույն վարժարանում⁹ և զբաղվում էր նաև զարդագրությամբ: Հեղինակել է

⁸ **Իոսիֆ Ռոտտեր**՝ գերմանացի նկարիչ: XX դարասկզբին ապրել ու ստեղծագործել է Ռուսաստանում, Թիֆլիսում, համագործակցել է հայկական «Հասկեր», «Խաթաբալա» և մի շարք այլ պարբերականների հետ:

⁹ **Հ. Արամյան**, Հայրենադարձ նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյան, *Էջմիածին*, 1955, 2, էջ 47:

սփյուռքում գործող մի շարք հայկական պարբերականների և գրական երկերի ձևավորումներ: Չոլմանյանի առաջարկով Շիշմանյանը ձևավորել է նաև Կոմիտասի երկերի հրատարակությունների շապիկները, որոնց ներքևի հատվածում հաճախ նշված է՝ “Titre par R. Chichmanian” (նկ. 8):

1947 թ. հայրենադարձության ալիքը Ռաֆայել Շիշմանյանին և նրա կնոջը բերում է պատմական հայրենիք, որտեղ և անցնում են նրա ստեղծագործական հետագա տարիները: Այստեղ նա ակտիվորեն աշխատակցում է Նկարիչների միությանը, Հայպետհրատին, երաժշտական սեկցիայի համար ձևավորում է 15 երաժշտական հրատարակությունների շապիկներ, այդ թվում՝ Ռոմանոս Մելիքյանի «Ձառ-վառ» ժողովածուն և, իհարկե, կոմիտասյան ստեղծագործությունները, մասնավորապես՝ «Ազգագրական ժողովածու»-ի երկրորդ՝ 1949 թ. հրատարակությունը: Վերջինի համար նա ստեղծել է շապիկի, ֆորգացների, գլխազարդերի տարբեր էսքիզներ, որոնք առանձնանում են խորհրդային կերպարվեստին հատուկ պարզությամբ: Այս և ավելի վաղ ստեղծված նմուշներն այսօր պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնում¹⁰ (նկ. 9): Որոշ թերթերի շրջերեսին առկա են Մարտիրոս Սարյանի՝ էսքիզը հաստատող մակագրությունները:

1960-ականներից նկատվում է երաժշտական հրատարակությունների գեղարվեստական ձևավորման ավանդույթների համընդհանուր անկում:

Սույն հոդվածում ներկայացված՝ Կոմիտաս Վարդապետի երկերի գեղարվեստական հրատարակությունները հիրավի նաև հայկական տպագիր գրաֆիկայի երաժշտական ոչ մեծ հավաքածուի ամենաարժեքավոր նմուշներից են և աչքի են ընկնում կոմիտասյան երաժշտությանը համահունչ ընդգծված ազգային պատկերային լուծումներով:

¹⁰ Ռ. Շիշմանյանի ֆոնդ № 108, ՀԱՊ, Հուշաձեռագրային բաժին:



Կոմիտասը և Եղիշեն Թադևոսյանը
1905, Թիֆլիս



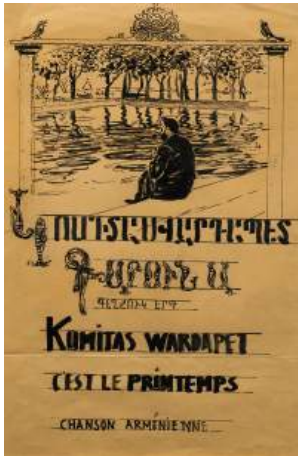
Եղիշեն Թադևոսյան, Երաժշտագետ
Կոմիտասը, կտավ, յուղաներկ,
1935, ՀԱՊ



Կոմիտաս Վարդապետ,
«Հայ քնար» ժողովածու, Փարիզ,
1907, շապիկի ձևավորումը՝
Եղիշեն Թադևոսյանի



Եղիշեն Թադևոսյանի
ճամփորդական նոթարների
թերթ, Ե. Թադևոսյանի ֆոնդ №57,
ՀԱՊ, Հուշածնեագրային բաժին



Եղիշե Թադևոսյան,
Կոմիտաս Վարդապետի
«Գարուն ա» երգի շապիկի
էսքիզ, ՀԱԴ



Եղիշե Թադևոսյան, Կոմիտասը Էջմիածնի
լճափին, կրապ, յուղաներկ, ՀԱԴ



Կոմիտաս Վարդապետ,
«Կաքավի երգը», «Հասկեր»
հանդես, Թիֆլիս, 1908, շապիկի
ձևավորումը՝ Իոսիֆ Ռուբյուրի



Կոմիտաս Վարդապետ,
«Երգեցողությունը սրբոյ պատարագի»,
1933, Փարիզ, զարդագրերը՝ Ռաֆայել
Շիշմանյանի



Ռաֆայել Շիշմանյան,
Կոմիտասի Ազգագրական
Ժողովածուի էսքիզներ, 1949



Ամփոփում

Կոմիտաս Վարդապետի և հայ արվեստագետների ստեղծագործական ու բարեկամական կապերի մասին պատմում են կենսագրական տարբեր դրվագները, ժամանակակիցների հուշերը: Այս մտերմիկ հարաբերությունների արդյունքում են ծնվել Լևոն Սերովբե Քյուրքչյանի, Եղիշե Թադևոսյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի և այլոց վրձնած դիմանկարները: Կոմիտասյան ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում նաև նրա հրատարակված ստեղծագործությունների գեղարվեստական ձևավորումները: Այս ավանդույթը սկիզբ էր առել XVIII–XIX դդ. Եվրոպայում և մեծ զարգացում ապրելով՝ պահպանվել էր մինչև XX դ. առաջին կեսը: Կոմիտասի նոտաների ձևավորումների առաջին էսքիզները հեղինակել է Եղիշե Թադևոսյանը՝ դեռևս կոմպոզիտորի կենդանության օրոք: Հետագայում՝ Կոմիտասյան հանձնախմբի նախաձեռնությամբ, երաժշտական երկերի ձևավորմամբ զբաղվել է Ռաֆայել Շիշմանյանը: Հոգվածը ներկայացնում է Կոմիտասի գործերի գեղարվեստական ձևավորումները, անդրադառնում դրանց ստեղծման պատմությանը:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, Եղիշե Թադևոսյան, Ռաֆայել Շիշմանյան, երաժշտական հրատարակություններ, հայկական կերպարվեստ, գրաֆիկա, հայ արվեստագետներ:

Haykuhi Sahakyan

National Gallery of Armenia

SHEET MUSIC ILLUSTRATIONS OF KOMITAS'S WORKS

Abstract

Various biographical episodes and memoirs of contemporaries reveal the creative relations and friendships of Komitas Vardapet and Armenian artists. As a result of these intimate relationships, the portraits painted by Levon Serovbe Kyurkchyan, Yeghishe Tadevosyan, Panos Terlemezyan and others were born. The artistic illustrations of Komitas's published sheet music also occupy a special place in Komitas heritage. This tradition had begun in Europe in the 18th–19th centuries and, having experienced great development, was preserved until the first half of the 20th century. Yeghishe Tadevosyan created the first sketches for the illustrations of Komitas's sheet music, completed during the composer's lifetime. Later, at the initiative of the Komitas Committee, Rafayel Shishmanyanyan was engaged in the illustration of musical pieces. This paper presents the illustrations of Komitas's sheet music and discusses the history of their creation.

Keywords: Komitas Vardapet, Yeghishe Tadevosyan, Rafayel Shishmanyanyan, music scores, Armenian art, graphic arts, Armenian artists.

Գլուխ Գ
ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԸ



Chapter III
KOMITAS LIBRARY

Լիլիթ Հարությունյան

արվեստագիտության թեկնածու

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-94

ԽՄԲԱՎԱՐԻ «ՏԱՍԸ ՊԱՏՎԻՐԱՆՔՆԵՐԸ». ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԴԻՐԻԺՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇՈՒՐՋ

Կոմիտաս Վարդապետի ձեռագրային ժառանգությունը մշտապես գտնվել է հայկական երաժշտատեսական մտքի ականավոր ներկայացուցիչների ուշադրության կենտրոնում և դարձել է հայ երաժշտագիտության կարևոր ճյուղերից մեկի՝ կոմիտասագիտության զարգացման հիմնական շարժառիթը: Բացի բուն ձեռագրային ֆոնդից՝ Երևանի Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվում է նաև Կոմիտասի անձնական գրադարանը, որի միավորներից 32–ը ևս պարունակում է Կոմիտասի ձեռագիր նշումներ: Երբեմն դրանք միայն ընդգծումներ են, կարճ թարգմանություններ կամ նկատողություններ գրքի տեքստի վերաբերյալ, բայց երբեմն էլ հանդիպում են ծավալուն մտքեր, որոնք առատորեն շարադրված են հենց գրքի լուսանցքներում:

Կոմիտասի գրադարանի ֆոնդն ընդգրկում է հայերեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն, անգլերեն, ֆիններեն, իտալերեն, լատիներեն, պորտուգալերեն մենագրությունների, պարտիտուրների, դասագրքերի ու ձեռնարկների, ժողովածուների և այլ գրական, երաժշտական և երաժշտագիտական երկերի հարուստ ու բազմազան հավաքածու: Գրքերի զգալի մասը կրում է մակագրություններ՝ Կոմիտասի ստորագրությամբ, ինչպես նաև գրքի ձեռքբերման ամսաթվով, երբեմն էլ՝ ընծայագրեր՝ ուղղված Կոմիտաս Վարդապե-

տին: Մակագրություններն ու անվանական՝ Կոմիտասին ուղղված ընծայագրերը հավաստում են, որ գիրքն իրոք պատկանել է նրան:

Գրքի լուսանցքում կատարված նշումները գերակշռում են երաժշտագիտական և ուսումնամեթոդական գրականության նմուշներում և փաստում են Վարդապետի հետաքրքրվածությունն ու ոգևորությունը այս կամ այն հեղինակի աշխատությունն ուսումնասիրելիս: Ձեռագիր նշումները գրքի ձեռքբերման ամսաթվի հետ համադրելով՝ կարելի է ենթադրել, թե լուսանցքներում շարադրված մտքերը Կոմիտասի գիտական կենսագրության որ փուլին են վերաբերում: Սակայն չի բացառվում, որ գրառումները կատարված լինեն գրքի վրա ձեռագիր նշված ամսաթվից որոշ ժամանակ անց: Այդուհանդերձ, գրքերի ձեռքբերման ամսաթվերը կարող են փաստել Վարդապետին առավել հետաքրքրող գրականության ուղղվածության մասին՝ իր կյանքի այս կամ այն տարիներին:

Ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասի անձնական գրադարանը մեծ դաշտ է բացում տարատեսակ ուսումնասիրությունների համար: Այդպիսիներից մեկն էլ մեր անդրադարձն է Կոմիտաս Վարդապետի ձեռագիր նշումներին՝ մեկ գրքի օրինակով: Այդ գիրքը Վիեննայի ֆիլիարմոնիայի երկարամյա գլխավոր դիրիժոր և եվրոպական խոշոր օպերային թատրոնների ղեկավար Ֆելիքս Վայնգարտների «Դիրիժորության շուրջ» ոչ ծավալուն աշխատության երկրորդ հրատարակությունն է¹: Գրքի հեղինակը մեծ համբավ է ունեցել XIX դարավերջին և XX դարասկզբին: Ծնվել է 1863 թ., սովորել է Լայպցիգում, եղել է Ֆերենց Լիստի վերջին աշակերտներից մեկը: Իրեն համարել է Վագների ժառանգորդներից, առնչություն է ունեցել Հանս Բյուլովի հետ, ղեկավարել է Բայրոյթի փառատոնը, Բեռլինի օպերան, Լայպցիգի Գևանդհաուս նվագախումբը, իսկ Գուստավ Մալերից հետո ղեկավարել է Վիեննայի ֆիլիարմոնիկ նվագախում-

¹ F. Weingartner, *Ueber das Dirigieren*, zweite Auflage, Berlin, S. Fischer, 1896. ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդի համարն է՝ 2854 (871՝ հին համարակալմամբ):

ըը և այլ հեղինակավոր երաժշտախմբեր²: Վայնգարտների՝ նշված հակիրճ աշխատությունն իրենից ներկայացնում է առանց ներքին բաժանումների, ազատ շարադրանքով մտորումներ, հուշեր, համեմատություններ, մասնագիտական ցուցումներ և խորհուրդներ դիրիժորության շուրջ:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակներում վերծանել ենք Կոմիտասի ձեռագիր նշումները գրքի էջերին և համեմատել դրանք հեղինակային շարադրանքի հետ՝ պարզելու այս երկու գրվածքների հարաբերակցությունը: Այս հոդվածի վերնագիրն ակնհայտ աղերսներ է ստեղծում Մարգարիտ Բաբայանի «Երգչի տասը պատվիրանքները» հայտնի գրվածքի հետ³: Այս զուգահեռն, իհարկե, պայմանական է. այն հնարավոր ենք համարել, քանի որ այստեղ խմբավարներին ուղղված մասնագիտական խորհուրդները Կոմիտասը ուսումնասիրել, վերաշարադրել է հայերեն՝ երբեմն ընդլայնելով, երբեմն էլ կրճատելով՝ իր իսկ կատարողական փորձից ու գեղարվեստական աշխարհայացքից ելնելով:

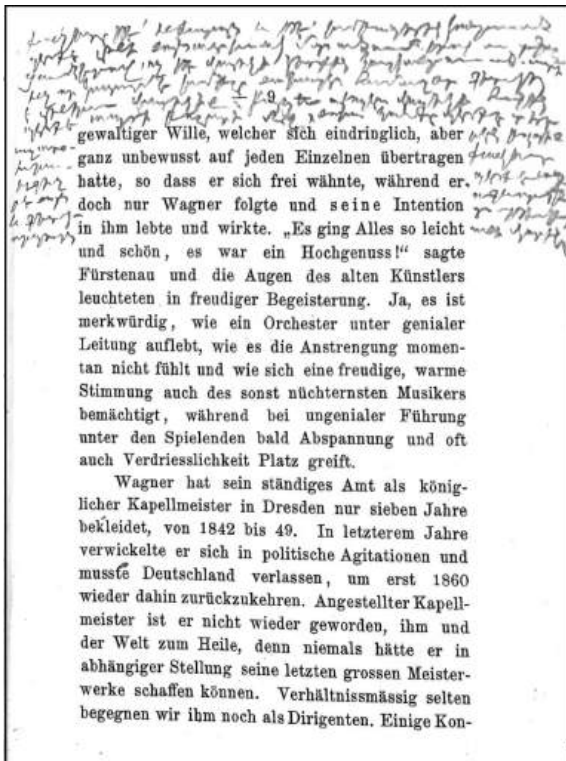
Գրքի տիտղոսաթերթին կա մակագրություն՝ Բեռլին, 1898 թ.: Այսինքն՝ գիրքը ձեռք է բերվել Կոմիտասի՝ Բեռլինում ուսումնառության նախավերջին տարում: Գրքի 82 էջերից 28–ը պարունակում են մատիտով կատարված տարբեր ծավալի գրառումներ՝ մեկ նախադասությունից մինչև ամբողջական էջ: Վերծանություններ կատարելիս քառակուսի փակագծերում գրված են դժվարընթեռնելի և/կամ ենթադրվող բառերը: Կան նաև էջեր, որոնց վրայի գրառումները ջնջված են՝ գուցե հենց Կոմիտասի կողմից: Դրանցից է գրքի 8–րդ էջում կատարված գրառումը, ինչի պատճառով հաջորդ՝ 9–րդ էջինը,

² **R. Holden**, *The Virtuoso Conductors, the Central European Tradition from Wagner to Karajan*, Yale University Press, London, 2005, p. 97.

³ **Մ. Բաբայան**, Կոմիտասի տասը պատվիրանքները, Կոմիտասը երգիչ, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, էջ 129, նյութի աղբյուրը նշվում է՝ *Ընդարձակ տարեցոյց ս. փ. ազգային հիանդանոցին*, 1933, էջ 17–21:

որը նախորդի ուղիղ շարունակությունն է, սկսվում է կիսատ՝ տողադարձ արված բառից:

...[Խորա]քանչիւր թէ՛ ինքնուրոյն և թէ՛ խմբադէմին կանգնած պէտք է լինի նոյնատեսակ մրաժումներով ու զգացումներով, ոչ թէ վարիչի ձեռքին կաշկանդուած. ուստի ինչ որ [կատարում] է խումբը նախապէս համազօր գիտակից է լինելու վարիչին: Բայց և այնպէս վարիչի հոգին պէտք է ապրի բոլորի մէջ, նորա կամքը պէտք է փրկէ ազատորէն բոլորին: Իւրաքանչիւր երգիչ պէտք է ապրէ նոյն ոգևոր[ութեամբ] և գիտակցութեամբ որպիսին ունի վարիչը⁴:



⁴ F. Weingartner, Ueber das Dirigieren, S. 9.

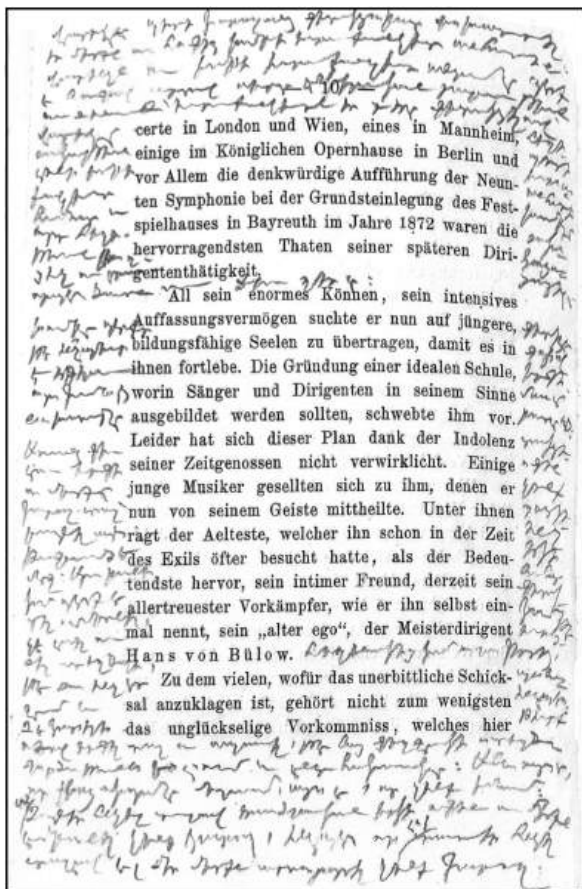
Գրքի այս հատվածում հեղինակն անդրադառնում է Ռիխարդ Վազների՝ որպես դիրիժորի կերպարին, ինչպիսին որ նրան նկարագրում էին ժամանակակիցները: Նրանք բնութագրում էին Վազներին՝ առավելագույնը միջին չափերի կազմվածքով, լարված դիրքով, ձեռքերի շարժումները՝ ոչ շատ խոշոր և ոչ երկարածգված, այլ ամուր և շատ հստակ արտահայտված, աշխույժ բայց և առանց անհանգստության: Ֆլեյտահար Մորից Ֆյուրստենաուն Դրեզդենից պատմել էր հեղինակին, որ նվագախմբի անդամները հաճախ կորցնում էին այն զգացումը, թե Վազներն էր իրենց ղեկավարում: Վազների հզոր կամքը բոլորովին անգիտակցաբար փոխանցվում էր յուրաքանչյուր մարդու⁵: Հայտնի է, որ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին արևմտաեվրոպական երաժշտական միջավայրը մեծապես կրել է գերմանացի կոմպոզիտորի ազդեցությունը: Ներքևում բերված կոմիտասյան ձեռագիր նշումը ազատ թարգմանություն է, ավելի ստույգ՝ վերապատմում է գրքի հեղինակի մտքերը, ինչը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասին ևս մոտ է Վազների դիրիժորական ոճը:

Վարիչը պիտի կարողանայ գիտակցաբար փոխադրել իր միտքն ու հոգին խմբի իւրաքանչիւր անհատին: Վարիչն ու խմբի իւրաքանչիւր անդամը պետք է հոգով սրտով [սերտ]՝ ընկերական [յարաբերութիւն] ունենան՝ իւրաքանչիւրն իր դերը գիտակցելով՝ վարիչը հեղինակութիւն պիտի լինի խմբի իւրաքանչիւր անհատի համար և խումբը այդ հեղինակութեան բաղկացուցիչ ու դրա ցուցիչ է որպէս ծառն ու ճիւղերը: ...Առանց գիտակցելու երգի ոգին ու միտքը չենք կարող տալ՝ պատկերացնել այն ինչ թագնուած է [երգի] մէջ: Այս բանի համար կամ պետք է գիտակցել, ըմբռնել, կամ թե չէ [սել]՝ ու հարցնել սրտեղծողից, հեղինակից կամ [աշակերտից], թէ նա ինչ էր պահանջում և ինչպէս:

⁵ Ibid.

Չէ կարելի թիւրք ոճով երգել տալ և սպասել, թէ հայ գեղջուկի ստեղծագործութիւնն ենք լսում և ընդհակառակը:

Ահա այս է, որ [անընթ.] <պակասում> է մեզանում, այս է, որ չենք իմանում: Ձայներ հնչել տալով երաժշտական երկի ոգին ու միտքն ըմբռնել չենք կարող, ինչպէս որ լոկ տառերը հնչել տալով էլ մեր միտքն արտայայտել չենք կարող⁶:



⁶ Ibid, S. 10.

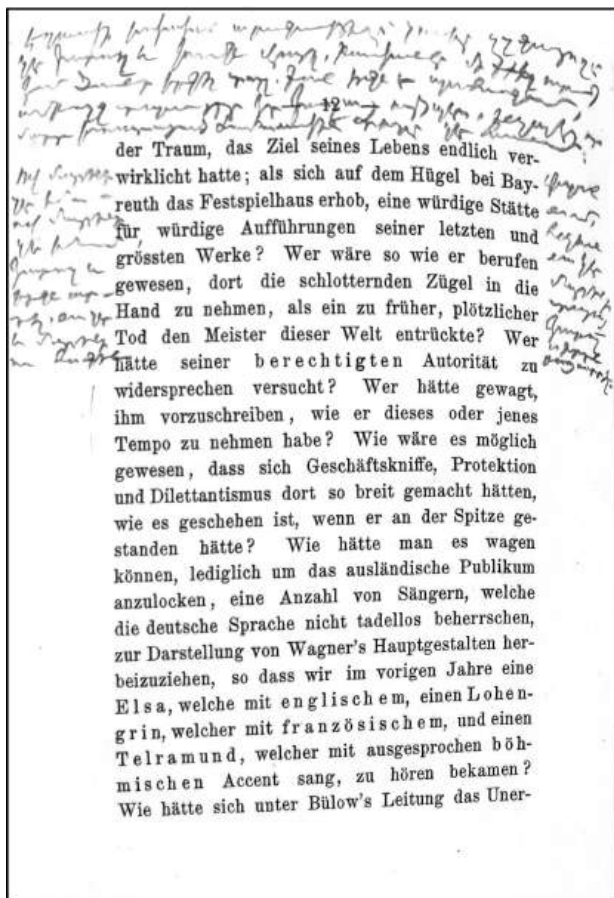
Հաջորդ էջում հեղինակն անդրադառնում է Վազների՝ դիրիժորական դպրոց ստեղծելու ծրագրերին, որոնք, սակայն, չիրագործվեցին: Մի քանի համախոհ միայն միացան կոմպոզիտորին, որոնցից Վայնգարտներն առանձնացնում է նրա գլխավոր իրավահաջորդը, ընկերը և «ալտեր էգոն» համարվող Հանս ֆոն Բյուլովին: Ըստ Վայնգարտների՝ Բյուլովը հենց Վազներից է փոխառել իր հիմնական կատարողական հմտությունները, ինչպես նաև եղել է իր ուսուցչի ստեղծագործությունների միակ գիտակից կատարողը⁷: Այստեղ Կոմիտասը ոչ միայն թարգմանել է գրքի տվյալ հատվածը, այլ նաև իր մտորումները զարգացնելով՝ շարունակել է դրանք ու սևեռել հայ երաժշտության կատարողական առանձնահատկությունների ուղղությամբ:

Հաջորդ շարադրանքում, սակայն, գրքի հեղինակն իր դժգոհությունն է հայտնում Բյուլովի՝ Վազների սկզբունքներից հեռանալու կապակցությամբ: Մասնավորապես նրա վրդովմունքն է առաջացնում միջազգային ունկնդրին հաճոյանալու համար օտարախոս երգիչների ներգրավումը Բայրոյթի օպերային թատրոնում Վազների երկերը կատարելու համար: Կից գրառման մեջ Կոմիտասը հետևյալ կերպ է արձագանքել արտահայտված մտքին.

Եղանակի իսկական արագութիւնը՝ չափը չզգացողը չի կարող և խումբ վարել, բաական է մի քիչ արագ կամ ծանր երգել փայլ, քան երգն է պահանջում, ամբողջ փաղանդը կը կաղայ այնպես, ինչպէս որ մարդ խոստացած ժամանակին ճիշտ չէ հասնում: Ով մայրենի լեզուն չէ իմանում, ով մայրենի հնչիւն չէ իմանում, նա չէ կարող և մայրենի երգն արդայայտել, նա չէ կարող և մայրենի սիրտն ու հոգին բացատրել⁸:

⁷ Ibid.

⁸ Ibid, S. 12.



Գեղարունեսպագէտ վարիչը չը պէտք է համակերպեցնէ գեղարունեսպը հաս[ա]ր[ակ]իութեան անկշիռ, անկայուն և անհամապարասիան, անհաւասար ճաշակին, այլ պիտի ջանայ գեղարունեսպի գազաթը բարձրացնել [հասարակութեան] իր բնավոր, ինքնատիպ վարչութեան՝ խմբագրութեան միջոցաւ:

...Երբեմն ձեռքի մի հախուն, բայց գիտակից և նպատակալարմար շարժումը աւելի բան է ասում և նպատակին հարում, քան

բազմաթիւ ձևաւոր և կանոնավոր չափ տալու ձեւերը: ...Որովհետև մենք չենք կարող ոչ մի խօսքով, ոչ մի բառով այսքան ճիշտ ցայտեցնել մեր սրտի ու մտքի աշխարհը, որպէս մի շարժումով (նպատակաւարմար), մի ծայնով (կենդանի, գունաւոր, իր մեջ ամբողջ միտք ու զգացում պարունակող), արտայայտել կարող ենք⁹:



das Bild, welches ich mir vom Finale gemacht
hatte, nicht auch noch trüben lassen und ver-
liess den Saal. Meinem Unmuth machte ich
natürlich überall, wo ich nur konnte, in deut-
licher Weise Luft, was mir aber sehr verdacht
wurde. Dass ein achtzehnjähriger Jüngling sich
unterstand, gegen die geheiligte Autorität des
altberühmten Gewandhauses zu opponiren, wider-
sprach aller Sitte. Als kurz darauf Bülow mit
den Meinigern in Leipzig erschien, sahen wohl
viele ein, dass der „freche Conservatorist“ nicht
so ganz Unrecht gehabt hatte.

Es ist nicht zu leugnen, dass Bülow schon
damals, als er noch Leiter der Meiniger Hof-
kapelle war, in seinen Reproduktionen öfter ein
pädagogisches Element erkennen liess.

Man ersah deutlich, dass er einerseits der
philiströsen, metronomischen Taktschlagerei, an-
dererseits dem seit Mendelssohn üblichen „ele-
gantem“ Dirigiren, wobei über schwierige Stellen
durch ein möglichst flottes Tempo glatt hinweg-
gehuscht wurde, gleichsam einen Faustschlag
versetzen wollte. An Stellen, welche eine Modi-
fikation des Zeitmaasses bedürfen, um aus-
drucksvoll vorgetragen zu werden, kam es vor,
dass er diese Modifikation, um sie den Hörern

⁹ Ibid, S. 17.

Կոմիտասի այս միտքը ծավալվում է գրքի հեղինակի դատողություններից այն մասին, թե ինչպես Լայպցիգի Գևանդհաուս նվագախումբը տարբեր դիրիժորների ղեկավարությամբ միանգամայն տարբեր հնչողություն կարող է ունենալ, և թե ինչպես է փոխվել դիրիժորական արվեստը Մենդելսոնից դեպի Բյուլով ընկած ժամանակահատվածում: Համարվում է, որ Բյուլովն իր գործունեության վաղ շրջանում նպատակ է ունեցել կրթել, սովորեցնել ունկնդրին կատարվող երկը՝ դիտմամբ ընդգծելով դրա հանգուցային դրվագները:

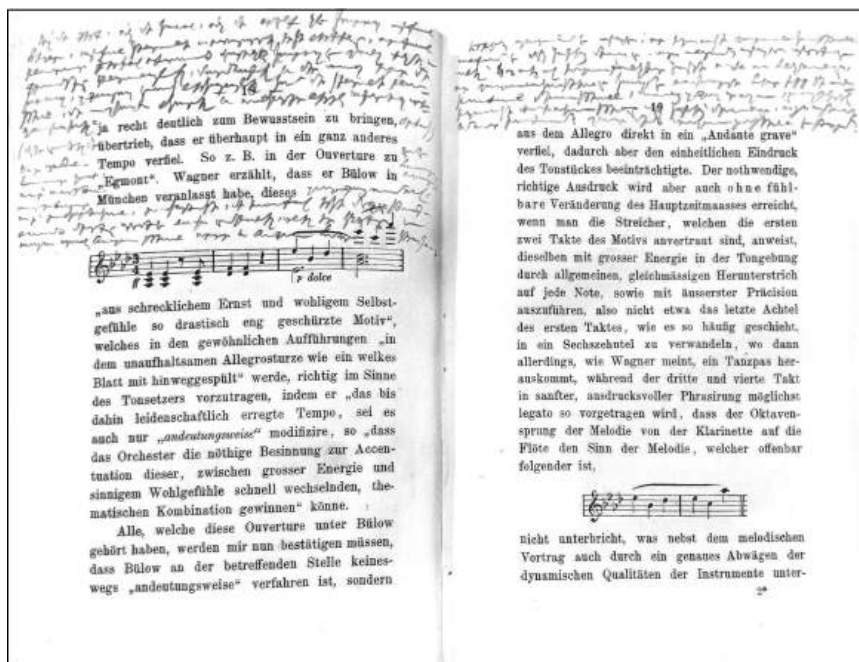
Ո՛չ մի գիրք, ո՛չ մի կանոն, ո՛չ մի օրենք չի կարող այնքան ճիշտ, այնքան կենդանի արտայայտել երկի ներքինը, որքան բնադուր ձիւրքով օժտուած վարիչը կարող է շունչ փչել և գրուածքը կենդանացնել, մարմնացնել և մեր առաջ իբր մի խօսող, զգացող էակ ներկայացնել կամ մի կենդանի բնութիւն, մի աշխարհ նկարել և ունկնդիրներին այնպէղ տեղափոխել: (ստեղծել մի օրինակ)

Ուր պահանջում է հաւասար չափ, հաւասար, ուր՝ աստիճանաւոր, աստիճանաւոր զարգացումով, ուր՝ յանկարծական, յանկարծակի, մի խօսքով երկի մեջը թագնուած միտքը պետք է նախ ըմբռնել, դնել իր ձեռքը և ապա տալ հանրութեան սրտի և հոգու համար կերակուր¹⁰:

Երբեմն պատահում է, որ եղանակի շարունակութիւնն անցնում է մէկ ծայնից միւսը, այս անցումն այնպես պետք է անել՝ հաշուելով իւրաքանչիւր ծայնի ուժն ու հնչիւնը, որ շարունակութիւնը կազմէ նուագորդի հետ իբր մի անբաժան միասնութիւն, առանց զգալ տալու լսողներին եղանակի փոփոխութիւնը այդ [մի] ծայնից՝ միւսը, այսպիսի հմուտ բաժանումն շար մեծ տպաւորութիւն է թողնում¹¹:

¹⁰ Ibid, S. 18.

¹¹ Ibid, S. 19.



...ja recht deutlich zum Bewusstsein zu bringen, ...
übertrieb, dass er überhaupt in ein ganz anderes
Tempo verfiel. So z. B. in der Ouvertüre zu
„Egmont“. Wagner erzählt, dass er Bülow in
München veranlasst habe, dieses ...
„aus schrecklichem Ernst und wohligen Selbst-
gefühle so drastisch eng geschürzte Motiv“,
welches in den gewöhnlichen Aufführungen „in
dem unauffhaltsamen Allegrostruzie wie ein welkes
Blatt mit hinweggespielt“ werde, richtig im Sinne
des Tonsetzers vorzutragen, indem er „das bis
dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es
auch nur „andeutungsweise“ modifiziere, so „dass
das Orchester die nötige Besinnung zur Accen-
tuation dieser, zwischen grosser Energie und
sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, the-
matischen Kombination gewinnen“ könne.

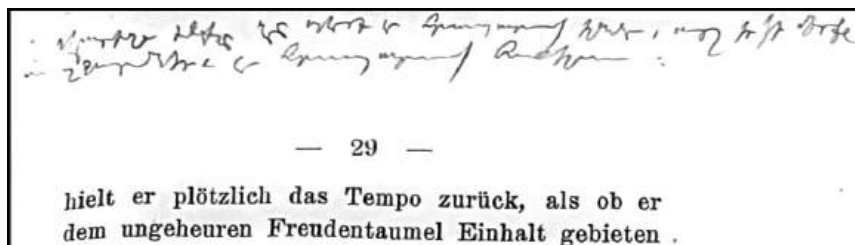
Alle, welche diese Ouvertüre unter Bülow
gehört haben, werden mir nun bestätigen müssen,
dass Bülow an der betreffenden Stelle keines-
wegs „andeutungsweise“ verfahren ist, sondern

aus dem Allegro direkt in ein „Andante grave“
verfiel, dadurch aber den einheitlichen Eindruck
des Tonstückes beeinträchtigte. Der notwendige,
richtige Ausdruck wird aber auch ohne fühl-
bare Veränderung des Hauptzeitmasses erreicht,
wenn man die Streicher, welchen die ersten
zwei Takte des Motivs anvertraut sind, anweist,
dieselben mit grosser Energie in der Tongebung
durch allgemeinen, gleichmässigen Herunterstrich
auf jede Note, sowie mit äusserster Präcision
auszuführen, also nicht etwa das letzte Achsel
des ersten Taktes, wie es so häufig geschieht,
in ein Sechszehntel zu verwandeln, wo dann
allerdings, wie Wagner meint, ein Tanpas he-
auskommt, während der dritte und vierte Takt
in sanfter, ausdrucksvoller Phrasierung möglichst
legato so vorgetragen wird, dass der Oktaven-
sprung der Melodie von der Klarinette auf die
Flöte den Sinn der Melodie, welcher offenbar
folgender ist,

nicht unterbricht, was nebst dem melodischen
Vortrag auch durch ein genaues Abwägen der
dynamischen Qualitäten der Instrumente unter-

Այս և նախորդ գրվածքներում Կոմիտասի մտորումներն են առ
այն, որ գրքի հեղինակը քննադատում է Բյուլովի՝ չափազանց ազատ
մոտեցումը պարտիտուրին, նյութանների, տեմպի, շեշտադրություն-
ների և երբեմն անգամ նոտաների կամայական փոփոխությունները,
որոնք, ըստ Վալնգարտների, սկսում են գերակշռել Բյուլովի գործու-
նեության հասուն՝ «աստղային» շրջանում, սակայն ոչնչով արդա-
րացված չեն և խախտում են նվագախմբի թեմատիկ և տեմբրային
ամբողջականությունը: Այս քննադատական հատվածը Կոմիտասն
ամփոփում է այսպես.

Վարիչը ինքը չը պետք է հրապարակ ելնէ, այլ երկի միտքն ու զգացումներն է հրապարակ հանելու¹²:



Վարիչը չը պետք է ձգտէ միանգամից բարձր տեղ դիրք գրաւել, այլ աստիճանաբար, մինչև որ ինքը կը վարժուի և իր բնատուր ձիրքն օր աւուր ընդարձակ շրջանի կարիք կզգայ՝ իր միտքն ու հոգին արտայայտելու աւելի բարձր շրջան եւ տեղ, թե չէ, տաղանդը միանգամից չի զարգանում, այլ աստիճան առ աստիճան. մինչև մեկ աստիճանը չը[կոխի], երկրորդը չը պիտի ցարկի. որովհետև իր գլուխովն և ունեցած ձեռքն էլ կը բթացնեն: Չսկսած վերջացնել չի կարելի:

2) վարիչը պարտաւոր է շարունակ հասարակութեան երաժշտական պաշարը և ճաշակը ազնուացելու և բարձրացնելու, ոչ թէ, եթե ունի, հեղինակութեամբ ճնշելու¹³:

¹² Ibid, S. 29.

¹³ Ibid, S. 31.

unabhängig wäre und vor allem keinen Kapellmeister über mir hätte. Hierauf trennten wir uns. Einige Wochen später bekam ich ein Engagement als erster Kapellmeister am Stadttheater zu Danzig. Zwei Jahre später trafen wir uns in Hamburg. Er hatte sich dem Direktor Pollini verpflichtet, dreissig Opernvorstellungen in der Saison 1887/88 zu dirigiren und ich war als ständiger Kapellmeister dort angestellt. Die erste Oper, welche er neu einstudirte, war „Carmen“. Ich bin heute noch überzeugt und war es vom ersten Augenblick an, dass er sich damals den Scherz gemacht hat, zu probiren, wie weit man Publikum und Kritik dupiren könne, wenn man einen berühmten Namen trägt. Er nahm beinahe die ganze, von Leidenschaftlichkeit und Pikanterie überströmende Oper in oft unerträglich langsamen, schleppenden Zeitmaassen, gleich den Anfang

Allegro giocoso ♩ = 116.

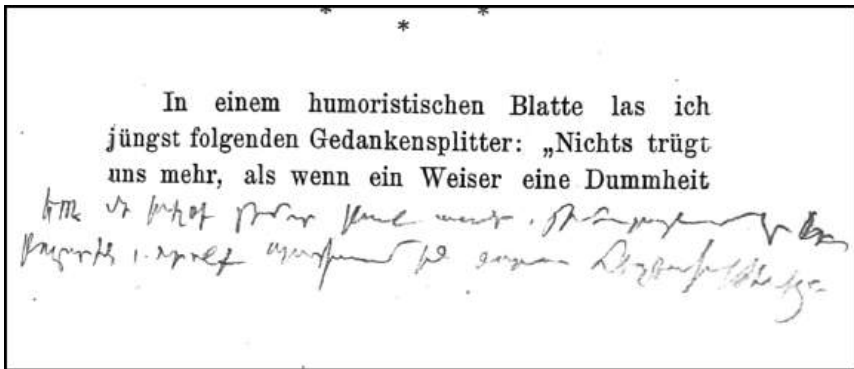


fast Andante, das Lied des Escamillo

Գրքի այս հատվածում հեղինակը նկարագրում է իր մասնագիտական աճը և այն խոչընդոտները, որոնց հանդիպել է, այդ թվում՝ անվանի դիրիժորների և ադմինիստրատիվ ղեկավարների կողմից, երիտասարդ տարիքից անկախ լինելու, անվանի դիրիժորներին, մասնավորապես՝ Հանս ֆոն Բյուլովին կուրորեն նմանակել չցանկա-

նալու համար: Թերևս միակ ուղիղ թարգմանությունը, որ հանդիպում ենք Կոմիտասի ձեռագիր նշումներում, հետևյալն է.

Եթե մի խելօք յիմար բան ասէ, յիմարացնում է բոլորին, որոնք պատկառում են նորա հեղինակութիւնից¹⁴:



Զանազան տեսակ ուշագրաւ շարժումները, որոնք ամենևին կապ չունեն երկի արտայայտությունը ճիշտ պատկերացնելու գործում, [խորուստ¹⁵] վնասում են ուղիղ և ճշմարիտ տպավորություն ստանալուն: Վարիչի իրաքանչիւր շարժումը պէտք է չափած, ձևուած լինի և բնական՝ երկի պահանջին համաձայն, ոչ թէ այլ ընդ այլոց որ հասկացող հասարակութեան ծիծաղն է շարժում, ծոմոուիլ, շորորուել, յեւ ու առաջ նետուել, գլուխը թափահարել, մարմնի իրանը ցնցել, ճոճուել, ծնկները ծալուել, ոտներով տմբացնել... այսպես անմիտ բաներ անելը վարիչին դնում են ճիշտ լարախաղացի [անընթ.] դերի մէջ. իսկ երգը, որ արդեն կորցնում է իր գոյնը¹⁵:

¹⁴ Ibid, S. 37.

¹⁵ Ibid, S. 46.

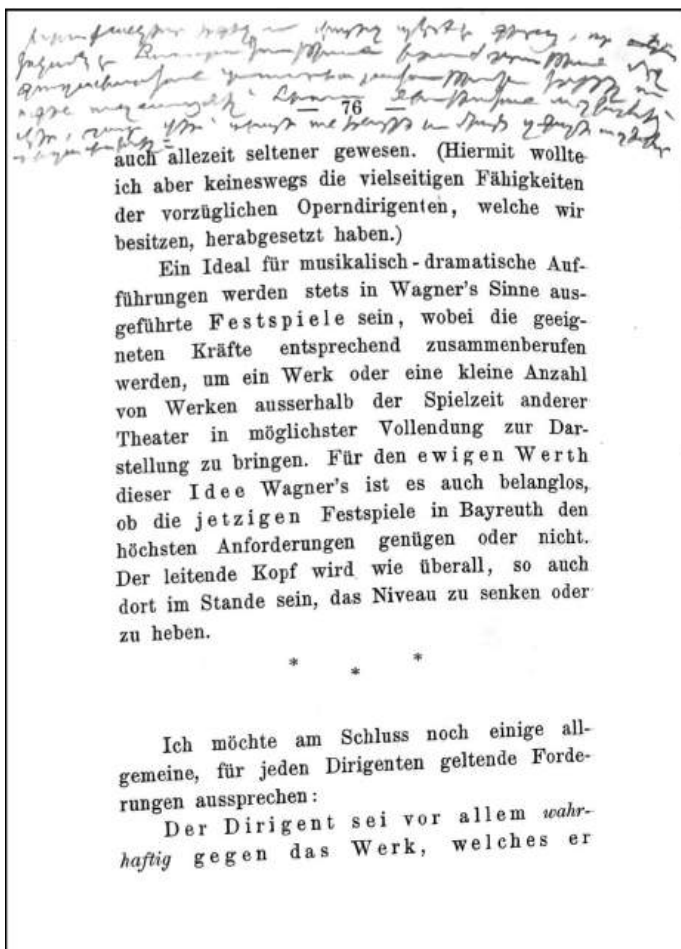
Վարիչը պետք է խմբին իր կարողությունը պարզ և յստակ ներկայացնէ՝ իր ըմբռնումները ճշգրտեն հաղորդէ, հասկացնէ, որ նոքա էլ, իբր բանական հայելի հաւաքարիմ ցղացնեն երկի պատկերը: Վարիչը պետք է խիստ մանրակրկիտ պահանջէ իւրաքանչիւր երգչից կատարեալ և վստահ տիրապետութիւն իր երգելիք կտորի: Բայց և խստապահանջ լինելով հանդերձ պետք է երգիչներին այնպէս մարզի, որ նոքա իրանց ըմբռնած զգացմանց մէջ իբր գերի չզգան իրանց, այլ՝ իբր ազապ ինքնուրոյն մտածող ու գործող՝ վարիչի ձեռքի տակ: Մանաւանդ մեներգակներին պատրաստելիս պէտք է աչքի առաջն ունենայ նոցա անհատականութիւնը և ազապ թողէ նրանց զգացմանց արտայայտութեան մէջ նոյն իսկ նոցա համակերպի լաւ է, բայց այն դեպքում, երբ երգիչը արդէն գիտէ, թէ ինչ է պահանջում երգի ոգին և ինչպէս պետք է այդ ազատութեն և անբռնազբոսիկ արտայայտել. նոյնպէս չը պետք է թոյլ տալ, որ երգչի կամակոր պահանջը, որ անհիմն կատարուի և նորանոր փոփոխութիւններ արուի հեղինակի երկի մէջ...¹⁶

¹⁶ Ibid, S. 73.



Գրքի վերջին հատվածը նվիրված է օպերային դիրիժոր լինելու առանձնահատկություններին: Ըստ Վայնգարտների՝ օպերային դիրիժորը որոշ չափով ենթարկվում է մենակատար երգիչներին, բեմական գործողությանը, բայց և այնպես համախմբում է բոլոր կատարողական ուժերը մեկ ամբողջության մեջ:

Իրաքանջիր երգիչ ու վարիչ պեղք է գիրնայ, որ իր կոչումն է հասարակութեան երաժշտութեան մէջ գաղափարական դաստիարակութեամբ կրթել ու ոգին ազնուացնել՝ հեռու նիւթական աշխարհից՝ վեր, շարժել՝ դեպի աներեւոյթ և միայն զգալի աշխարհը տեղափոխել¹⁷:



¹⁷ Ibid, S. 76.

Սույն հոդվածում ներկայացված խմբավարի պատվիրանքները, ինչպես տեսնում ենք, տասից ավելին են: Սրանք, առհասարակ, մի մասն են բոլոր այն մտքերի, որոնք Կոմիտասը թողել է գրքի էջերին:

Ուսումնասիրողի համար պատիվ ու պատասխանատվություն է վերծանել նրա գրվածքները, ևս մեկ անգամ համոզվել, որ այդ դիտարկումներն ու դրույթները արդիական ու կարևոր են առ այսօր: «Դիրիժորության շուրջ» գրքույկի լուսանցքների գրվածքները նոր լույս են սփռում Կոմիտաս–խմբավարի մասնագիտական և գեղագիտական հայացքների վրա:

Ամփոփում

Կոմիտաս Վարդապետի ձեռագրային ժառանգությունը մշտապես գտնվել է հայկական երաժշտատեսական մտքի ականավոր ներկայացուցիչների ուշադրության կենտրոնում և դարձել է հայ երաժշտագիտության կարևոր ճյուղերից մեկի՝ կոմիտասագիտության զարգացման հիմնական շարժառիթը: Բացի բուն ձեռագրային ֆոնդից՝ Երևանի Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվում է նաև Կոմիտասի անձնական գրադարանը, որի միավորների զգալի քանակություն ևս պարունակում է Կոմիտասի ձեռագիր նշումներ: Երբեմն դրանք միայն ընդգծումներ են, կարճ թարգմանություններ կամ նկատողություններ գրքի տեքստի վերաբերյալ, բայց երբեմն էլ հանդիպում են ծավալուն մտքեր, որոնք առատորեն շարադրված են հենց գրքի լուսանցքներում:

Այսպիսի գրքերից մեկն է Վիեննայի ֆիլհարմոնիայի երկարամյա գլխավոր դիրիժոր և եվրոպական խոշոր օպերային թատրոնների ղեկավար Ֆելիքս Վայնգարտների «Դիրիժորության շուրջ» ոչ ծավալուն աշխատությունը: Այս գրքույկի 82 էջերից 28–ը պարունակում են մատիտով կատարված տարբեր ծավալի կոմիտասյան գրառումներ՝ մեկ նախադասությունից մինչև ամբողջական էջ: Կան նաև էջեր, որոնց վրայի գրառումները ջնջված են՝ գուցե հենց Կոմիտասի կողմից:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակներում վերծանել ենք վերոնշյալ ձեռագիր նշումները և համեմատել դրանք բուն գրքի շարադրանքի հետ՝ պարզելու այս երկու գրվածքների հարաբերակցությունը: Ներկայացվող հոդվածի վերնագիրն ակնհայտ աղերսներ է ստեղծում Մարգարիտ Բաբայանի «Երգչի տասը պատվիրանքները» հայտնի գրվածքի հետ: Մեր վերծանած գրառումներում էլ Կոմիտասի արժեքավոր խորհուրդները, նկատողությունները և մեթոդական ցուցումներն են խմբավարի, դիրիժորի աշխատանքի, ինչպես նաև առհասարակ երգչախմբային և նվագախմբային կատարողական արվեստի առնչությամբ:

Հիմնաբառեր՝ գրադարան, արխիվ, դիրիժորություն, Ֆելիքս Վայնգարտներ, Հանս ֆոն Բյուլով, Ռիխարդ Վագներ, ձեռագիր նշումներ:

LILIT HARUTYUNYAN

PhD in Art

Komitas Museum-Institute

Komitas State Conservatory of Yerevan

THE TEN COMMANDMENTS OF THE CONDUCTOR: KOMITAS'S REFLECTIONS ON THE ART OF CONDUCTING

Komitas Vardapet's manuscripts have always been at the center of attention of prominent Armenian musicologists and have become the main motive for the development of one of the important branches of Armenian musicology, Komitas studies. In addition to the actual manuscript fund, the Yeghishe Charents Museum of Literature and Art in Yerevan houses Komitas's personal library, a significant number of units of which contain Komitas's handwritten notes. Sometimes they are only highlights, short translations or remarks about the text of the book, but sometimes there are extensive thoughts that are abundantly written in the margins of the book itself.

One such book is *On Conducting* by Felix Weingartner, the long-time chief conductor of the Vienna Philharmonic and head of major European opera houses. Of the 82 pages in this book, 28 contain pencil notes of various volumes, from a single sentence to a full page. There are also pages with erased notes, perhaps done by Komitas himself.

As a part of my study, I deciphered the above-mentioned handwritten notes and compared them with the text of the book itself to find out the relationship between these two writings. The title of the presented paper makes obvious appeals to the famous episode “The Singer’s Ten Commandments” by Margarit Babayan. In the notes I have deciphered, Komitas gives valuable advice, remarks and methodical instructions regarding the work of a choirmaster, conductor, as well as choral and orchestral performance art in general.

Keywords: Library, archive, conducting, Felix Weingartner, Hans von Bülow, Richard Wagner, handwritten notes.

Սոնա Սիմոնյան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-115

ՊԱՌԻԼ ԲՐՈՒՆՍԻ «ԿՈՆՏՐԱԼՏՈՅԻ ԽՆԴԻՐԸ» ԳԻՐՔԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՁՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆՈՒՄ

Ներածություն

Կոմիտասի գեղեցիկ ձայնի և կատարման բարձր որակի մասին տեղեկություններ են պահպանվել նրա ժամանակակիցների հուշերում: Գրականագետ, արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանը նրա կատարումը բնութագրում է որպես «երկարաշունչ, թախծալի, թովիչ և հոգեզմայլ»¹: Երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանը հիշում է, որ նրա ձայնը լայնածավալ էր՝ մերթ իզուր տենոր, զիլ տարածուն, մերթ բարիտոն, նույնիսկ բաս, քնքուշ ու արտահայտիչ²:

«Կոմպոզիտոր ու երաժշտագետ լինելուց բացի Կոմիտասը նաև լավ մանկավարժ էր», – հիշում է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի սան Վարշամ Փարսադանյանը Կոմիտասի վարած երգչախմբի դասերի մասին, «(...) եթե պիտի նոտաներ անցնեինք, կաշխարհը օրինակ բերել այդ նոտաների կապակցությամբ համապատասխան երգ կամ ելևէջներ կապարել մի շարք վարժություններ, իսկ խմբում ձայնի մարզողություն»³:

Վոկալ–կատարողական, խմբավարական, մանկավարժական եռանդուն գործունեությամբ պայմանավորված՝ ձայնի և երգեցողության վերաբերյալ գրքերը ծավալուն տեղ են զբաղեցրել Կոմիտասի անձնական գրադարանում: Նրա վոկալ–մեթոդաբանական գրքերն

¹ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2009, էջ 32:

² Նույն տեղում, էջ 222:

³ Նույն տեղում, էջ 41:

առնչվում են ծայնալարերին, դրանց հիգիենային, ծայնարտաբերման տեխնիկայի տարբեր հարցերին, ինտոնացիոն կարգավորումներին, ճիշտ շնչառական արվեստին և այլ թեմաներին: Այդպիսին են, օրինակ, հետևյալ ուսումնասիրությունները. Հենրիետ Նիսսեն–Սալոման՝ «Երգեցողության դպրոց», Օսկար Գուտման՝ «Ձայնամարզություն՝ հիմնված ֆիզիոլոգիական օրենքների վրա», Գեորգ Ավելիս՝ «Երգեցողության բժիշկը. հանրամատչելի բժշկական ցուցումներ երգեցողության ուսուցման և ծայնի օրգանների հիգիենայի մասին» և այլն:

Այս ոլորտի գրքերի շարքին են պատկանում նաև Պաուլ Բրունսի երեք աշխատությունները՝ «Կոնտրալտոյի խնդիրը»⁴, «Բարիտոն, թե՛ տենոր. ծայնի դրվածքի լուծելի խնդիր» նոր հայտնագործությունների հիման վրա»⁵ և «Երգեցողության նոր մեթոդ՝ ըստ առաջնային տոնի ընդլայնված հիմունքների»⁶: Այս գրքերի տարբեր էջերի վրա Կոմիտասը բազմաթիվ նշումներ է արել:

Սույն աշխատանքը ներկայացնում է Պ. Բրունսի «Կոնտրալտոյի խնդիրը» գիրքը, մեկնաբանում դրա նշանակությունը Կոմիտասի գործունեության ընթացքում, ինչպես նաև վերծանում գրքում առկա կոմիտասյան նշումները:

* * *

Պ. Բրունսը⁷ գերմանացի երաժիշտ է, տենոր, զբաղվել է վոկալ–մանկավարժական գործունեությամբ:

⁴ **Paul Bruns**, *Das Problem der Kontraaltstimme*, Chr. Friedrich Vieweg, Berlin, [1906]. Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետ՝ ԳԱԹ), Կոմիտասի ֆոնդ 2718 [858]:

⁵ **Paul Bruns**, *Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmgebung auf Grund neuer Entdeckungen*, Chr. Friedrich Vieweg, Berlin, 1910. ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ 2717 [863]:

⁶ **Paul Bruns**, *Neue Gesang-Methode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton*, Otto Dreyer, Berlin, [1906]. ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ 2719 [852]:

⁷ Պ. Բրունսը (1867–1934) ծնվել է Վերդենում: Սովորել է իրավաբանություն Գերմանիայի մի քանի քաղաքներում: Լայպցիգում սովորել է նաև երաժշտագիտություն և վոկալ: 1902 թ.–ից Բրունսը դասավանդել է Բերլինի Էլիսեբեթգի, իսկ

«Կոնտրալտոյի խնդիրը» գրքում մակագրված է գնման վայրն ու տարեթիվը՝ Բեռլին, 1911: Նույն թվականին Բեռլինում, այս հատորի հետ միասին, Կոմիտասը գնել էր վոկալ արվեստին վերաբերող ևս մի քանի գիրք՝ Հայնրիխ Պեստալցիի՝ «Անհատական ծայնամշակություն», Ջովաննի Բատիստա Լամպերտի՝ «Բելկանտոյի տեխնիկան», Աննա Լանկով, Մանուել Գարսիա՝ «Ակադեմիական երգեցողության գիտությունը Աննա Լանկովի և Մանուել Գարսիայի գործնական նյութերով» և այլն⁸: Սա վկայում է տվյալ ժամանակակիցապատկանում վոկալ կատարողական և խմբերգային արվեստի շուրջ Կոմիտասի մեծ հետաքրքրության մասին:

«Կոնտրալտոյի խնդիրը» գրքի առաջին՝ «Ինչպե՞ս է ժամանակակից մասնագիտական գրականությունն անդրադառնում վոկալի ուսուցման խնդիրներին» վերնագրով գլխի դրվագներից մեկում Պ. Բրունսն անդրադառնում է վոկալի երկու ուսուցիչների՝ Կորնելի վան Ջանտենի և Աննա Լանկովի մեթոդաբանությանը, մասնավորապես՝ Աննա Լանկովի կողմից բացահայտված «նոր ռեգիստր» հասկացությանը: Վերջինիս Աննա Լանկովը բնորոշել է «ֆլաժոլետ-ռեգիստր»⁹ տերմինով, որի ձևակերպման վերաբերյալ հեղինակն անհամաձայնություն է հայտնել: Պ. Բրունսը ջութակի ֆլաժոլետները համեմատել է կանանց ծայնում առաջացող ֆլաժոլետային հնչյունների հետ և ավելացրել, որ իգական ծայնում դրանք բացահայտված են եղել շատ ավելի վաղ: Նա նշում է, որ ջութակի հնչյուններն իրենց գեղեցկությամբ, մաքրությամբ և ինտենսիվությամբ չեն կարող նույն կերպ

1906 թ.-ից՝ Շտերնի անվան կոնսերվատորիաներում՝ որպես վոկալի դասախոս: **Joshua J. Whitener**, *The German School of Singing: a Compendium of German Treatises 1848–1965*, Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music, Indiana University, 2016, p. 96.

⁸ **Խ. Սամվելյան**, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը, *Սովետական արվեստ*, 1973, №3, էջ 56–57:

⁹ Գերմ. Flageoletregister: **Paul Bruns**, *Das Problem der Kontraaltstimme*, S. 6.

հնչել այլ գործիքով: Այս մտքին հակադրվել է Կոմիտասը՝ գրելով՝ «*հայկական փողը* [նկատի ունի սրինգը– Ս. Ս.] *կարող է*»¹⁰:

Նույն գլխում Պ. Բրունսը անհամաձայնություն է արտահայտել երգչուհի Լիլի Լեմանի վոկալ մեթոդաբանության շուրջ՝ հաշվի առնելով դրա ոչ գիտական նախադրյալները: Այնուամենայնիվ, հեղինակը հավելել է, որ ավելի հավանական կարող է լինել պարահորսալ, ոչ գիտական գաղափարների և ցուցումների արդյունավետությունը, քան գիտական, տեսական եզրակացություններինը: Այս մտքին համաձայնել է Կոմիտասը՝ նշելով «*ճիշտ է*»¹¹:

Գրքի հիմնգերորդ՝ «Կոնտրալտոյի խնդիրը» վերնագրով գլխի դրվագներից մեկում հեղինակը պարզաբանում է «կոնտրալտո» տերմինի ծագումը և նշանակությունը: Այստեղ թվարկվում են «կոնտր» մասնիկով երաժշտական տերմիններ, այդ թվում՝ կոնտրատենայը¹²: Վերջինիս հայերեն թարգմանությունն է առաջարկել Կոմիտասը՝ գրքում նշելով «հակամանակ» տարբերակը:

Մեծ թվով ընդգծումներ առկա են իններորդ՝ «Օբերտոնների ձայնային ֆենոմենը կոնտրալտոյում» վերնագրով գլխում: Դրանք վերաբերում են առաջնային¹³ և մասնակի¹⁴ տոների հնչողությանը¹⁵, գլխային ձայնի ռեզոնանսի զարգացմանը, մասնակի տոների ար-

¹⁰ Paul Bruns, op. cit.

¹¹ Paul Bruns, op. cit., S. 11.

¹² Գերմ. Kontralttempo: Paul Bruns, op. cit., S. 62.

¹³ Գերմ. Primärton. ձևավորվում է գլխի ձայնային ռեզոնանսից և փոխանցվում է ձայնի արտաբերման բոլոր տիրույթներում: Առաջնային տոնի բացատրությունը տեղ է գտել Պ. Բրունսի «Երգեցողության նոր մեթոդ» ըստ առաջնային տոնի ընդլայնված հիմունքների» գրքի վեցերորդ գլխում: Paul Bruns, *Neue Gesang-Methode nach erweiteren Grundlehren vom primären Ton*, S. 67.

¹⁴ Գերմ. Partialtöne. ենթաձայներ, որոնք, ի տարբերություն օբերտոնների, կարող են հարմոնիկ որևէ կապ չունենալ հիմնական տոնի հետ:

¹⁵ *Музыкальная энциклопедия*, т. 3, гл. ред. Ю. Келдыш, Москва, изд. «Советская Энциклопедия», 1976, с. 1066. Paul Bruns, *Das Problem der Kontraaltstimme*, S. 103, 105, 106.

տաբերմանն առանց օդային հոսքի ուժեղացման¹⁶, կանանց և տղամարդկանց տեմբրներում մասնակի տոների զարգացման տարբերություններին¹⁷, ժամանակահատվածին¹⁸:

Կոմիտասի հետաքրքրությանն է արժանացել նաև այս գլխի վերջին հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է «կոմբինացված տոն» հասկացությունը¹⁹: Նա նշում է, որ այս ակուստիկ հնարքը հանգեցնում է հնչողության հարստացման, և մի քանի ծայների համակցությունը կարող է լսվել ինչպես երգչախումբ: Ըստ հեղինակի՝ երկսեռ անսամբլում պահված տոների կատարման ժամանակ փորձարկումները (էքսպերիմենտները) պետք է սահմանափակվեն, քանի որ հնչյունի մոդիֆիկացիայի, նվազագույն տատանման դեպքում այս հնչողությունն անհետանում է: Այս միտքը Կոմիտասը մեկնաբանել է՝ գրելով «Սբ. Սբ-ի պէս»²⁰՝ նկատի ունենալով իր Պատարագի «Սուրբ, սուրբ» երգը: Վերջինիս բազմաձայն մշակումներից որոշներում կարելի է հանդիպել երկուական ձայների խմբավորմամբ պահված տոների համակցություններ: Ենթադրաբար, Կոմիտասը նկատել է բազմաձայնման այսպիսի կառուցվածքում կոմբինացված տոնի հնչողություն:

Տասներորդ՝ «Ալտի դետոնացիան»²¹ և դրա պատճառները՝ գլխի առաջին հատվածում խոսվում է այն մասին, որ վոկալի ուսուցիչները հաճախ կարող են սխալ մեկնաբանել դետոնացիայով կամ

¹⁶ Paul Bruns, op. cit., S. 104.

¹⁷ Paul Bruns, op. cit., S. 107.

¹⁸ Paul Bruns, op. cit., S. 107, 108.

¹⁹ Գերմ. Kombinationston, Differenzton. անսամբլային կատարման ժամանակ երկու տարբեր բարձրություն ունեցող հնչյունների համակցությունից բխող երրորդ ձայնի առաջացումը:

Paul Bruns, op. cit., S. 109.

²⁰ Paul Bruns, op. cit., S. 110.

²¹ Գերմ. Detonieren. ինտոնացիոն ցածր հակվածությամբ երգեցողություն:

Berit Schneider-Stickler, Wolfgang Bigenzahn, *Stimmdiagnostik: Ein Leitfaden für die Praxis*, 2. Auflage, Wien, Springer-Verlag, 2013, S. 53.

դիստոնացիայով²² երգեցողությունը՝ պարզաբանելով դա որպես «ոչ երաժշտական ականջի» արդյունք։ Այնուամենայնիվ, այն ուշագրավ երևույթ է, կարող է ունենալ բազմաթիվ պատճառներ և կախված պատճառից՝ շտկելի է։ Այս միտքը Կոմիտասը մեկնաբանել է հետևյալ կերպ. «*Ինչպես որ, երբ տեսնում ենք մի մարդու, որ թափթփուած է հագնուել, չենք ասում, թե յանցանքը զգեստինն է, այլ՝ զգեստը հագնել չիմացողինը, այսպես ['] այս ցածր կամ բարձր երգելու յանցանքը ծայնին[ը] չէ, այլ երգողինը, որ ծայնը տեղը դնել, մոտեցնել չէ իմանում*»²³։

Ընդգծումներ և նշումներ են հանդիպում տասնմեկերորդ՝ «Տետրախորդերի ամֆոտերային տոները և դրանց նշանակությունը կոնտրալտոյի խնդրի համար» վերնագրով գլխում։ Այստեղ բացատրվում է ամֆոտերային տոն հասկացությունը²⁴։ Տերմինը ծագում է հունարեն “Amphoterós” բառից, որը նշանակում է «երկու», «երկու կողմից»։ Վերջինիս հայերեն համարժեքն է առաջարկել Կոմիտասը՝ լուսանցքում գրելով «երկակի», «երկու–կողմանի»։ Նա նաև ընդգծել է մի քանի տետրախորդներ, որոնց հնչյունները երգեցողության ընթացքում խոչընդոտ հանդիսացող, անցումային կետեր են կանանց ծայների համար²⁵։ Նույն գլխում ընդգծված է կոնտրալտոյում և տղամարդկանց ծայներում ամֆոտերային տոների զարգացման շրջափուլերի որոշ նմանությունների մասին հատվածը²⁶։

Գրքի վերջին՝ տասներկուերորդ գլխի («Երկրորդ օկտավան ալտում, դրա ընդլայնումը և կոլորատուրան՝ հիմնված կոմպլեմենտար օդի վրա») դրվագներից մեկում Կոմիտասն ընդգծել է կանանց (մասնավորապես՝ ալտի) ծայնասահմանի որոշակի տիրույթում

²² Գերմ. Distonieren. ինտոնացիոն բարձր հակվածությամբ երգեցողություն։ **Berit Schneider-Stickler, Wolfgang Bigenzahn**, op. cit.

²³ **Paul Bruns**, op. cit., S. 113.

²⁴ Գերմ. Amphoteren Töne. երկու ռեգիստրներում կառուցվող հնչյուններ։ **Paul Bruns**, op. cit., S. 125.

²⁵ **Paul Bruns**, op. cit., S. 125, 126.

²⁶ **Paul Bruns**, op. cit., S. 128.

առաջացող վոկալ-տեխնիկական դժվարություններին վերաբերող հատվածը²⁷:

Հաջորդիվ Բրունսի քննվող աշխատության մեջ օպերային երգչուհիների և կերպարների օրինակներով խոսվում է այն մասին, որ սոպրանոները պետք է կարողանան կիրառել ալտի խորությունը և ալտերը՝ սոպրանոների բարձրությունը²⁸: Հեղինակն անդրադառնում է 1905 թ. Բայրոյթում տեղի ունեցած՝ Ռիխարդ Վագների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայի բեմադրությանը՝ նշելով, որ Բրանգենայի և Իզոլդայի կերպարներն ունեն հոգեբանական տարբեր բնույթագիր, որը պետք է դրսևորվի տեմբրերի հակադրման միջոցով: Այնուամենայնիվ, կերպարների դերակատարների՝ Կ. Ֆլայշեր-Էդելի և Մ. Լեֆֆլեր-Բուրկարդի սոպրանո ծայները միմյանց չեն հակադրվել: Այս միտքը մեկնաբանել է Կոմիտասը. «Պայծառագոյն [... թիւն] գոյների, որ մի անձն կարող է և՛ պայծառագոյն, և՛ մթագոյն երգել»՝ ամենայն հավանականությամբ արձագանքելով Բրունսի՝ սոպրանոների և ալտերի մասին վերոնշյալ մտքին²⁹:

Գրքում Կոմիտասի հետաքրքրության շրջանակում են նաև այնպիսի թեմաներին առնչվող մտքեր, ինչպիսիք են կանանց և տղամարդկանց ծայնային կարողություններից բխող տարբերությունները³⁰, կանանց ծայների տեսակների ճշգրիտ որոշումը³¹, ծայնի գոյների հարստացումը և զարգացումը³², ռեզոնանս առաջացնող վարժությունները³³, կոմպլեմենտար օդի կիրառումը նվազագույն օդի օգտագործմամբ հզոր ծայնի արտաբերման և ծայնասահմանի

²⁷ Paul Bruns, op. cit., S. 134.

²⁸ Paul Bruns, op. cit., S. 136.

²⁹ Paul Bruns, op. cit., S. 137.

³⁰ Paul Bruns, op. cit., S. 32, 33.

³¹ Paul Bruns, op. cit., S. 36, 37.

³² Paul Bruns, op. cit., S. 64.

³³ Paul Bruns, op. cit., S. 76, 77.

ընդլայնման համար³⁴, հեղինակի կողմից կազմված լեգատո և ստա-
կատո տեխնիկաներով ուսուցումը³⁵:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Կոմիտասի ուսումնամեթոդական գրականությունը ներառում է մեծ թվով վոկալ–կատարողական գրքեր, որոնց նշանա-
կալի քանակ ձեռք է բերվել 1910–ականներին, երբ նա շարունա-
կում էր զբաղվել մանկավարժությամբ, ղեկավարում էր «Գուսան»
երգչախումբը:

Կոմիտասի հետաքրքրությունը ծայնի տեմբերերի, այդ թվում՝
կոնտրալտոյի նկատմամբ, գրքերում առկա մեկնաբանությունները և
մեծաքանակ ընդգծված մտքերը վկայում են այն մասին, որ դրանք
նպաստավոր են եղել Կոմիտասի մենակատարային, խմբերգային,
մակավարժական գործունեության համար:

Պ. Բրունսի «Կոնտրալտոյի խնդիրը» գրքում Կոմիտասն ու-
շադրություն է դարձրել ծայնասահմանին առնչվող, տերմինաբանա-
կան, ծայնի արտաբերման որոշ տեխնիկական հարցերին, կանանց
և տղամարդկանց ծայների համեմատություններին, անսամբլային
կատարման առանձնահատկություններին, վոկալի ուսուցիչների
կողմից տրված սխալ եզրահանգումներին, ծայնի զարգացման և
ընդլայնման տարբեր մեթոդներին և այլ թեմաների:

Կոմիտասի կազմած «Երգչի տասը պատվիրանքներում»³⁶
(1912), որտեղ ներկայացված են ճիշտ երգեցողության համար օգտա-
կար խորհուրդներ, որոշ հմտություններ, ինչպիսիք են շատ աշխա-
տանք կատարելը (երգելը) շատ քիչ շունչ գործադրելով կամ ընդհա-
տումներով (staccato) երգելու մեթոդը, հանդիպում են «Կոնտրալտոյի
խնդիրը» աշխատության մեջ:

³⁴ Paul Bruns, op. cit., S. 140.

³⁵ Paul Bruns, op. cit., S. 146.

³⁶ Կոմիտասը ժամանակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 224:

Գրքում Կոմիտասի մեկնաբանությունները հիմնականում հեղինակի մտքերի լրացումներ են և պարզաբանումներ՝ հաճախ ինքնատիպ համեմատություններով, նկարագրություններով, իր ոճին բնորոշ յուրահատուկ բառերի ընտրությամբ։ Նշումներում կարելի է հանդիպել թարգմանություններ, բազմաթիվ մտքեր, այլ գրքերի հղումների ընդգծումներ և համաձայնության նշաններ։

Ամփոփում

Կոմիտասի անձնական գրադարանում մեծ թիվ է կազմում ուսումնամեթոդական գրականությունը, որը ներառում է վոկալ, գործիքային-կատարողական գրքեր, գործիքագիտության, հարմոնիայի դասագրքեր և այլն։ Այս ցանկում ծանրակշիռ տեղ են զբաղեցնում վոկալ-մեթոդաբանական գրքերը, որոնց առկայությունը Կոմիտասի գրադարանում պայմանավորված էր նրա կատարողական, մանկավարժական, խմբավարական և կոմպոզիտորական գործունեությամբ։

Այսպիսի գրքերի թվին են պատկանում գերմանացի երաժիշտ, տենոր Պաուլ Բրունսի երեք աշխատությունները՝ «Կոնտրալտոյի խնդիրը», «Բարիտոն, թե՛ տենոր. ձայնի դրվածքի լուծելի խնդիր՝ նոր հայտնագործությունների հիման վրա» և «Երգեցողության նոր մեթոդ՝ ըստ առաջնային տոնի ընդլայնված հիմունքների», որոնք վերաբերում են ձայնի տեմբրերի առանձնահատկություններին, արտաբերման տեխնիկական միջոցներին, ձայնասահմանին և այլ թեմաներին։ Գրքերում առկա են Կոմիտասի կողմից արված բազմաթիվ նշումներ՝ ընդգծված նախադասություններ և դրանց առնչվող մեկնաբանություններ։

Հոդվածում հեղինակը ներկայացնում է Պ. Բրունսի «Կոնտրալտոյի խնդիրը» գիրքը, վերծանում և մեկնաբանում այնտեղ առկա նշումները, պարզաբանում գրքի դերն ու նշանակությունը Կոմիտասի գործունեության ընթացքում։

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, գրադարան, վոկալ-մեթոդաբանական գրքեր, Պաուլ Բրունս, կոնտրալտո։

Sona Simonyan

Komitas Museum–Institute

DAS PROBLEM DER KONTRAALTSTIMME BY PAUL BRUNS IN THE PERSONAL LIBRARY OF KOMITAS

Abstract

In Komitas's library, numerous books are dedicated to research on education. Komitas's library comprises textbooks on various subjects, such as vocal and instrumental performance, instrumental studies, harmony, etc. Specifically, vocal-methodological books are prominent in this list, owing to Komitas's extensive involvement in performance, pedagogy, choral conducting, and composition.

The three works by the German musician and tenor Paul Bruns, namely, “Das Problem der Kontraaltstimme”, “Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen” and “Neue Gesang–Methode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton”, fall into this category of books. These books delve into various aspects of timbre, technical aspects of vocal pronunciation, diapason, and other related topics. These books contain numerous annotations, including highlighted sentences and interconnected handwritten comments by Komitas.

The aim of this paper is to introduce P. Bruns's “Das Problem der Kontraaltstimme”, to expound its role and significance in Komitas's activities. The paper seeks to analyze and provide commentary on the handwritten notes found in the mentioned book.

Keywords: Komitas, library, vocal–methodological books, Paul Bruns, contralto.

Գլուխ Դ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ



Chapter IV
FOLK AND ASHUGH MUSIC

Աստղիկ Մարտիրոսյան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Ծովինար Արծրունի

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
Հայաստանի ամերիկյան համալսարան

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-126

ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԴԱՍԱԿԱՐԳՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՀԱՅ ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ԵՐԳԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

Հայ գեղջուկ երգարվեստը հարուստ է ու բազմաճյուղ: Ըստ թեմատիկ և ժանրային դասակարգման՝ մասնագետներն այն բաժանում են շուրջ մեկ տասնյակ ժանրերի՝ կատակերգեր, պարերգեր, վիպերգեր, լալիք (լացեր), օրորներ, մանկական, քնարական (լիրիկական), աշխատանքային, ծիսական, պատմական ու պանդխտության երգեր (անտունիներ)¹: Այս ժանրերից մի քանիսն էլ ունեն իրենց ճյուղավորումները. օրինակ՝ տղամարդկանց (երկրագործական՝ հորովելներ, կալերգեր, սայլերգեր) և կանանց (առտնին՝ սանդի, խնոցու, ճախարակի, երկանքի երգեր և այլն) աշխատանքային երգեր, վիպերգերի ժանրում՝ էպիկական երգեր ու դյուցազներգեր, ծիսական մի շարք ենթաժանրեր՝ հարսանեկան երգեր, ողբեր կամ մահերգեր, ինչպես նաև այլ՝ տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր: Քնարական երգերն իրենց բնույ-

¹ Տե՛ս Մարգարիտ Բրուտյան, *Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն*, 1, Գեղջկական երգ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, էջ 98–231: Կոմիտաս Վարդապետ, «Հայ գեղջուկ երաժշտություն», *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 330–332:

թով լինում են սիրային–քնարական, սոցիալական անհավասարության կամ որբության թեմայով ստեղծված երգեր և այլն:

Թվում է, թե այս բաժանումները հստակ են, և դժվար է շփոթել այս կամ այն ժանրի երգը մեկ այլ ժանրի երգի հետ: Սակայն որոշ երգերի դեպքում բարդ է դրանք մեկ ժանրում դիտարկելը: Այս տեսակ նմուշների դեպքում հաճախ կարող են գոյանալ ժանրային միավորումներ, ինչպես նաև մասնագիտական շրջանակում դասակարգվել տարբեր ժանրերի ներքո:

Նման խնդրի բախվեցինք Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի «Հազար ու մի երգ» խորագրով մատենաշարի հերթական՝ վեցերորդ հատորի վրա աշխատելու ընթացքում²: Նշենք, որ այս մատենաշարը նպատակ ունի ներկայացնելու հայ ժողովրդական երգարվեստի՝ վերը նշված յուրաքանչյուր ժանրի 50–ական ընտիր նմուշ՝ առանձին ժողովածուներով: Այս շարքից արդեն լույս են տեսել քնարական ժանրի, պարերգերի, հարսանեկան և աշխատանքային երգի ժանրերն ընդգրկող հատորները: Կանանց աշխատանքային երգերի ընտրության փուլում էլ առնչվեցինք վերը նշված խնդրին:

Սույն հոդվածի նպատակն է հայ գեղջկական որոշ երգերի օրինակով վեր հանել ժանրային դասակարգումներում առկա մեզ հանդիպած տարակարծությունները: Խնդիրն այն է, որ որոշ երգեր դասավորվում են կամ տարբեր ժանրերում, կամ նշված ժանրի մասին հիշեցնող, բայց ոչ այդ ժանրին բնորոշ երգերի շարքում:

Այս տիպի երգերի ցանկում ցայտուն նմուշներից են երաժշտագետ–բանահավաք, Կոմիտասի սան Միհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» մատենաշարի առաջին հատորում զետեղված «Աղբարս ի բախճան»–ը և «Յալեմ–յալեմ» վերնագրով երկու երգերը³:

² *Հազար ու մի երգ*, հայկական ժողովրդական երգերի մատենաշար, հատոր 2, Աշխատանքային երգեր, մաս Բ, կազմողներ և խմբագիրներ՝ Աստղիկ Մարտիրոսյան, Ծովինար Արծրունի, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2023:

³ **Միհրան Թումաճան**, *Հայրենի երգ ու բան*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, էջ 71–72, № 23, 24, 26:

Վերը նշված մատենաշարի համապատասխան հատորը կազմելու աշխատանքների ընթացքում, երբ փնտրում էինք կանանց կողմից կատարվող աշխատանքային երգեր, առհասարակ մտադրություն չունեինք այս երգերը ներառել տվյալ խմբում, քանի որ Թումաճանի հատորում դրանք դասակարգված են պանդխտության ժանրի երգերի ենթաբաժնում: Հատորի մասնագիտական խորհրդատու, պրոֆեսոր Ալինա Փահլևանյանի հետ ունեցած քննարկումների ընթացքում պարզեցինք, որ այս երգերն ուղղակի առնչություն ունեն կանանց աշխատանքի հետ և նրա առաջարկով այս ցանկում ներառեցինք Թումաճանի ժողովածուի նշված երգերը: Հարց է առաջանում. ի՞նչ ժանրային պատկանելություն ունեն այս երգերը՝ ի վերջո պանդխտությամբ, թե երկանքի աշխատանքային երգեր են: Նկատելի է այս ժանրերի՝ միմյանցից բավական հեռու լինելը:

Հակառակ Միհրան Թումաճանի՝ այս երգերը պանդխտության ժանրում ընդգրկելու փաստին, մեզ համար ընդունելի է Ալինա Փահլևանյանի տեսակետը՝ ըստ որի «յալեմ» բացականչությունը պարունակող այս երգերը երկանքի երգեր են, որոնք երգվել են հենց բուն աշխատանքի ընթացքում:

Հետաքրքիր է դրանց ծագումնաբանությունը: Քանի որ այս նմուշների բանաստեղծական տեքստերը հայրենների տաղաչափությամբ են՝ տողերում յոթ և ութ վանկերի դասավորությամբ, սա վկայում է դրանց միջնադարյան ծագման մասին: Հավանաբար դա է պատճառը, որ Թումաճանը այս երգերը դասել է պանդխտության երգերի՝ անտունիների շարքին: Այսինքն Թումաճանը երգերը դասակարգելիս ելակետ է ունեցել դրանց տեքստային բովանդակությունն ու տաղաչափական կառուցվածքը:

«Աղբարս ի բախճան» և «Յալեմ–յալեմ» երգերի բանաստեղծական տեքստը հետևյալն է.

*«Աղբարս ի բախճան նըստեր,
Շաղն իջեր, յորդանն է թըրջեր:
–Յալեմ, յալեմ, յալեմ,*

Ախ, յալեմ...

Աղբարս ըՍտամբոլ քաղաք

Շուքըլեն շեքեր կը ծախեն:

Աղբարս ըՍտամբոլ քաղաք

Շուքըլեն շեքեր կը ծախեն»:

Ուշագրավ է, որ այս նմուշը պանդխտության երգերի ժանրում ընդգրկելուն զուգահեռ, Թումանյանը նշված ժողովածուի ծանոթագրություններում գրում է, որ «...բութանիացի մայրիկների յալեմ-յալեմները»⁴ աշխատանքին հատուկ, բլրուր աղալու հին երգեր են: Այդ կանայք «...*ինչ գիտենային, թե իրենց աղացած ծավարը, պուլղուրը հին-հին օրերի շաղով թրջված հատիկներ են: Եվ զարմանալին այն է, որ այս հատիկները պահված պիտի լինեին այս 300-400 տարվա գաղութի առօրյա սովորական աշխատանքին հատուկ պուլղուր աղալու երգի մեջ*»⁵:



Նկար 1. Երկանքով աշխատող կանայք (Ապարան, 1965 թ.):

⁴ Միհրան Թումանյան, նշվ. աշխ., էջ 210-211:

⁵ Նույն տեղում, էջ 211:

Այս երգերի ամենակարևոր առանձնահատկությունն է դրանց երկձայն լինելը, ինչը բացառիկ երևույթ է հայ մոնոդիկ երգարվեստի համար, քանի որ հայ երաժշտության մեջ երկձայն մոնոդիայի և բազմաձայնության մասնավոր դրսևորումներն առավել բնորոշ են գործիքային եղանակներին: Այս երգերում գեղջկուհիներից մեկը «ըմմ...» վանկով ծայնառություն է պահում (դամ պահել), իսկ մյուսը զուգահեռաբար երգում է ծորուն մեղեդի:

Քննվող նմուշներում արտահայտվում է երկու գեղջկուհիների միասին, համաձայնեցված և համահունչ աշխատանքը: Այստեղ հավասարաչափ շեշտված ուրիշ պետք չէ փնտրել:

«Յալեն» բառի նշանակության առնչությամբ Թումաճանը նշում է «ստուգման կարոտ բառ»⁶: Հավանաբար սա այլ լեզվից փոխառված բառ է կամ պարզապես բացականչություն: Մեր փորձերը բառի ստուգաբանության ճշտման նպատակով դեռևս վերջնական չեն: Ըստ մեր տեղեկությունների՝ բառը գործածվում է թուրքերենում և արաբերենում, սակայն իմաստային առումով որևէ աղբյուր չունի այս երգերի բովանդակության հետ (արաբերեն՝ «իմացեք, հայտնում եմ»):

Սույն օրինակներում նոտաներին կից երգերի տեքստերը ներկայացնում ենք ՀՄԲ միջազգային գիտական տառադարձմամբ, այնպես, ինչպես վերը նշված «Հազար ու մի երգ» մատենաշարի հատորներում: Օրինակ 1

⁶ Նույն տեղում, էջ 72:

ԱՂԲԱՐՍ Ի ԲԱՍՏԱՆ

MY BROTHER IS IN THE GARDEN

Ըմմ...
 Omm...

Աղ - բարս Ի բախ - ճան երս - տեր, շաղմ Ի -
 Al - bars i bax - čan nes - ter, šaxm i -

ջեր յոր - դանն է թրր - ֆեր:
 jer yor - lann ē tar - jer.

ԵԱԼԵՄ, ԵԱԼԵՄ

YALEM, YALEM

Ըմմ...
 Omm...

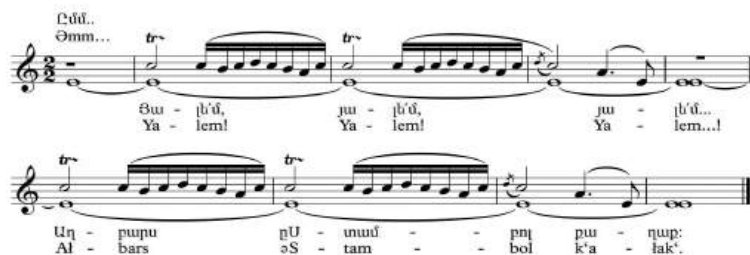
Եա - լեմ, յա - լեմ, յա - լեմ, ախ, յա -
 Ya - lem! Ya - lem! Ya - lem! Ax, ya -

լեմ:
 lem! Աղ - բարս ըՍ-տամ - բոլ քա - դաք
 Al - bars ʔS-tam - bol k'a - tak'

շու-քը - լեն շե - քեր կը ծա - խե:
 šu-k'ə - len še - k'er kə ca - xe.

ՅԱԼԵՄ, ՅԱԼԵՄ

YALEM, YALEM



Ինչհի է առաջ գալիս ժանրային դասակարգման այս շփոթը: Քննարկելով այս հարցը Ալինա Փահլևանյանի հետ՝ եկանք հետևյալ եզրակացության: Որոշ մասնագետներ (ինչպես, օրինակ, Միհրան Թումանյանը) հակված են ժանրային դասակարգումը կատարել՝ հենվելով բանաստեղծական տեքստի բովանդակության և կառույցի վրա՝ այնպես, ինչպես մեր նշած երգերում է: Դասակարգման մեկ այլ տարբերակ է, երբ մասնագետը հենվում է երգի՝ առանձնապես աշխատանքային երգի ունեցած գործառույթի վրա, ինչպես առաջարկում է Ալինա Փահլևանյանը:

Փաստորեն Թումանյանը, առաջնորդվելով բովանդակությամբ («Աղբարս ի բախճան նըստեր, շաղն իջեր, յորդանն է թըրջեր: Աղբարս ըՍտամբոլ քաղաք շուքըլեն շեքեր կը ծախեն») և կառույցով, որը հատուկ է միջնադարյան հայրեններիին, քննվող երգերը դասել է պանդխտության ժանրին:

Ժանրային դասակարգման խնդիրը կարող է ի հայտ գալ նաև այս կամ այն աշխատանքի տեսակի գործառույթի սպառման կամ վերացման հետ, որի հետևանքով երգը կարող է ժանրային փոխակերպման ենթարկվել: Օրինակ՝ ճախարակի երգը կարող է դառնալ պարերգ:



Նկար 2. Ճախարակ մանող կինը (Վայոց ձոր, 1911 թ.):

Այս առիթով հիշենք հայ երգի երախտավոր Հայրիկ Մուրադյանի գրույցը Ալինա Փահլանյանի հետ (մեջբերում ենք ըստ Ա. Փահլանյանի պատմածի). «Հայրիկ Մուրադյանը պատմում էր, որ ինքը քանիցս լսել է Շապախում երգվող ճախարակի երգերը, որոնք կիրառվում էին որպես պարերգեր: Քանի որ այս երգերը բնույթով ուղիղ են, իսկ կնոջ աշխատանքը բնույթով ուղիղ շարժումներով է, ճախարակն էլ թել մանելու համար արդեն գրեթե դուրս էր եկել գործածությունից, հեղուկաբար շապ սիրված այս երգերի ժանրի մեռնելուց հետո ժողովուրդը դարձրել էր դրանք պարերգեր»: Նման օրինակներից են «Վոստանա բալաք սարեր» սկզբնատողով ճախարակի երգերը, որոնք դարձել են պարերգեր: Պարել են կլոր պար՝ երկու գնալ, մեկ դառնալ շարժումով: Այս մասին հավաստել է Հայրիկ Մուրադյանը:

Ահա այս երգերից մի օրինակ⁷.

Օրինակ 2

ՃԱԽՐԱՑ ՄԱՆՕՂ

THE SPINDLE-WHEEL SPINNER

Վոս-տա-նա բա - լաքյ սա - րեր, չեմ կա-նա ճախ - րայ մա - նե,
Vos - ta - na ba - lak'y sa - rer, ě'em ka - na ěax - ray ma - ne,

ճախ - րա - կի վոտ գյօ ուռ ի, ճախ-րայ մա - նօղ գյօ ծուռ ի:
ěax - ra - ki vot gyo' ur i, ěax - ray ma - nōġ gyo' cur i.

Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ երբ երգի ստեղծման առիթ ծառայած գործառույթը ինչ–որ պահից այլևս դադարում է, երգը, այդուհանդերձ, շարունակում է գոյություն ունենալ՝ երբեմն անցնելով այլ ժանր:

Մեկ այլ երգ՝ «Թեշիկ մանող Նարգիզը»⁸, որ հաճախ ներկայացվում է որպես իլիկ մանելու երգ, ըստ Փահլևանյանի, իրականում կատակերգ է, և դասակարգելիս պիտի դրվի կան կատակերգերի բաժնում, կան աշխատանքի մասին պատմող երգերի բաժնում:

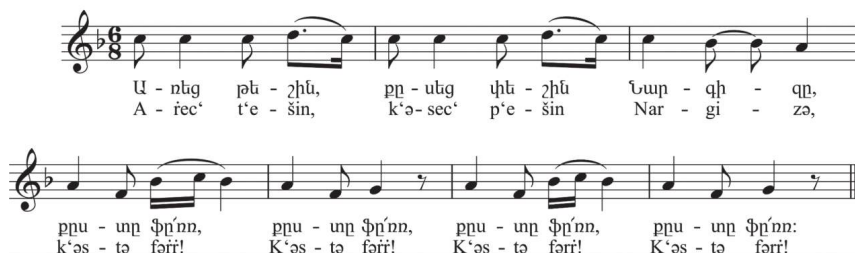
⁷ Հայրենի երգեր, Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծանեց Ալինա Փահլևանյանը, № 45, Երևան, «Նոր գիրք», 2007, էջ 75: Խոսքերը՝ էջ 81:

⁸ Մարգարիտ Բրուտյան, Հայ ժողովրդական սրբեղծագործություն, № 251, էջ 122: Գրառումը՝ Վ. Սամվելյանի:

Օրինակ 3

ԹԵՇԻԿ ՄԱՆՈՂ ՆԱՐԳԻԶ

NARGIZ THE SPINDLE SPINNER



Ա - ռեց թե - շին, քը - սեց փե - շին Նար - գի - զը,
 A - fec t'e - šin, k'a - sec p'e - šin Nar - gi - za,

քըս - տը ֆըռո, քըս - տը ֆըռո, քըս - տը ֆըռո, քըս - տը ֆըռո:
 k'as - to fərr! K'as - to fərr! K'as - to fərr! K'as - to fərr!

Ժանրային դասակարգման շփոթ են առաջացնում նաև այն երգերը, որոնք առաջին հայացքից թվում է, թե աշխատանքային են, սակայն կարող են դասվել ոչ թե բուն աշխատանքային, այլ դրա մասին պատմող կամ աշխատանքը գովերգող երգերի բաժնում: Ըստ Ալինա Փահլևանյանի՝ քաղիանի և բամբակի հետ կապված աշխատանքի բոլոր երգերը ոչ թե բուն աշխատանքային երգեր են, այլ այդ գործընթացի մասին երգվող երգեր: ԶԷ որ քաղիանի դեպքում բարդ է պատկերացնել, թե ինչպես դաշտում աշխատող կինը մեծ պարկով, գոտին կապած ամեն անգամ կռանալիս կկարողանար երգել, և կամ բամբակի դեպքում, երբ դաշտում ցանում էին նաև քիմիական նյութեր, գրեթե անհնար էր այդ պահին երգ երգելը, ուստի այդ երգերը նպատակահարմար է դասել քաղիանին կամ բամբակի հետ կապված աշխատանքներին նվիրված երգերի շարքում: Այդուհանդերձ, մեր կազմած՝ վերը նշված աշխատանքային երգերի ժողովածուում այս նմուշները վերապահումով հանդերձ ընդգրկել ենք, քաղիանի և բամբակաքաղի երգերի առանձին ենթաբաժիններում:

Որոշ վերապահումներ կարող ենք ունենալ նաև օրորների ժանրում: Սակայն առաջին հերթին պետք է առաջնորդվել երգի գործառույթով, որովհետև յուրաքանչյուր օրոր ունի իր կրկնակային բա-

ները: Իսկ երգի բովանդակությունը կախված է երգասացի տրամադրությունից, նրա հույզերից: Գիտենք, որ Կոմիտասը օրորների մի տեսակը նաև համարել է կանանց աշխատանքային երգեր:

Այսպիսով՝ կարելի է ասել, որ ժանրային դասակարգումը ֆոլկլորագիտության բարդագույն խնդիրներից է: Մի շարք դեպքերում ժանրային սահմանները կարող են լինել շատ հեղիեղուկ և թափանցիկ, ինչն էլ իր հերթին կարող է մասնագիտական շրջանում տարածայնությունների առիթ հանդիսանալ: Երբ ղեկավարվում ենք երգի խոսքերով, կարող ենք այն դիտարկել, օրինակ, քնարական երգի ժանրում: Ելնելով երաժշտական բնույթից՝ նույն երգը կարող ենք գետեղել պարերգի ժանրի նմուշների շարքում: Եթե ուշադրություն դարձնենք գործառույթին, կդասենք այլ ժանրի:

Այս երևույթը միգուցե բարդացնում է գիտական աշխատանքը, բայց բնավ զարմանալի չէ: Ժողովրդական երգը հիմնականում գեղջուկի հոգեվիճակի անմիջական արտահայտությունն է՝ ուղղված ինքն իրեն, այլ ոչ թե այն լսողին: Օրինակ՝ դժվար չէ պատկերացնել, որ պանդուխտ ամուսին և նորածին երեխա ունեցող երիտասարդ կինը ճախարակ մանելիս իր հոգին թեթևացներ ավելի ծորուն, զարդոլորուն ելևեջներով և ոչ հստակ կշռույթ (այդ ժանրին ոչ տիպական) ունեցող երգով: Ժողովրդական երգը ժողովրդի առօրյա կյանքն է, հայ գեղջուկի զարկերակի տրոփյունը, նրա պատկերացումների, հավատալիքների գեղարվեստական արտացոլումը:

Ամփոփում

Հայ գեղջուկ երգարվեստը հարուստ է ու բազմաճյուղ: Ըստ թեմատիկ և ժանրային դասակարգման դրանք բաժանվում են շուրջ մեկ տասնյակ ժանրերի՝ կատակերգեր, պարերգեր, վիպերգեր, լալիքներ (լացեր), օրորներ, մանկական, քնարական (լիրիկական), աշխատանքային, ծիսական, պատմական ու պանդխտության երգեր (անտունիներ):

Այս ժանրերից մի քանիսն էլ ունեն ճյուղավորումներ. օրինակ՝ տղամարդկանց (երկրագործական, հորովելներ) և կանանց (առտնին) աշխատանքային երգեր, ծիսական բազում ենթաժանրեր՝ հարսանեկան երգեր, ողբեր կամ մահերգեր, այլ՝ տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր կամ վիպերգերի ժանրում՝ էպիկական երգեր ու դյուցազներգեր: Քնարական երգերն իրենց բնույթով լինում են սիրային-քնարական, սոցիալական անհավասարության կամ որբության թեմայով ստեղծված երգեր:

Թվում է, թե այս բաժանումները հստակ են, և դժվար է շփոթել այս կամ այն ժանրի երգը մեկ այլ ժանրի հետ: Սակայն հանդիպում են որոշ նմուշներ, որոնք կարող են դասակարգվել տարբեր ժանրերի ներքո:

Սույն աշխատանքի խնդիրն է հայ գեղջկական երգերում վեր հանել ժանրային դասակարգումներում առկա որոշ տարաձայնություններ: Այս տիպի երգերը դասդասվում են կամ տարբեր ժանրերում, կամ նշված ժանրի մասին հիշեցնող, բայց ոչ այդ ժանրին բնորոշ երգերի շարքում:

Հիմնաբառեր՝ հայ գեղջուկ երգ, աշխատանքային երգեր, ժանրային դասակարգում:

Հասմիկ Հարությունյան

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-138

ԱՇՈՒՂ ԽԱՅԱԹԸ ԵՎ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՀԱՄՔԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ալեքսանդրապոլը ձևավորվել է Արևմտյան Հայաստանի քաղաքային մշակույթի ավանդույթների անմիջական ազդեցությամբ և իրավամբ համարվում է դրանց ժառանգորդը: XIX դ. 30–ական թթ. հիմնականում Կարինից և Կարսից այստեղ վերաբնակվածներն իրենց հետ բերել էին ավանդույթներ, որոնք այս նոր հայկական քաղաքային միջավայրում հասնելու էին ինքնատիպ դրսևորումների: Հայկական համբավավոր քաղաքները միջնադարում ապրել են ծաղկուն կյանքով և XIX դ. հասել տնտեսական ու մշակութային զգալի ձեռքբերումների. «Մինչեւ XIX դ. կեսերը Արևմտյան Հայաստանի առևտրաարհեստավորական կենտրոնները՝ Կարին, Կարս, Վան, Երզնկա, Բայազետ և այլք, իրենց զարգացման մակարդակով և քաղաքային տնտեսության համախառն արդյունքով գերազանցում էին ոչ միայն արևելահայկական քաղաքներին, այլև բուն օսմանյան տերության և հարևան Պարսկաստանի ու Կովկասի բազմաթիվ քաղաքներին: Արևմտահայ գաղթականներն իրենց հետ բերեցին վերը նշված կենտրոնների (Կարինի և Կարսի արհեստագործական և Բայազետի առևտրական) բազմադարյան ավանդույթները և նոր բնակավայրերում՝ Ախալցխայում, Ախալքալաքում, Նոր Բայազետում և հարկապես Ալեքսանդ-

րապուլում պարարտի հող գտան ու առավել նպաստավոր պայմաններ ստացան դրանք խորացնելու համար»¹:

Արիեստներն ու առևտուրը ալեքսանդրապոլցիների տնտեսական կենցաղի հիմնական բաղադրիչներն էին: Կարինցի, կարսեցի և բայազետցի գաղթականների շնորհիվ քաղաքը շատ արագ վերածվեց Արևելյան Հայաստանի և Անդրկովկասի արիեստավորաառևտրական խոշոր կենտրոնի: Կարինցիների և կարսեցիների շնորհիվ քաղաքում հիմք դրվեց բազմաճյուղ և բարձրարվեստ արհեստների, իսկ ձեռներեց և հմուտ բայազետցիների շնորհիվ ծաղկեց առևտուրը: «Ձևավորվելով արևմտահայ արիեստավորաառևտրական խոշոր կենտրոններից սերված գաղթականության հիմքի վրա՝ Ալեքսանդրապոլը ժառանգեց դեռևս միջնադարից եկող այն բոլոր համքարային ավանդույթները, որոնք հապուկ էին Կարինին, Կարսին և Բայազետին: Սրանից էլ բխում էր այն հասարակական հարաբերությունների և հասարակական կառույցների բնույթը, որը հապուկ էր արևմտահայ դասական քաղաքային համայնքին»²:

Որպես հայ քաղաքային մշակույթի կարևոր բաղադրիչ՝ Ալեքսանդրապոլում ինքնատիպ զարգացում ապրեց աշուղական ավանդույթը, որը խոր արմատներ ուներ հատկապես Հայաստանի կենտրոնական քաղաքներում և XIX դ. սկզբում վերջնահաստատվել էր որպես մասնագիտացված արվեստի տեսակ կամ արհեստ: Եթե փորձենք մոտենալ այդ ավանդույթի ակունքներին, ապա վստահությամբ պետք է նշենք հայ միջնադարյան արվեստում զարգացման մի քանի փուլեր ապրած գուսանական արվեստի ավանդույթների ժառանգականության մասին: Պատահական չէ, որ IX–XIII դդ. Հայաստանում տարածված արհեստների մեջ, որոնք կապված չեն արտադրության

¹ Գ. Աղանյան, Ալեքսանդրապոլի քաղաքային տնտեսության զարգացման հիմնական միտումները (XIX դարավերջ – XX դարասկիզբ), ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հատ. X, Գյումրի, 2007, էջ 77:

² Գ. Աղանյան, Ալեքսանդրապոլի էսնաֆությունները XIX դ., ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հատ. XI, Երևան, 2008, էջ 49:

հետ, տեղ է գտել նաև գուսանը, որը 15–րդն է Վ. Աբրահամյանի աշխատության մեջ բերված՝ հիշյալ ժամանակաշրջանի արհեստների ցանկում³:

Անցումը աշուղական ավանդույթին, ըստ ամենայնի, չի խանգարել արհեստի գործառույթն ու ներքին կանոնակարգը պահպանելուն: Վերջինս լիարժեքորեն համապատասխանում է հայկական համքարային կառույցի առանձնահատկություններին և, հետևաբար, դեռևս միջնադարում գործել է հատուկ կանոնագրերով: Դրանք, ցավոք, մեզ չեն հասել, սակայն հենց դրանք են նպաստել այդ ինքնատիպ արհեստի պահպանմանն ու զարգացմանը: Հայկական համքարային կազմակերպությունների, դրանց կից գործող «Եղբայրությունների» մասին հայագիտության մեջ շատ հանգամանալի ուսումնասիրություններ են կատարվել (Ս. Եղիազարով, Լ. Խաչիկյան, Բ. Առաքելյան, Վ. Աբրահամյան, Վ. Գրիգորյան, Կ. Սեղբույան, Գ. Աղանյան, Կ. Բազեյան և այլք): Դրանք հավաստում են, որ. «XVIII–XIX դարերում արհեստավորական կազմակերպությունները Արևմտյան Հայաստանում կոչվել են էսնաֆություններ, իսկ Արևելյան Հայաստանում՝ համքարություններ: Սակայն նրանք իրենց գրավոր կանոնագրերի մեջ շարունակում են պահպանել «Եղբայրություն» անվանումը»⁴:

Անդրադառնալով այդ կազմակերպությունների ներքին կառուցվածքին, ներհամքարային փոխհարաբերություններին՝ հետազոտողները նշում են, որ տարբեր բաղադրիչներով ու բնորոշ գծերով այս կազմակերպություններն ունեցել են շատ ընդհանրություններ, ինչը թույլ է տալիս պատկերացում կազմել յուրաքանչյուր համքարության ընդհանուր կանոնակարգային սկզբունքների մասին: Այս մասին հստակորեն խոսում է Խ. Մառանկոզյանը. «Թէ Կարսի, թէ Ախալցխայի և թէ Ախալքալաքի արհեստավորների էսնաֆական կարգերը

³ Վ. Աբրահամյան, *Արհեստները Հայաստանում IV–XVIII դդ.*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, էջ 252:

⁴ Նույն տեղում, էջ 245:

հարկաւ շաւր միանման են միմեանց, որովհետքս այդ տեղերի ամբողջ ժողովուրդը իր այդ սովորութիւնները առել է Էրզրումից: Վերջին երկու քաղաքների հայ բնակիչները գաղթել են յիշեալ քաղաքից 1828–30 թուականներին, իսկ Կարսը մինչեւ վերջին ռուս–տաճկական պատերազմը շարունակ գտնուել է Էրզրումի էսնաֆական կարգերի ազդեցութեան տակ: Կարսի արհեստաւորների թիւը սակաւ լինելու պատճառով՝ համայնական կարգերն եւս այնքան մանրամասնութեամբ չեն պահպանուել՝ որքան այդ եղել է Էրզրումում»⁵:

Այսպիսով՝ կարևորվում է Կարինի դերը հայոց համքարական ավանդույթների զարգացման և դրանց տարածման գործում: Ալեքսանդրապոլը առավել սերտ առնչություններ է ունեցել Կարսի հետ: XIX դ. վերջում, հատկապէս Կարս–Ալեքսանդրապոլ և Կարս–Սարիղամիշ երկաթուղիների շահագործման շնորհիվ, առավել ամրապնդվել են միջքաղաքային տնտեսական կապերը: Դրանց մեծ չափով նպաստել են Կարսի արհեստաւորական հարուստ ավանդույթները, որոնք պահպանվել են նույնիսկ ռազմաքաղաքական ծանր պայմաններում: Քաղաքում զարգացման բարձր աստիճանի են հասել շուրջ վեց տասնյակ արհեստներ⁶, «որոնց ճնշող մեծամասնությունն առկա է նաև Կարինի և հատկապէս Ալեքսանդրապոլի արհեստների ցուցակներում. մի հանգամանք, որը մեկ անգամ ևս վկայում է Կարին–Կարս–Ալեքսանդրապոլ արհեստավորական կապերի ու ավանդույթների մեծ ընդհանրությունը»⁷:

Կարսի արհեստների ցանկը բերված է Ատրպետի անչափ արժեքավոր «Ինչ ժառանգեցինք» ձեռագիր աշխատության մեջ: Այդ

⁵ **Խ. Մառանկոզեան**, Էրզրումի եւ Կարսի արհեստաւորների համայնական կարգերը, *Մշակ*, 1891, N 65:

⁶ **Ատրպետ**, *Ինչ ժառանգեցինք*, ձեռագիր, Հայաստանի պատմության պետական թանգարանի արխիվ, գործ 176 /ա/, Լենինական, 1933:

⁷ **Կ. Բազեյան**, XIX դարավերջի Կարսի արհեստներն ըստ Ատրպետի «Ինչ ժառանգեցինք» աշխատության, *ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»*, հատ. IX, Գյումրի, 2006, էջ 45:

ցանկում նշված է «երաժիշտ» ընդհանրական անունը⁸, որը, կարծում ենք, պետք է վերագրել հիմնականում աշուղներին՝ իրենց երաժշտախմբերի անդամներով՝ սազանդարներով, զուռնաչիներով և այլ կատարողներով: Կարսեցի հայ աշուղներին մենք անդրադարձել ենք և ներկայացրել նրանցից առավել համբավավորների գործունեությունը⁹: Այստեղ դարձյալ կարևորում ենք այն իրողությունը, որ նրանց հիմնական մասը կամ տեղափոխվել է Ալեքսանդրապոլ, կամ էլ միաժամանակ հանդես է եկել երկու քաղաքներում: Պատահական չէ, որ ալեքսպոլցիների արհեստների ու զբաղմունքների բազմազանության մեջ իրենց կայուն տեղն էին զբաղեցնում աշուղները՝ սազանդարներով ու չալիչիներով¹⁰:

Այսպիսով՝ հայ աշուղական կենտրոնները ստեղծվել ու գործել են պատմամշակութային այնպիսի միջավայրում, որտեղ պահանջված է եղել ժողովրդապրոֆեսիոնալ բանաստեղծ–երաժշտի արվեստն ու ստեղծագործությունը: Այս արվեստի կամ արհեստի բազմաբովանդակ էությունը աշուղներին հնարավորություն է տվել հասարակական բոլոր շերտերի մեջ առաջացնելու հետաքրքրություն՝ ժամանակակից մշակութային, քաղաքական, սոցիալական, ժամանցային բնույթի երևույթների, խնդիրների ու հարցերի շուրջ:

Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցը նույնպես առաջացավ ու զարգացավ պատմամշակութային գործընթացների անմիջական ազդեցությամբ և իր հասարակական պահանջվածությամբ իրագործեց կարևոր մի առաքելություն. այն է՝ հայ ազգային մտածողության նոր որակների յուրացումը աշուղական արվեստի բոլոր ոլորտներում՝ գաղափարական, քարոզչական, երաժշտաբանաստեղծական:

⁸ Հայաստանի պատմության պետական թանգարան, արխիվ, գործ 176 (ա):

⁹ Հ. Հարությունյան, Կարսի և Ալեքսանդրապոլի աշուղական ավանդույթների փոխառնչությունները, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հատ. XVI, Գյումրի, 2014, էջ 72–79:

¹⁰ Կ. Բազեյան, Գ. Աղսնյան, Ալեքսանդրապոլ. ազգագրական էսքիզներ (պատմագագրական ուսումնասիրություն), Շիրակի հնագիտական և պատմագագրական ուսումնասիրություններ, պրակ 2, Երևան–Գյումրի, 2014, էջ 24:

Այս հոդվածում անդրադառնալու ենք կարևոր մի աղբյուրի, որը լույս է սփռում ոչ միայն Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության ձևավորման ժամանակաշրջանի, այլև այդ համքարության կառուցվածքի ու կանոնադրության, ինչպես նաև գործունեության կարևոր մանրամասների վրա: Նկատի ունենք աշուղ Խայաթի «Հիշողություններ աշուղների մասին» ձեռագիր հուշագրությունը¹¹, որը բացառիկ արժեքավոր աղբյուրագիտական նշանակություն ունի: Աշուղ Խայաթը¹² համբավավոր աշուղ Զահրիի որդին էր: Խայաթը «հիմնականում զբաղվում էր դերձակությամբ, սակայն ազատ ժամանակ այցելում էր սրճարաններ, մասնակցում աշուղների երգ ու նվագին, հաճախ էլ իր հոր խմբի հետ մեկնում էր Շիրակի գյուղերը, երգում հողի աշխատավորների համար: Խայաթը հանդես եկավ որպես սիրո երգիչ, նրա սիրո երգերը հաջողությամբ փարածվում էին երիտասարդության մեջ, երգվում խնջույքների ժամանակ: Հետագայում հորինել է նաև հայրենասիրական, խրատական ու սոցիալական բնույթի երգեր»¹³:

Ձեռագիր հուշագրությունը Ալեքսանդրապոլի աշուղների համքարության 1860–ական թթ. գործունեության մասին է: Հեղինակը ձգտել է հնարավորինս մանրամասն նկարագրել և միևնույն ժամանակ արժեքավորել «ստեղծագործական այս միության» ներքին համակարգն ու գործելակերպը: Լինելով ընդամենը 10 տարեկան¹⁴՝ նա

¹¹ **Խայաթ Զահրիյան**, *Հիշողություններ աշուղների մասին*, 1930, անտիպ ձեռագիր, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF 1, 7829:

¹² **Աշուղ Խայաթ**՝ Սուքիաս Կարապետի Զահրիյան (1850–1930), Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցի ներկայացուցիչ: Աշուղական արվեստ սովորել է հորից՝ աշուղ Զահրիից: Երգերն ամփոփված են «Անձայն կիթառ» ժողովածուում (1889): Զիվանու և Զամալու հետ թարգմանել ու տպագրել է «Քյոռ Օղլի» ասքի ճյուղերից մեկը:

¹³ *Շիրակի հայ աշուղները*, կազմ., ծանոթագր., բառարան. և առաջաբ. հեղ.՝ Կ. Դուրգարյան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, էջ 14:

¹⁴ Սրանից հետևում է, որ աշուղը ծնվել է 1850 թ., մինչդեռ որոշ աղբյուրներում նշվում է 1854 թ., ինչպես, օրինակ, *Հայկական Սովետական հանրագիտարան*,

լավատեղյակ է եղել աշուղների գործունեությանը, որովհետև հենց այդ ժամանակ համքարության արհեստապետը կամ վարպետաց վարպետը եղել է նրա հայրը՝ հռչակավոր աշուղ Զահրին: Նա՝ Կարապետ Հովհաննեսի Կարապետյանը (1818–1888), ծնվել է Վանի շրջանի Կեմ գյուղում, աշուղական արվեստի վարպետության է հասել Կ. Պոլսում¹⁵: «*Վարպետ աշուղները,– գրում է Գարեգին Լևոնյանը,– տեսնելով Կարապետի սուր և ազդու ծայնը, նրան Զահրի մականունն են տալիս (պարսկերեն՝ **թունաուր**՝ սուր մտքի և խայթող լեզուի համար): Զահրին մինչև իր 30 տարեկան դառնալը մնում է Կ. Պոլսում: Բաականին համակրություն է վայելում թե հայ, թե տաճիկ հասարակ ժողովրդից: Թուրք բեկերը, աշուղները նախանձում էին, որ այդպիսի մի շնորհով մարդ քրիստոնեայ է եղել, ուստի նրանք վճռում են, որ այդ «գեաուրին» իսլամական կրօնն ընդունել տան: Զահրին իմանալով այդ, թողնում է Կ. Պոլիսը և փախչում է Ռուսաստան: Նրա վերջին կայարանը լինում է Ալեքսանդրապոլը»¹⁶: Այստեղ էլ համբավավոր աշուղը ծավալում է իր գործունեությունը և 1860 թ.–ից հանդիսանում է աշուղների համքարության վարպետաց վարպետ:*

Այսպիսով՝ այս հուշագրության շնորհիվ մեր ձեռքի տակ ունենք հայ աշուղական համքարության հավաստի նկարագրություն՝ ներքին կառուցվածքով ու կանոնակարգով: Անդրադառնանք հուշերի առավել հանգուցային կետերին¹⁷:

«Շատ առաջվանից, տիրող կառավարության թուլությունը, պարտադիր յեղել վոր ամեն մի համքար»¹⁸ իր համար առանձին ուստապաշի պետքն ունենա, վորովհետև ուստապաշին իրա համքարի կա-

հատ. 5, Երևան, 1979, էջ 10:

¹⁵ Գ. Լևոնյան, *Հայ աշուղներ*, Ալեքսանդրապոլ, «Շիրակ» հրատ., 1892, էջ 39–40:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Այստեղ և այսուհետ հոդվածում մեջբերում ենք հիշյալ ձեռագրից հատվածներ բնագրային ուղղագրությամբ, անշան խմբագրումներով:

¹⁸ *Համքար* (պարսկերեն՝ գործակից) բառը խայաթի այս ձեռագրում հանդիպում է *համքար*, *հեմքար*, *հեմքեր* ձևերով:

ռավարիչն է, ուրեմն առանց ուստապաշու վոչ մի համքար հաստապ հիմքի վերա չի կարող մնալ, վաղ թե ուշ նա անպայման կքայքայվի»¹⁹:

Առաջին իսկ տողերից հեղինակը հստակ փաստում է այն իրողությունը, որ Ալեքսանդրապոլում աշուղների համքարությունը լիովին համապատասխանել է շուրջ 100–ի հասնող մյուս արհեստների կանոնակարգին՝ անդամներից յուրաքանչյուրի գործունեության փոխկապակցվածությամբ. «Ամեն մի համքար իրա մեջ յեղած խելահաս, բանիմաց մարդկանցից մեկին վորոշում և ընտրումեին իրանց ուստապաշի, հեյրևապես ընտրումեին յերկու թիկնապահ (ոգնական), մեկ իկիտապաշի (ցրիչ) և մի գանձապահ: Հարկավոր դեպքում այդ թիկնապահները պետքե ուստապաշու մոտ լինեին վորպես խորհրդապու: Որենքի համաձայն՝ պահմանը գրումեին յերեք տարի ժամանակով: Գործակից բոլոր վարպետները, այսինքն հեմքերը պահմանի տակ ստորագրումեին ու ներկայացնումեին կառավարությանը վավերացնելու նրա հեմքերական լիազորությունը»²⁰:

Համքարության յուրաքանչյուր անդամ վճարել է ամսական մեկ ռուբլի՝ ամենատարբեր կարիքներ հոգալու, միմյանց օգնելու նպատակով: Համեմատելով մյուս համքարությունների հետ՝ նշվում է, որ աշուղների թիվն այնքան էլ մեծ չի եղել, քանի որ աշուղական արվեստը շատ բարդ է եղել և դրա հետ մեկտեղ չի ապահովել մեծ եկամտաբերություն: Հաճախ իբրև աշակերտներ աշուղներն ընտրել են նույնիսկ կույր պատանիների, որոնցից շատերը հետագայում մեծ անուն ու համբավ են վաստակել: Աշակերտը վարպետ աշուղի մոտ սովորել է առնվազն հինգ տարի: Աշակերտի տարիքը պետք է լիներ 12 տարեկանից ոչ պակաս և երկու տարի սովորելուց, հատկապես երգելու և նվագելու հմտություններ ձեռք բերելուց հետո վարպետը նրան կցում էր որևէ երիտասարդ աշուղի՝ միասին հասարակական

¹⁹ **Խայաթ Զահրիյան**, *Հիշողություններ աշուղների մասին*, էջ 7823: Մեջբերման մեջ պահպանված է հեղինակային ուղղագրությունը:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 7825–7826:

վայրերում ելույթ ունենալու համար: Անշուշտ, աշխատած հասույթը տրվում էր վարպետին՝ մինչև հինգ տարին լրանալը:

Յուրահատուկ մի կարգով էլ աշակերտը արժանացել է «ինքնուրույն կյանքի ուղեգրի»՝ իր վարպետի հավաստմամբ ստանալով համքարության վարպետաց վարպետի օրհնությունը. *«Այնուհետև վարպետը իրանց որենքի համաձայն, ուստապաշուն կհայտներ իրա աշակերտին ուստա որինելու մասին: Հետևյալ որը ինքը՝ վարպետը, իրա ծախսով փուռը չանաղ կուտար լավ ճաշ կպատրաստեր: Թե՛ ուստապաշուն, թե՛ նրա թիկնապահներին յեվ ուրիշ մի քանի վարպետներ իրավիրումներ իրա աշակերտին ուստա որինվելու հաց կերությանը»*²¹: Ավելին, վարպետ աշուղը իր նոր կյանք մտած աշակերտին նվիրում էր նվագարան (քամանչա կամ սազ):

Նրա ինքնուրույն գործունեությունը լիարժեքորեն ապահովելու նպատակով հենց այդ սրբազան հավաքույթին էլ որոշվել է նոր աշուղի անունը: Հավաքված մեծանուն ու հեղինակավոր դեմքերից յուրաքանչյուրը թղթիկների վրա գրել է իր կողմից նախընտրելի մի անուն և վիճակահանության միջոցով նորընծա աշուղը «գտել է» իր մականունը: Շնորհավորելով նրան՝ ներկաները օրհնաբանություններ են ծոնել նաև հայ աշուղների սուրբ (կամ փիր) Կարապետին՝ Հովհաննես Մկրտչին:

Ըստ որոշ աղբյուրների՝ հայ աշուղները որպես իրենց արհեստի նախահայր և հովանավոր ընդունել են Դավիթ մարգարեին²², որին պատկերել են նաև համքարության դրոշին: Սակայն աշուղ Խայաթը հավաստում է սուրբ Կարապետի մասին՝ նրան անվանելով չենկի սուլթան. *«զանազան որինաբանութիւններով որինումենին նաև իրենց փիր ճանաչված չենկի (չենկի՝ պարսկերեն նշանակումն գու-*

²¹ Նույն տեղում, էջ 7831:

²² Տե՛ս Հ. Պիկիցյան, Աշուղը պոետ, երաժիշտ և ծիսաառասպելական հերոս, *Երաժշտությունը հայոց ավանդական և առօրին զոնաժխական կյանքում*, Երևան, «Ամրոց Գրուպ» իրատ., 2012, էջ 205:

սան, յերգեցիկ, նվագածու²³) սուլթան սուրի Կարապետի անունով, ուրեմն աշուղների փիրը յերդէ չենկի սուլթան սուրբ Կարապետը»²⁴:

Հայ աշուղների սուրբ հովանավորների ընտրության ավանդույթը քննության առանձին նյութ է, այստեղ ակնհայտ է այն, որ ալեքսանդրապոլյան համքարությունը զարգացրել է ուրույն ավանդակարգ: Վերջինս խարսխվել է քրիստոնեական ծիսակրոնական հիմքի վրա, մասնավորապես՝ Վարդավառի տոնին Մշո սուրբ Կարապետ եկեղեցի ուխտագնացություն կատարելու խորհրդով:

Հայ ազգագրության մեջ այս ուխտը բացառիկ գնահատական ունի իր մեծ ժողովրդականության, մուրազատվության, նոր կյանքի օրհնության ու բարեկեցության խորհուրդներով: Այս համատեքստին ներդաշնակորեն համադրվում է Ալեքսանդրապոլի աշուղների սուրբ-հովանավորի ոչ միայն ընտրությունը, այլև ծիսական բովանդակությունը: «Կրոնասեր եին նույնպես և մեր աշուղները, – գրում է Խայաթը, – հենց այսեր պատճառը, վոր ամեն տարի Վարդավառի տոնին շատերը սուրի Կարապետ եին գնում իրանց մուրազը առնելու»²⁵: Եվ ահա այս ուխտի առավել առանցքային արարողություններից մեկի նկարագրությունը Խայաթի հուշագրության ամենահետաքրքիր ու բացառիկ արժեքավոր դրվագներից մեկն է. «Յեվ այսպես մի սովորութիւն կար նրանց մեջ. գնացողները իրանց սազերը կամ քեմենչաները դնումեին սուրի Կարապետի գերեզմանի վերա և իրանք գիշերը կողկը պառկումեին ու քնում, վորպես զի իրենց փիրը՝ սուրի Կարապետը Յերազի մեջ իրանց մուրազը տա, իսկ առավոտը վերկ կենաին ու միմիանց կպատմեին իրանց տեսած յերազները, մեկը ասումե են միուսին այ տղա յես շատ ծարավ եի սուրի Կարապետ ինքը ինձ մոտեցավ ու հարցրուց այ տղա յերեմի ծարավ ես, ասի այո ծարավ եմ, ձեռքին մի բաժակ ջուր կար մեկնեց

²³ Ըստ Հ. Պիկիցյանի՝ *չենկի* բառը համապատասխանում է նաև *չոնգուր* նվագարանին: Տե՛ս Հ. Պիկիցյան, նշվ. աշխ., էջ 205:

²⁴ *Խայաթ Զահրիյան, Հիշողություններ աշուղների մասին*, էջ 7833:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 7840:

ինձ ու ասավ ան դեհ ան այս անմահական ջուրը խմե վոր ծարավդ անցնի, անա բաժակը ջուրը իստակ խմեցի դարտակ բաժակը տվի իրան գնաց»²⁶:

Երազներն ունեին շատ խորհրդանշական բովանդակություն. ծարաված աշուղին մոտենում է սուրբ Կարապետը և նրան ջուր է տալիս՝ «անա բաժակը իստակ խմեցի, դարտակ բաժակը տվի իրան՝ գնաց»²⁷: Մեկ ուրիշին էլ սուրբը սազ նվագել է սովորեցրել, երրորդին էլ սուրբը տվել է թարմ թխած բոքոն: Արքեպիսկոպին բոլոր տարրերը այդ երազներին մեծ խորհուրդ են հաղորդում ու սկսնակ աշուղներին դեպի մեծ ճանապարհ ուղղորդում:

Լայնորեն հայտնի է, որ աշուղական արվեստում կարևորագույն դեր են կատարել մրցույթները, որոնք բարդ փորձություն են եղել ցանկացած վարպետ աշուղի համար և անչափ սիրված՝ ժողովրդի կողմից: Այդ մասին են վկայում նաև աշուղ Խայաթի հուշերը: Սակայն իր տված բնութագրի մեջ աշուղը բացահայտում է այդ մրցույթների հասարակական հետաքրքրության կարևոր բաղադրիչը. աշուղները ոչ միայն ժողովրդին են ներկայացրել իրենց բարձր պոեզիան, երգաստեղծությունն ու նվագը, այլև զվարճացրել, ուրախացրել ու դրական հույզեր են պարգևել լսարանին. «Նրանք մրցման ժամանակ շատ կատարակ յերգական բաներեին գործածում հեղաքրքիր ժողովուրդին ծիծաղեցնելու համար: Մանավանդ յերբ աշուղներից մեկը հախթող կհանթիսանար, իսկ միուսը՝ պարտվող, ժողովուրդին խոսակցության նյութեր դառնում: Նույն իսկ փողոցներում մարդիկ իրար հանդիպելիս մեկը էն միուսին ասումեր, գիտե՞ք ինչե յեղել, ինչ հարցնումե են միուսը այժանմ ասում են. թեքելիումի /բանակցության–Հ.Հ./ ժամանակ սանթուր չալող Ղայրաթին աշուղ Մելիլին կապելե, սազնե՛լ ձեռքից առելե, այսինքն՝ հաղթանակը տարելե»²⁸:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 7841:

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 7835:

Արժեքավոր են նաև դիտարկումները աշուղական ավանդական եղանակների օգտագործման մասին: Աշուղի ստեղծագործության մեջ առաջնային համարվող բանաստեղծական տեքստն ու տաղաչափությունը հնարավորություն են տվել դրանք համարժեքորեն եղանակավորելու: Խայաթը իր ասելիքը հստակեցնում է ղոշմայի նկարագրության մեջ: Ավելին, նա նշում է, որ տասնմեկ վանկից բաղկացած այս ոտանավորի եղանակները մի քանիսը կարող էին լինել, ինչպես օրինակ՝ Քեսիկ, Քեսիկ Քերեմի, շեքի, ղալաչի, կիրյանի: «Այս յեղանակները յերգելիս, – հստակեցնում է նա, – ղոշմա կոչված ոտանավորներն յեն կիրառում»²⁹:

Փաստն այն է, որ վարպետ աշուղն ազատ է եղել երաժշտական բաղադրիչի ընտրության մեջ ստեղծագործության կամ ելույթի համապատասխան պահի ընտրել է իր նախընտրած եղանակը:

Այս թեման առիթ է դարձել, որպեսզի Խայաթը անդրադառնա նաև աշուղների փոխհարաբերություններին ինչպես համքարության ներսում, այնպես էլ այդ շրջանակից դուրս: Միմյանց անզգուշորեն կամ միտումնավոր վիրավորելու, նվաստացնելու կամ էլ զարտուղի ճանապարհներով հաղթանակի հասնելու դեպքում վարպետաց վարպետը զանցառուին պատժել է սահմանված տուգանքով (մինչև 25 ռուբլի), այնուհետև վերականգնել է տուժողի հեղինակությունը:

Դրսից եկած աշուղների³⁰ հետ հարաբերությունները նույնպես հստակ կանոնակարգված են եղել. դրսեկ աշուղը ներկայանում էր վարպետաց վարպետին, որը նրան կցում էր որևէ խմբի, և նա հանդես էր գալիս քաղաքում. «Այդ ոտարականը հեմքերի վորոշմամբ ամսական 10 մանեթ վճարելու եր գանձանակի փող»³¹:

Այդ պատճառով «տեղական աշուղները միշտ այսպես հարգանքով եին վերաբերվում ոտարականների հետ»³²:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 7844:

³⁰ Խայաթը տարբերում է թափառաշրջիկ և նստակյաց աշուղներին:

³¹ Նույն տեղում, 7839:

³² Նույն տեղում:

Սրանք վկայություններ են այն մասին, թե ինչպիսի բարձր բարոյական հիմքերի վրա էին դրված աշուղների հարաբերությունները՝ ըստ համքարության կանոնադրության: Ավելին, այդ հարաբերությունները տարածվում ու նպաստում էին քաղաքի ընդհանուր բարոյահոգեբանական մթնոլորտի զարգացմանը՝ կատարելով յուրօրինակ արգելաթափի ու չափանմուշային վարքագիծ թելադրողի գործառույթներ:

Խայաթը հիշատակում է, որ աշուղները կանխարգելիչ գործողություններ են ձեռնարկել քաղաքում պատուհաս դարձած թաղային կոիվները մեղմելու և քաղաքային կյանքից արմատախիլ անելու ուղղությամբ: Աշուղն իր բարձր հեղինակությամբ կարողացել է դարձի բերել հասարակության մեջ իր տեղը չգտած, վարքի շեղումներ հանդես բերած քաղաքացուն:

Իրենց բոլոր գործառույթներին փայլուն տիրապետող վարպետ աշուղներն անգամ, ըստ Խայաթի, ապրել են համեստ ու չափավոր կյանքով: Աշուղական արվեստը չի ապահովել մեծ եկամուտներ, ինչպես ուրիշ շատ արհեստներ: Սակայն ավելի գործուն են եղել բարոյական բարձր պահանջներն ու հասարակությանն օրինակ ծառայելու ներքին մղումները, ինչը ակեքսանդրապոլցի աշուղներին վերածել է քաղաքային մտավոր դասի ազնվագույն ներկայացուցիչների, ավելին, աշուղ Խայաթի բնորոշմամբ՝ աշուղը համոզված է, որ իր հոգեբուխ բանահյուսություններով կարող է իր անունը անմահացնել աշխարհում³³:

Ամփոփելով աշուղ Խայաթի հուշերի քննարկումը՝ հավելենք, որ այստեղ հպանցիկ անդրադարձներ կան նաև աշուղական տաղաչափության, նվագարանների, որոշ աշուղների կյանքի նշանավոր դրվագների մասին: Դրանց համեմատական քննությունը կներկայացնենք մեր հաջորդ հրապարակումներում: Ի մի բերելով արդեն ասվածը՝ կարող ենք գալ հետևյալ դրույթի հաստատմանը. ունենք

³³ Նույն տեղում, էջ 7867:

հավաստի վկայություններ 1860–ական թթ. Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության լիարժեք գործունեության մասին, և դրա ձևավորման նախադրյալները պետք է փնտրել ոչ թե աշուղների աստիճանական համախմբման ու նոր համքարության ձևավորման գործընթացում, այլ արդեն կայացած ավանդույթներ ունեցող համքարության նոր՝ ալեքսանդրապոլյան միջավայրում վերակառուցման ու նորովի զարգացման մեջ: Նկատի ունենք հատկապես Կարսի աշուղական համքարությունը, որը կարող էր տեղափոխվել Ալեքսանդրապոլ, ինչպես քաղաքային արհեստների մյուս միավորումները:

Ամփոփում

Հոգվածը նվիրված է կարևոր մի աղբյուրի, որը լույս է սփռում ոչ միայն Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության ձևավորման ժամանակաշրջանի, այլև այդ համքարության կառուցվածքի ու կանոնադրության, ինչպես նաև գործունեության կարևոր մանրամասների վրա: Նկատի ունենք աշուղ Խայաթի «Հիշողություններ աշուղների մասին» ձեռագիր հուշագրությունը, որը բացառիկ արժեքավոր աղբյուրագիտական նշանակություն ունի:

Աշուղ Խայաթը համբավավոր աշուղ Զահրիի որդին էր: Խայաթը հիմնականում զբաղվում էր դերձակությամբ, սակայն ազատ ժամանակ այցելում էր սրճարաններ, մասնակցում աշուղների երգ ու նվագին, հաճախ էլ իր հոր խմբի հետ մեկնում էր Շիրակի գյուղերը, երգում հողի աշխատավորների համար:

Ձեռագիր հուշագրությունը Ալեքսանդրապոլի աշուղների համքարության 1860–ականների գործունեության մասին է: Հեղինակը ձգտել է հնարավորինս մանրամասն նկարագրել և միևնույն ժամանակ արժեքավորել ստեղծագործական այս միության ներքին համակարգն ու գործելակերպը: Լինելով ընդամենը տասը տարեկան՝ նա լավատեղյակ է եղել աշուղների գործունեությանը, որովհետև հենց այդ ժամանակ համքարության արհեստապետը կամ վարպետաց վարպետը եղել է նրա հայրը՝ հոջակավոր աշուղ Զահրին: Խայաթը հանդես է եկել որպես սիրո երգիչ, նրա սիրո երգերը հաջողությամբ տարածվում էին երիտասարդության մեջ, երգվում խնջույքների ժամանակ: Հետագայում հորինել է նաև հայրենասիրական, խրատական ու սոցիալական բնույթի երգեր:

Այս հուշագրության շնորհիվ մեր ձեռքի տակ ունենք հայ աշուղական համքարության հավաստի նկարագրություն՝ ներքին կառուցվածքով ու կանո-

նակարգով: Այստեղ հպանցիկ անդրադարձներ կան նաև աշուղական տաղաչափության, նվագարանների, որոշ աշուղների կյանքի նշանավոր դրվագների մասին: Ահավասիկ, եթե ունենք հավաստի վկայություններ 1860–ական թթ. Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության լիարժեք գործունեության մասին, ապա դրա ձևավորման նախադրյալները պետք է փնտրել ոչ թե աշուղների աստիճանական համախմբման ու նոր համքարության ձևավորման գործընթացում, այլ արդեն կայացած ավանդույթներ ունեցող համքարության նոր՝ ալեքսանդրապոլյան միջավայրում վերակառուցման ու նորովի զարգացման մեջ: Նկատի ունենք Կարսի աշուղական համքարությունը, որը կարող էր տեղափոխվել Ալեքսանդրապոլ, ինչպես քաղաքային արհեստների մյուս միավորումները:

Հիմնաբառեր՝ աշուղ, համքարություն, Ալեքսանդրապոլ, Կարս, աշուղ հայաթ, աշուղ Ջահրի, հուշեր:

Hasmik Harutyunyan

PhD in Art, Associate Professor

Shirak Centre for Armenian Studies of NAS RA

Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory

ASHUGH KHAYAT AND ASHUGH TRADE UNION OF ALEXANDRAPOL

Abstract

This paper is devoted to an important source that sheds light not only on the period of formation of the Alexandrapol Ashugh Union, but also on the structure and statutes of that community, as well as important details of its activities. This study refers to Ashugh Khayat's handwritten memoir "Memories about Ashughs," which is of exceptional significance as a source.

Ashugh Khayat was the son of the famous Ashugh Zahri. Khayat was a tailor. In his spare times he visited cafes, participated in the ashugh performances, and often visited the villages of Shirak with his father's ensemble singing for the peasants. Khayat's memoir is about the activities of the Alexandrapol Ashugh Union in the 1860s. The author sought to describe and appreciate the internal system and practices of this creative union in as much detail as possible. Being only ten years

old, he was well aware of the activities of the shoughs, since at that time his father, the famous Ashough Zahri was the “Master Craftsman” or “Master of Masters” of the union.

Khayat appeared as a love singer, and his love songs were successfully spread among the youth and sung at parties. Later, he also composed patriotic, sententious, and social songs. Thanks to this memoir, we possess a reliable description of the Armenian Ashugh Union with its internal structure and regulations. Here there are also brief reflections on ashugh prosody, musical instruments, notable episodes of some ashughs life and work, etc. Since we have reliable evidence from the 1860s about the entire activity of the Alexandrapol Ashugh Union, the prerequisites for its formation should not be searched in the process of the gradual consolidation of the ashugh groups and in the formation of a new union, but rather in the reconstruction and new development of the union with established traditions, in particular, in the Alexandrapol environment. We are referring to the Kars Ashugh Union, which could have been transferred to Alexandrapol, like other urban craft unions.

Keywords: Ashugh, trade union, Alexandrapol, Kars, Ashugh Khayat, Ashugh Zahri, memoirs.

Գլուխ Ե
ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ



Chapter V
KOMITAS LYRICS

Աննա Ադամյան

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
Խ. Աբովյանի անվան պետական մանկավարժական համալսարան

DOI: 10.54503/2953-7967-2024.9-156

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՐՈՇ ԶՈՒԳԱՇԵՈՒՆԵՐ ԼԵԶՎԻ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Հայ մեծանուն կոմպոզիտոր, ազգագրագետ, ազգային դասական երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործության փոքրաթիվ, սակայն կարևոր մաս են կազմում դաշնամուրային մանրանվագները՝ «Պարեր»–ը, «Յոթ երգ» և «Տասներկու մանկական նվագներ»–ը, ուսումնառության տարիներին գրված ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ «Երգեր առանց խոսքի» երկը և «Մահանվագ»–ը: Զուգընթաց դրան՝ Կոմիտասի խոհուն էությունը դրսևորվել է նաև արվեստի մեկ այլ ճյուղում՝ պոեզիայում:

Հոգվածի շրջանակներում անդրադառնում ենք Կոմիտաս–բանաստեղծին և Կոմիտաս–կոմպոզիտորին և վեր հանում այս երկու առանձին ոլորտների առնչությունները նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ:

Թերթելով վերջին տասնամյակներում արևմտյան երաժշտագիտության մեջ բավականին ուսումնասիրված՝ լեզվի և երաժշտության ընդհանրությունների մասին հետազոտությունները՝ հարկ ենք համարել առաջադրել այն թեզը, որ Կոմիտասի պոեզիան և դաշնամուրային երաժշտությունը ևս տեղավորվում են այս համատեքստում և ունեն որոշակի դիմական, լեզվական և երաժշտական ֆրազների

տրամաբանության, ինչպես նաև կերպարային զուգահեռներ: Ավելին, հայրենական անվանի գրականագետների և երաժշտագետների մի շարք գիտական հոդվածներում առկա են թե՛ կոմիտասյան պոեզիայի երաժշտականության և թե՛ դաշնամուրային երաժշտության բանաստեղծականության (մեր խոսքը մասնավորապես հոդվածում կվերաբերի «Պարեր»-ին) ասոցիատիվ զուգահեռներ¹:

Անդրադառնանք Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգությանը. այն Կոմիտասի ներաշխարհի, անձնական ապրումների և խոհերի արտահայտման մի գողտրիկ էջ է ներկայացնում: Ինչպես նկատել է գրականագետ Լևոն Միրիջանյանը Կոմիտասի բանաստեղծությունների 1969 թ. հրատարակության նախաբանում՝ «*Դրանք ճշմարիտ գրական ստեղծագործություններ են, որոնք եթե չունեն հեղինակի հրաշագործած մեղեդիների մշտանորոգ փայլը, այնուամենայնիվ ունեն նրա աստվածային էության, նրա մարքի և հոգու դրոշմը: Կոմիտասի բանաստեղծությունները (որոնց մի մասը գուցե նաև պիտի ծայնագրվեր) մեր առջև պարզում են հեղինակի գրական-գեղագիտական ըմբռնումները, անձնական մտորումները: Ուստի հեղաբրքրական և աժեքավոր են նաև Կոմիտաս-արվեստագետի և Կոմիտաս-մարդու նկարագրի ամբողջականացման տեսակետից*»²:

«Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուում Գասպար Գասպարյանն այսպես է բնորոշում Կոմիտասի պոեզիան. «*Կոմիտասը միաժամանակ օժտված էր բանաստեղծական ձիրքով: Այդ հանգամանքը, արվեստի պատմության և փիլիսոփայության բնագավառում ունեցած լայն էրուդիցիային առնթեր, նպաստում էր*

¹ Հոդվածում տեղ գտած մեջբերումները պարունակում են համեմատություն բանաստեղծականության հետ երկու տարբեր իմաստներով. առաջին դեպքում դրանք կապվում են բանաստեղծական արվեստին բնորոշ հատկանիշներ հետ, երկրորդ դեպքում՝ առավելապես փոխաբերական-կերպարային իմաստով:

² **Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ**, կազմող և խմբագիր՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 3-4:

նրան թափանցելու հայ գեղջուկ երգերի խորքը և ըմբռնելու դրանցից յուրաքանչյուրի բնական, հոգեբանական ու սոցիալական մոտիվները»:

Գասպարյանը նշում է, որ իր երաժշտական գործունեության ամբողջ ընթացքում Կոմիտասը միաժամանակ ղեկավարվում էր իր բանաստեղծական հակումներով: Նոր երգը սովորեցնելիս Կոմիտասը խոր վերլուծության էր ենթարկում այն, ցույց տալով դրա պարզ ու զմայլելի բանաստեղծականությունը, դրա թաքուն գեղեցկությունները:

Խոսելով Կոմիտասի բանաստեղծության մասին՝ Գասպարյանն ուշագրավ է համարում հատկապես երեք կետ. նախ՝ Կոմիտասի սեփական ներշնչումների և դրանց արտահայտության եղանակների սերտ առնչությունը հայ գեղջուկ երաժշտության հետ, ապա՝ նրանց երաժշտականությունը և, վերջապես, ոճի ինքնուրույնությունը³:

Ինքը՝ Կոմիտասը, իր ուսումնասիրություններում մեկ անգամ էլ, որ շեշտել է խոսքի և երաժշտության կապի մասին: Մասնավորապես՝ նա ասում էր. «Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվիլ ու զարգանալ՝ որինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց յերբ ան ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն յերաժշտություն: (...) Յուրաքանչյուր ազգի յերաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և՛ համապատասխանող յերաժշտություն»⁴:

³ Գ. Ն. Գասպարյան, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, 1960, էջ 38–39:

⁴ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, կազմող՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 49:

Գրականագետ Անի Փաշայանը Կոմիտասի բանաստեղծություններն անվանում է ծայնային պոեզիա. «Սա նաև ծայնային պոեզիա է: Հեղեղը, գեյը, հողի հառաչը, բնության ծնունդն իր կանչերով, թռչունների երգով մեղեդային պոեզիկայի դրսևորումներ են: Բանաստեղծության մեղեդային ուրույն դրսևորում կա այսպեղ, որն էլ իր ենթաշերտերն ունի: Հնչյունները հեռանում են, հեքագայում ծուլվում իրար մեջ, բարձրանում վերև և իջնում, դիտնանս ծայներն ավելի աղմկոտ են դարձնում ասելիքը կամ հալչում այլ փրածքներում»⁵: Փաշայանն առանձնացնում է նաև կոմիտասյան տեքստերում կետադրական նշանների կիրառությունը՝ նշելով, որ դրանք ավելի արտահայտիչ են դարձնում բառի երաժշտականությունը:

Պոեզիայից անցում կատարելով նրա դաշնամուրային երաժշտությանը՝ մեզ համար հատկանշական է, որ Կոմիտասի թե՛ բանաստեղծությունները, թե՛ դաշնամուրային պիեսները կարելի է դասել մանրակերտ ժանրերի շարքը, որտեղ փոքր ձևի մեջ, ժուժկալ միջոցներով, պոեզիայում՝ ինքնատիպ, իրեն հատուկ խոսքով, իսկ երաժշտության մեջ՝ կարճ, բայց արտահայտիչ մոտիվներով ստեղծվում են լիովին «տեսանելի» կերպարներ:

Դաշնամուրային պարերին բնորոշ բանաստեղծականության տարրերը թե՛ պոետիկ, թե՛ խոսքային արտահայտչականության առումով նկատել են հայ անվանի երաժշտագետները: Դեռևս Ալեքսանդր Շահվերդյանը գրում էր, որ Կոմիտասի պարերը, հիրավի, իր տեսակի մեջ մեծ արվեստագետի և ժողովրդի կենցաղին ու արվես-

⁵ Ա. Փաշայան, Կոմիտասի բանաստեղծությունները և Վահան Արծրունու «Կոմիտաս. Տասը հայտնություն շարքը», *Երաժշտական Հայաստան*, 2, (57), 2019, էջ 17:

տին սիրահարված ազգագրագետի երաժշտաբանաստեղծական պատմություն են⁶:

Այսպես է նկարագրում Կոմիտասյան պարերի բնույթը երաժշտագետ Շուշանիկ Ափոյանը. «Դրանցում առանձնահատուկ բանաստեղծականությամբ է հառնում հայուհու կերպարը՝ կանացի հմայքով, աշխուժությամբ ու քնքշությամբ («Շուշիկի», «Ունաբի», «Մանուշակի»)»⁷:

Դաշնակահար և մանկավարժ Աննա Ամբակումյանը նման բնորոշումներ է տալիս Կոմիտասյան պարերին. «Պիեսների մեծ մասը կարելի է պարերգ համարել: Դրանց երգային բնույթը արդյունքն է մեղեդիական գծի վոկալ–խոսքային արտահայտչականության և երգով ուղեկցվող հայ ժողովրդական պարերի առանձնահատկության: Վոկալ արվեստի վարպետը կարողացել է մարդկային ծայնի նրբագույն երանգներն ու ինքնուրույն փոխանցել դաշնամուրին»⁸:

Իսկապես, Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագների դիտարկումը բանաստեղծականության (ինչպես վերը նշվել է, թե՛ պոետիկ–կերպարային, թե՛ խոսքային արտահայտչականության իմաստներով կիրառման առումներով) հատկանիշների տեսակետից թույլ է տալիս նկատել, որ դրանք նույնպես, ինչպես բանաստեղծությունները, բաղկացած են կարճ, սակայն արտահայտիչ մոտիվներից, ինչը կարելի է տեսնել և պոեզիայում: Դրանց հատուկ են տարածականության զգացողությունը. պոեզիայում՝ խոսքի միջոցով, երաժշտության մեջ՝ համապատասխան ֆակտուրային հնարների կիրառմամբ:

⁶ Ա. Շահվերդյան, *Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմությունից XIX–XX դարեր /մինչսովետական շրջան/,* 1959, Երևան, Հայպետհրատ, էջ 299:

⁷ Զ. Ափոյան, *Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն, 1850–1920,* Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2006, էջ 114:

⁸ Ա. Ամբակումյան, Կոմիտասի դաշնամուրային պարերի մեկնաբանման հարցի շուրջ, *Կոմիտասական 1,* Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 151–152:

Կոմիտասի երկերի 6-րդ հատորի նախաբանում խմբագիր Ռոբերտ Աթայանը մասնավորապես նշում է. «Կոմիտասի «Պարերը» ոչ միայն վերակենդանացնում են ժողովրդա-պարային տեսարանների բանաստեղծականությունը, այլև ընկալվում են որպես նրբին զգացմունքներ դրսևորող պատումներ: Հեղինակի մշակած մեղեդիներն արդեն ջերմաշունչ ու խորագրեցիկ են, կարծես խոսում ու պատմում են»⁹:

Աթայանի բնորոշմամբ՝ սոսկ մեկ հնչյունով, արտահայտչական այդպիսի թարմություն ստեղծելը Կոմիտասի կոմպոզիտորական վարպետության բնորոշ և խիստ գնահատելի գծերից է: Նույն երևույթը լայնորեն անդրադարձված է նրա գրվածքների համար ընդհանուր այն առանձնահատկության մեջ, որն է՝ ո՛չ մի ավելորդ հնչյուն, իսկ գրված սակավաթիվ հնչյուններից յուրաքանչյուրը պետք է ունենա իր որոշակի ու նշանակալից արտահայտչական դերը¹⁰:

Ինքը՝ Կոմիտասը ևս անդրադարձել է լեզվի և երաժշտության ընդհանրություններին՝ նկատելով. «Ժողովրդական երգի նիւթը, ինչպէս ամենուրեք, կազմում են պատմական դէպքեր, բնութեան երեւոյթներ, անձնական վիշտ, ուրախութիւն են: Բանաստեղծութիւնը վանկավոր է և լի բառախաղութեամբ: Գործնական են հակիրճ եւ զօրեղ համեմատութիւնները: Բառերի և մտքերի շեշտերը համապատասխան են երաժշտական շեշտերին»¹¹:

Կոմիտասի մտքին համահունչ՝ փորձեցինք կառուցել մեր ուսումնասիրությունը:

⁹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող», 1982, նախաբան, էջ 12:

¹⁰ Նույն տեղում, Ծանոթագրություններ, էջ 186:

¹¹ Գ. Յովսէփեան, Հայագիտական տեղեկություններ, տես Դր. Աբել Վրդ. Օղլուգեան, Գիտական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչէն, Մոնթրեալ, 1994, էջ 46-47:

Ըստ ամերիկացի կոմպոզիտոր և տեսաբան, Նյու Յորքի Կոլումբիայի համալսարանի պատվավոր պրոֆեսոր Ֆրեդ Լերդալի «Պոեզիայի հնչյունները իբրև երաժշտություն» (“The Sounds of Poetry Viewed as Music”) աշխատության, որը մեր ուսումնասիրության համար հենակետ է հանդիսացել, նշում է, որ լեզվի և երաժշտության միջև համեմատությունները ավանդաբար դիտարկվել են շարահյուսության և հռետորական արվեստի շրջանակներում: Նրա խոսքով՝ լեզուն և երաժշտությունը բաղկացած են ժամանակի մեջ կազմակերպված հնչյուններից:

Իր ուսումնասիրության մեջ Լերդալը վերլուծության է ենթարկում ամերիկացի բանաստեղծ Ռոբերտ Ֆրոստի բանաստեղծությունը՝ վեր հանելով պոեզիային բնորոշ երաժշտական բաղադրիչների առկայությունը: Ուսումնասիրելով նրա օրինակը՝ փորձեցինք նմանատիպ վերլուծության ենթարկել Կոմիտասի բանաստեղծություններից երկուսը՝ այս դեպքում «Աշուն օր» բանաստեղծության առաջին տունը և «Ձայնիկ ունիմ»-ը: Դիտարկելով օրինակները նրանց բնորոշ ռիթմական հատկանիշների և խոսքի արտահայտչականության ուրվագծի տեսանկյունից՝ փորձեցինք դրանք համեմատել նաև դաշնամուրային պարերից մեկի, տվյալ դեպքում՝ «Շուշիկի» պարի ռիթմահնտոնացիոն հատկանիշներ հետ:

Օրինակ 1.¹²

Լերդալի ներկայացրած՝ Ֆրոստի բանաստեղծության տևողություններով ընթերցումը.

Nature's first green is gold,	Her hardest hue to hold.
Her early leaf's a flower;	But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.	So Eden sank to grief.
So dawn goes down to day.	Nothing gold can stay.

Օրինակ 2¹³. Վերոնշյալ բանաստեղծության տևողություններով և ենթադրվող մեղեդային ուրվագծի ընթերցումը.

Օրինակ 3. Կոմիտասի «Աշուն Օր» բանաստեղծության տևողություններով /ձախից/ և ենթադրվող մեղեդային ուրվագծի /աջից/ ընթերցումը.

¹² F. Lehrdal, Sounds of Poetry Viewed as Music, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2001, pp. 337–354, figure 10.

¹³ Նույն տեղում, օրինակ 14:

Սե-ուկ ամ-պեր վար ե-կան

 Օրան, օրան,

 Սա-րի վը-րա շար ե- կան:

 Ծա-գեց ա-ռա-վոտ,

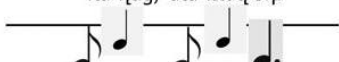
 Պա-ղեց, սա-ռավ օդ:


Սե-ուկ ամ-պեր վար ե-կան

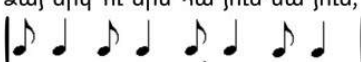
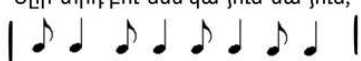
 Օրան, օրան,

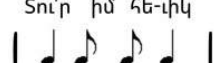
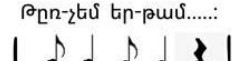
 Սա-րի վը-րա շար ե- կան:

 Ծա-գեց ա-ռա-վոտ,

 Պա-ղեց, սա-ռավ օդ:


Օրինակ 4. Կոմիտասի «Ձայնիկ ունիմ» բանաստեղծության տևողություններով /ձախից/ և ենթադրվող մեղեդային ուրվագծի /աջից/ ընթերցումը.

Ձայ-նիկ ու-նիմ՝ հա-յուն-մա-յուն,

 Սըր-տիդ բու-նեմ կա-յուն-մա-յուն,

 Ո՛վ իմ թե-ւիկ,

 Տու՛ր իմ հե-ւիկ

 Թըռ-չեմ եր-թամ.....:


Ձայ-նիկ ու-նիմ՝ հա-յուն-մա-յուն,

 Սըր-տիդ բու-նեմ կա-յուն- մա-յուն,

 Ո՛վ իմ թե-ւիկ,

 Տու՛ր իմ հե-ւիկ

 Թըռ-չեմ եր-թամ.....:


Օրինակ 5. Կոմիտաս, «Շուշիկի».



Եթե ուշադրություն դարձնենք «Շուշիկի» պարի ռիթմական պատկերին և մեղեդային՝ վերընթաց կվինտային, ապա վար իջնող ուրվագծին, այն ասոցիատիվ զուգահեռ է ստեղծում վերը ներկայացված երկու բանաստեղծությունների մետրառիթմական և մեղեդային ուրվագծի հետ:

Դիտարկելով օրինակները՝ կարելի է եզրակացնել, որ վերոնշյալ հատկանիշների առումով, այնուամենայնիվ, Կոմիտասի մոտ՝ պոեզիայում և երաժշտության մեջ փոխադարձաբար հնարավոր է նկատել որոշակի ընդհանրություններ և զուգահեռներ:

Երկու բանաստեղծությունների մեջ էլ հանդիպում ենք 6/8, 9/8, 12/8 մետրերի: Դաշնամուրային պարերում, օրինակ՝ «Երանգի» պարի՝ Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի ֆոնդի թիվ 587 ծրարում պահվող արխիվային տարբերակում ևս հանդիպելով խառը մետրերի՝ Աթայանը նշում է, որ դրանք «(...)հրքան օրգանական են հայ ժողովրդական պարերի համար, երբ այդքան հեշտությամբ «կանոնավոր» չափը կարելի է վերածել «ոչ կանոնավոր» չափի, առանց վնասելու ամբողջությանը,

առանց խաթարելու նրա հիմնական տրավալորությունը, նույնիսկ եթե տարբեր մեմորական քնիջները միմյանց հաջորդում են «քմահաճ» կերպով, ինչպես այս պարի վերջին հատվածում է»¹⁴:

Օրինակ 6. Կոմիտաս, «Երանգի».



Լեզվական և երաժշտական ընդհանրությունները դիտարկենք կրկին Լերդալի ներկայացրած՝ ուղեղի կողմից երաժշտական և լեզվական կառուցվածքների հիպոթետիկ կազմակերպման (hypothesized brain organization of musical and linguistic structures) աղյուսակով, որտեղ նա թվարկում է երաժշտությանն ու լեզվին բնորոշ առանձին և ընդհանուր հատկանիշները:

¹⁴ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 188:

Օրինակ 7. Լերդալի աղյուսակը¹⁵.

<i>exclusively musical structures</i>	<i>common structures</i>	<i>exclusively linguistic structures</i>
pitches & intervals	durational patterns	syntactic categories & relations
scales	grouping (prosodic hierarchy)	word meaning (lexicon)
harmony	stress (contextual salience)	semantic structures (sense, reference, entailment)
counterpoint	metrical grids	phonological distinctive features (etc.)
tonality	contour	
pitch prolongations	timbral prolongations	
tonal tension & attraction		

Ըստ աղյուսակի՝ երաժշտական կառուցվածքներն են. հնչյունի բարձրություն և ինտերվալներ, ձայնակարգեր, հարմոնիա, կոնտրապունկտ, տոնայնություն, հնչյունի բարձրության պրոլոնգացիա, տոնալ լարվածություն և ձգողականություն:

Լեզվական կառուցվածքներ է համարում շարահյուսական կատեգորիաներն ու հարաբերությունները, բառերի նշանակությունը (լեքսիկոն), իմաստային կառուցվածքները՝ զգացողություն, հղում, տրամաբանական հետևություն, հնչյունաբանական առանձնահատկությունները:

Գալով արդեն երկուսի ընդհանրական կառուցվածքներին՝ նա նշում է տևողության նմուշները, խմբավորումը (տաղաչափական հիերարխիա), շեշտը, մետրական ցանցը, ուրվագիծը (կոնտուր), տեմբրալ դրսևորումները:

Լերդալը նշում է, որ ենթադրաբար այս բացառիկ և ընդհանուր կառույցները մարդկային էվոլյուցիայի հետևանք են: «Այս տեսակե-

¹⁵ F. Lehrdal, op. cit., ex. 17.

դրում երաժշտության և լեզվի արմատները նույնն են՝ նախաե-
րաժշտական և նախալեզվական հաղորդակցական և արտահայտիչ
խողական ժեստերի տեսքով, որոնք ներառում են տևողության,
շեշտի, ուրվագծի, տեմբրի և խմբավորման ձևեր: Մենք դեռ այս
կերպ ենք շփվում նորածինների և բարձրակարգ կաթնասունների
հետ: Ես կարծում եմ, որ այս տարրական ձևերն ընկած են լեզվի ար-
տահայտիչ խոսքի և երաժշտական արտահայտության հիմքում (գա-
ղափար, որը վերաբերում է առնվազն Ռուսոյին): Էվոլյուցիայի հետ
առաջացավ մասնագիտացում. երաժշտությունը և լեզուն տարբեր-
վում էին իրենց առավել բնորոշ հատկանիշներով, հնչյունների կազ-
մակերպում երաժշտության մեջ և բառերի ու նախադասությունների
նշանակություն լեզվի մեջ: Պոեզիան հաղթահարում է էվոլյուցիոն
այս տարածայնությունը՝ խոսքի մեջ մտքային և տեմբրային նմուշ-
ների ավելացման միջոցով ուրվագծելով երաժշտության հետ իր ընդ-
հանուր ժառանգությունը»¹⁶:

Ըստ մեր վարկածի՝ վերը ներկայացրած օրինակներում մետ-
րոդիթմիկ տիպականությունը հուշում է, որ Կոմիտասի թե՛ լեզվա-
կան, և թե՛ երաժշտամտածողության մեջ խոսքն ու երաժշտությունը
գտնվում են փոխադարձ կապի մեջ անգամ այն դեպքերում, երբ
դրանք արտահայտվում են առանձին, ինքնուրույն ոլորտում:

Ինչպես պոեզիայում նա բառաստեղծ է, բազմաթիվ և բազմա-
տեսակ նորաբանությունների հեղինակ¹⁷ և ստեղծել է թե՛ բառային,
թե՛ քերականական նորաբանություններ, այդպես էլ իր դաշնամու-

¹⁶ F. Lehrdal, Sounds of Poetry Viewed as Music, p. 353. Թարգմանությունը հեղի-
նակինն է:

¹⁷ Ա. Հակոբյան, Սերարձակ բառեր. նորաբանությունները Կոմիտասի բանաս-
տեղծություններում, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ.
Գ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2018, էջ 10–27:

րային երաժշտության մեջ հյուսվածքը, նյութի մշակումը հատուկ են միայն իրեն, ճանաչելի են և ինտոնացիոն առումով հարազատ են:

Վարկածն ամրապնդելու նպատակով նշենք, որ ԱՄՆ Սան Դիեգոյի Նեյրոգիտության ինստիտուտի հետազոտողներ Անիբոուդ Պատելը և Ջոզեֆ Դանիելը 2003 թ. իրականացրած «Լեզվի և երաժշտության մեջ ռիթմի էմպիրիկ համեմատություն» («An Empirical Comparison of Rhythm in Language and Music»)¹⁸ ուսումնասիրության մեջ փորձել են վեր հանել լեզվի և երաժշտության զուգահեռները՝ իրենց ուսումնասիրության օբյեկտներ ընտրելով անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներն ու եվրոպացի կոմպոզիտորների գործիքային երաժշտությունը (առանց խոսքի գրված երաժշտությունը): Այդ ուսումնասիրության մեջ նրանք նշում են, որ նույնիսկ զերծ են մնացել գործիքային երաժշտության այնպիսի նմուշների ընտրությունից, որոնք պարունակում են ժողովրդական թեմաներ՝ գտնելով, որ այս դեպքում լեզվի և երաժշտության կապն ակնառու է:

Այս ուսումնասիրությունը կատարելիս նրանք կենտրոնացել են բացառապես գործիքային դասական երաժշտության վրա՝ միտումնավոր բացառելով երգերի վրա հիմնված ստեղծագործությունները, որպեսզի փորձեն նվազագույնի հասցնել լեզվի և երաժշտության միջև այս «ակնհայտ» ուղին: Բացի այդ՝ ներառել են բազմաթիվ կոմպոզիտորների, որոնց ստեղծագործությունները չեն համարվում ժողովրդական երաժշտության ազդեցության կրող (օրինակ՝ Դեբյուսի):

Հեղինակները նշում են, որ ընկալման համակարգը շատ վաղ տարիքից զգայուն է լեզվի ռիթմիկ օրինաչափությունների նկատմամբ և կոմպոզիտորները, ինչպես իրենց մշակույթի մյուս ներկայացուցիչները, յուրացնում են այս օրինաչափությունները՝ որպես մայ-

¹⁸ **Aniruddh D. Patel, Joseph R. Daniel**, An empirical comparison of rhythm in language and music, *Cognition* 87 (2003) B35–B45, B42, p. 3.

րենի լեզվով խոսել սովորելու մաս: Ըստ նրանց ուսումնասիրության՝ բացատրություններից մեկը հուշում է, որ երբ կոմպոզիտորները երաժշտություն են գրում, լեզվական դիթմերը «նրանց ականջներում են», և նրանք կարող են գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար օգտագործել այդ օրինաչափությունները իրենց երաժշտության հնչողական հյուսվածքը հյուսելիս: Երկրորդ բացատրությունն առաջարկում է, որ ձևավորվող կոմպոզիտորների վրա ազդում է իրենց հայրենի երաժշտությունը: Այս երաժշտությունը, իր հերթին, կրում է մանուկ հասակում այս կոմպոզիտորների ունկնդրած երաժշտության ազդեցությունը, ինչպիսիք են հայտնի և ժողովրդական երգերը, որոնց դիթմերը կրում են իրենց հետ շաղկապված լեզվական տեքստերի դրոշմը:

Նշում են նաև, որ ոչ մի բացատրություն չի հուշում, որ լեզվական և երաժշտական դիթմի միջև կապը պարտադիր է. այս կապը հավանաբար ավելի մեծ է եղել պատմական դարաշրջաններում, որոնցում կոմպոզիտորներն իրենց երաժշտության համար փնտրել են ազգային բնույթ¹⁹:

Ակներև է, որ մեր այս ուսումնասիրության փորձը իր նախադեպն ունի արևմտյան ուսումնասիրություններում: Զարմանալի, սակայն մեզ համար անսպասելի չէ այն, որ Կոմիտասն ինքն իր ուսումնասիրություններում արձարծել է այս գաղափարները դեռևս հարյուրամյակ առաջ:

Ամփոփելով դիտարկումների շղթան՝ մեկ անգամ ևս կարող ենք հավաստել, որ Կոմիտասի պոետիկ էջերը և դաշնամուրային ստեղծագործությունները մեր առաջարկած համատեքստում փոխադարձաբար շաղկապված են: Դրանք ունեն որոշակի մետրադիթմական, տաղաչափական ընդհանրություններ, որտեղից էլ ունկնդիր-

¹⁹ Ibid.

ների ընկալողական մակարդակում առաջանում են Կոմիտասի պոեզիայի երաժշտականությունն ու երաժշտության բանաստեղծականությունը: Կոմիտասի ֆենոմենը, հիրավի, եզակի է. իր ստեղծագործական ժառանգության մեջ նա համապարփակ և լավագույն կերպով միահյուսել է մտածողության և ստեղծագործական ոգեշնչման լավագույն դրսևորումները, ինչն, անշուշտ, տրամաբանորեն տեղավորվում է նաև գիտական մտքի շրջանակներում:

Ամփոփում

Հոգևածը նվիրված է Կոմիտասի պոեզիայի և դաշնամուրային երաժշտության մեջ երաժշտականության և բանաստեղծականության ասոցիատիվ զուգահեռներին:

Այս համատեքստում հեղինակն ընդգծում է Կոմիտասի ստեղծագործական երկու առանձին ոլորտների միջև առկա մետրադիֆմական և կերպարային ընդհանրություններն ու առանձնահատկությունները:

Համադրելով հայրենական երաժշտագիտության մեջ առկա անդրադարձներն այս երկու ճյուղերին՝ հեղինակը փորձել է բացահայտել Կոմիտասի պոեզիայի և դաշնամուրային երաժշտության անքակտելի ներդաշնակությունը՝ ըստ ամերիկացի հետազոտող Ֆրեդ Լերդալի ուսումնասիրության:

Բանալի բառեր՝ պոեզիա, երաժշտություն, Կոմիտաս, ռիթմ, շարահյուսություն:

ANNA ADAMYAN

PhD in Art, Associate Professor

Komitas Museum–Institute

Khachatur Abovyan State Pedagogical University

SOME PARALLELS BETWEEN KOMITAS'S POETRY AND PIANO WORKS IN THE CONTEXT OF LANGUAGE AND MUSIC COMMONALITIES

Summary

This paper is devoted to the associative parallels between the musicality of poetry and the poetics in the piano music of Komitas.

The author highlights the rhythmical and imaginative generalities and peculiarities between these two independent areas of Komitas's creativity within the context of language and music generalities.

Compiling references from national musicology that pertain to these fields, the author attempts to demonstrate the unbreakable concord of Komitas's poetry and piano music according to American researcher Fred Lehrdal's study.

Keywords: poetry, music, Komitas, rhythm, syntax.

Տաթևիկ Շախկույան

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

DOI: 10.54503/2953–7967–2024.9–173

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ներածություն

Կոմիտաս Վարդապետի պոեզիան վերջին շրջանում նկատելիորեն գրավել է կոմպոզիտորների ուշադրությունը: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասի բանաստեղծություններին իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել են ոճական տարբեր նախընտրություններ ունեցող կոմպոզիտորներ, որոնք դրանք կիրառել են երաժշտական տարբեր կազմերի համար՝ մեներգեր ու խմբերգեր՝ դաշնամուրային կամ անսամբլային նվագակցությամբ ու առանց նվագակցության: Նախորդ հետազոտության ընթացքում փորձեցինք ի մի բերել կոմպոզիտորական այն աշխատանքները, որոնց հիմքում Կոմիտասի բանաստեղծություններն են¹: Դավիթ Բալասանյանի, Վարդան Հարությունյանի, Ջեննի Ասատրյանի, Վաչե Շարաֆյանի, Արթուր Ահարոնյանի, Վահան Արծրունու և իր՝ Կոմիտասի ստեղծագործությունների հիման վրա հնարավոր եղավ փաստարկել, որ կոմիտասյան քնարերգությունը գեղագիտորեն բարձր է արժևորվում նաև կոմպոզիտորական դիտանկյունից: Եկանք այն եզրակացության, որ կոմպոզիտորների շրջանում ներկայում նույն-

¹ Տե՛ս **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասյան պոեզիայից դեպի կոմպոզիտորական արվեստ, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Ը, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2023, էջ 168–199:

պես շարունակական հետաքրքրություն կա կոմիտասյան բանաստեղծությունների նկատմամբ:

Այս հետազոտության շրջանակներից դուրս էին մնացել Կոմիտասի բանաստեղծությունների վրա հիմնված մի շարք երկեր, որոնց մասին ուսումնասիրությունների ընթացքից հետո էինք տեղեկություններ ստացել: Դրանով է պայմանավորված թեմային նվիրված մեր երկրորդ անդրադարձը:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները

1939 թ., երբ Կոմիտասի առանցին կենսագիր Թորոս Ազատյանը հրատարակում էր Կոմիտասի բանաստեղծությունները, բազմաթիվ դետալներ գրավեցին նրա ուշադրությունը: Մասնավորապես, հատկանշական էին բանաստեղծություններին առնթեր նոտային նշումները², որոնք ակնհայտորեն ցույց են տալիս, որ Կոմիտասն ինքն առնվազն դրանք «երաժշտականացնելու» հնարավորություններն է ամրագրել: Այդուհանդերձ, չի պահպանվել որևէ փաստ, որ Կոմիտասն իր այդ բանաստեղծությունները երգերի է վերածել: Այլ հարց է, որ նա հեղինակել է մի շարք երգեր, որոնց բանաստեղծական տեքստերը նույնպես ինքն է հեղինակել: Այդպիսիք են «Օն թինդ ի խինդ»³, «Պանծա, դու հայ միություն»⁴ խմբերգերը, «Փայտե ծիուկ»⁵, «Օր, օր»⁶ մանկական երգերը, «Հայր մեր» մանկական աղոթքը⁷:

² Կոմիտաս Վարդապետ, *Քնարեղծություններ*, ներածություն՝ Թ. Ազատեանի, Կալաթա–Իսթանպուլ, «Մշակոյթ» գրատուն, 1931, էջ Թ:

³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., էջ 32–27:

⁴ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., էջ 85–87:

⁵ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, էջ 141:

⁶ Նույն տեղում, էջ 142:

⁷ Նույն տեղում, էջ 148:

Խիստ բարձր արժևորելով Կոմիտասի բանաստեղծությունները, հատկապես կարևորելով «նորակերտ ու նմանահունչ բառերու գործածութիւնը»՝ Թ. Ազատյանն ամրագրում է նաև դրանց «պատկերալից երաժշտական գնացքը»⁸, այսինքն՝ երաժշտականություն է տեսնում բանաստեղծությունների խորքում:

Հետաքրքիր է նաև, որ Արշակ Չոպանյանի՝ մոտավորապես նույն շրջանում հրատարակված անդրադարձը Կոմիտասի բանաստեղծություններին հիմնականում քննադատական վերաբերմունք ունի այդ ժառանգության նկատմամբ⁹:

1969 թ.՝ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի առիթով կրկին տպագրվել է Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգությունը՝ նոր օրինակների հավելումներով¹⁰: Այսինքն՝ Վարդապետի բանաստեղծությունները հասանելի են եղել ընթերցողին առնվազն այդ շրջանից: Սակայն կոմիտասյան բանաստեղծություններին կոմպոզիտորական անդրադարձները վերաբերում են մեզ ավելի մոտ ժամանակներին, առավելապես՝ XXI դարին:

Վարդ Մանուկյանի (ծնվ. 1955) «Աղոթք» վերնագրված խմբերգային երկի հիմքում ընկած է Կոմիտասի «Կոյրը» (բնագրում՝ «Կոյրը») բանաստեղծությունը: Այն գրված է երկսեռ երգչախմբի համար՝ սուպրանոյի երկձայն տրոհումով (divisi):

Ստեղծագործության մեջ միանգամից աչքի է ընկնում մեղեդային գծի ոճը, որի թե՛ դիֆմական, թե՛ ինտոնացիոն կառուցվածքն ուղղակիորեն հիշեցնում է Ավագ Ուրբաթ օրվա եկեղեցական արարողակարգում հնչող «Ո՛ւր ես, մայր իմ» Խաչելության տաղը (տես նոտային օրինակ 1 ա):

⁸ Կոմիտաս Վարդապետ, *Քնարերգություններ*, էջ Թ:

⁹ Ա. Չոպանեան, Կոմիտաս Վարդապետի «բանաստեղծութիւն»ները, *Անահիպ*, Փարիզ, 1939, թիւ 3, էջ 3

¹⁰ Կոմիտաս, *Բանաստեղծություններ*, կազմող և խմբագիր՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969:

Օրինակ 1 ա, բ, գ, դ, ե. Վ. Մանուկյան, «Աղոթք»

ա) սուպրանոյի մեղեդային գիծ



բ) աղորդային շարադրանք

S I, II Sten him, sten him, ioyu ttor,

Sten

A Sten him, sten him, ioyu ttor,

T Sten

B

գ) ասերգ

կու-րա-ցու-ցին իմ աչ-քեր

Չար-կին Քաջ-քեր, կու-րա-ցու-ցին իմ աչ-քեր

դ) կվարտ-կվինտակորդներ



Տեր իմ, սեր իմ, լույս տուր, Տեր իմ, հույս տուր

Տեր իմ, սեր իմ, լույս տուր, Տեր իմ, հույս տուր

Տեր իմ, սեր իմ, լույս տուր, Տեր իմ, հույս տուր

b)

Կոմպոզիտորը խմբերգում շարադրանքի մի քանի տեսակ է կիրառում՝ դասական ակորդային ֆակտուրա (1բ), ապա՝ «Ձարկին քաջքեր՝ կուրացուցին իմ աչքեր» հատվածում, արական ձայների ասեղ (1գ), այնուհետև՝ կվարտաներից ու կվինտաներից բաղկացած ակորդների շարք (1դ), իսկ վերջում՝ A–E–H կվինտակորդով ավարտ (1ե)։

Մի կողմից խմբերգում շատ բացահայտ է դրսևորվում Վ. Մանուկյանի անհատական կոմպոզիտորական գրելաոճն՝ ընտրված միջոցների, խմբերգային հնչողության միջավայրի, լայն առումով՝ ձեռագրի իմաստով¹¹, սակայն մյուս կողմից խմբերգում կոմիտասյան

¹¹ Կոմպոզիտորի ստեղծագործական-ոճական նախընտրությունների մասին տես **Լ. Արտեմյան**, Կոմպոզիտոր Վարդ Մանուկյանի ստեղծագործական դիմանկարը, *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի նյութեր*, 15 (1), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ. 2023, էջ 35–62։

երաժշտության բնորոշ տարրեր են ի հայտ գալիս, որոնք անցողիկ նշանակություն չունեն, այլ կրկնվում են, հետևապես՝ կարևորվել են Վ. Մանուկյանի կողմից:

Մասնավորապես՝ «Տեր, լույս տուր, հույս տուր» խոսքերը եղանակավորող դրվագում կոմպոզիտորը փոխընդմիջելով շարադրել է h-moll եռահնչյունը և Ais-D-G կվարտային ակորդը, որը բաղկացած է փոքրացված և մաքուր կվարտաներից: Կոմիտասի ստեղծագործություններում, մասնավորապես՝ հոգևոր երաժշտության մեջ, հաճախ ենք հանդիպում կվարտակորդի հենց այս տեսակը, երբ միավորվում են կվարտայի փոքրացված և մաքուր տարբերակները, իսկ ծայրի ծայներում գոյանում է փոքրացված սեպտիմա¹²: Իհարկե, Կոմիտասն ակորդը հիմնականում շարադրում է բաց տարբերակով, որտեղ կվարտաները միավորող միջին հնչյունը տեղակայվում է վերևի ծայնում, իսկ փոքրացված սեպտիման՝ ներքևի ծայների համակցության մեջ¹³:

Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ հետազոտությունների¹⁴ դրույթների հետ աղերսներ ենք տեսնում նաև այն դրվագներում, որտեղ կոմպոզիտորն ուղղահայացում համակցում է նույն հնչյունի բնական և ավտերացված տարբերակները՝ որպես փոքրացված օկտավա:

Հետաքրքիր է, որ Վ. Մանուկյանն ինքը շեշտում է հայ հոգևոր երաժշտության ազդեցություններն իր երաժշտության վրա, իսկ կո-

¹² Տե՛ս՝ **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասյան մի ակորդի շուրջ, *Երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 164–173:

¹³ Հմմտ. Պատարագից «Մարմին տէրունական»–ի և «Սուրբ, Սուրբ»–ի, ինչպես նաև «Վայ, լե, լե» խմբերգի օրինակները. **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասը և 20-րդ դարի արևմտյան երաժշտությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 31–32:

¹⁴ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց» հրատ., 2005, էջ 120–132:

միտասյան երաժշտության կամ երաժշտատեսական մոտեցումների ուղղակի ազդեցությունը բացառում է¹⁵:

Հայկուհի Հակոբյանը (ծնվ. 1963) Կոմիտասի «Հով–սեբ» բանաստեղծության հիման վրա ստեղծել է քառաձայն խմբերգ՝ երկսեռ երգչախմբի համար: Այն կառուցված է ձայնաբաժինների անհատականացման սկզբունքով, որտեղ յուրաքանչյուրը ֆակտուրային իր առանձին կերպն ունի: Կոմիտասի բանաստեղծության երկու տների հիման վրա կոմպոզիտորը ստացել է երկմասանի կառույց, որոնցից յուրաքանչյուրի հիմքում բանաստեղծության մեկ տունն է:

Մինչ բանաստեղծության ի հայտ գալը կոմպոզիտորը կիրառել է «նարանա» ձայնարկության կրկնողական (ռեպետիտիվ) շարադրանք տարբեր ձայներում: Այսպես՝ տենորը երկձայն տրոհումով ձայնարկությունն անցկացնում է C հնչյունով, 12/8 չափում՝ երկու տասնվեցերորդական և մեկ քառորդ համակցությամբ դիթմի կրկնողական շարադրանքով (օրինակ 2): Այնուհետև մուտք են գործում ալտերը՝ կրկին երկձայն տրոհումով անցկացնելով F–G–A հնչյունների շուրջ պտտվող մեկ այլ կրկնողական կառույց:

Օրինակ 2. Հ. Հակոբյան, «Հով–սեբ», քաղվածք

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part is marked with a piano (*p*) dynamic and has the lyrics "նա նա նա նա". The Alto and Tenor parts are marked with "simile--", indicating a similar rhythmic pattern. The Bass part is marked with a minus sign, indicating it is silent.

¹⁵ Անձնական հաղորդակցությունից. 26 հուլիսի, 2024:

Հաջորդ մուտքը սուպրանոներինն է, որոնք ավելի պասիվ, ցրվածությամբ անցկացնում են E-H վարընթաց ինտոնացիան՝ կրկնողական սկզբունքով: Միմյանց վրա այսպես «շարված» գծերի միջավայրում բասում ի հայտ է գալիս հիմնական մեղեդին, որն էլ շարադրում է Կոմիտասի բանաստեղծությունը (օրինակ 3):

Օրինակ 3. Հ. Հակոբյան, «Հով-սեր», հիմնական մեղեդի



Բանաստեղծության առաջին տան մեղեդիավորումը ներկայա-նում է բասի ծայնաբաժնում, իսկ երկրորդինը՝ տենորի ու սուպրա-նոյի գծերում՝ յուրահատուկ կանոնի ձևով, որտեղ կանոնի շարադ-րանք ունի միայն բանաստեղծությունը, իսկ մեղեդին ծայնաբաժնի երկու գծերում տարբեր է (տես օրինակ 4): Կանոնի այս ձևը կարող ենք պայմանականորեն անվանել «բանաստեղծական կանոն»:

Օրինակ 4. Հ. Հակոբյան, «Հով-սեր», երկրորդ տուն, քաղվածք



Խմբերգի միջին մասում, ապա՝ ավարտին, կոմպոզիտորը «նարանա» ձայնարկությամբ ձևավորում է մեկ այլ՝ ակորդային կա-

ոույց, որտեղ C–F–A–H–E ակորդն է կրկնողաբար հնչում, ապա զուգահեռ շարադրանքով գոյացնում որոշակի մեղեդի (օրինակ 5):

Օրինակ 5

Three staves of music in 8/8 time, each with a *cresc.* marking. The lyrics are: Նա - ըա - Նա Նա - ըա - Նա - ըա - Նա Նա - ըա -

Փայանե Կեսոյանն (ծնվ. 1956) է բազմիցս անդրադարձել Կոմիտասի բանաստեղծություններին: Յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ նա ոճական ուրույն դրսևորում է ցուցաբերել: Ամեն մի ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք գրելաոճի որոշակի դետալ կամ ճանաչելիության տարր, որը բնութագրական է դառնում տվյալ երկի համար ամբողջապես: Բոլոր պարագաներում բնորոշ է երկի ավարտին շարադրանքի տեսակը փոփոխելը, ինչը հաճախ բխում է հենց կոմիտասյան տեքստերի բովանդակությունից:

Փ. Կեսոյանի «Իմ երազում» երգը հիմնված է Կոմիտասի համանուն քառատող բանաստեղծության վրա: Ցածր ռեգիստրում հնչող մեղեդին, որը գլխավորապես ասերգային սկզբունքով է շարադրված, ինքնատիպ համադրությամբ է հարաբերվում դաշնամուրային նվագակցության հետ: Այսպես՝ կոմպոզիտորը կիրառել է ֆակտուրային մի քանի տեսակներ, որոնցից ակորդայիններում բացահայտորեն դրսևորվում են բազմահարկ կվինտային կառույցները:

Օրինակ 6

Եվ այս գի - շեր իմ ե-րա-զում, քեզ հետ մեկ-տեղ պա-րե-ցիկ:

Նոտային օրինակ 6-ում տեսնում ենք երեք, ապա՝ չորս կվինտայից բաղկացած ուղղահայացի բյուրեղացումը, որի միջավայրում էլ գոյանում է մեղեդին:

Նույն երգի մեկ այլ դրվագում կոմպոզիտորն առաջ է բերում կրկնողական շարադրանք տասնվեցերորդականներով ու նրանցից ածանցվող կվինտոլներով (օրինակ 7): Բայց հետաքրքիր է, որ ձայնի մուտքի հետ նվագակցության ակտիվությունը չեզոքանում է: Կարծես նվագակցությունը ետ է գնում, որպեսզի ձայնը, ուստի նաև՝ կոմիտասյան տեքստը, լիովին ինքնուրույն ընկալվի: Այսպիսի մոտեցումը պահպանվում է ողջ երգի ընթացքում:

Օրինակ 7

Կոմիտասի «Կոյրը» բնաստեղծության երաժշտական տարբերակ ենք հանդիպում Գ. Կեսոյանի մեկ այլ ստեղծագործության մեջ նույնպես՝ գրված ձայնի համար՝ դաշնամուրային նվագակցությամբ: Բնաստեղծական տեքստի բովանդակությունն այս դեպքում մեկնաբանված է վարընթաց ինտոնացիաներով, որոնք դրսևորվում են ինչպես նվագակցության մեջ, այնպես էլ ձայնում՝ ողջ ստեղծագործության ընթացքում: Այսինքն՝ ստեղծագործության «գործիքը», ուստիև ճանաչելիություն ապահովող տարրը հենց «վարընթացությունն» է (օրինակ 8): Միայն վերջին հատվածում՝ «ասա նայե, իմ աչերուն խնայե» բառերի հետ է փոխվում շարադրանքի կերպը:

Օրինակ 8. Գ. Կեսոյան, «Կոյրը», հատված

Տեր իմ, տեր իմ, զարկին քաջ-քեր, կու-րա-ցու-ցին իմ աչ-

Գ. Կեսոյանի «Աղերս» երգում, որը նույնպես դաշնամուրային նվագակցությամբ է, ճանաչելիության տարր է դառնում ութերորդականներով շարադրվող 6/8 չափով նվագակցությունը՝ տակտի ուժեղ բախումներին կետագծային ռիթմով: Այս ֆոնին մեղեդու ասելիքն առանձնանում է խոշոր տևողություններով, ապա՝ «զարկին դևեր իմ թևեր» խոսքերում, շարադրանքի «արագացմամբ»:

Յուրատիպ կիրառություն ունի Կոմիտասի բնաստեղծությունը Գ. Կեսոյանի խմբերգային, ինչպես նաև կամերային գործիքային երաժշտության մեջ:

Այսպես՝ ձայնի և լարային կվինտետի համար գրված «Անմար սեր»-ն իր մեջ միավորում է կոմիտասյան մի քանի բնաստեղծու-

թյուններ, հետևապես ներկայացնում է երաժշտական մի քանի համադրություններ: Ստեղծագործության մեջ տեղ գտած դրվագներից մի քանիսը կոմպոզիտորը գրել է նաև որպես առանձին ստեղծագործություն՝ այլ կազմի համար: Բուն «Անմար սեր» բանաստեղծության երկու տները հիմք են դարձել ողջ ստեղծագործությունը եռամասնության տրամաբանությամբ ձևավորելու համար: Առաջին մասում բանաստեղծության միայն առաջին տունն է դրսևորվում, իսկ վերջում՝ երկու տները հաջորդաբար՝ պահպանելով երաժշտական շարադրանքը: Օրինակ 9-ը ցույց է տալիս միաձայն մեղեդու շարադրանքը, որը սկսվում է առանց նվագակցության:

Օրինակ 9. Գ. Կետյան, «Անմար սեր», առաջին մեղեդի



Կոմիտասի բանաստեղծության «Քեզ չսիրե՛ն» հարցից կոմպոզիտորն ածանցել է վերընթաց մեծ, ապա փոքր սեպտիմաներից բաղկացած ինտոնացիոն շարք՝ ի պատասխան հարցական բովանդակության:

Ստեղծագործության մեջ ծավալուն հատվածներ են կազմում նաև վոկալիզները՝ «ա...» հնչյունով վերարտադրմամբ: Այս պարագայում Կոմիտասի բանաստեղծության երկրորդ տանը կարծես թե փոխարինում է վոկալիզը, և միայն ավարտին՝ ստեղծագործության վերջին հատվածում է ի հայտ գալու երկրորդը:

Նույն ստեղծագործության մեջ կիրառված կոմիտասյան երկրորդ բանաստեղծությունը «Աղոթք»-ն է, որը, լինելով նվեր օրհորդ Լուիզ Գավաքճյանին¹⁶, ծաղկատեսակների հետ կապված գեղարվեստական համեմատություններով ու փոխաբերություններով հա-

¹⁶ Կոմիտաս, *Բանաստեղծություններ*, 1969, էջ 73:

մեմված երկ է: «Աղոթք»–ի հիման վրա Գ. Կեսոյանը հեղինակել է նաև խմբերգ (օրինակ 10), որի թե՛ գլխավոր մեղեդային գիծը, թե՛ մնացած ձայների շարադրանքը նվագակցության սկզբունքով պահպանել է անսամբլային տարբերակում:

Օրինակ 10. Գ. Կեսոյան, «Աղոթք» խմբերգ

mp

Վարդ՝ դու կա - թե կար - միր n - գիդ,

p

Վարդ՝ դու կա - թե կար - միր n -

դու՝ լույս ես, դու՝ հույս ես, հա - վատ ես, ա - րեւ - ես

իմ Տեր, իմ լույս, իմ հույս, իմ սեր

Տեր իմ լույս ես, հույս ես, սեր ես

«Աղոթք» խմբերգի ողջ երաժշտական նյութի հիման վրա է կառուցվել անսամբլի մի ամբողջ բաժին, որտեղ խմբերգային ձայները բաշխված են լարային անսամբլի մեջ, իսկ հիմնական թեման հանձնարարված է ձայնին՝ վոկալիզի սկզբունքով:

Անսամբլային տարբերակում հաջորդը «Աղերս»–ն է, որը քննարկվել է վերևում: Հեղինակն այնտեղից քաղել է հիմնական թեման:

Այսպես՝ կոմիտասյան մի քանի բանաստեղծությունների երաժշտական մարմնավորման ճանապարհն անցնելուց հետո «Անմար սեր» բանաստեղծությունից «Քեզ չսիրեմ» հարցն ընկալվում է նոր բովանդակությամբ ու նոր տրամաբանությամբ:

Քննարկում

Մենք խնդիր չենք դրել կոմպոզիտորներին հարց ուղղելու, թե ինչու են կիրառել Կոմիտասի բանաստեղծությունները: Չենք փորձել նաև կոմպոզիտորներից պարզել, թե ինչ անձնական ընկալում կամ վերաբերմունք ունեն դրանց նկատմամբ: Հավանաբար հարցերն այս պարագայում արհեստական կլինեին, իսկ պատասխանների փոխարեն տեսնում ենք ստեղծագործությունները և դրանց բազմազանությունը:

Ավելի ուշագրավ է այն իրողությունը, որ կոմիտասյան քնարերգությանը մեկ անգամ դիմելուց հետո նույն կոմպոզիտորը դրանց նորից է վերադառնում: Այստեղ է գոյանում «ինչո՞ւ» հարցը: Մի դեպքում կոմպոզիտորը վերամշակում է, մյուս դեպքում կատարողական կազմն է փոփոխում, մեկ այլ դեպքում՝ նոր ստեղծագործությունների վրա կանգ առնում և այլն: Կրկին առնչվելու պահանջը բազմիցս տեսնում ենք:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները երաժշտական տարբեր ժանրային դրսևորումների առիթ են տալիս: Առաջինը ծայն և նվագակցություն տարբերակն է, որտեղ մեկ ծայնն է վերարտադրում կոմիտասյան տեքստը, իսկ նվագակցությունը նրան շարունակում կամ լրացնում է, հետևապես՝ բխում է բանաստեղծությունից: Հաջորդը խմբերգն է, որտեղ մի քանի ծայներից յուրաքանչյուրն է վերարտադրում կոմիտասյան տեքստը՝ տարբեր համադրություններով, տարբեր համակցություններով ու բաշխումներով: Նույնքան ինքնատիպ են անսամբլային ստեղծագործությունները, որտեղ ծայնը, ըստ էության, անսամբլի մաս է, սակայն հենց ինքն է կրում կոմիտասյան տեքստը:

Երբեմն տեսնում ենք Կոմիտասի տարբեր բանաստեղծությունների համադրումը մեկ ստեղծագործության մեջ: Մեկ մոտեցում է, երբ կոմպոզիտորը Կոմիտասի բանաստեղծությունների հիման վրա շար է ստեղծում, և շարի յուրաքանչյուր մաս որոշակի բանաստեղծություն է ներկայացնում, ինչպես դա տեղի է ունի Արթուր Ահարոնյանի ստեղ-

ծագործություններում: Մեկ այլ մոտեցում է, երբ կոմպոզիտորը Կոմիտասի տարբեր բանաստեղծություններից ընտրանու համաձուլվածք է ստեղծում իր ստեղծագործության համար, ինչը տեսնում ենք Գ. Կեսոյանի, Զ. Ասատրյանի երկերում:

Բանաստեղծական այս ժառանգության կիրառության օրինակները դիտարկելով, նաև հեղինակների հետ անձնական հաղորդակցության բովանդակությունը հաշվի առնելով՝ տեսնում ենք, որ կոմպոզիտորական աշխատանքները շարունակելի են:

Ամփոփում

Հոդվածն անդրադարձ է Կոմիտասի բանաստեղծությունների վրա հիմնվող կոմպոզիտորական աշխատանքներին: Նույն թեմային առնչվող մեր նախորդ հոդվածի տպագրության ընթացքում պարզեցինք, որ կան մեր հետազոտությունից դուրս մնացած մի շարք ստեղծագործություններ: Դրանով է պայմանավորված թեմային երկրորդ անդրադարձը:

Հոդվածում ուսումնասիրում ենք կոմպոզիտորներ Վարդ Մանուկյանի, Հայկուհի Հակոբյանի, Գայանե Կեսոյանի մի քանի ստեղծագործություններ, որոնց հիմքում Կոմիտասի պոեզիան է: Կոմպոզիտորները Կոմիտասի բանաստեղծական տեքստերի հիման վրա հեղինակել են ձայնի և դաշնամուրային նվագակցության համար գրված գործեր, խմբերգեր, անսամբլային ստեղծագործություններ: Բոլոր այս ժանրերը մենք հանդիպել էինք այլ կոմպոզիտորների՝ կոմիտասյան բանաստեղծություններով գրված երկերում նույնպես, սակայն յուրաքանչյուր պարագայում առկա են երաժշտական բազմազան մարմնավորումներ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտասի պոեզիա, բանաստեղծություն, Վարդ Մանուկյան, Հայկուհի Հակոբյան, Գայանե Կեսոյան:

Tatevik Shakhkulyan

PhD in Arts

Komitas Museum-Institute

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

KOMITAS'S LYRICS IN TWENTY-FIRST CENTURY ARMENIAN ART MUSIC

Abstract

This paper refers to art music works which are based on Komitas's poetry. In my previous paper, which referred to the same topic I leant about some works that were left out from the research. This prompted a second study of this topic.

Selected works authored by the composers Vard Manukyan, Haykuhi Hakobyan, and Gayane Kesoyan, which are based on Komitas's poetry, are studied in the paper. Works for voice and piano, choral works, and ensembles are among them. I had traced all these genres in the works of different composers in the previous paper as well. However, in each individual case, various musical were encountered.

Keywords: Komitas poetry, verse, Vard Manukyan, Haykuhi Hakobyan, Gayane Kesoyan.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Հատոր Թ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան • 2024

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume IX

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan • 2024

Հատորի ձևավորումը՝
Գոհար Գրիգորյանի

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
Հասցե՝ Երևան, Արշակունյաց 28
Հեռ.՝ +374 11 570570
Էլ. փոստ՝ institute@komitasmuseum.am

Չափսը՝ 60 × 84 1/16

Տպագրված է «Հովսեփյան» ՍՊԸ տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Վ. Վաղարշյան 24/3
Հեռ.՝ +37443107090
Էլ. փոստ: hovsepyanprint@gmail.com

