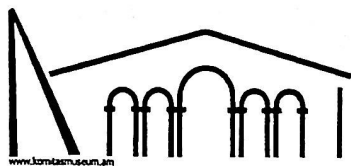
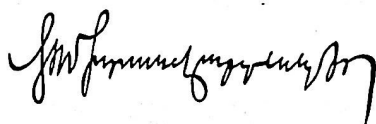


ՄԸԵՐ ՌԱՅԻԿԻ ՆԱԿՈՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄԴՈՋԻՏՈՐԱԿԱՆ
ԴՊՐՈՅԻ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ
ԸՍՏ ԿՈՄԻՏԱՄԻ





KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

MHER R. NAVOYAN

**THE CONCEPT OF NATIONAL
CLASSICAL MUSIC ACCORDING
TO KOMITAS**

Publication of Komitas Museum-Institute
YEREVAN • 2020

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31
Ն 387

Մասնագիտական խմբագիր՝ Նանե Միսակյան

Նավոյան Միեր Ռաֆիկի
Ն 387 ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳՆ ԸՍՏ
ԿՈՄԻՏԱՄԻ/Մ. Նավոյան.— Եր.: Կոմիտասի թանգարան-ինստի-
տուտ, 2020.— 184 էջ:

*Ուսումնասիրությունը նվիրված է ազգային ընկալումների, ինքնու-
թյան հարցերի համալուծմանը և կոմիտասյան ժառանգության պատ-
մական դերի և նշանակության քննարկմանը: Այդ լույսի տակ նրա
ժառանգության տարբեր շերտերի դիտարկումը, իբրև մեկ ամբողջու-
թյուն, բացահայտում է ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ամբող-
ջական, տեսականորեն հիմնավորված, իր հիմնադրույթներով որպես
գաղափար ձևակերպված և գեղարվեստականորեն կայացած հայեցա-
կարգի առկայությունը, որին նվիրված է եղել Կոմիտասի գրեթե ողջ
գործունեությունը:*

*Աշխատությունը նախատեսված է երաժշտագետների, ազգային
մշակույթի պատմության և տեսության հարցերով զբաղվող մասնա-
գետների և նույն խնդիրներով հետաքրքրված ընթերցողների համար:*

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-9939-9206-8-9

© Նավոյան Միեր, 2020
© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, 2020

ՆԱԽԱԲԱՆ¹

Կոմիտասը Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի Հիմնադիրն է²: Սրանով է նշանավորվում նրա դերը Հայ երաժշտության պատմության մեջ: Եթե փորձենք դիտարկել ձևակերպումը, ապա ստիպված կլինենք անդրադառնալ Հայ իրականության մեջ եվրոպական կոմպոզիտորական ավանդույթի ներթափանցման և ազգային երաժշտական ավանդույթների Հիման վրա դրա ադապտացման գործընթացներին:

Հարկ է նկատել, որ Հայ իրականության մեջ այս եվրոպական Հասկացության կայացման արդյունքում ձևավորված ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը դարձավ առաջինը նաև արևելյան մշակույթներում:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի մասին խոսելիս Հասկանալի է, որ նկատի պետք է ունենայինք Հայ երաժշտական մշակույթի պրոֆեսիոնալ ավանդույթների նորովի վերաիմաստավորման, վերակազմակերպման մի գործընթաց: Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության պատմության արմատները կարելի է փնտրել դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանի մեհենական—տաճարային արվեստում, իսկ միջնադարից այն վկայված է Հայ եկեղեցական երաժշտական մշակույթի բազմաթիվ դրսևորումներով: XVIII դարից Հայ երաժշտատեսական մտքի մեջ երևում էին եվրոպական երաժշտության տեսական Հայացքների առաջին արտացոլանքները: XIX դարի կեսին արևմտահայ իրականության մեջ արդեն գործում էին մի շարք Հայ երաժիշտ—տեսաբաններ, որոն-

¹ Այս գրվագը՝ համառոտ տարբերակով, որպես ելույթ ընթերցվել է «Կոմիտաս» միջազգային գիտաժողով—փառատոնի բացման նիստում, 2019 թվականի հոկտեմբերին, Բեռլինի Հումբոլդտի համալսարանում: Այն՝ «Կոմիտաս. դերն ու նշանակությունը հայ մշակույթի պատմության մեջ (նախաբանի փոխարեն)» վերնագրով (հայերեն և անգլերեն), տպագրվել է Կոմիտասի թանգարան—ինստիտուտի տարեգրքի և հատորում, Երևան, Կոմիտասի թանգարան—ինստիտուտի հրատ., 2020, էջ 10–18:

² «Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի» վերնագրով հոդված ենք հրատարակել 2017 թվականին «Էջմիածին» հանդեսի և համարում (էջ 90–120), որն ընկած է այս աշխատության հիմքում:

ցից ոմանք նախապատրաստեցին եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ներթափանցումը ողջ Արևելքի մշակույթ: Այս առումով կարող ենք ասել, որ Տիգրան Չուխաշյանն առաջին կոմպոզիտորն էր թե՛ հայ իրականության մեջ, թե՛ Արևելքում առհասարակ: Քիչ անց արևելահայ մշակույթում ի հայտ եկան մի շարք կոմպոզիտորներ, որոնք առավել խորացրեցին եվրոպական կոմպոզիտորական ավանդույթի արտահայտությունները հայ գեղարվեստական իրականության մեջ կամ, ավելի ստույգ, իրենց եվրոպական մտածողությունամբ ստեղծված արվեստում առավել թանձրացրեցին ազգային շերտերը: Այդ շարքում էին Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը, Նիկողայոս Տիգրանյանը և ուրիշներ: Սակայն առաջինը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ էր, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստի բոլոր հիմնարար տարրերը կառուցվեցին հայ երաժշտության առանձնահատկությունների հիման վրա՝ որպես ազգային ինքնության հարացույցի իր հստակեցման կամ վերախմբագրման արդյունք: Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի և ազգային ինքնության հարցերի շղկապվածությունը, իսկ ավելի հստակ՝ դրանց փոխադասմանավորվածությունը գրեթե օրինաչափ է: Այս է պատճառը, որ թեև հայ առաջին կոմպոզիտորը Տ. Չուխաշյանն է, և այդ շրջանի մյուս հայ կոմպոզիտորները ևս հայ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման, ձևավորման փուլն են ներկայացնում, սակայն Կոմիտասն է, որ համարվում է հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը՝ որպես այդ ավանդույթի ինքնութենական հիմքի և վերջնական տիպական դրսևորումների կայացումն իրականացնող հեղինակ:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի ազգային բնութագրերի հստակեցումն ու ինքնության մի շարք առանցքային խնդիրների ձևակերպումը կապված էր հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի հետազոտման և այլ հարցերի հետ³: Այդ շրջանակի հիմնախնդիրներից մե-

³ Կոմիտասի մոտեցումների համեմատությամբ, աշուղական արվեստի շրջանակում ինքնության հարցեր է քննարկում նաև Լիլիթ Երնջակյանը: Shtu L. Yernjakyan, Multilingualism and Identity in the Armenian Bard Tradition in Light of Komitas's Perceptions, in: *Komitas and His Legacy*, Komitas Museum-Institute Yearbook, vol. V, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2020, p. 262-292.

միասին կազմում էին այդ երևույթի մասին կոմիտասյան հայեցակարգը՝ հայացքների, մոտեցումների, սկզբունքների, մեթոդների, ժանրային ոլորտների ողջ համալիրը:

Եթե փորձենք ուրվագծել ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կոմիտասյան հայեցակարգի հիմնական բաղադրիչներն ու դրանց փոխառնչությունը, ապա կստացվի, որ այն ենթադրում էր հայ երաժշտական մշակույթի վերամաստավորումն ու վերաբժեկորումը հայ ինքնուրույն հարցերի համատեքստում՝ հայ երաժշտության ներմոծումը ինքնուրույն հարացույց՝ որպես դրա կայուն և տիպական ցուցիչներից մեկը: Այս դրույթն, իր հերթին, հայ երաժշտության և հայ երաժշտական մտածողության ինքնուրույնության, դրանց տիպական հատկանիշների բացահայտման պահանջ էր առաջադրելու: Իրենց ինքնակա արժեքով հանդերձ՝ հայ երաժշտության ինքնուրույնության ապացույցների, «փաստարկային բազայի», գիտական հիմքի ստեղծմանն էին միտված Կոմիտասի բանահավաքչական և հետազոտական աշխատանքները: Այդ գիտական հիմքի վրա կառուցված բազմաձայնությունամբ, կոմպոզիտորական արվեստի այլ բաղադրատարրերի ազգային նկարագրով էլ որոշարկվելու էր ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը: Այլ խոսքով՝ *ազգային ինքնության հարացույցն ու այդ համակարգում ազգային երաժշտության տեղը, հետազոտական աշխատանքով նրա ինքնուրույնության գիտական հիմքի ստեղծումը, ապա այդ հիմքի վրա կառուցած կոմպոզիտորական մտածողությունն ու բազմաձայնության տիպական ձևերի համալիրը կազմում են ազգային կոմպոզիտորական արվեստի կոմիտասյան հայեցակարգը:* Դրանց փոխադասմանավորվածությամբ ու փոխլրացմամբ է բնութագրվում այդ հայեցակարգը:

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգի շրջանակներում Կոմիտաս-բանահավաքի աշխատանքը, զուտ ազգագրագետ-բանահավաքի ժառանգություն կոչվող ավելի իմաստավորվում է որպես երաժշտագետի գործունեություն՝ հետազոտական աշխատանքի համար անհրաժեշտ նյութերի հավաքման գործընթաց: Կոմիտաս-երաժշտագետի ուսումնասիրություններն, իրենց հերթին, զուտ երաժշտագիտական ժառանգություն

լինելուց զատ՝ հատկապես իմաստավորված են և՛ ազգային ինքնության կարևոր ցուցչի դերակատարությունը, և՛ որպես ազգային կոմպոզիտորական բազմաձայն մտածողության գիտական հիմնավորումների համալիր: Նրա գործունեության գրեթե բոլոր ճյուղերի վերջնակետն ու գերագույն նպատակն ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումն է, որն ուղղակի լծորդված է ինքնութենական ընկալումների դաշտին: Առանձին վերցրած՝ Կոմիտասի գործունեության ճյուղերը երաժշտական ինքնութունը և մեծ հեռանկար ունեցող ոլորտներ են: Հայ երաժշտության մոդալ տեսություն հետագա զարգացման գրեթե բոլոր փուլերը հենվեցին Կոմիտասի այս հետազոտությունների վրա: Որպես երաժշտագետ՝ բացառիկ եղավ նրա դերը նաև հայ էթնոերաժշտագիտության զարգացման պատմության մեջ: Նրա հավաքած շուրջ չորս հազար ժողովրդական երգերից, ցավոք, պահպանվել և մեզ է հասել գրեթե կեսը: Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտը հայ միջնադարյան երաժշտության, իսկ առավել կոնկրետ՝ խաղային նոտագրության ուսումնասիրության դաշտն էր: Այդ համակարգի վերծանությունը դարձավ Կոմիտասի կյանքի կարևորագույն գործերից մեկը: Իր ժամանակի որոշ հրապարակումներ⁴ հիմք են տալիս պնդելու, որ հայկական խաղերի վերծանությունը նա ավարտել էր և պատրաստվում էր հրատարակել Գերմանիայում: Ցավոք, առաջին համաշխարհային պատերազմը խանգարեց, և այդ ոլորտում նրա կատարած հիմնական աշխատությունը հավանաբար կորսվեց: Ինչևէ, այսօր խաղագիտության բնագավառի բոլոր նոր ուսումնասիրությունները դարձյալ հենվում են Կոմիտասի հետազոտությունների վրա: Թե՛ հայ գեղըզկական, թե՛ միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրությունը, նոր տեսական համակարգերի մշակումը թույլ են տալիս Կոմիտասին համարելու հայ երաժշտագիտության արդի փուլը ձևավորող տեսաբան:

⁴ Կոմիտաս, Շարականի խաղերի նշանակությունը, *Տաճար*, Կ. Պոլիս, 1910, № 10, էջ 311: Հայ երաժշտության յարդանակը (Տեսակցություն մը Կոմիտաս Վարդապետի հետ), *Ազարամարտ*, Կ. Պոլիս, 1914, № 1557, էջ 1:

Որպես կոմպոզիտոր՝ իր տեսական հայտնադործությունները կիրառմամբ բազմաձայն մտածողությունն ունի մոդելի մշակումը Կոմիտասն իրացրեց իր ստեղծագործություններում: Այս տրամաբանությունը միայն կարելի է հասկանալ Կոմիտասի՝ ոչ տերցիային կառուցվածքի ակորդների ամբողջ կազմի ստեղծումը, դրանց կիրառությամբ հարմոնիկ ուրույն դարձվածաբանություն և ձևակառուցողական նոր մոտեցումների կերտումը և այլն:

Եթե նկատի ունենանք, որ հայ երաժշտական ավանդական մտածողությունը միամեղեդային (մոնոդիկ) էր, ապա բազմաձայնելիս, հարմոնիկ լեզվի նորարարություններին առնթեր, դրան առավել հարմար էին համարվում բազմաձայն դժային մտածողություն ձևերը: Երաժշտական մտածողություն այս տեսակն ու հայ ավանդական երաժշտության ոչ օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգերը (լադեր) հնարավորություն տվեցին իր մի շարք ստեղծագործություններում կիրառել պոլիլադայնություն (բազմաձայնակարգայնություն):

Փաստորեն Կոմիտասը՝ որպես կոմպոզիտոր և տեսաբան, մշակեց հայ բազմաձայն երաժշտական մտածողության բոլոր հիմնական բնորոշ տարրերը: Հայ երաժշտության զարգացման պատմական հեռանկարի մեջ Կոմիտասի կատարածը խիստ եզակի էր: Նրան հաջողվել էր ստեղծել երաժշտական մտածողություն մի համակարգ, որը մի կողմից՝ խիստ տիպական էր հայ ժողովրդի ավանդական մտածողության առանձնահատկությունների տեսանկյունից, մյուս կողմից՝ բացարձակապես այլ տեսակի մի համակարգ էր, որը, թեև այս ժողովուրդը երբեք էլ չէր կիրառել իր երաժշտական ավանդույթում, բայց նրա բազմաձայն երաժշտական մտածողության ամենաբնորոշ արտահայտությունը հենց դա էր:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի տիպական հիմնադրույթները մշակելուց և այդ արվեստի հիմնադիրը լինելուց զատ՝ Կոմիտասը հայ երաժշտության խնդիրների ընկալումն ու գեղարվեստական լուծումները համադրեց XX դարասկզբի եվրոպական ամենանորարարական միտումներին: Հենց երաժշտական լեզվի նորոգություն տեսանկյունից նա կարող է ներկայանալ որպես XX դարասկզբի

երաժշտական մտածողությունը վերափոխող կոմպոզիտոր—տեսաբաններից մեկը, որին հաջողվել է իր խիստ ուրույն երաժշտական համակարգը մշակել:

Կոմիտասի նորարարական մոտեցումներն այսօր էլ արդիական են հայ երաժշտության ժամանակակից հիմնահարցերը լուծելիս: Այս է պատճառը, որ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտասը նաև հայ նորարարական արվեստի հիմնադիրն է:

Հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի հիմնական ճյուղերի ուսումնասիրությունը, հայ երաժշտական մտածողության հիմնական առանձնահատկությունների հստակեցումը, հայ կոմպոզիտորական արվեստի առաջնային սկզբունքների ձևակերպումն ու նոր բազմաձայն լեզվահամակարգի մշակումը Կոմիտասն իրականացրեց հայ ժողովրդի ինքնության հարցերի լայն համատեքստում: Հարցի ձևակերպման հենց այդպիսի ձևաչափը Կոմիտասին դուրս բերեց սոսկ երաժշտական արվեստի շրջանակներից և դարձրեց հայ ժողովրդի պատմության նորագույն փուլի ամենախոշոր գործիչներից մեկը:

Ա. ՀԱՅ ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՈՐՈՇ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐ⁵

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների ձևավորումը Եվրոպայում սերտորեն առնչակից է «ազգային» գաղափարի կայացման, տարբեր գաղափարական հոսանքների ձևավորման, կրոնական, հասարակական-քաղաքական շարժումների և ազգային ազատագրական պայքարի դրսևորումների հետ: Այդ երկար ճանապարհին Եվրոպայում առանձնացող պատմական իրողությունների շարքին կարող են դասվել Վերածնունդը, Ռեֆորմացիան, Վեստֆալյան հաշտությունն ու Փրանսիական մեծ հեղափոխությունը: Երաժշտական ուղղությունների և ոճերի պատմության տեսանկյունից այս գործընթացը հիմնականում ծավալվում է ռոմանտիզմի միջին սերնդի ներկայացուցիչների գործունեության և ուշ ռոմանտիզմի ժամանակաշրջանում:

Ընդհանուր առմամբ հայ կոմպոզիտորական արվեստն էլ, որպես «մերձեվրոպական» մշակույթ, ձևավորվում է նույն պատմական տրամաբանությամբ, սակայն իր ուրույն առանձնահատկություններով: Տարբեր են, մանավանդ, երաժշտական մշակույթի հիմնարար շերտերը, պատմական հետախորդը, զուտ մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) երաժշտության բնիկ ավանդույթները և մեզանում կոմպոզիտորական արվեստ ձևավորող նախադրյալները, որոնցից առավել կարևորվում են XVIII դարում և XVIII-XIX դարերի սահմանագծին պոլսահայ իրականության մեջ ծավալվող կամ դրան առնչակից երաժշտական գործընթացները: Դրանցում հայ միջնա-

⁵ Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման հարցերը ներկայացնող բազմաթիվ ուսումնասիրություններից այստեղ կառանձնացնենք հետևյալ աշխատությունը՝ Կ. Худабашян, *Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977.

դարյան մասնագիտացված երաժշտության ավանդույթների պաշտպանման հիմնական մտահոգությունն այն է, որ խնդիրը սերտաճած է երաժշտական գրառման համակարգի հիմնահարցերին, ինչպես նաև կրթության խնդիրներին: Այս հանգուցային կետերի շուրջ ծավալված փնտրտուքն ու հետագա տեսական բանավեճերը վեր են հանում երեք հիմնական մոտեցում⁶.

ա. միջնադարյան ավանդույթի պաշտպանման, մասամբ նորոգման ձգտումը՝ արտահայտված Գրիգոր Գապասաքալյանի, պոլսահայ մի շարք դարապետների, Զեննե Պողոսի, Հարություն Գարթալյի, Հովհաննես Մինեճյանի և այլոց խաղաղիտական դիրքորոշումներով⁷,

բ. արևելյան երաժշտական ավանդույթի վստահ ներկայությունը մեղանում, որ առկա է Թամբուրիստ Հարությունի գործունեությամբ⁸,

գ. եվրոպական երաժշտության տեսական մտածողությանն ու կուտակած փորձին հետևելու ձգտումը՝ արտացոլված, հատկապես, հայ կաթողիկե համայնքի ներկայացուցիչների՝ Նաչատուր Էրզրումցու⁹ և Մխիթար Սեբաստացու¹⁰ հայացքներում:

Արդեն XIX դարասկզբին այս միտումներն առաջացնում են զարգացման որոշակի միջանկյալ դրսևորումներ, որոնցում հստակ առանձ-

⁶ Հայոց պարմություն, հ. III, գիրք առաջին, Երևան, «Ջանգակ» հրատ., 2010, էջ 359:

Ա. Մուշեղյան, Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դարում, Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, գիտական հոդվածներ, պատ. խմբ. Տ. Շախկոյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 341-352:

⁷ Հայկական նոտագրության պատմության ու XVIII-XIX դդ. Կ. Պոլսի նշանավոր հայ երաժիշտների մասին տես Արիստակես քին. Հիսարլեան, Պարմություն հայ ծայրագրության եւ կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց (1768-1909), Կ. Պոլիս, Առևտրական Նոր տպարան Մ. Յովակիմյան, 1914:

⁸ Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1968.

⁹ Ն. Թահմիզյան, Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1966, № 11, էջ 66-74:

¹⁰ Ն. Թահմիզեան, Մխիթար Սեբաստացին եւ Վերանորոգության շարժումը հայ հոգևոր երգարվեստում, Բազմակէպ, 1977, № 1-2, էջ 205-214:

նանում են հայ ավանդականի նորոգչական ճյուղի և եվրոպական կողմնորոշման համադրման արտահայտություններ: Այդպիսին են, ըստ էության, Համբարձում Լիմոնջյանի (և այլոց) հիմնած Հայկական նոր նոտագրական համակարգը և դրա շուրջ ձևավորված տեսական դպրոցն առհասարակ: Փաստորեն, այդ դպրոցի օրինաչափ զարգացման արդյունքն է հայ առաջին կոմպոզիտոր Տիգրան Զուխաշյանը՝ որպես Համբարձում Լիմոնջյան – Արիստակես Հովհաննիսյան – Գաբրիել Երանյան՝ ուսուցիչ–աշակերտ հաջորդություն վերջին օղակը:

Արևելյան կողմնորոշումն էլ XIX դարում մեկ–երկու տեղ երևում է. առավել հիշարժան է Արմաշի դպրոցի ներկայացուցիչ Հակոբոս Այվազյանի ձեռնարկը¹¹: Սակայն ակնհայտ է, որ հայ իրականության մեջ այն զարգանալու ներունակություն այլևս չի դրսևորում: Այդուհանդերձ, զարմանալին այն է, որ այս՝ արևելյան կողմնորոշումը կմնա ձևավորվող հայ կոմպոզիտորական արվեստի ելակետային ընկալումների մեջ՝ արտահայտված «ամենավերոպական» և խոշոր հեղինակներից մեկի՝ Մակար Եկմալյանի հայացքներում: Դա, ակներևաբար, կարող է բացատրվել թե՛ ուսումնասիրությունների պակասով, թե՛ ուսական միջավայրում իր ուսուցիչների շրջանակում հայկականի վերաբերյալ տարածված ընդհանուր օրինատալ պատկերացումներով: Այդուհանդերձ, եթե XVIII դարում և հաջորդ դարի սահմանագծին վերը հիշատակվածները միայն միտումներ էին, ապա XIX դարի հայ կոմպոզիտորական դպրոցը ձևավորող հեղինակների, այս դեպքում՝ Եկմալյանի մոտ, դրանք արդեն հայեցակետ են կամ նույնիսկ երաժշտատեսական մոտեցումների հիմք և մեկնակետ: Ազգային, եվրոպական, արևելյանի այս կարգի «տեսականացումն» ու որոշակի բանաձևերի հստակեցումն այն հայտանիչն է, որ մասնանշում է հայ կոմպոզիտորական արվեստի ինքնաբուխ կամ զուտ ստեղծագործական տարերքի հիման վրա ձևավորման և ապա՝ քայլ առ քայլ տեսական վերամասնավորման և ազգայ-

¹¹ А. Айвазян, *Руководство по восточной музыке*, перевод с западноармянского, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1990.

Արևելյան միտումների ձևավորման մասին տես նաև՝ Հայոց պատմություն, հ. III, գիրք առաջին, էջ 147–148:

գային կոմպոզիտորական դպրոց ձևավորելու ճանապարհին հայ իրականությունը Կոմիտասի ժամանակներում արդեն հասուն էր ճիշտ նույն չափորոշիչներով:

Այլ խոսքով՝ դեռևս XVIII դարում առաջ եկած որոշ երաժշտական միտումներ XIX դարի կեսին հայ իրականության մեջ զարգացում ապրելով՝ վեր են ածվում գեղարվեստական փորձի. ի հայտ են գալիս ազգային երաժշտության վերաբերյալ ընդհանրական բնույթի տեսական դատողություններ, որ դեռ հստակ չեն, սկսում է ձևավորվել երաժշտատեսական ուսումնասիրությունների դաշտը, որ հետագա գիտական գնահատականների, տեսական ընդհանրացումների համար ճշգրտված արդյունքներ և մեթոդաբանություն պիտի ապահովեր: Այս նախադրյալները Կոմիտասի ժառանգության մեջ արդեն հիմք են հանդիսանում ոչ միայն հայտնագործություններով հարուստ գիտական բարձր մակարդակի, տեսական համակարգային բնույթի մոտեցումների և եզակի գեղարվեստական դրսևորումների համար, այլև վերաճում են ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կամ հայ դասական երաժշտության հայեցակարգի:

Մինչդեռ ակնհայտ է, որ հայ առաջին կոմպոզիտոր և հայ իրականության մեջ առաջին դասական օպերայի հեղինակ լինելը դեռ չի նշանակում «հայ երաժշտական թատրոնի» հիմնադիր լինել, ինչը, իր հերթին, կենթադրեր արդեն այն շրջանում հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի առկայություն, որի հիման վրա էլ պիտի ձևավորվեր «հայ երաժշտական թատրոնը»: Հակառակ դեպքում այն չէր կարող կոչվել «հայ» երաժշտական թատրոն, ազգային հայտանիշի որոշարկվածության բացակայության պատճառով: Այլ խոսքով՝ այդ երկու հասկացությունները շաղկապված են և առանց առաջինի՝ երկրորդն անհիմն է և փաստարկման կարիք ունի:

Բ. ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Կոմիտասի ժառանգությունն մեջ ազգային ընկալման մակարդակը, ձևն ու մոտեցումներն են, որ որոշիչ եղան պայմանավորելու նրա տեղն ու դերը Հայ երաժշտության պատմության մեջ՝ որպես Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր: Կոմիտասի ժամանակը՝ XIX–XX դարերի սահմանագիծը, Հայ իրականության մեջ ամենանպաստավոր պայմաններն էր առաջադրում ազգային գաղափարների վերելքի համար: Հատկապես ընդգծվում էր ինքնության հարցերի քննարկումը: Սակայն այդ դատողությունների մեջ Հայ արվեստի, մասնավորապես, երաժշտության ազգային բնութագրերը, հիմնականում, դիտարկվում էին այլ մշակույթների շրջապատում և գրեթե չտարբերակված¹³: Նկատված ընդհանրությունները, որ Կոմիտասի ժամանակակիցներին առիթ էին տալիս տարբեր մշակույթներ միմյանց հետ շփոթելու, անդամ տարածաշրջանային «չաղախ» ներկայացնելու, Կոմիտասի ուսումնասիրություններում արդեն դիտարկվում են որպես փոխազդեցությունների արդյունք, որոնք մշակույթները չեն զրկում ինքնութենական բնութագրերից, այլ նրանց գոյության և զարգացման ամենաբնական կերպն են ներկայացնում: Հայ իրականության մեջ ազգային փոխազդեցություններով հարստացնելու չափանիշ նախօրինակը նա տեսնում է Հայկական միջնադարի հզոր

¹³ Հմմտ. *Երգեցողությունը Սրբոյ Պարարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ծայսս ի ծեռն Մ. Եկմալեան, Յառաջաբան, Լեյպցիգ, «Բրոյտկոպֆ եւ Հերտէլ», Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1896:*

Կոմիտաս, *Երգեցողությունը Ս. Պարարագի, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Պետական հրատ., Երևան, 1941, էջ 138: Առաջին հրատ.՝ Արարապ, Էջմիածին, 1898, էջ 111–117:*

վերելքի ժամանակաշրջանում՝ V դարի հայերի մշակութային գործունեություն մեջ: Առհասարակ, ըստ Կոմիտասի՝ «ստերիլ» մշակույթներ չկան, դա նույնիսկ ծաղրելի է նրա համար: Բացարձակ անխառն մշակույթի օրինակը նա տվել է իրեն հատուկ սարկաստիկ ձևակերպումով. «[...] բայց, աշխարհի վո՞ր երաժշտությունն անխառն ու անապակ է, մեր գիտցածով միայն անասուններունը, վորոնք նույն ձայնն ու նույն յեղեվեջը կերգեն, զի փոխառություն չնորհք չունին»¹⁴: Հայերիս վրա հնարավոր ազդեցությունների մասին նույնպես նշելով՝ առավել հստակորեն այսպես է ձևակերպում իր դիրքորոշումն այս հարցի վերաբերյալ. «Ազգերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, վորովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ վոր չունի, ունեցողներեն, պետք զգացած ժամանակ, փոխ կառնե և կազգայնացնե»¹⁵: Ուստի ծայրահեղացված «մաքուր», «գտարյուն» մշակույթը, հետևապես՝ նաև Ֆետիշացված, «մաքուր» ազգայինը մերժելի են Կոմիտասի համար: Նրա կողմից ազգայինի դիտարկումը նպատակ ունի ազգերն իրար հետ չչփոթելու, այլ՝ ճանաչելու, դրանց ինքնությունական բնութագիրը հստակեցնելու, այլ ոչ՝ դրանք առանձնացված շերտավորելու կամ, առավել ևս՝ սանդղակավորելու, առանձնաշնորհյալ համարելու:

Ազգայինը մշակութային ընդհանրությունների և տարբերությունների համատեքստում դիտարկելը, փոխազդեցությունների և ինքնութենական յուրահատկությունների միջոցով բացատրելը XIX–XX դարերի սահմանագծին բացարձակապես նոր երևույթ էր հայ իրականության մեջ: Այս առումով Կոմիտասի մոտեցումներն արդեն իսկ եզակի էին հայ տեսական մտքի պատմության այդ փուլում:

Ազգայինը որպես ստեղծագործական և աշխարհայեցողական ելակետ՝ Կոմիտասի ժառանգության մեջ ունի հիմնավորման երկու առանցք: Եթե նրա ստեղծագործական և գիտական ժառանգության գրեթե ամբողջ հիմքերն ու նյութը հայ մշակույթի հարուստ շերտա-

¹⁴ Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնություն յերաժշտություն, <Ողբվածներ և ուսումնասիրություններ>, էջ 47:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 48:

վորումների վրա են խարսխված, ապա դրանց աշխարհայեցողական իմաստավորումը, ազգային մշակույթը կարևորելու կանխադրույթը, գեղարվեստական օտեղծագործության համար այն ելակետային դիտարկելը և գիտական հարթության մեջ դրա «տեսականացումը» պայմանավորված են XVIII–XIX դարերի եվրոպական մշակութային միջավայրի ազդեցությամբ¹⁶:

Երևույթի դիտարկումը եվրոպական մշակույթի պատմության մեջ սերտորեն առնչվում է ռոմանտիզմի զաղափարախոսության, հատկապես գերմանական արվեստի պատմության նախառոմանտիկական փուլի և ռոմանտիկական դպրոցների հետ¹⁷: Թվում է՝ հակասական է հայ իրականության մեջ ազգային ընկալումը եվրոպական, որ նույն է, թե վերազգային իրողություններով հիմնավորելը կամ նույնիսկ պայմանավորելը: Սակայն, եվրոպական իրականությունից եկող միտումներով հիմնավորված ազգային ընկալման համար տիպական օրինակ կա ռուսական հասարակական մտքի պատմության մեջ: «Արևմտականների» (*западники*) համեմատ խիստ ուրույն և ազգային զարգացման՝ եվրոպականից տարբեր դիրքերից հանդես եկող «Սլավյանոֆիլները» (նաև *почвенники*), ըստ էության, ներկայացնում էին եվրոպական (գերմանական) ռոմանտիզմի ճյուղավորումներին մեկը՝ ««Իրեն գտնելու» կրքոտ պոռթկումից ծնված»¹⁸:

¹⁶ Գերմանական միջավայրում 1871 թվականին միացյալ պետականության ձևավորման, Բեռլինի Ֆրիդրիխ–Վիլհելմ կայսերական համալսարանում XIX դարի վերջին տարածված ազգային գաղափարների, ապա և Կոմիտասի դասախոսների աշխարհայացքում ազգային մտածողության, Կոմիտասի վրա դրանց հնարավոր ազդեցության մասին 2016 թվականին «Կոմիտաս» միջազգային գիտաժողով–փառատոնի շրջանակներում ներկայացրել է Ռեգինա Ռանդհոֆերը: Տե՛ս R. Randhofer, Komitas and Berlin Musicology, in: *Komitas and Medieval Music Culture*, Komitas Museum–and Berlin Musicology, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2016, p. 12–20.

Այստեղ մենք փորձել ենք այլ տեսանկյունից և տեսական մոդի պատմության այլ ձևաչափով դիտարկել Կոմիտասյան աշխարհայացքի համաբնույթը որոշ հանգույցներ:

¹⁷ Այս հարցերի արծարծմամբ ելույթ ենք ունեցել Հալլե–Վիտենբերգի Մարտին Լյութեր համալսարանում, 2019 թվականի հոկտեմբերի 8–10-ը կայացած «Կոմիտաս» միջազգային գիտաժողով–փառատոնի շրջանակում:

¹⁸ Ю. Лотман, Современность между Востоком и Западом, *Знамя*, № 9, Москва, 1997. <http://www.philology.ru/literature2/lotman-97.htm>

Ազգային կոմիտայան ընկալումներում եվրոպական տեսական մտքի հետքերը երևում են եվրոպական մշակույթի պատմությունից Կոմիտասի բերած կոնկրետ օրինակներով¹⁹, նաև այն զուգահեռներով, որ առկա են Յոհան Գոտֆրիդ Ֆոն Հերդերի համամասն հայացքների հետ: Ժողովրդական երգը կարևորելուց զատ՝ դրանցից մեկ օրինակ է այն, որ Հերդերը, հենվելով Շառլ Լուի դը Մոնտեսքյոյի հայացքներին, մարդկային ցեղի ողջ բազմազանությունը, ի շարս այլ հակազդող ուժերի, շաղկապում է կլիմայի հետ. «*Իհարկե, մարդիկ փափուկ կալ են կլիմայի ձեռքում, բայց մատները ստեղծում են այնքան բազմապիսի ձևեր, իսկ հակազդող օրենքներն էլ այնչափ շատ են, որ հավանաբար սոսկ մարդկության հանճարն ինքը կարող է համազորել այդ բոլոր ուժերը*»²⁰: Մյուս կողմից՝ Հերդերն առաջարկում է ստեղծել «գեոգրաֆիկ անբյուրեղ» և հետևել, թե իր հիմնարար սկզբունքներով ինչպես է գործում «բնության ջերմոցը», որով և կբացատրվի մարդու հոգևոր ու մտավոր կառույցը²¹: Կոմիտասն ազգային մշակույթի արտահայտություններից մեկը՝ երգերաժշտությունը, նույնպես պայմանավորում է շրջակա միջավայրի ու բնաշխարհի թողած ազդեցությամբ. «*Ի՞նչ ե ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ ե նյութ տալիս ազգային ժողովրդական յերգերին: Արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, [...]»*²² կամ «*Վերջապէս գեղջուկ երգերը տեսակ տեսակ ասուն հայելիներ են, որոնք զատ զատ, իրենց ծնունդ առած վայրերուն դիրքը, կլիման, բնութիւնը եւ կեանքը կանդորադարձնեն*»²³: Իր «Մի թուռցիկ

¹⁹ Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն յերաժշտություն, էջ 49:

²⁰ И. Г. Гердер, *Идеи к философии истории человечества* (J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*), перевод и примечания А. В. Михайлова, изд. «Наука», Москва, 1977, с. 178.

²¹ Там же, с. 25.

²² Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական և յեկեղեցական յերգերը, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 9:

²³ Կոմիտաս Վարդապետ, Ձեռաց տետրակ հայ սրբազան եւ գեղջուկ համերգի, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ» հրատ., 2007, էջ 73:

ակնարկ հայ երաժշտութեան վերայ» հոգւածին հետեյալ բնաբանն է դրել. «Բնութիւնը մի բառարան է ժողովրդի համար, /<1 անընթ. > երաժշտական/ ժողովրդական երգերը բնութեան երեւոյթների եւ պատկերների մի անվերջ բառարան է»²⁴:

Որքան էլ զարմանալի թվա, եվրոպական գաղափարաբանական զարգացումների հայեցակետից կարող են բացատրվել նաև Կոմիտասին այդքան բնորոշ միջնադարյան անդրադարձները: Մի կողմից, իհարկե, Կոմիտասի համար բնավ պատահական չէ հայ միջնադարյան մշակույթին անդրադառնալն ու վերիմաստավորել՝ պայմանավորված հոգեւորական և, ընդհանրապես, հայեցի դասական կրթություն ստացած մտավորական լինելու հանգամանքով, քանի որ հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի պատմութեան մեջ միջնադարյան ժամանակափուլը հայ հոգեւոր երգարվեստի ոլորտն է հղում: Սակայն, մյուս կողմից, արդյո՞ք դա այն հայեցակետի արտահայտութիւնն է նաև, որով միջնադարը, այսպես ասած, «արդարացւեց» XVIII–XIX դարերի սահմանագծին գերմանական միջավայրում ձևավորված նոր գաղափարական հոսանքների մեջ, ի հակադրութիւն, օրինակ, լուսավորիչների: Մասնաւորապէս որ փոխադրեցութիւնների և ինքնութեանական յուրահատկութիւնների մասին խոսելիս Կոմիտասն ինքն է համադրում հայկական միջնադարի օրինակը «արեւմտյան» ազգերի մշակութային իրողութիւններին²⁵: Եվ ավելին, Կոմիտասի թե՛ դիտական, թե՛ գեղարվեստական, և թե՛ կատարողական արվեստի ժառանգութեան մեջ հայ ժողովրդական ու հոգեւոր մշակույթները լծորդված են դիտարկվում:

Ժողովրդական երգ, «նմանակում», մշակում

Այն, որ ժողովրդական երգի հանդեպ Կոմիտասի բացառիկ վերաբերմունքը նաև եվրոպական այսպիսի ծագումնաբանութիւն ունի, հիմնավորվում է իրենից առաջ հայ իրականութեան մեջ ժողովրդական

²⁴ Կոմիտաս Վարդապետ, Մի թոռցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտութեան վերայ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 219:

²⁵ Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրոյն յերաժշտութիւն, էջ 49:

երգերի նկատմամբ ոչ այդչափ տարբերակված հետաքրքրությունը: Այսինքն՝ ժողովրդական երգը հավաքվում, հրատարակվում, մշակվում էր ի շարս մշակույթի այլ շերտերի արտահայտությունների, ասինք, քաղաքային հայրենասիրական երգերի հետ գրեթե հավասար: Կամ եթե հատուկ վերաբերմունքի էր արժանանում կոմպոզիտորների կողմից, ապա առանց գաղափարական և հետազոտական հիմնավորման: Կոմիտասի մոտեցումն էականորեն տարբեր է:

Ռոմանտիզմի և ազգային գաղափարաբանություն կապը բազմաշերտ է²⁶, և դրանով էլ պայմանավորված էր ազգային ինքնագիտակցություն և ազգային գիտակցման վերելքը թե՛ եվրոպական, թե՛ «մերձավրոպական» մշակույթներում: Ռոմանտիզմի և ազգային այդ բարդ շաղկապվածությունը մեզ հետաքրքիր է, հատկապես, ժողովրդական արվեստի հանդեպ ընդգծված արտահայտությունը: Կոմիտասի ժառանգությունը մեջ որևէ գաղափարական, տեսական հարցի քննարկման համար դա ինքնին կարևոր տեսանկյուն է:

Ազգային ընկալման համատեքստում դեռևս XVIII դարի վերջերին գերմանական իրականությունը մեջ ձևավորվեց խիստ ուշադիր վերաբերմունք ժողովրդական երգարվեստի, բանահյուսության տարբեր դրսևորումների հանդեպ: Մասնավորաբար, Յ. Հերդերի կողմից²⁷ արմատավորված այդ մոտեցումը գնահատվեց որպես ժողովրդական երգի միջոցով ազգերի տարբերակման սկզբունքներից մեկը: Այս իմաստով հատկանշական է նաև Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ Հեգելի գնահատականը: Նրա դիրքորոշումը ժողովրդական երգի հանդեպ թեև «բացարձակ» չէ, սակայն նաև այս՝ մեզ համար կարևոր ազգային ընկալման առումով ընդգծում է դրա մեծ նշանակությունը: Իր «Էսթետիկայում» («Դասախոսություններ գեղագիտության մասին», „Vorlesungen über die Ästhetik“) խոսելով գեղարվեստական ստեղծագործության ձևավորման մակարդակների,

²⁶ А. С. Дмитриев, Немецкая литература: Романтизм (гл. 3, Поздний романтизм), *История зарубежной литературы XIX века* (под ред. Н. А. Соловьевой), Москва, изд. «Высшая школа», 1991, с. 34–113.

²⁷ *The Cambridge Modern History*, vol. 10, Cambridge, The University Press, 1907, p. 385–386. <https://archive.org/details/cambridgemodhist10actuoft/page/n7/mode/2up?q=v.+X>

քնարերգության, քնարական պոեզիայի մասին՝ ժողովրդական երգի վերաբերյալ, մասնավորաբար, նկատում է. «Նախ, ժողովրդական բանաստեղծության արտահայտման քնարական կերպը. նրանում հիմնականում դրսևորվում են տարբեր ազգերի բազմապիսի առանձնահատկություններ: Այդ պատճառով, մեր ժամանակների բազմակողմ հետաքրքրություններից ելնելով, այդպես անդադրում հավաքում են ամեն տեսակ ժողովրդական երգեր, որպեսզի կարողանան ճանաչել բոլոր ժողովուրդների յուրահատկությունները, զգալ և վերապրել: Հերդերն արդեն շատ բան է արել դրա համար, իսկ Գյոթեն՝ ժողովրդական պոեզիայի իր ինքնուրույն նմանակումներում կարողացել է այդ ժանրի տարատեսակ երկերը մոտեցնել մեր ընկալումներին»²⁸:

Հեգելյան այս ձևակերպման ճշմարտացիությունն ու բազմակողմանիությունը փաստվում է ողջ XIX դարի եվրոպական արվեստում երևացած տարբեր արտահայտություններով և XX դարում նաև դրանց հզոր արձագանքներով: Ազգային ինքնահատուկ բնութագրերի ճշգրտման ճանապարհին ժողովրդական երգի ունեցած կարևորությունն արվեստում դրսևորվեց «ժողովրդական բանաստեղծության» ժողովածուների ստեղծմամբ, բազմաթիվ կոմպոզիտորների արվեստում ժողովրդական երգերի մշակումներով կամ էլ ժողովրդական մեղեդու, դրա ինտոնացիոն բառապաշարի, այլ դեպքերում՝ նաև բանաստեղծական աշխարհի, մտածողության տարատեսակ արտահայտությունների վերարծարծումներով:

Կոմիտասի դեպքում, բացի այն, որ ժողովրդական (նաև հոգևոր) երգի հավաքման և ուսումնասիրման հիման վրա է կառուցվում նրա արվեստի և գիտական ժառանգության ներքին ողջ տրամաբանությունը, ժողովրդական երգի վրա է հենվում նաև հայ ժողովրդի ինքնութենական հարացույցի երաժշտական ցուցիչի հստակեցումն ու հաստատումը: Կոմիտասի մոտեցումը դրանով արդեն իսկ զուգահեռական է վերն ասվածին. նպատակամետ է հենց եվրո-

²⁸ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Werke in 20 Bänden und Register, Bd. 13, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2007, S. 1288–1289.
Նաև՝ <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>

պական միջավայրում Հայ ժողովրդին ներկայացնել իր իսկ երգով: Այսինքն՝ Կոմիտասն ունի Հեգելի նկարագրածին նույնական մոտեցում. «[...] մեր թե՛ եկեղեցական եւ ժողովրդական երգերը դեռ նոր են ելնում եւրոպական բեմերի վերայ եւ դեռ նոր ենք ծանոթացնում մեր զգացմունքի՝ վարքի բարքի ճշգրիտ պատկեր տուող ազգային երգերին [...]»²⁹: Սրանով արտացոլվում է թե՛ այն, որ Հայ ժողովրդական (նաև հոգևոր) երգերը Հայ ժողովրդի «զգացմունքի՝ վարքի բարքի ճշգրիտ պատկեր տուող» արտահայտություններ են, թե՛ նաև այն, որ դրանք պետք է բարձրացնել եվրոպական բեմեր՝ մեր ժողովրդին ճանաչելի դարձնելու նպատակով. ճիշտ այն հիմքն ու նպատակը, ինչը ձևակերպել էր Հեգելը, դեռևս Հերդերի ժամանակներից ժողովրդական երգի հանդեպ Եվրոպայում աճող հետաքրքրությունների վերաբերյալ:

«Գրոհ և փոթորիկ» գրականության շրջանում սկզբնավորված այս մոտեցումները հետագայում ժառանգեցին գերմանական ռոմանտիկական դպրոցները: Ռոմանտիկների երկրորդ ալիքի (երիտասարդ սերնդի) Հայդելբերգյան դպրոցի (1806–1808 թթ.) ներկայացուցիչների ժառանգության մեջ երևացած որոշ արտացոլումներ դարձան արվեստում խոր ակոս բացող երևույթ³⁰: Ավստրոգերմանական երաժշտության պատմության մեջ «ժողովրդական բանաստեղծության» դերի տեսանկյունից բացառիկ է Լյուդվիգ Ախիմ ֆոն Արնիմի և Կլեմենս Բրենտանոյի կազմած «Տղայի կախարդական եղջերվափողը» («Տղայի կախարդական եղջուրը», „Des Knaben Wunderhorn“, Հատ. I, 1806 թ., Հատ. II և III, 1808 թ.) ժողովրդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի տեքստերի ժողովածուն: Եթե դեռևս Հերդերի հրատարակած ժողովրդական տեքստերն արդեն շրջանառու դարձան ռոմանտիկական երաժշտական արվեստում, որի ամենավառ օրինակներից է նույն Յոհան Վոլֆգանգ ֆոն Գյոթեի վերամշակմամբ դանիական մի լեգենդի („Elveskud“) «Անտառի արքան» („Erlkönig“) բալլադի շուբերտյան մարմնավորումը, ապա «Հայդելբեր-

²⁹ Կոմիտաս Վարդապետ, *Նամականի*, աշխատասիրութեամբ Գորգէն Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2009, էջ 81:

³⁰ *The Cambridge Modern History*, vol. X, p. 401–402.

գլխի ժողովածուի» երաժշտական արձագանքն էլ ավելի մեծ եղավ: Ահա ավստրիացիներմանական երաժշտարվեստի նշանավոր ներկայացուցիչները հակերը ցանկը, կոմպոզիտորներ, որոնք մեկ կամ ավելի տեքստերի կիրառմամբ անդրադարձել են այդ ժողովածուին՝ Կառլ Մարիա Ֆոն Վեբեր, Ֆելիքս Մենդելսոն Բարտոլդի, Ռոբերտ Շուման, Յոհանես Բրամս, Անտոն Բրուքներ, Ռիխարդ Շտրաուս, Մաքս Ռեգեր, Առնոլդ Շյոնբերգ, Անտոն Ֆոն Վեբերն³¹: Առանձին կերպով ընդգծվում է ուշ ռոմանտիզմի խոշոր ներկայացուցիչներից Գուստավ Մալերի անունը, որի արվեստում այնքան կարևոր դեր կատարած երգաչափերից մեկն ամբողջությամբ, մյուսը՝ մասամբ, հենվում են «Տղայի կախարդական եղջերվափողը» ժողովածուի վրա:

Այն, որ Կոմիտասն առնչակից էր այս միտումներին, կասկածից վեր է: Վազնեդյան արվեստի հանդեպ իր ունեցած հետաքրքրությունը³² զուգահեռ, Կոմիտասի ուսումնասիրած խնդրին սերտ առնչություն ունեցող կրթակարգերն ու իր ուսուցիչների գեղադրական հայացքները, գիտական հետաքրքրություն դաշտերը դրա վկայությունն են³³: Դրա հավաստումն են Կոմիտասի բեռլինյան ուսումնառության շրջանի ռոմանսները, որ հիմնականում ստեղծված են գերմանական ռոմանտիկների տեքստերով: Ռոմանսներն էլ, իրենց երաժշտական մտածողությամբ, դեռևս կարող են դիտարկվել գերմանական ռոմանտիզմի համատեքստում³⁴:

Որպես ժողովրդական բանաստեղծական արվեստի ժողովածու՝ մեզանում նույն միտումների արտահայտություն կարող են համարվել նաև Կոմիտասի՝ Մանուկ Աբեղյանի հետ համատեղ հրատարակած

³¹ Ամբողջական ցանկը կարելի է գտնել հետևյալ ինտերնետային կայքում.
https://www.lieder.net/lieder/show_poems_in_group.html?CID=3367

³² Հմմտ. Գ. Գյոդակյան, *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 27-28:

«Վազնեդ-Կոմիտաս» հարցերի շրջանակին է վերաբերում նաև՝ Լ. Սահակյան, Ռիխարդ Վազնեդ և Կոմիտաս Վարդապետ, *Պարամբանասիրական հանդես*, 2013, № 2, էջ 165-173:

³³ Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական*, հատ. 2, Երևան, ՀԱՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 27-29:

³⁴ Տ. Շախկույան, *Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899)*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2014, էջ 91-100:

«Հազար ու մի խաղ» հիանյակները³⁵: Հետագայում այդ աշխատանքն ընդլայնելով, որպես տեական ուսուցմանսիրուծյուններ շարքունքում ձևավորված մի ծավալուն ժողովածու-ուսուցմանսիրուծյուն, Մ. Աբեղյանը հրատարակեց իր «Ժողովրդական խաղիկները»³⁶:

Ընդհանուր առմամբ, սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Ֆոլկլորի ընկալումը, որպես ազգային մշակույթի զարգացման հիմք, ուսմանտիկական գաղափարաբանուծյան կարևորագույն դրսևորումնեքից էր, որն այդ ուղղուծյան կոմպոզիտոր չլինելով հանդերձ ժառանգել էր նաև Կոմիտասը: Տեղին է հիշել հայ երաժշտուծյան ապագայի մասին գեղագիտական բնուծյթի այն բանավեծը, որ Կ. Պուսում վարել են Դանիել Վարուծյանը, Կոստան Զարյանն ու Կոմիտասը: Որպես ապագայի հայ երաժշտուծյան հիմք՝ նախորդ երկուսի առաջ քաշած «Հայկյան» արվեստին (երեքի նկատի ունենին հեթանո-

³⁵ Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, խմբ.՝ Կոմիտաս Վարդապետ և Մանուկ Աբեղյան, Վաղարշապատ, տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, առաջին յիսնեակ՝ 1904, երկրորդ յիսնեակ՝ 1905:

Այսօր կարիք չկա դրանք դիտարկելու որպես դիավածով առանց երաժշտական բաղադրիչի հրատարակված երաժշտաբանաստեղծական ժողովածուներ, առավել ևս՝ հավելել «պական» երաժշտական նյութը, նույնիսկ, եթե Կոմիտասն այդ ժողովածուները երգարանի վերածելու մտադրություն է ունեցել: Խոսքը Ա. Ծահնագարյանի «վերակազմած» ժողովածուի մասին է («Հազար ու մի խաղ», ժողովրդական երգերի ժողովածու, Երևան, «Մշակութային վերածնունդ», 2015: Այդ առթիվ տես նաև՝ «Հայ քնար. միածայն, գեղջուկ երգերի Ա. Գրանեակ, գրի առու Կոմիտաս Վարդապետ», նմանահանություն, վերջաբանը՝ Մ. Մուշեղյանի, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2019): Այս հիանյակները երգարան կազմելու ճանապարհին կամ դրանից առաջ բանաստեղծական կարգաբերված հիմք ստեղծելու ինքնուրույն աշխատանք են ներկայացնում, որն իր հիմնավորումներն ունի դեռևս XVIII դարի գերմանական իրականության մեջ: Ուրիշ խոսքով, դրանք ընկալվում էին որպես արդեն ավանդույթ ունեցող, լիովին իմաստավորված, ամբողջական և ինքնուրույն արժեք և երաժշտական բաղադրիչի գրանցում կարող էին նույնիսկ չպահանջել: Հայկական միջավայրում նույնպես, XX դարակազբին արդեն եզակի չէին առանց մեղեդիների գրանցման, սոսկ բանաստեղծական տեքստերից կազմված երգարանները:

Տես Մ. Աբեղյան, «Իշողություն Կոմիտասի մասին, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին (կազմեց՝ Գ. Գասպարյան), Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 68-69: Հմմտ. առաջին հիսնյակի՝ Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի գրած «Ծանոթությունը», նշվ. հրատ., էջ 67-68:

³⁶ Մ. Աբեղյան, ժողովրդական խաղիկներ, գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխակներով. մասնակի աշխատակց. Կոմիտասի, Երևան, Հայպետհրատ, 1940:

սական շերտերի այն վերակերտումն ու զեղազիտական հայեցակետն ընդհանրապես, որ Դ. Վարուժանի պոեզիայում հասավ իր բարձրակետին) Կոմիտասը հակադրել է ժողովրդական բանահյուսության առաջնայնությունը³⁷: Թեև, որոշակի տեսանկյունից դիտարկելիս՝ մյուս տեսակետն էլ կարող է հանգել նույն՝ ռոմանտիկական գաղափարական ակունքներին: Ապագայի արվեստի մասին վկայություն է նաև Կոմիտասի այս ձևակերպումը. «*Իսկապէս ապագայ երաժշտութեան ուսումնասիրութեան հիմքը պէտք է դառնայ ժողովրդական երաժշտութիւնը (իւրաքանչիւր ազգային երաժշտութեան համար իր ժողովրդական երգը)*»³⁸:

Գերմանական ռոմանտիզմի և Հեգելի վերոհիշյալ ձևակերպումների արձագանքները հայ իրականության մեջ կարող են դիտարկվել նաև այլ հարթությունից: Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Եղիշե Չարենցի և այլոց ժառանգության մեջ ժողովրդական արվեստի տարբեր (այդ թվում՝ նաև ժողովրդապրոֆեսիոնալ) շերտերի բնութագրերին հարազատ ոճավորումներն արդյո՞ք չեն կարող դիտարկվել հենց Գյոթեի ստեղծագործության մեջ ժողովրդական արվեստի՝ Հեգելի հիշատակած «նմանակումների» (Nachbildungen), դրանց թողած ազդեցությունների հունի մեջ: Թվում է, եթե ոչ ազդեցությունը, ապա, առնվազն, զուգահեռականությունն ակնհայտ է:

Մյուս կողմից՝ Հեգելի այդ մոտեցումներում առաջ է մղվում մեկ այլ ընկալում ևս, որն արդեն «նմանակում» ձևակերպման շրջագծում կարող է հասկացվել որպես ժողովրդական արվեստի «մշակում» կամ գոնե այն, ինչը հետո անվանվեց «մշակում»՝ որպես արվեստի պրոֆեսիոնալ ճյուղերին հատուկ ստեղծագործության լիարժեք արտահայտություններից մեկը:

³⁷ Այս բանավեճի մասին կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանին պատմել է ինքը՝ Կ. Զարյանը:
Հմտ. Տ. Մանսուրեան, Կենսանորոգ ոգի, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդածներ, Երկու գրքով, գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչեց» հրատ., 2005, էջ 9–10:

³⁸ Կոմիտաս Վարդապետ, Մի թոուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտութեան վերայ, էջ 226:

Մշակման հարցը, մասնավորաբար, կոմիտասյան ժառանգությունն առնչությամբ, արդի հայ երաժշտական իրականություն մեջ հաճախ երևացող, նույնիսկ շահարկվող բովանդակություն ունի այն համատեքստում, թե մշակումը կոմպոզիտորական լիարժեք ստեղծագործություն չի կարող համարվել: Հարցը երբեմն արծարծվում է իբրև ժողովրդականի «պաշտպանություն» դիրքերից, երբեմն Կոմիտաս-հեղինակի իրավունքներն իր արվեստի հանդեպ թուլացնելու, «կասկածի տակ առնելու» և դրանով իսկ այդ արվեստն ազատորեն «տնօրինելու» նկատառումով, երբեմն էլ հարցին խորքային կերպով չտիրապետելու, երևույթը չճանաչելու՝ տգիտության հետևանքով:

Այն, որ հայ իրականությունը Կոմիտասից առաջ՝ դեռևս XIX դարի երկրորդ կեսին ժողովրդական երգի կոմպոզիտորական մշակումը որպես լիարժեք, ինքնուրույն և պրոֆեսիոնալ ստեղծագործություն արդեն արձանագրել էր, փաստ է: Ուրեմն, *կոմպոզիտորական արվեստի այս ժանրին* դիմելն այլևս ավանդույթ էր մեզանում (Կարա-Մուրզայի, Եկմալյանի և այլոց ստեղծագործությամբ արտահայտված), որը, թեև, ռուսական միջավայրով միջնորդավորված՝ եվրոպականի արտացոլանքն էր, վստահաբար: Մյուս կողմից՝ Կոմիտասի եվրոպական կրթությունը, իր ստեղծագործական մոտեցումների տեսական հիմնավորումների մշակումն ու ազգային ինքնութենական հարցերի համատեքստում այդ համալիրի գիտակցումը հղում են գերմանական միջավայրին: Մատնանշում են գերմանական ռոմանտիկական գաղափարաբանությունն ու դրա դպրոցներից, նաև հեգելական գաղափարների առանցքային օջախներից մեկը՝ Բեռլինի կայսերական համալսարանը: Ուստի, *մշակումը, որպես ազգային կոմպոզիտորական արվեստի առանցքային ժանր*, Կոմիտասի կողմից ընտրվել է թե՛ մեզանում այն ժամանակ արմատացող ավանդույթի, թե՛ իր գեղարվեստական-տեսական հայացքների ուժով: Եվ մեր կողմից Հեգելին հղելը, բնավ, տեսական հայեցում չէ, եթե նկատի ունենանք XIX դարավերջին նրա հայացքների, դրանց տարատեսակ դարձ դարձումների գրեթե համընդհանուր տարածվածությունը: Կոմիտասի օրերին դրանք արդեն ներհյուսված էին ավստրոգերմանական երաժշտագիտական մտքի զարգացմանը՝ թե՛ երաժշտության պատմության ընկա-

լուծմաների ելակետային նշանակությունը (օր. Ֆրանց Բրենդել), թե՛ որոշ գեղազիտական հիմնադրույթների, թեկուզև, քննադատական ընկալումներով (օր. Էդուարդ Հանսլիկ): Եվ հետո՝ հեգելյան հայացքներին ծանոթ լինելը պատահական է՝ էր կարող համարվել Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայական բաժնի շրջանավարտի համար, որպիսին Կոմիտասն էր (տեղին է նշել, որ Հեգելի «Էսթետիկան» կամ գեղազիտություն վերաբերյալ դասախոսությունները հենց վերջին՝ բեռլինյան շրջանին են պատկանում): Վերջապես, եթե անգամ համարենք, որ Կոմիտասի ուսումնառության տարիներին Ֆրիդրիխ Վիլհելմ կայսերական համալսարանի փիլիսոփայական բաժնում իսպառմուռացել էին այդ հաստատության՝ այն ժամանակ արդեն համաեվրոպական հռչակ վայելող պրոֆեսոր և ռեկտոր Հեգելին, և եթե նրա գեղազիտական հայացքների մասին Կոմիտասը է՛ր կարող կարդալ կամ լսել իր՝ ընդգծված ազգային կողմնորոշում ունեցող երաժշտությունաբան դասախոսներից, ապա անգամ այդ դեպքում միջնորդավորված կերպով նա հաղորդակից էր հեգելյան հայացքներին՝ եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում նաև դրանցով արմատավորված երաժշտական ժանրերից մեկի՝ *ժողովրդական երգի մշակումների (Հեգելի ձևակերպումներում՝ ժողովրդական բանաստեղծության առավել անկախ կամ ինքնուրույն նմանակումների, վերամշակումների) միջոցով*: Իր հերթին, գաղափարական ողջ հետնախորքով հանդերձ՝ եվրոպական կոմպոզիտորական ավանդույթը ևս Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ *ժողովրդական երգի մշակում* ժանրի որդեգրման առանցքային հիմնավորումներից է:

Հեգելի «Էսթետիկայի» վերը հիշատակված դրվագում շարունակում ենք կարդալ. «[...] Գյոթենն նույնպես գիտեր՝ մեր առավել ինքնուրույն նմանակումներում ինչպես մոտենալ այդ ժանրի խիստ տարբեր գործերին: Սակայն լիովին կարելի է ապրումակցել միայն սեփական ազգի երգերին և որքան էլ մենք՝ գերմանացիներս, կալոյանանք յուրացնել տարաշխարհիկ նյութը, այդուհանդերձ, որոշ ժողովուրդների ներքին կյանքի երաժշտության վերջին հնչյունները միշտ մնում են ինչ—որ օտար մի բան (մեզ համար) և դրանք վերամշակման կարիք ունեն, որպեսզի ձեր սեփական զգա-

ցողունթյուններին հարազատ հնչյունը դրանցում արձագանքի: Սակայն այն օտար ժողովրդական երգերում, որ Գյոթեն բերել է մեզ, դա արել է այնքան խմաստավորված ու գեղեցիկ կերպով, որ դրանց հատուկ և ինքնատիպ բնույթը պահպանել է անխաթար, ինչպես, օրինակ, մորլակյան պոեզիայից Ասան Աղայի ազնվազարմ կանանց ողբում³⁹»⁴⁰: Այստեղից հստակ է, որ օտարներին միշտ ինչ-որ չափով խորթ մնացող ժողովրդական երգն ու բանը բանաստեղծական «առավել ինքնուրույն նմանակման օգնությամբ», այսինքն, կարող ենք հասկանալ՝ մշակման միջոցով, և՛ պահպանում է կամ պետք է պահպանի իր յուրահատկությունները, և՛ դառնում է համամարդկային կամ, առնվազն, վերազգային ընկալման գեղարվեստական արժեք:

Մշակումների կոմիտասյան ընկալումը նույնական է ասվածին: Արշակ Զոպանյանին 1906 թվականին գրած նամակում Կոմիտասը, քննարկելով Փարիզում կայանալիք համերգի մանրամասներն ու իրականացվելիք աշխատանքները, գրում է.

«Սիրելի՛ բարեկամ,

Երեկոյթի վեճ գաղափարն ինձ այնպես է ոգեւորել, որ գրչովս արտայայտել չեմ կարող. մի բազմակողմանի բան անենք, ուր երեւայ Հայի մտածող եւ զգացող ոգին: Ես այսպէս եմ մտածել: Որպեսզի հայ երաժշտութիւնը լաւ ըմբռնեն, նախքան երեկոյթը կազմելը մի դասախօսութիւն անել հայ ժողովրդական երաժշտութեան մասին ընդհանրապէս եւ մասնավորապէս էլ եղանակների կազմութեան մասին, ապա նոյնը՝ ժողովրդական երաժշտութիւնը ցոյց տալ արդի գեղարուեստական միջոցներով բազմաձայնի վերածած...»⁴¹: Այս դրվագից «Հայի մտածող եւ զգացող ոգուն», կամ իր մեկ այլ

³⁹ Հեգելի «Էսթետիկայի» անգլերեն թարգմանության հրատարակիչները հիշատակվող երկի կապակցությամբ հղում են Գյոթեի «խառը բանաստեղծությունները» („Vermischte Gedichte“): Երկը Գյոթեն մշակել է՝ քաղելով Հերդերի ժողովրդական երգերի ժողովածուից: Այն սերբա-խորվաթական ֆոլկլորի արտահայտություն է, և Ասան Աղան էլ՝ սերբական հերոս: Տե՛ս *Aesthetics. Lectures on Fine Art by G. W. F. Hegel*, translated by T. M. Knox, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 1124, ref. 1.

⁴⁰ G. Hegel, op. cit., S. 1289.

⁴¹ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 95:

ձևակերպմամբ՝ «ցեղի ոգուն» դեռ կանդորադառնանք. այն, որ դասախոսությունն ու համերգ-դասախոսությունը հայ երաժշտական մշակույթին ծանոթացնելու Կոմիտասի կիրառած հիմնական ձևաչափերից է, պարզ է և այստեղ էլ՝ նույն նպատակին ծառայող «բազմակողմանի» նախազօծի բաղադրիչ: Դա մատնանշում է «յուրացման» միևնույն գործառույթը, որ կարևորել էր Հեգելը: Սակայն Կոմիտասը հայ ժողովրդին և նրա ոգին ընկալելի դարձնելու մտադրությամբ հարկ է համարում ժողովրդական երգը ներկայացնել ժամանակակից արտահայտչամիջոցներով և բազմաձայնված: Այսինքն՝ նկատի ունի մշակումը, *վերակերպումը*, *վերամշակումը* (Հեգել), որում արդի գեղարվեստական, բազմաձայն արտահայտչամիջոցներով այն «թարգմանելի» է դառնում օտարներին: Նպատակն ու միջոցի ընտրությունն ուղղակիորեն համընկնում են Հեգելի նկարագրած «նմանակմանը»⁴² կամ «վերամշակմանը» և դրա դերին:

Հեգելի դիտարկումներում բացահայտվում են նաև ժողովրդական նախատիպի և դրա *մշակման* տարբերությունները, որ կարող են բացատրել ժանրի մշակման էությունը և նրա կարևորությունը հատկապես ազգային դպրոցների կայացման փուլում: Հեգելը ժողովրդական երգը համարում է արվեստի նախնական փուլի այնպիսի արտահայտություն, որում ժողովրդի ընկալումներն ունեն ընդհանուր, անմիջական, ուղղակի արտահայտություն: Դրանցում անհատը դեռևս առանձնացված չէ թե՛ ժողովրդից, թե՛ իր անհատական ապրումներով ու հույզերով, թե՛ կրթությամբ ու կարողություններով, և թե՛ գեղարվեստական աշխարհայացքով: Ժողովրդական արվեստում, ըստ նրա, անհատը տարրալուծված է արվեստի գործի մեջ⁴³: Այսինքն՝ միասնություն է կազմում ժողովրդի հետ. «Որպես

⁴² Հարկ է նկատել, որ «Նմանակում» (սկզբում, *die Nachahmung* կամ *die Nachbildung*, *Imitation*) ասելով կարող էր հասկացվել, առհասարակ, ստեղծագործություն, գեղարվեստական երկ: Հմմտ. *The Poetics of Aristotle*, Edited with Critical Notes and a Translation by S. H. Butcher, Fourth Edition, London, Macmillan and Co., Limited, 1922, p. 7.

⁴³ Հմմտ. G. Hegel, op. cit., S. 1289.

Ի դեպ, առիթ ունեցել ենք հենց այս տեսակետից դասակարգել հայ երաժշտական մշակույթի ավանդական երեք ճյուղերի բաժանումը: Ժողովրդական, ժողովրդա-

այդպիսի անբաժան միասնությունն նախապայման՝ անհրաժեշտ է մի վիճակ, որում անկախ ինքնահայեցումն (*Reflexion*) ու կրթությունը դեռ չեն արթնացել, այնպես որ պոետը, այժմ նահանջելով որպես սուբյեկտ, դառնում է մի պարզ արձանագրող գործիք միայն, որի միջոցով ազգային կյանքն արտահայտվում է իր քնարական զգացողությամբ և աշխարհայեցումով»⁴⁴:

Անհատական հատկանիշների բացակայությունից կամ տարրալուծված լինելուց բացի՝ ժողովրդական արվեստում նկատելի են այլ հատկանիշներ ևս, որոնք, թեև ինքնատիպություն, հզոր արտահայտչականություն են հաղորդում նրան, սակայն կարող են նաև անորոշ, ընդհուպ անհասկանալի դարձնել այն. «Այդ անմիջական ինքնատիպությունը, սակայն, ժողովրդական երգին տալիս է կռու կառուցվածք և ապշեցուցիչ ճշմարտացիություն՝ զուրկ ինքնահայեցումից, որ հաճախ առավելագույն ազդեցիկություն է հաղորդում: Բայց դա նրան նաև ինչ—որ ֆրագմենտարություն, մանրատվածություն, բացահայտվածության պակաս է հաղորդում, որը անհատականության աստիճանի կարող է հասնել. զգացմունքը թաքնված է՝ և՛ չի կարող, և՛ չի ցանկանում ամբողջությամբ բացահայտված լինել»⁴⁵:

Այս բնութագրերի առումով դարձյալ գրեթե նույնական ընկալման ենք հանդիպում Կոմիտասի մոտ: Ա. Չոպանյանի հետ նպատակ են ունեցել Փրանսիացի ընթերցող—ունկնդրին ներկայացնել «Հազար ու մի խաղ» ժողովածուի ժողովրդական երգերի տեքստերի թարգմանությունը, որի առնչությամբ Կոմիտասը գրում է. «Հաւ կլինէ՛ր՝ թարգմանէիք ոչ թէ երգի յարմարեցնելով, տաղաչափութեամբ, այլ միայն արձակ բովանդակութիւնը միայն տալով. որովհետեւ կրկնակներն ու շատ կրճատ մտքեր արտայայտելն անհնար է ոեւէ օտար լեզուով եւ նոյն իսկ աննպատակ, քանի գիտական նշա-

պրոֆեսիոնալ և պրոֆեսիոնալ երաժշտական ճյուղերը կարող են միմյանցից տարբերվել ստեղծագործության մեջ ընդհանուր, «կոլեկտիվ» և անհատական մտածողության ձևերի հարաբերակցությամբ: Հմմտ. Մ. Նավոյան, Դրվագներ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, «Զանգակ-97» հրատ., 2009, էջ 3-4:

⁴⁴ G. Hegel, op. cit., S. 1289.

⁴⁵ Ibid, S. 1289-1290.

նակութիւն միայն ունեն»⁴⁶: Ահա՛ և ժողովրդական երգի բովանդակութեան հատվածական և անհատակ, նույնիսկ դժվարթարգմանելի բնութագրերը: Եվ մի՞թե Զոպանյանին ուղղված Կոմիտասի հորդորը մի յուրահատուկ «վերակերպում» ստեղծելուն չէր միտված, որ բովանդակային վերապատում պետք է լիներ, այլ ոչ՝ ուղղակի կամ ուղիղ թարգմանություն:

Այստեղից հետևում է, որ մշակումներում ժողովրդական արվեստն անցնում է այն անհատական մտածողութեան միջով, որը չկա ժողովրդական «հավաքական» ստեղծագործության մեջ, որը և՛ չի խաթարում դրա ազգային բովանդակությունը, և՛ իր աշխարհայեցողութեամբ, գեղարվեստական կրթութեամբ և կարողութեամբ հավելում է այն վերազգային բնույթը, որով այդ արվեստը վերածվում է համամարդկային գեղարվեստական արժեքի: Այսինքն՝ մշակումը միշտ ենթադրում է անհատի գեղարվեստական մտածողության բազմապիսի տարրերի առկայություն, դրանց կիրառման վարպետութեան բարձր և անհատական մակարդակ, որպիսին Հեգելի օրինակում դրսևորել էր Գյոթեն: Եվ ելնելով փիլիսոփայի դատողություններից՝ մշակումը այդ անհատականացվածության շնորհիվ պրոֆեսիոնալ (ոչ ժողովրդական) արվեստի ինքնուրույն արտահայտություն է՝ այլևս դրոշմված կոնկրետ ստեղծագործ անհատի գեղարվեստական մտածողության կնիքով:

Ասվածին խիստ համահունչ դատողություններ կարելի է գտնել գերմանական ռոմանտիկական երաժշտական արվեստի ամենախոշոր հեղինակներից մեկի՝ Ռիխարդ Վագների գեղագիտական հայացքներում: Դրանք կոմիտասյան աշխարհայեցողական հիմքերի քննարկման դեպքում կարևորվում են, քանի որ ինքն իսկ հատուկ անդրադարձել է Վագներին և առանձնապես ընդգծել նրա կարևորագույն դերը գերմանական ազգային երաժշտական մտածողության ձևավորման գործում: Պատահական չէ, որ Վագներին նվիրված իր հայտնի հոդվածը Կոմիտասն ավարտում է հետևյալ նախադասությամբ.

⁴⁶ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամակակնի, էջ 90:

«Վազները Գերմանիային ազգային յերաժշտություն տվալ, իսկ ոտարներին՝ դաս»⁴⁷:

Հատուկ նշենք, որ Ռ. Վազների գեղագիտական—փիլիսոփայական հայացքների դիտարկումն ինքնին այս աշխատանքի ծիրից դուրս է, և Գ. Հեգելի, Նեոհեգելականների, Լյուդվիգ Ֆոյերբախի, Միխայիլ Բակունինի, Արթուր Շոպենհաուերի, Ֆրիդրիխ Նիցշեի և այլոց հետ գաղափարական առնչություններն, առհասարակ, մեր ուսումնասիրության նյութը չեն։ Վազներյան աշխարհայացքի շատ որոշակի հանգույցներ հետաքրքրում են մեզ կոմիտասյան հայացքների հետ հնարավոր գուգահեռների առկայության դեպքում՝ դրանք մատնանշելու պայմանով. դրանց ծագումնաբանության ու զարգացման քննությունը Վազների աշխարհայեցողական համակարգում մեր խնդիրը չէ։

Ռ. Վազները հենց ժողովրդական մեղեդու, դրա բնութագրերի և «անհատականացման» վերաբերյալ գրում է. «Ժողովրդական մեղեդին, երբ նրան նորից գտան կիրթ երաժիշտները, մեզ համար երկակի հետաքրքրության առարկա դարձավ. այն բերեց ուրախություն, որ ապրվում է բնական գեղեցկություն գտնելիս, ինչպես մենք այն տեսնում ենք անմիջականորեն ժողովրդի մեջ, և ուրախություն՝ այդ գեղեցկության ներքին օրգանիզմն ուսումնասիրելիս։ Նրա պատճառած ուրախությունը, խիստ ասած, պետք է մեր գեղարվեստական ստեղծագործության համար պտղաբեր չլիներ. այդ մեղեդու ձևը որոշ հաջողությամբ նմանակելու համար, մենք՝ նրա ձևին ու բովանդակությանը համապատասխան, պետք է մնայինք արվեստի սոսկ այն ոլորտում, որը մոտ է ժողովրդական երգին։ Այո՞, մենք ճշգրիտ իմաստով պետք է դառնայինք ժողովրդական արվեստագետներ, որպեսզի նմանակենք նրան և այդպիսով, ուրեմն, պետք է ոչ թե նմանակենք, այլ ստեղծագործենք, ինչպես ստեղծագործում է ինքը՝ ժողովուրդը»⁴⁸։ Այն, ինչ ձևակերպել էր Հեգելը ժողովրդական երգերի վերաբերյալ և դրանց

⁴⁷ Կոմիտաս, Վազներ, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 176:

⁴⁸ P. Вагнер, Опера и драма, Избранные работы, изд. «Искусство», Москва, 1978, с. 334.

բանաստեղծական հիմքի վերակերպումը բերել Գյոթեի արվեստում տեղ գտած օրինակներով, գործնականում նույնությամբ ներկայացնում է Վագները ժողովրդական մեղեդու առումով և առավել հստակ սահմանում, որ ժողովրդականի վերակերպման գործընթացն այլևս նմանակում է, այլ ստեղծագործության լիարյուն ձև. կամ որ նույնն է, կոմպոզիտորի կողմից ժողովրդական երգ մշակելը՝ «նշանակում է չնմանակել, այլ ստեղծագործել, ինչպես ժողովուրդն է ստեղծագործում»:

Նախ, Վագների և Հեգելի համոզմունքների համադրումը մեզ հետաքրքրող խնդիրների լույսի ներքո հիմնավոր է թե՛ ուղղակի և թե՛ անուղղակի կերպով՝ «Նոր գերմանական դպրոցի» (Die Neudeutsche Schule) համատեքստում, Ֆրանց Բրենդելի հեգելյան հայացքներով, երաժշտության պատմության, նաև «Ապագայի արվեստի» նրա հայեցակարգի ձևավորմամբ միջնորդավորված: Նկատի առնելով այս հանգույցի ուսումնասիրված լինելը⁴⁹ կարող ենք շրջանցել այն՝ կենտրոնանալով որոշակի հայեցակարգային բնույթ կրող ձևակերպումների վրա, որոնք կարող են ընդհանուր կամ զուգահեռական լինել Վագների և Կոմիտասի համար և, մյուս կողմից՝ կապեր ի հայտ բերել Հեգելի գաղափարների հետ: Դիտարկված մոտեցումներն ինչպես որ հարազատ են հեգելյան վերոհիշյալ դրույթներին, այնպես էլ արձագանքում են Կոմիտասի արվեստում՝ բազմաթիվ առումներով:

Ժողովրդական երգի նմանակումը, վերակերպումը, վերամշակումը կամ մշակումը՝ ինչպես մենք ենք անվանում կամ հասկանում, լիարժեք ստեղծագործություն է, այլ ոչ ժողովրդականի այս կամ այն կերպ կրկնություն, կոկում կամ նման այլ դրսևորում: Եթե Վագների խոսքերը վերաձևենք Կոմիտասի ժառանգության մեջ ժողովրդական արվեստի և «կրթված երաժշտի» փոխհարաբերությունները բնութագրելու համար, ապա կստացվի, որ Կոմիտաս-երաժշտագետի հետազոտությունների և ժողովրդական մեղեդու ներքին օրգանիզ-

⁴⁹ Հմնտ. G. Gur, Music and "Weltanschauung": Franz Brendel and the Claims of Universal History, *Music and Letters*, vol. 93, № 3, Oxford University Press, August 2012, p. 350–373. <https://doi.org/10.1093/ml/gcs043>

մի ուսումնասիրության պատճառած ուրախության կողքին կա նաև Կոմիտաս-կոմպոզիտորի՝ նրբին արվեստագետի այն ուրախությունը, որ ապրվում է ժողովրդի նման ստեղծագործելիս: Այս ձևակերպումներով թե՛ Կոմիտասի երաժշտագիտական, թե՛ կոմպոզիտորական գործունեությունն ունեն հիմնավորումներ՝ խարսխված եվրոպական տեսական մտքի վրա: Նույն հիմնավորումներով է բացատրվում նաև Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ժանրային հիմնական նախասիրությունը՝ մշակումը:

Վազների այս դրույթների և կոմիտասյան մոտեցումների միջև ևս մեկ զուգահեռ անցկացնելու համար անհրաժեշտ է առավել հստակեցնել Վազների ձևակերպումների համատեքստը: Խոսքն այն մասին է, որ քննադատելով եվրոպական օպերային արվեստին հատուկ որոշ առանձնահատկություններ և այդ թվում օպերայի երգաբաժինների, առանձին դրվագների բնութագրեր՝ նա վերը բերված հատվածում, որպես ստեղծագործական այլընտրանքային առողջ մեթոդ՝ ներկայացնում է ժողովրդական արվեստի օրինակով ստեղծագործելու, «ժողովրդական արվեստագետի» վերածվելու ճանապարհը⁵⁰:

Կոմիտասի ժառանգություն մեջ ունենք մի օրինակ, որ այս մեթոդի արտահայտությունն է, թեև գնահատվել է բոլորովին այլ տեսանկյունից:

Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի վերաբերյալ իր արժեքավոր ուսումնասիրություն մեջ Ռոբերտ Աթայանը բազում դիպուկ դիտարկումների շարքում նկատել է նաև, որ Կոմիտասը երկին առնչվող նամակներում, դիտողություններում իր արածը կոմպոզիտորություն չի որակել, այլ սոսկ՝ «երաժշտական մասի» վրա կատարվող աշխատանք⁵¹: Ցանկացել է նվազախմբում ժողովրդական նվազարաններ կիրառել, ինչը Աթայանը, թեև փակագծերում, սակայն կարևորել է⁵²: Ավելին, պահպանված մեղեդիական կտորները,

⁵⁰ P. Вагнер, Опера и драма, с. 334.

⁵¹ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագծերը, Կոմիտասական, հատ. 2, էջ 52:

⁵² Նույն տեղում, էջ 43:

որ արտացոլում են Հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի տարբեր շերտերի օրինակներ, իհարկե, մեծավ մասամբ ժողովրդական երգեր, այդուհանդերձ, հիմնականում ձևափոխված են: Որոշ Հատվածներ էլ ստեղծված են դրանց նմանությամբ: Այս բոլորը նկատի ունենալով երաժշտագետը գրում է, թե Կոմիտասը ցանկանում էր ստեղծել, այսպես ասած, «ժողովրդական օպերա», որի նախատիպերը, կարծես թե, կային XX դարասկզբի Հայ իրականության մեջ⁵³:

Նախ այն, որ Կոմիտասն օպերայի երաժշտական մարմնավորումը դիտում է որպես «երաժշտական մասի» վրա աշխատանք, բոլորովին չի մատնանշում «ժողովրդական օպերան», մանավանդ որ այդ ձևակերպումն ինքնին բացատրության կարիք ունի⁵⁴: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ Հայ երաժշտական մշակույթի ինչ-ինչ արտահայտություններ Կոմիտասը գուգահեռում է օպերային, դեռ չի նշանակում, թե «ժողովրդական օպերա» կար, կամ Կոմիտասը տեսնում էր նման մի բան:

Երաժշտական մասի տարանջատումը օպերայի հյուսվածքում հենց այդ ձևակերպմամբ կամ ընկալմամբ, տեղ ունի Ռ. Վազների «Ապագայի արվեստի ստեղծագործությունը» աշխատության մեջ, որտեղ հեղինակը զատորոշում է երաժշտական դրամայի բաղադրիչները⁵⁵: Այս տեսակետի համար հիմնավորում կարող է ծառայել նաև այն, որ Կոմիտասը Հատուկ ուսումնասիրել է վազներյան երաժշտական դրաման: Նրա գրադարանում պահպանվել է Ֆրանց Մյուլլերի «Ռիխարդ Վազներն ու երաժշտական դրաման» աշխատությունը⁵⁶:

⁵³ Նույն տեղում, էջ 47-49:

⁵⁴ Ռ. Աթայանի դիտարկումներում, իհարկե, կան բազում բնութագրեր, որ, հավանաբար, կարող էին հատկորոշել «ժողովրդական օպերան»: Երևի կարելի է նաև այդպես պատկերավոր կերպով անվանել ժողովրդական արվեստի որոշ արտահայտություններ: Սակայն որպես կոմպոզիտորական արվեստում երաժշտական թատրոնի տեսակային, ենթատեսակային արտահայտություն՝ այդպես էլ պարզ չէ ձևակերպումը:

⁵⁵ Р. Вагнер, Произведение искусства будущего, *Избранные работы*, Москва, изд. «Искусство», 1978, с. 164.

⁵⁶ F. Müller, *Richard Wagner und das Musik-Drama*, Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes, 1861. Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 855:

Տեղին է նկատել նաև այն, որ Եվրոպայում եղած ժամանակ Կոմիտասը հետևել է Տեղին է նկատել նաև այն, որ Եվրոպայում եղած ժամանակ Կոմիտասը հետևել է Վազներյան ներկայացումներին և հնարավորության դեպքում առիթը բաց չի թողել

Ուստի երաժշտական մասի առանձնացումն ու դրա վրա կատարվող աշխատանքի համապատասխան ընդլայնումը կարող են լինել համարժեք դեղարվեստական դիրքորոշման արդյունք, այլ ոչ սեփական ստեղծագործական աշխատանքը չեզոքացնելու, «ժողովրդական օպերայի» մեջ կոմպոզիտորին տարրալուծելու միտում:

Ակնարկի ձևով Ռ. Աթայանն իր տեսակետի վկայություն է համարում նաև այն, որ նվագախմբային կազմի մասին իր նոթերում Կոմիտասը ցանկացել է կիրառել ժողովրդական նվագարաններ: Նախ, դա հնարավոր է, և այդ դեպքում Կոմիտասի արածը ոչ թե ժողովրդական օպերայի ստեղծման փաստ է, այլ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստում տեմբրային դաշտի ընդլայնման առումով անչափ մեծ նորարարություն: Այն կարող է մեկնաբանվել որպես սոնորիստական ընկալումների ստեղծագործական մեծ լիցքի վաղ դրսևորում, որը հետագայում հայ իրականության մեջ իր լիարժեք արտահայտությունը գտավ Ավետ Տերտեղյանի սիմֆոնիաներում, ընդամենը՝ դրանք չհարձնելով «ժողովրդական սիմֆոնիա»: Մյուս կողմից՝ հարկ է նկատի ունենալ նաև այն, որ Կոմիտասը հաճախ եվրոպական եղբայրանության փոխարեն կիրառում էր դրանց հայերեն համարժեքները: Այս դեպքում, օրինակ, սրինգը կարող էր նշանակել ոչ այլ ինչ, եթե ոչ Ֆլեյտա, իսկ դոսն այն էր, ինչ այսօր էլ սիմֆոնիկ նվագախմբում գոս է՝ լիտավր: Ուստի ժողովրդական նվագարանների հիշատակությունը դեռ «ժողովրդական օպերայի» ապացույց չէ: Վերջապես, ժողովրդական մեղեդիները վերածեակերաված, յուրովի վերախմբագրված, երբեմն քիչ չափով, երբեմն խիստ ազատ համադրություններով կիրառելը կամ, առավել ևս, դրանց օրինակով

ներկա լինելու դրանց: Այլ խոսքով՝ Կոմիտասը և տեսական, և գործնական առումով գիտեր վազներյան ստեղծագործությունը: Այդ է վկայում Ա. Չոպանյանին հղած այս նամակը.

«Սիրելի Արշակ քի՞տ,

Ամեն իրիկուն *opera* եմ գնում. Վազների երկերի շարն են փալիս (իավանաբար՝ «Նիբելունգի մատանին» տետրալոգիան նկատի ունի-Մ.Ն.) այս եւ եկող շաբաթ. շափ ուրախ եմ, որ սկզբից հասայի»: Հատված Ա. Չոպանյանին 1907 թ. սեպտեմբերի 9-ին Շաղիտենբուրգից (Բեռլին) գրած նամակից: Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 126:

ստեղծագործելը հենց այն է, ինչ Վազնեբը նշում է՝ դառնալ «ճշգրիտ իմաստով ժողովրդական արվեստագետ» և օպերա ստեղծել՝ Վազնեբի քննադատած եվրոպական սովոր մեթոդներից տարբեր ստեղծագործական սկզբունքներով:

Հետաքրքիր է, որ Ռ. Աթայանն էլ, հակադրվելով իր բերած՝ «երաժշտական մասի կազմում» փաստարկին, չհիշելով վազնեբյան այս ձևակերպումը, գրեթե նույնական բնութագիր է տվել Կոմիտասի գործին. «Իր աշխատանքն անվանելով երաժշտական մասի կազմում, նա կարծես չի էլ նկատել, որ «Անուշ»-ի մեջ առնված ժողովրդական մեղեդիներից ոչ մեկը նա նույնությամբ չի օգտագործել: Այստեղ, նույնիսկ բուն ժողովրդական մեղեդիներում, գործադրված է ժողովրդի ոգով ստեղծագործելու, երբեմն՝ թող որ միայն խմբագրելու մի չափազանց նրբին աշխատանք, որը մանրագնին դիտողի ուշադրությունից չի կարող վրիպել: [...] Մի զարմանալի մաքրություն, կուսական ողջախոհություն է բուրում այդ ողջ երաժշտությունից [...] Դա խուսքի ու եղանակի մի կատարյալ ձուլվածություն է [...]»⁵⁷:

Իհարկե, հստակ է և այլ հարց է, որ Կոմիտասի դեպքում այդ ժողովուրդը հայ ժողովուրդն էր և նախահիմք-ժողովրդականը՝ հայ ժողովրդականը: Այս դեպքում կարող ենք խոսել երաժշտաբեմական ստեղծագործության մի նախագծի մասին, որը գրեթե վստահաբար, դառնալու էր ազգային հիմքի վրա եվրոպական նորարարական միտումների յուրօրինակ վերաիմաստավորում՝ անշուշտ, իր այլևայլ առանձնահատկություններով, ինքնուրույն դիմագծով հանդերձ:

Ավելին, երաժշտագիտական հետազոտությունները, այդ նույն հիմնավորումներով, և՛ արվեստագիտական, գեղագիտական, և՛ ազգաճանաչողական նպատակներ են հետապնդում: Վերջին իմաստով Վազնեբն էլ ավելի հստակ է արտահայտվում՝ գրելով.

«Ժողովրդական երգը ծագել է միմյանց սերտ փոխկապակցված պոեզիայի և երաժշտության անմիջական ու միատեղ արարումից՝ արվեստ, որը նույնիսկ կարելի էլ չէ արվեստ կոչել՝ ի հա-

⁵⁷ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագծերը, էջ 52:

կադրուլթյուն մեզ հասկանալի քաղաքակիրթ արվեստի, որը կանխամտորեն ձգտում է մարմնավորել որևէ մեկին: Այդ արվեստը պետք է բնորոշել որպես ժողովրդի ոգու գեղարվեստական ուժերի անմիջական դրսևորում: Այստեղ պոեզիան և երաժշտուլթյունը միաձուլ են»⁵⁸: Մի կողմից՝ նկատելի է այն փիլիսոփայական մոտեցման ստվերը կամ դրան զուգահեռ մի բան, որով Հեգելը ժողովրդական ստեղծագործուլթյունը դիտարկում է որպես արվեստի զարգացման նախնական փուլ, մյուս կողմից՝ դա հենց ժողովրդական կամ ժողովրդի ոգու գեղարվեստական մարմնացումն է, որում արդեն իսկ շեշտված է դրա ազգաճանաչողական բնույթը: Այսինքն ժողովրդական երգը, ըստ Վադսերի նույնպես, որևէ ժողովրդի բնութագիրը պարունակող արտահայտուլթյուն է:

«Ցեղի ոգի», ազգ, ժողովուրդ

Հենց այս՝ «ժողովրդի ոգի», «ժողովրդական ոգի» կամ առավել հայեցի՝ կոմիտասյան բնութագրմամբ «ցեղի ոգի» ձևակերպումը Կոմիտասի ժառանգուլթյան մեջ իր ծագումնաբանուլթյամբ «եվրոպական», ի մասնավոր՝ «գերմանական» է: Խոսքը մի գաղափարի մասին է, որ եվրոպական իրականուլթյան մեջ դեռևս լուսավորչական շրջանում ձևակերպվեց՝ որպես ազգերը բնութագրող «ազգային բնավորուլթյուն», ապա զարգանալով հենց գերմանական իրականուլթյան մեջ՝ դարձավ «ազգի ոգի», առանձնացավ «ազգի բնավորուլթյուն» ձևակերպումից և Հեգելի «Գեղագիտուլթյան» մեջ վերածվեց առանցքային գաղափարի: Կոմիտասի կիրառմամբ էլ դրա իմաստաբանական ողջ շերտավորումը համահունչ է գերմանական տեսական մտքի պատմուլթյան մեջ համարժեք և զուգահեռ կիրառուլթյուններին, որ հղում են ոչ միայն ժողովուրդների, ազգերի բնութագրիչներին, նրանց հատկանշող գեղարվեստական արտահայտուլթյուններին, մտածողուլթյան ընդհանրական և տիպական առանձնահատկուլթյունների, այլ ազգաճանաչողական համընդգրկուն հատկո-

⁵⁸ P. Вагнер, Произведение искусства будущего, с. 285.

րոշինքների ընդլայն մի դաշտ, այդ թվում՝ Հեգելի, Վադսերի և այլոց աշխատություններով ձևակերպված:

Կոմիտասի մոտ «Ցեղի ոգու» գաղափարը հենց այս համատեքստում է կիրառված, քանի որ ազգային մշակույթը, իր դեպքում՝ երաժշտությունը, դիտարկվում է որպես այդ ոգու «Հայելային» արտացոլանք, և նրա բնորոշիչ հատկությունները ներկայացվում են որպես իրեն ծնող ազգի ոգու բնութագիր, «բնավորություն».

«[...] Հայ յերաժշտությունը վոչ միայն մեղկ ու տխուր է, այլ համակ ուժ է և կենդանություն, ու իր մեջ կը սնուցանե փրկստփայությունն իսկ, վոգին իսկ իր ցեղին, վորովհետև յերաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտությանց մեջ — կենդանի, — վորքան կենդանի յե այդ ցեղը, ուժեղ, — վորքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տվող ժողովուրդը»⁵⁹: Որևէ (իր դեպքում՝ հայ) ժողովրդի երաժշտական մտածողության հենց այդպիսի շեշտվածության շնորհիվ («ցեղի ոգու» հայելային արտացոլանք), «Հայի մտածող եւ զգացող ոգու» արտահայտություն լինելու ողջ նշանակալիությունմբ էլ Կոմիտասը երաժշտությունը հայտարարում է ազգային ինքնության հարացույցի բաղադրիչ: Այսինքն ժողովրդական երաժշտությունը կամ ժողովրդի երաժշտական մտածողությունը «ցեղի ոգու» արտահայտության իրավունքով ունի ինքնութենական նշանակություն, որը եթե նույնական է, ապա գուգահեռական է, անշուշտ, դեռ XIX դարից հայտնի գերմանական համարժեք ձևակերպումների կիրառությանը:

Դառնալով Վադսերի՝ վերը բերված մտքերին, հարկ է նշել, որ դրանց զարգացումը հեղինակի մոտ ունի բանաստեղծական խոսքի և երաժշտության փոխառնչություններին վերաբերվող այնպիսի աղբյուրներ, որոնք Կոմիտասի ժառանգության մեջ էլ արտացոլվել են յուրովի՝ շատ անգամ պայմանավորված այլ հիմքերով ևս:

Նույն «ժողովրդի ոգու» կարևորությունը շեշտված է նաև Վադսերի դրամայի մասին դատողություններում, որոնք, ըստ էության

⁵⁹ Կոմիտաս, Հայ յերաժշտության հաղթանակը, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 195:

Թյան, ներկայացնում են դրամայի մի ողջ տեսություն, որ հեղինակը շարադրել է տարբեր աշխատություններում: Դա նրա «Ապագայի արվեստի» կարևորագույն հիմքերից է: Վերջինիս ուրվագծերը սահմանելիս Վագները գրում է. «Միայնակ ոգին, որ գեղարվեստական գործունեությունում է քաղվում զտնել բնության առջև, չի կարող ապագայի արվեստի ստեղծագործություն կերտել: Դա տրված է միայն համընդհանուր⁶⁰ ոգուն⁶¹, որը բավարարված է կյանքից»: Ապա դիտարկում է այն առանձնացած արվեստները, որոնց հետագոտման արդյունքներով, իրականում՝ դրանց համաձուլմամբ, կարելի է դիմել «Ապագայի մեծ, համընդհանուր արվեստի ստեղծագործությանը»⁶²:

Այդ արվեստները, որ ըստ Վագների, ամբողջանում, լրումն են հասնում դրամայի մեջ, երեքն են՝ պարը, երաժշտությունն ու պոեզիան⁶³: Վերջինի զարգացման որոշ հիմնադրույթների դիտարկումը հանգեցնում է նաև հին հունական ողբերգությունը, որի մասին նա այսպես է գրել. «Ողբերգության ծաղկումը շարունակվում էր այնքան ժամանակ, քանի դեռ այն ստեղծվում էր ժողովրդի ոգով և քանի դեռ այդ ոգին իսկապես ժողովրդական ոգի էր, այսինքն՝ ընդհանրական ոգի»⁶⁴:

⁶⁰ Մենք հիմնականում կիրառում ենք Վագների աշխատությունների ռուսերեն թարգմանությունը: Սակայն այս դեպքում ռուսերեն *общественный дух*, իմա՝ հանրային ոգի (Р. Вагнер, Произведение искусства будущего, с. 159), կամ անգլերեն՝ *the spirit of fellowship*, իմա՝ ընկերակցության ոգի (*The Art-Work of the Future, Richard Wagner's Prose Works*, translated by Williams Ashton Ellis, vol. I, London, Kegan Paul, Trench and Co., 1895, p. 88) ձևակերպումները, կարծում ենք, ճշգրիտ չեն: Բնագրային *gemeinsam* բառը (*Das Kunstwerk der Zukunft von Richard Wagner*, Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1850, S. 33) նպատակահարմար ենք գտնում թարգմանել *ընդհանուր*, մանավանդ որ մեկ այլ տեղում (S. 108) *gemeinsam* հենց այդպես էլ թարգմանված է՝ *общность* (ук. соч., с. 198): Բացի այդ՝ Վագների հայացքներում ապագայի արվեստի արարումը կապվում է մարդկային համընդհանուր դաշինքի, համընդհանրության գաղափարի, այլ ոչ՝ որևէ հանրության կամ ընկերակցության հետ: Р. Вагнер, Произведение искусства будущего, с. 159.

⁶¹ Там же, с. 161.

⁶² Там же, с. 164.

⁶³ Там же, с. 164.

⁶⁴ Там же, с. 198.

Սակայն, Վազների «Ժողովրդի ոգի» հասկացությունը արդյո՞ք նույնական է Կոմիտասի «Ցեղի ոգի» ձևակերպման հետ:

Եթե կարճ ուրվագծենք, ապա Վազների համար արվեստի զարգացման մեջ (նրա բնորոշմամբ՝ «մարդկություն զարգացման պատմություն» մեջ) երկու միտում կամ զարգացման փուլ սկզբունքային են: Առաջինը՝ *ցեղայինը, ազգայինն է, երկրորդը՝ վերազգայինը*: Վազները համարում է, որ դրանցից առաջինն ավարտվել է անցյալում, իսկ երկրորդը կավարտվի ապագայում⁶⁵: Այդ երկուսի միջև անցումը, արտահայտված արվեստի կրոնական, հասարակական, քաղաքական պայմանների բարդ փոխակերպումներով, ունի հետևյալ ձևակերպումը. «Այդ պահից՝ հույների կրոնի կործանումից, հունական բնական պետություն քայքայումից ու քաղաքական պետություն փոխակերպվելուց, ողբերգության՝ որպես ամբողջական գեղարվեստական ստեղծագործության տրոհումից հետո, մարդկության համաշխարհային պատմության մեջ սկսվում է բնական ազգային ընդհանրությունից դեպի զուտ մարդկային համընդհանրություն տանող ճանապարհի մի նոր, ահռելի մեծ փուլը»⁶⁶: Անցյալի արվեստի գեղարվեստական իդեալը Վազների համար հին հույների արվեստն է, որը օրինակ է ապագայի արվեստի համար, սակայն պայմանով, որ նրանից պետք է գտել այն ամենը, ինչն այդ արվեստը դարձնում է բացառապես հին հունական և այդպիսով այն վերածել համամարդկայինի կամ վերազգայինի. «Հին հույների արվեստը մենք պետք է վերածենք համայն մարդկության արվեստի՝ թոթափելով այն նախադրյալները, որոնց շնորհիվ այն զուտ հին հունական էր [...]»⁶⁷:

Այս միտումներն իրենց համարժեք արտացոլանքն ունեն դրամայի մասին վազներյան պատկերացումներում: Դրամայի մաս կազմող արվեստի տեսակների միակառույց գոյությունը առկա է «հին» արվեստում: Հետագա զարգացումների (ըստ Վազների, փաստորեն՝ հետընթացի) արդյունքում այդ միակառույց արվեստը քայքայվում է՝ առա-

⁶⁵ Там же, с. 159.

⁶⁶ Там же, с. 222–223.

⁶⁷ Там же, с. 160–161.

շացնելով արդի արվեստի առանձնացված տեսակներ: Ապագայի արվեստը դրանք նորից պետք է համաձուլի կատարելապես:

Անցյալի արվեստը «բնական, չաղավաղված» մարդուն բնահատուկ անհրաժեշտություն է: Այդ արվեստն արարված է ժողովուրդների կողմից՝ որպես ժողովրդական ոգու արտացոլանք: Ապագայի արվեստը նույնպես պետք է լինի ընդհանուրի ոգուց արտածված, պետք է ստեղծվի՝ որպես հանուրի ոգեղեն ստեղծագործություն, որպես ժողովրդի երկ: Ավելին, Վազները նույնիսկ առավել սրում է իր ասելիքը և դրան հաղորդելով սրբազան բնույթ՝ դատողությունները կառուցում «կրոն և նոր կրոն» հակադրություն վրա: Նրա հայացքներում ապագայի արվեստը ժողովրդից ծնված նոր կրոնի կենդանի մարմնացում է⁶⁸:

Այժմ՝ ամենակարևոր դրույթներից մեկը. ժողովրդի ընկալումը Վազների հայացքներում որոշակի երկփեղկվածություն ունի: Նա ընդունում է ցեղերի, ժողովուրդների, ազգերի գոյությունը պատմական անցյալում, սակայն մի շարք իրողությունների բերումով, որպիսիք են Հռոմեական կայսրության ձևավորումը կամ քրիստոնեությունից տարածումը, «ազգ» հասկացությունն, իր կարծիքով, դարձել է «իլյուզոր և անորոշ»: Ուստի ժողովուրդն ապագայում մարդկանց կարիքներով և անհրաժեշտություններով միավորված մի իդեալական հանրություն է Վազների համար:

Որպեսզի առանձնակի չվերլուծենք Վազների ընկալումներում ապագայի «երջանիկ մարդկանց» համընդհանուր միասնությամբ ձևավորված «ժողովուրդ» հասկացությունը, նկատենք միայն, որ այստեղ վառ ընդգծված ուստիականությունից զատ՝ ցցուն կերպով առկա է նաև Վազների ձախ քաղաքական հայացքների ուժեղ ազդեցությունը⁶⁹: Այսինքն՝ նրա ընկալումներում ապագայի արվեստ ստեղծող «ժողովուրդ» հասկացությամբ գործ ունենք ոչ միայն փիլիսոփայական-գեղագիտական, այլև քաղաքական, նույնիսկ կուսակցական կողմնորոշումների մի ամբողջ համալիրի հետ:

⁶⁸ Там же, с. 161.

⁶⁹ Там же, с. 147–150.

Այլևս անկասկած է, որ այս տարբերությունների հաշվարկով պետք է դիտարկենք վերևում բերված զուգահեռները: Այդ առումով, հատկապես, «Ժողովրդի ոգի» և «Ցեղի ոգի» ձևակերպումների միջև զուգահեռականություն կա՝ եթե չենք խոսում «ապագայի արվեստի» մասին: Գուցե նաև այս տարբերությունների գիտակցմամբ է պայմանավորված կոմիտասյան ձևակերպման առանձնահատկությունը, ոչ թե «Ժողովրդի ոգի», այլ՝ «Ցեղի», որում այդ հասկացություն հնաբույր երանգը կա և այն, կարծեք, որոշարկված է՝ որպես պատմաշակութային իրողություն:

Այդուհանդերձ, դրամայի մասին վազներյան դատողություններում կան առանցքային այլ հանգույցներ ևս, որ զուգահեռներ կարող են գծել Կոմիտասի գեղադիտական ու գեղարվեստական ընկալումների դաշտում:

Tanz–Ton–Tichtkunst

Վազները դրամայի մաս կազմած արվեստի տեսակներից պոեզիայի պատմական դրսևորումների մասին խոսելիս ժողովրդական պոեզիան դիտարկում է որպես դրամայի ամբողջական արտահայտություն, այսինքն դրանում ենթադրվում է մյուս երկու արվեստների՝ պարի և երաժշտության պարտադիր ներկայությունը ևս: Նախ Վազների համար ելակետային է, որ պարը, երաժշտությունն ու պոեզիան՝ Tanz–Ton–Tichtkunst, նույնիսկ անուններով պլիտերացիա (բաղաձայնությ) կազմող եռամիասնություն են⁷⁰, որում հենց պոեզիան կարևորված է՝ որպես շարքն «պլիտերացնող» ավարտ: Սակայն, իր հերթին, այն փոխապայմանավորված է նախորդներով⁷¹: Ժողովրդական արվեստի օրինակով դա այսպես է տեսնում Վազները. «Ամենուր, որտեղ ի հայտ է գալիս ժողովրդական պոեզիան, իսկ ճշմարիտ պոեզիան միշտ ժողովրդական է, այն հենվում է պարի և

⁷⁰ Այստեղ Վազներն առաջարկում է պոեզիա՝ *die Dichtkunst* բառն արտածել ոչ թե *dichten* (հորինել, ոտանավոր գրել) արդի բայից, այլ նույն բառի հնավանդ *tichten* ձևից, որից և կստացվի իր «եռամիասնության պլիտերացիան».

⁷¹ Там же, с. 195–196.

երաժշտության վրա, հանդես է գալիս որպես իրական մարդու գիտակցություն»⁷²:

Վազները ևս երկու պատմական մարմնացում է հիշատակում, որում պոեզիան եռամիասնության մեջ է՝ ժողովրդական էպոս և ողբերգություն: Այս վերջինով էլ ավարտվում է այդ միակառույց արվեստի ժամանակաշրջանը. կարող ենք հասկանալ՝ մարդկության զարգացման պատմության վերը նշված երկու միտումներից կամ փուլերից առաջինը: Հետագայում «միայնացած» պոետիկ արվեստի, նրա պատմական «փոխակերպումների» մասին վազներյան դատողություններն, ի վերջո, դարձյալ պետք է հանգեցնեն դրամայի ամբողջությանը⁷³:

Կարող ենք պնդել, որ մեզանում հայ ժողովրդական պարի մասին այդչափ խորքային և հիմնավոր դատողություններ առաջին անգամ հանդիպում են Կոմիտասի մոտ: Պարի հանդեպ նրա հետաքրքրությունները նախ պայմանավորված էին, հավանաբար, ժողովրդական երգի ընական կենցաղավարման ձևերից մեկի, ապա և ժանրի՝ պարերգի հետ: Հենց երգի համադրությամբ էլ նա պարը տեսնում էր դպրոցում՝ որպես կրթական գործուն միջոց⁷⁴: Մյուս կողմից՝ պարի կարևորումը կրթական համակարգում ակամա հղում է XIX–XX դարերի սահմանափակ ձևավորվող եվրոպական որոշ նոր կրթական մեթոդներ կամ գուցե կանխում մի քանիսը: Այստեղ մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից ուղիղ կապ վազներյան ընկալումների հետ, կարծես, չկա: Ավելին, չենք չափազանցնի, եթե ասենք, թե պարի վերաբերյալ Կոմիտասի դիտարկումները մի շարք առումներով առավել խորքային են, քան Վազների մոտեցումները: Կոմիտասը, օրինակ, պարը համարում է որևէ ազգի քաղաքակրթական ինքնուրույն և կարևոր դրսևորում, քաղաքակրթական աստիճանի ցուցիչ⁷⁵:

⁷² Там же, с. 196.

⁷³ Там же, с. 197–201.

⁷⁴ Կոմիտաս, Պարն ու մանուկը, <Ողվածքներ և ուսումնասիրություններ, էջ 63, 65:

⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 65: Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ պարը, <Ողվածքներ և ուսումնասիրություններ, էջ 51:

Այդուհանդերձ, կոմիտասյան դիտարկումը, որ պարը համապարփակ ունիվերսալ արվեստի տեսակ է, որն իբրև շարժում ներառում է նույնիսկ քանդակագործությունն ու ճարտարապետությունը⁷⁶, իր համարժեքն ունի նաև Վազների հայացքներում⁷⁷: Մյուս կողմից՝ ժողովրդական երգի և պարի համակցված դիտարկումը կարող է վերը բերված վազներյան «եռամիասնություն»՝ պարի, երաժշտության ու պոեզիայի, և այն էլ՝ «ճշմարիտ ժողովրդական պոեզիայի» զուգահեռը դիտվել: Այդպես կարծելու համար մեկ հպանցիկ ձևակերպում կա, որ Կոմիտասի հայացքներում է ցույց է դնում հենց Վազների տեսակետը կամ դրան շատ մոտ մի դիրքորոշում. «Պարն ալ, ձայնական յերգի նման առաջանալով, վողբերգության հասած ե, իր զարգացումն ունեցած ե ոպերայի մեջ՝ քաղաքակիրթ ազգերի մոտ»⁷⁸: Կարծեք, հիշատակված են և՛ պարը, և՛ պոեզիան, և՛ երաժշտությունը (երկուսն իբրև «ձայնական» երգ), որոնց զարգացումը հանգել է ողբերգության, ապա օպերայի: Եթե այստեղ չփնտրենք վազներյան վերը բերված հայացքները, որում հիշյալ եռամիասնության զարգացումը «ժողովրդական պոեզիայից» (ժողովրդական պոեզիա՝ երաժշտություն և պար ենթադրելով) հասավ էպոսին, հետո նաև ողբերգությանը և իր լրումին պետք է հասնել դրամայի մեջ, ապա Կոմիտասի վերոնշյալ միտքն առնվազն օպերայի ծագման վերաբերյալ եվրոպական տեսակետի արտահայտություն կարող ենք համարել:

Ինչևէ, Վազների «ժողովրդական պոեզիան», որ ենթադրում է հիշյալ «դրամատիկ եռամիասնությունը», զուգահեռներ ունի ժողովրդական երգի կոմիտասյան ընկալումներում:

Հիշարժան է, որ հայ ազգային մշակույթի փաստը, հայ ժողովրդի մշակութային ինքնուրույնությունը պաշտպանելիս Կոմիտասը, որպես կարևորագույն կռիվանքներից մեկը, հենց հայ ժողովրդական բանահյուսությունն է վկայակոչում, որի «ճոխ ու բազմաբովանդակ»

⁷⁶ Կոմիտաս, Պարն ու մանուկը, էջ 63:

⁷⁷ P. Bagner, Произведение искусства будущего, с. 168.

⁷⁸ Կոմիտաս, Պարն ու մանուկը, էջ 64:

Հարստությունները հավաքելու համար «գրի առնողներ կպակսին»⁷⁹. սա՝ որպես «ժողովրդական պոեզիայի» կարևորման գուգահեռ: Կոմիտասը ևս ժողովրդական երգերում կամ առավել ընդհանուր ձևակերպմամբ՝ ժողովրդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստում, թատերային տարրեր տեսնում է, որի մասին Ռ. Աթայանը նույնպես հիշատակում է⁸⁰: Մասնավորաբար, հարսանյաց շար կազմելիս Կոմիտասը նպատակ է ունեցել առաջնորդվել հենց թատերական ներկայացում ստեղծելու սկզբունքով: Ակնհայտ է, որ շարը դիտարկել է որպես ծիսական կառույցի մաս կազմող «արարային» բնույթի համարների թատերային ամբողջություն⁸¹:

Սակայն Վազների հիշատակած «հին ամբողջական արվեստի» երեք մարմնացումներից՝ «ժողովրդական պոեզիայից», էպոսից և ողբերգությունից, երկու հեղինակների ժառանգություն մեջ առավել ուղիղ գուգահեռ է առաջացնում էպոսը և վիպական արվեստն առհասարակ:

Վեպ և առասպել

Ազգային մշակութային բնութագրիչներից մեկը, որ առանցքային է նախառոմանտիկական և ռոմանտիկական շրջանի գերմանացի մտածողների հայացքներում (օրինակ՝ Յոհան Գոտֆրիդ Հերդեր, Ֆրիդրիխ Վիլհելմ Յոզեֆ ֆոն Շելլինգ⁸²), վիպական արվեստի, առասպելի ոլորտն է: Այդ շերտերի շեշտված կարևորվածությունը, անկասկած, իր հզոր արտացոլանքն է գտել գերմանական ռոմանտիզմի ամենավառ արտահայտություններից մեկում՝ Վազների օպերային արվեստում՝ դառնալով նրա ռեֆորմի կարևոր հիմնադրույթներից մեկը:

Կոմիտասը ևս, երբ կարևորում է հայ ժողովրդական բանահյուսությունը՝ ակնարկելով այդ ոլորտի՝ իր ժամանակներում արդեն արված

⁷⁹ Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն յերաժշտություն, էջ 47:

⁸⁰ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագծերը, էջ 47-48:

⁸¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, երրորդ հատոր, Խմբերգեր, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Ծախթագրություններ (հեղինակ՝ Ռ. Աթայան), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 255:

⁸² Փ. Շելլինգ, *Сочинения*, в двух томах, т. 2, Москва, изд. «Мысль», 1989, с. 363-365.

«Թանկագին հրատարակությունների» մասին, ակնհայտորեն նկատի ունի նաև «Սասնա ծռեր» («Սասունցի Դավիթ») էպոսը: Իր հիշատակած ազգագրագետ-բանահավաքներից գոնե առաջին երեքը սերտ կապ ունեն հայկական դյուցազնավեպի հրատարակության հետ: Գարեգին եպիսկոպոս Սրվանձտյանցը ոչ միայն հայ բանահավաքչական գործի հիմնադիրներից է, այլև «Սասնա ծռեր» էպոսը հայտնաբերողն ու դրա պատումներից մեկի առաջին հրատարակիչը⁸³: Նույն ակնարկը կարող է վերաբերել նաև Մ. Աբեղյանին⁸⁴: Մեր դիտակետի համար առանձնապես կարևոր է Կոմիտասի Գարեգին կաթողիկոս (գրքի հրատարակման ժամանակ դեռևս սարկավազ) Հովսեփյանցին հիշատակելը այդ շարքում, որտեղ, կարծում ենք, առաջին հերթին կարող են ենթադրվել «Սասնա ծռերի» նրա հրատարակած տարբերակներն ու, մասնավորապես, հրատարակության իր հեղինակած նախաբանը⁸⁵: Ուրեմն փաստ է, որ հայկական էպոսի տարբեր պատումների՝ այս հեղինակների իրականացրած հրատարակություններն ու գիտական ուսումնասիրությունները Կոմիտասի հիշյալ հոգվածի հրապարակման օրերին արդեն կային, և Կոմիտասի հոգվածում էպոսը, ի շարս այլ բանահյուսական կոթողների, առնվազն, ենթադրվում էր:

Ժամանակին խոսելով Կոմիտասի օպերային նախագծերից մեկի մասին՝ անդրադարձել էինք նաև նրա «Սասունցի Դավիթ» օպե-

⁸³ Գ. Վ. Սրուանձտեանց, *Գրոց ու բրոց եւ Սասունցի Դավիթ կամ Միէրի դուռ*, տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսեանի, Կ. Պոլիս, 1874: Պատումը գրառել է 1873 թվականին Մշո Առնիստ գյուղում երեցփոխ վիպասաց Կրպոյից (Կարապետ):

⁸⁴ *Դավիթ եւ Միեր. ժողովրդական դիցազնական վէպ*, գրի առաւ Մ. Աբեղեան, Շուշի, տպ. Մ. Յակովբեանցի, 1889: Պատումը գրառել է 1886 թվականին Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում դոնապան մոկացի վիպասաց Նախոյից («Նախո քեռի», Նահապետ): Նաև՝ Մ. Աբեղեան, *Հայ ժողովրդական վէպը, Ազգագրական հանդես*, Թիֆլիս, 1906, № 2, էջ 38-68:

⁸⁵ «Սասնայ ծռեր. Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վէպի երկու նոր վարիանսներ (Ապարանի և Մոկաց բարբառներով), գրի առաւ Գարեգին սարկավազ, Թիֆլիս, տպ. Մ. Շարաձեի, 1892: Ապարանի տարբերակը գրառել է Չամբուլ գյուղում ժամհար վիպասաց Մուրադից, համեմատել Ափսա և Ղազնաֆար գյուղերում գրառած տարբերակների հետ: Մոկաց տարբերակի վիպասացին չի հիշում. նշում է «մոկացի գաղթականներին»: Մեր հարցի առնչությամբ բնավ երկրորդական չէ այն փաստը, որ Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանցը գրառել և հրատարակել է նաև իրանական էպոսի՝ «Ռուստամ զալի» հայերեն պատումը (Թիֆլիս, 1905):

րային ծրագրին և դիտարկել այն՝ որպես վազներյան երաժշտական դրամայի համարժեքը յուրովի արտացոլելու միտում⁸⁶:

Ինչպես նշեցինք, Կոմիտասը հատուկ ուսումնասիրել է վազներյան մոտեցումները, ու դա ևս կարող է այս տեսակետի օգտին հավելյալ փաստարկ համարվել: Առկա է ևս մեկ կովան. ապագա գերմանական կրթությանը գիտնական—հոգևորականն ու Կոմիտասի մտերիմ բարեկամը՝ Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանցը, էպոսի իր հրատարակած տարբերակների նախաբանում մեր տեսակետի համար խիստ շահեկան ձևակերպումներ ունի: Նախ, հստակ նշում է եվրոպայում դեռևս XVIII դարի վերջից բանահյուսության կարևորման մասին՝ մասնավոր կերպով հղելով գերմանական մշակույթը՝ Գրիմ եղբայրներին. «[...] նոցա հետևողների ջանքերով ժողովրդական բանահիւսութիւնը արհամարհանքի աստիճանից լուրջ գիտութիւնների կարգը բարձրացաւ»⁸⁷: Այսինքն՝ դեռևս XIX դարի ավարտին Կոմիտասի մտերիմ միջավայրում քաջ տեղյակ էին ոլորտին առնչվող եվրոպական միտումներին: Եվ ավելին, դիմելով հին հույների «մատենագրութանը»՝ գրում է. «[...] դրամայի, քնարերգութեան, վիպասացութեան սաղմերը ժողովրդական վէպից են հետզհետէ զարգացել և ինքնուրույնութիւն ստացել»⁸⁸: Ակնհայտորեն Գարեգին կաթողիկոսը նկատի ունի ոչ թե գրականության տեսակները, ինչպես նշում է, այլ, հավանաբար, սեռերի արխատուելյան բաժանումը: Եվ այս դեպքում դրաման (սեռը) ենթադրում է նաև ողբերգությունը, և հենց այս ձևակերպմամբ նրա մոտեցումները զուգահեռական են, եթե չասենք նույնական են, վազներյան հայացքներին: Ուստի այլևս կարիք չկա կռահումների. Կոմիտասը, վտահաբար, տեղյակ էր դրամայի և երաժշտական դրամայի ծագման, էպոսի և ողբերգության փոխառնշուծյունների և այլ հարակից հանգույցների վերաբերյալ թե՛ ընդհանրապես եվրոպական, և թե՛ մասնավորապես վազներյան հայացքներին:

⁸⁶ Հմմտ. Մ. Նավոյան, Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը 20-րդ դարի երկու կոմպոզիտորական նախագծի մեջ, *Երաժշտական Հայաստան*, 2002, № 4, էջ 20–23:

⁸⁷ Սասմայ ծոեր. *Սասունցի Դավիթ*, Նախաբան, էջ Ա:

⁸⁸ Նույն տեղում, էջ Դ:

Հետևապես, իրավացի կլինի կարծել, թե Հայ իրականություն մեջ եվրոպական օպերային արվեստի ժանրային ճյուղավորումները ազգային համարժեքներով լրացնելու ձգտման արդյունք էր Կոմիտասի «Սասունցի Դավիթը»: Այն Կոմիտասի օպերային նախագծերի մեջ առանձնանում է նրանով, որ չի հենվում որևէ հեղինակային ստեղծագործության, գրական-գեղարվեստական միջնորդ երկի վրա, այլ՝ հենց հայկական էպոսի վրա: Համենայնդեպս, այլ գրական աղբյուրի հիշատակություն չկա: Մյուս կողմից՝ այդ են վկայում հենց էպոսի երգվող մի շարք հատվածների գրառումները, որ սոսկ բանահավաքի բնական հետաքրքրություններից զատ՝ հուշում են մեկ այլ՝ նպատակաուղղված, հետևողական աշխատանքի մասին: Նախ, նկատի ունենք այն, որ Կոմիտասի հավաքած նմուշներն ընդգրկում են վիպական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի գրեթե բոլոր ժանրային արտահայտությունները՝ էպոսի (վեպի) երգվող հատվածներ, վիպական զրույց կամ վիպաաք, վիպական երգ և դրա այլ ենթատեսակը⁸⁹: Այլ խոսքով՝ նրա ազգագրական ժառանգության շրջանակում ամփոփված է Հայ վիպական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի տեսակային ամբողջ հարստությունը, ինչը պատահականություն համարել դժվար է: Այն ուղիղ, ակնդետ և մասնավոր հետաքրքրության մասին է վկայում: Եվ ինչպես իր մյուս ստեղծագործություններն են (ներառյալ «Անուշ» անավարտ օպերան) կառուցված ժողովրդական արվեստի իր հավաքած «բնանյութի» հիմքով, հավանաբար, «Սասունցի Դավիթն» էլ այդ սկզբունքով պետք է կառուցվեր: Այս դեպքում արդեն օպերան գրվելու էր ոչ միայն ժողովրդական երաժշտաբանաստեղծական կտորների, այլև էպոսի չմիջնորդավորված գրական հիմքի վրա:

Հայտնի է, որ Ռ. Վազներն ինքն էր գրում իր երաժշտական դրամաների լիբրետոն՝ հենվելով վիպական կոթողի վրա, առանց որևէ գեղարվեստական ստեղծագործության: Այս մոտեցումը պարզապես

⁸⁹ Հմմտ. Ռ. Աթայան, Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899-1904), *Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու*, տասներորդ հատոր, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, կազմ., խմբ. և ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 18:

ստեղծագործական նախասիրության արտահայտությունն չէ: Վազների մոտ այն աշխարհայեցողական խորք ունի: Նա Հոմերոսի «Իլիականի» և «Ոդիսականի» օրինակով փորձում է հիմնավորել, որ պոետների միջամտությամբ էպոսն այլակերպվել է՝ կորցնելով նախնական բնույթն ու նկարագիրը: Առաջին հերթին, խոսքը գեղակերտ երաժշտական-գրական արտահայտչաձևեր ունեցող էպոսը սոսկ գրական ընթերցանության նյութի վերածելուն էր առնչվում: Մյուս կողմից՝ էպոսի այդ «գրական խմբագրությունը» թե՛ օբյեկտիվ, թե՛ սուբյեկտիվ պայմանների բերումով կամայական բնույթ ուներ: Վազները գրում է. «Ճշմարիտ ժողովրդական էպոսը նույնպես (ինչպես ժողովրդական պոեզիան—Մ.Ն.) նախատեսված չէր սոսկ բարձրաձայն ընթերցանության համար. Հոմերոսի պոեմներն այն տեսքով, ինչպիսին մենք դրանք այսօր գիտենք, քննադատական խմբագրական ընտրության արդյունք են՝ իրականացված այն դարաշրջանում, երբ ճշմարիտ էպոսն այլևս դադարել էր գոյություն ունենալուց: Այն դարաշրջանում, երբ Սոլոնը հրատարակեց իր օրենքները և սկսեց Պիստորատոսի կառավարումը, փորձ արվեց հավաքել և հարմարեցնել դրանք ընթերցանության համար՝ այնպես, ինչպես Հոհենշտաուֆենների դարաշրջանում հավաքում էին «Նիբելունգների մասին երգի» պատառիկները»⁹⁰: Այսինքն կարելի է ասել, որ ըստ Վազների՝ էպոսն աղավաղվել է, որովհետև հավաքվել է այն դարաշրջանում, երբ այն արդեն հիշողություն էր, աղավաղվել է, որովհետև վերակազմվել է զուտ որպես ընթերցանության համար նախատեսված կոթող՝ կորցնելով իր նախնական բազմատարր գեղարվեստական բնույթը, և այն էլ՝ ըստ «խմբագիրների» քննադատական-խմբագրական ընտրության: Այստեղից հետևում է, որ վիպական կոթողներին անդրադառնալիս գրական-գեղարվեստական միջամտությունը մերժելի է Վազների համար:

Ուրեմն, բնօրինակ վիպական երկերի վրա հենված վազներյան երաժշտական դրամաների և Կոմիտասի «Սասունցի Դավիթ» օպերային նախագծի ստեղծագործական սկզբունքների միջև, գոնե այս առումով, առնվազն, զուգահեռականություն կա:

⁹⁰ P. Вагнер, Произведение искусства будущего, с. 197.

Ի դեպ, վիպական կոթողների «անխառն» կիրառությունն նախընտրելիությունը վերաբերում է ոչ միայն էպոսին, այլև առասպելին (միֆ): Առհասարակ, առասպելի և դրամայի փոխառնչությունները Վազների հայացքներում բարդ, բայց և ուղիղ փոխառնչություններ են. «[...] միայն հունական աշխարհայացքից կարող էր սկիզբ առնել այնպիսի ճշմարիտ գեղարվեստական ստեղծագործություն, ինչպիսին էր դրաման: Սակայն դրամայի նյութն առասպելն էր, և սոսկ ճանաչելով նրա էությունը՝ կարող ենք հասկանալ և՛ հունական բարձրարվեստ ստեղծագործությունը, և՛ նրա առինքնող ձևը»⁹¹: Ձևակերպումներից այս մեկն ավելի ուղիղ է. «Հունական ողբերգությունը հունական առասպելի ոգու և բովանդակության վերարտադրություն է: [...] Ինչպես դրաման էր մարմնավորում առասպելի երևակայական կերպարները մարդու կենդանի մարմնեղեն կերպարանքով, այնպես էլ մարդկային արարքների ճշմարիտ վերարտադրությունը, ճշտիվ համապատասխանելով առասպելի էությանը, ձգտում էր պլաստիկ որոշակիություն»⁹²:

Կոմիտասի ժառանգությունն մեջ վիպականի վերաբերյալ առավել ընդհանրական ընկալումների արտացոլանքից, նաև քրիստոնեական բովանդակությամբ «առասպելական» երգային միավորների (օրինակ, Հովհաննես Մկրտչին նվիրված) գոյությունից բացի՝ կարևոր ենք համարում վիպա-առասպելական երաժշտաբանաստեղծական արտահայտություն հանդիսացող երգերը, որոնց գերմանական կամ եվրոպական համարժեքները Վազները, Թերևս, կերպեր ունենալ իր ձեռքի տակ: Խոսքը վերաբերում է, օրինակ, «Ծամթելի» մասին «Զինչ ու զինչ տամ» ժողովրդական երգին, որը կամ ուղղակի հղում է առասպելը, կամ առասպելի, ավանդապատումի մաս է կազմում⁹³:

⁹¹ Р. Вагнер, Опера и драма, с. 366.

⁹² Там же, с. 369. Այս դրվագներում կարելի է նկատել Արիստոտելի «Պոետիկայում», մասնավորաբար, այդ երկի VI և XIV գլուխներում արտացոլված մի շարք հանգուցային ձևակերպումների արձագանքներ:

⁹³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, տասներորդ հատոր, էջ 81: Նաև՝ Ռ. Աթայան, Հայ գեղջուկ երգերի թեմային-ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899-1904), էջ 18: Հարկ է նկատել, որ այս երգի վերաբերյալ երաժշտագետ Կ. Խոտաբաշյանն այլ տեսակետ է առաջարկել: Հմմտ. К. Худобашиян, Музыкаль-

ԶԻՆՁ ՈՒ ԶԻՆՁ ՏԱՄ



Կոմիտասը երգի այլ տարբերակ ևս գրառել է, որ նաև մշակել է ձայնի և դաշնամուրի համար⁹⁴: Թե՛ այս վերջինը, թե՛ նույն երգի այլոց գրառած տարբերակներն ունեն նաև պարերգի հատկանիշներ, իսկ մեր շարադրանքի համատեքստում նույն երգի (թող որ տարբերակներին) պարային բնույթն ինքնին կարևորվում է:

Նույն առասպելին է առնչվում նաև Կոմիտասի գրառած «Զիմ գլխի ֆաթեն կիտամ» երգը⁹⁵: Այս երգերի առկայությունը Կոմիտասի ժառանգության մեջ մի կարևոր փաստ է, որ վկայում է վիպա-առասպելական երգային շերտերին նրա ծանոթ լինելու մասին:

Վազների և Կոմիտասի՝ վիպական արվեստի մասին ունեցած մոտեցումներում այլ գուգահեռներ ևս նկատելի են: Դրանք, որ դարձյալ ունեն ինքնուրունական նշանակություն, իրենց ընդգրկումով կարող են ծածկել ժողովրդական բանահյուսության ողջ դաշտը:

Վազների համար առասպելը (միֆ) արվեստի փիլիսոփայության հատուկ թույլ է խիստ կարևորված, գեղարվեստական ընկալումների առումով ընդգծված լինելուց զատ, ինչպես տեսանք, կարևորված է նաև ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության նախնական ձևերի հստակեցման, առասպելի և դրամայի փոխհարաբերության տեսանկյունից՝ հին հույների օրինակով⁹⁶: Իսկ նոր եվրոպական ժո-

но-поэтические пережитки культа богини Анаит, *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, с. 128-138.

⁹⁴ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, առաջին հատոր, Մեներգեր, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1969, էջ 58-59, տես նաև Ծանոթագրություններ (հեղինակ՝ Ռ. Աթայան), էջ 174:

⁹⁵ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, իններորդ հատ., Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, կազմ.՝ խմբ., ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 70 և 90:

⁹⁶ P. Wagner, *Опера и драма*, с. 366-369.

ղովուրդների աաքերում՝ հենց այդ ժողովուրդների (ի մասնավորի՝ գերմանական) բնութագրման գործոնն է նաև ընդգծվում: Վերջին դեպքում չեչտվում է այդ առասպելների գենեոլոգիկ բնույթը՝ կապվելով ժողովրդի ծագման գաղափարի հետ:

Նոր հվրոպական ժողովուրդների առասպելները, որ Վազները հակադրում է, իր դասակարգմամբ՝ «քրիստոնեականներին», գուգահեռականութուն ունեն հին հունականների հետ: Դրանցում այս ժողովուրդների առասպելը ծնվում է բնության հայեցումից և հասնում մինչև աստվածների և հերոսների արարում⁹⁷: Վազները Զիգֆրիդի աաքի վկայակոչմամբ նկարագրում է առասպելի նախնական ձևավորումը. «Մենք յայտեղ տեսնում ենք բնական երևույթներ. օրվա և գիշերվա, այգաբացի և մայրամուտի երևույթներ՝ մարմնավորված գործող անձանցով, որոնց մարդիկ երկրպագում են ըստ իրենց արարքների կամ որոնցից վախենում են: Նրանք ծագել են մարդկանց կերպարանքով ներկայացող աստվածներից. ինչ—որ ժամանակ, ըստ աաքերի, նրանք իսկապես ապրում էին երկրի վրա և ապրող տոհմերն ու ցեղերը փառաբանում էին նրանցից սկիզբ առնող իրենց ծագումը»⁹⁸:

Այստեղ ակներև է ժողովուրդների պատմության վաղ շրջանի մշակույթին հատուկ վիպական մտածողության նկարագրությունը, որով ներծծված են էպոսներն ու աաքերը, առասպելները, վիպական պատումներն ու ողջ վիպաշխարհը: Մի կողմից՝ Վազները նկարագրում է այդ մտածողությունը, մյուս կողմից՝ նկատում, որ ժողովուրդները, այս անգամ իր ձևակերպմամբ՝ տոհմն ու ցեղը, իրենց ճանաչում էին՝ իբրև իրենց աստվածներից սերող զարմ: Դա է, որ կարող է ստուգապես բնութագրվել՝ որպես վիպական մտածողության կամ բանահյուսության ինքնութենական արժեք:

Վազների հանդեպ Կոմիտասի ունեցած հատուկ վերաբերմունքի հիմքերից մեկն էլ Վազների աշխատություններում վիպական արվեստի՝ ազգերի ծագումնաբանական նշանակությամբ կարևորվածությունը կարող էր լինել: Մյուս կողմից՝ Վազների նկարագրած

⁹⁷ Там же, с. 372.

⁹⁸ Там же, с. 372-373.

վիպական կամ առավել ընդհանուր՝ բանահյուսական մտածողության ընկալման առումով էլ Կոմիտասն ունի գրեթե նույնական դիրքորոշումը: Ժողովրդական արվեստի արխաիկ շերտերի, եկեղեցական արվեստի որոշ ժանրերի մեկնաբանման հարցում Կոմիտասը հատուկ ընդգծում է երևույթների վիպականացված բնույթը, իսկ հարսանյաց երգերի վերաբերյալ այս մեկնությունն ուղիղ զուգահեռներ ունի վիպական արվեստի մասին՝ Վազների վերը բերված մեկնաբանություն հետ. «[...] Հարսանեկան երգերը թերևս բեկորներն են հայ բնապաշտական շրջանեն մնացած՝ քրիստոնյա քողով պարուրված: Բոլոր երգերու մեջ գիրկընդխառն կերթա մարդկային ու բնություն կյանքը: Կերգվի ամուսնություն ու բնության դարունը, որ լուսնեկի ցողով ու արևի շողով կծլի: Հարսին վեր կհանեն ու լուսնեկա հետ նուրբ ամպերու շղարշովը կքողարկեն: Փեսային երկնուց արևի հետ հրեղեն ձիու վրա կարշավեցնեն»⁹⁹:

Վիպական ոլորտի և, ընդհանրապես, առասպելաբանության ինքնութենական արժեքի ընկալումը XIX դարի գերմանական իրականության մեջ եզակի չէր և սոսկ Վազների աշխարհայեցողությանը չէր արտահայտվում: Առհասարակ առասպելաբանության փիլիսոփայական դիտարկումները առանցքային նշանակություն ունեն Թ. Շելլինգի փիլիսոփայության մեջ: Այս տեսանկյունից բնավ չպնդելով Շելլինգ—Վազներ հայացքների լծորդված բնույթի մասին, մանավանդ որ նման պնդումը կարող է նաև վիճահարույց դիտվել, զուգահեռականություն կարող ենք նկատել հենց վիպական—առասպելաբանական շերտերի ինքնութենական նշանակության առումով: Շելլինգը առավել քան հստակ է ձևակերպել. «[...] ինչ է ժողովուրդը, ինչի՞ց է այն դառնում ժողովուրդ: Անվիճելի է՝ ոչ այն բանից, որ ավելի կամ պակաս քանակությամբ իրար նման ֆիզիկական ինդիվիդուալներ համագոյակցում են տարածության մեջ, այլ՝ մտածողության ընդհանրության ուժից: Հենց այդպիսի ընդհանրության արտահայտություն է լեզվի ընդհանրությունը: Սակայն փնտրենք հենց այդ ընդհանրությունը. ինչում է նրա հիմ-

⁹⁹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, երրորդ հատ., էջ 267:

քը, եթե ոչ աշխարհի Հանդեպ ունեցած հայացքների ընդհանրության մեջ: Իսկ այդ վերջինը. ինչու՞մ է ի սկզբանե ընդգրկված այն, ինչու՞ է այն տրված ժողովրդին, եթե ոչ առասպելաբանության մեջ: [...] անհնարին է, որ ժողովուրդը լինի և չունենա իր առասպելաբանությունը»¹⁰⁰: Այս հայացքները Շելլինգը տարածում է որևէ ժողովրդի ինքնության արտահայտման ամենատարբեր մակարդակների վրա. «Հնարավոր է ինչ—որ մեկը որոշի մեզ առարկել այսպես. ժողովրդին ամբողջության մեջ միավորում է ինչ—որ ընդհանուր գործ, օրինակ, հողագործությունը, առևտուրը, ընդհանուր բարքերը, օրենսգրությունը, իշխանությունները և այլն: Իհարկե, և դա է վերաբերում ժողովուրդ հասկացությանը, սակայն, թվում է՝ չկա նույնիսկ անհրաժեշտություն հիշելու այն մասին, թե որքան սերտաճած են փոխազդում որևէ ժողովրդի իշխանությունը, օրենսգրությունը, բարքերը, նույնիսկ զգացմունքներն ու գործերը աստվածների մասին ժողովուրդների պատկերացումների հետ»¹⁰¹: Իր վաղ շրջանի բարեկամի և հասուն շրջանի գաղափարական ընդդիմախոսի՝ Հեգելի հայացքներն այս առումով, կարելի է ասել, նույնական են և ավելին՝ «իրական վիպերգության» (die eigentliche Epopöe) մասին խոսելիս դրանք արտահայտվում են «ժողովրդի ոգի» ձևակերպման առանցքով. «Որպես այդպիսի նախօրինակ ամբողջություն՝ վիպական ստեղծագործությունը ժողովրդի դյուցազներգություն է (ասք, առասպել, die Sage), Գիրք, Աստվածաշունչ, և յուրաքանչյուր մեծ ու նշանակալի ազգ ունի նման՝ բացարձակապես առաջին Գրքեր, որտեղ արտահայտված է այն, ինչը կազմում է ժողովրդի նախնական ոգին»¹⁰²:

Այսինքն փաստ է, որ վիպական արվեստի ընկալումները, իրենց ողջ բազմապիսույթամբ, XIX դարի գերմանական մտքի պատմության մեջ ունեին ինքնութենական նշանակություն և ազդի ու ազդայինի մասին աշխարհայեցողական համալիրի մաս էին կազմում: Դրանց ընդգրկումը կարող էր ծածկել ընդհուպ պետական—հասա-

¹⁰⁰ Ф. Шеллинг, ук. соч, с. 211.

¹⁰¹ Там же, с. 211—212.

¹⁰² G. Hegel, op. cit., S. 1190.

րակական պատկերացումների շրջանակը (ինչպես նկատվեց Շելլինգի մոտ): Պարզ է նաև, որ Կոմիտասի հետաքրքրություններն այս ոլորտում ևս պատահական չէին և շատ բանով պայմանավորվում էին դիտարկված հայացքներով, մանավանդ որ դրանց արտացոլանքը Կոմիտասին հարազատ մտավորական շրջանակում (Գ. Հովսեփյանց) արդեն նկատվել էր:

Հետաքրքիր է, որ ազգայինի վերաբերյալ Կոմիտասի ունեցած հայացքները նույնպես չեն սահմանափակվում սոսկ արվեստի, մշակույթի շրջանակում: Նա, թեև սակավ առիթներով, սակայն արտահայտվել է ազգային կյանքի տարբեր ոլորտների մասին: Առավել հաճախ, բնականաբար, անդրադարձել է եկեղեցական կյանքի խնդիրներին, սակայն հանդիպում են նաև պետություն և պետական ներքին կառուցվածքում ազգի կազմակերպման հարցերին վերաբերող կոմիտասյան դիտարկումներ ևս:

Հակիրճ կարելի է նկատել, որ XX դարասկզբի աշխարհաքաղաքական իրողությունների պայմաններում Կոմիտասն անհրաժեշտ է համարում նախ ծրագրել ազգային խնդիրների և պետականության կազմակերպման գործը: Այն չադկապված է տեսնում ժամանակի աշխարհաքաղաքական երեք սուբյեկտների՝ Ռուսական, Օսմանյան կայսրությունների (մասամբ՝ նաև Իրանի) և հավաքական Եվրոպայի ու նրանց վարած քաղաքականության հետ: Վերլուծական փաստարկումով Ռուսական կայսրության նախընտրելիության հիմնավորումից հետո (ի դեպ, դժվար է նրան կույր ռուսամետ համարել), Կոմիտասն առաջարկում է ողջ հայությունը հավաքել Ռուսական կայսրության տարածքում՝ ապահովելով կամ վերականգնելով ազգի ամբողջականությունն ու միասնականությունը, զարգանալ իրավականորեն, «բարոյապես» և տնտեսապես. մնացածը ռուսական հեղափոխության գործն է:

Հատկանշական է, որ Կոմիտասն անհրաժեշտ է համարում ազգի միասնական համատեղ գոյության վերականգնումը՝ որպես պետականության նախապայման: Նա ազգային ինքնազիտակցության առումով վստահ է, որ այն արդեն արթուն է, սակայն ազգային ամբողջական համակեցությունը արևմտահայերի և արևելահայերի

Համար անհրաժեշտ է համարում: Ցավոք, նրա գրածից (1912 թ.) միայն մի քանի տարի հետո պատմությունն ապացուցեց այդ պայմանական բաժանման վտանգավորությունը հսկա աստիճանը՝ տարբեր, նաև միջազգային հարթակներում հայերի մասնատված ներկայացնելու առիթով:

Կոմիտայան քաղաքական հայացքների կարևոր բնութագիր է նրա «Հակահեղափոխական» լինելը: Նա պնդում է անհրաժեշտությունը ռուսական քաղաքականության առջև հանց պատվար չհանելու, այլ սոսկ ձգտելու ռուսական հեղափոխության ընձեռած հնարավորությամբ վերականգնելու ազգային պետականությունը՝ որպես բնականոն ընթացք, օբյեկտիվ իրողություն: Այլ խոսքով՝ հայ ազգային պետականության ծնունդը իմպերիալ համակարգի կազմալուծման հետևանք է դիտարկում, սակայն այդ գործընթացում քայքայող հանգամանքը հենց ռուսական հեղափոխությունն է, այլ ոչ ազգային պայքարը: Ավելին, ազգային հիմքերի նախընտրելիության առումով, որպես օրինակ, նույնիսկ մոտավոր նշում է Լեհաստանի մոդելը և այդ դեպքում ևս կանխատեսում պատմական ընթացքը մի քանի տարով: Հատուկ մատնանշում է պետականության ազգային բնույթը և զգուշացնում հեռու մնալ եվրոպական տարբեր «դժվարամար» գաղափարաբանություններին և պետականությունը կառուցել միայն ու միայն ազգային հիմքով¹⁰³:

Այսինքն՝ Կոմիտասն ազգային ինքնության արտացոլման բարձրակետը համարում էր ազգային պետականության վերստեղծումը՝ դրա ճանապարհին վերականգնելով ազգային միասնությունն ու ազգի ամբողջականությունը՝ ազգային գաղափարների հիմքով: Այս տեսանկյունից եվրոպական գաղափարաբանության հետ ունեցած գուգահեռները գուցե և շատ չեն, սակայն դրա անհրաժեշտությունը չի էլ նկատվում. ազգային պետականության գաղափարն ինքնին եվրոպական ծագում ունի:

¹⁰³ Նամակ Ա. Չոպանյանին, 25/12/1912, Կ.Պոլիս, Կոմիտաս Վարդապետ, Նամակաւի, էջ 214-217:

Սակայն Հատուկ շեշտելի է այն ո՛չ կրավորական մոտեցումը, որ Կոմիտասն ուներ եվրոպական իրողությունների հանդեպ՝ արտահայտված թե՛ իր հայացքների մասնավոր տարբերություններով, թե՛ ընդհանուր դիրքորոշմամբ: Եթե փորձենք վերաձևակերպել, ապա կստացվի, որ թեև քաղաքակրթության առաջամարտիկը Եվրոպան է, սակայն մենք էլ այդ քաղաքակրթության մասն ենք, որ շատ բանով սնել ենք այն ու հիմա վերադառնում ենք եվրոպական մշակույթին՝ որպես մեր նախնական իրողությունների, մեր մտքի նախատիպի մի յուրովի վերամարմնավորման: Այս հարցի առնչությամբ Ա. Ջոպանյանին գրած նամակում կարդում ենք. «[...] մեր նախնեաց ստեղծագործ հոգին թղթերով ու գրքերով նկարեցիր ու ցուցադրեցիր օտար աշխարհի մէջ քաղաքակրթութեան հարազատ զաւակներին, որ մե՛նք եւս իրենց շաւիղն ենք բռնել, մե՛նք եւս իրենց ճամբան ենք քայլել, մե՛նք եւս մեր ձեռքին լոյս բռնել, եւ, թէպէտ ջանացել են դեւերը փչել ու մարել մեր կեանքը, բայց փչողներն են խորտակուել եւ մենք դեռ մոխիրների տակ առկայծել ենք՝ ապաւինելով գիտութեան ու կրթութեան, որ թէեւ մերն է եղել՝ իբր արեւելքի զաւակներ, բայց մեր ձեռքէն դուրս է եկել ու Եւրոպան լուսաւորել. արդ, քանի որ մեզ համար անծանօթ է մեր մտքի նախատիպը եւ կարողութիւնը, որ այժմ Եւրոպայէն է, որ մեզ լուսաւորում է, ինչո՞ւ չունենանք մեր իսկ լուսոյ ջահը՝ մեր ձեռքին»¹⁰⁴:

Գ. ԱԶԳԱՅԻՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՃՇԳՐՏՈՒՄԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Երաժշտությունը՝ ինքնության հարացույցի բաղադրիչ

Հայ երաժշտության ազգային բնութագրերի ճշգրտումը լավագույնս դրսևորվել է XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարասկզբին ապրող երաժիշտ-տեսաբանների և, հատկապես, կոմպոզիտորների հայացքներում: Սա կարևոր է, որովհետև խոսքն, առաջին հերթին, վերաբերում է կոմպոզիտորական արվեստի ազգային դպրոցի կայացմանը, և բացի այդ, կոմպոզիտորներն առաջին մասնագետ երաժիշտներն էին, որ ստեղծագործելուց զատ, այս կամ այն չափով, նաև հետազոտում էին Հայ երաժշտությունը և տեսական հայացքներ էին ձևավորում դրա վերաբերյալ: Այդ հայացքները կարևոր էին, քանի որ արտացոլում էին Հայ երաժշտության ազգային բնութագրի մասին պատկերացումները թե՛ տեսական մտքի մակարդակում, թե՛ դրա գեղարվեստական իրացման դաշտում՝ ստեղծագործության մեջ: Ավելին, Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացումը, ինչպես պատմական ընթացքը ցույց տվեց, տեղի ունեցավ հենց գիտնականի և կոմպոզիտորի գործունեության ոլորտների փոխլրացման, ներհյուսման շնորհիվ: Այս իմաստով առանձնանում են Մ. Եկմալյանն ու Կոմիտասը:

Եկմալյանը թեև առանձին տեսական ուսումնասիրություն չի թողել, սակայն իր «Պատարագի» վերաբերյալ որոշ հեղինակային մեկնաբանություններ, տարբեր առիթներով արված տեսական դատողություններ ունի, որ լիովին հնարավոր են դարձնում երևակել XIX դարավերջին ազգային ընկալման և դրսևորման աստիճանն ու ճշգրտությունը Հայ կոմպոզիտորական արվեստում:

Կոմիտասի ժառանգությունն մեջ Հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի Հայեցակարգային դրույթներն արտացոլվել են թե՛ գիտական, թե՛ հրապարակախոսական հոգվածներում, և թե՛ նամակահիմունքում: Ուստի այս երկու հեղինակների Հայեցակետերի մեկ-երկու համագուցակետային համեմատությունն է Հայտ կրքերի կոմիտասյան մոտեցումների էական տարբերությունը եկմալյանի և, փաստորեն, XIX դարավերջի Հայ երաժշտական իրականության մեջ ընդունված հիմնական ընկալումների միջև:

Վերադառնալով Կոմիտասի և եկմալյանի հեռակա բանավեճին, որ ծավալվել էր, ըստ էության, եկմալյանական «Պատարագի» վերլուծությունն ու գրախոսությունը հանդիսացող «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի» հոգվածում¹⁰⁵, կարող ենք ասել, որ այն ընթացել է երկու հարթության մեջ.

ա. Հայ երաժշտության մեջ ազգային ընկալման ճշգրտում,

բ. ազգային ճշգրտված կերպին համապատասխան երաժշտական բազմաձայնության կառուցում:

Առաջին դրվագն, ինչպես վերն ասվեց, եկմալյանի մոտ դեռևս խարսխվում է արևելյան կողմնորոշման վրա: Առհասարակ, ազգային երաժշտության նկարագրի վերաբերյալ պատկերացումները XIX դարի այս երևելի Հայ կոմպոզիտորի մոտ բավականին հետաքրքիր են. «Համառոտ ասելով՝ Հայերը, իհարկե, նախքան քրիստոնեությունը՝ ունեցել են խրոմատիկական հեթանոսյան երգեր, չորրորդ դարի սկզբից մինչև յոթերորդ դարը Հայերը՝ որպես քրիստոնյա ազգ՝ գործ էին ածում Ամբրոսյան եղանակները և այն քրիստոնյա ազգ՝ գործ էին ածում Ամբրոսյան եղանակները և այն ժամանակ Հայոց թե՛ ազգային և հոգևոր երաժշտությունը ենթարկվեց արաբ ու պարսկական երաժշտության ազդեցության և ընդունեց նրա ձևը և հենց նրա մեջ էլ պետք է որոնել Հայոց եղանակների ճշտությունը»¹⁰⁶: Այսինքն՝ եկմալյանի կարծիքով նախաքրիստո-

¹⁰⁵ Արարար, Էջմիածին, 1898, էջ 111-117: Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 137-152:

¹⁰⁶ «Մի քանի խոսք Ա. Բժշկյանի դասագրքի մասին», նամակ-գրախոսական (Թիֆլիս, 1899 թ., 15 մայիսի), Մ. Եկմալյան, Վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ, կազմեց՝ Ալ. Թադևոսյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2006, էջ 55:

նեական շրջանի հայ երաժշտությունը՝ ենթադրաբար տաճարային երաժշտարվեստը, եղել է «խրոմատիկական» բնույթի արվեստ: Այս մեկ բնութագրից ավելին նա չի տալիս կամ իրեն հետաքրքրող հատկանիշի վրա ուշադրություն հրավիրելու նկատառումով, կամ նաև այն պատճառով, որ այդ շրջանի երաժշտության մասին ավելին ասվածը (ի դեպ՝ ասվածն էլ) ենթադրության մակարդակից այն կողմ չէր կարող անցնել: Վաղ միջնադարի հայ հոգևոր երգարվեստը, պատրաստի «եվրոպական» կադապարային մոտեցումով, Եկմալյանն ուղղակի գետեղում է «Ամբրոսիանական երգեցողության» շրջագծի մեջ: Միևնույն ժամանակ այդ փուլն էլ համարում է հայ հոգևոր երաժշտության վրա արաբական և պարսկական երաժշտական ազդեցությունների շրջան, որոնց արդյունքում մեղանում մշակույթի վրա ոչ թե որոշակի «նստվածքային» շերտ է գոյացել, այլ եթե «ձևն ընդունելը» համարենք կերպ փոխել, ապա տեղի է ունեցել տիպաբանական խորքային փոփոխություն, մոտացիա՝ ողջ երաժշտական մշակույթի ձևաչափով:

Ավելին, այս մոտեցումը Եկմալյանի համար սոսկ տեսական պատկերացում չէ, այլ գեղադիտական մեկնակետ՝ իր ստեղծագործական մեթոդաբանությունը կառուցելիս: Նմանատիպ դրույթը, որ ձևակերպել էր ավելի վաղ, նպատակ ուներ հիմնավորելու «Պատարագի» մեղեդիների բազմաձայնման իր սկզբունքը (խրոմատիզմներից խուսափելու առումով) և այն հայ հոգևոր երաժշտության ավանդույթների ծիրի մեջ պահելու ձգտումը. «Վասն այսորիկ խորհեցաք ընդհանրապէս ի կիսաձայնից արտաքոյ ելեւէջին (*chromatisme*) եւ ի զարտողութենէ յեղանակին (*modulation*), այլ ջանացաք մնալ յելեւէջս նորին իսկ յեղանակին (*diatonisme*) եւ ըստ կարի պարզ յօրինել զներդաշնակութիւնն, զի այսպէս պահանջէ ոգի պարսիկ — արաբացի երաժշտութեան, յորում սակի է եւ մերս»¹⁰⁷:

Այս պատկերացումներով, փաստորեն, լինել ազգային, կնշանակելի հարադատ մնալ «պարսիկ-արաբացի» երաժշտության ոգուն, «յորում սակի է եւ մերս»:

¹⁰⁷ Երգեցողությունը Սրբոյ Պապարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ, Մ. Եկմալեան, Յառաջարան:

Ուրեմն, պարզ է նաև, թե ինչու է Կոմիտասն իր կրթությունը
Գերմանիայում ավարտելիս¹⁰⁹ դիմել քրդական երաժշտության

[illegible]

Ուսումնասիրությանը, եթե վերևի ձևակերպմամբ՝ քրդականն արդեն իսկ տարբեր է համարել հայ երաժշտությունից: Եթե այդ հետազոտությամբ փորձ է արվել հստակեցնելու քրդական երաժշտության ինչ-ինչ առանձնահատկություններ, ապա ակնհայտ է, որ միայն այն նպատակով, որպեսզի ցույց տա հայկականի հետ դրանց ունեցած տարբերությունը (իհարկե, չենք բացառում, որ այդ ուսումնասիրությունները կարող էին նաև իր պրոֆեսորի հետաքրքրություններով պայմանավորված ուսումնական հանձնարարություն լինել): Չմոռանանք, որ XIX դարի վերջին և անցյալ դարի սկզբին հայ երաժշտության ինքնուրույնության հարցը դեռ հստակեցված չէր, ինչպես երևաց նաև Եկմալյանի ձևակերպումներից: Ուստի, հայ երաժշտությունն ինչ մշակույթի հետ որ շփոթվում էր կամ կարող էր շփոթվել, մեկ ընդհանրացված դաշտի մեջ որպես անհատակ «չաղախ» դիտարկվելով, այդ մշակույթներին հետ էլ պիտի համեմատվեր: Ընդամեն, համեմատելիներից երկուսն էլ պետք է հստակ ուսումնասիրված լինեին, որպեսզի դրանց տարբերությունն աներկբա դառնար:

Ավելին, նկատի ունենալով «Պատարագի» մասին զբախոսական-հոգվածի և իր ուսումնա ավարտելու ժամանակազրույթունը՝ կարելի է ասել, որ Կոմիտասն այդ հոգվածում ձևակերպած դրույթը փորձել է հիմնավորել ավարտական տարում ունեցած ելույթներում, մասնագիտական կոնկրետ դիտարկումներով (հնարավոր է նաև, որ Եկմալյանի պատասխանն է ստիպել առավել հիմնավորված տեսակետ հայտնել):

դարձ արևելյան երաժշտությանը. «...արևելեանի մասին մասնատոր տեղեկութիւն միայն»: Տե՛ս նաև Կոմիտաս Վարդապետ, Նամակահի, էջ 59-60:

Ի դեպ, նկատի առնելով այն, որ Կոմիտասի անունով հիշատակվող՝ քրդական երաժշտությանը նվիրված ավարտաճառը չի պահպանվել և այլուր չի հիշատակվում փաստական հիմքով, կարելի է ենթադրել, թե հենց այս դասախոսությունն է, որ շփոթով համարվել է նրա ավարտաճառը, մանավանդ որ այստեղ արևելյան՝ նաև քրդական երաժշտությանն անդրադարձ կար:

Տե՛ս նաև՝ Քրդական եղանակներ. ծայնագրեց Կոմիտաս վարդապետ, Imprimerie de musique de P. Jurgenson à Moscou, 1903.

Սա հստակ դիտական մոտեցում և ծրագիր է՝ համեմատական մեթոդաբանություն կիրառման փորձով: Այսու՝ քրդական երաժշտության հետազոտությունը (եթե այդպիսին եղել է) կարող էր նաև համարվել Կոմիտասի համեմատական երաժշտագիտական ուսումնասիրության օղակներից մեկը՝ հայ երաժշտության ինքնուրույնության հարցերը հստակեցնելիս: Ցավոք, այն դեռևս համարվում է կորած կամ, իր դոյությունմբ առհասարակ թեական, և դրա առավել առարկայական դիտարկման հնարավորությունն այսօր չկա:

Խիստ հատկանշական է այն, որ այս հետազոտությունները թե՛ եկմալյանական «Պատարագի» քննությունը, թե՛ քրդագիտական դիտողությունները, վերաբերում են նրա ստեղծագործական վաղ, եթե չասենք տակավին ուսումնառության փուլին: Ստացվում է, որ Կոմիտասի համար հայ երաժշտության առանձնահատկություններն ի սկզբանե աշխարհայացքային մեկնակետ են, որ հետագայում զարգանալով, դիտական հետազոտություններով հիմնավորվելով, դեղարվեստականորեն իրացվելով և համալիր բնույթ ստանալով՝ վերածվում են հայեցակարգի (կոնցեպցիա): Եթե վաղ փուլի մեզ հետաքրքրող հայացքները համադրենք արդեն հասուն և, ըստ էության, ստեղծագործական վերջին շրջանի դատողությունների հետ, մեր նշած զարգացումն ակնհայտ կդառնա:

Կոմիտասի ստեղծագործական կյանքի վերջին փուլում հայ երաժշտության ինքնուրույնության մասին կարևոր դատողությունները ձևակերպված են 1913 թվականին գրված «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հրապարակախոսական հոդվածում¹¹⁰: Այս հոդվածում ևս նա բավականին դիպուկ անդրադարձ ունի լեզվի և գրականության հարցերին՝ քննելով ազդեցությունների և ինքնուրույնության խնդիրները: Որպես օրինակ՝ բերվող այլ լեզուներին գուհահեռում է նաև հայոց լեզուն և, ամենակարևորը, ազդեցություններով հանդերձ՝ ինքնուրույն մշակույթ կերտելու ճանապարհին օրինակելի է համարում V դարի հայրերի փորձը: Այստեղ լեզվի, գրականության ու երաժշտության լծորդվածությունն արդեն

¹¹⁰ Ազգաբնակչության, Կ. Պոլիս, 1913, № 1316: Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն յե-րաժշտություն, էջ 45-50:

վերջնականորեն հստակեցված է թե՛ ընդհանրապես, թե՛ մասնավորապես հայ մշակույթի դեպքում. «Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվել ու զարգանալ՝ որինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց յերբ ան ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն յերաժշտություն» և. «Յեթե ճշմարտություն են այս բոլորը (V դարի հայերի գործունեությունը լեզվի և մատենագիտության բնագավառում – Մ. Ն.), ապա ուրեմն, ճշմարտություն է և այն, վոր մեզ տվին նույնպես և յերաժշտություն, վոր այնքան հարագատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, վորքան իր լեզուն ու գրականությունը, վորովհետև յուրաքանչյուր ազգի յերաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և՛ համապատասխանող յերաժշտություն»¹¹¹:

Ի դեպ, հարկ է նկատել, որ Կոմիտասն այս համատեքստում, թեև դիտարկում է լեզվի կարևորությունը և նրա օրինակով պնդում երաժշտության ինքնուրույն լինելը, սակայն չի դնում լեզվի նախադաս և երաժշտության ենթադաս լինելու խնդիր: Ավելին, գիտության մեջ երևացած այն հարցին, թե ո՞ր ինտոնացիան էր նախնական երաժշտականը, թե՞ խոսածայինը, Կոմիտասն անուղղակիորեն պատասխանել է՝ յուրաքանչյուր ժողովրդին հատուկ են իր «հնչական ելևէջները», որոնք համարժեք կերպով արտացոլվում են այդ ժողովրդի և՛ լեզվի, և՛ երաժշտության մեջ:

Քննարկվող հոդվածում հայ երաժշտության ինքնուրույնության հարցը դիտարկված է քննադատական համատեքստում: Ավարտին, հեղեկելով ընդիմախոսներին, խիստ սուր հակադրությամբ է ներկայացնում իր ինքնութենական պատկերացումներն ու դրանց հակադրվող «ասորա-բյուզանդական» և «հնդկա-պարսկական»

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 49: Հարկ է նկատել, որ «ազգային քերթության», ճարտասանության համեմատությամբ, դրանց չափական բնույթով և «ազգային ոճով» պայմանավորված, ազգային երաժշտության գոյությունը հիմնավոր է համարում նաև Հ. Ղևոնդ Ալիշանը: Հմմտ. Հ. Ղևոնդ Մ. Ալիշան, *Շնորհալի եւ պարագայ իւր*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873, էջ 87:

Հայեցակետերի սնանկությունը. «*Խեղճ Հայ ժողովուրդ. ազգ ես և ինքնուրույն այնքան, վորքան մյուսները. այդ վոչ վոք կարող ե հերքել: Ունիս Հատուկ լեզու, կը խոսիս: Ունիս Հատուկ ուղեղ, կը դատես: Ունիս Հատուկ մարդաբանական կազմ, վորով կը զատվիս այլ ազգերեն ու անոնց կազմեն: Սակայն սիրտդ, վոր զգացմանցդ աղբյուրն ե, քուկդ չե եղել. այլ, մի ինչ վոր ասորա—բյուզանդական և հնդկա—պարսկական ե եղել*»¹¹²: Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ իր ժամանակի՝ Հայ ինքնության վերաբերյալ այսչափ Հստակ ոչ մի այլ ձևակերպում չունենք: Եթե վաղ փուլում Կոմիտասը երաժշտությունը համեմատում է լեզվի հետ, որպեսզի վերջինիս որոշարկվածության աստիճանով ցույց տա նաև երաժշտության ինքնուրույնության աստիճանը, ապա այս դեպքում երաժշտությունը, բաղդատելով լեզվի, ազգագրության, բանահյուսության, մարդակազմության, ազգային հոգեկերտվածքի հետ՝ որպես ազգային ինքնուրույնությունը բնութագրող մեկ համալիրի մաս կազմող համարժեք բաղկացուցիչ է դիտարկում: Այսինքն՝ երաժշտությունն ազգի ինքնուրույնությունը, յուրահատուկ կերպարն ու դիմագիծը բնութագրող կարևոր ցուցիչ է այլևս:

Հենց այս համատեքստում է պետք դիտարկել նույն շրջանում ձևակերպած նրա «*երաժշտութիւնը ամենէն մաքուր հայելին է ցեղին*»¹¹³ բանաձևը, որի իմաստը երաժշտության ինքնութենական գործառույթի հստակ ընդգծումն է, այլապես այս արտահայտությունը կմնար զուտ գեղարվեստական բարձր ոճով արված հայտարարություն:

Ինքնութենական ցուցիչների ցանկն, ըստ Կոմիտասի, կամբողջանա, եթե վաղ հրապարակած և վերը հիշատակված հոգվածներից նշվածներին հավելենք նաև պարը. «*Պարն արտահայտում ե յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ բարձր ու քաղաքակրթության աստիճանը*»¹¹⁴: Սա մեր կողմից արված սոսկ մեքենայական լրացում չէ. Կոմիտասն այս ցուցիչը դիտարկում է որպես

¹¹² Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն յերաժշտություն, էջ 50:

¹¹³ Հայ երաժշտութեան յաղթանակը, Ազարամարտ, Կ. Պոլիս, 1914, № 1557, էջ 1:

¹¹⁴ Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ պարը, էջ 51:

մյուսներին առնչակից: Իր կողմից ընդգծված շեշտի, հանգի և եղանակի օրինաչափությունները «Հարադատացնում» են պարը լեզվի և երաժշտության հետ, իսկ խառնվածքն ուղղակի որևէ ժողովրդի հոգեկերտվածքի մատնանշումն է: Եվ ամենակարևորը, այս ամենը դիտարկվում է քաղաքակրթական զարգացումների հոլովույթում՝ որպես դրա արդյունքում ձևավորված կոնկրետություն. «Պարն ամբողջովին յենթակա յե շեշտի, հանգի և յեղանակի որենքներին: Բայց պարի վոզին՝ շեշտ, հանգ և յեղանակ, ազգային և ինքնուրույն կերպարանք ե ստանում խառնվածքի և քաղաքակրթության աստիճանի համեմատ»¹¹⁵:

Այսքանով ակնհայտ է, որ ինքնութենական հարցերը Կոմիտասի աշխարհայացքում համակարգված և գիտականորեն հիմնավորված բնույթ ունեն:

Փաստորեն, ազգային երաժշտությունն ու երաժշտական մտածողությունը, դրանց սերտ շաղկապված պարը մեզանում առաջին անգամ դիտարկվում են որպես *ինքնություն հարացույցի ինքնուրույնության մեծ աստիճանով օժտված կարևորագույն ցուցիչներ*: Սա այն էական փոփոխությունն է, որ կատարվում է դեռևս վաղ միջնադարից մեր մասին ունեցած պատկերացումներում: Այլ խոսքով, եթե մեր ինքնագիտակցության առաջին համակարգված ձևակերպումները կատարվել են ոսկեդարյան մեծ հեղինակների ժառանգության, հատկապես Ս. Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ, այնուհետև հղկվել և որոշակիացվել են մինչև միջնադարի ավարտը, հայրենասիրական երանգավորումներով հարստացել ուշ միջնադարում և, հատկապես, XIX դարում, ապա այդ դասական պատկերացումների նոր և առավել համակարգված վերախմբագրումը (կամ վերախմբագրումներից մեկը) կատարել է Կոմիտասը՝ հնարավորինս որոշակիացնելով և հարստացնելով ազգի բնութագրիչների համակարգը:

¹¹⁵ Նույն տեղում:

Երաժշտատեսական ուսումնասիրությունը որպես կոմպոզիտորական արվեստի հայեցակարգային ճշգրիտ հիմք. ուղղություն և ոճ

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացումը տեղավորվում է ինքնություն հարցերի հստակեցման համատեքստում և, ըստ էության, դրա առավել կոնկրետացված արտահայտություններից մեկն է: Ուստի, բացի այն, որ վերը հիշատակված գաղափարները նախ պետք էր ապացուցել ճշգրիտ հետազոտություններով, անհրաժեշտ էր նաև դրանց հիման վրա կառուցել ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի «ազգային կոնկրետությունը»:

Արդեն փորձեցինք զուգորդված դիտարկել Կոմիտասի գաղափարական և գիտական մոտեցումները, նկատեցինք, որ առանց նման լծորդման բոլորովին բացատրելի չեն, օրինակ, նրա քրդադիտական հետաքրքրությունները, որոնք հետագայում այլ հունի մեջ կամ որևէ այլ կարգի շարունակություն այդպես էլ չստացան:

Իհարկե, անկախ ամեն ինչից, Կոմիտասը կարող է և համարվում է նաև երաժիշտ-ֆուլկլորիստ և նրա հայ գեղջուկ երաժշտության վերաբերյալ կատարած ուսումնասիրությունները ցայսօր ունեն ինքնուրույն գիտական արժեք: Սակայն դրանց նշանակությունը բոլորովին այլ է դառնում, երբ դիտում ենք ազգային ինքնության հարացույցի ճշգրտման և հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման համար գիտական հիմք ապահովելու տեսանկյունից:

Նախ, հարկ է նկատել, որ ազգային երաժշտության ինքնուրույնություն հարցերը քննարկելիս առաջին անգամ Կոմիտասն է հայ գեղջուկ երաժշտությունը դիտարկում. որպես կարևորագույն շերտ ու ճշգրիտ մեկնակետ: Արդեն նշեցինք, որ մինչ Կոմիտասը հայ գեղջուկ երգարվեստը, թեև մաս էր կազմել Ք. Կարա-Մուրզայի և Մ. Եկմալյանի արվեստի, սակայն առանձին ուսումնասիրության կամ, գոնե, գիտական կարևորման չէր արժանացել: Ինչպես տեսանք, Եկմալյանն իր հայացքները հայ երաժշտության վերաբերյալ կառուցում էր կամ այդ հասկացության նախաքրիստոնեական շրջանի աղոտ ձևավորվածության վրա, կամ էլ սոսկ եկեղեցական երաժշտության հաշ-

վարկով՝ այն էլ «եվրոպականացված» կաղապարներով: Ընդամին, եկամալյանն այդ դատողություններից և ոչ մեկը գիտական հիմնավորման չի ենթարկում, թեև ունի փայլուն տեսական գիտելիքներ և այլ դեպքում այդպիսի գիտական փաստարկներ կիրառում է:

Հայ գեղջուկ երաժշտությունն ազգայինի անխաբախ կռվան դիտելը մեղանում Կոմիտասի «առանձնաշնորհն» է: Ավելին, բացի այն, որ երաժշտական մշակույթի այդ ճյուղի ներքին բաժանումներում էլ ավելի ազգայինի փնտրտուք է իրականացրել (օրինակ՝ կանանց երգը առավել մաքուր դիտելով), դրա տեսական հիմքը համեմատել է մյուս ճյուղերի հետ և եզրակացրել, որ «Հայկական յեկեղեցական և ժողովրդական յերաժշտությունը հիմնված ե վոչ թե յեվրոպական ութնյակի սխտեմի (օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգեր – Մ. Ն.) վրա, այլ քառալարի սխտեմի վրա՝ այնպես, վոր նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում ե հաջորդի առաջին ձայնը»¹¹⁶:

Այժմ մեզ համար խիստ բնական այս օրինաչափությունը, որ իր բնորոշմամբ քրոշ և եղբոր հարադատության համաբանությունամբ է արտահայտվում¹¹⁷, առաջին անգամ հայ երաժշտական մշակույթը տեսական հիմքով համակարգելու գերազանց հաջողված փորձ է: Կոմիտասի ժառանգությունը հիմք է տալիս իր նշած «եկեղեցական և ժողովրդական» երաժշտական ճյուղերին հավելել նաև ժողովրդապրոֆեսիոնալը՝ արտահայտված հայ միջնադարյան քաղաքային-գուսանական երգանմունքներով¹¹⁸: Մինչ այդ մեզ չի հաջողվի գտնել դրան գաղափարական մակարդակի վրա հայ երաժշտական մշակույթի տարբեր ճյուղերն իրար կապող մեկ այլ ձևակերպում: Այս դեպքում երաժշտատեսական հայտնադործությունամբ ապացուցվում է այդ մշակույթի միասնական, ամբողջական, ո՛չ մասնատված, ո՛չ օտարածին, ո՛չ ֆրագմենտար՝ նույնակունք և համալիր բնույթը: Տեսութաբար՝

¹¹⁶ Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 153:

¹¹⁷ Տե՛ս Կոմիտասի 1897 թ. գրած նամակը Կարապետ Կոստանյանին. Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 39:

¹¹⁸ Չմոռանաք, որ «Ակսա շարը» նույնպես իր բանահավաքական գործունեության արդյունքն է և նույն տեսական օրինաչափությունների հիմքով է ծավալվում:

տեղ թե՛ ներդաշնակման ընդհանուր սկզբունքների, թե՛ մասնավոր տեխնոլոգիական հնարների, և թե՛ տեսական առանձին դրույթների վերաբերյալ արված դիտողություններն առնչվում են հենց հայ ու եվրոպական երաժշտական մշակույթների տարբերություններին, որոնք իրենց արտացոլանքը կգտնեն Կոմիտասի և՛ գիտական, և՛ ստեղծագործական գործունեության մեջ: Այլ խոսքով՝ այն, ինչ քննադատվել էր Եկմալյանի «Պատարագում», իր բացատրությունը կամ գեղարվեստական ապացույցն է ստանում Կոմիտասի կամ գիտական, կամ էլ գեղարվեստական ժառանգության մեջ:

Այս ուսումնասիրությամբ հստակվում են ոչ միայն հայ երաժշտության բազմաձայնման ձայնակարգային-տոնայնական առանձնահատկությունները, տակտատման նորմերն ու չափական առանձնահատկությունները, այլև այն, որ հայ երաժշտությունը եվրոպականից սկզբունքորեն տարբեր, բազմաձայնման այլ համակարգ է պահանջում: Այն տարբեր է, որովհետև հայ երաժշտական մտածողության հիմնադրույթներից մեկը՝ տեսրախորդների կցման սկզբունքը, ի տարբերություն եվրոպական երաժշտության, որում առանձնացված սկզբունքով համադրվող տեսրախորդները գոյացնում են օկտավային կառույցներ, առաջացնում է ոչ օկտավային ձայնակարգեր: Այդ նույն կառուցվածքային առանձնահատկության շնորհիվ հայ երաժշտության ձայնակարգերում, ի տարբերություն եվրոպական դասական հարմոնիայի հիմքը կազմող, այսպես ասած, ֆունկցիոնալ տրիադայի (T, S, D), դրսևորվում է երկու առաջնային ձայնակարգային ֆունկցիա՝ հիմնական և օժանդակ հենակետ կամ հայ եկեղեցական երաժշտության եզրաքանուկությամբ՝ դիմող և վերջավորող ձայներ, իհարկե, նաև այլ բազմազան ֆունկցիոնալ դրսևորումների ու կապերի հարակցությամբ: Զայնակարգերի հնչյունաշարային և ֆունկցիոնալ այսպիսի նկարագիրը թելադրում է ակորդային կառույցների որոշակի համաձայնեցում (կոորդինացիա) և այլ հարմոնիկ դարձվածաբանություն, հարմոնիայի ձևակառուցողական դերակատարություն այլ սկզբունքներ¹²¹:

¹²¹ Հայկական մոնոդիայի ձայնակարգային առանձնահատկություններից թխող բազմաձայնման սկզբունքների և Կոմիտասի արվեստում դրանց հետևողական կիրառման

Առաջինի առումով Կոմիտասի արվեստում ի հայտ են գալիս հայ երաժշտագիտության մեջ արդեն ուսումնասիրված կվարտային, կվինտային կառուցվածքի ակորդային կազմերն ու դրանց ենթատեսակային, հարադրական և շրջվածքային ողջ հարստությունը, որ առաջացնում է նաև նոր ակորդային արտահայտություններ¹²²։ Եվրոպական արվեստում կիրառական տերցիային համաձայնեցման կառուցյաները թեև շարունակում են գործածվել, սակայն Կոմիտասը դրանց տալիս է բացարձակապես նոր ձայնակարգային ֆունկցիոնալ արժեք՝ դարձյալ վերոհիշյալ առանձնահատկություններից ելնելով¹²³։ Արդյունքում թե՛ իր հարմոնիկ մտածողության հիմքը կազմող կվարտ-կվինտ ակորդները, թե՛ եվրոպական տերցիայինները փոխկապակցվում են հայ երաժշտության ձայնակարգերի ֆունկցիոնալ բնութագրերով պայմանավորված բոլորովին նոր և խիստ տարբեր համակարգի ներքին տրամաբանությամբ, որն էլ, իր հերթին, նոր է և սկզբունքորեն տարբեր եվրոպականից։

Այս նոր հարմոնիկ մտածողությունն առանձնահատուկ է ոչ միայն իր ակորդային կազմերով, այլև ձևակառուցողական և դարձվածաբանական բնութագրերով։ Օրինակ, փաստ է, որ Կոմիտասի արվեստում զժվար է գտնել կադանսային դարձվածք՝ իր կիրառման դասական, նորմատիվային սկզբունքներով։ Դա տեղի է ունենում ոչ միայն այն պատճառով, որ եվրոպական երաժշտության մեջ Կոմիտաս

մասին նկատել է Բ. Կուշնարյանը։ Տե՛ս X. Кушнарев, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Гос. муз. издат., 1958, с. 601-607.

¹²² Հարցին հանգամանորեն անդրադարձել է Ռ. Ստեփանյանը՝ հենվելով Ռ. Աթայանի ուսումնասիրություններին և զարգացնելով վերջինիս առաջադրած տեսական հանգույցները։ Տե՛ս Ռ. Ստեփանյան, *Վարտակորդներն ու կվինտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ*, *Կոմիտասական*, հատ. 1, էջ 121-147։ Ռ. Աթայան, *Ժողովրդական երգի ներդաշնական սկզբունքը Կոմիտասի մոտ*, *ՀՍՍՀ Ա Տեղեկագիր*, 1949, № 9, էջ 87-113։

Կոմիտասի արվեստում կվարտային և կվինտային համաձայնեցման ակորդների մասին դիտարկումների և երաժշտական մտածողության որոշ կարևոր այլ ընդմասին դիտարկումների և երաժշտական մտածողության որոշ կարևոր այլ ընդգծումների առաջին անգամ հանդիպում ենք Շ. Բերբերյանի՝ դեռևս 1936 թվականին Բուխարեստում հրատարակած հոդվածում։ Տե՛ս Շ. Ռ. Բերբերյան, *Կոմիտաս (անձն ու գործը)*, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 81-99։

¹²³ Ռ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 129, 145։

սի ժամանակներում արդեն իսկ կային սկզբունքային տեղաշարժեր, և XIX–XX դարասահմանի երաժշտարվեստում կադանսները զուտ «նորմատիվային» կարող էին և չլինել, թեև այդ տեղաշարժերն էլ կապված էին եվրոպական երաժշտություն տեսական հիմքերի վերաիմաստավորումը ներկայացնող գործընթացների հետ, ինչպիսիք որ կան կոմիտասյան արվեստում: Մեր նկարագրած տարբերություն հիմնական պատճառը կամ կոմիտասյան արվեստի հիշյալ տեսական վերաիմաստավորումն այն է, որ հայ երաժշտության ձայնակարգերում երաժշտական ստեղծագործություն կազմավորման հիմնական ֆունկցիոնալ ծանրաբեռնվածությունն իր վրա կրում է ձայնակարգի օժանդակ հենակետը և սոսկ ստեղծագործություն ավարտին արտահայտվող (կամ միայն ստեղծագործություն ավարտին հաստատվող) հիմնական հենակետի հետ այն ձևավորում է այլ ձայնակարգային ֆունկցիոնալ փոխկապեր. դրանք սկզբունքորեն չեն կարող առաջացնել եվրոպական երաժշտությանը հատուկ տոնիկա–դոմինանտային փոխհարաբերություն (որոշ դեպքերում, թերևս, հնարավոր է դրա նմանը կամ գուցահեռը, այն էլ՝ վերապահելի մոտավորությամբ արտահայտված): Մինչդեռ հայտնի է, որ հենց (կամ հիմնականում) այդ ձայնակարգային ֆունկցիոնալ կապն է առաջացնում եվրոպական երաժշտությանն այնքան հատուկ կադանսների և՛ հարմոնիկ դարձվածաբանությունը, և՛ երաժշտական ձևի մեջ դրան համապատասխան կառուցվածքային ողջ ֆորգմենտը:

Ասվածին կարող ենք հավելել, որ եվրոպական արվեստում տոնիկական և բոլոր երեք ֆունկցիաների նորմավորված փոխկապերով պայմանավորվող կիսակադանսային դարձվածքները, երաժշտական ձևի զարգացման տրամաբանությունը թելադրվող հարմոնիկ շարադրանքի որոշակի տիպերը, ակորդային կազմերի, բիֆունկցիոնալ և բազմաֆունկցիոնալ ակորդների և դրանց լուծումների, վերջապես եվրոպական երաժշտության հիմնադրույթներով պայմանավորված ձայնակարգային–տոնայնական ազգակցություն վրա կառուցված առանձնահատկությունները, չենք վարանի ասել, բացարձակապես և բոլոր հիշատակված դեպքերում այլ են Կոմիտասի ար-

վեստում դրսևորվող բազմաձայնություն համապատասխան արտահայտությունների հետ համեմատած:

Այսինքն՝ ձայնակարգային կառույցների ներքին տրամաբանությունը թելադրված թե՛ ֆունկցիոնալ նկարագիրը, թե՛ այդ ձայնակարգային կառույցների ձևավորած ազգակցություն «բազմահարկ» համալիրը, և թե՛ տեղիայինից տարբեր համաձայնեցում ունեցող ակորդային կազմերը պահանջում են այլ հարմոնիկ համակարգի ձևավորում, որն ակամա տարբեր է եվրոպականից: Հետևապես՝ նրա ստեղծագործությունները վերլուծելիս հնարավոր չէ գործածել ավանդական վերլուծական մեթոդաբանություն, որը կիրառելի է եվրոպական դասական և ռոմանտիկական երաժշտության դեպքում, այլ անհրաժեշտ է կիրարկել, առաջին հերթին, ձայնակարգային հենքի հստակեցման և հայ երաժշտության ձայնակարգային կառույցների առանձնահատկությունների նկատառումով ձևակերպված մեթոդ:

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների կայացման, դրանցում երաժշտական լեզվամտածողության առանձնահատկությունների, հարմոնիայի և ոճի փոխկապակցվածության հարցերն, իրենց հերթին, կարևոր են մեր խնդրի քննարկման դեպքում: Եթե նկատի առնենք, որ եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցները, ունենալով ամենատարբեր գործոններով պայմանավորված սերտ ազգակցություն, հիմնականում կայացել են ռոմանտիկական ուղղության զարգացման տարբեր փուլերում, ապա ինքնին պարզ կդառնա, որ այդ դպրոցների երաժշտական լեզուն հիմնականում հենվում է ռոմանտիկական հարմոնիայի վրա:

Կոմիտասի դեպքում, հակառակ այն բանի, որ ազգային ընկալման գաղափարական ակունքները, նաև որոշ գեղագիտական և արվեստագիտական մոտեցումներ առնչվում են կամ կարող են առնչվել եվրոպական նախառոմանտիկական (լուսավորչական շրջան, «Գրոհ և փոթորիկ» շրջան), ռոմանտիկական շրջանի տեսական մտքի ձևերը, այդուհանդերձ, իր հասուն շրջանի ստեղծագործության գաղափարական ելակետերը, տեսական ուսումնասիրությունները, դրանց հիմքով կառուցվող երաժշտական լեզուն ու մտածողությունը չեն կարող տեղավորվել ռոմանտիզմի շրջանակներում:

Նրա երաժշտական մտածողությունը որոշարկող հատկանիշներն այլևս ոչ թե որևէ գեղարվեստական ուղղություն կամ ոճի (այդ դեպքում՝ ռոմանտիզմի) թելադրած նորմերի հետևանքն են, այլ ազգային ինքնություն հարցերի «արտադրյալը»: Ուստի այստեղ ոչ թե ուղղությունն ու ոճն են թելադրում երաժշտական մտածողության և լեզվի կերպը, այլ ազգային երաժշտության բնական առանձնահատկությունների ողջ համալիրը: Արդյունքում, եթե եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ ազգային բազմաթիվ դպրոցներ, երաժշտական մտածողության բնույթը ընդհանրություններով պայմանավորված, կարողանում են կայանալ՝ մնալով երաժշտական ռոմանտիզմի շրջանակներում, նույն լեզվատոմարական հիմքերի վրա, նրա թելադրած տեխնիկական և տեխնոլոգիական հնարների, շատ անգամ նույնիսկ ընդհանուր երաժշտական «բառապաշարի» ծիրում, ապա Կոմիտասի արվեստում, ազգային երաժշտության ինքնուրույնության խիստ մեծ աստիճանով պայմանավորված՝ բազմաձայն մտածողությունը ձևավորվում է այլ տեսական օրինաչափությունների և նորմավորումների թելադրանքով և առաջացնում ոճական սկզբունքային տեղաշարժեր ու գեղարվեստական մտածողության նոր որակ:

Այլ խոսքով՝ Կոմիտասը չէր կարող ռոմանտիկ լինել ոչ միայն այն պատճառով, որ իր արվեստում երաժշտական ռոմանտիզմի գեղագիտական աշխարհայացքի կրողը չէր, այլ նաև այն պատճառով, որ հայ երաժշտական մտածողության հիմքերն այնչափ տարբեր էին եվրոպականից, որ դրանց վրա կառուցված երաժշտական մտածողությունը, ուղղակի, չէր կարող տեղավորվել ռոմանտիկական ոճական ուղղության շրջանակներում:

Դ. ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ¹²⁴

Կոմիտասի զուտ երաժշտատեսական հետազոտություններն ու հայացքները խիստ կարևոր են. դրանք ապահովեցին նրա ողջ աշխարհայացքի «չափելի ճշգրտությունը»: Այդ տեսական հետազոտությունների արդյունքում նրա աշխարհայացքն ու արվեստն ստացան գիտական հիմնավորում, ճշգրիտ և ապացուցելի հստակություն, որոնց շնորհիվ Կոմիտասի ստեղծագործական ողջ ժառանգությունն էականորեն տարբերվեց նախորդներից և լուծեց իր առջև դրված պատմական նշանակության հիմնահարցեր: Այլ խոսքով՝ «Կոմիտաս-տեսաբանն» էր, որ մեծ չափով պայմանավորեց «Կոմիտաս-կոմպոզիտորի» երաժշտական լեզվամտածողության բացառիկ ինքնատիպությունը և առհասարակ «Կոմիտաս երևույթի» պատմական գերակատարությունն ու եզակիությունը Հայ մշակութային իրականության մեջ:

Այս իմաստով Կոմիտասի երաժշտատեսական հայացքներն արտացոլվել են թե՛ զուտ տեսական հետազոտություններում, թե՛ նրա երկերում՝ որպես գեղարվեստական մտածողության բազմաձայն արտահայտչամիջոցների ուրույն համալիր՝ արտահայտված և՛ հարմոնիկ, և՛ գծային բաղադրիչներով: Կոմիտասը պատկանում է այն կոմպոզիտորների շարքին, որոնց գեղարվեստական ստեղծագործությունն արտահայտում է իրենց տեսական հայտնաբերությունները ևս կամ տեսական հայտնաբերություն է միաժամանակ: Կոմիտասյան բազմաձայնության ողջ համալիրը, հայ դասական երաժշտական արվեստի բազմաձայն կերպարանքն ամբողջությամբ մարմնավորված են որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն: Այդ բազմաձայնության սոսկ

¹²⁴ «Կոմիտասի երաժշտատեսական երկու հիմնադրույթ (ընդհանուր բնութագիր)» վերնագրով հղոված ենք հրատարակել «Կոմիտասական» ժողովածուի 3-րդ հատորում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 165–188:

որոշ հիմնաքարային նշանակություն սկզբունքներ են հեղինակի կողմից ձևակերպվել՝ որպես տեսական մտքի արտահայտություն:

Առավել հստակ՝ նկատի ունենք Կոմիտասի երաժշտական մտածողության հիմնական դրսևորումներն իրենց բնորոշ արտահայտչամիջոցներով՝ հարմոնիկ մտածողությունը՝ իր սկզբունքների և ուղղահայաց կառույցների համադրումով, և գծային մտածողության կազմակերպման հիմնադրույթները՝ դրանց գեղարվեստական մարմնավորման միջոցներով հանդերձ: Ընդամիս, երկուսն էլ պայմանավորված են Կոմիտասի ձայնակարգային տեսության առանձնահատկություններով: Հետևապես, ձայնակարգերի գոյացման այդ հայեցակարգն, ինքնին, նրա տեսական հիմնադրույթներից մեկն է: Հատուկ շեշտենք այն, որ չնայած մի շարք կարևոր հետազոտությունների առկայության, Կոմիտասի բազմաձայնությունը ցայսօր, ցավոք, համապարփակ և ամբողջական ուսումնասիրության չի ենթարկվել և այդ առանձին, ըստ ամենայնի, ծավալուն աշխատանքը մեր շարադրանքի նպատակներից դուրս է:

Կոմիտասի ժառանգության մեջ առանձին կարևորությամբ ենք դիտարկում նաև հայ երաժշտության մետրառիթմական (չափակշռություն) նկարագրի արձանագրման և տակտատման հարցերը, որ, թվում է, թե այնքան էլ մեծ նշանակություն չունեն, սակայն ավանդական մշակույթի դրառման, առավել ևս կոմպոզիտորական մտածողությամբ վերաիմաստավորվելու տեսանկյունից սկզբունքային խնդիրներ էին առաջացնում դեռևս XIX դարի վերջից:

Հնչյունաշար

Ինքը՝ Կոմիտասը, իր տեսական հայացքները շարադրել է մասնավոր առիթներով միայն: Հիմնականում նկատի ունենք հայ ավանդական երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ նրա արած դիտարկումները¹²⁵: Դրանցում շարադրված հնչյունաշարի կառուցման

¹²⁵ Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 137–152:

Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, Հորվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 153–164: Առաջին հրատ.՝ *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Berlin, 1889, S. 54–64.

տետրախորդների կցման սկզբունքը, որը հեղինակն ընդհանրապես է համարել հայ հոգևոր և ժողովրդական երգարվեստի համար, պայմանավորում է նրա թե՛ հարմոնիկ, թե՛ դժային մտածողության հիմնատարերը:

Կոմիտասի այս տեսական հիմնադրույթը, թերևս, ամենաքննարկվածներից է: Ըստ էության, նաև այդ հիմքով Ք. Կուչնարյանը կառուցեց հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության համապարփակ համակարգը¹²⁶: Նույն այդ տեսության հիման վրա ձևակերպվեցին XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության մի շարք տեսական գաղափարներ Ռոբերտ Աթայանի, Էդուարդ Փաշինյանի, Գևորգ Գյուրակյանի, Ռաֆայել Ստեփանյանի, Կարինե Խուդաբաշյանի հետազոտություններում: Միևնույն ժամանակ այդ հետազոտողների երկերում կարելի է հանդիպել կոմիտասյան համակարգի տարբեր մեկնաբանությունների: Այստեղ կառանձնացնենք է. Փաշինյանի և Կ. Խուդաբաշյանի կողմից տրված բնութագրերից մեկը: Երկու տեսաբաններն էլ Կոմիտասի՝ կից տետրախորդների շարքից գոյացող հնչյունաշարը զուգահեռական են տեսնում մի շարք այլ ժողովուրդների երաժշտության համանման կառույցներին: Այդ շարքում առավել առաջնային ենք համարում հին հունական հնչյունաշարերից մեկի՝ «Փոքր կատարյալ համակարգի» (σύστημα τέλειον 'έλαιον) հետ տարվող զուգահեռը կամ մինչև անգամ նույնացումը¹²⁷: Սա կարևոր է, որովհետև բերվող համեմատականներից «ամենատեսականացվածն» է, որը կարող էր նաև կիրառվել Կոմիտասի կողմից՝ որպես հնուց հայտնի և գիտության մեջ խիստ չըջանառու տեսական գաղափար: Եվ այն, որ Կոմիտասը չեշտում է, թե սա հայ երաժշտության մեջ իր հայտնագործությունն է, կարող էր ընկալվել այնպես (Կ. Խուդաբաշյանն այդպես էլ վարվում է¹²⁸), որ հայ

¹²⁶ X. Кушнарев, ук. со с. 323.

¹²⁷ Է. Փաշինյան, Կոմիտասի խմբերգերում րազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, *Կոմիտասական*, հատ. 2, էջ 172:

¹²⁸ К. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, с. 96.

երաժշտության հիմքում այդ հայտնի գաղափարը բացահայտելն է Կոմիտասի հայտնագործությունը:

Կ. Խուրաբաշյանը Կոմիտասի հոգվածներում մասնավորապես առանձնացնում է երեք տեսական ձևակերպում, որոնք որակում է որպես «Կոմիտասյան ձայնակարգային հայեցակարգին վերաբերող երեք հնչյունաշար»¹²⁹: Դրանցից առաջինը Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» վերաբերյալ Կոմիտասի քննադատության մեջ արտացոլվող հնչյունաշարն է: Մյուսը Կոմիտասը բերում է հայ եկեղեցական ասերգի մասին իր դիտարկումներից առաջ, և երրորդը «Լուռու գութաներգի» Կոմիտասյան վերլուծություններից արտածված հնչյունաշարն է, որ Կ. Խուրաբաշյանը զուգադրում է նախորդ երկուսին: Այս երրորդը նախորդներից տարբեր է իր խրոմատիկ բնույթով: Կարելի է ենթադրել, որ Կ. Խուրաբաշյանը, այս վերջինը համադրելով առաջին երկու կառույցներին, արդեն իսկ ձգտում է զուգահեռներ տեսնել հին հունական համակարգերի հետ, որտեղ խրոմատիկ տեսությանը ու դրանով բաղադրվող կառույցները նույնակարգ են դիատոնիկ տեսությանը և դրանցով կազմվող հնչյունաշարերի հետ:

Միանգամից նշենք, որ մեր անհամաձայնություններից առաջինը հենց այս երրորդ հնչյունաշարի հետ է կապված: Այն չի կարող համարվել հայ երաժշտության հնչյունաշար՝ իր այնքան ինքնուրույն և այնքան ընդհանրական նշանակություններ, որքան նախորդ երկուսը: Հստակ է, որ առաջին երկուսը նկարագրելիս Կոմիտասը նկատի ունի հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտական արվեստի ընդհանրական օրինաչափություններն արտացոլող համընդգրկուն կամ դրան ձգտող մի համակարգ, հատուկ չեղտենք՝ հնչյունաշար: Մինչ-

¹²⁹ К. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, с. 94.

Այնինչ, Կոմիտասն իր հիշյալ ուսումնասիրություններում, ըստ էության, ձայնակարգային կառույցներ չի հետազոտում, այլ տալիս է միայն առավել ընդհանրական հնչյունաշարի կառուցվածքային բնութագրեր: Անշուշտ, հնչյունաշարային դիտարկումներն էլ կարող են շոշափվել ձայնակարգային տեսության համատեքստում: Այդուհանդերձ, *հնչյունաշարը* և *ձայնակարգը*, որքան էլ շարկապված, սակայն տարբեր բնութագրեր ունեցող տեսական հասկացություններ են: Հետագա քննարկումներում մեր մատնանշած մի շարք անհամաձայնությունները կապված են նաև այդ երկուսի շփոթի հետ:

դեռ վերջին դեպքում մենք գործ ունենք սոսկ մեկ երգի հիմքում ընկած ձայնակարգի կամ ավելի ճիշտ՝ ձայնակարգային հնչյունաշարի հետ, և դրա խրոմատիկ լինելն այս առումով ոչինչ չի ապացուցում: Այն նախորդների համեմատ մասնավոր և տարակարգ արտահայտություն է՝ ձայնակարգ, որից Կոմիտասն արտածել է ձայնակարգային հնչյունաշար: Այլ խոսքով՝ այդպիսի հնչյունաշարեր կարելի է արտածել անսահմանափակ քանակությամբ կամ այն քանակությամբ, որքան նմուշ կկարողանանք գտնել հայ ավանդական երգարվեստում: Դրանք, չնայած մի շարք ընդհանրական հատկանիշների, միշտ մասնավոր կլինեն: Մինչդեռ առաջին երկու օրինակների դեպքում Կոմիտասը խոսում է այն ընդհանրական հնչյունաշարի մասին, որի հիմամբ կառուցվում են հայ ավանդական երաժշտությանը հարազատ և տիպական բոլոր ձայնակարգերը, որը հիմք է բաղում այլ ձայնակարգային հնչյունաշարերի, այդ թվում՝ «Լոռու գուլթաներդի» ձայնակարգի ու դրա հնչյունաշարի համար:

Նախորդ երկու հնչյունաշարերից առաջինը, որը Կ. Խուդաբաշյանը և հավանաբար նաև է. Փաշինյանը զուգահեռում են «Փոքր կատարյալ համակարգին», ունի բնութագրեր, որ տարբեր են հին հունական այդ համակարգից: Դրանք առաջինը նկատել է հենց Կ. Խուդաբաշյանը: Այո՛, Կոմիտասն իր հնչյունաշարը բերում է հին հունական հնչյունաշարերի կառուցման օրինաչափությունները նկարագրելուց հետո և նույն համատեքստում: Սակայն, այդուհանդերձ, կան տարբերություններ:

Կ. Խուդաբաշյանը նշում է, որ Կոմիտասի բերած հնչյունաշարը կառուցվում է մաժոր, հարկ է հասկանալ՝ իոնական տետրախորդների կցումից, մինչդեռ հունականի հիմքում մինորն է: Այդ մասին նշում է հենց Կոմիտասը¹³⁰: Հին հունական համակարգի հիմքին, «հավասարակշռելու», «ուլթյակ» ստանալու պայմանով, համադրվում էր ստորին տոն՝ «Պրոսլամբանոմենոս» (թեև համակարգը դիտվում էր «չըջոնք»՝ հակառակ դասավորությամբ, այս տոնն էլ համակարգի վերևից հավելվող տոն)¹³¹:

¹³⁰ Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ս. Պատարագի, էջ 139:

¹³¹ Նույն տեղում, էջ 138:

Աստիճանների անվանումները		Տետրախորդների անվանումները			
a ¹	Nete	Hyperbolaion			
g ¹	Paranete				
f ¹	Trite				
e ¹	Nete	Diezeugmenon			
d ¹	Paranete				
c ¹	Trite				
h ¹	Paramese				
a	Mese	Meson			
g	Lichanos				
f	Parhypate				
e	Hypate				
d	Lichanos	Hypaton			
c	Parhypate				
H	Hypate				
A	Proslambanomenos				

Այս մասին Կոմիտասն էլ է գրում, բայց իր համակարգում չի բերում: Վերջապես, ինչպես արդեն տեսանք, Կոմիտասն իր համակարգը նկարագրելիս տետրախորդների հին հունական անուններ չի բերում¹³²:

Կոմիտասյան համակարգի առնչությամբ Կ. Խուդաբաշյանի առաջարկած մեկնաբանությունից վերաբերյալ մեր մյուս անհամաձայնությունն այն է, որ առանձին դիտարկվող երկու դիատոնիկ հնչյունաշարերն, ըստ էության, նույնն են: Կ. Խուդաբաշյանը դրանք դիտարկում է առանձին՝ առաջինը բնութագրելով որպես համասեռ դիատոնիկ տետրախորդներից կազմված հնչյունաշար, իսկ երկրորդը՝ տարասեռ տետրախորդների համակցություն: Ընդամենն, առաջին

¹³² Նույն տեղում, էջ 138–139: К. Худабашян, Античная система ладовзвукорядов и диатоническая система ладовзвукорядов армянской монодийческой музыки (опыт сравнительного анализа), *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыковедения*, с. 39.

Համակարգը բնութագրվում է որպես զարտուղվող (մոդուլացվող, փոխարկելի), ինչը Կ. Խուդաբաշյանին անմիջապես Հնարավորություն է տալիս կասկածի տակ առնելու կից տետրախորդների շղթան մոնոտոնիկալ համարելը¹³³։ Թեև Կ. Խուդաբաշյանը՝ որպես բարձրակարգ տեսաբան, շատ զգուշ ձևակերպում է անում, սակայն այդ թափանցիկ դատողության թիկունքում արդեն իսկ հասկացվում է որոշակի տեսական համակարգ՝ իր «երկտոնիկալ» կամ «բազմատոնիկալ» Հնարավորություններով։

Նախ, դարձյալ հարկ է սահմանադատել *Հնչյունաշար* և *ձայնակարգ* հասկացությունները։ Տոնիկան՝ որպես ձայնակարգային ֆունկցիա, հնչյունաշարի բնութագրերի մեջ չի մտնում։ Այլ հարց է, որ հնչյունաշարը կարող է ունենալ հնարավորություններ նման ֆունկցիոնալ բնութագրերով ձայնակարգային կառույցների առաջացման համար։ Կարող ենք ենթադրել, որ Կ. Խուդաբաշյանը Հենց դա նկատի ունի։ Ուրեմն, զարտուղության հատկանիշի դեպքում տետրախորդների մոնոտոնիկալ համակցումը կասկածի տակ առնելն ինչ կարող էր ենթադրել։

Քանի որ Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը հասկանում ենք որպես «Փոքր կատարյալ համակարգ» կամ դրան համադրելի կառուցվածք, ապա զարտուղության պատճառով առաջացող կասկածն անմիջապես կհղի Հին Հունական մյուս՝ «Կատարյալ համակարգը», որի անվանումն իր հետագա փոփոխությամբ, որքան էլ այստեղ զարմանալի թվա, «Կատարյալ չզարտուղվող համակարգ» է¹³⁴ (συστημα τέλειον ἀμετάβολον, հաջորդիվ՝ «Կատարյալ համակարգ»)։ Նման անվանական փոխակերպումն իր բացատրությունն ունի, հակառակ այն բանի, որ համակարգը պարունակում է փոփոխություն՝ զարտուղող տետրախորդ¹³⁵։ Հիշեցնենք, որ այն կա-

¹³³ К. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, с. 96.

¹³⁴ Евклидов Корпус. Деление канона, перевод и примечания А. И. Щетникова, *ΣΧΟΛΗ, Φιλοσοφское антиковедение и классическая традиция*, т. 6, вып. 1: «Античная музыка», Новосибирск, 2012, с. 107, <https://classics.nsu.ru/schole/6/6-1-sec-can.pdf>

¹³⁵ S. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge University Press Cambridge, 2009, p. 5-6.

ռուցված էր երկու համադրվող կամ շղթայվող¹³⁶ հեպտախորդնե-
րից, հիմքում ունենալով պրոսուամբանոմենոս: Վերջինով հանդերձ՝ առա-
ջին հեպտախորդն արդեն վերածվում է օկտավային կառույցի: Այս
երկու համադրվող հեպտախորդներից գոյացող համակարգն առան-
ձին մի հնչյունաշար էր, որ կոչվում էր «Կատարյալ մեծ համա-
կարգ» (σύνστημα τέλειον μειζον): Սակայն «Կատարյալ չգարտուղվող
համակարգը» «Կատարյալ մեծ համակարգից» տարբերվում էր նրա-
նով, որ ենթադրում էր ևս մեկ տետրախորդի կիրառություն, որը
զարտուղող գործառույթ ունենր: Այդ զարտուղող տետրախորդը
կարող էր կցվել¹³⁷ «Կատարյալ մեծ համակարգի» առաջին հեպտա-
խորդին՝ այն վերածելով «Փոքր կատարյալ համակարգի», որին
վերևից համադրվում էր ևս մեկ տետրախորդ: Այսինքն՝ փոխարկող
կամ զարտուղող տետրախորդի կցմամբ համակարգը վերածվում էր
մեկ այլ տիպի կառուցվածքի և ընդհակառակը՝ համակարգից դուրս
բերվելով՝ այն դարձյալ վերածում «Կատարյալ մեծ համակարգի»:
Այլ մեկնություն՝ «Կատարյալ չգարտուղվող համակարգը» միավո-
րում էր փոքր և մեծ կատարյալ համակարգերը: Դրանում զարտու-
ղող տետրախորդը կցվում էր առաջին հեպտախորդին (ներառյալ
պրոսուամբանոմենոսը) և համադրվում վերևի հեպտախորդի երկ-
րորդ տետրախորդին: Արդյունքում ստացվում էր իրար հաջորդող
երկու օկտավա:

ՓՈՔՐ ԿԱՏԱՐՅԱԼ ՀԱՄԱԿԱՐԳ



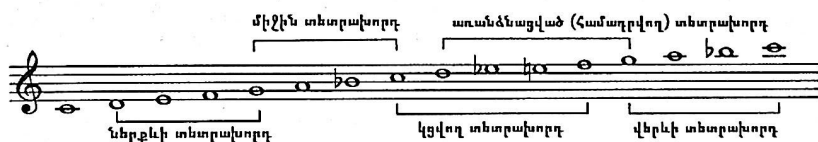
¹³⁶ Այստեղ հասկանում ենք տետրախորդների շարակցման այն ձևը (διαξευγμένωv), որ կայանում է շղթայող սեկունդային ինտերվալով՝ դիաքսևգմենով:

¹³⁷ Այստեղ հասկանում ենք տետրախորդների շարակցման այն ձևը, որի դեպքում նախորդի գագաթը հաջորդի հիմքն է (συνημμένωv). Երկուսի միջև առաջանում է ընդհանուր աստիճան՝ սինաֆա:

ՄԵԾ ԿԱՏԱՐՅԱԼ ՀԱՄԱԿԱՐԳ



ՄԵԾ ԿԱՏԱՐՅԱԼ ՉՓՈԽԱՐԿՎՈՂ ՀԱՄԱԿԱՐԳ



Այսպիսի կառուցվածքի հնչյունաշարը կարող էր հիմք հանդիսանալ օկտավային կառուցվածք ունեցող ձայնակարգերի համար, որոնք արդեն մոնոտոնիկալ չէին: Ակներևաբար այս է ենթադրում Կ. Խուդաբաշյանի թափանցիկ ակնարկը:

Մինչդեռ Կոմիտասյան հնչյունաշարի հիմքով կառուցվող հայ երաժշտության ձայնակարգերն օկտավային կառուցվածք չունեն՝ դերօկտավային են (է. Փաշինյան), մոնոտոնիկալ են կամ գոնե այդպես են մեկնաբանվում: Այսինքն՝ կարող ենք հասկանալ, որ Կ. Խուդաբաշյանն, ըստ էության, կասկածում է՝ արդյո՞ք Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը հին հունական «Կատարյալ համակարգը» կամ դրան մոտ մի բան չէ: Եվ կասկածի առիթն իր համակարգում Կոմիտասի կողմից հիշատակվող զարտուղղության հնարավորությունն է:

Հին հունական տեսություն մեջ զարտուղղությունը (փոփոխությունը, փոխակերպումը, մետաբոլան) որոշակի է (իր անորոշություններով հանդերձ): Այն, օրինակ, տեղի է ունենում, երբ մեկ տեսակի տետրախորդից անցում է կատարվում մեկ այլ տեսակի տետրախորդի (հին հունական տեսության մեջ դրանք երեք տեսակի էին՝ դիատոնիկ, խրոմատիկ, էնհարմոնիկ), կամ երբ մի համա-

կարգից անցում է կատարվում մեկ այլ համակարգի, ինչպես վերը տեսանք (այլ մետաբոլա ևս կա): Հետևապես, այս վերջինը նկատի առնելով՝ Կ. Խուդաբաշյանը կարող էր ենթադրել, որ Կոմիտասը հենց համակարգային զարտուղուլությունը նկատի ունեւր:

Սակայն Կոմիտասը գրում է, թե ինքն ինչ է հասկանում «զարտուղուլություն» ասելով:

Նախ, Մ. Եկմալյանի ստեղծագործության քննադատության շրջանակներում, երբ Կոմիտասը խոսում է զարտուղուլության մասին, խոսքը չի վերաբերում հնչյունաշարին, այլ եկեղեցական եղանակներին, ձայնեղանակներին. ավելի ճիշտ՝ պետք է հասկանանք ձայնեղանակի ձայնակարգերի զարտուղուլությունը (թեև գիտենք, որ ընդհանուր առմամբ «Պատարագի» երգերը ձայնեղանակային համակարգից դուրս էին): Այս տարբերակումը հստակ հասկացվում է իր գրածից. «*Քառյակների դրուլությունն ըմբռնելուց հետո (հնչյունաշար — Մ. Ն.), հայտնի բան ե առանց modulation-ի՝ յեղանակի (ձայնեղանակի ձայնակարգի — Մ. Ն.) զարտուղուլության, յեկեղեցական յերաժշտությունն չունինք*»¹³⁸: Ուստի զարտուղուլությունն այստեղ եղանակի կամ որ նույնն է՝ ձայնակարգի զարտուղուլություն է ենթադրում և չի կարող մեկնաբանվել որպես անցում մեկ ընդհանրական հնչյունաշարային համակարգից մեկ այլ համակարգի: Հին հունական տեսության շրջանակներում իսկ դրանք տարակարգ զարտուղուլություններ են: Նույն հոգվածում, երբ Կոմիտասը քննադատում է Եկմալյանի ներդաշնակման առանձնահատկությունները, տեքստից հասկացվում է, որ խոսքն, ըստ էության, զարտուղուլությամբ ներգրավվող ձայնակարգային—տոնայնական շերտավորումների մասին է: Նա դժգոհություն է հայտնում առ այն, որ Եկմալյանը զարտուղուլությունը կատարում է այլ ձայնակարգային—տոնայնական ոլորտներ ներգրավելով և ձայնեղանակի թելադրած հնարավորությունները գերազանցելով կամ հաշվի չառնելով:

Այսինքն՝ այստեղ Կոմիտասը չի խոսել համակարգային զարտուղուլության մասին, ուստի իր համակարգն էլ չի բնութագրել որ-

¹³⁸ Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 139:

պես զարտուղվող, հետևապես՝ զուգահեռականություն չկա հին հունական «Կատարյալ համակարգի» հետ, դրա հիմքով էլ երկտոնիկալ օկտավային ձայնակարգեր չէին կարող գոյանալ: Մանավանդ երկու օկտավաների հնարավոր ձայնածավալում կրկնվող օկտավային, սիմետրիկ կառուցվածքի, երկտոնիկալ ձայնակարգային արտահայտություններ այդպես էլ չեն երևացել հայ ավանդական երաժշտության տիպական ձայնակարգերում: Հնարավոր «օկտավայնությունը» հայ ավանդական երաժշտական արվեստում արտահայտվել է բոլորովին այլ սկզբունքներով և օկտավային տիպի ձայնակարգերի ֆունկցիոնալ կառուցվածքի հետ առհասարակ կապ չունի: Այդպիսի «օկտավայնություն» ի՛նչ լինելու մասին գրում են թե՛ Կոմիտասը, թե՛ նրան հաջորդած տեսաբանները: Դրան կանգնադառնանք քիչ ներքևում: Այստեղ հատկանշական է այն, որ Կոմիտասն այս համակարգը նկարագրում է հենց եվրոպական տիպի օկտավային կառույցները (հորվածում՝ *հլեէջ*, ենթադրվում են օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգերի գամմաները) և դրանց ֆունկցիոնալ հիմքով ձևակերպվող հարմոնիկ լուծումները մերժելու համար¹³⁹: Ուստի ոչ միայն հակասական է, այլև տրամաբանական չէ որևէ տեսական գաղափար հերքելու համար հակափաստարկ բերել, ապա այդ հակափաստարկի առանցքային հանգույցներում ապացուցել հերքվող գաղափարի հիմնական դրույթները:

Այն, որ Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» վերլուծության մեջ Կոմիտասը նկարագրել է հին հունական «Փոքր կատարյալ համակարգը», ապա բերել հայ երաժշտությանը բնորոշ հնչյունաշարի օրինաչափություններից մեկը՝ մասփոր տետրախորդների կցվածքը, առիթ է տվել վերջինս դիտարկելու որպես ինքնուրույն համակարգ և նույնացնելու կամ զուգահեռ անցկացնելու հին հունական համակարգի հետ: Այստեղից հետևում է ևս մեկ դատողություն. Կոմիտասը Մ. Եկմալյանի ստեղծագործության քննադատության մեջ բնավ նպատակ չի ունեցել ներկայացնելու սեփական ձայնակարգային տեսությունը, այլ միայն ակնարկել է այն հիմնաքարային օրինաչափու-

Թյան մասին, որը բավարար կլիներ իր անհամաձայնությունը որոշակի դերույթի վերաբերյալ արտահայտելու համար: Ուստի վրիպում կլիներ այդ մասնավոր դիտարկումը համարել Կոմիտասի նկարագրած երեք հնչյունաշարային համակարգերից մեկը: Մեր մոտեցումը հիմնավորվում է նաև նրանով, որ Կոմիտասը նշված մյուս հոգվածում նկարագրում է իր համակարգի հիմքում ընկած նույն օրինաչափությունը, սակայն դրան հավելում է նաև այլ տարրեր: Ավելին, Կ. Խոզաբաշյանն ինքը այս համակարգը քննելիս, հենվելով Ալ. Շահվերդյանի դատողությունների վրա, այն համարում է առավել համապարփակ տեսություն¹⁴⁰:

Իր համակարգի միայն առաջին օրինաչափության՝ մաթոր տետրախորդների կցումից գոյացող շղթայի մասին, որ գրել էր Եկմալյանի ստեղծագործության առիթով, Կոմիտասը խոսում է նաև «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» հոգվածի սկզբում՝ ներառելով էական այլ բնութագրեր ևս: Դրանք են.

ա. այդ տետրախորդների հիմքի և զագաթի տոներն անփոփոխ են մնում, իսկ միջինները կարող են փոփոխվել,

բ. առաջացող վեց տիպի տետրախորդների տարբեր համակցումներից էլ գոյանում են հայ երաժշտության բոլոր ձայնակարգերը (ըստ Կոմիտասի՝ եղանակները):

Ու թեև այս համակարգը (ավելի ճիշտ՝ համակարգի այս ամբողջական նկարագրությունը) Կ. Խոզաբաշյանն անվանում է «հիբրիդային»՝ հենվելով Ալ. Շահվերդյանի ձևակերպման վրա¹⁴¹, հին հունական համակարգի հետ սոսկ տետրախորդային սկզբունքով զուգորդելի և որևէ այլ համակարգի չնմանվող¹⁴², այնուհանդերձ, փորձենք խոսել դրա և հին հունական տեսական համակարգերի զուգահեռականության մասին:

¹⁴⁰ К. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, с. 97.

¹⁴¹ Այստեղ Ալ. Շահվերդյանի մեկնությունը, չնայած այն բանին, որ Կոմիտասյան հնչյունաշարի առաջին արժանի դիտարկումն է, չենք բերում, որովհետև դրանում ևս բուն հնչյունաշարի նկարագրությունն ու երկու մասնավոր ձայնակարգային հնչյունաշարերը խառն են դիտարկված: А. Шавердян, *Комитас*, Москва, «Советский композитор», 1989, с. 112.

¹⁴² К. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, с. 98.

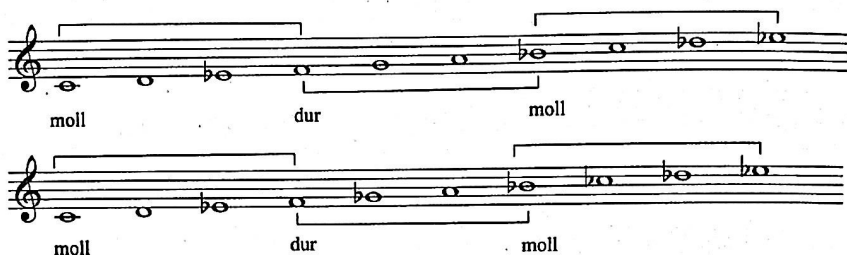
Առաջին կետի վերաբերյալ կասկած կարող է առաջանալ. արդյո՞ք դա նույն հիմնադրույթը չէ, որ հին հունական համակարգերում արգելում էր ավտերացնել դիատոնիկ տետրախորդների հիմքն ու գազաթի¹⁴³։ Առկա գուգահեռով հանդերձ՝ Կոմիտասի նկարագրածն ու այս հիմնադրույթը տարբեր են։ Հին հունական համակարգում թեև խոսվում էր գերիշխող տետրախորդի մասին ևս, սակայն դիատոնիկ երեք տետրախորդներից յուրաքանչյուրն էլ իր կրկնակի կամ բազմակի կցումով ու համադրումով կարող էր գոյացնել համասեռ համակարգեր, որոնցում տետրախորդների հիմքի և գազաթի հնչյուններն անփոփոխ են։ Տեսակից տեսակ անցումը տետրախորդների մակարդակում արձանագրվող զարտուղություն է։

Կոմիտասի համակարգում, իր պնդմամբ, մյուս տետրախորդները մաժոր (պետք է հասկանալ՝ իոնական) տետրախորդի ներքին փոխակերպումների արդյունք են, ածանցվում են նրանից՝ կիսատոնի կամ մեծացված սեկունդային ներտետրախորդային փոխատեղումով։ Այդպես կարող է հասկացվել այս ձևակերպումը. «Հայ յերաժշտության տիրող քառյակը մաժոր քառյակն է, վորի սկզբի և վերջի ձայները միշտ անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխվում են[...]»¹⁴⁴։ Այս բանաձևումին իբրև բացատրություն բերվում են վեց տեսակի տետրախորդներ, որոնց տարբեր համակցումներից էլ ձևավորվում են հայ երաժշտության ձայնակարգերը։ Այսինքն՝ այստեղ տետրախորդի հիմքի և գազաթի հնչյունների անփոփոխելիությունը, կարծեք, հատուկ շեշտվում է միայն մաժոր տետրախորդի համար։ Այդ անփոփոխ աստիճաններից գոյանում է հնչյունաշարային ողնաշար, որի վրա հավաքվում են այլ տետրախորդային կառույցներ։ Դրանք ոչ միայն չեն հիշատակվում, այլև բերվում են որպես մաժոր տետրախորդի ներքին ձայների փոխակերպումներից ածանցված գոյացություններ։ Ի դեպ, նույն հոդվածում քննարկվող հնչյունաշարերի կառուցվածքը Կոմիտասը բե-

¹⁴³ К. Худабашян, Античная система ладовзукорядов и диатоническая система ладовзукорядов армянской монодической музыки (опыт сравнительного анализа), с. 36.

¹⁴⁴ Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, էջ 153:

րում է հենց իր նկարագրած մաժոր տետրախորդների կայուն աստիճանների ողնաշարի հիմքով¹⁴⁵:



Սա (մաժոր տետրախորդի առաջնային դերակատարությունը համակարգում) ամենակարգավորված տարբերություններից մեկն է, որ առաջանում է կոմիտայան և հին հունական համակարգերի միջև: Սակայն, հատուկ նշելի է, որ իոնական տետրախորդի ձևափոխությունից առաջացող ցանկացած այլ տետրախորդի պարագայում, եթե անգամ նրա հիմքն ու զագաթը անփոփոխ «ժառանգվել» են նախորդ իոնականից (նույն մաժորն է), միևնույն է, ֆունկցիոնալ առումով դրանք վերամաստավորվելու են՝ ըստ նոր տետրախորդի տեսակի՝ որպես արդեն նոր՝ այլևս ո՛չ իոնական տետրախորդի հիմք և զագաթ: Շեշտենք, որ ֆունկցիոնալ բառն այս դեպքում կիրառում ենք հենց տետրախորդների տիպաբանական հատկանիշներն ընդգծելու համար, այլ ոչ՝ ձայնակարգային ֆունկցիայի նշանակությունը: Ուրեմն, եթե հնչյունաշարային իոնական ողնաշարի նույն տոներից կառուցվեն այլ տետրախորդներ, ապա այդ անխախտ տոներն այլևս իոնական կամ միքսոլիդիական (Քր. Կուչնարյանի բառերով) չեն լինի, այլ, օրինակ՝ էոլիական կամ մեկ ուրիշ ֆունկցիոնալ նշանակության, որը կթելադրվի ձևավորված տետրախորդի տեսակով:

Այստեղ խնդիր է առաջանում չալտերացվող աստիճանների հետ: Եթե իոնական տետրախորդների փոխակերպումներից դուրսում են այլ տետրախորդներ և ինքնըստինքյան վերամաստավորում

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 156:

են հենց այդ իոնական աստիճանները՝ դրանց հաղորդելով այլ ֆունկցիոնալ նշանակություն, ապա միևնույն ժամանակ, այս նոր տետրախորդներից գոյացող հնչյունաշարում իոնական են դառնում նոր աստիճաններ, որ նախկինում այլ տրիպարանություն ունեին: Այսինքն՝ ներտետրախորդալ փոխակերպումները, բնականաբար, առաջացնում են տեսակային, այդ թվում՝ նաև «անփոփոխ» իոնական աստիճանների փոխակերպումներ. դրանք նախնական իոնական շարքում այլ են, ցանկացած փոխակերպման դեպքում՝ այլ: Ուստի, գործնականում հնչյունաշարի բոլոր աստիճանները ենթակա են ակտերացիայի. անփոփոխ դիատոնիկ իոնական աստիճանները որոշարկվում են յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում՝ ըստ հնչյունաշարի մաս կազմող տետրախորդների տիպերի ներքին ֆունկցիոնալ նկարագրի: Այսինքն՝ կարող ենք ենթադրել, թե Կոմիտասի հնչյունաշարը նույնպես ենթակա է լրիվ խրոմատիզացիայի՝ իր իսկ նշած սկզբունքների համաձայն: Հակառակ դեպքում պետք է հասկանալ, որ Կոմիտասը նկատի ունի սոսկ դիատոնիկ հնչյունաշար՝ ակտերացիոն մասնակի երևույթներով:

Կոմիտասյան այս ձևակերպումները կարող ենք ընկալել որպես հին հունական տեսական դրույթների յուրովի մեկնաբանություն: Այդ դեպքում հարկ է ընդունել, որ համակարգը կազմող տետրախորդների հիմքն ու գազաթը կայուն աստիճաններ են (ἐστῶτες), իսկ միջինները՝ փոփոխական (κινητοί): Դա հիմնարար բնույթի պայման է դիատոնիկ համակարգի համար¹⁴⁶:

¹⁴⁶ Հին հույների պատկերացմամբ կատարյալ համակարգի հնչյուններն ունեին տարատեսակ համապատասխանություններ, այդ թվում՝ տիեզերական մարմինների հետ ևս: Կայուն և փոփոխական հնչյունների դասակարգումը այդ մոտեցման արտացոլանքն է:

Никомас Гераский, *Руководство по гармонике*, предисловие и перевод А. И. Щетникова, СХОЛН, *Философское антиковедение и классическая традиция*, т. II, вып. 1, Новосибирск, 2008, с. 77–78. <https://classics.nsu.ru/schole/2/2-1-nikomach.pdf>

Птолемеева «Музыка», предисловие, перевод и примечания Л. В. Александровой и Т. В. Мякина, СХОЛН, т. 6, вып. 1, 2012, с. 162, 170, 175, 182, <https://classics.nsu.ru/schole/6/6-1-ptol-mus.pdf>

Կոմիտասյան համակարգն այսպես հասկանալու համար մեզ օգնում է նույն հարցի վերաբերյալ նրա արված ևս մեկ ձևակերպում, դարձյալ Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» զբախոսականից: Դրանում տետրախորդների անխախտ սահմանների և փոփոխական մարմնի մասին խոսելիս տետրախորդների որևէ տեսակի «առանձնաշնորհ-յալություն» չի հիշատակում: Ավելին, խոսում է «մի պարզ» քառյակի մասին, որ կարող ենք հասկանալ «ցանկացած քառյակ» իմաստով. «Մեր և մյուս արևելյան յեղանակների զանազանությունն այն է, վոր նոքա քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներ ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ [...]»¹⁴⁷: Ուրեմն, այո՛, Կոմիտասը նկատի ունի դիատոնիկ համակարգ, որում տետրախորդների հիմքի և գազաթի հնչյունները անփոփոխ են, ներտետրախորդայինները՝ փոփոխական, անկախ տետրախորդների տեսակից: Սակայն, այդուհանդերձ, համակարգի հիմքը իոնական շարքն է և նրա այլ փոխակերպումները իոնականից են արտածվում: Մեծացված սեկունդաների ներմուծումն էլ, իր հերթին, կառավարող դիատոնիկ համակարգ՝ որոշ նորմավորված պատերազմի ենթակցությունով: Երկուսն էլ տարբերություն են՝ հին հունական համակարգի համեմատությամբ:

Ինչևէ, մյուս տարբերությունը, որ այստեղ կառանձնացնենք, դարձյալ նույն օրինաչափությունից է բխում: Իր համակարգում մաժոր տետրախորդների ներքին փոփոխությունների մասին խոսելիս Կոմիտասը չի որոշակիացնում, բայց և չի սահմանափակում տարաբան տետրախորդների կցման հնարավորությունը: Այսինքն՝ որոշակի է, որ համակարգի միջսոլիդիական (հետայսու ևս հնչյունաշարային աստիճանները կհիշատակվեն Քր. Կոչնարյանի բառերներով) աստիճաններն անխախտ են: Դրանց միջև կիսատոնների և մեծացված սեկունդաների տեղաշարժով պայմանավորված ներտետրախորդային

Клавдий Птолемей, Гармоника в трех книгах. Порфирий, Комментарий к «Гармонике» Птолемея, издание подготовил В. Г. Цыпин, Научно-издательский центр «Московская консерватория», Москва, 2013, с. 156, 203–204 и т. д.

¹⁴⁷ Կոմիտաս, Յերգեցողություն Ս. Պատարագի, էջ 140:

փոփոխությունները բնավ պարտադիր չէ, որ համասեռ տետրախորդների շարք առաջացնեն: Այլ խուսբով՝ համակարգի մաժոր աստիճանների ողնաշարի վրա ներքին տարասեռ փոփոխությունների արդյունքում կարող են առաջանալ նաև տարբեր կառուցվածքի տետրախորդներից կազմված հնչյունաշարեր, որոնցում ողնաշար կազմող նույն հնչյուններն արդեն ֆունկցիոնալ վերաիմաստավորման կենթարկվեն՝ կախված ձևավորված տետրախորդների տեսակից: Դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ զարտուղություն:

Այս իրողությունը Կ. Խուդաբաշյանը բնութագրել է որպես տարասեռ տետրախորդներից կազմված, «հիբրիդային» հնչյունաշար և չի նկատել, որ տարասեռ տետրախորդների համակցությունն իսկ զարտուղություն է՝ ըստ տետրախորդների տեսակի, և հին հույներն էլ այդպես կմեկնաբանեին: Սակայն հին հունական տեսության մեջ նկարագրվող երեք կատարյալ համակարգերից և ոչ մեկն այդպիսի կառուցվածք չունի (այդ մասին նշում է նաև Կ. Խուդաբաշյանը): Այսինքն՝ տարասեռ տետրախորդների համակցությունը նրանք կարող էին «թուլյատրել» որոշակի ձայնակարգի շրջանակում, այլ ոչ հիմնարար համակարգերի մակարդակում: Ի պետոս ճշմարտության նկատմամբ, որ Կ. Խուդաբաշյանն էլ հին հունական տեսությանն անդրադառնալիս հենց այդպես՝ ձայնակարգային է բնութագրում զարտուղությունը՝ ըստ տետրախորդի տեսակի¹⁴⁸: Սակայն չի նկատել, որ, ի տարբերություն հին հույների, Կոմիտասը տեսակային զարտուղությունը դնում է իր ընդհանրական (եթե կուզեք՝ «Կատարյալ») հնչյունաշարի հիմքում՝ որպես գործնականում անսահմանափակ փոխարկումների հնարավորությամբ օժտված մի համակարգ: Կամ էլ այս համակարգին Կ. Խուդաբաշյանի տված «հիբրիդային» բնութագիրը պետք է հասկանալ նաև զարտուղվող իմաստով:

Այսպիսով, Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարը՝ $c^1 - f^1 - b^1 - es^2$ պայմանական հենքի ընդգրկումով, խիստ փոխարկելի համակարգ է՝ նշված աստիճանների միջակայքում կիսատոնային (դիատոնիկ) և մեծացված սեկունդաներով (խրոմատիկ) տեղաշարժերի ար-

¹⁴⁸ К. Худабашян, Античная система ладовзукорядов и диатоническая система ладовзукорядов армянской монодической музыки (опыт сравнительного анализа), с. 37.

տերցիային ինտերվալների «չեզոքացմամբ» կամ ուղղակի շրջանցումով),

դ. ներառում էր կոմիտասյան ակորդային կառույցներին հատուկ ինտերվալային կազմ,

ե. ունեւ երաժշտական հորիզոնական և ուղղահայաց հարթությունները զուգակցելու մեծ ներուճակութուն:

Միաժամանակ, հայ մոնոդիկ արվեստի տեսական հիմնավորումներում այդ գաղափարի «պրոֆեսիոնալ մշակվածութունը» անհրաժեշտ պայման էր հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտաարվեստի նոր բազմաձայն փուլի՝ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմք դառնալու համար: Այսինքն՝ այդ տեսական գաղափարն անհրաժեշտաբար պետք է ունենար հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի նախորդ փուլից հաջորդին անցնելու կենսունակութուն, ընդհանրականութուն և օրգանական փոխակերպում ապրելու կարողութուն: Ուրեմն, բնական է, որ այդ փնտրտուքը տաներ հայ միջնադարյան երաժշտատեսական մտքի դաշտ:

Դեռ մի կողմ թողնենք այն, որ Կոմիտասի տեսական հետազոտությունները՝ ամենակարևոր ոլորտը, իր ընդգծումով, խազարվեստն էր. անշուշտ, այդ հետազոտություններում էլ բազում դրույթներ կարելի է գտնել, որ այս կամ այն չափով հարմար են՝ կվարտ—կվինտ—օկտավորդային կառույցներ բացատրելու համար: Սակայն այս առումով հայ միջնադարյան զուտ երաժշտատեսական մտքի արտահայտություններից ամենահարմարը «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարն է, որ սկիզբ առնելով դեռևս Հին Հունական տեսական պատկերացումներից՝ հայ միջնադարյան մշակութունում շրջանառու դարձավ Ս. Դավիթ Անհաղթ փիլիսոփայի ձևակերպումներով:

«Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքը, ըստ էության, նույն առաջնային օբերտոնների համակցութունն է: Այն մեկնաբանելի է որպես օկտավայի ներսում կվարտայի և կվինտայի համադրութուն, որոնց գաղաթները շղթայված են մեծ սեկունդայով, կամ իրար հաջորդող երկու կվարտա՝ դարձյալ շղթայված նույն սեկունդայով: Վերջապես, այն կարող է մեկնաբանվել որպես իրար ագուցված եր-

կուլ կվինտա ($e^1 - h^1$ և $a^1 - e^2$), որոնցից երկրորդի հիմքը մեծ սեկունդա քայլով նախորդում է առաջինի գազաթին: Այս դեպքերում էլ օկտավան երիզում է կառույցը: Սովորաբար ընդունված է եղել կառույցը ներկայացնել հետևյալ կերպ. $e^1 - a^1 - h^1 - e^2$ կամ $c^1 - f^1 - g^1 - c^2$ ¹⁴⁹:

Ռ. Ստեփանյանն այդ ինտերվալները՝ որպես օբերտոնների և Կոմիտասի բազմաձայնություն հնարավոր կապի մասին արդեն հիշատակել էր ¹⁵⁰: Սակայն այդ օբերտոնների հետ («հիմնական» ինտերվալները՝ ըստ Պյուլթագորասի) «Ներդաշնակություն հենքի» տարբերությունը ¹⁵¹ գոնե այս դեպքում այն է, որ գաղափարը ներկայանում է իբրև կազմակերպված համընդգրկուն տեսական համակարգ, որի համադրելիությունը երաժշտական մշակույթի տարբեր ոլորտներին փաստելի է: Դրա վերադրումը հայ՝ երաժշտության ձայնակարգային հնչյունաշարերին հնարավոր է առկա ֆունկցիոնալ հիմքերի հետ թե՛ համաբնույթ, թե՛ տարաբնույթ կառուցվածքներ գոյացնելու առումով: Այլ խոսքով, եթե խոսում ենք այդ օբերտոնների բնականից ընկալելի լինելու և դրա հետևանքով հարմոնիկ մտածողություն ձևավորելու մասին, ապա այն պետք է արտացոլվեր ավանդական երաժշտական մտածողության հիմքերում՝ որպես ֆունկցիոնալ առումով աշխատող իրողություն: Մինչդեռ հայ երաժշտության ձայնակարգերի հնչյունաշարերում առաջնային օբերտոններով բնականից արտահայտված ֆունկցիոնալ ակտիվությունը որոշ դեպքերում ուղղակի բացակայում է: Սակայն երբ խոսում ենք նույն հնչյունաշարերի՝ այդ օբերտոններով կազմակերպված, ֆունկցիոնալ բնութագիր ունեցող տեսական համակարգի համադրելիության մասին, ապա այն ոչ միայն հնարավոր է, այլև, ինչ-

¹⁴⁹ Ն. Թահմիզյան, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V-VI դդ.), Պարմա-բանասիրական հանդես, 1966, № 6, էջ 75:

¹⁵⁰ Ռ. Ստեփանյան, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, էջ 123:

¹⁵¹ «Հիմնական ձայնամիջոցների» և «Գլխավոր ձայնամիջոցների» կամ «Ներդաշնակության հենքի» տարբերությունների մասին տես Ն. Թահմիզյան, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V-VI դդ.), էջ 76-77:

պես կտեսնենք, առաջացնում է բազմաձայնություն զարգացման խիստ ուրույն հեռանկարներ:

Նախ հարկ է նկատել, որ «Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքը համադրվել է հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի հետ՝ ըստ Քր. Կուչնարյանի: Ն. Թահմիզյանն այս տեսական գաղափարի հիման վրա փորձում է վերականգնել այդ հնչյունաշարը կամ, այլ խոսքով, դրա հիմքում ուզում է տեսնել այս տեսական կառուցվածքը: Առաջ քաշելով հնչյունաշարի կմախքի գաղափարը՝ Ն. Թահմիզյանը նկատում է, որ այն ներկայացնում է հնչյունաշարի միքսոլիդիական ու էոլական աստիճանները և առաջարկում է լրացնել լոկրիականները¹⁵²: Նույն գաղափարն այլ տեսանկյունից արտացոլվում է նաև Գ. Գյոդակյանի մետալոգի տեսություն մեջ¹⁵³: Երկու դեպքում էլ «Ներդաշնակության հենքի» վերադրումը հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարին ի հայտ է բերում այդ համակարգի բիֆոննիցիտնակությունը: Օկտավայով երիզված իրար հաջորդող զույգ կվարտաններից առաջինն արտացոլում է միքսոլիդիական աստիճաններ, իսկ երկրորդը՝ էոլական: Նույն իրողության մեկնաբանության առումով հատկանշական է Գ. Գյոդակյանի դիտարկումը, համաձայն որի՝ այս տեսական գաղափարի օկտավային շրջանակը հնչյունաշարում մեկնաբանվում է «Օկտավային նմանակմամբ» կամ «Օկտավային նմանություն» (Յուրի Տյուլինի կիրառած հասկացությամբ): Այստեղ չմանրամասնելով երկու տեսաբանների առաջարկած տեսական գաղափարներն ընդհանրապես և Գ. Գյոդակյանի քննարկած «օկտավային նմանությունը» մասնավորապես, սոսկ նշենք, որ նա հատուկ նկատում է, թե այս իրողության գիտակցումը հայ երաժշտության ձայնակարգային համակարգում չի առաջացրել յոթնաստիճան օկտավային ձայնակարգերի գերակայություն: Սակայն դրանով էլ պայմանավորվում է հայ երաժշտության ձայնակարգային համակարգի առանձնահատկությունը, որում կվարտային համաձայնեցման վճռո-

¹⁵² Նույն տեղում, էջ 87-88:

¹⁵³ Գ. Геодакян, Черты ладовой системы армянской народной музыки, *Традиции и современность, Вопросы армянской музыки*, книга 1, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1986, с. 7-40.

բող նշանակութիւնը զուգահեռ կարեւորութիւն է ստացել նաև օկտավային համաձայնեցումը: Արդյունքում, ըստ Գ. Գյոդակյանի, համակարգն ստացել է ամբիվալենտային (ներքուստ հակասական) բնույթ¹⁵⁴: Այս դեպքում ևս, բացի նրանից, որ կվարտային և օկտավային համաձայնեցումների վերադրումը համակարգում առաջացնում է կառուցվածքային համապատասխան առանձնահատկութիւնների համադրութիւն (կամ հակադրութիւն)՝ նաև առաջին հերթին գոյացնում է տարասեռ ֆունկցիոնալութիւն կամ նրան հաղորդում է բազմաֆունկցիոնալ բնույթ:

Մենք հակված չենք Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարի հիմքում «Ներդաշնակութիւն հենքի» գաղափար տեսնել. ընդհակառակը, ինչպես տեսանք, նրա համակարգում մաժոր տետրաֆոնորդների գերակայութիւնն առաջացնում է հնչյունաշարի միքսոլիդիական աստիճաններից կազմված ողնաշար, որը չի ենթադրում այլ դիատոնիկ աստիճանների, այդ թվում՝ էոլականների ֆունկցիոնալ «Հավասարադրութիւն»: Մինչդեռ, ըստ Գյոդակյանի, էոլական աստիճանը կարող է ողջ համակարգի առանցք (մետատոնիկա) հանդիսանալ¹⁵⁵:

Այս տարբերութիւններն առաջանում են այն պատճառով, որ երկու տեսաբաններն էլ (Ն. Թահմիզյան, Գ. Գյոդակյան) իրենց դիտարկման համար հիմք են ընդունում Քր. Կուչնարյանի առաջարկած հնչյունաշարը: Այսու, Գ. Գյոդակյանն իր դատողութիւններն անելիս Կոմիտասի հնչյունաշարը նկատի չունի, այլ՝ Քր. Կուչնարյանի: Չնայած նրան, որ Քր. Կուչնարյանի հիմնարար աշխատութիւնն առ այսօր մնում է հայ մոնոդիկ երաժշտութիւնի վերաբերյալ առավել համապարփակ տեսական հետազոտութիւնը, այդուամենայնիվ, նրա առաջարկած հնչյունաշարը, մեծ զուգահեռականութեամբ հանդերձ, ունի սկզբունքային տարբերութիւններ Կոմիտասի՝ վերը նկարագրված համակարգի համեմատութեամբ:

Այստեղ տեղին ենք համարում անդրադառնալ այդ տարբերութիւններին՝ մի քանի կարևոր հանգույցներով: Նախ, ընդհանուր տպավորութիւնն այն է, որ Քր. Կուչնարյանի ձևակերպած հայ մոնո-

¹⁵⁴ Там же, с. 25.

¹⁵⁵ Там же, с. 35.

դիվ երաժշտության լիակատար հնչյունաշարը մեզանում նույնական է դիտվել Կոմիտասի առաջարկած լիակատար հնչյունաշարի հետ: Թեև որևէ կոնկրետ հաստատագրումով դա չի վկայվում հայ տեսաբանների աշխատություններում, սակայն, հաճախ, դրանց տարբերակումը նույնպես հստակորեն ձևակերպված չէ: Բացառություն են կազմում մեկ-երկու մոտեցումներ¹⁵⁶, որ վերաբերում են հենց կոմիտասյան հնչյունաշարին: Դրանցում թեև կոմիտասյան հնչյունաշարը չի համեմատվում Կուլնարյանի հնչյունաշարի հետ, այդուհանդերձ, առանձնացված և որոշարկված է դիտարկվում: Ուրեմն, եթե պնդենք, որ Քր. Կուլնարյանից առաջ Կոմիտասն արդեն առաջարկել էր հայ մոնոդիկ երաժշտության լիակատար հնչյունաշարի իր թեզը, ապա Քր. Կուլնարյանի հնչյունաշարն առաջինը չէր և, ամենակարևորը, որոշակիորեն տարբեր էր Կոմիտասի առաջարկածից:

Հետագայում, հայ մոնոդիկ երաժշտության վերաբերյալ նման համապարփակ տեսական հիմք առաջարկեցին է. Փաշինյանը՝ իր գերլադային համակարգի տեսությամբ, և Գ. Գյոդակյանը՝ մետալադի տեսությամբ: Երկու դեպքում էլ Քր. Կուլնարյանի տեսությունը այս կամ այն չափով ելակետային է կամ կողմնորոշիչ: Հակիրճ հիշեցմամբ՝ Քր. Կուլնարյանի հայ մոնոդիկ երաժշտության լիակատար հնչյունաշարը խրոմատիկ հնչյունաշար է, որ գոյացել է դիատոնիկ հնչյունաշարի բազմաբարդումից¹⁵⁷: Այստեղ կարող ենք ենթադրել, որ այդ խրոմատիզմն առաջացել է թե՛ դիատոնիկ հնչյունաշարերում տարատեսակ ալտերացիոն գործընթացների, թե՛ տարբեր կառուցվածքի դիատոնիկ հնչյունաշարային գոյացությունների վերադրումների հետևանքով, որոնք կայացել են ինչպես հայ մոնոդիկ երաժշտական մտածողության ընդհատ առանձնահատկությունների ուժով, այնպես էլ երաժշտական մշակույթի պատմական կենցաղավարման ար-

¹⁵⁶ Հմմտ. Կ. Худабашян, Ладовая концепция Комитаса, с. 94–100. Կ. Худабашян, Античная система ладозвукорядов и диатоническая система ладозвукорядов армянской монодической музыки (опыт сравнительного анализа), с. 35–59. Կ. Худабашян, Трактова ладовой системы армянской монодической музыки классиками армянского музыкознания (опыт интерференции звукорядов), *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, с. 104–106.

¹⁵⁷ Խ. Кушнарев, ук. соч., с. 322–323.

դյուրնքում: Այսինքն՝ Քր. Կուչնարյանի հայ մոնոդիկ երաժշտությունը լիակատար հնչյունաշարը հայ ավանդական երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունների հիման վրա և այդ երաժշտական մշակույթի հազարամյա կենդանի կենցաղավարման արդյունքում ձևավորված խրոմատիկ հնչյունաշար է: Դրա ողնուցը դիատոնիկ հնչյունաշարն է, որն էլ, ըստ էության, դիտարկվում է որպես հայ երաժշտական մտածողությանը հատուկ և բազում ձայնակարգերի փոխկապակցված հնչյունաշարերի տեսական հանրագումար¹⁵⁸:

Այս դրույթները, գրեթե նույնությունամբ, կարելի է հաստատել Կոմիտասի առաջարկած լիակատար հնչյունաշարի կապակցությամբ: Ինչպես մեզ հաջողվեց հստակեցնել, այն իր լիարժեք կառուցվածքով ևս ենթադրում է խրոմատիկ բնույթ, որի հիմքում դիատոնիկ հնչյունաշարերն են: Թեև, ինչպես նշեցինք, եթե Կոմիտասը հնարավոր է համարում հնչյունաշարում տարասեռ դիատոնիկ դոյացությունների համադրություն, վերադրություն և ալտերացիոն գործընթացների հնարավոր լայն շրջանակ, ապա իոնական (միքսոլիդիական) աստիճանների «անխախտ» դիատոնիկում հնարավոր է սոսկ դիատոնիկ կամ ոչ լրիվ ալտերացված (մեծացված սեկունդաների առկայությամբ) հնչյունաշարի պայմաններում: Այսինքն՝ տեսականորեն Կոմիտասի լիակատար հնչյունաշարը ևս, իր լրիվ արտահայտմամբ, ունի խրոմատիկ բնույթ, որում իոնական աստիճանների ալտերացիան այս կամ այն կերպ հիմնավորված կարող է լինել՝ հենց Կոմիտասի տեսական կանխադրույթների հիման վրա:

Քր. Կուչնարյանի դիատոնիկ հնչյունաշարի կառուցվածքից բխող, թերևս, ամենաակնառու առանձնահատկություններից և տարբերակիչներից մեկը նրա տիպաբանական որոշարկումների համալիրն է և դրա եզրաբանական աստիճանակարգությունը (տերմինաբանական նոմենկլատուրա):

Հնչյունաշարը կազմող կվարտային շարքերը հեղինակը պայմանականորեն անվանում է համապատասխանաբար՝ միքսոլիդիական, էոլական, լոկրիական, այն տրամաբանությունամբ, որ առաջին շար-

քում ցանկացած հնչյունից կառուցվող դիատոնիկ մաժոր ձայնակարգերը միքսոլիդիական են, հաջորդ «մինորային» շարքում՝ էոլական և երրորդում՝ լոկրիական: Այս տրամաբանությունը նա տիպական որոշակիություն է հաղորդում այդ շարքերից յուրաքանչյուրի մաս կազմող աստիճաններին և իր ձայնակարգային տեսություն մեջ ձայնակարգերի նույնականացումը կատարում է դրանից բխող տրամաբանությամբ: Օրինակ՝ միքսոլիդիական շարքի ցանկացած հնչյուն միքսոլիդիական է և ավելին՝ այդ հնչյուններից կազմվող դիատոնիկ տետրախորդի ցանկացած ինտերվալ, ձայնակարգային կառուցվածքային միավոր՝ դիտորդից սկսած, նույնպես միքսոլիդիական է՝ հիմքի աստիճանի տիպաբանության կամ տիպաբանական ֆունկցիոնալություն, կառուցվածքի և անվանական ցուցիչի պատճառով¹⁵⁹: Այս սկզբունքով են նույնականացվում նաև ձայնակարգային տոնիկական օղակները՝ հիմնական և օժանդակ աստիճաններով շրջանակված և, կախված այն բանից, թե տոնիկական օղակի հիմքը դիատոնիկ հնչյունաշարի երեք շարքերից որին է պատկանում (ըստ կառուցվածքի և ֆունկցիոնալության), այդ շարքի անվամբ էլ նույնականացվում է ձայնակարգը¹⁶⁰: Ստացվում է, որ մի շարք դեպքերում, երբ երաժշտության տեսության ընդունված մոտեցումներով կամ այլ կերպ՝ Գլաբեանի աստիճանակարգությունը կարելի էր խոսել իոնական մաժորի մասին, Կոլչնարյանի համակարգում այն միքսոլիդիական է: Նման վերադրումներ առաջանում են համապատասխանաբար՝ դորիական-էոլական, փոյուզիական-լոկրիական կառույցների դեպքում ևս: Կոլչնարյանն, իհարկե, չի հրաժարվում իոնական, դորիական և փոյուզիական ցուցիչներից: Օրինակ, ձայնակարգերում հիպո կառույցների որոշարկումն իրականացվում է հենց այդ ցուցիչներով¹⁶¹:

Այս տեսանկյունից, Քր. Կոլչնարյանի դիատոնիկ հնչյունաշարի և ողջ ձայնակարգային տեսության տիպաբանական և անվանական նույնականացման կապակցությամբ, ինչպես հայ երաժշտատեսական մտքի զարգացման պատմությունը ցույց տվեց, խնդիր է առաջանում:

¹⁵⁹ Там же, с. 327–332.

¹⁶⁰ Там же, с. 359–361, 368–372.

¹⁶¹ Там же, с. 373–378.

Նախ, ձայնակարգային անվանակարգություն և նույնականացման ցուցիչների առումով, ցավոք սրտի, կոմիտասյան հայեցակետ չունենք: Կոմիտասի հնչյունաշարում մեր նշած իոնական շարքն, իհարկե, նույնական է կուշնարյանական միքսոլիդիականին, սակայն, Կոմիտասն ինքը որևէ ձայնակարգային անվանում չի կիրառում՝ սահմանափակվելով սոսկ մաժոր, մինոր ձևակերպումներով: Մյուս կողմից՝ վստահ ենք, որ հեղինակը դա արել է, գործնականում, ներտեսությանորդալ կապերի և փոխակերպումների հնարավոր շրջանակի անսահմանափակ բնույթը չեղտելու նկատառումով: Այսինքն՝ նրա համար հայ ավանդական երաժշտության հիմնարար բնույթի հնչյունաշարային կառույց գծելիս խիստ կարևոր է եղել դրա ներքին փոխարկելիության՝ գործնականում անսահմանափակ հնարավորությունները որևէ կառույցի տիպաբանական կոնկրետությունը չսահմանափակելը: Նման տիպաբանական կոնկրետությունը տեսական դատողությունների այլ կարգ է ենթադրում (ձայնակարգ, տեսությանորդ, ձայնակարգային զարտուղություն և այլն): Ի դեպ, այդպես կարելի է մոտենալ նաև հին հունական համաբնույթ տեսական դրույթների մեկնաբանմանը: Ինչևէ, կոմիտասյան մոտեցումն այս հարցի կապակցությամբ որպես ելակետ չի կարող ծառայել:

Քր. Կուշնարյանի հետևորդներից երկուսը՝ Մարգարիտ Բրուսյանն ու Կարինե Խուզաբաշյանը, եթե չասենք չընդունեցին, ապա, առնվազն, այլ մոտեցում ցուցաբերեցին ձայնակարգային նույնականացման հարցին: Առանձին մանրամասների շրջանցումով՝ այդ մոտեցումն, ըստ էության, Գլարեանի դասակարգման սկզբունքներին հարազատ մնալն էր: Այսինքն՝ ընդունելով իրենց ուսուցչի՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային տեսությունն իր ողջ համալիրով՝ նրանք ձայնակարգային նույնականացումն ու անվանակարգությունը իրացնում էին եվրոպական երաժշտության տեսության ընդունված նորմերի հիման վրա՝ մերժելով հարցի առնչությամբ Կուշնարյանի առաջարկած պայմանականությունը: Այլ խոսքով, ըստ նրանց՝ միքսոլիդիական ձայնակարգը կարող է նույնականացվել ցածր յոթերորդ աստիճանի (թեև, եթե նկատի ունենանք դիատոնիկ հնչյունաշարը, ապա b^1 -ը բնական աստիճան է), էությանը՝ ցածր վեցերորդի և լոկրիականը՝ ցածր հինգերորդի առկայության դեպքում:

Այս աստիճանների բացակայությունը որոշիչ է հիշյալ ձայնակարգային ցուցիչները չկիրառելու համար:

Այնուհանդերձ, անկախ ձևավորված հակասություններից, հարկ է ևս մեկ անգամ շեշտել, որ Քր. Կուչնարյանի ձայնակարգային տեսությունն ամբողջական և հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսական հիմքերի վերաբերյալ ցայսօր ամենալիարժեք տեսական համալիրն է, որն իր համակողմանիություն, մշակվածություն, հիմնավորվածություն և այլ առումներով այդպես էլ չի գերազանցվել: Եվ հեղինակի առաջարկած ձայնակարգային նույնականացման և դասակարգման աստիճանակարգությունը բնորոշ առանձնահատկությունները, որքան էլ տարածայնություններ առաջացնեն, խիստ օրգանական են առաջարկվող տեսության ներքին տրամաբանության համեմատ: Ավելին, եթե փորձենք Գլարեանի ձայնակարգային նույնականացման եզրերը կիրառել Կուչնարյանի տեսության շրջանակներում, որոշ դեպքերում, թերևս, կարող ենք հաջողել: Սակայն այդ տեսության ողջ համալիրի ձևաչափով նման համակցությունը կատարյալ չփոթ կառաջացնի: Ուստի առաջարկված եզրաբանական աստիճանակարգության կիրառությունը չի կարող դիտվել որպես Կուչնարյանի տեսության թերություն, առավել ևս հեղինակային վրիպում, այլ հզոր տեսական մտածողության տեր գիտնականի կողմից սոսկ ի՛ր տեսության շրջանակներում կիրառելի տեսական պայմանականություն, որն անհրաժեշտ և բավարար է այդ տեսությունն ընթանելու և կիրառելու համար՝ առանց հավելյալ խճվածություն:

Այսքանը բավարար համարելով կուչնարյանական և կոմիտասյան հնչյունաշարերի տարբերությունների վերաբերյալ՝ նշենք միայն, որ Կոմիտասի տեսական հայացքներում «Ներդաշնակության հենքի» կիրառումն այլ կերպ է իրացվում: Եթե այն վերադրենք կոմիտասյան հնչյունաշարին, ապա իրար հաջորդող շղթայված կվարտաններից երկրորդը (եթե այսպես մեկնաբանենք «Ներդաշնակության հենքը») իր հիմքով և գագաթով միշտ չէ, որ կարող է համապատասխանել կուչնարյանական մեկնաբանմամբ էություն աստիճաններին: Ըստ վերը նկարագրվածի՝ Կոմիտասի առաջարկած հնչյունաշարում միջսովիդիական աստիճանները կայուն են, սակայն նրանց հաջորդող կամ նախորդող աստիճանները կարող են բազում և տա-

րատեսակ փոփոխությունների ենթարկվել: $C^1 - F^1 - G^1 - C^2$ համակարգի («Ներդաշնակություն հենք») $G^1 - C^2$ աստիճանները հաջորդում են Կոմիտասի հնչյունաշարի կայուն $F^1 - B^1$ միջոցառողական աստիճաններին, ուստի կարող են լինել նույն մաթոր տետրախորդի կամ նույն $F^1 - B^1$ -ից կառուցվող դորիական տետրախորդների երկրորդ աստիճանները: Այսինքն՝ «Ներդաշնակություն հենքի» վերին կվարտայի հիմքի և գազաթի ֆունկցիոնալությունը Կոմիտասի հնչյունաշարում կանխորոշված է, ինչպես դա կա Քր. Կուչնարյանի առաջարկած հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարում: Կոմիտասյան համակարգում դրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունը գատորոշվում է յուրաքանչյուր որոշակի ձայնակարգային հնչյունաշարում՝ ձայնակարգի բնույթով և թեքությունը պայմանավորված: Ուստի այդ աստիճանների վրա հենվելով՝ Կոմիտասի հնչյունաշարում հնարավոր է խոսել կվարտային համաձայնեցմանը զուգադրվող և ներքին ամբիվալենտայնություն առաջացնող օկտավային համաձայնեցման մասին:

Սակայն օկտավայի կիրառություն մասին հնարավոր է խոսել, այն էլ այնպիսի տեսանկյունով, որը բավականին մոտ է կամ, գուցե, նույնական կարող է համարվել «օկտավային նմանություն» երևույթներից մեկին: Խոսքը գերակա աստիճանի օկտավային փոխանցման մասին է, որը նկարագրում է ինքը՝ Կոմիտասը:

Նախ, սոսկ ենթադրությունների կանխավարկածով չառաջնորդվելու նկատառումով շեշտենք, որ «Ներդաշնակություն հենքի» գաղափարն ինքնին ծանոթ էր Կոմիտասին, և հայ միջնադարյան մշակույթի իրողություններից մեկի հիմքերը՝ երաժշտական բժշկության հնչյունաշարերը մեկնաբանելիս, նա բերում է այդ ուսմունքը՝ հղելով Նիկոմաքոսին¹⁶²: Համակարգը Կոմիտասը նկարագրում է երաժշտության բուժական հատկություններին նվիրված միջնադարյան գրվածքի մեկնաբանման առիթով և այս որոշակի համատեքստում՝ «հին քնարի» չորս լարերի $C^1 - F^1 - G^1 - C^2$ լարվածքով:

¹⁶² Կոմիտաս Վարդապետ, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդաձևեր, գիրք Բ, էջ 200-204: Առաջին անգամ հրատարակվել է՝ Թեոդոկ, «Ամէնուն փարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1915, էջ 242-246:



Հետաքրքիր փաստ է այն, որ իր գրադարանում պահվող՝ Հերման Աբերտի միջնադարյան երաժշտատեսական հայացքներին նվիրված հիմնարար աշխատության լուսանցքներում և էջերում Կոմիտասի արած բազում նշումներից, ընդգծումներից մեկն էլ վերաբերում է հենց «Ներդաշնակության հենքին»: Արիբո Սխուրաստիկուսի (XI դ.) հայացքների՝ Աբերտի դիտարկումները մասնավորեցված են նաև այս տեսական հասկացության (symphoniae maiores) շուրջ և ընդգծված՝ Կոմիտասի կողմից¹⁶³: Այսինքն՝ Կոմիտասն, անկասկած, ուսումնասիրել էր այս տեսական գաղափարը՝ տարբեր աղբյուրներով և հետազոտություններով:

Հայ երաժշտական բազմաձայնության կազմակերպման տեսանկյունից այս համակարգի կիրարկելիությունը Կոմիտասի հայացքներում նույնպես նկատելի է: Դարձյալ Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» վերլուծականում, խոսելով ձայնառությունների մասին, Կոմիտասը գրում է, որ առհասարակ արևելյան եղանակներին հատուկ է տետրախորդի հիմնաձայնով (առաջին աստիճանը, հիմքը, տոնիկա) կամ երկրորդ աստիճանով, կամ էլ տետրախորդի չորրորդ աստիճանով ավարտը: Կախված եղանակի ծավալման ընթացքից՝ ձայնառությունը կարող է համապատասխանել հիմնաձայնին կամ ներքևի տետ-

¹⁶³ H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und Ihre Grundlagen*, Halle A. D. S., Verlag von Max Niemeyer, 1905, S. 172–173.

րախորդի Հիմնաձայնի օկտավային արտահայտությունը, որ չորրորդ աստիճանի («նախկին քառյակի Հիմնաձայն») համեմատությամբ արդեն կվինտա է¹⁶⁴: Այսինքն՝ մեղեդու ծավալման վերլնթաց զարգացման որոշակի դեպքերում ներքևի տետրախորդի Հիմքը, որ Հիմնաձայն է, կարող է ենթարկվել օկտավային փոխանցման: Ահա՛, օկտավային փոխանցումն է օկտավայի կիրառություն կոմիտասյան նկարագրությունը, այն էլ բազմաձայնություն նախնական տարրերի կազմակերպման ոլորտում¹⁶⁵: Կոմիտասը, շարունակելով հարցի դետարկումը, նկատում է, որ մեղեդու ուղղությունն այնուհետ վարելնթաց հոսքով միանում է հնգյակին (այսինքն՝ երկրորդ տետրախորդի Հիմքին, որ վերին օկտավային տոնի համեմատ ներքևի կվինտան է), ապա Հիմնաձայնին: Նկարագրված համակարգի հիմնական աստիճանները կարող են արտացոլվել այսպես՝ $C^1 - F^1 - C^2$:

Պարզ մոտեցմամբ սա կվարտակվինտային փոխհարաբերություն է, որ ծանոթ էր միջնադարյան տեսաբաններին: Ժամանակի կրոնագաղափարական խորհրդանիշների համաձայն՝ այդ հարաբերակցությունն իրենից ներկայացնում էր երկու գերագույն առաքինությունների՝ հավատի և հույսի թվային-երաժշտական համարժեքների համադրություն: Ինչպես որ այդ առաքինությունների զուգորդումն էր ծնում քրիստոնեական մյուս բարձրագույն առաքինությունը՝ սերը, այնպես էլ կվարտայի և կվինտայի համադրությունը ծնում էր բարձրագույն ներդաշնություն՝ օկտավա: Ի դեպ, դրանց աղավաղումը հավասար էր չարի մարմնացմանը և զուգա-

¹⁶⁴ Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ա. Պատարագի, էջ 148: Ի դեպ, այս ինտերվալներով պահվող ձայնառությունների և այդ հիմքով կազմակերպվող բազմաձայնության մասին խոսում է նաև Ռ. Ստեփանյանը և հղում քր. Կուշնարյանին: Սակայն հենց Կոմիտասի տեսական. հայացքներում դա չի նկատել, առավել ևս չի համակցել «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարի հետ: Ռ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 124-125:

¹⁶⁵ Կոմիտասի բազմաձայնության մեջ օկտավային փոխանցման մասին խոսում է նաև Է. Փաշինյանը, սակայն, որպես ժողովրդական կատարողական արվեստին հատուկ ընդհանուր օրինաչափություն՝ հղում է Ուգ. Հաջիբեկովին: Է. Փաշինյան, նշվ. աշխ., էջ 174: Այսինքն՝ տեսաբանը նկատել է երևույթը կոմիտասյան արվեստում, սակայն Կոմիտասի՝ մեր կողմից բերվող այս տեսական ձևակերպումը, որ վկայում է նույն երևույթի մասին, չի նկատել:

դրվում էր եռատոնին՝ միջնադարյան “diabolus in musica” հասկացությանը: Դրանք հատուկ դրավել են Կոմիտասի ուշադրությունը. Հ. Աբերտի հիշյալ աշխատության համապատասխան հատվածի լուսանցքում հեղինակի շարադրանքը նա իր համար հստակեցրել է $4+5/ cf+fc^1$, իսկ աղավաղումը՝ $4+5/ fh+hf^1$ դրություններով¹⁶⁶:

Այսինքն՝ հնարավոր է, որ Կոմիտասի՝ վերևում բերված տեսական հարաբերակցությունը ($c^1 - f^1 - c^2$)¹⁶⁷ կարող էր լինել հենց այս գաղափարի արտացոլանքը՝ անկախ «Ներդաշնակության հենքի» գաղափարից: Սակայն հնարավոր է նաև դրանց համակցված ընկալումը: Չհերքելով հավատ-հույս-սեր, $4+5=8$ հարաբերության հնարավոր արտացոլանքն այստեղ, այդուհանդերձ, հակված ենք նաև «Ներդաշնակության հենքի» արտահայտությունը տեսնել: Կոմիտասն իր գաղափարը նկարագրելիս գործածում է հիմնաձայն, որն առաջին տետրախորդի առաջին աստիճանն է, քառյակ՝ տետրախորդի գագաթը, ութնյակ՝ հիմնաձայնի օկտավային փոխանցումը և վերջինիս դիրքը բնութագրում է քառյակի համեմատ հնգյակ ձայնամիջոցով արտահայտված: Այսինքն՝ անվանական թվարկում է «Ներդաշնակության հենքի» ինտերվալները:

Այսպիսով, կվարտակվինտային հարաբերակցության և դրա կրոնական խորհրդանիշների համադրությամբ կամ դրանից անկախ, «Ներդաշնակության հենքի» բաղադրիչ ինտերվալներն առկա են՝ կվարտա, կվինտա, օկտավա: Սակայն դրանց կիրառությունը կից տետրախորդներից կազմված հնչյունաշարում առելիք չի տալիս խոսելու կվարտային և կվինտային տոների առանձնացված (մեծ սեկունդային օղակով) արտահայտության մասին, այլ դիտարկվում է որպես նույն ընդհանուր աստիճանով արտահայտված կվարտա-կվինտային փոխհարաբերություն՝ օկտավայով շրջանակված:

¹⁶⁶ H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, S. 174. Կոմիտասի օրինակը գտնվում է Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, Կոմիտասի արխիվում պահվող իր անձնական գրադարանում. Կոմիտասի ֆոնդ, № 832:

¹⁶⁷ Աստիճանների տառային նշումներում մենք առաջին օկտավան համարակալում ենք, Կոմիտասը՝ ոչ: Այդուհանդերձ, երկու դեպքում էլ նույն ծայնածավալն է արտացոլված:

Թեև երեք աստիճանները հաջորդական արտահայտություններ են հանդես գալիս, սակայն ուղղահայաց հնչողությունը, այնուհանդերձ, ենթադրվում է մեղեդու և զուգահեռ հնչող ձայնաուղծյան հանգամանքով: Բոլոր երեքի ուղղահայաց համակցումն առաջացնում է տոնիկական կվարտ—օկտավորդ, որ կարող է արտահայտվել հետևյալ գրություններով՝ T_4^8 : Այս կառույցի ֆունկցիոնալ բնութագիրը կարող է տարբեր լինել՝ կախված ձայնակարգի հնչյունաշարից: Ինչպես վերը նշվեց, օկտավային վերին տոնը կարող է դիտվել որպես հիմնաձայնի օկտավային փոխանցում: Այս դեպքում այն ֆունկցիոնալ առումով տարասեռություն չի առաջացնում, սակայն կարող է հանդես գալ նաև որպես նույն մաթոր կամ մի շարք այլ հնարավոր տետրախորդներից որևէ մեկի երկրորդ աստիճան: Այս դեպքում այն բիֆունկցիոնալություն է հաղորդում ակորդին, որը թեև հիմքի երկու աստիճանների շնորհիվ կայուն միքսոլիդիական նկարագիր ունի, այդուհանդերձ, օկտավային վերին տոնի շնորհիվ ձայնակարգային այլ փոխկապերի և գունավորման հնարավորություններ է ստանում:

Այլ խոսքով՝ «Ներդաշնակության հենքի» վերին կվարտայի աստիճանների անհամապատասխանությունը կոմիտայան հնչյունաշարի միքսոլիդիական ողնաշարի հետ ուղղահայաց կիրառությամբ կարող է առաջացնել բիֆունկցիոնալ, բազմաֆունկցիոնալ ակորդների հնարավորություն նույնիսկ տոնիկական ակորդների տեսքով:

Կոմիտասի բազմաձայնության կիրառական ակորդներից մեկը, որն ըստ է. Փաշինյանի՝ կարող է նկարագրվել նաև որպես եվրոպական մաթոր եռահնչյուն՝ բաց թողնված տերցիային տոնով, ըստ էություն տոնիկական կվինտ—օկտավորդն է՝ T_5^{168} : Նույն ակորդը հնարավոր ենք համարում քննարկել հենց «Ներդաշնակության հենքի» հիմամբ կազմակերպվող բազմաձայնության համատեքստում կամ կարելի է ասել նաև եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիային բնորոշ ակորդի վերաիմաստավորումով՝ «Ներդաշնակության հենքի» վրա:

Այն, որ ակորդի կազմը դարձյալ ներառում է «Ներդաշնակության հենքի» բոլոր բաղադրիչ ինտերվալները՝ երեք հնչյունով ար-

տահայտված, ակնհայտ է: Սակայն այս դեպքում թույլ է արտահայտված Կոմիտասի հնչյունաշարի միքսոլիդիական ողնաշարը, և ամբողջական է դրսևորվում վերին կվարտան այդ ողնաշարին չհամապատասխանող իր երկու աստիճաններով: Այլ խոսքով, եթե ակորդը նկարագրենք $C^1 - G^1 - C^2$ կառույցով, ապա սոսկ հիմքն է միքսոլիդիական ողնաշարի մաս: Է. Փաշինյանն այս կառույցի վերին տոնն իրավացիորեն դիտում է որպես հիմքի օկտավային փոխանցում: Հատուկ շեշտենք, որ գիտնականը փոխանցված է համարում ոչ միայն հիմնաձայնի որոշակի հնչյունով արտահայտված, այլև դրա շուրջ ձևակերպված ողջ ֆունկցիոնալ համակարգը¹⁶⁹: Հետևաբար ակորդային ձայներից յուրաքանչյուրն էլ դիտարկում է որպես մեղեդիական գծերի ֆունկցիոնալ առանցք: Այսպիսով, նկարագրված ակորդի հիմքն ու գազալթն իրենց ֆունկցիոնալ շրջապատով նույնատարր են: Այդ առումով սոսկ G^1 -ն է դառնում հնարավոր հակալիռ առաջացնող աստիճան: Այն երկակի բնույթ ունի և, ըստ է. Փաշինյանի, կարող է մեկնաբանվել թե՛ որպես վերին օկտավային տոնի ստորին կվարտա, թե՛ որպես կվինտա՝ հիմքի համեմատ: Ակորդային կառույցի վերջին մեկնաբանությունը Կոմիտասի գեղարվեստական ստեղծագործություն մեջ, է. Փաշինյանի տեսակետով, գոյացնում է երկտոնիկալ ֆունկցիոնալ փոխհարաբերություններ: Ավելին, եթե այս տոնիկական ակորդի յուրաքանչյուր աստիճան դիտարկենք գծային տրամաբանությունմբ զարգացող համակարգի առանցք, ապա $C^1 - G^1 - C^2$ կառույցում G^1 առանցքով ծավալվող համակարգը (մեղեդի, մեղեդու ձայնակարգային հնչյունաշար) նույնասեռ կարող է լինել C^2 -ի հետ, բայց տարասեռ՝ C^1 -ի համեմատ: Ուստի կառաջանա բազմաձայնակարգային բազմաձայնություն¹⁷⁰:

Լիովին համաձայնելով է. Փաշինյանի՝ կոմիտասյան տոնիկական կվինտ-օկտավորդի այս մեկնաբանություններին, այդուհանդերձ, կառաջարկենք նույն իրողությունը դիտարկել այլ լույսով: Ինքը՝ Փաշինյանն էլ նկատել է, որ այս ակորդը (ավելի ճիշտ՝ այդ առանցքով կազմակերպվող համակարգը) Կոմիտասը կիրառում է հիպոդո-

¹⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 174:

¹⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 178-180:

բիական—էոլական ձայնակարգում ծավալվող մոնոդիաները բազմա-
 ձայնելիս¹⁷¹: Այս տեսանկյունից ակնհայտ է, որ եթե հիշյալ ակորդը
 մեկնաբանենք որպես «Ներդաշնակության հենքից» ածանցված,
 ապա $c^1 - g^1 - c^2$ կառույցում $g^1 - c^2$ կվարտան կոմիտասյան հնչյու-
 նաշարի ողնաշարի համեմատ ($c^1 - f^1 - b^1$) տարասեռ ֆունկցիոնա-
 րություն ունի, որը հաստատվում է որոշակի ձայնակարգի առկայու-
 թյամբ: Այս դեպքում, եթե խոսում ենք հիպոդորիական—էոլական
 ձայնակարգում ծավալվող մեղեդու բազմաձայնման մասին, ապա
 ակնհայտ է, որ հիշյալ կվարտայի հիմքն ու գազաթն իմաստավոր-
 վում են՝ որպես էոլական ձայնակարգ կազմող երեք կցված դորիա-
 կան տետրախորդներից վերին երկուսի երկրորդ աստիճաններ:
 Պատճառն այն է, որ ցանկացած ձայնակարգային փոխակերպում իո-
 նական—միքսոլիդիական աստիճանների շարքից արտածելը կոմի-
 տասի հնչյունաշարում պայման է: Հետևապես c^1 -ն էլ կարող է
 իմաստավորվել նույն ձայնակարգի շրջանակում՝ որպես դրա բաղ-
 կացուցիչ տետրախորդներից առաջինի հիմք: Այս դեպքում դար-
 ձյալ նույն արդյունքն ենք ստանում: Վերին կվարտային տոները
 նույն ֆունկցիոնալությունն ունեն ձայնակարգում, սակայն ներքևի
 c^1 -ի ֆունկցիան, թեկուզ և նույն ձայնակարգում, տարբեր է: Ուս-
 տի տարօրինակ է, որ դրանցից կամ դրանց շուրջ ձևավորվող մեղե-
 դիական դծերը, ծավալվելով նույն ձայնակարգի տարբեր ոլորտնե-
 րում, ակտիվացնելով ձայնակարգային կառույցի տարբեր օղակներ
 կամ շրջանակներ, կարող են նույնիսկ տարբեր ձայնակարգային մի-
 ջավայր գոյացնել: Էլ չենք խոսում այն հնարավորության մասին, որ
 տեսականորեն կարող է կայանալ կոմիտասյան հնչյունաշարում:
 Այն է՝ վերին էոլական կվարտայի պայմաններում իսկ ստորին իոնա-
 կան տետրախորդի կցման, ուրեմն և միքսոլիդիական c^1 -ի առկայու-
 թյան հնարավորությունը: Այսինքն՝ է. Փաշինյանի դիտարկումներն
 առանց փոփոխության կարող են մեկնաբանվել կոմիտասյան՝ մեր
 կողմից առաջարկված հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի»
 թելադրած տրամաբանությամբ:

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 180–181:

Սակայն չմոռանանք, որ է. ֓ Փաշինյանի ուսումնասիրության կարևոր արդյունքները վերաբերում են հենց գծային մտածողությանը: Դրանցում մեկից ավելի մեղեդիական գծերով արտահայտված բազմաձայնակարգայնությունն ուղղահայաց բազմատոնալ կառույցների միավորող բնույթով կարող է քողարկվել¹⁷²: Կոմիտասի տեսական հայացքներում արդյոք կա՞ն դրա նախադրյալները, որ մեզ իրավունք տան երևույթը բացատրելու մեր առանձնացրած հիմնադրույթների՝ կոմիտասյան հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի» ուսմունքի դիրքերից:

Խոսելով քառալար քնարի չորս լարերի, դրանցով արտահայտված «Ներդաշնակության հենքի» ձայնաստիճանների և դրանց օգնությամբ բժշկական գործընթաց կազմակերպելու միջնադարյան ձևակերպումների մասին՝ Կոմիտասը նշում է, որ հնում, թե այժմ արևելյան ժողովուրդները յուրաքանչյուր ձայնի մասին խոսելիս նկատի ունեին այդ ձայնի հիմքով կառուցվող ձայնակարգ և մեղեդի: Ինքն էլ տալիս է չորս հնչյունաշար՝ ըստ «Ներդաշնակության հենքի» չորս ձայների, որոնցից յուրաքանչյուրն այդ հնչյունաշարերում հիմնաձայն է¹⁷³: Փաստորեն, Կոմիտասը նկարագրում է մի համակարգ, որում ուղղահայաց և համընթաց հնչողության պայմաններում բազմաձայնակարգայնության դադափարը քողարկված է «Ներդաշնակության հենքով»:

Այսքանով հստակ ենք համարում, որ Կոմիտասի տեսական հայացքներում և ստեղծագործության մեջ իր առաջարկած հնչյունաշարի և «Ներդաշնակության հենքի» դադափարների կանխադրույթային նշանակությունը փաստելի է: Բազմաձայնության կառուցման գործընթացում «Ներդաշնակության հենքը», ըստ կոմիտասյան հնչյունաշարի և որպես հարմոնիկ կառույց, կարող է ներկայանալ իր բաղադրիչ ինտերվալների առանձնացված կիրառությամբ կամ դրանց համակցումով: Այդ են վկայում կոմիտասյան բազմաձայնության մեջ հաճախ հանդիպող օկտավաների, կվարտաների և կվինտաների առանձին և կրկնապատկված ու բազմապատկված հարմո-

¹⁷² Նույն տեղում, էջ 185:

¹⁷³ Կոմիտաս Վարդապետ, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 203:

նիկ կիրառությունները, որոնց արդյունքում ձևավորվել են օկտավորդներ, կվինտավորդներ և կվարտավորդներ, նաև այդ ինտերվալների համակցությամբ ձևավորված ակորդները: Դրանք կազմում են կոմիտասյան հարմոնիկ «բառապաշարի» կարևորագույն շերտերից մեկը: Գծային մտածողության տեսանկյունից ևս կոմիտասյան արվեստի հույժ կարևոր և նորարարական գաղափարներից մեկը՝ բազմաձայնակարգայնությունը, կառուցվում է հենց նույն հիմքով ու դրանից բխող տրամաբանությունը:

Մետր, ռիթմ և տակտատում (չափ)

Ավանդական երաժշտական արվեստը, որն ամբողջությամբ կամ պատմական որոշակի փուլում ունեցել է բանավոր փոխանցման ձևեր, արձանագրելիս կարող է ինքնին խնդիրներ առաջացնել, այն էլ այլ մշակույթի հաշվարկով ձևավորված գրանցման սկզբունքների և համակարգի կիրառման դեպքում:

Հայ ժողովրդական երաժշտարվեստի և հայ հոգևոր երգարվեստի նմուշների մետրառիթմական (չափակշռութային) առանձնահատկությունների գրանցման և ըստ այդմ դրանց ներքին տրոհման, տակտատման խնդիրներն առանձին կարևորություն ունեն կոմիտասի ժառանգության մեջ, քանի որ դրանք կոմիտասից պահանջել են մշակել հայ ավանդական երգարվեստի այդ հիմնական ճյուղերին հատուկ և դրանց համար ընդհանուր մոտեցում, հիմնավորել այն թե՛ ժողովրդական, թե՛ հոգևոր երաժշտության հատկանիշներով:

Հիշատակված խնդիրները հայ ավանդական երաժշտական արվեստի տարբեր ճյուղերում առաջին հերթին առնչվում էին երաժշտալեզվամտածողության այնպիսի հիմնարար հատկանիշների, ինչպիսիք են մետրի կայունության հարաբերական բնույթն ու հիմնական երգային հատկանիշի (տեքստի առկայության) պատճառով՝ հայոց լեզվի տաղաչափական առանձնահատկությունները: Ընդամին, հարկ է առանձնացնել բանահավաքչական նպատակներով հայ ավանդական երաժշտարվեստի նմուշների սոսկ գրանցման դժվարացր դրանց կոմպոզիտորական մշակումներից: Այդ երկուսի խնդիրներն, ընդհանրություններով հանդերձ, կարող են անհամեմատ տարբեր լի-

նե՛կ՝ կախված կոմպոզիտորական մտահղացումից, դրա հետեանքով առաջացող փոփոխություններից և այլ հանգամանքներից: Վերջապես, բանահավաքչական նկատառումով գրանցվող նյութը տակտատում չի պարտադրում: Սակայն վերջինս էլ իր բարդություններն ունի՝ կապված բանավոր ավանդված նյութի ռիթմական ճշգրիտ գրանցման խնդիրների հետ: Այդ ճշգրտությունն անհրաժեշտ պայման է, եթե նկատի ունենանք, որ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի մետրառիթմական բնութագրերը հայ ժողովրդի երաժշտական մտածողությանը բնույթ հատուկ բնութագրերի արտացոլանքն են պարունակում: Այս մոտեցումն է ընկած Կոմիտասի հայացքների հիմքում, ինչը նրան մղել է հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի մետրառիթմական ոլորտի հետազոտություն, վերլուծական մեթոդի և առանձին տեսություն մշակման մի ամբողջ դաշտ բացելուն:

Ինչևէ, երաժշտալեզվամտածողության հիշատակված երկու տեսակի առանձնահատկություններն էլ (հարաբերական կայուն մետր, տաղաչափություն) կոմպոզիտորական շարադրանքում կարող էին էականորեն աղավաղել հայկական ավանդական «բնանյութը», եթե դրանք շրջանցվեին կամ կիրառվեին գրանցման նույն նորմերը, որ գործածվում էին եվրոպական արվեստում: Կոմիտասն ինքն է բարձրացնում այս կարգի խնդիրներ, դարձյալ Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» իր գրախոսականում¹⁷⁴: Իր դիտարկումները նա դասակարգել է *Փոխադրություն* բաժնի ձայնական փոխադրություն, *ամանակի փոփոխություն* ենթաբաժիններում և *Տաղաչափություն*, *Շեշտադրություն* բաժիններում: Ձայնական փոփոխությունները վերաբերում են եղանակների ինտոնացիոն նկարագրին: Մետրառիթմի և տակտատման խնդիրները Կոմիտասը քննարկում է հաջորդ գրվագներում: *Ամանակի փոփոխություններ* ասելով՝ հեղինակը նկատի ունի ռիթմական ոլորտի հարցերը, որ շաղկապված է տեսնում հայոց լեզվի տաղաչափական օրենքներին, տեմպին, խմբավորման առանձնահատկություններին, չնառական օրինաչափություններին և այլն: Ռիթմի

¹⁷⁴ Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ս. Պատարագի, էջ 140–147:

և տաղաչափության հարցեր է քննարկում նաև *Տաղաչափություն* հատվածում, իսկ *Շեշտադրություն* բաժինը նվիրված է մետրի չափական գրանցումների, տակտատման և դարձյալ տաղաչափության հարցերին: Կոմիտասն ընդգծված կերպով գուգահեռում է երաժշտական և լեզվական (տաղաչափական) օրինաչափությունները և գրանցից բխեցնում տակտատման օրինաչափությունները: Օրինակ՝ երաժշտության գույգ և կենտ մետրական խմբերը բնութագրում է տաղաչափական հասկացություններով և տերմիններով: Այսպես, գույգ մետրական խմբի ենթատեսակները արտածում է *մեծասար* (քորեյ) տաղաչափական ոտքից, իսկ կենտերը՝ *ստեղնից* (դակտի)¹⁷⁵:

Մոտեցումն առավել հետևողական մշակման է ենթարկվել հետագա տարիներին հրատարակված «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն» աշխատության մեջ¹⁷⁶: Վերջինս բավականին ծավալուն ուսումնասիրություն է՝ նվիրված Հայ գեղջուկ երաժշտության սեռերին (երգային, նվագարանային, վոկալ-նվագարանային՝ «նուագերգական»), տեսակներին, նվագարաններին, երգաստեղծական, կատարողական և այլ առանձնահատկություններին: Ուսումնասիրությունը եզրափակում են *Ամանակ*, *Շնչամանակ* բաժիններն¹⁷⁷ իրենց ենթաբաժիններով և սանդղակների, մետրառիթմական տարատեսակ մոդելների, բանաձևերի ընդարձակ կիրառմամբ: Մոտեցումը դարձյալ նույնն է՝ Հայ գեղջուկ երաժշտության ժամանակային, տևողական գործոնի բոլոր արտահայտությունները տաղաչափական համակարգի հետ միահյուս գիտարկելը: Այն հիմնավոր է, առաջին հերթին, Հայ ավանգական երաժշտական արվեստի *երաժշտաբանաստեղծական* բնույ-

¹⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 145-147:

¹⁷⁶ Առաջին հրատարակությունը՝ «Անահիտ», 1907, №№ 3-5, 6-9, էջ 70-73, 127-130: Նույն թվականին Ա. Չոպանյանի թարգմանությամբ հրատարակվել է ֆրանսերեն («La musique rustique arménienne») «Mercure musical» հանդեսում: Երկրորդ հրատարակությունը՝ Ա. Չոպանյանի նախաբանով, իրականացվել է Փարիզում, 1938 թվականին: Մենք կիրառում ենք վերջին հրատարակությունը՝ Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, գիրք Ա, էջ 330-339 (հայերեն) և 400-423 (ֆրանսերեն):

¹⁷⁷ Ի դեպ, սա արտացոլվում է շնչի պահի արժեքն ունեցող պաուզայով: Նույն տեղում, էջ 392: Կոմիտաս Վարդապետ, «Ամանակներ, կիսանիշեր, զարկեր», *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, գիրք Բ, էջ 212:

Թով, ապա՝ Հայ ժողովրդի երաժշտական և լեզվական մտածողության *զուգահեռ* կամ *համարժեք* բնույթով: Այս թեզի ձևակերպումն իրենն է՝ Կոմիտասինը, որ տեսանք վերևում:

Ուսումնասիրություն այս բաժիններում Կոմիտասը ձգտում է կանոնակարգել Հայ գեղջուկ երաժշտությանը հատուկ ռիթմական մոդելավորման բոլոր հնարավոր տարբերակները: Փորձում է ցուցակագրել և կանոնակարգել տաղաչափական կառույցում բանաստեղծական վանկերը եղանակավորող հնչյունների ռիթմական խմբավորումները՝ դրանց քանակական, կառուցվածքային հատկանիշներով: Ընդամեն, դրանց կանոնակարգման համար կարևոր գործոն է վանկի դիրքը տաղաչափական կառույցում:

Ամանակի և *վանկաչափություն*, որ է տևողության և ռիթմի հարցերի քննարկումն ու դասակարգումը (վանկի դիրքը, մեկ վանկի ամանակ կամ ամանակներ, ռիթմական խմբավորումն՝ ըստ վանկը եղանակավորող հնչյունների քանակի, խմբավորումների կենտ և զույգ տեսակներ և այլն) Կոմիտասն իրականացնում է տաղաչափական կառուցվածքի երկմակարդակ բաժանմամբ՝ ոտքերի և դրանց հիմքով տրոհվող չափական միավորների՝ տակտերի (*ոտնաչափություն*) և ընդհանուր ձևակազմական կամ տողատման (*տաղաչափություն*) մակարդակներում: Ուրիշ խոսքով՝ ամանակն¹⁷⁸ այստեղ երաժշտական տևողության միավորի տաղաչափական հիմքն ու համարժեքն է կամ հենց *երաժշտաբանաստեղծական տևողական տարրական միավորը*, որն արդեն ընդհանուր հասկացություն է բանաստեղծական վանկի և այն եղանակավորող հնչունային կազմի համար: Նույնը կարող է ձևակերպվել որպես *երաժշտական վանկի* տևողական միավոր: Ուրեմն հասկանալի է, որ Հայ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի մետրառիթմական իրողությունները հետազոտելիս Կոմիտասը որդեգրում է զուտ տաղաչափական հասկացությունները վերափոխատվորելու սկզբունք՝ միաժամանակ դրանց հաղորդելով նաև երաժշտական բովանդակություն: Այստեղից էլ ոտքը տաղաչա-

¹⁷⁸ Հարկ է նկատել, որ *ամանակը* բազմիմաստ տերմին է, որ կարող է նշանակել տաղաչափության տարրական տևողական միավոր, նաև՝ երաժշտաառոգականական խազանիշների խումբ:

փական միավոր է և երաժշտական տակտի համարժեք կամ *երաժշտաբանաստեղծական տակտ*, տաղաչափությունը՝ երաժշտաբանաստեղծական ձևակառուցողական այլ տրոհումների ամբողջություն և այլն: Այս կարգի հասկացությունների և դրանց նմանատիպ դասակարգման մասին առիթ ունեցել ենք նշելու¹⁷⁹ աչքի տակ ունենալով կոմիտասյան արխիվային այլ գրվածք:

Ի դեպ, եվրոպական երաժշտագիտությունը նույնպես խորթ է բանասիրական տերմինների կիրառությունը, օրինակ՝ նախադասություն, հատած և այլն, որ երաժշտագիտական միտքը կիրառում է արդեն սոսկ երաժշտական իրողություններ հատկորոշելու համար: Մեր դեպքում խոսքը ոչ թե բանաստեղծության կամ երաժշտության երևույթների եզրաբանական նույնականացման մասին է՝ դրանց առանձնացված և ինքնուրույն դիտարկումով, այլ՝ երկու արվեստների միակառույց հյուսվածքի ընդհանուր իրողությունները բնութագրելու: Սա նույնպես Կոմիտասի գիտական խիստ նորարար մոտեցման արդյունք է, որի հիմքում ընկած է հայ ավանդական երգարվեստի թե՛ առանձին ճյուղերի, և թե՛ այդ ավանդույթի մաս կազմող արվեստների՝ բանաստեղծության ու երաժշտության միահյուսումը դիտարկումը:

Մինչ Կոմիտասը, թեև առանձին համաբնույթ դիտարկումներ, դրույթներ, հասկացություններ ձևակերպվել էին և՛ տաղաչափության (Ա. Բազրատունի), և՛ երաժշտագիտության (Ե. Տնտեսյան) մեջ¹⁸⁰, սակայն այդպիսի համալիր գիտական մոտեցում, ինչպիսին Կոմիտասին էր, մեզանում (և երևի ոչ միայն մեզանում) չէր դրսևորվել:

Կոմիտասի այս ուսումնասիրությունը մեր երաժշտագիտության մեջ առաջինը ակնդետ ուշադրության արժանացրեց Կ. Խուդաբաշյանը, որը հետագայում իր հետազոտությունն ընդլայնելով Կոմիտասի այլ ուսումնասիրություններում սփռված համանման դիտարկումներ-

¹⁷⁹ Մ. Նավոյան, *Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մրաժողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում*, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 2001, էջ 100–101:

¹⁸⁰ Այս հարցերն այլ լույսի տակ քննարկել ենք տաղերի ժանրին նվիրված մեր ուսումնասիրության տարբեր գլուխներում՝ վկայակոչելով և քննարկելով XIX դարի և XIX–XX դարերի սահմանագծի մի շարք հետազոտողների աշխատություններ:

րով (օրինակ՝ «Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտութեան վերայ», խաղաղիտական աշխատություններ և այլն), հրատարակեց մի հոդված՝ նվիրված Կոմիտասի վանկաչափական ուսումնասիրություններին¹⁸¹։ Կ. Խուղաբաշյանը կոմիտասյան բացահայտումները մեկնաբանում է որպես վանկաչափական վերլուծական մեթոդի արտահայտություն՝ դրա հիմքերը հանգեցնելով գերմանացի բանասեր-երաժշտագետ Ռուդոլֆ Վեստֆալի ուսումնասիրություններին, իսկ զարգացումը՝ Արևելյան Եվրոպայի երաժշտական ֆոլկլորագիտական դպրոցի վերլուծական մեթոդաբանությանը։ Փաստորեն, Կոմիտասը վանկաչափական վերլուծական մեթոդի հիմնադիրներից մեկն է, որի վերահիշյալ ուսումնասիրությունն այս հարցին առնչվող վաղագույն հրապարակումներից է¹⁸²։ Իսկ եթե նկատի ունենանք այն, որ այդ մեթոդի որոշ դրույթներ հրապարակվել են է՛լ ավելի վաղ՝ Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» զբախոսականում, ապա Կոմիտասը մեթոդի առաջին հիմնադիրներից է՝ Ռ. Վեստֆալից հետո։ Նման մոտեցում է հայտնում նաև Ռ. Աթայանը Կոմիտասի երկերի ժողովածուի տասներեքերորդ հատորի նախաբանում¹⁸³։ Այդ հատորն ամբողջությամբ ընդգրկում է վանկաչափական վերլուծության ենթարկված երգերի մի ժողովածու և հատկանշական է նաև այն, որ ժողովածուն կազմվել է, մոտավորապես, նույն՝ 1907 թվականին։ Սա նույնպես վկայում է այս ոլորտում Կոմիտասի իրականացրած խորքային և հետևողական աշխատանքի մասին։ Նույն շարքի կարևորագույն օղակ են նաև նրա խաղաղիտական ուսումնասիրությունները։ Պատահական չէ, որ խաղաբանության տարրերը թվարկելիս Կոմիտասն առանձին կետով հիշատակում է *ամանակի խաղերը*, իսկ խաղաղիտական

¹⁸¹ К. Худабашян, Система музыкально-речевого стихосложения в трактовке Комитаса "Аманак. ванкачапутюн" (мора, слогометрия), *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, с. 111–116.

¹⁸² Там же, с. 112.

¹⁸³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, տասներեքերորդ հատ., Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ե, ժողովրդական երգերի ժողովածու («Ձայնակարգային»), ֆաքսիմիլային հրատարակություն, կազմ. և ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Նախաբան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 9:

անհրաժեշտ գիտելիքների դաշտերը թվարկելիս նշում է նաև տաղա-
 չափությունն ու վանկաչափությունը¹⁸⁴։ Այսինքն՝ Հայ միջնադարյան
 մասնագիտացված երաժշտական արվեստի ուսուցման արվեստները
 ևս որոշակի կերպով շաղկապվել են մասնագիտացված երաժշտության
 նոր, ազգային դպրոցը կերտելու գործընթացին։

Կոմիտասի հետազոտություններում խազարվեստի, Հայոց լեզ-
 վի տաղաչափության և նույնիսկ երաժշտաբանաստեղծական արվես-
 տի ուսուցման արվեստները, սոսկ ոլորտային նշանակության բա-
 ցահայտումներից զատ, անգամ վանկաչափական վերլուծական
 մեթոդի հիմնադրումից առավել, ունեն այլ նշանակութուն։ Կոմի-
 տասին հաջողվում է ազգային երաժշտական մտածողության ժա-
 մանակային ողնուցի կազմակերպման սկզբունքները բխեցնել
 երաժշտական մտածողության համարժեքի լեզվական մտածողու-
 թյան չափական նորմերից և դրանով իսկ այդ ոլորտին հաղորդել
 ազգային դիմագիծ և տիպականություն։ Այսինքն՝ կարելի է պնդել,
 թե Կոմիտասին հաջողվել է գտնել Հայ երաժշտամտածողության
 մետրառիթմական կազմակերպման ազգային կերպը։

Ի դեպ, Տ. Զիթունու վկայությունից նույնպես կարող ենք եզ-
 րահանգել, որ Կոմիտասը խազագիտական հետազոտություններում
 ոչ միայն բուն խազագիտական կամ այլ երաժշտական օրինաչափու-
 թյուններ բացահայտելու հարցեր էր լուծում, այլև առհասարակ ազ-
 գային կոմպոզիտորական արվեստ՝ «բուն Հայ երաժշտական գեղար-
 ուեստ» ստեղծելու խնդիրներ էր հետապնդում. «Այն՝ որ իր վերջին
 քանի մը տարիներու յարատեւ մտմտութիւն առանցքը կը կազմէր՝
 լուծել Հայ երաժշտական խազերուն անյայտ մնացած գաղտնիքը,
 գտնել անոնց բանալին եւ ստեղծել բուն Հայ երաժշտական գեղար-
 ուեստը՝ ժողովրդի ոգիին համաձայն»¹⁸⁵։

Երաժշտության մետրառիթմական նկարագիրը, դրա ներքին
 խմբավորման ու տրոհման նորմերը տաղաչափական հիմքից բխեց-

¹⁸⁴ Կոմիտաս, Ծարականի խազերի նշանակությունը, *Հոդվածներ և ուսումնասիրու-
 թյուններ*, էջ 166–167։

¹⁸⁵ Տ. Զիթունի, Կոմիտասի հետ, *Հայրենիք*, Պոսթըն, 1936, № 2 (170), դեկտեմբեր,
 էջ 89։

նեւը և նույնիսկ երաժշտական գրառման սկզբունքներում դրանք արտացոլելը մասնագիտացված արվեստում երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման հիմնադրույթ է, որ Կոմիտասն օգտագործում է հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի հիմքերն ստեղծելիս: Ու թեև նման մոտեցումները համընդհանուր բնույթի են, հայտնի են նաև եվրոպական երաժշտության պատմությունից, սակայն Կոմիտասի համար դրանք կոնկրետացված են. այս դեպքում ելակետայինը հայոց լեզուն է, նրա տաղաչափական նկարագիրը, որն էլ պայմանավորում է հայ երաժշտության բացահայտված այս օրինաչափությունների ընդհանրականութունը նրա թե՛ հոգևոր, թե՛ աշխարհիկ ճյուղերի համար: Մյուս կողմից՝ այս մոտեցմամբ Կոմիտասը ևս մեկ անգամ տեսականորեն հիմնավորում է հայ ժողովրդի երաժշտական և լեզվական մտածողության համարժեքությունը: Դրույթ, որ ձևակերպվեց նրա տեսական դատողություններում և հիմք դարձավ երաժշտությունը հայ ինքնության հարացույցի մեջ հայոց լեզվի հետ միասին կամ նրան զուգահեռ ներառելու համար:

Զուտ գործնական, գեղարվեստական կիրառության, ազգային կոմպոզիտորական դարոցի համար կիրառելի արտահայտչամիջոցների և տարրերի կազմակերպման տեսանկյունից կարելի է գնահատել թե՛ կոմիտասյան ուսումնասիրությունները, թե՛ նրա կոմպոզիտորական երկերը: Ի դեպ, այդ տեսանկյունից կարելի է նույնիսկ զարգացում նկատել նրա ժառանգության մեջ: Մ. Եկմալյանի գրախոսականում ակնհայտ է այն ձգտումը, որով Կոմիտասը փորձում է տեղավորել հոգևոր տեքստերը համաչափ կայուն մետրի շրջանակներում՝ պահպանելով հայոց լեզվի տաղաչափական նորմերը¹⁸⁶: Որպես հայոց լեզվի օրինաչափություններին համապատասխան մետրական կազմություն ստանալու հնարամիտ այլընտրանք՝ որոշ դեպքերում նախընտրելի է համարում նաև խառը չափերի կիրառությունը¹⁸⁷:

¹⁸⁶ Տիպական օրինակ են «Քրիստոս ի մէջ մեր» Ա. Պատարագի երգի և «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի եկմալյանական տակտատումների իր շտկումները: Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ա. Պատարագի էջ 146-147:

¹⁸⁷ Նույն տեղում:

Ի տարբերություն իր ստեղծագործական վաղ շրջանի, որին պատկանում է նաև այս գրախոսականը («Արարատ», 1898), հասուն շրջանի ստեղծագործություններում նկատվում է մետրի կազմակերպման այլ սկզբունք, ինչը թույլ է տալիս պահպանել ստեղծագործության նախահիմք մոնոդիայի մետրական կայունության հարաբերական բնույթը¹⁸⁸։ Իհարկե, խոսքը փոփոխական չափերի կիրառությանն է վերաբերում, որի համար ելակետը դարձյալ տեքստային հիմքն է, դրա տաղաչափական միավորների չարակարգությունը։ Ամենատիպական օրինակը, թերևս, Կոմիտասի «Պատարագն» է, որի մետրական կազմության հարափոփոխ բնույթի պատճառով չափը, թվային ցուցիչները այլևս չեն էլ նշվում¹⁸⁹։ Իսկ պատճառը հայ հոգևոր երգարվեստի անհամաչափ կանոնավոր և անհամաչափ անկանոն տաղաչափական կերտվածքի տեքստերն են՝ իրենց տարատեսակ տողակարգերով (դասակարգումն՝ ըստ Ա.վ. Բահաթրյանի)¹⁹⁰։

¹⁸⁸ Նմանատիպ երևույթի մասին է խոսում Տ. Շախկույանը «Այս խորհուրդ ցաւ» Ուտլվայի երգի (գանձ) կապակցությամբ՝ չափի հետագա փոփոխությունը բացատրելով տեքստի բովանդակային բաժանումների կարևորումով։ Սակայն հեղինակն առավել հետաքրքիր դիտարկում է անում։ Հասում շրջանի գործերում, նրա պնդմամբ, տակտատման համար սկզբունքային է դառնում հայոց լեզվի բարբառների շեշտադրությունը, որ հաճախ առաջադրում են վերջնություն վանկի, այլ ոչ՝ վերջին վանկի շեշտ, ինչպես գրական լեզուն է թելադրում։ Հմմտ. Տ. Շախկույան, նշվ. աշխ. էջ 55, 65–66։

Բարբառների առնչությամբ գուցե տեղին է բերել նաև Կոմիտասի խազագիտական մեկ դիտարկում ևս. «Հասարակում եմ, որ ժողովրդի բարբառին մեջէն դուրս պիտի բերեմ մեր երաժշտական խազերի բանալին»։ Տ. Զիթունի, Կոմիտասի հետ, էջ 89։

¹⁸⁹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, յոթերորդ հատոր, «Պատարագ», խմբ. Ռ. Աթալյան, «Անահիտ» հրատ., Երեւան, 1997։

¹⁹⁰ Ա.վ. Բահաթրյան, *Հին հայոց տաղաչափական արվեստը*, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1984։

Ե. ՈՐՈՇ ՏԵՍԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐ

Նորարարություն մասին

Կոմիտասի արվեստում խիստ ակնբախ կերպով երևում են դժային մտածողության բազմատոնալ, բազմաձայնակարգային (պոլիլադային) դրսևորումները¹⁹¹: Դրանք ինքնին ռոմանտիզմին հատուկ երևույթ չեն կարող համարվել, եթե չասենք, որ համադրելի են XX դարի երաժշտության նորարարական միտումներին բնորոշ լեզվաոճական հնարների հետ: Սակայն, տեղին է հիշեցնել, որ երևույթի հիմքում դարձյալ ոչ օկտավային ձայնակարգերի ընձեռած հնարավորություններն են: Այդ ձայնակարգերը սկզբունքորեն դուրս են մաժուր—մինոր ընդունված դասակարգումից և նույն ձայնակարգի տարբեր ոլորտների համաժամանակյա ակտիվացումն առաջացնում է, ըստ էության, տարբեր ձայնակարգերի, տարբեր ինտոնացիոն դաշտերի համադրման փաստ:

Կարծում ենք՝ Կոմիտասի երաժշտական լեզվամտածողության և XX դարի նորարարական միտումների միջև կարող են այլ զուգահեռներ ևս անցկացվել: Արդեն ասվեց, որ նրա կիրառած հարմոնիկ համակարգի մեջ կվարտակորդներն ու կվինտակորդները առանցքային նշանակություն ունեն: Դրա բացատրությունն այն է, որ այդ ակորդները ձայնակարգային թեքություններն ի հայտ բերելու առումով «չեզոք» են, մանավանդ՝ տեղիային համաձայնեցման ակորդների հետ համեմատած¹⁹²: Ավելին, այդ ակորդների «լրիվ» կառուցվածքն ընդգրկում է խրոմատիկ դամմայի բոլոր տասներկու

¹⁹¹ Է. Փաշինյան, Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, էջ 171–199:

¹⁹² Ռ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 127:

աստիճանները (թեև Կոմիտասն այդ ակորդները «ամբողջական» կառուցվածքով չի կիրառել)¹⁹³։ Այսպիսով, կվարտաակորդների և կվինտաակորդների հիմնական նշանակություններից մեկը կոմիտասյան բազմաձայնություն մեջ ձայնակարգային թեքությունների, հատկապես մաժոր-մինոր համակարգին հատուկ ֆունկցիոնալ կապերի չեզոքացումն է, ընդամենն, այդ կառուցվածքի յուրաքանչյուր ակորդ իր ամբողջական դրսևորումով տեսականորեն արտացոլում է տասներկու տոնային համակարգը։

Իհարկե, հեռու ենք Կոմիտասի արվեստի տեսական հիմքերի և դոդեկաֆոն տեխնիկայի համեմատությունից, առավել ևս՝ կոմիտասյան արվեստի և Նոր վիեննական դպրոցի կոմպոզիտորների ժառանգության միջև կապեր փնտրելուց։ Սակայն ակնհայտ է, որ ռոմանտիկական (դասական) հարմոնիայի հիմքը կազմող ֆունկցիոնալ կապերի չեզոքացումը երկու դեպքում էլ նպատակ է։ Փաստ է նաև, որ Կոմիտասի կիրառած հարմոնիկ միջոցների լիարժեք դրսևորումներն իրենց ուղղահայաց տրամաբանությունը կարող էին նույնակալություն առաջացնել դոդեկաֆոն համակարգի հորիզոնական կառուցվածքաբանական սկզբունքների հետ։ Մանավանդ որ Կոմիտասի երկերում հանդիպում են դեպքեր, երբ ողջ ստեղծագործության բազմաձայն համալիրը բաղկանում է մեկ ակորդից¹⁹⁴, ինչը վկայում է «մեկ ակորդ — մեկ ամբողջական համակարգ» մոտեցման մասին։

Կոմիտասի արվեստում նմանատիպ իրողության արտահայտություն են նաև «կետային» մտածողության դրսևորումները։ Դրանք միտումնավոր կերպով «պլուսմոտիվիզմ» եզրով չենք բնութագրում¹⁹⁵՝ նկատի ունենալով վերջինիս և կոմիտասյան «կետայնություն» տարասեռ գաղափարաոճական ակունքները։ Սակայն փաստ է, որ XX դա-

¹⁹³ Նույն տեղում։

¹⁹⁴ Նույն տեղում, էջ 140–141։

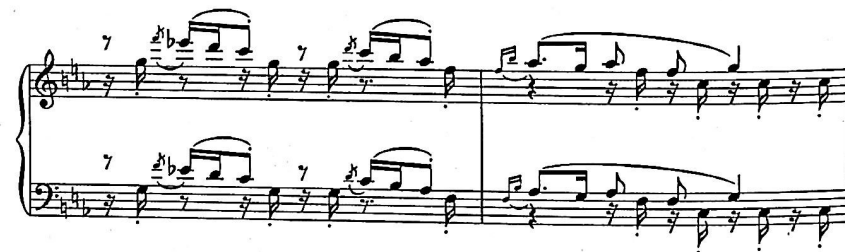
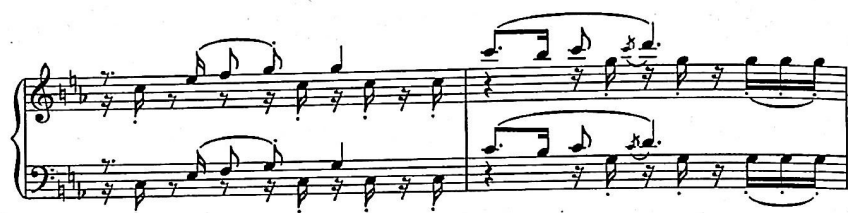
¹⁹⁵ Կոմիտասի արվեստում պոստիմպրեսիոնական տարրերի մասին խոսել է Ա. Բաղդասարյանն իր դիսերտացիոն աշխատանքում։ Տե՛ս Ա. Багдасарян, *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, с. 19. Նաև՝ Ա. Բաղդասարյան, «Նշյունի նմանակումը կամ կետային նմանակումը (իմպրեսիոնալ) Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործություններում, *Կոմիտասական*, հատ. 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 77–90։

բասկզբին Կոմիտասի արվեստում պոևանտիլիստական մտածողությանը հատուկ կամ դրա լեզվական միջոցներին շատ նման արտահայտչամիջոցներ են կիրառվել, այն էլ բավական հստակ և որոշակի արտահայտություններ: Մասնավորաբար, Կոմիտասի դաշնամուրային պարերից կհղենք «Երանգին», որում մեղեդիական հիմնանյութն ուղեկցող հնչական զանգվածի կազմակերպման հիմնական սկզբունքներից մեկն արտահայտվում է պառզաներով ընդհատված հնչյունային առկայծումների տեսքով: Պարի զանազան տարբերակներում հնչական դաշտի թանձրությունը գրեթե միշտ հավասարաչափ է բաշխված, իսկ կետային առկայծումները հաճախ առավել ընդգծված են արտիկուլացիոն հավելյալ նշումներով¹⁹⁶:

ԵՐԱՆԳԻ



¹⁹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, վեցերորդ հատոր, Դաշնամուրային ստեղծագործություններ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 49-52, 88-95, նաև ծանոթագրություններում զետեղված օրինակներ, պատառիկներ՝ էջ 189-190, 194:



The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The music is characterized by a complex, rhythmic melody in the right hand, often featuring eighth and sixteenth notes with beams. The left hand provides a more rhythmic accompaniment, typically using eighth notes and rests. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams, as well as dynamic markings like 'f' and 'p'. The overall style is that of a classical piano piece, possibly a study or a short composition.

The image displays a page of musical notation for the piece 'The Rose Tree' in G major. The notation is arranged in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano introduction, followed by a main melody in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the music. The piece is marked with a '7' in the first measure of each system, suggesting a specific tempo or character. The overall style is that of a traditional folk song or a simple piano exercise.

Ուշագրավ օրինակ է Հարսանեկան Ա. շարի «Նանիկ, նանանիկ»
խմբերգը¹⁹⁷.

ՆԱՆԻԿ, ՆԱՆԱՆԻԿ

Delicato $\text{♩} = 72$

mp

Soprano solo

p

I

S.

II

Մանկական երգչախումբ
Coro di bambini

I

A.

II

p

smile

p

smile

Նա - նիկ, նա - նա - նիկ, նա - նիկ, շա - նա - նիկ, շա - նիկ,

Նա - նիկ, նա - նիկ, նա - նիկ, նա - նիկ,

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան,

Ջա - նիկ, Ջա - նիկ, Ջա - նիկ, Ջա - նիկ,

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան,

Խա աղ - ջիկ եմ, ալ կու - գեմ, նա - նիկ, նա - նա - նիկ, նա - նիկ,

որ տուն որ Խա Հարս եր - թամ, նա - նիկ, նա - նա - նիկ, նա - նիկ,

Նա - նիկ, նա - նիկ, նա - նիկ, նա - նիկ,

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան,

Ջա - նիկ, Ջա - նիկ, Ջա - նիկ, Ջա - նիկ,

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան,

բա - բակ մեջ - քիս շալ կուռ-զեմ, Ջա - նիկ, Ջա - նա - նիկ, Ջա-նիկ,
ոս - կին ծա - լի - ծալ կուռ-զեմ, Ջա - նիկ, Ջա - նա - նիկ, Ջա-նիկ:

Նա-նիկ, Նա-նիկ, Նա-նիկ, Նա-նիկ:

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան:

Ջա-նիկ, Ջա-նիկ, Ջա-նիկ, Ջա-նիկ:

Ջան, Ջան, Ջան:

Նա-նիկ, Նա - նա - նիկ, Նա-նիկ, Ջա - նիկ, Ջա - նա - նիկ, Ջա-նիկ:

Նա-նիկ, Նա-նիկ, Նա-նիկ, Նա-նիկ, Ջան:

Ջան, Ջան, Ջան, Ջան:

Նա - նիկ, Նա - նիկ, Նա - նիկ, Ջան:

Ջան, Ջան, Ջան:

Ստեղծագործությունը գրված է մենակատար սոպրանոյի և քառաձայն իդական կազմի համար: Մեղեդիական կառույցն իր ծավալով այնքան փոքր է, որ չի գերազանցում երկու տակտի սահմանը: Սակայն այս մեղեդիական կորիզի և դրան համապատասխան բազմաձայն շենքի ութնակի կրկնությունամբ է ամբողջանում խմբերգի ձևը: Այս բազմակի կրկնությունները, որ շատ բնական են և ծնվում են ժողովրդական երգի բնավորությունից, մյուս կողմից շատ վատահանարկում են կոմպոզիտորական որոշ տեխնոլոգիկ հնարքներ, որ սովորական կդառնան XX դարի երկրորդ կեսին: Խմբերգի բազմաձայն կերտվածքը նույնպես բարդ է: II ակտի և II սոպրանոյի B-b օկտավային հենքի վրա հնչում են ծայրահեղորեն «սակավախոս» ինտոնացիոն քայլեր՝ հաջորդական մոտքերով: Դրանց արդյունքում գոյանում է $B-f^1-d^1/b^1-d^2-f^2$ երկտակտ կառույցը, որ II ակտից մինչև I սոպրանո հնչում է «թեք» հաջորդական մոտքերով: Հորիզոնական շերտերի ամբողջությամբ, անընդհատ կրկնվող այս երկու տակտերում, եթե փոխվում է, ապա միայն մեկ հնչյուն՝ մենակատարի երգաբաժնում, այն էլ երկու-երեք անգամ կրկնելուց հետո: Հնչողությունը ստատիկ հնչյունային շերտերի խաղացկուն տեղաշարժերն են, որ գումարվելով կանացի ձայնի զուտ տեմբրային երանգավորումներին՝ առաջ են բերում գունեղ հնչեղության ինքնակա արժեքորում, գեղարվեստականացում: Պատկերն ամբողջանում է, երբ դրան հավելում ենք երգչախմբի ձայներում բառերի առաջին վանկերի սոսկ հաջորդական հնչողությունը, ըստ ձայնային մոտքերի՝ ութերորդական «հեռավորությամբ» հաջորդող (թեև տարբեր տևողությամբ հնչող): Պատկերն այս է՝ ջա-ջա-ջա-նա/ ջա-ջա-ջա-նա (բառերն են՝ ջան-ջա-նիկ, ջան-նա-նիկ): Ակնհայտ է, որ այս ամբողջ գեղարվեստական կառույցը XX դարասկզբի համար արտակարգ նորարարական կոմպոզիտորական ստեղծագործություն է, եթե չասենք՝ փորձարարական: Չենք էլ բերի համապատասխան եզրերը ավանգարդից, կոնցեպտուալ արվեստի պատմությունից, որոնցով հետագայում բնութագրվել են համանման երևույթներն արվեստում, այլ սոսկ կշռենք այս խմբերգում ուղղակիորեն դրանց հղող բնութագրերը, որ գոյանում են սակավ միջոցներով, չնչին փոփոխությամբ անվերջ կրկնվելով, տեմբրային և վանկային գունեղ հնչողությունների համադրությունների միջոցով և այլն:

Ուստի Կոմիտասի ազգային կոմպոզիտորական դպրոց հիմնելու գաղափարական հիմքերի և դրանց տեսական հիմնավորումների արդյունքը պետք է համարել թե՛ նրա երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները, և թե՛ դրանցով պայմանավորված կոմպոզիտորական տեխնիկայի կիրառությունները, ոճական դրսևորումները, որ կան նրա արվեստում, որոնք նորարարական են և հաճախ կանխում են XX դարի եվրոպական երաժշտության ինչ-ինչ երևույթներ:

Այստեղից կարող ենք բխեցնել, որ Կոմիտասը, լինելով XX դարասկզբի ամենազորեղ երաժիշտ-տեսաբաններից մեկը, *չի մշակել իր հնարած զուտ երաժշտատեսական համակարգերի վրա կառուցվող երաժշտական լեզու*. նրա տեսական հայացքների համալիրն իր կողմից ստեղծված տեսական կառույց է: Կոմիտասի գաղափարական մեկնակետը երաժշտությունը որպես ազգային ինքնություն ցուցիչ դիտելն է, նրա բազմաձայնություն հայեցակարգը կայանում է հայ երաժշտության առանձնահատկությունների, *տեսական ինքնություն և բնական նկարագրի օրինաչափ կիրառությունների վրա*. նա իր համակարգը *հայտնագործել է* հայ երաժշտության բնական հատկանիշների դաշտում: Այսինքն՝ Կոմիտասը չի մտահղացել, չի հնարել, իր «հեղինակային» տեսական պատկերացումներից չի սինթեզել նոր տեսական համակարգ՝ երաժշտական լեզվի նորոգության կամ երաժշտական նորարարական միտումներ իրացնող մեկ այլ նպատակով, ինչը կարող էր տեղի ունենալ և տեղի ունեցել է XX դարասկզբի երաժշտական ավանգարդում՝ տարբեր տեսաբանների, կոմպոզիտորների ժառանգության մեջ: Կամ եթե նրա տեսական համակարգը համարենք սինթեզված, ապա, միևնույն է, այն բնական մշակութային հիմքեր ունի: Նրա արվեստում ավանդական երաժշտական մշակույթներից մեկի ներքին օրինաչափությունները, որ հղկվել էին հազարամյակների ընթացքում, մոնոդիկ մտածելակերպի շրջանակներում, վերիմաստավորվել են՝ որպես նոր տիպի բազմաձայն մտածողության բնական հիմք: Այսինքն՝ *Կոմիտաս-տեսաբանը հայտնագործել և համակարգել է իր տեսական հայացքները՝ ըստ հայ ավանդական երաժշտական արվեստի:*

Այսպիսով, Կոմիտասի տեսական համակարգը ավանդական երաժշտական մտածողություն վրա հենվող «բնական» համակարգ է, որ տարբեր է XX դարասկզբին և հետագայում էլ արևմտյան երաժշտություն մեջ ի հայտ եկած մի շարք տեսական համակարգերից, կոմպոզիտորական տեխնիկաներից և տեխնոլոգիական դրսևորումներից՝ դրանց որոշակի փիլիսոփայական կամ աշխարհայեցողական հիմքով կամ էլ ուղղություն, ոճի թելադրանքով «սինթեզված» լինելու պատճառով:

Եթե հարցը դիտարկենք լայն՝ արվեստի փիլիսոփայություն ձևաչափով, ապա վստահաբար կարող ենք ասել, որ XX դարասկզբի երաժշտական նորարարական միտումների մեջ ավանդական մշակույթների ներքին օրինաչափությունների վրա հենվելով, արվեստի բնական զարգացման վրա «չբռնանալով» այն նորոգելու մոտեցումը Կոմիտասին առանձնացնում է համաշխարհային մեծություն այն անուններից, ովքեր այլ հունով տարան երաժշտություն զարգացումը: Այսօր արդեն երաժշտություն պատմություն արձանագրել է, որ երաժշտական ավանդարդի նման զարգացումները մի շարք դեպքերում և հայտնի չափով հանգեցրին արվեստի տեխնոլոգիզացման, «էլիտարացման», «ինտելեկտուալացման», ի վերջո, նաև բովանդակային և գեղարվեստական փակուղու:

Կոմիտասի «բնական» տեսական համակարգի գաղափարական հիմքը ազգային երաժշտության ինքնուրույնություն հիմնադրույթն է, ազգային երաժշտության ինքնություն հարացույցի մաս կազմելու նախապայմանը: Այս գաղափարի վրա կառուցվող կոմպոզիտորական արվեստը կարող է ձևավորել ինքնատիպ երաժշտական լեզու և մտածողություն: Ճիշտ նույն հիմքով թելադրված ոճական արտահայտություններ, լինել նորարարական և մնալ «կենդանի» զարգացող մշակույթ, կարող է կիրառել իրեն հատուկ գեղարվեստական արտահայտչաձևերի, արտահայտչամիջոցների և ժանրերի համակարգ, նույնիսկ իր համար նախընտրելի կատարողական կազմեր:

«Նախընտրելի» ժանրեր և կատարողական կազմեր

Մշակման ժանրին արդեն անդրադարձանք և այստեղ դրա՝ Կոմիտասի համար որպես կոմպոզիտորական արվեստի նախընտրելի արտահայտության մասին չենք խոսի՝ հիշեցնելով միայն, որ մշակման կիրառությունն արվեստում առանցքային էր ազգային ինքնագիտակցության վերելքի, ազգային դպրոցների կայացման գործընթացներում:

Դատելով այն բանից, որ հայ կոմպոզիտորական արվեստում բազմաթիվ անգամներ փորձ է արվել «լրացնելու» Կոմիտասի չգրած կամերային-գործիքային, սիմֆոնիկ և այլ ժանրի ժառանգությունը, կարելի է ենթադրել, որ կոմպոզիտորի ժանրային նախապատվությունները համարվել են թերի, պատահական, ոչ սկզբունքային կամ էլ, գոնե, այդպես են ընկալվել¹⁹⁸: Մինչդեռ, դա կոմպոզիտորի գեղարվեստական նախասիրության արտացոլանքը չէ սոսկ: Կոմիտասյան արվեստում մեծ կարևորություն ունի նաև նրա նախընտրած ժանրային կազմը՝ կոմպոզիտորական դպրոցի ազգային նկարագրի և դրա գաղափարական հիմքի արտացոլման առումով, և այդտեղ պատահականություններ չկան:

Այդպես կարծելու համար բավարար հիմք ենք համարում նախ այն, որ Կոմիտասն իր ուսումնառության բեռլինյան շրջանում լավագույնս ուսումնասիրել և կիրառել է եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի նվագարանային բազմաթիվ ժանրեր, նույնիսկ թողել է ավարտուն գործեր¹⁹⁹: Սակայն այդ ժանրային դրսևորումներից գրեթե ոչ մեկը հետագայում չի կիրառել: Այդ իրողությունը բացատրվում է ըստ ուսումնառության պահանջների և ուսանողական պարտական-

¹⁹⁸ Բացի հայ երաժշտության զարգացման որոշ անհրաժեշտություններով պայմանավորված նմանատիպ ստեղծագործություններից (օրինակ՝ հայ կվարտետային երաժշտության երկացանկը հարստացնելու անհրաժեշտությամբ ստեղծված ասլամազյանական երկերը)՝ Կոմիտասի ստեղծագործությունների շատ մշակումներ կամ դրանց հիմքով ստեղծված ստեղծագործություններ հաճախ ոչ գաղափարական հիմնավորում, ոչ էլ գեղարվեստական արդարացվածություն չունեն: Մինչդեռ «մերձկոմիտասյան» տարածանք, տարածանք և տարասեռ ժառանգությունը թանձր մի շերտ է գոյացրել հայ երաժշտության մեջ:

¹⁹⁹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, վեցերորդ հատ., Նախաբան (հեղինակ՝ Ռ. Աթալյան), էջ 21:

նուլթյուններ, հիմնական եվրոպական ժանրերի տիրապետման ձգտումով, ապա հասուն շրջանում սեփական գեղարվեստական խնդիրների տեսանկյունից ժանրային կազմի վերընտրությամբ²⁰⁰:

Կոմիտասի կոմպոզիտորական ժառանգությունն ժանրային ողնաշարը կազմում են մենբերգային, խմբերգային, կամերային-գործիքային (դաշնամուրային) ժանրերը: Առանձին կերպով ընդգծվում է կանտատ-օրատորիալ ժանրային դաշտը ներկայացնող «Պատարագը»: Քննարկվող տեսանկյունից կարևոր են նաև օպերային արվեստի ոլորտում իրականացրած փորձերը:

Մեզ համար դարձյալ ելակետ է այն, որ իր արվեստի ժանրային կազմը որոշարկելիս Կոմիտասը նկատի է ունեցել հայ երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները, նրա ավանդական շերտերին հատուկ տեսակային բաժանումներն ու կատարողական կազմերը: Նախ այն, որ հայ երաժշտական մտածողության ավանդական շերտերին առավել հատուկ երգային բնույթը կանխորոշում է երգային, խմբերգային ժանրերի և համապատասխան կատարողական կազմերի ընտրությունը Կոմիտասի արվեստում: Պատահական էլ է նաև, որ հայ ավանդական երաժշտության ժանրերի վերաբերյալ առաջին դիտարկումները հենց իրենն են (կամ գոնե առաջիններից են): Ու թեև այդ ժանրային դասակարգումները խիստ նախնական են և դեռ դասակարգման աղյուսակ դառնալուց բավականին հեռու, այնուհանդերձ, դրանք հայ ավանդական երաժշտության, հատկապես, գեղջկական երգարվեստի տեսակային, ենթատեսակային արտահայտությունների գիտական առաջին բնութագրումներից են հայ երաժշտագիտության մեջ²⁰¹: Այստեղից պետք է բխեցնել նաև Կոմիտասի կոմպոզիտորական արվեստում կիրառված ժանրային կազմի

²⁰⁰ Թեև կա տեսակետ, որ նվագարանային ժանրերին հետագայում չանդրադառնալու պատճառը ինարավորությունների բացակայությունն էր. այդ նույնպես չենք բացառում: Հմմտ. Տ. Շախկույան, նշվ. աշխ., էջ 101-123:

²⁰¹ Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական և յեկեղեցական յերգերը, էջ 11-13: Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ներածութիւն. երգական երաժշտութիւն, Նուպարեան մատենադարան Հ. Բ. Ը. Միութեան, Փարիզ, 1938, էջ 7-8:

Դրանք այսօր էլ կարող են շրջանառու լինել հենց իրենց բնութագրերով, սակայն գուտ որպես ժանրային համակարգ չեն կարող ծառայել՝ իրենց նախնական բնույթի պատճառով: Այլ հարց է, որ հայ ժողովրդական երգածանրերի արդի փուլում

«Ծագումնաբանությունը», մանավանդ որ նրա ստեղծագործություններն ինքնին հիմքը կազմող ավանդական երգային միավորներն այլ ընտրություն հնարավորություն չէին էլ թողնում: Ուստի, եթե փորձենք մինչև վերջ հստակեցնել Կոմիտասի մեներգային, խմբերգային ստեղծագործությունների ժանրային արտահայտություններից յուրաքանչյուրը, կունենանք, օրինակ, այս կարգի ձևակերպումներ՝ մեներգ-սիրերգ, հարսանեկան-ծիսական երգ (խմբերգ) և այլն: Արդյունքում դժվար կլինի գտնել դրանց բացարձակ համարժեքները եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ժանրային ցանկում:

Այսինքն՝ Կոմիտասի ստեղծագործության հասուն փուլում (1900-ականներ) ժանրային կազմի որոշարկումը կատարվում է ազգային երաժշտության ավանդական տեսակային դրսևորումների վերամաստավորմամբ՝ ըստ եվրոպական փորձի: Այս սկզբունքը նույնն է թե՛ «Պատարագի», թե՛ օպերային փորձերի և թե՛ դաշնամուրային երկերի դեպքում ևս:

Կոմիտասից առաջ հայկական Պատարագի երգասացությունների բազմաձայնումներ արդեն կային և անգամ մի քանիսը: Կարևոր են հենց իր նախորդների՝ Ք. Կարա-Մուրզայի և Մ. Եկմալյանի մշակումները: Սակայն հենց Կոմիտասի «Պատարագը» կարող ենք անվանել հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կանտատ-օրատորիալ ժանրի առաջին արտահայտություն և ոչ միայն այն պատճառով, որ առաջին անգամ այստեղ է կիրառվել հայ ազգային երաժշտությանը ներհատուկ բազմաձայն մտածողության բնութագրիչների ողջ համալիրը, այլ նաև այն պատճառով, որ ժանրային առումով էլ Պատարագն այստեղ է գիտակցվել՝ որպես կոմպոզիտորական արվեստի ժանր: Կոմիտասի ստեղծագործությունն իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով բիֆունկցիոնալ է, և այդ ֆունկցիաներից մեկը կանխավ նկատի առնված համերգային կիրառությունն է:

Եվրոպական երաժշտության մեջ նույնպես մի շարք ժանրեր ծագել են ծիսական միջավայրից և աստիճանաբար կամ կորցրել ծիսական գործառույթը, կամ պահպանելով այն՝ ձեռք բերել նորը՝ համեր-

գայինը: Մեզանում իրողությունը նույնն է, միայն՝ համեմատաբար խիստ կարճ ժամանակահատվածում իրականացված. Կոմիտասի նախորդների մոտ ընդգծված է ծխական գործառույթը, նույնիսկ եթե համերգայինը չի բացառվում: Մասնավորաբար, Եկմայանի «Պատարագն» այսօր էլ գեղարվեստական արժեք է: Սակայն Կոմիտասն առաջինն է, որ «Պատարագը» կառուցում է ոչ միայն որպես Հայ Առաքելական Եկեղեցու կենտրոնական արարողության երգասացություններ շարք, այլ նաև ինքնուրույն կոմպոզիտորական ստեղծագործություն, որն ունենալու է բեմական կենսագրություն: Ի դեպ, դա էլ հենց չի հասկացվել ժամանակին՝ առիթ տալով թյուրիմացություն²⁰²:

Այսպես մոտենալով ժանրերի հարցին՝ Կոմիտասն ապահովում է Հայ կոմպոզիտորական արվեստի հետագա զարգացման ընթացքում դրանց եվրոպականին համարժեք (համազոր), բայց և խիստ ինքնատիպ լինելու հեռանկարը:

Ազգայինը եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի փորձով վերաիմաստավորելու լավագույն օրինակներ են Կոմիտասի օպերային փորձերը, որոնց վերն անդրադարձանք: Դրանք, բացառությամբ «Անուշի», մեզ չեն հասել երաժշտական այնպիսի նյութով (կամ չեն էլ ունեցել), որ կարողանայինք առարկայական վերլուծություններ իրականացնել և խոսել «ազգային բազմաձայնության» տեխնոլոգիական բնութագրերի կամ կոմպոզիտորական արվեստի «արհեստի» առանձնահատկությունների մասին: Սակայն դրանք հետաքրքիր են հենց ժանրային տիպաբանության առումով:

Առիթ ունեցել ենք նկատելու, որ այդ չորս օպերաները, ազգային մշակույթի պատմության մեջ իրենց հնարավոր նախատիպերով, թեմատիկ ընտրությամբ, սյուժետային հատկանիշների բերումով կարող էին համապատասխանել օպերային արվեստի քնարական («Անուշ»՝ ըստ Հովհաննես Թումանյանի), կոմիկական («Քաղաքավարության վնասները»՝ ըստ Հակոբ Պարոնյանի), պատմաառումնատիկական («Վարդան»՝ ըստ Ռաֆայել Պատկանյանի) և երաժշտական

²⁰² Հմմտ. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, յոթերորդ հատ., «Պատարագ», Խմբագրի կողմից, էջ 7-8:

դրամա («Սասունցի Դավիթ»՝ ըստ էպոսի և, ըստ ամենայնի՝ երաժշտական բնանյութի կիրառմամբ) ճյուղավորումներին²⁰³:

Դժվար չէ նկատել, որ այսպիսին էր եվրոպական օպերային արվեստի տիպաբանական բնութագիրը XIX դարի կտրվածքով: Այն կարելի է շատ ավելի կոնկրետացնել՝ նկատի առնելով Զուգեպպե Վերդիի ռեալիստական տարրերով քնարական լայն շնչի օպերային կտավները կամ Շառլ Գունոյի (և այլոց) «Քնարական օպերան»²⁰⁴, իտալական «Բուֆֆա» և գերմանական «Ջինգլշլի» (գուցե նաև իսպանական «Սարսուելա») տարատեսակներով XIX դար հասած կոմիկական օպերան, Զակոմո Մայերբերի պատմառոմանտիկական կամ «Գրանդ» օպերան և, իհարկե, Ռիխարդ Վագների «Երաժշտական դրաման»:

Եթե Կոմիտասի «Անուշ» և «Քաղաքավարություն վնասները» օպերային նախագծերի ժանրային տիպաբանությունը հստակեցնելուն գոնե ընդհանուր գծերով օգնում է սյուժեն, ապա «Վարդանի» և «Սասունցի Դավիթ» դեպքում թեմատիկ ընտրությունն արդեն կարող է կարևոր հիմք հանդիսանալ նման դատողությունների համար: Այս երկու նախագծերը թեմատիկ ընտրության հակադիր սկզբունքներ են ներկայացնում, ինչն արտահայտված է նաև եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ: Եթե Մայերբերի օպերան (Մեծ օպերա, Grand opéra) կարևորում էր պատմական թեմայի մշակումը, դրա հիմքով օպերային դրամատուրգիա կառուցելու կանխադրույթը²⁰⁵, ապա Վագների երաժշտական դրաման ճիշտ հակառակը՝ ապագայի արվեստի համար մեծ ճշմարտությունների փնտրտուքն իրականացնում էր եվրոպական քաղաքակրթության

²⁰³ Տե՛ս մեր՝ «Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը 20-րդ դարի երկու կոմպոզիտորական նախագծի մեջ» հոդվածը: Նույնը տե՛ս «Ավարայրի խորհուրդը» ժողովածու, Ս. Մեարոպ Մաշտոց դպրատուն, Երևան, 2003, էջ 171-176:

²⁰⁴ Գուցե «Անուշը» մեկնաբանվեր նաև վերիստական օպերայի միտումներ ունեցող դրսևորում, եթե նկատի ունենանք, որ քնարական-կենցաղային դրաման վերիստ հեղինակների նախընտրած թեմատիկ դաշտն է: Սակայն Կոմիտասի «Անուշի» դեպքում այս կարգի կոնկրետացում դժվար է անել և, երևի, դրա կարիքն էլ չկա:

²⁰⁵ Большая опера, Музыкальная энциклопедия, гл. ред. Ю. В. Келдыш, изд. «Советская энциклопедия», Москва, т. 1, 1973, с. 521. Р. Гофман, С. Грищенко, Grand opera, Музыкальная энциклопедия, т. 2, 1974, с. 41. А. Галкина, Джакомо Мейербер, Музыкальная энциклопедия, т. 3, 1976, с. 495.

վիպական ժառանգության շերտերում՝ պատմական հենքը համարելով խախտում²⁰⁶:

Այս զուգահեռումները փաստվում են ոչ միայն վերը նշված թեմատիկ ուղղվածությամբ և սյուժետային դրսևորումներով, այլև օպերային արվեստի վերաբերյալ դեռևս Բեռլինում Կոմիտասի ցուցաբերած հետաքրքրություններով, իր գրադարանում պահպանված նոտային գրականություն²⁰⁷ և հենց գիտական մոտեցումներով:

Այսինքն՝ Հայկական օպերան պետք է լինի խիստ ազգային և նույնիսկ նրա տարբեր արտահայտությունները, որ կարող են ունենալ եվրոպական համարօժեքներ, անպայմանորեն պետք է բնութագրվեն և որոշարկվեն ազգային համաբնույթ հիմքերի վրա: Ուստի զարմանալի չէ, որ այս օպերային նախագծերը չեն ավարտվել: Անկախ բազմաթիվ հանգամանքներից, որ կարող էին պատճառ դառնալ դրանց թերավարտ մնալուն, այնուհանդերձ, դրանք ավարտելը կարող էր և չլինել Կոմիտասի հիմնական նպատակը: Որքան էլ դա տարօրինակ հնչի, ազգային կոմպոզիտորական դպրոցում օպերայի զարգացման հիմնական սկզբունքների սոսկ տեսական կամ կանխադրույթային մշակումը, նույնիսկ նախագծային մակարդակում, կարող էր բավարար լինել այդ դպրոցի հիմնադրի համար: Դա նույնն է, թե ապահովել այս ժանրի հետագա զարգացման ինքնուրույն հեռանկարները, որ զուգահեռներ կարող են ունենալ եվրոպականի հետ, սակայն պետք է լինեն բնուստ ազգային:

Պարաշարը Հայ կոմպոզիտորական արվեստի կայացման փուլում մեծ չափով Ն. Տիգրանյանի կողմից ձևակերպված ժանրային արտահայտություններից է²⁰⁸: Կոմիտասի անդրադարձը դրան պետք է ունենար նույն հիմնավորումը, ինչ նախորդ դեպքերում՝ ազգային ավանդույթի վերաիմաստավորումը եվրոպական փորձով: Այս տե-

²⁰⁶ Այս գաղափարներին Վազներն անդրադարձել է քանիցս, սակայն առավել ընդգծված կերպով՝ դարձյալ իր «Օպերան և դրաման» աշխատության մեջ: Տե՛ս P. Вагнер, Произведение искусства будущего, с. 256–259, Опера и драма, с. 366–396, Музыка будущего, с. 510 и т. д.

²⁰⁷ Գ. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. 1, Ереван, Армгиз, 1956, с. 196–197.

²⁰⁸ Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Նոր դպրոց» հրատ., 1996, էջ 99–101:

սանկյունից սյուլիտը, որ պարաշարի համարժեքն է, ըստ էության, եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում նվագարանային արվեստի հիմնական արտահայտություններից մեկն է: Այդ միջդասական փուլում բյուրեղացած ժանրն է հանդիսանում եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ոչ միայն որոշ նվագարանային ժանրերի, այլև ձևերի հիմքը: Վերը նկարագրված սկզբունքով Կոմիտասը, հավանաբար, անհրաժեշտ է համարել իր դաշնամուրային պարաշարով դնել հայ նվագարանային ժանրերի հիմքերից մեկն ազգային կոմպոզիտորական արվեստում: Այլապես բացատրելի չէ դեռ բեռլինյան շրջանում նվագարանային—անսամբլային ավարտուն երկերի, ծրագրային նվագախմբային ստեղծագործության հեղինակի շրջադարձը եվրոպական արվեստի առավել վաղ փուլին հատուկ մի ժանրային համարժեքի, ինչպիսին իր պարաշարն է և նախորդներից հրաժարվելը: Դրա բացատրությունն ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմքերն ազգային համարժեք տարրերի վրա հենելն է. այդ պատճառով ընտրված է կոմպոզիտորական արվեստի վաղ փուլին հատուկ առանցքային ժանր՝ ազգային պարեղանականների տիպական կիրառություններով, պարաշարի ուրույն կառույցով: Այս մոտեցումը, եթե սկզբունքային է Կոմիտասի համար, ապա ինչպես նախորդ դեպքերում, կանխորոշում է ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հետագա զարգացման ուրույն ընթացքը՝ այն զուգահեռելով եվրոպական արվեստի զարգացման հիմնական տրամաբանությունը: Այսինքն՝ մեր դեպքում ևս հայ նվագարանային արվեստի շատ ժանրեր կարող էին ձևավորվել պարաշարի հիման վրա կամ դրա ազդեցությունամբ, ինչպես, օրինակ, եվրոպական (ավստրոգերմանական) արվեստում նվագարանային սյուլիտի (որը թեպետ էականորեն տարբեր էր կամերային—կենցաղային սյուլիտից) մեծ ազդեցությամբ սիմֆոնիայի ձևավորումն է²⁰⁹:

Եթե նկատի առնենք սյուլիտի և սոնատի (վաղ շրջանի), սյուլիտի և սոնատային ձևի առնչությունները ևս, ապա հարց կառաջանա. կարո՞ղ էր հայ իրականություն մեջ նվագարանային արվեստն այս

²⁰⁹ В. Конен, *Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии* (издание второе), Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 317–319.

Հիմքով զարգանալ և ունենալ սոնատային ձևի և սիմֆոնիայի զարգացման գաղափարական բարձրակետին հատուկ դիալեկտիկական Հիմքը²¹⁰, որ ունեցավ Եվրոպայում. կարո՞ղ էր ունենալ, և այն էլ՝ ազգային Հիմքով:

Դիալեկտիկական ընկալումները հայ իրականության մեջ դեռևս միջնադարից հայտնի էին²¹¹ և պետք է որ հայտնի լինեին նաև Կոմիտաս-միջնադարագետին, մանավանդ որ ծանոթ էր Անանիա Շիրակացու ժառանգությանը²¹² (բացի այդ, հայ միջնադարյան մշակույթի այլ դրսևորումներ ևս կարող են մեկնաբանվել հենց

²¹⁰ «Սիմֆոնիզմ» տերմինի իմաստաբանական դաշտը ևս ներառում է դիալեկտիկական ընկալումներ: Տես Симфонизм, Музыкальный энциклопедический словарь, гл. ред. Г. В. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1990, с. 498–499.

²¹¹ Էդ. Դանիելյանը Անանիա Շիրակացու դիալեկտիկական պատկերացումները դիտարկում է Եզնիկ Կողբացու համաբնույթ տեսակետի համեմատությամբ: Դրանք են՝ Անանիա Շիրակացի՝ «Լինելիություն իցե սկիզբն ապականության եւ ապականությունն դարձեալ անդրէն իցե սկիզբն լինելիութեան, զի յայսմ անկնաւ հակառակութենէ՝ աշխարհ առցէ տեսողութիւն»: Եզնիկ Կողբացի՝ «Եւ այսպէս չորեքին բնութիւնքն, ուստի աշխարհս կազմեալ եւ կայ առանձին՝ ապականիչք են միմեանց»: Էդ. Դանիելյան, Անանիա Շիրակացու քնափիլիսոփայական հայեցակարգը և հոգևոր աշխարհայացքը, «21-րդ դար» տեղեկագրական-վերլուծական հանդես, Երևան, 2014, № 6 (58), էջ 93:

²¹² Հետաքրքիր է մի հանգամանք. Կոմիտասն առիթ ունեցել է Անանիա Շիրակացուն հղելու: Մասնավոր խոսակցության առարկա է նրա անունով հիշատակվող «Ցաղագս ծայնից» երկը: Բանն այն է, որ դա, հավանաբար, այն նույն գրվածքն է («Ցաղագս գիտութեան ծայնից»), որ մինչև վերջերս հայտնի էր Անանիա Նարեկացու (X դ.) անունով: Սակայն իր վերջին ուսումնասիրություններում Աննա Արևշատյանը հստակեցրեց, որ բնագրի հեղինակն Անանիա Շիրակացին է (VII դ.). տե՛ս Ա. Արևշատյան, «Ցաղագս գիտութեան ծայնից» մեկնության հեղինակի հարցի շուրջ. Անանիա Նարեկացի, թե՛ Անանիա Շիրակացի, Պատմաբանասիրական հանդես, 2014, № 1, էջ 131–136:

Այսպիսով ստացվում է, որ Կոմիտասը 1910–ական թվականներին արդեն իր համար ճշգրտել էր երկի հեղինակային պատկանելության հարցը. տե՛ս Հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երաժշտութեան յատկանիշները – օտար երաժշտութեանց ազդեցությունը հայ եկեղեցական եւ աշուղական երաժշտութեան վրայ, Հայ գեղջուկ թիւնը, հրատարակություն Կոմիտասեան յանձնաժողովի, Փարիզ, 1938, էջ 59: Նույնը տե՛ս նաև Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդ-ուածներ, գիրք Բ, էջ 185 (հայերեն թարգմ.՝ էջ 191): Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 81–82:

այս տեսանկյունից): Այն զուգահեռական էր դասական սիմֆոնիզմի գաղափարաբանական հիմքին և խիստ ազդային էր իր ընկալմամբ ու ձևակերպմամբ, ինչպես Կոմիտասի՝ վերը նկարագրված ողջ հայեցակարգն է: Այսինքն՝ նշված փիլիսոփայական ընկալումների արտացոլանքը հայ միջնադարյան մշակույթում առկա էր: XX դարում հայկական սիմֆոնիայի զարգացումն իր հերթին, գոնե մի քանի օրինակով, անդրադարձավ միջնադարյան Հայաստանի մշակույթին՝ երաժշտական հիմնանյութի, թեմայի կամ այլ արտահայտություն²¹³: Սա նույնպես կարող ենք դիտարկել՝ որպես նշված գաղափարի ուրիշ և միջնորդավորված արտահայտություններից մեկը:

Այդուամենայնիվ, եթե փաստ է, որ հայ սիմֆոնիկ երաժշտությունն այլ կերպ զարգացավ, այլ ընթացք ունեցավ, միևնույն է՝ Կոմիտասի հիմնած ժանրային սկզբունքից բխող այս ճանապարհը ցայսօր մնում է բաց և ազդային սիմֆոնիզմի զարգացման տրամաբանական, գաղափարաբանորեն հիմնավոր և խիստ ինքնատիպ ընթացք ապահովող սկզբունք, որ գուցե դեռ կիրառվի ապագայում՝ իր ժամանակի ձևակերպումով:

²¹³ Ժ. Զուրաբյան, *Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային սյունդագործություններում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 183–204:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այսպիսով, կոմպոզիտորական արվեստի հայեցակարգն, ըստ Կոմիտասի, որպես բաղադրիչ ընդգրկում է նրա գործունեության եթե ոչ բոլոր, ապա առանցքային շերտերը: Իբրև երակետ հանդես եկող հայ երաժշտական մտածողության ինքնուրույն լինելու հիմնադրույթն օրինաչափ կերպով հիմնավորվում է կոմպոզիտոր-գիտնականի ազգագրական-բանահավաքչական աշխատանքի, ապա ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ու հոգևոր երգարվեստի հիմքերի ուսումնասիրությամբ: Դրա արդյունքում բացահայտված տեսական ընդհանրական դրույթների վրա կառուցում է երաժշտական մշակույթի տարբեր ճյուղեր (գեղջկական, հոգևոր և քաղաքային-գուսանական) ընդգրկող մշակութային ամբողջական համակարգ: Եվ այսքանով, հայ երաժշտությանն այլևս հայ ինքնության հարացույցի մաս կազմող ցուցիչ է: Նույն տեսական ընդհանրական օրինաչափություններն էլ հիմք են դառնում նոր բազմաձայն երաժշտական արվեստի ակորդային կազմերի, գծային մտածողության, հարմոնիկ-ձևակառուցողական, ժանրային և այլ բազմապիսի բաղադրատարրերի համար: Ազգային կոմպոզիտորական արվեստն այլևս ոչ միայն ինքնուրույն իրողություն է՝ այն ազգային երաժշտական մշակույթի հիմնական ճյուղերից մեկն է, որ թեև նոր ձևավորված, սակայն նախորդ, ավանդականների ընդհանուր օրինաչափությունների օրգանական զարգացման արդյունք է՝ եվրոպական փորձով վերաիմաստավորված:

Այս հայեցակարգը ոչ միայն ծրագրային կերպով հիմք դարձավ և ապահովեց հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ինքնատիպ բնույթը՝ եվրոպական երաժշտության հարաբերությամբ, այլև ժամանակի նույն եվրոպական երաժշտության համատեքստում մի շարք խիստ նորարարական դրսևորումներ ծնեց; որ նոր էին հենց արևմտյան մշակույթի համար: Այդպիսիք եղան նոր համաձայնեցման ակորդային կազմերի ձևակերպումն ու դրանց համակցումը «Հին» տեքստիային կազմի ակորդների հետ: Հայ երաժշտության ձայնակարգերի բնորոշ կառուցվածքով և ֆունկցիոնալ առանձնահատ-

կուլթյուններով պայմանավորված՝ առաջ եկան հարմոնիկ ձևակառուցողական նոր տրամաբանություն, գծային մտածողություն պայմաններում տարասեռ ձայնակարգային-ինտոնացիոն ոլորտների համաժամանակյա կիրառություն (բազմաձայնակարգայնություն, պոլիլադայնություն) և այլն:

Ավելին, նույնիսկ ժանրային կազմերի գաղափարական հիմնավորումներն էականորեն թարմացրեցին ժամանակի երաժշտական իրականությունը: Օրինակ, եթե երգաչարերը կամ խմբերգերի շարքերը ո՛չ հայ կոմպոզիտորական արվեստում, ո՛չ էլ, առավել ևս, եվրոպական արվեստում նորություն չէին, իսկ մեզանում կիրառելը Կոմիտասի նախորդների (մասնավորաբար Ք. Կարա-Մուրզայի) ծառայությունն էր և կարևոր ծառայություն, որ հնարավոր էր դարձնում ժողովրդական երգի փոքրիկ, հաճախ միկրոդրվագների բեմական կիրառությունը, ապա Կոմիտասի ձեռքբերումն էր այդ շարքերը որպես ժանրային գեղարվեստական ամբողջություն, որպես ցիկլիկ կառույց ներկայացնելը: Շարքի գեղարվեստական ամբողջությունն ապահովող սկզբունքը կամ թեմատիկ, ժանրային միատարրություն սկզբունքն է, օրինակ՝ «Գեղջուկ պարերգեր» դրանց մեջ նաև ծիսական «Վիճակի երգեր» շարքերով արտահայտված, կամ էլ հենց ծիսական տրամաբանության վրա կառուցվող առավել բարդ մի մոտեցում: Ծիսական հնավանդ արարողակարգը կամ դրա մեկ դրվագը դառնում է հարսանեկան շարքի ամբողջականությունն ու դրամատուրգիական բնութագիրը թատերական ներկայացման տրամաբանությունը՝ ապահովող գեղարվեստական հենք²¹⁴: Այս վերջինը ժամանակի կոմպոզիտորական արվեստում իր ժանրային համարժեքները եթե չասենք չունեն, ապա վստահաբար կարող ենք ասել՝ այդպիսիների շարքում առաջիններից էր, որ շատ առումներով կանխում էր արխաիկ-պաշտամունքային շերտերի վերաիմաստավորման տարբեր փորձերը եվրոպական արվեստում՝ որպես ապագային միտված գեղագիտական, աշխարհայեցողական դիրքորոշում²¹⁵:

²¹⁴ Հմմտ. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, երրորդ հատոր, էջ 255, 267-268:

²¹⁵ Գ. Գյոդակյանը նմանատիպ իրողության մասին է խոսում կոմիտասյան արվեստում աշխատանքային երգերի կապակցությամբ: Դրանցում հնագույն մշակույթի

Նմանատիպ իրողությունն ի Հայտ կգա, եթե ուսումնասիրվեն Կոմիտասի արվեստում երգային մտածողության սկզբունքները:

Բանն այն է, որ ակունքների առումով գուգազեռներ կառաջանան մեկ կողմից Հայ ժողովրդական երգի ներքին բնույթից բխող կամ դեռևս միջնադարյան Հայ քերականների գրեթե անթերի մշակած խոսքից երգ՝ ըստ բովանդակության ու Հաջորդական, փոխկապակցված մակարդակներով իրականացվող ստեղծագործական—կատարողական գործընթացի, և մյուս կողմից՝ իր ուսանած գերմանական *Lied*—ի կամ Փրանսիական իմպրեսիոնիզմի երգային Համանման որոշ սկզբունքների միջև: Սակայն, որ ավելի կարևոր է՝ այդ սկզբունքների տեսական—գեղարվեստական յուրովի վերաիմաստավորումն իր արվեստում որոշակիորեն նախորդում է XX դարի առաջին կեսի եվրոպական երաժշտության, տարբեր արտահայտություն ստացած, սակայն Համաբնույթ մոտեցումները: Այսինքն՝ Կոմիտասի հիմնած սկզբունքները ոչ միայն իր ժամանակի մեջ էին ապահովում Հայ կոմպոզիտորական արվեստի ինքնուրույն բնույթը, այլև ձևավորում էին նրա ուրույն զարգացման հեռանկարը:

Խիստ կարևորն այն է, որ Կոմիտասը երբևէ չձգտեց Հայ երաժշտության ինքնուրույնության՝ իր Համար սկզբունքային թեզն արտացոլել այնպիսի ծայրահեղ ձևերով, որ արդյունքում ստեղծված երաժշտությունը կտրված լիներ ժամանակի արևմտյան մշակույթից և ունենար ներփակ, «գետոյական» գոյատևում: Ավելին, Կոմիտասը երբևէ չդրեց ազգային մշակույթի բացառիկության Հարց, որ կարող էր տանել իր ձևակերպած սկզբունքների ծայրահեղ դեֆորմացման, այլ խոսեց սոսկ մշակույթների և այդ թվում Հայ երաժշտական մշակույթի ինքնատիպության ու ինքնուրույնության մասին՝ միշտ նկատի ունենալով մշակույթների բնական փոխկապերն ու փոխազդեցությունները: Նրա սահմանած սկզբունքները, խիստ ինքնատիպությամբ հանդերձ, ապահովեցին Հայ երաժշտության

վերաթարծումը նոր համատեքստում, ըստ հեղինակի, կանխորոշում է համաշխարհային երաժշտության մի շարք նորարարական դրսևորումներ Իգոր Ստրաւինսկու, Սերգեյ Պրոկոֆևի, Բելա Բարտոկի արվեստում: Տես Գ. Գյողակյան, Նշվաշխ., էջ 38:

Հասկանալի է Համաշխարհայինին Համադրելի լինելու ներուճակությունն և առաջադեմ զարգացումների մեծ հնարավորությունները:

Ազգային կոմպոզիտորական արվեստի կոմիտայան Հայեցակարգը հետաքրքիր երանգներ և անհամեմատ ավելի խորքային բնույթ կստանա, եթե դիտարկվի ժամանակի Հասարակական մտքի հիմնական միտումների համատեքստում: XX դարասկզբին Հայ եկեղեցական միջավայրում և հենց Կոմիտասի կենսագրություն մեջ նմանատիպ հոսանքներ էին «առաջադիմականներն» ու «պահպանողականները», մեր իրականությունը սերտ առնչվող ռուսական «Սլավյանոֆիլներին» և «Արևմտականներին» (западники) գաղափարական թևերը և այլն: Դրանք ի վերջո հանգում էին ազգայինի և Համազգայինի, ազգայինի (կամ արևելյանի) ու եվրոպեիստականի՝ այն ժամանակներում թեժ պայքարին:

Ինչևիցե, խնդիրն այստեղ մեր նպատակային շրջագծից դուրս է: Թեև կարող ենք նկատել, որ իր արվեստում նրան հաջողվեց այդ հոսանքների ծայրահեղ բևեռացվածությունը հաղթահարելով՝ յուրահատուկ հավասարակշռված համաձուլվածք ստանալ: Հստակեցնելով ազգայինն ու դրա փաստելի հիմքերը, դրանք դնելով ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմքում՝ Կոմիտասն, այդուամենայնիվ, սկզբունքային համարեց եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի (նաև գիտություն) զարգացման ծիրում մնալը, այդ արվեստի ձեռքբերումների արագ և մշակութային իր տիպին հատուկ ձևերով յուրացումը, եվրոպական (Համաշխարհային) արվեստի զարգացման շրջագծում ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի որոշարկված և՛ ներկայություն, և՛ զարգացման հեռանկարի ապահովումը²¹⁶:

²¹⁶ Այդ դիրքորոշումը բնութագրող օրինակ է նաև հարաբերականորեն տեմպերացված համակարգից հրաժարվելն ու լավ տեմպերացված համակարգի ընդունումը՝ որպես հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման համար չքննարկվող մեկնակետ. «Մեր և մյուս արևելյան յեղանակների զանազանությունն այն է, վոր նոքա քառյակի փարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ. պարսիկ, տաճիկ և արաբ յերաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական ու անմիդ 1/3, 1/4 ձայներ անգամ»: Կոմիտաս, Յերգեցողությունը Ա. Պատարագի, էջ 140:

SUMMARY

Thus, the concept of music composition, proposed by Komitas, includes as its major components most, if not all the layers of his activity. His statement on the distinctive character of Armenian musical thinking serves as a starting point for the concept, as it is fully justified by Komitas's music, along with his scientific and ethnographic work, as well as his research in the fields of folk music, and hymnography. Based on the revealed general theoretical principles, he created an integrated cultural system that included various areas of musical culture (peasant, sacred, and urban *gusan* music). Henceforth, Armenian music became another indicator within the paradigm of Armenian self-identity. Same general regularities became the basis for chord structures, linear thinking, and principles of harmonic morphology, for the genre, and other components of the new polyphonic music. The national classical music was no longer simply an independent reality, but one of the main branches of the national musical culture, and although newly formed, it was nevertheless the result of the organic development of common patterns in previous traditional areas, reinterpreted following European experience.

This concept not only became a programmatic basis for the Armenian national classical music thus ensuring its distinctive character in comparison to European music but also gave birth to several highly innovative manifestations within the context of European music of the time, which were new to the Western culture. Such manifestations include the development of the newly structured chords and their combinations with the "old" tertiary chords. Due to the typical structure and functional features of modes in Armenian music, a new harmonic constructive logic emerged juxtaposing the different mode and intonation areas (polymodality) with linear thinking, etc.

Besides, even the musical reality of the time has been significantly updated by ideological justifications of the genres. For instance, song or choral cycles were not a new phenomenon in Armenian art music,

and even more so, in the European musical culture. As to Armenian reality, their introduction was a significant achievement of Komitas's predecessors (particularly, K. Kara-Murza), who enabled the possibility for the stage performance of small, often micro-fragments of folk songs. In turn, Komitas's contribution was in presenting those in their genre and artistic integrity, in the form of a complete cyclical structure.

The core principle, ensuring the artistic integrity of the cycle is based either on its thematic and genre homogeneity, like, for instance, in "Peasant Dance Songs", which include the "Fortune-telling" ritual song cycles, or on a rather complex approach that follows the logic of the ritual ceremony itself. The ancient ritual ceremony or one of its episodes serves as an artistic basis providing the integrity and the dramaturgical characteristics of the wedding cycle, which follow the logic of the theatrical performance²¹⁷. Perhaps, the genre analogs of that basis were not completely absent in the art music of the time; nevertheless, we should confidently assert that the phenomenon itself was one of the first attempts, anticipating in many aspects the reconsideration of the archaic worship strata in European art, thus becoming a future-oriented philosophy and an aesthetic doctrine²¹⁸.

A similar reality can be observed when investigating the songwriting principles in the works of Komitas.

The point is that in terms of its origins, parallels are found between successive, interconnected creative and performing processes originating from the inner nature of the Armenian folk song or even from the works of medieval Armenian grammarians who, following the

²¹⁷ Cf. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, երրորդ հատոր, Խմբերգեր, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 255, 267–268: (Komitas, *Collection of Works*, vol. 3, Choral Works, ed. R. Atayan, Yerevan, "Hayastan" publication, 1969, p. 255, 267–268).

²¹⁸ G. Geodakyan mentions a similar phenomenon referring to the labor songs in Komitas's work. According to him, the reproduction of the samples of ancient culture within the new context anticipated numerous innovations in world music in the works of Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Béla Bartók (G. Geodakyan, *Komitas*, Yerevan, "Graber" Publishing House, 2014, p. 45).

content, transformed an impeccably processed text into a chant. On the other hand, there are also obvious parallels to some of the principles of the German Lied, thoroughly studied by Komitas, as well as to similar songwriting principles in works of French impressionists. However, what was more important, the original theoretical and artistic reinterpretation of those principles in Komitas's art in many respects anticipated similar phenomena developed in European music in the first half of the 20th century, although expressed differently. That is, the principles developed by Komitas not only ensured the original character of the Armenian classical music in Komitas's era but also determined the prospects for its independent development.

It was also essential that Komitas has never tried to express his fundamental doctrine of the distinctiveness of Armenian music in an extreme form that would result in isolation of newly created music from the Western culture of the time and bring it to a secluded, "*ghetto*" existence. Moreover, Komitas never raised the issue of the exclusivity of the national culture, since this would completely distort the principles he developed. On the contrary, when speaking about the originality and distinctive nature of various cultures, including Armenian culture, he always referred to their natural interconnections and interactions. The principles elaborated by Komitas, being strictly distinctive, ensured the ability of Armenian music to be understandable and comparable to world music and highlighted the significant potential for its progressive development.

Komitas's concept of the national art music takes on more interesting nuances and an incomparably deeper character when reviewed within the context of the major public thought of the time. At the beginning of the 20th century, in the Armenian clerical environment and in Komitas's biography, there were "progressive" and "conservative" philosophical movements, similar to the ideological trends of "Slavophiles" and "Westernizers" (*zapadniki*), etc., closely connected with our reality. The confrontation between these currents eventually

resulted in a hot struggle between national and pan-national ideology, along with national (or Eastern) and pro-European ideas.

However, that problem is beyond the boundaries of our consideration. Or, perhaps, we could mention that by overcoming the extreme polarization of those currents Komitas was able to obtain an exceptionally balanced synthesis in his work: having clearly defined the concept of the National with its proven principles, Komitas thereby turned them into the platform for the national school of music composition

Clarifying the concept of the National and its factual basis, and making it a foundation for the national tradition of classical music, Komitas, however, considered it essential to remain within the processes developing in European music and science. Actively assimilating the achievements of European art, and correlating them with forms characteristic of his own cultural type, Komitas ensured both the concrete existence and the development of the national art music school within the development trends of European (and world) art.²¹⁹

²¹⁹ Another example illustrating this approach was the transition from the relatively tempered tuning system towards the well-tempered, as an undisputable starting point for the development of Armenian art music. *"The difference between our modes and other eastern modes is that whereas they augment or diminish the compass of the tetrachord, we take a simple tetrachord and rearrange its intervals based on semitones. In Persian, Turkish, and Arabic music they even make use of the impractical and senseless 1/3, 1/4 tones"* (Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Յերևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 140 (Komitas, The Chants of Divine Liturgy, Articles and Studies, Yerevan, State edition, 1941, p. 140). Komitas, Music of the Divine Liturgy, in: *Essays and Articles*, English translation by Vatsche Barsoumian, Pasadena, Drazark Press, 2001, p. 186.

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

KOMITAS: HIS ROLE AND SIGNIFICANCE FOR THE HISTORY OF ARMENIAN CULTURE

(INSTEAD OF A PREFACE)¹

Komitas was the founder of Armenian art music school. It's worth mentioning that the Armenian school was the first national art music school among the eastern cultures. This was the role he played in the history of Armenian music. To better comprehend this definition, we need to refer to the process of penetration of European art music principles into those of Armenia and their subsequent adaptation to Armenian music.

It is quite obvious that when speaking about Armenian art music, a certain process of rethinking and reorganizing of professional traditions inherent in Armenian musical culture should be implied. The roots of Armenian professional music can be traced back to the temple music of the pre-Christian era and its numerous manifestations existed in Armenian Church music since the Middle Ages. In the 18th century, theoretical principles of European music started to emerge in the works of Armenian music theorists. By the middle of the 19th century, some of them were already actively working in Western Armenian

¹ This was first published in: *Komitas and His Legacy*, Komitas Museum-Institute Yearbook, vol. V, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2020, p. 15-18.

culture, including those who laid the ground for the penetration of European music into Eastern culture in general. In this regard, it can be argued that Tigran Chukhajian (1837–1898) was the first composer not only in Armenian culture but in the entire Middle Eastern region. Those composers, who appeared later in the Eastern–Armenian culture, had deepened the integration of European music tradition with Armenian music. Among them were Kristapor Kara–Murza (1853–1902), Makar Yekmalyan (1856–1905), Nikoghayos Tigranyan (1856–1951), and many others. Yet only Komitas succeeded in building the cornerstones of Armenian art music upon the distinctive characteristics of Armenian music. That is why, although Tigran Chukhajian and other Armenian composers of that time represent the formative stage in the history of the Armenian school of composition, Komitas is considered the founder of Armenian art music and the inventor of its definite and typical manifestations.

The systematization of national characteristics of Armenian art music was related to defining several fundamental identity issues, along with the studying of Armenian traditional music culture, and to several other problems.

One of the major challenges in this regard was the integration of Armenian traditional monodic music with the principles of European polyphony. At the initial stage of the formation of the Armenian school of composition, such integration was manifested in the works of composers in different ways, varying from a simple use of Armenian folk songs or sacred chants to more complex polyphonic transcriptions. In both cases, the national melody was either simply exposed, or at best, adjusted to the rules of the major/minor harmonic system.

Komitas considered such mechanical borrowings or adaptations of polyphonic music principles as deficient. He strongly believed that the polyphony in Armenian music should be grounded on the features of Armenian musical thinking. However, it was necessary first and foremost to determine those features.

Komitas's research resulted in identifying the main branches of traditional Armenian musical culture, which span several millennia, particularly Armenian peasant music and medieval sacred chants. A thorough study of those genres enabled Komitas to determine and clearly articulate several fundamentals of modal Armenian music.

In fact, all stages of further development of the modal theory of Armenian music were based on Komitas's research. As a musicologist, he also played an outstanding role in the history of Armenian ethnography. Unfortunately, only half of nearly four thousand folk songs he collected have survived. Finally, the most important area of Komitas's investigation was related to medieval Armenian music, particularly to *khaz* (Arm. խազ – xaz) neume notation. Decoding that system was one of Komitas's major goals. Some of his writings suggest that he had completed the investigation of the *khaz* system and was about to publish the results in Germany. Unfortunately, the First World War interfered with his plans, and the principal work in that field was probably lost. Nevertheless, contemporary studies of *khaz* notation are still based on Komitas's research. His investigation of both Armenian peasant and medieval church music, along with the development of new theoretical systems, allows us to consider him a theorist who laid the foundation for contemporary Armenian musicology.

On the other hand, Komitas's theoretical discoveries enabled him to develop a new model of polyphony, which he introduced in his music as a composer. Therefore, only within that logic, it is possible to understand his invention of an entire complex of non-tertian chords, which created a new harmonic phraseology, morphological approaches, etc. Given that traditional Armenian musical thinking was monophonic (monodic), the linear types of polyphonic thinking were considered most appropriate for polyphonic transcription, along with the innovations in harmonic language. This model of musical thinking, together with the non-octave structures of the modes of traditional Armenian music, enabled Komitas to introduce polymodality in some of his works.

As a composer and theorist, Komitas elaborated all major typical components of Armenian polyphony. From the historical perspective of the development of Armenian music, Komitas's work was totally unique. He successfully established a system of musical thinking which was entirely typical to the traditional thinking of Armenian people and, at the same time, completely different from what Armenian people had ever used in their music. Never before was that kind of thinking common for Armenians; however, Komitas's system became the most typical expression of Armenian polyphonic music.

Apart from developing the characteristic principles of Armenian art music and becoming its founder, Komitas compared the perception of the objectives inherent in Armenian music and their artistic solutions with the most innovative European trends of the early 20th century. In terms of musical language innovations, Komitas can be considered one of the theorist-composers of the early 20th century who managed to reinvent conventional musical thinking, resulting in the development of an original musical system.

Innovative principles elaborated by Komitas are still relevant for solving challenges in contemporary Armenian music. This is why this pioneer of the Armenian art music school is also considered the founder of Armenian innovative (or avant-garde) music.

Komitas initiated the examination of the major branches of traditional Armenian music and identified the main features of Armenian musical thinking. He also clarified the basic principles of Armenian art music along with the elaboration of new polyphonic musical language system. All this was done within the broad context of Armenian national identity issues. Thus, Komitas stepped outside the boundaries of music alone and became one of the most prominent figures in modern Armenian history.

THE CONCEPTION OF “NATIONAL” IN KOMITAS’S PERCEPTION¹

Komitas's place and role in the history of Armenian music as the founder of the Armenian national school of art music was determined by the level, the form and the perception of the national idea, which were displayed in his legacy.

Komitas's time at the turn of the 20th century provided the most favorable conditions in Armenia for the revival of the national spirit. In particular, discussions of various self-identity issues were strongly emphasized at the time. In these assessments, the national features of Armenian art and music, which had been surrounded by other cultures, as a rule, were considered as almost indistinguishable.

Existing commonalities gave reason to Komitas's contemporaries to confuse different cultures with each other, presenting them as some sort of a regional “medley”.² Meanwhile, in his studies Komitas considered those commonalities as a result of cross-cultural influences, which did not deprive different cultures of their identity but rather represented the most natural way of their co-existence and development.³ As an important example of the enrichment of national culture due to cultural interactions in the Armenian culture, Komitas presented the works of Armenian Church Fathers of the 5th century when medieval Armenia was experiencing a powerful rise.⁴ In fact,

¹ This article was first published in: *Komitas and His Legacy*, Komitas Museum-Institute Yearbook, vol. V, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2020, p. 20–26.

² *Երգեցողությանը Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Յառաջաբան, Լէյպցիգ, «Բրէյտկոպֆ եւ Հէրտլ», Վիեննա, Միսիթարեան տպարան, 1896* (M. Yekmalyan, Preface in: *Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church*; Transcribed and Arranged for Three and Four Voices, Leipzig – Breitkopf & Härtel, Vienna–Mekhitarists' Publishing, 1896):

³ Komitas, *Music of the Divine Liturgy*, in: *Essays and Articles*, English translation by Vatsche Barsoumian, Pasadena, Drazark Press, 2001, p. 186.

⁴ Komitas, *Armenians Have a Unique Music*, in: *Essays and Articles*, p. 208–209.

Komitas was strongly convinced that there was no single “sterile” culture; and moreover, such a notion seemed funny to him. In his own sarcastic manner, he formulated an example of such an isolated culture: “*But then, what music on earth is unmixed and pure? Only that of animals, which vocalize the same sounds and the same intonation, for they do not have the gift of borrowing*”.⁵ Therefore, the concept of an entirely “pure” culture and the attempts to worship it were unacceptable to Komitas. For him, the concept of the National was important for not confusing peoples with one another and for clarifying the distinctive features characteristic to each of them, but not at all to mark one out in any way or to emphasize one.

Addressing the perception of the National within the context of cultural similarities and differences, along with the interpretation of the cross-influence and individual features, were completely new phenomena in the Armenian scholarship at the turn of the 20th century.

In Komitas's legacy, the perception of the National as a creative and ideological starting point has two pivots. Almost the entire complex of his creative and scholarly heritage encompasses the rich stratum of Armenian culture. However, the theoretical background of Komitas's legacy and his working approaches to the components of the national culture, which he regarded as starting points for creativity and therefore put them at the center of his scientific interests, originated from a different basis, namely under the influence of the European cultural environment of the 18–19th centuries. This was justified by scholarly examples from the history of European culture presented by Komitas⁶ along with the existing parallels with similar views of Johann Herder. For example, one of those parallels is that in addition to emphasizing the importance of folk music, Herder, following Montesquieu, associated national features with local climate, geographic location, and living environment.⁷ Komitas also believed that, being

⁵ Ibid, p. 207–208.

⁶ Ibid.

⁷ Johann Gottfried v. Herder, *Outlines of Philosophy of the History of Man*, translated from the German *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* by T. Churchill, London,

manifestations of national culture, music and song are influenced by the climate, environment and nature.⁸

Besides, the medieval reflections typical to Komitas and Armenian society could be perceived in terms of the development of European ideology as well. On the one hand, addressing and reconsidering Armenian medieval culture was not at all accidental for Komitas, due to his spiritual rank. At the same time, wasn't this also a reflection of the viewpoints of the representatives of new philosophical trends in Germany at the turn of the 19th century, who provided, so to speak, the "justification" of the Middle Ages, in contrast to, say, intellectuals of the Enlightenment? Especially since Komitas compared the Armenian Middle Ages to the cultural reality of "Western" peoples when speaking of cross-cultural influences and original features.⁹

This is already enough to consider Komitas's philosophical ties with the *Sturm und Drang* movement and then with the Jena and Heidelberg schools as non-accidental. The same applies to the Berlin school, directly related to Komitas, and the splendid philosophical and aesthetic legacy of German Romanticism in general. Nevertheless, within the framework of the topic in discussion, it is important to mention another substantial subject as well. In the context of existing discussions on Armenian art and culture, Komitas's reference to that subject was completely new, if not unique.

It is the concept of "the spirit of the nation" or "the spirit of the people" (in Komitas's wording "the spirit of the tribe"), which appears in Europe during the Age of Enlightenment as a notion describing the "national character" of peoples, and later evolved into a "national spirit", "spirit of peoples" in Germany. This idea, having separated from the concept of "character of the nation", later became one of the comprehensive concepts of Hegel's "Aesthetics".¹⁰

1800, reprint, New York, Bergman Publishers, p. 173.

⁸ Komitas, Armenian Folk Songs and Church Songs, in: *Essays and Articles*, p. 164.

⁹ Komitas, Armenians Have a Unique Music, p. 208-209.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics, Lectures on fine Art*, translated by T. M. Knox, vol. I, Clarendon Press, Oxford, 1988 (first published in 1975), p. 603.

Apparently, Komitas was using the notion of “the spirit of the nation” precisely in the same context, since he was considering the national culture, and music in particular, a mirror reflection of that spirit; thus he was presenting the features of national music as inherent to the spirit of the people who created it, as their “character”.¹¹

There are two powerful cultural layers in Komitas’s legacy representing the national spirit and the national character: the folk music and the medieval church music, including their sub-layers, various branches, and genre systems, and in most cases Komitas was the first to undertake the research and the systematization of that field. Here I would like to highlight another interesting parallel with one of those branches of national culture.

Out of various cultural characteristics of the nation, the genres of epic and myth were pivotal for the views of German intellectuals of the pre-Romanticism and Romanticism era (Herder and Schelling, to name a few). The importance given to those genres has found its mighty reflection in one of the most powerful expressions of German Romanticism – in Richard Wagner’s opera – becoming an important principle of his opera reform.¹²

In his comments on archaic layers of folk art and on some genres of church art, along with underlining the epic features inherent in them, Komitas was expressing his special attitude towards Wagner, particularly with regard to Wagner’s approach towards the National perception.¹³

Moreover, trying to incorporate the genre diversity of European opera into the Armenian music, Komitas undertook the creation of his *David of Sassoun* opera. Among all other opera projects conceived by

¹¹ Կոմիտաս, Հայ յերաժշտության հաղթանակը, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ (հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան), Յերևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 195 (Komitas, The Victory of Armenian Music, in: *Articles and Studies*, compiled by R. Terlemezyan, Yerevan, State edition, 1941, p. 195):

¹² Richard Wagner, *The Art-Work of the Future*, Richard Wagner’s Prose Works, vol. I, translated by William Ashton Ellis, 1895, p. 47–48.

<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>

¹³ Komitas, Wagner, in: *Articles and Studies*, p. 176.

Komitas, this one stands out in this context, since it was not based on any literary, artistic, historical or other source, but only on the Armenian epic. I believe that from this perspective, the parallels between Herder, Schelling, Wagner, and Komitas are obvious.

Various transformations of Armenian peasant song are a cornerstone of Komitas's heritage. As is well known, the valuing of folk art, and particularly, of folk music as the paramount value of national culture, was another achievement of the *Sturm und Drang* movement, followed by the romantic culture in general, again as an opposition to the ideology of the Enlightenment. The assertion that Komitas's exceptional attitude towards folk song has similar European genesis can be justified by the fact that previously in the Armenian reality there was no differentiated interest in folk music. That is, folk songs had been collected, published and arranged alongside manifestations of other cultural phenomena, sometimes, for example, together with urban patriotic songs. In cases where the composer demonstrated some particular interest in a particular song, it was lacking in ideological and research basis.

Finally, through a thorough investigation of the folk song and the resulting theoretical conclusions, Komitas was able to build his complete theoretical and creative methodology which was not a simple reproduction or modification of a folk song anymore, but an entirely new musical and aesthetic concept. Using the folk song as a background, Komitas created a brand new complex of national music together with elaboration of a new concept of national self-identification. Even though this manifestation in Komitas's legacy shares deep ideological roots with German Romanticism together with various other layers of philosophical and aesthetic thought of the 19th century in general, in its artistic approaches, this phenomenon is completely different from Romanticism, and this is a topic for a separate discussion.

THE THEORETICAL BASIS OF KOMITAS'S CONCEPT CONCERNING ARMENIAN SECULAR AND SACRED MUSIC¹

This study was realized in collaboration with Dr. Erica Bisesi, who has executed the Humdram software analysis. An extract from our common work with Dr. Bisesi is presented here, while a larger analysis is to be published later.

The main purpose of this article is to introduce a concept presented by Komitas. He was the first to consider two various branches of Armenian music – mainly the folk and sacred music, – as parts of an integrated cultural system. Despite certain differences inherent in inner components within particular art or tradition, they are, at the same time, the constituents of a single system, conditioned by numerous common fundamental characteristics. Komitas has formulated this approach in an allegoric form, where the kinship between the sacred and the folk branches of traditional Armenian music along with their co-relationship within a single integrated system was considered as the one between a sister and a brother.² In its musical aspect, the concept of kinship or cultural integrity was provided with a theoretical background, therefore it is a scientifically confirmed approach to Armenian music.

The provisions of the mentioned concept, on the one hand, became the foundation for the formation of the Armenian national school of composition, on the other hand, it was highlighted in a broader context.

¹ This article was first published in: *Komitas Museum-Institute Yearbook*, vol. IV, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2019, p. 55–63.

² **Կոմիտաս**, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, *Հովածներ և ոստանասիրություններ*, Յերևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 139 (**Komitas**, *The Chants of Divine Liturgy, Articles and Studies*, Yerevan, State edition, 1941, p. 139); **Komitas**, *Music of Divine Liturgy, Essays and Articles*, English translation by Vatsche Barsoumian, Drazark Press, Pasadena, 2001, p. 185.

Due to several fundamental principles presented by Komitas at the end of the XIX and the beginning of the XX centuries, the Armenian musical thinking was incorporated into the paradigm of national Armenian self-identity.³

Today this vision of kinship between different branches of traditional Armenian music may seem obvious, whereas at the turn of the XIX and XX centuries there was a disagreement, especially in European studies over certain Eastern cultures, specifically with regard to defining the boundaries between them, revealing their affiliations, and so on. The widely accepted approach was to perceive the vast area of the Near East, along with consideration of one or two major axes as a single cultural space, formed under the dominance of this or that particular culture. In other words, the whole culture of that region was perceived as single undifferentiated oriental phenomenon with certain prevailing eastern characteristics.

Particularly, the viewpoint on Armenian music in this context clearly reveals the extreme superficiality of such approach.⁴

Komitas played an exceptional role in the history of Armenian music also because of his ability to use the results of his musicological and theoretical research as an essential foundation for putting forward and developing new concepts. Addressing those concepts with contemporary methods of theoretical research can provide additional arguments proving the fundamental nature of Komitas's principles.

It is noteworthy that Komitas objects to his teacher, by referring to different areas of the human sciences and employing new scientific advances. And it was no coincidence that Komitas provided justifications concerning the autonomy of national music and its distinction from

³ Մ. Նավոյան, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, *Էջմիածին*, 2017, Ե, էջ 93–99 (M. Navoyan, The Concept of The National Composers School According to Komitas, *Etchmiadzin*, 2017, № 5, p. 93–99):

⁴ Ibid.

Eastern cultures, along with existing commonalities, through similarity and independence of the languages within the same language family.⁵

Due to the systematic observation of music, language, dance, and other parameters, and thanks to Komitas's efforts, the music on one hand became a stable component of the national identity paradigm, on the other, those observations led to updating, clarifying and completing that paradigm, thus justifying the modern research findings.

For the topic under discussion, Komitas's research on the modal system in music is considered the most significant one.⁶ His observations on music modes of Armenian music and the individual characteristics of the modal bases, on scale orders and *tetrachord* structures, serving as construction units for the mode, provided a common ground for the main branches of that tradition. In other words, Komitas revealed a system of patterns unifying the various layers of Armenian music and making them an integrated whole, while at the same time distinct from the neighboring, perhaps similar, yet independent cultures. Armenian music became recognizable, and Armenian people started to identify themselves by their music as well.

Of course, these propositions, as purely scientific, were well known in Armenian reality before Komitas, especially since the patterns, which he derived could be explained in terms of European theoretical concepts used since ancient Greeks. For instance, Komitas described the scales as constructed by conjunct tetrachords, which has parallels with the Lesser Perfect System in ancient Greek music (σύστημα τέλειον ἑλάττω) missing a *proslambanomenos*, a lower tone, which creates an octave balance.⁷ Meanwhile Makar Yekmalyan (1856–1905),

⁵ Komitas, *Music of Divine Liturgy*, p. 186.

⁶ See also: Komitas, Armenian Church Music, in: *Essays And Articles*, p. 114–115.

⁷ К. Худабашян, Античная система ладовзукорядов и диатоническая система ладовзукорядов армянской монодической музыки (опыт сравнительного анализа), *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, с. 35–59 (K. Khudabashyan, Ancient System of Scales and Diatonic System of Scales in Armenian Monodic Music (comparative analysis), *Armenian Music in the Aspect of Comparative Musicology*, Yerevan, "Amrots Group" publication, 2011, p. 35–59).

discussing the musical and theoretical views of ancient Greeks in a different context, paid no attention to the fact that some of these phenomena were very typical for Armenian music as significantly important for its modal system.⁸

Despite the fact that various musicological studies in the XX century were repeatedly testing Komitas's theory, however, analyzing those patterns using modern research provides new arguments, which support the fundamental importance of provisions suggested by him.

Recently such studies were conducted by Tatevik Shakhkulyan, Erica Bisesi and Richard Parncutt, who examined the singing fragments of Armenian «Սասնա ծռեր» (*Sasna Tsrer – Sasna Crer*) epic. The topic was analyzed based on the theory first proposed by Krumhansl and Kessler and later elaborated by many other researchers.⁹ This theory and its methodology are primarily of psychological nature and deal with the human perception of tone, pitch, tonal stability and related components. The mentioned study on singing fragments of the Armenian epic reveals that conclusions proposed by Komitas fully correspond to the modern research results. They demonstrate that the interval of the fourth is the theoretical basis and the axis of the tonal stability of the examined episodes, unlike the coordination by the thirds, which is most inherent in European music scale.

We decided, therefore, to compare the results of the mentioned study with a similar research on survived *taghs* (*tat*) by St. Grigor Narekatsi (X century) aiming to certify once again, or if we put it another way, to inspect the well-known concept by Komitas, the validity of which

⁸ Մ. Եկմալյան, Մի քանի խոսք Ա. Բժշկյանի դասագրքի մասին, *Մակար Եկմալյան. Վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ*, կազմ.՝ Ալ. Թադևոսյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2006, էջ 53–57 (Makar Yekmalyan, A few words on A. Bzhshk-yan's Textbook, in: *Makar Yekmalyan: Documents, Letters, Recollections, Articles*, compiled by Al. Tadevosyan, Yerevan, "Amrots Group" publication, 2006, p. 53–57):

⁹ T. Shakhkulyan, E. Bisesi, R. Parncutt, David of Sassoun: The Tonal Structure of Armenian Epic Songs, in: *Komitas and Traditional Music Culture*, Komitas Museum–Institute Yearbook, Articles, vol. II, Yerevan, Publication of Komitas Museum–institute, 2017, p. 182–196.

provides the foundation for the integrity of Armenian culture. Moreover, the majority of the singing episodes of *Sasna Tsrer* (*Sasna Cier*) and the *tagh* monodies by St. Grigor Narekatsi were recorded and restored by Komitas. Those four *taghs* are: «Ահեղ ձայնս» (*Ahegh Dzayns – Ahet jayns*, here: *tagh* 1), «Հաւիկ» (*Hawik*, here: *tagh* 2), «Հաւուն, հաւուն» (*Hawun, Hawun*, here: *tagh* 3), «Սայլն ալն իջանէր» (*Sayln ayn ijaner – Sayln ayn ijanēr*, here: *tagh* 4) One more *tagh* – «Տիրամայրն» (*Tiramayrn*, here: *tagh* 5) was formerly attributed to St. Grigor Narekatsi.

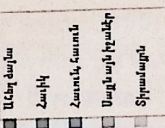
In terms of the subject under discussion the following factors should be taken into account: the prevailing scales, intervals and durations, which can indicate, both individually and in combination, the root characteristics of the mode, its structural logic and the functional design of the modal construction.

For illustration purposes we refer to the observations of tone prevalence in the *taghs*. On the combined scale indicating the tone occurrence frequency in the five *taghs* mentioned above, the sequence of the pitches G4 – A4 – B4 – C5 – D5 is the most frequent. The numbers here indicate the octave sequence number, while the letter B shows the tone B (*h*) and not the *B flat*. The pitches of minor importance have been omitted. The following indicators G4, 123 – A4, 109 – B4, 131 – C5, 177 – D5, 147 show the frequency of use of pitches on the combined scale displaying those five *taghs*. Apparently, the manifestations of the two overlapping tetrachords, G4–A4–B4–C5 and A4–B4–C5–D5, are already present on that scale. Their first and last tones have the highest frequency index G4, 123–C5, 177 and A4, 109–D5, 147; in other words, these tones are prevailing ones in the conditional integrated pitch scale.

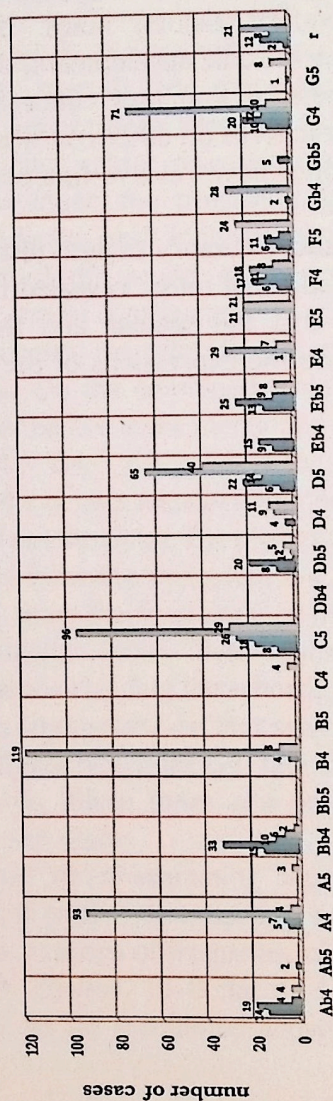
The results obtained when examining separate *taghs* are also consistent with the general pattern developed by Komitas. For example, in *Hawik* the scale range in terms of frequency of use is the following: E flat 4, 15–F4, 17–G4, 20–As4, 19–B flat 4, 33–C5, 18–D5, 22–D flat 5, 20–E flat 5, 25. As we mentioned above, the less important

pitches have been omitted. The standing notes of the last tetrachord are F4, 17–B flat 4, 33–E flat 5, 25. The activity of these two upper tones is not only expressed in accordance with Komitas's patterns of tetrachordal sequences, but also emphasized by underlying their function as a secondary standing notes. That means they play a significant role in the melodic development, thereby confirming once again the correctness of Komitas's concept. In parallel, it is not difficult to build tetrachords on other consecutive tones, in which the lower and upper tones have relative functional activity in different episodes of the *tagh*.

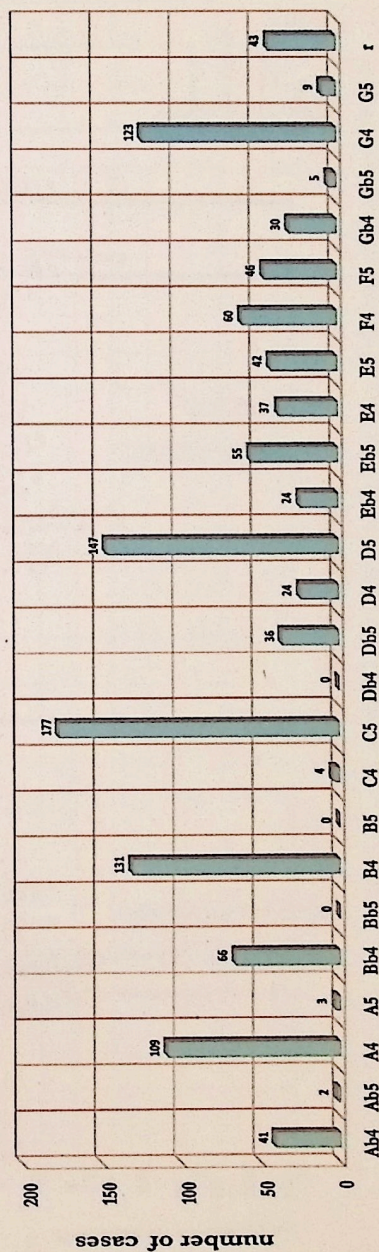
Thus, on one hand, a cursory analysis justifies the general pattern of the Armenian traditional music revealed by Komitas, and on the other, it confirms that the secular and the sacred branches of Armenian culture are the expressions of the same musical thinking and tradition.



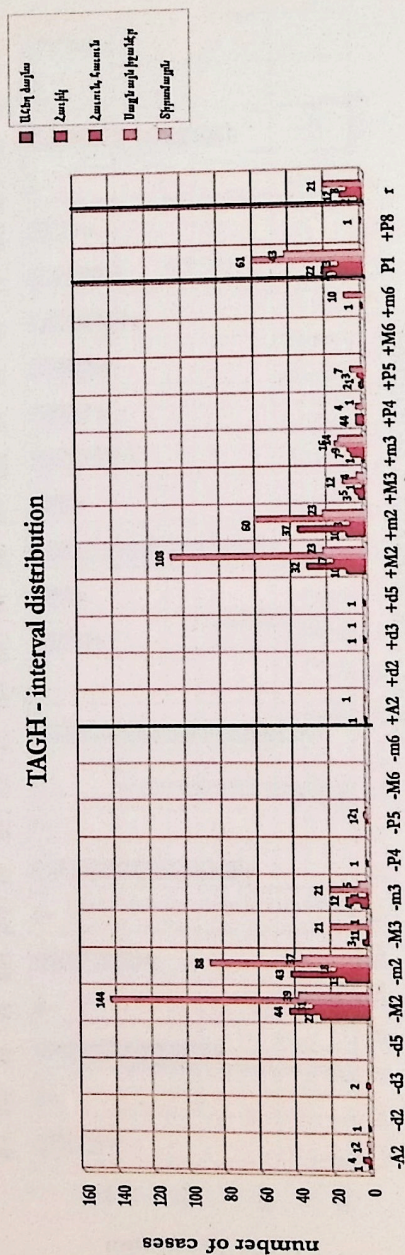
TAGH - pitch distribution



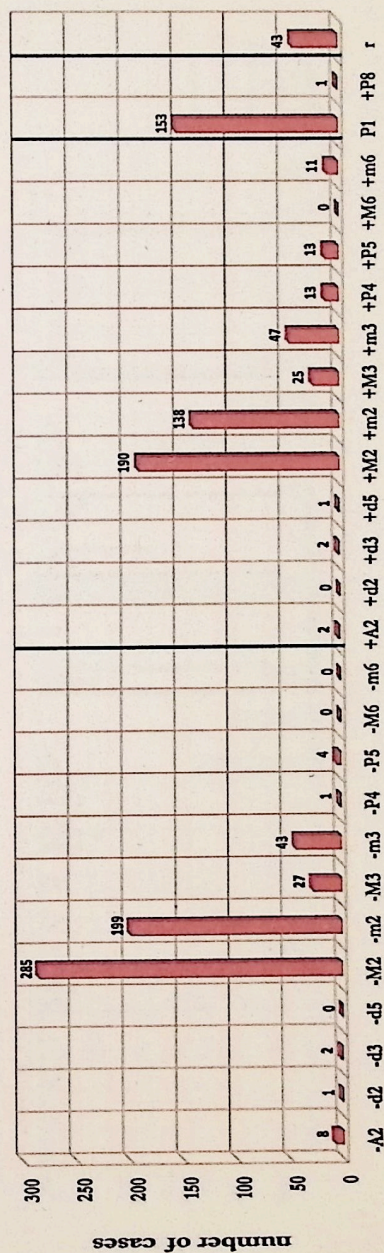
TAGH - cumulative pitch distribution

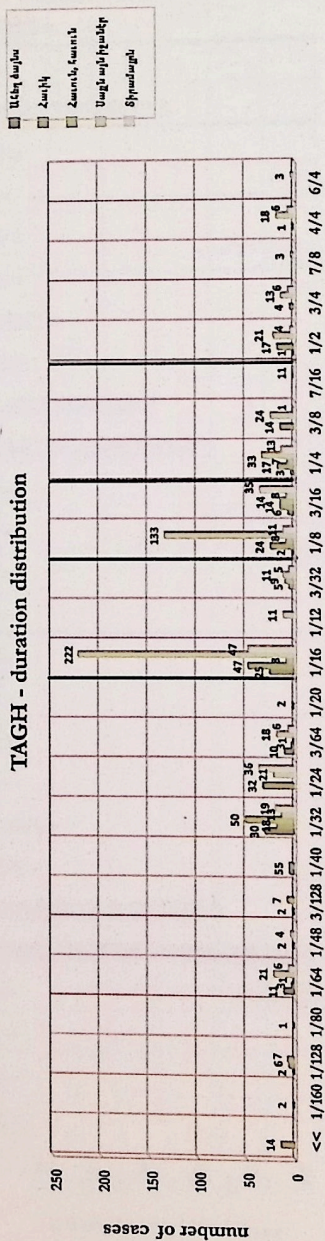


TAGH - interval distribution

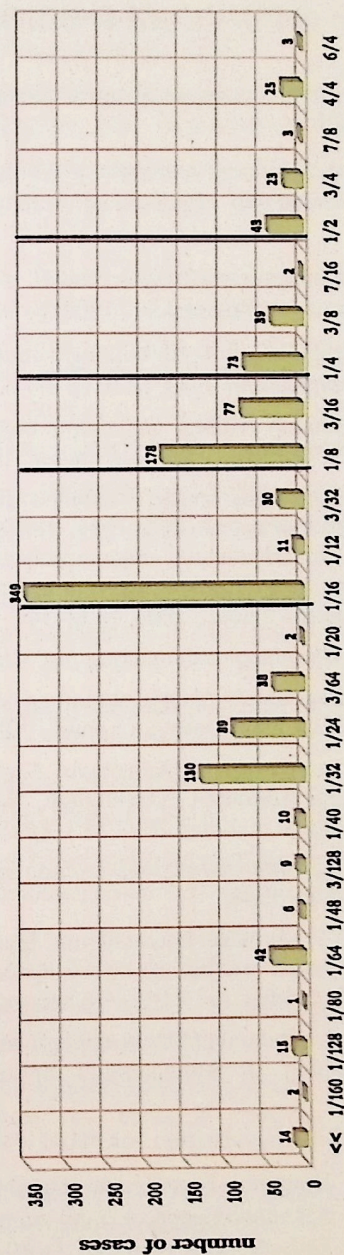


TAGH - cumulative interval distribution





TAGH - cumulative duration distribution



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբեղեան Մ., Հայ ժողովրդական վէպը, *Ազգագրական հանդես*, Թիֆլիս, 1906, № 2, էջ 38–68:
2. Աբեղյան Մ., *Ժողովրդական խաղիկներ, գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխականերով*. մասնակի աշխատակց. Կոմիտասի, Երևան, Հայպետհրատ, 1940:
3. Աբեղյան Մ., Հիշողություն Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 62–74:
4. Աթայան Ռ., Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, *ՀՍՍՀ ԳԱ տեղեկագիր*, 1949, № 9, էջ 87–113:
5. Աթայան Ռ., Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագծերը, *Կոմիտասական*, հատ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 42–82:
6. Աթայան Ռ., Հայ գեղջուկ երգերի թեմային–ժանրային պատկերն ըստ Կոմիտասի հավաքած նյութերի (1899–1904), *Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու*, տասներորդ հատ., Երաժշտական–ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ (կազմ., խմբ., և ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 12–34:
7. Ալիշան Հ. Ղ. Մ., *Շնորհալի և պարագայ իւր*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873:
8. Արևշատյան Ա., Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013:
9. Արևշատյան Ա., «Յաղագս գիտութեան ծայնից» մեկնության հեղինակի հարցի շուրջ. Անանիա Նարեկացի, թե՛ Անանիա Շիրակացի, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 2014, № 1, էջ 131–136:
10. Բահաթրյան Ավ., *Հին հայոց տաղաչափական արվեստը*, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1984:
11. Բաղդասարյան Ա., Հնչյունի նմանակումը կամ կետային նմանակումը (իմիտացիան) Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործություններում, *Կոմիտասական*, հատ. 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 77–90:
12. Բերբերյան Շ. Ռ., Կոմիտաս (անձն ու գործը), *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, կազմեց՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 81–99:
13. Գյողակյան Գ., *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
14. Դանիելյան Էդ., Անանիա Շիրակացու բնափիլիսոփայական հայեցակարգը և հոգևոր աշխարհայացքը, *«21-րդ դար» տեղեկատվական–վերլուծական հանդես*, Երևան, 2014, № 6 (58), էջ 89–106:

15. *Դալիթ և Մեծեր. ժողովրդական դիցազնական վեպ*, գրի առաւ Մ. Արեղեան, Շուշի, տպ. Մ. Յակովբեանցի, 1889:
16. **Եդիգար Ա.**, Հայկական երաժշտութիւնը Բերլինում (նամակ Գերմանիայից), *Նոր-Դար*, Թիֆլիս, 1899, 26 յունիսի, № 115:
17. **Եկմալյան Մ.**, *Վաժերագրեր, նամակներ, հուշեր, հողվածներ*, կազմեց՝ Ալ. Թադևոսյան, խմբագիր՝ Մ. Նավոյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2006:
18. *Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ*, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն **Մ. Եկմալեան**, Յառաջաբան, Լեյպցիգ, «Բրէյտկոպֆ եւ Հերտէլ», Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1896:
19. **Զորաբլան Ժ.**, *Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային սյուեծագործություններում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014:
20. **Թահմիզյան Ն.**, Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1966, № 11, էջ 66–74:
21. **Թահմիզյան Ն.**, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V–VIդդ.), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1966, № 6, էջ 75–92:
22. **Թահմիզեան Ն.**, Մխիթար Սեբաստացին եւ Վերանորոգութեան շարժումը հայ հոգեւոր երգարվեստում, *Բազմավէպ*, 1977, № 1–2, էջ 205–214:
23. **Թահմիզեան Ն.**, *Տիգրան Զոխաճեան. կեանքը եւ սյուեծագործութիւնը*, Փասատենա, «Դրազարկ» հրատ., 1999:
24. **Կոմիտաս**, *Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն*, Ներածութիւն. երգական երաժշտութիւն, Նուպարեան մատենադարան Հ. Բ. Ը. Միութեան, Փարիզ, 1938:
25. **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, առաջին հատոր, Մեներգեր, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1969:
26. **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, երրորդ հատ., խմբերգեր, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969:
27. **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, վեցերորդ հատ., Դաշնամուրային սյուեծագործություններ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982:
28. **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, յոթերորդ հատ., «Պատարագ», խմբ.՝ Ռ. Աթայան, «Անահիտ» հրատ., Երեւան, 1997:

29. **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, իններորդ հատ., Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, կազմ., խմբ. և ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:
30. **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, տասներեքերորդ հատ., Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ե, ժողովրդական երգերի ժողովածու («Ձայնակարգային»), ֆաքսիմիլային հրատարակություն, կազմ. և ծանոթ.՝ Ռ. Աթայան, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2004:
31. **Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ**, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Ցերեան, Պետական հրատ., 1941:
 - Հայ ժողովրդական և յեկեղեցական յերգերը, էջ 9-14:
 - Հայն ունի ինքնուրոյն յերաժշտություն, էջ 45-50:
 - Հայ գեղջուկ պարը, էջ 51-62:
 - Պարն ու մանուկը, էջ 63-67:
 - Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, էջ 137-152:
 - Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, էջ 153-165:
 - Շարականի խազերի նշանակությունը, էջ 166-170:
 - Վազներ, էջ 171-176:
 - Հայ յերաժշտության հաղթանակը, էջ 194-198:
32. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Շարականի խազերի նշանակութիւնը, *Տաճար*, Կ. Պոլիս, 1910, № 10, էջ 311:
33. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայն ունի ինքնուրոյն երաժշտութիւն, *Ազատամարտ*, Կ. Պոլիս, 1913, № 1316:
34. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, *Թէոդիկ*, «Ամէնուն տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1915, էջ 242-246:
35. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Նամականի, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2009:
36. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005:
 - Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, էջ 330-339:
 - La musique rustique arménienne, p. 400-423.
37. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո», 2007:
 - Ձեռագ տետրակ հայ սրբազան եւ գեղջուկ համերգի, էջ 71-73:

- <Հայ եկեղեցական ու ժողովրդական երաժշտության յատկանիշները – օտար երաժշտությանց ազդեցությունը հայ եկեղեցական եւ աշուղական երաժշտության վրայ>, էջ 182–188 (Ֆրանսերեն), 190–193 (հայերեն):
 - Բժշկություն երաժշտությամբ, էջ 200–204:
 - <Ամանակներ, կիսանիշեր, զարկեր>, էջ 210–218:
 - Մի թուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերայ, էջ 219–320:
38. Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, առաջին յիսնեակ, խմբ.՝ Կոմիտաս Վարդապետ և Մանուկ Աբեղեան, Վաղարշապատ, տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1904:
 39. Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, երկրորդ յիսնեակ, խմբ.՝ Կոմիտաս Վարդապետ և Մանուկ Աբեղեան, Վաղարշապատ, տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1905:
 40. Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգերի ժողովածու, վերակազմեց՝ Ա. Շահնազարյան, Երևան, «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամ, 2015:
 41. Հայ երաժշտության յաղթանակը (Տեսակցություն մը Կոմիտաս Վարդապետի հետ), Ազատամարտ, Կ. Պոլիս, 1914, № 1557, էջ 1:
 42. Հայ քնար. միածայն, գեղջուկ երգերի Ա. տասնեակ, գրի առաւ Կոմիտաս Վարդապետ, նմանահանություն, վերջաբանը՝ Մ. Մուշեղյանի, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2019:
 43. Հայոց պատմություն, հ. III, գիրք առաջին, Երևան, «Ջանգակ» հրատ., 2010:
 44. Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, «Նոր դպրոց» հրատ., 1996:
 45. Հիսարլեան Ա. քին., Պատմություն հայ ծայնագրության եւ կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց (1768–1909), Կ. Պոլիս, Առետրական նոր տպ. Մ. Յովակիմեան, 1914:
 46. Մանսուրեան Տ., Կենսանորոգ ոգի, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, աշխատասիրությամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 9–10:
 47. Մուշեղյան Ա., Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դարում, Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, գիտական հոդվածներ,

- պատ. խմբ.՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2016:
48. Նավոյան Մ., *Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մրաժողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում*, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 2001:
 49. Նավոյան Մ., Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը 20-րդ դարի երկու կոմպոզիտորական նախագծի մեջ, *Երաժշտական Հայաստան*, 2002, № 4, էջ 20-23:
 50. Նավոյան Մ., Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը 20-րդ դարի երկու կոմպոզիտորական նախագծի մեջ, *«Ավարայրի խորհուրդը» ժողովածու*, Ս. Մեսրոպ Մաշտոց դպրատուն, Երևան, 2003, էջ 171-176:
 51. Նավոյան Մ., *Դրվագներ հայ երաժշտության պատմության*, Երևան, «Զանգակ-97» հրատ., 2009:
 52. Նավոյան Մ., Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, *Էջմիածին*, 2017, Ե, էջ 90-120:
 53. Նավոյան Մ., Կոմիտասի երաժշտատեսական երկու հիմնադրույթ (ընդհանուր բնութագիր), *Կոմիտասական*, հատ. 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, էջ 165-188:
 54. Շախկույան Տ., *Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899)*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2014:
 55. Շեսկուս Ռ., Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական*, հատ. 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 25-38:
 56. Չիթունի Տ., Կոմիտասի հետ, *Հայրենիք*, Պոսթըն, 1936, № 2 (170), դեկտեմբեր, էջ 80-99:
 57. Սահակյան Լ., Ռիխարդ Վագներ և Կոմիտաս Վարդապետ, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2013, № 2, էջ 165-173:
 58. *«Սասմայ ծներ. Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վեպի երկու նոր վարիանտներ (Ապարանի և Մոկաց բարբառներով)*, գրի առաւ Գարեգին սարկաազ, Թիֆլիս, տպ. Մ. Շարածեի, 1892:
 59. Ստեփանյան Ռ., Կվինտալորդներն ու կվարտալորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Կոմիտասական*, հատ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 121-147:
 60. Սրուանձտեանց Գ. Վ., *Գրոց ու բրոց եւ Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ*, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսեանի, 1874:

61. Փաշինյան Է., Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, *Կոմիտասական*, հատ. 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 171–199:
62. *Քրդական եղանակներ*. ձայնագրեց Կոմիտաս վարդապետ, Imprimerie de musique de P. Jurgenson à Moscou, 1903:
63. Айвазян А., *Руководство по восточной музыке*, перевод с западно-армянского, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1990.
64. Багдасарян А., *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990.
65. Большая опера, *Музыкальная энциклопедия*, т. 1, гл. ред. Ю. В. Келдыш, изд. «Советская энциклопедия», Москва, 1973, с. 521.
66. Вагнер Р., *Избранные работы*, Москва, изд. «Искусство», 1978.
 - Произведение искусства будущего, с. 142–261.
 - Опера и драма, с. 262–493.
 - Музыка будущего, с. 494–539.
67. Галкина А., Джакомо Мейербер, *Музыкальная энциклопедия*, т. 3, гл. ред. Ю. В. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1976, с. 495.
68. Геодакян Г., Черты ладовой системы армянской народной музыки, *Традиции и современность, Вопросы армянской музыки*, книга 1, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1986, с. 7–40.
69. Гердер И. Г., *Идеи к философии истории человечества (Herder J. G., Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit)*, перевод и примечания А. В. Михайлова, Москва, изд. «Наука», 1977.
70. Гофман Р., Грищенко С., Grand opéra, *Музыкальная энциклопедия*, т. 2, гл. ред. Ю. В. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1974, с. 41.
71. Дмитриев А., Немецкая литература: Романтизм (гл. 3, Поздний романтизм), *История зарубежной литературы XIX века* (под ред. Н. А. Соловьевой), Москва, изд. «Высшая школа», 1991 с. 54–57.
72. Евклидов Корпус. Деление канона, перевод и примечания А. И. Щетникова, *ΣΧΟΛΗ, Философское антиковедение и классическая традиция*, т. 6, вып. 1: «Античная музыка», Новосибирск, 2012, с. 98–110.
<https://classics.nsu.ru/schole/6/6-1-sec-can.pdf>

73. Клавдий Птолемей, *Гармоника в трех книгах*. Порфирий, Комментарий к «Гармонике» Птолемея, издание подготовил В. Г. Цыпин, Научно-издательский центр «Московская консерватория», Москва, 2013.
74. Конен В., *Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии* (издание второе), Москва, изд. «Музыка», 1975.
75. Кушнарев Х., *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Гос. муз. издат., 1958.
76. Лотман Ю., Современность между Востоком и Западом, *Знамя*, Москва, 1997, № 9. <http://www.philology.ru/literature2/lotman-97.htm>
77. Никомах Гераский, *Руководство по гармонике*, предисловие и перевод А. И. Щетникова, СХОЛН, *Философское антиковедение и классическая традиция*, т. II, вып. 1, Новосибирск, 2008, с. 75–89.
<https://classics.nsu.ru/schole/2/2-1-nikomach.pdf>
78. Птолемея «Музыка», предисловие, перевод и примечания Л. В. Александровой и Т. В. Мякина, СХОЛН, *Философское антиковедение и классическая традиция*, т. 6, вып. 1: «Античная музыка», Новосибирск, 2012, с. 157–191.
<https://classics.nsu.ru/schole/6/6-1-ptol-mus.pdf>
79. Симфонизм, *Музыкальный энциклопедический словарь*, гл. ред. Г. В. Келдыш, изд. «Советская энциклопедия», Москва, 1990, с. 498–499.
80. Тамбурист Арутин, *Руководство по восточной музыке*, перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1968.
81. Тигранов Г., *Армянский музыкальный театр*, т. 1, Ереван, Армгиз, 1956.
82. Худабашян К., *Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977.
83. Худабашян К., *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011.
 - Античная система ладозвукорядов и диатоническая система ладозвукорядов армянской монодической музыки (опыт сравнительного анализа), с. 35–59.
 - Ладовая концепция Комитаса, с. 94–100.
 - Трактровка ладовой системы армянской монодической музыки классиками армянского музыкознания (опыт интерференции звукорядов), с. 104–106.

- Система музыкально–речевого стихосложения в трактовке Комитаса “Аманак. ванкачапутюн” (мора, слогометрия), с. 111–116.
 - Музыкально–поэтические пережитки культа богини Анаит, с. 128–138.
84. Шавердян А., *Комитас*, Москва, «Советский композитор», 1989.
 85. Abert H., *Die Musikanschauung des Mittelalters und Ihre Grundlagen*, Halle A. D. S., Verlag von Max Niemeyer, 1905.
Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 832:
 86. Geodakyan G., *Komitas*, Yerevan, “Graber” Publishing House, 2014.
 87. Gur G., Music and “Weltanschauung”: Franz Brendel and the Claims of Universal History, *Music and Letters*, vol. 93, № 3, Oxford University Press, August 2012.
<https://doi.org/10.1093/ml/gcs043>
 88. Hagel S., *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge University Press, 2009.
 89. Hegel G., *Aesthetics. Lectures on Fine Art by G. W. F. Hegel*, translated by T. M. Knox, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1975.
 90. Hegel G., *Vorlesungen über die Ästhetik I.*, Werke in 20 Bänden und Register, BD 13, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2007.
<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>
 91. Komitas, *Essays and Articles*, English translation by Vatsche Barsoumian, Pasadena, Drazark Press, 2001.
 92. Müller F., *Richard Wagner und das Musik-Drama*, Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes, 1861.
Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 855:
 93. Randhofer R., Komitas and Berlin Musicology, in: *Komitas and Medieval Music Culture*, Komitas Museum–Institute Yearbook, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2016, p. 12–20.
 94. Shakhkulyan T., Bisesi E., Parncutt R., David of Sassoun: The Tonal Structure of Armenian Epic Songs, in: *Komitas and Traditional Music Culture*, Komitas Museum–Institute Yearbook, Articles, vol. II, Yerevan, Publication of Komitas Museum–institute, 2017, p. 182–196.

95. *The Cambridge Modern History*, vol. 10, Cambridge, The University Press, 1907.
<https://archive.org/details/cambridgemodhist10actouoft/page/n7/mode/2up?q=v.+X>
96. *The Poetics of Aristotle*, Edited with Critical Notes and a Translation by S. H. Butcher, Fourth Edition, London, Macmillan and Co., Limited, 1922.
97. Wagner R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1850.
98. Wagner R., *The Art-Work of the Future, Richard Wagner's Prose Works*, translated by Williams Ashton Ellis, vol. I, London, Kegan Paul, Trench and Co., 1895.
99. Yernjakyán L., Multilingualism and Identity in The Armenian Bard Tradition in the Light of Komitas's Perceptions, in: *Komitas and His Legacy*, Komitas Museum-Institute Yearbook, vol. V, Articles, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2020, p. 262–292.

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՄԱՍԻՆ

Մհեր Նավոյան՝ երաժշտագետ–միջնադարագետ, արվեստագիտություն դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ղեկավար, Երեւանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի Գիտական խորհրդի նախագահ, «Գեղարդ» երգեցիկ խմբի գեղարվեստական ղեկավար: Հեղինակ է 2 մենագրության՝ «Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը Հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում» (Երեւան, 2001), «Դրվագներ Հայ երաժշտության պատմության» (Երեւան, 2009), և շուրջ 50 գիտական հոդվածների, որոնք տպագրվել են հայկական և միջազգային պարբերականներում, գիտական ժողովածուներում և տարեգրքերում: Գիտական ուսումնասիրության հիմնական շրջանակն ընդգրկում է Հայ երաժշտական միջնադարագիտությունը, Հայ ավանդական և կոմպոզիտորական արվեստին առնչվող մի շարք հարցեր:

ABOUT THE AUTHOR

Mher Navoyan, Doctor of Arts, musicologist–medievalist, Honored Worker of Art of RA, Head of the Folk Music Department of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of RA, Professor at the Komitas State Conservatory of Yerevan, Chairman of the Scientific Council of the Komitas Museum–Institute, Artistic Director of the “Geghard” Vocal Ensemble. Navoyan is the author of more than 50 articles and the following monographs: *The Origin of the Tał Genre and Free Musical Mentality in the Armenian Medieval Professional Song Art* (Yerevan, 2001), *Fragments from the History of Armenian Music* (Yerevan, 2009). His research is focused on Armenian medieval, Armenian traditional and art music, etc.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱԽԱԲԱՆ	5
Ա. ՀԱՅ ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԿԱՅԱՅՄԱՆ ՈՐՈՇ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐ	12
Բ. ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԿՈՄԻՏԱՅԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ	17
Ժողովրդական երգ, «նմանակում», մշակում.....	21
«Ցեղի ոգի», ազգ, ժողովուրդ.....	40
Tanz–Ton–Tichtkunst.....	46
Վեպ և առասպել.....	49
Գ. ԱԶԳԱՅԻՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՃՇԳՐՏՈՒՄԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ	62
Երաժշտությունը՝ ինքնության հարացույցի բաղադրիչ.....	62
Երաժշտատեսական ուսումնասիրությունը որպես կոմպոզիտորական արվեստի հայեցակարգային ճշգրիտ հիմք. ուղղություն և ոճ	71
Դ. ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ	79
Հնչյունաշար	80
«Ներդաշնակության հենք»	96
Մետր, ռիթմ և տակտատում (չափ)	114
Ե. ՈՐՈՇ ՏԵՍԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՏԱԿԱՆ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐ	123
Նորարարության մասին.....	123
«Նախընտրելի» ժանրեր և կատարողական կազմեր.....	134

ԱՄՓՈՓՈՒՄ	143
SUMMARY	147
ՀԱՎԵԼՎԱԾ.....	151
Komitas: His Role and Significance for the History of Armenian Culture (Instead of a Preface)	151
The Conception of “National” in Komitas’s Perception	155
The Theoretical Basis of Komitas’s Concept Concerning Armenian Secular and Sacred Music	160
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ.....	172
ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՄԱՍԻՆ	181
ABOUT THE AUTHOR.....	181

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄՀԵՐ ՌԱՖԻԿԻ ՆԱՎՈՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ
ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳՆ ԸՍՏ ԿՈՄԻՏԱՍԻ



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

MHER R. NAVOYAN

THE CONCEPT OF NATIONAL CLASSICAL MUSIC
ACCORDING TO KOMITAS

Մասնագիտական խմբագիր՝ ՆԱՆԵ ՄԻՍԱԿՅԱՆ
Համակարգչային ձևավորումը՝ ԳՈՀԱՐ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ
Նոտաների համակարգչային շարվածքը՝ ՍՈՐԱ ՍԻՄՈՆՅԱՆԻ
ԱՆԱՀԻՏ ՄՈՒՂԱԼՅԱՆԻ

Ստորագրված է տպագրության՝
10.12.2020

Չափսը՝ 60 x 84 1/16
Տպաքանակը՝ 300

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

Տպագրված է «Հայկարյի» ՍՊԸ
տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Կիկյան 18/6
Հեռ.՝ +374 43 107090