Տիգրան Մանսուրյան

Ճանաչենք մեր հանճարը

Գրական թերթ, 1969 հոկտեմբեր 24

– Ինչպե՞ս է մշակվում Կոմիտասը՝ վա՛տ:
– Ո՞տք է արդյոք Կոմիտասին մշակել՝ ո՛չ:
– Կոմիտասը հաստատել է մեր երգերի բնության օրինաչափությունները:
– Ճանաչել մեր ազգային երաժշտարվեստի նախահիմքերը:

Ահա տոնում ենք Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակը: Երևույթը ինքնին Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության բարձր ճանաչումն է, գնահատականը և մեծարումը: Տոնում ենք Կոմիտասի ծննդյան 1ՕՕ-ամյակը, և օրեցօր մեծանում է այն ստեղծագործությունների թիվը, որոնք մեզ մատուցվում են այսպես՝ «Կոմիտաս՝ մշակումը Ասլամազյանի», «Կոպիտաս՝ մշակումը Անդրիասյանի», «Կոմիտաս՝ մշակումը Դոլուխանյանի»: Կոմիտասը մշակվում է կվարտետի համար, դաշնամուրի համար, ձայնի համար, մշակվում է ժողովրդական գործինքերի անսամբլի, էստրադային նվագախմբի, կամերային անսամբլի, սիմֆոնիկ նվագախմբի, տավիղի, երգեհոնի համար… Մշակվում է ու մշակվում: Տոնում ու մեծարում ենք մի կոմպոզիտորի հոբելյանը, որի ստեղծագործությունները այսքան մշակման կարի՞ք ունեն… պարադոքս: Մշակման ցավը հիմա շատ հեռուներն է տարածվել: Մշակում են մեր հնագույն միաձայն տաղերը: Չէ՞ որ դրանք զտված, մաքրված, ավարտուն ստեղծագործություններ են: Պարզվում է, որ դարերի կյանք ունեցող մեր տաղերին պակասել է հատկապես դաշնամուրային նվագակցությունը: Չգիտես՝ այդ ո՞վ է հնարել: Անշուշտ, դժվար չէ հասկանալ, որ այստեղ գործում է եվրոպական ռոմանտիկական շրջանի երաժշտական մտածողությունը: Ճիշտ այդպես էլ Շուման ու Մենդելսոնը, հայտնաբերելով Բախի ջութակի սոլո սոնատները, միամտաբար կարծում էին, թե Բախը «մոռացել է» նվագակցություն հորինել դրանց համար: Ահա նրանք էլ նվագակցություն հորինեցին: Հետագայում այդ նվագակցությունները դեն

նետվեցին։ Պարզվում է նաև, որ այդ նվագակցությունն էլ պատշաճ տեսք ունենալու համար պետք է հիմնվի եվրոպական ռոմանտիզմի ժամանակաշրջանի բազմաձայնության սկզբունքների վրա։ (Չես հասկանում, թե որն է Կոմիտասի պատմական դերը, եթե այսօր պիտի անտեսվի մեր միաձայն երգերի օրինաչափությունների հիման վրա ծնված կոմիտասյան բազմաձայնությունը)։ Սրանք հարցեր են, որոնք պետք է հետաքրքրեն ամեն մի երաժշտասերի, ով գեթ մի անգամ լսել է Կոմիտասի անունը, ով գեթ մի անգամ լսել է մեր հնագույն տաղերի մասին։

Ի՞նչն է մշակվում, ինչպե՞ս է մշակվում և ի՞նչ պատճառով է մշակվում։ Աշխատենք պատասխանել այս հարցերին։ Ի՞նչն է մշակվում. մշակվում են այն երգերը, որոնք կոմիտասյան հանճարի ծնունդն են։ Երգը հոգու կանչ է, ժողովրդի կենսագրությունն է ու ճակատագիրը։ Երգը ժողովրդի հոգեկան կերտվածքի խտացումն է։ Երգը միաժամանակ կառույց է, համարժեք՝ նրան ծնող ժողովրդի հոգևոր բնությանը, նրա փորձի, իմաստության, ճանաչողության կուտակմանը։ Իբրև տվյալ ժողովրդի հոգեվոր բնության առանձնահատկություն, երգն ունի իր օրենքները, իր «գիտությունը»։ Մեր երգի օրենքները բացահայտել է Կոմիտասը։ Եթե հայ երգը օտարների մոտ կարիք է ունեցել իր ինքնուրույնությունն ապացուցելու, ապա ոչ այն պատճառով, որ մենք երգեր չունեինք։ Մենք միշտ երգել ենք։ Մենք չունեինք այդ երգերի բնությունը հաստատող օրենքներ ու օրինաչափություններ, չունեինք հայ երգի ինքնուրույնության վկայական։ Այդ վկայականը մեր երգերին տվեց Կոմիտասը։ Ինչպե՞ս։ Կոմիտասը գտավ մեր երգերի բնությունը ու այդ բնության օրինաչափությունը։ Այդ օրինաչափությունները նա դարձրեց իրենը, դարձրեց իր արվեստի կառուցողական հիմքը։ Այդ հիմքի վրա նա ստեղծեց եվրոպական երաժշտությանն անծանոթ իր անկրկնելի բազմաձայնությունը, ստեղծեց հնչողական մտածողության խտության մեր չափանիշն ու հնչողական հոսանքի շարժման մեր եղանակը. թեթև, օդեղենի ու կարծր նյութեղենի, թեթևասահ ու հատու, շեշտված շարժումների փոխազդեցության մեզ ճանաչելի սահմանները, երգի լույս ու ստվերի, գիշերվա ու ցերեկի, հոգու թռիչքի ու անկման մեր ըմբռնումն ու կարգը։ Կոմիտասը ստեղծեց հայ երգի իր ճանաչողությանը համապատասխան արվեստ, որի կառուցողական օրենքները բնության օրենքների արտահայտման ձևերից են կատարելության հասնելու իրենց հարատև ձգտումով։ Այսպիսով, Կոմիտասն իր բարձր արվեստով մեզ ներկայացնում է

ինքնարտահայտման մի սկզբունք, մտածողության մի դիտակետ, որն անհնար է անտեսել կամ շրջանցել:
Այսօրվա մշակումներից ոչ ոք իրավունք չունի կոչվելու «ետկոմիտասյան» շրջանի կամ թեկուզ «կոմիտասյան» շրջանի մշակում: Բոլոր մշակումների կաղապարները «Կոմրտաս» սահմանագծից այն կողմ են գտնվում: Ուրեմն դրանք ավելորդ են: Բախը շատ է օգտվել գերմանական հնագույն եկեղեցական երաժշտությունից: Բախյան շատ մեղեդիներ գոյություն են ունեցել մինչև Բախը: Սակայն Բախն այդ թեմաները ներկայացնում էր նոր դիտակետից: Այդ մեղեդիները նա դրել է կառուցողական օրինաչափությունների մի հիմքի վրա, որն իբրև ամբողջականություն և բնության օրինաչափությունների ճանաչողության ձև, ավելի առաջավոր ու կատարյալ էր, քան եղել էր մինչ այդ: Բախից հետո մի անգամ ևս մշակել այդ թեմաները, այն էլ նախաբախյան շրջանի կոմպոզիցիոն սկզբունքով, նշանակում է ոչինչ չանել: Սա հանրահայտ ճշմարտություն է: Ճշմարտություն է նաև, որ առանձին վերցրած մեղեդին հանճարեղ կոմպոզիտորի մոտ դառնալով հնչողական ավարտուն պաստառի հենակներից մեկը, կորցնում է իր երբեմնի անկախությունը, գոնե իբրև մշակման ենթակա «հում», նյութ: Մի՞թե Կոմիտասի երգերի մեջ մի բան է մեղեդին (եթե նա ժողովրդական է) և այլ բան է նվագակցությունը: Ո՛չ, դրանք միաձուլված են իբրև մեկ հոգուց, մեկ օրենքից, մեկ բնությունից ծնված երևույթ: Հապա էլ ի՞նչն է մշակվում, երբ դրանք վաղուց մշակված են, այն էլ իրենց ժամանակաշրջանի համար միակ ճշմարիտ եղանակով: Էլ ինչո՞ւ է մշակվում, եթե դա արվում է հանուն մշակելու և ոչ թե հանուն նոր աշխարհայացքի բացահայտման: Եթե դա չի թելադրված ժողովրդական երգը նորովի ընկալելու անհրաժեշտությունից, նրա դեռևս չբացահայտված օրինաչափությունները վեր հանելու անհրաժեշտությունից: Այսօրվա մշակումների մեջ այս պայմանները իսպառ բացակայում են: Եվ սակայն մշակվում է Կոմիտասը: Ինչպե՞ս է մշակվում: Վատ: Ինչո՞ւ է վատ. բարեհնչյուն կամ օրինավոր չէ՞: Ո՛չ, այս մշակումների մեջ ամեն ինչ իր տեղում է: Ահա դաշնամուրային հնչողություն դարձած կոմիտասյան երգը. ժանյակներով, խոպոպներով, արագավազ ու շարժուն: Դաշնամուրային ֆակտուրաների հարստությամբ սրանք բոլորովին չեն զիջում շոպենյան կամ լիստյան նույն ժանրի գործերին: Ահա երգեհոնի մշակումները: Այնքա՛ն հանդիսավոր են… Միանգամայն վարպետ զուգորդում՝ կոմիտասյան երգի և գործիքի արտահայտչամիջոցների օրինաչափության: Եվ ամեն մի գործիքի, անսամբլի կամ

նվագախմբի մշակման մասին նույնը կարելի է ասել: Մշակումների մեջ իհարկե, կան նաև պրոֆեսիոնալ ցածր մակարդակի գործեր: Խոսենք դաշնամուրային մշակումների մասին. մի՞թե դժվար է կռահել, որ այս դեպքում մեղեդին ներկայացված է արտահայտչամիջոցների ամբողջական մի սիստեմի կամ հիերարխիայի մեջ, որն ընդհանուր ոչինչ չունի այդ երգի հետ: Պարզապես այդ դաշնամուրը, որը խոսում է մեր երգի անունից, կրթվել, ձևավորվել է 18–19-րդ դարերի եվրոպական երաժշտության օրինաչափություններով: Նա չի ճանաչում մեր երգը: Այս ֆակտուրան, այս հարմոնիաները, ձայնարտահայտության այս սկզբունքը հայ երգին պարտադրված այն խորթ տարրերն են, որոնց դեմ պայքարելով է Կոմիտասը դարձել Կոմիտաս: Այլապես Եկմալյանի նոկտյուրնի և կոմիտասյան դաշնամուրային պարերի մեջ այսօր ոչ մի տարբերության չափ տեսնեինք:

Ավելի ճիշտ, այդ տարբերությունը չտեսնելու այդյունքն են այս մշակումները: Դաշնամուրի համար մշակողը դաշնակահար է: Նա գիտե. թե ինչ բան է Եվրոպայի 18-19-րդ դարերի դաշնամուրային գրականությունը: (Եթե նա նույն չափով տեղյակ լիներ մեր ժամանակի դաշնամուրային գրականությանը, հանձն չէր առնի մշակել Կոմիտասը: Մեր դարաշրջանի համար Կոմիտասը բավական մշակված է): Դաշնամուրի շումանյան, լիստյան, շոպենյան հիշողությունները նրա համար սեփական ձեռնոցի պես դյուրամատչելի են: Ահա նա էլ ստեղծում է այդ ընդունված դաշնամուրային հնչողությունների և կոմիտասյան երգի հիբրիդը, որը և կոչվում է մշակում: Այս մշակումն էլ, թվում է, այնքան պատկառելի տեսք ունի: Չէ՞ որ նա արդեն շտկված է և ձեռք է բերեք շոպենյան դաշնամուրայնության հնչողությունը: Ահա մենք էլ ուրախանում ենք, երբ լսում ենք մեր կոմիտասյան երգը այնպիսի բարձր պատվանդանից, ինչպիսին շոպենյան արվեստի պատվանդանն է: Պետք է ասել, որ հիմնականում մշակում են կատարող երաժիշտները: Զինվելով իրենց երաժշտական գործիքի ընդունված արտահայտչամիջոցներով (ավելի ճիշտ 19-րդ դարի եվրոպակսսն երաժշտության արտահայտաչամիջոցներով, քանի որ նրանց համար 19-րդ դարի երաժշտությունը չափանիշ է բոլոր ժամանակների, այդ թվում և ժամանակակից երաժշտությունը գնահատելիս) և այդ արտահայտչամիջոցները չգտնելով Կոմիտասի մոտ (ոմանց պարզունակ է թվում կոմիտասյան դաշնամուրայնությունը), նրանք երգին հագցնում են իրենց կարծիքով պակաս մնացած եվրոպական հագուստը (արտիսսական կեցվածքի արտաքին փայլն ու վիրտուոզությունը մշակումների

համար ամենակարևորն է), և… մշակումը պատրաստ է: Սակայն եթե այդ մշակումների մեջ փնտրենք այն օրգանական միասնությունը, որով բնորոշվում է ամեն մի գեղարվեստական երկ, չենք գտնի, որովհետև իրար են կպցված հնչյունաբանական տարբեր երևույթների, հոգեկան տարբեր կերտվածքների հնչողական թրթռումները: Կարճ. երբ կոմիտասան երգը մշակվում է դաշնամուրի համար, հայ երգը խեղդվում է մենդելսոնա-լիստա-շոպենախառը դաշնամուրային մի կասկածելի հնչողական մթնոլորտում: (Ինչքան սրընթաց, վիրտուոզ ու փայլուն է դառնում հատկապես «Չեմ կրնա խաղա» երգը: Պատկերացնո՞ւմ եք, ինչպիսի հաճույքով նմանօրինակ մշակմանը ձեռք կզարկի իր արագավազ մատների վազքով ապրող արտիստ-դաշնակահարը): Երբ հայ երգը մշակվում է երգեհոնի համար, նա նույն բռնի ուժով խեղդվում է եվրոպական եկեղեցու «ավեմարիական» հնչողության մթնոլորտում: Երգեհոնով ինչքան սուրբ ու թրմեցուցիչ է դառնում հատկապես «Չինար ես»-ը): Եվ այսպես ամեն մի մշակում:

Իհարկե այս մշակումները կոմիտասի երաժշտության էությունը չճանաչելու արդյունք են: Այլապես ի՞նչ իրավունքով պիտի մշակվեր մի մշակվածություն, որը հնչողական գերագույն հարմոնիայի ընբռնման կատարելություններից մեկն է համաշխարհային երաժշտության պատմության բոլոր ժամանակների մեջ: Սակայն Կոմիտասը մշակվում է և այն էլ ահա այսպես:

Վերը ասեցինք, որ ամեն մի մշակող երաժիշտ, լինելով կատարող, ըմբռնում է Կոմիտասի առանձին վերցրած մեղեդիի արժեքը, սակայն ենթարկվելով իր կատարողական փորձառության իներիցիային, անպայման ուզում է իր ըմբռնած մեղեդին դնել իրեն հարազատ դարձած արտահայտչամիջոցների կոմպլեքսի մեջ, չգիտակցելով, որ այդպիսով երևան է հանում Կոմիտասի արվեստը ճանաչելու իր թուլությունը:

Մյուս պատճառը մեր ազգային երաժշտական գրականությունը շատացնելու, կամզակերպելու ցանկությունն է: Սա դրդապատճառներից ամենաազնիվն է: Այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, ավելի լավ է Կոմիտասին նմանվել ոչ թե նրա ստղծագործությունների մեղեդին նորից մշակելով, այլ հանճարեղ կոմպոզիտորի նման մեր ազգային երաժշտական արվեստի նախահիմքերը ճանաչելու, այդ ճանաչողության վրա ժողովրդական երգի նկատմամբ մոտեցում և աշխարհայացք մշակելու, հաստատելու ճանապարհով: Առաջին դեպքում մենք կանգնում ենք

Կոմիտասին սպառելու, նրա ստեղծած արժեքները աղավաղելու ճանապարհին, իսկ երկրորդում՝ կարող ենք լինել հանճարեղ կոմպոզիտորի հանճարեղորեն սկսած գործի գոնե համեստ շարունակողները:

«Ինչո՞ւ է մշակվում» հարցը պայմանավորված է մի խնդրով, որի պարզաբանումը կարևոր է:

Ասացինք, որ Կոմիտասին մշակելու պատճառը մեծ կոմպոզիտորին չճանաչելն է: Իսկ Կոմիտաս ճանաչել նշանակում է լավատեղյակ լինել արդի համաշխարհային երաժշտությանը և այդ ընդհանուր ֆոնի վրա տեսնել մեծ կոմոզիտորին: (Միանգամայն ճշմարիտ են նրանք, ովքեր հավատացած են, թե դեռ կգա Կոմիտասի իսկական ճանաչման ժամանակը): Մինչև մենք չունենանք ժամանակակից համաշխարհային երաժշտության տեսական հիմունքների մեր ըմբռնումը և չտեսնենք այդ ընդհանուր երևույթների մեջ Կոմիտասի բացառիկ տեղն ու դերը, ստիպված կլինենք կոմիտասյան արվեստի տեսական հիմքերը փնտրել մեզ համար առայժմ ամենամատչելի 18-19-րդ դարերի եվրոպական երաժշտության օրինաչափությունների մեջ: Մշակողները գրեթե առանց բացառության Կոմիտասին նայում են կոմպոզիտորի ապրած ժամանակաշրջանից 1—2 դար առաջ գործած երաժշտական կանոնների և օրինաչափությունների դիտակետից:

Երաժշտության նախահիմքերի հարազատությունը ճանաչելու այսօրվա մակարդակը մեզ պարտադրում է հնչողական ժամանակահատվածի ինքնուրույնությունն ու կատարյալ արժեքը տեսնել ոչ միայն այդ հնչողությունների սխեմատիկ կողմն ապահովող համամասնությունների, համահնչյունության օրինաչափությունների մեջ, այլ նույն չափով ճանաչելու կենդանի հնչյունի որակն ու բնությունը, նրա կենդանի տրոփյունը: Կոմիտասը հանճարեղորեն «լսել» է կենդանի հնչյունի որակը: Միայն և միայն այդ հիմքի վրա նա կարողացավ ազատվել 19-րդ դարի եվրոպական երաժշտության ամենակալ օրենքներից ու կանոններից և լինել արդի համաշխարհային երաժշտության զարգացման ընդհանուր միտումները մշակողներից մեկը: Կոմիտասն արդի համաշխարհային երաժշտության մեջ առաջիններից էր, որ ինքնավարություն տվեց հնչերանգին: Հնչյունի ինքնավարության հաստատման պատմությունը երկար ճանապարհ է անցել: Բախի շատ ստեղծագործություններ հասցեագրված չեն որևէ գործիքի կամ գործիքային խմբի: Տվյալ դեպքում գործ ունենք հնչյունային հարաբերության մի սիստեմի

որտեղ հնչերանգի որակը կամ բնայթը էական դեր չի խաղում: Այսօր անհնար է փոխել արդիական երաժշտության ստեղծագործության հնչերանգը, առանց հիմնովին խախտելու կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացումն ու սկզբունքը : Այսօր հնարավոր չէ Կոմիտասի երգը մշակել դաշնամուրի համար, դաշնամուրի գործը՝ լարային կվարտետի համար կամ, երգչախմբային ստեղծագործությունը՝ կամերային անսամբլի համար: Երբեմն այս մշակումները անվանվում են փոխադրումներ: Ո՞վ կարող է ասել, թե որտեղ է վերջանում մշակումը և որտեղ է սկսվում փոխադրումը: Վերջապես կոմիտասյան բնագիրն աղավաղելուց հետո միևնույն չէ՞, թե ինչպես կկոչվի այս ավելորդ միջամտությունը: 19-րդ դարում Լիստը կարող էր Շուբերտի երգերը փոխադրել, հարմարեցնել դաշնամուրի համար: Դա հնարավոր էր, որովհետև տվյալ դեպքում Շուբերտի վոկալ գործերի հնչերանգը իր դերով հավասար չէր կառուցվածքային օրինաչափություններով բնորոշված մեղեդուն, կամ հարմոնիային: Ինչպես ձայնը դաշնամուրի հետ, այնպես էլ դաշնամուրը առանձին ի վիճակի է վերարտադրելու երգի և՛ մեղեդին, և՛ հարմոնիան: Ուրեմն, փոխադրումը հնարավոր է: Կոմիտասի երգերի դաշնամուրային նվագակցությունը չի կարելի փոխադրել մեկ այլ գործիքի, որովհետև ստեղծագործության մեջ հնչունային համամասնությունների սիստեմը ծնված է դաշնամուրի կենդանի հնչողությունից: Հնչերանգի դերը այստեղ բարձրացված է կառուցվածքային օրինաչափության դերի մակարդակին: Եթե երգի նվագակցությունը ծնված լիներ երգեհոնի համար, իր հիմքում կունենար երգեհոնային հնչողությունների բնույթից ծնված, նրանով պայմանավորված մի այլ ելակետ ու կոմպոզիցիոն ձև, որ կտարբերվեր դաշնամուրային հնչերանգից, նրա հնչունային էքսպրեսիայից: Կոմիտասի երաժշտության այս բնորոշ հատկանիշը արդի համաշխարհային երաժշտության խոշորագույն նվաճումներից և գործոն ուժերից մեկն է: Անհնար է ճանաչել նոր երաժշտությունը, առանց պատկերացնելու հնչերանգի ինքնավարության էությունը, նոր երաժշտության մեջ նրան տրված բացառիկ դերն ու տեղը: Այսքանից հետո պարզ է, թե ինչու են մշակում Կոմիտասի երկերը: Իհարկե, կարելի է վստահ լինել, որ կոմիտասյան երգերի բոլոր մշակումները կանհետանան: Ցավն այն է, որ այդ մշակումները այսօր խանգարում են Կոմիտասի ստեղծագործությունների լայն տարածմանը: Շատ հաճախ մշակումները հրամցվում են իբրև Կոմիտասի սեփական երկեր: Նրանք աղավաղում են պարզ ու շիտակ, առողջ

ու մաքուր, ճշմարիտ ու հոյակապ կոմիտասյան արվեստը: Վերջապես, եթե մենք տոնում ենք Կոմիտասի ծննդյան 700–ամյակը, եկեք ավելի լավ ճանաչենք մեր հանճարը և խնամքով պահենք այն մասունքները, որոնք կապված են մեծ կոմպոզիտորի անվան հետ: