



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք

KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE
Y E A R B O O K

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ

ԵՎ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Գիտական հոդվածներ

Պատրաստանապու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Երևան

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն

2016

KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

**KOMITAS
AND
MEDIEVAL MUSIC CULTURE**

Articles

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Yerevan

Publication of Komitas Museum-Institute

2016

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31
Կ 685

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի հնստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ ՇԱՆԿՈՒՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)
Խմբագրական խորհուրդ՝
Սիեր ՆԱԿՈՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)
Աննա ԱՐԵՎԵՍՏՅԱՆ (արվեստագիտության դոկտոր)
Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ (արվեստագիտության դոկտոր)
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ (արվեստագիտության դոկտոր)
Գայանե ԱՄԻՐԱԴՅԱՆ (արվեստագիտության թեկնածու)
Սրբագրիչ՝ **Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ**

Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը

Կ 685 Գիտական հոդվածների ժողովածու:
Կոմիտասի թանգարան-հնստիտուտի հրատարակչություն
2016.- 354 էջ:

Սույն ժողովածուն նվիրված է Կոմիտասին, նրա ժամանակաշրջանին, ժամանակակիցներին, նրա գիտական և ստեղծագործական ժառանգությանը: Նկատի ունենալով Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունները, ժողովածուն ներկայացնում է նաև հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտությանն ու միջնադարագիտությանն առնչվող հարցեր: Հոդվածների հեղինակները հայաստանյան և արտասահմանյան գիտական հաստատությունների ներկայացուցիչներ են: Ժողովածուն քառալեզու է (հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն, ֆրանսերեն): Հասցեագրված է երաժշտագետներին, արվեստաբաններին, միջնադարագետներին, ֆուլկլորագետներին, ինչպես նաև հայ երաժշտությամբ հետաքրքրվողներին:

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-9939-9134-2-1

© Կոմիտասի թանգարան-հնստիտուտ, 2016

© Կոմիտասի թանգարան-հնստիտուտի հրատարակչություն, 2016



ԿՈՄԻՏԱՍ ԹԱՆԱԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Հայ ազգային կոմյուղիստորական դպրոցի հիմնադիր, բանահավաք, երաժշտագետ, խմբավար և երգիչ Կոմիտասին (1869-1935) նվիրվել են բազմաթիվ արժեքավոր ուսումնասիրություններ, որոնք իրականացվել են անվանի մասնագետների կողմից, հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն և այլ լեզուներով: Այդուհանդերձ, Կոմիտասի ժառանգության կարևորությունը, խորությունն ու գիտական հիմքերն այնպիսի մասշտաբներ ունեն, որ դրանց անդրադառնալու յուրաքանչյուր փորձ վեր է հանում նորանոր փաստեր, դիտանկյուններ, եզրակացություններ:

Կոմիտասին և միջնադարյան երաժշտությանը նվիրված գիտական հոդվածների սույն ժողովածուն, որը կյանքի կոչվեց Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ջանքերով, անդրադառնում է Կոմիտասին, նրա ժառանգությանն ու գործունեությանը, ինչպես նաև հայ երաժշտական ֆոլկլորին ու միջնադարյան երաժշտությանը, որոնք եղել են Կոմիտասի հետազոտությունների կարևորագույն թիրախները:

Հետազոտությունները գիտական նորույթ են ներկայացնում կամ ամփոփում են արդեն հրատարակված գիտական աշխատանքների նոր արդյունքներ:

Ներկայացվող քսանվեց հոդվածների հեղինակները Հայաստանի, ԱՄՆ-ի, Գերմանիայի, Կիպրոսի, Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի հեղինակավոր հաստատություններ ներկայացնող գիտնականներ են:

Ժողովածուն բաղկացած է չորս գրուխներից. **«Կոմիտասը և իր ժամանակը»**, **«Կոմիտասը և երաժշտական ֆոլկլորը»**, **«Անդրադարձ Կոմիտասին»** և **«Միջնադարյան երաժշտություն»**:

Ժողովածուն ներկայացնում է երաժշտագիտական, արվեստաբանական, պատմագիտական, արխիվագիտական հետազոտություններ, որոնք հասցեագրված են ինչպես ուսանողներին, մասնագետներին ու գիտնականներին, այնպես էլ՝ հետաքրքրվողների լայն շրջանակներին:

INSTEAD OF PREFACE

As the founder of the Armenian national art music school, as an ethnomusicologist and a music scholar Komitas (1869-1935) is one of the most prominent figures in Armenian culture. A great number of research and explorations on his work and life have been published both in his lifetime and until nowadays, among them being monographs and articles not only in Armenian, but also in other languages. Nevertheless, the scale of the importance, deepness and scholarly methods of Komitas's heritage is so large that each new research reveals new facts, viewpoints, perspectives and results.

*This collection of articles on Komitas and medieval music is initiated and implemented by the Research Department of the Komitas Museum-Institute. It aims at rethinking Komitas, his legacy and activity, as well as folk music and medieval music, which have been the most important research targets of Komitas. The articles included in this collection either present novelty in Komitas and medieval music studies or summarize previously publicized studies with new results. The book includes four chapters: “**Komitas and His Time Period**”, “**Komitas and Folk Music**”, “**Rethinking Komitas**” and “**Medieval Music**”. The articles are written in Armenian, English, French and Russian languages. All of them here are followed by abstracts in Armenian, Russian and English.*

The authors of the twenty-six articles included in the book are scholars from various institutions and universities of Armenia, Cyprus, France, Germany, Russia and USA.

The book involves articles referring to musicology and ethnomusicology, art history, historiography, archive studies, which are addressed to scholars, researchers, students and wider range of readers interested in Komitas, medieval music and Armenian music in general.

Բովանդակություն
Content

Գլուխ Ա «Կոմիտասը և իր ժամանակը»

Chapter I: Komitas and His Time Period

Կոմիտասը և բեռլինյան երաժշտագիտությունը

Ռեգինա Ռանդհոֆեր

Komitas and Berlin Musicology

Regina Randhofer12

Կոմիտասը և XX դարի արևմտյան երաժշտությունը

Տաթևիկ Շախկուլյան

Komitas and the XX Century Western Music

Tatevik Shakhkulyan21

Կոմիտաս Վարդապետը և ռուսական մշակույթը

Լուսինե Սահակյան

Komitas Vardpet and the Russian Culture

Lusine Sahakyan36

Հայ մշակույթի երախտավորները. Կոմիտաս և Փանոս Թերլեմեզյան

Մերի Կիրակոսյան

The Devotees of the Armenian Culture: Komitas and Panos Terlemezyan

Meri Kirakosyan60

Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի նամակագրությունը

Նիկոլայ Կոստանդյան

Correspondence of Komitas and Margarit Babayan

Nikolay Kostandyan71

Կոմիտաս Վարդապետը և նրա ներդրումը հայ երաժշտության մեջ

Ալիս Այվազյան

Komitas Vardapet and his Legacy to Armenian Music

Alice Ayzazian85

Կոմիտաս. ուսուցում խմբերգով

Հասմիկ Հարությունյան

Komitas: Teaching with Choral Songs

Hasmik Harutyunyan93

Հայր Կոմիտասի՝ հոգեբուժարանում անցկացրած

ժամանակահատվածի մասին

Կլոդին Բելամի և Միշել Քեյ

Considérations sur les séjours en psychiatrie du Père Komitas

Claudine Bellamy and Michel Caire101

Գլուխ Բ «Կոմիտասը և երաժշտական ֆոլկլորը»

Chapter II: Komitas and Folk Music

Կոմիտասը և հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության
հիմնախնդիրները

Ալինա Փահլևանյան

Komitas and The Problems of Armenian Music Folkloristics

Alina Pahlevanyan129

Կոմիտասը և ազգային երաժշտական ինքնության խնդիրները

Լիլիթ Երնջակյան

Komitas and Nation Musical Identity

Lilit Yernjakyan141

Հոռովելի ժամանակակից կենցաղավարումը

Հռիփսիմե Պիկիչյան

Modern Life of the “Horovel”: Following Komitas’s Path

Hripsime Pikichian154

«Լորիկ» ավանդական հարսնագովքերը Կոմիտասի

ձայնագրություններում

Մարիաննա Տիգրանյան

The “Lorik” Traditional Epithalamiums in Komitas’s Transcriptions

Marianna Tigranyan169

Կոմիտասի պարային ժառանգությունը

Գագիկ Գինոսյան

Komitas’s Armenian Folk Dance Heritage

Gagik Ginosyan184

Գլուխ Գ «Անդրադարձ Կոմիտասին»

Chapter III: Rethinking Komitas

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը և Կոմիտասի ժառանգության
ուսումնասիրությունը

Աննա Ասատրյան

The Institute of Arts of the National Academy of Sciences

of the Republic of Armenia and the Study of Komitas’s Heritage

Anna Asatryan197

Կոմիտաս Վարդապետի մի շարք դիմանկարների շուրջ

Մարգարիտա Քամալյան

Some Portraits of Komitas Vardapet

Margarita Kamalyan211

Հայ ժողովրդական երաժշտության ծրագրավորումը ԱՄՆ-ի և Արևմտյան Եվրոպայի հնագույն երաժշտության անսամբլներում <i>Ալիսա Մաթիաս</i>	
Programming Armenian Folk Music in United States and Western European Early Music Ensembles <i>Alyssa Mathias</i>	220

Գլուխ Գ «Միջնադարյան երաժշտություն»

Chapter IV: Medieval Music

Հայկական Ութձայնի հնագույն վավերագրերից մեկի թվագրումը <i>Մհեր Նավոյան</i>	
The Dating of One of the Oldest Documents Related to the Armenian Eight-Mode System <i>Mher Navoyan</i>	231
Զայնեղանակի վերլուծության կոմիտայան մեթոդաբանությունը <i>Գայանե Ամիրաղյան</i>	
Komitas's Methodology for the Analysis of Mode <i>Gayane Amiraghyan</i>	240
Ութձայն համակարգը հայ շարականերգության Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում <i>Լիլիթ Հարությունյան</i>	
The Eight-Mode System in the Incipits of the Mekhitarist Tradition of Armenian Hymnody <i>Lilit Harutyunyan</i>	250
Ութձայն համակարգի դիտարկումներ ըստ Մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի <i>Նանե Միսակյան</i>	
Observations on the Eight-Mode System Based on Two Armash Manuscripts from the Mashtots Matenadaran <i>Nane Misakyan</i>	262
Հայոց Ժամագիրքը <i>Անահիտ Բաղդասարյան</i>	
Book of Hours <i>Anahit Baghdasaryan</i>	282
Հայոց Պատարագի տաղերն ու մեղեդիները <i>Աստղիկ Մուշեղյան</i>	
Tags and Meghedies of the Armenian Liturgy <i>Astghik Musheghyan</i>	293

«Նահատակ և հովիվ». Մեծ Հայքի Լուսավորիչ Գրիգոր Եպիսկոպոսին նվիրված ստիխիրաները XVII դարի կեսի ռուսական նոտագրված ձեռագրում <i>Նատալյա Ռամնազանովա</i> “Martyr and Pastor”: Stichera Transcribed in the Russian Notated Manuscripts of the Middle of the XVII Century, Dedicated to Saint Bishop Gregory, the Illuminator of Great Armenia <i>Natalia Ramazanova</i>308	308
Սուրբ նահատակ Գրիգոր Հային նվիրված օրհներգերը Ստուդիտների դարաշրջանի ձեռագրերում <i>Տատյանա Շվեց</i> Hymnography Dedicated to the Saint Martyr Gregory of Armenia in the Manuscripts of the Epoch of the Studies <i>Tatyana Shvets</i>319	319
Գրիգոր Սագիստրոսի նամակներում հիշատակված Անիի երաժշտական կյանքի մի փաստի մասին <i>Աննա Արևշատյան</i> About A Fact from the Music Life of Ani, Mentioned in the Letters of Grigor Magistros <i>Anna Arevshatyan</i>335	335
Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դարում <i>Անի Մուշեղյան</i> The Main Tendencies of the Armenian Musical-Theoretical Thought in the XVIII Century <i>Ani Musheghyan</i>341	341

Գլուխ Ա. «Կոմիտասը և իր ժամանակը»

Chapter I: Komitas and His Time Period

KOMITAS AND BERLIN MUSICOLOGY

Dr. Regina Randhofer (Germany)
European Centre for Jewish Music
Hannover University of Music, Drama and Media

Komitas arrived in Berlin in June 1896. The circumstances were less than promising: due to the World Exposition¹ that had opened in May, the city was crowded and there was hardly any rented accommodation to be had. A scorching summer was approaching, with the asphalt melting on the roads.² Yet the young Armenian was filled with visions for his future, and the next three years proved to be his formative years. At the conservatory of Richard Schmidt, he acquired the artistic know-how necessary for a Western musician; at the university, he deepened his knowledge of music history and theory as well as early musical notations. In Berlin, he wrote his first Western-style compositions, academic lectures and publications.³

However, this article addresses an entirely different aspect. It frames the hypothesis that, in Berlin, Komitas learned much more than technical expertise or theoretical knowledge: the study of musicology at the university gave him his pivotal idea, that of using music as a tool for the Armenian national cause. The Armenian cantor singing hallelujahs, the plowman singing while he works, or the mother soothing her child to sleep with a lullaby, are not aware that they are singing Armenian national music. However, their songs can be bestowed with national significance. Komitas devoted his life to this project.

Berlin provided plenty of strategies and ideas for national aspirations: in 1871, for the first time in history, a unified Germany was established. The Germans had achieved what the Armenians were still striving for: a nation state, with Berlin as the new capital. Both Germans and Armenians had a common interest: to consolidate their identity as a nation; and both had discovered music as an important resource.

The first part of this article is dedicated to Berlin's historical situation in Komitas's day and the role music and the University of Berlin played in the process of German nation building. The second part centers on Komitas's university teachers, trying to identify their role in the national project and the ideas they shared with Komitas. The concluding reflection focuses on Komitas's approaches that were influenced not just by his teachers – approaches that were, in turn, among his contributions to early musicology.

¹ The exposition took place between May 1 and October 15, 1896, under the official name "Berliner Gewerbeausstellung" (Berlin Industrial Exposition). It was meant to be a world fair, with which the new capital wanted to present itself to the world.

² For Berlin in Komitas's day, see **Alfred Kerr**, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt*, ed. Günther Rühle (Berlin: Aufbau-Verlag, 1997); here: pp. 145–181.

³ Komitas himself was aware of the importance of his Berlin years. In a letter to the editorial board of the newspaper *Zhamanak* (September 22, 1910) he wrote: "If fortune did not smile on me and I did not go to Etschmiadzin, and later on [...] to Germany, I would stay in my birthplace, in Kutina, and at best would become a shoemaker [...]" (quoted after **Gurgen Gasparian** [ed.], *Komitas Vardapet [1869–1935]* [Yerevan: Sargis Khachents, 2014], p. 13).

1.

By 1871, Germany was a confederation consisting of over 30 sovereign states. What they shared was a common history and culture, especially with regard to language. This history and culture, however, are both marked by contacts and conflicts with the Romans who had spread Christianity, culture, and civilization among the Germanic tribes.

This touches on the fundamental problem of the identity of the Germans.⁴ Unlike the Armenians, the Germans have no founding myth; the earliest material remnants on German soil originate from the Celts or Romans; and the oldest texts testifying to their ancestors, the Germanic tribes, are in Greek and Latin. The most prominent and influential of them is Tacitus' *Germania*, dating from the end of the first century AD: Tacitus' idealized description of the ancient Germans as pure-blooded people of high morals and heroic ethos led the Germans in search of identity to the dichotomous notion of the young, pure and vital Germanic peoples as opposed to the over-civilized and degenerate Romans. After the unification in 1871, this antithetical model gathered strong momentum since it enabled the young nation to construct a national history and identity.⁵

With the unification and creation of a German Empire, a new self-confidence grew among the Germans. At the same time, they wished to present themselves as a united nation. Culture played an important role here, and one of the leading players in this respect was the Emperor Wilhelm II.⁶ In Wilhelm's rather backward-oriented cultural policy, folk song played an important role: bound to a certain region or culture and to the rural population, it was credited with being pristine, pushed back by modern culture and in danger of being lost due to industrialization and urbanization.⁷ Under Wilhelm, folk songs were systematically recorded, published in collections, taught to numerous choirs all over the country, and performed in public. To this end, they were adapted to Western art music, as the intention was that they should not only satisfy the national patriotic spirit but also fulfil an educational purpose: the Emperor wished to raise people to the level of art.⁸

German nation-building was not restricted to culture but included science and education, with the Friedrich Wilhelms University being a leader in the field.

The university was founded in 1810 by Friedrich Wilhelm III of Prussia on the initiative of Wilhelm von Humboldt.⁹ By then universities were subject to external constraints such as politics, economy, or the Church. Humboldt's reform finally brought freedom to learn,

⁴ For comprehensive studies on the precarious subject of German identity, see **Klaus von See**, *Barbar, Germane, Arier: Die Suche nach der Identität der Deutschen* (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994).

⁵ **Von See**, *Barbar, Germane, Arier*, p. 187ff.

⁶ For a detailed study on Wilhelm's II cultural policy, see **Michael A. Förster**, *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation: Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II.* (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009).

⁷ The idea of folk culture (including music) as an expression of the collective folk soul goes back to Johann Gottfried Herder (1744–1803).
⁸ See also Rochus Freiherr von Liliencron's preface to the first "Kaiserliederbuch": "... es schloß sich hier eine Stromleitung zwischen Volkskunst und hoher Kunst, deren natürliches Ergebnis auf der einen Seite die volksmäßige Art des Kunstgesanges ist und auf der anderen die edle kunstgerechte Fassung des Volksliedes." (*Volksliederbuch für Männerchor: Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II.*, ed. Kommission für das deutsche Volksliederbuch [Leipzig: C. F. Peters, 1906], p. VII).

⁹ For Humboldt's educational reforms and the Friedrich Wilhelm's Universities, see **Thomas Becker/Uwe Schaper** (eds.), *Die Gründung der drei Friedrich-Wilhelms-Universitäten: Universitäre Bildungsreform in Preußen* (Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013). For the history of Berlin's Friedrich Wilhelm's University in particular, see **Rüdiger vom Bruch/Heinz-Elmar Tenorth**, *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010*, 6 vols. (Berlin: Akademie-Verlag, 2010–2012), and **Max Lenz**, *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, 4 vols. (Halle a. d. Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1910–1918); see also vol. 3, "Das Musikhistorische Seminar", p. 266ff.

research, and teach. The absence of any set curriculum enabled students to choose their instructors and subjects, and allowed professors to decide what and how they taught. This new-found freedom benefited the humanities in particular: formerly considered a means of preparation for the liberal arts, they now became important in their own right, with an entire faculty devoted to them which offered an increasing variety of subjects, including musicology.

Friedrich Wilhelms University became Germany's leading modern university.¹⁰ In Komitas's day, it offered the widest range of departments, courses and distinguished scholars; and, as Komitas put it in one of his letters, "*Here, if you show ability and skill, they push (or pull) you forward.*"¹¹

A reformist university, Berlin University was supposed to be non-political. At the same time, however, it was this very academic freedom that allowed for engaging in politics. The majority of professors supported the Emperor's interests. Musicology joined in the national chorus. Since 1831, the discipline was part of the Art History Department, for music was by then primarily being perceived as one of the fine arts.

After 1871, further aspects came to complement the notion of music as a fine art. Folk song, too, attracted the attention of musicologists, corresponding to the new national patriotism.

2.

Komitas spent three years in the young capital, in an atmosphere of optimism married to patriotic avowals and national gestures. All this must have deeply affected him, given that his own people were dispersed throughout Turkey, Russia, Europe, and the Middle East. Within the short period of five semesters he had to cope with a huge program, in a language he had yet to master.

There were only three teachers of musicology: Heinrich Bellermann, Max Friedlaender and Oskar Fleischer. From the prospectus¹² we know what courses they offered, and from Komitas's letters¹³ we know which courses he took.

Each one of Komitas's teachers developed an academic interest that was a well-suited to the German nation-building project. The following paragraphs attempt to illustrate what characterizes them and what they either imparted to Komitas or shared with him, strongly affirming his own ideas in the process.

Heinrich Bellermann (1832–1903)

Heinrich Bellermann¹⁴ came from a family of theologians and music teachers that for generations had been involved in forming choirs, vocal teaching and music education. Heinrich was a composer and music theorist, appointed professor at Berlin University in

¹⁰ **Marita Baumgarten**, *Professoren und Universitäten im 19. Jahrhundert: Zur Sozialgeschichte deutscher Geistes- und Naturwissenschaftler* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997), p. 48f.

¹¹ Komitas, Letter to Karapet Kostanian; quoted after **Rita Soulabian Kuyumjian**, *Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Icon* (Princeton, NJ: Gomidas Institute, 2001), p. 40f.

¹² *Verzeichnis der Vorlesungen/Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, WS 1896/1897 – SS 1899.

¹³ For his period of studies in Berlin, see **Մովսես Լամախյէնք**, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2007, էջ 99–115.

¹⁴ For a detailed biography, see **Dieter Siebenkäs** (Dietrich Sasse), "Bellermann, 2. (Johann Gottfried) Heinrich," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher, Biographical encyclopedia (Personenteil) vol. 2 (Kassel et al.: Bärenreiter, and Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999), col. 99.

1867. He taught only three courses, which he repeated every semester: History of Music in the Middle Ages, starting from early Christian times up to the 13th century; Music of the Ancient Greeks; Counterpoint, about which he had written a comprehensive book.¹⁵ Komitas apparently regarded them as useful, since he attended them all, each of them twice.

Bellermann advocates two theses with which he effectively sets the parameters for ancient music. Firstly, he suggests that the origin of all music is singing.¹⁶ Secondly, referring to Ancient Greek music theory, he believes that all music is originally diatonic and divided into tetrachords, the division into major and minor being a more recent phenomenon.¹⁷

Bellermann drew Komitas's attention to the primordial character of singing and to the early forms of musical thinking, providing him with the ideas and the language to analyse and describe these forms. Komitas makes reference to Bellermann when claiming that Armenian folk music is primarily vocal and that instruments accompanying folk dances are due to foreign influence;¹⁸ similarly, he draws on Bellermann when maintaining that Armenian music rests not on European tonality but on the tetrachordal system.¹⁹ At the same time, he stresses the independence and antiquity of Armenian music – both being important factors for a national music.

Bellermann was also useful for Komitas in the latter's capacity as a composer: he taught the *a capella* counterpoint of Palestrina, which he considered to be something eternally true and superior. He even blamed Johann Sebastian Bach for having abandoned pure counterpoint, and considered XIX-century music to be degenerate. Bellermann was often criticized for this restorative ideal conveyed to him by his teacher Eduard Grell. For the students, however, his puristic view was certainly more effective than freedom: rather than copying Palestrina's style, they were to understand the laws of counterpoint and learn to apply them in an individual manner.²⁰

Bellermann thus laid a foundation for Komitas to arrange folk songs in a most creative, polyphonic style while maintaining their distinctively Armenian character. Moreover, Bellermann taught the Gregorian modes and enabled Komitas to arrange Armenian music according to a traditional modal system that goes beyond major and minor, thus underlining the antiquity of Armenian melodies.

Max J. Friedlaender (1867–1958)

Max Friedlaender²¹ trained to be a singer before turning to musicology. In 1895, he was appointed to a lectureship at the University of Berlin.

Unlike Bellermann, he taught diverse courses on classical composers, general music history since the Renaissance and the history of musical genres. His principal interest, however, was in the German *Lied* – the art song of great masters like Schubert, Mozart, or

¹⁵ Heinrich Bellermann, *Der Contrapunkt* (Berlin: Julius Springer, 1862).

¹⁶ Heinrich Bellermann, *Der Contrapunkt* (Berlin: Julius Springer, 4/1901), p. XIII.

¹⁷ Bellermann, *Contrapunkt* (4/1901), p. XII; 30ff.

¹⁸ "Armeniens volkstümliche Reigentänze" (1901), in Komitas, *Armenian Sacred and Folk Music*, ed. Edward Gulbekian (Surrey: Curzon Press, 1998), pp. 47–58; here: p. 54.

¹⁹ "Die armenische Kirchenmusik," in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900), pp. 54–64; here: p. 54.

²⁰ Bellermann, *Contrapunkt* (4/1901), pp. VII–XI.

²¹ For a detailed biography, see Christoph Schwandt, "Friedlaender, Max," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher, Biographical encyclopedia (Personenteil) vol. 7 (Kassel et al.: Bärenreiter, and Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), col. 135f.

Loewe – and the German folk song. As for the latter, he was interested not in the living tradition but in the folk song arranged in the style of art music, corresponding to the Emperor’s ideal of artistic folk song. In fact, Friedlaender was involved in the Wilhelmine cultural policy: he was on the committee for what were known as the *Kaiserliederbücher* or Emperor’s Songbooks, an anthology of about 610 folk songs initiated by Wilhelm II.

Moreover, he founded a German folk song archive in Berlin and published choral arrangements of German folk songs for several target groups: for young people, for students, and, in World War I, for soldiers and prisoners.

Friedlaender’s commitment to the German song and to the Emperor’s cultural policy discloses a national patriotic spirit, which in Friedlaender’s case can be explained by his Jewish background. In the 19th century, under the influence of the Enlightenment, many Jews tried to make the transition from outsiders to insiders by assimilation and by making significant contributions to society.²²

What does Komitas have in common with Friedlaender? On the one hand, they shared a practical and theoretical interest in national song. In addition, Friedlaender showed Komitas the various ways in which great masters like Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert had adapted folk songs to the rules of art music. On the other hand, Friedlaender represents the symbiosis between culture and politics: serving the Emperor’s interests, he helped to use folk songs and choruses as a means to achieve national objectives. Back in Armenia, Komitas made this an important point in his national program.

Oskar Fleischer (1956–1933)

Oskar Fleischer²³ was the most versatile of Komitas’s teachers, but also the most controversial. Fleischer is paradigmatic for the Germans’ search for an identity that draws its value from the opposition to Rome, leading in the wake of World War I to chauvinism and over-the-top patriotism. With his publications following the outbreak of war, Fleischer prepared the ground for ideas and doctrines later taken up by the Nazis.

Fleischer received a humanistic education, but rejected Latin language and Roman history from an early stage.²⁴ He studied a number of languages and literatures including Greek, Latin, Indo-Iranian, Romance, and German. He did his PhD thesis on Notker the German’s Old High German translation of Boethius’ *De consolatione philosophiae*.²⁵ However, he was not interested in the quality of the translation but in the accents above the words, arguing that they marked both vowel quantity and word stress, and that Notker’s system reflects Germanic stress rules. From there, he turned to musicology. Yet philology remained a driving force, as we can see from his thirty years of research into early musical notations.

²² To mention only one collection of studies from an extensive research area: **Jehuda Reinharz/Walter Schatzberg** (eds.), *The Jewish Response to German Culture: from the Enlightenment to the Second World War* (Hanover: University Press of New England, 1985).

²³ For a detailed biography, see **Wolfgang Rathert**, “Fleischer, Oskar,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher, Biographical encyclopedia (Personenteil) vol. 6 (Kassel et al.: Bärenreiter, and Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), col. 1308f. See also Fleischer’s Curriculum Vitae in his dissertation *Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boethius* (Halle a. d. Saale: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1882), p. 29.

²⁴ **Oskar Fleischer**, *Vom Kriege gegen die deutsche Kultur: Ein Beitrag zur Selbsterkenntnis des deutschen Volkes* (Frankfurt a. M.: Heinrich Keller, 1915), chapter “Die Lateiner,” pp. 44–65; here: p. 44.

²⁵ **Fleischer**, *Das Accentuationssystem*.

Komitas not only adopted Fleischer's approach to neume notations, he also benefited from Fleischer's almost archaeological search for traces of music he presumed to be authentic and genuine. Early on, he criticized classical philology for taking European cultural life as a product of Greco-Roman culture.²⁶ Instead, he searched for the evidence of a Greek-Germanic cultural community, which he tried to trace back to the earliest times. Many of Fleischer's publications are devoted to the search for a hypothetical Greek-Germanic culture below the Roman superstratum.²⁷ Over time, he developed ever more ideas on how to localize authentic – Germanic or other – elements in music. Just three of them shall be outlined here:

Firstly, Fleischer gradually evolved an essentialist view, taking aspects of music such as scale, melody, rhythm, or cadence, as ethnic expression and therefore unchanged and unchangeable.²⁸ Moreover, Fleischer even presumed a link between language family, local setting, and song.²⁹ Essentialism including the relation between local conditions and music was also pivotal for Komitas, since it enabled him to define Armenian music in the present, relate it to the past and thus merge it with the Armenian historical narrative.³⁰

Secondly, Fleischer also discovered the significance of place: He came to the conclusion that the search for authentic elements in a nation's music should take place in places related to that nation.³¹ Back home in Armenia, Komitas focused his search for genuine Armenian music on the Armenian Highlands that have a deep historical and symbolic meaning for the Armenian people.

Finally, Fleischer highlighted the significance of text. In his dissertation and later in his paleographic research he proved that the texts encompass early linguistic structures; later, he extended his investigations to take in their content, discovering that it points to the characteristics of a nation.³² Text also plays an important role for Komitas: not only did he discover the correlation between musical and linguistic intonation of Old Armenian, encoded in the Khaz notation;³³ many of the songs he collected and arranged bear witness to the suffering of the Armenian people and are a good fit for his project of building a national Armenian music.

²⁶ For an early evidence, see Fleischer's review on Johannes Fressl's "Die Musik des baiwarischen Landvolkes, vorzugsweise im Königreiche Baiern. I. Theil: Instrumentalmusik," in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 440–444; here: p. 441.

²⁷ See e. g. "Musikinstrumente aus deutscher Urzeit," in *Allgemeine Musik-Zeitung* 20 (1893) 30/31, pp. 399–401; 32/33, pp. 415–418; "Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in germanischen Ländern," in *Der deutsche Instrumentenbau* 13/14 (1899), pp. 567–576; "Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft," in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900), pp. 1–53; *Germanische Schöpferkraft in der Tonkunst* (Berlin, 1913).

²⁸ Already in his 1891 review on Fressl's "Die Musik des baiwarischen Landvolkes," Fleischer considers it possible that the sense of major and minor key is essential to a people (p. 444).

²⁹ See e. g. "Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft," "Zur vergleichenden Liedforschung," in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/1902), pp. 185–221.

³⁰ E. g. "An Overview of Armenian Folk Music," in *Komitas, Essays and Articles: The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* (Pasadena: Drazark Press), pp. 63–70; here: p. 65 (for the link between folk song and climate); "Receils des chants populaires arméniens," in *Essays and Articles*, pp. 198–200; here: p. 198 (for the link between folk songs and climate); "Foreword in the 'Program Book for Armenian Folk Concert,'" in *Essays and Articles*, pp. 103–105; here: p. 105 (for folk songs reflecting the climate, nature, local and social condition of a group). On Armenian essentialism, see also *Sylvia A. Alajaji, Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile* (Bloomington, IN: Indiana University Press), in particular p. 12f.; 20ff.

³¹ See in particular *Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft*.

³² E. g. *Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft*, p. 7ff.

³³ See e. g. his letter to Karapet Kostanian, written in Berlin (January 27, 1897), in Մուրհաս, *Զամուլներ*, էջ 103–105.

3.

Fathoming the shared national interests of Komitas and his teachers is beneficial in enlightening Komitas's ideas and approaches, which are rooted in sources beyond Berlin musicology.

While the Berlin scholars had an interest in folk music, they solely drew on written music. Komitas, in contrast, not only had an interest in music, but also in music as human action and in the musician. Being still a student, he went to the people and collected their songs, thus bringing Armenian music and his knowledge of living tradition to Berlin.

Indeed, back in Armenia, Komitas's interest actually increased further, and he developed a sociological approach.³⁴ He reflected on the relationship between creativity and external factors and made gender observations. He was interested in dance and in music therapy, observed the learning processes of children and the creative processes in "composition during performance". Finally, he carried out experimental research with his students. With all this, he anticipated concepts and insights developed only decades later by ethnomusicology.³⁵ With his pioneering ideas, he enriched early musicology and thus contributed to the mapping of an intellectual European landscape that slowly began to tolerate approaches beyond historical thinking.

Berlin musicology held Komitas in very high esteem. It is most likely due to Komitas' influence that Fleischer's opening article in the then recently established *Journal of the International Music Society*, declared folk song research to be the society's future agenda.³⁶ Moreover, it is surely no coincidence that Komitas's article on Armenian church music³⁷ in the same issue takes a prominent place: right after Fleischer's opening article, even before the contributions by Johannes Wolf, the co-editor of the newspaper, and Max Seiffert, the co-founder of the society.

World War I put an end to this early creative period in musicology. On September 30, 1914, shortly after the outbreak of war, the *International Music Society* was shut down. A few months later, in April 1915, Komitas's life was effectively destroyed, and so were large portions of his work. A high proportion of Armenians perished in the subsequent genocide. For the survivors, however, Komitas's Armenian music project became something that symbolized their homeland and, later on, the foundation for Armenia's national music – music in which the spirit of Berlin musicology is indelibly etched.

³⁴ His comprehensive study "Armenian Peasant Music," is the best example of this in **Komitas, *Essays and Letters***, pp. 13–61.

³⁵ The English term "ethnomusicology" was coined in 1950 by Jaap Kunst (*Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*), referring to the German adjective "musikethnologisch" introduced in 1906 by Erich Moritz von Hornbostel, the main representative of "Berlin School of Comparative Musicology" (**Erich Moritz von Hornbostel/Otto Abraham**, "Phonographierte Indianermelodien aus British-Columbia," in Berthold Laufer [ed.], *Boas Anniversary Volume* [New York: J. J. Augustin], pp. 447–474; here: p. 452). While von Hornbostel used "musikethnologisch" to differentiate between the psychological and the ethnographic studies of his school, Kunst employed the term "ethnomusicology" to replace the older "comparative musicology". Moreover, in contrast to "comparative musicology", "ethnomusicology" includes the sociological aspects of music.

³⁶ *Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft*, p. 53.

³⁷ *Die armenische Kirchenmusik*.

Abstract

Komitas's period of studies in Berlin 1896–1899 is regarded as crucial for his later achievements. There he obtained the higher education in European music his seminary in Etchmiadzin could not offer. However, Berlin's significance for Komitas went far beyond mere transfer of artistic and scholarly knowledge. In my paper I argue that Berlin was rather a catalyst for Komitas to exploit Armenian music for the national cause. For in Germany, in the XIX century pivotal discourses and strategies emerged, aiming at cultural nation building, demonstration of national unity and construction of identity. Thus, Germany offered a high potential of identification to the stateless Armenian community in the Ottoman and Russian Empire at the time of "national awakening".

In the article I first introduce the specific situation of Germany being in 1871 for the first time in history a unified nation state. I then briefly outline the national project resulting from the unification, and the role that music, in particular folk songs, played in it. Furthermore, I examine the part Berlin University had in this regard. The central point of the article is to determine the positions adopted by Komitas's university teachers, the ideas they imparted to him, and how he applied them to his own project of Armenian national music.

Fathoming the shared national interests of Komitas and his teachers is beneficial in enlightening the approaches and insights characterizing Komitas contributions beyond the impact of his Berlin teachers. Thus, I conclude with some considerations on the unprecedented, pioneering aspects of Komitas's work which in turn, cutting across traditional disciplinary boundaries, found an echo in Berlin musicology and the newly established International Music Society, until World War I put an end to this early creative period in musicology.

Keywords: Berlin, early musicology, folk song, history of ideas, identity, nation building.

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԲԵՐԼԻՆՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Ռեզինա Ռանդհոֆեր (Գերմանիա), դոկտոր

**Հանուկերի Երաժշտության, դրամայի և հաղորդակցության
համալսարանի Հրեական երաժշտության եվրոպական կենտրոն**

Կոմիտասի՝ բեռլինյան ուսումնառության ժամանակահատվածը՝ 1896-1899 թթ., վճռական ազդեցություն ունեցավ նրա հետագա ձեռքբերումների վրա: Նա ստացավ եվրոպական երաժշտության բարձրագույն կրթություն, ինչն Էջմիածնի ճեմարանը չէր կարող առաջարկել: Բեռլինի կարևորությունը Կոմիտասի համար ավելին եղավ, քան զուտ գեղարվեստական և ակադեմիական գիտելիքների ձեռքբերումը: Իմ զեկուցման մեջ ես փաստում եմ, որ Բեռլինն ավելի շուտ խթան հանդիսացավ՝ հայկական երաժշտությունն ազգային պահանջների տեսանկյունից կիրառելու համար: XX դարի Գերմանիայում սկիզբ առան առանցքային քննարկումներ և ռազմավարությունների մշակումներ՝ միտված մշակութային ազգի կառուցմանը, ազգային միասնության ցուցադրությանը և ինքնության հաստատմանը: Գերմանիան մատնացույց արեց Օսմանյան և Ռուսական կայսրություններում հաստատված և պետականությունից զրկված հայ համայնքների ինքնության հաստատման հսկա ներուժը «ազգային զարթոնքի» ժամանակաշրջանում:

Նախ՝ ներկայացնում եմ 1871 թ. Գերմանիայում տիրող իրավիճակը՝ պայմանավորված պատմության մեջ առաջին ազգային միասնական պետության ստեղծմամբ: Այնուհետ հակիրճ ուրվագծում եմ համախմբումից բխող ազգային նախագիծը և երաժշտության, մասնավորապես՝ ժողովրդական երգերի դերը վերոհիշյալ գործընթացներում: Քննում եմ Բեռլինի համալսարանի դերակատարությունն այս լույսի ներքո: Հոդվածի կենտրոնական հանգույցը Կոմիտասի համալսարանական դասախոսների դիրքորոշման և նրան

փոխանցած գաղափարների քննությունն է, դրանց ազդեցությունը Կոմիտասի՝ հայկական ազգային երաժշտության սեփական նախագծի մշակման վրա:

Կոմիտասի՝ ընդհանրական ազգային շահերի և նրա ուսուցիչների մոտեցումների ընկալումը թույլ կտա լույս սփռել Բեռլինի դասախոսների ազդեցության շրջանակներից դուրս Կոմիտասի ներդրումը բնութագրող մոտեցումների և գաղափարների վրա: Իմ եզրահանգումները կապված են Կոմիտասի գործունեության որոշ աննախադեպ դիտանկյունների հետ. գործունեություն, որը հատելով ավանդական դիսցիպլինների սահմանները, արձագանք է գտել բեռլինյան երաժշտագիտության և նոր հիմնված Միջազգային երաժշտական ընկերության շրջանակներում մինչև այն պահը, երբ Առաջին համաշխարհային պատերազմը վերջ դրեց երաժշտագիտության այս վաղ ստեղծարար ժամանակաշրջանին:

Բանալի բառեր՝ Բեռլին, վաղ երաժշտագիտություն, ժողովրդական երգ, գաղափարների պատմություն, ինքնություն, ազգի ձևավորում:

КОМИТАС И БЕРЛИНСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Резюме

Регина Рандхофер (Германия)

Европейский центр еврейской музыки

при Университете музыки, драмы и коммуникации в Ганновере

Берлинский период обучения Комитаса (1896-1899 гг.) сыграл решительную роль для его последующих достижений. В Берлине он получил высшее музыкальное образование, которое Эчмиадзинская семинария не могла ему предложить. Важность берлинского периода для Комитаса не ограничивается лишь приобретением художественных и академических знаний. В статье я аргументирую, что Берлин скорее послужил для него толчком к использованию армянской музыки с позиции национальных требований. В XIX веке в Германии развернулись важные дискуссии и разрабатывались стратегии, направленные к созданию культурной нации, проявлению национального единства и утверждению идентификации. Германия указала армянским общинам, проживающим в составе Русской и Турецкой имерий и лишенным государственности, на огромный потенциал утверждения национальной идентичности в период "национального расцвета".

В начале статьи я представляю ситуацию в Германии в 1871 году, обусловленную возникновением первого в истории единого национального государства. Далее я коротко освещаю национальный проект, возникший на основе объединения, а также роль музыки и, в частности, народных песен в упомянутых процессах в контексте деятельности берлинского университета. В статье центральное место занимает рассмотрение позиций университетских преподавателей Комитаса и идей, переданных ему, а также влияния этих идей на разработку собственного проекта Комитаса об армянской национальной музыки.

Выявление национальных интересов Комитаса и позиций его учителей предоставит возможность осветить идеи и позиции самого Комитаса за рамками влияния его берлинский преподавателей. Мои заключения относятся к некоторым беспрецедентным аспектам деятельности Комитаса — деятельность, которая выходит за рамки традиционных дисциплин, находила отклик в кругу берлинских музыковедов и Международного музыкального общества до того момента, когда Первая мировая война положила конец этому процветающему периоду раннего музыковедения.

Ключевые слова: Берлин, ранний период музыковедения, народная песня, история идей, идентификация, формирование нации.

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տաթևիկ Շախկույան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Կոմիտասի ստեղծագործությունը XX դարի երաժշտության համատեքստում

Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքում դրսևորվել են այնպիսի նոր երևույթներ, որոնք կոմպոզիտորի ապրելու և ստեղծագործելու ժամանակաշրջանում գոյություն չունեին: Նրա ստեղծագործական կյանքն ընդգրկում է 1891 թ.-ից («Ազգային օրհներգի» ստեղծման տարեթիվ) մինչև 1915-16 թթ.: Եթե երաժշտության պատմության տվյալ ժամանակահատվածում Կոմիտասի իրականացրած մի շարք ստեղծագործական խիզախումներ դեռևս գոյություն չունեին, ապա կոմպոզիտորի արժևորման սահմաններն էլ ավելի են ընդլայնվում:

Ռոբերտ Աթայանի կողմից Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքների շուրջ մի շարք արժեքավոր դիտարկումներ են շարադրված Կոմիտասի երկերի ժողովածուի I-VIII հատորների նախաբաններում և ծանոթագրություններում¹: Կոմիտասի ստեղծագործությունների մեջ հետազոտվել և հատուկ ուշադրության են արժանացել կվարտա – կվինտային համահնչյունները², բազմաձայնության մեջ ձայնակարգային առանձնահատկություններից բխող մոտեցումները³, իմիտացիոն պոլիֆոնիայի դրսևորումները⁴ և այլն: Ի թիվս այլ տարրերի՝

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատորներ 1-8, իրականացրել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը: Հատ. 1, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 2, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 3, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 4, Երևան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976: Հատ. 5, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 6, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 7, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1997, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի: Հատ. 8, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Դ. Դերոյանի:

² **Ռ.Ստեփանյան**, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Կոմիտասական 1*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 121-147:

³ **Է.Փաշինյան**, Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, *Կոմիտասական 2*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 171-199:

⁴ **А.Багдасарян**, *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990.

փաստարկվել են բանալու նշանների ոչ ավանդական գրելաձևը⁵, փոփոխական մետրի կիրառությունն ու առհասարակ մետրական սահմանափակումից հրաժարումը՝ համապատասխան հայ ավանդական երաժշտամտածողության առանձնահատկությունների⁶:

Սույն հոդվածն անդրադառնում է մի քանի ստեղծագործական-նորարարական, որոշ դեպքերում՝ անգամ համարձակ լուծումների, որոնք Կոմիտասն առաջադրել է տարբեր առիթներով: Դրանց մասին տեղեկանում ենք Կոմիտասի թե՛ տպագիր գործերից, թե՛ սևագրերից, որոնք պահվում են Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի՝ Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդերում:

Գևորգ Գյոդակյանն առաջարկում է Կոմիտասի ոճը լիարժեք հասկանալու համար այն դիտարկել XX դարի համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ կապի համատեքստում⁷: Այս առնչությամբ նա կարևորում է հաշվի առնել XIX-XX դարերի սահմանագծում գոյություն ունեցող իրավիճակը, այդ թվում՝ երաժշտական ֆոլկլորի նկատմամբ հետաքրքրության աճը՝ առնվազն համաեվրոպական մակարդակով⁸, երիտասարդ ազգային մշակույթների (ռուսական, լեհական, չեխական, հունգարական, նորվեգական և այլն) ասպարեզ դուրս գալու իրողությունը⁹, ինչպես նաև երաժշտական բաղադրիչների փոփոխման ճանապարհով երաժշտական արվեստի արմատական նորացման ընթացքը¹⁰:

Շարունակելով Գ. Գյոդակյանի տեսակետը՝ պետք է փաստել, որ Կոմիտասը ստեղծագործել է այնպիսի շրջանում, երբ համաշխարհային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ տեղի էին ունենում թե՛ գեղագիտական, թե՛ ստեղծագործական - տեխնիկական փոխակերպումներ: Ավելի ստույգ՝ փոխակերպումները դեռևս չէին կայացել, սակայն գիտակցվում էր երաժշտական նոր ուղղություններ ի հայտ բերելու անհրաժեշտությունը: Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում ուսանելուց հետո Կոմիտասը հիմնավոր երաժշտական կրթություն էր ստացել Բեռլինում՝ Ֆրիդրիխ Վիլհելմ համալսարանի (ներկայում՝ Հումբոլդտի համալսարան) փիլիսոփայության բաժնում և Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր

⁵ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 9, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Ռ. Աթայանի նախաբանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 27-28:

⁶ Նույն տեղում, էջ 18-23:

⁷ **Գ Գյոդակյան**, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական 1*, էջ 84:

⁸ Նույն տեղում, էջ 94:

⁹ Նույն տեղում, էջ 89-90:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 118:

կոնսերվատորիայում¹¹: Նա առնչվել էր ժամանակի ամենահայտնի երաժիշտ-մտավորականների հետ, որոնց ազդեցությունը զգալիորեն կրել է: Իհարկե, XX դարի երաժշտության նոր մտածողության ձևավորողների՝ ֆրանսիացի Կլոդ Դեբյուսիի, հունգարացի Բելա Բարտոկի, ավստրիացի Առնոլդ Շյոնբերգի, ռուս Իգոր Ստրավինսկու ստեղծագործական ճանապարհին արդեն ակտիվ ընթացքի մեջ էր, սակայն նրանց և այլ կոմպոզիտորների նորարական ձեռքբերումները դեռևս փնտրտուքային փուլում էին գտնվում: Սա էական է Կոմիտասի ստեղծագործական գրելաճի ձևավորման մի շարք հանգամանքներ լուսաբանելու տեսանկյունից:

Նույնը պետք է փաստել էթնիկ մշակույթի նկատմամբ հետաքրքրության ոլորտում: Աննա Արևշատյանը կարևորում է, որ տվյալ շրջանում միջնադարյան երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրությունը համաեվրոպական բնույթ էր կրում, և միջավայրը նպաստավոր պայմաններ էր ստեղծում Կոմիտասի գործունեության համար¹²: Այս դիտարկումը հավասարապես բնութագրական է նաև երաժշտական ֆուլկլորի տեսակետից:

Ստորև քննարկվելու են ստեղծագործական որոշ դրսևորումներ, որոնք իրավունք ունեն հայտնագործության կարգավիճակի հավակնելու:

Պոլիմետր

Ներկայում XXI դարի դիրքերից, բոլորովին նորույթ չէ պոլիմետրի ստեղծագործական սկզբունքի դրսևորումը որևէ երաժշտական նյութի մեջ: Ուշագրավ է դրա կիրառությունը XIX դարի վերջում, ինչին հանդիպում ենք Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ:

Արական երգչախմբի համար գրված այս խմբերգում մենակատարների քառյակը շարադրում է «տան-դո» վանկարկումը՝ նմանակելով եկեղեցու ձայների ղողանջին¹³: Այդ ընթացքում երգչախմբում անցնում է գլխավոր երաժշտական նյութը: Հակադրվում են եկեղեցու զանգերի խորհրդանիշը և գեղջկուհու խոհերն ու դասերն ուղղված հորդորները: Կենցաղային բնույթի հոգսերի և եկեղեցու զանգերի դարավոր ռիթմի, այլ կերպ ասած՝ կյանքի բնական ընթացքի հակադրության փիլիսոփայական գաղափարի երաժշտական մարմնավորման

¹¹ **Ռ. Աթայան**, Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, Երևան, 1988, թիվ 2, էջ 48-59: Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական* 2, էջ 25-38:

¹² **Ա. Արևշատյան**, Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով, *Հայ արվեստի հարցեր* 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006, էջ 50-64:

¹³ «Տան-դո», **Է. Աղայան**, *Արդի հայերենի բացառական բառարան*, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1976, էջ 1409: «Տան-դո», *ժամանակակից հայոց լեզվի բացառական բառարան* Հրաչյա Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., հատ. 4, 1980, էջ 442:

համար Կոմիտասը դիմել է այնպիսի տեխնիկայի, որն իր ժամանակ արոճեստիոնալ երաժշտության մեջ գոյություն չուներ: Համատեղվում են զանգերի վերարտադրության 3/4 և բուն բովանդակային նյութի 5/4 չափերով շարադրանքները: Արդյունքում՝ յուրաքանչյուր տակտոմ տարբերվում է մետրական բախումների հարաբերակցությունը: Կերպարային երկու ոլորտների տարանջատումն ակնարկում է անձնական մասնավոր խնդիրների և հավերժական երևույթների հակադրությունը:

Հատված Կոմիտասի «Տանդո» խմբերգի¹⁴.

Օրինակ 1

The image shows a musical score for the piece "Tando" by Komitas. It consists of eight staves. The top two staves are vocal lines (Soprano and Alto/Tenor), and the bottom six staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The score includes dynamic markings such as *p*, *resc.*, *f*, and *mf*. The lyrics are in Armenian and are written below the vocal lines. The piece is in a minor key and features a complex rhythmic structure with a 5/4 time signature.

Ռ. Աթայանը «Տանդո» խմբերգը համարում է 1891 թ. կամ ավելի վաղ գրված ստեղծագործություն¹⁵: Հիմքում Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամը» բանաստեղծությունն է: Այս ստեղծագործությունը ժողովրդական երգերի մի քանի դաշնակումների հետ շարադրված է ճեմարանի ուսանողների կազմած երգարաններից մեկում: Այստեղից Ռ. Աթայանը եզրակացնում է, որ դրանք ուսանողների շրջանում կատարվել են: Ռ. Աթայանն ինքն այս գործը Կոմիտասի առաջին ստեղծագործությունը համարվող «Ազգային օրհներգի» հետ միասին

¹⁴ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 150:

¹⁵ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական 1*, էջ 61:

որակում է որպես «դեռևս մասնագիտական պատրաստություն չունեցող Կոմիտասի ստեղծագործական շնորհքի եռուզեռը»¹⁶:

Կոմիտասն իրականացրել է տարբեր մետրերի տեխնիկական զուգակցումը XX դարի վերջին, երբ պոլիմետրն արևմտաեվրոպական երաժշտության մեջ դեռևս գործնական կիրառություն չուներ: Անգամ եթե այն տարածված լիներ, 1890-ական թվականների դրությամբ Կոմիտասը, դեռևս ճեմարանի ուսանող լինելով, չէր կարող տեղյակ լինել դրա մասին:

Պոլիմետրը երկու կամ ավելի մետրական կառույցների միաժամանակյա համակցությունն է¹⁷: Նրա վաղագույն դրսևորումները հայտնի են Վերածննդի դարաշրջանից, մասնավորապես՝ Գիյոմ դե Մաշոյի պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններից¹⁸: Հայտնի է նաև Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի «Դոն ժուան» օպերայի առաջին գործողության ֆինալում 3/4, 2/4 և 3/8 մետրերով երեք տարբեր պարերի զուգակցումը: Սակայն այս օրինակները մասնավոր դեպքեր են միայն: Պոլիմետրի ստեղծագործական տեխնիկական համակարգված կիրառություն և զարգացում է ստացել միայն XX դարում, մասնավորապես՝ Իգոր Ստրավինսկու, Օլիվյե Մեսիանի, Չարլզ Այվզի, Էլիոտ Քարթերի, Դյերո Լիգետիի ստեղծագործությունների մեջ:

Պոլիմետրն ունի երկու տարատեսակ՝ թաքնված և բացահայտ¹⁹: Ի տարբերություն թաքնված պոլիմետրի, որտեղ ընդհանուր մետրի պայմաններում ռիթմիկ ստորաբաժանումների արդյունքում «գաղտնի» դրսևորվում են տարբեր մետրեր, բացահայտ պոլիմետրը ենթադրում է նոտագրության մեջ տարբեր մետրական միավորների համակցություն: Կոմիտասը «Տանդո» խմբերգը նոտագրել է բացահայտ պոլիմետրի մեթոդով: Հարց է առաջանում, թե նա ինչպես է ճեմարանում սովորելու դրությամբ, դեռևս չունենալով բեռլինյան կրթություն, երաժշտական նյութը շարադրել այդ սկզբունքով: Երևույթը հատկանշական է ժամանակագրության առումով: Կոմիտասը պոլիմետր իրականացրել է այն ժամանակ, երբ արևմտաեվրոպական երաժշտությունը դեռևս կիրառում էր միայն ավանդական դասական մետրերի: Տեղին է հիշել, որ Կոմիտասը հետագայում իր ստեղծագործությունների մեջ հաճախ հրաժարվում էր դասական տակտատումից առհասարակ՝ հիմք ընդունելով խոսքի իմաստային

¹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 151:

¹⁷ Jacob D. Rundall, *Polymer: Disambiguation, Classification and Analytical Techniques*, PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011, p. 4.

¹⁸ Այդպիսի օրինակ է Մաշոյի 19-րդ Ռոնդոն՝ “Quant ma dame”. Տե՛ս Ursula Günter, *Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay: Some Style-Analytical Observations*, in *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison: A-R Editions, 1990, p. 78.

¹⁹ Տե՛ս Read Gardner, *Modern Rhythmic Notation*, Bloomington and Lomdom, Indiana University Press, 1978, p. 123.

միավորները²⁰:

Ֆոլկլորային երաժշտական գործիքները նվագախմբում

XX–XXI դարերի արևմտյան երաժշտության մեջ որպես նորույթ առաջ է եկել դասական սիմֆոնիկ նվագախմբի մեջ ֆոլկլորային երաժշտական գործիքներ կիրառելու գաղափարը: Հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես, Ավետ Տերտերյանը ձևավորել է ֆոլկլորային երաժշտական գործիքները սիմֆոնիկ նվագախմբի մեջ ընդգրկելու ավանդույթ²¹, այդպիսով ապացուցելով երևույթի գեղարվեստական արժեքը: Իհարկե, տարբեր մշակույթներում գոյություն ունեցող ժողովրդական անսամբլներն ու նվագախմբերը ֆոլկլորային երաժշտական գործիքների կիրառության լայնամասշտաբ ավանդույթ են ձեռք բերել: Մատնանշելի օրինակ են արևելյան գամելանները, որոնցում ընդգրկված ձայնաբարձրություն ունեցող և չունեցող հարվածային բոլոր գործիքներն էլ ֆոլկլորային ծագում ունեն²²: Այնուամենայնիվ, ֆոլկլորային անսամբլները կամ նվագախմբերը և դասական նվագախմբերը տարբեր դերակատարում և նշանակություն ունեն:

Նշված դիտարկումների հարաբերակցությամբ կարևոր է նկատել Կոմիտասի մեկ այլ նորարարական մոտեցում՝ սիմֆոնիկ պարտիտուրի մեջ ֆոլկլորային երաժշտական գործիքների կիրառությունը: Հայտնի են Կոմիտասի օպերային մտահղացումները²³: «Անուշ» օպերայից պահպանված ուրվագրերից ակնհայտ են Կոմիտասի գործիքավորման որոշ մանրամասնություններ: Այսպես, ԳԱԹ Կոմիտասի արխիվում պահվող ձեռագիր մի էջից պարզվում է, որ Կոմիտասը նպատակ է ունեցել օպերայի նվագախմբային պարտիտուրում դասական սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքների հետ մեկտեղ ներգրավել նաև ֆոլկլորային երաժշտական գործիքներ: Սարոյի «Բարձր սարեր» արիայի անավարտ շարադրանքում²⁴ նվագախմբային պարտիտուրի գործիքային կազմը հետևյալն է. տավիղ, սրինգ, շավառն, բլուլ, նայ, ծնծղա, գոսեր, ջութակ, ջութ, թավջութակ, բամբջութակ:

Այս առնչությամբ վկայություն ենք հանդիպում Ղևոնդ Տայյանի հետազոտության մեջ. «...ուզած է երգահանը յօրինել նոր հայկական

²⁰ Օրինակ են Պատարագի երգեցողությունների մշակումները: **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 7:

²¹ Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիկ պարտիտուրներում տարբեր ավանդական գործիքների կիրառության մասին տե՛ս **М. Рухкян, Авет Тертерян, творчество и жизнь**, Ереван, изд. “Наири”, 2002.

²² **Benjamin Brinner, Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction.** University of Chicago Press, 1995. **Michael Bakan, Music of death and new creation: Experiences in the world of Balinese gamelan beleganjur.** University of Chicago Press, 1999.

²³ **Г. Тигранов, Оперные замыслы** Комитаса, *Армянский музыкальный театр*, Ереван, 1956, с. 191-218; **Ռ. Աթայան**, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագրերը, *Կոմիտասական* 2, էջ 42-82:

²⁴ **ԳԱԹ, Կոմիտասի արխիվ**, ծրար 489:

նուագախումբ մը, ուր ընտանօք պիտի ընդունէր երոպական գործիներ ու պիտի ներմուծէր հայկական եւ արեւելեան գործիներ ու մասնատրապէս սրինգներ: Յաւալի է, որ այս կարեւոր երկը չէ ամբողջացած, որովհետեւ նոյն իսկ եղածներուն դաշնատրման մասը յօրինած չէ»²⁵:

Օպերային նվագախմբում ֆուլկլորային երաժշտական գործիքների ընդգրկումն այսօրվա հայացքով զարմանալի չէ, սակայն իրագործման ժամանակաշրջանի տեսանկյունից՝ XX դարի առաջին տասնամյակի դիրքերից, սա պետք է մեկնաբանել որպես ինքնատիպ գաղափար:

Կոմիտասյան համահնչյուն

Կոմիտասի ստեղծագործությունների հարմոնիկ դրսևորումներն ուսումնասիրելու արդյունքում երաժշտագետները եկել են մի շարք կարևոր եզրահանգումների՝ կվարտ-կվինտակորդների առնչությամբ²⁶, ինչպես նաև բազմալադային և բազմատոնայնական մտածողության պայմաններում ինքնատիպ հարմոնիայի մեկնաբանմամբ²⁷: Կառուցվածքով և ֆունկցիոնալ նշանակությամբ ուշագրավ է կոմիտասյան մի համահնչյուն: Այն բազմահարկ ուղղահայաց կազմավորում է, որը դժվար է միանշանակ մեկնաբանությամբ բնութագրել:

XX դարի համաշխարհային երաժշտության զարգացման հիմքերից մեկը համարվում է դասական եռահնչյունների ընդլայնումը՝ տերցիային նոր հավելումների ճանապարհով: Այսպես, երեք տերցիա պարունակող սեպտակորդի և չորս տերցիա պարունակող նոնակորդի զարգացումը հանգեցրել է հինգ տերցիայով ունդեցիմակորդի, վեց տերցիայով տերցդեցիմակորդի և այլն: Տեսականորեն և գործնականորեն այս շարքը շարունակական է: Այս ճանապարհին անկյունաքարային դեր է կատարել ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին, որն ազատորեն կիրառել է տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդներ՝ դրանք տեղադրելով այնպիսի պայմաններում, որտեղ չկա դասական հարմոնիայի մտածողության ֆունկցիոնալ համակարգի պարտադիր գործածությունը:

Սեպտակորդների և նոնակորդների «կոնսոնանսացումը» համարվել է ֆրանսիական երաժշտության, այսպես կոչված, «վերջին նորույթը», ըստ որի տոները դիսոնանս են և ունեն համապատասխան ֆունկցիոնալ լուծումներ, բայց

²⁵ Հայր Ղեոնդ Տայեան, *Կոմիտաս Վարդապետ* (ուսումնասիրական տեսություն), Ս Ղազար, Մխիթարեան տպարան, 1936, էջ 75-76:

²⁶ Ռ. Ստեփանյան, նշվ. հոդվ.:

²⁷ Է. Փաշինյան, նշվ. հոդվ.:

մինևույն ժամանակ, նրանք համարվում են եռահնչյունների հարստացում²⁸: Մասնավորաբար, այդպես է մեկնաբանվում Էրիկ Սատիի «Երեք սարաբանդներ»-ի հարմոնիան: Սարաբանդները գրվել են 1887 թ., սակայն ասպարեզ են հանվել 1911 թ.. մի հանգամանք, որը կարևոր է կոմիտայան ակորդի հետազոտության տեսանկյունից:

XX դարի երաժշտության զարգացման բեկումնային ընթացքն ապահովող ևս մեկ գործոն էր կվարտակորդների ի հայտ գալը: Ըստ Էլիոտ Անտոկոլեցի, այդ ընթացքն սկսվեց ֆրանսիացի և ռուս կոմպոզիտորների կողմից, ովքեր հատուկ հակադրվում էին Եվրոպայում գերիշխող դիրք ունեցող գերմանական «ուլտրախրոմատիկ» երաժշտությանը: Է. Անտոկոլեցը պատմականորեն կարևորում է հատկապես ռուս կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սկրյաբինի կվարտակորդները՝ C-Fis-H-E-A-D-G²⁹:

Կոմիտասի ստեղծագործությունների մեջ դեռևս XIX-XX դարազվիսին դրսևորվել են քննարկվող հարմոնիկ ուղղահայացների թե՛ մեկ, թե՛ մյուս նորարարությունները:

XIX դարի վերջում Կոմիտասն իրականացրել է Պատարագի մեղեդիների մշակումներ, որոնք Ռ. Աթայանը դասակարգել է որպես Երրորդ Պատարագ³⁰: Այստեղ առաջին անգամ հանդիպում են բնորոշ «բազմահարկ» համահնչյուններ: Հետևյալը «Մարմին տերունական» խմբերգից հատված է³¹:

Օրինակ 2



F dur-ում A-E-G-Des համահնչյունը (օրինակում առաջին առանձնացված ուղղահայաց կազմավորումը) դասական իմաստով լուծում չի ստանում: Այս համահնչյունը կարելի է դիտարկել որպես երկու կվինտաների զուգակցում (A-E և G-Des), կարելի է մեկնաբանել որպես ունդեցիմակորդ՝ բաց թողնված տերցիային և նոնային տոներով (A-[C]-E-G-[B]-Des): Համահնչյունը պատահական բնույթ չի կրում. դրա տարբեր դրսևորումներն այս Պատարագում բազմիցս հանդիպում են: Այդպիսին է բերված օրինակի «ասեն» բառի «ա» վանկին համապատասխանող

²⁸ Richard Taruskin, Christopher H. Gibbs, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York, 2012, p. 825.
²⁹ Elliot Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, 1998, Prentice-Hall, USA, p. 100-104.
³⁰ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, էջ 19-26:
³¹ Նույն տեղում, էջ 21-22:

համահնչյունը (օրինակ 2, երկրորդ առանձնացված համահնչյունը), որը կարելի է բնորոշել որպես նոնակորդ՝ բաց թողնված տերցիային տոնով (H-[D]-F-As-C; G-ն հապաղիկ է): Ուղղահայացի կազմակերպման նշված սկզբունքն առկա է նաև հետևյալ օրինակում.

Օրինակ 3, «Մարմին տերունական»



Օրինակի առաջին համահնչյունը՝ Ces-Ges-Es-Des, ևս թերի նոնակորդ է՝ բաց թողնված սեպտիմային տոնով (Ces-Es-Ges-[B]-Des): Այն նույնպես հաջորդ քայլում լուծում չի ստանում:

Բազմահարկ տերցիային կառուցվածքով ակորդի կիրառության սկզբունքը տարբերվում է եվրոպացի կոմպոզիտորների և Կոմիտասի ստեղծագործություններում: Կոմիտասն ավելի հաճախ բազմահարկ ակորդի հնչյունները լայն է դասավորում, ինչն էլ ակորդի ոչ միանշանակ մեկնաբանությունների հնարավորություն է տալիս:

Հետևյալը Կոմիտասի՝ 1914 թ. Պատարագից է³²:

Օրինակ 4

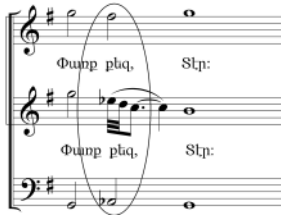


Նախավերջին ակորդն է՝ As-C-Es-Fis, որի հիմնական ձևը տերցիային դասավորվածության պարագայում Fis-As-C-Es է, այսինքն՝ դասական մեկնաբանությամբ փոքրացված սեպտակորդ՝ երրորդ աստիճանի իջեցումով: Տվյալ համատեքստում՝ G dur-ի պայմաններում, այն «կոմիտասյան» բնորոշ հնչողությամբ է օժտված: As հնչյունի բասում տեղակայումն այսպես կոչված նեպոլիտանական ակորդի նմանություն է ստեղծում: Ավելին, հաջորդ քայլում այս համահնչյունը դասական լուծում չի ստանում:

³² Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 35:

Մեկ այլ բնորոշ օրինակ է հետևյալ դրվագը՝ Պատարագի «Հաատամք»-ի բաժնից³³:

Օրինակ 5



Կրկին գործ ունենք նույն համահնչյունի հետ, որն ի հայտ է գալիս արդեն նկարագրված պայմաններում: Ավելին, «Մարմին տէրունական» խմբերգում՝ «կայ առաջի» բառերի շարադրանքում, H կենտրոնի պայմաններում հայտնվում է Ais-C-Es-G համահնչյունը, այսինքն՝ փոքրացված սեպտակորդ, իջեցված տերցիային և կվինտային տոներով:

Բազմահարկ տերցիային համահնչյունը գործածվում է ոչ միայն հոգևոր, այլև ֆոլկլորային երգերի մշակումներում: Հետևյալը քաղված է «Ել, ել» («Սայլի երգ») խմբերգից³⁴:

Օրինակ 6



G moll տոնայնության պայմաններում՝ 5-րդ տակտում հնչում է G-B-D-F սեպտակորդը, որը 6-րդ տակտում մեղեդու A և տենորի C նոտաների համակցությամբ վերածվում է ունդեցիմակորդի: Հաջորդ քայլին վերականգնվում է g moll տոնայնությունը: Ավելի ստույգ՝ սեպտակորդ/ունդեցիմակորդը դասական իմաստով լուծում չի ստանում: Այս խմբերգի ստեղծումը Ռ. Աթայանը վերագրել է Էջմիածնի վաղագույն շրջանին՝ 1900-ականների սկզբին: Կրկին համաշխարհային երաժշտության համատեքստում ուշագրավ է նման դետալի դրսևորումը՝ սեպտակորդի կամ նոնակորդի ինքնաբավ կիրառությունը: Ակնհայտորեն, տերցիաներից բաղկացած այս բազմահարկ համահնչյունը, որոշակի համատեքստի պայմաններում, իրավունք ունի համարվելու բնորոշ **կոմիտասյան համահնչյուն**:

³³ Նույն տեղում, էջ 37:
³⁴ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, 1969, էջ 21-22:

Պատարագի մեղեդիների առաջին մշակման մեջ Կոմիտասն ավանդական մեղեդին շարադրում է զուգահեռ կվարտաներով՝ հակադրվելով XIX դարի վերջում ընդունված պայմաններին և խախտելով դասական արգելքները³⁵: Կվարտա-կվինտային համահնչյունների ինքնուրույն և էական դերը Կոմիտասի աշխարհիկ գործերում հանգամանորեն նկարագրել է Ռաֆայել Ստեփանյանը³⁶: Տվյալ դեպքում նպատակ ունենք ցույց տալու կվարտակորդի փոխակերպումը Պատարագի մեղեդիների մշակումներում:

1914 թ. Պատարագի «Մարմին տերունական» խմբերգի³⁷ բնորոշ համահնչյուններից է H կենտրոնի պայմաններում Ais-D-G համահնչյունը:

Օրինակ 7



Փոքրացված սեպտակորդի հիմք հանդիսացող յոթերորդ աստիճանից (Ais, բաս) մինչև փոքրացված սեպտակորդի գագաթ հանդիսացող վեցերորդ աստիճանն (G, երկրորդ տենոր) ընկած տարածությունը բաժանվել է երկու կվարտայի՝ փոքրացված և մաքուր: Կվարտաները «կիսող» D հնչյունը տեղակայված է ավելի բարձր ռեգիստրում, ուստի համահնչյունը, դասական մեկնաբանման դիրքերից, լայն դասավորություն ունի: Այս համահնչյունը պատահական բնույթ չի կրում, այլ խմբերգի ամբողջ ընթացքում բազմիցս կրկնվելով, հարմոնիկ որոշակի կարևորություն է ձեռք բերում:

Հաջորդ օրինակը «Սուրբ, սուրբ»-ի³⁸ վերջին տակտն է, որտեղ նույնպես դրսևորվում է կվարտակորդ՝ բաղկացած փոքրացված և մաքուր կվարտաներից: Կրկին հիմքում յոթերորդ աստիճանն է, այս անգամ՝ A dur-ի շրջանակներում: Gis-F սեպտիման «կիսվում» է Cis հնչյունով, որը կրկին տեղակայված է ավելի բարձր ռեգիստրում: «Կիսող» հնչյունը, որն առաջ է բերում կվարտակորդ, գտնվում է մեղեդիում: Արդյունքում՝ մեղեդու և բասի հարաբերությունը կազմում է մաքուր կվարտա, իսկ մեղեդու և ակորդի գագաթը հանդիսացող հնչյունի միջև տարածքը՝ մեծացված կվինտա:

³⁵ **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասի առաջին Պատարագի փորձը, *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2008, էջ 108-112:

³⁶ **Ռ. Ստեփանյան**, նշվ. հոդվ.:

³⁷ **Կոմիտաս**, հատ. 7, էջ 40-41:

³⁸ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 50:

Օրինակ 8

ի բարձունս:
 ի բարձունս:
 ի բարձունս:

Բերված երկու օրինակում էլ հատկանշական է ակորդի հնչյունների դասավորությունն, ըստ որի բասում յոթերորդ աստիճանն է, իսկ մեջտեղում՝ ակորդի սեպտիմային հնչյունը: Ցանկացած տեսանկյունից ակորդի էությունը չի փոխվում, և պահպանվում է կվարտային կառույցը:

Հետևյալը ևս մեկ օրինակ է Պատարագի «Սուրբ Աստուած» հաստիճանից³⁹:

Օրինակ 9

Սուրբ Աստուած, սուրբ եւ իր զօր, սուրբ եւ անմահ,
 Սուրբ, սուրբ, սուրբ եւ անմահ,
 Սուրբ, սուրբ,

Երկրորդ տակտի վերջին բախման մեջ դրսևորվում է Fis-H-Es համահնչյունը: Այն G կենտրոնի պայմաններում իրենից ներկայացնում է յոթերորդ աստիճանի վրա կառուցված Fis-Es փոքրացված սեպտիմա՝ համալրված H հնչյունով, որը սեպտիման բաժանում է երկու կվարտաների:

Ինչպես և տերցիային բազմահարկ ակորդի պարագայում, փոքրացված և մաքուր կվարտաների համակցությամբ համահնչյուն հանդիպում ենք նաև ֆոլկլորային երաժշտության մշակումներում: Հետևյալը Կոմիտասի «Վայ, լե, լե» («Ողբերգ»)՝⁴⁰ խմբերգից է՝ գրված արական կազմի համար.

Օրինակ 10, «Վայ, լե, լե»

վայ, լե, լե, լե, լե, լե
 վայ, լե, լե, լե, լե, լե

³⁹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, էջ 33:

⁴⁰ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, էջ 25:

A moll-ի սահմաններում, 4-րդ տակտում հնչում է Gis-F-C համահնչյունը: Այսինքն՝ Gis-F փոքրացված սեպտիման «կիսվել» է C-ով՝ ռեգիստրային ավելի բարձր տեղակայմամբ: Նույնը կրկնվում է 10-րդ տակտում: Գուշակելի է նմանությունը վերը քննարկված համահնչյունների հետ: Այսինքն՝ ակորդը պատահական չի կիրառվել, այլ հանդիպում է Կոմիտասի թե՛ հոգևոր, թե՛ աշխարհիկ երգերի մշակումներում, ուստիև կարելի է խոսել ստեղծագործական տարրի, ավելին՝ մեկ այլ **կոմիտասյան համահնչյունի** մասին: Բնական է նաև առնչություն նկատել Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ հայտնի տեսության հետ⁴¹: Հետաքրքիր է նաև նկատել, որ բոլոր դեպքերում համահնչյունն ընդգրկում է փոքրացված սեպտիմա ինտերվալ՝ համակցվելով մի դեպքում մաքուր, մյուս դեպքում՝ փոքրացված կվարտային:

Փաստորեն, երկու տարբեր համահնչյուններ, մեկը տերցիային կառուցվածքով, մյուսը՝ կվարտային, Կոմիտասի մշակումներում դրսևորվում են որպես ինքնատիպ երևույթ: Կոմիտասի բազմահարկ ակորդներն ի հայտ են եկել այնպիսի շրջանում, երբ ֆրանսիական երաժշտության առաջարկած տերցիային կառուցվածք ունեցող բազմահարկ ակորդները դեռևս տարածում չունեին, և, հավանաբար, Կոմիտասն անգամ չգիտեր դրանց մասին: Ավելին, եթե ֆրանսիացիները կիրառում են նեղ դասավորությամբ, հիմնական տոնի մեղեդային դիրքով համահնչյուններ, ապա Կոմիտասը դասավորում է լայն, ֆակտուրային այլ պայմաններով, ինչը նույնպես ցույց է տալիս, որ այս ակորդի «ֆրանսիական» և «հայկական» դրսևորումների միջև ուղղակի առնչություն չկա: Թե՛ տերցիային, թե՛ կվարտային համահնչյունները, առավել ևս դրանց յուրահատուկ կոմիտասյան շարադրանքի սկզբունքները հիմքեր ունեն Կոմիտասի գրած ավելի վաղ գործերում և, ավելին, հայ ավանդական երաժշտության մեջ, որոնց կառուցվածքային առանձնահատկությունների բացահայտողը նույնպես ինքը՝ Կոմիտասն էր:

Ամփոփում

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ քննել Կոմիտասի մշակումների որոշ ստեղծագործական դրվագներ, որոնք կոմպոզիտորի ժամանակաշրջանում նորույթ էին և համաշխարհային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ դեռևս տարածում չունեին: Ակնհայտ է, որ Կոմիտասը, կրթվելով էջմիածնում, ապա՝ Բեռլինում, ըստ դասական երաժշտության ավանդույթների ուսումնական սկզբունքների, առաջ է քաշել բազմաթիվ գաղափարներ, որոնք ավելի ուշ՝ XX դարի ընթացքում միայն պիտի դրսևորվեին կոմպոզիտորական արվեստում: Այդ գաղափարները նրա մոտ մասամբ կարող էին ձևավորվել եվրոպական առաջատար

⁴¹ **Կոմիտաս**, Հայ յեկեղեցական յերաժշտոյուն, *Հողվածներ և ուսումնասիրություններ*, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 153-165: **Կոմիտաս**, *Յերգեցողությունք ս. պատարագի*, նույն տեղում, էջ 137-152:

կենտրոնների (Հումբոլդտի համալսարան, Միջազգային երաժշտական ընկերություն և այլն) ներկայացուցիչների հետ շփման արդյունքում՝ ազդեցությունների անուղղակի դրսևորմամբ, սակայն փաստ է, որ գործնականորեն այդ նույն հաստատություններն այդ գաղափարներին դեռ չէին հանգել: Եթե անգամ ոչ առաջինն աշխարհում (թեև մենք հակված ենք դրան հավատալու), ապա գոնե առաջիններից մեկը Կոմիտասն առաջադրեց պոլիռիթմը, ինքնաբավ նոնակորդները կամ դրանց հետ որոշակի համեմատության հանգեցնող ակորդները, ֆոլկլորային գործիքների՝ օպերային նվագախմբում կիրառությունը և այլն: Հաշվի առնելով այս ամենը՝ պետք է Կոմիտասին համաշխարհային երաժշտության մասշտաբով արժևորելու խիստ բարձր չափանիշ ունենալ:

Քանակի բաներ՝ Կոմիտաս, XX դարի երաժշտություն, հարմոնիա, պոլիմետր, ֆոլկլորային երաժշտական գործիք:

КОМИТАС И ЗАПАДНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Резюме

Татевик Шахкүлян, кандидат искусствоведения
Музей-институт Комитаса
Институт искусств НАН РА
Ереванская государственная консерватория им. Комитаса

В статье обсуждаются некоторые композиционные новаторства Комитаса, которые в момент осуществления не были распространены во всемирной музыке. Одно из новаторств – полиметрия. В хоровом произведении “Тандо” (Комитас, Собр. соч., т. 4, 1976) Комитас присоединял 3/4 с 5/4 в вертикальном измерении, с целью показать идейный контраст между вековой непрерывностью церковных колоколов (3/4) и человеческими размышлениями (5/4). Произведение было написано в 1890-ых годах, а полиметрия была распространена в западной музыке только в XX веке.

Интересен факт использования армянских народных музыкальных инструментов в симфоническом оркестре, доказательство которого мы нашли в черновиках неоконченной оперы Комитаса “Ануш” (архив Комитаса, Музей литературы и искусств им. Чаренца, 489). В начале XX столетия включение фольклорных инструментов в симфоническую партитуру – идея новая.

Следующее новаторство относится гармонии. Квартовые аккорды, в составе которых обязательно присутствует уменьшенная септима, предлагается именовать *Комитасовской гармонией*. Кроме того, Комитасовскими гармониями являются много-ярусные терцовые аккорды – нонаккорды и ундецимаккорды, в широком расположении звуков, не имеющие классические разрешения.

Ключевые слова: Комитас, музыка XX века, гармония, полиметрия, фольклорный музыкальный инструмент.

KOMITAS AND THE XX CENTURY WESTERN MUSIC

Abstract

Tatevik Shakhkulyan (Armenia), PhD in Art
Komitas Museum Institute
Institute of Arts of NAS RA
Komitas State Conservatory in Yerevan

In this article, some compositional novelties are discussed, which were realized by Komitas in his works. The phenomena are noteworthy, since at the time being displayed they were yet unknown in world music. One of the novelties is polimeter. Komitas composed his choral work “Tando” (Komitas, Works, V.4, 1976) conjoining 3/4 with 5/4 in vertical dimension, to present the contrast between permanence of church’s bells (3/4) and human deliberation (5/4). Komitas wrote this work in 1890s, meanwhile polimeter was circulated in Western music later in the XX century.

The usage of Armenian folk music instruments in the symphony score is noteworthy, the evidence of which we found in the drafts of Komitas's uncompleted opera *Anoush* (Komitas archives, Charents Museum of Literature and Art, No. 489). In the beginning of the XX century, involving folk music instruments in symphony orchestra was not common yet.

The other novelty refers to harmony. The chords consisted of the fourths resulting in diminished sevens, are suggested to be named as *Komitas's Harmony*. Besides, multi-layered chords consisted of the thirds making together ninth-chords or eleventh-chords, and being in open rather than closed arrangement, are also considered as *Komitas's Harmony*.

Key words: Komitas, XX century music, harmony, polymeter, folk music instrument.

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Լուսինե Սահակյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Հայ-ռուսական պատմամշակութային և հոգևոր առնչությունները, ձևավորվելով դեռևս միջնադարում, անցել են դարերի փորձություն: Հայոց առաջին կաթողիկոս Գրիգոր Լուսավորչի պաշտամունքը դեռ հնուց է եղել Ռուսաստանում: Մոսկվայի Կարմիր հրապարակում, Վասիլի Երանելու տաճարի համալիրի մեջ, ավելի քան հինգ դար կանգնած է Հայոց Գրիգորի եկեղեցին (Церковь Григория Армянского)՝ Երանելու տաճարի գմբեթին կից վեր խոյացող գմբեթով: Այն կառուցվել է Իվան Ահեղի հրովարտակով¹:

Հայ-ռուսական կապերն ավելի ամրապնդվեցին XIX դարում, երբ 1828 թ. Արևելյան Հայաստանը միացավ Ռուսաստանին: Հայկական մշակույթն ապրեց զարգացման ու վերելքի բուռն շրջան, ստեղծվեցին հայ մշակութային և կրթական օջախներ ոչ միայն Հայաստանում, այլև Ռուսաստանի և Անդրկովկասի հայաշատ քաղաքներում՝ Մոսկվայում, Աստրախանում, Ղրիմում, Թիֆլիսում և Բաքվում: Այսօր էլ Ռուսաստանի տարածքում գործում են ճարտարապետական ինքնատիպ լուծումներով աչքի ընկնող բազմաթիվ հայկական եկեղեցիներ ու դպրոցներ²: Իրենց լուսավորական գործունեությամբ առանձնանում էին Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, Աստրախանի Աղաբաբյան դպրոցը, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը, Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը:

XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբին հայ երաժշտական մշակույթի համար ռուսական առաջադիմական արվեստի հսկայական դերն անուրանալի իրողություն է: Սանկտ Պետերբուրգի և Մոսկվայի կոնսերվատորիաներում մասնագիտական կրթություն են ստացել հայազգի նշանավոր կոմպոզիտորներ Մակար Եկմալյանը (1856-1905), Ալեքսանդր Սպենդիարյանը (1871-1928), Ռոմանոս Մելիքյանը (1883-1935), երաժշտագետ Բարսեղ Ղորղանյանը (Վասիլի Կորգանով, 1865-1934), երաժիշտ-կատարողներ Նադեժդա Պապայանը, Բեգլար

¹ Տե՛ս *Քրիստոնյա Հայաստան* հանրագիտարան, Երևան, Հայկական հանրագիտարան հրատ., 2002, էջ 226:

² X դարից հայկական սրբեր Գրիգոր Լուսավորչի և Հռիփսիմեի պաշտամունքը տարածում է գտել ռուսական եկեղեցիներում, օրինակ՝ Նովգորոդի Սպաս Ներեդիցա տաճարի (1198) որմնակարներում: Տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հատ. 10, Երևան, էջ 73:

Ամիրջանյանը, Հովհաննես Նալբանդյանը³: Ի դեպ, Բ. Ղորղանյանը⁴ առաջին երաժշտագետներից էր, ով նկատել է երիտասարդ Ֆյորդոր Շայապինի տաղանդը, լուսաբանել «Պուշկինը երաժշտության մեջ» թեման: Երաժշտության պատմության մեջ հայտնի է Սպենդիարով-Գորկի ստեղծագործական համագործակցությունը⁵: Այդպիսի բազում օրինակներ կան ընդհուպ մինչև XX դարը⁶:

XX դարում Մոսկվայում էր զարգանում հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի տաղանդը: Մայրաքաղաքում գործող Հայ արվեստի տունը կարևոր ազդեցություն ունեցավ «Հայկական հնգյակի»⁷ կոմպոզիտորների մասնագիտական կատարելագործման համար:

Հայոց հոգևոր կյանքում բացառիկ դեր և նշանակություն ուներ մեծանուն Կոմիտաս Վարդապետը, որի կենսագրությունն անքակտելիորեն կապված է սեփական ժողովրդի պատմության հետ: Նրա ճակատագիրը, սակայն, առ այսօր մեր առջև դնում է բարդ ու հետաքրքիր խնդիրներ: Հանճարեղ գեղարվեստագետի կյանքի փառքի ու ողբերգության բազում էջեր պարուրված են խորհրդավորության շղարշով: Կիսելով սեփական ժողովրդի ճակատագիրը՝ նա ևս իր ողբերգական վախճանն ունեցավ Հայոց Մեծ եղեռնից հետո:

Ժամանակի ընթացքում անհրաժեշտություն են դարձել Կոմիտասի կյանքի թվացյալ կամ «հայտնի» փաստերի նորովի մեկնաբանությունը, գիտական կենսագրության առավել խոր ու բազմակողմանի ուսումնասիրությունը: Մեծ արվեստագետի կյանքն ու գործունեությունը սերտորեն կապված էին և՛

³ Տե՛ս Ա. Աղայան, Ա. Ասատրյան, *Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից*, Սանկտ Պետերբուրգ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015:

⁴ Բ. Ղորղանյանը 1900 թ. Անդրկովկասում հիմնադրել է “Кавказский вестник” գիտական-գրական ամսագիրը: Լուսաբանել է Կովկասի մշակութային կյանքը: 1902 թ. հրապարակված Բեթհովենի մասին ռուսերեն մենագրությունը նրա առաջին լուրջ ուսումնասիրությունն էր՝ հիմնված նամակագրության և այլ փաստերի վրա: Կորգանովը հայ մեծ բարերար, Ռուսական կայսրության մեջ հայտնի արդյունաբերող Ա. Մանթաշյանցի փեսան էր: Ինչպես հայտնի է, Մանթաշյանցի հովանավորությամբ է Կոմիտասը ուսանել Գերմանիայում:

⁵ 1902 թ. Ղրիմում Մ Գորկին, հանդիպելով Ա. Սպենդիարյանին, նրան է հանձնել «Ձկնորսը և փերին» երկը, որը դարձել է Ա. Սպենդիարյանի երաժշտական բալլադի հիմնանյութը: Ռուս կոմպոզիտոր Ա. Չերեպինը ևս բարձր է գնահատել Ա. Սպենդիարյանի արվեստը՝ իր երաժշտության մեջ ընդունելով հայ կոմպոզիտորի ազդեցությունը:

⁶ Հայտնի է նաև ռուս կոմպոզիտոր Գ. Սվիրիդովի «Հայերի երկիր» վոկալ շարքը՝ Ա. Իսահակյանի խոսքերով, Ս. Ռախմանինովի «Գիշերն իմ այգում» ռոմանսը՝ դարձյալ Ա. Իսահակյանի խոսքերով (Ա. Բոլկի թարգմանությամբ), ինչպես նաև հայ միջնադարյան տաղերգու Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմի (թարգմ.՝ Ն. Գրեբնյով) հիման վրա խառը երգչախմբի համար Ա. Շիրտկեի հեղինակած խմբերգային կոնցերտը, որի գաղափարը տվել է հայ անվանի կոմպոզիտոր, Ա. Շիրտկեի մտերիմ բարեկամ Տ. Մանստրյանը:

⁷ Ա. Բաբաջանյանը, Ա. Հարությունյանը, Է. Միրզոյանը, Ղ. Սարյանը և Ա. Խուրդյանը «Հայկական հնգյակի» անդամներ էին կոչվում ռուսական «Հզոր խմբակի» օրինակով (անդամներն էին՝ Մ. Բալակիրը, Յ. Կյոփն, Ա. Բորոդինը, Մ. Մուսորգսկին և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը):

անբաժանելի համաշխարհային մշակույթի, և՛, մասնավորապես, ռուսական մշակույթի նվաճումներին:

Խորհրդային շրջանում տարբեր շեշտադրումներով են լուսաբանվել Ռուսաստանի հետ Կոմիտասի առնչությունները: Հայտնի են հիմնականում ռուս երաժիշտներ Թոմաս Հարտմանի (1885-1956) և Միխայիլ Գնեսինի (1883-1943) արժեքավոր հուշագրությունները նրա մասին⁸:

Հայ գրող, հրապարակախոս Դերենիկ Դեմիրճյանը (1877-1956), անդրադառնալով Կոմիտասին, կոմիտասագիտության հիմնախնդիրներին, 1956 թ. գրում էր. «...մրահոգության առարկա է դարձել Կոմիտասի՝ դեպի ռուսական երաժշտությունն ունեցած առնչությունների համար նյութ գտնելու հարցը: Ապրելով և ստեղծագործելով նախկին Ռուսաստանում, նա (Կոմիտասը – Լ.Ս.) չէր կարող վերաբերմունք և տեսակետ չունենալ դեպի ռուսական երաժշտությունը... Մենք ունենք ընդարձակ նյութ այն մասին, որ Փարիզում և Պոլսում նա սերտ հարաբերություն ուներ ռուսական երաժշտության հետ, մեծապես գնահատում էր «Հզոր հնգյակը», գրի էր առնում ռուս ժողովրդական երգերը: ...Գնեսինի հետ ծանոթությունը, Արենսկու և Տանենի արժանավոր աշակերտ Հարտմանի հեղինակավոր կարծիքները և մասնագիտական գնահատությունները, նմանապես մեր մեծապաշանդ երաժշտի հմայքի ու գործունեության հանդեպ հայ և օտար հասարակության ցուցաբերած հիացքն ու սերը միանգամայն վկայում են նրա երաժշտության մեծ արժեքն ու նշանակությունը»⁹:

Մեր հոդվածի շրջանակներում, առաջին անգամ պատմաքաղաքական տեսանկյունից, հնարավոր ամբողջությամբ մեկտեղելու և դիտարկելու ենք Կոմիտաս Վարդապետի գիտական կենսագրության, այսպես ասած, «ռուսական» շրջանը, ինչն, անշուշտ, նոր լույս կսփռի Կոմիտաս Վարդապետի պատմական դերի ճշմարտացի գնահատականի վրա¹⁰:

Արդի երաժշտագիտության մեջ առկա է Կոմիտասի կյանքն ու ստեղծագործությունը լուսաբանող պատկառազու գրականություն¹¹:

⁸ Ս. Գասպարյան, *Կոմիտաս*, Երևան, Հայպետհրատ, 1947: Ի. Յոլյան, *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969: Գ.Գյոդակյան, *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1969: А. Шавердян, *Комитас и армянская музыкальная культура*, Армгосизд., Ереван, 1956.

⁹ Ժամանակակիցները *Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 5: Դերենիկ Դեմիրճյանը 1892 թ. ուսանել է Էջմիածնի Գևորգյան հոգևոր ճեմարանում, մասնակցել Կոմիտասի երգչախմբային դասերին: Դեմիրճյանին է պատկանում Ն. Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» վեպի առաջին հատորի հայերեն թարգմանությունը:

¹⁰ Տե՛ս Լ. Սահակյան, Կոմիտաս Վարդապետը և ֆրանսիական մշակույթը, *Կանթեղ*, Գիտական հոդվածներ, N3 (68), Երևան, 2016, էջ 242-263: Մեզ համար առանձին ուսումնասիրության նյութ է նաև Վարդապետի կյանքի՝ Կ. Պոլսի հետ կապված շրջանը:

¹¹ Լ. Սահակյան, *Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ*, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2010, էջ 145-167:

Վարդապետի բանահավաքչական և գիտական աշխատանքները, մեծավ մասամբ, իրականացվել են Արևելյան Հայաստանում, որը XX դարասկզբին Ռուսական կայսրության մի մասն էր¹², նաև Անդրկովկասի մշակութային կենտրոններ էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում, Բաքվում, որտեղ մեկտեղված հայ և օտարազգի մտավորականները ոգեշնչվում էին ռուսական մշակույթի առաջադեմ, լուսավորական գաղափարներով: Վարդապետի ստեղծագործական գործունեությունը նաև ռուս առաջադեմ մտավորականների ուշադրության կենտրոնում էր: Նա ժամանակի ուսյալ արվեստագետներից մեկն էր, որը տիրապետում էր նաև գերմաներեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն լեզուներին: Ի դեպ, Գևորգյան ճեմարանում Կոմիտասը ռուսաց լեզու սովորել է հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանից (1864-1929), որը նկատելով Կոմիտասի՝ երաժշտության հանդեպ ունեցած բացառիկ ընդունակությունները, Ռուսաստանից բերել էր տալիս երաժշտական դասագրքեր¹³: Հնգևոր ճեմարանում ռուս գրականություն և պատմություն է ուսանել հայտնի բանասեր, պատմաբան Ստեփան Լիսիցյանի (1865-1947) դասարանում:

Շրջելով աշխարհի տարբեր երկրներում, հստակ գիտակցելով իր ապրած բարդ ժամանակաշրջանն ու իր առաքելությունը՝ Կոմիտասը հայերի ճակատագիրը կապում էր Ռուսաց կայսրության հետ. «*Չը պէ՛տք է բաժնուենք. չը պէ՛տք է խաբուենք Երոպայի զանազան խոստումնայից խաբկանքներէն. միանալու ենք եւ գործնական ճամբան բռնելու. ըստ իս, առաջին քայլն է բոլոր հայրութիւնն ամփոփել Ռուսի իշխանութեան տակ... Ես վախ չունեմ, թէ ռուս կառավարութեան մէջ կը հալենք, որքան ալ որ հալենք, այնուամենայնիւ մեր ինքնագիտակցութիւնը զարթնած է եւ եթէ խելօք շարժուենք կը վաստկենք. ես այս կարծիքն ունեմ*»¹⁴: Վարդապետի Նամականու մեջ տեղ են գտել նաև ռուսերեն հեռագրեր ու նամակներ¹⁵:

Կոմիտասի գործունեության առաջին լուրջ գնահատականները տվել են ռուսական մշակույթի գործիչները¹⁶: Իր «Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը» արժեքավոր հոդվածում երաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանը գրում է. «1919-ին Թիֆլիսում պրոֆեսոր Հարությունի նշանավոր ելույթից հետո, որ «հայրնագործեց» (մասնավորապես «արևելահայերի» համար) Կոմիտաս-

¹² Հայկական սովետական հանրագիտարան, Երևան, 1984, հատ. 10, էջ 36:

¹³ Ռ. Թերլեմեզյան, Կոմիտաս, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1992, էջ 14:

¹⁴ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 216:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 219, 243-244:

¹⁶ Կոմիտաս Վարդապետի գործի գնահատության մեջ կարևորում ենք նաև ժամանակակիցների՝ Շ. Պերպերյանի, Ս. Մելիքյանի, Վ. Կորգանովի վերլուծական հոդվածները:

կոմպոզիտորին, թերևս ոչ ոք այլևս չփորձեց վիճարկել նրա բացառիկ դերը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային ոճի ձևավորման մեջ»¹⁷:

Վարդապետի գործի գնահատության մեջ Թ. Հարտմանի կարևոր գնահատություններին մանրամասն կանդադառնանք մեր հաջորդ շարադրանքում: Փորձենք փաստերը դիտարկել ըստ ժամանակագրության:

Իր գիտակցական կյանքի մի զգալի հատված Կոմիտասն ապրել է Արևելահայաստանում կամ Հայաստանի ռուսահպատակ հատվածում, և, ինչպես վերը նշեցինք, նրա «ծանոթությունը» ռուսական մշակույթի հետ սկսվել է Էջմիածնի Գևորգյան հոգևոր ճեմարանում, շարունակվել Անդրկովկասի հայաշատ քաղաքներում՝ Թիֆլիսում, Բաքվում, որտեղ գործում էին հայկական եկեղեցիներ, մշակութային միություններ, դպրոցներ, թատրոններ, պարբերական մամուլ¹⁸: Չնայած լուսավորական հաստատությունների առատությանը՝ ցարական իշխանությունները վերահսկում էին Անդրկովկասի մշակութային կյանքը: Օրինակ, երբ 1906 թ. Կոմիտաս Վարդապետը և Գարեգին Լևոնյանը մտադրվել էին Վաղարշապատում հրատարակել «Գեղարուեստ» գրական-գեղարվեստական հանդեսը, Երևանի նահանգապետից մերժում են ստանում այն պատրվակով, որ Վաղարշապատը քաղաք չէ, և Անդրկովկասի գյուղերում հանդեսներ չեն հրատարակվում: Հավելենք, որ ըստ նահանգապետի, Կոմիտասը «ռուսահպատակ» չէր, և բացառության մեջ նաև գրված էր. «*Խմբագիրներից մեկը՝ Կոմիտաս Գևորգյանը*¹⁹, *ռուսահպատակ չէ, իրավունք չունի այդ պաշտոնին հաստատվելու*»²⁰: Կոմիտաս Վարդապետը, որպես «թուրքահպատակ», մշտապես գտնվում էր Էջմիածնի միաբանության «ռուսահպատակ» կղերականության ուշադրության կենտրոնում²¹: Իր հերթին, Հայ առաքելական եկեղեցին ևս, որը պետականություն չունեցող հայ ժողովրդի միակ հոգևոր և կրթական օջախն էր, ցարական կառավարության ուշադրության կենտրոնում էր: 1907 թ., Խրիմյան Հայրիկի մահվանից հետո, սրվեց հակահայկական քաղաքականությունը, և յուրաքանչյուր «այլախոհ» ճեմարանական

¹⁷ Տե՛ս Գ. Գյոդակյան, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 84:

¹⁸ Դարասկզբին Թիֆլիսում հրատարակվում էին հայալեզու «Մշակ», «Նոր-Դար», «Հասկեր», «Գեղարուեստ», «Հորիզոն», «Սուրհանդակ», ռուսալեզու «Новое обозрение», «Новая речь», «Тифлисский листок», «Заквказье» լրագրերը, «Տարազ» շաբաթաթերթը, Բաքվում «Զանգ» շաբաթաթերթը, «Եսկյ» թերթը և այլն:

¹⁹ Գևորգյան հոգևոր ճեմարանը համարելով իր Alma Mater-ը, Կոմիտաս Վարդապետը «Գևորգյան»-ը որոշ ժամանակ որդեգրել էր որպես իր ազգանուն: Չի բացառվում, որ կարող էր օգտագործել իրո՞ր Գևորգ Սողոմոնյանի անունն իբրև ազգանուն:

²⁰ Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Մեր Կոմիտասը, *Կոմիտաս ժողովածու*, Երևան, Հայպետհրատ, կազմ.՝ Բ. Թերլեմեզյան, 1930, էջ 83:

²¹ Մասնավորապես, Կաթողիկոսական տեղապահ Գևորգ արքեպիսկոպոս Սուրենյանցի:

հետապնդվում ու հալածվում էր: Կոմիտասի «ազատ» լուսավորական գործունեության հանդեպ կղերականության ռուսահպատակ հատվածի հետապնդումներն ու սահմանափակումները ժամանակի ընթացքում առավել մեծ թափ ստացան: Մայր Աթոռը լքեցին կամ ակտիվ գործունեությունից մեկուսացվեցին Գարեգին Լևոնյանը (1872-1947), Երվանդ Տեր-Մինասյանը (1879-1974), Գարեգին Հովսեփյանը (1867-1952), Կարապետ Տեր-Մկրտչյանը (1866-1915): 1910 թ. Էջմիածինը լքեց նաև Կոմիտաս Վարդապետը:

Հայտնի է, որ 1893 թ. Էջմիածնի հոգևոր ճեմարանն ավարտելուց հետո Կոմիտաս Վարդապետը ծրագրում էր կատարելագործել իր ընդհանուր և երաժշտական գիտելիքները: 1895 թ. նա երաժշտական մասնագիտական համակողմանի կրթություն ստանալու նպատակով մեկնում է Անդրկովկասի մտավորականության կենտրոն Թիֆլիս՝ դասեր առնելու հայ անվանի կոմպոզիտոր, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի ռեկտոր Մակար Եկմայանի մոտ²²: Անտարակոյս է, որ դասական հարմոնիայից բացի Եկմայանը Կոմիտասին հնարավորինս ծանոթացնում էր ռուսական ազգային երաժշտական դպրոցի գեղարվեստական բարձր ձեռքբերումներին: 1905 թ. Թիֆլիսում Կոմիտասը ձեռք է բերում և ուսումնասիրում 1891 թ. Մոսկվայում հրատարակված՝ ռուս կոմպոզիտոր, դաշնակահար Անտոն Արենսկու (1861-1906) “Краткое руководство к практическому изучению гармонии”, ինչպես նաև Պետերբուրգում 1883 թ. լույս տեսած՝ ռուս կոմպոզիտոր և մանկավարժ Անդրեյ Կազրիրյուկի (1845-1885) “Руководство к практическому изучению гармонии”, ռուս կոմպոզիտոր ու խմբավար Վասիլի Օռլովի (1858-1901) “Искусство церковного пения” աշխատությունները²³: Հետագա տարիներին նրա սեղանի գիրքը դարձավ հայտնի կոմպոզիտոր, երաժշտա-հասարակական գործիչ, մանկավարժ Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովի (1844-1908) “Практический учебник гармонии” ձեռնարկը:

Կոմիտասը մտադրություն ուներ սովորել Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, ծրագրել էր հետագայում հայ ուսանողների համար Թիֆլիսում կոնսերվատորիա բացել, սակայն հանգամանքների բերումով և հայ

²² Մ. Եկմայանը Պետերբուրգում ուսանել և ստեղծագործական շփումների մեջ է եղել ռուս մեծանուն երաժիշտներ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի, Ն. Սոլովյովի, Պ. Չայկովսկու, Ա. Ռուբինշտեյնի, Ա. Լյադովի հետ:

²³ Խ. Սամվելյան, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրություն, *Սովետական արվեստ*, 1969, N 11, էջ 56:

եկեղեցական գործիչ Մաղաքիա Օրմանյանի (1841-1918) խորհրդով նա նախընտրում է ուսանել Գերմանիայում²⁴:

Ժողովրդական երգամտածողության հիմքով XIX դարում բուռն ծաղկում ապրող ռուսական երաժշտությունը, ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի իր խոշորագույն ներկայացուցիչներով, չէր կարող վրիպել հզոր ինտուիցիայով օժտված երաժիշտ և գիտնական Կոմիտասի տեսադաշտից: 1890-ականներից Կոմիտաս Վարդապետը հայ, արևելյան և եվրոպական երաժշտությանը զուգահեռ գիտականորեն ուսումնասիրում է նաև ռուսական երաժշտական հարուստ մշակույթը: XX դարի սկզբին ռուս երաժշտության հսկայական ազդեցությունը երաժշտարվեստի վրա անուրանալի և բազմիցս արձանագրված փաստ է: Կոմիտաս Վարդապետը քաջաճանոթ է եղել այդ երաժշտությանը, ռուս կոմպոզիտորների՝ ազգային-ժողովրդականի վրա խարսխված լադակառուցողական նորարարական սկզբունքներին: Կան բազմաթիվ փաստեր, թե ինչպես էր Վարդապետը Փարիզում կամ Կ. Պոլսում մասնակցում «Ռուսաց» համերգներին կամ ունկնդրում դրանք: Հայտնի են Վարդապետի ելույթները Փարիզի «Ռուսաց երեկոյթում», որտեղ նա հանդես է եկել իր նոր ձայնագրած երգերով²⁵:

1905 թ. Իսրիմյան Հայրիկին (1820-1907) Թիֆլիսից Ալեքսանդրապոլ մեկնող գնացքով ուղեկցում էր Կոմիտաս Վարդապետը: Ճամփորդության ընթացքում խոսելով տարբեր ազգերի երաժշտարվեստի մասին՝ Վարդապետը բավական մանրամասն անդրադարձել է ժողովրդական երգերին: Նա առանձնացրել է ռուսական ազգային երգերի լայնահուն՝ հարթավայրի պես անձայրածիր բնույթն ու լադային ինքնատիպությունը: Ի հավաստումն իր ասածի՝ Հայոց կաթողիկոսի համար Վարդապետը կատարել է ռուսական երգեր²⁶:

Կոմիտասի «Լեռնային բարձունքներ» ռոմանսը գրված է Մ. Լերմոնտովի բանաստեղծության խոսքերով: Նրա գրչին է պատկանում նաև Պ. Չայկովսկու (1840-1893) “Был у Христа-младенца сад” երգի խմբերգային տարբերակը²⁷: Փարիզում, որտեղ XX դարի սկզբին շատ բարձր էր գնահատվում ռուսական

²⁴ Հայ եկեղեցական անվանի գործիչ, աստվածաբան Մաղաքիա Օրմանյանը 1887 թ. դասավանդել է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում: Օրմանյանի միջնորդությամբ եվրոպական համալսարաններում իրենց կրթությունն են շարունակել ճեմարանական իր սաները՝ Կոմիտաս Վարդապետը, Գարեգին Հովսեփյանցը (1867-1952, հետագայում՝ Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոս), Գևորգ Զ Չորեքյանը (1868-1954, հետագայում՝ Ամենայն հայոց 129-րդ կաթողիկոս):

²⁵ *Արարատ*, Վաղարշապատ, 1907, N 10, էջ 907:

²⁶ **Х. Бадикян**, Русские ноты великого Комитаса, *Голос Армении*, Ереван, 1999, 9 октября. «Արարատ», 1905, N 9, с. 807:

²⁷ Տե՛ս **Մ. Հարությունյան**, Կոմիտասը ազգային և այլազգային աղբյուրների մարմնավորող, *Ավանդույթներ և արդիականություն*, *Հայ երաժշտության հարցեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 236:

երաժշտական մշակույթը, Վարդապետն առավել բազմակողմանիորեն է ընկալում ժողովրդական հարուստ ակունքներից բխած ռուսական երաժշտարվեստը: Ինչպես ճշմարտացիորեն նշել է Կոմիտասի սան Աղավնի Մեսրոպյանը, «Կոմիտասի նախասիրությունը եղավ ռուսական ժողովրդական երգի զարմանալի պոլիֆոնիզմը: Անոր պարզ ու հստակ հնչականությունը գրավեց իր հոգին, խորապես հուզեց իր մեծ փաղանդը»²⁸: Ա. Մեսրոպյանն իր «Կոմիտաս և ռուսական երաժշտությունը» ակնարկում անդրադառնալով Կոմիտասի՝ ռուս երաժշտությանն ունեցած վերաբերմունքին՝ գրում է. «Հայկական ժողովրդական երգերեն դուրս՝ Կոմիտասի ամենասիրած եղանակները մնացին Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա»-ի արիաները, Մուսորգսկիի «Երգ լվի մասին», Ռիմսկի-Կորսակովի «Շեհերազադը» և Դորգոմիժսկիի «Ռուսալկա» օպերան: Կոմիտաս բացառիկ սեր մը ուներ վերջինիս «Ջաղացպանի երգ»-ի նկատմամբ: Ունկնդիրներու հիշողության մեջ երբեք չեն կրնար մոռցվիլ այն պահերը, երբ Կոմիտաս մրերմական հավաքույթներու ժամանակ հաճախ կանցներ դաշնամուրի առաջ և անոր մեղեդիներուն միացնելով իր քաղցրալուր ձայնի ելևէջները, խորունկ վերապրումով կորսնորեր ռուս աշխարավոր ջրաղացպանի ներքնաշխարհը»²⁹: Կոմիտաս Վարդապետն իր գրադարանում հատուկ խնամքով առանձնացնում և ուսումնասիրում էր ռուս դասականներ Մ. Մուսորգսկու, Ա. Բորոդինի և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի գործերը, իսկ իր «Նվիրական պահարանում» Խրիմյան Հայրիկի, Խ. Աբուլյանի, Կ. Դեբյուսիի նկարների կողքին պահում էր Մ. Գլինկայի, Պ. Չայկովսկու և Մ. Գնեսինի նկարները³⁰, հավաքում և խնամքով պահպանում էր ռուս երաժշտության մասին մամուլում հրատարակված հոդվածները: 1913 թ. Ռուսաստանից Պոլիս ժամանած երգչախումբը հանդես էր գալիս Ստեպան Սմոլենսկու (1848-1908) Պատարագի կատարումով. Վարդապետը շատ բարձր էր գնահատում այդ գործը՝ իր աշակերտներին հորդորելով ներկա գտնվել բոլոր համերգներին: «Կոմիտասը մեծ ոգևորություն կապրեր ամեն անգամ, – գրում է Ա. Մեսրոպյանը, – որ Ռուսաստանեն Պոլիս կայցելեին ռուսական երաժշտական կարարողական ուժեր: Անոնցմե ամեն մեկուն հետ Կոմիտաս կժանոթանար Պոլսո հայտնի երաժշտական «Կոմանդիներ» փան մեջ... Հաճախ, երբ այդ առիթով մենք կերթայինք

²⁸ Տե՛ս ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 291:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 292:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 202:

նուսական եկեղեցին, դասի մեջ կրեսենիք Կոմիտասը կանգնած իր պարզավոր տեղը, որ վերացած վիճակի մեջ կմասնակցեր երգչախմբի երգեցողության»³¹:

1909 թ. հայ անվանի պետական գործիչ, գրականագետ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը (1886-1925) նամակ է գրել Կոմիտաս Վարդապետին և հայ ուսանողական միության անունից խնդրել է գալ Մոսկվա, ուսանողներից մի երգեցիկ խումբ կազմել և համերգներ տալ այդ միության օգտին³²: Վարդապետը, պատճառաբանելով իր զբաղվածությունը, մերժել է Ա. Մյասնիկյանին: Նույն թվականին Էջմիածնից Մոսկվա՝ Մյասնիկյանին հղած Կոմիտասի նամակը Վարդապետի կախյալ վիճակի ևս մի փաստի վկայությունն է. «Ձեր ուզած եւ իմ ցանկացած համերգը պարտաւոր գլուխ բերելու համար անհրաժեշտ է առնուազն մէկ եւ կէս ամիս՝ գալու, գնալու եւ պատրաստելու համար. իսկ այդքան երկար ժամանակ ինձ դժուար թէ թողնեն բացակայեմ: Բայց եւ այնպէս, փորձեցէք՝ դիմեցէք պաշտօնապէս Վեհափառին, գուցէ թոյլատրում է, այն ժամանակ կը գամ. ես պատրաստ եմ ծառայելու»³³: Այս կախյալ վիճակում ռուսական մեծ քաղաքներում դժվար էր ճանաչելի դարձնել Վարդապետի երաժշտական և գիտական ժառանգությունը:

Կոմիտաս Վարդապետի տեսական աշխատությունների բավական քիչ հատված է թարգմանվել օտար լեզուներով³⁴: Ռուսական լայն լսարանի համար ևս անհայտ էր նրա գիտական ուսումնասիրությունների մեծ մասը: Նրա ժառանգության արժեքավոր հատվածը առաջին անգամ ռուսերեն թարգմանել և հրատարակել է ռուս երաժշտագիտության մեջ զգալի վաստակ ունեցող անվանի երաժշտագետ, քննադատ Վասիլի Կորգանովը: Անդրադառնալով Կոմիտասի բանահավաքչական աշխատանքների կարևորությանը՝ Թիֆլիսի ռուսալեզու պարբերականներում Կորգանովը հանդես է եկել նրա անձն ու գործը լուսաբանող տարաբնույթ հոդվածներով: 1900 թ. Թիֆլիսի “Кавказский вестник” ամսագրում նա գերմաներենից ռուսերեն է թարգմանել և հրատարակել Վարդապետի «Հայկական եկեղեցական երաժշտություն» խորագրով հոդվածը³⁵: 1902 թ. նույն ամսագրում Վ. Կորգանովը իր “Взгляд в нечто” հոդվածում մանրամասն դիտարկել է Վարդապետի «Հայ գեղջուկ պարը» խորագրով

³¹ Գլինկան և Կոմիտասը, *Սովետական արվեստ*, 1957, N 2, էջ 39:

³² Ալեքսանդր Մյասնիկյանը և արվեստը, *Սովետական արվեստ*, 1956, N 2, էջ 11:

³³ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, *Նամականի*, էջ 171:

³⁴ “Die armenische Kirchenmusik” («Հայ եկեղեցական երաժշտություն»), հրատարակվել է 1899 թ., Լայպցիգում: “La musique rustique Arménienne” («Հայ գեղջուկ երաժշտություն») հրատարակվել է 1907 թ., Փարիզում:

³⁵ *Кавказский вестник*, 1900, N 1, с. 107.

ուսումնասիրությունը³⁶:

1904 թ. իշխան Թումանյանի (1870-1947) խմբագրությամբ Թիֆլիսում հրատարակվող “Новое обозрение” ռուսերեն օրաթերթի «Կովկասյան երաժշտությունը» խորագրով հոդվածում Վ. Կորգանովը գրում է. «Վերջապես, շատ փարիներ անցնելուց հետո, գտնվեց մի մարդ, որ զինված մասնագիտական կարողություններով, նվիրվեց կովկասյան երգերի ուսումնասիրությանը՝ արհամարհելով ամեն մի դժվարություն: Կոմիտասն հանդիսանում է հայկական երաժշտության առաջին ուսումնասիրողը... Նրան քաջալերողը ծառայած պիտի լիներ ոչ թե նրան, այլ գեղարվեստին և ամբողջ մարդկության»³⁷:

Երկու արվեստագետների՝ Կոմիտասի և Կորգանովի բարեկամության վկայությունն է 1904 թ. անվանի երաժշտագետին հղած Վարդապետի նամակը՝ հետևյալ վերջաբանով. «Ուրախությամբ սպասում եմ Ձեզ սեպտեմբերին, Յարգանքներով միշտ պատրաստ Ձեզ ծառայելու Ձեր անձնուէր, խոնարհ ծառայ Կոմիտաս Վարդապետ»³⁸:

Ժամանակի ընթացքում Վ. Կորգանովը դարձել է նաև Կոմիտասի առաջին քննադատներից: Իր «Կոմիտաս Գևորգյան» վերնագրով հոդվածում, անդրադառնալով Կոմիտասի փարիզյան ելույթներին և, մասնավորապես, «Հայ քնարի» հրատարակությանը, Վ. Կորգանովը գրել է. «Կոմիտաս Վարդապետը չպետք է հրատարակեր այդ ժողովածուն, որ երաժշտական ու գիտական տեսակետից ունի ավելի շատ բացասական, քան դրական նշանակություն»³⁹:

Զխորանալով կոմիտասյան մշակումների գեղարվեստականության մեջ՝ Կորգանովը նսեմացնում է դրանց արժանիքները: Երաժշտագետը պնդում է, որ ժողովրդական երգը, «հում նյութը» պետք է տպագրել այնպես, ինչպես երգում է ժողովուրդը: Ըստ նրա, մշակումը չի կարող վերարտադրել բնական երգի իսկական արտահայտչականությունը. “Я настаивал и настаиваю на желательности издания народных напевов в подлинном, аутентичном виде”⁴⁰: Կորգանովը գտնում էր, որ Կոմիտասի հետազոտությունները պիտի հրապարակվեն ռուսերեն և հայերեն, քանզի դրանք ավելի շատ հետաքրքրում են հայերին և ռուսներին, այլ ոչ թե ֆրանսիացիներին և գերմանացիներին⁴¹:

³⁶ Նույն տեղում, 1902, N 6, էջ 32:

³⁷ Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, էջ 15:

³⁸ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 85:

³⁹ Տե՛ս В. Корганов., Кавказская музыка, 1908, с. 81.

⁴⁰ Նույն տեղում:

⁴¹ В. Корганов, Еще о кавказской музыке, Тифлис, 1907, N 292, с. 7-8.

1905 թ. Կոմիտաս Վարդապետը Թիֆլիսի Հովնանյան դպրոցում կարդում է դասախոսություն հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության մասին: Դրան հաջորդում է Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության համերգը, որն իր աննախադեպ հաջողությամբ դառնում է մշակութային մեծ իրադարձություն: Թիֆլիսի հայալեզու և ռուսալեզու մամուլը հիացական կարծիքներ է հայտնել Կոմիտասի մասին՝ մասնավորապես, արվեստի ու հայ երաժշտության վերաբերյալ՝ ընդհանրապես: Եվրոպական շրջագայություններից հետո՝ 1908 թ., Անդրկովկասի մյուս հայաշատ կենտրոնի՝ Բաքվի ժողովարանի դահլիճում, Վարդապետը հանդես է եկել երկու նվագահանդեսով և ելույթ-դասախոսությամբ, որի մասին գրել է Պետերբուրգի “Русская музыкальная газета” շաբաթաթերթը⁴²: Հոդվածագիրը “Лекции по музыке в России” վերնագրով հոդվածում անդրադարձել է հայ եկեղեցական երաժշտության մասին Բաքվում հրատարակված Կոմիտասի արժեքավոր ուսումնասիրությանը: Նույն շաբաթաթերթում “Музыка в провинции” ընդհանուր խորագրի ներքո հրապարակվել է հաղորդագրություն ապրիլի 1-ին Կոմիտաս Վարդապետի՝ Բաքվում կայանալիք համերգի վերաբերյալ⁴³:

Կոմիտասագիտության մեջ հսկայական ավանդ ունեցող երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Ռոբերտ Աթայանը նամակագրական կապի մեջ է եղել Լազարյան ճեմարանի շրջանավարտ, ռուս արևելագետ, դիվանագետ Վլադիմիր Մինորսկու (1877-1966) հետ: XX դարի սկզբին Մինորսկին պաշտոնավարել է Իրանի և Թուրքիայի ռուսական դեսպանություններում: Ուսումնասիրել է Պարսկաստանի և Անդրկովկասի պատմաաշխարհագրությունն ու մշակույթը: Նա Հայ Դատը պաշտպանող ռուս այն դիվանագետն էր, որը հանդես էր գալիս հայանպաստ քաղաքական հայտարարություններով: Մասնավորապես, դատապարտում էր Մեծ Բրիտանիայի Արտաքին գործոց նախարար Էռնեստ Բեհնին՝ Թուրքիայի առաջին նախարար Սարաջոլուի հայատյաց քաղաքականության շուրջ համագործակցելու համար: Հիշեցնելով Հիտլերի հայտնի խոսքերը⁴⁴ և երիտթուրքերի վայրագությունները, ռուս մտավորականը հակադարձում էր անգլիացի պաշտոնյայի այն հայտարարությանը, թե Ղարսում և Ադանայում

⁴² *Русская музыкальная газета*, 1908, N 17, с. 414. Պետերբուրգյան հեղինակավոր ամսագիր է, որը հրատարակվել է 1894-1918 թթ., լուսաբանել է ռուսական և համաշխարհային մշակույթի արժեքավոր իրադարձությունները: **Ս. Դեմուրյան**, Կոմիտաս Գևորգյան, *Կոմիտաս ժողովածու*, Երևան, 1930, էջ 93-95:

⁴³ *Русская музыкальная газета*, с. 422.

⁴⁴ «Ո՛վ է այսօր խոսում հայերի բնաջնջման մասին», - ասել է Հիտլերը 1939 թ.-ին, Լեհաստանի վրա հարձակվելուց մեկ շաբաթ առաջ: Տե՛ս **Գ. Բարդակյան**, *Հիտլերը և Հայոց ցեղասպանությունը*, Ջորջյան ինստիտուտ, Մասաչուսեթս, 1986:

հայեր չեն եղել: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո Վ. Մինորսկին ապրել է Փարիզում, 30-ականներից՝ Անգլիայում: Նա եվրոպական մի շարք հեղինակավոր համալսարանների պատվավոր անդամ էր, Լոնդոնի համալսարանի պրոֆեսոր: Տիրապետում էր մի քանի լեզուների, այդ թվում՝ քրդերենի: Ի դեպ, նրան հիացրել էին Կոմիտաս Վարդապետի քրդական երգերի կատարումները:

1912 թ.-ից Մինորսկին աշխատել է Կոստանդնուպոլսի ռուսական դեսպանությունում, մտերիմ է եղել Կոմիտասի հետ: Գրեթե միշտ նա ներկա է եղել Վարդապետի՝ Կ. Պոլսում կայացած համերգներին, իր հուշագրություններում անդրադարձել է այդ նվագահանդեսներին: Հակիրճ ու բովանդակալից նամակներում ռուս գիտնականն առանձնակի ջերմությամբ ու անմիջականությամբ, նկարագրել է «Մեծ արտիստին»՝ ներկայացնելով նաև այն մթնոլորտը, որով պարուրված էին կոմիտասյան համերգները: Կարևոր է, որ իսկական մտավորականի խորաթափանցությամբ նա արժևորել է Կոմիտաս Վարդապետի գործունեության նշանակությունը համաշխարհային երաժշտական մշակույթի համատեքստում: Վ. Մինորսկու հուշերից Ռ. Աթայանը պատահիկներ է հրապարակել “Литературная Армения”⁴⁵ ամսագրում: Կոմիտասի կատարումն ունկնդրելուց հետո ռուս դիվանագետը գրել է. “*После концерта я пошел приветствовать Комитаса и пригласил его к себе в посольство. Тут он, увидя мое искреннее внимание, сам пел, аккомпанируя себе на рояле, и был еще сердечнее и ближе. Я понял всю важность человека, прокладывающего новые пути в области народной музыки*”⁴⁶.

Կոմիտաս Վարդապետի գործի ճշմարտացի գնահատության մեջ անուրանալի է նաև ռուս կոմպոզիտոր Թոմաս Հարտմանի դերը: Նա Մոսկվայի և Պետերբուրգի կոնսերվատորիաների շրջանավարտ էր, Ա. Արենսկու և Ս. Տանենի աշակերտը: 1919-1921 թթ. նա Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում վարել է կոմպոզիցիայի դասարանը, համագործակցել փիլիսոփա Գ. Գյուրջիևի հետ: 1920-ականներից ապրել է Բեռլինում, Փարիզում, այնուհետև՝ ԱՄՆ-ում: Դասավանդել է Փարիզի Սերգեյ Ռախմանինովի անվան ռուսական կոնսերվատորիայում, որի հիմնադիր-ռեկտորն էր Նիկոլայ Չերեպինինը (1873-1945): Վերջինս նույնպես Կոմիտաս Վարդապետի փարիզյան համերգների երկրպագուներից էր: Ռուս կոմպոզիտոր, դիրիժոր և մանկավարժ, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում Ռիմսկի-Կորսակովի դասարանի լավագույն

⁴⁵ В. Минорский, Константинопольские встречи, Литературная Армения, N 10, 1969, с. 81.

⁴⁶ Նշված հոդվածը, էջ 82:

շրջանավարտ Ն. Չերեպինը հսկայական ներդրում ունի ռուսական երաժշտական մշակույթի տարածման մեջ: Հայտնի է նրա համագործակցությունը ռուս առաջադեմ մտավորականության հետ⁴⁷: Նրան է պատկանում Կոմիտասի երաժշտությանը տրված հայտնի գնահատականը «*Ինչպէ՛ս պիտի ուրախանար Մորիս Բավելը՝ լսելով այս երկերը*»⁴⁸: Չերեպինի այս գնահատականը գետեղված է Թոմաս Հարտմանի՝ 1919 թ.-ին Թիֆլիսում կարդացած հայտնի դասախոսության մեջ (որին անդրադարձել է Գ. Գյոդակյանը):

Իր գիտական արժեքով Հարտմանի այս հոդվածը կարևոր ձեռքբերում է կոմիտասագիտության մեջ: Հարտմանն առաջիններից էր, որ կարևորեց Կոմիտաս կոմպոզիտորի դերն ու նշանակությունը ազգային երաժշտության համար. մի իրողություն, որը ցավոք, առ այսօր մեզանում լիովին գիտակցված չէ: Հարտմանն իր հոդված-դասախոսության մեջ ներկայացրել է Կոմիտաս Վարդապետի կենսագրական փաստերն ու բազմաբեղուն գործունեության ոլորտները: Ըստ նրա՝ Կոմիտասը ժողովրդական երգի հիմքով հյուսում էր իր բազմաձայն երաժշտական կտավները: Վարդապետի պոլիֆոնիկ վարպետությունը, մտածողության յուրօրինակությունը նա համեմատում է Վերածնության դարաշրջանի խմբերգային պոլիֆոնիայի հսկաների հետ: Հղելով իր ուսուցիչ Ս. Տանեկին՝ Հարտմանը գրում է. «*Նշանաւոր ռուս տեսաբան Տանեկը անձամբ ինձ ասում էր, թէ այն եզրակացութեան է եկած, որ ռուս ժողովրդական երգերը պէտք է ձայն առ ձայն ոճով մշակել: Հանճարեղ Կոմիտասը, նախազգայնութեան ոյժով գործադրեց այդ ոճը եւ այնպիսի կատարելութեամբ, որ հազիւ իր արեւմտեան արուեստակիցներից մինը կարողանար իրագործել: Նրա «մշակումների» (դիտմամբ չակերտների մէջ եմ դնում), աւելի ճիշտ կը լինէր ասել, նրա քանքարաւոր խմբական երկերի մէջ ժողովրդական եղանակը պահուած է անձեռնմխելի՝ թէ չափի, թէ եղանակի տեսակէտից: Նա ֆանատիկոս էր այդ հարցում: Ո՞վ նրանից լաւ կարող էր պաշտպանել ժողովրդական երգի հոգին*»⁴⁹:

⁴⁷ Չերեպինը 1890-ականներին Ռուսաստանում ձևավորված “Мир искусства” գեղարվեստական միության գործուն անդամներից էր, 1909 թ.-ից Ս. Դյագիլևի Ռուսական բալետային թատերախմբի համար երաժշտություն գրող կոմպոզիտորներից: 1917-18 թթ. Ն. Չերեպինը ղեկավարել է Թիֆլիսի երաժշտանոցը, գործուն մասնակցություն ունեցել Թիֆլիսի մշակութային կյանքին:

⁴⁸ **Թոմաս Հարտման**, Դասախոսութիւն Կոմիտասի մասին՝ կարդացուած Թիֆլիզում 1919 թուին, *Անահիտ*, 1935, էջ 75-80: Այս հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է Թիֆլիսի “Кавказское слово” օրաթերթում, 1919 թ. փետրվարի 28-ի և մարտի 1-ի համարներում: Այնուհետև Մ. Բաբայանի թարգմանությամբ այն հրատարակվել է Փարիզի «Անահիտ» հանդեսում (1935, 1936 թթ.): Տե՛ս նաև *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 54-62:

⁴⁹ **Թ. Հարտման**, *Դասախոսութիւն Կոմիտասի մասին*, էջ 77:

Որպես XX դարասկզբի նորարար ռեալիստ՝ Հարտմանն առնչություններ է տեսել Մ. Մուտորգսկու և Կոմիտասի միջև. «Կոմիտասը համանմանություն ունէր Մուտորգսկու հեղ-դրական (րեալ) կերպով երևակայում էր երաժշտական պատկերը»⁵⁰: Նրա այս հոդվածն առաջին լուրջ մասնագիտական ուսումնասիրություններից էր, որը հիմնավորում էր Կոմիտաս Վարդապետի մեծ կոմպոզիտոր լինելը: Հարտմանն առաջինն էր, որ Վարդապետի ստեղծագործությունների մեջ արժևորեց գեղջուկ երգը բազմաձայնորեն ներդաշնակելու ինքնատիպ սկզբունքները. «Գերազանցորեն նա (Կոմիտասը – Լ.Ս.) գործի՛չ է, ազգագրագե՛տ, գիտնական՝, թե՛ կոմպոզիտոր: Չնայած, որ Կոմիտասը երևան է եկել իբրև հեղինակ հայկական երգերի մշակումների, ես պնդում եմ, որ նախ և առաջ նա կոմպոզիտոր է: Նրա ճանապարհը միակ ճիշտ ուղին է, որ պեղք է ընկերը այդ մարդը, որ հսկայական նպատակ ուներ – գտնել այն ներդաշնակային և բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) ոճը, որ իրենց էությանը իսկական հայ ժողովրդական երգին համապատասխան են»⁵¹: Հարտմանը կարևորում է նաև Վարդապետի բանահավաքչական գրառումներն ու դրանց գիտական հիմնավորումները:

Կոմիտասի անձն ու գործը խորապես ուսումնասիրած և ըստ արժանվույն գնահատած Հարտմանն իր համոզիչ եզրահանգումներով հակադարձում է քննադատներին, այդ թվում և Կորգանովին, պնդելով, որ Կոմիտասի ազգագրական գրառումները կոմպոզիտորի գործունեության կարևորագույն հատվածն են: Նա առաջին երաժշտագետներից էր, որ կարևորեց Կոմիտասի գործի մնայուն նշանակությունը ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային երաժշտության համար:

Հարտմանի գործունեությունը Թիֆլիսում կապված էր երաժշտահասարակական, մշակութային կյանքին: Նա ստեղծագործական կապեր էր հաստատել Թիֆլիսի հայ մտավորականության երևելի դեմքերի՝ Հովհաննես Թումանյանի (1869-1923), Եղիշե Թադևոսյանի (1870-1936), Սպիրիդոն Մելիքյանի (1880-1933) հետ (բոլորն էլ Վարդապետի մտերիմ բարեկամներն էին): 1919 թ. ռուս կոմպոզիտորը դարձել էր Թիֆլիսում կազմակերպված «Կոմիտաս» ընկերության (գործել է երկու տարի) գործուն անդամներից: Ընկերությունը ծրագրել էր համերգներ կազմակերպել, հրապարակել և պահպանել կոմպոզիտորի ժառանգությունը: Այն նպատակ ուներ

⁵⁰ Թ. Հարտման ժողովրդական երգը եւ նրա հաւաքողները, *Անահիտ*, Փարիզ, 1936, էջ 30:

⁵¹ Թ. Հարտման, *Դասախօսութիւն Կոմիտասի մասին*, էջ 76: Տե՛ս նաև *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 55:

անդամավճարներ հավաքելու միջոցով տարեկան որոշակի գումար հատկացնել Վարդապետին⁵²:

Մեր կարծիքով Կոմիտասն, իրավամբ, մշակեց ժողովրդական երգերի ծայնագրման և դաշնավորման սեփական սկզբունքները: Նրա ազգագրական բարձրարժեք գրառումները հիմնանյութ հանդիսացան Վարդապետի գիտական հետազոտությունների և ստեղծագործությունների համար: Այդ գրառումները դարձան հայ ազգային երաժշտամտաճողության ինքնատիպության ապացույցներ: Հայտնի է, որ հայոց մշակույթը այն հին քաղաքակրթություններից է, որը ձևավորել է երաժշտական համակարգ: Կոմիտաս Վարդապետն այդ համակարգը գիտականորեն ուսումնասիրողներից մեկն էր: Նրա խազաբանական ուսումնասիրությունները⁵³ հետաքրքրել են նաև օտարազգի մասնագետներին. նրանց թվում էր և Միխայիլ Գնեսինը:

Ռուսական մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչ, կոմպոզիտոր, մանկավարժ երաժշտա-հասարակական գործիչ Մ. Գնեսինը նշանակալի դեր ունի նաև հայ երաժշտական մշակույթում: Հայտնի են նրա հուշագրությունները Կոմիտաս Վարդապետի մասին⁵⁴: Մ. Գնեսինի մոտ են ուսանել հայազգի անվանի կոմպոզիտորներ Հարո Ստեփանյանը (1897-1966), Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը (1887-1961), հայ կոմպոզիտորական նոր դպրոցի հիմնադիր Արամ Խաչատրյանը (1903-1978):

Մ. Գնեսինը սովորել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի և Ա. Լյադովի դասարաններում: Ստեղծագործական և մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց հետաքրքրվել է Արևելքի ֆոլկլորով, 1910-20-ականներին ճամփորդել է Պաղեստինով և արևելյան մի շարք երկրներով: Հրեական երաժշտության գիտակներից էր, հսկայական աշխատանք է կատարել հրեական երաժշտության ուսումնասիրման և տարածման ասպարեզում: Ուսումնասիրել է նաև հայկական ժողովրդական երգը: Նշելով Գնեսինի գործունեության լայն ընդգրկումը՝ երաժշտագետ Բորիս Շեստոպալը իր «Հրեական երաժշտության Գլինկան» հոդվածում, որպես հրեա կոմպոզիտորի կենսագրության կարևոր դրվագ, կանգ է առել Գնեսինի՝ ժողովրդական երգի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի, մասնավորապես՝ նաև 1914 թ.

⁵² Ընկերության անդամներից էին Ե. Թադևոսյանը, Գ. Լևոնյանը, Ս. Մելիքյանը: Տե՛ս նաև Թ. Հովհաննիսյան, «Կոմիտաս» ընկերություն, «Գանձասար», Հալեպ, 1994, էջ 79-83: Գ. Լևոնյան, Մեր Կոմիտասը, «Կոմիտաս» ժողովածու, Երևան, 1930, էջ 75-88:

⁵³ Հայտնի է, որ 1899-ին Կոմիտաս Վարդապետը վերձանել էր Առողջանության խազերի համակարգը և ձեռնամուխ եղել մյուս (տևողության, տրոհության) համակարգերի վերձանությանը:

⁵⁴ «Կոմիտասի հետ հանդիպումներից» խորագրով Մ. Գնեսինի հուշ-նամակը առաջին անգամ լույս է տեսել «Коммунист» թերթում (Երևան, 1946, 5 ապրիլ):

Կոնստանդնուպոլսում Կոմիտասին այցելելու փաստի վրա. “*Погружение в еврейскую народную музыку помогло мне понять язык народного искусства вообще, и я стал “демократичнее” как художник*”. В 1914 г. по пути в Палестину, в Константинополе Михаил Фабианович встречается с замечательным армянским музыкантом Комитасом, который занимался в основном армянскими “хазами”, но хорошо был знаком и с еврейским «*peginot*», и со всей областью “библейской кантилляции”. Комитас считал систему еврейских «*peginot*» более древней, чем армянские “хазы”, которые по своим невмам гораздо мелодичнее, тогда как еврейские попевки чисто речевого происхождения. А вот напевы к псалмам Давидовым у армян, как и у евреев, по мнению Комитаса, являются наиболее поздними образцами музыкального творчества и в большей степени несут след индивидуальной обработки, а самые древние напевы утеряны”⁵⁵.

1914 թ. Մ. Գնեսինը Պոլսի իր համերգներից հետո հյուրընկալվել է Կոմիտասի համեստ բնակարանում, խանդավառությամբ ծանոթացել նրա արվեստին: «Հիշողությանս մեջ, – գրում է Ա. Մեսրոպյանը, – թարմ է ռուս հայրնի դաշնակահար Գնեսինը, որը եկել էր Պոլիս շարք մը համերգներ փալու նպատակով: Նշանակալից է, որ երբ Պոլսո ռուսական դեսպանը Գնեսինին առաջարկեր էր իջևանել իրեն հարկացված Բերա-Պալաս արքայական հյուրանոցը, ան նախընտրեր էր Կոմիտասի համեստ բնակարանը: Գնեսինը երկար ժամանակ Կոմիտասի սիրելի հյուրը եղավ: Մեծ էր Կոմիտասի խանդավառությունը, նա այդ օրերուն իր փունը վերածեր էր ռուսական ժողովրդական երգի բույնի»⁵⁶:

Կոմիտասագիտական գրեթե բոլոր մենագրություններում, հոդվածներում և հուշագրություններում նշվում է այս կարևոր հանդիպման մասին:

Մեզ հաջողվեց Մ. Գնեսինի արխիվային փաստաթղթերից ձեռք բերել ֆոլիորագետ, էթնոերաժշտագետ Իզալի Զեմցովսկու (ծնվ. 1936 թ.) նամակը⁵⁷: Զեմցովսկին էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրությունների նպատակով աշխատելով Ռուսաստանի Գրականության և արվեստի պետական արխիվի Մ. Գնեսինի հարուստ ֆոնդում՝ հայտնաբերել է մի քանի փաստաթուղթ: Հենվելով մեր կողմից ձեռք բերված այդ նյութերի վրա, կարող ենք ասել, որ 1914

⁵⁵ *Мигдаль*, Times, N 36-37, июль-август, 2003, с. 25.

⁵⁶ Գլինկան և Կոմիտասը, *Սովետական արվեստ*, N 2, 1957, էջ 39:

⁵⁷ Այս արժեքավոր տեղեկությունը մեզ տրամադրեց Զեմցովսկու հետ մասնագիտական երկարատև առնչություններ ունեցող երաժշտագետ, պրոֆեսոր Ժ. Զուրաբյանը: Զեմցովսկին 1980-ականներին եղել է Երևանում, ստեղծագործական սերտ փոխառնչություններ ունեցել հայ երաժշտագետների և այլ արվեստագետների հետ: 1994 թ.-ից ապրում է Լոս Անջելեսում:

թ. հունվարին Միխայիլ Գնեսինը Կոմիտաս Վարդապետի մոտ էր եկել նշանավոր գիտնական-հետազոտողին անձամբ ճանաչելու համար, ինչպես նաև ուներ հանձնարարական– նամակ, հրեական հին ծայնանիշերի՝ neginoth-երի (նամերի) համբավավոր հետազոտող, պատմաբան, արվեստաբան Դավիթ Մազգիդի (1862-1942) կողմից: Վերջինս Կոմիտաս Վարդապետից խնդրում էր որևէ աշխատություն կամ լուսաբանություն հայկական խազերի, հրեական եղանակների և նմային համակարգերի հնարավոր փոխառնչությունների մասին:

Փաստաթղթերից մեկում Գնեսինի տպավորություններն էին Կոնստանդնուպոլից, որտեղ Դ. Մազգիդի խնդրանքով նա հանդիպել է Կոմիտաս Վարդապետին: Գնեսինին հետաքրքրել էին Վարդապետի խազաբանական աշխատանքները, որոնց բացահայտումները նոր լույս կարող էին սփռել հրեական նամերի ուսումնասիրության վրա: Կոմիտասը զբաղվել է հրեական նամերով, քանզի, ըստ նրա, հրեական նշաններն ավելի հին են, քան հայկականը: Գնեսինին նա ցույց է տվել Նապոլեոն I-ի ժամանակ Ֆրանսիայում հրատարակված՝ Եգիպտոսը նկարագրող գիրք, որտեղ մի գլուխ նվիրված է Եգիպտոսի հրեաների կողմից գրառած նամերին⁵⁸: Կոմիտաս Վարդապետին հայտնի էին նաև գերմանացի փիլիսոփա, եբրայագետ Յոհան Ռոյխլինի (1455-1522) ուսումնասիրությունները:

Հաջորդ փաստաթուղթը Մ. Գնեսինի նամակն է՝ ուղղված Մազգիդին, որտեղ նա հայտնում է Վարդապետից ստացած իր տպավորությունները. *“Я был у Комитаса. Беседовал очень интересно. Он милейший человек. Вардапет Комитас – человек чарующей внешности и полный всяческого обаяния”*⁵⁹: Այնուհետև նա անդրադարձել է խազերի և նամերի ընդհանրություններին ու տարբերություններին, սաղմոսների երգեցողությանը՝ մանրամասների մասին խոստանալով խոսել հաջորդիվ:

Ի. Զեմցովսկու ուղարկած երրորդ փաստաթղթում զետեղված է Դ. Մազգիդի՝ Վարդապետին հղած նամակը⁶⁰, որտեղ նա ներկայացնում էր հրեական սաղմոսերգությանը նվիրված երաժշտագիտական իր դիտարկումները: Վերծանելով Աստվածաշնչի երգվող որոշ հատվածների մետրական շեշտերի առանձնահատկությունները՝ Դ. Մազգիդը, Կոմիտաս

⁵⁸ РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 111.

⁵⁹ АИВ РАН, ф. 85, оп. 2, ед. хр. 161.

⁶⁰ АИВ РАН, ф. 85, оп. 1, ед. хр. 47 (1), тетрадь МС132/2, лист 3. Его Священству Архимандриту Армян, Комитасу в Константинополь.

Վարդապետին՝ որպես Եվրոպայում⁶¹ խազաբանության ոլորտի «միակ մասնագետի», խնդրում է իրեն փոխանցել հայկական խազանիչ որևէ սաղմոսի վերծանություն, որը կօգներ իր հետագա աշխատանքներին. *“Часть схемы так называемых метрических акцентов Библии, книг Psalms, Proverbi u Hiob, мне удалось разрешить на основании традиционных молитвенных напевов, следующую же часть я надеюсь найти в псалмодии армян, которые мне так напоминают наши синагогальные”*⁶².

Մագգիդը Վարդապետից խնդրում էր նաև հրապարակված խազաբանական աշխատություն կամ որևէ անտիպ ուսումնասիրություն այդ բնագավառից: Իր հերթին հրեա հետազոտողը Կոմիտասին խոստանում է ուղարկել հրեական սաղմոսերգությանը նվիրված ուսումնասիրություն: Նամակագիրը ցավում էր, որ հայերենին չտիրապետելով՝ չի կարողանա արտահայտել իր ողջ հիացմունքը Կոմիտաս Վարդապետի անձի ու գործի նկատմամբ:

Դ. Մագգիդի նամակն ինչ-ինչ պատճառներով Վարդապետին չի հասել: Բայց պատմության մեջ մնացել են հրեական և ռուսական մշակույթի համար հսկայական գործունեություն ծավալած գործիչներ Թ. Հարտմանի, Մ. Գնեսինի և Դ. Մագգիդի գիտական բարձր կարծիքները, մարդկային ջերմ վերաբերմունքը հայ դասականի հանդեպ:

Կոմիտասի խազաբանական աշխատանքները «հայտնություն» էր համարում և բարձր էր գնահատում նաև Հարտմանը. *«...ի՛նչպիսի վարպետ էր (Կոմիտասը – Լ.Ս.) խազական գրերի... Ամէն մի ռուս երաժիշտ, որ կ'ուզէր թափանցել այդ խորհրդաւոր եկեղեցական նշանները, որ կան եւ Ռուսաց սլաւոնական ժամասացութեան մէջ, կարող է հասկանալ, թէ՛ ի՛նչ մեծ հեղաքրքրութիւն են ներկայացնում Կոմիտասի տեսական աշխատութիւնները»*⁶³:

*«Ավելի ուշ ես ծանոթացա Կոմիտասի գրվածքներին, – գրում է Մ. Գնեսինը, – համոզվելով, թե ինչպիսի խոշոր կոմպոզիտոր և տաղանդ էր նա, որպիսի յուրահարուկ և հեղաքրքրական վարպետ էր կոմպոզիցիայում և որչափ խոշոր է նրա դերը XX դարի հայ երաժշտության զարգացման ասպարեզում»*⁶⁴:

Բոլշևիկյան հեղաշրջումից հետո, պարտադրված գաղափարախոսության պայմաններում, շեշտվեց Կոմիտասի «այլախոհությունը», նրա գործի լուսաբանությունն ընթացավ այլ ճանապարհով:

⁶¹ Ճիշտ կլիներ ասել՝ Անդրկովկասում և Մերձավոր Արևելքում:

⁶² АИВ РАН, ф. 85, оп. 1, ед. хр. 47 (1), тетрадь МС132/2, лист 3. Его Священству Архимандриту Армян, Комитасу в Константинополь.

⁶³ Թ. Հարտման, Ժողովրդական երգը եւ նրա հաւաքողները, էջ 32:

⁶⁴ Տե՛ս Գնեսինի խոսքը Կոմիտասի մասին, *Երեկոյան երևան*, 1969, նոյեմբեր 21:

ժամանակի ընթացքում, սակայն, եղան Կոմիտասի առաքելության իրական և ճշմարտացի գնահատողներ ևս: Կոմիտասյան երգերի ունկնդրումից ոգեշնչված՝ ռուս բանաստեղծ, գրող, ռուսական սիմվոլիզմի հիմնադիրներից և հայ մշակույթի գիտակ Վալերի Բրյուսովը (1873-1924) գրել է. «*Իր ողջ կրքոտությամբ հանդերձ հայկական երգը ողջախոհ է, իր ողջ կրակոտությամբ հանդերձ՝ զուսպ է արտահայտությունների մեջ: Դա մի պոեզիա է՝ արևելյանի պես գունեղ, արևմտյանի պես իմաստուն, պոեզիա, որ գիտի վիշտն՝ առանց հուսահատության, կիրքը՝ առանց մոլեգնության, հիացմունքը, որին, սակայն, խորթ է անգստությունը*»⁶⁵:

Կոմիտաս Վարդապետի ոչ ավանդական կոմպոզիցիոն միջոցների կիրառումը, մոդալ կառուցողական մտածողությունը մեր օրերում ևս քննարկումների առատ նյութ է:

Նրա ստեղծագործության վերլուծական ուրույն մոտեցում է ներկայացրել պետերբուրգցի կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, երաժշտական էթնոգրաֆ, Մ. Գնեսինի աշակերտ Աբրամ Յուսֆինը (1926-2011)՝ իր «Անկայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականության պրոբլեմը» հոդվածում⁶⁶: Կոմիտասի ձայնագրած «*Ժողովրդական վեհ աշխատանքային պոեմի*»՝ «Լուվա գուպաներգ»-ի նյութերի վերլուծությամբ Յուսֆինը մասնագիտական նոր մեթոդով քննել է ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության գոյատևման ձևերը և այն հարցերը, որոնք առաջ են գալիս այդ ձևերի փոփոխությունից:

Ռուս երաժշտագետ, պրոֆեսոր Ալեքսանդր Դեմչենկոյի (ծնվ.1943 թ.) «20-րդ դարի հայրենական երաժշտությունը» ծավալուն ուսումնասիրության երկու գլուխները նվիրված են Կոմիտասին և նրա ստեղծագործության մեջ ֆոլկլորիզմի ու խրոնոտոպի հիմնահարցերին: Վարդապետի ստեղծագործությունը դիտարկելով XX դարի համաշխարհային երաժշտության զարգացման տեսանկյունից՝ Ա. Դեմչենկոն գրում է. «*20-րդ դարի ամենահինքնարիպ երաժիշտներից մեկը՝ Կոմիտասը, իր ստեղծագործություններում կենսագործեց իր դարաշրջանին բնորոշ մի շարք գեղարվեստական գաղափարներ: Դրանցից հատկանշական են նրանք, որոնք կապվում էին մեր հարյուրամյակի երաժշտական ֆոլկլորիզմի և խրոնոտոպի պրոբլեմի հետ*»⁶⁷: Հետագա շարադրանքում հոդվածագիրը զուգահեռներ է տեսնում Կոմիտասի և XX դարի

⁶⁵ *Поэзия Армении*, под ред. В. Брюсова, М., 1916, с. 38.

⁶⁶ **Ա. Յուսֆին**, Անկայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականության պրոբլեմը (Կոմիտասի ձայնագրած «Լուվա հորովեթ»-ի վերլուծության նյութերի հիման վրա), *Կոմիտասական* 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 153-171):

⁶⁷ **Ա. Դեմչենկո**, Ֆոլկլորիզմը և խրոնոտոպի պրոբլեմը Կոմիտասի ստեղծագործություններում, *Արվեստ*, 1991, N 7, էջ 23:

մյուս մեծերի՝ Բ. Բարտոկի, Կ. Շիմանովսկու, Մ. դե Ֆալյայի և Ի. Ստրավինսկու միջև: Այս դիտարկմամբ ևս մեկ անգամ ռուս երաժշտագետի կողմից ամրագրվում է Վարդապետի՝ համաշխարհային երաժշտական մեծություն լինելու իրողությունը: Իսկ Դմիտրի Շոստակովիչը (1906-1975) գրում է. «Հսկայական են նրա ծառայությունները հայ երաժշտության մեջ: Նրա գեղեցիկ գործերը դուրս եկան հարազատ Հայաստանի սահմաններից, դարձան համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հպարտությունը: Կոմիտասը միայն մեծ կոմպոզիտոր չէ: Նա նաև անվանի երաժշտագետ է, հիանալի ազգագրագետ, այս բնագավառում շատ մեծ են նրա ծառայությունները:... Հայ կոմպոզիտորները իրենց ստեղծագործությունների մեջ հեղուկ են և կհեղուկեն կոմիտասյան հիանալի ավանդույթներին»⁶⁸:

Բազմաթիվ ռուս կոմպոզիտորներ, երաժշտագետներ և այլ մտավորականներ անդրադարձել ու լուսաբանել են Կոմիտաս Վարդապետի գործունեությունը: Հետազոտական աշխատանքների ընթացքում մեզ չի հաջողվել հայտնաբերել և քննության առնել ռումինացի երաժշտագետ-քննադատ, Բուխարեստի և Լայպցիգի կոնսերվատորիաների պրոֆեսոր Էմանուիլ Չոմակի (1890-1962) «Ընդհանուր ակնարկ հայ երաժշտության վրա» արժեքավոր ուսումնասիրությունը, որից մի հատված գետեղված է «Գլխկան և Կոմիտասը» հոդվածում⁶⁹: Ռումինացի երաժշտագետը պատշաճ գնահատական տալով Կոմիտասի անձին ու գործին՝ գրում է. «Ես առանձնապես գտնում եմ, որ որոշակի ընդհանրական կապ գոյություն ունի ռուսական «Հզոր հնգյակի» և Կոմիտասի միջև, հատկապես Ռիմսկի-Կորսակովի, Բորոդինի և Բալակիրևի հետ»⁷⁰:

Կոմիտաս Վարդապետի ժամանակակիցներից քչերը ի զորու եղան ըստ արժանվույն գնահատել Մեծ կոմպոզիտորի՝ ազգայինի վրա խարսխված մտածողության ինքնատիպությունը, նորարարական գրելաոճը, ստեղծագործական բազմաբեղուն գործունեությունը: Մեզ համար շատ կարևոր են ռուս մշակույթի հեղինակավոր գործիչների՝ Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործությանը տված գնահատականները: Այդ մտավորականները առաջիններից էին (ֆրանսիացիների հետ), ովքեր Վարդապետի գիտական ուսումնասիրություններում, բանահավաքչական գրառումներում ընդգծեցին հայ ֆոլկլորագիտության և երաժշտագիտության հիմքերն ու զարգացման հետագա ուղիները: Առաջիններից էին, ովքեր ըստ արժանվույն գնահատեցին Կոմիտաս-

⁶⁸ Տե՛ս Դ. Շոստակովիչի խոսքը Կոմիտասի մասին, *Երեկոյան Երևան*, 1969, 17 նոյեմբեր:

⁶⁹ «Սովետական արվեստ», Երևան, 1957, N 2, էջ 38:

⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 39:

կոմպոզիտոր երևույթը, նրա գրելաոճի առանձնահատկությունները, որոնք բխում էին գեղջկական երգից, միջնադարյան հոգևոր մոնոդիայից, բայց միևնույն ժամանակ անքակտելիորեն կապված էին ժամանակակից երաժշտության արմատական բարեփոխումներին: Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտարվեստը ազգայինի ու արդիականի այն ներդաշնակ միաձուլումն էր, որը բնորոշ և հոգեհարազատ էր ռուսական երաժշտության առաջադեմ ներկայացուցիչներին: Նրա արվեստի պատմական նշանակությունը արձանագրվեց Հարտմանի, Գնեսինի, Բրյուսովի, Շոստակովիչի հողվածներում և հիացական կարծիքներում: Տիրապետելով ռուսերենին, կարճ ժամանակ սովորելով Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ Մ. Եկմայանի մոտ՝ Կոմիտասը ծրագրել էր ուսումը շարունակել հենց այդ կոնսերվատորիայում: Ճակատագրի դիպվածով (ինչը հաճախ որոշիչ էր Վարդապետի կենսագրության մեջ) նա ուսումը շարունակել է Գերմանիայում: Սակայն ազգայինի վրա խարսխված ռուսական առաջադեմ երաժշտական մշակույթը մշտապես եղել է Վարդապետի գիտական և ստեղծագործական հետաքրքրությունների շրջանակում: Ռուս ֆոլկլորի հարուստ շերտերը, դրա հիմքով կառուցված ռուսական ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչների նորամուծությունները համահունչ էին Վարդապետի ստեղծագործական սկզբունքներին, երաժշտական արվեստի արմատական այն փոփոխություններին, որոնց նա առնչվեց իր հետագա գործունեության ընթացքում, և որի անբաժանելի մասն են կազմում սեփական ստեղծագործությունները:

Կոմիտաս Վարդապետի գիտական կենսագրության յուրաքանչյուր շրջափուլ երաժշտական արվեստի նոր բացահայտումների լայն ասպարեզ է: Ժամանակի ընթացքում հաստատվում է Կոմիտասի առաքելության դերն ու նշանակությունը ազգային և համաշխարհային մշակույթի համատեքստում: Ինչպես ճշմարտացիորեն գրում է Մ. Գնեսինը՝ «Կոմիտասի անունը ոսկե փառերով կարձանագրվի հայ երաժշտության ապագային, որովհետև մի ազգ, որ ստեղծել է հայ երգը, մի ժողովուրդ, որ երաժշտական անցյալ է ունեցած, ապագայում աշխարհին պիտի ընծայի մի շարք մեծ անուններ: Այդ անունների մեջ առաջինը կլինի, անշուշտ, Կոմիտասի անունը: Խոնարհվենք Կոմիտասի, նրա կյանքի, նրա մեծ գործի առաջ»⁷¹:

Ռուսական արվեստի գործիչները Կոմիտասի մասին:

⁷¹ Տե՛ս Գնեսինի խոսքը Կոմիտասի մասին, *Երեկոյան Երևան*, 1969, 20 նոյեմբերի:

1. Брюсов В., Поэзия Армении, Москва, 1916, с.38. “Поэзия Армении”, Редакция, вступительный очерк и примечания В. Брюсова, “Айастан”, Ереван, 1940, 22 октября, N 297, с. 3.
2. Гартман Ф., Из цикла “Народная песня и ее собиратели”; Комитас, “Закавказское слово”, Тифлис, 1919, 28 февраля, N 33, с. 2-3; N 34, с. 2-3.
3. Гасслер И., Замечательный армянский музыкант, “Советское искусство”, Ереван, 1939, N71, с. 3.
4. Кабалеvский Д., Величие его гения, “Коммунист”, 1969, 21 ноября, с. 3.
5. Корганов В., Взгляд и нечто. Армянские народные танцы, сопровождаемые песнями Комитаса Кеворкяна, “Кавказский вестник”, Тифлис, 1902, N 6, с. 32-38.
6. Корганов В., Еще о кавказской музыке, “Тифлисский листок”, Тифлис, 1907, N 242, с. 3.
7. Корганов В., Комитас Кеворкян, “Кавказская музыка”, Тифлис, 1908, с. 47-50.
8. Корганов В., Он совершил более великое, “Коммунист”, Ереван, 1969, 31 января.
9. Кочевский В., “Эчмиадзин”, стихи, 1974.
10. Звягинцева В., “Моя Армения”, стихи, 1964.
11. Майборода Г., Интервью в газете “Коммунист”, 1969, 21 ноября.
12. Полякова Н., Комитас, “Литературная Армения”, Ереван, 1980, N 3.
13. Прянишков Д., Выдающийся армянский композитор, “Советская Молдовия”, Кишинев, 1969, 8 октября.
14. Свешников А., Славный сын своего народа, “Коммунист”, 1969, 21 ноября.
15. Свиридов Г., Настоящая радость, “Коммунист”, 1969, 21 ноября.
16. Тарковский А., Комитас

*Ничего душа не хочет
И, не открывая глаз,
В небо смотрит и бормочет,
Как безумный Комитас.*

*Медленно идут светила
По спирали в вышине,
Будто их заговорила
Сила, спящая во мне.*

*Вся в крови моя рубаха,
Потому что и меня
Обдувает ветром страха
Стародавняя резня.*

*И опять Айя-Софии
Камень ходит подо мной,
И земля ступни босые
Обжигает мне золой.*

*Лазарь вышел из гробницы,
А ему и дела нет,
Что летит в его глазницы
Белый яблоневый цвет.*
1959

17. Хренников Т., Великий певец, “Коммунист”, 1969, 21 ноября.
18. Шостакович Д., О Комитасе, “Коммунист”, 1969, 21 ноября.
19. Ярустовский Б., Негаснувший пример “Коммунист”, 1969, 21 ноября.

20. Սրտի խոսքեր (կարծիքներ Կոմիտասի մասին), «Երեկոյան Երևան», 1969, 21 նոյեմբերի:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտաս Վարդապետի՝ ռուսական մշակույթի հետ ունեցած առնչություններին: Ներկայացվում են հայ-ռուսական դարավոր պատմամշակութային կապերը, ռուսական երաժշտական արվեստի նշանակությունը XIX դարավերջի և XX դարասկզբի արևելահայ կոմպոզիտորների գործունեության համար: Առաջին անգամ ժամանակաշրջանի պատմաքաղաքական համատեքստում հնարավոր ամբողջությամբ քննվում են Կոմիտաս Վարդապետի գիտական կենսագրության՝ ռուսական մշակույթի հետ առնչվող փաստերը, նրա արվեստին տրված ռուս ականավոր երաժշտագետների մասնագիտական գնահատականներն ու կարծիքները:

Վարդապետն Էջմիածնում, Անդրկովկասում և Եվրոպայում ծավալել է ստեղծագործական և երաժշտագիտական գործունեություն, որին անդրադարձել են ռուսական մշակույթի հեղինակավոր ներկայացուցիչներ Թ. Հարտմանը, Ն. Չերեպինը, Մ. Գնեսինը, Դ. Մագգիդը, Վ. Կորգանովը, Դ. Շոստակովիչը: Անդրկովկասի ռուսալեզու մամուլը բարձր է գնահատել Կոմիտասի երաժշտալուսավորական առաքելությունը, հրապարակումներին արձագանքել է պետերբուրգյան մամուլը: Վարդապետի համերգ-դասախոսությունները Թիֆլիսում, Բաքվում ընթացել են աննախադեպ հաջողություններով: Այս փաստերի համակողմանի ու նորովի դիտարկմամբ ամբողջանում է Կոմիտաս Վարդապետի կատարած գործի դերն ու նշանակությունը ազգային մշակույթի համար:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, երաժշտական մշակույթ, ռուսական երաժշտություն, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր:

КОМИТАС ВАРДАПЕТ (АРХИМАНДРИТ) И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Резюме

*Лусине Саакян (Армения), кандидат искусствоведения, доцент
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса*

Данная статья посвящена взаимоотношениям основоположника армянской национальной композиторской школы Комитаса с русской культурой. Прослеживаются вековые русско-армянские культурно-исторические связи, рассматриваются роль и значение русской музыкальной культуры в творческой деятельности восточно-армянских композиторов конца XIX и начала XX веков. Впервые в контексте историко-политических событий эпохи наиболее целостно изучаются факты, подтверждающие причастность творческой биографии Комитаса к русской культуре, излагаются профессиональные оценки и мнения крупнейших русских музыкантов о творчестве Комитаса.

Активная творческая и научная деятельность, которую Комитас развернул в Эчмиадзине, Закавказье и Европе, была достаточно широко освещена авторитетными деятелями русской культуры Ф. Гартманом, Н. Черепниным, М. Гнесиным, Д. Маггидом, В. Коргановым, позже и Д. Шостаковичем. Русскоязычная пресса Закавказья высоко оценила музыкально-просветительскую миссию Комитаса, его публикации находили отклик в петербургской прессе. Лекции-концерты Комитаса в Тифлисе, Баку проходили с беспрецедентным успехом. Благодаря

разностороннему изучению и новаторскому освещению этих фактов, роль Комитаса Вардапета и его значение в национальной культуре высвечивается наиболее полно и целостно.

Ключевые слова: Комитас, музыкальная культура, русская музыка, музыковед, композитор.

KOMITAS VARDAPET AND THE RUSSIAN CULTURE

Abstract

Lusine Sahakyan (Armenia)

PhD in Art, Assistant Professor

Komitas State Conservatory in Yerevan

This article presents the interactions of Komitas Vardapet with the Russian culture. The centuries-old Armenian-Russian historical and cultural relations are discussed in the article with a specific focus on the role Russian art music played in the creative activity of the Eastern Armenian composers of the late XIX and early XX centuries. This article seeks to inquire, within the context of the historical and political realities of the period, into the relations of Komitas's creative activity with the Russian culture, with a reference to the professional accounts and reminiscences of a number of outstanding Russian musicologists about his work.

Outstanding figures of the Russian culture, such as T. Hartmann, N. Cherepnin, M. Gnessin, D. Shostakovich, D. Maggid, V. Korganov, V. Minorski and A. Tarkovski have reflected upon Vardapet's professional activity in Etchmiatsin, the Transcaucasia region and Europe. The Russian language press of Transcaucasia highly appreciated the musicological and educational activities undertaken by Komitas. Those reflections were also covered by the printed press in St. Petersburg. Komitas's lectures accompanied by concerts organized in Tiflis (Tbilisi) and Baku had noticeable success. Comprehensive, as well as modern-day observations of these facts conclude my studies on the role Komitas Vardapet played in the formation of national cultural tradition.

Keywords: Komitas Vardapet, musical art, Russian music, musicologist, composer.

ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՐԱԽՏԱՎՈՐՆԵՐԸ. ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՂՅԱՆ

*Մերի Կիրակոսյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

*«Կոմիտասի մահով հայ երաժշտությունը
կորցրեց իր մոլորակներից մեկին: Նա հայ ժողովրդինն է,
նրա երգի հանճարեղ զարգացնողը...»¹:
Փանոս Թերլեմեզյան*

Փանոս Թերլեմեզյանն իր ստեղծագործական բեղուն կյանքի ընթացքում կապեր է հաստատել հայ մշակույթի ականավոր գործիչներից շատերի հետ, որոնց թվում հատկապես առանձնանում է Կոմիտասի հետ նրա ջերմ մտերմությունը: 1910 թ., Օսմանյան Սահմանադրության հոշակումից հետո, Կոմիտասը Թերլեմեզյանին գրում է. «Ե՛կ, Ե՛կ, չգիտեմ վաղը ինչ կբերի, բայց այսօր աշխատելու լայն դաշտ կայ...»²:

Թերլեմեզյանը պատմում է, որ իրենք բարեկամացան և ավելի մտերմացան Կոմիտասի հետ, երբ նա փոխադրվեց Պոլսո Բանկալտի թաղամաս, և վերջինիս հետ բնակվեցին մի տան մեջ, որն ամբողջովին նրանց երկուսին էր պատկանում: Կոմիտասի աշխատասենյակը գտնվում էր տան վերին հարկում. այդտեղ էին տեղավորված նրա դաշնամուրը և ֆիսհարմոնը³:

Կոմիտասին և Թերլեմեզյանին կապում էր բազմամյա ընկերությունը: Նրանք միասին եղել էին կաթողիկոսների ամառանոց Բյուրականում և եզդիների ցեղապետանիստ Ասլանլու գյուղում⁴: Ցեղապետը Կոմիտասի ճեմարանական ընկերն էր: Հարմար առիթը բաց չթողնելով՝ բնության գրկում, աղբյուրի մոտ Թերլեմեզյանը նկարում է Կոմիտասին և ցեղապետին միասին: Արվեստագետի հավաստմամբ՝ այդ աշխատանքը վաճառվել է նկարչի Պոլսի ցուցահանդեսում: Ներկա փաստերը համադրելով թույլ ենք տալիս ենթադրել, որ խոսքը

¹ Կոմիտասի թաղումը, *Սովետական արվեստ*, Երևան, 1936, օգոստոսի 1, էջ 182:

² Տե՛ս **Գ. Մահարի**, Ճանապարհորդություն դեպի անցյալ. Փանոս Թերլեմեզյանի հետքերով, *Սովետական արվեստ*, Երևան, 1974, N 7, էջ 48:

³ **Փ. Թերլեմեզյան**, Կյանքիս հուշերը, *ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին*, Ֆ-60, թպ. 3:

⁴ Տե՛ս **Փ. Թերլեմեզյան**, Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 186-187: Հոդվածը վերահրատարակվել է, տե՛ս **Փ. Թերլեմեզյան**, Մի այցելություն հիվանդ Կոմիտասին, *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 260-261: Նաև՝ *Կոմիտաս (ժողովածու)*, Երևան, Հայպետհրատ, 1930, էջ 91-92:

վերաբերում է 1920 թ. Բերայում կայացած Փ. Թերլեմեզյանի և Լ. Քյուրքչյանի համատեղ ցուցահանդեսին⁵, քանի որ տվյալ ստեղծագործության տվյալները տեսնում ենք միայն այս պատկերահանդեսի կատալոգում: Աշխատանքը կրում էր «Կոմիտաս վարդապետը և իր դասընկեր եզդիների ցեղապետը» անվանումը:

Տարիներ անց սուլթանների մայրաքաղաքում Թերլեմեզյանը և Վարդապետը նորից ընկերացան՝ ապրելով մի տան մեջ, սնվելով միևնույն սեղանից: Այդ տունը շուտով զանազան ազգության անհատների համար մշակույթի օջախ դարձավ: Հույն գիտնականներ կային, ովքեր գալիս էին Կոմիտասի հետ խորհրդակցելու եկեղեցական երգերի ծագման շուրջ: Թուրքեր կային, ովքեր գալիս էին խոսելու, զրուցելու Պոլսում երաժշտանոց և օպերա ստեղծելու մասին: Նրանց հյուրընկալ հարկի տակ էին հավաքվում նաև հայ մշակույթի այնպիսի գործիչներ, ինչպիսիք են Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Երվանդ Օտյանը, Ռուբեն Սևակը, Ավետիք Իսահակյանը և շատ ուրիշներ:

Նույն ժամանակաշրջանում՝ 1912 թ., Թերլեմեզյանը և Կոմիտասը մասնակցում են մշակութային մի ձեռնարկի՝ Վարուժանի և Հակոբ Սիրունու նախաձեռնությամբ «Աստեղատան» հիմնադրմանը: Վերջինս 12 անձից բաղկացած մտավորականների խմբակ էր, որի լիիրավ անդամներն էին Կոմիտասը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Վարուժանը, Սիամանթոն, Ջապել Եսայանը, Կոստան Ջարյանը, Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը, Հրանտ Նազարյանցը, Գեղամ Բարսեղյանը և Հակոբ Սիրունին⁶: Մեկ տարի անց՝ 1913 թ., հայ մտավորականները միավորվեցին մեկ այլ գործակցության շուրջ: Կ. Պոլսի Բերայի Էսայան վարժարանի սրահում առաջին անգամ կազմակերպվեց «Գրական դատ», որի քննարկման նյութն էր Լևոն Շանթի «Հին Աստվածներ» ստեղծագործությունը⁷: Ժյուրիի անդամների շարքերը, Փանոս Թերլեմեզյանից բացի, համալրում էին Կոմիտաս Վարդապետը, Գրիգոր Զոհրապը, Ռուբեն Ջարդարյանը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Սարգիս Մինայանը և Թեոդիկը: Հանձնաժողովի անդամների խորհրդակցությունից հետո ներկաներից ոչ ոք չի համարձակվում դատել նշված գրական աշխատանքը: Բոլոր ներկաները համակարծիք էին Գ. Զոհրապի այն մտքին, որ «*նժարով չի կարելի դատել գրական երկը*», ուստի մասնակիցները տեղի ունեցածը վերանվանեցին գրական

⁵ Փ. Թերլեմեզյան և Լ. Քյուրքչյան (նկարների կատալոգ), ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-372, N 72: Թերլեմեզյան-Քիրքճեան. Նկարներու ցուցահանդեսին առթիւ (անթվակիր), ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ- 30, Ի-3259, N 98:

⁶ Տե՛ս Յ. Սիրունի, *Ինքնակենսագրական նոթեր*, Երևան, «Սարգիս Խաչեց»», 2006, էջ 194:

⁷ Տե՛ս Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, Ճողովյան], Փարիզի մեր եղբայրակիցներէ ոմանք, *Նավասարդ*, Բովսարեստ, 1924, Ա հատոր, Ը պրակ, էջ 254:

վիճաբանություն: Արդյունքում հանձնախումբը մերժեց Շանթի «Հին Աստվածներ» ստեղծագործության վերաբերյալ դատական վճիռ կայացնելու որոշումը:

Թերլեմեզյանը մեծ հպարտությամբ է պատմում, որ Կոմիտասը կազմեց երեք հարյուր մարդուց բաղկացած երկսեռ երգեցիկ խումբ⁸: Կոմիտասն իր զվարթ բնավորությամբ աշակերտների մեջ սեր արթնացրեց դեպի հուզական երաժշտությունը և նրանց հոգիները համակեց ազնվացնող արվեստով: Նկարիչը հավաստում է, որ համարձակորեն կարելի է ասել, որ մինչ այդ երգված գոեիկ և անարվեստ երգերը գործածությունից դուրս եկան: Անշուշտ, դա վիթխարի հաջողություն էր հայ մշակույթի զարգացման տեսակետից:

Թերլեմեզյանը հպարտությամբ է հիշում, որ օսմանյան հանրային գործոց նախարարի տեղակալ, ազգությամբ ֆրանսիացի Պ. Հյումբերը, ով հաճախ էր այցի գալիս իրենց, «Քելեր, ցուլերը» երգելով էր աստիճանները բարձրանում⁹: Կոմիտասի սենյակում հաճախ կարելի էր հանդիպել նույնիսկ իտալացի հմուտ դաշնակահարների, ովքեր գալիս էին ունկնդրելու փորձերը:

Մեծ նկարիչն առանձնակի ջերմությամբ է պատմում Կոմիտաս-անհատի մասին: Կոմիտասը չափազանց ուրախ և աշխատասեր մարդ էր: Նրա բնավորությունը միալար չէր, նա խիստ դյուրագրգիռ էր, երբեմն էլ՝ բարկացող: Սակայն նրա բարկությունը նման էր քամիներից քշվող ամպի ծվենների, բայց այդ ծվենների արագորեն անցնելուց հետո նորից արև, նորից զվարթություն և նորից ծիծաղ էր տիրում:

Թերլեմեզյանն անհրաժեշտ է համարում հիշատակել իր և Կոմիտասի հետ կապված մի դեպք: Մի անգամ իրենց այցելության է գալիս կայսեր արարողապետը՝ Իսմայել Ջենանի բեյը, ով նկարչի աշխատանքները դիտելուց հետո ցանկություն է հայտնում ծանոթանալ Կոմիտասի հետ¹⁰: Ներս մտնելուն պես նրանք ծանոթանում են, և արարողապետի խնդրանքով Կոմիտասը մոտենում է դաշնամուրին և, ինքն իրեն նվագակցելով, երգում Ֆրանց Շուբերտի ստեղծագործություններից՝ գերմաներեն լեզվով, այնքան խորունկ զգացումով, որ սենյակում գտնվողները քարանում են: Նույնիսկ երգը վերջացնելուց հետո բավական ժամանակ սենյակում լռություն է տիրում: Թուրք դիվանագետը,

⁸ Խոսքը «Գուսան» երգչախմբի մասին է, որի անդրանիկ համերգը տեղի ունեցավ 1910 թ. նոյեմբերի 21-ին Կ. Պոլսի Պոլի Շանի ձմեռային թատրոնում (տե՛ս Ռ. Մազմանյան, *Հայ երաժշտական կյանքի պարեգրություն. 1901-1910*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 187: *Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչեն*, Մոնթրեալ, 1994, էջ 25):

⁹ Տե՛ս Ե. Մարտիկյան, *Փնտու Թերլեմեզյան*, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, էջ 39:

¹⁰ Այս պատմության համառոտ շարադրանքը տե՛ս Ե. Մարտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 40:

չկարողանալով զսպել իրեն, ձեռքը սեղանին է խփում և ասում. «Ութ հարյուր տարվա պեպոթյուն ենք և այսպիսի մի արվեստագետ չունեցանք»:

Կոմիտասի աննման համերգները և բովանդակալից դասախոսությունները ոչ միայն ուրախացնում, այլև ոգևորում էին Պոլսի առաջադեմ հասարակությանը: Այդ օտար գաղթավայրում եղած մտավորականության ազնիվ, հայրենասեր մասը սկսեց փառավորվել և պարծենալ, որ ինքը հայ է: Սկսեց գիտակցել, որ մեր դարավոր մշակույթից մի սաղմնային ժառանգություն ունի իր մեջ, որ իր ստեղծագործական միտքն ու զգայունությունն են կերտել նման նուրբ և հուզիչ երաժշտություն: Ինչքան գիտակցությունը խորանում էր, այնքան ավելանում էր զարմանքն այն փաստի հանդեպ, որ այդ սքանչելի երաժշտությունը ստեղծել են հասարակ գեղջուկները: Իսկ Կոմիտասն իր գիտակցության և խոր զգայունության շնորհիվ այդ տաղերը նրբորեն ներդաշնակում և մատչելի էր դարձնում հասարակությանը:

1912 թ. ամռանը Թերլեմեզյանը և Կոմիտասը ուղևորվում են կոմպոզիտորի ծննդավայր՝ Քյոթահիա: Թերլեմեզյանը հիշում է, որ Կոմիտասի հետ իրենք էլ վրան են խփում բլրի եզրին գտնվող անտառում և մեկուկես ամիս ապրում այնտեղ: Հրաշագեղ բնության գրկում նկարիչը ստեղծում է իր լավագույն աշխատանքներից մեկը՝ «Կոմիտաս Վարդապետ» (1913) կտավը: Այս ստեղծագործությունը Նյու Յորքի Հայ կրթական հիմնարկության նվիրաբերության շնորհիվ Հայաստանի պետական պատկերասրահում (այժմ՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ) գտնվող՝ նկարչի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության շարքերն է համալրել միայն 1925-ին¹¹:

Աշխատանքը մեզ առինքնում է իր կատարողական վարպետությամբ: Ինչպես իր մյուս բոլոր գործերում, այստեղ ևս Թերլեմեզյանը հավատարիմ է մնացել ռեալիստական գեղանկարչության ավանդներին: Կոմիտասի կերպարն աչքի է ընկնում իր պարզությամբ, ինչն աշխատանքին լրացուցիչ գրավչություն է հաղորդում: Ստեղծագործությունը զուտ դիմանկարչական չէ, Թերլեմեզյանն այստեղ ներմուծել է և՛ կենցաղային, և՛ ազգային էլեմենտներ, և՛ առարկաներ՝ ետին պլանում գտնվող վրանը, նրբագեղ սափորը, քամանչան և գունային առումով կերպարին յուրահատուկ ակտիվություն հաղորդող հայկական ազգային գորգը: Վերջիններս կարծես լրացնում և արտահայտիչ են դարձնում մեծ երաժշտագետի հեզ՝ հանդարտությամբ ու հանգստությամբ լի կերպարը: Ինչպես նշում է Արարատ Աղասյանը, «սա թեմայիկ դիմանկար է, որի մեջ մեծ տեղ է

¹¹ Հայ կրթական հիմնարկություն, Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ-122, ցուցակ-2ա, գործ-4, Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, Ճոլոյան], Նուերներ Հայաստանի թանգարանին, Մավասարը, Բովարեստ, 1925, Բ հատոր, Ա պրակ, էջ 96:

հարկացված հանճարեղ երգահանի ու բանահավաքի սևազգեստ ֆիգուրն ընդգծող գունազեղ շրջապատին»¹²:

Աշխատանքի գլխավոր արտահայտչամիջոցներից է ստեղծագործության անբաժանելի և կարևոր մասը կազմող լուսաստվերը: Նկարում բավական ցայտուն և արտահայտիչ է լուսաստվերային խաղը՝ իր անցումներով և հակադրություններով: Վերջինս ավելի է կարևորվում, քան գունային նկարագիրը և համադրումները: Փ. Թերլեմեզյանի գեղանկարչական վարպետությունը զգացվում է նաև արևի լույսի և ստվերի հիանալի պատկերման մեջ: Ստեղծագործության յուրահատկություններից է նաև աշխատանքում տիրող առանձնահատուկ անդորրը: Կարծես ինչ-որ հոգի շոյող, յուրօրինակ հանգստություն կա թե՛ կոմպոզիտորի կերպարի և թե՛ գեղատեսիլ բնության մեջ: Հանգստություն և լռություն է տիրում...

Թերլեմեզյանի վրձնին պատկանող՝ Կոմիտասի այս հանրաձանոթ աշխատանքի անվանման հետ կապված ներկայացնենք մի դիտարկում: Ուսումնասիրելով նկարչի ցուցահանդեսների կատալոգները, ալբոմները և հուշերը՝ նկատում ենք, որ արվեստագետի կենդանության օրոք ստեղծված կատալոգներում, նկարացանկերում ստեղծագործությունը կրում է «Կոմիտաս Վարդապետի դիմանկարը» անվանումը, իսկ հետմահու այլ ալբոմներում, աղբյուրներում, բացառությամբ նկարչի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի կատալոգի, շրջանառվում են «Կոմիտասի դիմանկարը» և «Կոմիտաս» անունները: Մեր օրերում դիմանկարը կրում է «Երաժշտագետ Կոմիտասը» անվանումը:

Վերադառնալով Կոմիտասի կերպարին՝ նշենք, որ այս շրջանում Թերլեմեզյանը ստեղծել է Վարդապետին նվիրված այլ աշխատանքներ ևս, որոնց թվում են ինչպես գծանկարչական գործեր («Կոմիտասը գրելիս» (1910-1912), «Կոմիտասը քնած» (1910-1912)), այնպես էլ յուղաներկ կտավներ: Կոմիտասի՝ վերը նշված հայտնի դիմապատկերից ավելի վաղ՝ 1911 թ., Թերլեմեզյանը Պոլսում վրձնել է «Կոմիտասը գետափին» անչափ գրավիչ աշխատանքը: Կոմիտասը կրկին նստած է գետինին՝ ծառին հենված դիրքով, սակայն այստեղ բացակայում է նախորդ աշխատանքում նկատվող կերպարի մանրագնին, ռեալիստական բնութագրման ճշգրտությունը: Վրձնումների անմշակ բնույթն էտյուդային յուրօրինակ թարմություն է հաղորդում աշխատանքին: Հագեցած կանաչ և մուգ երանգները ներդաշնակվում են գետի

¹² Ա. Աղայան, *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 41:

ջրերի դիթմի հետ, վերջինիս մեջ առկա արտացոլումների և թափանցիկության պատկերները կատարված են ճշգրիտ և ազատ:

Եթե 1913 թ. ստեղծված «Կոմիտաս Վարդապետը» կրում է և՛ դիմանկարչական, և՛ սյուժետային գեղանկարչության առանձնահատկությունները, դրանով իսկ համադրելով երկու ժանրերը, ապա 1911 թ. կերտված Կոմիտասի նկարը զուտ թեմատիկ բնույթ ունի: Կարծում ենք՝ չենք սխալվի, եթե այնդենք, որ 1913 թ. երփնագրած Կոմիտասի դիմանկարը նկարչի արվեստի, մեր բնորոշմամբ՝ վաղ շրջանի, այս ժանրի լավագույն գործերից է, եթե չասենք իր ժամանակաշրջանի կոմիտասյան կերպանկարի լավագույն օրինակ:

1914 թ. Փարիզում տեղի է ունենում երաժշտական կոնգրեսը: Կոմիտասի՝ կոնգրեսում կարդացած երկու դասախոսությունները և տված մի համերգը մեծ հետաքրքրություն էին առաջացրել: Այդ օրերին հայ սքանչելի երաժշտությունն ունկնդրելու էին գալիս գրեթե բոլոր դեսպանները, հավաքված երաժշտության կորիֆեյները հոտնկայս էին ողջունում Կոմիտասին և պահանջում, որ նրա բոլոր գործերը հրատարակվեն: Այդ ժամանակ Թերլեմեզյանը գտնվում էր Պոլսում, երբ Կոմիտասից ստանում է 18 էջից բաղկացած նամակ, որում նկարագրվում էր դասախոսության նյութը և թողած տպավորությունը: Ցավոք՝ այդ նամակը մնացել է Պոլսում գտնվող Թերլեմեզյանի տանը¹³:

Կոմիտասյան անգուգական համերգներից տպավորված՝ պոլսահայ անվանի գեղանկարիչ Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը Փարիզի ժան Գուժնի Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու համար պատկերում է Կոմիտասին սրբի կերպարով՝ ոսկեղեղին լուսապսակով: Սակայն նկարչին չի հաջողվում ավարտել աշխատանքը: Կոմիտասին շատ է զայրացնում տիպարի՝ իր համար անընդունելի տարբերակը, ուստի Լ. Քյուրքչյանին ստիպում է ոչնչացնել այն: Թերլեմեզյանը լսել էր այդ պատմությունը, և «Սուրբ Կոմիտաս» հղացումը իր տրամաբանական շարունակությունն է ունենում այս անգամ Թերլեմեզյանի մոտ: Գիշերները, երբ Կոմիտասը քնած էր լինում, անշուշտ մտնում էր սենյակ և նկարում: Սակայն աշխատանքին ևս վիճակված չէր «ապրել»: Կոմիտասի զայրույթը մեղմելով՝ նկարիչը մի քանի վրձնահարվածով փակում է լուսապսակը¹⁴:

Սրանով եզրափակվում է Թերլեմեզյանի հուշագրության «Կոմիտասի հետ» գլուխը: Սակայն Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի բարեկամությունն այսքանով չի

¹³ Փ. Թերլեմեզյան, Կոմիտասի մասին, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 251-260:

¹⁴ Տե՛ս Գ. Մահարի, Այրոտղ այգեստաններ, Երևան, «Ապոլոն», 2004, էջ 738:

ավարտվել:

1921 թ. Կոմիտասին տեղափոխել են Վիլ-ժյուլիֆի հիվանդանոց: Մարտին Թերլեմեզյանն այցելում է հիվանդ Կոմիտասին.

«...Խօսեցի իր աշակերտներու մասին, ուրախացաւ, որ եկել են Փարիզ սովորելու:

- Հարցրի՜ հա՞յ երաժշտութիւնն է լաւ թէ երոպականը:

- Եղբայր (բարկացած), դու ուզում ես ծիրանից դեղձի հա՞մ առնել, նա իր քեղն ունի, միւսը՝ իր:

- Հարցրի. կերգե՞ս:

-Այո, ասաց:

-Դէ՛, Կոմիտաս ջան, մի բան երգիր ինձ համար:

-Չէ, հիմա ես ինձ համար եմ երգում եւ այն էլ շափ կամաց:

Մի կէս ժամ էլ դէսից-դենից խօսելուց յետոյ յանկարծ խռովեց, դուռը բաց արաւ եւ գնաց երեսը կպցրեց պատուհանի ապակուն ու էլ չխօսեց»¹⁵:

Փանոս Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի վերջին հանդիպումը տեղի է ունեցել 1928 թ.՝ նկարչի՝ Ամերիկայից Հայաստան վերադառնալու ժամանակ: Արվեստագետը պատմում է, որ սիրելի ընկերոջ առողջությամբ մտահոգ, չափազանց հուզված շտապել է հիվանդանոց. «Երբ հիվանդանոց մտա նրան գրաւ այգում պառկած, հանգստանալիս, մտքերի մեջ խորասուզված, անտարբեր դեպի շրջապարտ: Մագերը լիովին սպիտակել էին, գունաւոր էր, վրդի, ձեռքերը ոսկրացած էին, թվում էր խիստ անօգնական, չկարողանալով հաղթահարել իր ներսում բուն դրած ահավոր հիվանդությունը: Գերագոյն ճիգ գործ դրի, զսպելու հուզմունքս, որը պատրաստ էր փոխվելու հեկեկանքի: Մտքեցա, գրկեցի, համբուրեցի, նստեցի կողքին և մտք կես ժամվա չափ զանազան հարցեր տվի, սակայն ոչ մի հարցիս չպատասխանեց:

Վաղեմի մտերիմիցս բաժանվեցի հուսաբեկ սրտով՝ զգալով, որ մի հանճարեղ միտք հանդարտ ու անդառնալի կերպով մարում է»¹⁶:

Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի բարեկամության մասին շատ է խոսվել, ժամանակին գրված հոդվածներում հեղինակները անդրադարձել են հայ մշակույթի ականավոր գործիչների ընկերությանը: Գեղանկարչի և երաժշտի ջերմ փոխհարաբերությունները, բազմամյա ընկերությունը ոգեշնչման աղբյուր հանդիսացան արձակագիր, գրականագետ Գուրգեն Մահարու համար:

¹⁵ Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչէն, աշխատասիրությամբ Ա. Օղլուգեանի, Մոնթրէալ, 1994, էջ 33: Տե՛ս Հ. Աճառյան, Կյանքիս հուշերից, Երևան, «Միտք», 1967, էջ 212:

¹⁶ Ե. Մարտիկյան, Վաղեմի մտերիմներ, Հայրենիքի ծայն, Երևան, 1969, 12 նոյեմբերի:

Արդյունքում ծնվեց «Երգ մահու և անմահության» վերտառությամբ գրական ստեղծագործությունը: Գրողն անդրադարձել է, մասնավորապես, Կոմիտասի՝ Փարիզի Վիլ-ժյուիֆի հոգեբուժարանում գտնվելու և վերջինիս նկարչի այցելությանը: Սա գրական փոքր, մեկ գործողությամբ՝ թեպետ դրամատիկ, սակայն կամերային ստեղծագործություն է¹⁷:

Ճիշտ է՝ «Երգ մահու և անմահության»-ը գեղարվեստական, գրական ստեղծագործություն է, սակայն նրա հիմքում ընկած են վավերագրական, փաստացի տեղեկություններ, որով այն արժեքավոր է դառնում:

Ուսումնասիրելով Թերլեմեզյանի արվեստի խնդրո առարկա շրջանը՝ հանդիպեցինք մի ուշագրավ փաստի. արձակագիր Վահրամ Ալազանն իր հուշագրության «Փանոս Թերլեմեզյան» հատվածում գրում է, որ Թերլեմեզյանի բազմաթիվ նկարների մեջ կար մի ուշագրավ էտյուդ, որում պատկերված էին ինքը՝ նկարիչը, Կոմիտասը, Սիամանթոն և Մաննիկ Պերպերյանը՝ նավի վրա, Բոսֆորում զբոսնելիս¹⁸: Ալազանը նշում է, որ Եղիշե Չարենցը հրապուրված էր այդ նկարով և ցանկանում էր ձեռք բերել այն: Թերլեմեզյանը չէր ուզում բաժանվել այդ էտյուդից, սակայն Չարենցի թախանձագին խնդրանքից և համառությունից դրդված՝ արվեստագետը նկարը նվիրեց բանաստեղծին: Ալազանի հավաստմամբ՝ Չարենցն այն փակցրել էր իր գրասենյակի պատին: Երբ Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում ուսումնասիրում էինք Ալազանի հուշերը, փորձեցինք մեզ հետաքրքրող գործի որոնման հետքերով գնալ, ցուցահանդեսի կատալոգներում տվյալ աշխատանքի բացակայության հիմնավորմամբ, հենվեցինք Ալազանի գրած տեղեկության վրա: Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի Թերլեմեզյանի ֆոնդում տվյալ գործը չկար: Որոնումները մեզ տարան Ե. Չարենցի տուն-թանգարան, որտեղ մեր փնտրտուքները բաղձալի արդյունքի չհանգեցին. ստեղծագործությունն այստեղ էլ չկար: Բայց թանգարանի տնօրեն Լիլիթ Հակոբյանի հետ մեր ունեցած զրույցից պարզեցինք, որ Թերլեմեզյանի այդ էտյուդն իսկապես եղել է Չարենցի մոտ, սակայն 1937 թ. բանաստեղծի բռնադատման արդյունքում բռնագրավվել է Չարենցի գույքը, որի մեջ էր նաև մեզ

¹⁷ Տե՛ս **Գ. Մահարի**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, Երևան, «Խորհրդային գրող», 1989, էջ 427-428:

¹⁸ Տե՛ս **Վ. Ալազան**, Փանոս Թերլեմեզյան (Իմ հիշողություններից), *Սովետական արվեստ*, Երևան, 1956, N 3, էջ 44: **Վ. Ալազան**, Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը և պրոֆեսոր Հրայրյան Անտոյանը, *ԳԱԹ*, *Վ. Ալազանի ֆոնդ*, N 72:

հետաքրքրող կտավը: Լիահույս ենք, որ գուցե մի օր այս աշխատանքի գտնվելու վայրի վերաբերյալ նոր տեղեկություններ կհայտնաբերենք:

Թերլեմեզյան և Կոմիտաս առնչությունների հարթակում անհրաժեշտ ենք համարում ներկայացնել Թերլեմեզյանի կերտած մի կանացի դիմանկարի ստեղծման պատմություն ևս: Խոսքը «Հայուհի» կոչվող նկարի մասին է: Մեր ուսումնասիրությունների ընթացքում գտանք երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանի «Նամակները պատմում են...» հոդվածը, որից տեղեկացանք, որ նշված աշխատանքում պատկերված է պոլսաբնակ օրիորդ, Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի աշակերտուհի Արմինե Մելիքյանը¹⁹: Աթայանի հոդվածում հրապարակված նյութերը տրամադրել էր Ա. Կալենդերը, ով ծագումով վանեցի Ստեփան Մելիքյանի դուստրն էր, Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի աշակերտուհին: Սույն հոդվածում ներկայացված են միևնույն կնոջը պատկերող նկարչի երկու դիմանկարները: Առաջինը, որը անձանոթ է մասնագետներին և բացակայում է նկարչի աշխատանքների կատալոգներում, թվագրված է 1912-ով և կրում է «Արմինե Մելիքյանի դիմանկարը» անվանումը: Նկարիչն իր այդ գործը նվիրել է Ա. Մելիքյանին: Երկրորդ դիմապատկերը Թերլեմեզյանն անվանել է «Հայուհի», որը կրկին Մելիքյանին է պատկերում և առաջինից մի փոքր ուշ է կատարված: Արվեստաբան Ե. Մարտիկյանն այս կտավը սխալմամբ վերագրում է նկարչի խորհրդային շրջանին՝ 1930-ին, մինչդեռ այն ստեղծվել է 1913 թ., Պոլսում: Այս առնչությամբ Ա. Կալենդերը գրում է. «Նկարիչ Թերլեմեզյանը, որ Կոմիտասի հետ կրնակեր և որու ևս աշակերտած եմ, շատ կսիրեր զիս... նույնիսկ նկարած է զիս «Հայուհին» անունով: Ըստ իրեն՝ ուղիղ հայուհիի տիպը ունեի...»²⁰:

Նամակից նաև տեղեկանում ենք նկարի ճակատագրի մասին, ըստ որի, ոմն Բաբաջանյան, շատ հավանելով աշխատանքը, գնել է այն և նվիրել Երևանի թանգարանին: Նշենք, որ Թերլեմեզյանը ժամանակին Արմինե Մելիքյանին նվիրել է իր գործի միայն լուսանկարչական պատճենը:

Արդեն մեր օրերում Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուում գտանք նկարչի կողմից «Հայուհի» անվանված աշխատանքը, որն այսօր ստացել է «Երիտասարդ կնոջ դիմանկար» անունը: Ստեղծագործությունն անթվակիր է, սակայն կրում է Թերլեմեզյանի ստորագրությունը: 2015 թ. Հայաստանի ազգային պատկերասրահում կազմակերպված՝ նկարչի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանին նվիրված անհատական ցուցահանդեսում իր արժանի տեղը գտավ և ցուցադրվեց

¹⁹ Տե՛ս Ռ. Աթայան, Նամակները պատմում են, *Սովետական արվեստ*, Երևան, 1967, N 2, էջ 41:

²⁰ Նույն տեղում:

Թերլեմեզյանի այս դիմանկարը, որը մեր ուսումնասիրության և դիմանկարի ստեղծման պատմության բացահայտման շնորհիվ վերանվանվեց «Հայուհի»:

Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքում կարևոր տեղ են զբաղեցրել իր գեղագիտական հայացքների համախոհ, հոգևոր ընկերոջ, հանճարեղ երաժշտագետի հետ մտերմությունը և ապրած տարիները: Հայ մշակույթի երախտավորներ՝ Կոմիտասի և Փանոս Թերլեմեզյանի բարեկամությունից անցել են տարիներ: Մեզ համար, թերևս պատահական չէ, որ Վարդապետի թանգարան-ինստիտուտը հիմնվեց Փանոս Թերլեմեզյանի անունը կրող գեղարվեստի ուսումնարանի հարևանությամբ՝ նախախնամությամբ վերստին միավորելով, կապելով հայ արվեստի երկու նվիրյալներին:

Ամփոփում

Փանոս Թերլեմեզյանը XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմության էջերում իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում որպես ռեալիստական գեղանկարչության անվանի նկարիչ, մշակութային-հասարակական գործիչ և հայ ազատագրական պայքարի նվիրյալ: Արվեստագետն իր ստեղծագործական արգասալից կյանքի ընթացքում կապեր է հաստատել հայ մշակույթի ականավոր գործիչներից շատերի հետ, որոնց թվում հատկապես առանձնանում է Կոմիտասի հետ նրա ջերմ մտերմությունը: Տաղանդավոր երաժշտագետին և նշանավոր նկարչին կապում էր բազմամյա ընկերությունը: Նրանք բարեկամացան և ավելի մտերմացան, երբ Թերլեմեզյանը փոխադրվեց Պոլսո Բանկալտի թաղամաս, և Կոմիտասի հետ բնակվեցին մի տան մեջ: Սույն հոդվածի համար հիմք են ծառայել նկարչի հուշերը, արխիվային, անտիպ նյութերը և ժամանակակիցների վկայությունները: Ներկայացվում է Թերլեմեզյանի վրձինն պատկանող, նկարչի ստեղծագործական վաղ շրջանին առնչվող լավագույն դիմանկարի՝ «Կոմիտաս Վարդապետի» (1913) ստեղծման պատմությունը՝ մատնանշելով ստեղծագործության անվանման հետ կապված ճշգրտումներ: Անդրադարձ է արվում Թերլեմեզյանի կոմիտասյան պատկերների թե՛ գծանկարչական և թե՛ երփնագիր գործերին: Շոշափվում են 1912-1913 թթ. Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի մշակութային գործակցության հետ կապված տվյալները, նաև հայ գրականության մեջ առկա անդրադարձները նկարչի և երաժշտի մտերմությանը: Գիտական շրջանառության մեջ են դրվում Թերլեմեզյանի անհայտ աշխատանքներից «Կոմիտաս վարդապետը և իր դասընկեր եզդիների ցեղապետը» (1910), ինչպես նաև կորսված «Թերլեմեզյան, Կոմիտաս, Սիամանթո և Մաննիկ Պերպերյան» խմբակային էտյուդը: Արձարծվում են Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի աշակերտուհի Արմինե Մելիքյանի դիմանկարի ստեղծման պատմությունը և վերջինիս հետագա ճակատագրին վերաբերող մեր ուսումնասիրության արդյունքները:

Բանալի բառեր՝ Փանոս Թերլեմեզյան, Կոմիտաս, ռեալիստական գեղանկարչություն, հայ գրականություն, «Արմենուհի Մելիքյանի դիմանկարը», Կոստանդնուպոլիս:

ВЫДАЮЩИЕСЯ ДЕЯТЕЛИ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: КОМИТАС И ПАНОС ТЕРЛЕМЕЗЯН

Резюме

*Мери Киракосян (Армения), кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА*

Фанос Терлеmezян занимает особое место в истории армянского изобразительного искусства XIX-XX вв. как знаменитый художник реалистической живописи, культурно-общественный деятель и участник освободительного движения. Художник в своей богатой творческой жизни дружил со многими выдающимися деятелями армянской культуры, в том числе с Комитасом. Талантливого музыковеда и известного художника связывала многолетняя дружба. Они сблизились, когда Терлеmezян переселился в Константинополь и они стали проживать в одном доме с Комитасом.

Статья основана на мемуарах художника, неизданном архивном материале и свидетельствах современников. Представлена история создания лучшего портрета раннего творческого периода Терлеmezяна “Комитас Вардапет” (1913). Обсуждаются графические и живописные работы Терлеmezяна посвященные образу Комитаса. Рассматривается культурная деятельность Комитаса и Терлеmezяна в 1912-1913 гг., представлены свидетельства дружбы художника и музыковеда, упомянутые в армянской литературе. В научный оборот введена неизвестная работа Терлеmezяна “Комитас Вардапет и его друг — предводитель езидов” (1910), а также потерянный групповой этюд Терлеmezян, “Комитас, Сиаманто и Маник Перперян”. Обсуждается история создания и дальнейшая судьба портрета Арменуи Меликян, которая была ученицей Терлеmezяна и Комитаса.

Ключевые слова: Фанос Терлеmezян, Комитас, реалистическая живопись, армянская литература, “Портрет Арменуи Меликян”, Константинополь.

THE DEVOTEES OF THE ARMENIAN CULTURE: KOMITAS AND PANOS TERLEMEZYAN

Abstract

*Meri Kirakosyan (Armenia), PhD in Art
Institute of Arts of NAS RA*

As a prominent artist of realistic painting, a cultural-public figure and a devotee of the Armenian liberation struggle, Panos Terlemezyan has a special role in the history of Armenian fine arts of the XIX-XX centuries. During his creative life the artist had active relations with many prominent figures of the Armenian culture. Among those relationships his friendship with Komitas Vardapet was especially noteworthy. The many years' friendship of the musicologist and the painter became more and more fruitful, when Terlemezyan moved to Constantinople and rented an apartment in the same building where Komitas was living. The memories of the painter, as well as many archival materials and evidences of the contemporaries served as bases for starting a discussion on the matter.

A painting by Terlemezyan - *Komitas Vardapet*, created during his early creative period (1913), is presented in the article, focusing on the history of its creation and clarifying details concerning the title. Other graphic and painted works of Komitas by Terlemezyan are discussed as well. Details of the cultural collaboration of Terlemezyan and Komitas during 1912-1913 are another subject discussed, considering also the references to the latter found in the Armenian literature. Not widely known works by Terlemezyan as the *Komitas Vardapet and His Friend the Chief of Yezids* (1910) and a lost group etude *Terlemezyan, Komitas, Siamanto and Mannik Perperyan* are discussed here. The history of the creation of Armenuhi Melikyan's portrait and its destiny are presented. Armenuhi had been both Komitas's and Terlemezyan's student.

Key words: Panos Terlemezyan, Komitas, realistic painting, Armenian literature, "Portrait of Armenuhi Melikyan", Constantinople.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՎ ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱՔԱՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Նիկոլայ Կոստանդյան (Հայաստան)
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ**

«...հսկապէս ես յանցաւոր եմ. այսքան ժամանակ է քեզ բան չեմ գրում: Ինչ անենք,
ես նամակի բարեկամ չեմ»¹:

Այս խոստովանությունը, որի հեղինակը Կոմիտասն է, ուղղված է հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաքայանին (1874-1968)՝ 1912 թ. դեկտեմբերի 15-ին Կ.Պոլսից նրան հասցեագրված նամակում:

Մ. Բաքայանը ծանոթացել էր Կոմիտասի հետ 1895 թ.: Այս առիթով մեջբերենք Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին հասցեագրված՝ 1895 թ. հոկտեմբերի 9-ի նամակը, որտեղ Կոմիտասը գրում է.

«Յարգոյ Տէ՛ր,

Ողջ հասանք Տփիսիս. Ձեր տրուած նամակը յանձնեցի պ<արոն> Բժիշկ Բաբայեանցին և յիշեցրի բժշկի մասին. ասաց, որ նամակ է գրել եւ կգրէ մի երկրորդն եւ: Շնորհակալ եմ, աջակցութիւն խոստացաւ իմ գործիս համար, որի մանրամասնութիւնը գրել եմ Հ<այր> Յուսիկին, երևի կպատմէ, իսկ վերջնականը կգրեմ Ձեզ»²: Նամակում հիշատակված բժիշկ Բաքայանցն, ամենայն հավանակությամբ, Մարգարիտ Բաքայանի հայրն է՝ բժիշկ Ավետիք Բաքայանը, իսկ Կարապետ Կոստանյանը Մարգարիտ Բաքայանի հորաքրոջ ամուսինն էր:

1904 թ. Մ. Բաքայանն ընտանիքով տեղափոխվել է Փարիզ և մշտական բնակություն հաստատել այնտեղ: Շուտով Մ. Բաքայանը դառնում է Կոմիտասի մերձավորագույն բարեկամը, նրան քաջալերող խորհրդատուն ու քննադատը, հետագայում՝ Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի եռանդուն կազմակերպիչներից ու ղեկավարներից մեկը: Լինելով Փարիզի կոմիտասյան հանձնաժողովի փոխնախագահ, իսկ Արշակ Չոպանյանի մահից հետո՝ նախագահ, նա է կորստից փրկել ու Հայաստան ուղարկել Կոմիտասի ձեռագրերը: Մ. Բաքայանը *«հավաքել է Կոմիտասի ձեռագրերը, հրատարակել որոշ գործեր, նրա մասին գրել հողվածաշար»³:* Փարիզում նա հիմնադրել է

¹ **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**, աշխատասիրութեամբ Գուրգեն Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս հաչեկ-Փրինթինգո» հրատ., 2009, էջ 211:

² Նույն տեղում, էջ 27:

³ **Ռ. Աթայան**, Բաքայան Մարգարիտ Ավետիքի, տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հատ. 2, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1976, էջ 187:

երգեցողության դպրոց՝ զբաղվելով մանկավարժական գործունեությամբ, իսկ Եվրոպայում ծավալած համերգային գործունեությամբ ու ֆրանսիական մամուլում հրատարակված երաժշտագիտական հոդվածներով նպաստել հայ երաժշտության համաշխարհային ճանաչմանը:

Կոմիտասի նամականին նրա գրական ժառանգության կարևոր մասն է: Այն ընդգրկում է շուրջ երկու տասնամյակ: Առաջին պահպանված նամակը գրված է 1894 թ. փետրվարի 6-ին և հասցեագրված է Մետրոպ եպիսկոպոս Սմբատյանին, ով Կոմիտասին ձեռնադրել էր արեղա, իսկ վերջինը՝ 1914 թ. հոկտեմբերի 13-ին և ուղղված է Երվանդ Հակոբյանին: Կոմիտասի նամակները հասցեագրված են Սոֆյա Բաբայանին, Մարիամ Թումանյանին, Հովհաննես Թումանյանին, Մատթեոս Իզմիրյանին, Գարեգին Լևոնյանին, Բարսեղ Կորգանյանին, Անտոն Մայիլյանին, Վահրամ Մանկունուն, Սպիրիդոն Մելիքյանին, Ալեքսանդր Մյասնիկյանին, Արշակ Չոպանյանին, Սիրանուշիկ, Նիկողայոս Տիգրանյանին և ուրիշներին:

Իր ստեղծագործական երկարատև կյանքի ընթացքում Մարգարիտ Բաբայանը նամակագրություն է ունեցել Մուշեղ Աղայանի, Ռուբեն Ջարյանի, Ռոբերտ Աթայանի, Շուշանիկ Բաբայան-Լալուայի, Արշակ Չոպանյանի, Վարդան Սարգսյանի, Պոլինա Վիարդոյի և էլի շատ ու շատ երաժիշտների ու մտավորականների հետ:

Ծավալուն ու արժեքավոր է Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի նամակագրությունը: Կոմիտասի՝ իրեն հասցեագրված նամակներից որոշակի հատվածներ Մ. Բաբայանը հրատարակել է Փարիզում՝ 1935 թ. լույս տեսած իր հոդվածում⁴: Նամակների՝ Հայաստանում հանգրվանելու գործում անուրանալի է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի (հետագայում՝ Արվեստի ինստիտուտի) դերը: Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (այսուհետ՝ ԳԱԹ) Մ. Բաբայանի դիվանում հայտնաբերեցինք նրան ուղղված՝ Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի վարիչ Ռուբեն Ջարյանի և գիտական քարտուղար Մաթևոս Մուրադյանի նամակը, որը լույս է սփռում մեզ հետաքրքրող նամակների ճակատագրի վրա: *«Երախտագիտության խորին զգացմունքով ստրացանք Կոմիտասյան հանձնաժողովի և անձամբ Ձեր կողմից ուղարկված Կոմիտասի ձեռագիր և տպագիր նյութերը, ինչպես և Ձեր հրատարակություններից մեկական օրինակ:*

⁴ Տե՛ս Մ. Բաբայան, Կոմիտաս վարդապետ իր նամակների միջով, *Մշակույթ*, Փարիզ, 1935, N 3-4, էջ 153-165:

Սրացված նյութերը բացառիկ արժեք են ներկայացնում մեր դարավոր երաժշտական կուլտուրայի պատմության համար: Մեզ հայտնի է, որ Ձեր և Կոմիտասի միջև երկար տարիներ շարունակ եղել է նամակագրական կապ: Մենք, դժբախտաբար, այդ նամակագրության վերաբերյալ ոչ մի փաստական նյութ չունենք: Եթե Ձեզ մոտ պահպանվել են այդ նամակները, ապա մեծապես խնդրում ենք ընկ. Վլասովի միջոցով ուղարկել մեզ կամ դրանց ձեռագրերը և կամ վավերացված պատճենները: Մեծապես ցանկալի է ստանալ նաև այլ անձանց ուղղված նամակները: Դրանք չափազանց անհրաժեշտ են մեր հրատարակության վերջին հատրի համար»⁵:

Ռ. Զարյանի և Մ. Մուրադյանի՝ Մ. Բաբայանին հասցեագրված 1956 թ. հունիսի 25-ի նամակում կարդում ենք. «Ձեր սույն թվի մայիսի 26-ի նամակն սրացանք: Մեծ հետաքրքրությամբ մենք ծանոթացանք այն նամակների հետ, որոնք Դուք, հարգելի օրհորդ Բաբայան, այնքան ջերմ սիրով ու նվիրվածությամբ պահպանելուց հետո հրապարակել էիք «Մշակույթ»-ի մեջ: Բայց քանի որ Ձեր խոստովանությամբ դրանք հատվածներ են միայն և իրոք այդպիսի տպավորություն էլ գործում են ընթերցողի վրա, իսկ մեզ Կոմիտասի երկերի լիակատար ժողովածուի վերջին հատրի համար անհրաժեշտ են նամակների լրիվ տեքստերը, ուստի և մենք ստիպված ենք դարձյալ դիմել Ձեզ և խնդրել ուղարկել մեզ այդ նամակների ամբողջական տեքստը կամ լուսանկարված և կամ Ձեր կողմից վավերացված պատճեններով: Ձեր նամակները մեծ արժեք են ներկայացնում և անհրաժեշտ է դրանք հրատարակել առանց հապավումների»⁶:

Մ. Բաբայանին հասցեագրված՝ Ռոբերտ Աթայանի 1960 թ. նոյեմբերի 15-ի նամակում կարդում ենք. «Երկու օր առաջ ուղարկեցի վերջին շնորհակալական նամակս այն մեծարժեք նվիրատվության համար, որ Դուք այնքան սիրահոժար կերպով արեցիք մեզ, Կոմիտասի բոլոր երկրպագուներին, մեր ժողովրդին, Ձեր ուղարկած՝ Կոմիտասի նվիրական նամակներով: Ավելորդ է ասել, որ նամակները շատ մեծ տպավորություն թողեցին և թողնում են ամենուր, որտեղ լսում են դրանց մասին կամ տեսնում են դրանք: Մասնավորապես, ես ներկայացրի դրանք Կոմպոզիտորների միության վարչությանը, բոլոր ընկերները երախտագիտության մեծ զգացում արտահայտեցին: Արդեն պայմանավորվել ենք «Հանդես»-ի խմբագրության հետ, հրատարակելու համար: Հեղափոխում, Կոմիտասի պահպանված բոլոր նամակների ժողովածուն պետք է լույս տեսնի

⁵ Ռոբեն Զարյանի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, մեքենագիր 3 թերթ, ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 83:

⁶ Ռոբեն Զարյանի և Մաթևոս Մուրադյանի 1956թ. հունիսի 25-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, մեքենագիր 2 թերթ, ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, N 83:

առանձին գրքով, որը կցվելու է նրա երկերի ժողովածուին, ավելի ճիշտ կազմելու է դրա մեկ (վերջին) հատորը»⁷: Ռ. Աթայանը նամակներն արտագրում է և անհրաժեշտ ծանոթագրություններով պատրաստում տպագրության⁸:

Նախատեսված էր, որ «Կոմիտասի երկերի ժողովածուի վերջին հատորը պետք է ընդգրկի նրա ինքնակենսագրությունը, նամակները և այլ նման գրություններ: Սակայն վերջին հատորը (դա երկի 12-րդը կլինի) դեռ շատ ուշ լույս կտեսնի: Այդ պատճառով ես մտադրվել եմ առանց վերջին հատորին սպասելու մի գեղեցիկ գրքույկով տպագրության ներկայացնել Կոմիտասի մինչ այժմ հայտնաբերված ու հավաքված բոլոր նամակները: Երևանում ունենք հետաքրքրական նամակներ, գրված Հովհ. Թումանյանին, Ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին, դերասանուհի Սիրանույշին, այսպեղ են Արշակ Չոպանյանին գրված նամակների մեծ մասը, վերջապես, Ձեզ գրված նամակները և այլն: Բայց, իհարկե, դա դեռ բոլորը չէ: Կոմիտասի նամակները երբեմն հայտնվում են նույնիսկ պատահական մարդկանց մոտ, ուստի բուն հասցեատերերի մոտ փնտրելը միանգամայն օրինական է»⁹:

Ռ. Աթայանը շարունակել է իր քայլերը Կոմիտասի Նամականու հրատարակության ուղղությամբ. «Ինչպես ասել եմ Ձեզ, տպագրության եմ պատրաստում Կոմիտասի նամակների ժողովածուն»¹⁰: Ապա՝ «Բոլոր գործերիս զուգահեռ, շարունակում եմ հավաքել Կոմիտասի նամակները, եկող տարի տպագրության հանձնելու համար նրա նամակների ժողովածուն: Սա ևս շատ հետաքրքիր է լինելու: Մոտ 120 նամակ հավաքել եմ: Երբ այդ նամակները դասավորում եմ խրոնոլոգիկ կարգով, Կոմիտասի հետաքրքրական, թեև ողբերգական, բայց շատ ուսանելի կյանքի ողջ պատկերն է ստացվում»¹¹:

Սակայն Կոմիտասի նամականու հրատարակությունը իրականացրեց ոչ թե ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, այլ Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանը՝ 2000, 2007 և 2009 թթ.¹²:

⁷ Ռ. Աթայանի 1960 թ. նոյեմբերի 15-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, **ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ**, N 62:

⁸ Ռ. Աթայանի 1960 թ. նոյեմբերի 15-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, **ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ**, N 62:

⁹ Ռ. Աթայանի 1962 թ. ապրիլի 14-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, **ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ**, N 62:

¹⁰ Ռ. Աթայանի 1962 թ. նոյեմբերի 21-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, **ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ**, N 62:

¹¹ Ռ. Աթայանի 1963 թ. սեպտեմբերի 14-ի նամակը՝ ուղղված Մարգարիտ Բաբայանին, **ԳԱԹ, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ**, N 62:

¹² **Կոմիտաս, Նամակներ**, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2000: **Կոմիտաս, Նամակներ**, Երկրորդ, լրացված տպագրություն, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2007: **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**: Մեր հոգվածում հիմք ենք ունեցել Կոմիտասի Նամականու վերջին՝ 2009 թ. հրատարակությունը:

Սույն հոդվածում կանդիդատնանք Կոմիտասի և Մ. Բաբայանի նամակագրությանը, որն ընդգրկում է 1905-1914 թթ.: Կոմիտասը շատ բարձր է գնահատել Մ. Բաբայանի գործունեությունը: 1912 թ. նա նկատել է. «Ուրախ եմ, որ դուն էլ գոհ ես քու աշակերտներից ու ահագին գործ ես կատարում. արդէն իսկ քեզ ճանաչեցին Փարիզում, այս մի մեծ ու ուժեղ գրաական է գործերիդ յաջողութեանը համար, եւ որ գլխաւորն է, ապագադ պայծառացաւ ու մի ընդարձակ տեղ գրաւեցիր հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ քո աննկուն ու եռանդուն աշխատութեամբդ օտարութեան մէջ, ուր քեզ աւելի՛ են հասկանում, քան քու հայրենիքումը...»¹³:

Մեր նպատակն է՝ տարաբնույթ բովանդակությամբ նամակների միջոցով ուրվագծել Կոմիտասի՝ արվեստագետի, մարդու և մտածողի կերպարը:

Թեև Կոմիտասն իր նամակագրության մեջ զուսպ է ու ինքնամփոփ, այդուամենայնիվ՝ Մ. Բաբայանին ուղղված նամակներում դրսևորվում է նրա հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը, մտքի սրությունն ու անկախությունը, կենդանի ու նուրբ դիտողականությունը, շրջապատող աշխարհի հանդեպ վերին աստիճանի զգայուն վերաբերմունքը:

Մ. Բաբայանին հասցեագրած իր առաջին նամակը Կոմիտասը գրել է 1905 թ. հունիսի 25-ին Էջմիածնից, իսկ վերջինը՝ 1914 թ. հունիսի 23-ին՝ Փարիզից: Ինչ վերաբերում է Մ. Բաբայանի՝ Կոմիտասին ուղղված նամակներին, ապա դրանցից պահպանվել են ընդամենը վեցը: Դրանք գրվել են 1910 թ. մայիսի 15-20-ը՝ Լոնդոնից, 1911 թ. սեպտեմբերի 8-ին՝ Փարիզից, 1912 թ. հուլիսի 21-ին՝ Փարիզից, 1912 թ. հուլիսի 23-ին՝ Փարիզից, 1912 թ. նոյեմբերի 3-ին՝ Ժնևից և 1913 թ. ապրիլի 10-ին՝ Փարիզից:

Կոմիտասի և Մ.Բաբայանի նամակագրության ուսումնասիրությունը ցույց տվեց հետևյալը.

Ա. Ցավոք, նամակագրությունն ամբողջությամբ չի պահպանվել, թերի է, բացակայում են մի շարք նամակներ, որոնց մասին տեղեկանում ենք այլ նամակներից: Այսպես՝ 1905 թ. հունիսի 25-ին Էջմիածնից Կոմիտասը գրում է. «Մեծարգո՛յ Օրիորդ Մարգարիտ Բաբայեան, Ձեր նամակն սրացայ անկողնումն հիանդ պատկած ժամանակ»¹⁴: Այս նամակը, որի մասին հիշատակում է Կոմիտասը, չի պահպանվել:

1916 թ. հոկտեմբերի 23-ի իր նամակում Կոմիտասը գրում է. «Սիրելի՛ օր. Մարգարիտ,

¹³ Կոմիտաս Վարդապետ, *Նամականի*, էջ 210:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 88:

*Ձեր նամակիկն ինձ անչափ ուրախացրեց...*¹⁵: Այս «նամակիկը» նույնպես չի պահպանվել:

1906 թ. դեկտեմբերի 6-ին Կոմիտասը Փարիզից գրում է. «Սիրելի՛ օրիորդ Մարգարիտ, Ձեր նամակն ինձ շատ մխիթարեց...»¹⁶:

1907 թ. սեպտեմբերի սկզբին Բեռլինից գրում է՝ «Սիրելի՛ Մարգարիտ, Ձեր նամակն ինձ շատ ուրախացրեց»¹⁷:

1909 թ. էջմիածնից գրում է՝ «Որքա՞ն ուրախացայ նամակիդ»¹⁸:

1910 թ. դեկտեմբերի 17-ին Ջմյունիայից Կոմիտասը գրում է. «Սիրելի օրիորդ Մարգո, Նամակն ստացայ, շատ ուրախ եմ, որ բոլորդ էլ ողջ եւ առողջ էք, զիս կը յիշէք կոր եղեր»¹⁹:

1911 թ. հունիսի 12-ին Կահիրեից գրում է.

*«Սիրելի օրիորդ Մարգարիտ, Նամակդ ստացայ. սրտագին շնորհակալություններս փռածդ լիաբեռն ու կարուկ բացապրությունների համար»*²⁰:

Իսկ Մ. Բաբայանին Կ. Պոլսից հասցեագրած Կոմիտասի 1912 թ. մայիսի 12-ի նամակում կարդում ենք. «Ամերիկա գնալու մասին էիր գրել, բայց առ այժմ ստիպուած եմ այդ միտքը յետաձգել, մինչեւ որ մի գործ գլուխ բերեմ»²¹:

Իսկ արդեն 1914 թ. գրված նամակում կարդում ենք. «Ցաւում եմ, որ նամակդ շատ ուշ հասաւ...»²²:

Նշված բոլոր նամակները դեռևս հայտնաբերված չեն:

Բ. Նամակներից «առաջին ձեռքից» տեղեկություններն ենք ստանում Կոմիտասի գործունեության վերաբերյալ: Նա պատմում է առաջիկա ու հեռանկարային ծրագրերի, տեղի ունեցած համերգների, դասախոսությունների և ստեղծագործական աշխատանքների մասին:

Այսպես՝ 1907 թ. հունիսի 7-ին Լոզանից գրում է. «Շընեի համերգն սքանչելի անցաւ. դասախօսութիւն արի ժընեւ, Լօզան եւ Բերն: Այսօր կրկին Լօզան եկանք, Արշակը պէտք է կարդայ հայ բանաստեղծութեան եւ երաժշտութեան մասին, եւ ես պէտք է երգեմ»²³:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 103:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 106:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 124:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 176:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 192:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 197:

²¹ Նույն տեղում, էջ 209:

²² Նույն տեղում, էջ 228:

²³ Նույն տեղում, էջ 121:

1908 թ. հուլիսի 2-ի նամակում Կոմիտասը տեղեկացնում է. «Այս ուսումնական տարին անցաւ ինձ համար բաւական շահաւէտ կերպով: Տոսի 5 համերգ եւ 6 դասախօսութիւն կարդացի: Մեծ քանակութեամբ երգեր եմ դաշնակել երգի եւ նուագարանի համար: Սկսել եմ **Հայ քնարի** միաձայն հրատարակութիւնը մեր դպրոցների եւ առձեռն գործածութեան համար փոքրիկ տնտեսականերով. իրաքանչիւր տնտեսական պարունակելու է միայն մի տասնեակ երգ. երեւի այս աշնան Ա. տնտեսականը կը հրատարակեն»²⁴: Այնուհետև անդրադառնում է Շուշանիկ Բաբայանի համար նախատեսված գործերին. «Շուշիկին ասացէք, որ **Բանգին** պատրաստ է բոլորովին, եւ ո՛չ մի ճապաղ բան չեմ թողել. շատ պարզ ու միաձեւ, միեւնոյն ոճով կազմեցի մինչեւ վերջը, այնպէս որ մի սիրուն ամբողջութիւն է կազմում: **Շորորի** նոր կտորներ եմ ձայնի առել եւ լրացրել. պատրաստ է նոյնպէս **Հեքիարին**: Տեղական բոլոր պարերը՝ կենտրոնապարերը կազմել եմ ճիշտ ուղարկածս «Շուշիկի» պարի ձեւով, չեմ իմանում հաւանե՞ց. ես որ շատ եմ հաւանել, չը գիտեմ»²⁵:

Կոմիտասը դրվագներ է ներկայացնում իր համերգային գործունեությունից: Այսպես՝ 1910 թ. դեկտեմբերի 17-ին Զմյուռնիայից գրած նամակում նա տեղեկացնում է. «Սիրելիս, ես այս ամառն այստեղ եմ, սկսելով հայրենիքիցս, 5 համերգ կազմակերպեցի: Այս նամակն էլ գրում եմ Զմյուռնիայից, ուր 6-ը պատրաստելու վերայ եմ. յետոյ պիտի դառնամ Կ. Պոլիս եւ փամ 7-ը՝ յօգուտ ազգային հիանդանոցի, ապա պիտի մեկնեմ Ալաբազար՝ 8-ը փալու, եթէ ուրիշ տեղից հրաւեր չստանամ ուղղակի Վիեննայի վրայով Փարիզ պիտի գամ, բայց ե՛րբ, չեմ իմանում. այնուամենայնիւ կը գրեմ»²⁶:

Ուշագրավ են տեղեկությունները Եգիպտոսում 1911 թ. տեղի ունեցած համերգների մասին: «Աղէքսանդրիոյ համերգն էլ շատ յաջողութեամբ պատկուեցաւ եւ այժմ Գահիրէ եմ. տեղիս հայութիւնը փափագում է խումբը տեղափոխել եւ համերգը կրկնել»²⁷: «Այս տարի,- շարունակում է Կոմիտասը,- փութել եմ 17 համերգ եւ դասախօսել եմ 12 անգամ»²⁸:

Իր սրտագին բարեկամ Մ. Բաբայանի հետ Կոմիտասը կիսվում է իր ծրագրերի՝ մասնավորապես Կ. Պոլսում կոնսերվատորիայի կազմակերպման մասին: «Յոյս ունեմ,- գրում է Կահիրեից 1911 թ. հունիսի 12-ին,- Կ. Պոլսոյ մէջ մի երաժշտարան բանալու, բայց դեռ խնդիրը ծեծուում է խօսքով, երբոր հոսսները

²⁴ Նույն տեղում, էջ 141:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 142:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 192:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 197:

²⁸ Նույն տեղում:

գործի անցնեն, բանն էլ կը պասկուի»²⁹: Մեկ տարի անց՝ 1912 թ. մարտին խոստովանում է. «Այժմ բոլոր ուժերս կրկնապատկել եմ, որ երաժշտականի գործը գլուխ բերեմ. ուզում եմ նախ շէնքը գլուխ բերել, որ տեսական լինի. ուստի գործը ձգձգում է մի քիչ, բայց հոգ չէ, յոյս վառ է, անպատճառ գլուխ պիտի հանեմ եւ քեզ էլ պիտի քաշ տամ էստեղ»³⁰: Ապա շարունակում է. «Ա՛խ, որքա՛ն եմ ցանկանում, որ մեր երաժշտանոցը բացուէր եւ դու էլ գայիր այստեղ ու միասին առաջ մղէինք երաժշտութիւնը մեր շրջանակի մէջ. չես իմանում թէ ինչ ընդունակութիւններ կան եւ որքան սիրում են գեղարուեստ, թէ՛ս անպատրաստ եմ եւ չեն հասկանում, երբ դպրոցը բացուի, մեծ բան կարող ենք անել. հենց որ մի քիչ ապահով դրութեան մէջ ընկնի գործը, քեզ կը գրեմ եւ կը գաս»³¹:

Առանձնահատուկ ոգևորությամբ է Կոմիտասը խոսում Կ. Պոլսում իր ստեղծած «Գուսան» երգչախմբի մասին: «Խումբս,- գրում է Կ. Պոլսից 1912 թ. մայիսի 12-ին,- որի անունը «Գուսան» եմ դրել (հին Գողթան հայ երգիչների, ժողովրդական աշուղների անունով, որ Գուսան էին կոչում), շատ յառաջադիմեց. եկող տարի աւելի կատարեալ կը լինի, եւ շատ բան կարող եմ անել: Ժողովրդի մէջ համակրանքս շատ է, բայց դեռ շարժուող չե՛ն. ստրկութիւնն այնպէ՛ս է ճգմել, որ ինքնորոյն ու վստահ գործի եռանդ չէ մնացել մէջերնին»³²:

Մինչ այդ՝ 1912 թ. մարտին գրել էր. «Մշտական խումբ ունեմ, բաղկացած 200 հոգուց, երկսեռ եւ ընտիր ծայներ. թէ՛ ընդունելութիւնը եւ թէ՛ ընտրութիւնը խիստ եմ կատարել, որպէսզի գործը հիմնատր բռնեմ»³³:

Նամակագրության մեջ Կոմիտասը նշանակալի տեղ է հատկացրել իր ստեղծագործական աշխատանքի հարցերին: 1906 թ. հուլիսի 14-ին Բեռլինից գրում է. «Ես այժմ երգերի տպագրութեամբ եմ զբաղուած եւ շարունակ նորանոր դիտողութիւններ եմ անում. այնպէս որ երբ գործը վերջանայ շատ հետաքրքրական է լինելու, թէ ինչպէս մեր ժողովրդի ամբողջ սիրտն ու հոգին ներքին ու արտաքին կեանքը խորապէս դրոշմուած է ձայների եւ տաղաշափութեան մէջ»³⁴:

Գ. Նամակներում ուրվագծվում են Կոմիտասի գեղագիտական հայացքները, ձևակերպվում հայ երաժշտության վերաբերյալ նրա տեսակետները: Այսպես՝ 1907 թ. սեպտեմբերի սկզբին Բեռլինից գրված նամակում կարդում ենք հետևյալը. «... բայց չէ՞ որ, իսկապէս ո՛չ մի գեղարուեստական գործ վերջակէտ չունի, այնպէս

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 205:

³¹ Նույն տեղում, էջ 206:

³² Նույն տեղում, էջ 209:

³³ Նույն տեղում, էջ 205:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 97:

էլ իմը. եթէ երկրորդ տպագրութեան արժանի լինեն նոյն երգերը, շարք բաներ արդէն ինքս եմ նկատել ու փոխելու՝ **պարզելու եմ**. երբ մարդ մի բանով երկար ժամանակ ու անընդհատ, տաք զբաղում է, քննական ուշքը կորցնում է եւ նորա տեղն է բռնում դէպի միշտ բարձր մղող եւ նոյնիսկ, մասամբ էլ կոյր եռանդը, որ պարզ գաղափարի ու երեւակայութեան առաջ մի յափշտակիչ, դիւթական, նուրբ քօղ է քաշում, որ մի առ ժամանակ սխալներն ու անհարթութիւնները կամ պարզ ու վսեմ, դիւրմբռնելի ու գործի ոգուն համապատասխանող կամ նորա բնոյթը որոշող գծերն անյայտացնում ու չքացնում է եւ մարդ իբր կատարեալ բան է տեսնում»³⁵:

Անդրադառնալով հայ երաժշտության ներդաշնակման առանձնահատկութիւններին՝ Կոմիտասը նշում է. «Հայ եղանակները, ինչպէս նոցա ոգին պահանջում է, ներդաշնակելը որքան պարզ է, նոյնքան անելի դժուար է. յետոյ, դեռ մենք հայերս, պէտք է մեզ համար ոճ ստեղծենք ու ապա թէ համարձակ առաջ գնանք: Ես դեռ ցարդ ստացել եմ ուրիշներից եւ այժմ, նոր եմ սկսում (ըստ իմ հասկացողութեան եւ ճաշակի, նախապարաստութեան ու պաշարի) հայ եղանակներին համաձայն ոճով դաշնակել: Ժամանակ է լինում, որ ես ընկղմած եմ կատարելապէս միայն հայ երաժշտութեան մէջ եւ ահա **այն ժամանակ** ես գրում եմ, ստեղծում եմ այնպիսի բան, ինչպիսին յարմար է մեր երաժշտութեան ոգուն. բայց լինում է եւ ժամանակ, որ, առանց իմ կամքի, ընկնում եմ մի այնպիսի երեւակայութեան շաղի վերայ, որ կա՛մ հայկական չէ, կա՛մ նորա կողքիցն է անցնում:

Բայց եւ այնպէս ես պիտի հասնեմ նպատակիս, նոյնիսկ, եթէ ամբողջ կեանքս իսկ վրայ դնեմ: Դորա համար, շարք թանգ են իմ սրտակից բարեկամներիս իւրաքանչիւր, նոյնիսկ չնչին համարած կամ բժախնդիր նկատողութիւնները. ես կատարեալ չեմ, ինչպէս բոլոր մարդիկ, բայց կատարելութեան ձգտող, նոյնիսկ այն դէպքում, երբ ես մերժում <եմ> մէկի կարծիքը. թէւ մերժում եմ առժամանակ, բայց այդ ինձ մտածել է տալիս, թէ ինչու՞ այս կամ այն կտորը դուր չէ եկել մէկին կամ միւսին եւ ես աշխատում եմ հարցը լուծել»³⁶:

Նամակներում ակնհայտ է Կոմիտասի հիացումը հայ ժողովրդի մտավոր և գեղարվեստական ներուժով. «... մեր մտքի ու սրտի զէնքն ա՛յնքան թափանցիկ, ա՛յնքան կենսունակ է, որ օտար մտքերն ու սրտերը՝ ուզե՛ն-չուզե՛ն պիտի գերեն. ահա՛, ա՛յս է կենդանի զէնքը, որի զինուորն եմ ե՛ւ ես, ե՛ւ դու, ե՛ւ բոլոր նոքա, որոնք իրենց ցեղի ազնիւ միտքն ու սիրտն են հրապարակ հանում եւ այնո՛ւ շարժում

³⁵ Նոյն տեղում, էջ 124-125:

³⁶ Նոյն տեղում, էջ 125:

սառն քաղաքագէտի պաղ սիրտը՝ մի փոքր էլ մեր կենսունակ եւ մարդկութեան պիտանի ժողովրդին ու ազգին նայելու, խնայելու եւ նորա մասին մտածելու»³⁷:

Մ. Բաբայանին հասցեագրված նամակներում թեև գլխավորապես իշխում է զվարթ տրամադրությունն, ու մեզ է ներկայանում կատակասեր Կոմիտասը, սակայն մերթ ընդ մերթ հնչում են նաև հուսահատական նոտաներ: Այսպես, 1906 թ. հուլիսին Կոմիտասը Բեռլինից գրում է. «Ինձ հրախրել են նորից պաշտօնապես ուսուցչութեան էջմիածին: Մերժեցի, որովհետեւ վճռել եմ դպրոցական ասպարէզից բոլորովին քաշուել եւ իմ գլխի ճարն անել: Ոչ ոք գրեթէ չի մտածում ինձ ձեռք մեկնել, ուժերս սպառում են, եռանդս հասնում, հասակս անցնում:

Եթէ եմ այստեղ, հաւատարմէք միայն եւ միայն իմ մի քանի կոպէկ ռոճիկովս, որի վերայ եթէ յոյս դնեմ, քաղցած կը մեռնեմ. ահա այս բոլորը ինձ ստիպում են, քաշուել, օր առաջ կեանք ապահովել մի քիչ, ապա թէ գործի կպչել:

Այս եօթ փարի ձրի ծառայելով, թոքերս մաշելով, առողջութիւնս քայքայելով համբերեցի, ոչ մի փրկումն չը հանեցի. բայց փոխանակ խրախոյսի ո՛չ թէ նախատինք, երանի՜ նախատինք լինէր, լոկ անփարբերութիւնով վարձարեցին ինձ:

Իհարկէ, վերարկու ենք հագել, պարտական ենք, իշու պէս չարքաշ լինել, կարօտ կեանք վարել. վա՛յ քեզ, թէ բերանդ բաց ես արել, էլ հաստափոր, էլ ձրիակեր, էլ պորտաբոյծ, էլ ինչ չգիտեմ անուններ ժառանգես: Է՛հ, էլ ինչու Ձեր գլուխն եմ ցաւացնում. սիրտս կտոր կտոր է լինում, չեմ իմանում, ինչպէս հովանամ: Ներողութիւն, որ Ձեզ անհանգստացնում եմ անձնական բաներով»³⁸:

Նոյն՝ 1906 թ. դեկտեմբերի 6-ին արդեն Փարիզից գրած նամակում կարդում ենք.

«Սիրելի՛ օրհորդ Մարգարիտ,

Ձեր նամակն ինձ շար մխթարեց, բայց եւ այնպէս, մարդիկ հաւատում են ւսելի վար լուրերին, քան լաւերին. եւ անուանարկուածը երկար ջանքեր պէտք է գործ դնէ, որ կարողանայ անպիտանների միտքն էլ մաքրէ: Բայց կատէք, ի՞նչ փոյթ, թող չարն իր չարութեան մէջ խեղդուի: Իրաւ է, ես էլ եմ կրկնում ժողովրդի հետ այն վեհ միտքը, թէ՛ «գէշ մարդու օր արեւը սեւ հողի փակով արեք»։ միեւնոյն ժամանակ աջ ու ձախ եմ նայում, տեսնում, որ մարդիկ առուել վարտահոգի են քան բարեհոգի. չը կան, եթէ կան, չեն երեւում, այնպիսիները, որոնք չարերի վերայ արհամարհանք փածեն, ընդհակառակը, մարդկային թոյլ եւ շար փկար կողմերից մէկն էլ այն է, որ լսածին հաւատալ են ուզում առանց ճշմարտութեան կշիռ ունենալու, այո՛, շար հեշտ է դատելը՝ մանաւանդ ուրիշին, բայց դատուել ո՛վ է

³⁷ Նոյն տեղում, էջ 223:

³⁸ Նոյն տեղում, էջ 98:

ցանկանում. մարդասպանը նոյնիսկ դարից խուսափում է, ո՛րք մնաց անմեղն ու անպարտը: Ես էլ, թէեւ ներս<ս> բոլորովին մաքուր ու ջինջ է, ինչպէս պայծառ ու յստակ վրակ, բայց չար մարդիկ քար են ձգում ու պղտորում: Անշուշտ, կանցնէ պղտորումը, էլի վճիտ կը լինի, բայց եւ այնպէս պղտորելուց յետոյ: Գէթ մի այնպիսի չար բան արած լինէի, որ անպարտաբեր լինէր իմ կոչման, սիրտս չէր ցաւի, կասէի՝ «Հնձիր՝ ցանածո», բայց չարի բերանը չոյի է լցրած»³⁹:

Եվ իհարկեւ, մեծ երաժշտին ամոքում է արվեստի հզոր ուժը: «Էլի մոռացել եմ բոլոր բաները,- գրում է Կոմիտասը,- իմ ազնիւ, հաւատարիմ նուագարանս, որ հասարակ սնդուկ է, մեքայի թելով, նա՛ անգամ ինձ հասկանում է եւ ես իմ սիրտը բաց եմ անում նորա առաջ, նա ինձ կարեկցում է, որպէս ինքս կցանկայի, նա ինձ հասկանում է, որպէս ես ինքս ինձ, նա ինձ մխիթարում է իմ սրտից բոխած հեծկլրանքների արծազանգն ինձ անդրադարձնելով, եւ ես էլի մխիթարում եմ ինձ եւ ասում, որ կայ բնութեան մէջ մի ազնիւ բան՝ գեղարուեստը, որին ամենքը մատչելի չեն, եւ հէնց այնտեղ եմ գտնում իմ անդորրութիւնը եւ հանգստութիւնը եւ զգում եմ, որ մի վայրկեան հեռու եմ սլացել աշխարհի անօրէնութիւններից: Յաւն անցաւ, սպին մնաց: Աստուած իրանց բարին տայ: Վաղը կը գամ եւ փեփրակներն էլ հեփս կը բերեմ»⁴⁰: Ապա կրկին վերադառնում է Կոմիտասի խառնվածքին բնորոշ լավատեսութիւնը. «Բոլորին նոյից բալեւ եմ զլում, սար ապլիք, ուլախ լինիք, չալը չոլում չոլանա, իսկ սատանան կոպանա: Ամէ՛ն»⁴¹:

1909 թ. Էջմիածնից Կոմիտասը գրում է. «...հոգիս բերանս է հասել. երեսակայի, որ շրջապատուած եմ թանձր մառախուղով, ուզում եմ լոյս, պայծառ լոյս տեսնել, հեռանալ վերև, շար վեր, այրող արեւի հեփ ապրել, բայց ճանապարհն չեմ գտնում, անիրաւ օդի մէջ խեղդամահ եմ լինում. մարդ չը կայ, որին բանաս սիրտըդ, մարդ չը կայ, որից մի բան լսես, նստում եմ առաւօտից մինչեւ իրիկուն բուրոյին պէս իմ սեղանի առաջ, գրում ու գրում... Գալիս է հանգստի ըրպէ, մարդ ես որոնում, որ գրածդ երգես, նուագես եւ կարծիք լսես,- չես գտնում: Դուրս եմ գալիս եւ վագրի պէս այս ու այն կողմն եմ շուռ գալիս մեն մենակ իմ պարտիզում եւ փանիքի վերայ:

Ես զարմանում եմ, թէ ինչու՞ մինչեւ այժմ դեռ չեմ խելագարուել այս մթնոլորտի խարդախ վայրերում: Մէկ ուզում եմ թոչեմ, հեռու միայնակ, մէկ ուզում եմ փակուեմ մենակ ու ճգնեմ, բայց ի՞նչ եմ անում, որ չեմ ճգնում... այո, բայց ո՛չ այսպիսի, այլ իմ մուսայիս հեփն եմ ուզում միայնակ ապրել, որ սիրտըս չը պղտորուի, միտքըս չը խարդախուի, հոգիս չի խռովի եւ խիղճըս չը մեռնի... Բայց

³⁹ Նույն տեղում, էջ 106:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 107:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 109:

եւ այնպէս չեն յուսահատուել. աշխատում են, շար բան են գրել, շար բան են արել, քեզ էլ չեն մոռացել եւ քո բաժինն էլ են պատրաստել, որ եւ ստացիր այս գրիս հետ միասին, իբր նմոյշ շարից»⁴²:

Դ. Հայտնի է, որ Կոմիտասի գրական ժառանգության կարևոր մասն են նրա մի քանի տասնյակ բանաստեղծությունները, որոնք նրա կյանքի օրոք չեն տպագրվել: Ինչպէս նկատել է Լևոն Միրիջանյանը. «Պարզապես հեղինակն իրեն չի համարել կոչումնավոր բանաստեղծ և գրել է ինքն իր համար: Երբեմն միայն՝ ամենամտերիմներից մեկի պըռում թողել է որևէ չափածո հիշատակ»⁴³: Օրինակ՝ Մ. Բաբայանին հասցեագրված նամակներից մեկում Կոմիտասը գետեղել է «Պըզտի մոծակ» բանաստեղծությունը⁴⁴:

Ե. Նամակներում հառնում է Կոմիտասի պարզ ու անմիջական, սրամիտ ու մարդամոտ կերպարը: Ակնհայտ է Կոմիտասի հումորը: Բավական է նշել 1907 թ. փետրվարի 7-ին Փարիզից գրված նամակը՝

«Սիրելի՛ օլիոլդ Մալգայիս,

Նախ եւ ալաջ կը հալցընեն Ձեւ թանկագին այրոջութիւնը. մեզ ոլ հալցընէք, փալք եւ գոհութիւն Աստըծու սարս փլուզ ենք եւ այրոջ»⁴⁵: Նամակի վերջում նկարում է «Ես էլ ես եմ» «ինքնանկարը»⁴⁶:

Ամփոփելով մեր համառոտ անդրադարձը Կոմիտասի և Մ. Բաբայանի նամակագրությանը՝ կարող ենք եզրակացնել, որ այն մի կողմից կարևոր նշանակություն ունի Կոմիտասի գեղագիտական հայացքներն ու ստեղծագործական սկզբունքները լիարժեք հասկանալու համար, մյուս կողմից՝ հավաստի և անփոխարինելի փաստական աղբյուր է Կոմիտասի համերգային ու ստեղծագործական գործունեության վերաբերյալ և լույս է սփռում մեծ երաժշտի կյանքի ու ստեղծագործության առանձին դրվագների ու իրադարձությունների վրա:

Ամփոփում

Ծավալուն ու արժեքավոր է Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի նամակագրությունը: Մ. Բաբայանին հասցեագրած իր առաջին նամակը Կոմիտասը գրել է 1905 թ. հունիսի 25-ին Էջմիածնից, իսկ վերջինը՝ 1914 թ. հունիսի 23-ին՝ Փարիզից: Ինչ վերաբերում է Մ. Բաբայանի՝ Կոմիտասին ուղղված նամակներին, ապա դրանցից պահպանվել են ընդամենը վեցը: Դրանք գրվել են 1910 թ. մայիսի 15-20 Լոնդոնից, 1911 թ. հոկտեմբերի 18-ին Փարիզից, 1912 թ. հուլիսի 21-ին Փարիզից, 1912 թ. հուլիսի 23-ին Փարիզից, 1912 թ.

⁴² Նույն տեղում, էջ 176-177:

⁴³ Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 3:

⁴⁴ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, էջ 108:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 112:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 114:

նոյեմբերի 3-ին ժնկից և 1913 թ. ապրիլի 10-ին Փարիզից: Մեր նպատակն է՝ տարաբնույթ բովանդակությամբ նամակների միջոցով ուրվագծել Կոմիտասի՝ արվեստագետի, մարդու և մտածողի կերպարը: Թեև Կոմիտասն իր նամակագրության մեջ զուսպ է ու ինքնամոլի, այդուամենայնիվ՝ Մ. Բաբայանին ուղղված նամակներում դրսևորվում է նրա հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը, մտքի սրությունն ու անկախությունը, կենդանի ու նուրբ դիտողականությունը, շրջապատող աշխարհի հանդեպ վերին աստիճանի զգայուն վերաբերմունքը:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, Մարգարիտ Բաբայան, նամակագրություն:

ПЕРЕПИСКА КОМИТАСА И МАРГАРИТ БАБАЯН

Резюме

Николай Костандян (Армения)

Музей-институт Комитаса

Переписка Комитаса и Маргарит Бабаян обширна и значительна. Первое письмо, адресованное М. Бабаян, Комитас написал 25 июня 1905 г. из Эчмиадзина, последнее — 23 июня 1914 г. из Парижа. Из писем М. Бабаян, адресованных Комитасу, сохранилось лишь шесть: эти письма были отправлены с 15 по 20 мая 1910 г. из Лондона, 18 октября 1911 г. из Парижа, 21 июля 1912 г. из Парижа, 23 июля 1912 г. из Парижа, 3 ноября 1912 г. из Женевы и 10 апреля 1913 г. из Парижа. Наша цель — очертить образ Комитаса — художника, человека и мыслителя, посредством анализа его писем, которые характеризуются разноплановым содержанием. Несмотря на сдержанный и замкнутый тон высказывания Комитаса, в письмах, адресованных М. Бабаян проявляется разносторонность его интересов, острота и независимость его мысли, живая и тонкая наблюдательность, в высшей степени чуткое отношение к окружающему его миру.

В результате анализа переписки Комитаса с М. Бабаян мы пришли к следующим выводам:

1. К сожалению, переписка сохранилась не в полном объеме, отсутствует ряд писем, о которых мы узнаем из других сохранившихся писем.

2. В письмах мы “из первых рук” получаем сведения о деятельности Комитаса; он рассказывает о своих ближайших и будущих планах, состоявшихся концертах, о лекциях и творческой работе.

3. В письмах проявляются эстетические взгляды Комитаса, формулируются его положения об армянской музыке.

4. Известно, что Комитас является автором несколько десятков стихотворений, которые не были опубликованы при его жизни. Одно из этих стихотворений мы находим в письме, адресованном М. Бабаян.

5. В письмах перед нами предстает простой, непосредственный, остроумный и общительный образ Комитаса. Он обладал тонким чувством юмора; достаточно упомянуть, например, письмо, отправленное М. Бабаян 7 февраля 1907 г. из Парижа.

В результате краткого обзора автор заключает, что переписка Комитаса и М. Бабаян имеет важное значение с точки зрения целостного понимания эстетических взглядов и творческих принципов Комитаса. С другой стороны, переписка является достоверным и уникальным фактологическим источником для изучения концертной и творческой деятельности Комитаса и проявляет свет на отдельные фрагменты и события его жизни и деятельности.

Ключевые слова: Комитас, Маргарит Бабаян, переписка.

CORRESPONDENCE OF KOMITAS AND MARGARIT BABAYAN

Abstract

Nikolay Kostandyan (Armenia)
Komitas Museum-Institute

The correspondence of Komitas and Margarit Babayan is extensive and valuable. Komitas addressed his first letter to M. Babayan from Echmidzin on June 25, 1905. The last one was written from Paris on June 23, 1914. As for the letters written by M. Babayan addressed to Komitas, only six of them have survived. They were written from London on May 15-20, 1910; from Paris on October 18, 1911; from Paris on June 21, 1912; from Paris on July 23, 1912; from Geneva on November 3, 1912; and from Paris on April 10, 1913. The aim of this paper is to outline the character of Komitas as an artist, a person and a scholar through the letters. Although Komitas is restrained and self-contained in his letters, however, in the letters addressed to M. Babayan, the comprehensiveness of his interests, mental deepness and independence, live and subtle viewership, sensitive attitude towards the surrounding world are displayed.

The study of Komitas's and Babayan's correspondence demonstrated the following:

1. Unfortunately, the correspondence did not survive holistically. It is incomplete, a number of letters lack, and we get information about them from other sources.

2. Information about Komitas's activities are available from the "first hand". He tells about the future and prospective plans, about his concerts, lectures and works.

3. Komitas's aesthetical views are evident from the letters, as well as his viewpoints on Armenian music are formulated there.

4. As it is known, dozens of poems present an important part of Komitas' legacy. Those poems were not published during Komitas's life time. In one of the letters addressed to Babayan, a poem by Komitas is written.

5. Komitas' simple, frank, humorous and sociable character is obvious from the letters. Especially Komitas's humor is evident. The letter written from Paris on February 7, 1907 is enough to argue his humorous mind.

Summarizing the brief review on the correspondence between Komitas and Babayan, the author of this article resumes that it had an important role in better understanding of Komitas's aesthetical views and creative principles. From the other hand, those letters present a reliable and irreplaceable source on Komitas's concert activities and sheds light on definite fragments and events of the life and work of the great musician.

Key words: Komitas, Margarit Babayan, correspondence.

KOMITAS VARDAPET AND HIS LEGACY TO ARMENIAN MUSIC

Alice Ayvazian (Cyprus)
Music University of Nicosia

This article concerns the life and work of Komitas Vardapet and his efforts to decipher the ancient *Khaz* notational system. I hope to shed some light to his general contribution to Armenian music, and the development of Armenian national music identity.

Identity can be linked to a collective sense of self-understanding shaped by various activities, habits and customs, including music, which can be systematically carried over centuries by ethnic groups, who wish to preserve it. Indeed, their survival as a community partly depends on it. This idea can apply for people currently located within the central domain of a given cultural group as well as to members of Diaspora communities, who are aware of at least two spaces of 'being' and identifying as their own: their actual location and their distant homeland. By infusing nationalism in music from their homeland, a link can be created between these two places and thus facilitate and strengthen their sense of still having a connection with their ancestral past.

Nationalism in music commenced as a movement during the XIX century and it is defined by a connection to country, region, or ethnicity. In the XIX and XX centuries, many composers who were born on the periphery of Western culture but had gone on to have cosmopolitan careers held fast to their national identities. Most often, nationalism in music consisted of writing music based on folksongs and melodies, rhythms, and harmonies drawn from local traditions. Examples range from various countries and composers including Franz Liszt who expressed the Hungarian spirit in his works, and this spirit was later intensified by Bela Bartók and Zoltan Kodály in Hungary; Edvard Grieg in Norway; Jean Sibelius in Finland; Ralph Vaughan Williams in England; Aaron Copland, George Gershwin and Charles Ives in USA.

Armenians were also faced with many challenges during the second half of the XIX century as they advocated for equal rights within the Ottoman Empire. Throughout the XIX century, Armenians and other minorities struggled to obtain equal rights. At the same time, nationalism swept through the Ottoman Empire, convincing Greeks and other nationalities to demand independence. Within these important shifts of mentalities and perceptions which were taking place, Komitas Vardapet's research sought to achieve a merging of ancient musical traditions within the modern Armenians, as a way of creating a stronger sense of ethnic identity, pride and unity. During this period, many European and Russian diplomats became increasingly concerned about the treatment of minority groups within the Ottoman Empire. Their arguments and efforts to protect those minorities would set important precedents for the international movement for human rights. Eventually, in the absence of adequate protection, Armenians found themselves facing increasing discrimination and violence.

From the early Middle Ages, Armenians had already started to devise their own system of notation for ritual and non-ritual church music as well as secular and folk songs. This was further enhanced due to the creation of the Armenian alphabet in the V century by Mesrop

Mashtots, and the translation of the Bible into Armenian which immediately followed. *Khaz* notation, as it was subsequently called, was “a method of arranging musical signs written in and above the text to mark the pitch, nuance, rhythm and cadence of various forms of recitative and plain song and of hymns employed in the Armenian liturgy and in religious ceremonies”.¹

Within the Armenian liturgy, which has always included chanting, three kinds of musical functions exist: 1) recitative which is sung with a rather limited range, 2) chants which include the majority of the *Sharakan* (hymns found in the canonical hymnal), based more on traditional melodic nuances and patterns and 3) chants with more intricate melodies, for example, the *tagh*.

As Vrej Nersessian has pointed out, due to the many changes that occurred as the notation developed and expanded through time, “the musical *Khazes* constituted not a uniform, single system, but two successive, mutually related systems”.² First, there were the ephonic signs, called *aroganutyán khazer* (signs of accentuation). From the ancient Grammarians, we know that the term *aroganel* means ‘to read’ or ‘to recite’ in such an expressive way so that the reading is not only beautiful but will also convey to the listener whether the reading contains “a command, supplication, humour, question or refusal”.³ There are ten basic signs in this system divided into four categories or prosodies. The first category is *olorak* (tonos) which contains three signs – *shesht*, *bout* and *parouyk* – and signifies the varying tones of recitation. The second category is *amanak* (xronos) dealing with the extension or shortening of the duration of syllables and contains two signs – *sough* and *erkar*. The third category is named *hagag* (pneuma) which includes the signs *t’av* and *sosk* and controls the articulation and volume of the sounds produced. Finally the fourth category is *kirk* (pathi) which refers to the changing of pronunciation of words for harmonic purposes and possesses the last three signs which are *apartarts*, *entamna* and *storat*. Nersessian states that the second system “had more signs and a large number of variants and groupings. It was highly developed, detailed and consequently more accurate”.⁴ Komitas Vardapet described the latter system in the article “Die armenische Kirchenmusik”, which was published in 1899. In it, he listed the increased number of *Khaz* categories along with their musical functions. His list included *Khazes* of pitch, nuance, melismas, dynamics, rhythm, clefs, accentuation, cadence, style, groupings and divisions and alterations.

The signs were used for the notation of the *sharakan* which utilize eight modes (*Ut dzayn* in Armenian, *oktoechos* in Greek). These modes are first divided into four called *dzayn*, regarded as the authentic modes and use the first four letters of the Armenian alphabet (Ա, Բ, Գ, Դ). The other four are known as *koghm* (side), regarded as Plagal modes although that title has no functional significance as to the nature of the modes. *Dzainer* may be termed as ‘melodic motives’, which differ in pitch and construction depending on the structure and cadences of the melodies. In the present-day classifications, each mode has other auxiliary

¹ Vrej Nersessian (ed.), *Essays on Armenian Music* (London: Kahn & Averill, 1978), p. 7.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Robert Aṭʿayan, *Armenian Neume System of Notation* (Curzon Press, 1999, Routledge 2013), 18.

⁴ Vrej Nersessian, (ed.), *Essays on Armenian Music* p. 7.

modes called *tartzvadzk* (strophe), as well as other deviations known as *sdeghi* (branched combination of modes). The modes are all independent systems with a definite semantic character, and each of these is peculiar to a particular range of emotional expression.⁵ After the X century the Khaz notation system entered an enhanced period of expansion and development. It continuously became more detailed and after the XV century it had become so complex, that it gradually fell into disuse.

The liturgical songs continued to be transmitted orally until they were eventually written down in a more accessible notation. Hambardzoum Limondjian, who was concerned with what he regarded as the potential corruption of the Armenian liturgy and hymns, devised the “Armenian modern musical notation”. Also known as the “Limondjian system”, it was a method of codification that was unlike European notation and was specifically tailored to Armenian monodic tradition. Limondjian wanted to make a notational system that was easier to learn and use for transcriptions of medieval chants, as well as for the notation of folk songs while still keeping some elements of the old notation. Within this method, each note symbol of the octave is borrowed from the original *Khaz* system. Additional dashes are used to distinguish the octaves and to add supplementary rhythmic indications.⁶ It became widely accepted and implemented within Armenian music for many years until it gave way for the European notation. This final change was inevitable due to the system’s function towards only monodic vocal lines.

Modern studies of the original *Khaz* neumes began by various European musicologists, such as *Guillaume André Villoteau (1799)*, François-Joseph Fétis (1874) and Hans Georg Adler (1920) among others. There were also Armenian scholars such as Eghia Tntesian (1834 – 1881), a church musician, teacher and a pioneer of his time, who provided several detailed academic studies of the Armenian Khazes performance practice, modality, history and neumatology.

Komitas Vardapet was the leading Armenian musicologist of the early XX century. Additionally, he was a gifted vocalist, composer, choir director, and teacher. Unfortunately he was orphaned at a young age but in his twelfth year his outstanding singing voice caught the attention of Kevork Vartabet Tertzagian, who chose him to study at the Gevorkian Theological Seminary in Vagharshapat (now Echmiatsin).

According to Henry Finnis Blossie Lynch, a traveller, businessman, and Liberal Member of the British Parliament, who visited the school in the fall of 1893, the curriculum offered “*theology, history and literature, foreign as well as Armenian*”.⁷ The students were also taught courses on pedagogy, psychology and philosophy. According to church tradition, newly ordained priests were given new names and Soghomon was renamed Komitas (named after a VII century Armenian Catholicos). Two years later he became a priest and obtained the title Vardapet, meaning a church scholar. As a student he began to collect and transcribe folk songs, using the Limondjian system, which eventually became a life-long pursuit. After

⁵ **Alina Pahlevanian.** Armenia, Republic of (Armenian Hayastan). *Grove Music Online.* (Oxford University Press, 2001).

⁶ **Vrej Nersessian.** (ed.), *Essays on Armenian Music*, p. 8.

⁷ **Harry Finnis Blossie Lynch.** *Armenia: Travels and Studies* (London: Longmans, Green and Company, 1901), I, 272.

his ordination, he went to Berlin to study musicology for three years. He then returned to continue expanding his catalogue of folk songs, by collecting them from remote villages since he believed that the musical tradition was stronger within peasant populations instead of urban areas. In 1910 he moved to Constantinople, where he created choirs that would sing arrangements of his collected folk songs and would also tour and lecture on his research in internationally. For the Armenian Diaspora of the Near East of that time, his concerts and lectures helped to promote strong feelings of national identity. His work would have a much broader impact following the tragedy of the Armenian Genocide which imparted extreme emotional poignancy and immediate urgency to his efforts to preserve Armenian identity.

Komitas Vardapet hoped to distinguish a distinct Armenian national sound. This sound would be appropriate for both sacred and secular songs since he believed they possessed a parallel musical structure. With regard to folk song specifically, as a collector his aims were: 1) to write down and thus preserve the national musical heritage; 2) to make this music available, thus promoting the performance of folk song and dance as a living art and as a part of daily life; and 3) to utilize folk music for ethno-musicological and historical study.⁸ He expressed his views about a national ethnic ‘sound’ in the conclusion of one of his lectures at a symposium, organised by the International Society of Music in Paris in 1914. With the aid of his own live performance of music examples, he demonstrated that foreign music had influenced Armenian liturgical and folk music performance practices. Specifically, after centuries of Ottoman dominance in the region, Turkish and Persian music had had the greatest influence. He showed the differences of interpretation by performing various songs in their original form, devoid of foreign influence, as well as in the Turkish and Persian-influenced styles preferred at that time.⁹

The reasons for those outside influences were due to Armenia’s turbulent past of numerous conquerors and wars throughout the centuries which naturally led to the additional elements found within the various musical styles. Komitas’s research led him to conclude that the older Armenian singing style consisted of linear melodic lines without much embellishment. The melodies should not include modal inflections and additional notes found in Turkish music. Similarly, he asserted that singers should take care neither to sing with nasal vocal timbre favoured by Turks of the time, nor to employ guttural trills common to Persian music. The encroachment of these Eastern practices within Armenian tradition led to a deviation away from the sound that Armenians had developed. Therefore he cautioned that for matters of transcription of melody and rhythm, thoughtful modifications, if any, should be applied sparingly to prevent as he has stated: “*unnecessary trills, turns, and patterns which violate the spirit of our nation’s ecclesiastical music*” and “*its harmonic structure should not be disturbed, but should be clarified: its melodies should not be reinvented but corrected in accordance with its character; its rhythms should not be subjected to unnecessary disturbances, without negating its irregularities*”.¹⁰

⁸ Vrej Nersessian, *Essays on Armenian Music*, 18.

⁹ Unfortunately, there are no recordings of the lecture for the musical examples, but Komitas’s written notes have survived.

¹⁰ Կոմիտաս, Երգեցողությունք սրբոյ Պատարագի, *Արարատ*, Էջմիածին, 1898.

Key to understanding Komitas's position was his desire to carefully distinguish the Armenian modal system. Armenian modes are based on a series of interlocking tetrachords (a succession of four notes forming an interval of a perfect fourth with varying combinations between them), which consist of sequences that ascend and descend in seconds and thirds void of any unnecessary colorations and with no trills. According to Komitas Vardapet, "*all Armenian melodies are formed with the various combinations of tetrachords*".¹¹ He strived to show the changes that had occurred within the performance styles of that time, which had changed the characteristics of the Armenian musical tradition. As he stated, "*the distinction between our melodies and other Eastern ones is that we take a simple tetrachord and change the internal intervals by semitones, while they augment and diminish the outer members. In Persian, Turkish and Arabic music, even impractical and meaningless 1/3 and 1/4 notes are utilized*".¹²

Furthermore, each scale degree corresponds to the intonation of the Armenian language and punctuation, which has its own specific and unique rhythmic feel. As Komitas stated: "*In order to decipher the meanings of the Khazes, it is essential to analyse the accentuation in folk songs and, accordingly, as a principle of prosody, to research, compare and reconstruct the actual meaning. Khazes in the early stages of their existence also indicated nuances in songs. Since our folk melodies have deep-rooted associations with the Armenian language, they contain too ancient Armenian reflections of the nuances of Armenian songs or, even deeper, it's very principles*".¹³

He considered his study of the Khaz notation as the basis for how the Armenian language should be shaped and interpreted within the musical tradition. Additionally he believed that: "*every nation's music originates and evolves from the intonational system of that nation. The Armenian language has a unique pronunciation; therefore it has an appropriate music as well*".¹⁴ He asserted the implications of applying changes within accentuations without considering the history of the language, as he stated: "*within the Armenian tradition, there is a strong connection between the accentuation of music and language. The harmony cannot be separated between the two. Otherwise, the harmony of the language and melody would be fundamentally upset, because where language is accented, the music would be unaccented and vice versa, and hence the melody would not fit*".¹⁵

In accordance to his views of restoring the unique characteristics of Armenian music, the Armenian Divine Liturgy (Patarag) was concluded, where, again, the purpose was to: 1) abstain from foreign and redundant embellishments; 2) select the most appropriate sung versions of the melody; 3) make the harmonization correspond as much as possible with the meaning of the text, while retaining both the style and spirit of Armenian church music and the faithfulness and reverence befitting such a sacred heritage; 4) use the manuscript liturgies and ancient neumes as guides in correcting the melodies and prosody, for indeed our neumes

¹¹ Komitas, Die armenische Kirchenmusik, *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*. Jahrgang 1, Heft I. (1899/1900). Breitkopf: Leipzig, S.54.

¹² Komitas, The Singing of the Holy Liturgy, in *Armenian Sacred and Folk Music*, p. 127.

¹³ Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երանակները, *Արարար*, Վաղարշապատ, թիվ 7, էջ 222:

¹⁴ Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն, *Ազատամարտ*, թիվ 1316:

¹⁵ Կոմիտաս, Երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի, *Արարար*, Էջմիածին, 1898:

which are now dead, are more eloquent than our living yet lifeless modern notation.¹⁶ For matters of polyphony, he was very careful to not compromise the historic nature of the Armenian ‘monodic sound’ by treating each voicing as a separate unit with its own characteristic tonal texture. As Robert Atayan describes: “He [Komitas] did this by subordinating conventional rules of harmony and polyphony to methods originating in the folk material. In polyphony he used Armenian intonations in melodically independent voices, freely allowing the occurrence of polymodality and polytonality”.¹⁷

Komitas Vardapet dedicated most of his life to researching ancient manuscripts and transcribing folk songs in order to, in his view, ‘rediscover’ the distinct Armenian musical style of the past and implement ways of applying it to the present. He believed that without his extensive investigation of the *Khaz* notation, he would not have been able to realize and fulfil his work. He lived during a time of increasing Armenian nationalism, fuelled by a desire to maintain their unique ethnic identity in the face of oppression. The Armenian Genocide and its consequences, such as mass deportations, made the musical languages of the *Khaz* and ancient folk songs even more important to be studied and shared as a ‘bridging’ of the Armenian sense of identity throughout the scattered Diaspora. After all, of the two million Armenians that resided within Asia Minor during the beginning of the XX century before the Genocide, only approximately eighty thousand remained by 1922.

Komitas’s own fate made him a ‘hero’ for some and a martyr for others. On April 24th, 1915 hundreds of Armenian figures of leadership were arrested and exiled by the Turkish authorities, amongst them Komitas Vartabed. Many were tortured and eventually killed but Komitas was saved by the intervention of Henry Morgenthau, the United States’ ambassador to Turkey. The psychological trauma affected his psyche for the remainder of his life. He eventually had a mental breakdown - recently some scholars identified it as severe Post Traumatic Stress Disorder - and was hospitalised, the last hospital being in Paris where he spent the rest of his life. Rita Kuyumjian, who has conducted a biographical study about Komitas, states: “survivors of the Armenian Genocide have recognized Komitas’s prolonged suffering as a symbol of their own personal and collective anguish, and ranked him among Armenia’s martyrs”.¹⁸ Furthermore, musicologist Georgi Geodakyan has written: “In the destiny of Komitas, on his thorny and tragic path, the whole historical epoch of the Armenian nation is reflected: the rise of national consciousness, struggles, emerging hopes, and the era that concluded with the terrible tragedy of 1915, overshadowed by the most horrible pages in the history of much-affected Armenia”.¹⁹

His life-long studies of the *Khaz* notation, the transcriptions of ancient folk songs, and his relentless efforts of promoting Armenian musical culture, established Komitas as a leading figure of Armenian musicology. His efforts and strong belief of securing an Armenian musical identity within a culture that had influenced it otherwise, left a legacy for future

¹⁶ **Կոմիտաս, Երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի:**

¹⁷ **At’ayan,** Komitas, *Grove Music Online.*

¹⁸ **Rita Soulabian Kuyumjian,** *The Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon* (Princeton: Gomidas Institute, 2001), p. 3.

¹⁹ **Գ. Գյոդակյան,** *Կոմիտաս,* Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2000:

generations who, even though for a period of time had become powerless due to the tragic events they experienced, eventually could utilize it to strengthen their own Armenian identity.

Abstract

This study concerns the life and work of Komitas Vardapet. The goal is to understand further his contribution to Armenian music both as a composer and a pioneering musicologist whose work appeared before that of other notable scholars such as Zoltan Kodaly and Bela Bartok. Of the (Armenian) scholars who studied the ancient Armenian *Khaz* notation system, the most extensive and pioneering was Komitas Vardapet, an Armenian priest who many regard as the leading figure of Armenian folk and church music research. His study of Armenian music is based not in secondary sources but on original research with musical manuscripts in the collections of Etchmiatsin, an ancient cathedral in Armenia - considered of being one of the oldest in the world, and Venice. These measures thus raise the value of the credibility for his work. His explicit purpose in his life-long research was to write down and thus preserve the national Armenian musical heritage, to make the music available to the public, and to utilize Armenian folk music for ethno-musicological and historical study.

Key words: Komitas Vardapet, Armenian national music identity, Khaz notation, Hambardzoum Limondjian, tetrachords, Armenian Genocide, legacy.

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ ԵՎ ՆՐԱ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ Ամփոփում

Ալիս Այվազյան (Կիպրոս)
Նիկոսիայի երաժշտության համալսարան

Այս հոդվածը վերաբերում է Կոմիտաս Վարդապետի կյանքին և ստեղծագործությանը: Նպատակն է հասկանալ Կոմիտասի՝ որպես կոմպոզիտորի և երաժշտագետի ներդրումը հայկական երաժշտության մեջ, քանի որ նրա աշխատություններն ի հայտ են եկել ավելի վաղ, քան նշանավոր այլ գիտնականների՝ Ջուլտան Կողայիի և Բելա Բարտոկի գործունեությունը: Խազերի հնագույն նոտագրման համակարգն ուսումնասիրող հայ գիտնականների շարքում առավել ծավալուն հետազոտություն է իրականացրել Կոմիտաս Վարդապետը, որը հայտնի է որպես հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության ոլորտներում հետազոտություններ կատարած առաջատար գործիչ:

Հայկական երաժշտության նրա ուսումնասիրությունները հիմնվում էին ոչ միայն տեղեկատվության երկրորդական աղբյուրների, այլև էջմիածնում՝ հայկական հնագույն տաճարում, և Վենետիկում պահվող բնագիր ձեռագրերի հետազոտությունների վրա: Այս ամենն առավել արժանահավատ է դարձնում կատարված ամբողջ աշխատանքը: Կոմիտասի կյանքի բացահայտ նպատակն էր գրի առնել և այդպիսով պահպանել հայկական ազգային երաժշտական ժառանգությունը, այն հասանելի դարձնել հանրությանը և էթնոերաժշտագիտական ու պատմական ուսումնասիրություններ իրականացնելիս օգտագործել հայ ժողովրդական երաժշտությունը:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, հայ ազգային երաժշտական ինքնություն, խազային նոտագրություն, Համբարձում Լիմոնջյան, տետրախորդ, Հայոց եղեռն, ժառանգություն:

КОМИТАС ВАРДАПЕТ И ЕГО ВКЛАД В АРМЯНСКУЮ МУЗЫКУ

Резюме

Алис Айвазян (Кипр)
Университет музыки Никосии

Данная статья относится к жизни и деятельности Комитаса. Наша цель — осмыслить вклад Комитаса-композитора и музыковеда в армянской музыке, поскольку его исследования появились до того, как развернули свою деятельность другие крупные музыковеды — Золтан Кодай и Бела Барток. Среди армянских музыковедов, изучавших древнюю хазовую систему нотописи, более масштабное исследование совершил именно Комитас, который является одним из крупнейших специалистов в области армянской народной и церковной музыки. Его исследования основывались не только на вторичных источниках информации, но и на изучении подлинных рукописей, которые хранились в Эчмиадзинском храме и в Венеции. Данный факт подчеркивает достоверность работы проделанной Комитасом. Целью жизни Комитаса была фиксация и, таким образом, сохранение армянского национального музыкального наследия, обеспечение его доступности для общественности, а также использование армянской народной музыки в этномузыковедческих и исторических исследованиях.

Ключевые слова: Комитас Вардапет, армянская национальная музыкальная идентичность, Хазовая нотопись, Амбарцум Лимонджян, тетрахорд, Армянский Геноцид, наследие.

ԿՈՄԻՏԱՍ. ՈՒՍՈՒՑՈՒՄ ԽՄԲԵՐԳՈՎ

*Հասմիկ Հարությունյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու*

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

Կոմիտասի ստեղծագործական բազմաողորտ դաշտում կան կարևորագույն թիրախներ, որոնք ընտրվել են դիպուկորեն և հաղթահարվել հանճարեղ լուծումների շնորհիվ: Մեր դիտարկման նյութը Կոմիտասի խմբերգերն են՝ ստեղծված հատուկ ուսուցողական նպատակներով էջմիածնում՝ Գևորգյան հոգևոր ճեմարանի, ինչպես նաև Կոստանդնուպոլսում՝ Նիկողոսյան վարժարանի սաների համար¹: Շուրջ 100-ի հասնող այս խմբերգերն իրենց արտահայտչական ու գեղարվեստական բարձր արժանիքներով պահանջված են եղել նաև այլ կրթօջախներում: Արժանիքներից մեծագույնը հայ մոնոդիկ երգի բազմաձայն եղանակավորումն ու վերակերպավորումն է՝ սովորողների տարիքային տարբեր խմբերի կատարողական հնարավորություններին համարժեք, բացառիկ ճշգրիտ մեթոդաբանությամբ:

Գեղջկական ու քաղաքային հայտնի ժողովրդական ստեղծագործությունների, աշուղական տարածված երգերի ընտրությունը այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու գեղագիտական նորովի ընկալումների արմատավորման նպատակն էին հետապնդում: Ու թեև այդ մշակումները կոմիտասյան վաղ շրջանի ստեղծագործություններ են, այդուհանդերձ, սրանցում հստակ երևակվում են նրա կոմպոզիտորական որոնումների ու ապագա նորարարությունների ընձյուղները:

Դեռևս ուսումնառության տարիներին Կոմիտասը նշանախեց էր ընտրել ճեմարանում իր չափորոշիչներին համապատասխան երգչախումբ ստեղծելու և հայեցի ուրույն ոճով բազմաձայն երգեցողություն հաստատելու մտադրությունը: 1895 թ. մեկնելով Թիֆլիս՝ Մ. Եկմայանի մոտ դասեր ստանալու, նա Կ. Կոստանյանցին նամակով հայտնում է իր նպատակների մասին. «Մինչեւ յունտար զբաղմունքս կլինի բացառապէս ներդաշնակութեան գործնական եւ տեսական մասը, իսկ յետոյ նվագածութիւնից այնքան, որքան անհրաժեշտ կլինի ներդաշնակութեան եւ երգեցողութեան համար եւ երգեցողութիւն, որն այնքան ժամանակ չպէտք է խլէ ինձանից. ըստ որում, ինձ պէտք է եւեթ գործնականը. եւ որպէսզի նախապատրաստուեմ, յաճախում եմ Ներսէսեան դպրանոցի խմբական երգեցողութեան ժամերին, որ ամեն օր կայ, հմտանում ղեկավարութեան ձեւին,

¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979:

ձայն կրթելու եւ ամրացնելու, խմբերի բաժանելու եղանակին. խումբը դպրոցում ղեկավարում է ինքը՝ Եկմալեանցը»²:

Այդ տարիներին նրա գրած գրեթե բոլոր նամակներում խմբավարության մեջ հմտանալը դառնում է սևեռամիտք: 1898 թ. Կ. Կոստանյանցին նա գրում է. «...եկող փարի ճեմարանի 25 ամեակն է.(...) գլխաւոր ոյժս գործ կղնեմ մի խումբ կազմելու համար: Առհասարակ ձայնեղ աշակերտներից մեծն ու պզտիկը պահեցէք կամ արծակուրդ փուէք մինչեւ օգոստոսի 1-ը»³: Իսկ 1899 թ. Նույն հասցեատիրոջն ուղղված նամակում հայտնում է. «...երկու շաբթուց ի վեր առնում եմ երգեցողութեան եւ ձայնակրթութեան դասեր, որ անպայման անհրաժեշտ է խմբակայն երգեցողութեան եւ առհասարակ ճեմարանական խմբի ձայները կրթելու եւ կոկելու համար»⁴: Կոմիտասը գտնում էր, որ ճեմարանի երգչախումբը պետք է կրի չափանմուշային որակներ՝ դպրոցական մյուս երգչախմբերի շարքում. «...Հայ դպրոցներում հաստատուել կանոնաւոր եւ ծրագրուած երգեցողութիւն եւ փարրական երաժշտութիւն՝ վկայուած ուսուցիչների ձեռքով: Անդրանիկ օրինակ փոռող պիտի հանդիսանայ Մայր Աթոռը, որ պարտաւոր է, այժմէն իսկ, մշտական եւ օրինակելի դպրաց դասի հիմը դնելու այսպէս.

ա. Բազմաձայն երգեցողութեան համար Մայր Աթոռի անուան ու դիրքին վայել դպրաց դասն ունենալու է առնուազն քառասուն ընտիր երգիչ:

բ. Միաձայն երգեցողության համար՝ քսան եւ չորս.

գ. Խումբը պէտք է անկախ լինի ճեմարանի աշակերտութիւնից, որի ձայնեղ սաներից կարելի է օգտուել փոճերին՝ երգեցողութեան հանդիսատրոյթուն փալու նպատակաւ»⁵:

Բեռլինում ուսանած տարիներին էլ հստակվում ու բյուրեղանում են կոմիտասյան բազմաձայն մտածողության կարևոր հատկանիշները, որոնք որակվելով որպես «հայկական ոճ», հիացնում ու զարմացնում են նրա ուսուցչապետերին:

Հանգամանքները դասավորվեցին այնպես, որ Կոմիտասը հնարավորություն ունեցավ ղեկավարելու տարբեր կազմեր ունեցող բազմաթիվ երգչախմբեր: Դա պայմանավորված չէր միայն Էջմիածնից նրա հեռանալու հանգամանքով, քանի որ նախկինում էլ նա միասեռ և խառը կազմերի երգչախմբերի հետ հաջող ելույթներ էր ունեցել: Կոմիտասը երգչախումբն ընտրել էր որպես **յուրօրինակ գործիք**՝ բնիկ ազգային երգերը նորովի՝ հետաքրքրություն առաջացնող

² Կոմիտաս, *Նամակներ*, երկրորդ, լրացված տպագրություն, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2007, էջ 98-99:

³ Նույն տեղում, էջ 111-112:

⁴ Նույն տեղում, էջ 114:

⁵ Նույն տեղում, էջ 84-85:

կերտվածքով հնչեցնելու, դրանք հանրահռչակելու համար: Պահպանվել են կոմիտասյան երգչախմբերի սաների հուշագրական բազմաբնույթ նյութեր, որոնցում հանգամանորեն նկարագրված են Կոմիտաս-խմբավարի հմուտ կարողությունները՝ շատ կարճ ժամանակահատվածում երգչախումբ ձևավորելու, ձայնավարժանքներով երգչախմբային ձայները հղկելու մասին: «Գործերնիս էր, գրում է Մ. Թումանյանը, - ձայն հանել սորվիլ: Այսինքն՝ ինչպես շունչ առնել, բերանը բանալ, ինչպես փոփոխել մեր շրթունքներուն դիրքն ու բացվածքը հայերեն ձայնավորները, ա-են մինչեւ օ, ճիշտ հնչելու համար և այլն, և այլն: Այս զանազան վարժությունները հաճույքով ու դյուրությամբ կկատարեինք՝ առանց անդրադառնալու, թե ասոնք էին երգելու արվեստին հիմունքները: Վարժություններն ետք էր, որ սկսավ բուն գործը, **պամ-պամ-ներուն** գրողը: Նախ սերտեցինք **պամ-պամ-ները** պայթեցնելու փարբեր ձևերը: Ապա սերտեցինք չորս ձայներու բաժնված **պամմ-պամմ-ներու** չափն ու կշիռը առանձին-առանձին: (...) **Պամմ-պամմ-ներու** այս կատարյալ համաչափութենն հափշտակված էինք, երբ լսեցինք Կոմիտաս վարդապետի հոգեպարար ձայնը, որ մեր **պամմ-պամմ-ներուն** կընկերանար. «**Սոնա յար, Սոնա յար, Սոնա սիրուն, Սոնա յար**»: Հարկ կա՞ ըսելու, թե բոլորս մեկ, անզսպելի մղումով մը ուրքի ելած էինք և ծափերու հեղեղանման որոտումներով ամփիթափորոնի պատերը կսարսեցնեինք»⁶:

Ի՞նչ երգացանկ էր մշակել Կոմիտասը աշակերտական երգչախմբերի համար: Ի մի բերելով տարբեր աղբյուրների տվյալները՝ հավաստիորեն կարող ենք ասել, որ նա երգերն ընտրել ու մշակել էր տվյալ խմբի ձայնական, կատարողական որակների համապատասխանությամբ: Ու քանի որ Կոմիտասը գրեթե մշտապես ձեռքի տակ ունեցել է աշակերտական երգչախումբ, հետևաբար աշակերտական խմբերգեր նա գրել է ստեղծագործական գործունեության ողջ ընթացքում: Ահավասիկ, նրա ստեղծագործությունների ակադեմիական հրատարակության V հատորն ամբողջությամբ նվիրված է աշակերտական խմբերգերին:

Ժողովածուն ընդգրկում է մեներգեր, երկձայն, եռաձայն, քառաձայն խմբերգեր: Մեներգերը 17-ն են, խմբերգերը՝ 86-ը: Դրանց գերակշռող մասը հրատարակվել է այստեղ, առաջին անգամ՝ ենթարկվելով ձեռագրահամեմատական մանրակրկիտ քննության, ինչը հատորի խմբագիր, վաստակաշատ երաժշտագետ Ռ. Աթայանի մասնագիտական տարերքն էր՝ կոմիտասյան ստեղծագործությունների անաղարտ ու ճշգրիտ կերտվածքը

⁶ Մ. Թումանյան, Երկու հուշ Կոմիտաս վարդապետեն, տե՛ս Կոմիտասական 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 242-243:

անկրորույս պահելու ձգտումով: «Այս հատորի նյութը, - գրել է նա խմբագրականում, - նույնպես հայտնաբերել ու հավաքել ենք կոմպոզիտորի՝ առավելապես մատրիտով սևագրություններում: Թեև երգերից մի քանիսի շարադրության մեջ նշմարվում են անավարտվածության ինչ-ինչ գծեր, բայց սևագրության հանգամանքն այս դեպքում ևս չի նշանակում, թե դրանք հեղինակի կողմից անհաջող համարված գործեր են: Հատորներում զետեղված որոշ նյութեր էլ քաղել ենք երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի և սփյուռքահայ բանաստեղծ ու գրագետ Թորոս Ազատյանի արխիվներում հայտնաբերած կոմիտասյան բնագրերից և Կոմիտասի արխիվում պահվող՝ նրան աշակերտած Հարություն Բաբասյանի ձեռագիր տետրից: Օգտվել ենք նաև հայկական ծայնանիշերով «Ազգային երգարան»-ից (Ս. Մելիքյանի արխիվ) և նախկին ճեմարանական Հայկ Հովհաննիսյանի նույնպիսի երգարանից (...): Երգերը տպագրության պատրաստելիս և ծանոթագրելիս զննել ենք այլ հայ երաժիշտների արխիվներ, օգտագործել ձեռագիր և տպագիր բանահյուսական զանազան ժողովածուներ, երգարաններ և այլ նյութեր»:⁷ Եվ սա դեռ ամենը չէ: Երգերի ժամանակագրությունը որոշելիս խմբագիրը օգտվել է նաև կողմնակի տվյալներից՝ Կոմիտասի համերգների հայտագրերից, մամուլում այդ համերգների ընթացքում կատարված երգերի նկարագրություններից և այլն:

Հատորի խմբագրականից ակներև է դառնում այն կարևոր իրողությունը, որ Կոմիտասը ուսուցողական խմբերգեր է պատրաստել ստեղծագործական գործունեության բոլոր փուլերում՝ էջմիածնական ուսումնառությունից մինչև Պոլսի շրջանը: Առանձին ձեռագիր նմուշների կողքին Կոմիտասը աշխատանքային հույժ կարևոր գրառումների համար միաժամանակ օգտագործել է **չորս ծոցատետր**: Վերջիններս հիշեցնում են լաբորատոր փորձարկումներ, որոնք շարունակական բնույթ են կրել:

Փորձենք դիտարկել Կոմիտասի ուսուցողական խմբերգերի ընտրության և բազմաձայնման մեթոդաբանությունը: Զարմացնում է այդ երգերի բովանդակային, զգացմունքային հարստությունը: Դրանց թվում ընդգրկված են հեղինակային ստեղծագործություններից մինչև պարզ գեղջկական խաղիկներ, քաղաքային և հայրենասիրական երգեր: Բնականաբար, ընտրված երգերից և ոչ մեկը չէր կարող պատահաբար հայտնվել Կոմիտասի աշխատանքային ծոցատետրերում: Ահավասիկ, դրանց գերակշռող մասը գեղջկական քնարական երգեր են, որոնցից «Զինար ես», «Զինար յար բան ասեմ», «Գութանը հաց եմ բերում», «Փափուրի», «Էս գիշեր, լուսնյակ գիշեր», «Լուսնակն անուշ», «Անձրևն

⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 7:

եկավ», «Սոնա յար» երգերն ունեն երկու տարբերակ: Ու թեև սրանք հիմնականում կոմպոզիտորի վաղ շրջանի մշակումներ են, այդուհանդերձ, դրանցում արդեն նշմարվում են կոմիտասյան ապագա հասուն շրջանի բազմաձայնված կտավներին բնորոշ բյուրեղացած տարրեր: «Այդ խմբերգերից շատերը գյուղական պարզագույն եղանակների, հաճախ պարերգերի դաշնակումներ են: Այդպիսի եղանակները Կոմիտասն իր տեսական աշխատություններում անվանել է **խաղ**, իսկ նրա երաժշտական հին ձեռագրերում մակագրված են **լե-լե** (այդպես էլ հայտարարվել է համերգներում, և **լե-լե** անվանումն անցել է մամուլի մեջ): Ձևային-ժանրային առումով այդ դաշնակումները կարելի է անվանել **մանրերգեր**: Դրանցում ժողովրդական երգի կերպարը խորացնելու, անհատականացնելու հարց չի դրվել: Չի դրվել նույնիսկ կառուցվածքն ընդարձակելու հարց, թեև խմբերգերն հենց սկզբից էլ կատարվել են այլևայլ զուգակցումներով»:⁸

Ընդհանուր առմամբ, այս երգերին բնորոշ է պարզ հարմոնիկ-ֆակտուրային շարադրանքը՝ ձայների թույլ անհատականությամբ: Միևնույն ժամանակ նկատելի է մոնոդիկ կառույցի արտահայտչական հատված-սեգմենտների յուրօրինակ արտացոլանքը կամ ուրվագծումը:

Մոնոդիկ ձայնակարգերից բխող հետաքրքիր ակորդները հատկապես նկատելի են հանգուցային հատվածներում՝ կադանսներում: Հաճախ դրանք լինում են միասնաձայն կամ տերցիային տոնի բացակայությամբ, ինչպես օրինակ՝ «Անձրևն եկավ» խմբերգի երկու տարբերակների եզրափակիչ ակորդներում:

«Կոմիտասի վաղ շրջանի խմբերագային այդ մշակումներում, - գրում է Ռ. Աթայանը, - բազմաձայնությունը արտահայտչական թեև համեստ, բայց զգալի բեռնվածք է կրում: Բազմաձայնման շնորհիվ այդ ժողովրդական պարզ մեղեդիները դարձել են լիահնչուն, ավելի «զանգվածային» ու «շոշափելի», վերջին հաշվով՝ ավելի գունեղ ու հյութալի»:⁹ Այս խմբերգերն արժեքավոր են նաև նրանով, որ դրանց մեջ տեղ են գտել եզակի նմուշներ՝ այլևս չկրկնվելով այլ ձեռագրերում: Առանձնահատուկ են, օրինակ, աշուղական երգերը, որոնք խոսուն վկայում են այն մասին, որ Կոմիտասն իր տեսադաշտում է պահել նաև հայ ազգային երգի այս տեսակը: Ավելին, նույնիսկ աշակերտական երգացանկում նպատակահարմար է գտել դրանց ընդգրկումը: Այստեղ հանդիպում են աշուղ Շիրինի «Այգեպան» և աշուղ Զիվանու «Այծյամ» երգերը:

Այն, որ Կոմիտասը բարձր է գնահատել աշուղ Զիվանու ստեղծագործությունն ու գործունեությունը, անառարկելի է: Այս մասին մի կարևոր տեղեկություն ենք

⁸ Նույն տեղում, էջ 11:

⁹ Նույն տեղում:

հանդիպում աշուղագետ Գարեգին Լևոնյանի հուշերում: Խոսքը 1903 թ. Թիֆլիսում Կոմիտասի և Ջիվանու հանդիպման մասին է, որի ընթացքում էլ նա գրի է առել վերոնշյալ երկու երգերը¹⁰:

Բնականաբար, այս երգերը պատահական չէին ընտրված: Դրանք ժամանակին մեծ ժողովրդականություն են վայելել, և Կոմիտասը դարձյալ փորձել է բազմաձայն կերտվածքով նոր շունչ հաղորդել հանրածանոթ այս երգերին: Եթե բազմաձայն արտահայտչամիջոցներով դրանք շատ ընդհանրություններ ունեն նախորդ երգերի հետ, ապա իրենց լադային հենքով ներկայանում են որպես ինքնատիպ տարբերակներ: Այսպես, «Այգեպան» երգի առավել հայտնի տարբերակը ծավալվում է կրկնակի երկակի լադում, մինչդեռ կոմիտասյան բազմաձայն տարբերակում լադի հնչյունաշարի վերին՝ երկրորդ քառալարը չունի մեծացված սեկունդա: Նույնպիսի փոփոխություն ենք տեսնում նաև «Այծյամ» երգի լադի հնչյունաշարի ստորին քառալարում, որտեղ հարմոնիկի փոխարեն փռուզիական քառալարն է: Ինչպես գեղջկական երգերի ընտրության մեջ, այնպես էլ այստեղ նկատելի է Կոմիտասի հստակ մոտեցումը՝ հայ մոնոդիկ մտածողությանն առավել հարիր տարբերակին նախապատվություն տալը:

Կոմիտասի կենսագրական բազմաթիվ տվյալներ վկայում են այն մասին, որ այս խմբերգերը իրենց արտահայտչական ու գեղարվեստական բարձր արժանիքներով պահանջված են եղել ոչ միայն Կ. Պոլսի Նիկողոսյան, այլև Կեդրոնական, Պերպեոյան, Էսայան վարժարաններում, Ալեքսանդրապոլի, Կարսի, Իգդիրի, Արդահանի, Թիֆլիսի և այլ դպրոցներում: Կոմիտասը երգչախմբեր է կազմել և համերգներով հանդես եկել նույնիսկ իր գիտական զեկուցումներից հետո, ինչպես օրինակ 1907 թ. հունիսի 1-ին Ժնևի կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում, որտեղ Կոմիտասի ղեկավարությամբ տեղի է ունեցել հայ և ռուս ուսանողներից կազմված երգչախմբի համերգը, որից գոյացած 2000 ֆրանկի հասույթն ուղարկվել է Վանի սովյալներին: Կամ 1908 թ. ապրիլի 1-ին Բաքվի ժողովարանի դահլիճում հայ երաժշտության մասին դասախոսությունից հետո Կոմիտասն իր ղեկավարած երգչախմբի համերգի ընթացքում ներկայացրել է նոր 24 երգերն ու նվագները:

Կոմիտասին հաջողվել է միայնակ իր ուսերի վրա վերցնել ազգային երաժշտական-կրթական առաջընթացի, բարենորոգման անչափ բարդ գործը՝ անսպառ տաղանդի արգասիքներով համոզելով ու գրավելով նաև հայ մտավորականների ու մանկավարժների ուշադրությունը: Պատահական չէր, որ Նիկողոսյան վարժարանի տեսուչը անթաքույց ուրախանում էր, որ Էջմիածնում

¹⁰ Գ. Լևոնյան, *Հուշեր*, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 132:

Կոմիտաս վարդապետը տարածայնություններ է ունեցել ու հեռացել է Կ. Պոլիս: Թերևս դա Կոմիտասի առաքելության էությունն էր. ինչի էլ նա ձեռնամուխ լիներ, ինչ ոլորտ էլ քններ՝ անպայման լույսի ու առաջընթացի հետք էր թողնելու: Եվ դա հայ ազգի մշակութային, ոգեղեն փրկության ու զարթոնքի գրավականն էր:

Ամփոփում

Կոմիտասի ստեղծագործական բազմոլորտ դաշտում կան կարևորագույն թիրախներ, որոնք ընտրվել են դիպուկորեն և հաղթահարվել են հանճարեղ լուծումների շնորհիվ: Մեր դիտարկման նյութը Կոմիտասի խմբերգերն են՝ ստեղծված հատուկ ուսուցողական նպատակներով Էջմիածնում՝ Գևորգյան հոգևոր ճեմարանի, ինչպես նաև Կոստանդնուպոլսում՝ Նիկողոսյան վարժարանի սաների համար: Շուրջ 100-ի հասնող այս խմբերգերն իրենց գեղարվեստական բարձր արժանիքներով պահանջված են եղել նաև այլ կրթօջախներում (ինչպես օրինակ Ալեքսանդրապոլի, Իգդիրի դպրոցներում): Արժանիքներից մեծագույնը հայ մոնոդիկ երգի բազմաձայն եղանակավորումն ու վերակերպավորումն էր՝ սովորողների տարիքային տարբեր խմբերի կատարողական հնարավորություններին համարժեք, բացառիկ ճշգրիտ մեթոդաբանությամբ: Գեղջկական ու քաղաքային հայտնի գործերի, աշուղական տարածված երգերի ընտրությունն այդ գործերի գեղարվեստական ու գեղագիտական նորովի ընկալումների արմատավորման նպատակն էին հետապնդում: Ու թեև այդ մշակումները կոմիտասյան վաղ շրջանի երկեր են, այդուհանդերձ, սրանցում հստակ երևակվում են նրա կոմպոզիտորական որոնումների ու ապագա նորարարությունների ընձյուղները: Ուսուցումը Կոմիտասի համար մի արդյունաբեր փորձադաշտ էր, որտեղ ուղենշվեցին հայոց ավանդական մեղեդիական մտածողության փոխակերպման շառավիղները:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, խմբերգ, ուսուցում, նորարարություն, խմբերգային մեթոդաբանություն:

КОМИТАС: ОБУЧЕНИЕ ХОРОМ

Резюме

Асмик Арутюнян, кандидат искусствоведения
Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

В разносторонней творческой деятельности Комитаса встречаются прицелы, которые были выбраны очень четко и достигнуты гениальными решениями. Материалом данной статьи являются хоровые произведения композитора, созданные специально для обучения в Эчмиадзинской духовной семинарии и школах Константинополя. Важнейшими достоинствами более 100 хоровых произведений являются многоголосная обработка и перевоплощения армянской традиционной монодической песни с тщательно обработанной методологией, в соответствии с исполнительскими возможностями конкретных возрастных групп учащихся.

Выбор крестьянских и городских известных народных произведений, а также ашугских песен преследовали цели укоренения в среде учащихся новейшие художественно-эстетические восприятия этих произведений. И хотя эти обработки принадлежат раннему периоду творчества композитора, но и в них уже очевидны проростки композиторских исканий и будущих новаторств.

Ключевые слова: Комитас, хоровые произведения, обучение, новаторство, методика.

KOMITAS: TEACHING WITH CHORAL SONGS

Abstract

*Hasmik Harutyunyan (Armenia), PhD in Art
Shirak Centre for Armenian Studies of NAS RA*

In Komitas's multi-dimensional creative activity, there are important targets that he chose felicitously and overcame with great solutions. In this article, Komitas's choral songs are under discussion, which were composed for teaching purposes for the younger generation of the *Gevorkian* Seminary in Etchmiatsin and the *Nikoghosyan* College in Constantinople. Due to their expressive and high aesthetic value these choral songs (about 100 pieces) have been of great demand in other education centres (in the schools of Aleksandrapol, Igdır) as well. One of the valued features was with the usage of absolutely correct method, the polyphonic treatment and the transformation of the traditional Armenian monodic melodies, as corresponding to the performance potential of the different age groups of the students. Komitas chose rural and urban famous folk songs, as well as *ashugh* songs for his arrangements with the purpose of creating new perceptions of these songs. Though these arrangements are among Komitas's early works, his future composing priorities are evident in the latter. Teaching was a fruitful experimental field for Komitas, in which the transformation of Armenian traditional melodic style can be traced.

Key words: Komitas, choral works, teaching, innovation.

CONSIDÉRATIONS SUR LES SÉJOURS EN PSYCHIATRIE DU PÈRE KOMITAS

*Claudine Bellamy (France), Paul Guiraud Hospital in Villejuif
Dr. Michel Caire (France), Maison-Blanche Hospital, Paul Guiraud Hospital in Villejuif*

Soghomon Soghomonian, connu sous le nom de Komitas Vartabed, fut “placé” le 7 avril 1919 à la Maison spéciale de santé de Neuilly-sur-Marne, annexée à l’asile de Ville-Evrard¹ et transféré le 5 août 1922 à l’asile d’aliénés de Villejuif où il décède le 20 octobre 1935.

L’une des pièces conservées dans son dossier de Ville-Evrard comprend la copie d’un certificat daté de “Constantinople 13 mars 1919”.² L’auteur de ce certificat, dont le nom n’est pas précisé, ne peut être que l’un des médecins de l’Hôpital Notre-Dame de la Paix où le Père était précédemment hospitalisé, et cette date est très vraisemblablement celle de sa sortie de cet hôpital.

Cet hôpital, situé dans le quartier de Chichli [Şişli], est alors le principal établissement spécialisé de Constantinople. Il s’agit d’un hôpital français construit sur un terrain concédé par le gouvernement ottoman après la guerre de Crimée, auquel a été adjoint un asile d’aliénés. Tenu par les sœurs de Saint-Vincent de Paul qui en sont propriétaires, il a été réquisitionné le 18 novembre 1914 par l’armée turque, d’où le nom, impropre, sous lequel il est parfois désigné d’”hôpital turc de Chichli”. Les sœurs y resteront au service des malades durant toute la Grande Guerre.

Lors d’une visite effectuée en 1912 par un aliéniste français du nom de Lucien Libert, deux médecins grecs assuraient le service de Hôpital de la Paix: “l’un, le docteur Simon Apostolidès, médecin chef, a une renommée qui dépasse de beaucoup les milieux médicaux de Constantinople ; quant à son assistant, M. le docteur B. Conos, ce n’est pas un inconnu des psychiatres français, car il a publié dans l’Encéphale des travaux justement estimés. J’ai reçu auprès d’eux l’accueil le plus empressé.”³ Basile Conos ou Vasil Konos⁴, médecin

¹ Le pensionnat, annexé à l’asile d’aliénés de Ville-Evrard dans la commune de Neuilly-sur-Marne (alors dans le département de la Seine-et-Oise, aujourd’hui en Seine-Saint-Denis), est situé à une dizaine de kilomètres à l’Est de Paris. Cette “Maison spéciale de santé” a une direction commune avec l’asile.

² **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical. Certificat de Placement (copie non signée). «*Constantinople 13 mars 1919 Interné pour la deuxième fois à l’Hôpital des Aliénés de la Paix de Chichli présente en ce moment-ci les symptômes de psychose maniaco-dépressive accompagnée de q.q. idées délirantes dégénératives (sans systématisation).*» Signé [blanc].

³ **Lucien Libert.** Les aliénés en Orient. *L’Informateur des aliénistes*, 25 avril 1913, 4 ; pp. 129-136.

⁴ Né en 1880, diplômé de la faculté de médecine d’Athènes en 1904, *Vasil Konos* parlait turc, grec, français, allemand et un peu anglais. Il sera élu député au parlement turc en 1946 (article *Wikipedi*, consulté le 16 juillet 2016 https://tr.wikipedia.org/wiki/Vasil_Konos). Conos, qui a complété sa formation à Paris de 1905 à 1908, notamment dans le service du Professeur Raymond à la Salpêtrière, collabore à diverses revues médicales françaises spécialisées, la Revue Neurologique, l’Encéphale, et publie de nombreux articles dans la Gazette Médicale d’Orient dont deux en collaboration avec “le Dr Mazhar Osman bey”, dans le Bulletin de la Section Biologique du Syllogue Littéraire Grec de Constantinople et d’autres revues grecques, ainsi que dans l’Annuaire de l’Hôpital Or-Ahaim et les Bulletins de la Société de pathologie exotique. La plupart des articles traitent de sujets neurologiques à proprement-parler, d’autres de l’alcoolisme, des psychoses cannabiques, etc. Relevons aussi une “Lettre de Constantinople” parue dans le numéro du 4 août 1920 de La Presse Médicale, à propos de la Société impériale de Constantinople, fondée pendant la guerre de Crimée par les médecins militaires des armées alliées et les médecins du pays. De 1915 à 1918, Conos fait aux jeunes médecins et étudiants fréquentant l’Hôpital de La Paix une série de conférences en turc, grec et français sur les

grec, exerçait à l'Hôpital de la Paix depuis 1910 au moins. Durant les deux séjours du Père, Conos est l'assistant du successeur du docteur Apostolides, le docteur Mazhar Osman Uzman.⁵

Le docteur Conos avait rendu plusieurs visites au Vartabed avant son admission, sur la sollicitation du docteur Torkomian et sans résultat.

L'hôpital de La Paix, où un chalet confortable était réservé aux "malades payants"⁶, avait pu légitimement être préféré à l'hôpital national arménien de Yédi-Koulé, dont le docteur Libert constatait en 1912 "les conditions hygiéniques défectueuses, l'encombrement, la mauvaise alimentation...", préféré aussi à l'hôpital grec "des Poissons" et naturellement à l'asile public turc de Top-Tachi.⁷

Le Père effectue à Notre Dame de la Paix un premier séjour⁸ de "quelques mois" en 1916, suivi d'une rémission.⁹ Il est réhospitalisé en 1917, sans doute au début de l'année. On a dit qu'il y aurait bénéficié des soins non seulement des docteurs Uzman et Conos, mais aussi¹⁰ d'un de ses compatriotes, le docteur Vahram Torkomian¹¹ (tous deux font partie

maladies nerveuses et mentales, dont certaines seront publiées, en français, sous le titre de: Anatomie et Physiologie cliniques du Système nerveux central. Préface du Dr H. Claude. Istanbul, impr. Henri Zellich & fils, 1933 ; XVI-189-(3) p.

⁵ Né le 5 mai 1884 à Sofulu, décédé le 31 août 1951 à Istambul, Mazhar Osman Uzman, éminent neuropsychiatre, est le fondateur du premier périodique turc de cette spécialité, "Emraz-i Akliye ve Asabiye Mûsamereleri". Le professeur Mazhar Osman, francophile et francophone, est élu membre de la Société Clinique de Médecine mentale en 1921 et de la Société médico-psychologique de Paris en 1931. Il participe à plusieurs Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des Pays de Langue française, en tant que délégué officiel de son pays.

⁶ *"Il est dans le jardin, à gauche de l'entrée derrière le pavillon du portier. Il comprend: une chambre pour deux infirmières, une chambre pour le malade, un petit salon, une salle de bains, un w.-c., un office, une entrée et un grand jardin"*. Lucien Libert, Les aliénés en Orient. *L'Informateur des aliénistes*, 25 avril 1913, 4 ; p. 132

⁷ A Constantinople, les malades mentaux pouvaient alors être admis à Chichli, mais aussi à l'asile public turc de Top-Tachi à Scutarî, ainsi que dans les établissements grec, israélite, arméniens, qui ont chacun une section qui leur est réservée: l'hôpital orthodoxe grec des Poissons ou hôpital Balıklı, l'hôpital juif Or-Ahayim pour les Juifs, l'hôpital Surp Agop pour les Arméniens catholiques, l'hôpital national arménien Surp Prgitch ou Sourp Prgitch ou Prguitch, c'est-à-dire Saint-Sauveur, dont le médecin aliéniste est le docteur Khachig Boghossian. Ce dernier sera arrêté le 24 avril et déporté avec Komitas et trois autres médecins, les docteurs Djelal, Khodjasarian et Torkomian dont nous reparlerons. Boghossian fut exilé à Ayach, puis s'installa à Alep après la guerre.

⁸ **Archives Hôpital Ville-Evrard**. Dossier médical. Copie d'un certificat, n.s., "Constantinople 13 mars 1919 Interné pour la deuxième fois à l'Hôpital des Aliénés de la Paix de Chichli (...). Certificat du 7 avril 1919: "traité à deux reprises dans des établissements Turcs ou Russes".

⁹ Rémission pendant laquelle il s'installe chez son ami Harentz (voir infra), et de bonne qualité puisqu'il est en mesure de composer deux importants morceaux, 'Danses arméniennes' et 'Danses de Mouch' ["Antsink Neviryalk" et "Moushi Barih"].

¹⁰ "Two other psychiatrists were assigned to Komitas: his old compatriot Vahram Torkomian, and Dr. Konos, a Greek physician whose first name is not documented, but who was also a resident psychiatrist at a Greek hospital in Constantinople." Rita Soulahian-Kuyumjian. *Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon*. Princeton, Gomidas Institute, 2010 ; pp. 152-153.

¹¹ Né le 20 avril 1858 à Constantinople, mort le 11 août 1942 à Paris, le docteur Torkomian était non seulement spécialiste en matière de pathologie mentale, mais aussi un historien de la médecine. Parmi ses publications, citons: Les Anciens médecins arméniens diplômés des Universités d'Italie (1700-1840). 1903 ; 30 p. et plusieurs articles parus dans le Bulletin de la Société française d'histoire de la médecine, en 1906 et 1912 sous le titre de "Ex-Voto médicaux de Constantinople" ; une "Liste des médecins arméniens diplômés de la Faculté de Paris de 1843 à 1921" présentée au Deuxième Congrès d'Histoire de la Médecine. Evreux, 1922 ; "Un manuscrit médical arménien" -en arménien-, *Bazmavep*, 1923, pp. 7-11, 39-43, 69-71 ; plusieurs articles dans la Revue des Études Arméniennes de 1924 à 1930 sur "les cimetières arméniens de Constantinople", «l'histoire de la médecine en Arméno-Cilicie», «l'histoire de la plante "Kousso"», "la princesse arménienne Zénobie". Il prononcera le 11 décembre 1921 un bel "Eloge au Docteur Amirdovlat (d'Amasia). A l'occasion du 425^{ème} anniversaire de son décès" à la réunion de l'Association des Médecins Arméniens de *Bolis*, connue sous le nom d'"Union des Médecins Arméniens de Constantinople" dont il était membre fondateur. Succédera à cette association l'Union des Médecins Arméniens de Paris dite U.M.A., fondée en octobre

des notables arméniens arrêtés le 24 avril 1915 et déportés à Tchanghai et purent rentrer à Istanbul le 11 mai). À l'hôpital de la Paix, Komitas aurait encore été visité par un médecin de l'hôpital arménien du nom de Djerakhian.¹²

Le Père est toujours hospitalisé à Chichli lorsque les premières troupes françaises entrent à Constantinople le 12 novembre 1918, suivies des troupes britanniques le lendemain. Les troupes alliées occuperont la ville jusque fin septembre 1923. L'Armistice de Moudros, le 30 octobre 1918, avait signé la capitulation de l'Empire Ottoman et mit fin à la Grande Guerre sur le front d'Orient. Cette nouvelle situation permit d'envisager le transfert du Vartabed dans un autre établissement: après deux ans d'internement à Notre-Dame de la Paix, devant l'absence d'amélioration, et parce qu'il s'avérait impossible de l'envoyer au monastère d'Etchmiadzin ou au couvent arménien de Jérusalem¹³, ses amis décidèrent de le faire soigner à Paris, où vivaient nombre de ses amis et exerçaient des spécialistes renommés.

A sa sortie de l'Hôpital de la Paix, qui sans doute eut lieu comme nous l'avons vu le 13 mars 1919, Komitas est confié à un certain Kevork Damlamayan et embarque pour la France.

En avril 1919, le docteur Lwoff, aliéniste proche des amis du Père Komitas, dira tenir d'eux qu'il "n'a pas protesté sur le bateau, n'a même pas montré de curiosité à l'occasion d'un voyage dont il ignorait le but. Très docile, paraissait agir comme un dément. S'est laissé conduire à Paris sans paraître y attacher la moindre importance".¹⁴

Ce que confirme Komitas lui-même: "on l'a mené à Constantinople dans un Asile en lui faisant croire qu'il allait dans un Institut Scientifique (...) on l'a mené en France, dans une Maison de Santé, sans lui donner aucune explication".¹⁵

Cependant, plusieurs auteurs affirment qu'il aurait été conduit à Paris "par tromperie" sur les instructions du Comité, en lui faisant croire qu'il devait participer à un congrès de l'Association Internationale de Musique.¹⁶

1919 par des rescapés, sous la direction du Dr Cololian dont nous reparlerons ; l'un de ses deux derniers présidents fut le Dr Agadjanian. À Constantinople, Vahram Torkomian était président de deux organisations scientifiques et médicales importantes, l'École supérieure de médecine ottomane et la Société impériale de médecine ottomane ; il dut s'exiler à Paris, où il joua avec Archag Tchobanian un rôle important au sein de la *Colonie arménienne*. Torkomian a publié ses *Mémoires d'un médecin stambouliote 1860-1890*, dont le titre original est *Antsouge mortsoug*, traduites par Simone Denis-Torkomian et édité par R. Kévorkian au Centre d'histoire arménienne contemporaine T. VI, 2007.

¹² Selon Fauve-Hovhannessian, qui n'indique pas sa source, le docteur Djerakhian, "*spécialiste des maladies mentales à l'hôpital arménien*" visite Komitas avec Torkomian -qui n'entre pas dans la chambre-, Muzhar Osman et "*le médecin de l'hôpital grec*" ou "*le médecin grec*", c'est-à-dire Conos. Notons que les deux médecins de l'hôpital national arménien sont le docteur Boghossian et son assistant le docteur Der Mikaelian, et à l'hôpital arménien catholique, les docteurs Karinfilian, aliéniste et Findjandjian. **Louise Hovhannessian** ép. Fauve, *Le R. P. Komitas. Moine et musicien arménien (1869-1935). Essai psychobiographique*. Mémoire de Psychiatrie. Paris V, Faculté de médecine Cochin Port-Royal, 1991 ; p.38.

¹³ **Soulahian Kuyumjian**, 2010 ; p.164

¹⁴ **Archives Hôpital Ville-Evrard**. Dossier médical. Dr Ducosté, note du 15.4.19

¹⁵ **Archives Hôpital Ville-Evrard**. Dossier médical. Dr Ducosté, note du 11.9.19

¹⁶ **Soulahian Kuyumjian**, 2010 ; p.164. On a dit qu'Harentz a non seulement conduit le Père "au port de Constantinople", mais qu'il a accompagné Komitas à Paris "avec un infirmier" sur le paquebot roumain: voir Fauve-Hovhannessian, 1991, p.41 et 68, en référence à Garo Ouchaghlian, ami et témoin des années 1916-1919 qui lui rendra visite à l'asile de Villejuif avec le "Père Thomas, curé à Paris", à une date indéterminée: "G. Ouchaghlian [sic], "Inchbess pelav medz varbede" [sic]. Aradzani n°1, Paris".

L'admission à la Maison spéciale de santé de Ville Evrard

Le 7 avril 1919, le Vartabed est conduit à la Maison spéciale de santé de Neuilly-sur-Marne¹⁷, à une dizaine de kilomètres de Paris.

On peut supposer qu'une place lui avait été réservée, peut-être par l'entremise du docteur Salomon Lwoff, alors médecin chef de l'asile voisin de Maison-Blanche, qui tient un rôle de premier plan dans les premières années de son séjour en France¹⁸, peut-être aussi par celle du docteur Paul Cololian, dont nous reparlerons, et qui a établi le certificat de placement.

En France, la loi du 30 juin 1838 'sur les aliénés' alors en vigueur prévoyait deux modalités de "placement" dans les établissements spécialisés: le "Placement d'Office", décidé par l'autorité préfectorale en cas de dangerosité, et le "Placement Volontaire", à la demande d'une personne de l'entourage du malade et dont la nécessité devait être attestée par un certificat médical. C'est cette deuxième modalité qui est appliquée.

Le certificat établi à Constantinople le 13 mars ne pouvait être pris en compte, la loi imposant qu'il soit de moins de quinze jours. Un autre certificat est donc établi le 6 avril par un "ancien Interne des Asiles de la Seine", le docteur Paul Cololian¹⁹, dont la compétence en la matière est incontestable.²⁰ Il jouera un rôle majeur tout au long du parcours psychiatrique du Père Komitas, son nom apparaissant dans le dossier médical à de nombreuses reprises de 1919 à 1933.

Notons que l'on ne sait rien des conditions dans lesquelles l'examen fut pratiqué par Cololian, ni le lieu.

Ce n'est que le lendemain 7 avril que le Révérend Père fut conduit à Neuilly-sur-Marne, où fut rédigée la demande de "Placement Volontaire", au sens de la Loi du 30 juin

¹⁷ Au lieu d'une admission à la Maison de santé, avait-il été envisagé que le Père soit accueilli au presbytère de l'Église arménienne de la rue Jean-Goujon, comme on peut lire dans l'ouvrage de **Souhahian Kuyumjian**, 2010 : 175-176 ? Ce seraient les conclusions de l'examen du docteur Cololian qui aurait conduit à le faire entrer à Ville-Evrard.

¹⁸ Salomon Lwoff 1859-1939, originaire de Russie, russophone et germanophone, comme Komitas.

Au début du séjour de Komitas à la Maison de Santé, Lwoff lui rend de nombreuses visites [Dossier médical Ville-Evrard: "15.4.1919 Fréquemment visité par le Dr Lwoff ces jours derniers"]. Il participe à la consultation du 9 septembre à l'Église arménienne. En janvier 1920, Lwoff mute de l'asile de Maison-Blanche à l'asile de Villejuif, mais continue de veiller au sort du Vartabed: en mars 1922, il effectue une intervention personnelle auprès de la Commission de Surveillance pour appeler l'attention de l'Administrateur judiciaire sur l'avantage que l'on pourrait tirer de la publication de ses œuvres musicales. Et c'est comme médecin en chef de Villejuif qu'il obtient de la Préfecture le maintien du Père dans le département et donne un accord particulier pour son transfertement de la Maison de Santé dans son nouveau service [lettre ms avec en-tête "Asile de Villejuif (Seine)", 6 juillet 1922]

¹⁹ Paul Cololian apparaît à de nombreuses reprises dans les dossiers, parfois sous un autre prénom: "Siglos", "Seglos", "O. Cololian". Fils de Mardiros Cololian, avocat à Bolis, Paul fait ses études au collège Berbérien et quitte l'Empire ottoman pour Paris le 9 septembre 1889 où il fait "sa" médecine sous le prénom de Maksoud Boghos [Fichiers de Pierre Moulinier, Base biographique BIUM (Paris), 2013. Cololian, né le 12 décembre 1869 "à Ortakoruy (Turquie)" [sic, pour Ortaköy]. Baccalauréat et inscriptions à la FMP: équivalence des baccalauréats en 1889, 16 inscriptions 1889-1893. Durée des études à Paris: 4 ans. Externe 1892-1894. Père avocat à Constantinople. Correspondant: docteur Mihran Kembadjian, 7 rue des Petits Carreaux].

²⁰ Cololian est externe des hôpitaux de Paris puis interne en médecine des Asiles d'Aliénés du Département de la Seine, à l'asile de Villejuif en 1896, au Bureau d'admission de Sainte-Anne puis à l'Infirmerie spéciale de la Préfecture de Police. Sa formation spécialisée de haut niveau ne le conduira pourtant pas à choisir la voie du concours de médecin des asiles. Mais s'il s'installe en ville, il conservera un particulier intérêt pour la pathologie mentale comme en témoignent ses nombreuses publications dans ce domaine. Cololian est aujourd'hui moins connu pour son œuvre médicale que pour son engagement au sein de la communauté: co-fondateur de l'Union des Médecins Arméniens, il est aussi fondateur de la Croix-Rouge Arménienne de Paris, et comme nous le verrons, jouera un grand rôle dans le Comité des Amis du Père Komitas.

1838. C'est Kevork Damlamayan, cet "étudiant agricole" qui a accompagné Komitas de Constantinople à Paris qui, agissant au titre d' "ami", rédige le 7 avril cette demande.²¹

Ni Cololian, ni ce "petit groupe d'amis" dont on signale la présence²² à Ville-Evrard ce jour-là n'apparaissent dans le dossier. Le rôle tenu par les proches de Komitas dans la décision de le "placer" est pourtant certaine, comme en témoigne notamment un rapport en 1922 de l'administrateur des biens de la Commission de Surveillance faisant mention de ce que le docteur Lwoff lui a dit au sujet du Père: ce dernier «a été placé par une amie, Mlle B..., artiste lyrique».²³

Notons que l'article 14 de la loi de 1838 prévoyait que le Placement Volontaire pouvait prendre fin par une sortie, décidée par le médecin, ordonnée par le préfet ou par le Tribunal de Grande Instance, ou encore sur requête de l'entourage de la personne placée. En l'absence de famille, la sortie du Vartabed pouvait ainsi être requise par "la personne qui (a) signé la demande d'admission" ou par un "curateur". Cependant, la levée de la mesure initiée à Neuilly-sur-Marne ne sera jamais sollicitée, et les projets de sortie n'aboutiront pas.

Le dossier médical contient de précieux renseignements recueillis le jour de l'admission par un médecin, probablement le docteur Ducosté, auprès "d'un ami qui l'a accompagné de Constantinople ici", qui est sans doute Damlamayan.²⁴ Si l'on en croit les informations transcrites par le médecin²⁵, le Père Komitas avait présenté des "accès antérieurs" en 1898 et en 1909 "en Russie", en 1916 "pendant quelques mois" suivi d'une rémission d'un an, avant l'accès actuel qui a débuté en 1917.²⁶

²¹ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** "Registre de placement" de la "Maison de Santé – Hommes", n° d'inscription 46273 (Transcription). "*Demande de placement volontaire. Je, soussigné: K. Damlamagan (sic) demeurant à: Paris département d Seine âgé de: 29 ans, profession: Etudiant agricole Déclare en ma qualité de: Ami que mon intention est de placer dans l'asile: de Ville Evrard et prie en conséquence M. le Directeur dudit établissement d'y recevoir pour l'y faire traiter de l'aliénation mentale dont il est atteint: Gomidas âgé de: 50 demeurant à: Constantinople département de la Seine [sic], profession d: Prêtre Arménien. Fait à: Ville Evrard 7 Avril 1919. Signé: Damlamagan*" [sic, pour Kevork ou Gevorg Damlamayan. La "copie conforme" de la demande, reproduite in Soulahian Kuyumjian, 2010, p.171, porte en signature: "Kévok Kamlamayan").

²² Selon **Soulahian Kuyumjian**, 2010 ; p.176, "*The following day [du 6 avril], Cololian, Kevork Kamlamayan (the student who had escorted Komitas on the voyage from Constantinople), and a small group of Komitas's friends brought him to le Maison Spéciale de Santé de Ville-Evrard.*"

²³ Procès Verbaux de la Commission de Surveillance, 13 mars 1922. Il s'agit de Marguerite Babaïan.

²⁴ Il ne peut s'agir d'Archag Tchobanian, dont l'ultime séjour à Constantinople date de 1908 [E. Khayadjian, p.157-158]. Mais s'il n'a pas "amené" ou "accompagné" le Père en France, comme on le lit parfois, il l'y a fait venir. Il a lui-même évoqué le rôle qu'il joua dans la venue du R.P. en France: "*On l'a envoyé à Paris après la guerre: nous l'avons placé à l'hospice de Ville-Evrard, ensuite à l'asile de Villejuif, où l'on n'a pu le guérir de son délire chronique.*" [Discours au Festival de poésie et de musique arméniennes. Paris, 1945, p.31, cité par **Edmond Khayadjian**, *Archag Tchobanian et le Mouvement Arménophile en France*. Marseille, CNDP, 1986 ; p.145].

²⁵ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical. Notes manuscrites n.s. "M. Gomidas. Renseignements d'un ami qui l'a accompagné de Constantinople ici. 7.4.19"

²⁶ Selon l'article *Komitas' illness: myths and reality*, il n'est pas possible qu'il ait été traité à plusieurs reprises dans des hôpitaux en Turquie et en Russie, depuis 1898, puisqu'il étudiait en Allemagne à cette époque-là, comme le prouvent ses lettres de Berlin. De fait, il est de 1896 à 1899 à Berlin, au Conservatoire du professeur Richard Schmidt, et à l'Université Friedrich Wilhelm (voir **Komitas Vardapet**. *Letters*, (edited by Gourgen Gasparian), Yerevan, "Sargis Khachents", 2009 ; pp.30-60).

Fin 1907, le Vartabed a perdu son protecteur et père spirituel, le catholicos Khrimian Haïrig, et dira "avoir perdu la tête" durant trois semaines après l'enterrement [Letters, p.385, lettre du 27 novembre 1907. Tous nos remerciements à Anaïde Ter Minassian de nous l'avoir signalé].

Les informations communiquées par cet "ami" du R.P. en avril 1919 sont incontestablement imprécises, puisqu'il n'est pas possible que, après un épisode de "quelques mois" en 1916 et qu'il soit "resté bien portant un an", le début

Le médecin relève par ailleurs que le Père est “très estimé de la nation arménienne. A recueilli les chants populaires arméniens et les a édités (élève du Conservatoire de Musique de Berlin). A composé aussi des chants religieux”, et qu’il a été “Conseiller des Arméniens aux heures graves des persécutions”.

La seule mention dans les dossiers médicaux d’un lien entre les troubles mentaux et le drame de 1915 se trouve dans une lettre d’Asdvadsatur Harentz, alors Président du *Comité des Amis du R.P. Komitas*, à M. Paul Fleurot, en juillet 1933: le Président du *Comité des Amis du R.P. Komitas* relève que celui-ci est “atteint de l’aliénation depuis les déportations turcs de 1915.”

Le Vartabed a été déporté en avril 1915 à Tchankiri [Çankırı], des manifestations pathologiques ont été relevées par des témoins lors de la déportation, et les troubles présentés ensuite à partir de 1916 ont un incontestable caractère de gravité. Que, dans le dossier dont nous avons connaissance, aucun autre de ses contemporains, médecins, amis et autres proches ne fasse état de ce qui semble aujourd’hui une évidence, ne permet pas de réfuter le rôle de traumatisme pathogène que jouèrent la catastrophe humaine et ethnoculturelle de 1915, la déportation et les mauvais traitements que subit personnellement le Vartabed.

La consultation à l’Église arménienne²⁷

Le 9 septembre 1919, soit cinq mois après son arrivée en France, le Père Komitas se rend rue Jean Goujon, au siège de l’Église nationale arménienne en “consultation” sans doute pour recueillir l’avis et obtenir la caution de son Primat, le Très Révérend Père Vramchabouh Kibarian d’Archougouts.²⁸

Cette visite a lieu en présence du Père Kibarian, du docteur Lwoff, de Mademoiselle Babaïan et d’un certain “Mr Kévork”, dont on peut supposer qu’il s’agit du demandeur du placement.

L’archimandrite, nommé à Paris le 5 décembre 1899, tenait alors un rôle important vis-à-vis de ses compatriotes, reconnu par l’État: il avait été investi en novembre 1914 par le Ministre des Affaires étrangères du pouvoir d’attribuer un certificat de nationalité aux

de son “accès actuel” puisse se situer au “commencement de 1917”. On supposera que la durée de la période de rémission fut inférieure à “un an”.

²⁷ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical: “Mr Kévork 31 Bd St Michel Père Kibarian Eglise Arménienne 15 Rue Jean Goujon Paris 8 Mlle Babaïan Consultation le 9-9-19 avec le Dr Lwoff à l’Église Arménienne à Paris. On décide que le Père Gomidas restera à la Maison de Santé”. Bien qu’elle ne soit pas explicitement signalée dans cette note, la présence du Vartabed rue Jean Goujon est fort probable. Durant ses seize années d’internement, il pourrait s’agir de la seule occasion où le Père Komitas a bénéficié d’une sortie de l’hôpital, même s’il n’est pas impossible qu’il y ait eu d’autres sorties: Shamiram Sévag, fille du poète Roupen Sévag assassiné en août 1915 et filleule de Komitas, a évoqué le souvenir d’une rencontre rue Jean Goujon, un dimanche “au milieu des années vingt” [Alain Kébadjian, Komitas, la voix du peuple arménien, *Parev Côte d’Azur*, n°18, juin 2003 ; p.30, note 4]; On “nous présenta à lui en expliquant qu’il nous étions, la veuve et les enfants de Roupen Sévag. Son visage s’éclaira un instant, pas un son ne sortit de sa bouche, mais les larmes commencèrent à couler le long de son visage.” [Parev, 2^e trimestre 2000 ; 12-13]

²⁸ Le Très Révérend Père Vramchabouh 1855-1940 avait eu l’occasion de rencontrer Komitas à plusieurs reprises: lors de son séjour en 1906-1907 où celui-ci avait logé rue Jean Goujon, en juin 1914 lorsque le Père avait dirigé les chants liturgiques lors d’un office à Saint Jean-Baptiste avec Arménag Chah-Mouradian et Marguerite Babayan [Kégham Torossian, *L’Église Apostolique Arménienne et l’Église-Cathédrale de Paris Saint Jean-Baptiste*. Paris, Association Culturelle de l’Église Apostolique Arménienne de Paris et de la région Parisienne, 1994 p.37]; ils figurent tous quatre sur une photographie prise alors, en compagnie de Mgr Papkèn Gulesserian [La revue musicale, Paris 1914, X, juillet-août 1914, p. 24].

Arméniens sujets ottomans, valant autorisation de séjour en France. Le Très Révérend Père connaissait Komitas pour l'avoir rencontré à plusieurs reprises, en 1906-1907 et en 1914 et continuera de veiller sur le sort du malheureux Komitas, puisque, comme nous le verrons, il présidera le *Comité des Amis du R.P. Komitas*.

Le séjour à la Maison Spéciale de Santé de Neuilly-sur-Marne (pensionnat de Ville-Evrard) (7 avril 1919 - 5 août 1922).

L'asile de Ville-Evrard a ouvert ses portes le 29 janvier 1868 et s'est doté en 1875 d'une Maison de Santé pour accueillir des malades payants, issus d'une population aisée, dirigés habituellement vers des institutions privées.

Le Père entre au pensionnat dans le bouleversement de l'après-guerre. En 1919 l'asile de Ville-Evrard est en difficulté. L'établissement a perdu des bénéficiaires en raison du nombre décroissant de malades dû à des ordres d'évacuation. Les bâtiments, mis à mal par des réquisitions de l'autorité militaire, manquent d'entretien. Le personnel est insuffisant et l'entrée en application de la journée de travail de 8h pour les infirmiers désorganise un peu plus le fonctionnement de l'institution. Au milieu de ce désordre, la Maison de Santé fait figure d'exception. La commission de surveillance, lors de son passage au Pensionnat le 17 juillet 1920, note "le nombre d'entrées constant, l'état d'entretien excellent et l'état sanitaire très bon.". On n'y déplore aucune victime de l'épidémie de grippe de 1918 qui causa ailleurs de nombreux décès parmi les malades et le personnel. Elle est qualifiée "d'établissement modèle. Les soins y sont éclairés et empressés, les familles très enjouées".²⁹

La Maison de Santé offre trois niveaux d'accueil des malades en fonction de la qualité des prestations hôtelières: en dortoir pour la 2ème et 3ème classe, pour la première en chambre individuelle, dans de petits pavillons entourés de jardin de part et d'autre du château. Les pensionnaires disposent d'une salle de billard, d'une bibliothèque mais également d'infirmiers particuliers, s'ils le souhaitent, rémunérés par les familles. Le Pensionnat fonctionne avec son propre budget et bénéficie d'une administration distincte à l'intérieur de l'asile. Les aliénés et les pensionnaires, séparés par le jardin potager et la ferme, ne se côtoient pas.

Le Vartabed est accueilli en première classe au premier pavillon. Il dispose à l'étage d'une chambre très confortable avec vue sur jardin, équipée d'une salle de bain. Il utilise son propre linge, soigneusement entretenu et rangé à la garde-robe. Il prend ses repas dans sa chambre ou dans la salle commune. Outre un plat de viande et de légumes midi et soir, le règlement de 1913 stipule que le régime alimentaire des pensionnaires de première classe est agrémenté de chocolat le matin, d'entremets et de pâtisseries pour les autres repas. La courbe de poids du Père Komitas démontre qu'il gagne 7kg durant son placement, passant de 57 kg à 64 kg à son arrivée à Villejuif. D'après les rapports journaliers des surveillants conservés jusqu'au 7 avril 1920, les journées du Père sont émaillées de promenade dans le couloir ou le jardin et de repos sur sa chaise longue sur laquelle il dort tout habillé.

Des deux médecins qui se succéderont à la Maison de Santé, Maurice Ducosté et Paul Guiraud, c'est assurément le premier qui joua le rôle le plus important auprès du Père

²⁹ Procès-verbal de la commission de surveillance des asiles publics d'aliénés de la Seine du 17 juillet 1920

Komitas: Ducosté y assure le service médical jusqu'au 15 mai 1922 et sera donc son médecin traitant pendant les premières trois années de l'internement du Vartabed, et de nouveau à l'asile de Villejuif, comme nous le verrons, de 1925 à 1932. C'est lui qui, comme il se doit, établit le "certificat immédiat" le 7 avril 1919, et revoit le malade dès le lendemain.

Hormis Marguerite Babaïan et M. Harentz, plusieurs compatriotes du Vartabed, la plupart élèves ou disciples, obtinrent le droit de lui rendre visite, et, à en croire un certain nombre de récits, dans des conditions assez libérales pour l'époque dans le milieu asilaire. On signale notamment celle du docteur Artignan, dont nous parlerons plus loin, du peintre Panos Terlémezian³⁰ qui effectue deux visites³¹ en 1921 dont l'une avec le ténor Armen Chah-Mouradian³², et parmi d'autres, Sirpouhie Bulbulian Kerestedjian, qui faisait partie de la chorale du R.P., à Constantinople.³³

Le transfèrement de Neuilly-sur Marne à Villejuif en 1922

Le Père sera transféré de la Maison de Santé de Neuilly-sur-Marne à l'asile de Villejuif en 1922, et plusieurs questions se sont posées au sujet de ce transfert: pourquoi le Père Komitas a-t-il dû quitter la Maison de Santé, pourquoi ce choix de l'asile de Villejuif ?

Le départ de la Maison spéciale de Santé semble être essentiellement justifié par la difficulté pour ses proches d'acquitter le prix de journée, sensiblement plus élevé dans ce pensionnat que dans les asiles du département.

Cette situation n'est pas rare, à lire le Rapport pour 1922 du docteur Paul Guiraud, successeur de Ducosté en mai 1922: "*Le nombre considérable de sorties sans amélioration notable s'explique facilement. Quand la maladie se prolonge, beaucoup de familles sont obligées, pour des raisons pécuniaires, de demander le passage du pensionnaire à l'Asile ou le transfert dans d'autres établissements*".³⁴

Le Père Komitas devait s'acquitter de ses frais de séjour en première classe à la Maison de Santé et il devra également les régler à l'asile de Villejuif. Il existait bien alors des

³⁰ Ou Panos Terlemezyan 1865-1941, artiste peintre, auteur du célèbre portrait de Komitas peint en 1913, avait avec lui partagé une maison à Constantinople en 1910, dans le quartier Pangalti, entre la mission Notre-Dame de la Paix et le cimetière arménien [Siranossian, Achkhar, 26 juillet 2008. L'adresse figurant sur ses lettres est "Pangalti N 83 (47)": **Komitas Vardapet**. *Letters* ; pp. 202-217, 225-228, 233-234] et voyagé en 1912-1913 à travers l'Empire Ottoman. On lit aussi qu'il a habité avec le Vartabed à Aghassi (aujourd'hui Kinaliada) dans les années 1914-1916, avec Şahan Berberyan. Le fils de Panos est présent aux côtés de Komitas de retour de déportation à Constantinople.

³¹ "En 1921, l'artiste Panos Terlemezyan lui rend visite à Ville-Evrard et rapporte la conversation. *Plaisanteries, familiarités, puis plus sérieux, grave: au sujet de l'art, "on n'en a pas besoin. Il n'y a que la lumière et la nature dont nous avons besoin". Lorsque le visiteur lui suggère de se rendre au lac Sevan: "Qu'irais-je faire là-bas". Il ne manifeste pas non plus d'intérêt d'aller à Etchmiadzin: "it is nice in here". Parlant de la vie et de la mort, il dit que la mort n'existe pas, et fermant soudain la porte, ajoute: "Si ceci n'est pas une tombe, alors qu'est-ce ?". Lors d'une deuxième visite, le Père ne lui dit pas un mot."* [Traduction libre du passage consacré à cette visite publié Komitas' *illness: myths and reality*, en référence à: **Panos Terlémezian**, "Komitasi Musin". *Zhamanagagitshere Komitasi Musin*. Yerevan, 1960 ; 186-197]

³² Ou **Armenak Shamuradian**, chef de chœur et compositeur, ce "jeune camarade de séminaire" qui accueille Komitas à Paris en 1906, en compagnie des sœurs Babaïan. Accompagné au piano et à l'harmonium par Komitas, il avait participé en 1914 à Constantinople aux enregistrements de chants religieux et populaires arméniens organisés par une maison de disque anglaise, Orpheon-record.

³³ **Fauve-Hovhanessian**, 1991, p.76-79, en référence à: "S. Bulbulian-Kerestedjian, Hivantoutian chertchani heucheress, Hayastani Achkar, n°11, 1969". Elle figure sur une photographie prise devant l'Eglise Arménienne lors des obsèques du Révérend Père [Kégham Torossian, p.139].

³⁴ Asile de Ville-Evrard. Année 1922. Rapport de M. le Dr Guiraud, médecin en chef de la Maison de santé, p.137

traités d'assistance réciproque avec divers pays permettant la prise en charge par la collectivité des malades indigents étrangers, assimilés aux Français pour ce qui touche à l'assistance gratuite. Mais le pays d'origine du Père Komitas n'a pas de traité avec la France, et le statut d'"apatride" (statut Nansen) ne lui ouvrait pas de droits à cet égard.

Dans tous les établissements, les prix des pensions connaissent une hausse considérable dans les années d'après-guerre. A partir de 1918, l'augmentation générale des coûts de fonctionnement des asiles liée aux dépenses de personnel et à la montée des prix des matières premières et des denrées alimentaires oblige le Conseil Général à relever les taxes de séjour: en première classe, le prix de journée passe de 13 francs en 1918 à 20 francs en 1920. La mise en place de la journée de 8h pour les infirmiers nécessite le recrutement d'un nombre assez élevé de personnel et provoque de nouveau une forte augmentation: 28,50 francs en 1921, 30 francs en 1922 pour la première classe.

Il double aussi en trois ans à Villejuif, passant de moins de 7 francs en 1919 à 15 francs en 1922. Un prix proche de celui de la Maison de Santé en 1919 et qui permet de réduire de moitié les frais d'internement à l'asile de Villejuif en 1922.³⁵

On remarque que cette année-là l'administration décide de maintenir à 20 francs la taxe de séjour de la Maison de Santé en 3ème classe pour ne pas éloigner la clientèle modeste. Ce prix de journée, légèrement supérieur à celui de l'asile de Villejuif, aurait pu permettre de maintenir le Vartabed à la Maison de Santé en 3ème classe où les installations sont plus confortables qu'à l'asile même dans cette catégorie de pension. Mais, on peut supposer que le Comité a été freiné par son retard de paiement d'une partie des frais, comme semble l'indiquer le Dr Lwoff dans sa lettre à Mlle Babaïan du 11 août 1922. Le comité a pu aussi préférer faire le choix d'une chambre particulière pour le Père Komitas plutôt que la promiscuité du dortoir de la troisième classe du Pensionnat.

En outre, la commune de Villejuif, donc l'asile, est plus facilement accessible de Paris, où habitent les proches du Père, que Neuilly-sur-Marne. Mais ce n'est pas tant à Villejuif que le Père est transféré, que dans le service du docteur Lwoff: Salomon Lwoff, qui entretenait des relations amicales et une correspondance avec M. Babaïan, a accepté d'accueillir le Père dans son service, ce qui évitait son transfert dans un asile de province, et fait les démarches administratives nécessaires. C'est ainsi que Lwoff l'informe de l'accord de la préfecture.³⁶

Le séjour à l'Asile d'aliénés de Villejuif se déroule du 5 août 1922 au 20 octobre 1935, date du décès du Père.

En 1922, il est admis à la 2^e section de la division des hommes, et installé au 8^e quartier.

³⁵ **Soulahian Kuyumjian**, 2010 ; p.191, fait mention de l'opinion de Navarian, qui considérait non seulement que le diagnostic de la maladie du Père était erroné, mais aussi que celui-ci avait été placé dans un asile public "pour économiser quinze francs par jour".

³⁶ **Archives Yerevan**. Lettre ms avec en-tête "Asile de Villejuif (Seine)": "*Villejuif, le 6 juillet 1922 Chère Mademoiselle. En vous quittant je suis allé à la Préfecture de la Seine. C'est entendu. On mettra le malade dans mon service. On ne le transférera pas en province si le prix de journée est payé (16 francs environ). Votre respectueusement dévoué Dr Lwoff*".

Ce service sera successivement dirigé par les docteurs Salomon Lwoff, Joseph Rogues de Fursac de 1924 à 1925 et Maurice Ducosté. Ce dernier y retrouve donc “son” malade de Ville-Evrard.

Le 26 octobre 1932, il “passe” à la 3^e section nouvellement créée et installée dans des bâtiments modernes, dirigée par Paul Abély puis en septembre 1935 par le docteur Roger Dedieu-Anglade.

L'établissement, construit sur le modèle asilaire classique, a ouvert en 1884. Les malades des sections hommes et femmes sont internés dans des pavillons subdivisés en quartiers où ils sont regroupés selon des critères comportementaux: état de tranquillité, état d'agitation, chronique, gâteux, impotents. En fonction de leur état ou selon des impératifs de gestion de lits, les malades sont déplacés de l'un à l'autre sur ordre du médecin. Ils vivent la journée dans les salles communes du rez-de-chaussée et sont alités ou dorment dans le dortoir du premier étage.

Le Père Komitas est interné 10 ans au 8^{ème} quartier. Ce quartier, contigu au 8 bis et de plain-pied, comprend une salle commune, un petit dortoir et des chambres individuelles, chacune ayant un accès à un jardin grillagé. Il accueille des malades qui nécessitent une surveillance particulière, comme les malades opérés et quelques “privilégiés”, comme le Père.

Le Père est installé dans une chambre particulière, petite mais propre avec un bon lit, où il refuse que l'on y installe une table, et qui donne sur le jardin. Ce qui lui permet de s'isoler et lui épargne “l'encombrement chronique” des quartiers, qui a constitué en général un frein à l'amélioration des conditions de vie des aliénés dans l'entre-deux guerres.

Le Père conserve le droit de porter sa soutane, ce qui va à l'encontre de l'usage établi qui impose aux aliénés le port d'un uniforme pendant leur internement, quelle qu'en soit la durée.

Lorsqu'il est transféré à l'asile de Villejuif, le R.P est rompu au rythme de la vie de l'institution. Il prend ses repas dans sa chambre ou dans la salle commune, la soupe du matin à 7h, le déjeuner à 11h. Il s'alimente bien, et en plus du régime ordinaire, bénéficie de lait, d'œufs et de confiture prescrits en général aux malades cachectiques. Le Comité fait parvenir tous les trimestres une somme d'argent au surveillant général pour l'achat de fruits. Le Père réalise sa toilette seul au lavabo et il a la possibilité de prendre son bain sur place deux fois par semaine. A l'inverse, les malades des autres quartiers, accompagnés des infirmiers, se rendent aux bains généraux à pied par les galeries couvertes.

Sur son temps libre, il alterne les promenades dans le jardin et le repos sur son lit. Participe-t-il à d'éventuelles sorties ou spectacles proposés aux malades, comme les séances de cinéma, les récitals de chant ou les concerts de l'harmonie principale de la commune par exemple, organisés à la salle des fêtes ? Est-il en mesure de jouer du piano ou d'écouter les émissions des postes radiophoniques mis à disposition des malades dans les pavillons ? Aucune information ne figure dans le dossier à ce sujet.

Les archives nous renseignent peu également sur la teneur des relations du Vartabed avec les infirmiers qui s'occupaient de lui quotidiennement. Mais, il semble que le Père ait bénéficié d'une attention soutenue de la part de la plus haute hiérarchie infirmière, en

l'occurrence les surveillants généraux. Le surveillant général est en lien direct avec l'autorité médicale et administrative. Il transmet les informations importantes au médecin chef, l'assiste dans sa visite quotidienne du service et doit faire appliquer ses recommandations. Il doit s'assurer de la bonne tenue des locaux, des malades et du personnel. A la Maison de santé de Ville-Evrard, secondé par un surveillant, il rédige un rapport détaillé durant le séjour du Vartabed sur son comportement à partir des observations infirmières et à destination du médecin chef. A Villejuif, à partir de février 1932, le surveillant général de la 2ème section puis M. Guerbois, celui de la 3ème, deviennent les interlocuteurs privilégiés du *Comité des Amis R.P Komitas* en lieu et place jusqu'alors du médecin chef. En relation directe avec le Comité, Ils répondent à chaque demande et courrier et se chargent de constituer et de remettre la ration alimentaire supplémentaire au Père.

Difficultés linguistiques

Le Père Komitas s'exprime très peu. Parlait-il le français avec difficulté, ce qui aurait pu expliquer en partie son silence, voire son mutisme ?

Komitas, qui s'exprimait couramment en langue turque et en arménien, avait effectué plusieurs séjours hors des frontières de l'Empire Ottoman, en Allemagne surtout où il passe trois ans, ainsi qu'en Russie, en France et en Suisse. Il connaissait donc bien la langue allemande, et avait sans doute des notions de russe. Qu'en est-il du français ?

On lui connaît quatre séjours à Paris, en 1901, en 1906-1907 où il donne des récitals³⁷, en janvier 1912 pour réaliser des enregistrements phonographiques et en juin 1914 où il représente la musique arménienne au Congrès de la Société Internationale de Musique, donne des conférences et anime des "réunions musicales". Il semble qu'il ait dû recourir aux services d'un interprète, au moins lors de ses deux premières visites. Dans le dossier de Ville-Evrard, une note datée du 8 avril 1919 mentionne " - *A quelque difficulté à parler le Français, le comprend bien*". Et les propos rapportés dans les observations du surveillant du service dans les premiers jours de son séjour laissent à penser qu'il s'exprimait de manière intelligible dans notre langue.³⁸

³⁷ Séjour mémorable qui lui vaudront des articles élogieux, en particulier à l'occasion de concerts donnés avec Tchobanian le 1^{er} décembre 1906 organisé par l'Union Arménienne de Paris et le 13 janvier 1907, dans *Le Guide Musical de Bruxelles, Le Courrier Musical, Le Monde Musical, L'Aurore*, ainsi que dans le *Mercur Musical*. Suite au concert du Père Komitas, accompagné de la pianiste Chouchik Babaïan, sa sœur Marguerite, et des ténors Chah-Mouradian et Moughouian, Louis Laloy, l'un des grands critiques musicaux du temps, écrit un article dithyrambique dans le *Mercur Musical* 15 décembre 1906, sous le titre "Musique arménienne. Concert de musique arménienne populaire et liturgique dirigé par le R.P. Komitas". Louis Laloy, maire de Rahon (Jura) de 1935 à 1940, mort à Dole en 1944, agrégé et docteur ès lettres avec une thèse sur la musique grecque, critique musical, compositeur, sinologue, professeur au Conservatoire de Paris, secrétaire général de l'Opéra de Paris de 1913 à 1940 épousera Chouchik Babaïan. Leur fils Jean 1912-1994, écrivain, participera à la visite du Général de Gaulle fin 1944 à Moscou et mènera ensuite une carrière de diplomate, comme ministre plénipotentiaire.

³⁸ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical. Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 7 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) Il dit qu'il n'est pas malade et n'a pas besoin de médecin"; Note du Dr Ducosté: "8.4.19 (...) Je ne vous demande pas comment vous allez, Pourquoi vous occupez-vous de moi ? (...) A quelque difficulté à parler le Français, le comprend bien."; Note du Dr Ducosté: "9.4.19 (...) dans ses réponses, est facétieux, subtil (ou s'y efforce) malicieux, emploie le dilemme, le syllogisme."; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 9 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) Sur mon invitation, d'aller au parc et au billard avec ces M.M. il m'a répondu que ce n'était pas une distraction pour le clergé et qu'il se contenterait de penser."; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 10 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) A été pesé. Nous a dit qu'habituellement il ne prenait pas de bain, que dans l'établissement de sa Société, en cabine particulière [en marge, sans doute de la main de Ducosté: y veiller]. Qu'il y avait six ans qu'il n'avait pas été chez lui. A demandé s'il y avait beaucoup de malades

Il a d'autre part eu de multiples occasions de s'entretenir dans d'autres langues que le français, en allemand et en russe avec Salomon Lwoff, et surtout en arménien, tant à Constantinople, où il pouvait aussi parler turc avec ses médecins, qu'en France, avec les nombreux visiteurs dont la plupart d'origine arménienne.

Les projets de transfèrement

Les dossiers de Komitas comportent de nombreuses références à des projets, plus ou moins élaborés, de transfèrement dans d'autres établissements.

Dès septembre ou octobre 1921 est évoquée l'éventualité d'un retour du Père à Constantinople, ce qui ne séduit guère son amie Mlle Babaïan.³⁹ L'idée d'un transfert "dans son pays" - ne s'agit-il pas alors plutôt de la *République socialiste soviétique d'Arménie* que de la Turquie ? - est exprimée de nouveau dix ans plus tard. Ce projet, au sujet duquel le Comité est "en pourparler"⁴⁰ n'aboutira pas.

Un transfert en province, donc un éloignement du Père des quelques proches qui lui sont restés fidèles, avait déjà été évoqué⁴¹ en juillet-août 1922 au cas où les frais de séjours ne seraient pas payés. En février 1926, il semble que le certificat de Ducosté ait suffi pour

ici." ; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 11 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) À la visite il a causé un peu au médecin, mais n'a encore adressé la parole à aucun de ces Messieurs." ; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 14 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) n'a pas voulu causer au Dr Lwoff qui lui apportait des chapelets. Lui ayant donné quelque linge et vêtements, il a manifesté sa surprise en les reconnaissant, que l'on se permette de prendre chez lui, alors qu'il n'a autorisé personne, ses objets pour les envoyer ici." ; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 18 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) aujourd'hui il a passé tout son temps dans le jardin, nu-tête, faisant les cent pas sur le bitume. Sur ma remarque qu'il pourrait attraper une insolation, il m'a répondu que le soleil ne fait de mal à personne et qu'il avait l'habitude." ; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 19 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) refuse toujours de coucher dans son lit. Un jour il m'a dit qu'il y avait trente ans qu'il couchait ainsi." ; Note du surveillant: "1^{er} Pavillon. Le 20 Avril 1919 Questionnaire de quinzaine de Mr Godimas (sic) (...) 12^o En dehors d'un bout de conversation avec le médecin, à la visite, il ne cause à personne. (...) 17^o Comme il ne cause pas beaucoup je n'ai pu discerner de quel délire il est atteint ; d'après les quelques paroles qu'il a bien voulu me dire il résulterait qu'il adore la bonne musique, qu'il prend la mauvaise pour néfaste à l'humanité ; que son élève qui l'a amené ici n'est pas son ami (ce serait trop dire m'a-t-il dit) et qu'il a manqué de franchise vis à vis de lui." ; Note du Dr Ducosté: "25.4 [1919] Cause volontiers avec moi. Si je lui demande s'il n'a pas besoin de livres, ou de musique, répond négativement: il porte tout cela dans sa pensée. Il compose entièrement ses œuvres musicales dans sa tête, et ne les transcrit que lorsqu'elles sont terminées." [etc.]

³⁹ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical. Lettre de Mlle Babaïan au docteur Ducosté "D. Komitas R. 26-10-21 17 rue Denfert Rochereau Paris 5^e Cher Docteur Je pense aller vous voir ce vendredi le 23 sept. Entre 2-4 h de l'après-midi et veuillez me prévenir seulement en cas d'absence. Vous savez combien la situation est instable à Constple [sic] et il ne peut être question de transport du R.P. Komitas, du reste cette idée m'a jamais séduite. Croyez, Docteur, à mes meilleurs et plus distingués sentiments. Marguerite Babaïan le 21 sept. 1921"

⁴⁰ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre de Mlle Babaïan au Dr Ducosté, 12 octobre 1931. "Docteur, aujourd'hui votre lettre était lue dans la réunion de notre comité et je tiens à vous dire que nous désirons nous même pouvoir transférer le R.P. dans son pays et sommes en pourparler pour, mais c'est assez difficile de réaliser et cela demande beaucoup de temps. Veuillez donc à patienter encore jusqu'à ce que nous arrivions à une solution satisfaisante pour notre pauvre grand musicien. [...]"

⁴¹ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre ms avec en-tête "Asile de Villejuif (Seine)": "Villejuif, le 6 juillet 1922 Chère Mademoiselle. En vous quittant je suis allé à la Préfecture de la Seine. C'est entendu. On mettra le malade dans mon service. On ne le transférera pas en province si le prix de journée est payé (16 francs environ). Votre respectueusement dévoué Dr Lwoff". Bulletin médical adressé à Melle Babaïan, 17 rue Denfert Rochereau Paris: "Villejuif 11 août 1922. Sans changement. S'alimente bien. Etat satisfaisant. L'administration de Ville Evrard n'a pas fait encore parvenir le trousseau du malade. Il paraît que les frais de séjour n'ont pas encore été liquidés. Il importe que les amis de Mr Komidas (sic) prennent l'engagement de payer les frais de séjour à l'asile de Villejuif. Dans le cas contraire, le malade sera transféré en province. Signé: Dr Lwoff"

que le projet de départ pour l'asile de Vauclaire, en Dordogne, soit abandonné.⁴²

Plus intéressant pour le Père, est envisagé son transfert dans un établissement suisse ou autrichien, qui présenterait pour lui le double avantage d'être dans un milieu germanophone et dans un service où, comme le précise le docteur Ducosté, les conditions de prise en charge médicale seraient supérieures à celles de Villejuif: "*certains médecins étrangers ont le bonheur d'avoir des services peu chargés et de très nombreux collaborateurs, de sorte que chaque malade peut être spécialement et attentivement étudié*".⁴³

En octobre 1922, le projet de départ pour Vienne, sans doute dans le service du célèbre Professeur Wagner von Jauregg, paraît si avancé qu'un certificat de sortie⁴⁴ est rédigé, et que les conditions de son transfert sont détaillées: le docteur Lwoff accepte d'y accompagner le Père, avec un infirmier "très robuste" et un deuxième agent choisi par le Comité, sur avis du Dr Cololian.⁴⁵ Plusieurs mois plus tard, l'idée n'est pas abandonnée, mais le transfert est ajourné du fait de l'état du malade.⁴⁶

En septembre 1926, Ducosté suggère de nouveau, prudemment, qu'il "ne saurait y avoir d'inconvénient pour l'état mental du Père à ce que notre malade soit soigné ailleurs et qu'il était possible que ce changement de milieu lui soit favorable" et indique deux services très réputés dirigés par des médecins de notoriété internationale, ceux d'Eugen Bleuler à Zurich et de Wagner von Jauregg à Vienne.⁴⁷

⁴² **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Certificat de Maintien [Copie ms]: "8 février 1926 *Délire de persécution et de grandeur. Mutisme. Repliement. Susceptible d'impulsions violentes. La colonie arménienne de Paris s'intéressant à ce malade, il paraît convenable de ne pas le transférer en province. Signé: Dr Ducosté*".

⁴³ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Copie ms d'une lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan, 30 septembre 1926

⁴⁴ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. "*Certificat de sortie le 5 octobre 1922. Est atteint de délire de persécution avec fausses interprétations. Troubles sensoriels probables, idées mystiques, conceptions ambitieuses. Peut être mis en liberté et confié aux représentants du comité arménien présidé par l'Evêque de l'Eglise arménienne à Paris et qui a à sa charge le malade qui est un moine sans famille. Mr Komitas (sic) sera transféré par les soins de ce comité à Vienne (Autriche). Toutes les mesures nécessaires pour opérer ce transfert dans de bonnes conditions ont été prises par le comité en question. Signé: Dr Lwoff*"

⁴⁵ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre à en-tête Asile de Villejuif (Seine) de la main du Dr Lwoff: "*Villejuif, le 5 octobre 1922 Cher Collègue et ami, l'état mental du R.P Komitas reste sans changement. Depuis qu'il est dans mon service il garde un silence à peu près total ; il dit à peine quelques mots aux infirmiers quand il s'agit de prendre les aliments, changer de linge, prendre un bain etc. Son attitude est hostile. Il a une chambre dont la porte est toujours ouverte sur le jardin, mais il n'y va jamais même quand les autres malades n'y sont pas. Il s'alimente bien et dort bien. Il conserve, sans aucun doute, des idées délirantes, reste irritable et peut devenir dangereux d'un moment à l'autre. Je vous donne ces détails parce que votre comité m'a demandé si j'accepterais d'accompagner le malade jusqu'à Vienne. J'ai répondu affirmativement mais à condition d'avoir avec moi un infirmier expérimenté, connaissant bien les malades, très robuste et que je choisirai moi-même ; le deuxième agent pourra être alors choisi par votre comité, mais vous me rendrez un service en voulant bien vous assurer si l'homme qu'on désignera présente les aptitudes nécessaires. Votre compétence en la matière sera une garantie sine qua non pour moi. Vous savez que ces malades en apparence calmes sont ceux qui peuvent être pris d'un accès de violence avec impulsions dangereuses au moment où l'on s'y attend le moins. Il est de notre devoir de le faire savoir à ceux qui s'intéressent au malade et prendre toutes les précautions nécessaires pour parer à un accident d'urgence et qui pourrait avoir sans cela des suites pénibles surtout en voyage. J'ai été heureux de soigner ce malade en collaboration avec vous et je vous prie de croire à mes meilleurs sentiments.*"

⁴⁶ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. "*Certificat de transfert le 7 juillet 1923. Est atteint de délire systématisé, idées de persécution, conceptions ambitieuses. L'état de ce malade ne permet pas de le faire voyager en ce moment, et son transfert doit être ajourné. Signé: Dr Lwoff.*"

⁴⁷ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre ms: Comité des amis du R.P. KOMITAS 15 Rue Jean Goujon PARIS 8^{ème}. Paris, le 27 septembre 1926 17 rue Denfert Rochereau Paris 5^{ème}. "*Cher Docteur. Je rentre des vacances et j'ai un devoir prenant auprès de vous de la part du C^o des amis de l'infortuné P. Komitas. Avant les vacances nous avons chargé notre secrétaire M^r Semerdjian d'aller vous trouver pour avoir quelques détails sur l'état général du R.P. K. Il nous a rapporté votre opinion que vous nous conseillez de l'envoyer en Suisse auprès d'un*

Autres projets de transfert, en octobre 1931⁴⁸ et en janvier 1932⁴⁹, cette fois dans un établissement offrant de “meilleures conditions de confort” et “un milieu plus approprié à sa situation sociale”: la “Maison de Santé” que Ducosté suggère est le pensionnat de Ville-Evrard, où le père a précédemment séjourné.

Le projet le plus documenté est celui dont la réalisation sera évitée grâce à des démarches actives du Comité et l’entremise d’un élu arménophile, Paul Fleurot⁵⁰, alors que la décision du préfet a été prise: “Mr Gomidas Sagomonian” doit être dirigé le 1er août 1933 sur l’asile de Vauclaire (Dordogne)”⁵¹. La “bienveillante intervention”⁵² sollicitée par Harentz permettra d’obtenir un “sursis”⁵³: un “avis de maintenue aux familles” en date du 2

aliéniste réputé nommé Wagner. Je me suis adressée aux amis suisses qui m’ont certifié qu’il n’existe pas de docteur aliéniste de ce nom à Zurich, mais que ce spécialiste habite Vienne. Vous imaginez les complications que peut présenter le transfert du R.P. dans les circonstances actuelles, les difficultés financières etc. etc. [...].”

Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Copie ms d’une lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan, 30 septembre 1926 “30.9.26 Mademoiselle, Au cours de la visite de Mr Semerdjian et de ses amis, ces MM. m’ont demandé si je ne pensais pas qu’un changement de résidence serait favorable au P. Komitas. Je crois même qu’ils m’ont parlé spontanément de Vienne. J’ai répondu qu’en effet il ne saurait y avoir d’inconvénient pour l’état mental du Père à ce que notre malade soit soigné ailleurs et qu’il était possible que ce changement de milieu lui soit favorable. D’autre part, certains médecins étrangers ont le bonheur d’avoir des services peu chargés et de très nombreux collaborateurs, de sorte que chaque malade peut être spécialement et attentivement étudié. En ce sens, le service de M. Bleuler à Zurich et celui de M. Wagner von Jauregg à Vienne me semblent être préférés. Cependant, je ne peux affirmer que le transfert du P. Komitas, dans l’une ou l’autre de ces cliniques étrangères amène la guérison ou même une amélioration. Je crois devoir ajouter que quelle que soit la durée de la maladie du Père, il n’y a pas lieu de désespérer. Ma conviction actuelle est que notre malade peut guérir. J’ignore quand, mais je serais fort étonné si ce pronostic -qui est en réalité tout d’impression- ne se réalisait pas un jour. Veuillez...”

⁴⁸ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. 4 octobre 1931 Lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan

⁴⁹ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan, le 8 Janvier 1932

26 janvier 1932 Lettre du secrétaire et du président du comité au Dr Ducosté ; “Monsieur le Docteur Médecin en Chef de l’Asile de Villejuif. Monsieur et Cher Docteur, Mademoiselle Bahaïan a communiqué à notre Comité du Père Komitas votre lettre du 8 de ce mois. Le Comité vous présente ses remerciements les plus sincères et l’expression de sa vive reconnaissance pour les soins que vous prodiguez à notre cher malade. Notre Comité a pris note de la suggestion que vous avez bien voulu nous faire au sujet du transfert du P. Komitas dans une maison de santé. C’est aussi notre désir. Mais les circonstances actuelles ne nous permettent pas d’envisager cette éventualité pour une date prochaine. Veuillez agréer, Monsieur et cher Docteur, l’expression de nos sentiments distingués.”

⁵⁰ Paul Fleurot, Conseiller Municipal de Paris, Président du Comité du Budget, Président du Conseil Général de la Seine, auteur en avril 1919 d’une proposition au Conseil municipal de Paris “tendant à donner le nom de l’Arménie à une rue à Paris”. C’est comme adjoint à l’Intendance dans l’Armée d’Orient en 1917-1918 qu’il avait eu l’occasion de nouer des liens avec les Arméniens de Salonique, ainsi qu’il l’évoque dans un discours prononcé le 17 juillet 1919 au Cercle français de la presse étrangère [L’amitié franco-arménienne. Discours prononcés par MM. Archag Tchobanian, Boghos Nubar, Avétis Aharonian, Denys Cochin, Paul Fleurot, Emile Pignot le 17 juillet au Banquet offert par les Arméniens de Paris à leurs Amis français en l’honneur de la Victoire. Paris, M. Flinikowski éd., 1919; 21-24].

⁵¹ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Formulaire “Avis de Transfert aux familles”, 26 Juillet 1933.

⁵² **Archives Yerevan.** Brouillon ms d’une lettre, n.s. n.d., 27 ou 28 juillet 1933, de Harentz à Fleurot: “Monsieur Fleurot Conseiller Municipal etc. etc. Monsieur. Je prends la liberté de vous écrire la présente encourage par la famille Marcarian qui m’a toujours vanté votre bienveillance envers les Arméniens. En l’occurrence il s’agit de notre (biffé: “gloire”) grand monsieur national le R.P. Gomitas, atteint de l’aliénation depuis les déportations tures (sic) de 1915. Le R.P. transporté en France dès 1919 a été admis d’abord à Ville Evrard et depuis [ill.] à Villejuif moyennant la taxe de séjour. Or depuis ce matin nous avons reçu une communication officielle nous informant par suite de l’engorgement des asiles, et par ordre de Mr le Préfet de la Seine le R.P. sera dirigé sur l’Asile de Vauclaire (Dordogne). A coup sûr ce sera une consternation importante pour ses élèves et ses amis qui le visitent souvent et c’est pour faire annuler cet ordre que je me permets demander votre bienveillante intervention. Déjà sans perdre de temps je me suis adressé à Mr Delpech chambre 447 qui a pris note de notre doléance et qui nous a souligné le besoin d’un appui pour arriver à bonne fin. Au nom de notre comité je vous prie instamment de vouloir bien appuyer notre demande et sûr d’avance je vous prie d’agréer notre” (sic)

⁵³ **Archives Yerevan.** Lettre dactylographiée, 29 juillet 1933, à en-tête “Comité Municipal de Paris. Comité du Budget. Le Président” “Cher Monsieur, Je me suis occupé de la situation du R.P. Gomidas, interné à Villejuif, au sujet duquel des ordres avaient été donnés pour son transfert à l’asile de Vauclaire (Dordogne). Sa situation est extrêmement délicate du point de vue administratif. Il m’a fallu faire plusieurs démarches pour obtenir qu’il soit

août 1933 et signé par M. Berthet, directeur de l'asile de Villejuif, avise que "Mr Gomidas Sagomonian sera maintenu provisoirement en traitement à l'Asile de Villejuif". Ce dont le Président du Comité remercia chaleureusement l'édile municipal⁵⁴ grâce à qui fut évité l'exil du Père à quelque 600 km de Paris.

Ce *Comité des Amis du R.P. Komitas* fut créé dès le mois de juin 1919 à l'initiative de deux proches de Komitas, Marguerite Babaïan et l'écrivain Archak Tchobanian. Il fut "présidé par l'Evêque de l'Eglise arménienne à Paris"⁵⁵ c'est-à-dire le Très Révérend Père Vramchabouh Kibarian évoqué précédemment, et plus tard par le peintre Asdvadzadur Harentz, proche ami du Père qu'il accueille au printemps 1916. Mais c'est Mademoiselle Babaïan qui semble avoir dirigé de fait le Comité.

Marguerite Babaïan⁵⁶, artiste lyrique, cantatrice, pianiste et musicologue, avait rencontré le Père en 1902, l'avait reçu à Paris en 1906 et a très certainement joué un rôle direct dans le choix de la France, et en particulier de la Maison de Santé de Neuilly-sur-Marne comme destination du malade à sa sortie de l'hôpital de la Paix, ainsi que dans le transfèrement à l'asile de Villejuif qui a évité le départ en province.

Archag Tchobanian⁵⁷, poète, traducteur, essayiste et historien de la littérature, fondateur de la revue Anahid, connaît également le Vartabed de longue date. Certaines des

sursis provisoirement à ce transfert, mais cette décision n'est que provisoire. Vous serait-il possible de venir me parler à l'Hôtel de Ville, après demain lundi 31 juillet, entre 17 et 18 heures ? J'aurais besoin de vous demander un certain nombre de renseignements concernant cette affaire à laquelle vous intéressez. En attendant, je vous prie d'agréer, cher Monsieur l'assurance de ma considération distinguée. [signé] Paul Fleurot, Conseiller Municipal de Paris, Président du Comité du Budget, Ancien Président du Conseil Général de la Seine Monsieur Harentz, 192 rue Armand-Sylvestre – Bécon les Bruyères (Seine)"

⁵⁴ *Archives Yerevan*. Brouillon d'une note n.s. [M. Harentz] "Le 20 novembre 1933 Mr Paul Fleurot, membre du Conseil Municipal, ancien président Monsieur le Président, Je me fais un devoir de vous exprimer la vive gratitude de notre Comité pour les démarches que vous avez eu la bonté de faire auprès de Mr le préfet de la Seine afin d'obtenir le maintien du Rév. Père Komitas à l'asile de Villejuif. Notre illustre et malheureux compatriote, dont l'oeuvre est si hautement appréciée par les plus éminents musiciens ou musicographes français et qui est aimé et vénéré par toute notre nation, se sent à son aise à l'asile de Villejuif où il se trouve depuis plus de dix ans, il est heureux de la sollicitude qu'on y montre à son égard ; l'asile étant près de Paris, des amis et admirateurs vont parfois le visiter et le distraire dans sa vie douloureuse de malade incurable. Son éloignement de Villejuif le peinerait et l'irriterait sûrement et cela chagrinerait aussi la colonie arménienne de Paris. Nous vous remercions donc de tout cœur d'avoir obtenu ce que nous désirions vivement, vous nous avez donné par là une nouvelle et précieuse preuve de la noble amitié que vous avez toujours témoigné à l'égard de notre peuple. Veuillez agréer, Monsieur le président, l'assurance de notre considération distinguée.

Pour le Comité des amis du R.P. Komitas. Le Président"

⁵⁵ *Archives Hôpital Paul Guiraud*. Certificat du 5 octobre 1922, Dr Lwoff

⁵⁶ Ou Margarit ou Markrit Babaïan ou Babayan, Gotha 24 décembre 1874 - Paris 18 octobre 1968, est la fille du docteur Avedik Babaïan. Cantatrice mezzo-soprano, pianiste et musicologue, elle fait connaissance de Komitas au printemps 1902 à Tiflis où elle étudie et enseigne au Conservatoire. Elle s'installe à Paris en 1904. Sa sœur Chouchanig ou Chouchig 1879-1952, étudie le piano à Tiflis puis à Paris sous la direction de Delaborde et de Mme Wanda Landowaka, se perfectionne en clavecin et participe avec sa sœur Marguerite à un concert donné en 1907 salle Pleyel. Epouse du musicologue Louis Laloy, Madame Laloy-Babaïan se produira, à plusieurs reprises, dans des concerts de musique ancienne russe et arménienne en diverses salles de Paris.

⁵⁷ Archag Tchobanian ou Aršak Chopanyan, né à Constantinople en 1872, décédé en juin 1954, poète, érudit et patriote. C'est en 1901 qu'il fait connaissance du Vartabed à Paris, occasion pour Tchobanian d'écrire un article très élogieux dans Anahit, revue arménophone qu'il a lui-même fondé en 1898. En octobre 1935, Tchobanian prononce l'oraison funèbre du R.P. Komitas devant l'Eglise Arménienne et l'année suivante accompagne sa dépouille à Erivan. Il rendra encore un vibrant hommage le 15 avril 1945 à cet "arménien de génie" lors du Festival de poésie et de musique arméniennes. Paris, 1945, p.29, cité par **Edmond Khayadjian**, p.139. Sur Tchobanian et l'"influence déterminante" qu'il exerce "dans la naissance et le développement d'un mouvement arménophile en France", voir Edmond Khayadjian, 1986. Voir aussi **Alexandre Siranossian**, Disciples de Komitas (3) Vartan Sarkissian (1892-1978), *Achkar*, n°472, 20 juin 2009, p.12.

nombreuses publications de cet “homme de lettres très connu”, comme le précise Marguerite Babaïan en 1924⁵⁸, sont des traductions d’œuvres recueillies et harmonisées par le R. P. Komitas, et qui sont éditées par le Comité afin de financer le séjour.

En 1931, Asdvadzadur Harentz succède à Melle Babaïan comme trésorier de l’association⁵⁹, puis en devient le Président.

Il restera l’un des plus fidèles soutiens du Vartabed, apparaissant à titre de visiteur à Ville-Evrard⁶⁰ avant de devenir l’un des principaux interlocuteurs du service de Villejuif⁶¹, en contact avec le médecin et le surveillant général, se préoccupant du bien-être du malade: versement régulier d’une somme pour l’achat de fruits, fourniture de vêture⁶², etc. Son rôle dans les démarches qui permettront au Vartabed de rester à Villejuif fut déterminant.

Parmi les membres du Comité, il convient de citer en premier lieu le docteur Cololian, fidèle conseiller du Comité dont les réunions se tiennent à son propre domicile du 37 bis rue de Ponthieu, située à proximité de la rue Jean Goujon⁶³, siège du Comité. Deux autres médecins font partie du Comité, le docteur Artignan et le professeur Agadjanian.⁶⁴

⁵⁸ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre ms, s. d. [avril 1924] sans doute au Dr Rogues de Fursac

⁵⁹ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. [Sans date, probablement fin 1931, de M. Harentz à l’Econome de l’asile] “Correspondance pour le destinataire du mandat. Monsieur l’Econome, Ayant remplacé Mlle Babaïan comme trésorier au Comité des Amis du R.P. Gomidas Vartabed qui se trouve dans votre asile, je m’empresse de vous faire connaître mon adresse pour toutes communications ultérieures et je vous envoie comme par le passé 100 francs, afin que le Révérend soit servi largement en fruit qu’il aime particulièrement. Veuillez agréer Monsieur mes meilleures salutations [signé] Harentz Adresse A. Harentz 192, rue Arm. Silvestre Bécon Courbevoie (Seine)”

⁶⁰ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical. Lettre de Mlle Babaïan, au docteur Ducosté. “Vendredi le 23/ IV [1920] Monsieur le Docteur Merci de votre lettre que je viens de recevoir à l’instant. Je vous avertis en hâte que mardi le 27 avril vous allez avoir la visite du Docteur Artignan membre du Comité qui s’occupe du R.P. Komitas, ainsi que celle de Monsieur Harentz qui m’avait accompagné au mois d’octobre. Ces deux messieurs veulent tenter de l’aborder.”

⁶¹ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. 12 octobre 1931 Lettre de Melle Babaïan au Dr Ducosté. “(...) Je profite de l’occasion pour vous prier Docteur de donner au gardien du R.P. le nom du membre du comité qu’il faudrait voir pour avoir la permission d’entrer chez le R Père. Monsieur Harentz, 192 rue Armand Sylvestre à Bécon-les-Bruyères (Seine). Avec tous mes remerciements et avec mes sentiments les plus distingués.”

⁶² **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre de Mr Harentz au surveillant général, Mr Guerbois. “Le 14 décembre 1932 Monsieur le Surveillant. Lors de notre dernière visite ayant eu la sensation que notre cher malade, le R.P. Gomidas aurait froid à la tête, nous avons cru bien faire en lui faisant procurer une sorte de calotte que les ecclésiastiques de son rang portent en général chez eux. Nous vous l’expédions sous pli recommandé en même temps que cette lettre, en vous priant d’essayer à le convaincre de s’en servir. Vous voudrez nous tenir au courant du résultat, afin d’en faire fabriquer une seconde s’il en est besoin. En vous remerciant d’avance nous vous envoyons les salutations de notre Comité.”

Lettre de Mr Guerbois au trésorier du comité. “Je vous accuse réception de vos lettres et colis, mais j’ai le regret de vous informer que le R.P. Gomidas malgré mon insistance refuse de porter votre calotte préférant rester tête nue. Le médecin chef a l’impression que notre insistance deviendra désagréable et il me charge de vous dire qu’il est bien préférable de laisser votre cher malade tranquille. Aussi vous vous voudrez bien me faire connaître si je dois vous retourner votre coiffure ou vous la mettre de côté, à seule fin qu’a votre prochaine visite, vous puissiez la remporter. La santé physique du R.P. est actuellement excellente. Veuillez agréer Monsieur le trésorier mes salutations les meilleurs.”

⁶³ Un dispensaire médical créé sous l’égide de l’Association des Dames Arméniennes de Paris et installé en 1923 dans une des pièces de la Prélatrice fut placé sous la direction du docteur Cololian [Kégham Torossian, p.38 qui orthographe ‘Kololian’].

⁶⁴ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. Lettre ms à en-tête Comité des Amis du R.P. Komitas – 15 Rue Jean Goujon Paris (8^e) “Paris, le 2 octobre 1926 17 rue Denfert Rochereau Paris 5^{ème}. Monsieur le Docteur Veuillez recevoir mes meilleures remerciements pour la lettre que vous venez de m’adresser au sujet du R.P.K. Notre comité doit se réunir la semaine suivant le 8 octobre à 9 heures du soir chez le Docteur O. Cololian 37 bis rue Ponthieu (Champs-Élysées) ; le prof. K. Agadjanian fait aussi parti du comité. Je suis très confuse de vous donner un nouveau dérangement concernant notre pauvre malade, mais si jamais vous pouviez être à Paris ce jour là et s’il vous

Hayg Semerdjian⁶⁵, secrétaire du Comité⁶⁶ et l'un des plus anciens disciples de Komitas et son camarade Vartan Sarkissian⁶⁷, élève de Komitas, chef du chœur de l'Église arménienne de la rue Jean Goujon et quitte Paris en 1924 pour poursuivre ses études au Conservatoire de Bruxelles. Sarkissian, avant de participer aux travaux du Comité, avait donné des concerts dédiés au maître -notamment à Péra, aujourd'hui Beyoğlu-, dont les bénéfices avaient été consacrés aux soins du Vartabed.

L'un des objectifs du Comité est la sauvegarde de l'œuvre de Komitas et sa publication, ainsi que de pourvoir aux dépenses dues à l'hospitalisation: la "taxe de séjour", c'est-à-dire les frais de séjour, ainsi que divers besoins en nourriture et vêture. Nous avons dit que le Comité effectua aussi des démarches actives pour éviter le transfert en province, qui aurait pourtant représenté une économie pour un malade considéré comme incurable.⁶⁸

Les frais de séjour furent acquittés grâce à diverses ressources, concerts, vente de droits de publications⁶⁹, dons: une souscription est à ce titre coordonnée par la revue parisienne "Véradzenount", à laquelle collabore Tchobanian.

Nous avons retrouvé trace d'une intervention du docteur Lwoff auprès de la Commission de Surveillance des Asiles Publics d'Aliénés de la Seine⁷⁰, suivie de celle de Mademoiselle Babaïan et d'un membre du Comité arménien qui est probablement M. Harentz, ayant pour but de faire nommer un Administrateur spécial, dit "datif", chargé de gérer les biens du Vartabed, ce qui permettait de protéger ses intérêts et de procurer des ressources pour financer le séjour à l'hôpital.⁷¹ Cette demande reçut un avis favorable de la Commission ainsi qu'en témoignent les Procès-Verbaux récemment découverts par les

était possible d'assister à notre réunion, nous vous serions très reconnaissants. Excusez moi, docteur, d'abuser ainsi de votre amabilité et recevez, je vous prie, l'expression de mes meilleurs sentiments et mes remerciements. Marguerite Babaïan"

⁶⁵ Semerdjian participe au chœur Koussan, à Constantinople, vers 1910. Auteur de la préface du 1^{er} volume des mélodies et chœurs Hay Koussan en avril 1919, il vient à Paris avec plusieurs autres choristes pour étudier avec le professeur René Lenormand. Il joue un rôle majeur dans la sauvegarde de l'œuvre de Komitas et sa publication.

⁶⁶ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre ms à en-tête Comité des amis du R.P. KOMITAS 15 Rue Jean Goujon PARIS 8^{ème}. "Paris, le 27 septembre 1926 *Cher Docteur Je rentre des vacances et j'ai un devoir prenant auprès de vous de la part du C^{de} des amis de l'infortuné P. Komitas. Avant les vacances nous avions chargé notre secrétaire M^r Semerdjian d'aller vous trouver pour avoir quelques détails sur l'état général du R.P. K. Il nous a rapporté votre opinion que vous nous conseillez de l'envoyer en Suisse auprès d'un aliéniste réputé nommé Wagner. (...)* Marguerite Babaïan."

⁶⁷ Voir **Alexandre Siranossian**, Disciples de Komitas (3) Vartan Sarkissian (1892-1978), *Achkhar*, n°472, 20 juin 2009, p.12

⁶⁸ **Archives Yerevan**. Lettre du 20 novembre 1933 de M. Harentz à M. Fleurot: "(...) *l'asile étant près de Paris, les amis et admirateurs vont parfois le visiter et le distraire dans sa vie douloureuse de malade incurable*"

⁶⁹ "Nous avons fait venir de Constantinople ses manuscrits, nous avons publié plusieurs séries de chants populaires, une suite d'airs de danse, recueillis et harmonisés par lui, ainsi que la Messe arménienne arrangée par lui pour chorale polyphonique." [Archag Tchobanian, Discours au Festival de poésie et de musique arméniennes. Paris, 1945, p.31, cité par **Edmond Khayadjian**, p.145].

⁷⁰ Les établissements départementaux, alors placés sous l'autorité du préfet et gérés par le Conseil général, sont surveillés par une commission médico-administrative dite *Commission de Surveillance des asiles publics d'aliénés*. En son sein est désigné l'administrateur provisoire des biens des aliénés internés.

⁷¹ La loi du 30 juin 1838 garantissait la sauvegarde des biens d'un aliéné non interdit, c'est-à-dire non incapable civil, et interné. Cette sauvegarde était assurée par la nomination d'un administrateur provisoire, soit "légal", soit "datif" dont les pouvoirs excédaient ceux de l'administrateur légal. Selon l'article 31 de la loi, la fonction d'administrateur légal est exercée par un membre de la Commission de Surveillance, désignée par celle-ci. Quant à la nomination d'un administrateur datif ou "judiciaire", elle relève du Tribunal civil.

auteurs de cette note.⁷² Mais on ignore si le Procureur de la République a donné suite à cette délibération, et si le tribunal n'a pas suivi l'avis de la Commission. Si la démarche avait abouti, n'aurait-elle pas permis le maintien à la Maison spéciale de Santé de Neuilly-sur-Marne et évité le transfèrement à Villejuif ?

Les visiteurs à l'asile de Villejuif

Comme à Ville-Evrard, il semble que le droit de visite ait été accordé à Villejuif avec une certaine libéralité, en dehors de deux périodes où elles ont été restreintes, en 1921 et en 1931, à la demande expresse du Comité.

En septembre 1921, Mlle Bahaïan, agissant en tant que trésorier du Comité, comme l'indique un courrier daté du 19 de ce mois⁷³, demande et obtient l'interdiction des visites, sauf à ce qu'elles aient l'aval dudit Comité. Ce courrier n'est pas au dossier de Ville-Evrard, où se trouve cependant une lettre datée de novembre évoquant "la consigne".⁷⁴ De nouveau en octobre 1931, où le Comité demande leur restriction⁷⁵, une année où les visiteurs ont été nombreux et où l'on juge utile de ne pas exposer le malade à la curiosité de certains de ses compatriotes et éviter que la presse n'en publie leurs "impressions".

⁷² Procès-Verbal de la Commission de Surveillance du 13 mars 1922 "Affaires d'administration de biens - Aliéné Gon...: Edition d'œuvres musicales. [...]". Procès-Verbaux de la Commission de Surveillance 25-28 mai 1922 ... Affaires d'administration de biens: ... 5^e Aliéné Kom...: Edition d'œuvres musicales. [...]."

⁷³ Cité par **Soulahian Kuyumjian**, 2010 ; p. 187: "*Komitas received a great many visitors during these years [three and a half years at Ville-Evrard, and the thirteen years he was to spend at another Parisian hospital, Villejuif]. He might have a great many more if word had not spread that his guests were seldom greeted warmly. For a time, the visits were banned altogether: according to a September 19, 1921 document in the Ville-Evrard file, Margaret Bahaïan, acting as treasurer of 'the Armenian Society', requested that all future visitors be prevented from seeing Komitas – probably a reaction to the uproar that reports of the visits had created within the Armenian community.*"

⁷⁴ **Archives Hôpital Ville-Evrard**. Dossier médical. "D. Komitas 11-21 *Mon cher Docteur, malgré la consigne, veuillez autoriser les amis du R.P. Komitas, Mrs Terlemezian et Chah-Mouradian d'entrer le voir. Je vous remercie de votre lettre et je ferai mon possible pour aller vous voir. Avec mes meilleurs souvenirs. Marguerite Bahaïan. Le Dr Ducosté.*"

⁷⁵ **Archives Hôpital Ville-Evrard**. Dossier médical. 3 octobre 1931. Lettre de Mlle Bahaïan au Dr Ducosté à en-tête "Comité des Amis du R.P. KOMITAS 15 rue Jean Goujon PARIS (8^e)" "*Paris, le 3 octobre 1931 17 rue Denfert-Rochereau Ve Paris Docteur, voulez-vous excuser la liberté que je prends de vous déranger au sujet de notre infortuné musicien. Le Comité vous prie de défendre (souligné) d'une manière formelle (souligné) l'accès de sa porte aux nombreux compatriotes qui après la visite éprouvent le besoin d'imprimer dans les journaux arméniens leurs impressions. Il nous est impossible de répondre à tous ces articles, expliquer les malentendus et les erreurs qu'ils répandent parmi nos nationaux. En plus, nous savons que la plus part (sic) de ces visites est une souffrance pour le pauvre Père Komitas ! Veuillez prévenir son serviteur que seules les personnes munies de l'entée de cette lettre, peuvent pénétrer dans sa chambre. Merci d'avance, Docteur et pardonnez, je vous prie ce dérangement et recevez nos meilleurs remerciements et les sentiments distingués de tout notre Comité. Marguerite Bahaïan. Nous vous serions très obligés, si vous aviez de nouvelles observations concernant le R.P. et si vous vouliez nous les communiquer"*

3 octobre 1931 [Billet ms] "*Père Komitas Interdiction formelle de toute visite à toute personne qui ne vient pas au nom du "Comité des amis du P. Komitas" et qui n'en montre pas la carte. [...]*"

4 octobre 1931 [document dactylographié: copie d'une lettre du Dr Ducosté à Mlle Bahaïan. En marge:] "Obs Komitas"

"*Mademoiselle, Nous veillerons à ce que le Révérend Père ne reçoive de visites que des Membres de son Comité.*

Il est dans le même état, sa situation mentale n'a pas changé.

Comme j'ai déjà eu l'honneur de vous le dire à plusieurs reprises, je crois qu'il serait dans de meilleures conditions de confort si vous le faisiez transférer dans une maison de Santé – par exemple: Neuilly-sur-Marne – dont les prix ne sont pas très sensiblement supérieurs à ceux de notre Asile.

Je suis forcé de laisser le Père Komitas au 8^{ème} quartier où il peut s'isoler plus facilement mais ce quartier étant rempli de malades opérés, le Père n'y est pas tout à fait à sa place et il occupe d'autre part une chambre qui serait mieux utilisée par un grand malade.

Vous agréer sur ce point de vue comme vous l'entendrez avec votre Comité, après en avoir conféré avec lui.

Recevez, Mademoiselle, l'assurance de mes sentiments très respectueux."

Parmi les visiteurs de Villejuif, on remarque celles d'Aram Aramiantz, ancien combattant des Volontaires Arméniens pendant la Grande Guerre⁷⁶, du compositeur et maître de chants Nichan Serkoïan⁷⁷, du Professeur Agadjanian, d'Hayg Semerdjian, d'Archag Tchobanian. En 1931 sont signalées la visite des «sœurs Torossian»⁷⁸, dont la grande cantatrice Haïganouche Torossian, et du poète et ancien professeur de littérature française Astour Navarian⁷⁹, et celle d'Avedis Deuvletian, Vartan Merdjanian⁸⁰ et du docteur Sarkis.

En mars 1933, c'est Kourkèn Alemchah⁸¹, musicien et compositeur, qui rend visite à Komitas avec cinq personnes, parmi lesquelles le ténor Armen Chahmouradian, qui avait déjà rendu visite au père à Ville-Evrard. On signale encore deux visites en 1935, année de la mort du Vartabed, celles de Chavarch Missakian⁸², fondateur du journal arménien Haratch, et, sans doute la dernière, celle de Garabedian.⁸³

⁷⁶ Fauve-Hovhannessian, 1991, p.67, en référence aux souvenirs rapportés par Aram Bedrossian, «Komitas hivantoutian takoun dzalkere» (*Les aspects cachés de la maladie de Komitas*). Marmara, 17 octobre 1961. Dans l'ouvrage d'**Aram Turabian**, *Les Volontaires Arméniens sous les drapeaux français*. 2^e éd., 1917, on peut lire p.10: «Aram Aramiantz. A perdu plusieurs doigts ainsi que l'œil gauche en faisant éclater une bombe». Aramiantz fut membre du Conseil des volontaires arméniens, 15, rue Jean-Goujon, et d'autre part bedeau de l'Eglise des années 1920 jusqu'en 1952 [**Kégham Torossian**, p.169].

⁷⁷ Nichan ou Nishan *Serkoyan* ou Serkoïan est né le 25 avril 1889 à Constantinople, musicologue, compositeur, crée en 1923 et dirige le chœur d'hommes 'Komitas', qui fusionnera en 1931 avec la chorale arménienne Sipan pour devenir le «chœur mixte arménien de Paris Sipan-Komitas». Chef des chœurs de l'église arménienne de Paris, rue Jean Goujon, de 1925 à 1948 (Kégham Torossian, p.158). Serkoyan rend compte de plusieurs visites en 1923, au cours desquelles il trouve Komitas «cohérent mais désespéré et en colère»: **Fauve-Hovhannessian**, 1991, p.67, en référence à «Serkoïan, «Komitas Vartabed». Khetan, 8 janvier 1970», repris par A. Siranossian.

⁷⁸ **Fauve-Hovhannessian**, 1991, p.68-69: «H. Torossian, «Komitas Vartabed yev haï yerajchdoutian tebotzre». Haratch, 27 octobre 1935» et H. Torossian, S. Torossian et Navarian, «Komitas Vartabed gue khossi». Selon **Soulahian Kuyumjian**, 2010, p.190, cette visite a lieu en décembre 1927 (en référence à: Asadur Navarian, «Tibvatz Te Abakinum». Haratch 1927, n°531 ; 2). Haïganouche Torossian 1883-1948, cantatrice et S. (sans doute pour Serpouhie) Torossian. Leur sœur Araxie Torossian, décédée en 1969, fut bibliothécaire de la Sorbonne. Son-elles ces «deux dames» qui vinrent visiter le Père en octobre 1926 et eurent le rare bonheur de converser avec lui ? Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan, 4 octobre 1926 «*Mademoiselle, je regrette de ne pouvoir assister à la prochaine réunion du Comité des amis du Révérend Père Komitas. Je vous remercie très vivement d'avoir bien voulu m'y inviter. Le père a reçu dernièrement 2 dames accompagnées d'une petite fille. Contre son habitude a parlé assez longuement à ses visiteuses et s'est montré affectueux avec la fillette. [...]*»

⁷⁹ Astour ou Asadur Navarian 1875-1955, ancien élève du Grand Séminaire d'Armache, «ancien professeur de langue et de littérature françaises en Orient. De 1918 à 1922, on le voit chargé, à Constantinople, du secrétariat à l'Office Franco-Arménien, siégeant à l'Ambassade de France...» [Notice de l'Association Culturelle Arménienne de Marne-la-Vallée].

Navarian est l'auteur de plusieurs ouvrages et recueils de poésie: *Le Soleil d'automne, poèmes*. P. Balenz, 1927 ; 57 p. *Anthologie des Poètes Arméniens*. Paris, 1928 ; 240 p. *Trois poèmes: Didina, Idylle vénitienne, Armina*. Paris, Jouve et Cie, 1929 ; 36 p. *Poèmes d'Orient*. Paris, Jouve et Cie, 1930 ; 160 p. *Mélodies sur des poèmes arméniens. Musique de Ara Bardevian. Adaptation de A. Tchobanian et A. Navarian. 4e recueil. Chant et piano*. Paris, éditions Maurice Sénart, 1931. *Poésie et matière*. Nice, 1953 ; 64 p. *La corbeille fleurie*. Paris, 1953 ; 96 p.

⁸⁰ On rapporte que cette année-là, «Komitas interrogé par Vartan Mérdjanian sur l'avenir de la musique arménienne répond: «Le paysan ne sait pas lire mais il sait chanter, il chante dans son village, dans ses champs, chez lui. Tout cela reviendra. Même s'il est maintenant petit, demain il grandira. Comme un enfant, il construira sa maison...»: **Alexandre Siranossian**, *Le Révérend Père Komitas (3^e partie)*, *Achkhar*, n°453, 13 septembre 2008 ; p.12.

⁸¹ Kurken ou Kourkène ou Kourkèn Alemchah ou Alemshah 1907-1947, musicien et compositeur, disciple de Komitas, prend la direction en 1942 du chœur Sipan-Komitas: voir **Fauve-Hovhannessian**, 1991, pp.71-73, avec la référence: Alemchah, «Aytz me Vartabedin» (Une visite au Vartabed). Haratch, 26 mars 1933 et **Soulahian-Kuyumjian**, 2010 ; 228 en référence à K. Alemshah, «Aytz me Vartabedin». Haratch 1976, n°50 ; 116-117.

⁸² **Fauve-Hovhannessian**, 1991, p.74-75, en référence à: C. Missakian, «Vartabedi hède» (Avec le Vartabed). Haratch, 27 août 1935. Chavarch ou Schavarch Missakian 1884-1957, fondateur du journal arménien Haratch à Paris en 1925.

En 1926, un certain Nubar Alexanian⁸⁴ qui se présente comme musicien-amateur, demande au nom de directeur d'un Almanach arménien l'autorisation de photographier le Vartabed. Ce que le docteur Ducosté se voit obligé de refuser, en vertu d'une règle constante, à défaut d'une autorisation du préfet du département.⁸⁵⁸⁶ Et ce, d'autant que l'on peut craindre une réaction de l'intéressé. Notons qu'il ne semble pas avoir été envisagé de demander au Vartabed son avis ou son accord, ou du moins de l'en informer.

En 1934, c'est au surveillant général du service qu'est adressée une demande analogue émanant du trésorier du Comité⁸⁷, surveillant qui ne peut à son tour que répondre négativement.⁸⁸

Depuis 2007, une place du IXe arr. à Paris porte son nom. Sa fille Arpig prit ensuite la direction du journal: voir Anahide Ter Minassian, "Arpig Missakian, un florilège de souvenirs"

⁸³ **Soulahian Kuyumjian**, 2010, en référence à: Verchin aytseletuyun me Komitas Vartabedin (Une dernière visite au Vartabed Komitas). *Gochnag* (New-York) 14 décembre 1935 ; 1185

⁸⁴ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre ms "Paris, le 13 avril 1926 Monsieur Ducosté Médecin Spécialiste de l'Asile des Aliénés à Villejuif Monsieur le Docteur, le soussigné Nubar Alexanian, demeurant à Paris, 38 rue de l'Ouest (XIVe) se permet de solliciter de votre bienveillance l'autorisation de prendre une photographie du Révérend Père Gomidas, lequel est hélas ! aliéné, et se trouve confié à vos soins. Je tiens à préciser que cette autorisation, je suis chargé de l'obtenir au nom du Directeur d'un Almanach arménien, paraissant à Venise, mais elle ne devra en rien vous incommoder. Ajouterai-je que ma qualité de musicien-amateur me rend doublement sensible à l'honneur de pouvoir présenter à mes compatriotes les traits actuels de notre grand musicien-prêtre. Dans l'espoir de voir ma requête agréée, je vous présente, Monsieur le Docteur, l'assurance tant de ma reconnaissance personnelle, que celle, surtout, de milliers de lecteurs arméniens, qui, tous, ont un véritable culte pour le Père Gomidas. Veuillez bien, Monsieur le Docteur, agréer en même temps, mes salutations les plus distinguées. [Signé] N Alexanian 38 rue de l'Ouest Paris XIVe P.S. Je regrette que mon travail ne me permette pas de me présenter personnellement en semaine."

⁸⁵ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre ms "Villejuif 15 avril 1926 Monsieur, En réponse à votre lettre du 13 avril j'ai l'honneur de vous informer que je ne puis, à mon grand regret, vous donner directement l'autorisation de prendre une photographie du Père Gomidas. Je vous prie de vouloir bien demander cette autorisation à Mr le Préfet de la Seine. Je crois devoir vous avertir que notre malade refusera certainement de se laisser photographier et que la demande qui lui en serait faite a des chances de le mettre en fureur et de le rendre dangereux pour le personnel et les autres malades. Si donc M. le Préfet de la Seine vous donne l'autorisation demandée, il faudra prendre un instantané à l'insu du malade. Veuillez agréer... Signé: Dr Ducosté. A. M. Alexanian 38 Rue de l'Ouest Paris 14e"

⁸⁶ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre ms "Villejuif 15 avril 1926 Monsieur, En réponse à votre lettre du 13 avril j'ai l'honneur de vous informer que je ne puis, à mon grand regret, vous donner directement l'autorisation de prendre une photographie du Père Gomidas. Je vous prie de vouloir bien demander cette autorisation à Mr le Préfet de la Seine. Je crois devoir vous avertir que notre malade refusera certainement de se laisser photographier et que la demande qui lui en serait faite a des chances de le mettre en fureur et de le rendre dangereux pour le personnel et les autres malades. Si donc M. le Préfet de la Seine vous donne l'autorisation demandée, il faudra prendre un instantané à l'insu du malade. Veuillez agréer... Signé: Dr Ducosté. A. M. Alexanian 38 Rue de l'Ouest Paris 14e."

⁸⁷ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre de Mr Harentz à Mr Guerbois "Comité des amis du R.P. KOMITAS 15 rue Jean Goujon PARIS (8e) PARIS, le 8 Mars 1934 Cher Monsieur. J'espère que votre cher malade R.P. Komitas se trouve toujours en voie de guérison de sa maladie complémentaire d'urémie et l'amélioration que j'ai su lors de ma visite du 7 Février continue. Aujourd'hui je vous écris pour une autre question. Les admirateurs de notre grand musicien et ses élèves sont en train de publier une étude sur l'œuvre de leur maître de prédilection qui sera illustré par des portraits de différentes époques. Ils nous prient instamment de le faire photographier par un subterfuge. Croyez-vous qu'il y aurait moyen de le faire dans l'un de ses moments de bon humeur, auriez-vous quelqu'un à l'asile même qui essayerait à réussir ou parmi vos connaissances. Naturellement nous payerions les frais de déplacement ou autres pourvu que nous parvenions à avoir un cliché assez distinct de son visage actuel. Dans l'espoir que j'aurai très bientôt une réponse à ma demande que ce soit affirmative ou négative, je vous remercie d'avance et je vous envoie mes meilleures salutations. Pour le Comité, le trésorier A. HARENTZ. Je vous signale mon adresse: 192 rue ARM. SILVESTRE BECON-LES-BRUYERES (SEINE)."

⁸⁸ **Archives Hôpital Paul Guiraud**. Dossier médical. Lettre de Mr Guerbois à Mr Harentz "10 mars 1934 Monsieur le trésorier J'ai le regret de vous informer qu'il n'est pas possible de donner suite à votre désir ; la loi de 1838 ainsi que les règlements en ce qui concerne les photographies de malades traités dans les établissements d'aliénés, s'y opposent formellement. Quant à la santé du R.P Komitas, elle est bonne pour son état. Veuillez croire, monsieur le trésorier à mes meilleurs sentiments. Le surveillant général"

Kourkèn Alemshah obtint la permission de réaliser le masque mortuaire⁸⁹ du Vartabed deux jours après son décès, en octobre 1935. C'est sans doute à cette occasion que fut réalisée la seule photographie que nous connaissions du maître datant de son séjour en psychiatrie: le maître est sur son lit de mort, entouré par Alemshah, Haik Adjemian et le père Khachatur Vrtanesian.⁹⁰

Les médecins de Komitas

Outre les médecins déjà cités exerçant dans les trois établissements où le R.P. fut soigné, plusieurs autres apparaissent dans le dossier ou dans les ouvrages qui lui sont consacré, dont certains sont intervenus directement ou indirectement pour avis ou conseil. Deux de ceux-ci, membres du Comité des Amis du R.P. Komitas, l'ont visité, l'un à Ville-Evrard, l'autre à Villejuif, Artignan⁹¹ et Karabet Agadjanian.⁹²

Agadjanian, spécialiste des maladies nerveuses et mentales qu'il a enseignées à l'Université de Varsovie, auteur d'articles et conférences sur lesdites maladies, docteur de Paris, apparaît à deux reprises dans le dossier médical⁹³ et a sans doute donné un avis au Comité sur l'état du malade.

Sont cités par ailleurs deux autres médecins dont on ignore les liens avec le Comité, sinon que le second lui était inconnu lors de sa demande de renseignement en 1932: le docteur Sarkis⁹⁴, médecin américain d'origine arménienne qui visite Komitas en 1931 et en 1935, et le docteur M. Kéchichian, rédacteur en chef et administrateur de la Revue arménienne médico-hygiénique *Aroghtch Guiank (Vie saine)*, qui écrit au docteur Ducosté pour obtenir des renseignements sur la maladie du Père destinés à répondre aux interrogations de ses lecteurs.⁹⁵

⁸⁹ Soulahian-Kuyumjian, 2010, note 57, p.200: "Two days after Komitas's death, permission was granted to Mr. Alemshah to take an imprint of the face"

⁹⁰ Komitas Vardapet, edited by Gurgén Gasparian. Sargis Khachents – Printinfo, Yerevan 2014 ; p. 265: "Komitas Vardapet's last glance, Paris, Villejuif, October 1935"

⁹¹ Archives Ville-Evrard. Dossier médical. Lettre de Mlle Babaïan, au docteur Ducosté "Vendredi le 23/ IV [1920] Monsieur le Docteur, Merci de votre lettre que je viens de recevoir à l'instant. Je vous avertis en hâte que mardi le 27 avril vous allez avoir la visite du Docteur Artignan membre du Comité qui s'occupe du R.P. Komitas, ainsi que celle de Monsieur Harentz qui m'avait accompagné au mois d'octobre. Ces deux messieurs veulent tenter de l'aborder. (...) Le petit cahier que j'ai emporté contient quelques cantiques que le R.P. a cherché de retrouver dans sa mémoire, puis des recherches linguistiques, que le Dr Artignan a désigné de "passe-temps". Il vous en parlera à vive voix."

⁹² Karabet Agadjanian ou Agadjaniantz est un médecin russe né à Tiflis d'un prêtre arménien, entré en 1896 à l'Académie militaire de médecine de Saint-Pétersbourg. Elève de Wladimir Bechterew, docteur en 1904, il est nommé en 1913 professeur des maladies nerveuses et mentales à l'Université Russe de Varsovie. Après la guerre, il s'installe à Paris où il soutient sa thèse de doctorat en 1928.

⁹³ Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Sans date, avril 1924 Lettre ms [sans doute au Dr Rogues de Fursac] "Je vous envoie la lettre du Docteur Lwoff et vous préviens que ce jeudi 15 mai je vais vous emmener le Professeur Agadjanian (maladies nerveuses) et un membre de notre comité qui s'occupe ainsi que moi de notre infortuné malade, le Révérend Père Komitas (par erreur il est intitulé Gomidas). Monsieur Tchobanian, homme de lettres très connu. [...]. [Marguerite Babaïan]"

⁹⁴ 2 octobre 1926 Lettre ms à en-tête "Comité des Amis du R.P. Komitas – 15 Rue Jean Goujon Paris (8^e)" "Paris, le 2 octobre 1926 17 rue Denfert Rochereau Paris 5^{ème}. Monsieur le Docteur, Veuillez recevoir mes meilleurs remerciements pour la lettre que vous venez de m'adresser au sujet du R.P.K. Notre comité doit se réunir la semaine suivant le 8 octobre à 9 heures du soir chez le Docteur O. Cololian 37 bis rue Ponthieu (Champs-Élysées); le prof. K. Agadjanian fait aussi parti du comité. [...]. [Marguerite Babaïan]"

⁹⁴ Fauve-Hovhannessian, 1991, p.69 et p.73-74 en référence à "Sarkis, Bedké Serpatzenel Komitas Vartabède. Group, 6 juillet 1956"

⁹⁵ Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Lettre du Dr Kéchichian au Dr Ducosté "Aroghtch Guiank Revue mensuelle arménienne médico-hygiénique, Dr M. Kechichian 126 rue Légendre PARIS 17^e."

Le professeur Maxime Laignel-Lavastine enfin, éminent spécialiste parisien dont nous verrons dans quelles circonstances il fut amené conjointement avec Cololian à examiner le Père en décembre 1933.

Quelques mots sur les diagnostics psychiatriques

Précisons tout d'abord que tous les médecins qui ont eu à donner un avis ont estimé que le Père présentait des troubles mentaux, que ce soit à Constantinople, à Ville-Evrard et à Villejuif, troubles mentaux dont le dossier fournit en outre de nombreux indices.

Divers diagnostics y ont été consignés, pour désigner tantôt une maladie, tantôt un syndrome pathologique, tantôt un symptôme dominant. Les deux principaux sont la "psychose maniaco-dépressive" aussi appelée "psychose périodique" et ce que l'on regroupera sous le terme de *psychose délirante chronique*: "délire chronique", "démence paranoïde", "paraphrénie". On relève aussi l'emploi des termes: "délire d'interprétation", "dépression mélancolique", "hypomanie", "Néglativisme", "Délire de persécution", "Délire de persécution et de grandeur", "idées délirantes dégénératives" et "dégénérescence mentale".

Au sujet de la "dégénérescence", il est utile de préciser qu'il existe pour les aliénistes du début du siècle dernier des "dégénérés supérieurs", qui sont des êtres supérieurs au plan intellectuel, des génies névropathes ou aliénés parmi lesquels Jean-Jacques Rousseau, Alfred de Musset, Émile Zola.

Traitements

Dans une lettre en date d'octobre 1922 à un "collègue et ami", le docteur Lwoff dit avoir "été heureux de soigner ce malade en collaboration avec lui». Ce collègue ne peut être que le docteur Cololian, certificateur d'avril 1919, membre du Comité et spécialiste en médecine mentale. A ce titre, Paul Cololian est l'auteur d'un chapitre intitulé "aide-mémoire de thérapeutique mentale" du *Formulaire de A. Gilbert et Ch. Michel* dont la 22^{ème} édition⁹⁶ à laquelle nous nous référons ci-après date précisément de 1922 et précédemment le coauteur avec Paul Garnier d'un important ouvrage, le *Traité de thérapeutique des maladies mentales et nerveuses. Hygiène et prophylaxie*, paru en 1901.

La vingtaine d'années écoulées entre les deux publications n'a guère modifié les pratiques ni enrichi les moyens dont disposent les aliénistes dans le traitement des psychoses. Elles nous donnent une idée de ce que l'on estimait alors utile et efficace pour un malade tel que le Vartabed.

Paris, le 2 janvier 1932 Monsieur et très honoré confrère, je vous serais bien obligé de vouloir mettre au dossier quelques détails sur la maladie du R.P. Gomidas avec diagnostic sur l'état actuel et l'avenir probable du malade. Plusieurs lecteurs de cette revue s'intéressent vivement au Père Gomidas et me demandent des renseignements concernant sa maladie. C'est pour satisfaire ces curieux lecteurs que je me permets de vous demander ces renseignements qui me serviront pour rédiger un article. Je me ferai un grand plaisir de citer l'origine des renseignements si vous n'y voyez aucun inconvénient. Veuillez agréer cher confrère avec mes remerciements anticipés, l'expression de ma haute considération.

Dr M. Kéchichian 31 rue de la Rochefoucault Paris (9^e)

Archives de l'Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Copie de la lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaian

"Le 3 Janvier 1932 Mademoiselle, J'ai reçu du Dr Kéchichian, 31, rue de la Rochefoucault à Paris, une demande de renseignements sur le Père, afin de satisfaire les lecteurs d'une revue arménienne. Le secret médical ne m'autorise pas à donner ces renseignements. Je prie le Dr K de s'adresser à vous. Veuillez me dire si ce confrère est autorisé à visiter le Père. Veuillez recevoir, Mademoiselle, l'assurance de mes sentiments les plus distingués"

⁹⁶ Paris, O. Doin, 1922, 29^e éd. ; 628-639

L'isolement, qui "consiste à éloigner le sujet de son entourage, à le placer dans une maison de santé, si les conceptions sont mobiles et le délire peu tenace, ou dans un hospice d'aliénés" est à la base du traitement du délire de persécution, et de la plupart des maladies mentales. Et Cololian ajoute: "L'hygiène et la régularité de la vie, jointes au traitement psychique, peuvent amener la guérison des formes passagères, ralentir la marche des formes chroniques et retarder la démence terminale", ce qui semble assez bien correspondre à ce dont Komitas Vartabed a bénéficié, et par ailleurs montre la pauvreté de l'arsenal thérapeutique au début des années 1920.

Aux articles 'Délire des persécuteurs' et 'Démences', il est précisé qu' "il n'existe pas de traitement", mais "des soins hygiéniques". Quant à la 'folie intermittente', en dehors des crises, "le médecin s'attachera à des recommandations d'hygiène, de vie calme avec sobriété ; exercice en plein air, hydrothérapie", écrit Cololian.

Un maniaque, "un agité quel qu'il soit, ne saurait être convenablement soigné qu'à l'asile".⁹⁷ Aux effets bénéfiques de l'isolement s'ajouteront ceux de l'alitement, de l'hydrothérapie et de la promenade au grand air, à condition que le malade ne s'y oppose pas. Ce n'est qu'en cas de nécessité que l'on aura recours aux bromures, voire au chloral ou même à l'hyoscine.

Aucune des diverses médications citées, sulfate de quinine, strychnine, arsenic, haschich, bromures, opium et morphine, ainsi que divers hypnotiques tels que sulfonal, trional ou chloralose ne paraît avoir été prescrite au Vartabed: il n'en est pas fait mention dans les dossiers médicaux.

"avec le groupe des délires de persécution, nous entrons dans le domaine des vésanies pures", écrivaient P. Garnier et P. Cololian dans leur ouvrage de 1901, et là, le médecin ne peut agir qu'indirectement: isolement, c'est-à-dire généralement internement, mise en observation attentive, examen approfondi, traitement moral, c'est-à-dire psychologique, où les "idéés" devront être combattues "avec tact", "douceur", "patience" et "bienveillance", "petite occupation" ; le traitement pharmaceutique jouant ici aussi "un rôle secondaire": "Ce qu'il faut, c'est moins l'usage des drogues, qu'un repos cérébral aussi complet que possible. Dans le milieu nouveau, où la surveillance et l'hygiène écartent tout ce qui serait nuisible, le calme tend à renaître.

Une autre thérapeutique est introduite dans le courant des années vingt, inventée à Vienne par le docteur Wagner von Jauregg, la "malariathérapie" ou impaludation thérapeutique qui consiste à inoculer des parasites d'une forme bénigne de paludisme, ce qui déclenche des accès de fièvre contrôlés par la quinine. Il s'agit du premier traitement biologique efficace dans une maladie à expression psychiatrique alors très répandue, la Paralyse Générale. Quelques années après son introduction dans les asiles européens, ce

⁹⁷ "A l'asile, les premiers jours, le patient est quelque peu désorienté ; l'isolement ne va pas tarder à agir sur lui ; sa volonté et ses caprices, jusque-là développés par les soins familiaux, trouvent un frein salutaire et sont subordonnés aux règlements de l'établissement. A heure fixe, il reçoit ses aliments, des soins de propreté, etc. Personne ne l'exaspère par une contradiction maladroite, opposée à ses conceptions morbides. Il voit autour de lui des infirmiers, le médecin et ses aides qui examinent ses voisins et, tout à l'heure, l'examineront à son tour. Si agité, si distrait qu'il soit, il comprend, à la longue, qu'il se trouve dans un hôpital ; sa confiance renaît, l'agitation diminue." **Garnier et Cololian**, 1901 ; 249-250

traitement fut employé dans d'autres indications que la "P.G.", en particulier dans la démence précoce ou schizophrénie, les autres psychoses chroniques non syphilitiques et la psychose maniaque dépressive.

C'est ainsi que la question s'est posée de l'intérêt d'en faire bénéficier le Père Komitas, et fut soumise au docteur Laignel-Lavastine en décembre 1933. Maxime Laignel-Lavastine, médecin des hôpitaux de Paris, médecin chef du Centre de traitement des confusions et psychonévroses du Gouvernement de Paris pendant la Guerre, futur professeur de la Clinique des maladies mentales à Sainte-Anne, est l'un des plus éminents psychiatres français de la première moitié du XX^{ème} siècle. Après examen conjoint avec le docteur Cololian, l'idée sera abandonnée du fait de contre-indications somatiques⁹⁸: les résultats de l'impaludation étaient trop incertains pour être employé chez une personne âgée et présentant un médiocre état physiologique, le risque étant manifestement supérieur à un très hypothétique bénéfice.

Quant au "traitement moral", que Cololian désigne aussi sous le terme synonyme de "traitement psychique" et qui est alors encore l'essentiel de la prise en charge en milieu institutionnel, il consiste "dans le travail, les distractions non fatigantes, les promenades et surtout dans les conseils adroits du médecin". Et dans sa forme 'délirante avec idées de persécution', Cololian recommande d' "écouter sans railler l'histoire des malades. (...) Les reconforter sans les contredire: soulager est le rôle du psychiatre."

Le Père a tout au long de son internement et surtout au début été encouragé non seulement à prendre des bains et faire des promenades, avec un succès mitigé, mais surtout à pratiquer la musique qui constituait pour lui à la fois un "travail" et une "distraction". S'il refuse les promenades dans le parc et se contente de quelques tours de jardin, le dossier conservé à Ville-Evrard nous apprend que dans les premières semaines de son séjour et un an encore après son entrée, le Père chante et compose.⁹⁹

⁹⁸ **Archives Yerevan.** Certificat dactylographie, signature ms, en tête: "12bis, Place Laborde VIII^e Tél. Laborde 21-08": "Avec le Docteur Cololian, je suis allé le 13 décembre 1933 rendre visite à l'Asile de Villejuif au Père Komitas. Les manifestations que j'ai constatées, jointes aux renseignements précieux qui nous ont été fournis par le médecin traitant, le Docteur Abély, permettent facilement une conclusion formelle relativement à la possibilité demandée de malarithérapie. Le Père Komitas est non seulement un persécuté chronique dont le délire, en raison de sa prolongation paraît incurable, mais encore il est maintenant atteint d'urémie avec insuffisance cardiaque, affection très grave qui met ses jours en danger. Dans ces conditions, il est de toute évidence que la malarithérapie non seulement ne pourrait l'améliorer, mais risquerait de déterminer la mort à brève échéance. Paris, 13 décembre 1933. Signé: Laignel-Lavastine".

⁹⁹ **Archives Hôpital Ville-Evrard.** Dossier médical

"1^{er} Pavillon. Le 15 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) Il a aussi fait quelques tours de jardin et un peu de musique l'après-midi."

"1^{er} Pavillon. Le 16 Avril 1919 Rapport journalier de Mr Gomidas (...) n'a pas voulu aller à la représentation, a fait de la musique et a chanté."

"1^{er} Pavillon. Le 20 Avril 1919 Questionnaire de quinzaine de Mr Godimas (sic) (...) 7^o N'est jamais allé au parc. 8^o Il se promène et se repose alternativement dans le jardin et dans le couloir, n'a rien lu ni rien écrit depuis qu'il est ici. 9^o Trois fois seulement il a fait un peu de musique."

Dr Ducosté: "25.4 Cause volontiers avec moi. Si je lui demande s'il n'a pas besoin de livres, ou de musique, répond négativement: il porte tout cela dans sa pensée. Il compose entièrement ses œuvres musicales dans sa tête, et ne les transcrit que lorsqu'elles sont terminées."

"1^{er} Pavillon. Le 7 Avril 1920 Note sur Monsieur Godimas (sic) Depuis un mois environ le malade fait de la musique presque tous les jours et quelquefois à plusieurs reprises. Parfois il compose, vraisemblablement, puisqu'il chante, cherche la note et l'inscrit quand il l'a trouvée. (...)"

Au début de l'internement donc, à Ville-Evrard, le Vartabed pratique la musique, et ne refuse pas les échanges avec le médecin. Ensuite, à l'abandon de la musique s'ajoute un repli sur soi, un mutisme parfois interprété parfois non par le symptôme d'une maladie, mais comme une manifestation de protestation, une manifestation d'hostilité à l'égard de ses compatriotes et médecins responsables de l'internement ou supposés l'être, et contre l'internement lui-même. Il peut aussi s'agir de symptômes 'vésaniques', liés à la fois à la pathologie mentale et au contexte asilaire.

Notons cependant que ce mutisme est relevé dès après son arrivée à Ville-Evrard, et que l'attitude d'opposition se manifeste envers la plupart de ceux qui tentent d'établir une relation, notamment envers le docteur Lwoff. Il semble s'être accentué au fil des années. Ainsi, Ducosté écrit en 1928: "*alors qu'au début de son internement à Ville Evrard, j'avais pu converser souvent et longtemps avec lui, il ne m'a pas dit un mot depuis plusieurs années, il ne parle d'ailleurs à personne*".¹⁰⁰

Les paroles deviennent de plus en plus rares, surtout vers la fin de sa vie: "ce malade ne dit jamais un mot", écrit Ducosté le 24 octobre 1932.¹⁰¹ Une affirmation à modérer puisqu'il arrive au Père de sortir de son mutisme habituel, même avec des personnes qu'il ne connaît pas.¹⁰² Et qu'alors, les réponses sont intelligibles et adaptées pour ce qui a trait à des questions concrètes, jamais à côté, montrant une bonne compréhension de la langue française et l'absence de processus démentiel au sens actuel.

L'impression qui se dégage de la lecture du dossier est celle d'un détachement progressif et profond, d'une acceptation contrainte de son sort, d'une soumission à un sort dont il a perdu la maîtrise: lui-même et son entourage n'expriment pas explicitement de demande de sortie, aucune n'est à notre connaissance rapportée par ses visiteurs. Malgré cette longue évolution assez défavorable, Ducosté fera longtemps montre d'un optimisme certain, mais aussi mesuré: "*quelle que soit la durée de la maladie du Père, il n'y a pas lieu de désespérer. Ma conviction actuelle est que notre malade peut guérir. J'ignore quand, mais je serais fort étonné si ce pronostic -qui est en réalité tout d'impression- ne se réalisait pas un jour*"¹⁰³, écrit-il en 1926.

En décembre 1933, on le dit atteint d'urémie, au sens d'insuffisance rénale, avec insuffisance cardiaque. Un peu plus d'un an après, en février 1935, il présente un abcès de la face dorsale du pied gauche. On trouve ensuite les diagnostics de "fracture pathologique", d'"ostéite métatarsienne", d'"ostéite du tarse".¹⁰⁴ Les soins réalisés dans le service de

Lettre de Mlle Babaïan, au docteur Ducosté, "*Vendredi le 23/ IV [1920] (...) Le petit cahier que j'ai emporté contient quelques cantiques que le R.P. a cherché de retrouver dans sa mémoire, puis des recherches linguistiques, que le Dr Artignan a désigné de "passe-temps".*"

¹⁰⁰ Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Lettre dactylographiée, 15 Juin 1928

¹⁰¹ Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Lettre ms du Dr Ducosté au Dr Paul Abély

¹⁰² Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Lettre dactylographiée, 15 Juin 1928. "*(...) Cependant une jeune fille ayant pris le service, comme interne, il y a quelques semaines, il a causé avec elle aimablement pendant les quelques jours qu'elle est restée en fonction*". Il ne nous a pas encore été possible d'identifier cette interne.

¹⁰³ Archives Hôpital Paul Guiraud. Dossier médical. Copie ms d'une lettre du Dr Ducosté à Mlle Babaïan, 30 septembre 1926.

¹⁰⁴ Inflammation osseuse, sans doute traumatique vu la notion de "fracture" et la localisation: les os tarso-métatarsiens sont sensibles à l'affection, parce que sujets aux contusions. L'inflammation débute dans les parties molles, l'infection est à l'origine d'un abcès, susceptible de se fistuliser. L'ostéite entraîne la destruction nécrotique du périoste.

chirurgie de l'Hôpital Sainte-Anne à Paris, incision, bains, pansements, sonde canelée, propidon, bottine plâtrée ne permettent pas d'obtenir la guérison: en mars, la suppuration perdure. En juillet, la "suppuration continue" avec "fièvre intermittente".

Bien que la "cause" portée sur le certificat de décès du 20 octobre 1935 soit: "cachexie vésanique"¹⁰⁵, il est permis de penser que le Père Komitas est mort des suites d'une ostéite, dans un contexte d'insuffisance rénale et cardiaque.

Les obsèques solennelles ont lieu dans l'Église-Cathédrale Saint Jean-Baptiste. Le Père Komitas repose depuis 1936 en Arménie, dans le parc de Chengavit à Erevan.¹⁰⁶

Les troubles mentaux dont fut atteint le Père Komitas, considérés en son temps comme psychotiques, l'ont conduit à de longs séjours dans des établissements spécialisés, à Constantinople et en France, où il a bénéficié de certains privilèges grâce au soutien de ses compatriotes et de quelques Français arménophiles, et des soins indiqués alors dans cette pathologie, dispensés par des spécialistes reconnus en lien avec divers médecins d'origine arménienne. Le Vartabed a rapidement cessé ses productions musicales, comme si le processus endogène avait stérilisé sinon son génie, du moins ses capacités créatrices et relationnelles, sauf à invoquer des facteurs iatrogènes liés à la vie à l'asile. Par ailleurs, il est permis de penser que le traumatisme pathogène que représentent la tragédie humaine et ethnoculturelle de 1915 et sa propre déportation eut un rôle aggravant, et que le processus aurait sans doute connu une autre évolution si le Vartabed n'y avait pas été confronté.

ՀԱՅՐ ԿՈՄԻՏԱՍԻ՝ ՀՈԳԵԲՈՒԺԱՐԱՆՈՒՄ ԱՆՅԿԱՅՐԱԾ ԺԱՄԱՆԱԿԱՀԱՏՎԱԾԻ ՄԱՍԻՆ

Ամփոփում

*Կողոն Բելամի (Ֆրանսիա), Փարիզի Վիլ-ժուիֆի հոգեբուժարան
Միշել Բեդ (Ֆրանսիա), բժշկական գիտությունների դոկտոր, պատմական
գիտությունների դոկտոր, Փարիզի Մեզոն-Բլանշ բժշկական կենտրոն,
Վիլ ժուիֆի հիվանդանոց*

Հեղինակների հետազոտությունն անդրադառնում է Ֆրանսիայում՝ Վիլ Էվրարի հոգեբուժանարան և Վիլ ժուիֆի՝ հոգեկան խնդիրներ ունեցող հիվանդների կացարանում Կոմիտասի անցկացրած տարիներին՝ 1919 թ. ապրիլի 6-ից մինչ նրա մահը՝ 1935 թ. հոկտեմբերի 20-ը:

¹⁰⁵ **Archives Hôpital Paul Guiraud.** Dossier médical. "Certificat de Visite après Décès. Je, soussigné, Docteur en Médecine, certifie avoir fait la visite du corps de Mr Gomidas (Le père) Sagemenians, âgé de 63 ans, entré audit asile le 5 août 1922 ; et qu'il y est décédé le 20 octobre 1935 à 16h 5. Je déclare que le décès est constant ; il paraît avoir été causé par cachexie vésanique. Fait à Villejuif, le 21 octobre 1935. Signé: Dr Dedieu Anglade".

Archives Hôpital Paul Guiraud. Registre des décès, n°15.687: "Le nommé Gomidas, Sagomonian âgé de 63 ans, profession prêtre arménien (...) né à Kutahia (Angora) Turquie domicilié habituellement à Constantinople est entré à l'Asile de Villejuif le 5 août 1922 et y est décédé aujourd'hui vingt octobre mil neuf cent trente cinq à seize heures 5 (...) Ce décès est constant et paraît avoir été causé par suite de cachexie vésanique. Départ de l'asile le 23 octobre"

¹⁰⁶ "(...) Nous avons prié le gouvernement de l'Arménie soviétique d'accueillir le corps de ce grand artiste et de lui permettre de prendre son repos éternel dans la terre même de sa patrie. Le gouvernement accorda le meilleur accueil à notre requête. Nous avons envoyé à Batoun le corps du grand musicien et le gouvernement lui fit à Erivan de solennelles obsèques nationales." [Archag Tchobanian, Discours au Festival de poésie et de musique arméniennes. Paris, 1945, p.31, cité par **Edmond Khayadjian**, p.145].

Ուսումնասիրությունը հիմնվում է Կոմիտասի բժշկական արխիվային փաստաթղթերի բովանդակության վերլուծության վրա: Արխիվային փաստաթղթերն այսօր լիովին հասանելի են: Ուսումնասիրությունն արտացոլում է Կոմիտասի՝ հոգեբուժարանում անցած երկար ճանապարհը երկու պատերազմների միջև ընկած ժամանակահատվածում և վեր է հանում նրա հիվանդության, բժշկական խնամակալության, կյանքի պայմանների հետ կապված հարցեր:

Հայր Կոմիտասի հոգեկան խնդիրների մասին վկայել են բազմաթիվ բժիշկներ, որոնց անուններն այսօր հայտնի են և ովքեր նրան խնամել են կամ պարբերաբար գննել: Այդ փաստի մասին վկայել են նաև Կոմիտասի մտերիմները: Վերջիններից ոչ ոք կասկածի տակ չի դրել հիվանդանոցում մնալու անհրաժեշտության հիմնավորված լինելը: Ինքը՝ Կոմիտասը ևս կարծես թե դուրս գալու պահանջ չի ներկայացրել: Բուժման հնարավորությունները, որոնք այդ ժամանակաշրջանում սահմանափակ էին, դրական ազդեցություն չունեցան Կոմիտասի հոգեվիճակի վրա, իսկ արգելափակման մեջ երկարատև մնալն էլ ավելի խորացրեց այդ խնդիրները: Այդուհանդերձ, Հայր Կոմիտասի հետ չէին վարվում այլ հիվանդների նման, ինչին նպաստում էր հայ համայնքի մշտական ներկայությունը, Կոմիտասի ընկերների և երկրպագուների հաճախակի այցերը, որոնք նպաստում էին դրսի աշխարհի հետ կապերի պահպանմանը:

Կոմիտասի խնամատար հանձնաժողովի և վարչության միջամտությունը նպաստում է նրա խնամակալության հարցերի լուծմանը և թույլ տալիս բարելավել առօրյա կյանքի պայմանները: Հանձնաժողովը վճարում է բուժման վարձը, որը բավական թանկ էր Վիլ Էվրարում, և հնարավորություն է տալիս խուսափել Հայր Կոմիտասին ծայրամասում գտնվող որևէ այլ բուժական հաստատություն փոխադրելուց: Այնուամենայնիվ, չի հաջողվում նրան տեղափոխել ավելի բարենպաստ կենտրոն՝ Շվեյցարիա, Ավստրիա, Կոստանդնուպոլիս կամ «իր երկիր»: Վիլ Էվրարում, ինչպես այնուհետև Վիլ ժուիֆում, նրան տրվում են բազմաթիվ առավելություններ, այդ թվում՝ առանձնասենյակ, որտեղից տեսարան է բացվում դեպի այգի, ինչպես նաև սքեմ կրելու հնարավորություն, իսկ 1932 թ. Հայր Կոմիտասին ընդունում են այլ բուժական հաստատություն: Այստեղ նա հատուկ բժշկական խնամք էր ստանում սոմատիկ խանգարումների համար, որոնք այդ ժամանակ ենթակա չէին բուժման:

Բանալի բաներ՝ Կոմիտաս, հոգեբուժություն, հիվանդություն, մահ, Կոմիտասի ընկերների կոմիտե:

О ПЕРИОДЕ ПРЕБЫВАНИЯ ОТЦА КОМИТАСА В ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ ЛЕЧЕБНИЦЕ

Резюме

Клодин Белами (Франция)

Психиатрическая клиника Виль-Жуиф в Париже

Мишель Кер, (Франция)

доктор медицинских наук, доктор исторических наук

медицинский центр Мезон Бланш в Париже

госпиталь Поль Жиро в Виль-Жуифе

Исследование авторов относится к периоду пребывания отца Комитаса во Франции, в психиатрической клинике в Виль-Эвраре, затем — в общественном приюте для душевнобольных в Виль-Жуифе, в которых он находился с 6-го апреля 1919 г. до дня своей кончины — 20 октября 1935 г. Исследование базируется на анализе содержания медицинских документов Комитаса, которые в настоящее время доступны для общественности. В данной статье прослеживается долгий путь пребывания Комитаса в лечебницах в период между двумя

войнами, а также освещаются вопросы, относящиеся к болезни Комитаса, его медицинской опеке и условиям его жизни.

Душевное расстройство Комитаса было засвидетельствовано многими врачами, под опекой или под периодическим наблюдением которых он находился (имена всех врачей ныне известны). Этот факт был отмечен также близкими Комитаса. Никто из них не ставил под сомнение обоснованность удержания Комитаса. Он сам, кажется, не предъявлял требования своего выхода из клиники. Довольно ограниченные методы лечения того времени не оказали эффективного воздействия на состояние Комитаса, а долгий период удержания еще больше усугубил проблему. Тем не менее, к отцу Комитасу относились не так, как к другим пациентам благодаря постоянному присутствию армянской общины, частым визитам его друзей и поклонников, которые способствовали сохранению связи с внешним миром.

Вмешательство Комитета попечителей Комитаса и администрации способствовало организации медицинской опеки Комитаса и улучшению условий его повседневной жизни. Комитет оплачивал расходы на лечение, которые были достаточно высокими в лечебнице в Виль-Эвраре, что позволило избежать его перемещения в другой пригородный приют. Однако, им так и не удалось обеспечить ему более благоприятные условия лечения в Швейцарии, Австрии, Константинополе или на "его родине". Как в Виль-Эвраре, так и в Виль-Жуйфе ему были предоставлены особые условия, в том числе отдельная комната, из которой открывался вид на сад, а также возможность ношения сутаны. В 1932 г. Комитаса переводят в другой приют, где он получал особый уход для больных с соматическими расстройствами, которые в то время не поддавались излечению.

Ключевые слова: Комитас, психиатрия, помещение в больницу, болезнь, Комитет попечителей Комитаса, смерть.

ABOUT THE PSYCHIATRIC HOSPITAL STAYS OF FATHER KOMITAS

Abstract

*Claudine Bellamy (France), Paul Guiraud Hospital in Villejuif
Dr. Michel Caire (France), Maison-Blanche Hospital, Paul Guiraud Hospital in Villejuif*

The authors present a study on the days Father Komitas spent in France, first in the Special Health Facility in Ville-Evrard and afterwards in the public asylum of Villejuif from April 6, 1919 to October 20, 1935, the date of his death.

The study is based on the analysis of the content of Father Komitas's medical records, which today are fully accessible to the public with full rights. This research study recounts Father Komitas's long journey within the asylum world during the inter-war period and addresses the issues around his disease, his medical care, and his living conditions.

Father Komitas's mental disorders are evidenced by many doctors (the complete list of doctors is now available), who had taken care of him or who had examined him punctually and by his relatives. None of his relatives seem to have questioned the grounds for his detention. Father Komitas himself does not appear to have asked for his release. The treatments, rather limited at that time, had little effect on his disorders and the prolonged detention probably made them even worse. However, Father Komitas wasn't treated like the other mental patients, due to the continued presence of the Armenian community at his side, and the frequent visits of his friends and admirers, which maintained the connection with the outer world.

The intervention by the *Father Komitas's Friends Committee* and the administration influenced and galvanized his medical care and improved his daily life. This *Committee* paid the price of his stay, particularly high in Ville-Evrard, and prevented the transfer of Father Komitas to a provincial asylum. However, they did not manage to transfer him to a more appropriate facility in Switzerland, Austria, in Constantinople or "in his country". In Ville-Evrard, as well as in Villejuif, Father Komitas received various benefits such as a single room overlooking a garden and the permission to wear his cassock. In 1932 he was admitted to a new house, where he received special care necessitated by somatic disorders that the treatments of that time could not cure.

Key words: Komitas, psychiatry, internment, disease, Komitas's Friends Committee, death.

Գլուխ Բ. «Կոմիտասը և երաժշտական ֆոլկլորը»

Chapter II: Komitas and Folk Music

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Ալինա Փահլևանյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Խոսելով հայ երաժշտական մշակույթի մասին՝ մենք միշտ տալիս ենք Կոմիտասի անունը, իբրև ամեն բանի նախասկիզբ: Եվ դա իսկապես այդպես է. *Կոմիտասը հայ դասական մասնագիտացված երաժշտության հիմնադիրն է*: Նա իր մտքի հանճարեղ փայլատակումով գտավ մոնոդիկ մտածողությունից բազմաձայնությանն անցնելու հայ երաժշտության ճիշտ ճանապարհը. դա պոլիֆոնիկ բազմաձայնությունն էր՝ իր հարստագույն միջոցներով, որոնք ոչ միայն չէին խաթարում հայեցի երգամտածողության հիմքերը և օրենքները, այլ, ընդհակառակը, օգնում էին ընդգծել մեղեդային դարձվածքների ազգային երանգը և գեղեցկությունը:

Բայց խնդիրը միայն բազմաձայնության ուղիները գտնելը չէր, հարկավոր էր հայ մարդու ականջը դրան ընտելացնել: Եվ Կոմիտասը հետևողականորեն կատարեց նաև այդ աշխատանքն իբրև խմբավար, երգչախմբի կազմակերպիչ, ուսուցանող, իր բազմաձայն մշակումներն ունկնդիրների լայն շրջաններում հնչեցնող և երաժշտական ազնիվ ճաշակ դաստիարակող մասնագետ: Հասկանալի է, որ առանց ունկնդիրների պատրաստված լսարանի առկայության հնարավոր չէր լինի ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացումը:

Կոմիտասը քաջ գիտակցում էր, որ «մի ծիծեռնակով գարուն չի գա», անհրաժեշտ էր աշակերտներ, հետևորդներ դաստիարակել: Հայտնի է, որ նա երազել է երաժշտանոց ունենալ՝ կրթված մասնագետներ պատրաստելու համար: Սակայն նույնիսկ այն ժամանակների իրականության պայմաններում Կոմիտասը թե՛ Էջմիածնում և թե՛ Պոլսում եղած ժամանակ իր շուրջն է համախմբել օժտված, ազգասեր երիտասարդների և զինել նրանց անհրաժեշտ գիտելիքներով, ոգևորել, ուղղություն տվել նրանց գործունեությանը: Բավական է հիշել կոմպոզիտոր, մանկավարժ, խմբավար, բանահավաք, երաժշտագետ, երաժշտական-հասարակական խոշոր գործիչ Սպիրիդոն Մելիքյանի անունը,

հիշել նաև Պոլսի հինգ աշակերտներին, որոնցից Միհրան Թումանյանը իր մեծն ուսուցչի հորդորով ամբողջովին նվիրվեց հավաքչական աշխատանքին՝ աշխարհի տարբեր վայրերում տարեց հայ գաղթականներից գրառելով և գիտությանը հանձնելով երկու հազարից ավելի ֆոլկլորային նմուշ: Դրանց մի զգալի մասն արդեն հրատարակված է «Հայրենի երգ ու բան» խորագիրը կրող քառահատոր հավաքածուի տեսքով:

Եվ, վերջապես, Կոմիտասը գիտնական էր, *հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմնադիրը*: Չկա ֆոլկլորագիտության որևէ հիմնախնդիր, որին իր ժամանակ այս կամ այն կերպ անդրադարձած չլինի Կոմիտասը՝ սկսած ֆոլկլորագիտության հիմքերի հիմքը կազմող հավաքչական աշխատանքից, որով նա զբաղվել է իր գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում՝ գրի առնելով երեքից չորս հազար նմուշ (ժամանակակիցների հավաստմամբ): Ստույգ թիվը հիմա անհնար է պարզել, այժմ արդեն գիտական շրջանառության մեջ է 1800 նմուշ: Պրոֆ. Ռ. Աթայանը գրում է. «Հայ ժողովրդական երաժշտությունը հավաքել-գրի առնելու ուղղությամբ Կոմիտասից փոքր-ինչ վաղ արդեն սկսել էին աշխատել Սահակ Ամպրունին, Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմայանը... Ակնառու գործիչներ էին նրանք և ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման համար, նաև ժողովրդական երգերի հավաքումը ձեռնարկելով, արժեքավոր շարք բան արեցին: Չնայած դրան, հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառը երբ էր մնում բանահյուսականից: Դա արտահայտվում էր հավաքվող նյութերի ոչ միայն քանակական չափանիշների համեստությամբ, այլ նաև ինչ-որ չափով մակերեսայնությամբ և ժանրային ու ոճական առումով որոշ սահմանափակությամբ: Ուստի երիտասարդ Կոմիտասի օրոք ժողովրդական եղանակների հավաքումն ու գրառումը, բանահյուսական ստեղծագործությունների մակարդակով դրանց ամբողջական, ամփոփ հայրնաբերումը «օրակարգի» առաջնահերթ խնդիր էր»¹:

Կոմիտասն, անշուշտ, հաշվի առավ իր ավագ ժամանակակիցների կուտակած փորձը և շարունակեց իր հավաքչական գործն ամենայն լրջությամբ, գիտակցելով, որ փնտրելով և գտնելով ազգային բնորոշության կնիք ունեցող ժողովրդական երգեր, կկարողանա բացահայտել ազգային ավանդական երգամտածողության առանձնահատկությունները, ժողովրդի ստեղծագործական ձիրքի և կարողությունների ուժը, նրա երաժշտական լեզվի ինքնատիպությունը:

¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 9, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 9:

Զարմանալի է, որ այս հասուն գիտակցությանը Կոմիտասը եկավ տակավին պատանեկան հասակից՝ 16-18 տարեկանից, և հետևողականորեն մինչև գիտակցական կյանքի վերջը հետամուտ եղավ իր առջև դրված խնդրին: Նա փաստորեն առաջինն էր, որ հավաքչական գործը դրեց գիտական հիմքերի վրա: Ընդ որում, իր հավաքչական աշխատանքը գիտակցաբար ծավալեց հայկական գյուղերում: Ռ. Աթայանը գրում է. «Որպես ազգային ժողովրդա-երաժշտական ոճի իսկական կրող՝ Կոմիտասը տեսնում էր միայն գյուղացիությունը՝ այն ժամանակ հայ ժողովրդի քանակապես առավել մեծ հատվածը, որը նաև իր համեմատաբար փակ կյանքի բերումով չէր ենթարկվել փարազգային ճնշումների:... Կոմիտասի անելիքն էր դառնում անսխալ ընտրել գեղջկական երգարվեստի առավել տիպական նմուշները և ճիշտ հաստատագրել դրանք իրենց էությանը բնորոշ բոլոր տարրերով հանդերձ»²:

Փայլուն կերպով տիրապետելով հայկական նոտագրությանը՝ նա հմտորեն, կատարմանը զուգընթաց, նոտագրում էր երգասացի ձայնից ամենատարբեր բարդության նմուշներ: Նույն երգատեսակի բազմակի գրառումներով նա աշխատում էր չկորցնել իրեն հանդիպած և ոչ մի հետաքրքրական տարբերակ՝ գիտակցելով, որ ֆոլկլորը հարափոփոխ, տարբերակային, հանկարծաբանական երևույթ է, և նոտաների միջոցով ամրագրված մեկ տարբերակը երբեք չի կարող լիարժեք պատկերացում տալ տվյալ երգատեսակի մասին: Պրոֆ. Ռ. Աթայանը չափազանց կարևոր էր համարում Կոմիտասի կողմից բազմապիսի «տարբերակների փնտրումն ու հավաքումը, այն տարբերակների, որոնց առկայությունը ժողովրդական ստեղծագործության գրեթե պարտադիր հատկանիշ է: Հիրավի, ոճի սահմաններում պահպանվող ելևէջային ու կշռության քիչ թե շատ էական տարբերակումները, որ երևան են եկել տարբեր վայրերում կամ նույն վայրում տարբեր ժամանակ միևնույն երգը կատարելիս, Կոմիտասը խնամքով նկատի առել և արձանագրել է: Միևնույն երգի կոմիտասյան տարբերակները (երբեմն մինչև 10-12) ներկայումս մեծ արժեք ունեն ուսումնասիրելու համար և՛ հայ գեղջկական երգամրածողության առանձնահատկությունները, և՛ ժողովրդական մելոսի գոյափոխման ընթացքն ու զարգացման ուղիները»³: Հատկանշական է, որ Կոմիտասը դեռ այն ժամանակ առաջ էր քաշում տարածքային և ժամանակային տարբերակների խնդիրը, ինչն արդիական է ժամանակակից ֆոլկլորագիտության մեջ: Խոսքը միևնույն երգատեսակի՝ տարբեր վայրերում տեղական կնիք ստացած և նույն երգասացից տարբեր ժամանակ գրառված՝ պահի ազդեցությունը կրող

² Նույն տեղում, էջ 9:

³ Նույն տեղում, էջ 10:

տարբերակների մասին է, որոնք արժեքավոր նյութ կարող են տալ բազմապիսի ուսումնասիրությունների համար:

Իսկապես, ավանդական երգարվեստում և՛ բառերը, և՛ երգի մեղեդին որոշ չափով վերափոխվում են ոչ միայն յուրաքանչյուր կատարման ժամանակ, այլև տնից տուն մեղեդու կրկնման ընթացքում՝ նոր տեքստի հետ: Այսպիսով, յուրաքանչյուր ֆոլկլորային նմուշ կարող է ստանալ այնքան տարբերակ, որքան կատարում լինի: Տարբերակների այդ քանակից առանձնացնել որևէ առաջնային, հիմնական, «կանոնիկ» նմուշ անհնարին է, որովհետև այդպիսին չի կարող գոյություն ունենալ: Ֆոլկլորում բոլոր տարբերակներն առաջնային են, համազոր: Այս գիտակցությունից է գալիս Կոմիտասի հատուկ ուշադրությունը բոլոր տարբերակների նկատմամբ:

Հայաստանի տարբեր գավառներում հավաքելով և գրառելով բազմաթիվ երգատեսակներ իրենց տարբերակներով՝ Կոմիտասն իր առջև տարբեր գիտական խնդիրներ է դրել և դրանց լուծման ճանապարհներ նշմարել: Դրանցից են հայ երաժշտական ֆոլկլորի *ժանրային ստորաբաժանման, երաժշտական բարբառների* առկայության, *ժողովրդական երգի հեղինակ* լինել-չլինելու հարցերը: Կոմիտասի ուշադրության կենտրոնում էին նաև ժողովրդական երգերի բարդության և ստեղծման պայմանների հետ կապված՝ դրանց *մեղեդիների կյանքի տևողության* խնդիրը, նաև հայեցի երգամտածողության մեջ պարզորոշ կերպով նշմարվող *մեղեդային փիպական դարձվածքների* զարգացման և փոփոխության տրամաբանությունը: Այս բոլոր խնդիրները, որոնց անդրադարձել է Կոմիտասը, այսօր էլ խիստ արդիական են մեր երաժշտական ֆոլկլորագիտության համար:

Կոմիտասն իր հավաքչական աշխատանքներում ղեկավարվել է *ստացիոնար ուսումնասիրության* մեթոդով: Տեսականորեն գտնվելով գյուղում, ապրելով ժողովրդի մեջ, մասնակցելով համայնքի կյանքի անցուղարձին՝ նա ոչ միայն անզնահատելի նմուշներ է լսել և գրառել, այլ կարողացել է խորքից հասկանալ ժողովրդի երգաստեղծության ընթացքը, հիմքերը, էությունը: Այդպիսի պայմաններում նրա գրառած նյութը, այսինքն՝ «իր տեղում, իր ժամանակին», ներկայացնում է իր ֆունկցիային համապատասխան, հավաստի, իսկական ֆոլկլորային նմուշ, օրինակ՝ հոռովելը՝ գրառված գութանավարի ժամանակ, օրորը՝ երեխա քնեցնելիս, թագվորագովքը՝ հարսանիքի պահին, «Ջանգյուլումի» խաղերը՝ Համբարձման տոնին և այլն: Այսպես է գրառվել հայտնի «Լոռվա գութաներգը»՝ աշխատանքի պահին, որի ականատեսն ու ունկնդիրն է եղել Կոմիտասը և տեղնուտեղը գրի առել այդ հոռովելի բոլոր տարաբնույթ հատվածներն այնպես, ինչպես երգվել է: Հետաքրքրական է, որ

Կոմիտասն անդրադարձել է ամենանուրբ, առաջին հայացքից անէական թվացող հարցերի: Նա նկատել է, որ կլիմայական խիստ պայմաններ ունեցող վայրերում, ինչպիսին Ապարանն է, ուր բերքի հասունացումը հաճախ վտանգվել է, հոռովելը տխուր երանգներ է ստացել, իսկ Լոռվա պես բարենպաստ պայմաններ ունեցող վայրերում հոռովելը կայտառ և ուրախ բնույթ ունի:

Դժբախտաբար, այսօր ֆոլկլորագիտության պահանջին համապատասխան գրառում անելն անհնարին է, որովհետև գութանավարը կիրառությունից դուրս է եկել, և հոռովելը, կորցնելով իր գործառույթը, դադարել է գոյություն ունենալ: Այսօր երաժիշտ-ֆոլկլորագետները, ջանալով գտնել անհայտացած ժանրի երգերը, ստիպված են դիմել տարեց տղամարդկանց և խնդրել վերհիշել, թե ինչպես էին ժամանակին վար անելիս երգել: Նման յուրատեսակ «համերգային» բնույթ ունեցող գրառումներն անշուշտ չեն կարող ֆոլկլորային նմուշ համարվել, սակայն որոշ պատկերացում տալիս են տվյալ վայրում ժամանակին գոյություն ունեցող աշխատանքային երգեցողության կերպի մասին:

Կոմիտասը գրում է. *«Ժողովուրդն արվեստական յերգեցողություն ասած բանը չգիտե. յուրաքանչյուր յերգ իր տեղում, իր ժամանակին է ստեղծում կամ սովորում՝ գործի ժամին՝ գործի յերգ, տանը՝ տանու յերգ միայն կասեն: Վեչ մի գյուղացի, տանը նստած, կալի յերգ չի ասի, վորովհետև կալերգն ըստեղծելու և ասելու տեղն է կալը, ուստի շատ ուրարտի յե յերևում, թե ինչու յեն հետաքրքիր լինում մի յերգով, յերբ անտեղի և անհարմար ժամանակ է: Յուրաքանչյուր յերգ կապված է գյուղական կյանքի մեկ թուպեյի հետ և տալիս է միայն այդ թուպեյի հաշիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան յերգ չի կասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում»⁴:*

Կոմիտասը հայ գեղջուկի կյանքին, կենցաղին և ստեղծագործության առանձնահատկություններին քաջատեղյակ լինելով՝ առանձնակի կարևորություն էր տալիս այն հանգամանքին, որ ժողովրդական երգերվեստն ստեղծվում և գոյատևում է միայն և միայն *բանավոր* ձևով: Այստեղից էլ նրա մեծ հետաքրքրությունը ժողովրդի հանկարծաբանական կարողությունների նկատմամբ: Նպատակաուղղված պրպտումներ կատարելու միջոցով նա կարողանում է ականատես լինել, թե ինչպես է հանպատրաստից ծնվում գեղջկական երգաստեղծության ժանրերից ամենատարածվածն ու հանրամատչելին՝ պարերգը: Մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում մեր ֆոլկլորագիտության մեջ Կոմիտասի այն բացառիկ դիտարկումը, թե ինչպես է Համբարձման տոնի օրերին Հառիճի վանքի մոտակայքում ծնունդ առնում ու զարգանում «Աման, Թելլո» կրկնակով պարերգը: Կոմիտասը քայլ առ քայլ գրի է

⁴ Կոմիտաս, *Հողվածներ և ուսումնասիրություններ* Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 30:

առնում պարի ընթացքում առաջացած բոլոր տարբերակային փոփոխությունները մեղեդու, ռիթմի, մետրի, ձայնածավալի, ձայնակարգի ոլորտներում և հետևում, թե ինչպես է պարերգն ստանում իր ավարտուն, վերջնական ձևը:

Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններում բացատրում է, թե ինչ հիմքերի վրա է զարգանում ժողովրդի հանկարծաբանական կարողությունը, ցույց է տալիս ավանդականի և հանկարծաբանականի ներքին տրամաբանական կապը: Կոմիտասը գրում է. «Յերգաստեղծության շնորհը գեղջուկի համար մի բնագործ պարզ և ամենքն էլ, լավ կամ վատ, խաղ կապել և յերգել գիպեն»⁵: Եվ շարունակում է. «Ժողովրդի յերգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր դաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, յերբ կարիք են զգում: Գեղջուկի դպրոցը, ուսուցիչը և առարկան՝ բնությունն է: Նա ձեռք է բերել ամեն տեսակ փորձառություն, հմտություն և բազմակողմանի ու կենդանի յերգերով իր և բովանդակ բնության զվարթ ու մոայլ սրտի հուզումները պայծառ նկարելու կարողություն: Յուրաքանչյուր գյուղացի քաջ գիպե տեղական յեղանակներն ու յերգերն այնպես, որպես բարբառը: Շատ զարգացած է բնազդաբար հարմարելու յերգական կարողությունը, որ ձեռք է բերել կամաց-կամաց, դարերի ընթացքում, մշակական փորձերով և սուր հիշողությունով, վրոնց առաջնորդն է զգույշ լսողությունը»⁶:

Սրանք չափազանց կարևոր դիտարկումներ են, որոնք օգնում են ճիշտ հասկանալ երևույթը, զգալ տարբերությունը հնչող բազմադեմ, հարափոփոխ երգատեսակի և նրա՝ նոտագրման միջոցով ամրագրված անփոփոխ տեսք ստացած մեկ տարբերակի միջև: Նորից հիշեցնենք, որ նոտագրությունը տալիս է ժողովրդական երգի միայն մեկ հնարավոր տարբերակի պատկերը և ստանում ավարտուն ստեղծագործության տեսք, ինչը բոլորովին հատուկ չէ ֆոլկլորին: Տեքստի սովոր պրոֆեսիոնալ երաժիշտը շատ կգարմանա, եթե ասեն նրան, որ այսինչ՝ իրեն ծանոթ և սիրված ժողովրդական երգը հանկարծաբանության արդյունք է, քանի որ նա տեսնում է նոտաներով գրված «ավարտուն ստեղծագործություն» և չի կարող պատկերացնել, որ այդ «կատարյալ երկը» կարող էր ուրիշ տեսք ունենալ:

Մյուս խոշոր հիմնախնդիրը, որը զբաղեցրել է Կոմիտասին, ժողովրդական երգերի նոտագրման հարցն է և դրա հետ սերտորեն առնչվող ռիթմական և մետրական ձևակերպման խնդիրը: Դեռ հավաքչական գործունեության վաղ տարիներից եվրոպական նոտաներով կատարած որոշ գրառումներում և

⁵ Նույն տեղում, էջ 17:

⁶ Նույն տեղում, էջ 29:

մշակումներում Կոմիտասին չափազանց մտահոգել է մեղեդիների մետրական դիրքը, այսինքն, այն հարցը, թե ինչպես նոտագրել և տակտավորել մեղեդին, որ բառի շեշտվող վանկը համընկնի տակտի ուժեղ մասի հետ: Տարիների փորձը համոզել է Կոմիտասին, որ նման օրենք սահմանելն ու առավել ևս կիրառելը գրեթե անհնար է: Տարիների ընթացքում մշակելով ժողովրդական երգերի նոտագրման իր սկզբունքները, ձգտելով բացահայտել հայ ֆոլկլորի ռիթմական կազմակերպման յուրահատկությունը՝ գիտնականը քննադատական վերաբերմունք է դրսևորել XVIII-XIX դարերի ռիթմի եվրոպական տեսության նկատմամբ, տեսություն, որը հիմնվում էր շեշտա-տակտային սկզբունքի վրա: Կոմիտասի դիրքորոշումը հասկանալու համար պետք է հիմնվել նրա այն մտքի վրա, թե *«հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են, ուստի այդ երգերն ասելու է հետևելով բառերին և խազերի վրա դրված նիշերին և ոչ թե արևմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին»*: Եվ ավելացնում է. *«Տրոհակները ցույց են տալիս միայն տրադաչափական միություն և ուրբ»*⁷:

Ամանակ ասելով պիտի հասկանալ ժամանակի միավորը, որն ընկած է ռիթմական կազմակերպման հիմքում, իսկ տրոհակները, այսինքն՝ տակտի գծերը, ըստ Կոմիտասի, ունեն լոկ բաժանարար նշանակություն և չեն ենթադրում առաջին տակտաբաժնի պարտադիր շեշտվածություն: Ռ. Աթայանը գրում է. *«Համարելով դա «արևմտյան երաժշտությանը» բնորոշ երևույթ. Կոմիտասը մտահոգված էր՝ չլինի թե այդ երաժշտության «օրենքներով» տակտերի սկիզբը ուժեղ շեշտելուց «ժողովրդական տրամաբանական շեշտադրությունը» կորչի, երաժշտական ֆրազը աղավաղվի և, ըստ այնմ, աղավաղվի նաև ժողովրդական, գեղջկական խոսքի բնական առոգանությունն ու իմաստը»*⁸:

Հետաքրքրական է, որ գրառումներում և մշակումներում Կոմիտասը կիրառում է երկու տեսակի տակտի գծեր՝ երկար և կարճ: Նա մշակել է այդ սկզբունքը հատուկ նպատակով, որպեսզի կարողանա երկար տրոհակների միջոցով իրարից առանձնացնել երաժշտական նախադասությունները և ֆրազները, իսկ նրանց ներսում կարճ տրոհակների միջոցով ցույց տա ռիթմական որոշակի միավորումներ, այսինքն՝ ուրբեր:

Սա XX դարասկզբին Կոմիտասի կատարած գյուտերից մեկն էր, որով նա հստակորեն սահմանազատեց ռիթմիկայի նկատմամբ երկու հակադիր մոտեցում՝ կվալիտատիվ (շեշտային) և կվանտիտատիվ (ժամանակաչափական):

⁷ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 159:

⁸ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ 9, էջ 18:

Ռ. Աթայանն այդ առիթով գրում է. «Տաղաչափական միություն և ուրք» ցույց փվող կոմիտայան կարճ և երկար տրոհակները գիտարտեսական որոշակի հետաքրքրականություն ունեն, որքան մեզ հայտնի է, ժամանակի ֆոլկլորագիտության մեջ նորություն են եղել և այժմ էլ պահպանում են իրենց նշանակությունը»⁹:

Հատկանշական է նաև, որ երկար պրպտումների հետևանքով ստեղծագործական հասուն շրջանում գալով հայ ֆոլկլորի ռիթմիկայի առանձնահատկությունների հստակ ըմբռնմանը, Կոմիտասն իր նոտային գրառումներում հրաժարվում է չափի «կոտորակը» նշելուց: Այդ սկզբունքով են գրառված ֆրանսիական “Le Mercure Musical” հանդեսում տպագրված՝ Կոմիտասի հոդվածի ժողովրդական երգերի նոտային օրինակները: Հավանաբար, ազատ կերպով զարգացող ծորուն մեղեդիների գրառումներում չափի «կոտորակ» դնելը Կոմիտասն ավելորդ է համարել: Այլ է պարային բնույթի մեղեդիների պարագայում, որտեղ հստակ զգացվում է մետրական «զարկերակը» որոշակի պարբերականությամբ՝ կապված պարատոքի հետ: Այդ դեպքերում չափի նշումը բնական է և չի հակասում ժողովրդական մեղեդու բնույթին:

Ծանոթանալով ռիթմի և մետրի նկատմամբ Կոմիտասի պատկերացումներին և մշակած նոտագրման սկզբունքներին՝ կրկին համոզվում ես, որ գիտնականն իր հանճարեղ մտքի փայլատակումով այս հարցում ևս գերազանցել է իր ժամանակը և ճշմարիտ ուղիներ ցույց տվել երաժշտագետ-ֆոլկլորագետների նոր սերունդներին: Իրոք, ռիթմի և մետրի խնդիրներն այսօր մեր երաժշտագիտության և, մասնավորապես, ֆոլկլորագիտության ուշադրության կենտրոնում են:

Հայ երաժշտական ֆոլկլորը, լինելով հնագույն ժամանակներից ձևավորված ժողովրդական արվեստ, հասել է մինչև մեր օրերը՝ իր մեջ ներառելով անցած ժամանակների բոլոր շերտավորումները: Այդ իմաստով հայ ֆոլկլորը բարեբեր նյութ է դառնում այն փուլերի հետազոտման համար, որոնք անցել է ռիթմը իր զարգացման ընթացքում՝ նախնադարյան ֆոլկլորի ինտոնացիոն ռիթմիկայից դեպի միջնադարյան ժամանակաչափական ռիթմիկա և, այնուհետև, մինչև նոր ժամանակների շեշտային մետրիկա: Այդ բոլոր փուլերն այս կամ այն չափով անխուսափելիորեն ազդել են հայ ֆոլկլորի և գենետիկաբար նրա հետ սերտորեն կապված՝ բանավոր ավանդույթի ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի վրա: Խոսքը գուսանական և աշուղական արվեստի մասին է:

⁹ Նույն տեղում, էջ 19:

Նոր ժամանակների շեշտային մետրիկայի հետ անքակտելիորեն կապված է տակտավորման խնդիրը, որն առաջացավ այն պահերից, երբ սկսեց զարգանալ բազմաձայնությունը: Իսկ միամեղեդայնության¹⁰ պայմաններում վաղ միջնադարից ռիթմիկան կարգավորվում էր միայն երկար և կարճ վանկերի և հնչյունների դասավորմամբ: Կարճ վանկի տևողությունը ծառայում էր որպես բոլոր ռիթմական մեծությունների և դադարների (պաուզաների) չափման միավոր: Հունարեն այն կոչվում էր *χρόνος πρώτος* (խրոնոս պրոտոս, առաջին կամ հիմնական ժամանակ), իսկ լատիներեն՝ *mora* (մորա): Այս *մորան* է, որ Կոմիտասն անվանում է «ամանակ»: Կարճ և երկար տևողությունների այս կամ այլ կերպ դասավորվածությունը ստեղծում էր որոշակի ոտք, ինչը չափավորվածություն էր հաղորդում երաժշտության ծավալման ընթացքին:

Այսպիսով, հայ ժողովրդական երգի ռիթմիկան բնութագրվում է կվանտիտատիվության, ազատ ժամանակաչափության և շեշտայնության յուրատիպ զուգորդմամբ: Ընդ որում, տակտի գիծը ճնշող մեծամասնությամբ ստանում է լրկ բաժանարար, սինտակսիկ նշանակություն և բնավ չի մատնանշում ուժեղ, շեշտված մասի երևան գալը: Տակտային գծի (տրոհակի, ինչպես Կոմիտասն է ասում) նման մեկնաբանումը վերաբերում է ինչպես ազատ ժամանակաչափությանը ենթարկվող նմուշներին, այնպես էլ այն նմուշներին, որոնց ռիթմիկան՝ նույնպես հիմնված խոսքի և երաժշտության երկմիության վրա, իր բնույթով կվանտիտատիվ է, այսինքն՝ ունի որոշակի բանաձևային պարբերականություն և ազատ է տակտային շեշտադրումից:

Իսկ այն երգերում, որոնց ռիթմիկան հիմնված է խոսքի, երաժշտության և շարժման եռմիության վրա, այսինքն՝ պարային երգերում, տակտի գիծը ցույց է տալիս շեշտված մասի երևան գալը, քանի որ նման երգերի հավասարաչափ շեշտվածությունը ծնունդ է առնում շարժման մոտորիկայից: Սակայն այս դեպքում մետրիկայի շեշտվածությունը չի հակասում կվանտիտատիվ էությանը, տակտի սահմանները համընկնում են պարային ռիթմական բանաձևերի հետ, որոնք ներկայացնում են որոշակի ոտք: Ավելի հաճախ դրանք բարդ ոտքեր են՝ դիպոդիա, տրիպոդիա, այսինքն՝ բաղկացած մեկից ավելի պարզ ոտքերից: Պատահական չէ, որ հայ ժողովրդական պարերգերում ամենատարածված եռամաս չափերն են՝ 6/8 և 9/8, այլ ոչ թե 3/8-ը:

Բառերի շեշտադրությունը կարող է համընկնել, բայց առավել հաճախ չի համընկնում տակտի շեշտակի մասերի հետ: Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ հայ երգային ֆոլկլորի նմուշների տակտավորման մեջ բառերի շեշտավորումը դեր չի խաղում, չի դառնում որոշիչ գործոն, իսկ տակտավորումը բնավ

¹⁰ Մոնոդիային համարժեք «միամեղեդայնություն» եզրը առաջարկել է Մհեր Նավոյանը:

պարտադիր չէ այն դեպքերում, երբ այն էական նշանակություն չունի և դառնում է պայմանական, ինչպես և գտնում էր մեծն Կոմիտասը:

Ամփոփելով՝ կարելի է ասել, որ Կոմիտասը, դառնալով հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմնադիր, ծառայեցրել է իր գիտական ձեռքբերումները հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի զարգացման վսեմ նպատակներին: Ինչպես գրում է Գ. Գյողակյանը. «Կոմիտասին իրավամբ պատկանում է հայ ժողովրդական երաժշտության մեծածավալ և արժեքավորագույն բնագավառի՝ գեղջկական ֆոլկլորի հայտնագործությունը: <...> Այդ փաստն ինքնին արդեն բավական էր, որպեսզի Կոմիտասին ամենապատվավոր տեղն ապահովեր ազգային մշակույթի խոշորագույն գործիչների շարքում: Սակայն Կոմիտասը շատ ավելին արեց: Ազգագրության և տեսական հարցերով նրա զբաղմունքը նեղ ակադեմիական բնույթ չէր կրում: Դրանք հեղաքրքրում էին նրան առաջին հերթին իբրև արվեստագետի, որը ձգտում էր վերականգնել անցած դարերի ազգային արվեստի՝ հայ երաժշտության մեջ մոռացված ավանդույթները. վերականգնել՝ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի ժամանակակից պատկերացումներին համապատասխան մակարդակով: Կոմիտասին հաջողվեց փայլուն կերպով լուծել այդ դժվարին խնդիրը»¹¹:

Ամփոփում

Կոմիտասի հետազոտությունը երաժշտական ֆոլկլորագիտության մեջ կարևոր է ոչ միայն հայկական, այլև այլ ազգերի ֆոլկլորային երաժշտության ուսումնասիրության համար: Կոմիտասը համարվում է հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր: Հավաքելով հազարավոր ժողովրդական երգեր և մեղեդիներ, նա դրանք ուսումնասիրել է և դասակարգել ըստ ժանրերի: Հաջորդ քայլը եղել է հայ երաժշտության կառուցվածքին համապատասխան բազմաձայնության որոնումը: Սույն հոդվածը փորձ է բացատրելու, թե ինչու էր Կոմիտասը հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը, ինչպես ընդունված է համարել հայ երաժշտագիտության մեջ: Քննվում են Կոմիտասի առաջադրած հետևյալ խնդիրները.

✓ Ո՞րն է հայ ավանդական երաժշտության բանավոր էությունը: Ո՞րն է իմպրովիզացիայի դերը բանավոր ավանդույթի ներսում:

✓ Ի՞նչ դեր ունի նոտագրությունը երաժշտության մեջ: Ի՞նչ կրուսատներ են լինում նոտագրության դեպքում: Ինչպե՞ս են փոխհարաբերվում գրավոր և բանավոր ավանդույթները:

✓ Յուրաքանչյուր տարածաշրջանին բնորոշ երաժշտական բարբառների բացահայտումը:

✓ Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ հեղինակի գոյության կամ բացակայության խնդիրը:

¹¹ Գ. Գյողակյան, Հայ երաժշտության հանճարը, Կոմիտաս պրեմ, նվիրված կոմպոզիտորի ծննդյան 145-ամյակին, Երևան, 2014, էջ 4:

✓ Երգերի կենսունակությունը, նրանց կյանքի տևողությունը: Ո՞ր երգերն են ապրում ավելի երկար, և որո՞նք կարճ կյանք ունեն:

✓ Երգերին հատուկ երաժշտական ֆրագների բնորոշումը և բանաձևային արտահայտությունների դուրս բերումը: Ի՞նչ չափով կարող է իմպրովիզացիան գոյություն ունենալ բանաձևային մտածողության մեջ:

✓ Բանահավաքության մեջ երգի ստացիոնար գրառման մոտեցումը:

✓ Ռիթմը հայ ժողովրդական երգի մեջ:

Ակնհայտորեն, Կոմիտասը գերազանցել է իր ժամանակը և կանխորոշել է ֆոլկլորագիտության մի շարք հիմնախնդիրներ: Փաստորեն, նա ուղիներ է առաջադրել ֆոլկլորագիտության հետագա զարգացման համար:

Բանալի բառեր՝ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտություն, ռիթմ, մետր, բանահավաքչական աշխատանք, գրառում:

КОМИТАС И ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Резюме

Алина Пахлеванян (Армения)

кандидат искусствоведения, профессор

Заслуженный деятель искусств РА

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Исследование Комитаса в области музыкальной фольклористики представляет важность с точки зрения изучения музыкального фольклора не только армян, но и других народов. Комитас считается основоположником армянской национальной композиторской школы. Собирая многочисленные народные песни и мелодии, он изучил их и классифицировал по жанрам. Следующим шагом стал поиск многоголосия, соответствующего структуре армянской музыки. В данной статье мы попытались разяснить – почему же Комитас является основоположником армянской национальной композиторской школы, как принято считать в армянском музыковедении. В статье освещаются следующие проблемы, выдвинутые Комитасом:

✓ Какова устная сущность армянской традиционной музыки? Какова роль импровизации в рамках устного творчества?

✓ Какую роль играет нотация в музыке? Какие утраты происходят в процессе нотирования? Каким образом сочетаются устная и письменная традиции?

✓ Выявление характерных музыкальных диалектов каждого региона.

✓ Присутствие или отсутствие автора в народном музыкальном песнетворчестве.

✓ Жизнеспособность песен. Какие песни живут дольше, у каких – более краткая жизнь.

✓ Характеристика типичных музыкальных фраз и выявление мелодических формул. В какой степени импровизация может присутствовать в формульном мышлении?

✓ Подход к стационарной записи песни в собирательской деятельности.

✓ Ритм в армянской народной песне.

Очевидно, Комитас опередил свое время и предвосхитил целый ряд проблем музыкальной фольклористики. Таким образом, он наметил пути для дальнейшего развития фольклористики.

Ключевые слова: армянская музыкальная фольклористика, ритм, метр, собирательская деятельность, нотирование.

KOMITAS AND THE PROBLEMS OF ARMENIAN MUSIC FOLKLORISTICS

Abstract

Prof. Alina Pahlevanyan (Armenia)
PhD in Art, Honored Worker of Arts of RA
Komitas State Conservatory

Komitas's research in ethnomusicology is of great importance not only for the study of Armenian folk music, but that of other nations. Komitas is considered to be the founder of Armenian Ethnic Music Studies. Collecting several thousands of folk songs and tunes, he studied and classified them into genres. The next step was searching for the polyphony convenient for the Armenian music structure. This article attempts to explain why Komitas was the founder of the national school of music composition, as commonly accepted in Armenian musicology. The following problems propounded by Komitas are addressed to:

- ✓ What is the oral tradition in Armenian folk music? What role does permanent improvisation have inside in oral tradition?
 - ✓ What is the advantage of music notation? What losses can be registered in the case of notation? How do written and oral traditions relate to each other?
 - ✓ Revealing the “music dialects” typical for each region.
 - ✓ The problem of the existence or the absence of an author in folk song creation.
 - ✓ The viability of the songs, their lifespan. Which songs live longer and which do not?
 - ✓ Identifying the musical phrases typical for the songs and finding the formulaic expressions.
- To what extent may improvisation exist within formulaic constructions?
- ✓ The stationary approach in song collection work.
 - ✓ The rhythm in Armenian folk songs.

Obviously, Komitas surpassed his time-period preordaining several problems of folkloristics. Komitas actually proposed pathways for further development of ethnomusicology.

Key words: Armenian music folkloristics, rhythm, meter, music collection, transcription.

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ուսումնասիրությամբ²: Հայտնի է նաև, որ նա ոչ միայն սիրել ու գնահատել է իր ժամանակակից հայ աշուղների՝ Շիրինի, Զիվանու, Շերամի արվեստը, այլ նաև ինքն է վարպետորեն կատարել աշուղական երգեր: Ավելին, Կոմիտասի երաժշտաբեմական մտահղացումներին վերաբերող անտիպ նյութերից երևում է, որ հայրենի Քյոթահիա քաղաքում գրառած արևելյան-թուրքական կոչվող երկու երգ մտադիր է եղել օգտագործել իբրև աղոթք՝ իր երազած «Վարդանանց հերոսամարտի» երաժշտականացման համար: Այսուհանդերձ, իր հարազատներից ու ազգականներից գրառած թուրքերեն երգերը նա չի անվանել հայ-թուրքական, այլ, ամենայն հավանականությամբ, լեզվական խնդիրներից ելնելով, կոչել է «արևելյան-թրքական եղանակներ»: Նման հակասություն կա նաև քաղաքային երգարվեստի՝ լեզվաոճական և մեղեդային ակունքների բազմազանությամբ բնութագրվող ստեղծագործության վերաբերյալ Կոմիտասի արտահայտած մտքերի և նրա գիտահավաքական ու կատարողական գործունեության միջև:

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

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

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

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

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

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

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

³ Տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 68:

⁴ *Գրական նշխարք Կոմիտաս Վարդապետի բեղուն գրչեն*, աշխատափորոթին դր. Աբել Վրդ. Օղյուզեանի, Մոնթրեալ, «Քրիստոնեական Ուսման եւ Աստուածաբանության Կեդրոն», 1994, էջ 231:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Նույն տեղում, էջ 22:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ամփոփում

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

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

КОМИТАС И НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Резюме

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

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

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

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

KOMITAS AND NATIONAL MUSICAL IDENTITY

Abstract

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

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

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

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

ՀՈՌՈՎԵԼԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԿԵՆՑԱՂԱՎԱՐՈՒՄԸ. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Հռիփսիմե Պիկիչյան (Հայաստան)
պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Երևանի պետական համալսարան
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Բազմավաստակ երաժշտագետ Ռ. Աթայանն իրավացիորեն շեշտում է, որ «*հայ գեղջկական երկրագործական երգերի եղանակների հայտնաբերման պատիվն անվերապահորեն պատկանում է Կոմիտասին*»: Նրա հավաստմամբ՝ «*հայտնաբերումն այս դեպքում «բնական» պայմաններում հնչող արքայասանություն-երգեցողությունը որպես «երգ» լսել-նկատելն է, դրա գեղարվեստական արժեքը զգալ-հասկանալը, ապա նաև երգերը հավաքել, գրի առնելը*»¹: Ռ. Աթայանը նկատում է, որ, ամենայն հավանականությամբ, Կոմիտասն այս գութաներգը պիտի գրառած լիներ 1899 թ. աշնանից մինչև 1901 թ., քանի որ 1902 թ. մարտին Գևորգյան ճեմարանում կազմակերպված համերգի ժամանակ հնչեցրել է գութաներգի խմբերգային մշակումը²: Եվ ահա, գրեթե մեկ դար անց, 1991 թ. Լոռվա մարզում կազմակերպված գիտարշավների ընթացքում մենք՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի աշխատակիցներս, փորձում էինք ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած գութաներգի տարբերակը: Հետաքրքիր էր, թե երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող զարգացումներն ու ժամանակն ինչ խմբագրումներ էին կատարել հոռովելի գործառույթի ու կատարման կերպի մեջ:

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 10, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռոբերտ Աթայանը, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 13:

² 1914 թ. Կոմիտասը Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովին ներկայացրել է զեկուցում Լոռվա գութաներգի մասին: Ուսումնասիրությունն առաջին անգամ հրատարակվել է «Նաասարդ» ամսագրում՝ 1914 թ.: ԳԱԹ-ում պահպանվում է հոդվածի ֆրանսերեն տարբերակը: **Կոմիտասի ֆոնդ 681: Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ**, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գուրգեն Գասպարեանի եւ Մարինե Մուշեղեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2007, էջ 474: Տե՛ս հոդվածը: **Կոմիտաս վարդապետ**, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գիղի ոճով, *նույն տեղում*, էջ 92-131:

Հայտնի է, որ գիտարշավների ժամանակ հաճախ դժվարություններ են հանդիպում մեր օրերում կենցաղից դուրս մղված տարբեր աշխատանքային երգեր գրանցելիս: Պատճառն այն է, որ գյուղական ավանդական աշխատանքների որոշ տեսակների փոփոխմանը հետևում է համապատասխան երաժշտախոսքային շերտի մոռացումը: Կարևոր է նաև այն, որ գյուղացին երբեք երկրագործական գործընթացում ստեղծվող երաժշտապոետիկ տեքստը չի ընկալում իբրև առանձին երգ և հրաժարվում է կատարելուց, քանի դեռ ապահովված չեն անհրաժեշտ պայմանները՝ նպատակը, վայրը, ժամանակը, գործողությունը և մասնակիցները: Այդ խնդրին անդրադարձել է նաև Ռ. Աթայանը և, հղելով Կոմիտասին, իրավացիորեն նկատել, որ գութաներգը կամ այլ կերպ՝ հոռովելը, իսկապես ամբողջացած երգ չէ այդ անվան բուն երաժշտաձևային հասկացությամբ, այլ՝ վարի ընթացքում աշխատանքի բոլոր պահերի փոխգործակցությունից գոյացող խոսքային-մեղեդիական մի հանպատրաստից ստեղծաբանություն³: Ըստ այդմ էլ՝ ոչ բնական միջավայրում դաշտային նյութեր գրանցելիս բանասացը կարող է ամբողջությամբ չներկայացնել վարի գործընթացում հնչող երաժշտախոսքային տեքստը, այլ միայն հիշել դրա առանձին դրվագները, որի պատճառով խաթարվում է երևույթի ամբողջականությունը՝ տարակարծությունների առիթ դառնալով: Հաճախ բանասացի հիշողությամբ վերականգնված երգային տարբեր հատվածները թյուրիմացաբար գրանցվում և հրատարակվում են իբրև առանձին նմուշներ, կամ խախտվում է հատվածների հերթականությունը: Բացի այս, մասնագիտական վերլուծության ընթացքում ուշադրությունը չշեղելու միտումով, հաճախ երաժշտական ստեղծագործությունը պայմանականորեն մասնատվում է, առանձնացվում կենցաղավարման բուն միջավայրից:

Մեր գիտարշավի ընթացքում գրանցված բազմաթիվ տեղեկություններից և ձայնագրյալ նմուշներից կարելի է փաստել, որ գութանավարի արարողակարգը նկարագրելիս տարեց բանասացները ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքը, գործունեությունը, հընթացս ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերն ու մեկնաբանում դրանք: Ալավերդի քաղաքի, Սանահին, Հազվի, Աքրի, Ակներ, Մղարթ գյուղերի բանասացների հիշողությամբ վերականգնված գութանավարի գործընթացի

³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, նույն տեղում:

նկարագրություններն ու հոռովելի հատվածային կատարումները հավաստում էին Երաժշտապետի գրանցումներն⁴ ու փաստում մշակույթի ժառանգական կապի կենսունակությունը: Ուշագրավ է, որ գրառված տեղեկությունների ճշման նպատակով անցկացվող խմբային հարցումների ժամանակ բանասացները, միմյանց լրացնելով, փորձում էին վերհիշել գութանավարի ամբողջական գործընթացը՝ ներառելով մասնակիցներին, աշխատանքային, վարքագծային, խոսքային ու երաժշտական տեքստերը:

Կանոնակարգելով և ի մի բերելով գիտարշավների ընթացքում գրանցված ազգաբանական նյութերն ու բանասացների վկայությունները ձայնագրյալ հոռովելների հետ և համեմատելով մասնագիտական գրականության տվյալների և Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանային ֆոնդի շուրջ 70 երաժշտական օրինակների հետ, կարող ենք եզրահանգել, որ՝

✓ Ըստ ավանդույթի՝ հողը վարելու ընթացքում հոռովել կանչելը պարտադիր էր՝ անկախ կատարողի ձայնային-երաժշտական տվյալներից: Հիշենք, որ այս երաժշտական կառույցը ոչ մի գյուղում չի կոչվել երգ, այլ՝ կանչ կամ խոսք: Այստեղից էլ՝ հոռովելը ոչ թե երգում են, այլ կանչում, ընդ որում՝ «ասում են ձենով»:

✓ Երաժշտախոսքային տեքստով ձևակերպված հոռովելը որոշարկված գործառույթ ուներ և համընթաց էր վարի գործընթացին: Այն պայմանականորեն կարելի է ներկայացնել հետևյալ սխեմայով՝ նախապատրաստում, սկիզբ, աղոթք, օրհնություն, փառաբանություն, աշխատանքային գործընթաց, հանգիստ, աշխատանքի շարունակություն, ավարտ, գոհաբանություն, փառաբանություն: Ըստ այդմ՝ գութանավարի գործընթացից բխող երաժշտախոսքային տեքստի՝ Կոմիտասի ձևակերպմամբ՝ «բուն

⁴ Կոմիտասի երկերի ժողովածուի հատորներում տեղ է գտել տարբեր բնակավայրերից գրանցված հոռովելի 26 օրինակ, որոնցից Լոռվա գութաներգն առանձնանում է իբրև ամբողջական ու կատարյալ կառույց: Ըստ Ռ. Աթայանի՝ նախկին ճեմարանական Սիմակ Սահակյանի հավաստմամբ, երգի խոսքային տեքստի լրացման հարցում Կոմիտասին օգնել են Վարդաբլուր գյուղից ճեմարանի նախկին ուսուցիչ Ավետիք Պողոսյանն ու ինքը: Ըստ երևույթին, Կոմիտասը բանաստեղծական տեքստն ամբողջացնելիս նկատի է ունեցել նաև հրատարակված ժողովածուներում եղած համապատասխան հատվածները: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակած «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 4-րդ գիրքը նվիրված է հայ երկրագործի աշխատանքային երգերին, որտեղ ներառված է տարբեր հրատարակություններում և Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում պահվող հոռովելների 120 օրինակ (կազմող՝ Զ. Թագակչյան):

բանաստեղծության նյութն է՝ աղոթք, գոհություն, հավաքալիք, սովորույթ, աշխատանք, հրաման, խրախույս, գուրգուրանք, զայրույթ, գոհունակություն, հացն ու բնություն»⁵:

✓ Թե՛ երաժշտախոսքային տեքստում, թե՛ աշխատանքային ողջ գործընթացում հիշյալ փուլերը համաչափ չեն և կարող են տարբեր կերպ դրսևորվել: Հատկապես սկզբի և վերջնամասի հատվածները կարող են արտահայտվել անգամ մեկ երաժշտական դարձվածով՝ եթե չեն գրանցվում աշխատանքային գործընթացի պայմաններում:

✓ Գութանավարի ընթացքում հոռովել կանչելը դիտարկվում էր իբրև ամբողջական արարողություն, որը կանոնակարգված էր ժամանակի, տարածության, դերակատարների ու նրանց վարքագծի, համապատասխանաբար՝ նաև երաժշտախոսքային տեքստերի մակարդակներում:

✓ Բանասացներից գրանցված նյութի վերականգնմամբ՝ կատարման ողջ ընթացքն ուներ ավանդաբար հաստատված և խիստ որոշարկված դերաբաշխում: Հոռովել կանչողը գութանավարի ղեկավարն էր՝ մաճկալը: Նա էր ուղղություն տալիս խոփին, և նրա ղեկավարության ու հսկողության տակ էին շարժվում գութանի կամ արորի լծերն իրենց վարիչ հոտաղներով⁶: Ավանդույթի համաձայն՝ նա միջին տարիքի, առողջ, ամուսնացած և սերունդ ունեցող տղամարդ էր: Հենց նրան էր տրված հոռովել կանչելու պատիվը: Վարին մասնակցող չամուսնացած երիտասարդ հոտաղներին իրավունք էր վերապահված սուկ ձայնակցել լծկաններին ուղղված կանչ-հորդորների, բացականչությունների, երգվող տեքստի կրկնակային հատվածների ու կրկներգերի ժամանակ (հմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ):

✓ Յուրաքանչյուր անգամ հոռովելն անհրաժեշտ էր սկսել Արարչին ու արևին ծոնված ասերգային աղոթք-փառաբանությամբ, ապա պիտի հնչեր հողը հաջողությամբ վարելուն նպատակամղված բուն տեքստը, նաև բարի ցանք ու հունձք ակնկալող հմայական խոսքերը՝ մաճկալի մենակատարմամբ: Հիշյալը կատարվում էր պարբերական-շարունակական սկզբունքով:

✓ Քանի որ հոռովելը վարի գործողությամբ էր պայմանավորվում, նրա կատարման ժամանակը չէր կարող սահմանափակվել բուն երգ-կառույցի

⁵ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, էջ 168:

⁶ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց **Ա. Ղանալանյան**, Երևան, Հայպետհրատ, 1937, էջ 27-28:

շրջանակներում, այլ արտաձվում էր ընթացիկ գործողությունից: Ուստի, բնական էր օրական վարի ընթացքում քանիցս հոռովել կանչելը, ավելի ստույգ՝ հոռովել երևույթի տարբեր մասերը հաջորդաբար ասելը: Պայմանավորված լինելով մեկը մյուսով՝ ընդհանուր շղթայի մեջ մասերից յուրաքանչյուրը կարող էր ընկալվել իբրև ավարտուն միավոր: Դրանք կարող էին բնորոշվել յուրովի մեղեդային, բանաստեղծական հենքով ու ծավալով, որը թելադրվում էր աշխատանքային կոնկրետ գործողությամբ, մաճկալի ֆիզիկական ու հոգևոր վիճակներով և երաժշտապոետիկ օժտվածությամբ:

✓ Նյութի քննությունից կարելի է ասել, որ հոռովելի թե՛ բանաստեղծական, թե՛ մեղեդային տեքստերն ազատ-հանկարծաբանական կառույց ունեն և բնույթով հիմնականում ասերգային են: Այդուհանդերձ, դրանցից յուրաքանչյուրն ավանդույթով ժառանգված որոշակի բանաձևային միջուկ ունի, որի շուրջն էլ կազմակերպվում, զարգանում է հանկարծաբանությունը: Հոռովելների խոսքային կառույցներն ունեն ինչպես ազատ, այնպես էլ չափաժող կերտվածք:

✓ Հոռովելի առաջին իսկ ձայնարկությունները, որ մեծավ մասամբ հնչյունային բարձր ոլորտում են ծնվում, սոսկ պայմանական սկիզբն են: Դրանք վարի նախապատրաստական փուլի արդեն սկսված, բայց տակավին չփաստագրված՝ չլսվող հնչողությունից լսելի դարձած տեքստի կիզակետում միայն երգի վերաճած հատվածներն են: Նման մտածողությամբ կարող են մեկնաբանվել նաև հաճախակի հանդիպող բարձր ձայնոլորտում անսպասելի ավարտվող զուտ խոսքային ձայնարկությունները: Այսպիսի անսպասելի, ոչ տոնիկային հիմքով ավարտը բնորոշ է ծիսական երաժշտական բանահյուսական ժանրերին, քանզի ներքին տրամաբանությամբ, այդ ստեղծագործությունները շարունակելի են, անվերջանալի՝ հավաստելով հավերժության խորհուրդը: Այսօրինակ «սկիզբն» ու «ավարտը» պարբերաբար կրկնվող փուլի առանձին մասերն են, քանի որ գրի առնողն «անվերջությունից» սոսկ մի հատված է փաստագրում: Հայսմ՝ գրանցված հոռովելների աշխատանքային երգ անվանումը պայմանական է, քանզի դրանք վարի արարողակարգի բաղկացուցիչ տարրն են, մասնագետի կողմից առանձնացված ու ժանրային շրջանակներում գետեղված:

✓ Պատահական չէ, որ դաշտային պայմաններում գրանցված գութանավարի գործընթացի տարբեր հատվածներն արտացոլող

երաժշտախոսքային բանահյուսական նյութերը կարող են խիստ տարբերվել միմյանցից թե՛ մեղեդային, թե՛ բանաստեղծական հենքով, մտածողությամբ, թեև միևնույն հարացուցային կմախքն ունեն. խոսքը տվյալ ազգագրական գոտուն բնորոշ երաժշտական լեզվի մասին չէ: Ավելացնենք, որ գրանցողը միշտ չէ, որ ամբողջական շրջափուլի ականատեսն է դառնում, այլ ավելի հաճախ՝ փաստագրում է ամբողջի առանձին հատվածները՝ սկիզբը, ընթացքը, ավարտը, կամ կենդանիների ուղղված կանչերն ու հորդորները: Այս առումով՝ Կոմիտասի գրանցած տարբերակը երևույթի խտանյութի վերածված ամբողջականությունն է:

✓ Երբեմն գութանավարի գործընթացից հեռացած և հիշողությամբ վերականգնելու փորձ անելիս բանասացը հոռովելի ընդհանուր տեքստից առանձնացնում է իր մտաբերած տողերը, դրանից մի քանիսը վերածում հիմնատողի, մյուսները՝ կրկնակի և երգում է՝ նմանեցնելով ավանդական երգերի դարձվածներին, այդ կերպ հոռովելի որևէ հատված փոխակերպելով երգի:

✓ Լոռվա հոռովելների ռիթմամեղեդային կերտվածքն ու արտահայտչականությունն, ըստ Ռ. Աթայանի և Զ. Թագակչյանի ուսումնասիրությունների, հատկապես համեմատելի են արցախյան տարբերակների հետ, որ հավանաբար ձևավորվել են Արցախից Լոռի բնակչության հոսքերի հետ:

Հոռովելի ծիսաառասպելաբանական սյուժեներից⁷ քննարկենք միայն հողի արգասավորմանն ուղղված արարողակարգը⁸:

Ժողովածուներում հրատարակված հոռովելների բանաստեղծական տեքստերը դիտարկելիս տարբեր հատվածներում կախման կետեր են նկատվում, որոնք հաճախ չեն կապվում նախորդ կամ հաջորդ նախադասությունների հետ: Պատահում են նաև աշխատանքային գործընթացի հետ ուղղակի առնչություն չունեցող՝ սեռական վարքագիծ ակնկալող

⁷ Գութանով հողը վարելն իբրև առասպելական վիշապամարտ. տե՛ս Ա. Թադևոսյան, Դարբինը հայոց ծիակարգում (Պատմաազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2007: Aghasi Tadevosyan and Hamlet Petrosyan, The Blackmith. Armenian Folk Arts, Culture and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, pp. 207-217.

⁸ Տեքստի մանրամասն քննությանը և հոռովելի նկարագրությանը չենք անդրադառնա, քանի որ դրանք հրաշալի ներկայացված են և՛ Կոմիտասի, և՛ Վարդ Բրդյանի (Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972) աշխատանքներում: Կփորձենք դիտարկել միայն որոշ մանրամասներ, որոնք տարբեր պատճառներով առանձին ուշադրության չեն արժանացել:

արտահայտություններ, կնոջ մարմնի նկարագրություններ, երբեմն նաև անպարկեշտ՝ «հայհոյական» խոսքեր: Քննությունը ցույց է տալիս, որ հաճախ կցկտուր կամ հատուկենտ պահպանված այսօրինակ բառերն ու արտահայտությունները պատահական չեն, քանզի որոշակի նպատակ, հասցե, գործողության վարքագիծ, կատարման վայր ու ժամանակ ունեն: Դրանցից ամենատարածվածը երիտասարդ կնոջը համբուրելու, մոտակա բլուրները կամ ակոսները տանելու, հետը պառկելու, «միտքը ծնելու», «ճիժ վաստը կելու» մոտիվներն են, որոնք ակնառու են և՛ ուղղակի տողերից, և՛ ընկալվում են ենթատեքստից:

*Կույթան ինկեր արփի խոզան,
Առնեմ սիրողս, էլնեմ զօզան⁹... (Վան)*

*Գույթան թալե նախշուն բիար,
Գոհան էկավ մաճկըլի յար,
Մաճկալ, քու մաճը թող:
Կընա քու պագն առ¹⁰: (Վան)*

*Մաճկալ փեսավ հաց պիրողին,
Կանչեց իր խօրիկվարին,
Ձեռք պոնեմ, փամ գրողին,
Կերթամ խասնիմ իմ սիրողին¹¹: (Վան)*

Ակնարկներ կան գույթանավարի մասնակիցներին «հաց բերող» կանանց հայհոյելու (հըվհովել, քըրվել, ուշունց տալ) վերաբերյալ. «Քեֆ սիրող սև հարսները քանի քըրվես՝ հազ կենեն...»: Նկատենք, որ այսօրինակ արտահայտություններից հետո հաճախ կրկնվում են՝ «Ձորանաս, հոփաղ, զորանաս...», «Քեֆ էրո, հոփաղ, հո՛...արա հո՛...» տողերը: Առաջին հայացքից անհավանական է, որ հոռովելի ընթացքում կնոջ ու տղամարդու միջև սիրային հարաբերությունների ակնարկները կամ ուղղակի նկարագրություններն ուղղված են ոչ թե ընդհանուր առմամբ իգական սեռի կամ որևէ անորոշ ներկայացուցչի հասցեին, այլ վարին մասնակցող տղամարդկանց հետ

⁹ *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (այսուհետ՝ ԷԱԺ), հատ. 2, Մոսկուա-Վաղարշապատ, 1906, էջ 145:

¹⁰ *Հայ շինականի աշխատանքային երգերը*, էջ 70:

¹¹ ԷԱԺ, հատ. Ա, *Փշրանք Շիրակի ամբարներից*, հավաքեց Ա. Մխիթարեանց, Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ 1901, էջ 145:

արյունակցական կամ խնամհական կապեր ունեցող կանանց ու աղջիկներին: Դրանք առավելապես ներառում են մաճկալի կնոջ, վարող տղամարդկանցից որևէ մեկի *քենու, բաջու, խանբաջու, նախշուն հարսի, կարմրաթուշ աղջկա* կերպարները: Օրինակ՝ «*Մաճկալի սիրած հարսը համկալի խանբաջին ա*»¹²: Տեքստերում որոշարկվում է նաև, որ հարսը մաճկալի խարջն է, աղջիկը՝ հոտաղի կամ հորիկվորի: Այսու՝ տարբերակվում են ամուսնացած և չամուսնացած կանայք ու տղամարդիկ, և համապատասխանաբար տարբերակվում է նաև նրանց սիրային վարքագիծը:

Ականատեսների ու հոռովել կանչողների հավաստմամբ՝ ավանդույթի համաձայն, երգի բուն տեքստից զատ, ընդունված էր նաև մաճկալին և երկրագործներին կերակուր՝ հաց բերող հարս ու աղջիկների միջև փոխանակվող երկխոսությունը: Ըստ էության, այս ծիսական երկխոսությունը սեռական գործողության խոսքային փոխակերպում է, որ ընթանում է հարց ու պատասխանային եղանակով: Այն ասվում է և՛ ուղղակի, և՛ անուղղակի, թեև մեկմեկու խոսքը լսելը պարտադիր չէ: Այսպես, գիտարշավների ընթացքում քանիցս աշխատել ենք տարբեր սեռի բանասացների կարծիքն ու վերաբերմունքը ճշտել երևույթի նկատմամբ: Թե՛ տղամարդիկ, թե՛ կանայք չեն թաքցնում նման երկխոսության փաստը: Ըստ նրանց, երբ հաց բերող կինը կամ աղջիկը բավականաչափ հեռանում էր, սակայն դեռևս հողագործների տեսադաշտից չէր անհետացել, մաճկալը նայում էր նրա հետևից ու «դարով էր տալիս» (հայիոյել): Ու թեև տուն վերադարձող կինը չէր լսում ասվող փաստացի տեքստը, սակայն ընկալում էր խոսքի ընդհանուր հնչյունային արտահայտությունը: Ի տարբերություն նրա՝ մաճկալի կողմից իբրև անուղղակի հայիոյանք ձևակերպվող սեռական ցանկությունը պարզորոշ լսում էին վարի բոլոր մասնակիցները, որոնք էլ ձայնակցում էին՝ միանալով վերջին ձայնարկություններին (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ): Նկատենք, որ հայոց կենցաղում ընդունված վարվելակարգի համաձայն՝ ազգակից կնոջ հանդեպ նման որևէ անհարգալից վերաբերմունք պատիժ, առնվազն ծեծկոտուք կամ արյունահեղություն պիտի ենթադրեր: Սակայն, բանասացների նկարագրած դեպքերի խաղաղ ընթացքից և հատկապես մաճկալին ձայնակցող տղամարդկանց վարքից պարզորոշ է, որ խոսքը ոչ թե

¹² Ե. Լալայան, Գողթան գավառ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք 12, Թիֆլիս, 1904, էջ 69-70:

կենցաղային միջադեպի, այլ կարգաբերված *ծիսական հայիոյանքի* իրողության մասին է, որը կարելի է համադրել հայտնի ծիսական հայիոյանքի (էսխրոլոգիա) հետ: Ասվածը հավաստում է նաև դրան «արժանացած» կնոջ պահվածք-պատասխանը, որն, ըստ բանասացներից գրանցած մեր վավերագրումների՝ դրսևորման երկու տարբերակ ուներ: Հայիոյանքը «լած» կնոջ վարքը համահունչ է ժամանակին բնորոշ վարքագծային կանոններին. մի պահ կանգ է առնում, կարմրում է, ապա քթի տակ փնթփնթալով ու կիսաձայն «Տե՛ր Աստված, մեղա՛...» կանչելով հեռանում է՝ աստիճանաբար արագացնելով քայլերը: Երկրորդ տարբերակում հայիոյանքի «չարժանացած» կնոջ պատասխանը, զայրացկոտ ու վիրավորական է, որը Հայաստանի տարբեր շրջաններում ուղեկցվում է նույնակերպ բանաձևային առանցք ունեցող տեքստով.

Ալ գութան՛ն, ալ գութան՛ն, հոտաղ, մաճկալ՛ լա՛լ գութան՛¹³... (Լոռի)

*Գութան, գութան, ա՛լ գութան
Խոփո՛ք քարե-քար, գութան,
Եկան քովեղ անց կացան,
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ կեցան՛¹⁴... (Ղարս)*

*Ալ գութան, հա՛, ա՛լ գութան,
Եզն ու գոմեշ, չա՛լ գութան,
Եկա, կըշտովդ անցկացա,
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ գութան՛¹⁵... (Բորչալու)*

Բանասացների մեկնաբանությամբ՝ «լալ» բառը, բացի խոլ ու համր իմաստից, այստեղ ձեռք է բերում նաև առնականությունից զուրկ լինելու նշանակություն, այսինքն, թե «Ըղտեղ տղամարդ չկա» (հմտ. խոսք-գործ փոխակերպման հետ): Բոլոր տարբերակներում էլ երկխոսությունը համապատասխանում է հոռովելի ընդհանուր բանաստեղծական կառույցին, հաճախ հանգավորվում է: Բանասացները ձեռնպահ են մնում տղամարդու՝ մաճկալի խոսքը վերարտադրելուց և միայն պատմում են դրա մասին: Այն ընկալվում է իբրև. ա) աշխատանքից հոգնած երկրագործներին զվաճացնելու նպատակով արված կատակ՝ «շուլուխ», բ) կին տեսած տղամարդու բնական արձագանք ու վարքագիծ՝ «Դե տղամարդ ա, սե՛ր ա», գ) հացն ուշացնողների

¹³ Հ. Պիկիչյան, *Դաշտային ազգագրական նյութեր* (այսուհետ՝ ԴԱՆ), Լոռի, 1991թ., ձեռագիր:

¹⁴ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, էջ 94:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 63:

հանդեպ քաղցած մարդուն բնորոշ զայրացկոտ վարքագիծ (բայց չէ՞ որ ճաշ բերողները միշտ չեն ուշանում), դ) «Օրենք է, աղաթ է. ջուրը փանողին, հացը բերողին պըրփի դարով փան, որ լավ ընի: Որն էլ ռավել փըրփուց, դարով չի՛ փեր, ասեին՝ լավ չի անում...»¹⁶: Բուրբ տարբերակներում ընդգծվում է այդ «ուշունց փայլ», «հըրփովելու», «կեղփոփ խոսքի», «ամոթ խոսքի» անհրաժեշտությունը, քանի որ «պապական աղաթ ա, պըրփի ասվի»: Բանասացները նշում են բանաձևային խոսքի առաջին տողը. «Ա՛յ գնացող, քեզ եմ ասում, լավ իմացի՛...», խոսքը չեն շարունակում, քանզի՝ «ամոթ է...»: Ահա մի քանի օրինակ մեր գրանցած նյութերից՝

Հո՛, հոռովել, հո՛... էն հաց բերողին եմ ասում, հո՛... (դարով են փայլիս...)

Հո՛, հո՛... էն ջուր բերողին եմ ասում, հո՛... կուժը վեր գցեմ... (հայիոյում է...)

Հո՛... այ գնացող, ճիպոփս պըրփըրե՛մ, քամակդ խըրփըրե՛մ, հո՛... կամ՝ ճիպոփս պըրփըրե՛մ, աղլուխըդ թըռցընե՛մ...,- «շար բաներ են ասում»¹⁷:

Կոմիտասն այս արտահայտությունները կապում է հոռովել կանչող մաճկալի՝ իր շուրջը կատարվող ամեն ինչ տեսնելու և երգի մեջ անդրադարձնելու երևույթի հետ: Օրինակ, երբ երեկոյան հեռվից տեսնում է, որ մի տան մեջ հարսը ճրագ է վառում. «Ա՛յ, ճրագ վառող հարսին եմ ասում, հա՛...» կամ «Ա՛յ, աղբուրը գնացող հարսին եմ ասում, հա՛...» (հմմտ. ծենով ասելիս դիպվածային իրադրությունները երգի տեքստում ներառելու սովորության հետ): Իսկ մաճկալին ու հոտաղներին համր կոչող կնոջ պատասխանը Կոմիտասը վերագրում է իրեն չձայնակցող հոտաղներին դիմող մաճկալին. «Հորիքն ելավ, ա՛յ լալիկ հոփաղ, ա՛յ համր հոփաղ...»¹⁸: Հետաքրքիր է, որ մանրամասն նկարագրելով և քննարկելով Հոռովելի հետ կապված երաժշտական ու բանահյուսական շերտերը, Կոմիտասը չի անդրադարձել այս երկխոսության ծիսական ենթատեքստին: Իսկ գուցե այդ հատվածը ժամանակին բնորոշ գրաքննության ձեռքո՞վ է կրճատվել...

¹⁶ Հ. Պիկիջյան, ԴԱՆ, Լոռի, 1990:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 74:

Այսուհանդերձ, գիտարշավային հարցումների և ազգաբանական նյութի համադրմամբ՝ հոռովելներում բացահայտվում է մաճկալի և հողագործներին հաց բերող իգական սեռի ներկայացուցիչների միջև ընթացող ծիսական երկխոսությունը, որն, ըստ ամենայնի, կանոնակարգված է խոսքային, վարքագծային ու նշանային մակարդակներում և պտղաբերությանը միտված սեռական-հմայական գործողությունների խոսքային փոխակերպումն է: Եթե հիշենք, որ հողագործներին հացը հերթով տանում էին վարին մասնակցող բոլոր ընտանիքների կանայք ու աղջիկները, ապա հիշյալ երկխոսությունն ընթանում է բոլորի միջև: Այսինքն, «հայհոյանքի» միջոցով՝ խոսքային մակարդակում, սեռական կապ է հաստատվում բոլոր երկրագործների երիտասարդ կանանց ու աղջիկների և մաճկալի միջև: Սրանով կարծեք վերականգնվում է երկրագործական ծիսակարգում ընդունված մի հնագույն իրողություն՝ նոր հերկած ակոսներում համայնքի մասնակցությունը խառնամուսնական ծեսերին, որի բազմաթիվ օրինակներ գրանցված են տարբեր երկրագործ ժողովուրդների տոնածիսական կյանքում¹⁹:

Հիշյալ «անպարկեշտ» խոսքերը, ինչպես և հողագործներին հաց բերող կանանց երկխոսությունները հրատարակված տեքստերում բազմակետերի վերածվելուց զատ, երկու փոխակերպում են ստացել.

ա) գերակշիռ մասը խմբագրվելով և ձևափոխվելով՝ վերածվել է բանաստեղծական տեքստի հերթական տան (որն ընդհանուր իմաստից սպրդելով՝ տարանջատվում է նախադասության կառուցից),

բ) նմանատիպ արտահայտությունների մի այլ խումբ վերածում է կրկնակների: Վերջիններս հասցեագրվում են հոռովել չկանչողներին՝ չձայնակցողներին: Հավանաբար, հենց այդպիսի տարբերակ է գրանցել նաև Կոմիտասը:

*Գութանը քաշեց խամին,
Կոպրեց էրկըթե սամին.
Վե՛վ որ հոռովել չըսե՛
...անոր հարսն ու խընամին²⁰...*

Եթե հիշենք, որ միտք-խոսք-գործ հասկացություններն ավանդական պատկերացումներում նույնացվում են, ապա ասել և անելը հավասարաթեք են:

¹⁹ Б. Успенский, Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. *Studia Slavica Hung.* XXIX, 1983, с. 33-69 (ст. 1); 33/1- 4, 1987, с. 61 (ст. 2).

²⁰ Հայ շինականի աշխարանքային երգերը, էջ 68:

Ինչպես մորն ուղղված ռուսական հայիոյանքի (матерщина) արմատների ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատանքում նշում է Բ. Ուսպենսկին, հայիոյանքն ունի առասպելաբանական ծագում և բնույթով ծիսական է: Այն հեթանոսական երևույթ է և տարբեր ժամանակներում յուրովի է իմաստավորվել՝ ներառելով այլևայլ առասպելաբանական ծածկագրեր, սակայն բոլորի հիմքում ընկած է Հողի և Երկնքի սրբազան ամուսնությունը, որից արարվում, պտղաբերվում է կյանքը: Այսու, հայիոյոլը դիտվում է իբրև Արարիչ կամ Ամպրոպածին, իսկ օբյեկտը՝ Մայր հող, որը հաճախ փոխակերպվում է, դառնալով Աստվածամայր կամ ուղղակի մայր: Սա է պատճառը, որ հայիոյանքը ծիսական բնույթ ունի և պարտադիր տեղ է գրավել պտղաբերություն ու ծնունդ ակնկալող բոլոր ծեսերում՝ հարսանեկան, Ամանորի, երկրագործական և այլն: Երկրագործական ծիսակարգում հայիոյոլը կերպավորվում է իբրև աստվածային վարող ու ցանող հերոս և զուգավորվում հողի հետ: Սրանով էլ հաճախ բացատրվում են ծիսական հայիոյանքի մյուս գործառույթները՝ ընկալվելով իբրև չարխափան ուժ, աղոթք, հմայանք²¹:

Խոսքային մակարդակից բացի՝ ծիսական հայիոյանքին զուգահեռ չէին բացառվում նաև գործողությունները: Աշխատանքի ընթացքում դրանք վարին մասնակցող և երկրագործներին հաց բերող սիրահարների միջև զուտ նշանային բնույթ էին ստանում՝ դառնալով ոչ վերբալ երկխոսություն (հայացք, դիմախաղ), երբեմն էլ վերածվում խնձորի կամ թաշկինակի փոխանակության: Այս սովորության զանազան նկարագրություններ և ակնարկներ կան թե՛ բանաստեղծական տեքստերում, թե՛ պարերգերում ու խաղիկներում: Մինչդեռ, ըստ բանասացների վկայությունների՝ մուֆն ընկնելուց հետո, աշխատանքից դուրս, նոր հերկած ակոսները²² կարող էին դառնալ նաև սիրային ժամադրությունների և սեռական գործողությունների վայրեր: Եվ եթե դրանք հասարակության կողմից ընդունելի՝ «թույլատրված» վայրեր էին նոր ամուսնացած զույգերի կամ տակավին զավակ չունեցող ամուսինների համար, որից որդեծնություն էր ակնկալվում, ապա չամուսնացածների համար դրանք գաղտնի՝ «չթույլատրված հանդիպման վայրեր էին»:

²¹ Б. Успенский, նույն տեղում:

²² Բանասացների հավաստմամբ՝ հիմնականում սահմանային տարածքներն էին դառնում հանդիպման վայրեր:

*Հարս եմ ու հարս,
Կարմիր ու ճերմակ հարս,
Առնեմ, պառկեմ ակոսիդ,
Եղ է թագա հավասը*²³:

Դաշտերում սիրային հանդիպումների ընդունված ժամկետը մինչև առաջին ծիլի դուրս գալն էր, որից հետո, մինչև բերքահավաք, խստորեն արգելվում էր:

Մեր հավաքած նյութի համեմատական քննությունը փաստում է, որ գիտարշավի ընթացքում ձայնագրված գութաներգի 9 և կալի երգի 7 նմուշները ներդաշնակորեն համեմատելի են Կոմիտասի Լոռվա գութաներգի ու կալի երգերի երաժշտամտաձողությանը: Իսկ գործընթացի նկարագրությունն ու տեքստաբանական վերլուծությունը մեկ անգամ ևս վկայում են Կոմիտաս-ազգագրագետի դիտողականության, ինչպես նաև նյութը գրանցելու և ներկայացնելու (նոտագրված և երգային տարբերակներ) բացառիկ հմտությունների մասին:

Հոռովելների հրապարակված տեքստերի գիտական ուսումնասիրությունը, ինչպես և երկրագործական մշակույթի ընդհանուր համատեքստում դրանց կատարման համար պահանջվող պայմանների քննությունը հնարավորություն է ընձեռում վերականգնել երկրագործական ծիսակարգի գլխավոր ծեսը: Ակնհայտ է, որ այն արտահայտված խրախճանքային երանգ ունի և միտված է հողի արգասաբերությանը (հմմտ. ծեսում վառ արտահայտված ֆալլիկ խորհրդանիշները. գութանի խոփը, եզների պոզերը, մաճկալի առնականությունը): Պատահական չէ, որ ավանդության պայմանների ապահովմամբ ընտրված ու կանոնակարգված վարքով հաստատագրված մաճկալի կերպարը, բազմաթիվ տեքստերի հավաստմամբ, սովորական երկրագործներից առանձնանում է նաև նշանային խորհրդանիշով՝ ականջին ոսկե գնդով: Այս համատեքստում հոռովելը ոչ թե ընդունված կարծիքի համաձայն սոսկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիվ ապահովվում է վարի ոլիթմիկ ընթացքն ու կանոնավորվում հողագործների ու լծկանների աշխատունակությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի²⁴ և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը:

²³ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, էջ 94:

²⁴ Հմմտ. օրինակ, դրզոնների (Արևմտյան Աֆրիկա) ծագումնաբանական առասպելը. Արարիչ-Աստվածը կենակցում է Թկրի Թետ, որին խքն իր սրարել վրոջ կրպարով: Նույն համատեքստում է նաև «Վահագնի Ձունդ»-ում Երկիր-Երկինք-երկունք կապը: Այս մասին տե՛ս **В. Топоров**, Об отражении индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. Պատմաբանասիրական հանդես, 1977, թիվ 3, էջ 88-106.

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է մեր ժամանակներում Կոմիտասի հրատարակած հանրահայտ Լոռվա գույթաներգի կենցաղավարմանը: 1991 թ. Լոռվա մարզում կազմակերպված գիտարշավի ընթացքում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի աշխատակիցները փորձում էին ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած Գույթաներգի (հոռովել) տարբերակը: Հետաքրքիր էր, թե երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող զարգացումներն ու ժամանակն ինչ խմբագրումներ էին կատարել հոռովելի գործառույթի ու կատարման կերպի մեջ: Գույթանավարի արարողակարգը նկարագրելիս տարեց բանասացները ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքը, գործունեությունը, հընթացս ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերն ու մեկնաբանում դրանք: Այս վերոհի քաղաքի, Սանահին, Հազվի, Աքորի, Ակներ, Մղարթ գյուղերի բանասացների հիշողությամբ վերականգնված գույթանավարի գործընթացի նկարագրություններն ու հոռովելի հատվածային կատարումները հավաստում էին երաժշտապետի գրանցումներն ու փաստում մշակույթի ժառանգական կապի կենսունակությունը: Նյութի համեմատական քննությունը փաստում է, որ գիտարշավի ընթացքում ձայնագրված գույթաներգի 9 և կալի երգի 7 նմուշները ներդաշնակորեն համեմատելի են Կոմիտասի հրատարակած Լոռվա գույթաներգի ու կալի երգերի երաժշտամտածողությանը: Գործընթացի նկարագրությունն ու տեքստաբանական վերլուծությունը մեկ անգամ ևս վկայում են Կոմիտաս-ազգագրագետի դիտողականության, և նյութը գրանցելու և ներկայացնելու (նոտագրված և երգային տարբերակներ) բացառիկ հմտությունների մասին:

Բանալի բառեր՝ գույթաներգ, հոռովել, Կոմիտաս, երկրագործական ծես, գիտարշավ, Լոռի:

СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ “ОРОВЕЛА”: ПО СЛЕДАМ КОМИТАСА

Резюме

*Рипсиме Пикичян, кандидат исторических наук, доцент
Ереванский государственный университет
Институт искусств НАН РА*

Статья посвящена бытованию известной лорийской плужной песни (оровел) опубликованной Комитасом. Спустя почти век после издания оровела в 1991г., участники экспедиции Института искусств НАН РА в Лорийской области стремились выяснить насколько народная память сохранила эти песни и записать бытующие варианты комитасовских оровелов. Была поставлена цель рассмотреть, как развитие земледельческой культуры и инновации сельскохозяйственных работ отразились на бытовании и тексты традиционных плужных песен. Во время бесед в городе Алаверди, селах Санаин, Агви, Акори, Акнер, Мгарт пожилые респонденты старались подробнее описать поведение и роль пахарей. Они пели и комментировали музыкально-поэтические тексты Оровела. С помощью собранных полевых-этнографических материалов и записей песен, можно реконструировать весь процесс традиционных земледельческих работ, а также подтвердить наследственность традиционной культуры. Сравнительный анализ экспедиционных записей 1991 г. с исследованиями Комитаса показывает гармоничную связь музыкального мышления и жизнеспособность традиционной культуры.

Собранные нами материалы подтверждают чуткую наблюдательность этнографа Комитаса, а также его музыковедческий профессионализм, уникальные навыки в области нотирования и записей сложных импровизационных жанров народной музыкальной культуры. Анализ опубликованных текстов плужных песен и собранные этнографические материалы, в контексте земледельческой культуры, дают возможность восстановить главный земледельческий обряд. Он имеет оргический характер и направлен на плодородие земли. В этом контексте, оровел не только трудовая песня, с помощью которой регулировался ритм и настроение земледельцев, но и музыкально-поэтический код главного ритуала космогонического мифа.

Ключевые слова: плужные песни, оровел, Комитас, земледельческий обряд, экспедиция, Лори.

MODERN LIFE OF THE “*HOROVEL*”: FOLLOWING KOMITAS'S PATH

Abstract

Hripsime Pikichian (Armenia)
PhD in History, Assistant Professor
Yerevan State University
Institute of Arts of NAS RA

This paper concerns the modern life of the *Horovel* or *Plough Song* first studied by Komitas. Though the ploughing process associated with singing the *horovel* is considered to be a past culture, nowadays its reminiscences can still be traced in Armenia.

In 1991, during a study field trip to the region of Lori, the specialists of the Folk Music Department of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of RA sought to clarify to what extent the variations of the *Plough Song* recorded by Komitas had survived in the memory of people. The question was to find out what alterations the time and the developments in cultivation techniques had made in the function and form of the *horovel*. When describing the working process of the farmer, the elder tellers were tending to accurately represent the behavior and activity of each participant of the labor process and to interpret the verbal and musical texts performed during latter. The descriptions of the farmer's work and the fragmentary performances of the plough song, recovered according to the memory of folk singers, which were recorded in the town of Alaverdi and the villages of Sanahin, Hagvi, Akori, Akner and Mghart coincided with Komitas's transcriptions and confirmed the viability of the heredity of culture. The comparative study of the material confirms that the nine samples of the plough songs and the seven samples of the threshing songs recorded during the expedition are logically comparable with the musical structure of the *Lori Plough Song* and threshing songs transcribed, studied and published by Komitas. The description of the working process and the analysis of the texts once again evidence Komitas - the ethnographer's subtle ability and unique skills in collecting and transcribing folk music and texts.

Key words: ploughing song, horovel, Komitas, farming ritual, expedition, Lori.

«ԼՈՐԻԿ» ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՄՆԱԳՈՎՔԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

*Մարիաննա Տիգրանյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

Հայկական ժողովրդական երգաստեղծության մեջ եզակի չեն այն օրինակները, որոնք ժամանակի ընթացքում կորցնելով իրենց գործնական դերն ու նշանակությունը, կամ էլ հակառակը՝ ձեռք բերելով նորը, մի ժանրից մյուսին են անցել և տեղայնացել¹: Նման դեպքերում հարց է ծագում՝ տվյալ երգային կամ պարային օրինակի ժանրային դասակարգումը կատարելիս ի՞նչ սգբունքներով առաջնորդվել (տաղաչափություն, մեղեդային կառուցվածք և այլն): Ժանրային երկակիությունը բնորոշ է որոշ քնարական-սիրային երգերին, որոնք կարելի է դասել նաև հարսի գովքերգերի շարքին, և այս դեպքում մեկ ժանրի ելևէջային տիպական դարձվածքների թափանցումը դեպի մյուսը ավելի քան բնական է²: Խոսքը, բնավ, այն ավանդական ծիսական երգերի մասին չէ, որոնք աչքի են ընկնում իրենց բանաձևային մտածողությամբ, ինչպիսիք են թագվորագովքերը, հարսի լացերգերը, կամ հարսանեկան պարերգերը: **Ավանդական հարսանեկան երգեր** նշելով՝ նկատի ունենք միայն հարսանեկան ծեսին կատարվող երգերը, և ո՛չ ծեսից դուրս³:

Այս առումով հայկական գեղջկական երգաստեղծության մեջ մեծ

¹ Այդպես, օրինակ, օժիտի երգերի հետ կապված Ռ. Աթայանը նշում է. «...*հետաքրքրական է, որ «ծալ էրա» արտահայտությունը հարսանեկան երգերից անցել է սովորական սիրային-քնարական խաղիկներին...*» (Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու (ԵԺ), հատ. 10, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 176):

² Ընդհանրացնող «լարերից» կարող է լինել տառապանքը, վիշտը, կարոտը, պանդխտությունը, ծնողից հեռանալը, ցավը, բաժանումը, ինչը բնորոշ է բոլոր լացերգերին, անտունիներին, նաև հարսի հրաժեշտի երգերին: Այս երևույթն է բացատրում այդ տարբեր ժանրերի երաժշտական լեզվի նմանությունը, ինչպես նաև այն, որ «**ալազյոզլու**» անվան տակ միանում են ինչպես անտունիները, այնպես էլ մանիներն ու ջանգլուկումները (տե՛ս Կոմիտաս, ԵԺ, հատ 9, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 178, նաև՝ Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, էջ 198):

³ Այսպես, մի շարք պարերգեր, որոնք կատարվում են հարսանիքին, բուն ծիսական չեն համարվում, քանի որ ընդհանուր սիրային բովանդակությամբ կարող են կատարվել ցանկացած այլ ծեսի կամ խնջույքի ժամանակ, ինչպիսին է «Անեն մ էրթամ էն սարը» (Կոմիտաս, ԵԺ, հատ. 10, N 79, էջ 77; պարային կերտվածքով երգ է, որը կատարում են երիտասարդ հարսանքավորները՝ թագվորի ընկերները, հարսանիքի թեժ պահին), բայց ոչ «Թագվորի մեր, դուրս արի» պարերգը, որը քացառապես հարսանեկան է:

հետաքրքրություն են ներկայացնում «Լորիկ»-ները⁴ «Գացի արտեր, բռնի լոր», «Առավոտուն բարի լուս», «Առավոտ լոր մտավ արտ» երգերը: Կոմիտասն իր դասախոսություններից մեկում (Փարիզ, 1906 թ.) նշել է, որ այդ եղանակները մեկից մյուսի զարգացումը ցույց տվող օրինակներ են, ապա դասակարգել է տարբեր ժանրերում՝ հարսանեկան և քնարական⁵:

Մեր կատարած ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև ազգագրական այլ աղբյուրներում գետեղված նույնատիպ երգային օրինակների հետ համեմատական աշխատանքների մանրակրկիտ վերլուծություններն ապացույց են այն իրողության, որ նշված երգերի եղանակները ոչ թե «մեկից մյուսի զարգացումը ցույց տվող օրինակներ են», այլ **մեկ ամբողջական ավանդական ծիսական հարսնագովք**⁶: Ժամանակի քայքայիչ ազդեցության հետևանքով այդ հարսնագովքի ամբողջականությունը խախտվել է: «Լորիկ»-ը, բաժանվելով եռատող տների, շարունակել է կենցաղավարել, և Կոմիտասին ժամանակ առ ժամանակ հաջողվել է գրառել հենց այդ առանձին երգվող տները⁷: Սակայն նույնիսկ մասնատվելով՝ «Լորիկ»-ը պահպանել է իր **մեղեդային ինքնությունը**, քանզի միայն ծիսական երգերի ավանդականությամբ կարելի է բացատրել «Լորիկ»-ների տիպական մտածողությունը (մեղեդային, մետրադիոմական, տաղաչափական), որը բխում է հարսանեկան երգերի բանաձևային կառուցողական սկզբունքից:

«Լորիկ» վերնագիրը պայմանական է, և Կոմիտասն ինքը իր գրառած տարբերակներից և ոչ մի օրինակ «Լորիկ» չի անվանել, մինչդեռ Ա. Բրուտյանի, Ս. Դեմուրյանի, Ս. Ամատունու, Մ. Թումաճանի ձայնագրությունները վերնագրված են «Լորիկ»: Հայ գեղջկական երգաստեղծության մեջ երգը կամ պարերգը հաճախ անվանել և ճանաչել են **հիմնատող-կրկնակով**⁸, որից էլ բխել է վերնագիրը: Տրամաբանական է, որ երգի բովանդակությունը, ինչպես և

⁴ «Լորիկ» վերնագիրը պայմանական է, քանզի գրառված ոչ բոլոր օրինակներն են այդպես վերնագրված, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրն ավարտվում է «Լորիկ, լորիկ, լորիկ...» կրկնակով:

⁵ **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօրոածներ*, գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչեցեց» հրատ., 2005, էջ 330-339 (սկզբնաղբյուր՝ *Le mercure musical* հանդես, Փարիզ, 1907, էջ 472-490):

⁶ Ավագ սերնդի բանահավաք-երաժիշտներին (Ա. Բրուտյան, Ք. Կարա-Մուրզա, Ս. Դեմուրյան, Ս. Ամատունի) «Լորիկ»-ի ծավալուն օրինակներ դեռևս հաջողվել է գրառել՝ բանաստեղծական տեքստի հնարավորինս ամբողջական տարբերակով, որն էլ հենց ապացուցում է «Լորիկ»-ի հարսանեկան ծեսին պատկանելը:

⁷ Կոմիտասը 1894-1908 թթ. ժամանակահատվածում ձայնագրել է «Լորիկ»-ի 9 տարբերակ (տե՛ս աղյուսակը): Հետևողականորեն փնտրելով և ձայնագրելով «Լորիկ»-ի յուրաքանչյուր օրինակ, նրան այդպես էլ չհաջողվեց հանդիպել մի երգասացի, որն ամբողջական «Լորիկ» կկատարեր:

⁸ Հիմնատող-կրկնակը, երգի (պարերգի) առավել կայուն մասը հանդիսանալով, քիչ է ենթարկվել փոփոխությունների ու աղավաղումների, ուստի և հնարավորինս ամբողջական է պահպանել իր նախնական երաժշտական կորիզը:

հիմնական իմաստը, պետք է ամփոփվեր **երկտող-կրկնական** կամ **վերնագրում**: Մեր դեպքում դա մեկ բառ է՝ «Լորիկ»:

Քաջ հայտնի է, թե ինչպիսի կարևոր դեր ու նշանակություն են ունեցել հայոց հին կրոնական պատկերացումներում և հավատալիքներում պաշտամունքի արժանացած **սրբազան թռչունները**, որոնք ծիսական արարողությունների անբաժան մասն են կազմել: Այդ են վկայում ժողովրդական երաժշտության մեջ, մասնավորապես՝ պարերգերում՝ «թռչնային» վերնագրերով բազմաթիվ ծայնագրություններ՝ «Ղազ-ղազ» (Ալաշկերտ), «Կոնգավէն» (Շատախ), «Թավովսպար» (Կարին-Էրզրում), «Խավկու» (Վան), «Կաքավներ» (Վասպուրական), «Լաչին» (Թալին) ևն⁹: «Թռչնային» պարերգերից էր նաև հայոց ավանդական շուրջպար «Լորկե»-ն¹⁰: «Լորիկ»-ի ներկա ուսումնասիրությունը կրկին հաստատում է այն իրողությունը, որ «լոր» թռչունի պաշտամունքի կրոնա-ծիսական խոր արմատներն ունեն **տեղային** ծագում:

«Լորիկ»-ի կոմիտասյան ամենավաղ գրառումը, հավանաբար, պետք է կատարված լիներ 1894 թ.: Այն պահպանվել էր Մակար Եկմայանի գրությամբ¹¹:

Ռ. Աթայանը նշում է. «Պարային ռիթմական կերտվածքով սիրո քնարական այս երգը համեմատաբար զարգացած «ռոմանսատիկ» նմուշ է... Ընդարձակ երկմաս կառուցվածք ունի, առաջին պարբերությունը՝ նախադասությունների բաժանումով, երկրորդը՝ առանց բաժանման, միջանցիկ»¹²:

⁹ Տե՛ս **С. Лисициан**, *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, том 1, Ереван, изд. АН АССР, 1958; том 2, 1972; том 3, 1983. **ժ. Խաչատրյան**, Պարը հայոց մեջ, *Հողվածների ժողովածու*, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2013:

¹⁰ Դրա ծիսական արմատների ծագման վերաբերյալ զեկուցում առիթ ունեցել ենք ներկայացնելու: Տե՛ս **Մ. Տիգրանյան**, «Լորկե»-ն որպես հայոց ավանդական հարսանեկան ծիսական շուրջպար, *Կանթեղ*, N 4 (65), Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2015, էջ 249-267:

¹¹ Արդի երաժշտագիտության մեջ այս խնդիրն ունի հաստատուն ձևակերպում Կոմիտասի **հավաքած** և Մ. Եկմայանի **ծայնագրած** երգեր: Եկմայանի մոտ պարապելու նպատակով վարդապետը մի կարճ ժամանակով բնակվեց Թիֆլիսում (1895 թ.-ի աշուն): Կոմիտասն իր այդ հավաքածուն Եկմայանին կարող էր տրամադրած լինել գրավոր կամ բանավոր, նույնիսկ՝ անձամբ երգելով: Այս հարցի վերաբերյալ դեռևս 1934 թ.-ին Ռոմանոս Մելիքյանը Մ. Եկմայանի երգերի ցուցակն ուսումնասիրելիս նշել է. «Ինձ թվում է, *Եկմայանինը չեն, այլ Կոմիտասինը*» (տե՛ս «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» հոդվածը, *Կոմիտասական Ա.*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 26): Եկմայանի գրով պահպանված թվով 23 երգերից 16-ը կարող ենք նույնպես գտնել Կոմիտասի 1907 թ. կատարած հին ու նոր գրառումներից կազմված ժողովածուում:

¹² Նույն տեղում, էջ 202:

Գացի արտեր, բռնի լոր¹³

Աշխույժ

Գա - ցի ար - տեր բռն - նի լոր, աղ - ջիկ տե - սա
 յայ - լի ծոր, նը - ման էր կար - միր խըն - ծոր, լո -
 ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ: Նը - ման էր կար -
 միր խըն - ծոր, լո - ռիկ, բարխ եմ լո - ռիկ, լալ եմ, լո -
 ռիկ, կար եմ, լո - ռիկ, մալ եմ:

Գացի արտեր, բռնի լոր,
 Աղջիկ տեսա յայլի ծոր,
 Նման էր կարմիր խնծոր,
 Լորիկ, լորիկ, լորիկ, լորիկ,
 Նման էր կարմիր խնծոր,
 Լորիկ, լորիկ, բարխ եմ, լորիկ,
 Լալ եմ, լորիկ, կար եմ, լորիկ, մալ եմ¹⁴:

Ինչպես գիտենք, Կոմիտասի ուշադրության առարկա են եղել մեղեդիների տարբերակային փոխհարաբերությունը և հենց ժողովրդի մեջ ապրող այլ տարբերակներ՝ մեկից մյուսը տեղի ունեցող զարգացումը ցույց տվող այլևայլ օրինակներ: Կոմիտասը փնտրում և գրառում էր նույն երգերի՝ տարբեր վայրերում և շրջաններում կենցաղավարած նմուշները, և այս առումով «Գացի արտեր, բռնի լոր» սկզբնատողով «Լորիկ»-ը բացառություն չէր¹⁵:

¹³ Կոմիտաս, Եժ, հատ. 9, N 121, էջ 124:

¹⁴ Խոսքային կրկնակում **քրդերեն** բառերի մոտ, վերևից Կոմիտասի ձեռքով գրված է դրանց թարգմանությունը՝ **բարխ** (զառ, գառնուկ) և **կար** (ուկ, ուլիկ): Մնացած հայերեն բառերի բացատրությունները հետևյալն են՝ լալ (թանկ. քար՝ ուրփն, շափյուղա, սուտակ), մալ (ինչք, կայք, արժեք, ունեցվածք, մասնավորապես՝ լծկան անասուն): Այլուր հանդիպում է նաև «բարխ եմ»-ի միացյալ «բարխեմ» գրությունը, որն անչլվում է քրդերեն «գառնուկս» ձևի հետ:

¹⁵ Բացի վերը նշված եկմայանական արտագրությամբ օրինակից, Կոմիտասը ձայնագրել է ևս 4 նմուշ (տե՛ս Կոմիտաս, Եժ, հատ. 11, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 132).

ա) 325/42, «Գացի արտեր, բռնի լոր», դարձյալ հին ձայնագրություն է, հայրենիքը նշված է՝ Մուշ, բավական նման է նախորդ տարբերակին (կոմիտասյան հատորներում զետեղված չէ):

բ) 302 / 44ա, «Գացի արտեր, բռնի լոր», գրառված է Օշականում կամ Օշականցուց (Կոմիտաս, Եժ, հատ. 11, N 50/44, էջ 39):

գ) 302/112, «Գացի արտեր, բռնի լոր», Ախալցխա-Ախալքալաքի երգ (Կոմիտաս, Եժ, հատ. 11, N 299, էջ 119):

դ) 325/42, «Գացի արտեր, բռնի լոր», Շիրակ (Կոմիտաս, Եժ, հատ. 13, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2004, N 72, էջ 76):

«Գացի արտեր...» «Լորիկ»-ի ավելի վաղ գրառումներ կարելի է հանդիպել Կարա-Մուրզայի¹⁶ և Սահակ Ամատունու¹⁷ ձայնագրություններում, որտեղ «լորիկ»-ի փոխարեն «լուրիկ» է (Ամատունու տարբերակն անվանված է «Մշեցու լուրիկ»): «Լուրիկ» բառը, որը քրդերեն «լուրի»-ի (օրոր) ձայնանմանությամբ է գոյացել, մեր «Օրոր»-ի հետ ոչ մի կապ չունի, սակայն ժանրային որոշ «խառնաշփոթ», այնուամենայնիվ, տեղի է ունեցել¹⁸:

Կոմիտասը հետևողականորեն ձայնագրում էր «Լորիկ»-ի տարբերակներ և ինքնին պարզ է, որ այդ գրառումները պատահական զուգադիպությունների հետևանք չէին, այլ համառ փնտրտուքների արդյունք, և ինչպես իրավացիորեն նշել է Ռ. Աթայանը. «... միևնույն կամ նման երգերի զանազան վայրերում արմավացած և տեղական ծագում սրացած տարբերակների միջոցով էր Կոմիտասն ուսումնասիրում մեղեդիակերպման մասնավոր, տեղային ոճերը, կերպերը, նախասիրությունները»¹⁹:

«Լորիկ»-ի կոմիտասյան ձայնագրությունների՝ «Առավոտուն բարի լուս» սկզբնատողով²⁰ ամենածավալուն օրինակն ընդգրկված է վարդապետի 1904 թ. մինչև 1905 թ. աշունն ընկած ժամանակահատվածի գրառումներում՝ «Ազգագրական ժողովածու»-ում²¹:

¹⁶ Տե՛ս Ք. Կարա-Մուրզա, *Հայ ժողովրդական յերգեր*, Յերեան, Պետհրատ, 1935, N 2, էջ 16-18; մշակել է 1892 թ.-ին:

¹⁷ **Սահակ Ամատունի**, *Ժողովրդական երգերի ձայնագրեալ ժողովածու*, 1884, N 16; Վերահրատարակված՝ *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*, հատ. 11, Երևան, 2014, «Ամրոց Գրուպ», N 16, էջ 28:

¹⁸ Արշակ Բրուտյանի «Առավոտուն թունդի մուխ» սկզբնատողով սկսվող ձայնագրությունը «Լորիկ»-ի մի ծավալուն օրինակ է (13 եռատող տներից բաղկացած), որը վերնագրված է «Լուրիկ»՝ Օրորոցային (**Ա. Բրուտյան**, *Ռամկական մրմունջներ*, հ. 1, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, N 17 (12), էջ 36-37):

¹⁹ **Կոմիտաս**, Եժ, հատ. 11, էջ 10:

²⁰ Նշենք, որ «Առավոտուն բարի լուս»-ը Կոմիտասի խմբերգային բազմաձայնության փայլուն մշակումներից է (**Կոմիտաս**, Եժ, հատ. 2, Երևան, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, «Հայաստան» հրատ., 1965, N 9, էջ 34):

²¹ *Ազգագրական ժողովածու*, հատ. 1, Յերեան, Հայպետհրատ, 1931, N 112, էջ 34; հայերեն նոտագրությունից փոխադրեց Ս. Մելիքյանը:

Առավոտուն բարի լուս (Ալաշկերտ)²²

Սիրազեղ

Ա - տա - վո - տուն քա - թի լուս, Աստ-ված պա - ին աս - ձե - նուս, Թող դուս գա թըշ - նա - մուս լուս լո - թիկ, լո - թիկ, լո - թիկ, լո - թիկ: Թող դուս գա թըշ - նա - մուս լուս, լո - թիկ, քախ-րամ լո - թիկ, ջա-նքմ լո - թիկ, յա-րքմ լո - թիկ, մա-նքմ լո - թիկ, վա-րքմ լո - թիկ:

Արազ, ամբողջ պես Սիջակ
Հա-զար էր-նեկ էն ա - վուր գուտ-նա դա-յիր չա - լե - ցու - ցին
կա-նաչ կա - պա հա - զե - ցու - ցին, տա-րան ժա - մը կայ - նե - ցու - ցին,
ա - վե - տա-րան կար - դա - ցու - ցին, ձե - ղը ձե - ղին սըղ - վե - ցու - ցին,
տույ, տույ, տույ, տույ, տույ, տույ, տույ, տույ, տույ, տույ,
քախ-րամ լո - թիկ, ջա - նքմ լո - թիկ,
յա - րքմ լո - թիկ, մա - նքմ լո - թիկ, վա - րքմ լո - թիկ:

«Առավոտուն բարի լուս» սկզբնատողով «Լորիկ»-ի այլևայլ տարբերակներ հանդիպում ենք ինչպես Կոմիտասի մյուս գրառումներում²³, այնպես էլ Ս. Դեմուրյանի²⁴, Ս. Մելիքյանի²⁵, Մ. Թումանյանի²⁶ ձայնագրություններում:

Կոմիտասի «Առավոտուն բարի լուս» ներկայացված օրինակն իսկապես բացառիկ նմուշ է և իր ամբողջականությամբ՝ եզակի տարբերակ.

*Առավոտուն բարի լուս,
Աստված պահե ամենուս,
Թող դուս գա թընամուս լուս,
Լորիկ, լորիկ...*

²² Նոյն տեղում՝ N 124/112, էջ 64-65:
²³ **Կոմիտաս**, ԵԺ, հատ. 14, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2006, N 11, էջ 45 («Առվտո խետ բարի լուսուն», 1909-1914 թթ., Վան):
²⁴ **Ս. Դեմուրյան**, *Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ*, հատ. 9, կազմող Ն. Աթանեսյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2013, N 98, էջ 56-57 («Առավոտուն բարի լուս» (Լորիկ), 1890-1910 թթ.):
²⁵ **Ս. Մելիքյան**, *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*, հատ. 1, Երևան, Հայպետհրատ, 1949, N 77, էջ 75 («Առավտտուն բարի լուսուն», 1926 թ., Բիթլիս-Խնուս):
²⁶ **Մ. Թումանյան**, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 4, խմբ.՝ Զ. Թազակյան, Երևան, «Ջանգակ-97» հրատ., 2005, N 115, էջ 133 («Առավտո բարի լուսուն», 1935 թ., Վան): Նույն տեղում՝ N 116 («Առավտո խետ բարի լուսուն», 1922 թ., Վան), նույն տեղում՝ N 1, էջ 17 («Առավտտուն բարի լուս», 1935 թ., Խլաթ):

Այստեղ կարևոր նշանակություն ունի երգի երկրորդ՝ «ասերգի պես» հատվածը՝ որպես ապացույց այն իրողության, որ երգը հարսանեկան ծեսին է պատկանում.

*Հազար էրնեկ էն ավուր,
Չուռնա դայիր չալեցուցին²⁷,
Կանաչ կապա հագեցուցին,
Տարան ժամը կայնեցուցին,
Ալեխարան կարդացուցին,
Ձեռը ձեռին փվեցուցին,
Տոյ, փոյ, փոյ, փոյ...*

«Հազար էրնակ» սկզբնատողով մեկ այլ գրառում ևս ունի Կոմիտասը²⁸, «Խազար էրնակ» («Մշեցու օրհորդի երանությունը») վերնագրով էլ մեկ ուրիշ տարբերակ՝ Ս. Ամատունին²⁹ (Կոմիտասն իր օրինակը ձայնագրել է 1908 թ.՝ Ամատունու օրինակից շուրջ քառորդ դար անց): Այն, որ «Հազար էրնակ»-ը առանձին երգ չէ, այլ մեկ ամբողջական երգից աղճատված հատված՝ կտոր, դրանում ոչ մի կասկած չկա, և դրա ապացույցն է մեր ձեռքի տակ եղած՝ «Լորիկ»-ի ամենավաղ գրառված տարբերակը (1877 թ.), որը զետեղված է Կարապետ Սահակյան-Գրիգորյանցի ժողովածուում՝ «Վանեցու երգը» վերնագրով³⁰.

*Առավուր բարի լուսուն,
Ես մայիլ եմ քո փեսույն,
Քո խալամ³¹, լորիկ, խարիր հիսուն³²,
Լորիկ, լորիկ, լորիկ, լորիկ,
Պախրամ լորիկ:
Խազար էրնեկ այն ավուր,
Սրինգ, քնար չալեցուցին,
Մեր հարսանիք վայեցուցին, փո՛ւյ, փո՛ւյ, փո՛ւյ,
Պախրամ լորիկ...
Առավուրուն թունփրի վառ,
Սպիտակ յաշմաղ խառն ու մառ,*

²⁷ Ազգագրական ժողովածուի տարբերակում՝ «Տավու, զուռնա չալեցուցին»:

²⁸ **Կոմիտաս**, Եժ, հատ. 13, N 123, էջ 119 (Մուշ):

²⁹ **Ս. Ամատունի**, Ժողովողական յերգերի ձայնագրեալ ժողովածու, N 4:

³⁰ Տե՛ս **Ա. Բրուտյան**, *Ռամկական մրմունջներ*, հատ. 1, N 17 երգի ծանոթագրությունը, էջ 204-205:

³¹ «Խալամ», «խալան» (թաթար. qalan)՝ գին, վճար (դրամով կամ իրերով), որ փեսացուն վճարում էր աղջկա հորը՝ աղջկան գնելու համար: Այն կոչվում էր նաև **գլխագին** կամ **վարձանք**, որը լայն կենցաղավարում ուներ հայկական գեղջկական միջավայրում:

³² «Ազգագրական Հանդէս»-ներում (խմբ.՝ Ե. Լալայան) խալանի վճարման վերաբերյալ բազմաթիվ նկարագրություններ կան. հայրական ունեցվածքը, օժիտի «պարունակությունը», ինչպես նաև նորահարսի արժանիքները հաշվի առնելով, սակարկվում էր նաև **կալանի** արժեքը, որը սովորաբար չէր գերազանցում 70-80 ոտբլին (մանեթ): Պետք է ենթադրել, որ «հարյուր խալան»-ը արդեն բարձր գլխագին էր, իսկ «Լորիկ»-ում հիշատակվող «հարյուր հիսունը»՝ աննախադեպ:

Նման էր զոգանի գառ,
 Լորիկ, լորիկ, լորիկ, լորիկ,
 Պախրամ լորիկ:
 Խազար էրնեկ այն ավուր,
 Ջուռնա դայիր չալեցուցին,
 Ինձ՝ թագվորիս պար խաղցուցին, փո՛ւյ, փո՛ւյ, փո՛ւյ,
 Պախրամ լորիկ...
 Գացի արտը, բռնի լոր,
 Աղջիկ փեսա լայն (?)³³ ի ձոր,
 Նման էր կարմիր խնձոր, լորիկ, լորիկ,
 Լորիկ, լորիկ, լորիկ, լորիկ,
 Պախրամ լորիկ:
 Խազար էրնեկ այն ավուր,
 Հորիս մորիս փան բուրիս,
 Աջքի լուսի թաս խմցուցի, փո՛ւյ, փո՛ւյ, փո՛ւյ, փո՛ւյ,
 Պախրամ լորիկ...

Կոմիտասի «Լորիկ»-ի վերջին ձայնագրությունը թվագրվում է 1913 թ. և կրում է «Առավուտ լոր մտավ արտ» վերնագիրը:

Առավուտ լոր մտավ արտ (Մասպարա)³⁴

Չախավոր

Ա - տա վուտ լոր մը - տավ արտ, վա՛խ, աչ - քըս
 ա - տավ, ե - դավ դարդ, վա՛խ, կը - նը - մա - ներ
 քա - ֆուր վարդ, վա՛խ, լո - ռիկ, լոր, լո - ռիկ, լոր,
 լո - ռիկ, լոր, լո - ռիկ, կա - - - նաչ լո - ռիկ,
 ա - - - մուշ լո - ռիկ,
 վառ - - - վառ լո - ռիկ,
 կար - միր լո-րիկ, սի - ռուն լո-րիկ, լո - ռիկ,
 լոր, լոր իմ, լոր, լոր իմ, լոր, լոր իմ լո-րիկ:

Առավուտ լոր մտավ արտ,
 Աջքս առավ, եղավ դարդ,
 Կու նման էր քաֆուր³⁵ վարդ,
 Լորիկ, լորիկ...

³³ Երգասացը «յայի ձոր»-ի փոխարեն երգել է «լայն ի ձոր»: Ձայնագրողին դա կասկածելի է թվացել, և բնագրում այդպես էլ նշվել է:

³⁴ Կոմիտաս, Եժ, հատ. 12, N 1 / 256, էջ 19:

³⁵ Քաֆուր, քափուր՝ ալ կարմիր, թավջա: «Քափուր վարդ» դարձվածքը, որպես ծաղկային սիմվոլ, բացառիկ դեր ու արժեք ունի ավանդական հարսանեկան գովքերում, հատկապես Թագվորագովքերում:

Ներկայացված «Լորիկ»-ի փոքր-ինչ այլ տարբերակ ենք հանդիպում Ա. Բրուտյանի վերը նշված «Մշեցու լուրիկ» օրինակում³⁶.

*Առավուր էրկու մարդ,
Աչքս առավ՝ էղավ դարդ,
Դու կու մանիր քաֆուր վարդ,
Լորիկ, լորիկ...*

Դժվար չէ նկատել, որ ներկայացված բոլոր «Լորիկ»-ները պարտադիր **եռատող տներով են**: Կոմիտասի «Ակնա շար»-ի հարսանեկան՝ «Առավուտուն կելնես, երեսդ վա» երգի վերաբերյալ Ռ. Աթայանը գրում է. «... *եռապող փներով և երկպող կրկնակով ժողովրդական երգեր քացառիկ են հանդիպում, որից մեկը՝ «Գացի արտեր, բռնի լոր» երգն է...*», ապա համեմատում այն նշված հարսանեկան երգի հետ³⁷.

*Առավուրուն կելլես, երեսդ վըլա (վվա),
Էպիրշում (մեպաքս) մազերդ դրեր ես հինա,
Ար աղվոր երեսեդ պագ մի փուր հըլա*³⁸:

Ժողովրդական խաղիկները վերլուծելիս և անդրադառնալով եռատող տներին³⁹ Մանուկ Աբեղյանը նույնպես նշում է նրանց սակավությունը և օրինակ բերում դարձյալ «Գացի արտեր, բռնի լոր»-ը⁴⁰:

Բազմիցս առիթ ունեցել ենք նշելու հարսանեկան երգերի ավանդականությունը և բանաձևային մտածողությունը: Այդ բանաձևության անհրաժեշտ տարրերից մեկը **տաղաչափությունն է**, իսկ «Լորիկ»-ների դեպքում դա **յոթվանկանի ոտանավորն է**: Աբեղյանը հետևյալ ձևակերպումն է տալիս. «*յամբական երկանդամ 7-վանկանի մեկ անապեստրով ուրանավորը մեր ժողովրդական խաղիկների մեծագույն մասն է կազմում*»⁴¹: Նշենք, որ «Լորիկ»-ների կառուցվածքը 7-վանկանի տաղաչափության առաջին ձևին է պատկանում՝ $4 + 3 = (2+2)+3$ ⁴², ուր գլխավոր կամ հիմնական շեշտը դրվում է 4-րդ և 7-րդ վանկերի վրա⁴³.

³⁶ Ա. Բրուտյան, *Ռամկական մրմունջներ*, N 17, էջ 36-37:

³⁷ Կոմիտաս, Եժ, հատ. 9, էջ 168 (N 48 երգի ծանոթագրություն):

³⁸ Յ. Ճանիկեան, *Հնությունք Ակնայ*, Թիֆլիս, տպարան Մ. Դ. Ռօտինեանցի, 1895, էջ 414:

³⁹ Աբեղյանն այն անվանում է «յեռյակներ»:

⁴⁰ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, *Ժողովրդական խաղիկներ*, Երևան, Հայպետհրատ, 1940, էջ 62:

⁴¹ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հատ. 5, Երևան, «Գիտություն», 1971, էջ 180:

⁴² Յոթվանկանի երկրորդ ձևը 3+4 բաժանումն է, համապատասխան շեշտադրումով:

⁴³ Այս չափը առաջին անգամ գործածել է Գրիգոր Նարեկացին (խառը ոտանավորների մեջ), այնուհետև՝ Ներսես Շնորհալիկ: Չփոթենք համաշեշտ 7-վանկանի ոտանավորների հետ, որի տաղաչափությունն ու շեշտադրումը այլ սկզբունքով է կառուցվում (*Մանուկ Աբեղյան, Երկեր*, հատ. 5, էջ 234-240):

Գացի արտե՛ր || բռնի լո՛ր, [4+3]
 Աղջիկ տեսա՛մ || յայի ծո՛ր, [4+3]
 Նման էր կարմիր խնձոր:

Կոմիտասի գրառումներից բացի՝ հավաքել և ուսումնասիրել ենք «Լորիկ»-ների մի ստվար զանգված՝ զետեղված տարբեր ժամանակներում հրատարակված ազգագրական ժողովածուներում, ինչպես նաև անտիպ՝ արխիվային նմուշներ⁴⁴ (տե՛ս աղյուսակը):

Համեմատելով և վերլուծելով մեր կողմից դիտարկված «Լորիկ»-ները, մենք վստահորեն կարող ենք նշել, որ դրանք կառուցվածքային «տիպային մոդել» ունեցող երգեր են՝ **ծիսական ավանդական** երգերին հատուկ **բանաձևային** մտածողությամբ: Բոլոր «Լորիկ»-ները, անկախ գրառման տարեթվից և վայրից (Ալաշկերտ, Ախալցխա, Խլաթ, Մուշ, Վան ևն), կառուցողական նույն սկզբունքով են շարադրված.

ա. մեղեդին սկսվում է նախատակտով (կամ էլ թերի տակտ է), վերընթաց կվարտային թռիչքով⁴⁵.

կամ⁴⁶

Ա - եա - վո - տուն բա - ռի լուս.
 Գա-ցի ար-տեր բըռ - մի լոր.

հազվադեպ՝ կվինտային թռիչքով⁴⁷.

կամ⁴⁸

Առ - վոտ խետ բա - ռի լու-սուն.
 Առ - վոտ խետ բա - ռի լու-սուն.

հանդիպում են նաև թռիչքը լրացրած սահուն քայլով տարբերակներ⁴⁹.

Ա եա - վոտ բա - ռի լուս. Աստ-ված պա - ին ա - մե - նուս.

⁴⁴ Երևանի Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի ֆոլկլորային ամբիոնի ծայնադարանի արխիվ:

⁴⁵ «Առավոտն բարի լուս» (Ալաշկերտ), Կոմիտաս, ԵԺ, հատ. 11, N 124, էջ 64-65:

⁴⁶ «Գացի արտեր, բռնի լոր» (Շիրակ), Կոմիտաս, ԵԺ, հատ. 13, N 72, էջ 76:

⁴⁷ «Առավոտ բարի լուսն» (Վան), Մ. Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան, հատ. 4, N 116, էջ 134:

⁴⁸ «Առվոտ խետ բարի լուսուն» (Վան), Կոմիտաս, ԵԺ, հատ. 14, N 11, էջ 45:

⁴⁹ «Վանեցու երգը» («Առավոտ բարի լուս»), ծայն.՝ Կ. Սահակյան-Գրիգորյանցի, 1877 թ. (տե՛ս Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, հատ. 1, էջ 204-205):

⁵⁰ «Լորիկ» («Առվոտն բարի լուս»), Ս. Դեմուրյան, ՀԺԵՈՆ, հատ. 9, N 98, էջ 56-57:

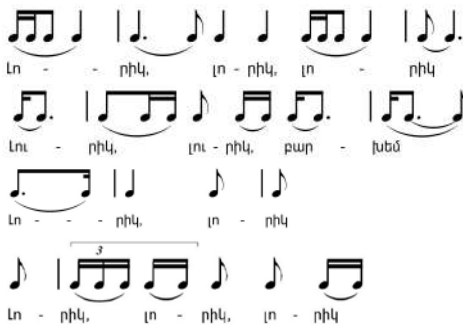
կամ⁵⁰



բ. մեղեդին հիմնականում զարգանում է կվարտային հենքով էոլական ձայնակարգում (հիպոդորիական-էոլական), ուր գործուն դեր ունի հիմնաձայնից (T) ներքև դոմինանտային հնչյունը.



գ. «Լորիկ»-ներին բնորոշ են սինկոպային զանազանումներով հարուստ ռիթմական պատկերները.



դ. «Լորիկ»-ներում գերիշխում է եռամաս մետրը՝ 6/8, 6/4, 3/4, 3/8, 12/14՝ հազվադեպ բացառություններով⁵¹:

«Լորիկ»-ներում, անշուշտ, առկա է պարային տարրը, սակայն բնորոշել այն որպես պարերգ մենք չենք կարող, քանզի համապատասխան աղբյուրներում ոչ մի վկայություն չկա այն մասին, որ «Լորիկ»-ները կատարվել են որոշակի պարային շարժումների ուղեկցությամբ: Այսպիսով, մանրագնին վերլուծական աշխատանք կատարելով և դուրս բերելով ավանդական երգերի բանաձևային կառուցվածքին բնորոշ մի շարք տիպական դարձվածքներ (առավելագույնս կարևորելով հին ձայնագրությունները)՝ «Լորիկ»-ներն իրենց ամբողջությամբ պետք է դիտարկել հարսանեկան ծիսական երգերի շարքում՝ որպես նորահարսի ավանդական գովք:

⁵⁰ «Լորիկ» («Առվտուն բարի լուս»), **Ս. Դեմուրյան**, ՀԺԵՄ, հատ. 9, N 98, էջ 56-57:
⁵¹ ա) «Առավետուն բարի լուս» (2/4), **Ս. Մելիքյան**, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. 1, N 77, էջ 75;
 բ) «Վանեցու երգը» (4/4), **Ա. Բրուտյան**, Ռամկական մրմունջներ, հատ. 1, էջ 204-205;
 գ) «Մշեցու լորիկ» (4/4), **Ս. Ամատունի**, Ժողովրդական երգերի ձայնագրելա ժողովածու, N 16:

NN	Երգի անվանումը	Աղբյուրը	Գրի արձան տարեթիվը (թ.)	Ծննդավայր	Ձայնագրող վերձանող	Երգացանի տվյալներ
	2.	3.	4.	5.	6.	7.
1.	Ստալիտուն բարի լուս	Կոմիտաս , եժ. հ. 11, Երևան, 2000, N 124/112, էջ 64-65	1900-1904	Ալաշկերտ	Կոմիտաս	—
2.	Առվուտ խնոտ բարի լուսուն	Կոմիտաս , եժ. հ. 14, Երևան, 2006, N 11, էջ 45	1909-1914	Վան	Կոմիտաս	—
3.	Առավետուն, բարի լուսուն	Մելիքյան Սպ. , Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Երևան, 1949, N 77, էջ 75	1926-ից	Բիբլիս-Ինտա	Սպ. Մելիքյան	Հովասափ Սինճյան գ. Երիլ (Կարավաթեր), ծնվ. 1900 – ամաններին
4.	Առավտուն թռչողի մուխ (Լորիկ)	Քոտայան Ա. , Ռամկական մրտնջներ, հ. 1, Երևան, 1985, N 17, էջ 36	1895	--	Ա. Բրուտյան	--
5.	Լորիկ (Առավտոտ բարի լուսուն)	Թունճան Մ. , Հայրենի երգ ու լուս, հ. 4, Երևան, 2005, N 115, էջ 133	1935 Քուստոն	Վան	Մ. Թունճան	Լևոն Գազանճյան
6.	Լորիկ (Առվուտ խնոտ բարի լուսուն)	Թունճան Մ. , Հայրենի երգ ու լուս, հ. 4, Երևան, 2005, N 116, էջ 134	1920-1922 Փարիզ	Վան	Մ. Թունճան	Տիգրան Չիթոնի
7.	Լորիկ (Առավտուն բարի լուս)	Թունճան Մ. , Հայրենի երգ ու լուս, հ. 4, Երևան, 2005, N 1, էջ 17	1935	Կլայթ	Մ. Թունճան	Լևոն Սեֆրյան
8.	Լորիկ (Առավտուն բարի լուս)	Դանուրյան Ստ. , Հայ ժողովրդական երգեր և ելակներ, հ. 9, Երևան, 2013, N 96, էջ 56-57	1890-1910	--	Ստ. Դանուրյան	--
9.	Վանեցու երգը (Առավտո բարի լուս)	Քոտայան Ա. , Ռամկական մրտնջներ, հ. 1, Երևան, 1985, էջ 204-205	1877	Վան	Ա. Բրուտյան	--
10.	Մշեցու լորիկ (Գազի արտեր թռի լուս)	Անաստուի Ա. , ժողովրդական երգերի ձայնագրեալ ժողովածու, 1884, N 16	1883	Մուշ	Ա. Անաստուի	--
11.	Գազի արտեր, թռի լուս	Կոմիտաս , եժ. հ. 9, Երևան, 1999, N 121, էջ 124	1895-1896	--	Կոմիտաս	--
12.	Գազի արտեր՝ թռի լուս	Կոմիտաս , եժ. հ. 11, Երևան, 2000, N 50/44, էջ 39	1900-1904	Օջական	Կոմիտաս	Բարխուդարյան

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
13.	Գացի արտեր, բռնի լոր	Կոմիտաս , եժ. հ. 11, Երևան, 2000, N 299, էջ 119	1900-1904	Արաօցիա - Արաօյակը	Կոմիտաս	---
14.	Գացի արտեր, բռնի լոր	Կոմիտաս , եժ. հ. 13, Երևան, 2004, N 72, էջ 76	1908	Ճիրակ	Կոմիտաս	---
15.	Լուրիկ	Կարա-Մուրզա , Հայ ժողովրդական յուզեր, Ցերեան, «Պետերբուրգ», 1935, N 2, էջ 16-18	1892	---	Կարա-Մուրզա	---
16.	Պաղ աղբյուրին մոտիկ (Գացիքը արտեր, բռնիք լոր)	Թումանյան Մ. , Հայրենիք գ. րան, հ. 4, Երևան, 2005, N 302, էջ 350-351	1935	Վան	Մ. Թումանյան	Շուշանիկ Շահինյան
17.	Սաավալու լոր մտակ արտ	Կոմիտաս , եժ. հ. 12, Երևան, 2003, N 1 (256), էջ 19	1913	Մաստարա	Կոմիտաս	---
18.	Իսազար Էրնակ (Մշեցու օրիորդի երանուջություն)	Անատունի Մ. , ժողովրդական երգերի ձայնագրեալ ժողովածու, 1884, N 44	1883	Մուշ	Ս. Անատունի	---
19.	Հազար Էրնակ էր	Կոմիտաս , եժ. հ. 13, Երևան, 2004, N 123, էջ 119	1908	Մուշ	Կոմիտաս	---
20.	Քլիճ՛րու լուրիկ (Սաավալու լորնեղը մուկ)	Մեղրյան Սպ. , Շիրակի երգեր, հ. 1, Ընդիմա, 1917, N 98, էջ 45	1914	Ասարան	Սպ. Մեղրյան Ամ. Տեր-Ղևոնդյան	Իսանուճ Մամիկոնյան, ձեպ. 1870-ական. Արթիկ
21.	Սաավալու լորնեղը մուկ	ԵՊԿ ՖԱՃ-ի արտիպ՛, Հոկտեմբերյան, 1970, N 72	1970	Հին Քայազքե	Հ. Գրքաշարյան	Արամ Չաքարյան, ձեպ. 1902թ., Ույգնիիսա, գարթեղ եւ Ալաշկերտ
22.	Գացի արտեր բռնի լոր	ԵՊԿ ՖԱՃ-ի արտիպ, Հոկտեմբերյան, 1970, N 47	1970	Քայազքե	Ա. Փարիկանյան Հ. Գրքաշարյան	Չաքարյան Արամ, 1902 թ., Քայազքեի Ույգնիիսա գ.
23.	Հաավալու լորնիլը մուկ	ԵՊԿ ՖԱՃ-ի արտիպ, Կաթինե, 1974, N 3	1974	Հին Քայազքե	Ս. Բրուտյան	Վանուշ Բոցիկյան, Փավստոսի, 1909 Նոր Քայազքե՝ այժմ Փավստ
24.	Քարի լու (Լորիկ)	ԵՊԿ ՖԱՃ-ի արտիպ, Կաթինե, 1974, N 6	1974	Քարեք-Քիլիսի	Ս. Բրուտյան	Միսակ Փարիկյան, ձեպ. 1895 թ. Քարեքում,
25.	Գացի արտեր բռնի լոր	ԵՊԿ ՖԱՃ-ի արտիպ, Երևան, 1990, N 9	1990	Արաօյակը	Ա. Փարիկանյան Ս. Բրուտյան	արավերտեղ Է Կոմիտասի Արարիանուշ Մկրտչյան, ձեպ. 1888 թ., Արաօյակը

¹ ԵՊԿ ՖԱՃ – Երևանի պետական կրտսերկատորիայի ֆոլկլորային ամբիոնի ձայնագրաւան:

Ամփոփում

Հայկական ժողովրդական երգաստեղծության մեջ եզակի չեն այն օրինակները, որոնք ժամանակի ընթացքում կորցնելով իրենց ֆունկցիոնալ դերն ու նշանակությունը, կամ էլ հակառակը՝ ձեռք բերելով նորը, մի ժանրից մյուսին են անցել և տեղայնացել: Որքանով է երգային կամ պարային օրինակը պատկանում այս կամ այն ժանրին. ժանրային դասակարգման հարցում երգային օրինակի ո՞ր կառուցողական (մեղեդային, տաղաչափական) սկզբունքով առաջնորդվել:

Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում Կոմիտասի «Լորիկ»-ների ձայնագրությունները, որոնք հայկական գեղջկական երգաստեղծության փայլուն օրինակներից են: Մեր կատարած ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև ազգագրական այլ աղբյուրներում գետեղված նույնատիպ երգային օրինակների հետ համեմատական աշխատանքների վերլուծություններն ապացույց են այն բանի, որ նշված երգերի եղանակները ոչ թե «մեկից մյուսի զարգացումը ցույց տվող օրինակներն են», այլ **մեկ ամբողջական ավանդական ծիսական հարսնագովք**: Ժամանակի քայքայիչ ազդեցությամբ, աղճատվելով և մասնատվելով, այդ երգերը, այնուամենայնիվ, պահպանել են իրենց **մեղեդային ինքնությունը**: Միայն ծիսական երգերի ավանդականությամբ կարելի է բացատրել «Լորիկ»-ներում առկա մետրառիթմական, տաղաչափական և մեղեդային տիպական մտածողությունը, որը բխում է հարսանեկան երգերի բանաձևային կառուցողական սկզբունքից:

Բանալի բառեր՝ ավանդական երաժշտություն, հարսանեկան գովքեր, ծիսական երգ, բանաձևային մտածողություն, տիպական կառուցվածք, երաժշտական լեզու:

ТРАДИЦИОННЫЕ СВАДЕБНЫЕ ХВАЛЕБНЫЕ ПЕСНИ “ЛОРИК” В ЗАПИСЯХ КОМИТАСА

Резюме

Марианна Тигранян, кандидат искусствоведения

Институт искусств НАН РА

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

В армянском народном песнетворчестве не единичны примеры, когда песня, теряя свою функциональную значимость и принадлежность, или наоборот – приобретая новые – из одного жанра переходит в другой. Жанровая “двойкость” присуща некоторым любовно-лирическим песням, которые можно причислить также к свадебным обрядовым песням (восхваление невесты). В таких случаях проникновение интонационных особенностей одного жанра в другой – более чем естественно. Большой интерес представляют комитасовские записи песни “Лорик” (Перепелка), которые являются прекрасным примером армянского народного песнетворчества. Название “Лорик” условно (в рефрене-запеве доминирует “Лорик, лорик”), так как сам Комитас записанные им песни, как правило, озаглавливал первой строчкой, хотя в записях этнографов-музыкантов более старшего поколения

варианты рассматриваемой нами песни озаглавлены именно “Лорик”. В одной из своих статей, отмечая песни “Пошел я в поле, поймал перепелку”, “Утра добрый свет”, “Поутру перепелка на поле прилетела” и, рассматривая их в разных жанрах, Комитас приводил их как пример мелодического развития и перехода из одного в другой. Наши исследования, сравнительный и детальный анализ собранного нами обширного песенного материала доказывают идентичность строения музыкального языка этих песен, а также их единую жанровую принадлежность к свадебному обряду.

Ключевые слова: свадебный обряд, хвалебные песни, типовое мышление, традиционная музыка, модульное строение, музыкальный язык.

THE *LORIK* TRADITIONAL EPITHALAMIUMS IN KOMITAS'S TRANSCRIPTIONS

Abstract

Marianna Tigranyan (Armenia), PhD in Art
Institute of Arts NAS RA
Komitas State Conservatory

The Armenian tradition of folk song creation has numerous examples, when the songs losing their functional role and significance within the course of time, or, on the contrary, obtaining new functions and applications, have transferred from one genre to the other and localized there. How is a song or a dance classified under a genre? What is the structural (melodic, prosodic) principle to be guided by when defining a genre for a song?

A kind of duality in genres is typical to some lyrical and love songs, which can be classified into a number of bride-epithalamium songs. In this case, the penetration of typical phrases of one genre into the other is natural.

In this regard, *Lorik* songs transcribed by Komitas, being brilliant examples of Armenian peasant songs, are especially interesting. The title *Lorik* is conditional (each song ends with the refrain *Lorik, lorik, lorik*) and includes the songs *Gatsi arter, brni lor* (*I went to the fields, I caught a quail*), *Aravotun bari lus* (*Good morning*), and *Aravot lor mtav art* (*A quail came into the field in the morning*). Komitas mentioned that those songs were examples of transition from one genre to the other. He classified them into two different genres: wedding song and lyrical song. When singing lyrical and love songs, the folk singer manifests his/her inner world and his personal approach using emotion born in a certain situation and typical only to that particular performer. The wedding songs, by contrast, concentrate and save features typical to national traditional songs, which have been accumulated through centuries.

My explorations, as well as the comparative analyses of similar examples in other ethnographic sources demonstrate that the melodies of the above-mentioned songs are not just a transformation from one genre into another, but are rather a complete set of traditional ceremonial epithalamiums to the bride. Despite the distortions and disintegrations over time, these songs have maintained their melodic individuality. The metro-rhythmic, prosodic and melodic features typical to the *Loriks* can be explained only by the “traditionality” of the ceremonial songs, which derive from the formulaic structure pertinent to wedding songs.

Key words: wedding ceremony, traditional ceremonial panegyrics to the bride, structural principle, traditional music, modular structure, musical language.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊԱՐԱՅԻՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գագիկ Գինոյան (Հայաստան)
ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ
«Կարին» ավանդական երգ ու պարի խումբ
Ազգային երգ ու պարի ակադեմիա

«Ցեղը գերազանցապես ուրիշ է:

Եվ երբ պարահում է, պարագաների բերումով, որ ցեղը կամ ժողովուրդը կորցնում է, մոռանում է իր կշռույթային ինքնությունը,- նա դառնում է խառնածին քանակ, բոլոր հոսանքները ընդունող և ոչ մի հոսանքին պարկանող, բոլոր պարերը պարող, բայց հոգեպես մերկ և մշտնջենապես անպար»:

Կոստան Զարյան

Ամենայն Հայոց երգի Վարդապետ Կոմիտասը հայ առաջին պարագետն է, առաջին պարահավաքը, հայոց պարի քուրմը: Նա առաջինն էր, որ փորձեց անդրադառնալ հայ հազարամյա պարարվեստին, ոչ միայն արժևորել, այլ նաև բնութագրել, դասակարգել ըստ շարժումների, մեղեդիների չափի և երաժշտական կշռույթի, նրանց կատարման տեղի և ժամանակի: Պիտի փաստենք, որ Կոմիտասի՝ հայ պարարվեստին նվիրված աշխատությունները, մշակումները, դասախոսություններն ու ընդհանրապես հայ պարարվեստում ունեցած նրա ժառանգությունը, նաև պարարվեստը զարգացնելու, նրա հանդեպ գիտական մոտեցում սկզբնավորելու, հազարամյակների պատմություն ունեցող, բայց երբևէ գիտական անդրադարձ չունեցած մեր կենցաղային մշակույթը գիտական համաշխարհային մակարդակի բարձրացնելու առաջին քայլերն իրականում Կոմիտասի հանճարի ամենաչքացահայտված, չվերլուծված և լայն հասարակությանը հավուր պատշաճի չներկայացված մասն են:

Մեծ է գայթակղությունն ու առավել մեծ՝ պատասխանատվությունը հայ պարարվեստում նրա հայտնագործումներն ու բանաձևումները մեկ ամբողջական նյութով լայն հասարակության դատին ներկայացնելու, փորձելով ապացուցել Կոմիտասի՝ հայոց առաջին և մեծագույն պարագետներից մեկը լինելու փաստը:

Կոմիտասի պարային ժառանգությունը ներկայացնելու և բացահայտելու խնդիրը և միաժամանակ և՛ դյուրամատչելի է, և՛ բարդ: Նախևառաջ, պետք է ներկայացնել, թե Կոմիտասն ինքն ինչ վերաբերմունք է ունեցել հայ պարարվեստի նկատմամբ: Կոմիտասն այն ուսումնասիրել է որպես հայ երաժշտական հանճարի դրսևորման մեկ այլ ասպեկտ՝ նպատակ ունենալով նրանում նույնպես բացահայտելու հայ երաժշտարվեստի այս կամ այն դրսևորումը, բանաձևումը: Կոմիտասը պարը դիտարկում էր որպես հայ

ժողովրդի երաժշտական ժառանգության մի ինքնատիպ դրսևորում, որպես հայ երաժշտարվեստի առանձին մի ճյուղ՝ սերտորեն շաղկապված հայոց երգի և ընդհանրապես հայ ազգային, ծիսական, կենցաղային և այլ տարբեր երևույթներին:

Պիտի փաստեմ իմ համոզմունքը, որ միայն կոմիտասյան հանճարեղ ձևակերպումը պարի մասին՝ «Պարն արտահայտում է յուրաքանչյուր ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ բարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը», արդեն իսկ ցուցադրում է պարի կարևորումը հայ երաժշտարվեստի իր ուսումնասիրության համար: Ակնհայտ է Կոմիտասի ավելի քան լուրջ մոտեցումը հայ պարարվեստին, նրա ոչ միայն երաժշտական բաղադրիչին, այլև մարմնի տարբեր մասերի շարժումների բնութագրմանն ու նկարագրությանը, պարերի ծիսական դրսևորումների և նրանցից շատերի հոգևոր ենթատեքստերի մեկնաբանմանը:

Պարարվեստն, ինչպես այլ հին ազգերի, այդպես էլ հայերի մշակույթում, գոյություն է ունեցել դեռևս վաղնջական ժամանակներից. ոչ միայն նախաքրիստոնեական, այլև՝ նախահեթանոսական: Մինչև մեր օրերն էլ պարարվեստն իր մեջ պահպանել է այնպիսի պարեր, որոնք կարելի է դասել թե՛ բնապաշտական ժամանակաշրջանին, թե՛ հեթանոսական, նախաքրիստոնեական դարաշրջանին: Դրանց մեջ, թերևս, ամենահատկանշականն են ազգային-ծիսական, հարսանեկան և կոչունքի (հրավերքի)¹, սուգի ու հուղարկավորության և, հատկապես, մեհենական ու կրոնական պարանմուշները, կամ դրանց վերապրուկներն ու կենցաղավարման փուլ անցած, բայց իրենց ծագումնաբանական հենքն ամբողջովին չկորցրած պարեր:

Պարարվեստը չի թողել, և չէր էլ կարող թողնել ճարտարապետության, քանդակագործության, նկարչության, անգամ երաժշտության պես իրական, նյութեղեն կամ գրավոր հիշատակարաններ, մանավանդ, որ այն չի ունեցել գրառման այբուբեն, նաև նոտագրության՝ հնամենի խազագրության օրինակով չի ունեցել փոխանցման որևէ համակարգ՝ բացի բանավոր և շարժումների ցուցադրողական տարբերակներից: Թերևս Կոմիտասն առաջինն էր, որ XX դարասկզբին գիտակցելով երգարվեստի և պարարվեստի անքակտելի կապն ու պարերգերի հզոր ազդեցությունը հայ երաժշտարվեստի վրա, անդրադարձավ հայ պարարվեստին:

«Հայ գեղջուկ պարը» հողվածի ավարտին Կոմիտասն ասում է. «Շապ

¹ Քաջ հայտնի է Մովսես Խորենացու կողմից մի իշխանական կոչունքի և այնտեղ պարող վարձակ (վարձու պարուհի) Նազինիկի մասին հիշատակությունը: «...տեսեալ Տրդատայ զկին մի, զի յոժ գեղեցիկ էր և երգեր ձեռամբ, որում ատուն էր Նազինիկ»...: **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 236:

հեղաքրքրական է իւրաքանչիւր տեսակ պարի ինքնուրոյն կազմութեան նկարագիր տալ, բայց մեծաքանակ ծախսի պատճառով թողնում ենք անելի պատեհ ժամանակին»²: Կոմիտասն, այնուամենայնիվ, պարբերաբար անդրադարձել է և՛ պարերին, և՛ պարերգերին, և՛ պարեղանակներին: «Խորապէս նվիրված իր ժողովրդի երգարվեստին, նա (Կոմիտասը - Գ. Գ.) նույնքան հեղուղականորեն ուսումնասիրում էր և պարարվեստը: Ավելորդ չի լինի ասել՝ նա յուրացրել ու վարպետորեն ցուցադրում էր ազգային ամենահասարակական պարերի խորեոգրաֆիան ևս: Հայ գեղջկական պարերին նվիրված իր աշխատություններում Կոմիտասն այդ պարերի շարժումները նշում էր «նուրբ և քնքույշ, վեհ և եռանդուն, լուրջ և վայելույշ» մակդիրներով, որոնք, անշուշտ, կհասկացնէր նաև դրանց երաժշտությանը», - մատնանշում է ժողովածուի խմբագիր Ռոբերտ Աթայանը՝ Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի նախաբանում³:

Կոմիտասը հայ պարին անդրադարձել է ոչ միայն «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածում, այլև ուրիշ աշխատություններում, ինչպէս նաև դաշնամուրային ստեղծագործություններում, մշակումներում, պարեղանակների, պարերգերի գրառումներում, նաև իր դասախոսություններում և մասնավոր զրույցներում: Օրինակ, 1928 թ. «Ամենուն տարեցույց»-ում տպագրված «Պարն ու մանուկը» հոդվածն իրականում 1912 թ. Կ. Պոլսի Եսայան դպրոցում Կոմիտասի կարդացած դասախոսության տպագրությունն է⁴:

Կոմիտասի մոտեցումն ինքնատիպ և ուշագրավ է ոչ միայն առանձին պարերի նկարագրությունների մեջ, այլ հատկապէս պար երկույթի, նրա կարևորության, ազգի բնութագրի և նրա քաղաքակրթության աստիճանի արտացոլման, մատաղ սերնդի դաստիարակության մեջ ունեցած դերի կարևորման և այլ տեսանկյուններից: Թերևս այն ձևակերպումները, որ հայտնաբերում ենք կոմիտասյան ընդամենը մի քանի աշխատություններում, դասախոսություններում, հոդվածներում կամ մեկնաբանություններում վստահաբար ոչ միայն երաժշտագիտության, այլ առանց կասկածանքի նաև

² Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ պարը, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Ա. Մուշեղեանի, Գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 292: Հոդվածի առաջին տպագրությունը գերմաներեն է, տպագրվել է *Zeitschrift für armenische Philologie* ամսագրում, Մարբուրգ, 1901, N 1, էջ 87-96: Նաև ռուսերեն. **В. Корганов.** *Кавказская музыка*, Сборник статей, издание второе, Тифлис, 1908. Այնուհետև՝ Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ պարը, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941, էջ 51-62:

³ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան., «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 7:

⁴ Տե՛ս նաև Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 63-67: Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ» հրատ., 2007, էջ 75-79:

փիլիսոփայության, մարդաբանության, հայրենագիտության և հոգեբանության թեզեր են, որոնցից շատերը վաղուց թևավոր խոսքեր են դարձել և իրենց առանձին կյանքն են ձեռք բերել Կոմիտասի գիտական հոդվածներից, դասախոսություններից, պարային նկարագրություններից և այլ աշխատություններից դուրս:

Ստորև մեջբերում ենք դրանցից մի քանիսը «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածից.

«Մարդկային կեանքի աչքի զարնող երեսոյթներից մէկն էլ պարն է: Պարն արտայայտում է իրաքանչիւր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանաւանդ, բարքն ու քաղաքակրթութեան աստիճանը. որովհետեւ, թէպէտ մարդ պարում է ազապ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամայ մատնում են ներքինը»⁵:

«Հայոց ազգային պարերը խմբական են: Խմբապարը շապ խորունկ արմատ է ձգել հայ գեղջուկի մէջ, որ հինը պահում է եւ նորը յօրինում: Պարը բոլորում են կամ բռնում այսպէս: Պարողները մէկին ընտրում են պարագլուխ, որ, սովորաբար, իրանց շրջանի անուանի ձայնեղն ու պարողն է լինում: Խումբը կարող է լինել ե՛ւ միասեռ ե՛ւ երկսեռ»⁶:

«Հայ գեղջուկ պարերի ժամանակ, սովորաբար, նուագարաններ չեն մասնակցում. (նուագարանների գործածութիւնը թէեւ մտել է, բայց օտար է. նուագարաններով պարելը տարածուած է քաղաքներում եւ կամ առ առաւելն սորա մերձակայ գիւղերում, որոնք քիչ թէ շապ շփումն ունին օտարներին) հայ ժողովուրդը պարում է երգելով: Մեր հին նախնիքը երգելով պարելուն ասում էին գեղօն»⁷:

«Պարի ներքին բովանդակութիւնն անփոփոխ այս երեք տարրը՝ շեշտ, յանգ եւ եղանակ, բոլոր ազգերն էլ ունին, բայց արտայայտութեան աստիճանը կախումն ունի ազգային խառնուածքից եւ քաղաքակրթութիւնից. իսկ այդ երկուսը՝ ժողովրդի ամբողջ ներքին եւ արտաքին վիճակից: Ուրեմն ազգային պարերի յատկութիւնը սահմանելու համար պէտք է քննել արտաքին պայմանները»⁸:

Կոմիտասի՝ պարին առնչվող մտքերը դիպուկ են ներկայացված նաև «Պարն ու մանուկը» հոդվածում:

«Պարն ամենահիմնական նշանակութիւն ունեցող երեսոյթ մըն է. ամէն գեղարուեստ պարի մէջ կը պարփակուի: Իբրեւ շարժում՝ պարը շապ կարեւոր

⁵ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ պարը, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք Ա, էջ 284:

⁶ Նույն տեղում, էջ 289:

⁷ Նույն տեղում, էջ 290:

⁸ Նույն տեղում, էջ 284-285:

դեր ունի ապագայ դարոցական կեանքի գեղարուեստական շարժումին մէջ, վասն զի պէտք է գիտնալ, թէ ամէն գեղարուեստ, ինչպէս երաժշտութիւն, քանդակագործութիւն, ճարտարապետութիւն եւ այլն շարժում է. ամէն կեանքի մէջ պար կայ. արդէն ամբողջ տիեզերքի կեանքը պար չէ՞»⁹:

«Մտաւոր զարգացումի աստիճանին վրայ կը գրնուի պարին շարժումն ալ: Ուրեմն ազգի մը քաղաքակրթութեանն է կապուած իր պարին շարժումներու զարգացումը: Այն մարդիկ որոնք նստուկ կեանք ունին, թոյլ են՝ ոչի՛նչ կ'ընեն, ո՛չ մէկ կերպով կը շարժին: Միթէ թուամորթ մարդը կրնա՞յ արդէն սուր առնել, թուր առնել»¹⁰:

«Պարերգերը ծագումն են առնում պարի ժամանակ տղայի եւ աղջկայ միջեւ առաջացած զգացմունքներից, եղանակները համապատասխանում են քայլերին եւ թռիչքներին եւ կարճ են առհասարակ պարողներին չը յոգնեցնելու համար: Նրանք սկսում են ինչպէս պարերը, ծանր հանդիսաւոր եւ ապա կամաց կամաց փաքանում եւ արագանում: Պարագլուխը երգում է առանձին նախադասութիւնը մինչեւ վերջին բառը, խումբը առնում է վերջին բառից եւ կրկնում նոյն նախադասութիւնը, որի վերջին բառից դարձեալ սկսում է պարագլուխը եւ շարունակում է երկրորդ նախադասութեան մինչեւ վերջին բառը եւ այսպէս յաջորդաբար»¹¹:

Կոմիտասը բժախնդրորեն կարևորում է նաև պարը ձևավորող միջավայրը: Նա հանգամանորեն նկարագրում է կենցաղը, պարի գոյացման ընթացքը, մասնակիցների սոցիալական տվյալները և այլն:

«Առաջ առաջ, մի չորս հոգի եկաւ: Պարը բոլորեցին: Մի երկու շրջան, լուռ, բայց համաչափ քայլով, դէպի աջ, որպէս սովորոյթ է խաղի սկզբին, պտոյտ արին...

Վերջին 6, 7 եւ 8 ձեւերին փոխուեցաւ փաղաչափութեան կշիռը, որովհետեւ թոնում էին արագ: Ութերորդ ձեւը երգելիս եկաւ մի երկրորդ խումբ, որ պարի մէջ մտնելու հէնց երգի ընթացքում: Նոր պարագլուխ անցաւ խաղի գլխին: Պարագլուխ լինում են յայտնի խաղ ասող եւ ձայնեղ աղջիկներ կամ տղայք. երբ գալիս է մի այդպիսին, նախկինը պարի դեկը փալիս է նորան եւ ինքը կանգնում ձախ կողմից...

⁹ Կոմիտաս Վարդապետ, Պարն ու մանուկը, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք Բ, էջ 75:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 77:

¹¹ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգերը, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք Ա, էջ 328-329: Այս հոդվածը Կոմիտասի դասախոսության սղագրութիւնն է, որ լույս է տեսել 1905 թ. «Մշակ»-ում (№, 6566, Թիֆլիս):

Պարը հասաւ ոգետրութեան գագաթին: Պարագլուխն իր սքանչելի ձայնով ոլորեց եղանակը, նոր ոգի ներշնչելով, երգին համ ու գոյն փուսա»¹²:

Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի վեցերորդ հատորում գետեղված պիեսների գլխավոր մասը դաշնամուրային պարերն են, որոնց ստեղծման համար ելակետային նյութ են ծառայել ժողովրդական պարեղանակները¹³: Պարերի դաշնամուրային մշակման ինքնատիպ նմուշ է «Մշո շորորը», որն իր հերթին ունի տարբերակներ: Մի տարբերակն ընդգրկում է հետևյալը. 1. Շարան, 2. Շորոր, 3. Նազ, 4. Թոնոց 5. Կոխ, 6. Ճոշ: Վերջից առանց թվահամարի ավելացված է նաև Ճոր, որը նշանակում է ճոճվելով պար և Նազ պարի ժողովրդական մեկ այլ անվանումն է¹⁴: Երկրորդ տարբերակում «Մշո շորորի» բաղկացուցիչները հետևյալն են՝ ա) Շարանի բ) Ծանր Պար գ) Թոնոցի դ) Կոխ ե) (Պարատեսակը նշված չէ)¹⁵, զ) Ճոճ է) Ճոշ: Անվանում չունեցող պարը ելևէջային կառուցվածքով նման է Մուշի-Սասունի նշանավոր «Քոչարիին», որը երբեմն անվանում են նաև «Մշու Խըռ»: Այս հանգամանքը ևս նկատում է Ռ. Աթայանը¹⁶: Պարերի ինքնատիպ մշակումներ են ներկայացնում նաև Յոթ պար վերտառությամբ պիեսները, որոնց մեջ ընդգրկված են 1. Մանուշակի, 2. Երանգի, 3. Ոնաբի, 4. Մարալի, 5. Շուշիկի, 6. Հետ ու առաջ 7. Կարնո շորոր պարերը: Այսպիսով՝ ակնհայտ է բազմազանությունը:

«Պարերի» (1906-1907 թթ.) առաջին կատարումներից հետո ֆրանսիական, շվեյցարական ու քելգիական երաժշտական պարբերականներում դրվատական շատ կարծիքներ են տպագրվել: Տպավորությունն այնքան զորեղ է եղել, որ երաժիշտ-քննադատները լոկ դաշնամուրի նվագը լսելով պատկերացրել են նաև հայ ժողովրդական պարերը. «*Հայկական Պարերը՝ այնքան բնական, այնքան ճկուն և այնքան կենդանի են, որ ներդաշնակ ժեստերով ու կեցվածքներով ունակ են հաղորդելու հոգու դիթմերն ու շարժումները. մի սքանչելի արվեստ, որ չի ճանաչում այն պայմանականությունները, որով ապրում է, կամ ավելի սրույզ ասենք՝ մահանում է եվրոպական պարարվեստը... ժեստերի պարեր և պլաստիկ, ինչպես օրինակ հեռավոր արևելքի պարերը, բայց նաև մեզ շար հարազատ, որ հիշեցնում են երթաշարի կամ շուրջպարի այն փեսարանները, որոնցով գոբլորոված են անփիկ սկահակները»¹⁷:*

¹² Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդածներ, Գիրք Ա, էջ 346-350: Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ յերաժշտություն, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 15-44:

¹³ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, խմբ՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող» իրատ., 1982:

¹⁴ Տես Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունը: Նույն տեղում, էջ 160:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 161:

¹⁷ Հենրի դե Բյուսների հոդվածը "Le Mercure musical" հանդեսում, 1907 թ. էջ 502-503:

Երաժշտագետ, Կլոդ Դեբյուսիի նշանավոր կենսագիր Լուի Լալուան նույնպես բարձր է գնահատել «Պարերը»։ «...մերթ ծանր ու կրօնաշունչ, մերթ մեղմիկ՝ ինչպես սիրոյ երգ, կամ թեթեւ, կարծես անմեղ կապակ՝ այդ պարերը միշտ խորապէս արտայայտիչ։ Ճշմարիտ երաժշտութիւն ներդաշնակ ու ազապ գեղեցիկ մարմինների բնական լեզու, որի օգնութեամբ մարդկային էութիւնը դառնում է ուրախութեան կամ կարօտի եւ կամ ըղձանքի կենդանի պատկեր»¹⁸ :

Պարերի նկատմամբ Կոմիտասի վերաբերմունքը թերևս ամենավառն է արտացոլված «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածում, որտեղ հեղինակը մատնանշում է. «Հայ գեղջուկ պարի ինքնուրույնությունը բնորոշելու համար պետք է ամենապրեսակ զգացումներ արտահայտող շարժումներն առանձին-առանձին քննել», և որտեղ մանրակրկիտ նկարագրել է ոչ միայն հայ ավանդական պարն ու նրա տարատեսակները, այլև պարերում ընդհանուր շարժման ձևերը, մարմնի տարբեր մասերի շարժումների տեսակները, ուղղությունները, չափն ու նաև բնավորությունը:

«Ա. Շարժումների **տեսակները**՝ զարնել, խփել, քայլել, սահել, շորորել, ծածանել, ճօճել, շրջանել, կեռանալ և թռնել.

Բ. Շարժումների **ուղղութիւնները**՝ առաջ, յետ, վեր, վար, աջ, ձախ, թեք, փռն ու փռը.

Գ. Շարժումների **չափը**՝ ծանր, չափաւոր, զուարթ, դանդաղելով, շտապելով.

Դ. Շարժումների **բնատրոսութիւնը**՝ վստահ, ազապ, միամիտ, քնքրյշ, նուրբ, վեհ, եռանդուն, լուրջ, համեստ, վայելուչ»¹⁹:

Կոմիտասը մատնանշում է. «Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթնեցնող շարժումներ չունի եւ զգացումներն արտայայտում են մարմնի ոչ թէ մեղկ, մոլի, կապաղի հրապուրիչ և այլն շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցաւ: Պարերգերի սովորական բովանդակութիւնն է կարոպ ու գովք, ծաղր ու զաւեշպ՝ սիրոյ շուրջը՝ բնական գողտրիկ համեմատութիւններով համեմուած»²⁰, ապա ըստ մարմնի մասերի՝ պարի շարժումներին տալիս է այսպիսի դասակարգում.

«Ա. **Ազդրի եւ ոտքի** շարժումներ.

Բ. **Բազկի եւ դաստակի** շարժումներ.

Գ. **Իրանի** շարժումներ.

Դ. **Գլխի** շարժումներ»²¹:

Մարմնի մասերից յուրաքանչյուրի շարժումների ձևերն առանձին-առանձին մանրամասն նկարագրելով՝ Կոմիտասը փաստելով է. «Հայոց ազգային

¹⁸ Անահիտ, Փարիզ, 1907 թ. N1-2:

¹⁹ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ պարը, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք Ա, էջ 285:

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ Նույն տեղում, էջ 285-286:

պարերը խմբական են: Խմբապարը շար խորունկ արմար է ձգել հայ գեղջուկի մէջ, որ հինը պահում է եւ նորը յօրինում: Պարը բոլորում են կամ բռնում այսպէս: Պարողներից մէկին ընտրում են պարագլուխ, որ, սովորաբար, իրանց շրջանի անուանի ծայնեղն ու պարողն է լինում: Խումբը կարող է լինել եւ միասեռ, եւ երկսեռ»²², ապա մանրակրկիտ նկարագրում է նաև պարերում ձեռքերը բռնելու տարատեսակներն ու առանձնահատկությունները.

«ա. Ձեռքերի հորիզոնական, բարձր կամ կախ դիրքով, ձեռք ձեռքից բռնած (հյրաքանչիւրն աջ ձեռքով աջ կողմինի ձախ ձեռքը, իսկ ձախով՝ ձախ կողմինի աջ ձեռքը).

բ. Հորիզոնական, բարձր կամ կախ դիրքով, ճկոյթ մալուներն իրար հիսած.

գ. Կախ դիրքով, ձեռքերը խաչաձեւ հիսած (հյրաքանչիւր կէնք համար իւր աջ եւ ձախ կողմինի թեւերի տակով, իսկ զոյգերը՝ վերայով).

դ. Կախ, բայց ձեռքերն ամենեւին չհիսել, չբռնել, այլ քիփ, թեւ թեւին տալ, կցել եւ իբրեւ մի ամբողջութիւն պարել.

ե. Հորիզոնական՝ հյրաքանչիւրն աջ եւ ձախ ձեռքը աջ եւ ձախ կողմինի ձախ եւ աջ ուսին է դնում. եւ

զ. Հորիզոնական դիրքով, հյրաքանչիւր մէկին գրկում է իւր աջ կողմինը ձախ ձեռքով և ձախ կողմինը՝ աջով»²³:

Իհարկեւ, նկարագրությունները թերի կլինեին, եթէ Կոմիտասը չանդարդառնար պարեղանակների երաժշտական չափին: Նա մանրակրկիտ նկարագրում է. «Պարերգերի նախադասութիւններն ընդհանրապէս բովանդակում են ութն հարած կամ ուրբ. սակայն քիչ չեն եւ պակասն ու ւաւելին: Ընդարձակներն ունին այսպիսի կազմութիւն՝ (8+8), (8+8+8), (8+4), (8+2), (8+8+2), (4+2), (5+3+3+3), (5+3+3+4) և այլն: Կարճերն ունին հետեւեալ ձեւերը՝ 4=(2+2), 6=(3+3) կամ 5=(3+2) կամ (2+3), 7=(4+3) կամ (3+4) եւ այլն»²⁴:

Կոմիտասի արխիվում պահվող պարերի եզակի գրառումները մատնանշում են նրա մեծ հետաքրքրությունն ու ցուցաբերած լուրջ վերաբերմունքը հայ պարարվեստի նկատմամբ և դեռ կասկածներ առաջացնում, որ դրանք կոմիտասյան հանճարի լոկ փշրանքներ են, որ պահպանվել են Հայոց ցեղասպանությունից հետո: Կասկած կա, որ նմանատիպ գրառումներ, աշխատություններ, սևագրեր, բանաձևումներ կոմիտասյան ժառանգության մեջ էլի են եղել, սակայն, ցավոք սրտի, հայ ազգի մի մեծ հատվածի նման ոչնչացվել են թուրք հայասպանների կողմից: Նրանք ոչնչացնում էին ոչ միայն ազգը, այլ

²² Նույն տեղում, էջ 289:

²³ Նույն տեղում:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 290-291:

նաև նրա մշակույթը, քաջ գիտակցելով, որ առանց իր հազարամյա մշակույթի ազգն ի վերջո պետք է կործանվի:

Կոմիտասի գրառած ութ պարերը ներկայացնող «Պարերի նկարագիր» (Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, 654), ապա նաև «Ձանազան յայլիների» (Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, 642) գրվածքների հետ իմ առաջին առնչությունն ուղղակի զարմանք և հիացմունք առաջացրեց, բայց և՛ փոքր-ինչ հիասթափություն, որ այդ գրառումները երբևէ կյանքի չեն կոչվել: Մի քանի տարի անց երկրորդ անգամ այդ նյութերին անդրադառնալով սերմանեց մի երազանք. վերականգնել այդ պարանմուշներից գոնե մեկն ու մեկը՝ գործնականորեն լույս աշխարհի բերելով Կոմիտասի պարային ժառանգությունը: Սակայն պիտի խոստովանեմ, որ դա դյուրին չէր այնքան, ինչքան կարող է առաջին հայացքից թվալ, քանզի Կոմիտասը պարերը գրառել էր ձեռագիր, խոսքային նկարագրությամբ, առանց որևէ նշանների կամ գրառման համակարգի օգտագործման: Երկրորդ՝ ավելի մեծ բարդությունն այն էր, որ գրառված ութ պարերից որևէ մեկի նկարագրությունում մատնանշված չէր, թե տվյալ պարին ինչ պարեղանակ է համապատասխանում:

Կոմիտասի գրառած պարերին իմ հաջորդ անդրադարձի առիթներից մեկը եղավ Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի ջանքերով Կոմիտաս Վարդապետի գիտական աշխատությունների հրատարակումը²⁵: Մյուս կողմից, ինձ օգնեց հայ պարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի շարժումների գրառման համակարգը՝ կինետոգրաֆիան²⁶:

Առաջին փուլում, ավելի հստակ պատկերացնելու համար, կինետոգրաֆիայի համակարգով պարզապես գրառեցի Կոմիտասի նկարագրած պարաքայլերը: Այնուհետև, ըստ պարերի նկարագրությունների՝ սկսեցի Կոմիտասի գրառած ազգագրական ժառանգության մեջ փնտրել համապատասխան պարեղանակներ: Սակայն այս փորձերն էլ անցան ապարդյուն՝ բավական բարդ պարաքայլերի և նաև՝ պարագետի և պարեր վերականգնողի՝ իմ ոչ բավարար հմտության պատճառով:

Հաջորդ անդրադարձը երկար սպասել չտվեց, քանի որ տեղեկատվական ոլորտի «Ինստիտյուտ» ուսումնական կենտրոն հիմնադրամի հետ համատեղ երկու տարվա համագործակցությունից ծնվեց Սրբուհի Լիսիցյանի ստեղծած կինետոգրաֆիայի համակարգչային համարժեքը՝ «Կաքավագիրը», որը ոչ միայն պարզեցրեց և ավելի դյուրին դարձրեց աշխատանքը, այլև օգնեց ի վերջո

²⁵ Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդաձևեր*, Գիրք Ա, Բ:

²⁶ С. Лисициан, *Запись движения (кинетोगрафия)*, Москва, изд. “Искусство”, 1940.

վերականգնել և բեմ բարձրացնել, այսինքն՝ զուտ գիտական նյութից բեմական և ստեղծագործական նյութի փոխակերպել Կոմիտասի գրառած մի քանի պարանմուշ: Կոմիտասի ութ պարերից երկուսի վերականգնումը եղել է առաջնահերթություն, քանի որ նրանց պարեղանակներ համապատասխանեցնելու հարցում բավարար համոզվածություն ունեի: Խոսքը վերաբերում է N°1 և N°6 պարերգերին, որոնցից առաջինին, ըստ նկարագրության համապատասխանում է Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուից «Ճամփի պարին»²⁷, իսկ երկրորդը՝ ազգագրական ժողովածուից «Շորորին»²⁸:

Պարերգ N°1-ի պարաքայլերի վերականգնումը որոշակի դժվարություններ առաջադրեց՝ այսօրվա 5/4 երաժշտական չափով: Ներկայում տարվող աշխատանքները, հուսով եմ, շուտով ավարտին կհասցնեն: Իսկ Պարերգ N°6-ը, որին համապատասխանում է, ըստ իս, «Շորորի» պարեղանակը, արդեն լիարժեքորեն իրագործված է: Մեջբերելով դրա կոմիտասյան ամբողջական նկարագրությունն ու Շորորի նոտային օրինակը, փաստեմ նաև, որ այս պարանմուշն արդեն երկու տարի է, ինչ զարդարում է տարբեր բեմահարթակներ:

«Պարերգ N°6

1) Աջ ոտը մի քայլ առաջ, ձախը մի քայլ առաջ. 2) աջ ոտնաձայրով 2 x զարնել առաջը աջ կողմից դուրս. 3) աջ ոտը յետ բերել եւ բնական դիրքով ձախ քալել. ձախը ձախ տանել, աջը ձախ տանել եւ ձախը, ձախ տանել. 4) կրկնել բոլորն սկզբից. 5) մի-մի անգամ աջ քայլել աջ ոտով. ձախով. աջով եւ ձախը աջ բերելով թեք ուղղությամբ առաջը զարնել ոտնաձայրով աջ ոտի կողմից. 6) 4 անգամ ձախ գնալ (նախ ձախ եւ ապա աջ ոտքը ձախ տանելով) չորրորդ անգամին աջը (որ վերջին քայլն է) թեք բերելով ձախի ուղղությամբ առաջը զարնել ոտնաձայրով ձախ ոտի կողմից. 7) երկու անգամ աջ գնալ (աջ ոտն առաջ տանել) եւ 8) 2 x ձախ գնալ (ձախն առաջ տանել) վերջին 7 եւ 8 համարների ժամանակ էլ վերջին ոտքի շարժողությունը թեք է լինելու, 7-ին, որպէս 5 վերջինը եւ 8-ին որպէս 6-ինը: Մարմինը դէպի փոր է կոտորվում ամէն մի հափածի վերջին: Որքերի քայլերը եւ զարնելը տեղի է ունենում հափածների սկզբին:

*Ձեռներն ունեն սովորաբար բարձր դիրք ճկոյթները իրարու հագցրած»*²⁹:

²⁷ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., խմբ.՝ Ռ. Աթայան, N°84: Ըստ ծանոթագրության՝ կատարում են երիտասարդները՝ հարսին եկեղեցի տանելիս և վերադառնալիս:

²⁸ Նույն տեղում, N°87: Ըստ ծանոթագրության՝ գիշեր ժամանակ պարում են հարսանիքներում, երբ հարսին եկեղեցուց արդեն տուն են բերել:

²⁹ **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդածներ*, Գիրք Ա, էջ 296-297:

Կոմիտասի ազգագրական ժառանգությունից քաղված «Շորորի» մեղեդին հետևյալն է:

*Նուրային օրինակ*³⁰



Պարերգի կաքավագիր շարվածքը.

1915 թ. ողբերգությունը, Կոմիտասի ինքնամեկուսացումն ու հոգևոր դեգերումները և շուրջ քսանամյա ստեղծագործական և գիտական ակամա պարապուրդն ավելի շատ վնաս բերեցին հայ երաժշտարվեստի՞ն, թե՞ պարարվեստին. դժվար է գնահատել: Զգալի են երաժշտարվեստի ոլորտում աշխատություններն ու ստեղծագործական ներդրումը, ավանդական երաժշտագիտության ճշգրիտ բանաձևումները, մեծածավալ բանահավաքչությունը, ժողովրդական երգերի և մեղեդիների մշակումները: Նկատի ունենալով նաև Կոմիտասի մատնանշումը պարերի ուսումնասիրությունն «ավելի հարմար ժամանակների թողնելու» մասին, հանգում ենք այն համոզմունքին, որ հեռու չէր այն պահը, երբ Կոմիտասն ավելի լուրջ և գիտական մոտեցում էր ցուցաբերելու հայ ավանդական պարարվեստին, նրա կարևոր բանաձևումներին, դասդասումներին, մշակումներին: Կոմիտասյան անդրադարձով հայ ավանդական պարարվեստն արդեն XX դարասկզբին կանգնելու էր նույնքան բարձր մակարդակի վրա, որքան երաժշտությունը, իսկ հայ պարագիտությունը զարգանալու էր նոր թափով:

Պետք է արձանագրենք Կոմիտաս Վարդապետի մեծ ավանդը հայ պարագիտության սկզբնավորման մեջ, փաստելով նաև, որ նա հանդիսացավ հայ ավանդական պարի առաջին բանահավաքն ու առաջին պարագետը: Անհնար է գերազնահատել Կոմիտասի պարային ժառանգությունը, քանզի նրա՝ թելուզ և փոքրաքանակ և ոչ այնքան ծավալուն անդրադարձը հայ պարին

³⁰ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, էջ 79

դարձավ հայ պարագիտության հիմքը, որի շուրջ էլ ձևավորվեց և ծավալվեց հայ պարագիտության և՛ գիտական, և՛ գաղափարական, և՛ ստեղծագործական կապիտալը:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է Կոմիտասի ժառանգության ոչ այնքան հայտնի հատվածին: Առաջին անգամ Կոմիտասի պարային ժառանգությունն ինձ հետաքրքրեց «Հայ գեղջուկ պարը» և «Պարն ու մանուկը» աշխատությունները ուսումնասիրելուց հետո: Հետաքրքրությունս բազմապատկվեց, երբ տեղեկացա, որ պահպանվել է Կոմիտասի գրառած ութ պար, որոնք հետագայում տպագրվեցին «Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ և Հոդվածներ» երկհատորյակի առաջին հատորում (2005): Համոզվումք դարձավ, որ գրառված պարերը պետք է վերականգնել և բարձրացնել բեմ, ներկայացնելով լայն հանրությանը: Ինչդիրը բարդ էր նրանով, որ Կոմիտասի կողմից գրառված և նկարագրված պարերի հետ չի մատնանշվում, թե որ պարեղանակն է հանդիսանում տվյալ պարի մեղեդին: Ավելին, տպավորություն ունենք, որ նկարագրություններն ավարտուն չեն:

Վերականգնել ենք ութ պարերից երկուսը՝ համագործակցելով երաժշտագետների հետ, ինչպես նաև «Ինսթիտյուտ» ընկերության ինժեներների հետ: Դիմել ենք նաև Սրբուհի Լիսիցյանի ստեղծած պարի գրառման համակարգին:

Բանալի բառեր՝ հայկական ժողովրդական պար, կինետոգրաֆիա, «Շորոր», «Ճամփի պար»:

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ КОМИТАСА

Резюме

Գագիկ Գուոսյան (Արմենյա)

Заслуженный деятель культуры РА

Ансамбль традиционной песни и танца “Карин”

Академия народной песни и танца

Впервые я обратился к наследию Комитаса после изучения работ “Армянский сельский танец” и “Малыш и танец”. Интерес возрос после того, как мне стало известно, что в музее Литературы и искусства им. Е. Чаренца хранятся рукописи записанных Комитасом восьми танцев. Мы были убеждены, что описанные танцы должны быть восстановлены, подняты на сцену и представлены широкой общественности. Задача осложнялась тем, что в описанных и записанных Комитасом танцах не указывается, какая именно мелодия представлена в данной танцевальной музыке. Более того, складывается впечатление, что описание незавершено.

Нами было восстановлено два танца из восьми в сотрудничестве с музыкантами и инженерами компании “Инстигейт”. Обращались и к созданным Србуи Лисициан танцевальным записям. Надеемся, что в ближайшем будущем при поддержке музыковедов и наконец-то выйдет из тени оставшееся неисследованным наследие Комитаса, в том числе, и образцы танцев.

Ключевые слова: армянский народный танец, кинетография, “Шорор”, “Танец дороги”.

KOMITAS'S ARMENIAN FOLK DANCE HERITAGE

Abstract

Gagik Ginosyan (Armenia)
Honored Worker of Culture of RA
Karin Traditional Song and Dance Ensemble
National Song and Dance Academy

This paper refers to the less known part of Komitas's heritage. When starting my explorations on Komitas's dances, I was initially astonished by two of his articles - the *Armenian Peasant Dance* and the *Dance and the Child*, which inform us how deep the author's knowledge of the field was. Later, I found Komitas's handwritings of transcriptions of eight Armenian dances in the Komitas Archive at the *E. Charents* Museum of Literature and Art (published in 2005, Komitas Vardapet, *Studies and Articles*, V. 1). Since then, I started purposefully working on those dances to introduce them also to the public as well as to confirm that discussing Komitas's work in ethnomusicology would be incomplete without considering his work on dances. The next stage of my work led to a number of challenges. First of all, Komitas described the dances without pointing out the exact melody to accompany the dance. Each time referring to this work, I was becoming more and more confident in the dance steps. However, a collaboration with a musicologist in Komitas's studies would be necessary. To my advantage was my previous two-decade experience of fieldwork in national dances and experience in reconstructing other dances transcribed by other dance-ethnomusicologists. Moreover, my experience in working with the system of *Cynetograph* (a system for recording dances, created by Srбуhi Lisitsyan, XX century) and the promotion of the *Instigate* computer programming company were helpful in my work.

We succeeded in reconstructing two of Komitas's eight dances. In the case of Dances N1 and N6, we found the description of the dance in V. 10 of Komitas's Works, entitled *Dance of the Pathway* and *Shoror*. We found the corresponding melodies according to the descriptions of the dances. Those dances are now included in the repertoire of the *Karin Folk Song and Dance Ensemble*. Hopefully, the remaining samples of Komitas's dances will be reconstructed in the future as well.

Key words: Armenian folk dance, cynetography, *Shoror*, *Dance of the Way*.

Գլուխ Գ. «Անդրադարձ Կոմիտասին»

Chapter III: Rethinking Komitas

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Աննա Ասատրյան (Հայաստան)
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Թույլ տվեք ողջունել Երևանում Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի ստեղծումը: Խոստովանեմ, որ Կոմիտասի թանգարանի (և ոչ թե թանգարան-ինստիտուտի) ստեղծումը եղել է իմ վաղեմի երազանքը, և այդ մասին ես գրել եմ Կոմիտասին նվիրված իմ առաջին հոդվածում, որն աշխարհ եկավ Պատմաբանասիրական հանդեսի խմբագրի տեղակալ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Անուշավան Զաքարյանի առաջարկությամբ՝ Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյակի կապակցությամբ: Պատմաբանասիրական հանդեսի 2010 թ. առաջին համարում լույս տեսած իմ «Կոմիտասը և հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները» հոդվածի եզրափակիչ մասում ցավով արձանագրեցի. «Կոմիտասն այսօր Երևանում չունի թանգարան. նրա իրերը, ձեռագրերը, նաև՝ ողջալն այսօր ծվարած են Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, մինչդեռ վաղուց է հասունացել Կոմիտասի առանձին թանգարան ունենալու անհրաժեշտությունը, թանգարան, որը կդառնա կոմիտասագիտության զարգացման խոշորագույն կենտրոնը և կծավալի կոմիտասյան ավանդույթներին ու պարզամեններին արժանի բազմակողմանի գործունեություն: Չունենք, չկա՛: Երբ կլինի: Մնանք սպասող...»¹:

Եվ ինչպես ասում են, Աստված լսեց իմ ձայնը:

ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի նախաձեռնությամբ և ջանքերով 2015 թ. հունվարի 29-ին իր դռները բացեց Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտը, որի

¹ Ա. Ասատրյան, Կոմիտասը և հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները, Պատմաբանասիրական հանդես, 2010, 1, էջ 40:

գիտական անձնակազմի, ինչպես նաև գիտական խորհրդի միջուկը դարձան, բնականաբար, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողները:

Այսօր ես շատ-շատ ուրախ եմ, որ Երևանում հաջողությամբ գործում է թանգարանը, և որ թանգարանը ղեկավարում է Նիկոլայ Կոստանդյանը՝ եռանդուն երիտասարդ, ով, բարեբախտաբար, անմնացորդ նվիրվել է Կոմիտասի ժառանգության պահպանության ու հանրահռչակման գործին և որպես լոկոմոտիվ առաջ է տանում հայ երաժշտական մշակույթի համար մեծ կարևորություն ունեցող այս «գնացքը»:

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրության գործում, անուրանալի Արվեստի ինստիտուտի գիտական անձնակազմի մի քանի սերունդների ներկայացուցիչների ավանդը կոմիտասագիտության կայացման ու զարգացման գործում: Սակայն, ցավոք սրտի, վերջին տարիներին նպատակաուղղված կերպով անտեսվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տասնամյակների աշխատանքն այդ ասպարեզում, շրջանցվում ինստիտուտի անունը:

Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի Նախագահությունը 1945 թ. դեկտեմբերի 19-ի N 34 նիստում քննության է առնում Երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորի աշխատանքների վիճակը և հետագա խնդիրները, Սեկտորի աշխատանքների բարելավման ուղղությամբ ընդունվում են մի շարք արմատական առաջարկներ: Մասնավորապես՝ առաջարկվում է 1946-ին ստեղծել Կոմիտասի անվան կաբինետ՝ նրա երաժշտական ժառանգությունը խորը ուսումնասիրելու նպատակով, ուժեղացնել ժողովրդական և գուսանական երգերի, պարերի հավաքման, գրանցման և ուսումնասիրման աշխատանքները, հայկական խազերի ուսումնասիրությունը, արխիվային նյութերի ձեռք բերումն ու նրանց լավագույն պահպանումը (քարտազրում, անոտացիա, ծրարում, արտանկարում և այլն):

Երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորի բազայի վրա ստեղծվում է Արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորը, որի գործունեության հիմնական ուղղություններից մեկն էլ դառնալու էր կոմիտասագիտությունը:

1. Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը

1949 թ. սեպտեմբերի 26-ին՝ հայ դասական երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասի ծննդյան 80-ամյակի օրը, Հայկական ԽՍՀ Մինիստրների Խորհուրդը որոշում է ընդունում Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի

ակադեմիական հրատարակության մասին, որի իրագործումը հանձնարարվում է ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիային:

Ակադեմիայի Նախագահությունը 1950 թ. հունվարի 25-ի N 4 նիստում որոշում է 1950-ին սկսել Կոմիտասի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը: Խմբագրական հանձնախմբում ընդգրկվում են Ռոբերտ Աթայանը, Մուշեղ Աղայանը, Սամսոն Գասպարյանը, Քրիստափոր Քուշնարյանը, Մաթևոս Մուրադյանը, և 1960-ին Մարտիրոս Սարյանի ֆորզացով լույս է տեսնում Կոմիտասի երկերի ժողովածուի անդրանիկ հատորը:

Մինչ այդ՝ Սեկտորը 1950-ին հրատարակում է Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուն²:

Ինչպես հայտնի է՝ «իրենց հիմնական մասով Կոմիտասի «թղթերը» (այսպես անվանվել է նրա ողջ գրավոր ժառանգությունը), պահված են եղել Պոլսի Պատրիարքարանում: Այդ մասը հետո հանձնվել է Փարիզի Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովին: Նույն հանձնաժողովը կոմիտասյան մի շարք կարևոր ձեռագրեր ձեռք է բերել նաև առանձին անհատներից և, որոշ գործեր տպագրելուց հետո, իր հավաքածն ուղարկել է Երևանի գրականության և արվեստի թանգարան»³:

Անշուշտ, կոմիտասյան ձեռագրերի Երևան տեղափոխվելու գործում անուրանալի է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, իսկ դրանից առաջ՝ Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի, հատկապես նրա վարիչ Ռուբեն Զարյանի և գիտքարտուղար Մաթևոս Մուրադյանի դերը:

Ակադեմիայի նախագահության 1953 թ. դեկտեմբերի 23-ի N 23 նիստում Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի պատմության և տեսության սեկտորի վարիչ է հաստատվում Ռուբեն Զարյանը⁴: Շուտով նամակագրական կապ է հաստատվում վերջինիս և Մարգարիտ Բաբայանի միջև, ինչի շնորհիվ, ինչպես հետագայում խոստովանում է Ռուբեն Զարյանը, «ստացվեց Կոմիտասի արխիվի նշանակալի մասը, որ այդ հանձնաժողովի («Կոմիտաս» խնամատար հանձնաժողով – Ա.Ա.) *տրամադրության տակ էր*»⁵:

Մ. Բաբայանի հետ նամակագրությունը հետագայում շարունակում է Ռոբերտ Աթայանը: Այստեղ կանգ չենք առնի այդ մանրամասների վրա, քանի

² **Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու:** Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր, հատ. II, կազմող՝ Մ. Աղայան, խմբ.՝ Խ. Քուշնարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, 175 էջ, 1թ. նկ.:

³ **Ռ. Աթայան,** Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, 1969, էջ 7:

⁴ Տե՛ս **Ա. Ասատրյան,** ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ – 50, Երևան, 2010, էջ 31:

⁵ **Ռ. Զարյան,** *Մարգարիտ Բաբայան, Մայրամուտից առաջ*, Ինքնապատում, հատ. 3, Երևան, 2012, էջ 335:

որ դրանց մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը կատարել է Նիկոլայ Կոստանոյանը⁶:

Հետագա տասնամյակների ընթացքում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտագետների մի քանի սերունդների ջանքերով հրատարակվեց Կոմիտասի երկերի ժողովածուն՝ 14 հատորով (1960-2006), որը հրատարակության պատրաստեցին Ռոբերտ Աթայանը և Գևորգ Գյոդակյանը: Առաջին անգամ հրատարակվեց Կոմիտասի ողջ երաժշտական ժառանգությունը, որն ընդգրկում է՝

մեներգերը (հատոր 1, 1960, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, հատոր 4, 1976, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, հատոր 5, 1979, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի),

խմբերգերը (հատոր 2, 1965, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, հատոր 3, 1969, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, հատոր 4, հատոր 5),

դաշնամուրային ստեղծագործությունները (հատոր 6, 1982, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի),

Պատարագը (հատոր 7, 1997, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի),

հոգևոր ստեղծագործությունները (հատոր 8, 1998, խմբագրությամբ Ռ. Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Դ. Դերոյանի),

երաժշտական ազգագրական ժառանգությունը՝ գետեղված 9-14 հատորներում.

հատոր 9, Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Ա, 1999, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը,

հատոր 10, Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Բ, 2000, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը,

հատոր 11, Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Գ – «Ազգագրական ժողովածու», մաս առաջին, 2000, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը,

հատոր 12, Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Դ – «Ազգագրական ժողովածու», մաս երկրորդ, 2003, կազմեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, խմբագիրներ՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան,

հատոր 13, Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Ե, ժողովրդական երգերի ժողովածու («Ձայնակարգային»), ֆաքսիմիլային հրատարակություն, 2004, կազմեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, խմբագիրներ՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան,

⁶ Տե՛ս **Ն. Կոստանոյան**, Մարգարիտ Բաբայանը և Կոմիտասի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը, *Կանթեղ*, գիտական հոդվածներ, 2016, N 1, էջ 219-233:

հատոր 14, հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, նվագներ, թուրքական երգեր, քրդական երգեր և նվագներ, 2006, կազմեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայանը, խմբագիրներ՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան:

Կոմիտասի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը, հիրավի, ոչ միայն բացառիկ իրադարձություն է հայ ժողովրդի երաժշտական կյանքում, այլև կարևոր ռազմավարական նշանակություն ունեցող համազգային մեծ ու նշանակալի երևույթ:

2. Գիտական ուսումնասիրություններ

Կոմիտասագիտության մեջ կարևոր ներդրում են Գևորգ Գյոդակյանի «Կոմիտաս» (2000), “Комитас” (1969) և “Komitas” (2014) ուսումնասիրությունները, Ռուբեն Թերլեմեզյանի «Կոմիտաս» (1992) և Տաթևիկ Շախկուլյանի «Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899)» (2014) մենագրությունները, ինչպես նաև Մաթևոս Մուրադյանի, Ռոբերտ Աթայանի, Գևորգ Գյոդակյանի, Կարինե Խուրաբաշյանի, Անահիտ Գրիգորյանի, Աննա Արևշատյանի, Անահիտ Բաղդասարյանի, Տաթևիկ Շախկուլյանի և այլոց գիտական հոդվածներն ու զեկուցումները: Ի դեպ՝ երիտասարդ հետազոտող Տ. Շախկուլյանի հոդվածաշարը 2011-ին արժանացավ ՀՀ ԳԱԱ «Լավագույն գիտական աշխատանք» մրցանակաբաշխության առաջին մրցանակին՝ «Արվեստ, լեզու և գրականություն» անվանակարգում:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում կոմիտասագիտության զարգացման մեջ ուզում են առանձնացնել երեք սյուներին, ովքեր իրենց գիտական գործունեությամբ մեծապես առաջ մղեցին կոմիտասագիտությունը: Խոսքս Մաթևոս Մուրադյանի, Ռոբերտ Աթայանի և Գևորգ Գյոդակյանի մասին է:

Արվեստագիտության դոկտոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ **Մաթևոս Մուրադյանը** ծնվել է 1911 թ.: Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Մուրադյանների ընտանիքը տեղահանության ու գաղթի տառապալից ճանապարհներով հասնում է Միջագետք, իսկ 1921-ին՝ տեղափոխվում Հայաստան: Ջրկվելով ծնողներից, Մաթևոս Մուրադյանը մանկության տարիներն անց է կացնում մանկատներում: 1930-ից սկիզբ է առնում Մուրադյանի աշխատանքային գործունեությունը. սկզբում նա աշխատում է որպես գրաշար և միաժամանակ «Ավրորա» գրական անվան տակ բանաստեղծություններ հրատարակում: 1937-ին, ավարտելով երաժշտական ուսումնարանը, նա ընդունվում է Երևանի պետական կոնսերվատորիա: Ուսումն ընդհատում է հայրենական մեծ պատերազմը. գործող բանակի կազմում

Մուրադյանը ծառայում է մինչև հաղթանակի օրը՝ հասնելով Լեհաստան ու Չեխոսլովակիա:

1946-ին, ավարտելով ընդհատված ուսումը կոնսերվատորիայում, նա ընդունվում է աշխատանքի ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստների պատմության ու տեսության սեկտոր (հետագայում՝ Արվեստի ինստիտուտ), նշանակվում սեկտորի գիտքարտուղար: Արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման օրվանից Մ. Մուրադյանը նշանակվում է Ինստիտուտի գիտքարտուղար: Նույն թվականի հուլիսի 2-ին նա ընտրվում է Երաժշտության սեկտորի վարիչ և ղեկավարում նորաստեղծ ինստիտուտի գիտական այդ կարևորագույն ստորաբաժանումներից մեկը մինչև 1966 թ. մարտի 10-ը, որից հետո ընտրվում է Ինստիտուտի նորաստեղծ Հայ ժողովրդական երաժշտության սեկտորի վարիչ՝ այդ պաշտոնում պաշտոնավարելով մինչև 1981 թ. հունվարի 16-ը, ապա՝ 1983 թ. հոկտեմբերի 28-ից մինչև 1984 թ. հուլիսի 1-ը:

Կոմիտասագիտության մեջ իր առաջին խոսքը Մ. Մուրադյանն ասաց 1950-ին. ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագրի 1950 թ. 11-րդ համարում հրատարակվում է նրա «Կոմիտասի տեղն ու նշանակությունը հայկական երաժշտության պատմության մեջ» հոդվածը⁷, որը նվիրված էր Կոմիտասի մահվան 15-ամյա տարելիցին⁸:

Մ. Մաթևոսյանն է Հայաստանում առաջին անգամ հրատարակել Կոմիտասի՝ Արշակ Չոպանյանին ուղղված նամակները՝ Պատմաբանասիրական հանդեսի 1958 թ. N 1-ում⁹: 1902-1914 թթ. ընդգրկող նամակները նոր լույս են սփռում Կոմիտասի ստեղծագործական և երաժշտական-հասարակական գործունեության վրա, հնարավորություն ընձեռում առավել լիարժեք ծանոթանալու նրա քաղաքական համոզմունքներին, Սուլթանական Թուրքիայի դեմ ուղղված հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժման վերաբերյալ հայացքներին, ինչպես նաև արտացոլում են Կոմիտասի՝ ռուսական հեղափոխության շնորհիվ հայ ժողովրդի ազատագրման հետ կապված հույսերը: Նամակներին Մ. Մուրադյանը տվել է համապատասխան համառոտ ծանոթագրություններ:

Տարիներ անց՝ 1969-ին, Մ. Մաթևոսյանն ուսումնասիրում է Կոմիտասի Նամականին, Արշակ Չոպանյանին և Մարգարիտ Բաբայանին հասցեագրած

⁷ Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի տեղն ու նշանակությունը հայկական երաժշտության պատմության մեջ, *Տեղեկագիր*, 1950, N 11, էջ 31-46:

⁸ Հոդվածում մենք կանդորադառնանք Կոմիտասին նվիրված այն հոդվածներին, որոնք տպագրվել են ակադեմիական հանդեսներում:

⁹ Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի անտիպ նամակները, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1958, 1, էջ 245-267:

նամակների հիման վրա առաջ քաշում «մի քանի կարևոր հարցեր՝ կապված Կոմիտասի կյանքի, գործունեության և սրբեղծագործության հետ»¹⁰:

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ էր Մ. Մուրադյանի հաջորդ անդրադարձը Կոմիտասին: 1969-ին, Պատմաբանասիրական հանդեսի 4-րդ համարում լույս է տեսնում նրա «Կոմիտասի վերջին այցելությունը Հայաստան» հոդվածը¹¹: «Կոմիտասի վերջին այցելությունը Հայաստան եղավ շար արդյունավետ: Երկու ամսվա ընթացքում նրան հաջողվեց աշխատել մարենտոարանում, շրջել Հայաստանի փարբեր շրջանների գյուղերը, շփվել հարազատ ժողովրդի հետ, լսել ու ծայնագրել Հայ գեղջուկ երգեր, ծանոթանալ էջմիածնի Մայր փաճարի վիճակին, հանդիպել իր ընկերներից ու բարեկամներից ոմանց և ստանալ իրեն հեղաբերորոշ ամենակարևոր հարցերի պատասխանը. արդյոք փոփոխություններ կատարվե՞ն են դեպի լավը, պայմաններ կա՞ն իր վերադարձի համար և իր վերադարձը ցանկալի՞ է հոգևոր պետերի համար: Ստանալով բացասական պատասխան, Կոմիտասը ճանապարհ ընկավ դեպի Կոստանդնուպոլիս և այլևս չվերադարձավ: Նա Հայաստան բերվեց միայն 23 փարի անց, այն էլ որպես սրբազան մասունք և թանկագին աճյուն ամփոփվելու հանրապետական պանթեոնում ու ծովվելու հարազատ հայրենի հողին»:

Կոմիտասի 100-ամյա հոբելյանական տարում Կոմիտասականի առաջին հատորում տպագրվում են Մաթևոս Մուրադյանի երկու՝ «Եկմայանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատությամբ»¹² և «Ազգային երաժշտական ուժերի պատրաստման կոմիտասյան ծրագրերը»¹³ հոդվածները: Իսկ տասը տարի անց՝ 1979-ին և 1980-ին, կրկին Պատմաբանասիրական հանդեսում տպագրվում է Մ. Մուրադյանի «Կոմիտասի գործունեությունը Կոստանդնուպոլսում» հոդվածաշարը՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 110-ամյակին¹⁴:

¹⁰ Տե՛ս Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի նամակները, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1969, N 11, 35-42:

¹¹ Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի վերջին այցելությունը Հայաստան, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1969, № 4, էջ 61-69:

¹² Մ. Մուրադյան, Եկմայանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատությամբ, *Կոմիտասական* 1, Երևան, 1969, էջ 218-229:

¹³ Մ. Մուրադյան, Ազգային երաժշտական ուժերի պատրաստման կոմիտասյան ծրագրերը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, 1969, էջ 230-239:

¹⁴ Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի գործունեությունը Կոստանդնուպոլսում I (Ծննդյան 110-ամյակի առթիվ), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1979, № 4, էջ 14-24: Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի գործունեությունը Կոստանդնուպոլսում II (Ծննդյան 110-ամյակի առթիվ), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1980, № 1, էջ 115-125:

Եվս տասը տարի անց՝ 1989-ին, ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս է ընծայում Մ. Մուրադյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դար և XX դարասկիզբ)» մենագրությունը, որի Երկրորդ՝ «Արևմտահայ երաժշտությունը XX դ. առաջին տասնամյակներում» մասում, Առաջին գլխի երկրորդ պարագրաֆն է «Կոմիտասի գործունեությունը Կ. Պոլսում»¹⁵: Հաջորդ պարագրաֆում հեղինակն անդրադառնում է Կոմիտասի սաների գործունեությանը¹⁶, իսկ Երկրորդ՝ «Ժողովրդական երաժշտություն» գլխի երկրորդ պարագրաֆում՝ Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգության վերլուծությունն է¹⁷:

Իսկ մինչ այդ՝ 1970-ին, «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում» մենագրության Երկրորդ մասի երկրորդ՝ «Կոմիտասը և հայ դասական երաժշտության ձևավորումը», գլխում հեղինակը ներկայացրել էր Կոմիտասի կյանքի ուղին, քննության առել ստեղծագործությունը, երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը, երաժշտագիտական ուսումնասիրությունները, կատարողական արվեստն ու աշխարհայացքը¹⁸:

1981-ին հրատարակված «Կոմիտասականի» երկրորդ հատորում տպագրվել է Մ. Մուրադյանի «Կոմիտասը և հայ երաժշտության ցուցադրումը Եվրոպայում» հոդվածը¹⁹:

Կոմիտասի երաժշտական ոճի որոշ խնդիրների տեսական մշակման անդրանիկ փորձը դարձավ **Ռոբերտ Աթայանի** «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» հոդվածը, որը տպագրվեց ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագրի 1949 թ. 9-րդ համարում²⁰:

1969-ին՝ Պատմաբանասիրական հանդեսի 2-րդ համարում տպագրված «Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը» հոդվածում²¹ տրվում է նախկինում հայտնի և վերջին տարիներին բացահայտված՝

¹⁵ Մ. Մուրադյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դար և XX դարասկիզբ)*, Երևան, 1989, էջ 236-267:

¹⁶ Մ. Մուրադյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության*, էջ 267-277:

¹⁷ Մ. Մուրադյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության*, էջ 287-291:

¹⁸ Մ. Մուրադյան, *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում*, Երևան, 1970, էջ 406-510:

¹⁹ Մ. Մուրադյան, Կոմիտասը և հայ երաժշտության ցուցադրումը Եվրոպայում, *Կոմիտասական 2*, Երևան, 1981, էջ 15-24:

²⁰ Ռ. Աթայան, Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, *ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր*, 1949, N 9, էջ 87-113:

²¹ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը, *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1969, N 2, էջ 43-62.

Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերի 8 գլխավոր, ամբողջական ժողովածուների նկարագրությունը, որոնք գտնվում են Կոմիտասի արխիվում:

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի շրջանակներում Ռ. Աթայանը քննության է առնում Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության մի քանի հարցեր²²: Կարևորելով կոմիտասագիտության արմատական պրոբլեմները՝ Կոմիտասի ստեղծագործությունների բացահայտումը, դրանց ստեղծման ժամանակագրության հստակեցումը և կոմպոզիտորի ոճի զարգացման պրոցեսի ուսումնասիրությունը, հետազոտողն իրավացիորեն նկատում է, որ գեղջկական երգերի նորերս հայտնաբերված և նախկինում հայտնի մշակումների հետազոտությունը բացահայտում է Կոմիտասի ստեղծագործության ոճական գծերի կայացման ու զարգացման առավել լիարժեք պատկերը և այդ տեսակետից առավել կարևորում երգի ներդաշնակման (բազմաձայն մշակման) հարցը: Դրան զուգահեռ՝ Ռ. Աթայանն առանձին ուսումնասիրության առարկա է դարձնում հայ քաղաքային ժողովրդական երգը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ²³:

Ռ. Աթայանն անդրադարձել է նաև Կոմիտասի ուսումնառությանը Բեռլինում, որը դարձավ Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության կարևոր էջերից մեկը²⁴: Արխիվային վավերագրերի հիման վրա նա ներկայացում է Կոմիտասի անցած դասընթացների մանրամասն քննությունը:

«Կոմիտասականի» առաջին հատորն սկսվում է Ռ. Աթայանի «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» ծավալուն հոդվածով²⁵, որի նպատակն էր հակիրճ ամփոփել Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի ֆոնդում հավաքված նյութերի, մասնավորապես՝ ժողովրդական երգերի ձայնագրությունների և երաժշտական ստեղծագործությունների նկարագրությունն ու արժեքավորումը: Հեղինակը հոդվածում հրապարակում է նաև նոր հայտնաբերված կամ վերծանված մի շարք բնագրեր:

²² Ռ. Աթայան, Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության մի քանի հարցեր, *Պարմա-բանասիրական հանդես*, 1969, N 4, էջ 15-29:

²³ Ռ. Աթայան, Հայ քաղաքային ժողովրդական երգը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1969, N 11, էջ 27-34:

²⁴ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում, *Պարմաբանասիրական հանդես*, 1980, N 2, էջ 48-59:

²⁵ Տե՛ս Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, 1969, էջ 7-83:

«Կոմիտասականի» երկրորդ հատորում տպագրվեցին Ռ. Աթայանի երկու՝ «Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի ուրվագրերը»²⁶ և «Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ»²⁷ հոդվածները:

Խոստումնալից էր **Գևորգ Գյոդակյանի** մուտքը կոմիտասագիտություն, որը տեղի ունեցավ Կոմիտասի 100-ամյա հոբելյանի տարում. հրատարակվեց «Комитас» մենագրությունը:

1969 թ. Պատմաբանասիրական հանդեսի 4-րդ համարում տպագրվում է հոդվածաշար՝ նվիրված Կոմիտասին: «Комитас и мировое музыкальное искусство» հոդվածում²⁸ Գ. Գյոդակյանը գրում է. «Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ ելավ երաժշտական արվեստի համար դժվարին ժամանակներում ավանդական շար պատկերացումների հեղաբեկման շրջանում, երբ միշտ չէր, որ նորը առաջավորի հոմանիշ էր, իսկ նորի որոնումները հաճախ ձևական-ինքնաբավ բնույթ ունեին: Երաժշտական նյութի կազմակերպման կոմիտասյան նոր սկզբունքները առաջ եկան մի ձգտումից, որ նպատակ ուներ առավել խոր թափանցել ժողովրդական արվեստի, ժողովրդական երաժշտության էության մեջ և առավել լրիվ ու կատարյալ արտահայտել այն: Ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, դա մեր ժամանակների երաժշտական արվեստի ճշմարիտ նորացման ամենագործուն ուղիներից մեկն էր»:

Կոմիտասագիտության նվաճումներից էր «Կոմիտասականի» առաջին հատորում տեղ գտած Գ. Գյոդակյանի «Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը» հիմնարար հոդվածը²⁹, որն ավարտվում է հետևյալ եզրակացությամբ. «Ակնառու են Կոմիտասի նորարարական սկզբունքները, որ բացահայտվում են ոչ միայն հայ ազգային երաժշտության շրջանակներում, այլև առավել լայն պլանով՝ համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման հեռանկարում: Կոմիտասը մեծ է, թերևս, ամենից առաջ այն բանով, որ սեփական՝ ազգային մշակույթի առավել հրատարակ խնդիրների լուծումը կարողացավ բարձրացնել 20-րդ դարի ամբողջ երաժշտական արվեստի առջև ծառայած պրոբլեմների լուծման մակարդակին: Ընդ որում, նա ոչ միայն հենվում

²⁶ Տե՛ս Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի ուրվագրերը, *Կոմիտասական* 2, Երևան, 1981, էջ 42-82:

²⁷ Ռ. Աթայան, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, *Կոմիտասական* 2, էջ 143-157:

²⁸ Գ. Գեոդակյան, Комитас и мировое музыкальное искусство, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1969, N 4, էջ 70-82:

²⁹ Գ. Գյոդակյան, Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական* 1, էջ 84-120:

էր իր նախորդների և ժամանակակիցների փորձի ու նվաճումների վրա, այլև նրանց շարքում էր, ովքեր անմիջականորեն երաժշտական մրաժողության որակապես նոր հիմքերն էին դնում»³⁰:

Հետագայում կոմիտասյան ժառանգության ուսումնասիրությունն ուղեկցեց Գ. Գյոդակյանին իր ողջ կյանքում: «Նշանավոր ճեմարանականների» առաջին հատորում տեղավորված՝ Կոմիտասի մասին հոդվածի հեղինակը վերստին Գ. Գյոդակյանն էր³¹: Կոմիտասին էր նվիրված “Пути формирования армянской музыкальной классики” մենագրության ակնարկներից մեկը³²: Եվ Գ. Գյոդակյանի «Կարապի երգը» դարձավ Կոմիտասի մասին անգլերեն ուսումնասիրության հրատարակումը:

3. «Կոմիտասական»

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտն իրականացրել է Կոմիտասի ժառանգության առանձին հարցերին նվիրված գիտական ուսումնասիրությունների հրապարակումը «Կոմիտասական» ժողովածուի երկու հատորներում (1969, 1981):

1969 թ.՝ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի շրջանակներում, ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս է ընծայում Կոմիտասականի առաջին հատորը, որի խմբագիրն էր Ռոբերտ Աթայանը: Խմբագրական կոլեգիայի կազմում ընդգրկվել էին Ռոբերտ Աթայանը (գլխավոր խմբագիր), Գևորգ Գյոդակյանը, Նիկողոս Թահմիզյանը, Լևոն Հախվերդյանը և Մաթևոս Մուրադյանը:

«Կոմիտասի բազմաբեղուն ժառանգությունն իր բոլոր հասկանալիությամբ երաժշտական ազգագրություն, սրբազոհություն, գիտական հետազոտություններ, կարարողական արվեստ, նրա կյանքն ու հասարակական-լուսավորչական գործունեությունը, գիտա-պատմական և տեսական հսկայական հետաքրքրականություն ունեն: Հայ մեծ երաժշտագետի երկերի ժողովածուի արդեն սկսված հրատարակության հետ մեկտեղ, ԳԱ արվեստի ինստիտուտը ձեռնարկում և այս հատորով սկիզբ է դնում նրա ժառանգության առանձին հարցերին նվիրված գիտական ուսումնասիրությունների հրապարակման: «Կոմիտասականի» Ա հատորը, որ

³⁰ Նույն տեղում, էջ 119-120:

³¹ Գ. Գյոդակյան, Տ. Կոմիտաս վարդապետ, *Նշանավոր ճեմարանականներ*, Պրակ Ա, մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2005, էջ 315-324: Տե՛ս նաև՝ Գ. Գյոդակյան, Հայ երաժշտության հանճարը, *Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից*, Երևան, 2009, էջ 73-84:

³² Տե՛ս Գ. Геодакян, Стиль Комитаса и музыка XX века, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван, 2006, с. 96-129.

լույս է տեսնում Կոմիտասի ծննդյան հարյուրամյակի հոբելյանի առթիվ, ընդգրկում է նրա երաժշտական ու գիտական աշխատանքների, ստեղծագործական ոճի և ստեղծագործությունների մեկնաբանության գերազանցապես տեսական ուսումնասիրություններ և հուշեր: Նման հատորներ, նյութերի և հեղինակների ավելի լայն ընդգրկումով, պարբերաբար կհրատարակվեն նաև ապագայում»³³:

1981-ին ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակվեց «Կոմիտասականի» երկրորդ հատորը, որտեղ ընդգրկված հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները նվիրված էին Կոմիտասի կյանքի, գործունեության և ստեղծագործական հարցերին, ինչպես նաև Կոմիտասի ձեռագիր ժառանգության հրապարակումներին՝ «Անուշ» օպերայից և 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուից:

«Կոմիտասականների» մանրամասն վերլուծությանը մենք չենք անդրադառնում, քանի որ դա տեղ է գտել կոմիտասագետ, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ Լուսինե Սահակյանի «Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ» ուսումնասիրության մեջ³⁴:

2019-ին լրանալու է Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, բնականաբար, նշելու է այդ հոբելյանը ինչպես գիտական նստաշրջանով³⁵, այնպես էլ «Կոմիտասականի» երրորդ հատորի հրատարակմամբ:

4. Կոմիտասի գիտական կենսագրությունը

Դեռևս 1973-ին «Արվեստի ինստիտուտի գիտահետազոտական աշխատանքների քսանամյա հեռանկարային ծրագրում» կարևորվել էր Կոմիտասի գիտական կենսագրության ուսումնասիրությունը: Իսախյկ Սամվելյանի կազմած՝ Կոմիտասի գիտական կենսագրությունը հատվածաբար տպագրվել է «Սովետական արվեստ» և «Էջմիածին» հանդեսների մի քանի համարներում, իսկ վերջերս ամբողջական՝ հայերեն և անգլերեն թարգմանությամբ, լույս տեսավ Կոմիտասին նվիրված պատկերագրքում, թեև կազմողները չէին նշել ՀՀ

³³ Ինստիտուտի կողմից, Կոմիտասական 1, Երևան, 1969, էջ 5:

³⁴ Տե՛ս Լ. Սահակյան, Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2010:

³⁵ Ի դեպ՝ 1969-ին, Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ, Արվեստի ինստիտուտը Կոմագիտորների միության և կոնսերվատորիայի հետ համատեղ գումարել էր ներկայացուցական միջազգային գիտաժողով:

ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի անունը....

Ամփոփելով կարող ենք արձանագրել, որ Կոմիտասագիտության կենտրոնը տասնամյակներ շարունակ եղել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, ինչն այսօր նույնպես շարունակվում է:

Ամփոփում

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրության գործում:

1. Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը (1960-2006),

2. Գիտական ուսումնասիրություններ՝ Գևորգ Գյոդակյանի «Կոմիտաս» (2000), «Комитас» (1969) և «Komitas» (2014), Տաթևիկ Շախկույանի «Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899)» (2014) մենագրությունները, ինչպես նաև Մաթևոս Մուրադյանի, Ռոբերտ Աթայանի, Գևորգ Գյոդակյանի, Կարինե Խոտաբաշյանի, Աննա Արևշատյանի, Անահիտ Բաղդասարյանի, Տաթևիկ Շախկույանի և այլոց գիտական հոդվածները,

3. «Կոմիտասականի» երկու հատորները (1969, 1981),

4. Կոմիտասի գիտական կենսագրությունը:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը, գիտական ուսումնասիրություններ, «Կոմիտասական», Կոմիտասի գիտական կենսագրությունը:

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА И ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КОМИТАСА

Резюме

Анна Асатрян (Армения)
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств РА
Институт искусств НАН РА

Весом вклад Института искусств НАН РА в дело изучения творческого наследия Комитаса.

1. Академическое издание Собрания сочинений Комитаса.

2. Научные исследования: монографии «Կոմիտաս» (2000), «Комитас» (1969) и «Komitas» (2014) Георгия Геодакяна, «Ранний период творчества Комитаса (1891-1899)» (2014) Татевик Шахкулян, а также научные статьи Матевоса Мурадяна, Роберта Атаяна, Геворка Геодакяна, Карине Худабабян, Анны Аревшатян, Анаит Багдасарян, Татевик Шахкулян и других.

3. Два тома «Комитасакана» (1969, 1981).

4. Научная биография Комитаса.

Ключевые слова: Комитас, Институт искусств НАН РА, Академическое издание Собрания сочинений Комитаса, научные исследования, «Комитасакан», научная биография Комитаса.

**THE INSTITUTE OF ARTS OF THE NATIONAL
ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF ARMENIA
AND THE STUDY OF KOMITAS’S HERITAGE**

Abstract

**Dr. Prof. Anna Asatryan (Armenia)
Honored Worker of Art of RA
Institute of Arts NAS RA**

The Institute of Arts of the National Academy of Sciences of RA has a solid input in the study of Komitas’s legacy.

1. Academic publication of the Collection of Komitas’s Works (1960-2006).
2. Research.

Monographs: Gevorg Geodakyan, *Komitas*, published in Armenian (2000), Russian (1969) and English (2014); Tatevik Shakhkulyan, *Komitas, His Early Period of Creation* (2014) etc. A number of articles written by Matevos Muradyan, Robert Atayan, Gevorg Geodakyan, Karine Khudabashyan, Anna Arevshatyan, Anahit Baghdasaryan and Tatevik Shakhkulyan.

3. *Komitasakan*. Two volumes entitled *Komitasakan* including articles on Komitas and his works (1969, 1981).

4. Komitas’s scientific biography

Key words: Komitas, Institute of Arts of NAS RA, Academic publication of the Collection of Komitas’s Works, research works, *Komitasakan*, Komitas’s scientific biography.

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՄԻ ՇԱՐՔ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

*Մարգարիտա Քամայան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

*Ճգնավորի դեմքով ծեր՝
Մարտիրոսի դեմքով սուրբ, -
Օ, ուրվական դու վսեմ,
Թափառական մեր Հիսուս,-
Ճգնավորի ճակատով
Եվ մորմոքով վկայի՝
Նոր ես հառնում ահա դու
Իբրև վկա ներկայի...*

Եղիշե Չարենց
«Կոմիտասի հիշատակին» (հարված)

Անգնահատելի է մեծ գիտնական, ազգանվեր գործիչ, խմբավար, մանկավարժ, երգիչ, կոմպոզիտոր Կոմիտաս վարդապետի ներդրումը հայ երաժշտական արվեստի և երաժշտագիտական մտքի զարգացման մեջ: Կոմիտասի գործունեության, նրա թողած ժառանգության հրատարակումը և ուսումնասիրությունը մեծ հոգատարությամբ և եռանդով ստանձնել են երաժշտագետները: Միևնույն ժամանակ հայ երաժշտագիտական մտքի տիտանը գրավել է նաև հայ գրողների և կերպարվեստագետների ուշադրությունը, որոնք ծոնել են բանաստեղծություններ¹, գրել պոեմներ, կերտել ոճական և տիպաբանական բազմազանությամբ աչքի ընկնող, հայ հանճարին կերպավորող դիմապատկերներ:

Ինչպես ասում են՝ «գեղեցկությունը դիտողի աչքում է», և յուրաքանչյուր արվեստագետ տեսել և ներկայացրել է Կոմիտասին անհատապես, յուրովի շեշտադրել նրա խառնվածքի կամ գործունեության որևէ ասպեկտը, կապը իր ժողովրդի, հայրենի բնության հետ: Կոմիտասի կերպարին իրենց կյանքի և գործունեության ընթացքում անդրադարձել են հայ կերպարվեստագետներից շատերը, մասնավորապես՝ նկարիչներ Մարտիրոս Սարյանը, Գրիգոր Խանջյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Գևորգ Բաշինջաղյանը, Երվանդ Քոչարը, քանդակագործներ Արա Հարությունյանը, Արտո Չաքմաքչյանը և ուրիշներ:

1969-ի նոյեմբերին Հայաստանի նկարչի տան ցուցասրահներում մեկնարկեց Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսը:

¹ Տես՝ *Գարուն ա...* (կազմ. և խմբ.՝ Գ. Դևրիկյան), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 119 էջ:

«Դիմանկար, նապոյումորդ, բնանկար, կոմպոզիցիոն աշխատանքներ, կիրառական արվեստի ստեղծագործություններ. կերպարվեստի բոլոր տեսակներում և ժանրերում հանդես է եկել Կոմիտասի կյանքն իր բազմախոս կյանքի ոլորտներում... Կոմիտասականը հիմնավոր մուտք է գործել սովետահայ կերպարվեստ: Նա դուրս է եկել Կոմիտաս կոմպոզիտորի կենսագրության սահմաններից ու դարձել հայ ժողովրդի պատմությանն ու նրա հեքագա ընթացքին առնչվող հոգեհարազատ թեմա», - գրում է արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը²: 1970-ին Երևանում լույս տեսավ «Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում» պատկերագիրքը, որն ամփոփ պատկերացում էր տալիս ցուցահանդեսի մասին: 2015-ի մարտի 6-ին Հայաստանի ազգային պատկերասրահում բացվեց Կոմիտասի ծննդյան 145-ամյակին նվիրված՝ հայ ժամանակակից արվեստագետների ստեղծագործությունների ցուցահանդես, որը կազմակերպել էին Հայաստանի ազգային պատկերասրահը և Աշխարհի հայ նկարիչների միությունը: Ցուցադրված գեղանկարչական, գրաֆիկական ստեղծագործությունների և քանդակների մի մասը նվիրաբերվեց Կոմիտասի նորաբաց թանգարան-ինստիտուտին: Նույն՝ 2015 թ., Աշխարհի հայ նկարիչների միավորման ջանքերով հրատարակվեց «Կոմիտաս» պատկերագիրքը, որն աչքի է ընկնում Կոմիտասի դիմանկարների գունավոր բարձրորակ վերատպույթություններով³: Այսօր Կոմիտասին, նրա կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված գեղանկարչական և գրաֆիկական գործերը, քանդակները պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում⁴ և պետական ու մասնավոր այլ հավաքածուներում: Մինևույն ժամանակ, Կոմիտասի բազմաքանակ հուշարձանները զարդարում են Երևանի, Փարիզի, Տորոնտոյի, Դեթրոյթի և աշխարհի այլ քաղաքների փողոցները, պուրակները, հիշարժան վայրերը:

Կոմիտասի դիմանկարները դիտելիս ուսումնասիրողի հայացքը հանդիպում է դիմանկարի գրեթե բոլոր տիպերին՝ կոմպոզիտորի կյանքը, բանահավաքչական, գիտական, կոմպոզիտորական, խմբավարական գործունեությունը պատկերահանող թեմատիկ դիմապատկերներ, Կոմիտասի ներաշխարհի բացահայտմանը միտված, նրա դերն ու նշանակությունը

² Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում, ցուցահանդեսի կատալոգ (ներած.՝ Մ. Ղազարյան), Երևան, «Հայաստանի նկարչի տուն», 1970, էջ 6-7:

³ Կոմիտաս, պատկերագիրք (կազմ.՝ Ղ. Միրզոյան, Ա. Մխիթարյան), Երևան, «Աշխարհի հայ նկարիչների միավորում», 2015, 636 էջ:

⁴ Շտրիակալություն ենք հայտնում Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի ֆոնդային բաժնին՝ հանձնի գլխավոր ֆոնդապահ Անի Մարտիրոսյանի՝ անհրաժեշտ նյութերը սիրահոժար տրամադրելու համար:

հատկորոշող դիմանկարներ և այլն:

Սույն հոդվածի նպատակն է ներկայացնել Կոմիտասի կերպարը պատկերող գեղանկարչական և գրաֆիկական այն ստեղծագործությունները, որոնցում շեշտադրվում է նրա հոգևոր և մտավոր ներուժը: Քննության առարկա են դարձել հայ անվանի նկարիչներ *Եղիշե Թադևոսյանի*, *Գևորգ Գրիգորյանի*, *Ռուդոլֆ Խաչատրյանի*, *Վալենտին Պողպոմոզովի*, *Էդուարդ Արծրունյանի*, *Սյրեպան Թարյանի*, *Հրահայր Գրիգորյանի*, *Ռուբեն Արուսյանի* և այլոց աշխատանքները:

Դիմանկարների այս խումբն աչքի է ընկնում գեղարվեստական արտահայտչալեզվի, կոմպոզիցիոն և իմաստային որոշակի ընդհանրություններով: Մասնավորապես, դրանցում արտաքին միջավայրի, կերպարը բնութագրող ատրիբուտների ծայրաստիճան աղքատացումը, գեղարվեստական լեզվի լակոնիզմը առաջին պլան են մղում կերպարի հոգևոր կամ մտավոր ոլորտը: «*Արտաքին միջավայրի աղքատացումը միայն շեշտադրում է պարկերվող անհարի ներաշխարհի խորքային մերկացմանն ուղղված գեղարվեստական այլ նկրտումների անհրաժեշտությունը*», գրում է ռուս արվեստաբան Ալեքսեյ Ցիրեսը⁵: Յուրաքանչյուր արվեստագետ առաջարկել է այդպիսի որոնումների իր տարբերակը:

Հրաժարվելով կերպարը բնութագրող մանրամասներից՝ ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ (1977), ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ (1984), Ռուսաստանի Գեղարվեստի ակադեմիայի թղթակից անդամ (2002), հանրապետական և միջազգային մրցանակների դափնեկիր Ռուդոլֆ Խաչատրյանը կենտրոնացել է Կոմիտասի դեմքի վրա (1969): Նշենք, որ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի համար իրականացված այս աշխատանքը 1970-ին արժանացել է ՀԽՍՀ մշակույթի նախարարության առաջին մրցանակի: Լույս ու ստվերի կտրուկ կոնտրաստային հակադրումը, Կոմիտասի խորաթափանց, սևեռուն հայացքը արտահայտում են նրա լարված հոգևոր ներաշխարհը: Միևնույն ժամանակ, պատկերի ողջ մակերեսը զբաղեցնող Կոմիտասի դիմահայաց դիրքը, դիտողին ուղղված սևեռուն հայացքը, մանրամասների բացակայությունը, թղթի սպիտակափառությունը կերպարն օժտում են վերժամանակային սրբությամբ, մաքրությամբ և վեհությամբ, և ըստ այդմ՝ մոտեցնում սրբանկարին: «*Մարդու սրբապարկերային ընկալումը, որը պարկերի սահմաններից դուրս է թողնում ժամանակային և փոփոխական ամեն բան, հաստատում է անհարի հոգևոր*

⁵ А. Цирес, Язык портретного изображения, *Искусство портрета*. Сборник статей (под ред. А. Габричевского), Москва, “Книга по требованию”, 1928, с. 88.

բարձունքը», գրում է ռուս արվեստաբան Ի. Նելվերովան⁶:

Իր կոմպոզիցիոն լուծումներով Խաչատրյանի պատկերած Կոմիտասին մոտ է ՀՀ վաստակավոր նկարիչ (2012) Ռուբեն Արուսյանի 2011 թ. ստեղծած Կոմիտաս-Անտունին: Լուսաստվերի կտրուկ հակադրումը, կարմիրի ներմուծումը խտացնում են դրամատիկ լարվածությունը՝ ողբերգական հնչերանգ հաղորդելով պատկերին:

Քանդակագործ, նկարիչ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1945) Սրեփան Թարյանի և ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1935) Կոմիտասի ընկեր Եղիշե Թադևոսյանի հեղինակած դիմանկարները նույնպես մոտ են Կոմիտասի կերպարի սրբապատկերային ընկալմանը: Խոշոր պլանով պատկերված, նկարի ողջ մակերեսը զբաղեցնող, սանգինայով կատարված այս ընդհանրացված դիմանկարում Ս. Թարյանը կերտում է իդեալականացված, աննյութական, երկնային կերպար, որն, ասես, անձեռակերտ է (1947): Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում ցուցադրված Կոմիտասի հայտնի դիմապատկերներից բացի՝ Եղիշե Թադևոսյանը հեղինակել է ևս մեկը. կամերային հնչողությամբ այս մատիտանկարը (անթվակիր, հավանաբար՝ 1906-1907) շատ նման է Ս. Թարյանի ստեղծագործությանը, սակայն այստեղ իրապաշտական կոնկրետ ձևերը, գծային առույգ շարժումների հակադրման միջոցով ստեղծված դիմամիկ ռիթմը, ասես, կենդանացնում են դիմանկարը՝ Կոմիտասին հաղորդելով խստաշունչ և խորհրդավոր տեսք, պրպտող հայացք:

Նախորդ դիմանկարների կոմպոզիցիոն հնարներն առկա են նաև վրացահայ նկարիչ, Եղիշե Թադևոսյանի աշակերտ Հրահատ Գրիգորյանի, ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ (1977), կոմիտասյան թեմաներով բազմաթիվ նկարների հեղինակ Հենրիկ Սիրավյանի և գեղանկարիչ, գրաֆիկ Սեյրան Խաթալամաջյանի նկարներում: Այս դիմանկարներում վարդապետի գլխի դիրքը և հեռուն ուղղված հայացքը ռոմանտիկ երազկոտություն և նուրբ քնարականություն են հաղորդում նրա կերպարին: Եթե Սիրավյանի (1991) և Խաթալամաջյանի (1969)՝ էքսպրեսիվ արտահայտչականությամբ օժտված և խիստ ընդհանրացված Կոմիտասը մեկնաբանված է սուբյեկտիվորեն, ապա տոնային նուրբ անցումներով, գրիգորյանական՝ լավ մշակված անթվակիր մատիտանկարը ավելի իրապաշտական է և դասական:

Կատարման ռեալիստական մաներայով են աչքի ընկնում նաև Կոմիտասի մտերիմ ընկեր, հայ անվանի նկարիչ և հասարակական գործիչ, ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ (1935) Փանոս Թերլեմեզյանի՝ 1914-ին և գեղանկարիչ

⁶ И. Неверова, *Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры*, 2008. <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-portret-kak-forma-postizheniya-cheloveka-v-istorii-kultury>

Սարգիս Կնյազյանի՝ 2011-ին իրականացրած Կոմիտասի դիմանկարները:

Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ, նկարիչների Միության անդամ, նկարիչ Ալբերտ Սալյանի (2002), կանադահայ նկարիչ և քանդակագործ Լուսնակի (անթվակիր) և Սուսաննա Ավանեսյանի (անթվակիր) գեղանկարչական գործերում նորամուծություն և հնչեղ գունային ակորդ է համատարած կարմիր խորքը, որը կերպարին հաղորդում է միաժամանակ հանդիսավոր, ողբերգական և ծիսական բնույթ: 2015-ին Վահագն Բաղդասարյանի հեղինակած «Կոմիտասում» կարմիր ֆոնին փոխարինելու են գալիս կանաչավուն երանգները, որոնց վրա նշմարվում են հին հայկական երաժշտական նշանագրերի՝ խազերի պատկերները, գեղարվեստական կերպարը օժտում խորհրդավոր, սակրալ աուրայով:

Ջուսպ, ժլատ արտահայտչամիջոցներին, լուսաստվերային դինամիկ խաղին զուգահեռ ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ (1967) Գևորգ Գրիգորյանը՝ Ջոտտոն, հոգևորի առաջնությունը շեշտադրում է Կոմիտասի անհամաչափորեն ձգած սիլուետով, լոկալ գույնի՝ երկնի կապույտի կիրառմամբ (1965): Ետնախորքում պատկերված փշերը մետաֆորիկ հնչողություն են ձեռք բերում: «Ե. Թադևոսյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Գ. Խանջյանի հանրահայտ կերպարների կողքին, Գ. Գրիգորյանի Կոմիտասը առանձնանում է ողբերգական գծերի խտացումով: Մարդու արտաքին գծերի ձևափոխմամբ նկարիչը հասնում է տիպական շեշտերի խտացման: Կերպարի սպեղծման շարժիչ ուժը հոգևոր լարումի բարձրակետն է: Այն, ինչ ներքին է, խորքային, դառնում է որոշակիորեն կազմակերպված արտաքին պատկեր: Մեծ երաժշտի այս դիմանկարը ցնցող է իր ազդեցությամբ: Ժանրի ավանդական հասկացությունը այսպեղ հարստանում է նոր կարելիություններով», - գրում է արվեստաբան Պողոս Հայթայանը⁷:

Մեր դիտարկած դիմանկարներն աչքի են ընկնում ոչ միայն կոմպոզիցիոն, այլ նաև իմաստային ընդհանրություններով. դրանցում Կոմիտասը ներկայանում է որպես վեհ, խորհրդավոր, հոգևոր-սրբազնական, բյուրեղյա մաքրությամբ օժտված անհատ՝ հար և նման իր սրտի գաղտնարաններում հնչող, իր կողմից մշակած և ցայսօր լայնորեն հայտնի Պատարագի երաժշտությանը⁸:

Կոմիտասի կերպարի նման մեկնաբանությունն իր հետագա զարգացումն է ստացել Էդուարդ Արծրունյանի, Վալենտին Պոդպոմոգովի, Արամ Դավթյանի,

⁷ Գ. Գրիգորյան (Ջոտտո), այբում (կազմ.՝ Պ. Հայթայան), Երևան, «Սովետական գրող», 1983, էջ 11:

⁸ «Պատարագի երաժշտությունը գերում է անկրկնելի գեղեցկությամբ, վեհությամբ, ազգային ոճի բյուրեղյա մաքրությամբ: Հենց սկզբում հնչող «խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի խորհրդավոր և թովիչ երաժշտությունը կարծես կանխորոշում է պատարագի հիմնական իմաստն ու փրամանդությունը. ոգու թոփշ դեպի անհուն հեռուները, առ Աստված», - գրում է երաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանը (Գ. Գյոդակյան, Կոմիտաս, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 61):

Կարապետ Գյոկչակյանի սիմվոլիկ պատկերներում: Միջավայրի պարզեցման, ավելորդ մանրամասների բացակայության պարագայում սակավաթիվ ստրիբուտները ձեռք են բերում իմաստային բացառիկ կշիռ:

Կարապետ Գյոկչակյանի Կոմիտասը սրբի, մարգարեի, նախակարապետի կերպար է (1996): Վարդապետի փոքր-ինչ երկարաձգված ֆիգուրը ամփոփված է խորանի մեջ, դեպի վեր պարզած անհամաչափորեն մեծ աջ ձեռքը մտածել է տալիս մշտարթուն աղոթքի մասին: Փակ աչքերը նույնպես խոսում են աներևույթ, հոգևոր չափման մասին: Անիրականության զգացողությունը ուժգնացնում է պատկերի ընդհանուր կոլորիտը:

Ուշագրավ է ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ (1967) Վալենտին Պոդմոպոզովի վրձինի պատկանող մոնումենտալ հնչողությամբ օժտված խորհրդանշական «Կոմիտաս» կտավը (1980): Իսավարից երևան է գալիս Կոմիտասը, որը, նկարչի խոսքերով, մտնում է յուրաքանչյուր հայորդու տուն՝ իր հետ բերելով իր հոգու լույսը⁹: Դիտողը ակնածանքով է համակվում այս դիմանկարի առջև, ինչին նպաստում է լակոնիկ գեղարվեստական լեզուն, վարդապետի խստաշունչ կերպարը և ընտրված դիտակետը: Սիմետրիկ կոմպոզիցիայի կենտրոնում կանգնած, խորանի մեջ ամփոփված դիմահայաց Կոմիտասի ստատիկ պատկերը նմանվում է սրբերի, մարգարեների պատկերներին: Յնցող է հակադրությունը նրա սառած, ընդարմացած կերպարի և իր ձեռքում պահվող անմար կանթեղի ջերմության ու լուսեղենության միջև: Մեր կարծիքով, նկարչի՝ պլաստիկական մարմնավորում ստացած գեղեցիկ մետաֆորան կարելի է ընդարձակել. դա ոչ միայն իր հոգու լույսն է, այլ հավատի, հույսի, սիրո, հայոց հոգևոր և մշակութային գանձերի անմար կանթեղը, որը վարդապետը նվիրաբերում է իր ժողովրդին:

Կապույտի և շագանակագույնի հակադրության վրա է հենվում Արամ Դավթյանի «Առավոտ լուսո. Կոմիտաս» նկարը (1978): Ներքևից դիտված Կոմիտասի կերպարը ասես սերում է կարմրաշագանակագույն ժայռաբեկորներից: Նկարիչը ցույց է տալիս Կոմիտասի՝ երկրածին տիտանի, տաղանդի և անհատականության ողջ մասշտաբը. պատկերը հնչում է որպես ներբող և մեծարանք Կոմիտասին: Այստեղ մարմնավորվել է նաև Կոմիտասի հոգևոր միայնության գաղափարը:

Հայ գեղանկարիչ, ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ (1984) Էդուարդ Արծրունյանի «Կոմիտաս. խոհեր» աշխատանքն (1986) իր կոմպոզիցիոն և իմաստային հնչողությամբ փոքր-ինչ նման է անվանի ռուս նկարիչ Իվան

⁹ С. Галстян, Валентин Подпомогов – 90. “Наш Валюшка – соль Армении”, “Иные берега”, N3 (35) 2014, Москва. <http://inieberega.ru/node/589>

Կրամսկոյի «Քրիստոսն անապատում» ստեղծագործությանը (1872): Խավարը ճեղքող լույսի ստվար շիթը լուսավորում է մտախոհ, գլխահակ սքեմավորի կերպարը: Ինչպես և Կրամսկոյի Քրիստոսը, նա, ըստ երևույթին, ընկղմված է կյանքի և մահվան, հոգևոր փշածածկ ուղու ընտրությանն առնչվող բարդագույն խոհերի մեջ: Լույսի և ստվերի սուր հակադրությունը, կոմպոզիցիայի վերին լուսավոր հատվածում ուրվագծվող և փշերի նմանվող ստվերները կանխորոշում են վարդապետի կյանքի հետագա ընթացքը:

Իսպանացի նկարիչ Էլ Գրեկոյի պատկերներն է հիշեցնում Ռուբեն Արուտչյանի «Կոմիտասը՝ խաչը ձեռքին» կտավը (2014): Վարդապետը ներկայացված է որպես «վասն հաւատոյ և վասն հայրենեաց» հալածված մարտիրոս: Այս համատեքստում հետաքրքրական է Կոմիտասի հեղինակած քառյակի վերջին երկտողը՝

...Գլխիդ համար ցամաք երկրում տեղ ու դադար չունեցար

*Հոգու ջահըդ՝ խաչիդ վերա՝ երկնի սիրով պատեցիր*¹⁰:

Հայտնի է Կոմիտասի կյանքից մի դրվագ, որի մասին պատմվում է վարդապետի աշակերտներից մեկի՝ Աղավնի Մեսրոպյանի հուշերում ¹¹: Ֆրանսահայ նկարիչ Սերովբե-Լևոն Քյուրքչյանը «մեծադիր կտավի մը վրա նկարեց Կոմիտասը – վերացած՝ աչքերը դեպի երկինք, ուրկե դեպի Կոմիտասի գլուխը կիջնեին լույսի ճառագայթներ, և գլխուն շուրջ՝ լուսապսակ մը», - գրում է Ա. Մեսրոպյանը¹²: Նկարիչը մտադրվում էր այդ պատկերը տեղադրել Փարիզի Ժան Գուժոնի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ նորակառույց եկեղեցու իր հեղինակած մյուս սրբապատկերների կողքին: Լուրը գայրացնում է վարդապետին, ով պահանջում է ջնջել այդ «մեղապարտ»¹³ Կոմիտասին:

Անտեսելով Կոմիտասի հավանական ընդդիմությունը, նկարիչները մեծարել են վարդապետին, ով նրանց ակնալից աչքերում ձեռք է բերել սրբության պսակ, ընդմիշտ դրոշմվել որպես ազգային մշակութային արժեքների ճրագը վառ պահող, հոգեբարոյական բարձր արժանիքներ կրող անհատ, մարտիրոս:

Կոմիտասը ներշնչանքի աղբյուր է դարձել նաև հայ գրողների և դրամատուրգների համար:

Դու ես քարը

Եվ սրբաբաշ մեր պատշարը.

Հացը օրվա

Եվ նեղ ժամի մեր պաշարը.

¹⁰ Կոմիտաս, Պարկերագիրք, էջ 605:

¹¹ Ա. Մեսրոպյան, Քյուրքչյան Եվ Կոմիտասի սրբանկարը, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրիթինֆո», 2009, էջ 335-338:

¹² Նույն տեղում, էջ 336:

¹³ Նույն տեղում:

Մեր փակ հոգին, բաց աշխարհը,

Սրբագործված մեր նշխարը¹⁴:

Հայ մեծանուն բանաստեղծ Պարույր Սևակի՝ Կոմիտասին նվիրված իր «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի այս տողերը պատկերավոր կերպով հանրագումարի են բերում մեր դիտարկած դիմանկարների շարքը:

Ամփոփում

Կոմիտասի անհատականությամբ և գործունեությամբ ներշնչված՝ հայ կերպարվեստագետները կերտում են նրա դիմապատկերները, գրողները ծնունդ են նրան բանաստեղծություններ և պոեմներ: Սույն հոդվածը ներկայացնում է Կոմիտասի կերպարը պատկերող գեղանկարչական և գրաֆիկական այն ստեղծագործությունները, որոնցում շեշտադրվում է նրա հոգևոր և մտավոր ներուժը: Քննվում են Եղիշե Թադևոսյանի, Գևորգ Գրիգորյանի, Ռուդոլֆ Խաչատրյանի, Վալենտին Պոդպոմոգովի, Էդուարդ Արծրունյանի, Ստեփան Թարյանի, Հրահատ Գրիգորյանի, Ռուբեն Արուստյանի և այլոց աշխատանքները: Դրանք աչքի են ընկնում գեղարվեստական արտահայտչալեզվի, կոմպոզիցիոն և իմաստային որոշակի ընդհանրություններով: Արտաքին միջավայրի աղքատացումը, կերպարը բնութագրող ատրիբուտների բացակայությունը կամ խիստ սակավությունը, գեղարվեստական լեզվի լակոնիզմը դիտողին ստիպում են վերացարկվել, մուտք գործել այլ չափում, հոգու և մտքի ասպարեզ: Արվեստագետները ներկայացնում են Կոմիտասին ոչ միայն որպես պատմական անձ, բայց նաև որպես նահապետի, մտածողի և լուսավորչի հավաքական կերպար:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, գեղանկարչական և գրաֆիկական ստեղծագործություններ, դիմանկար, հայ նկարիչներ:

О НЕКОТОРЫХ ПОРТРЕТАХ КОМИТАСА ВАРДАПЕТА

Резюме

Маргарита Камалян (Армения), кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА

Неоценим вклад великого ученого, композитора, истинного патриота, одаренного дирижера, педагога и певца Комитаса Вардапета в развитие армянской музыки и музыковедения. Изучением и публикацией наследия Комитаса с особым энтузиазмом и тщательностью занимаются музыковеды. Художники и скульпторы, вдохновленные личностью титана армянского музыковедения и его творчеством, пишут его портреты, а писатели посвящают ему поэмы и стихотворения.

Цель данной статьи – представить некоторые портреты Комитаса, которые раскрывают и акцентируют его интеллектуальную мощь и высокодуховную суть. Анализируются работы Егише Тадевосяна, Геворга Григоряна, Рудольфа Хачатряна, Валентина Подпомогова, Эдуарда Арцруняна, Степана Тарьяна, Грагата Григоряна, Рубена Арутчяна и т.д. Эти портреты объединяет художественный язык, общность композиционных приемов и смысловых характеристик. Нейтральный фон, отсутствие характерных атрибутов или их малое количество, общий лаконизм художественного языка вводят зрителя в иное измерение – сферу души. В этих портретах Комитас представлен не только как историческая личность, но и как собирательный образ прародителя, мыслителя и просветителя.

Ключевые слова: Комитас, живописные и графические произведения, портрет, армянские художники.

¹⁴ *Գարուն* Վ., էջ 37:

SOME PORTRAITS OF KOMITAS VARDAPET

Abstract

*Margarita Kamalyan (Armenia), PhD in Art
Institute of Arts of NAS RA*

The input of the great composer, scholar, a true patriot, a gifted conductor, a pedagogue and singer Komitas Vardapet to the development of Armenian music and musicology is invaluable. The study and publication of the work and legacy of Komitas has been undertaken by musicologists with great enthusiasm and care. At the same time the titan of the Armenian musicological thought had captivated the attention of Armenian writers and artists, who dedicated him poems and created stylistically and typologically diverse portraits of this Armenian genius.

The aim of this article is to present those portraits of Komitas, which reveal his mental and spiritual potential. The works by Eghishe Tadevosyan, Gevorg Grigoryan, Roudolf Khachatryan, Khachatur Esayan, Valentin Podpomogov, Eduard Artsrunyan, Robert Elibekyan, Stepan Taryan, Hrahat Grigoryan, Erem Savayan, Karapet Gyokchyan, Aram Davtyan, Rouben Aroutchyan and others are observed. Affinity regarding artistic expression and compositional and ideological commonalities is apparent. The neutral background, the absence of characterizing attributes or their paucity, the overall laconicism of the portraits introduce the viewer to another dimension, the realm of the mind and soul. The tragic and sublime aspects of Komitas Vardapet's character are conveyed. Whereas more intimate portraits by Khachatryan, Esayan, Grigoryan, Tadevosyan reveal the psychological image of Vardapet during periods of contemplation, or emotional instability, the works by Gyokchyan, Davtyan, Podpomogov, Artsrunian have more monumental sounding and incline towards presenting Komitas as a generalized and symbolic image of a thinker, illuminator and progenitor.

Key words: Komitas, graphic works, paintings, portrait, Armenian painters.

PROGRAMMING ARMENIAN MUSIC IN UNITED STATES AND WESTERN EUROPEAN EARLY MUSIC ENSEMBLES

Alyssa Mathias (USA), PhD candidate
UCLA Department of Ethnomusicology

On November 13, 2013, the American all-male vocal ensemble Chanticleer posted an announcement on its website: “*Polishing Our Armenian.*” Beneath this headline were the words: “*It was Greek yesterday, and Armenian today. We’re very serious about trying to sing well in foreign languages.*”¹ Founded in 1978, the Grammy® award-winning professional ensemble is well-regarded for its performances of Gregorian chant, Renaissance polyphony, and Baroque cantatas. *Chanticleer’s* fan base is considerably large for an early music ensemble in the United States, and its success is due in part to an ever-expanding repertoire and a creative approach to programming and community outreach. The group’s mission statement reads: “*We are committed to using our unique brand, flexibility and experience to adapt to the rapidly changing dynamics of the music industry.*”² According to Chanticleer’s online media efforts, rehearsing Komitas’s arrangement of “*Bazmutyunk Hreshtakats*” exemplifies such a commitment to innovation and adaptability while remaining true to the ensemble’s original mission.

The above example points to changing social, political, and economic challenges facing musicians around the world. It also raises questions about the assumptions and expectations that non-Armenian musicians bring to their encounters with Armenian music. In an effort to clarify the position of Armenian music in the repertoire of today’s international music groups, this paper presents preliminary research concerning United States and Western European early music ensembles.³ Within the last decade, the folk and sacred music arrangements of Komitas have come to occupy a small but significant place in the repertoire of such groups. Drawing from ongoing ethnographic research and analysis of concert programs and recordings—as well as my own experience as a non-Armenian early music singer—I address the following questions: Why are non-Armenian musicians interested in the music of Komitas? Why are early music ensembles performing folk songs and works arranged in the XX century? And how do these performances affect global understandings of Armenian history and culture?

My preliminary observations suggest that the performance of Komitas in early music ensembles outside of Armenia can be understood in relation to the history of the western early music movement since the 1960s. Late-twentieth-century debates over musical authenticity in the western world brought early music and folk music scenes together in a way that resonated with Komitas’s research on Armenian folk and medieval music. The perceived closeness of folk music to early music, coupled with twenty-first-century

¹ *Polishing Our Armenian*, **Chanticleer**, posted November 13, 2013.
<http://www.chanticleer.org/blog/polishing-our-armenian>.

² *Mission and History*, **Chanticleer**, accessed October 25, 2016.
<http://www.chanticleer.org/mission-and-history/>.

³ Here, “early music” refers to the music of the medieval, Renaissance, and Baroque periods in Western Europe.

economic and geopolitical anxieties, provided the impetus for some western early music performers to explore Armenian music in a serious way. Furthermore, this history may account for certain conventions in performance style and interpretation. While individual paths to Armenian music may vary, it is my hope that by pointing out general trends, it might be possible to identify opportunities for fruitful, enjoyable collaboration between Armenian and non-Armenian artists in the present day.

This paper proceeds with a detailed example of the US American ensemble Chanticleer's incorporation of an Armenian sacred piece into a nationally-broadcast Christmas concert. Next, I will discuss how this example relates to late-twentieth-century early music and folk music revivals in the United States and Western Europe. Following that, I will highlight two twenty-first-century paths to Armenian music: one stemming from economic concerns, and one associated with geopolitical anxieties. I will conclude with observations about musical style and areas for further research.

A Chanticleer Christmas

In December 2013, about a month after Chanticleer posted "Polishing our Armenian" on its website, US Americans across the country tuned in to a live radio broadcast of "A Chanticleer Christmas" on American Public Media. Some may have listened for only a few minutes—others, the entire broadcast. For those weary of repeated renditions of "Jingle Bells" and "Santa Claus is Coming to Town" on other radio stations, Chanticleer's *a cappella* chanting was a welcome respite. "Corde natus ex parentis," sang the group in perfect unison. "Ante mundi exordium."⁴ The Latin may have been incomprehensible to most listeners, but the words were familiar at Christmastime, when even popular songs made reference to medieval verse.

Chanticleer's next selection was noticeably different: an open fifth, sung in a bright, forward tone; a melody full of augmented seconds; deliberate, rehearsed pronunciation of consonant clusters. After considerable applause, the radio announcer explained:

"Spicy, Middle East harmonies from the early-twentieth-century Armenian monk, Komitas. That was his "Bazmutyunk": "Multitudes of angels, heavenly hosts descended from heaven with the only begotten King, singing and saying, 'This is the Son of God.'" Before that we heard the old, old chant, "Of the Father's Love Begotten, ere the worlds began to be. He is Alpha and the Omega—He the source, the ending, He."

And this is where "A Chanticleer Christmas" has begun, and you are in the pews of Saint Ignatius Loyola in New York City, where Gregory Peebles and eleven fellow singers, Chanticleer, are now standing in front."

The broadcast cut back to the live performance, and Chanticleer returned to Latin, continuing with a seventeenth-century piece by Hans-Leo Hassler.

Chanticleer's performance is remarkable for the way it skirts typical narratives of Armenian music and musicians in the United States. The music of Armenian Diaspora

⁴ From the poem "Corde natus" by Aurelius Prudentius.

communities from Los Angeles to Boston is well-documented.⁵ So too are the careers of famous Armenian-American musicians like opera singer Lili Chookasian and rock artist Serj Tankian.⁶ Even the duduk has found its role in Hollywood, sounding the melancholic and otherworldly in *Gladiator*, *Battlestar Galactica*, and countless other productions.⁷ Yet Chanticleer's performance was something different: twelve working musicians in a niche classical music scene, with no obvious ties to Armenian communities. Why would their repertoire include the music of Komitas? Some answers may lie in the western early music and folk music revivals of the second half of the twentieth century, which established links between European early music and traditional genres from around the world via notions of authenticity.

Early Music and Folk Music Revivals in the United States and Western Europe

The early music revival in the second half of the twentieth century greatly affected the landscape of classical music performance in the United States and Western Europe. More and more musicians began to specialize in music of the medieval, Renaissance, and Baroque periods, and they rejected many aesthetics of the classical music establishment. Generally speaking, they preferred small ensembles over symphony orchestras, straight-tone singing over *bel canto* vocal styles, and old instruments like harpsichords and viols over pianos and violins.

By the 1980s, scholars and musicians alike were questioning the movement's claims of historical authenticity. Musicologist Richard Taruskin famously observed that so-called historically informed performance was actually quite modern—that by rejecting the Romantic period's overtly expressive performance styles, early music performers were in fact subscribing to a post-World War I aesthetic of “depersonalization.”⁸ As ethnomusicologists Caroline Bithell and Juniper Hill explain, such a characterization might be generally applicable to music revivals in other contexts. They write:

“Identifying musical elements and practices as old, historical, or traditional, and determining their value, often involves selecting from or reinterpreting history and establishing new or revised historical narratives . . . Transferring musical elements from the past to the present (or from one cultural group perceived as preserving life ways that are in direct continuity with the past to a cultural group that perceives itself as being more

⁵ See, for example, **Sylvia Alajaji**, *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile* (Bloomington: Indiana University Press, 2015) and the Armenian Artists section of the Traditional Crossroads record label (New York City), <http://traditionalcrossroads.com/>.

⁶ **Brian Kellow**, Lili Chookasian, 90, Exhilarating American Contralto Who Found Acclaim on Concert and Opera Stages, Has Died, *Opera News*, April 10, 2012, http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2012/4/News/Lili_Chookasian.html;

Kory Grow, Serj Tankian on 'Personal' Film Soundtrack, State of System of a Down, *Rolling Stone*, May 5, 2016, <http://www.rollingstone.com/music/news/serj-tankian-on-personal-film-soundtrack-state-of-system-of-a-down-20160505>.

⁷ **Timothy Taylor**, The New Capitalism, Globalisation, and the Commodification of Taste, in *The Cambridge History of World Music*, edited by Philip Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p. 750.

⁸ **Richard Taruskin**, On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance, *Journal of Musicology* 1 (1982), p. 342.

*modern) entails a decontextualization and a recontextualization.”*⁹

Indeed, through their performances of music from the past, early music performers spoke volumes about their contemporary moment.

As Bithell and Hill observe, revivalists have looked across both temporal and cultural divides for musical answers to contemporary problems.¹⁰ With the urban/rural divide a particular source of anxiety, what some found in early music others discovered in folk music from around the world: “*an original, pure state.*”¹¹ According to musicologist Elizabeth Upton, in the second half of the twentieth century, the western early music and folk music revivals were related both in theory and in practice. Not only did performances in both communities suggest a “nostalgia-fueled yearning for a simpler time,” they also shared preferences for certain musical features, like straight-tone singing and the reconstruction of “authentic” instruments.¹² Thanks in large part to recording technology, Upton argues, “particular timbres and other sound elements” moved easily between early music and folk-pop communities.¹³ It is no coincidence that many of the older performers I interviewed reported getting interested in genres such as Celtic folk music and American roots music around the same time they were beginning their early music careers.

Early music forays into world traditional genres often located the authentic within national narratives. Recordings of Sephardic song by American early music groups like the Wavery Consort and The Voice of the Turtle emphasized the repertoire’s origins in fifteenth-century Spain rather than its development over centuries of relocation and cross-cultural interaction. Ethnomusicologist Kay Kaufman Shelemay argues that such performances from the 1970s and 1980s kept old myths of linear cultural continuity in Jewish history alive, “*just as scholars were beginning to understand better the complexity of [the songs’] transmission.*”¹⁴ The attempt to locate national and temporal authenticity in the music of medieval Spain was evident even in explicitly cross-cultural collaborations. One Arab oud player who was hired to perform the thirteenth-century *Cantigas de Santa Maria* with an early music ensemble in the 1990s explained with some amusement that the director found his style too cosmopolitan and untraditional. To the oud player, instructions to play more plainly enforced a distinctly modern Western European aesthetic. Frustrated with a lack of acknowledgement of his own musical and scholarly expertise in the tradition, he left the project.

The connections that formed between early music and folk music communities in the second half of the twentieth century were forged through perceptions of authenticity

⁹ **Caroline Bithell** and **Juniper Hill**, An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change, in *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 4.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ **John Haines**, Antiquarian Nostalgia and the Institutionalization of Early Music, in *The Oxford Handbook of Music Revival*, p. 74.

¹² **Elizabeth Upton**, Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities, *Ethnomusicology Review* 17 (2012), <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591>.

¹³ Interestingly, as Upton notes, one of the first pop hits to use a harpsichord was Rosemary Clooney’s 1951 “Come on-a my house,” written by two Armenian-Americans, Ross Bagdasarian and William Saroyan.

¹⁴ **Kay Kaufman Shelemay**, Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music, *The World of Music* 37 (1995), p. 34.

peculiar to US American and Western European experiences of modernity. Nonetheless, they had some basic themes in common with the writings of Komitas half a century earlier: the link between folk and medieval music, and the importance of interpretations that preserved “*simplicity, purity, and national character.*”¹⁵ Further research into the music of diasporan Armenians and musical exchanges between Soviet Armenia and the western world will help explain why, despite some ideological similarities, Armenian music did not form a significant part of the early music repertoire of the late twentieth century in the United States or Western Europe. Recent trends in early music performance communities, however, can provide some answers as to Armenian music’s role in early music communities of the present day.

Roads to Armenian Music: Economic.

If searches for authenticity in the late twentieth century expanded the boundaries of European early music performance, particularities of the present-day professional music scene led some performers directly to Armenian music. Today’s capitalism, broadly defined as a set of ideologies and practices privileging deregulation and globalization, has profoundly affected the music profession in the United States and Western Europe.¹⁶ Within the early music community and the classical music world more generally, a shortage of steady professional opportunities has shaken musicians’ trust in established career paths. With the field consisting of a growing number of freelance musicians, being competitive means not only striving for musical excellence, but also developing an innovative repertoire.

Among my interviewees, young musicians in the United States exhibited the most anxiety over developing an early music career. One singer explained, “*Direct paths to professional singing careers are hard to come by. You kind of have to find your own way.*” While his passion was performing early music as a soloist, his everyday work as a musician was diverse: “*I sing in a church choir; I’m in a pop-soul band; I do puppetry; I do freelance singing you know, for weddings, funerals; I do back-up vocals for recording sessions.*” Discussing his plans for a more focused career, he explained he had been learning web design, marketing, and arts administration skills in order to promote himself as an artist. The only thing left was coming up with programs that would attract funding from businesses and online crowdfunding campaigns. He needed something new, but not too far from his typical early music repertoire. His eyes widened, and he leaned across the table, asking, “*Actually, do you know any good Armenian pieces?*”

Other singers who had already begun performing Armenian music mentioned that they were drawn to the work of Komitas because his choral arrangements were easily transferable to ensembles accustomed to singing Renaissance polyphony. Taking inspiration from recordings by the Hover Chamber Choir and the Geghard Monastery Choir, they also appreciated the opportunity to sing “exotic harmonies” without dramatic changes to their

¹⁵ The Characteristics of Armenian Church and Folk Music: The Influence of Foreign Music on Armenian Church and Minstrel Music, in **Komitas: Essays and Articles**, trans. Vatche Barsoumian (Pasadena: Drazark Press, 2001), p. 167.

¹⁶ Music in the New Capitalism, in *International Companions to Media Studies*, edited by **Angharad Valdiva**, volume 2, *Media Production*, edited by **Vicki Mayer** (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013).

usual vocal technique.¹⁷ Instrumentalists who enjoyed the challenges of performing on period instruments (always more fickle than their symphony orchestra equivalents) found Armenian folk instruments exciting. For a baroque bassoonist or oboe d'amore player, the duduk seemed the next logical step.

Judging from the marketing efforts of early music performers, such genuine interest is also economically viable. As in the Chanticleer Christmas example, the performance of Armenian music can be evidence of flexibility and innovation, traits generally encouraged in marketing and fundraising across disciplines. One musician begins her bio by stating she “*has carved a unique and astonishingly diverse career for herself*” and lists activities in Armenian sacred and folk music immediately after guest appearances with major ensembles like the New York Philharmonic and Philharmonia Baroque.

Early music performers who see Armenian music as a smart career choice can cite the success of high-profile early music ensembles. British early music group the Hilliard Ensemble and Norwegian saxophonist Jan Garbarek toured the world with Armenian *sharakans* as part of their *Officium Novum* program between 2009 and 2014.¹⁸ Remembering the first best-selling Hilliard/Garbarek collaboration, which combined Gregorian chant and jazz improvisation in 1994, the *Guardian* wrote that the Armenian version was “*the successful recipe with spicier flavourings.*”¹⁹ And, if there is such a thing as an early music superstar, it is Catalonian viol player Jordi Savall, whose CD *Armenian Spirit* received favorable reviews in 2012.²⁰

It is logical that high- and low-profile interest in Armenian music among early music performers was made possible at least in part by the twentieth-century early music revival. By expanding genre boundaries and suggesting connections between folk and early music, twentieth-century performers in the US and Western Europe created a precedent for cross-cultural musical exploration as part of the early music scene. Interestingly, despite similar inclinations toward national purity in both the western early music revival and the writings of Komitas, by the time early music performers started exploring Armenian music in a serious way, ideological links concerning authenticity seemed to be less a factor than material economic considerations. If there are ideological factors driving interest in Armenian music in today's early music communities, they are almost entirely opposite their twentieth-century counterparts.

¹⁷ **Mirjana Lausevic**, in *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America* (Oxford: Oxford University Press, 2007), details “The Challenge of Balkan Vocal Styles” when writing about Eastern European folk music in the United States. Given the early music revival's preference for straight-tone vocal styles reminiscent of Anglican boy choirs, concerns over vocal technique may explain why choir music from the Balkans—remarkably popular in US American folk scenes since the 1960s—did not catch on in early music communities until recently.

¹⁸ The Hilliard/Garbarek combination is a classic of the record label ECM, which also records Armenian artists like Tigran Mansurian, Kim Kashkashian, Tigran Hamasyan, and the Gurdjieff Ensemble.

¹⁹ **Fiona Maddocks**, *Officium Novum: Jan Garbarek and the Hilliard Ensemble*, *The Guardian*, September 19, 2010, <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/19/officium-novum-garbarek-hilliard-review>.

²⁰ **Matthew Gurewitsch**, *Evoking the Past by Hearing Its Sounds*, *New York Times*, April 30, 2010, <http://www.nytimes.com/2010/05/02/arts/music/02savall.html>; **Alfred Hickling**, *Hesperion XXI Review: A Glorious Medieval Melting Pot of Music*, *The Guardian*, July 15, 2014, <https://www.theguardian.com/music/2014/jul/15/hesperion-xxi-early-music-festival-review-york-savall>.

Roads to Armenian Music: Geopolitical.

As noted in the section on twentieth-century early music and folk music revivals, assigning value to the music of the past or the traditional “*often involves selecting from or reinterpreting history and establishing new or revised historical narratives.*”²¹ My research suggests that there has been a significant shift in the concerns western early music performers seek to engage through music. If urbanization and technological progress were anxieties of late-twentieth-century revivalists, inter-ethnic or inter-religious violence seems to weigh heavily on the minds of many performers and early music programmers. The September 11 attacks in the United States in 2001, the invasion of Iraq in 2003, the London Underground bombings in 2005, the Arab Spring of 2011, and the ongoing Syrian Civil War led a number of early music performers to the music of the Middle East, wondering what role their own artistic practices could play in the promotion of dialogue and democracy around the world.²²

In this context, the sonic past is being recontextualized to provide examples of inter-ethnic harmony. The idealized past is no longer the English countryside but the bustling, cosmopolitan cities of Venice, Constantinople, and Jerusalem—all areas with a historic Armenian presence. Sephardic music can signify not just medieval Andalusia but centuries of cross-cultural exchange in Thessaloniki and Aleppo. The music of indigenous Americans in Spanish colonial courts has gone from novelty to canon after countless performances on college campuses.

Many musicians I interviewed explained that they had arrived at Armenian music through concerts celebrating the diversity of historic urban centers, especially Jerusalem and Constantinople. Some worked with local Middle Eastern music ensembles to create concert programs almost entirely from scratch, but more often than not, they were hired by outside organizations. For example, the Chicago-based early music ensemble Schola Antiqua performed a concert of “Georgian and Armenian hymns; cantorial psalms; Sufic devotional music; and Jewish, Christian, and Muslim calls to prayer” as part of the Metropolitan Museum of Art’s 2016-2017 exhibition titled “Jerusalem 1000-14000: Every People Under Heaven.”²³ While Schola Antiqua had control over the music performed, the Met asked them specifically to make sure they had selections to represent all major sections of the exhibit. With that, Schola Antiqua’s members sought the advice of Armenian acquaintances in the United States and abroad, in search of a suitable Armenian piece.

Early music icon Jordi Savall has taken an active role in reorienting conceptions of the past from national purity to cosmopolitanism. A UNESCO Artist for Peace, he speaks passionately about the need for early music in the present day:

“Make the people have the possibility to have a life. A possible life for young people—

²¹ **Caroline Bithell and Juniper Hill**, An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change, in *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 4.

²² For a critical view of musical dialogue projects see **Rachel Beckles Willson**, Whose Utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra, *Music and Politics* 3 (2009), <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0003.201>.

²³ The Suspended Harp: Sounds of Faith in Medieval Jerusalem, *the Metropolitan Museum of Art*, accessed October 25, 2016, <http://www.metmuseum.org/events/programs/met-live-arts/schola-antiqua-fy17-2>.

they have no future, and then we have, for instance, terrorists. This is the scale of the problems.”²⁴

He continues:

“Still today I think we can learn from the music of the Baroque time, because the presence of the Orient in the music, it’s very strong. . . Music is the only language today that is still possible to have contact between Orient and Occident. We have broken all the bridges, but music is still existing. We do the project “Jerusalem” with musicians from Palestine and Israel, from Turkey, Armenia, Syria, Morocco, Greece. We see forty musicians together, singing, playing, and bringing harmony. . . . I think this will be a fantastic medium to reach more dialogue.”²⁵

Jordi Savall and his wife, celebrated soprano Montserrat Figueras, collaborated with Armenian musicians for CD and performance projects like *Jerusalem* (2009) and *The Sublime Port: Voice of Istanbul, 1430-1750* (2011). When Figueras died of cancer in 2011, Savall continued his study of Armenian music in her memory, and soon released *Armenian Spirit* (2012), a CD dedicated to Armenian sacred, folk, and troubadour music, featuring Georgi Minassyan, Haïg Sarikouyoumdjian, Gaguik Mouradian, and Armen Badalyan.

As one of the foremost non-Armenian performers of Armenian music around the world, Savall’s path to *Armenian Spirit* is notable. While recognizing Armenian music as a distinct cultural form and collaborating with artists from the Republic of Armenia, he arrives via diasporic cosmopolitan centers rather than the Armenian homeland. If Savall, like his twentieth-century colleagues, views the past with nostalgia, he sees interculturality, not national purity. Still, Savall’s contemporary success—and the possibility of an Armenian music album produced by a western musician for a western audience—owes much to earlier preoccupations with authenticity. For it was a particular twentieth-century longing for a simpler past that challenged stylistic boundaries and established early music’s relevancy to the contemporary moment.

Conclusion

When present-day ideologies and anxieties contribute to the popularity of certain repertoires, they also affect decisions related to musical style and interpretation. In the twentieth century, authenticity often meant vibratoless vocal styles, small ensembles, and ancient instruments. The twenty-first century, on the other hand, is seeing a resurgence in improvisation and self-conscious musical fusions. In my ongoing research, I am conducting detailed musical analyses to explore how general trends in early music and folk music performance affect approaches to Armenian music in the present day. I can offer a few preliminary observations. First, given the popularity of Balkan and Georgian amateur choirs in the US and Western Europe folk music scenes, some ensembles, like in Chanticleer’s radio broadcast, may adopt an especially forward tone when singing Armenian choral works.²⁶ Additionally, some performers may assume that the geographic closeness of

²⁴ Interview with Jordi Savall, UNESCO Artist for Peace, *UNESCO Archives*, 2011. http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=2506.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ For more on the amateur choral movement in Western Europe, see **Caroline Bithell**, *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

Armenian, Jewish, Turkish, and Arab cultures suggests easily interchangeable musical characteristics. The rediscovery of a historical precedent for improvisation in western classical music may be uncritically applied to Armenian music as well.²⁷ There are also encouraging developments: many performers carefully study recordings by Armenian artists and travel to visit the country if financially able. With their artistic reputations at stake, few are ambivalent about the quality and accuracy of their performances. And without exception, everyone I have interviewed so far has spoken about Armenian music with sincere enthusiasm.

There are other areas for future research. A complete account would detail both Armenian and western musical trends of the late twentieth century, pointing out areas of convergence and difference. The influence of Euro-American folk and early music in Armenia should also be examined. Finally, when non-Armenian musicians attend lessons and masterclasses by Armenian masters, careful attention should be paid to moments of misunderstanding, which can speak volumes about the positions of both parties.

In this preliminary study, I have taken a wide view of the performance of Armenian folk and medieval music in the modern US and Western Europe. In doing so, I hope to point to some of the conversations surrounding Armenian music outside of Armenia. While twentieth-century early music performers first widened their repertoires in search of musical authenticity, the scene today encompasses new desires and anxieties. Musicians have developed an interest in Armenian folk and medieval music for various reasons, including immediate economic concerns and idealized visions of cosmopolitan pasts. Such a situation imbues Armenian music with new meanings, while also establishing connections between Armenian and non-Armenian musicians and audiences around the world.

Abstract

Scholarship on Komitas has documented his expertise in both folk and medieval music. Less studied is how his research activities compare to movements that have sought to articulate the relationship between folk culture and early music in different contexts around the world. As discussed by musicologist Elizabeth Upton (2012), folk music and early music revivals in mid-twentieth-century Western Europe were closely intertwined, inspiring intense debates over performance style and instrumentation. At the heart of these debates were issues of authenticity and identity, as both early music and folk music were ascribed a purity thought to have been lost in the classical music tradition. This paper discusses the descendants of those revivals: today's early music ensembles in the United States and Western Europe. Why are early music performers in the United States and Western Europe interested in Armenian folk music? What connections, if any, do they have to local Armenian diaspora communities? What stylistic influences inform their performances? Who are their audiences, and how does encountering Armenian folk music in such contexts affect a person's perception of Armenian culture? Drawing on interviews with musicians from the United States and Western Europe, this paper suggests that today's early music performers are reimagining the relationship between folk and medieval music in a way that reflects specific twenty-first-century concerns over neoliberal capitalism, globalization, and religious fundamentalism.

Key words: Early music, contemporary performance, cultural exchange, authenticity, politics, economics.

²⁷ See **Robert Levin**, *Improvising Mozart*, in *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, edited by Gabriel Solis and Bruno Nettle (Urbana: University of Illinois, 2009), pp. 143-149.

**ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԾՐԱԳՐԱՎՈՐՈՒՄԸ ԱՄՆ-Ի ԵՎ
ԱՐԵՎԱՄՏՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱՅԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՆՍԱՄԲԼՆԵՐՈՒՄ**

Ամփոփում

Ալիսա Մաթիաս (ԱՄՆ)

Լոս-Անջելեսի Կալիֆոռնիայի համալսարան (UCLA)

Կոմիտասի վերաբերյալ ուսումնասիրությունները փաստում են նրա գործունեությունն ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ հոգևոր երաժշտության ոլորտներում: Ավելի քիչ է ուսումնասիրվել Կոմիտասի գործունեության համեմատությունը այն շարժումների հետ, որոնք փորձում են ամբողջ աշխարհի մասշտաբով տարբեր համատեքստերում փոխկապակցվածություններ դուրս բերել ժողովրդական արվեստի և վաղ ժամանակաշրջանի երաժշտության միջև: Ինչպես քննարկվել է երաժշտագետ Ելիսաբեթ Ափթոնի աշխատություններում (2012 թ.), XX դարի կեսերին Արևմտյան Եվրոպայում ժողովրդական երաժշտության և վաղ ժամանակաշրջանի երաժշտության վերհանումը սերտորեն միահյուսված էին և ակտիվ քննարկումներ էին առաջացնում կատարողական ոճի և գործիքավորման հարցերի շուրջ: Քննարկումների կենտրոնում իսկության և ինքնության հարցերն էին, քանի որ ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ հնագույն երաժշտությանը վերագրվում էր մաքրություն, որն, ըստ երևույթին, կորսվել էր դասական երաժշտության ավանդույթներում: Այս աշխատության շրջանակներում քննարկվում են վերածնության «ժառանգները»՝ ներկայում գործող հնագույն երաժշտության անսամբլներն Արևմուտքում: Ինչո՞ւ են հնագույն երաժշտության կատարողները ԱՄՆ-ում և Արևմտյան Եվրոպայում հետաքրքրված հայկական ժողովրդական երաժշտությամբ: Ինչպիսի՞ փոխկապակցածություն է առկա (եթե այդպիսին կա) նրանց և տեղի հայկական համայնքների միջև: Ինչպիսի՞ ոճական ազդեցություններ են փոխանցում այդ կատարումները: Ովքե՞ր են նրանց ունկնդիրները, և այս համատեքստում ինչպե՞ս է ունկնդիրն ընկալում հայկական մշակույթը հայկական ժողովրդական երաժշտության հետ առնչվելու արդյունքում:

Հիմնվելով Միացյալ Նահանգների և Արևմտյան Եվրոպայի երաժիշտների հետ հարցազրույցների վրա՝ հոգվածը հանգում է այն եզրակացությանը, որ ներկայի հնագույն երաժշտության կատարողները վերաիմաստավորում են ժողովրդական և միջնադարյան երաժշտության միջև կապերն այնպես, որ արտացոլվում են XXI դարի առանձնահատուկ մտահոգությունները՝ կապված նեոլիթերալ կապիտալիզմի, գլոբալիզացիայի և կրոնական արմատականության հետ:

Բանալի բառեր՝ հնագույն երաժշտություն, ժամանակակից կատարում, մշակութային փոխանակություն, իսկություն, քաղաքականություն, տնտեսություն:

**ПРОГРАММИРОВАНИЕ АРМЯНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В
АНСАМБЛЯХ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ США И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

Резюме

Алиса Матиас (США)

Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA)

Исследования о Комитасе свидетельствуют о высочайшей степени его компетентности в сферах как народной, так и духовной музыки. В меньшей мере было изучено соотношение исследовательской деятельности Комитаса с теми движениями, которые направлены к выявлению взаимосвязи народного творчества и старинной музыки во всемирном масштабе и в

разных контекстах. Как отмечает в своих исследованиях Элизабет Аптон (2012), в середине XX в. в Западной Европе процесс восстановления народной и старинной музыки был тесно взаимосвязан и порождал дискуссии о вопросах исполнительского стиля и инструментовки.

В центре дискуссий находились вопросы автентичности и идентичности, поскольку как народная, так и старинная музыка характеризуются чистотой стиля, которая, по видимому, была утрачена в классической музыкальной традиции. В рамках данной статьи рассматриваются последователи названного движения — действующие в наши дни ансамбли старинной музыки США и Западной Европы. Почему эти ансамбли заинтересованы в армянской музыке? Имеют ли они какой-либо контакт с армянскими диаспорами и каков характер этого контакта? Какие стилистические влияния проявляются в их исполнениях? Кто составляет их аудиторию, и, в этом контексте, как именно воспринимает слушатель армянскую культуру при соприкосновении с армянской музыкой?

Опираясь на интервью с музыкантами из США и Западной Европы мы приходим к выводу, что исполнители старинной музыки в наши дни переосмысливают связи народной и старинной музыки таким способом, который отражает характерные проблемы XXI века, связанные с неолиберальным капитализмом, глобализацией и религиозным радикализмом.

Ключевые слова: ранняя музыка, современное исполнительство, культурный обмен, подлинность, политика, экономика.

Գլուխ Դ. «Միջնադարյան երաժշտություն»

Chapter IV: Medieval Music

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹՁԱՅՆԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՎԱՎԵՐԱԳՐԵՐԻՑ ՄԵԿԻ ԹՎԱԳՐՈՒՄԸ

Մինը Նավոյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ
Երևանի պետական կոնսերվատորիա
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Հայկական Ութնայնի հնագույն վավերագրերը հայ իրականության մեջ մի քանիսն են, որ ներկայացնում են հայ հոգևոր երգարվեստի վաղագույն շերտերը: Եթե մի կողմ թողնենք այդ համակարգի նախաքրիստոնեական հիմքերը, ինչպես նաև վաղ քրիստոնեական կիրառության այսօր նշմարելի հետքերը, ապա դրանց շարքում, առաջին հերթին, առանձնանում է ութ կանոն-սաղմոսների շարքը, որոնց կանոնացումը հիշատակվում է Ս. Սահակ Պարթևի անունով: Դրանց կից, ըստ Ութնայնի դասակարգվել են նաև տասը Մարգարեական Օրհնությունները: Այս միավորները միասին մաս են կազմել Գիշերային ժամերգության: Նույն ծիսական դրվագի բաղադրիչներ են նաև Կանոնի չորս քարոզները և դրանց կից աղոթքները, որ դարձյալ հիշատակվում են Ս. Սահակի և իր աշակերտների անունով: Դրանք առանձնապես հիշարժան են, քանի որ Ութնայնի համակարգը ներկայացնում են, այսպես ասած, չորս միավորով: Դա վկայում է Ութնայնի վաղագույն կիրառության մասին: Ձայնային համակարգի նման կարևոր արտահայտություն է նաև Հարության չորս ավետարանական ընթերցվածների համախումբն՝ ըստ Ութնայնի:

Այսպիսով, Ութնայնի վերոհիշյալ կանոնացված միավորների զգալի մասը պահպանվել է Ս. Սահակ Պարթևի և իր աշակերտների անունով, ուրեմն և մատնանշում է V դարը:

«Մովսէսի Քերթոզհահարն յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ բացայայտնութիւնք» խորագրով երկը որպես ձեռագիր պատահիկ պահպանվել է երկու օրինակով: Առաջինը պահպանվել է XI դարում արտագրված ծիսական ընթերցվածների Գրիգորիս Արշարունու (VII-VIII դարեր) մեկնությանը կից, որ գտնվում է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Մատենադարանում, 475 համարի

ներքո: Մյուս օրինակը մեզ է հասել XVII դարասկզբի արտագրությամբ և մաս է կազմել Հարություն Քյուրդյանի մասնավոր հավաքածուի: Ամբողջական երկը շրջանառության մեջ է դրվել XX դարի սկզբին երկու տարբեր հրատարակություններով¹:

Գրվածքը մեկնողական բնույթի մի երկ է, որն, ամենայն հավանականությամբ, առավել մեծ աշխատության պահպանված բեկոր է: Բովանդակությունը եկեղեցու կարգավորությունների՝ կարելի է հասկանալ ծիսական կարգավորությունների մասին է: Իր ոչ մեծ ծավալից անկախ, այս գրվածքը հարուստ տեղեկություններ է հաղորդում հայ վաղմիջնադարյան երաժշտական մշակույթի մասին: Այն կարևոր է Ութձայն համակարգի աստվածաշնչյան հայեցակարգի², թվային խորհրդաբանության, Սաղմոսարանի՝ ըստ ութ ձայնեղանակների կիրառման յուրահատուկ ձևի, հիմներգական որոշ միավորների վաղ շրջանի մեկնաբանության և այլնի առումով:

Երկը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու հատվածի: Առաջինում հեղինակն աստվածաշնչյան հղումներով և քրիստոնեական խորհրդաբանական տարբեր ձևակերպումներով հիմնավորում է Ութձայնի գոյությունն ու գաղափարաբանական նշանակությունը: Այս հատվածի ավարտին ութ ձայների թվային խորհրդանիշը մեկնաբանելու պատրվակով հեղինակն անդրադառնում է Հայ եկեղեցու Գիշերային ժամերգության մաս կազմող, ըստ Ութձայն համակարգի դասավորված ութ կանոն-սաղմոսներին, որ վերևում հիշատակեցինք: Դրանք սաղմոսների ծավալուն շարքեր են, որ ներկայացնում են գրեթե ողջ Սաղմոսարանի ծիսական կիրառությունը Հայ եկեղեցում՝ ըստ ութ ձայնի: Գիշերաժամի այս դրվագին հաջորդում է Առավոտյան ժամերգության մի շարք միավորների մեկնությունը:

Գրվածքը XX դարի ընթացքում ուսումնասիրվել է հայ երաժշտագիտության մեջ և 1972 թ. երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանի կողմից վերագրվել է VII-VIII դարերի հեղինակ Մովսես Սյունեցուն: Սակայն երկի վերնագրում

¹ Բնագրի հրատարակությունը տես՝ Սօվախի Քերթոզաօրն հայոց վարդապետի եւ իմաստասիրի յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացատրեալ ի շնորհաց հոգոյ սրբոյ, *Հարովկտիր բանք եւ ճառք ի մարտնագրութեանց նախնեաց ի վերայ ժամասացութեանց եւ Ս. Պատարագին* Վենետիկ – Ս. Ղազար, 1910, էջ 7-10: Նաև՝ Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագրութենէն, *Անտիպո* հանդէս մտածման եւ արուեստի, 1935, յունուար - փետրուար (Զ. տարի թիւ 1-2), էջ 30-34:

² Տե՛ս Ա. Արևշատյան, *Չայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 67 – 87:

հիշատակվող Մովսես Քերթոզահայրը հայագիտության մեջ ընդունված կարծիքով Ս. Մովսես Խորենացին է (V դ.):

Այս հակասությունը լուծելու համար բավարար փաստարկներ կան հենց երկի մեջ, որտեղ Հայ եկեղեցու ծեսին և հայ ծիսական-երգային ժողովածուների պատմությանը, առանձին երգային միավորներին և այլ հանգույցներին առնչվող ձևակերպումները թույլ են տալիս բավարար ճշգրտությամբ վերականգնելու այս գրվածքի ստեղծման ժամանակափուլը:

«Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» մեկնությունն այսօր համարվում է VII դարի (ավելի ստույգ՝ VII-VIII դարերի) հեղինակ Մովսես Սյունեցու երկը, հակառակ այն բանի, որ հիշատակվել է Մովսես Քերթոզահոր, այսինքն՝ Ս. Մովսես Խորենացու անունով: Կարևոր է շեշտել, որ Մովսես Սյունեցին, իր հերթին, նույնացվում է «Մովսես Քերթոզ» անունով ենթադրվող մի հեղինակի հետ, ով Մովսես Սյունեցու ժամանակակիցն է համարվում: Ըստ դիտարկվող տեսակետի՝ հեղինակների անվանաձևերի նմանությունն իբր առիթ է տվել Մովսես Քերթոզի ինչպես այլ, այնպես էլ «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ մեկնութիւնք» գրվածքը Մովսես Քերթոզահորը վերագրելու համար: Այդուհանդերձ, երկիս հեղինակ են համարել Մովսես Խորենացուն մինչև XX դարասկիզբը դրա մասին հիշատակող գրեթե բոլոր հայագիտական ուսումնասիրությունները:

Այս մեկնության կապակցությամբ Մովսես Քերթոզի-Սյունեցու հեղինակության հարցը սկզբունքորեն առաջին անգամ բարձրացրեց Ն. Թահմիզյանը³՝ հավանաբար առաջնորդվելով հ. ֆ. վրդ. Չրաքյանի մի հոդվածով⁴ և հ. Վ. Հացունու «Պատմութիւն հայոց Աղոթամատոյցին»⁵ երկում արտացոլված հայեցակետերով:

«Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ բացատրութիւնք» գրվածքի սկզբում հեղինակը հիշատակում է «Հոգևոր երգարանը»՝ ակնհայտորեն նկատի ունենալով ժամագիրքը կամ Սաղմոսարան-ժամագիրքը, չակնարկելով անգամ այլ ժողովածուների մասին, որ կարող էին հավակնել «Հոգևոր երգարան» կոչվելու: Իսոպն, առաջին հերթին, կարող էր առնչվել Շարակնոցին կամ, առնվազն, Շարակնոցին ևս: Սակայն, ակնհայտորեն, հեղինակը որևէ կասկած չունի, որ «Հոգևոր երգարան» կարող է կոչվել սուկ ժամագիրքը: Այսինքն՝ մյուս

³ Ն. Թահմիզյան, Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, N 11 (359), 1972, էջ 85 – 93:

⁴ Տե՛ս, Գրիգորիս Արշարունոյ քրեպիսկոպոսի մեկնութիւն ընթերցուածոց, Ներածութիւն Հ. Քերոբէ վ. Չրաքեան, Ի Վենետիկ – Ս. Ղազար, 1964:

⁵ Հ. Վ. Հացունի, *Պատմութիւն հայոց Աղոթամատոյցին*, Վենետիկ–Ս. Ղազար, 1965:

ծիսական ժողովածուները կա՛մ չկան, կա՛մ երգարան չեն, կա՛մ էլ Մովսես Քերթոզահոր կողմից որպես հոգևոր երգարան չեն ընկալվում: Իհարկե Շարակնոցի դեպքում այն հոգևոր երգարան չհամարելը խիստ դժվար է: Ուստի, մնում է եզրակացնել, որ գրվածքի հեղինակը չի ճանաչում այսպիսի ժողովածու:

Ուրեմն, խնդիրը մեկնաբանելի է, մեկնաբանման արդյունքում էլ առաջ են գալիս փաստարկներ, որ ազդում են աշխատության ժամանակաշրջանը հստակեցնելու և հեղինակին որոշարկելու հարցի վրա:

Ն. Թահմիզյանն, իհարկե, նկատել է «հոգևոր երգարանի» հետ կապված այս հանգամանքը և տվել է հետևյալ բացատրությունը. «Ուշագրավ է, օրինակ, որ գրվածքի ենթախորագրում «Հոգևոր երգարան» ասելով Սյունեցին (իմա՝ հեղինակը, որ Թահմիզյանի համար արդեն Մովսես Սյունեցին է - Մ. Ն.) հասկանում է՝ ութ սաղմոսականոնները, դրանց կից մարգարեական օրհնությունները, ու նաև քարոզները, աղոթքներն ու մի քանի հին համաքրիստոնեական ընդհանրացած երգեր պարունակած ժողովածուն, ինչպես ցույց է տալիս հողվածի ողջ բովանդակությունը: Այսպեղից պարզ է, ուրեմն, որ նա, բացի հայոց Սաղմոսարան - Ժամագրքից, հոգևոր երգերի կանոնացված ուրիշ ժողովածու չի ճանաչում»⁶: Մինչև այստեղ համաձայն ենք, սակայն հավելյալ մեկնաբանությունը բերում է տողատակում. «Այլ կերպ ասած՝ Մովսես Սյունեցին կամ չգիտի Ներսես Իշխանցի կաթողիկոսի պատվերով Բարսեղ Ճոն երաժիշտի վարդապետի կազմած՝ հոգևոր ինքնուրույն («կցուրդ») երգերի «Ճոնընտիր» անվանված ժողովածուն (որի մասին հաղորդում են պատմիչներ Վարդան Արևելցին և Կիրակոս Գանձակեցին) և կամ, որ ավելի հավանական է, «Ճոնընտիրը» կանոնացված ժողովածուի ուժ է ստացել չափազանց դանդաղորեն, երկար ժամանակամիջոցի ընթացքում»⁷:

Բարսեղ Ճոնի կազմած ժողովածուի՝ «Ճոնընտիրի» կանոնացման և, հատկապես, այն շրջանցելու փորձերի մասին առիթ ունեցել ենք խոսելու⁸: Այստեղ ընդունելի չէ VII-VIII դարերի սահմանագծին հայ եկեղեցու բարձրաստիճան հոգևորականի կողմից (որպիսին Մովսես Սյունեցին էր, եթե խոսում ենք Ն. Թահմիզյանի տեսանկյունից) «Ճոնընտիր» ժողովածուի մասին չիմանալու ենթադրությունը, քանի որ խոսք է գնում կանոնացված ժողովածուի

⁶ Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 89:

⁷ Նույն տեղում, ծանոթ. 21:

⁸ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Բյուզանդական ազդեցության վարկածը՝ հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի անհյուսիս, Մանրուսում միջազգային երաժշտագիտական փորձագիտ. հատ. Գ, Երևան, «Լիմուշ» հրատ., 2009, էջ 91-92, ծանոթ. 126:

մասին: Ավելին, բացարձակապես անհասկանալի է Ն. Թահմիզյանին առավել հավանական թվացող այն ենթադրությունն էլ, համաձայն որի այդ ժողովածուն «չափազանց դանդաղորեն» է կանոնացված ժողովածուի ուժ ստացել:

Վերոհիշյալ պատմիչների տված տեղեկությամբ կարելի է հասկանալ, որ այդ ժողովածուն կանոնացվել է կա՛մ կաթողիկոսի կոնդակով, կա՛մ եկեղեցական ժողովի հրահանգով: Այսպես թե այնպես, այդ կոնդակը գրվել է, կամ որոշումը կայացվել է սկզբից, ապա այդ հրահանգով Բարսեղ Ճոնը կազմել է ժողովածուն: Այսինքն՝ այս դեպքում կանոնացումը եղել է նախնական բարձր որոշման իրագործումը: Ասենք թե հասկանալի է «դանդաղորեն» եկեղեցական ժողովի որոշում իրագործելն, այս դեպքում՝ հավանաբար, ժողովածուն կազմելը (թեև, ենթադրություն ենք անում կայացած փաստի մասին), ուրեմն կնշանակի, որ Բարսեղ Ճոնը երկար, մինչև VII-VIII դարերի սահմանը կազմում էր իր ժողովածո՞ւն: Անիմաստ հարցադրումն ակնհայտ է: Ուրեմն, ի՞նչ կնշանակի դանդաղորեն կանոնացվել կամ կանոնական ուժ ստանալ. կանոնացնել կամ կանոնացվել դանդաղորեն՝ ինչպե՞ս:

Վերջապես, դիցուք մոռանում, շրջանցում ենք XIII դարի խոշոր պատմիչների հիշատակության մասին կամ համարում ենք անվավեր, ինչի փորձերն արվել են մեզանում⁹, ապա ինչպե՞ս վարվել շարականային այն հսկա զանգվածի հետ, որ կուտակվել էր մինչև Մովսես Սյունեցու օրերը:

Հայ շարականերգության ձևավորման վերաբերյալ ամենաաննպաստ և գիտական խնդիրներ հարուցող տեսակետով անգամ դուրս չենք կարող նետել ամբողջ VII դարը, այսինքն՝ Կոմիտաս Աղցեցու, Անանիա Շիրակացու, Սահակ Զորափորեցու շարականները: Էլ չենք խոսում դեռևս V դարից ժառանգած հիմներգական հարստության մասին: Այս առթիվ տեղին է բերել Բարսեղ Ճոնի կազմած ժողովածուի վերաբերյալ Նորայր արք. Պողարյանի դիտարկումը. «Եօթներորդ դարի կեսուն գոյութիւն ունէին, ըստ աւանդական տուեալներու, 436 (+ 94 Պեպրոս Քերթողի՞) պատկեր շարականներ, որ է ըսել մեր այժմու ունեցածին – 996 պատկեր – կեսէն ավելի, եւ կրնային արտադր կազմել Շարակնոցի մը»¹⁰: Ուրեմն, եթե այդ Շարակնոցը չկար կամ տարածում չուներ, ապա որտե՞ղ էին ամփոփված այս շարականները: Դրան գումարած, որտե՞ղ էին ամփոփվում VII-VIII դարերի հեղինակների, Մովսես Սյունեցու ժամանակակից

⁹ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն (գիրք առաջին), Երկեր, հատ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 530, ծանոթ. 9:

¹⁰ Նորայր արք. Պողարեան, Ծիսագիտություն, Նիւ Եորք, 1990, էջ 31:

Ս. Հովհաննես Օձնեցու և կրտսեր ժամանակակից Ստեփանոս Սյունեցու հոգևոր երգերը:

Ի դեպ, վերջինս Ավագ Օրհնությունների կանոնացում է կատարել, որն ուղիղ Շարակնոցի կազմին ու կառուցվածքին առնչվող փաստ է: Կարո՞ղ էր VII-VIII դարերի որևէ հայ հոգևորական չիմանալ այս ամենի տեղը կամ կարո՞ղ էր այդ ամենը զետեղվել ժամագրքում. ամենևին: Եթե մաս էին ժամագրքի, ապա կարող էին երևալ հենց մեր գրվածքում: Առհասարակ, նման բան ապացուցելու համար, այս հարցերին պատասխանելուց բացի, հսկա փաստական զանգվածի կարիք կունենանք, որ չկա: Ուստի, Ն. Թահմիզյանի տողատակում արած ենթադրությունները դույզն-ինչ չեն մեկնում խնդիրը: Դրա միակ բացատրությունն այն է, որ քննարկվող երկը գրվել է մինչև Բարսեղ Ճոնի կատարած կանոնացումը և խիստ որոշակիորեն՝ ո՛չ Մովսես Սյունեցու, այլ՝ Մովսես Քերթողահոր կողմից, ինչպես վկայված է երկի ճակատին:

VII դարը բացառող ևս մեկ փաստարկ. «Յաղագս կարգացի» հեղինակն իր երկի ավարտին (կամ դրա մեզ հասած հատվածի ավարտին) Առավոտյան ժամերգության մի շարք դրվագների անդրադառնալուց հետո գրում է. «*Եւ ապա՝ զմանկունս եկ(ե)ղ(ե)ցտ՝ յորդորեն համաձայնել ընդ անմարմնական բնութիւնս. յասելն թէ յարեւելից մինչեւ ի մուտս արեւու արինեցէք զանուն տեառն*»¹¹: Խիստ որոշակիորեն հիշատակվում է ՃԺԲ սաղմոսի առաջին տունը և առանձին կերպով նույնի Գ տան «Յարեւելից մինչև ի մուտս» տողը¹²: Ապա հիշատակելի են նույն սաղմոսի այլ տներ ևս:

Ն. Թահմիզյանն այս սաղմոսն անվանում է «Արևագալի» և առանձնացնում դրա երրորդ տան առկայությունն այստեղ, թեև բնագրում «Արևագալի սաղմոս» հիշատակությունը չկա: Հեղինակը նախ չի նկատում նույն սաղմոսով Մանկունքի արձանագրումն, ինչը շատ կարևոր է հայ հիմներգության զարգացման պատմության տեսանկյունից, ապա՝ վերոհիշյալ տողի վերաբերյալ բավարարվում է դարձյալ տողատակում հետևյալ ծանոթությունը դնելով. «*Սույն սաղմոսի կցորդն էլ (այսինքն Բ տունը՝ «Եղիցի անուն տեառն»)* գործածության մեջ մտած լինելով Եզր Փառածնակերպոցու օրոք (հմմտ. Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 197), արևագալի ողջ կանոնի հաստատումը իրոք կապվում է Գյուր Արահեզացու անվանը (հմմտ. Մ. Քեշիշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 73. նաև՝ Տաշյան, Յուցակ

¹¹ Երաժշտության մասին երկու հարուածներ նախնեաց մատենագիրությունէն, էջ 32:

¹² Նույն տեղում:

... (իմա՝ Յուզակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարյանց, Վիեննա, 1895 - Մ. Ն.), էջ 516 և 689)»¹³:

Այսինքն, եթե Արևագալի կարգը Ս. Գյուտ Արահեզացու հաստատածն է, ապա, կարծեք թե, ոչ մի կնճիռ չկա. VII-VIII դարերի հայ հեղինակը բնականորեն կարող էր տեղյակ լինել V դարի երկրորդ կեսին կատարված կանոնական հավելմանը: Սակայն հենց ինքը՝ Ն. Թահմիզյանը, հիշեցնում է Արևագալի սաղմոսի երկրորդ տան և Եզր կաթողիկոսի կատարած կանոնական փոփոխությունների մասին, որոնք չէին կարող արտացոլված չլինել նույն VII-VIII դարերի սահմանագծին ստեղծված երկու: Սակայն դրանք մեզ հետաքրքրող երկուսն չկան, ինչն էլ երկի ստեղծման ժամանակաշրջանը ետ է տանում առնվազն մինչև VII դարի առաջին կես, մինչև Եզր կաթողիկոսի ժամանակները, մանավանդ, որ վկայակոչված աղբյուրներից հ. Վ. Հացունին ժամերգությունների սկզբում «կցորդ» դնելը համարում է VII դարի նորամուծություն ¹⁴ (իր համար ոչ տարօրինակ կերպով այն համարելով հունական ժամագրքի ազդեցություն): Հետևապես, Արևագալի «կցորդի» պակասորդը մեր գրվածքում արդեն իսկ խնդիր է հարուցում: Այսինքն, եթե «Յաղագս կարգացը» գրվել է Մովսես Սյունեցու կողմից (Եզր կաթողիկոսից հետո), ապա այնտեղ հիշյալ Արևագալի սաղմոսը պետք է բերվեր արևագալի «կցորդով» (ժամերգության սկզբնավորությամբ), որպես այլ ժամերգություն՝ Առավոտու ժամի ավարտին: Ն. Թահմիզյանն իր իսկ ակնարկած «կցորդի» պակասը մեզ հետաքրքրող երկուս, կարծեք, չի նկատել:

Այն, որ Արևագալի սաղմոս անունով հիշատակվող ՃԺԲ (112 – րդ) սաղմոսը հենց այս հարցի քննարկման շրջանակներում հեռու գնացող դատողությունների առիթ է տալիս և այլ ամուր փաստարկներ է ապահովում Ն. Թահմիզյանի տեսակետի դեմ, այստեղ շրջանցում ենք՝ թողնելով առանձին առիթի: Սակայն, ասվածն էլ բավարար է նկատելու համար, որ եթե Մովսես Քերթոզահոր անունով պահպանված այս մեկնությունը գրված լիներ VII-VIII դարերի սահմանագծին, այսինքն՝ այդ շրջանում ապրած Մովսես Սյունեցու կողմից, ապա այն պետք է արտացոլեր թե՛ Շարակնոցին, թե՛ ՃԺԲ (112-րդ) սաղմոսին առնչվող և՛ հիմներգական, և՛ ծիսական մի շարք իրողություններ: Դրանց

¹³ Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 88, ծանոթ. 16: Մենք կարող ենք հավելել՝ «Քարոզ Արեագալին գվնի. երգոցն եւ կանոնին. արարեալ Ս. Գիւտայ: Յարեւելից մինչեւ ի մուտս ընդ ամենայն տեղիս...»: *Յուզակ հայերէն ձեռագրաց Ձմմատի վանքի մատենադարանին*, հատ. Բ, կազմեցին հ. Ն. Ակիմեան եւ հ. Հ. Ոսկեան, Վիեննա, 1971, էջ 187:

¹⁴ Հ. Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 186 – 187: Ժամերգությունների սկզբնավորումների մասին տե՛ս **Մաղաքիա արք. Օրմանեան**, *Ծիսագիտություն*, Երուսաղեմ, 1977, էջ 5:

բացակայությունը վկայում է, որ VII դարն իսպառ արտացոլված չէ այս երկում, իսկ նախորդ՝ V-VI դարերում ևս Մովսես Քերթոզահայր անունով հիշատակվող այլ հեղինակ հնարավոր չէ գտնել: Մյուս կողմից, հենց Արևազայի ծիսական կարգի կանոնացումը կապվում է Գյուստ Ա Արահեզացի կաթողիկոսի անվան հետ, ով Ս. Մովսես Խորենացու աշակերտակիցն ու ժամանակակիցն է: Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ հողվածի սկզբում հիշատակված Ութձայնի այլ արտահայտությունների էական մասը կապվում է այս երկու հեղինակի համբավավոր ուսուցիչներ Ս. Սահակ Պարթևի և Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հետ, ապա պարզ կդառնա, որ երկն իսկապես V դարի մեկնողական մտքի արդյունք է, և այլ դարաշրջան տանելու, այլ հեղինակի վերագրելու հիմքեր չկան:

Ամփոփում

«Մովսեսի Քերթոզահարն յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւնք» խորագրով երկը որպես ձեռագիր պատահիկ պահպանվել է երկու օրինակով: Իր ոչ մեծ ծավալից անկախ՝ այս գրվածքը հարուստ տեղեկություններ է հաղորդում հայ վաղմիջնադարյան երաժշտական մշակույթի մասին: Այն կարևոր է Ութձայն համակարգի աստվածաշնչյան հայեցակարգի, թվային խորհրդաբանության, Սաղմոսարանի՝ ըստ ութ ձայնեղանակների կիրառման յուրահատուկ ձևի, հիմներգական որոշ միավորների վաղ շրջանի մեկնաբանության և այլնի առումով: Գրվածքը XX դարի ընթացքում ուսումնասիրվել է հայ երաժշտագիտության մեջ և 1972 թ. երաժշտագետ Ն. Թահմիզյանի կողմից վերագրվել է VII-VIII դարերի հեղինակ Մովսես Սյունեցուն: Սակայն երկի վերնագրում հիշատակվող Մովսես Քերթոզահայրը հայագիտության մեջ ընդունված կարծիքով Ս. Մովսես Խորենացին է (V դար): Այս հակասությունը լուծելու համար բավարար փաստարկներ կան հենց երկի մեջ, որտեղ Հայ եկեղեցու ձեսին և հայ ծիսական-երգային ժողովածուների պատմությանը, առանձին երգային միավորներին և այլ հանգույցներին առնչվող ձևակերպումները թույլ են տալիս բավարար ճշգրտությամբ վերականգնելու այս գրվածքի ստեղծման ժամանակափուլը:

Բանալի բաներ՝ Ութձայն, Ժամագիրք, Շարակնոց, Գիշերային ժամերգություն, Առավոտյան ժամերգություն, սաղմոս, շարական:

ДАТИРОВАНИЕ ОДНОГО ИЗ ДРЕВНЕЙШИХ ДОКУМЕНТОВ, ОТНОСЯЩИХСЯ К АРМЯНСКОМУ ВОСЬМИГЛАСИЮ

Резюме

Մցր Նավոյան (Армения)

кандидат искусствоведения, профессор
заслуженный деятель искусств РА

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса
Институт искусств НАН РА

Труд отца армянской историографии Мовсеса Хоренаци (*Кертогахайр*) под заглавием “Толкования Мовсеса Кертогахайра о церковных чинопоследованиях” в виде рукописного фрагмента сохранился в двух копиях. Первая из них дошла до нас как приложение к толкованию Григориса Аршаруни (VII-VIII вв.) об обрядовых чтениях, переписанных в XI веке (данное

толкование находится в хранилище рукописей армянской конгрегации Мхитаристов в Венеции, под номером 475). Второй образец был переписан в XVII веке и хранился в частной коллекции Арутюна Кюрдяна. Несмотря на свой небольшой объем, этот фрагмент содержит богатые сведения о музыкальной культуре раннего Средневековья. Он имеет важное значение для трактовки библейской концепции системы восьмигласия, числовой символики, особого способа употребления Псалтыри согласно восьми гласам, ранних проявлениях некоторых гимнографических жанров и ряда других вопросов. Рассматриваемый фрагмент был исследован в армянском музыковедении XX века и в 1972 г. был приписан Никогосом Тагмизяном автору VII–VIII веков Мовсесу Сюнеци. Однако, по мнению арменоведов *Мовсес Кертгохайр*, упомянутый в заголовке рукописи - это Св. Мовсес Хоренаци (V век). В рукописном фрагменте есть достаточно аргументов, которые решают данное противоречие. Формулировки, относящиеся к обряду Армянской церкви, истории армянских церковно-певческих сборников, отдельным гимнографическим образцам и другим вопросам позволяют с достаточной точностью восстановить дату создания данной рукописи.

Ключевые слова: Армянское восьмигласие, *Жамагирк* (Часослов), *Шаракноц* (Гимнарий), Вечерня, Заутреня, псалм, *шаракан*.

THE DATING OF ONE OF THE OLDEST DOCUMENTS RELATED TO THE ARMENIAN EIGHT-MODE SYSTEM

ABSTRACT

*Prof. Mher Navoyan (Armenia), PhD in Art
Komitas State Conservatory
Institute of Arts of NAS RA*

The work entitled *Commentary on the Church Orders by Movses Kertoghahayr* in manuscript format has survived in two extant samples. The first one has survived in the codex presenting the Commentary on the Pericopes by Grigor Arsharuni (VII–VIII centuries), copied in the XI century. Today it is kept under no.475 at the Manuscript Repository of the Mekhitarian Congregation of Venice. The second example was recopied in the XVII century; it was belonging to Harutyun Kurdian's private collection. The work discussed here belongs to commentary genre. Despite its small volume, the work provides rich information about early medieval Armenian music. The writing is of significant importance in view of the Biblical concept of the eight-mode system, numerical symbolism, the distinctive use of the psalms in accordance with the eight modes, as well as in view of the interpretation of the certain parts of the early chants and so on. The research on this work in Armenian musicological studies was conducted in the XX century. In 1972, the Armenian musicologist Nikoghos Tahmizyan attributed it to Movses Syunetsi (VII–VIII centuries). However, it is generally accepted in the Armenian studies that Movses Kertoghahayr, mentioned in the title of the work, is considered to be St. Movses Khorenatsi (V century). The piece itself contains enough evidence for resolving this contradiction, as the wording related to the Armenian Liturgy and the history of the collections of Armenian sacred chants, as well as their particular components, along with other key notions allow determining the time period of the creation of this work.

Key words: Armenian Eight-mode, *Zhamagirk* (Book of Hours), *Sharaknots* (Hymnal), Night Office, Morning Office, Psalm, *sharakan*.

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ**

Հայ հոգևոր երգարվեստի հիմքը կազմող Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտներից է: Նշված իրողության մասին վկայող նյութերի զգալի մասը, սակայն, շարունակվում է ամփոփված մնալ Կոմիտասի արխիվում: Վերջին տասնամյակի ընթացքում հրատարակված¹ Ութձայնին վերաբերող կոմիտասյան ձեռագրերի որոշ դրվագներից հայտնի է, որ երաժշտագետը Ութձայն համակարգին նվիրված առանձին ուսումնասիրություն ստեղծելու նպատակ է ունեցել: Այս իմաստով առանձնահատուկ նշանակություն ունի Կոմիտասի արխիվում գտնված և «Ուսումնասիրություններ եւ յօրուածներ» երկհատորյակի Բ հատորում առաջին անգամ հրատարակված անավարտ հոդվածը: Հոդվածի ընդհանուր վերնագիրն է՝ «Հայ եկեղեցական երաժշտություն», որին հաջորդում է հռոմեական II թվագրումով «Հայոց ութձայն համակարգը» գլխագիրը: Վերջինիս հետևում է ևս մեկ՝ այբբենական «Բ» տառային նշումով «Երգեցողություն» ենթավերնագիրը²: Այսպիսով՝ դիտարկվող նյութը Կոմիտասի ծավալուն հոդվածի երկրորդ մասի երկրորդ ենթաբաժնի մի հատվածն է: Ինչպես նշված է ժողովածուի ծանոթագրության մեջ, հոդվածի առաջին մասը («Հայկական կետադրություն») առաջին անգամ տպագրվել է Լայպցիգում՝ 1899 թ., “Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft” հանդեսում³: Այս տեղեկությունը հնարավորություն է ընձեռում փաստելու, որ քննվող հոդվածի՝ տարեթվի նշում չպարունակող երկրորդ մասը վերաբերում է հետբեռլինյան շրջանին:

¹ **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօրուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգս Խաչենց-Փրինթինգ», 2007, էջ 44, 465:

² “Die armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, II. Das Achttons-system der Armenier. B. Das Singen”. Նույն տեղում, էջ 7-25: Հոդվածի գերմաներեն բնագրի՝ Արթուր Ավանեսովի իրագործած հայերեն թարգմանությունը տե՛ս նույն տեղում, էջ 26-44: Այսուհետ՝ **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*:

³ “Die armenische Kirchenmusik von Komitas Keworkian, I. Das Interpunktions-system der Armenier. A. Psalmodieren”. *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, Oktober–Dezember 1899, S. 54-64. Տե՛ս նաև՝ **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօրուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգս Խաչենց», 2005, էջ 107-119: Հոդվածի՝ Հակոբ Հարությունյանի կատարած հայերեն թարգմանությունը՝ նույն տեղում, էջ 120-132:

Շարադրանքի սկզբնական մասում հեղինակը դասակարգում է Ութձայն համակարգը հետևյալ կերպ. «Ա. Ութն բուն ձայն, Բ. Դարձուածք, Գ. Զարտուղի եղանակ, Դ. Ստեղի»⁴: Հետագա ողջ շարադրանքը վերաբերում է նշվածներից բուն Ութձայնին՝ ներառելով Առաջին ձայն, Առաջին կողմ, Երկրորդ ձայն և Երկրորդ կողմ (Ավագ կողմ) ձայնեղանակները, որոնցից վերջինի բնութագիրն ամբողջական չէ: Սույն ուսումնասիրության շրջանակներում նպատակ ունենք ներկայացնելու ձայնեղանակի վերլուծության կոմիտասյան մեթոդաբանության հիմնական սկզբունքներն՝ ըստ քննվող հոդվածի պատահիկի⁵:

Նախքան ձայնեղանակների ուսումնասիրության կոմիտասյան սկզբունքների դիտարկումը հարկ է համառոտ կերպով անդրադառնալ Ութձայնի տեսության՝ XIX դարի երկրորդ կեսին, մասնավորաբար, Եղիա Տնտեսյանի⁶, Նիկողայոս Թաշճյանի⁷ և Արշակ Բրուտյանի⁸ կողմից շրջանառվող հիմնական դրույթներին: Նշված հեղինակների երկերում ձայնեղանակների տեսական բնութագրի (այսուհետ պայմանականորեն կանվանենք ձայնեղանակների ավանդական տեսական բնութագիր) հիմնական առանձնահատկություններն են՝ տվյալ ձայնեղանակին հատուկ ելևէջը կամ էջելը, այսինքն՝ հնչունաշարը, ինչպես նաև ձայնեղանակի գործառնության աստիճանները՝ դիմող, հանգչող, գործածվող, առաջնորդող, վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայները⁹: Դիմող ձայնը ձայնեղանակի մեղեդու մեջ առավել հաճախ հանդիպող հնչյունն է: Ա. Բրուտյանը բնորոշում է այն որպես

⁴ **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 7, 26:

⁵ Կոմիտասի դիտարկվող հոդվածի արխիվային՝ ձեռագիր տարբերակի ուսումնասիրությամբ զբաղվել է երաժշտագետ Փասմեն Մեհրաբյանը, ով իրագործել է նաև ձեռագրի ամբողջական ռուսերեն թարգմանությունը (անտիպ): Նշված հետազոտական աշխատանքի արդյունքները հեղինակը ներկայացրել է Ռուբեն Զարյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովում (2010 թ. Երևան), ինչպես նաև հետևյալ հոդվածում՝ **Ж. Меграбян**, *Анализ рукописи Комитаса “Армянская церковная музыка”* (вторая часть. Система восьмиласовой музыки армян. Б. Пенне), *Հայ արվեստի հարցեր*, 4, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 233-250:

Կոմիտասի հոդվածում շրջանառվող՝ Ութձայնի ուսումնասիրության դրույթները մենք առաջին անգամ ներկայացրել ենք Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական V նստաշրջանի ընթացքում: Տե՛ս **Գ. Ամիրադյան**, *Ձայնեղանակի ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքներն ըստ Կոմիտասի, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան (2-3 դեկտեմբերի, 2010), նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 211-220: Սույն հոդվածը նշված գեղուցման ընդլայնված տարբերակն է:

⁶ **Ե. Տնտեսյան**, *Տարերք երաժշտության, Իսթանաբուլ*, տպագր. «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933:

⁷ *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց*, աշխատասիրեաց Նիկողայոս Ա. Թաշճեանց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874: Այսուհետ՝ **Ն. Թաշճեանց**, *Դասագիրք*:

⁸ *Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրության*, աշխատասիրեց դպ. Արշակ Բրուտեանց, Վաղարշապատ, 1890: Այսուհետ՝ **Ա. Բրուտեանց**, *Դասագիրք*:

⁹ Քանի որ վերոնշյալ ձայնեղանակային գործառնությունների տեսական սահմանումներն առկա են սուսկ Ա. Բրուտյանի դասագրքում, ձայնեղանակի ավանդական տեսական բնութագրի հետագա դիտարկման մեջ մենք զլխավոր հիմք ենք ունենալու այս աղբյուրը:

ձայնեղանակի գլխավոր հնչյուն, քանի որ «գլխավորապես եղանակը յօրինուած է լինում նրա վրա»¹⁰: Հանգչող ձայնը այն հնչյունն է, որի վրա տվյալ ձայնեղանակի մեղեդին ժամանակավոր դադար է առնում¹¹: Գործածվող ձայները ալտերացիոն ձևափոխման ենթակա հնչյուններն են, որոնք տարբեր ձայնեղանակների հնչյունաշարերը զատորոշող կարևոր տարրերի նշանակություն ունեն¹²: Առաջնորդող ձայնը կամ ձայնառությունը մեղեդու հնչելու ընթացքում պահվող ձայնն է: Վերջավորող ձայնն այն հնչյունն է, որով ավարտվում է տվյալ ձայնեղանակում ծավալվող մեղեդին¹³: Էջելը կամ ելևէջը տվյալ ձայնեղանակին բնորոշ բոլոր առանձնահատկությունների ամփոփ արտացոլումն է, որի բաղկացուցիչ տարրերը՝ դիմող, վերջավորող և հատկապես գործածվող ձայները, հանդես են գալիս որպես տվյալ ձայնեղանակը բնութագրող և այն մյուս ձայնեղանակներից առանձնացնող գործոններ¹⁴: Ն. Թաշճյանի և Ա. Բրուտյանի երկերում ձայնեղանակի հիմնական տեսական առանձնահատկությունների բնութագրերին հաջորդում են նույն ձայնեղանակին պատկանող շարականների (Ն. Թաշճյանի դասագրքում՝ նաև սկսվածքների) օրինակներ:

Ութձայնի տեսական դիտարկման՝ վերը նկարագրված հիմնական սկզբունքներն առանձին գործառույթների ձևակերպման որոշակի լրացումներով և հստակեցումներով հանդիպում են նաև XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական միջնադարագիտության ներկայացուցիչներ Ռոբերտ Աթայանի և Նիկողոս Թահմիզյանի ուսումնասիրություններում¹⁵: Մասնավորապես՝ վերջիններս ձևակերպում են վերջին վերջավորող ձայնի գործառույթը, որի տեսական սահմանումը մեր դիտարկած ավանդական բնութագրերում բացակայում էր: Ըստ Ռ. Աթայանի՝ վերջին վերջավորող ձայնը մեծ մասամբ համընկնում է վերջավորող ձայնի հետ, սակայն երբեմն դրսևորվում է որպես այլ հնչյուն՝ վերջավորող ձայնի հանդես գալուց հետո՝ մեղեդիական լրացուցիչ ընթացքով ամփոփվող վերջնական ավարտին¹⁶: Նշվածին մոտ է Ն. Թահմիզյանի ձևակերպումը, համաձայն որի՝ վերջին վերջավորող ձայնը

¹⁰ Ա. Բրուտանց, *Դասագիրք*, էջ 22:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹² Նույն տեղում, էջ 22:

¹³ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁴ Ն. Թաշճեանց, *Դասագիրք*, էջ 23, Ա. Բրուտանց, *Դասագիրք*, էջ 23:

¹⁵ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նորագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 161-165: Н. Тагмизян, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, изд. АН АССР, 1977, с. 179-180.

¹⁶ Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 163:

«հաստատվում է որջ ձայնեղանակային մեղեդու լրացուցիչ կադանսային դարձվածքում»¹⁷:

Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանությունն իր առանձին կողմերով մոտ լինելով ավանդական տեսության վերոնշյալ դրույթներին՝ մի շարք էապես նոր մոտեցումներ է ընդգրկում թե՛ ձայնեղանակի բնութագրման տեսական նոր սկզբունքների կիրառման, թե՛ հիմնական գործառույթների ձևակերպման և վերաիմաստավորման տեսանկյունից:

Ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածք

Կոմիտասի մեթոդաբանության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը դրսևորվում է ձայնեղանակի տեսական կառուցվածքի դիտարկման ոլորտում: Թեև երաժշտագետը չի կիրառում ձայնակարգ (լադ) հասկացությունը, սակայն, ըստ էության, խոսքը վերաբերում է ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքին: Այսպիսով՝ Կոմիտասը դիտարկում է ձայնեղանակների կառուցվածքը դրանց՝ ըստ տետրախորդների կազմության իր հայտնի դրույթի տեսանկյունից: Յուրաքանչյուր դեպքում նշվում են ձայնեղանակի ձայնակարգային հնչյունաշարի հիմքում ընկած տետրախորդների տեսակները, ներկայացվում է տետրախորդների ամբողջական շղթան, որը կազմվում է միասեռ կամ տարասեռ տետրախորդների շղթայակցման սկզբունքով, ճշտվում է ձայնեղանակի մեղեդու ընդհանուր ձայնածավալը՝ երբեմն նրա նվազագույն և առավելագույն սահմանների մասնավորեցմամբ¹⁸: Պետք է ընդգծել, որ Կոմիտասը չի կիրառում տետրախորդների՝ հունական տերմինաբանությամբ բնորոշելու տարածված սկզբունքը, այլ բնութագրում է դրանք ըստ ինտերվալային կազմի: Մեկ դեպքում կիրառում է նաև «մաժոր (բնագրում՝ *dur*) տետրախորդ» ձևակերպումը¹⁹: Յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դիտարկման ժամանակ նշվում են նաև մեղեդու կամ նրա բաղկացուցիչ մասերի հիմնական, այսինքն առավել հաճախ կիրառվող տետրախորդը կամ տետրախորդները (գերմաներեն բնագրում՝ *das Haupt-Tetrachord*)²⁰, ընդ որում ճշտվում է նաև դրանց օգտագործման ուղղությունը (վերընթաց կամ վարընթաց)²¹: Որոշ դեպքերում, ելնելով հիմնական տետրախորդների և դրանցով պայմանավորված առանձնահատկությունների տարբերություններից, Կոմիտասն առանձնացնում է

¹⁷ Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 179:

¹⁸ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 27, 33, 37 նն:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 18, 37:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 9:

²¹ Նույն տեղում, էջ 28, 37-38 նն:

մինևսյն ձայնեղանակի տարբեր տեսակները²²: Ձայնեղանակային հնչյունաշարի տետրախորդային կառուցվածքի կոմիտասյան դրույթը վերոնշյալ գործառույթներից սկզբունքորեն վերահմաստավորում է գործածվող ձայնի նշանակությունը: Եթե ավանդական տեսական բնութագրերում գործածվող ձայները ձայնեղանակի դիատոնիկ ձայնակարգային հնչյունաշարի որոշակի հնչյունների ալտերացիոն ձևափոխման դրսևորումներն էին, ապա այս դեպքում նույն հնչյունները հանդես են գալիս որպես ձայնեղանակի տարասեռ տետրախորդների հատկանիշներ: Այսպես՝ եթե Առաջին ձայնի ավանդական տեսական բնութագրում *gis*¹ գործածվող ձայնը տվյալ ձայնեղանակի հնչյունաշարի *g*¹ հնչյունի ալտերացված տարբերակն է, ապա կոմիտասյան մեթոդի համատեքստում *g*¹ և *gis*¹ հնչյունները Առաջին ձայնեղանակի հիմքում ընկած երկու տարասեռ տետրախորդների կառուցվածքային հատկանիշներն են²³: Այլ խոսքով՝ Կոմիտասը դիտարկում է նշված իրողությունը ոչ թե դիատոնիզմի և խրոմատիզմի հարաբերության տեսանկյունից, այլ ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքի համատեքստում, ուստի ձայնեղանակային գործառույթների դիտարկման ժամանակ գործածվող ձայներին չի անդրադառնում:

Ձայնեղանակի հիմնական գործառույթային աստիճաններ

Ութձայնի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանության նորամուծություններից է ձայնեղանակի տեսական բնութագրի բոլոր առանձնահատկությունների և, նախևառաջ, հիմնական գործառույթների դիտարկումը երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջության համատեքստում՝ ձայնեղանակի մեղեդու բաղկացուցիչ մասերի մակարդակով²⁴: Ըստ Կոմիտասի՝ «մեղեդիները բաղկացած են երկու կամ երեք մասից. իւրաքանչիւր մասը կարող է կրկնուել»²⁵: Այս մոտեցումը շատ ավելի հարազատ է միջնադարյան երաժշտական մշակույթի տրամաբանությանը, քան ձայնեղանակի առանձնահատկությունների վերացարկված դիտարկումը: Ձայնեղանակի ձայնակարգային հնչյունաշարի հիմնական գործառույթների՝ վերը բերված ավանդական տեսական սահմանումներին զգալիորեն մոտ են դիմող և հանգչող ձայների կոմիտասյան ձևակերպումները: Ըստ Կոմիտասի՝ դիմող ձայնը (հեղինակային բնագրում՝ *der Richt-Ton*)²⁶ մեղեդու կամ երաժշտական

²² Նույն տեղում, էջ 32-33, 37-38:

²³ Նույն տեղում, էջ 29:

²⁴ Բացառություն է կազմում միայն ընդհանուր ձայնակարգային հիմքի դիտարկումը:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 27:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 8-9:

նախադասության առավել գործածական հնչյունն է²⁷: Հանգչող ձայնը Կոմիտասի ձևակերպմամբ այն հնչյունն է, որի վրա հանգչում է (գերմ.՝ *“ruht sich, d.h. schliesst sich”*). բառացի թարգմանությամբ՝ «հանգիստ է առնում, այսինքն ավարտվում է») ձայնեղանակի մեղեդու առաջին մասը²⁸: Եթե մեղեդին եռամաս է, հանգչող ձայնը հանդես է գալիս նաև երկրորդ մասի ավարտին²⁹: Կոմիտասը դիտարկում է նաև սկզբնավորող ձայների, այսինքն ձայնեղանակի մեղեդու սկզբնական հնչյունների (գերմ.՝ *die Führtöne; die Anfangstöne*) գործառույթը, որը մեր ձեռքի տակ եղած ավանդական տեսական բնութագրերում չի հանդիպում³⁰: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների գործառույթների կոմիտասյան ձևակերպումները: Կոմիտասն առանձնացնում է «առաջին վերջավորող ձայն» (գերմ.՝ *der erste Schluss-Ton*) և «վերջին վերջավորող ձայն» (*der letzte Schluss-Ton*) հասկացությունները: Նշվածներից առաջինն, ըստ երաժշտագետի, շարականի յուրաքանչյուր տունը եզրափակող հնչյունն է: Վերջին վերջավորող ձայնն այն հնչյունն է, «որով ասարկում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հնչյունային շարժման շնորհիվ հանգելով ընդհանրացնող ասարկի»³¹: Փաստորեն՝ «առաջին վերջավորող ձայն» պայմանական ձևակերպմամբ Կոմիտասը որպես առանձին գործառույթ զատորոշում է երաժշտաբանաստեղծական ձևի բաղկացուցիչ մասերի, այն է՝ շարականի եզրափակիչ տանը նախորդող տների վերջին հնչյունը, որը հաճախ համընկնում է նույն ձայնեղանակի դիմող, հանգչող կամ վերջավորող ձայների հետ, իսկ երաժշտագետի նշած «վերջին վերջավորող ձայն» հասկացության մեջ ըստ էության նույնացվում են ավանդական տեսական բնութագրի վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների գործառույթները³²:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 27:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 8, 28:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 38:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 8, 27 ևն:

³¹ Նույն տեղում, էջ 9, 28:

³² Հոդվածի հայերեն թարգմանության մեջ, բացառությամբ մեկ դեպքի, Կոմիտասի նշած «առաջին վերջավորող ձայնը» գերմաներենից թարգմանված է որպես «կիսահանգածն», իսկ «վերջին վերջավորող ձայնը»՝ որպես «վերջավորող» (հմտ.՝ նույն տեղում, էջ 14 և 33, 19 և 38): Թեև նշված տերմինների նման թարգմանությունն ըստ էության արտահայտում է դրանց իմաստային բովանդակությունը, մանավանդ որ Առաջին ձայնի՝ առաջին վերջավորող մեղեդիական բանաձևի մոտ առկա է Կոմիտասի «կիսահանգածն» (գերմ.՝ *das Halbschluss*) պարզաբանումը, այդուհանդերձ առավել ճիշտ ենք համարում կոմիտասյան ձևակերպումների բառացի թարգմանությունը՝ տերմինաբանական շփոթից խուսափելու համար: Նման շփոթի առիթ կարող է հանդիսանալ կոմիտասյան «վերջին վերջավորող ձայն» հասկացության մեջ ավանդական տեսության *վերջավորող* և *վերջին վերջավորող* ձայների նույնացման վերոհիշյալ հանգամանքը: Բացի դրանից՝ XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտագիտության մեջ «կիսահանգածն» (կիսակադանսի հնչյուն) տերմինը կիրառվում է հանգչող ձայնի գործառույթը բնորոշելու համար: Տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 44, Ն. Թսամիլյան, նշվ. աշխ., էջ 179: Հավելենք նաև, որ արդի հայ երաժշտական միջնադարագիտության մեջ վերջավորող ձայնը

Ավանդական տեսության մեջ հանդիպող առաջնորդող ձայնի գործառույթին Կոմիտասը չի անդրադարձնում:

Ձայնեղանակային մեղեդու կառույցում դրսևորվող թռիչքները

Ձայնեղանակների ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանության խիստ արժեքավոր և հիմնաքարային նորամուծություններից է տվյալ ձայնեղանակում հանդիպող թռիչքների և դրանց օգտագործման ձևերի դիտարկումը: Ըստ Կոմիտասի՝ «*հայոց եկեղեցական երաժշտության մեջ թռիչքներն օգտագործում են՝ 1) մեղեդու սկզբում, 2) երկու մասերի կամ դրանք կազմաւորող նախադասութիւնների միջեւ, եւ 3) որպէս սեկվենցիաներ*»³³: Կոմիտասը դիտարկում է թռիչքներն ըստ ինտերվալային կազմի աճման կարգի, դրսևորման ուղղության և ձևերի: Դիտարկվող թռիչքների մեծ մասը, երբեմն նաև դրանք ընդգրկող հաջորդականությունները բերված են նաև լատինատառ նշումներով³⁴: Վերջիններիցս պարզ է դառնում, որ, մասնավորաբար, սեկվենցիոն թռիչքներ ասելով՝ երաժշտագետը նկատի ունի երկու սեկվենցիոն օղակների միջև գոյացող թռիչքները: Օղակներից յուրաքանչյուրն իր հերթին ներկայացնում է իրենից կես կամ մեկ տոն հեռավորության վրա գտնվող հնչյունների միջև իրագործվող վերընթաց կամ վարընթաց շարժում³⁵: Կոմիտասը սեկվենցիոն է բնորոշում նաև այն թռիչքները, որոնք հանդես են գալիս շարժման և՛ համընթաց, և՛ հակադարձ ուղղություն ունեցող օղակների միջև³⁶: Թռիչքների օգտագործման վերոնշյալ ձևերը, ինչպես նաև որոշ թռիչքների դրսևորման եղանակները մասնավորեցնող կոմիտասյան պարզաբանումներն արտացոլում են ձայնեղանակային թռիչքների երեք հիմնական գործառույթները՝ ձայնակարգային, ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական:

Յուրաքանչյուր ձայնեղանակին նվիրված բաժնում բերված են տվյալ ձայնեղանակին պատկանող մեկական սկսվածքի, մեկ կամ երկու շարականի, ինչպես նաև որջ մեղեդու և նրա առաջին ու երկրորդ մասերի վերջավորությունը ներկայացնող բնորոշ բանաձևերի օրինակներ: Որոշ ձայնեղանակների առանձին տեսակներին անդրադարձնալիս Կոմիտասը ներառել է նաև

ասիմանվում է նաև որպես շարականների տների եզրափակիչ հնչյուն (Л. Акопян, Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, *Պարմաբանասիրական հանդես*, 1983, N 2-3, էջ 250; Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 29): Երաժշտագետ-միջնադարագետ Միեր Նավոյանը, առանձին գործառույթ դիտարկելով շարականի վերջին տանը նախորդող տները եզրափակող հնչյունը, ձևակերպում է այն որպես հարաբերական ավարտի հնչյուն:

³³ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 30:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 31-32, 35-36, 40-42:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 31:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 41:

«Օրինեցէք, գովեցէք» պատարագային հատվածը և «Նայեաց սիրով» ժամագրքի երգը: Բացառությամբ ԱՁ շարականի, որը ներկայացված է քառածայն մշակմամբ, չափի նշումներով և գրառված է *fis*¹ հնչյունից, բոլոր նմուշները բերված են միաձայն տարբերակներով՝ գրառված հայկական «փուշ» ձայնանիշը եվրոպական *d*¹ հնչյունին համապատասխանեցնելու սկզբունքով: Սկսվածքները և շարականները զգալիորեն մոտ են (իսկ առանձին դեպքերում գրեթե նույնական են) թաշճյանական գրառումներին, ինչը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ Կոմիտասը կամ կիրառել է թաշճյանական նմուշները՝ դրանք որոշակի խմբագրության ենթարկելով, կամ ձեռքի տակ ունեցել է թաշճյանական գրառումներին շատ մոտ այլ տարբերակներ:

Հարկ է ընդգծել, որ Կոմիտասի քննվող հոդվածում ձայնեղանակների տեսական վերլուծությունը երբեմն ուղեկցվում է խիստ արժեքավոր դիտարկումներով, որոնք լույս են սփռում հայոց Ութձայն համակարգին, մասնավորապես՝ նրա տարբեր ճյուղավորումներին վերաբերող որոշակի իրողությունների վրա: Այսպես՝ նշելով, որ Ութձայն համակարգի հիմքը թե՛ տաճկահայերի (թուրքահպատակ հայերի), թե՛ ռուսահայերի և թե՛ պարսկահայերի միջավայրում միևնույնն է, Կոմիտասն ընդգծում է, որ միայն Առաջին ձայն, Առաջին կողմ և Երկրորդ կողմ (Ավագ կողմ) ձայնեղանակներն են, որ միախառնվում (շփոթվում են) միմյանց հետ³⁷: Թեև այս դրվագից լիովին պարզ չէ, թե արդյո՞ք Կոմիտասի նշած՝ երեք ձայնեղանակների միախառնման երևույթը հավասարապես դրսևորվում է նրա հիշատակած բոլոր տարածաշրջաններում, այդուհանդերձ, տվյալ փաստի արձանագրումն արդեն իսկ չափազանց մեծ կարևորություն է ներկայացնում հայկական Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության տեսանկյունից³⁸:

Կոմիտասի կողմից առաջին անգամ ձայնեղանակի վերլուծության մեթոդաբանություն ներմուծվեցին այնպիսի հիմնաքարային սկզբունքներ,

³⁷ Նույն տեղում, էջ 16 (տվյալ դեպքում հղում ենք կատարել հոդվածի գերմաներեն բնագրին՝ քննվող դրվագի հայերեն թարգմանության մեջ առկա իմաստային անճշտության պատճառով):

³⁸ Հավելենք, որ վերոնշյալ երեք ձայնեղանակների փոխատեղման՝ Կոմիտասի մատնանշած երևույթին մենք հանդիպել ենք հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հեղկահայոց ավանդույթում՝ ներկայացված Էմի Աբգարի գրառած շարականներով: Այս մասին՝ տե՛ս **Գ. Ամիրադյան, Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ հեղկահայոց երգվածքում**, թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2012, էջ 36-38, 60-62, ՀՀ ԳՀՀ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, **նույնի՛** Հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հեղկահայոց ավանդույթի որոշ ձայնեղանակային առանձնահատկությունների շուրջ, *Երկրասարդ հայ արվեստաբանների գիտական փաստերորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 90-96: Առաջին կողմ և Երկրորդ կողմ ձայնեղանակների փոխառնչության խնդրին Կոմիտասից բացի անդրադարձել է XIX դարի երկրորդ կեսի ականավոր երաժիշտ-տեսաբան Եղիա Տնտեսյանը: Տե՛ս **Ե. Տնտեսյան**, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Բ տպագրութիւն, Իսպանալոյ, «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933, էջ 67:

ինչպիսիք են ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքի դիտարկումն ըստ տետրախորդների, ձայնեղանակի հիմնական առանձնահատկությունների բնութագրման որոշարկված մոտեցումը՝ երաժշտական կառուցվածքի համատեքստում, բնորոշ թռիչքների և մեղեդիական բանաձևերի առանձնանցումը որպես ձայնեղանակի ձայնակարգային, ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական նկարագրի համակողմանի ուսումնասիրության համար էական նշանակություն ունեցող գործոններ: XX դարի երկրորդ կեսի միջնադարագիտության ոլորտում մեղեդիական բանաձևերի կառուցվածքաբանական նշանակությունը կարևորվել է Ք. Կուլչնարյանի, Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի կողմից³⁹: Վստահաբար կարելի է փաստել, որ Ութայնի ուսումնասիրության՝ նվագագույնը հարյուր տարի առաջ ստեղծված կոմիտասյան մեթոդն այսօր ևս ոչ միայն չի կորցրել իր գիտական արժեքն ու արդիականությունը, այլ որոշ իմաստով զգալի առաջընթաց է ներկայացնում անգամ XX դարի երկրորդ կեսի և արդի շրջանի՝ նույն ոլորտում արված հետազոտությունների տեսանկյունից: Կոմիտասյան մեթոդաբանության սկզբունքները կարող են ուղենիշային լինել հայ երաժշտական միջնադարագիտության առանցքային ոլորտներից մեկը հանդիսացող Ութայնի համակարգի հետագա ուսումնասիրության համար:

Ամփոփում

Հայ հոգևոր երաժշտության հիմքը կազմող Ութայնի համակարգի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտներից է: Ութայնի հետազոտության կոմիտասյան մեթոդաբանությունն իր առանձին կողմերով մոտ լինելով XIX դարի հայ երաժշտության տեսության մեջ շրջանառվող հիմնական դրույթներին (Եղիա Տևտեսյան, Նիկողայոս Թաշճյան, Արշակ Բրուտյան), մի շարք էապես նոր մոտեցումներ է բնութագրում, որոնք մինչ օրս չեն կորցրել իրենց գիտական արդիականությունը: Այդ մոտեցումները դրսևորվում են թե՛ ձայնեղանակի տեսական բնութագրման նոր սկզբունքների կիրառման, թե՛ ձայնեղանակի հիմնական գործառույթների տեսական սահմանումների ճշգրտման և վերաիմաստավորման ոլորտներում: Սույն հոդվածը նվիրված է Ութայնի համակարգի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդի հիմնական սկզբունքների դիտարկմանը, որոնց կիրառումը հնարավորություն է ընձեռում ձայնեղանակի առավել համակողմանի և որոշարկված տեսական բնութագրման համար:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, հայ հոգևոր երաժշտություն, հայոց Ութայնի համակարգ, ձայնեղանակի վերլուծության մեթոդաբանություն:

³⁹ Տե՛ս X. **Кушнарев**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Госмузиздат, 1958, с. 39-40. Ռ. **Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 159-160, Ն. **Թահմիզյան**, նշվ. աշխ., էջ 164:

КОМИТАСОВСКИЙ МЕТОД АНАЛИЗА ГЛАСОВ

Резюме

Гаяне Амирагян (Армения), кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА
Музей-институт Комитаса

Изучение системы восьмигласия (арм. «система Утдзайн»), составляющую основу армянской духовной музыки, является одним из важнейших сфер музыковедческой деятельности Комитаса. Комитасовский метод анализа гласов, имея определенные точки соприкосновения с основными положениями армянской музыкальной теории XIX века (Егия Тнтесян, Никогайос Ташчян, Аршак Брутян), содержит ряд принципиально новых подходов, которые до сих пор не утратили своей научной актуальности. Названные подходы относятся к применению новых принципов теоретической характеристики гласов, а также к конкретизации и переосмыслению научных определений основных функций гласового звукоряда. В данной статье рассматриваются основные принципы комитасовского метода изучения восьмигласия, применение которых дает возможность более целостного и детализированного подхода к теоретическому анализу гласов.

Ключевые слова: Комитас, армянская духовная музыка, система армянского восьмигласия, методика анализа гласов.

КОМИТАС'S METHODOLOGY FOR THE ANALYSIS OF THE MODE

Abstract

Gayane Amiraghyan (Armenia), PhD in Art
Institute of Arts of the NAS RA
Komitas Museum Institute

The study of the eight-mode (Arm. *Utdzayn*) system basing the Armenian sacred music is one of the principal fields of the musicological activity of Komitas. The latter's methodology for the investigation of the eight-mode system, certain points of which are close to the main terms applied in the Armenian music theory of the XIX century (Yeghia Tntesyanyan, Nikoghayos Tashchyan, Arshak Brutyan), includes several substantially new approaches that keep their scientific topicality up to date. The mentioned approaches are present both in the application of new principles for the theoretic description of the mode and in the specification and reconsideration of the theoretic definitions of the main functions of the mode. The present article is devoted to the examination of the main principles of Komitas's method for the study of the eight-mode system, the application of which allows a more comprehensive and well-defined theoretical description of the mode.

Key words: Komitas, Armenian sacred music, Armenian eight-mode system, methodology for the analysis of the mode.

ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՀԱՅ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԻՆԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

Լիլիթ Հարությունյան (Հայաստան)
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Հայ հոգևոր երաժշտության Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության համար առավել նպատակահարմար է շարականերգության ձայնեղանակային ուսումնասիրությունը: Հոգևոր երգեցողության հենց այս ժանրն է, որ պահպանվել է հստակ, կանոնավոր կերպով և ձայնեղանակային ցուցիչով:

Այս ուսումնասիրության առարկան Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում կենցաղավարող շարականերգության սկսվածքներն են: Սկսվածքը ձայնեղանակների հակիրճ տարբերակն է, որը երգվում է յուրաքանչյուր շարականից առաջ՝ Աստվածաշնչից քաղված, տվյալ շարականային տիպին հատուկ համապատասխան տեքստով:

Ըստ Ռոբերտ Աթայանի՝ սկսվածքները հիմնականում գործնական կիրառություն են ունեցել պաշտոններգության մեջ և անգամ չեն գրառվել, «*հրենց հեշտության պարճառող*»¹: Սկսվածքների առաջին գրանցված օրինակներ հանդիպում ենք ուշ շրջանի խազագիր ձեռագրերում (XVI-XVII դարեր): Սկսվածքների կարևորագույն գրանցումներն են Եղիա Տնտեսյանի² (հակիրճ) և Նիկողայոս Թաշճյանի³ (ընդլայն, բաժանված ըստ տիպերի և տեմպերի⁴) շնորհիվ պահպանված նմուշները:

Մխիթարյան միաբանության երգվածքում սկսվածքները գրանցված են առանձին տետրակով՝ զուտ ներքին գործածության համար և արտագրությունների միջոցով պահպանվում են ու փոխանցվում սերնդե սերունդ: Ներկա ուսումնասիրության նյութը Վենետիկի Ս. Ղազար կղզում 1957 թ. արտագրված սկսվածքների ձեռագիր տետրակն է⁵:

Ութձայն համակարգն առավել հստակ պատկերացնելու նպատակով վերլուծություններից ստացված արդյունքները համեմատելու ենք էջմիածնական

¹ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նուրագրություն*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 117:

² Ե. Տնտեսյան, *Բովանդակությունն նուրագց Հայաստանեայց սուրբ եկեղեցոյ (ըստ ութն ձայնից)*, Կ. Պոլիս, 1864, էջ 32-39:

³ *Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875, էջ 9-24:

⁴ Տեմպային նշումն ուղիղ կերպով առնչվում է հոգևոր երգեցողության լեզվաոճային (վանկային, ներվանկային, զարդուղորուն) առանձնահատկությունների հետ:

⁵ Մխիթարյան միաբանության երգվածքը այսուհետ կանվանենք Մխիթարյան կամ Վենետիկյան: Իսկ շարականների տարբերակները կանվանենք տայյանական, քանի որ Մխիթարյան երգվածքի շարականները պահպանվել են հ. Ղևնդ վրդ. Տայյանի գրանցումով:

երգվածքի միևնույն երևույթների հետ: Մինչ այդ, հակիրճ անդրադառնանք սկսվածքների էությանն ու նշանակությանը:

Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ սկսվածքների գործառույթները հետևյալն են.

1. Գիտական: Ներկայացնում է Ութձայն համակարգի հակիրճ մոդելավորումը:

2. Կրթական: Դյուրին կերպով ձևավորում են ապագա երգիչների լսողական հիմքը:

3. Գործնական: Անցում են ապահովում սաղմոսերգությունից կամ այլ երգեցողության ժանրից դեպի շարականը⁶:

Շարականների, հետևաբար նաև սկսվածքների հիմնական տիպերը ութն են.

«**Օրհնութիւն**», որի տեքստը հիմնված է Հին Կտակարանի Ելից գրքի 15-րդ գլխի վրա (Մովսեսի երգը)⁷: Այս տիպի շարականները երգվում են Գիշերային ժամերգության ժամանակ:

«**Հարց**»՝ Դանիել մարգարեի խոսքերից⁸: Այս և հաջորդ չորս շարականային տիպերը կատարվում են Առավոտյան ժամերգությանը:

«**Մեծացուցէ**», որը կոչվում է նաև Աստվածածնի երգ⁹:

«**Ողորմեա**»՝ ապաշխարության երգ, հիմնված 50-րդ սաղմոսի բանաստեղծական տեքստի վրա¹⁰:

«**Տէր յերկնից**»՝ փառաբանական շարական, հիմնված 148-րդ սաղմոսի բանաստեղծական տեքստի վրա¹¹:

«**Մանկունք**»՝ հիմնված 112-րդ սաղմոսի վրա¹²:

«**Ճաշու**»: Այս անունով սկսվածքները թվով երեքն են՝ հիմնված 92, 114 և 116-րդ սաղմոսների վրա և երգվում են ըստ կիրառության¹³: Այս տիպի շարականները կատարվում են Ճաշու ժամերգությունների ժամանակ:

«**Համբարձի**»՝ հիմնված 120-րդ սաղմոսի վրա¹⁴:

Ութձայնի ուսումնասիրությունը սկսվածքների միջոցով հանդիպում ենք Ն. Թահմիզյանի մոտ¹⁵: Նա վերցրել է մի տիպի սկսվածք¹⁶ և դիտարկել դրա

⁶ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 170.

⁷ *Աստվածաշունչ*, աշխարհարար թարգմանություն, Հին Կտակարան, էջ 81:

⁸ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 1266:

⁹ Նույն տեղում, *Նոր Կրակարան*, էջ 76:

¹⁰ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 766:

¹¹ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 831:

¹² Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 810:

¹³ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 796, 811, 812:

¹⁴ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 819:

¹⁵ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, с. 171.

¹⁶ Մեծացուցէ տիպի սկսվածքը:

շարադրանքը տարբեր ձայնեղանակներում: Սակայն ենթադրում ենք, որ այդպիսի մոտեցումը ձայնեղանակի մեղեդիական զարգացման վերաբերյալ միակողմանի եզրահանգումներ կառաջացնի:

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ այս դեպքում հարկավոր է դիտարկել բոլոր շարականային տիպերի սկսվածքները՝ առավել հանգամանալից եզրակացություններ անելու համար: Մխիթարյան երգվածքի տարբեր շարականային տիպերի սկսվածքները միևնույն ձայնեղանակում առաջին հայացքից ծավալվում են միմյանց նման, սակայն հանդիպում ենք լեզվի դարձվածքաբանական առանձնահատկությունների, մասնավորապես, «Ճաշու» և «Մեծացուցե» սկսվածքների դեպքում: Մխիթարյան «Ողորմեա» սկսվածքն էջմիածնական երգվածքից տարբերվում է տեքստային առումով. բացակայում է բանաստեղծական տեքստի միջին մասը¹⁷:

Ինչպես հայտնի է, Ութձայն համակարգում ձայնակարգի և դրա ֆունկցիոնալ աստիճանների հետ մեկտեղ խիստ կարևոր է նաև տիպական մեղեդիական դարձվածքների համակարգը:

Մեղեդիական դարձվածքները տարբերակելուց առաջ նախընտրում ենք դրանք դիտարկել ոչ միայն զուտ ինտոնացիոն, մեղեդիական, այլ նաև տաղաչափական (բանաստեղծական) տեսանկյունից: Բանն այն է, որ այս կամ այն բառի եղանակավորման համար վերցվում է խիստ տիպական մեղեդիական դարձվածք, և հավելյալ վանկերը լրացվում են որևէ հնչյունի համապատասխան քանակությամբ կրկնություններով: Այդ դեպքերը մեր դիտարկումներում սկզբունքորեն նույնացնում ենք իրար:

Օրինակ՝

Մի - նեա - ցուք ըզ - Տեր Ո՛ր - ողոր - մեա ինձ Աստ - ուած Մե-ծա-ցուս - ցե անն իմ ըզ - Տեր

Սկսող մեղեդիական դարձվածք ընդունված է համարել սկսող հնչյունից մեղեդիական անցումը դեպի դիմող ձայն, սակայն հաճախ ձայնեղանակի դիմող ձայնն իրեն դրսևորում է ավելի ուշ. մեր դեպքում՝ կիսակադանսից (հանգչող դարձվածքից) սկսած¹⁸: Ձայնեղանակի հանգչող դարձվածքին հաջորդում է սկսող դարձվածքին խիստ նման մեկը, ինչն առավել ցայտուն է դարձնում

¹⁷ էջմիածնական սկսվածքի բանաստեղծական տեքստը. «Ողորմեա ինձ Աստուած ըստ մեծի ողորմութեան քում, ըստ բազում գթութեան քում, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»: Մխիթարյան սկսվածքի բանաստեղծական տեքստը. «Ողորմեա ինձ Աստուած, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»:

¹⁸ Հավանաբար, այս երևույթը կարելի է բացատրել սկսվածքների սահմանափակ ծավալով: Այն թույլ չի տալիս մեղեդուն բավարար չափով ծավալվել:

հանգչող դարձվածքի ֆունկցիան:

Սկսվածքներում ներկայացված են նաև Ութայն համակարգի «դարձվածք» ձայնեղանակները¹⁹: Ռ. Աթայանը ներկայացրել է «դարձվածք» ձայնեղանակների՝ բուն ձայնեղանակներից տարբերակման իր տեսակետը²⁰:

Սկսվածքներում «դարձվածք» ձայնեղանակների տարբերությունը ցուցադրվում է միայն վերջավորող հատվածի տիրույթում: Այստեղ յուրաքանչյուր սկսվածքի վերջում ընդամենը բերվում է վերջավորող մեղեդիական մի հատված՝ «դարձվածք» ձայնեղանակային նշումով:

Մեր աշխատության հաջորդ մասում կանդորադաճանք յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դրսևորմանը վենետիկյան երգվածքի սկսվածքներում, ինչպես նաև զուգահեռ կերտնք դրանց՝ էջմիածնական տարբերակի հետ համեմատության արդյունքը: Էջմիածնական Շարակնոցում սկսվածքները ներկայացված են հիմնականում երկու տարբերակով՝ Չափավոր (կամ Միջակ, երբեմն՝ Հորդոր) և Ծանր: Ի տարբերություն դրանց, մխիթարյան սկսվածքները ներկայացված են միայն մեկ տեմպային տարբերակով (Andante Moderato²¹), ուստի համեմատության համար ընտրել ենք թաշճյանական Շարակնոցի համապատասխան տեմպով կատարվող սկսվածքը:

Ութայն համակարգի ուսումնասիրությունը ներկայացնելուց առաջ հարկ ենք համարում նշել, որ ձայնեղանակների ձայնակարգային բնութագիրը տալիս ենք ըստ վերջավորող ձայնի և դրա շուրջ կառուցված հնչյունաշարի:

ԱԶ

Ձայնեղանակը ծավալվում է սեկունդային հիմքով ձայնակարգում, որը կազմված է միքսոլիդիական տրիխորդի և փոյուզիական տետրախորդի միակցումից: Հնչյունաշարը յուրահատուկ է իր ներքին միկրոտոնային համակարգով: Ներքևի ձգտող տոնը քառորդ տոնով բարձր է, ինչը որոշ չափով արձագանքում է էջմիածնական ԱԶ-ի հնչյունաշարում երբեմն ավտերացվող (գործածվող) ներքևի ձգտող տոնին: Քառորդ տոնով բարձր է նաև ձայնեղանակի վերևի մեղիանտան (երրորդ աստիճանը): Նման բան չենք հանդիպում էջմիածնական երգվածքի ԱԶ-ում: Ձայնեղանակի երկրորդ

¹⁹ Դրան խիստ կարևորություն ենք տալիս, քանի որ ո՛չ էջմիածնական, ո՛չ Մխիթարյան միաբանության Շարակնոցներում ձայնեղանակային ցուցիչի հետ չի նշվում «դարձվածք» է ձայնեղանակը, թե ոչ:

²⁰ «Դարձվածք» ձայնեղանակներն իրենց բուն ձայների հետ ունեն հետևյալ հարաբերությունները. ա) նոր հնչյունաշար՝ նոր տոնիկայով, բ) նույն տոնիկան՝ նոր հնչյունաշարով, գ) նույն հնչյունաշարը՝ տարբեր տոնիկայով: Տես՝ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նորագրություն*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1959, էջ 160:

²¹ Տեմպային եզրերի հայկական համարժեքներն են. Andante – Չափավոր, Moderato – Միջակ: Տես՝ Ա. Բաղդասարյան, *Հայկական նորագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 46:

աստիճանը կատարում է դիմող և հանգչող ձայնի գործառույթ: Միևնույն երևույթը նկատվում է նաև թաշճյանական շարակնոցի սկսվածքներում:



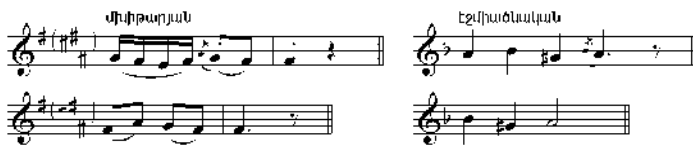
Մեղեդիական առումով առաջին իսկ հնչյունից զուգահեռներ են դիտարկվում ԱՁ ձայնեղանակում ծավալվող սկսվածքների սկսող մեղեդիական դարձվածքներում: Երկու երգվածքում էլ բացարձակ գերիշխող է սկզբում հանդես եկող վերընթաց կվարտային ինտոնացիան:



Հանգչող (կիսակադանսային) մեղեդիական դարձվածքներն ինտոնացիոն առումով ընդհանուր առմամբ խիստ չեն տարբերվում. մխիթարյան տարբերակում մեղեդին վերընթաց քայլերով հանգում է համապատասխան ֆունկցիոնալ աստիճանին, իսկ էջմիածնական սկսվածքներում վերընթաց շարժումը հարստացվում է նաև հանգչող ձայնի երկկողմանի շրջազարդումով:



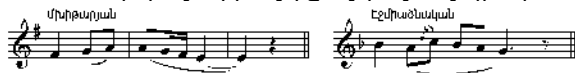
Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները շրջազարդում են վերջավորող ձայնը:



Ինչպես վերը նշեցինք, սկսվածքների վերջավորող դարձվածքներն արտահայտված են նաև «դարձվածք» ձայնեղանակներում: ԱՁ «դարձվածքը» նման դրսևորում ունի Դ. Տայյանի և Ն. Թաշճյանի գրառումներում: Համընկնում է վերջավորող ձայնը, ինչպես նաև «դարձվածքի» ձայնակարգային բնութագիրը՝ հիպոդորիական-եռլական: Ձայնակարգի հիմքի մասին ասել դժվարանում ենք,

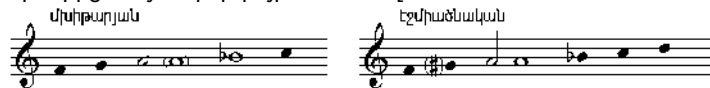
քանի որ այդ հիմքը բացահայտող բավարար մեղեդիական դարձվածքներ չունենք (սկսող, հանգչող):

Ահա ԱՁ «դարձվածքի» վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները:



ԱԿ

Մխիթարյան ավանդույթի շարականերգության մեջ հանդիպում ենք ձայնեղանակներ, որոնց մեղեդին ծավալվում է հիմնականում հնչյունաշարի հիպո-ոլորտում: Հետևաբար՝ դիմող ձայնն էլ, որպես ձայնակարգի օժանդակ հենակետ, հանդես է գալիս վերջավորող ձայնից ներքև: Այսպիսի օրինակ է սկսվածքներում դրսևորվող ԱԿ ձայնեղանակը: Այն կարելի է բնութագրել որպես սեկունդային հիմքով հիպոհոնական ձայնակարգ: Այստեղ դիմող ձայնը վերջնաձայնի ներքևի ձգտող տոնն է: Համընկնում են ձայնեղանակի երկու տարբերակների դիմող ձայները, որոնք նույնական են հանգչող ձայնի հետ, ինչպես նաև մեկ դեպքում (Մխիթարյան երգվածքի «Հարց» սկսվածքում) համընկնում է վերջավորող ձայնը: Չնայած հնչյունաշարի արտաքին նմանությանը, մխիթարյան ԱԿ-ն էապես տարբերվում է էջմիածնական համարժեքից՝ ձայնակարգային առումով:

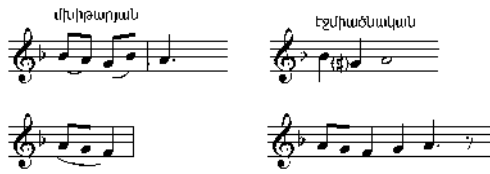


Նախ հարկ ենք համարում նշել, որ թաշճյանական սկսվածքներում դրսևորված ԱԿ-ը դիմող ձայնի առումով տարբերվում է հայ երաժշտագիտական գրականության մեջ սահմանված ԱԿ ձայնեղանակից: Սկսվածքներում մեղեդու օժանդակ հենակետն ու վերջավորող ձայնը համընկնում են²²: Որոշակի նմանություն կարելի է գտնել սկսող մեղեդիական դարձվածքների մեջ: Ասվածը վերաբերում է գրառված հնչյունների ձայնաբարձրությանն ու սկսող դարձվածքներում առկա տերցիային քայլին: Մխիթարյան տարբերակում դա քայլ է դեպի դիմող ձայնը, իսկ էջմիածնականում՝ դեպի վերջավորող ձայնը:



ԱԿ ձայնեղանակի հանգչող մեղեդիական դարձվածքները կայունություն չեն ցուցաբերում ո՛չ էջմիածնական, ո՛չ մխիթարյան սկսվածքներում:

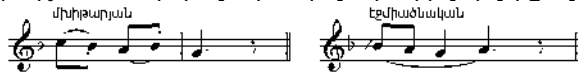
²² ԱԿ ձայնեղանակի դիմող ձայն է համարվում ձայնակարգի երրորդ աստիճանը (տե՛ս Ռ. Աբայան, նշվ. աշխ., էջ 161): Այստեղ՝ սկսվածքներում, այդ աստիճանը գերակշռում է մեղեդու զարգացման վերջին հատվածին ավելի մոտ:



Ա4 ձայնեղանակի երկու տարբերակների վերջավորող դարձվածքներում ակնհայտ են դառնում դրանց վերոնշյալ ձայնակարգային տարբերությունները:



Ինչ վերաբերում է Ա4 «դարձվածք» ձայնեղանակին, ապա այն միակն է, որ Էջմիածնական սկսվածքներում ներկայացված է ամբողջությամբ, ոչ թե միայն վերջավորող հատվածի տեսքով: Սակայն երկու երգվածքների համեմատությունն, այդուհանդերձ, կարող ենք անել միայն վերջավորող դարձվածքի հիման վրա, քանի որ մեր տրամադրության տակ ունենք մխիթարյան Ա4 «դարձվածք» սկսվածքների լոկ վերջավորող հատվածները:



Բ2

Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում արտացոլվող Բ2 ձայնեղանակը գրեթե ամբողջովին կրկնում է Էջմիածնական սկսվածքների Բ2-ն: Այստեղ ևս ունենք կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգ, որը երբեմն դորիական երանգ է ստանում՝ երբեմն հանդիպող ներքևի մեդիանտայի ալտերացիայի արդյունքում: Ձայնեղանակի մխիթարյան տարբերակը գրառված է Էջմիածնականից կվարտա ցած:



Սկսող մեղեդիական դարձվածքները կայուն են գրեթե բոլոր սկսվածքներում: Դրանք երկու երգվածքներում էլ իրենցից ներկայացնում են վերընթաց սեկունդային քայլ դեպի ձայնեղանակի դիմող ձայնը՝ վերջինիս շրջազարդմամբ:

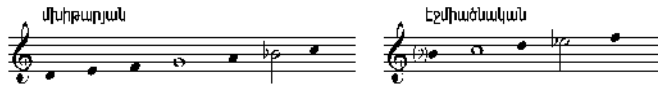


Բ2 ձայնեղանակի երկու տարբերակներն էլ սկսվածքներում ներկայացված են առանց հիպո-հատվածի: Հնչում են փոքրիկ ռիթմական տարբերակմամբ:



ԲԿ

ԲԿ ձայնեղանակը ծավալվում է տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգում: Մխիթարյան շարականների սկսվածքներում ԲԿ ձայնեղանակը թաշճյանական գրառումների հետ համեմատելիս ակնհայտ է ձայնեղանակի ֆունկցիոնալ աստիճանների նմանությունը՝ չնայած նրան, որ հնչյունաշարն ընդհանուր կերպով փոխադրված է կվարտա ներքև:



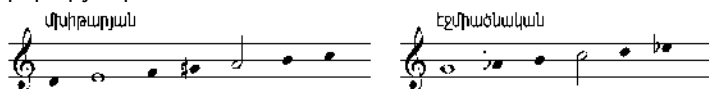
Մխիթարյան ԲԿ սկսվածքների սկսող դարձվածքները պարտադիր կերպով պարունակում են փոքր սեքստա թռիչք՝ սկսող ձայնից դեպի դիմող ձայնը: Հետաքրքիր է, որ նման թռիչք հանդիպեցինք էջմիածնական սկսվածքներից միայն մեկում՝ «Հարց» տիպի սկսվածքում՝ միևնույն ֆունկցիոնալ նշանակությամբ (թռիչք դեպի ձայնակարգի դիմող ձայնը):



Նշելի է նաև, որ երկու ավանդույթների դեպքում էլ ներկայացված չեն ԲԿ ձայնեղանակի «Համբարձի» սկսվածքները: Սա, իհարկե, չի նշանակում, որ տվյալ ձայնեղանակում շարադրված «Համբարձի» շարականներ չկան²³:

ԳԶ

Էջմիածնական երգվածքի ԳԶ ձայնեղանակը ևս ճանաչելի է իր երկակի ձայնակարգով: Այդպիսին դրսևորվում է նաև մխիթարյան սկսվածքներում հանդես եկող ԳԶ ձայնեղանակում՝ հնչյունների բարձրության տերցիա տարբերությամբ:



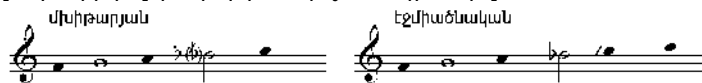
²³ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի գրառած Շարակնոցի (*Շարական հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, Վենետիկ, Ս. Ղազար) հատորներից Գ (1963, էջ 234), Դ (1954, էջ 49), Ե (1957, էջ 295, 296, 297, 299, 300), Զ (1965, էջ 13), Ը (1966, էջ 377) հատորներում կարելի է գտնել ԲԿ ձայնեղանակային ցուցիչով 10 Համբարձի շարականներ:

Ձայնակարգի երկակիությունն ընդգծված է նրանով, որ դրա հիմքը կազմող երկու հնչյուններն էլ հավասարապես կատարում են դիմող ձայնի դերը: Հիմնական տարբերություն կարելի է համարել վերջնաձայնի ներքևի մեղիանտան, որը, համաձայն բնական հնչյունաշարի, կես տոն բարձր է (գրառված սի բեկար հնչյունով): Մեղեդիական շարժման առումով ձայնեղանակի երկու երգվածքները նման են, սակայն ճշգրիտ համապատասխանություններ չունեն:



ԳԿ

ԳԿ ձայնեղանակի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական: Առաջին հայացքից երևում է երկու տարբերակների չորրորդ աստիճանների տարբերությունը՝ էջմիածնական ԳԿ-ում ձայնակարգի չորրորդ աստիճանը քառորդ տոնով ցածր է, իսկ մխիթարյան տարբերակում նման դրսևորում չունենք: Այնուամենայնիվ, Մխիթարյան և Էջմիածնական երգվածքներում թե՛ մեղեդիական և թե՛ ձայնակարգի ֆունկցիոնալ աստիճանային առումով ԳԿ ձայնեղանակը շարականների սկսվածքների բոլոր տիպերում կայուն է դրսևորվում:



Նույնը կարելի է և ասել ձայնեղանակի ներսում՝ մեղեդիական դարձվածքների մասին:



Միակ շփոթությունը կամ խնդիրը առաջացնում է միկրոալտերացիայի նշանը՝ բեմոլետտոն, որն ըստ Ղ. Տայյանի նշումների, նշանակում է տրված հնչյունի իջեցում քառորդ տոնով²⁴: Այս դեպքում դա արտահայտված է դիմող ձայնով, որը գրանցված է որպես սի բեմոլ՝ բանալու մոտ հավելյալ դրված բեմոլետտոյով: Միկրոալտերացիայի նշանի՝ բանալու մոտ փակագծերում գտնվելն է առաջացնում այս շփոթությունը, քանի որ պարզ չէ, թե երբ է

²⁴ Այդ նշումը կարելի է գտնել հրատարակված Շարակնցի բոլոր հատորների տիտղոսաթերթից անմիջապես հետո:

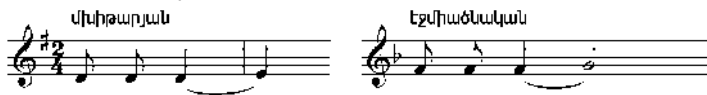
ձայնեղանակի դիմող ձայնը հնչում որպես սի բեմոլ, իսկ երբ՝ սի բեմոլետտո: Այս խնդրի հստակեցմանը կարող է նպաստել ԳԿ շարականների հնչող նմուշների ուսումնասիրությունն ու համեմատությունը գրառված տարբերակների հետ: Հիշեցնենք, որ էջմիածնական ԳԿ-ում դիմող ձայնն է փուշ կիսվար հնչյունը²⁵:

ԴՁ

ԴՁ ձայնեղանակը ծավալվում է դեպի ներքև տերցիային հիմքով հիպոփոյուզիական-լրկրիական ձայնակարգում: Առավել զարգացած է վերջինիս հիպո-ոլորտը: Մխիթարյան երգվածքի ԴՁ-ն իր հնչյունաշարով բավականին նման է էջմիածնական տարբերակին՝ ձայնաբարձրության փոքր տերցիա ներքև փոխադրումով: Սակայն այդ հնչյունաշարի ձայնակարգային իմաստավորումը բոլորովին այլ է՝ ձայնակարգային հիմքի այլ լինելու պատճառով: Հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված ցուցակներում էջմիածնական երգվածքի ԴՁ-ում ունենք կվարտային հիմք, իսկ էջմիածնական սկսվածքներում վերջավորող ու դիմող ձայները հանդես են գալիս միևնույն հնչյունի տեսքով: Մխիթարյան ԴՁ-ն սկսվածքներում ունի տերցիային հիմք:



ԴՁ ձայնեղանակը բավականին բազմազան դրսևորումներ է ունենում սկսվածքներում: Այստեղ այս կամ այն տիպական մեղեդիական դարձվածքը կայուն (այսինքն՝ հաճախ հանդիպող) կարելի է համարել զուտ պայմանականորեն: Երկու երգվածքների միջև մեղեդիական նմանություն կարելի է գտնել միայն սկսող դարձվածքներում:



ԴԿ

ԴԿ-ի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական՝ հիպո հատվածում բաց թողնված («օդային») ներքևի չորրորդ աստիճանով: Ի տարբերություն էջմիածնական ԴԿ-ի՝ մխիթարյան տարբերակը ծավալվում է բավական լայն, ընդարձակ հնչյունաշարում:

²⁵ Այն գրանցվում է պարույկ կիսվեր հնչյունով:



ԴԿ ձայնեղանակը նույնպես կայուն է դրսևորվում և՛ մխիթարյան, և՛ էջմիածնական սկսվածքներում:

Այսպիսով, տեսական քննության արդյունքում սկսվածքները բաժանել ենք երկու խմբի.

1) Մխիթարյան և էջմիածնական երգվածքներում տարբեր ձայնակարգային առանձնահատկություններ դրսևորող ձայնեղանակներ: Մասնավորապես, ասվածը վերաբերվում է ձայնակարգի ինտերվալային հիմքին և ֆունկցիոնալ աստիճաններին: Այդ խմբում ընդգրկված են ԱԿ և ԴՁ ձայնեղանակները:

2) Երկու երգվածքներում նման նկարագիր ունեցող ձայնեղանակներ: Դրանք են ԱՁ, ԲՁ, ԲԿ, ԳՁ, ԳԿ և ԴԿ ձայնեղանակները:

Այս ոչ ծավալուն ուսումնասիրությունը թույլ տվեց եզրակացնել, որ, փաստորեն, էջմիածնական ու մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում հանդիպում ենք սկզբունքորեն ավելի նման, քան տարբեր մեղեդիական դրսևորումների, ուստի այստեղ խոսքը վերաբերում է սկսվածքների տարբերակային գանազանությանը:

Այս եզրահանգումը մատնանշում է Վենետիկի մխիթարյան ավանդական երգվածքի խորքային կապը հիմնական համարվող էջմիածնական երգվածքի հետ, ինչպես նաև ցույց է տալիս մեղեդիական կայուն մտածողության հարատևումը՝ ավելի քան 200-ամյա մեկուսացման պայմաններում:

Ամփոփում

Հոգվածի ուշադրության կենտրոնում հայ շարականերգության Վենետիկի Մխիթարյան ավանդույթի Ութձայն համակարգն է: Փորձ է կատարվել պարզելու, թե վերջինս ինչպիսի դրսևորումներ ունի շարականների սկսվածքներում, որոնց հիմնական նպատակը, փաստորեն, ձայնեղանակը ցուցադրելն է: Մեր ուսումնասիրության աղբյուր է հանդիսացել 1957 թ. արտագրված ձեռագիր տետրակը, որտեղ զետեղված են Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքները՝ դասակարգված ըստ շարականային տիպերի և Ութձայն համակարգի ձայնեղանակների:

Բանալի բառեր՝ սկսվածք, շարական, Շարակնոց, ձայնեղանակ, մեղեդիական դարձվածք, ակտերացիա:

ВОСЬМИГЛАСИЕ В ПОГЛАСИЦАХ МХИТАРСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕНИЯ

Резюме

Лилит Арутюнян
Музей-институт Комитаса
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Шаракан – основной жанр армянской духовной музыки. Перед каждым шараканом поется мелодический фрагмент, который называется “погласица”. Погласицы – краткие варианты гласов, которые поются на библейские тексты перед соответствующим шараканом. Погласицы использовались в основном только в устной практике и поэтому не записывались, в том числе и из-за своей простоты. Первые записанные примеры погласиц встречаются в хазовых рукописях позднего средневековья (XVI-XVII века). Записанные в конце XIX в. нотные записи погласиц – запись Егия Тнтесяна в Константинополе и Никогайоса Ташчяна в Эчмиадзине – являются единственным наиболее достоверным музыкальным источником погласиц.

В конце XIX и начале XX вв. армянское духовное песнопение развивалось в крупных культурных центрах армянской диаспоры – Константинополе (Османская империя), Иерусалиме (Израиль), Новой Джульфе (Иран) и Мхитарском аббатстве в Венеции (Италия). Предмет данного труда – выявление основных особенностей восьмигласия в погласицах певческой традиции Мхитарского аббатства в Венеции. Источником исследования стала рукописная тетрадь 1957 года, где размещены погласицы Мхитарского аббатства, систематизированные по гласам и жанровым типам.

Ключевые слова: погласица, шаракан, Шаракноц, глас, мелодическая фраза, альтерация.

THE EIGHT-MODE SYSTEM IN THE INCIPITS OF THE MEKHITARIST TRADITION OF ARMENIAN HYMNODY

Abstract

Lilit Harutyunyan (Armenia)
Komitas Museum-Institute
Komitas State Conservatory

The *sharakan* is one of the principal genres of Armenian sacred music. The performance of each *sharakan* is preceded by a melodic fragment called the *incipit* (Arm. *Sksvatsq*). The incipits are short versions of the modes, which are to be sung with a text extracted from the Bible in accordance with the type of the given *sharakan*.

The incipits were practically mostly used in the rites and even in older times no written recording was made. The first written incipits with the Armenian old *Khaz* notation are found in the manuscripts of a later period (the XVI - XVII centuries). The most important written examples of the incipits were made by Yeghia Tntesyan (short version) in Constantinople and by Nikoghayos Tashchyan (expanded version, grouped according to types and tempos) in Etchmiatsin. Besides the mentioned recordings, Armenian hymnody has developed in three more communities: in Jerusalem, New Julfa and the Mekhitarist Congregation in Venice.

This article explores the eight-mode system practiced at the Mekhitarist Congregation of Venice. I have attempted to reveal how the eight-mode system is displayed in the incipits of the *sharakans*, as their main purpose is demonstrating the mode. This study is based on the copy of a notebook written in 1957. The incipits belonging to the Mekhitarist singing tradition are written in the latter and are classified according to the types of *sharakans* and the modes of the eight-mode system.

Keywords: incipit, sharakan, Sharaknots, mode, melodic phrase.

ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԸՍՏ ՄԱՇՏՈՑՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՐՄԱՇԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒ ԶԵՌԱԳՐԵՐԻ

*Նանե Միսակյան (Հայաստան)
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ*

XVIII-XIX դարերում ձևավորված հայ հոգևոր երգարվեստի հինգ ավանդական՝ էջմիածնական, Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի, Երուսաղեմի և Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց¹ երգվածքների² համակողմանի և համեմատական ուսումնասիրությունը հայ երաժշտական միջնադարագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկն է: Ներկայացվող աշխատանքը մեր կողմից կատարվող ուսումնասիրության մի մասն է՝ նվիրված հայ հոգևոր երգարվեստի արմաշական ավանդույթին, որը պոլսական երգվածքի առանձին և ինքնուրույն ենթաճյուղն է համարվում³: Ավանդույթը ձևավորվել է Արմաշում, որը գտնվում է Փոքր Ասիայի Նիկոմիդիա (Իզմիտ) գավառում և հայտնի է իր Չարխափան Սուրբ Աստվածածին վանքով: Արմաշի վանքը մեծ և կարևոր դեր է ունեցել որպես սեփական երաժշտական ավանդույթների ունեցող կրթօջախ՝ դրանով անգնահատելի ավանդ ներդնելով հայ հոգևոր երգեցողության դպրոցների պատմության մեջ:

Արմաշական երգեցողության ավանդույթի հիմնադիրն է պոլսահայ հայտնի ծայնագրագետ, երաժիշտ-տեսաբան, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Համբարձում Չերչյանը (1828-1901), ով երկար տարիներ պաշտոնավարել է Արմաշում որպես երաժշտապետ՝ նախ վանքին կից ժառանգավորաց ուսումնարանում, ապա նաև՝ Դպրեվանքում:

Հ. Չերչյանը թողել է բավական պատկառելի ծայնագրագիտական ժառանգություն՝ «Շարակնոց», «Ժամագիրք» և «Տաղարան» երաժշտածիսական մատյանները, «Կանոն Խաչվերաց առնելոյ որպէս կատարի ի Սուրբ Ուխտն

¹ Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքի համեմատական և լիակատար ուսումնասիրություն է կատարել Գ. Ամիրադյանը: Տե՛ս Գ. Ամիրադյան, *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2012:

² Այս մասին տե՛ս Ն. Թահմիզյան, Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, *Բանբեր Մադենադարանի*, 1977, N 12, էջ 102: **Նույնի՝ Մակար Եկմայան**, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65-66:

³ Տե՛ս Ա. Մուշեղեանի «Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները» ուսումնասիրությունը *Արմաշի դպրեվանքը* գրքում (Մաս Բ), Երեան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155-258: Ինչպես նաև՝ Ա. Մուշեղյան, *Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2005:

Արմաշու» ձայնագրատետրը և հատվածներ «Պատարագ»-ից, որոնք իր երաժշտապետության տարիներին դրել է գործնական կիրառության մեջ:

Պահպանվել են ժառանգավորաց ուսումնարանի և Դպրեվանքի աշակերտների ձեռքով հայկական նոտագրությամբ գրի առնված բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնց թվում են Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Նորագույն հավաքածուում պահվող արմաշական տասնհինգ գրչագրերը:

Մեր ուսումնասիրության հիմքն են կազմում Շարակնոցները (ձեռ. N96, N97)⁴ որպես Ութձայն համակարգն արտացոլող կանոնական ժողովածուներ: Դրանք հարստագույն նյութ են պարունակում, որի ուսումնասիրությունը մեծ կարևորություն է ներկայացնում հայ հոգևոր երաժշտության պատմության դիտանկյունից⁵: N 96 ձեռագիրը հիմնականում Շարակնոց է, թեև այստեղ կան Պատարագի հատվածներ ևս: Ըստ էության, N 96 և N 97 ձեռագրերը որպես Շարակնոց իրար շարունակություն են կազմում, այդ իսկ պատճառով դրանք դիտարկում ենք որպես մեկ ամբողջություն:

Ներկա աշխատանքի նյութն են հանդիսանում Հարության Ավագ օրհնությունները, որոնցում Ութձայն համակարգն իր առավել լիակատար դրսևորումն է գտել: Դրանք զետեղված են N 96 ձեռագրում, որտեղ, սակայն, ԴԿ ձայնեղանակի երգաչարը բացակայում է: N 96⁶ ձեռագիրը բավարար վիճակում է, բաղկացած է 641 թերթից: Կազմելու ընթացքում որոշ տեղերում խախտվել է էջակալումը, ինչի հետևանքով առաջացել է մասերի սխալ դասավորվածություն: Գրված է պարզ, կոկիկ և ընթեռնելի ձեռագրով: Բացառություն են կազմում այն էջերը, որոնք միևնույն գրչին չեն պատկանում և, ըստ երևույթին, հոգևոր մեղեդիներ ընդօրինակելու փորձատետրեր են եղել:

⁴ «Մատենադարան», Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ, Նորագույն հավաքածու, ձեռ. NN 96, 97:

⁵ Հարցի առնչությամբ հիշատակելի են հայ անվանի միջնադարագետ-երաժշտագետներ Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի տեսակետները, ըստ որոնց՝ նման ուսումնասիրությունը խազագիտության բնագավառում տարվող աշխատանքների հիմքերից մեկն է, տե՛ս Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նոտագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 157-158; Ն. Թահմիզյան, *Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 52-53: Նշված խնդրին անդրադարձել է նաև Լ. Հակոբյանը, տե՛ս Լ. Ակոբյան, Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, *Պարմարանասիրական հանդես*, 1983, N 2-3, էջ 249: Его же: Мелодические структуры средневекового армянского восьмигласия и хазовое (невменное) письмо, *Պարմարանասիրական հանդես*, 1985, N 2, էջ 190:

⁶ Ըստ Ա. Մուշեղեանի՝ ձեռագրի տիտղոսաթերթի վրա գրված է՝ «Տ. Խորեն քին. Պապայանի ձեռագիրը՝ ընդօրինակուած Արմաշի Դպրեվանքի աշակերտության ընթացքին, 1885, երաժշտության ուսուցիչ՝ Համբարձում Չերչյան», տե՛ս Արմաշի դպրեվանքը, աշխատասիրութեամբ Պարոյր Մուրադեանի եւ Աստիկ Մուշեղեանի, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, Երեւան, 1998, մաս Բ, էջ 162:

Որոշ էջերում էլ նկատվում են ուսուցչի կատարած նշումները, ինչպես նաև մեղեդիական միևնույն հատվածի մի քանի տարբերակներ և այլն:

Հարության Ավագ օրհնությունները կամ ինչպես բացատրում է Գ. Ավետիքյանը՝ մեծագույն օրհնությունները⁷, բաղկացած ԱԶ-ԴԿ երգաշարերից, շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների հեղինակները (Վանական Վարդապետ⁸, Սարգիս Երեց⁹, Գրիգոր Տաթևացի¹⁰, Առաքել Սյունեցի¹¹, Ստեփանոս Զիք Ջուղայեցի¹², Հակոբ Սսեցի¹³ և Անանուն¹⁴) ընծայում են Ստեփանոս Սյունեցուն: Այս հեղինակի անձի շուրջ գոյություն ունի երկու տեսակետ: Ուսումնասիրողների մի մասը հանգել է այն կարծիքին, որ Ստեփանոս Սյունեցի անվամբ երկու տարբեր հեղինակներ են ապրել V և VIII դարերում¹⁵: Ըստ հակառակ կարծիքի՝ Ստեփանոս Սյունեցին մեկն է և ապրել ու ստեղծագործել է VIII դարում¹⁶: Վերոնշյալ ցուցակների հեղինակները տեղեկություն են հաղորդում նաև այն մասին, որ «վառ ծայնը» (կամ ԳԿ երգաշարը) հորինել է Ներսես Շնորհալին¹⁷:

⁷ Գ. Ասեղեքեան, *Բացադրույթին շարականաց*, ի վասն Սրբոյն Ղազարու, Վենետիկ, 1814, էջ 671:

⁸ *Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց*, հատոր Գ, էջ 485:

⁹ **Հ. Անայան**, *Հայկական մատենագիտություն*, հատոր Ա, Երևան, Հայկ ՍՍՌ ԳԱ հրատ. 1959, էջ LXVI:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ LXVII:

¹¹ Նույն տեղում, էջ LXIX:

¹² Նույն տեղում, էջ LXXI:

¹³ Նույն տեղում, էջ LXXIV:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ LXVIII:

¹⁵ Տե՛ս վերոնշյալ Անանուն խմբագրության մեջ տեղ գտած տեղեկությունը՝ «Ստեփանոս Սիւնեցի առաջինն, որ յաշակերտաց անտի սրբոց թարգմանչաց», **Հ. Անայան**, նշվ. աշխ., էջ LXVIII: **Մ. Աբեղյան**, *Հայոց հին գրականության պատմություն*, Երկեր, հատ. Գ, գիրք Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 537: **Ն. Թահմիզյան**, Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության Ավագ Օրհնությունները, *Էջմիածին*, 1973, N 2, էջ 29-39:

¹⁶ **Ա. Արևշատյան**, Եվս մի անգամ Ստեփանոս Սյունեցու անձի շուրջ, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2003, N3, էջ 153-160: **Նույնի՝** Ստեփանոս Սյունեցի. իրական անձը և վաստակը (Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների գոյության հարցի շուրջ), *Հայ արվեստի հարցեր*, հատ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2008, էջ 23-34: **Նույնի՝** *Հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնություններ*, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2003, էջ 18-20: **Նույնի՝** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 22-24:

Ստեփանոս Սյունեցուն և նրա Հարության Ավագ օրհնություններին անդրադարձել է Միեր Նավոյանն իր «Բյուզանդական աղեցեղության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի անչեղությամբ» հոդվածում, *Մանրուսում միջազգային երաժշտագիտական փարեզիդը*, հատ. 2, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, էջ 40-41, 81-89, 95-97 և այլուր:

¹⁷ Այս հարցի առնչությամբ Մ. արք. Օրմանյանը նշում է. «Ավագ օրհնությունները ութն են, ըստ ութ ծայնի, որոնցից յոթը Ստեփանոս Սյունեցու, իսկ մեկը՝ ԳԿ, Ներսես Շնորհալուն է վերագրվում: Չենք կարծում, որ Սյունեցին պակաս թողած լինեք. այլ գուցե Շնորհալին ուզեցել է այդ փեսակերից էլ նոր պատրաստած շարական ունենալ». տե՛ս **Մաղաքիա արք. Օրմանյան**, *Ծիսական բառարան*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1992, էջ 161: Ն. Թահմիզյանն այս տեղեկությունը համարում է «թյուրիմացության արդյունք». տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության Ավագ Օրհնությունները, էջ 32: **Նույնի՝** *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 35: **Նորայր արք. Պողոթյանը** ԳԿ Ավագ Օրհնությունն ընծայում է Ստեփանոս Սյունեցուն. տե՛ս *Ծիսագիրություն*, հրատարակություն Թագուհի Թամարն հիմնադրամի, Նի Երոբ, 1990, էջ 35:

Տասը օրհնությունների գրական բնագրերը կազմված են ըստ Աստվածաշնչի տասը մարգարեական օրհնությունների.

1. **Օրհնեսցուք** զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ (*Երգ Մովսէսի, Ելից ԺԷ. 1 - 19*),
2. **Նայեցարուք** երկինք, եւ խօսեցայց (*Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 1 - 21*),
3. **Զի հուր** բորբոքեցաւ (*Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 22 - 38*),
4. **Ծաներուք** եւ տեսէք (*Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 39 - 43*),
5. **Հաստատեցաւ** սիրտ իմ ի Տէր (*Երգ Աննայի, Ա.Թագ. Բ. 1 - 10*),
6. **Ի գիշերաց** կանխէ հոգի իմ (*Երգ Եսայեայ, Եսայ. ԻԶ. 9 - 20*),
7. **Ես ասացի** ի վերանալ յինէն (*Երգ Եզեկեայ, Եսայ. ԼԸ. 10 - 20*),
8. **Օրհնեցէք** զԱստուած յօրհնութիւն նոր (*Երգ Եսայեայ, Եսայ. ԽԲ. 10 - 13*),
9. **Ի նեղութեան** իմում ես առ Տէր կարդացի (*Երգ Յովնանու, Յովն. Բ. 3 - 10*),
10. **Տէր, զլուր** Քո լուայ եւ երկեայ (*Երգ Ամբակումայ, Ամբկ. Գ. 2 - 19*):

Ըստ Մաղաքիա արք. Օրմանյանի՝ «Տասը օրհնությունները շարականներով փոխանակելու միտքը վերագրվում է Սրբեփանոս Սյունեցուն: Տասը օրհնությունների տեղ տասը պատկեր շարականներ են կազմվել, յուրաքանչյուր օրհնության իմաստներով և բառերով, բայց Քրիստոսի փրկագործության խորհրդին հարմարեցվելով և պատկերների վերջին տունը Տիրամորը պատշաճեցնելով»¹⁸:

N 96 ձեռագրում, ինչպես և Հ. Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցում, Հարության Ավագ օրհնությունների «**Օրհնութիւն**» սկսվածքը համապատասխան ձայնեղանակում դրվում է յուրաքանչյուր երգաշարից անմիջապես առաջ: Վերլուծելով Ավագ օրհնություններն ըստ ձայնեղանակների՝ յուրաքանչյուր երգաշարի բոլոր տասը երգերը դիտարկել ենք իբրև մեկ ամբողջություն՝ հաշվի առնելով այն փաստը, որ ձայնեղանակների ֆունկցիոնալ աստիճաններից մեկը՝ վերջին վերջավորող ձայնը, հանդես է գալիս միայն «**Տէր զլուր**» երգի վերջին տան մեջ, և դրա առկայությունից է կախված նախ հնչյունաշարի, և ապա՝ ձայնակարգի հիմնական պատկերը: Շարականներում, բացի մայր եղանակից, հանդիպում են նաև դարձվածք ձայնեղանակներ, որոնք դիտարկվում ենք առանձին:

Տե՛ս նաև՝ Մ. Նավոյան, Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, էջ 107:

¹⁸ Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան, էջ 161:

Մեր խնդիրներից մեկն է այստեղ ամփոփված երաժշտական նյութի համեմատությունը Համբարձում Չերչյանի¹⁹ և Նիկոլայոս Թաշճյանի²⁰ ձայնագրած Շարակնոցների հետ: Մանրամասն վերլուծական աշխատանքի արդյունքում բացահայտվել են դրանց էական նմանություններն ու տարբերությունները, ի ցույց դրվել Ութձայն համակարգին առնչվող՝ ձայնեղանակային և ձայնակարգային առանձնահատկությունները: Առանցքային հարցերից է նաև ձայնեղանակային մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համեմատական ուսումնասիրությունը:

Խնդրո առարկա ձեռագրի և Հ. Չերչյանի ու Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների բոլոր միավորները հայկական նոտագրությունից փոխադրել ենք եվրոպականի: Պոլսական երգվածքի ավանդույթի համաձայն՝ Հ. Չերչյանի ձայնագրությունները հայկական նոտագրությունից եվրոպական նոտային համակարգի փոխադրելիս «փուշ»-ը հավասարեցրել ենք «ռե»-ի²¹: Քանի որ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ էջմիածնական մայր երգվածքում «փուշ»-ը հավասարվում է «դո»-ի²², և մենք էլ թաշճյանական փոխադրությունները կատարելիս հետևել ենք այդ սկզբունքին, ուստի հնչյունային անհամապատասխանությունից խուսափելու նպատակով երկու ձայնագրությունները համեմատել ենք՝ նկատի ունենալով ձայնակարգերի կառուցվածքային տրամաբանությունը, այլ ոչ տոնայնական բարձրությունը: Այլ խոսքով՝ զուգադրել ենք ձայնակարգերի համապատասխան աստիճանները, և ոչ թե հնչյունները:

Ձայնեղանակն ուսումնասիրելիս դիտարկել ենք ձայնակարգի հնչյունաշարը և ֆունկցիոնալ աստիճանները: Կենտրոնաձիգ ձայնակարգերի դեպքում՝ տվյալ

¹⁹ **Համբարձում Չերչյան**, *Շարական* (ձեռագիր, նոր հայկական նոտագրությամբ), Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հակոբոս Այվազյանի ֆոնդ, N 7:

²⁰ *Ձայնագրեալ Շարական հոգետոր երգոց* Սուրբ և ուղղափառ եկեղեցոյս Հայաստանեայց յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչացն մերոց, եւ ի Սրբոց Հայրապետաց եւ ի Վարդապետաց, ի տպարանի Սրբոյ կաթողիկէ էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1875:

²¹ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, երկու գրքով, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց» հրատ., 2005, էջ 82; **Ե. Տնտեսեան**, *Տարերք երաժշտութեան*, Իսթանպուլ, «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933, էջ 13: Տես նաև՝ վերջինիս կազմած՝ *Քաղղապրական ցուցակ արեւելեան եւ արեւմտեան սրբայաներու* (նույն տեղում); **Ս. Անգեղեայ**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը եւ ձայնագրութիւնը, *Ծաղիկ շաբաթաթերթ*, Կ. Պոլիս, 1903, N 7: **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 173-174:

²² **Եզնիկ քնն. Երզնկեանց**, *Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, Ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ էջմիածնի, 1880, էջ 1; **X. Кущанев**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Государственное музыкальное изд., 1958, с. 352; **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, էջ 174, 176-177; **Ա. Քաղղասարյան**, *Հայկական նոտագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 17:

շարականի ծայնակարգային բնութագիրը տալիս ենք վերջավորող ծայնի վերին և հիպո-ոլորտներն արտացոլող ծայնակարգային կառույցների համակցման (շղթայման) տեսքով:

Ձայնեղանակները նկարագրելիս կիրառել ենք հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված տերմինաբանությունը, մասնավորաբար՝

դիմող ձայն՝ ձայնակարգի օժանդակ հենակետը կամ տիրապետող հնչյունը,

վերջավորող ձայն²³՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը²⁴,

վերջին վերջավորող ձայն²⁵՝ մեղեդիական լրացուցիչ ընթացքով վերջավորող ձայնից հետո հանդես եկող և շարականի վերջին տունը եզրափակող հնչյունը,

հանգչող ձայն՝ ձայնակարգի կայուն աստիճանը կամ աստիճանները, որոնք կարող են համարժեք համարվել կիսակադանսի հնչյունի հետ,

գործածվող ձայն՝ բնական հնչյունաշարի այլտերացված աստիճանը:

Բացի վերը նշված գործառույթային աստիճաններից՝ կիրառել ենք նաև հարաբերական ավարտի հնչյուն հասկացությունը (ձևակերպումը՝ Մ. Նավոյանի), որը շարականի վերջին տանը նախորդող տների ավարտին հանդես եկող ֆունկցիոնալ աստիճանն է ներկայացնում²⁶:

²³ Վերջավորող ձայն է համարվում ամբողջ շարականը եզրափակող տան ավարտին հանդես եկող հնչյունը. տե՛ս **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, Սրբոյ կաթողիկէ էջմիածնի, 1890, էջ 23; **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в армянской Армении*, Издательство АН Армянской ССР, Ереван, 1977, с. 179.

Ա. Արևշատյանը վերջավորող ձայն է համարում «շարականների տների ավարտական հնչյունը», տե՛ս **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 24; *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 29:

Կոմիտասը որպես առանձին ֆունկցիոնալ աստիճան նշում է շարականի յուրաքանչյուր տան ավարտին հանդես եկող վերջին հնչյունը՝ այն անվանելով «առաջին վերջավորող ձայն»։ տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, **Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդածներ**, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս հասէնց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 28:

²⁴ Գրիգորյան երգեցողության մեջ վերջավորող ձայնին համապատասխանում է *finalis-ը*՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը, իսկ դիմող ձայնին՝ *repercussion-ը*՝ (լատ. արտացոլում) ձայնակարգի տիրապետող հնչյունը: Այս ձայնաստիճանները մեղեդու ձայնակարգի գլխավոր բնորոշիչներն են. տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, том 4, Москва, изд. "Советская энциклопедия", 1978, с. 600; том 5, Москва, 1981, с. 819.

²⁵ Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի ձևակերպմամբ՝ վերջին վերջավորող ձայնը շարականի ավարտին՝ վերջավորող ձայնից հետո լրացուցիչ մեղեդիական ընթացքով հանդես եկող ձայնն է. տե՛ս **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նորագրությունը*, էջ 163; **Н. Тагмизян**, *ук. соч.*, с. 179. Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ վերջին վերջավորող ձայնը մեծ մասամբ համընկնում է վերջավորող ձայնի հետ (տե՛ս նույն տեղում): Նույն տեսակետն ունի նաև Ռ. Աթայանը. տե՛ս **Ռ. Աթայան**, *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 44: Ըստ Կոմիտասի՝ վերջին վերջավորող ձայնով «աարբուում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հեջիւնային շարժման շնորհիւ հանգելով ընդհանրացնող աարբի», տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 28:

²⁶ Հարաբերական ավարտի հնչյունը, որպես գործառույթային տերմին, առաջին անգամ շրջանառվել է Գ. Ամիրադյանի նշված աշխատության մեջ, էջ 10 և այլուր:

Ձայնեղանակներն ուսումնասիրելիս առանձնացրել ենք դրանց բնորոշ սկսող և ավարտող մեղեդիական դարձվածքները՝ կարևորելով դրանց դերը ձայնեղանակի ծավալման և եզրափակման գործընթացում: Մեղեդիական դարձվածքների՝ ձայնեղանակում ունեցած կարևոր դերը հաստատվել է Կոմիտասի, Ք. Կուշնարյանի, Ռ. Աթայանի, Ն. Թահմիզյանի աշխատություններում²⁷:

Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ձայնեղանակային համեմատությունը կատարելիս հիմնվել ենք Ութձայն համակարգին վերաբերող XIX-XXI դարերի երաժիշտ-տեսաբանների աշխատությունների վրա (Ն. Թաշճյան, Ե. Տնտեսյան, Ե. Երզնկյանց, Ա. Բրուտյան, Կոմիտաս, Ք. Կուշնարյան, Ռ. Աթայան, Ն. Թահմիզյան, Ա. Արևշատյան):

N 96 ձեռագրի հիման վրա կատարած ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտվեցին մի շարք օրինաչափություններ, ինչպես նաև տարբերություններ, որոնք վերաբերում են ձայնեղանակի ձայնակարգի կառուցվածքին, առանձին ձայնաստիճաններին, սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներին և այլն²⁸:

Առաջին Ձայն եղանակ²⁹

Արմաշական ավանդույթի և էջմիածնական երգվածքի միջև ԱՁ ձայնեղանակում գրանցվում է ձայնաստիճանների գրառման և արտահայտման տարբերություն՝ մեծ տեղցիա ինտերվալով (օրինակ 1, 2):

ԱՁ ցուցիչով Հարության Ավագ օրհնություններում ԱՁ ձայնեղանակն ունի հիպոիոնական-փոյուզիական հեքսախորդի սահմանում ծավալվող օժանդակ հենակետ չպարունակող ձայնակարգի կառուցվածք: Վերջավորող և դիմող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի երրորդ աստիճանով, հանգչող

²⁷ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, էջ 37, 42-43; Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, էջ 159-160, 165-171; X. Кушнарев, ук. соч., сс. 39-40, Н. Тагмизян, ук. соч., с. 164:

²⁸ Նոտային օրինակներում կիրառել ենք հետևյալ պայմանական նշանները.

ա) նոտայի վերևում դրված աստղանիշով նշել ենք հնչյունաշարի բարձր աստիճանները: Աստղանիշի կիրառության մասին տե՛ս Ա. Բաղդասարյան, նշվ. աշխ. էջ 30:

բ) նոտայի ձախ կողմում դրված թեք գծիկով նշել ենք հնչյունաշարի ցածր աստիճանները: Թեք գծիկի կիրառության մասին տե՛ս X. Кушнарев, ук. соч., с. 6; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 185:

²⁹ ԱՁ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ էջմիածնի, 1874, էջ 24-25; Ա. Բրուտեանց, նշվ. աշխ., էջ 25; X. Кушнарев, ук. соч., сс. 421-422; Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, էջ 162; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 180; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 21; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

ձայնը՝ առաջին և երրորդ աստիճաններով, հարաբերական ավարտի հնչյունը բարձր երկրորդ աստիճանն է, որը հանդիպում է «**Ես սասցի**» երգի բ տան ավարտին:

Օրինակ 1

ԱԶ
 Ձեռ. N96:
 Հ. Չերչյանի ձայնագրություն

3 3, Ա. 4, 7, 3 (7)

Ի տարբերություն երգաշարերի, ԱԶ ցուցիչով «**Օրհնութիւն**» սկսվածքում դիմող ձայնի դերում ֆունկցիոնալ ակտիվություն է դրսևորում հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանը, որի արդյունքում ձևավորվում է հիպոփոնական-փոյուզիական պենտախորդի սահմանում ծավալվող սեկունդային հիմքով ձայնակարգ³⁰:

Օրինակ 2

ԱԶ
 Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն

3 4, 7, 3 (7)

Սկսող մեղեդիական դարձվածքներում կայուն դրսևում ունեն թռիչքները՝ ձայնակարգի առաջին աստիճանից դեպի երրորդ կամ չորրորդ աստիճաններ: ԱԶ երգաշարերի վերջավորող դարձվածքների մեղեդիական կառույցները հիմնականում հարազատ են իրար՝ որոշակի տարբերակումներով: Դրանք իրենցից ներկայացնում են վերջավորող ձայնի ոլորտում ընթացող շրջազարդումներ՝ դրա հետագա հաստատումով: Ն. Թաշճյանի և Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ «**Օրհնութիւն**» սկսվածքում և Հարության Ավագ օրհնություններում ԱԶ ձայնեղանակի ձայնակարգային նշված նկարագրից և մեղեդային դարձվածքների ծավալման կերպից ակնառու շեղումներ չեն նկատվում: Բերված օրինակներում ներկայացված են ԱԶ «**Օրհնութիւն**» սկսվածքների սկսող մեղեդիական դարձվածքները N96 ձեռագրում և Հ. Չերչյանի ու Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններում:

³⁰ ԱԶ ձայնեղանակին ոչ բնորոշ սեկունդային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածքը սկսվածքներում հանդիպում է Նոր Ջուղայի երգվածքում, ինչպես նաև թաշճյանական ձայնագրություններում, տե՛ս Գ. Ամիրադյան, նշվ. աշխ., էջ 37-38:

Օրինակ 3

ԱՁ «Օրինութիւն» սկզվածք
Ձեռ. N96,
Հ. Չերչյանի ձայնագրություն:

Օրի-նես-ցուք ըզ - Տէր

Օրինակ 4

ԱՁ «Օրինութիւն» սկզվածք, Չափաւոր
Ն. Թաշճեանի ձայնագրություն:

Օրի-նես-ցուք ըզ-Տէր

Առաջին Կողմ եղանակ³¹

ԱԿ ցուցիչով ձայնեղանակի երգաշարերում այս երեք ձայնագրությունների միջև, թերևս, ամենաշատ տարբերություններ են գրանցվում: Նախ, ԱԿ մայր ձայնեղանակում են ծավալվում տասը երգերից երեքը՝ «Օրինեսցուք», «Ի Գիշերաց», «Տէր զլուր»: Մնացյալ յոթ երգերում առկա են ձայնեղանակային, և ապա ձայնակարգային փոփոխություններ, ի մասնավորի՝ «Ձի հուր» և «Օրինեսցեք» երգերում երևակվում են ԱԿ դարձվածք ձայնեղանակին³² բնորոշ հատկանիշներ³³: Մեկ այլ, ոչ տիպական շեղում է նկատվում «Նայեցարութ», «Ծաներութ», «Հաստատեցավ» և «Տէր զլուր» երգերի վերջին տներում, որոնք, ըստ երևույթին, ավարտվում են՝ զարտուղելով դեպի ԴԿ ձայնեղանակ (տե՛ս օրինակ 8):

ԱԿ մայր ձայնեղանակն ունի հիպոիոնական-փոյուզիական օկտախորդի սահմանում ծավալվող տերցիային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 5

Օրի-նես-ցուք ըզ-Տէր

³¹ ԱԿ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, նշվ. աշխ., էջ 25-26; Արշակ Բրտեանց, նշվ. աշխ., էջ 31-32; X. C. Кушнарев, укр. соч., сс. 430-432; Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 162; Н. Тагмизян, укр. соч., с. 180; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 21; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

³² ԱԿ դարձվածք ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, նշվ. աշխ., էջ 39-40; Ա. Բրտեանց, նշվ. աշխ., 88 Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 162; Н. Тагмизян, укр. соч., с. 183; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 21; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

³³ Թե՛ս նշյալ շարականների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները բնորոշ են ԱԿ մայր եղանակին:

ԱԿ դարձվածքը՝ հիպոդորիական-փոյուզիական օկտախորդի սահմանում ծավալվող սեկունդային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 6

ԱԿ դարձվածք
Ձեռ. N96:

Թաշճյանական տարբերակի Ավագ օրինություններում ԱԿ դարձվածք ձայնեղանակը հանդես է գալիս «**Ջի հուր**» երգում: Հարաբերական ավարտի հնչյուններ են հանդիպում «**Օրինեսցուք**», «**Նայեցարուք**», «**Հաստատեցաւ**», «**Ես ասացի**» երգերում:

Օրինակ 7

ԱԿ
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն:

Հետևյալ օրինակում ներկայացված է Հարության Ավագ օրինությունների ԱԿ երգաշարի «**Ծաներուք**» երգի գ տան վերջնամասը, որի ավարտն ունի ԴԿ ձայնեղանակին բնորոշ հատկանիշներ.

Օրինակ 8

ԱԿ «Ծաներուք», գ տուն, ԴԿ վերջավորությամբ
Ձեռ. N96:

Հաջորդ երկու օրինակներում՝ նույն հատվածն է ԱԿ եղանակի վերջավորությամբ:

Օրինակ 9

ԱԿ «Ծաներուք», գ տուն
Չ. Չերչյանի ձայնագրություն

Օրինակ 10

ԱԿ «Ծաներուք», գ տուն
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն

Երկրորդ Ձայն եղանակ³⁴

ԲՁ ցուցիչով Հարության Ավագ օրհնությունների երգաշարում ԲՁ ձայնեղանակի նկարագիրն ընդհանուր է երեք ձայնագրությունների համար. այն ներկայանում է կվինտային հիմքով հիպոդորիական-էոլական օկտախորդի կառուցվածքով.

Օրինակ 11

ԲՁ
Ձեռ. N96,
Գ. Չերչյանի ձայնագրություն

4,3 3,3,Ա. Դ

Օրինակ 12

ԲՁ
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն

4,3 3,3,Ա. Դ

ԲՁ երգաշարերի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներն ուսումնասիրելիս առանձնացրել ենք դրանցից մեկը, որը հանդիպում է շարականի թե՛ սկզբնամասում, թե՛ հանգչող կամ միջանկյալ հատվածներում: Այն ուշագրավ է հատկապես իր մեղեդիական կառույցով.

Օրինակ 13

ԲՁ
Ձեռ. N96:

Յոյս եւ մեր ա - պա - ւեն:

Օրինակ 14

ԲՁ
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն

Յոյս եւ մեր ա - պա - ւեն:

³⁴ **ԲՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց**, նշվ. աշխ., էջ 26-27; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 39; **Х. Кушнарев**, укр. соч., сс. 474-475; **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, укр. соч., с. 180; **Ա. Արևշատյան**, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 21; **Ա. Արևշատյան**, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

Բերված օրինակները N 96 ձեռագրում և Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ԲՁ երգաշարի «**Հաստատեցաւ**» երգի սկսող դարձվածքներն են: Այս երկու տարբերակները գրեթե նույնական են «**Dies irae**»³⁵ միջնադարյան կաթոլիկ սեկվենցիայի համապատասխան մեղեդիական դարձվածքի հետ: Սակայն Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ միևնույն «**Հաստատեցաւ**» ԲՁ շարականի Գ տան սկսող մեղեդիական դարձվածքը (օրինակ 15) առավել ճշգրիտ է արտացոլում «**Dies irae**» սեկվենցիայի ինտոնացիոն կառույցը, իմա՝ մեղեդիական դարձվածքի վերջում առկա մեծ տերցիա ինտերվալը՝ նախորդի փոքր տերցիայի փոխարեն (տե՛ս «*ապաւէն*» բառին համապատասխանող մոտիվը): Կարծում ենք, որ սա ամենևին էլ պատահական բնույթ չի կրում: Մեղեդիական այս կառույցը, փաստորեն, ձայնեղանակին բնորոշ տիպական մոդուլ է: Հատկապես, որ այն տեղ է գտել հայ հոգևոր երգաստեղծության երեք երգվածքներում՝ էջմիածնական, արմաշական, նաև պոլսական³⁶: Հետևապես, ազդեցության մասին խոսելը դժվար է:

Օրինակ 15

ԲՁ
 Հ. Չերչյանի ձայնագրություն

Յոյս եւ մեր ա - պա - վէն:
 «Dies irae» միջնադարյան կաթոլիկ սեկվենցիա
 Di. es i. rae, di. es il. la, sol. vet saec. lum
 in fa. vil. la: te. sie Da. vid cum Si. byl. la.

Երկրորդ Կողմ եղանակ³⁷

N96 ձեռագրի և Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ ԲԿ ցուցիչով Օրհնության երգերում ձայնեղանակի ձայնակարգը վերջավորող ձայնից վերև ունի տերցիային հիմքով դորիական պենտախորդի կառուցվածք.

³⁵ Ինչպես հայտնի է, “Dies irae” սեկվենցիայի տեքստի հեղինակը Թովմա Չելանացին է (XIII դ.): Տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, том 2, Москва, 1974, сс. 240-241.

³⁶ Դիտարկումը հիմնավորելու նպատակով ԲՁ երգաշարի վերոնշյալ երգը համեմատել ենք նաև 1933թ. Կ. Պոլսում հրատարակված Ե. Տնտեսյանի Շարակնոցի համանուն երգաշարի հետ:

³⁷ ԲԿ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս X. **Կյուսարեւ**, *յկ. соч.*, сс. 483-489; Ն. **Թաշճեանց**, նշվ. աշխ., էջ 28; Ա. **Քրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 47; Ռ. **Աբայան**, նշվ. աշխ., էջ 162; Խ. **Կարամյան**, *յկ. соч.*, с. 181; Ա. **Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; Ա. **Արևշատյան**, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

Օրինակ 16

ԲԿ

Ձեռ. N96,

7. Չերչյանի ծայնագրություն

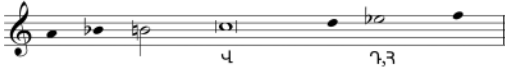


Ն. Թաշչյանի ծայնագրության մեջ՝ հիպոփոյուզիական-դորիական հեքսախորդի սահմանում ծավալվող տերցիային հիմքով ծայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 17

ԲԿ

Ն. Թաշչյանի ծայնագրություն



Մեղեդիական դարձվածքների, և առհասարակ, ծայնեղանակի մեղեդիական մտածողության հարազատությունն ընդգծելու նպատակով առանձնացրել ենք «Փարաօն հանդերձ կառօ» ԲԿ «Օրինութիւնը».

Օրինակ 18

ԲԿ «Փարաօն հանդերձ կառօ»

Ձեռ. N96

Օրինակ 19

ԲԿ «Փարաօն հանդերձ կառօ»

7. Չերչյանի ծայնագրություն

Օրինակ 20

ԲԿ. «Փարաւօս հանդերձ կառօք»
Ն. Թաշճեանի ձայնագրութիւն

Երրորդ Ձայն եղանակ³⁸

N 96 ձեռագրի Հարության ավագ օրինությունների ԳՁ երգաշարում ձայնեղանակի ձայնակարգն ունի հարմոնիկ հեպտախորդի կառուցվածք, որտեղ վերջավորող, դիմող և հանգչող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանով.

Օրինակ 21

ԳՁ
Ձեռ. N96,
Յ. Չերչյանի ձայնագրություն

Հ. Չերչյանի ձայնագրության մեջ ձայնակարգի հնչյունաշարի ձայնաձավալն առավել լայն է և ընդգրկում է նոնախորդ ձայնաձավալ (տե՛ս 21-րդ նոտային օրինակում փակագծերի մեջ առնված երկու հնչյունները):

Երեք ձայնագրություններում էլ ԳՁ *դարձվածք*³⁹ ձայնեղանակին բնորոշ կառույցներ են հանդիպում «Տէր զլուր» երգում, որի Գ տան վերջնամասն ավարտվում է ԳՁ ձայնեղանակին հատուկ վերջին վերջավորող ձայնով: Ն.

³⁸ **ԳՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, նշվ. աշխ., էջ 29; Ա. Բրտեանց, նշվ. աշխ., էջ 51, X. Кумарев, ук. соч., сс. 379-386, 533; Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 162; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 181; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 21; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

³⁹ **ԳՁ դարձվածք** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, նշվ. աշխ., էջ 40-41; Ա. Բրտեանց, նշվ. աշխ., էջ 104; X. Кумарев, ук. соч., сс. 506-508; Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 162; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 184; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 22; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

Թաշճյանի տարբերակում շարականն ավարտվում է «և այլն» գրությամբ: ԳՁ դարձվածք եղանակը հանդիպում է նաև Ն. Թաշճյանի «**Ի գիշերաց**» երգում:

ԳՁ եղանակի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների նմանությունն ու տարբերությունը ներկայացնելու համար ընտրել ենք ԳՁ «**Օրհնութիւն**» սկզբածքները:

Օրհնակ 22

ԳՁ
ձեռ. N96:

Օրհ-նես-ցուք ըզ-Տէր զի փա-ռօք է փա-ռա-ւոր-եալ:

Օրհնակ 23

ԳՁ. «Օրհնութիւն» սկզբածք
Գ. Չերչյանի ձայնագրություն:

Օրհ-նես-ցուք ըզ-Տէր զի փա-ռօք է փա-ռա-ւոր-եալ:

Օրհնակ 24

ԳՁ. «Օրհնութիւն» սկզբածք
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն:

Օրհ-նես-ցուք ըզ-Տէր զի փա-ռօք է փա-ռա-ւոր-եալ:

N96 ձեռագրում ԳՁ սկսող մեղեդիական դարձվածքը մեղեդու ծավալման տեսանկյունից տարբերվում է Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններից («Օրհնեալ ես, Տէր» հատվածը), իսկ վերջին երկուսը միմյանց հարազատ մոտիվներ ունեն: Միջանկյալ մեղեդիական դարձվածքի ճշգրիտ նմանություն կա N96 ձեռագրի և Չերչյանի ձայնագրությունների միջև («զի փառօք է» հատվածը): Իսկ ահա վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները երեք ձայնագրություններում էլ տարբեր են («փառաւորեալ» հատվածը):

Երրորդ Կողմ եղանակ⁴⁰

Հարության ավագ օրհնությունների ԳԿ ցուցիչով երգաշարում ձայնեղանակի ձայնակարգը վերջավորող ձայնից վերև ունի տերցիային հիմքով

⁴⁰ ԳԿ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ն. Թաշճեանց, նշվ. աշխ., էջ 31; Ա. Բրտեանց, նշվ. աշխ., էջ 58; X. Кущанев, ук. соч., с. 447; Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 162; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 181; Ա. Արևշատյան, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 22; Ա. Արևշատյան, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

դորիական պենտախորդի կառուցվածք: N 96 ձեռագրում և Հ. Չերչյանի ձայնագրության մեջ առկա է հնչյունաշարի երկրորդ իջեցված աստիճանը.

Օրինակ 25

Գ4
Ձեռ. N96,
Հ. Չերչյանի ձայնագրություն

Երեք ձայնագրությունների մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները գրեթե նույնական են: Օրինակները Գ4 երգաշարի «**Ի գիշերաց**» երգի սկզբնամասից են.

Օրինակ 26

Գ4, «Ի գիշերաց»
Ձեռ. N96,
Հ. Չերչյանի ձայնագրություն:

Օրինակ 27

Գ4, «Ի գիշերաց»
Ն. Թաշճյանի ձայնագրություն

Չորրորդ Ձայն եղանակ⁴¹

ԴՁ ձայնեղանակն ունի հիպոիոնական-դորիական հեպտախորդի ասիմանում ծավալվող օժանդակ հենակետ չպարունակող ձայնակարգի կառուցվածք: Վերջին վերջավորող ձայնը հնչյունաշարի երկրորդ աստիճանն է, վերջավորող, դիմող և հանգչող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանով:

Օրինակ 28

ԴՁ
Ձեռ. N96

⁴¹ **ԴՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց**, նշվ. աշխ., էջ 32; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 64-65; **Х. Кущнарев**, укр. соч., сс. 460-461; **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, укр. соч., сс. 181-182; **Ա. Արևշատյան**, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 22; **Ա. Արևշատյան**, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 26:

Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններում ձայնակարգի հիպո-
 յորտի ձայնաձավալը մեկ աստիճանով ավելին է⁴².

Օրինակ 29



Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ վերջին՝ «**Տէր զուր»** երգի ավարտին առկա է «ա այլն» գրությունը, որի արդյունքում վերջին վերջավորող ձայնը չենք կարող առանձնացնել:

Առհասարակ, երեք ձայնագրություններում էլ Հարության ավագ օրհնություններն ընթանում են առավելապես վանկային-ներվանկային մեղեդիական ոճում: Բացառություն է կազմում Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ ԴՁ «**Ծաներուք»** շարականը, որը ծավալվում է ներվանկային-զարդուրուն մեղեդիական ոճում: Ի դեպ, արմաշական ավանդույթը ներկայացնող ձեռագրերում շարականների տեմպի նշումներ գրեթե չեն հանդիպում:

ԴՁ ձայնեղանակի մեղեդիական դարձվածքների բնութագրման և համեմատության համար իբրև օրինակ առանձնացրել ենք «**Ծաներուք»** երգի սկսող մեղեդիական դարձվածքը: Հատկանշական է, որ երեք ձայնագրություններում էլ մեղեդիական նույն կառույցը գրառված է միևնույն ձայնաստիճանից:

Օրինակ 30



Օրինակ 31



⁴² 29-րդ օրինակում ներկայացված է Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ԴՁ երգաշարի ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը: Ըստ էության, Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ նույն երգաշարի ԴՁ ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը ձայների միջև ինտերվալային փոխհարաբերակցության և ձայնակարգային աստիճանների առումով չի տարբերվում Հ. Չերչյանի ձայնագրությունից: Սակայն այլ է հնչյունաբարձրությունը. Ն. Թաշճյանի պարագայում տվյալ նոտային օրինակի հնչյունաշարն անհրաժեշտ է մեկ աստիճան (մեծ սեկունդա) ներքև իջեցնել:

Օրինակ 32

72. «Ճաներուք»
Լ. Թաշճյանի ծայնագրություն

Տես-եալ ըզ-բեզ մա - հու

Մատենադարանի արմաշական ձեռագրերը մի նոր և հետաքրքրական էջ են բացում ոչ միայն երգեցողության տվյալ ավանդույթի, այլև հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության մեջ ընդհանրապես: Մեր աշխատության մեջ առաջին անգամ ուսումնասիրվում են Ութձայն համակարգի ծայնեղանակային առանձնահատկությունները մաշտոցյան մատենադարանի N 96 ձեռագրում՝ Հարության ավագ օրհնությունների օրինակով: Այս ձեռագրի համեմատական վերլուծությունը Նիկողայոս Թաշճյանի և Համբարձում Չերչյանի ծայնագրած Շարակնոցների համանուն երգաշարերի հետ բացահայտում են մի շարք օրինաչափություններ, որոնք ընդհանուր են երկու ծայնագրությունների համար, ինչպես նաև որոշակի տարբերություններ, որոնք կրում են տեղային դրսևորումներ և փաստում Արմաշի ավանդույթի ինքնուրույնությունը:

Հարկ ենք համարում նշել, որ մեր դիտարկումները վերջնական արդյունք ի հայտ բերելու նպատակ չունեն: Նման եզրահանգում կարող ենք ունենալ հետագա համապարփակ ուսումնասիրություններ իրականացնելիս՝ համեմատելով այս երգաշարերը Եղիա Տնտեսյանի ծայնագրությամբ պոլսական երգվածքի հետ:

Ամփոփում

Հոդվածում առաջին անգամ ուսումնասիրվում են Ութձայն համակարգի ծայնեղանակային առանձնահատկությունները մաշտոցյան մատենադարանի N96 ձեռագրում՝ Հարության ավագ օրհնությունների օրինակով: Այս ձեռագրի համեմատական վերլուծությունը Նիկողայոս Թաշճյանի և Համբարձում Չերչյանի ծայնագրած Շարակնոցների համանուն երգաշարերի հետ բացահայտում են մի շարք օրինաչափություններ, որոնք ընդհանուր են երկու ծայնագրությունների համար, ինչպես նաև որոշակի տարբերություններ, որոնք կրում են տեղային դրսևորումներ և փաստում Արմաշի ավանդույթի ինքնուրույնությունը:

Բանալի բառեր՝ հայ հոգևոր երգարվեստ, Արմաշի ավանդույթ, Համբարձում Չերչյան, Նիկողայոս Թաշճյան, մաշտոցյան մատենադարանի ձեռագրեր, Ութձայն համակարգ, ծայնեղանակային և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համեմատական ուսումնասիրություն:

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКОГО ВОСЬМИГЛАСИЯ НА ОСНОВЕ ДВУХ АРМАШСКИХ РУКОПИСЕЙ ИЗ МАТЕНАДАРАНА ИМЕНИ МЕСРОПА МАШТОЦА

Резюме

*Нане Мисакян (Армения)
Музей-институт Комитаса*

Всестороннее и сравнительное исследование пяти традиционных распевов армянского духовного песнетворчества (Эчмиадзинский, Константинопольский, Венецианский, Иерусалимский и Новоджувльфинский или Индийско-армянский), сформировавшихся в XVIII-XIX веках, является одной из важнейших задач армянской музыкальной медиэвистики. Настоящая работа посвящена изучению *Армашской* традиции, являющейся самобытной ветвью Константинопольского распева. Армашская традиция армянского духовного песнетворчества сформировалась в Армаше (кантон Никомедия в Малой Азии), прославленный своей церковью Пресвятой Богородицы. Основатель данной традиции - Амбарцум Черчян (1828-1901) – известный константинопольский музыкант-теоретик, педагог, музыкально-общественный деятель. В течение длительного времени он был регентом и преподавателем музыкальных дисциплин в училище, а затем и в духовной академии (при церкви Пресвятой Богородицы), которая, как крупнейшее учебное заведение, имеющее свои богатые музыкальные традиции, сыграла важную роль в истории армянского профессионального песнетворчества.

Творческое наследие А. Черчяна составляют записанные им армянской нотописьмо сборники "*Шаракноц*" (Гимнарий), "*Жамагирк*" (Часослов), "*Тагаран*" (сборник духовных песнопений), Канон на Воздвижение Креста, отрывки из "Литургии", которые были им практически применены в годы его руководства. Большую ценность представляют дошедшие до нас сборники духовных песнопений, переписанные руками студентов академии, в числе которых пятнадцать *армашских* рукописей из новейшей коллекции ереванского Матенадарана имени Маштоца.

Предметом нашего исследования являются два *Шаракноца* (рук. N96, N97), как канонические сборники, отражающие армянское Восьмигласие. Они содержат богатый материал, изучение которого имеет огромное историческое значение для армянской духовной музыки. Одной из наших первоочередных задач является сравнение собранного в рукописях музыкального материала с *Шаракноцами*, записанными Амбарцумом Черчяном и Никогойосом Ташчяном. В результате подробного анализа выявляются их значимые сходства и различия, гласовые и ладовые особенности армянского Восьмигласия. Сравнительное исследование гласовых мелодических оборотов также является одним из стержневых вопросов. Все песни *Шаракноца* были нами транспортированы с армянской нотописки на европейскую.

Армашские рукописи Матенадарана открывают новую и примечательную страницу не только внутри традиции, но и в истории армянского духовного песнетворчества.

Ключевые слова: армянское духовное песнетворчество, *армашская* традиция, Амбарцум Черчян, Никогойос Ташчян, рукописи Матенадарана имени Месропа Маштоца, *Утдзайн* (армянская система восьмигласия), сравнительный анализ гласов и типичных мелодических оборотов.

OBSERVATIONS OF THE EIGHT-MODE SYSTEM BASED ON TWO ARMASH MANUSCRIPTS FROM MASHTOTS MATENADARAN

Abstract

*Nane Misakyan (Armenia)
Komitas Museum-Institute*

Conducting a comprehensive comparative study of the Armenian five singing traditions formulated in the XVIII-XIX in centuries in Etchmiadzin, Constantinople, Venice, Jerusalem and New Julfa is one of the significant tasks of the Armenian medieval music studies.

This article is a part of an ongoing study on the *Armash tradition* of Armenian sacred chanting. It was formed in *Armash*, village, located in the province of Nicomedia (Izmit) in Asia Minor, famous for its monastery of the Holy Mother of God Destroyer of Evil.

The *Armash tradition* was established by Hambardzum Cherchyan (1828-1901), a master of music notation, a music theorist, a teacher and a musical and public figure in Constantinople. For a long time he served as a music director at the *Armash Zharangavorats School* and later on at the *Armash Dprevank* (Theological Seminary). The latter had a significant role as an educational institution with its own musical traditions, thus having an invaluable contribution to the history of the Armenian school of sacred chanting. The *Armash tradition* is a separate and independent sub-branch of the Armenian traditional singing style of Constantinople.

H. Cherchyan left us a considerable heritage of notated music: *Sharaknots* (Hymnal), *Zhamagirk* (Breviary) and *Tagharan* (Book of Canticles), *Khachverats canon* (Canon of the Exaltation of the Holy Cross) and fragments of *Patarag* (Liturgy), which were used in practice during his service as a musical director.

Numerous manuscripts written with Armenian notation by the students of the *Zharangavorats School* and the *Dprevank* have been preserved, fifteen of which kept in the Collection of Latest Documents at the Mashtots Matenadaran in Yerevan. Two *Sharaknots* books (manuscripts №96 and №97) are the groundwork for this study, being canonical miscellanies reflecting the *Utdzayn* (Armenian eight-mode) system. They contain copious materials, the study of which is of great importance for the history of the Armenian sacred music.

One of the priorities for this research is the comparative analysis of the musical materials contained in the above-mentioned two *Sharaknots* books and those compiled by Hambardzum Cherchyan and Nicoghayos Tashchyan. As a result of a thorough comparison, the essential similarities and differences between above-mentioned materials were discovered, and the features of the modes and the scales of each of them regarding the *Utdzayn* system was identified. The comparative study of the distinctive modal melodic pattern is a core research subject here. All *Sharaknots* in the Armenian notation were transcribed into the European one.

The *Armash* manuscripts from Matenadaran open a new and attractive page not only in relation to this particular singing tradition, but in the history of the Armenian sacred chanting in general.

Keywords: Armenian sacred chanting, *Armash* tradition, Hambardzum Cherchyan, Nikoghayos Tashchyan, manuscripts of Mashtots Matenadaran, *Utdzayn* (Armenian eight-mode) system, comparative analysis of the modes and modal melodic patterns.

ՀԱՅՈՑ ԺԱՄԱԳԻՐՔԸ (Նախնական դիտարկումներ)

Անահիտ Բաղդասարյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Ժամագիրքն, ինչպես հայտնի է, Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու (հետայսու՝ Հայ Եկեղեցի) աստվածապաշտության ծիսաարարողակարգի կատարման համար նախատեսված ծիսական գրքերից է¹: Ծիսամատյանը հայտնի է նաև մեկ այլ՝ Աղոթամատուց անվանումով²: Հայ իրականության մեջ ընդունված են եղել նաև այլ եզրեր՝ Աղոթամատյան, Գիրք աղոթից, Սաղմոսարան³: Ժամագրքի օտարալեզու հոմանիշներն են՝ *ᾠρολόγιον* (հուն.)⁴, *Breviarium* (լատ.)⁵, *Часослов* (ռուս.)⁶ և այլն:

Հայոց ժամագրքում հաջորդաբար, ըստ ինը ժամերգությունների՝ Գիշերային, Առավոտյան, Արևագալի, Ճաշու Երրորդ ժամի, Ճաշու Վեցերորդ ժամի, Ճաշու Իններորդ ժամի, Երեկոյան, Խաղաղական, Հանգստյան, ներկայացված է Հայ Եկեղեցու ամենօրյա հասարակաց աստվածապաշտության բազմաժանր, բազմաբնույթ, ծավալուն ողջ ծիսակարգը⁷: Վերջինս նվիրված է համագո՝ «Միևնոյն գոյացութիւնն ունեցող, միևնոյն բնութիւնից, <...> էակից»⁸, միասնական և անբաժանելի Սուրբ Երրորդությանը՝ Հոր, Որդու և Ս. Հոգու, որոնցից յուրաքանչյուրին ուղղված է երեքական ժամերգություն, ընդ որում նկատելի որոշակի հաջորդականությամբ: Այսպես՝ ինը ժամերգությունների առաջին եռյակի առաջին ժամերգությունը՝ Գիշերային, երկրորդ եռյակի երկրորդ ժամերգությունը՝ Ճաշու Վեցերորդ ժամի, երրորդ եռյակի երրորդ ժամերգությունը՝ Հանգստյան, թվային 1, 2, 3 հաջորդականությամբ,

¹ Նույն նպատակով գործի են դրվում Շարակնոցը, Ճաշոցը, Մաշտոցը, Խորհրդատետրը (Պատարագամատուցը) և այլ ծիսական գրքեր. տե՛ս **Նորայր արք. Պողարեան**, *Ծիսագիրքութիւն*, Նիւ Եորք, 1990, էջ 2:

² Տե՛ս **Հ. Վարդան Հացունի**, *Պարմութիւն Հայոց Աղոթամատուցին*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1965 (հետայսու կրճատ նշում ենք՝ Հացունի):

³ Նույն տեղում, էջ 141, 142:

⁴ **М. Фасмер**, *Этимологический словарь русского языка*, том IV, Москва, изд. "Прогресс", 1987, с. 318.

⁵ **И. Дворецкий**, *Латинско-русский словарь*, Москва, изд. "Русский язык", 1976, с. 137.

⁶ **М. Фасмер**, *ук. соч.*, с. 318.

⁷ Հարկ է նշել, որ հնում ինը ժամերգությունները կատարվել են ամեն օր: «Այժմ ամէն օր կատարում են Գիշերային և Արատրեան ժամերգութիւնները միասին՝ Արատրեան, և Երեկոեան ժամերգութիւնը՝ Երեկոեան», տե՛ս **Ժամագիրք Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ**, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2004, էջ Ժ: Մյուս ժամերգությունների կիրառության մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ Ժ-ԺԱ:

⁸ *Հայերէն բացատրական բառարան*, կազմեց Ստ. Մալխասեանց, հատ. 3, Երևան, ՀՍՍՌ պետական իրատ., 1944, էջ 21:

կատարվում են «ի դէմն Հօր Աստուծոյ»: Միաժամանակ, առաջին եռյակի երկրորդ ժամերգությունը՝ Առավոտյան, երկրորդի երրորդ ժամերգությունը՝ Ճաշու Իններորդ ժամի, երրորդի առաջին ժամերգությունը՝ Երեկոյան, թվային 2, 3, 1 հաջորդականությամբ, կատարվում են «ի դէմն Որդւոյն Աստուծոյ»: Եվ վերջապես, ինը ժամերգությունների առաջին եռյակի երրորդ ժամերգությունը՝ Արևազալի, երկրորդի առաջին ժամերգությունը՝ Ճաշու Երրորդ ժամի, և երրորդ եռյակի երկրորդ ժամերգությունը՝ Երեկոյան, թվային 3, 1, 2, հաջորդականությամբ, կատարվում են «ի դէմն Հոգւոյն Սրբոյ»:

Դրա հետ մեկտեղ նշված ինը ժամերգություններից յուրաքանչյուրն ունի իր խորհուրդը՝ կապված հիմնականում Հիսուս Քրիստոսի տնօրինությունների (երկրային կյանքի իրադարձությունների) հետ: Դրանցից են՝ Քրիստոսի երևալը յուդաբեր կանանց (Առավոտյան ժամերգություն), Հարությունը, երևալը աշակերտներին (Արևազալի ժամերգություն) և այլն⁹:

Ժամագիրքը հայոց մեջ անցել է կազմավորման ու զարգացման երկարատև ճանապարհ, որն ընդգրկում է Դ-ԺԳ դարերը¹⁰: «*Պէտք է գիտնալ նախ՝ թէ մեր առաջին Աղօթամատուցն էր Սաղմոսարանը, անջատուած Կտակարանէն (Հին Կտակարանից – Ա. Բ.)*»¹¹, որ հետզհետե համայրվեց նորաստեղծ, ոչ սուրբգրային թարգմանական, այլ մայրենի լեզվով ստեղծված, հայերեն բազմապիսի հորինվածքներով՝ քարոզներով, աղոթքներով և այլն: Ուստի և արդեն իսկ Ե դարում Հայոց ժամագիրքը՝ «իր տարրերու տեսակներով՝ նման միւս արեւելեան եկեղեցիներու», միաժամանակ ստացել էր հայկական ուրույն կերպարանք¹², իսկ «վերջին կատարելութեան» հասավ ԺԱ-ԺԳ դարերում¹³:

Ժամագրքի կազմավորման և զարգացման բազմադարյան ընթացքը կապված է Հայ Եկեղեցու ականավոր ներկայացուցիչների արգասավոր գործունեության հետ: Ծիսամատյանի կազմողներն են համարվում Ս. Սահակ Ա Պարթևը, Ս. Մեսրոպ Մաշտոցը, նրանց սաները՝ Ս. Գյուտ Ա Արահեզացին, Ս. Հովհան Ա Մանդակունին (V դ.)¹⁴: «*Այս տեսութիւնը ստուգապէս կրնայ հաստատուիլ ժամագրքի հայերէն լեզուին շնորհիւ, որ ոսկեդարեան մաքրութեամբ կը փայլի առ հասարակ*»¹⁵: Ժամագրքի կազմողներից է և

⁹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս *Ժամագիրք Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ*, էջ ԺԱ-ԺԶ:

¹⁰ Այս ժամանակաշրջանի մանրամասն պարբերացումն ու հանգամանալից դիտարկումը տե՛ս **Հացունի**, էջ 143-281:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 149:

¹² Նույն տեղում, էջ 182:

¹³ Նույն տեղում, էջ 281:

¹⁴ **Ն. արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 2:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 2-3:

Ս. Ներսես Շնորհալին (XII դ.)¹⁶: Այս գործիչների անունները բազմիցս զետեղվել են ժամագրքի տիտղոսաթերթերին՝ հնագույն նմուշներից մինչև նորոյա տպագրություններ¹⁷:

Հատկապես Ս. Սահակ Ա Պարթևին, Ս. Մեսրոպ Մաշտոցին, Ս. Գյուտ Ա Արահեզացուն և Ս. Հովհան Մանդակունուն է վերագրվում ժամագրքի հիմնական ժանրերից մեկի՝ երգվող քարոզի հնագույն օրինակների ստեղծումը¹⁸: «Քարոզների ներմուծումով փաստորեն նոր փուլ է սկսվում Աղոթամատուցի ազգայնացման գործում, և ձևավորվող ժամագիրքը ստանում է ավելի որոշակի տեսք»¹⁹: Այդ քարոզներից են Ս. Սահակ Ա Պարթևի «Վասն ի վերուստ», «Վասն ի Գիշերի», «Վասն ուղղելոյ», «Վասն գտանելոյ», Ս. Հովհան Ա Մանդակունու «Զարթուցեալքս ամենեքեան» (Գիշերային ժամերգություն)²⁰, Ս. Գյուտ Ա Արահեզացու «Յարեւելից մինչև ի մուտս արեւու, ընդ ամենայն տեղիս» (Արևազալի ժամերգություն)²¹ և այլն:

Սահակ-Մեսրոպյան դպրոցը մեծ ներդրում է ունեցել ոչ միայն քարոզագրության ասպարեզում: Սուրբ Թարգմանիչների ջանքերով հիմնվել են նաև ժամագրքի ծիսաարարողակարգային նույնպես խիստ կարևոր նշանակության մի շարք այլ ժանրեր. աղոթքներ, որոնք սովորաբար հաջորդել և կցվել են քարոզներին, մաղթանքներ, կցուրդներ (շարականների նախատիպերը) և այլն:

Ժամագիրքը զգալիորեն համալրվել և հարստացել է Ս. Ներսես Շնորհալու գործունեության շնորհիվ: Մեծ հայրապետը ստեղծել է տասնյոթ երգ գրեթե բոլոր ժամերգությունների համար (բացառությամբ՝ Երեկոյան ժամերգության)²², այդ թվում՝ «Յիշեսցուք ի գիշերի», այբբենական ծայրակապով (ակրոստիքոսով)՝ «Այսօր անճառ», «Աստուած անեղ», «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ», «Արարչական», իր անվան ծայրակապով՝ «Նորոգող տիեզերաց», «Նորաստեղծեալ», «Նայեաց սիրով» և այլն, նաև «Հաւատով

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 2:

¹⁷ Տե՛ս, օրինակ, Ոսկան Երևանցու տպագրությունները՝ 1667 թ., Ամստերդամ, 1673 թ., Մարսել, ինչպես նաև այլ տպագրություններ՝ 1742 թ. և 1793 թ.՝ Վենետիկ; 1799 թ. և 1813 թ.՝ Կ. Պոլիս; 1881 թ. և 1915 թ.՝ Երուսաղեմ; 1902 թ.՝ Վաղարշապատ և այլն:

¹⁸ Երգվող քարոզներն, ինչպես հայտնի է, հետագայում, Ս. Գրիգոր Նարեկացու օրոք և նրա ձեռքով վերածվեցին գանձերի: Տե՛ս **Գրիգոր Նարեկացի**, *Տաղեր և գանձեր*, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկեռյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 9:

¹⁹ **Ա. Արևշատյան**, Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, *Պարմաբանասիրական հանդես*, Երևան, 1992, թիվ 2-3, էջ 202:

²⁰ Ս. Հովհան Ա Մանդակունուն են վերագրվում նաև Ճաշու Երրորդ, Վեցերորդ, Իններորդ ժամերի քարոզները (**Հացունի**, էջ 164): Ս. Սահակ Ա Պարթևի և Ս. Հովհան Ա Մանդակունու քարոզների երաժշտաոճական հատկանիշների վերլուծությունը տե՛ս Ա. Արևշատյանի նշված հոդվածում:

²¹ **Ն. արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 3:

²² **Ն. արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 4:

խոստովանիմ» աղոթքը՝ «օրուան ժամերուն թիով՝ 24 տուն, ընտիր եւ գերազանց բովանդակութեամբ»²³:

Ժամագրքում ընդգրկվել են և Ս. Գրիգոր Ա Լուսավորչին (III-IV դդ.) վերագրվող «Աստուած մեծ, հզոր եւ փառատրեալ» քարոզը (Առավոտյան ժամերգություն)²⁴, հատվածներ Ս. Գրիգոր Նարեկացու (X դ.) «Մատենանոց երգերգության» պոեմից (Հանգստյան ժամերգություն)²⁵, ինչպես նաև Հովհաննես Սարկավագին (XI-XII դդ.), Գրիգոր Տաթևացուն (XIV-XV դդ.), Թովմա Մեծփեցուն (XIV-XV դդ.) և այլոց վերագրվող երկեր²⁶:

Հայոց ժամագրքի անբաժանելի մասերից են համաքրիստոնեական երգասացությունները: Դրանք են՝

1. «Սուրբ Աստուած» երեսրբյան աղոթքը, որը եկեղեցական օրվա խորհրդին համապատասխան («յաւոր պատշաճի»)՝ Հայ Եկեղեցում գործի է դրվում մի շարք տարբերակներով՝ նվիրված Տերունական տոներին՝ Ս. Ծննդան, Ծաղկազարդի, Ս. Զատիկի, Հոգեգալստյան, Այլակերպության, Սուրբ Կոյս Մարիամ Աստվածածնի Վերափոխման, Խաչի, Եկեղեցու և այլն, որոնց կցվում է Ս. Թովմաս առաքյալին վերագրվող «Փառատրեալ եւ օրհնեալ միշտ Սուրբ Կոյս» մաղթանքը (Առավոտյան ժամերգություն):

2. «Փառք ի բարձունս» (նույնպես՝ Առավոտյան ժամերգություն):

3. «Լոյս զուարթ» (Երեկոյան ժամերգության), որ *«շար հին երգ մըն է, կիրակամորի հաւորկ, հունական ծագումով»*²⁷, Ս. Հովհան Ա Մանդակունու թարգմանությամբ²⁸:

Ժամագրքում ամփոփված է Հայ Եկեղեցու ծիսաարարողակարգային ժանրերի գրեթե ողջ բազմահարուստ համակարգը. Տերունական աղոթք, սաղմոս, փոխ, կցուրդ, քարոզ, աղոթք, մաղթանք, կանոնազուլիս, թագավոր, ալելու, օրհնություն, երգ, ստողոգի, հորդորակ, ծիսական բացականչություն (օրթի, պոստիումէ, ալէլուիա) և այլն, որոնք գրեթե բոլորը ժամերգությունների ընթացքում ավանդաբար կատարվում են երգեցողության միջոցով²⁹: Ուստի և դրանք միաժամանակ հայ եկեղեցական երաժշտության տարատեսակներից են՝ յուրաքանչյուրն իր ուրույն բովանդակությամբ, ծիսաարարողակարգային

²³ Նույն տեղում, էջ 5:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 3:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 5 և 6:

²⁷ **Ն. արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 23:

²⁸ **Մ. Աբեղյան**, *Հայոց հին գրականության պատմություն*, գիրք առաջին (սկզբից մինչև X դար): Տե՛ս *Երկեր*, հատ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 396:

²⁹ Ժամագրքը Հայ Եկեղեցու՝ գրեթե ամբողջությամբ երգվող ծիսական մատյաններից է, ինչպես և խորհրդատետր-Պատարագամատուցը, Մաշտոցը և այլն:

գործառույթով, կառուցվածքով, բանաստեղծական և մեղեդիական նկարագրով, կատարման ձևով, որոնք նաև հնուց ի վեր բազմիցս ծայնագրվել են³⁰, ընդ որում՝ երաժշտության ծայնագրության տարբեր համակարգերով: Սկզբնապես միջնադարում այդ նպատակով գործի է դրվել խազագրությունը³¹, XIX դարում՝ հայկական նոտագրությունը³²:

1877 թ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում, Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցու (գահակալության տարիներն են՝ 1866-1882 թթ.) նախաձեռնությամբ, հրամանով և հովանավորությամբ, հայկական նոտագրությամբ լույս տեսավ «Երգք ծայնագրեալք ի Ժամագրոց» հատորը³³, այլ կերպ ասած՝ ավանդական միաձայն Ձայնագրյալ Ժամագիրքը: Երգել է հենց ինքը՝ Վեհափառ Հայրապետը, ծայնագրել (նոտագրել) են պոլսահայ երաժիշտ, հայկական նոտագրության և հայ եկեղեցական երաժշտության հմուտ գիտակ Նիկողայոս Թաշճյանը (1841-1885) և իր սաները, որոնց թվում էր նաև երիտասարդ Մակար Եկմայանը³⁴:

«Երգք ծայնագրեալք ի Ժամագրոց» հատորը հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության բազմաժանր³⁵, սովորածավալ ծայնագրյալ ժողովածուներից է: Ինչպես 1870-ական թթ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում լույս տեսած «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» և «Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց» հատորները, «Երգք ծայնագրեալք ի Ժամագրոց»-ը ևս առանձնանում է երաժշտական նյութի առավել ամբողջականությամբ և ոճական մաքրությամբ³⁶:

Հատորում ընդգրկված է Հայ եկեղեցու ամենօրյա ինը ժամերգությունների

³⁰ Հայ եկեղեցական երաժշտությունը, ի տարբերություն բանավոր ավանդույթի՝ հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտության, գրավոր ավանդույթի երգարվեստ է:

³¹ Ինչպես հայտնի է, եվրոպական միջնադարյան երաժշտության մեջ խազագրությանը համապատասխանում է նևագրությունը (խազ – նև):

³² Հայկական նոտագրությունը ոչ գծային նոտային համակարգ է: Ստեղծվել է XIX դ. սկզբին Կոստանդնուպոլսում: Հաջորդել է խազագրությանը: Հեղինակն է համարվում պոլսահայ երաժիշտ Համբարձում Լիմոնջյանը (1768-1839), որի անունով հայկական նոտագրությունը հայտնի է որպես Լիմոնջյանի համակարգ, Համբարձումյան խազեր: Նախատեսվել է հայ ավանդական՝ մոնոդիկ (միաձայն) եկեղեցական երաժշտության ծայնագրության համար, ըստ այդմ կոչվում է նաև եկեղեցական ծայնագրություն հայոց, Հայկական եկեղեցական ծայնագրություն:

³³ Նույն տարիներին կաթողիկոսի հրամանով Էջմիածնում հայկական նոտագրությամբ լույս տեսան նաև *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի* (1874 թ.՝ առաջին հրատարակությունը, 1878 թ.՝ երկրորդը), *Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց* (Ձայնագրյալ Շարակնոց, 1875 թ.) և հայ եկեղեցական երաժշտության այլ հատորներ:

³⁴ Ժամագրքի ծայնագրության մասին տե՛ս **Ղազարոս քի. Յովսէփեան**, Յուշիկներ հայկական երգեցողութիւնից, *Գեղարուեստական այբում Յ.Կ. Այվազովսկու յիշատակին*, Ս.-Պետերբուրգ, «Պուշկինեան արագատիպ» տպարան, 1903, էջ 62-65:

³⁵ Բազմաժանր են նաև *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի* և *Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց* հատորները:

³⁶ **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН АССР, 1977, с. 8.

որչ եղանակավոր (երգվող) նյութը³⁷ բազում տարբեր ծավալի նմուշներ, որոնց մի մասն, ընդ որում, ներկայացված է «յաւոր պատշաճի» մեղեդիական տարբերակներով՝ երկու, երբեմն և ավելի, նախատեսված եկեղեցական տարբեր տոների և օրերի համար³⁸: Դրանցից են «Առաւօտ լուսոյ»-ն Վասն հանդիսաւոր Կիրակէից (Ձայնագրյալ Ժամագիրք, էջ 28), Ի հասարակ Կիրակէս Յարութեան (էջ 41), Ի Կիրակէս Մեծի Պահոց (էջ 45), Յաւագ Ուրբաթու եւ ի տօնս Խաչի (էջ 49)։

*Օրինակ 1*³⁹

Ի հասարակ Կիրակէս Յարութեան

Andantino

94.
III SM.

Ա - ռա - ւօ - տ լու - սո - յ Ա - րե - գակն ար - դա - ր առ իս
լոյս ծա - գեա: Բը - դ - խումն ի շօ - րէ: բըղ - խեա
ի հոգ - ւո - յս բա - ն Քե - գ ի հա - ճոյ - - - ս:

Օրինակ 2

Յաւագ ուրբաթու եւ ի փօնս խաչի

Andante sostenuto

92.
III M.

Ա - ռա - ւօտ լու - սոյ Ա - րե - գա - կն ար - դար
առ ի - ս լոյս ծա - գեա: Բըղ - խո - մն ի շօ - րէ: բըղ -
խեա ի հոգ - տոյս բա - ն Քե - գ ի հա - ճոյ - - - յս:

Մեղեդիական տարբերակներով են բերված նաև «Փառք ի բարձունս» (Ի հանդիսաւոր աւուրս, էջ 289, Վասն հասարակ աւուրց, էջ 291) և այլն:

Ձայնագրյալ Ժամագիրքը լավագոյնս արտացոլում է հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության ժանրային և հորինվածքային (կոմպոզիցիոն)

³⁷ Ձայնագրյալ Ժամագրքում չեն ընդգրկված շարականները և Ա. Պատարագի երգերը, որոնք, ինչպես վերը հիշատակվեց, 1870-ական թթ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում լույս տեսան առանձին ձայնագրյալ հատորներով:

³⁸ Մեղեդիական տարբերակներն ի հայտ են գալիս, երբ անփոփոխ պահպանվում է երգի բանաստեղծական տեքստը, սակայն փոխվում է երաժշտական բաղադրիչը: Երևոյթը բնորոշ է հայ եկեղեցական երաժշտությանը:

³⁹ Այս և հետագա նոտային օրինակները բերված են եվրոպական նոտագրությամբ, որ հայկական նոտագրությունից փոխադրվել են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում:

նկարագիրը՝ դրանով իսկ դառնալով ազգային երգարվեստի հնագույն մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) ճյուղի յուրօրինակ հանրագիտարանը⁴⁰: Այսպես, Ձայնագրյալ ժամագրքում ներկայացված են հայ եկեղեցական երաժշտության գրեթե բոլոր ժանրերը: Միաժամանակ ներկայացված են հայ եկեղեցական երաժշտության բազմապիսի ձայնակարգերը (լադերը)՝ մաժոր և մինոր թեքման, հեմիոլ (մեծացրած սեկունդայով), նաև՝ եվրոպական դասական երաժշտության տեսանկյունից ոչ տեմպերացված՝ «բարձր» և «ցածր» հնչյունների առկայությամբ: Վերջիններիս շնորհիվ զգալիորեն մեծանում է ժամագրքի երգվող նմուշների հնչյունային ծավալը և հարստանում դրանց մեղեդիական դիմագիծը: «Դասական» ինտերվալների կողքին մեծ տեղ ունեն «անսովոր» կառուցվածքով ինտերվալները: Դրանցից են նեղ փոքր սեկունդան՝ $e^1 - f^1$, նեղ մեծ սեկունդան՝ $b^1 - /c^2$ ⁴², լայն մեծացրած սեկունդան՝ $des^2 - e^2$ և այլն⁴³: Ձայնագրյալ ժամագրքում ներկայացված են հայ եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական բոլոր ոճերը: Դրանք են՝ վանկային (սիլաբիկ) մեղեդիական ոճը, որը գոյանում է մեկ վանկ – մեկ հնչյուն հարաբերակցության միջոցով:

Օրինակ 3

⁴⁰ Նույնը կարող ենք ասել նաև վերը նշված «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» մասին, տե՛ս *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, փոխադրություն հայկական նոտագրությունից եվրոպականի, Խմբագրի կողմից, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2012, էջ 340-341:

⁴¹ Աստղանիշով՝ «*» նշվում են «բարձր» քառորդ տոն դեպի վեր այտերացված հնչյունները:

⁴² Քառորդ տոն իջեցումը նշվում է թեթ գծով՝ «/», որը դրվում է «ցածր» քառորդ տոն դեպի ներքև այտերացված հնչյունի ձայն կողմում:

Բարձր և ցածր հնչյուններն, ընդհանրապես, բնորոշ են հայ եկեղեցական երաժշտությանը, տես *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց* և հայկական նոտագրությամբ հրատարակված և ձեռագիր մյուս ժողովածուները:

⁴³ Բարձր և ցածր հնչյունների միջոցով գոյացած «անսովոր» կառուցվածքով ինտերվալների մասին հայ ավանդական կամ մոնոդիկ (ժողովրդական, ժողովրդա-մասնագիտացված՝ գուսանական և աշուղական, մասնագիտացված՝ հոգևոր և աշխարհիկ) երաժշտության մեջ, տե՛ս *X. Кухнарёв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Государственное музыкальное изд., 1958, сс. 332-335, նույնի հայերեն թարգմանությունը՝ *Ք. Քուշնարյան, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008, էջ 279-281:

Ձայնագրյալ ժամագրքի հատկապես սաղմոսներին բնորոշ է վանկային մեղեդիական ոճի այն ձևը, որը գոյանում է նույն հնչյունի բազմակի, շարունակական կրկնողության միջոցով (Ձայնագրյալ ժամագիրք, էջ 9-15 և այլն):

Ձայնագրյալ ժամագրքում առկա հայ եկեղեցական երաժշտության մյուս ոճերն են՝

ներվանկային (նևմատիկ), առաջանում է վանկ – 2-5 հնչյուն (ոչ ծավալուն մեղեդիական ֆրագ) փոխկապակցությամբ.

Օրինակ 4

Ի հանդիսաւոր աւուրս

զարդրվորուն (մելիզմատիկ) վանկը եղանակավորվում է ծավալուն մեղեդիական ֆրագի միջոցով.

Օրինակ 5

Ձայնագրեալ երգք կարգաւորութեան հասարակաց աղօթից երեկոյի ժամուն

Խոնարհեց: Ապրեց:

Adagio Ձայնաւորին ց' և d² / Pedal ց' and d²

խառը մեղեդիական ոճ, որն ի հայտ է գալիս մեղեդիական տարբեր ոճերի համակցությունից, օրինակ՝ վանկայինի և ներվանկայինի (խառը՝ վանկային-

ներվանկային մեղեդիական ոճ, որ խիստ բնորոշ է ժամագրքի եղանակավոր նմուշներին, նաև շարականներին), տե՛ս նոտային օրինակ 1, կամ ներվանկայինի և զարդուրունի համակցությունից (խառը՝ ներվանկային-զարդուրուն)։

Օրինակ 6

Ի ծննդեան Յիսուսի Քրիստոսի եւ սրբուհոյ Աստուածածնի

Adagio

և այլն:

Դիտարկված մեղեդիական ոճերով է պայմանավորված Ձայնագրյալ ժամագրքում հայ եկեղեցական երաժշտության հիմնական՝ Յորդոր (Allegro), Միջակ (Moderato), Չափաւոր (Andante), Ծանր (Adagio), նաև միջանկյալ տեմպերի առկայությունը. Յորդոր Միջակ (Allegro moderato), Չափաւոր Ծանր (Andante sostenuto) և այլն⁴⁴:

Հարկ է նշել, որ մոնոդիկ՝ միաձայն Ձայնագրյալ ժամագրքում, հատկապես մեղեդիական բարդ նկարագրով եղանակավոր նմուշներում հանդիպում են և երկձայնության օրինակներ, որոնք գոյանում են մեղեդու և վերջինիս ուղեկցող վոկալ ձայնառության (դամի) միջոցով.

Օրինակ 7 (տե՛ս նաև օրինակ 5)

Adagio Ձայնառութիւն c² և g¹ / Pedal c² and g¹

Հայոց ժամագիրքը հարստագույն նյութ է բովանդակում հայ եկեղեցական երաժշտության հետազոտման համար: Միաժամանակ, Հայոց ժամագրքի հնագույն, սակայն, այսօր ևս, հակառակ «պատկառելի հասակի»,

⁴⁴ Պահպանել ենք տեմպերի անվանումների գրաբարյան ուղղագրությունը: Յորդոր և Միջակ տեմպերով երգում են վանկային մեղեդիական ոճով ծավալվող եղանակավոր նմուշները, Չափաւորը հատուկ է խառը՝ վանկային-ներվանկային ոճին, Ծանրը՝ ներվանկային, զարդուրուն, խառը՝ ներվանկային-զարդուրուն ոճերին և այլն: Տեմպերի իտալերեն թարգմանությունը տե՛ս Ռ. Աթայան, *Ձեռնարկ հայկական նորագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 34:

գեղարվեստական բարձր արժանիքները պահպանած, կենսունակ, գեղեցկագույն մեղեդիները, ստեղծագործական ներշնչանքի անսպառ նյութ են հանդիսանում կոմպոզիտորական և կատարողական երգարվեստում:

Ամփոփում

Ժամագիրքը Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու ծիսամատյաններից է, որի շրջանակներում ըստ ինը ժամերգությունների ներկայացված է Հայ Եկեղեցու ամենօրյա հասարակաց աստվածապաշտության բազմաժանր, բազմաբնույթ ծավալուն ողջ ծիսակարգը: Ժամագիրքը հայոց մեջ անցել է կազմավորման և զարգացման երկարատև ժամանակաշրջան՝ Դ-ԺԳ դարերը: Ժամագրքի պատմական ընթացքը կապված է Հայ Եկեղեցու ականավոր ներկայացուցիչների գործունեության հետ՝ Ս. Սահակ Ա Պարթև, Ս. Մեսրոպ Մաշտոց, Ս. Գյուտ Ա Արահեգացի, Ս. Հովհան Ա Մանդակունի, Ս. Ներսես Շնորհալի:

Ժամագրքում ամփոփված է Հայ Եկեղեցու ծիսաարարողակարգային ժանրերի գրեթե ողջ բազմահարուստ համալիրը. սաղմոս, փոխ, քարոզ, օրհնություն, թագավոր, ծիսական բացականչություն և այլն, որոնք ժամերգությունների ընթացքում ավանդաբար կատարվում են երգեցողության միջոցով: Ձայնագրյալ ժամագիրքը լավագույնս արտացոլում է և՛ կերտվածքային բազմաբովանդակ նկարագիրը, և՛ դրանով իսկ, ասես, ազգային երգարվեստի՝ այս հնագույն մասնագիտացված ոլորտի յուրօրինակ հանրագիտարանը լինի:

Բանալի բառեր՝ Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Հայ եկեղեցական երաժշտություն:

ЖАМАГИРК (ЧАСОСЛОВ)

Резюме

Анаит Багдасарян (Армения)

кандидат искусствоведения, доцент

Ереванская консерватория имени Комитаса

Жамагирк (Часослов) – одна из обрядово-ритуальных книг Армянской Апостольской Святой Церкви, в которой представлен весь многожанровый, развернутый ритуал девяти ежедневных служб Армянской Церкви. Формирование и развитие Жамагирка охватывает длительный исторический период – с IV до XIII веков, и связано с деятельностью крупнейших представителей Армянской Церкви – Св. Саака I Партева, Св. Месропа Маштоца, Св. Гюта I Араецаци, Св. Иоанна I Мандакуни (V в.) и Св. Нерсеса Шнорали (Благодатного, XII в.).

В Жамагирке заключен почти весь комплекс многочисленных и разнообразных ритуальных жанров Армянской церкви: псалм, *пох*, *кароз*, *тагавор*, славословие и т.д., которые во время служб поются. В 1877 году по повелению католикоса всех армян Геворка IV были изданы (армянской нотописью) “Записанные (нотированные – А.Б.) песни Жамагирка”. Это один из наиболее многожанровых, объемистых и значительных сборников армянской монодической церковной музыки.

Ключевые слова: Записанные песни Жамагирка (Армянского Часослова), Армянская церковная музыка.

ZHAMAGIRQ (BOOK OF HOURS)

Abstract

Anahit Baghdasaryan (Armenia)
PhD in Art, Associate Professor
Komitas State Conservatory

The *Zhamagirq* is the Book of Hours of the Armenian Apostolic Holy Church, in which, in accordance with the 9 canonical hours, the extensive and multi-genre daily ceremonies and services of the common rite of the Armenian Church are presented. The Armenian Book of Hours has passed through a long period of formation and development embracing the IV-XIII centuries. A number of distinguished representatives of the Armenian Church contributed to the Book of Hours in the history of its creation, among whom are St. Sahak I Partev, St. Mesrop Mashtots, St. Gyut I Arahezatsi, St. Hovnan I Mandakuni, and St. Nerses Shnorhali.

Almost the entire rich complex of the rite genres of the Armenian Church is included in the Book of Hours: psalm, *pokh*, sermon, benediction, king, ritual exclamation etc., which are traditionally performed with singing. In 1877, at the Mother See of Holy Etchmiatsin, upon the order of the Catholicos Gevorg the IV, the tome of *The Recorded Songs of the Book of Hours* was published with the Armenian notation system. This tome is an important codex in the Armenian traditional church singing. It maximally reflects the Armenian church singing tradition. Moreover, it appears to be an original encyclopedia of the national singing school.

Key words: Notated chants from the Zhamagirk (Armenian Breviary), Armenian Church music.

ՀԱՅՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՏԱՂԵՐՆ ՈՒ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐԸ

*Աստղիկ Մուշեղյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին
ձեռագրերի ինստիտուտ – Մատենադարան
Հայ հոգևոր երաժշտության կենտրոն*

Հայ հոգևոր տաղերգության հսկայածավալ ժառանգությունից երաժշտական բաղադրիչով սակավաթիվ օրինակներ են հասել մինչև մեր օրերը: Ժամանակի ընթացքում Հայաստանում ու Կիլիկիայում գործող բազմահազար եկեղեցիների վեհաշուք խորաններից հնչած երկնառաք ու հոգեզմայլ տաղերն ու մեղեդիները մոռացության են տրվել և մի քանի դար է, ինչ լուռ հանգրվանում են խազավոր ծիսամատյաններում: Բանավոր ավանդությամբ մինչև XIX դար հարատևած տաղային ստեղծագործության նմուշները հայկական նոտագրության ստեղծումից հետո գրի են առնվել: Դրանց մի մասը տեղ է գտել ձեռագիր ձայնագրյալ ժողովածուներում, իսկ մյուս մասը՝ առավել քաջածանոթ Նիկողայոս Թաշճյանի, Համբարձում Չերչյանի, Եղիա Տնտեսյանի, Էմի Աբգարի, Կոմիտասի, Էդվարդ Հակոբյանի և այլոց ձայնագրություններով, թեև մեծ մասամբ հրատարակվել, սակայն հիմնովին չեն ուսումնասիրվել: Խոսքը վերաբերում է նաև Հայ Եկեղեցու կողմից վավերացված՝ «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հատորին: Մեր աշխատանքը մի փորձ է՝ դույզն չափով լրացնելու այդ բացը և ներկայացնելու Նիկողայոս Թաշճյանի ձայնագրությամբ պահպանված Հայոց Պատարագի տաղերի և մեղեդիների ընդհանուր համապատկերը՝ ըստ կարելիվոյն ճշգրտելով դրանցից մի քանիսի ստեղծման ժամանակաշրջանն ու վայրը, հեղինակային պատկանելությունը, Գանձարան-Տաղարանների հետ ունեցած անմիջական աղերսները, վերհանելով երաժշտական բաղադրիչներին բնորոշ առանձնահատկությունները, մեղեդիական փոխառնչություններին վերաբերող և այլ հարցեր:

Ինչպես հայտնի է, 1873 թ. Գևորգ Դ Մեծագործ կաթողիկոսը, ի նպաստ եկեղեցական երգեցողությանց միօրինակության, ձեռնարկում է Շարականի, Ժամագրքի և Պատարագի երգերի ձայնագրությունը, որին ձեռնամուխ է լինում Կ. Պոլսից հրավիրված Ն. Թաշճյանը՝ իրեն օգնական ունենալով Մ. Եկմայանին

ու Պ. Ճեպեճյանին¹, աջակից՝ Վ. Մանկունի սրբազանին, Ս. Ամատունուն, Գ. Այվազյանին և այլոց: Հրատարակության առաջաբանում (խորագրված՝ «Զեկուցում») Ն. Թաշճյանը գրում է. «*արժան դարեցաւ բազմավաստակ Հայրապետս մեր վերստին փապարութեամբ ի լոյս ընծայել զձայնագրեալն ըստ իրում իսկ թելադրութեան զերգս սպասատրութեան խորհրդոյ Պատարագին [...] եւ յակն արկեալ զամփոփեալսն յառաջին փապարութեանն երգեցողութեանց՝ անձանձիր աշխատութեամբ ճոխացոյց զնոսին փալով ձայնագրել եւ ճշդել զամենայնն ըստ իրում ներդաշնակ եւ հնաանդ գեղեցիկ եղանակատրութեանն*»²: Թեև սկզբնապես հայ պարբերական մամուլի էջերում, հայ երաժշտության պատմությանը նվիրված աշխատություններում տարակարծություններ և վերապահումներ են եղել այս ձայնագրությունների առնչությամբ³, սակայն հետագա ուսումնասիրությունների ընթացքում դրանք փարատվել են: Հայ երաժշտագիտության մեջ Ն. Թաշճյանի ձայնագրած ժողովածուները գնահատվել են որպես գիտական-գեղարվեստական բարձր արժեք ունեցող աշխատություններ (տե՛ս Ն. Թահմիզյանի⁴, Ռ. Աթայանի⁵, Մ. Մուրադյանի⁶, Ա. Արևշատյանի և Լ. Հակոբյանի⁷, Մ. Նավոյանի⁸, Ա. Բաղդասարյանի⁹ և այլոց ուսումնասիրությունները): Ն. Թահմիզյանը, մասնավորաբար, նշյալ ձայնագրյալ ժողովածուները, այդ թվում նաև Պատարագը, դիտել է որպես հայ հոգևոր երաժշտության հիմնասյունը

¹ Ռ. Աթայան, Ն. Թաշճյան, տե՛ս Հայկական Սովետական Հանրագիտարան (այսուհետ՝ ՀՍՀ), հատ. 4, Երևան, 1978, էջ 141:

² *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, երկրորդ տպագրութիւն, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1878, էջ 3:

³ Տե՛ս Ս. սրկ. Ամատունի, Պ. Նիկողայոս Թաշճյանի հողվածի աղթիվ, *Արարատ*, Ս. Էջմիածին, 1883, է. էջ 306-307: Ա. քին. Հիսարոյան, *Պարմութիւն հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց* (1768-1919), Կ. Պոլիս, առևտրական նոր տպարան Մ. Յովակիմեան, 1914, էջ 77-79: Ք. Քուշնարյան, *Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2008, էջ 11 և 74:

⁴ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 8, а также прим. 9.

⁵ Ռ. Աթայան, Ն. Թաշճյան, (ՀՍՀ):

⁶ Մ. Մուրադյան, *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 121:

⁷ Ա. Արևշատեան, Լ. Յակոբեան, *Յառաջաբան «Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց» հատորի*, Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1997, էջ XXVIII:

⁸ Մ. Նավոյան, *Ճաշու շարականներ՝ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ*. տե՛ս *Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցու Ճաշու շարականներ (փոխադրված հայկական նոտագրությունից եվրոպականի)*, Երևան, «Լիմուշ» հրատ., 2006, էջ 4-6:

⁹ Ա. Բաղդասարյան, *Խմբագրի կողմից*. տե՛ս *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի (փոխադրություն հայկական նոտագրությունից եվրոպականի)*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2008, էջ 339-341:

ներկայացնող և ավատատիրական Հայաստանի հոգևոր-մասնագիտացված երգաստեղծությունն արտացոլող գլխավոր սկզբնաղբյուրներ, որոնք առանձնանում են նյութի հարստությամբ և ոճական մաքրությամբ¹⁰: Ավելին, ըստ Ռ. Աթայանի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած բազմաթիվ եղանակներում խազային նոտագրությունից շատ բան պահպանվել է առանց զգալի փոփոխության¹¹:

Ս. Պատարագի երգեցողությունը տրված է չորս տարբերակով.

Ա. Ի պէտս Կիրակէից եւ այլոց հանդիսաւոր ատուրց,

Բ. Ի պէտս լուր ատուրց,

Գ. Ի պէտս հինգ Տաղաւարաց, յորս պատարագիցէ Արքեպիսկոպոսն յիւրում վիճակի,

Դ. Ի պէտս Մեծի Պահոց շաբաթ եւ Կիրակէ ատուրց:

Ս. Պատարագի արարողության համար Ն. Թաշճյանը գրի է առել 16 մեղեդի և 19 տաղ, որոնք նախատեսված են Տերունական և սրբոց տոներին կատարվելու համար: Դրանք ներկայացված են երկու առանձին բաժիններով՝

«Մեղեդիք»¹²

Ծննդյան՝ «Այսօր տօն է»,

Աստվածածնի, Ծննդյան և Ավետյաց՝ «Բանին Հօր» և «Աչքն ծով»,

Ծաղկազարդի՝ «Յիսուս Քրիստոս»,

Հարության՝ «Դիտելով զհեթանոսս», «Այսօր մեռեալք», «Այսօր ողբային», «Ի կոյս վիմէն», «Ազատեա զգերեալսն»,

Հարության և Եկեղեցու՝ «Այսօր հարսն Լուսոյ»

Ջատկի և Հինանց Կիրակիների՝ «Միաշաբաթ օր հանգստեան»,

Համբարձման՝ «Այսօր անդրանիկ Հօր»,

Հոգեզալստյան՝ «Այսօր Սուրբ Հոգին եկեալ»,

Վարդավառի «Լեանն ցնծա դու, Թափօր»,

Առաքելոց «Այսօր ցնծացէք, եղբարք»,

Հայրապետաց՝ «Ի հանդէս տօնի»:

«Տաղք ըստ պատշաճի ատուրցն,

զորս երգեն զկնի «Քրիստոս պատարագեալ»-ի»¹³

Ծննդյան՝ «Երկինք երկնից»

¹⁰ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, с. 8.

¹¹ Ռ. Աթայան, Ն. Թաշճյան:

¹² Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 95-114:

¹³ Նոյն տեղում, էջ 156-171:

Տեառնընդառաջի՝ «Քրիստոս փառաց Թագաւորն»
 Զատկի՝ «Յարեաւ Քրիստոս»,
 Հարության՝ «Ով պարտիզպան», «Յայն առաւօտին»
 Համբարձման՝ «Եւ ի յերկինս վերացեալ»
 Հոգեգալստյան՝ «Միշտ էիդ անեղ»
 Վարդավառի՝ «Այսօր ցնծայ լեառն Թափօր»
 Աստուածածնի՝ «Իսնկին ծառին նման ես»
 Ավետյաց՝ «Աւետիս քեզ, Մարիամ»
 Խաչի՝ «Աստուածածին Կոյսն Մարիամ», «Տիրամայրն»
 Խաչի՝ «Խաչն ի նախնումն»
 Մարտիրոսաց՝ «Հանդուրժելով չարչարանաց»
 Հայրապետաց՝ «Հայրապետաց հանուրց»:

Տաղերից չորսը տեղ են գտել «Յաւելուած»-ում¹⁴ Ջրօրինյաց «Ով գարմանալի» (խորագիր՝ «Յորդորակ ի Գրիգորէ կաթողիկոսէ») և «Այսօր ծայնն հայրական», ինչպես նաև «Աստուածն ամենի» և Խաչի «Կանայք ամենայն» տաղերը:

Հայ երաժշտագիտության մեջ Ձայնագրյալ Պատարագում տեղ գտած 35 տաղերից ու մեղեդիներից քննության են արժանացել ընդամենը յոթը: Դրանցից առաջինը անհայտ հեղինակի «Ազատեա զգերեալսն» Հարության մեղեդին է, որը մանրակրկիտ վերլուծության է ենթարկել Ք. Քուշնարյանն իր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» կապիտալ աշխատության մեջ¹⁵: Հետագայում վեց տաղի է անդրադարձել Ն. Թահմիզյանը՝ «Աչքն ծով»¹⁶, «Խաչն ի նախնումն»¹⁷, «Դիտելով զհեթանոսս»¹⁸, «Տիրամայրն»¹⁹, «Աստուածն ամենի»²⁰ և «Ով պարտիզպան»²¹:

Ըստ ամենայնի՝ էջմիածնում Ն. Թաշճյանի ձեռքի տակ եղել են միջնադարյան ձեռագիր երաժշտաձիսական մատյաններ, որոնց հետ նա ստուգել-համեմատել է երգվող նմուշները²²: Ձայնագրյալ Պատարագի

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 206-224:

¹⁵ Ք. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 177-178 և 482-489:

¹⁶ Ն. Թահմիզյան, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 218:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 268:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 270:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 273:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 312:

²¹ Նույն տեղում, էջ 315:

²² Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, с. 8-9.

երաժշտությունը, Ռ. Աթայանի գնահատմամբ՝ «ներկայացնում է երգային բազմազան ձևի մեղեդիներից կերպոված ծավալուն ամբողջություն՝ հայ միջնադարյան երգահանների վարպետության բարձրարժեք արգասիքը»²³: Պետք է նշել, որ այդ երգահանները մեծ մասամբ անանուն են: Մինչ այժմ հայտնի է տաղային միավորներից հինգի հեղինակային պատկանելությունը՝ «Աչքն ծով» և «Դիտելով զհեթանոսս»՝ Գրիգոր Նարեկացի (X-XI դդ.), «Խաչն ի նախնունն»՝ Կոստանդին Սրիկ Սսեցի (XIII դ.), «Աստուածն ամենի» և «Ով պարտիզպան»՝ Առաքել Սյունեցի (XIV-XV դդ.): Որքան էլ զարմանալի է, ձայնագրյալ նմուշների ցանկում ներառված չէ Ներսես Շնորհալու տաղերից և ոչ մեկը. անհնար է կարծել, որ մեծ երգեցողի և բարենորոգչի տաղային արվեստն այնքան էր մոռացվել, որ ձայնագրության համար չէր գտնվել գեթ մեկ նմուշ: Չէ որ հենց նույն ձայնագրյալ Պատարագում մեծ թիվ են կազմում Շնորհալի հայրապետի հորինած երգերը կամ սրբասացությունները²⁴: Շնորհալու տաղերը մշտապես ընդգրկված են եղել Հայոց Պատարագամատույցում. այսպես՝ XI-XIX դարերն ընդգրկող բնագրում, օրինակ, նշվում է չորս տաղ՝ «Բարբառ անտեսաց ձայնի» (Ավետյաց), «Նոր ծաղիկ բլխե այսօր» (Ծննդյան), «Այսօր Գաբրիել հրեշտակապետն» (Փոխման Ս. Կուսի) և «Աստուածային խորոցն անճառ» (Մարգարեից)²⁵: Հնարավոր է, որ դրանց մեղեդիները պահպանված չեն եղել, սակայն հենց այդ ժամանակաշրջանում՝ XIX դարի երկրորդ կեսին, հենց Ն. Թաշճյանի հարազատ միջավայրում՝ Կ. Պոլսում, իրենց երաժշտական բաղադրիչով կենցաղավարում էին Շնորհալու գրչին պատկանող այլ նմուշներ, որ մեզ են հասել հայտնի երաժիշտ և ձայնագրագետ Համբարձում Չերչյանի ձայնագրությամբ: Դրանք են՝ Խաչելության «Ծարաւեցաւ Տէրն ի Խաչին», Հարության «Նոր ծաղիկ պայծառ» և «Նստեալ կանայքն» տաղերը, որ տեղ են գտել Արմաշի վանքի ձեռագրերում²⁶:

Ձայնագրյալ Պատարագում, ըստ էության, արտացոլված է հայ տաղերգությունն իր գրեթե ողջ պատմական ընթացքով, որն իր թռիչքը սկսել էր X դարում՝ Գրիգոր Նարեկացու արվեստում՝ զարգանալով ու հարատևելով մինչև Վերանորոգության և Նոր շրջանի հեղինակներ: Հատորի առանցքն են կազմում կիլիկյան շրջանում ստեղծված տաղային նմուշները, որտեղ հայ

²³ Ռ. Աթայան, Պատարագ, ՀԱՀ, հատ. 9, Երևան, 1983, էջ 147:

²⁴ Չխոսելով արդեն Շնորհալու բազմաքանակ շարականների և ժամագրքի երգերի մասին, որ տեղ են գտել Ն. Թաշճյանի ձայնագրած մյուս ժողովածուներում:

²⁵ Յ. Գաթրճեան, Սրբազան Պատարագամատուցք Հայոց, Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1897, էջ 631:

²⁶ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Նորագույն հավաքածու, ձեռ. NN 5, 6, 103 և այլն:

երաժշտարվեստն աննախադեպ ծաղկման էր հասել: Գրիգոր Գ Պահլավունին, Ներսես Շնորհալիին, Ներսես Լամբրոնացին, Կոստանդին Սրիկ Սսեցին, Հակոբ Կլայեցին, Գրիգոր Սկևռացին, Գևորգ Սկևռացին, ինչպես նաև նրանց հետնորդները, այդ թվում նաև՝ բազմաթիվ անանուն ստեղծագործողներ, պատկառելի երաժշտական ժառանգություն էին թողել, ձևավորվել էին մի շարք երաժշտաժեսական մատյաններ (Շարակնոց, Մաշտոց, Պատարագամատույց, Ժամագիրք, Գանձարան, Տաղարան, Մանրումունք)²⁷, որոնց ընտիր օրինակներից վանքերում կատարվում էին ընդօրինակություններ, զարգացման բարձր աստիճանի վրա էր գտնվում մանրուման արվեստը: Տարբեր վարդապետարաններում գործունեություն ծավալած հայտնի երաժիշտ-փիլիսոփաներից էին՝ Ստեփանոս Մանուկ վարդապետը (Գիտնական մականվանյալ)՝ Ներսես Շնորհալու ուսուցիչը (XII դ., Կարմիր վանք)²⁸, Հովհաննեսը՝ «զընտիրն ի բեմբականս և զանյաղթն յերաժշտականս» (1198 թ., Հռոմկլա)²⁹, Գրիգոր Խուլը՝ «պատուական վարժապետն եւ երաժիշտն եւ առաջին քարտուղարն Սոյո» (XII-XIII դդ.)³⁰, Գրիգորիսը՝ թարմապար երգեցողն ու գրիչը (1238 թ., Սիս)³¹, Հովսեփ երաժշտապետը (Դրազարկ, 1241 թ.)³², Սամուել երաժշտապետը՝ «հոգևոր հայր եւ բարի վարդապետ [...] եւ մակացու յաստուածայինս» (1250 թ., Ձորոյբերդ)³³, Վարդան թարեշնորհ երաժիշտը (1257 թ., Ակներ)³⁴, Սիմեոն փիլիսոփան (1258-1260 թթ., Արքակաղին)³⁵, Մանուել

²⁷ Այս մասին տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.*, էջ 46:

²⁸ **Ղ. Ալիշան**, *Շնորհալի եւ պարագայ իւր*, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1873, էջ 51: **Նույնի՝ Հայապարում. պատմիչք եւ պարմութիւնք Հայոց**, հատ. Բ, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1901, էջ 320-321: **Ա. Ալպոյաճեան**, *Պապմութիւն հայ դպրոցի*, Ա. հատոր, Գահիրէ, տպարան «Նոր աստղ», 1946, էջ 194-195:

²⁹ *Հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ*, Ե-ԺԲ դդ., աշխ. Ա. Մաթևոսյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988, էջ 294:

³⁰ **Հ. Ղեւոնդ Վ. Մ. Ալիշան**, *Սիսուան. համագրութիւն հայկական Կիլիկիոյ եւ Լեւոն Մեծագործ*, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1885, էջ 105 և 517:

³¹ **Գ. Վ. Սրուանձտեանց**, *Թորոս Աղբար. Հայաստանի ճամփորդ*, մասն առաջին, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսան, 1879, էջ 63-65: **Ղ. Ալիշան**, *Սիսուան*, էջ 230: **Գ. Զարբեհնալեան**, *Մարենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնեաց (դար Դ-ԺԳ)*, Վենետիկ, Մխիթարեան տպարան, 1889, էջ 168: **Գարեգին Ա. Կաթողիկոս**, *Յիշարակարանք ձեռագրաց*, Ա. հատոր (Ե դարից մինչեւ 1250 թ.), Անթիլիաս, տպարան Կաթողիկոսութեան Հայոց Կիլիկիոյ, 1951, ս. 859-862 և 929-930: *Հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ*, ԺԳ դար, կազմեց Ա. Մաթևոսյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 203-205:

³² **Ղ. Ալիշան**, *Սիսուան*, էջ 517: **Հ. Աճառյան**, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հատ. Գ, Երևան, Պետական Համալսարանի հրատարակչություն, 1946, էջ 716: **Ա. Ղազարոսյան**, Կիլիկիայի գրչության կենտրոնների սկզբնավորումը, *Էջմիածին*, 2008, Ը, էջ 72:

³³ **Գարեգին Ա. Կաթողիկոս**, *Յիշարակարանք ձեռագրաց*, Ա. հատոր, ս. 1009: *Հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ*, ԺԳ դար, էջ 256:

³⁴ *Հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ*, ԺԳ դար, էջ 292:

³⁵ **Ղ. Ալիշան**, *Սիսուան*, էջ 517: *Հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ*, ԺԳ դար, էջ 298:

իմաստուն երաժիշտը (1273 թ., Ականց անապատ)³⁶, Թորոս վարդապետ փիլիսոփան (1307 թ., Ձորոյն Ս. Թորոսի վանք)³⁷, Մարգարա փիլիսոփան (1335 թ., Թշուրքթի վանք)³⁸ և Հովհաննես փակակալը (առանց թվականի, Ակներ)³⁹: Ղ. Ալիշանը հիշատակում է նաև մի քանի այլ երաժիշտների՝ Ավագ և Թորոս երեցներ, Հովհաննես կուսակրոն, Լևոն, Ներսես, Հովհան արեղա, Կոստան դպիր, «որոց անծանօթ են ուրն և գիա՛րդն»⁴⁰:

Կիլիկյան շրջանում է կատարելության հասել ազգային մասնագիտացված երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճը⁴¹, որի կնիքն է կրում Ձայնագրյալ Պատարագի նմուշների գերակշիռ մասը: Ք. Քուշնարյանը, ուսումնասիրելով XII-XIII դարերի տաղային արվեստի նմուշները, գրում է, որ դրանք իրենց մտահղացման բարդության աստիճանով մոտոդիկ գրականության մեջ «գրավում են համարյա թե առաջին տեղը»⁴²: Նա ի մի է բերում դրանց առավել բնորոշ գծերը՝ երաժշտական բազմաբնույթ կերպարներ, մի քանի թեմայից բաղկացած և դրամատուրգիական բարդ հենքով ծավալվող կառույցներ, լայնաշունչ և ծավալուն հորինվածքներ, ոչ հստակ արտահայտված կառուցվածքային ձևեր, ազատորեն կիրառված գործիքային-իմպրովիզացիոն տարրեր, զարդուլորուն մեղեդիական հյուսվածք (որով դրանք համեմատելի են դառնում մեծակերտ-զարդարական ոճի ճարտարապետական հուշարձանների հետ): Այս տաղերում խոսքը դառնում է երկրորդական նշանակության բաղադրիչ, հաղթահարվում են ձայնեղանակային օրինաչափությունները, լայնորեն գործածվում են ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգեր՝ պայմանավորված երաժշտության բովանդակության մեջ հոգեբանական կողմի խորացմամբ և անհատի նրբին, անձնական ապրումների և կենսական բախումների արտացոլմամբ: Ի մի բերելով իր դիտարկումները՝ Ք. Քուշնարյանը գալիս է այն եզրահանգման, որ XII-XIII դարերի տաղերն իրենցից ներկայացնում են հայ մոտոդիկ մասնագիտացված երաժշտական արվեստի

³⁶ Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, ԺԳ դար, էջ 432: **Գ. Զարբանալեան**, *Մարենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնեաց* (դար Դ-ԺԳ), էջ 472:

³⁷ **Ղ. Ալիշան**, *Միտան*, էջ 156: **Մ. Օրմանեան**, *Ազգապատում*, հատ. Բ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2001, § 1232 (ս. 2088): **Հ. Աճառյան**, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հատ. Բ, Երևան, Պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1944, էջ 358, N 73:

³⁸ **Գ. Վ. Սրուանձտեանց**, *Թորոս Աղբար*. *Հայաստանի ճամփորդ*, մասն երկրորդ, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Գ. Պաղտատլեան (Արամեան), 1874, էջ 449-450: **Ղ. Ալիշան**, *Միտան*, էջ 517 և 535:

³⁹ **Ղ. Ալիշան**, *Միտան*, էջ 517:

⁴⁰ Նույն տեղում:

⁴¹ **Ն. Թահմիզյան**, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.*, էջ 43:

⁴² **Ք. Քուշնարյան**, նշվ. աշխ., էջ 174-176:

զարգացման գագաթնակետերից մեկը⁴³: Այս համատեքստում նրա վերլուծած «Ազատեա զգերեալսն» Հարության տաղին հարում են Ձայնագրյալ Պատարագի բազմաթիվ այլ նմուշներ՝ «Երկինք երկնից», «Քրիստոս փառաց Թագաւորն», «Յարեաւ Քրիստոս», «Յայն առաւօտին», «Աւետիս քեզ, Մարիամ», «Խաչն ի նախնումն», «Բանին Հօր», «Յիսուս Քրիստոս», «Ի կոյս վիմէն», «Ազատեա զգերեալսն», «Այսօր հարսն Լուսոյ», «Միաշաբաթ օր հանգստեան», «Այսօր անդրանիկ Հօր», «Այսօր Սուրբ Հոգին եկեալ», «Լեանն ցնծա դու, Թափօր», «Այսօր ցնծացէք, եղբարք», «Ի հանդէս տօնի քո» և այլն: XII-XIV դարերում կիլիկյան երաժիշտները, «*ըստ երգաստեղծության զարդոյրուն ոճի նոր պահանջների*»⁴⁴, վերաեղանակավորել են նաև նախկինում ստեղծված՝ «Աչքն ծով»⁴⁵, «Տիրամայրն»⁴⁶, «Դիտելով զհեթանոսս»⁴⁷ տաղերը:

Ձայնագրյալ Պատարագի մի շարք մեծակերտ-գարդարական նմուշներ աչքի են ընկնում ոչ միայն ոճական ընդհանրությամբ, այլև բուն մեղեդիական դարձվածքների հարազատությամբ: Շատ դեպքերում արձանագրվում են նաև նույնական հատվածներ. ցայտուն օրինակ է «Այսօր ցնծայ լեառն Թափօր» վարդավառի տաղը⁴⁸, որի երաժշտական բաղադրիչը հորինված է Գրիգոր Նարեկացու երկերի ակնհայտ ազդեցությամբ և պարունակում է մասնավորաբար, «Աչքն ծով» տաղից փոխառնված մեղեդիական դարձվածքներ: Ձեռագրական սկզբնաղբյուրներում «Այսօր ցնծայ»-ն ընծայվում է Ներսես վարդապետ Մոկացուն («Մատաղ» մականունով, XV-XVI դդ.), ով հայտնի է Բաղեշի Ամրդուլու և Խնդրակատար Ս. Աստվածածին վանքերում ունեցած իր բազմադրյուն գործունեությամբ: «Այսօր ցնծայ»-ն եղել է ամենաշատ ընդօրինակված ու սիրված տաղերից մեկը, իսկ մեզ հայտնի ամենավաղ գրառումը տեղ է գտել 1476 թ. արտագրված Տաղարանում (ձեռ. N 1193, տեղն անհայտ, էջ 689)⁴⁹: Այն տվյալ դարաշրջանից մինչև մեր օրերը հասած եզակի հատակոտորներից է, մի նշխար՝ երաժիշտ-փիլիսոփա Ներսես Մոկացու թողած երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունից: Ամփոփելով X-XV դարերի հայ հոգևոր տաղերգության լավագույն ավանդույթները՝ տաղն ինքը ծնունդ է տվել

⁴³ Ք. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 178:

⁴⁴ Ն. Թահմիզյան, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.*, էջ 110:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 43 և 219:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 229:

⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 271:

⁴⁸ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 164:

⁴⁹ *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, կազմեց Ն. եպս. Պողարեան, հատ. 4, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1969, էջ 311:

մեկ այլ ստեղծագործության՝ ոգեշնչելով անանուն մի հեղինակի, որը հետագայում, ամենայն հավանականությամբ ուշ միջնադարում, համառոտել է «Այսօր ցնծայ» տաղի երաժշտական բաղադրիչը և այն զուգորդել գրական նոր տեքստի հետ: Արդյունքում ստեղծվել է «Եւ ի յերկինս վերացեալ» Համբարձման տաղը, որ նույնպես զետեղվել է Ձայնագրյալ Պատարագում⁵⁰:

Գրիգոր Նարեկացու երաժշտարվեստի կնիքն են կրում միջնադարյան տաղերգության այլ նմուշներ, որոնցում գործածվել են նրա տաղերից բազմաթիվ կտորներ. իբրև օրինակ բերենք «Աչքն ծով» մեղեդին, որի սկզբնական մոտիվն առկա է «Ազատեա զգերեալսն» տաղում կամ այլուր⁵¹, իսկ «ի ծով» բառերին համապատասխանող երաժշտական նյութը՝ «Ազատեա զգերեալսն» և «Բանին Հօր» տաղերում: Նարեկացու տաղերգությունը ծառայել է իբրև անսպառ աղբյուր, որից օգտվելով՝ միջնադարյան հեղինակներն արարել են նորանոր երկեր: Այդպիսի մի նմուշ է «Դիտելով զհեթանոսս» տաղը, որից ներշնչվելով՝ կիլիկյան մի անանուն հեղինակ իր հորինած «Այսօր ցնծացեք, եղբարք»⁵² տաղ է ներմուծել քաղածո մի քանի մեղեդիական դարձվածք: Մեզ հասած հնագույն Տաղարանում (1241 թ., Դրազարկ)⁵³, տաղը, որ նվիրված է Ս. Առաքյալներ Պետրոսին և Պողոսին, հանդես է գալիս որպես «Գլուխ եկեղեցոյ» տաղի փոխ՝ դրա հետ կազմելով «Գովեստ մատին առաքելոյն Պետրոսի» ծայրակապը, ինչն էլ ենթադրել է տալիս, որ տաղն ու փոխը գրվել են միևնույն հեղինակի կողմից: Պահպանվել են նախօրինակի հիմնական ԲՁ ձայնեղանակը, ծանր ընթացքն ու մեղեդիական զարդուլորուն ոճը: Ինչպես հայտնի է, «Դիտելով զհեթանոսս» տաղը Նարեկացու «Հաւուն, հաւուն» տաղի՝ Կիլիկիայում XIII-XIV դարերում վերաեղանակավորված տարբերակն է (առանց գրական բնագրի առաջին տողի). վերջինից ևս «Այսօր ցնծացեք» են ներմուծվել մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներ: Սակայն, անկախ նույնական հատվածների

⁵⁰ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 163:

⁵¹ Տե՛ս XIII դարում Վարդան Արևելցու վերաեղանակավորած Ս. Աստվածածնի Վերափոխման առաջին օրվա կանոնի «Անթառամ ծաղիկ» ԲՁ դարձվածք Ճաշուն (*Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875, էջ 745*), որը Մովսես Խորենացու հորինած Ծննդյան V օրվա կանոնի «Անթառամ ծաղիկ» ԲՁ չափավոր Ճաշուի ծանր տարբերակն է: Տե՛ս նաև՝ ուշ միջնադարյան տաղային ստեղծագործության մի քանի այլ նմուշներ, որ ներկայացնում են երգչական այլ ավանդույթներ, մասնավորապես, «Այսօր ընդ զօրս» և «Որոյ ձայն հրեշտակաց» տաղերը Արմաշի վանքի ձեռագրերում (*Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Նորագոյն հավաքածու, ձեռ. NN 5, 95, 97, 103*):

⁵² *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 110:

⁵³ Փարիզի ազգային գրադարան, ձեռ. N 79, թ. 341ա. տե՛ս **R. Kévorkian. A. Ter-Stépanian.** Avec le concours de B. Outtier et de G. Ter-Vardanian. *Manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France.* Catalogue. Paris, Bibliothèque nationale de France/Fondation Calouste Gulbenkian, 1998, p. 163.

անկայությունից, «Այսօր ցնձացեք»-ը բոլորովին այլ ստեղծագործություն է, որ առանձնանում է զարգացման ավելի համեստ ու սուղ միջոցներով, անհամեմատ սեղմ չափերով և ձայնածավալով: Վառ կերպով կրելով Գրիգոր Նարեկացու երաժշտարվեստի ազդեցության կնիքը, այն լայնորեն կենցաղավարել է և մեծ տարածում ստացել՝ դառնալով Գանձարան-Տաղարանների անփոփոխ բաղկացուցիչը. ավելին՝ ինքն է որպես չափանմուշ ծառայել այլ ստեղծագործությունների համար: Նրա եղանակով երգվող նմուշներից է Կոստանդին Սսեցու «Կոյս անապական Մարիամ Սուրբ Աստուածածին» Վերափոխման տաղը⁵⁴:

1241 թ. գրված Տաղարանում «Այսօր ցնձացեք» տաղի անկայությունը մեզ թույլ է տալիս կատարել հետևյալ կարևոր ճշգրտումն առ այն, որ Գրիգոր Նարեկացու «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի վերաեղանակավորումը՝ արված կիլիկյան անհայտ հեղինակի ձեռքով, գոյություն է ունեցել արդեն **XIII դարի սկզբներին**:

Կիլիկյան շրջանում է ստեղծվել անանուն հեղինակի «Աստուածածին Կոյսն Մարիամ» տաղը⁵⁵, որ երգվում է Ավագ Ուրբաթին: Տիրամորը և Խաչին գամված Միածին Որդուն պատկերող ավետարանական ամենադրամատիկ դրվագներից մեկը (Հովհաննես, ԺԹ 25-27) միջնադարում առանձին մեկնության թեմա է դարձել, որին շատ հաճախ են անդրադարձել հայտնի ու անհայտ հեղինակները: Բազմաթիվ ստեղծագործություններից երաժշտական բաղադրիչով մեզ են հասել միայն «Տիրամայրն հանդէպ Որդւոյն», «Աստուածածին Կոյսն Մարիամ» և «Ու՛ր ես, Մայր իմ» տաղերը: Առաջին երկուսը XIX դարում վավերացվել են Հայ Եկեղեցու կողմից և տեղ գտել Ձայնագրյալ Պատարագում, իսկ երրորդը՝ XIX-XX դարերում հայկական նոտագրությամբ գրի առնված ձեռագիր ու տպագիր ժողովածուներում: Տաղի վաղագույն գրառումը գտնվում է 1348 թ. ընդօրինակված Տաղարանում⁵⁶, որի գրիչը և ստացողն է Հեսու Արևելցի երաժիշտ-փիլիսոփան՝ կիլիկյան երաժշտական մշակույթի երևելի դեմքերից մեկը:

Ձայնագրյալ Պատարագում գրառված կիլիկյան նմուշներից «Աստուածածին Կոյսն Մարիամ»-ն առանձնանում է ամենից առաջ իր ոճական

⁵⁴ Տե՛ս Մայր ցուցակ մարենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, յօրինեց Հ. Ս. վրդ. Ճեմճեմեան Մխիթարեան Ուխտէն, հատ. Ե, Յայսմաուրբ-Գանձարան-Տաղարան-Տոնացոյց, Մխիթարեան հրատարակչատուն, Վենետիկ, 1995, ձեռ. N 2070, թ. 235բ:

⁵⁵ Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 167:

⁵⁶ Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մարենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հատ. Ե, ս. 645, ձեռ. N 2070, թ. 102բ:

առանձնահատկություններով: Չուսպ և սուղ արտահայտչամիջոցներով հեղինակը հասնում է առավելագույն արտահայտչականության. տաղի երաժշտական բաղադրիչն ասքի է ընկնում ասելիքի սեղմ ոճով, գրական տեքստի հետ ունեցած սերտ փոխկապակցվածությամբ, ձևի ու բովանդակության ներքին միասնությամբ: Հիմնական կանտիլենային նկարագիրը ստեղծվում է սահուն ընթացող, գրեթե միառժամանակ հնտոնացիոն-ռիթմական պատկերների շնորհիվ, որոնց խորքում, սակայն, մեծ դրամատիզմ կա: Իսաչելության «Տիրամայրն հանդէպ Որդոյն», «Աստուածածին Կոյսն Մարիամ» և «Ու՛ր ես, Մայր իմ» տաղերը յուրատեսակ ետերգություն են կազմում. դրանք աղերսվում են ամենից առաջ՝ Ս. Մարիամ Աստվածամոր վեհ, աննկուն կերպարի մեկնությամբ, ով «Կայր», կանգուն էր «*հոգևոր արիության գորույթամբ*»-, ինչպես նկատում է Մ. Օրմանյանը⁵⁷:

Հայ հոգևոր տաղերգության հետշնորհալիական շրջանում ստեղծված և երգչական մատյաններում տեղ գտած գրական բնագրերում բազմաթիվ են միևնույն սկսվածքն ունեցող գանձերն ու տաղերը, որոնք միջնադարյան հեղինակները հորինել են այս կամ այն հայտնի երկի նմանողությամբ: Այդպիսին է նաև «Ի հանդէս տօնի» սկսվածքով տաղը, որ հանդիպում է երկու տարբերակով: Առաջինը՝ «...ձեր խրախացեալ ցնծամք» շարունակությամբ, նվիրված է Ղևոնդյանց քահանաներին, որի վաղագույն գրառումը տեղ է գտել հայոց հնագույն Տաղարանում⁵⁸ և հեղինակն անհայտ է: Իսկ երկրորդը՝ «...քո խրախացեալ տօնեմք» շարունակությամբ, նվիրված է Ընդհանրական Եկեղեցու մեծ սրբեր Պետրոս հայրապետին և Աբիսողոմ սարկավագին և վերագրվում է Գրիգոր Խլաթեցուն, այսինքն ստեղծվել է XIV դարավերջին կամ XV դարասկզբին: Տաղի գրական բնագիրը հորինված է արդեն եղածի նմանողությամբ՝ ներառելով նաև նախօրինակի բառազանձը:

Ժամանակի ընթացքում, ամենայն հավանականությամբ, անանուն հեղինակի՝ Ղևոնդյանց քահանաներին նվիրված տաղի երաժշտական բաղադրիչը կա՛մ մոռացության է տրվել, կա՛մ էլ եկեղեցական երաժիշտները պատշաճ են գտել դրա բանաստեղծական տեքստը հարմարեցնել միևնույն սկսվածքով՝ խնդրո առարկա տաղի երաժշտական բաղադրիչին: Այս պատճառով էլ տարբեր տոներին երգվող և երգչական տարբեր ավանդույթներ ներկայացնող այս նմուշներն, ըստ էության, ուշ միջնադարյան ձայնագրյալ ժողովածուներում գրառված են միևնույն եղանակով, ինչպես, օրինակ, Ն.

⁵⁷ **Մաղաքիա արք. Օրմանեան**, *Համապատում*, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1997, էջ 795:

⁵⁸ Փարիզի Ազգային գրադարան, ձեռ. N 79, թ. 396ա:

Թաշնյանի ձայնագրած տարբերակը⁵⁹, Հ. Չերչյանի գրառած և Արմաշում երգվող օրինակը⁶⁰, այլև «Մեղեդիներ, տաղեր եւ գանձեր Հայաստանեայց Եկեղեցոյ» ժողովածուում տեղ գտած նմուշը⁶¹: Առաջին երկուսը երգվում են Ս. Հայրապետաց, իսկ երրորդը՝ Ս. Ղևոնդյանց տոներին:

Ուրեմն, զույգ տաղերն իրապես ունեն մեկ երաժշտական բաղադրիչ⁶², որն իրենից ներկայացնում է մի դինամիկ երաժշտական պատում՝ մերթ հուզախառն, մերթ հանդարտ-հայեցողական նկարագրերի համադրությամբ: Հիմնական՝ ԳՁ ձայնեղանակին բնորոշ տիպական պտույտների անընդհատ տեղաշարժերը, որ ընդգրկում են և՛ դիմող, և՛ վերջավորող ձայների ոլորտները, ստեղծում են դրվագազարդ, լայնահոս մեղեդիական պատկեր: Ուշագրավ է տաղի ձայնեղանակային նկարագիրն իր բազմաթիվ զարտուղություններով ու ձայնակարգային դրսևորումներով: Տաղում գործածված ադինքնող և ճաշակավոր համադրումներն, անշուշտ, վկայում են հեղինակի՝ «գոյների» տեսության և գործնական կիրառման ասպարեզում ունեցած մեծահմուտ վարպետության մասին:

Ձայնագրյալ Պատարագի տաղերի և մեղեդիների ընդհանուր քննությունը ցույց է տալիս, որ դրանցից մի քանիսի երաժշտական բաղադրիչները համընկնում են: Դեռևս միջնադարյան ձեռագրերում տվյալ տաղային միավորի լուսանցքում գրիչները հղում էին որևէ հայտնի տաղ կամ մեղեդի, որի «գույնով» կամ «ձայնով» պետք է երգվեր այն: Ավանդույթի հիմնադիրն է համարվում Ներսես Շնորհալին⁶³, որն ինքն էր ցուցումներ թողել իր տաղերի դիմաց՝ դրանք Գրիգոր Նարեկացու տաղերի եղանակներով կատարելու վերաբերյալ: Այնուհետև իր՝ Շնորհալու ստեղծագործություններն էլ չափանմուշ դարձան այլ հեղինակների հորինած տաղերի ու մեղեդիների համար: Միջնադարյան այդ ավանդույթն իր արտացոլումն է գտել նաև Ձայնագրյալ Պատարագում, որտեղ միևնույն եղանակով են ձայնագրված մի քանի տաղեր և մեղեդիներ: Դրանք են՝

⁵⁹ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 111:

⁶⁰ **Մաշտոցի անվան Մատենադարան**, *Նորագույն հավաքածու*, ձեռ. N 6, էջ 181:

⁶¹ *Մեղեդիներ, տաղեր եւ գանձեր Հայաստանեայց Եկեղեցոյ*, Անթիլիաս, հրատարակութիւն Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիո, 1990, էջ 109: Տաղի սկզբնաղբյուրը նշված չէ: Ելնելով կազմող և հեղինակ Ջ. Եպս. Ազնավորյանի այն տեղեկությունից, թե «Այս ժողովածուին բաղկացուցիչ միաձայն կտորները կարեւոր մասամբ մը կու գան երաժշտապետ Լեւոն Չիլինկիրեանէն, իր աշակերտներու ընթրօրինակութիւններէն» (էջ 16), պետք է ենթադրել, որ խնդրո առարկա կտորը ևս պատկանում է դրանց շարքին:

⁶² Նշված նմուշների երաժշտական բաղադրիչների միջև առկա են փոքր տարբերակումներ:

⁶³ **Ն. Թահմիզյան**, *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 65:

ա. Ծաղկազարդի «Յիսուս Քրիստոս» և Հարության «Ի կոյս վիմէն»,

բ. Համբարձման «Այսօր անդրանիկ Հօր», Հոգեգալստյան «Այսօր Սուրբ Հոգին եկեալ» և Վարդավառի «Լեառն ցնծա դու, Թափօր»,

գ. Ծննդյան «Այսօր տօն է» և Ջատկի և Հինանց կիրակիների «Միաշաբաթ օր հանգստեան» մեղեդիները:

Միջնադարյան տաղերգության սքանչելի նմուշներից է «Այսօր տօն է Ծննդեան» տաղը⁶⁴, որի հեղինակությունը Գանձարաններն ընծայում են Աստվածատուր Հենեցուն: Ըստ Հ. Անասյանի՝ նա եղել է «Չորրորդ Հայոց Հայնի կամ Հենի ավանից»⁶⁵, իսկ Հ. Սահակյանը⁶⁶, հիմք ընդունելով Մատենադարանի 1556 թ. արտագրված N 8968 ձեռագիրը, որում, ըստ իր ուսումնասիրությունների, գրառված է տաղի հնագույն օրինակը, եզրակացնում է, որ հեղինակն ապրել է XVI դարի առաջին կեսին⁶⁷: Ձեռագրում (թ. 93բ) տաղն ունի հետևյալ խորագիրը՝ «Ճառ ի Աստուածատուր վարդապետէ Հենեցոյ սասցեալ ի խնորոյ Մինաս սարկաւագին, վասն Ծննդեան Քրիստոսի»:

*Այսօր տօն է ծննդեան, աւերի՛ս,
Տեսն մերոյ և յայտնութեան, աւերի՛ս:
Այսօր արևն արդարութեան, աւերի՛ս,
Երևեցաւ ի մէջ մարդկան, աւերի՛ս:
Այսօր Սուրբ Կոյսն անապական, աւերի՛ս,
Ծնաւ երբեր զանմահ արքայն, աւերի՛ս:*

Ն. Թաշճյանը ցուցում ունի տաղի ծիսական կիրառության վերաբերյալ. «Ի թափօրի զկնի մեղեդիկի յեք բացման վարագուրին երգեա յաւուր Ծննդեան ութօրէից»: Տաղը, որ պատկանում է հոգևոր ավետիսների երգատեսակին, ծանրընթաց է, ընդգծված հանդիսավորությամբ: Այն, հիրավի, մեծ ժողովրդականություն է վայելել, և այսօր էլ Տիրոջ Ծննդյան տոնին երգվող ամենահանրաճանաչ և սիրված երգերից մեկն է՝ իր «Քրիստոս ծնաւ եւ յայտնեցաւ» ցնծալի ավետիսով:

Հայոց Պատարագի տաղերն ու մեղեդիները՝ հայ մասնագիտացված երգարվեստի այդ անգին գոհարները, որ անխոնջ աշխատասիրությամբ՝ տուն առ տուն խազագրելով, ընթօրինակել էին մեր միջնադարի վանական գրիչներն

⁶⁴ Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 112:

⁶⁵ Հ. Անասյան, Հայկական մաթենագիտություն, Ե-ժԸ դդ., հատ. Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 685:

⁶⁶ Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը, XVI-XVII դդ., աշխ. Հ. Սահակյանի, հատ. Ա, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1986, էջ 89:

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 684:

ու զետեղել ձեռագիր մատյաններում, XIX դարում փրկվելով անհետացումից՝ վերստին նոր կյանք ստացան՝ գրի առնվելով նոր հայկական ձայնանիշներով և զետեղվելով արդեն տպագիր ժողովածուներում⁶⁸: Ս. Պատարագի արարողության ընթացքին հնչող այս հոգևոր երգերի ամբողջական ուսումնասիրությունը հայ երաժշտագիտության առաջնահերթ խնդիրներից մեկն է, որի իրականացումը մի նոր լույս կսփռի հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության ու տեսության մի շարք հիմնախնդիրների վրա:

Ամփոփում

Հայ հոգևոր տաղերգության հսկայածավալ ժառանգությունից երաժշտական բաղադրիչով սակավաթիվ օրինակներ են հասել մինչև մեր օրերը: Դրանց մի մասը պահպանվել է Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ և տեղ գտել Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու կողմից վավերացված «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հատորում: Մինչ այժմ հայ երաժշտագիտության մեջ սոսկ հատուկենտ նմուշներ են արժանացել քննության. հարկ է, սակայն, իրականացնել դրանց ամբողջական ուսումնասիրությունը, ինչը մի նոր լույս կսփռի հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության ու տեսության մի շարք հիմնախնդիրների վրա: Մեր աշխատանքում ներկայացվում է նշյալ ժողովածուում ընդգրկված տաղերի և մեղեդիների ընդհանուր համապատկերը, դիտարկվում են Գանձարան-Տաղարանների հետ դրանց ունեցած անմիջական աղերսները, ըստ կարելիույն ճշգրտվում են տաղային միավորների ստեղծման ժամանակաշրջանն ու վայրը, ինչպես նաև հեղինակային պատկանելությունը: Քննվում են նաև երաժշտական բաղադրիչներին բնորոշ առանձնահատկությունները, ձայնեղանակային համակարգին, մեղեդիական փոխառնչություններին վերաբերող և այլ հարցեր:

Բանալի բառեր՝ Ս. Պատարագ, Ն. Թաշճյան, հայկական նոտագրություն, տաղ, մեղեդի, ավետիս, տաղային արվեստ, Գանձարան, Տաղարան, ձայնեղանակ:

ТАГИ И МЕГЕДИИ АРМЯНСКОЙ ЛИТУРГИИ

Резюме

*Астхик Мушегян (Армения),
кандидат искусствоведения
Институт древних рукописей
имени Месропа Маштоца – Матенадаран,
Центр армянской духовной музыки*

Из обширного наследия армянского искусства *тагов*, основными жанрами которого являются *таг и мегеди*, сохранились редкие образцы, содержащие музыкальный компонент. Часть из них армянской нотописьмой записал Никогойос Ташчян, поместив их в сборник “Записанные песнопения Святого Патарага” (“Записанные песнопения Святой Литургии”), одобренный Армянской Апостольской Церковью. До настоящего времени в армянском музыковедении были изучены лишь несколько образцов из этого сборника. Однако необходимо

⁶⁸ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի* հատորը իրատարակվել է նաև եվրոպական նոտագրությամբ, խմբ.՝ Ա. Բաղդասարյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», իրատ., 2012:

осуществить их целостное и всестороннее изучение, что могло бы пролить новый свет на некоторые основополагающие вопросы истории и теории армянской духовной музыки. В настоящей работе дана общая картина вошедших в указанный сборник песнопений, выявлены их непосредственные связи со средневековыми певческими книгами *Гандзаран* и *Тагаран*, по мере возможности уточнены время и место создания *таговых* единиц, а также их авторство. В статье рассмотрены также характерные особенности музыкальных компонентов, вопросы, относящиеся к гласовой системе, мелодическим взаимосвязям и т. п.

Ключевые слова: Св. Патараг, Н. Ташчян, армянская нотопись, *таг*, *мегеди*, *аветис*, искусство *тагов*, *Гандзаран*, *Тагаран*, глас.

TAGHS AND MEGHEDIES OF THE ARMENIAN LITURGY

Astghik Musheghyan (Armenia), PhD in Art
Mashtots Matenadaran Research Institute of Ancient Manuscripts

Out of the immense heritage of Armenian *tagh* chanting only rare pieces have survived up till now with their musical component. Some of them were preserved in Nicoghayos Tashchyan's recordings, made with Armenian notes, and were published in the miscellany *Notated Chants of the Holy Liturgy* approved by the Armenian Apostolic Holy Church. Up till now, only a few of the preserved samples have been studied by Armenian musicologists. However, there is a need for fundamental researches, which would shed a new light on a number of issues related to the history and theory of Armenian sacred chanting. This paper presents a general panorama of *taghs* and *meghedies* (genres of Armenian sacred music) included in the abovementioned miscellany, as well as observe their direct connection with the liturgical books *Gandzaran* and *Tagharan* with an attempt to define as accurately as possible the period and the place of their creation and their authorship. We also consider the individual characteristics of the musical components, issues related to the modal system, melodic interconnections, etc.

Keywords: Holy Liturgy, N. Tashchyan, Armenian notation, *tagh*, *meghedey*, *avetis*, art of *tagh*, *Gandzaran*, *Tagharan*, mode.

**“МУЧЕНИК И ПАСТЫРЬ”:
СТИХИРЫ ЕПИСКОПУ ГРИГОРИЮ, ПРОСВЕТИТЕЛЮ ВЕЛИКОЙ
АРМЕНИИ В РУССКОЙ НОТИРОВАННОЙ
РУКОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА**

Наталья Рамазанова (Россия)

доктор искусствоведения

Российская национальная библиотека Санкт-Петербурга

Епископ “Великия Армении” священномученик Григорий — один из почитаемых святых, память которого отмечают все христианские конфессии. На Руси его имя стало известно вскоре после принятия христианства. Имя, образ и описания подвига армянского священномученика запечатлены во множестве памятников русского церковного творчества — иконописи, зодчестве, книжном искусстве. На начальном этапе (с XI в.) средоточием этих памятников является Новгородская земля, где в росписи церквей были включены изображения армянского святителя. На Северо-Западе Руси создаются и ранние русские Прологи, содержащие краткие жития святых. С конца XIV в. в них помещается славянский перевод и Жития Григория Армянского¹. Оно входит также в Стишную разновидность этой книги, где житийному тексту предшествует стих: “Сведьи бдите Божие Слово, Христу зовущу одре явлься отче Армения Великая. Григорие умре въ тридесять” (т. е. 30 сентября)². Краткий проложный текст жития вошел и Великие Минеи четыи митрополита Макария, начало создания которых относится ко времени его новгородского архиепископства в 1529-1530 гг. Распространяется на Руси и пространная редакция Жития Григория Просветителя³, списки которой также восходят к северо-западным Русским землям.

Не позднее середины XI в. память святого входит в годовой круг церковного богослужения Руси. Об этом свидетельствует имя священномученика Григория, включенное в самые ранние рукописные источники, начиная с Остромирова Евангелия 1057 г⁴. Причем в этих источниках после имени помещается текст

1 О. В. Творогов выявил 8 списков Пролога, где присутствует этот текст (см.: **О. В. Творогов**, Описание состава Пространной редакции Пролога по спискам XIV—XV веков, Часть 1: Пролог за сентябрь—февраль, *Труды Отдела древнерусской литературы*, отв. ред. Н. В. Поньрко, СПб., 2014, Т. 62, с. 282.

2 Цит. по рукописи РНБ, Кир.-Бел. 12/1251 – Стишной пролог на сентябрь-ноябрь. Часть рукописи, где присутствует Житие Григория Просветителя, датируется О. Л. Новиковой XV в. **О. Л. Новикова**, К изучению Стишного пролога середины XV века Кирилло-Белозерского монастыря, *Вестник “Альянс-Архео”*, № 12, СПб.: Альянс-Архео, 2015, с. 8.

3 См.: **М. А. Федотова**, Метафрастовская редакция Жития Григория Армянского в древнерусской письменности: к постановке проблемы (список Кирилло-Белозерского собр., № 16/1255), *Книжные центры Древней Руси: Книжники и рукописи Кирилло-Белозерского монастыря*, СПб., 2014, с. 310-321.

4 О. В. Лосева, исследователь состава русских месяцесловов, основу которых составляли годовые круги подвижных и неподвижных праздников, помещаемых в древнерусские Евангелия и Апостолы-апракос, выявила имя Григория Просветителя с последующими за ним чтениями в 116 списках XI-XV в., начиная с самой ранней датированной русской рукописи — Остромирова Евангелия (1056–1057). Она также указала 19 списков – Апостолов и 12 списков Обиходников с именем Григория. **О. В. Лосева**, *Русские месяцесловы XI-XIV веков*, Москва, Памятники исторической мысли, 2001.

Евангельского чтения или чтения Апостола, что указывает на значимость святого в годовом круге богослужения. В Типографском Уставе с Кондакарем конца XI - начала XII в. (ГТГ, К-5349) представлен кондак святому Григорию. Концом XI столетия, 1095—1096 гг. датируются новгородские Минеи, где присутствуют песнопения в честь Григория Армянского⁵. В единственном русском списке славянского (переводного) Синаксаря, датированном концом XII в.⁶ находится имя святого и тропарь, воспевающий его.

Тот факт, что большая часть церковных творений, связанных с именем и образом армянского священномученика, была обнаружена на Руси в Новгородской земле, привлекал внимание как русских, так и армянских исследователей⁷. Не вступая в дискуссию о причинах этого явления, хотелось бы дополнить высказывания ученых некоторыми соображениями, не упомянутыми в научных трудах, и прежде всего обратить внимание на имя святого. В переводе с греческого Григорий — “бодрствующий, пробудившийся”, а с латинского — “пастух”, “пасущий стадо”. Судя по времени его подвижничества армянский просветитель был вторым святым, носящим это имя после Григория, еп. Неокесарийского († ок. 213 г.)⁸. Григорием именовался также архиепископ Великого Новгорода, который в 1192 г. освящал Преображенский храм в Новгородском Хутынском монастыре. В русских летописях сохранился сюжет, относящийся уже к XV в., в котором фигурирует персонаж с именем Григорий. Во время посещения Новгорода великим князем Василием II Васильевичем заболел и умер его любимый постельничий Григорий. Во время посещения Варлаамо-Хутынского монастыря Григорий воскрес и излечился. Спустя почти сто лет, в 1553 г. была заложена и освящена вторая “вельми чудная” церковь во имя Григория Просветителя.

С середины XVI в. центр почитания Григория Просветителя перемещается в Москву⁹. Именно здесь создаются представительные памятники, прославляющие армянского чудотворца: в Московском соборе Покрова, что на Рву во имя Георгия Армянского освящается один из девяти его престолов, Григорий упоминается в Лицевом летописном своде царя Ивана IV, а в наиболее значимых в истории развития церковно-певческого искусства нотированных рукописях, создававшихся в Москве, количество песнопений службы ему значительно расширяется, о чем

5 См., например, РГАДА. Ф. 381. № 95, 96.

6 РНБ. Соф., № 1324, 1-я часть, кон. XII в. **Е. А. Фет**, Пролог, *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 1 (XI – первая половина XIV века), Ленинград, 1987, с. 377.

7 **А. Я. Каковкин**, Образ Григория Армянского в некоторых памятниках древнерусского искусства, *Тшцилриширишцилцил тшцлци*, 1967, № 2, с. 167-168; **К. Н. Григорьян**, Из истории русско-армянских культурных связей X-XVII веков, *Труды Отдела древнерусской литературы*, ред. В. Адрианова-Перетц, Ленинград-Москва, 1953, т. 9, с. 325; **К. В. Айвазян**, Культ Григория Армянского, “армейская вера” и «армейская ересь» в Новгороде (XIII-XVI вв.), *Русская и армянская средневековые литературы*, Ленинград, 1982, с. 255-272; **Он же**: *История отношений Русской и Армянской церквей в средние века*, Ереван, 1989, с. 74-76; **В. А. Арутюнова-Фиданян**, *Православные армяне в Северо-Восточной Руси*.

URL <http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act=lib&id=614> и др.

8 **Henri Crouzel**, Introduction, *Sources. Chrétiennes*, № 148, Paris, 1969, p. 14.

9 В то же время в Новгороде почитание армянского святителя не ослабевает, о чем свидетельствует упомянутое сооружение и освящение церкви в Новгородском Варлаамиево-Хутынском монастыре.

свидетельствуют исследования А. Н. Кручининой¹⁰, которая впервые обратилась к изучению русских певческих нотированных памятников, прославляющих армянского священномученика.

Исследовательница выявила четырнадцать списков рукописей XII — середины XVII вв., содержащих песнопения Григорию Просветителю. В двух из них конца XVI — начала XVII века¹¹ ею было обнаружено наибольшее количество песнопений службы. На основании всех выявленных списков А. Н. Кручинина определила четыре этапа певческого почитания великого святого, проанализировала тексты славников, отметив изменения в их музыкальном содержании, проявившиеся на разных этапах развития рукописной традиции. В ее работах также представлен анализ музыкально-поэтической организации как этих славников, так и двух тропарей, найденных ею в единственной нотированной рукописи конца XVI в.

К числу источников, включающих в себя службу Григорию Просветителю, выявленных А. Н. Кручининой, необходимо добавить еще один. Этот источник — Стихирарь с определением “дьячье око”, созданный в середине XVII столетия — являет собой последний книжный памятник, содержащий максимальное количество служб святым “от века Богу угодившим”¹², многие из которых в последующее время из нотированных рукописей исчезли. В их числе оказалась и служба первому армянскому святителю. На этом источнике, нотированном знаменной нотацией, куда позже были внесены киноварные пометы, способствующие ее прочтению, и основывается настоящее исследование.

Последовательность песнопений в честь Григория Просветителя, помещенная в Стихирарь выглядит следующим образом:

На “Господи, воззвах” стихиры, глас 6. Подобен “Все упование на небесех”

Мученическими кровью священную ризу очервиво.

Мучения не поколебаша твоя душа треволнения.

Невестника Безсмертного Тебе всехо Владыку Рипсимия любящи.

Славник, глас 6

Кто достоин добродетелей твоихо исповесте победы.

Богородичень, глас 6. Подобен: “Все отложше”

Агнца Своего Агница нескверная древле и непорочная Владычице.

На стиховне славник, глас 6

В незаходяи облако неизреченаго Света вошедо разумено мученико и пастыре.

Богородичень, глас 6. Подобен “Тридневен”

Видяци Тя распинаема Христе Тебе Рожешия.

10 А. Н. Кручинина, Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси, *Петербургский музыкальный архив*, вып. 2, СПб., 1999, с. 141–152; **Она же**. Песнопения святому священномученику Григорию Епископу Великия Армении – Просветителю в древнерусской певческой традиции XII – XVII вв., *Уանրուսով, Միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք*, հատ. 1, Երևան, «Նորք» գրատուն ՄՊԻ-ի տպագրատուն, 2002, էջ 176–187.

11 БАН, Строг. 44 и РНБ, Кир-Бел. 586/843.

12 Цит. по: Е. Б. Емченко, *Стоглав*, Москва, 2000, с. 251.

Центральным персонажем последования песнопений, за исключением богородичных, которые в этой связи здесь рассматриваться не будут, безусловно, является священномученик Григорий. Однако его имя в форме вокатива — “Григорие” упоминается не во всех песнопениях. Оно звучит в двух стихирах на “Господи, возвах”: “Мученическими кровью священную ризу очервиво” и “Мучения не поколебаша твоя душа треволнения”, а также в стихире-славнике “Кто достойно добродетелей твоих”. (Приложение 1).

Приложение 1
Стихира 1

Гри го ри е му дре

Стихира 2

пре му дре Гри го ри е.

Славник на «Господи, возвах»

во о бо и хо бо бла го у го ди Гри го ри е.

В первой из стихир Григорий воспевается как мученик, получивший Божественную награду за свои труды и страдания. Этот текст был хорошо известен на Руси. Об этом свидетельствует, например первое послание князя Андрея Курбского Ивану Грозному, где он цитирует его начало: “Мученическими кровью священную ризу очервив” (т. е. обagrив). В послании Курбского есть небольшое отступление от оригинала: “мученическими кровью праги церковные обagrил еси”. Надо заметить, что обagrенные кровью ризы в разном словесном облачении — топос, встречающийся в нескольких службах, воспевающих священномучеников. Так, в службе Вавиле Антиохийскому одна из стихир начинается словами “Кровию обagrив свою священную одежду”, а в службе Ипатию Гангрскому — “Мучения кровию одежду священства твоего, мучениче, светло украсил”. Еще один вариант топоса находим в службе священномученику единому из Миней общей “Богомудре блаженне очервлениемъ своя крови. священную свою и Божественную одежду украсил еси”. Но все эти варианты в значительно большей степени, чем слова, написанные Курбским, отличаются от инципита первой из трех стихир Георгию Проветелю.

Вторая стихира описывает собственно мучения святого — долговременное пребывание его “во мрачнем рове”. Кроме того, здесь воспевается и подвиг Григория как крестителя Великой Армении с противопоставлением тьмы и “восиявшего” света, который показал “бедующему” народу святитель Григорий, обратив его в христианство “банею крещения”.

В этих двух стихирах имя святого представлено в сочетании со сходными, но не идентичными определениями. В первой стихире обращение к нему сформулировано как “Григорие мудре”, во второй — “премудре Григорие”. Здесь используется два поэтических приема: инверсия (перестановка слов) и градация, где второе определение усиливает значение предыдущего: “мудре” — “премудре”.

В той же форме, но в другом контексте имя появляется в славнике на “Господи, воззвах”, “Кто достойно добродетели твоихо”, где армянский Просветитель предстает как святой, претерпевший мучения и “во обоихо (мучении и терпении) благоугоди, Григорие”.

В каждом из песнопений его имя находится в разных разделах формы. В первой стихире с него начинается последний молитвенный раздел. Во второй — песнопение им завершается. В славнике оно звучит непосредственно перед молитвенным разделом. Роспеваясь разными попевками, именование святого каждый раз получает новое звучание.

В третьей стихире “Невестника Безсмертнаго Тебе всехо Владыку Рипсимия любящи” обращение к Григорию отсутствует. Здесь воспеваются святые мученицы Рипсимия (Рипсима), Гиания (Гаяне) и “собор девический” — монахини, бежавшие из Рима от императора Диоклитиана (284-305), который прельстился красотой Рипсимии. Но и новое пристанище не защитило их. Жениться на Рипсимии пожелал Армянский царь Тридат, однако, будучи невестой Христовой, дева отказалась вступить в брак. Не сумев преодолеть ее сопротивление, Тридат предал Рипсимию и игуменью Гианию на жесточайшие пытки, а после смерти приказал расчленить их тела. Остальных сестер изрубили мечами и бросили на съедение зверям.

Заметим, что изображения святых жен Рипсимии и Гиании, как и святого Григория, присутствуют в русских храмах с древних времен. Одно из самых ранних изображений дев-мучениц, как отметил В. Д. Сарабянов, находится в Софийском соборе в Киеве, в угловой юго-западной ячейке под хорами, которая полностью отведена под изображения святых жен¹³. Фрески с образом святой Рипсимии обнаружены и в северо-западных церквях. А в 1768 г. в Россию, в Санкт-Петербург были привезены и преподнесены императрице Екатерине II мощи святой мученицы¹⁴.

Подвигам святых дев и посвящена третья стихира на “Господи, воззвах”. Подвижничество Григория и христианских дев напрямую между собой не связаны, однако страшная смерть монахинь вызвала безумие царя, освобождение Григория из заточения, ставшее условием излечения властителя, а затем принятие Великой Арменией христианства как государственной религии. Таким образом, последняя стихира коррелирует с двумя предыдущими. С точки зрения музыкальной, эта

13 В. Д. Сарабянов, *Реликвии и образы святых в сакральном пространстве Софии Киевской*.

URL: http://hierotopy.ru/contents/SpatialCons_14_Sarabianov_RelicsImagesStSophiaKiev_2011_Rus.pdf (дата обращения 10.09.2016).

14 В. З. Акопян, *Русская Православная и Армянская Апостольская церкви: исторические грани взаимоотношений*. URL: <http://surb-reshtakapetac.org/52-russkaya-pravoslavnaya-i-armyanskaya-apostolskaya-cerkvi-istoricheskie-grani-vzaimootnosheniy> (дата обращения 15.09.2016).

корреляция проявляется на гласовом уровне (все три стихиры распеваются в 6-м гласе) и им предшествует обозначение общего образца (подобна) “Все упование на небесех”. Несмотря на это, связь между стихирами ограничивается одинаковыми последовательностями знаков нотации в первых и последних строках, а также одними и теми же тайнозамкнутыми начертаниями и, соответственно, распевами. В остальном же мелодическое движение в стихирах индивидуально.

В службе Григорию Просветителю есть еще одно песнопение, в котором отсутствует имя святого. Это славник на стиховне “В незаходяи облако неизреченаго Света вошедо...”. Однако то, что в ней воспевается Григорий Армянский не вызывает сомнения. Здесь он характеризуется двумя определениями “мученик и пастырь”.

Надо заметить, что тема мученичества святого Григория проходит едва ли не через все рассматриваемые песнопения. Оно упоминается в начальных строках первой и второй стихир на “Господи, воззвах”: “Мученическими кровьми священную ризу очервиво” (первая стихира), “Мучения не поколебаша твоя душа треволнения” (вторая стихира). Топос мученичества присутствует не только в первых строках песнопений, но и в последующем изложении поэтических текстов. Так, в тексте первой стихир и в славнике на “Господи, воззвах” слово мученик заменяет имя святого, используя в звательной форме “мучениче” и “священномучениче”. В славнике “мучение” соседствует со словом “терпение”: “кая уста мучения и терпения изреку те”. Определения “мученик и пастырь” неоднократно повторяются и в славнике на стиховне. Они появляются уже в первой строке песнопения: “*В незаходяи облако неизреченаго света вошедо разумено мученико и пастыре*”. Далее они появляются вновь в параллельной конструкции (Приложение 2):

“яко мученико просвещаемо.
яко пастыре же таино научаем”.

Приложение 2
Славник на стиховне

я_ко му_че_ни_ко про_све_ща_е_мо.
я_ко па_сты_ре же та_и_но на_у_ча_емь.

Строки начинаются одним и тем же местоименным наречием “яко”, а завершаются рифмующимися причастиями: “просвещаем” — “научаем”. Последние слова распеваются разными по начертанию, но близкими по мелодике и ритмике попевокками, благодаря чему определения “мученик” и “пастырь”, разведенные по разным строкам заключаются в единую музыкально-поэтическую конструкцию и воспринимаются во взаимосвязи.

Еще один тоpos, “пронизывающий” последовательность песнопений, связан с образом Божественного Света.

В соответствии с содержанием первой стихиры, “очервив” свою ризу кровью, святой Григорий был введен в Небесное Царство, “идеже Свет неизреченныи, идеже Божественная слава, идеже глас празднующаго”.

В поэтическом тексте стихиры присутствует параллельная синтаксическая конструкция, создающаяся посредством использования лексической анафоры. Каждый ее стих начинается с одного и того же местоименного наречия — “идеже” (где). (Приложение 3). Эта текстовая конструкция отчасти поддерживается параллелизмом в музыкальном тексте. В двух первых строках слово “идеже” озвучивается одной и той же попевкой. Однако во второй строке, благодаря киноварным пометам, звучание поднимается на две ступени вверх. В третьей строке слово “идеже” вновь выделяется, но уже другой попевкой, отличающейся как графикой певческих знаков, так и мелодикой, где присутствует несколько более протяженный внутрислоговой роспев, который в сочетании с опеванием устоя почти в том же звуковом диапазоне создает ощущение завершенности на локальном уровне. Таким образом, лексическая повторность преодолевается музыкальными средствами.

Приложение 3
Стихира 1

и_де_е_же Светь не_и_зр_е_че_не_ны_и.

и_де_е_же Бо_же_стве_нна_я_слава

и_де_е_же глас_со_праздну_ю_ща_го

Гри_го_ри_е_му_дре

Последующее мелодическое движение, связанное со словами “свет неизреченныи”, “Божественная слава” и “глас празднующаго”, в каждой из трех строк существенно отличается. Наиболее значимый элемент из них — “Божественная слава” — выделяется посредством весьма протяженного внутрислогового роспева, означенного в нотации лицевым начертанием.

Во второй стихире эмфатический акцент, выраженный в нотации тем же лицевым начертанием приходится на слова “свет восия”, выразительность которых усиливается, благодаря длительности и интенсивности звучания роспева (Приложение 4).

Приложение 4
Стихира 2

но я ко светъ во си я
во тме бе ду ю щимъ су е ти я

В славнике на стиховне мы вновь встречаемся с образом “неизреченного Света”. Здесь слово “Свет”, благодаря роспеву, оказывается встроенным в своеобразный “текст в тексте”, кодом к которому являются повторяющиеся на расстоянии музыкальные формулы. (Приложение 5). Иными словами внутри основного текста славника при помощи уже упоминавшихся разных по начертанию, но близких по мелодике и ритмике попевок, которыми распеваются концы строк, прочитывается текст, концентрирующий в себе основное содержание песнопения:

*“В незаходяи облако неизреченога Света.
Научся неизлаголано таино Христово.
Яко мученико просвещаемо.
Яко пастыре же таино научаемъ.
От вышеня славы приятно”.*

Приложение 5
Славник на стиховне

В не за хо дя и о бла ко не и зре че на го Све та.
на у ча ся не и згла го ла но та и но Хри сто во.
я ко му че ни ко про све ща е мо.
я ко па сты ре же та и но на у ча емъ.
от вы ше ня я сла вы при я то.

Несмотря на разные композиционные приемы, использующиеся в музыкально-поэтических текстах песнопений, воспевающих Григория Просветителя, все песнопения тесно взаимосвязаны между собой. Их объединяет общая гласовая принадлежность: песнопения относятся к одному и тому же 6-му гласу, что определяет единый попевочный словарь, из которого заимствуются музыкальные формулы. Однако последовательность формул, за исключением некоторых деталей, о которых говорилось выше, в каждом случае, индивидуальна.

Важно отметить и еще одну особенность музыкального содержания песнопений — типы роспевов, представленные в стихирах и славниках. В службах русским святым славники, в отличие от стихир, поющих по образцу, представляют собой, как отметила Н. С. Серегина, “наиболее масштабные стихирные, протяженные и выразительные по напеву, мелизматического и силлабо-мелизматического стиля”¹⁵. В песнопениях службы Григорию Просветителю, напротив, своими масштабами и протяженностью, благодаря развитым мелизматическим роспевам лицевых и фитных формул, отличаются именно стихирные, тогда как в славниках эти формулы отсутствуют. Такие принципиальные различия можно объяснить тем, что роспев одного из славников “В незаходяи облак” был известен на Руси с XII в., где начертания лиц и фит отсутствовали. Со временем музыкально-поэтический текст получил определенное развитие, но тайнозамкнутые начертания в него включены не были¹⁶. В таком же мелодическом стиле был распет и второй славник “Кто достоин добродетели твоих”, появившийся в русских нотированных рукописях только в середине XVI в. Что же касается стихир, то распевший их мастер XVI в. не был связан какими-то ограничениями, основанными на сохранении многовековой традиции, поэтому он ввел в музыкальный текст элементы, позволившие сделать его более развитым мелодически, усилив, таким образом выразительность поэтического содержания песнопений. Результатом соединения разновременных музыкально-поэтических текстов и стала последовательность песнопений, помещенная в русские певческие рукописи воспевающих армянского Просветителя — мученика и пастыря, озаренного Светом Божественной славы.

Резюме

Епископ “Великия Армении” священномученик Григорий — один из почитаемых святых, память которого отмечают все христианские конфессии. На Руси имя, образ и описание подвига армянского священномученика запечатлены во множестве памятников русского церковного творчества — иконописи, зодчестве, книжном и певческом искусстве. Если на начальном этапе (с XI в.) средоточием этих памятников является Новгородская земля, то с середины XVI в. центр почитания Григория Просветителя перемещается в Москву. В Московском соборе Покрова, что на Рву во имя Георгия Просветителя освящается один из девяти его престолов, Григорий упоминается в Лицевом летописном своде царя Ивана IV, а в наиболее значимых в истории развития церковно-певческого искусства певческих рукописях, создававшихся в Москве, количество нотированных песнопений службы ему значительно расширяется.

В статье рассматриваются шесть стихир (на “Господи, воззвах” — три стихирные и стихира-славник и стихира-славник на стиховне), одного и того же 6-го гласа, записанных в рукописи. Центральным персонажем этих стихир является священномученик Григорий.

Ключевые слова: церковно-певческое искусство, стихирные армянскому святому, русская нотированная рукопись, музыкально-поэтические средства выразительности песнопений.

15 Н. С. Серегина, *Песнопения русским святым*. СПб., 1994, с. 38.

16 Исключение составляет только один список XV в., где находится иная версия роспева с включением фиты (РНБ. Погод. 45). См. об этом: А. Н. Кручинина, указ. соч.

**«ՆԱՀԱՏԱԿ ԵՎ ՀՈՎԻՎ» XVII դարի ԿԵՍԻ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՎԱԾ
ՁԵՌՆԱԳՐՈՒՄ ՀԱՅ ԼՈՒՍԱԿՎՈՐԻՉ ԳՐԻԳՈՐ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ
ՍՏԻՍԻՐԱՆԵՐ**

Ամփոփում

**Նադալյա Ռամազանովա (Ռուսաստան), արվեստագիտության դոկտոր
Սանկտ Պետերբուրգի Ռուսական ազգային գրադարան**

Մեծ Հայքի եպիսկոպոս սուրբ նահատակ Գրիգորն այն մեծարված սրբերից է, որի հիշատակը նշում են քրիստոնեության բոլոր դավանական ուղղությունները: Հայ սուրբ նահատակի անունը, կերպարը, կատարած սխրանքի նկարագրությունն իրենց արտացոլումն են գտել Ռուսիայի եկեղեցական արվեստի բազում հուշարձաններում՝ սրբանկարչության, ճարտարապետության, գրականության, երգարվեստի մեջ: Եթե սկզբնական շրջանում (XI դարից սկսած) այդ հուշարձանները կենտրոնացված էին Նովգորոդի երկրամասում, ապա XVI դարի կեսերից Գրիգոր Լուսավորչի պաշտամունքի կենտրոնը տեղափոխվում է Մոսկվա: Գրիգոր Լուսավորչի պատվին է անվանակոչված Մոսկվայի Պոկրովյան տաճարի բեմի վրա տեղադրված 9 սեղաններից մեկը, նա հիշատակվում է Իվան IV թագավորի Տարեգրությունների ծաղկած ձեռագիր ժողովածուի մեջ, իսկ եկեղեցական երգարվեստի զարգացման պատմության տեսանկյունից նշանակալի երգչական ձեռագրերում, որոնք ստեղծվել են Մոսկվայում, Գրիգորին նվիրված նոտագրված երգացատությունների քանակը զգալիորեն ընդլայնվում է:

Ա. Կրուչինինան, որն առաջինն է դիտարկել ռուսական նոտագրված ձեռագրերում Սուրբ Գրիգորին նվիրված երգասացությունները, հայտնաբերել է նրան նվիրված ժամերգությունների 10 ցուցակներ, որոնք ստեղծվել են XVI դարից մինչև XVII դարի կեսը: XVII դարի կեսերին ի հայտ է գալիս ևս մեկ ձեռագիր, որը սրբերին նվիրված առավելագույն քանակությամբ ժամերգություններ և զգալի թվով երգասացություններ ներառող վերջին նոտագրված հուշարձանն է: Հետագայում այդ տեքստերից շատերն անհետացան նոտագրված ձեռագրերից: Վերջիններիս շարքում էր նաև հայ առաջին լուսավորչին նվիրված ժամերգությունը:

Հոդվածում դիտարկվում են նշված ձեռագրում գրառված վեց ստիխիրաները, որոնք պատկանում են վեցերորդ ձայնեղանակին: Այդ ստիխիրաների կենտրոնական գործող անձը սուրբ նահատակ Գրիգորն է:

Բանալի բառեր՝ եկեղեցական երգարվեստ, հայ սուրբին նվիրված ստիխիրաներ, ռուսական նոտագրված ձեռագիր, հոգևոր երգերի երաժշտաբանաստեղծական արտահայտչամիջոցներ:

MARTYR AND PASTOR:

**STICHERA TRANSCRIBED IN THE RUSSIAN NOTATED MANUSCRIPTS OF
THE MIDDLE OF THE XVII CENTURY, DEDICATED TO SAINT BISHOP
GREGORY, THE ILLUMINATOR OF GREAT ARMENIA**

Abstract

**Dr. Natalia Ramazanova (Russia)
National Library of Russia in St. Petersburg**

The Bishop of Great Armenia, Holy Martyr Gregory is one of the worshiped saints, whose memory is celebrated by all Christian confessions. In Russia, the name, image and descriptions of the feat of the Armenian Martyr are depicted in numerous monuments of Russian religious art — iconography, architecture, books and songs. In the beginning, the center of these monuments (from the

XI century) was considered the Novgorod land, then, in the middle of the XVI century the center of the veneration of Gregory the Illuminator transferred to Moscow. One of the nine altars of the Moscow Cathedral of the Intercession on the Moat was consecrated in the name of Gregory, the Illuminator. St. Gregory is mentioned in the Illustrated Chronicle arc of the Tsar Ivan IV, and the number of hymns in the Church Service dedicated to him has grown significantly. A. Kruchinina was the first researcher of the notated hymns to St. Gregory found in Russian manuscripts. In the manuscripts from the XVI to the mid-XVII centuries, she revealed 10 lists of Divine Service dedicated to him. She found the largest number of hymns of the Service in two of them. Meanwhile, there is another manuscript of Church music (SLR, Razumovsky. 63), which dates back to the mid-XVII century and contains the largest number of Church services and numerous hymns. Later on, some of these texts, among which were services as well, have disappeared from the notated manuscripts. The service dedicated to the first Armenian Bishop was among the latter.

Six *stichera* belonging to the sixth mode (*glas*) and transcribed in the manuscript are discussed in this article. The Priest Martyr Gregory is indeed the central figure in these *stichera*.

Key words: church chanting art, *stichera* to the Armenian Saint, Russian notated manuscript, musical-poetical devices of the chants.

ГИМНОГРАФИЯ СЯТОМУ СЯЩЕННОМУЧЕНИКУ ГРИГОРИЮ АРМЯНСКОМУ В РУКОПИСЯХ СТУДИЙСКОЙ ЭПОХИ

Татьяна Швец (Россия)

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Почитание святого священномученика Григория, епископа и просветителя Великой Армении было распространено на Руси с древнейших времен. Об этом, прежде всего, свидетельствуют древнерусские рукописные богослужебные и певческие книги, а также памятники агиографии, иконографии и зодчества.

Память Григория Просветителя отражена в древнейшем рукописном памятнике – Остромировом Евангелии (1056–1057), ориентированном еще на Устав Великой Константинопольской Церкви¹. Здесь в месяцесловной части кодекса на 30 сентября фиксируется чтение Евангелия от Матфея под заголовком “святому Григорию в Армении”².

Согласно Студийско-Алексиевскому Уставу память св. Григория совершалась также 30 сентября и соединялась с последованием мучениц Рипсимие и Гаиании³. Как считают исследователи, пространное житие епископа Григория, Рипсимии и Гаиании (извлечение из “Истории Армении” Агафангела) было переведено с греческого на славянский язык не позднее XII века⁴.

Иконописные изображения Григория Просветителя известны по памятникам Великого Новгорода. Наиболее ранее из них сохранилось в росписях церкви Спаса на Нередице 1198 года, где образ святого располагается в центральной алтарной апсиде храма, в нижнем святительском ряду⁵. В этой же церкви, в диаконнике сохранилась фреска св. деве Рипсимие, где она изображена среди святых Невест Христовых Зиновии, Устины и Домники⁶.

¹ **О. В. Лосева**, *Русские месяцесловы XI–XIV веков*, под ред. акад. Л. В. Милова, Москва, 2001, с. 51.

² РНБ, Ф.п.1.5 (л. 226–226 об.). Остромирово Евангелие написано дьяконом Григорием по заказу новгородского посадника Остромира, который являлся родственником князя Изяслава Ярославича. Палеографическое описание, образцы листов, а также статьи об уникальном древнерусском рукописном памятнике см. URL: <http://www.nlr.ru/exib/Gospel/ostri/index.html> (Дата обращения: 20.10.2016).

³ По списку Студийско-Алексиевского Устава: ГИМ, Син. 330, л. 82 об., XII век. Опубликовано: **А. М. Пентковский**, *Трихон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси*, Москва, 2001. с. 286.

⁴ **А. А. Турилов**, Григорий Просветитель. Почитание у славян, *Православная энциклопедия*. URL: <http://www.pravenc.ru/text/168061.html> (Дата обращения: 18.09.2016). Список этого жития сохранился в составе комплекта Четырех Миней из собрания Иосифо-Волоколамского монастыря (РГБ, ф. 113, № 192, л. 236 об.), датирующихся 80-ми гг. XV века. Об этом см.: **Сергий** (Спасский), архиепископ. *Полный месяцеслов Востока*, том 1: Восточная агиология. Владимир, 1901, с. 498.

⁵ Церковь Спаса на Нередице была построена по заказу великого князя Ярослава Владимировича (Ярослав Мудрый). Почти полностью была разрушена в годы Великой Отечественной войны. Восстановление уникальных фресок церкви ведется по сей день.

Нижний святительский ряд, сгруппированный по сторонам восточного оконного проема, включал парные изображения святых. Григорий Армянский изображен в паре со св. Доментианом, епископом Мелитинским (крайний справа). Об этом см. URL: <http://www.nereditsa.ru/Fresc/progr1.htm> (Дата обращения: 18.09.2016).

⁶ **Н. В. Пивоварова**, К столкновению программы росписи диаконника церкви Спаса на Нередице в Новгороде, *Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*, СПб. 1999, с. 210–228.

Первое исследование, посвященное гимнографии священномученика Григория Армянского, было осуществлено А. Кручининой по древнерусским нотированным рукописям XII–XVII веков⁷. Выявленные исследователем источники охватывали четыре этапа “певческого почитания великого святого”: 1) древнейший период; 2) XV век; 3) XVI век и 4) начало – середину XVII века⁸. Внимание А. Н. Кручининой было сосредоточено, прежде всего, на нотированных песнопениях. Ей были выявлены гласовые и интонационные особенности чинопоследования по спискам Стихираря “Дьячье око” конца XVI века⁹, где было зафиксировано максимальное количество нотированных текстов в честь св. Григория Армянского. Тринадцать песнопений, созданных в стиле знаменного распева, составили “музыкально-поэтическую икону” святого и явились кульминацией его почитания в певческой традиции Древней Руси.

Настоящая работа посвящена исследованию гимнографии Григория Просветителя, отраженной в древнерусских певческих книгах эпохи господства Студийско-Алексиевского Устава (конец XI–XIV века). В круг основных задач входило: 1) выявление рукописей указанного периода, содержащих песнопения святому (как нотированных, так и ненотированных); 2) определение корпуса гимнографических текстов службы на 30 сентября; 3) изучение музыкальных особенностей песнопений, включая нотацию, указания гласов, систему моделей. К исследованию были привлечены греческие и сербские источники указанного периода.

В результате проведенной работы были выявлены четырнадцать древнерусских, пять греческих и две сербские рукописи (см. таблицу 1).

Таблица 1

ДРЕВНЕРУССКИЕ ИСТОЧНИКИ		
Минен служебные:		
1	РГАДА, ф. 381 № 84, л. 171–176 об.	1095–1096 годы
2	РНБ, Соф. 188, л. 129–134 об.	начало XII века
3	ГИМ, Син. 159, л. 252 об.–260 об.	XII век
4	РГАДА, ф. 381 № 85, л. 149–155 об.	XII/XIII века
5	РНБ, Соф. 187, л. л. 204–208 об.	конец XIV века
Стихирари:		
	БАН, 34.7.6., л. 24 об.–25	XII век
	РГАДА, ф. 381 № 152, л. 4–4 об.	XII век
	ГИМ, Син. 589, л. 26 об.	XII век, 1157 год?
	ГИМ, Син. 279, л. 27 об.	конец XII века

⁷ А. Н. Кручинина, Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси, *Петербургский музыкальный архив*: сб. статей и материалов, СПб., 1999, вып. 3, с. 141–152; Она же: Песнопения святому священномученику Григорию, епископу Великия Армении – Просветителю в древнерусской певческой культуре XII–XVII вв., *Մանրութիւն, միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք*, հատ. 1, Երևան, «Լորր» գրատնից ՍՊՊ-ի տպագրատնից, 2002, էջ 176–183.

⁸ А. Н. Кручинина, Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси, с. 143–144.

⁹ БАН, Стrog. 44; РНБ, Кир.-Бел. 586/843.

10	РНБ, ОСПК, Q.п.I.15, л. 34 об.	XII век
1	РНБ, ОСПК, О.I. 418, л. 11 об.–12	конец XIV века
2	РГБ, ф. 113 (Иосифо-Волоцкий монастырь) № 3, л. 31 об.	вторая половина XIV века
3	РГБ, ф. 304.I № 22, л. 25 об.-26	1303 год
Кондакарь:		
4	Типографский Кондакарь (ГТГ, К-5349), л. 31 об.–32	конец XI – начало XII века
ГРЕЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ		
Миней служебная:		
5	РНБ, Греч. 227/I, л. 59 об.–61 об.	конец XIII века
Стихирари:		
16	Венский Стихирарь Codex theol. gr. 136, л. 26	XII век
17	РНБ, Греч. 789 или Археологическое общество 1, л. 20 (Ватопедский монастырь на Афоне)	1106 год
18	Рукопись Андреевского скита № 18 (Афон), л. 20 об.–21	XII век
Кондакарь:		
19	<i>ГИМ, Син. греч. 437, л. 23 об.</i>	<i>первая половина XIV века</i>
СЕРБСКИЕ ИСТОЧНИКИ		
Миней служебная:		
20	Зографская миней № 53 (I.e.7), Афон	начало XIII века
Кондакарь:		
21	ГИМ, Хлуд. 189, л. 253	начало XIV века

Наиболее подробно гимнография службы на 30 сентября представлена в служебных Минеях; избранные песнопения св. Григорию Армянскому зафиксированы в Стихирарях и Кондакарях. Состав гимнографических текстов позволяет выделить две рукописи XIV века, которые ориентированы не на Студийско-Алексиевский, а на Иерусалимский Устав. Это древнерусская Миней из собрания Софийской новгородской библиотеки № 187 (РНБ) и греческий нотированный Кондакарь из собрания А. Хлудова № 189 (ГИМ).

Рассмотрим подробнее как представлена гимнография Григорию Просветителю в певческих рукописях.

I. Миней служебные

В состав древнерусских служебных Миней студийского периода с конца XI по XIII век входит устойчивый корпус нотированных песнопений службы на 30 сентября, который полностью соотносится с указаниями Студийско-Алексиевского Устава. Самым ранним списком, который датируется 1095–1096 годами, является

новгородская сентябрьская Миня из собрания библиотеки Московской Синодальной типографии № 84 (РГАДА, ф. 381)¹⁰.

Так как чинопоследование соединяет две памяти, включенные в него песнопения посвящены как Григорию Просветителю, так и мученицам Рипсимие и Гаиани. Служба на 30 сентября содержит два седальна, четыре стихиры и два канона. Отметим, что последовательность фиксации гимнографических текстов в составе любого последования древнерусской Миней не отражает их богослужебный порядок. Вначале всегда выписываются седальны¹¹, потом стихиры на вечерне и затем каноны утрени.

Перечислим песнопения службы “священномученика Григория Великия Армения и Гаианы и Рипсимии” по четырем сохранившимся спискам¹².

1. Седальны. Первый седален “Сподобися Христови священное служити священомучениче” 8-го гласа, подобен “Повеленно что таино”¹³ посвящен св. Григорию, второй – “Уневестившись непорочно живодавцю пострадавши твердо” 4-го гласа, подобен “Явися днесь”¹⁴ – св. деве Рипсимие.

2. Стихиры. Три первые стихиры 6-го гласа на подобен “Всеупование”¹⁵ составляют цикл на “Господи, возвах”, последняя из них посвящена св. Рипсимии: 1) “Въ мучения крови свяченную ризу очьрвьивъ прехвалне”; 2) “Мучении непоколебаша твоя душа трвьльнение”; 3) “Жениха бесмьртнаго тебе всехъ владыку Рипсимия”. Четвертая стихира, также 6-го гласа “Въ незаходяи облакъ” замыкает цикл стихир на стиховне¹⁶.

3. Каноны. Первый канон Григорию Просветителю 4-го гласа “Троици чьстьнеи предьстоя веньць нося” соединяется с ирмосами канона Рождества Иоанна Предтечи “Тристаты крепкия, рожейся от Девы”. В каждой песне выписывается по четыре тропаря, исключение составляет 9-я песнь, где зафиксировано пять тропарей. Второй канон св. деве Рипсимие 8-го гласа “Разбиена и лежаща предь ногама девыя видяще Рипсимия” содержит указания на ирмосы канона Богородице “Воду прошед”. Каждая песнь содержит по четыре тропаря.

¹⁰ Рукопись выложена на сайте РГАДА. URL: <http://rgada.info/kueh/index.php?T1=&Sk=30&page=3> (Дата обращения: 22.10.2016). Описание рукописи см.: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI–XIII)*, Москва, 1984, с. 46–47, № 7. По предположению исследователей данный кодекс был создан в скриптории новгородского монастыря св. Лазаря. См.: *Л. В. Столярова, С. М. Каштанов, Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.)*, Москва, 2010, с. 182–183.

¹¹ Седальны или седальные тропари – песнопения, во время которых допускается сидеть, исполняются по третьей песни канона. См.: *Киприан* (Керн), архимандрит. *Литургика, гимнография и эртология*, Москва, 1999, с. 53–55.

¹² РГАДА, ф. 381 № 84, 85; РНБ, Соф. 188; ГИМ, Син. 159.

¹³ “Повеленно что таино”, богородичный тропарь 8-го гласа. Является распространенной моделью для распевания седальнов. Об этом см.: *Е. В. Плетнёва, Певческая книга “Октоих” в древнерусской традиции* (по рукописям XI–XV веков), дисс. ... канд. искусствоведения, СПб., 2008, с. 114.

¹⁴ В качестве модели в данном случае, вероятно, используется кондак Богоявления “Явися днесь вселени Светъ Твои Господи”.

¹⁵ “Всеупование на небесехъ возложихомъ” (стихира бесребреникам Косме и Дамиану) является широко распространенной моделью для стихир 6-го гласа как минейного, так и триодного циклов. Об этом см.: *Ю. В. Артамонова, Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков* дисс. ... канд. искусствоведения, Москва, 1998, с. 59–65, 130.

¹⁶ Согласно указанию Студийско-Алексиевского Устава на стиховне предписаны рядовые стихиры Октоиха прилучившегося гласа (ГИМ, Син. 330, л. 82 об.).

В Минее начала XII века из собрания Софийской новгородской библиотеки № 188¹⁷ на полях были приписаны тексты кондака и светильна Григорию Армянскому с указанием гласа и модели. Отметим, что гимнографический текст светильна¹⁸ “Богоизбранны разумь богословесную трубу оугодника мудрость Григория священнаго” (подобен “Явился Спасе наш”) зафиксирован только в этом списке и более нигде не встречается.

Таким образом, по материалам древнерусских ненотированных служебных Миней гимнография службы на 30 сентября составляет семьдесят четыре песнопения, в составе которых: два седальна, четыре стихиры, тридцать три тропаря канона Григорию Просветителю, тридцать два тропаря канона св. деве Рипсимии, кондак и светилен¹⁹.

Более полный состав песнопений службы Григорию Просветителю и св. деве Рипсимии представлен в греческой Минее конца XIII века Греч. 227 (РНБ)²⁰. К уже перечисленным песнопениям здесь добавлены: самогласная стихира, замыкающая цикл на “Господи, возвах” “Τὴς ἐλαξίως τῶν ἀρετῶν” и рядовые стихиры на стиховне.

Последование Григорию Армянскому зафиксировано также в сербской Зографской Минее начала XIII века²¹. Как отмечают исследователи, по составу песнопений Зографская Миней повторяет древнерусские списки. Исключительной особенностью службы св. Григорию в сербской рукописи является наличие в ее составе кондака и икоса. В Зографской Минее выделяются только пять таких последований: на Собор архангела Михаила, преподобному Симеону Столпнику, великомученику Димитрию Солунскому, апостолу Андрею Первозванному и священномученику Григорию, просветителю Великой Армении²².

В конце XIV века, в связи с распространением Иерусалимского Устава, в последование на 30 сентября были внесены изменения. В обновленную службу вошли песнопения только в честь Григория Просветителя. Были заменены кондак с икосом, седальны, светилен, полностью исключен канон св. деве Рипсимии²³; остались неизменными только стихиры и канон св. Григорию. Новое

¹⁷ Описание рукописи см.: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI–XIII)*, Москва, 1984, с. 105–106, № 63.

¹⁸ Светилен – песнопение, замыкающее канон. Значение названия жанра говорит или о свете божественном, воссиявшем от гроба Господня, или о свете, просвещающем нас. См.: **Киприан** (Керн), архимандрит. *Литургия, гимнография и эртология*, с. 55–56.

¹⁹ Полный инципитный каталог песнопений службы на 30 сентября представлен в Приложении к статье.

²⁰ Из собрания Преосвященного Порфирия Успенского. Была куплена им в Елассонском монастыре Олимпийской Богоматери, в Фессалии, в центре Греции. Описание рукописи см.: **Е. В. Герцман**, *Греческие музыкальные рукописи Петербурга*, том I, СПб., 1996, с. 73.

²¹ Зографская Миней № 53 (I.с.7), служебная миней за сентябрь, октябрь и ноябрь, начала XIII века, 210 л. пергамента, сербская орфография, из собрания Зографского монастыря на Афоне. См.: **Б. Райков, Ст. Кожухаров, Х. Миклас, Хр. Кодов**, *Каталог на славянските ръкописи в библиотеката на Зографския манастир в света гора, София*, 1994, с. 52.

²² **И. Христова-Шомова**, Две южнославянские миней в сравнении с новгородскими минеями, *Древняя Русь*, № 4 (38) (2009), с. 46–47.

²³ В новой службе на 30 сентября сохранилось только одно песнопение, посвященное св. Рипсимии – это рядовая стихира на “Господи, возвах” 6-го гласа “Невестника бесмертнаго тебе всех владыку Рипсимиа любящии”.

чинопоследование отражено в служебной Минее конца XIV века Соф. 187 (РНБ). Именно в таком составе служба Григорию Просветителю дошла до наших дней.

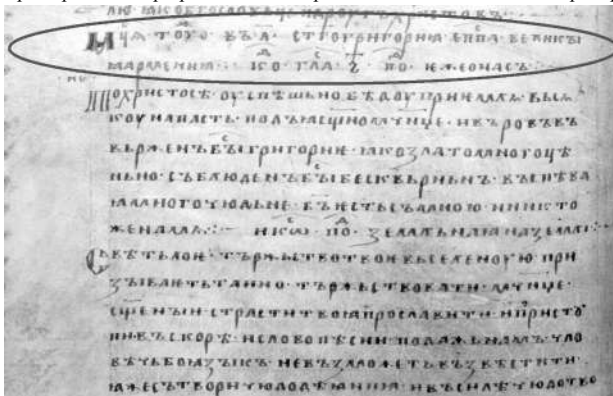
II. Кондакари

Кондакарь – это певческая книга, основу которой составляют кондаки (или кондаки и икосы) минейного и триодного циклов. Древнерусские Кондакари, в отличие от греческих, представляют собой нотированные кодексы, обязательно включающие два раздела: собственно кондакарь как собрание кондаков и дополнения.

Память Григорию Армянскому содержится в древнейшем русском памятнике этого типа – Типографском Кондакаре конца XI – начала XII века²⁴. Эта рукопись является уникальной по своему составу и не имеет аналогов в древнерусской книжности. Ее особенностями являются: фиксация кондаков вместе с икосами и частичное нотирование. С кондакарной нотацией в первой части кодекса выписываются только самогласные кондаки – модели²⁵. (В отличие от кондаков икосы в древнерусской традиции никогда не нотировались).

Кондак Григорию Просветителю 6-го гласа “По Христосе успешно беду приемля” и икос “Светлое тѣржество твое вселенную призывает таино тѣржествовати” записаны в рукописи без нотации. В качестве моделей для распевания кондака и икоса св. Григорию указаны песнопения праздника Вознесения – кондак “Еже о насъ” и икос “Земная на земли” (Пример 1).

Пример 1: Типографский Кондакарь, л. 31 об. Кондак и икос Григорию Просветителю.



Самогласный кондак “Еже о насъ” является самой распространенной моделью 6-го гласа. В целом, по материалам древнерусских Кондакарей²⁶ зафиксировано четырнадцать песнопений, которые распеваются на этот подобен. Исследование техники распевания на подобен в кондакарном стиле было осуществлено Ю.

²⁴ Типографский Кондакарь (ГТГ, К-5349). Факсимильное издание рукописи и ее исследование см.: *Типографский Устав. Устав с кондакарем конца XI – начала XII века*. Под редакцией Б. А. Успенского, Москва, 2006, т. 1–3.

²⁵ Из 43-х нотированных кондаков Типографского Кондакаря только 5 являются подобными. Об этом подробнее см.: *Т. Ф. Владышевская. Музыкальная культура Древней Руси*, Москва, 2006, с. 359.

²⁶ Всего сохранилось шесть списков кондакарей.

Артамоновой (на примере кондаков 1-го гласа)²⁷. Ей было установлено, что при создании песнопения на подобен воспроизводились все параметры модели, как на уровне композиции всего песнопения, так и на уровне композиции строк²⁸. Иными словами при распевании любого гимнографического текста на подобен создатели кондакарного распева стремились полностью сохранить мелодическую линию кондака-модели, сохраняя количество строк, их последовательность, а также формульное строение монодии. Различное количество слогов в словах той или иной строки компенсировалось за счет внутрислоговых распевов на прилучившиеся гласные и полугласные звуки, при этом место вставных слогов также сохраняли.

Продемонстрируем реконструкцию первой строки кондака св. Григорию Армянскому, выполненную нами по образцу модели “Еже о насъ”. В качестве дополнительного материала был использован кондак Георгию Победоносцу “Ангельское възлюбивъ служение”, распетый на этот же подобен и записанный в Благовещенском Кондакаре (Пример 2)²⁹.

Пример 2

Кондак-модель Вознесению «Еже о насъ», 6-й глас (Благовещенский Кондакарь, л. 70)

Кондак Георгию Победоносцу, подобен «Еже о насъ» (Благовещенский Кондакарь, л. 38)

Кондак Григорию Армянскому, подобен «Еже о насъ»
Реконструкция распева 1-й строки песнопения

Прямое следование модели наблюдается не только на уровне композиции распева, нотации, но и на уровне поэтического текста. Например, кондак Вознесению “Еже о насъ” заканчивается прямой речью Христа: “Аз есть с вами и никтоже на вы”. Среди песнопений, написанных на этот подобен, можно выделить три кондака, в которых данная прямая речь воспроизводится с небольшими изменениями. В это число входит и кондак Григорию Просветителю (Таблица 2).

²⁷ Ю. В. Артамонова, *Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков*, дисс. ... канд. искусствоведения, Москва, 1998.

²⁸ Там же, с. 39.

²⁹ Благовещенский Кондакарь, конец XII – начало XIII века (РНБ, Q.п.1.32) – полностью нотированная рукопись, содержит кондакарную и знаменную нотацию. Исследование и публикация памятника впервые выполнена М. В. Бражниковым. См.: М. В. Бражников, *Благовещенский Кондакарь*. Вступительная статья, примечания, сверка указателей, подбор иллюстраций Н. С. Серегинной, СПб., 2015. Рукопись также была опубликована в Германии: *Der altrussische Kondakar: Auf der Grundlage des Blagoveschensky Nizhegorodsky Kondakar*. Tomus II: Blagoveschensky Kondakar. Herausgegeben von Antonin Dostal und Hans Rothe unter Mitarbeit von Erich Trapp. Wilhelm Schmitz in Giessen, 1976.

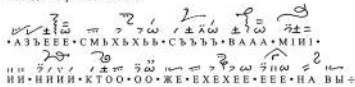
Таблица 2

Кондак Вознесению	"<...> нь пребывая непреступно къ любящимъ тя: <i>Азь есмь съ вами и никтоже на вы</i> "
Кондак великомученице Варваре	"<...> благодатию въпниции къ любящимъ тя: <i>Святый Богъ естъ съ вами и никто же на вы</i> "
Кондак Георгию Победоносцу	"<...> въпия беспрестани <i>Святый Богъ естъ съ вами и никто же на вы</i> "
Кондак Григорию Просветителю	"<...> въспевая многочюдне <i>Богъ естъ съ мною и никтоже на мя</i> "

Данный фрагмент поэтического текста имеет в нотированных рукописях одинаковую нотацию. Если следовать нотированным примерам, записанным в Кондакарях, то восстановить музыкальную составляющую заключительной строки кондака св. Григорию не составляет особого труда (Пример 3).

Пример 3

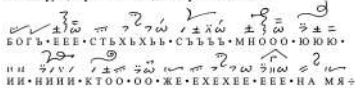
Кондак-модель Вознесению «Еже о насъ», 6-й глас (Благовещенский Кондакаръ, л. 70 об.)
последняя строка песнопения



Кондак Георгию Победоносцу, подобен «Еже о насъ» (Благовещенский Кондакаръ, л. 39)
последняя строка песнопения



Кондак Григорию Армянскому, подобен «Еже о насъ»
Реконструкция рисева последней строки песнопения



Таким образом, можно утверждать, что кондак Григорию Просветителю полностью копировал распев песнопения-модели “Еже о насъ”. В настоящее время расшифровка кондакарной нотации является исследовательской проблемой. Однако свойственные кондакарной записи многочисленные внутрислоговые распевы, слоговые азматические вставки свидетельствуют, как считают многие исследователи, о сложном мелизматическом стиле пения, которое было доступно только высоко квалифицированным певцам.

Кондак и икос св. Григорию Армянскому встречается не только в древнерусском памятнике. Этот же кондак “Υπέρ τοῦ Χριστοῦ πρόθυμος προκινδυνεύων” и икос “Ἡ φαῖδρα ἑορτή σοῦ τήν οἰκουμένην πρόσκαλεῖται μυστικῶς” (2-го плагального икоса) записаны в уже упоминавшейся греческой Минее XIII века Греч. 227 без нотации. Также нам удалось обнаружить эти песнопения в единственном ненотированном сербском Кондакаре начала XIV века (ГИМ, Хлуд. 189)³⁰. Отметим, что перевод текста кондака и икоса св. Григорию на церковнославянский язык в древнерусском и сербском списках имеет небольшие различия, которые представлены на примере инципитов песнопений в таблице № 3.

³⁰ Краткое описание сербского Кондакаря см.: С. Николова, М. Йовчева, Т. Попова, Л. Тасева, *Българското средновековно културно наследство*. В сборката на Алексей Хлудов в Държавния исторически музей в Москва. Каталог, София, 1999. С. 69-71, № 64.

Таблица 3

Типографский Кондакарь Конец XI – начало XII века	Сербский Кондакарь Начало XIV века
кондак	
“По Христосе успешно беду приемля всякую напасть подъя священномучениче”	“За Христа дръзновенно предастьсе всакие напасти под’еть священномучениче”
икос	
“Светлое тържество твое вселеную призывает таино тържествовати мучениче”	“Светлыи праздниекъ вселеную съзывает на таинное торжество”

Единственный доступный нам греческий нотированный Кондакарь первой половины XIV века (ГИМ, Син. греч. 437)³¹ содержит другие тексты кондака и икоса, установленные в новом последовании службы Григорию Просветителю по Иерусалимскому Уставу. Инципиты песнопений представлены в таблице 4, перевод греческих текстов на церковнославянский язык приводится по древнерусской служебной Минее Соф. 187.

Таблица 4

ГИМ, Син. греч. 437 (пер. пол. XIV века)	РНБ, Соф. 187 (конец XIV века)
Κοντάκιον Ἦχος β'. Τοῦς ἀσφαλεῖς “Τὸν εὐκλεῆ καὶ ἱεράρχην ἀπαντες ὡς ἀθλητὴν τῆς ἀληθείας σήμερον”	Кондак, глас 2, подобен “Твердыя” “Славнаго святителя вси яко страдалца истинная днесь вернии песни и пении похвалим”
Ὁἶκος (подобен не указан) “Τοῦτον τὸν μέγαν ἐν ἀθλοφόροις τὸν φωστῆρα τὸν θεῖον, Ἀρμενίας πιστοὶ ποτιέμενα”	Икос (подобен не указан) “Всего великаго во стратотерьщех светилника божественаго Армении верна пастыря”

III. Стихирари

В состав древнерусского Стихираря месячного вошло единственное нотированное песнопение Григорию Просветителю – самогласная стихира 6-го гласа “Въ незаходяи облак”. Это песнопение, нотированное знаменной нотацией, согласно указаниям Устава, замыкает цикл стихир на стиховне.

Нами были просмотрены пять Стихирарей XII века и два Стихираря XIV века, где записана данная стихира (см. таблицу 1). Состав знаков знаменной нотации всех просмотренных списков песнопения имеет незначительные различия, которые свидетельствуют о небольших, вероятно, вариантных изменениях роспева, восходящих к одному архетипу³². Распев стихир, изложенный знаменной нотацией, можно охарактеризовать как силлабический (соотношение слог–знак). В середине строк преобладают зоны речитации, выраженные знаками “стопиц”. Невмы,

³¹ Гимнографические тексты греческого Кондакаря впервые были опубликованы архимандритом Амфилохием в издании: **Амфилохий (Сергиевский), архимандрит.** Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII в. по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437 с древнейшим славянским переводом кондаков и икосов какие есть в переводе, и с приложением, Москва, 1879.

Современное описание рукописи см.: **Б. Л. Фонкич, Ф. Б. Поляков,** *Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки: Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архим. Владимира (Филантропова)*, Москва, 1993, с. 103–104; **И. П. Шеховцова**, Предварительный список к каталогу греческих певческих рукописей московских собраний, *Музыкальная археография–2013*, сб. ст. (материалы Международной научно-практической конференции), Москва, РАМ им. Гнесиных, 2013, с. 208.

³² К таким же выводам пришла А. Н. Кручинина на основании анализа двух древнейших нотированных списков этого песнопения. См.: **А. Н. Кручинина,** *Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси*, с. 144.

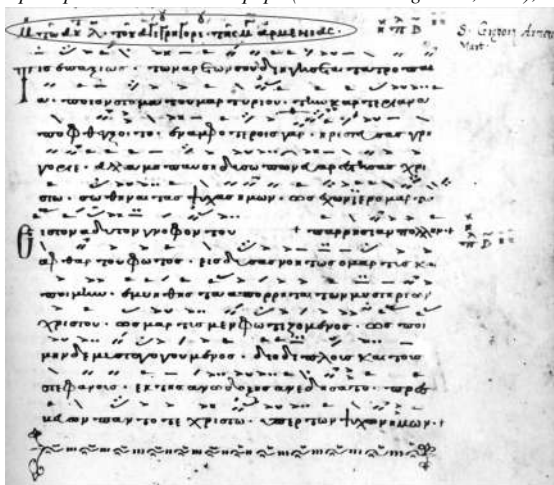
содержащие предположительно несколько звуков, такие как “стрелы”, “голубчики” и др., встречаются в нотации эпизодически; фитные тайнозамкненные начертания в распеве отсутствуют (Пример 4).

Пример 4: Стихирарь месячный. БАН, 34.7.6, л.24 об.–25 (XII век)³³



В отличие от древнерусских источников в греческих Стихирарях на память св. Григория Армянского обязательно фиксируются два песнопения с нотацией: самогласная стихира на “Господи возвах” 2-го плагального ихоса “Τίς ἐλαξίως τῶν ἄρετῶν” (“Кто достоин добродетели твоих исповестъ”) и самогласная стихира на стиховне 2-го плагального ихоса “Εἰς τὸν ἄδυτον γνόφον” (“Вь незаходяи облак”). Оба песнопения нотируются палеовизантийской куаленской нотацией (Пример 5).

Пример 5: Венский Стихирарь (Codex theol. gr. 136, л. 26), XII век



Нам были доступны три списка перечисленных песнопений из следующих рукописей:

1) Стихирарь из Ватопедского монастыря на Афоне (РНБ, Греч. 789), 1106 год³⁴;

³³ Стихирарь БАН, 34.7.6 опубликован. См.: Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum. Edendum curavit N. Schidlovsky, *Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. XII. Copenhagen, 2000.

³⁴ Описание рукописи см.: Е. В. Герцман, *Греческие музыкальные рукописи Петербурга*, том I, с. 54–56.

2) Стихирарь Андреевского скита № 18 (по фотоснимкам, сделанным Афонской экспедицией ОЛДП под руководством С. В. Смоленского)³⁵, XII век;

3) Венский Стихирарь (Codex theol. gr. 136, л. 26), XII век³⁶.

При сравнении греческих и древнерусских списков стихиры “Въ незаходяи облак” (“Εἰς τὸν ἄδυτον γυόφον”) можно отметить следующие различия: 1) в древнерусских списках стихира имеет более дробное деление на музыкально-поэтические строки, отмеченные знаком высокой точки; 2) в греческих списках в середине песнопения встречается срединная мартирия, которая, возможно, меняет ладовое строение монодии в середине песнопения. При сравнении палеовизантийской куаленской и знаменной нотации обнаруживаются совпадения в начертаниях знаков, но только в началах и в серединах строк; кадансовые обороты выражены различными графическими формулами³⁷. В качестве примера приведем текстологическую партитуру музыкально-поэтического текста стихиры, составленного по двум источникам: 1) РНБ, ОСПК, Q.п.I.15 (знаменная нотация) и 2) РНБ, Греч. 789 (палеовизантийская куаленская нотация).

Пример 6

1.		Въ незаходяи облакъ • неиздреченьнаго свѣта • Εἰς τὸν ἄδυτον γυόφον • τοῦ ἀφραστοῦ φωτός •
2.		въездразумно • мученики и пастырь • εἰσδύσας νοητός ὁ Μάρτυς καὶ Ποιμὴν •
3.		научиси неизглаголанъ твни Христовѣ • ἐμύθησεν τὰ ἀπορήτα τῶν μυστηρίων Χριστοῦ •
4.		яко мученикъ просвещенъ • ὡς Μάρτυς μετ' φωτίζομενος •
5.		яко пастырь же тивно водимъ • ὡς ποιμὴν ὁ μυσταγοῦστος μενός •
6.		темъ и сугубы вѣнца • διὰ διπλοῦς καὶ τοῦς στεφανοῦς •
7.		отъшмъния славы приять • ἐκ τῆς ἀνω δοξῆς ἀνεδηφάτο •
8.		моляся всегда Христу • о душахъ нашихъ • προσευχόμενος παντοτε Χριστῷ ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν •

³⁵ Опубликовано в серии Русская духовная музыка в документах и материалах, т. VII, кн. 2: Афонская коллекция, Гос. ин-т искусствознания; Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой, Е. А. Борисовца, при участии И. П. Шеховцовой, С. Н. Тутолминой, Москва, 2012, с. 415.

³⁶ Рукопись опубликована. См.: *Sticherarium Antiquum Vindobonense*. Edendum curavit G. Wolfram, *Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. X. Wien, 1987.

³⁷ Сравнительному изучению палеовизантийской куаленской и древнерусской знаменной нотации посвящены работы многих ученых. Основоположником русской сравнительной медиевистики является А. В. Преображенский (1870–1929). См.: **А. В. Преображенский**, О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях X–XII веков, *Русская музыкальная газета*, СПб., 1909, № 8–10; Греко-русские певчие параллели, *De Musica: Временник отдела теории и истории музыки*, Ленинград, 1926, вып. 2, с. 60–77.

Подводя итоги этого небольшого исследования необходимо подчеркнуть, что память священномученика Григория, епископа и просветителя Великой Армении и мучениц Рипсимии и Гаиании на 30 сентября имела статус важного праздника в эпоху господства Студийско-Алексиевского Устава. Об этом свидетельствует значительное количество сохранившихся песнопений последования, а также их устойчивая фиксация, как в древнерусских, так и в греческих рукописях. Отсутствие нотации у большинства песнопений службы не является показательным, так как в исследуемый период запись песнопений с нотацией носила избирательный характер. Большинство служб на различные дни церковного года сохранились только в ненотированном виде. Несмотря на отсутствие нотации, выписанные гласовые обозначения и указанные модели позволяют не только выявить драматургию службы, но и составить некоторое представление о музыкальном материале богослужения, в состав которого входили как простые образцы знаменного распева, так и сложные мелизматические кондакарные песнопения.

Остается неясным, почему в древнерусских певческих рукописях, как в Минеях, так и в Стихирях отсутствует важное с точки зрения богослужения песнопение – самогласная стихира “Кто достоин добродетели твоих исповесть”, замыкающая цикл на “Господи, воззвах” вечерни, хотя в греческих источниках этого периода она обязательно выписывается с нотацией.

Впервые самогласная стихира “Кто достоин добродетели твоих исповесть” зафиксирована в ненотированном Стихираре 1303 года из собрания Троице-Сергиевой Лавры № 22 (без нотации)³⁸. А нотированные списки песнопения появляются в древнерусских певческих рукописях не ранее XVI века, уже в другой “иерусалимский” период.

Список сокращений:

РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

ГИМ – Государственный исторический музей (Москва)

БАН – Библиотека Академии наук (Санкт-Петербург)

Соф. – собрание рукописей Софийской новгородской библиотеки РНБ

Син. – Синодальное собрание ГИМ

ОЛДП – Общество любителей древней письменности

ОСРК – Основное собрание рукописной книги РНБ

ГТК – Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Греч. – собрание греческих рукописей РНБ

Син. греч. – Синодальное (патриаршее) собрание греческих рукописей ГИМ

Хлуд. – собрание А. И. Хлудова ГИМ

ф. – фонд

об. – оборот

ПРИЛОЖЕНИЕ

Гимнография службы на 30 сентября

по древнерусским рукописям студийской эпохи³⁹

³⁸ Рукопись выложена на сайте Троице-Сергиевой лавры. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=1&manuscript=022>

³⁹ В написании инципитов песнопений сохраняется древнерусская орфография.

	ПЕСНОПЕНИЯ ВЕЧЕРНИ:	
	<i>Стихиры на “Господи, воззвах”, глас 6-й, подобен “Всеупование”:</i>	
1.	Въ мучения крови священиую ризу очръвивъ прехвальне	
2.	Мучения непоколебаша твоя душа тръвъления	
3.	Жениха Бесмъртнаго Тебе всехъ Владыку Рипсимиа	
4.	<i>Стихира на стиховне. Слава, глас 6-й, самогласен:</i>	
	Въ незаходяи облакъ неиздреченьнаго света	
	ПЕСНОПЕНИЯ УТРЕНИ:	
5.	<i>Седален Григорию Просветителю, глас 8-й, подобен “Повелено что таино”</i>	
	Съподобися Христови священо служити священомучениче стратотерпче	
6.	<i>Седален св. Рипсимие, глас 4-й, подобен “Явися дньсь”</i>	
	Уневестивъшися непорочно живодавьцу пострадада еси	
	<i>Канон Григорию Просветителю, глас 4-й</i>	
	<i>Песнь 1, ирмос “Тристатыи крепькы рожкиися от Девы”⁴⁰</i>	
7.	Троици чъстнееи предъстоя веньць нося	тропарь
8.	Незаходимы светильникъ святителю великый	тропарь
9.	Водь божественныхъ духовныхъ блажене исполнися	тропарь
10.	Жены Кръстьмъ от Тебе въплъщшагося	Богородичен
	<i>Песнь 3, ирмос “Яко неплоды роди от языкъ”</i>	
11.	Бнинемъ подвигъ твоихъ зубы съкрушаеши львомъ	тропарь
12.	Нилютая нашствия низлыя муки	тропарь
13.	Дремания своима очима	тропарь
14.	Матерь и Девицу едину тя съведуци	Богородичен
	<i>Песнь 4, ирмос “Седи въ славе на престоле”</i>	
15.	На великую тя высоту мучения възведе	тропарь
16.	Губящаго безбожно врага страну всю Арменскую	тропарь
17.	Множицею къ Зижителю свои талантъ принеслъ еси	тропарь
18.	Яко добру яко избрану Тя яко красну	Богородичен
	<i>Песнь 5, ирмос “Светъ твои Господи”</i>	
19.	Кръстовидно видель еси знамение	тропарь
20.	Въ рове преисподньемъ тя спасе Богъ	тропарь
21.	Мученичскыи подвиглься еси	тропарь
22.	Воню обанявьша мира	Богородичен
	<i>Песнь 6, ирмос “Възпыль прообразуа погребень”</i>	
23.	Глаголь твоихъ силою требища разоришася	тропарь
24.	Тиридата яко вепрь явльшася	тропарь
25.	Показаль еси заблуждимъ стъзю божъственную	тропарь
26.	Распятаго от Тебе въплъщшагося	Богородичен
	<i>Песнь 7, ирмос “Аврамъстии древле въ Вавилони”</i>	
27.	Многовиденя муки претърпевъ мучениче	тропарь
28.	Храмину себе Троици съвършивъ мучениче	тропарь
29.	Священослужитель явися себе жертву	тропарь
30.	Мученичeskыми венци украшены быша Девица	Богородичен
	<i>Песнь 8, ирмос “Избавителю всехъ всесильне”</i>	
31.	Пострадавъ законные посрамилъ еси	тропарь
32.	Обновивъ неплодную ниву	тропарь
33.	Блистании твоихъ словесъ просветивъша	тропарь
34.	Ни мучении множества убоявъшися	Богородичен
	<i>Песнь 9, ирмос “Евга⁴¹ убо недугъмъ ослушаньемъ”</i>	

⁴⁰ Ирмосы канона Рождества Иоанна Предтечи.

35.	Крепостию възмагая Христоваго претърпель еси	тропарь
36.	Яко утро вѣсяна намъ память твоя	тропарь
37.	Тъчньнъ явися пророкомъ	тропарь
38.	Добле ваша жены чьстныя	тропарь
39.	Светьмъ лица ис Тебе вѣсянявшаго	Богородичен
40.	Светилен Григорию Просветителю, подобен “Явися Спасе намъ”: Богозбранни разумъ богословесную трубу угодника мудрость Григория священаго	
41.	Кондак Григорию Просветителю, глас 6-й, подобен “Еже о насъ” По Христосе успешно беду приема вѣсяку напасть подья священомучениче	
42.	Икос Григорию Просветителю, глас 6-й, подобен “Земльная на земли” Светлое тѣржство твое вселеную призываетъ таино тѣржствовати мучениче	
	Канон св. Рипсимие, глас 8-й	
	<i>Песнь 1, ирмос “Воду прошьдь яко по суху”⁴²</i>	
43.	Разбиема и лежаша предъ ногама девья видяще Рипсимия	тропарь
44.	Бысть сущему предобра душа благообразнемъ сияюще светло	тропарь
45.	Петати быша Божия мученице Рипсимие	тропарь
46.	Ядь душеленьнъ вѣслуха Евзе ⁴³	Богородичен
	<i>Песнь 3, ирмос “Небесному кругу верхотворче Господи”</i>	
47.	Распньшася мирови и плтьскымъ страстьмъ	тропарь
48.	Родъ богатства и славы и сласти телесныхъ отвьргъшися	тропарь
49.	Въвозможаше Христосъ тя къ страстемъ плтьскымъ	тропарь
50.	Отроковица въ следъ тебе всечестныя всехъ Цесареви	Богородичен
	<i>Песнь 4, ирмос “Услышахъ Господи слухъ твои”</i>	
51.	Въ съборъ поколеба арменскый	тропарь
52.	Въшьдъши въ позорище мучения глас слышала еси	тропарь
53.	На удеса тя съсекъше прельстныи языка урезаша	тропарь
54.	Видимаго и невидимаго мученици Господни побежаючи	тропарь
55.	Врача намъ родила еси всехъ съкрушения	Богородичен
	<i>Песнь 5, ирмос “Вскую мя отърину”</i>	
56.	Престоящи видяще о Ганании Рипсимия мученица	тропарь
57.	Твои очи мученице вьнутрь ископаша	тропарь
58.	Лютии гонителе каменiemъ разбиша мученице утробу твою	тропарь
59.	Иисуса Спаса Чистая родила еси	Богородичен
	<i>Песнь 6, ирмос “Молитву си пролю къ Господу”</i>	
60.	Съкрушила еси целости львовы	тропарь
61.	Къ бещисльнымъ приложися болезньмъ седмъ жен 30 девъ	тропарь
62.	Святыхъ ти отроковицъ дево Рипсимие състражеть	тропарь
63.	Душевнаго Владычня чьртога добрую въ женахъ и красну	Богородичен
	<i>Песнь 7, ирмос “Дети еврейскыя въ пещи”</i>	
64.	О како непреклонна бысть къ ранамъ и болезньмъ	тропарь
65.	Законы съблодаючи владычня уклонишася съвета законопреступныхъ	тропарь
66.	Очищение буди ми Рипсимие молитвами ти многимъ грехомъ	тропарь
67.	Виждь скърбь мою Дево	Богородичен
	<i>Песнь 8, ирмос “Седмъ седмицею пещь”</i>	
68.	Судьмъ Божиемъ вьскотинное осужаеться житие	тропарь
69.	Видеша преже слепи суще невежствьмъ светъ незаходимы	тропарь
70.	Мученичьскими противлении девы змяя лютаго въ раи	тропарь

⁴¹ Широко распространенное для древнерусских рукописей написание имени “Ева”.

⁴² Ирмосы канона Богородице.

⁴³ Еще одна древнерусская форма написания имени “Ева”.

71.	Святеиши Пречистая Ангель сущия <i>Песнь 9, ирмос "Удивися убо о семь небо"</i>	Богородичен
72.	Целения истачаеши всячьская духовную благодать разбогатевьши	тропарь
73.	Видена бысть яко сълнце светозарно Рипсимие	тропарь
74.	Дньсь веселия и радости светлую вашу деюще дньсь радость	тропарь
75.	Светьмь присно невечернем ти дверь света	Богородичен

Резюме

Почитание святого священномученика Григория, епископа и просветителя Великой Армении было широко распространено на Руси с древнейших времен. Об этом свидетельствуют древнерусские месяцесловы, списки Уставов, богослужебные и певческие рукописи. Устойчивый корпус гимнографических текстов, посвященных святому Григорию Армянскому, сложился уже к концу XI века. В эпоху господства Студийского Устава песнопения святому фиксировались в древнерусских Минеях, Кондакарях и Стихирях.

Настоящая статья призвана расширить круг рукописных источников древнейшего периода (конец XI–XIV вв.), определить корпус гимнографических текстов, раскрыть их содержание и выявить музыкальные особенности (нотация, указания гласов, система моделей). К исследованию также были привлечены греческие и сербские рукописи.

Ключевые слова: гимнография, Григорий Просветитель, Студийско-Алексиевский Устав, Минея, Стихирарь, Кондакарь, знаменная нотация, кондакарная нотация.

ՀԱՅ ՍՈՒՐԲ ՆԱՀԱՏԱԿ ԳՐԻԳՈՐԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ՕՐՀՆԵՐԳԵՐԸ ԱՏՈՒԴԻՏՆԵՐԻ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՁԵՌՈՒԳՐԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Տարյանա Շվեց (Ռուսաստան)

Սանկտ Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան կոնսերվատորիա

Սուրբ նահատակ Գրիգոր Լուսավորիչ հայոց եպիսկոպոսի պաշտամունքը Ռուսաստանում լայն տարածում էր գտել դեռ հնագույն ժամանակներից: Այս մասին են վկայում հին ռուսական օրացույցները, կանոնագրերը, ծեսերի և ժամերգությունների ձեռագրերը: Սուրբ Գրիգորին նվիրված օրհներգերի տեքստերի հաստատուն հիմքը ձևավորվեց դեռևս XI դարի վերջում: Ստուդիտների կանոնադրության գերակայության դարաշրջանում սրբին նվիրված երգերն արձանագրվել են հին ռուսական ճաշոցներում, Կոնդակարիոններում և Սոխիսիրարիոններում:

Սույն հոդվածն ընդլայնում է հնագույն ժամանակների ձեռագիր աղբյուրների շրջանակը (XI դարի վերջից մինչև XIV դար), բացահայտում օրհներգերի տեքստերի էությունը, բովանդակությունը, երևան բերում առանձնահատկությունները (նոտագրություն, ձայնեղանակներ, մոդելների համակարգեր): Հետազոտության ընթացքում հաշվի են առնվել նաև հունական և սերբական ձեռագրեր:

Բանալի բառեր՝ հիմներգություն, Գրիգոր Լուսավորիչ, Ստուդիական-Ալեքսիեյական կանոն, Սինեյա, Սոխիսիրարիոն, Կոնդակարիոն, «գնամենի» նոտագրություն, «կոնդակարիոն» նոտագրություն:

**HYMNOGRAPHY DEDICATED TO THE
SAINT MARTYR GREGORY OF ARMENIA
IN THE MANUSCRIPTS OF THE EPOCH OF THE STUDITES**

Abstract

Tatyana Shvets (Russia)

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

The worship of the Holy Martyr Gregory Illuminator of Armenia has been widespread in Russia since ancient times. This is evidenced by ancient Russian Menaia, Rite Books and Chant manuscripts. The corpus of the hymnography texts dedicated to St. Gregory had already been formulated by the end of the XI century. During the epoch of the Studite Rule hymns dedicated to the Saint were included in ancient Russian Menaia, Kondakars and Stichiraria. The first study on the hymns related to St. Gregory of Armenia and based on the ancient manuscripts with the Russian notation belonging to the XII-XVII centuries, was conducted by N.Kruchinina.

This article aims to enhance the circle of manuscripts under study (end of the XI-XIV centuries), define the corpus of the hymnographic texts and reveal their content and musical peculiarities (notation, modes, system of models). Greek and Serbian manuscripts were also used while undertaking this study.

Keywords: hymnography, saint martyr Gregory of Armenia, Typikon of Patriarch Alexios Stoudites, Menaion, Stichiraria, Kondakar, kondakarian notation, znamenny notation.

ԳՐԻԳՈՐ ՄԱԳԻՍՏՐՈՍԻ ՆԱՄԱԿՆԵՐՈՒՄ ՀՐՇԱՏԱԿՎԱԾ ԱՆԻԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ՄԻ ՓԱՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

Աննա Արևշարյան (Հայաստան)
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Բագրատունյաց շրջանի մտավոր վերնախավի փայլուն ներկայացուցիչներից էր Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունին (980-1058)¹ խոշոր քաղաքական գործիչ, զորավար, հանրագիտակ գիտնական, գրող-բանաստեղծ, շարականագիր և գեղագետ, ում գրական ժառանգությունը շարունակում է գրավել ուսումնասիրողներին: Նա եղել է Անիի մշակութային մթնոլորտի վրա ներազդած այն գործիչներից, ով, ակադեմիկոս Մանուկ Աբեղյանի խոսքերով, այդ շրջանը բնորոշող նոր մտավոր հոսանքի արտահայտիչներից էր²: Ըստ էության, Դավիթ Անհաղթից և Անանիա Շիրակացուց հետո Գրիգոր Մագիստրոսը Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի հետ միասին զարգացած ավատատիրության շրջանի գիտության աշխարհիկ ուղղության ներկայացուցիչներից էր: Աստիճանաբար խորացող աշխարհականացման ոգին արտացոլվել է Անիի թագավորության շրջանի քաղաքային կյանքի վերելքի և աշխարհիկ արվեստի մեջ, մասնավորապես, գրական աշխարհիկ նոր ժանրերի, օրինակ՝ առակի, զրույցի, նամակի՝ որպես գեղարվեստական գրականության ինքնուրույն ժանրի երևան գալով: Նույն երևույթի մասին է վկայում նաև գուսանական արվեստի մշակութային առօրյայում զբաղեցրած նկատելի տեղը, ինչի մասին մի շարք վկայություններ կան հենց Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերում: Գրիգոր Մագիստրոսի Նամականին հայ միջնադարյան մատենագրության եզակի մի գրական հուշարձան է, որտեղ բացի գեղարվեստական արժանիքներից՝ առկա են հանրագիտարանային գիտելիքներ, ուշագրավ տեղեկություններ ամենատարբեր բնագավառների՝ այդ թվում նաև երաժշտական արվեստի վերաբերյալ, ինչը վկայում է Մագիստրոսի բացառիկ գիտապաշարի և բազմակողմանի հետաքրքրությունների և օժտվածության մասին:

Արդեն այն փաստը, որ Գրիգոր Մագիստրոսը հիշատակվել է շարականագիրների միջնադարյան ցուցակներում², ինքնին ուշագրավ է:

¹ Մ. Աբեղյան *Երկեր*, հատ. Դ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 63:

² Տե՛ս Հ. Անսայան, *Հայկական մաթեմատիկայություն*, հատ. Ա, Երևան, Հայկ ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ LXVI, LXVII, LXVIII, LXXIV.

Սակայն այստեղ մեր նպատակը չէ անդրադառնալ նրա՝ իբրև շարականագրի ժառանգությանը: Այդ աշխատանքը մենք իրականցրել ենք մեր նախորդ ուսումնասիրություններում, մասնավորապես, «Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ» մենագրության մեջ³: Մեր նպատակն է ուշադրություն հրավիրել Մագիստրոսի նամակներից մեկում տեղ գտած Անիի երաժշտական կյանքի ճաշակն ու միգուցե բարձրաշխարհիկ գեղագիտական նորաձևության մասին վկայող մի փաստի վրա: Իշխան Թոռնիկ Մամիկոնյանին ուղղված նամակներից մեկում (<Ե-75) զետեղված է Անիի ճոխ հանրային հանդեսներից մեկի գեղեցիկ նկարագրությունը.

«Քաջ գիտեմք, - գրում է Գրիգոր Պախլավունի իշխանը,- զի հոյք ի հանդիսի հզորք եւ փառացի եւ փարթամք, եւ վիճակելոց դասք ոսկեհոտ զարդիք պարածածկեալք, սպիտակափառ եւ երաժշտական պարք գումարեալք դաստակերտացն տնօրէնութեամք, եւ ոտիք կաքաւեալք, եւ հնչմանց երգ արտակիտեալ եւ փողեալ քնարական ներդաշնակապէս. քանզի եւ այս ինքեանց յարտանցն ներքինեաց մաքրագոյն եւ վճիտ քմազարդութիւն պատկանեալ եւ յարմարեալ ձայնի»⁴:

Տվյալ ուշագրավ պարբերությունը վերջին տարիներին լույս տեսած երաժշտագիտական ուսումնասիրություններից մեկում թարգմանվել է հետևյալ կերպ. «Քաջ գիտենք, որ վիճակավորների ոսկեհյուս զարդերով ծածկված դասը, դաստակերտներում տնօրինաբար սպիտակափառ և երաժշտական պարեր գումարած (մարդկանց խումբը), և ոտքերով կաքավողները, դրսում հնչեցնող երգողները, և շեփորվող ներդաշնակ մեղեդիները, որովհետև սրանք ինքնին սեփականված են, (կարծում ենք), թրակացիներից, հարկապես (դա) ցածր դասի մարդկանց է պատկանելիս եղել, որոնք մաքրագույն և վճիտ (երգը քթի տակ (կատարվող) բացականչությունների ձևով կամ հարմարեցված ձայնով են կատարել»⁵:

Այս պարբերության թարգմանության մեջ կան անճշտություններ, բացթողումներ և պարզապես սխալ հասկացված բառակապակցություններ, ընդ որում հենց երաժշտական, կատարողական հասկացողություններին վերաբերող, օրինակ. «ի յարտանցն ներքինեաց մաքրագոյն եւ վճիտ

³ Տե՛ս Ա. Արևշատյան, Գրիգոր Մագիստրոսի երաժշտական ժառանգությունը, Պարմաբանասիրական հանդես, N 3, 2012, էջ 78-93; Նույնի՝ Անիի երաժշտական մշակույթը, «Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2014, Գլուխ Գ և Դ, էջ 61-107; Նույնի՝ Գրիգոր Մագիստրոսը շարականագիր և գեղագետ, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015:

⁴ Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Բնագիրն յառաջաբանով ի լոյս ընծայեաց Կ. Կոստանեանց, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 222-223:

⁵ Տե՛ս Հ. Հարությունյան, Երաժշտությունը V-XV դարերի հայ մատենագրության մեջ, Երևան, 2010, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Հավելված, էջ 147:

քմազարդութիւն եւ բացականչութիւն պատկանեալ եւ յարմարեալ ծայնի» նախադասությունը, որը մենք թարգմանել ենք հետևյալ կերպ. «...այն հատուկ է պատկանավոր և հարմարեցված ծայնեղանակով արտիկյան ներքինիների մաքրագույն և վճիտ ներդաշնակ երգեցողությանը և բացականչությանը»: Այսինքն, խոսքն այստեղ կաստրատների կամ ներքինիների երգեցողության մասին է, որը հայտնի է եղել Անիում Բյուզանդիայից հրավիրվող կատարողների՝ կաստրատների շնորհիվ, իսկ Գրիգոր Մագիստրոսը, որպես բյուզանդական հոգևոր երգարվեստին և արքունիքի երաժշտական կյանքին քաջատեղյակ և գեղարվեստի հանդեպ զգայուն անձնավորություն, անդրադարձել է երևույթին՝ հավաստելով, որ այն առկա է եղել Անիում ևս:

Ակնհայտ է, որ թարգմանիչը անտեղյակ է եղել ոչ միայն ներքինիների երգեցողության փաստին Անիում, այլ նաև հենց բուն Բյուզանդիայում: Այնինչ հայտնի է, որ դեռևս V դարի սկզբին՝ 400 թ., Եվրոպիա կայսրուհու օրոք արքունի երգչախմբի խմբավարը՝ Բրիստն անունով, ներքինի է եղել, ինչը վկայում է ներքինիների մասնակցությունը բյուզանդական երգեցիկ խմբերում: Ներքինի երգիչներն առավել հայտնի ու սիրված են դառնում Մակեդոնյան դինաստիայի իշխանության օրոք: IX դարում Կոստանդնուպոլսի Սուրբ Սոֆիայի տաճարի երգեցիկ խումբը բաղկացած է եղել ներքինիներից: Ներքինիների երգեցողությունը իր գագաթնակետին է հասնում XI դարում, Չոե կայսրուհու օրոք, որն, ամենայն հավանականությամբ, հովանավորել է մայր տաճարի երգեցողներին: Այդ երգեցողությունը պահանջված էր ընդհուպ մինչև 1204 թ., երբ չորրորդ խաչակրաց արշավանքի ընթացքում խաչակիրները գրավեցին և հարստահարեցին Կոստանդնուպոլիսը: Ներքինիների ծայնը և երգեցողությունը շատ հարգի էր և բարձր էր գնահատվում Բյուզանդիայում⁶: Այդ յուրահատուկ «անսեռ» երգչական տեմբրը, որն աչքի էր ընկնում մի կողմից՝ կանանց և դիսկանտներին հատուկ բարձր ծայնային ռեգիստրով ու ճկունությամբ, մյուս կողմից՝ բնորոշվում էր տղամարդկանց ծայնին հատուկ հզորությամբ, նմանեցվում էր հրեշտակային երգեցողությանը⁷:

Կարող է հարց ծագել. իսկ որտեղի՞ց ներքինիների երգեցողության այդ պաշտամունքը: Այն կապված է գեղագիտական մի ամբողջ ուսմունքի հետ, որն առաջատար նշանակություն ստացավ ողջ Միջնադարի ընթացքում: Դարերի ընթացքում քրիստոնեական եկեղեցին մշակեց իր գաղափարախոսական-աստվածաբանական գեղարվեստական տեսլականն ու դրան

⁶ Ներքինի-երգիչների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **II. Барбье**, Кастраты-певцы, в кн.: *История кастратов*, СПб, изд. “Ивана Лимбаха”, 2006, сс. 9-37.

⁷ Բյուզանդական կայսրության անկումից հետո, ավելի ուշ, գրեթե 300 տարի անց, կաստրատ երգիչների ավանդույթը վերածնվեց և կատարելագործվեց Իտալիայում՝ սկզբնավորվելով 1601 թ.:

համապատասխանող պահանջները, որոնք ձևավորվեցին նոր պլատոնականության և եկեղեցու հայրերի աստվածաբանական մեկնությունների ներքո: Դա ողջ միջնադարյան կանոնական արվեստի այսպես կոչված նույնության կամ նմանության էությունն էր, որը դրսևորվեց եկեղեցական արվեստի բոլոր ճյուղերում՝ ճարտարապետություն, որմնանկար, մանրանկար, կիրառական արվեստ, հոգևոր երգեցողություն և այլն⁸: Մշակվեց տաճարում հնչող երգեցողության գեղագիտական մի իդեալ, ըստ որի՝ տաճարում հնչող երաժշտությունը հրեշտակների երգեցողության արտացոլումն է երկրի վրա: Դրա հիման վրա ձևավորվեցին նաև եկեղեցական երգեցողության աստվածաբանական մեկնության հիմնական բաղկացուցիչները՝ աստվածատուր լինելը, աստվածային ներշնչվածությունը և հրեշտակաձայն բնույթը (богоданность, боговдохновенность и ангелогласность)⁹, ինչը կապվում էր մի կողմից՝ Դիոնիսիոս Արեոպագացու¹⁰ և մյուս կողմից՝ Իսիդորոս Խորիվացու¹¹ հոգևոր փորձի և ուսմունքի հետ: Այդ գեղագիտական հիմքի վրա կազմավորվեց Աստվածային լույսը, շնորհը և գեղեցկությունը փառաբանող մի ուսմունք, որը հոգևոր երգարվեստում ստացավ այսպես կոչված գեղեցկաձայն կամ հրեշտակաձայն երգեցողություն անվանումը: Իբրև հոգևոր երգաստեղծության մեղեդիական ոճ՝ այն կոչվեց կալոֆոնիկ¹² ոճ, բառացիորեն՝ գեղեցկաձայն ոճ, իսկ ավելի մասնավորվեց համաքրիստոնեական նշանակության հրեշտակային կամ խերուբիկոն (χερουβικον, херувимская песнь) ժանրային տեսակում, ինչպես, օրինակ, «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Սուրբ, սուրբ», «Ով է որպէս», «Լոյս զուարթ» և այլ երգասացությունները: Այստեղից էլ կալոֆոնիա (καλοφονια) եզրը, որն ընդհանուր առմամբ բնորոշում է այդ երգեցողական ոճում հորինված երգասացությունները: Ահա այս գեղագիտական ուսմունքով են տոգորված միջնադարյան, հատկապես արևելաքրիստոնեական եկեղեցիների՝ հույն, հայ, վրաց, ռուս, բուլղար ուղղափառ և մյուս արևելաքրիստոնեական երաժշտական եկեղեցական մշակույթների ներքո ձևավորված ազգային հոգևոր երգարվեստի

⁸ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **В. Бычков**, 2000 лет христианской культуры, sub speciae aestheticae, часть 1-ая, Раннее христианство. Византия, Москва-С.Петербург, 1999, Университетская книга, сс. 85-86; տե՛ս նաև՝ **Վ. Ղազարյան**, Դիոնիսիոսի «նման» և «ոչ նման» կատեգորիաները և դրանց պատմական արժեքը, *Հայ արվեստի հարցեր* 5, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 114-121:

⁹ Տե՛ս **Д. Болгарский**, Киево-Печерский распев как отражение личности, в кн.: *Православная монодия: ее богословская, литургическая и эстетическая сущность*, «Науковий вісник», 15, Киев, 2001, сс. 21-38.

¹⁰ Տե՛ս **Դիոնիսիոս Արեոպագացի**, Աթենացիների եպիսկոպոս Դիոնիսիոս Արեոպագացի նիսեացիների Տիմոթեոս եպիսկոպոսին՝ երկնային քահանայապետությունների մասին, **Դիոնիսիոս Արեոպագացի, Աստվածաբանական երկեր**, փոխադրությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Վ. Ղազարյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 15,19-20, 22-23, 34-35:

¹¹ Ճգնել է Սինայ լեռան վրա VI դարում: Նրա անվան հետ է կապված «իսիդամ» հասկացությունը և համապատասխան հոգևոր ուղղությունը:

¹² Καλος - գեղեցիկ և φωνος - ձայն՝ հունարեն բառերից:

տեսակները: Հայ հոգևոր երգարվեստում այն լավագույնս դրսևորվել է Պատարագի և Երեկոյան ժամերգության գեղեցկագույն սրբասացություններում և Մանրուման արվեստում: Հետևաբար, քաջատեղյակ լինելով իրեն ժամանակակից Մակեդոնյան հարստության, մասնավորապես, XI դարի առաջին կեսի բյուզանդական հոգևոր երգարվեստի ավանդույթներին և նվաճումներին, Բագրատունիները որոշել էին ետ չմնալ Կոստանդնուպոլսից և ճոխացնել իրենց հանդիսությունները ներքինիների քաղցրալուր երգեցողությամբ: Հենց այդ գեղարվեստական իրողությանն է անդրադարձել Գրիգոր Մագիստրոսը Թոռնիկ Մամիկոնյանին ուղղված իր նամակում՝ ակնհայտորեն բարձր գնահատելով այդ երգեցողությունը և նրանից ստացած գեղագիտական վայելքը:

Ի դեպ, սա մի խոսուն վկայություն է, որ չնայած դավանաբանական տարածայնությունների, հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը բավական աշխույժ բնույթ են կրել: Այստեղ արժե ընդգծել այն հանգամանքը, որ հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերն ուսումնասիրված են անբավարար չափով: Ընդհանուր բնույթի դատողություններից և թռուցիկ հիշատակումներից բացի՝ առ այսօր հրապարակի վրա է այդ հարցին նվիրված ընդամենը մեկ մասնագիտական հոդված: Դա վաստակաշատ երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանի՝ գրեթե կես դար առաջ լույս տեսած հոդվածն է, որը հրատարակվել է «Բանբեր Երևանի համալսարանի» պարբերականում¹³, այնինչ, հայ-բյուզանդական մշակութային, այդ թվում նաև երաժշտական կապերը արժանի են առանձին ուշադրության և ուսումնասիրության: Վաղեմի պատմություն ունեցող այդ կապերի համադրության հիմքի վրա ձևավորված մի փայլուն օրինակ է հենց Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու ինտելեկտուալ աշխարհը և ժառանգությունը:

Ամփոփում

Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունին Բագրատունյաց շրջանի մտավոր վերնախավի փայլուն ներկայացուցիչներից էր: Նրա Թղթերը հայ միջնադարյան մատենագրության հանրագիտարանային գիտելիքներ պարունակող եզակի մի գրական հուշարձան են: Թիվ 75 նամակում (Ալեքսանդրապոլ, 1910), նկարագրելով Անիի հիշարժան ժողովրդական հանդիսություններից մեկը, Գրիգոր Մագիստրոսը հիշատակում է ատտիկյան, այսինքն՝ հույն ներքինիների երգեցողությունը: Տվյալ հատվածի սխալ թարգմանված լինելու պատճառով այդ ուշագրավ փաստը դուրս է մնացել ուսումնասիրողների տեսադաշտից: Հոդվածում առաջարկվում է հատվածի համարժեք թարգմանությունը և մեկնաբանումը, ինչն ապացուցում է Բյուզանդիայից հրավիրված ներքինի երգիչների առկայությունը

¹³ Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Գոզիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, *Բանբեր Երևանի համալսարանի*, 1968, N 3:

Անիում: Նրանց «իրեշտակաձայն» երգեցողությունը արտացոլում էր այն ժամանակվա գեղագիտական տեսլականը, եկեղեցու և հասարակության գեղարվեստա-երաժշտական ճաշակը:

Բանալի բառեր՝ Անի, Բագրատունիներ, Գրիգոր Մագիստրոս, Թղթեր, ներքինիների երգեցողություն:

УПОМИНАНИЕ ОБ ОДНОМ ФАКТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ АНИ В “ПОСЛАНИЯХ” ГРИГОРА МАГИСТРОСА

*Анна Аревшатыан, доктор искусствоведения, профессор
Институт искусств НАН РА
Государственная консерватория имени Комитаса*

“Послания” одного из блестящих представителей интеллектуальной элиты Анийского царства эпохи Багратидов Григора Магистроса Пахлавуни (980-1058) - уникальный литературно-исторический памятник средневековой армянской книжной культуры, в которых наряду со многими сведениями из самых различных областей науки и искусства немало ценных сведений о музыкальной жизни столицы Багратидов Ани (IX-XI вв.), что свидетельствует об обширном кругозоре и научной эрудиции автора. В письме 75 (согласно нумерации первого издателя “Посланий” Карапета Костанянца, Александрополь, 1910), адресованному князю Торнику Мамиконяну, Григор Магистрос, описывая одно из памятных народных празднеств Ани, упоминает о пении аттических, то есть, греческих кастратов во время этого празднества. Фрагмент был неправильно переведен, вследствие чего данный факт выпал из поля зрения исследователей. В статье предлагается адекватный перевод фрагмента, а также его интерпретация, что доказывает наличие в Ани приглашенных из Византии кастратов-певцов, так называемое ангелогласное пение, которых соответствовало эстетическим идеалам и художественно-музыкальным вкусам церкви и общества того времени.

Ключевые слова: Ани, Багратиды, Григор Магистрос, Послания, пение кастратов.

ABOUT A FACT FROM THE MUSIC LIFE OF ANI MENTIONED IN THE LETTERS OF GRIGOR MAGISTROS

*Dr. Prof. Anna Arevshatyan (Armenia)
Honored Worker of Art of RA
Institute of Arts NAS RA
Komitas State Conservatory*

Grigor Magistros Pahlavuni (980-1058) was one of the outstanding representatives of the Bagratid Kingdom of Ani. His *Letters* are unique literary “memorials” that encompass encyclopedic information on Medieval Armenian literature, where one can find interesting facts on various fields of science and art, including information on the music life of the capital city of Ani. This witnesses Grigor Magistros’s exceptional knowledge, multifaceted interests and gifted nature. In his letter No. 75 (as corresponding to the enumeration of Karapet Kostanyants, who was the first publisher of the *Letters*, Aleksandropol, 1910), addressed to prince Tornik Mamikonyan, Grigor Magistros wrote about a folk festivity and mentioned the *Atikian* singers, that is to say the singing of the Greek castrates. As a result of the incorrect translation of this fragment, this remarkable fact was left out from the researchers’ sight. In this article, the adequate translation and interpretation of this fragment is proposed, which itself evidences the presence of the castrate singers in Ani invited from Byzantium. The so-called “angel-voiced” singing of theirs reflected the aesthetical priorities of those times, as well as the artistical-musical taste of the Church and the Society.

Key words: Ani, Bagratides, Grigor Magistros, Letters, chant of castrates.

**ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ
ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ XVIII ԴԱՐՈՒՄ**

Անի Մուշեղյան (Հայաստան)
**ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ
ՀՀ ԳԱԱ «Հայկական հանրագիտարան» հրատարակչություն**

Հայ իրականության մեջ XVII-XVIII դարերում ստեղծվել է նշանակալից մտավոր և հոգևոր ժառանգություն, որի համար էլ այդ ժամանակամիջոցը Մանուկ Աբեղյանն անվանել է «նորոգության»¹ շրջան: Դեռևս նախորդ դարում հայ տաղերգությունը, երաժշտությունը, մասնավորապես հայկական ձայնագրության համակարգը՝ խազարվեստը, անկումային փուլում էին. պակասել էին ձայնագրված երաժշտությունը կարդալ իմացողները, հետզհետե անհետացել էին ժամանակին երաժշտատեսական ոլորտում ձեռք բերված նվաճումները, ինչի հետևանքով հոգևոր երաժշտությունն օտարոտի ազդեցությունների ու աղճատումների էր ենթարկվում:

Այս հանգամանքը մեծ մտահոգություն էր պատճառում հոգևոր դասի ներկայացուցիչներին, ովքեր փորձում էին միջոցներ գտնել այդ երևույթը կանխելու և հոգևոր երգերն անկորուստ պահելու համար: Ոմանք առաջարկում էին ընդունել եվրոպական ձայնագրության համակարգը՝ հայ հոգևոր երաժշտությունը ձայնագրելու և հետագա աղավաղումներից ձերբազատելու համար, ոմանք գտնում էին, որ ազգային, հունական, մասամբ նաև արևելյան երաժշտական մտածողության տարրերի համադրմամբ պետք է նորոգել նոտագրության համակարգը, ուրիշներն էլ, ընդդիմախոսելով խազարվեստի ավանդույթի կողմնակիցներին, պահանջում էին ստեղծել հայկական երաժշտության առանձնահատկություններին համապատասխանող ձայնագրության նոր համակարգ՝ ձայնագրության հարազատությունն ապահովելու համար:

Այս առումով՝ նորոգության շրջանի հայ երաժշտատեսական մտքի ընթացքը տրոհել ենք երեք հիմնական ճյուղերի: Առաջինում ընդգրկել ենք Խաչատուր Էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու, երկրորդում՝ Թամբուրի Հարությունի, իսկ երրորդում՝ Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտատեսական հայացքները:

Առաջին ճյուղ:

Այս ճյուղից վերլուծել ենք Խաչատուր Էրզրումեցու «Համառոտական իմաստասիրութիւն»² և Մխիթար Սեբաստացու «Մաթեմաթիքա»³

¹ Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հատ. Դ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ հրատ., 1970, էջ 511:

² Խաչատուր Էրզրումեցի, *Համառոտական իմաստասիրութիւն*, հատ. 2, Վենետիկ, 1711, էջ 529-535:

աշխատությունները, որոնցում միջնադարյան հայ երաժշտության տեսարանները մանրամասն քննության են առնում եվրոպական ծայնագրության համակարգը:

Երկու հեղինակների աշխատություններում էլ երաժշտությանը նվիրված բաժինը կրում է «Յաղագս երաժշտության» խորագիրը, որն իր հերթին տրոհված է երկուական գլուխների՝ Խաչատուր Էրզրումեցու մոտ «Յաղագս սահմանի երաժշտութեան» և «Տակալին յաղագս սահմանի երաժշտութեան» անվանումներով, իսկ Սեբաստացու մոտ՝ «Յաղագս երաժշտութեան» և «Յաղագս երաժշտութեան ըստ որումն լաթինսն»: Երկու բնագրերի էական տարբերությունը, թերևս, կայանում է նրանում, որ Խաչատուր Էրզրումեցին աշխատությունը շարադրել է չափաձո՝ կատեխիզիսի ձևով, ինչը բացատրություններում առանձին դեպքերում անորոշություն և կատարյալ շփոթ է ստեղծում: Սրամիտ է նկատել Լեոն. «Գիտնական վանականը վնասել է իր գործին, այդ միայն նրանով, որ փարօրինակ ձգտում է ունեցել թողնել պարունդական ոճը և կիրառել երգողական ոչանավորի ոճ, նույնիսկ այնպիսի անբանաստեղծական առարկաների վերաբերմամբ, ինչպիսիք են օրինակ թվաբանությունը, երկրաչափությունը կամ բժշկությունը»⁴: Ի տարբերություն Խաչատուր Էրզրումեցու, Մխիթար Սեբաստացին, ձերբագատվելով չափածոյի պարտադրած ուսուցողական որոշ ավելորդաբանությունից, իր աշխատությունը շարադրել է արձակ: Բացի շարադրման ոճից, երկու բնագրերում ցայտուն տարբերություններ (բացառությամբ երկու ոչ մեծ դեպքերի) գրեթե չեն նկատվում և ինչպես Հ. Համալյանն է նշում «...ինչպես արդեն կարելի է կոստել Մխիթարի յաղագս Մաթեմաթիքայի գրքի նկարագրութեան ու Խաչատուր Վրդ. ի գործի համեմատութենէն, Մխիթար ուրիշ բան ըրած չէ, եթէ ոչ Խաչատուր Վրդ.ի փաղաջափեալ գործը արձակի դարձնելով վերածել դասագրքի մը»⁵:

Երկու հեղինակներն էլ իրենց աշխատության չորրորդ հատվածում են անդրադառնում եվրոպական երաժշտական տեսական համակարգին, մասնավորապես՝ նոտագրության հնգատողյան (Pentagramma) գրության սկզբունքին, ձայների օկտավային դրությանը՝ բացատրելով ութ հիմնական և չորս ածանցյալ ձայների համակարգը, հատուկ կանգ առնելով դրանց համապատասխանող թվաշարքի վրա (1-8 կամ 1-10, վերջինը Ն. Թահմիզյանը

³ «Մաթեմաթիքա»-ի երաժշտական հատվածին ծանոթացել ենք Վ. Տայանի հրատարակած *Մխիթար արքահայր երաժիշտ* (իր շարադրած երգերով հանդերձ) աշխատությունից (Վենետիկ, տպ. Ս. Դազար, 1954):

⁴ Լեոն, *երկերի ժողովածու*, հատ. Գ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1973, 468:

⁵ Հ. Համալյան, Մխիթար Աբբայի *Յաղագս Մաթեմաթիքայի* դասագիրքը եւ անոր նշանակությունը, *Բազմավէպ* հանդես, 1949, յուլիս-դեկտեմբեր, էջ 228:

բացատրում է որպես սոլմիզացիոն համակարգի նկարագրություն)⁶, մանրամասն անդրադառնում են ինտերվալների «մեծագոյն» և «փոքրագոյն» հարաբերման բոլոր հնարավոր տարբերակներին:

Եվրոպական տեսական մտքի շուրջ հաջորդ ուշագրավ բանաձևումն առնչվում է տևողություններին, մասնավորապես՝ ամբողջ, կես, քառորդ տևողությամբ հնչյուններին. բացատրվում է, որ ամբողջ և կես հնչյունները բաղկացած են քառորդ տևողությամբ հնչյուններից:

Ինչպես վերը նշեցինք, չնայած ակնհայտ նույնություններին՝ (բացի շարադրանքի ձևից), աշխատությունները, մեր կարծիքով, ունեն նաև որոշ տարբերություններ: Դրանք երկուսն են: Առաջին գլխում հեղինակները երաժշտությունը համարում են գիտություն, որը ցույց է տալիս երգելու և նվագելու կերպը, ծայնի եղանակավորումն ու կարգավորումը, էրգրումեցին նաև՝ գիտական ճանաչողության ձև (հարկ է նշել, որ սա արտացոլանքն է միջնադարյան ավանդույթի):

Խաչատուր Էրգրումեցի
«Յաղագս երաժշտութեան»
Գլուխ 1 «Յաղագս Սահմանի
երաժշտութեան»

*Երաժշտութիւն գիտութիւն. և
գիտնական ճանաչողութիւն:*

*Որ զնուագել ուսուցանէ, զկերպ
երգելոյ ցուցանէ:*

*Զծայնս եղանակավորէ, կարգէ և
կանոնավորէ:*

*Ուստի շուրջ զծայնիւնք շրջի. նաև
գգործիս ընդունի:*

Մխիթար Սեբաստացի
«Յաղագս երաժշտութեան»
Գլուխ 1

*Երաժշտութիւն է գիտութիւն
կարգաւորելոյ եւ եղանակաւորելոյ
զծայնս. Ուստի ուսուցանէ զնուագելն և
զկերպն երգելոյ, եւ սս շուրջ զծայնիվ
դեգերի, ընդունի որք ախորժք եւ
անուշք իցեն լսողութեան:*

⁶ Նույն տեղում, էջ 534:

Աշխատության երկրորդ գլխում հեղինակներն անդրադառնում են «ի նախնեաց» մեզ ավանդված Ութձայն համակարգին (նկատի ունենալով չորս ձայն և չորս կողմ եղանակները) նշելով, որ ԱԶ-ԴԿ գոյանում է որոշակի աստիճանավորություն՝ ցածրից բարձր հետևյալ հաջորդականությամբ. ԱԶ-ԱԿ, ԲԶ-ԲԿ, ԳԶ-ԳԿ, ԴԶ-ԴԿ: Որպես ապացույց՝ հաջատուր էրգրումեցին վկայակոչում է Մարտիրոսաց կարգի «Հարցերը»՝ ըստ ութ ձայների.

ԱԶ- «Զքեզ արդար»

ԱԿ- «Սուրբ Աստուած»

ԲԶ-«Անոխակալ»

ԲԿ- «Օրհնեմք քեզ»

ԳԶ- «Որք զտանջանս»

ԳԿ- «Զինուորութիւնք»?

ԴԶ- «Յասացեալքն»

ԴԿ - «Առ քեզ Աստուած»

Այս մոտեցմամբ հաջատուր էրգրումեցին փորձում է Ութձայնը մեկնաբանել նաև որպես աստիճանաբար աճող տոնայնական համակարգ: Ն. Թահմիզյանը հնարավոր է համարում սա դիտարկել որպես միջնադարյան ավանդույթի արձագանք, թեև ինքն էլ նշում է, որ ո՛չ Ն. Թաշճյանի, ո՛չ էլ Ե. Տնտեսյանի ձայնագրություններում արտացոլված չէ Մարտիրոսաց կանոնի «Հարցերի» մեղեդիներին հատուկ տոնայնական կամ, առհասարակ, տեսիտուրային կարգի այն աստիճանավորությունը, որի մասին խոսում էր հաջատուր էրգրումեցին: Այնուամենայնիվ, հեղինակի քննարկվող պնդումն արժանի է լուրջ ուշադրության՝ որպես ձայնեղանակների կատարման մեջ հնում արմատացած մի ավանդույթի մի արձագանք⁷: Մարտիրոսաց «Հարցերի» այս ստվար հատվածն ամբողջությամբ բացակայում է Մխիթար Սեբաստացու աշխատության մեջ: Բերենք ԱԶ և ԱԿ ձայնեղանակները բնորոշող հատվածները երկու հեղինակների մոտ՝ ասվածը փաստելու համար:

**հաջատուր էրգրումեցի,
«Յաղագս երաժշտութեան»
Գլուխ 2, «Յաղագս Սահմանի
երաժշտութեան»**

*Եւ նա որ առաջին դնի, առաջի ձայն
յարանուանի:*

Եւ է, որ ցածագունեղ է, այն որ

**Մխիթար Սեբաստացի
Գլուխ 2, «Յաղագս
երաժշտութեան»**

*Առաջին ասի առաջի[ն] ձայն. եւ սա է
ցածագոյն քան զայլս: Եւ ունի զայս ձայն ի
շարակնոցի զայս նշան. . աճ, այսինքն այր*

⁷ Ն. Թահմիզյան, հաջատուր էրգրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1966, № 11, էջ 67:

խոշորագունեղ է:

Յայնմանէ՛ գորինակ կայցուք.

աստանօր առաջադրեսցուք:

Որ այսպէս անունակոչի. կարգ

մարտիրոսաց անունանի:

Ուստի այն առաջի ծայն է, որ զքեզ արդար կոչեալ է:

Եւ նա, որ երկրորդ եղանի. Առաջի

կողմն յարանունանի:

Այս քան զառաջին բարձրանայ. և ի

միասին նրբանայ:

Ուստի այն առաջին կողմն է. որ սուրբ

Աստուած կոչեալ է:

Եւ ծայն որ նշանակի թէ այն երգէ առաջի ծայն: **Երկրորդ ասի առաջի կողմն** Եւ սա է սակաւ ինչ բարձր քան զառաջինն նաեւ նրբացեալ: Եւ սա ունի նշան, զայս ակ. այսինքն այբ Եւ կեն: Երրորդ ասի երկրորդ ծայն կամ պզտի երկրորդ (...)

Այս սկզբունքով հեղինակները շարունակում են հաջորդաբար բնորոշել մնացած վեց ծայն և կողմ եղանակները: Մեր նկատած այս երկու տարբերությունները գուցե ո՛չ ընդգծված, սակայն առկա փաստ են, որ մեզ թույլ չեն տալիս համաձայն լինելու Ն. Թահմիզյանի հետ և պնդելու, թե Մխիթար Սեբաստացին ուղղակի վերարձարժեղ է Խաչատուր Էրզրումեցու աշխատությունները՝ առկա մեծ ընդհանրություններով հանդերձ:

Ավելին՝ Մխիթար Սեբաստացին հայկական երաժշտամտածողությունը եվրոպականով փոխարինելու փորձերում չի սահմանափակվել զուտ տեսական շարադրանքով, այլ այն տեղափոխել է գործնական դաշտ, ինչը վկայում են «Երանուհի Մարիամ կոյս Դրուատելի» և «Գովեալ դասուց» տաղերը, որոնց կանդրադառնանք մեկ այլ առիթով:

Վերը բերված մեր դիտարկումները ակնբախ ցույց են տալիս, որ Խաչատուր Էրզրումեցին ու Մխիթար Սեբաստացին փորձել են խազարվեստը նորոգել եվրոպական տեսական միտումների որդեգրմամբ: Այդ միտումները, հետագայում, համադրվելով ազգային երաժշտական ավանդույթին, ըստ էության, դարձան հայ երաժշտության տեսության այն հիմնական հիմքը, որն էլ XIX դարի կեսից նախապատրաստեց հայկական կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորմանը:

Երկրորդ ճյուղ:

Խաչատուր Էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու հետ միասին խիստ կարևորում ենք Թամբուրի Հարությունի դերն ու նշանակությունը, ով հայ երաժշտության հետագա ընթացքը տեսնում էր արևելյան ավանդույթի շրջանակներում: Հարկ է նշել, որ «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկ» աշխատության բնագրային տարբերակի հետ ծանոթանալ չենք կարողացել,

քանի որ այն շարադրված է հայատառ թուրքերենով, ուստի մեր տեսական պնդումները բացառապես հիմնված են Ն Թահմիզյանի «Тамбурист Арутин и его Руководство по восточной музыке»⁸ աշխատության վրա: Ձեռնարկը, որը դարձյալ շարադրված է կատեխիզիսի ձևով, բաղկացած է պատմական և տեսական բաժիններից: Պատմականում նա ներկայացրել է առասպելական երաժիշտ-իմաստունների կյանքը, իր ընդհանուր գծերով նկարագրված՝ երաժշտական արվեստի ծագման և զարգացման ընթացքը, իմաստունների երաժշտագեղագիտական ասույթները: Աշխատության այս հատվածն, ըստ Ն. Թահմիզյանի, քաղված է պարսկական աղբյուրներից⁹: Տեսական բաժնում կատարող-երաժիշտների համար առաջարկված են անհրաժեշտ գիտելիքներ արևելյան երաժշտությունից առնված մի քանի նմուշների օրինակով: Նախ՝ բացատրվում է թամբուր նվագարանի մատնատեղերի շարքը, որով լրիվ գաղափար է տրվում ձայների միակցության մասին: Այնուհետև նկարագրվում են նվագարանի մատնատեղերը բաժանող մեղեդիական դարձվածքները՝ փերդեները (փարդաները), անդրադարձ կատարվում մուղամ, ավագե և շրե մեղեդիական կառուցվածքաբանական միավորներին: Ապա հեղինակը հատուկ կանգ է առնում չափակշռությային դարձվածքների՝ ուսույների դրության վրա, բացատրում միջնադարյան նևմային գրության սկզբունքները:

Ինչպես Ն. Թահմիզյանն է նշում. «*Ձեռնարկի երկրորդ մասի համար նույնպես օգտագործված են պարսկական երաժշտական-տեսական աղբյուրները, բացի դրանից այսպեղ արտացոլված է Կոստանդնուպոլսի երաժշտական փորձը ևս: Ըստ որում հեղինակը ձգտում է հարաբերակցել միևնույն մարմնի մեջ անփոփոխ երկու, թեպետ տարբեր, ոչ անհնարին ոլորտներ*»¹⁰: Ն. Թահմիզյանն իր հետագա շարադրանքում նշում է, որ Թամբուրի Հարությունը, ապրելով Կ. Պոլսում և հակվելով արաբա-պարսկական և հատկապես պարսկական երաժշտական մտքի ավանդույթներին, դրանք սկզբունքորեն ձուլել է իրար¹¹: Փաստորեն, նա դրանով հանդես է եկել որպես թուրքական երաժշտական տեսության սկզբնավորող և իր կատարողական արվեստով նպաստել է դրա հետագա զարգացմանը: Հատկապես պետք է նկատել, որ թուրքական իրականության

⁸ Н. Тагмизян, Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, издательство АН армянской ССР, Ереван, 1968.

⁹ Там же, с.143.

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում:

մեջ դիտարկվող համանման ձեռնարկները կամ հնացած էին, կամ իրենց լեզվով անմատչելի: Եվ ահա Թամբուրի Հարութինը փորձ է արել տեղայնացնել պարսից և արաբական եղանակային սկզբունքները, իրեն ժամանակակից թուրքերենով ստեղծել ձեռնարկ թուրք և թրքախոս կատարողների համար՝ ծավալելով երաժշտական-լուսավորչական բնույթի գործունեություն, մի բան, որը հայտնի է դառնում ձեռնարկի տեքստում տեղ գտած բնորոշ ընդմիջարկումներից: Սակայն կարծում ենք, որ Թամբուրի Հարութինը նույնչափ կարող է դիտարկվել որպես հայ երաժշտական-տեսական մտքի ընթացքը կազմակերպող դեմքերից մեկը, ինչը կփորձենք մեկ-երկու կոնկրետ օրինակներով ցույց տալ:

Նշված ձեռնարկից երևում է, որ Թամբուրի Հարութինը որոշակի առնչություններ է ունեցել XVIII դարի առաջին կեսի հայ գաղթականների երաժշտական կյանքի հետ: Արդարև, XVII-XVIII դարերում, երբ հայ կենտրոններում, այդ թվում՝ Սպահանում, Կոստանդնուպոլսում և Թիֆլիսում նկատելի տեղաշարժեր էին կատարվում քաղաքային երգիչ-նվագածուների, աշուղների արվեստում, Թամբուրի Հարութինը մեծ դեր ունեցավ իր գործունեությամբ, այդ թվում՝ իր ձեռնարկով: Համաձայն ենք Ն. Թահմիզյանի հետ, որ դրա արդյունքը եղավ այն, որ մի կողմից՝ ուշ միջնադարում հայերը նույնպես մասնակից եղան մուղամաթի զարգացմանը, իսկ մյուս կողմից՝ բուն հայկական երաժշտությունն էլ զարգացավ մուղամաթի էական ազդեցությամբ:

Կարծում ենք, որ Թամբուրի Հարութինը մարմնավորում է XVIII դարի հայ երաժշտատեսական մտքի մեջ նկատելի, հիմնական արևելամետ ու արևմտամետ ընթացքներից մեկը: Ու եթե Մխիթար Սեբաստացին և Խաչատուր Էրզրումեցին հայ երաժշտության զարգացման միտումները տեսնում էին եվրոպական ավանդույթի որդեգրումով, ինչպես նաև տեսական համակարգի ներդրումով հետագա ընթացք կազմակերպելու մեջ, ապա գրեթե նույն ժամանակամիջոցում Թամբուրի Հարութինը ճիշտ էր համարում երաժշտության զարգացումը կազմակերպել արևելյան ավանդույթի շրջանակներում: Արևելյան երաժշտատեսական միտումները չեն սահմանափակվում Թամբուրի Հարութինի ներդրումով, այլ շարունակելով զարգանալ, արտացոլվել են Համբարձում Լիմոնճյանի ծայնագրության համակարգի անվանացանկի նախնական տարբերակում և նույնիսկ

Կոմիտասի որոշ ուսումնասիրություններում՝ համեմատվող հնչյունաշարերից մեկի տեսքով:

Երրորդ ճյուղն արտացոլված է Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտատեսական հայացքներում: Այն հայ երաժշտության միջնադարյան ավանդույթի վերանորոգման փորձ է՝ հունական նևների, նաև իր իսկ ստեղծած տարբեր խազանիշերի ներգրավմամբ: Հայտնի է, որ XVIII դարի վերջին և XIX դարի սկզբին Կոստանդնուպոլսում հունական եկեղեցական երգեցողության ոճը և երաժշտության տեսությունը բավականաչափ տարածված էին: Գրիգոր Գապասաքայանը հեռու չի մնացել ժամանակի հոսանքից և հայկական երգեցողության համար ձայնագրության իր նոր համակարգում որոշել է օգտագործել բյուզանդական գրության սկզբունքները՝ դրանով իսկ փորձելով հեշտացնել խազերի բարդ համակարգը:

Ռ. Աթայանը պնդում է, որ Գապասաքայանի համակարգի մեջ բյուզանդական ձայնագրության սկզբունքը գործնականորեն արտահայտվել է նրանով, որ նա, խազերից կամավոր ընտրությամբ վերցնելով տասնչորս ձայնանիշ, անվանել է դրանք «եղանակի խազեր» և տվել նրանց ուշ բյուզանդական ձայնագրության տասնչորս գլխավոր նևների ինտերվալային նշանակություն: Համակարգի մնացած նշաններն անվանել է «մեծամեծ» խազեր և բարձր է դասել հունական համապատասխան նշաններից¹²:

Գ. Գապասաքայանի խազագիտական ժառանգությունն ունի պատմական արժեք այն տեսանկյունից, որ նա կազմել է շարականի խազերի լրիվ ցուցակը, ինչը հետագայում օգտագործվել է նրանից հետո շատ երաժշտագետների՝ այդ թվում՝ Կոմիտասի կողմից: Սակայն, դժբախտաբար, խազերի մոռացված անունների փոխարեն նոր անուններ է մտցրել, ինչը մեծ շփոթ է առաջացրել. *«խազերի հին ցուցակների և Գապասաքայանի ցուցակի համեմատությունից պարզվում է, որ մենկորճ, պեկորճ, շակորճ, զակորճ, յիկորճ, իյեե, վեմվե, բեյրե, խոսրովայենա, խոսրովափոռ և մի շարք այլ նման անուններ հորինել է ինքը՝ Գապասաքայանը»*¹³: Այդ անունները, կրկնվելով հետագա այլ տպագրություններում ևս, վերջնականապես մոռացության են տվել որոշ հին խազերի բուն, իսկական անունները, որոնց վերականգնումը մեծ կարևորություն կունենար դրանց էությունը բացահայտելու գործում:

¹² Ռ. Աթայան, Գրիգոր Գապասաքայանը և խազաբանությունը, *Բաների Մարենադարանի*, Երևան, 1960, 5, էջ 169-166:

¹³ Նույն տեղում, էջ 173:

Յավոք, Գապասաքայանի երկերում ևս նկատելի է միջնադարյան ավանդույթին խիստ բնորոշ սքոլաստիկ մտածողությունը, բանաստեղծական շարադրանքի խրթին ու պաճուճազարդ լեզուն, ինչը բացատրություններում հաճախ անորոշություն է ստեղծում. «Ահաասիկ այս տեսակ բացաբրութիւններէ կը բաղկանան Գապասաքալեանի բոլոր գործերը, որոնցմէ լոյս քաղելու համար Դանիէլ մարգարէ մը ըլլալ պէտք է, որպեսզի կարենայ մեկնել «Մենէ, Թէկէ, Փարէս»-ի պես խորհրդատր բառերը»¹⁴:

Տեսական այս հարցերի քննության մակարդակը պայմանավորված է հայկական երաժշտատեսական մտքի ուշմիջնադարյան ընդհանուր վիճակով, որոնք Գրիգոր Գապասաքայանի գրչի տակ ստացել են ինքնուրույն մեկնաբանություն:

Այս առումով երևելի երաժշտագետի աշխատությունները՝ որպես հայ երաժշտատեսական մտքի զարգացման շրջաններից մեկին բնորոշ երևույթ, ունեն շատ կարևոր պատմական նշանակություն, դրանք «որոշ իմաստով հայ ուշմիջնադարյան և միջնադարյան երաժշտական տեսագեղագիտական մտքի հանրագիտարան են ներկայացնում»¹⁵, և արժանի են համակողմանի ուսումնասիրության: Թեև, մի կողմից, դրանք ապացուցեցին խազային համակարգի հետագա կիրառության անհեռանկարայնությունը, խթանելով խազերի բարդ համակարգից վերջնականապես հրաժարվելուն և արդեն եվրոպական տեսության տվյալները հաշվի առնելով նոր համակարգ ստեղծելուն, սակայն, մյուս կողմից, XIX դարի սկզբներին Գապասաքայանի ձայնագրության յուրատեսակ համակարգը շարունակեց դեռևս ունենալ որոշ հետևորդներ, որոնք շարունակեցին զարգացնել և ավելի ճշգրիտ դարձնել այն, չնայած այդ համակարգն այդպես էլ գործնական նշանակություն չստացավ:

Ամփոփելով նշենք, որ վերոնշյալ երեք ճյուղերը հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման համար ի հայտ են բերել մի շարք խորքային միտումներ:

Առաջինը ներկայացնում էին Խաչատուր Էրզրումեցին և Մխիթար Սեբաստացին, ովքեր հայ երաժշտության զարգացման միտումները տեսնում

¹⁴ Ա. քին. Հիսարլեան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1809, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 25:

¹⁵ Ա. Արևշատյան, Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2013, էջ 96:

էին եվրոպական երաժշտատեսական համակարգը որդեգրելու, նոտագրությամբ նոր ընթացք կազմակերպելու մեջ: Այս միտումը, համադրվելով ազգային երաժշտական ավանդույթին, փաստորեն, դարձավ երաժշտության տեսության հիմնական հունը, որը նախապատրաստեց XIX դարի հայկական կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորումը:

Երկրորդ միտումը արտացոլված է Թամբուրի Հարութինի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում»: Վերջինս, կարծում ենք, երաժշտության զարգացումը պայմանավորել է արևելյան ավանդույթների հետ: Արևելյան ճյուղը, չմնալով իր եզակի դրսևորմամբ, շարունակում է զարգանալ ընդհուպ մինչև XX դարը ի դեմ Հակոբոս Այվազյանի: Մինչև Հակոբոս Այվազյանը մասնակի՝ դետալային արտացոլումներ կարելի է նկատել այլ հեղինակների՝ Համբարձում Լիմոնճյանի ծայնագրության համակարգի անվանացանկի նախնական տարբերակում, նույնիսկ Կոմիտասի որոշ ուսումնասիրություններում՝ համեմատվող հնչյունաշարերից մեկի տեսքով:

Երրորդ միտումն արտացոլված է Գրիգոր Գապասաքայանի աշխատություններում: Այս ուղղությունը հայ միջնադարյան ավանդույթի վերանորոգության փորձ էր՝ այլ երաժշտական մշակույթների ներգրավմամբ: Խոսքն այս դեպքում կոնկրետանում է ծայնագրման համակարգի՝ խազագրության շուրջ, որի նորովի կիրառության Գապասաքայանի փորձը ենթադրում էր հունական, արևելյան, հայկական և բյուզանդական գրության սկզբունքների ընդգրկումը: Թեև վերջինիս փորձերը այդ բնագավառում ձախողվեցին, այդուհանդերձ, այդ նույն սկզբունքի հաջորդ հաջողված փորձը կարելի է համարել Համբարձում Լիմոնճյանի «Նոր հայկական ծայնագրության» համակարգը, որտեղ դարձյալ հայ երաժշտության ձևավորված ավանդույթը, համադրվելով եվրոպականին, սակավ չափով նաև արևելյանին (ծայնանիշերի նախնական անուններ), հաջողվեց՝ հսկայական դեր խաղալով XIX դարի հայ երաժշտության պատմության մեջ թե՛ երաժշտատեսական, թե՛ կրթական և թե՛ միջնադարյան մոնոփայի վերագրանցման համար, ինչպես նաև XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին նաև ժողովրդական երգերի գրառման բնագավառում:

Հետագայում առաջին ու երրորդ, այսինքն՝ եվրոպական և հայկական ավանդույթներով նորոգության միտումները մեկտեղվեցին պոլսահայ տեսաբանների դպրոցում, իսկ երկրորդը շարունակեց զարգանալ մինչև XIX–XX դարերը:

Այսպիսով, XVIII դարի հայ երաժշտատեսական մտքի դիտարկումներն ի հայտ են բերում հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման՝ XIX դարի և XX դարասկզբի մի շարք կարևոր իրողություններ նախապատրաստող խորքային միտումներ, ուստի ժամանակաշրջանի վերաբերյալ Մ. Աբեղյանի օգտագործած **նորոգության շրջան** ձևակերպումը որքանով ճիշտ է, նույն չափով էլ ունի այլ երանգավորում՝ որպես հայ երաժշտական մշակույթի հետագա կարևոր զարգացումներ նախապատրաստող փուլ:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է «նորոգության» շրջանում (XVII–XVIII դարեր) հայ երաժշտատեսական մտքի դրսևորումներին: Դիտարկվում է երեք ճյուղ՝ առաջինը հաշատուր Էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու, երկրորդը՝ Թամբուրի Հարութինի, երրորդը՝ Գրիգոր Գապասաքայանի տեսական հայացքների օրինակով:

Դատելով հաշատուր Էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու երաժշտատեսական աշխատություններից՝ կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակները տեսական մտքի հետագա զարգացման միտումները կապել են եվրոպական տեսական համակարգը որդեգրելու հետ: Թամբուրի Հարութինի երաժշտատեսական հայացքներից կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակը հայ երաժշտության զարգացումը կապել է արևելյան ավանդույթների հետ: Երրորդ ճյուղն արտացոլված է Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտատեսական աշխատության մեջ: Այն հայ երաժշտության միջնադարյան ավանդույթի վերանորոգության փորձ է՝ հունական նևների, նաև իր իսկ ստեղծած տարբեր խազանիշերի ներգրավմամբ:

Բանալի բաներ՝ Նորոգության շրջան, հաշատուր Էրզրումեցի, Մխիթար Սեբաստացի, Թամբուրի Հարութին, Գրիգոր Գապասաքայան:

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В XVIII ВЕКЕ

Резюме

Ани Мушегян (Армения)

Институт литературы имени М. Абегамян НАН РА

Издательство “Армянская энциклопедия”

В статье исследуется армянская музыкально-теоретическая мысль “Эпохи обновления” (XVII–XVIII вв.), изучение которой даст возможность выявить основные вехи дальнейшего развития армянской музыкальной культуры. Развитие армянской музыкальной культуры “Эпохи обновления” рассматривается в 3-х направлениях: эстетические взгляды Хачатура Эрзрумского и Мхитара Севастийского (первый период), эстетические взгляды Тамбури Арутина (второй период) и эстетические взгляды Григория Гапасакаляна (третий период). На основе работ Хачатура Эрзрумского и Мхитара Севастийского можно заключить, что тенденции развития музыкально-теоретической мысли названные авторы связывали с принятием европейской теоретической системы и организации нового этапа с помощью нотописи. В дальнейшем эти тенденции совместились с национальной музыкальной традицией, по сути ставшей основой армянского музыковедения, которая в свою очередь стала предпосылкой для формирования армянского композиторского искусства половины

XIX века. Из музыкальных взглядов Тамбури Арутина можно заключить, что он связывал развитие армянской музыки с восточной традицией. Третья ветвь отражена в работах Григория Гапасакаляна, которая является попыткой возобновления средневековой традиции армянской музыки, сочетавшая греческие неумы и свои собственные *хазовые* системы. Несмотря на то, что его попытки в этой области провалились, следующим удачным проявлением этого принципа можно считать систему “Новой армянской нотописи” Амбарцума Лимонджяна.

Ключевые слова: Эпоха обновления, Хачатур Эрзрумский, Мхитар Севастийский, Тамбруист Арутин, Григор Гапасакалян.

THE MAIN TENDENCIES OF THE ARMENIAN MUSICAL-THEORETICAL THOUGHT IN THE XVIII CENTURY

Abstract

Ani Musheghyan (Armenia)

**M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA
Armenian Encyclopedia Publishing House of NAS RA**

The article observes the manifestations of the Armenian musical-theoretical thought during the “renewal” period (XVII-XVIII centuries) to define the realities and nodes, which gradually acquired the role of an introductory stage for the further development of Armenian music culture. The development of the Armenian music theory of the “renewal” period is reviewed from the perspectives of three main branches: the theoretical views of (1) Khachatur Erzurumetsi and Mkhitar Sebastatsi, (2) Tamburi Harutin, (3) Grigor Gapasakalyan. Considering Khachatur Erzurumetsi's and Mkhitar Sebastatsi's musical-theoretical works, a conclusion arises that the authors linked the tendencies of the further development of the theoretical mind with the adoption of the European theoretical system and the introducing of music notation. Those tendencies were later synthesized with national music traditions, thereby becoming the mainstream of Armenian music theory that beginning from the middle of the XIX century prepared for the development of Armenian art music. Tamburi Harutin's musical-theoretical views allow concluding that he searched for the paths of development of Armenian music in the Eastern tradition. The third branch is reflected in Grigor Gapasakalyan's musical-theoretical works. He was attempting to revive the medieval Armenian musical tradition through the involvement of Greek neumes, as well as various *khaz* signs, invented by him. Though these kinds of attempts actually failed in this area, however, an important result was seen in the creation of Hampartsum Limondjian's so-called Armenian New Notation.

Key words: Renewal period, Khachatur Erzurumetsi, Mkhitar Sebastatsi, Tamburi Harutin, Grigor Gapasakalyan.

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Գիտական հոդվածների ժողովածու
Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան
Երևան
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն
2016

KOMITAS AND MEDIEVAL MUSIC CULTURE

Articles
Edited by Tatevik Shakhkulyan
Yerevan
Publication of Komitas Museum-Institute
2016

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

Համակարգչային էջադրումը և կազմի դիզայնը՝ Մուշեղ Գարուկյանի

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

Ստորագրված է տպագրության՝ 19.12.2016
Չափսը՝ 60x84 1/16
Տպաքանակը՝ 500 օրինակ

