

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

# ՏԱՐԵԳԻՐՔ

**Հատոր Բ**

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE

# YEARBOOK

**Volume II**

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE

# KOMITAS
# AND
# TRADITIONAL MUSIC CULTURE

Articles

*Edited by Tatevik Shakhkulyan*

Publication of Komitas Museum – Institute
Yerevan 2017

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

# ԿՈՄԻՏԱՍԸ
# ԵՎ
# ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Գիտական հոդվածներ

*Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան*

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան 2017

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31
Կ 685

*Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ:*

*Աջակիցներ՝* *ՀՀ մշակույթի նախարարություն*
*ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտե*

Պատասխանատու խմբագիր՝
**Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ** (արվեստագիտության թեկնածու)

Խմբագրական խորհուրդ՝
**Գայանե ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ** (արվեստագիտության թեկնածու)
**Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ** (արվեստագիտության դոկտոր)
**Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ** (արվեստագիտության դոկտոր)
**Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ** (արվեստագիտության դոկտոր)
**Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ** (արվեստագիտության թեկնածու)
**Միեր ՆԱՎՈՅԱՆ** (արվեստագիտության դոկտոր)

Սրբագրիչ՝ **Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ**

Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը:
Կ 685 Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի տարեգիրք.— Եր.:
Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն, 2017.
Հատոր Բ.— 272 էջ:

Սույն հատորն անդրադառնում է Կոմիտասին, նրա գործունեությանը, գիտական և ստեղծագործական ժառանգությանը, նրա ժամանակակիցներին: Նկատի ունենալով Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունները՝ ժողովածուն ներկայացնում է նաև հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտությանն ու միջնադարագիտությանն առնչվող հարցեր: Հասցեագրված է երաժշտագետներին, արվեստաբաններին, մշակութաբաններին, միջնադարագետներին, ֆոլկլորագետներին և հայ երաժշտությամբ հետաքրքրվողներին:

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978–9939–9134–5–2
© Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ, 2017
© Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն, 2017

# ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Հայ երաժշտագետ, բանահավաք և կոմպոզիտոր Կոմիտաս Վարդապետին (1869–1935) իր գործունեության ժամանակաշրջանից մինչև մեր օրերը նվիրվել են բազմաթիվ գրքեր, հոդվածներ, հուշագրություններ և այլ հետազոտություններ, որոնք, անշուշտ, խիստ կարևոր ներդրում են կոմիտասագիտության զարգացման ոլորտում: Դրանով հանդերձ՝ Կոմիտասին, նրա գիտական և ստեղծագործական ժառանգությանն անդրադառնալիս հետազոտողները շարունակաբար հայտնաբերում են նոր փաստեր, նոր տեղեկություններ, նոր դիտանկյուններ:

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի Տարեգրքի Բ հատորը նվիրված է Կոմիտասի կյանքի ու գործունեության, նրա ժամանակաշրջանի գիտական ու գեղարվեստական իրողությունների, նրա բանահավաքչական, երաժշտագիտական ու ստեղծագործական ժառանգության հետազոտությանը: Առանձնակի կարևորվել են հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտությունը և ֆոլկլորը, որոնք միշտ եղել են Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում:

Հատորն ընդգրկում է հայերեն, անգլերեն և ռուսերեն հոդվածներ: Հեղինակները Հայաստանի, ԱՄՆ–ի, Ավստրիայի, Իտալիայի հեղինակավոր հաստատություններ ներկայացնող գիտնականներ են: Ժողովածուն բաղկացած է չորս գլուխներից. «Կոմիտասը և իր ժամանակը», «Անդրադարձ Կոմիտասին», «Երաժշտական ֆոլկլոր» և «Միջնադարյան երաժշտություն»: Ներկայացնում է երաժշտագիտական, պատմագիտական, արխիվագիտական, երաժշտատեսական–վերլուծական հետազոտություններ, որոնք հասցեագրված են ինչպես գիտնականներին, մասնագետներին և ուսանողներին, այնպես էլ՝ Կոմիտասի գործունեությամբ ու հայ երաժշտական մշակույթով հետաքրքրվողներին:

## INSTEAD OF A PREFACE

A great number of books, articles, memoirs and other research materials have been written about Komitas Vardapet (1869–1935), the Armenian musicologist, folk music collector and composer. Each of them represents an important part in the sphere of Komitas studies. While referring to Komitas's work and research, scholars constantly discover new facts, new pieces of information and new perspectives.

The Second Volume of the Komitas Museum–Institute Yearbook aims at exploring Komitas's life and activity, the scientific and artistic realities of his time period, his musicological, ethnomusicological and creative legacy. This Volume has a special focus on medieval Armenian chant and folk music, which have always been at the core of Komitas's research interests.

This Volume includes articles in Armenian, Russian and English. The authors are researchers from various prominent institutions in Armenia, USA, Austria and Italy. The Volume consists of four chapters: Komitas and His Time Period, Rethinking Komitas, Music Folklore and Medieval Music. The Volume contains explorations in musicology, historiography, archive–studies and theoretic analyses that address not only scholars, specialists and students, but reach out to a wider range of readers, interested in Komitas's activity and Armenian music culture.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
CONTENTS

ԳԼՈՒԽ Ա. ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԻՐ ԺԱՄԱՆԱԿԸ
CHAPTER I: KOMITAS AND HIS TIME PERIOD

**Komitas: Past and Present Psychological Formulations** . . . . . 10
*Meliné Karakashian*

Կոմիտաս. անցեալ եւ ներկայ հոգեբանական ձեւակերպումները
*Մելինէ Գարագաշեան*

**Կոմիտասը և հնագիտությունը** . . . . . 24
*Արսեն Բոբոխյան*

Komitas and Archaeology
*Arsen Bobokhyan*

**Կոմիտասը Մարգարիտ Բաբայանի աչքերով** . . . . . 54
*Նիկոլայ Կոստանդյան*

Komitas Through the Eyes of Margarit Babayan
*Nikolay Kostandyan*

**Komitas Vardapet and Nikoghayos Tigranian: Globalization in the Contexts of Folk and Western Art Musical Interactions** . . . . . 64
*Jonathan McCollum*

Կոմիտաս Վարդապետ և Նիկողայոս Տիգրանյան. գլոբալացումը ժողովրդական և ակադեմիական երաժշտական փոխազդեցությունների համատեքստում
*Ջոնաթան ՄակՔոլում*

**Полифония в хорах Комитаса** . . . . . 85
*Алина Пахлеванян*

Polyphony in the Choral Songs by Komitas
*Alina Pahlevanyan*

**Опыт анализа имитаций в фортепианном танце «Манушаки» Комитаса** . . . . . 95
*Анаит Багдасарян*

An Attempt to Analyze the Imitations in Komitas's Piano Dance "Manushaki"
*Anahit Baghdasaryan*

ԳԼՈՒԽ Բ. ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ
CHAPTER II: RETHINKING KOMITAS

**«Խոսք առ Կոմիտաս». Կոմիտաս Վարդապետը Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտագիտական ժառանգության մեջ** . . . . . 112
*Լուսինե Սահակյան*

"To Komitas": Komitas Vardapet in Tigran Mansuryan's Musicological Heritage
*Lusine Sahakyan*

**Միհրան Թումաճանի «Կոմիտաս» օպերայի լիբրետոն** . . . . . 132
*Սաթենիկ Ղափլանյան*

Libretto for the Opera *Komitas* by Mihran Tumachan
*Satenik Ghaplanyan*

## ԳԼՈՒԽ Գ. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐ
CHAPTER III: MUSIC FOLKLORE

**ժողովրդական երգերի գրառման և հրատարակման դերը հայ ֆոլկլորագիտության ձևավորման և զարգացման գործընթացում (XIX դարի երկրորդ կես և XX դարասկիզբ)** . . . . . 148
*Նունե Աթանասյան*

The Role of Transcribing and Publishing Folk Songs in the Process of the Formation and Development of Armenian Folkloristics (late XIX and early XX centuries)
*Nune Atanasyan*

**Տաղերի ժողովրդական կատարումները Ջավախքի երաժշտական կենցաղում** . . . . . 164
*Զավեն Թագակչյան*

The Folk Performances of *Tał*s in the Music Life of Javakhk
*Zaven Tagakchyan*

***David of Sassoun:* The Tonal Structure of Armenian Epic Songs** . . . . . 182
*Tatevik Shakhkulyan, Erica Bisesi and Richard Parncutt*

«Սասունցի Դավիթ» էպոսի երգերի տոնայնական կառուցվածքը
*Տաթևիկ Շախկուլյան, Էրիկա Բիզեզի, Ռիչարդ Պառնկուտ*

## ԳԼՈՒԽ Դ. ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ
CHAPTER IV: MEDIEVAL MUSIC

**Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունը և հայ շարականերգության Մխիթարյան ավանդույթը** . . . . . 198
*Լիլիթ Հարությունյան*

The Mekhitarist Congregation in Venice and the Sacred Singing Tradition of the Mekhitarists
*Lilit Harutyunyan*

**ԱՁ և ԱՁ դարձվածք ձայնեղանակների հիմնական բնութագրերը հարության հարցնակարգերում (Արմաշական ավանդույթ)** . . . . . 211
*Նանե Միսակյան*

The Main Characteristics of the First and First *Darjvack'* Modes in Resurrection *Harc'nakarg*s (Canons): the Armash Tradition
*Nane Misakyan*

**Հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքը և Լևոն Չիլինկիրյանի գործունեությունը** . . . . . 232
*Աստղիկ Մարտիրոսյան*

The Jerusalem Chant of Armenian Medieval Church Music and Levon Chilingiryan's Activity
*Astghik Martirosyan*

**Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու երաժշտարվեստի արձագանքները կիլիկյան անանուն հեղինակի տաղում** . . . . . 249
*Աստղիկ Մուշեղյան*

The Reflections of the Music of Grigor Narekatsi and Nerses Shnorhali in the *Tał* of an Anonymous Cilician Author
*Astghik Musheghyan*

# Գլուխ Ա
# ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԻՐ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

# Chapter I
# KOMITAS AND HIS TIME PERIOD

# KOMITAS: PAST AND PRESENT PSYCHOLOGICAL FORMULATIONS

**Meliné Karakashian** (USA)
*PhD, Practicing Psychologist*

*The topic of this paper is the Artist's self before and after 1915.*

In 1915, Komitas Vardapet (Komitas, for this paper) was unexpectedly apprehended at night, taken to police station, then to central prison in Constantinople, without cause, with a slew of Armenian intellectuals and community leaders. The next day, the "prisoners" were transported by train to Ayash prison (including Komitas's good friend, poet, Siamanto) and to Chankiri armory, where Komitas was taken. Komitas was one of the few, who was released back to Constantinople from Chankiri, while the great majority of the "prisoners," including his good friends were killed, thus starting the massacres which were later referred to as the Genocide of Armenians.

Upon his return to Constantinople, Komitas showed signs of acute stress, followed by signs of post–traumatic stress disorder (PTSD). These symptoms are now considered natural reactions to the life–threatening fears he encountered during his sudden apprehension, imprisonment and exile. Komitas's concentration wavered and he could no longer teach at the Armenian school in Constantinople; he was thus deprived of the only income that would pay his rent. He no longer had the income from the private students of music, nor from concerts he once used to give. The proceeds from his concerts were kept by a committee, for the founding of a conservatory in Constantinople; his rent was paid out of these proceeds to a member of the committee, who was his landlord. Panos Terlemezian[1] and Komitas had rented the house owned by Edward Karaguezian in 1910. In 1911, he had written to Etchmiatsin asking to stop his meager salary since he supported himself. In 1914, Terlemezian

[1] Panos Terlemezian (1865–1941) is an Armenian painter and a close friend of Komitas.

had joined the Van defense forces; therefore, Komitas covered the rent all by himself. In 1914, Turkey had already joined WWI and most male singers in Komitas's chorus were either drafted or escaped to Bulgaria. Besides, group gatherings were discontinued by Armenians for security reasons. Thus, Komitas could not assure an income; the monies saved from his concerts had already dwindled before his exile. Upon his return, the landlord had sent word that Komitas should pay rent or risk eviction; the idea of being homeless added to his stress.

His close friends understood his situation, although he tried not to reveal it, and they often invited him to dinner. In December of 1915, he submitted an essay, "The State of the Nation," to *Amenun Daretsuytseh*, that came to be published in 1919 and that became his last published essay[2]. In 1916, while delivering a sermon on the anniversary of the Genocide[3], his voice trembled and he was distracted for a moment surprising some in the audience[4]. Komitas, the jovial, fun–loving genius had changed. Also in 1916, his friend, publisher, Asdvadzadour Harents invited him to spend three months at his summer home, where in the comfort of an Armenian family he worked on dances for piano, considered by musicologists to be one of his important genres. While Komitas showed signs of acute stress, he was able to continue producing music. However, his mental health deteriorated, when he returned to

---

[2] **Կոմիտաս Վարդապետ,** Ազգին վիճակը, *Ամենուն Տարեցոյցը*, խմբ.՝ Թէոդիկ, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 61 [**Komitas Vardapet,** The State of the Nation, in *Comprehensive Year–Guide*, edited by Teodik, Costantinople, 1919, p. 61].

[3] Psychologists consider anniversaries of traumatic events very difficult periods for survivors.

[4] **Յ. Կարապետեան,** Կոմիտաս Վարդապետ (յուշեր), *Հայաստանի կոչնակ*, 1935, դեկտեմբերի 14, էջ 1185–1186 [**H. Karapetyan,** Komitas Vartabed (Memories), *Hayastani Kochnak*, 1935, 14 Dec., p. 1185–1186]. **Կ. Ուշագլեան,** Ինչպէ՞ս փլաւ Մեծ Վարպետը. յուշեր Կոմիտասի հիւանդութեան շրջանէն (1915–1919), *Արածանի* (Փարիզ), խմբ.՝ Շ. Միսաքեան, 1940, 1, էջ 70–71 [**G. Ooshaklian,** How Great Master Collapsed: Memories on Komitas's Disease Period (1915–1919), *Arac'ani*, ed. Sh. Misakian, Paris, 1940, p. 70–71]. **Ա. Մեսրոպյան,** Հուշեր, *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում եւ վկայություններում*, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2009, էջ 389 [**A. Mesropyan,** Memories, in *Komitas in Contemporaries' memories*], ed. by G. Gasparian, Yerevan, Sargis Khachents–Printinfo, 2009, p. 389].

the indefinite conditions of his independent life in Constantinople. The landlord sent word, again, that he had to pay rent in order to avoid eviction. A friend noted that the raisins, which he liked to serve with tea were moldy, suggesting that he could not afford to buy fresh raisins. Finally, his concerned friends, including Dr. V. Torkomian[5], who was exiled and released with him—decided to hospitalize Komitas without his consent – at La Paix French Psychiatric Hospital used by Turkish Military after WWI.

In the fall, he was hospitalized and the next day, his house was emptied, household items were sold or distributed, his music sheets and notes were placed in five boxes[6] and taken to the Patriarchate for safe keeping.

It is noteworthy that Dr. V. Torkomian, a well–meaning friend, who was not a psychiatrist, forbid Komitas from "working"[7] [i.e., composing or writing]. Hagop Sirouni, a teacher friend of Komitas, who later wrote in *Etchmiadzin* periodical, raised a question as to why Komitas was not taken to the Armenian psychiatric hospital, headed by psychiatrist, Dr. Kh. Boghosian, also an exilee, stating that Komitas would have gotten fine care there, instead, he was taken to a Turkish Military hospital! The negative significance of this choice remains to be explored. How can an individual traumatized by the actions of a government, accept treatment by doctors of this same government, how can he develop trust in them? In fact, Komitas reportedly refused to talk to doctors at *La Paix* Military Psychiatric Hospital.

---

5 In the United States, volunteers are brought in from a considerable distance to a trauma site in order to provide crisis intervention to traumatized individuals. In Komitas's case, Dr. Torkomian undertook his care, even though he had been exiled with Komitas.

6 Some of the boxes were identified and taken to Soviet Armenia; the fate of the rest is only surmised: either forever lost or sent to Paris for publication, to generate money and support his hospitalizations.

7 In the past, experts believed that remembering past activities would stir memories of the trauma, which should be avoided. Currently, experts believe that the memories of traumaic event cannot be as bad as the events themselves, and the traumatized is encouraged to remember and process the events.

It was not possible for me to clarify the exact date of Komitas's hospitalization in Constantinople. It is possible that he was admitted at La Paix in 1916 and again, in 1917. His compatriot Garo Ooshaklian's statement suggests 1916, and Dr. Mazhar Osman notes May 25, 1917 as the date of admission. It is possible that he was released to the care of a relative in Gurucheshmeh village, then re–hospitalized in 1917. In time, more data will perhaps be available and clarify dates.

Recently discovered archival material[8] indicates that in 1917 a request was presented to the Turkish Interior Minister to allow Komitas's passage to Europe for treatment purposes. The request was granted, yet Komitas was not sent until the spring of 1919. In 1918, Dr. Mazhar Osman, a Nobel Laureate with interests in eugenics & castration of mental patients to control propagation, became the director of *La Paix* Military Psychiatric Hospital. There is no indication that Komitas knew about Dr. Osman's expertise. In 1919, he was placed on a boat with two students, claiming to have been invited to a conference; in Marseille, Arshag Tchobanian, editor of *Anahid* and his good friend met Komitas and escorted him to the *Surb Hovhannes Megerdich* Church in Paris. Komitas was kept under observation, then committed to *Ville Évrard Pavillion* by the Caretaking Committee headed by Komitas's long–time friend, Margaret Babayan.

After a stay of two and a half years, his treating psychiatrist, Dr. M. Ducosté noted that the patient was self–sufficient, needed only a room and a psychiatrist who had the time to talk with him. In 1923, Komitas's fate changed even more with Dr. Ducosté's transfer to *Ville Juif* asylum (*asile)* for hopeless patients. While at Ville Évrard, Komitas kept asking visitor–friends for his rights: his keys, his notes; at *Ville Juif* he seems to have resigned to his plight.

---

[8] **Գ. Յակոբեան,** Կոմիտաս Վարդապետի մասին անտիպ թղթածրար մը Թուրքիոյ վարչապետարանի օսմանեան արխիւներու մէջ, *Ազդակ*, 2017, մայիսի 1 [**K. Hagopian,** An unpublished document about Komitas Vardapet in Ottoman archives in the Turkish archives of the City Hall, *Aztag*, 2017, May 1].

The Caretaking Committee, on the recommendation of Dr. Torkomian, inquired whether Komitas could be sent to Vienna for talk therapy, and housing at the *Mekhitarist Abbey*[9] was considered. The Committee later noted that Komitas could not be transferred since he was in an agitated state; the possibility of the brotherhood having refused to take responsibility was also suggested. Similarly, the Armenian seminary in Jerusalem did not extend an invitation stating that there were no psychiatrists in Jerusalem. Alas, he was not sent to Jerusalem where Armenian refugees had found refuge and where his "milk–sister," cousin Marig lived. At the time, talk therapy was burgeoning with Freud and Bleuler and had he been sent to Vienna, he may have had a different fate. In the absence of such a transfer, the *Ville Juif* asylum became the Committee's option of choice. Psychiatrist, L. F. Hovhannessian, who was knowledgeable in the French mental health law, explained that the doctors had to either release a patient or justify his placement in a psychiatric institution, thus the many diagnoses.

Dr. Hovhannessian, who studied Komitas's mental health for her dissertation, maintained that the Caretaking Committee often times dictated treatment. Indeed, correspondence kept at *Ville Juif* archives suggests that. As Doctor Lwoff's [chief psychiatrist at *Ville Juif*] children's music teacher, Margaret Babayan, a member of the Caretaking Committee had leverage and a voice in Komitas's treatment. It seems that Ms. Babayan, who was always loyal to Komitas, tried to help him by playing music, thinking that reviving his memory would bring Komitas back; yet, Komitas had uttered, "Stop! I do not need that!".

Komitas spent the rest of his life at this asylum, until his death in 1935; he died of an infection on the dorsal region of his foot. *Pennicillin* was already discovered, yet, apparently it was not in use at this institution. A urine test was "negative" for diabetes. He received shock treatments and hot presses (*pensement*).

[9] In Mechitaristengasse 4, ten–minutes–walk from Sigmund Freud's home–office in Vienna.

One hundred years ago, mental illness was assessed differently than nowadays, when traumatized patients, even psychiatric patients are kept in the community with the use of medications. Freud would have treated Komitas's traumas with talk therapy; he may even have formulated a new theory of genocide trauma, different from his family–of–origin–trauma theory.

Instead, in Constantinople, Komitas's treatment by Dr. Torkomian consisted of the administration of tranquilizer. It is doubtful that Komitas received or accepted treatment at *La Paix,* where doctors should have recognized shell shock or Post Traumatic Stress Disorder (PTSD); there is a suggestion that Komitas refused to talk, particularly to Doctors. At *Ville Évrard*, treatment consisted of isolation and rest in a private environment; at *Ville Juif*, he received housing and shock treatments. It is possible that after being at this institution for years, he was given social responsibilities; a visitor reported that he bragged of being in charge of patients there. The possibility of his feeling in charge of a unit as a symptom of a delusion is not well substantiated without reality–based facts.

After knowing Komitas for 13 years, Dr. P. Ducosté wrote, "*I do not remember the diagnosis, I think they said, 'chronic delusion,' 'paranoid dementia,' 'paraphrenia.' Cognitive impairment is less noticeable, but since the patient does not say a word, it is difficult to know him.*"[10] The treating doctors knew that Komitas was highly respected by the Armenian community, based on his visitors, yet, they did not know how to interpret his sense of greatness other than to consider him delusional. In order to properly assess delusion, a psychiatrist would have to interview the patient, stressed Dr. L. F. Hovhannessian, without it, it is not possible to diagnose delusion. The psychiatrists' diagnosis of "chronic delusion" is therefore not supported. "Paranoid" refers to Komitas's suspiciousness, a common consequence of PTSD and not

[10] **M. Ducosté,** Lettre à Melle Babaian, [on Villejuif letterhead], Villejuif archives (1932, October 24).

one that necessarily suggests psychosis and schizophrenia, since it is a personality characteristic. There is a suggestion that Komitas was suspicious even before 1915, since he trusted the copying of his musical notes only to two individuals, Margaret Babayan and Dikran Chituni.

"... Dementia" and "paraphrenia" suggest cognitive deterioration. Dr. Ducosté notes that "*cognitive impairment is less noticeable*,"[11] suggesting that there may have been some cognitive impairment. In my opinion, Dr. Ducosté made reference to what we now call signs of institutionalization. Having spent nineteen years in institutions, it would not be surprising that Komitas showed signs of institutionalization, from lack of stimulation, even if he remembered dates of lent, raised interesting issues, and impressed visitors with his reasoning. In his summary statement, Dr. Ducosté himself had difficulty clarifying cognitive deterioration since Komitas did not say much. It is just surprising that a psychiatrist would not know the diagnosis of a patient over a decade of treatment!

Several visitors wrote that they considered Komitas sane, yet, the fact that he was in a psychiatric hospital, became proof that Komitas had a severe mental illness, that he was "mad."

In psychology, the lay term, "mad" refers to a patient's inability to reality test and inability to think logically. Komitas was able to reality test, after the initial years of his acute mental state; he was able to think logically, too. His responses to visitors[12] did not indicate any thought disorder. He tended to accept visitors he had not known previously and refuse to see old acquaintances. Whether he was embarrassed of his state we shall never know. He exhibited angry and depressed mood, yet, never attacked anyone physically. His anger at his friends for having prevented him from returning to his home was founded in reality, as was his anger at the Turkish government. As a spiritual leader, he had

[11] Ibid.

[12] See **M. Karakashian,** *Komitas: Victim of the Great Crime*, Yerevan, "Zangak" publication, 2014.

moral responsibility to protect his flock, which he had not been able to do. He could not retaliate; he was helpless. His depression, similarly was founded in reality, considering that to this day, over a century later, the Armenian people is still angry and depressed over the Genocide. Moreover, Komitas, having lost his mother and then father at a very young age, had familial pre–disposition for depression.

The National Alliance of Mental Illness defines mental illness as "*a condition that affects a person's thinking, feeling or mood…*".[13] Komitas's thinking seems to have been intact, his affect was blunt or angry, his mood was depressed. As stated before, these responses are shown by Armenians around the world in reference to the 1915 Genocide. His condition failed to fit any known mental disorder. The effects of long–term institutionalization after a significant psychological trauma are considered in reference to his cognitive state. Yet, in the absence of face to face interview, it is not possible to determine the effects with certainty.

The main point is that Komitas, who was a creative genius, who had hypomanic characteristics, was jovial and friendly, drastically changed after 1915. Dr. Hovhannessian calls this change a "rupture" in Komitas's self, considering that before and after 1915 he was dramatically different.

The old belief that Komitas was "mad" lingered on in Soviet Armenia and the Diaspora until 1991, when Dr. Louise Fauve Hovhannessian raised a new possibility that Komitas had not been "mad."

Arshag Tchobanian, Komitas's good friend, noted that a French Military physician he met in Beirut and then in Adana, told him that Komitas's mental condition was incurable. Tchobanian also states that close friends knew that Komitas had an alcoholic legacy, had "strangeness", but that it did not interfere with his creativity; had he not had the disturbing experiences toward the end of the war, he

[13] www.nami.org/Learn–More/Mental–Health–Conditions, retrieved on Nov. 7, 2017.

would have continued as before.[14] Perhaps Tchobanian's impression contributed to the biased diagnosis. Komitas's cousin stated that his father drank out of heartache, after losing his wife, Takouhi; and the priest–relative at Kutahya stated to editor and friend, Hrand Hrahan,[15] who found refuge in Kutahya, that his father was never a drunkard, that he merely enjoyed a drink, he never lost his balance and fell on pavements, as was related by some. What is clear is that after a century and in the absence of scientific evidence, it is impossible to derive a valid conclusion that Komitas's father was an alcoholic or that Komitas was indeed manic depressive, as defined today.[16]

Dr. Hovhannessian holds that Komitas exhibited signs of PTSD for 8 years, from 1915 to 1923, then signs of depression.[17] I agree with her. My research led me to also conclude that Komitas who enjoyed recognition and a high position in Constantinople society lost it all in 1915; he realized that his "friends", who meant well, did not understand his situation; he was disappointed that his landlord demanded rent when he did not work. He gave up his fight, resigned to withdrawal[18], fell deep into depression and showed indifference or anger. He stated, "*I now sing only to myself and very softly*….".[19] In 1921, he had asked the priest of *Soorp Hovhannes Megerdich* Church, "*Tell me, is the work*

---

[14] **Ա. Չոպանեան,** Կոմիտաս Վարդապետի «բանաստեղծութիւն»ները, *Անահիտ*, 1939, տասներորդ տարի, թիւ 3, ապրիլ–մայիս, էջ 1–10 [**A. Tchopanean,** Poems by Komitas Vardapet, in *Anahit*, Paris, 1939, April–May, year 10, No. 3, p. 1–10].

[15] **Հ. Հրահան,** *Կոմիտաս. Կյանքն ու գործունեութիւնը* (Հուշեր), Երևան, ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ 82, ձեռագիր, էջ 17 [**H. Hrahan,** *Komitas: Life and activity.* Yeghishe Charents Museum of Literature and Art, Komitas Fund, No. 82, Yerevan, 1949, manuscript, p. 17].

[16] Manic depression is currently treated with medication.

[17] **L. F. Hovhannessian,** Le Reverend Pére Komitas, Moine et Musicien Armenien (1869–1935), *Journal de l'UMAF,* 1993, 65, 14–24.

[18] Read P. Terlemezyan's report of his visit in 1921 in **Karakashian** 2014, p. 123.

[19] As told to painter Panos Terlemezian. Published in *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում [Komitas in the Memories of Coevals],* 2009, p. 261.

*that I died for immortal?*" and appeared calm hearing the Reverend say, "*You are immortal, Komitas!*"[20]

Over the past century, with the advent of prescriptions and research–based new information, conceptions of mental illness and normalcy have changed; current formulation of Komitas's mental state looks at the minds of creative people, who may exhibit ideosyncracies, may behave counter to society's rules, yet who feel free to create. Moreover, individual differences seem to be tolerated more and more in present society, than a century ago. Therefore, Komitas's ways would be considered part of the normal continuum. Current formulation also looks at Komitas's family history: having lost his mother at a very young age, he had the pre–disposition to PTSD. His grandmother and aunts had cared for him as it was customary in Armenian families. His childhood was described as that of a depressed boy, who stayed outdoors, tended to be distracted and absent minded, attributed to his orphan–hood.[21] Yet, I have not found any reference to little Soghomon having been "mad" in childhood. It is reported that he sang to kids, who intended to fight with him; they loved his singing; he thus entertained them. He surely was difficult to manage during his formative years by a busy extended family, who was overcoming famine in central Turkey.[22] While PTSD diagnosis is part of DSM V, it is considered an appropriate reaction to an unusual situation. This suggests that the triggering factor is not internal (not physiological, not genetic), but external, traumatic experiences. PTSD is the brain's manner of responding to outside threat. It is not craziness.

Often times, suspiciousness follows PTSD and is often generalized. For example, Komitas was weary of policemen, since he was escorted to

---

[20] **M. Karakashian** 2014, p. 125.

[21] **Հ. Հպահան,** *Կոմիտաս. կյանքն ու գործունեությունը*, Էջ 22–23:

[22] As stated by Hekimian. **H. Hekimian,** Soghomon's childhood in Kütahya and his school days, *Nayiri* Weekly, 1980, no. 19–20, September.
Hekimian was from Kütahya, and Soghomon opened his heart to him a few days after he arrived in Etchmiadzin.

his exile by policemen, one of whom had not even allowed him to drink water before the mules did! As an example of suspiciousness, we should listen to Komitas, who reported that his bowl of soup was inferior to other patients' at *La Paix* Turkish Military Psychiatric Hospital, where once he had found a piece of rope.

Komitas's reality testing was compromised under the threat of eviction in addition to his PTSD, when a neighbor's girl found him talking to himself in the garden.[23] Lack of reality testing and thought disorder are indicators of mental illness, yet, such symptoms may mask PTSD. It is my belief that it was compromised for a short period after 1915 when his income dwindled and his eviction or homelessness became a possibility. Komitas, not having a family and a home was very sensitive to homelessness. In *Komitas: Victim of the Great Crime*, I also entertained the possibility that not having an income and drinking mainly tea may have given Komitas a caffeine condition.

In sum, there are currently considerable differences in the treatment of PTSD compared to a century ago. Presently, medications make treatment in the community possible. In addition, the conception, definition, and treatment of PTSD have changed. PTSD is not "craziness." It is a normal reaction to an ubnormal situation that were Komitas's exile and the Armenian Genocide. We now know that an unresolved early trauma (i.e., in Komitas's case, the early loss of his mother, then of his father), pre–disposes the individual to PTSD; talk therapy, in addition to medication, is needed to help the survivor process his unresolved traumas. None of this was available to Komitas a century ago.

In Soviet Armenia and the Diaspora, the image of the silent Komitas became the symbol of the Genocide, the helplessness of the Armenian people to be heard and to achieve their rights. Komitas became the victim of the Genocide, even though he did not necessarily consider himself a victim. He merely lost hope and withdrew. In addition, by

[23] **Հ. Սարգսյան,** Սեւ օր մը, *Հառաչ,* 1935, 2946, էջ 3 [**H. Sarkissian,** A Black Day, *Harach,* 1935, 2946, p. 3].

being considered "mad," Komitas validated the traumatic nature of the Genocide. And thus, the Armenian people equated his mental condition to the severity of the Genocide. If Komitas became "mad," then the Genocide was very disturbing and "maddening."[24]


## Abstract

The article presents characteristics of Komitas's self before and after 1915. The topic is the artist's self as interpreted from a psychological perspective. It describes the traumas Komitas underwent and their possible effects on his behavior, which came to be referred to as "mad." The article presents the circumstances of his hospitalizations, treatments he received in Constantinople and Paris, doctors' opinions, and clarification of the terms "trauma" and "mad" in current understanding.

A point is made on differences in diagnoses and treatment methods between early XX century and current psychological approaches, on inconsistencies in reporting by his contemporaries, on varying opinions and reports that characterize the genius that Komitas was.

References located in Armenia and the Diaspora were used, including records at psychiatric institutions in Paris, in an effort to be comprehensive.


**Keywords**: catastrophic trauma and its sequelae, psychological analysis, psychological conceptions of treatment over time.

[24] Note: the author takes full responsibility for the opinions and choice of references in this article.

# ԿՈՄԻՏԱՍ. ԱՆՑԵԱԼ ԵՎ ՆԵՐԿԱՅ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՁԵՒԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ

## Ամփոփում

**Մելինէ Գարագաշեան** *(ԱՄՆ)*
*գիտությունների դոկտոր, գործող հոգեբան*

Այս յօդուածը կը ներկայացնէ Կոմիտաս Վարդապետի անձի առանձնայատկութիւնները՝ 1915–է առաջ և վերջ: Նիւթը արուեստագէտի անձն է, հոգեբանական տեսանկիւնէն մեկնաբանուած: Յօդուածը կը նկարագրէ այն հոգեցնցումները, որոնց Կոմիտաս ենթարկուեցաւ, և որոնք պատճառ եղան իր «խէնթ» որակման: Յօդուածը կը նկարագրէ Կոմիտասի հիւանդանոց դրուելու պայմանները, իր ստացած խնամք–բուժումը, բժիշկներու կարծիքները և «հոգեցնցում» ու «խէնթ» հասկացողութիւններուն պարզաբանումը:

Նկատի առնուած են XX և XXI դարերուն ընդունուած հոգեբանական ախտաճանաչումներն ու բուժման ընդունուած մօտեցումները, ոչ հոգեբոյժ ժամանակիցներու տարբեր տպաւորութիւնները, տեսակէտները, որոնք կը յատկանշեն այն հանճարը, որն էր Կոմիտաս Վարդապետը:

Ուսումնասիրութեան համար օգտագործուած են սփիւռքեան և հայաստանեան աղբիւրներ, ներառեալ Փարիզի հոգեբուժական հաստատութիւններու արխիւները:

**Բանալի բառեր**՝ կադաստրոֆիկ հոգեցնցում և հետևանքներ, հոգեբանական վերլուծում, հոգեբանական դարմանում ժամանակներու ընթացքին:

# КОМИТАС: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ФОРМУЛИРОВКИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

## Резюме

**Мелине Гарагашян** *(США)*

*доктор наук, практикующий психолог*

В статье представляется характеристика личности Комитаса до и после 1915 года. Тема – это личность художника, интерпретируемая с психологической точки зрения. Описываются травмы Комитаса и их возможные последствия на его поведение, в результате которых его иногда характеризовали как «безумного». В статье представлены обстоятельства госпитализации и лечения Комитаса в Константинополе и Париже, мнения врачей и разъяснения терминов «травма» и «безумство» в современном понимании.

Делается вывод о различиях в диагностике и методах лечения в начале XX века и в современных психологических подходах в Северной Америке, о несоответствии в сообщениях современников Комитаса, о различиях мнений и информации, которые характеризуют гения, которым он был.

В статье были использованы источники, находящиеся в Армении и диаспоре, включая архивные материалы психиатрических учреждений в Париже.

**Ключевые слова**: катастрофическая травма и ее последствия, психологический анализ, психологические концепции лечения в течение времени.

# ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Արսեն Բոբոխյան** *(Հայաստան)*
*պատմական գիտությունների թեկնածու*
*ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ*

## Ներածություն

Կոմիտասի կենսագրության և ստեղծագործության մեջ հիրավի խտացված է Հայկական լեռնաշխարհի յուրահատուկ լանդշաֆտը ու այնտեղ ապրող ժողովրդի հնագույն անցյալը[1]: Այս հանգամանքը դիպուկ նկատել է նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը, որն առաջարկում է այն մեթոդը, որով կարելի է ճիշտ հասկանալ Կոմիտասին. «*Երկրի շունչը դարերով, ժամանակներով է կուտակվում մարդու մեջ: Կոմիտասը այդ շնչով մարմնացած էակ է, և նրա ուժը դրա մեջ է, այդտեղից էլ պետք է հասկանալ նրան*»[2]: Այս տեսանկյունից երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանն անում է մեկ այլ կարևոր դիտողություն Կոմիտասի գործի բնույթի մասին. «*Դրանց տեսական–գիտական նշանակությունը դուրս է գալիս երաժշտության և բանահյուսության մասնագիտական բնագավառներից. ժողովրդի պատմության, ազգագրության, հոգեբանության և գի-*

[1] Այս հատորին մասնակցելու հրավերի և աշխատանքը գրելու ընթացքում օգտակար խորհուրդների համար շնորհակալություն ենք հայտնում երաժշտագետ, Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի Գիտական բաժնի ղեկավար, սույն տարեգրքի պատասխանատու խմբագիր, ա.գ.թ. Տաթևիկ Շախկուլյանին: Շնորհակալ ենք նաև Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի աշխատակից, Գիտացուցադրական բաժնի ղեկավար Նայիրի Խաչատուրեանին մի շարք օգտակար հղումների համար: Հայաստանի ազգային արխիվի Անիի տպավորությունների մատյանում պահպանվող Կոմիտասի ստորագրությամբ գրության գոյության մասին մեզ հայտնելու համար երախտապարտ ենք հայագետ Կլարա Ասատրյանին: Նկ. 4, 5, 6բ-ն արխիվային նյութեր են և հրապարակվում են առաջին անգամ. թույլտվության համար պարտական ենք Հայաստանի ազգային արխիվին (տնօրեն Ա. Վիրաբյան) և Ռուսաստանի Գիտությունների ակադեմիայի Նյութական մշակույթի պատմության ինստիտուտին, Ս. Պետերբուրգ (տնօրեն՝ Վ. Լապշին): Արագածի Քարակապ վայրի ժայռապատկերներ, Ահամդի օբա, Արագած/Ղազնաֆար գյուղ այցելել ենք 2016 թ. պատմաբաններ Կ. Թոխաթյանի և Կ. Բայրամյանի հետ միասին, որոնց նույնպես հայտնում ենք մեր շնորհակալությունը ուղեկցության և օգտակար քննարկումների համար:

[2] Հմմտ. **Խ. Սաֆարյան,** *Կոմիտաս Սքանչելագործ*, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 1999, էջ 292:

*տական այլ բնագավառների նյութ կարող են քաղել Կոմիտասի ժողովածուներից»*[3]:

Ահա այս համատեքստում ենք մենք առաջարկում քննարկել «Կոմիտասը և հնագիտությունը» հարցադրումը[4]: Այն, կարծում ենք, կարող է ունենալ մոտեցման մի քանի կերպեր.

1. Կոմիտասի առերեսումը հնագիտությանը և հնագետներին, որոնք կամ որոնց գործերը կարող էին ինչ–որ կերպ ազդեցություն թողնել Վարդապետի վրա,

---

[3] **Ռ. Աթայան,** Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական 1,* խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 33:

[4] Մի շարք հեղինակներ հատուկ շեշտում են Վարդապետի որոշակի հետաքրքրությունը հնությունների նկատմամբ: Համմտ., օրինակ, հետևյալը. *«Կոմիտասը, ինչպես հայտնի է, բացառիկ սեր և գործունակություն է ցուցաբերել հայրենի հնությունների նկատմամբ, մեկնել է պատմական հուշարձաններով հարուստ վայրերը, հնությունները տեսնելու և ուսումնասիրելու նպատակով»* (**Ա. Ադամյան,** Նոր վավերագրեր Կոմիտասի մասին, *Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1956, N 9, էջ 105): *«Կոմիտասը շատ էր հետաքրքրվում հնություններով, հայկական հին ճարտարապետության ազգային առանձնահատկություններով, դրա զուսպ, պարզության մեջ փառահեղ ոճով, մոնումենտալությամբ: Նա մտածում էր, որ հայկական հին ճարտարապետության կոթողները ժողովրդի նյութականացած հոգեկան–երաժշտական աշխարհն են, դրանք ուսումնասիրելը ինչ–որ չափով կօգնի հասկանալու հայոց հին երգ ու երաժշտության ոիթմը, ոգին»* (**Ս. Կուրտիկյան,** *Կոմիտասյան ղողանջներ,* Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 23): *«Կոմիտասը կենդանի հետաքրքրություն էր հանդես բերում իր ժողովրդի պատմական անցյալի նյութական և հոգևոր մեծարժեք կոթողների նկատմամբ»* (**Ս. Բորյան**, Կոմիտասը լուսանկարներում, *Բանբեր Հայաստանի արխիվների*, 1969, N 2, էջ 42): Ռուբեն Թերլեմեզյանը Կոմիտասի կենսագրականում հիշատակում է *«Պեղումներ Քյութահիայում I հազարամյակից առաջ»* (**Ռ. Թերլեմեզյան**, *Կոմիտաս*, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1992, էջ 10). գուցե սա էլ կարող էր ազդեցություն թողնել Վարդապետի վրա: Ինքը՝ Կոմիտասը, մի կապակցությամբ խոսում է պեղումների մասին. *«Յունապտանում մի գերեզմանից գտել ենք քնար, որը փայտից է եղել – բարեբաղձ. իսկ լարերը աղիքից են եղել, միայն քարանալով մեզ պահի յայտնութիւն է սփացել»* (**Կոմիտաս Վարդապետ,** Պատմութիւն երաժշտութեան, *Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 169): Կոմիտասն ունեցել է հին դրամների հավաքածու (լուսանկարները տես **Կոմիտաս Վարդապետ** (1869–1935), աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2014, էջ 227, այսուհետ՝ **Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014), որոնց մեջ երևում են անտիկ, միջնադարյան և նոր շրջանի օրինակներ:

2. Կոմիտասի գիտական աշխարհայացքի և աշխատանքային մեթոդի պատմական/հնագիտական տարրերը, դրանց մեկնությունն իր և հետազոտողների կողմից,

3. Կոմիտասի գրառած նյութի/ստեղծագործության ենթաշերտային/արխայիկ խորհրդաբանությունը, որի առանձին հատկանիշները կամ ընդհանուր համատեքստը կարող է մեկնվել ու մասամբ նաև թվագրվել հնագիտական սկզբնաղբյուրի միջոցով,

4. «Կոմիտասի հնագիտությունը», այսինքն՝ նրա անձի «պեղումները», այն է՝ խորքային վերլուծությունը («մտքի հնագիտության» /l'archéologie du savoir/ համատեքստում):

Ներկայացվող աշխատանքը նպատակ ունի քննարկել միայն առաջին հարցադրումը:

**Կոմիտասի շփումները հնագիտական շրջանակների հետ**

Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանի հայ իրականության մեջ «հնագետ» կամ «հնագիտություն» եզրերը մասամբ տարբերվում են դրանց արդի ընկալումից: Հնություններով զբաղվում էին գիտնականներ, որոնք ավելի լայն աշխարհայացք ունեին. միևնույն ժամանակ բանասեր էին, պատմաբան կամ հովանավորում էին հնությունների հավաքումն ու թանգարանացումը: Այս իմաստով, թերևս, տեղին կարող էր լինել «հնախոս(ություն)» եզրը[5]:

Առաջին անունը, որ կուզենայինք հիշատակել այս կապակցությամբ, Խրիմյան Հայրիկն է (Ամենայն հայոց կաթողիկոս Մկրտիչ Ա Վանեցի), որը, ինչպես հայտնի է, հատուկ հոգատարություն է դրսևորել Կոմիտասի նկատմամբ, նրան խնամել, ճանապարհ տվել, և պատահական չէ, որ Կոմիտասը Հայրիկի ամենասիրելի սանն էր, իսկ

[5] «Հնախօսութիւն» բառն է օգտագործված «Արարատ» հանդեսի մի հաղորդագրության մեջ (1901, թիւ Դ, էջ 216), որում խոսվում է երաժշտագետ Պիեռ Օբրիի և հնագետ Գաստոն Դյուվալի Էջմիածին կատարած այցի մասին, որի ընթացքում նրանց ուղեկցում էր Կոմիտասը. *«Մ–ր. Duval հետաքրքրւում էր հնախօսութեամբ. Մ. Աթոռի թանգարանն ու ճոխ մատենադարանը օտար հիւրերին նորանոր նիւթ և ծանոթութիւն մատակարարեցին հայի անցեալի նկատմամբ»* (նույն տեղում):

Հայրիկը՝ Կոմիտասի ամենասիրելի և ամենահարգելի անձը[6]: Դեռ Վարագա վանքի առաջնորդության շրջանում՝ 1858 թ., Հայրիկն այնտեղ հիմնում է հնությունների թանգարան, իսկ հայրապետության շրջանում՝ 1892–1907 թթ., Հայաստանից հնությունները արտահանելու գործընթացը կանխելու համար Էջմիածնի սինոդի հին շենքը քանդելուց հետո նրա տեղում՝ Ներսիսյան լճի մոտ, կառուցում է չորս ընդարձակ դահլիճներով թանգարանի շենք, որ ժողովուրդը կոչեց «հայրիկյան թանգարան»: Թանգարանն ուներ երկու բաժին՝ պատմահնագիտական և ազգագրական: Պատմահնագիտական բաժինը շատ արագ հարստացավ. այնտեղ տեղավորեցին Մեսրոպ Սմբատյանցի հավաքած ուրարտական սեպագիր արձանագրությունները, պատահականորեն բացված դամբարանային նյութերը, ճարտարապետական և քանդակազարդ բեկորները, հունարեն ու լատիներեն արձանագրությունները, ապակյա սրվակները, միջնադարյան հուշարձանների քարե դռները, բազմաթիվ այլ առարկաներ: Թանգարանի այդ բաժնի հարստացմանը մեծ չափով օժանդակեցին գիտնական միաբաններ Սահակ Ամատունին, Գալուստ և Կարապետ Տեր–Մկրտչյանները, Մեսրոպ Տեր–Մովսիսյանը (Մագիստրոս), Խաչիկ Դադյանը, Գարեգին Հովսեփյանը և ուրիշներ: Ազգագրական բաժինը սկզբում աղքատիկ էր: Այնտեղ պահվում էին պղնձե անոթներ, Կարնո և Զանգեզուրի կանացի զգեստներ, ձեռագործ գորգեր, արծաթյա և փայտյա փորագրված զարդեր, ասեղնագործության նմուշներ: Բաժինը զգալի չափով հարստացավ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին, երբ Էջմիածինը լցվեց արևմտահայ գաղթականներով[7]:

---

[6] **Ս. Բաղիրյան,** Հուշեր Կոմիտաս վարդապետի մասին, *Էջմիածին,* 1957, թիվ Է–Ը, էջ 61: Նույնի՝ Հուշեր Կոմիտաս վարդապետի մասին, *Էջմիածին,* 1957, թիվ Թ, էջ 46–47: **Ս. Կուրտիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 7–8:

[7] **Կ. Ղաֆադարյան,** Հայաստանի թանգարանների պատմությունից, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների,* 1972, N 10, էջ 25, 28: Հմմտ. **Կ. Ղաֆադարյան,** Հնագիտական աշխատանքը Հայաստանում Սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո, *Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի,* 1948, N 1, էջ 17:

Թանգարանային գործը զարգացնելուց զատ՝ Հայրիկը Էջմիածնում հավաքել էր տաղանդավոր գիտնականների մեծ խումբ և հովանավորում էր նրանց աշխատանքը[8]: Բացի այդ՝ նա հնախոսական–հնագիտական աշխատանքներ իրականացնելու նպատակով Հայաստան էր հրավիրում մասնագետների, որոնց թվում էր, օրինակ, Կարապետ Բասմաջյանը, որը պարբերաբար գալիս էր Էջմիածին հնախոսական հետազոտություններ իրականացնելու համար՝ կազմելով անելիքների համապատասխան ծրագիր[9]: 1893 թ. Էջմիածին է ժամանում հայտնի հնագետ–պատմաբան Նիկոլայ Նիկոլսկին, որին ուղեկցում է Գ. Տեր–Մկրտչյանը[10]: 1894 թ. Թաշբուռունի պեղումներից առաջ Էջմիածին է ժամանում մեկ այլ ռուս հնագետ՝ Ալեքսանդր Իվանովսկին: Նա այստեղ հանդիպում է Խրիմյան Հայրիկին, որը վերջինիս օգնելու վերաբերյալ Մոսկվայի հնագիտական ընկերության խնդրագրին դրական պատասխան էր տվել: Կաթողիկոսը հետաքրքրվում է Արևելյան Հայաստանում տեղի ունեցող պեղումներով, խոստանում ամեն ինչով աջակցել հնագետներին: Նա նշում է, որ հնագիտական աշխատանքներ է պետք իրականացնել նաև Արևմտյան Հայաստանում, հատկապես՝ Վանի շրջանում, ինչին հայերը ամեն կերպ կսատարեն[11]:

Այս միջավայրում Կոմիտասի հետ կապված դեպքերից գիտենք, որ 1901 թ. Անիի հնագիտական պեղումներին մասնակցելու նպատակով Էջմիածին են ժամանում ֆրանսիացի երաժշտագետ Պիեր Օբրին և հնագետ Գաստոն Դյուվալը, որոնց Գևորգյան ճեմարանում ուղեկցում է Կոմիտասը[12]:

Բացի այդ՝ հայտնի է Կոմիտասի պատմությունն այն մասին, որ գերմանացի մի հնագետ հետաքրքրվում է հնագիտական իրերով և Էջ-

---

8 **Ա. Մանանդյան,** Ակադեմիկոս Հակոբ Մանանդյանի մահվան հնգամյա տարելիցի առթիվ, *Էջմիածին*, 1957, թիվ Բ–Գ, էջ 66:

9 **Կ. Բասմաջեան,** Մեր հնութիւնները, *Բանասէր*, 1900, հատ. 2–րդ, պրակ Դ, էջ 273–276:

10 **Գ. Տեր–Մկրտչյան,** Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, *Երևանի համալսարանի հրատ.*, 1979, էջ 522:

11 **А. Ивановский,** По Закавказью, *Материалы по археологии Кавказа*, вып. VI, Москва, «Тип. А.И. Мамонтова», 1911, с. 62.

12 **Խ. Բադիկյան,** *Կոմիտասը՝ ինչպես եղել է*, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2013, էջ 106–108:

միաձնում ներկայանում Հայրիկին: Վերջինս հաղորդում է, որ թանկագին հնություն ունի իր մոտ և հարցնում, թե ինչ է նա ենթադրում, որքան հին կարող է լինել այդ հնությունը: Հնագետը վարանում է՝ «հինգերորդ դարի», «Քրիստոսի ժամանակվա», և այստեղ Հայրիկը պատասխանում է, որ այդ թանկագին հնությունը *«անկեց ալ հին»* է, և այն *«իմ ազգս է Քրիստոսեն ալ հին, Մովսեսեն ալ… Անտեսած այս թանկագին հնությունը՝ հին քար մը կամ առարկա մը փնտրելու կելլեք»*[13]:

Կոմիտասի շփումներն այնպիսի գիտնականների հետ, ինչպիսիք էին Մ. Սմբատյանցը[14], Մ. Տեր–Մովսիսյանը[15], Թ. Թորամանյանը[16],

[13] Հմմտ. **Խ. Բադիկյան,** նշվ. աշխ. էջ 53–54: **Ա. Մաղոյան, Հ. Պետրոսյան,** Գաղափարի և ազատության ջահակիրը, *Խրիմյան Հայրիկ, Երկեր,* Երևան, «Լուսակն» հրատ., 1992, էջ 11–12:

[14] Մ. Սմբատյանցը Հայաստանի տարածքում սեպագիր արձանագրությունների առաջին հետազոտողներից էր, հայկական ժայռապատկերների հայտնաբերողը (հմմտ. **Մ. Սմբատեանց,** Բազմարդիւն խմբագրութեան Արարատ ամսագրոյ, *Արարատ,* 1886, թիւ ԺԱ, էջ 499–503): Մ. Սմբատյանցն էր, ի դեպ, որ Կոմիտասին արեղա էր ձեռնադրել (**Ն. Կոստանդյան,** Կոմիտասի և Մարգարիտ Բաբայանի նամակագրությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտությունը,* խմբ.՝ Տ. Շախկուլյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 72): Մ. Սմբատյանցի ստորագրությամբ Կոմիտասի արեղայական և վարդապետական վկայականները տես **Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 26–27, 30:

[15] Մ. Տեր–Մովսիսյանը հնագիտական տարբեր հուշարձանների, այդ թվում՝ Մեծամորի/Զեյվա հայտնաբերողն է (**Մեսրոպ եպիսկոպոս,** Արագած, *Արարատ,* 1913, թիւ Ա, էջ 67): Նամակագրությունից և Կոմիտասի կողմից արված Մ. Տեր–Մովսիսյանի հայտնի գծանկարից կարելի է ենթադրել, որ նրանք սերտ հարաբերություններ են ունեցել (*Կոմիտաս Վարդապետ,* 2014, էջ 102–103): Մ. Տեր–Մովսիսյանի և Կոմիտասի մասին տես ստորև:

[16] Թ. Թորամանյանը անձամբ ճանաչել և ջերմ հարաբերություններ է ունեցել Կոմիտասի հետ, վերջինիս խնդրանքով 1909 թ. Գևորգյան ճեմարանում դասախոսություն է կարդացել հայկական ճարտարապետության և Անիի մասին, իսկ Թորամանյանի թաղման արարողության ժամանակ հնչել է Կոմիտասի երաժշտությունը: Տես *Ժամանակակիցները Թորոս Թորամանյանի մասին,* խմբ.՝ Մ. Մազմանյան, Ն. Պապուխյան, Գ. Թորամանյան, Երևան, «Լուսակն» հրատ., 2005, էջ 222, 249, 299, 436: **Խ. Բադիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 151: Հմմտ. **Ս. Ոսկերչյան,** Կոմիտասը Գևորգյան ճեմարանում, *Սովետական մանկավարժ,* 1969, N 10, էջ 86: **Կ. Սողոմոնյան,** Դրվագներ Գևորգյան ճեմարանում Կոմիտասի մանկավարժական գործունեությունից, *Էջմիածին,* 2000, թիվ ԺԱ, էջ 119: Ըստ Հ. Հովհաննիսյանի քրոջ և Ե. Տեր–Մինասյանի կնոջ վկայությունների՝ Կոմիտասը, Թ. Թորամանյանը և այլք Խրիմյան Հայրիկի եղբոր՝ Խորեն Էֆենդու տանը հաճախ զրույցի են հավաքվել (**Ն. Պապուխյան,** *Թորոս Թորամանյան. կյանքն ու գործը,* Երևան, «Լուսակն» հրատ., 2005, էջ 21):

Ս. Լիսիցյանը[17], Ե. Տեր–Մինասյանը[18], Մ. Աբեղյանը[19] և այլք կարևոր նշանակություն պիտի ունենային Վարդապետի՝ արխայիկ արժեքների մասին պատկերացումները ձևավորելու տեսանկյունից: Այստեղ արժե հիշատակել նաև հայտնի լեզվաբան Անտուան Մեյեի[20] և արևելագետ Վլադիմիր Մինորսկու[21] հետ Կոմիտասի առնչությունների մասին, ինչը նույնպես կարող էր անդրադառնալ Կոմիտասի հայացքների վրա:

**Կոմիտասը և Արագածը**

Արագածն իր դիրքով, հարուստ ջրերով և բուսականությամբ, բազմաթիվ բնակավայրերով ու ամառանոցներով մշտապես եղել է հիացմունքի առարկա: Հատկապես XX դ. սկզբներին Արագածը դարձավ

---

Կոմիտասի, Թ. Թորամանյանի և Գ. Հովսեփյանի մի հանդիպման մասին հիշում է Կոմիտասի աշակերտներից Ս. Ոսկերչյանը, որի ժամանակ Վարդապետն ասում է իր երկու բարեկամներին. *«Դուք երկուսով նույնն եք անում, ամեն մեկդ ձեր ասպարեզում»* (**Ս. Ոսկերչյան,** նշվ. աշխ., էջ 83–84): Գ. Հովսեփյանի առնչությամբ՝ հմմտ. **Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 140:

17 Հովհաննես Թումանյանին գրված նամակից: **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Նամականի,* աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2009, էջ 139:

18 **Ե. Տեր–Մինասյան,** *Հուշեր իմ կյանքից,* Երևան, «Մագաղաթ» հրատ., 2005: Հմմտ. *Կոմիտաս Վարդապետ,* 2014, էջ 100:

19 **Մ. Աբեղյան,** Հիշողություններ Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին,* կազմ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 62–74:

20 Հ. Աճառյանին գրված նամակում Ա. Մեյեն նրան հարցնում է, թե երբ է Կոմիտասը գալու Փարիզ: Պատասխանի մեջ (1900 թ., Էջմիածին) Հ. Աճառյանը գրում է, որ դա դեռ պարզ չէ և իր ուսուցչին փոխանցում է Կոմիտասի «ամենասիրալիր ողջույնները»: **Հ. Աճառյան,** *Կյանքիս հուշերից,* Երևան, «Միտք» հրատ., 1967, էջ 143–144, 259:

21 Քեմբրիջի համալսարանի պրոֆեսոր, Լազարյան ճեմարանի շրջանավարտ Վ. Մինորսկին 1912 կամ 1913 թ. Պոլսում դիվանագիտական ծառայության ընթացքում ներկա է գտնվում Կոմիտասի համերգին ու անձամբ հանդիպում նրան: Իր հուշերում Մինորսկին գրում է այդ համերգի մասին. *«Բայց բոլորի սրտերն առանձնապես նվաճողը հայկական լեռնաշխարհում իր եզները քշող մանկական երգն էր: Այդ «հոլե՛լ, հոլե՛լ»–ում թաղաղ աշխատանքի և միայնության մի ինչ–որ առանձնահատուկ սրտառուչություն կար»:* Էջմիածին վերադառնալով՝ Կոմիտասը բացիկ է ուղարկում Մինորսկուն, որի վրա գրված էր. *«12 հուլիսի, 1913. Ակեներ Արարատի ողջույնը հնադարյան Էջմիածնից՝ Ձեզ խորապես հարգող բարեկամներից. Կարապետ եպիսկոպոս և Կոմիտաս վարդապետ»:* **Վ. Մինորսկի,** Իմ զարմանալի բարեկամը, *Գրական թերթ,* 1965, 22 հոկտեմբերի, էջ 2: **В. Минорский,** *Константинопольские встречи, Литературная Армения,* 1969, N 10, с. 81. Հմմտ. **Լ. Սահակյան,** Կոմիտաս Վարդապետը և ռուսական մշակույթը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը,* 2016, էջ 46–47:

հայկական միասնականության խորհրդանիշ, որի գագաթ բարձրանալը և այնտեղից Հայկական լեռնաշխարհը դիտելը ընկալվում էր որպես «Լուսավորչի կանթեղը» վերստին բոցավառելու մի փորձ[22]:

Հայտնի է, թե ինչ մեծ դեր է խաղացել Արագածը նաև Կոմիտասի անձնական և ստեղծագործական կյանքում: Կոմիտասը հաճախ է այցելել Արագածի լանջեր և գյուղերում ձայնագրել երգեր[23], եղել Հայրիկի Բյուրականի ամառանոցում[24], ամառային արձակուրդին Գևորգյան ճեմարանի ուսանողների հետ պտտվել պատմական վայրերում[25]: Մի քանի անգամ Կոմիտասը բարձրացել է Արագածի գագաթը, մասնավորապես՝ 1910 թ. և դրանից առաջ[26]: Նա բարձրացել է ինչպես հարավային (Բյուրականի կողմից), այնպես էլ հյուսիսային (Ապարանի կողմից) գագաթները[27]: Կոմիտասի արագածյան այցելությունների մասին

---

22 Հմմտ. **Վ. Դարյան,** *Արագածը հայ բանաստեղծության մեջ*, Երևան, «Լուսաիրատ», 1940: **Գ. Յովսեփեան,** *Արագածի գագաթին*, Նիւ Եորք, Մատենաշար «Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ», 1941: **Վ. Դևրիկյան,** Լուսավորչի կանթեղը, *Էջմիածին*, Մայր Աթոռի տպարան, 2001: Արագած բարձրացողների (Խ. Աբովյան, Մ. Վագներ, Գ. Արիխ, Ա. Պաստուխով և այլք) մասին՝ սկսած XIX դ. առաջին կեսից տես **В. Дарьян,** *Восхождение на Арагац. Маршруты*, Ереван, изд. «Айастан», 1987, с. 8–11:

23 Հմմտ. **Ի. Յոլյան,** *Կոմիտաս*, Երևան, ԳԱ հրատ., 1969, էջ 103: **Վ. Դարյան,** նշվ. աշխ., էջ 24: **В. Дарьян,** ук. соч., с. 9–10: **Խ. Բադիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 92–93, 134:

24 Ըստ Ա. Մեսրոպյանի հուշերի, տես *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 270: Հմմտ. **Ց. Բրուտյան,** *Կոմիտաս*, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969, էջ 18–19: **Վ. Վարդանյան,** *Հավերժ ճամփորդ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 94–106:

25 1904 թ. «Ալագյազի ու Ապարանի կողմերում» գտնվելիս՝ Կոմիտասը ուսանողների հետ լինում է նաև Արայի լեռան վրա, մասնակցում Ծաղկավանքի տոնակատարությանը և գրառումներ կատարում (**Ս. Բաղիրյան,** նշվ. աշխ., էջ 50–51):

26 **Մեսրոպ եպիսկոպոս,** նշվ. աշխ., էջ 58: **Կ. Շիրինյան,** Քարի լիճ–Արագածի խառնարան–Գեղարոտի հովիտ, *Հայաստանի բնություն*, 1981, N 4, էջ 44: Վ. Դարյանը նշում է, որ Կոմիտասը Արագած է բարձրացել նաև 1912 թ. (**Վ. Դարյան,** նշվ. աշխ., էջ 24: **В. Дарьян,** ук. соч., с. 9–10: Հմմտ. նաև **Վ. Դարյան,** *Լեռնային մառոռուրներ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1949, էջ 17–18), սակայն, իրականում, ինչպես կարելի է ենթադրել հեղինակի մեջբերումներից, խոսքը 1910 թ. ելքի մասին է՝ Մեսրոպ եպիսկոպոսի հետ:

27 **Մեսրոպ եպիսկոպոս,** նշվ. աշխ., էջ 58:

հիշողությունը մինչև վերջերս մնացել է ժողովրդական միջավայրում՝ ինչպես հայերի[28] (նկ. 1), այնպես էլ եզդիների[29] շրջանում:

Մեր հարցադրման համատեքստում հատկապես ուշագրավ է 1910 թ. ելքը Արագած[30]: Մասնավորապես, ամռանը Բյուրականում գտնվելու ընթացքում Կոմիտասը Մ. Տեր–Մովսիսյանի, Հուսիկ և Գրիգորիս վարդապետների հետ, քուրդ Ազիզբեկի և նրա երկու բարեկամների (ինչպես նաև ճանապարհին նրանց միացած այլ քրդերի) ուղեկցությամբ, բարձրանում է Արագածի գագաթը: Ճանապարհորդությունը տևում է երկու օր (հուլիսի 20–21): Ճանապարհն անցնում է հետևյալ ուղղությամբ՝ Բյուրական գյուղ – Ինակլու (Անտառուտ) գյուղ – Ղաջաբուլաղ/Փիրբուլաղ (Անտառուտից հյուսիս) փոքրիկ բնակավայր – Ամբերդ ամրոց – Ղարագյոլ (Սև) լիճ – Արագածի հարավային

---

[28] Ըստ Արագածի/Ղազնաֆարի բնակիչ Ժ. Գրիգորյանի տեղեկության՝ Կոմիտասն այդ գյուղում եղել է երեք անգամ՝ 1900, 1903 և 1913 թթ.: 1913 թ. օգոստոսի 9–18–ին նա այցելում է գյուղը Բենիկ ծյր. վրդ. հետ միասին (Ժ. Գրիգորյանը գիտեր, որ *«Քուշնարյանի մուտ հիշվում է «Ղազնաֆարի բլոկնոտ, 1913 թ.»»*): Ժ. Գրիգորյանի պապը՝ Գրիգորը, և հայրը՝ Նահապետը, երգում են Կոմիտասի համար՝ դեզի տակ: Նահապետին (այդ ժամանակ՝ 17 տարեկան) և մի ուրիշ տղայի Կոմիտասն օրհնում է: Կոմիտասը Բենիկ ծայրագույն վարդապետի հետ սովորություն ուներ գալու գյուղից արևմուտք գտնվող մի մեծ քարի մոտ, որտեղ մշակում էր գրառած երգերը: Այդ քարը ժողովուրդը կոչել է «Վարդապետի քար». այն այսօր կա, իսկ վրայի ցուցանակը տեղադրվել է 2016 թ. (N 40.48867°, E 044.32959°, 2124 մ): Ցուցանակի վրա գրված է. «*1913 թ. օգոստոսի 9–ից մինչև 18–ը Կոմիտաս վարդապետը Ղազնաֆարի Բենիկ ծայրագույն վարդապետի հետ եկել է Ղազնաֆար գյուղ և Գրիգոր Միխթարյանից (Խալտոյ Գրիգորից) գրի է առել հետևյալ երգերը՝ Մոկաց Միրզա, Քաղենք բերենք, Հավիկ, Մեր թագվորն էր խաչ, Թագվորամեր դուրս արի, Մելիք Դավո: Եվ այս քարի կողքին նստած մշակել են այս երգերը:* Քարի տակով անցնող ձորով 1913 թ. օգոստոսի 17–ին Կոմիտասը, Օշականի Տեր Մեսրոպ քահանան, Ղազնաֆարի Տեր Դանիել քահանան և Էջմիածնի միաբանության Բենիկ ծայրագույն վարդապետը բարձրանում են Արագած, որի գագաթին Կոմիտասն առաջին անգամ երգում է Ղազնաֆարում գրանցած երգերը: Երբ նրանք ետ են գալիս գյուղ, Կոմիտասը կարգ է կատարում Ս. Աստվածածին եկեղեցում: Ուտելիք չի լինում, Կոմիտասն ասում է. *«Տերը պահի, տերտերը պասկի»*, որից հետո օրհնում է երեխաներին, իսկ երեխաները ուտելիք (հավկիթ) են բերում (Ժորա Գրիգորյան, ծնվ. 1943 թ., գրանցվել է մեր կողմից Ղազնաֆար/Արագած գյուղում, 11.09.2016):

[29] *«Մեր պապերը պատմում են, որ Կոմիտասը բարձրանում էր Արագած ուրաբոբիկ, շվի էր նվագում, շատ ուրախ մարդ էր»* (Շիրին Ամարյան, Ջովունի գյուղից, գրանցվել է մեր կողմից Արագածի հարավային փեշերին գտնվող Աիմադի Օբայում, 24.07.2016):

[30] **Մեսրոպ եպիսկոպոս,** նշվ. աշխ., էջ 53–67:

գագաթ ուղղությամբ: Գագաթ են հասնում միայն Մ. Տեր–Մովսիսյանը և Կոմիտասը: Ընդ որում՝ այս ելքի մասին հաղորդող Մ. Տեր–Մովսիսյանը շեշտում է Կոմիտասի աշխուժությունն ու խիզախությունը. «*Կոմիտաս վարդապետը շատ աւելի դիւրութեամբ էր քայլում քան ես: Վանքում յայտնի է, որ նա սպարդական կեանք է վարում. ինձնից նա այն առաւելութիւնն էլ ունէր, որ Բիւրական ամարանոցում բաւականին քայլել էր և բնականաբար վարժուել: Նա ինձնից միշտ առաջ էր գնում և եթէ մենակ լինէր հաւանական է աւելի շուտ տեղ կհասնէր*»: Երբ նրանք հասնում են գագաթին, «*Կոմիտաս վարդապետը յուր հիանալի ձայնով սկսեց երգել, կարծելով թե իւր ձայնը կհասնի ձորում մեզ սպասողների ականջներին*»[31]:

Այս ճանապարհորդության ընթացքում Արագածի վրա անձամբ տեսնելով հնագույն կառույցներ (օրինակ՝ ջրանցքներ, որ կարող էին լինել «*ուրարդական շրջանի ձեռնարկութիւն*») և այդ մասին լսելով վրանաբնակներից՝ Մ. Տեր–Մովսիսյանը գրում է. «*Արագածը կարօտ է հիմնաւոր ուսումնասիրութեան, ես չէի կարծիլ, որ նաև հնագիտութեան տեսակետից: Ստուգութեան կարօտ է, ինչ որ ես լսեցի նրա սփորտում իջևանած վրանաբնակներից… Արագածի վրայ կան և նախապատմական հնութիւններ*»[32]: Ապա նկարագրվում են բազալտ քարերի վրա քանդակված ժայռապատկերները, որոնք ողորկ երեսով, մի կամ երկու արշին գետնից դուրս ցցված քարեր են, որոնց վրա նախապատմական, մեծ մասամբ համանման կրկնությամբ քանդակներ են՝ բարակ համաչափ գծերով կամ շերտերով եղջյուրավոր կենդանիներ, այծ կամ եղջերամ, աղեղներով մարդիկ, երբեմն՝ զարդեր: Հոգնածության պատճառով ճանապարհորդները երկարատև կանգ չեն առնում ժայռապատկերների մոտ, մանավանդ, որ Ազիզբեկը խոստանում է դրանց բոլորի լուսանկարներն ուղարկել (թեև հետագայում չի ուղարկում)[33]:

[31] Նույն տեղում, էջ 63–64:

[32] Նույն տեղում, էջ 65:

[33] Նույն տեղում, էջ 66: Հմմտ. **Ս. Կուրտիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 25–27: **Խ. Սամուելյան,** *Հին Հայաստանի կուլտուրան,* հատ. 1, Երևան, Պետհրատ, 1931, էջ 161: **Գ. Կարախանյան** և **Պ. Սաֆյան,** Սյունիքի ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները,* հատ. 4/I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 6–7:

Նշենք, որ վերոհիշյալը Արագածի (և ընդհանրապես Հայաստանի) ժայռապատկերների մասին երրորդ հիշատակումն է (1910 թ.). առաջին երկուսը պատկանում են Կոմիտասի այլ մերձավորներին՝ Մ. Սմբատյանցին (1886 թ.)[34] և Գ. Տեր–Մկրտչյանին (1893 թ.)[35]: Այս համատեքստում ավելորդ չենք համարում նշել, որ 1910–ական թթ. սկիզբը աչքի է ընկնում ժայռապատկերների նկատմամբ ցուցաբերված հետաքրքրության աճով[36]:

Հարց է առաջանում, թե ժայռապատկերների ո՞ր միավորները կարող էին տեսնել Կոմիտասը և նրա ուղեկիցները: Մ. Տեր–Մովսիսյանի հաղորդումից պարզվում է, որ առաջին օրը խումբը իջևանում է Սև լճի մոտ տեղադրված՝ քուրդ Հաջի Հուսեյնի վրանում և հաջորդ առավոտյան նոր բարձրանում Արագած: Վրանում տեղի ունեցած զրույցի ընթացքում Հաջին հաղորդում է, որ հետևյալ օրը «լեռ բարձրանալու ճանապարհին» պիտի ցույց տա մի քար, որի վրա կան հին գրություններ: Հաջորդ օրը նա իրոք ցույց է տալիս այդ «արձանագրությունը» (Հաջին ուղեկցում է խմբին մինչև լեռնագագաթի ստորոտը, որտեղ միասին վայելում են խորոված): Այսինքն՝ տեսած ժայռապատկերներից մեկը գտնվել է Սև լճից դեպի Արագածի գագաթ տանող ճանապարհին: Ապա Մ. Տեր–Մովսիսյանը գրում է. «*յետոյ վերադարձին ուշադրութեամբ դիտելով համանման քարեր, գտա Հաջու կարծեցեալ խորհրդաւոր արձանագրութիւնը շատ տեղ կրկնուած*»[37]: Քանի որ հիշյալ հոդվածում նշվում է, թե վերադարձը Բյուրական եղել է «կարճ ճանապարհով» (ըստ էության՝ որով և բարձրացել են), ուրեմն Սև լճից խումբը պիտի իջներ դեպի հարավ՝ կամ Ամբերդ և Արխաշան գետերի

**Հ. Մարտիրոսյան** և **Հ. Իսրայելյան,** Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, հատ. 6/II, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 6:

[34] **Մ. եպս. Սմբատեանց,** Բազմարդիւն խմբագրութեան Արարատ ամսագրոյ, *Արարատ*, 1886, թիւ ԺԱ, էջ 500, 502–503:

[35] **Միաբան,** Դիտողութիւն ուսուցչապետ Նիկ. Մառ՚ի մի նոր հրատարակութեան առթիւ, *Արարատ*, 1893, թիւ Ը, էջ 775–776:

[36] Հմմտ. **Գ. Ղափանցյան,** Հնութեան մի քանի յիշատակարաններ, *Արարատ*, 1914, թիւ Ա, էջ 91–96: Լ. Լիսիցյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերներից, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1972, N 1, էջ 51–56:

[37] **Մեսրոպ եպիսկոպոս,** նշվ. աշխ., էջ 65–66:

միջև ընկած հրվանդանով, կամ այդ հրվանդանից դեպի արևելք տարածվող հատվածով (անցնելով Քարակապ կոչված տեղանքով՝ այն ժամանակ Ջհանգիր Աղայի ամառանոցի տարածքը, որտեղով անցնում է ներկայիս բանուկ ճանապարհը դեպի Սև լիճ), այստեղից էլ՝ դեպի ներկայիս Անտառուտ ու Բյուրական: Սակայն հաղորդումից պարզ չէ, թե մասնավորապես որ ուղու մասին է խոսքը[38]: Այս ճանապարհին հայտնի է ժայռապատկերների երկու խումբ, մեկը՝ Քյուրաքանդի ամառանոցում (Ամբերդ և Արխաշան գետերի միջև ընկած հրվանդանի վրա), մյուսը՝ հիշյալ Քարակապ վայրում[39]: Ենթադրում ենք, որ հենց այստեղ ճանապարհորդները կարող էին տեսնել ժայռապատկերների հաջորդ կուտակումները (հմմտ. նկ. 2):

**Կոմիտասը և Զվարթնոցը**

Հայ մշակույթի ամենայուրահատուկ հուշարձաններից Զվարթնոցի պեղումներն իրականացվեցին Խրիմյան Հայրիկի հովանավորությամբ՝ 1900–1904 թթ.: «*Երբ առաջին անգամ Խաչիկ վարդապետի ջանքերով վերստին արևի լույս տեսան վեհաշուք Զվարթնոցի գեղաքանդակ խոյակները, Կոմիտասը, տեղեկանալով այդ մասին, առաջիններից մեկն էր, որ գնահատեց հայ միջնադարի ճարտարապետության այդ անզուգական ստեղծագործությունը*»[40]:

Կոմիտասի՝ Զվարթնոցում լինելու վերաբերյալ մեզ է հասել երկու լուսանկար (նկ. 3): Դրանցից առաջինը հրատարակել է Ս. Բորյանը (պահվելու տեղը չի նշում, թերևս՝ Հայաստանի ազգային արխիվում, լուսանկարիչն անհայտ է), որում Զվարթնոցի ֆոնի վրա տեսնում ենք հետևյալ անձնավորություններին (աջից ձախ)՝ Խ. Դադյան, Մ. Տեր–Մովսիսյան (Ն. Մառի երեխային գրկած), երրորդի ինքնությունը պարզ

[38] Արագած բարձրանալու բոլոր երթուղիների մասին տե՛ս **В. Дарьян,** указ. соч., с. 14–19:

[39] Քյուրաքանդի համար հմմտ. **Ա. Բոբոխյան, Ա. Ջիլիբերտ, Պ. Հնիլա,** *Վիշապաքարերի հնագիտություն, Վիշապ քարակոթողները,* խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Ա. Բոբոխյան, Երևան, ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 363: Քարակապի ժայռապատկերները գտնվում են ծովի մակարդակից մոտ 2700 մ վրա և հայտնաբերվել են 2015 թ. պատմաբան Կ. Թոխաթյանի և երկրաբան Ա. Ավագյանի կողմից:

[40] **Ս. Բորյան,** Կոմիտասը լուսանկարներում, *Բանբեր Հայաստանի արխիվների,* 1969, N 2, էջ 42:

չէ, Ն. Մառի կինը, Կոմիտաս Վարդապետ, Ն. Մառ, վերջինիս տղան, մյուսների ինքնությունը պարզ չէ[41]: Ս. Բորյանը չի նշում լուսանկարի թվականը. ըստ այս լուսանկարի այլ՝ հատվածական հրատարակության (նկարը երկու կողմերից, հատկապես՝ ձախից, կտրված է)՝ գիտենք, որ այն թվագրվում է 1902 թ.[42]:

Մյուս լուսանկարը հրատարակել է Յ. Քյուրտյանը (պահվելու տեղը և թվականը չի նշվում, լուսանկարիչ՝ Հ. Նահապետյան), որում Զվարթնոցի խոյակների ներքո դեռ սարկավագ Կոմիտասը կանգնած է Մխիթարյան ուխտի երկու հայրերի՝ Հ.Գ.Վ. Նահապետյանի (աջից) և Հ.Ա.Վ. Հովյանի (ձախից) միջև. սպիտակազգեստ հոգևորականը Խ. Դադյանն է[43]:

**Կոմիտասը և Անին**

Անիի պեղումները (1892–1893, 1904–1917 թթ.) նույնպես հիմնականում համընկան Կոմիտասի ակտիվ գործունեության տարիների հետ: Արդեն 1895 թ. հունիսի 6–ին Էջմիածնում Կոմիտասը արքեպիսկոպոս Մ. Սմբատյացնին դիմում է ուղղում, որով թույլտվություն է խնդրում Ճեմարանի աշակերտների հետ Անի քաղաք էքսկուրսիա մեկնելու համար. «*Եթէ կարելի է, խոնարհաբար խնդրում եմ, թոյլատրեցէք ինձ Ճեմարանի աշակերտների հետ գնալ Անի տեսնել, որն եւ միեւնոյն ժամանակ ինձ համար կլինի ամառնային օդափոխութեան միջոց. Ճեմարանի վարչութիւնը ամառն այստեղ մնացող աշակերտաց երկու խմբի բաժանեց, որոնցից մէկի առաջնորդողը ես պէտք է լինեմ: Ուստի խնդրեմ Ձեր Բարձր Սրբազնութեան տնօրէնութիւնը*»[44]:

---

41 Նույն տեղում, էջ 42, նկ. 3:

42 **Յ. Բրուտյան,** Կոմիտասի համաշխարհային արժեքը, *Հայաստանի աշխատավոր*, 1969, N 11, էջ 11: Այստեղ ևս լուսանկարի աղբյուրը նշված չէ:

43 **Յ. Քիւրտեան,** Վիշապը հայկական գորգերուն մէջ (փիւնիկ թէ արծիւ), *Բազմավէպ*, 1931, էջ 478: Այս լուսանկարի վերահրատարակության մեջ ավելացված է թվականը՝ «1908–1910 թթ.», թեև հղված չէ աղբյուրը (**Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 192–193):

44 **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Նամականի*, էջ 21: Հմմտ. **Ա. Ադամյան,** *Նոր վավերագրեր Կոմիտասի մասին*, էջ 105: Նշենք, որ Անին Էջմիածնի տաճարի սեփականության տարածքում էր գտնվում (**К. Пескарева, О. Баликян,** Докладные записки Н. Я. Марра о раскопках в Ани (1892 г.), *Вестник общественных наук*, 1981, N 5, с. 101):

1903 թ.[45], Եվրոպայից Էջմիածին վերադառնալով, Կոմիտասն իր մտերիմ ընկեր Հ. Մանանդյանի[46], Ճեմարանի ուսանողների և իր երգ-

[45] Թվականն ըստ Ս. Ոսկերչյանի (**Ս. Ոսկերչյան,** նշվ. աշխ., էջ 85)։ Ս. Կուրտիկյանը Կոմիտասի և Հ. Մանանդյանի Անի այցելության տարի է համարում 1907–ը (**Ս. Կուրտիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 22), իսկ Ա. Ժամկոչյանը՝ 1908–ը (**Ա. Ժամկոչյան,** *Կոմիտաս,* Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2007, էջ 46), ընդ որում՝ երկու դեպքում էլ աղբյուրները չեն նշվում։ Պ. Հովհաննիսյանը, հղելով հայտնի պատմաբանի եղբոր՝ Ա. Մանանդյանի հաղորդումը Կոմիտասի և Հ. Մանանդյանի Անի այցելության մասին, գրում է. *«1902 թ. ամռանը Հ. Մանանդյանն ու Կոմիտասը կազմակերպել են լսարանական բաժնի ուսանողների հիշարժան այցելությունը Անիի ավերակներ»* (**Պ. Հովհաննիսյան,** Հակոբ Մանանդյանը Գևորգյան ճեմարանում, *Էջմիածին,* 2004, թիվ Է–Ը, էջ 144)։ Սակայն Ա. Մանանդյանն այդ հոդվածում որևէ թվական չի հիշատակում, և պարզ չէ, թե որ աղբյուրից է գալիս 1902 թ.։

Հ. Մանանդյանը Գևորգյան ճեմարանում պաշտոնավարել է 1900–1905 թթ., մինչդեռ 1905–1907 թթ. գտնվել է Թիֆլիսում՝ որպես Արական գիմնազիայի և Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչ, իսկ 1908–1909 թթ.՝ Դորպատում, որպես ուսանող (**Լ. Բաբայան, Վ. Հակոբյան,** *Հակոբ Մանանդյան,* Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1974, էջ 6–7: **Պ. Հովհաննիսյան,** *Հակոբ Մանանդյան* (կենսամատենագիտություն), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 81–80)։ Նմանապես, Կոմիտասն Էջմիածնում ակտիվ էր 1899–1905 թթ., մինչդեռ 1906–1907 թթ. նշանավորվում են նրա եվրոպական երկրորդ ուղևորությամբ, իսկ 1908–1910 թթ. նա նորից Էջմիածնում է։

Այս խնդիրը լուծելու համար կարող են օգտակար լինել այն լուսանկարները, որոնցում Կոմիտասն ու Հ. Մանանդյանը միասին են։ Պահպանվել են այդպիսի չորս օրինակներ՝ արված Էջմիածնում, որոնցից առաջին երեքը թվագրվում են 1904 թ., մինչդեռ չորրորդը՝ 1908 թ.։ Դրանք են՝ 1. Գևորգյան ճեմարանի ուսուցչակազմը (**Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 80–81: **Կոմիտաս,** Ղ. Միրզոյան (խմբ.), Աշխարհի հայ նկարիչների միավորում, Երևան, 2015, էջ 262), 2. Ճեմարանի պաշտոնյաները Կարապետ Քոչարյանի պարտեզում (**Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 88–89), 3. Հ. Մանանդյանը և Կոմիտասը Ճեմարանի սաների հետ (նույն տեղում, էջ 92)։ Այն հատվածաբար բերված է նաև հետևյալում. **Ա. Մանանդյան,** նշվ. աշխ, էջ 65: *Ժամանակակիցները Հակոբ Մանանդյանի մասին,* Պ. Հովհաննիսյան (խմբ.), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2010, էջ 88 ներդիր), 4. Ճեմարանի պաշտոնյաները Ղոի այգում (**Կոմիտաս Վարդապետ,** 2014, էջ 158–159: **Կոմիտաս,** 2015, նշվ. աշխ., էջ 314)։ Լուսանկարները փաստում են, որ Կոմիտասի և Հ. Մանանդյանի շփումների ակտիվության ժամանակահատվածը 1904 թ. է, իսկ 1908 թ. որոշ ժամանակով Հ. Մանանդյանը գտնվել է Էջմիածնում։ Ի դեպ նշենք, որ Հ. Մանանդյանը Անիում եղել է 1904 թ.՝ Հ. Թումանյանի հետ (հմմտ. **Ա. Վրույր,** *Անիում,* Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, էջ 114)։

Այսուհանդերձ, մեզ համար ավելի հավանական է թվում Ս. Ոսկերչյանի առաջարկած 1903 թ., քանի որ վերջինս լինելով ճեմարանական՝ ուղղակի շփում է ունեցել Կոմիտասի հետ 1908–1910 թթ., այսինքն նրա տվյալներն ունեն սկզբնաղբյուրի նշանակություն։

[46] Կոմիտասի ու Հ. Մանանդյանի անձնական սերտ հարաբերությունների մասին տես **Ա. Մանանդյան,** նշվ. աշխ., էջ 64–65: **Պ. Հովհաննիսյան,** *Հակոբ Մանան-*

չախմբի հետ այցելում է Անի, ուր տեղի էին ունենում հնագիտական պեղումներ Ն. Մառի գլխավորությամբ: Անիում նրանք ծանոթանում են հուշարձաններին, ներկա գտնվում հնագիտական աշխատանքներին: Ոգևորված Կոմիտասը հնագետների համար պատրաստել էր մի անակնկալ. Մայր տաճարում Ն. Մառի, Հ. Օրբելու, Թ. Թորամանյանի, Ա. Վրույրի և այլոց ներկայությամբ նա կատարում է իր «Պատարագը»[47], որից հետո Ն. Մառը հուզված մոտենում է Կոմիտասին և շնորհակալություն հայտնելով ասում. «*Էջմիածնում և Թիֆլիսում ես շատ պատարագների եմ ներկա գտնվել, շատ երգչախմբեր եմ լսել, բայց այսպիսի պատարագ առաջին անգամ եմ լսում… Կարծես դարավոր փաճարը, ամբողջ Անին էր մասնակցում սրբազան երգեցողությանը*»[48]:

Հ. Մանանդյանի եղբայր Ա. Մանանդյանն այս կապակցությամբ գրում է. «*Եղբայրս այդ շրջանի իր անմոռանալի հիշողություններից մեծ գոհունակությամբ և հիացմունքով երբեմն պատմում էր Կոմիտասի ու Ճեմարանի ուսանողական մեծ խմբի հետ Անի գնալու մասին: Նա զգացված պատմում էր, թե ինչպես Կոմիտասը Անիի Մայր Տաճարում իր երգեցիկ խմբի հետ կատարել է պատարագի երգեցիկ մասի արարողությունը: Նա ասում էր, որ ինքը եղել է թե՛ ռուսական կենտրոններում, և թե՛ արտասահմանի մայրաքաղաքների օպերաներում, լսել է խոշորագույն ու առաջնակարգ երգիչների և խմբերի համերգները, սակայն այդպիսի երգեցողություն, որ վիճակված է եղել իրեն լսել Անիի Մայր Տաճարում Կոմիտասի ղեկավարությամբ, նա ոչ մի տեղ չի լսել: Նա հատկապես շեշտում էր, թե ինչպես ծայնի ալիքները Մայր Տաճարում որոշ չափով երկարում և ուժեղ կերպով տպավորվում էին մարդու ականջներում: Այդ երևույթը նա վերագրում էր, միանգամայն*

---

*դյան* (կենսամատենագիտություն), էջ 7: **Պ. Հովհաննիսյան,** *Հակոբ Մանանդյանը Գևորգյան ճեմարանում*, էջ 144: Կոմիտասը նույնիսկ ղեկավարել է Հ. Մանանդյանի՝ Էջմիածնում տեղի ունեցած հարսանեկան արարողության երաժշտական մասը (**Պ. Հովհաննիսյան,** *Հակոբ Մանանդյանը Գևորգյան ճեմարանում*, էջ 145):

47 Այս և ստորև բերված վկայություններից պարզ է դառնում, որ Անիում Պատարագի երգերն են կատարվել, իսկ Պատարագի արարողություն մատուցվել է, թե ոչ, հստակ չի երևում:

48 **Ս. Կուրտիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 22–24: **Ա. Ժամկոչյան,** նշվ. աշխ., էջ 46:

*ճիշտ, եկեղեցու կամարների և պատերի առանձնահատուկ հայկական ճարտարապետական կառուցվածքին*»[49]: Այս վկայությունը էապես լրացնում է Կոմիտասի ճեմարանական աշակերտներից Ս. Ոսկերչյանը. «*Տղաները շատ գոհ էին մնացել 1903 թվականին Անի գնացած էքսկուրսիայից, որը գլխավորել էին Կոմիտասը և պատմության ուսուցիչ Հակոբ Մանանդյանը: Անիում նրանք ծանոթացել էին հնություններին, ներկա էին եղել պեղումներին: Կոմիտասն իր երգիչներով փորձել էր Անիի կանգուն մնացած եկեղեցիների հնչականությունը (որով և սքանչացել էր), եկեղեցում երգել էին իր մշակած պատարագի երգերից*»[50]:

Չափազանց կարևոր է, որ կոմիտասյան «Պատարագը» հնչում էր հավանաբար առաջին անգամ հնագիտական հուշարձանում[51], ավերակների մեջ, հնագետների ներկայությամբ: Ամենայն հավանականությամբ, տեղի ընտրությունը պատահական չէր և ուներ որոշակի խորհուրդ. Կոմիտասը կարծես իր ստեղծագործության նախնական տարբերակը ներկայացնում էր ավերակներին՝ հարցնելով նրանց կարծիքը:

Հայաստանի ազգային արխիվի «Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի դիվանի, Տպավորությունների մատյան Անիի պատմահնագիտական հուշարձանների այցելողների, 1901–1912 թթ., գիրք 1 (Գործ 360), գիրք 2 (Գործ 704)» փաստաթղթում՝ համապատասխան էջի միջնամասում, պահպանվել է մի գրառում, որը բաղկացած է հետևյալ մասերից՝ «*Կոմիտաս վարդապետ ստորագրություն (վերևում), Շահմուրադյան ստորագրություն (ներքևում), որոնց միջև՝ խաչ, իսկ դեպի աջ, Կոմիտասի ստորագրության շարունակություն հանդիսացող գծից անդին, վերից վար գրված է «1909 Անի Հոկտեմբեր 5.*»[52] (նկ. 4): Կասկած չի կարող լինել,

[49] **Ա. Մանանդյան,** նշվ. աշխ., էջ 68: Նույնը հմմտ. **Պ. Հովհաննիսյան,** *Հակոբ Մանանդյանը Գևորգյան ճեմարանում*, էջ 144: **Պ. Հովհաննիսյան,** *Ժամանակակիցները Հակոբ Մանանդյանի մասին*, էջ 33:

[50] **Ս. Ոսկերչյան,** նշվ. աշխ., էջ 85: Հմմտ. **Կ. Սողոմոնյան,** նշվ. աշխ., էջ 119:

[51] **Ա. Ժամկոչյան,** նշվ. աշխ., էջ 46: Այն ամփոփվել և հրատարակվել է միայն 1933 թ.՝ Կոմիտասի սան Վ. Սարգսյանի ուժերով (նույն տեղում):

[52] ՀԱԱ, Ֆոնդ 57, Ցուցակ 1, Գործ 360, թերթ 50 շրջ.:

որ Անիի գրանցումների մատյանի այս ստորագրությունը Կոմիտասինն է, քանի որ այդ նույն ստորագրությունը հայտնի է նաև այլ տեղերից[53]:

Նույն մատյանում կա նաև 1903 թ. հուլիսի 4–ով թվագրվող՝ Անի այցելության տպավորությունների մասին մեկ այլ գրություն (համապատասխան էջի ստորին հատվածում), որի տակ իրենց անուններն են գրել Գևորգյան ճեմարանի և Երևանի գիմնազիայի սաները[54] (նկ. 5): Թեև այստեղ Կոմիտասի անունը բացակայում է, սակայն չի բացառվում, որ նա ևս կարող էր լինել ուղեկիցների շարքում, մանավանդ, որ թվականն էլ համընկնում է Հ. Մանանդյանի հետ այցելության տարվա հետ:

**Կոմիտասը և վիշապաքարերը**

Կոմիտասին վերաբերող արվեստի գործերում կան այնպիսիները, որոնք Վարդապետին պատկերում են արխայիկ հայկական լանդշաֆտում կամ հնագիտական հուշարձանի միջավայրում[55]: Խիստ կարևոր է դրանցից մեկը, որին առանձին կանդրադառնանք ստորև:

Դեռևս 1969 թ. Երևանի կոնսերվատորիային հարող այգում Կոմիտասի հուշարձանի կառուցման մասին հուշաքար տեղադրվեց: Մրցույթը հայտարարվեց շատ ավելի ուշ՝ 1987 թ., և 1988 թ. հունվարին Ա. Հարությունյանի կերտած արձանն արդեն այգում էր: Մինչ այդ, մրցութային տարբերակներից մեկը հայտնի քանդակագործ Ղ. Չուբարյանի «Կոմիտասը վիշապաքարով» արձանն էր: Պահպանվել է վերջինիս էսքիզը, որտեղ Վարդապետը վիշապաքարի ֆոնին է պատկերված: Այն պետք է զգալիորեն ավելի փոքր լիներ, քան այգում դրված ներկայիս օրինակը[56]: Այս քանդակում Կոմիտասի ետևում Գե-

---

53 Հմմտ. *Կոմիտաս (1869–1969). ասույթներ, քաղվածքներ, կենսագրական և մատենագիտական տեղեկություններ*, կազմ.՝ Ա. Շահազիզյան, Երևան, Ալ. Մյասնիկյանի անվ. պետական ռեսպուբլիկական գրադարան, 1969, էջ 63:

54 ՀԱԱ, Ֆոնդ 57, Ցուցակ 1, Գործ 704, թերթ 65:

55 Գեղանկարչության և քանդակագործության ոլորտում Կոմիտասի կերպարի արտացոլումների մասին հմմտ. *Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում*, կազմ.՝ Գ. Խոստիկյան, Երևան, «Հայաստանի նկարչի տուն», 1969: **Կոմիտաս,** 2015, նշվ աշխ.:

56 **Ա. Սմբատի, Ա. Դավթյան,** Ուրիշ արձաններ, *Երևան* ամսագիր, 2014, N 9, էջ 25: Հմմտ. **Կոմիտաս,** 2015, նշվ. աշխ., էջ 67: Ղ. Չուբարյանի նկարը իր ստեղծած Մաշտոցի արձանի հետ տես **Գ. Կարախանյան,** *Հայոց ժողովրդական մշակույթ հանրագիտարան*, Երևան, ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2003, հատ. 1, Պ. XVII/1:

ղամա լեռներում գտնվող Իմիրզեկ/Վանստան 1 վիշապաքարն է, որը հայտնաբերվել է Ն. Մառի կողմից 1911 թ.[57] (նկ. 6):

Թեև տվյալներ չկան այն մասին, թե Կոմիտասը վիշապաքարեր է տեսել[58] կամ իմացել է նրանց մասին[59], բայց Ղ. Չուբարյանը զգացել է Կոմիտասի կապը հնագույն Հայաստանի այս նշանավոր հուշարձանի հետ: Եվ իրոք, կոմիտասյան երաժշտության պատմական լանդշաֆտը, խորհրդաբանությունը (եզո, կռունկ, թռչուն), այդ հուշարձանի մոնումենտալ պարզությունը, ենթադրյալ տոնածիսական միջավայրը էական զուգահեռների դաշտ են ստեղծում: Առանց խորանալու այս

[57] Թվականն ըստ Ռուսաստանի Գիտությունների ակադեմիայի Նյութական մշակույթի պատմության ինստիտուտի, Ս. Պետերբուրգ, Լուսանկարչական արխիվ, Ֆոնդ 23 (Ն. Մառ), N Q 560–41: Այս վիշապաքարի մասին տես **Ա. Բոբոխյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ 346: Ղ. Չուբարյանը քանդակում արտահայտել է կոթողի բոլոր առանձնահատկությունները՝ բացի պատվանդանից/դրոշից, որի վրա կանգնած են թռչունները: Ձախից՝ ստորին հատվածում, ավելացված է օձի պատկեր, որը տեսանելի չէ իրական վիշապաքարի վրա:

[58] Սա կարող էր իրականում լինել, եթե հաշվի առնենք Կոմիտասի այցելությունները Արագած, մասնավորապես 1910 թ., երբ Վարդապետի ճանապարհն անցել է Քարակապ վայրի թվով հինգ և Քյուրաքանդի ամառանոցի թվով մեկ վիշապաքարերի մոտով (հմմտ. **Ա. Բոբոխյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ 317–321, 363), որոնց կից էլ գտնվում էին Կոմիտասի տեսած ժայռապատկերների կուտակումները (տես վերը):

[59] Վիշապաքարերը հայտնաբերվեցին 1909 թ. Ն. Մառի կողմից Գեղամա լեռներում, Գառնիի պեղումների ընթացքում և մեծ արձագանք ստացան հայ իրականության մեջ (**Ա. Բոբոխյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ 269–270): Այս իմաստով չի բացառվում, որ Կոմիտասը կարող էր տեղյակ լինել նրանց գոյության և նշանակության մասին, ի դեպ՝ անձամբ ծանոթ լինելով Ն. Մառին, ում հետ, ինչպես տեսանք, հանդիպել էր Զվարթնոցում, Անիում, կարող էր շփվել Էջմիածնում կամ Քյուրականի հայրապետական ամառանոցում: Այսպես, 1899 թ. ամռանը Ն. Մառը գալիս է Էջմիածին՝ գրադարանում աշխատելու և Դվինում հնագիտական աշխատանքներ ձեռնարկելու նպատակով (**К. Пескарева, О. Баликян,** Докладные записки Н. Я. Марра о разведочной раскопке Двина в 1899 г., *Вестник общественных наук,* 1982, N 4, с. 92): Այս ընթացքում Կարապետ վարդապետի հետ նա այցելում է Քյուրականի կաթողիկոսական ամառանոց, որտեղ գտնվում էին նաև ճեմարանի դասախոսներ Հ. Հովհաննիսյանը և Հ. Աճառյանը: Այս ծանոթությունը պատճառ է դառնում այն բանի, որ Կոմիտասի ընկեր Հ. Աճառյանը մասնակցում է Արտաշատի/Դվինի պեղումներին (**Հ. Աճառյան,** *Կյանքիս հուշերից,* էջ 223–224: Աճառյանի՝ Դվինի պեղումներին և Էջմիածնի շրջանում հետախուզական աշխատանքներին մասնակցելու մասին հիշողություն է պահպանվել Մառի պետերբուրգյան արխիվի օրագրերից մեկում, որի մասին տես **Ա. Քալանթարյան,** Հրաչյա Աճառյանը հնագետ, *Հրաչյա Աճառյանին նվիրված միջազգային գիտաժողով,* Երևան, ԳԱ հրատ., 1994, էջ 47):

խնդիրներում, որոնք, անշուշտ, այլ աշխատանքի նյութ են հանդիսանում, մեզ մնում է միայն զարմանալ տաղանդավոր քանդակագործի խորաթափանցության վրա:

Կոմիտասի և վիշապաքարի կապը նկատել է մեկ այլ հանճարեղ գիտնական՝ Ն. Մառի աշակերտ Գ. Ղափանցյանը: Խոսելով երկրագործական երգերի/հորովելների և Արագածի գագաթին՝ Կըզըլ Զիարաթում/Տիրինկատարում գահակալած Արայի պաշտամունքի մասին՝ նա գրում է. «*Արան այս կապակցությամբ մարմնավորվում է եզի մեջ, որ տեսնում ենք նրա քարակոթողների վրա: Նրա զոհված գլուխը և մորթին դրվում է բագինի վրա և պաշտվում: Եզի գանգը դրվում է ծառերի վրա, որ բերքը շատ լինի և աչքով չտան: Մեր հողագործը եզն անձնավորում է իր երգի մեջ «եզօ» անվանելով, նման մարդկանց անուններին, այսինքն՝ Արային է կարծես թե անդրպատկերում, – մի սրբազան պաշտամունք, որ այդքան տաղանդավոր կերպով ձայնագրել է Կոմիտասը իր «Կալի երգում», որի վերջին նվագը հիշեցնում է «Շնորհեա տէր» եկեղեցական նման մոտիվը, ուղղված կարծես թե նույն Արային՝ փիրոջը, որ առատ բերք շնորհի (թերևս հոռովելը հենց ստացվել է Արա–վել նախահայկական բառերից, նշանակելով «Արա շնորհիր» կամ «Արա օգնիր» և նման բան)*»[60]:

**Քննարկում**

Կոմիտասի կերպարն անկասկած ավելի ընկալելի է դառնում, երբ այն դիտարկվում է ժամանակի գիտական և հասարակական մտքի հիմնական միտումների համատեքստում[61]: Եթե քննարկենք հայագիտության ոլորտը, ապա XIX–XX դդ. սահմանագծին տեսանելի են երկու հիմնական ուղղություններ, որոնց մենք պայմանականորեն կոչում ենք «Հայրիկյան» և «Անիի» դպրոցներ: Այս ուղղությունները սկսեցին գիտական բնույթի մի շարժում, որի գերխնդիրը հայ մշակույթի խորքային հետազոտությունն էր (գիտակցական մակարդակում) և հայ մշակույթի

---

60 **Գ. Ղափանցյան,** *Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1945, էջ 158:

61 Հմմտ. **Մ. Նավոյան,** Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, *Էջմիածին*, 2017, թիվ Ե, էջ 119:

կենսունակության ու ինքնուրույնության փաստումը (ենթագիտակցական մակարդակում): Այդ դպրոցներն ընդհանուր առմամբ նման էին իրար, ունեին սակայն մեթոդական մի տարբերություն. «Հայրիկյան» դպրոցը հայ մշակույթը դիտարկում էր հայկական գյուղի և ժողովրդական արժեքների տեսանկյունից (կենտրոնանալով հիմնականում ազգագրական և բանահյուսական նյութի հավաքման վրա), մինչդեռ «Անիի» դպրոցի կիզակետում հայկական քաղաքն էր և վերնախավային արժեքները (նրա ներկայացուցիչները հիմնականում օգտագործում էին ինագիտական–ճարտարապետական նյութը՝ պեղելով/հետազոտելով աշխարհիկ ու հոգևոր վերնախավային շինություններ):

«Հայրիկյան» դպրոցը, ինչպես արդեն ասվեց, հետաքրքրվում էր ազգագրությամբ, բայց նաև՝ ինագիտությամբ, հավաքում հնություններ, ստեղծում թանգարաններ, փորձում կարգավորել ինագիտական արժեքների պահպանության գործը[62]: Այս դպրոցի ամենափայլուն ներկայացուցիչներից էր Հայրիկի աշակերտ Գարեգին Սրվանձտյանցը, որը պնդում էր, թե հայկականը հասկանալու համար անհրաժեշտ է մտնել գյուղ[63]: Նա անքակտելի կապ էր տեսնում հայ նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական մշակույթների միջև, առաջ էր քաշում ժողովրդական, աշխարհիկ ու հոգևոր բանաստեղծության միջև եղած կապի հարցը՝ առաջին անգամ մեր գրականության մեջ դիտելով այն ազդեցությունը, որ թողել են ժողովրդական/արխայիկ երգերը շարականների կամ Նարեկացու տաղերի վրա[64]:

---

[62] Ն. Մառը 1892 թ. գրում է. *«Համենայն դեպս, հարաբերությունների պահպանումը հայ հոգևորականության հետ անհրաժեշտ նախապայմաններից մեկն է Հայաստանում պեղումներ և ընդհանրապես ինագիտական աշխատանքներ իրականացնելու համար. ես դա զգում եմ ամեն քայլափոխի»* (**К. Пескарева, О. Баликян,** ук. соч., էջ 102):

[63] **Է. Կոստանդյան,** *Գարեգին Սրվանձտյանց*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 170: Զգտումը դեպի գավառ պատել էր դարաշրջանի հայ մեծ մտավորականությանը: Այս կապակցությամբ Հ. Աճառյանը, որն, ի դեպ, Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում եղել էր Գ. Սրվանձտյանցի աշակերտը, գրում է. *«Տարիներ շարունակ, սկսած աշակերտական շրջանից, գավառական բառեր հավաքելու մոլություն ունեի»* (**Հ. Աճառյան,** *Կյանքիս հուշերից*, էջ 315):

[64] **Է. Կոստանդյան,** նշվ. աշխ., էջ 73–74: **Ա. Ղանալանյան,** *Դրվագներ հայ բանագիտության պատմության*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 88: Պատահական չէ, որ Կոմիտասն իր «Հայը ունի ինքնուրույն երաժշտություն» կարևոր հոդվածում

«Անիի» դպրոցի ներկայացուցիչները շոշափում էին գլխավորապես հայկական նյութական մշակույթին, ճարտարապետությանը և արվեստին վերաբերող խնդիրներ: Ն. Մառը՝ այդ դպրոցի հիմնադիրը, չլինելով ազգությամբ հայ, փայլուն կերպով սահմանում է հայոց պատմության և մշակույթի հետազոտության չափանիշները: Նա հայագիտության գերխնդիր էր համարում՝ պարզել հայ ժողովրդի ձևավորման պայմանները ու պատմական հերթագայության մեջ ցույց տալ նրա ինքնուրույն դրսևորումները, որոնք ի հայտ են եկել հզոր օտար ազդեցությունների ներքո: Այդ նպատակին հասնելու համար նա կարևորում էր նախապաշարմունքներից ձերբազատվելը, պրոֆեսիոնալիզմը, սերը հետազոտվող տարածքի և նրա հնությունների նկատմամբ: Չփորձել միանգամից սահմանել դրսից բերված պատրաստի արժեքներ, երևույթը հասկանալ ներսից. սա Ն. Մառի աշխարհայացքի կարևոր ուղեցույցն էր: Նա ցավում էր, որ Հայաստանի հնագիտության և պատմության վերաբերյալ լավագույն աշխատանքները գրված են եվրոպացի մասնագետների կողմից և որ դրանցում նկատվում է որոշակի մեծամտություն: Հնագիտության և ազգագրության դերը հայագիտության զարգացման համար նա համարում էր ոչ պակաս կարևոր, քան պատմությանն և լեզվաբանությանը[65]:

---

առաջինը Գ. Սրվանձտյանցին (ապա և Գ. Հովսեփյանին, Մ. Աբեղյանին, Ս. Հայկունուն, Ե. Լալայանին և այլոց) հիշում է որպես հայ բանահյուսության հետազոտության ռահվիրաների (**Կոմիտաս Վարդապետ,** *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ,* գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2007, էջ 85): Ուշագրավ է, որ Ս. Ապաճյանը Սրվանձտյանցի գործը համեմատում է Կոմիտասի գործի հետ. *«Ինչ անգնահատելի ծառայություն, որ մատուցեց Կոմիտաս վարդապետ երաժշտության մարգին մեջ հայ գեղջուկ երգերու իր զմայլելի ծաղկաքաղով, նույնը ըրած է Գարեգին եպ. Սրվանձտյանց գավառահայ գրականության տեսակետեն»* (հմմտ. **Է. Կոստանդյան,** նշվ. աշխ., էջ 83): Նման համեմատության համար տես նաև Պերճ Շիկահեր և Գրիգոր Կիւլեան՝ ըստ **Հ. Գէորգեան,** *Շնչել, ապրիլ Կոմիտասով,* Հալէպ, «Թորոս Թորանիան մդ.», 1993, էջ 107, 180: Հմմտ. նաև **Ս. Մելիքյան,** Կոմիտասը, *Կոմիտաս,* ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60–ամյակին, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1930, էջ 16: **Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան,** *Հայ երաժշտության պատմություն,* Երևան, «Վան Արյան» հրատ., 1996, էջ 62):

65 **Н. Марр,** К вопросу о задачах арменоведения, *Журнал Министерства народного просвещения,* 1899, N CCCXXIV, с. 242–250. Անիի, և ընդհանրապես հնագույն հայ-

«Անիի» դպրոցի ամենափայլուն ներկայացուցիչներից էր Թ. Թորամանյանը, որը իրականում միացնում էր մեր առանձնացրած երկու դպրոցները, և պատահական չէ, որ նրա գործն արժանացել էր Հայրիկի խրախուսանքին[66]: Նա նյութի ուսումնասիրությամբ ցույց էր տալիս, որ հայկական ճարտարապետությունը «*գերազանցորեն ճարտարապետություն է, զուտ շինարարական արվեստ, առանց զարդարանքների և արտաքին պաճուճանքների*»: Դրանք իրենց «*հաստատուն կառուցվածքով և պարզ երկրաչափական ձևերով կազմակերպում են ներքին տարածությունը՝ արտահայտելով այն նաև արտաքին ծավալների համաչափությամբ և վսեմ ներդաշնակությամբ*»[67]: Թ. Թորամանյանը շեշտում էր հայ արվեստի բնական, հանգստացնող, հայեցողական, պարզ լինելու հանգամանքը, որն ազդվելով տարբեր ավանդույթներից՝ այնուամենայնիվ, էապես պահպանել է իր առանձնահատկությունը: Նա գտնում էր, որ հայերը համաչափություն (սիմետրիա) չեն սիրել, բայց հայ ճարտարապետության ամենամեծ գեղարվեստականությունը կայանում է անհամաչափ դասավորությամբ ուղիղ և կոր գծերի ներդաշնակ կերպով միմյանց մեջ ձուլելու երևույթի մեջ[68]: Ինչպես միաբերան փաստում են հետազոտողները, Թ. Թորամանյանի ամբողջ գործը փաստում էր հայ ինքնուրույն ճարտարապետության և «հայկական ոճի» գոյությունը[69]:

---

կական մշակույթի համատեքստում Ն. Մառի վերաբերյալ Մ. Սարյանը գրում է. «*Ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ քրիստոնեական դարաշրջանի քարե կառույցները պեյզաժի հետ գտնվում են զարմանալի ներդաշնակության մեջ՝ կարծես բնության անբաժան մասը հանդիսանալով: Առաջինը, ով զբաղվեց այդ հրաշալի արվեստի հետազոտությամբ անվանի գիտնական – ակադեմիկոս Նիկողայոս Մառն էր*» (**М. Сарьян,** *Из моей жизни,* Москва, изд. «Изобразительное искусство», 1985, с. 49):

66 **Վ. Հարությունյան,** *Թորոս Թորամանյան,* Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 13:

67 **Մ. Մազմանյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ 347:

68 **Ն. Պապուխյան,** նշվ. աշխ., էջ 94–95:

69 **Թ. Թորամանյան,** *Նամակներ,* կազմեց՝ Ն. Թորամանյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 7, 10: **Վ. Հարությունյան,** Գիտական մի համագործակցության մասին, *Պատմա–բանասիրական հանդես,* 1973, N 2 էջ 102: Հմմտ. **Մ. Մազմանյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ, 20, 86, 191: Թորամանյան–Կոմիտաս զուգահեռը բազմիցս շեշտվել է գրականության մեջ, հմմտ. օրինակ՝ Կոմիտասը *«հայ երգի համար կատարեց այն պատմական դերը, ինչ Թորոս Թորամանյանը՝ հայ ճարտարա-*

Այսպիսով, ինչպես «Հայրիկյան», այնպես էլ «Անիի» դպրոցները լուծում էին երկու կարևոր խնդիր՝ խորքային մակարդակով հետազոտել հայկական մշակույթը և ցույց տալ նրա կենսունակությունը: Այս համատեքստում Գ. Սրվանձտյանցի մասին Է. Կոստանդյանը գրում է, որ «*ժողովրդական բանահյուսությունը, հնագիտությունը և ազգագրությունը նրա համար ունեցել են ժողովրդի ինքնագիտակցությունն արթնացնելու, ինքնաճանաչմանը նպաստելու, դիմադրության կորովն ու ոգին պահպանելու նպատակ*»[70]: Անշուշտ, այդպես է, սակայն խնդրո առարկա հայ մտավորականները պարզունակ հայրենասերներ չէին, նրանք փորձում էին իրականացնել իրենց գործը գիտական բարձր ստանդարտներով: Այս կապակցությամբ Ա. Չոպանյանի մի նկատառումը Կոմիտասի, Թ. Թորամանյանի և Գ. Հովսեփյանի մասին լիովին համապատասխանում է իրականությանը: Մասնավորապես, նա շեշտում է, թե վերջիններիս հաջողության գաղտնիքը ժողովրդի կենսունակության արմատները ճանաչելու և վերակենդանացնելու հմտու-

*րապետության մեջ»* (**Ս. Բաղիրյան,** նշվ. աշխ., էջ 68): *«Երբ խորհում ես այդ մեծ գիտնականի բեղմնավոր գործունեության մասին, թվում է, թե նա և մեծ Կոմիտասը նմանօրինակ ծառայություն մատուցեցին իրենց ժողովրդին: Ինչպես Կոմիտասը հավաքեց ու աշխարհով մեկ ներկայացրեց հայ գեղջուկի հոգևոր գանձերից մեկը՝ երաժշտությունը, այնպես էլ Թորամանյանը «թափառականը հայրենի ավերակաց», Անիի ավերակներում, Շիրակի, Արագածոտնի ու բազմաթիվ այլ վայրերի հուշարձաններն ուսումնասիրելով, գիտական աշխարհին ներկայացրեց հայ ժողովրդի ստեղծագործ մտքի մի այլ նշանավոր բնագավառ՝ ճարտարապետությունը»* (**Վ. Հարությունյան,** *Թորոս Թորամանյան*, էջ 5–6): *«Այնպէս՝ ինչպէս Թորամանեանը Անիի նիրհող աւերակներէն վերակազմեց յատակագիծը այն կամարներուն՝ որոնց ներքեւ հնչեր էին Կոմիտասի «բոնած» ու մեզի բերած տոհմիկ ձայները»* (**Յ. Ասատուրեան,** *Կոմիտաս վարդապետի հետ*, Թէհրանի, «Սիփան պրինթինգ», 1994, էջ 148): Նման համեմատություն են անում նաև Սիլվա Կապուտիկյանը և Գրիգոր Կիլեանը՝ Զվարթնոցի համատեքստում, հմմտ. **Հ. Գէորգեան,** նշվ. աշխ., էջ 176, 180): *«Թորամանյանի մահը նման էր Կոմիտասի կորստին: Թորամանյանը, ինչ–որ չափով նաև Գարեգին Հովսեփյանն ու Կոմիտասը նույն պատմական առաքելությունն ունեին՝ պարզել որն է ճշմարիտ հայկականը երաժշտության, ճարտարապետության և կիրառական արվեստի մեջ: Ոչ միայն ճշտումը հայկականի, այլ նաև տալիս դրա ճանաչության մշակումը որպես հիմնավորում»* (մեջբերում Ռ. Զարյանից) (**Մ. Մազմանյան և այլք,** նշվ. աշխ., էջ 336): *«Թորամանյանը մեր ճարտարապետության Կոմիտասն է»* (**Վ. Հովհաննիսյան,** տե՛ս նույն տեղում, էջ 341):

70 **Է. Կոստանդյան,** նշվ. աշխ., էջ 174:

թյան մեջ էր. նրանք եվրոպական արդի գիտության մեթոդներով վեր հանեցին այն, ինչը հայ ցեղի արվեստագիտական բազմաթիվ ու բազմաձև արտադրությանց մեջ կար ինքնուրույն[71]:

**Եզրակացություններ**

XIX–XX դդ. հայ առաջավոր մտավորականությունը, սեփական տեսակի վերացման վտանգով անհանգստացած, սկսեց հզոր մի շարժում, որի գերխնդիրը հայ ինքնուրույն մշակույթի գոյության գիտական փաստումն էր: Այդ գործի իրականացման համար նրանք գնացին դեպի «հայկական ենթաշերտայինը» (այն, ինչ մոռացվել է կամ կա միայն վերհուշի ձևով, բայց ինչը կփրկի մեզ)՝ որպես միջոց էապես օգտագործելով ինագիտական և ազգագրական սկզբնաղբյուրը: Հայ մտավորականի այս վարքագիծը կանվանեինք «խորենացիական սինդրոմ»[72]:

Մասնավորապես, մեր պատմության ամենավտանգավոր պահերին ծնվում են նվիրյալներ, որոնք պիտի քննադատեն իրենց ներկան և փնտրեն ապագան անցյալում՝ նախնականի, ենթաշերտայինի մեջ, ցույց տալով անցյալի ու ներկայի, ժողովրդականի ու (հոգևոր/աշխարհիկ) վերնախավայինի, նախաքրիստոնեականի և քրիստոնեականի անմիջական կապը, դրանով իսկ հայկական մշակույթը դիտարկելով

---

[71] **Ա. Չոպանյան,** Անհետացած դեմքեր. Թորոս Թորամանյան, *Ապագայ,* 1934, N 56/57, էջ 3: Հմմտ. **Ն. Պապուխյան,** նշվ. աշխ., էջ 8:

[72] Խորենացու ու Կոմիտասի գործի նույնականությունը նկատել են Մխիթարյանները (**Իս. Բադիկյան,** նշվ. աշխ., էջ 219: Հմմտ. նաև **Մ. Նավոյան,** նշվ. աշխ., էջ 119): Կարծում ենք, որ ինքը՝ Կոմիտասը ևս խորհել է այդ մասին. պատահական չէ, որ Խորենացու «Հայոց պատմություն»–ը Կոմիտասի սեղանի գրքերից մեկն էր (**Հ. Աճառյան,** Հուշեր, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին,* էջ 76): Հայտնի են նաև Կոմիտասի խոսքերը իր ունայն ժամանակի արժեքների վերաբերյալ, որում նա դիմում է պատմահորը. *«Ո՞ւր է մեր խոհական Խորենացին, թող ելլէ՛ արիւնաքամ հողու փակէն եւ ողբայ մեր խակերու սիրտն ու հոգին, միտքն ու գործը»* (**Կոմիտաս Վարդապետ,** Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, *Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ,* Գիրք Բ, էջ 462: Հմմտ. **Ս. Գասպարյան,** *Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը,* Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 73: **Վ. Վարդանյան,** *Հավերժ ճամփորդ,* էջ 186): *«...եւ ապա մի՛ լցուիր, մի՛ լար, մի՛ ողբա Խորենացու պէս, իր իսկ ողբով. այժմ նոյն պատկերն է մեր շուրջը, և նորա ուրուականն է ողբում մեր անբուժելի ցաւերը»* (Արշակ Չոպանյանին գրված նամակից՝ **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Նամականի,* էջ 162):

որպես ուղղահայաց և հորիզոնական մակարդակներում գոյություն ունեցող շղթայական մի համակարգ, որն ունակ է գոյատևելու՝ չնայած դրան խանգարող բոլոր հանգամանքներին:

Որպես կանոն, նրանք աշխատում են նույն մեթոդով՝ ենթաշերտային տեղեկատվության հավաքում, հայկական մշակույթի կայուն հատկանիշների սահմանում, դրանց հնարավոր «մաքրում» ոչ տիպիկ վերշերտային տարրերից, դրանով իսկ՝ ինքնամոռացման հաղթահարում: Ընդ որում՝ այս ամենը նրանք անում են ամենաբարձր միջազգային գիտական մակարդակով, այլ ժողովուրդների նկատմամբ խոր հարգանքի համատեքստում, զերծ ամեն տեսակ ատելության դրսևորումներից՝ ազգայնականությունից, չափազանցված ռոմանտիզմից և պրիմորդիալիզմից:

Մտավորականների այս հանճարեղ տեսակի մեջ է դիտարկելի Կոմիտաս Վարդապետը, որը հիշյալ խնդիրները տեղափոխելով երաժշտության դաշտ՝ աննախադեպ լուծում տվեց դրանց[73]: Այս աշխատանքում մենք փորձեցինք ընդամենը ցույց տալ, որ Կոմիտասն իր գործունեության ընթացքում որոշակի կապեր է ունեցել հայկական մշակույթը հիշյալ դիրքերից հետազոտող երկու՝ մեր կողմից պայմանականորեն «Հայրիկյան» և «Անիի» անվանված հնագիտա–ազգագրական դպրոցների ներկայացուցիչների հետ, բացի այդ, այցելել է հնագիտական հուշարձաններ ու հնագույն հայկական պատմամշակութային ժառանգությանը ծանոթացել տեղում: Այդ շփումները և այցելությունները, հավանաբար, կարող էին որոշակի կամ մասնակի ազդեցություն ունենալ հատկապես երիտասարդ Կոմիտասի[74] խորքային հայացքների ձևավորման վրա:

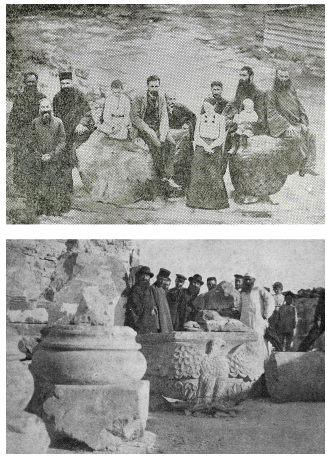
---

[73] Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Մ. Նավոյան**, նշվ. աշխ.:

[74] Կոմիտասի գործունեության վաղ փուլն ընդգրկում է Ճեմարանական (1891–1893), հետճեմարանական/եկմալյանական (1894–1895) և բեռլինյան (1896–1899) շրջանը (Կոմիտասի կյանքի և ստեղծագործության փուլաբաժանման խնդիրների վերաբերյալ տե՛ս **Տ. Շախկուլյան,** *Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2014, էջ 6–7, 124):



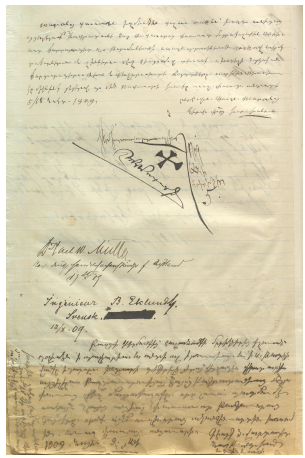
*Նկ. 1. «Վարդապետի քարը» Արագած/ Ղազնաֆար գյուղում (ա) և նրա գտնվելու վայրը՝ դեպի Արագածի գագաթ տանող ճանապարհին (բ) (լուսանկարները՝ Ա. Բոբոխյան, 2016 թ.)*



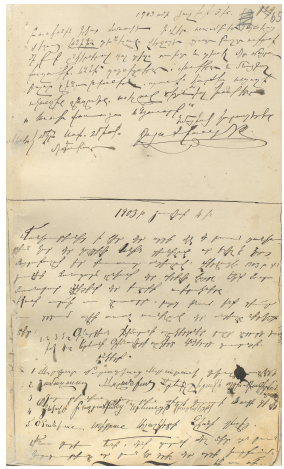
*Նկ. 3. Կոմիտասը Զվարթնոցում, ըստ անհայտ աղբյուրի (ա) և Հ. Նահապետյանի (բ) լուսանկարների (Ս. Բորյան, 1969, էջ 42, նկ. 3: Յ. Քիւրտեան, 1931, էջ 478)*



*Նկ. 2. Արագածյան Սև լճից դեպի գագաթը տանող ճանապարհը (ա) և Քյուրաքանդի ամառանոցի ժայռապատկերը կից վիշապաքարով (բ) (լուսանկարները՝ Ա. Բոբոխյան, 2014 թ.)*



*Նկ. 4. Անիի տպավորությունների մատյանում Կոմիտասի թողած սփորագրությունը, 1909 թ. (ՀԱԱ, Ֆոնդ 57, Յուցակ 1, Գործ 360, թերթ 50 շրջ.)*



*Նկ. 5. Անիի տպավորությունների մատյանում Գևորգյան ճեմարանի և Երևանի գիմնազիայի սաների գրությունը (ՀԱԱ, Ֆոնդ 57, Ցուցակ 1, Գործ 704, թերթ 65)*



*Նկ. 6. Ղ. Չուբարյանի «Կոմիտասը վիշապաքարով» արձանի էսքիզը (ա) և նրանում պատկերված Իմիրզեկ/Վանսփան 1 վիշապաքարի՝ Ն. Մառի առաջին լուսանկարը (բ) (Ա. Սմբատի, Ա. Դավթյան, 2014, էջ 25: Ն. Մառ, Լուսանկարչական արխիվ, Նյութական մշակույթի պատմության ինստիտուտ, Ս. Պետերբուրգ, Ֆոնդ 23, N Q 560–41).*

## Ամփոփում

«Կոմիտասը և հնագիտությունը» հարցադրումը կարող է ունենալ մի քանի դիտանկյուն. 1. Կոմիտասի առերեսումը հնագիտությանը և հնագետներին, որոնք կամ որոնց գործերը կարող էին ինչ–որ կերպ ազդեցություն թողնել Վարդապետի վրա, 2. Կոմիտասի գիտական աշխարհայացքի և աշխատանքային մեթոդի պատմական/հնագիտական տարրերը, դրանց մեկնությունն իր և հետազոտողների կողմից, 3. Կոմիտասի գրառած նյութի արխայիկ խորհրդաբանությունը, որի առանձին հատկանիշները կամ համատեքստը կարող են մեկնվել ու մասամբ նաև թվագրվել հնագիտական սկզբնաղբյուրի միջոցով, 4. «Կոմիտասի հնագիտությունը», այսինքն՝ նրա անձի «պեղումները», այն է՝ խորքային վերլուծությունը («մտքի հնագիտության» /l'archéologie du savoir/ տեսանկյունից):

Այս աշխատանքն անդրադառնում է Կոմիտասին առաջին հարցադրման տեսանկյունից՝ ներկայացնելով նրա կենսագրության այն դրվագները, որոնք կապ են ստեղծում հնագիտության հետ: Դրանք առանձին դեպքեր են, որոնք, սակայն, ցույց են տալիս, որ Կոմիտասը որոշակի հակվածություն է ունեցել հնությունների նկատմամբ: Մասնավորապես հայտնի է, որ նա Արագածի գագաթը բարձրանալիս լեռան լանջերին տեսել է ժայռապատկերներ, հաճախ եղել է Զվարթնոցում և Անիում, հանդիպել ժամանակի հայտնի հնագետներին: Կոմիտասը Անիի Մայր տաճարում կատարել է իր «Պատարագը»: Պահպանվել է նրա անձնական գրառումը Անիի Հյուրերի մատյանում: Այս և այլ դեպքերի հիման վրա փորձ է կատարվում ցույց տալու, որ հետաքրքրությունը հնությունների նկատմամբ կարող էր որոշակի հետք թողնել Կոմիտասի աշխարհայացքի ձևավորման վրա:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս, հնագիտություն, Արագած, ժայռապատկերներ, Զվարթնոց, Անի, վիշապաքարեր, «խորենացիական սինդրոմ»:

# КОМИТАС И АРХЕОЛОГИЯ

## Резюме

**Арсен Бобохян** *(Армения)*
*кандидат исторических наук*
*Институт археологии и этнографии, НАН РА*

Постановка вопроса «Комитас и археология» может иметь несколько аспектов: 1. прямые контакты Комитаса с археологией и археологами, которые или работа которых могли как–то повлиять на него, 2. исторические/археологические элементы научного мировоззрения и метода работы Комитаса, их интерпретация им и его исследователями, 3. архаический символизм материалов, записанных Комитасом, отдельные признаки или общий контекст которого может толковаться, а также частично датироваться с помощью археологического источника, 4. «Археология Комитаса», то есть «раскопки» или глубинный анализ его личности (в контексте «археологии мысли» /*l'archéologie du savoir*/).

Данная работа представляет Комитаса с точки зрения первого вопроса, обращаясь к тем отрывкам из его биографии, которые связывают его с археологией. Это отдельные случаи, которые, однако, показывают, что Комитас имел определенное влечение к древностям. В частности известно, что поднимаясь на вершину Арагаца Комитас видел наскальные изображения на склонах горы, он часто бывал в Звартноце и в Ани, встречался с знаменитыми археологами того времени. В Кафедральном Соборе Ани Комитас исполнил свою «Литургию», обработанную им. В Журнале гостей Ани сохранилась его личная запись. На основе этих и других данных делается попытка показать, что интерес к древностям мог оставить определенный след на формирование мировоззрения Комитаса.

**Ключевые слова:** Комитас, археология, Арагац, наскальные изображения, Звартноц, Ани, каменные вишапы, «синдром Хоренаци».

# KOMITAS AND ARCHAEOLOGY
## Abstract

**Arsen Bobokhyan** *(Armenia)*
*PhD in History*
*Institute of Archaeology and Ethnography, NAS RA*

The question "Komitas and archaeology" may reflect several aspects: 1. The interactions of Komitas with archaeology and archaeologists, who could have had influenced him; 2. The historical/archaeological elements of the scientific world outlook and working methods of Komitas, the interpretation of the latter by him and by the scholars who conducted research on him; 3. The archaic symbolism of the materials transcribed by Komitas, the separate features or the common context of which can be interpreted and partially even dated by means of archaeological sources; and 4. The "Archaeology of Komitas", which is "the excavation" or profound analysis of his person (in the context of "archaeology of knowledge"*/l'archéologie du savoir/*).

This work reflects upon Komitas from the point of view of the first question, by introducing all those fragments from his biography that create a connection with archaeology. They are all separate occasions, which, however, show that Komitas had an interest in antiquities. Particularly, it is known that, while walking up towards the peak of Aragats, Komitas saw petroglyphs on the slopes of the mountain. He was a frequent visitor to Zvartnots and Ani and often met with renowned archaeologists of the time. In the Cathedral of Ani Komitas held his *Liturgy* (Arm. *Patarag*). His personal inscription is preserved in the guest–book of Ani. On the bases of these and other events an attempt has been made to demonstrate that the interest towards antiquities could have left certain traces on the formation of Komitas's world outlook.

**Keywords:** Komitas, archaeology, Aragats, petroglyphs, Zvartnots, Ani, *vishap*–stones, "syndrome of Khorenatsi".

# ԿՈՄԻՏԱՍԸ ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ԱՉՔԵՐՈՎ

**Նիկոլայ Կոստանդյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու*
*Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ*

*«Ինչ աւելի հաճելի բան երաժշտութեան նուիրուած մի կնոջ համար՝ քան խօսիլ երաժշտական սիրելի դէմքերի վրայ: Ու Կոմիտաս վարդապետի դէմքը նրանցից է, որոնց շուրջ հաճոյքով պիտի ուզէի կանգ առնել, ոչ թէ անելու համար ամբողջական վերլուծութիւնը նրա կեանքին, որովհետեւ դեռ հեռու է իր վերջնական խօսքը ասած լինելուց, այլ յայտնելու մի քանիսը իմ անձնական տպաւորութիւններից»*[1]:

Այսպես է սկսում երգչուհի, դաշնակահարուհի Մ. Բաբայանը Կոմիտասի մասին «Տպաւորութիւններ Կոմիտաս վարդ.ի անձին ու գործին շուրջ» վերնագրով հոդվածը, որը տպագրվել է «Նաւասարդ» գրական–գեղարվեստական Տարեգրքի 1914 թ. առաջին հատորում[2]: Հոդվածում Մ. Բաբայանը համառոտ ներկայացնում է Կոմիտասի կենսագրությունը, անդրադառնում 1902 թ. Թիֆլիսում իրենց առաջին հանդիպմանը, հետաքրքիր մանրամասներ ներկայացնում 1906 թ. դեկտեմբերի 1–ի համերգի նախապատրաստական աշխատանքների մասին[3] և այլն: «*Նոյեմբեր ամիսն էր: Կոմիտաս վարդապետի հետ տենդավառ պատրաստւում էինք հայկական մեծ նուագահանդէսին: Փրօկրամի մասին վիճելով, աշխատելով, վազվզելով, Կոմիտաս վար-*

[1] **Մ. Բաբայեան,** Տպաւորութիւններ Կոմիտաս վարդ.ի անձին ու գործին շուրջ, *Նաւասարդ* գրական եւ գեղարուեստական Տարեգիրք, հատ. Ա., կազմեցին Դանիէլ Վարուժան եւ Յ. Սիրունի, 1914, Կ.Պոլիս, էջ 302:

[2] Նույն տեղում, էջ 302–306: Տես նաև՝ **Մ. Բաբայան,** Տպավորություններ Կոմիտասի անձին շուրջ, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին,* Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 134–142: Տպագրվել է նաև հետևյալում. *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում,* հրատ. պատրաստեց Գ. Գասպարյանը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2009, էջ 227–234:

[3] Ի դեպ, իր հոդվածում Մ. Բաբայանը նշում է 1905 թ.: Տես նույն տեղում, էջ 304: Տես նաև *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում,* էջ 231–232:

*դապետ մէկ ինձ էր սովորեցնում նոր եղանակներ, մէկ հանգուցեալ աշակերտիս՝ Մուղունեանին էր խրատում, յետոյ սովորեցնում Շահ–Մուրատեանին, մէկ խմբի եղանակներն էր գրում և L'amoureuxի շատ անուանի խումբը փորձում և հետները չարչարւում հայերէն արտասանելու և զգացնելու համար, մէկ էլ քրոջս դաշնամուրին համար Մշոյ պարերն էր յարմարեցնում…»*[4]:

Ինչպես գիտենք, համերգն ունենում է մեծ հաջողություն. «*Շատ անուանի Փարիզի երաժիշտներ ու երգիչներ պատմում էին ինձ աւելի ուշ, իրենց տպաւորութիւնը, թէ երբեք իրանց կեանքին մէջ այդպիսի խոր երաժշտական յուզմունք չէին սրացել*»[5]:

Իր հոդվածում երաժշտագետը նկատում է, որ *«խորապէս տարւած լինելով գերման մեծ վարպետների երկերով ի հարկէ երազում էր նոյնանման հոյակապ ստեղծագործութիւնների մասին և մեր արուեստին համար: Իր առաջին խմբական (choral) երգերը՝ թէեւ ամէն քիչ թէ շատ հասկացող երաժշտի կարող են հիացում պատճառել իրենց կառուցուածքի (structure) կատարելութեամբ, զարմանալի ներդաշնակ combinasion ներով, բազմաթիւ երկրորդական ձայների եղանակին սրամիտ variante ներով, բայց իրենց ամբողջութեան մէջ նրանք գալիս խեղդում էին պարզ գեղջկական երգը կամ եկեղեցական եղանակը և այդպիսով լսողը չէր կարողանում իր տպաւորութիւնը ամբողջացնել: Այն ժամանակ լսողը կրում էր այդ գերմանական երաժշտութեան ազդեցութիւնը, որ այնքան հեռու է մեր քնքոյշ, մելամաղձոտ, տարօրինակ, երազուն և իդէալական երաժշտութիւնից*»[6]:

Ահա սրանով է բացատրում Մ. Բաբայանը այն հանգամանքը, որ Կոմիտասի՝ Թիֆլիսում և Բաքվում կայացած համերգները թեև շատ սպասված էին «*և շատ աղմուկ հանած՝ այն կատարեալ ժողովրդականութիւն չէին կարող տալ մեր մեծ երաժշտին՝ ինչ որ նա վայելում է այժմս՝ հասնելով ինքնորոյնութեան գագաթնակէտին*»[7]:

[4] Նույն տեղում, էջ 304:
[5] Նույն տեղում, էջ 305:
[6] Նույն տեղում, էջ 303:
[7] Նույն տեղում:

Կոմիտասի զգայուն սիրտը դադարեց բաբախել 1935 թ. հայրենիքից հեռու, հեռավոր Ֆրանսիայում, որն, ի դեպ, ականատեսն էր նրա գիտական ու համերգային հաղթարշավի և որտեղ էլ նա անցկացրեց իր կյանքի վերջին տասնամյակները: Հոկտեմբերի 27–ին, հընթացս հուղարկավորության արարողության, դամբանականներով հանդես են գալիս Միջազգային երաժշտական ընկերության անունից՝ պրոֆեսոր Կուրտ Զաքսը, Ֆրանսիական երաժշտական ընկերության անունից՝ Ամեդե Գաստուեն, հայ երաժշտագետների և կոմպոզիտորների կողմից՝ Արա Պարթևյանը, Կոմիտասի սաների կողմից՝ Հայկ Սեմերճյանը… Հավարտ սգահանդեսի՝ Կոմիտաս Վարդապետի դագաղն իջեցվում է Ժան Գուժոն փողոցում գտնվող Փարիզի հայոց եկեղեցու նկուղի փոքր մատուռը՝ հարմար առիթով Հայաստան տեղափոխելու նպատակով, ինչն էլ իրականանում է 1936 թ. մայիսին[8]:

1935 թ., Կոմիտասի մահից հետո, Փարիզում լույս է տեսնում Մ. Բաբայանի «Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով» հոդվածը, որը եզրափակվում է հետևյալ տողերով՝ «*Նա* (Կոմիտասը – Ն. Կ.) *առաջին մեծ սրտեղծագործողն եղաւ մեր ժողովրդական ու հոգեւոր երաժշտութեան: Այդ գերմարդկային աշխատութիւնը քայքայեց մեր հայրենիքի ջրվէժներին նման վիթխարի այդ ֆիզիքական ու հոգեկան ուժը, աքսորի հրէշային տեսիլները ընդմիշտ խորտակեցին այդ անման, բարձր ու նուրբ էակի հոգին և հայոց նորաբողբոջ գեղարուեստի լուսաւոր Աստղը խաւարեց յաւիտեան**»**[9]:

«Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով» հոդվածում Մ. Բաբայանը գրում է. «*Կոմիտաս Վարդապետի մասին գրած եմ քանիցս զանազան թերթերի և ամսագրերի մէջ. այսօր կ'ուզեմ խօսիլ նրա երաժշտական խառնուածքի մասին, մատնանիշ անել նրա ար-*

[8] Տե՛ս **Ա. Ասատրյան,** Կոմիտասը և հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2010, N 1, էջ 25:

[9] Տես **Մ. Բաբայեան,** Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով, *Մշակոյթ*, Փարիզ, 1935, N 3–4, էջ 165: Տես նաև՝ *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 114–128; *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, էջ 207–221:

*փասովոր փոկունութիւնը, կամքը, անսահման աշխատասիրութիւնը, ըմբռնումը և մանաւանդ նրա զմայլելի հոգին:*

*Շատ փոքր հասակից իր երաժշտական յիշողութիւնը ապշեցուցիչ է եղած: Ընտանիքով երգիչ, հայրը՝ կօշկակար՝ Կուտինա քաղաքին մէջ, քէֆ սիրող զուարթ մէկն է եղել. իսկ մայրը մելամաղձոտ, բանաստեղծական խառնուածքով, շնորհալի, վախճանւում է 17 տարեկան հասակում, որբ ձգելով մի տարեկան փոքր Սողոմոնին: Նրան մեծացնում են տատը և հօրաքոյրը մինչեւ էջմիածին Ճեմարան ընդունուելը իբրեւ սան»*[10]:

Փաստորեն, այս հոդվածում Մ. Բաբայանը ներկայացնում է կենսագրական շատ կարևոր տվյալներ՝ անդրադառնալով նաև Կոմիտասի ուսումնառությանը, որի ընթացքում նա *«բացառապէս տարուած էր երաժշտութեամբ, ձայնական հնչիւններով և իր վարժապետները, հասկանալով ու յարգելով նրա անօրինակ երաժշտական խառնուածքը, ներողամիտ էին վարուում դէպի նրան»*[11]:

Այնուհետև Մ. Բաբայանն անդրադառնում է Կոմիտասի երաժշտական գործունեությանը. *«Ու Կոմիտաս Վարդապետ սկսում է իր տենդային աշխատանքը, գիւղէ գիւղ ման գալով ու ժողովրդական երգեր հաւաքելով: Նա սովորութիւն ունէր հայկական նոթագրութեամբ նշանակել երգերը. իր կարծիքով դա աւելի դիւրին երաժշտական սղագրութիւն է: Գիւղերում, ինչպէս ինքը պատմում էր, թագնւում էր որ իրեն չտեսնեն գեղջուկները և ազատօրէն երգեն. ուրիշ անգամներ բարձրանում էր կտուրների վրայ և այնտեղից դիտում պարերն ու խաղերը: Հետզհետե շինականներն ընտելանում էին այդ ուրախ, ծիծաղկոտ ու հանաքջի «Երգիչ Վարդապետ»ին հետ ու իրենց երգերը շարունակում էին կատարել նրա առջեւ: Նոյն ատեն Վարդապետը երաժշտութիւն էր սովորեցնում Ճեմարանի աշակերտներին, գործիքներ էր բերել տալիս օրկեստր պատրաստելու համար, երգեցողութիւն էր սովորեցնում և խումբ պատրաստում Մայր տաճարի համար: Աշխատում էր էջմիածնայ հարուստ մատենադարանում և ուսումնասիրում էր հին մագա-*

[10] Նույն տեղում, էջ 153:

[11] Նույն տեղում, էջ 154:

*ղաթները, հայկական հին խազերը ու փորձում էր հայ երաժշտութեան ոգւոյն համաձայն դաշնաւորումներ գտնել»*[12]:

Շարունակելով Կոմիտասի գործունեության վերլուծությունը՝ Մ. Բաբայանը գրում է. «*Թէ ինչ վիթխարի գործ կատարեց Կոմիտաս Վարդապետը Պոլիսի մէջ, այդ մի ամբողջ հատորի նիւթ կարող է լինել… Նա իր վերջին գերմարդկային ուժը տուաւ Փարիզ 1914 թուի յունիս ամսին Միջազգային Երաժշտագէտների համագումարին: Նա ներկայացաւ իբրեւ անբաղդատելի երգիչ, նուագող, շաւալի, դասախօս, երաժշտագէտ, երգահան, ղեկավար խմբի, պատրաստիչ և բառի բուն նշանակութեամբ ապշեցուց համագումարի ամենամեծ երաժշտագէտներին, որոնք մոռանալ չէին կարող նրան: Իբրեւ վկայ և մասնակցող այդ երաժշտական ներկայացումներին՝ կարող եմ հաստատել, որ ամենամեծ յաջողութիւնը ունեցաւ հայոց երաժշտութիւնը շնորհիւ մեր քանքարաւոր երաժշտի: Թէ որչափ մեծ տպաւորութիւն էր թողած Կոմիտաս Վարդապետը այդ օտարազգի երաժիշտների վրայ մի ապացոյց կարող է լինել պրոֆ. Կուրտ Սաքսի ճառը, Վարդապետի յուղարկաւորութեան, 27 հոկտեմբեր, 1935*»[13]:

Շնորհիվ Մ. Բաբայանի հոդվածի՝ հնարավորություն ենք ստանում ծանոթանալու գերմանացի երաժշտագետ, արվեստաբան, ժամանակակից գործիքագիտության հիմնադիրներից մեկի, Բեռլինի Երաժշտական գործիքների թանգարանի դիրեկտոր, 1933–ին Փարիզում բնակություն հաստատած, 1937–ից՝ Նյու Յորքի, 1953–ից՝ Կոլումբիայի համալսարանների պրոֆեսոր, Ամերիկյան երաժշտագիտական ընկերության պրեզիդենտ (1950–52), Ամերիկյան ազգագրական ընկերության պատվավոր պրեզիդենտ Կուրտ Զաքսի[14] (1881–1959)՝ Կոմիտասին նվիրված մահախոսականին, որտեղ նա, մասնավորապես,

[12] Նույն տեղում:

[13] Նույն տեղում, էջ 164:

[14] Կուրտ Զաքսը հետազոտել է հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը, արվեստների փոխազդեցության հիմնահարցը:

ասել է. «*Առաջին անգամ չէ, որ կը տեսնեմ այս գեղեցիկ եկեղեցին*[15]: *Ան իմ մէջս կ'սգէ անջնջելի յիշատակը 1914 տարուան յունիսեան իրիկունի մը, համաշխարհային աղէտին պայթելէն քանի մը շաբաթ առաջ: Փարիզ համաժողովի մը հրաւիրած էին մեզ՝ անդամներս Երաժշտաբանութեան Միջազգային Ընկերութեան, որուն անդամ էր նաեւ հանգուցեալը: Ու հնազանդած էինք այդ հրաւէրին, սիրտերնիս լեցուն այն ուրախութեամբ զոր միեւնոյն նպատակին հետապնդման համար աշխարհիս բոլոր անկիւններէն վազած եկած ըլլալու զգացումը կուտայ մարդոց: Ու ինծի կը թուի, թէ նորէն ահա կը տեսնեմ իմ առջեւս Կոմիտաս Վարդապետը, այդ միախառնումը քահանայական վեհութեան, աշխարհիկ ճկունութեան և մանկական բարութեան: Կը տեսնեմ զինքը որ երկու ձեռքերն ինծի կ'երկարէ ու կ'ըսէ իմ մայրենի լեզուով՝ «Եկէ՛ք, եկէ՛ք մեզի հետ հոգեգալուստը փօնելու»: Ով պիտի կարենար դիմանալ այդ ձայնի շեշտին և այդ աչքերու փայլին: Եկանք հոս ու լսեցինք հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը, ինչպէս որ անիկա զայն իրականացուցած էր՝ իր հետեւորդներուն հետ: Ով որ այդ արարողութեան ներկայ է եղած, երբէք պիտի չկրնայ զայն մոռնալ: Դեռ աչքերուս առջեւ են երգիչներն ու երգչուհիները՝ ոսկեզօծ ծիրանիով զգեստաւորուած, ու դեռ կը լսենք երգասացութիւնը իր զմայլելի ելեւէջներով: Եվ այդ այնքան խանդաւառութեամբ երգուած կրօնական երգեցողութեան ետեւ, կը զգայինք մեծ ոգեւորիչը՝ որ իր ամբողջ սէրը տուած է այդ գործին և որ անոր ծառայած է անխոնջ հետապնդողին ըմբռնողութեամբն ու ստեղծագործ երաժշտին փափկազգացողութեամբը: Եթէ մինչեւ այն ատեն քանի մը մասնագէտներ միայն սքանչացած էին Կոմիտաս Վարդապետին վրայ, այդ օրէն յետոյ միջազգային երաժշտութիւնն է որ մօտէն հետեւեցաւ անոր աշխատութեան, որ անոր եռանդը իրեն օրինակ առաւ և որ զայն երբէք պիտի չմոռնայ*»[16]:

[15] Խոսքն, ամենայն հավանականությամբ, Փարիզի Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու մասին է:

[16] **Մ. Բաբայեան,** *Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով*, էջ 164–165:

Կոմիտասագիտության համար արժեքավոր են Կոմիտասի մասին Մ. Բաբայանի հուշերը («Յուշեր Կոմիտաս Վարդապետի շուրջ»)[17], որոնք գրվել են 71 տարի առաջ՝ 1946 թ., Փարիզում: Դրանք ներկայացնում ենք ստորև:

«***Յուշեր Կոմիտաս Վարդապետի շուրջ***

*Անզուգական, անմոռանալի բարեկամ Կոմիտաս հայր սուրբ, ո՛ւր է հոգիդ, արդեօք կը լսե՞ս բոլորիս ողբը քեզի պէս մեծ հայի, մեծ երաժշտի 75 ամեակը փօնելու, առանց քեզի…*

*Անվերջ յիշատակներ կը զարթնեն իմ մէջ և կը տեսնեմ քեզի՝ բարակ, նիհար երիտասարդ սարկաւագ, նոր աւարտած Էջմիածնի Ճեմարանը, ուրախ, ծիծաղկոտ, պատրաստ մեկնելու Բերլին՝ կատարելագործուելու քո ընտրած մէծ երաժշտական ասպարէզի մէջ, լեցուն յոյսերով, լի անվերջ եռանդով…*

*Թիֆլիզի այդ տպաւորութիւններից յետոյ քու Փարիզ գալը 1906 թուականին, քու առաջին այցելութիւնը, մեր երաժշտական ժամանցները և կամաց–կամաց ազատուելը Բերլինի չոր դասատուութիւնից: Այն բոլոր ներշնչումները, որ Փարիզի սքանչելի երաժշտական մթնոլորթը այնպիսի մէծ երաժիշտները, ինչպէս Դեբիւսի, Ֆօրէ, Րավել, Րոսսիլ (C. Debussy, Gabriel Faure, Maurice Ravel, Roussel), քրոջս ամուսինը՝ մեծ երաժշտագէտ գիտնական Լուի Լալուան (Louis Laloy) և քոյրըս ազատեցին երաժշտական հոգիդ գերմանական դպրոցական կաշկանդումից:*

*Ինչպէ՛ս չը յիշեմ քո ուրախ զանգը և ներս մտնելը ծիծաղկոտ, կենսուրախ «Մարգօ ջան, նոր կտոր եմ բերիլ քեզի, տե՛ս, ինչպէս պիտի հնչէ» և կը վազէիր դէպի դաշնամուրը և մեղեդիները ու դաշնաւորումները կը լցնեին սրահը – բայց փոփոխումներն էլ կը յեղևէին, որովհետև միշտ կատարելիութիւն կը փնտռէիր, չըգոհանալով երբէք ըրածեդ:*

---

[17] **Մ. Բաբայան,** *Յուշեր Կոմիտաս Վարդապետի շուրջ*, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Մարգարիտ Բաբայանի ֆոնդ, թիվ 224: Որոշ խմբագրումներով նույն հուշագրությունը վերահրատարակվել է հետևյալ աղբյուրում՝ *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, էջ 237:

*Իսկ քո առաջին համերգը Փարիզում 1906 թ. Salle des Agriculteurs դահլիճում, երբ աննման, կարծես արտասուքներով շաղաղուած ձայնդ հնչեց և յուզեց ամբողջ հասարակութիւնը…*

*Ամեն Փարիզ գալդ տոն եղաւ մեզ համար և հայ հասարակութեան համար՝ թէ եկեղեցում, թէ երաժշտական սրահներում, թէ մասնաւոր բարեկամներիդ մօտ և կարելի էր հետևել քո երաժշտական հորիզոնի ընդլայնումը, ազատութիւնը, ինքնորոյնութիւնը …*

*Ինչպե՜ս նկարագրեմ այն արտասովոր յաջողութիւնը (այդ խոսքը չի էլ կարող արտայայտել այն խոր տպավորութիւնը և յուզմունքը, որ առաջ բերիր Զուիցարիայի Բալ (Bâle) քաղաքում[18] հաւաքուած աշխարհիս մեծամեծ երաժշտական համագումարին (1914 թ.):*

*Նշանաւոր երաժշտագէտները կըսեին ինձի, թէ երբէք այդպիսի խոր երաժշտական վայելում և յուզմունք չեն զգացած, հասկանալով <թէ> քո երաժշտական մեծութիւնը և ձայնիդ կատարեալ վարպետութիւնը:*

*Ա՛խ, ինչու չը մնացիր Եւրոպայում, հեռու բարբարոս ժողովուրդէն, որ տակն ու վրայ առաւ քո զգայուն հոգիդ ու տապալեց ոյժերդդ:*

*Ինչպես խօսեմ այդ փառաւոր երաժշտական յաջողութիւններից յետոյ հիւանդանոցի մասին, ուր մնացիր փակուած տարիներ՝ անտարբեր, հեռու ամենքիցս, կարծես արդէն ուրիշ աշխարհ մեկնած…*

*Հանգիստ քեզի, թանկագին Հայր Սուրբ՝ հեռու աշխարհիս բոլոր չարութիւններից, վատութիւններից, կ'ուզեմ քեզի երևակայել աւելի երջանիկ և նոյնչափ անձնուէր հայ երաժշտութեան համար, որին կատարեալ ներշնչողը – հայրը եղած ես և մնալու ես յաւիտեան:*

*Մարգարիտ Բաբայեան*
*Դեկտ. 1, 1946, Փարիզ»*[19]*:*

Այսպիսով, Կոմիտասի վերաբերյալ Մարգարիտ Բաբայանի հոդվածները («Տպաւորութիւններ Կոմիտաս վարդ.ի անձին ու գործին շուրջ» (1914), «Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով» (1935), «Յուշեր Կոմիտաս Վարդապետի շուրջ» (1946) կարևոր ներդրում են կոմիտասագիտության ասպարեզում: Դրանցում Մարգարիտ Բաբա-

[18] Խոսքը Բազել քաղաքի մասին է:

[19] Նույն տեղում:

յանը ոչ միայն ներկայացրել է Կոմիտասի կյանքի ուղին և նրա մարդկային նկարագիրը, այլև վերլուծել նրա գործունեությունը:

## Ամփոփում

Հոդվածում հեղինակը քննության է առել Կոմիտասի մասին Մարգարիտ Բաբայանի գրած հոդվածները («Տպաւորութիւններ Կոմիտաս վարդ.ի անձին ու գործին շուրջ» (1914), «Կոմիտաս Վարդապետ իր նամակների միջով» (1935), «Յուշեր Կոմիտաս Վարդապետի շուրջ» (1946), որոնք կարևոր ներդրում են կոմիտասագիտության բնագավառում և որոնցում Բաբայանը ներկայացրել է Կոմիտասի կյանքի ուղին և վերլուծել նրա գործունեությունը:

**Բանալի բառեր՝** Մարգարիտ Բաբայան, Կոմիտաս, հոդվածներ:

## КОМИТАС ГЛАЗАМИ МАРГАРИТ БАБАЯН

## Резюме

**Николай Костандян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения*
*Музей–институт Комитаса*

Автор рассматривает статьи ученицы Комитаса – певицы, пианистки Маргарит Бабаян о Комитасе («Впечатления о личности и деятельности Комитаса» (1914 г.), «Комитас Вардапет сквозь своих писем» (1935 г.), «Мемуары о Комитасе Вардапете» (1946 г.), которые являются важным вкладом в комитасоведении. В данных статьях представлен жизненный путь Комитаса и проанализирована его деятельность.

**Ключевые слова:** Маргарит Бабаян, Комитас, статьи.

# KOMITAS THROUGH THE EYES OF MARGARIT BABAYAN

## Abstract

**Nikolay Kostandyan** *(Armenia)*
*PhD in Art, Komitas Museum–Institute*

The author observes the articles written by singer and pianist Margarit Babayan about Komitas ("*Impressions on Komitas Vardapet's Person and Activity"*,1914; "*Komitas Vardapet through his Letters"*, 1935; "*Memoirs on Komitas Vardapet"*, 1946), which represent an important investment in Komitas Studies. In the articles Babayan presented Komitas's life–path and provided an analysis of his activity.

**Keywords:** Margarit Babayan, Komitas, articles.

# KOMITAS VARDAPET AND NIKOGHAYOS TIGRANIAN: GLOBALIZATION IN THE CONTEXTS OF FOLK AND WESTERN ART MUSICAL INTERACTIONS

**Jonathan McCollum** *(USA)*
*PhD, Washington College*

In my recent book, *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (Lexington Books, 2014), co–edited by David G. Hebert, one of our chief arguments centered on how the industrial revolution of the nineteenth century stimulated change in how knowledge, particularly historical knowledge, was envisaged and reflected upon, particularly throughout academic circles in Europe and the United States. Ethnographic expeditions to other continents under the guise of colonial hegemony showcased "exotic" cultures, as a reflection of colonial hegemony, which deeply affected people in a myriad of political, economic, and artistic spheres, with lasting implications for musical traditions.[1] Therefore, it is no surprise that the present–day interaction between Armenian music and its purposeful cultivation as a distinctively Armenian within the context of the wider world is very much a result of this sort of thinking, where "people throughout the world began to redefine their personal and cultural identities in relation to global forces."[2] In the contexts of globalization, music, in addition to being an agent for performing cultural identity, also exists to reify uniqueness and exceptionalism. Music is an acknowledged conduit for preserving cultural knowledge while at the same time operating as a mediator for social differentiation.

Reflecting upon various theoretical orientations toward globalization, this chapter therefore considers the place of Armenian music today through the historical examination of the musical and folkloric activities of Armenian scholars Komitas Vardapet (1869–1935) and Nikoghayos Tigranian (1856–

[1] **Jonathan McCollum** and **David G. Hebert,** *Theory and Method in Historical Ethnomusicology,* Lanham, MD, Lexington Books, 2014, p. 5–9.

[2] Ibid, p. 5.

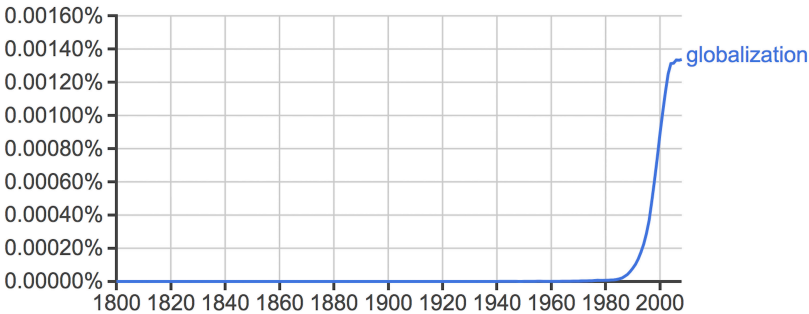
1951). Komitas Vardapet was a pioneering ethnomusicologist who sought to promote Armenian music widely. Trained in both music and theology, Komitas probed deeply into Armenian folk and sacred music. His broad approach to musicology, composition, and arrangement, makes his work particularly important in the study of transcultural and globalized musical interactions. Similarly, Nikoghayos Tigranian's global approach is evidenced by both his comprehensive collection of folk tunes from surrounding regions, as well as his use of various folk tunes in his compositions. His training in classical art music composition under Russian composers Nikolai Rimsky–Korsakov and Nikolai Solovyov deeply influenced his use of folk music as a basis for art music composition. However, whereas Rimsky–Korsakov and Solovyov were both classically trained composers who regarded folk music as useful material for their compositions, Tigranian had a greater affinity towards including actual folk transcriptions in his works. Both Komitas and Tigranian occupied a space very much in between folk and classical, Eastern and Western, local and global. Still, whatever the actual goals of their works – whether preservation of Armenian folk and sacred music, or composing music for the sake of art – they contributed in an important way to musical interaction between Armenia and the wider world.

**Globalization**

As noted in the following Ngram[3] chart, since the 1980s, globalization, as a theoretical point of departure, has found a home in academia, not

[3] Ngram charts derive from an online search engine that charts frequencies of any set of comma–delimited search strings using a yearly count of n–grams found in sources printed between 1800 and 2008 that are currently digitized by Google. For more recent scholarship on the use of Ngrams in musicological research see: **David G. Hebert** and **Jonathan McCollum,** Methodologies for Historical Ethnomusicology in the Twenty–First Century, in *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, edited by Jonathan McCollum and David G. Hebert, Lanham, MD, Lexington Books, 2014, p. 35–83; **Kristoffer Jensen** and **David G. Hebert,** Evaluation and Prediction of Harmonic Complexity Across 76 Years of Billboard 100 Hits, in *Music, Mind, and Embodiment*, edited by R. Kronland–Martinet, M. Aramaki and S. Ystad, New York, Springer, 2015, p. 283–296; **Kristoffer Jensen and David G. Hebert,** Use of Large Data Sets to Examine Relationships between Music and Society: Methodological Issues in Some Ongoing Studies, Paper given at session of the *Nordic Network for the Integration of Music Informatics, Performance, and Aesthetics* (NNIMIPA), 10th International

only in the social sciences in general, but more particularly, across the disciplines, to ethnomusicology, an interdisciplinary field that straddles the social sciences, humanities, and fine arts.[4]




The literature on globalization across the sea of scholarly output indicates that what once was a term to describe "*new systems of production, finance, and consumption and worldwide economic integration… has moved into transnational or global patterns, practices and flows, and the idea of 'global culture(s)*."[5] There have been many attempts to define the concept of globalization, though consensus is illusive – "*competing definitions… give us distinct interpretations of social reality… hence the very notion of globalization is problematic given the multitude of partial, divergent and often contradictory claims surrounding the concept*."[6] For example, the noted anthropologists Alan Barnard and Jonathan Spencer assert that the term was "*belatedly noticed by sociologists and social*

Symposium on Computer Music and Multidisciplinary Research (CMMR), Marseilles, France, October 15–17, 2013.

4 **Richard Appelbaum** and **William I. Robinson,** *Critical Globalization Studies*, New York, Routledge, 2005.

5 **William Robinson,** Theories of Globalization, in *The Blackwell Companion to Globalization*, edited by George Ritzer, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2008, p. 125.

6 Ibid, p. 126.

*theorists in the 1980s*,"[7] while others such as sociologist, historical social scientist, and world–systems analyst, Immanuel Wallerstein in 1974 and sociologist Anthony Giddens in 1999 view globalization as a continuous process that has been underway for centuries.[8] Still, it is in our current time, an age of where in recent decades, the intensification of cultural and economic globalization have altered the concept apart from, or at least a subset of the realm of colonial discourse, into new territories of impact, expanding inequalities, continued exploitation, hegemonic dominance, marginalization, and genocide. Therefore, despite some relative agreement on definitions of globalization, theories of globalization are many and approaches to those theories are varied and contested. The various processes that inform and shape theoretical perspectives on globalization are mediated by the types of data we use to ground our definitions of the concept. While we might also contend that while the word "globalization" is, historically speaking, relatively new, the phenomena surrounding and referring to it are not.

Sociologist William I. Robinson describes two broad categories of research in globalization:

(1) those studying specific problems or issues as they relate to globalization;

(2) those studying the concept of globalization itself – theorizing the very nature of the process.[9] For the purposes of this discussion, I concentrate on the first point, which, as seen below, seems to be a predominant theoretical orientation in ethnomusicology. Globalization may refer to a process of homogenization, which may, in an ideal world, ultimately lead to a complete cultural and socioeconomic standardization of human activities throughout the world. Of course, there are inherent neo–

[7] **Alan Barnard** and **Jonathan Spencer,** *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology,* London, Routledge, 1996, p. 607.

[8] See **Immanuel Maurice Wallerstein,** *Modern World System,* New York, Academic Press, 1974; and **Anthony Giddens,** *The Consequences of Modernity,* Cambridge, Polity Press, 1990.

[9] **W. Robinson** 2008, p. 126.

colonialist perspectives imbedded here as it depends on the premise that the expansion of Western culture into the non–Western world is essentially a way of Westernizing the world.[10] Arguably, one potential result of this sort of globalization is the chiseling away of diversity, tradition, and individuality of cultures. Despite the popularity of discourse on this salient feature of globalization, this is not the one I entertain in this article, though we may contend that Armenian music, and much traditional music throughout the world, has been and continues to be impacted by this homogenization tendency. Sociologist and globalization scholar Roland Robertson contends, this process is not only linked to homogenization, but "compression" of cultural formations, including consciousness."[11] Furthermore, it is not only homogenization, but, awareness of the homogenization process that is, in fact, globalization from this perspective.

The theoretical orientation offered by Anthony Giddens, on the other hand, as expounded in his *Consequences of Modernity* (1990) and *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives* (2003), seems less concerned with the broader impact of globalization on culture, but rather how it affects individuals.[12] Giddens's argument cogitates on our relatively modern understandings of time and space and how that time and space may be viewed separately from one another in the consciousness of individuals living in a globalized world as opposed to that construed by individuals in our pre–modern world. For Giddens, what is at stake is the potential to understand the world not only through directly perceived actions, but also

---

[10] Jean Paul Sartre's Colonialism and Neocolonialism, which provided a critical analysis of French colonial policies on Africa, with a specific focus on Algeria, contains the first published use of the term "neocolonialism." The term is generally understood as representing the actions and effects of certain remnant features and agents of the colonial era in a given society. For more, see **Jean–Paul Sartre,** *Colonialism and Neocolonialism*, translated by Steve Brewer, Azzedine Haddour and Terry McWilliams, Paris, Routledge, 1964.

[11] **Roland Robertson,** *Globalization, Social Theory, and Global Culture*, London, Sage, 1992, p. 8.

[12] See **Anthony Giddens,** *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990; **Anthony Giddens,** *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*, London, Routledge, 2003.

through events taking place far removed from one's personal immediate environment. Therefore, as opposed to Robertson, Giddens's point of view argues that globalization increases diversity, at least at the individual level, and makes events and ideas accessible to the myriad of events occurring in places far removed from one's own personal experience.

While this is a rather unpopular viewpoint in the humanities, there is truth in Giddens's perspective, despite Giddens's search for grand narratives being, in my opinion, sometimes off–putting. However, Giddens's analysis of modernity is far from one–sided, as his work argues more broadly that while the development of modern social institutions has created vastly greater opportunities for human beings to enjoy a secure and rewarding existence than in any type of pre–modern system, modernity also has a "somber side" such as the "*growth of totalitarianism, the threat of environmental destruction, and the alarming development of military power and weaponry*."[13] It is thought–provoking to note that although this was written in 1990, as we see every day in the news, this continues, and one may argue has intensified exponentially, in recent times. This is a popular point of view that musicologist and Armenian music expert Andy Nercessian has written on.[14] If we consider Armenian music, which has historically been in close correlation with different cultures, we should consider that Armenian music of today partly includes a blend of different cultures, but without offering judgment about the "authenticity" of what we today call Armenian music. It remains resolutely Armenian by expanding the perspectives of individuals in a way that allows one to place his or her culture in the context of a multitude of other cultures, thus potentially instilling in him the desire to better understand his own identity in a globalized world. Of course, one may argue that Robertson's viewpoint

[13] Ibid, cover.

[14] See **Andy Nercessian,** The Former Soviet Folk Ensemble: A Look at the Emergence of the Concept of National Culture in Armenia, in *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 9, 2000, no. 1, p. 79–94; **Andy Nercessian,** *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology*, Lanham, MD, Scarecrow Press, 2002, p. 23.

incorporates "awareness" as well, thus a cognizant consciousness of identity into his formulation. Still, his viewpoint de–emphasizes the importance of individuals in constructing their identity in relation or in opposition to globalized forces.

Globalization has affected Armenian music and consciousness of its influence, both its characteristic phenomena and consequences, has created a context for the active reification of Armenian identity through music. I would argue that a more recent heightened awareness of globalization has created the context for musicians to create *Armenianness* through an intentional creation (or re–creation) of Armenian music in order to differentiate it from the music of the rest of the world in the minds of those who create it. Aspects of this orientation can also be found in many of the works of Khachaturian and others, but the aims of their musical constructions and contributions were and remain somewhat different if considered in the contexts of their time. In the case of Komitas and Tigranian, their musical training, which provided them with knowledge of European and Russian music, also allowed them to blend their copious knowledge of Armenian classical and folk music, which provided a channel to even inflate the very notion of their own *Armenianness*.

**Komitas Vardapet** (1869–1935)

The composer, musicologist, and ethnomusicologist Komitas Vardapet is perhaps the most prominent figure associated with the study of Armenian music. Komitas's scholarly and artistic outputs, which are considerable, reveal the nuances and uniqueness of Armenian folk and professional music. In 1881, Komitas entered the Kevorkian Theological Seminary[15] of Holy Etchmiatsin in Vagharshapat, Armenia and graduated in 1893. While in seminary, his musical talents became widely respected thanks in part to his exceptional musical ability.[16] He studied under the tutelage of

[15] The Kevorkian Seminary was founded in 1874 by Catholicos Kevork IV.

[16] As cited in: **Rita Soulahian Kuyumjian,** *Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon*, second edition, Princeton, Gomidas Institute, 2001, p. 22. Kuyumjian cites,

Sahak Amatouni, where his musicality and composition style were better honed.[17] While at seminary, Komitas began collecting Armenian folk songs and arranged many of them for choir. It is perhaps curious that despite having little to no training in European musical theory at this time, his arrangements are remarkably Western in approach.

In 1893, Komitas was appointed choirmaster of the cathedral of the Holy See and in 1894 he was ordained a celibate priest (Vartapet) and adopted the name Komitas in honor of the seventh–century hymnographer, Komitas Aghtsetsi (d. 628). With financial support from the oil magnate Alexander Mantashev and on the advice of the violinist Joseph Joachim, Komitas entered the conservatory of Richard Schmidt and later, Wilhelm Friedrich University in Berlin to study with the eminent musicologist, Oskar Fleischer (1856–1933).[18] During this time, Komitas's creative energy flourished, composing original Lieder, as well as arrangements of Armenian folk songs. In 1899, Komitas returned to Etchmiatsin, resumed collecting Armenian folk songs and collaborated with well–known scholars of literature and folklore, such as Manuk Abeghian (1865–1944)[19].

Notwithstanding opposition from select Church clergy for his work, which would eventually result in an official sanction from the Armenian Apostolic Church in 1911, Komitas garnered much attention for his work throughout Europe, in particular during his European tour between 1906

---

**Ռ. Աթայան,** *Նոր վավերագրեր Կոմիտասի մասին* [**Robert Ataian,** N*ew Documents on Komitas*, Yerevan, Haypethrat, Academy of Sciences, 1956, 9, p. 102].

[17] **Գ. Գասպարյան,** Կոմիտաս. կենսագրական ակնարկ, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, Երևան, Հայպետհրատ., 1960, էջ 9 [**K. Kasparian,** Komitas: Biographical Sketch, in *Contemporaries about Komitas*], edited by Kaspar N. Kasparian, Yerevan, Haypethrat, 1960, p. 9.

[18] See **Oskar Fleischer,** *Neumen–Studien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs–Toschriften*, vol. I (Über Ursprung und Entzifferung der Neumen), Leipzig, 1895. In volume 1, *Neumen–Studien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs–Tonschriften*, Teil 1 (1895), there is a small section (65–68) devoted to the study of Armenian neumes.

[19] See **М. Абегян,** *История древнеармянской литературы*, Ереван, АН Арм ССР, 1975 [**Manuk Abeghian,** *History of Ancient Armenian Literature*, Erevan, AN Arm SSR, 1975]; **Manuk Abeghian,** *Der Armenische Volksglaube*, Dissertation, Friedrich–Schiller–Universität Jena, which was also published by W. Drugulin in Leipzig in 1899.

and 1907.[20] In 1910 and hopeful, Komitas moved to Constantinople and setup a small professional choir to perform Armenian music. Outside of Constantinople, he was called upon to lecture in Paris, London, and Berlin and setup Armenian choirs in Izmir, Alexandria, and Cairo.

In 1914, Komitas attended the International Musical Society in Paris, where he gave presentations on Armenian music, a concert, and released gramophone recordings, much to the dismay of the Armenian Church who viewed his work in folk music and his performance of sacred music, particularly songs dealing with love, outside of the Church degrading. According Karekin Levonian, Komitas "*was a clergyman only in the realm of art.*"[21]

In 1915, Komitas was arrested by order of the Young Turks in Constantinople, was deported to the interior of the country, and witnessed the Armenian Genocide first hand. Henry Morgenthau, the US Ambassador to Turkey, secured Komitas's return from exile, but this experience caused a mental breakdown–one from which he would never fully recover. Komitas spent the rest of his life in mental hospitals in Paris until 1935.

Komitas's work in folk music was at the time trailblazing and the importance of such work, as a conduit of Armenian music to the global sphere, cannot be overstated. As illustrated in the lush description offered by Armenian philosopher and composer, Shahan Berberian (1891–1956), who witnessed a performance by Komitas one evening, it is clear that the composer priest was thought of and remains for many, the father of Armenian music, whose very person embodies the essence of tradition: "*The Vardapet played the piano and sang. For an hour or more he gave himself wholly, as only he knew how, even during that brief moment. And*

---

[20] See **Թ. Ազատյան,** *Կոմիտաս Վարդապետ*, Կոստանդնուպոլիս, 1931, էջ 107 [**Toros Azadian,** *Komitas Vartapet*, Constantinople, Gutenberg, 1931, p. 107]. In response to the proposed performance of sacred canticles in a public hall, this decree from the Armenian Apostolic Church read, "*We regret to inform your Reverend Highness that it is contrary to the rules and the regulations of the Holy Mass on a secular stage such as the stage of the 'Petit–Champ' theatre. Therefore, we forbid you from performing the first part of your concert.*"

[21] **Գ. Լևոնյան,** Մեր Կոմիտասը, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 50 [**Karekin Levonian,** Our Komitas, in *Coevals about Komitas*, p. 150].

*that evening I experienced one of the strangest manifestations of spiritual life, a "conversion" deriving from a new awareness and discernment. Armenian music, a music of the purest type, had suddenly been revealed to me, evoking echoes in the deep subconscious recesses of my soul.*"[22]

Still, during his lifetime, he was described by others as someone who sought to "improve" the folk music he so carefully collected. Though this hints at the problems later associated with the Sovietization of Armenian folk music, Komitas's work stands for many as a bridge between understanding the music of Armenia's past and folk music's manipulation and politicization during the Soviet Era. Komitas collected folk music from all parts of Armenia, when Armenia was spread between what is today Turkey and parts of Russia. While we do not have a firm grasp of the number of songs he collected, it is estimated that the figure rests somewhere around 4,000 Armenian, Kurdish, and Turkish folk songs, although a significant majority of them are Armenian.[23] As a scholar, his collections provided the impetus for establishing numerous categories and classifications of songs, which later enabled scholars to expand and refine the foundations provided by Komitas. His activities as collector, composer, and scholar as belonging to a larger sociopolitical ideology of his time and as a result, his accomplishments have served to fill a significant void.

Although Komitas is often thought of as a purist who predated the Soviet institutional influences on folk music and folk culture more broadly, he was an avid harmonizer, but not in the traditional Western European sense. His methods for harmonizing were rather diverse, with the hope using his unique musical gifts to, in his mind, make the Armenian folk music more known and appreciated by the modern ear, as Sirvart Poladian so eloquently says, "*awakening of the peoples of the Near East to an*

---

[22] **Թ. Մանուկյան,** *Կոմիտասի հանճարը*, Նյու Յորք, Մանուկյան, 1985, էջ 10 [**Torkom Manoogian,** *Komitas's Genius*, New York: Manoogian, 1985, p. 10]. See also: **Գարեգին վարդապետ,** *Շահան Պերպերյան*, Անթիլիաս, 1956 [**Garegin Vardapet**, *Shahan Berberian.* Antelias, 1956].

[23] **Sirvart Poladian,** Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 1972, 16, no. 1, p. 84.

*awareness of a music*."[24] As a product of his time and experiences, Komitas's work was very much in line with the attitudes of the late nineteenth and early twentieth century where, for Komitas, arrangement was a method for expanding folk music to modern times. As Poladian notes, although Komitas worked alongside other important musicologists from the Berlin School's *vergleichende Musikwissenschaft* which emphasized scientific measurements of tones in comparative analysis, Komitas "*turned his attention to anthropological, sociological, and historical aspects of comparative musicology*."[25] Therefore, while Komitas brought home the methodologies he learned while studying in Berlin and later Paris, he also brought Armenian music to those places and in many ways, helped pave the path for current ethnomusicological methodologies. He had already collected folksongs and had arranged songs for choir prior to studying in Europe and it would be rather romantic to say that Western style did not influence his arrangements. Certainly, one can point to specific compositions where he showed some resistance to Western style harmonization, such as found in his *Yerangi*, where he makes use of asynchronous polyphony. Yet, his contrapuntal writings, such as *Himi el Lrenck*, seem much more Western in approach, and deliberately so. For example, in *Himi el Lrenck*, the soprano and alto voices begin in thirds in F minor; the tenor and eventually the bass join in repeating the same pattern as previously heard, which illustrates well a traditional Western style of contrapuntal composition. A founding member of *Internationale Musikgesellschaft* (*La Société Internationale de Musique*) and highly regarded by Western intellectuals, Komitas is, at the same time, credited with cleansing foreign elements from Armenian folk music. He eloquently combined the systems of two cultures, sometimes very openly and yet, often with intentional resistance. More importantly, Rita Kuyumjian suggests, and I believe appropriately, that his "martyrdom" lives in the collective memory of the Armenian people.[26]

[24] Ibid, p. 83.

[25] Ibid, p. 84.

[26] **R. Kuyumjian,** p. 30.

**Nikoghayos Tigranian** (1856–1951)

In a letter from Komitas to Nikoghayos Tigranian, we see the somewhat intimate collegial efforts of two men working to bring Armenian folk music to the world:

"*22 January, [no year given], Saint Etchmiatsin*

*This summer I intend to tour the villages and for the last time revise the tunes to the folk songs I have collected. These will then be published in installments. What have you been up to yourself? Have you composed any new Persian tunes or published anything new? You must certainly be working on something – I know you – you are not one to take it easy.*

*I wish you good health and unfailing energy.*

*Yours, Komitas Vardapet.*"[27]

This letter affirms Nikoghayos Tigranian's strength as a collector of folk music, as well as composer who utilized folk music in his compositions, making him particularly crucial in any discussion related to globalization and Armenian music. Born in Gyumri and blind from the age of nine, Nikoghayos Tigranian's initial musical studies began at the Vienna Institute for the Blind. Later, he studied in Moscow at the St. Petersburg Conservatory,[28] where his formative compositional years were shaped by the Western aesthetics perpetuated by the Russian giants of music, Nikolay Rimsky–Korsakov (1844–1908) and Nikolay Solovyov (1846–1916).[29] Like Komitas, Tigranian listened carefully to the music around him

[27] "Letter to Nikoghayos Tigranian," Komitas's Letters, Virtual Museum of Komitas. komitas.am/eng/letters.htm (accessed August 4, 2017).

[28] The conservatory was founded in 1862 by the Russian composer Anton Rubenstein. It is now named the N. A. Rimsky–Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.

[29] For more on Tigranian see **Р. Мазманян,** *Никогайос Тигранян. Очерк жизни и творчества*, Ереван, изд. «Советакан грох» 1978. [**Ruzan Mazmanian,** *N. Tigranyan: Essay on Life and Work*, Yerevan, Sovetakan grokh, 1978]; **Ռ. Մազմանյան,** *Նիկողայոս Տիգրանյան. հոդվածներ, հուշեր, նամակներ*, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981 [**Ruzan Mazmanian,** *N. Tigranyan: Articles, Memoirs, Letters*, Yerevan, NA Arm SSR, 1981]; **Ա. Վարդանյան,** Նիկողայոս Տիգրանյան, *Սովետական Վրաստան*, 1956, էջ 193 [**A. Vartanian,** Nikoghayos Tigranian, *Soviet Georgia*, 1956, p. 193].

and would eventually be celebrated for his transcriptions of Armenian, Persian, Kurdish, and Georgian folk songs. His training in classical music with the Russian composers Nikolai Rimsky–Korsakov and Nikolai Solovyov influenced his use of folk music in Western composition and this should come to no surprise given their utilization of folk music in their own compositions. It can be argued that Tigranian went further in his utilizations of folk music than his teachers, but perhaps without equal quality. Tigranian had affinity towards actual transcription, rather than how he might manipulate it. This is evidenced in Tigranian's collection of Muğam (mułam), folk musical compositions from Iran, published as piano arrangements. Still, Tigranian's use of folk music was essential in shaping Armenian classical art music. For example, his 1887 piano collection *Transcaucasian Folk Songs and Dance Music* illustrates his regard and knowledge of *sazandars* (singers accompanying themselves on the *saz*, a long–necked fretted lute of the Caucasus and surrounding religions) and *ašułs* (a group of poet–musicians dating back to the Middle Ages that stemmed from the *gusan* song tradition).[30]

**Globalization and the Armenian Present**

Both Komitas and Tigranian were products of their time, influenced by Western compositional and methodological orientations. It is not my purpose to speak casually of the ill–effects of globalization. One need only point to the Soviet manipulation of folk music in the twentieth century and it is obvious that these policies were detrimental to the continuance of folk music as an actual "folk" genre in general.

Indeed, the construction of the Armenian musical present cannot be discussed without some reflection upon the very recent past, particularly the impact of twentieth century Soviet rule, which began in December of 1920. In 1915, Armenian people in Anatolia became victims of Genocide enacted by the Ottoman Empire, causing a significant humanitarian crisis.

[30] **Manuk Manukyan,** Music of Armenia, in *The Concise Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2, edited by Ellen Koskoff, 848.

Though severely weakened by WWI, the end of the Russian Tsarist Empire, and having to deal with refugees forced from Anatolia, Armenia declared independence on May 1918. The independence would be short lived, as the newly established Republic of Armenia suffered from both domestic and foreign problems, territorial disputes, as well as the humanitarian crisis that emerged from the aftermath of the Armenian Genocide. With mounting pressure, the first republic ended when it was absorbed, along with twelve other original republics in the USSR. Thus, Armenian SSR was established. The Soviet Union was organized as a multi–national state that would eventually include some fifteen different federal republics, autonomous republics within the federal republics and territories.

Sovietization refers to both the imposition of a cultural policy, hegemonically from above, as well as analysis of the impact of it from below, particularly how it was negotiated and implemented. During Soviet rule, folk music was manipulated, altered, and even fabricated in ways that reflected the doctrine of communism. While scholars disagree on the full impact of folk music throughout the various states formerly under Soviet rule, there is general consent that among those whose music was represented and (re)presented, the Soviet impact on folk music was at least intensely experienced. Using folk music to serve ideological purposes, the Soviets legitimized the idea that folk music could be newly composed, with the cultural aim of enlarging the corpus of folk music repertoire towards a specific political ideology. This philosophy is illustrated quite well with the following from 1946:

"*The task of a Soviet composer is not only to repeat a folk melody, just fitting it to contemporary musical forms… The composer may do more – [he can] reveal the "hidden potentials" of the work, which was made by an "ingenious" folk author "who hides inside himself sparks of divinity," as Rimsky–Korsakov put it; [he can] see and uncover that which the folk singer had as yet indistinctly guessed, vaguely felt.*"[31]

[31] As cited in **Jennifer Fuller,** Epic Melodies: an Examination of Folk Motifs in the Text and Music of Prince Igor, in *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, and*

It was not only folk songs that were affected by Sovietization; professional folk ensembles (or more appropriately, given the inclusion of Western instrumentation, folk "orchestras") became common throughout the former Soviet Union as products of socialist realism.[32] Although folk ensembles prior to the Soviet period, after the establishment of the Soviet Union these "orchestras" became symbolic conduits to express Soviet identity through the performance of *Nac'ionalnaya Muzika* (National Music). Under Marxist–Leninist ideologies, there was a traditional association of classical art music with the bourgeoisie, and folk music with the lower classes. Considering this philosophy, all art was to be in the service of society as a whole, so that society could move together and grow under a socialist construct. Classical art music, with origins in Western Europe, did little to develop a socialist society; rather it created and perpetuated hierarchy. A heightened awareness of the people's music (folk music) as a means to propagate a national identity fitted neatly within the goals of the Soviets. Therefore, professional folk music ensembles promoted the advancement of folk music in the context of a socialist national self–expression.

Despite the stance against Western art music, as early as the 1920s, folk musical instruments began to be subjected to major reconstructions in order to conform to the requirements of Western diatonic scales (the Armenian *duduk*, for one). The Soviet idea of using Western harmonies was framed under the notion these harmonies would be more broadly accepted. In addition, Western compositional style had been better studied than individual folk traditions, especially in terms of their possibilities for functional harmony. The adaptation of the folk sound to a more Western sense of tonality served a strong purpose in Soviet nationalistic policy. What can be agreed on is that the Soviets did affect the perception of folk music.

*Society*, ed. Andrew Baruch Wachtel, p. 33–57, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1998, p. 35.

[32] Socialist realism, a style of realistic art characterized by the glorification of communist values, required that artists use "*the techniques of nineteenth–century Russian realism at the service of the proletariat and the party.*" See **Max Hayward,** *Writers in Russia: 1917–1978*, ed. Patricia Blake, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 62.

Propaganda played a significant role in the creation of folk ensemble. Almost paradoxically, there was a push to get rid of the individual, unique aspects of regional folk music, so that everyone, despite one's ethnicity or national identification, could understand the context and goals of the music.

Perhaps it is unfair to character the Soviet alterations of pre–existing folk music and the creation of new folk music as entirely negative, for the role Sovietization on both art and folk culture is multifaceted and complex. Sovietization played an enormous role in providing a foundational framework for the construction of Armenian identity, something that remains particularly strong today. Writing on the Soviet folk ensemble, Andy Nercessian states: "*If constructions of identity depend on signifiers and representative forms… the case of the folk ensemble demonstrates how musical forms are copied as are compositional techniques, instrument constructions and the like. If Soviet ideology had attempted the permanent elimination of national boundaries through large–scale assimilation, they only assisted in deepening the awareness of 'other'*."[33]

One cannot ignore some of the powerful music created in the USSR, especially with the incorporation of folk music within the genres of Western art music. Aram Khachaturian (1903–1978) is perhaps the most well–known Armenian–Soviet composer to integrate folk music consistently into his Western style compositions, such as his orchestral works, ballets, and incidental music. G. Schneerson captures this spirit in writing about Part 1 "Caucasian Dance" and Part 2 "Armenian Dance" of Khachaturian's early *Dance Suite for Orchestra*[34] (1933): "*the first two parts of the suite are colorful pictures of Armenian folk life*."[35] Indeed, for many, it is Khachaturian cosmopolitan style that delivered Armenian music to the broader world, despite the fact that he wrote primarily in the Western style. As was the norm for many of his Russian

[33] **A. Nercessian** 2000, p. 92.

[34] **Aram Khachaturian,** *Dance Suite for Orchestra*, G. Schirmer, 1933.

[35] **G. Schneerson,** *Aram Khachaturyan*, Moscow, Literatura na inostrannykh jazykakh, 1959, p. 31–32.

contemporaries, Khachaturian was a supporter of Soviet ideology and his role in perpetuating Soviet propaganda with Armenian folk music qualities through his music is evident in much of his work. For example, his heroic Second Symphony (1953), which was composed on the twenty–fifth anniversary of the October Revolution, and his Anthem for the Armenian Soviet Socialist Republic, which was Armenian SSR's official anthem from 1944 to 1991, are but two examples of many that reflect his penchant and backing for Soviet ideology.

Following Khachaturian, the most important later twentieth century composers from Armenia proper are Alexander Haroutiunian (1920–2012) and Arno Babajanian (1921–1983), whose compositions are characterized by a strong nationalistic spirit. Outside of Armenia, Armenian composers such as Loris Tjeknavorian (b. 1937) and Alan Hovhaness (1911–2000) have garnered a more global sphere of awareness in classical music. Tjeknavorian's work seems to reconcile the Western classical framework effectively and effortlessly with folk elements in ways that speak genuinely to the Armenian folk experience, especially in the wake of the path that Khachaturian cleared. His works seem less interested in directly quoting of Armenian folk tunes and dances, and instead seeks to emulate the folk style within the more formal Western classical structure. For example, Tjeknavorian composed over 150 piano pieces that recall Armenian folk themes and Persian folk music, the latter reflecting his early training in Tehran. On a similar scale, but differently oriented, Hovhaness integrated Armenian folk sounds freely, but perhaps more globally in that much of his work is fueled by an interest in a broad, sometimes ambiguous, "Eastern" sound. Of course, his mixed Scottish and Armenian heritage, combined with having lived most of his life in the United States, certainly contributed to a more global sound. However, his work, particularly those compositions that sing with the spirit of Armenian folk music have garnered much attention in Armenia despite the fact that Hovhaness had little experience with actual Armenian folk music in the context of Armenia itself.

## Closing Thoughts

What does it mean for a body of music to be understood from a global perspective? In a globalized world, the reaction of some ethnomusicologists is to take the stance that such influence in music is corruption and is paramount to musical appropriation. One can certainly understand and sympathize with this perspective. This stance is also justified and explored in the very history of our field, especially the Berlin school of *vergleichende Musikwissenschaft* and thus, the very foundations of ethnomusicology itself. Nonetheless, it is important to reflect on the pliability of musical culture, perhaps revisiting once again the very concept of "authenticity." It is clear that a universally accepted definition of "authenticity" is a difficult, somewhat elusive concept, especially in a culture that has been so influenced by other cultures. Scholarly debate ranges from very narrow parameters of historically acceptable performance based on genre, dates, and styles, to broad, all–encompassing definitions which center on any music created or performed by members of cultural systems. We often think of traditional music as non–changing, fixed, which, when one considers the malleability of culture, music, "traditional" or not, also suffers from inevitable changes. Hence, this is Armenian music – music that is global, critical, often appropriated (one need only look at the use of *duduk* to represent "otherness" in film music), exceedingly diverse, and ever changing.

## Abstract

Reflecting upon various theoretical orientations of globalization, this article considers the place of Armenian music today through the historical examination of the musical and folkloric activities of Komitas Vardapet (1869–1935) and Nikoghayos Tigranian (1856–1951). Komitas Vardapet was a pioneering ethnomusicologist who sought to promote Armenian music widely. Trained in both music and theology, Komitas probed deeply into Armenian folk and sacred music. His broad, cosmopolitan approach to musicology, composition, and arrangement makes his work particularly important in the study of transcultural and globalized musical interactions. Nikoghayos Tigranian's global approach is evidenced by both

his comprehensive collection of folk tunes from surrounding regions and his use of various folk tunes in his compositions. His training in classical music with the Russian composers Nikolay Rimsky–Korsakov and Nikolay Solov'yov influenced his use of folk music in Western composition. Both Komitas and Tigranian occupied a space very much in between folk and classical, Eastern and Western, local and global, and in their presentation of Armenian music, questions of "purity" remain. Still, whatever the actual goals of their works, whether preservation of Armenian folk and sacred music or composing art music, they contributed in an important way to the interaction between Armenia and the wider world.

**Keywords:** Komitas, Nikoghayos Tigranyan, globalization, folk music, art music.

## ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԵՎ ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ. ԳԼՈԲԱԼԱՑՈՒՄԸ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

### Ամփոփում

**Ջոնաթան Մակքոլում** *(ԱՄՆ)*
*փիլիսոփայության դոկտոր, Վաշինգտոնի քոլեջ*

Հոդվածը գլոբալացման տեսական տարբեր մոտեցումների դիտարկմամբ և Կոմիտաս Վարդապետի և Նիկողայոս Տիգրանյանի գործունեության պատմական քննության միջոցով ներկայացնում է հայ երաժշտության տեղն այսօր: Կոմիտասն էթնոերաժշտագիտության առաջին ներկայացուցիչներից էր, որը ձգտում էր հայ երաժշտությունը միջազգային հարթակներում ճանաչելի դարձնել: Կրթված լինելով թե՛ երաժշտության, թե՛ աստվածաբանության ոլորտներում՝ Կոմիտասը խորությամբ հետազոտում էր հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունը: Լայն՝ կոսմոպոլիտ մոտեցումը երաժշտագիտությանը, ստեղծագործությանն ու մշակումներին նրա աշխատանքը դարձնում է առանձնապես կարևոր՝ միջմշակութային և գլոբալացված

երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում: Ն. Տիգրանյանի գլոբալ մոտեցումն ապացուցվում է թե՛ տարածաշրջանի ժողովրդական մեղեդիների համապարփակ հավաքածուի առկայությամբ, թե՛ տարբեր ժողովրդական մեղեդիներն իր ստեղծագործություններում կիրառելու փաստով: Թե՛ Կոմիտասը, թե՛ Տիգրանյանը հիմնվում էին ժողովրդականի և դասականի, արևելյանի և արևմտյանի, տեղայինի և համաշխարհայինի փոխառնչության վրա և հայ երաժշտությունը ներկայացնելիս կարևորում էին «մաքրության» հարցը: Անկախ այն բանից, թե որն էր նրանց գործի իրական նպատակը՝ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության պահպանությունը, թե կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը, նրանք կարևոր ներդրում ունեցան Հայաստանի և համաշխարհային իրականության միջև փոխգործակցության ոլորտում:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս, Նիկողայոս Տիգրանյան, գլոբալացում, ժողովրդական երաժշտություն, կոմպոզիտորական երաժշտություն:

# КОМИТАС ВАРДАРЕТ И НИКОГАЙОС ТИГРАНЯН: ГЛОБАЛИЗАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НАРОДНОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

## Резюме

**Джонатан МакКоллум** *(США)*
*доктор философии, Вашингтонский колледж*

Обращаясь к различным теоретическим определениям понятия глобализации, на основе музыкальной и фольклористической деятельности Комитаса Вардапета (1869–1935) и Никогайоса Тиграняна (1856–1951) в статье рассматривается место армянской музыки в настоящее время. Комитас стремился широко пропагандировать армянскую музыку и был пионером в этномузыкознании. Имея фундаментальное музыкальное и богословское образование, Комитас глубоко изучил армянскую народную и духовную музыку. Его широкий, космополитичный подход к музыкознанию, композиции и обработке делает его работу особенно важной в сфере транскультурных и глобальных музыкальных взаимодействий. Глобальный подход Н. Тиграняна подтверждается как его обширной коллекцией народных мелодий из соседних регионов Армении, так и использованием в собственных композициях мелодий разных

народов. Как Комитаса, так и Тиграняна занимал вопрос взаимосвязи народного и классического, восточного и западного, локального и глобального. Для обоих вопрос «чистоты» армянской музыки был приоритетным. Каковы бы ни были реальные цели их творчества – сохранение армянской народной и духовной музыки или композиторская деятельность, они внесли важный вклад в сфере взаимодействия между Арменией и более широким миром.

**Ключевые слова:** Комитас, Никогайос Тигранян, глобализация, фольклорная музыка, композиторская музыка.

# ПОЛИФОНИЯ В ХОРАХ КОМИТАСА

**Алина Пахлеванян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения, профессор*
*заслуженный деятель искусств РА*
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

Деятельность Комитаса совпала с периодом мощного подъема национального самосознания армянского народа, вызванного сложившейся в конце XIX и начале XX века общественно–политической ситуацией в Армении и на Ближнем Востоке. Появление в этот исторический момент именно фигуры Комитаса сыграло для судеб армянской профессиональной музыки решающую роль, ибо он сочетал в себе композитора, музыковеда, получившего профессиональное образование в Германии, прекрасного хормейстера и, в то же время, отличного знатока, ценителя и исполнителя народной песни, чем был обязан своему происхождению из богатой песенными традициями области Гохтна.

Вплоть до трагического 1915 г. Комитас, где бы ни жил, повсюду организовывал хоры и с неизменным успехом выступал с широкой пропагандой народной песни, что в свою очередь не могло не отразиться на национальном самосознании армянского народа. Вся композиторская, исполнительская, просветительская деятельность Комитаса теснейшим образом была связана именно с хором. Поэтому и хоровые обработки народных песен в творчестве Комитаса занимают особое место.

В условиях современной Комитасу действительности хор был единственно возможным в Армении профессиональным музыкальным коллективом, при помощи которого можно было осуществлять исполнение своих произведений и широко пропагандировать жемчужины богатейшего духовного наследия народа.

Кроме того, хоры, как наиболее демократичный жанр профессиональной музыки, в то же время давали Комитасу возможность вы-

работки национального многоголосного стиля на основе монодической культуры. Эту неимоверно трудную задачу Комитасу удалось решить блестяще, взяв на вооружение многообразные приемы европейского полифонического письма и богатые возможности функциональной гармонии, пересмотрев их с точки зрения ладовой функциональности армянской народной музыки. Комитас претворил также характерные для национальной инструментальной музыки элементы многоголосия, такие как органный пункт (дам), моменты полиритмии, создаваемые звучанием ударного инструмента в инструментальных ансамблях.

К окончательной кристаллизации многоголосного стиля Комитас пришел в зрелый период творчества, но гениальные прозрения и находки есть уже в раннем творчестве.

В данной статье мы основываемся на анализе хоровых произведений Комитаса, помещенных во II томе академического издания под редакцией Р. Атаяна[1]. Хотя это – только часть всего хорового наследия композитора, однако уже здесь можно проследить все основные черты и тенденции развития его многоголосного стиля.

Комитас полифонизирует музыкальную ткань очень органично: все голоса как бы «вырастают» из основной мелодии, умело используются цезуры – когда останавливается один голос, движется другой, широко применяются в остальных голосах типичные для армянской народной музыки интонации, кадансовые интонационные попевки, ставшие формульными своеобразные опевания ладовых устоев, имитируется самый характерный элемент мелодии, при этом в имитацию включаются различные голоса. Полифонизации музыкальной ткани способствует также обильное применение органных пунктов, часто многозвучных (тонических и доминантовых, иногда с удвоением основного тона), параллельные и противоположные движения голосов. Причем, прекрасно зная природу ладов армянской музыки, Комитас применяет

[1] **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1965 [**Комитас,** *Собрание сочинений*, том 2, ред. Р. Атаяна, Ереван, изд. «Айастан», 1965]:

параллельные движения преимущественно в ладах мажорного наклонения («Ах, марал джан» – «Милая марал», стр. 81)[2].

Объясняется это особенностями естественного строя армянской народной музыки, существенно отличающейся от равномерно–темперированного. Это отличие особенно сильно ощущается в ладах минорного наклонения из–за высотной вариантности второй ступени. Лады же мажорного наклонения имеют в своем составе интервалы, качественно очень близкие к интервалам равномерно–темперированного мажора. Таким образом, параллельные терции и сексты в ладах мажорного наклонения не могли звучать фальшиво, как это произошло бы в ладах минорного наклонения. Этот момент тогда, во времена Комитаса, играл существенную роль, когда слуховая практика людей, даже музыкально образованных, еще базировалась на ощущении естественного строя народной песни. Сейчас, чем больше внедряется профессиональная музыка в сознание людей, тем быстрее корректируется слуховой настрой, отдаляясь от естественного строя. Однако в слуховых ощущениях народа продолжает господствовать естественный строй.

Комитас очень изобретательно использует возможности хора, его отдельных групп, их выразительность, сопоставляя эти группы, по–разному сочетая голоса, расщепляя четырехголосный хор, доводя количество голосов порой до десяти («Сона яр» – «Любимая Сона», стр. 62). Фортепиано он применяет редко, предпочитая хор *a cappella*.

Комитас достигает огромной выразительности звучания хора, при необходимости добивается эффектов звукоподражания голосам природы, игре народных инструментов, особенно ударных. Примером подражания голосам природы могут служить песни «Андзревн екав» («Дождь пошел», стр. 23, *staccato* теноров и басов), «Луснакн ануш» («Луна нежна», стр. 29 – линия сопрано). В песнях «Ов лини» («Вей, прохлада», стр. 46), «Аравотун бари лус» («Утренний привет», стр. 36,

[2] **Комитас**, том 2.

вторая половина песни) есть подражание звучанию ударного инструмента.

Очень большое значение придается динамике, порой автономной в каждом голосе и тщательно продуманной с точки зрения драматургии целого. Благодаря характерной комитасовской динамике, создается ощущение объемности, живого дыхания всей музыкальной ткани.

Разнообразны у Комитаса сочетания форм движения голосов. Чаще всего встречаются следующие типы:

а) Свободное развертывание контрапунктирующих голосов при главенстве основной мелодии на фоне подголосков («Гарун а» – «Весна», стр. 18; «Луснакн ануш»), или же на фоне органного пункта («Ой, Назан им» – «Ой, моя Назан», стр. 78).

б) Сочетание основной мелодии с контрапунктирующим голосом и мелодизированным органным пунктом.

в) Параллельное движение двух голосов на фоне выдержанного органного пункта («Ах, марал джан») или пульсирующего органного пункта («Сарен елав» – «С гор поднялся», стр. 54, вторая половина песни).

г) Параллельное движение двух или даже трех голосов в сочетании с противоположным движением нижнего голоса («Шогер джан» – «Милая Шогер», стр. 32, вторая половина песни).

д) Противоположное движение голосов.

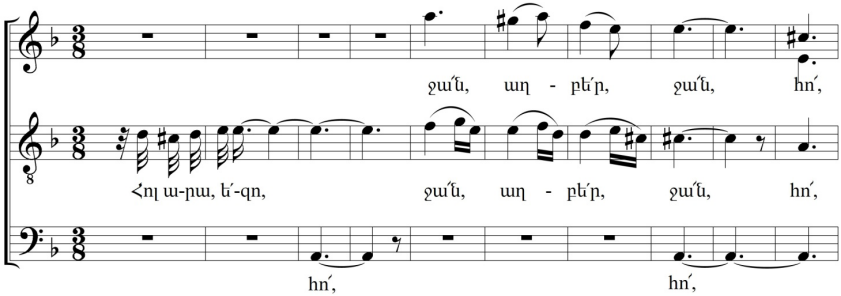
е) Сочетание подвижного голоса с малоподвижным.

ж) Сочетание распетых и пульсирующих (или аккомпанирующих) голосов.

Редко, когда в одном произведении определенное сочетание форм движения сохраняется от начала до конца, как в песне «Ах, марал джан». Большей частью бывает так, что в одном произведении встречаются несколько различных типов.

В хоровых обработках народных песен Комитас применяет самые различные приемы полифонического письма – и подголоски, и контрапункты к темам, и имитации. Однако наибольший удельный

вес падает на подголоски. Они порой бывают настолько ярки и индивидуализированы, что приобретают значение контрапунктирующего голоса (“Кали ерг” – “Песня молотьбы”, стр. 105).




Чрезвычайно обогащают полифоническую ткань изумительные по красоте контрапункты к основным мелодиям, создаваемые Комитасом. В качестве наиболее яркого примера можно привести песню «Гарун а».

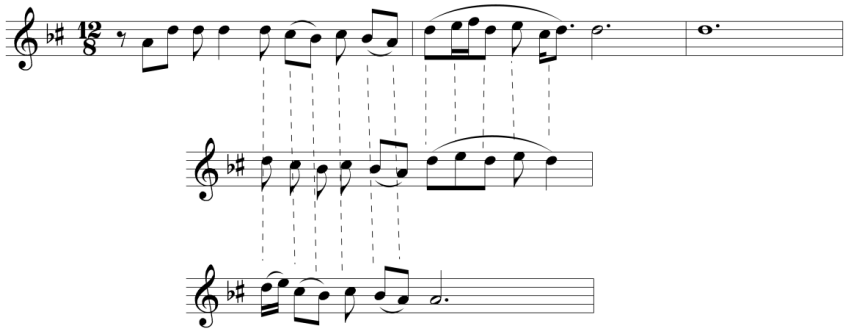



Здесь амбитус контрапунктирующего голоса достигает септимы, в то время как сама основная мелодия не выходит за рамки тонического трихорда. Характер народной песни, лежащей в основе этого хора, скорбный, бесконечное вращение мелодии в тесных рамках трихорда создает впечатление скорбной «застылости», отчаяния. Лишь выход за пределы терции – квартовый ход в припеве становится выражением

эмоционального «всплеска». Сочетание в хоровой обработке мелодии народной песни с широким по диапазону, лирическим по характеру контрапунктирующим голосом, насыщение всей ткани интонациями «плача» и «вздоха», безусловно, усиливает эмоциональное и художественное воздействие этого замечательного произведения.

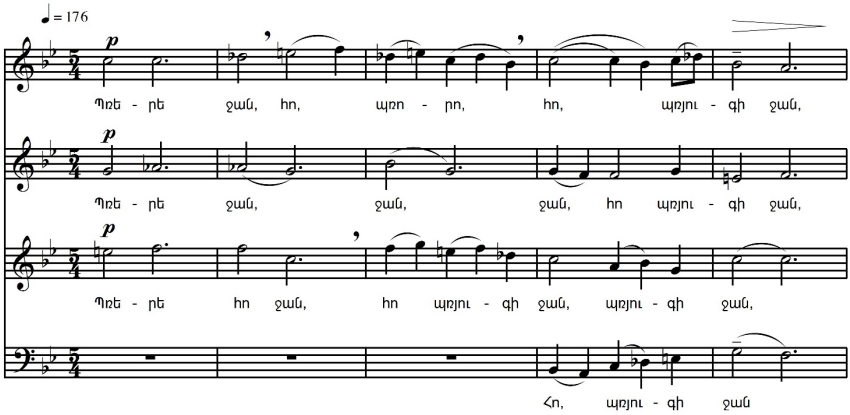
Немалое место занимают в хорах и имитационные приемы полифонии. Комитас широко применяет здесь имитации простые и канонические, имитации в инверсии, в увеличении, свободные, ритмические.

Интересный образец канонической имитации – песня «Сарери вров гнац» («В горы ушел», стр. 25). Вся мелодия этой песни строится на варьированном повторении фрагмента первой фразы.



Этот момент играет не последнюю роль в естественности развертывания канона. Примеры канонической имитации есть также и в песнях «Шогер джан» и «Сарен елав».

В хоре «Лору гутанерг» («Лорийская пахотная песня», стр. 94) использованы четырехголосный смешанный хор и четыре солиста. Хор то выступает в качестве гармонической педали для ансамбля солистов, то самостоятельно, как бы противопоставляя прозрачное хоральное сложение линеарной фактуре предыдущего раздела. Но даже при гармоническом сложении у Комитаса всегда проглядывают элементы полифонии.




Можно провести здесь аналогию с «полифонической гармонией» хоралов И. С. Баха, творчество которого, кстати, прекрасно знал и высоко ценил Комитас.

Очень часто Комитас в одной песне сопоставляет полифонический склад гомофонно–гармоническому, как в песне «Андзревн екав». Это подчеркивает разнохарактерность разделов песни, как бы «высвечивает» разные грани музыкального образа.

Комитас любит укрупнять форму, соединяя в одно целое несколько народных песен, подходящих друг другу по образному строю, хорошо дополняющих друг друга, в противоположность принципу сюитности, который он тоже охотно применяет. В этом случае соединяются в цикл разнохарактерные песни по принципу контраста. В данном случае речь идет о первом принципе, когда коротенькие песни настолько органично соединяются в единое целое, что несведущий человек может и не догадаться, что это не одна песня, а целых три. Например, песня «Цирани цар» («Абрикосовое дерево», стр. 91) соединяет в себе три песни – «Цирани цар», «Ха твек, ет твек» («Верните, возвратите») и «Ов, ов, овн инкав» («Повеяло прохладой»). А в песне «Кали ерг» соединены вариант песни «Вотид ара» («Песня гумна») и «Ол ара, езо» («Ходи по кругу, вол»).

В некоторых хоровых партитурах Комитаса встречаются фугированные вступления голосов, как в песнях «Лору гутанерг», «Сипана каджер» («Храбрецы Сипана», стр. 126, второй раздел). В них, как и в песне «Гарун» («Весна», стр. 141) широко применены имитации.

Необходимо отметить, что вообще у Комитаса очень часто встречаются свободные имитации, т.е. попевка имитируется неточно, меняется интонационный шаг, иногда направление движения, но при этом полностью сохраняется ощущение имитации. Однако в вышеназванном хоре «Гарун» – собственном сочинении Комитаса, не базирующемся на народном источнике, хотя и в середине проходит множественная имитация пульсирующих звуков в различных голосах хора, но ощущения полифоничности так и не возникает из–за отсутствия мелодического развития, здесь на первый план выступает скорее гармоническая красочность.

Несколько слов о принципах гармонизации народных песен. Излюбленный Комитасом прием – гармонизовать, противопоставляя мажор минору, первый раздел песни гармонизуется в мажоре, второй – в миноре. Так в большинстве случаев диктует логика мелодического развития самой народной песни, лежащей в основе хора. Но не всегда этот метод художественно оправдывает себя, иногда это звучит искусственно, как в хоре «Келер, цолер» («Ходил, сверкал», стр. 89). Правда, это один из принципов гармонизации данной песни, в дальнейшем сам Комитас в вокальной обработке гармонизовал ее иначе, целиком в миноре.

Интересен принцип гармонизации мелодий во фригийском ладу. Они гармонизованы Комитасом в мажорном ладу с тоникой, лежащей на большую терцию ниже фригийской тоники. Песни во фригийском «ля» – «Им чинари яр» («Чинар мой яр», стр. 15) и «Гутанерг» («Песня пахоты», стр. 20) гармонизованы в фа–мажоре. Мы настолько привыкли к такому подходу, что порой забываем, что при этом совершенно меняется наклонение лада, его характер. Комитас указал один из возможных принципов гармонизации подобных песен в ладах с малой секундой на тонике.

Изучая хоровые произведения Комитаса, существующие порой в нескольких вариантах, приходишь к заключению, что процесс шлифовки национального стиля хорового письма никогда не прекращался. Комитас снова и снова возвращался к написанному, гармонизовывал по–новому, менял голосоведение, делал фактуру более удобной для хора, искал новые выразительные возможности полифонии и гармонии. Правда, по свидетельству Р. Атаяна, почти невозможно восстановить хронологию создания хоров Комитаса, тем не менее последовательная, титаническая работа над созданием национального стиля многоголосного письма отчетливо видна.

## Резюме

В статье автор обращается к принципам полифонии Комитаса на основе хоровых произведений. Анализируются не только полифонические средства имитации, проявления фугообразного склада, контрапунктические соединения разных мелодий, но и формы хоровых произведений. Комитас возвращался к уже написанному произведению, гармонизовывал по–новому, менял голосоведение, фактуру, искал новые выразительные возможности полифонии и гармонии.

**Ключевые слова:** Комитас, полифония, многоголосие, хор, хоровая обработка.

# ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐՈՒՄ
## Ամփոփում

**Ալինա Փահլևանյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր*
*ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ*
*Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

Հոդվածի հեղինակն անդրադառնում է Կոմիտասի երաժշտության մեջ պոլիֆոնիայի դրսևորումներին՝ հիմնվելով խմբերգային մշակումների վրա: Վերլուծության են ենթարկվում ինչպես պոլիֆոնիկ միջոցները՝ իմիտացիաները, ֆուգայանման շարադրանքի օրինակները, տարբեր երաժշտական նյութերի կոնտրապունկտային միացումները, այնպես էլ՝ խմբերգային մշակումների ձևի որոշ սկզբունքներ: Կոմիտասը բազմիցս վերադարձել է արդեն գրված ստեղծագործությանը, մշակել այլ մոտեցումներով, փոփոխել ձայնատարությունն ու ֆակտուրան: Նա փնտրել է պոլիֆոնիայի և հարմոնիայի նոր արտահայտչամիջոցներ:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս, պոլիֆոնիա, բազմաձայնություն, երգչախումբ, խմբերգային մշակում:

# POLYPHONY IN THE CHORAL SONGS BY KOMITAS
## Abstract

**Prof. Alina Pahlevanyan** *(Armenia)*
*PhD in Art, Honored Art Worker of RA*
*Komitas State Conservatory of Yerevan*

The author reflects on the manifestation of polyphony in Komitas's music, referring to his choral works. The employed polyphonic devices, such as the imitations, the samples of fugue textures and the counterpoint of the different parts, as well as several principles relating to the form are analyzed. Komitas frequently recurred to already written pieces, rearranging them, making changes in voice–leading, texture and other parameters. He never stopped searching for new expression devices for polyphony and harmony.

**Keywords:** Komitas, polyphony, counterpoint, choir, choral arrangement.

# ОПЫТ АНАЛИЗА ИМИТАЦИЙ В ФОРТЕПИАННОМ ТАНЦЕ «МАНУШАКИ» КОМИТАСА

**Анаит Багдасарян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения, доцент*
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

Фортепианные произведения составляют, как известно, одну из относительно небольших жанровых областей композиторского наследия Комитаса[1]. Однако здесь, не в меньшей степени, нежели в остальном его творчестве, отразились характерные черты композиторского мышления великого музыканта, в том числе способы работы с музыкальным, в особенности, с национально-музыкальным материалом – образцами армянской монодической музыки.

Сказанное, в ряду других обстоятельств, в равной степени относится и к применению имитаций, типичных для творческого метода композитора[2].

Как показывает фактурный анализ произведений Комитаса для фортепиано, имитации характерны для его фортепианной музыки, что проявилось уже в раннем периоде его творчества, в частности, сочинениях студенческих лет[3]. Примечательно, что роль и место имитаций

---

[1] В то время, как наиболее развернутая часть творчества композитора представлена, как известно, его хоровыми сочинениями, см. **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու,* հատորներ II-V [**Комитас,** *Собрание сочинений,* том II-V], Երևան, «Հայաստան» և «Սովետական գրող» հրատ., 1965 (II), 1969 (III), 1976 (IV), 1979 (V). Для сравнения: фортепианные сочинения композитора «умещаются» в рамках всего лишь одного тома, см. **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու,* հատ. VI, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982 [**Комитас,** *Собрание сочинений,* том VI, Ереван, изд. «Советакан грох, 1982»]:

[2] Наличие имитаций в произведениях Комитаса неоднократно отмечалось исследователями его творчества – Р. Атаяном, И. Еолян, Г. Чеботарян, Н. Тагмизяном, Т. Шахкулян и др. См. также: **А. Багдасарян,** *Имитационные структуры в произведениях Комитаса,* автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1990.

[3] См. об этом: **Տ. Շախկուլյան,** *Կոմիտասի սկզնաշրջանի ստեղծագործության վաղ շրջանը,* Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2014, էջ 107 [**Т. Шахкулян,** *Ранний период творчества*

значительно возрастает в тех фортепианных произведениях композитора, в мелодической основе которых использованы армянские монодии. Таковыми, в частности, являются «Танцы» Комитаса. Это – многоголосные обработки для фортепиано восьми народных, в основном городских; разнохарактерных – лирических, эпических; различных по прикладному значению – бытовых, обрядовых, военных; по типу исполнения – сольных и хороводных танцевальных мелодий, принадлежащих к тому же к различным районам Восточной и Западной Армении (Вагаршапат, Ереван, Шуши, Карин или Эрзерум, Муш). Это – «Манушаки», «Еранги», «Унаби», «Марали», «Шушики», «Ет у арач», «Шорор эрзерумский», «Мшо шорор», опубликованные в шестом томе Собрания сочинений Комитаса.

Имитационность – один из наиболее характерных и примечательных признаков «Танцев» Комитаса. Имитации в различных формах, в большинстве своем необычных, «неклассических», фигурируют во всех «Танцах» и входят в число основополагающих средств их композиционного строения.

В рамках настоящей статьи мы попытались детально рассмотреть имитационные приемы, использованные Комитасом всего лишь в одном из упомянутых «Танцев» - лирическом, грациозном, с элементами кокетства[4], женском сольном «Манушаки»[5], который судя по ремаркам

---

*Комитаса*, Ереван, изд. «Амроц груп», 2014, с. 107]:

[4] **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. VI էջ 181 [**Комитас,** *Собрание сочинений*, том VI, с. 181]:

[5] «Манушак» означает «фиалка». Хотя в данном случае это не название цветка, а женское имя (см. там же, էջ 179). Соответственно, «Манушаки» означает танец женщины с именем Манушак.
Об имитациях в фортепианных «Танцах» Комитаса вообще, см. **А. Багдасарян,** Имитации в «Танцах» Комитаса, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, Երևան, 1989, N 3, էջ 77-84, где рассмотрению имитаций в фортепианной обработке «Манушаки» отведен всего лишь небольшой абзац, с. 80.
Отметим, что мы обратились, в частности, ко второму изданию фортепианной обработки «Манушаки» (**Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. VI, էջ 67-70 [**Комитас,** *Собрание сочинений*, том VI, с. 67-70]). Сравнение различных изданий той же обработки, а также различных изданий обработок остальных танцев, приведенных в

Комитаса, «происходит» из Вагаршапата и исполняется в сопровождении даппа[6].

Имитационностью буквально «пронизана» вся многоголосная композиция данной обработки. Ее имитационный «облик» во многом определяется широким применением **имитаций звука**, как бы точечных имитаций, которые составляют значительную часть имитационного «арсенала» обработки.

В имитациях звука, в отличие от классических имитационных образцов, имитируется не мелодия или мелодическая фраза, а всего лишь единичный звук[7], что представляется проявлением своего рода **музыкального пуантилизма**, характерного для творческого метода композитора[8], особенно в его «Танцах», «Сольных песнях», в определенной степени и в хоровых сочинениях, где возникают образцы **пуантилистических имитаций**[9].

В фортепианной обработке «Манушаки» имитации звука большей частью основаны на устойчивых, опорных тонах лада танцевальной мелодии – двойственного G – c. Это обычно конечные звуки каденционных либо иных относительно завершенных разделов мелодии, которые – **концовочные имитации звука** – способствуют ладо-гармоническому сопряжению, единообразию мелодического и гармоничес-

---

том же шестом томе, которое, несомненно высветит еще одну примечательную грань композиторского метода Комитаса, пока еще ждет своего исследователя.

6 См. **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. VI, էջ 67 [**Комитас,** *Собрание сочинений*, том VI, с. 67]. Дапп или даф – *«древний ударный инструмент типа бубна… Ударяют пальцами и ладонями», Музыкальный энциклопедический словарь*, гл. ред. Г. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1990, с. 163. Игра на даппе отличается богатой пальцевой техникой.

7 Об имитациях звука в творчестве Комитаса см.: **А. Багдасарян,** *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, с. 18-22.

8 Об использовании Комитасом методов пуантилизма, сонористики, его тяге к минимализму – течениям, получившим большое распространение в композиторской музыке второй половины XX века, см.: **К. Джагацпанян,** От Баха к Комитасу, *Կանթեղ*, Ереван, 2015, էջ 17:

9 О пуантилистических имитациях в творчестве Комитаса см.: **А. Багдасарян,** *Имитационные структуры в произведениях Комитаса*, с. 19.

кого пластов многослойной композиции «Манушаки». Так, в одном из разделов обработки фигурирует «цепочка» концовочных имитаций, основанных на тоническом (G), доминантовом (D), терцовом (H) и вновь тоническом звуках лада танца.

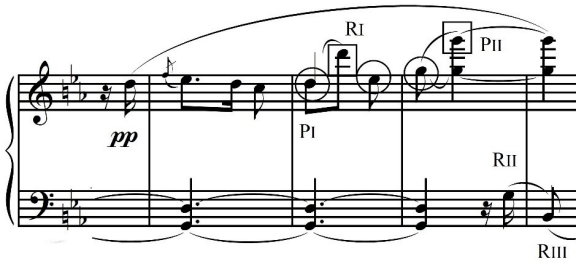
*Нотный пример 1 (с. 67-68)*[10]




Вариант того же раздела обработки в несколько ином имитационном раскладе см. в нотном примере 2.

[10] В нотном примере 1 и последующих нотных примерах настоящей статьи используем общепринятые сокращенные обозначения начинающего и имитирующего голосов имитационных проведений, соответственно: «P» – пропоста, «R» - риспоста. Если в имитации более двух голосов, как в нотном примере 1, риспосты нумеруются как RI, RII и т.д.

*Нотный пример 2 (с. 68)*




Это две сцепленные имитации, когда конец (в нашем случае – конечный звук) первой имитации ($g^3$) является в то же время началом следующей[11]. Первая из них – имитация типа стретты[12], с усеченным (пропущенным в риспосте) серединным звуком «es», посредством которой (стретты) имитируется мелодическая фраза танца: «d – es – g»[13], вторая же – имитация звука, имитируется тонический звук двойственного G – $c^1$[14]. В обработке «Манушаки» использованы имитации мелодических фраз также, помимо отмеченной выше стретты (см. нотный пример 2, первая имитация).

*Нотный пример 3, имитация мелодической фразы (с. 67)*




[11] Сцепленные имитации в нотном примере 2 обведены квадратными скобками и обозначены цифрами 1 (первая имитация) и 2 (вторая), а также PI – RI, PII – RII – RIII.

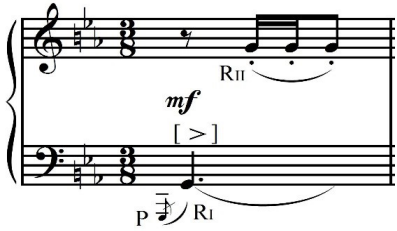
[12] В стреттах, как известно, риспоста вступает до завершения темы в пропосте.

[13] В нотном примере 2 звуки данной мелодической фразы или звуки пропосты первой имитации взяты в кружок.

[14] Звуки риспосты первой имитации того же нотного примера 2 взяты в квадрат.

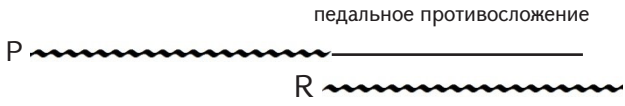
В «Манушаки» имитации главным образом проводятся между мелодией танца и ее гармонизацией. Это способствует передаче на «периферию» - сопровождающие гармонические голоса многоголосной обработки, музыкального материала (отдельных звуков, фраз), ее основного мелодического голоса – монодии, и создания, таким образом, монолитной многоголосной композиции, на всех своих уровнях звучащей «по-армянски»[15], что и являлось одним из главных творческих принципов Комитаса-композитора. В то же время отметим единственный в «Манушаки» пример имитационного проведения между сопровождением и мелодическим голосом.

*Нотный пример 4 (с. 67)*



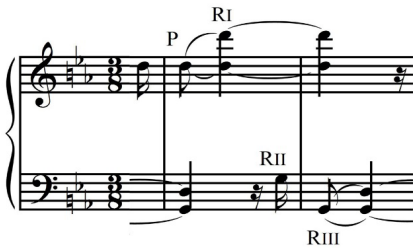

В отличие от классических имитаций, выработанных в европейской композиторской музыке, с традиционным для них мелодическим противосложением, Комитас в многоголосной обработке «Манушаки» использует, в основном, **имитации с педальным противосложением**, когда пропоста в момент вступления риспосты переходит в выдержанный звук – педаль, образуя педальное противосложение. См. приведенную ниже схему 1 и нотный пример 5.

*Схема 1*



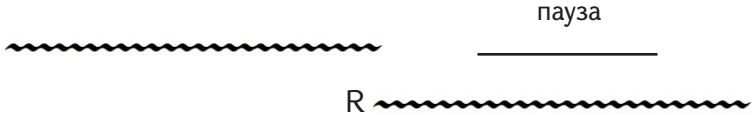

[15] Имитацию, как эффективное музыкальное средство, вносящее связность в сочинение, отмечал **С. Танеев** в своем фундаментальном труде *Подвижной контрапункт строгого письма*, Москва, Музгиз, 1959, с. 8.

*Нотный пример 5 (с. 68)*




В то же время в нотном примере 3 использована **имитация без противосложения**[16], когда пропоста паузирует на всем протяжении риспосты. См. схему 2.

*Схема 2*




Данные имитации – с педальным противосложением и без противосложения, условно назовем их монодическими, представляются как бы отзвуком в многоголосной композиции «Манушаки» имитационных приемов, типичных для армянского традиционного (монодического) ансамблевого музицирования, в частности, вокально-инструментальной музыки. Такие имитации возникают между вокальным голосом – ведущим по значению, собственно мелодией, и инструментальным голосом, назовем его **имитационно-аккомпанирующим**[17], основное предназначение которого заключается в имитационном перепеве ме-

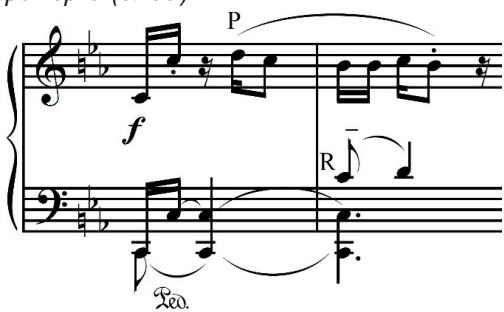
[16] Об имитациях без противосложения см. в частности: **Է. Փաշինյան,** *Պոլիֆոնիայի դասագիրք*, Երևան, «Լույս» հրատ., 1998, էջ 46 [**Э. Пашинян,** *Учебник полифонии*, Ереван, изд. «Луйс», 1998, с. 46]: Другой пример имитации без противосложения в обработке «Манушаки» см. в нотном примере.

[17] Имитационно-аккомпанирующий голос зачастую воспроизводится духовым дудуком, или струнно-смычковой кяманчей, щипковым таром и т.д.

лодии. Обычно имитируются полукаденционные или каденционные, а также любые предцезурные мелодические обороты ведущего голоса, иногда, как в нашем случае – фортепианной обработке «Манушаки», и заключительные звуки данных оборотов[18].

В фортепианной обработке «Манушаки» крайне ограниченно, всего лишь в единственном числе, тем не менее использована имитация с мелодическим противосложением также.

*Нотный пример 6 (с. 69)*




Имитации с мелодическим противосложением не характерны для многоголосной композиции «Манушаки» и композиторского творчества Комитаса в целом, поскольку они не имеют аналогов в армянской монодической музыке, и, следовательно, не могли быть включены композитором в «реестр» средств, приемлемых для создания национально звучащих многоголосных структур.

За одним исключением (см. нотный пример 3), в обработке «Манушаки» использованы неточные имитации. Это прежде всего касается наиболее характерных для данной обработки имитаций звука, которые «неизменно» проводятся с ритмическим варьированием. См. нотные примеры 1 и 5.

[18] Сведения о традиционных формах музицирования в армянской монодической вокально-инструментальной музыке сообщил нам преподаватель по классу дудука Ереванской гос. консерватории им. Комитаса Эммануил Ованнисян.

А в нотном примере 4 **имитация звука представлена с расщеплением**, когда в риспосте имитируемый звук дробится, «расщепляется» на более мелкие ритмические единицы. Имитация звука с расщеплением в «Манушаки» способствует воспроизведению на фортепиано звучания даппа, с многообразием его тембров и техники игры, в частности – ладонями (в приведенной имитации это пропоста) и кончиками пальцев (риспоста).

В нотном примере 7 мелодическая фраза танца имитируется с элементами уменьшения и зеркальности.

*Нотный пример 7 (с. 67)*




Элементы зеркальности наблюдаем также в усеченной имитации в нотном примере 8.

*Нотный пример 8*[19] *(с. 67)*




В другом случае имитация проводится с элементами возвратного движения и увеличения. См. нотный пример 6.

[19] В нотном примере 8 квадратными скобками обведены те «участки» пропосты, которые усечены в риспосте.

Отметим также образец **регистровой имитации** в «Манушаки», которые образуются посредством повтора отдельных, относительно завершенных разделов обработки в ином регистре (в «Манушаки» - ином регистре фортепиано).

*Нотный пример 9 (с. 69-70)*[20]




В «Манушаки» преобладают многоголосные имитации, в основном – четырехголосные и одна трехголосная[21], нередко охватывающие большую часть регистров фортепиано (третья, вторая, первая, малая, большая октавы). Именно таким многоголосным способом изложены все имитации звука в «Манушаки» (см. нотные примеры 1, 4, 5 и т.д.), определяющие во-многом, как было указано выше, ее имитационный «облик», и в то же время придающие ей многообразное темброво-регистровое звучание.

[20] В нотном примере 10 приводятся лишь начальные такты повторяющихся разделов.

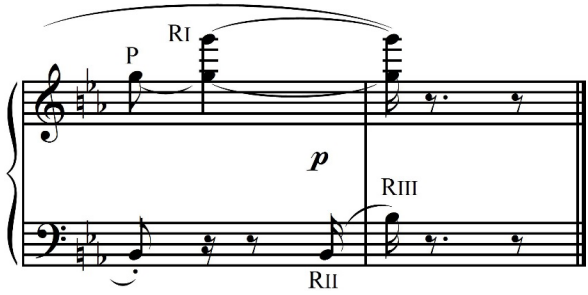
[21] См. нотный пример 4.

Наряду с этим, имитации мелодических фраз в «Манушаки» двухголосны. См. нотные примеры 3, 6, 7.

В фортепианной обработке «Манушаки» используются имитации с различным направлением движения:

- нисходящие, которые явно преобладают, см. нотные примеры 1, 3, 6, 7, 8 и т.д.;
- восходящие, см. нотные примеры 4, 9 и т.д.;
- имитации со смешанным движением, когда на протяжении имитации чередуются различные ее направления – нисходящий, восходящий. Так, в четырехголосной имитации звука (см. нижеприведенный нотный пример 10), первая пара голосов (P - $R_I$) движется в восходящем направлении, вторая пара ($R_I$ - $R_{II}$) – в нисходящем, и наконец в третьей паре ($R_{II}$ - $R_{III}$), имитация вновь восходящая. См. также нотный пример 5.

*Нотный пример 10 (с. 70)*

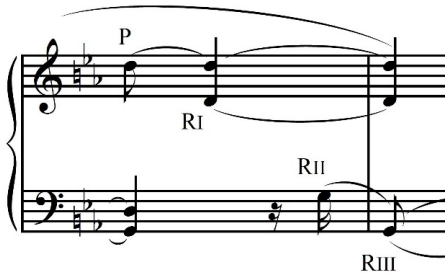



В «Манушаки» используются октавные, иногда и примовые имитации, способствующие созданию ладо-тонального единства голосов многоголосной композиции. См. нотные примеры 1, 3, 4 и т.д.

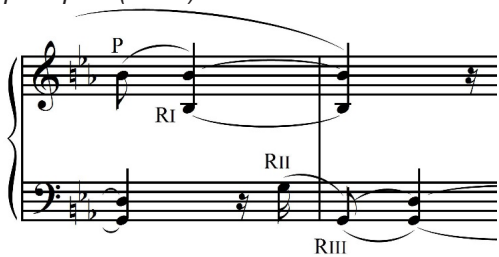
Наряду с этим, в середину двух четырехголосных имитаций, при общей их октавности (в октаву проводятся P - $R_I$ и $R_{II}$ - $R_{III}$), между первой и второй риспостами вклиниваются ч. 5 (нотный пример 11) и б. 3 (нотный пример 12)[22].

[22] Нотные примеры 11 и 12 выделены из нотного примера 1.

*Нотный пример 11 (с. 68)*




*Нотный пример 12 (с. 68)*




Рассмотрение имитаций в многоголосных композициях остальных, упомянутых выше фортепианных танцах Комитаса («Еранги», «Унаби», «Марали» и т.д.) выявляет их очевидное имитационное «родство» с многоголосной обработкой предмета нашего исследования – фортепианного танца «Манушаки». Это не случайно, и свидетельствует о наличии в фортепианных танцах Комитаса определенной системы имитационных средств и разработанной методики их использования.

## Резюме

Имитация – *«повторение голосом мелодии* (мелодической фразы, а также отдельных звуков – А. Б.), *непосредственно перед тем исполненной другим голосом»* (С. Танеев, Подвижной контрапункт строгого письма, с. 8), является одной из наиболее характерных композиционных особенностей музыки Комитаса.

Имитации в различных, зачастую «неклассических» формах, имеют значительное место во всех жанрах композиторского наследия великого музыканта, в том числе и в его фортепианных танцах – многоголосных обработках для фортепиано восьми народных разнохарактерных - сольных, парных, хороводных танцев из различных этнографических районов Восточной и Западной Армении.

В рамках настоящей статьи мы попытались проанализировать имитации, примененные Комитасом, в частности, в одном из его танцев – «Манушаки». Рассмотрены значение и место имитаций в многоголосной композиции танца, их формы, виды, количество голосов, направление движения и интервал вступления голосов.

Результаты проведенного анализа следующие:

- имитации «пронизывают» всю многоголосную ткань танца «Манушаки»;
- имитации проводятся между мелодией танца и ее гармонизацией;
- характерным, «знаковым» явлением танца являются нетрадиционные, «неклассические» **имитации звука**, своего рода проявления **музыкального пуантилизма**, и **имитации с педальным противосложением**;
- большей частью используются неточные имитации – с элементами увеличения, уменьшения, зеркальности, возвратного движения; применяются четырех (чаще всего), трех и двухголосные имитации, в основном, в нисходящем движении, и в октаву.

Рассмотрение имитаций в многоголосных композициях остальных фортепианных танцев Комитаса выявляет их очевидное имитационное «родство» с многоголосной обработкой предмета нашего исследования, фортепианного танца «Манушаки». Это не случайно и свидетельствует о наличии в фортепианных танцах Комитаса определенной системы имитационных средств и разработанной методики их использования.

**Ключевые слова:** Комитас, фортепианные произведения Комитаса, имитация, имитация звука, музыкальный пуантилизм.

# ՆՄԱՆԱԿՈՒՄՆԵՐԻ (ԻՄԻՏԱՑԻԱՆԵՐԻ) ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ ԿՈՄԻՏԱՍԻ «ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ» ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԱՐՈՒՄ

## Ամփոփում

**Անահիտ Բաղդասարյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ*
*Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

*«Նմանակումը կրկնությունն է որևէ ձայնի միջոցով արտաբերված այն մեղեդու* (մեղեդիական դարձվածքի, նաև մեկական հնչյունների՝ *Ա. Բ.*), *որն անմիջականորեն մինչ այդ հնչել է մեկ այլ ձայնում»* (С. Танеев, Подвижной контрапункт строгого письма, с. 8):

Նմանակումը խիստ բնորոշ է կոմիտասյան երաժշտությանը: Նմանակումները զանազան, հաճախ «ոչ դասական» ձևերով, կարևոր տեղ ունեն մեծ երաժշտի կոմպոզիտորական ժառանգության բոլոր ժանրերում, այդ թվում և դաշնամուրային պարերում՝ Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանի ազգագրական տարբեր շրջանների ժողովրդական ութ բազմաբնույթ՝ մենակատարային, զույգ, խմբային պարերի բազմաձայն մշակումներում:

Ներկա հոդվածի շրջանակներում փորձել ենք վերլուծել, մասնավորապես, «Մանուշակի» պարում գործի դրված նմանակումները: Դիտարկել ենք նմանակումների նշանակությունը և տեղը պարի բազմաձայն կերտվածքում, դրանց ձևը, տեսակները, ձայների քանակը, այդ ձայների շարժման ուղղությունը և մուտք գործելու ձայնամիջոցը (ինտերվալը):

Վերլուծության արդյունքները հետևյալն են.

ա. նմանակումներով է համակված «Մանուշակի» պարի բազմաձայն ողջ կերտվածքը,

բ. նմանակումները ծավալվում են պարի մեղեդու և վերջինիս ներդաշնակման միջև,

գ. «Մանուշակի» պարի առավել բնորոշ, «ճանաչելի» երևույթներից են ոչ ավանդական, ոչ դասական՝ **հնչյունի նմանակումը**, որը **երաժշտական պուանտիլիզմի** յուրօրինակ դրսևորում է, և **ձայնառական հակադրությամբ նմանակումը**,

դ. մեծ մասամբ գործի են դրված ոչ ճշգրիտ նմանակումները՝ մեծացման, փոքրացման, հայելակերպ, հետադարձ շարժման տարրերով,

ե. կիրառված են քառաձայն (մեծ մասամբ), նաև եռաձայն և երկձայն նմանակումներ՝ ձայների օկտավային հարաբերությամբ:

Կոմիտաս Վարդապետի դաշնամուրային մյուս պարերի բազմաձայն կերտվածքում նմանակումների դիտարկումն ի հայտ է բերում այդ պարերի նմանակումային ակնհայտ «ազգակցական» կապը մեր խնդրո առարկա «Մանուշակի» դաշնամուրային պարի հետ, որ պատահականություն չէ և վկայում է Կոմիտաս Վարդապետի դաշնամուրային պարերում առկա նմանակումային միջոցների որոշակի համակարգի գոյության և այդ միջոցների կիրառման մշակված մեթոդաբանության մասին:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս, Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործություններ, նմանակում, հնչյունի նմանակում, երաժշտական պուանտիլիզմ:

## AN ATTEMPT TO ANALYZE THE IMITATIONS IN KOMITAS'S PIANO DANCE *"MANUSHAKI"*

### Abstract

**Anahit Baghdasaryan** *(Armenia)*
*PhD in Art, Associate Professor*
*Komitas State Conservatory of Yerevan*

"*Imitation is the repetition of a melody* (a melodic phrase, separate pitches – A. B.) *shortly after its appearance in a different voice*." (S. Taneev, "Convertible Counterpoint in the Strict Style," Moscow, 1959, p. 8). Imitation is one of the most characteristic compositional features of Komitas's music.

Imitations in various, often "non–classical" forms play a very important role in all the genres of the heritage of the great composer, including his piano dances, which present polyphonic arrangements of eight various folk dances from different ethnographic regions of Eastern and Western Armenia.

In the framework of this article it is attempted to analyze the imitations applied by Komitas, particularly in the dance *Manushaki*. The role of the imitations, their forms and types, the number of voices, the direction of their motion and the interval of the entry of voices is explored.

The results of the analyses are:

- Imitations run through the whole polyphonic texture of *Manushaki*.
- Imitations occur between the melody of the dance and its harmonization.
- The typical devices used in the dance are the non–traditional, non–classical ways of **single–pitch imitation**, as a unique expression of **musical pointillism,** and **imitations with pedal counterpart.**
- In most cases not the direct imitations are used, but rather invariants containing elements of augmentation and diminution, inversions and retrogrades.
- Four, as well as three and two–parted imitations are employed, mostly in a descending motion and in an octave.

The observation of the imitations in the polyphonic compositions of other piano dances by Komitas revealed their obvious "connection" to the polyphonic arrangements of the *Manushaki* in the sense of the usage of imitations. This is not a coincidence and allows us to conclude that there is a particular system of imitation devices and a thoroughly worked out methodology of their application in Komitas's piano dances.

**Keywords:** Komitas, Komitas piano compositions, imitation, single pitch imitation, musical pointillism.

# Գլուխ Բ
# ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ ԿՈՄԻՏԱՍԻՆ

# Chapter II
# RETHINKING KOMITAS

# «ԽՈՍՔ ԱՌ ԿՈՄԻՏԱՍ». ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

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

Ուսումնասիրելով հայ երաժշտության դասական Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտական և գիտական ժառանգության դարակազմիկ դերն ու նշանակությունը ազգային արվեստի համատեքստում՝ մենք եկանք այն կարծիքին, որ հետկոմիտասյան շրջանում հայ կոմպոզիտորական դպրոցն իր դրսևորումներով կայացավ Մեծ դասականի ստեղծագործական սկզբունքներով և չափանիշներով: Կոմիտասի արվեստն այն հենակետն է, որից շարժվեց և զարգացավ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը: «Կոմիտաս և հայ կոմպոզիտորական արվեստ» ձևակերպումը դարձավ ուղենիշ ոչ միայն կոմպոզիտորների, այլև երաժշտագետների համար: Այս փոխառնչության հիմնավորումը հայ երաժշտագիտական գրեթե բոլոր աշխատությունների անկյունաքարն ու առանցքն է:

Մեր հեղինակած տարբեր տարիների հրապարակումներում փորձել ենք բացահայտել Կոմիտաս Վարդապետի փոխառնչություններն օտարազգի կոմպոզիտորների և արվեստագետների հետ[1]:

Մեզանում, ասես, միտում կա Վարդապետի գործունեության ընդգրկումները հիմնավորելու նպատակով վկայակոչել օտարազգի հայտնի արվեստագետների: Անշուշտ, կարևոր է Կոմիտասի գործի դերն ու նշանակությունը դիտարկել համաշխարհային երաժշտամշակույթի համատեքստում, և մենք լիովին կիսում ենք հեղինակավոր երաժշտագետների տեսակետները: Սակայն, պետք է նշենք, որ Կոմիտասի ժա-

[1] **L. Sahakyan,** Ferenc Liszt's Appraisal by Komitas Vardapet, *Anuario Musical*, Barcelona, España, 2012, No. 67, p. 215–222. **L. Sahakyan,** Richard Wagner und Komitas Vardapet, *Armenisch–Deutsche Korrespondenz*, Nr. 173, Jg. 2016, Heft 4, S. 31–33.

ռանգության փոքր հատվածն է ըստ արժանվույն գնահատված, մինչդեռ իր նորարարական գաղափարներով Կոմիտասը գերազանցել է հնչեղ անուն ունեցող բազում արվեստակիցների[2]:

Կարծում ենք՝ հասունացել է նաև պահը նորովի և համակողմանի դիտարկելու Կոմիտաս Վարդապետի՝ հայ կոմպոզիտորների հետ ունեցած փոխառնչությունները: Անշուշտ, հնարավոր է գտնել ընդհանրություններ ստեղծագործ անհատների միջև: Սակայն հայ կոմպոզիտորական արվեստում Կոմիտասի անունը կապված է «Դպրոց» եզրույթի հետ, ինչը ենթադրում է գիտական համակարգված մոտեցում:

Կոմպոզիտորական արվեստում կոմիտասյան դպրոցի մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկը Տիգրան Մանսուրյանն է: Կոմիտասի հանճարեղ արվեստի անկրկնելիությունը Մանսուրյանը ճանաչել և սիրել է դեռ մանկուց, կապվել նրան հոգով. «*Ես մշտապես փորձել եմ նայել այն ուղղությամբ, որ ուղղությամբ նայել է Կոմիտասը*»[3]:

Տ. Մանսուրյանը երաժշտության մեջ իր առաջին քայլերն արել է ինքնուրույն, առանց ուսուցչի. «*Ինձ համար երաժշտության մեջ Կոմիտասին համարում եմ միակ ու անփոխարինելի ուսուցիչ, հոգևոր հայր և սրբություն*»,— խոստովանում է կոմպոզիտորը[4]:

Տ. Մանսուրյանը դարձել է կոմիտասյան գաղափարագեղագիտական և ստեղծագործական սկզբունքների շարունակողը, առաջիններից մեկը, որն արդիականացրեց Մեծ դասականի ավանդույթները, գեղագիտական նոր հիմքի վրա վերածնեց կոմիտասյան պատգամները: Ժամանակակից երաժշտության մեջ Տ. Մանսուրյանը հետևողականորեն շարունակում է բացել ու բացահայտել կոմիտասյան արվեստի ծածկագրերը. «*Սիրում եմ Կոմիտասի հնչյունների հանճարեղորեն*

---

[2] Օրինակ, երաժշտագեղագիտական դաստիարակության կոմիտասյան գաղափարները բացահայտված էին Զոլտան Կոդայի և Կարլ Օրֆի երաժշտամանկավարժական հայացքներից առաջ: Բելա Բարտոկից առաջ ֆոլկլորին գիտական մոտեցում ցույց տվեց Կոմիտասը:

[3] Կոմպոզիտորի՝ հոդվածի հեղինակի հետ ունեցած անձնական զրույցից:

[4] Անձնական զրույցից:

*գիտակցված արժեքը, ստեղծագործությունների մեջ նրանց սակավությունն ու նշանակալիությունը*»[5]:

Կոմիտաս Վարդապետն էր, որ նշագծեց Արևելք–Արևմուտք երաժշտական մշակույթների զուգորդման հեռանկարները: Արևելք–Արևմուտք սահմանագծի վրա է զարգանում նաև մանսուրյանական արվեստը: Այս աղերսը Տ. Մանսուրյանի համար «հատման կետ» է և ներշնչանքի աղբյուր: Կոմիտասի արվեստը Մանսուրյանը համարում է իր արմատները, «երաժշտական ավանդույթը», երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող այն «գեղարվեստական հավաստիությունը», որին հասնում է:

Ժամանակին Կոմիտաս Վարդապետն աշխարհին ներկայացնում էր հայ երգը: Այսօր ստեղծագործական այդ առաքելությունը շարունակում է Մանսուրյանը: Հայաստանյան և արտասահմանյան համերգներին և ստեղծագործական հանդիպումներին Մանսուրյանը հաճախ է մեկնաբանում սեփական ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները: Իր մեկնությունները և հայ երաժշտության բյուրեղացման ընթացքը կոմպոզիտորը մշտապես հիմնավորում է Կոմիտաս Վարդապետի արվեստի միջոցով: Մանսուրյանի կոմիտասյան ճշգրիտ մեկնաբանումների հիմքում Դասականի հանդեպ ունեցած անսահման սերն է, երաժշտական և երաժշտագիտական նյութի բացառիկ իմացությունը: Կոմիտաս–Մանսուրյան «հարաբերությունը» ներկայանում է Ավագի ու Կրտսերի ամենագեղեցիկ դրսևորմամբ:

Արտասահմանյան գրախոսությունը, անդրադառնալով Կոմիտաս–Մանսուրյան հոգևոր և ոճական ընդհանրություններին, գրում է. «*Մանսուրյանը հետ նայեց դեպի Կոմիտաս՝ հմտանալով հավասարը չունեցող ոճով: Իր մշակութային արմատները նա սինթեզեց Avant–garde երաժշտության միջոցներով՝ այս սինթեզը դարձնելով ստեղծագործելու հիմք: Մանսուրյանի երաժշտությունը ժամանակակից է ու*

[5] Անձնական զրույցից:

*հավիտենական: Եթե Կոմիտասը «Ալֆան» է, ապա Տիգրան Մանսուրյանը հայ երաժշտության «Օմեգան» է*»[6]:

Կոմպոզիտորն իր գեղարվեստական–գիտական մտքի շողարձակումները երբևէ չի ձգտել ցուցադրել. «*Կոմիտասը ունի հրաշալի հոդվածներ, որոնք ես կարդացել եմ*»,— նշում է Մանսուրյանը: Բայց կոմպոզիտորը «կարդացել է» իր տաղանդին բնորոշ խորաթափանցությամբ և վերլուծական ընդգրկումներով: Կոմիտաս Վարդապետին վայել, սեղմ ու բովանդակալից, «մանսուրյանական» խտացված մտքերը գեղարվեստորեն կատարյալ, գիտականորեն փաստարկված, խորիմաստ, իրենց արդիականությունը չկորցրած աշխատություններ են: Կոմիտաս Վարդապետի կերպարն ամբողջացնում են Մանսուրյանի հոդվածները, գրախոսությունները, ներածությունները, որոնք իրենց գիտական արժեքով կարևոր ներդրում են կոմիտասագիտության բնագավառում:

Մանսուրյանի հրապարակախոսական, քննադատական հոդվածները, հարցազրույցները զգալի ներդրում են երաժշտագիտության և հրապարակախոսության մեջ (ոչ միայն հայ)[7]: Տաղանդավոր կոմպոզիտորը օժտված է նաև գրականագետի բացառիկ ձիրքով և կուլտուրայով: Պատանի հասակում Մանսուրյանը բանաստեղծություններ էր հորինում, անգամ որոշել էր դառնալ բանաստեղծ:

Տիգրան Մանսուրյանը հեղինակ է Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված երաժշտական ստեղծագործությունների և երաժշտագիտական աշխատասիրությունների:

1969–ին՝ Կոմիտասի հարյուրամյակին, Մանսուրյանը հեղինակել է «Հանուն նորովի բացահայտման» հոդվածը, որտեղ Կոմիտասի

---

[6] Lark Society Performa Komitas. *Mansurian–Crescenta Valley Weekly*, Los Angeles, 06/05/2014, թարգմանություն անգլերենից:

[7] Մանսուրյանն իր հրապարակումներում անդրադարձել է ոչ միայն Կոմիտաս Վարդապետին, այլև Սայաթ–Նովային, Գուստավ Մալերին, Ալեքսանդր Սպենդիարյանին, Ավետիք Իսահակյանին, Իգոր Ստրավինսկուն, Թաթուլ Ալթունյանին, Արամ Խաչատրյանին, Դմիտրի Շոստակովիչին, Համո Սահյանին, Ալեքսանդր Հարությունյանին, Ղազարոս Սարյանին, Էդվարդ Միրզոյանին, Պարույր Սևակին, Նիկողոս Թահմիզյանին, Հովհաննես Չեքիջյանին, Գեղունի Չթչյանին, Էդգար Հովհաննիսյանին:

ոճը դիտարկել է համաշխարհային երաժշտության համատեքստում: Այս հոդվածում առաջ քաշած հիմնահարցերն ու տեսական ընդհանրացումներն այսօր էլ չափազանց կարևոր են Կոմիտաս Վարդապետի պատմական նշանակությունն ըստ արժանվույն գնահատելու գործընթացում:

Մանսուրյանի հոդվածը լույս է տեսել «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1969թ. 10–րդ համարում[8]: Այն տակավին քննված և ուսումնասիրված չէ: Հոդվածում արծարծված են կոմիտասագիտության համար հույժ կարևոր և արդի հիմնախնդիրներ: Մանսուրյանն առաջին կոմպոզիտորն է, որն այդ շրջանում Կոմիտասին ու նրա արվեստին տալիս էր այդչափ համարձակ և հիմնավոր գնահատական. «*Կոմիտասը շատ ավելի մեծ է: Նա շատ ավելի կարոտ է լուրջ վերաբերմունքի*,— բարձրաձայնում է կոմպոզիտորը,— *Կոմիտասը 20–րդ դարի համաշխարհային երաժշտության միտումները, սկզբունքները մշակողներից ու զարգացողներից է*»[9]:

---

[8] *Սովետական արվեստ*, N 10, 1969, էջ 12–17: Նույն թվականին տպագրվել է հոդվածի ռուսերեն տարբերակը՝ այլ խորագրով. Без мифов и легенд, *Литературная Армения, 1969, N 10, с. 88–90:*
Նույն՝ 1969–ի թվականի 6–րդ համարում հրապարակվել էր անվանի երաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանի «Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը» հոդվածը: Այն ընդլայնված՝ վերլուծական հատվածով, լույս է տեսել «Կոմիտասական»–ում. **Գ. Գյոդակյան,** Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, *Կոմիտասական 1,* Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 84–121: Տե՛ս նաև **Г. Геодакян,** Стиль Комитаса и музыка XX века, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван, изд. Института искусств НАН РА, 2006, с. 96–129. **Գ. Գյոդակյան,** Կոմիտասի ոճը և 20–րդ դարի երաժշտությունը, *Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 229–267: Այս հոդվածում Գյոդակյանը, քննելով Կոմիտասի երաժշտաոճական առանձնահատկությունները, հիմնավորապես բացահայտել է Կոմիտաս Վարդապետի կապը համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ: Գ. Գյոդակյանի հոդվածը բազմիցս քննվել է որպես գիտական նոր խոսք ասող ուսումնասիրություն: Տե՛ս **Լ. Սահակյան,** *Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ,* Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2010, էջ 73–76: Տե՛ս նաև **Մ. Նավոյան,** Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակետն ըստ Կոմիտասի, *Էջմիածին,* 2017, ՀԴ (Ե), էջ 118: Տե՛ս նաև *Գևորգ Գյոդակյանի տպագիր աշխատությունների մատենագիտություն*, Երևան, 2015, էջ 11–12, Մ. Նավոյանի ներածությունը:

[9] **Տ. Մանսուրյան,** Կոմիտասը մեծ բարենորոգիչ, *Հայրենիքի ձայն,* 1969, նոյեմբերի 5:

Մանսուրյանը հետևողականորեն ձգտում է Կոմիտասի ոճը արժևորել համաշխարհային և ժամանակակից արվեստի չափանիշներով, համաեվրոպական երաժշտության նվաճումների համատեքստում:

Վարդապետի արվեստի նշանակությունը նա տեսնում է արևմտաեվրոպական երաժշտության զարգացման ուղղությունների, նորամուծությունների, համաշխարհային արվեստի բարձունքը կազմողների շարքում. «*Եթե նա* (Կոմիտասը – Լ. Ս.) *կա իբրև իր ժամանակաշրջանի համաշխարհային երաժշտական արվեստի տեսության ու մտածողության ներկայացուցիչ, ապա կա նաև այսօրվա համաշխարհային արվեստի մեջ մեր տեղը ճանաչելու, համաշխարհային երաժշտության մեջ մեզ ազգակից երևույթները ճանաչելու ուղենիշ*»,— գրում է Տիգրան Մանսուրյանը[10]:

Կոմպոզիտորը Կոմիտասին չի համարում զուտ ազգային երաժշտական արվեստի երևույթ, Վարդապետի ինքնատիպ նկարագիրը նա ամբողջացնում է նրա «հոգևոր եղբայրների»՝ Մանուել դե Ֆալյայի, Բելա Բարտոկի, Իգոր Ստրավինսկու, Կարոլ Շիմանովսկու, Զոլտան Կոդայի միջոցով: Մանսուրյանը առանձնացնում է Կոմիտաս–ֆոլկլորիզմ փոխառնչությունը և երաժշտագիտության մեջ կարևորություն տալիս համեմատական վերլուծությանը: Մանսուրյանական հարցադրումները միայն մեր օրերում են դառնում երաժշտագիտական բացահայտումների նյութ[11]:

Հայտնի է, որ Կոմիտաս Վարդապետը հայ ֆոլկլորագիտության հիմնադիրներից է: Նա գեղջուկ երգը հղկեց՝ տալով նրան գեղարվեստական նոր, անկրկնելի որակ, «*հայ երաժշտության հավաքման գործը դրեց նոր՝ տրամաբանորեն կանխամտածված, որ նույն է թե՝ գիտական հիմքերի վրա*»[12]: Կոմիտասը հունգարացի կոմպոզիտոր,

---

10 Նույն տեղում, էջ 12:

11 **С. Саркисян,** *Армянская музыка в контексте XX века,* Москва, изд. «Композитор», 2002, с. 88.

12 Տես **Ռ. Աթայան,** *Կոմիտաս, երկերի ժողովածու,* հատ. 9, Առաջաբան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 9:

ֆոլկլորագետ Բ. Բարտոկից առաջ էր կիրառում ֆոլկլորային նմուշը որպես էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրության նյութ[13]:

Կոմիտասի բանահավաքչական գործունեության մասին վաստակաշատ գիտնական Ն. Թահմիզյանը գրում է. «*Կոմիտասը ընտրություն է կատարել՝ հայ գեղջուկ երգի գեղարվեստական արժանիքների և ոճական առանձնահատկությունների փայլուն իմացությամբ: Ձայնագրությունները կատարված են վարպետորեն և արդեն իսկ կրում են Կոմիտասի դրոշմը*»[14]:

Մանսուրյանը նույնպես բարձր է գնահատում Կոմիտաս Վարդապետի բանահավաքչական գործունեությունը՝ ֆոլկլորը համարելով ուսումնասիրության անսպառ նյութ, ժամանակակից երաժշտության զարգացման կարևոր խթան: Կոմիտաս Վարդապետի՝ ֆոլկլորիզմի հետ առնչությունները կոմպոզիտորը դիտարկում է Բ. Բարտոկի՝ ֆոլկլորի հանդեպ ունեցած մոտեցումներով:

Հավելենք, որ Բ. Բարտոկը կարևորում էր ֆոլկլորի կառուցողական օրինաչափությունները և գեղջկական երաժշտության ազդեցությունը կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա: Բարտոկն առաջիններից էր, որն առաջ քաշեց ժողովրդական երաժշտությունը ատոնալի հետ համադրելու թեզը[15]:

Բարտոկը կոմպոզիտորական մտածողության իր ազգային գծերով որոշակի ազդեցություն ունեցավ նաև հայ նոր կոմպոզիտորական դպրոցի վրա[16]:

Կոմիտասի՝ ֆոլկլորի հանդեպ ձևավորած ինքնատիպ մոտեցումները հիմնավորելու նպատակով, որպես համեմատական վերլուծություն, Մանսուրյանն իր հոդվածում անդրադառնում է ֆոլկլորի կիրառման երեք տարբերակին, որոնք քննարկում է Բարտոկը. «*Կոմիտասը*

---

[13] Տե՛ս **Տ. Շախկուլեան,** Որոշ զուգահեռներ Կոմիտասի և Բարտոկի միջեւ, *Հայկազեան Հայագիտական հանդէս*, հատոր ԻԹ., Պեյրութ, հրատ. Հայկազեան համալսարանի հայագիտական ամբիոն, 2009:

[14] **Ն. Թահմիզյան,** *Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը*, Փասատենա, Դրազարկ հրատ., 1994, էջ 19:

[15] Տե՛ս **Й. Уйфалуши,** *Бела Барток*, Будапешт, изд. «Корвина», 1971, с. 180.

[16] **С. Саркисян,** ук. соч., с. 69–97.

*իր աշխատանքը այնպիսի շքեղ կատարելության է հասցրել, որ հավասարվել է ժողովրդական մեղեդիի օգտագործման երեք ձևերում էլ իրենց գերազանցորեն դրսևորած շատ նշանավոր կոմպոզիտորներին*»[17]:

Կես դար առաջ Մանսուրյանի բարձրացրած հիմնահարցը քննարկման նյութ է ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի երաժշտագետների համար[18]:

Խորամուխ լինելով ֆոլկլորի հարցում կոմիտասյան գեղագիտական սկզբունքների մեջ՝ Կոմիտաս–ֆոլկլորիզմ հարցը Մանսուրյանը դիտարկում է ժամանակակից երաժշտության զարգացման տեսանկյունից: Նա զուգահեռներ է տեսնում սոնորիզմի և կոմիտասյան ֆոլկլորիզմի միջև: Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական սկզբունքներին հավատարիմ՝ Մանսուրյանը կարևորում է բնության երաժշտությունը, կենդանի հնչյունի բնույթն ու գույնը. «*Կոմիտասը առաջիններից էր, որ եվրոպական գործիքների (հիմնականում դաշնամուրի) և երգչախմբի մեկնաբանման մեջ սրտեղծեց ձայնի գունային հարազատությանը վերադառնալու իր սկզբունքները, որոնք մեր դարաշրջանում համաշխարհային երաժշտության մեջ հնչերանգին ազատություն և ինքնավարություն տալու առաջին փորձերից էին*»[19]: Մանսուրյանը Կոմիտասի բանահավաքչական արվեստը գնահատում է նեոֆոլկլորիզմ–սոնորիզմ փոխադարձ կապի համատեքստում: Կոմիտաս–ֆոլկլորիզմ տակավին մանրամասն չուսումնասիրված հիմնահարցը կոմպոզիտորը ճշմարտացիորեն կապում է «*համաշխարհային արդի երաժշտության ամենակնճռոտ խնդիրների հետ*»[20]:

Մանսուրյանն առանձնացնում է Դեբյուսի–Կոմիտաս առնչությունները, փորձում հայ դասականին տեսնել Կլոդ Դեբյուսիի ստեղծա-

---

17 **Տ. Մանսուրյան,** նշվ. հոդվ., էջ 13:

18 **Ա. Դեմչենկո,** Ֆոլկլորիզմի և խրոնոտոպի պրոբլեմը Կոմիտասի ստեղծագործությունների, *Արվեստ*, 1991, N 7, էջ 23–29: Տե՛ս նաև. **Ռ. Աթայան,** *Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու*, հատ. 9, էջ 26:

19 **Տ. Մանսուրյան,** նշվ. հոդվ.:

20 **Տ. Մանսուրյան,** նշվ. հոդվ.:

գործական նախասիրությունների ընդհանրության մեջ: Մանսուրյանի խորաթափանց հարցադրումը ևս կարոտ է պարզաբանման: Այս տեսակետի բազմակողմանի ուսումնասիրությունը հնարավորություն կընձեռի նորովի լուսաբանել Դեբյուսի–Կոմիտաս՝ մեզանում լեգենդ դարձած կապը[21]:

Դեբյուսիի արվեստը Մանսուրյանը համարում է արդի երաժշտության մեծագույն հայտնություններից: Կոմպոզիտորը Մեծ ֆրանսիացու ազդեցության ոլորտներում տեսնում է ժամանակակից երաժշտության ջահակիրներին (Էդգար Վարեզ, Օլիվյե Մեսիան, Պիեր Բուլեզ): Նա նույնացնում է Դեբյուսիի և Կոմիտասի ստեղծագործական ձգտումները:

Անժխտելի է, որ կոմիտասագիտության մեջ Դեբյուսի–Կոմիտաս առնչությունների հիմնավորումը նորովի կհաստատի Կոմիտասի արժանի տեղը համաշխարհային կոմպոզիտորական նոր մտածողության համակարգում:

«Հանուն նորովի բացահայտման» բովանդակալից հոդվածում, կարևորելով դասականի հսկայական դերն ու նվաճումը, Մանսուրյանը գրում է. «*Կոմիտասը ավելի քան ակտուալ երևույթ է: Եվ նա շատ ավելի կարիք ունի մեր երաժշտական արվեստի այսօրվա ամենախրթին հարցերի լուծման անկյունաքարը լինելու, արդի համաշխարհային երաժշտության նորագույն ուղղությունների մեջ ինքնաճանաչման բարդ պրոցես ապրող հայ երիտասարդ (և ոչ միայն երիտասարդ) կոմպոզիտորի համար դիրքորոշիչ լինելու: Այս տեսանկյունից նայելով Կոմիտասին, կանգնում ենք ուսումնասիրության կարոտ բազում երաժշտական խնդիրների առջև*»[22]:

Հետկոմիտասյան կոմպոզիտորական դպրոցի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ նույնպես հանդես եկան երաժշտատեսական և հրապարակախոսական գործունեությամբ: Հայ կոմպոզիտորներից ոչ բոլորը հաղ-

[21] Կոմիտասի մասին բազմաթիվ հուշագրական աղբյուրներում արձանագրվել է Կ. Դեբյուսիի «հանդիպումն ու կարծիքը» Կոմիտաս Վարդապետի մասին: Տե՛ս մեր հոդվածը. Կոմիտաս Վարդապետը և ֆրանսիական մշակույթը, *Գանձեղ*, Երևան, 2016, հատ. 3 (68), էջ 242–263:

[22] **Տ. Մանսուրյան,** Հանուն նորովի բացահայտման, *Սովետական արվեստ*, N10, 1969, էջ 12:

թահարեցին տոտալիտար գաղափարախոսությամբ պարտադրված խոսքի և գրելաոճի սահմանափակումներն ու դոգմաները: Ժամանակի ընթացքում գրողներն ու բանաստեղծները կոմպոզիտորներից ավելի հաճախ սկսեցին անդրադառնալ Կոմիտաս Վարդապետին[23]:

Տիգրան Մանսուրյանը գնաց այլ ճանապարհով: Նա մշակեց հայերեն տրամաբանությամբ գրելու, իրականությունն ու երևույթները գեղարվեստորեն ու ճշմարտացի՝ անկողմնակալ գնահատելու սեփական ոճ (որն ուներ Կոմիտասը): Մանսուրյանի հոդվածներն (անկախ ծավալից) իրավամբ հայեցի երաժշտագիտական մեծալուրջ, եզակի ուսումնասիրություններ են, որոնց հիմքում կոմպոզիտորի ու երաժշտագետ–տեսաբանի լայնահայաց գիտելիքներ են՝ վերլուծական ինքնատիպ սկզբունքները: Մանսուրյանն առաջիններից է, որ Խորհրդային իրականության մեջ համարձակորեն շոշափեց «ոչ ցանկալի» հեղինակների (Առնոլդ Շյոնբերգ, Անտոն Վեբեռն, Իգոր Ստրավինսկի) ու «անհեռանկարային» թեմաներ (սերիալ տեխնիկայի արդիականություն, ինչյունային նոր հարաբերությունների կարևորություն):

Մեր կարծիքով, ինչ–որ երևելի բան կա Մանսուրյանի՝ Կոմիտասի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ:

1969 թ. Մանսուրյանը հեղինակում է «Ճանաչենք մեր հանճարը» հոդվածը՝ նույնպես նվիրված Կոմիտաս Վարդապետի 100–ամյակին, որտեղ առաջին անգամ հանգամանորեն քննում է Կոմիտաս «մշակելու» հարցը. «*Ինչո՞ւ է մշակվում Կոմիտասը*»[24]: Այս հարցը մեր օրերում նոր հնչեղություն և կարևորություն է ստանում, մինչդեռ կես դար առաջ այս թեման բարձրաձայնելը համարձակ, անգամ հանդուգն քայլ էր:

Կոմիտասը «մշակում» եզրույթն առհասարակ չի օգտագործել: Սեփական ժողովրդի արվեստի գոյությունը շեփորելու նպատակով Վարդապետը իր ստեղծագործությունները համեստորեն համարել է «դաշնակումներ» այն երգերի, որոնք «գրի է առել» հայ գեղջուկից:

---

[23] Հրանտ Հրահան, Եղիշե Չարենց, Նաիրի Զարյան, Շահան Շահնուր, Հովհաննես Շիրազ, Վահագն Դավթյան, Պարույր Սևակ, Մուշեղ Գալշոյան:

[24] **Տ. Մանսուրյան,** Ճանաչենք մեր հանճարը, *Գրական թերթ*, 24.10.1969:

Եթե բազում հայ երաժշտագետներ հիմնվեին Կոմիտասի խորհրդաստ ձևակերպման վրա՝ «դաշնակում»[25], ապա «մշակում» հասկացությունն, առհասարակ, դուրս կգար շրջանառությունից: (Այս բանավեճային թեման դեռ կարոտ է պարզաբանման):

Շատերը կկիսեն մեր կարծիքն առ այն, որ Կոմիտասի հանճարեղ երաժշտությունը «մշակում» չէ և ենթակա չէ կատարող–երաժիշտների ցածրաճաշակ վերադաշնակման կամ բազմաձայնման: Ինչո՞ւ չեն «մշակում», օրինակ, Ժոսկեն Դեպրեի խմբերգերը, որոնց հիմնանյութը ևս ժողովրդական երգն է: Կոմիտաս «մշակել» նշանակում է հեռու լինել նաև ժամանակակից երաժշտական մշակույթի զարգացման ընթացքից: Համամիտ լինելով մանսուրյանական անկրկնելի և հիացմունքի արժանի մտքերի հետ՝ դրանք չաղճատելու նպատակով փորձելու ենք որոշ ձևակերպումներ մեջբերել հնարավորինս ամբողջական ծավալով:

Մի պարզ ու հանճարեղ օրինակով կոմպոզիտորն ընդդիմանում է Կոմիտաս «մշակողներին». «*Սրանք կարծում են, թե Կոմիտասի ստեղծագործությունները հնացել են և անհրաժեշտ է դրանք կարգի բերել: Մշակողները իրենց կարծիքով, նույնն են անում, ինչ Կոմիտասն է արել: Կոմիտասը ժողովրդական երգն է մշակել, իրենք էլ են մշակում: Այս դրությունը հիշեցնում է էլեկտրական լույսի կոճակը սեղմող մարդու միամիտ հավակնությունը, թե կոճակը սեղմելով, ինքն էլ նույն գործն է անում, ինչ արել է էլեկտրական լամպը ստեղծող գյուտարարը*»[26]:

Գիտակցելով ու ճանաչելով Կոմիտասի երաժշտության բացառիկ տեղն ու դերը, էությունն ու կատարելության հասած գեղեցկությունը, Մանսուրյանը դեմ է դուրս գալիս Կոմիտաս «մշակելուն»՝ առաջ քաշելով շատ արդիական՝ ծրագրային տեսակետ. «*Ավելի լավ է Կոմիտասին նմանվել ոչ թե նրա ստեղծագործությունների մեղեդին նորից մշակե-*

---

[25] Դաշնակել–եղանակել, ներդաշնակել, ձայները իրար հարմարեցնել, երաժշտություն գրել՝ հորինել: **Ա. Ղարիբյան** (խմբ.), *Ժամանակակից Հայոց լեզվի բացատրական բառարան*, Հրաչյա Աճառյանի Անվան Լեզվի Ինստիտուտ, Երեւան, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի հրատ., 1969, հատ. 1, էջ 468:

[26] **Տ. Մանսուրյան,** Ճանաչենք մեր հանճարը, *Ավանգարդ*, 31 մարտի (կիրակի), 1974:

*լով, այլ հանճարեղ կոմպոզիտորի նման մեր ազգային երաժշտական արվեստի նախահիմքերը ճանաչելու, այդ ճանաչողության վրա ժողովրդական երգի նկատմամբ մոտեցում և աշխարհայացք մշակելու, հաստատելու ճանապարհով*»[27]:

Ըստ արժանվույն ներկայացնելով հայոց երգն ու Կոմիտասի առաքելությունը՝ Մանսուրյանն ընդգծում է Կոմիտասի մեծագույն հայտնագործությունը. «*Մեր երգի օրենքները հայտնաբերել է Կոմիտասը… Մենք չունեինք այդ երգերի բնությունը հաստատող օրենքներ և օրինաչափություններ, չունեինք հայ երգի ինքնուրույնության վկայականը: Այդ վկայականը մեր երգերին տվել է Կոմիտասը*»:

Կոմիտաս Վարդապետի գերագույն առաքելությունը հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյության փաստն ապացուցելն էր: «*Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն*». այս իրողությունն էր նրա ստեղծագործ կյանքի հավատամքը: Բնութագրելով հայ երաժշտության օրինաչափությունները՝ Կոմիտասը գրում էր. «*Ինչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական յերգերին: Արդյոք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը. այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային յերաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում ե այդ ազգի զգայարանքների և մտքի վրա*»[28]:

Իրեն համարելով Կոմիտասի սկսած գործի «համեստ» շարունակող՝ իր երաժշտագիտական աշխատասիրություններում և ստեղծագործություններում Մանսուրյանը շարունակում ու զարգացնում է կոմիտասյան տեսակետները, գրելաոճի հիմքերը. «*Մեր երաժշտության գեղեցկությունների իշխող մասը ծնվել է բնության գրկում, բնության նմանությամբ: Կոմիտասը ստեղծեց հայ երգի իր ճանաչողության համապատասխան արվեստ, որի կառուցողական օրենքները բնության օրենքների արտահայտման ձևերից են՝ կատարելության հասնելու*

[27] Նույն տեղում:

[28] **Կոմիտաս,** *Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 9:

*իրենց հարատև ձգտումով*»,— «Ճանաչենք մեր հանճարը» հոդվածում գրում է Մանսուրյանը:

Գիտական–գեղարվեստական բացառիկ ձիրքով Մանսուրյանն իր շարադրանքում անդրադառնում է Կոմիտասի մտածողությանը, կոմպոզիտորական–կառուցողական սկզբունքներին. «*Կոմիտասը գտավ մեր երգերի բնությունը ու այդ բնության օրինաչափությունները: Այդ օրինաչափությունները նա դարձրեց իրենը, դարձրեց իր արվեստի կառուցողական հիմքը: Այդ հիմքի վրա նա ստեղծեց եվրոպական երաժշտությանն անծանոթ իր անկրկնելի բազմաձայնությունը, ստեղծագործեց հնչողական մտածողության խտության մեր չափանիշն ու հնչողական հոսանքի շարժման մեր եղանակը… Կոմիտասը արդի համաշխարհային երաժշտության մեջ առաջիններից էր, որ ինքնավարություն փվեց հնչերանգին*»[29]:

Հնչերանգը XX դարի երաժշտության ամենանորարարական ու այժմեական գործոններից է իմպրեսիոնիստական գունամտածողությունից մինչև սոնորիզմի կոմպոզիտորական մեթոդներում: Հնչերանգի ֆենոմենն ու արժևորումը կարևոր է և այսօր: Ժամանակակից երաժշտության տարբեր հոսանքներում հնչերանգը ձեռք է բերել ձևակազմական կարևոր նշանակություն: Նորագույն երաժշտության մեթոդների յուրացման ճանապարհին Մանսուրյանն իր հոգևոր հասունության և ազգային հիմքերի առհավատչյա է մշտապես համարել Կոմիտաս Վարդապետի արվեստը:

Մանսուրյանի «Ճանաչենք մեր հանճարը» հոդվածի վերջին եզրակացությունը, որն առնչվում է մշակումներին, նույնպես մտորելու տեղիք է տալիս. «*Շատ հաճախ մշակումները հրամցվում են իբրև Կոմիտասի սեփական երկեր: Նրանք աղավաղում են պարզ ու շիտակ, առողջ ու մաքուր, ճշմարիտ ու հոյակապ կոմիտասյան արվեստը*»:

Ազգայինի իր հստակ կողմնորոշումը հիմնավորելու նպատակով Մանսուրյանը տարբեր տարիներին խորհրդային մամուլի էջերում «պայքարում» էր Կոմիտասի համար, ապացուցում նրա արվեստի

[29] **Տ. Մանսուրյան,** Ճանաչենք մեր հանճարը, *Գրական թերթ*, 24 հոկտեմբերի, 1969:

դերն ու նշանակությունը: Կարող ենք պնդել, որ Մանսուրյանի՝ Կոմիտասի արվեստը արժևորելու ազգանվեր այս գործունեությունը եզակի էր հայ իրականության մեջ:

Կես դար առաջ Մանսուրյանը ձգտում էր կոմիտասյան արվեստը ճանաչելի դարձնել երաժշտական միջազգային աշխարհում: Կոմպոզիտորն առաջ էր քաշում կոմիտասյան բազմաձայնությանը վերաբերող կարևորագույն դրույթը և տալիս սպառիչ պատասխան. «*Կոմիտասի պատմական դերը մեր միաձայն երգերի օրինչափությունների հիման վրա ծնված բազմաձայնությունն է*»[30]:

Այս ելակետային դրույթը կոմիտասագիտական տեսական–վերլուծական ուսումնասիրությունների անկյունաքարն է. «*Հայ գյուղական երգը,* – գրում է Ռ. Աթայանը, – *իր բազմահարուստ լադա–ելևէջային բովանդակությամբ և իր ճկուն ռիթմիկայով Կոմիտասի համար պարարտ հող է եղել՝ ստեղծելու իր այլ, բարդ զարգացած ու ավելի ևս ինքնատիպ պոլիֆոն ձևերը*»[31]:

Մանսուրյանի երաժշտության ողջ կառույցը, բազմաձայնությունն ու նվագախմբային մտածողությունը ծնվում են ձայնակարգով կազմակերպված մոնոդիայից, որի տեսական ձևակերպումը տվեց Կոմիտասը: Ինչպես Կոմիտասի, այնպես էլ Մանսուրյանի ստեղծագործության մեջ պոլիֆոնիկ զարգացման սկզբունքները օրգանապես կապվում են ազգային երաժշտության յուրօրինակ առանձնահատկությունների և նորագույն երաժշտության օրինաչափությունների հետ:

Գեղարվեստորեն և հիմնավոր է Մանսուրյանը վերլուծում Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունները: «Նրա հետ օրեօր» խոսուն վերնագրով հոդվածում[32] մանրազնին ու յուրօրինակ ձևով վերլուծվում են «*Կոմիտասի դիմապատկերի բազմաթիվ շերտերն ու ծալքերը*», մեներգերն ու անավարտ «Անուշ» օպերայի հատվածները: Կոմպոզիտո-

[30] Նույն տեղում:

[31] **Ռ. Աթայան,** Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, *Կոմիտասական 2,* կազմող՝ Մ. Մուրադյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 15:

[32] **Տ. Մանսուրյան,** Նրա հետ օրեօր, *Խորհրդային Հայաստան,* 1989, թիվ 269, 21 նոյեմբերի, էջ 6:

րի տեսանկյունով, հետաքրքիր զուգահեռներով (Անտոնի Գաուդիի La Sagrada Familia տաճարի շինության հետ) Մանսուրյանը դիտարկում է Կոմիտասի անավարտ օպերայի գեղարվեստական արժանիքները:

Մեզ հայտնի է, որ Կոմիտաս Վարդապետը ձգտում էր գրել օպերա: Եթե նկատի ունենանք, որ երգի կամ խմբերգի ժանրում, ինչպիսին օրինակ, «Լոռվա գութաներգն» է՝ խոշոր ձևի երգ–իմպրովիզացիա, կարող ենք ասել ժողովրդական կյանքի մի դրամա, Կոմիտաս Վարդապետը մանրամասն հղկում էր երգի «*գործողությունների ընթացքը*»[33] կամ մշակում «*ինտոնացիոն տեսակետից ամփոփ, ցայտուն գծագրված մելոդիկ էպիզոդներ և երգային–էմոցիոնալ կերպարներ*»[34], ապա կհաստատվի այն միտքը, որ եթե Կոմիտասը ստեղծագործեր առավել բարենպաստ պայմաններում, անշուշտ, կգրեր ազգային հիմքով, ժողովրդական թեմատիկայով օպերա: Իր կողմից բարձր գնահատված օպերային բարենորոգիչ Ռիխարդ Վագների «Նիբելունգի մատանին» օպերային տետրալոգիայի օրինակով Կոմիտասը մտահղացրել էր գրել «Սասնա ծռեր» օպերան[35]:

Իր տարողունակ և բովանդակալից հոդվածում Մանսուրյանն անդրադառնում է Կոմիտաս–Արամ Խաչատրյան առնչությանը. «*Կոմիտասը կանխագուշակում էր Խաչատրյանի գալուստը, սպասում էր նրա երաժշտության ծննդին*»:

Մանսուրյանը տասնամյակներ առաջ բարձրաձայնել է արդի հայ երաժշտագիտությանը հուզող ամենակնճռոտ հիմնահարցերը՝ հաճախ մարգարեաբար կանխագուշակելով այդ խնդիրների հետագա լուծումը:

«*Խաչատրյանն իր հերթին Կոմիտասին է հանգում երաժշտության հիմնարար փարրի՝ մեղեդիական մտածողության բնագավառում,*— գրում է Մանսուրյանը և շարունակում, – *մի պահ եթե մտքով վար թափենք խաչատրյանական երաժշտության մեջ մեղեդուն ուղե-*

---

[33] **Կոմիտաս,** *Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, էջ 68:

[34] **Ա. Շահվերդյան,** *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX–XX դդ. (մինչսովետական շրջան)*, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 483:

[35] **Բ. Հովակիմյան,** Կոմիտասի թատերական աշխարհը, *Կոմիտասական 2*, էջ 242–261:

*կցող, մեղեդին զարգացնող դեկորատիվ նախշերի ամբողջ բեռը, տակը կմնա նույն կոմիտասյան մեղեդին՝ ծայրահեղ զուսպ ու ժլատ ձևերով արտահայտված*»[36]:

Իր տեսակետը հիմնավորելու նպատակով Մանսուրյանը համեմատում է Կոմիտասի «Լորիկ» երգի մեղեդին Արամ Խաչատրյանի Ջութակի կոնցերտի մեղեդիական հյուսվածքի հետ:

Երաժշտագետ Անահիտ Գրիգորյանը ժամանակին դիտարկել է Կոմիտաս–Խաչատրյան աղերսները և դրանց ազդեցությունը հայ կոմպոզիտորական դպրոցի վրա: Եթե խաչատրյանական էպիկականության և լիցքերի արձագանքները նա տեսնում էր Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ, ապա կոմիտասյան գեղարվեստական մտածողության և ավանդույթների շարունակող երաժշտագետը համարում էր Տիգրան Մանսուրյանին[37]:

Կոմիտասագիտության սկզբնավորման փուլը դժվար է պատկերացնել առանց երաժշտագետ Ռուբեն Թերլեմեզյանի աշխատասիրությունների, մասնավորապես, 1941–ին նրա խմբագրությամբ հրատարակված՝ Կոմիտաս Վարդապետի հոդվածների և ուսումնասիրությունների: Այս ժողովածուն տարիներ շարունակ ունեցել է գիտական և ճանաչողական հսկայական նշանակություն: Հայ երաժշտության տեսությամբ և պատմությամբ զբաղվող գիտնականներն իրենց դրույթների ճշմարտացիությունը ներկայացնելու նպատակով հաճախ հիմք են ընդունում Կոմիտասի այս կամ այն հոդվածում, ուսումնասիրությունում հայտնած միտքը, թեզը, տեսակետը:

Հաշվի առնելով կոմիտասյան հետազոտությունների բացառիկությունը՝ 2005 թվականից Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանը ձեռնամուխ եղավ Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված «Երաժշտական մատենաշարի» ստեղծմանը[38]: Հրատարա-

---

36 **Տ. Մանսուրյան,** *Նրա հետ օրեօր:*

37 **А. Григорян,** Живая, плодотворная традиция, *Советская музыка*, 1981, N 2, с. 118–124.

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

կիչների պնդմամբ՝ Կոմիտաս Վարդապետի գիտական աշխատությունների լույս ընծայումն անհնար էր առանց Տիգրան Մանսուրյանի նվիրյալ մասնակցության: Առաջին հատորի նախաբանում կոմպոզիտորի խորհրմաստ ներածականն է՝ «Կենսանորոգ ոգի» վերնագրով:

Կոմիտասագիտական պատկառազդու գրականության մեջ դժվար է գտնել Մանսուրյանի այս խոսքի համարժեքը: Սա բոլորովին նոր մոտեցում է Կոմիտաս Վարդապետին: Ինչպես Մանսուրյանի երաժշտությունն է ինտելեկտուալ, նրբահյուս, հաճախ բարդ ընկալելի, այնպես էլ նրա խոսքի «ընդերքն» է պահանջում նյութի իմացության պաշար, կարդալու և ընկալելու մշակույթ: Այս հակիրճ ու բովանդակալից գրախոսութան յուրաքանչյուր նախադասություն իր խորքն ու ծավալն ունի: Մանսուրյանի փիլիսոփայական, խորաթափանց միտքը շնչավորում է Կոմիտաս Վարդապետի՝ «*լույսի հանճարի*» կերպարն ու եզակիությունը: Կոմիտասի գիտական կենսագրությունը շարադրվում է գեղարվեստորեն մտածված, կուռ ամբողջականությամբ (կոմպոզիտորի նախընտրած «եռամաս» ձևի տրամաբանության մեջ)՝ կարևոր փաստերի հնարավոր ընդգրկումով:

Կոմիտաս Վարդապետի առաքելությունը լուսաբանող մանսուրյանական չգերազանցված մտքերն ու ձևակերպումները երաժշտագիտական նորանոր բացահայտումների անսպառ նյութ են, դրանցից շատերը դարձել են թևավոր խոսքեր. «*Կոմիտասի նետած ձեռնոցը ոչ մեկս չկարողացանք գետնից վերցնել: Դա ինձ հանգիստ չի տալիս: Ես կուզենայի, որ ապագայում էլ անհանգիստ մարդիկ լինեն*»[39]:

Տիգրան Մանսուրյանի հեղինակած «Կոմիտասը մեծ բարենորոգիչ» հակիրճ ու տարողունակ հոդվածում արդեն իսկ յուրաքանչյուր

---

**Կոմիտաս Վարդապետ,** *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, Գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո» հրատ., 2007:

**Կոմիտաս Վարդապետ,** *Նամականի*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2009:

*Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, հրատարակության պատրաստեց՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2009:

[39] **Տ. Մանսուրյան,** Մտքերը, *Գարուն*, 1989, N 12, էջ 12:

բառ ու բառակապակցություն իր իմաստն ու խորհուրդը, ասելիքի իր խտությունն ունի. «*Հիրավի, հրաշք է, որ մի ժողովրդի երաժշտական մտածողության դարավոր կուտակումը դառնա մեկ մարդու քննության նյութ, դառնա նրան հասանելի իր բոլոր գաղտնիքներով, թրթռումներով, խաղ ու հմայքով: Եվ նամանավանդ իր օրենքներով: Սա հրաշք է: Աշխարհ գալ նման կուտակումը ճանաչելու առաքելությամբ՝ նշանակում է ծնվել այդ կուտակումը հոգուն բարձած և նշանակում է հետը տանել այդ վիթխարի բեռը: Այդքան ծանրություն մի մարդու համար*»[40]:

## Ամփոփում

Հոդվածի մեջ դիտարկվում են կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանի՝ Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված երաժշտագիտական աշխատությունները: Արդի հայ կոմպոզիտորական արվեստում Տ. Մանսուրյանը դարձել է կոմիտասյան գեղագիտական և ստեղծագործական սկզբունքների շարունակողը, առաջիններից մեկը, որ իր արվեստում արդիականացրեց Մեծ դասականի ավանդույթները, գեղագիտական նոր հիմքի վրա վերածնեց կոմիտասյան պատգամները: Հոդվածում մեկտեղվել և քննվել են Տիգրան Մանսուրյանի՝ Կոմիտաս Վարդապետին նվիրված երաժշտաքննադատական հոդվածները, տեսական աշխատությունները, գրախոսությունները, հարցազրույցները, որոնք իրենց գիտական արժեքով զգալի ներդրում են կոմիտասագիտության մեջ: Դրանցում վեր են հանվել Կոմիտասի պատմական դերի ու նշանակության մանսուրյանական գնահատականներն ու տեսակետները, կարևոր ու արդիական հիմնահարցերն ու տեսական ընդհանրացումները: Դիտարկվել են Տիգրան Մանսուրյանի՝ 1969–ին հեղինակած հոդվածները, որոնցում Կոմիտասի ոճն արժևորված է համաշխարհային և ժամանակակից արվեստի չափանիշներով, համաեվրոպական երաժշտության նվաճումների համատեքստում: Կոմիտաս–կոմպոզիտորի նորարարական սկզբունքներին տրված մանսուրյանական

[40] **Տ. Մանսուրյան,** *Կոմիտասը մեծ բարեկործիչ:*

տեսակետներն ու հարցադրումները մեր օրերում նույնպես կարող են դառնալ երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների նյութ:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս Վարդապետ, Տիգրան Մանսուրյան, կոմպոզիտոր, երաժշտագետ:

## «СЛОВО О КОМИТАСЕ»: КОМИТАС ВАРДАПЕТ (АРХИМАНДРИТ) В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ТИГРАНА МАНСУРЯНА

### Резюме

**Лусине Саакян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения, доцент,*
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

В статье рассматриваются музыковедческие работы композитора Тиграна Мансуряна, посвященные Комитасу Вардапету. В современном армянском композиторском творчестве Т. Мансурян стал последователем комитасовских композиционно–структурных принципов. Он один из первых в своем творчестве осовременил традиции великого классика, возродив на новой эстетической основе комитасовские заветы. В данной статье собраны и рассмотрены его музыкально–критические статьи, теоретические работы, аннотации, интервью, посвященные Комитасу, которые своим научным значением внесли ощутимый вклад в комитасоведение. В исследованиях Мансуряна выявляются взгляды и точки зрения композитора, важные и актуальные вопросы, теоретические обобщения относящиеся исторической роли и значения Комитаса. Рассматриваются статьи Т. Мансуряна, в которых стиль Комитаса расценивается с позиций критериев мирового современного искусства в контексте европейских музыкальных достижений. Т. Мансурян выявляет те новаторские принципы Комитаса, которые в настоящее время могут стать темой музыковедческих исследований.

**Ключевые слова:** Комитас Вардапет, Тигран Мансурян, композитор, музыковед.

# "TO KOMITAS": KOMITAS VARDAPET IN TIGRAN MANSURYAN'S MUSICOLOGICAL HERITAGE

## Abstract

**Lusine Sahakyan** *(Armenia)*
*PhD, Associate Professor*
*Komitas State Conservatory of Yerevan*

The article discusses the musicological works written by composer Tigran Mansuryan about Komitas Vardapet. Tigran Mansuryan became the follower of the aesthetic and creative principles of Komitas. Mansuryan is a pioneer in modernizing the traditions of the "Great Classic" and raising Komitas's commandments to a new aesthetic level. This article discusses the musicological–critical essays, theoretical works, reviews and interviews authored by Tigran Mansuryan during different years. They all have an important scientific value. Mansuryan's essays present his viewpoints, important modern issues and theoretical generalizations about the role of Komitas in Armenian music and evaluate Komitas's style in accordance with the criteria of modern world art and in the context of pan–European achievements in the field of music. This article reveals Mansuryan's viewpoints and issues concerning the innovative concepts of Komitas as a composer. Those viewpoints may become issues for musicological research in our days.

**Keywords**: Komitas Vardapet, Tigran Mansuryan, composer, musicologist.

# ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆԻ «ԿՈՄԻՏԱՍ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԼԻԲՐԵՏՈՆ

**Սաթենիկ Ղափլանյան** *(Հայաստան)*
*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

Հնարավոր չէ բառերով ասել ամենը Կոմիտասի մասին: Դեռևս չասված շատ բաներ են մնում: Այդ բացը լրացնելու փորձ է արել նրա հինգ սաներից մեկը՝ բանահավաք, ազգագրագետ–երաժշտագետ Միհրան Թումաճանը: Լինելով Կոմիտասի հավատարիմ հետևորդը և նրա գործի ջերմեռանդ քարոզիչը՝ Թումաճանն իր հոգու պարտքը և անգամ կյանքի գործն է համարել իր ուսուցչի կյանքի ու ստեղծագործության մանրակրկիտ և բազմակողմանի ուսումնասիրությունը: Այդ գործն արել է անմնացորդ նվիրումով և խորը ակնածանքով: Օգտագործել է բոլոր հնարավոր միջոցները Կոմիտասին՝ հայ ազգի և ողջ մարդկության համար հանրաճանաչ և ըստ արժանվույն գնահատված դարձնելու համար:

Նա ծրագրել էր մի նախագիծ՝ օպերա Կոմիտասի մասին: Ցավոք՝ այդ մտահղացումը հանգամանքների բերումով չի իրագործվել: Այդուհանդերձ՝ գաղափարն արժանի է գնահատման, առավել ևս՝ իրավունք ունի կյանքի կոչվելու:

«Կոմիտաս» օպերայի լիբրետոն, որը պահվում է Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող Թումաճանի արխիվում[1], մեզ չափազանց հետաքրքրեց: Նրա արխիվի տարբեր թղթապանակներում հայտնաբերեցինք հատվածային սևագիր կտորներ և փորձեցինք այդ գրառումներն ամբողջական տեսքի բերել: Աշխատանքն անավարտ է, հետևաբար խոսել օպերայի լիբրետոյի գեղարվեստական արժանիքների մասին շատ դժվար է: Սակայն եղած նյութն էլ հիմք է տալիս որոշ դատողություններ անելու համար:

Մեզ հասած հատվածային պատառիկների հիման վրա ուրվագծվում է օպերայի կառուցվածքը, մոտավոր պատկերացում է ստեղծ-

[1] ԳԱԹ, Մ. Թումաճանի ֆոնդ, անմշակ:

վում նրա բովանդակության ու ձևի մասին: Անգամ կարելի է ենթադրություններ անել, թե հեղինակի հետագա աշխատանքի արդյունքում ինչ նոր դրվագներ ու մանրամասներ կհայտնվեին և ինչպիսին կլիներ օպերան իր վերջնական տեսքով:

Օպերան բաղկացած է 3 *վարագույրից*[2], որոնցից երկուսը երեքական տեսարան են պարունակում, իսկ վերջինը՝ երկու: Ընդ որում, որոշ տեսարաններ ծավալուն նկարագրված են, մյուսները համառոտ են, թերի: Ընդարձակ և հանգամանալից ներկայացված է Արմենակ Շահմուրադյանի և Կոմիտասի՝ գրամոֆոնի համար արված ձայնագրությունների շուրջ կղերականների բարձրացրած աղմուկի, ձայնապնակների վերաբերյալ արձագանքների քննարկման տեսարանը: Իսկ, օրինակ, «Պոլսոյ համերգ» վերնագրված տեսարանի նկարագրությունն իսպառ բացակայում է: Կարելի է մտովի պատկերացնել այդ տեսարանը: Այստեղ համերգն այնքան բուռն հիացմունքով է ընդունվում հանդիսատեսի կողմից, որ Կոմիտասը նոր ոգևորությամբ և համոզմունքով է շարունակում իր գործը:

Հավանաբար, Կոմիտասը որպես երաժիշտ և հայ երգի մեկնիչ պետք է ավելի ամբողջական ներկայացվեր օպերայում: Դրա համար, կարելի էր սպասել, որ նա ավելի շատ երգեր, նվագակցեր և սովորեցներ:

Գործողությունների հերթականության և տրամաբանական կապի հարցում կան զգալի անհարթություններ, որի պատճառով հեղինակի միտքը լիովին չի հասկացվում: Տեսարանների հաջորդականությունը փորձել ենք վերականգնել պատառիկներում տեղ–տեղ հանդիպող հեղինակային համարակալումների հիման վրա:

Օպերայի սկզբում Կոմիտասը հայ գեղջուկ երիտասարդների երգ ու պարով հմայված՝ լսում, նոտագրում է եղանակները: Ապա ոգեշնչված Կոմիտասն իր տարերքի մեջ է, որպես հայ երգի նվիրյալ: Իր նպատակներն իրագործելու ճանապարհին բախվում է խավարամիտների և կղերականների դիմադրությանը: Նա անտրտունջ տանում է բոլոր հարվածներն ու վիրավորանքները՝ միևնույն ժամանակ կոչ

[2] Մ. Թումաճանը գործողությունը անվանել է «վարագոյր»:

անելով իր կողմնակիցներին տեղի չտալ սադրանքներին և համառորեն շարունակել սկսած գործը: Ճակատագիրը շատ դաժան էր, և դյուրազգաց Կոմիտասն, այլևս չդիմանալով կյանքի փորձություններին, ի վերջո հայտնվում է հոգեգարության ճիրաններում:

Խորհրդանշական է օպերայի վերջին տեսարանը, որտեղ միայնակ Կոմիտասն է՝ մշուշոտ հայացքն ուղղած դեպի հեռու ապագան: Տիրում է լռություն: Խելագար, գուցե՝ իմաստուն լռություն, որով ընդհատվում են Կոմիտասի երաժշտությունը և կյանքը:

Ինչպես հուշում է օպերայի վերնագիրը, գլխավոր գործող անձը Կոմիտասն է, որը ներկա է բոլոր տեսարաններում: Նա է այն շարժիչ ուժը և կենտրոնը, որի շուրջ խմբված են մյուս գործող անձինք, և տեղի են ունենում իրադարձությունները: Ողջ օպերայի ընթացքում Կոմիտասը բոլորից հոգեպես մեկուսի է և ամեն ինչից վերացած: Կոմիտասին այդ ինքնամփոփ վիճակից հանելու և նրա կերպարը բացահայտելու համար հեղինակն օգտագործել է երկխոսությունների ձևը: Կոմիտասը հաճախ «հարկադրված» զրույցներ է ունենում մարդկանց՝ հոգևորականների, իր աշակերտների, ծանոթ երաժիշտների, նաև հայտնի մտավորականների հետ: Թումանյանը հարմար է գտել նրանցից առանձնացնել անվանի նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանին: Նրա հետ զրույցները մեծապես նպաստում են Կոմիտասի կերպարի բացահայտմանը: Հայտնի է, որ Կոմիտասը և Թերլեմեզյանը ընկերներ են եղել և ապրել են նույն հարկի տակ[3]: Եվ պատահական չէ, որ Թումանյանն իր լիբրետոյում օգտագործել է դրվագներ, որոնք քաղված են Թերլեմեզյանի՝ Կոմիտասին ներկայացնող հուշերից: Դրա մասին են վկայում ձեռագրերի աջ անկյունում հանդիպող նշագրումները՝ համապատասխան հղումներով և էջերի համարներով[4]:

[3] **Մ. Կիրակոսյան,** *Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 57:

[4] Հղումները վերաբերում են հետևյալ աղբյուրին. *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 196–197:

Ստորև ներկայացնում ենք Մ. Թումաճանի «Կոմիտաս» օպերայի լիբրետոյի հեղինակային տեքստը՝ որոշ խմբագրումներով[5]: Շարադրված է դասական հայերենի ուղղագրությամբ՝ տեղ–տեղ արևելահայերեն որոշ ձևերի գործածումով: Կարելի է ենթադրել, որ աշխատանքը վերջնական տեսքով կունենար միասնական ուղղագրություն:

Նյութը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:

## *ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆ*

### *«Կոմիտաս» օբերայի տեսարաններ և գործող անձինք*

***Առաջին վարագոյր***

*Առաջին տեսարան. Գյուղացի տղաք և աղջիկներ դաշտի մէջ: Երգ և պար: Կոմիտաս բեմին մէկ անկիւնը քարի մը վրայ նստած թէ մտիկ կընէ և թէ կը նոթագրէ:*

*Երկրորդ տեսարան. Կոմիտաս իր խցիկին մէջ դաշնակի առջև նստած իր հաւաքած գեղջուկ երգերը կը մշակէ: Քիչ յետոյ ներս կը մտնին քանի մը էջմիածինի միաբաններ (գործող անձինք): Մէկ մասը Կոմիտասը կը մեղադրեն, որ ժամավաճառ այդ երգերով կը զբաղի, մի քանին՝ զայն կը պաշտպանեն: Կոմիտաս կը պատասխանէ անոնց:*

*Այդ շրջանի փիրապետող օտարամուտ երգերը կը պարսաւէ և գեղջկական երաժշտութեան հարազատութիւնը անոնց ցոյց կուտայ:*

*Այս խաւարակուռն միջավայրին մէջ Կոմիտասի նման արժեքաւոր երաժշտագէտի մուտքը բնականաբար տեղի պիտի տար յետադէմ կղերականներու նախանձին և մեքենայութիւններուն:*

*Թէրլէմեզեան կսէ. «Ամառւայ արձակուրդներին նա շրջում էր գիւղերը, հայկական երգեր հաւաքում: Այդ ճամբորդութիւնը Կոմիտաս կատարում էր իր չնչին պիւտճէի հաշւին, իսկ վանքից սպանում ողորմելի վարձատրութիւն, որովհետեւ միաբանները առարկում էին, թէ Կոմիտասը թափառում է և գործ չի անում: Բանն այնտեղ հասաւ, որ խնդիրը քննութեան դրւեց Սինոդի նիստերից մէկում: Երբ Էջմիածնի վեղարաւորները ամբողջ օր կուշտ ուտելուց յետոյ, անգործ թափա-*

[5] Խմբագրումները վերաբերում են շարադրանքի հերթականությանը, իսկ ուղղագրությունն ու կետադրությունը թողել ենք անփոփոխ:

*ռում էին և էնթրիկներ սարքում և երբ գիշերները փառահեղ ընթրիքից յետոյ ննջում էին փափուկ անկողիններում, Կոմիտասը ամբողջ օրը մինչև ուշ գիշեր, նստած իր անշուք սենեակում, ուսումնասիրում էր իր գրի առած հայկական մոթիվները»:*

*Սինոդի անդամ Յուսիկ եպիսկոպոս մամուլի մէջ բողոք կը բարձրացնէր, թե Կոմիտաս «Բամբ Որուան» և «Հերիք Որդեակ» ազգայնական երգերը փոխարինած էր հայ գեղջուկ երգերով: Էջմիածնի կարգ մը կղերականներ նոյնիսկ կը դիմէին ամբոխավարութեան, յայտարարելով թէ՝ Կոմիտասը հոգևորական հանգամանքին անպատշաճ «եար» և «սէր» պարունակող ժողովրդական երգերով կզբաղուիր:*

*Երրորդ տեսարան. Կոմիտաս Գերմանիայէն վերադարձը: Կուզէ Թիֆլիսի մէջ իր մշակած գեղջուկ երգերու և խմբերգներու համերգ մը տալ: (Գործող անձինք՝ ջոջեր):*

*Սակայն, իր ծրագրած համերգին համար օգնողներ, կարգադիր յանձնախումբ մը կազմելու, տրամադիր անձէր գտնելու իր յոյսը ի ցիրս եղաւ: Խօսեցան քանի ջոջեր «Թող ինքը սարքէ համերգը, ըսին, մենք կաշխատինք տոմսերը սպարիլ»: Ինքը միջոց իսկ չուներ սրահը վարձելու, վշտացած հրաժարեցաւ իր ծրագրէն ու վերադարձաւ Էջմիածին:*

*Առաջին առիթով Թիֆլիսի առևտրական ուսումնարանի ուսուցիչ Գրիգոր Վրացեան[6] սինիքօրէն կը ջանար նսեմացնել Կոմիտասի արժէքը ըսելով, թե՝ «Երէք ու կէս տարի կոշկակարութիւն չէ կարելի սովորել, չէ թէ երաժշտութիւն»[7]:*

Երկրորդ վարագոյր

*Առաջին տեսարան. Պոլսոյ մէջ Կոմիտաս իր աշակերտներուն հետ կզբաղուի: Օր մը յետոյ Տիգրան Չեօկիւրեան և Փանոս Թէրլէմէզեան կայցելեն իրեն:*

*1914 թուին գարնան Կոմիտաս դաշնամուրով և երգեհոնով ընկերակցում է երգիչ Արմենակ Շահմուրատեանին, որի երգած մի շարք եկեղեցա-*

---

[6] Խոսքը Գ. Վանցյանի մասին է:

[7] Տես **Վ. Տեր–Առաքելյան,** Անսիհշաչար մարդը, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 182:

*կան և ժողովրդական եղանակները հանեցին գրամոֆոնի համար: Պատրաստեցին գրամոֆոնի սկաւառակներ: Սկսեց նուագիլ:*

*Ահա ողջ պատմութիւնը, որն առիթ տւեց Պոլսահայ դպիրներին, փիրացուներին ու մութերին աղմուկ բարձրացնել՝ թէ Կոմիտասը մեր եկեղեցական երգերը պղծում է: Խնդիրը հասաւ մինչև կրօնական ժողովը: Եւ բթամիտներու այս նշանաւոր կաճառը հետեւեալ որոշումը տւաւ. «Նկատելով, որ Տ.Կոմիտաս վարդապետը Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ սեփական և Աստուծոյ տաճարին յատկացեալ սրբազան երգերն իր երգեցողութեամբ վաճառ հանած է, որոնք գրամոֆոնի միջոցաւ կերգւին ամենուրէք, մանավանդ կրօնական զգացումները վիրաւորող անպատշաճ վայրերու մէջ, որոշեց Ս. Պատրիարք հօր հանձնել պարտ ու պատշաճը տնօրինելու և խնդրել Ս. կաթողիկոսին նկատողութիւն ընել Տ.Կոմիտաս վարդապետին հայ եկեղեցականի բոլորով անվայել ընթացքը»: Կրօնական ժողովը այս որոշումով չբաւականացաւ: Հետագային նիստերից մէկում նա հանեց մի նոր որոշում: Ծանօթանանք այդ որոշման հետ:*

*«Կրօնական ժողովը որոշեց երեկ՝ 1914, յունիս 18, որ Սրբազան Պատրիարքը գրէ ոստիկանութեան, զբոսավայրերուն և հանրային վայրերու մէջ եկեղեցական արարողութիւններ պարունակող գրամոֆոնի բլակների[8] գործածութիւնը արգելելու համար»: Եւ ահագին աղմուկ և բանավէճ մը սկսաւ յետադիմութեան ախոեաններու և անկեղծ ու լայնախոհ մտաւորականութեան միջեւ և վերջինին երկու ներկայացուցիչները, Տիգրան Չեօկիւրեան և հանրածանօթ նկարիչ Փանոս Թէրլէմէզեան հրապարակաւ իրենց զայրոյթը յայտնեցին այս նոր խաչակրութեան դեմ»[9]:*

*«Թերթերուն մէջ խորին զայրոյթով կարդացինք կրօնական ժողովին մէկ որոշումը Կոմիտասի վերաբերմամբ: Կոմիտասի գործը հասկացողները ու սիրողները մինչև հիմակ չէին զիջած պատասխանել անոնց, որոնք սանձարձակ ու աղտոտ զենքերով կուգային հրապարակ: Անոնց*

[8] Նկատի ունի գրամոֆոնի սկավառակը:

[9] **Տ. Չեօկիւրեան, Փ. Թէրլեմէզեան,** Կրօնական ժողովի որոշումը, *Բիւզանդիոն*, Կ. Պոլիս, 1914, 5370:

*պայքարն իրենց անօգուտ գոյության դէմ ցցած վփանգին արդիւնքն է: Բայց երբ կրօնական ժողովի նման ազգային բարձրագոյն մարմին մը, որ հրապարակ իջնէ ազգային վերաշինութեան ամենամեծ դէմքերէն մէկուն դէմ անիրաւի արտահայտւել, կըսենք՝*

*Ա. Պլումինթալի գրամոֆոնի համար երգողը Ա. Շահմուրատեանն է, ոչ թե Կոմիտասը:*

*Բ. Կոմիտասին դերը եղած է մի միայն ընկերանալ Շահմուրատեանին երգեհոնի վրայ:*

*Գ. Եթե նոյնիսկ Կոմիտասը երգեր, ոչ մէկ սրբապղծում ըրած կըլլար: Իր երգերուն և փաղերուն դերը բարերար և ազնւացնող կրնան ըլլալ: Ուրեմն կրօնական ժողովի որոշումը նախ անհիմն ու յետոյ անիմաստ ըլլալով մեր բուռն ցաւը և բողոքը կը ներկայացնենք»:*

*Կրօնական ժողովը ժողովրդական ճնշումի տակ կը սփիպւի իր որոշումը եւ վերցնել և երբ Կոմիտաս Պոլիս վերադառնալով կը փեղեկանայ այս վերջին իրողութեան, հեւրեւեալ կարճ, սակայն նշանակալից պատասխանը կուտայ այս վերջին դաւադրութեան:*

*Աշակերտներով հաւաքուած են: Շահմուրատի երգերը պնակի առնուած են, ամեն կողմ կերգուին:*

*Տիրացուները իրար անցած են, լրագիրներու մեջ փսխունք կը թափին, կը յերիւրին, կը չարախոսին: Տեսարանը կը բացուի ճաշարանի սովորական սեղանին շուրջ:*

*Տղոցմէ մեկը՝ Հայր սուրբ, փեսամր ինչ են գրել, կուզես երթանք ատ գրողին ալ, փպողին ալ պարսաւական դաս մը փանք:*

*— Այդ մարդիկը փոքր մարդիկ են, չարժէ նրանց հետ զբաղուիլ: Ատոնց փչածը փուճ է, պղպջակ է, փաթ կպայթի ու հիմա մարաւ… ոչ յատակ ունի, ոչ աման…*

*— Տղաք ատանկ բաներ շատ պիտի պատահին: Նայեցեք, որ դուրսի ձեր ճամբան ուղիղ երթաք: Անկէ ատեն՝ այդ կարգի հարայ–հրողները վազ պեփք է գան: Մեր ճանապարհը գեղեցիկ է, հրապուրիչ, բարդ ու փշոտ ու քարքարոտ, ճիշտ մեր ժողովուրդին նման: Թացն ու չորը՝ քով–քովի: Մեր ճիգն ու ջանքը պիտի ըլլայ, վանել, փոշիացնել չարը,*

*չար լեզուն ու փեղ բանալ, դուռը բանալ, որ թացը ուռճանայ, աճի ու բարգավաճի, ճյուղ դառնայ, ծառ դառնայ, կանաչանայ.*

*— Մի մոռնաք, փղաք, դուք էք այդ թուփին շաղ փուողը: Դուրսի աղմուկներէն, ղալմաղալներէն մի նեղվէք, եթէ երբեմն բարկանաք ու հայհոյէք ալ, Աստուած բարի է, կը հասկնայ, կը ներէ: Միայն թէ դուք ձեզի դէմ չըմեղանչէք, դուք ձեր հոգին չը խեղաթիւրէք, դուք ձեր էութիւնը անուշադրութեան ու փարփամութեան ձեր կերտած մկրատներով չափեցէք ու ձևեցէք: Փանոսինը՝ լայն, Հայկօյինը՝ բարակ, Բարսեղինը՝ երկար, և այլն*[10]*:*

*Տղաք այս բոլոր բամբասանքներն ու բարբաջանքները, խօսքով ու ասէկօսէներով չեն վերջացած ու չեն վերջանար: Ասիկա վերջ չունի: Անոնց գիտէ՞ք ինչ պատասխանեցի: Վաղը թերթերուն մեջ կը կարդաք:*

*— «Ես փարիների աշխատանքով շինել եմ իմ ուղեգիծը, ուրկէ ընթացել եմ մինչեւ այսօր և պիտի ընթանամ ասկէ եփքն ալ, այնքան ափեն, որ ուժ կայ երակներուս մեջ, ոչ մեկ խոչընդոտ չի կրնայ կասեցնել զիս իմ առաքելութեան մէջ, որուն նուիրականութեանը ես համոզուած եմ բոլոր սրտովս»*[11]*: Հասկացողին շատ բարեւ…:*

*Դառնալով Փանոսին.*

*— Հայտէ, Փանոս, մի լաւ ‹‹լաչիմ նանա›› պարենք:*

*Այս պարը կիհշեմ, Ղըրխբուլաղ գիւղի աղջիկները կը պարէին… ու թեւ–թեւ մտած ու մեծ աղմուկով կը սկսին պարել սեղանին շուրջ: Ծափ ու ծիծաղ, մեծ աղմուկ… պարը կը շարունակի դուրսը: Մինչ վարագոյրը կգոցի:*

*Երկրորդ տեսարան. Պոլսոյ համերգը:*

*Երրորդ տեսարան. Աքսորը: (Գործող անձինք՝ Դանիել Վարուժան և միւս աքսորեալները): Կոմիտաս կարճ եկեղեցական արարողութիւն կընէ մասնակցութեամբ միւսներուն: Քիչ յետոյ երկու թիւրք ոստիկաններ կուգան Կոմիտասը տանելու և նա կազատուի եւրոպացի հանրածանօթ անձնաւորութիւններու միջամտութեան շնորհիւ:*

---

[10] Խոսքը Փանոս Թերլեմեզյանի, Հայկ Սեմերճյանի և Բարսեղ Կանաչյանի մասին է:

[11] **Փ. Թերլեմեզյան,** Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 195–196:

Երրորդ վարագոյր

*Առաջին տեսարան. Փարիզի բուժարանին մէջ Կոմիտասի խցիկը: Իրեն այցելող անցեալի ծանօթները անկարող կըլլայ ճանչնալ: Անոնց մեկնելէն յետոյ անկապ և անկատար գեղջկական երգեր կերգէ:*

*1921 թվի մարտին, մի առաւօտ ուզեցի Կոմիտասի հետ անցկացնել: Ծառայողի յետ իր սենեակը մտայ: Պառկած էր, վեր ցատկեց: Ես էլ իր վզին ընկա և սկսեցի համբուրել իրեն: Նա երեսներս բռնեց և փաղաքշական ապտակներ տալով ասաց*[12].

*— Տօ, փնաշէն, ո՞ւր մնացիր...*

*— Արի քեզ ծեծեմ.*

*Ծեծեմ, ծեծեմ, թան հանեմ*
*Ծեծեմ կարագըդ հանեմ...*

*Յետոյ «նստի՛ր» ասաց ու ինքն իր առողջ և աշխոյժ մարմնով ոտքի մնաց և սկսեցինք խօսել:*

*— Կոմիտաս, գիտեմ չափազանց վշտացել ես մարդկանցից, իրաւունք ունիս, ես էլ եմ վշտացած: Սակայն, նա բառերի սուրգաբանութիւն և փիլիսոփայութիւն էր անում: Հետզհետէ աւելի լրջացաւ: Նկարչութեան մասին յետեւեալն ասաց.*

*— Պէտք չէ, հարկավոր է լոյս և բնութիւն, ըսիլ ուզի թերևս – բնական գոյն, ձեւ և կառուցուածք:*

*Առաջարկեցի միասին Սևան գնալ:*

*— Ի՞նչ անեմ այնտեղ,— ասաց:*

*Էջմիածնի մասին էլ անտարբեր մնաց:*

*Ասաւ էշին, կեցաւ մէջէն*
*Մեռած էծին, կերայ ծեծին*
*Էջմիածին:*

*— Գնանք դուրս ման գանք:*

*— Այստեղ շատ լաւ է:*

*Կեանքի և մահվան մասին խոսելիս ասաց, որ մահ գոյութիւն չունի — եւ իսկոյն սենեակի դուռը բանալով ավելացրեց.*

---

[12] **Փ. Թերլեմեզյան,** *Կոմիտասի մասին*, էջ 196–197:

*— Սա գերեզման չէ, ապա ինչ է: Դուրսը՝ գերեզման, ներսը՝ գերեզման: Դուրսը ՝ մեռնես, կը դնեն ճաղը, կը փանեն, կը թաղեն: Ներսը՝ որ մնաս, ամեն օր քիչ–քիչ կը մեռնես: Բայց ոչ ճաղ կը բերեն, ոչ ալ կը փանին կը թաղեն:*

*Դուրսը՝ մէկ անգամ կը փչես հոգիդ, ներսը՝ ամեն օր, ամեն ժամ, կը հատնիս, կը հիւծիս, կըփոր–կըփոր կըլլաս, պապառ–պապառ կըլլաս ու չես կըրնար սա սեւ շորերդ նետել ու ազատել, սպիտակ թեւեր առնել ու թռչել:*

*Հոս՝ մեռած ես, բայց չես թաղուած:*

*Հողին՝ ընկեր չես եղած,*

*Որդերուն կեր չես եղած,*

*Հողին հետ, հող չես դառած:*

*Կոմիտաս յուզուած ու փարփամ, Փանոս արագօրէն կը հարցնէ.*

*— Կոմիտաս, կ'երգե՞ս…*

*— Կերգեմ, բայց առանց ձայնի, մենակ ես կը լսեմ:*

*Ես զարնուած թռչունի պես եմ, չէմ ուզեր, որ ձայնս լսեն իմ ձագուկներս: Անոնք պէտք չէ գիտնան, թե ես զարնուած եմ: Ես անոնց թռչելը կուզեմ: Կուզեմ որ անոնք թռչեն ինչպես ես երբեմն՝ երթան հեռուն, մեր երկիրը: Մեր արեւին, մեր լուսինին ու մեր դաշտերուն անմահութեան մեջ լուծուին ու լծուին բահին, բրիչին ու հողին: Մեր երկիրը կարօտ է մեզի, մէր ուժերուն: Ես չարերէն զարնուեցա, բայց չարերը չը գիտցան թե իմ ուժս իմս չէր, իմ ուժս ինծի տրուած էր: Իմ ուժս՝ մարմին չէր, հոգի էր: Ու դարձեալ փարւեց բառախաղով՝*

*Երեկ ուժդ՝ մեկով մէկ էր, Կոմիտաս*

*Այսօր հինգը, վաղը տասը….*

*Վաղը, կուգան միւս տասը*

*Դարձաւ տասը, հարիւր տասը*

*Հարիւր կուգաս, հազար կերթաս*

*Երբ քու վերջին շունչդդ կուտաս.*

*Կոմիտաս:*

*Փանոսն ասաց. «Գնամ, չձանձրացնեմ»:*

*Կոմիտասը. «Չէ, եկել ես, կեցի՛ր, կարոտըս առնեմ››:*

*Քովիկըս նստիր, խոսքերս շարեմ,*
*Փոսըս լէցուցիր, լոյսըս վառեցիր,*
*Ափ մը հող բերիր, կուրծիս ցանեցիր,*
*Փարոսըս բացիր, մոմը փախցուցիր…*

*Ասացի, որ իր բարեկամներից մէկին իրեն մոտ եմ բերելու, որը եկել է Փարիզ դերասանութիւն սովորելու:*

*— Ո՛չ, ինչի՞ է պետք այդ արուեստը: Նմանելու, յետեւելու, ինքնութիւնը կորսնցնելու, հոսանքին մեջ կորսւելու գաղափարը ի յայտ կուգայ յետագայ մէջբերումով:*

*Եւ Ագաթանգեղոսից մի քանի խօսք ասաց, և երբ չափազանց խրթին գրաբար լինելուն համար սկսեցի մտածել, նա անմիջապէս բացատրեց.*

*— Խոզերը՝ երբ աղբաջրի մէջ կը լողնան, կարծում են, որ լավ լոգանք են անում:*

*Խոսեցի իր աշակերտների մասին, ուրախացաւ, որ եկել են Փարիզ ուսանելու:*

*Ու անմիջապես շրջելով լրջութիւնը, կրկին բառախաղութեան սկսեց.*

*— Հա՛, հա՛, հա՛,*
*— Հատա՛յ, հատա՛յ Վարդան,*
*Մկներ վըրադ կարդան:*
*Մերի, մերի, մերիջան,*
*Թումա, Թումա, Թումաջան*
*Թումաջան ջանիդ մեռնիմ,*
*Հայկո ջան, ձայնիդ մեռնիմ:*
*— Հարցրի՝ հայ երաժշտութիւնն է լավ, թէ՞ եվրոպականը*[13]*:*

*Բարկացած՝ եղբայր, դու ուզում ես ծիրանից դեղձի համ առնել: Նա իր տեղն ունի, միւսն՝ իր:*

*Կերգէ ծիրանի ծառ բար մի տա:*
*Հարցրի — կ՚երգե՞ս:*

[13] Նույն տեղում, էջ 197:

*— Այո, ինձ համար եմ երգում և այն էլ շատ կամաց:*

*Մի կես ժամ էլ դէսից–դէնից խոսելուց յետոյ հանկարծ խռուեց. դուռը բաց արաւ և գնաց երեսը կպցրեց պատուհանի ապակուն ու էլ չխոսեց…: Համբուրեցի, մնաս բարեաւ ասացի և առանց պատասխան սպանալու, դուրս ելայ:*

*Երկրորդ տեսարան. Նոյն խցիկը բեմի մէկ անկիւնը: Կոմիտաս նստած իր մահճակալին վրայ ակնարկը անորոշ ուղղութեամբ: Հայաստանի երաժշտանոցի տեսիլքը, որուն վերջաւորութեան կը մահանայ:*

*1928 թուին՝ մի անգամ ևս այցելեցի Կոմիտասին[14]: Հիւանդանոցի այգում պառկած մտածում էր: Մազերը բոլորովին սպիտակել էին՝ տարիներու բեռը շալկած: Մոտեցայ և կէս ժամ զանազան հարցեր տուի, սակայն իմ ոչ մի հարցին չպատասխանեց: Այդպէս էլ բաժանուեցի նրանից:*

*Փանոսի մտածումները. «Որոշ է, որ Կոմիտաս ամենէն աւելի ինքը կը զգայ իր էութիւնը բզկտող տառապանքը»:*

*— Ձիս հանգիստ ձգեցեք, ես իմ անելիքներս ունիմ,— կսէ մէկի մը:*

*Եվ երբ իր ներկայութեան ընդունուած ուրիշ հայրենակից մը բաժնելու ատեն փափագ կյայտնե կրկին այցելել, ան կը յարէ սրտառուչ կերպով. «Վերադարձին ինձ այլևս հոս չէք գտներ, ես ճամփորդ եմ…»:*

*Կոմիտաս ճամբորդ էր, ճամբայ չունէր, ճամբէն զրկուած էր, կը սպասէր, կը տառապէր, կը լսէր իր աշակերտներուն ճիգերը, երկրէն դուրս, հալածական ու կորսուելու և մոռանալու մեզի ալ հայութեան մէջ: Հայու հողէն կըսպասէր, սակայն լսել հայ երգերու ձայնը:*

*Քսան տարիներու երկար տառապանքները կրեց, մազերը սպիտական, ուսերը կքեցան, կուրծքը հիւծուեցաւ ու շունչը դուրս թռավ, թռչունի պես թռչելու համար իր հայրենի երկնքին տակ բոյն դրած ձագուկներուն կերակուր տալու և կէր ըլլալու արգասաւոր հողին կենսատու ոտքերուն:*

*Փանոս հիասթափութեամբ ու յափշտակումով պարուրած է, Կոմիտաս զարմանալի ոգևորութեամբ ու մտային պայծառութեամբ, գրեթէ*

[14] Սա Թերլեմեզյանի վերջին այցելությունն էր Կոմիտասին:

*անշարժ ու աչքերը հեռուն սեւեռած կը շարունակէ: Կարծես ինքնիրեն կը խօսի, ոչ ինք կը լսէ, ոչ ալ Փանոսը:*

*— Ես արծիւ էի, բարձրագնաց արծիւ, չարքերը զիս գնդակահար ըրին, զիս իմ բոյնէն հանեցին:*

*Ես կ'երգեմ, անձայն կ'երգեմ, կամաց շատ կամաց, երգածս ես չեմ լսեր, բայց երգն երգ է, թեւ ունի, շունչ ունի: Կը տեսնիս Փանոս, հիմա իմ ձագուկներս փուն կուգան, ուշ կամ կանուխ, մութին թե լոյսին, աքսորի ճամբաներէն, թէ սովի ճիրաններէն, հիմա կուգան, կը լսես Փանոս: Հիմա գարուն է նորէն: Ասանք կուգան, բոյն կը շինեն երգով ու պարով, ցնծալով կուգան, հայրենի փուն կը շինեն: Կը տեսնես, կը լսես Փանոս:*

*Ու թախծագին՝ ու հեզութեամբ, կարծես անէութենէ մը հիբնոսած, կը շարունակէ, այս անգամ ապրող էակի մը շունչով:*

*— Եւ երբ օր մը նորէն գաս զիս տեսնելու, ու զիս հոս չգտնես, գիտցիր թէ ես արդեն ճամբայ ելած եմ ու կերթամ իմ ձագուկներուս թեւերուն մէջ հանգչելու…*

*Կոմիտաս այս խօսքերուն հետ արդէն քալած է ու պատուհանին մոտեցած, դեմքը ու շրթունքը ուժեղօրէն փակցուցած պատուհանի ապակիին, բազուկները ուղիղ՝ վար ձգած… Լուռ է ու կը նայէ դուրս…*

*Հոս է, որ Փանոս յուզուած ու առանց աղմուկի արցունքներու մէջ, դեպի դուռը կը քալէ ու կքած ու գլխիկոր կը հեռանայ:*

*Կոմիտաս անշարժ է, ձայն չըկայ, լռութիւն, փակաւին յառած է աչքերը դուրս, կարծես թէ իր խոսքով «ճամբորդ»–ը արդէն ճամբայ ելած է…*

*Վարագոյր*

Այսպիսով, Միհրան Թումաճանի շարադրած լիբրետոն թույլ է տալիս պատկերացում կազմել հեղինակային մտահղացման մասին, այն է՝ ներկայացնել հայ երաժշտական մշակույթի մեծ երախտավորի կերպարը կյանքի որոշակի դրվագներում և ողբերգականության շեշտադրմամբ: Ակնհայտ է, որ նյութն անավարտ է, քանի որ շարադրանքի սկզբունքը որոշ դրվագներում լիբրետոյի շարադրանքի ձևին չի համապատասխանում:

Նյութը կարելի է դիտարկել նաև որպես Կոմիտասի մասին կարևոր և հետաքրքիր հուշերի յուրօրինակ հավաքածու: Հատկապես արժեքավոր է Կոմիտասի կերպարը դիպուկ ներկայացնող՝ ժողովրդական բանահյուսությանը բնորոշ խաղիկների ոճով շարադրանքը:

## Ամփոփում

Կոմիտասին վերաբերող ցանկացած գրավոր նյութ կարող է ինքնին արժեքավոր լինել: Հոդվածը ներկայացնում է նրա հինգ սաներից մեկի՝ Միհրան Թումաճանի՝ առ այսօր անհայտ «Կոմիտաս» օպերայի լիբրետոն, որը թեև անավարտ է, սակայն արժեքավոր է մտահղացումով: Լիբրետոն գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ: Հոդվածում ընդգրկված է Թումաճանի հեղինակային տեքստը, որի հիման վրա հոդվածագիրը կատարել է վերլուծություն՝ որքան թույլ է տվել պահպանված նյութը:

**Բանալի բառեր՝** Միհրան Թումաճան, «Կոմիտաս» օպերայի լիբրետո, Փանոս Թերլեմեզյան, վարագույր, օպերայի տեսարան:

## ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «КОМИТАС» МИГРАНА ТУМАЧАНА

## Резюме

**Сатеник Капланян** (*Армения*)
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

Любой письменный материал, касающийся великого Комитаса, может оказаться по–своему ценным. В настоящей статье представлено незаконченное либретто оперы «Комитас» Миграна Тумачана – одного из пяти учеников гениального композитора. Данный материал вводится в научный оборот впервые. В статье полностью приводится оригинальный текст Тумачана, на основе которого автор статьи и анализирует материал.

**Ключевые слова**: Мигран Тумачан, либретто оперы «Комитас», Панос Терлемезян, акт, сцена оперы.

# LIBRETTO FOR THE OPERA *KOMITAS* BY MIHRAN TUMACHAN

## Abstract

**Satenik Ghaplanyan** (*Armenia*)
*Komitas State Conservatory of Yerevan*

Any documentary material concerning Komitas is valuable for Komitas Studies. This article presents the unfinished libretto for the opera *Komitas* written by one of Komitas's five students, Mihran Tumachan. The material is put into scholarly circulation for the first time. The full text authored by Tumachan is presented in the article, on the basis of which the author has conducted relevant analyses.

**Keywords**: Mihran Tumachan, libretto, opera "Komitas", Panos Terlemezyan, act, opera scene.

# Գլուխ Գ
# ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐ

# Chapter III
# MUSIC FOLKLORE

# ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԳՐԱՌՄԱՆ ԵՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՄԱՆ ԴԵՐԸ ՀԱՅ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ (XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍԿԻՁԲ)

**Նունե Աթանասյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու*
*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

Երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմքում ընկած են ավանդական ժողովրդական ստեղծագործության հավաքման, ուսումնասիրման խնդիրները, որոնց արդյունքում բացահայտվում են ազգային մտածողությանը բնորոշ կարևորագույն առանձնահատկությունները:

Բանավոր ավանդված երգն ու երաժշտությունը կատարողների շնորհիվ փոխանցվում էր հաջորդ սերնդին, որը հետագայում իր դերը պետք է կատարեր ավանդափոխանցման գործում, սակայն XIX դարում հայ ժողովրդական երաժշտական կենցաղի վրա չափազանց ուժեղ էին արտաքին ազդեցությունները: Տարբեր երկրներում ստեղծված հայկական գաղթօջախները հանդիսանում էին այդ ազդեցությունների ներթափանցման հիմնական վայրերը: Այդ է պատճառը, որ շատ գաղթավայրերում, դարեր շարունակ ենթարկվելով արտաքին ազդեցությունների, շատերը մոռանում էին իրենց մայրենի լեզուն ու մշակույթը և ժամանակի ընթացքում ձուլվում տեղացի ժողովուրդներին: Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում ժողովուրդը ջանում էր պահպանել իր մշակույթը, այդ թվում նաև՝ երաժշտական գանձերը: Դարեդար ապրելով ու գտնվելով թուրքական ու պարսկական միջավայրում՝ հայերը հաճախ իրենց կամքից անկախ դիմել են այս ժողովուրդների երաժշտական տարրերի օգտագործմանը: Նույնիսկ հայկական խաղիկները երգվել են օտար լեզուներով: Սակայն, բարեբախտաբար, մեր ժողովրդի մեծամասնությունը պահպանել է իր լեզուն և երաժշտական մշակույթը, որի բազմաթիվ նմուշներ, հատկապես XIX դարի երկրորդ կեսի ընթացքում, գրի առնվեցին, մշակ-

վեցին ու հիմք դարձան նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության ու նրա զարգացման համար:

XIX դարի սկզբին հայ ժողովրդական երաժշտությունը շարունակում էր ապրել ժողովրդի հիշողության մեջ և, որպես բանավոր ավանդույթ, կազմում էր նրա կենցաղի անբաժանելի մասը: Դրա հավաքման և ուսումնասիրման ուղղությամբ դեռևս կազմակերպված աշխատանքներ չէին կատարվում: Ժողովրդական երգի հանդեպ հետաքրքրությունն առաջին հերթին արտահայտվում է ժողովրդական երգերի հավաքման, համակարգման ու հրատարակման գործունեությամբ: Այս մղումներով միաժամանակ տոգորվել է տարբեր տարածաշրջանների մտածողությունն ու մշակույթը ներկայացնող մտավորականությունը: Ժողովրդական երգի հանդեպ հետաքրքրությունը նկատելի է և՛ Արևելյան Հայաստանում, և՛ Արևմտյան Հայաստանում, և՛ Մխիթարյան միաբանների (Վենետիկ, Վիեննա) մշակույթի գործիչների աշխատանքներում: Բոլորին միավորում է մի կարևոր հանգամանք՝ ժամանակի պահանջը, խնդրի լուծման հասունացումը: Այս մղումները դրսևորվում են XIX դարի 40–50–ական թվականներից սկսած:

Ազգային մտածողությունը վերելքի բուռն ժամանակաշրջանում էր: Զարգացման նոր փուլ էին թևակոխել արվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերը՝ գրականությունը, երաժշտությունը, կերպարվեստը, թատրոնը: Հատկանշական է գիտամշակութային մտքի զարգացումը: Ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում լեզվագիտությունը, ազգագրությունը, բանահավաքչությունը, առաջանում է մեծ հետաքրքրություն ժողովրդական երգի հանդեպ: Գիտակցվում է այն փաստը, որ ժողովրդական երգը, լինելով բանավոր արվեստ, պատմական բարդ իրադարձությունների պատճառով մոռացության ու կործանման եզրին է կանգնած: Հստակորեն նկատելի է հայ մտավորականության կողմից ժողովրդական երգի բարձր արժեքավորումը:

Առաջին ժողովրդական երգերը ձայնագրվել են առանց մեղեդու նոտագրման: Մեզ հասած առաջին տպագիր երգարանները ներկայացնում են միայն երգերի տեքստերը: Ազգային երգերի գրառման

ու հրատարակման մասին առաջին տեղեկությունները ստանում ենք Մխիթարյան միաբանների «Բազմավեպ» պարբերականից: Այն հրատարակվում է 1843 թվականից՝ Վենետիկում, Ս. Ղազար կղզու տպագրատանը:

Անկասկած, գնահատելի են ժողովրդական երգի վերաբերյալ գիտական մտքի զարգացման առաջին դրսևորումները, որոնք երկար ու դժվարին ճանապարհ պիտի հարթեն դեպի ֆոլկլորագիտություն:

Մխիթարյան միաբանության «Բազմավեպում» XIX դարի 40–70–ական թթ. ընթացքում լույս տեսած հոդվածներն ու ժողովրդական երգերը որոշակի ներդրում ունեն ժողովրդական երգի ուսումնասիրման, այսինքն՝ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ձևավորման գործում: Մխիթարյանները գիտակցում էին, որ միայն ազգային ամուր հիմքերի վրա է հնարավոր ստեղծել պրոֆեսիոնալ ազգային դպրոց: Եվ չափազանց արժեքավոր է այն փաստը, որ ժողովրդական, ազգային արվեստի կարևորությունը ժամանակին հասկացել են միաբանները՝ իրենց պարբերականում յուրօրինակ և բազմակողմանի լուսաբանելով ազգային երգերին վերաբերող հարցերը: Մխիթարյանները ոչ միայն աշխատում են իրենց ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնել ժողովրդական երգերի վրա, այլ նաև փորձում են բացատրել այն կարևոր դերը, որ ունի ռամկական երգը ազգային մշակույթի պահպանման գործում: Սա մի գործընթաց է, որը բարենպաստ պայմաններում պարբերականի էջերում բնականոն զարգացում էր ապահովում: Պարբերականը ոչ միայն ներկայացնում էր երգերը բանաստեղծական, իսկ հետագայում նաև՝ նոտային տեքստերով, այլև լուսաբանում էր դրանք՝ փորձելով շոշափել հայ ժողովրդական երգերի գիտական ուսումնասիրման ուղիները: Այս իմաստով «Բազմավեպի» երաժշտական հոդվածներն, անշուշտ, մեծ դեր խաղացին երաժշտական մտքի զարգացման գործում և, վստահ ենք, կարող են համարվել հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության առաջին քայլերը:

Հայ մշակույթի երախտավոր գործիչներից մեկի՝ Ղևոնդ Ալիշանի անգնահատելի գործունեության արդյունքը՝ ժողովրդական երգեր հավաքելու ու մեկնաբանելու փորձը, ներկայացվել է «Բազմավեպի»

էջերում, իսկ հետագայում հավաքվել նրա «Հայոց երգք ռամկականք» գրքույկի մեջ[1]: «*Սա առաջին հավաքածուն էր, որի մեջ միջնադարյան հայ ժողովրդական երգերի կողքին տեղ էին գտել բուն հարսանեկան («Շեմիկ, մի ժաժա», «Օրհնյալ բարերար Աստված», «Մեր թագվորին ծաղիկ պիտեր ծաղկունանց», «Մեր թագվորն էր խաչ», «Էն դիզան, բեփ–բեփ դիզան, տեսեք թե էն որն է»), պանդխտության («Կռունկ, ուսփի կուգաս») և այլ երգեր: Ընդամենը 19 երգ էր զետեղված այդ գրքույկում, դժբախտաբար՝ առանց եղանակների*»[2]:

Այսպիսով, Ղևոնդ Ալիշանը հեղինակն է հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ առաջին տպագիր հոդվածի, որը լույս է տեսել «Բազմավեպի» էջերում: Կարող ենք վստահորեն ասել՝ Ղևոնդ Ալիշանը XIX դարի առաջին կեսի այն եզակի մտավորականներից է, որը ոչ միայն անդրադարձավ ժողովրդական երգի անգնահատելի նմուշների հավաքմանը և հրատարակմանը, այլ այդ երգերը դարձրեց գիտական վերլուծության առարկա:

Ղևոնդ Ալիշանը, որպես իր ազգի երախտավոր զավակ, բազմակողմանի գիտելիքների տեր մտավորական, հստակ պատկերացնում էր այն կարևոր դերը, որն ունի ժողովրդական երգն ազգի մտածողության ու մշակույթի ձևավորման գործում: Գիտակցում էր այն դժվարին պայմանները, որոնց պատճառով մոռացության եզրին էին հայտնվել մի հինավուրց ժողովրդի տաղանդի բանավոր դրսևորումները, որոնք պահպանելը և պաշտպանելը համարում էր հայ մտավորականի սրբազան պարտքը:

1856 թ. Պետերբուրգում լույս տեսավ Ռափայել Պատկանյանի (Գամառ–Քաթիպա) կազմած «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուն, որով հայ իրականության մեջ սկիզբ դրվեց երգարաններ հրատարակությանը: Այս փաստը հատկանշական է և վկայում է երաժշտության, մասնավորապես՝ ազգային երաժշտության հասարակական նշանակության բարձրացման մասին: Ձուգադիպելով XIX

[1] **Ղ. Ալիշան,** *Հայոց երգք ռամկականք,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1852:

[2] **Մ. Մուրադյան,** *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում,* Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 19:

դարի երկրորդ կեսին նոր թափ առած ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքի շրջանի հետ՝ այս երգարանը միանգամայն հասկանալի պատճառով ազգային–հայրենասիրական երգերին զգալի անդրադարձ է պարունակում:

Երգարանում ընդգրկված են հիմնականում հեղինակային երգեր: Ինչ վերաբերում է հայկական «ինքնուրույն»[3] երգերին, ապա դրանց մասին Գամառ–Քաթիպան ասում է. «*Մեր հայերը ասես թե իրենց երգերի մեջ թափել են իրենց հոգին և ամենօրյա մտածմունքը, որ մենք իզուր պետք է փնտրեինք մեր բազմահատոր գրքերումը*»[4]:

Գամառ–Քաթիպայի վերոնշյալ երգարանը կանխորոշեց հետագայում կազմված և հրատարակված բազմաթիվ երգարանների բովանդակությունն ու նպատակային ուղղվածությունը: Դրանում համոզվելու համար բավական է ծանոթանալ «Քնար հայկական», «Սոխակ Հայաստանի» և «Նոր քնար Հայաստանի» երգարաններին, որոնցից յուրաքանչյուրում տեղ են գտել Ռ. Պատկանյանի երգարանից վերցված բազմաթիվ երգեր[5]:

Կարևոր նախաձեռնություններից էր Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի երաժշտության դասատու Եզնիկ քահանա Երզնկյանցի «Ձայնագրեալ ազգային երգարանի» կազմումն ու հրատարակումը 1882 թ., որը տպագրված էր հայկական ձայնանիշներով[6]: 1887 թ. լույս տե-

---

[3] Գամառ–Քաթիպայի մեկնությամբ՝ խոսքը ժողովրդական երգերի մասին է:

[4] **Գամառ–Քաթիպա,** *Ազգային երգարան հայոց*, Սանկտ–Պետերբուրգ, տպ. Յակոբ Եօնսօնի, 1856, էջ 3:

[5] Այդ շարքում հարկ ենք համարում հիշատակել հետևյալ երգարանները՝
*Նոր ազգային երգարան*, խմբագրություն Պ. Հալլաճյանի, Ռոստով (Դօնի վերայ), տպ. Յովհաննու Տէր–Աբրահամեանի, 1878:
*Ձայնագրեալ ազգային երգարան հայ դպրոցների համար*, ժողովեց և ձայնագրեց Եզնիկ քհն. Երզնկեանց, Վաղարշապատ, տպ. Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1882:
*Սոխակ.* լիակատար երգարան, կազմեց Գր. քհն. Գրիգորեանց, Ս. Պետերբուրգ, տպ. Ի. Սկորոխոդովի, 1888:
*Սոխակ Հայաստանի*, հրատարակեց Գրիգոր Աւագ քհն. Գրիգորեանց, Ելեքտրաշարժ տպարան «Բագու» լրագրի, Բագու, 1912:

[6] **Եզնիկ քհն. Երզնկեանց,** *Ձայնագրեալ ազգային երգարան*, Թիֆլիս, 1882:

սավ Ղազարոս քահանա Հովսեփյանի կազմած «Քնարիկ մանկական» երգարանը, որի խմբագիրն էր Մակար Եկմալյանը[7]:

Կրոնաբարոյական ու խրատական բնույթ ուներ Վենետիկի Մխիթարյանների կողմից հրատարակված «Երգեր եւ եղանակներ տղայոց համար» երգարանը: Այն հրատարակվել է 1860 թ. ու վերահրատարակվել 1868–ին, 1880–ին և 1884–ին[8]:

1880–90–ական թթ. հայ իրականության մեջ երևան են գալիս եվրոպական նոտաներով մի քանի այլ հրատարակություններ ևս: Դրանցից են. Քրիստափոր Կարա–Մուրզայի «Պոպուրի» հայկական երգերից դաշնամուրի համար (1883) և «Չորս երգ» (1890), Նիկողայոս Տիգրանյանի «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր ու պարեր» (1887), «Բայաթի քյուրդ» (1894) և «Բայաթի Շիրազ» (1896), Մակար Եկմալյանի «Նոկտյուրն դաշնամուրի համար» (1892) և այլ ստեղծագործություններ: Սա, անշուշտ, վկայում է երաժշտական կյանքի զգալի աշխուժացման մասին[9]:

Հայերի երաժշտական կենցաղում վճռական դեր էին խաղում նաև այն երգարանները, որոնք բազմաթիվ հրատարակություններով տարածված էին ժողովրդի մեջ: Այդ երգարաններից առանձնապես հետաքրքիր է Արշակ Բրուտյանի «Ժողովրդական երգեր, պարեր և պարեղանակներ» ժողովածուն[10]: Հիշյալ երգարաններից ոչ մեկն այնքան շատ աշուղական ու ժողովրդական երգեր չի պարունակում, որքան Ա. Բրուտյանի ժողովածուն:

XIX դարի երկրորդ կեսերին երաժշտական գործիչները, բացի ուսումնամանկավարժական և համերգային գործունեությունից, զբաղվեցին նաև հայկական ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման գործով: Հայ ժողովրդական բանահյուսության առաջին ժո-

---

[7] **Ղազարոս քհն. Յովսէփեան,** *Քնարիկ մանկական,* հրատ. Յ. Սուգանճեանի երաժշտ. վաճառանոցի Թիֆլիսում, Սանկտ-Պետերբուրգ, տպ. Ի. Սկորոխոդովի, 1887:

[8] *Երգեր ու եղանակներ տղայոց համար*, 2–րդ տպ., Կ.Պոլիս, տպ. Ցարութիւն Մինասեանի, 1868:

[9] **Մ. Մուրադյան,** նշվ. աշխ., էջ 200:

[10] **Ա. Բրուտյան,** *Ժողովրդական երգեր, պարեր և պարեղանակներ*, 1895, ձեռագիր: Պահվում է ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի գրադարանում:

ղովածուների լույս տեսնելուց հետո՝ սկսած 1880–ական թվականներից, ժողովրդական երգը նույնպես դարձավ երաժշտական գործիչների հատուկ ուշադրության առարկա: Այս շարժման նախաձեռնողը Քրիստափոր Կարա–Մուրզան էր[11], որը 1882 թ. Թիֆլիս փոխադրվելով՝ ձեռնարկեց հայ ժողովրդական և ազգային–հայրենասիրական երգերի ձայնագրումն ու մշակումը, իսկ 1885 թ.–ից սկսած հանդես եկավ որպես ժողովրդական երգչախմբերի կազմակերպող:

Այս նույն շրջանում ու քիչ ավելի ուշ հանդես եկած հայ կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրն այս կամ այն չափով զբաղվել է ժողովրդական երգերի և եղանակների հավաքման ու մշակման գործով: Այսպես, օրինակ, կոմպոզիտոր Գենարի Ղորղանյանը, որը հայտնի է իր «Կովկասյան բայաթիներով», ստեղծագործական գործունեության հետ մեկտեղ փորձեր է արել ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման ուղղությամբ, իսկ Նիկողայոս Տիգրանյանը ձայնագրել, մշակել ու հրատարակել է ոչ միայն արևելյան դասական մուղամներ, այլև Գյումրվա ժողովրդական պարեր, հայկական ու վրացական ժողովրդական երգեր[12]: Նույնպիսի մշակումներ ունի նաև Մակար Եկմալյանը: Բայց հիշատակված գործիչներից և ոչ մեկը ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման գործում չհասավ այնպիսի արդյունքների, ինչպիսիք մենք կտեսնենք մեծն Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործության մեջ:

Կոմիտաս Վարդապետն իր ավագ ժամանակակիցների ձեռք բերած արդյունքը վերագնահատեց և շարունակեց բանահավաքչական գործունեությունը՝ գիտական մոտեցմամբ ու հայ ժողովրդական ստեղծագործության ընկալման խորությամբ: *«Երաժշտական արտակարգ ձիրքի և ընդհանրապես նուրբ ըմբռնողության ու լայն էրուդիցիայի տեր լինելով, նա հայ ժողովրդական երաժշտության հավաքման գործը դրեց միանգամայն նոր՝ գրամաբանորեն կանխամտածված, որ*

[11] **Մ. Մուրադյան,** նշվ. աշխ., էջ 220:

[12] Նույն տեղում, էջ 241:

*նույնն է՝ գիտական հիմքերի վրա»*[13]: Կոմիտաս Վարդապետը, ինչպես ազգային ժողովրդական–երաժշտական ոճի իսկական կրող, անդրադառնում էր միայն գեղջուկի ստեղծագործությանը: Այդ ընտրությունը պայմանավորված էր նրանով, որ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ ժողովրդի մեծամասնությունն ապրում էր գյուղերում և համեմատաբար փակ կյանքի բերումով չէր ենթարկվել տարազգային շփումների: Այդ առումով երգի ազգային բնութագիրը վառ դրսևորվում էր հատկապես գեղջկական բանահյուսության մեջ, ուստի «*Կոմիտաս Վարդապետի հիմնական անելիքն էր դառնում՝ անսխալ ընտրել գեղջկական երգարվեստի առավել տիպական նմուշներ և ճիշտ հաստատագրել դրանք իրենց էությանը բնորոշ բոլոր տարրերով հանդերձ*»[14]: Այս մոտեցման շնորհիվ հնարավոր դարձավ ի հայտ բերել ազգային ժողովրդական ստեղծագործության երաժշտական լեզվամտածողությունը, մեղեդային ոճը և դրա ինքնությունը:

Կոմիտաս Վարդապետը մեծ ուշադրություն է հատկացնում գեղջկական երգերի կատարողական ոճին, որն, օրինակ, տարբերվում էր աշուղականից: Ժողովրդական երգերի կատարողական ոճական առանձնահատկություններն առաջ էին քաշվում նաև, երբ միևնույն երգը գրառվում էր հայաբնակ տարբեր վայրերում: Այդ երգերը նույնպես առանձնանում էին ոչ միայն կատարողական տարբեր ոճերով, այլ նաև ձայնակարգային, բարբառային, մեղեդային և մի շարք այլ տարբերություններով: Այդպիսի երգերի համեմատական վերլուծության արդյունքում բացահայտվում են այս կամ այն տարածաշրջանին բնորոշ երաժշտական մտածողության մի շարք առանձնահատկություններ: Այսպես, Կոմիտաս Վարդապետն առաջ է քաշում նաև հայ գեղջկական եղանակների տարածաշրջանային–բարբառային բաժանման և համապատասխան հատկանիշները երևան բերելու խնդիրները:

---

[13] **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու,* հատ. 9, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, Առաջաբան, էջ 9:

[14] Նույն տեղում:

Ժողովրդական երգերի հավաքման ու գրառման խնդիրները կարևոր տեղ են զբաղեցրել Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործության մեջ: Իր բանահավաքչական առաջին փորձերը կատարել է դեռևս Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսումնառության տարիներին՝ 1885–86 թթ. սկսած: Ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, Կոմիտաս Վարդապետը ժողովրդական երգեր հավաքելու նպատակով երիտասարդ տարիներին շրջել է Այրարատում, Շիրակի, Սուրմալուի, Ապարանի գավառներում, որտեղ հավաքել է մոտ 200 երգ: 1902 թ. Մ. Աբեղյանն իր հուշերում նշում է Կոմիտաս Վարդապետի գրանցած ժողովրդական երգերի քանակը, որը կազմում է «*երեքից չորս հազար եղանակ*»[15]:

Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական կյանքի ընթացքում հրատարակվել են հետևյալ երգարանները և ժողովածուները, որոնք պարունակում են իր իսկ գրառած ժողովրդական երգերը՝ Ակնա 25 երգերի շարը հայկական նոտագրությամբ, որ կցված է Հ. Ճանիկյանի «Հնութիւնք Ակնայ» գրքին (Թիֆլիս, 1895), երկու երգ «Սասնա ծռեր» հերոսական վեպից, որոնք կցված են այդ վեպի՝ Բ. Խալաթյանցի գրառած «Սասմայ փահլիւաններ կամ Թըլօր Դաւիթ եւ Մհեր» պատումի հրատարակությանը (Վաղարշապատ, 1899), «Լոռեցիների գութանի հորովելը», որը զետեղված է նկարիչ Հ. Այվազովսկու հիշատակին նվիրված «Գեղարվեստական ալբոմում» (Մոսկվա, 1903), քրդական 13 մեղեդիներ՝ կցված Ս. Հայկունու «Հայ–քրդական վեպ» աշխատությանը (Մոսկվա, 1904), մեկ «Ջան գյուլում» և մի քրդական մեղեդի, որը կցված է Է. Տեր–Գրիգորյանի «Սուր և հուր» պոեմին (Երևան, 1908 և 1910): Այս շարքին ավելացնենք այն ժողովրդական երգերը, որոնք մեներգի կամ երգչախմբի համար մշակելով՝ Կոմիտաս Վարդապետը տպագրել է «Հայ քնար», «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուներում և պարբերական մամուլում: Այս երգերի ընդհանուր քանակն է՝ 76: 1931–ին Կոմիտասի մշակումների հրատարակ-

[15] Տես **Մ. Աբեղյան,** Հիշողություններ Կոմիտասի մասին, *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում,* հրատ. պատրաստեց՝ Գ. Գասպարյանը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2009, էջ 16:

ված նմուշների թիվը հասնում է 300–ի, իսկ 1950–ին Երևանում «Ազգային ժողովածու»–ի երկրորդ հատորի տպագրվելուց հետո՝ շուրջ 400–ի[16]: Այսօր Կոմիտաս Վարդապետի բանահավաքչական ժառանգությունն ամբողջովին զետեղված է Կոմիտասի երկերի լիակատար ժողովածուի 9–ից 14–րդ հատորներում, որոնցում ընդգրկված են իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում գրառած 4000–ից ավելի ժողովրդական երգային նմուշներ:

Կոմիտաս Վարդապետի կրտսեր սերնդի գիտնականները, նրա անմիջական աշակերտները նույնպես կատարել են բանահավաքչական աշխատանքներ՝ գիտակցելով այն կարևոր դերը, որ ունի հայ ժողովրդական երգը ազգային ինքնության հաստատման, գիտակցման գործում: Կարևորվում էր նաև ժողովրդական երգի դերը հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման, հայ ազգային մշակույթի, կրթության զարգացման տեսանկյունից: Այս շարքում առանձնահատուկ է Սպիրիդոն Մելիքյանի գործունեությունը:

Ս. Մելիքյանի ստեղծագործական կյանքում կարևորագույն տեղ է զբաղեցնում բանահավաքչական, ֆոլկլորագիտական գործունեությունը: Մինչխորհրդային և խորհրդային տարիներին Ս. Մելիքյանը հավաքել և ուսումնասիրել է հայ ժողովրդական երգերը: Տարիների աշխատանքի արգասիքն են «Շիրակի երգեր» (1917թ.)[17], «Վանա երգեր» (1927–28 թթ., երկու հատորով)[18] և «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» (1–ին հատոր՝ 1949 թ., 2–րդ հատոր՝ 1953 թ.) ժողովածուները[19]: Ի դեպ, «Շիրակի երգեր» ժողովածուի նյութը Ս. Մելիքյանը և Ա. Տեր–Ղևոնդյանն առաջին անգամ ֆոնոգրաֆի միջոցով հավաքել են 1914 թ.՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրեին: «Վանա

[16] Նույն տեղում, էջ 14:

[17] **Ս. Մելիքյան,** *Շիրակի երգեր*, Թիֆլիս, 1917:

[18] **Ս. Մելիքյան,** *Վանա երգեր*, հատ. 2, Երևան, 1928:

[19] **Ս. Մելիքյան,** *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*, հատ. 1, Երևան, Հայպետհրատ, 1949:
**Ս. Մելիքյան,** *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր*, հատ. 2, Երևան, Հայպետհրատ, 1952:

երգերը»՝ բաղկացած երկու հիսնյակից, Ս. Մելիքյանը և Գ. Գարդաշյանը հավաքել են նախախորհրդային տարիներին:

Այս ժողովածուներում զետեղված ժողովրդական երգերի միջոցով պահպանվել և մեզ են հասել XX դարասկզբում կենցաղավարող հայ երաժշտական մշակույթի անգնահատելի նմուշներ: Նկատի ունենալով ժողովրդական երգարվեստի պատմական, ճանաչողական, դաստիարակչական հսկայական նշանակությունը՝ դժվար է գերագնահատել հայ ֆոլկլորագիտության ակունքներին կանգնած, Կոմիտասի աշակերտ Ս. Մելիքյանի վաստակը:

Բանահավաքչական գործունեությունը կարևոր տեղ է զբաղեցրել նաև Ստեփան Դեմուրյանի ստեղծագործական կյանքում: Ս. Դեմուրյանը Կոմիտասի ժամանակակիցն էր (1872–1934): Նա Կոմիտաս Վարդապետին հանդիպել է երկու անգամ, նրանք ծանոթացել են միմյանց գործունեությանը և հուսով էին, որ երրորդ հանդիպմանը կիրականացնեն իրենց երազանքը՝ համատեղ խմբերգային համերգով ներկայանալ և կատարել «Լոռվա գութաներգը»: Սակայն այդ հանդիպումը չկայացավ[20]:

Ս. Դեմուրյանն իր բազմաբովանդակ գործունեությունը ծավալել է Արևելյան Հայաստանում՝ Շուշիում, Ստեփանակերտում, Երևանում, ինչպես նաև Պյատիգորսկի և Գորիի հայաբնակ վայրերում: Այդ տարածաշրջաններում զբաղվել է բանահավաքչական գործունեությամբ: Քանի որ գրառումները կատարվել են Կոմիտաս Վարդապետի բանահավաքչական աշխատանքների հետ համատեղ, ուստի այս մասնագետների գրառած նմուշների համեմատությունը հնարավորություն կընձեռի դուրս բերելու հայտնի, տարածում գտած ժողովրդական երգերի տարբերակները, դրանց համեմատական վերլուծությամբ պարզաբանելու երգերի տարբերակների բարբառային,

[20] **Կոմիտաս.** ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի 60–ամյակին, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1930, էջ 111:

ձայնակարգային, ինչպես նաև երաժշտական լեզվամտածողության մի շարք այլ առանձնահատկություններ[21]:

Արխիվային նյութերին ծանոթանալով՝ եզրակացնում ենք, որ ժողովրդական երգերը միշտ հետաքրքրել են Դեմուրյանին. ձեռագրերում շատ են հանդիպում հայկական նոտագրությամբ գրառված ժողովրդական երգեր, խաղիկներ և բանաստեղծական տեքստեր: Նրա հավաքչական գործունեության վառ ապացույցն են «Քնար» (1907) և «Հայ ժողովրդական երգեր» ժողովածուները: Վերջինը հրատարակվեց 2013 թվականին, մեր խմբագրմամբ[22]: Մոտ 100 տարի անց հրատարակված այս ժողովածուի ձեռագիր և սևագիր տարբերակները պահպանվում են Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) Ս. Դեմուրյանի արխիվում[23]: Մեզ է հասել այդ ժողովածուի նաև արտագրված, մաքրագրված տարբերակը, որը, ենթադրաբար, ծառայում էր Դեմուրյանին մանկավարժական գործունեության ընթացքում՝ օժանդակելով ազգային երաժշտության մատուցման և տարածման գործին:

Սակայն մինչև այս ժողովածուի հրատարակումը Դեմուրյանի ֆոլկլորագիտական գործունեությունը ներկայացնում էր «Քնար» ձայնագրյալ երգարանը: Ժողովածուն մեծ կարևորություն ունի, քանի որ արևելահայ իրականության մեջ առաջին երաժշտական ժողովածուն է՝ հրատարակված եվրոպական ձայնանիշներով: Մինչև «Քնար» ժողովածուն ժողովրդական երգերը, ինչպես արդեն նշեցինք, հրատարակվում էին առանց մեղեդիների, միայն բանաստեղծական տեքստով: Եթե ներկայացվում էին մեղեդիները, ապա՝ նոտագրված

---

[21] Այսպիսի վերլուծական և համեմատական դիտարկումներ ներկայացրել ենք հետևյալ հոդվածներում՝ **Ն. Աթանասյան,** Հայ երաժշտական բանավոր մշակույթի տարածման և տարբերակման մասին, *Կանթեղ,* 2(63), Երևան, 2015, էջ 145–155; Նույնի՝ Իգդիր տարածաշրջանի երաժշտական բանահյուսությունը բնորոշող մեղեդիների մի շարք առանձնահատկությունների շուրջ, *Կանթեղ,* 2(67), Երևան, 2016, էջ 204–2017:

[22] *Հայ ժողովրդական երգեր և սվագներ,* պրակ 9, Ստեփան Դեմուրյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2013:

[23] ԳԱԹ, Դեմուրյանի արխիվ, ֆոնդ N46, 118 նմուշ:

հայկական ձայնանիշներով: Դրանցից են Ա. Բրուտյանի «Հայ ժողովրդական երգեր, պարեր և պարեղանակներ» ժողովածուն, որը կազմվել է 1895 թ. և ընդգրկում է 320 նմուշ, Սահակ Ամատունու «Ժողովրդական երգերի ձայնագրեալ ժողովածուն»[24], որը կազմվել էր 1884 թ. և մնացել անտիպ, և Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն, որը հրատարակվել է 1895թ.[25]:

XX դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում մեծ թափ է առնում ոչ միայն երաժշտագիտությունը, այլև ֆոլկլորագիտությունը՝ որպես ինքնուրույն գիտություն: Բացառիկ կարևորություն են ներկայացնում հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությունները, որոնք երկար տարիների պրպտումների, որոնումների արդյունք էին: Այսպես, բանահավաքչական, հրատարակման աշխատանքների շնորհիվ հայ գեղջուկ երգը դարձավ հայ երաժշտական դիմանկար, հիմք դարձավ հայ դասական կոմպոզիտորական արվեստի համար և ներկայացրեց աշխարհին իր ուրույն տեսակը՝ հարուստ և միայն իրեն բնորոշ գունեղությամբ:

## Ամփոփում

Հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման համար բացառիկ նշանակություն ունեցան ժողովրդական մեղեդիները, որոնց ձայնագրման ու մշակման գործընթացը սկսվեց XIX դարի 80–90–ական թթ. և նոր թափ առավ XX դարի ամբողջ ընթացքում:

Երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմքում ընկած են ավանդական ժողովրդական ստեղծագործության հավաքման, ուսումնասիրման խնդիրները, որոնց արդյունքում բացահայտվում են ազգային մտածողությանը բնորոշ առանձնահատկությունները. սրանք իրենց հերթին բնութագրում են ժողովրդի ստեղծագործության ուրույն դեմքը:

---

[24] **Սահակ վրդ. Ամատունի,** *Ժողովրդական երգերի ձայնագրեալ ժողովածու*, 1884, անտիպ, պահվում է ԳԱԹ–ում:

[25] **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Շար Ակնա ժողովրդական երգերի*, Էջմիածնի տպարան, 1895, էջ 3: Տպագրվել է հետևյալում. **Յ. Ճանիկեան,** *Հնութիւնք Ակնայ*, Թիֆլիս, տպարան Մ.Դ. Ռօտինեանցի, 1895:

Այս բնագավառում մեծ գործ են կատարել Ղ. Ալիշանը, Ռ. Պատկանյանը, Ք. Կարա–Մուրզան, Գ. Ղորղանյանը, Ն. Տիգրանյանը, Մ. Եկմալյանը, Ս. Ամատունին, Ա. Բրուտյանը, Ս. Մելիքյանը, Ս. Դեմուրյանը և ուրիշներ: Առանձնահատուկ նշանակություն ունի Կոմիտաս Վարդապետի մեծ վաստակը ժողովրդական երաժշտական նմուշների հավաքման, ուսումնասիրման ու մշակման գործում:

Հայ ժողովրդական երգերի հավաքման, դասակարգման և համեմատական դիտարկումների շնորհիվ բացահայտվում են ձայնակարգային, մեղեդային, բարբառային, ժանրային մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք նկարագրում են հայ երգի ուրույն տեսակը, հաստատում են ազգային ինքնությունն ու սահմանում XIX դարավերջի և XX դարասկզբի երաժշտական լեզվամտածողությունը:

**Բանալի բառեր**՝ բանահավաքչություն, երաժշտական ֆոլկլորագիտություն, գրառում, ժողովածու, ժողովրդական երգ, Ղ. Ալիշան, Ռ. Պատկանյան, Կոմիտաս Վարդապետ, Մ. Եկմալյան, Ս. Մելիքյան, Ս. Դեմուրյան:

## ЗНАЧЕНИЕ СОБИРАТЕЛЬСКОЙ И ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАЗВИТИИ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ КОНЦА XIX И НАЧАЛА XX ВЕКОВ

### Резюме

**Нуне Атанасян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения*
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

Армянская музыкальная фольклористика сформировалась в 80–90-х годах XIX века. Предметом ее исследования является собирательство и изучение народного песнетворчества, в результате чего выявляются особенности национального мышления, которые, в свою очередь, формируют его неповторимый облик. Армянская народная музыка сыграла исключительную роль в развитии

национальной музыкальной культуры и становлении национальной композиторской школы XX века.

Неоценимый вклад в развитии армянского музыкознания внесли Г. Алишан, Р. Патканян, Х. Кара–Мурза, Г. Корганян, Н. Тигранян, М. Екмалян, С. Аматуни, А. Брутян, С. Меликян, С. Демурян и другие. В развитии армянской фольклористики, а также в формировании национальной композиторской школы особенно важна деятельность Комитаса.

В результате исследований народных песен и сравнительного анализа выявляется ряд особенностей армянского песнетворчества, в том числе варианты народных песен, которые популярны в народе и, передаваясь из уст в уста, претерпевали ряд мелодических, ритмических, ладоинтонационных и других изменений. Такой анализ и сравнение позволяют определить ряд процессов, которые характеризуют особенности народной музыки, бытующей в конце XIX и начале XX веков.

**Ключевые слова**: собирательство, музыкальная фольклористика, запись, сборник, народная песня, Г. Алишан, Р. Патканян, Комитас Вардапет, М. Екмалян, С. Меликян, С. Демурян.

## THE ROLE OF TRANSCRIBING AND PUBLISHING FOLK SONGS IN THE PROCESS OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF ARMENIAN FOLKLORISTICS (LATE XIX AND EARLY XX CENTURIES)

### Abstract

**Nune Atanasyan** *(Armenia)*
*PhD in Art, Komitas State Conservatory of Yerevan*

Armenian folk melodies have an exceptional role in the Armenian music culture. The process of their recording began back in the 80–90s of the XIX century and continued with a new wave of development during the XX century. Collecting and studying folk music results in revealing the typical features of national music mentality, which, in its turn, describes the nation from the point of view of creativity.

G. Alishan, R. Patkanyan, K. Kara–Murza, G. Korganyan, N. Tigranyan, M. Yekmalyan, S. Amatuni, A. Brutyan, S. Melikyan, S. Demuryan and others have had undertaken important activity in this field. Komitas Vardapet played an outstanding role in collecting, studying and arranging Armenian folk music.

In the process of undertaking collecting, classifying and comparative work, a number of typical features displayed in the modes, melodic patterns, dialects, genres etc. are revealed. All of those features describe Armenian folk music, witness the uniqueness of national music and define the music mentality of the late XIX and early XX centuries.

**Keywords**: folk music collecting, ethnomusicology, recording (notation), folk song, Gh. Alishan, R. Patkanyan, Komitas Vardapet, M. Yekmalyan, S. Melikyan, S. Demuryan.

# ՏԱՂԵՐԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԸ ՋԱՎԱԽՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ

**Ջավեն Թագակչյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու*
*ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

Հայոց հոգևոր երաժշտության ուսումնասիրությանը նվիրված բազում հոդվածների ու մենագրությունների կողքին հազվադեպ ենք հանդիպում կանոնական եղանակներից խիստ զանազանվող՝ ժողովրդական երգասացների և եկեղեցու սպասավորների (քահանա, սարկավագ, ժամհար) տարբերակային կատարումների հետազոտմանն ու քննությանը: Թերևս պատճառն այն է, որ նման կատարումների ձայնագրությունները, վերծանություններն ու հրատարակությունները խիստ սակավ են: Սակայն պետք է նշել, որ մեր ժողովրդի կենսակերպի անկապտելի մասը կազմող հոգևոր երաժշտության այդ կատարումների մեջ հանդիպում են հայ երգարվեստին նույնքան հարազատ ու բնորոշ գիտական–գեղարվեստական բարձրարվեստ տարբերակներ, որոնց միջոցով առավել բազմաշերտ է ներկայանում հայ ժողովրդական երգարվեստը[1]:

Ջավախքի (Կարին–Էրզրումի) ժողովրդական երգ ու բանի արարման մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում ավանդական հոգևոր երգերի՝ շարականների, տաղերի, ժամերգությունների և Սբ. Պատարագի երգային հատվածների ժողովրդական կատարումները: Եթե Ջավախքի աշխատանքային, ծիսական ու կենցաղային

[1] Գիտական շրջանառության մեջ ավանդական շարականների ժողովրդական տարբերակների համեմատական վերլուծության առաջին անդրադարձներից է Գայանե Ամիրաղյանի մենագրության երրորդ՝ «Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքի այլ ձայնագրություններ» գլուխը, որտեղ մանրամասնվում են ժողովրդի հիշողության մեջ տեղ գտած տարբերակների և դրանց դասական (թաշճյանական, նաև աբգարյանական) օրինակների ձայնեղանակային, կառուցվածքային և դարձվածաբանական ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Տե՛ս **Գ. Ամիրաղյան,** *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում,* Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 281–354:

երգերը, օրորերգերը, սիրերգերն ու պարերգ–պարեղանակները հայ երաժիշտ–բանահավաքների ուշադրությանն են արժանացել դեռևս XIX դարի 80–90–ականներից, դրանց բազմաթիվ նմուշներ գրի են առնվել ու հրատարակվել, ապա ավանդական հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների առաջին գրանցումներն արել է մեծանուն երաժշտագետ Քրիստափոր Քուշնարյանը: 1927–1929 թթ. Վրաստանում և Հայաստանում իրականացրած գիտարշավների[2] ընթացքում Թիֆլիսի հայկական եկեղեցու քահանա Հովհաննես Տեր–Գրիգորյանից և ժամհար Ղևոնդ Մամիկոնյանից գլանավոր ձայնագրիչի օգնությամբ նա գրի է առել շարականների և Ժամագրքի երգերի 7 բարձրարժեք կատարում:

Հետագայում տարբեր կազմակերպությունների կողմից իրականացված գիտարշավների ընթացքում ևս XX դարի 20–ականներից առ դարավերջ Ջավախքում ձայնագրված[3] 100–ից ավելի հոգևոր երգերից միայն երկուսն են վերաբերում տաղերին: Այս ժանրի ժողովրդական կատարումները ավանդական օրինակների հետ համեմատելու միջոցով փորձել ենք բացահայտել տաղերի բանաստեղծական և մեղեդային կառույցների առանձնահատկությունները: Դրանցից մեկը՝ «Այսօր ձայնն Հայրական» Ջրօրհնյաց տաղը, երկու տարբերակով գրանցվել է 1967 թ. ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության միացյալ գիտարշավի ընթացքում՝ բանասացներ 25–ամյա Աննա Այվազյանից (գ. Արագվա) և 73–ամյա

---

[2] Ք. Քուշնարյանի գիտարշավների նյութերը մինչև XX դ. 60–ական թվականները ի պահ էին տրված Լենինգրադի (Սանկտ–Պետերբուրգի) ԳԱ Ռուս գրականության ինստիտուտի (Պուշկինյան տուն) դիվանին: ԵՊԿ պրոֆեսոր Ռ. Աթայանի նախաձեռնությամբ գիտարշավների նյութերի մեծ մասը ձայներիզների վրա պատճենագրվեցին և հանձնվեցին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանին: Ցավոք, մեզ հասած նյութերին պակասում են որոշ տեղեկատվական տվյալներ: Մասնավորապես, վերոհիշյալ բանասացների մասին նշված չէ, թե նրանք Թիֆլիսի հայկական որ եկեղեցու սպասավորներն են եղել:

[3] 1999 թ. Ախալցխա քաղաքի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու քահանայից ու ժամհարից Հռիփսիմե Պիկիչյանը գրանցել է հոգևոր երգերի շուրջ մեկ տասնյակ բարձրարժեք օրինակներ:

Հովսեփ Սահակյանից (գ. Վարևան)[4]: Նույն՝ Ջրօրհնյաց տաղի Եղիա Տնտեսյանի ձայնագրած օրինակի[5] խոսքային կառույցը չափածո շարադրանք ունի: Մեր տողատմամբ[6]՝ հոգևոր այս ստեղծագործությունը ծավալվում է երկու տան սահմաններում, որոնցից առաջինը վանկերի 7–8–8 հարաբերությամբ եռատող շարադրանք է ներկայացնում, իսկ երկրորդն ութավանկ երկտող կառուցվածք ունի: Տների միջակայքում տաղն ունի քառավանկ եռատող կրկնակային կառույց: Տե՛ս նոտային օրինակ 1[7]:

Ինչպես երևում է, տնտեսյանական ձայնագրությունը շարադրված է խառը՝ ներվանկային–զարդոլորուն ոճում[8] և բազմաձայնակարգ է: Այն սկսվում է A[1] հիմնաձայնով (հետայսու՝ հ/ձ) Է3 (եռալար հիմնառանցքով էոլական) ձայնակարգում (հետայսու՝ ձ/կ–ում):

---

[4] 1967 թ. հանրապետության առաջատար երաժտագետներ Ռ. Աթայանի, Մ. Մուրադյանի, Մ. Բրուտյանի ջանքերի շնորհիվ հնարավոր դարձավ առավել հանգամանալից ուսումնասիրել Ջավախքի երաժշտական կենցաղը՝ Ախալքալաքի և Բոգդանովկայի (Նինոծմինդա) շրջաններում: Գիտարշավային խմբում ներգրավված էին Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական–ստեղծագործական բաժնի ուսանողներ Ա. Զոհրաբյանը, Ա. Խաչատրյանը և ես՝ Ջ. Թագակչյանս: Շուրջ երկու շաբաթ տևած գիտարշավի ընթացքում, ի թիվս գիտական–գեղարվեստական բարձրարժեք բազում նշխարների, ամբարվեց հոգևոր բովանդակության տարբեր երգատեսակների շուրջ չորս տասնյակ օրինակ: Ի լրացումն վերոհիշյալ ձայնագրությունների՝ 1970 թ. ես որոշեցի կրկին մեկնել Ջավախք՝ շարունակելու հայ ավանդական երաժշտարվեստի գրանցումները Ախալքալաքի և Բոգդանովկայի շրջաններում, իսկ 1971 թ. պեղեցի Ջավախքի մասը կազմող Ծալկայի շրջանի հայկական գյուղերը: Ինձ հաջողվեց ձայնագրել հայ ավանդական երգերի ու նվագների 600–ից ավելի նմուշ: Այդպիսով Ջավախքի հոգևոր երգարվեստի շտեմարանը հարստացավ ևս 42–ով:

[5] **Ե. Մ. Տնտեսեան,** *Շարական ձայնագրեալ*, Իսթանպոլ, 1934, էջ 772:

[6] Հայ ավանդական երգերի (նաև նվագների) հրատարակությունը տողատմամբ ներկայացնելը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի որդեգրած սկզբունքներից է, որի ընթացքում նկատի են առնվում ոչ միայն նմուշների բանահյուսական կառույցների, այլև եղանակավորման սկսող, միջանկյալ, հանգչող և վերջավորող դարձվածքների հարաբերակցությունը:

[7] Նոտային օրինակը ներկայացնում է հայկական նոտագրությունից փոխադրություն, որտեղ «փուշ»–ը հավասար է «դո»–ի:

[8] Հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական ոճերի մասին տե՛ս **Ա. Բաղդասարյան,** *Հայկական նոտագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, էջ 47, տողատակի 127–րդ ծանոթագրություն:

*Նոտային օրինակ 1*

## ԱՅՍՕՐ ՁԱՅՆՆ ՀԱՅՐԱԿԱՆ

*ՏԱՂ ՋՐՕՐՀՆԵԱՑ*

Ե.Տնտեսեան, Շարական ձայնագրեալ, 1934թ., էջ 772




Այսօր ձայներն Հայրական
Յերկնից իջեալ հաճոյական,
Սիրեցելոյ Որդւոյ վրկայ:
Այ յորդորէ,
Գետ յորդորէ,
Գետ Յորդանան:
Աւետաւոր ձայնիւ երգէր
Մեծ Կաթողիկոսն Յովհաննէս:

Առաջին տան սկզբնատողի հանգչող դարձվածքում կատարվում է զարտուղում C¹ հ/ձ–ով Ի5 (հնգալար հիմնառանցքով իոնական) ձ/կ, այնուհետև երկրորդ տողի միջանկյալ դարձվածքում կրկին զարտուղման կարգով վերականգնվում է սկզբնական Է3–ը, իսկ նույն տողի հանգչող դարձվածքի զարտուղումը բերում է կրկին C¹ հ/ձ–ով Ի5: Երրորդ տողի սկսող դարձվածքը, համադրվելով նախընթացին, շարադրվում է F¹ հ/ձ–ով Ի5 ձ/կ–ում, որը հիմնավորվում է երրորդ տողի երկու՝ միջանկյալ և եզրափակիչ դարձվածքների շարադասությամբ: Առաջին տանը հաջորդող կրկներգի առաջին տողն ու երկրորդի սկսող դարձվածքն ընթանում են նախընթաց ձ/կ–ում, սակայն՝ ութնյակ վեր ձայնոլորտում: Կրկներգի հանգչող դարձվածքը, համադրվելով նախընթացին, շարադրվում է C¹ հ/ձ–ով Է4 (քառալար հիմնառանցքով էոլական) ձ/կ–ում, սակայն ավարտին զարտուղվում է նույն հ/ձ–ով Ի4 (քառալար հիմնառանցքով իոնական) ձ/կ: Կրկներգի երրորդ տողը, սկսող և վերջավորող դարձվածքներով, մնալով նախընթաց ձ/կ–ում, ընդլայնում է հիմնառանցքը դիմող ձայների 3/5 (եռյակ–հնգյակ) շարադրանքով:

Երկրորդ տան սկսող դարձվածքն իր եղանակավորմամբ ու ձ/կ–ային կերտվածքով կրկնում է առաջին տան երկրորդ տողի սկսող դարձվածքը՝ թեթևակի տարբերակելով այն, սակայն նրան հաջորդող միջանկյալ դարձվածքը համադրության կարգով շարադրվում է B¹ հ/ձ–ով Ի3/5 (եռա–հնգալար հիմնառանցքով իոնական) ձ/կ–ում, որը տողի հանգչող դարձվածքի ավարտին զարտուղում է դեպի F¹ հ/ձ–ով չորրորդ բարձրացված աստիճանով Ի5 ձայնակարգ: Երկրորդ տողի սկսող դարձվածքն ընթանում է նախորդ ձ/կ–ում՝ առանց չորրորդ աստիճանի ալտերացման: Նրան հաջորդող առաջին միջանկյալ դարձվածքի ավարտին նախընթաց ձ/կ–ում չորրորդ բարձրացվածից բացի՝ երրորդ աստիճանն իջեցված է, որի հետևանքով նրանց միջև գոյացած մեծացված երկյակ ձայնամիջոցը ելևէջադարձումը հարստացնում է նոր երանգով: Երկրորդ տան ավարտին վերջին վերջավորող և նրան նախորդող միջանկյալ դարձվածքները, շարունակելով ընթանալ F¹ հ/ձ–ով Ի5 ձ/կ–ում, ամրագրում են տաղի երկ-

րորդ կարևորվող ձ/կ–ը: Այսպիսով, տաղի՝ Ե. Տնտեսյանի գրառած օրինակի շարադասության ընթացքում ընդգրկվել է վեց ձայնակարգ:

Տաղի՝ մեր ձայնագրությունները ձ/կ–ային առումով Ժամագրքի որոշ երգերին[9] բնորոշ պարզ, երգային կերտվածք ունեն: Տե՛ս նոտային օրինակներ 2 և 3:

Ա. Այվազյանի կատարման մեջ առանցքային նշանակություն է ստանում երկրորդ տողի սեկվենցիոն վարընթաց օղակներ պարունակող, «Երկնից իջավ» բառակապակցությամբ սկսող դարձվածքն իր բազմակի (առաջին տան վերջավորող, կրկնակային առաջին և երկրորդ տողերի, երկրորդ տան առաջին տողի հանգչող և երկրորդ տողի սկսող դարձվածքներ) տարբերակված կրկնություններով: Հ. Սահակյանի տարբերակում կարևորվում են եղանակավորման հիմնական ատաղձը դարձած առաջին և երկրորդ տողերի սկսող դարձվածքները:

Ա. Այվազյանի օրինակն իր ոճապես խառը՝ վանկային–ներվանկային–զարդոլորուն շարադրանքով ընթանում է Փ3 (եռալար հիմնառանցքով փոյուգիական) ձ/կ–ում: Հ. Սահակյանի տարբերակը նույնպես շարադրվելով խառը, սակայն վանկային–ներվանկային ոճում, ընդգրկում է իրար սերտաճած երկու՝ $F^1$ հ/ձ–ով Ի3 (եռալար հիմնառանցքով իոնական) և $D^1$ հ/ձ–ով Է3 ձ/կ–երը:

Տաղի տնտեսյանական և բանասացների օրինակների ներկայացված ձ/կ–ային և եղանակավորման տարաբնույթ շարադասության պարագայում առանձնակի նշանակություն է ստանում դրանց վանկաչափական կերտվածքի համեմատական ուսումնասիրությունը: Հ. Սահակյանի ներկայացրած օրինակի խոսքային կառույցում դասականի համեմատությամբ եղած բացթողումները և որոշ հավելումները նկատի ունենալով՝ հարմար ենք գտել նշված քննությունն անցկացնել տնտեսյանական գրառման և Ա. Այվազյանի երգած՝ քիչ փոխակերպ-

[9] Նկատի ունենք «Առաւօտ լուսոյ» կամ «Նորաստեղծեալ» Ժամագրքի երգերը:

ված օրինակի կտրվածքով: Ստորև ներկայացվում են նոտային և բանահյուսական տեքստերը՝ վանկաչափական վերլուծությամբ[10]:

*Նոտային օրինակ 2*

**ԱՅՍՕՐ ՁԱՅՆԸՆ ՀԱՅՐԱԿԱՆ**

*ՏԱՂ ՋՐՕՐՀՆԵԱՑ*

Ձայնագրութ.՝ Մ.Մուրադյանի և Զ. Թագակչյանի
վերծանութ.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՋ, 280-3, Ա-բ. 1967, գ. Արագվա
բ-ց՝ Աննա Ստեփանի Այվազյան, 25 տ.




Այսօր ձայնըն Հայրական
Երկնից իջավ հաճոյական,
Սիրեցելոց որդվոյական:
Այր հորդորե,
Գետ հորդորե,
Գետ Հորդանան:

Ավետավոր ձայնով երգենք՝
Մեծ Կարապետըն՝ Օհաննես...

[10] Վանկաչափական կառույցներում 1/4 տևողությունները նշվում են կարճ (–.), նրանից մեծերը՝ երկար (—.) գծիկներով: Երկար վանկերին հավելված թվերով նշվում է դրանց տևողության մեծությունը, իսկ վերի անկյունում նշված սուրանկյուն նշանով տրված են դադարի նշանները:

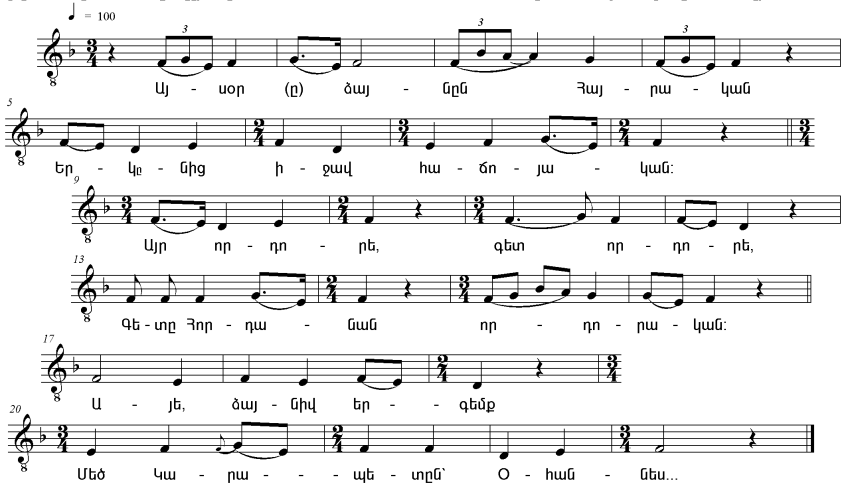
## *Նոտային օրինակ 3*

### ԱՅՍՕՐ ՁԱՅՆՆ ՀԱՅՐԱԿԱՆ

*ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱՋԻ ԿԱՄ ՄԿՐՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂ*

Ձայնագրութ.՝ Մ.Մուրադյանի և Զ.Թագակչյանի
վերծանութ.՝ Զ.Թագակչյանի,

ԱԻՋ, տ. 235-10, Ախ.-1967, գ. Վարևան
բանասաց՝ Հովսեփ Սահակյան, 73 տ.




Այսօր (ը)ձայնըն Հայրական
Երկընից իջավ հաճոյական:
Այր որդորե, գետ որդորե,
Գետ Հորդանան՝ որդորական:
Այե, ձայնիվ երգեմք.
Մեծ Կարապետըն՝ Օհաննես...

*Տնտեսյանական օրինակ*

| | | |
|---|---|---|
| Այսօր ձայնըն Հայրական | 7վ –.–.,—4ˆ.––./ ––3.–.—4.ˆ/ | 1–ին իոնիկ / քողաբորբ/ |
| Յերկնից իջեալ հաճոյական, | 8վ –.–.–.—4ˆ./—5.–.–.—./ | 4–րդ պեոն / մեծասար–մեծավերջ/ |
| Սիրեցելոյ Որդւոյ վըկայ: | 8վ —5.–.–.—4./ —3.–.,–.—ˆ.// | մեծասար–մեծավերջ/մեծասար–մեծավերջ// |
| Այ յորդորէ, | 4վ –.–.–.—4ˆ./ | 4–րդ պեոն / |
| Գետ յորդորէ, | 4վ —5.–.—3ˆ.—6ˆ./ | 1–ին էպիտրիտ / |
| Գետ Յորդանան: | 4վ —.–.–.—3.// | մեծասար–մեծավերջ // |
| Աւետաւոր ձայնիւ երգէր | 8վ —.–.–.—4ˆ./—3.–.,–.—4ˆ./ | մեծասար–մեծավերջ / մեծասար–մեծավերջ/ |
| Մեծ կարապետըն Յովհաննէս: | 8վ —5.–.–.—4ˆ./–.–.—3ˆ.// | մեծասար–մեծավերջ / վերջատանջ // |

*Ա. Այվազյանի օրինակ*

| | | |
|---|---|---|
| Այսօր ձայնըն Հայրական | 7վ ˆ—.–.—./–.–.–./ | քողաբորբ / ներգև/ |
| Երկնից <u>իջավ</u> հաճոյական, | 8վ –.–.–.—./—.–.–.—./ | 4–րդ պեոն / մեծասար–մեծավերջ / |
| Սիրեցելոց որդ<u>վոյական</u>: | 8վ –.–.–.—./—.–.–.–.// | 4–րդ պեոն /1–ին պեոն// |
| <u>Այր</u> հորդորե, | 4վ —.–.–.–./ | 1–ին պեոն / |
| Գետ հորդորե, | 4վ —.–.–.–./ | 1–ին պեոն / |
| Գետ Հորդանան: | 4վ —.–.–.—ˆ./ | մեծասար–մեծավերջ // |
| Ավետավոր ձայնով երգ<u>ենք</u>՝ | 8վ –.–.–.—.ˆ/—.–.–.–./ | 4–րդ պեոն /1–ին պեոն |
| Մեծ կարապետըն Հովհաննես: | 8վ —.,–.–.–ˆ.—./–.–.—../// | սաբաբ–վերջատանջ / վերջատանջ |

Համեմատվող օրինակների խոսքային կառույցների շեղագծերով անջատված տասներեք ոտքերից[11] ութը տարբեր են, և միայն հինգն են նման: Համեմատվող օրինակների վանկաչափական կառույցների միջև տարբերությունն առավել ակնհայտ է, երբ նկատի ենք ունենում երկար վանկերին հավելված թվային ցուցիչները: Զարդոլորուն շարադրանք ունեցող դասական օրինակում քսանչորս երկար վանկերից տասնինն ունեն 3–6 չափական միավորի հավելյալ ձգվածություն, իսկ Ա. Այվազյանի օրինակի՝ նույնպես զարդոլորուն ոճում շարադրվելու պարագայում, չափական հավելյալ ձգվածության ցուցիչներ բնավ չկան:

[11] Բանաստեղծական ոտքերը դրանց տողերի մասերի տրոհման արդյունքում ստացված բաղադրիչներն են: Այսպես, օրինակ՝ ներկայացվող տաղի «Այսօր ձայնն Հայրական» յոթավանկ սկզբնատողը տրոհվում է 2՝ «Այսօր ձայնն» քառավանկ և «Հայրական» եռավանկ միությունների՝ ոտքերի:

Ջավախքում գրանցված երկրորդ՝ «Քրիստոս փառաց Թագաւորն» Տյառնընդառաջի տաղը նույնպես ձայնագրվել է 1967 թ.՝ Ախալքալաքի Կիրովական գյուղում, տ. Մաթևոս քհն. Ղարագյոզյանից, որն ուներ բնատուր հնչեղ ձայն ու աչքի ընկնող երաժշտական տվյալներ:

Համեմատության համար կրկին նկատի ենք ունեցել Եղիա Տնտեսյանի գրառումը[12]: Այստեղ էլ խոսքային կառույցն ունի չափածո կերտվածք: Մեր տողատմամբ՝ դասական օրինակը վեց յոթավանկ երկտողերից է կազմված, որոնցից առաջին չորսը նույն եղանակավորումն ունեն: Շարադրանքի հինգերորդ և վեցերորդ տների միջակայքում առոգանված արտասանությամբ թվարկվում է «Մեծ աւետիս»–ների յոթատող շարքը՝ ուղղված սրբերին ու հավատացյալ ժողովրդին: Տե՛ս նոտային օրինակ 4–ը:

Ե. Տնտեսյանի գրառած տաղի խառը (բացի վանկային կերտվածք ունեցող երկու վանկերից) ներվանկային (23 վանկ) – զարդոլորուն (17 վանկ) ոճերում ընթացող եղանակավորումը երկձայնակարգ շարադրանք ունի, որի առաջին 4 երկտող միությունները հիմնականում ընթանում են G[1] հ/ձ–ով, չորրորդ ցածր աստիճանով Է3 ձ/կ–ում (եկեղեցական ԳԿ ձայնեղանակ): Երկրորդ տողերի սկսող դարձվածքներում ձ/կ–ի երկրորդ աստիճանն իջեցված է, իսկ նույն տողերի երկրորդ միջանկյալ դարձվածքներում չորրորդ աստիճանն իջեցված չէ: Տաղի վերջին երկու երկտողերը, որոնց միջակայքում արտասանվող յոթատող շարադրանքն է, ձ/կ–ային առումով համադրվելով նախընթացին, շարադրվում են նախընթաց ձայնակարգի հ/ձ–ով Հ4 (քառալար հիմնառանցքով հարմոնիկ) ձ/կ–ում (եկեղեցական ԳՁ ձայնեղանակ):

[12] **Ե. Մ. Տնտեսեան,** *Շարական ձայնագրեալ*, էջ 773:

## *Նոտային օրինակ 4*

### ՔՐԻՍՏՈՍ ՓԱՌԱՑ ԹԱԳԱՒՈՐՆ

*ՏԱՂ ՏԵՂԱՒՈՐՈՒԱԶԻ*

*Նմանը* Ե. Տմտեսեան, Շարական ձայնագրեալ, 1934թ., էջ 773




Քրիստոս փառաց թագաւորն
Այսօր եկեալ յրնծայումն:
Կատարելով նա զօրենս
Քառասնօրեա գալըստեամբ:
Զոր մարգարէն Եսայի
Յառաջագոյն գուշակեաց,
յերուսաղէմ քաղաքի
Սիմէօնի ծերուևույն:
Ի գիրկըս առեալ ծերուևին
ԶԱստուածորդին եւ ասէ.

*)10-րդ տողից հետո արտասանվում է

Մեծ աւետիս է այսօր Նահապետաց ամենից,
.. .. .. ,, Հայրապետաց ,, ,
.. .. .. ,, Մարգարէից ,, ,
.. .. .. ,, Առաքելոց ,, ,
.. .. .. ,, Մարտիրոսաց ,, ,
.. .. .. ,, Քահանայից ,, ,
.. .. .. ,, Ժաղավրդոց ,, ,

*Այնուհետև շարունակվում է նախնականմամբ.*

Այլ մեծագոյն աւետիս
Քրիստոնէից ամենից:

Բանասաց Մ. քհն. Ղարագյոզյանի ներկայացրած տաղի տարբերակը, որն ամբողջությամբ շարադրվում է $G^1$ հ/ձ ունեցող Է5 (հնգալար հիմնառանցքով էոլական) ձ/կ–ում (եկեղեցական ԲՁ ձայնեղանակ), նույնպես խառը, սակայն վանկային (17 վանկ)–ներվանկային (30 վանկ)–զարդոլորուն (21 վանկ) ոճում, կայանալով՝ հիմնովին տարբերվում է տնտեսյանական օրինակից: Տե՛ս նոտային օրինակ 5:

Եթե տնտեսյանական ձայնագրության վեց երկտողից հինգի սկսող դարձվածքները ձ/կ–ի հիմնաձայնի ու նրա ձայնոլորտի հնչյունների սահմանում են շարահյուսվում և հանդարտ, հավասարակշռված երանգավորում ունեն, ապա բանասացի օրինակում նույն այդ դարձվածքները հինգերորդ աստիճանի՝ դիմող ձայնի բարձր ոլորտում՝ $C^2(1/4)–D^2(3/4)–Es^2–C^2(2/4)$, ելևէջադարձման և նրա տարբերակային զարգացումը ներկայացնող շարադրանքով, կառույցների սկզբնամասերում առաջ են բերում դինամիկ լարվածություն: Բանասացի ներկայացրած երկրորդ երկտողի սկսող դարձվածքում շեշտադրվում է ձ/կ–ի ութերորդ՝ օկտավային հնչյունը, որն ընդլայնելով հնչյունածավալը՝ միևնույն ժամանակ կրկնապատկում է երկի դինամիկ լարվածությունը:

Բանասացի երգվածքին առանձնահատուկ գեղեցկություն ու երանգներով հարուստ հնչողություն է հավելում ձ/կ–ի վեցերորդ բարձրացված (դորիական) և բնական (էոլական) աստիճանների տրամաբանական փոխեփոխ շարադրանքը: Ելևէջադարձումների ավարտին բանասացը, ձայնեղանակային զարտուղում կատարելով, վերջին վերջավորող դարձվածքը շարադրում է նախընթաց ձայնակարգի $G^1$ հիմնաձայնով <4 ձ/կ–ում: Վերջավորության մեջ <4 ձ/կ–ի զարտուղումով բանասացի երգվածքը թեթևակիորեն հիշեցնում է տնտեսյանական գրառման հիմնական ձ/կ–երից երկրորդի հետ ունեցած ընդհանրությունը:

## *Նոտային օրինակ 5*

### ՔՐԻՍՏՈՍ ՓԱՌԱՑ ԹԱԳԱՎՈՐ
*ՏԱՂ ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱՋԻ*

Ձայնագրութ.՝ Մ.Մուրադյանի և Զ.Թագակչյանի
Վերծանութ.՝ Զ.Թագակչյանի

ԱԻՋ, տ. 232ա-3, Ա-թ.1967, գ.Կիրովական
թ-ց՝ տ. Մարեոս քահանա Ղարագյոզյան, 73 տ.




Քրիստոս, փառաց թագավոր,
Այսօր եկեալ ընծայում:

Գաղարելով նա գօղենս
Քառասնօրյա գալըստյան:

Զարթիր, զարթիր, դու զարթիր,
Երուսաղեմ, դու զարթիր:

Երուսաղեմ քաղաքի
Զօր մարգարեն՝ Եսային
Սեմեոնըն ծերունուն
Առաջագույն կուսայանք:

Հետաքրքիր պատկեր են ներկայացնում համեմատվող օրինակների վանկաչափական շարադասությունները: Ստորև ներկայացվող սխեմատիկ պատկերագրման մեջ բանասացի օրինակը բովանդակությամբ ու բառամթերքով տարբերվում է Ե. Տնտեսյանի գրանցած գրաբարյան շարադրանքից, ուստի, պահպանելով հնչական կողմը, գրի ենք առել ժամանակակից ուղղագրությամբ: Կրկնություններից խուսափելով՝ ներկայացրել ենք Ե. Տնտեսյանի գրառած օրինակի 1–ին, 5–րդ և 6–րդ երկտողերը և բանասացի տարբերակի առաջին երկտողն ու վերջին քառատողը[13]:

*Ե. Տնտեսյանի ձայնագրության վանկաչափությունը*

| | | |
|---|---|---|
| Քրիստոս փառաց թագաւորն | –.–.,–.–./ –.–.—6^./ | 2 անգ./ վերջատանջ / |
| Այսօր եկեալ յընծայումն: | –.—^.,—3.—./–. —.—4^.// | մ–ծ–վերջ,համբույր / ավարտեղ // |
| Ի գիրկըս առեալ ծերունին | —.—3.—^.,—.—4./ —^.—4.—7^./ | սումք,համբույր / սումք/ |
| զԱստուածորդին եւ ասէ. | —.—5^.,—.—4./ —.—4.—5.// | 2 համբույր / սումք // |
| Այլ մեծագոյն աւետիս | —.,–.–. —4^./—.—.—4./ | սաբաբ, վերջատանջ / սումք |
| Քրիստոնէից ամենից: | —.—4.—.—3./ —.—4.—8^.// | 2 համբույր / սումք// |

*Բանասացի օրինակի վանկաչափությունը*

| | | |
|---|---|---|
| Քրիստոս փառաց թագավոր | –.—5.,–.—3./–.—5.—9^./ | 2 մեծավերջ / ավարտեղ / |
| Այսօր եկյալ ընծայում: | –.—3.,–.—4^./–.—.—3^.// | 2 մեծավերջ / ավարտեղ // |
| Երուսաղեմ քաղաքի | –.—.,–.—4^./–.—4.—6^./ | 2 մեծավերջ / ավարտեղ / |
| Զօր մարգարեն՝ Եսային | –.—3.,–.—4^./^–.–.—4^.// | 2 մեծավերջ / վերջատանջ // |
| Սիմեոնըն ծերունուն | –.—3.,–.—3^./–.–.—4^./ | 2 մեծավերջ / վերջատանջ / |
| Առաջագույն կուսայանք: | –.—3.,–.—3./–.—3.—4^.// | 2 մեծավերջ / ավարտեղ // |

[13] Վանկաչափական կառույցներում 1/4 կամ 1/8 տևողության վանկերը նշվում են կարճ (–.), 2/4 և ավել տևողության վանկերը՝ երկար (—.) գծիկներով: Երկար վանկերին հավելված թվերով նշվում է դրանց տևողության մեծությունը, իսկ վերի անկյունում նշված սուրանկյուն նշանով տրված են դադարի նշանները:

Ինչպես գիտենք, վանկաչափական շարադասություններում չեն կարևորվում խոսքային կառույցների բովանդակության հետ կապված խնդիրները, և առաջնային նշանակություն են ստանում եղանակավորման ընթացքում խոսքային միավորների՝ ոտքերի դասավորությունն ու նրանցում կարճ կամ երկար վանկերի տևողությունները: Համեմատվող օրինակներից տնտեսյանական գրառման մեջ գերակայում են համբույր (կամ 2 համբույր) և սումք՝ միայն երկար վանկեր պարունակող ոտքերը: Դրանցում առկա 33 երկար վանկերից 17–ը՝ կեսից մի փոքր ավելին, երկարաձգող թվանշաններով են: Բանասացի օրինակում բացակայում են միայն երկար վանկերից կազմված ոտքերը, իսկ ամբողջական շարադրանքի 22 երկար վանկերից 20–ը՝ մեծամասնությունը, երկարաձգող թվանշաններով են: Այստեղ գերակայում են երկմեծավերջ–ավարտեղ ոտքերի միավորումը ներկայացնող տողերը[14], որոնցում ընդգծվում է կետագծային (–.—3.,–.—3.) ռիթմը: Վերջինս, հայոց վիպերգերին բնորոշ շարադրական եղանակներից լինելով, տաղին վիպական լայն շնչառություն է հաղորդում: Միահյուսվելով եղանակավորման դինամիկ լարում պարունակող ելևէջադարձումներին՝ այն երկը դարձնում է վեհ ու սլացիկ:

Ընդհանրացնելով՝ նշենք, որ Ջավախքում մեր ձայնագրած «Այսօր ձայնն Հայրական» տաղի երկու տարբերակներն էլ, հավատացյալ գյուղացիների կողմից կատարվելով, եղանակավորմամբ խիստ տարբերվում են տնտեսյանական օրինակից և մոտ են դյուրըմբռնելի ելևէջադարձում ունեցող հոգևոր երգասացություններին: Կարող ենք փաստել նաև, որ Ա. Այվազյանի մտապահած տարբերակը միայն խոսքային հենքով է հիշեցնում տաղի դասական օրինակը: «Քրիստոս փառաց Թագավոր» տաղի բանասաց Մ. քհն. Ղարագյոզյանի կատարումն իր վանկաչափական ու կառուցվածքային հատկանիշներով, ձայնակարգային ու եղանակավորման կառույցներով էականորեն տարբերվում է

[14] Բանասացի տարբերակի 6 տողերից 4–րդի և 5–րդի վերջավորող ոտքերը վերջատանջ կառույցն ունեն, որոնք ավարտեղ ոտքերից տարբերվում են նախընթաց մեկ կարճ վանկ ևս պարունակելով:

տնտեսյանական գրառումից և մի նոր՝ շարադասությամբ կատարյալ օրինակ է:

## Ամփոփում

Անցյալ դարի 20–ականներից մինչ դարավերջ Ջավախքում ձայնագրված 100–ից ավելի հոգևոր երգերից միայն երկուսն են վերաբերում տաղերին: Դրանց ինչ և ինչպիսին լինելը կարևորելով՝ Ե. Տնտեսյանի գրառած օրինակների հետ բանահյուսական տեքստերի, ձայնեղանակների, կառուցվածքային և վանկաչափական կերտվածքների մակարդակներում կատարված համեմատական քննության միջոցով փորձել ենք բացահայտել ժողովրդական կատարումներին բնորոշ հատկությունները: Արդյունքում պարզվել է, որ «Այսօր ձայնն Հայրական» տաղի մեր ձայնագրած երկու տարբերակներն էլ, հավատացյալ պարզ գյուղացիների կողմից կատարված լինելով, իրենց եղանակավորմամբ խիստ տարբեր են տնտեսյանական օրինակներից և մոտ են Ժամագրքի՝ դյուրըմբռնելի ելևէջադարձում ունեցող երգերին: «Քրիստոս փառաց թագավոր» տաղի՝ բանասաց տ. Մաթևոս քհն. Ղարագյոզյանի կատարումը ևս իր ձայնակարգային կառույցով, եղանակավորմամբ, կառուցվածքային ու վանկաչափական կերտվածքներով էապես տարբերվում է Ե. Տնտեսյանի գրառած օրինակից և մի նոր՝ հայոց հոգևոր երգերին նույնքան բնորոշ, սակայն յուրօրինակ եղանակավորում ունեցող, բարձրարվեստ օրինակ է:

**Բանալի բառեր**՝ տաղ, հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներ, հոգևոր երգերի ձայնեղանակային և վանկաչափական վերլուծություն:

# НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ *ТАГ*ОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ ДЖАВАХКА

## Резюме

**Завен Тагакчян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения*
*Институт искусств НАН РА*

Из более ста духовных песен, записанных в Джавахке с 1920–х гг. до конца века, к жанру *тага (таł)* относятся лишь два образца. Посредством сравнительного анализа последних с записанными Е. Тнтесяном одноименными вариантами в плане фольклорного текста, гласов, формообразующего и слогометрического принципов мы попытались выявить характерные особенности данных народных песен. В результате анализа выяснилось, что оба записанных нами варианта *тага «Сегодня глас Отеческий»,* исполненных верующими крестьянами, в плане мелодической структуры значительно отличаются от тнтесяновского варианта и близки к духовным песнопениям, наделенным более простым мелодическим обликом. Вариант *тага «Христос – Царь славы»,* исполненный иереем Матевосом Карагезяном, своим ладовым строением, принципом мелодизации, формообразующими и слогометрическими особенностями также отличается от варианта, записанного Тнтесяном и представляет собой новый (самостоятельный) образец, в одинаковой степени близкий к армянским духовным песням, но, вместе с тем, имеющий весьма самобытный мелодический облик.

**Ключевые слова:** *таг,* народное исполнение духовных песен, ладоинтонационный и слогометрический анализ духовных песен.

# THE FOLK PERFORMANCES OF *TAŁS* IN THE MUSIC LIFE OF JAVAKHK

## Abstract

**Zaven Tagakchyan** *(Armenia)*
*PhD in Arts, Institute of Arts NAS RA*

Among over a 100 sacred songs collected and transcribed in Javakhk beginning from the 1920s to the end of the century, only two samples refer to the genre of *tał*. Given their significance, we tried to reveal the typical features of the folk performances through analyzing and comparing them with the classical patterns (as transcribed by Yeghia Tntesian) in the context of their ethnographic texts, modes, the structure and meter in the syllabuses. The results are presented in the article. Being performed by villagers, the two different versions of the *Aysor Dzaynn Hairakan* ("Today the Voice of the Lord") are quite different in their melody as compared to the classical pattern and are more similar to the chants of the *Book of Hours* that have simpler melodies. The *Kristos Parats Tagavor* ("Christ the King of Glory"), performed by folk singer and priest Matevos Gharagyozyan, also differs from the classical pattern in the sense of its modal structure, melody and the structure and meter in the syllabuses. It preserves the characteristic features of a typical Armenian chant, at the same time appearing as a unique piece.

**Keywords**: *tał,* folk performances of sacred songs, modal and syllabus–metrical analysis of sacred songs.

# *DAVID OF SASSOUN*
# THE TONAL STRUCTURE OF ARMENIAN EPIC SONGS

**Tatevik Shakhkulyan** *(Armenia)*
*PhD in Art*
*Komitas Museum–Institute*
*Institute of Arts NAS RA*

**Erica Bisesi** *(Italy)*
*PhD, Department of Speech, Music and Hearing*
*KTH, Stockholm, Sweden*

**Richard Parncutt** *(Austria)*
*PhD, Center for Systematic Musicology*
*Graz University*

## 1. INTRODUCTION

*David of Sassoun* is the epos of the Armenian folk culture, a half–historical, half–mythological epic poem or epopee.[1] *David of Sassoun* is a part of *Daredevils of Sassoun*, presenting the third branch (act) of the entire epic.[2] The texts refer to the invasion of Armenia by the Caliphs of Egypt (VII century).

This is an oral epic, evolved over many generations by illiterate singers of tales (as conforming to Lord's concept).[3] The literary text of *David of Sassoun* was first recorded by *Garegin Srvandztyan* in 1873 (printed in 1874). The melodies were first transcribed by *Komitas* in 1892.[4] Later on,

---

[1] **Մ. Աբեղյան,** *Երկեր,* հատ. 8, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ, 1985, էջ 64 [**M. Abeghyan,** *Works,* V. 8, Yerevan, ASSR Academy of Sciences, 1985, p. 64].

[2] **Հ. Օրբելի,** Առաջաբան, *Սասունցի Դավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս,* խմբ.՝ Մ. Աբեղյան, Գ. Աբով, Հ. Օրբելի, ՀՍՍՀ պետհրատ., էջ XII [**J. Orbeli,** Preface in *David of Sassoun, Armenian Folk Epos,* ed. M. Abeghyan, G. Abov, J. Orbeli, State ed. of Arm SSR, 1939, p. XII].

[3] **A. Lord,** *The Singer of Tales,* second edition, Harvard University Press, 2000, p. 6.

[4] **Ռ. Աթայան,** Առաջաբան, *Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու,* հատ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 19 [**R. Atayan,** Preface in *Komitas: Collection of Works,* V. 10, Yerevan, Gitutyun, Armenian National Academy of Sciences, 2000, p. 19].

many other versions of both texts and melodies were recorded. The performance of *David of Sassoun* was included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity of UNESCO (2012).[5]

The melodies of this epic are based on formulaic expressions,[6] conforming to a strict paradigm in a clearly recognizable style and presumably reflecting an ancient oral tradition. Their style is comparable with remarkably few other Armenian folk melodies.

Traditionally, the third branch of the epic, called *David of Sassoun* was presented by the folk performers with singing. The epic was told on behalf of tellers, and in this process of long storytelling, some episodes were sung, mostly those presenting thoughts and emotions of the personages.

The geographic origin of the epic is known only approximately. The actions occur in Sassoun, now in the territory of Turkey, to south–west of Van Lake,[7] being historical Armenia, now in the territory of Turkey.[8] The text was told in Armenian dialects of each region.

2. SONGS FROM DAVID OF SASSOUN

40 short songs from the epos are used in this research. Some of them were transcribed by Komitas. Although the autographs are difficult to read, they have been studied by Robert Atayan (1915–1994) and published by the Institute of Arts of the Armenian National Academy of Sciences.[9] Spiridon Melikyan (1880–1933), a student of Komitas, transcribed some other songs after his teacher. Those transcriptions and some other new samples, including Vardan Samvelyan's (1901–1956), were studied and presented

---

5 Retrieved from www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00743

6 **A. Lord,** The Singer of Tales, p. 4. See also **M. Parry,** L'Epithète traditionelle dans Homère: *Essai sur un problème de Style homérique.* Société d'éditions "Les belles lettres", 1928.

7 **Գ. Գրիգորյան,** Սասունցի Դավթի ժողովրդայնության պրոբլեմը, *Պատմաբանասիրական հանդես*, Երևան, 1958/2, էջ 97–113 [**G. Grigoryan,** Problem of popularity in David of Sassoun, *Historical–Philological Journal*, 1958/2, p. 97–113].

8 **Á. Gabor & M. Bruce,** *Encyclopedia of the Ottoman Empire, Facts of File,* Infobase Publishing, 2009, p. 51–53.

9 **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, էջ 86–91 [**Komitas,** *Works,* V. 10, p. 86–91].

by Aram Kocharyan (1903–1977) in *Armenian Traditional Music*.[10] Some songs have been transcribed by Alina Pahlevanyan,[11] currently the Chair of Music Folklore at Komitas State Conservatory in Yerevan. The song collection should not be considered as complete, since new recordings may be made and transcribed in the future.

All the song melodies could be described as variations of a general folk composition model. R. Atayan assumed that the singers preserved the general features of the traditional epos melodic types.[12] The 40 melodies under consideration in this study involve also different versions of some of them. In other words, some literary texts were sung to different melodies; they could hardly be described as variations because of their dissimilarity. Among those texts are the *Zōłōrmi* (Զողորմի – Mercy) fragments, in which the narrator recalls the ancestors. There are 9 different *Zōłōrmi* songs now available. Another sample is *Ap'sōs* (Ափսոս – Regret), which has as many as five different melodic displays. In this study, we consider all melodies as separate units.

Independent of the folk singers, who presented the songs to the transcribers, and independent of the transcribers themselves and the period of transcriptions, most pieces in the epos have the same characteristic melodic formulaic patterns and rhythms. In them, the main music fragment revolves a higher pitch, and then suddenly a reciting fragment follows around a lower one. This construction is typical of most of the melodies in the epos.

No ready–made meter can be adapted to the melodies, which could be best described as improvisational and dependent on literary texts. While in

---

[10] **Ա. Քոչարյան,** *Հայ ավանդական երաժշտության մատենաշար. հայ վիպական երգեր*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012, էջ 54–86 [**A. Kocharyan,** *Series of Armenian traditional music, Armenian epic songs*, 7, Yerevan, Amrots Group, 2012, p. 54–86].

[11] **Ա. Սահակյան և Ա. Փահլևանյան,** *Սասնա ծռեր դյուցազնավեպ. Առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ*, Փասատենա, «Դրազարկ», էջ 117–122 [**A. Sahakyan & A. Pahlevanyan,** *Mythological Epos Sasna Crer: Mythological depth, novel structure, novel melody*, Pasadena, ed. Drazark, 1996, p. 117–122].

[12] **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, էջ 22 [**Komitas,** v. 10, p. 22].

some of them it would be possible to insert bar–lines, counting groups of quarter notes, such bar–lines would seem artificial. Moreover, the singers created subtle rhythmic differences each time they performed the melodies, such as substituting a succession of an eighth and two sixteenth tones with triplets, or holding a note longer or shorter in different performances etc.[13]

Example 1 presents a sample from Aram Kocharyan collection.[14] Here, David asks his uncle to be a father for him, because his father had passed away immediately after his birth.

*Music example 1: Mher's Grave (Hey, Uncle): a sample from Kocharyan's collection.*



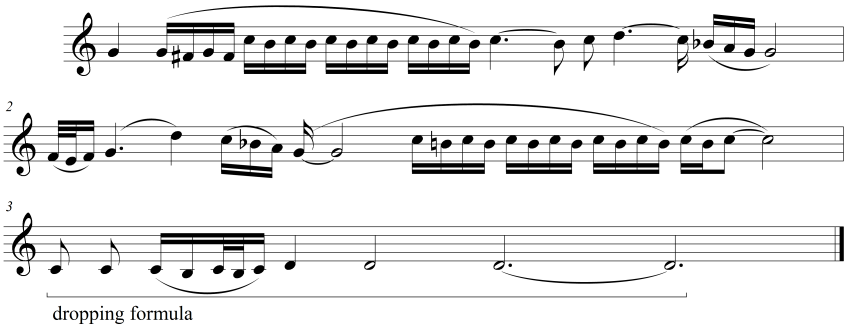

There are interesting stylistic differences between transcribing methods. Komitas notated vibratos, trills and other embellishments, suggesting that they occurred repeatedly or consistently in the performances that he witnessed. Example 2, presenting David's application to his uncle, is an example of Komitas's notational style.[15]

[13] Personal communication from a discussion with A. Pahlevanyan, who recorded and transcribed not only epic songs, but also songs of other genres. This phenomenon exists in other oral traditions as well. See **J. Foley,** *The Theory of Oral Epic Composition*, Indiana University Press, 1988, p. 10–11.

[14] **A. Kocharyan** 2012, p. 64.

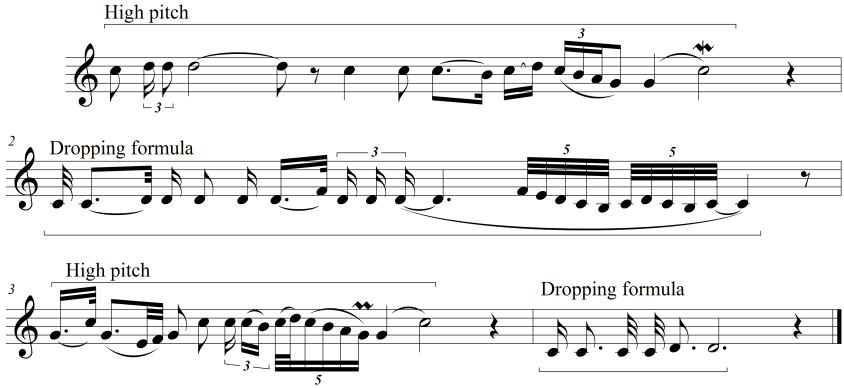
[15] **Komitas** 2000, p. 88, Nr. 107.

*Music example 2: David Applies To His Uncle: a sample from Komitas's collection.*




Example 3 is from Pahlevanyan's collection. Here, David asks his uncle for the ancestor's horse and its saddle.[16]

*Music example 3: Father–like Uncle: a sample from Pahlevanyan's collection.*




In Alina Pahlevanyan's two transcriptions, the dropping phrase shortly returns to the high pitch position at the end. A similar case is given in Example 4, which expresses repentance for the hero, who goes to the battle.[17]

16 **Sahakyan & Pahlevanyan** 1996, p. 117.

17 Ibid, p. 121.

*Music example 4: Thousands of Regrets: a sample from Pahlevanyan's collection.*




Our hypothesis is that these melodies are examples of a single melodic prototype characterized by a hierarchy of tonal stability. Like in Western music, the tonic center is a triad, but the intervals between the tones are fourths rather than thirds and the tones always occur successively – never simultaneously. The most stable tones are scale degrees 1, 4 and 7, the interval between 1 and 7 being a minor seventh.

In this study, we will analyze some features of the songs from *David of Sassoun*. We ask the following questions. What structural principles do those melodies have? How do they correspond to Komitas's theory on Armenian music?[18] Moreover, according to L. Meyer's concept of musical style, which "*results from a series of choices made within some set of constraints*",[19] we will look for taxonomy of structural features characterizing these songs.

3. MODAL FOUNDATION OF ARMENIAN MUSIC

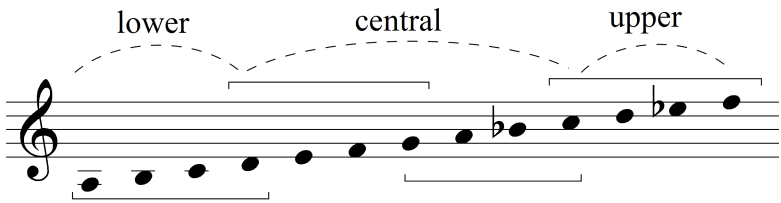
According to Komitas, conjunct tetrachords form the basis of traditional Armenian music. He used the word "tetrachord" in the ancient Greek sense of a set of four adjacent pitches outlining an interval of a

[18] **Komitas Keworkian,** Das Achttonsystem der Armenier. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1899, Jahrgang I, Heft I, Oktober–December, S. 54–64. See also: **Կոմիտաս,** Յերգեցողությունք ս. Պատարագի, *Հոդվածներ յեւ ուսումնասիրություններ*, խմբ.՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետական հրատարակչություն, 1941, էջ 137–152 [**Komitas,** Chants of Saint Liturgy, in *Articles and Studies*, ed. by R. Terlemezyan, Yerevan, State edition, 1941, p. 137–152].

[19] **L. Meyer,** *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, University of Chicago Press, 1989, p. 3.

perfect fourth. Like in ancient Greek theory, the tetrachords in traditional Armenian music have fixed framing notes and different inner structures. In the case of conjunct tetrachords structured as M2+m2+M2, the following scale arises. If the tonic is D4, the first tetrachord is D4–E4–F4–G4; the second one is built on G4, rather than on the next note A4, as it is common in Western music. On G4, G4–A4–Bb4–C5 would arise, that is to say, another tetrachord with the same anatomy: tone–semitone–tone. Continuing by the same logic, C5–D5–Eb5–F5 follows. The tetrachord going down from D4 is as follows: A3–B3–C4–D4. As shown in Figure 1, a scale that is constructed in this way includes diminished octave intervals such as B3–Bb4 and E4–Eb5.

*Figure 1: Modal scale in Armenian music based on conjunct Dorian tetrachords. D4 is tonic.*




Although other variations of tetrachord anatomy (M2+M2+m2; m2+M2+M2, m2+aug2–m2 etc.) are often found in the scales of Armenian music in general,[20] in epic songs, the interval structure within the tetrachords is mostly M2+m2+M2, with some alterations. Most of the songs use mainly two central tetrachords (from tonic D4). Besides, a note or two is included from the upper and lower ones. The upper tetrachord appears in its entirety in Uncle Hovan's songs. Uncle Hovan was called "jēnōv" (ձեն-նով – "voiced"), because of his powerful voice. Maybe the big range (3 tetrachords and a half from the lowest one) in his singing is a reflection of that capability.

[20] **Komitas Keworkian** 1899.

The system is mono–tonical, and in the oral tradition, as transcribed and systematized by Komitas, lacks octave equivalence. While D4 is a tonic, D5 has another function: it is the second note within the third tetrachord (counted from the tonic). The pitches in different ranges have variable functions.

4. METHODS OF ANALYSIS

We follow the method advanced by Krumhansl and Kessler, who presented results of a listening experiment that changed the way music psychologists think about western tonality.[21] In each trial, Krumhansl and Kessler presented a chord progression followed by a probe tone. They then asked how well the probe tone followed the progression. The authors explained the data by a two–stage cognitive process. In the first stage, the listeners recognize the major or minor key to which the progression belongs. In the second stage, they responded according to the prevalence of chromatic scale steps in music to which they have been exposed that is written in that key – or, more generally, to music in any major or minor key since listeners' perception of pitch is more relative than absolute. Said another way, tonal chord progression activates a tonal schema in the mind of the listener, which then determines their responses to a probe–tone task.

There may be an unresolved debate about whether tonal stability in the absence of tonal schema depends on prevalence (number of tones or onsets) or total duration. There is no shortage of evidence in favor of the prevalence hypothesis: Järvinen counted how often each chromatic tone occurred in transcriptions of melodic jazz improvisations and the results correlated very strongly with Krumhansl's profiles;[22] Aarden considered thousands of melodies in major and minor keys and came to a similar conclusion;[23] and Krumhansl and al. showed that people listening to Finnish spiritual folk hymns respond to prevalence distributions of tones and tone

[21] **C. Krumhansl & E. Kessler,** Tracing the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organization in a Spatial Representation of Musical Keys, *Psychological Review*, 1982, 89, p. 334–368.

[22] **T. Jarvinen,** Tonal Hierarchies in Jazz Improvisation, *Music Perception*, 1995, p. 415–437.

[23] **B. Aarden,** *Dynamic Melodic Expectancy* (Unpublished doctoral dissertation), Ohio State University, Columbus, Ohio, 2003.

transitions.[24] By contrast, Smith and Schmuckler found that total duration accounted better than prevalence for tonal stability data.[25] There may be no clear answer to this question; instead, the salience of a pitch in a given context may generally depend on several factors, of which tone prevalence and total duration are two.

The Armenian epic songs constitute an interesting test of the prevalence–stability hypothesis. In the above described tonal schema, why do listeners hear some tones as more stable than others? Are the tones D4, G4 and C5 in the transcriptions considered in this paper really perceived to be more stable? If so, is this primarily due to the frequency of occurrence? Alternatively, might all tones of the diatonic scale perceived to be equally stable in this music? Is the structure of stacked fourths between the three most stable tones primarily learned from exposure to this musical style, as a kind of tonal schema? Our data and our experience of perceiving and performing this music do suggest that, for modern listeners exposed to this music, tonal stability is primarily dependent on the real–time stimulus, suggesting that the real–time stimulus is more important than any learned tonal schema in this case. The relative importance of learned tonal schema, based on the stacked–fourth pattern, may have been more important for historical listeners who had more exposure to this style and less or no exposure to Western major–minor tonality.

As a non–Western cultural phenomenon, this repertoire should have its own special characteristics. Our analysis is based on Komitas's theory about the modes in traditional Armenian music[26] elaborated by

[24] **C. Krumhansl, J. Louhivuori, P. Toiviainen, T. Järvinen & T. Eerola,** Melodic Expectation in Finnish Spiritual Folk Hymns: Convergence of Statistical, Behavioral, and Computational Approaches, *Music Perception*, 1999, 17, p. 151–196.

[25] **N. Smith & M. Schmuckler,** The Perception of Tonal Structure through the Differentiation and Organization of Pitches, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 2004, 30, p. 268–286.

[26] **Komitas Keworkian** 1899, **Komitas** 1941.

Kushnaryev.[27] The other standpoint is computational musicology inspired by recent research in music psychology and statistics.

All of the 40 melodies were treated by means of *Humdrum* – a software package providing a set of free tools intended to assist in music research, suitable for use in a wide variety of computer–based musical tasks.[28] We were interested in evaluating the prevalence and stability of each pitch, and on that basis understanding the hierarchic structure of the melodies. The number of occurrences of each pitch was counted for this purpose.

To facilitate systematic comparison between songs, as well as because of software implementation, transposing tonalities in some songs was necessary. Since we were interested in defining the tonal center, this way we could treat the melodies and compare with each other. We transposed all songs to the tonality D.

Some of the songs have several verses. In these cases, only one verse was included in analysis, that is to say excluding repetition of the same melody.

5. PITCH HIERARCHY

We have not measured pitch stability profiles empirically in a probe–tone study.[29] Instead, we have been inspired by the psychological viewpoint, according to which the tonal centre of a melody is determined primarily by repetition and duration[30], and *chroma* stability depends on *chroma* prevalence.[31]

---

[27] **Х. Кушнарев,** *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, гос. муз. изд., 1958 [**K. Kushnaryev,** *Issues of history and theory of Armenian monodic music*, Leningrad, State music edition, 1958]. English version: **K. Kushnaryan,** *Armenian Monodic Music: the History and Theory*, Yerevan, Ankyunacar, 2016.

[28] **D. Huron,** *The Humdrum Toolkit:* Reference manual, Stanford, CA, Center for Computer Assisted Research in the Humanities, 1995.

[29] **C. Krumhansl,** *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, vol. 17, New York, Oxford University Press, 1990.
**R. Parncutt,** The Tonic as Triad: Key Profiles as Pitch Salience Profiles of Tonic Triads, *Music Perception*, 28, 2011, p. 333–365.

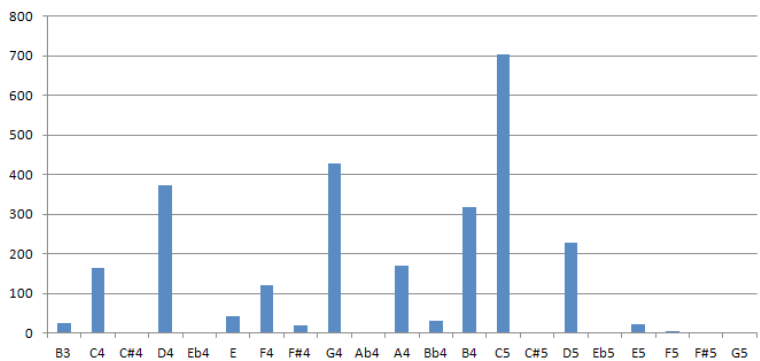
[30] **N. Smith & M. Schmuckler** 2004.

[31] **Aarden** 2003; **Parncutt** 2011, p. 334

In our first analysis, we counted the number of occurrences of each pitch, to better understand the pitch hierarchies and modal structures. Results are presented in Figure 2. They show that D4, G4 and C5 are the prevailing notes in the songs from *David of Sassoun*. The most prevalent pitch is C5 (703), followed by G4 (428) and D4 (374). B4, D5 and A4 appear less often. B4 often appears like a leading tone to C5; the other two anchors, D4 and G4, do not have diatonic leading tones.

Key profile in epic songs is derived (Figure 2) by analogy to the major–minor tonality profiles Krumhansl and Kessler (1982). In the graph, the x axis presents all the pitches from the employed range of the epic songs, in semitones; like the repertoire in question, the axis is not octave generalized. The y axis shows the number of times each tone appears.

*Figure 2: General prevalence–profile in Armenian epic songs: all 40 songs together. The graph demonstrates how often each tone happens in the entire corpus, when all songs are transcribed to match the D4–G4–C5 basic structure.*




Evidently, D4, G4 and C5 are the most prevalent notes, consistent with the idea that the tones D4–G4–C5 act as a psychological framework or background. This in turn supports the idea that the most stable pitches in Armenian epic songs form a chain of perfect fourth intervals. In major–minor tonality, the stable tones make a triad based on third intervals

(maj.3+min.3 or min.3+maj.3). In this case, a similar function could be attributed to perfect fourth intervals. The comparison between Western music and Armenian epic songs is limited because in Western music the triad is mostly simultaneous; here we are dealing with a linear triad in successive (horizontal) form. We consider D4 as a tonic as an ending note.

6. CORRESPONDENCE WITH KOMITAS'S THEORY

Our study enables us to compare the prevalence profiles of the epic songs with Komitas's theory as introduced in section 3. Theoretically, all the songs should be based on the scale shown in Figure 3.

*Figure 3: Modal scale in Armenian epic songs. The notes in brackets either never sound or are rare. Chromatic notes (augmented unison) never occur in direct succession.*



The second and the third tetrachords mostly appear as M2+M2+m2 (G4–A4–B4–C5 and C5–D5–E5–F5), as opposed to the first and lower tetrachords with M2+m2+M2. The structure of M2+m2+M2 in the second and the third tetrachords is employed rarely. Another aspects regards octave intervals: B4 is as frequent as 317 against 32 occurrences of Bb4; similarly, E5 meets 21 times against a single appearance of Eb, meaning that, octaves between B3–B4 and E4–E5 do exist. Considering also the high amount of D5 with 227 occurrences, which makes another octave relationship with D4, we can assert that unlike the principle of absence of octave equivalence in most Armenian music, here it has definite role.

7. CONCLUSION

The songs of *David of Sassoun* differ not only from that of the other cultures, but also from Armenian traditional music of other genres. Evidently, they have particular formulaic melodic patterns with expressive salient falling line.

The correlation with Komitas's concept of the scales of Armenian music is coherent. Komitas postulated logic in scales' construction, suggesting

that conjunct rather than disjunct tetrachords lay in the basis of traditional Armenian music. The epic songs confirm Komitas's hypothesis, being based on two or three conjunct tetrachords. The overall range of all the songs includes four tetrachords.

Our analysis confirmed that the stable notes are distanced by perfect fourths rather than the thirds, which represents a peculiar aspect of these songs. In analogy with the principle adopted in Western music, where the tonic triad represents a background or a psychological reference, we can suggest that in Armenian epic songs a triad consisting of the fourths displayed horizontally makes the psychological reference.

*ACKNOWLEDGEMENT*

*This research was carried out during the first author's post–doctoral research–stay at the Center for Systematic Musicology, Graz University, sponsored by Inter–Academic Network ErasmUsMundus II.*

## Abstract

*David of Sassoun* is the Armenian epos, presenting the life of a nation during several generations, as well as its mythic heroic behavior and feats in national liberation struggle. The creation of this epos is in general attributed to the X century. The orally transmitted texts were first written down in the XIX century. The sung fragments of the epos (here called "songs") were first transcribed by the Armenian ethnomusicologist and composer Komitas in late XIX century.

The melodies are based on melodic formulae. One peculiarity is the elaboration of a melodic pattern at higher pitch, followed by a falling melodic phrase at a lower pitch. 38 of the 40 extant melodies conform to this scheme. The modal foundation of these songs is a stack of two perfect fourth intervals, which corresponds with Komitas's theory on Armenian music. The software analysis of the 40 songs, which has been done in the exploration, once again confirmed the practical existence of Komitas's theory in Armenian folk songs.

**Keywords**: epic song, David of Sassoun, Komitas, software analysis.

# «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ԷՊՈՍԻ ԵՐԳԵՐԻ ՏՈՆԱՅՆԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

## Ամփոփում

**Տաթևիկ Շախկուլյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու*
*Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ*
*ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

**Էրիկա Բիզեզի** *(Իտալիա)*
*գիտությունների դոկտոր*
*Ստոկհոլմի Տեխնոլոգիայի թագավորական համալսարան*

**Ռիչարդ Պառնկուտ** *(Ավստրիա)*
*գիտությունների դոկտոր*
*Սիստեմատիկ երաժշտագիտության կենտրոն*
*Գրացի համալսարան*

Ինչպես հայտնի է, «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածներն առաջին անգամ գրի է առել Կոմիտասը՝ XIX դարի վերջին: Էպոսի երգերը հիմնվում են մեղեդային բանաձևերի վրա: Առանձնահատկություններից մեկը մեղեդու՝ բարձր ռեգիստրում ծավալվելն է, ինչին հետևում է թռիչք դեպի ներքևի ռեգիստր: Հոդվածում ներկայացվող հետազոտության մեջ ներառված 40 երգերից 38–ը ենթարկվում են այս բանաձևին: Մեղեդիների հիմքում ընկած է մաքուր կվարտաներից բաղկացած կառույց, ինչը լիովին համապատասխանում է Կոմիտասի առաջադրած՝ հայ երաժշտության ինչյունաշարերին առնչվող տեսությանը:

Հետազոտության ընթացքում էպոսի երգերը վերլուծության են ենթարկվել արևմտյան երաժշտագիտության մեջ լայն տարածում ստացած նորագույն մոդելով՝ համակարգչային Humdrum ծրագրով: Տարբեր առաջադրանքների հիման վրա ծրագիրը հանգեցրել է որոշակի արդյունքների, որոնք լիովին հաստատում են Կոմիտասի՝ կցվող տետրախորդների վրա հիմնվող տեսության գործնական առկայությունն այդ երգերում:

**Բանալի բառեր՝** էպոսի երգեր, «Սասունցի Դավիթ», Կոմիտաս, համակարգչային վերլուծություն:

# «ДАВИД САСУНСКИЙ» ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА АРМЯНСКИХ ЭПИЧЕСКИХ ПЕСЕН

## Резюме

**Татевик Шахкулян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения*
*Музей–институт Комитаса*
*Институт искусств НАН РА*

**Эрика Бизези** *(Италия)*
*доктор наук*
*Стокгольмский Королевский институт технологии*

**Ричард Парнкут** *(Австрия)*
*доктор наук*
*Центр систематического музыковедения*
*Грацский университет*

Как известно, Комитас в конце XIX века первым записал музыкальные фрагменты из армянского эпоса «Сасунци Давид». Песни армянского эпоса основаны на мелодических формулах. Особенностью этих песен является то, что мелодии развиваются в верхнем регистре, а в конце происходит «мелодическое заключение» в нижнем регистре. 38 мелодии из 40, включенные в данное исследование, соответствуют этой схеме. В основе мелодий лежит квартовая структура, что полностью соответствует комитасовской теории об армянской музыке.

В данном исследовании эпические песни «Сасунци Давид» были проанализированы новейшим методом широко используемым в западном музыковедении – компьютерной программой *Humdrum*. На основе различных заданий программа привела к определенным результатам, которые практически полностью подтверждают воплощение в этих песнях комитасовской теории о сцепленных тетрахордах.

**Ключевые слова:** песни эпоса, «Давид Сасунский», Комитас, компьютерный анализ.

# Գլուխ Դ
# ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

# Chapter IV
# MEDIEVAL MUSIC

# ՎԵՆԵՏԻԿԻ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՄԻԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ

**Լիլիթ Հարությունյան** *(Հայաստան)*
*Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ*
*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա*

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանութան հոգևոր երգվածքը հայ հոգևոր երաժշտության հինգ ավանդական ճյուղավորումներից մեկն է: Դրանք, ըստ երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանի, սկսել են ձևավորվել XVIII–XIX դդ. սահմանագծին, հայ մշակույթի հինգ տարբեր գաղթօջախներում՝ Էջմիածնում, Կոստանդնուպոլսում, Երուսաղեմում, Նոր Ջուղայում ու Վենետիկում: Սրանց մեջ էջմիածնական տարբերակը համարվում է միջնադարյան հոգևոր երգեցողության ավանդույթին առավել մոտ[1]:

Երգվածքի պատմությունն ուղղակիորեն առնչվում է Մխիթարյան միաբանության ստեղծման ու գործունեության պատմությանը:

XVII–XVIII դդ. հայ մշակույթը հիմնականում զարգացել է բուն Հայաստանից դուրս: Շահ–Աբասի արշավանքներից հետո հայկական մշակութային կենտրոններ են դարձել Թիֆլիսը, Կոստանդնուպոլիսը, Նոր Ջուղան, Վենետիկը և հայկական այլ գաղթօջախներ:

1664 թ. Ամստերդամում Ոսկան Երևանցին լույս է ընծայել առաջին տպագիր Շարակնոցը: Ավելի ուշ տպագրել է նաև Սաղմոսարաններ, Ժամագրքեր, Խորհրդատետրեր, որոնք միտված են եղել հայ եկեղեցական ծեսը միակերպ դարձնելուն:

XVIII դ. գիտամշակութային, հասարակական գործիչներից ականավոր տեղ են զբաղեցրել Գրիգոր Գապասաքալյանը, Թամբուրի Հարութինը, Խաչատուր Էրզրումցին, Մխիթար Սեբաստացին ու Սիմեոն Երևանցին: Վերջինիս կաթողիկոսության տարիներին (1763–

[1] **Ն. Թահմիզյան,** *Մակար Եկմալյան, կյանքն ու ստեղծագործությունը*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65–66:

1780) նոր վերելք է ապրել դեռևս IV դարում Ս. Գրիգոր Ա Լուսավորչի օրոք հիմնված Էջմիածնի դպրոցը[2]:

Ժամանակի գործիչներից Խաչատուր Էրզրումցին ու Մխիթար Սեբաստացին հայ հոգևոր երաժշտության ապագան տեսնում էին եվրոպական ձայնագրության համակարգի, եվրոպական երաժշտական տարրերի ներմուծման ու միաժամանակ հայկական ծեսի պահպանման պայմաններում:

Մխիթար Սեբաստացին (Պետրոսյան) ծնվել է 1676 թ. փետրվարի 7–ին՝ Արևմտյան Հայաստանի Սեբաստիա քաղաքում: Ուսումը ստացել է Սեբաստիայի Սուրբ Նշան վանքում: 1690–ականներին սովորել է Էջմիածնի, ապա՝ Սևանի և Կարինի վանքերում: Այդ ժամանակ հասարակական և կրոնական կյանքը խիստ անբարենպաստ պայմաններ էր ստեղծել երիտասարդ Սեբաստացու ինչպես կրթության, այնպես էլ ինքնադրսևորման համար: Այդ պատճառով 1693 թ. ուսման նպատակով մեկնել է Հալեպ: Այնտեղ Մխիթար Սեբաստացին մտերմացել է Հիսուսյան կաթոլիկ միաբանների (ճիզվիտներ) և, մասնավորապես, Անտոն քահանայի հետ: Շուտով Մխիթար Սեբաստացին ընդունել է կաթոլիկ դավանանքը, բայց և պահպանել իր ազգային ինքնությունն ու մտածողությունը: Այդ պահից սկսած տարբեր վայրերում նա հայ եկեղեցականների կողմից ենթարկվել է հալածանքների, սակայն իր գործունեության շնորհիվ մեծ ժողովրդականություն է վայելել հասարակության շրջանակներում: Այնուամենայնիվ, 1696 թ., երկարատև դեգերումներից հետո, Սեբաստիայի Ս. Նշան վանքում մայիսի 17–ին ստացել է վարդապետի կոչում: 1701 թ. սեպտեմբերի 8–ին Բերայի[3] Վեղարավորների (կապուչինների) վանատանը Մխիթար Սեբաստացին և նրա շուրջ համախմբված հինգ

[2] Ի դեպ, Սիմեոն Երևանցու աշակերտն է եղել Գևորգ Դ Քերեստեճյան (Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի) Ամենայն հայոց կաթողիկոսը, որի երգածից էլ Ն. Թաշճյանը գրանցել է հայ հոգևոր երգվածքի Էջմիածնական տարբերակը:
Գևորգ Դ կաթողիկոսի ջանքերով 1874 թ. վերոնշյալ Էջմիածնի դպրոցի հիմքի վրա ստեղծվել է Գևորգյան ճեմարանը (տես **Մ. Վարդանյան,** Վերաբացվեց Գևորգյան ճեմարանը, *Էջմիածին,* 1997, թիվ 8–9, էջ 41–47):

[3] Կոստանդնուպոլսի կենտրոնական թաղամասերից մեկն է, այժմ կոչվում է Բեյօղլու:

երիտասարդ (Հ. Եղիա Կ.Պոլսեցի, Հ. Հովհաննես Սեբաստացի, եղբայր Ազարիա Կ.Պոլսեցի, եղբայր Գաբրիել Կարնեցի, եղբայր Միքայել Սեբաստացի)[4] Կոստանդնուպոլսում հիմնել են իրենց միաբանությունը: Շուտով Կոստանդնուպոլսի հայ առաքելական և կաթոլիկ համայնքների միջև հարաբերությունները լարվել են: Պոլսի Եփրեմ Ղափանցի պատրիարքը՝ հայտնի որպես լատինամետ հոգևորականների ոխերիմ թշնամի, դիմել է ոստիկանության աջակցությանը՝ ձերբակալելու և մահապատժի ենթարկելու Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու համակիրներին, այդ թվում նաև Մխիթար Սեբաստացուն, Խաչատուր Էրզրումցուն և ուրիշների[5]:

Հետապնդումների հետևանքով միաբանությունն իր աշակերտներով գաղտնի տեղափոխվել է Հունաստանի Մորեայի (Պելոպոնես) շրջանի Մեթոն բերդաքաղաք: 1717 թ. Կղեմես XI Պապը հաստատել է Ս. Անտոն անապատականի դրույթների վրա հիմնված միաբանության կանոնադրությունը և Մխիթար Սեբաստացուն շնորհել աբբահոր տիտղոսը:

Մինչ այդ՝ 1714 թ., Վենետիկի Սենատը Մխիթարյաններին մշտական բնակության իրավունքով շնորհել է Սուրբ Ղազար կղզին, որտեղ Մխիթարյան միաբանները հաստատվել են սեպտեմբերի 8–ին՝ Միաբանության՝ Կոստանդնուպոլսում հիմնադրվելու 13–րդ տարեդարձի օրը:

Մխիթար Սեբաստացին վախճանվել է 1749 թ. ապրիլի 27–ին և թաղվել Սուրբ Ղազար կղզու Մայրավանքի Ավագ խորանի առջև: Նրա գերեզմանը դարձել է ուխտատեղի:

Մխիթար Սեբաստացու մահվանից հետո միաբանությունը վերանվանվել է աբբահոր անունով: 1772 թ. Մխիթարյան միաբանության մի ճյուղ միաբանության կանոնադրական հարցերի շուրջ ծագած տարաձայնությունների պատճառով առանձնացել ու հաստատվել է նախ Ավստրիայի Տրիեստ քաղաքում, այնուհետև՝ Վիեն-

[4] **Ա. Զոպանյան,** *Երկեր*, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, էջ 365:

[5] **Մ. Օրմանյան,** *Ազգապատում*, հատ. Բ, Կոստանդնուպոլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Երսէսեան, 1914, էջ 668–669:

նայում: Ընդհուպ մինչև XXI դարի սկիզբ Միաբանության այս երկու ճյուղերը զարգացել և իրենց գործունեությունն են ծավալել իրարից անկախ:

Մխիթարյաններն իրենց գոյության ողջ ընթացքում մեծ դեր են ունեցել հայ մշակույթի ու հայագիտության պատմության մեջ:

XVIII դ. հայ մշակույթի, այսպես կոչված՝ զարթոնքի (կլասիցիզմի) ժամանակաշրջանում Վենետիկյան Մխիթարյան Մայրավանքը դառնում է հայկական ամենակենսունակ գիտամշակութային կենտրոնը: Այդ մասին են վկայում Լեոն, Արշակ Չոպանյանը, Հակոբ Օշականը, Հայնրիխ Գելցերը և ուրիշներ: Լեոն իր «Հայոց պատմության» մեջ նշում է, որ այդ դարաշրջանը կարելի է անվանել «Մխիթարեան դար»:

Միաբանության բարձր հեղինակության մասին է վկայում մի փաստ ևս. 1810 թ. Նապոլեոն Առաջինը, ծանոթանալով միաբանների գործունեությանը, կայսերական հատուկ հրամանագրով Վենետիկի Մխիթարյան Մայրավանքը հռչակում է Ակադեմիական հաստատություն: Այդ կոչման շնորհիվ վերջինս կարողացավ խուսափել Իտալիայի՝ եկեղեցիների ու վանքերի ոչնչացման մասին օրենքից:

Մխիթարյան միաբանության գործունեության ծրագիրը մշակվել է աբբահոր սաների կողմից ու բաժանվել հետևյալ ոլորտների.

1. հայ դասական (վաղ միջնադարյան) կրոնական ու պատմական երկերի հրատարակություն,
2. հայ ժողովրդի պատմության ծանոթացմանն ու տարածմանն ուղղված աշխատանքներ,
3. լեզվական վերանորոգմանը, հատկապես հայերենի քերականության վերակառուցմանն ուղղված աշխատանքներ,
4. թարգմանական ծավալուն աշխատանքներ,
5. կրթական բծախնդիր գործունեություն:

1733–1735 թթ. Մխիթար Սեբաստացին հրատարակել է հայերեն «Աստվածաշունչը»՝ հարստացնելով 1645 թ. Փարիզում յոթ տարբեր

լեզուներով տպագրված Աստվածաշնչի հետ համեմատություններով ու անհրաժեշտ լրացումներով[6]:

Մխիթար Սեբաստացու գործունեության կարևորագույն արդյունքներից է Հայկազյան բառարանը: Հայկական բառարանագիտության մեջ այն համարվում է առաջին լիարժեք հայերեն բառարանը: Մխիթար աբբան և իր աշակերտները սկսել են աշխատել այս բացատրական բառարանի վրա դեռևս 1727 թվականից և այն ավարտին են հասցրել 1745–ին: Այդ հիմքի վրա 1836–1837 թթ. Գաբրիել Ավետիքյանը, Մկրտիչ Ավգերյանն ու Խաչատուր Սյուրմելյանը Վենետիկում հրատարակել են «Նոր Բառագիրք Հայկազեան լեզուի» երկհատոր բառարանը[7]: Այն մինչև այսօր համարվում է հայ բառարանագրության արժեքավոր գործերից մեկը և չի կորցրել իր արդիականությունը: Բառարանում տեղ են գտել մինչև այդ թվականները հայ մատենագրության մեջ գործածված գրաբարյան բառերի բացատրությունները, ստուգաբանությունը:

Վենետիկի տպարանը գործում է սկսած 1789 թ.–ից: Այդ ընթացքում Սուրբ Ղազար կղզու հրատարակչությունից դուրս է եկել հայ դասականների երկերի ժողովածուն՝ 125 հատոր, գրաբարով: Միաբանության տպագրած գրքերի ցանկում առկա են հունա–հռոմեական մատենագրության թարգմանություններ, որոնց թվում էին Պլուտարքոսի «Զուգակշիռները»՝ վեց հատորով, Քսենոփոնի «Կիւրոսի խրոտու պատմութիւնքը», Մարկոս Ավրելիոսի ճառերը, Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը»: Իրականացվել են նաև թարգմանություններ, որոնց բնագրերը չեն պահպանվել: 1800–ականների կեսերին մխիթարյանները տպագրել են դրանք՝ ներառելով նաև լատիներեն թարգմանությունը, ինչով մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել եվրոպական մշակույթի ու գիտության ասպարեզում:

---

[6] *Աստուածաշունչ,* հրատ. Մխիթար Սեբաստացու, Վէնէտիկ, տպ. Մխոյեան Պօղթալի, 1733:

[7] *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի,* Հ. Ա (Ա–Կ), Ի Վենետիկ, Ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1836:

Մխիթարյան տպարանի գործունեությունը նշանավորվում է նաև պարբերական մամուլի հրատարակությամբ: Հայ հասարակական–մշակութային կյանքում առավել կարևոր դեր է կատարել 1843 թ. լույս տեսած «Բազմավէպը»: Այս ամսագրի հետ համագործակցում էին Ղևոնդ Ալիշանը, Գարեգին Զարպհանալյանը, Հովհաննես Զոհրապյանը և ուրիշներ: «Բազմավէպի» առաջին խմբագիրը եղել է Հովհաննես Այվազովսկու եղբայրը՝ Գաբրիել Այվազովսկին (Այվազյան): Ամսագիրը լայն տեղ է հատկացրել պատմությանը, աշխարհագրությանը, բնագիտությանը, հնագիտությանը, տեղագրությանը, առևտրին, գյուտերին և այլն: «Բազմավէպում» են հրատարակվել բանասիրությանը և գիտական այլ ոլորտներին վերաբերող բազմաթիվ հոդվածներ: Հետագայում՝ 1887–ից, Վիեննայում հրատարակվել է նաև «Հանդէս ամսօրեայ» ամսագիրը:

Մխիթարյան միաբանությունը հայտնի է իր հարուստ ձեռագրատնով, որի լրացման համար կազմակերպվել են գիտարշավներ դեպի Հայաստան: Այսպես, 1750 թ.–ից մինչև դարի վերջ ձեռագրերի քանակը 250–ից հասել է 900–ի, XIX դարում՝ 1200–ի, իսկ այսօր Մխիթարյան ձեռագրատունը հպարտանում է իր 5000 ընտիր ձեռագրերով: Միաբանության մատենադարանը մեծ կարևորություն ունի հայկական մատենագրության պահպանման ասպարեզում՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի և Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի ձեռագրերի հավաքածուների հետ մեկտեղ:

Մխիթարյան միաբանության կրթական ծավալուն գործունեության արդյունքում բազմաթիվ վարժարաններ են ստեղծվել աշխարհի հայաշատ տարբեր վայրերում: 1736–ից մինչ մեր օրերը գոյություն է ունեցել շուրջ 30 Մխիթարյան վարժարան: Մեծ համբավ ունեին Վենետիկի Մուրատ–Ռաֆայելյան ու Փարիզի Մուրադյան վարժարանները: Ներկայումս գործում են Մխիթարյանների՝ Բուենոս Այրեսի, Հալեպի, Բեյրութի, Ստամբուլի, Փարիզի, Երևանի և Լոս Անջելեսի վարժարանները:

Մխիթարյան միաբանության վարժարաններում են ուսանել և աշխատել Միքայել Չամչյանը, Ղևոնդ Ալիշանը, Ծերենցը (Հովսեփ

Շիշմանյան), Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը, Թովմաս Թերզյանը, Դանիել Վարուժանը, Արփիար Արփիարյանը, Պետրոս Ադամյանը, Վահրամ Փափազյանը, Հովհաննես Չեքիջյանը, ինչպես նաև Ջորջ Բայրոնը, Վալտեր Սկոտը, Ալֆրեդ դը Մյուսեն, Ստենդալը (Մարի–Անրի Բեյլ) և ուրիշներ:

Ընդունված է համարել, որ Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի ու Վիեննայի բաժանումով միաբանությունը չտուժեց, այլ, ինչպես ասում է Արշակ Չոպանյանը, «*Հնարավոր կը դառնար հայացումը Եվրոպայի գլխավոր մշակույթներուն՝ իտալական և գերմանական: Շնորհիվ այդ բաժանումին, հայը բեղմնավորվեցավ իտալական գեղագիտությամբ և գերմանական քննադատությամբ*»[8]:

2000 թ. տեղի է ունենում Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունների միավորումը: Միավորումից հետո՝ 2000 թ. հուլիսի 10–21–ը, Ս. Ղազարի Մայրավանքում գումարվում է արտակարգ ժողով, որի ժամանակ Վենետիկի և Վիեննայի միաբանները որոշում են ստեղծել Մխիթարյան միացյալ միաբանություն՝ մեկ կենտրոնական վարչությունով:

Բացի գիտության ու մշակույթի տարբեր ասպարեզների զարգացմանը նպաստելուց՝ Մխիթարյան միաբանության եկեղեցին խնամքով պահպանել է ինչպես ծիսական արարողակարգի, այնպես էլ հայ շարականերգության ավանդույթի սեփական տարբերակը: Մխիթարյան միաբանությունը, լինելով հայածես, հայալեզու և հայկական ավանդույթների վրա հիմնված կաթոլիկ միաբանություն, եթե եկեղեցական դավանաբանական առումով տարբեր է, ապա հոգևոր–մշակութային առումով Հայ Եկեղեցու ծիսաբանության ծիրի մեջ է: Սա է պատճառը, որ Մխիթարյան հոգևոր երգային ժառանգությունը Հայ Առաքելական Եկեղեցու հիմներգային ժառանգության կարևոր ճյուղերից մեկն է:

XIX դարի վերջից սկիզբ է առնում հայ հոգևոր երաժշտության նորովի գրառման գործունեության մեծ ալիքը: 1870–ականների սկզբին

[8] **Ա. Չոպանյան,** *Երկեր,* էջ 376:

Եղիա Տնտեսյանը հայկական նոր ձայնագրությամբ գրառում է պոլսահայ հոգևոր երգվածքի նմուշները: Քիչ ավելի ուշ Գևորգ IV կաթողիկոսի կողմից Պոլսից հրավիրված Նիկողայոս Թաշճյանն այդ նույն համակարգով Էջմիածնում գրառում ու հրատարակում է հայ երաժշտաճիսական մի շարք մատյաններ:

XIX–XX դդ. թե՛ հայկական, թե՛ եվրոպական նոտագրությամբ հայ հոգևոր երաժշտության գրանցումներ են կատարվում նաև Կալկաթայում, Երուսաղեմում և Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում: Այդ գործում հարկավոր է նշել Հայր Ղևոնդ վրդ. Տայյանի անունը (1884–1968):

Ղևոնդ Տայյանը Վենետիկի Մայրավանքի երաժշտապետն էր: Պատանի տարիներից աչքի է ընկել երգեցողության ձիրքով և երաժշտության պատմության ու տեսության հանդեպ հետաքրքրությամբ: Երկար տարիներ ուսումնասիրել է հայ հոգևոր երաժշտությունը: Այդ թեմայով բազմաթիվ ելույթներ է ունեցել իտալական ու գերմանական միջազգային գիտաժողովներում:

Մխիթարյան Միաբանության հոգևոր երգվածքը սկզբնական շրջանում (1714 թ.–ից) կենցաղավարել է բանավոր ավանդույթով: Առաջին դասապետը եղել է հենց Մխիթար Աբբահայրը: XX դարի սկզբից հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանը եվրոպական ձայնագրությամբ գրառել է տարեշրջանի ողջ շարականային զանգվածը: Արդյունքում հրատարակության է պատրաստվել Մխիթարյան Շարակնոցը, որն ըստ Տայյանի նախագծի՝ պիտի բաղկացած լիներ 12 հատորից: Հատորներն իրենց հերթին բաժանված են պրակների:

Շարակնոցի հատորները հրատարակվել են ոչ հաջորդաբար: Առաջինը լույս է տեսել Շարակնոցի Դ հատորը (1–12 պրակ)՝ 1954 թ.[9]: Այն ընդգրկում է Ղազարի հարության, Ծաղկազարդի Կի-

[9] **Հ. Ղ. վ. Տայյան,** *Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, հատ. Դ, պրակ 1–12, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954:

րակիի, Ծաղկազարդի Երեկոյի Դռնբացի[10], Ավագ Շաբաթվա և Մեծ Զատկի կարգերը:

Հաջորդը լույս է տեսել Ե հատորը (1–10 պրակ)՝ 1957 թ.[11]: Այն սկսվում է Ղևոնդ Տայյանի ուղերձով: Այստեղ նշված է, որ տվյալ հատորը լույս է տեսնում Դ հատորից հետո, պարունակում է «*10 պրակներու մէջ՝ Զատկի Առաջին շաբաթուն Օրհնութիւններուն հետ նաեւ Ութ Ձայն Աւագ Օրհնութիւնները, Յարութեան Համբարձիները եւ Յինանց Հարցերը: Այս առթիւ միանգամ ընդ միշտ յայտարարենք, որ (իրաւացի բացառութեամբ Դ. Հատորին) թէ՛ նախորդ եւ թէ՛ հաջորդ Հատորներուն մէջ Օրհնութիւնները պիտի հրատարակուին առանց Քաղուածք–ներուն, որոնք յետոյ իրենց կարգին հատորով լոյս պիտի տեսնեն*»[12]:

Այսպես, Ե հատորից հետո 1960–1966 թթ. լույս են տեսել Շարակնոցի Բ, Գ, Զ և է, Ը հատորները: Ներքին պրակների ու էջադրման առումով է և Ը հատորները մեկ գիրք են կազմում:

Ղ. Տայյանի գրառումների Ա հատորն անտիպ վիճակում գտնվում է Վենետիկի ձեռագրատանը: Ըստ Մխիթարյան Միաբան Հայր Սերովբե Չամուրլյանի, ինչպես նաև Ռ. Աթայանի[13]՝ Ա հատորն իր մեջ պարունակում է հ. Ղևոնդ Տայյանի երաժշտատեսական ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև, ենթադրաբար, Ժամագրքի երգեր: Կարծում ենք, որ այս հատորը նույնպես մեծ դեր կարող է ունենալ Մխիթարյան երգվածքում Ութձայն համակարգին առնչվող տարբեր հարցերի հստակեցման համար: Թ–ԺԲ (9–12) չհրատա-

---

[10] Ծաղկազարդի Կիրակիի երեկոյան ժամերգությունը կոչվում է «Դռնբացէք», որովհետև եկեղեցական թափորը աղոթքով դուրս է գալիս, եկեղեցու դուռը փակվում է: Միայն քահանայի գավազանի երեք զարկից և «Բաց մեզ Տէր զդուռն ողորմութեան» շարականը երգելուց հետո այն կրկին բացվում է:

[11] **Հ. Ղ. վ. Տայյան,** *Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ,* հատ. Ե, պրակ 1–10, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1957:

[12] Նույն տեղում, տիտղոսաթերթ:
Քաղվածք կոչվում են այն պատկերները, որոնք XV դարի սկզբից կցվել են Օրհնության շարականներին (տես **Նորայր Արք. Պողարեան,** *Ծիսագիտութիւն,* Նիւ Եորք, 1990, էջ 37):

[13] **Ռ. Աթայան,** Ցավակցական նամակ, *Բազմավէպ,* 1969, թիվ 1–3, էջ 81:

րակված հատորների վերաբերյալ երաժշտագետ Ա. Վարդումյանը նշում է, որ ըստ որոշ կարծիքների՝ ոչ թե չորս, այլ մեկ՝ Իններորդ հատորն է մնացել անտիպ: Սակայն առավել հիմնավոր ենք համարում հենց հ. Ղևոնդ Տայյանի նշած հատորների քանակը[14]:

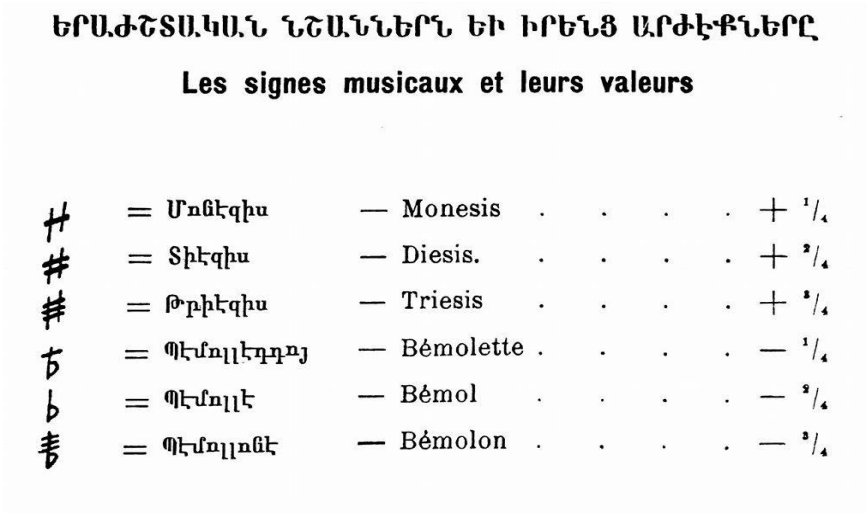
Հատկանշական է, որ Շարակնոցի տայյանական տարբերակում բացակայում են շարականների սկսվածքներն[15] ու «Փառք» հատվածները: Դրանք, մեր ենթադրությամբ, նույնպես պիտի զետեղված լինեին Ա հատորում, սակայն միաբան հ. Սերովբե Չամուրլյանից իմացանք, որ սկսվածքները ներքին օգտագործման նպատակով և ձեռագիր առանձին տետրակների տեսքով են շրջանառվել միաբանությունում և կոչվել «Բանալիք»:

Մխիթարյան Շարակնոցի յուրաքանչյուր հատորի տիտղոսաթերթին հաջորդում է հայերենի տառադարձության՝ իրենց սկզբունքն արտահայտող աղյուսակը, ինչպես նաև ալտերացիայի նշանների «Սիստեմ Տայյան» կոչվող ցուցակը: Չնայած այն հանգամանքին, որ Մխիթարյան Շարակնոցը գրառված է եվրոպական նոտագրությամբ, տեմպային նշումները տրված են բացառապես իտալերեն եզրերով, մեղեդու ընթացքը տակտավորված է, այդուհանդերձ, Ղ. Տայյանն իր «Սիստեմ Տայյանի» միջոցով ջանացել է շարականները ձայնագրելիս պահպանել հայկական Ութձայն համակարգի ինչյունաշարերի առանձնահատկությունները: Մասնավորապես, ասվածը վերաբերում է ինչյունաշարի քառորդտոնային բաժանումների գրառմանը: Ինչպես հայտնի է, Հայկական եկեղեցական ձայնագրության միջոցով հեշտությամբ կարելի է գրանցել մեղեդու քառորդտոնային ելևէջները: Այստեղ հանդիպում ենք ժամանակի եվրոպական երաժշտության մեջ գոյություն չունեցող, բայց և նրա նոտագրման համակարգին արտաքնապես մոտ միկրոխրոմատիկ ալտերացիայի նշանների:

---

[14] **Ա. Վարդումյան,** Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի ձայնագրեալ Շարակնոցի, *Բազմավէպ*, 2005, թիվ 1–4, էջ 384:

[15] Սկսվածքները ձայնեղանակների հակիրճ տարբերակներն են, որոնք երգվում են յուրաքանչյուր շարականից առաջ՝ Աստվածաշնչից քաղված, տվյալ շարականին համապատասխան տեքստով:




Այս նշանների գործածությունը թույլ է տալիս խուսափել հայկական Ութձայն և եվրոպական մաժոր–մինոր համակարգերի համահավասարեցումից:

Այսպիսով, Մխիթարյան Միաբանության զարգացման ընթացքում ձևավորված, 1916–ից մինչև 1950–ական թթ. վերջը հ. Ղևոնդ Վրդ. Տայյանի՝ եվրոպական ձայնագրությամբ գրառած երաժշտական նյութը ներկայացնում է հայ շարականերգության գրեթե ողջ զանգվածը: Այն կենցաղավարում է Վենետիկյան Մայրավանքում մինչև այսօր և հնարավորություն է ընձեռում առավել հանգամանորեն ուսումնասիրելու հոգևոր երաժշտության Մխիթարյան երգվածքը:

## Ամփոփում

Հոդվածը ներկայացնում է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության ու այնտեղ կենցաղավարող հոգևոր երաժշտության ավանդույթի ձևավորման պատմությունը: Միաբանությունը հիմնադրվել է 1717 թ.՝ Մխիթար Սեբաստացու և մի քանի համախոհների կողմից: Ընդունելով քրիստոնեության կաթոլիկ դավանանքը՝ մխիթարյան միաբաննե-

րը շարունակել են մնալ հայոց լեզվի, ծեսի ու ավանդույթի կրողը, ծավալել են մշակութային ու գիտական ահռելի գործունեություն: Երկար ժամանակի ընթացքում բանավոր փոխանցվելուց հետո Մխիթարյան միաբանության հոգևոր երգվածքը գրառվել է հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի կողմից՝ XX դարի կեսերին:

**Բանալի բառեր՝** հոգևոր երգվածք, շարականերգություն, Մխիթարյան միաբանություն, Շարակնոց:

## АББАТСТВО МХИТАРИСТОВ В ВЕНЕЦИИ И ДУХОВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ МХИТАРИСТОВ

### Резюме

**Лилит Арутюнян** *(Армения)*
*Музей–институт Комитаса*
*Ереванская гос. консерватория им. Комитаса*

Статья посвящена истории аббатства Мхитаристов в Венеции и формированию бытующей там духовной песенной традиции. Аббатство Мхитаристов было основано в 1717 г. Мхитаром Себастаци и его единомышленниками. Приняв католическое вероисповедание, мхитаристы остались верны своей национальной идентичности, армянскому языку, традициям духовных обрядов. Они занимались широкой культурной и научной деятельностью. Долгое время духовная песенная традиция аббатства Мхитаристов передавалась устным путем из поколения в поколение. Песнопения данной традиции были записаны музыковедом, отцом Гевондом Тайяном в середине XX века.

**Ключевые слова:** духовная песенная традиция, пение шараканов *(šarakan)*, Аббатство Мхитаристов, Шаракноц (Гимнарий).

# THE MEKHITARIST CONGREGATION IN VENICE AND THE SACRED SINGING TRADITION OF THE MEKHITARISTS

## Abstract

**Lilit Harutyunyan** *(Armenia)*
*Komitas Museum–Institute*
*Komitas State Conservatory of Yerevan*

This paper presents the history of the Mekhitarist Congregation in Venice, as well as the formation process of the Mekhinarist tradition of singing Armenian spiritual music. Mekhitar Sebastatsi and his followers founded the Mekhitarist Congregation in 1717. Though they adopted Catholicism, the Mekhitarists remained loyal to their national identity, Armenian language and rituals. They were engaged in extensive cultural and research activities. For a long period of time, the singing tradition of the Mekhitarist Congregation was only passed on to next generations in oral tradition eventually being transcribed by Father Ghevond Tayian in the mid XX century.

**Keywords:** Armenian chant, spiritual singing tradition, *šarakan* singing, Mekhitarist Congregation, *Šaraknoc*‘ (Hymnary).

# ԱՁ ԵՎ ԱՁ *ԴԱՐՁՎԱԾՔ* ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑՆԱԿԱՐԳԵՐՈՒՄ (ԱՐՄԱՇԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ)

**Նանե Միսակյան** *(Հայաստան)*
*Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ*

Հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրման կարևորագույն խնդիրներից մեկը Ութձայն համակարգի լիակատար հետազոտությունն է[1], որը ենթադրում է շարականների ձայնեղանակների ձայնակարգային կառուցվածքների, դրանց գործառութային աստիճանների[2], մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների, ինչպես նաև ինտոնացիոն թռիչքների վերաբերյալ մանրամասն վերլուծական աշխատանք[3]: Ուսումնասիրությունն առավել համակողմանի դարձնելու նպատակով անհրաժեշտ է կատարել նաև հոգևոր եղանակների ձայնակարգային և երաժշտական–կառուցվածքային համեմատություն հայ միջնադարյան երգարվեստի երգվածքների[4] միջև: Ձայնեղանակների վերաբերյալ այս-

---

[1] Այս ուղղությամբ կատարվող աշխատանքների մասին տես **Գ. Ամիրաղյան,** *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում,* Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016; **Լ. Հարությունյան,** Ութձայն համակարգը հայ շարականերգության Մխիթարյան ավանդույթի սկզբնաղբյուրներում, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը,* Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի տարեգիրք (պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան), Երևան, Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 250–261; **Ն. Միսակյան,** Ութձայն համակարգի դիտարկումներ ըստ Մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը,* էջ 262–281:

[2] Ձայնակարգի գործառութային աստիճանների՝ հայ երաժշտագիտության մեջ կիրառվող եզրերն են՝ դիմող ձայն (Դ), վերջավորող ձայն (Վ), հանգչող ձայն (Հ), գործածվող ձայն, հարաբերական ավարտի հնչյուն (Հ. Ա., ձևակերպումը՝ Մ. Նավոյանի):

[3] Ձայնեղանակների ուսումնասիրման ոլորտում մեծածավալ աշխատանք է կատարել Կոմիտաս Վարդապետը. այդ մասին տես **Գ. Ամիրաղյան,** Ձայնեղանակի վերլուծության Կոմիտասյան մեթոդաբանությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը,* էջ 240–249:

[4] Հայ հոգևոր երգարվեստի հինգ ավանդական՝ Էջմիածնի, Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի, Երուսաղեմի և Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքները ձևավորվել են XVIII–XIX դարերում. տես **Ն. Թահմիզյան,** Խազագրության արվեստն իր պատ-

օրինակ հետազոտությունը, անշուշտ, կարող է նոր ուղիներ հարթել խազագիտության ոլորտում[5]:

Համբարձում Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցը[6] հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթը ներկայացնող կարևորագույն սկզբնաղբյուր է, որն Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության տեսանկյունից հիմնարար նշանակություն ունի: Սույն հոդվածում քննության են առնվել Առաջին ձայնեղանակի Հարության հարցնակարգերի ձայնագրությունները: Համեմատական վերլուծության ենք ենթարկել Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի[7] ձայնագրած Շարակնոցների նույնանուն շարականների ձայնեղանակային–ձայնակարգային կառուցվածքները և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները[8]:

---

մական զարգացման մեջ, *Բանբեր Մատենադարանի*, 1977, N 12, էջ 102: Նույնի՝ *Մակար Եկմալյան*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65–66:
Պոլսական երգվածքի առանձին ենթաճյուղն է Արմաշական ավանդույթը. տե՛ս **Ա. Մուշեղեան,** Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, *Արմաշի դպրեվանքը* (Մաս Բ), Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155–258; **Նույնի՝** Հ. Չերչյանի ձայնագրած «Շարակնոցը» և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, *Մանրուսում* միջազգային երաժշտական տարեգիրք, հատ. Ա, պատասխանատու խմբագիր և կազմող՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, «Նորք գրատուն», 2002, էջ 219–233; **Ն. Միսակյան,** Հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթը. պատմական ակնարկ, *Երաժշտական Հայաստան*, 2014, N 2 (47), էջ 11–13:

5 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, **Л. Акопян,** Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, *Պատմա–բանասիրական հանդես*, 1983, N 2–3, էջ 249: Его же: Мелодические структуры средневекового армянского восьмигласия и хазовое (невменное) письмо, *Պատմա–բանասիրական հանդես*, 1985, N 2, էջ 190:

6 **Համբարձում Չերչյան,** *Շարական* (ձեռագիր, նոր հայկական նոտագրությամբ), Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հակոբոս Այվազյանի ֆոնդ, N 7:

7 *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց Սուրբ և Ուղղափառ Եկեղեցւոյս Հայաստանեայց յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչացն մերոց, եւ ի Սրբոց Հայրապետաց եւ ի Վարդապետաց*, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1875:

8 Հարության հարցնակարգերի ձայնագրյալ նմուշները հայկական նոտագրությունից փոխադրել ենք եվրոպական նոտագրման համակարգի՝ ըստ «Փուշ»–ը հավասար է «դո» (Ն. Թաշճյան) և «Փուշ»–ը հավասար է «ռե» (Հ. Չերչյան) սկզբունքի: Այս առիթով հարկ է նշել, որ ԱՉ ձայնեղանակի երկու ձայնագրությունների միջև ձայնաստի-

## Հարության հարցնակարգեր

Ինչպես հայտնի է, Հարության ԱՁ – ԴԿ երգաշարերի մեծ մասը վերագրվում է Անանիա Շիրակացուն[9]: Եվ Հ. Չերչյանի, և Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցներում Հարության յուրաքանչյուր հարցնակարգ բաղկացած է հետևյալ շարականներից՝ *Հարց, Ողորմեա, Տէր յերկնից*[10], *Մեծացուսցէ*[11] և *Ճաշու*[12]: Սակայն մեր ուսումնասիրության

ճանների գրառման տարբերություն է արձանագրվում. տե՛ս **Ն. Մ՝իսակյան,** Ութձայն համակարգի դիտարկումներ ըստ Մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, էջ 268–269: Աշխատանքի մեթոդաբանության մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 266–268:

[9] Վանական վարդապետը հաղորդում է. *«ՋՅարութեան հարցնակարգն զբովանդակն Անանիա Շիրակացին»*, տե՛ս *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, կազմեց Ն. եպս. Պողարեան, հատ. Գ, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1969, էջ 485: Ըստ Սարգիս Երեցի՝ *«ՋՅարութեան հարցնակարգն զբաւանդակ, զիարցերն և զողորմէքն և զփէր յերկնցերն Անանիայ Շիրակացի ասաց»*, տե՛ս **Հ. Անասյան,** *Հայկական մատենագիտություն*, հատ. Ա, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ, Երևան, 1959, Շարականների հեղինակներ, էջ LXVI: Տե՛ս նաև **Ն. Թահմիզյան,** Անանիա Շիրակացին և Հարության ԱՁ–ԴԿ ութ հարցնակարգերը, *Էջմիածին*, 1984, N 5, էջ 25:

[10] Դրանք երբեմն ներկայանում են երկու պատկերով:

[11] Հնում՝ Հովհաննես Օձնեցու և Ստեփանոս Սյունեցու ժամանակներում, *Մեծացուսցէ*ն երգվել է միայն կիրակի օրերին և միայն XIII դարից սկսած է դարձել ամենօրյա կիրառության շարական. տե՛ս **Ն. Արք. Պողարեան,** *Ծիսագիտութիւն*, Նիւ Եորք, հրատարակութիւն Թագուհի Թամսըն հիմնադրամի, 1990, էջ 36; **Մ. Նավոյան,** Անանիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը հայ հիմներգության զարգացման համատեքստում, *ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն*, Գիտական աշխատություններ, IX, Գյումրի, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 86; Նույնի՝ Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, *Մանրուսում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. Գ, պատասխանատու խմբագիր և կազմող՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, «Լիմուշ» հրատ., 2009, էջ 60:
Չերչյանական ձայնագրության մեջ *Մեծացուսցէ* շարականները բոլոր շարքերում զետեղված են: Հակառակ դրան՝ թաշճյանական տարբերակում դրանք միշտ չէ, որ գրառվել են և տրված են որպես հղում՝ այս կամ այն կարգից քաղելու համար:

[12] Ըստ Մ. Օրմանյանի՝ *Ճաշու* շարականները (*Մանկունք*ների և *Համբարձի*ների հետ մեկտեղ) կարգերի պարտադիր բաղադրիչ չեն համարվում. **Մ. արք. Օրմանեան,** *Ծիսագիտութիւն Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ*, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1977, էջ 76: **Մ. Նավոյան,** *Բյուզանդական ազդեցության վարկածը*, էջ 57:
Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններում *Ճաշու* շարականները գրառված են և հանդիսանում են յուրաքանչյուր ձայնեղանակին պատկանող վերջին երգաշարի եզրափակիչ միավորը:

մեջ վերջին երկուսը չենք ընդգրկել՝ հիմք ունենալով Մ. Նավոյանի առաջ քաշած այն տեսակետը, ըստ որի՝ Շարակնոցի *կարգ* ժանրի ձևավորման համար առանցքային են եղել Աղոթամատույց–ժամագրքի ծիսական կարգերը և հատկապես Առավոտյան ժամերգության սկզբնամասը՝ վերջինս բաղկացնող միավորներով հանդերձ[13]: Դրանցից երեքը՝ *Հարցը*, *Ողորմեան* և *Տէր յերկնիցը*՝ *«որպես մեկ միությամբ դրսևորվող ամբողջություն, կազմում են Հարցի սարքը»*[14]: Վերջինս ձայնեղանակային առումով չորս միավորից բաղկացած առավել կայուն օղակն է կարգի մեջ: Տվյալ ձայնեղանակում յուրաքանչյուր ենթատեսակի շարական՝ *Հարցը* (ներառյալ նաև՝ *Գործք* միավորը կամ *Գործատունը*), *Ողորմեան* և *Տէր յերկնիցը*, ըստ անհրաժեշտության, քննել ենք առանձին՝ կախված ձայնակարգային առանձնահատկություններից: Ընդհանրություններ ունեցող շարականներն առանձնացված չենք դիտարկել: Հատուկ անդրադարձել ենք միայն օրինաչափություններից շեղվող նմուշներին:

## Ձայնեղանակների սկսվածքները

Ուսումնասիրության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում սկսվածքները: Սակավ չեն այն դեպքերը, երբ միևնույն ձայնեղանակային ցուցչի[15] նշումն ունեցող սկսվածքի և շարականի միջև գրանցվում է հնչյունաշարի, գործառութային աստիճանների և ձայնակարգային անհամապատասխանություն: Ձայնեղանակի ձայնակարգային նկարագիրը ներկայացնելիս, չնայած սկսվածքի և շարականի փոխկապակցվածությանը, սկսվածքը դիտում ենք որպես առանձին միավոր:

Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրությունների համեմատական վերլուծության արդյունքում տարբերություն ենք արձանագրել ժողովածուներում սկսվածքների դասավորության և բանաստեղծական տեքս-

[13] **Մ. Նավոյան,** *Մանահիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը*, էջ 86:

[14] **Մ. Նավոյան,** *Բյուզանդական ազդեցության վարկածը*, էջ 61: Այս մասին տե՛ս նաև **Մ. արք. Օրմանեան,** *Ծիսագիտութիւն*, էջ 45:

[15] Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ տվյալ ձայնեղանակն իր մեջ կարող է ներառել և՛ մայր, և՛ *դարձվածք*, և՛ կամ մի որևէ այլ ձայնեղանակին բնորոշ հատկանիշներ, կիրառել ենք «ձայնեղանակային ցուցիչ» (կամ ուղղակիորեն՝ ցուցիչ) տերմինը:

տի առնչությամբ: Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցում, որպես կանոն, դրանք նախադասվում են կարգի մաս հանդիսացող յուրաքանչյուր միավորին: Թաշճյանական տարբերակում սկսվածքները տեղ են գտել նրա ձայնագրած Շարակնոցի սկզբնամասում՝ դասակարգված ըստ ձայնեղանակների, տիպերի և տեմպերի: Այսու՝ որոշ ձայնեղանակներում սկսվածքները քանակապես տարբերվում են: Տարբերություն է գրանցվում *Ողորմեա* սկսվածքի բնագրային տեքստում: Չերչյանի ձայնագրություններում *Ողորմեա* սկսվածքի տեքստը հետևյալն է.

*«Ողորմեա ինձ Աստուած. քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»*[16]*:*

Թաշճյանական տարբերակում բերվում է սկսվածքի ամբողջական տարբերակը.

*«Ողորմեա ինձ Աստուած ըստ մեծի ողորմութեան Քում, ըստ բազում գթութեան Քում, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»* (տե՛ս Սաղմոս Ծ):

Թեև չերչյանական տարբերակի տեքստային նշված կրճատումը ոչ մի կերպ չի անդրադառնում ձայնեղանակի ֆունկցիոնալ հատկանիշների վրա, այդուհանդերձ հստակ է, որ սկսվածքի միջնամասն ունի մեղեդիական զարգացման առավել սեղմ նկարագիր:

ԱՁ և ԱՁ *դարձվածք* սկսվածքներում ձայնեղանակների ձայնակարգային ընդհանուր բնութագիրը հետևյալն է.

Հ. Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցում ԱՁ[17] ցուցիչով Հարության հարցնակարգը ներկայանում է հինգ երգաշարով՝ բաղկացած տասհինգ սկսվածքից՝ հինգական *Հարց*, *Ողորմեա* և *Տէր յերկնից*:

---

[16] Համեմատելով Հ. Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցի Ողորմեա սկսվածքի այլ տարբերակներ՝ կարող ենք ենթադրել, որ հավանաբար սկսվածքի տեքստի այս ձևն է հաստատված եղել Արմաշական ավանդույթում:

[17] ԱՁ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1874, էջ 24–25; **Ա. Բրտեանց,** *Դասագիրք հայկական–եկեղեցական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890, էջ 25; **Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեան,** *Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն*, **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., 2007, էջ 27–31; նույն հոդվածի գերմաներեն տարբերակը՝ **Komitas Wardapet Keworkian,** Die armenische Kirchenmusik, նույն տեղում, էջ 8–12; **Х. Кушнарев,** *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*,

Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ Հարության հարցնակարգերի Ա, Գ, Դ և Ե երգաշարերի *Հարց*, *Ողորմեա* և *Տէր յերկնից* սկսվածքներում ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարն ունի կվինտա ձայնաճավալ: Վերջավորող ձայնը հնչյունաշարի երրորդ աստիճանն է, դիմող և հանգչող ձայներն արտահայտված են չորրորդ աստիճանով: Վերջավորող ձայնի վերին ոլորտում փռյուգիական տրիխորդ է, հիպո–ոլորտում՝ իոնական տրիխորդ: Այսպիսով, ԱՁ ձայնեղանակն ունի հիպոիոնական–փռյուգիական պենտախորդի սահմանում ծավալվող սեկունդային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.



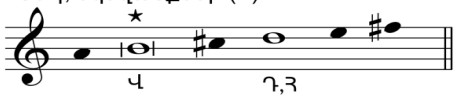

**Բ** երգաշարի *Հարց*, *Ողորմեա* և *Տէր յերկնից* սկսվածքները ներկայանում են ԱՁ *դարձվածք*[18] ձայնեղանակում: Վերջավորող ձայնը

Ленинград, Государственное музыкальное изд., 1958, с. 421–422; **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նուագարությունը*, էջ 162; **Н. Тагмизян,** *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, издательство АН Армянской ССР, 1977, с. 180; **Ա. Արևշատյան,** *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2003, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 26: Հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդույթներում ԱՁ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տես **Գ. Ամիրաղյան,** *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, էջ 50–68; **Լ. Հարությունյան,** նշվ. աշխ., էջ 253–255; **Ն. Միսակյան,** *Ութձայն համակարգի դիտարկումներ ըստ Մաշտոցյան Մաւրենադարանի Արմաշական երկու ձեռագրերի*, էջ 268–270:

[18] ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տես **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ, էջ 39; **Ա. Բրտեանց,** նշվ. աշխ, 1890, էջ 81; **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նուագարությունը*, էջ 162; **Н. Тагмизян,** ук. соч., с. 182–183; **Ա. Արևշատյան,** *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26: Հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդույթներում ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տես **Գ. Ամիրաղյան,** *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, էջ 68–80; **Լ. Հարությունյան,** նշվ. աշխ., էջ 254–255:

մեծ սեքստա ձայնածավալ ունեցող հնչյունաշարի երկրորդ աստիճանն է, դիմող և հանգչող ձայները՝ չորրորդ աստիճանը: *Վերջավորող ձայնի* վերին ոլորտում դորիական պենտախորդի կառույցն է, հիպո–ոլորտն արտահայտված է մեծ սեկունդա ինտերվալով: Ձայնակարգն ունի տերցիային հիմք.

Հ. Չ.
ԱՁդ, սկսվածքներ (Բ)




Թաշճյանական Շարակնոցում ԱՁ ցուցիչով Հարության հարցնակարգի շարականներին համապատասխան առանձնացրել ենք չորս սկսվածք՝ երկու *Հարց* (Չափաւոր կամ Միջակ և Ծանր), մեկական *Ողորմեա* (Միջակ) և *Տէր յերկնից* (Չափաւոր), որոնք ծավալվում են վանկային–ներվանկային մեղեդիական ոճում: Հարկ է նշել, որ այս սկսվածքների վերջավորող դարձվածքները երկուսն են. մեկը մայր եղանակում, մյուսը՝ *դարձվածք*: Երկու ձայնագրություններում էլ՝ թե՛ ԱՁ և թե՛ ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակների պարագայում, գրանցվում է ձայնակարգային միևնույն կազմությունը: Միակ տարբերությունը Ն. Թաշճյանի ձայնագրության մեջ բարձրացված երկրորդ աստիճանով արտահայտված *գործածվող ձայնի* կիրառումն է, որի արդյունքում հիպո–ոլորտը ձեռք է բերում նաև հարմոնիկ տրիխորդի կառուցվածք:

Ն. Թ.
ԱՁ սկսվածքներ



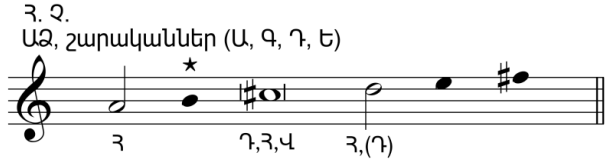

Ն. Թ.
ԱՁդ սկսվածքներ



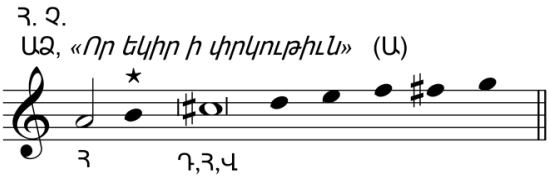
### ԱՁ ցուցիչով երգաշարերի ձայնեղանակային–ձայնակարգային առանձնահատկությունները

Հ. Չերչյանի ձայնագրած սկսվածքների համեմատությամբ ԱՁ ձայնեղանակի բուն երգաշարերում հանդիպող ակնհայտ տարբերությունները վերաբերում են հնչյունաշարի ձայնածավալին, ֆունկցիոնալ աստիճաններին և ձայնակարգի կառուցվածքային առանձնահատկություններին.

ա) ԱՁ երգաշարերում որպես դիմող ձայն հանդես է գալիս երրորդ աստիճանը, թեև որոշ դեպքերում չորրորդ աստիճանը նույնպես դրսևորում է ֆունկցիոնալ ակտիվություն.




բ) Ա շարքի *«Որ եկիր ի փրկութիւն» Հարց* շարականում ի հայտ է գալիս գործածվող ձայնը՝ ցածր վեցերորդ աստիճանը, որի արդյունքում վերջավորող ձայնից վերև գոյացած լոկրիական պենտախորդը ձեռք է բերում իջեցված չորրորդ աստիճանով արտահայտված «մինորային» մեկ այլ երանգավորում.




գ) Գ շարքի «Ընդ կանայսն իւղաբերսն» *Տէր յերկնից* շարականում նկատելի է հիպո–ոլորտի փոփոխություն՝ փռյուգիական տետրախորդի կառույցով.

Հ. Չ.
ԱՁ, *«Ընդ կանայսն իւղաբերսն»* (Գ)




Ինչ վերաբերում է հանգչող ձայներին, ապա ամբողջ ԱՁ ձայնեղանակի երգաշարերում, բացի չորրորդ աստիճանից, այդ դերում հանդես են գալիս նաև առաջին, երկրորդ և երրորդ աստիճանները: Բ երգաշարի *«Պայծառացիր եկեղեցի հեթանոսաց» Հարց*, *«Ողորմեա ինձ Աստուած» Ողորմեա* և *«Փառք Յարութեան Քո Տէր» Տէր յերկնից* շարականները ներկայացնում են ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակը: Սակայն երեք շարականների վերջին տների ավարտները տիպական են ԱՁ մայր ձայնեղանակին[19]: Այլ խոսքով՝ երգաշարի այս նմուշների մեջ գրանցվում է ԱՁ մայր և *դարձվածք* ձայնեղանակների համադրում:

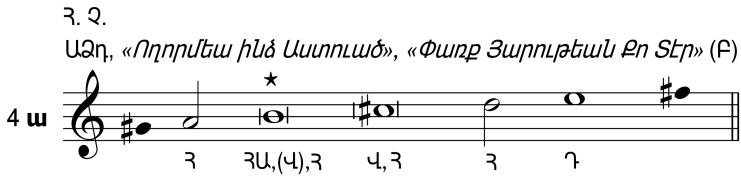
*Հարց* շարականում և *Գործք*ում ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարն ունի դեցիմա ձայնաճավալ: Հարաբերական ավարտի հնչյունը (այս դեպքում ԱՁ ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը) հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանն է, դիմող ձայնը՝ ութերորդ աստիճանը, հանգչող ձայներն են չորրորդ, հինգերորդ և յոթերորդ աստիճանները: Վերջավորող ձայնից վերև էոլական հեքսախորդի կառուցվածքն է, հիպո–ոլորտն արտահայտված է իոնական պենտախորդով: Ձայնեղանակն ունի դեցիմա ծավալով հիպոիոնական–էոլական կվարտային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Հ. Չ.
ԱՁդ, *«Պայծառացիր եկեղեցի հեթանոսաց»* (Բ)




[19] Հաշվի առնելով այդ փաստը՝ ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակում ծավալվող երեք շարականների ձայնակարգերը պատկերող նոտային օրինակներում վերջավորող ձայնը (Վ,) նշված է երկու անգամ:

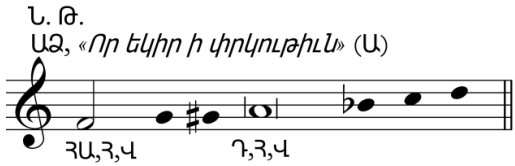
*Ողորմեա* և *Տէր յերկնից* շարականներում ԱՁ *դարձվածք* ձայնակարգի հնչյունաշարն ունի փոքր սեպտիմա ձայնաճավալ: Հարաբերական ավարտի հնչյունը, որն այս դեպքում նույնպես ԱՁ *դարձվածք* եղանակի վերջավորող ձայնն է, հնչյունաշարի երրորդ աստիճանն է, դիմողը՝ վեցերորդ, հանգչող ձայնն արտահայտված է երկրորդ, երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ աստիճաններով: Վերջավորող ձայնից վերև գոյացած դորիական պենտախորդի և հիպո–ոլորտում առկա փռյուգիական տրիխորդի շղթայման արդյունքում ձայնեղանակն ստանում է հիպոփռյուգիական – դորիական հեպտախորդում ծավալվող կվարտային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.




Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ ԱՁ ցուցիչով Հարության հինգ երգաշարերում գրանցվում են ձայնեղանակների ձայնակարգերի նույնանման դրսևորումներ երկու ձայնագրությունների միջև. Բ շարքն ամբողջությամբ ընթանում է ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակում.




Ձայնակարգային ոլորտում որպես նկատելի տարբերություն կարող ենք նշել Ա շարքի *«Որ եկիր ի փրկութիւն» Հարց* շարականի *Գործք* միավորի և դրան հաջորդող տների ավարտին հանդես եկող հնչյունը, որը մի դեպքում որպես հարաբերական ավարտի, մյուս դեպքում՝ որպես վերջավորող ձայն, արտահայտված է հնչյունաշարի առաջին աստիճանով.




## Մեղեդիական ոճեր և ձայնեղանակի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներ

Մեղեդիական ոճերի դիտարկման հիմնական պատճառն այն է, որ ուսումնասիրության նյութ հանդիսացող ձայնեղանակային բնորոշ մեղեդիական դարձվածքները, կախված մեղեդիական ոճից, կարող են ունենալ բացարձակապես տարբեր նկարագիր: Համեմատությունն անց է կացվում մեղեդիական նույն ոճին պատկանող միևնույն շարականի երկու տարբեր ձայնագրությունների բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների միջև: Հակառակ դեպքում կարող են արձանագրվել տարբերություններ ձայնակարգի ֆունկցիոնալ աստիճանների շրջազարդման տարասեռության, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների ծավալի, ձայնասահմանի, դրա ընդգրկած ձայնակարգային ոլորտի, ռիթմիկ նկարագրի և այլ առումներով: Մեղեդիական ոճերի դիտարկումը հիմք է, որպեսզի բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների համեմատություններն անցկացվեն նույնասեռ համեմատելիների միջև: Մեղեդիական դարձվածքների՝ ձայնեղանակում ունեցած կարևոր դերը հաստատվել է Կոմիտաս Վարդապետի, Ք. Կուշնարյանի, Ռ. Աթայանի, Ն. Թահմիզյանի և այլոց աշխատություններում[20]:

Առանձնացրել ենք ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրին բնորոշ սկսող և ավարտող *մեղեդիական դարձվածքները*՝ կարևորելով դրանց դերը ձայնեղանակի ծավալման և եզրափակման գործընթացում: Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ Հարության հարցնակարգի ԱՁ ցուցիչով հինգ երգաշարերում ներկայացված տասնհինգ սկսվածքներից տասն-

[20] Տես **Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեան,** *Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն,* Էջ 37, 42–43; **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նուագարանը,* Էջ 159–160, 165–171; **Х. Кушнарев,** ук. соч., с. 40; **Н. Тагмизян,** ук. соч., с. 164.

չորսը ծավալվում են ներվանկային մեղեդիական ոճում[21]: Բացառություն է կազմում միայն Բ շարքի *Հարց* սկսվածքը, որը պատկանում է զարդոլորուն մեղեդիական ոճին: ԱՁ սկսվածքներում որպես սկզբնավորող ձայն հանդես է գալիս կվինտա ձայնածավալ ունեցող հնչյունաշարի առաջին աստիճանը: Բուն ԱՁ սկսվածքների սկսող մեղեդիական դարձվածքներին սկզբնապես բնորոշ է կվարտային թռիչքը առաջին աստիճանից դեպի դիմող ձայնը (IV աստիճան)՝ շրջազարդված ներքևի սեկունդային հնչյունով: Դիմող ձայնը հաստատվում է ժամանակավոր կանգառի, այնուհետև՝ կվարտա ձայնածավալ ունեցող շրջազարդող դարձվածքի միջոցով.

Հ. Չ.
ԱՁ, «Հարց» սկսվածք



Օրի-նեալ ես Տէր Աստ-ուած հար-ցըն մե-րոց

Հարկ է նշել, որ բոլոր չորս երգաշարերում յուրաքանչյուր տեսակի սկսվածք անփոփոխ է: Բացառություն է կազմում միայն Ե շարքի *Ողորմեա* սկսվածքը, որի ավարտին առկա է վերջավորող մեղեդիական դարձվածքի ռիթմական մեծացում.

Հ. Չ.
ԱՁ, «Ողորմեա» սկսվածք (Ե)



*Հարց, Ողորմեա* և *Տէր յերկնից* շարականների սկսվածքները մեղեդիապես հարազատ են միմյանց կամ գրեթե նույնն են: Նկատվող

[21] Հայ եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական ոճերի մասին տես **Ա. Բաղդասարյան**, *Հայկական նուագագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 47, տողատակի 127–րդ ծանոթագրություն; նույնի՝ Հայոց Ժամագիրքը (նախնական դիտարկումներ), *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, էջ 288–290:

տարբերակումները կախված են սկսվածքների գրական բնագրերից, առավել ճշգրիտ՝ դրանց բառերում առկա վանկային միավորների քանակից, որոնց համապատասխան՝ անհրաժեշտաբար առաջանում են կրկնվող հնչյուններ կամ մոտիվներ, փոխվում է ռիթմի կազմակերպումը (տևողությունները մանրանում են): Այս առումով ամենապարզը *Ողորմեա* սկսվածքի մեղեդիական կառույցն է, որի հենքի վրա էլ կատարվում են նշված փոփոխությունները: ԱՁ մայր ձայնեղանակին պատկանող սկսվածքների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները, սկիզբ առնելով երրորդ աստիճանից, ձևավորվում են բացառապես վերջավորող ձայնի շուրջ, որը սկսվածքի այս հատվածում կատարում է նաև դիմող ձայնի դեր: Վերջավորող դարձվածքներում նկատելի են աննշան ռիթմական տարբերակումներ.




Բ երգաշարի ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակի սկսվածքներում սկսող մեղեդիական դարձվածքները զարգացման նույն սկզբունքն ունեն, ինչ ԱՁ մայր ձայնեղանակում: Մեղեդիապես դրանք նույնն են ԱՁ–ի սկսվածքների հետ: Միակ ակնառու տարբերությունը գրանցվում է զարդոլորուն մեղեդիական ոճում ծավալվող *Հարց* սկսվածքում, որը շարադրված է առավել մանր տևողություններով:

ԱՁ *դարձվածք* սկսվածքների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները սկիզբ են առնում հնչյունաշարի երրորդ աստիճանից (ինչպես ԱՁ–ում)՝ սահուն վերընթաց շարժումով ընթանալով դեպի բարձրակետը (VI աստիճան), որին հաջորդում է վարընթաց շարժումը դեպի վերջավորող ձայն (II աստիճան) և նրա շրջազարդումը: Այս մեղեդիական դարձվածքներում ևս կան ռիթմական տարբերակումներ.




Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ Հարության հարցնակարգի ԱՁ մայր ձայնեղանակին պատկանող տասներեք շարականներից տասն ունեն ներվանկային, երեքը՝ խառը վանկային–ներվանկային մեղեդիական ոճ: Ընդ որում, մեղեդիական խառը ոճում են ծավալվում միայն *Ողորմեա*ները, որոնցում գերակշռող է վանկային շարադրանքը:

ԱՁ ձայնեղանակի երգաշարերում որպես սկզբնավորող ձայն առավելապես հանդես է գալիս հնչյունաշարի առաջին աստիճանը: Սակայն շարականների տներում հանդիպում են նաև սկզբնավորող երկրորդ, երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ աստիճանները: Սրանով պայմանավորված՝ ԱՁ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքները, սակավ բացառությամբ, գրեթե չեն կրկնվում:

Մեղեդիական դարձվածքների հիմնական կորիզը կազմում են դիմող ձայնի շրջազարդումները, որոնք սկիզբ են առնում՝

ա) դիմող ձայնից




բ) չորրորդ աստիճանից



գ) հարակից հնչյուններից

Հ. Չ.
ԱՁ, *«Եւ գտին զվէմն բարձեալ»*




Մնացած դեպքերում առկա են՝

- առաջին աստիճանից սկիզբ առնող վերընթաց աստիճանական շարժումը դեպի չորրորդ կամ հինգերորդ աստիճաններ,
- դիմող ձայնից սկիզբ առնող վարընթաց շարժումը,
- առաջինից դեպի չորրորդ աստիճան ուղղված կվարտա թռիչքը մեղեդիական դարձվածքների[22] սկզբում.

Հ. Չ.
ԱՁ, *«Անճառելի Հօր Էակից»*




Սակավ հանդիպում է հինգերորդ աստիճանի կրկնությամբ սկսվող շարժումը դեպի դիմող ձայնը (կվինտայի սահմանում), ինչպես նաև օժանդակ հնչյուններով շրջապատված առաջին աստիճանից դեպի դիմող ձայն կատարվող անցումը, որն ավարտվում է հանգչող ձայնի վրա:

ԱՁ երգաշարերի վերջավորող դարձվածքների մեղեդիական կառույցները հիմնականում հարազատ են իրար՝ որոշակի տարբերակումներով: Դրանք իրենցից ներկայացնում են վերջավորող ձայնի ոլորտում ընթացող շրջազարդումներ՝ դրա հետագա հաստատումով: Շարականների մեղեդիական ոճից կախված՝ նկատվում են ռիթմա–ինտոնացիոն պատկերների առավել ակնհայտ փոփոխություններ.

1. ներվանկային ոճին պատկանող որոշ նմուշներ ծավալվում են առավել մանր տևողություններով,

[22] Դրանցից երկուսում թռիչքը «բեկվում» է վերընթաց սեկունդայի միջոցով:

2. վերջավորող ձայնը հաստատող շրջազարդումը սկիզբ է առնում երկու տարբերակով՝

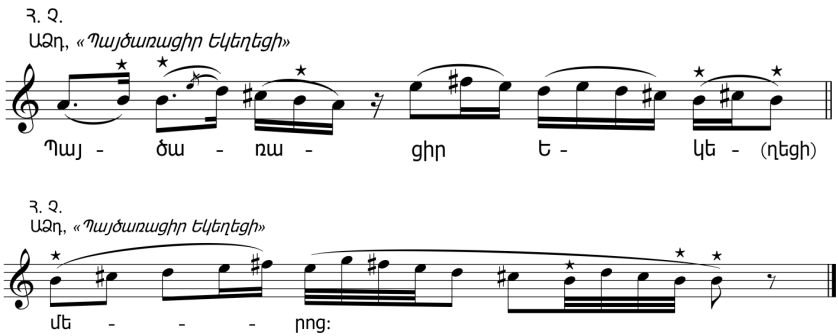
ա) վերջավորող ձայնից,

բ) վերևի հարևան հնչյուններից.




Հարկ է նշել նաև, որ յուրաքանչյուր շարականը եզրափակող տան վերջավորող մեղեդիական դարձվածքն ընդլայնվում է նախորդ տների համեմատ:

ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակին պատկանող Բ երգաշարի «Պայծառացիր եկեղեցի» *Հարց* շարականը ծավալվում է խառը՝ ներվանկային–զարդոլորուն մեղեդիական ոճում, իսկ «Ողորմեա ինձ Աստուած» *Ողորմեա* և «Փառք Յարութեան Քո Տէր» *Տէր յերկնից* շարականները՝ խառը՝ ներվանկային–վանկային մեղեդիական ոճում.




Թաշճյանական ձայնագրության մեջ ԱՁ ձայնեղանակին պատկանող Հարության հարցնակարգի երգաշարերում և սկսվածքներում սկզբնավորող ձայներ են հանդիսանում հնչյունաշարի առաջին, երրորդ և չորրորդ աստիճանները, ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակում՝ չորրորդ և հինգերորդ աստիճանները: ԱՁ և ԱՁ *դարձվածք* ձայնեղանակների սկսվածքներում սկսող մեղեդիական դարձվածքները նույնական են.

Ն. Թ.
ԱՋ, ԱՋդ սկսվածքներ




Իսկ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները, կախված վերջավորող ձայնից, տարբերվում են.




Չերչյանական և թաշճյանական ձայնագրությունների համեմատությունն ի հայտ է բերում հետևյալ արդյունքները.

- Երկու տարբերակների սկսող մեղեդիական դարձվածքներին սկզբնապես բնորոշ է կվարտա թռիչքը:
- Զգալիորեն մոտ են կամ գրեթե նույնն են հետևյալ շարականների սկսող մեղեդիական դարձվածքները՝ Ա շարքի *Հարց* (Ա տուն և *Գործք*), Ա շարքի *Տէր յերկնից* (Ա տուն), Բ շարքի *Հարց* (Ա, Բ, Գ տները՝ չերչյանական նույն տարբերակի Գ տան հետ), Բ շարքի *Ողորմեա* (Գ տուն), Գ շարքի *Հարց* (*Գործք* միավորը՝ չերչյանական տարբերակի *Գործք* և Գ, Դ տների հետ).

Ն. Թ.
ԱՋ, *«Ընդ լուսանալ միաշաբաթին»*




Հ. Չ.
ԱՋ, *«Ընդ լուսանալ միաշաբաթին»*



Ն. Թ.
ԱՁդ, *«Պայծառացիր եկեղեցի»*




Հ. Չ.
ԱՁդ, *«Պայծառացիր եկեղեցի»*




- Տարբերակային հարաբերություններ են գրանցվում հետևյալ շարականների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքների միջև՝ Ա շարքի *Հարց*, Բ շարքի *Հարց*, *Ողորմեա*, *Տէր յերկնից*.

Հ. Չ
ԱՁդ, *«Ողորմեա ինձ Աստուած»*




Ն. Թ.
ԱՁդ, *«Ողորմեա ինձ Աստուած»*




Հ. Չերչյանի ձայնագրած ԱՁ ցուցիչով Հարության հարցնակարգերի ուսումնասիրությունը և դրանց համեմատական վերլուծությունը Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցի համանուն երգաշարերի հետ բացահայտեց մի շարք ընդհանրություններ, ինչպես նաև որոշ առանձնահատկություններ, որոնք վերաբերում են ձայնակարգերի, դրանց

ֆունկցիոնալ աստիճանների, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների և մեղեդիական ոճերի հիմնական բնութագրերին:

## Ամփոփում

Հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրման կարևորագույն խնդիրներից մեկը Ութձայն համակարգի լիակատար հետազոտությունն է, որը ենթադրում է շարականների ձայնեղանակների ձայնակարգային կառուցվածքների, դրանց գործառութային աստիճանների, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների, ինտոնացիոն թռիչքների վերաբերյալ մանրամասն վերլուծական աշխատանք, ինչպես նաև հոգևոր եղանակների ձայնակարգային և երաժշտական–կառուցվածքային համեմատություն հայ միջնադարյան երգարվեստի երգվածքների միջև: Ձայնեղանակների վերաբերյալ այսօրինակ հետազոտությունը խազագիտության ոլորտում տարվող աշխատանքների նախահիմքերից մեկն է:

Համբարձում Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցը, որպես հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթը ներկայացնող կարևորագույն սկզբնաղբյուր, հիմնարար նշանակություն ունի Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության տեսանկյունից: Հոդվածում քննության ենք առնել Հարության հարցնակարգերի Առաջին ձայն և Առաջին *դարձվածք* ձայնեղանակներում գրառված շարականները: Համեմատական վերլուծության ենք ենթարկել Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցների նույնանուն շարականների ձայնեղանակային–ձայնակարգային կառուցվածքները և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները:

**Բանալի բառեր՝** Ութձայն համակարգ, ԱՁ, ԱՁ *դարձվածք,* ձայնակարգ, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներ, Հարության հարցնակարգեր, Համբարձում Չերչյան, Նիկողայոս Թաշճյան:

# ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРВОГО И *ДАРЦВАЦКА* ПЕРВОГО ГЛАСА В ПЕСНОПЕНИЯХ ПОСЛЕДОВАНИЙ «ОТЦЕВ» *(HARC'NAKARG)* НА ВОСКРЕСЕНИЕ: АРМАШСКАЯ ТРАДИЦИЯ

## Резюме

**Нане Мисакян** *(Армения)*
*Музей–институт Комитаса*

Одной из важнейших задач в исследовании армянского духовного песнетворчества является полноценное изучение системы Восьмигласия (*Утдзайн*) которое подразумевает подробный анализ ладовых структур гласов, функциональных ступеней, типичных мелодических оборотов и интонационных скачков, а также сравнительный анализ ладовых и музыкальных структур духовных песнопений, представляющих разные распевы армянского средневекового песнетворчества. Подобное изучение гласов армянской монодической музыки является одним из основополагающих в работах по *хаз*оведению.

Предметом изучения нашей статьи являются последования песнопений на Воскресение в Армашской традиции армянского духовного песнетворчества. Данная традиция была записана известным музыкантом–теоретиком Амбарцумом Черчяном (1828 – 1901). Нами были рассмотрены *шараканы* Первого гласа и *дарцвацк*а Первого гласа. С целью выявления ряда закономерностей был проведен сравнительный анализ гласовых и ладовых структур и типических мелодических оборотов одноименных *шараканов*, записанных Амбарцумом Черчяном и Никогайосом Ташчяном.

**Ключевые слова:** система Восьмигласия (*Ut'jayn)*, Первый глас, Первый *дарцвацк* глас, лад, мелодический оборот, *песнопения последований «Отцев» (Harc'nakarg)* Воскресения, Амбарцум Черчян, Никогайос Ташчян.

# THE MAIN CHARACTERISTICS OF THE FIRST AND FIRST *DARJVACK'* MODES IN RESURRECTION *HARC'NAKARGS* (CANONS): THE ARMASH TRADITION

## Abstract

**Nane Misakyan** *(Armenia)*
*Komitas Museum–Institute*

One of the major tasks in the research of the Armenian sacred chant is the comprehensive study of the *Ut'jayn* system (Armenian eight–mode), which involves detailed analysis of the scale structures of the modes, the scale degrees, standard melodic patterns and intervallic leaps, along with a comparative analysis of the modes and musical structures of sacred chants representing different singing styles of Armenian Medieval Chant. Such a thorough research of the modes of Armenian monodic music is one of the core aspects of research related to the *Xaz* notation system.

The Resurrection *Harc'nakarg*s (Canons) within the Armash tradition of Armenian sacred chanting are the subject of this article. They were recorded by prominent music theorist Hambardzum Cherchyan (1828–1901). We have examined the *First Mode* and the *First Darjvack Mode*. A comparative analysis of the modal and scale structures and standard melodic patterns of the namesake *šarakans,* recorded by Hambardzum Cherchyan and Nikoghayos Tashchyan has been carried out.

**Keywords:** *Ut'jayn* system, *First Mode, First Darjvack' Mode*, mode, melodic pattern, Resurrection *Harc'nakarg*s (canons), Hambardzum Cherchyan, Nikoghayos Tashchyan.

# ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐՈՒՍԱՂԵՄՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԸ ԵՎ ԼԵՎՈՆ ՉԻԼԻՆԿԻՐՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Աստղիկ Մարտիրոսյան** *(Հայաստան)*
*Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտ*

Դեռևս I դարի երկրորդ կեսից քրիստոնեությունը թափանցել է հայ իրականություն: 301 թ. Հայաստանում այն ընդունվեց որպես պետական կրոն: IV – V դարերի հեղինակների՝ հատկապես Ս. Սահակ Պարթևի և Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի ջանքերով հիմնադրվեց հայ շարականերգությունը[1]: Այն մեծ թափով զարգացավ մոտավորապես մինչև XIV–XV դդ.[2], որից հետո՝ ուշ միջնադարում, սկսեց աստիճանաբար անկում ապրել[3]: Հետագայում՝ մինչև XVIII – XIX դարերի սահմանագիծը, աստիճանաբար մոռացվեց հայ երաժշտության գրառման նշանների՝

---

[1] Հայաստանում մինչև գրերի գյուտը հայ հոգևոր երգն արդեն իսկ գոյություն է ունեցել: Այս մասին Նիկողոս Թահմիզյանը գրում է. *«Հայաստանում գրերի գյուտից էլ առաջ գոյություն ուներ քրիստոնեական պաշտամունքային բնագրերի եղանակավորման հայկական ազգային մի ուղղություն, որ ծագել ու ձևավորվել էր ժողովրդի ընդերքում»*: Տես **Ն. Թահմիզյան,** Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան պատմության, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների,* Երևան 1971, թիվ 1, էջ 46: Մեջբերենք նաև Կոմիտասի այն միտքը, որ *«...մինչեվ գրերի գյուտը հայոց յեկեղեցիներում յերգեցողությունը սաղմոսերգությունն էր: Ժամանակ անցնելով սաղմոսերգությանը կից զարգացան շարականի յեղանակները»:* Տես **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ,* Ցերևան, Պետհրատ., 1941, էջ 105:

[2] Հայտնի է, որ հայ վերջին շարականագիրը՝ Կիրակոս Երզնկացին, XIV դարի հեղինակ է: Սակայն բուն Շարակնոցի վերջին խմբագրությունները կատարվել են XV դարի սկզբին՝ Ս. Գրիգոր Տաթևացու (1346–1409 թթ.) և Թովմա Մեծոփեցու (1378–1446 թթ.) կողմից: Տես *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան,* գլխ. խմբ. Հովհ. Այվազյան, Երևան, Հայկական հանրագիտարան հրատ., 2002, էջ 247–250, 394–395:

[3] Ուշ միջնադարյան հայ հոգևոր երգարվեստի մասին Ն. Թահմիզյանը գրում է. *«Կարծվածից ավելի հարուստ ու բարդ է հայկական ուշ միջնադարի երաժշտա–մշակութային շարժումների ներքին բովանդակությունը: ... Հոգևոր երգաստեղծությունը ստեղծագործական առաջընթաց չէր ապրում, սակայն շարունակում էր կենդանի մնալ, թեկուզ «սեփական յուղի մեջ տապակվելու» միջոցով»:* Տես **Ն. Թահմիզյան,** Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, *Բանբեր Մատենադարանի,* Երևան, 1977, N 12, էջ 102:

խազերի ընթերցման բանալին, որի հետևանքով հայ հոգևոր երգը քայլ առ քայլ ձեռք բերեց փոխանցման բանավոր ավանդույթ:

Միևնույն ժամանակ՝ XVIII–XIX դարերի սահմանագծին, ուշ միջնադարի հասարակական, քաղաքական և մշակութային տարաբնույթ գործընթացների հետևանքով, հայ հոգևոր երգարվեստը, այդ թվում և հայ շարականերգությունը, ենթարկվեց մի քանի ճյուղավորումների՝ առաջացնելով ուշ միջնադարի ընթացքում կազմավորված, միմյանցից այս կամ այն չափով տարբերվող հինգ երգվածքներ՝ Էջմիածնի (որը հիմնականն է համարվում), Կոստանդնուպոլսի (իր մի ճյուղով շատ մոտիկ էջմիածնականին), Նոր Ջուղայի (կոչվում է նաև Հնդկահայոց), Երուսաղեմի և Վենետիկի[4]:

Հայ հոգևոր երգարվեստի այս հինգ ճյուղերի, նաև հիմնական ճյուղերից առաջացած ենթաճյուղերի ուսումնասիրությունը հայ երաժշտական միջնադարագիտության առանցքային նշանակություն ունեցող խնդիրներից է[5]: Դրան հասնելու ճանապարհին կարևոր է

[4] Տես նույն տեղում, էջ 102: Նույնի՝ *Մակար Եկմալյան,* Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1981, էջ 65–66:

[5] Այս ոլորտում կարևոր աշխատություններից է Աստղիկ Մուշեղյանի ուսումնասիրությունը՝ նվիրված Կ.Պոլսի երգվածքի մի առանձին ենթաճյուղ հանդիսացող Արմաշական ավանդույթին և տեղի ավանդույթը ձայնագրող պոլսահայ երաժիշտ Համբարձում Չերչյանին: Տես **Ա. Մուշեղեան,** Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, *Արմաշի դպրեվանքը,* Մաս Բ, Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1998: Տես նաև նույնի՝ *Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները,* արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, 2005: Թեև այս աշխատությունը չի վերաբերում Արմաշական ավանդույթում Ութձայն համակարգի դրսևորումներին, սակայն կոնկրետ ավանդույթի ուսումնասիրություն է ներկայացնում: Բուն Արմաշական ավանդույթում Ութձայն համակարգի դիտարկումները շարունակել է Նաթե Միսակյանը: Տես **Ն. Միսակյան,** *Ութձայն համակարգի հիմնական բնութագրերը Հարության երգաշարերում,* մագիստրոսական թեզ, Երևան, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գրադարան, 2014:
Ութձայն համակարգի հիմնական բնութագրերը հայ եկեղեցական երգվածքներում տես. **Գ. Ամիրաղյան**, *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում,* Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016: **Կ. Այանյան,** *Դիտարկումներ ութձայն համակարգի վերաբերյալ՝ երկու ավանդական երգվածքների համեմատությամբ (ըստ Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի ձայնագրությունների),* մագիստրոսական թեզ, Երևան, Երևանի Կոմիտասի անվան պետա-

յուրաքանչյուր երգվածքի ամբողջական ուսումնասիրումը, դրանցում հայոց Ութձայն համակարգի դրսևորումների պարզաբանումը, այնուհետև բոլոր երգվածքների ամբողջական համեմատական վերլուծությունը, ինչպես նաև միմյանց հետ դրանց ունեցած նմանությունների ու տարբերությունների նկարագրումը[6]:

Ներկայացվող աշխատանքը նվիրված է հայ շարականերգության վերոհիշյալ երգվածքներից երուսաղեմյան ճյուղի սկզբնավորմանն ու ձևավորմանը, ինչպես նաև երգվածքի առավել հայտնի գրառող Լևոն Չիլինկիրյանի գործունեությանը: Նախքան այս հարկ ենք համարում հպանցիկ կերպով ներկայացնել Երուսաղեմը և նրա դերը հայոց կյանքում:

Երուսաղեմը[7], որ գտնվում է Մեռյալ ծովից արևմուտք ընկած կիսաանապատային սարահարթի վրա, իր հնությամբ հասնում է մինչև «հավատքի հոր»՝ Աբրահամի ժամանակները (Ք. ծ. ա. 3000 թ., ըստ այլ աղբյուրների՝ 2000 թ.)[8]: Հայերի այցելություններն այստեղ սկսվել են դեռևս քրիստոնեության տարածման առաջին դարերից: Արդեն IV դարում Երուսաղեմում սկսել են կառուցել եկեղեցիներ ու վանքեր, որոնց

---

կան կոնսերվատորիայի գրադարան, 2009: **Լ. Հարությունյան**, *Ութձայն համակարգի առանձնահատկությունները հայ հոգևոր երաժշտության Մխիթարյան երգվածքում (Ասպաշխարության հարցնակարգերի օրինակով)*, մագիստրոսական թեզ, Երևան, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գրադարան, 2013:

6 Շարակնոցների համեմատության անհրաժեշտության մասին նշանակալի է Ռոբերտ Աթայանի տեսակետը: Տե՛ս **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նոտագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 157–158:

7 Երուսաղեմ՝ Hierosolyma, սեպագրերում՝ Ursalimmu, գաղափարագրերում՝ Schalam, եբրայերեն՝ Jeruschalajim, որ նշանակում է խաղաղության բնակավայր: Այն Ավետյաց երկրի (Քանանի երկիր) հայտնի քաղաքն է, որն անվանվում է Սուրբ քաղաք հրեաների, քրիստոնյաների և մահմեդականների համար: Մասնավորաբար, որպես Հիսուս Քրիստոսի կյանքի, չարչարանքների և հարության հետ կապված քաղաք, բազմիցս հիշատակվում է Ավետարանում: Հենց այստեղ են գտնվում Ս. Մարիամ Աստվածածնի, Հիսուս Քրիստոսի, ինչպես նաև այլ սրբերի գերեզմանները: Տե՛ս *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան*, էջ 334 – 336:

8 Թեև ճիշտ չենք համարում հավատքի իրողությունները ճշգրիտ գիտական հարթության տեղափոխելը, այդուհանդերձ նշենք, որ որոշ ուսումնասիրողներ Աբրահամի ապրած ժամանակները փորձում են թվագրել հազար տարվա տատանումով: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 334:

մասնակից են եղել նաև այս շրջանում այնտեղ արդեն իսկ գոյություն ունեցող հայկական փոքրիկ կրոնական համայնքները: Ըստ մեզ հասած տվյալների՝ IV–V դարերում Երուսաղեմում կար մոտ յոթանասուն հայկական քրիստոնեական պաշտամունքային շինություն (եկեղեցի, վանք, մատուռ և այլն)[9]:

VI դարի կեսին, երբ Երուսաղեմի պատրիարքությունը բյուզանդական կայսրության ճնշման տակ ընդունեց քաղկեդոնական դավանանք, Երուսաղեմի Հայ եկեղեցին առանձնացավ՝ VII դարում հիմնելով Հայոց պատրիարքություն, որի աթոռանիստը գտնվում է տեղի Սրբոց Հակոբյանց վանքում: Հայոց պատրիարքության տնօրինության տակ է գտնվում XIX դարում կառուցված և նշված վանքում գործող Երուսաղեմի կարևորագույն կրոնական, ուսումնական հաստատությունը՝ Ժառանգավորաց վարժարանը, որտեղ առ այսօր ուսում են ստանում բազմաթիվ հոգևորականներ[10]: Նույն՝ XIX դարում, պատրիարքության տնօրինությամբ Երուսաղեմում բացվել և որոշ ժամանակ գործել են նաև տղաների Մեսրոպյան և աղջիկների Գայանյանց վարժարանները:

Երուսաղեմում գտնվող համաքրիստոնեական գլխավոր սրբավայրերը՝ Բեթղեհեմի Ս. Ծննդյան տաճարը, Ս. Հարություն տաճարը, Գեթսեմանիի Ս. Աստվածածին եկեղեցին, Ձիթենյաց լեռան Համբարձման

---

[9] IV–V դարերի տեղի հայկական եկեղեցիներն ու վանքերը թվարկել և նկարագրել են Մովսես Կաղանկատվացին և VII դարի հեղինակ Անաստաս Վարդապետը: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 335: Երուսաղեմի, այնտեղի հայ համայնքի պատմության և հայկական սրբատեղիների մասին տե՛ս նաև **Մկրտիչ եպիսկոպոս Աղաւնունի,** *Միաբանք եւ այցելուք հայ Երուսաղէմի*, Երուսաղէմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1929: **Հովհաննես Հաննա,** *Գիրք պատմութեան սրբոյ և մեծի քաղաքիս Աստուծոյ Երուսաղէմիս*, Կ.Պոլիս, տպ. Հովհաննես Աստվածատրյանի, 1767: **Ա. եպս. Յովհաննէսեանց,** *Պատմութիւն Երուսաղէմի*, Ա և Բ հատորներ, Երուսաղէմ, վերատպեալ ի տպարանի Սրբոց Յակոբեանց, 1999: **Ե. Չիլինկիրեան,** *Նկարագրութիւնք Երուսաղէմի – Համաստիոսի գաղթականական եւ վանական զանազան դիպաց եւ անցքերու 1914–1918*, Աղեքսանդրիա, տպ. Ա. Ստեփանյան, 1922:

[10] Ժառանգավորաց վարժարանը, ինչպես նաև տեղի հայկական տպարանը, հիմնվել է 1843 թ., Ռամլեում, Ս. Գևորգ վանքում, Քաքարիա Կոփեցի պատրիարքի (Երուսաղեմի հայոց պատրիարք 1840–1846 թթ.) օրոք և նրա ջանքերով: Մեկ տարի անց այն տեղափոխվել է Երուսաղեմ: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 336–338:

մատուռը և այլ սրբատեղիներ, հավասար իրավունքներով հսկվում և պահպանվում են Հայ, Հույն և Լատին եկեղեցիների կողմից[11]:

Երուսաղեմի հայկական նշանավոր վանքերից են Ս. Հակոբյանցը, Ս. Հրեշտակապետացը, Ս. Փրկիչը, Ս. Պետրոսը և այլն: Նշվածներից սույն աշխատանքում քանիցս կխոսենք Սրբոց Հակոբյանց վանքի մասին, քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, նախ՝ այն Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքության կենտրոնն է, և բացի այդ, Երուսաղեմյան երգվածքի չիլինկիրյանական ձայնագրությունների բնօրինակները եղել և առ այսօր պահպանվում են այս վանքում:

Ս. Հակոբյանց վանական համալիրը[12] կառուցվել է Երուսաղեմի հարավ–արևմտյան կողմում գտնվող Սիոն լեռան քաղաքամասի հատվածում, Գլխադիր կոչվող մատուռ–գերեզմանի տեղում, ուր թաղված է Հակոբոս Զեբեդեան առաքյալի գլուխը: Ըստ ավանդության՝ վանքը կառուցվել է Հակոբոս Տյառնեղբոր տան տեղում: Վանքն անվանակոչված է ի հիշատակ քրիստոնյա նահատակներ Հակոբոս Զեբեդեան (նահ. 44 թ.)[13] և Հակոբոս Տյառնեղբայր (նահ. 60 թ.)[14] առաքյալների: Վանքի կառուցման վերաբերյալ ստույգ տվյալներ հայտնի չեն: Ավանդության համաձայն՝ IV դարի սկզբին այն կառուցել է Ս. Գրիգոր Ա Լուսավորիչը՝ Ս. Տրդատ Գ Մեծ թագավորի հովանավորությամբ: Վանքը շրջապատող բերդատիպ պարիսպներից ներս գտնվում են քառամույթ գմբեթավոր կառույցով Սրբոց Հակոբյանց Մայր տաճարն՝

---

[11] Նույն տեղում, էջ 335:

[12] Այս մասին տե՛ս **Մկրտիչ եպիսկոպոս Աղավնունի,** *Հայկական հին վանքեր եւ եկեղեցիներ Սուրբ երկրին մէջ,* Երուսաղեմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1931, էջ 248–278: **Մաղաքիա արք. Օրմանյան,** *Հայկական Երուսաղէմ,* Երուսաղեմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1931, էջ 10–36: **Տիգրան Սավալանեանց,** *Պատմութիւն Երուսաղէմի,* հ. 1–2, Երուսաղէմ, վերատպեալ ի տպարանի Սրբոց Յակոբեանց, 2000, էջ 1219–1262; 1374–1386: *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան,* էջ 340 – 341:

[13] Հակոբոս Զեբեդեանը տասներկու առաքյալներից մեկն էր, Հովհաննեսի եղբայրը, Զեբեդիայի որդին: Տե՛ս **Մկրտիչ եպիսկոպոս Աղավնունի,** *Հայկական հին վանքեր եւ եկեղեցիներ Սուրբ երկրին մէջ,* էջ 250:

[14] Հակոբոս Տյառնեղբայր առաքյալը Հիսուսի ծնողների ազգականն էր: Նա և իր եղբայրները Հիսուսի եղբայրներն էին համարվում: Այստեղից էլ՝ Տյառնեղբայր (Տիրոջ եղբայր) անվանումը: Կոչվում է նաև Հակոբոս Փոքր կամ Հակոբոս Արդար: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 250–251:

իր հյուսիսային կողմում տեղակայված Ս. Թորոս (Ս. Թեոդորոս), իսկ ձախակողմյան հատվածում՝ Ս. Էջմիածին եկեղեցիներով և ինը մատուռներով[15], տեղի Հայոց պատրիարքարանը, ինչպես նաև բնակելի այլ շինություններ: Թեև վանքը բազմիցս ենթարկվել է Երուսաղեմը գրավողների ավերածություններին, սակայն միշտ շարունակել է լինել հայ ուխտավորի սրբատեղի: Այսպես, 614 թ., երբ Պարսից Խոսրով II Ափարվեզ թագավորը գրավել է Երուսաղեմը, Ս. Հակոբյանց տաճարը մի շարք այլ սրբավայրերի հետ ավերվել է: 636 թ. Երուսաղեմը գրավում են արաբները, որոնք Հայոց միաբանությանը հույների ուղղափառ պատրիարքին հավասար իրավունքներ են վերապահում և որպես հայոց սեփականություն ճանաչում են Ս. Հակոբյանց վանքն իր շրջակա տարածքներով: 1099 թ. Երուսաղեմը գրավել են խաչակիրները, 1187–ին՝ Եգիպտոսի սուլթան Սալահեդդինը:

Հայկական այլ սրբավայրերի հետ մեկտեղ՝ Ս. Հակոբյանց վանքը նորոգվել է XII–XIII դարերում, Երուսաղեմ այցելած Լևոն Գ թագավորի կողմից:

Վանքը ծառայում է նաև որպես մշակութային կարևոր կենտրոն: 1833 թ. Ս. Հակոբյանց վանքում հիմնադրվել է Երուսաղեմի հայկական տպարանը: Այստեղ է գտնվում նաև Երուսաղեմի ձեռագրատունը՝ շուրջ չորս հազարի հասնող իր ձեռագրերով, Երևանի Մատենադարանից հետո համարվելով աշխարհում հայ ձեռագրերի երկրորդ հավաքածուն: Այստեղ պահպանվող ամենահին ձեռագրերն իրենց ժամանակաշրջանով հասնում են մինչև XII, XIII դարեր:

Հայ հոգևոր երգարվեստի երուսաղեմյան ճյուղը սկզբնավորվել և բանավոր ավանդույթի կերպով տարածվել է վերը նշված հայկական

[15] Մատուռներն են՝ Ս. Էջմիածինը, Գլխադիր Ս. Հակոբոսը, Ս. Մինասը, Ս. Մակարը, Ս. Ստեփանոսը, Ս. Նշանը, Ս. Առաքելոցը, Ս. Համբարձումը, Ս. Պողոս և Ս. Պետրոսը: Տես *Քրիստոնյա Հայաստան*, էջ 341: Ըստ ամենայնի՝ տաճարին կից այս մատուռներից որոշները, մասնավորաբար, Ս. Գլխադիր և Ս. Մինաս մատուռները, կառուցվել են դեռևս V դ. և գուցե ավելի վաղ, քան Ս. Հակոբյանց տաճարը: Տես **Մկրտիչ եպիսկոպոս Աղավնունի,** *Հայկական հին վանքեր եւ եկեղեցիներ Սուրբ երկրին մէջ*, էջ 251:

սրբավայրերից և, մասնավորաբար, Ս. Հակոբյանց վանական համալիրից[16]:

Ինչ վերաբերում է Երուսաղեմյան երգվածքի ձայնագրություններին, մեզ հասած տվյալների համաձայն՝ դրանք գրառվել են երեք փուլով: XX դարասկզբին հայ շարականերգության այս երգվածքը եվրոպական նոտագրությամբ գրառել է անվանի երաժիշտ Լևոն Չիլինկիրյանը: Ավելի ուշ՝ շուրջ մեկ դար անց, Հայաստանից Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց միաբանություն ժամանակավորապես աշխատանքի մեկնած մի շարք երաժիշտներ Երուսաղեմյան երգվածքը գրառել են տեղի վանահայրերից և դպրապետերից, ինչը մենք դիտարկում ենք որպես երգվածքի գրառման երկրորդ փուլ: Բացի այդ՝ մեզ են հասել հայկական նոտագրությամբ գրառված հայ շարականերգության որոշ հատվածներ, որոնք, տեղի Սրբոց Հակոբյանց վանքի դպրապետերի հավաստմամբ, պատկանում են հենց Երուսաղեմյան երգվածքին, սակայն դրանց գրառողը մեզ անհայտ է: Վերջին ձայնագրությունները մի երրորդ շերտ են ներկայացնում:

Վերը նկարագրված Երուսաղեմյան երգվածքի երկրորդ փուլի ձայնագրությունները կատարվել են 1992–1996 թթ., երգիչ–խմբավար, նշված տարիներին Ս. Հակոբյանց վանքի դպրապետ Վարուժան Մարգարյանի և կոմպոզիտոր Վաչե Շարաֆյանի կողմից, որոնք Երուսաղեմի որոշ վարդապետներից ձայնագրել և հրատարակել են Թափորագիրքը:

Արդեն 2000–ականներին շարականներից մասնավորապես Հարության օրհնությունները գրառվել են Երևանի պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, կոմպոզիտոր Դավիթ Պողոսյանի կողմից:

Երուսաղեմյան երգվածքի առաջին ամենահայտնի գրառողներից է Կ.Պոլսում ծնված հայ անվանի երաժիշտ Լևոն Չիլինկիրյանը (1862–1932 թթ.): Թեև մենք չենք կարող վստահաբար ասել, որ նա

[16] Երուսաղեմի հայ եկեղեցական երաժշտության վերաբերյալ տե՛ս **N. Zeltsburg–Poghosian,** Armenian Church Music in Jerusalem: the Tradition and the Research Aspects, *Մանրուսում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. Բ, խմբ.՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, էջ 75–86:

Երուսաղեմյան երգվածքի առաջին գրառողն էր, այդուհանդերձ, այս երգվածքից մեզ հասած նյութերը առաջին հերթին պահպանվել են հենց նրա անունով:

Լևոն Չիլինկիրյանի ձայնագրություններից պահպանվածները մեզ է տրամադրել իր անվանակից թոռ, լոնդոնաբնակ հայ անվանի ջութակահար Լևոն Չիլինկիրյանը: Երգվածքի գրառողի՝ ստորև ներկայացվող համառոտ կենսագրականը ևս քաղել ենք հիմնականում Չիլինկիրյան–կրտսերի տրամադրած, ընտանեկան արխիվից հանված որոշ նյութերից[17]:

Ձայնագրագետ, խմբավար, մանկավարժ, երաժշտա–հասարակական գործիչ Լևոն Մարտիրոսի Չիլինկիրյանը ծնվել է 1862 թ. դեկտեմբերի 25–ին, Կ. Պոլսի հայ մշակութային աշխույժ կյանք ունեցող Միջագյուղ թաղամասի աղքատ մի ընտանիքում: Հայրը դարբին էր: Լևոնն ընտանիքի վերջին՝ երրորդ երեխան էր: Դեռևս փոքր հասակից կորցնելով ծնողներին՝ եղբոր և քրոջ հետ Միջագյուղից տեղափոխվում է Կ. Պոլիս: Նախնական կրթությունն ստանում է տեղի Բերա թաղամասի Նարեկյան, Ռուբինյան, ապա՝ Ամբրոսյան ազգային դպրոցներում, որից հետո՝ Ղալաթիո Կենտրոնական վարժարանում: Մինչև տասը տարեկանն ապրում է քրոջ հետ: Վերջինս երիտասարդ տարիքում մահանալով՝ միայնակ է թողնում եղբորը: Լևոնին որդեգրում է մի հայ տարեց այրի կին, որն անգութ էր վարվում տղայի հետ՝ օգտագործելով նրան որպես ծառա: Սակայն այս ամենին զուգահեռ՝ ուսման հանդեպ մեծ ցանկությամբ լցված տղան պարապում էր գիշերները: Աշակերտելով գրաբարագետ Հակոբ Գուրգենին[18] և մեծ գրող–երգի-

[17] Կենսագրական որոշ տվյալների համար տես նաև **Լ. Չիլինկիրեան,** *Արևագալի երգերը, եվրոպական ձայնագրությամբ,* խմբագրեց և հրատարակեց Գէորգ Ամէմեան, Անթիլիաս, տպ. Դպրեվանուց, 1937, էջ 2: Տես նաև **Թէոդիկ,** *Ամէնուն տարեցոյց,* 1923, Կ. Պոլիս, տպ. Մ. Յովակիմեան, էջ 258–259, ինչպես նաև՝ *Միտն* ամսաթերթ, նոյեմբեր, Երուսաղեմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1932:

[18] Հակոբ Գուրգեն (Պիպեռճյան, 1850–1915 թթ.): Հայ գրաբարագետ, խմբագիր, մանկավարժ: Ծնվել և ապրել է Կ.Պոլսում: Որպես ծածկանուն օգտագործել է նաև Սմբատ, Վահե, Արետ անունները: Տես **Գ. Ստեփանյան,** *Կենսագրական բառարան,* հատ. Ա, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1973, էջ 272:

ծաբան Հակոբ Պարոնյանին[19]՝ նա քաջածանոթ էր աշխարհաբարին և գրաբարին: Սովորել էր նաև թուրքերեն ու ֆրանսերեն և դեռևս իր աշակերտ լինելու տարիներին ցածր դասարանների աշակերտներին դասավանդում էր հայերեն և ֆրանսերեն:

Ամենօրյա դասերից զատ՝ Լ. Չիլինկիրյանը երաժշտական մասնավոր դասեր է ստանում հայկական ձայնագրության մեծ գիտակ Նիկողայոս Թաշճյանից[20]: Մոտ քսան տարեկանում որպես երաժշտության ուսուցիչ հրավիրվում է Զմյուռնիա (Իզմիր), ուր պաշտոնավարում է ութ տարի: Այս շրջանում Չիլինկիրյանը ծանոթանում է Տիգրան Չուխաճյանի հետ, որից էլ սովորում է եվրոպական նոտագրություն և դաշնավորում (հարմոնիա): 1890–1896 թթ. Չիլինկիրյանն ապրում է Կ. Պոլսում՝ աշխատելով տեղի ընկերություններից մեկում որպես հաշվապահ և ֆրանսերեն ու թուրքերեն թղթակցությունների պաշտոնյա[21]: Մեկնելով Կովկաս՝ տարբեր վայրերում և տարբեր վանքերում պաշտոնավարում է որպես դպրապետ և հիմնում մի շարք երգչախմբեր՝ հաճախ զուգահեռաբար նաև դասավանդելով հայերեն: Այստեղ Չիլինկիրյանը ծանոթանում է Քրիստափոր Կարա–Մուրզայի և Մակար Եկմալյանի բազմաձայնած Պատարագներին և մեծապես տպավորվելով դրանցից՝ իր հերթին ձեռնարկում Նիկողայոս Թաշճյանի՝ հայ-

---

[19] Հայ մեծանուն գրող–երգիծաբան, լրագրող և հրապարակախոս Հակոբ Պարոնյանը (1843–1891) ծնվել է Թուրքիայի տարածքում գտնվող Ադրիանապոլիս քաղաքում, 1863 թ. տեղափոխվել է Կ. Պոլիս: Տես *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիա, Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1983, հատ. 9, էջ 204–205:

[20] Լ. Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվից տրամադրված նրա կենսագրականում կարդում ենք, որ մասնավոր դասեր է ստացել նաև Նոր հայկական նոտագրության համակարգի ստեղծող Համբարձում Լիմոնճյանից (1768 – 1839 թթ.): Սակայն այս տեղեկությունն ակնհայտորեն սխալ է, քանի որ Հ. Լիմոնճյանը մահացել է Լ. Չիլինկիրյանի ծնունդից (1862 թ.) դեռևս քսաներեք տարի առաջ՝ 1839 թ.: Այս առումով կարևոր է հաշվի առնել, որ կենսագրության հեղինակը Չիլինկիրյանն ինքը չէ, այլ՝ հարազատները: Տես *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան*, էջ 413:

[21] Ըստ Լ. Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվի տվյալների՝ այս ժամանակահատվածում՝ 1894 թ., Չիլինկիրյանն ամուսնանում է Էլբիս Աբրահամյանի հետ: Նրանց երկու որդիներից ավագը՝ Ժիրայր Չիլինկիրյանը, հետագայում հաստատվում է ԱՄՆ–ում, իսկ կտրսեր որդին՝ Նորայր Չիլինկիրյանը (ջութակահար Լևոն Չիլինկիրյանի հայրը)՝ Լոնդոնում:

կական նոտագրությամբ ձայնագրած Ս. Պատարագի ավանդական մեղեդիների եռաձայն դաշնավորումը: 1898 թ. Չիլինկիրյանն իր ընտանիքով կրկին հաստատվում է Զմյուռնիայում, ուր մեկ տարի անց տեղի Ս. Ստեփանոսի Մայր տաճարում երգեհոնի նվագակցությամբ և մոտ վաթսուն հոգանոց դպրաց դասով կատարվում է արական երգչախմբի համար նրա բազմաձայնած եռաձայն Պատարագը[22]: Ի դեպ, երգեհոնահարը Հարություն Սինանյանն էր՝ նշանավոր Սինանյան ընտանիքից: Պատարագի այս մշակումն արժանանում է տեղի հայության բարձր գնահատանքին:

1904 թ. Լ. Չիլինկիրյանը կրկին որոշում է մեկնել իր ծննդավայր Կ. Պոլիս, այնուհետև հրավիրվում է Աթա Բազար, որտեղ որպես դպրապետ պաշտոնավարում է մինչև 1906 թ.: Կ. Պոլսի հայոց պատրիարք Մաղաքիա Օրմանյանը, մեծ համակրանք ունենալով Չիլինկիրյանի հանդեպ, Ղալաթիո Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու հոգաբարձությանը համոզում է Չիլինկիրյանին հրավիրել Կ.Պոլիս՝ այստեղ եկեղեցական կանոնավոր երգչախումբ ստեղծելու համար: 1906 թ. վերջինս ընտանիքով կրկին Կ.Պոլսում էր, որտեղ եկեղեցական երգչախումբ ստեղծելուց բացի երաժշտություն էր դասավանդում Կ.Պոլսի բարձրագույն հայկական ուսումնարանում՝ Ղալաթիո Կենտրոնական վարժարանում: Երգչախումբը, որի անդամները վարժարանի աշակերտներն էին՝ շուրջ հարյուր հոգի, բացի Լ. Չիլինկիրյանի Պատարագը կատարելուց՝ ներկայանում էր նաև այլ համերգային ծրագրերով՝ տեղի կայսերական կոչվող նվագախմբի հետ: Շատերը հեռավոր արվար-

[22] Կա նաև այս Պատարագի a cappella տարբերակը: Տե՛ս **Լ. Չիլինկիրեան,** *Եռաձայն երգեցողութիւն Ս. Պատարագի*, Իզմիր, տպ. Մամուրեան, 1898: Այս տարբերակը կոչված է երգվելու միայն Մեծ պահքի ժամանակ, քանի որ սկսվում է Ճաշու ժամերգությունից, իսկ Պատրաստության հատվածն ամբողջությամբ բաց է թողնված: Ի դեպ, հիմք ընդունելով Վահրամ եպիսկոպոս Մանկունուն Կոմիտասի գրած նամակներից մեկը (1907, 23 հոկտեմբերի, Բեռլին), կարելի է ենթադրել, որ Կոմիտասը ծանոթ էր Չիլինկիրյանի բազմաձայնած Պատարագին: Ավելին, Կոմիտասն իր նամակում բավական սուր քննադատում է այն: Սակայն նշենք, որ այս նամակում նա չի հիշատակում հեղինակի անունը: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ,** *Նամականեր*, աշխատասիրութեամբ՝ Գուրգէն Գասպարեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինթինֆո», 2009, էջ 127–130:

ձաններից և այլ վայրերից հաճախ շաբաթ օրերին գալիս էին իրենց ազգականների կամ ծանոթների մոտ, որպեսզի կիրակի վաղ առավոտյան կարողանային եկեղեցի գնալ և ներկա լինել Ս. Պատարագի բազմաձայն կատարմանը, ինչը չլսված երևույթ էր Պոլսում: Այս ամենը հարուցում է Կ. Պոլսի այլ երաժշտապետերի նախանձը Չիլինկիրյանի հանդեպ[23]: Որոշ ժամանակ անց նրանց դավադրությամբ սուլթան Համիդին կեղծ տեղեկագիր է ուղարկվում, իբրև Չիլինկիրյանը երգչախմբի պարապմունքների պատրվակով երիտասարդությանը միավորում և հեղափոխության է մղում: Պատարագներից մեկի ավարտին Լ. Չիլինկիրյանը ձերբակալվում է, որին հետևում է աքսորը դեպի Էրզրում: Սակայն պատրիարք Մ. Օրմանյանն այս լուրն առնելով՝ նույն օրն իսկ հավաքում է ազգային ականավոր գործիչներին ու նրանց միջոցով փորձում ազատել Չիլինկիրյանին: Նրանցից Հակոբ Էսեյանի ջանքերով հաջորդ երկուշաբթի Չիլինկիրյանին ազատ են արձակում[24]:

Անմնացորդ աշխատանքով լցված՝ Լ. Չիլինկիրյանը որոշ ժամանակ անց Կ. Պոլսի գրեթե բոլոր հայկական վարժարաններում ստեղծում է երգչախմբեր՝ միաժամանակ դասավանդելով ավելի քան տասը ազգային և մասնավոր վարժարաններում:

Բացի Ս. Պատարագի երգասացությունների եռաձայն բազմաձայնումից[25] և շարականների ձայնագրումներից՝ Չիլինկիրյանը գրառել է Ս. Ներսես Շնորհալու անունով պահպանված Արևագալի երգերը, որոնք երգվում են Մեծ պահքի ժամանակ[26]: Նա հեղինակ է մի շարք

---

[23] Տվյալները քաղել ենք ընտանիքի տրամադրած կենսագրականից:

[24] Ըստ Լ. Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվից ձեռագիր որոշ տվյալների՝ Հակոբ Էսեյանը կարողանում է ազատել Լ. Չիլինկիրյանին՝ պաշտոնյաներից (փաշաներից) մեկին կաշառելով ութ հարյուր դեղին ոսկիով:

[25] Ի դեպ, Լ. Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվից տրամադրված կենսագրականում խոսվում է նրա դաշնավորած հինգ Պատարագների մասին: Սակայն այս մասին որևէ այլ տեղ չենք հանդիպում, հետևաբար՝ տեղեկությունը ճշգրտման կարիք ունի:

[26] Արևագալի ժամերգության ծագումը հիշատակվում է սկսած VIII դարից: Տես **Նորայր Արք. Պողարեան,** *Ծիսագիտութիւն*, Նիւ Եորք, «Թագուհի Թամսըն» հիմնադրամի հրատ., 1990, էջ 20–21: Արևագալի երգերը մի քանի անգամ հրատարակվել են հայկական ձայնագրությամբ: Տես **Լեւոն Մ. Չիլինկիրեան,** *Արեւագալի երգերը*, Առաջաբան, խմբագրեց և հրատարակեց Գ. Աճէմեան, Ասթիլիաս, 1937:

աշխարհիկ երգերի և խմբերգերի: Մեծ թվով երգեր է գրել դպրոցական երգչախմբերի համար: Մեծ կարևորություն ունի նաև Լ. Չիլինկիրյանի խմբավարական գործունեությունը:

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Կ.Պոլսում Չիլինկիրյանը հիմնում է Պոլսահայ երաժշտապետերի միությունը, որի անդամներին դասավանդում է եվրոպական նոտագրություն և երաժշտական–տեսական այլ առարկաներ:

1922 թ. Լևոն Չիլինկիրյանը հաստատվում է Երուսաղեմում, ուր տեղի Ժառանգավորաց վարժարանում ստանձնում է երաժշտապետի պաշտոնը: Այստեղ էլ գրառում և ամբողջապես ավարտում է հայ շարականերգության Երուսաղեմյան երգվածքի ձայնագրությունները:

Լևոն Չիլինկիրյանը վախճանվել է Երուսաղեմում, 1932 թ. հոկտեմբերի 10–ին՝ յոթանասուն տարեկան հասակում: Հանգչում է Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքին կից գերեզմանատանը:

## ԼԵՎՈՆ ՉԻԼԻՆԿԻՐՅԱՆԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայ շարականերգության Երուսաղեմյան երգվածքի չիլինկիրյանական ձայնագրությունները գրառված են հեղինակի՝ Երուսաղեմում պաշտոնավարության տարիներին՝ 1922–1932 թթ., եվրոպական նոտագրությամբ[27]: Հայտնի է, որ Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի գրադարանում պահվում են Լ. Չիլինկիրյանի ձայնագրությունների բնօրինակները, ինչպես նաև հայկական նոտագրությամբ տպագրված չիլինկիրյանական ձայնագրությունների տասներկու տետրեր, որոնցում ամփոփված են Երուսաղեմյան երգվածքը ներկայացնող գրեթե

---

Եվրոպական ձայնագրությամբ սրանք առաջին անգամ գրառել է Լ. Չիլինկիրյանը: Թվով ութն են՝ չորս երգ, չորս համանուն հորդորակ տարբերակներով: Դրանք են՝ «Յարեւելից», «Ճգնաւորք», «Լոյս» և «Ճանապարհ» երգերն իրենց հորդորակներով: Հատուկ նշենք, որ Լ. Չիլինկիրյանի այս գրառումներն էականորեն տարբերվում են թաշճյանական համանուն գրառումներից, և պետք է ենթադրել, որ դրանք ներկայացնում են կամ Երուսաղեմի, կամ Կ.Պոլսի ավանդույթը:

[27] **Լ. Չիլինկիրյան,** *Շարական* (ձեռագիր գրքույկ, եվրոպական նոտագրությամբ), Լևոն Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվ:
**Լ. Չիլինկիրյան,** *Շարական* (ձեռագիր, կրկնօրինակ, կինոժապավենային նյութ, եվրոպական նոտագրությամբ), Լևոն Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվ:

բոլոր շարականները[28]: Լ. Չիլինկիրյանի թոռան տրամադրած նյութերը, որոնք վերը նշված վանքում պահվող բնօրինակների որոշ մասի կրկնօրինակներն են, ներկայացնում են Շարակնոցի մոտավորապես կեսից սակավ հատվածը:

Մեր ունեցած չիլինկիրյանական ձեռագրերերը կազմում են մոտ հինգ հարյուր էջ, որոնցից զգալի հատված մեզ տրամադրվել է կինոժապավենային տարբերակով: Բարեբախտաբար, մեզ հաջողվեց դրանք թվայնացնել: Նշենք, որ այս օրինակները գտնվում են բավական անմխիթար վիճակում: Էջերի գերակշռող մասը պատված է սև ֆոնով և մատնահետքերով, իսկ որոշ էջեր գրեթե անհնար է վերծանել: Բացի այս՝ մեր ձեռքի տակ ունենք նաև «Շարական» վերնագրված մի նոտային գիրք, որը, Չիլինկիրյան–կրտսերի հավաստմամբ, նույնպես պատկանում է իր պապին, թեև այս մասին որևէ գրառում չկա: Մենք ևս հակված ենք կարծելու, որ դա չիլինկիրյանական գրառումներից է, քանի որ գրքի և կինոժապավենային նյութերի միջև կա ձեռագրերի ակնհայտ նմանություն, և, բացի այդ, գրքում տեղ գտած երգային միավորները ժապավենային տարբերակում զետեղված չեն, ինչը թույլ է տալիս ենթադրել, որ այն կարող է հանդիսանալ ժապավենային տարբերակից պակասող հատվածների մի մասը: Լ. Չիլինկիրյանի կենսագրականում նշվում է, որ նրա գրառած շարականներից որոշ միավորներ իր մահից հետո տեղի հոգևորականների ձեռքով ցրվել են այս ու այն կողմ, ապա յուրացվել նրանց կողմից և անհետ կորել: Այդ էջերի պակասը մենք ևս տեսնում ենք մեր ձեռքի տակ եղած նյութերում: Եթե դրանք համեմատենք Ն. Թաշճյանի գրառած շարականների ամբողջական զանգվածի հետ, ապա ակներև է, որ մեզ հասած նյութը կեսից էլ պակաս է[29]: Մեր ունեցած ձեռագրերում բացակայում են նաև Ութ-

[28] Տե՛ս *Մայր ցուցակ Ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, կազմեց Նորայր Արքեպս. Պողարեան, հատ. 11, Երուսաղեմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1991, գրքերի թվեր՝ 3793 *(Եկեղեցական երգեցողութիւնք*, Ա., հայկական ձայնագրությամբ, գրիչ եւ տէր՝ Լեւոն Մ. Չիլինկիրեան) և 3804 (*Եկեղեցական երգեցողութիւնք*, ԺԲ, հայկական ձայնագրութեամբ, գրիչ եւ տէր՝ Լեւոն Մ. Չիլինկիրեան):

[29] Մեծանուն երաժշտագետ Նիկողայոս Թաշճյանը (1841–1885 թթ.) էջմիածնական՝ մայր երգվածքը գրառել է 1873 թ. Էջմիածնում՝ Մ. Եկմալյանի և Պ. Ճեպեճյանի օգ-

ձայն համակարգի ամբողջական նկարագիրը ներկայացնող լիարժեք շարքերը (օրինակ՝ Մեծ Պահոց շրջանի հարցնակարգերը, Հարության հարցնակարգերը, Հարության Ավագ Օրհնությունները): Նյութի սակավության պատճառով վերլուծության մեջ չենք ընդգրկել նաև *դարձվածք* տիպի ձայնեղանակները:

Չիլինկիրյանական ձայնագրություններն ուսումնասիրելիս, ցավոք, չենք կարող առանձին դիտարկման ենթարկել ձայնեղանակներում առկա միկրոինտերվալային տարրերը՝ բարձր և ցածր հնչյունները, քանի որ ուսումնասիրության հիմք հանդիսացող՝ եվրոպական նոտագրությամբ ձայնագրված օրինակներում վերոհիշյալ հնչյունները ոչ թե նշված են իրենց համապատասխան ձևերով (օրինակ թեք գծի (/), աստղանշանի (*) կամ սլաքների (↑↓) տեսքով)[30], այլ գրառված են կես տոն վեր (♯) կամ կես տոն վար (♭):

Ինչ վերաբերում է սկսվածքներին, չիլինկիրյանական գրառումներում դրանք բավական քիչ են: Հիմնականում առկա են հարցնակարգերի Գործքի սկսվածքները՝ համանուն ձայնեղանակային ցուցիչով:

Ստորև ներկայացնենք քննարկվող շարականային զանգվածն՝ ըստ Ութձայն համակարգի մայր ձայնեղանակների՝ դրանցից յուրաքանչյուրի թվաքանակով.

ԱՁ՝ 19 շարական,

ԱԿ՝ 5 շարական,

ԲՁ՝ 11 շարական,

---

նությամբ: Տես *Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոց Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1875, էջ Ե–Ջ: Մեկ տարի անց՝ 1874 թ., հրատարակվել է Ս. Պատարագը. *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, ի Վաղարշապատ, ի տպ. Սրբոց Կաթուղիկէ Էջմիածնի, երկրորդ հրատարակությունը՝ 1978 թ., ի Վաղարշապատ, ի տպ. Սրբոց Կաթուղիկէ Էջմիածնի: Տես նաև վերը նշված Շարակնոցը և Ժամագիրքը. *Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ*, 1877, ի Վաղարշապատ, ի տպ. Սրբոց Կաթուղիկէ Էջմիածնի: Տես նաև *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան*, էջ 380–381:
Թաշճյանական Շարակնոցը բաղկացած է 1092 էջից:

[30] Վերը նշված նշանները մշակվել են ժամանակակից հայ երաժշտագիտության մեջ: Տես **Ա. Բաղդասարյան,** *Հայկական նուրագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 29–34:

ԲԿ՝ 10 շարական,
ԳՁ՝ 11 շարական,
ԳԿ՝ 8 շարական,
ԴՁ՝ 13 շարական,
ԴԿ՝ 17 շարական:

Ընդհանուր առմամբ ստացվում է 94 շարականային միավոր:

Լ. Չիլինկիրյանի ձայնագրած շարականային ամբողջ զանգվածը՝ որպես հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքի հայտնի սկզբնաղբյուր, առանցքային նշանակություն ունի հայկական Ութձայն համակարգի ամբողջական ուսումնասիրության տեսանկյունից: Այս երգվածքի հետագա լիարժեք ուսումնասիրությունը, ապա նաև վերջինիս և էջմիածնական երգվածքի միջև եղած ընդհանրությունների ու տարբերությունների պարզաբանումը կարևոր նշանակություն կունենա հայ հոգևոր երգարվեստի ամբողջական ուսումնասիրության գործում:

## Ամփոփում

Հոդվածում լուսաբանվում է հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքի սկզբնավորումն ու ձևավորումը, ներկայացվում է այդ երգվածքի առավել հայտնի գրառող, հայ անվանի երաժիշտ, մանկավարժ և խմբավար Լևոն Չիլինկիրյանի (1862–1932) կենսագրությունն ու գործունեությունը, ինչպես նաև խոսվում է նրա կարևորագույն աշխատանքի՝ Երուսաղեմյան երգվածքի ձայնագրությունների մասին, այնուհետև տրվում է չիլինկիրյանական ձայնագրություններից մեր ունեցած նյութի ընդհանուր նկարագրությունը: Աշխատանքում ներկայացրել ենք նաև Երուսաղեմի, այնտեղ հայերի ունեցած դերի, տեղի հայկական վանքերի ու եկեղեցիների մասին համառոտ բնութագիր:

**Բանալի բառեր՝** հայ հոգևոր երգարվեստ, շարական, Երուսաղեմյան երգվածք, Լևոն Չիլինկիրյան, հայոց Ութձայն համակարգ:

# ИЕРУСАЛИМСКИЙ РАСПЕВ АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЕВОНА ЧИЛИНКИРЯНА

## Резюме

**Астхик Мартиросян** *(Армения)*
*Музей – институт Комитаса*

В XVIII–XIX веках в результате разветвления армянского духовного песнетворчества возникли пять относительно самостоятельных распевов: Эчмиадзинский (основной), Иерусалимский, Константинопольский (одна из ветвей которого очень близка к Эчмиадзинскому), Новоджульфинский (или Индийско–армянский) и Венецианский. Исследование этих распевов является одной из важнейших задач армянской музыкальной медиевистики.

Данная статья посвящена изучению Иерусалимского распева армянского духовного песнетворчества. Обсуждаются вопросы формирования Иерусалимского распева, представляется жизнь и деятельность армянского музыканта, педагога, хормейстера Левона Чилинкиряна (1862–1932), который осуществил запись данного распева, приводится общий разбор доступных нам записей Иерусалимского распева. Статья содержит также краткий исторический очерк об Иерусалиме, о роле армянской общины в духовно–культурной жизни города и о местных армянских монастырях и церквях.

**Ключевые слова:** армянское духовное песнетворчество, *шаракан,* Иерусалимский распев, Левон Чилинкирян, армянская система Восьмигласия *(Ut‘jayn)*.

# THE JERUSALEM CHANT OF ARMENIAN MEDIEVAL CHURCH MUSIC AND LEVON CHILINGIRYAN'S ACTIVITY

## Abstract

**Astghik Martirosyan** *(Armenia)*
*Komitas Museum–Institute*

In the XVIII–XIX centuries the Armenian medieval chant ramified into five branches, which were generally formulated in the late Middle Ages and varied from one another. The branches were: the Etchmiadzin Chant (the basic one), the Constantinople Chant (a sub–branch, which is close to that of Etchmiadzin), the New Julfa Chant (also referred to as the Indian–Armenian), the Jerusalem Chant and the Venetian Chant. The study of these five branches is one of the most significant aspects of Armenian medieval studies. In this article the exploration of the Jerusalem branch of the Armenian Chants is presented.

We refer to the biography and activity of Levon Chilingiryan (1862–1932), who was an Armenian musician and a collector of samples of the Jerusalem Chant. Collecting samples of the Armenian Chants in Jerusalem was one of his most significant works. The article describes the available materials on the transcriptions made by Chilingiryan. A brief historical overview of Jerusalem, the role of its Armenian community and the Armenian Churches and Monasteries located on the Holy Land are also presented in this work.

**Keywords:** Armenian Chant, *šarakan*, Jerusalem Chant, Levon Chilingiryan, *Ut'jayn* (Armenian eight–mode) system.

# ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ ԵՎ ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏԻ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ ԱՆԱՆՈՒՆ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՏԱՂՈՒՄ

**Աստղիկ Մուշեղյան** *(Հայաստան)*
*արվեստագիտության թեկնածու*
*«Մատենադարան» Մեսրոպ Մաշտոցի անվան*
*հին ձեռագրերի ինստիտուտ*
*Հայ հոգևոր երաժշտության կենտրոն*

Գրիգոր Նարեկացու (X–XI դդ.) երաժշտաբանաստեղծական արվեստը հսկայական ազդեցություն է ունեցել հայ մասնագիտացված երգարվեստի վրա ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար, նրա տաղերի նմանողությամբ են հորինվել հայտնի և անհայտ հեղինակների բազմաթիվ երկեր: Նարեկացու և հետագա շրջանում հորինված ստեղծագործությունների անմիջական աղերսները դրսևորվել են ոճի և լեզվամտածողության մեջ, ինտոնացիոն–ռիթմական կառույցներում և ձայնեղանակային համակարգում, իսկ առավել հաճախ՝ քաղածո մեղեդիական դարձվածքների մակարդակով: Նարեկացու տաղերի երաժշտական բաղադրիչները նորովի են մեկնել կիլիկյան երաժշտական մշակույթի ներկայացուցիչները, որոնք վերանայել–վերաեղանակավորել են դրանք *«ըստ երգաստեղծության զարդոլորուն ոճի նոր պահանջների»*[1], համաձայն Ն. Թահմիզյանի ուսումնասիրության՝ «Աչքն ծով»–ը՝ XII–XIII[2], իսկ «Դիտելով զեթանոսս»՝ XIII–XIV դարերում[3]: Վերջինս Գրիգոր Նարեկացու «Հաւուն, հաւուն» տաղի նոր տարբերակն է՝ առանց գրական բնագրի առաջին տողի: Նշված տաղերը հայտնի են

[1] **Ն. Թահմիզյան,** *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 110:

[2] Նույն տեղում, էջ 43 և 219:

[3] Նույն տեղում, էջ 271:

Նիկողայոս Թաշճյանի գրառմամբ և զետեղվել են «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հատորում[4]:

Գրիգոր Նարեկացու տաղային ստեղծագործության և կիլիկյան երաժշտարվեստի միջև գոյություն ունեցող աղերսները դեռևս լիակատար կերպով չեն քննվել: Պատճառը, մասամբ նաև, կիլիկյան շրջանից մեզ հասած տաղային նմուշների ոչ բավարար ուսումնասիրված լինելն է: Եվ ահա, այս առնչությամբ մեր կատարած հետազոտությունը՝ խնդրո առարկա հարցի դիտանկյունից, բոլորովին նոր երեսակներ է բացահայտում:

Կիլիկյան երաժշտական մշակույթը՝ իր խոշորագույն գործիչներով, վանական միջավայրում գործած երաժիշտ–փիլիսոփաներով, ձեռագրական սքանչելի մշակույթ ստեղծած հայտնի գրչակենտրոններով, մի ուրույն և նշանակալի դարաշրջան էր հայ երաժշտության պատմության մեջ: Կիլիկյան երաժիշտները, ստեղծագործական հարուստ ժառանգություն թողնելուց զատ, հիմնարար դեր կատարեցին նաև հայոց ծիսամատյանների խմբագրության գործում՝ դրանք լրացնելով նաև նոր երկերով: Այս առումով, անշուշտ, պատմական կարելի է համարել Ներսես Շնորհալի Հայրապետի (XII դ.) գործունեությունը, որի ջանքերով հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը ևս կարգավորվեց և բարեզարդվեց. «*Նորոգէր զառաջին սուրբ հարցն հաստատեալ կարգս Եկեղեցւոյ. եւ զարդարէր Եկեղեցիս Հայաստանեայց անթերի լրմամբ: Եւ հոգեւոր երգովք եւ քաղցրանուագ եղանակօք վայելչացուցանէր զՍուրբ Պատարագին խորհրդական երգսն*»[5]: Այս փաստը վկայում է նաև Կիրակոս Գանձակեցին (XIII դ.)՝ «*Արար նա զքարոզ Սրբոյ Պատարագին քաղցր եղանակաւ*»՝ ի թիվս այլ երգերի հիշատակելով նաև խոսրովային ոճով գրված տաղերն ու մեղեդիները[6]:

---

[4] *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1878, էջ 96 և 99:

[5] Պատմութիւն վարուց Սրբոյն Ներսեսի Կաթուղիկոսի Հայոց եւ տիեզերալոյս իմաստասիրի սկսեալ ի նախնեաց անտի նորին. տես *Սուիերք հայկականք*, ԺԴ., ի Վենետիկ, ի տպարանի Մխիթարեանց, 1854, էջ 37:

[6] **Կիրակոս Գանձակեցի,** *Պատմություն Հայոց*, աշխ. Կ. Մելիք–Օհանջանյանի, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1961, էջ 119:

Պատարագի խորհրդակատարության ընթացքին կատարվող բազմաժանր երգերը՝ քարոզները, սրբասացություններն ու այլ երգասացությունները Ներսես Շնորհալուն ընծայելու վերաբերյալ բազմաթիվ վկայություններ կան ձեռագրական աղբյուրներում[7]: Այդպիսիք պահպանվել են մասնավորաբար նաև՝ «Որք զքրովբէիցն խորհրդաբար կերպարանիմք» սրբասացության երաժշտական բաղադրիչի առնչությամբ: Շնորհալու անունը՝ *«զոր ասացեալ է Տն. Ներսիսի Հայոց Կաթող[իկոսի]»*[8], դրոշմված է XII դարից մեզ հասած խազագիր պատառիկ–պահպանակի էջերին, որտեղ Պատարագի երգերի շարքում գրի է առնված նաև նշյալ սրբասացության «Ալէլուիա» հատվածը[9]: Գրչական նույնպիսի հղումներ կան XIV դարում (տեղի՝ անհայտ) գրված Մանրուսմունքում՝ *«Ներսէսի Կաթող[իկոսի]. Որք զքրովբէիցն»*[10], ինչպես նաև՝ XVI դարի մի Ժողովածուում՝ *«Տեառն Ներսէսի ասացեալ Հայոց կաթողիկոսի Կլայեցւոյ: Որք ըստ քերովբէիցն»*[11]:

---

7 Պատարագի համար Շնորհալու հորինած երգերի մասին տես **Հ. Ղ. Մ. Ալիշան,** *Շնորհալի եւ պարագայ իւր,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873, էջ 447–448: **Ն. Թահմիզյան,** *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ,* Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 40–47: **Զարեհ վարդապետ,** Ներսէս Շնորհալի երաժիշտը եւ Ս. Պատարագի երգեցողութիւնը, *Հասկ,* պաշտօնական ամսագիր Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, Անթիլիաս, 1973, N 11–12, էջ 479–483:

8 Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետև՝ ՄՄ), ձեռ. N 8620, *Ձեռագ Մաշտոց,* 1636, Կ. Պոլիս: Նկարագրության մեջ՝ *«Ներսիսի Շնորհալւոյ Երգ Պատարագի».* տես *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի,* հատ. Բ, կազմեցին՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթաբյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1970, էջ 783:

9 Այս պատառիկի մասին տես **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նոտագրությունը,* Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 59–60, ինչպես նաև՝ **Զարեհ վարդապետ,** *Ներսէս Շնորհալի երաժիշտը եւ Ս. Պատարագի երգեցողութիւնը,* էջ 480–481:

10 Ձեռ. N 328, թ. 116ա. տես *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ,* հատ. Դ., Շարակնոց–Ճաշոց–Ժամագիրք–Խորհրդատետր–Մանրուսմունք–Կցուրդք, յօրինեց Հ. Ս. վրդ. Ճեմճեմեան Մխիթարեան Ուխտէն, Վենետիկ–Ս.Ղազար, 1993, ս. 1112:

11 Ձեռ. N 432, Մանրուսմունք եւ Տօնացոյց, 1641, Սեբաստիա, թ. 65բ. տես *Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա,* կազմեց Հ. Յ. Վ. Տաշեան Մխիթարեան Ուխտէն, Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1895, էջ 883: Ցուցակի «Այբբենական ցանկ անուանց եւ նիւթից» բաժնում ևս սրբասացությունն ընծայվում է Ներսես Շնորհալուն (էջ 1135): Տե՛ս նաև **Ն. Թահմիզյան,** *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ,* էջ 43:

«Քերովբէական երգի» հնագույն տեքստը մուտք է գործել հայոց Պատարագի բնագիր և կատարվել Ս. Ընծաների Վերաբերության ժամանակ («Կանոն Սուրբ Պատարագի»)։ Կարգի ձայնագրությունը[12] կատարել է Ն. Թաշճյանը՝ ծիսական բնագրերի քաջիմացությամբ ու երաժիշտ–ձայնագրագետի մեծահմուտ վարպետությամբ։ Սա մի բազմամաս հորինվածք է՝ բաղկացած բուն «Որք զքրովբէիցն» սրբասացությունից և այն ընդմիջարկող երգվող («Յարեւու եհար զխորան Իւր…», ԺԸ, 6 և «Ճանապարհ արարէք Այնմիկ…», ԿԷ, 34) և արտասանվող («Համբարձեք իշխանք», ԻԳ, 7–10) սաղմոսներից՝ երաժշտական բաղադրիչի՝ կիլիկյան երգարվեստին այնքան բնորոշ մեծակերտ–զարդարական ոճով[13], բազմաշերտ երաժշտական հյուսվածքով, մեղեդիական հարուստ նկարագրով, տիպական պտույտներով ու ռիթմական բազմապիսի պատկերներով, հիմնանյութերի ու դրանց զարգացման կերպերի բազմառատությամբ, համադրվող ձայնեղանակների բազմագունությամբ և այլն։ Շնորհալի Հայրապետի հորինած այս երաժշտապատումը գրեթե զերծ է մնացել մասնագիտական լուրջ ուշադրությունից[14]։ Մեր հետաքրքրությունների ծիրում կատարելով սրբասացության մեղեդիական պատկերի քննությունն ու համեմատական վերլուծությունը Ձայնագրյալ Պատարագի նմուշների հետ, շարքի կտորներից մեկում՝ «Խորհրդաբար կերպարանիմք» բառերին համապատասխանող մասում, հայտնաբերեցինք մի ընդարձակ հատված, որն ամբողջապես ընդգրկվել է մեր կողմից արդեն հիշատակված «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի մեջ՝ մեկ–երկու տարրափոխությամբ (օրինակ 1)։

---

[12] «Եթէ զՍուրբ Խորհուրդն վերաբերել կամիցիս, այս է արարողութիւնն». տե՛ս *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 198–203։

[13] Բացառությամբ երկու փոքր եզրափակիչ հատվածների։

[14] Ն. Թահմիզյանն իր աշխատություններում վերլուծության է ենթարկել «Որք զքրովբէիցն» սրբասացության բազմաթիվ կտորներից մեկը միայն. տե՛ս *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ*, էջ 72–75 և *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, էջ 255–256։




Ոչ միայն տվյալ հատվածում, այլև ամբողջ սրբասացության մեջ առկա են Ներսես Շնորհալու շարականներին[15] կամ սրբասացություններին[16] բնորոշ արտահայտչաձևեր՝ փոքրագույն կառույցներից մինչև ընդարձակ մեղեդիական դարձվածքներ, որոնք նկատելի են նաև «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի երաժշտական հյուսվածքում: Ուրեմն, կիլիկյան հեղինակները, Գրիգոր Նարեկացու տաղերը վերաեղանակավորելիս, ազատորեն օգտվել են Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունից՝ իրենց ստեղծագործություններ ներմուծելով ոչ միայն մեծանուն Երգեցողի երկերի ոճական առանձնահատկություններին բնորոշ առանձին տարրեր կամ կաղապար–դարձվածքներ, այլ առավելն՝ ամբողջական մեղեդիական կտորներ:

Նարեկացու տաղը երաժշտական նոր «հանդերձանք» ստանալուց հետո էլ ոչ միայն հարատևել է, այլև կիլիկյան երաժշտարվեստում

[15] Հմմտ.՝ «Օրհնեցէք մանկունք» (Կանոն Վարդավառի Բ աւուր, Մանկունք), «Լուսապայծառ իմաստիւք» (շարական Բարսղի հայրապետին), «Էերինք ամենայն» (Կանոն Վարդավառի Գ աւուր, Մանկունք), «Որ զանճառելի ծածկապէս» (Կանոն Յովնանու մարգարէին, Հարց) և այլն:

[16] Հմմտ.՝ «Որ ի վերայ նստիս» (Յաւուր Աւագ Հինգշաբաթու), «Ամենակալ ես Տէր» (մարգարէից, առաքելոց, հայրապետաց եւ վարդապետաց», «Սրբութիւն սրբոց» (մարտիրոսաց) և այլն:

ձևավորել ազդեցության բավականաչափ կայուն ոլորտ՝ ներշնչման աղբյուր հանդիսանալով ստեղծագործող հեղինակների համար: «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի երաժշտական կերտվածքի՝ մեր կատարած նոր քննությունը և համեմատական ուսումնասիրությունը Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Պատարագի տաղային նմուշների հետ բացահայտեց, որ նրանից է «սերում» «Այսօր ցնծացեք, եղբարք, պարակից եղեալ» տաղը[17]: Ուրեմն՝ վերջինս նույնպես սերտ ազգակցություն ունի Ներսես Շնորհալու «Որք զքրովբէիցն» սրբասացության հետ և կրում է նրա ոճական ազդեցությունը:

«Այսօր ցնծացեք»–ի բնագրական վաղագույն գրառումը տեղ է գտել հայոց հնագույն գանձարանային Տաղարանում (թ. 341աբ)[18], որն ընդօրինակվել է 1241 թ. Դրազարկում, Հովհաննես գրչի ձեռքով, Հովսեփ երաժշտապետի շնորհած գաղափար օրինակից.

***Տաղ Սուրբ Առաքելոցն Քրիստոսի Պետրոսի եւ Պաւղոսի.***
*Այսօր ցնծացէք, եղբարք, պարակից եղեալ վերնոցն,*
*Զ*Պետրոս և զ*Պօղոս գովել, յօրս յիշատակի նոցին:* […]

Ձեռագրում տաղը հանդես է գալիս որպես «Գլուխ Եկեղեցւոյ եւ վէմ» տաղի փոխ՝ նրա հետ կազմելով *«Գովեսպ մարդին առաքելոյն Պետրոսի»* ծայրակապը, ինչն էլ ենթադրել է տալիս, որ տաղն ու փոխը գրվել են միևնույն հեղինակի կողմից: Հետագայում փոխը համադրվել է այլ տաղերի հետ, այդ իսկ պատճառով ծայրակապը խախտվել է: Կան ձեռագրեր, որոնցում գրառված է «Այսօր ցնծա-

[17] *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 110:

[18] Պահվում է Փարիզի Ազգային գրադարանում, ձեռ. N 79: Ձեռագրի համառոտ նկարագրությունը տես **F. Macler.** *Catalogue des manuscrits Arméniens et Géorgiens.* Paris, Éditeur Ernest Leroux, 1908, p. 36–37, իսկ մանրամասն նկարագրությունը՝ **Գրիգոր Նարեկացի,** *Տաղեր և գանձեր*, աշխ. Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 293–302; **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, col. 158–167. Մաշտոցյան Մատենադարանում է պահվում ձեռագրի մանրաժապավենը (N 453), որից և օգտվել ենք:

ցեք»–ի մեկ հատվածը միայն՝ *«Առաքելոյն»* ծայրակապով: Այս հանգամանքն էլ հենց հիմք է տվել հետազոտողներին տաղը վերագրելու *«Առաքել»* անունով տաղերգուին՝ հատկապես հենվելով Մաշտոցյան Մատենադարանի N 2672 Գանձարանի նմուշի վրա (1607, Կաֆա, թ. 216ա, խորագիր՝ «Տաղ համօրէն առաքելոցն», ծայրակապը՝ *«Առաքել»*): Այդպես է վարվել Հ. Անասյանը, որը ստեղծագործության հեղինակ է համարել Առաքել վարդապետին[19]: Տաղը ոմն *«Առաքելի»* է ընծայել նաև Ս. վրդ. Ճեմճեմյանը[20]՝ հավանաբար նույնպես հիմք ընդունելով վենետիկյան հավաքածուի այն մեկ–երկու ոչ լրիվ բնագրերը, որոնցում տաղի ծայրակապը կազմում է *«Առաքել»* կամ *«Առաքելոյն»*[21]: «Այսօր ցնծացեք»–ի հեղինակային պատկանելության հարցին անդրադարձել է վաստակաշատ բանասեր–միջնադարագետ Ա. Ղազինյանը, որը նախ, կասկածելի է համարել տաղն Առաքելին վերագրելը և ապա հերքել հատկապես Առաքել Բաղիշեցուն ընծայելը. «*Տաղը հին է*»,— իրավացիորեն եզրակացրել է նա[22]:

---

[19] **Հ. Անասյան,** *Հայկական մատենագիտություն,* Ե–ԺԸ դդ., հատ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, ս. 1101: Հավանաբար, շփոթմունքի պատճառ է հանդիսացել նաև N 2672 ձեռագրում տաղին անմիջապես հաջորդող՝ *«Տաղերս յԱռաքել վարդապետէ ասացեալ»* խորագիրը, որ վերաբերում է «Ճառագայթիք ճաճանչանման» տաղին: Վերջինս «Այգի տընկեալըք վայելուչք»՝ այբբենական ակրոստիքոսով գրված տաղի մասն է կազմում, որ գրիչը բաժանել է «Ա–Ղ» և «Ճ–Ք» տների՝ դրանց միջակայքում զետեղելով առաքյալներին նվիրված այլ գանձեր ու տաղեր, այդ թվում նաև՝ «Այսօր ցնծացեք»–ը (այութի նման տեղաբաշխման հանդիպել ենք նաև այլ ձեռագրերում): «Գովասանք Սուրբ Առաքելոցն Քրիստոսի» վերտառությամբ՝ «Այգի տընկեալըք վայելուչք» տաղն ընծայվում է Առաքել Սյունեցուն. տես **Հ. Մ. Պոտուրեան,** *Առաքել Սիւնեցի եւ իր քերթուածները,* Վենետիկ, ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1914, էջ 41:

[20] *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Միխիթարեանց ի Վենետիկ,* յօրինեց Հ. Ս. վրդ. Ճեմճեմեան Միխիթարեան Ուխտէն, հատ. Ե, Յայսմաւուրք–Գանձարան–Տաղարան–Տօնացոյց, Վենետիկ–Ս.Ղազար, 1995, ս. 1111:

[21] Ձեռ. N 604, Գանձարան, 1488 թ., Նեխրի, թ. 53ա; ձեռ. N 956, Գանձարան, ԺՋ դ., Արճէշ, թ. 36ա; ձեռ. N 167, Գանձարան, 1610 թ., Կաֆա, թ. 178ա; ձեռ. N 534, Տաղարան, 1686 թ., Երուսաղէմ, թ. 62ա. տես *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Միխիթարեանց ի Վենետիկ,* հատ. Ե:

[22] **Առաքել Բաղիշեցի,** ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթագրություններ Ա. Ղազինյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 35–36: Գանձարան–Տաղարաններում տեղ է գտել խնդրո առարկա տաղի սկսվածքով, սակայն այլ շարունակությամբ՝ «Այսօր ցնծացեք, եղբարք, Գալստեամբ Հոգւոյն» Հոգեգալստյան տաղը,

«Այսօր ցնծացեք, եղբարք» տաղը մեծ տարածում է գտել և՛ Կիլիկիայում, և՛ բուն Հայաստանում՝ ինչպես երևում է ստորև ներկայացվող գրչագրերի ոչ լրիվ ցանկից.

Տաղարան, 1348, Սիս, [թ. 48ա][23],
Գանձարան, 1381, Կաֆա, թ. 356ա[24],
Գանձգիրք, 1387՞, Երզնկա՞, էջ 624[25],
Գանձարան, 1387–ից հետո, Ցիպնավանք, թ. 183ա[26],
Տաղարան, 1394, Սիս, թ. 81բ[27],
Գանձարան, 1394, Լիմ, թ. 212ա[28],
Գանձարան, 1396, տեղի՝ անհայտ, թ. 188ա[29],
Գանձարան+Տաղարան, ԺԳ–ԺԴ դդ., տեղի՝ անհայտ, թ. 241բ[30],

---

որի ամենավաղ գրառումը վերստին գտնում ենք 1241 թ. Դրազարկում գրված ձեռագրում (թ. 369ա): «Գանձարան» ժողովածուի հրատարակության գանձերի և տաղերի սկզբնատողերի այբբենական ցանկում այն ընծայվել է Առաքել Բաղիշեցուն. տե՛ս «Մատենագիրք հայոց», ԺԴ. հատ., «Գանձարան», երկու գրքով, գիրք Բ., Անթիլիաս–Լիբանան, 2008, էջ 1592: Սակայն այս տաղը նույնպես Առաքել Բաղիշեցու (1380–1454) հեղինակությունը չի կարող համարվել՝ ակնհայտ պատճառով:

23 Ձեռ. N 2070 – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ*, հատ. Ե, ս. 641: Նկարագրության մեջ (ինչպես նաև տաղերի և գանձերի այբբենական ցանկի՝ սույն ձեռագրին վերաբերող մասում, ս. 1111) Ս. վրդ. Ձեմճեմյանը «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» փոխը չի առանձնացրել, սակայն հատուկ նշել է «Գլուխ Եկեղեցւոյ» տաղի հետ նրա կազմած՝ «Գովեստ մատին առաքելոյն Պետրոսի» ծայրակապը, ինչն էլ հաստատում է, որ ձեռագրում տաղն առկա է:

24 Ms. 80 – **R. Kévorkian. A. Ter–Stépanian.** *Manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France*, col. 180.

25 Ձեռ. N 2015 – *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, հատ. եօթներորդ, կազմեց Ն. արքեպս. Պողարեան, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1974, էջ 41:

26 ՄՄ, ձեռ. N 8366:

27 ՄՄ, ձեռ. N 3503:

28 Ձեռ. N 382 – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ*, հատ. Ե, ս. 306:

29 Ձեռ. N 1672 – նույն տեղում, ս. 317:

30 MA XIII 61 – *Systematisch–alphabetischer Hauptkatalog der Königlichen Universitätsbibliothek zu Tübingen (Ma XIII): M. Handschriften. a) orientalische. Verzeichnis der armenischen Handschriften der Königlichen Universitätsbibliothek* von Franz Nikolaus Finck und Levon Gjandschezian. Tübingen, Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N.–L, 1907, S. 93.

Գանձարան, ԺԴ դ., Ղրիմ, թ. 543ա[31],
Գանձարան+Տաղարան, ԺԴ դ., տեղի՝ անհայտ, էջ 338[32],
Գանձարան, ԺԵ դ. [մինչև 1408], Ցիպնավանք, թ. 22ա[33],
Գանձարան, 1408, Ցիպնավանք, թ. 33ա[34],
Գանձարան, 1408–ից հետո, Ցիպնավանք, թ. 46բ[35],
Գանձարան, 1425, Քաջբերունիք, թ. 49բ[36],
Գանձարան, 1466, Արծկէ, թ. 66ա[37],
Գանձարան, 1477, Բալու, Նեղրի, թ. 16բ[38],
Գանձարան, 1488, Նեխրի, թ. 53բ[39],
Գանձարան, 1489, Վան, թ. 46բ[40],
Գանձարան, 1490, Արճէշ, թ. 68ա[41],
Գանձարան, ԺԵ դ., տեղի՝ անհայտ, թ. 50բ[42],
Գանձարան, ԺԵ, [Աղթամա՛ր], թ. 322բ[43] և այլն:

Ընդհանուր առմամբ, մեզ հանդիպած գրչագրերի խորագրերում հեղինակի անվան հիշատակություններ չենք գտնում՝ բացառությամբ երկուսի. դրանք են՝ «*Նորսէսի*»[44] (իմա՝ «Ներսէսի») և *«Տաղ ի Ներ-*

[31] ՄՄ, ձեռ. N 7785:

[32] Ձեռ. N 3645 – *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, հատ. տասնմէկերորդ, կազմեց Ն. արքեպս. Պողարեան, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1991, էջ 64:

[33] ՄՄ, ձեռ. N 6851:

[34] ՄՄ, ձեռ. N 3540:

[35] ՄՄ, ձեռ. N 5328:

[36] Ձեռ. N 607 – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Միխիթարեանց ի Վենետիկ*, հատ. Ե, ս. 323:

[37] ՄՄ, ձեռ. N 425:

[38] Ձեռ. N 613 – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Միխիթարեանց ի Վենետիկ*, հատ. Ե, ս. 359:

[39] Ձեռ. N 604 – նույն տեղում, ս. 391:

[40] ՄՄ, ձեռ. N 428:

[41] ՄՄ, ձեռ. N 6495:

[42] ՄՄ, ձեռ. N 4011:

[43] ՄՄ, ձեռ. N 430:

[44] Ձեռ. N 3645, էջ 338 – *Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց*, հատ. տասնմէկերորդ, էջ 64:

*սիսէ*»[45] նշումները: Այս վերջին տվյալի հիման վրա էլ, հավանաբար, Հ. Անասյանը, վրիպում համարելով տաղն Առաքել վարդապետին վերագրելու նախորդ նկատառումը, իր աշխատության Բ հատորում գրել է՝ «*պետք է լիներ Ներսես Շնորհալի*»[46]: Նկատենք, սակայն, որ բնագրական աղբյուրներում և հատկապես Ներսես Շնորհալու տաղերի և գանձերի գիտաքննական հրատարակության մեջ նման տաղ չկա[47]: Բացառված չէ, որ երկի հեղինակը մեզ դեռևս անհայտ մի երաժիշտ է՝ Ներսես անունով, բայց ոչ Շնորհալին: Ամենայն հավանականությամբ՝ «Այսօր ցնծացեք, եղբարք»–ը պատկանում է կիլիկյան երաժիշտ–փիլիսոփաներից մեկի գրչին, երաժիշտներ, որոնք թեև մնացին անանուն, սակայն կատարելապես հմուտ և ճարտար էին երաժշտական արվեստի մեջ, և նրանց շնորհիվ է նաև, որ կիլիկյան երաժշտարվեստն այդքան մեծ ծաղկում ապրեց:

Խորագրերում «Այսօր ցնծացեք»–ը ներկայացված է և՛ որպես տաղ, և՛ որպես մեղեդի: Նախադասվող բնորոշումներն էլ բազմազան են՝ «Տաղ ազնիւ եւ պիտանի»[48], «Մեղեդի ազնիւ»[49], «Տաղ ազնիւ»[50], «Տաղ գեղեցկայարմար»[51], «Տաղ է մեղեդի գեղեցկայարմար եւ անույշ

---

45 ՄՄ, ձեռ. N 3540, թ. 33ա:

46 **Հ. Անասյան,** *Հայկական մատենագիտություն,* Ե–ԺԸ դդ., հատ. Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 90, ծանոթ. 1: Հեղինակն իր սրբագրումն արել է առանց ձեռագրական հղման:

47 **Ներսես Շնորհալի,** *Տաղեր և գանձեր,* աշխ. Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987:

48 ՄՄ, ձեռ. N 6851, թ. 22ա:

49 Ձեռ. N 607, թ. 49բ – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ,* հատ. Ե, ս. 323:

50 Ձեռ. N 1662, Գանձարան, 1468, Տրապիզոն, թ. 55բ – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ,* հատ. Ե, ս. 342: ՄՄ, ձեռ. N 425, թ. 66ա: ՄՄ, ձեռ. N 2665, Գանձարան, 1505, Ս. Գէորգ Զօրաւար (Խլաթ), թ. 62ա: ՄՄ, ձեռ. N 2649, Գանձարան, ԺԷ դ., տեղի՝ անհայտ, թ. 59ա:

51 Ձեռ. N 613, թ. 16բ – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ,* հատ. Ե, ս. 359:

ասա»[52], «Մեղեդի անոյշ»[53], «Տաղ գեղեցիկ և զարմանալ[ի]»[54] և այլն, որ, անշուշտ, նաև գեղարվեստական արժանիքներն ընդգծող խոսուն վկաներ են:

Ձայնագրյալ Պատարագում տաղը ներկայացված է առավել ընդհանուր՝ «*Առաքելոց*» խորագրի ներքո, և բնագիրն էլ մասնակիորեն փոխված է[55] (երգվում է սկզբնական երկու տողը).

*Այսօր ցնծացէք, եղբարք, պարակից եղեալ վերնոցն,*
Սուրբ զԱռաքեալսն *գովել, յօրս յիշատակի նոցին:*

Երաժշտական բաղադրիչում պահպանվել են «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի ծանր ընթացքը և մեղեդիական զարդոլորուն ոճը: Սակայն «Այսօր ցնծացէք»–ն առանձնանում է զարգացման ավելի համեստ և սուղ միջոցներով, անհամեմատ սեղմ չափերով և ձայնածավալով, իսկ մեղեդիական զարգացմանը գլխավորապես բնորոշ է հանդարտ, լայնահոս ծավալումը՝ սեկվենցիոն ու շրջազարդող դարձվածքների ներառմամբ (օրինակ 2).

Հետաքրքիր է նկատել, որ երաժշտական բաղադրիչի և գրական բնագրի փոխառնչության տեսանկյունից ևս «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղը «նմանակում» է իր նախօրինակին: Այստեղ նույնպես սկզբնական փոխառնված խոշոր հատվածի համար (***a–d***) հիմք է ծառայել գրական բնագրի ընդամենը մեկ՝ ***«Այ»*** վանկը (ինչպես որ «Դիտելով զհեթանոսս» տաղում միևնույն հատվածին համապատասխանում է ***«Դի»*** վանկը): Իսկ երաժշտական բաղադրիչի մնացյալ՝ ***e–i*** հատվածները զուգորդված են գրական տեքստի առավել ծավալուն մասի հետ: Այս փոխհարաբերությամբ էլ հատկորոշվում է տաղի կառուցվածքը, որն իրենից ներկայացնում է երկմաս ձև՝ եզրափակումով (տե՛ս հռոմեական թվերով նշված մասերը):

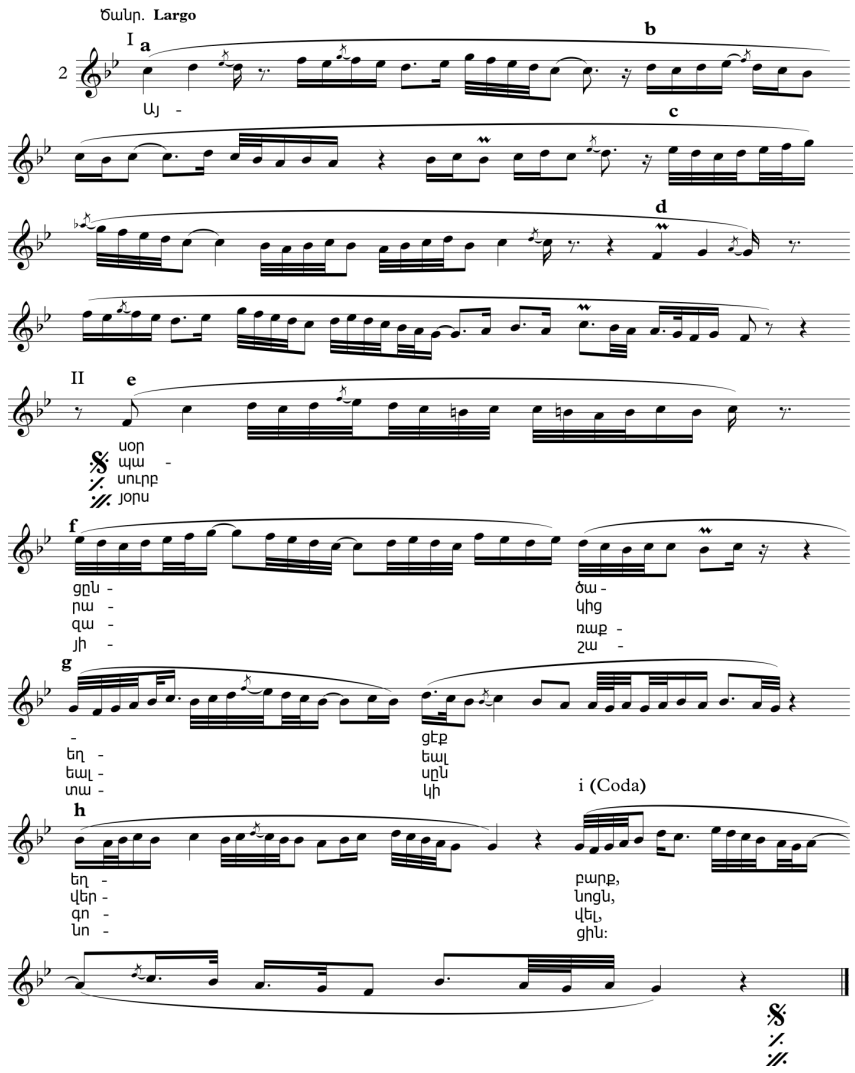
[52] Ձեռ. N 604, թ. 53բ – նույն տեղում, ս. 391:

[53] Ձեռ. N 638, Գանձարան, ԺԵ–ԺԶ դդ., տեղի՝ անհայտ, թ. 52բ – նույն տեղում, ս. 433:

[54] ՄՄ, ձեռ. N 6495, թ. 68ա:

[55] Կարծում ենք՝ սա տեղական ավանդույթի ուրույն դրսևորում է:

## Այսօր ցնծացէք, եղբարք



Երկու տաղերի համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ Նարեկացու տաղի վերաեղանակավորված տարբերակից «Այսօր ցնծացէք» է ներմուծվել մի քանի կտոր: Դրանք են՝

1. ***a,b,c,d*** հատվածները նույնությամբ[56],
2. ***f*** հատվածը, որի առաջին երկու խմբավորումը վերցված է ***c***–ից, իսկ մնացածը՝ «Դիտելով»–ի մեկ այլ մեղեդիական դարձվածքից (ռիթմական տարբերակումով)[57]:

Ժամանակին վերլուծելով «Դիտելով զեեթանոսս» տաղը[58]՝ Ն. Թահմիզյանը հանգել էր այն եզրակացության, որ ընդհանուր առմամբ նրա երաժշտական բաղադրիչը կրում է XIII–XIV դարերին հատուկ հովերի ու կիլիկյան դրվագազարդ արվեստի վառ կնիքը, բայց նաև գտել, որ «*Նարեկացու տաղի նախնական եղանակի հիմնական տրամադրությունը որոշ չափով մնացել է քննարկվող ստեղծագործության ներքին ծալքերում, դրանց հանգուցային գաղտնարաններում*»[59]: Ուրեմն, կիլիկյան վարպետները, վերաեղանակավորելով հնավանդ նմուշները, այդուհանդերձ, պահպանել են դրանց նախօրինակների հիմնական երաժշտական ուրվագծերն ու բնութագրական հատկանիշները:

Ոչ միայն «Դիտելով զեեթանոսս», այլև «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղի երաժշտական բաղադրիչների քննությունը բացահայտում է դրանց *ներքին ծալքերում* կամ *հանգուցային գաղտնարաններում* թաքնված ևս մեկ կարևորագույն շերտ, որն արդեն առնչվում է «Հաւուն, հաւուն»–ի բուն նախնական եղանակին, իմա՝ Կոմիտաս Վարդապետի կատարած ձայնագրությանը[60]:

---

[56] Հմմտ. *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 99, «Դիտելով զեեթանոսս» տաղի առաջին չորս տողը:

[57] Հմմտ. *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, էջ 100, տող առաջին:

[58] Տաղի համառոտ վերլուծությունը տես **Ն. Թահմիզյան,** *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, էջ 269–271:

[59] Նույն տեղում, էջ 271:

[60] **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբ. Ռ. Աթայանի, Գ. Գյոդակյանի, Դ. Դերոյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 142:

Նախ նշենք, որ խնդրո առարկա երեք տաղերի մեղեդիակերտման մեջ էական դեր է կատարում առաջին «Հաւուն» բառի եղանակավորումը: Այս փոքրիկ կառույցը՝ իր բնութագրական *կշռութային թռիչքով*[61] (ձայնակարգի վերջավորող հնչյունից դեպի դիմող ձայնը), «Հաւուն»–ում արդեն բազմապիսի փոխակերպումներ է կրում. դրա տրոհված մասնիկները դառնում են մեղեդիական զարգացման առանձին հիմնատարրեր՝ որոշիչ դեր ստանձնելով ինչպես տաղի ձևակառուցվածքում (տե՛ս հանգաձևերը), այնպես էլ ձայնակարգային ոլորտում: Կիլիկյան երկու տաղերում դրանք առավել ազատ զարգացում են ստանում՝ բնօրինակի համեմատությամբ կրելով ակնհայտ բովանդակային և ձևակառուցվածքային վերիմաստավորումներ (օրինակ 3).




«Հաւուն, հաւուն» բառերի եղանակավորման անմիջական արձագանքները հստակ երևակվում են «Դիտելով զհեթանոսս» տաղի՝ հնգյակ վերև հնչող, և «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղի՝ միակ զարտուղի մեղեդիական դարձվածքներում: Սակայն կիլիկյան տաղերում, նախօրինակի համեմատ, մեղեդու բնույթը կտրուկ վերափոխվում է՝ խոհաքնարականից վերածվելով խռովահույզի, ինչը հակադրության որոշակի տարր է ներբերում երաժշտական հորինվածք (օրինակ 4).

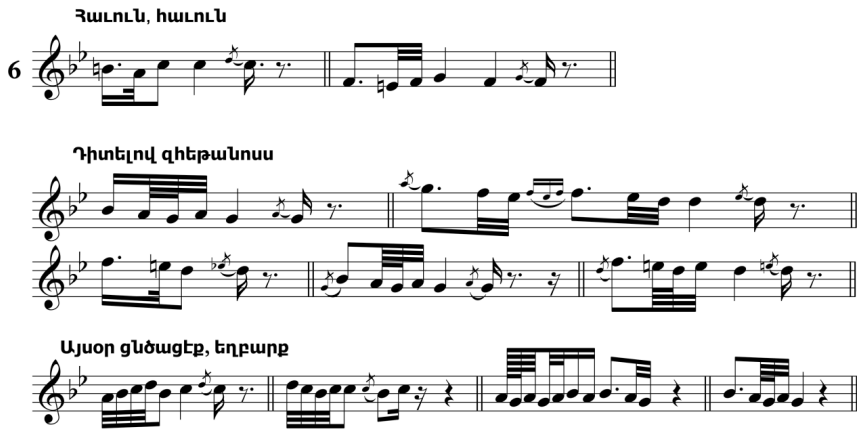
[61] Մ. Նավոյանի ձևակերպումն է: Տե՛ս **Մ. Նավոյան,** *Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում,* Երևան, «Արձեշ» հրատ., 2001, էջ 168–170:




«Հաւուն»–ի հնգյակային բնութագրական թռիչքը կիլիկյան տաղերում հանդես է գալիս նաև որպես այլ վերակերտումների նախասկիզբ, որից ծնունդ առնող մեղեդիական դարձվածքներն այլափոխվում են՝ դառնալով մերթ լուսավոր–հայեցողական, մերթ էլ՝ զգացմունքային–հուզումնալից, ինչպես «Դիտելով զհեթանոսս» տաղում է (օրինակ 5).




Կիլիկյան տաղերում մեծ զարգացում են ստանում «Հաւուն»–ին բնորոշ հանգաձևերը՝ առավել շրջազարդվելով և վերածվելով ընդլայն կառույցների (օրինակ 6).




«Հաւուն, հաւուն» և «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղերի մեղեդիական աղերսները սրանով չեն սահմանափակվում: «Այսօր ցնծացէք»–ում մեկ այլ «փոխառյալ» հատված է ***c***–ի (այսու նաև՝ ***f***–ի) սկզբնական կտորը, որը «Հաւուն»–ի «***արթնա***[ցեալ]» բառերին համապատասխանող հատվածի վերափոխված տարբերակն է (օրինակ 7).




Նույնանման են նաև «Այսօր ցնծացէք»–ի ***g*** և ***i*** հատվածների սկզբնական խմբավորումները՝ հանգետ «Հաւուն»–ի «***դիպե***[լով]» բառերին համապատասխանող հատվածի՝ վերընթաց շարժումով խմբավորման (օրինակ 8).




Վերջիններիս հարևնման մի դարձվածք տեղ է գտել Նարեկացու «Ահեղ ձայնս» տաղում՝ Կոմիտասի ձայնագրությամբ[62]: Երեք տաղերում էլ այս մեղեդիական դարձվածքները տեղադրված են եզրափակիչ հատվածների սկզբնամասերում, որով դրանք կառուցվածքաբանական կարևոր դերակատարում են ստանձնում: Նշյալ եզրափակիչ մասերը հատկորոշվում են մեղեդու ծավալման հետևյալ ընդհանուր սխեմայով.

ա) սահուն վերընթաց շարժում ձայնակարգի վերջավորող ձայնից դեպի դիմող ձայնը,

բ) ծավալում և աստիճանական էջք դեպի վերջավորող ձայնի ոլորտ և այդ ձայնի հաստատում[63]:

Այսպիսով, կիլիկյան անհայտ հեղինակի հորինած «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղը վառ կերպով կրում է Գրիգոր Նարեկացու երաժշտարվեստի ազդեցության կնիքը: Նրանում միահյուսվել են և՛ հանճարեղ տաղերգուի հորինած բնօրինակը և դրա վերաեղանակավորված տարբերակը՝ նույնական և վերափոխված հատվածներով: «Այսօր ցնծացէք»–ի ձայնեղանակային կազմում ևս մեկտեղվում են բնօրինակի[64] և վերաեղա-

[62] Տե՛ս **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու,* հատ. 8, էջ 142, տող 1՝ *«սա քակէ»* բառերին համապատասխանող կտորը:

[63] Նույնպիսի դարձվածք կա նաև Ներսես Շնորհալու «Տէր ողորմեա. Ստեղծող մանկանց» տաղում՝ Կոմիտասի ձայնագրությամբ (տե՛ս նույն տեղում, էջ 143, տող 1՝ *«Ընդ որս եւ զմեզ ուրախացո»* բառերին համապատասխանող հատվածը), որին ձևակառուցողական համանման դեր է վերապահված:

[64] Կոմիտասը «Հաւուն, հաւուն»–ի ձայնագրության մեջ նշում է ԴՋ և ԱԿ ձայնեղանակները. տե՛ս **Կոմիտաս,** *Երկերի ժողովածու,* հատ. 8, էջ 142: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ տաղն ընթանում է ԴՋ առաջին դարձվածքին մոտիկ յուրահատուկ ստեղիատիպ մի

նակավորված տարբերակի[65] հատկորոշ գծերը, սակայն այստեղ դրսևորվում և իր հաստատումն է ստանում մի նոր ձայնեղանակ՝ ԴՁ–ն:

Այս ամենով հանդերձ՝ քննարկվող տաղը բոլորովին այլ ստեղծագործություն է: Նրանում գերիշխում է քնարականության, մտասույզ խոհականության և հուզականության մթնոլորտը, որ մի պահ հանկարծ խախտվում է՝ ընդմիջվելով պաթետիկ հռետորականությամբ[66] տոգորված՝ «Հաւուն»–ից «քաղված» զարտուղող հատվածի մուտքով (տե՛ս օրինակ 4):

«Գլուխ Եկեղեցւոյ» և «Այսօր ցնծացէք» տաղն ու փոխը լայնորեն կենցաղավարել են և մեծ տարածում ստացել այնքան, որ դարձել են Գանձարան–Տաղարանների անփոփոխ բաղկացուցիչները: Ավելին, իրենք են արդեն որպես չափանմուշ ծառայել այլ ստեղծագործությունների համար, ինչպես վկայում են լուսանցահղումները: «Գլուխ Եկեղեցւոյ» տաղի ձայնով է երգվել Կոստանդին Սսեցու «Կոյս անապական Մարիամ Սուրբ Աստուածածին» Վերափոխման տաղը[67], իսկ «Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղի «գոյնով»՝ Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի հորինած «Ծագումըն փառաց Էին միայն Միածին Որդին»[68] և «Ձայնն այն որ զաշխարհս եստեղծ»[69] տաղերը: Գրիչները ցուցումներ են թողել նաև «Այսօր ցնծացէք»–ի կատարման վերաբերյալ՝ «Քրիստոս փառաց գոյն»[70], «Ձայն, որ զաշխարհս արար գոյն»[71] և այլն:

---

ձայնեղանակում. տե՛ս **Ն. Թահմիզյան,** *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, էջ 204:

65 Ըստ Ն. Թաշճյանի նշման՝ ԲՁ:

66 Նարեկացու տաղերի առնչությամբ Ն. Թահմիզյանը գործածում է *«հռետորական բարբառումներ»* կապակցությունը. տե՛ս *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, էջ 207:

67 Ձեռ. N 2070, թ. 235բ – *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ*, հատ. Ե, ս. 655:

68 Ms. 80, F. 166v – **R. Kévorkian. A. Ter–Stépanian.** *Manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France*, col. 174.

69 Ms. 80, F. 127 – ibid., col. 172.

70 ՄՄ, ձեռ. N 428, թ. 46բ:

71 ՄՄ, ձեռ. N 424, ԺԷ դ., տեղի՝ անհայտ, թ. 316ա: Ի դեպ, այս ձեռագրում առկա է միայն տաղի վերջին տունը՝ «Պաղատիմք առ ձեզ, ընտրեալք...», որ խորագրված է *մեղեդի:*

«Այսօր ցնծացեք, եղբարք» տաղը՝ ըստ կիլիկյան հնագույն Տաղարանի, կամ առավել ճշգրիտ՝ Հովսեփ երաժշտապետի գաղափար օրինակի, պետք է թվագրել առնվազն XIII դարի առաջին կեսով: Ըստ այսմ՝ կատարում ենք մեկ կարևոր ճշգրտում առ այն, որ «Դիտելով զհեթանոսս» տաղը գոյություն է ունեցել արդեն XIII դարի սկզբներին:

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրությունը կարևորվում է ոչ թե սոսկ կիլիկյան երգարվեստի պատմության մի անհայտ էջի բացահայտման, այլ, որ առավել նշանակալի է, հայոց միջնադարի երկու խոշորագույն գործիչների՝ Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության առնչակցության դիտանկյունից: Այսու՝ երկու հանճարների երկնած գանձերից՝ անանուն վարպետի ձեռքով ի նորո ծնունդ առած երկը իրավասու ենք դասելու մեր հոգևոր երաժշտական մշակույթի երևելի նմուշների շարքին:

## Ամփոփում

Գրիգոր Նարեկացու (X–XI դդ.) տաղերի երաժշտական բաղադրիչները նորովի են մեկնել Կիլիկյան Հայաստանի երաժշտական մշակույթի ներկայացուցիչները՝ ըստ զարդոլորուն ոճի նոր պահանջների: Ընդսմին՝ նրանք ազատորեն օգտվել են Ներսես Շնորհալու (XII դ.) երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունից՝ իրենց ստեղծագործություններ ներմուծելով ոչ միայն նրա երկերի ոճական առանձնահատկություններին բնորոշ առանձին տարրեր կամ կաղապար–դարձվածքներ, այլ առավելն՝ ամբողջական մեղեդիական հատվածներ: Այդպիսի նմուշների շարքին է դասվում Գրիգոր Նարեկացու «Հաւուն, հաւուն» տաղի նոր՝ վերաեղանակավորված տարբերակը՝ «Դիտելով զհեթանոսս» սկզբնատողով, որում գործածվել է «Որք զքրովբէիցն խորհրդաբար կերպարանիմք» սրբասացության («Քերովբէական երգի») մի ընդարձակ հատվածը, որի երաժշտական բաղկացուցչի հեղինակը Ներսես Շնորհալին է:

«Դիտելով զհեթանոսս» տաղից է «սերել» կիլիկյան անանուն հեղինակի «Այսօր ցնծացեք, եղբարք, պարակից եղեալ» տաղը՝ նվիրված Ս. Առաքյալներ Պետրոսին և Պողոսին: Այսինքն՝ վերջինս նույնպես

սերտ ազգակցություն ունի վերոնշյալ սրբասացության հետ և կրում է նրա ոճական ազդեցությունը: Բացի այս՝ տաղում առկա է նաև ևս մեկ կարևորագույն շերտ, որն առնչվում է «Հաւուն, հաւուն»–ի բուն նախնական եղանակին, իմա՝ Կոմիտաս Վարդապետի կատարած ձայնագրությանը:

«Այսօր ցնծացէք, եղբարք» տաղի գրական բնագրի վաղագույն ձեռագրական գրառումը տեղ է գտել 1241 թ. Դրազարկում (Կիլիկիա) գրված Տաղարանում: Ըստ այսմ՝ ճշգրտվում և գիտական շրջանառության մեջ է դրվում այն փաստը, որ «Դիտելով զհեթանոսս» տաղը գոյություն է ունեցել արդեն XIII դարի սկզբներին:

**Բանալի բառեր՝** Գրիգոր Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի, Կիլիկիա, Տաղարան, տաղ, սրբասացություն, մեղեդիական դարձվածք, երաժշտական բաղադրիչ, Նիկողայոս Թաշճյան, Կոմիտաս Վարդապետ:

## ОТЗВУКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ГРИГОРА НАРЕКАЦИ И НЕРСЕСА ШНОРАЛИ В *ТАГЕ* АНОНИМНОГО КИЛИКИЙСКОГО АВТОРА

### Резюме

**Астхик Мушегян** *(Армения)*
*кандидат искусствоведения*
*Научно–исследовательский институт*
*древних рукописей «Матенадаран» им. Месропа Маштоца*
*Центр армянской духовной музыки*

Музыкальная составляющая *тагов* Григора Нарекаци (X–XI вв.) получила новую трактовку в творчестве музыкальных деятелей Киликийской Армении в соответствии с новыми канонами орнаментального стиля. При этом, Киликийские музыканты свободно обращались к музыкально–поэтическому наследию Нерсеса Шнорали (XII в.), включая в свои произведения не только отдельные стилистические элементы или устойчивые мелодические обороты, характерные для его произведений, но и целые музыкальные эпизоды. К подобным образцам относится новая версия *тага* «Հաւուն, հաւուն» (*«Авун, авун»* – «Птица, птица»)

Григора Нарекаци, положенного на новую мелодию. *Таг* начинается со строки «Դիտելով զհեթանոսս» (*«Глядя на язычников»*) и включает в себя развернутый фрагмент святословия («Херувимской песни») «Որք զբրովբէիցն խորհրդաբար կերպարանիմք» (*«Иже херувимы тайно образующе»*), автором музыкального компонента которого является Нерсес Шнорали.

От *тага «Глядя на язычников»* берет начало и *таг* анонимного киликийского автора «Այսօր ցնծացեք, եղբարք, պարակից եղեալ» (*«Возрадуйтесь сегодня, братья»*), посвященный святым апостолам Петру и Павлу. Таким образом, он также родственно связан с вышеупомянутым святословием и схож с ним стилистически. Помимо этого, в данном *таге* наличествует еще один важнейший пласт, относящийся к наиболее древнему варианту мелодии *тага* «*Авун, авун*», записанному Комитасом Вардапетом.

Древнейшая запись словесного текста *тага «Возрадуйтесь сегодня, братья»* сохранилась в сборнике *Тагаран*, написанном в 1241 году в Киликии, в скриптории монастыря Дразарк. В соответствии с этим, в научный оборот нами вводится важное уточнение о том, что *таг «Глядя на язычников»* существовал уже в начале XIII века.

**Ключевые слова:** Григор Нарекаци, Нерсес Шнорали, Киликия, *Тагаран, таг,* святословие, музыкальный оборот, музыкальный компонент, Никогайос Ташчян, Комитас Вардапет.

## THE REFLECTIONS OF THE MUSIC OF GRIGOR NAREKATSI AND NERSES SHNORHALI IN THE *TAŁ* OF AN ANONYMOUS CILICIAN AUTHOR

### Abstract

**Astghik Musheghyan** *(Armenia)*
*PhD in Art*
*«Matenadaran» Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts*
*Center for Armenian Sacred Music*

The musical components of the *tał*s (a medieval Armenian sacred music genre) by Grigor Narekatsi (X–XI centuries) were reinterpreted by the music figures of Cilician Armenia in accordance with the new canons of the ornamental style. Moreover, Cilician musicians freely resorted to the musical and poetic legacy

of Nerses Shnorhali (XII century), in their works referring not only to separate stylistic elements or musical patterns, but also to entire musical episodes typical of his music. A sample of such reinterpretation is a new version of the *tał* «Հաւուն, հաւուն» ("Havun, Havun" – "The Bird, the Bird") by Grigor Narekatsi, which was set to a new melody. The *tał* begins with the incipit «Դիտելով զեթանոսս» ("Watching over the Gentiles") and includes a large fragment from the hagiody ("The Cherubic hymn") «Որք զքրովբէիցն խորհրդաբար կերպարանիմք» ("We who mystically represent the Cherubim"), the musical component of which was written by Nerses Shnorhali.

The *tał* «Այսօր ցնծացեք, եղբարք, պարակից եղեալ» ("Rejoice Today, Brothers") by an anonymous Cilician author is dedicated to the Holy Apostles Peter and Paul and originates from the *tał* "Watching over the Gentiles". Consequently, this *tał* is also related to the aforementioned *hagiody* and shares a stylistic similarity with the latter. Furthermore, this *tał* possesses another important layer that refers to the earliest version of the melody of "Havun, Havun", namely, the version of the latter recorded by Komitas Vardapet.

The earliest handwritten record of the original literary text of the *tał* "Rejoice Today, Brothers" is found in the *Tałaran*, copied in 1241 at the scriptorium of the Drazark Monastery in Cilicia. Thus, an important clarification is introduced: the *tał* "Watching over the Gentiles" already existed in the beginning of the XIII century.

**Keywords:** Grigor Narekatsi, Nerses Shnorhali, Cilicia, *Tałaran, tał*, hagiody, musical pattern, musical component, Nikoghayos Tashchyan, Komitas Vardapet.

# ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Գիտական հոդվածներ

*Պատասխանատու խմբագիր՝* ***Տաթևիկ Շախկուլյան***

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան 2017

---

# KOMITAS AND TRADITIONAL MUSIC CULTURE

Articles

*Edited by* ***Tatevik Shakhkulyan***

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan 2017

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

Համակարգչային էջադրումը և կազմի դիզայնը՝ Սոնա Թարխանյանի

Տպագրված է «Էմ Իքս Գրուպ» ՍՊԸ տպարանում