

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ  
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

**Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք**

**Հատոր Գ**

**KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE**

**Y E A R B O O K**

**Volume III**

**KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE**  
**YEARBOOK**  
**Volume III**

**Articles**

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute  
Yerevan – 2018

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ**

**ՏԱՐԵԳԻՐՔ**

**Հատոր Գ**

**Գիտական հոդվածներ**

Պատասխանատու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկույան

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն

Երևան – 2018

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ:  
Աջակիցներ՝ ՀՀ մշակույթի նախարարություն  
ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտե

ՀՏԴ 78  
ԳՄԴ 85.31  
Կ 685

**Պատասխանաբու 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)  
**Լանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ**

Կ 685 Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք.— Եր.:  
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2018.  
Հատոր Գ.— 312 էջ:

Սույն հատորն անդրադառնում է Կոմիտասի գիտական, ստեղծագործական և բանաստեղծական ժառանգությանը, ինչպես նաև մեթոդական մոտեցումներին: Նկատի ունենալով Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունները՝ ժողովածուն ներկայացնում է նաև հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտությանն ու միջ-նադարագիտությանն առնչվող հարցեր: Հասցեագրված է երաժշտագետներին, արվեստաբաններին, մշակութաբաններին, միջնադարագետներին, ֆոլկլորագետներին, առհասարակ հայ երաժշտությամբ հետաքրքրվողներին:

ՀՏԴ 78  
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-9939-9134-8-3

© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2018  
© Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատարակչություն, 2018

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

## CONTENTS

ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ.....	7
INSTEAD OF A PREFACE .....	8
<b>ԳԼՈՒԽ Ա. ԿՈՄԻՏԱՍ</b> <b>CHAPTER I: KOMITAS</b>	
«Սերարձակ» բառեր. Նորաբանությունները Կոմիտասի բանաստեղծություններում .....	10
<i>Ալեքսա Հակոբյան</i> “Serardzak” (Love Spreading) Words: Neologisms in Komitas’s Poems <i>Aleta Hakobyan</i>	
Կոմիտասի պատմական մեթոդը .....	27
<i>Արսեն Բորոխյան</i> The Historical Method of Komitas <i>Arsen Bobokhyan</i>	
«Ահա՛ ազգային կենաց ճշմարիտ պատկերը». յոյն օսմանեան երաժշտագէտի մը տպաւորութիւնները Կոմիտաս Վարդապետի Պոլսոյ համերգի մասին .....	59
<i>Հայկ Սրկ. Իւթիւճեան</i> “Here Lies the True Picture of National Life”: the Impressions of a Greek Ottoman Musicologist from Archimandrite Komitas’s Concert in Constantinople <i>Haig Utidjian</i>	
Կոմիտասյան բազմաձայնության առանձնահատկությունների շուրջ .....	81
<i>Դանիել Երաժիշտ</i> Features of Komitas’s Polyphony <i>Daniel Yerazhisht</i>	
Դիտարկումներ՝ նվագարանային պատկերացումներում տիեզերքի չորս տարրերի մասին ուսմունքի արտացոլման վերաբերյալ.....	91
<i>Տորք Դալալյան</i> Some Remarks on the Reflection of the Doctrine about the World’s Four Elements in Reflections about Musical Instruments <i>Tork Dalalyan</i>	
<b>ԳԼՈՒԽ Բ. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐ</b> <b>CHAPTER II: MUSIC FOLKLORE</b>	
Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа.....	108
<i>Ալինա Սախևանյան</i> Epic Singing in Armenian Traditional Folk Culture <i>Alina Pahlevanyan</i>	

«Լոյս զուարթ» ժամագրքի երգը Զավախքի երաժշտական կենցաղում .....128  
*Զավեն Թագակչյան*

The Armenian Chant “Luys Zvart” in the Music Life of Javakhk  
*Zaven Tagakchyan*

**ԳԼՈՒԽ Գ. ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ**  
**CHAPTER III: MEDIEVAL MUSIC**

Песнопения священикомученику Григорию, Просветителю  
Великой Армении.....158  
*Наталья Рамазанова, Татьяна Швец*

Chants to the Martyr Saint Gregory the Illuminator of Armenia  
*Natalia Ramazanova, Tatyana Shvets*

Музыкальная интерпретация библейских цитат в древнерусском  
певческом искусстве.....174  
*Марина Егорова, Альбина Кручинина*

The Musical Interpretation of the Biblical References in Old Russian Chants  
*Marina Egorova, Albina Kruchinina*

ԱԶ ձայնեղանակի դրսևորումները հայ հոգևոր երգարվեստի  
Երուսաղեմյան երգվածքում .....204  
*Աստղիկ Մարտիրոսյան*

The First Mode in the Jerusalem Singing Tradition of the Armenian Chant  
*Astghik Martirosyan*

Հովհան Օձնեցու ծորուն շարականների ոճական  
առանձնահատկությունները .....233  
*Հասմիկ Հարությունյան*

The Stilistic Peculiarities of Hovhan Odzneci’s Embellished Hymns  
*Hasmik Harutyunyan*

Մակար Եկմալյան. «Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» .....248  
*Գայանէ Ամիրաղյան*

“The Chants of the Divine Liturgy” by Makar Yekmalyan  
*Gayane Amiraghyan*

**ԳԼՈՒԽ Դ. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ**  
**CHAPTER IV: ART MUSIC**

Ցանկ օտարազգի կոմպոզիտորների հայապատում սիմֆոնիկ և  
վոկալ երկերի .....280  
*Արծվի Բախչինյան*

A List of Symphonic and Vocal Pieces on Armenian Subjects by Non-Armenian Composers  
*Artsvi Bakhchinyan*

## Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

### ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆ.

#### «ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ»

Ս. Պատարագը<sup>1</sup> քրիստոնեական եկեղեցու գլխավոր ծիսական արարողությունն է<sup>2</sup>, որի հիմքում մարդկության փրկության համար Հիսուս Քրիստոսի զոհաբերության կամ պատարագման խորհուրդն է<sup>3</sup>: Հայ Առաքելական Ս. Եկեղեցու Պատարագը կազմավորվել է Ընդհանրական եկեղեցու հայրեր Ս. Բարսեղ Կեսարացու (IV դ.), Ս. Գրիգոր Նազիանզացու (IV դ.) և Ս. Հովհան Ոսկեբերանի (IV–V դդ.) ստեղծած Պատարագների հիման վրա<sup>4</sup>: Իր բազմադարյան զարգացման ընթացքում, որ տևել է մինչև XIV–XV դդ., Հայոց Պատարագը ձեռք է բերել ինքնատիպ ազգային նկարագիր թե՛ ծիսական արարողակարգի, թե՛ երաժշտական բաղադրիչի առումով: Այդ գործում մեծ ավանդ են ունեցել Ս. Գրիգոր Լուսավորիչը (III–IV դդ.), Ս. Սահակ Պարթևը (IV–V դդ.), Ս. Հովհան Մանդակունին (V դ.), Ս. Հովհաննես Օձնեցին (VII–VIII դդ.), Խոսրով Անձևացին (X դ.), Ս. Գրիգոր Նարեկա-

<sup>1</sup> Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է՝ *Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ*, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Երեւան, «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամի հրատ., 2017 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան, Պատարագ**, 2017). տե՛ս Հայ Առաքելական եկեղեցու Սուրբ Պատարագը (նույն տեղում, էջ XIII–XXIV, այստեղ հրատարակվում է որոշ կրճատումներով), Մակար Եկմալյանի Պատարագը (նույն տեղում, էջ XX–XXIV), Վերլուծական ակնարկ (նույն տեղում, էջ 323–336):

<sup>2</sup> «Պատարագ» բառը ստուգաբանվում է որպես «նվեր, ընծա, զոհ»: Տե՛ս **Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան**, հատ. 4, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1979, էջ 37:

<sup>3</sup> **Վազգեն վարդապետ (Վազգեն Ա Կաթողիկոս Ամենայն Հայոց)**, *Մեր Պատարագը*, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2008, էջ 43:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Նորայր Արք. Պողոսեան, Ծիսագիտութիւն**, Նիւ Եորք, «Թագուիի Թամսըն» հիմնադրամի հրատ., 1990, էջ 78:

ցին (X–XI դդ.), Ս. Ներսես Շնորհալին (XII դ.), Ներսես Լամբրոնացին (XII դ.), Խաչատուր Տարոնացին (XII–XIII դդ.) և այլք<sup>5</sup>:

Պատարագը ծավալուն, բազմատարր արարողություն է, որ ներառում է ընթերցվող և երգվող տարբեր ժանրային միավորներ: Ծեսի կարևորագույն բաղկացուցիչներից է երգեցողությունը, որով ուղեկցվում է արարողության ողջ ընթացքը: Ավանդաբար պատարագային երգասացությունները կատարվել են միաձայն, արական երգեցիկ խմբի կողմից՝ առանց գործիքային նվագակցության<sup>6</sup>: Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը ներառում է հայ հոգևոր երաժշտության գրեթե բոլոր ժանրերը՝ եղանակավոր (երգվող) քարոզ<sup>7</sup>, սաղմոս, շարական<sup>8</sup>, տաղ<sup>9</sup>, մեղեդի<sup>10</sup> և այլն: Առանձին խումբ են կազմում ժան-

<sup>5</sup> Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան, կյանքն ու սրբեղծագործությունը*, Երևան, «Արվեստական գրող», 1981, էջ 64: Տե՛ս նաև Մ. Նավոյան, Պատարագը Միջնադարում և որպես կոմպոզիտորական արվեստի ժանր, *Ժողովրդական սրբեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ* (հոդվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 94:

<sup>6</sup> *Ձայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի*, ձայնագրությունը հայկական նոտագրությամբ՝ Ն. Թաշճյանի, փոխադրված է եվրոպական նոտագրության, խմբ.՝ Ա. Բաղդասարյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2012, էջ 339:

<sup>7</sup> Սարկավագի երգաբաժնի հիմքը կազմող՝ Պատարագի քարոզները հակիրճ, գլխավորապես ասերգային երաժշտական բնութագիր ունեցող դրվագներ են՝ հիմնված համաքրիստոնեական տեքստային բանաձևերի վրա, որոնց շարքում հանդիպում են նաև հունարենից փոխառված եզրեր. *Պոսիտում* (հուն. *Πρόσχωμεν* բառից, որ նշանակում է «ուշադիր լինենք», «ունկնդրենք»), *Օրթի* (հուն. *Ορθή* – «ուղի ելեք»): Տե՛ս *Նոր բառգիրք հայկազգան լեզուի*, հատ. 2, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1981, էջ 661, 1033: Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ քարոզի ժանրի այլ դրսևորումների մասին տե՛ս նաև Ա. Արևշատյան, Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, *Պարմա-բանասիրական հանդես*, 1992, N 2–3, էջ 199–214:

<sup>8</sup> *Շարական*. եկեղեցական օրվա համապատասխան ժամին կատարվող հոգևոր երգ, հայ հոգևոր երգարվեստի հնագույն ժանրերից մեկը: Ծիսական գործառույթով պայմանավորված՝ կարող է ունենալ համեմատաբար պարզ, վանկային-ներվանկային (հասարակ օրերի համար նախատեսված շարականներ) կամ առավել զարգացած, ծավալուն մեղեդիական բնութագիր (կիրակի օրերին և խոշոր եկեղեցական տոներին կատարվող շարականներ):

<sup>9</sup> *Տաղ*. հայ միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրերից, որը դրսևորվել է թե՛ աշխարհիկ, թե՛ հոգևոր երգարվեստում: Հոգևոր տաղերի ժանրի բարձրարվեստ նմուշներ է հեղինակել, մասնավորապես, Ս. Գրիգոր Նարեկացին (X–XI դդ.):

<sup>10</sup> *Մեղեդի*. հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության հիմնական տեսակներից, որ



րային հստակ տարբերագատում չունեցող երգերը (Պատարագի երգեր), ինչպես նաև սրբասացությունները: Նշված ժանրային միավորներն արտացոլում են հայ հոգևոր երգարվեստին հատուկ տարբեր մեղեդիական ոճերը<sup>11</sup> և դրանցով պայմանավորված՝ կատարման տեմպերը<sup>12</sup>: Դրանց շարքում հանդիպում են և պարզ երաժշտական բնութագիր ունեցող՝ վանկային կամ խառը վանկային–ներվանկային (քարոզ, սաղմոս), և զարգացած մեղեդիական նկարագրով օժտված՝ զարդոլորուն նմուշներ (տաղ, *մեղեդի*): Պատարագը ներառում է ինչպես անշարժ (կրկնվող), այնպես էլ շարժական («յաւուր պատշաճի»՝ տվյալ եկեղեցական օրվա խորհրդին համապատասխան) մասեր<sup>13</sup>:

---

բնորոշվում է զարդոլորուն մեղեդիական ոճով: Պատարագ է ներմուծվել XIV–XV դարերում: Տես **Փառեն Եպիսկոպոս Մեթրնեան**, Ծանօթագրութիւնք, Դ. Այսօրուան Պատարագամատոյցին, *Հասկ*, 1950, թիւ 7–8, էջ 227: **Ն. Արք. Պողարեան**, նշվ. աշխ., էջ 81: Հետագա շարադրանքում *մեղեդի* եզրը որպէս երաժշտաբանաստեղծական ժանրի անվանում կիրառված է շեղատառ:

<sup>11</sup> Մեղեդիական ոճը ձևավորվում է երգի բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների փոխադրած կապի միջոցով: Հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական ոճերը չորսն են.

ա) *վանկային (սիրաբիկ)*, որի դեպքում բանաստեղծական տեքստի մեկ վանկին համապատասխանում է մեղեդու մեկ հնչյուն, բ) *ներվանկային (նևմարիկ)*, երբ վանկը եղանակավորվում է 2–5 հնչյուններով, գ) *զարդոլորուն (մեյիզմապիկ)*, երբ տեքստի մեկ վանկին համապատասխանում է հինգից ավելի հնչյուններից բաղկացած ծավալուն մեղեդիական կառույց, դ) *խառը*, որը հիմնված է վերը նշված տարբեր ոճերի (օրինակ՝ վանկայինի և ներվանկայինի կամ ներվանկայինի և զարդոլորունի) հավասարաչափ համակցման վրա: Տես **Ա. Բաղդասարյան**, *Հայկական նոսրագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 47:

<sup>12</sup> Վանկային մեղեդիական ոճ ունեցող երգերը սովորաբար արագընթաց են, խառը վանկային–ներվանկային երգերը ծավալվում են միջին արագության տեմպերով, իսկ ներվանկային և զարդոլորուն ոճով (կամ դրանց խառը դրսևորմամբ) օժտված նմուշները կատարվում են դանդաղ տեմպով: Հայ եկեղեցական երաժշտությանը բնորոշ տեմպերի տարատեսակների և դրանց եվրոպական համարժեքների մասին տես **Ռ. Աթայան**, *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 34, ինչպես նաև **Ա. Բաղդասարյան**, նշվ. աշխ., էջ 46:

<sup>13</sup> Պատարագի անշարժ երաժշտական համարներից են, մասնավորապես, «Մարմին Տբունական», «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցա», «Սուրբ, Սուրբ», «Հայր մեր» երգերը: Շարժական համարների շարքին են դասվում սրբասացությունները, շարականները, տաղերը և այլն:

Միջնադարում Պատարագի երգասացություններն ամփոփված են եղել խազագիր Խորհրդատետր–Պատարագամատույցներում, ինչպես նաև ժողովածու տիպի ձեռագրերում: XV–XVI դարերից սկսած՝ խազագրության գործնական նշանակության աստիճանական նվազման և ձայնագրության այլ համակարգի բացակայության պայմաններում Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը գոյատևել է գլխավորապես բանավոր կերպով, ինչի հետևանքով ենթարկվել է անհարկի աղավաղումների և հայտնվել մոռացության վտանգի առջև<sup>14</sup>: Դրանից խուսափելու նպատակով XIX դարի երկրորդ կեսից հայկական<sup>15</sup> և եվրոպական նոտագրությամբ գրառվել և հրատարակվել են Պատարագի երգասացություններն ամփոփող ժողովածուներ: Վերջիններիս շարքում երաժշտական նյութի ընդգրկունությամբ և ոճական ամբողջականությամբ առանձնանում է Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Գևորգ Դ Քերեստեճյանի նախաձեռնությամբ և երաժիշտ–տեսաբան Նիկողայոս Թաշճյանի ջանքերով հայկական նոտագրությամբ գրառված «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» ժողովածուն, որն ունեցել է երկու հրատարակություն<sup>16</sup>:

<sup>14</sup> Տես Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 66:

<sup>15</sup> *Հայկական նոտագրություն (Նոր հայկական ձայնագրություն)*. երաժշտության գրառման ոչ գծային համակարգ, որ ստեղծել է երաժիշտ–տեսաբան Համբարձում Լիմոնջյանը XIX դարի սկզբին: Հեղինակի անունով կոչվում է նաև *Համբարձումյան նոտագրություն*, *Լիմոնջյանի համակարգ*: Տես Մ. Մուրադյան, *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 37–42: Տես նաև Ա. Բաղդասարյան, *Հայկական նոտագրության ձեռնարկ*:

<sup>16</sup> *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874, 1878 (այսուհետ՝ *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874 և 1878): XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարի սկզբին գրառվել են նաև Պատարագի՝ հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդույթները ներկայացնող տարբերակների երգասացությունները: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ XVIII–XIX դարերում հայ հոգևոր երգարվեստի ճյուղավորման արդյունքում առաջացել են հինգ համեմատաբար ինքնուրույն երգվածքներ՝ Էջմիածնի (կենտրոնական), Կ. Պոլսի, Նոր Ջուղայի (կամ Հնդկահայոց), Երուսաղեմի և Վենետիկի: Տես Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 65–66: Տվյալ դեպքում մենք հիմք ենք ընդունում այն տեսակետը, համաձայն որի՝ Պատարագի մեղեդիների թաշճյանական գրառումները հիմնականում Էջմիածնական մայր երգվածքի դրսևորումն են: Տես Մեսրոպ Եպս. Սմբատեան, Հայկական ձայնագրութիւն, *Արարար*, 1881, Ը, էջ 480–481 (տողատակ): Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱ

XIX դարի վերջին քառորդից սկսած՝ Հայոց Պատարագը մուտք է գործել կոմպոզիտորական արվեստ. ստեղծվել են պատարագային մեղեդիների բազմաձայն մշակումներ: Առաջին փորձերն այս ասպարեզում կատարել են Մ. Կրապիվնիցկին, Պ. Բիանկինին, Հ. Արսեն վրդ. Այտնյանը, Ք. Կարա–Մուրզան և այլք<sup>17</sup>: Հայկական Պատարագի մշակման ոլորտում առաջին բարձրագույն նվաճումը կապված է XIX դարի երկրորդ կեսի հայ ականավոր կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ Մակար Եկմալյանի (1856–1905)<sup>18</sup> անվան հետ:

Մ. Եկմալյանի՝ որպես երաժշտի կայացումը համընկել է հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման առավել կարևոր, բեկումնային փուլերից մեկի հետ, որին նա գործուն մասնակցություն է ունեցել: Ինչպես վերը նշվեց, այս շրջանում հայ առաջադեմ երաժիշտների և հոգևոր դասի ներկայացուցիչների ջանքերով իրագործվում էր հայ հոգևոր երգարվեստի դարավոր հարուստ ժառանգության գրառումը, հայ եկեղեցական երաժշտության կանոնակարգումը: Այս գործիչներից էր պոլսահայ երաժիշտ–տեսաբան, հայկական ձայնագրության

«Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 29: **Մ. Նավոյան**, Սիմեոն Ա Երեանցին եւ ԺԸ–ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, *Էջմիածին*, ԺԲ, էջ 106–108:

<sup>17</sup> Տես **Մ. Մուրադյան**, Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները, *Հայկական արվեստ* (հողվածների ժողովածու), գիրք 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 149–164: **ժ. Ռէսեան**, Ս. Պատարագը եւ հայկական Պատարագի զարգացումն ու բազմաձայն տարբերակները, *Տաթևի* հայագիտական տարեգիրք, 1, Հալեպ, հրատարակութիւն Բերիոյ հայոց թեմի, 2008, էջ 418–470:

<sup>18</sup> Ծնվել է Վաղարշապատում, 1872–ին ավարտել է տեղի ժառանգավորաց դպրոցը: 1874–77 թթ. Գևորգյան ճեմարանում դասավանդել է երգեցողություն և հայ եկեղեցական երաժշտության տեսություն՝ զուգահեռաբար հաճախելով ճեմարանի որոշ դասընթացներին: 1879–1888 թթ. սովորել է Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի տեսության և գործնական ստեղծագործության բաժիններում՝ աշակերտելով Յու. Իոզանսենին, Ա. Լյարովին, Ն. Սոլովյովին և Ն. Ռիմսկի–Կորսակովին: Այդ տարիներին ղեկավարել է տեղի հայկական եկեղեցու երգչախումբը: 1891–ից բնակվել է Թիֆլիսում, պաշտոնավարել Ներսիսյան դպրոցում՝ որպես երաժշտության ուսուցիչ և խմբավար: 1893–94 թթ. դասավանդել է Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի մասնաճյուղի ուսումնարանում: Վախճանվել է Թիֆլիսում: Տես **Ն. Թահմիզյան**, *Մակար Եկմալյան*, էջ 6–50: Որոշ աղբյուրներում հանդիպող տեղեկության համաձայն՝ երաժիշտն իր մահկանացուն կնքել է Վաղարշապատում (**Ռ. Աթայան**, *Մակար Եկմալյան. տես Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հողվածներ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2006, էջ 106):

փայլուն գիտակ Նիկողայոս Թաշճյանը, որը Գևորգ Դ կաթողիկոսի հրավերով 1873 թ. գալիս է Վաղարշապատ՝ Ժառանգավորաց դպրոցի սաներին հայկական նոտագրություն սովորեցնելու և հմուտ շարականագետ Գևորգ Դ-ի երգածից հայ եկեղեցու կարևորագույն ծիսական ժողովածուները («Պատարագ», «Շարակնոց», «Ժամագիրք») ձայնագրելու նպատակով: Կարճ ժամանակահատվածում Մ. Եկմայանը դառնում է Ն. Թաշճյանի լավագույն սաներից մեկը՝ օժանդակելով նրան վերոհիշյալ ժողովածուների գրառման գործում, իսկ ուսուցչի՝ Կ. Պոլիս վերադառնալուց հետո նախապատրաստում է Պատարագի երգասացությունների երկրորդ՝ խմբագրված և լրացված հրատարակությունը<sup>19</sup>: Ն. Թաշճյանի հմուտ ղեկավարությամբ Մ. Եկմայանը ոչ միայն կատարելապես յուրացնում է հայկական նոտագրությունը, տիրապետում հայ հոգևոր երգարվեստի տեսական հիմունքներին, այլև ընդհանուր պատկերացում կազմում բազմաձայն երգեցողության մասին<sup>20</sup>: Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու վերջին շրջանում Մ. Եկմայանը ձեռնամուխ է լինում Թաշճյանի գրառած Պատարագի մեղեդիների բազմաձայն մշակման առաջին փորձերին (եռաձայն արական խմբի համար)<sup>21</sup>: Ուսումնառությունն ավարտելուց հետո նա հետևողականորեն շարունակում է «Պատարագ»-ի եռաձայն ներդաշնակումը և հիմնական մասով ավարտում այն մինչև Թիֆլիս տեղափոխվելը (1891 թ.): Այս ընթացքում Եկմայ-

<sup>19</sup> Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 8–11:

<sup>20</sup> Կ. Պոլսում արդեն 1870–ական թթ. Ս. Պատարագի որոշ մեղեդիներ կատարվում էին երկձայն: Կաթողիկոսի թույլտվությամբ Պատարագի առանձին մեղեդիների գրառումներում Ն. Թաշճյանը պահպանել էր այդ սկզբունքը (Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 11): Հաշվի առնելով այն փաստը, որ Ն. Թաշճյանը տիրապետում էր նաև եվրոպական նոտագրությանը, կարելի է ենթադրել, որ նա իր սանին նախնական գիտելիքներ է հաղորդել նաև այս բնագավառում:

<sup>21</sup> Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ Պատարագի մշակման աշխատանքները Եկմայանը սկսել էր գործնական ստեղծագործության դասարանում (1885–ից) կամ ավելի վաղ. տե՛ս Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 17: Պատարագի մեղեդիների թաշճյանական գրառումները զլխավոր մեղեդիական աղբյուր են ծառայել նաև Քրիստափոր Կարա–Մուրզայի և Կոմիտասի «Պատարագ»-ների համար: Տե՛ս Գ. Փիտեճեան, *Քրիստափոր Կարա–Մուրզա*, Երեւան, 2013, էջ 148: Կոմիտաս, Պատարագ, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, խմբ. Ռ. Աթայանի, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1997, էջ 121–122 (այսուհետ՝ Կոմիտաս, Պատարագ):

յանը պարբերաբար վերախմբագրում և կատարելագործում է արված մշակումները՝ Ս. Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու երգեցիկ խմբի փորձնական կատարումների միջոցով: Որոշ ժամանակ անց եռաձայն մշակման առանձին հատվածներ հնչում են նույն եկեղեցում՝ կիրակնօրյա Պատարագների ընթացքում<sup>22</sup>: Եռաձայն «Պատարագ»–ի հատվածները ներառվում են նաև Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի՝ Եկմալյանի ջանքերով վերակազմավորված երգեցիկ խմբի երկացանկում, կատարվում հայկական եկեղեցում՝ կիրակնօրյա Պատարագների:

1892 թ. Եկմալյանն ավարտում է «Պատարագ»–ի քառաձայն մշակման երկու տարբերակները՝ արական և խառը կազմերի համար: Նույն տարվա ավարտին նա «Պատարագ»–ի ամբողջական տարբերակը ներկայացնում է Ս. Պետերբուրգի Պալատական կապելլայի և կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհուրդներին, որոնք բարձր են գնահատում Եկմալյանի ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները<sup>23</sup>: «Պատարագ»–ը մեծ խանդավառությամբ է ընդունվում նաև Թիֆլիսի հայկական երաժշտական միջավայրում և էջմիածնում: 1895 թ. Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Մկրտիչ Ա Խրիմյանը հատուկ կոնդակով թույլատրում է կատարել և տպագրել «Պատարագ»–ը<sup>24</sup>: Մ. Եկմալյանի «Երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի» հիմնարար երկը հրատարակվում է 1896 թ. Լայպցիգում, գերմանական նշանավոր *Breitkopf & Härtel* հրատարակչության տպարանում, թիֆլիսահայ մեկենաս Գ. Մեղվինյանի ծախսերով<sup>25</sup>: «Պատարագ»–ի

<sup>22</sup> Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, *Մակար Եկմալյան*, էջ 17–18:

<sup>23</sup> Վերոհիշյալ խորհուրդների կազմում էին, մասնավորապես, ռուսական երաժշտության դասականներ Մ. Բալակիրևն ու Ն. Ռիմսկի–Կորսակովը: Խորհուրդները հաստատել են իրենց կարծիքը պաշտոնական վկայագրերով: Նույն տեղում, էջ 24–25: Տե՛ս նաև. *Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ*, էջ 14:

<sup>24</sup> *Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ*, էջ 17–18:

<sup>25</sup> *Երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ*, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ձայնս ի ձեռն **Մ. Եկմալեան**, Լէյպցիգ–Վիեննա, 1896, էջ 149 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 1896): Հատորում գետեղված է նաև Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը: Նույն տեղում, էջ 10–12 և **Մ. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 2017, էջ VI–VIII:

բառատեքստը շարվում է Վիեննայում՝ Մխիթարյան միաբանության տպարանում: Տպագրության աշխատանքները վերահսկում են Մ. Եկմայանը՝ Լայպցիգում և նրա մտերիմ ընկեր, հայ մեծանուն բանասեր, լեզվաբան Ստեփանոս Մալխասյանցը՝ Վիեննայում<sup>26</sup>: Կոմպոզիտորն ընծայում է իր ստեղծագործությունը Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի հիշատակին<sup>27</sup>:

Կարճ ժամանակահատվածում Եկմայանի «Պատարագ»-ը տարածվում է Արևելյան Հայաստանում և Ռուսական կայսրության ենթակայության տակ գտնվող այլ հայկական համայնքներում, արժանանում ժամանակի առաջադեմ հայ և եվրոպական երաժշտական գործիչների (Կոմիտաս, Զ. Վերդի, Կ. Սեն-Սանս և այլք) բարձր գնահատականին<sup>28</sup>: Կոմիտասն առաջինն էր, որ արժևորեց Եկմայանի «Պատարագ»-ը մասնագիտական տեսանկյունից: «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի» հոդվածում, որոշ սկզբունքային դիտողություններով հանդերձ, Կոմիտասը բավական բարձր է գնահատել կոմպոզիտորի երկը՝ ընդգծելով նրա կարևոր դերը հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից<sup>29</sup>:

Մ. Եկմայանի «Պատարագ»-ը նշանակալից իրադարձություն էր հայ երաժշտության պատմության մեջ: Այն հայ իրականության մեջ

<sup>26</sup> Տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 126: Ինչպես նշում է Ռ. Աթայանը, Ս. Մալխասյանցը «Պատարագ»-ը հրատարակության պատրաստելիս զգալի աջակցություն է ցուցաբերել խմբագրական գործում:

<sup>27</sup> Տե՛ս Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 1896, էջ 3:

<sup>28</sup> Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 34:

<sup>29</sup> Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, *Ուսումնասիրություններ եւ յօրոհածներ* (աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի), Գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 90–106: Սույն հոդվածը երիտասարդ Կոմիտասի բարձրարժեք երաժշտագիտական աշխատանքներից է, որտեղ ամփոփ ձևով շարադրված են նրա հիմնական տեսական դրույթները հայ երաժշտության մասին: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 128–130, 136–137, ինչպես նաև Մ. Մուրադյան, Եկմայանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատությամբ, *Կոմիտասական*, հատ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 218–229, Տ. Շախկույան, *Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891–1899)*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014, էջ 20–22: Ինչպես հայտնի է, մինչև Բեռլին մեկնելը (1895 թ.) Կոմիտասը ժամանակավորապես ուսանել է Մ. Եկմայանի մոտ: Տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 127:

կանտատ–օրատորիալ ժանրի առաջին դրսևորումն էր, որտեղ հայ հոգևոր երգարվեստի առանձնահատկությունները ստեղծագործական բարձր վարպետությամբ միաձուլված էին եվրոպական դասական երաժշտության արտահայտչամիջոցների հետ: Մ. Եկմայանի՝ գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով և ոճական կուռ ամբողջականությամբ<sup>30</sup> օժտված «Պատարագ»–ը մինչև կոմիտասյան շրջանի հայ երաժշտության խոշորագույն ձեռքբերումներից մեկն է<sup>31</sup>: Ստեղծման ժամանակաշրջանից մինչ օրս այն շարունակում է մնալ առավել կիրառելի հոգևոր ստեղծագործությունը թե՛ բուն Հայաստանում, թե՛ աշխարհի տարբեր երկրների հայկական համայնքներում:

Իր «Պատարագ»–ի Առաջաբանում Մ. Եկմայանը նշում է, որ ստեղծագործության գլխավոր մեղեդիական սկզբնաղբյուրը Ս. Պատարագի՝ Ն. Թաշճյանի ձայնագրած երգասացությունների երկու հրատարակություններում<sup>32</sup> ամփոփված նյութն է<sup>33</sup>: Բացառություն են կազմում «Հայր մեր» և «Գոհանամք» երգերի երկու տարբերակները,

<sup>30</sup> Այս հատկանիշը բազմիցս ընդգծվել են Մ. Եկմայանի Պատարագի մի շարք ուսումնասիրողներ՝ սկսած Կոմիտասից: Տե՛ս Կոմիտասի նամակը՝ հասցեագրված Վահրամ եպս. Մանկունուն. հրատարակված է *Մակար Եկմայան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հողվածներ* ժողովածուում (էջ 43):

<sup>31</sup> «Պատարագ»–ից բացի՝ Մ. Եկմայանի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է նաև հայ հոգևոր երաժշտության առանձին նմուշների խմբերգային մշակումներ, աշխարհիկ խմբերգեր և մեներգեր, որոնց շարքում հանդիպում են և՛ ժողովրդական սկզբնաղբյուր ունեցող, և՛ հեղինակային մեղեդիական նյութի վրա հիմնված ստեղծագործություններ: Լայն ճանաչում են վայելում հատկապես կոմպոզիտորի հայրենասիրական խմբերգերը («Ո՛վ հայոց աշխարհ», «Լոեց» և այլն):

<sup>32</sup> *Ձայնագրեալ Պարարագ*, 1874 և 1878: 1930–ական թթ. սկսած Սպիրիդոն Մելիքյանի շնորհիվ հայ երաժշտագիտության ոլորտ է ներմուծվել այն կարծիքը, ըստ որի՝ Մ. Եկմայանը էջմիածնական եղանակները կիրառել է իր «Պատարագ»–ի միայն առաջին և երրորդ (եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի համար գրված) տարբերակներում, մինչդեռ երկրորդ՝ քառաձայն արական խմբի համար նախատեսված տարբերակում կոմպոզիտորը հիմք է ընդունել հայ հոգևոր երգարվեստի՝ Կ. Պուլսի ավանդույթին պատկանող մեղեդիները (ընդ որում տվյալ դեպքում պոլսական ավանդույթի դրսևորում են համարվում հենց թաշճյանական գրառումները): Այս կարծիքը հետագայում համոզիչ կերպով հերքել են Ռ. Աթայանը և Ն. Թահմիզյանը: Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 137–140: Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 68–69:

<sup>33</sup> Տե՛ս Մ. Եկմայան, *Պարարագ*, 1896, էջ 8, Մ. Եկմայան, *Պարարագ*, 2017, էջ VIII:

որոնց մեղեդիական հիմքն են հանդիսացել հոգևոր երգեցողության էջմիածնական ավանդույթը ներկայացնող այլ սկզբնաղբյուրներ<sup>34</sup>:

Թաշճյանական վերոհիշյալ հրատարակություններից յուրաքանչյուրը ներառում է Ս. Պատարագի՝ մեկից ավելի մեղեդիական տարբերակներ՝ նախատեսված եկեղեցական օրացույցի որոշակի օրերի համար: 1874 թ. հրատարակությունն ընդգրկում է երկու ենթաբաժին, որոնցից առաջինն անխորագիր է: Այն հիմնականում ներառում է կիրակի և այլ հանդիսավոր օրերի, Տաղավար տոների համար նախատեսված պատարագային երգասացությունները, ինչպես նաև Պատարագի մաս կազմող որոշ ժանրային միավորների (*մեղեդիներ*, սրբասացություններ) հավուր պատշաճի տարբերակները<sup>35</sup>: Նույն հրատարակության երկրորդ՝ «Վասն լուր աուրց» խորագրով ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի՝ լուր, այսինքն հասարակ, ոչ տոնական օրերին կատարվող տարբերակի երգասացությունները<sup>36</sup>: Թաշճյանական 1878 թ. հրատարակության մեջ 1874 թ. հրատարակության առաջին ենթաբաժնի մաս կազմող միավորները համալրվել են և ամփոփվել առանձին ենթաբաժիններում: Ընդլայնվել է նաև Պատարագի՝ լուր օրերի տարբերակը և հավելվել է ևս մեկ տարբերակ՝ նախատեսված Մեծ Պահքի շրջանի համար: Այսպիսով՝ 1878 թ. հրատարակությունը ներառում է Պատարագի հետևյալ տարբերակները. ա) Կիրակի և այլ հանդիսավոր օրերի համար, բ) Լուր օրերի համար, գ) Տաղավար<sup>37</sup> տոների համար, դ) Մեծ Պահքի շաբաթ և կիրակի օրերի համար:

<sup>34</sup> Նույն տեղում: Եկմայանական Պատարագում հանդիպում են ևս յոթ մասեր, որոնց մեղեդիական սկզբնաղբյուրները թաշճյանական «Պատարագ»-ում ներկայացված չեն: Այս հարցին առավել մանրամասն կանդադառնանք ստորև: Վերջապես՝ իր մշակման մեջ Եկմայանը ներառել է նաև հավուր պատշաճի երգվող երեք ճաշու շարականներ (թիվ 42-44), որոնց սկզբնաղբյուրները վերցված են Ն. Թաշճյանի գրառած «Շարականոց» ժողովածուից: Տե՛ս *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ էջմիածնի, 1875, էջ, 65-66, 71-72, 437-438:

<sup>35</sup> Տե՛ս *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 3-76:

<sup>36</sup> Նույն տեղում, էջ 78-160:

<sup>37</sup> Տաղավար են կոչվում Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու հինգ մեծ Տերունական (Հիսուս Քրիստոսի կյանքի կարևորագույն դրվագների հիշատակության հետ կապ-



Պատարագի երգերի՝ 1874 և 1878 թթ. հրատարակությունների միևնույն տարբերակներում ներառված համանուն միավորների երաժշտական բաղադրիչների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ նույնական կտորներ գրեթե չեն հանդիպում: Մեծ մասամբ համանուն երաժշտաբանաստեղծական միավորներն իրենցից ներկայացնում են զգալիորեն հարազատ, առանձին կառուցվածքաբանական հատվածների մակարդակում լիովին համընկնող մեղեդիական տարբերակներ: Օրինակների զգալի մասում տարբերությունները նվազագույնի են հասնում՝ դրսևորելով առանձին մեղեդիական դարձվածքների ոչ էական ռիթմափնտոնացիոն փոփոխություններ: Ընդ որում՝ հաճախ առաջին հրատարակության մեջ համեմատաբար պարզ, վանկայիններվանկային մեղեդիական ոճ ունեցող նմուշները 1878 թ. հրատարակության մեջ հանդես են գալիս առավել զարգացած մեղեդիական նկարագրով, ինչը պայմանավորված է ներվանկային և զարդուրուն ոճի գերակա դերով<sup>38</sup>: Որոշ դեպքերում, սակայն, առկա է նաև հակառակ միտումը<sup>39</sup>:

Իր «Պատարագ»–ը ստեղծելիս Մ. Եկմայանն առավելապես հիմնվել է թաշճյանական առաջին՝ 1874 թ. հրատարակության վրա, թեև մի շարք դեպքերում օգտվել է նաև երկրորդից: Կոմպոզիտորի մշակումների գերակշռող մասի մեղեդիական նյութը վերցված է Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագի առաջին (Կիրակի օրերի) տարբերակից: Մասնակիորեն կիրառվել են նաև Լուր օրերի, ինչպես նաև 1878 թ. հրատարակության՝ Տաղավար տոների և Մեծ Պահքի տարբերակների երգասացությունները: Պատարագի երգերի մշակման երեք տարբերակներում (եռաձայն արական, քառաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի համար) Մ. Եկմայանը նպատակ է հետապնդել հնարավորինս պահպանել ծեսի ամբողջականությունը՝ միևնույն ժա-

---

ված) տոները: Տաղավար տոներն են՝ Ս. Ծնունդ և Աստվածահայտնություն, Ս. Հարություն (Ս. Չատիկ), Վարդավառ (Այլակերպություն և Պայծառակերպություն), Վերափոխումն Ս. Աստվածածնի, Խաչվերաց:

<sup>38</sup> Հմտ. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 32, 34, 57 և *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1878, համապատասխանաբար էջ 14, 16, 25:

<sup>39</sup> *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 50–51 և *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1878, էջ 20–21:

մանակ ձգտելով ներկայացնել թաշճյանական երկու հրատարակություններում ամփոփված մեղեդիական նյութի որչ հարստությունը: Այսպես, «Պատարագ»-ի երեք տարբերակներում միասին վերցրած՝ արարողության անշարժ մասերի կեսը ներկայացված է երկուական, երբեմն՝ երեքական մեղեդիական տարբերակներով: Չեն ընդգրկվել Պատարագի շարժական (հավուր պատշաճի փոփոխվող) մասերից շատերը, այդ թվում՝ մեկ սրբասացություն, որոշ մեղեդիներ, բոլոր տաղերը, Ճաշու շարականների գերակշռող մասը և այլն: Դպիրների և սարկավագի կողմից երգվող կտորներից բացի՝ Եկմայանի «Պատարագ»-ում տրված են հատվածներ քահանայի երգաբաժնից (միայն բառատեքստով), ինչպես նաև՝ արարողության առանձին պահերին վերաբերող հակիրճ պարզաբանումներ<sup>40</sup>:

Պատարագի մեղեդիների՝ Մ. Եկմայանի իրագործած մշակումներն արտացոլում են կոմպոզիտորի խիստ նրբանկատ մոտեցումը պատարագային մայր եղանակների հանդեպ<sup>41</sup>, իսկ դրանց մեծագույն մասի ուղիղ մեղեդիականությունը ուղիղ կոմպոզիտորի ձեռնարկած ոչ էական միջամտությունները միտված են մեղեդիների նկարագրի պարզեցմանն ու երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջականության ձեռքբերմանը: Ուստի, Ռ. Աթայանի բնորոշումը կիրառելով, այդ մի-

<sup>40</sup> Ինչպես Պատարագի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած երգասացությունների երկու հրատարակություններում, այնպես էլ Մ. Եկմայանի «Պատարագ»-ում սարկավագի որոշ ասերգեր տրված են միայն բառատեքստով՝ առանց երաժշտական բաղկացուցչի (տես, օրինակ, *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 59, 74-75, *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1878, էջ 15, 18, 63, Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 29, 59, 90 և այլն: Այս մասին առավել մանրամասն տես Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, Ծանոթագրություններ): Եկմայանի «Պատարագ»-ում առկա է նաև երգչախմբի երգաբաժնի դաշնամուրային փոխադրումը (կլավիր), սակայն երգչախմբային պարտիտուրի և կլավիրի որոշ դրվագների ուղիղ ներմասնական անհամապատասխանությունները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ կոմպոզիտորը նախատեսել է կլավիրը նաև որպես նվագակցություն (տես, օրինակ, Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 10, տակտ 6, էջ 48, տակտ 2, էջ 50, տակտ 1 և այլն):

<sup>41</sup> Կոմպոզիտորի հավաստմամբ՝ նման մոտեցումը պայմանավորված է եղել իր մշակման մեջ Պատարագի վալանդական եղանակների ոճական ամբողջականությունը պահպանելու, հայ հոգևոր երգարվեստի ոգուն առավելագույն հարազատ մնալու ձգտումով: Տես Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, Մ. Եկմայանի Առաջաբանը, էջ VII:

ջամտությունները կարելի է որակել իբրև բնագրային մեղեդիների՝ նրբորեն արված խմբագրում<sup>42</sup>: Մեր դիտարկումը ցույց է տալիս, որ եկմայանական մշակումների գերակշռող մասում վերոհիշյալ խմբագրումը դրսևորվում է հետևյալ հիմնական ձևերով.

ա) մեղեդիական կառույցի հիմքը կազմող հնչյունների ազատագրում մանր տևողություններով շրջագարդումներից, ինչպես նաև մեղեդու՝ ծավալուն զարդոլորումներ պարունակող դրվագների կրճատում (օրինակ 1 ա-դ)<sup>43</sup>.

### Օրինակ 1, ա, բ, գ, դ

ա) «Մուրք, Մուրք», Լ. Թաշճյան (1874)



բ) «Մուրք, Մուրք», Մ. Եկմայան



դ) «Հոգի Աստուծոյ» (Ն 23b), Մ. Եկմայան



գ) «Հոգի Աստուծոյ», Լ. Թաշճյան (1874)



<sup>42</sup> Տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 140–141: Պատարագի որոշ մեղեդիների՝ Մ. Եկմայանի մշակումներին անդրադարձել է Տաթևիկ Շախկույանը՝ նույն երգերի կոմիտասյան մշակումների հետ համեմատության համատեքստում: Տե՛ս Տ. Շախկույան, նշվ. աշխ., էջ 28–30, 48:

<sup>43</sup> Հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության բնական (ոչ հավասարաչափ) տեմպերացիային հատուկ է միկրոալտերացիայի երևույթը, երբ հնչյունները տարբերակվում են կես տոնից պակաս չափով: Եվրոպական նոտագրության մեջ կես տոնից պակաս բարձրացումն արտահայտվում է աստղանիշով (օրինակ 1 գ, 6ա), իջեցումը՝ թեք գծիկով: Տե՛ս Ա. Բաղդասարյան, *Հայկական նորագրության ձեռնարկ*, էջ 30–31:

բ) ռիթմական շարադրանքի խոշորացում, որ կարող է դրսևորվել թե՛ երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջ ծավալի (հազվադեպ)<sup>44</sup>, թե՛ նրա առանձին բաղկացուցիչ մասերի մակարդակով (առավել հաճախ. տե՛ս օրինակ 2 ա, բ)։

Օրինակ 2 ա, բ

ա) «Ամեն շաբ Մուրթ», Ն. Թաշճյան (1874)

բ) «Ամեն շաբ Մուրթ» (N 30b), Մ. Եկմայան

Հարկ է ընդգծել, սակայն, որ առանձին դեպքերում կոմպոզիտորը կիրառել է նաև հակառակ սկզբունքը՝ բնագրային տարբերակի համեմատությամբ ակտիվացնելով ռիթմական ընթացքը<sup>45</sup> կամ մեծացնելով մեղեդու ներվանկային տարրի տեսակարար կշիռը։ Նման փոփոխության հազվադեպ օրինակներից է «Մարմին Տէրունական» երգի՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը խմբերի համար նախատեսված տարբերակը, որի մեղեդիական գիծը Մ. Եկմայանն առավել սահուն և արտահայտիչ է դարձրել՝ ելակետ ունենալով բնագրային տարբերակում հազվադեպ հանդիպող ներվանկային տարրի դրսևորման ձևերը։

<sup>44</sup> Տե՛ս, օրինակ, «Բարեխօսությամբ» հատվածի՝ 3b համարը կրող տարբերակը. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 29–30, **Մ. Եկմայան**, *Պատարագ*, 2017, էջ 19: Երաժշտաբանաստեղծական ամբողջ ձևի ծավալով ռիթմական շարադրանքի կրկնակի մեծացում տեղի ունի նաև «Տէր, ողորմեա» երգի՝ քառաձայն արական կազմի համար նախատեսված տարբերակում (թիվ 31): Հմմտ. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 97: **Մ. Եկմայան**, *Պատարագ*, 2017, էջ 184:

<sup>45</sup> Վերջինս առավելապես հատուկ է սարկավագի երգաբաժնի հիմքը կազմող դրվագներին՝ սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության համեմատաբար ծավալուն բաժիններում: Հմմտ. «Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածը. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 59–61 և **Մ. Եկմայան**, *Պատարագ*, 2017, էջ 81–85:

## Օրինակ 3 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)

Մար-մին Տէ - րու - նա - կան և Ա - ռին Փրրկ - չա - կան

բ) Մ. Եկմայան

Մար-մին Տէ - րու - նա - կան և Ա - ռին Փրրկ - չա - կան

Ավանդական պատարագային եղանակների ռիթմաինտոնացի-  
ոն ոլորտում Եկմայանի կատարած մասնավոր միջամտություններից  
մեկն առնչվում է զարդարանքների (մելիզմների) մեկնաբանման  
սկզբունքին, որը տարբեր դրսևորումներ ունի՝ կախված կոմպոզի-  
տորի հետապնդած գեղարվեստական խնդրի առանձնահատկու-  
թյուններից: Իր մշակումների գերակշռող մասում Եկմայանը հրաժար-  
վել է Ն. Թաշճյանի գրառած մեղեդիներում բավական հաճախ  
գործածվող զարդարանքներից (դրանք հիմնականում ներկայացված  
են ֆորշլագներով և մորդենտներով), ինչն, ըստ երևույթին, կրկին  
պայմանավորված է պատարագային եղանակների բնութագիրը  
պարզեցնելու միտումով: Նույն նպատակին է ծառայում նաև թաշճյա-  
նական Պատարագում մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի բաղկացուցիչ  
մաս կազմող մանր տևողությամբ հնչյունների մեկնաբանումը որպես  
զարդարանքներ (զլխավորապես՝ մեկ կամ երկու հնչյունից բաղկա-  
ցած ֆորշլագներ): Այս երևույթն օրինաչափ է հատկապես զարդուլ-  
րուն ոճով օժտված հատվածների Եկմայանական մշակումներում,  
որոնցում բնագրային մեղեդին հանդես է գալիս ռիթմական մեծացու-  
մով (օրինակ 4 ա, բ)։

Օրինակ 4 ա, բ

ա) «Խորհուրդ խորին», Ն. Թաշճյան (1878)



բ) «Խորհուրդ խորին», Մ. Եկմայան



Մյուս կողմից մի շարք դեպքերում թաշճյանական եղանակներում հանդես եկող զարդարանքները Մ. Եկմայանը վերածել է մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի մաս կազմող հնչյունների: Այս փոփոխությունը հատկապես բնորոշ է սարկավագի և դպիրների երգաբաժնի որոշ հատվածների եզրափակիչ դրվագներին և զգալիորեն նպաստում է դրանց մեղեդիական նկարագրի ճկունությանն ու գեղարվեստական արտահայտչականության ուժեղացմանը (տես վերը, օրինակ 1 ա, բ):

Թեև իր «Պատարագ»-ում Մ. Եկմայանը ձգտել է հնարավորինս հարազատորեն վերարտադրել Ն. Թաշճյանի գրառած մեղեդիների ձայնակարգային առանձնահատկությունները, այդուհանդերձ, այս ոլորտում ևս առկա են որոշակի խմբագրական միջամտություններ: Մի շարք դեպքերում նշված միջամտությունները նվազագույն են՝ արված բնագրային եղանակների ձայնակարգային հատկանիշների համատեքստում: Այսպես, օրինակ, մշակման մեջ կոմպոզիտորը գերակա է դարձրել բնագրի մեղեդիում հանդիպող՝ միևնույն աստիճանի երկու (հիմնական և ալտերացիոն ձևափոխման ենթարկված) դրսևորումներից միայն մեկը՝ նախապատվությունը տալով ալտերացված տարբերակին: Վերոնշյալի ցայտուն օրինակներից է «Ի կոյս վիմեն» մեղեդին.

## Օրինակ 5 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



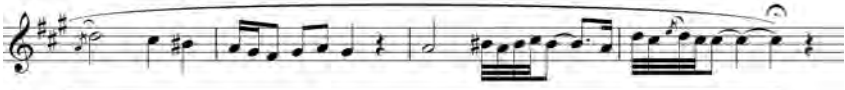
Ի կոյս



բ) Մ. Եկմալյան



Ի կոյս



Բացի դրանից՝ բաղադրակազմ ձայնակարգային հիմք ունեցող որոշ եղանակների (առաջին հերթին՝ մեղեդիների) մշակման մեջ Եկմալյանի կատարած փոփոխությունները վկայում են դրանց բազմաճյուղ ձայնակարգային նկարագրի պարզեցման, ձայնակարգային գոյացումների տարբերության հաղթահարման ձգտման մասին<sup>46</sup>: Բացառիկ դեպքերում, սակայն, տեղի ունի հակառակ երևույթ<sup>47</sup>:

Առանձին՝ ոչ մեծ ենթախումբ են կազմում Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ի այն հատվածները, որոնց հիմքում ընկած մեղեդիները,

<sup>46</sup> Տե՛ս «Ամէն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածի՝ քառաձայն արական խմբի տարբերակը. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 141: Մ. Եկմալյան, *Պատարագ*, 2017, էջ 172:

<sup>47</sup> Մասնավորապես՝ «Աջքն ծով» մեղեդու սկզբնական ֆրագում կոմպոզիտորը փոխել է ձայնակարգը՝ զգալի հակադրություն ներմուծելով ստեղծագործության առաջին՝ հարաբերականորեն ավարտուն հատվածի ձայնակարգի հիմքում, ինչն ուսումնասիրողների կարծիքով խաթարում է հոգևոր երգի ոճական ամբողջականությունը (եղանակի թաշճյանական գրառման մեջ այս հատվածն ունի միասնական ձայնակարգային հիմք): Նույն փոփոխությունն արված է այս ֆրագի բոլոր հետագա դրսևորումներում՝ մեղեդու այլ կառուցվածքային հատվածներում: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունը Ս. Պատարագի**, էջ 95, **Ռ. Աթայան, Մակար Եկմալյան**, էջ 141:

խմբագրելուց բացի, կոմպոզիտորը ենթարկել է առավել ակնառու միջամտությունների: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ռ. Աթայանը, այս հատվածներում սկզբնաղբյուր–մեղեդիների «կմախքը» պահպանելով և նրա տարրերն օգտագործելով՝ կոմպոզիտորը ստեղծագործաբար զարգացրել է դրանք և ստեղծել նոր, ավելի լիարժեք տարբերակներ<sup>48</sup>: Նման ստեղծագործական աշխատանքի արժեքավոր նվաճումներից են «Միայն Սուրբ» (թիվ 29, «Պատարագ»–ի բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներ, տես օրինակ 6 ա, բ), «Ամէն: Հայր Սուրբ» (թիվ 30a, եռաձայն արական խմբի տարբերակ) հատվածները, դպիրների երգաբաժնի հակիրճ դրվագները, որոնք զետեղված են Ս. Պատարագի Կանոնի՝ խնդրանքների և հիշատակությունների ենթաբաժնում (թիվ 24, «Պատարագ»–ի բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներ) և այլն.

*Օրինակ 6 ա, բ*



Այս ենթախմբում մեջ կարելի է ընդգրկել նաև եկմայանական «Պատարագ»–ի բոլոր երեք տարբերակներում առկա «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգը, որի առանձին կառուցվածքաբանական հատվածներում կոմպոզիտորը զարգացրել է մեղեդին՝ ներառելով ձայնակարգային հնչյունաշարի նոր՝ տվյալ մեղեդու սկզբնաղբյուր–տարբերակների նույն դրվագներում չդրսևորվող ոլորտներ: Բանաստեղծական

<sup>48</sup> Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 141:



տեքստի՝ «ողջունի» և «Արդ պաշտօնեայք բարձեալ զձայն» բառերին համապատասխանող երաժշտական դրվագներում Մ. Եկմայանը փոխել է մեղեդու ինտոնացիոն պատկերը՝ ներառելով ձայնակարգի վերին ոլորտի  $e^2$  և  $f^2$  հնչյունները: Դիտարկվող երգի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած տարբերակների մեծ մասում  $e^2$  հնչյունը դրսևորվում է երգի սուկ եզրափակիչ հատվածներում՝ որպես ֆորշլագ կամ մեղեդու կառույցի հիմնական մաս (օրինակ 7 ա, բ)<sup>49</sup>: Ինչ վերաբերում է  $f^2$  հնչյունին, ապա թեև այն հանդիպում է «Քրիստոս իմ մէջ մեր յայտնեցաւ» երգին անմիջապես նախորդող «Ողջունյն տուք միմեանց» սարկավագի քարոզի սկզբնամասում, այդուհանդերձ, բուն երգի թաշճյանական որևէ գրառման մեջ առկա չէ<sup>50</sup>:

<sup>49</sup> 1874 թ. հրատարակության մեջ «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգի միակ տարբերակում  $e^2$ -ն առկա է եզրափակիչ դրվագում՝ որպես ֆորշլագ (*Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 47, տե՛ս նաև վերը, օրինակ 7 ա): Տվյալ հնչյունը ֆորշլագի գործառույթով դրսևորվում է նաև 1878 թ. հրատարակության տարբերակներից մեկում՝ երգի ոչ միայն եզրափակիչ, այլև միջանկյալ դրվագներում (*Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1878, էջ 18-19): Նույն հրատարակության ևս երեք տարբերակներում  $e^2$ -ն հանդես է գալիս որպես մեղեդու հիմնական կառույցի բաղադրիչ՝ եզրափակիչ հատվածներում (*Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1878, էջ 59, 81, 180): Հարկ է ընդգծել նաև, որ քննվող երգի՝ թաշճյանական երկու հրատարակություններում ներառված բոլոր տարբերակները զգալիորեն հարազատ են և բնորոշվում են առանձին դրվագների աննշան դիթամիտոնացիոն տարբերություններով:

<sup>50</sup> Ուշագրավ է, որ քննվող երգի կոմիտասյան մշակման նույն հատվածներում ի հայտ են գալիս ձայնակարգային հնչյունաշարի վերին ոլորտի՝ Մ. Եկմայանի մշակման մեջ դիտարկված հնչյունները (ընդ որում՝ «ողջունի» բառի եղանակավորումը լիարժեքորեն համընկնում է, սակայն «Արդ պաշտօնեայք բարձեալ զձայն» դրվագը կոմիտասյան տարբերակում ինտոնացիոն փոքր-ինչ այլ մարմնավորում ունի): Տե՛ս **Կոմիտաս**, *Պատարագ*, էջ 45-46: Երկու կոմպոզիտորների մշակումներում առկա այս զուգահեռը թույլ է տալիս ենթադրել, որ գուցե նրանց համար սկզբնաղբյուր է հանդիսացել այս երգի մեկ այլ՝ եկեղեցական միջավայրում բանավոր ավանդույթով փոխանցվող տարբերակ, որը Ն. Թաշճյանի հրատարակություններում չի ներառվել: Չեմք բացառում նաև այն հավանականությունը, որ Կոմիտասը, Մ. Եկմայանի մշակումներում սկզբնաղբյուր-մեղեդիների որոշակի «խմբագրումներ» համոզիչ և հիմնավորված համարելով, առանձին դեպքերում կարող էր նկատի ունենալ դրանք Պատարագի մեղեդիների իր մշակումներում:

Օրինակ 7 ա, բ

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



Քրիստոս ի մեջ մեր յայտ-նե - ցաւ, որ Էնն Աստուած աստ բազ - մե - ցաւ,  
խա - դա - դու-թեան ձայն հըն - չե - ցաւ, սուրբ ող - ջու - նի հրա-ման տը - ւաւ,  
արդ պաշ-տօն-եայք բար-ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թինն ի մի բե - րան



մի - աս - նա - կան Աստ-ուա-ծու-թեանն, ո - րում սրով-բերն են սրբ - բա - բան:

բ) Մ. Եկմայան



Քրիստոս ի մեջ մեր յայտ-նե - ցաւ, որ Էնն Աստուած աստ բազ - մե - ցաւ.



խա - դա - դու-թեան ձայն հըն - չե - ցաւ, սուրբ ող - ջու - նի հրա-ման տը - ւաւ:



Արդ պաշ-տօ-նեայք բար-ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թինն ի մի բե - րան

Ինչպես վերը նշեցինք, Մ. Եկմայանի «Պատարագ»-ի որոշ հատվածների մեղեդիական սկզբնաղբյուրները Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագի երգերի երկու հրատարակություններում բացակայում են: Իր երկի Առաջաբանում կոմպոզիտորը միայն երկու նման հատված է հիշատակում՝ «Հայր մեր»՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը խմբերի տարբերակ<sup>51</sup>, «Գոհանամք գՔէն, Տէր»՝ քառաձայն արական խմբի հավելյալ տարբերակ<sup>52</sup>: Ըստ Մ. Եկմայանի՝ «Հայր մեր»-ի աղբյուրը այն նույն մեղեդին է, որով նշված երգը կատարվել է «Հայրապետական մաղթանք»-ի ընթացքում, իսկ «Գոհանամք գՔէն, Տէր»-ի քննվող տարբերակի համար հիմք է ծառայել Էջմիածնում բանավոր ավանդույթով պահպանված մի հոգևոր եղանակ, որը շրջանառու է

<sup>51</sup> Թիվ 27, տես Մ. Եկմայան, Պատարագ, 2017, էջ 85, 265:

<sup>52</sup> Թիվ 35b, նույն տեղում, էջ 210:

եղել նաև նախքան թաշճյանական հատորների հրատարակվելը<sup>53</sup>: Եկմայանի «Հայր մեր»–ի կապը «Հայրապետական մաղթանք»–ի նույնանուն հատվածի հետ դրսևորվում է սուկ ձայնակարգային հիմքի մասնակի ընդհանրությամբ և մեղեդու նույն կառուցվածքային դրվագում հանդես եկող մեկ մեղեդիական դարձվածքի գրեթե լիարժեք համընկնումով: Վերջինս բավական հաճախ է հանդիպում «Հայրապետական մաղթանք»–ում ներառված տարբերակում, մինչդեռ Եկմայանի մշակման մեջ հանդես է գալիս մեկ անգամ<sup>54</sup>.

*Օրինակ 8 ա, բ*

ա) «Հայր մեր» («Հայրապետական մաղթանք», 1878)

ե - դի - ցին կամք Քո որ - պես յեր - կինս — ես յերկ - րի

բ) «Հայր մեր», Մ. Եկմայան

ե - դի - ցին կամք Քո որ - պես յեր - կինս և — յերկ - րի

<sup>53</sup> Տես Մ. Եկմայանի Առաջաբանը. **Մ. Եկմայան, Պապարագ**, 2017, էջ VII:

<sup>54</sup> «Հայրապետական մաղթանք»–ի՝ մեր ձեռքի տակ եղած միակ հրատարակությունը հետևյալն է. *Մաղթանք Վասն Հայրապետի Ազգիս*, Վաղարշապատ, 1878, էջ 3–4 (վերահրատարակվել է 1895–ին): Դժվար է վստահաբար ասել՝ արդյոք Եկմայանն օգտվել է այս հրատարակություններից որևէ մեկից: Միզուցե նա իր ձեռքի տակ ունեցել է որևէ այլ՝ մեզ անհայտ հրատարակություն կամ, ինչպես «Գոհանամք գՔէն, Տեր»–ի դեպքում, հիմք է վերցրել տվյալ երգի բանավոր կենցաղավարող որևէ տարբերակ: Հատկանշական է, որ Կոմիտասը ևս Եկմայանի մշակած «Հայր մեր»–ի և «Հայրապետական մաղթանք»–ում ներառված նույն երգի միջև սուկ մասնակի և աննկատելի ընդհանրություն է տեսել (ցավոք, Կոմիտասը չի հիշատակում «Հայրապետական մաղթանք»–ի՝ իր ունեցած աղբյուրը, տես **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունք Ս. Պապարագի**, էջ 97): Եթե, այնուամենայնիվ, ընդունենք, որ Մ. Եկմայանի «Հայր մեր»–ի համար սկզբնաղբյուր է ծառայել մեր նշած հրատարակություններից որևէ մեկը, ապա պետք է փաստել, որ երգի ավանդական մեղեդին ստեղծագործական լուրջ վերամշակման է ենթարկվել կոմպոզիտորի կողմից:

Բացի վերը դիտարկված երկու օրինակներից, սակայն, Մ. Եկմայանի «Պատարագում» առկա է ևս յոթ հատված, որոնց մեղեդիական սկզբնաղբյուրները չեն հանդիպում ոչ միայն թաշճյանական գրառումներում<sup>55</sup>, այլև XIX վերջին քառորդում և XX դարասկզբին հրատարակված հայ հոգևոր երգերի՝ մեր ձեռքի տակ եղած ժողովածուներում: Նշված հատվածներից երեքը («Քրիստոս պատարագեալ»<sup>56</sup>, «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր»<sup>57</sup>, «Գոհանամք զՔէն, Տէր»<sup>58</sup> եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի տարբերակներ) բնորոշվում են մեղեդիական սերտ հարազատությամբ վերը դիտարկված «Հայր մեր» երգի հետ, ինչը թույլ է տալիս ենթադրել, որ դրանք կամ հորինվել են «Հայր մեր»-ի (կամ վերջինիս սկզբնաղբյուրի) մեղեդիական մոդելի հիման վրա, ինչն ավելի հավանական է, կամ ունեցել են նույն մոդելին հարազատ այլ սկզբնաղբյուրներ: Ըստ Աթայանի՝ մեղեդիական նյութով վերջիններիս է հարում նաև «Եղիցի անուն Տեան օրինեալ» հատվածի՝ նույն կազմերի համար նախատեսված տարբերակը<sup>59</sup>, սակայն պետք է ընդգծել, որ այս դեպքում կապը խիստ մասնակի է<sup>60</sup>: Մեզ անհայտ սկզբնաղբյուր ունեցող մշակումների շարքը եզրափակում են «Տէր, ողորմեա» երգի՝ եռաձայն արական խմբում ներառված տարբերակը, «Յորժամ մոցես» երգը<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Այս հանգամանքի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Ռ. Աթայանը: Տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 139:

<sup>56</sup> Թիվ 32, Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 103, 276:

<sup>57</sup> Թիվ 34, նույն տեղում էջ 107, 280:

<sup>58</sup> Թիվ 35, նույն տեղում էջ 110, 282:

<sup>59</sup> Թիվ 36, նույն տեղում, էջ 111, 284:

<sup>60</sup> Այս նմուշն իր ձայնակարգային հիմքով և առանձին կառուցվածքային հատվածների ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներով շատ ավելի մոտ է «Եղիցի անուն Տեան օրինեալ» հատվածի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած մեկ այլ տարբերակին, որը Եկմայանն օգտագործել է «Պատարագ»-ի՝ քառաձայն արական խմբի տարբերակում: Հմմտ. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 77, 104 և Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 208, 221: Ուստի կարող ենք ենթադրել, որ կոմպոզիտորը կամ զգալի խմբագրման է ենթարկել այս տարբերակը, կամ ձեռքի տակ ունեցել է մեկ այլ սկզբնաղբյուր:

<sup>61</sup> Թիվ 31a և 37b: Տե՛ս Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 92, 290: «Տէր, ողորմեա» երգը թաշճյանական Պատարագում առավելագույն տարբերակներով ներկայացված նմուշներից է (երկու հրատարակություններում ընդհանուր առմամբ կա այս երգի 22

և «Օրինութիւն երից մանկանց» հատվածը<sup>62</sup>: Սկզբնաղբյուրների բացակայությունը հնարավորություն չի ընձեռում լիարժեքորեն ճշգրտելու Մ. Եկմալյանի կատարած հնարավոր միջամտությունների սահմանները վերը դիտարկված մշակումներում:

Չնայած իր մշակման մեջ Պատարագի ավանդական մեղեդիները առավելագույնս անձեռնմխելի պահելու՝ Մ. Եկմալյանի հետևողականությանը՝ պետք է փաստել, որ մասնավոր դեպքերում կոմպոզիտորի կատարած խմբագրումները և փոփոխությունները, այդուհանդերձ, չեն տեղավորվում հայ հոգևոր երաժշտության ոճական ամբողջականության համատեքստում: Ասվածը վերաբերում է, նախևառաջ, որոշ մեղեդիների ձայնակարգային կառուցում արված փոփոխություններին, ինչի հետևանքով դրանք հանդես են գալիս որպես արևմտաեվրոպական մաժոր/մինոր համակարգի դրսևորումներ<sup>63</sup>: Երկրորդ սկզբունքային փոփոխությունը հանդես է գալիս մեղեդիների մետրի ոլորտում. աննշան բացառություններով բոլոր եղանակները (այդ թվում՝ դպիրների երգամասն ամբողջությամբ և սարկավազի երգամասի էական հատվածը) Եկմալյանը ենթարկել է

տարբերակ): Թեև այդ տարբերակներից մի քանիսը զգալիորեն մոտ են Եկմալյանի մշակածին իրենց ձայնակարգային հիմքով և առանձին կառուցվածքային հատվածների ինտոնացիոն զարգացման ընդհանուր տրամաբանությամբ (տես, օրինակ, *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 67, 98), այդուհանդերձ, Եկմալյանի «Տէր, ողորմես»-ի մեղեդին օժտված է միանգամայն ինքնատիպ և ցայտուն բնութագրով: Ինչ վերաբերում է «Յորժամ մտցես» երգին, ապա վերջինս, Կոմիտասի հավաստմամբ, հայ եկեղեցական երաժշտության անխառն ոճի օրինակ է: Տես **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի**, էջ 97:

<sup>62</sup> Թիվ 45: Տես **Մ. Եկմալյան, Պատարագ**, 2017, էջ 319:

<sup>63</sup> Այս երևույթի առավել ցայտուն արտացոլումներից է Եկմալյանի կատարած հավելումը «Սուրբ, Սուրբ» երգի «և գալոցդ ես» բառերին համապատասխանող դրվագում, ինչի շնորհիվ ձայնակարգը ստանում է եվրոպական մաժորին հատուկ կառուցվածք (թիվ 19): Հիշյալ դրվագն արժանացել է Կոմիտասի քննադատությանը ոչ միայն հայ հոգևոր երգարվեստին հատուկ ձայնակարգային օրինաչափությունները հաշվի չառնելու, այլև հայերենին հատուկ շեշտադրությունը մեղեդու ինտոնացիոն պատկերում չարտահայտելու համար: **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի**, էջ 93–94: Հավելենք, որ «Սուրբ, Սուրբ»-ի վերոհիշյալ դրվագին հատուկ եվրոպական մաժորի երանգն ի հայտ է գալիս նաև «Հայր մեր»-ի և մեղեդիական առումով նրան առնչվող երգերի ձայնակարգերում (թիվ 27, 32, 34, 35. «Պատարագի»)՝ եռաձայն արական և քառաձայն խառը կազմերի տարբերակներ):

գերազանցապես կանոնավոր տակտաբաժանման՝ փոփոխական տակտերի հազվադեպ կիրառումով: Տակտաբաժանման նկարագրված սկզբունքը գրեթե լիովին անտեսում է հայերեն բանաստեղծական տեքստի շեշտական և տաղաչափական առանձնահատկությունները<sup>64</sup>:

Պատարագի իր մշակման մեջ հայ եկեղեցական երաժշտության ինքնատիպ ոճական նկարագիրը հնարավորինս հարազատորեն վերարտադրելու ձգտումը մեծապես պայմանավորել է Մ. Եկմալյանի մոտեցումը ավանդական մեղեդիների ներդաշնակման խնդրին: Ինչպես նշում է Ն. Թահմիզյանը, կոմպոզիտորը իր տիրապետած արտահայտչամիջոցների հարուստ զինանոցից գիտակցաբար ընտրել է սուսկ այն հնարները, որոնց կիրառումը անխաթար կպահեր մայր եղանակների ոճն ու ոգին<sup>65</sup>: Պատարագի երգերի եկմալյանական բազմաձայն ներդաշնակման հիմքում եվրոպական դասական երաժշտության ֆունկցիոնալ հարմոնիկ մտածողության սկզբունքներն են՝ համապատասխանեցված հայկական ավանդական մեղեդիների ձայնակարգային և ինտոնացիոն առանձնահատկություններին: Կոմպոզիտորը նախապատվությունը տվել է պարզագույն հարմոնիկ բանաձևերին և կոնտնանս համահնչյուններին, որոնք գլխավորապես ներկայացված են եռահնչյուններով և նրանց շրջվածքներով: Եկմալյանը գիտակցաբար խուսափել է դիստնանս համահնչյունների (մասնավորապես՝ D<sub>7</sub>-ի, VII<sub>7</sub>-ի և նրանց շրջվածքների) կիրառումից՝ նկատի ունենալով, որ դրանց վառ արտահայտված ֆունկցիոնալ ձգտողականությունը խորթ է հայ երաժշտության ձայնակարգային

<sup>64</sup> Ինչպես նշեցինք, բացառությունները սակավաթիվ են: Դրանցից է, մասնավորապես, սարկավազի երգաբաժնի՝ «Ամեն. և ընդ հոգուդ քում» հատվածը, որը գերծ է տակտի գծերից (թիվ 26): Այս հարցը ևս Կոմիտասի քննադատության հիմնական թիրախներից էր: Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, *Երգեցողությունը Ս. Պատարագի*, էջ 99–100:

<sup>65</sup> Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 75: Պատարագի մեղեդիների՝ Եկմալյանի կիրառած ներդաշնակման սկզբունքների մասին տես նաև Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան*. ստեղծագործական ժառանգությունը, *Էջմիածին*, 1958, Ե, էջ 52–53, ինչպես նաև Կ. *Худабашян*, *Армянская музыка от монодии к многоголосию*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 167–191.

համակարգին: Բացի դրանից՝ Պատարագի երգերի եկմայանական ներդաշնակման մեջ առկա են եվրոպական դասական հարմոնիկ մտածողության նորմերից շեղվող որոշ առանձնահատկություններ, որոնք կրկին պայմանավորված են հայ ավանդական երաժշտության ձայնակարգային օրինաչափություններն արտահայտելու ձգտումով: Դրանց թվին են պատկանում, մասնավորապես, VII բնական աստիճանի եռահնչյունի կիրառումը<sup>66</sup>, մաժորում ներդաշնակված երգերում՝ մինոր S–ի<sup>67</sup> և D–ի, իսկ մինորում ներդաշնակված երգերում՝ մաժոր S–ի առկայությունը<sup>68</sup>:

Պատարագային երգերի մշակումների ճնշող մեծամասնության մեջ կոմպոզիտորը գործածել է ակորդային–հոմոֆոնիկ շարադրանքը: Այդուհանդերձ, թե՛ եռաձայն, թե՛ քառաձայն մշակումներում նա հաճախ հատուկ ուշադրություն է դարձրել նաև գլխավոր մեղեդուն ուղեկցող ձայներին՝ օժտելով դրանք հարաբերական ինքնուրույնությամբ<sup>69</sup>:

Պատարագի մեղեդիների ներդաշնակության՝ Մ. Եկմայանի կիրառած կարևոր սկզբունքներից է ձայնառությունը: Վերջինս կիրառված է գլխավորապես զարդուղորուն մեղեդիական ոճով օժտված երգասացություններում (սրբասացություններ, *մեղեդիներ* և այլն), որտեղ մեներգչի կողմից կատարվող գլխավոր մեղեդին ուղեկցվում է երգչախմբի ձայնառությամբ: Տվյալ դեպքում կոմպոզիտորը հետևել է Հայոց եկեղեցում զարդուղորուն երգերի կատարման ավանդական կերպին: Դրանով հանդերձ, ինչպես ակորդային–հոմոֆոնիկ միջոցներով ներդաշնակված երգերում, այնպես էլ ձայնառությունների վրա հիմնված մասերում կոմպոզիտորը երբեմն զարգացրել է ուղեկցող ձայները, ինչի արդյունքում վերջիններս հարաբերականորեն ինքնու-

<sup>66</sup> Տե՛ս Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 193, թիվ 34, տակտ 3–4:

<sup>67</sup> Նույն տեղում, էջ 24, թիվ 5, տակտ 2:

<sup>68</sup> Նույն տեղում, էջ 9, տակտ 10:

<sup>69</sup> Հմմտ. երկրորդ տենորների և բասերի երգամասերը՝ «Բարեխօսութեամբ» հատվածում (թիվ 3b, էջ 19–22):

րոյն մեղեդիական ֆոնի նշանակություն են ստանում<sup>70</sup>: Այսպիսով, ազգային երաժշտամտաճողության օրինաչափությունների և եվրոպական դասական հարմոնիայի սկզբունքների օրգանական միաձուլման վրա հիմնված միասնական ներդաշնակման ոճը Եկմայանի «Պատարագ»-ի գլխավոր արժանիքներից է<sup>71</sup>:

«Պատարագ»-ի՝ եռաձայն արական, քառաձայն արական և քառաձայն խառը տարբերակներից յուրաքանչյուրը բաղկացած է 36-ական համարից: Կոմպոզիտորը կիրառել է ընդհանուր համարակալման սկզբունքը՝ անփոփոխ թողնելով տվյալ երաժշտաբանաստեղծական միավորի (կամ նրա մեղեդիական տարբերակի) թվահամարը՝ բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներում: Մի շարք դեպքերում թվային համարակալմանը հավելված են լատինատառ այբբենական նշումներ՝ առանց հստակ որոշարկման: Ավելի հաճախ համապատասխան տառային նշումներով տարբերագատված են տվյալ պատարագային երգի մեղեդիական տարբերակները<sup>72</sup>, երբեմն՝ նույն մեղեդիական տարբերակը ներկայացնող որևէ մասի՝ «Պատարագ»-ի տարբեր կազմերում հանդես եկող ներդաշնակումները<sup>73</sup>: Հարկ է ընդգծել նաև, որ «Պատարագ»-ի՝ քառաձայն արական և քառաձայն խառը երգչախմբերի

<sup>70</sup> Տե՛ս, օրինակ, «Ամեն: Հայր Սուրբ» (թիվ 30b, էջ 95), «Քրիստոս պատարագեալ» (թիվ 32, էջ 187):

<sup>71</sup> Հատկանշական է, որ Կոմիտասը, որոշ վերապահումներով հանդերձ, ընդհանուր առմամբ բավական բարձր է գնահատել Մ. Եկմայանի «Պատարագ»-ի ներդաշնակման ոճը: Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունը Ս. Պատարագի**, էջ 103:

<sup>72</sup> Ընդ որում՝ դրանք իրենց հերթին կարող են հանդես գալ «Պատարագ»-ի՝ երեք կազմերի համար նախատեսված մշակումներից որևէ մեկում կամ մի քանիսում: Օրինակ՝ «Բարեխօսութամբ», թիվ 3a, b (**Մ. Եկմայան, Պատարագ**, 1896, էջ 14, 18), «Տէր, ողորմես», թիվ 31 a, b (նույն տեղում, էջ 79, 84), թիվ 31c (նույն տեղում, էջ 149): Նույնի 31b տարբերակը հանդես է գալիս նաև քառաձայն խառը խմբի «Պատարագ»-ում (նույն տեղում, էջ 216):

<sup>73</sup> Այսպես, եռաձայն «Պատարագ»-ում «Հոգի Աստուծոյ» երգի երկու մեղեդիական տարբերակներից առաջինը (23a) քառաձայն արական տարբերակում տեղադրված է 23c համարի ներքո (**Մ. Եկմայան, Պատարագ**, 1896, էջ 64, 135): Այս մասին տե՛ս նաև **Մ. Եկմայան, Պատարագ**, 2017, էջ XXVI–XXVII, *Խմբագրի կողմից*, կետ 9:



տարբերակներում հանդիպում են կատարողական այլ կազմերի համար նախատեսված սակավաթիվ դրվագներ<sup>74</sup>: Ստվարածավալ հատորի եզրափակիչ ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի արարողության ընթացքում հավուր պատշաճի երգվող որոշ նմուշներ՝ նախատեսված եռաձայն և երկձայն արական խմբերի համար<sup>75</sup>:

Միևնույն մեղեդիական աղբյուրի վրա հիմնված երգերի մշակումները «Պատարագ»–ի եռաձայն և քառաձայն կազմերում բնորոշվում են որոշակի տարբերություններով, որոնք գլխավորապես վերաբերում են ներդաշնակման ոլորտին: Այսպես, օրինակ, տվյալ երգի եռաձայն տարբերակի միևնույն համահնչյունները նույնի քառաձայն տարբերակներում դրսևորվում են առանձին տոների կրկնապատկումներով<sup>76</sup> կամ կրկնվող բասային ձայնառության հավելումով<sup>77</sup>: Մի շարք դեպքերում նշված երկու սկզբունքները կարող են համատեղվել: Բացի դրանից՝ դիտարկվող երգերի մեծագույն մասի ներդաշնակումներում առկա են հարմոնիկ գործառույթների մասնակի փոփո-

<sup>74</sup> Այսպես, քառաձայն արական խմբի «Պատարագ»–ում «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր» երգը ներկայացված է նաև եռաձայն արական խմբի համար ներդաշնակված տարբերակով (թիվ 34, **Մ. Եկմայան, Պարարագ**, 2017, էջ 195), իսկ նույն «Պատարագ»–ի եզրափակիչ հատվածները նախատեսված են քառաձայն խառը կազմի համար (նույն տեղում, էջ 220–223): Բացի դրանից՝ քառաձայն խառը խմբի «Պատարագ»–ը բացող «Խորհուրդ խորին» շարականը կատարում է քառաձայն արական երգչախումբը (մենակատար տենոր՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ): Դժվար է ասել՝ ինչով են պայմանավորված կազմերի նման տարբերությունները: Դրանք նույն կերպ արտացոլված են նաև Եկմայանական «Պատարագ»–ի հրատարակված առանձին ձայնաբաժիններում:

<sup>75</sup> Դրանց թվում են «Ընտրեալոյ յԱստուծոյ» և «Յորժամ մտցես» երգերը, հինգ *մեղեդի*, երեք ճաշու շարական և Երից մանկանց օրհնությունը (եռաձայն արական խմբի համար նախատեսված բոլոր զարդուրդուն նմուշները կատարում է մենակատար տենորը՝ բասերի ուղեկցությամբ): Թեև այս ենթաբաժնին առանձին խորագիր է հատկացված, այնուամենայնիվ, դրանում ներառված նմուշները տրված են շարունակական համարակալմամբ (37–45): *Մեղեդիներից* երկուսը հանդես են գալիս միևնույն համարի ներքո, քանի որ հիմնված են նույն մեղեդիական նյութի վրա (նույն տեղում, թիվ 40, էջ 302):

<sup>76</sup> Հմմտ, օրինակ, եռաձայն արական և քառաձայն խառը տարբերակների 7, 20, 27 համարները:

<sup>77</sup> Այս հնարն առավել բնորոշ է նույն երգերի՝ եռաձայն և քառաձայն արական կազմերում հանդիպող տարբերակներին, տես, օրինակ, թիվ 16, 17 և այլն:

խություններ: Ոչ էական տարբերություններ են դրսևորվում նաև որոշ երգերի հակիրճ կառուցվածքային միավորների ռիթմախնտոնացիոն բնութագրում (տակտաբաժանման սկզբունքի, ռիթմական կամ ինտոնացիոն պատկերի, այդ թվում՝ երաժշտական զարդարանքի տեսակի փոփոխություն):

Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ն իր մասշտաբայնությամբ հանդերձ օժտված է կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ամբողջականությամբ: Անդրադառնալով ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններին՝ Ն. Թահմիզյանը դիտարկում է նրա ընդհանուր կառուցվածքը որպես երեք խոշոր բաղկացուցիչ մասերի ամբողջություն: Դրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է իրենից ձայնակարգային-թեմատիկ ընդհանրությամբ միավորված ասերգերի, մեներգերի և խմբերգերի ծավալուն խմբավորում՝ իրեն հատուկ երաժշտական-դրամատուրգիական գործառույթով: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ «Պատարագ»-ի առաջին մասը («Խորհուրդ խորին»)–ից մինչև Ժամամուտ) յուրօրինակ նախաբանի նշանակություն ունի: Այն եռմասանի է (խմբերգ–մեներգ–խմբերգ): Գերիշխում է մինոր ձայնակարգը: Երկրորդ մասը (Ժամամուտից մինչև «Սուրբ, Սուրբ») Թահմիզյանը բնորոշում է որպես բազմաթիվ ասերգերից, մեներգերից ու խմբերգերից բաղկացած, ազատ ծավալվող մի մեծամասշտաբ ռոնդո, որում «ռեֆրենի» դեր ունեն «Սուրբ Աստուած» երգը և նրա հետ սերտ մեղեդիական առնչություն ունեցող մի շարք այլ հատվածներ<sup>78</sup>: Դրանց թվում է «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգը, որը «Պատարագ»-ի երկրորդ մասի երաժշտական զարգացման գագաթնակետն է: Այստեղ, ինչպես և երրորդ մասի երաժշտական համարներում գերակա դեր ունի մաժոր ձայնակարգը: Առավել ծավալուն և ազատ կառուցվածք ունի ստեղծագործության եզրափակիչ մասը («Սուրբ, Սուրբ»–ից մինչև վերջ): Վերջինիս կենտրոնական երաժշտական կերպարը «Սուրբ, Սուրբ»–ն է, որի հետ մեղեդիական հարազատություն են դրսևորում այս մասի մի շարք կտորներ, այդ թվում նաև

<sup>78</sup> «Յիշեա, Տէր», «Կեցո, Տէր», «Մարմին Տէրունական»:

«Քրիստոս պատարագեալ» փառաբանական երգը, որը, Թահմիզյանի բնորոշմամբ, «Պատարագ»–ի գագաթնակետային պահերից է՝ օժտված եզրահանգումնային (ֆինալային) բնույթով<sup>79</sup>: Թե՛ որը «Պատարագ»–ի, և թե՛ նրա երեք բաղկացուցիչ մասերի երաժշտական–կառուցվածքային ամբողջականության ապահովման գործում էական նշանակություն ունի նաև մի շարք նույնատիպ բնորոշ վերջնահանգածների (կադանսների) և մեղեդիական դարձվածքների առկայությունը, ինչը, Ն. Թահմիզյանի կարծիքով, որոշակի զուգահեռներ է ստեղծում լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքի հետ<sup>80</sup>:

Մ. Եկմայանի «Պատարագ»–ը ոչ միայն կոմպոզիտորի խոշորագույն ստեղծագործական հաջողությունն էր, այլև հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորմանն անմիջապես նախորդող պատմափուլի մեծարժեք նվաճումներից մեկը<sup>81</sup>: Իր «Պատարագ»–ում Մ. Եկմայանը ստեղծագործական բարձր ճաշակով և վարպետությամբ իրագործեց հայ ազգային երաժշտամտածողության և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության օրինաչափությունները համադրելու դժվարին խնդիրը՝ ստեղծելով գեղարվեստական ակնառու արժանիքներով և ոճական բացառիկ ամբողջականությամբ օժտված երկ:

<sup>79</sup> Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան. սրբեղծագործական ժառանգությունը*, էջ 51:

<sup>80</sup> Ն. Թահմիզյանը, մասնավորաբար, ընդգծում է պլագալ կադանսների «զոդող, շաղկապող» դերը «Պատարագ»–ի երկրորդ մասում: Նույնպիսի միահյուսող նշանակություն ունի «Սուրբ, Սուրբ»–ին անմիջապես հաջորդող՝ դպիրների «Ամեն» դրվագին համապատասխանող մեղեդիական դարձվածքը (*Մ. Եկմայան, Պատարագ*, 2017, էջ 67), որը որոշակի փոփոխությունների ենթարկվելով՝ հանդես է գալիս հաջորդող մի շարք հատվածներում, այդ թվում՝ «Հայր մեր», «Քրիստոս պատարագեալ», «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր», «Գոհանամք զՔէն, Տէր» երգերի սկզբնական դրվագներում (նույն տեղում, էջ 85, 103, 107, 110): Այսպիսով ինտոնացիոն կապ է ստեղծվում «Պատարագ»–ի երկրորդ և երրորդ մասերի միջև: Նույնպիսի ինտոնացիոն «կամարներ» կան նաև «Պատարագ»–ի առաջին և երկրորդ մասերում: Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան. սրբեղծագործական ժառանգությունը*, էջ 51:

<sup>81</sup> Հայ երաժշտական մշակույթի համար շրջադարձային նշանակություն ունեցող՝ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադրման առաքելությունը հանճարեղ կերպով իրագործեց Կոմիտասը՝ ստեղծելով ազգային երաժշտության կառուցվածքային և ոճական առանձնահատկություններից օրգանապես սերող դասական երաժշտություն:

## Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ին, որը մինչև կոմիտասյան շրջանի հայ կոմպոզիտորական արվեստի մեծագույն նվաճումներից է: Ներկայացվում է «Պատարագ»-ի ստեղծման պատմությունը, քննվում են հայ ավանդական Պատարագի մեղեդիների՝ Եկմալյանական մշակման սկզբունքները, դիտարկվում են ստեղծագործության երաժշտաոճական և կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

**Հիմնաբառեր՝** Մ. Եկմալյան, «Երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի», Ն. Թաշճյան, հայոց Ս. Պատարագի ավանդական երգեր, մշակման սկզբունքներ:

**Gayane Amiraghyan** (*Armenia*), *PhD in Art*

*Institute of Arts, NAS RA*

*Komitas Museum–Institute*

## THE “CHANTS OF THE DIVINE LITURGY”

BY MAKAR YEKMALYAN

### Abstract

This article is devoted to the “Liturgy” by Makar Yekmalyan (1896), which was one of the highest achievements of the Armenian art music prior to Komitas. It presents the history of the creation of the “Liturgy”, examines Yekmalyan’s principles for processing the traditional melodies of the Armenian Liturgy and observes the musical–stylistic and compositional–structural peculiarities of the work.

**Keywords:** M. Yekmalyan, “Chants of the Divine Liturgy”, N. Tashchyan, traditional chants of the Armenian Liturgy, arrangement principles.

**Гаяне Амирагян (Армения)**

*кандидат искусствоведения*

*Институт искусств НАН РА*

*Музей–институт Комитаса*

## «ПЕСНОПЕНИЯ СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ» МАКАРА ЕКМАЛЯНА

### Резюме

Статья посвящена «Литургии» Макара Екмяляна (1896 г.), которая является одним из величайших достижений армянского композиторского искусства докомитасовской эпохи. Представляется история создания «Литургии», анализируются принципы екмяляновской обработки традиционных песнопений армянской Литургии, рассматриваются музыкально-стилистические и композиционно-структурные особенности произведения.

**Ключевые слова:** М. Екмялян, «Песнопения Святой Литургии», Н. Ташчян, традиционные песнопения армянской Литургии, принципы обработки.