

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

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)
Միհր ՆԱՎՈՅԱՆ	(արվեստագիտության դոկտոր)
Նանե 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

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENTS

ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ	7
INSTEAD OF A PREFACE	8
ԳԼՈՒԽ Ա. ԿՈՄԻՏԱՍ	
CHAPTER I: KOMITAS	
«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 Բոքոխյան</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. Իսիփեման</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>	
ԳԼՈՒԽ Բ. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐ	
CHAPTER II: MUSIC FOLKLORE	
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
<i>Զավեն Թագակչյան</i>	

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
<i>Наталья Рамазанова, Татьяна Швец</i>	

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

Музыкальная интерпретация библейских цитат в древнерусском певческом искусстве.....	174
<i>Марина Егорова, Альбина Кручинина</i>	

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

ԱԶ ծայնեղանակի դրսևորումները հայ հոգևոր երգարվեստի երուսաղեմյան երգվածքում	204
<i>Աստղիկ Մարտիրոսյան</i>	

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

Հովհան Օձնեցու ծորուն շարականների ոճական առանձնահատկությունները	233
<i>Հասմիկ Հարությունյան</i>	

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

Մակար Եկմալյան. «Երգեցողութինք Սրբոյ Պատարագի»	248
<i>Գայանե Ամիրադյան</i>	

“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
<i>Արծվի Բախչինյան</i>	

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

ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգրքի Գ հատորը նվիրված է Կոմիտասի (1869–1935) ժառանգության, ինչպես նաև նրա գործունեության գերակա ուղղությունների՝ ժողովրդական և միջնադարյան հոգևոր երաժշտության հետազոտությանը: Ներկայացվում են Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգության մեջ դրսևորվող նորաբանությունները, Կոմիտասի գիտական, գեղագիտական, մեթոդական և ստեղծագործական որոշ մոտեցումներ, հայոց «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածները, «Լոյս զուարթ» հոգևոր երգի ժողովրդական կատարումներին առնչվող հարցեր: Քննարկվում են Կոմիտասի պատմական մեթոդը, կոմիտասյան պոլիֆոնիան, «Բժշկութիւն երաժշտութեամբ» հոդվածի դրույթները, Կոմիտասի կենսագրությանն առնչվող նոր հանգամանքներ՝ ըստ հունական մի բնագրի: Հոգևոր երաժշտության ոլորտից հատորում տեղ են գտել ինչպես հայկական, այնպես էլ ռուսական արվեստին առնչվող հարցեր, այդ թվում՝ ռուսական միջնադարյան երաժշտության մեջ Սբ. Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված մեղեդիները, աստվածաշնչյան մեջբերումների երաժշտական մեկնաբանությունը հին ռուսական երգչական արվեստում, հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմի երգվածքը, Հովհան Օձնեցու երաժշտական ժառանգությունը, Մակար Եկմալյանի ստեղծագործական անդրադարձը Հայոց Պատարագին: Եվս մեկ բաժին նվիրված է օտար կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում հայկական թեմատիկայի և հայ երաժշտության կիրառումներին:

Հոդվածների հեղինակները Հայաստանի, Ռուսաստանի և Չեխիայի հեղինակավոր գիտական և կրթական հաստատություններ ներկայացնող հետազոտողներ են:

Հատորը հասցեագրված է ինչպես գիտնականներին, մասնագետներին և ուսանողներին, այնպես էլ՝ Կոմիտասի գործունեությամբ և ժողովրդական ու հոգևոր երաժշտական մշակույթով հետաքրքրվողների լայն շրջանակներին:

INSTEAD OF A PREFACE

The Third Volume of the Komitas Museum-Institute Yearbook is devoted to the exploration of Komitas's (1869-1935) legacy, as well as to folk music and the medieval chant, which were the priority directions of his activity. The neologisms in Komitas's poetry, a number of his scientific, aesthetical, methodical and creative approaches, the Armenian epic songs and the folk performances of the sacred chant *Luyts Zvart'* are presented in the Volume. Komitas's historical method, his polyphonic style, theses derived from his article *Healing with Music*, some new details on his biography according to a Greek source are also discussed. In the field of sacred chants, the Volume covers issues related to both Armenian and Russian art, among which being Russian medieval chants dedicated to St. Gregory the Illuminator of Armenia, the musical interpretation of the biblical references in old Russian chants, the Jerusalem Chant of Armenian sacred music, the music legacy of Hovhan Odznetsi (VII century) and Makar Yekmalyan's (1856-1905) creative reference to Armenian Divine Liturgy. A chapter is dedicated to the references to Armenian subjects and Armenian music by non-Armenian composers.

The authors of the articles are researchers from various prominent institutions in Armenia, Russia and the Czech Republic.

The Volume is addressed to scholars, specialists and students and reaches out to a wider range of readers, interested in Komitas's activity, folk and medieval culture.

**Գլուխ Ա
ԿՈՄԻՏԱՍ**



**Chapter I
KOMITAS**

Ալետա Հակոբյան (Հայաստան)

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

**«ՍԵՐԱՐՁԱԿ» ԲԱՌԵՐ.
ՆՈՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ¹**

Կոմիտասը նորարար էր ոչ միայն երաժշտության բնագավառում², այլև իր թողած բանաստեղծական ժառանգության մեջ: Կոմիտասի շուրջ 70 բանաստեղծություններն առանձնանում են գեղարվեստական պատկերի ստեղծման ինքնատիպությամբ, պատկերավորման արտահայտչամիջոցներով, նոր բառերով: Սույն հոդվածում քննել ենք Կոմիտասի տպագիր բանաստեղծությունների նորաբանությունները:

Կոմիտաս Վարդապետի բանաստեղծությունները նրա գեղարվեստական ժառանգության մեջ ինքնատիպ տեղ ունեն: Թեպետ, ինչպես նշում է Լևոն Միրիջանյանը, Կոմիտասը *«իրեն չի համարել կոչումնավոր բանաստեղծ»*³, բայց նրա քնարերգության գեղարվեստական արժանիքն անուրանալի է:

«Նորաբանությունները բառային այն միավորներն են, այն նոր բառերը, արտահայտությունները և իմաստները, որոնք լեզվի տվյալ փուլում գիտակցվում են իբրև նոր իրողություններ, դեռևս չեն մտել գործուն բառապաշարի մեջ, դեռևս չունեն ընդհանուր տարածում, լայն

¹ Թեմայի շուրջ հետաքրքրություն արթնացնելու, աշխատանքը գրելու ընթացքում խրախուսելու համար մեր խորին շնորհակալություն ենք հայտնում Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար ա.գ.թ. Տաթևիկ Շախկուլյանին: Հոդվածի վերնագրի ընտրության հարցում ուղղորդող խորհուրդների համար շնորհակալ ենք Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի գիտացուցադրական բաժնի ղեկավար Նայիրի Խաչատուրեանին: Հոդվածն ընթերցելու, մասնագիտական կարծիք հայտնելու և օգտակար դիտարկումների համար երախտապարտ ենք Բ.գ.թ. Լիլիթ Պետրոսյանին և Բ.գ.թ. Անահիտ Մովսիսյանին:

² Տե՛ս **Տ. Շախկուլյան**, Կոմիտասը և XX դարի արևմտյան երաժշտությունը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 21:

³ **Կոմիտաս**, *Բանաստեղծություններ*, կազմող՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 3:

և հաճախակի կիրառություններ, իսկ առանձին դեպքերում նույնիսկ չեն արձանագրվել տվյալ լեզվի համապատասխան բառարաններում»⁴։ Ըստ ծագման եղանակի՝ լեզվաբանները նորաբանությունները դասակարգում են երկու խմբի. լեզվական նորաբանություններ, որոնք առաջանում են որևէ նոր առարկա, երևույթ անվանելու համար, և հեղինակային կամ անհատական նորակազմություններ, որ ստեղծվում են գեղարվեստական ոճում ոճական տարբեր նպատակներով⁵։ Կոմիտասի բանաստեղծություններում գործածված նորաբանությունները հեղինակային կամ անհատական նորակազմություններ են, որոնք աչքի են ընկնում բառակազմական հետաքրքիր լուծումներով։

Անհատական նորակազմությունների մի մասը ընդհանրանալու միտում ունի, իսկ այն բառերը, որ ծնվում են բանաստեղծական տվյալ համատեքստում և չեն տարածվում, կոչվում են դիպվածային (օկազիոնալ) բառեր⁶։ Սրանք սովորաբար ունենում են բաղադրիչների անսովոր համադրություն և գործածվում են միայն մի անգամ⁷։ Կոմիտասյան բանաստեղծություններում գործածված նորաբանությունների մեծ մասը դիպվածային բառեր են։ Ստորև առանձին բաժանումներով կանդրադառնանք դրանց։

⁴ Լ. Եզեկյան, *Հայոց լեզվի ոճագիտություն*, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 2007, էջ 132։

⁵ Տե՛ս Լ. Եզեկյան, նշվ. աշխ., էջ 132–133։ Ս. Էլոյան, *Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն*, Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989, էջ 182։ Ս. Մելքոնյան, *Ալեքսանդրյանի հայոց լեզվի ոճաբանության*, Երևան, «Լույս» հրատ., 1984, էջ 157։ Պ. Պողոսյան, *Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ*, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1990, էջ 160–162։ Յու. Ավետիսյան, *Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ*, գիրք Ա, Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 2014, էջ 54։

⁶ Տե՛ս Ս. Մելքոնյան, նշվ. աշխ., էջ 161։ Լեզվաբաններն այս բառերն անվանում են նաև համատեքստային կամ իրավիճակային նորակազմություններ, տե՛ս Լ. Եզեկյան, նշվ. աշխ., էջ 138, դիպվածական, անհատական–ոճական (օկազիոնալ) նորաբանություններ, տե՛ս *Ժամանակակից հայոց լեզու*, հատ. 1, խմբ.՝ Վ. Առաքելյան, Ա. Խաչատրյան, Ս. Էլոյան, Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 237, դիպվածային և հեղինակային, տե՛ս Ս. Էլոյան, նշվ. աշխ., էջ 183։

⁷ Տե՛ս Լեզվի և ոճի հարցեր, հատ. 7, խմբ.՝ Է. Աղայան, Ա. Աբրահամյան, Ս. Էլոյան, Ե. Մելքոնյան, Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 200, 204։

Նորաբանություններ՝ արտահայտված խոսքիմասային փոխանցումներով

ա) անուն–բայ անցում

Նորակազմությունների ստեղծման բառակազմական հիմնական եղանակներից մեկը, ինչպես նշում են լեզվաբանները, գոյականներից, ածականներից բայեր կազմելն է⁸: Կոմիտասի չափաձոյում նույնպես հանդիպում ենք այսպիսի դրսևորումների. «Նոճիներն ու մայրիներ» բանաստեղծության մեջ գործածելով *պիշ*–չոված, լայնորեն բացված, սևեռուն ածականը՝ հեղինակը վերածել է այն *պիշել* բայի՝ հանգավորման նպատակով.

«Փըշերն աչքին պիշելով՝

Արեւ օրեր յիշելով» (Կ. Վ., 1939, 28)⁹:

Նույն բանաստեղծության մեջ *կալար* գոյականից բայակերտ ածանցով հեղինակը կազմել է *կալարել* բառը՝ ձգվել, կատարին հասնել նշանակությամբ: Այս օրինակը կարելի է դիտել նաև իբրև իմաստային նորաբանություն¹⁰:

«Քարերի ծոց պալառել,

Ամպերի գոգ կալարել» (Կ. Վ., 1939, 28):

«Հով–Սէր» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք *գահել* նորակազմությանը, որտեղ գահ գոյականը, վերածվելով բայի, գործածվել է թագավորել իմաստով:

«Սէրըդ սրտում պահեցիր,

Սրտիս խորքում գահեցիր» (Կ. Վ., 1939, 59):

⁸ Տե՛ս Լ. Եգեկյան, նշվ. աշխ., էջ 137: –ել բայածանցի՝ հեղինակային նոր բայեր կերտելու դերակատարության մասին տե՛ս նաև Ս. Էդյան, նշվ. աշխ., էջ 214:

⁹ Կոմիտաս Վարդապետի բանաստեղծություններն առանձին գրքով հրատարակվել են մի քանի անգամ. 1. Կոմիտաս Վարդապետ, *Քնարերգություններ*, կազմող՝ Թորոս Ազատեան, Կալկաթա–Իսթանպուլ, «Մշակոյթ» գրատուն, 1939, 59 նմուշ: 2. Կոմիտաս, *Բանաստեղծություններ*, կազմող՝ Լևոն Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 61 նմուշ: 3. Կոմիտաս, *Փշուր մը քնարերգություն*, կազմող՝ Այդին Մորիկյան, Երևան, Վ. Արծրունի հեղինակային հրատ., 2004, 66 նմուշ: Այսուհետ մեջբերումներում կնշվեն միայն գրքերի անվանումները՝ էջերով:

¹⁰ Նոր բառերի և իմաստների առաջացումը կատարվում է ոչ միայն բառային, այլև իմաստային (եղած բառերին նոր իմաստներ հատկացնելու) եղանակով: Տե՛ս Ս. Էդյան, նշվ. աշխ., էջ 180:

«Խորունկ ու մուգ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը գործածում է *բեղել* բայը: Դժվարանում ենք նշել, թե արդյո՞ք այն ածանցված է *բեղ* գոյականից: Ենթատեքստից ելնելով՝ կարծում ենք, որ այստեղ նշանակում է տեղալ, թափել:

«Էն ինչ ամպ էր

Սարի փափագին հալով՝

Սիր արաւ,

Ոսկի բեղէց» (Կ. Վ., 1939, 54):

Այս հատվածում հետաքրքիր են նաև *սիր արաւ* և *հալով* բառերը: Ենթադրում ենք, որ առաջինը սեր բառի հնչյունափոխված տարբերակն է՝ սեր անել, իսկ երկրորդի մեջ հեղինակը հավանաբար հանել է հալել բայի բայական –ել վերջավորությունը, որն ըստ էության բայանուն անցման օրինակ է:

Քառյակներից մեկում հանդիպում ենք նաև մի օրինակի, որտեղ *կոն* գոյականից կազմվել է *կոնել* բայը՝ կոնի նմանվել նշանակությամբ:

«Հըրաբարձ լեռներ՝ կոնելով» (Կ. Վ., 1939, 68):

Ջեռ–տաք ածականից Կոմիտասը ստեղծել է *ջեռալ* բայը, որ գործածել է երեք տարբեր բանաստեղծություններում՝ «Հով ու ծով սէր», «Եռ ու սէր», «Հունձ»: Նշենք, որ բառարանում ջերմանալ իմաստով ու համանման կազմությամբ հանդիպում է *ջեռանալ* բայը¹¹, բայց հեղինակը ստեղծել է նոր բառ, որն էլ հանգավորվում է մի դեպքում *եռում*, մյուս դեպքում *բերաւ* բային: Երկրորդ բանաստեղծության մեջ այն արդեն հանգավորման նպատակով չի կիրառված:

«Կապոյտ երկինքն էր եռում,

Կարմիր երկիրն էր ջեռում» (Կ. Վ., 1939, 25):

«Վարդիկը ջեռում է շողիկը բոցերով՝ լողիկ–լողիկ» (Կ. Վ., 1939, 53):

«Ջեռաւ ամառն ու ջեռաւ,

Բերաւ կապարն ուր բերաւ» (Կ. Վ., 1939, 56):

¹¹ «Ջեռանալ», Ա. Ղարիբյան (Խմբ.), *Ժամանակակից հայոց լեզվի բացադրական բառարան*, հատ. 4, Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1980, էջ 228: «Ջեռանալ», Է. Աղայան, *Արդի հայերենի բացադրական բառարան*, հատ. 2, Երևան, «Հայաստան» հրատ, 1976, էջ 1238:

Անվերնագիր մի բանաստեղծության մեջ Կոմիտասը նկարագրում է, թե ինչպես են ամպերը անձրևի շիթերը *հարսնաւորել* և *զըրգաւորել*: Առաջին բառը ունի հարս դարձնել, իսկ երկրորդը՝ գիրգ, փափուկ դարձնել, փափկացնել իմաստը:

«Հարսնաւորել,
Վարսաւորել
Կողերն ի վայր՝ հերարձակ,
Բըրգաւորել,
Զըրգաւորել» (Կ., 2004, 56):

Այս հատվածում ևս մի նորակազմություն է գործածված՝ *վարսաւորել*, որը իմաստային նորաբանություն կարող ենք համարել, քանի որ բառարանում այն ունի վարսավոր դառնալ, վարսեր՝ ճյուղեր արձակել¹², վարսավոր լինել¹³ նշանակությունը, մինչդեռ այստեղ այն ունի վարսեր տալ, վարսեր հագցնել նշանակությունը:

բ) բայ-անուն անցում

Կոմիտասյան նորակազմությունների շարքում առանձնանում է նաև հակառակ երևույթը. բայից ածական և գոյական ստանալը այն դեպքում, երբ այդ գոյականն ու ածականը խոսքում գործածական չեն: Բառարանում հանդիպում ենք *պաղառել*–պաղ առնել, մրսել բային¹⁴, որից էլ հեղինակը «Կեանք» բանաստեղծության մեջ կազմել է *պաղառ* բառը՝ մրսած նշանակությամբ:

«Պաղառ գեպին ջեր բերելու,
Խաւար սըրտին սէր մէրելու» (Կ. Վ., 1939, 22):

«Սիրահասկ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը *թափալվել* բայից կազմել է *թաւալ* գոյականը:

«Ո՛վ է տեսել ծովի ծաւալ
Հովի թաւալ» (Կ. Վ., 1939, 32):

¹² «Վարսավորել», Է. Աղայան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 1369:

¹³ Հայր Գ. Աւետիքեան, Հայր Խ. Սիւրմելեան, Հայր Մ. Աւգերեան, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատ. 2, Վենետիկ, Տպարան ի Սրբոյն Ղազարու, 1837, էջ 798:

¹⁴ «Պաղառել», Է. Աղայան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 1173:

գ) դերբայական նոր կազմություններ

Կոմիտաս Վարդապետի չափաժողյում ինքնատիպ են դերբայակերտ նորակազմ վերջավորությունները: Հարակատար դերբայի կազմության համար «Ինչ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը գործածում է *–եակ*, *–յակ* վերջավորությունը՝ ստանալով *ծալեակ*, *հալեակ* բառերը՝ համապատասխանաբար ծալված, հալված նշանակությամբ:

«Զըրեր ծալեակ՝

Թէեւ թեթեւ,

Իրար–հըրան՝

Կը շրջեն...» (Կ. Վ., 1939, 52):

«Հըրեր հալեակ՝

Թէեւ դեղեւ՝

Իրար–կըռան՝

Կը հըջեն...» (Կ. Վ., 1939, 53):

Հարակատարը կոմիտասյան տողերում երբեմն կազմվում է նաև *–ուն* վերջավորությամբ: «Ճերմակ հեր, գարուն սէր» բանաստեղծության մեջ այսպես են կառուցվել *բոցուն* և *արբուն* բառերը՝ բոցավառված և արբեցած նշանակությամբ: Նշենք, որ *արբուն*–ը այստեղ իմաստային նորաբանություն է, քանի որ բառարանում այն հանդիպում է խմելու պիտանի, հարմար¹⁵, արբունքի հասած, արբեցնող¹⁶, արբշիռ¹⁷, արբեալ ըստ բառականին¹⁸ իմաստներով:

«Նըռան ճիւղերով բոցուն,

Սիրոյ տաղերով արբուն» (Կ. Վ., 1939, 24):

«Ձոն առ Մանեհ հանըմ» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք *–ավոր* ածանցով կազմության, որ նույնպես հարակատար դերբայի

¹⁵ «Արբուն», Ս. Մալխասյանց, *Հայերէն բացատրական բառարան*, Երևան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., հատ. 1, 1944, էջ 255:

¹⁶ «Արբուն», Ա. Ղարիբյան (խմբ.), *Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան*, հատ. 1, Երևան, Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1969, էջ 210:

¹⁷ «Արբուն», Էդ. Աղայան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 126:

¹⁸ «Արբուն», Հայր Գաբրիել Աւետիքեան, Հայր Խաչատուր Սիրմեւեան, Հայր Մկրտիչ Ագեքեան, *Նոր բառհիրք հայկազեան լեզուի*, հատ. 1, 1836, էջ 342:

նշանակություն ունի, այսպես՝ *ուսավոր* բառը ուսանած բառի նշանակությամբ է գործածված այս ենթատեքստում.

«*Ուշիկ–ուշիկ լավ ուսավոր*

Գերման լեզվին լինի սովոր» (Կ., 2004, 91):

Երբեմն –*ուն* ածանցը բառին ենթակայական դերբայի իմաստ է հաղորդում. քառասուղերից մեկում մի իմաստային նորաբանության ենք հանդիպում՝ *սողուն*, որտեղ –*ուն* ածանցը բառին ենթակայական դերբայի իմաստ է հաղորդում՝ սողացող նշանակությամբ.

«*Սողուն կողեր շոգելով*»¹⁹

Ոսկին արծաթ շիթել» (Կ. Վ., 1939, 68):

Մեկ այլ տեղում –*ուն* ածանցը անդեմ բային գործիական հոլովի նշանակություն է հաղորդում: Այսպես է «Աշուն օր» բանաստեղծության մեջ, որտեղ *սողուն–սողուն* կազմությունը ունի սողալով նշանակությունը.

«*Յուզուած առուն փախ փուաւ*

Սողուն–սողուն» (Կ. Վ., 1939, 34):

Բայի անդեմ ձևերի կազմության մեջ կոմիտասյան չափածոյում հանդիպում ենք լծորդության փոփոխությունների. այսպես ճշալ–ը վերածվել է լծորդության բայի «Աշուն» բանաստեղծության մեջ.

«*Տարափ ու բութ փըչելով,*

Վայուն–մայուն ճըչելով» (Կ. Վ., 1939, 40):

Հարադիր գործածված նորաբանություններ

Նորաբանությունների շարքում առանձին տեղ են գրավում հարադիր բառերը²⁰, որոնցում երևում է, թե հեղինակը ինչ բառեր է համատեղ գործածել՝ դիտելով դրանք որպես միաձուլ ամբողջություն: Սրանք գործածված են թե՛ բանաստեղծական տեքստում, թե՛ իբրև վերնագիր: Վերջին դեպքում հանդիպել ենք մի քանի օրինակի՝ Սէր–Հովիկ (Կ. Վ., 1939, էջ 38), Հով–Սէր (Կ. Վ., 1939, էջ 59), Հոսուն–Խօսուն (Կ. Վ., 1939, 64), Ոսկի–Մեղաց (Կ. Վ., 1939, էջ 48):

¹⁹ Կոմիտասի բանաստեղծությունների 1969 թ. լույս տեսած ժողովածուում այս բառի փոխարեն գրված է *շողելով*: Տե՛ս **Կոմիտաս**, *Բանաստեղծություններ*, էջ 32:

²⁰ Տե՛ս **Պ. Պողոսյան**, նշվ. աշխ., էջ 213:

Հարադիր գործածված բառերի շարքում առանձնանում են այնպիսիք, որոնցում Կոմիտաս Վարդապետը նախադաս գործածված հատկանիշ մատնանշող բառը գործածել է գոյականաբար՝ հոլովելով նույն հոլովմամբ, որով գործածված է հաջորդող բառը: Ստորև բերվող օրինակում նա ստեղծել է երկու նորաբանություն՝ *չորով-փորով*, *ծըռով-փըռով*:

*«Լուռ, անտերունչ,
Խուլ, անմըռունչ՝
Չորով-փորով կեռ ծառեր,
Ծըռով-փըռով լեռ քարեր»* (Կ. Վ., 1939, 29):

Բանաստեղծական տողերում գործածված հարադիր բառերից առաջին բաղադրիչը հաճախ գոյականով արտահայտված որոշիչ է: Այս օրինակում գործածված *գիշեր-երկիր* հարադրությունն ընդգծում է մթությունը:

*«Երկնի կայծեր բիրափառ
Հըրոյ հովէն ցիր ու ցան,
Գիշեր-երկիր հիրաբար՝
Լուսոյ ծովէն կաթեցան»* (Կ. Վ., 1939, 42):

Հեղինակը գործածում է նաև համադաս հարաբերության մեջ գտնվող հարադիր բառեր՝ դիտելով դրանք իբրև միաձուլյլ ամբողջություն: Ստորև ներկայացնենք դրանցից երկուսը՝ *սեր-ոգիներ*, *ծիրան-գուրի*.

«Սէր-ոգիներ սուրբ սեղանում մեղրամոմեր շարեցին» (Կ. Վ., 1939, 32):

«Գըլխիդ վերեւ ծիրան-գօտին փունջ արել» (Կ. Վ., 1939, էջ 39):

Նորաբանությունների շարքում առանձնանում են նաև կրկնավորները²¹, որոնց երկրորդ բաղադրիչը հնչյունափոխված է. *հայուն-մայուն*, *կայուն-մայուն*, մեկ այլ բանաստեղծության մեջ՝ *վայուն-մայուն*:

*«Ձայնիկ ունիմ՝ հայուն-մայուն,
Սըրբիդ բունեմ կայուն-մայուն»* (Կ. Վ., 1939, 63):

²¹ Նույն տեղում, էջ 212:

«Տարափ ու բուք փըչելով,
Վայուն–մայուն ճըչելով՝
Աշուն ծընա» (Կ. Վ., 1939, 40):

Կոմիտասի չափածոյում հետաքրքիր են նաև ոչ սովորական կա-
ռույցով կրկնավորները: «Ամա» բանաստեղծության մեջ հանդիպում
ենք բառի, որի կրկնավորը կազմվում է ս–հ անցումով՝ *հևուկ–սևուկ*.

«Հևուկ–սևուկ հուր ամպեր» (Կ., 2004, 33):

Համատեքստի բառային միջավայրով պայմանավորված նորաբանություններ

Ըստ լեզվաբան Ս. Էլոյանի դասակարգման՝ «*հեղինակային նորա-
կազմությունները լինում են Ա. համարեքստի բառային միջավայրով
պայմանավորված հեղինակային բառեր և Բ. համարեքստային ներքին
իրադրությամբ պայմանավորված հեղինակային բառեր*»²²: Առաջին
խմբի մեջ մտնող բառերն առաջանում են համատեքստի բառերի
բաղադրիչների նմանությամբ՝ անալոգիայով հանգավորման նպա-
տակով²³:

«Ես եմ» բանաստեղծության մեջ մենավոր բառի նմանողությամբ
ստեղծվել է *յենաւոր* (հենք) բառը, որ լիովին արտահայտում է բա-
նաստեղծության մեջ դու–ի հենարան լինելը, և շեշտակի բառի նմանո-
ղությամբ՝ *հեշտակի* բառը՝ հեշտորեն նշանակությամբ.

«...Մենաւոր.

Ես եմ քո կին,

Դու՝ իմ հոգին

Յենաւոր:

Ձայնըդ հընչեց սիրոյ կայծակ շեշտակի,

Հոգիդ²⁴ շընչեց գարուն–փայլակ հեշտակի» (Կ. Վ., 1939, 66):

²² Ս. Էլոյան, նշվ. աշխ., էջ 207:

²³ Տես Լ. Եզեկյան, նշվ. աշխ., էջ 135:

²⁴ Կոմիտասի բանաստեղծությունների մյուս երկու ժողովածուներում այս բառի փոխա-
րեն գրված է *հոգիս*: Տես Կոմիտաս, *Բանաստեղծություններ*, էջ 81: Կոմիտաս,
Փրշոր մը քնարերգություն, էջ 67:

Այսպես է նաև հաջորդ օրինակում, որտեղ *հովանի* բառի նմանությամբ ստեղծվել է *ծովանի* բառը, որ, կարծում ենք, ունի *ծովի նման փարածվելով* իմաստը.

«Ելաւ տերեւ՝ երեւ երեւ կանաչ ծովանի,

Տարփուն–տարփուն կապոյտ հովանի» (Կ. Վ., 1939, 67):

Կարծում ենք՝ նմանողության հիման վրա է ստեղծվել նաև այս հատվածում գործածված մեկ այլ նորաբանություն. *երեւ երեւ*՝ նմանվելով տերևին, որը թեև հանգավորման նպատակով չի կիրառվել: Այս հատվածում գործածված մյուս նորաբանությունը՝ *տարփուն*–ը, կազմվել է տարփալ բառի արմատից և նշանակում է ցանկալի, բաղձալի:

«Ելաւ տերեւ՝ երեւ–երեւ կանաչ ծովանի,

Տարփուն–տարփուն կապոյտ հովանի» (Կ. Վ., 1939, 67):

Հանգավորման նպատակով նմանողության հիման վրա է ստեղծվել նաև «Վարդիկիս» բանաստեղծության մեջ գործածված *դողունի* բառը, որի իմաստը հասկանալի է արմատից՝ դողացող.

«Մահիճիս քով հուր եմ վառել դողունի,

Վարդիկիս հով դուռ էր ճարել գողունի» (Կ. Վ., 1939, 43):

«Ինչ» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք *դաշուն* բառին, որ կրկին նմանողության հիման վրա է ստեղծվել: Կարծում ենք՝ հեղինակը նկատի է ունեցել դաշն՝ ներդաշնակ արմատը, հետևաբար՝ ստորև բերված հատվածում *դաշունով* նորաբանությունն ունի ներդաշնակությամբ իմաստը.

«Նոր տարիներ,

Եռ աշունով.

Օր բարիներ՝

Սէր դաշունով» (Կ. Վ., 1939, 53):

Նույն բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք ևս մի նորաբանության՝ *շարունով*, որի նշանակությունը հասկանալի է՝ շարքով, հերթով.

«Հին տարիներ,

Սին տարիներ՝

Բուխ գարունով.

Ծուխ շարունով» (Կ. Վ., 1939, 52):

Երբեմն նմանողության հիման վրա ստեղծված բառերը երկուսն էլ նորակազմություններ են, այսպես՝ բառարանում կա միգապարար բառը²⁵, որ նշանակում է մեզով պատված: Կոմիտասը «Նոճիներն ու մայրիներ» բանաստեղծության մեջ գործածել է այս բառը՝ վերջին երկու տառը դուրս թողնելով՝ *միգապար*, այնուհետև այս բառի նմանողությամբ ստեղծել է *սիգապար* բառը, որի բաղադրիչներից դատելով՝ բառը հավանաբար ունի «սեզ պար բռնած» իմաստը.

«Մուգ նոճիներ միգապար՝

Ճամբի վերել սիգապար» (Կ. Վ., 1939, 28):

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ հեղինակը հանգավորման նպատակով նմանողության հիման վրա մի ամբողջ տող է կառուցում՝ նախորդ տողի բառերից միայն մեկ կամ երկու տառ փոխելով կամ հանելով. այսպիսով՝ նա ստացել է *ծպիտ* նորակազմությունը:

«Ժըպիտ քողով սըրտիկ հովին ծըռած,

Ծըպիտ դողով սըրիկ քովին դըրած» (Կ. Վ., 1939, 67):

Այս երևույթը միակը չէ Կոմիտասի չափածոյում. անվերնագիր մի ստեղծագործության մեջ ևս հանդիպում ենք տողի, որի բառերը միայն մի տառի տարբերությամբ են հանգավորվում նախորդ տողի հետ: Այստեղ, նկարագրելով անձրևի շիթերը, *հերարծակ* բառի նմանությամբ հեղինակը ստեղծել է *սերարծակ* նորաբանությունը, այսպես՝

«Կողերն ի վայր՝ հերարծակ,

Բըրգաւորել,

Գըրգաւորել,

Լողերն ի մայր սերարծակ...» (Կ., 2004, էջ 56):

²⁵ «Միգապարար», **Էդ. Աղայան**, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 1010:

Համատեքստային ներքին իրադրությամբ պայմանավորված նորաբանություններ

Այս խմբի մեջ մտնող բառերը, ի տարբերություն առաջին խմբի բառերի, առաջանում են ոչ թե համատեքստի բառերի նմանության հիման վրա, այլ համատեքստի ներքին իրադրությամբ, ներքին պահանջով և կազմվում են բառաբարդման և ածանցման կաղապարներով²⁶: Կոմիտասյան չափաժողում ստորև ներկայացված *–իկ* ածանցով կազմված բառերի մեծ մասը կրկին կազմվել է նմանության հիման վրա, հետևաբար ա) խմբի բառերի այս բաժնում ներկայացնելը պայմանական է:

ա) Փաղաքական ածանցներով կազմված նորաբանություններ

Կոմիտասյան լեզվում առանձնանում է նորակազմությունների մի խումբ, որ կազմված է փաղաքական մասնիկներով: Սրանք մեծ մասամբ գործածված են հատկանիշ անվանող բառերի հետ՝ ցույց տալով հատկանիշի փոքր, նուրբ լինելը: Քառատողերից մեկում գործածված *ծաղկունիկ*, *հասկունիկ* բառերը ծաղկուն, հասկուն ածականներից են ստեղծվել: Վերջինս նույնպես Կոմիտասի ստեղծած բառն է. *ծաղկուն*–ի նմանողությամբ ստեղծել է *հասկուն* բառը՝ հասկերով լի նշանակությամբ՝ դատելով *ծաղկուն*–ի իմաստից:

«Գարուն ցելաւ ծաղկունիկ բոցերով,

Ամառն ելաւ հասկունիկ ծոցերով» (Կ. Վ., 1939, 67):

Այս նույն բանաստեղծության մեջ հեղինակը ստեղծել է մեկ այլ նորաբանություն՝ *պապուտիկ*, որ հավանաբար կազմված է պատել բայի արմատից:

«Ձմեռ պապաւ՝ պապուտիկ սառերով» (Կ. Վ., 1939, 67):

«Բուսաբարեւ» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք բազմաձին ածականի փաղաքական ձևին.

«Ի՞նչ, ու ի՞նչպէս

Տընիկ–պընիկ

²⁶ Տե՛ս Ս. Էլոյան, նշվ. աշխ., էջ 211–212:

*Բազմածընիկ**Գալարում ես»* (Կ. Վ., 1939, 50):

Նույն տեղում փաղաքշական մասնիկը կիրառում է ոչ այնքան լայն գործածություն ունեցող բառի՝ *կաթնատուն*–ի հետ, որի մեջ *ա* հոդակապը փոխարինում է *ե*–ով՝ ստանալով *կաթնետունիկ* նորակազմությունը.

*«Բունիկ–բունիկ՝**Կաթնետունիկ»* (Կ. Վ., 1939, 49):

Երբեմն փոքրացուցիչ մասնիկը դրվում է գոյականի վրա՝ հանգավորման նպատակով ստեղծելով նոր բառ. «Բաղձանք» բանաստեղծության մեջ հեք բառից ծնվել է *հեկիկ* գոյականը՝ հանգավորվելով թևիկ բառի հետ:

*«Ո՛վ իմ թեւիկ,**Տո՛ւր իմ հեւիկ**Թըռչեմ երթամ...»* (Կ. Վ., 1939, 63):**բ) Կազմությամբ բարդ նորաբանություններ**

Կոմիտասի նորաբանությունների մեջ առանձնանում են նաև կազմությամբ բարդ բառերը: Նրանցից մեկը բանաստեղծության վերնագիր է, որտեղ նկարագրում է հասկերի ալիքը: Հեղինակը վերնագրել է այն *Սիրահասկ*.

*«Ո՛վ է տեսել ծովի ծաւալ**Հովի թաւալ.**Կամ՝ արտերում հասկի տալիք**Ոսկի ալիք»* (Կ. Վ., 1939, 32):

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ, նկարագրելով լեռները, գործածում է *հրաբարձ* մակդիրը՝ հրի նման բարձրացող նշանակությամբ.

«Հրաբարձ լեռներ՝ կոնելով» (Կ. Վ., 1939, 68):

«Քո երազում» բանաստեղծության մեջ, նկարագրելով ամպերի դասավորությունը, իբրև բայի լրացում գործածում է *գալարահեղ* բառը՝ գալարների նման հեղեղող նշանակությամբ.

*«Գըլխիդ վերը ամպ է շարել՝**Գալարահեղ, կամարակապ ու զեղուն»* (Կ. Վ., 1939, 39):

«Երկնի կայծեր» բանաստեղծության մեջ աստղերի մեծաքանակությունը և սպիտակ շղարշի՝ փառի նման տարածվածությունը հեղինակը բնութագրում է *բիրափառ* մակդիրով.

«Երկնի կայծեր բիրափառ

Հըրոյ հովէն ցիր ու ցան» (Կ. Վ., 1939, 42):

Անվերնագիր մի բանաստեղծության մեջ, նկարագրելով ես–ի ու դու–ի ծնունդը՝ ի հայտ գալը, դու–ին նկարագրում է *տընկեր* նորաբանությամբ՝ տան ընկեր նշանակությամբ.

«Դու ծըլել ես երկրի լողեն՝

Իբրև տընկեր Սիրական» (Կ., 2004, 82):

Դեմառդեմ բառի արմատը և *առ* մասնիկը գործածելով՝ Կոմիտասը նոր կազմություն է գործածել դեմ դիմաց նշանակությամբ «Նկարագիր տալյան վասն թղթախաղյան ի ցամաք–աղբյուր ուր գերեզմանք բյուր» բանաստեղծության մեջ՝ *դիմառնիկ*.

«Եվ Հայրիկ,

Եվ Մայրիկ,

Եվ որդիք

Դիմառնիկ» (Կ., 2004, 94):

«Նոճիներն ու մայրիներ» բանաստեղծության մեջ մայրիների տերևների մաքրությունը նկարագրում է *կուսապերեւ* բառով, իսկ այրիների համար գործածում է *յուսաբեղուն* մակդիրը՝ հույսով լցված, բեղմնավորված նշանակությամբ.

«Կուսապերեւ մայրիներ՝

Յուսաբեղուն այրիներ» (Կ. Վ., 1939, 28):

Անվերնագիր բանաստեղծական մի հատվածում հեղինակը գործածում է *հասկեճույթ* բառը: Ճույթ՝ ողկույզ բառը հավանաբար այստեղ գործածված է խումբ նշանակությամբ: Հասկեճույթ, ենթատեքստից ելնելով, ունի հասկերի մնացորդը, բերքահավաքից հետո մնացած մասը իմաստը, քանի որ բանաստեղծության մեջ հերթականությամբ նկարագրում է անձրևը, ծիածանը, այգեկույթը և ապա.

«Քաղել այգեկույթ,

Օր ճըրագ, նոր կըրակ՝

Վառել հասկեճույթ» (Կ., 2004, 56):

Քառյակներից մեկում Կոմիտասը գործածում է *յուսածին* բառը՝ հույսից ծնված նշանակությամբ, որ կազմվել է լուսածին բառի նմանությամբ.

«Դարձիր, դարձիր, ո՛վ իմ դիտակ լուսածին՝

Կեանքի, ջանքի, յուսոյ հընար ճարելով,

Ջարթիր, զարթիր, ո՛վ իմ գիտակ յուսածին» (Կ. Վ., 1939, 26):

Ամփոփելով ուսումնասիրությունը՝ նշենք, որ Կոմիտասի բանաստեղծական ժառանգության մեջ հանդիպել ենք շուրջ 70 նորաբանությունների: 70 բանաստեղծություններից ավելի քան 4 տասնյակի մեջ կան նորաբանություններ: Կոմիտասյան չափածոյում բանաստեղծական պատկերի կարևորագույն ասելիքը հաճախ արտահայտվում է հենց նորաստեղծ բառով: Կոմիտասը չի սահմանափակվել միայն բառային նորաբանություններով, նրա չափածոյում հանդիպում ենք նաև քերականական ձևերի նոր արտահայտումների՝ դերբայական նոր վերջավորությունների տեսքով:

Մեծ մասամբ նոր բառեր ստեղծվել են հանգավորման նպատակով կազմված տողերում բառային նմանության հենքի վրա: Սակայն հարկ ենք համարում նշել, որ այդ նմանությունը կազմված չէ սոսկ բառի հնչյունակազմի նմանության հիման վրա. հեղինակը հաճախ նորաբանությունը ստեղծում է հանգավորվող բառի իմաստային հակադրությամբ կամ հանգավորվող բառի իմաստային առնչակցությամբ՝ բանաստեղծական պատկերին ավելի ուժգին երանգ հաղորդելու նպատակով: Նմանության հիման վրա ոչ միայն բառ, այլև ամբողջ բանաստեղծական տող ստեղծելը հեղինակի ստեղծագործական սիրելի ձևերից մեկն է:

Ամփոփում

Այս աշխատանքն անդրադառնում է Կոմիտասի՝ առանձին գրքով լույս տեսած բանաստեղծությունների ժողովածուներում տեղ գտած նորաբանություններին: Նրա չափածոյում նորաբանությունները բազմաթիվ են ու բազմատեսակ: Հեղինակի գործածած նորաբանությունները մեծ մասամբ անհատական նորակազմություններ են: Նրանք առավելապես կազմվել են նմանության հենքի վրա: Կոմիտասը ստեղծել է ինչպես բառային, այնպես էլ քերականական նորաբանություններ: Նա ստեղծել է նոր բայեր, գոյականներ, ածականներ, դերբայական վերջավորություններ, կազմությամբ պարզ, բարդ ու ածանցավոր բառեր:

Կոմիտասի բանաստեղծություններում հանդիպել ենք շուրջ 70 նորաբանության: Այս բառերի իմաստային և կառուցվածքային առանձնահատկությունները, ինչպես նաև նրանց արտահայտած գեղարվեստական արժանիքները հաշվի առնելով՝ Կոմիտասին վստահաբար կարելի է համարել բանաստեղծ հեղինակ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, բանաստեղծություն, նորաբանություն, հեղինակային նորակազմություն, դիպվածային բառեր, հանգավորում:

Aleta Hakobyan (Armenia)

Komitas Museum–Institute

“SERARDZAK” (LOVE SPREADING) WORDS: NEOLOGISMS IN KOMITAS’S POEMS

Abstract

The purpose of this article is to identify and analyze the neologisms in Komitas’s poems, which are compiled in three different publications. We have found a great number and variety of neologisms in Komitas’s poetry. The newly-created words by Komitas are authored neologisms. They are mainly created on the basis of similarity with other words. Komitas created not only words, but also grammatical neologisms. He came up with new verbs, new nouns, new adjectives and new endings for participles. He created both simple and compound words.

There are about 70 neologisms in Komitas’s poems. Taking into account the meaning and the structure of these neologisms, as well as their artistic value, Komitas can certainly be considered as a word-creating author.

Keywords: Komitas, poem, neologism, author neologism, nonce words, rhyming.

Алета Акопян (Армения)

Музей – институт Комитаса

“СЕРАРДЗАК” (РАСПРОСТРАНЯЮЩИЕ ЛЮБОВЬ) СЛОВА: НЕОЛОГИЗМЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ КОМИТАСА

Резюме

В этой статье мы обращаемся к неологизмам в стихотворениях Комитаса, опубликованных в трех отдельных сборниках. Поэзия Комитаса отличается богатством и разнообразием используемых неологизмов. Неологизмы Комитаса – большей частью его авторские нововведения. Они образованы в большей степени на основе созвучия и подобия. Комитас создал как лексические, так и грамматические неологизмы. Это новые глаголы, существительные, прилагательные, деепричастные окончания, простые, сложные и производные слова.

В стихотворениях Комитаса мы обнаружили около 70 неологизмов. Принимая во внимание смысловые и конструктивные особенности этих слов, а также их художественную выразительность, Комитаса смело можно назвать автором–словотворцем.

Ключевые слова: Комитас, стихотворение, неологизм, авторские новообразования, окказиональные слова, рифмование.

Արսեն Բորիսյան (Հայաստան)

պատմական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԸ

Ներածություն

XX դ. երկրորդ կեսի հասարակագիտական դիսկուրսում «մեթոդ» և «ծմարտություն» հասկացությունները գրեթե նույնականացվեցին: Ելնելով այն հանգամանքից, որ մարդն ունի «պատմականորեն պայմանավորված գիտակցություն», որն արմատավորված է այն պատմության և մշակույթի մեջ, որը նրան կերտում է, մտածողները գտնում էին, որ երևույթները մեկնելիս անհրաժեշտ է կարևորել ոչ միայն տվյալների շտեմարանները, այլ գլխավորապես այն ճանապարհը, որը տանում է դրանց մեկնությանը և որն էապես կարող է սահմանված լինել արվեստի և պատմության ընձեռած a priori հասկացություններով: Այս համատեքստում պարզ է դառնում, որ շատ գիտական խնդիրների անլուծելիությունը կախված է ոչ թե տվյալների, այլ մեթոդի բացակայությունից¹:

Ներկայացվող հոդվածը մի փորձ է անդրադառնալու Կոմիտասի հայացքների պատմական կողմին, որոնցում էապես բացահայտվում է նրա աշխարհայացքը և մեթոդը: Հարցադրումը հիմնավորվում է նախ նրանով, որ Կոմիտասը գործ ունի ժողովրդական մշակույթի առավել «խորքային» և հեռավոր անցյալին առնչվող շերտերի հետ², ինչն էապես գիտակցել է ինքը: Այս համատեքստում երաժշտագետ Ի. Յուլյանը գրում է. «Կոմիտասի գիտական ժառանգությունը վկայում է, որ նա դեպի արվեստն ուներ պատմական մոտեցում: Ծանոթանալով նրա հոդվածներին և ուսումնասիրություններին անմիջապես համոզվում ենք, որ արվեստի հարցերին Կոմիտասը չէր էլ կարող այլ մոտեցում ունե-

¹ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960. Հմմտ. P. Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Édition du Seuil, 1955: Մեկնության համար տե՛ս В. Кузнецов, *Герменевтика и гуманитарное познание*, Москва, изд. Московского университета, 1991:

² Գ. Գրդալյան, *Կոմիտաս*, Երևան, «Գիտություն», 2000, էջ 74: Հմմտ. նաև Մ. Գարազեան, *Կոմիտաս. Մեծ եղեռնի զոհը*, Երևան, «Դավ» հրատ., 2014, էջ 12:

նալ և որ նա արվեստը չի դիտել միջավայրից կտրված, տեղից ու ժամանակից դուրս: Ինչի մասին էլ գրելիս լինել, ինչ կապակցությամբ էլ անդրադառնար արվեստին, հարկապես ժողովրդական ստեղծագործությանը, Կոմիտասը արվեստը մշտապես դիտում էր պատմական իրականության հետ ունեցած կենդանի կապի տեսանկյունից, սերտորեն առնչված տվյալ շրջանում ժողովրդի կյանքի և ստեղծագործական պրոցեսի պատմական և օբյեկտիվ պայմանների հետ»³:

Ստորև կփորձենք անդրադառնալ այն հարցերին, թե ինչով է պայմանավորված եղել Կոմիտասի ընկալումների պատմականությունը և ինչպիսի արտացոլումներ են դրանք ստացել Վարդապետի գիտական և հրապարակախոսական ոճի աշխատանքներում: Ընդ որում՝ այստեղ մեր խնդիրը ոչ թե երաժշտագիտական⁴, այլ զուտ մշակութաբանական վերլուծությունն է:

Կոմիտասն իր նպատակների մասին

Մի առիթով անդրադառնալով իր հիմնական նպատակին՝ Կոմիտասն ասում է. «Ես պիտի հասնիմ իմ բուն նպատակին – մեր հայ ժողովրդական երաժշտության գանձերը դուրս պիտի բերեմ հայրենի ավերակներեն»⁵: Կոմիտասի այս պարզ մտքում թաքնված է նրա խոր զգացումը, որ հայկական երաժշտության հնչյունները, նրա ինքնությունության տարրերը թաքնված են ավերակների տակ, և նրանց պետք է «պեղել»:

Մեկ այլ տեղ Կոմիտասը նույն ոճով գրում է, որ իր գերխնդիրն է «բանալ այն վարագոյրը, որով ծածկուած են մեր հին ու բնիկ եղանակ-

³ Ի. Յոլյան, Կոմիտաս, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 82:

⁴ Այս մասին մանրամասն տես Մ. Նավոյան, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, *Էջմիածին*, 2017, N 5, էջ 90–120:

⁵ Հ. Աճառյան, Հուշեր Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 77: Հմմտ. Յ. Բրուտյան, Կոմիտաս, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 106: Այս խոսքերը դրված են որպես բնաբան «Հայաստանի աշխատավորուի» հանդեսի, 1969, N 11, էջ 1: Հմմտ. նաև՝ «Հայ գեղջուկ երգերը հողում թաքնված աղամանդների են նման. դրանք պետք է խորքերից հանել, մաքրել, հղկել, փայլեցնել» (Ա. Ալեքսանյան, Կոմիտաս, Հրազդան, «Գայանե–եղ–Յուր», 2011, էջ 3, 25):

ները՝ մեր սրտի եւ հոգու առաջ»⁶: Բայց այդ խնդիրը ինքնանպատակ չէ և գիտական հարցադրում լինելուց զատ՝ իր մեջ պարունակում է համազգային խնդիր. բուն ազգային պարզ ու վսեմ «արեւի պէս ջերմ, օդի պէս ջիւղն ու ջրի պէս կայտառ»⁷ եղանակները «որ մեր նախնեաց նախանձելի հոգու պարկերներն են ու հայելիներն են», այժմ արհամարհված են և կորստի շեմին են, իսկ մեր սիրտն ու հոգին ձգտում են դեպի օտարական արժեքները: Եթե վերջին նշույլներն էլ հանգցնենք, այն ժամանակ կդադարենք գոյություն ունենալ⁸:

Այսպիսով, Կոմիտասի պատմական տերմինաբանությունից ելնելով՝ կարող ենք ասել, որ նա իր նպատակը սահմանում է որպես պատմական՝ թե՛ ուղղվածության, և թե՛ առաքելության տեսանկյունից:

Կարծիքներ Կոմիտասի մասին

Կոմիտասի գործի բնույթի և նպատակների մասին տարբեր հեղինակների կարծիքներում ևս բացահայտվում է հիշյալ «պատմական կողմը»: Ստորև բերենք դրանցից որոշները:

Վազգեն Ա հայրապետի խոսքերով՝ Կոմիտասը հայ երգը «պեղեց» իր կույս աղբյուրից⁹: Կոմիտասի գործը պեղումների հետ է համեմատում նաև Սպ. Մելիքյանը. «Կոմիտասը միայն հավաքող չէ. ազգագրական ժողովածուն նրան չի բավարարում և ոչ էլ գիտական պեղումներն են նրան հագեցնում». Կոմիտասի երգը հասնում է մեզ «դարերով բյուրեղացած»¹⁰: Ս. Կապուտիկյանը գրում է նույն համատեքստում. «Եվ Կոմիտասն էր հազվադեպ այն հնաբանը, որ ժամա-

⁶ Մատթեոս Իզմիրլյանին գրված նամակից. Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 151:

⁷ Նույն տեղում, էջ 187:

⁸ Նույն տեղում, էջ 180:

⁹ Հմմտ. Գ. Գյողակյան, նշվ. աշխ., էջ 78: Խ. Բաղիկյան, Կոմիտասը՝ ինչպես եղել է, Երևան, «Հանգակ» հրատ., 2013, էջ 7: Կոմիտասի գործը բնորոշելիս նույն «պեղել» բառն է օգտագործում Յ. Ասատուրեանը (Յ. Ասատուրեան, Կոմիտաս վարդապետի հետ, Թե՛նըֆլայ, «Սիփան պրինթինգ», 1994, էջ 46):

¹⁰ Ս. Մելիքյան, Կոմիտասը, Կոմիտաս, ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1930, էջ 18, 22: Հմմտ. նաև Հ. Գեղորեան, Շնչել, ապրիլ Կոմիտասով, Հայկա, «Թորոս Թորանիան մդ.», 1993, էջ 174: Գ. Գյողակյան, նշվ. աշխ., էջ 50:

նակի շերտերի տակից լույս աշխարհի հանեց ոչ թե քարե խոյակն ու սյունաշարը, կավե սափորը և կամ մեփաղյա զարդերը, այլ հնչյունը, մեղեդին»¹¹: Շ. Շահնուրը գրում է. «Իր յափշտակությունը նման էր այն տազնապալից հրճուանքին, որով հնախույզը կը կարծէ տեսնել, կը տեսնէ նույնիսկ խրամափի կիսաստուերին մէջ լուսարծակումը մեր Անահիտին՝ գրեթէ անեղծ: Դարերու խորէն յառնած շինականն է, որ կը վերսկսէր իր երգն ու շուրջպարը, ընդդէմ այս անսովոր կրօնաւորին, որ այնքան խոր կ'ապրէր սիրերգը, որքան շարականը: Անոնք երկու երեսներն էին նույն կրօնքին»¹²: Կոմիտասի աշակերտներից Վ. Սարգսյանը իր ուսուցչի մասին գրում է. «Դարերու անհուններեն ցեղին հոգին է, որ կիսոսի, կարթննա իր մեջ»¹³:

Դ. Դեմիրճյանը Կոմիտասի շվեյցարական համերգների մասին գրում է, որ նրա երաժշտությունը «էկզոտիկ հնադարյան և օրիգինալ թվաց եվրոպացիներին»¹⁴: Կոմիտասի երգերի մասին Թ. Արշակունին նշում է, որ նա կարողացել է «թափանցել անոնց տոհմիկ ոգին, ծագումնին ճշտել»¹⁵: Բ. Օհանյանը շեշտում է, որ Կոմիտասը Ա. Չոպանյանի հետ Եվրոպայում քաղաքից քաղաք շրջելով արևելագետներին հավաստիացնում էր, թե «Հայը ամենահին ազգերէն մէկն է»¹⁶: Հնի և նախնիների հայտնաբերման հետ է կապում Կոմիտասի գործը Ա. Արփիարյանը¹⁷: Ա. Բաբաջանյանը՝ «դարերի խորքի» հետ է առնչում Կո-

¹¹ Ս. Կապուտիկյան, Հայ երաժշտության Զվարթնոցը, *Էջմիածին*, 1969, N ԺԲ, էջ 33 (վերատպությունը հմմտ. Հ. Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջ 176):

¹² Շահան Շահնուր, Ազատն Կոմիտաս, *Ապագայ*, Փարիզ, 1935, հոկտեմբերի 27, էջ 3–4 (վերատպությունը հմմտ. Հ. Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջ 74–75):

¹³ Հմմտ. Կոմիտաս (1869–1969). *առույթներ, քաղվածքներ, կենսագրական և մամուլական տեղեկություններ*, կազմող՝ Ա. Շահազիզյան, Երևան, Ա. Մյասնիկյանի անվ. պետական ռեսպուբլիկական գրադարան, 1969, էջ 84:

¹⁴ Դ. Դեմիրճյան, Կոմիտասի մասին, *Կոմիտաս*, ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60–ամյակին, էջ 72–73: Հմմտ. Ռ. Թերլեմեզյան, *Կոմիտաս*, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1992, էջ 44:

¹⁵ Թ. Արշակունի, Հայկական համերգը, *Քուզանդիոն*, 1911, N 4366, էջ 3: Հմմտ. Ռ. Թերլեմեզյան, նշվ. աշխ., էջ 69:

¹⁶ Հ. Գեորգեան, նշվ. աշխ. էջ 96:

¹⁷ Ռ. Ղազարյան, Մ. Հարությունյան, *Կոմիտաս. մեթոդամատենագիտական նյութերի ժողովածու*, Երևան, Ա. Մյասնիկյանի անվ. պետական ռեսպուբլիկական գրադարան, 1984, էջ 12:

միտասի ստեղծագործությունը¹⁸: Հ. Սահյանը Կոմիտասին բնորոշում է որպես «մեր պարմության Արիադնեի կծիկը»¹⁹: «Մեր ժողովրդի երաժշտության և պարմության հանրագիրարան» է անվանում Կոմիտասին Մ. Հարությունյանը²⁰:

Կոմիտասյան արվեստի արխայիկությունը շեշտելով՝ Տ. Կամսարականը գրում է. «մեր սուրբ Նախնեաց հոգիները համբուրել տուիք մեզի»²¹: «Սակայն դուք տալիս մըն էք մանաւանդ, որուն վրայ հայուն դարատուր այլ յարանորոգ հոգին իր խորախորհուրդ թրթռումները կը շարունակէ արտայայտել»²²: Գ. Ռէիսեանը գրում է. «Դուք բոլորիս մէջ վերակենդանացրիք ու ամրապնդեցիք մեր պարմութեան փառապանծ յիշատակների պաշտամունքը»²³: Այլ հեղինակներ ևս նշում են, թե Կոմիտասի երգով «հայ հոգին էր զարթնում դարերի անհուններից» (Հ. Գէորգեան)²⁴, «Հայոց պարմության մութ ու խավար անդունդներից» (Խ. Պալյան)²⁵: «Կոմիտասեան երգերուն մէջ հայ մարդը իր մէջ կը զգայ իր ժողովրդի փառապանծ պարմութիւնը» (Յովնան արք. Տէր-տէրեան)²⁶:

Ս. Կուրտիկյանը նշում է, որ «բացի հանճարեղ երաժիշտ լինելուց, Կոմիտասը տաղանդավոր ազգագրագետ էր, հմուտ բանահավաք, պարմաբան...»²⁷: Մ. Մարանջեանը ևս, բնորոշելով Կոմիտասին, ի թիվս այլոց, նրան կոչում է «պատմագէտ»²⁸:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 56:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 61:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 69:

²¹ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Նամականի, էջ 259:

²² Նույն տեղում, էջ 262:

²³ Նույն տեղում, էջ 265:

²⁴ **Հ. Գէորգեան**, նշվ. աշխ. էջ 42:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 100:

²⁶ **Ա. Օղլուգեան** (խմբ.), *Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչէն*, Մոնթրէալ, 1994, ներածական:

²⁷ **Ս. Կուրտիկյան**, *Կոմիտասյան ղողանջներ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 16:

²⁸ **Մ. Մարանջեան**, Կոմիտաս Վարդապետ, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգո», 2009, էջ 68:

Եվ ի վերջո, Մ. Զայֆերտը՝ Միջազգային երաժշտական ընկերության բեռլինյան մասնաճյուղի քարտուղարը, շեշտում է, որ Կոմիտասի կատարած գործը ներկայացնում է «*զարգացած մի քաղաքակրթության վսեմ կարողությունը... որ արեւմտեան հնագոյն քաղաքակրթության ճանաչման համար իսկապէս բացառիկ նշանակություն ունեն*»²⁹:

Հիշյալ կարծիքները թեև բնույթով գլխավորապէս զգացական են և «տողատակում» ասված, սակայն այնուամենայնիվ արտահայտում են Կոմիտասին ճանաչող և ուսումնասիրող մարդկանց կարծիքը հետազոտողի գործի մասին, որում էական դեր է խաղում պատմական քաղադրատարրը:

Կոմիտասի պատմական աշխարհայացքի ձևավորումը

Հասկանալու համար Կոմիտասի պատմական աշխարհայացքի ձևավորման առանձնահատկությունները անհրաժեշտ է այն դիտարկել ինչպես տեղական՝ հայկական, այնպես էլ ժամանակի գլոբալ իրականության համատեքստում, ինչը կարող է բացահայտել, թե ինչպես է կոնկրետ պատմական գիտելիքը ազդում XIX–XX դդ. էթնոերաժշտական ուղղությունների զարգացման վրա և հանգեցնում անհատական ու հասարակական ինքնությունների որոշակի վերիմաստավորումների³⁰: Այսուհանդերձ՝ երեք հիմնական պատճառներ կարող էին նպաստել Կոմիտասի պատմական աշխարհայացքի ձևավորմանը:

1. Չի բացառվում, որ ծագումով Գողթան գավառից լինելու հանգամանքի գիտակցումը կարող էր ենթագիտակցական մակարդակում նպաստել Կոմիտասի պատմական աշխարհայացքի ձևավորմանը՝ սկսած մանկական/պատանեկան տարիներից: Սակայն այստեղ առաջին հերթին պետք է կարևորել սեփական տեսլականի պատմական արժևորման հանգամանքը, ինչը պիտի ձևավորվեր Գևորգյան Ճեմարանում ուսանելու ընթացքում: Այդ տարիներին, ինչպես վկայում է նրա

²⁹ Կոմիտաս Վարդապետ, *Նամականի*, էջ 242:

³⁰ Հմմտ. Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 90–120: J. McCollum, Komitas Vardapet and Nikoghayos Tigranian: Globalization in the Contexts of Folk and Western Art Musical Interactions, in: *Komitas and Traditional Music Culture, Komitas Museum–Institute Yearbook* II, edited by T. Shakhkulyan, Yerevan, Komitas Museum–Institute, 2017, p. 64.

դասընկեր Հ. Աճառյանը, Կոմիտասը «*հայոց պատմությունը շար լավ գիրքեր*»³¹: Հիշենք նաև, որ Կոմիտասի ճեմարանական ավարտաճառը ուներ պատմական բնույթ և նվիրված էր Ներսես Շնորհալուն. այստեղ հեղինակը ներկայանում է որպես պատմաբան՝ ներկայացնելով դարաշրջանի հանգամանալից վերլուծությունը³²:

Որպես ճեմարանի ուսուցիչ՝ Կոմիտասը ուսանողներին քարոզում էր պատմության կարևորությունը. «*Լավ սովորեցեք մեր ժողովրդի պատմությունը... Մեր ժողովուրդը շար բան է սրբեղծել իր անցյալում, որի մեծ մասը դեռ գտնվում է անհայտության մեջ: Հարկավոր է անցյալի մոխիրների տակից դուրս հանել ժողովրդի սրբեղծած քանքարները*»³³: Մեկ այլ կապակցությամբ ասում է. «*Մեր հայրենի լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը և այլն, այս բոլորը նյութ են կազմում մեր ազգային երաժշտության համար, ուրիշ խոսքով ասած այն ամենը, ինչ ազդում է ազգի զգայարանների ու մտքի վրա*»³⁴:

2. Կոմիտասի պատմական աշխարհայացքի ձևավորման վրա կարող էին ազդեցություն թողնել նրա մտերիմ շփումները հայ և օտարազգի նշանավոր հայագետների հետ³⁵:

3. Այս համատեքստում խիստ կարևորվում է Կոմիտասի գերմանական կրթության հանգամանքը: Հայտնի է, որ Բեռլինի համալսարանում ուսումնառության տարիներին Կոմիտասը դասախոսու-

³¹ Հ. Աճառյան, *Հուշեր Կոմիտասի մասին*, էջ 76: Հմմտ. Վ. Վարդանյան, *Հավերժ ճամփորդ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 23:

³² Կոմիտաս, Շնորհալի. նորա դարը եւ նորա ժամանակ յուզումաճ կրօնական խնդիրները, *Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, գիրք Ա, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան, Մ. Մուշեղեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 15–54: Հմմտ. Մ. Գարագաշեան, նշվ. աշխ., էջ 38:

³³ Ս. Բաղդիրյան, *Հուշեր Կոմիտաս վարդապետի մասին*, *Էջմիածին*, 1957, N 11, էջ 66:

³⁴ Վ. Փարսադանյան, Իմ սիրելի ուսուցիչը, *Սովետական մանկավարժ*, 1969, N 10, էջ 91:

³⁵ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Բոբոխյան, Կոմիտասը և հնագիտությունը, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Բ, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2017, էջ 24–53:

թյուններ էր լսում նաև երաժշտական արվեստի պատմությունից³⁶: Թորգոմ արք. Մանուկեանը, խոսելով Կոմիտասի բեռլինյան կրթության մասին, նշում է, որ նա բացի երաժշտությունից հետաքրքրվում էր փիլիսոփայությամբ, լեզվաբանությամբ և պատմագիտությամբ և «այս բոլոր գիտությունները պիպի օգտագործե՛լ իր երաժշտական աշխատանքներուն մէջ»³⁷:

Կոմիտասի հայացքների ձևավորման վրա էական պիտի լինեն նրա բեռլինյան ուսուցիչ Օ. Ֆլայշերի ազդեցությունը, որը կանգնած էր ազգային երաժշտության և նրա յուրահատկությունների հետազոտման դիրքերում: Նա գտնում էր, որ երաժշտության ձևավորման վրա էական ազդեցություն են ունենում աշխարհագրական պայմանները, լեզվամտածողությունը, կապ էր ստեղծում հնի ու նորի միջև. սա, ինչպես նշում է Ռ. Ռանդհոֆերը, երաժշտական հետքերի հետազոտության «գրեթե հնագիտական» մեթոդ էր³⁸:

Այստեղ կարևոր է նաև նշել, թե ովքեր դարձան Կոմիտասի իդեալը, և ումից նա էապես ներշնչվեց: Խոսքն առաջին հերթին Ռիխարդ Վագների մասին է, որն իր ստեղծագործության մեջ հաճախ է անդրադառնում ժողովրդի էպիկական ակունքներին: Վագների արվեստի մասին խոսելիս Կոմիտասն ասում է. «Գերմանիայում, երբ սկսեցի ուսումնասիրել ամբողջ աշխարհի երաժշտության փառքերը, ամենից շատ ոգևորեց ինձ «Տանհաուզերի» անմահ եղանակը: Սկզբներում, ի հարկէ, ես ձգում էի դէպի այն երաժշտութիւնը, որ շոյում էր մարդու սիրտը, դէպի իտալականը. բայց... երբ ես վարժուեցի երաժշտութեան մէջ փնտրել ո՛չ թէ զգացումը, այլ միտքը, գաղափարը... իմ մէջ ծնունդ բռնեց ցանկութիւն լուրջ կերպով ուսումնասիրել Վագների գործերը, որոնց բոլորի միջով՝ պայծառ, կարմիր թելի նման անցնում էր զուտ գերմանական ազգային երաժշտութեան ոգին: (...) Մեծ խանդավառութեամբ ընդգրկեցի նրա ազնիւ և վսեմ սկզբունքը – տալ ամեն ժո-

³⁶ Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 23: Այստեղ հեղինակը նշում է, թե Կոմիտասը հաճախել է նաև «ընդհանուր պատմության» դասեր, թեև չի հղում աղբյուրը:

³⁷ Հմմտ. Հ. Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջ 204:

³⁸ R. Randhofer, Komitas and Berlin Musicology, *Komitas and Medieval Music Culture*, edited by T. Shakhkulyan, Yerevan, Komitas Museum–Institute, 2016, p. 17.

ղովրդի երաժշտության նրա ցեղային հոգեբանության համապատասխան դրոշմ: Նրա մեթոդը՝ – **եղանակը հանել խօսքերից և ո՛չ թե խօսքին եղանակ դնել** (ընդծումը մերն է – Ա. Բ.)»³⁹: Պատահական չէ, որ հետագայում «Սասնա ծռեր» շարքը Կոմիտասը նախատեսում էր ստեղծել Վազների «Նիբելունգներ»-ի օրինակով⁴⁰:

Որոշակի կարող է լինել Լիստի «նկարող երաժշտության» (ծրագրային երաժշտության) ազդեցությունը, որի մասին խոսելիս Կոմիտասը վերստին շեշտում է դրա պատմական ոգին, թե «շատ վաղ ժամանակներիցն է հայտնի»⁴¹: Կոմիտասը հետաքրքվել է նաև Վերդիով, որի արվեստում որոշակի տեղ է գտնում պատմական թեմատիկան⁴²:

Կոմիտասի աշխարհայացքի պատմական տարրերը

1899 թ. Միջազգային երաժշտական ընկերության հանդիպման ժամանակ «Հայոց եկեղեցական և աշխարհիկ երաժշտությունը» զեկուցման մեջ Կոմիտասն առաջին հարցադրմամբ շեշտում է այդ երաժշտության «պատմական ծագումը»⁴³:

Այլ առիթներով Կոմիտասը նշում է, որ «*հայ ժողովրդական երգերը դաշնակելուց առաջ պետք է քաջ հմուտ լինել հայ ժողովրդի պարմական, բնական և ազգային պայմաններին*»⁴⁴, քանի որ «*պարմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը*» այդ երգերի կարևոր աղբյուրն են⁴⁵:

³⁹ **Տ. Զաւէն**, Մեր ազգային երաժշտութիւնը. Հ. Կոմիտաս վարդապետի արուեստը, Մուրճ, 1905, N 5, էջ 203: Հմմտ. **Յ. Բրուսյան**, նշվ. աշխ., էջ 16: **Ա. Ժամկոյան**, Կոմիտաս, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2007, էջ 46–47:

⁴⁰ **Ա. Գասպարյան**, Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 71: **Յ. Ասատուրեան**, նշվ. աշխ., էջ 208: **Խ. Սարգսյան**, Կոմիտաս Սքանչելագործ, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 1999, էջ 267:

⁴¹ **Կոմիտաս**, Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, կազմող՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ, 1941, էջ 179–180:

⁴² **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., էջ 182–185: Վերդիի հին եգիպտական թեմատիկայով «Աիդա» օպերայի մի հատվածի բեմադրության կազմակերպման մասին Կոմիտասի կողմից տե՛ս **Վ. Վարդանյան**, Հավերժ ճամփորդ, էջ 114:

⁴³ **Խ. Բադիկյան**, նշվ. աշխ., էջ 73:

⁴⁴ **Կոմիտաս**, Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 188: հմմտ **Խ. Բադիկյան**, նշվ. աշխ., էջ 137: **А. Шавердян**, Комитас, Москва, «Советский композитор», 1989, с. 213.

⁴⁵ **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., 1941, էջ 9: Հմմտ. **Ի. Յոլյան**, նշվ. աշխ., էջ 101:

Պատմական մոտեցումն ակնհայտ է Կոմիտասի «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» հոդվածում, որտեղ խոսելով նախնադարյան ցեղերի երաժշտության մասին, Կոմիտասն ընդգծում է, որ ժողովրդի զարգացման ընթացքում երաժշտությունը ձեռք է բերում ավելի բարդ ու զարգացած ձևեր⁴⁶։ Ժողովրդական երգը որպես միավոր ունենում է իր զարգացումը՝ ապրելով մանկության, հասունության և լրիվ զարգացման փուլերը⁴⁷։

Կ. Կոստանյանին գրած նամակներից մեկում ավելի պարզ է դառնում Կոմիտասի՝ հայ երգի արժևորման պատմական մոտեցումը. «Քանի խորունկ եմ մտնում երաժշտական ծիծաղախիտ ծովի մեջ, այնքան պնդվում է համոզմունքս, թե մեր և՛ ժողովրդական, և՛ եկեղեցական աննման ու վեհ եղանակները, որոնք քույր եղբայր են շաք վաղուց, ապագայում նույնպես օտարների համար ուսումնասիրության աղբյուր պետք է դառնան, որովհետև արմատը շաք խոր հնությունն է քանում հասցնում, մինչև հայի ծագումը, այնպեղ նորանից անբաժան, ծլում և նրա հետ է մեզ հասնում»⁴⁸։

Լիովին գիտակցելով իր ուղղակի շփումը հայկական մշակույթի արխայիկ տարրերի հետ՝ «Մոկաց Միրզայի» կապակցությամբ մի զրույցի ժամանակ Կոմիտասն Ավետիք Իսահակյանին ասում է. «Այդ երգը շաք հին է, հեթանոսական դարերից. քեզ խոսքերն ու եղանակը ինչպես միաձուլ են։ Բարձր լեռներից, շառաչուն ջրերից, խոժոռ ժայռերից է ծագում առել։ Մեր քաջ նահապետների հոգուց է բխել. այնքան հին է, որ Ձենով Օհանը երգել է և Սասունցի Դավիթը՝ լսել...»⁴⁹։

Կոմիտասն առանձին ուշադրություն է դարձնում նախապատմական երաժշտությանը, բերում պատմա–ազգագրական տվյալներ

⁴⁶ Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ Ա, էջ 324–329։ Հմմտ. Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 83–84։

⁴⁷ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 325։ Հմմտ. Ս. Գասպարյան, Կոմիտաս, Երևան, Հայպետհրատ, 1947, էջ 87–88։ Ս. Գասպարյան, Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը, էջ 153։

⁴⁸ Կոմիտաս, Նամակների, էջ 39։ Հմմտ. Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 15–16։

⁴⁹ Ա. Իսահակյան, Կոմիտասի անմահ հիշատակին, Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, էջ 52։

տարբեր ժողովուրդներից (պոլինեզիացիներից մինչև եգիպտացիներ, հնդիկներ, հույներ և չինացիներ)՝ բացահայտելով երաժշտական մշակույթի զարգացման օրինաչափությունները հնագույն ժամանակներից սկսած⁵⁰: 1911 թ. Կոմիտասը համերգներով Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում էր: Այնտեղ նա երաժշտությամբ հետաքրքրվողներին մի շարք տեղեկություններ է հաղորդում հին եգիպտացիների և ղպտիների ձայնագրության առանձնահատկությունների մասին՝ զարմանք պատճառելով նրանց⁵¹: Շեշտելով հնագույն երաժշտության ծիսական բնույթը՝ Կոմիտասը նշում է, որ երաժշտությունն ըստ հին հնդիկների «անձրեւաբեր է, երկիրը երաշտից ազատում է, իսկ մարդկանց՝ սովից»⁵²: Այս իմաստով, պատահական չէ հունական «Թելեգրաֆոս» թերթի արձագանքը. «Ե՞րբ հույն ժողովրդի մեջ Աստված սպեղծելու է մի Կոմիտաս, որը հին հելլենական երաժշտությունը փրկեր կորստից»⁵³:

Նաև պարի երևույթը Կոմիտասը դիտում է պատմական տեսանկյունից: Պարը դասակարգելով որպես «ուրախական» և «տխրական», նշում է, որ վերջինս հատուկ էր հին ժողովուրդներին և կատարվում էր հուղարկավորության ծեսերի ժամանակ: Հեթանոսական շրջանում էլ եղել են հոգևոր ու ժողովրդական պարեր, որոնք այլ սովորույթների հետ միասին անցել են քրիստոնեությանը⁵⁴:

⁵⁰ Կոմիտաս, Պատմութիւն երաժշտութեան, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ Ա, էջ 143–155:

⁵¹ Գ. Գասպարյան, նշվ. աշխ. էջ 160: Ա. Օղլուգեան, նշվ. աշխ., էջ 26:

⁵² Կոմիտաս, Պատմութիւն երաժշտութեան, 2005, էջ 150: Կոմիտասը կապեր է տեսնում հայ և հնդկական երաժշտության միջև (Հ. Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջ 51):

⁵³ Ա. Կուրտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 35: Ա. Շահազիզյան, նշվ. աշխ., էջ 97:

⁵⁴ «Հեթանոսներ երկու գլխավոր պարեր ունեին – հոգևոր և ժողովրդական, որոնք ներկա ժողովուրդներու կյանքին մեջ փոխադրված են իրենց նախնական դերերուն մեջ: Մեհենական շապ մը արարողություններ ու պարեր փոխանցեր ենք քրիստոնեության մեջ. հեթանոսական զոհը քրիստոնեության մեջ եղած է անդաստան օրինեք, որ ծախ ու աջ յերթուղադարձովը պարը կներկայացնէ արդեն: Նույնպես եկեղեցական քռոց, բուրվառ ու ծնծղաներ մեր ազգային վայրենիի կյանքին արձագանքներն են, զորս արարողությանց արեն դպիրները զընդ հա զընդ, քէն ու քէն, այն աստիճան կհիչեցնեն, որ կատարված ընթերցումները բոլորովին անլսելի ու անհասկանալի կմնան: Գալով ժողովրդական պարերուն, անոնք հեթանոսական օրերեն մինչև այսօր կապրին մեր մեջ, մինչ ֆրանսիացիներուն և գերմաններուն մեջ կորս-

Կոմիտասի պատմական մեթոդի հերմենևտիկան

Կոմիտասի գիտական գործունեությունը կարծես թե համընկնում է նրա կենսագրության փուլերին: Այսպես, ստեղծագործության վաղ շրջանը բնութագրվում է հարևան ազգերի (քուրդ, թուրք, պարսիկ, վրացի) երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրությամբ⁵⁵: Ընթացքում հավաքվում են հայկական երաժշտական մշակույթի միավորները: Ապա, համեմատական մեթոդով սահմանելով հայկականի և օտարի առանձնահատկությունները, Կոմիտասը սկսում է «մաքրել» հայկական երաժշտությունը և ցույց տալ մի կողմից հայկականի ինքնուրույնությունը, մյուս կողմից էլ՝ օտար ազդեցությունները դրանում: Կոմիտասի մեթոդը հայկական մշակույթի անփոփոխ (ինվարիանտ) տարրերի և դրանց տրանսֆորմացիայի փուլային սահմանումն է:

Կոմիտասը հստակորեն ցույց է տալիս, որ որևէ մշակույթ հասկանալու համար անհրաժեշտ է ճանաչել պարզ ժողովրդական տարրը, որում թաքնված է այդ մշակույթի էությունը: Այդ տարրի հետազոտությամբ Կոմիտասն ապացուցում է, որ գոյություն ունի ինքնուրույն հայկական երաժշտություն (= մշակույթ), նրա կրողը կենդանի է, և այդ կենդանությունը պատմականորեն արդարացված է: Այդ ծրագրի իրականացման հիմնական մեթոդը վերադարձն է դեպի ակունքները, դեպի «ցեղը», որն այստեղ կրում է ժողովրդի միասնականությունն ապահովող մակդիրի բնույթ և նույնացվում է հանրույթի նախնական տեսակին: Այդ վերադարձը կատարվում է վերին շերտերի պեղումների/մաքումների միջոցով, որի շնորհիվ Կոմիտասը հաս-

ված են: Ժողովրդական կամ աշխարհական պարերուն մեջ ալ կրոնական հեղքեր կշարունակեն, ինչպես ջուր սրսկել, որ շարժում մըն է պարի մը կապված. Տյառնընդառաջին կրակե ցարկել և զինվորական պարը, որ Մուշի դաշտին մեջ քանի մը գյուղեր ու Շապուխ և Մոկս գոյություն ունին փակավին և «Շորորե կըսեն ու կպարեն. հոն, ուր սուր կա, թուր կա՝ անով, եթե ոչ՝ կոպալով (բարակ փայտ)» (Կոմիտաս, Պարն ու մանուկը, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 64–65): Հմմտ. նաև Խ. Բաղիկյան, նշվ. աշխ., էջ 305:

⁵⁵ **Տ. Շախկույան**, Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014, էջ 17–18: Տրամաբանությունը պարզ է. որպեսզի հայ երգը մաքրեր օտար տարրերից, Կոմիտասն առաջինը հետազոտեց այն բոլոր ժողովուրդների երգարվեստը, որոնց հետ պատմականորեն առնչվել է հայ ժողովուրդը (հմմտ. Խ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 20, 229):

նում է նախնական in situ վիճակների բացահայտմանը⁵⁶: Այդ սկզբնական համատեքստը ցույց է տալիս հայ հոգևոր, աշխարհիկ և ժողովրդական երաժշտության հարազատությունը և այդ նույն՝ ժողովրդական ակունքից բխելը⁵⁷:

Այս համատեքստում Կոմիտասն անդրադառնում է ազդեցությունների խնդրին, որոնք պատմականորեն արդարացված են. «...բայց աշխարհի վրա ի՞նչ երաժշտությունն անխառն ու անապակ է մեր գիտցածով՝ միայն անասուններինը, որոնք նույն ծայնն ու ելևէջը կերգեն, զի փոխառության շնորհք չունին»⁵⁸: Ավելին, Կոմիտասը պատրաստ է ընդունելի համարել ազդեցություններ, եթե դրանք տրամաբանական են և օգտակար: Այսպես, չնայած հայ երաժշտության միաձայն բնույթին, Կոմիտասը հասկացավ բազմաձայնության կարևորությունը և հետազոտելով ցույց տվեց, որ նրա տարրերը առկա են հայ մշակույթում, և այն պետք է զարգացնել: Բայց պետք է զգույշ մոտենալ դրա արմատացմանը, «որպեսզի չխախտվի բնիկ ազգային ճաշակը, հնչյունը, երգը, ելևէջը, ուրեմն և ազգային երաժշտության ոգին»⁵⁹: Այսինքն՝ կուրորեն ոչինչ պետք չէ փոխառել⁶⁰:

⁵⁶ «Կոմիտասը շատ զգույշ ու զգոն էր մոտենում մեղեդու մշակմանը, այն մաքրում էր օտար շերտավորումներից և կատարման աղավաղումներից, շեշտում էր լադային ու մեղոդիկ բնորոշ դարձվածքները, զգուշաբար բաշխում մեխիզմները, ակցենտները, ընդգծում ժողովրդական երաժշտության մեկտրո-ռիթմական սպեցիֆիկ կողմերը, այսինքն՝ այն ամենը, որոնց օգնությամբ պեպոք է արտահայտվել նաև երաժշտության ազգային յուրահատկությունը, նրա էմոցիոնալ կառուցվածքի ինքնատիպ բնույթը» (Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 218–219):

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 117–118:

⁵⁸ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 47: Հմմտ. Յ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 52: Ս. Գասպարյան, նշվ. աշխ., 1947, էջ 100:

⁵⁹ Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 232:

⁶⁰ «Ի վարքերություն նախորդների ու ժամանակակիցների Կոմիտասն իր սրբեղծագործության մեջ վճռականորեն հաղթահարեց եվրոպական հարմոնիզացիայի դոգմայացված հնարները, որոնք, հաճախ մեխանիկորեն, կիրառվում էին հայ երաժշտության մեջ: Նա բազմաձայնության մեջ լայնորեն օգտագործեց գեղջուկ երաժշտության բազմապիսի լադերը: Այդ լադերը և ժողովրդական ինքնատիպ երաժշտության ինտոնացիոն հարստությունը դարձան կոմպոզիտորի հարմոնիայի հիմքը՝ պայմանավորելով այդ հարմոնիայի ազգային էությունը» (Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 220):

Կոմիտասի աշխարհայացքի պատմական բնույթը բացահայտվում է, երբ մենք փորձում ենք դրանք դիտարկել կառուցվածքային (ստրուկտուրալ) հակադրությունների տեսանկյունից, որոնք կարմիր թելի նման անցնում են նրա աշխատանքներում: Իրականում այդ հակադրությունների միջոցով է բացահայտվում նրա աշխարհայացքը և մեթոդաբանությունը: Ստորև քննարկենք դրանցից հիմնականները:

Բնություն և մշակույթ հակադրությունը: Կոմիտասի աշխատանքներում կարմիր թելի նման անցնում է այս դիխոտոմիան: Դա ներդաշնակի և լոռայան հակադրությունն է քառսի ու աղմուկի նկատմամբ: Ըստ Կոմիտասի՝ ժողովրդի ստեղծագործության աղբյուրը բնությունն է, որի հետ ներդաշնակ շփումն ապահովում է մարդկային ազատ գոյությունը: Եթե ժողովրդի կյանքը ազատ է և խաղաղ, ժողովուրդն ավելի ստեղծագործ է: Ժողովրդի էությունն արտահայտում է ազգային ոգին, որն արտացոլվում է մշակույթի տարբեր բնագավառներում, այդ թվում նաև երաժշտության մեջ. այդ ոգին մարմնավորում է այն ամենը, որ գործ է ածում ժողովուրդը «բնազդաբար»⁶¹:

Գյուղ և քաղաք հակադրությունը: Կոմիտասի պատկերացումներում այս հակադրությունն արտահայտում է մշակութայնացված միջավայրի երկակիությունը: Գյուղը մոտ է բնությանը (= գեղեցիկին), քաղաքը՝ հեռու: Քաղաքային միջավայրում մարդկային և ազգային արժեքներն անաղարտ չեն մնում, հայ մշակույթը հասկանալու համար պետք է ուսումնասիրել գյուղը: Շեշտելով գյուղի կարևորությունը՝ Կոմիտասը նշում է, որ «քաղաքացիք ոչ մի ժողովրդական երգ չեն ստեղծել»⁶²: Այս խոսքը լիովին արտահայտում է Կոմիտասի պատկերացումները. «Յարդ գաւառը մեր աչքին լծորդուած է խաւարի հետ: Մենք մեծ մասամբ գաւառը կը ճանչնանք իր տղիպութիւնով եւ յեղամնացութեամբ: Բայց գաւառը իմ աչքիս առջեւ կը պարկերանայ իբրեւ սրբա-

⁶¹ Կոմիտաս, Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտութեան վերայ, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, խմբ. Գ. Գասպարեան, Մ. Մուշեղեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինգ», 2007, էջ 273, 308:

⁶² Արշակ Չոպանյանին գրված նամակից՝ Կոմիտաս, Նամականի, էջ 100: Հմմտ. Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 111: Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, Կոմիտասական 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 54:

վայրը հայ գեղարուեստի նշխարներու, հոն կը տեսնեմ հայ երգը՝ հայ գեղջուկին շրթներուն վրայ, հայ գութանը, հայ գեղջուկը՝ իր արօրին ու մաճկալին հետ, ու քարերն անգամ նուիրականութիւն մը կը յիշեցնեն ինծի: Այդ քարի բեկորներն են մեր հայրենիքը, ազնիւ հանդիսականներ, հոն են շեշտերը մեր գեղարուեստին, եւ ոչ թէ մայրաքաղաքներուն մէջ, ուրկէ մենք այդ գաւառը կը դիտենք իրեւ խաւարի վայր»⁶³:

Սպիրիդոն Մելիքյանը, դիտարկելով Կոմիտասին այս համատեքստում, ճշտով շեշտում է, որ քաղաքն իր կապիտալով և այլատեսլած եվրոպական բարքերով սպառնում էր կլանելու գյուղը՝ «հայ կոլտուրայի հիմնաքարը/շտեմարանը», և հայ մտավորականները շտապում էին փրկել հայկականության վերջին նշույլները՝ բանահյուսական արժեքները գրի առնելով⁶⁴:

Սակրալ և պրոֆան հակադրությունը: Նախնական իմաստով Կոմիտասի համար սրբազան է բնությունը և նրանում ապրող պարզ ու հասարակ ժողովուրդը: Կան հատուկ՝ սրբազան, բնության հետ ներդաշնակ և հնագույն ժամանակներից գոյություն ունեցող տարածքներ, որտեղ տեղի են ունենում ժողովրդական տոները. այդ տոների ժամանակ ազատ անկաշկանդ գյուղական միջավայրում, հայ մարդը լավագույնս է բացահայտում իր բուն էությունը⁶⁵: Քաղաքի ի հայտ գալով առաջանում են պրոֆան գոտիներ, որոնց հատկապես բնորոշ է աղմուկը: Մի առիթով Կոմիտասը գրում է. «Ուխտաւորելին կորցրել է իր բուն նշանակությունը և դարձել է զուռնաչիների և առավելապես կեր ու խումի վայր»⁶⁶: Կոմիտասի հաղիմյան այցելության մասին այսպես է գրում Ե. Տեր-Մինասյանը. «Այդ փարվա Վարդավառին էր, որ Կոմիտասը, զգուած զուռնի զիլ եւ փհաճ ծայնից եւ ուխտաւորների անկարգ ու խառնակ փոնախմբութիւնից, ուխտաւորների ցրուելուց յետոյ ցանկութիւն յայտնեց տեսնել, թե հայ աղջիկներն

⁶³ Կոմիտաս, Գաւառի հոգին, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ Բ, էջ 81: Հմմտ. Յ. Բրուտյան, Կոմիտաս, էջ 90-91:

⁶⁴ Ս. Մելիքյան, նշվ. աշխ., էջ 15-16, 18:

⁶⁵ Ս. Բաղիրյան, նշվ. աշխ., էջ 49: Հմմտ. Ս. Կուրտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 12:

⁶⁶ Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 18:

ինչպես են սկսում եւ զարգացնում իրենց երգն ու պարը»⁶⁷: Սակրալի բացակայությունը ներկայում Կոմիտասի հիմնական անհանգստությունն է:

Անցյալ և ներկա հակադրությունը: Ժամանակի մասին իր պատկերացումներում Կոմիտասը մոտենում է ռոմանտիկներին. նա հիմնականում արդարացնում է անցյալը և նախնիներին, քննադատում ներկան ու ժամանակակից արժեքները⁶⁸: Ապագայի մասին պատկերացումները սակավ են: Այս իմաստով պատահական չէ, որ Կոմիտասյան երաժշտությունն իր էությունը արխայիկ նախաքաղաքային է: Ավելին, նրա գրանցած/վերականգնած արժեքներում հաճախ բացակայում է ժամանակը (կամ այն առասպելական–հեքիաթային է), որում բացահայտվում է կայուն–անփոփոխ իրական ենթատեքստը: Հարց է առաջանում. արդյո՞ք առասպելական ժամանակը Կոմիտասի պատկերացրած վերջնական և իդեալական վիճակը չէր ի սկզբանե, և արդյո՞ք այն, ինչ մենք կոչում ենք «խելագարություն», ժամանակի հաղթահարման հենց այդ վիճակի իրականացումը չէ⁶⁹:

Մանկություն և հասունություն հակադրությունը: Կոմիտասի սերը անցյալի/նախնականի նկատմամբ ինչ–որ տեղ արտահայտվում է նրա հատուկ վերաբերմունքով երեխաների նկատմամբ, որոնք տվյալ

⁶⁷ Ե. Տեր–Մինասյան, *Հուշեր իմ կյանքից*, Երևան, «Մագաղաթ», 2005, էջ 23, 54: Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 25–26: Հմմտ. Վ. Վարդանյան, նշվ. աշխ., էջ 125–132: Ռ. Աթայան, Կոմիտասի «Անուշ» անավարտ օպերայի ուրվագրերը, *Կոմիտասական* 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 77: Գ. Սարոյեան, Ա. Պողոսեան, Երուանդ Տեր–Մինասեանի յուշերը Կոմիտաս Վարդապետի մասին, *Էջմիածին*, 2015, N 6, էջ 150:

⁶⁸ Հմմտ. Կոմիտաս, Ազգին վիճակը, *Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ* Բ, էջ 399: Կոմիտասի և ռոմանտիզմի կապի մասին տես Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 104–106:

⁶⁹ Մասնագիտական գրականության մեջ վաղուց քննարկվում է այն խնդիրը, որ հոգեկան անհավասարակշռության կրողի աշխարհայացքը մի շարք հատկանիշներով նմանվում է մի կողմից նախնադարյան մարդու, մյուս կողմից՝ երեխայի մտածելակերպին (В. Иванов, Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии, в кн.: *Ранние формы искусства*, ред. Е. Мелетинский, Москва, «Искусство», 1972, с. 131–135): Երեք դեպքերում էլ դրսևորվում է առասպելամտածողությունը, որում զուգահեռ աշխարհը գերիշխում է իրականության նկատմամբ, իսկ ժամանակի զգացումը բացակայում է: Այս վիճակը հաճախ հանճարեղ մարդու վերջնական հանգրվանն է դառնում:

դեպքում նույնականացվում են սկզբնականի/հնի/մաքուրի/բնականի հետ: Կոմիտասը շատ է սիրել երեխաներին, կարևորել կրթության դերը⁷⁰, ունի երեխաներին ուղղված գրվածքների շարք, որոնցում խրախուսում է բնականը, պարզը, գեղեցիկը. դրանցից մեկը հասցեագրված է Մանկիկ Վահագնին⁷¹:

Կայուն և փոփոխական հակադրությունը: «*Բնության երևույթներում և արվեստում նա փնտրում էր ավելի կայուն և անփոփոխ էություն, նման նրան, որ նա տեսնում էր հողամշակության հզոր արվեստում*»⁷²: Մ. Սարյանի մասին ասված այս խոսքերը բառացիորեն կարող են վերաբերել Կոմիտասին: Իր ջանքերը Կոմիտասն ուղղել է կայուն և տևական արժեքների բացահայտմանը և պահպանմանը: Կոմիտասի այս ուղղվածությունն ինչ–որ պահ դադարում է լինել զուտ ազգային. հայ ազգային հնամենի երաժշտության հայտնագործումով Կոմիտասը փաստորեն հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրելու այլ հին ժողովուրդների երաժշտությունը⁷³:

Պարզ և բարդ հակադրությունը: Կայուն–փոփոխականի համատեքստում Կոմիտասը ցույց է տալիս, որ ինվարիանտը հայկական մշակույթում ժողովրդական–պարզն է, հայկական մշակույթում բացակայում է գունագեղության և ավելորդության նկատմամբ ձգտումը: Կոմիտասը նախ նշում է, որ «*Ճիշտ երաժշտությունը շատ պարզ բան է... դժվարությունն պարզության մէջ է*», ապա խոսում է հայ երաժշտության կատարելության մասին ու ավելացնում. «*Մեր ժողովուրդը չգիտէ բարդությունների մէջ ընկնել, ինչ որ անում է, պարզ է անում*»⁷⁴: «Հայ գեղջուկ երաժշտությունը» հոդվածում Կոմիտասն ընդգծում է, որ հայկական մեղեդիները սովորաբար պարզ ու բնա-

⁷⁰ Հմմտ. Ա. Մեսրոպյան, Հուշեր, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, էջ 261–265:

⁷¹ Կոմիտաս, Մանկիկ Վահագնին, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ Բ, էջ 74:

⁷² А. Гончаров, Предисловие, в кн. М. Сарьян, Из моей жизни, Москва, «Изобразительное искусство», 1985, с. 11.

⁷³ Այս համատեքստում հմմտ. հետևյալ միտքը. «Քանի որ հայ հոգևոր երաժշտությունը մնացել է անփոփոխ, ուստի դա կօգնի վերականգնելու նաև ասորական, հունական, լատինական հին հոգևոր երաժշտությունը» (Ս. Կուրտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 42–43):

⁷⁴ Կոմիտաս, Պարմունքին երաժշտության, էջ 144, 156:

կան են և դրանով իսկ տարբերվում են իրանական, թուրքական մեղեդիներից, որոնց բնորոշ է արևելյան չափազանցացված գունազարդությունը⁷⁵։ Մի այլ կապակցությամբ գրում է. «*Մենք, հայերս, պեղք է մեզ համար ոճ սրեղծենք ու ապա թե համարձակ առաջ գնանք*»։ Իսկ ի՞նչ է հայկական ոճը. «*Հայ եղանակներն, ինչպես և նոցա ոգին պահանջում են ներդաշնակել որքան կարելի է պարզ, որը և նույնքան ավելի դժվար է*»⁷⁶։ Այս կապակցությամբ Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս «*խորշել օտար և ավելորդ գեղգեղանքներից*»⁷⁷։

Նմանապես հայկական պարի մասին նշում է. «*Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթեցնող շարժումներ չունի, և զգացումներ արտահայտվում են ոչ թե մեղկ, մոլի, կապաղի, հրապուրիչ և այլն շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցով*»⁷⁸։

Այդ պարզությունը արտահայտվել է Կոմիտասի ստեղծագործության և ընդհանրապես էության մեջ⁷⁹։ Ֆրանսիացի երաժշտագետ Պ. Օբրին 1901 թ. այցելում է Հայաստան և հանդիպում Խրիմյան Հայրիկին, որի հետ զրույցի ժամանակ նա Կոմիտասին բնորոշում է այսպես. «*Կոմիտասն ուզում է մեղեդիին վերադարձնել իր նախնական անաղարտությունը՝ այն ձեռքազալելով ավելորդ պաճուճանքներից...*»⁸⁰։ Կոմիտասի խոսքի/բանաստեղծության մեջ ևս «*խսպառ բացակայում են զարդարիչ տարրերը, չկա ոչ մի արվեստական հնչերանգ, ամեն*

⁷⁵ Կոմիտաս, *Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, էջ 15–44։ Քննարկումը տես Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 115–116։

⁷⁶ Մ. Բաբայանին գրված նամակը. *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, 1960, էջ 122–123։ Մեկնաբանության համար հմմտ. Ա. Գրիգորյան, Դիտողություններ Կոմիտասի ոճի մասին. գեղարվեստական կերպարի հարցեր, *Կոմիտասական* 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ, 224–225։ Ռ. Շեսկուա, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական* 2, էջ 28–29։

⁷⁷ Կոմիտաս, *Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, էջ 152։

⁷⁸ Կոմիտաս, նույն տեղում, էջ 52։ Հմմտ. Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 217–218։

⁷⁹ Կոմիտասի հանճարեղ պարզության մասին տես Մ. Հարությունյան, Ա. Բաբասմյան, *Հայ երաժշտության պատմություն*, Երևան, «Վան Արյան» հրատ., 1996, էջ 115։ Մ. Մարանջեան, նշվ. աշխ., էջ 78։

⁸⁰ Պ. Օբրի, Հուշեր Հայաստան կատարած գիտական ուղևորությունից, *Կոմիտասական* 1, էջ 256։

ինչ երևան է հանվում ոչ թե ցուցադրման, այլ ինքնաարտահայտման սկզբունքով»⁸¹:

Հայկական մշակույթի այս առանձնահատկությունը նկատել են ինչպես հայ, այնպես էլ հայ մշակույթը գնահատող շատ մտածողներ: Ե. Չարենցը գրում է. «Հայ ժողովրդական երգերը ավելորդ պաճուճանքի կարող չեն... նրանց մեղեդիական պարզ ու վճիպ, անկեղծ ու հանդուգն երանգները բխում են հայ գյուղացու հոգու խորքերից... Այդ երգերի միակ մեծ վարպետը եղել է և մնում է հանճարեղ Կոմիտասը...»⁸²: Հայկական արվեստի այս զսպվածությունը գրեթե նույն կերպ է նկարագրում Վ. Բրյուսովը⁸³:

Ժողովուրդ և վերնախավ հակադրությունը: Ժողովուրդը մշակութային կայուն արժեքների կրողն է, վերնախավը՝ արտաքին, փոփոխական ազդեցությունների: Հայ մշակույթը հասկանալու համար անհրաժեշտ է հետազոտել ժողովրդականը: Վերնախավայինը (որ կարող է լինել հոգևոր և աշխարհիկ) բխում է նույն՝ ժողովրդական ակունքից, որի արմատները գնում են հնագույն ժամանակներ⁸⁴:

⁸¹ Լ. Միրիջանյանը վերլուծությունը՝ **Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ**, կազմող՝ Լ. Միրիջանյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 6:

⁸² Չարենցը Կոմիտասի մասին, **Ա. Մեսրոպյան, Հուշեր, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին**, էջ 280:

⁸³ **В. Брюсов, Поэзия Армении**, Москва, Московский Армянский комитет, 1916, с. 38. Հմմտ. **Վ. Բրյուսով, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին**, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 72:

⁸⁴ Կ. Կոստանյանին գրված նամակից. **Կոմիտաս, Նամակների**, էջ 39: Մեկ այլ տեղ ասում է. «Մեր ազգային և աշխարհական երգերը բխում են մեր ժողովրդի հնադարյան աղբյուրից...» **Ս. Բաղդիրյան, Հուշեր Կոմիտաս վարդապետի մասին**, էջ 67: Մեկնելու համար հայ հոգևոր երգերի կազմավորման ընթացքը Կոմիտասը հիմք է ընդունում ժողովրդական երգերը, որովհետև «նրանց ինքնուրույնությունը անժխտելի էր»: Շփոթեցնող էր այն, որ ժողովրդական երգերը պարզ էին, նվազ զարդարված, քան եկեղեցականները. «Այդ հանելուկի բանալին ինձ պիտի տային այն եղանակները, որոնք ավելի պարզ էին: Եվ երկար որոնումներից հետո գտա այնպիսի եղանակներ, որոնք երկու տեսակ են երգվում, ծանր և թեթև: Այս երգերը [ծանրերը] կոչվում են փոնական: Ծանրը գեղգեղանքներով նման էր թրքականին [և պարսկականին], իսկ թեթևը իր պարզությամբ՝ ժողովրդականին: Մերկացնելով ծանրերի գեղգեղանքները, նկատեցի, որ նրանք իրենց խորքով նման են թեթևներին» (**Ռ. Թերլեմեզյան**, Կոմիտասի արվեստը, Կոմիտաս. ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին, էջ 38–39. Հմմտ. **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն, Կոմիտասական 2, 1981, էջ 97–98:

Տեղական և օտար հակադրությունը: Հաճախ մենք հայկական մշակույթը դիտում ենք համեմատության մեջ, փնտրում մոդելներ հայկականը հասկանալու համար: Դրանք իրականում մեր մեջ են, կայուն են, բայց դիտարկելի են փոխազդեցությունների մեջ: Չընկնել օտար ազդեցության տակ, խորանալ սեփականում, բայց սովորել առաջավոր համաշխարհային արժեքներից, լինել նրա մակարդակին. սա է Կոմիտասի աշխարհայացքի ենթատեքստը: Այս պարագայում, եթե մենք առանձնացնենք նաև «մաքուր» և «անմաքուր» կամ «ազգային» և «համընդհանուր» (իր արևելյան ու արևմտյան տարբերակներով) հակադրությունները, ապա հայկական մշակութային տարրերի օտար ազդեցություններից մաքրման կոմիտասյան գաղափարն առավելապես ինքնամաքրման ձգտում է և իր մեջ չի պարունակում ազգայնականության որևէ նշույլ⁸⁵: Այս համատեքստում փորձելով ցույց տալ հայ երաժշտության ինքնությունը՝ Կոմիտասը բերում է օրինակ հնդեվրոպական լեզուներից. «...մեր երաժշտությունն էլ յուր ամբողջ ազգային ոգովն և ոճով նույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ–արաբացին. բայց ոչ պարսիկ–արաբականը մերն է, և ոչ էլ մերը նորա մի մասն է, այլ խնդիր է, թե նոցա ազդեցությանն է ենթարկվել. ճիշտ այնպես, որպես մեր լեզուն հնդ–եվրոպականի մի ճյուղն է, այսպես են և պարսկերենը, քրդերենը, գերմաներենը, և այլն, բայց մեր լեզուն ոչ գերմաներեն, ոչ քրդերեն և ոչ էլ պարսկերեն է»⁸⁶:

Երկրագործ և քոչվոր հակադրությունը: Երկրագործության ի հայտ գալով է մարդկանց մոտ առաջանում լանդշաֆտի կայուն ընկալում և կապվածություն տարածքի, բնության ու նրա ուղեների ձևերի նկատմամբ: Հայկական մշակույթն իր բնույթով զուտ երկրագործական է, որին հակադրվում է քոչվորականը: Այս պարագայում գութանը և եզոն հայկականի, իսկ ոչխարն ու քոչվորը՝ քրդականի խորհրդանիշ են դառնում⁸⁷: Պատահական չէ, որ կոմիտասյան երաժշտության ամենաարխայիկ

⁸⁵ Ազգային ինքնության խնդիրների շուրջ Կոմիտասի ընկալումների մասին մանրամասն տես Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ.:

⁸⁶ Կոմիտաս, Հոդվածներ յե ուսումնասիրություններ, էջ 139–140. հմմտ. նաև Ռ. Թերլեմեզյան, նշվ. աշխ., 1992, էջ 141: Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 95:

⁸⁷ Հմմտ. օր.՝ Կոմիտաս, Պարմություն երաժշտութեան, էջ 155:

բաղադրատարրերից մեկը աշխատանքային–երկրագործական երգերն են: Ուշագրավ է այս տեսանկյունից, որ ֆրանսիական “Le Mercure Musical” ամսագիրը (1906, N 20–24) Կոմիտասի երգերի հիման վրա եզին անվանում է «երկրագործ հայի մտերիմ խորհրդակից»⁸⁸:

Սրինգ և զուռնա հակադրությունը: Ներդաշնակի/լուսյան և աղ–մուկի հակադրությունն է, որ պատկանում է վերոհիշյալ բնություն–մշա–կույթ օպոզիցիայի թվին: Կոմիտասը բացարձակացնում է «հնագույն հայկական սրինգը»՝ նրան հակադրելով օտար «այլանդակ, անճաշակ և կարծր զուռնան»⁸⁹: Ընդհանրապես, Կոմիտասը սիրում է խոսել վաղա–գույն երաժշտական պարզ գործիքների մասին և հայկականի համա–տեքստում նշում, որ հնագույն նվագական երաժշտությունը շատ աղ–քատ է⁹⁰: Զուռն ազգային է հովվական սրինգը/փողը, մինչդեռ հանրամարդկային են պարկապզուկը կամ տկզարը, թութակը և շվին. «մնացածները բոլորն էլ օտար են և մենաշնորհ ժողովրդկան գուսաննե–րի»⁹¹: «Զուռնաշիությունը» հաճախ Կոմիտասը կիրառում է որպես բա–ցասականը (նաև՝ դիլետանտիզմը) խորհրդանշող բառ⁹²:

Ժողովրդական և աշուղական հակադրությունը: Կոմիտասի հա–մար սա հայկականի և օտարի, կամ հնի ու նորի հակադրության մի ձև է: Կոմիտասը թեև գնահատում է աշուղների արվեստը, բայց և շեշ–տում է, որ այն հարազատ չէ ազգային ոճին ու կրում է արևելյան ազ–դեցություններ⁹³:

Լեզու և երաժշտություն հակադրությունը: Սա այն օպոզի–ցիան է, որը տրամաբանորեն վերաժվում է համադրության և ինչ–

⁸⁸ Ռ. Թերլենեզյան, նշվ. աշխ., էջ 42:

⁸⁹ Կոմիտաս, Հոդվածներ յե ուսումնասիրություններ, էջ 18. Հմմտ. Վ. Վարդանյան, նշվ. աշխ., էջ 127, Ա. Шавердян, նշվ. աշխ., էջ 307, Մ. Հարությունյան, Ա. Բար–սամյան, նշվ. աշխ., էջ 117:

⁹⁰ Կոմիտաս, Պատմություն երաժշտության, էջ 146:

⁹¹ Կոմիտաս, Հոդվածներ յե ուսումնասիրություններ, էջ 197: Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 332:

⁹² Մ. Քրիշչյան, Ամար կանթեղ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 35: Ի. Յու–լյան, նշվ. աշխ., էջ 107–109:

⁹³ Կոմիտաս, Հոդվածներ յե ուսումնասիրություններ, էջ 16–17. Հմմտ. Ի. Ռ. Յուլյան, նշվ. աշխ., էջ 107–111, Վ. Վարդանյան, նշվ. աշխ., էջ 128:

որ տեղ՝ բացատրության: Կոմիտասը գտնում է, որ հայ երգն ունի նույն առանձնահատկությունները, ինչ հայոց լեզուն, նույնիսկ նույնականացնում է լեզուն և երաժշտությունը, իսկ երաժշտական տեղային տարբերությունները համեմատում է լեզվական բարբառների հետ: Այս դեպքում, եթե արխայիկ է ժողովրդի երգը, ապա նույնքան արխայիկ է նաև այն լեզուն, որով այդ երգը երգվում է⁹⁴: Կոմիտասը գրում է. «*Լեզուն երաժշտության զարկերակն է: Հայ լեզուն՝ երաժշտութիւնը ունի իր յայտուկ օրէնքները*», ճիշտ այնպես ինչպես ավստրիացի Մոցարտը, գերմանացի Վեբերը, Բեթհովենը ու Վագները «*իրենց մայրենի լեզվի թարգմաններն են*»⁹⁵: Մեկ այլ առիթով նա գրում է. «*Իւրաքանչիւր ազգի երաժշտութիւնը բոլորում է իր մայրենի լեզուի չորս անբաժան յայրկութիւններից՝ ամանակ, ելեւէջ, հնչիւն եւ ոգի. սորա են պարկերացնում մերքի եւ զգացմունքի աշխարհները*»⁹⁶: Հին խազերը հասկանալու համար կարևոր է վերլուծել ժողովրդական երգերի շերտավորումը, չէ՞ որ խազերն էլ «*հին կեանքի ընթացիկ եղանակների ելեւէջն էին պարկերացնում*»: Եվ որովհետև ժողովրդական երգերը հայ լեզվի հետ կապ ունեն, «*ուրեմն պարունակում են հայ հին եղանակների մայրենի եղանակի ելեւէջի (հայի) արձագանքը կամ եւս առաւել բուն հիմունքները*»⁹⁷:

⁹⁴ Կոմիտաս, Հոդվածներ յեւ ուսումնասիրություններ, էջ 26–27: Կոմիտաս, Պարունութիւն երաժշտութեան, էջ 137–138: Կոմիտաս, Մի թողուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտութեան վերայ, էջ 306: Կոմիտաս, Խազաբանութիւն, Կոմիտաս Վարդապետ. ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ Բ, էջ 399:

⁹⁵ Ռուբեն Ղորղանյանին գրված նամակից՝ Կոմիտաս, Նամականի, էջ 176:

⁹⁶ Մատթեոս Իզմիրլյանին գրված նամակից. Կոմիտաս, Նամականի, էջ 175:

⁹⁷ Կոմիտաս, Խազաբանութիւն, էջ 399: Այս խնդրի վերաբերյալ հմմտ. նաև Ա. Մարգարյան, Ա. Շահնազարյան, Կարևոր է և այսօր. Կոմիտասը և հայ լեզվի ու երաժշտության փոխհարաբերության հարցերը, Սովետական արվեստ, 1984, N 3, էջ 38–46: Ա. Ղանալանյան, Դրվագներ հայ բանագիտության պատմության, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 134–136: Յ. Բրուտյան, Կոմիտաս. հայոց փարոսը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2009, էջ 65: Տ. Շախկուլյան, նշվ. աշխ., էջ 21: Մ. Նավոյան, նշվ. աշխ., էջ 97: Հայոց լեզվի և երաժշտության միասնության և փոխկապակցվածության մասին ժամանակի և տարածության մեջ ու կոմիտասյան ոգով տե՛ս Վ. Սարգսեան, Մայրենի երաժշտություն, Հայ մշակույթի օր, Փարիզ, «Հայ գրական ակումբ», 1932, էջ 90–100:

Գիտություն և արվեստ հակադրությունը: Կոմիտասը համեմատում է գեղարվեստը գիտության (մասնավորապես պատմության) հետ՝ շեշտելով գեղարվեստի տևականության հանգամանքը: Ի տարբերություն գիտության, որ կարող է լինել հարմարվողական կամ փոփոխելի, գեղարվեստը կայուն է, մշտական, անձեռնմխելի: Վերոհիշյալ համեմատությունները Կոմիտասի համար կոնցեպտուալ գործիքներ են, որոնք օգնում են ստեղծել ունիվերսալ հասկացություններ և հայկական մշակույթը դիտարկել որպես համակարգ⁹⁸: Այս դիֆուստոմիայի մասին մեր ենթադրության հիմքը Կոմիտասի սան Վ. Փարսադանյանի մի վկայությունն է, ըստ որի, խոսելով գրագողության մասին, Վարդապետը նշում է, թե կեղծիքը/անբարեխղճությունը գիտության (տվյալ դեպքում՝ պատմագիտության) մեջ կարող է ապրել, մինչդեռ արվեստում (տվյալ դեպքում՝ երաժշտության մեջ)՝ երբեք⁹⁹:

Քննարկում

Վերլուծելով Կոմիտասի աշխարհայացքի վերոհիշյալ կառուցվածքային հակադրությունները՝ կարելի է առաջարկել համապատասխան ընկալումների երեք մակարդակներ.

Տարածության ընկալման մեջ Կոմիտասն առանձնացնում է ընդհանուր բնությունը, որն a priori դրական/ներդաշնակ միջավայր է, և որի մշակութայնացման ընթացքում այն բաժանվում է սակրալի և պրոֆանի՝ համապատասխանելով գյուղին և քաղաքին:

Ժամանակի ընկալման մեջ Կոմիտասն ակնհայտորեն ունի ռետրոսպեկտիվ մտածելակերպ՝ բացարձակացնում է անցյալը, քննադատաբար խոսում ներկայի մասին: Ուշագրավ է այն, որ Կոմիտասի մոտ գրեթե բացակայում է ապագայի տեսլականը: Եթե հաշվի չառնենք այն

⁹⁸ Հմմտ. նրա հետևյալ միտքը. «Երբ հայկական ուրույն քաղաքակրթություն մը գոյություն չունի, բնականաբար գոյություն չունի նաև հայկական երաժշտություն մը» (**Կոմիտաս, Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ**, էջ 48–49): Նմանապես պարզ դիտարկում է հայ ընդհանուր մշակույթի համակարգում՝ «քաղաքակրթության աստիճանի համեմատ»․ նույն տեղում, էջ 51–52: Կոմիտասի համակարգային մոտեցման մասին տես նաև **Մ. Նավոյան**, նշվ. աշխ.:

⁹⁹ **Վ. Փարսադանյան**, Հուշեր Կոմիտասի մասին, *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, էջ 47–48:

հանգամանքը, որ Կոմիտասը երագում էր ստեղծել հայկական կոնսերվատորիա և մեծ սեր տաժում երեխաների նկատմամբ, ապա կարծես վարդապետը չի հասցրել մտածել ապագայի մասին, իսկ հետագայում այդ մասին մտածելը բացառված էր: Ասվածը, սակայն, դառնում է պայմանական, երբ հիշում ենք, թե ինչքան հաճախ է Կոմիտասը խոսում հայկական կենսունակության մասին¹⁰⁰: Նա ասում էր, որ չնայած բազմաթիվ արհավիրքներին՝ հայ շինականի երգերում «*պահվել են մեր ժողովրդի կենսունակության անմեռ սաղմերը*»¹⁰¹: Հարցազրույցներից մեկում Կոմիտասը շեշտում է. «*Հայ երաժշտությունը ոչ միայն մեղկ ու փոքր է, այլ համակ ուժ է և կենդանություն, ու իր մեջ կը սնուցանե փրկիսոփայությունն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետև երաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտությանց մեջ – կենդանի, – որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ, – որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ փոխ ժողովուրդը*»¹⁰²: Այս ամենը կարող էր հասկանալ Կոմիտասի պես մի մարդ, որը «*խորապես կապված է իր ցեղին ու հողին*» ու մտածում էր նրա ապագայի մասին¹⁰³: Բայց արդյո՞ք սա ուղղված էր ապագային: Ռ. Ռանդհոֆերը գտնում է, որ Բեռլինից վերադառնալով Հայաստան՝ Կոմիտասը երաժշտության հետազոտման նկատմամբ զարգացրեց սոցիոլոգիական մոտեցում՝ այն ներկայացնելով ավելի լայն հասարակական համատեքստում¹⁰⁴: Եթե այս միտքը ճիշտ է, չմոռանանք, որ սոցիոլոգիան ուղղված է առավելապես ապագայի ճանաչմանը:

¹⁰⁰ Հմմտ. Մ. Բաբայանին և Ա. Չոպանյանին գրված նամակները. «... բայց մեր մրքի ու սրտի զենքն այնքան թափանցիկ, այնքան կենսունակ է, որ օդոր մրքերն ու սրտերը ուզեն–չուզեն՝ պիտի գերեն. ահա կենդանի է զենքը, որի զինվորն եմ և ես, և դու, և բոլոր նորա, որոնք իրենց ցեղի ազնիվ միտքն ու սիրտն են հրապարակ հանում և այնու շարժում ստոն քաղաքագետի պաղ սիրտը՝ մի փոքր էլ մեր կենսունակ և մարդկության պիտանի ժողովրդին ու ազգին նայելու, խնայելու և նորա մասին մրածելու»։ Կոմիտաս, Նամակներ, խմբ.՝ Յ. Բեքարյան, Օ. Կարապետյան, Երևան, «Ամարաս», 2007, էջ 53, 184:

¹⁰¹ Ս. Բաղիրյան, Հուշեր Կոմիտաս վարդապետի մասին, էջ 47:

¹⁰² Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 195: Հմմտ. Ի. Յոլյան, նշվ. աշխ., էջ 91: Խ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 188: Խ. Բաղիրյան, նշվ. աշխ. էջ 137:

¹⁰³ Ա. Չոպանյանի բնորոշումը. Խ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 251:

¹⁰⁴ R. Randhofer, ibid., p. 18.

Արժեհամակարգի ընկալման տեսանկյունից Կոմիտասը գնահատում է կայուն մշակութային արժեքները, գյուղական-ժողովրդականը, երկրագործականը, պարզը, հանգստացնողը, բնականին (=գեղեցիկին) ձգտողը:

Փորձելով պարզաբանել և տեղայնացնել Կոմիտասի աշխարհայացքի այս տարրերի ծագումը՝ պետք է մասնակի պատմական էքսկուրս կատարենք: Վերաձննդի դարաշրջանը, կլասիցիզմը, գերմանական ռոմանտիզմը անդրադարձ կատարեցին մարդկության հնագույն անցյալին, որում հերոսականությունը, գեղեցիկի և ազատության զգացումը խաղում էր ամենաէական դերը: Անցյալի իդեալականացումը, վերջինիս մեջ իրականության իդեալների փնտրտուքը վերոհիշյալ դպրոցների հիմնական ռճական միտումներից էին: Այս իմաստով ուշագրավ է, որ գերմանական ռոմանտիկների համար հնագիտության հիմնադիր Ի. Վինքելմանը ինչ-որ չափով դարձավ ուսուցիչ, որը ոչ միայն կարգավորում էր հնության մասին գիտելիքը, այլև ազատության և գեղեցկության կատեգորիաները համարում էր հետազոտության կարևորագույն խնդիր: Այս իմաստով հին հունականը դառնում էր այս ամենի մարմնավորումը. «Այն, ինչ իդեալական է մեզ մոտ, նրանց համար բնական էր»¹⁰⁵: Վերաիմաստավորելով Վինքելմանի հայացքները՝ Կոմիտասի կողմից այդքան հարգված Ռ. Վազները շեշտադրում էր հնադարում ազատության, պայքարի և գեղեցկության ամբողջականության գաղափարը: Նա հիանում էր իդեալների համար պայքարի ելած ուժեղ մարդու ազատությամբ¹⁰⁶:

Կոմիտասյան ընկալման կարևոր առանձնահատկությունը, ինչպես շեշտեցինք, ուղղվածությունն էր դեպի բնականը, նախնականը, պարզը, ինչը հատկապես բնորոշ էր Լուսավորության և Ռոմանտիզմի դարաշրջանի մտածողներին, որոնք բնություն-քաղաքակրթություն

¹⁰⁵ **И. Винкельман**, *История искусства древности*, Москва, Гос. изд. изобразительных искусств, 1933, с. 1224.

¹⁰⁶ **Р. Вагнер**, *Избранные работы*, Москва, «Искусство», 1978, с. 108. հմմտ. **Ս. Դանիելյան**, *Հեթանոսական գրական շարժման պատմությունից*, Երևան, «Լույս», 1988, էջ 23:

հակադրությունը լուծում էին հոգուտ բնության՝ գովերգելով մարդկային նախնական/նախնադարյան վիճակը¹⁰⁷:

Աշխարհայացքային այս միտումները նոր կյանք ապրեցին XIX–XX դդ. սահմանի նեոռոմանտիկական ուղղություններում, ինչն էապես արտահայտվեց նաև հայ իրականության մեջ, հանձին այն շարժման, որը պտտվում էր «Անահիտ», «Նավասարդ» և «Մեհյան» հանդեսների շուրջ: «Անցյալը կը պաշտեմ և ի հեճուկս ապագայապաշտներուն, անցյալապաշտ դպրոցը պիտի հիմնեմ»,— գրում է այդ շարժման հիմնադիրներից Դ. Վարուժանը¹⁰⁸: Այս միջավայրում կարելի է տեսնել նաև Կոմիտասին, որը սերտ հարաբերություններ ուներ հիշյալ շարժման ներկայացուցիչների հետ: Ավելին, 1912 թ. Պոլսում Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու նախաձեռնությամբ ստեղծվեց «Աստեղատուն» ընկերությունը, որի տասներկու անդամներից մեկը Կոմիտասն էր¹⁰⁹: «Նավասարդ»-ն իր էջերում անդրադառնում էր պեղումներին, բացարձակացնում Կոմիտաս Վարդապետի արվեստը. պատահական չէ, որ Կոմիտասի «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» կոթողային աշխատանքը տպվեց հենց «Նավասարդ»-ում: «Նավասարդ»-ի վերաբերյալ Պոլսի «Կաթողիկե արձագանքի» բացասական վերաբերմունքը¹¹⁰ համընկավ Կոմիտասի նկատմամբ համապատասխան վերաբերմունքի հետ:

Այստեղ խիստ կկարևորենք ևս մեկ հանգամանք: Կոմիտասի աշխարհայացքի պատմական բնույթը քննարկելիս մենք փորձեցինք այն դիտարկել կառուցվածքային (ստրուկտուրալ) հակադրությունների ձևով: Սա մի մեթոդ է, որն էապես կիրառում էին ստրուկտուրալիստները: Ակունքներում կանգնած է շվեյցարացի հայտնի լեզվաբան Ֆ. դը Սոսյուրը, իսկ կատարելության հասցրեց ֆրանսիացի մարդաբան

¹⁰⁷ **В. Асмус**, *Историко–философские этюды*, Москва, «Мысль», 1984, с. 90–91, 137.

¹⁰⁸ **Ս. Դանիելյան**, նշվ. աշխ., էջ 112–113:

¹⁰⁹ **Յ. Սիրունի**, *Ինքնակենսագրական նոթեր*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2006, էջ 194: Հմմտ. **Ս. Դանիելյան**, նշվ. աշխ., էջ 76: **Մ. Կիրակոսյան**, Հայ մշակույթի երախտավորները. Կոմիտաս և Փանոս Թերլեմեզյան, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Ա, խմբ.՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ, 2016, էջ 61:

¹¹⁰ **Ս. Դանիելյան**, նշվ. աշխ., էջ 107:

Կ. Լեվի-Ստրոսը: Վերջինս, հետազոտելով առասպելամտածողության ակունքները, հաճախ էր օգտագործում երաժշտագիտության գործիքակազմը: Ավելին, Լեվի-Ստրոսը Վազներին էր համարում առասպելների ստրուկտուրալ անալիզի հայր, որն այդ անալիզն իրականացրել է երաժշտության միջոցով: Լեվի-Ստրոսը փորձում էր բացատրել առասպելը նախ լեզվի, մաթեմատիկայի և, ի վերջո, երաժշտության միջոցով: Նա տեղադրում էր առասպելը լեզվի և երաժշտության միջև: Ըստ նրա՝ առասպելը և երաժշտությունը ելնում են արտիկուլյացիայի երկակի բովանդակությունից և մակարդակներից: Դրանցում վերանում է ժամանակը, և արդիական են դառնում ընդհանուր ենթագիտակցական մենտալ կառուցվածքները: Երաժշտությունը դառնում է մարդուն հասկանալու իսկական ուղենիշ, քանի որ այն բնությունը և մշակույթը միավորող կարևորագույն միջնորդն է: Պատահական չէ, որ Լեվի-Ստրոսի հայտնի «Առասպելականք» քառահատոր աշխատությունը կառուցված է երաժշտական ստեղծագործության ոճով (օգտագործվում են երաժշտական տերմիններ՝ հիմնվելով մեծ մասամբ Վազների «Նիբելունգների մատանին» քառամաս էպիկական ստեղծագործության վրա)¹¹¹:

Դժվար է ասել, թե ինչքանով է ծանոթ եղել այս ուղղությանը Կոմիտասը¹¹², սակայն ակնհայտ է, որ լեզվի, երաժշտության, առասպելի,

¹¹¹ C. Lévi-Strauss, *Les Mythologiques*, t. 1–4, Paris, “Plon”, 1964–1971. Առասպել-երաժշտություն կապի առանձին քննարկման համար տե՛ս Ե. Рочняк, Миф и музыка как основополагающие компоненты культуры, *Общество-Среда-Развитие*, 2016, N 3, С. Петербург, с. 41–44.

¹¹² Այդ ծանոթությունը համարում ենք հավանական, եթե հաշվի առնենք Կոմիտասի կապերը ֆրանսախոս աշխարհի և հատկապես դը Սոյյուրի աշակերտ, կառուցվածքաբան-լեզվաբան, հայագետ Ա. Մեյեի հետ. հմմտ. Ա. Բոթիսյան, նշվ. աշխ., էջ 30: Տեղին է ավելացնել ևս մեկ անուն՝ հայտնի հայագետ Ֆ. Մակլերին: Վերջինիս «Երաժշտությունը Հայաստանում» գրքույկը զեկուցման տեքստ է, որ նա կարդացել է 1917 թ. L'Ecole des Hautes Études sociales-ում: Աշխատանքի կենտրոնում Կոմիտասն է, որի հետ Մակլերն անձամբ ծանոթացել է 1909 թ.՝ Էջմիածնի գրադարանում աշխատելու ընթացքում: Հայագետը Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության մասին դրույթները դարձնում է ելակետ: Գրքույկի առաջին մասը Կոմիտասի և Մակլերի երկխոսությունն է: Կոմիտասը բացատրում է, որ քրիստոնեական դարձով հեթանոսական մշակույթը վերացվեց, և դժվար է հնագույն հայ հոգևոր կյանքի ու երաժշտության մասին խոսելը, թեև այդ բացը մասամբ լրացնում է Մովսես Խորենացին (F. Macler,

ժամանակի և տարածության նրա մեկնություններում նկատվում է համանման մոտեցում, մանավանդ որ երկու դեպքում էլ շեշտվում է Վազ-ների և նրա «Նիբելունգներ»-ի անունը:

Կոմիտասյան երաժշտության այդ ունիվերսալ և առասպելական ընդհանրությունը նկատել է նաև Եղիշե Չարենցը, որը խոսելով Կոմիտասի հանճարի մասին՝ գրում է. «...Այդ հանճարի հզոր ու սրտազին ծայնի մեջ հայ գեղջուկ երգը դրսևորեց հոգեկան այնքան նրբերանգներ, որ հայ երաժշտությունը հասավ մեր ճարտարապետության, մանրանկարչության, զարդաքանդակների ու էպոսի նախանձելի բարձրության...»¹¹³:

Վերոհիշյալ դպրոցները և հանգամանքները բնականաբար պետք է որոշակի դեր խաղային Կոմիտասի աշխարհայացքի ձևավորման վրա: Սակայն այստեղ կցանկանայինք ուշադրություն դարձնել մի a priori գաղափարի վրա, որը կարող է էապես բնորոշել Կոմիտասին: Գեղեցիկի տարբեր սահմանումների մեջ կա մեկը, ըստ որի գեղեցիկը բարդի վերածումն է պարզի¹¹⁴: Ֆիզիկոս Վ. Գեյզենբերգի կարծիքով՝ նման վերածումը գիտական գործունեության ընթացքում ձեռք է բերվում ընդհանուր սկզբունքի բացահայտման միջոցով, որը դուրս է դարձնում երևույթների բացատրությունը. նման բացահայտումը նա սահմանում է որպես գեղեցկության արտացոլում¹¹⁵: Կոմիտասը, որպես հանճարեղ մի կերպար, էապես տեղավորվում է այս վերջին համատեքստում, եթե նույնիսկ հայկական մշակույթի նրա տեսլականը իր իսկ անձնական պրոյեկցիան է:

La musique en Arménie, Paris, Éd. Nourry, 1917. Ֆ. Մակլերի մասին տե՛ս Ա. Դոլունյան, *Ֆրանսիացի հայագետներ (XIX–XX դարեր)*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2018, էջ 489–493, 530–531):

¹¹³ Չարենցը Կոմիտասի մասին, Ա. Մեսրոպյան, *Հուշեր*, էջ 280:

¹¹⁴ П. Симонов, П. Ершов, Ю. Вяземский, *Происхождение духовности*, Москва, «Наука», 1989, с. 344.

¹¹⁵ В. Гейзенберг, *Значение красоты в точной науке, Шаги за горизонт*, Москва, «Прогресс», 1987, с. 268–282.

Վերջաբան

Հայկական մշակույթի մեկնության կոմիտասյան մեթոդը նրա անփոփոխ տարրերի և դրանց տրանսֆորմացիայի փուլային սահմանումն է: Ձևավորելով տվյալների շտեմարան՝ համեմատական մեթոդով սահմանվում են տեղականի (= հայկականի) և եկվորի առանձնահատկությունները, ապա բնորոշվում է տեղականը, ցույց է տրվում մի կողմից դրա ինքնուրույնության աստիճանը, մյուս կողմից էլ՝ օտար ազդեցությունների չափը: Կոմիտասն առաջիններից մեկն է, որ ցուցաբերում է գիտական նման մոտեցում:

Կառուցվածքային հակադրությունների միջոցով Կոմիտասը ստեղծում է իդեալական տարածության (իր սակրալ = գյուղական և պրոֆան = քաղաքային ոլորտներով), ժամանակի (իր անցյալակենտրոն ու ավելի քիչ ներկայակենտրոն ուղղվածությամբ) և արժեհամակարգի (որում գնահատվում են կայուն մշակութային արժեքները, գյուղական-ժողովրդականը, երկրագործականը, պարզը) մի միջավայր, որը և հայկական մշակույթի կոմիտասյան համակարգն է կամ տեսլականը: Այն գոյություն ունի անցյալում, բայց նրա մնացուկները պահպանվել են ներկայում. դրանց հետազոտությունը հիմքեր է ստեղծելու տեսլականի իրականացման համար (ապագայում):

Կոմիտասի մեթոդը կենսունակ կարող է լինել նաև արդի հայագիտության համար, որը հաճախ բնորոշվում է կոմիտասյան պարզությունից շեղվող և սեփական պարզը «գունավորի» մեջ փնտրող տարրերով: Մեր պատմագիտությունը կամ հնագիտությունը հաճախ փորձում է արտաքին մոդելներով կամ իդեալական տիպերով (օրինակ՝ Միջագետք, հնդեվրոպացիներ, վերնախավ, քաղաք) բացատրել Հայաստանի անցյալը, մինչդեռ կայուն հատկանիշների միջավայրը (հայկական բնաշխարհ, ժողովրդական մշակույթ, գյուղ) մնում է սակավ ուսումնասիրված: Մեթոդական սխալ մոտեցումից առաջանում են նաև սխալ ընկալումներ:

Ի վերջո՝ կոմիտասյան մեթոդի կարևոր խորհուրդը հայկական մշակույթի մաքրման խնդիրն է, որի տակ պետք է առավելապես հասկանալ ինքնամաքումը (կատարսիսը): Ինքնամաքման ձգտումը յուրաքանչյուր ժողովրդի կենսունակության գերագույն ցուցիչն է, որի մասին այդքան հաճախ է ակնարկում Կոմիտասը:

Ամփոփում

Ներկայացվող հոդվածը քննարկում է Կոմիտասի հայացքների պատմական կողմը, որոնցում էապես բացահայտվում է գիտնականի աշխարհայացքը և մեթոդը: Հարցադրումը հիմնավորվում է նախ նրանով, որ Կոմիտասը գործունի ժողովրդական մշակույթի առավել «խորքային» և հեռավոր անցյալին առնչվող շերտերի հետ, ինչը հիմնավորապես գիտակցվել է իր իսկ կողմից:

Հայկական մշակույթի մեկնության կոմիտասյան մեթոդը նրա անփոփոխ (ինվարիանտ) տարրերի և դրանց տրանսֆորմացիայի փուլային սահմանումն է: Ստեղծելով տվյալների շտեմարան՝ համեմատական մեթոդով համապատասխանաբար սահմանվում են տեղականի (= հայկականի) և եկվորի առանձնահատկությունները, ապա առանձնացվում է տեղականը՝ ցույց տալով մի կողմից դրա ինքնուրույնության աստիճանը, մյուս կողմից էլ՝ օտար ազդեցությունները դրանում:

Կառուցվածքային հակադրությունների միջոցով Կոմիտասը ստեղծում է իդեալական տարածության (իր սակրալ = գյուղական և պրոֆան = քաղաքային ոլորտներով), ժամանակի (իր անցյալակենտրոն և ավելի քիչ ներկայակենտրոն ուղղվածությամբ) ու արժեհամակարգի (որում գնահատվում են կայուն մշակութային արժեքները, գյուղական–ժողովրդականը, երկրագործականը, պարզը) մի միջավայր, որը և հայկական մշակույթի կոմիտասյան համակարգն է կամ տեսլականը: Այն գոյություն ունի հիմնականում անցյալում, բայց նրա մնացուկները պահպանվել են ներկայում. այդ հետքերի հետազոտությունը հիմքեր է ստեղծելու տեսլականի իրականացման համար (ապագայում):

Կոմիտասի մեթոդը կենսունակ կարող է լինել նաև արդի հայագիտության մեջ, որը շատ հաճախ բնորոշվում է կոմիտասյան պարզությունից շեղվող և սեփական պարզը ոչ բնորոշ «գունավորի» մեջ փնտրող տարրերով:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, պատմություն, հնագիտություն, մշակույթ, մեթոդ, հերմենևտիկա, ժամանակ, տարածություն, արժեհամակարգ:

Arsen Bobokhyan (Armenia)

PhD in History

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS RA

THE HISTORICAL METHOD OF KOMITAS

Abstract

The article considers the historical aspects of Komitas's ideas, in which his worldview and methodological approaches are essentially revealed. The statement in question is grounded first of all in the fact that Komitas dealt with “deeper” layers of folk culture related to the distant past, which he himself comprehended very well.

Komitas's method of the interpretation of Armenian culture is a process of the sequential revealing of its invariant elements and their transformation. By creating a database, via the comparative method, the traits of the local (= Armenian) and the foreign are correspondingly defined, then the local is separated on the one hand by demonstrating its independence, whilst on the other hand demonstrating the foreign influences it has been subjected to.

Through structural oppositions Komitas created an environment of ideal space (with its sacral = rural and profane = urban spheres), time (with its past-oriented and less present-oriented direction) and value system (in which invariant cultural elements, the rural-folk, the agricultural and the simple values are appreciated): this is the system or the vision of Komitas on Armenian culture. It mainly existed in the past, but its remnants are preserved in the present: the research of these remnants will create the bases for the realization of the vision (in the future).

Komitas's method can also be viable in modern Armenian Studies, which are often characterized by elements deviating from Komitas's simplicity and in search of this peculiar simplicity in the non-typical “colorful”.

Keywords: Komitas, history, archaeology, culture, method, hermeneutics, time, space, value system.

Арсен Бобохян (Армения)

кандидат исторических наук

Институт археологии и этнографии, НАН РА

ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД КОМИТАСА

Резюме

Статья обсуждает историческую сторону взглядов Комитаса, в которых существенно выявляются его мировоззрение и метод. Постановка вопроса обосновывается прежде всего тем, что Комитас имеет дело с более «глубинными» и связанными с далеким прошлым слоями народной культуры, что было глубоко осознано им самим.

Комитасовский метод толкования армянской культуры - это последовательное определение его инвариантных элементов и процесса их трансформации. Создавая базу данных, с помощью сравнительного метода соответственно определяются особенности местного (= армянского) и пришлого компонентов, затем выделяется местное с демонстрацией степени его самостоятельности с одной стороны и чужих влияний на него - с другой.

Посредством структурных противопоставлений Комитас создает среду идеального пространства (с его сакральным = сельским и профанным = городским сферами), времени (с его ориентацией на прошлое и меньше на настоящее) и системы ценностей (в котором оцениваются инвариантное, сельское-народное, земледельческое, простое в культуре): это и есть система или видение Комитаса армянской культуры. Оно существует в основном в прошлом, но ее реликты сохранились в настоящем: исследование этих следов создает основы для реализации видения (в будущем).

Метод Комитаса может быть жизнеспособным также в современной археологии, которая часто характеризуется элементами, отходящими от комитасовской простоты и ищущими собственное простое в нетипичном «красочном».

Ключевые слова: Комитас, история, археология, культура, метод, герменевтика, время, пространство, система ценностей.

Դոկտոր Հայկ Սրկ. Իսթիմեան (Չեխիա)

Կարողեան համալսարան

«ԱՀԱ՝ ԱԶԳԱՅԻՆ ԿԵՆԱՑ ԾՇՄԱՐԻՏ ՊԱՏԿԵՐԸ». ՅՈՅՆ ՕՍՄԱՆԵԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԷՏԻ ՄԸ ՏՊԱԽՈՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՊՈԼՍՈՅ ՀԱՄԵՐԳԻ ՄԱՍԻՆ

Գէորգիոս Պաքտիկոսի *Mousikē* («Երաժշտութիւն») պոլսական յունարէն ամսագրի մայիս 1912-ի համարը Կոմիտաս Վարդապետի համերգներէն մէկուն մասին¹ քննադատական յօդուած մը կը պարունակէր (էջ 158–159), նոյն ինքն խմբագրէն հեղինակուած: Յօդուածը ամսագրիս «Երաժշտութիւնը [մեր] համաքնակից ժողովրդեանց մէջ» բաժնի մէջ կը գտնուէր՝ «Հայոց մեծ համերգը, տրուած Հայկական Երաժշտանոցի հիմնադրութեան ի նպաստ»² խորագիրը կրելով:

Գէորգիոս Պաքտիկոս (Geōrgios Pachtikos, 1869–1915) ազգութեամբ յոյն, օսմանեան ազգաերաժշտագէտ (ethnomusicologist), երաժշտագէտ, ուսուցիչ, երաժշտահան եւ բանասէր մըն էր՝ գործունեայ Կոստանդնուպոլիս եւ այլուր: Իր գնահատականը շատ հետաքրքրական կը գտնենք զանազան պատճառներով: Նախ՝ այն ժամանակակից եւ մասնագիտական վկայութիւն մըն է Կոմիտասի մշակմանց եւ կատարողական արուեստի որակի մասին, ականաւոր հեղինակութենէ մը, որ դրացի աւանդութեան մը ծիրէն ներս՝ գործունէութիւն մը կը վարէր, որ շատ մը տեսակէտներով զուգահեռ կը հանդիսանայ Կոմիտաս Վարդապետի առաքելութեան հետ: Պաքտիկոսի վկայութիւնը կ'անդրադառնայ Հայոց եւ Յունաց ծայնեղանակաց եւ կշռութից միջեւ նմանութեանց մասին, սակայն նոյնաժամանակ՝ արդէն իսկ քսաներորդ դարու սկզբնաւորութեան այս երկու աւանդութեանց մէջ տիրող իրարու հետ ակնբախօրէն խոտոր համեմատող կեցուածքները անուղղակի կերպիւ կը յայտնաբերէ:

¹ Համերգին ճշգրիտ թուականը դժբախտաբար չէ նշուած:

² Ինչպէս ծանօթ է՝ Կոստանդնուպոլսոյ մէջ հայկական երաժշտանոց հիմնելու Կոմիտասի երազը դժբախտաբար չ'իրականացաւ:

Յիշենք յատկապես, որ Յոյն Օրթոդոքս Եկեղեցին եկեղեցական երգեցողութեանց հակառակ կեցուածք որդեգրած էր՝ Յունաց Տիեզերական Պատրիարքութեան շրջաբերականաց միջոցաւ դաշնաւորումը խստիւ արգիլելով եւ Վիեննայի Յունական եկեղեցեաց մէջ կիրարկուած դաշնաւորեալ տարբերակաց դատապարտմամբ: Զոր օրինակ՝ նոյեմբեր 1846–ի հրապարակուած իր շրջաբերականով Յունաց Սինոդը եկեղեցական եղանակաց դաշնաւորեալ կատարման մասին կը հաստատէր. «Այս մեղսալից նորարարութիւնը [...] ծանր սխալ մըն է ու վրանգաւոր, եւ մեծ ուրնձգութիւններ եւ նորութիւններ պիտի ներմուծէ: Մեր սիրտը կը տրտմի, զի այն այլ՝ աննախադէսեալ վրանգից կ'առաջնորդէ, նամանաւնդ որովհետեւ կը մօտենայ օտարաց եւ այլափառաց սովորութեանց...»³:

Պաքտիկոսի յօդուածը այսպիսով ցոյց կու տայ, թէ ինչպէս Հայաստանեայց եւ Յունաց Եկեղեցիները տարբեր ձեւերով հակազդած էին Արեւմտեան երաժշտական ճաշակներու արագընթաց ազդեցութեան, որ յաջորդող տասնամեակներու ընթացքին առաւել եւս պիտի դրսեւորուէր՝ այս երկու ասանդութեանց պատկանող եկեղեցական երաժշտաց գեղագիտութեան եւ ճաշակի հետագայ զարգացման միջոցաւ: Հետեւաբար՝ ըստ մեր կարծեաց՝ Պաքտիկոսի յօդուածը, որ ցարդ անծանօթ մնացած է հայ իրականութեան մէջ, արժանի է մեր նկատողութեան եւ բաւական ուսանելի. նաեւ օգտակար է իբրեւ մեկնակէտ՝ աւելի խորունկ բաղդատական ուսումնասիրութեանց համար⁴:

Կոմիտաս Վարդապետ, ինչպէս ծանօթ է, Հայաստանեայց Եկեղեցոյ նուիրապետութեան կարեւոր տարրերու ժխտական հակազդեցութեան ենթարկուեցաւ, Ս. Պատարագի իր մշակումներէն հատուածներ Կոստանդնուպոլսոյ համերգային բեմերուն վրայ կատարելուն համար: Այսուհանդերձ, կատարուած մեղեդիները (զորս ինք քաղեց ու

³ Որչափ որ տեղեակ ենք՝ այս արգելումը կը շարունակէ ի գօրու մնալ ցայսօր:

⁴ Այս պատճառաւ՝ Պաքտիկոսի գնահատականաց ամփոփումը եւ անկէ որոշ մէջբերումներ ներառած ենք մեր հետեւեալ քննարկման մէջ. **H. Utidjian**, “Points of interaction between Byzantine and Armenian Church Music: three documentary witnesses”, *Byzantine Chant, Radiation and Interaction*, ed. Christian Troelsgård & Gerda Wolfram, Peeters Eastern Christian Studies, Leuven (հրատարակութեան ընդունում):

խմբագրության ենթարկեց) եւ այդ մեղեդեաց իր մշակումներն ու դաշնաւորումները, ինչպէս նաեւ կատարմանց առինքնող գեղեցկութիւնը, մեծ ոգեւորութիւն ստեղծեցին թէ՛ հայ եւ թէ՛ օտար ունկնդրաց մէջ: Եկեղեցական հեղինակութեանց առարկութիւնները իր դաշնաւորմանց դէմ չէին. եկեղեցական մեղեդեաց դաշնաւորումները այլեւս առանց դիմադրութեան ընդունելի դարձած էին: Այդ պայքարը արդէն այլոց կողմանէ մղուած էր. կ'արժէ սակայն հակիրճօրէն վերլիշել մի քանի կարեւոր հանգրուաններ:

Հաւանական կը թուի, որ Maestro della Congregazione dei Mechitaristi (Վենետիկոյ Միսիթարեան Միաբանութեան երաժշտապետ) Պետրոս Պիանքինիի (Pietro Bianchini) կատարած Ս. Պատարագի դաշնաւորումները տարիներով կիրարկուեցան Ս. Ղազարու Մայրավանդ սահմաններէն ներս: Պետրոս Պիանքինիի աշխատասիրած ծայնագրեալ ու դաշնաւորեալ Պատարագամատոյցը 1877–ին Ս. Ղազար լոյս տեսաւ⁵, թէւ հաւանաբար արդէն 1857 թուականէն մասամբ պատրաստ էր, իսկ 1862–ին փոքրիկ փունջ մը լոյս տեսած էր⁶, թուագրեալ բամբի (figured bass) ընկերակցութեամբ⁷: Վերջերս մեր իրագործած աշխատանքային այցելութիւններէն մէկուն ընթացքին յաջողեցանք

⁵ *Les chants liturgiques de l'église arménienne*, by Pietro Bianchini, Venise, 1877.

⁶ *Հայաստանեայց եկեղեցւոյ յերիւրեայք ըստ կանոնաց նորոյ երաժշտութեան*, աշխ. Պ. Պետրոս Պիանքինի, Վենետիկ, 1862

⁷ Այս տպագրեալ գրքոյկի յառաջաբանը վերարտադրուեցաւ Եղիա Տնտեսեանի ցարդ չգերազանցած, կոթողային հաւաքածոյին մէջ՝ *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, Կոստանդնուպոլիս, 1874, էջ 7: Հատորի էջ 9–էն կ'իմանանք, թէ Պիանքինիի գրքոյկը Տնտեսեանի ներշնչում ու գրգիռ հանդիսացաւ՝ վերջինիս 1864–ին ի լոյս ընծայած «Բովանդակութիւն եղանակաց Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ ըստ ութն [sic] ծայնից» տետրակին (ինչ որ այս տետրակին էջ 1–ի վրան ալ նշուած է): «Բովանդակութիւն եղանակաց» տետրակի ծայնագրութեանց մանրամասն քննական վերլուծման համար տես **H. Utidjian**, “Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal”, Part II, *Parrésia* 6, 2012, p. 79–129, ուր կը բաղդատենք Տնտեսեանի երոպական ծայնագրութեամբ կատարած այս արձանագրութիւնները իր 1934–ին (յետ–մահու) լոյս տեսած Շարակնոցի պարունակած Լիսօնճեան ծայնագրութեամբ արձանագրութեանց հետ: Իսկ 1864–ի «Բովանդակութիւն եղանակաց» խիստ հազուագիւտ տետրակի նմանատպութիւնը զետեղած ենք իբր յաւելուած մեր աւարտաճառի վերջատրութեան. տես **H. Utidjian**, *The Music of the Armenian Hymnal: the Tntesean corpus* (doctoral dissertation, Charles University in Prague, 2016, p. 237–242. Ինչպէս նշած ենք (անդ, էջ 235)՝ որոշ մանրամասնութեանց մէջ 1864–ի

Ս. Ղազարու երաժշտական դիանին մէջ 1889–ին ընդօրինակուած ձեռագիր մը յայտնաբերել, ուր Պիանքինիի մշակման խմբային բաժինները վերարտադրուած են լատին տառադարձութեամբ. այս կ'ապացուցանէ, թէ Ս. Պատարագի Պիանքինիի մշակումը տակաւին կը շարունակէր կատարուիլ՝ իր 1877–ի տպագրութենէն առնուազն տասնամեակ մը ետք⁸: Այնուհանդերձ՝ կղզւոյն սահմաններէն դուրս կացութիւնը բոլորովին կը տարբերէր: Երբ Քրիստափոր Կարա–Մուրզա (1853–1902) իր դաշնաւորուած երգեցողութիւնները կատարեց 1892 թուին, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի դիմադրութիւնը իր վտարման առաջնորդեց⁹: Սակայն արդէն իսկ Կարա–Մուրզայի ճիգերը երիտասարդ Կոմիտասը ներշնչած էին եւ նոյնպէս՝ Մակար Եկմալեանի դաշնաւորման ընդունելութեան ճանապարհը բացած: Այսպէս՝ Եկմալեանի դաշնաւորման 1896–ի Լայպցիգի հրատարակութիւնը Խրիմեան Հայրիկի հայրապետական վաւերացման մեծ առաւելութեան արժանացաւ¹⁰. Եւ

բնագիրը կը տարբերի *Նկարագիր երգոցի* 1933–ի վերահրատարակութեան կցուած տարբերակէն:

Տնտեսեանի *Նկարագիր երգոցը* արդի հետազոտութեանց համար ալ յոյժ ուսանելի եւ օգտաշատ ուղեցոյց մըն է, զանազան խոստմնալից ուղղութեանց վրայ լոյս սփռելով: Ի դէպ՝ Տնտեսեան նոյնիսկ Կոմիտաս Վարդապետի նման անձնաւորութեան մը ապագայ յայտնութիւնը նախատեսեց. իր խօսքերը՝ «...եւ թերեւս օր մը գլոխի հանճար մը՝ որ ազգային երաժշտութեան նոր ոգի եւ կենդանութիւն տրայ...» (*Նկարագիր երգոց*, էջ 61), գրեթէ մարգարեական կանխագուշակութեան մը տպաւորութիւնը կը թողուն:

⁸ Պետրոս Պիանքինիի Ս. Ղազարու երաժշտական ասանդութեան վրայ ունեցած վաստակի մասին տես **H. Utidjian**, “Les Pères mékhitaristes vénitiens et la musique sacrée arménienne: les grandes figures et leur héritage”, chapitre 10, *Jubilé de l’Ordre des Pères mékhitaristes – Tricentenaire de la maison mère, l’Abbaye de Saint-Lazare 1717–2017*, éditeurs B. Outtier et M. K. Yevadian, Sources d’Arménie, Lyon, 2017, pages 145–155:

⁹ Կարա–Մուրզայի դաշնաւորումը մինչեւ վերջերս կորուսեալ կը կարծուէր: Անոր յայտնաբերումը, հրատարակումը եւ վերակենդանացումը Պրոֆ. Գրիգոր Փիտէճեանի կը պարտինք. տես **Գ. Փիտէճեան**, *Քրիստափոր Կարա–Մուրզա*, Երեւան, Երեւանի պետական կոնսերվատորիայի հրատարակչութիւն, 2013:

¹⁰ Տես *Երգեցողութիւնք սրբոյ պապարագի Հայաստանեայց առաքելական եկեղեցւոյ փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ լերիս եւ չորիս ծայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լայպցիգ եւ Վիեննա, 1896*: Եկմալեանի յառաջաբանը կը շեշտէ, թէ դաշնաւորումը յառաջդիմութիւն է, սակայն պահպանողական կերպիւ կատարուած է, եղանակները «անայլայլ» պահելով, «արտաքոյ ելեւէջին» կիսաձայներու կիրարկումէն խուսափելով եւ եկեղեցական երաժշտութեան ոճին հաւատարիմ մնալով: Կ'արժէ պատշաճ

նոյնպէս՝ Խրիմեան Հայրիկ Օրդ. Էմի Աբգարի դաշնաւորեալ հատորները եւս վաւերացուց (ծայնագրուած Էմի Աբգարէ, սակայն այնուիւետեւ Dr. Slater անունով Անգլիկան եկեղեցական երաժշտէ մը դաշնաւորուած)¹¹: Վերջապէս՝ ամենայն հաւանականութեամբ՝ դաշնաւորեալ տարբերակներու հանդէպ Ս. Պատարագի ընթացքին երգեհոնի գործածութեան հանդուրժման այս դրական կեցուածքը եւս կրնայ նպաստած ըլլալ: Լեւոն Չիլինկիրեան (1862–1932), որ անձնապէս Ս. Պատարագի դաշնաւորման ձեռնարկեց¹², հաւանաբար Կոստանդնուպոլսոյ մէջ Ս. Պատարագի ընթացքին երգեհոնի կիրարկման առաջին սատարողը հանդիսացաւ, հակառակորդներու կողմանէ խափանարարական գործողութիւն (sabotage) մը առթելով, որով որոշ եկեղեցա-

հատուածը ամբողջովին մէջբերել. «ի ձեռնարկելն մեր յայս գործ ներդաշնակութեան սրբոյ պատարագի կարի զգուշութեամբ եւ երկիւղածութեամբ վարեցաք. քանզի հարկ անշուշտ ի վերայ կայր՝ անայլայլ փոխադրել զմայր եղանակսն ի չափս եւ ի խազս երոպականս ... եւ զներդաշնակութիւնն այնպէս իմն յօրինել, զի վայելոյ իցէ ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան եւ պարզած լինիցի ոգոյ եկեղեցական երգեցողութեան մերոց: Վասն այսորիկ խորշեցաք ընդհանրապէս ի կիսածայնից արպարոյ ելեւէջին (chromatisme) եւ ի զարպտուութենէ յեղանակին (modulation), այլ ջանացաք մնալ յելեւէջս նորին իսկ յեղանակին (diatonisme) եւ ըստ կարի պարզ յօրինել զներդաշնակութիւնն. զի այնպէս պահանջէ ոգի պարսիկ–արաբացի երաժշտութեան, յորում սակի է եւ մերս»: Եկմալեան արդէն ծանօթ ու յարգուած անձնաւորութիւն մըն էր, 1870–ական թուականներուն եկեղեցական երգեցողութեանց Լիմսոնեան ծայնագրութեամբ արծանագրող խմբակի անդամ ըլլալով, ուստի իր Հայկական երաժշտութեան բնագաւառի մէջ ունեցած տիրութիւնը կասկածի տակ չէր: Իսկ արեւմտեան երաժշտութեան չափանիշերով դատուած եւս՝ իր պատարագը Ս. Պետրբուրգի երաժշտանոցի յատուկ յանձնախումբի մը յանձնարարութիւնը կը կրէր, որ, ինչպէս կը տեսնենք՝ կը հաստատուէր, թէ Եկմալեանի դաշնաւորութիւնները «կանոնաւորք են եւ քաղցրալոյրք, պարզաճաւորք ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան եւ դրուարեաց արժանաւորք»: Եկմալեանի աշխատանքը սակայն անողոր խստութեամբ հրապարակաւ քննադատուեցաւ իր նախկին աշակերտի՝ Կոմիտասի գրիչով (տես *Արարապ*, 3–4, 1898, էջ 111–117):

¹¹ Տես *Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia*, by Amy Apar, 2nd enlarged edition, Vol. 1–3, Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1920; *Melodies of the offices for the eves of Christmas and Easter*, by Amy Apar, Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1908.

¹² Տես Հ. Իսթիմեան, *Հայ գրքարուեստը դարերու ընդմէջէն*. «Որք զծորանս Հոգոյն արբին», Mervart, 2016, էջ 153–154:

կաններ նուագարանի թելերն ու խողովակները գիշերուայ ընթացքին ծածկաբար կտրեցին¹³:

Այս իրողությունը, սակայն, երբեք չի նշանակեր, որ վիճաբանություններ եւ Կոմիտասի երաժշտական ուղղության հանդէպ հակառակություններ չկային: Ընդհանուր պատկերը բաւական անելի բարդ էր:

Վէճեր արդէն տեղի կ'ունենային հրապարակաւ՝ Պոլսական մամուլը էջերուն մէջ, աւանդապաշտ («Արեւելեան» երաժշտութեան յարող) եւ արդիապաշտ («Արեւմտեան»-ը անելի յառաջացեալ համարող) հայ երաժշտաց միջեւ, նախքան Կոմիտասի՝ Պոլսոյ բեմերուն վրայ հանդէս գալը: Յայտուն օրինակ մը կարելի է տեսնել Արիստակէս Քինյ. Հիսարլեանի «Պատմութիւն հայ ծայնագրութեան եւ կենսագրութիւն երաժիշտ ազգայնոց, 1768–1909» հատորին մէջ (Կոստանդնուպոլիս, 1914, յատկապէս էջ 127–149), ուր հեղինակը կը ներկայացնէ իր հանրային բանակոխը օպերետային երգիչ Յովհաննէս Աճէմեանի հետ, որ լոյս տեսաւ 1893–ին «Արեւելք» օրաթերթի էջերուն վրայ, երկու թրքական լրագրաց էջերուն վրան ալ տարածուելով:

Կոմիտասի ժամանակակից վէճերը ոչ նուազ կրքոտ էին: Թէեւ ինչպէս տեսանք՝ Լեւոն Չիլինկիրեան «արեւմտականացնող» մը գտնուեցաւ, Ս. Պատարագի երգեցողութիւնը դաշնաւորելով եւ մանաւանդ ցայսօր գործածուող եւ տարածուած Շարակնոցի եղանակները եւրոպական ծայնագրութեամբ գրի առնելով ու խմբագրելով¹⁴ (զգալի-

¹³ Այս միջադէպը Չիլինկիրեանի թողը՝ հանրածանօթ ջութակահար Դր. Լեւոն Չիլինկիրեանը, անձնապէս պատմեց մեզի:

¹⁴ Չիլինկիրեանի խմբագրութեան աւանդութեան վերագրելի են Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան ի լոյս ընծայած Շարակնոցի հատորներու շարքը. ցարդ լոյս տեսած են՝ *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Ա. հատոր., Մեծ Պահոց Կիրակիներ*, աշխ. Զարեհ Եպս. Ազնաւորեան եւ Օշական Ծ. Վրդ. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 1981: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Բ. հատոր, Աւագ Շարաթ*, աշխ. Զարեհ Եպս. Ազնաւորեան եւ Օշական Ծ. Վրդ. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 1984: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Գ. հատոր. Աւագ Օրհնութիւններ*, աշխ. Զարեհ Եպս. Ազնաւորեան եւ Օշական Ծ. Վրդ. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 1985: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Դ. հատոր. Յարութեան Հարցեր իրենց սարքերով*, աշխ. Օշական Արք. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 2012: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Ե. հատոր. Ս. Ծննդեան Ճրագալոյցի կանոն, Ս. Ծննդեան Ութօրէից կանոններ, Տեսնողնդառաջի կանոն եւ Ծննդեան ալէլուքներ*, աշխ. Օշական Արք. Չօլոյեան, Անթիլիաս,

օրէն եւրոպականացած ոգիով մը՝ մանաւանդ բաղդատմամբ իր ուսուցչի՝ Նիկողայոս Թաշճեանի ծայնագրած եղանակներուն¹⁵⁾, այնուհանդերձ՝ մամլոյ վրայ տեղի ունեցող հանրային բանավեճի մը մասնակցեցաւ 1910-ն սկսեալ, նախ՝ «Ժամանակ» օրաթերթի էջերուն (տես «Ժամանակ», համար 592), Կոմիտասի հակառակ ճամբարի մէջ: Չիլինկիրեան առարկեց Կոմիտասի Պոլսեցի եկեղեցական երաժշտաց դէմ ուղղած ամբաստանութեան, թէ թրքական ազդեցութեանց ենթակայ էին եւ դաշնաւորման օրէնքներու մասին անբաւարարօրէն տեղեակ: Բանավեճը սաստկացաւ, Արշակ Չօպանեանի պոլսահայ «Բիւզանդիոն» օրաթերթի համար հեղինակած Կոմիտասի ներքողը հիւսող գրութեան մը պատճառաւ («Բիւզանդիոն», 5384-5), ուր Չօպանեան գրած էր, թէ «Տ. Կոմիտաս Վարդապետ արեւելեան լուծէն ազալեց մեր Կոհնային երգը. անիկա մեր Պոլսոյ երաժշտապէս օտարացած Հայութիւնն հայացուց», որուն Չիլինկիրեան հակազդեց նոյն օրաթերթի միջոցաւ (տես «Բիւզանդիոն», 5397, 9 յուլիս, 1914):

Չմոռնանք միւս կողմանէ, որ երիտասարդ հայազգի մտաւորականաց Եւրոպայի համալսարանները ուսանող առաջին սերնդեան ներկայացուցիչները Պոլիս վերադառնալով՝ եւրոպականացած ոճը

2012: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, 2. հատոր. Նոր Կիրակիի կանոն, Աշխարհամարդան Կանոն, Քրիստոսի Համբարձման Կանոն, Երկրորդ Ծաղկազարդի կանոն, Հոգեզալստեան եօթը օրերու կանոններ, Սուրբ Տապանակի կանոն, Վարդավառի երեք օրերու կանոններ*, աշխ. Օշական Արք. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 2014: *Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Է. հատոր. Շողակաթի կանոն, Աստուածածնի երեք օրերու կանոններ, Խաչի Նաւակարիքի կանոն, Վերացման Խաչի եօթի օրերու կանոններ, Վարագայ Խաչի կանոն, Գիւր Խաչի կանոն*, աշխ. Օշական Արք. Չօլոյեան, Անթիլիաս, 2014: Այս եղանակներու ծննդաբանութեան մասին տես մեր յօդուածը՝ **H. Utidjian**, "On the emergence of new volumes of chants of the Armenian Orthodox Church: some issues of notation, performance practice and musical genealogy", *Parrésia* 7, 2013, p. 485-514.

¹⁵ Տես՝ *Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875: Նկատի առնելու ենք, սակայն, որ ըստ նորագոյն հետազօտութեան մէջ, եւ Պաղտատլեանի (նոյնպէս ծանօթ որպէս Դերձակեան) ու այլոց դերը ստորագնահատուած է ցարդ: Կուռ վաւերաթղթոց վրայ հիմնուած այս մասին լաւագոյն հետազօտական աշխատանքը անտարակոյս Դր. Արամ Քերովբեանի մենագրութիւնն է. տես **Ա. Քերովբեան**, *Ձայն յանապարհ. եկեղեցական երաժշտութեան բարեկարգումը ԺԺ. դարու վերջաւորութեան*, Փարիզ, Ակն Ընկերակցութիւն, 2017:

նախընտրեցին (ըլլայ եղանակներու եւ ըլլայ անոնց կատարման կերպի տեսակէտներով, որոնք արդէն իրարու հետ սերտօրէն զուգորդուած են), զայն աւելի հարազատօրէն հայկական համարելով, իսկ իրենց մանկութեան տարիներու աւանդական երգեցողութիւնը օտար ու «արեւելեան» ազդեցութեանց հետեւանքը կարծելով: Բաւ է Թագուհի Եղիազարեան–Շահնազարեանի¹⁶ (1887–1962) ու Շահան Պէրպէրեանի¹⁷ (1891–1956) ցայտուն ու դիպուկ գրաւոր տպաւորութիւնները

¹⁶ Թագուհի Եղիազարեան–Շահնազարեան (1887–1962) Պոլիս ծնաւ, իբր դաշնակահարուհի ուսանեցաւ Վենետիկոյ Benedetto Marcello երաժշտանոցին մէջ, այնուհետեւ Պոլիս վերադարձաւ: 1914–ին ամուսնացաւ, Հայաստան ապրեցաւ 1916–1921 ժամանակամիջոցին, սակայն Եւրոպա վերադարձաւ 1923–ին՝ վերջապէս Հռոմ մփոխադրուելով 1936–ին, ուր վախճանեցաւ: Հետաքրքրական է իր երկարաշունչ վկայութիւնը (որ լոյս տեսաւ Բոստոնի «Հայրենիք» օրաթերթին մէջ, 11 ապրիլ 1936–ին, որուն սակայն միայն սկզբնաւորութիւնը կը մէջբերենք այսու: «Ես ալ բախտաւորութիւն ունեցայ մօտէն լսելու Կոմիտասի երգերը: Հազիւ վերադարձած Պոլիս, Ամերիկեան գոլէճի մէջ դաշնամուրի դասեր կ'աւանդէի: Եւրոպական իմ համոզումներով թերահաւար էի արեւելեան երաժշտութեան մասին: Ականջ չէի ուզեր դնել նաեւ իմ զգայուն պաշտօնակցուհիի յորդորին, որ զիս կը ջանար համոզել երթալ լսելու հայ անձանօթ վարդապետ մը: Կը կարծէի, թէ պիտի լսեմ կոկորդային եւ ռնգային ձայներ, ինչպէս որ կը լսէինք Պոլսոյ հայ եկեղեցիներուն մէջ»:

¹⁷ Շահան Ռ. Պէրպէրեան (1891–1956), որ նոյնպէս ծննդեամբ պոլսահայ էր, Փարիզ ուսանեցաւ, ուր մեծապէս տպաւորուեցաւ Արմենակ Շահ–Մուրատեանի (1878–1939, Փարիզի եւ Միլանի օպերաներու մենակատար ու Կոմիտաս Վարդապետի բարեկամ ու գործակից էր) Ս. Յովհաննէս Մկրտիչ եկեղեցւոյ մէջ 1909–ի Ծննդեան ճրագալոյցին (յունուար 5) կատարած «Օրինեցէք, գովեցէք»ի երգեցողութենէն, որ զարմանալիօրէն Պէրպէրեանի համար շատ աւելի Հայկական կը հնչէր, քան աւանդական (եւ այժմ այլեւս խորշելի ու ընդվզեցուցիչ դարձած) ոճը: Հետեւեալ հատուածը կ'արժէ ամբողջութեամբ ընթերնուլ:

«...1909ի սկիզբն էր. շատ չէր ընէր Բարիզ հասնիլս, Պոլսէն եկած ուսանող: Ծնունդի խթանն երեկոյին ընկերներով մեր եկեղեցին գացինք: Ժան Կուժոն փողոցի այն արեւն նորակառոյց եկեղեցին...: ... Խաթման երգեցողութիւններն էին. ու կ'ընթանային մանկութենէս ինձ վաղաժանօթ՝ պոլսական փիրացուական եղանակով փրուած: Հասաւ սակայն «Դանիէլի գրքին» այն պահը, ուր բեմէն երգողներուն կը պարսախսանուի վարէն՝ «Օրինեցէք»ով...: Ու յանկարծ կը բարձրանար դասին մէջէն ձայն մը... լայն, հանդարտ, քաղցրածուի բայց անդիմադրելիօրէն վերթեալ մեղեդիի մը ձեւին մէջ...: Ու ես ողորուեցայ վերստին սարսուռովը նոր յուզումի մը՝ նոր յայտնութենէ մը եկող: Այդ ձայնը էր բերէր ոչ միայն իր սեփական ոսկի շողիւնը, հայկական արեւտը, միանգամայն ներուժ ու սրբառոյց timbreին – որ Շահմուրատեանին ձայնին էր – (որովհետեւ ինքն էր երգողը ու ես առաջին անգամ կը լսէի զինք), այլ կը բերէր տակաւին այլապէս խոր գեղեցկութեան մը յայտնութիւնը, Հայ կրօնական երաժշտութեան գեղեցկութեան իսկ յայտնութիւնը՝ շնորհիւ հայ եկեղեցական «երգեցողութեան» ինձ համար գլխովին նոր ոճի մը: Մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը

ընթեռնույ. ըստ երեւոյթի՝ երոպականացած ոճը հոգեբանականօրէն կը համընկնէր մեր երիտասարդ մտաւորական սերնդեան գաղափարականաց (եւ վիպապաշտ երեւակայութեան ու յոյսերուն) հետ: Կոմիտաս Վարդապետ որոշած էր «խորշել օտար եւ անլորդ գեղգեղանքներից»¹⁸, «մեր երկնային–մաքուր եղանակները» կեանքի վերակոչել¹⁹ եւ նոյնիսկ «թրքական վաւաշոտութենէ [la lascivité turque]» մաքրագործել²⁰: Այս մտայնութեան տակ մանրաձայնամիջոցաց (microintervals) կորուստը եւ արեւմտեան հաւասարեցումը ելեւէջներու («սքալաներու») որդեգրումը անխուսափելի դարձան հայոց եկեղեցական երգեցողու-

լսած էի մինչեւ այն ատեն պոլսական փորագուներու ու դպրասպետներու արեւելեան երգումին ընդմէջէն. անոնց բերնին վրայ եկեղեցական մեր երգը իբր երաժշտական ոճ հագիլ թէ կրնար զանազանօրի արաբականէն–թրքականէն: Ու զորքան վարպետ կ'ըլլար երգիչը, այնքան ես կը ծանրաբեռնուէր մեղեդիական գիծը «խանէնպէներու» նախասիրած արաբական զարդոյորումներով, այնքան կ'երկարաձգուէր կը քաջքշուէր ու կը ծամծմուէր ան «քառորդձայնային» – enharmonique – ջղագարումներով, դառնալով համար միանգամայն փոխական ու մեղկօրէն հեշտփայնդիք երաժշտութիւն մը, անյաղթելի ճակատագրականութենէ մը կարծես գլխուն զարնուած ու ցածցած «էթոսի» մը արտայայտիչ: Կը խոստովանիմ, այսպէս ճանչցած էի մինչեւ այն ատեն մեր եկեղեցական երգը Պոլսոյ մէջ՝ իր վարպետներուն իսկ շրթունքներուն վրայ: Բայց ահա՛ որ այս նոր երգումին մէջէն ան կը յայտնուէր ինծի հիմնովին տարբեր բան: Պայծառ ու պարզ, խաղաղ այլ խորունկ, ներգոր այլ սրտագին, լայնաթոյն իր բարձրացումին մէջ, անասելի վսեմութեամբ մը օծուն...:

Ահա թէ ինչ է եղեր մեր կրօնական երաժշտութիւնը, խորհեցայ, ու մենք իբր ինչ գիտէինք զայն: Որովհետեւ, որոշ էր որ այդ երգումն էր, ու անոր տրեւ եղող մեկնութիւնն էր, ո՛չ միւսը – որ կը փայլեցնէր իրաւ իմաստը սա մեղեդիներուն: Ինչպէս լաւ արպասանութիւն մը միայն քերթումով մը ճշմարտութիւնը կը փայլեցնէ...»:

Այս յուշագրութիւնը լոյս տեսած է Շահան Վրդ. Սարգիսեանի աշխատասիրած Շահան Ռ. Պերպէրեան (1891–1956) Իմաստասիրական ժողովածու հատորի «Էջմիածին եւ Հայ եկեղեցական երգեցողութեան վերանորոգումը» գլուխէն (էջ 194), Անթիլիաս, 1992: Առաջին անգամ հրատարակուած է «Հասկ»ի մէջ, ԺՃ. տարի, թիւ 7–8, յուլիս–օգոստոս 1947, էջ 215–216: Աւելի փոքր հատումը մը մէջբերուած է նաեւ Գրիգոր Փիտէճեանի «Անձինք նուիրեալք» շարականը արժէքատու մենագրութեան մէջ (Նիւ Եորք, 2003, էջ 32):

¹⁸ Տե՛ս իր Եկմալեանի «Երգեցողութիւն Ս. Պատարագի» հատորին գրախօսականը, «Արարատ», Վաղարշապատ, 1898, 3–4, էջ 111–117:

¹⁹ Տե՛ս իր 1909–ին Մատթէոս Իգմիրլեան Կաթողիկոսի ուղղած նամակը. **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**, աշխ. Գ. Գասպարեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2009, էջ 151:

²⁰ Տե՛ս 1914–ին Փարիզ տուած իր դասախօսութեան գրառումը. **Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ**, հատոր Բ, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» 2007, էջ 183:

թեան մէջ (առանց որուն, ի դէպ, եղանակներու դաշնաւորումը անհնար պիտի ըլլար): Այս փոփոխութիւնը շատ ամէլի մեծ թափ ստացաւ Պատմական Հայաստանի հայութեան գրեթէ ամբողջութեան բնաջնջմամբ, եւ վերապրողաց ցիր ու ցան ըլլալով զանազան արեւմտեան երկիրներու մէջ (որոնցմէ շատերը Միջին Արեւելքէն հեռու էին, աշխարհագրական ու երաժշտական զոյգ տեսակէտներով):²¹

Ներկայ հայերէն թարգմանութիւնը մենք կատարեցինք ուղղակի հեղինակին յունարէն բնագրէն եւ զայն կը հրապարակենք առաջին անգամ ըլլալով, յունարէնը յարակից սինակի մը մէջ զետեղելով²²: Իսկ Պաքտիկոսի յօդուածի նմանատպութիւնը ամբողջութեամբ հոս կը վերարտադրենք, դարձեալ առաջին անգամ ըլլալով: Երախտապարտ ենք Պրոֆ. Ալեքսանդր Լինգասի (Alexander Lingas), որ ազնւօրէն մեր ուշադրութեան հրաւիրեց Պաքտիկոսի շահեկան քննադատականը եւ մեզի հրատարակութեան բնօրինակին որակաւոր լուսապատճէն օրինակը տրամադրեց: Ուրախ ենք նշելու, թէ Պաքտիկոսի յօդուածը, թէկուզ համառօտի՝ նշուած է նաեւ Դր. Մերիի Էրօլի (Merih Erol) կարեւոր մենագրութեան մէջ²³: Երախտապարտ ենք Դր. Եիրժի Քրօսպի (Jiří Kroupa), որ այս հանգամանքը մեր ուշադրութեան յանձնեց, ինչպէս նաեւ *Westfälische Wilhelms-Universität Münster* համալսարանի գիտաշխատող՝ Դր. Ջէյկըր Օուլի (Jacob Olley), որ ազնւօրէն վերոյիշեալ մենագրութեան պատշաճ էջի օրինակը մեզի տրամադրեց: Երախտա-

²¹ Աւելի մանրամասն քննարկման մը համար ընթերցողը կրնայ դիմել մեր դոկտորային աւարտաճառին՝ **H. Utidjian**, *The Music of the Armenian Hymnal: the Intesean corpus*, p. 64–65, մանաւանդ էջատակի ծանօթագրութիւն թիւ 125, ինչպէս նաեւ «վերջաբան» (“epilogue”) բաժինը մեր հեղինակած հետեւալ գլուխին՝ **H. Utidjian**, “A brief survey of systems of musical notation in Armenian sacred music”, *Reflections on Armenia and the Christian Orient: Studies in honour of Vrej Nersessian*, edited by C. Esche–Ramshorn, Yerevan, Ankyunacar, 2017, p. 261–284.

²² Յունարէն բնագրի արտագրումը կատարեց Դր. Եիրժի Քրօսպա (Jiří Kroupa) եւ զայն սրբագրեց Դր. Հայկ Սրկ. Իսթիւնեան, *Clavibus unitis* հանդէսի մէջ՝ Անգլերէն լեզուաւ լոյս տեսած հետեւեալ յօդուածին համար. **H. Utidjian**, “G. D. Pachtikos on Archimandrite Komitas”, *Clavibus unitis* 6 (2016), p. 1–8. Հեղինակը շնորհակալ է վերոյիշեալ հանդէսի խմբագրութեան՝ այդ արտագրման այսու վերարտադրման ազնիւ արտօնութեան համար:

²³ **Merih Erol**, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul: Nation and Community in the Era of Reform*, Indiana University Press, 2015, p. 144.

պարտ եմ Տիար Արիս Ե. Իթֆիճեանի եւ Պրոֆ. Աբրահամ Տէրեանի, որոնք մեր խնդրանաց ընդառաջեցին, մեր թարգմանութեան զանազան հատուածները ստուգելով եւ յունարէն բնագրի վրայ օգտակար նկատողութիւններ կատարելով: Դժբախտաբար, տակաւին չյաջողեցանք Պաքտիկոսի նկարագրած համերգի յայտագիրը գտնելու. ոչ ալ կրցանք Պաքտիկոսի հրատարակութեան էջ 159-ի Կոմիտաս Վարդապետի նկարին բնօրինակը գտնել:

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΟΙΚΟΥΣ ΛΑΟΥΣ

*‘Η μεγάλη συναυλία τῶν
‘Αρμενίων, ἡ δοθεῖσα ὑπὲρ
ἰδρύσεως ἀρμενικοῦ Ἰδρείου.
– Συναυλία χάριν τῶν Ὀθωμαν-
νίδων.*

Μετὰ τὴν μεγάλην ὀργανικὴν
συναυλίαν τῆς ἱστορικῆς ὀρ-
χήστρας τῶν Γενιτσάρων, τὴν
δοθεῖσαν ὑπὸ τῶν συμπολιτῶν
ἡμῶν Τούρκων ἐν τῷ θεάτρῳ
Μνηματακίων (ἴδε Τεῦχος Γ’ ἐν
σελ. 99), ἐν τῷ αὐτῷ θεάτρῳ
ἔσχομεν καὶ τὴν μεγάλην τῶν
συμπολιτῶν Ἀρμενίων *φωνητικὴν
συναυλίαν*, ἡ ὁποία κατὰ πολὺ
ἐνδιαφέρει καὶ ἡμᾶς τοὺς
Ἕλληνας διὰ τὸ κοινὸν μουσικὸν
αὐτῆς θέμα. Μετὰ πολλῆς
συμπαθείας καὶ ἐνδιαφέροντος

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ [ՄԵՐ] ՀԱՄԱԲՆԱԿԻՑ՝ ԺՈՂՈՎՐԴԵԱՆՑ ՄԵՔ

Հայոց մեծ համերգը, տրուած ի նպաստ Հայկական Երաժշտանոցի հիմնադրութեան. – Համերգ օսմանեան տիկնանց շնորհիւ:

Ենիշէրեաց պատմական նուագախումբին մեծ *գործըրային համերգէն*¹ ետք, որ մեր թուրք քաղաքակիցներու կողմանէ տրուեցաւ Մնէմատակիոյ թատրոնին մէջ (տես հատոր Գ, յէջ 99), նոյն թատրոնին մէջ ունեցանք նաեւ [մեր] հայ քաղաքակից-

¹ Կարելոր է նշմարել, որ հեղինակը ինս խորշած է «հայրենակից» բառէն, նախընտրելով (ինչպէս յօդուածի պարունակութենէն ալ յայտնի է) աւելի չեզոք բառ մը կիրարկել՝ որ դրացութեան եւ հասարակաց օսմանեան հայրենեաց պատկանելութեան հանգամանքները կը նշէ: Իր բառը կը նշանակէ (բառացիօրէն) «տնակից», «բնակակից»:

² Բնագրի շեղագրումները (ընդգծման համարժեք) վերադարձուած ենք յունարէն բնագրի հետեւողութեամբ: Նոյնպէս ջանացած ենք ըստ կարելոյն յունարէն բնագրի գլխագրաց կիրարկումը պահպանել:

παρηκολουθήσαμεν τήν
 συναυλίαν ταύτην, διότι ἐν
 αὐτῇ ἐπιστοποιήσαμεν προσπά-
 θειαν εὐγενῆ πρὸς δημιουργίαν
 ἀρμενικῆς μουσικῆς ἀκραιφνῶς
 ἐθνικῆς. Ἡ ἀχανὴς Ὀθωμανικὴ
 Αὐτοκρατορία, ἡ παλαιὰ καὶ
 ἔνδοξος τῶν παλαιῶν αὐτῆς
 λαῶν πατρίς, προσομοιάζει πρὸς
 ἀπέραντον μαγευτικὸν κῆπον,
 ἐν ᾧ ἕκαστος λαὸς διατηρεῖ τὰ
 εὖοςμα αὐτοῦ ἄνθη. Ἡ ἀρμενικὴ
 δὲ συναυλία παρουσίαζεν ἡμῖν
 ὠραίαν μουσικὴν ἀνθοδέσμην,
 ἐκ τοῦ οἰκείου τμήματος τοῦ
 ὠραίου ἀνθῶνος τῆς κοινῆς
 πατρίδος περισυλλεγεῖσαν.
 Περιεῖχε περὶ τὰ 20 ἐθνικὰ
 δημοτικὰ τῶν Ἀρμενίων ᾄσματα,
 τὰ ὅποια μετὰ στοργῆς
 περισυνέλεξε καὶ ἐνηρμόνισεν
 ὁ διαπρεπὴς ἀρμένιος κληρικὸς
 μουσικὸς *Βαρταμπέτ Γκομιδάς*,
 οὗ τὴν εἰκόνα παραθέτομεν
 ἐνταῦθα. Τὰ ᾄσματα ταῦτα ἐξε-
 τελέσθησαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν
 τοῦ συλλογέως ὑπὸ 200 καλ-
 λιφῶνων νέων καὶ νεανίδων,
 ἀρμενίων *ἐρασιμόλων*, ᾧν
 οἱ πλείστοι ἦσαν μαθηταὶ καὶ
 μαθήτριαι ἀνωτέρων ἀρμενικῶν

ներու մեծ *ծայնային համերգը*, որ
 նաեւ մեզ՝ յոյներս մեծապէս կը
 հետաքրքրէ՝ իր հասարակաց
 երաժշտական նիւթին համար: Մեծ
 համակրանք եւ հետաքրքրութեամբ
 այս համերգին հետեւեցանք, որով-
 հետեւ իր մէջ՝ զուտ հայկական ազ-
 գային երաժշտութեան ստեղծման ի
 խնդիր ազնիւ ճիգի մը վկայ հանդի-
 սացանք: Հսկայական Օսմանեան
 կայսրութիւնը՝ իր հին ժողովրդեանց
 այս հին եւ փառաւոր հայրենիքը,
 կախարհական անսահման պարտէ-
 զի կը նմանի, որուն մէջ իրաքան-
 չիր ժողովուրդ իր բուրումնաւետ
 ծաղիկները կը պահպանէ: Իսկ հայ-
 կական համերգը մեզի գեղեցիկ
 երաժշտական ծաղկեփունջ մը կը
 ներկայացնէր, ընտրուած հասարա-
 կաց հայրենեաց իր սեպհական
 բաժնի ծաղկանց գեղեցիկ ածուէն:
 Շուրջ 20 հայոց ազգային ժողովրդա-
 կան երգեր կը պարունակէր, զորս
 գործով քաղեց եւ դաշնաւորեց
 ականաւոր հայ եկեղեցական երա-
 ժշտ *Կոմիտաս Վարդապետը*,
 որուն նկարը հոս կը զետեղենք: Այս
 երգերը կատարուեցան հաւաքողին
 ղեկավարութեան տակ, 200 գեղեց-
 կածայն երիտասարդ-երիտասար-
 դուհիներէ՝ հայագգի *երգ սիրողներ*,
 որոնց մեծամասնութիւնը մեր Քա-
 դաքին բարձրագոյն Հայկական
 երկրորդական Վարժարաններու եւ
 Աղջկանց դպրոցներու աշակերտ-
 աշակերտուհիներ էին, իրենց ուսու-
 ցիչներով եւ ուսուցչուհիներով հան-

Γυμνασίων καὶ Παρθεναγωγείων
τῆς Πόλεως μας μετὰ τῶν
διδασκάλων καὶ διδασκαλισσῶν
αὐτῶν. Τὸ θέαμα τοῦ συνόλου
ἦτο ὄντως συγκινητικὸν καὶ ἀξιο-
θαύμαστον. Ἄλλως τε δὲ ἡ ὑπὸ
ἀνωτέρου κληρικοῦ περισυλ-
λογή, ἐναρμόνις, ἐξάσκησις
καὶ διεύθυνσις ἐν δημοσίᾳ
συναυλίᾳ ἐθνικῶν ἁσμάτων τοῦ
ἀδελφοῦ ἄρμενικοῦ ἔθνους,
ἐνεῖχεν ὄντως τὸ ιδιότροπον,
ἀλλὰ καὶ μεγαλοπρεπὲς ἐν τῇ
πράξει. Ὑπενθύμιζεν ἡμῖν τοὺς
παλαιότερους τοῦ χριστιανισμοῦ
αἰῶνας, καθ' οὓς διαπρεπεῖς τῆς
Ἐκκλησίας Πατέρες εἶχον τὴν
πρόνοιαν καὶ τὴν φροντίδα τοῦ
καταρτισμοῦ *ἐκκλησιαστικῶν
μουσικῶν χορῶν*, ἐξ ὅλων τῶν
τάξεων τῶν πιστῶν. Ὁ δὲ Μ.
Βασίλειος δὲν κατῴκει αὐτὸς
οὗτος νὰ καταρτίσῃ καὶ νὰ
διευθύνῃ ἐν Καισαρείᾳ μουσικοὺς
χορούς. Καὶ οὕτω ἐκείνο τὸ
ὁποῖον ἐν τῷ προηγουμένῳ
τεύχει τοῦ ἡμετέρου Περιοδικοῦ
(σελ. 107) ὁ ἱερολ. Κωδικογράφος
τῶν Πατριαρχείων κ. Ἰωακείμ διὰ
τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ «*Θέατρον καὶ
κλῆρος*» ἐπειράθη θεωρητι[τ]

դերծ: Ամբողջական տեսարանը
յիշատի յուզիչ էի սքանչելի էր: Ասկէ
զատ՝ եղբայր հայ ազգային երգե-
րուն՝ բարձրաստիճան եկեղեցակա-
նէ [կատարուած] ընտրութիւնը, դաշ-
նատրումը, ուսուցումը³ եւ հանրային
համերգի մը մէջ ղեկավարումը իս-
կապէս իւրուրոյն բնոյթ մը ունէր⁴,
սակայն նաեւ իր գործադրութեան
մէջ մեծավայելուչ [էր]: Մեզի Քրիս-
տոնէութեան հնագոյն դարերը կը յի-
շեցնէր, որոնց ընթացքին եկեղեցւոյ
ականատր Հայերը՝ հաւատացելոց
բոլոր դասակարգերէն *եկեղեցական
երգչախմբից* հաստատման համար՝
խնամք էի հոգատարութիւն ցուցա-
բերեցին: Իսկ նոյն ինքն Մ[եծն]
Բարսեղ՝ Կեսարիոյ մէջ երգչախմբից
հաստատման եւ ղեկավարման հա-
մար ճիգ չխնայեց: Եւ այսպիսով՝ այն
ինչ որ մեր Հանդէսի նախորդ թիւին
մէջ (էջ 107) Պատրիարքարանի⁵
Ձեռագրագիր⁶ Հայր Յովակիմ՝ իր

³ Բառացիօրէն՝ «մարզումը»:

⁴ Բառացիօրէն՝ «իւրուրոյն բան մը կը պարու-
նակէր»։ Ի դէպ՝ բնագիրը ենթակայից շարքէ
մը ետք բայը եզակի կը պահէ, ինչ որ մեր
թարգմանութեան մէջ ալ արտօնած ենք:

⁵ Յունարէնը յոգնակի է, սակայն նոյնիսկ
այսօր՝ Կոստանդնուպոլսոյ Տիեզերական
Պատրիարքարանի յայտարարութիւնները
երբեմն յոգնակի կը կիրարկեն. ուստի
ամենայն հաւանականութեամբ՝ բառը անե-
զական կերպիւ գործածուած է հոս, այսինքն՝
իմաստով եզակի մնալով: Այս տեղեկութեան
համար երախտապարտ եմ Պրոֆ. Alexander
Lingas-ի:

⁶ «Ձեռագրագիր» քարտուղարի կամ դիւանա-
պետի նման բարձրաստիճան դիւանակա-
լային պաշտօն մըն է՝ յատուկ դիրք մը ունե-

Κασάπικον καὶ ἄλλο πάλιν τὸ
λάγι ἀρνί. Μόνον εἰς τὰ ἄσματα
τοῦ Καυκάσου παρατηρήσαμεν
ἐπίδρασιν τινὰ τῆς ρωσικῆς
μουσικῆς. Καὶ ὑπὸ ρυθμικὴν
ἐπίσης ἔποψιν παρατηρήσαμεν
οὐ σμικρὰς ὁμοιότητας πρὸς
τὰ ἡμέτερα. Δὲν ἔλειπε δὲ οὕτε
ὁ ἑλληνικὸς ἐπτάσημος ($7/8$), ὁ
χαρακτηριστικὸς οὗτος ρυθμὸς
τῆς ἀρχαίας μουσικῆς.

Τὰ ἐκτελεσθέντα ταῦτα
ἀρμενικὰ ἄσματα ἐψάλησαν ὅλα
ἀνεξαίρετως μὲ πολυφωνικὴν
ἀρμονίαν, ἣν ἐφιλοτέχνησεν
αὐτὸς ὁ Πανιερώτατος Γκομιδᾶς,
τυγχάνων ἀπόφοιτος τοῦ
Βερολινείου Ὡδείου. Αἱ ἀρχικαὶ
μελωδίαι, ἀνέπαφοι οὔσαι,
ἐξετελοῦντο κυρίως ἀπὸ τὰς
γυναικείας φωνάς. Ἀλλ' ἡ
πολυφωνικὴ αὐτῶν περιβολὴ ἦτο
μεγαλοπρεπὴς καὶ λίαν τεχνική,
καὶ τόσον μάλιστα τεχνική, ὥστε
πρὸς στιγμὴν ἐνομίσαμεν, ὅτι
τὰ ἐνηρμονισμένα ταῦτα ἄσμα-
τα θὰ κατέλιπον τὸν πολὺν λαὸν
ψυχρὸν εἰς τὰς καλλονὰς τῆς
ἀρχικῆς μελωδίας. Πόσον ὁμως
ἡπατώμεθα ! Τὸ τέλος ἐκάστου
ἄσματος ἐπεστέφετο διὰ

«Kyrie tōn dynamēōn, meth' hēmōn
genou» ἢ մեղեդիին, ուրիշ մը՝ մեր
Kasapikon-ը կը յիշեցնէր, իսկ դար-
ձեալ ուրիշ մը՝ lagi arni-ն: Միայն
Կովկասի երգոց մէջ Ռուսական
երաժշտութենէն որոշ ազդեցութիւն
մը նշմարեցինք: Եւ կշռոյթի տեսա-
կէտով՝ մերիններուն հանդէպ մեծ
նմանութիւն նշմարեցինք: Ոչ ալ Յու-
նական heptasēmos-ը ($7/8$)՝ ին
երաժշտութեան այս յատկանշական
կշռոյթը չէր պակսիր:⁸

Բոլոր այս կատարուած Հայկական
եկեղեցական երգերը առանց բա-
ցառութեան երգութեան բազմա-
ձայնային դաշնաւորմամբ, զոր
արուեստասիրեց նոյն ինքն՝ Հո-
գեշնորի Կոմիտասը, ի դէպ՝ Բերլի-
նի Երաժշտանոցի շրջանաւարտ
ըլալով: Սկզբնական մեղեդիները՝
անեղծ մնալով՝ գլխաւորաբար կա-
նացի ձայներով կը կատարուէին:
Սակայն իրենց բազմաձայնային
պարունակը⁹ վայելուչ էր եւ զուտ
արհեստավարժային. եւ նոյնիսկ
այնքա՛ն արհեստավարժային, որ
պահ մը կարծեցինք, որ այս դաշ-
նաւորեալ երգերը ժողովրդեան մեծ
մասը սկզբնային եղանակի գեղեց-
կութեանց հանդէպ անտարբեր¹⁰
պիտի թողէին: Բայց որքա՛ն խա-

⁸ Յունարէնի «գոյգ ժխտականը» մեր թարգմա-
նութեան մէջ եւս պահպանած ենք:

⁹ Այստեղ Յունարէն peribolē («պարունակ») բառը՝ աւելի «համագիր» ("context") իմաս-
տով կիրարկուած է:

¹⁰ Բնագիրը՝ «պաղ»:

ραγδαίων χειροκροτημάτων και έπευφημιών και ύπ' αὐτῶν ἀκόμη τῶν ἀκροατῶν τοῦ Ὑπερώου. Ἄς λάβωμεν ὑπὸ σπουδαίαν ὄψιν τὸ φαινόμενον τοῦτο οἱ ἀμείλικτοι τῆς πολυφωνίας πολέμοιοι, οἱ δι᾽ ὀχυριζόμενοι τὸ ἀδύνατον τῆς ἀρμονικῆς περιβολῆς τῶν δημοτικῶν και ἐκκλησιαστικῶν ἡμῶν ᾠσμάτων.

Ἡ ἐκτέλεσις τῶν ᾠσμάτων ἦτο ἀρκοῦντως ἐπιτυχής. Οἱ χρωματισμοὶ ιδίως ἥσαν θαυμάσιοι ἂν και μουσικὰ ὄργανα δὲν συνώδευον αὐτά. Ἀλλ' αἱ μονωδαὶ και αἱ τετραωδαὶ εἶχον κάποιαν ἀτονίαν περὶ τὴν ἔκφρασιν. Ἡ συναυλία εἶχε και μίαν ἀνέλπιστον ἔκπληξιν. Αὐτὸς ὁ διευθύνων ἔμελεψε διὰ λαμπρᾶς βαρυτόνου φωνῆς ἐν ιστορικὸν ᾄσμα, τὰ ραγδαῖα δὲ χειροκροτήματα ἠνάγκασαν αὐτὸν νὰ μέλψη και δεῦτερον και τρίτον ᾄσμα.

Τὸ θέατρον ἦτο ἀσφυκτικῶς πληῆρες. Ἄπασαι αἱ κοινωνικαὶ τῆς ἀρμενικῆς κοινότητος τάξεις ἀντεπροσωπεύοντο, μὲ δικαίαν χαρὰν και ἔθνικὴν ὑπερηφάνειαν χειροκροτοῦσαι τὰ ἔθνικὰ αὐτῶν

բուեցանք...: Իրաքանչիր երգի վերջաւորութիւնը կը պսակուէր սաստիկ ծափահարութիւններով¹¹, նոյնիսկ Վերնատան ունկնդրաց կողմանէ: Թող այս երեւոյթը լրջօրէն նկատի առնենք՝ բազմաձայնութեան բոլոր անողոք թշնամիներս [եւ] մեր ժողովրդական եւ եկեղեցական երգոց դաշնաւորեալ մշակմանց անկարելիութիւնը պնդողներս¹²:

Երգոց կատարումը բաւական յաջող էր: Յատկապէս երանգաւորումները սքանչելի էին, հակառակ որ անոնց երաժշտական նուագարաններ չէին ընկերակցիր: Սակայն միաձայն եւ քառաձայն կողորները որոշ արտայայտչական միապաղաղութիւն մը ունէին: Համերգը նաեւ չլուսացուած անակնկալ մը ունէր: Նոյն ինքն ղեկավարը պատմական երգ մը երգեց պայծառ ծանրահնչին¹³ ձայնի, իսկ սաստիկ ծափահարութիւնները զայն ստիպե-

¹¹ Այստեղ Յունարէն քնագիրը զոյգ հոմանիշներ կը գործածէ, որոնց երկուքն ալ «ծափահարութիւն» իմաստը ունին:

¹² Յունարէն քնագիրը հոս՝ առ ի քաղաքավարութիւն եւ կամ դիւանագիտութեան սիրոյն՝ առաջին դէմքը կը գործածէ, սակայն բացայայտ է, որ հեղինակը ինքզինքը բազմաձայնութեան թշնամի չի համարիր: Թերեւս նախընտրելի է գրել, քիչ մը ւաւելի ազատօրէն՝ «Մեզմէ անոնք, որոնք անողոք թշնամի են բազմաձայնութեան եւ ժողովրդական ու եկեղեցական երգոց դաշնաւորեալ մշակման անկարելիութիւնը կը պնդեն՝ թող լրջօրէն նկատի առնեն այս երեւոյթը»:

¹³ Այսինքն՝ «բարիտոն»-ի (բամբի եւ սոսկի միջեւ արական ձայնի) յատուկ:

ἄσματα, τὰ ὅποια ἀνεπόλουν
συγκινητικὰς ἀναμνήσεις ἐκ
τοῦ ἔθνικοῦ αὐτῶν βίου καὶ τῆς
ἐθνικῆς ἱστορίας. Διεκρίνοντο
μεταξὺ τῶν παρόντων καὶ ξέναι
τινὲς φυσιογνωμίαι, ἐν αἷς
ἐξεῖχεν ὁ συμπαθὴς καὶ ἀγαπητὸς
Τελετάρχης τῶν Ἀνακτόρων
Ismaïl Djénany βέης, εὐγενὴς
θιασώτης καὶ ὑποστηρικτὴς
πάσης μουσικῆς παρ' ἡμῖν
κινήσεως καὶ προσπαθείας.

Συγχαίρομεν θερμῶς τὸν
διαπρεπῆ μουσικολόγον κληρικὸν
Παν. Γκομιδὰς διὰ τὰς εὐγενεῖς
αὐτοῦ μουσικὰς προσπαθείας,
αἱ ὅποῖαι οὕτως ἔτι μᾶλλον
ἐξαίρουσι τὰς προοδευτικὰς
τάσεις τῶν ἀδελφῶν Ἀρμενίων.

Դ. Ա. Ս.

ցին, որ երկրորդ եւ երրորդ երգ մըն
ալ երգէ:

Թատրոնը հեղձուցիչօրէն լեցուն էր:
Հայ համայնքի բոլոր ընկերային
դասակարգերը ներկայացուած էին,
արդար ուրախութեամբ եւ ազգային
հպարտանօք ծափահարելով իրենց
ազգային երգերուն, որոնք իրենց
ազգային կեանքէն եւ ազգային
պատմութենէն յուզիչ յիշատակներ
կը վերակոչէին: Ներկայից մէջ նաեւ
որոշ օտար անձնաւորութիւններ կը
զանազանուէին, որոնցմէ ամենէն
աչքառուն՝ համակրելի եւ սիրելի
Պալատական Արարողապետը՝ Իս-
մայիլ Զէնանի (Ismaïl Djénany)
Պէյն էր՝ ազնիւ սատարող եւ հովա-
նաւորող տեղւոյս բոլոր երաժշտա-
կան շարժմանց եւ ջանից:

Ջերմօրէն կը շնորհաւորենք ակա-
նաւոր երաժշտագէտն ու եկեղեցա-
կանը՝ Հոգեշնորհ Կոմիտասը իր
ազնիւ երաժշտական ջանից հա-
մար, որոնք այսպիսով եղբայր
Հայոց յառաջադէմ հակումները
առաւել եւս կը բարձրացնեն:

Գ. Դ. Պ.

(Յունարէն քնագրէն թարգմանեց՝
Դր. Հայկ Սրկ. Իսթիմեան)

"Ετος Α'

Μάιος 1912

Τεύχος 5^{ον}

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΜΕΤΑ ΤΕΜΑΧΙΩΝ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ, ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΙΚΗ, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, ΣΥΝΤΑΣΣΟΜΕΝΟΝ

ΤΗ: ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ: ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΩΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Γ. Δ. ΠΑΧΤΙΚΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α' ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ

Ἑλληνικὴ μουσουργία ἀπὸ τῆς ἀναγεννήσεως, Νικόλαος Ἀδερνός μετὰ εἰκόνας. — Τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ δράματα καὶ ἡ μελοποιία τῶν χορικῶν. — Ὁ ἡρωϊσμός τῶν μουσικῶν τοῦ «Τιτανικοῦ» μετὰ δύο εἰκόνας. — Θέσπερον καὶ κλέρος. — Ἀσματολογικά, ἤτοι ἀρρηγμένα τῶν χορῶν μετὰ εἰκόνας. — Τὸ Ἑθνικὸν Πανεπιστήμιον καὶ αἱ μουσικαὶ σπουδαί. — Παγκόσμιος μουσικὴ ἐπιθεώρησις. — Ἡ Μουσικὴ ἀνὰ τὸν Ἑλληνισμὸν (ἐγγόφρις, ἐπαρχίαι, ἔθνη ἑλληνισμός). — Ἡ Μουσικὴ Σχολὴ τῆς Μπάλικ-Καραϊβδίν μετὰ εἰκόνας. — Ἡ μουσικὴ ἀνὰ τοὺς συνοίκους λαοὺς (Ἡ μεγάλη συναλλία τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν τῶν Ἀρμενίων μετὰ εἰκόνας). — Ἐνδείξεις συμπαιδείας πρὸς τὸ Περιοδικόν. — Χὰν βελία.

Β' ΑΣΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ

(13 ᾠδαί, ἐξ ὧν 6 ἐν ἐκκλησιαστικῇ καὶ 7 ἐν γραμμικῇ παρασημαντικῇ). — «Χριστὸς ἀνάστη» Βουλγανίν, ἐν χειρογράφῳ τῆς 18' ἐκδοτικῆς τριβλῆς ἀρρηγμένη. — Ἀντίφωνον τοῦ ἁγίου Μύρου μετὰ εἰκόνας. — Ὑμνος Σουλτανικός. — Ὁ Μάιος. — Ὑμνος πατριάρχης — Πρὸ τῶν ἐξιστάων. — «Χριστὸς ἀνάστη» Βουλγανίν (ἐν γραμμικῇ παρασημαντικῇ). — Τὸν νομῶνά σου βλέπω ἐν τετραφωνίῳ (Μουσικὴ Ν. Ἀγερνίου). — «Φινοκωρινὸν δεικνόν» (Ἐκ τῶν τετραφώνων τῆς ἁρμονικῆς ὀρχήστρας τοῦ καταποντισθέντος «Τιτανικοῦ»). — Βαρκαρόλλα (Λημ-βελία) διὰ βελλόν καὶ κλειδοκρή(αλόν). — Βοημηκὸν Βάλς. Ἄσμα φαιδρόν. — Σοφὴ, δημοδὸς ἀρμενικὴν ᾠδα (Ἄσμα καὶ κλειδοκρή(αλόν)). — Καραϊβδὶν Χότζας (2' ᾠδα καὶ κλειδοκρή(αλόν)).

Τὸ φυλλάδιον 5 Γρόσια.

Ἐν ταῖς ἐπαρχίαις 6 Γρόσια.

ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

ΤΥΠΟΙΣ ΑΔΕΛΦΩΝ ΓΕΡΑΡΔΩΝ

1912

* 'Εν μεγαλοσπεπεί αλθούση τής Νέας 'Ορλεάνης (Λουζιάνας) έδόθη συνανλία, υπό την διεύθυνσιν του όμογενοῦ κ. Α. 'Ασπμακοπούλου, ό όποιος τυγχάνει μέλος του μελοδραματικού όμιλου Lombardy Opera και έπισκεπτεται τόν διάφορον πόλιν της Συμπολιτείας. 'Ο σκοπός δι' έν έδόθη ή συνανλία ήτο εθνικός.

'Εν Νέα 'Υόρκη, τή 10η 'Απριλίου 1912.

'Η πρώτη εμφάνισις τής 'Ιθνηνικής Μανδολινάτας εἰς τήν Νέαν 'Υόρκην ήτο μία πολύ μεγάλη και ένθαρρυντικωτάτη έπιτυχία.

Περικτύν νά λεχθῇ ότι τώ 'Ελληνικόν άρχατοήριον ήσθάνθη αληθινήν εθνικήν ύπερφάνειαν διά τήν τόσον έπιτυχή πρώτην εμφάνισιν τής Μανδολινάτας και έχειροκροτήσεν ένθουσιωδέστατα τούς 'Ελληνας καλλιτέχνας, οι όποιοι διέπλευσαν τόν άώκεανόν διά νά διεκώσω εἰς τήν 'Αμερικήν δι τή θεία του 'Απόλλωνος τέχνη δέν άπέθανε άκόμη εἰς τήν 'Ελλάδα. 'Ο ένθουσιασμός του 'Ελληνικού άρχατοήριου ήτο τόσον μέγας όσον και δεικναιολογημένος.

'Ενδιαφέρει όμως περισσότερο ή στάσις του 'Αμερικανικού άρχατοήριου, μεταδύ τού όποιου ήσαν και ύπερπεντήκοντα μουσικοί κραιά, άντιπροσωπεύοντες όλας τός 'Αμερικανικός έφημερίδας και διάφορον μουσικός δόξανώσεις. 'Ητο λοιπόν ή στάσις του 'Αμερικανικού άρχατοήριου εἰς τού ένθουσιωδές πρὸς τήν τών 'Ελλήνων.

Όλοι οι 'Αμερικανοί έφημερίδες γράφουσι εσθμήως περὶ τής πρώτης εμφάνισις τής 'Αθηνικής Μανδολινάτας, τόσον δέ ήσαν εἰς τούς μουσικούς αὐτῶν κριτός τά χαριτωμένα ελληνικά τεμάχια, ώστε έπρωτάθη υπό πολλόν εἰς αὐτῶν ή ίδια τή τελεία έξέλληνιστος του προγράμματος εἰς τίς άλλας συναντίας, ὡς θά δώσω ή Μανδολινάτα.

Και όττως ή δεύτερα συνανλία, ή δοθεῖσα έν τῇ αὐτῇ αλθούσῃ, περιελάμβανε μουσουργήματα καθαρώς ελληνικά, εκ τής άρχατοστας τῶν όποιων ύπερμέρους ένθουσιώσθησαν ού μόνον οι 'Ελληνες, αλλά και οι 'Αμερικανοί, διαρκώς χειροκροτούντες τά χαριτωμένα ελληνικά τραγούδια. 'Η εθνικαῖκή μουσική θεωρεῖται ένταῦθα τοῦτ' αὐτό ός λεγόν σπαραγγμένο και διά τοῦτο οι 'Αμερικανοί έπιζητοῦσι πάντοτε τά νέα μουσικά χρώματα, άτινα άπληρίτως άνεργίζουσιν εἰς τά θελκτικά και πρωτότυπα ελληνικά ήρώματα.

Η έκδρομή τής 'Αθηνικής Μανδολινάτας ού μόνον καλλιτεχνικός, αλλά και εθνικός και κοινωνικός έξῆρε τούς 'Ελληνας τής 'Αμερικῆς. 'Ελληνική έφημερίς τής πόλεως μας διά τῶν εἰς διασκευάς τῶς τουαῖς αὐτῆς σκέψεας.

Αἱ ένθουσιωδές έπεφημίαι, όττως ήκολούθησαν τήν έκτέλεσιν του προγράμματος αὐτῆς εκ μέρους τῶν δέκα εκατόν δέκατον κατ' άλγιστον τῶν άμερικανιδῶν και άμερικανῶν άρχατοῶν, μεταδύ τῶν όποιων πλείστοι τεχνοκρίται και πολλά έγκριτα μέλη τής καλλιτέρας άμερικανικής κοινωνίας τής Νέας 'Υόρκης και εἰς μενεῖς κρείσας όλο κλήρου του άμερικανικού και λοιπού ξενολόγους τύπου τής μητροπόλεως τής 'Αμερικῆς, όον και άν άπερμύνθησαν πρὸς τούς ένγενεῖς μουσικούς έρασιτέχνας, τούς άποτελειώτας τήν Μανδολινάταν μας, άντανακλώνται και έρ' όλων ήμῶν και Ιωσιτέρος εἰς τῆς πατρίδος μας.

Δέν νομίζω οὐ εἰνε άνύγη νά εξάγομεν έν πολλοῖς τά άποτελέσματα τής εὐφήμου μενίας του ελληνικού άνόματος υπό του μυριστόμου άμερικανικού τύπου, τά άπο-

τελέσματα επί του ελληνισμού τής 'Αμερικῆς, του όποιου τόσα συμπερόντα ήθικά και ήλικά συνδέονται μετα τῶν κατοίκων τής φιλοξένου ταύτης χώρας. 'Όσο περιούσιος εσθμήως γίνεται λόγος περὶ του ελληνικού διόματος εἰς οἰκιστήποτε άπορμήας, τοσοῦτον ύψηλότερον άνεργίζετα εἰς τήν ύποληψιν του πολλού κοινού μεταδύ του όποιου ζώμεν και τοσοῦτον μεγαλύτερα τά ήλικά και ήθικά ήρώματα ήμῶν.

'Ιδού ή 'Ελλην πῶς διά τής μάγου του 'Ορφέως τέχνης δύναται νά έπιβληθῇ και επί τῶν μεγίστων τῆς γῆς κρατούν.

'Ελληνική μουσα.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΟΙΚΟΥΣ ΛΑΟΥΣ

'Η μεγάλη συνανλία τῶν 'Αρμενίων, ή δοθεῖσα έπὶ εἰς τῆς άρμενικῆς συναντίας, ή δοθεῖσα πρὸς τῶν 'Οθωμανιδῶν.

Μετά τήν μεγάλην άρχατοήρην συναντίαν τής ιστορικής δαχόστρας τῶν Γενιταίων, τήν δοθεῖσαν υπό τῶν συμπολιτῶν ήμῶν Τοῦρκων έν τῷ θεάτρῳ Μνηματικῶν (βλ. Τεῦχος Ι' έν σελ. 99), έν τῷ αὐτῷ θεάτρῳ έτοχμεν και τήν μεγάλην τῶν συμπολιτῶν 'Αρμενίων φωνητικήν συναντίαν, ή όποία κατά πολύ ένδιαφέρει και ήμᾶς τούς 'Ελληνας διά τού κοινόν μουσικόν αὐτῆς θέμα. Μετά πολλῆς συμπαθείας και ένδιαφέροντος παρηκολούθησεν τήν συναντίαν ταύτην, διότι έν αὐτῇ έπιστοχούθησεν προσπάθειαν εθγενή πρὸς δημιουργίαν άρμενικῆς μουσικῆς άκραιφνῶς εθνικῆς. 'Η άγνήτης 'Οθωμανική άδικοκτορία, ή παλαιά και ένδοξος τῶν παλαιῶν αὐτῆς λαῶν παῖς, προσομοιάζει πρὸς άπέαντον μαρτυρικόν κῆπον, έν ὃ έκκοσας λαός διατηρεῖ τά εἶσομα αὐτοῦ άγνη. 'Η άρμενική δέ συνανλία παρουσιάζει ήμῖν άρσιν μουσικῆς άνθοδόσμην, εκ του οἰκείου τμήματος του όποιου άνθου τῆς κοινῆς πατρίδος περισυλλεγέσταιν. Περιεττε περὶ τά 20 εθνικά δημοτικά τῶν 'Αρμενίων ήρώματα, τά όποία μετά σιγογῆς περιουλέεζε και ένερμύμονεν ό διακερτής άρμενίας κληρικῆς μουσικῆς Βαρταμῆ Γκομῶδς, οἱ τῆς εἰκόνας παραθέτομεν ένταῦθα. Τά ήρώματα ταῦτα έξετέλεσθησαν υπό τήν διεύθυνσιν του συλλογῆος υπό 200 καλιφάνων τέων και νεανιδῶν, άρμενίων έρσομάλων, όν οι πλείστοι ήσαν μωθηται και μωθητρια άνωτέρον άρμενικῶν Γυνωσιῶν και Παρθενωγαιῶν τῆς Πόλεως μας μετά τῶν διδασκαλῶν και διδασκαλισσῶν αὐτῶν. Τό θέμα του συνόλου ήτο όττως συγκλητικόν και άξιόδογμαστον. 'Αλλως τε δέ ή υπό άνωτέρον κληρικῶν περισυλλογή, έναργμόνιος, εξάσκησις και διεύθυνσις έν δημοσίῃ συναντίῃ εθνικῶν ήρώματων του άδελφοῦ άρμενικού έθνους, έτειχεν όττως τού Ιδιότροπον, αλλά και μεγαλοκρεπῆς έν τῇ πράξει. 'Υπερθύμῃζεν ήμῖν τούς παλαιότερους του χριστιανισμοῦ αἰῶνας, καθ' οὓς διακερτέεζ τῆς 'Εκκλησίας Πατέρες εἰχον τήν πρόνοιαν και τήν φροντίδα του κατωτέρου έκκλησιαστικῶν μουσικῶν χορῶν, εἰς όλαν τῶν τῶν όπῳ τῶν πιστῶν. 'Ο δέ Μ. Βασιλεὺς δέν κατάκειν αὐτῶς όπῳ νά καταρτίσῃ και νά διευθύν έν Κανισαῖς μουσικῆς χορῶς. Και όπῳ εκείνου τού όποιον έν ὃ προσηγορικῶς τετρεῖ του ήμετέρου Περιόδοιου (σελ. 107) ό Ιερωλ. Κωδοκωγράφος τῶν Πατριαρχείων κ. 'Ιωακείμ διά του άδελφου αὐτοῦ «Θιατρον και κλήρος» έπειράθη θεωρη-

πώς να διαπραγματευθῇ ἡδὴ ὁ ὁρμηκὸς κλήρος ἐμπράκτως ἀπέδειξε καὶ ἐφάρμοσεν αὐτό. Διότι τὴν ὀρθοεὶαν συνυποῖεν οὐ μόνον κληρικὸς διηρθεύεν, ἀλλὰ καὶ ἱκανοὶ κληρικοὶ ὅτι ἔρχον μετὰ τὸν θεατὸν αὐτῶν, οἱ ὁποῖοι συνεμύριζον τὰ συναισθημάτων τοῦ πνευματικοῦ αὐτῶν ποιητοῦ. Ἰδοὺ ἀληθῆς εἰκὼν ἐθνικοῦ βίου.

Λεπτομερὴ ἀνάλυσιν τῶν ψαλμῶν φόρμας δὲν θὰ ἐπιχειρήσωμεν, διότι τὸ τοιοῦτον θὰ ἀπείκει ἐπαρκῆ χῶρον καὶ χρόνον. Ἄλλ' ἐν συντόμῳ λέγομεν ὅτι τὰ ψαλμένα ὅματα ἦσαν πολυποικίλα εἰς ρυθμὸς καὶ ἦχους. ὕπεν-θυμιζοντα ἡμετέρας τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ἡμῶν Ἦχους.



ΓΚΟΜΙΑΔΣ ΒΑΡΜΑΠΕΤ

Ἐν γένει ὅμως διδάσκοντα καὶ εἰσάγοντα εἶναι ἡ συγγένεια τῶν ὁρμηκῶν φόρμας μετὰ τῶν ἡμετέρων δημοτικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν εἶνε μείστω. Ἐν μέλει στα χορικῶν ὅματα (τὸ ὕμ. ἀρ. 3 τοῦ Γ' Μέρους) παρωμοιάζε πολλὴ τὴν μελοδίαν τοῦ «Κύριε ὦν δυνάμει, μετ' ἡμῶν γενοῦ», ἔτερον δὲ ὁ πενήνθμος τὸν ἡμέτερον Κοσμοπαικὸν καὶ ἄλλο πάλιν τὸ λόγι ἀρνί. Μόνον εἰς τὰ ὅματα τοῦ Κανκάου παρεπιθήκαμεν ἐπιδράσαντι τινὰ τῆς φωνητικῆς μουσικῆς. Καὶ ὁποῦ ὁμοιωμένη ἐπίσης ἐποφιν παρεπιθήκαμεν οὐ σμερὰς ὁμοιότηας πρὸς τὰ ἡμέτερα. Δὲν ἔλειπε δὲ οὐτε ὁ ἑλλη-νιστὴς ἐπίστροφος (1/2), ὁ χαρακτηριστικὸς οὗτος ρυθμὸς τῆς ἀρχαίας μουσικῆς.

Τὰ ἐκτελεσθέντα ταῦτα ὁρμηκὰ ὅματα ἐφάλησαν ὅλα ἀνεξαρτήτως μετὰ πολυφωνικῇ ἀρμονίᾳ, ἣν ἐπιλο-τέτησαν αὐτοὶ ὁ Πανιερώτατος Γκομιὰς, τυγχάνον ἀπο-φωτιστοῦ τοῦ Βερολινεῖου Ὑδρίου. Αἱ ἀρχαὶ μελοδία, ἀνέ-παροι οὐθαί, ἐξετελεσθόντο κυρίως ἀπὸ τὰς γυναῖκες φωνῆς. Ἄλλ' ἡ πολυφωνικὴ αὐτὴν περιβολὴ ἦτο μεγαλο-πρεπὴς καὶ λίαν τεχνικὴ καὶ τόσον μάλα τεχνικὴ ὥστε πρὸς σιγὴν ἐνόμισαμεν, ὅτι τὰ ἐνηρμοσμένα ταῦτα

ὅματα θὰ κατέλειπον τὸν πόλιν λαὸν ψυχρὸν εἰς τὰς κα-λὸν τῆς ἀρχαίας μελοδίας. Πόσον ὅμως ἡπατώμεθα! Τὸ τέλος ἐκείνου ὅματος ἐπεστέφον διὰ ῥαγδαίων χει-ροκροτημάτων καὶ ἐπεψημῶν καὶ ὑπ' αὐτῶν ἀκόμη τῶν ἀκρατῶν τοῦ Ὑπερφύου. Ἀς λάβωμεν ὑπὸ ἀπου-δαίαν ὅφιν τὸ φαινόμενον τοῦτο οἱ ἀμείλιχοι τῆς πολυ-φρονίας πολέμοι, οἱ διὰ τὴν ῥαγδαίαν τὴν ἀδράντην τῆς ἀρ-μονικῆς περιβολῆς τῶν δημοτικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν ἡμῶν ὅματων.

Ἡ ἐκτέλεσις τῶν ὁρμηκῶν ἦτο ἀρκετῶς ἐπιτυχής. Οἱ χρωματισμοὶ ἰδίως ἦσαν θαυμαστοὶ ἀν καὶ μουσικὰ ὄργανα δὲν συνῴδον αὐτά. Ἄλλ' αἱ μονοφῶν καὶ αἱ τετραφ-ῶν εἶχον καποῖαν ἀτονίαν περὶ τὴν ἐκφρασίαν. Ἡ συνου-λία εἶχε καὶ μίαν ἀνέλπιστον ἐκπλήξιν. Αὐτοὶ ὁ διευ-θύνων ἐμελεψε διὰ λαμπρῶς βαρυτόνου φωνῆς ἐν ἱστορι-κῶν ὅμα. τὰ ῥαγδαία δὲ χειροκροτήματα ἠγάγκισαν αὐτὸν νὰ μέλῃ καὶ δευτέρου καὶ τρίτου ὅμα.

Τὸ θέατρον ἦτο ἀσφυκτικῶς πλήρες. Ἀπασαὶ οἱ κοινω-νικαὶ τῆς ὁρμηκῆς κοινότητος τάξεις ἀντεπροσώπωνοντο, μετὰ δικαίαν χαρὰν καὶ ἐθνικὴν ὑπερηφάνειαν χειροκρο-τοῦσαι τὰ ἐθνικὰ αὐτῶν ὅματα, τὰ ὁποῖα ἀνεπύκλουν συγ-κινήτικὰς ἀναμνήσεις ἐκ τοῦ ἐθνικοῦ αὐτῶν βίου καὶ τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας. Διεκρίνοντο μετὰ τῶν παρόντων καὶ ἐξαι-ρέσεις ὑποσημασθῆναι, ἐν αἷς ἐξέλεξε ὁ συμπαθὴς καὶ ἀγαπῶν Τελετάρχης τῶν Ἀνακτόρων Ismail Djépany βέης, εὐγενὴς θυσώτης καὶ ὑποστηρικτῆς πάσης μουσι-κῆς παρ' ἡμῖν κινήσεως καὶ προσαθείας.

Συνταίριον θερμῶν τῶν διαπραττῶν μουσικολόγων κλη-ρικών Παν. Γκομιὰς διὰ τὰς εὐγενεῖς αὐτοῦ μουσικὰς προσπάθειας, αἱ ὁποῖαι οὕτως εἰ μὴ ἄλλοι εἶσαν οὗτοι προοδευτικὰς τάσεις τῶν ἀδελφῶν Ἀρμενίων.

Γ. Δ. Π.

ΕΝΔΕΙΞΕΙΣ ΣΥΜΠΑΘΕΙΑΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Τὸ ὑπὸ τοῦ σοφοῦ καθηγητοῦ τοῦ Ἑθνικοῦ Πανεπιστημίου κ. Ν. Γ. Πολίτου συντασσόμενον καὶ διευθυνόμενον «Δελτίον τῆς ἑλληνικῆς λογο-γραφικῆς ἱστορίας» ἐν τῷ Γ' Τεύχε αὐτοῦ ἀναγγέλλων τὴν ἐμφάνισιν τῆς «Μουσικῆς» ἐκτάγεται καὶ τὰδε:

«Ὡς ἐκ τοῦ προγράμματος τούτου ἐμφανίται, τὸ νέον μουσικὸν περιοδικὸν προσφορτικὸν νὰ καταστή τῆς ἑλληνικῆς λογογραφικῆς ἱστορίας ἐκτελεστικὸν ὄργανον λογογραφικῶν ἐκτελεστικῶν, εἰς αἷς ἐκτέλεστικῶν παρῶν. Οὐδέμιν δ' ἔχομεν ἀμφιβολίαν εἰς αἷς ἐπαγγελίᾳ αὐταὶ δὲν ὁ ἀποδεχθῶσι κενά, διότι κάλλιστον ἐγγύησον πιστῆς καὶ φιλοτίμου ἐκτελέσεως αὐτῶν εἶνε αὐτὸ τὸ ὄνο-μα τοῦ διευθυντοῦ καὶ ἀρχισυντάκτου κ. Γ. Παχτίου, τοῦ μετ' ἐθνικοῦδου τῆς ἑλληνικῆς λογογραφικῆς καὶ διδασκαλίας ἀπὸ μακροῦ χρόνου τὴν μουσικὴν ἐν Κωνσταντινουπόλει, καὶ πολλὰς ἐχόντος τὴν ἐπιδείξιν ἀγλαότητας καὶ καλῆς τῆς μέχρι τοῦδε ἐνεργείας τῶν, ἐν αἷς ἐξέχουσιν κατέ-θεσιν ἡ ἐκδοσις ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ Μαρασλὴ πλουσιωτά-της συλλογῆς ἐθνικῶν μελοδῶν.»

Ἐν τῇ ἐργασίᾳ ἐπὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐφημερίδι «Εὐ-ρηγῶν» τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου (12 Ἀπριλίου) ὁ διακεκριμένος ἑλληνὸς λογογράφος κ. Γ. Δ. Πα-παγεωργίου ἐν ὁραίῳ περὶ τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μου-

Ամփոփում

Կոմիտաս Վարդապետի 1912-ին Կոստանդնուպոլիս ղեկավարած մէկ համերգին խիստ շահեկան գնահատականը կը ներկայացնենք, զոր հեղինակեց եւ ի լոյս ընծայեց Պոլսաբնակ ականաւոր յոյն երաժշտագէտ Գէորգիոս Պաքտիկոս: Յօդուածին ամբողջ բնագիրը եւ անոր Հայերէն թարգմանութիւնը կը ներկայացնենք, պատշաճ ծանօթագրութիւններով եւ ներածականով հանդերձ: Յօդուածը կարելոր մեկնակէտ մը կը համարինք, որպէսզի Հայաստանեայց Ուղղափառ եւ Յոյն Օրթոդոքս Եկեղեցեաց՝ դաշնաւորման, բազմաձայն երգեցողութեան եւ եւրոպականացման հանդէպ տարբեր կեցուածքները կարենանք համեմատել, որոնք կարելոր դեր ունեցան այս աւանդութեանց հետագայ զեղագիտական զարգացմանց տեսակէտով եւս:

Հիմնաբառեր՝ գեղագիտութիւն, Եւրոպականացում, դաշնաւորում, Յոյն եւ Հայաստանեայց Եկեղեցական երաժշտութիւն, Կոստանդնուպոլսոյ երաժշտական կեանք, Հայ եւ Յոյն շփումներ, Կոմիտաս Վարդապետ, Գէորգիոս Պաքտիկոս:

Haig Utidjian, PhD

Charles University in Prague

“HERE LIES THE TRUE PICTURE OF NATIONAL LIFE”: THE IMPRESSIONS OF A GREEK OTTOMAN MUSICOLOGIST FROM ARCHIMANDRITE KOMITAS’S CONCERT IN CONSTANTINOPLE

Abstract

We present a fascinating review by the Greek musicologist Geōrgios Pachtikos (1869–1915) of a concert conducted by Archimandrite Komitas (1869–1935), published in the May 1912 issue of the Greek Constantinopolitan journal *Mousikē*, under the section “Music amongst the fellow peoples of our country”. We consider Pachtikos’s article an important point of departure for fuller investigations. A brief historical introduction and a complete translation into Armenian of the Greek text are provided (including an account of earlier harmonizations of the Divine Liturgy of the Armenian Orthodox Church). The article is considered important

in the context of comparing the contrasting attitudes of the Armenian and Greek Churches to the harmonization of sacred music.

Keywords: musical aesthetics, westernization, harmonization, Greek–Armenian Chant, Constantinople music life, Greek–Armenian cultural contacts, Komitas Vardapet, Geōrgios Pachtikos.

Доктор Айк диакон Ютиджян (Чехия)

Карлов университет

**«ВОТ ПРАВДИВЫЙ ОБРАЗ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИЗНИ»:
ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОСМАНСКОГО МУЗЫКОВЕДА ГРЕЧЕСКОГО
ПРОИСХОЖДЕНИЯ О КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОМ КОНЦЕРТЕ
КОМИТАСА ВАРДАПЕТА**

Резюме

В статье мы представляем весьма благоприятный отзыв на один из концертов Комитаса Вардапета, состоявшегося в 1912 г. в Константинополе, автором которого является выдающийся греческий музыковед, проживающий в Константинополе Георгиос Пактикос. Приводится полный оригинал данной рецензии с нашим предисловием и комментариями. Статья Пактикоса послужила для нас исходным пунктом с точки зрения сравнения позиций Армянской Апостольской и Греческой Ортодоксальной церквей по вопросам гармонизации, многоголосного пения и европеизации духовной музыки. Это позиции в значительной степени также предопределили дальнейшее эстетическое развитие данных традиций.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, европеизация, гармонизация, греческая и армянская духовная музыка, музыкальная жизнь Константинополя, греко–армянские связи, Комитас Вардапет, Георгиос Пактикос.

Դանիել Երաժիշտ (Հայաստան)

Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Լյուդվիգ վան Բեթհովենը Յոհան Սեբաստիան Բախին անվանել է «հարմոնիայի հայր»¹: Կարելի է ասել, որ Կոմիտաս Վարդապետը «հայկական բազմաձայնության հայրն» է: Ասելով բազմաձայնություն՝ տվյալ դեպքում նկատի ունենք Ա պոլիֆոնիան, Ա՛ ակորդային-հոմոֆոն կերտվածքը: Թեպետ մինչ Կոմիտասը Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը առաջին քայլերն արդեն կատարել էին, սակայն հայկական մեղեդիները ներդաշնակելիս նրանք սահմանափակվում էին եվրոպական դասական հարմոնիայի կանոններով, մինչդեռ Կոմիտասը, խորապես ուսումնասիրելով ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը՝ մոնոդիան, դրանից բխեցրեց հայկական բազմաձայնության ուրույն սկզբունքները:

Իսկ առհասարակ ինչ խորհուրդ ունի բազմաձայնությունը, ինչո՞վ այն հարստացրեց երաժշտությունը: Այս հարցերին անդրադարձել են երաժշտագետները և ոչ միայն: Զուգահեռներ անցկացնելով տարբեր արվեստների միջև՝ փիլիսոփա Օսվալդ Շպենգլերը արժեքավոր բացահայտումներ է կատարել²: Ինչպես գծային հեռանկարի գյուտը գեղանկարչությանը հաղորդեց խորություն և տարածականություն, այնպես էլ բազմաձայնությունը երաժշտության մեջ բացեց հորիզոններ, նոր հեռանկարներ. մոնոդիան շրջապատվեց «արբանյակ»-ծայներով, դարձավ հնչյունակերտ տիեզերք՝ ինչպես մի հոլոգրամմա:

Ըստ Շպենգլերի՝ «Անտիկ գեղանկարչությունը չունեւ հեռանկարայնություն, որովհետք այն խուսափում էր անսահմանությունից և չէր ընդունում հեռավորը»³: Նույնը տեղի է ունենում և երաժշտության մեջ:

¹ Краткий биографический словарь зарубежных композиторов, составитель М. Миркин, Москва, изд. "Советский композитор", 1969, с. 18.

² О. Шпенглер, *Закат Европы*, Минск-Москва, АСТ, 2000.

³ Նույն տեղում, էջ 353:

«Հելլենական երաժշտությունը դարձավ հնչյունների պլաստիկա՝ առանց պոլիֆոնիայի և հարմոնիայի, և որպես ինքնուրույն արվեստ, զրկվեց խոր հնարավորություններից»⁴: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան, հանրություն, մշակույթ ունի իր աշխարհայացքը, աշխարհագրությունը, ոճը, արտահայտչամիջոցները և այլն: Անդրադառնալով միջնադարյան երկձայն օրգանումին՝ երաժշտագետ Յուլյա Եվդոկիմովան գրում է. «Մոնոդիայի համեմատ՝ դա պարզապես նոր հնչողություն էր, որն ընկալվեց որպես հրաշք»⁵: Բազմաձայնության հրաշքը դեռ առջևում էր՝ Սեբաստիան Բախի արվեստում: «Հենց բարոկ շրջանում,— գրում է երաժշտագետ Մարինա Լոբանովան,— կարողացան երաժշտության մեջ «լսել» տարածությունը և տարածության մեջ լսել երաժշտությունը, երաժշտականորեն իմաստավորել և զարդարել տարածությունը»⁶: Իսկ հայկական երաժշտության մեջ հենց Կոմիտասը պիտի «լսեր» երաժշտությունը, մոնոդիայի ընդերքից բխեցների իր իսկ բնորոշմամբ՝ «սքանչելեաց սքանչելիք» բազմաձայնությունը, «զարդարեր տարածությունը»: Նման բազմաձայնության վառ օրինակներից են գուֆաներգերը:

Մեր հանդիպումներից մեկի ընթացքում կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը պատմել է հետևյալը. «1978 թ. Մոսկվայում՝ Կոմպոզիտորների միության դահլիճում ելույթ ունեցավ Հովհաննես Չեքիջյանի երգչախումբը... Ծրագրում ընդգրկված էին Բախի, Մոցարտի, Շոպենի, Չայկովսկու երկերը: Եվ հանկարծ հնչեց, «Ձիգ տու, քաշի...»: Ցնցող էր: Այն, ինչ մինչ այդ լսել էի, մի աշխարհ էր, իսկ Կոմիտասը՝ այդ աշխարհում չբեղավորվեց: Ուրիշ աշխարհ է»⁷:

Օ. Շպենգլերի պնդմամբ՝ «Արվեստի սրբեղծագործությունը ինչ–որ մի անվերջություն է: Այն ընդգրկում է ամբողջ աշխարհը: Այն իրենից ներկայացնում է միկրոտրիեզերք»⁸: Սրա վառ օրինակներից է Գուստավ

⁴ Եսյն տեղում:

⁵ **Ю. Евдокимова**, *Многоголосие средневековья*, том 1, Москва, изд. «Музыка», 1983, с. 29.

⁶ **Г. Шютц**, *Сборник статей*, Москва, изд. «Музыка», 1985, с. 240.

⁷ Տես *Երաժշտական Հայաստան*, թիվ 3, 2006, էջ 7:

⁸ **О. Шпенглер**, *Закат Европы*, с. 318.

Մալերի Ութերորդ սիմֆոնիան, որի մասին դիրիժոր Վիլլեմ Մենգելբերգին կոմպոզիտորը գրել է. «*Պարկերացրեք. փեղերքը սկսում է հնչել և զրնգալ: Երգում են արդեն ոչ թե մարդկային ձայները, այլ պտուղի արևներն ու մոլորակները*»⁹: Դեռ անտիկ շրջանից հայտնի է, որ միկրոտիեզերքը արտացոլում է մակրոտիեզերքը և որ տիեզերքը հիմնված է երաժշտության օրենքների վրա: Սա են վկայում փիլիսոփաները՝ սկսած Պյութագորասից մինչև Շոպենհաուերը, Բեռնարդինի մինչև Բանաստեղծ Նիկոլայ Զաբոլոցկին, որ ասում էր. «*Աշխարհը երգեհոն է*»¹⁰: Դառնալով Կոմիտասի «Գութաներգին»¹¹ նշենք, որ այն, հիրավի, տիեզերահունչ է: Բավական է ընթերցել խոսքերը: Այստեղ առկա են Աստված, հողագործ գեղջուկը, բնությունը, լծկան եզը, «*աշխարհը շենացնող գութանը*» («Վանեցոց գութաներգ»¹²): Այս և մյուս գութաներգերը ասես մարմնավորում են վաղ քրիստոնեական շրջանից մեզ հասած «Աղոթիր և բանիր» (Ora et Labora) պատգամը.

Սերմե՛, սերմե՛, այ՛ մըշակ,

Սուրբ ա, սուրբ, քու փեշակ:

Մինը հազար տուր, Աստված.

Քեզ ձեն կըտան տեր մըշակ:

Նման խմբերգերը կարելի է բնորոշել որպես ձայնանկար:

Ինչ արտահայտչամիջոցներով է Վարդապետը կերտել հիշյալ «Գութաներգը»:

Խմբերգի՝ ութ տակտից բաղկացած տունը սեղմ ու պիրկ է, ինչպես ադամանդը: Ժողովրդական այս երգի լակոնիկ մեղեդին բազմաձայնելիս Կոմիտասը կիրառել է և՛ ակորդային–հոմոֆոն, և՛ պոլիֆոնիկ կերտվածքներ: Ինչպես, ըստ վարկածի, տիեզերքը գոյացել է մեծ պայթյունից, այնպես էլ այս խմբերգի առաջին իսկ տակտում տեղի է ունենում նման «պայթյուն». դա գեղջուկի հզոր կոչն է, որը երկու անգամ հնչեցնում է քառաձայն երկսեռ երգչախումբը. «*Ձի՛զ տու, քաշի՛...*»:

⁹ **И. Барсова**, *Симфонии Малера*, Москва, изд. «Советский композитор», 1975, с. 254.

¹⁰ **Н. Заболоцкий**, *Метаморфозы*, Москва, изд. ОГИ, 2014, с. 504.

¹¹ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, Երևան, «Հայաստան», 1969, էջ 20–22:

¹² **Հայրիկ Մուրադյան**, *Հայրենի երգեր*, վերծանեց, կազմեց և խմբագրեց Ա. Փափլանյանը, Երևան, «Նոր գիրք» հրատ., 2007, էջ 75:

Այդ պայթյունը բխում է դեպի երկինք խոյացող միևնույն եռահնչյունի խրոխտ կրկնությունից: Ընդ որում, ֆա–մաժորի հիմնական եռահնչյունի կվինտային տոնի կրկնապատկումը ուժեղացնում է տարածականության զգացողությունը: Կարող է հարց ծագել, թե ինչ պայթյունի մասին է խոսքը, եթե խմբերգի սկզբում դրված է **mf** (մեցո ֆորտե)՝ ոչ շատ ուժգին հնչողության դինամիկ նշանը: Սակայն հիշեցնենք, որ նույն «Գութաներգի» Ա և Գ տարբերակներում Կոմիտասը գետեղել է **f** (ֆորտե)՝ ուժգին նշանը: Բացի այդ՝ երաժշտության մեջ նաև զուսպ պայթյուններ են հանդիպում, որ երբեմն ավելի ազդեցիկ են լինում, օրինակ, Յոհաննես Բրամսի արվեստում: Ինչպես Մեծ պայթյունից գոյացան և տիեզերքով մեկ ցրվեցին աստղերը, այնպես էլ այս «Գութաներգում» առաջին միաձույլ ակորդներից տրոհված հնչյունները աստղերի պես սփռվում են խմբերգի «երկնականարով» մեկ (այնպես, ինչպես նուրը ներսից կպայթեր): Այսպես հարմոնիայից բխում է պոլիֆոնիան. ակորդում պրկված պոտենցիալ էներգիան վերածվում է կինետիկ էներգիայի՝ ձայների հորիզոնական շարժման: Պատկերավոր ասած՝ ինչպես մաճկալը ակոսում է դաշտը, այնպես էլ Կոմիտասը հնչյուններով ակոսում է երաժշտության անդաստանը: Տարածականության զգացողությունը խորացնում են ձայների փոխկանչերը, արձագանքները: Ալտերի «*Արա, հո՛ր*» կանչին պատասխանում են տենորները, այնուհետև՝ հակառակը, և այդպես մյուս ձայները, ինչը ստեղծում է նաև արձագանքող լեռների առկայության «տեսիլք»: Ասոցիատիվ կապերի շնորհիվ այս «ձայնանկարում» տարածությունը «լսելի» է դառնում, իսկ հնչյունը՝ «տեսանելի»: Տեղին է հիշել Ժակ Պրևերի հայտնի բառախաղը. «*գեղաժշտություն*» և «*երաժնկարչություն*»: Նման տպավորություն ստանում ենք նաև «Կալերգ և սայլերգեր» խմբերգում ու դրա տարբերակներում և այլ գործերում:

Վերը նշված բարեմասնություններն էլ բավական են, որ «Գութաներգը» և Կոմիտասի մյուս խմբերգերը լսողը ցնցվի, ինչպես այս մասին վկայել է Էդվարդ Միրզոյանը:

Նույնը կարելի է ասել «Սոնա յար» խմբերգի մասին, որը գրված է մեներգիչների և ութաձայն երգչախմբի համար¹³: Սա ևս մի ճոխ «ծայ-նանկար» է, բնապատկեր, վառ տեսարան, որտեղ ծավալվում է տղայի ու աղջկա սիրո երկխոսությունը: Ձայների փոխկանչերով, համադրումով և հակադրումով Կոմիտասը կերտում է մի հնչյունային տիեզերք՝ իր հեռաստաններով, հորիզոններով:

Սոնա յար, Սոնա յար,

Սոնա սիրուն, Սոնա յար:

Տղա. *Վարդավառը գալիս ա,*

Ծաղիկը ցնծալիս ա:

Աղջիկ. *Կանաչ տեղը՝ բաղում եմ,*

Պարի միջին խաղում եմ:

Կաքավի պես սորալով,

Տըղաներին դաղում եմ:

Զվարթ ու զրնգուն է նաև «Խումար» վեցաձայն պարերգը¹⁴: Նշված և այլ գործերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասը նորովի է «հնչեցրել» տարածությունը: Նա ստեղծել է հայկական ուրույն բազմաձայնություն, որտեղ միաձուլել է իմիտացիոն և կոնտրաստային, ենթաձայնային պոլիֆոնիայի և հարմոնիայի տարրերը:

Թեպետ գերիշխողը կոնտրաստային պոլիֆոնիան է, սակայն կան գործեր, որտեղ կիրառված է և իմիտացիոն (նմանակման) սկզբունքը: Այդպիսի օրինակ է «Պատարագը» սկսող «Խորհուրդ խորին» հանդերձավորման շարականը¹⁵, որը երգեհոնահար Վահագն Ստամբուլյանը իրավամբ համարում էր հայկական բազմաձայնության կատարելատիպ:

Կոմիտասի մի շարք գործերում պոլիֆոնիան և հարմոնիան հավասարակշռության մեջ են, ինչպես, օրինակ, «Գարուն» խմբերգում՝ գրված Վարդապետի հայոց լեզվի ուսուցիչ Հովհաննես Հով-

¹³ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, էջ 62–68:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 69–71:

¹⁵ **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, Երևան, «Անահիտ», 1997, էջ 11–16:

հաննիսյանի խոսքերով¹⁶: «Գարուն» քերթվածը բաղկացած է յոթ տնից: Առաջին երկու և վերջին տները Կոմիտասը եղանակավորել է իմիտացիոն պոլիֆոնիայի կերտվածքով, իսկ միջին տները՝ ակորդային–հոմոֆոն շարադրանքով: Առաջին և վերջին տներում ինչպես խոսքերը, այնպես էլ երաժշտությունը կրկնվում են և երիզելով միջին տները՝ խմբերգի ձևը դարձնում են համաչափ եռամաս:

Խմբերգի մեղեդիական շարժումը բազմավեկտոր է: Խմբերգը սկսվում է սոպրանոների վերընթաց գամմայով, որի յուրաքանչյուր հնչյունին համապատասխանում է մեկ վանկ: Քերթվածի երկրորդ տողը երգում են ալտերը՝ նույն գամման սկսելով ներքևի կվարտայից (ինչպես ֆուգայի թեմայի իմիտացիան): Երրորդ և չորրորդ տողերը հերթագայելով երգում են տենորները և բասերը, որոնք նույնպես նմանակում են թեման:

Այսպիսով, թեպետ խմբերգի մեղեդին վերընթաց է, բայց այն, իջնելով վերին ոլորտներից, հասնում է մինչև բասերի «ընդերքը»: Նման բան տեղի է ունենում բնության մեջ, երբ արևը մայր է մտնում, լույսը հետզհետե խամրում է: Սա միանգամայն համահունչ է բանաստեղծության տրամադրությանը:

Խմբերգի միջին մասում (3–6–րդ տները) սոպրանոյում տեղի է ունենում հակառակ, վերընթաց շարժում՝ առաջին օկտավայի «մի» հնչյունից մինչև երկրորդ օկտավայի «մի» հնչյունը: Ընդ որում՝ 31–րդ տակտից սկսվում է աստիճանական վերելք՝ խրոմատիկ սեկվենցիաներով, որոնք գնալով թեժացնում են լարվածությունը ու բախվում գազաթնակետին: Այս վերելքը կարող է հիշեցնել Գեորգ Ֆրիդրիխ Հենդելի «Փրկիչ» օրատորայի «Ալելուիա» խմբերգը: Սակայն եթե այդ խմբերգում Աստծո փառքը գնալով շատանում է, ապա «Գարուն» խմբերգում ալտերը և տենորները սոպրանոների և բասերի հետ փոխնիփոխ վանկարկում են, սաղմոսերգում հայ ժողովրդին պատած աղետները թվարկող խոսքերը: Եվ այդպես շարունակվում է 16 տակտ՝ ընդհուպ մինչև ռեպրիզը՝ վերջին տունը: Ահավասիկ.

¹⁶ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, էջ 141–145:

*Դու ես բերեցիր հավքերին.
Ո՞նց տեր ըլնեն բըներին:
Սաղ տեղ չկա մեր երկրին.
Ջուր ես գալի, այ գարուն:*

*Աշուղի բերանը փակ,
Սազ-քյամանչեն փակի փակ,
Սիրտն ա էրվում անկըրակ.
Ո՞ր ես գալի, այ գարուն...*

Ըստ Ռոբերտ Աթայանի՝ այս խմբերգը նման է Կոմիտասի վաղ շրջանի գործերին, սակայն կարևոր նորություններ է պարունակում և ավելի կատարյալ է: Մեր կարծիքով՝ ամենաազդեցիկ նորություններից է դինամիկ ռեպրիզը՝ և՛ կառուցվածքի, և՛ բովանդակության արտացոլման առումով: Ռեպրիզի չորրորդ տակտում տեղի է ունենում կտրուկ շրջադարձ: Ի տարբերություն առաջին բաժնի նույն դրվագի, որտեղ բասերը վերընթաց շարժումով նմանվում են մյուս ձայներին, այստեղ դրանց երկու ալիքները «քառատրոփ» կվարտոլներով գահավիժում են ցած՝ հանց գլորվող ժայռաբեկորներ: Եվ ինչպես տարբեր գետերը հոսում և ընկղմվում են ծովի մեջ, այնպես էլ խմբերգի չորս ձայները վերջում ամփոփվում են հարմոնիայի «ծովի» մեջ: Այսպիսով՝ ինչպես Բախի ֆուգաներում, այս խմբերգի մինորային թեման, տարբեր տոնայնություններով դեգերելով, «ճակատագրի» ոլորաններում հրափորձություն անցնելով, հանգրվանում է մաժորային լուսավոր ակորդում: Ռ. Աթայանը գրում է, որ այս խմբերգը «միաժամանակ եվրոպական երաժշտության որոշ տարրեր է կրում: Այս բոլորը, սակայն, չեն խանգարում, որ «Գարունը» մնա որպես գեղեցիկ և հուզական ստեղծագործություն... որը հաղորդում է բանաստեղծական տեքստի հայրենասիրական բովանդակությունը»¹⁷:

Անդրադառնանք ևս մի ազդու հնարի՝ արտահայտչամիջոցի: Ինչպես «Գարուն» խմբերգում, այնպես էլ այլ գործերում Կոմիտասն

¹⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 279:

առատորեն կիրառել է երկարաձիգ հնչյունը՝ դամը: Դա ժողովրդական երաժշտությունից ներմուծված բազմիմաստ, բազմախորհուրդ մի հնար է: Յ. Ս. Բախի, Վ. Ա. Մոցարտի, Կոմիտասի և ուրիշների գործերում, ըստ համատեքստի, դամը մարմնավորում է հոգու ճախրանք, սպասողական վիճակ, էներգիայի կուտակում, անդորր և այլն: Բացի այդ՝ դամը ստեղծում է տարածականություն, հեռանկար, «խորքապաստառ», խորհրդանշում է տիեզերական հավերժ ժամանակը, և այդ պաստառի վրա մեղեդին ասեղնագործում է «ժամանակավոր» ժամանակում ապրող, արարող մարդու զարկերակը, հույզերը: Դամի կիրառման հոյակապ օրինակներ ենք հանդիպում Կոմիտասի «Պատարագում». «Խորհուրդ խորին», «Յայս յարկ», «Սուրբ, սուրբ», «Տէր, ողորմեա», «Քրիստոս պատարագեալ» և այլն: Ի դեպ՝ ըստ Շպենգլերի՝ հին հույները, բյուզանդացիները, Վերածննդի դարաշրջանում ապրող մարդիկ չէին զգում տարածության խորքը: Բացառություն էր Լեոնարդոն: Ռաֆայելի մարմնական վրձնահարվածներին Շպենգլերը հակադրում է Լեոնարդոյի նկարների «խորքապաստառները», որոնց յուրաքանչյուր նրբագծում բացահայտում է տիեզերական գաղտնիքներ: Թռչել, ազատվել երկրից, կորչել երկնքի հեռավոր տարածություններում՝ այս ամենը բնորոշ էր նաև բարոկ շրջանի մարդկանց, որոնց համար հեռաստանները պետք են իրենց հոգու ներքին երաժշտության համար: Հեռահար է Կոմիտասի «հոգու երաժշտությունը» նույնպես: Ինչպես լույսի ճառագայթն, անցնելով բյուրեղի միջով, տրոհվում, բաժանվում է ծիածանի գույների, այնպես էլ ժողովրդական և հոգևոր միաձայն երգը՝ մոնոդիան, անցնելով Կոմիտասի սրտի «բյուրեղով», վերածվեց «յոթնարփեան» բազմագույն բազմաձայնության:

«Առաւօտ լուսոյ» երգում Ներսես Շնորհալին դիմում է Արարչին. «Գանձիդ ծածկելոյ գտող զիս արա»: Ահա դարեր անց Կոմիտասը գտավ այդ գանձերը, նա մեկ ձայնի մեջ կարողացավ լսել, բացահայտել թաքնված հնչյուններ, դրանք սփռել տարածության մեջ, զարդարել այդ տարածությունը և մեր հոգևոր կյանքը:

Ամփոփում

Նախքան Կոմիտասի արվեստին անդրադառնալը՝ հոդվածի հեղինակը հակիրճ մի պատմական էքսկուրս է կատարում պոլիֆոնիայի ծագման և սրահետ կապված՝ երաժշտության հորիզոնների ընդլայնման, նոր արտահայտչամիջոցների գոյացման վերաբերյալ: Նա նշում է տարածականությունը, երաժշտության շարժման բազմավեկտորությունը, որպես միկրոտիեզերք՝ մակրոտիեզերքի արտացոլման հնարավորությունը և այլն: Կիրառելով երաժշտագետների և փիլիսոփաների ուսումնասիրությունների արդյունքները, գումարելով սեփական դիտարկումները՝ հոդվածագիրը վերլուծում և մեկնաբանում է Կոմիտասի բազմաձայնությունը, նրա առանձնահատկությունները, դիտելով այն որպես դասական պոլիֆոնիայի, հայ ժողովրդական և հոգևոր երգարվեստից բխեցրած բազմաձայնության օրգանական միաձուլված շարադրանք:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, Օսվալդ Շպենգլեր, տարածականություն, մոնոդիա, պոլիֆոնիա, միկրոտիեզերք:

Daniel Yerazhisht (Armenia)

Komitas State Conservatory in Yerevan

FEATURES OF KOMITAS'S POLYPHONY

Abstract

Before referring to Komitas's art, the author of the article conducts an excursion into the history of the emergence of polyphony, as well as touches upon the broadening of music horizons and the acquisition of new artistic devices. He points out the spatiality in polyphony, the multi-vectoral ability of music motion, the possibility of reflecting macrocosm within microcosm, etc. While applying the outcome of the research conducted by musicologists and philosophers and complementing the latter with his own views on the subject, the author of the article analyzes and interprets Komitas's polyphony and its features. He considers Komitas's polyphony to have appeared as an organic fusion of classical music with the polyphony deriving from the Armenian folk and sacred chant.

Keywords: Komitas, Oswald Spengler, spatiality, monody, polyphony, microcosm.

Даниел Еражишт (Армения)

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОМИТАСОВСКОЙ ПОЛИФОНИИ

Резюме

Прежде чем обратиться к искусству Комитаса, автор совершает короткий экскурс в историю формирования полифонии, и, в связи с этим, в расширение горизонтов музыки и возникновение новых средств выразительности. Он отмечает пространственность, многовекторность движения музыки, возможность отразить макрокосмос в микрокосмосе и т.д. Основываясь на результатах исследований музыковедов и философов и прибавляя к этому собственные наблюдения, автор статьи анализирует особенности полифонии Комитаса, рассматривая ее как органичный сплав классической полифонии и многоголосия, вытекающего из армянского народного и духовного песнетворчества.

Ключевые слова: Комитас, Освальд Шпенглер, пространственность, монодия, полифония, микрокосмос.

Տորք Դալայան (Հայաստան)

բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ՝ ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՄՆԵՐՈՒՄ ՏԻԵԶԵՐՔԻ ՉՈՐՍ ՏԱՐՐԵՐԻ ՄԱՍԻՆ ՈՒՍՄՈՒՆՔԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ¹

Հոդվածում հակիրճ դիտարկումների տեսքով անդրադարձ է կատարվում մի խնդրի, որին նոր ժամանակների հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Կոմիտաս Վարդապետը: Հարցը քննելով հենց միայն երաժշտագիտական տեսանկյունից՝ նա հետաքրքրական մտքեր է հայտնել իր կարճ ակնարկում²: Մեր հոդվածն առաջին փորձն է առանձին հրապարակմամբ և մշակութաբանական ավելի լայն համապատկերով արծարծելու չորս հիմնատարրերին վերաբերող անտիկ ուսմունքի ազդեցությունը լարային նվագարանների մասին այն խորհրդանշական պատկերացումների վրա, որոնք բյուրեղացել են վաղմիջնադարյան Հայաստանում: Բնականաբար, օգտվել ենք նաև այլ հետազոտողների աշխատություններից, որոնք Կոմիտասից հետո այս կամ այն չափով անդրադարձել են նշված խնդրին:

¹ Հոդվածը գրվել է ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության գիտության պետական կոմիտեի և Ֆրանկոֆոնիայի համալսարանական գործակալության (Agence Universitaire de Francophonie) համատեղ անցկացվող «Ակադեմիական և գիտական շարժունության միջազգային մրցույթի» արդյունքում շահած հետազոտական ծրագրի (2018 թ.) շրջանակում: Շնորհակալություն ենք հայտնում նաև Մաշտոցյան Մատենադարանի աշխատակից՝ Բ.Գ.Թ. Անահիտ Մխիթարյանին՝ օգտակար խորհուրդների համար:

² Կոմիտաս, Բժշկության երաժշտությամբ (Մէկ էջ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի 2359 համար ձեռագրին), Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը (Ազատ Հայուն Պգրիկ Հանրագիտարանը)*, Պոլիս, «Մ. Յովակիմեան», 1915, Դ Մաս, էջ 241–246: Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդածներ*, գիրք Բ, աշխատասիրությամբ Գուրգէն Գասպարեանի և Մարինէ Մուշեղեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 200–204:

Որպես ներածական

Իր արժեքավոր ուսումնասիրություններով Կոմիտաս Վարդապետը սկզբնավորեց *«երաժշտական բանագիտությունն ու երաժշտական միջնադարագիտությունը»*³: Կոմիտասի թողած նշանակալից գիտական ժառանգության մեջ, որպես նրա կարևոր ձեռքբերումներից մեկը, ընդգծվում է հետևյալ կետը. նա *«ապացուցեց, որ միջնադարում ունեցել ենք երաժշտագիտական նույնքան ինքնուրույն միտք, որքան է այդ երաժշտությունը»*⁴: 1914–ին Փարիզում գումարված Երաժշտական միջազգային համաժողովի շրջանակում Կոմիտասի կարդացած բանախոսությունից հետո ներկա մասնագետներից շատերն այն միտքն էին հայտնում, թե *«Հայ հին երաժշտությունը պէտք է բռնել իբր ուղի, ծանօթանալու համար Երաժշտութեան արուեստին անցեալին»*⁵:

Էջմիածնի մատենադարանում հետազոտական պրպտումներ կատարելու տարիներին Կոմիտասն աչքի է անցկացնում XVII դարի հայատառ մի ուշագրավ գրչագիր, որի մասին հատուկ հոդված է պատրաստում 1914–ին Կ. Պոլսում: Սա, փաստորեն, նրա վերջին տպագիր հրապարակումն էր, որը լույս է տեսնում հաջորդ տարի *«Ամենուն տարեցոյցը»* պարբերականում⁶: Այս կարճ հոդվածում խոսելով միջնադարյան երաժշտագետների մասին՝ Կոմիտասը նշում է, որ *«Հին աշխարհի իմաստուն–երաժիշտներն այնքան խորունկ հմտութեամբ են ուսումնասիրել ու զարգացուցել իրենց ժամանակի երաժշտութիւնը, որ գրեթէ բոլոր գաղտնիքները երևան են հանել»*⁷:

Կոմիտասի ուսումնասիրած վերոնշյալ գրչագիրը Մայր Աթոռ թիվ 2359 ձեռագիրն էր, որը ներկայումս պահվում է Երևանի Մաշ-

³ Ա. Ասատրյան, Կոմիտասը և հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները (ծննդյան 140–ամյակի առթիվ), *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2010, № 1, էջ 33:

⁴ Ռ. Համբարձումյան, Կոմիտասի դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ, *Էջմիածին*, ԺԱ–ԺԲ, 1994, էջ 95:

⁵ Կոմիտաս, *Բժշկութիւն երաժշտութեամբ*, էջ 241: Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, գիրք Բ, էջ 479:

⁶ Կոմիտաս, *Բժշկութիւն երաժշտութեամբ*, էջ 241–246, վերահրատարակվել է՝ Կոմիտաս 2007, էջ 200–204, 479 ծան.:

⁷ Կոմիտաս, *Բժշկութիւն երաժշտութեամբ*, էջ 242:

տոցյան Մատենադարանում (ՄՄ)՝ 2380 համարի տակ⁸։ պարունակում է 447 թերթ։ Այն քերականական տարբեր աշխատանքների ժողովածու է, որը 1635–ին էջմիածնում ընդօրինակել են գրիչներ Եսայի վարդապետը և Վարդերես Լեհրցին⁹։ Ժողովածուն այլևայլ գործերի հետ միասին ընդգրկում է XIII դ. նշանավոր իմաստասեր և երաժշտագետ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի «Հաւաքումն քերականին մեկնութեան» աշխատությունը¹⁰։ Հենց այդ հատվածի վրա էլ, բնականաբար, ուշադրություն է դարձրել Կոմիտասը, որը մանրամասնորեն քննարկում է այն՝ առանց, սակայն, այդ երկի հեղինակի անունը նշելու։ Ակնհայտ է, որ Կոմիտասին առավել հետաքրքրել են Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի աշխատանքում արծարծված երաժշտագիտական դատողությունները, և նա փորձ չի արել այդ երկը նույնականացնելու որևէ հեղինակի հետ։

Չորս հիմնատարրերը և մարդը

Որպես խորագետ մշակութաբան՝ Կոմիտասն անդրադառնում է տիեզերքի կառուցվածքի մասին պատկերացումներին և նվագարանի չորս լարերի հետ դրանց կապին։ Ինչպես հայտնի է, միջնադարում ընդունված տեսության համաձայն՝ աշխարհը համարվում էր առաջացած հիմնական չորս տարրերից։ Դեռևս Անանիա Շիրակացին (VII դ.), որն առաջինը հայ մտածողների մեջ բնական գիտությունները տարանջատեց փիլիսոփայական և աստվածաբանական հայեցակարգերից, պաշտպանում էր հին հունական տեսությունն առ այն, որ ամբողջ աշ-

⁸ **Ա. Վարդումյան**, Երաժշտաբուժութեան մասին պատկերացումները հայոց մէջ, *Բազմավէպ*. հայագիտական–բանասիրական–գրական հանդէս, 2007 (ՃԿԵ տարի), Վենետիկ – Ս. Ղազար, № 1–4, էջ 499, ծան. 14:

⁹ *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հատ. Է, խմբագրութեամբ Գ. Տէր–Վարդանեանի, Երևան, «Նաիրի», 2012, էջ 1138–1143:

¹⁰ «Ի խնդրոյ տեսնոն Յակոբայ Հայոց կաթողիկոսի և վարդապետաց մերոց եղբարց արարեալ զՀաւաքումն քերականին մեկնութեան Յովհաննիսի Երզնկացոյ ուսումնականի գրոց» – ՄՄ, № 2380, էջ 26ա–159ա։ Երզնկացու այս երկասիրությունը հրատարակվել է Լ. Խաչեդրյանի աշխատասիրությամբ՝ մի քանի գրչագրերի հիման վրա (այդ թվում՝ ՄՄ, № 2380), որոնցից հնագույնները XIV դարից են (Յովհաննէս Երզնկացի 1983), էջ 74–76:

խարհի հիմքում ընկած են չորս հիմնական տարրերը՝ հուրը, ջուրը, հողը և օդը¹¹։ Թեև իբրև քրիստոնյա հեղինակ Շիրակացին այդ տարրերը համարում էր Աստծուց ստեղծված, սակայն գտնում էր, որ դրանց զարգացումը հետագայում ընթացել է բնական ճանապարհով¹²։ Ըստ Շիրակացու՝ Արարչից «սկիզբ առած [տարրերը] թվով չորսն են. առաջինը՝ կրակը, երկրորդը՝ օդը, երրորդը՝ հողը, չորրորդը՝ ջուրը... Իսկ երկինքն ու երկիրը և նրանց միջև գոյություն ունեցողները, Արարչի հրամանով, այս նյութերից կազմվեցին»¹³։

Մարդ արարածը, որպես փոքր տիեզերք, կրկնօրինակում էր այս քառատարր կառուցվածքը։ Ուստի տակավին շատ հին ժամանակներից համարվում էր, որ մարդկային մարմինը բաղկացած է չորս հիմնատարրերին բնորոշ հատկություններից՝ ցամաք, խոնավ, ջերմ և ցուրտ։ Պետք է նշել, որ քառատարր մարմնի մասին պատկերացումը դրված էր հայ քրիստոնեական աշխարհայացքի հիմքում։ Հայոց առաջին հայրապետ Գրիգոր Լուսավորչին վերագրվող «Հաճախապատում» ճառերի մեջ (IV դ.) ասվում է. «Վասն այսորիկ ի չորից նիւթոց արար զարարածս, և յարինեաց կարգաւ զերևելիսս և զաներևոյթսն, և անտի զմարմինս կազմեաց ի ցամաքէ, ի խոնաւոյ, ի ջերմոյ և ի ցրտոյ»¹⁴։

Մարդկային մարմնի՝ չորս հիմնատարրերից բաղկացած լինելու տեսությունը, սակայն, միայն հայ եկեղեցուն չէ, որ բնորոշ էր։ Այս պատկերացմանը հանդիպում ենք նաև այլ քրիստոնյա հեղինակների մոտ։ Այսպես, օրինակ, Նեմեսիոս Եմեսացին (IV–V դդ.) հատուկ երկ ունի մարդու կազմության մասին, որը նա գրել է, ըստ երևույթին, IV դարավերջին, իսկ հայերեն այն թարգմանվել է արդեն VIII դարում։ Այստեղ Եմեսացին ոչ միայն նշում է մարդկային մարմնի չորս բաղկա-

¹¹ Ս. Արևշատյան, Անանիա Շիրակացու բնափիլիսոփայական հայացքները, *Գիտության աշխարհում*, 2012, № 3, էջ 10–11։

¹² Նույն տեղում, էջ 11։

¹³ Անանիա Շիրակացի, *Մատենագրություն*, աշխատասիրությամբ Ա. Աբրահամյանի և Գ. Պետրոսյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1979, էջ 66–67։

¹⁴ Գրիգոր Լուսավորիչ, Սրբոյն Գրիգորի Հայոց Լուսավորչի ասացեալ ճառս յաճախապատումս և յուստոր վարդապետութիւնս յաղագս ազտի լսողաց, *Մատենագիրք Հայոց*, հատ. Ա, Մեծի տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսութիւն, Անթիլիաս–Լիբանան, 2003, ԺԴ, 11, էջ 93։

ցուցիչ տարրերի մասին, այլև տալիս է դրանց անատոմիական նկարագրությունը. «Ամենայն մարմին չորից փարերցս է խառնուած, և 'ի սոցանէ եղև. իսկ մերձաւորապէս արինաւորացն կենդանեացն' 'ի չորիցն հիւթոց, յարենէ, 'ի մաղասոյ, 'ի խարտեաշ մաղձոյ և 'ի սևոյ. իսկ անարեանցն' յայլոցն հիւթոց և համեմարեցելոցն 'ի նոսա' փոխանակ արեանն... Նմանեցուցանեն երկրի զսեաւ մաղձ, և ջրոյ՝ զմաղաս, օդոյ՝ զարինն, և հրոյ՝ զխարտեաշն մաղձ. և է որպէս խառնուած փարերցս՝ կան կարծր կան խոնաւուր կան օր»։ Այսպիսով, մարդկային մարմնում գտնվող չորս հեղուկներից («'ի չորիցն հիւթոց») յուրաքանչյուրը, որն ուներ իր անվանումը, համապատասխանում էր չորս տարրերից որևէ մեկին և դրա հատկանիշին¹⁵։

Մի քանի տասնամյակ անց՝ V դարում, իմաստասեր Եզնիկ Կողբացին այդ չորս հիմնատարրերն անվանում է «չորեքին բնութիւնքն» և գտնում, որ դրանք առանձին կարող են վնասակար լինել, մինչդեռ երբ միասին փոխկապակցված են, դառնում են օգտավետ¹⁶։ Այստեղից նա եզրակացնում է, որ կա մի գաղտնի զորություն, որը «փչացնողները իրար հետ խառնելով օգտակար դարձրեց միմյանց», և ուստի ողջամիտները ոչ թե շարժումներին պետք է փառաբանեն, այլ շարժողին՝ կառավարողին, այն է՝ Աստծուն¹⁷։ Ըստ Եզնիկի՝ թե՛ ջուրը, թե՛ կրակը,

¹⁵ Այս առնչությամբ Կոմիտասը գրում է. «Ունին կենդանիքն չորս մաղձ, որ են չորս փարերք. սեաւ մաղձն՝ որ փայծեղն է, է՛ հողոյ. խարտեշն՝ որ է լեղին, է՛ հրոյ. կարմիրն՝ որ է արին ի լեարդն, է՛ օդոյ. և սպիտակն՝ որ է մաղասն ի բոլոր մարմինն և յերկամունքն, է՛ ջրոյ» (Կոմիտաս, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 244)։ Նշված պատկերացումը, որն ընդունված էր միջնադարյան Հայաստանում, գալիս է հունիական դարոցի (Պյութագորաս, Հիպոկրատես, Ալքմեոն) ավանդական ուսմունքից (Ա. Վարդումյան, Երաժշտության ազդեցությունը մարդու առողջության վրա, Հայ ժողովրդական մշակույթ (հանրապետական գիտական նստաշրջան, IX), զեկուցումների հիմնադրոյթներ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, 1997, էջ 63)։

¹⁶ Եզնիկ Կողբացի, Եղձ աղանդոց (աղանդների հերքումը), աշխատասիրությամբ Ա. Աբրահամյանի, Երևան, «Հայաստան», 1970, Բ, էջ 33։ Եզնիկայ Վարդապետի Կողբացոյ Եղձ աղանդոց, աշխատասիրությամբ Ա. Աբրահամյանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1994, Բ, էջ 10. «և այսպէս չորեքին բնութիւնքն, ուստի աշխարհս կազմեալ և կայ, առանձինն՝ ապականիք են միմեանց, և խառնեալ ընդ ընկերին՝ օգտակարք և շահատրք»։

¹⁷ Եզնիկ Կողբացի, Եղձ աղանդոց, էջ 33–34։

թե՛ հողը, թե՛ օդը չգիտեն՝ կա՛ն, թե՛ չկան, և անընդհատ մատուցում են այն ծառայությունը, ինչի համար հաստատվեցին՝ ղեկավարվելով նրա կողմից, ով արարեց իրենց¹⁸:

Չորս հիմնատարրերի որակները և դիրքը

IV դարում Նեմեսիոս Եմեսացին խոսում է յուրաքանչյուր հիմնատարրի զույգ հատկությունների կամ որակների մասին. «*և իւրաքանչիւր ոք 'ի տարերցս' ըստ լծորդութեան երկուս որակութիւնս ունի՝ զտեսակարարս զնա. քանզի է՝ երկիր՝ չոր և ցուրտ, իսկ ջուր՝ ցուրտ և գէշ, իսկ օդ՝ խոնաւուր և ջերմ, իսկ ըստ իւրում բնութեան հուր՝ ջերմին և չոր*»¹⁹: Չորս հիմնատարրերի վերաբերյալ նույն որակումները գտնում ենք Անանիա Շիրակացու երկում (VII դ.): Ըստ Շիրակացու նույնպես՝ չորս հիմնատարրերն անընդհատ փոխներագդման գործընթացի մեջ են. կրակը ջերմ է և չոր, օդը՝ ջերմ և խոնավ, ջուրը՝ խոնավ և ցուրտ, հողը՝ ցուրտ և չոր, և նրանք միմյանց հետ հաղորդակցվելիս իրենց որակները փոխանցում են իրար²⁰: Կոմիտաս Վարդապետն իր՝ նշված ակնարկում ի նկատի ունի միջնադարյան փիլիսոփա–իմաստասերներին, երբ գրում է. «*Ըստ հնոց, «չորս տարերքն են՝ հող, ջուր, օդ և հուր»: Սոքա ունին որոշ «դիրք և որակութիւն»: Ըստ դրից, «երկիրն ծանր է, քան զջուրն. և ջուրն՝ քան զօդ. և օդն՝ քան զհուր: Եւ իւրաքանչիւր տարերք ունին կրկին որակութիւն. այսինքն՝ գոյացական և պատճառական: Զի երկիրս ցուրտ է և չոր. և ջուր՝ գէշ և ցուրտ. օդ՝ ջերմ է և գէշ. հուր՝ չոր և ջերմ*»²¹:

Փաստորեն, տիեզերքի հորիզոնական բաժանման մեջ չորս հիմնատարրերը զբաղեցնում են ներքևից վերև չորս գոտիները՝ Կոմիտասի նշած հերթականության համաձայն: Այս մասին գրում է դեռևս Նե-

¹⁸ **Եզնիկ Կողբացի**, *Եղծ աղանդոց*, Գ, էջ 35: *Եզնրկայ Վարդապետի Կողբացոյ Եղծ աղանդոց*, Գ, էջ 12. «*և թէ՛ ջուր, թէ՛ հուր, թէ՛ երկիր, թէ՛ օդ, թէ՛ իցեն և թէ՛ չիցեն՝ զայն ոչ գիտեն, և զսպասատրութիւնն՝ յոր կարգեցան՝ անդադար մատուցանեն, վարելով այնր՝ որ կազմեացն զնոսա*»:

¹⁹ Նեմեսիոսի փիլիսոփայի Եմեսացոյ Յաղագս Բնութեան Մարդոյ, Վենետիկ, ի տպարանի Մխիթարեանց, 1889, էջ 61:

²⁰ **Անանիա Շիրակացի**, *Մարեմագրություն*, էջ 67:

²¹ **Կոմիտաս**, *Բժշկութիւն երաժշտութեամբ*, էջ 243:

մեսիոսը. «Տարրն աշխարհական՝ է մասն նուաստ՝ շարախառնութեան մարմնոց: Եւ են փարերք չորք՝ երկիր, ջուր, օդ, հուր, շարադասեալք ըստ կարգի՝ ՚ի ներքնոցն ՚ի վեր կոյս...»²²: Նեմեսիոսի նշած հերթականությամբ հար և նման կարգով՝ չորս հիմնատարրերը թվարկում է նաև Փիլոնը՝ երկիր (= հող), ջուր, օդ, հուր²³:

Հայոց հեթանոսական կրոնում նույնպես տիեզերքը բաժանվում էր հորիզոնական գոտիների՝ երկիր (հող), ծիրանի ծով (ջուր և հուր) և երկինք (օդ): Ուշագրավ է, որ ամպրոպի աստված Վահագնը համարվում էր տիեզերական չորս տարրերի (երկինք, երկիր, ծիրանի ծով և վառվող եղեգնիկ) ծնունդ²⁴: Կոմիտասի մեկնաբանության համաձայն՝ «Տարերքների անուններով պատկերանում է նոցա դասակարգութեան աստիճանաւորումները. առաջին դիրքը գրաւում է հողն իր ծանրութեամբ. երկրորդը՝ ջուրը, իր դիրութեամբ. երրորդը՝ օդը, իր թեթեւութեամբ և չորրորդը՝ հուրը, իր հեռաւորութեամբ. այսպէս՝ երկիրը հիմունքն է, վրան՝ ջուրը, սորա վրան՝ օդը և օդի վերայ՝ հուրը»²⁵:

Տիեզերքի հորիզոնական բաժանմանը զուգահեռ՝ հնուց ի վեր ընդունված էր նաև տիեզերքի ուղղահայաց բաժանումը՝ արևելք, արևմուտք, հյուսիս, հարավ կողմնորոշումներով: Եզնիկի հաղորդած փոխաբերական պատկերի համաձայն (V դ.)՝ աշխարհը նկարագրվում է

²² Նեմեսիոսի փիլիսոփայի եմեսացու Յաղագս Բնութեան Մարոյ, էջ 60:

²³ Փիլոնի Հերայեցույ Ճառք թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, որոց Հելլեն բնագիրք հասին ի մեզ, Վենետիկ, ի տպարան Մխիթարեանց, 1892, էջ 230, 237:

²⁴ Տ. Դալայան, «Վիպասանք» ժողովրդական դիցավեպի ավանդման եղանակները, Եջմիածին, 2015, Ժ (10). հոկտեմբեր, էջ 61: Մանուկ Աբեղյանը բերում է նաև այլ հնդեվրոպական զուգահեռներ, որոնցում ամպրոպային աստվածը համարվում է նշված չորս տարրերից որևէ մեկի կամ երկուսի ծնունդ, սակայն ոչ մի օրինակում բոլոր չորս տարրերը միասին հանդես չեն գալիս. Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու Հայոց պատմութեան մէջ (քննադատություն և ուսումնառք), արտատպուած «Արարատ» ամսագրից, Վաղարշապատ, Տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1899, էջ 130–151: Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու Հայոց պատմութեան մէջ, երկեր, հատ. Ը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 109–116: Սարգիս Հարությունյանն էլ «Վահագնի երգում» շեշտում է հատկապես երեք տարրերից նրա ծնունդ առնելը. Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, Համազգայինի Վահէ Սէթեան տպարան, 2000, էջ 83–84:

²⁵ Կոմիտաս, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 244:

որպես մի կառք, որին լծված են չորս երիվարներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի չորս տարրերին բնորոշ հատկությունը՝ ջերմ, ցուրտ, ցամաք և խոնավ: Այս զարմանալի կառքը, ըստ Եզնիկի, հակամետ և տարասեռ (ոչ նույնատեսակ) նծույզների կողմից ոչ միայն դեպի առաջ է տարվում, այլև բոլոր ուղղություններով ընթանում է դեպի աշխարհի բոլոր կողմերը՝ տիեզերքի չորս անկյունները²⁶:

Մարդն իբրև քառալար քնար

Նույն՝ V դարում Եղիշեն, «Վասն հոգւոյ մարդկան...» երկում գրելով մարդկային հոգու և մարմնի կապի մասին, այն համեմատում է երաժշտի և նվագարանի կապի հետ: Եղիշեն, նշելով հանդերձ նվագարանի տեսակը (քնար), չի որոշակիացնում դրա լարերի քանակը: Այստեղ նա էական է համարում անբաժանելի բնույթ ունեցող «շարժողի» և իր կառուցվածքով (շինվածքով) բաժանելի «շարժվողի» ներդաշնակ կապը (հմմտ. վերը՝ Եզնիկի բնորոշումների հետ): «Շարժողի» և «շարժվողի» այդ կապի ապահովողը համարվում է Աստված. «Ապա կարի գեղեցիկ մեր արարիչն զբնութին մարմնոյս հաստատեաց շինուած բաժանելի, և զգոյացութիւն հոգւոյս արար անբաժանելի բնութիւն. և միաբանեաց իբրև քնարահար ընդ քնարի, զի շարժեցի և շարժեցէ զակն 'ի տեսանել, զղընգունս 'ի հոտոտել, զքիմսն 'ի ճաշակել, զլեզու 'ի խօսել, զխելսն յիմանալ: Չայս ամենայն զբազմութիւն մասանցս մարմնոյ շարժէ 'ի կենդանութիւն և 'ի գործառութիւն ցորքան ժամանակ միաբանութիւն է շարժողին և շարժեցելոյն»²⁷: Այսպիսով, ըստ Եղիշեի՝ քանի դեռ կա հոգին, մարմինը շնչում

²⁶ Եզնիկ Կողբացի, *Եղծ աղանդոց*, Գ, էջ 36–37; Եզնիկայ Վարդապետի Կողբացոյ Եղծ աղանդոց, Գ, էջ 14–16. «Այլ նա աասիկ իբրև զկառս իմն լծեալ և չորից երկվարաց զաշխարհս տեսանեմք, ի ջերմութենէ ի ցրտութենէ ի ցամաքութենէ և ի խոնաութենէ...»:

²⁷ Եղիշէ, *Սրբոյ իօրն մերոյ Եղիշէի Վարդապետի Մատենագրութիւնք* (ըստ ընտրելագոյն ընթերցուածոյ գրչագրաց), Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1859, էջ 371: Ենթադրվում է, որ Եղիշեի համար որպես աղբյուր են ծառայել Փիլոնի մեկնությունները. տես Ա. Թամրազյան, *Էսսեներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, «Նաիրի», 2013, էջ 162: Փիլոնի երկում, սակայն, քնարի հիշատակություններ գտանք միայն երեք տեղ (Փիլոնի Հերթայեցոյ Ճառք թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, որոց Հելլեն

և ապրում է, նմանապես երաժիշտը շունչ և հոգի է հաղորդում անշունչ նվագարանին, և դրանից էլ առաջանում է երաժշտությունը: Իսկ երբ չկա նվագող-հոգին, երաժշտությունը դադարում է, այսինքն՝ կյանքն ընդհատվում է:

Մարդկային կյանքի հետ այս համեմատությունն առավել ցայտուն երևում է նեոպլատոնականության ներկայացուցիչ Նեմեսիոս Եմեսացու վերոնշյալ երկում (IV դ.). մահը վրա է հասնում այն ժամանակ, երբ այլևս չկա գործիքը շարժման մեջ դնողը: Նեմեսիոսն իր երկում գրում է, որ «գործիք-մարդ» խորհրդապատկերը գալիս է հեթանոս («այլազգ») մտածողներից: Երկի սկզբում կարծես գործիքի (կամ «գործարան»-ի) մասին չի նշվում կոնկրետ, թե այն երաժշտական գործիք է. «*Իսկ և այլազգ՝ փրագոյն քան զմարմին՝ խոստովանի զոլ յամենայն մարդկանէ՝ հոգի. քանզի ՚ի սմանէ որպէս գործարան շարժի մարմինն. և յայտնէ զայս մահ. քանզի ՚ի բաց զաղուցելոյ՝ անշարժ մնան գործիքն*»²⁸: Գործարան բառը գրաբարում նշանակել է թե՛ «մարմնի մաս, օրգան», թե՛ «գործիք»²⁹: Այստեղ, սակայն, ի նկատի է առնված երկրորդ նշանակությունը, ինչը երևում է նաև հետևյալ հատվածից. «*Քանզի մարմին գործարան է անձին, և վասն այսորիկ բազում փարբերին ՚ի միմեանց մասնկունք կենդանեացն, վասն զի և անձինք (փարբերին)*»³⁰: Այսպիսով, մարդկային մարմինը դիտարկվում է իբրև մարդկային հոգու գործիք («գործարան անձին»), որն օգտա-

բնագիրը հասին ի մեզ, էջ 145, 149, 166), որոնցից ոչ մեկում չի խոսվում մարդկային մարմնի կազմության մասին:

²⁸ Նեմեսիոսի փիլիսոփայի Եմեսացոյ Յաղագս Բնութեան Մարդոյ, էջ 10, հմմտ. նաև էջ 57: XIII դարում Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին իր երկերից մեկում նույնպես մահը նմանեցնում է անշարժ մնացած նվագարանին. «*յորժամ ոչ իցէ հարկանող՝ խափանեալ, լռելալ կայ*». **Յովհաննէս Երզնկացի, Մարտնագրութիւն**, հատ. Ա. Ճառեր և քարոզներ (բնագրերը իրատարակության պատրաստեցին Ա. Երզնկացի-Տէր-Սրապեանը և Է. Բաղդասարյանը, ներածականները Է. Բաղդասարյանի), Երևան, «Նաիրի», 2013, ԻԹ, 37, էջ 717: Հմմտ. **Ա. Սրապյան-Երզնկացի, Հովհաննէս Երզնկացի Պլուզ. կյանքը և գործը**, Երևան, «Նաիրի», 1993, էջ 116. ՄՄ ձեռագիր № 2173 Նորին Յոհաննիսի, վասն ննջեցելոյ ի Քրիստոս և խորհուրդ ստեղծման մարդոյն և մահու... էջ 331բ:

²⁹ **Ռ. Ղազարյան, Գրաբարի բառարան**, Երևան, ԵՊՀ իրատ., 2000, էջ 338:

³⁰ Նեմեսիոսի փիլիսոփայի Եմեսացոյ Յաղագս Բնութեան Մարդոյ, էջ 50:

գործվում է հոգի–արիեստավորի («քանզի անձն զկարգ ունի արուեստաւորի») կողմից³¹:

Ընդ որում, մեկ այլ հատվածում երևում է, որ այդ գործիքը երաժշտական է, որը կազմված է լարերից: Նեմեսիոսն այս մասին հստակ նշում է, երբ հղում է Պլատոնի հայտնի աշխատությունը և գրում, որ այդտեղ հոգին նույնացվում է ներդաշնակության (և ոչ թե երաժշտի՝ ինչպես Եղիշեի մոտ է – Տ.Դ.), իսկ մարմինը՝ քնարի հետ. *«Իսկ վասն զի և Դինարքոս յօդումն [= ներդաշնակութիւն] կոչեաց զանձն, և Սիմիաս ընդդիմաբանելով Սոկրատայ՝ յօդումն ասէր զոյ զանձն, ասելով՝ թէ նման է անձն՝ յօդման աղեաց, իսկ մարմին՝ քնարի, արտադրելի է զլուծմունս այսորիկ՝ զորս ՚ի գիրսն Պղատոնի կայ»*³²:

Քնարի՝ իբրև մարդկային մարմնի հնագույն փիլիսոփայական պատկերացումն, այսպիսով, գալիս է Պլատոնի «Ֆեդոն» տրամախոսությունից (մ.թ.ա. 360 թ.): Այս երկում, սակայն, մարմին–քնարի խորհրդապատկերը դեռևս չի հասել նման կատարելության, ինչպես Եղիշեի մոտ է³³: Ըստ Պլատոնի երկխոսության՝ *«ի՞նչ են զգում սիրահարները՝ իրենց սիրեցյալի քնարը, կամ թիկնոցը, կամ էլ իրերից որևէ մեկը տեսնելիս. նրանք ճանաչում են քնարը, և իսկույն իրենց մտքում հառնում է այն պատանու պատկերը, որին քնարը պատկանում է»*³⁴: Այնուհետև նույն երկում Պլատոնը գրում է. *«լարված քնարում ներդաշնակությունը՝ անտեսանելի, անմարմին, հրաշալի և աստվածային մի բան է, իսկ ինքը քնարը և լարերը՝ մարմնական են, բաղադրյալ, երկրային և մահկանացուին համարժեք»*³⁵: Ինչպես տեսնում ենք, Պլատոնի հաղորդած պատկերացման մեջ բացակայում է Եղիշեի քնարահարը, որին հայ պատմագիր–իմաստասերը նույնացնում է մարդկային հոգու հետ:

³¹ Նույն տեղում, էջ 68–69: Նույն պատկերացումը տես **Յովհաննէս Երզնկացի**, *Հաաքումն մեկնութեան քերականի*, աշխատասիրութեամբ Լ. Խաչերեանի, Լոս Անճելլոս, Alco Printing Co., 1983, IV, էջ 101:

³² Նեմեսիոսի փիլիսոփայի եմեսացոյ Յաղագս Բնութեան Մարդոյ, էջ 33:

³³ Ա. Թամրազյան, նշվ. աշխ., էջ 159–161:

³⁴ Plato, *Phaedo*, 73d (թարգմանությունները՝ Տ.Դ.):

³⁵ Plato, *Phaedo*, 86a.

Սակայն Պլատոնի ներկայացրած պատկերացումներում առկա է անտիկ մտածողների մեջ տարածված չորս տարրերի տեսությունը, որի համաձայն՝ այդ չորս նախասկիզբները կազմում են մարդկային մարմնի կառուցվածքը: Այսպես, ըստ Պլատոնի վերոնշյալ տրամախոսության՝ «եթե մեր մարմինը կապակցում և լարվածքի մեջ են պահում ջերմը, ցուրտը, ցամաքը, խոնավը և նման այլ [որակներ], ապա հոգին մեր՝ դրանց համադրությունն ու ներդաշնակությունն է՝ երբ որ դրանք լավ և համամասնորեն միախառնված են: Ու եթե դա ճիշտ է, ապա եզրահանգումն ակնհայտորեն այն է, որ երբ մարմնի լարերը չափազանց թուլացած կամ պրկված են՝ հիվանդության կամ այլ ախտի հետևանքով, այնժամ հոգին, իր ամենայն աստվածայնությամբ, ինչպես որ երաժշտության կամ արվեստի գործերի այլ ներդաշնակությունները, պետք է որ անմիջապես կազմաքանդվի»³⁶:

Ասել է թե՛ մարդկային մարմինն ու այն կազմող չորս հիմնատարրերը և դրանց որակները համեմատվում են քառալար քնարի հետ, որի ճիշտ լարվածքը ստեղծում է ոչ միայն մարմնական, այլև հոգեկան ներդաշնակություն: «Հոգին ներդաշնակության մի տեսակ է՝ բաղկացած մարմնական նախասկիզբների լարվածքից»³⁷: Հոգին «միշտ երգում է՝ համահունչ իր բաղկացուցիչ լարերի պրկվածքին կամ թուլության, կամ հնչման կամ որևէ այլ կերպ դասավորվածության ու տեղադրության»³⁸: Պլատոնի մոտ, այնուամենայնիվ, դեռևս ուղղակիորեն և հստակ կերպով չի ձևակերպվում «քառալար քնար = քառատարր մարմին» փոխաբերական պատկերը:

³⁶ **Plato, *Phaedo***, 86b–c. Այս հատվածը վերաձևակերպված գտնում ենք նաև Նեմեսիոսի երկում՝ միայն թե կրկին առանց քնարի լարերի նկարագրության (*Նեմեսիոսի փիլիսոփայի եմեսացույ Յաղագս Բնութեան Մարդոյ*, էջ 37). «և, մարմնոյ և հոգւոյ (յարադրութեամբ իսկ մարմնոյ և ջլաց և այլոց) բարեխառնութիւն՝ զօրութիւն է. և ջերմոյ և ցրտոյ և ցամաքի և խոնաւի բարեխառնութիւն՝ առողջութիւն է. իսկ բարեչափութիւն անդամոց՝ հանդերձ վայելուչ գունով՝ գեղեցկութիւն առնէ մարմնոյ: Արդ՝ եթէ յօդումն առողջութեանն և զօրութեան և գեղեցկութեան՝ անձն է, հարկ էր մարդոյ որքան կենդանի էր՝ ոչ հիւանդանալ և ոչ տկարանալ և ոչ տրեղ լինել...»:

³⁷ **Plato, *Phaedo***, 92b.

³⁸ **Plato, *Phaedo***, 94c.

Մարդկային մարմնի չորս հյուսիքները և քնարի չորս լարերը

XIII դարում Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի ուսումնասիրությունը, համեմատած Նեմեսիոսի վերոնշյալ անատոմիական բնորոշման հետ (տե՛ս վերը՝ «Չորս հիմնատարրերը և մարդը» բաժնում), ամբողջացնում է այդ տեսությունը և մարդու մարմնում առկա չորս հեղուկներն ուղղակիորեն համադրում քնարի չորս լարերին³⁹։ Այս առնչությամբ Կոմիտաս Վարդապետն իր հիշյալ ակնարկում գրում է. «*Բայց մարդն ի՞նչ խորհրդաւոր կապ կարող է ունենալ լարերի անուան, դիրքի և որակի հետ։ Ըստ երևոյթին՝ լոկ թուական. այսինքն՝ մարդն ստեղծուած է չորս տարրերով. քնարն ունի չորս լար և համապատասխան չորս անուն. չորս տարրերը ունին չորս դիրք և չորս որակ։ Բայց, իսկապէս, էական և կարեւոր կապակցութիւն կայ այդ բոլորի մէջ փոխադարձաբար և երաժշտութեամբ բժշկութեան մէջ*»⁴⁰։ Խոսքն այստեղ երաժշտաբուժության մասին է, որը բավական տարածված դարմանամիջոց էր միջնադարյան Հայաստանում⁴¹։

Ըստ Կոմիտասի՝ քառալար քնարն այն պատճառով են հարմար գտել բժշկության համար, որ այն իր կառուցվածքով նման է մարդու քառատարր կազմությանը⁴²։ Այստեղ Կոմիտասը կրկին մեջբերում է Հովհաննես Երզնկացուն, որն այս առթիվ գրում էր. «*Այլ չորեքադեանն քնար առաւել ցուցանէ զգաւրութիւն արուեստիս, զի ըստ*

³⁹ **Յովհաննէս Երզնկացի**, Հաւաքումն մեկնութեան քերականի, III, էջ 100; **Յովհաննէս Երզնկացի**, Մատենագրութիւն, հատ. Ա, ԻԹ, 32, էջ 513; հմմտ. **Ա. Թամրազյան**, նշվ. աշխ., էջ 171–172։

⁴⁰ **Կոմիտաս**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 243։

⁴¹ Տե՛ս **Ա. Վարդումյան**, նշվ. աշխ., էջ 493–509։ **A. Yardumyan**, Komitas Vardapet and Music–Therapy in Medieval Armenia, *Fundamental Armenology*, 2015, № 2, p. 1–5. <http://www.fundamentalarmenology.am/Article/9/177/music%20therapy.html>

Կոմիտասը տարակուսում է, թե «*Ի՞նչ է նշանակում այս կամ այն հիւանդութիւնը բուժելու համար պէտք է զարնել մէկ կամ միւս լարին, կամ՝ ի՞նչ է նշանակում այստեղ լար բառը։ Քնարի մէկ լարին շարունակ հարկանելով, որ նոյնն է, թէ անդադար միևնոյն ծայրը հնչեցնել, ոչ թէ հիւանդը կը բուժուի, այլ առաւել ևս կը տկարանայ*» (**Կոմիտաս**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 244–245)։ Այնուհետև նա առաջարկում է երաժշտաբուժության այս միջոցը մեկնաբանել որպէս յուրաքանչյուր լարի վրա հիմնված չորս ծայնաշարերով և չորս եղանակներով հնչած նվագ ու երգ (**Կոմիտաս**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 245)։

⁴² **Կոմիտաս**, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, էջ 243։

նմանութեան բնութեան մարդոյս կերպարանի, որպէս մարդ՝ ի չորից տարերց, և այս գործիք՝ ի չորից լարից...»⁴³: Երաժշտագետ Ն. Թահմիզյանը նկատել է Երզնկացու՝ նշված և այլ հատվածների առնչությունը «Վասն գուսանացն» կոչվող բնագրային պատառիկի հետ (թերևս՝ XII–XIII դդ.), որը և համարվում է Երզնկացու սկզբնաղբյուրը⁴⁴: Այս պատառիկն, ի թիվս միջնադարյան այլ երաժշտագիտական ակնարկների, հրատարակել է Գ. Տեր–Վարդանյանը՝ «Վասն երաժշտական ծայնից» վերտառությամբ⁴⁵:

Ն. Թահմիզյանի մեկնաբանությամբ՝ քառալար նվագարանը («չորեքաղյան քնար») վերաբերում է հայկական ուղին: Վերջինս, ըստ էության, եղել է մեր վիպասանական փանդիո նվագարանի ժառանգը և «հայ միջնադարյան իրականության մեջ համարվել է ազգային երաժշտության հնչյունային համակարգի նյութական կրողը կամ դասական նվագարանը»⁴⁶: Այս առնչությամբ Կոմիտասն էլ նշում է, որ «Հին ժամանակների ընդհանրացած նուագարանն էր քնարն իր բազմազան տեսակներով. «այլ չորք աղեանն քնար առաւել ցուցանէ զգորութիւն արուեստիս»⁴⁷:

⁴³ **Յովհաննէս Երզնկացի**, *Հաւաքումն մեկնութեան քերականի*, [Բ], էջ 132: Տե՛ս նաև ՄՄ, № 2329, էջ 72բ–73ա: **С. Аревшатын, Н. Тагмизян**, Армения, *Музыкальная эстетика стран Востока* (общая редакция и вступительная статья В. Шестакова), Ленинградский Государственный институт театра музыки и кинематографии, Ленинград, «Музыка», 1967, с. 364: Բացի այդ, քառալար նվագարանը խորհրդանշել է մարդկային չորս խառնվածքները. հմմտ. **Ն. Ղարիբյան, Ա. Ենոքյան**, *Հնչուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովոյթում*, խմբ.՝ Հ. Պիկիցյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 56:

⁴⁴ **Ն. Թահմիզյան**, Հովհաննէս Պլուզ Երզնկացին՝ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1983, № 2–3, էջ 129–130; **Ա. Թամրազյան**, նշվ. աշխ., էջ 175–176:

⁴⁵ **Գ. Տեր–Վարդանեան**, Մեծփայ դպրոցի ծայնաբանական բնագրերը, *Բազմավեպ*, հայագիտական–բանասիրական–գրական հանդես, 2008 (ԾԿԶ տարի), Վենետիկ – Ս. Ղազար, CLXVI, էջ 392, ըստ Վենետիկի մատենադարան, Քիլոտեան հաւաքածոյ, № 225–ի, էջ 124բ–125բ, 126ա:

⁴⁶ **Ն. Թահմիզյան**, նշվ. աշխ., էջ 134: Հմմտ. նաև **Տ. Դալյան**, Վիպասանական արուեստը, երաժիշտ–կատարողները և նուագարանները վաղմիջնադարեան Հայաստանում. լեզու–մշակութաբանական ակնարկ, *Հնչուն և լռություն...* էջ 48–51:

⁴⁷ **Կոմիտաս**, *Բժշկութիւն երաժշտութեամբ*, էջ 243:

Ամփոփում

Աշխարհի հիմքում ընկած չորս հիմնատարրերի մասին ուսմունքը, անտիկ մտածողներից ժառանգվելով քրիստոնեական գաղափարախոսության մեջ, լայնորեն արծարծվել է հայ միջնադարյան հեղինակների կողմից: Համարվել է, որ մարդ արարածը, որպես տիեզերքի մարմնեղեն մանրակերտ, նույնպես իր մեջ կրում է այդ չորս հիմնատարրերը և դրանց որակները: Բացի այդ՝ անտիկ մտածողներից քրիստոնյա հեղինակները ժառանգել են «մարդկային մարմին = քնար» փոխաբերական պատկեր–համեմատությունը: V դարում Եղիշեն սրան հավելում է «քնարահար = մարդկային հոգի» պատկերը, որը շարժման մեջ է դնում «քնար = մարմինը»: Այս փոխափայլական հղացքը կատարելության է հասնում XIII դարում Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի երկերում, որտեղ հանգամանորեն քննվում է քառալար քնարի և քառատարր մարդկային մարմնի նմանությունն ու փոխաբերական կապը: Հենց այստեղից էլ Կոմիտաս Վարդապետը քաղում է իր հայտնի հոդվածի խորհրդածությունների նյութը:

Հիմնաբառեր՝ չորս հիմնատարրեր, մարդկային մարմին, քառալար քնար, քնարահար, տիեզերք, չորս գոտիներ, միջնադարյան Հայաստան:

Tork Dalalyan (Armenia), PhD in Philology

Institute of Archeology and Ethnography, NAS RA

SOME REMARKS ON THE REFLECTION OF THE DOCTRINE ABOUT THE WORLD'S FOUR ELEMENTS IN REFLECTIONS ABOUT MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

The doctrine of the four elements (earth, water, air, fire) underlying the universe, inherited in Christian ideology from ancient schools of thought, was widely used by medieval Armenian authors. It was believed that the man, as the bodily model of the universe, also contained these four basic elements and their qualities. In addition, Christian authors adopted the metaphorical image–comparison “human body = the lyre” from ancient philosophers. In the V century Armenian philosopher and historiographer Yeghishe (Etišē) added the following image to this: the “musician playing the lyre = human soul” sets into motion the

“lyre=body”. This philosophical concept reached its perfection in the XIII century in the works of Hovhannēs Pluz Erznac‘i, who examined in detail the metaphorical connection and similarity between the four–stringed lyre and the human body composed of the four elements.

I analyze these metaphorical connections, which were examined in modern Armenian musicology for the first time by Komitas Vardapet. Having broached the subject from only the musicological perspective, he has expressed interesting considerations in his short essay. This paper is the first attempt to analyze, in a wider cultural context, the influence of the “four elements doctrine” on the symbolic notions about stringed instruments which were crystallized in medieval Armenia. I also make a reference to the studies of the researchers that have touched upon the issue after Komitas.

Keywords: four elements, human body, four–stringed lyre, musician, universe, four zones, medieval Armenia.

Торк Далалян (Армения)

кандидат филологических наук

Институт археологии и этнографии, РАН РА

ЗАМЕТКИ ОБ ОТРАЖЕНИИ УЧЕНИЯ О ЧЕТЫРЕХ ПЕРВООСНОВАХ МИРА НА ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Резюме

Учение о четырех элементах (земля, вода, воздух, огонь), лежащих в основе Вселенной, унаследованное христианской идеологией от античных мыслителей, было широко использовано средневековыми армянскими авторами. Считалось, что человек, как телесное воплощение Вселенной, также содержит в себе эти четыре основных элемента и их качества. Кроме того, христианские авторы переняли у античных мыслителей метафорический образ-сравнение «человеческое тело = лира». В V веке армянский философ и историограф Елише (Elišē) добавляет к этому следующий образ: «музыкант, играющий на лире = человеческая душа» приводит в движение «лиру-тело». Эта философская концепция достигает совершенства в XIII веке в произведениях Ованнеса

Плуза Ерзнкаци (Hovhannēs Pluz Erzncac‘i), который детально рассматривает метафорическую связь и сходство между четырехструнной лирой и сложением человеческого тела из четырех стихий-первооснов.

В статье в виде кратких заметок анализируются данные метафорические связи, на которые впервые в армянских музыковедческих исследованиях современности обратил внимание Комитас Вардапет. В своем кратком очерке рассмотрев проблему именно с музыковедческой точки зрения, он высказал интересные соображения. Наша статья – первая попытка анализировать в отдельной публикации, в более широком культурологическом контексте, влияние доктрины о четырех первоосновах на символические представления о струнных инструментах, которые выкристаллизовались в средневековой Армении. Естественно, что в статье мы использовали также работы тех исследователей, которые после Комитаса в той или иной степени затронули данную проблему.

Ключевые слова: четыре элемента, человеческое тело, четырехструнная лира, музыкант, Вселенная, четыре зоны, средневековая Армения.

**Գլուխ Բ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐ**



**Chapter II
MUSIC FOLKLORE**

Алина Пахлеваян (Армения)

кандидат искусствоведения, профессор

Заслуженный деятель искусств РА

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

ЭПИКА И ЭПИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ АРМЯНСКОГО НАРОДА

Богатейшее эпическое наследие армянского народа своими корнями уходит в глубину веков, в языческую древность, насчитывая в своем развитии не одно тысячелетие. Еще с V века, с развитием письменности в Армении (как известно, армянский алфавит создан Месропом Маштоцем в 405 году), в произведениях армянских историков мы находим множество упоминаний о развернутых эпических сказах, свидетельствующих об уже вполне сформировавшейся эпической традиции, передающейся из поколения в поколение в изустной передаче. Это – старинные сказы «Айк и Бел», «Торк Ангех», эпос «Арташес и Сатеник», повествующий о жизни и деяниях царя Арташеса I, царствовавшего во II веке до н.э., эпос «Персидская война», относящийся к III-IV вв. и т.д. В трудах древних историков мы находим не только упоминания об этих эпосах и сказах, но и их сохранившиеся фрагменты. В качестве примера можно назвать широко известный фрагмент о рождении бога солнца (грозы и огня) Ваагна, дошедший до нас благодаря историку V в. Мовсесу Хоренаци.

В эпическом наследии армян особое место занимает героический эпос «Սասնա ծռեր» («Сасна црер»)¹, возникновение которого хотя и относят к IX-X вв., но в нем нашли отражение как события конкретного исторического периода – борьба с арабскими завоевателями VI-IX вв., так и исторические коллизии предшествующих веков в жизни

¹ Название армянского героического эпоса «Сасна црер» переводится как «сасунские безумцы». Есть и другой перевод – «сасунские удальцы». Хотя оба перевода не точны, но в совокупности характеризуют удалых до безумства, храбрых богатырей Сасунского царского дома.

армянского народа и даже библейские мотивы. Это – свидетельство древности традиции и уважительного, почтительного отношения к ней со стороны народной памяти.

Грандиозная эпопея «Сасна црер» подразделяется на четыре самостоятельные ветви, повествующие о жизни и героических деяниях четырех поколений богатырей Сасунского царского дома, расположенного на юго-западе исторической Армении, в предгорьях Армянских Тавров, отделяющих Армянское нагорье от Междуречья. Из выше-названных четырех ветвей особой популярностью пользуется третья ветвь – сказ о Давиде Сасунском.

Эпос сказывается особой декламацией, которая в местах, где есть прямая речь, переходит в речитацию и пение.

Пение, занимающее существенное место в армянском эпическом наследии, мало изучено. Между тем, поющие фрагменты героического эпоса, эпических сказов чрезвычайно интересны и должны изучаться не только с точки зрения музыкального языка, как системы специфических выразительных средств, но и, что более важно, как музыкальная речь, как особый способ сказывания. Ибо иначе нельзя объяснить многие характерные особенности, свойственные поющим фрагментам эпоса.

Подобное положение наблюдается во многих фольклорных культурах, когда напевы эпоса несравнимо менее изучены, чем словесные тексты. И это естественно, так как в количественном отношении музыкальные записи значительно уступают словесным, не говоря уже о несовершенстве нотной системы для адекватного отображения фонетических тонкостей этого специфического пения. В этом отношении не избежала трудностей и армянская культура.

Генезис традиции эпического пения связан с определенным ареалом исторической Армении, а именно с юго-восточными районами бассейна Ванского озера – Моксом, Гавашем, Шатахом, выходцы из которых и их потомки и остались истинными носителями этого интереснейшего явления. Сказители же соседних областей Тарона и Сасуна, располагающихся на западе и юго-западе Ванского озера, хотя

и знают о традиции пения в эпосе, но сами не поют, а сказывают лишь способом декламации.

Традиция пения в эпосе, издревле сформировавшаяся под воздействием мировоззрения прошедших эпох, дошла почти до XXI века, сохранив черты, обусловленные сакральной сущностью эпического пения. Об этом свидетельствуют не только музыкально-языковые особенности мелодики, но и функциональное назначение пения в эпическом сказывании.

При рассмотрении традиции эпического пения, определении значения и типа его мелодики следует дифференцировать различные ветви внутри жанра эпического фольклора – героический эпос, развернутые эпические сказы типа «Карос хач» («Каросский крест»), в которых, как и в эпосе, декламация перемежается с пением, и полностью поющиеся малые эпические сказы.

Говоря о зарождении у армян эпоса на основе древних заплачек-восхвалений, как традиционно считается в науке, Х. Кушнарев выделяет не три, а две категории эпических произведений: в одних сказ нараспев перемежается музыкальными эпизодами, другие являются полностью омузыкаленными². К формам первого рода он справедливо относит поющиеся фрагменты эпоса «Давид Сасунский» (называя эпос так, он как бы выделяет лишь третью его ветвь). Между тем, поющиеся фрагменты имеются не только в третьей, но и в четвертой ветви, посвященной сыну Давида – Мгеру младшему. Кроме того, поющее поименное поминальное величание всех героев эпоса, называемое «Зогормин», предваряет не только третью ветвь, но и все четыре ветви, как бы объединяя весь эпос в единое целое.

К полностью омузыкаленным формам Х. Кушнарев относит народные песни, тексты которых связаны с мифическими героями, к примеру, с Дерико-Астартой. Однако среди примеров на первом месте песня «Цамтелик» («Ленточка»), известная во множестве вариантов,

² Х. Кушнарев, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1958, с. 69-70.

ошибочно отнесенная некоторыми армянскими музыковедами первой половины XX в. к легенде о заколдованных бусах ассирийской царицы Семирамиды (Шамирам). Любовно-лирическая песня-диалог между девушкой, уронившей в море ленточку с драгоценными подвесками, и молодым пловцом, действительно, архаична и обнаруживает древние языческие корни – об этом свидетельствует прежде всего поэтический текст, – но к колдовским бусам Семирамиды песня не имеет никакого отношения³.

На самом деле к полностью омузыкаленным образцам следует отнести эпические сказы малой формы типа «Мокац Мирза» («Мокский князь»).

Каков характер поющих фрагментов эпоса? В армянском музыкознании не раз высказывалось мнение, будто эпос в период своего расцвета имел множество разнохарактерных песен, забытых в дальнейшем. Такое мнение создано, вероятно, из-за однотипности имевшихся в то время под рукой немногочисленных записей поющих фрагментов эпоса и отсутствия активной практики живого общения со сказителями в виду их чрезвычайной редкости.

Каким материалом располагает сегодня армянское музыкознание? В 1996 году в США, в Пасадене филологом-фольклористом Арусяк Саакян и автором этих строк была издана книга «Сасунские безумцы» на армянском языке. Мифологические корни, эпическая структура, способ сказывания⁴, в которой собраны все имевшиеся на то время 33 образца поющих фрагментов эпоса. Это, прежде всего,

³ Ряд ученых (Н. Тагмизян, Срб. Лисициан, К. Худабашян) также придерживаются мнения, что эти песни не имеют отношения к бусам Семирамиды, которая, по преданию, спасаясь от преследования, бросила их в море и окаменела. Они выдвигают гипотезу, согласно которой эти образцы относятся к жанру языческих храмовых песнопений, связанных с мистериями, посвященными богиням воды и плодородия. См. подробнее: *Армянские эпические песни*, Серия «Армянская традиционная музыка», составил А. Кочарян, Ереван, изд. «Амроц Груп», 2012, с. 184).

⁴ **Ա. Սահակեան, Ա. Փահլեանեան, «Սասնա ծռեր» դիցազնավեպ. առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ**, ԱՄՆ, Փասատենա, «Դրա-գարկ» հրատ., 1996:

расшифрованные и переведенные нами с армянской нотописи на европейскую и впервые опубликованные архивные материалы Комитаса, представляющие особую ценность, – 13 поющих фрагментов эпоса, записанных им в 1903 году от одного и того же информанта. Лишь четыре года спустя, в 2000 году тот же материал в транскрипции профессора Р. Атаяна, давно подготовленный им к печати, наконец увидел свет после его смерти в 10-ом томе Собрания сочинений Комитаса⁵. Информантом Комитаса был выходец из деревни Гинекац Мокской области исторической Армении Хапоенц Затык, служивший садовником при Эчмиадзинском храме и слывший у себя на родине известным сказителем эпоса⁶.

Какие же фрагменты пел сказитель? Приведем тексты этих фрагментов и три из них вместе с мелодиями, свидетельствующими об однотипности пения.

1. «Зогормин», в котором добром поминаются все герои данной ветви эпоса поименно.

Դառընամ զողորմին տըրըտամ Մելքըսեթ քահանին:
(Добром помяну священника Меликсета).

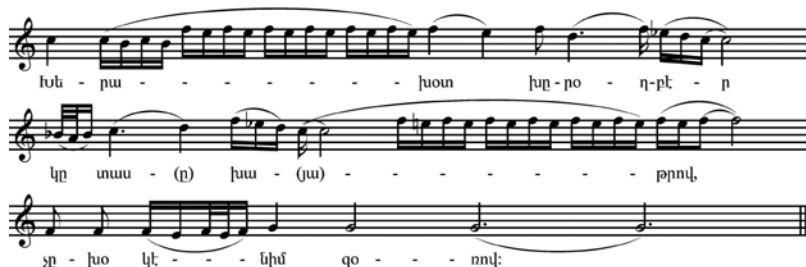
2. Обращение Давида к дяде – Овану Горлану с просьбой дать ему доспехи и боевого коня отца.

Խէրախոտ խրողբէր,
Կը տաւ խաթըրով, չըխօ կէնիմ զօրով:

⁵ **Комитас**, *Собрание сочинений*, том 10, Музыкально-этнографическое наследие, изд. «Гитутюн» НАН РА, Ереван, 2000, с. 87-91.

⁶ Р. Атаян считает, что Комитас записал эти 13 фрагментов от известного сказителя Наапета Абрамяна, служившего привратником Эчмиадзинского храма, что на наш взгляд не соответствует истине, ибо изучение черновых записей в блокноте Комитаса, сопоставление дат записей не подтверждает этого. Но самый главный аргумент в пользу нашей версии – это полное совпадение текстов этих записей с опубликованным М. Абегаюм в первом томе «Сасна црер» текстом сказывания эпоса именно Хапоенц Затыка, записанного в 1898 г. профессором Московского Лазаревского института Баграмом Халатянцем: *Սասնա ծռեր*, հատ. Ա, խմբ.՝ Մ. Արեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, «Սասնայ Գահլիաններ կամ Թըլօր Դալիթ եւ Մհեր», Յերեւան, Պետ. հրատ., 1936, էջ 59-118:

(Дядя, мне отца заменивший,
Отдай добром, не то возьму силой).



3. Чудом спасшийся от резни дьякон сообщает Давиду о разрушении врагом храма Богородицы.

Սպանած քառասուն նորընծայ տէրտէր, հա, գյո Խայոց տէրտէր:
(Убиты сорок новопосвященных священников).

4. Призыв Мсра Мелика идти войной на Сасун.

Տընցուցիմ Խազար Խինգ Խազար Խազար սազրանդ:
(Пожертвую тысячи и тысячи музыкантов и воинов).

5. Прощание Давида с женщинами и девушками Сасуна.

Տը տանտկիք, ինչ Խաց կը թխէք, Դավիթ մէջ յիշացէք:
(Хозяйшки, выпекая хлеб, поминайте Давида).

6. Сожаление дяди об отданных Давиду доспехах и коне.

Խազար խէֆ ափսուս միր Քուռկիկ Զալալին,

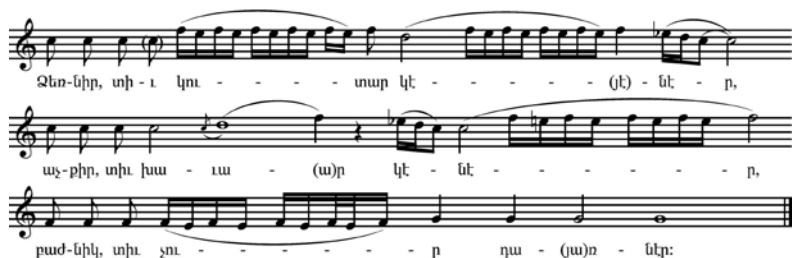
Գյօ Թուրա Կէծակին:

(Тысячу раз жаль Куркика Джалали,

Жаль Меч-Молнию).

7. Давид проклинает свое бессилие, думая, что, пробуя свои силы, не сумел срубить стальной столб.

Ձեռներ, տիւ կուտուր կէներ,	(Руки, сломаться бы вам,
Աչքիւ, տիւ խավար կէներ,	Глаза, ослепнуть бы вам,
Բաժնիկ, տիւ չուր դառնէր:	Стан, высохнуть бы тебе).



8. Давид после испытания своей силы просит ветра, чтобы убедиться в успехе.

Սարիւր, քյամիմ կուգիմ,	(Горы, ветра прошу,
Ձուրիւր, քյամիմ կուգիմ,	Ущелья, ветра прошу,
Տա մէկ տակ սուն շուռ տէր:	чтобы свалить срезанный столб).

Давид на поле боя видит несметное количество вражеских шатров.

Ողորմած բարերար Աստուած,	(Боже праведный,
Անոնք էլնին բամբակ,	Если б они стали ватой,
Իս ըլնիմ կրակ՝	А я – огнем,
Իս չըմ կենայ անոնք իրըցըցէ:	Я бы не смог их сжечь).

9. Призыв Давида к вражескому войску.

Տա որ քնուկ էք, արթուն կացէք,	(Кто спит еще, проснись,
հոգիս, արթուն կացէք:	Душа, проснись).



10. Гусаны восхваляют Хандут перед Давидом.

Իկին, գյօ փկին երկու կաղուզան,
Խանդութ Խաթուն Դավթի խամար գովեցին.

«Անու բաժ-բալեն կը խարցիս՝

Քառասուն կանգուն է, մեկն էլ հավիլը».

(Пришли, да, пришли два гусана,

Воспели Хандут-хатун перед Давидом:

«Ее рост, если спросишь, –

Сорок локтей и один вдобавок»).

11. Плач Хандут при виде схватки Давида с сыном – Мгером младшим, не узнавшими друг друга.

Տայ Մհեր, մը՛ զարկի,

(Эй, Мгер, не срази,

Տայ Մհեր, մը՛ զարկի

Эй, Мгер, не срази

Մըր թուփս մուրուփին:

Нашего чернобородого).

12. Вопль Гоар во время боя мужа – Мгера, с дядей – Парон Астхи-ком.

Խրոխբեր, տի Էկիր բարով, խազար բարով,

Թափիցիր կրակ վար Մհերի գօտին,

Ավրիցիր ըզտուն Գոհարին:

(Дядя, ты с добром пожаловал,

Тысячу раз с добром,

Полил огнем голову Мгера,

Разрушил очаг Гоар).

В нашей американской публикации, о которой говорилось выше, помещены также два других варианта «Зогормин» и «Военный призыв Мсра Мелика», по свидетельству Р. Атаяна записанные Комитасом⁷.

⁷ Возможно, что именно эти три образца, сходные по стилю, и записаны Комитасом от Наапета Абрамяна («Нахо керы», как называли его семинаристы в Эчмиадзине).

Зогормин

Դա-(ա)ռ - նա - (յա)մ զո-դոր - մին տը - (յը) - տամ Մեյը-սեթ քա - հա - նին,
դա-(ա)ռ - նա - (յա)մ զո-դոր - մին տը - (յը) - տամ տայ Սա - նա - սա - րին:

Зогормин

Դառ-նամ զո-դոր - մին տը-տամ Ա - քա - մե - լի - րին:

Призыв Мсра Мелика

Տըն-ցու-(ու) ցի-(ի)մ խա-զար-իինգ խա-զա - (ա)ր խա-մար նո-րա-յուկ մա-նուկ:

Все три фрагмента опубликованы во втором томе этнографического сборника ученика Комитаса – Спиридона Меликяна в виде его автографа. Кроме того, в нашей американской публикации есть также отдельная запись Комитаса «Сон Ована Горлана», сделанная в 1909 году с голоса уроженца города Вана Тиграна Читуни, «Обращение Давида к дяде» в записи С. Меликяна, шесть фрагментов в записи Арама Кочаряна, два варианта «Сожаления» в записи композитора В. Самвеляна и музыковеда Э. Мхитаряна и, наконец, семь записей, сделанных нами с исполнения четырех разных исполнителей.

Для полноты картины приведем еще два примера более поздних записей, соответственно в 30-е и 70-е годы XX столетия.

Обращение Давида к дяде с просьбой восстановить разрушенный врагом храм

зап. С. Меликяна

Տո, խորխ - պեր, մեռ-նիմ քի, խորխ - պեր, ես խեր չու - նիմ,
այո՛ւ ձի ա - րա խե - րու - թին: Տո, խը - րոխ - - - - պեր,
ձի քե-նե պետ - նի շա - րաթ օր ան - րիծք, կի - րա - կի պա-տա - րագ:

Жаль тысячу раз

зап. А. Пахлеванян

Խա-զար ախ-տու
Քու - ռիկն ի Ջա - լա - լին,
ախ, Քու-ռիկն ի Ջա-լա - լին:

Таким образом, резко возросло количество опубликованных образцов, возможность ознакомиться с целостной ветвью эпоса со всеми поющими фрагментами с уст одного сказителя, возможность сравнить их между собой позволяет еще и еще раз утвердиться в мысли, что природа пения в эпосе имеет свою специфику.

Исследуя способы сказывания эпоса, М. Абемян отличает три. Он пишет: «Кроме **декламации** (*թիվ փոխ*) и **пения** есть еще и другой способ исполнения эпоса. Это – **сказывание голосом**, которое занимает среднее место между пением и декламацией. В то время, как декламацией сказывают обыкновенным разговорным способом и

высотой звука, при сказывании голосом звук повышают более обыкновенного. Кроме того, в тексте некоторые слова... особенно подчеркиваются и растягиваются... При подобном произнесении слоги звучат одинаково подчеркнуто, и сказанное получает отдельный ритм и интонацию. Итак, сказители эпоса «Сасна црер», если не поют те фрагменты, которые другие поют, то часто сказывают голосом и сообщают, что такой-то фрагмент следует сказывать голосом. Даже в тексте подлинника эпоса для таких отрывков употребляется выражение **петь, сказывать пением или сказывать голосом**»⁸.

Есть здесь определенное противоречие. Если выражения *петь, сказывать пением* и *сказывать голосом* отождествляются, а это, на наш взгляд, действительно так, то мы имеем дело не с тремя, а двумя способами сказывания – *декламацией* и *речитацией*. А речитация в эпической исполнительской практике имеет различные нюансы – от «сухого» речитатива до омузыкаленного, приближающегося к пению, со всеми промежуточными видами.

В результате многолетних наблюдений⁹ мы убедились, что поющие фрагменты эпоса ни в коей мере не могут быть названы песнями в жанровом понимании слова, что все поющие фрагменты – это различного вида речитации, подчиняющиеся единой мелодической формуле, то есть в основе всех их лежит единый остов, единый тип эпического мелодического мышления, характерного для эпоса и несущего в себе явные черты архаики. В каждом же конкретном случае эта формула реализуется по-своему: за счет того или иного опевания опорных звуков, присутствия или отсутствия мелизматике и т.д. Таким образом, создается большое вариантное разнообразие, которое, однако, особенно и не осознается из-за сильного воздействия выразительного формульного остова. Поэ-

⁸ Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հատ. Ա, Երևան, Հայկական ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 483:

⁹ Об особенностях эпического пения мы впервые писали в 1985 году в статье «О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении», напечатанной в сборнике статей *Музыкальная культура Армянской ССР*, Москва, изд. «Музыка», 1985, с. 382.

тому и пение эпоса воспринимается как однообразность, монотонность. Вариантные различия каждого реального образца обусловлены словесным текстом, музыкальной одаренностью и творческим потенциалом сказителя, а также индивидуальным подходом фольклориста к нотной записи. Не будучи музыкальными иллюстрациями содержания, поющие фрагменты не воплощают образы эпоса. Являясь лишь способом сказывания, пение в эпосе помогает восприятию текста, создает особое эмоциональное состояние причастности к таинству приобщения к силе и мудрости героических предков.

Музыковедческое исследование поющих фрагментов эпоса показывает, что это действительно однотипные мелодии речитативного склада. Мелодия развивается в пределах трех опорных тонов, отстоящих друг от друга на кварту. Логика движения такова: от средней опоры к верхней (иногда скачком), пребывание некоторое время в сфере этих двух опор, затем октавным скачком в нижний вводный тон с последующим переходом в тонику. Не исключен и другой вариант – скачок на септиму вниз, непосредственно в тонику. Таким образом, пение разворачивается в трех сферах – в верхней, средней и нижней, которые соответствуют трем регистрам человеческого голоса. Расстояние между опорными звуками этих сфер, как было отмечено выше, равно кварте, что связано со своеобразием структуры звукоряда, которая сформировалась под воздействием музыкального мышления нации¹⁰.

Чем обусловлена формульность мышления эпоса, почему мелодия разворачивается именно по такой схеме, почему затрагиваются именно три сферы? Это – вопросы, которые заставляют задуматься. Конечно, явление это можно объяснить с психо-физиологической точки зрения. Сказитель от *декламации* переходит к *сказыванию голосом*, когда в определенных местах эмоциональность исполнения доходит до кульминации, то есть сравнительно спокойное, повествовательное душевное состояние сменяется взволнованной прямой речью. В таком случае

¹⁰ Речь идет о методе сцепления тетраордов при формировании звукоряда армянской народной музыки, а не сопоставления с неизбежной октавностью.

взволнованному состоянию, естественно, соответствует высокий регистр голоса, который особенно подчеркивается квартовым восходящим скачком. Эмоциональный взрыв должен погаснуть, конечно, в нижней, тонической сфере.

Такая трактовка вопроса кажется неполной и односторонней. Тем более если учесть, что формирование эпического мышления армян имеет историю не одного тысячелетия, о чем свидетельствует Мовсес Хоренаци, то возникает вопрос – несвязано ли это с архетипическими представлениями древних о трех мирах, в которых протекает деятельность богов и смертных, о трех уровнях бытия, – от чудесного рождения к возвеличению, к расцвету деятельности, затем – к безвременной гибели, к возврату в лоно земли. Трудно сейчас дать однозначный ответ. Ясно одно, что установившаяся с незапамятных времен традиция сохранялась неизменно, благодаря тому, что сказывание эпоса превращалось в своеобразный ритуал, текст почитался как священный, искажение сказа считалось святотатством. (Известно, что у некоторых народов погрешность при исполнении ритуальных текстов каралась смертью). Сказитель эпоса пользовался особым уважением в обществе. А при исполнении поминального величания «Зогормин» в начале сказа слушатели почтительно вставали. При таком отношении к эпосу вряд ли правомерно думать, что сказитель, в течение десятилетий бережно сохранивший в памяти развернутый текст сказа, мог бы забыть что-либо из поющих фрагментов.

Таким образом, устойчивость музыкальной структуры¹¹ поющих фрагментов во многом обусловлена именно сакральной сущностью пения в эпосе.

Чрезвычайно интересно пение в эпическом сказе «Չարսի խաչ» («Карос хач», «Каросский крест»). Имевшиеся ранее музыкальные записи лишь начального небольшого фрагмента сказа, сделанные в свое

¹¹ Ա. Սահակյան, «Սասնա ծռերի» պարամետրի քննական համեմատություն, Երևան, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 38:

время Комитасом¹², С. Меликяном¹³ и А. Кочаряном¹⁴, не могли дать представление о сказе в целом, о способе сказывания, о соотношении декламации и пения.

Обнаруженные нами в 1996 году в США в среде калифорнийских армян магнитофонные записи целостного сказа «Карос хач» дают, наконец, возможность понять сущность музыкального воплощения сказа. Достоверность этих записей не вызывает сомнений, ибо они были сделаны в Иране, в среде беженцев из Васпуракана, именно из тех областей, которые являлись истинными носителями и хранителями традиции эпического пения. Судьба этих сказов подобна судьбе армян, волей исторических коллизий разбросанных по всему свету – из родного Васпуракана в Иран, оттуда в Соединенные Штаты и, наконец, на родину, в Армению, чтобы стать достоянием науки. Сказителями являются 63-летний Айк Аджемян¹⁵, 69-летний Аветис Пулузян¹⁶ и молодая певица Анаит Алеби¹⁷. Все три сказа расшифрованы,

¹² Запись сделана в 1901 г. в Эчмиадзине от Согомона Фаносяна (Փանոսյան) и впервые опубликована в книге А. Тадевосяна «Սպիրիդոն Մելիքյանը և իսկ ժողովրդական երգը», Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1964 («Спиридон Меликян и армянская народная песня», с. 209).

¹³ Запись сделана от некоего Шаэна, дата не указана. Если это известный знаток эпического наследия, уроженец Шатахской области исторической Армении Шаэн Кужилян (1870-1937), как считает этнограф-танцевед Ж. Хачатрян, то запись возможно сделана в самом начале 30-х годов XX в. (См. «Կարո խաչ»: Ուսումնասիրություններ և քննարկեր, կազմեցին Ս. Հարությունյանը և Ժ. Խաչատրյանը, Երևան, ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 38–41).

¹⁴ Запись А. Кочаряна, сделанная от шатахца Абрама Зограбяна, хранилась в архиве Института искусств НАН РА и впервые опубликована в 2000 г. музыковедом К. Худабашян в вышеназванной книге.

¹⁵ Айк Аджемян (1898-1965) – филолог, историк, публицист, большой знаток и носитель народного песенного искусства и эпической традиции. Запись сделана в 1961 году в Тегеране.

¹⁶ Аветис Пулузян (1900-1976) – учитель, уроженец села Шахпази на севере Ванской области. С 20-х годов XX века он оказался беженцем в Ираке. Сказ в его исполнении записан в Тегеране в 1969 году.

¹⁷ Анаит Алеби – певица, одна из основателей музыкальной ассоциации «Ларк» в Лос-Анджелесе. Еще в 80-е годы, живя в Иране, она по магнитофонной записи А. Аджемяна научилась сказывать «Карос хач». Обладая блестящей памятью и

нотированы нами и опубликованы в качестве нотного приложения к исследованию, посвященному сказу «Карос хач»¹⁸.

Сказ «Карос хач» имеет более скромные размеры, чем даже одна ветвь эпоса «Сасунские безумцы». Исполняется, как и эпос, известными тремя способами сказывания-декламацией, речитацией и пением. Причем, если в эпосе из этих трех способов основным и преобладающим является декламация, то в эпическом сказе соотношение этих трех компонентов примерно равное.

Интересно, что пение в сказе «Карос хач» также не избежало формульности, однако здесь господствует не один мелодический тип, как в эпосе, а в основном два. Но самое главное здесь то, что оба мелодических типа и производные от них образования имеют в основе устойчивые ритмоформулы, что подчеркивает квантитативный характер армянского эпического музыкального мышления.

Во всех трех вариантах сказ начинается своеобразным вокализмом в духе свирельных наигрышей. Возможно, это отголосок древней традиции эпического сказывания, когда, по свидетельству историка V века Мовсеса Хоренаци, исполнители сказов – гусаны, предваряли свое выступление игрой на инструменте, подготавливая слушателей к дальнейшему действию.

Песенные фрагменты сказа имеют размеренный характер. В основе их лежит, в основном, шестидольный такт со сложной ритмической стопой – диподией (диямб, хориямб и т.д.). В сказе есть мелодические образования двух типов, которыми и озвучиваются все поющие фрагменты: мелодией первого типа – эпизоды сказа, представляющие прямую речь, второго типа – повествовательные эпизоды.

тонким ощущением эпического исполнительского стиля, она исполняет на мокском диалекте наиболее полный вариант сказа.

¹⁸ **Ս. Փահլևանյան**, «*Կարոս խաչ*» վիպական ամբի նորահայտ փափումները, Երևան, «Ամրոց գրույթ» հրատ., 2004 (**А. Пахлеваян**, *Новые записи эпического сказа «Каросский крест»*).

I тип

♩ = 72

Խաչմ ե - լեր ի խա - յոց ազ - գին,

II тип

♩ = 116

Կատ - դավ Ա - լին, կատ - դավ իր ձին,

Как и в эпосе, в сказе «Карос хач» оба типовых напева не имеют связи с содержанием эпического повествования, не являются его иллюстрацией. Однако и здесь пение имеет определенную функцию: эмоционально окрашивая сказ, пение служит необходимой ритмической основой для его стихотворного склада. «Формульность» мелодии имеет и мнемоническое значение – помогает запоминанию развернутого текста. Кроме того, «сказывание голосом» помогает лучшему восприятию текста, сосредотачивая внимание слушателей.

Старинная традиция пения развернутых эпических произведений на одну-две формульные мелодии формировалась и в музыкальной культуре других народов. Вот что пишет Л. Ернджакян о различных национальных проявлениях устной эпической традиции: «Иногда для исполнения развернутых текстов используются на удивление скромные и монотонные музыкальные средства, например, тюркский протяженный «Манас» и «Кероглы» чаще всего поются на одну мелодию. Для развернутых сербскохорватских героических сказов певцы используют две или три мелодии»¹⁹. О том же пишет Т. Попова: «Каждый сказитель имеет свои излюбленные былинные напевы, сохраняемые в его семье из поколения в поколение. Так, например, сказители Рябинины пели свои былины в основном всего с двумя типовыми напевами, по мере надобности варьируя их ритми-

¹⁹ Л. Երնձալյան, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխանչությունների համակերպում, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 24–25:

ческий склад и строение, а иногда и интонационно-мелодическую строку»²⁰. Таким образом, и здесь, в эпических сказах мы имеем дело с типовыми мелодическими образованиями, которые подтверждают функцию пения как особого способа сказывания.

В отличие от предыдущих форм, эпические песни типа «Մոկազ Միրզա»²¹ поются от начала до конца. В данном случае название «песня» вполне правомерно. По протяженности она меньше сказа, но все же достаточно развернута, представляет собой многострофное песнопение, в котором речитативному складу музыкального повествования сопоставляется лирически-напевный рефрен. В эпической песне «Мокац Мирза», как и в эпосе, ярко проявляется «квартовость» музыкального мышления. Невзирая на то, что в эпической песне по сравнению с эпосом мелодика более богата обильными опеваниями квартовых устоев, многократными варьированными повторами небольших попевок, тем не менее, сквозь различия все же проглядывает известная формула эпического пения, основанная на трех устоях, отстоящих друг от друга на кварту, на многократно подчеркиваемом движении от среднего устоя к верхнему и от него к нижнему устою, к тонике. Только в эпосе это происходит нисходящим скачком, а в песне «Мокац Мирза» – поступенным нисходящим движением.

И опять мы имеем дело с древним архетипическим формульным напевом. Напомним, что «Мокац Мирза» – это и восхваление доблести и красоты народного любимца-героя, и сожаление по поводу его коварного убийства. Не отголосок ли это древних плачей, из недр которых в дальнейшем родился жанр героического эпоса?

По глубине и значимости идейного и философского содержания, по красоте и силе художественного воздействия поэтических образов эпические произведения армянского народа занимают достойное место не только в отечественной фольклористике, но и среди лучших творений мировой традиционной музыкальной культуры.

²⁰ Т. Попова, *Русское народное музыкальное творчество*, том 1, Москва, изд. «Музыка», 1962, с. 169-170.

²¹ Комитас, *Собрание сочинений*, том 10, с. 92, № 118.

Резюме

Богатейшее эпическое наследие армянского народа своими корнями уходит в глубину веков, насчитывая в своем развитии не одно тысячелетие. Еще с V века в трудах армянских историков встречается множество упоминаний об эпических сказах, свидетельствующих об уже сформировавшейся эпической традиции, передающейся из поколения в поколение в изустной передаче.

В эпическом наследии армян особое место занимает героическая эпопея «Сасна црер» («Сасунские безумцы»), состоящая из четырех ветвей, повествующих о жизни и героических деяниях четырех поколений богатырей Сасунского царского дома. Эпос сказывается особой декламацией, которая местами переходит в речитацию и пение.

Эпическое пение мало изучено. Между тем, поющиеся фрагменты героического эпоса, мелодии эпических сказов и песен чрезвычайно интересны и должны изучаться как с точки зрения музыкального языка, как системы специфических выразительных средств, так и как музыкальная речь, как особый способ сказывания. Поющиеся фрагменты эпоса не являются песнями в жанровом понимании. Это – различного вида речитации (от «сухого» до «омузыкаленного»), подчиняющиеся единой мелодической формуле, то есть в их основе лежит единый тип эпического мелодического мышления, несущего в себе явные черты архаики. Не будучи музыкальными иллюстрациями содержания, поющиеся фрагменты не воплощают образы эпоса. Являясь лишь способом сказывания, пение в эпосе помогает восприятию текста, создает особое эмоциональное состояние. То же самое можно сказать и о малых эпических формах – о сказе и собственно песне. Свойственные им мелодическая и ритмическая формульность, «квартовость» интонации, имея мнемоническое значение, вместе с тем подчеркивают квантитативный характер ритмики армянской традиционной музыки.

Ключевые слова: эпос «Сасна црер», сказ «Карос хач», «Мокац Мирза», пение как способ сказывания, декламация, речитация, мелодическая формула, ритмоформула.

Ալինա Փահլանյան (Հայաստան)*արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր**ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ**Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա***ՎԻՊԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՎԻՊԱԿԱՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹՈՒՄ****Ամփոփում**

Հայ ժողովրդի հարստագույն վիպական ժառանգությունն իր արմատներով ձգվում է դեպի դարերի խորքը՝ ունենալով զարգացման հազարամյակների պատմություն: Դեռ V դարից սկսած հայ պատմիչների աշխատություններում հանդիպում են բազում հիշատակություններ վիպական ասքերի մասին, որոնք վկայում են արդեն ձևավորված, սերնդե–սերունդ բանավոր ձևով փոխանցվող վիպական ավանդույթի առկայության մասին:

Հայերի վիպական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի չորս ճյուղից բաղկացած «Սասնա ծռեր» հերոսական վեպը, որը պատմում է Սասնա թագավորական տան դյուցազունների չորս սերնդի կյանքի և հերոսական գործերի մասին: Էպոսը կատարվում է հատուկ արտասանությամբ (ղեկվամացիայով), որը տեղ–տեղ անցնում է ասերգության և երգեցողության:

Վիպական երգեցողությունը քիչ է ուսումնասիրված: Մինչդեռ հերոսական վեպի երգվող հատվածների, վիպական ասքերի և վիպերգերի մեղեդիները չափազանց հետաքրքրական են և պետք է ուսումնասիրվեն ինչպես երաժշտալեզվական տեսակետից՝ իբրև արտահայտչամիջոցների յուրահատուկ համակարգ, այնպես էլ իբրև ասացման հատուկ միջոց: Էպոսի երգվող հատվածները երգ չեն բառի ժանրային իմաստով: Դրանք տարբեր բնույթի ասերգություններ են («չոր» ասերգությունից մինչև «երաժշտականացված»), որոնք ենթարկվում են մեկ մեղեդիական բանաձևի, այսինքն՝ դրանց հիմքում ընկած է վիպական մեղեդային մտածողության մի միասնական, արխայիկ գծեր ունեցող տիպ: Չլինելով բովանդակության երաժշտական պատկերազարդում՝ երգվող հատվածները չեն մարմնավորում էպոսի կերպարները: Լինելով լոկ ասացման միջոց՝ էպոսի երգեցողությունն օգնում է տեքստի ընկալմանը, ստեղծում հուզական յուրահատուկ վիճակ: Նույնը կարելի է ասել նաև վիպական փոքր ձևերի՝ ասքի և վիպերգի մասին: Այդ տեսակներին հատուկ՝ մեղեդիական և ոճամական բանաձևավածությունը, ինտոնացիայի ընդգծված «կվարտային» բնույթը, ունենալով մենմոնիկ նշանակություն, միևնույն ժամանակ ընդգծում են հայկական ավանդական երաժշտության ոճամիկայի կվանտիտատիվ էությունը:

Հիմնաբառեր՝ «Սասնա ծռեր» էպոս, «Կարոս խաչ» ասք, «Մոկաց Միրզա» վիպերգ, երգեցողությունը՝ ասացման միջոց, դեկլամացիա, ասերգություն, մեղեդային բանաձև, ռիթմական բանաձև:

Prof. Alina Pahlevanyan (Armenia)

PhD in Art, Honored Worker of Art of RA

Komitas State Conservatory in Yerevan

EPIC SINGING IN ARMENIAN TRADITIONAL FOLK CULTURE

Abstract

The roots of the rich epic heritage of Armenians go deep into the centuries. The development of the latter encompasses a history of millennia. The works of Armenian historians dating back to the V century often refer to epic stories, which testifies the existence of an oral epic tradition, which had already been formulated by that time and has continued being transmitted from generation to generation.

In Armenian epic heritage a special place is reserved for the heroic epic *Sasna Çrêr*, which consists of four branches and narrates about the life and heroic acts of four generations of the Sassoun Kingdom. The epic is performed in a special type of declamation, which at times transforms into recitation and singing.

The epic singing hasn't been thoroughly studied. Meanwhile, the sung fragments and the melodies of the epics are extremely interesting and must be studied both from the aspect of their musical language and as a special type of narration. The sung fragments of the epic are not songs in the sense of the genre. They present various forms of recitations (from "dry" recitative to "musicalized" ones), which are exposed to a single melodic formula. That is to say, they are based on a single, archaic pattern of epical melodic thinking. The epic songs are not musical illustrations of the epic plot and they do not display the characters of the epic. As a means of expression, the epic singing helps the listeners to perceive the text and creates a definite emotional state. The same can be said about the smaller forms of epic narration, where the formulaic melodies, the rhythmic patterns and the quartal structure of the melodies have a mnemonic function, at the same time accentuating the quantitative structure of the rhythm in traditional Armenian music.

Keywords: *Sasna Çrêr* epic, *Karos xaç*; *Mokac' Mirza*, singing as a means of narration, declamation, recitation, melodic formula, rhythmic formula.

Զավեն Թագակյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

«ԼՈՅՍ ԶՈՒԱՐԹ» ԺԱՄԱԳՐՔԻ ԵՐԳԸ ՋԱՎԱԽՔԻ (ԿԱՐՆՈ) ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ

Ի տարբերություն հոգևոր տաղերի, շարականների, Ար. Պատարագի երգային հատվածների դասական եղանակների վերլուծությունների ստվարաքանակ հրապարակումների՝ առ այսօր Ժամագրքի երգերի կանոնական եղանակներին վերաբերող գիտական աշխատություններ չեն հրատարակվել: Չեն գրանցվել նաև դրանց ժողովրդական կատարումների հանգամանալից քննությանն առնչվող մեկնություններ, ինչը պայմանավորված է ձայնագրյալ և նոտագիր նմուշների սակավությամբ:

Հայոց հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներին նվիրված մեր հոդվածներում¹ քանիցս փաստել ենք XX դարի 20–ական թվականներից մինչև դարավերջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում ամբարված շուրջ 165 հոգևոր երգի ժողովրդական կատարումների առկայությունը, որից 100–ից ավելին գրանցվել է Ջավախքում²: Այդ գրառումները դասակարգելիս պարզվել է, որ Ժա-

¹ Տե՛ս **2. Թագակյան**, Հայ միջնադարյան հոգևոր երգը Ջավախքի ժողովրդաերաժշտական կենցաղում, *Հայաստանի բնակչության հասարակական կենցաղի և հոգևոր մշակույթի պրոբլեմների ուսումնասիրություն*, գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1985, էջ 22: **2. Թագակյան**, Կանոնիկ հոգևոր երգերը հայ ժողովրդի կենցաղում, *Ավանդական և հոգևոր երաժշտությունը մարդկության ժառանգություն* միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1999, էջ 58–60: **2. Թագակյան**, Տաղերի ժողովրդական կատարումները Ջավախքի երաժշտական կենցաղում, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. 2, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան, Երևան 2017, էջ 164–181:

² Ջավախքյան հավաքածուից 7 նմուշ գրանցել է ականավոր երաժշտագետ Ք. Կուշնարյանը՝ 1927 թ.: 39 նմուշ ձայնագրել ենք 1967 թ., Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, ՀՀ կոմպոզիտորների միության և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի միացյալ գիտարշավի ժամանակ, իսկ 42–ը 1970–71 թթ. մեր անձնական գիտարշավների գրանցումներն են: 1984–1999 թթ. Երևանի պետական համալսա-

մագրքի երգերը քանակապես գերազանցում են մյուսներին³ և որ դրանց մեծ մասը պարզ եղանակավորում ունեցող «Առաւօտ լուսոյ»–ի (21 նմուշ), «Նորաստեղծեալ»–ի (6 նմուշ), «Աշխարհի ամենայն»–ի (3 նմուշ) տարբերակներ են, որ ձայնագրվել են թէ՛ եկեղեցականների և թէ՛ պարզ գյուղացիների կատարումներից⁴:

Ներկա ուսունասիրության խնդրո առարկան Զավախքի հոգևոր երգարվեստում զարդոլորուն ոճում շարադրված⁵ օրինակներից «Լոյս զուարթ» ժամագրքի երգն է, որն իր եռամաս կառուցվածքի բարդ շարադրանքով տարածում էր գտել ժողովրդի կենցաղում: Այդ են վկայում եկեղեցու սպասավորներից գրանցած՝ հայ հոգևոր երգարվեստին բնորոշ եղանակավորում ունեցող գիտական–գեղարվեստական բարձրարժեք ձայնագրությունները:

րանի և Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի կազմակերպած ջավախքյան գիտարշավների ընթացքում 18 նմուշ է ձայնագրել Հ. Պիկիջյանը:

³ 103 ձայնագրությունից 3–ը տաղ է, 18–ը՝ շարական, 9–ը՝ Պատարագի երգային հատված, 41–ը՝ ժամագրքի երգ, 7–ը՝ Ծննդյան և Հարության ավետիս, 14–ը՝ աղոթք և 10–ը՝ աշուղական քերթվածք:

⁴ Ինչպես հայտնի է, ջավախահայությունը XIX դարի ռուս–թուրքական պատերազմական իրադարձությունների բերումով գաղթել է Պատմական Հայաստանի Կարնո (Էրզրումի) նահանգից և իր մշակույթային դրսևորումների մեջ ակնհայտորեն կրում է մայր առանձնահատկությունները: Դա հաստատվում է ջավախահայերի կենսակերպի, լեզվամտածողության ու ծիսական կյանքի դրսևորումներում, բանահյուսական, երաժշտական ու պարային մշակույթի ինքնահատուկ կաղապարումներում, ինչպես նաև հոգևոր երգարվեստում:

⁵ Ժամագրքի երգերի թաշնյանական 279 գրառումների մեծ մասը շարադրված է վանկային, ներվանկային և խառը ոճերում: Սոսկ զարդոլորուն ոճում ծավալվող «Լոյս զուարթ» երգից բացի՝ նույն ոճական շարադրանքն ունեն «Տէր զի բազում» գիշերային ժամերգության «Քառք Հօր եւ Որդոյ եւ Հոգոյն սրբոյ. այժմ եւ միշտ եւ յաիտեանս յաիտեանից, ամեն» վերջնավարտը (Ն. Թաշնեան, *Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցոյ*, ի Վաղարշապատ, 1877, էջ 16), «Անբաժանելի եւ համագոյ Երրորդութեանդ»–ի Ա, Բ, Գ, Դ, Ե տները (նույն ժողովածու, էջ 20), «Թագատր յաիտեան: Այսօր դասք Իրեշտակաց ուրախանան: Ընդ ճգնութիւն սրբոյ» հատվածը (նույն ժողովածու, էջ 208–210), «Արի Տէր, օգնեա մեզ եւ փրկեա զմեզ վասն անուան քո: Արի եւ մի մերժեր զմեզ իսպառ վասն անուան քո» հատվածը (նույն ժողովածու, էջ 281–283, տարբերակը՝ էջ 285–286), «Ճանապարհ եւ ճշմարտութիւն եւ կեանք Քրիստոս», նաև՝ «Ճանապարհ բարի Քրիստոս...» (նույն ժողովածու, էջ 403–405), «Սուրբ Աստուածների»–ների շարքը (էջ 413), Յերեկոյին ծաղկազարդի եւ յայլ ժամանակս դռնաբացքի «Քաց մեզ Տէր, բաց մեզ Տէր, բաց մեզ Տէր դուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարդամք առ քեզ» հատվածը (էջ 420), ընդամենը՝ 7 նմուշ:

«Լոյս զուարթ» երգը Ն. Թաշճյանը գրի է առել երկու տարբերակով⁶: Դրանցից երկրորդն ունի եռամաս կառույցի բոլոր բաղադրիչները, մինչդեռ առաջին տարբերակն ավարտվում է երկրորդ մասով, ինչը, կարծում ենք, որոշակի նկատառումներով է կատարվել⁷ (տես նոտային օրինակ 1 և 2):

Ոճային առումով տարբերակների մասերը տարբեր են: Դրանցից առաջին երկուսը երկու տարբերակում էլ շարադրված են զարդոլորուն, իսկ վերջինը՝ խառը՝ վանկային–ներվանկային–զարդոլորուն շարադրանքով: Երկու տարբերակներում էլ «Ալէլուիա, ալէլուիա» խոսքային կառույցը նախաբան է: Տարբերակների երկրորդ բաժինները սկսվում են «Լոյս զուարթ»–ով, ավարտվում են «Յիսուս Քրիստոս» խոսքով: Ըստ մեր որդեգրած սկզբունքի⁸ ամբողջական կառույցները տողատելու պարագայում նախաբանը երկտող կառույց ունի: Նախաբանի տողերից յուրաքանչյուրն ընդգրկում է զույգ «Ալէլուիա»–ներից մեկը: Երկրորդ մասերում ընդգրկված հատվածները տրոհել ենք հինգ տողի, իսկ երրորդ մասը, որ միայն երկրորդ տարբերակում է առկա, միջակետերով ու վերջակետերով տարանջատվող երեք հատված է պարունակում, որոնք տողերի 5:2:2 հարաբերությունն ունեն:

Հետաքրքիր է թաշճյանական գրառումների ծայնակարգային շարադրանքը: Երկու տարբերակում էլ գերակայում են *g*¹ հիմնածայնով միավորվող է4 և Հ4 ծայնակարգերը, որոնք միմյանց հարաբերում են զուգորդման և համադրման եղանակներով: Դրանք երբեմն հպանցիկ

⁶ Ն. Թաշճեան, *Երգք ծայնագրեայք ի ժամագրոց*, ի Վաղարշապատ 1877, Ա. տարբ.՝ էջ 409, Բ. տարբ.՝ էջ 410:

⁷ Նկատի ունենք առաջին տարբերակի շարադրանքի զարդոլորուն ոճի կատարման համար փոքր–ինչ դյուրացված լինելու հանգամանքը: Բացի այս, եռամասնի կառույց ներկայացնող երրորդ մասը, որը խառը՝ վանկային–ներվանկային–զարդոլորուն ոճում է ընթանում, ավելի պարզ եղանակավորում ունի և շարադրված է երկրորդ տարբերակից հետո: Այն նկատի է առնվել որպես շարունակություն Հ4 ծայնակարգի երրորդ աստիճանով ավարտվող հարցական ավարտ ունեցող երկու տարբերակների համար:

⁸ Մեր որդեգրած սկզբունքի դրույթները շարադրված են ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի III պրակում (էջ 11): Ըստ մեր սկզբունքի՝ երգերի երաժշտաբանաստեղծական տողերը տարանջատվում են «ուղղահայաց ռանժիր» տողատման կարգով, որը հայ իրականության մեջ կիրառել է միայն Կոմիտասը:

զուգորդումներով «համեմվում են» այլ ձայնակարգերով, ինչը ստորև ներկայացվում է խոսքային կառույցների մեր տողատումներին զուգահեռ՝ երկրորդ տողով, որտեղ ձայնակարգային փոփոխությունները նշվել են դրանք ընդգրկող վանկերին համապատասխան:

1-ին մաս

Նախաբան

Ալելուիա,

Տարբ. ա. է4g⁹-----

Տարբ. բ. է4g-----

Ալելուիա.

ա. ----- Հ4g¹⁰-----/:

բ. -----/:

2-րդ մաս

Լոյս զրուարթ,

ա . Հ4g-----է4gՀ4g-----

բ. է4gՀ4g-----

Սուրբ փառաց անմահի

ա. -----է4g-----Հ4g-----

բ. -----Ի4g-3Փ3e¹¹---+3Հ4g¹²-----

Հօրն երկնաւորի,

ա. Հ4g-----է4-3Փ3e+3Հ4g-----

բ. Հ4g-----3Փ3e+3Հ4g-----

Սըրբոյ կենարարի

ա. է4g-Հ4g-----3Փ3e+3Հ4g----

բ. է4gՀ4g-----

Յիսուս Քրիստոս:

ա. է4g-----Հ4g-----//

բ. է4g-----է4g-Հ4g-է4g-//

⁹ է4g՝ g հիմնաձայնով քառալար հիմնառանցքով էռլական ձայնակարգ:

¹⁰ Հ4g՝ g հիմնաձայնով քառալար հիմնառանցքով հարմոնիկ ձայնակարգ:

¹¹ -3Փ3 e՝ փոքր եռյակ ցած e հիմնաձայնով, եռալար հիմնառանցքով փոյու-գիական ձայնակարգ:

¹² +3՝ փոքր եռյակ վեր:

3-րդ մաս**ա. բաժին**

Եկեալքս ի մըտանել Արեգական

- Տարբ. բ. է4g----- Հ4g-----
Տեսաք ըզլոյս երեկոյիս
- բ. Հ4g-----
Օրինեմք ըզՀայր եւ զՈրդի
- բ. Հ4g-----
Եւ ըզսուրբ զՀոգիդ Աստուծոյ,
- բ. Հ4g-----
Եւ ամենեքեան ասեմք ամէն.
- բ. Հ4g-----է3g—
բ. բաժին
Արժանաւորեա ըզմեզ յամենայն ժամ,
- բ. Հ4g-----
Օրինել ծայնիւ երգով զանուն
- բ. Հ4g-----
Փառաց ամենասուրբ Երրորդութեան:
- բ. -----//
գ. բաժին
Որ տայ զկենդանութիւն,
- բ. Հ4g-----
Վասն որոյ եւ աշխարհս ըզքեզ փառաւորէ:
- բ. Հ4g-----է3g--Հ4g//

Ակնհայտ է, որ ելեւջակարգով միմյանց տարբերակները հանդիսացող թաշճյանական երկու գրառումների ծայնեղանակային շարահատությունները ևս տարբերակվում են: Այսպես, եթե նախաբանի Ա. տարբերակի սկզբնավորող է4g ծայնակարգը ձգվում է մինչև երկրորդ «Ալէլուիա»-ի չէ վանկի դադարի նշանը, այնուհետև կատարվում է զարտուղում դեպի Հ4g, և մինչև բաժնի ավարտը վերջնավարտով ամրագրվում է այն, ապա Բ. տարբերակում առաջնային է4g ծայնակարգը գերակայում է բաժնի ամբողջ ընթացքում: Երկրորդ մասի ծայնա-

կարգային սխեմատիկ պատկերագրմանը հետևելով դժվար չէ նկատել $E4g$, $-3\Phi 3e$ (երկրորդ տարբերակում՝ $H4g$) ձայնակարգերի տարբերակների տարբեր հատվածներում կիրառվելու հանգամանքը: Ասվածը հիմնավորենք նոտագիր օրինակի երկրորդ մասի «Լոյս զրուարթ» սկզբնատողի տարբերակների եղանակավորման համեմատականով:

Տողի եռավանկ շարադրանքն Ա. տարբերակում բովանդակում է վանկերի եղանակավորման չորս դարձվածք, որտեղ երկրորդ՝ *զը* վանկն ընդգրկում է $E4g$ և $<4g$ ձայնակարգային զարտուղումով միմյանց միավորվող երկու միջանկյալ դարձվածք: Բ. տարբերակում տողի վանկերից յուրաքանչյուրը մեկ դարձվածք ունի: Դրանցից առաջինը՝ «Լոյս» վանկ-բառը, ա. տարբերակի *զը* վանկն ընդգրկող երկու դարձվածքի եղանակավորման ձայնակարգային ու ելևէջադարձման շարադրանքի խտացումն է: Սկսելով $E4g$ ձայնակարգում՝ այն մի քանի հնչյունից հետո զարտուղումով անցնում է դեպի $<4g$, որտեղ էլ ամփոփվում է կառույցը:

Երկուստեք համեմատականով պարզենք թաշնյանական տարբերակների «Լոյս զուարթ» տողի սկսող դարձվածքների եղանակավորման առանձնահատկությունները ևս: Ա. տարբերակում այն ունի g^1 հիմնաձայնով <4 ձայնակարգում շարադրվող $f(3/16)-e^1(1/16)-as^1(1/16)-g^1(1/16)$ նախընթաց ելևէջակարգը, որն ավարտվում է g^1 հիմնաձայնն ամրագրող $h^1(3/32)-as^1(1/32)-g^1(1/16)-a^1(1/16)-g^1(1/8)$ դարձվածքով: Բ. տարբերակը՝ դրանից էապես տարբերվելով, սկսում է դարձվածքը g^1 հիմնաձայնով $E4$ ձայնակարգում՝ $a^1(1/16)-b^1(6/16)-a^1(1/16)-b^1(6/16)-a^1(1/16)$ ելևէջակարգով¹³, որը $1/16$ դադարից հետո շարունակում է շարադրանքը g^1 հիմնաձայնով <4 ձայնակարգում՝ տարբերակելով Ա. տարբերակի g^1 հիմնաձայնի ամրագրումը հաստատող $g^1(3/32)-as^1(3/32)-h^1(3/32)-c^2(2/32)-h^1(3/32)-as^1(3/32)-g^1(3/32)-c^2(2/16)-h^1(2/16)-as^1(3/16)-g^1(1/16)$ ելևէջակարգով:

Տողի *զը* վանկին համապատասխանող եղանակավորումն Ա. տարբերակում ունի $E4g$ և $<4g$ ձայնակարգային շարադասությամբ

¹³ Այստեղ c^2 և d^2 ֆորշլագները նկատի են առնվել որպես դարձվածքի ելևէջադարձման ոչ առանցքային հնչյուններ և չեն հաշվարկվել:

գարտուղումով միմյանց միավորվող երկու միջանկյալ դարձվածք, ինչը հիշեցնում է Բ. տարբերակի տողը սկսող դարձվածքի ծայնակարգային և ելևէջադարձման ընթացքը: Տարբերակներում առկա զանազանությունն ընդգծող այս դրույթների կողքին Ա. տարբերակի –*ուարթ* վանկին համապատասխանող հանգչող դարձվածքն, իր <4 ծայնակարգային հենքով, ինչպես նաև ելևէջադարձման g' -ից c^2 , ապա և f' աստիճանական քայլերով ու հիմնաձայնը հաստատող կադանսով, Բ. տարբերակի հանգչող դարձվածքի պարզեցված տարբերակն է:

Այլ կերպ ասած՝ տողի սկսող դարձվածքները, տարբեր ելևէջակարգային սկիզբ ունենալով և շարունակության մեջ ծայնակարգային տարակերպ կառույցներում շարահյուսվելով՝ միմյանցից էականորեն տարբերվում են: Բացի այն, որ դրանք միավորվում են միջանկյալ դարձվածքների ծայնակարգային կառույցներով ու համապատասխան ելևէջադարձումներով հակադիր կառույցների հետ, նաև շարունակական կապի մեջ են էական նշանակություն ունեցող հանգչող դարձվածքների միմյանցից քիչ զանազանվող կառույցների հետ:

Թաշճյանական գրառումների երկրորդ բաժնի հաջորդ՝ 2–5 տողերը, հանգչող դարձվածքների մասով <4 ծայնակարգի g' հիմնաձայնը հաստատող ելևէջադարձումներ ներկայացնող տարբերակներն են¹⁴, և ինչպես «Լոյս զուարթ» սկզբնատողում՝ միահյուսվելով նախընթաց սկսող և միջանկյալ դարձվածքների տարաբնույթ շարադրանքին, նպաստում են համեմատվող օրինակների իրական տարբերականը: Դրան են օժանդակում ամբողջական շարադրանքի առանցքային հնչյունների շրջադարձային հանգույցների ընդհանրությունները՝ խարսխված առանձին դարձվածքների միմյանց առավել մոտ տարբերակումների վրա:

Այսպիսով՝ «Լոյս զուարթ» ժամագրքի երգի թաշճյանական գրառումների առաջին երկու բաժիններն իրենց թե՛ բազմաձայնակարգ

¹⁴ Թաշճյանական գրառումներում երկրորդ բաժնի վերջին՝ «Յիսուս Քրիստոս» տողերն իրենց ելևէջադարձմամբ միմյանց տարբերակներն են և հանգչող–վերջավորող դարձվածքի <4 ծայնակարգի g' հիմնաձայնը հաստատելով ավարտվում են հարցական երանգի երրորդ աստիճանով: Դրանով յուրօրինակ կապ է առաջանում շարադրանքի երկրորդ և երրորդ բաժինների միջև:

շարադրանքի ընդհանուր հատկանիշների, թե՛ եղանակավորման դարձվածքային շղթայումների, թե՛ ելևէջադարձման շարահարությունների կերտվածքով միմյանցից բավականին զանազանվող տարբերակներ են¹⁵: Միայն երկրորդ տարբերակի հընթացս շարունակվող երրորդ բաժինը, սկսելով Է4 ձայնակարգում, *մտանել* բառից սկսած՝ զարտուղում է Հ4 ձայնակարգ և շարունակվում մինչև առաջին մասի եզրափակող կադանսային դարձվածքը, որտեղ վերջնավարտին զարտուղելով՝ եզերվում է Է3 ձայնակարգով: Բաժնի երկրորդ մասը, շարադրանքը վերսկսելով Հ4-ում՝ շարունակում է մնալ նույն ձայնակարգում մինչ երրորդ մասի վերջնավարտի վերջավորող դարձվածք, որտեղ հպանցիկ ընդգրկելով Է3 ձայնակարգն, ավարտում է երկը Հ4 հիմնական ձայնակարգում:

Մեր ներկայացրած ձայնագրություններից առաջինը գրի է առնվել 1970 թ. Ախալքալաքի Մերենիա գյուղում, բանասաց 77-ամյա քահանա Հարություն Ղուկասյանից: Նրա կատարումն ընդգրկում է «Լոյս զուարթ»-ի առաջին ու նրան հաջորդող երկրորդ բաժինները (տե՛ս նոտային օրինակ 3):

Այուս օրինակը, որը գրի է առել Ք. Կուշնարյանը 1927 թ. Թիֆլիսում՝ ժամհար Ղևոնդ Մամիկոնյանից, նույնպես սահմանափակվում է առաջին երկու մասերի շարադրանքով¹⁶ (տե՛ս նոտային օրինակ 4): Այս օրինակում երկրորդ մասը եզերող «Յիսուս Քրիստոս» բառերը բանասացը վերակերպել է «Քրիստոս Արեգական»-ով: Մեր տողատմամբ՝ այս և նախորդ օրինակների առաջին մասը տրոհվել է երկտող կառույցի, որտեղ տողերից յուրաքանչյուրն ընդգրկում է «Ալելուիա»-ներից մեկը: Շա-

¹⁵ «Լոյս զուարթ»-ի թաշնչանական գրառումների զարտուղումներով հարուստ ձայնակարգային ներկայացված շարադասությունը եկեղեցական Ութձայնի շրջանակներում դիտարկելու պարագայում կարող էինք փաստել, որ այն ընդգրկում է զարտուղումներով միմյանց կապակցվող Բ2 և Գ2 դարձվածքի հիմնական ձայնեղանակները:

¹⁶ Այս օրինակի վերծանության մեջ, միտված լինելով պահպանել շարադրանքի առանձնահատկությունը, պահպանել ենք բանասաց Հարություն Ղուկասյանի երգվածքի վանկերի 2 և ավելի հավելյալ (ա-հա-լէ-հէ-լու-հու-հու-հու-իա-ա) տրոհումները: Առանց հավելյալ տրոհումների հիմնական վանկերի պարունակած հնչյունների քանակը պարզորոշ դարձնելու նպատակով՝ վերծանության մեջ նշել ենք հավելյալ միացման գծիկներ՝ լիզաներ:

րունակելով հետևել եղանակավորման սկսող, միջանկյալ, հանգչող կամ վերջավորող դարձվածքների ընթացքին՝ շարադրանքի երկրորդ մասը տրոհել ենք հնգատողի՝ վանկերի 3:6:5:6:6 հարաբերությամբ:

1970 թ. Ախալքալաքի Տուրգիս գյուղում ժամհար Մարտին Առաքելյանից մեր գրառած օրինակը բովանդակում է «Լոյս զուարթ» ժամագրքի երգն ամբողջությամբ՝ բոլոր երեք մասերով (տես նոտային օրինակ 5):

Այստեղ նախաբանը երկուսի փոխարեն երեք «Ալելուիա» է պարունակում և եռատողի է տրոհվել: Երկրորդ մասն, ինչպես թաշճյանական գրառումներում, տրոհել ենք հնգատող՝ վանկերի 3:6:5:6:4 հարաբերությամբ: Երրորդ մասը եռաբաժին շարադրանք ունի: Ըստ եղանակավորման՝ առաջին բաժինը տրոհել ենք վանկերի 9:8:6:7:9 հարաբերությունն ունեցող հնգատողի, երկրորդը՝ 10:10:8 հարաբերությամբ եռատողի, վերջինը՝ 6:14 հարաբերությամբ երկտողի: Մեր բոլոր երեք օրինակների առաջին, ինչպես նաև Հ. Ղուկասյանի և Ղ. Մամիկոնյանի երգած օրինակների երկրորդ մասերը շարադրված են զարդոլորուն ոճում: Մ. Առաքելյանի երգած օրինակի երկրորդ մասը շարադրված է զարդոլորունի գերակայությամբ խառը ոճում: Խառը ոճում է շարադրված նաև նրա ներկայացրած երրորդ մասն իր երեք բաղադրիչով, որը նմանվելով թաշճյանական Բ. տարբերակի նույն հատվածին՝ հարուստ է զարդոլորուն ոճին բնորոշ մինչև 14 հնչյուն պարունակող վանկով:

Ստորև նմուշների ձայնակարգային շարադասությունները համեմատել ենք ժամագրքի երգի բոլոր երեք մասերը բովանդակող թաշճյանական Բ. տարբերակի հետ: Այստեղ ևս նմուշների խոսքային կառույցներն ուղղորդվում են ձայնակարգային դրսևորումներով:

1-ին մաս

Սկսվածք

Ալելուիա, Ալելուիա (:), Ալելուիա:

- | | |
|-----------------------|----------------------------------|
| 1. Թաշճ. գրառում | է4-----, -----: |
| 2. ք-ց՝ Հ. Ղուկասյան | է4-----,----ի4--- Հ4 ----: |
| 3. ք-ց՝ Ղ. Մամիկոնյան | Հ4. ի4Հ4.ի4.Հ4, է4-ի4Հ4-ի4Հ4---- |
| 4. ք-ց՝ Մ. Առաքելյան | է4-----, -----,----Հ4---- |

2-րդ մաս

Լոյս զլուարթ,

1. Է4<4-----

2. Ի4<4-----

3. Ի4-----<4---

4. Ի3<4-----

Սուրբ փառաց անմահի,

1. -----Ի4.-3Փ3e+ 3<4-----

2. -----

3. <4Ի4-----3Փ3e-<4 g -----

4. Ի4-----<4-----

Հօրն երկնաւորի,

1. <4-----.

2. <4-----է3--

3. <4-----

4. Ի4-----<4-----

Սըրբոյ կենարարի,

1. -Է4<4-----

2. <4-----Ի4-<4-----3Փ3e

3. -----

4. ----Ի4-----<-----

Յիսուս Քրիստոս:

1. Է4-----<4---

2. Է4-----3Փ3e+3<4---

Քրիստոս Արեգական:

3. Ի4-----<4-----Ի4<4

Յիսուս Քրիստոս:

4. Ի4-----<4---:

3-րդ մաս

1-ին բաժին

Եկեալքս ի մըտանել արեգական,

1. Է4-----<4-----

4. Ի4-----<4-----Ի4<4-Ի4-<4-----

Տեսաք ըզլոյս երեկոյիս,

1. -----

4. -----

Օրհնեք ըզ Հայր եւ գորդի,

1. -----

4. Ի4-----Հ4-----

Եւ զսուրբ զՀոգիդ Աստուծոյ

1. Հ4-----

4. -----

Եւ ամենեքեան ասեմք ամէն:

1. Հ4-----է3---

4. Ի4-----Հ4-----

2-րդ բաժին

Արժանաւորեա զմեզ յամենայն ժամ

1. Հ4-----

4. Հ4-----Ի4-----Հ4-----

Օրհնեալ ծայնիւ երգով զանուն փառաց

1. Հ4-----

4. -----Ի4-----Հ4

Ամենասուրբ Երրորդութեան:

1. Հ4-----

4. Ի4Հ4-----Ի4-----

3-րդ բաժին

Որ տայ զկենդանութիւն, սուրբ փառաց անմահի,

1. Հ4-----

4. Ի4-----Հ4, ,, ,, ,,

Վասնն որոյ եւ աշխարհիւս ըզքեզ փառաւորէ:

1. Հ4-----է4---Հ4g

4. Հ4-----Ի4-----Հ4-----:

Ինչպես երևում է, միայն բանասաց Մ. Առաքելյանի օրինակում է «Ալէլուիա»-ների հատվածն ընթանում թաշճյանական օրինակի Է4g

ծայնակարգում: Այսու, նրա կողմից հավելված երրորդ «Ալելուիա»-ի եղանակավորման ժամանակ զարտուղվում է Է4g-ից դեպի Հ4g, որտեղ և ամփոփվում է առաջին մասը:

Հ. Ղուկասյանի տարբերակը, թեև սկսում է համեմատվող օրինակի ծայնակարգում, սակայն «Ալելուիա»-ներից երկրորդի վերջին երկու վանկերը եղանակավորելիս նախընթաց Է4g-ից նախ զարտուղում է դեպի Ի4g, ապա՝ Հ4g:

Բանասաց Ղ. Մամիկոնյանը թաշճյանական նախաբանի Է4g ծայնակարգին անդրադառնում է հպանցիկ՝ երկրորդ «Ալելուիա»-ի սկզբում միայն: Այն ամբողջությամբ սկսում և ավարտում է Հ4g-ում՝ ընթացքում քառակի հպանցիկ զարտուղելով դեպի Ի4g: Դրանք կայանում են հիմնածայնի և դիմող ծայնի ընդհանրությամբ՝ ծայնակարգերի երկրորդ և երրորդ ծայնաստիճանների խրոմատիկ փոխակերպումների միջոցով, ինչը սահուն և բնական է դարձնում զարտուղումները: Համեմատվող օրինակների երկրորդ մասերի ծայնակարգային վերլուծությունից պարզ է դառնում, որ բոլորն էլ ունեն բազմածայնակարգ շարադրանք, որտեղ գերական է Հ4 ծայնակարգը: Թաշճյանական համեմատվող տարբերակի երկրորդ մասի ծայնագրության մեջ գերակայից բացի՝ կարևորվում է Է4 (մինոր) ծայնակարգը: Կարճատև շարադրանքով սկզբնավորելով առաջին և չորրորդ տողերը՝ այն զարտուղում է դեպի Հ4 և շարունակում մնալ այնտեղ մինչև տողերի ավարտը, իսկ հինգերորդ տողը, սկսելով Է4-ում, շարունակվում է նույն ծայնակարգում մինչև տողը վերջավորող դարձվածքին նախորդող միջանկյալ դարձվածքները: Միայն այստեղ է կատարվում զարտուղում դեպի հիմնական՝ Հ4 ծայնակարգ, որտեղ էլ այն կադանսային դարձվածքով ամրագրվում է: Ի տարբերություն թաշճյանական գրառումների՝ երկրորդ բաժնի ջավախքյան նմուշներում կարևորվում է Ի4 (մաժոր) ծայնակարգը: Մ. Առաքելյանի օրինակում, սկզբնավորելով երկրորդ, երրորդ և հինգերորդ տողերը և դրանցում ընդգրկելով զգալի հատվածներ, այն ծավալով գերազանցում է Ի4-ին: «Լոյս զուարթ»-ի երրորդ բաժնի շարադրանքը, որ

թաշճյանական օրինակից բացի միայն Մ. Առաքելյանի տարբերակում կա, ծայնակարգային առումով ավելի պարզ է: Եթե թաշճյանական գրառման մեջ հիմնական <4 ծայնակարգից բացի մասնակի կիրառություն ունի է4 (մինոր) ծայնակարգը, ապա բանասացի օրինակում Ի4 (մաժոր) ծայնակարգը էական նշանակություն ունի և զգալի ծավալներ է ընդգրկում:

Այսպիսով՝ ներկայացված ծայնակարգային համակարգում հիմնական <4 ծայնակարգից բացի՝ բոլոր չորս (թաշճյանական և մերերեք) օրինակներում կիրառվել է Ի4g (մաժոր) ծայնակարգը, իսկ միայն թաշճյանական գրառման մեջ՝ է4g (մինոր) ծայնակարգը: Համակարգում մասնակի կիրառություն գտած է3g–ը տեղ է գտել միայն երկրորդ օրինակում, իսկ –3eΦ3–ը համեմել է թաշճյանական և մեր բանասացներից Հ. Ղուկասյանի և Ղ. Մամիկոնյանի օրինակերում: Որպես ելևէջադարձումների ընդհանրական հատկանիշ՝ կարևորվում է համեմատվող օրինակների առանցքային հնչյունների հենակետային կառույցների նմանությունը: Այն դրսևորվում է լայն՝ ութնյակից մեծ ծայնասահմանների ընդգրկմամբ¹⁷, զարդուլորումների (melizma) և դրանց հարող, առանցքային հնչյունները շրջառող մանր տևողության զարդահնչյունների առատությամբ, ընդգրկված բաժինների հստակ տարանջատումներով, հանգչող–վերջավորող դարձվածքների՝ մեծ մասամբ հիմնաձայներով ավարտվող տարբերակային շարադրանքով, ինչպես նաև ներկայացված գրեթե նույն ծայնակարգերի ընդգրկումներով՝ դրանց միմյանց հարաբերելու զարտուղումներով ու համադրություններով:

Ընդհանրությունների և տարակերպությունների առումով հետաքրքիր պատկեր են ներկայացնում օրինակների վանկաչափական կառույցները: Դա առավել տեսանելի է թաշճյանական Բ. և բանասաց Մ. Առաքելյանի օրինակների եռամաս շարադրանքի մեջ:

¹⁷ Թաշճյանական օրինակի ձայնեզրը՝ d–F, փոքր դեցիմա է, Հ. Ղուկասյանի տարբերակում՝ dis–es², կրկնակի փոքրացված նոնա, Ղ. Մամիկոնյանի կատարման մեջ՝ e–es², փոքրացված օկտավա, իսկ Մ. Առաքելյանի օրինակում՝ d–es², փոքրացված նոնա:

1-ին մաս Ալեւիա, Ալեւիա: (.) Ալեւիա:	Թաջյանական բ. տարբ. -.-4°.-4°.-4°/ 1-ին էպիտրիտ/ -6.-2°.-9°.-5°// 2 համբոյր //	ս բ-ց Մ. Առաքելյանի օրինակ -.-6.-10.-4°/ 1-ին էպիտրիտ/ -.-7°.-11.-°/ 1-ին էպիտրիտ/ -.-8.-4.-3°// 2 համբոյր//
2-րդ մաս Լոյս զուարթ, Սուրբ փառաց անմահի, Հօրն երկնատրի, Սըրբը կենարարի՝ Յիսուս Քրիստոս:	-6.-.-4°.-4°/ սունք/ -6°.-4°.-4° / -6°.-8°.-5°/ սունք / սունք/ -6°./-7°.-7°.-5.-3°/ սարաք/ 2 համբոյր/ .6.-5°./-5.-6°.-5.-2°/ համբոյր / 2 համբոյր/ .2.-7°/-8°.-4°// համբոյր / համբոյր//	-6°.-4.-3°/ սունք/ -.-10.-8°/ -3.-2.-°. ավարտեղ / սունք/ -./.-4. -2. -2°/ սարաք / 1-ին էպիտրիտ/ -2.-2°./-3.-2.-2°/ համբոյր / 1-ին էպիտրիտ/ .-4. -./.-5°.-6// մ.ճ.սար / համբոյր//

Ներկայացված պատկերում նույն վանկաչափական կերտվածքն ունեն համեմատվող օրինակների շեղագծերով տարանջատվող 36 բանաստեղծական ոտքից 16-ը՝ շուրջ 44,4 %-ը, ինչն ապացուցում է, որ քննվող տեսակետից նրանք մասամբ են նմանվում: Համեմատվող նմուշները տարակերպ վանկաչափական կառուցվածք ունեն: Նկատի ունենալով վանկաչափական, ձայնակարգային, ելևէջադարձման ընդհանրություններն ու տարակերպությունները, ինչպես նաև եղանակավորման առանցքային շրջադարձերի ընդհանուր հատկանիշները՝ «Լոյս զուարթ» երգի Զավախքում գրի առնված մեր երեք օրինակն էլ թաշճյանական գրառումների էապես զանազանվող տարբերակները կարելի է համարել: Իրապես, դրանցում առկա ակնբախ տարբերություններն ընդգծում են յուրաքանչյուրի եղանակավորման բարձրարվեստ ինքնատիպությունը և գալիս են համալրելու հայոց հոգևոր երգարվեստի հարուստ գանձարանը:

[illegible]

13
սրր - - - - -
Է4-g-

14
բոյ - - - - -
74-g-

15
կն - - - մու - - - լա - - - ըի:
-3 Φ3 -e- -3 74 g-

16
6
Յի - - - - - սուս
Է4-g-

17
Բրիս - - - - - սուս:
74-g-

Օրինակ 2

ԼՈՅՍ ԶՈՒՐԹ

Կարգադրույթեան հասարակաց ակօրից երեկոյի ժամուն

Տարրերակ Բ

Խոնարհեցո. Ասրեցո

Ճանր

60

Ն. Թաշճեան, Ժամագրոց երգեր, էջ 410

Ա - լն - - - յո իս,

4 Է:4 g (ժայնակարգային շարադրանքը)

Ա - - - - - լն

6 յո իս,

8 Լ յս շգ զր

10 ուար,

11 Սորր

12 փա - ի4 - - - - ուց

14 ան - - - - - ժժ3-ց

15 մա - - - - - իս,

17 Հօրն նրկ - - - - -

19
 Գա - - - - - չձգ
 ՔՉ3-Ը - - - - - Լի - - - - - 3 - - - - - րի.

22
 Սըր - - - - - րոյ
 Է4g - - - - - ձգ

24
 Կն - - - - - Գա - - - - -

26
 րա - - - - - 3 - - - - - րի.

28
 Յի - - - - - առս
 Է4g - - - - -

30
 Բրիս - - - - - ձգ - - - - - առս:
 - - - - - ձգ - - - - - Ի4

Ա և Բ տարրերակների ձայնակազային կառույցների խտրերի հետ
 զուգորդումն պատկերազրույթ

Ա Լ ու ի ա,	Հ օ ր ն ե ր կ ց ա ու ր ի.
Ա տարր. - Է4g - - - - -	Ա տարր. - 3Թ4Ը - - - - - 3Հ4g - - - - -
Բ տարր. - Է4g - - - - -	Բ տարր. - - - - -
Ա Լ ու ի ա.	Ս ր ր ո յ կ ն ա ր ա ր ի.
Ա տարր. - Հ4g - - - - - Է4g - - - - -	Ա տարր. - - Է4g - - - - - Հ4g - - - - - 3Թ4Ը - - - - - 3Հ4g - - - - -
Բ տարր. - Է4g - - - - -	Բ տարր. - Է4g - - - - - Հ4g - - - - -
Լ . ո յ ա զ ր ու ա ր ք,	Յի ա ու ս
Ա տարր. - Հ4g - - - - -	Ա տարր. - Է4g - - - - -
Բ տարր. - - - - - Հ4g - - - - -	Բ տարր. - Է4g - - - - -
Ս ու ր ք փ ա ռ ա ց ա ն մ ա ի ի,	Գ ր ի ս ա ռ ա:
Ա տարր. - Է4g - - - - - Հ4g - - - - -	Ա տարր. - - Հ4g - - - - -
Բ տարր. - - - - - Բ4g - - - - - 3Թ4Ը - - - - - 3Հ4g - - - - -	Բ տարր. - Է4g - - 4Է4Ը - - 4Հ4g - - - - - Է4g - - - - -

Օրինակ 3

ԱՆԷԼՈՒԻԱ ... ԼՈՅՍ ԶՈՒԱՐԹ

Ձայնագրել է և վերծանում է Ջ. Թադևլյանին

Ձայնագրող, և վերծանող: Ջ. Թադևլյանին

ԱՄՁ, տ. 269ս-2, Ալս.-1970, գ. Սերենիա
բանասաց՝ Հարություն Դուկասյան, 77 տ.

140

1-4-2

Ա - հա լև - - - հլ լու - հա հա հա

3

լու - - - - - ա,

4

Ա - հա հա ա հա հա հա ա լև - - -

5

լու - - - - - հա հա

7

լև - - - - - հա

9

ուու - - - - - ա ա սգր

11

աու - հա - - - - - ա ա - հա

13

վա - - - - - ու

15

ու - - - - - ա

17

ա - - - - - հի - - - - - ի հի

20
8
Հօրն երկ - - - նա - - -

22
8
ու - - - - - րի

24
8
սրբ - - - - - րո - - - - - ն - - - - -

26
8
Հ4-ը - - - - - Լ4-ը - - - - - Հ4-ը

27
8
Խոլ Լ4-ը
կե - - - - - նա - - - - -

28
8
լա - - - - - լի. - - - - -

30
8
Յի - - - - - սու - - - - - մու

32
8
Փրիս Գ3-ը - - - - - առա: - - - - - Հ4-ը

Ակլուիա, Ակլուիա:

Լ4-ը-----Լ4ըՀ4-ը /

Լոյս զլուարթ, սուրբ փառաց անմահի,

Լ4ըՀ4-ը

Հօրն երկնատրի, սրբոյ կենարարի.

-----Լ3-ը-Հ4-ը-Լ4-ը-Հ4-ը-Փ3-ը /

Յիսուս Գրիստոս:

Լ4-ը-----ՅՓ3-ը-----ՅՀ4-ը:

Օրինակ 4

ԱԼԷԼՈՒԻԱ ... ԼՈՅՍ ԶՈՒԱՐԹ

Չայնազրեալ երգը կարգադրության հասարակաց աղօթից երևելոյի ժամուն
 Չայնազրեալ. Էր. Կուչմարյանի ԱԻՉ, տ. 12-1, 17.9.1927 թ., ք. Թիֆլիս
 վերձանոթ. Չ. Թազակչյանի ք-ց՝ ժամնար Ղևոնդ Մամիկոնյան.

1
Ալլելուիա, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

4
Խաչին, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

6
Ալլելուիա, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

8
Խաչին, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

10
Խաչին, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

13
Սոսոս, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

17
Նորին, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

22
Սոսոս, ինչպէս որ աստուծոյ խաչին ինչպէս որ աստուծոյ խաչին

23
կն - - - - - մա - - - - -
D4g

25
րու - - - - - րի:
D4g

27
Քրիս - - - - - տա
A4g

29
!! - - - - - րեզ - - - - -
D4g

մա - - - - - կան:
D4g

.....A4g.....D4g.....;

Ակն.րու....խա,
D4g A4D4---A4D4
Ակն.....րու....խա:
A4-D4-A4D4-----/
Լոյս զուարթ,
A4-----D4-----
Մուրք փառաց անճախի,
D4-A4-----:303e-:3D4g-----
Հօրն երկնաւորի,
D4-----
Մըրրոյ կնճարարի:
D4-----/
Քրիստոս
A4g-----
Արեգմա....կ....ա...ն:
D4g-----A4gD4g-:/

ԱԼԵԼՈՒԲԱ... ԼՈՅՍ ՉՈՒԱՐԹ

Չայնազրոթ. և վերծանութ.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԽՁ, տ. 265-14, Ա-ք 1970, գ. Տուրգյս
բանասաց՝ Մարտին Առաքելյան, 68 տ.

$\text{♩} = 62 \quad \text{T} = \text{A}$

[illegible]

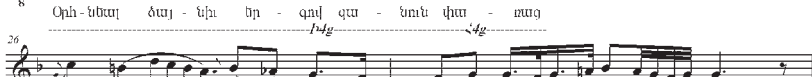
21  8 Օրհ - նևմբ թգ - - - Հայր ն - գիր - դի,
14g 4g

22  8 եր թգ - սուրբ գհո - - - զիդ Աստ(ո) - - - ծոյ,
14g 4g 3 3 3 3 3 3 3 3

23  8 եւ ա - մն-նմբ - նան 5 ա - - - սնմբ ա - - - - մէ:
14g 4g

24  8 Ար - ժա - նա - ուր 3 նա գմեզ յա - մն - նան ժամ
14g 4g 3 14g 4g

25  8 Օրհ - նեւա ծայ - նիւ մր - գով զա - նուն փա - ազ
14g 4g

26  8 Ա - մն - - նա - սուրբ էր - թոր - դու - - - - թնան,
14g 4g 14g

27  8 Որ տայ գլեն - դա - նու 3 թին,
14g 4g

28  8 Վասն փո թոյ ն աշ խար հրա թգ բեզ փա աա տ թէ:
14g 4g

Աղելուիա,

14g

Աղելուիա,

14g

Աղելուիա:

4g

Լոյս զուարթ,

14g 4g

Մորթ փառաց անմահի,

14g 4g

Հորն երկնատրի,

14g 4g

Սրբոյ կենարարի.

14g 4g

Յիսուս Քրիստոս:

14g 4g

Եկեալքս ի մըտանն արեգական,
14g 4g 14g 4g 14g 4g

Տեսաք թղտյս նրկոյիս.

Օրհնմբ գհայր ն գրդի,

14g 4g 4g 4g 4g 4g
Եւ զսուրբ գհոգիդ Աստ(ո)ծոյ

Եւ ամենքնան ասնմբ ամեն:

14g 4g 4g 4g 4g 4g

Արթնատրեւ գմեզ յամենայն ժամ

14g 4g 4g 4g 14g 4g 4g

Օրհնեալ ծայնիս նրգով զանուն փառաց

14g 4g 4g 4g

Ամենատրեւ Երդոյդոյթնան,

14g 4g 4g 4g 14g 4g

Որ տայ գլենդանութիւն,

14g 4g 4g 4g

Վասն որոյ ն աշխարհս թգբեզ փառատրեւ:

14g 4g 4g 4g 14g 4g 4g 4g

Ամփոփում

Ցայսօր հայոց հոգևոր երգերի ժամերգությունների ժանրի ժողովրդական կատարումներին վերաբերող գիտական ուսումնասիրություններ չեն գրանցվել: Դա պայմանավորված է սակավաթիվ հրատարակություններով: Ջավախքում գրանցված բազմաթիվ հայ հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների մեջ գերակայում են նշված երգատեսակի օրինակները, որոնց մեջ մաս են կազմում XII դարի հայ ականավոր երաժիշտ Ներսես Շնորհալու հեղինակած պարզ երաժշտախոսքային կառույցներ ունեցող հորինվածքների տարբերակները:

Կանոնական ժամերգությունների գրանցումներում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում **զարդոլորուն ոճում** շարադրված սակավաթիվ օրինակները: Դրանցից ներկա աշխատության համար ընտրել ենք առավել բնորոշ օրինակներից «Լոյս գուարթ» երգը: Ն. Թաշճյանի գրառած երկու և Ջավախքում հոգևորականներից գրանցած ժողովրդական կատարումների երեք օրինակների համեմատական վերլուծությունից պարզվել է, որ «Լոյս գուարթի» ջավախքյան օրինակների վանկաչափական ու ելևէջադարձման հատկանիշներն էականորեն տարբերվում են թաշճյանական գրառումներից և որ նրանցից յուրաքանչյուրն իր բարձրարվեստ ինքնատիպությամբ կարող է համալրել հայոց հոգևոր երգարվեստի հարուստ գանձարանը:

Հիմնաբառեր՝ հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումներ, զարդոլորուն ոճ, երաժշտախոսքային կառույցներ, վանկաչափություն:

Zaven Tagakchyan (Armenia)

PhD in Art, Institute of Arts, NAS RA

**THE ARMENIAN CHANT “LUYS ZVART”
IN THE MUSIC LIFE OF JAVAKHK**
(belonging to the Karin/Erzrum Region)

Abstract

Until nowadays, no research exists on the folk performances of the Armenian sacred chants from the Book of Hours. The reason is the insufficient amount of publications. Many samples of these chants are found among the folk songs recorded in the Javakhk Region, most of which are variations of simple music-verbal samples that have been composed by the prominent Armenian musicians of the XII century.

Among the recordings of Armenian **canonical services**, several of the samples composed in the **melismatic style** have a special place. In this study, I have chosen the song “*Luis zart*” as one of the most typical examples. Resulting from the comparison of the two samples transcribed by N. Tashchyan and the three samples by various folk singers recorded in Javakhk, I have concluded that the prosodic and modal-phraseological features of the samples from Javakhk significantly differ from those of Tashchyan’s transcriptions. Each of the samples can replenish the rich treasury of the Armenian sacred chants due to their high artistic value.

Keywords: folk performances of sacred chants, melismatic style, music-verbal structures, prosody.

Завен Тагакчян (Армения)

кандидат искусствоведения

Институт искусств НАН РА

АРМЯНСКАЯ ЦЕРКОВЬНАЯ ПЕСНЯ «ЛУЙС ЗВАРТ» В МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ ДЖАВАХКА

Резюме

До настоящего времени не зафиксированы научные труды связанные с изучением армянских духовных песен в народном исполнении жанра **церковных песнопений**. Это обусловлено с отсутствием публикаций надлежащих материалов. Среди многочисленных записей духовных песен в народном исполнении произведенных в регионе Джавахк преобладают песни вышеуказанного жанра, большинство из них являются вариантами словестно-мелодических созданий великого творца армянской церковной музыки XII столетия Нерсеса Шнорали.

Среди жанра армянских церковных песнопений особое место занимают малочисленные произведения изложенные в **орнаментально-извилистом** стиле. Для настоящей работы мы выделили наиболее характерный пример этого склада песня «Луйс зварт» («Свете тихи»). При помощи сравнительного анализа двух вариантов записанных Н. Тацяном с тремя вариантами народных исполнителей выяснилось, что джавахкские записи со своими ритмоинтонационными особенностями сильно отличаются от канонических примеров и как высокохудожественные самобытные творения могут дополнить богатую сокровищницу армянского духовного песнопения.

Ключевые слова: народное исполнение церковного песнопения, кантилено-мелизматический стиль, музыкально-речевые построения, слогометрика.

Գլուխ Գ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ



Chapter III
MEDIEVAL MUSIC

Наталья Рамазанова (Россия)

доктор искусствоведения

Российская национальная библиотека Санкт-Петербурга

Татьяна Швец (Россия)

Санкт-Петербургская государственная консерватория

имени Н. Римского-Корсакова

ПЕСНОПЕНИЯ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКУ ГРИГОРИЮ, ПРОСВЕТИТЕЛЮ ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ

Песнопения священномученику «Великия Армении» входили в певческие книги Древней Руси, начиная с самых ранних рукописей. Первая исследовательница нотированных текстов, воспевающих святого, А. Кручинина, выявила 14 списков рукописных памятников, от XI века до середины XVII столетия, содержащих песнопения Григорию, и определила четыре этапа певческого почитания армянского святителя¹. Этими списками не исчерпываются русские рукописи, включающие песнопения этой службы. Поскольку в настоящее время, благодаря развитию технологий, появилась возможность познакомиться со многими певческими рукописями через Интернет, количество списков можно расширить.

В древнейший период, согласно Студийско-Алексиевскому Уставу, чинопоследование св. Григорию на 30 сентября соединялось с памятью мучениц Рипсимии и Гаиании и имело статус важного праздника. В древнерусских рукописных источниках конца XI – начала XIV веков

¹ **А. Кручинина**, Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси, *Петербургский музыкальный архив*, вып. 3. СПб., 1999, с. 141–152. **А. Кручинина**, Песнопения святому священномученику Григорию Епископу Великия Армении – Просветителю в древнерусской певческой традиции XII – XVII вв. *Манусум*. Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки. Международный музыковедческий ежегодник, под ред. А. Аревшатян, т. 1, Ереван, изд. «Асогик», 2002, с. 176–187.

устойчиво фиксировалось значительное количество песнопений службы (около 75)². Однако почти весь свод выявленных песнопений, за исключением одного – стихир 6-го гласа «Въ незаходяи облак» – записывался в этот период без нотации.

В конце XIV – начале XV веков, в связи с переходом Русской Церкви на Иерусалимский Устав, в чинопоследовании на 30 сентября произошли изменения. В обновленную службу вошли песнопения только в честь Григория Просветителя³. Наиболее ранним списком чинопоследования по Иерусалимскому Уставу в честь Григория, епископа Великой Армении, является Минейя конца XIV века из собрания Софийского Новгородского собора № 187 (РНБ)⁴. Именно в таком составе служба святому дошла до наших дней.

В рукописях XV–XVI веков количество нотированных песнопений св. Григорию невелико. Так, в Собрании рукописных книг Иосифо-Волоколамского монастыря (РГБ) находятся четыре рукописи XV – середины XVI в., включающие песнопения Григорию Армянскому, причем в двух из них записано только одно песнопение «В незаходяи облак»⁵, а в двух других (XVI в.) к этому песнопению присоединяется еще одно – «Кто достоинъ добродетелеи»⁶. В собрании Троице-Сергиевой лавры (РГБ) из десяти рукописей этого времени только в двух записаны оба песнопения⁷, в остальных же – одно («В незаходяи облак»)⁸. Только в двух Стихирарях XVI века с определением «Дьячье

² Т. Шве́ц, Гимнография святому священномученику Григорию Армянскому в рукописях Студийской эпохи, *Komitas and Medieval Music Culture*, ed. by T. Shakhkulyan, Yerevan, Komitas Museum-Institute, 2016, p. 319–334.

³ В составе стихир на «Господи, воззвах» было сохранено одно песнопение, посвященное святым девам Рипсимии и Гаиании – «Невестника Бесмертного, Тебе, всех Владыку Рипсимии».

⁴ Т. Шве́ц, Гимнография святому священномученику Григорию Армянскому в рукописях Студийской эпохи, с. 322.

⁵ РГБ, ф. 113 (Собр. Иосифо-Волоцкого монастыря), № 3 (XV в.), № 69 (серед. XVI в.).

⁶ Ф. 113 (Собр. Иосифо-Волоцкого монастыря), № 64 (1-я пол. XVI в.), № 70 (серед. XVI в.).

⁷ РГБ, ф. 304.1 (Собр. Троице-Сергиевого монастыря), № 414 и 415.

⁸ Ф. 304.1.411, 412, 416, 417, 418, 420, 421, 422.

око», выявленных А. Кручининой, количество распетых текстов службы на 30 сентября достигает тринадцати песнопений⁹.

Среди рукописей XVII столетия сохранился только один Стихирарь «Дьячье око», ставший последним книжным памятником, где зафиксировано максимальное количество нотированных служб святым и значительное число песнопений¹⁰. В кодекс из собрания Д. Разумовского № 63, датирующийся серединой XVII века, вошло семь песнопений чинопоследования в честь Григория Просветителя.

На «Господи, воззвах» стихиры, глас 6. Подобен «Все упование на небесех»

Мученическими кровьюми священную ризу очервиво.

Мучения не поколебаша твоя душа треволнения.

Невестника Безсмертного Тебе всехо Владыку Рипсимия любящи.

Славник, глас 6

Кто достойно добродетелеи твоихо исповесте победы.

Богородичень, гласъ 6. Подобен: «Все отложше»

Агнца Своего Агница нескверная древле и непорочная Владычице

На стиховне славник, глас 6

В незаходяи облако неизреченаго Света вошедо разумено мученико и пастыре.

Богородичень, глас 6. Подобен «Тридневен»

Видящи Тя распинаема Христе Тебе Рожешия.

В отличие от более ранних источников, в эту рукопись, нотированной знаменной нотацией, позднее были внесены киноварные степенные и указательные пометы, благодаря которым мелодическую линию роспева возможно реконструировать.

⁹ БАН, Струг. 44 (1589–1598 гг.) и РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (1588–1591 гг.). Об этом см.: А. Кручинина, *Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси*, с. 144.

¹⁰ РГБ, ф. 379 (Д. В. Разумовский), № 63.

Исследованию всех представленных в этой рукописи песнопений посвящена статья Н. Рамазановой¹¹. Автором отмечена важная особенность, характеризующая музыкальное содержание песнопений. Здесь своими масштабами и протяженностью, благодаря развитым мелизматическим роспевам лицевых и фитных формул, выделяются именно рядовые стихиры. В славниках же (стихирах, поющих после слов «Слава Отцу и Сыну») эти формулы отсутствуют, тогда как в других службах славники являются наиболее масштабными песнопениями, мелизматического и силлабо-мелизматического стиля. Иными словами, в большинстве служб славники роспевны, стихиры же, поющиеся по образцу, более просты.

Стихирарь из собрания Д. Разумовского № 63 в настоящее время является единственной нотированной рукописью XVII века, в которой зафиксированы рядовые стихиры службы на 30 сентября. В других рукописных памятниках этого столетия песнопения Григорию Армянскому отсутствуют, либо ограничиваются (как и в XVI веке) одним или двумя песнопениями: стихирами «В незаходяи облакъ» и «Кто достоинъ добродетелей». Так, в Стихираре второй половины XVII в. присутствуют только эти два песнопения¹².

Расширение круга рукописей, содержащих песнопения в честь священномученика Григория Просветителя не меняет концепции А. Кручининой, заключающейся в том, что одно из песнопений, которое присутствует в Стихирарях, сложилось уже в XII в. В XVI в. их количество возрастает, а к концу XVII в. «память о святом остается лишь в месяцесловной части»¹³.

¹¹ Н. Рамазанова, «Мученик и пастырь». Стихиры епископу Григорию, Просветителю Великой Армении в русской нотированной рукописи середины XVII в., *Komitas and Medieval Music Culture*, p. 308–316.

¹² РГБ, ф. 379 (Д. В. Разумовский), № 58.

¹³ А. Кручинина, Святой священномученик Григорий, епископ Великия Армении, в христианской культурной традиции Древней Руси, с. 144.

В настоящей публикации представлены реконструкции и расшифровки песнопений епископу Григорию Армянскому по двум рукописям XVII века из собрания Д. Разумовского: № 63 (середина XVII в.) и № 58 (втор. пол. XVII в.).

Первые три песнопения «Мученическими кровьюми священную ризу очертиво», «Мучения непоколебаша твоя душа треволнения» и «Невестника Безсмертнаго, Тебе, всехо Владыку» представляют собой микроцикл стихир на «Господи, воззвах» Великой вечерни. Песнопения распеты на подобен (по модели) 6-го гласа «Все упование», поэтому их объединяет одинаковая композиция (последовательность мелодических строк) и единый словарь мелодических формул. Как было отмечено выше, рядовые стихиры службы св. Григорию сохранились в единственном рукописном памятнике XVII века – Стихираре «Дьячье око» ф. 379, № 63. Реконструкция распева стала возможной благодаря частичным киноварным пометам, проставленным в рукописи позднее. Поэтическая редакция текста стихир является раздельноречной.

Стихиры-славники¹⁴ на «Господи воззвах» «Кто достойно добродетелей твоих исповесть победы» и на стиховне «В незаходящи облак неизреченного света», заимствованы из рукописи № 58. В этом Стихираре знаменная нотация сопровождается регулярными степенными и указательными киноварными пометами, что позволяет представить точную расшифровку распева на пятилинейную нотацию. Оба песнопения распеты в 6-м гласе и обладают самостоятельной музыкальной композицией, поскольку имеют указание «самогласен». Поэтическая редакция двух последних песнопений относится к новому истинноречию.

В славнике на стиховне «В незаходящи облак неизреченного света» внутри основного текста при помощи разных по начертанию, но близких по мелодике и ритмике попевок, которыми распеваются концы строк, в рукописи № 63 прочитывается текст, концентрирующий в себе основное содержание песнопения. Однако в представляемой

¹⁴ Исполняются после возгласа канонарха «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу».

расшифровке эта особенность музыкально-поэтического текста отсутствует, так как песнопение взято из другой рукописи (№ 58) с целью показать иной подход к озвучиванию текста. К тому же, как уже отмечалось, именно в этом списке нотация приведена с регулярными киноварными пометами.

Все песнопения публикуются в виде двознаменной партитуры, где верхний ряд составляют знамена, а нижний – их перевод на современную пятилинейную нотацию. Поэтический текст песнопений дан в русской орфографии. Знаки пунктуации, проставленные для правильного разделения и понимания текста, заимствованы из современной Минеи издания РПЦ. В музыкальном тексте проставлены условные пунктирные тактовые черты, отражающие структурное деление песнопений на музыкально-поэтические строки. Сплошные лиги объединяют распев одного певческого знака знаменной нотации. Розводы тайнозамкнутых начертаний – лиц и фит – дробным знаменем (т.е. простыми знаками нотации) не приводятся. Высота звуков распева, выраженная при помощи пятилинейной нотации, не является абсолютной.

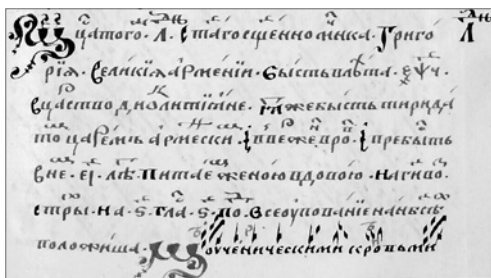


Рис. 1.

Подпись: РГБ, ф. 379 (Д. В. Разумовский), № 63, л. 181.

«Месяца того же 30 день святого священномученика Григория Великия Армении. Бысть в лета 5790 (282 год) в царство Диоклитияне. Яже бысть Тиридатом царем Арменским. Ввержен в ров и пребысть в нем 15 лет питаем женою вдовою. На Господи воззвах стихиры на 6, глас 6-й, подобен Все упование на небесех положиша».

Великая вечерня. Стихиры на "Господи, воззвах"
Знаменный распев 6-го гласа
Подобен "Все упование на небесех положиша"

РГБ, ф. 379 № 63, л. 181-182.
Реконструкция Рамазановой Н. В.

Первая стихира



Му - че - ни - чес - ки - ми кровь - ми — свя - щен - ну - ю — ри - зу - о -

чер - ти - во, во - ни - де — во Свя - та - я — Свя - тых,

до - сто - сла - ве - не, и - де - - - же свет —

че - не - ны - и, и - де - - - же Бо - жест - вен - на - я — сла -

- - - - - ва, —

и - - - де - же гла - со — праз - дну - ю - ща - го,

от не - го - же тру - дов — сво - и - - - - -

хо, му - че - ни - че,
вос - при - ем - ле - ши по - бе - ды, и ве - не - це
не - у - вя - да - ю - щие, и веч - ну - ю шу - ю доб - ру -
ю сла - ву, и ра - и - ско - жи - ли -
ще, Гри - го - ри - е муд - ре,
дер - зно - ве - ни - ем мо - лим -
ся
о ду - ша - хо на - ши - хо.

Вторая стихира

Му - че - ни - я не - по - ко - ле - ба - ша____ тво - е - я____ ду -

ша тре - вол - не - ни - я, ни за - тво - ре - ни - е____

дол - го - ты, во____ мра - чне - ве____ ро - ве

со - кры - ва - ю - ще тя, стра - дал - че____ сла - ве - не,

но, я - - - ко свет,____ во - си -

я____ во тме бе - ду - ю - щим

со - че - ти - я,____ их - же сы - ны____ дне - ви

по - ка - зал____ е - - - - -

си ба - не ю Кре -
ше - ни - я, по - рож - де - ни - ем
бол - шим и спа - се - ны - мо,
и бо - жест - вен - ным пре - бы - ва - - -
ни - е - мо, я - ко
свя - ти - те - ле бо - го - при - я - те - - -
но,
пре - муд - ре Гри - го - ри - е.

Третья стихира

де - ви - чес - ки при - во - дя - щи со - бор, кре - пко по - стра - да - во - ших, и ни - зло - же - ших Ев - жи на древ - ня - го пре - лес - ти те - ля, и - хо - же до - сто - и - но хва - ля - ще, Тя, Хри - сте, сла - ви - мо.

Стихира на "Господи, воззвах". Слава
Знаменный распев 6-го гласа, самогласен

РГБ, ф. 379, № 58, л. 29 об.-30
Расшифровка Швец Т. В.

Кто____ дос - то - ино доб - ро - де - те - лей тво - их____

ис - по - весть по - бе - ды? Ка - я____ ус - та

му - че - ни - я____ тер - пе - ни - е из - ре - кут?

Во о - бо - их бо_ бла - го - у - го - ди Гри - го - ри - е.

Но не - пре - стай____ мо - ля, у - год - ни - че____

Хри - стов, спа - сти____ ду - ша____ на - ша, я - ко____ и -

мы - и,____ свя - щен - но - му - че - ни - че,____

дер - зно - ве - ни - е мно - - - го.

Стихира на стиховне. Слава
Знаменный распев 6-го гласа, самогласен



В не - за - хо - дя - щи - и об - лак — не - из - ре - чен -

на - го све - та вшед ра - зум - но, — му - че - ник и

пас - тырь на - вы - че не - из - гла - го - лан - ны

тай - ны Хри - сто - вы, я - ко му - че - ник бо про - све - ша - ем, —

я - ко пас - тырь же тай - но — на - у - ча - ем. — Тем —

и су - гу - бы - ми вен - цы от — выш - ни - я — сла - вы у - вя -

зе - ся, мо - ли - ся — — — — — все - гда — — — Хри -

— — — — — сту — — — — — о — ду - шах — на - ших.

Резюме

В статье представлена история записи службы Григорию, просветителю Великой Армении, в русских нотированных источниках с конца XI по XVII века. В публикации представлены реконструкции и расшифровки песнопений чинопоследования по рукописям XVII столетия, созданным в стиле знаменного роспева.

Ключевые слова: священикомученик Григорий, просветитель Великой Армении, чинопоследование, Стихирарь, песнопения знаменного роспева.

Նատայյա Ռամազանովա (Ռուսաստան)

արվեստագիտության դոկտոր

Սանկտ Պետերբուրգի Ռուսական ազգային գրադարան

Տատյանա Շվեց (Ռուսաստան)

Սանկտ Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի

անվան պետական կոնսերվատորիա

ՀԱՅ Ս. ՆԱՀԱՏԱԿ ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ամփոփում

Հոդվածում ներկայացվում է XI դարավերջից մինչև XVII դար ռուսական նոտագրված աղբյուրներում Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված ծեսի ծայնագրման պատմությունը: Ներկայացվել են ծիսակարգերի երգեցողությունների վերակազմությունները և վերծանություններն՝ ըստ XVII դարի աղբյուրների, որոնք ստեղծվել են «զնամենի» երգեցողության ոճով:

Հիմնաբառեր՝ Ս. Նահատակ Գրիգոր, Մեծ Հայքի լուսավորիչ, ծիսակարգ, «Ստիխիրարիա», «զնամենի» երգեցողություն:

Dr. Natalia Ramazanova (*Russia*)

National Library of Russia in St. Petersburg

Tatyana Shvets (*Russia*)

N. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg

CHANTS TO THE MARTYR SAINT GREGORY THE ILLUMINATOR OF ARMENIA

Abstract

This article presents the history of the written recordings of the ritual service devoted to St. Gregory the Illuminator of Armenia, which are found in Russian notated sources from the late XI to the XVII centuries. This publication presents the recomposed and deciphered versions of the chants, found in manuscripts dating back to the XVII century. The chants belong to the *znamenny* style.

Keywords: Martyr Saint Gregory the Illuminator of Armenia, *Sticheraria*, ritual service, *znamenny* chant.

Марина Егорова (Россия)*кандидат филологических наук**Санкт-Петербургская государственная консерватория**имени Н. Римского-Корсакова***Альбина Кручинина (Россия)***кандидат искусствоведения, профессор**заслуженный деятель искусств РФ**Санкт-Петербургская государственная консерватория**имени Н. Римского-Корсакова***МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ЦИТАТ В
ДРЕВНЕРУССКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Одной из малоизученных проблем музыкальной медиевистики является ключевая для понимания художественной организации произведений средневекового певческого искусства проблема взаимодействия словесного текста и его роспева. Древнерусская музыкальная письменность, начиная с конца XI в., представляла собой уникальное собрание песнопений, содержание которых основывалось на евангельском претексте. Корпус древнерусских песнопений, отражая особенности искусства канонического типа, в каком-то смысле, являлся хранителем памяти о событиях земной жизни Спасителя, первоапостольских временах и начальном, раннехристианском периоде в истории Церкви, но не только. Созданные великими христианскими гимнографами поэтические тексты не могли существовать в богослужебном пространстве вне роспева, поэтому гениальные музыканты Византии, Армении, Грузии, Болгарии, Сербии, Руси средствами уникальных национально окрашенных роспевов интерпретировали эти тексты, насыщая их дополнительными коннотациями. В течение веков поэтические тексты оставались неизменными, тогда как их музыкальная интерпретация постоянно развивалась и видоизменялась. Силлабические монодические роспевы могли сменяться и одновременно сосуществовать с более развитыми музыкальными формами, построенными

на разнообразной музыкальной лексике от интонационных образований песенного типа до бесконечных пространных мелодий, образуя единое музыкальное «поле», пространство возможностей осмысления, погружения, актуализации христианских смыслов, заложенных в литургической гимнографии. Так или иначе, эти возможности впервые были реализованы в монодической традиции, максимально приближенной к произнесению-пропеванию поэтического текста.

Как известно, именно вербальный текст определяет композицию роспева, его художественную структуру и музыкальную лексику (поскольку гимнограф указывает глас песнопения, образец для распевания или отсутствие образца). Художественные особенности организации поэтического текста, такие как ассонансы и аллитерации, эпифоры и анафоры, параллелизм и разные виды симметрии, риторические вопросы и восклицания и т. д., представляют для распевщика некий «режиссерский сценарий», который он реализует всеми доступными ему средствами роспева. Распевщик создает свое особое прочтение поэтического текста. Он может использовать средства, заданные указанной музыкально-поэтической моделью, но может создать и совершенно самостоятельную, независимую от образца версию роспева, интерпретируя те смыслы, которые для него оказываются наиболее важными. Эта интерпретация может быть построена на контрастных сопряжениях музыкальной лексики, отнюдь не случайных, а выполняющих функцию обогащения, по выражению Ю. М. Лотмана, «приращения смысла» поэтического текста, на однородных песенных формулах, порядок следования которых в роспеве способствует созданию сложного смысла песнопения. Безусловно, таковы универсальные принципы, свойственные работе композитора в области вокально-хорового творчества *a capella*. Но, подчеркнем, что изначально эти приемы художественной интерпретации текста средствами роспева сложились в средневековом христианском песнетворчестве канонического типа.

Древнерусская монодия стилистически неоднородна, особенно если посмотреть на ее бытие в исторической перспективе: экфонетика (способ торжественного чтения) и силлабика (интонирование в пределах не более чем двух ступеней каждой фонемы), максимально

сложно организованные пространные кондакарные роспевы конца XI – начала XIV вв. и мелизматика роспевов XV–XVI вв., сложносоставные музыкальные формы, построенные на сопряжении речитативного, силлабического и мелизматического типов интонирования, вошедшие в русскую певческую традицию с конца XV в., – все это многообразие существует в «стволовом», центральном для средневековой культуры знаменном роспеве. Важно то, что средствами этого роспева проинтонирован весь свод литургической поэзии как переведенной с греческого языка на церковнославянский, так и оригинальной русской. Именно роспев создает песнопение в качестве особого художественного произведения, существующего во взаимопроникновении двух «языков» – поэтического и музыкального. Реальное существование песнопения возможно только в их нераздельном единстве. Помимо этого, роспев участвует в создании сложного смысла, состоящего из содержания текста и его истолкования роспевом. Эта истолковательная функция и способы ее реализации находятся в центре нашего внимания.

Как мы полагаем, многомерность роспева, его многофункциональность позволяют ему стать очень тонким средством герменевтики. В задачи нашего исследования входит рассмотрение музыкально-поэтических текстов, построенных на цитировании Священного Писания и, прежде всего, Евангелия и занимающих особое место в христианской гимнографии¹. Гимнография основана на тексте-источнике, роспев интерпретирует гимнографический текст, благодаря чему осуществляется связь с текстом-источником. В итоге,

¹ См.: **А. Гаевская**, Неделя о мытаре и фарисее: евангельское чтение, гимнография, роспев, *Остромирово евангелие и современные исследования рукописной традиции новозаветных текстов*, Санкт-Петербург, РНБ, 2010, с. 250–264; **А. Кручинина**, Евангельский текст в древнерусских песнопениях, там же, с. 239–249; **О. Шангина**, Евангельское чтение и славник Преображения Господня, *Древнерусское песнопение: пути во времени*, Санкт-Петербург, изд. Политехнического университета, 2011, вып. 5, с. 77–93.

Евангелие, гимнография и знаменный распев составляют единую художественную систему².

Точное цитирование текста Священного Писания в поэтическом тексте древнерусский распевщик, по-видимому, слышал, особенно в тех случаях, когда цитируется прямая речь Христа. Обратимся к нескольким песнопениям, тексты которых содержат точные цитаты из Евангелия³.

Песнопения, о которых пойдет речь, до настоящего времени не были предметом изучения и вводятся в науку впервые, тем более, впервые рассматриваются с позиций их музыкально-поэтической организации и взаимодействия словесного текста с распевом.

Первый из избранных для анализа текстов представляет собой славник на литии 3-го гласа из службы Входа Господня в Иерусалим. Он повествует о приходе Христа в Вифанию и о воскрешении Им умершего четверодневного Лазаря. Этот сюжет непосредственно связан с текстом Евангелия от Иоанна (Ин. 11:1–45), является его парафразом с включением точной цитаты – диалога Марфы и Марии со Спасителем.

² См. об этом: **М. Егорова, А. Кручинина**, *Евангелие и древнерусское песнопение* (интертекст в средневековой культуре), Санкт-Петербург, Скифия-Принт, 2018.

³ Стоит отметить, что чрезвычайно широкий круг христианской гимнографии связан с Евангелием. В одной статье невозможно охватить весь гимнографический материал древнерусских нотированных рукописей, поэтому мы оставляем за пределами нашего исследования те тексты, в которых евангельское повествование парафразируется, или интертекстуальная связь с библейским текстом осуществляется только с помощью аллюзий. Точное цитирование Священного Писания играет в средневековой культуре особую роль: вспомним, например, насколько значимыми являются цитаты, включавшиеся в иконографические композиции, в частности, на литургических тканях (покрывцах, воздушах) и особенно на сосудах, которые непосредственно соприкасались со Святыми Дарами. Мистическая идентичность слов, произнесенных Христом, и их воспроизведения сродни сакральной связи, существующей между контактной реликвией и святым; переживание этой идентичности является неотъемлемой частью религиозной традиции.

⁴ Текст приводится по рукописи ГПНТБ СО РАН, Q.III.42, Праздники, XVII в., л. 167—168. Нотолинейная транскрипция Е. Нечипоренко.



се - стры ла - за - ре - вы, во - пи - ю - ще кне - мѣ.

Го-спо - ди, а - ще вы бысть гдѣ, не вы оу - мерѣхъ братъ на - ю.

и гла - го - ла - кни - ма не пре - дре - кохъ ли - ва - ма.

вѣ - рѣ - ѡ - нѣ вѣ - а - ще нѣ оу - мретъ жи - вѣ вѣ - деть.

по - ка - жи - те ми гдѣ по - ло - жи - сте е - го.

и во - зо - пи - кне - мѣ Зи - жи - тель вѣ - хъ.

ла - за - ре - гра - ди - вонъ.

Текст представляет собой двухчастную композицию, где первая часть повествует о событии, указывая время, место появления Христа и его встречу с сестрами умершего Лазаря. Вторая часть композиции, собственно, построена на диалоге. Обращает на себя внимание, как на узком текстовом пространстве в динамически сжатом виде воспроизводится евангельский сюжет с минимальным экзегетическим комментарием, который, нарушая естественную хронологию событий, подчер-

кивает провиденциальный и глубоко богословский аспект описанного евангелистом чуда воскрешения: Христос пришел в Вифанию, чтобы воскресить Лазаря и проповедать воскресение, как сообщает нам гимнограф в первых же строках, отсылая к богатой традиции свято-отеческих толкований Евангелия. В следующих стихах чрезвычайно компрессированно переданный текст развернутого библейского рассказа приобрел черты напряженного диалога между убитыми горем сестрами, олицетворяющими в целом человечество, побеждаемое смертью и тлением, и Богом, попирающим законы естества. Императивные глагольные формы в речи Христа принимают на себя максимальную семантическую нагрузку: «**покажите**» — «**гряди вон**».

Музыкальная интерпретация вербального текста оказывается чрезвычайно нюансированной. Роспев первой части строится на сопряжении попевочных формул 3-го гласа, где функцию сильного места-эмфазиса выполняет начальная фита на лексеме «**прежде**», представляющая собой тайнозамкненное начертание, обозначающее вокализирующий роспев:



В отличие от многих других фит, эта фита, именуемая в музыкально-теоретических руководствах XVII в. *двоечельной* (поскольку в ее начертании находится знак *два в челну*), не имеет цезуры в своем завершении. Роспев этой фиты не замкнут, звучит в высоком регистре и включает в себя те важнейшие интонационные комплексы, с помощью которых во второй части песнопения распеваются фрагменты диалога Христа и сестер Лазаря. Начинается эта фита с высокой точки (*соль* первой октавы), а далее, завершившись этим же тоном, плавно переходит в последующую за ней попевку *покладец*, контрастную фитному роспеву направленностью нисходящего движения от *ля* первой октавы к *ми*. В целом весь первый стих построен на контрасте двух интонационных формул, создающих сильное место в песнопении. Роспев фиты и

попевки связан с синтагмой «**прежде шести дней бытия Пасце**». Попевка, озвучивающая лексему «**Пасце**», повторяется затем в третьем стихе на синтагме «(проповедати) **воскресение**», чем создается первая смысловая арка, усиливающая значимость смыслового повтора.

1)



2)



Вариант этой же попевки звучит в заключении на синтагме «**гряди вон**», существенно отличаясь роспевом «сложного» знака — *стрелой трясогласной*, единственный раз представленной в этом песнопении.

3)



Этот знак предшествует узнаваемому кадансирующему фрагменту этой попевки. Именно в роспеве стрелы трясогласной в «свернутом» виде звучат устойчивые тоны начальной фиты, тем самым именно музыкальными средствами объединяются лексемы «**Пасха**», «**воскресение**» и цитата из Евангелия от Иоанна, императив «**гряди вон**». Повторение «ядра» фитного вокализирующего оборота, начинающего песнопение, в его завершении создает кольцевую композицию роспева.

Второй стих в повествовательной части стихирь «**прииде Иисъ в Вифанию воззвати умерша четверодневна Лазаря**», построенный

на песенных интонациях с постепенным восхождением к тону *ля*, создающему кульминацию на лексеме «**четверодневного**» с помощью речитации, завершается попевкой *кулизма* на именовании «**Лазарь**», вершиной которой является *си бемоль* первой октавы. Следовательно, распев нарративной части основывается на постепенном восхождении в объеме уменьшенной квинты (*ми-си бемоль*):



Парафраз Евангелия в стихе «**сретоша же его и жены Марфа и Мария сестры Лазаревы вопиюще к нему**» проинтонирован своеобразным трехчастным периодом, где первый и третий фрагменты распева, повторяясь, создают содержательную арку, в центре которой находится именование сестер Лазаря, Марфы и Марии, как главных действующих лиц. Этот нарративный фрагмент представляет собой введение в прямую речь, открывающуюся восходящим квартовым скачком. Этот скачок связан с обращением сестер к Спасителю «**Господи**», распев которого построен на обрамлении четырехзвукового опевающего тон *ля* мотива двумя целыми тонами *ля* и *соль*.



Именно поэтому обращение «**Господи**» звучит как яркий декламационный, риторический акцент, следующее сильное место в этом песнопении.

Продолжение прямой речи «**аще бы был zde не бы умерл брат наю**» в распеве строится на мелодических фигурациях, достигающих **самой высокой точки** в мелодической линии распева *си бемоль* - *до* - *си бемоль*. Это последование повторяется дважды в распеве, придавая словам сестер, оплакивающих брата, сильное эмоциональное напряжение.



Введение в прямую речь «**глагола к нима**» и сам ответ Христа не имеют границы в роспеве. Прямая речь Спасителя акцентирована графическим знаком *параклита*, и первые его слова «**не предрекох ли вама**» распеты интонационным комплексом, ранее уже звучавшим на синтагме «**вопиюще к нему**», таким образом, музыкальная интерпретация распевщиком евангельской ситуации подчеркивает ее диалогичность, отклик Спасителя на обращение к нему плачущих сестер. Причем этот ответ, распетый тем же музыкальным оборотом, парадоксальным образом является вопросом!

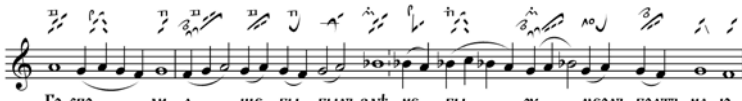


Продолжение речи Спасителя — синтагма «**веруй в мя**» — повторяет другой фрагмент текста, а именно распев синтагмы «**четверодневнаго Лазаря**», и этот повтор также содержателен, так как именно вера Лазаря в богочеловечество Спасителя вернет его к жизни:

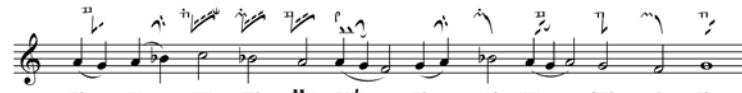


О неслучайности избранных интонаций и их графического воплощения говорит также тот факт, что лексема **«умерша»** в повествовательной части песнопения и глагол **«умрет»** в прямой речи Христа распеты одним и тем же интонационным ходом *стрелы мрачнокрыжевой*.

Далее, резким квартовым скачком отмечено продолжение слов Христа, в которых он обращается с требованием **«покажите ми где положите его»**. Эта синтагма распета в самой высокой тесситуре обиходного звукояряда (*си бемоль - до - си бемоль*), которая уже была использована распевщиком в эмоциональном обращении сестер к Спасителю **«аще бы был zde не бы умерл брат наю»**. Вновь с помощью музыкальной интерпретации текста создается эффект живого присутствия Бога, сострадающего человеку в его простом, земном несчастье, обрекающем его даже не на жалобу, а упрек Учителю — если бы Он был здесь, их брат не умер бы. Христос требует показать место, где Лазарь был погребен, Его воля направлена на избавление от боли утраты, на отклик, снисхождение Божества к горю, и это переживание древнерусский распевщик подчеркивает, усиливает повторением ярких, напряженных интонаций в высоком регистре:

1) 

Го-спо - ди, а - ще бы была зде, не бы — оу - мерал братъ на - ю.

2) 

по - ка - жи - те Ми гдѣ — по - ло - жи - сте е - го.

Еще более показательно продолжение текста: синтагма **«и возопи к нему Зижитель всех»** вновь распета в том же высоком регистре, что и синтагмы **«аще бы был zde не умерл бы брат наю»** в обращении к Христу Марфы и Марии. Этот прием уже многократного повторения сильно действующих эмоционально средств в распеве не формален, это звуковое воплощение чуда, действия Бога Слова, Создателя всей твари, действия, преодолевающего тяготение земной плоти, подверженной тлению. И поэтому его заключительный возглас **«Лазаре,**

гряди вон» с Божественной силой обращен не только к самому Лазарю, но и к человеку как таковому. В лице Лазаря Христос воскрешает до сих пор подвластное смерти человеческое существо. Напомним, что распев этих слов интонационно связывает воедино Пасху, воскресение и исход из плена смерти.

Итак, какими же средствами распева интерпретирован чрезвычайно значимый, построенный на парафразе и цитировании Евангелия поэтический текст? С одной стороны, распев составляют традиционные, устойчивые, легко узнаваемые и немногочисленные музыкальные формулы 3-го гласа (*фита двоечельная, кулизма, покладец, мережа*), которые используются во всех песнопениях 3-го гласа и солнечного, и лунного кругов. Мы могли бы ожидать формального отношения распевщика к организации музыкальной ткани, учитывая, что его музыкальное мышление находится в рамках строго канонической традиции знаменного распева. Но, с другой стороны, поэтический текст, непосредственно связанный с Евангелием, содержащий прямую речь Христа, обладает настолько значимой семантикой, настолько насыщен богословским содержанием и эмоциональными коннотациями, настолько «действенен», перформативен, что распевщику необходимо было найти адекватные, убедительные средства музыкальной выразительности, которые не только интерпретировали бы текст, но и, осмелимся сказать, воплотили бы, **явили** нетварную энергию Божественной славы.

Являются ли обнаруженные нами музыкальные средства интерпретации текста универсальными? Каким образом интерпретируются средствами распева поэтические тексты, содержащие евангельские цитаты, но относящиеся, согласно указанию гимнографа, к другому гласу и, соответственно, имеющие иной интонационный словарь распева? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к песнопению из другой службы — стихире-славнику на стиховне 8-го гласа «Во Соломони купели» чинопоследования в 4-ю неделю по Пасхе, или Недели о расслабленном.

Пример 2⁵

Триодъ Цветная. По Пасце. Неделя 4я, о разслабленном

На вѣлницѣй вечерни, На Сѣтѣхъ овиѣ,
Слава: гласъ ѿ: "Во соломони кѣпелѣ"

www.znamen.ru

Во го - ло - - - - - мо - ни - кѣ - пѣ - ли

тѣ - го - ле - жа - - - - - ши

мо - но - - - - - же - стѣ - бо - ла - цн - - - - - хо.

Н - к - пре - по - ло - бе - нѣ - - - - - е - пра - за - е - ни - ка

о - брѣ - - - - - тѣ - хри - стѣ - о - сн и - три - де - ла - ти

лѣ - - - - - то - раз - ла - бе - на - ле - жа - ца.

вѣ - ды - чн - ме - гла - го - ме - гла - го - ла - ко - не - мѣ.

⁵ Текст приводится по рукописи МДА, № 234803, Триодъ постная, XVIII в., л. 291–291 об. Нотопиная транскрипция Е. Барсуковой.



Хо - ци - ши ли - ца - - - ло - бы - ги.

Бо - ла - и - - - то - ка - ца.

Го - спо - ди - че - ло - ка - ка - ни - ма - мо.

ла - е - га - коз - мы - ги - ги - ла - ко - ла -

ко - бе - рже - ги - ма - ко - ка - па - ле.

Они же - га - го - ла - ко - ни - му.

во - - - - - зми о - ро - ко - и - и хо - ли.

О - ца - - - - ло - бы - ги

кто - му - ни - со - ро - ка - - - ша - - - и



Объем поэтического текста, форма и композиция этого песнопения намного сложнее, чем славник на литии 3-го гласа из службы Входа Господня в Иерусалим. Песнопение состоит из трех разделов. В первом разделе парафразируется евангельский текст. Точное цитирование диалога Христа и расслабленного находится во второй половине песнопения. Интонационный комплекс попевки *мережа* на синтагме «**во Соломони купели**», «**преполовление праздника**», «**гласом глаголя ко нему**», «**Господи человека не имамо**», «**отвержете мя во купели**», «**глаголя к нему**» создает устойчивую музыкальную рифму и маркирует введение в прямую речь Спасителя и расслабленного. Резкие смены регистров, которые были отмечены в анализе предшествующего песнопения, как прием используется и здесь. Так, вопрос Христа «**хощеши ли цело быти**» и следующая синтагма — введение прямую речь расслабленного отделены друг от друга восходящим квинтовым скачком, что создает слышимый контраст двух регистров, ощущаемых как сопоставление мрака и света (в древнерусской знаменной нотации это различие закреплено в названии диапазонов: нижнего, который именуется «мрачным» и верхним, называемым «светлым»):



Такая же смена регистровки содержится в прямой речи расслабленного «**егда возмутится вода**». Еще один такой же пример резкого переключения диапазона находится между окончанием прямой речи расслабленного «**отвержите мя во купели**» и началом введения в прямую речь Спасителя «**он же глаголя ко нему**». Этот тип регистровых переключений свойствен организации распева песенного типа, в котором подобный прием структурирует повествовательный текст, выделяя в нем синтагмы, являющиеся евангельскими цитатами.

Но распев этой стихиры включает, помимо формул песенного типа, мелизматические интонационные фрагменты — три фиты на лексемах «**множество** (болящихо)», на словах Христа «(возми одр свои и) **ходи**» и в заключительном вокативе на синтагме «(молитвами) **Богородица**» создают хиастическую конструкцию за счет повтора одинаковой фиты, подчеркивающей слова Христа «(возми одр свои и) **ходи**»:

1)



2)



3)



Именно лексема «**ходи**» — повеление Спасителя расслабленному — находится в центре хиазма. Так цитата за счет чрезвычайно сильного музыкального средства — вокализирующего роспева, контрастного своему окружению, евангельская цитата перестает быть простым напоминанием о давно бывших событиях и становится перформативом. Слова Христа «**гряди вон**», обращенные к Лазарю, и адресованное расслабленному у Вифезды повеление «**ходи**» распеты по-разному, но в каждом случае именно музыкальная интерпретация придает этим цитатам энергию и силу.

Еще одно избранное нами для анализа песнопение из Недели о слепом, чинопоследование которой апеллирует к Евангелию от Иоанна (Ин. 9:1—38), — славник на «Господи, воззвах» 5-го гласа «Господи мимоидушу ти» — практически полностью представляет собой расширенную евангельскую цитату, повествующую о чуде исцелении слепорожденного. Это чудо происходит в присутствии учеников, вступающих в диалог с Учителем.

Пример 3⁶

**Триодъ Цветная.
По Пасце. Неделя 6-я, о слепом.
На Велицей Вечерни.
На Господи воззвах. Глава, глас 5.**

Триодъ постная XVIII в.,
МДА, № 234803, л.331-332.

Нотоплинейная транскрипция Елены Барсуковой.

Го - спо - ди ми - мо и - доу - щѣ Ти пѣ - те - мо

ѡ - грѣ - те че - ло - вѣ - ка слѣ - па ѡ - те ро - же - ства.

и оу - ди - кле - ни вы - во - ше оу - че - ни - цы

во - про - ша - хъ Та гла - го - лю - ще.

оу - чи - те - лю кто со - грѣ - шн се - и ли

и - ли ро - ди - те - ла е - го да слѣ - по ро - ди - сѧ.

⁶ Текст приводится по рукописи МДА, № 234803, Триодъ постная, XVIII в., л. 331-332. Нотоплинейная транскрипция Е. Барсуковой.



Ты же Спа - се - Мо-и - во - пі - а - ше - ки - мо.
 ни сей со - грѣ - шн.
 ни - ро - ди - те - ла - е - - - го
 но да ба-ва - тца
 дѣ - ла Бо - жі - а - на - не - мо.
 Мил - по-до-ба - е - те дѣ - ла-ти дѣ - ла По - славша - го Мл.
 н - хо-же ни - е - ди - но же не - мо-же - те дѣ - ла - ти.



и се ре - ко.

паю - нѣ - во на зе-млю бре - ні - є со - тво - ри - во

по - ма - за о - чи є - моу и гла - го - ла ко не - моу.

и - ди оу - мы - и сѧ во - си - ло - а - мѣтъи кѣ - пѣ - ли.

оугъ же оу - мы - во - сѧ цѣ - ло - бы - ва - - - ше

и во - пі - ѡ - ше ко Те - бѣ.

вѣ - рѣ - ю Го - спо - ди н по - кло - ню - ти - сѧ.

тѣ - ме - во - пі - є - мо - и мы по - ми - лѣ - и на - со.

Тридцать восемь стихов 9-й главы Евангелия от Иоанна и гораздо более краткий текст песнопения повествуют об одном и том же событии. Гимнографический текст, в отличие от своего претекста, с первой же инициальной формулы обращен непосредственно ко Христу: «**Господи!**» Это обращение адресовано Спасителю не от лица евангелиста, а от лица молящихся в храме, участвующих в богослужении в Неделю 6-ю по Пасхе, поэтому закономерно, что стихира заканчивается традиционной для гимнографии вокативной формулой «**помилуй нас**». Между инициальной и заключительной формулами разворачивается насыщенный прямой речью нарратив, который становится объектом музыкальной интерпретации.

Музыкальный текст построен на удвоении отдельных формул, отдельных мотивов, что задано вступлением, где присутствует главное интонационное движение и где определены акцентные мотивы, выявленные графически знаком *стрелы мрачнокрыжевой*. Роспев, по сути, строится как повествование, в котором структурообразующую роль играет попевка *долинка*, выступающая как своеобразный рефрен:



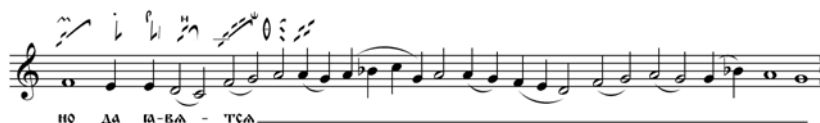
Эта музыкальная формула характеризуется сперва нисходящим поступенным движением в объеме кварты, затем резким скачком с синкопированным ритмом на кварту вверх с последующим новым поступенным ходом вниз. Именно эта попевка выступает как устойчивая музыкальная рифма, скрепляющая музыкальную ткань песнопения.

Три контрастных вокализирующих роспева находятся в центре песнопения: первая фита *хабува* с мутацией на лексеме «(ни сеи) **согреш**и», вторая — диатоническая, мажорная на лексеме «**да явятся** (дела Божия)», с участием квартового хода в роспеве, третья — на лексеме «се **реко**».

1)



2)



3)



Что стоит за этими эмфазисами?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять суть евангельского сюжета. Этот эпизод новозаветной истории включает в себе чрезвычайно важный символический смысл, без понимания которого невозможно понять и принципы организации музыкальной формы этого песнопения: «Христос возвещает всем Евангелие спасения (ср. Ин. 8:12, 1:4, 9), подобно тому, как солнце всегда посылает людям чувствительный свет (Ин. 11:9). Как истинный свет мира, Христос хочет изгнать ту тьму, в которой живет слепой, т.е. хочет сделать его зрячим. А так как через это действие Христа обнаружится сокровенная деятельность Бога, то ясно, что исцеление слепого в очах Христа имело символическое значение: оно обозначало собою, что Бог хочет исцелять и слепцов духовных. Слепец является символом человека в его естественном состоянии, неспособного к надлежащему пониманию цели своего существования, который нуж-

дается в просвещении светом Христовым для того, чтобы достичь истинного познания и начать святую жизнь, т. е. в возрождении (Ин. 3:3—7) или в освобождении через Сына (Ин. 8:31—36)»⁷.

Каждый акцент, осуществленный разными музыкальными средствами, оказывается носителем смысла. Например, формула *кулизма* — в очень высоком регистре с поступенным заполнением диапазона квинты с тремя мелодическими волнами дважды повторяется на одной и той же синтагме «**или родителя его**» и «**ни родителя его**» в вопросе апостолов и ответе Христа соответственно:



Роспев, ярко выделяясь за счет захвата крайних высоких точек обиходного звукоряда, фиксирует собственно богословскую проблему, обнаружившуюся в ситуации диалога Спасителя с учениками. *Кулизм*, описываемая древнерусскими теоретическими руководствами как традиционно кадансирующий, срединный музыкальный оборот, разделяющий музыкальную форму, здесь выполняет **исключительно толковательные** функции.

В этом смысле также обращает на себя внимание повторение развернутого музыкального построения, который состоит из двух элементов: один — песенного типа — находится в высоком регистре, попевающий высокий тон *ля*, а второй построен на нисходящем

⁷ А. Лопухин, *Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. Санкт-Петербург, 1912, т. 12. Электронный ресурс: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_54/9

движении с квартовым скачком и синкопой уже знакомой *долинки* — эта конструкция повторяется дважды:



На границе повтора происходит резкое регистровое перемещение на сексту вверх, что для знаменного распева совершенно нетипично, однако этот прием регистрового сдвига сознательно избран распевщиком, именно он акцентирует слова Спасителя. Неслучайно в этом музыкальном фрагменте сопряжены две разные контрастирующие звуковысотные области и два разных принципа мелодической организации: одна опевающая, а вторая — декламационная, усиленная синкопированным ритмом. После третьей фиты *пятогласной* эта музыкальная конструкция вариантно звучит вновь на словах, фиксирующих внимание на действиях Спасителя («**плюнуво на землю**» + «**брение сотвориво**» + «**помаза очи ему**» + «**и глагола ко нему**») и ответные действия слепого («**он же умылся**» + «**цело бываше**»).

Слова Христа «**иди умыйся в силоамской купели**» распеты попевками, ранее не звучавшими в песнопении — это попевки *ключ*, построенный на опевании устойчивых тонов *соль* и *фа*, и — *мережа* (симптоматично, что «мережа» в переводе с церковнославянского означает «невод» и связана с водой, как напоминание о словах Христа, обращенных к рыбакам-апостолам, которым суждено стать «ловцами человеков»).

Попевка *хамило* — краткий и, на первый взгляд, неяркий музыкальный оборот, начинающий песнопение, повторяется трижды на словах, которые буквально «сворачивают» весь сюжет стихир до краткого диалога: «**Господи!**» — «**Кто согрешил?**» — «**Иди!**»:



На первый взгляд, роспев заключительной синтагмы **«Верую, Господи»** представляет еще один вариант повторяющегося роспева, но этот вариант принципиально отличается от предшествующих: во-первых, синтагма «замкнута» кольцом — начало и конец роспева зафиксированы на тоне *ля*, во-вторых, внутри оборота очень значима цезура, маркированная резким квартовым ходом от *соль* к *до* второй октавы, что усиливает значимость обращения к Богу слепого интонированием слова **«Господи»**.



Роспев последнего слога построен на терцовом опевании тона *ля*, что придает роспеву лексемы **«Господи»** эмоциональную окраску прошения. А вслед за этим звучит *долинка* в своем особом варианте, в котором снят квартовый ход. Поступенное движение ее роспева от *фа* к *до* ощущается как звуковое воплощение проскинезиса — поклонения истинному Богу, веру в которого исповедует исцеленный слепец.

Наконец, завершение песнопения представляет собой вокатив **«вопиемо и мы помилуй нас»**. Его роспев строится на уже звучавшей неоднократно, чрезвычайно значимой музыкальной двухчастной конструкции, центром которой оказывается местоимение **«мы»**,

выделенное долгим звучанием тона *соль*, зафиксированного знаком *фотизы*, единственный раз звучащей в песнопении:



С одной стороны, песнопение распето достаточно просто узнаваемым устойчивым музыкальным словарем 5-го гласа, его распев состоит из многократно вариантно повторяющихся интонаций и их комплексов. Но, с другой стороны, простота распева и его повторяемость необыкновенно тонко толкуют текст, обнажая его исключительно важное богословское содержание.

Подведем итоги. Мы проанализировали взаимодействие распева с поэтическими текстами, использующими евангельские цитаты. В каждом песнопении используются универсальные приемы распевания текста, устойчивые гласовые словари, и, тем не менее, эти приемы, целенаправленно организованные в уникальную художественную структуру, создают осмысленную, слышимую музыкальную интерпретацию каждого поэтического текста, ориентированного на евангельский претекст. К ним относятся регистровые скачки-разрывы, создающие эффект сильного ораторского акцента, приковывающего внимание к распеванию начальной лексемы цитаты, прием сопоставления двух звуковых регистров (высокого-светлого и низкого-мрачного), что способствует усилению эмоциональной значимости слов цитаты. Наконец, с помощью сильных мест-эмфазисов, контрастных всему предшествующему и последующему интонационному развитию распева (пространных распевов *фит*), создается особая зона повышенного внимания, иного течения времени, усиливающая значимость цитируемых слов Христа. Эти приемы могут быть сосредоточены в одном песнопении, могут быть рассредоточены в разных песнопениях, могут создавать сложные переключки внутри одного чинопоследования, так, как это происходит в чине Страстей Господних, но как бы то ни было, эти

приемы являются осознанным выбором распевщика, знаком его интеллектуального и эмоционального восприятия поэтического текста.

Вопреки устойчиво сложившемуся мнению о том, что функция древнерусские песнопения замыкается на их служебной роли в организации чинопоследования, а их музыкальное воплощение являет собой стандартный прием работы распевщика, целью которого оказывается поместить гласовые формулы в заранее подготовленные «ячейки» с тем, чтобы распев воспроизводил устойчивые формообразующие клише, работа распевщика, на самом деле, гораздо сложнее. Творчество распевщика — это вдохновенный труд, сродни творчеству архитектора, иконописца, поэта, благодаря которому в художественной форме рождается новый смысл, многократно усиленный напряженной обстановкой богослужебного ритуала и ощущением мистической идентичности слов Христа в Евангелии и в звучащем гимнографическом тексте.

Плодом вдохновенного труда древнерусского распевщика становится создание средствами средневековой монодии иной, художественной реальности целостного художественного образа, раздвигающего границы восприятия музыкально-поэтического текста до бесконечного пространства глубоко интимного, внутреннего опыта переживания встречи с Богом. В этом и заключается истинный смысл средневекового музыкально-литургического творчества.

Резюме

Статья посвящена проблеме взаимодействия вербального текста и его роспева в песнопениях русского Средневековья. Особое внимание уделяется музыкальной интерпретации цитат из Священного Писания, текст которого служит источником образности литургической поэзии. Многофункциональность и многомерность роспева позволяет ему стать тонким средством герменевтики текста. Материалом исследования послужили тексты Постной и Цветной Триоди по русским нотированным рукописям XVI-XVII вв. Как показывает анализ, в каждом песнопении использованы универсальные приемы распевания текста, а также устойчивые гласовые словари, которые организованы в уникальную художественную структуру, что создает осмысленную музыкальную интерпретацию поэтического текста. Регистровые скачки, сопоставление контрастных регистров, эмфатические акценты, созданные пространными роспевами фит, являются осознанным выбором распевщика. Его вдохновенный труд аналогичен творчеству средневекового архитектора, иконописца, поэта.

Ключевые слова: гимнографический текст и знаменный распев, библейский интертекст в средневековой культуре, цитаты из Священного Писания в гимнографии, композиция и музыкальная лексика роспева как средство герменевтики текста.

Մարինա Եզորովա (Ռուսաստան)

բանասիրական գիտությունների թեկնածու
Սանկար Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի–Կորսակովի
անվան պետական կոնսերվատորիա

Ալբինա Կրուչինինա (Ռուսաստան)

արվեստագիտության թեկնածու
ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Սանկար Պետերբուրգի Ն. Ռիմսկի–Կորսակովի
անվան պետական կոնսերվատորիա

**ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ՄԵԶԲԵՐՈՒՄՆԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԻՆ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է խոսքային և երաժշտական բաղադրիչների փոխհարաբերության խնդրին ռուսական միջնադարյան երգասացություններում: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում Սուրբ գրքից քաղված մեջբերումների մեկնաբանությանը, որի տեքստը պաշտամունքային բանաստեղծական արվեստի կերպարայնության աղբյուրն է: «Չնամենի» երգեցողության բազմաֆունցկի-ոնալությունը և բազմաշերտությունը այն դարձնում են տեքստի հերմենևտիկայի նուրբ միջոց: Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել Պահքի և Պենտեկոստի (Հինունքի) Եռականոն սաղմոսագրքի տեքստերն ըստ XVI–XVII դդ. ռուսական նոտագիր ձեռագրերի: Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, յուրաքանչյուր երգասացության մեջ օգտագործված են տեքստի եղանակավորման ունիվերսալ հնարներ, ինչպես նաև ծայնեղանակային կայուն «բառաբաններ», որոնք գեղարվեստական եզակի կառույց են կազմում, ինչը բանաստեղծական տեքստի իմաստավորված երաժշտական մեկնաբանություն է ստեղծում: Ռեգիստրային թռիչքները, հակադիր ռեգիստրների համադրությունը, էմֆատիկ (հուզական–արտահայտչական) շեշտերը, որոնք գոյանում են ֆիտաների ծավալուն մեղեդիական բանաձևերի երգեցողության շնորհիվ, երաժշտի գիտակցված ընտրության արդյունքն են: Նրա ոգեշնչված աշխատանքը համադրելի է միջնադարյան ճարտարապետի, բանաստեղծի և սրբանկարչի ստեղծագործության հետ:

Հիմնաբառեր՝ հիմներգական տեքստ և «զնամեննի» երգարվեստ, աստվածաշնչյան ինտերտեքստը միջնադարյան մշակույթում, Սուրբ գրքից մեջբերումներ հիմներգության մեջ, երգասացության կոմպոզիցիան և երաժշտական բառապաշարը որպես տեքստի հերմենևտիկայի միջոց:

Marina Egorova (*Russia*)

PhD in Philology

N. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg

Albina Kruchinina (*Russia*)

PhD in Art, Honored Worker of Art of RF

N. Rimsky-Korsakov State Conservatory in St. Petersburg

THE MUSICAL INTERPRETATION OF THE BIBLICAL REFERENCES IN OLD RUSSIAN CHANTS

Abstract

This article is dedicated to the issue of the interaction of the verbal and musical texts in Russian medieval liturgical chants. Special attention is paid to the musical interpretation of the quotes from the Bible, the text of which serves as a source of characters for liturgical poetry. The multifunctionality and diversity of the *znamenny* chant allows it to be a subtle means of hermeneutics. The materials researched were the texts of the *Lenten Triodion* and *Pentecostarion* found in the Russian notated manuscripts of the XVI–XVII centuries. As the analysis shows, in each chant the universal techniques of text chanting and a stable formulaic lexicon organized in a unique artistic structure are used. This structure evokes meaningful musical interpretation of the text. The skips over ranges, the contrasting registers and the emphatic accentuations made by the lengthy singing of the *fita* formulas are predetermined by the singer. His inspired work resembles the work of a medieval architect, iconographer or poet.

Keywords: hymnographic text and *znamenny* chant, biblical intertext in the medieval culture, quotations from the Bible in hymnography, composition and musical lexis of the *znamenny* chant as a means of hermeneutics.

Աստղիկ Մարտիրոսյան (Հայաստան)

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

ԱՁ ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐՈՒՍԱՂԵՄՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ(Լևոն Զիլինսկիյանի ծայնագրած շարականների օրինակով)¹

Հայ միջնադարագիտության լիարժեք լուսաբանման ճանապարհին առանցքային նշանակություն ունի Ութնայն համակարգի ուսումնասիրումը գոյություն ունեցող բոլոր երգվածքներում²։ Համակարգի ուսումնասիրումը ներառում է հոգևոր երգերի ծայնեղանակների ծայ-

¹ Այս նյութին առնչվող մեր նախորդ հոդվածում նշել ենք թեմայի ընտրության և ուսումնասիրության անհրաժեշտության մասին։ Խոսել ենք Երուսաղեմի, այնտեղ հայերի ունեցած դերի, տեղի հայկական վանքերի ու եկեղեցիների, հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքի մասին, ներկայացրել ենք այդ երգվածքի հայտնի գրառող, անվանի երաժիշտ Լևոն Զիլինսկիյանի կյանքն ու գործունեությունը, Երուսաղեմյան երգվածքի չիլինսկիյանական ծայնագրությունները, այդ գրառումներից՝ մեր ունեցած նյութի ընդհանուր նկարագրությունը։ Տե՛ս **Ա. Մարտիրոսյան**, Հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքը և Լևոն Զիլինսկիյանի գործունեությունը, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան, հատ. Բ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 232–248։

² XVIII–XIX դարերում հայ հոգևոր երգարվեստի ճյուղավորման արդյունքում գոյանում են հինգ երգվածքներ՝ Էջմիածնի, Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի, Երուսաղեմի, Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց։ Տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, *Բանբեր Մասրենադարանի*, Երևան, 1977, N 12, էջ 102։ **Նույնի՝ Մակար Եկմալյան**, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65–66։ Ութնայն համակարգն այս երգվածքներում առանձին ուսումնասիրող աշխատանքներից են՝ **Գ. Ամիրադյան**, *Ութնայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ, «Գիտություն» հրատ., 2016։ **Լ. Հարությունյան**, Ութնայն համակարգը հայ շարականերգության Մխիթարյան ավանդույթի սկզբածքներում, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 250–261։ **Ն. Մխակյան**, Ութնայն համակարգի դիտարկումներ ըստ Մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, էջ 262–281։ **Նույնի՝ ԱՁ և ԱՁ դարձվածք** ծայնեղանակների հիմնական բնութագրերը Հարության հարցնակարգերում (արմաշական ավանդույթ), *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Բ, էջ 211–231։

նակարգային կառուցվածքը, դրանց գործառության լիարժեքությունները և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներն ընդգրկող տեսական, վերլուծական աշխատանք:

Ութնամյա ընտանիքի հասկանալի լինելը արտացոլող կարևորագույն հիմնադրական ժանրերից մեկը շարականն է, ուստի որևէ երգվածք ուսումնասիրելիս նախ և առաջ դիտարկում ենք տվյալ երգվածքին պատկանող շարականային զանգվածը:

Երուսաղեմյան երգվածքի սկզբնաղբյուր են Լևոն Չիլինկիրյանի (1862–1932) գրառած շարականային միավորները, ուստի դրանց ուսումնասիրումը կարևոր նշանակություն ունի Ութնամյա համակարգի ուսումնասիրության տեսանկյունից: Սույն հոդվածում ներկայացվում են Երուսաղեմյան երգվածքի մեր ունեցած միավորներից ԱԶ–ի ձայնակարգային բնութագրերն ըստ ստորև առաջարկվող մեթոդաբանության: Առայժմ նյութի սակավության պատճառով անդրադառնում ենք միայն ԱԶ մայր (հիմնական) ձայնեղանակին և չենք ընդգրկում ԱԶ *դարձվածք* ձայնեղանակը³:

Այս և հետագա մյուս ձայնեղանակներում Երուսաղեմյան երգվածքի որոշ դրսևորումներ դուրս բերելու համար մեր ունեցած նյութը կհամեմատենք Նիկողայոս Թաշճյանի գրառած, հիմնական համարվող էջմիածնական երգվածքը ներկայացնող Շարակնոցի⁴ համանուն ձայնագրությունների հետ՝ ըստ ձայնակարգային կառուցվածքի և սկսող ու վերջավորող մեղեդիական դարձվածքների⁵:

³ Մեր ձեռք բերած աղբյուրներն են՝ Լ. Չիլինկիրյան, *Շարական* (ծեռագիր գրքույկ, եվրոպական նոտագրությամբ), Լևոն Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվ: Լ. Չիլինկիրյան, *Շարական*, (ծեռագիր, կրկնօրինակ, կինոժապավենային նյութ, եվրոպական նոտագրությամբ), Լևոն Չիլինկիրյանի ընտանեկան արխիվ: Այս նյութերում ԱԶ *դարձվածք* ձայնեղանակի շարականների քանակը սահմանափակվում է ընդամենը մի քանի միավորով, և դրանց դիտարկումը հազիվ թե հանգեցնի որոշակի եզրակացությունների: Լիախոյս ենք, որ մեր հետագա աշխատանքի ընթացքում ձեռք կբերենք անհրաժեշտ պակասող շարականները, հետագա աշխատանքում կընդգրկենք նաև *դարձվածք* ձայնեղանակները:

⁴ Տե՛ս *Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց*, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոց Կաթողիկէ էջմիածնի, 1875:

⁵ Ն. Թաշճյանի կատարած ձայնագրությունների բնութագրերը ներկայացնում ենք ըստ հետևյալ աշխատությունների. Ն. Թաշճեանց, *Դասագիրք եկեղեցական ձայ-*

Հարկ ենք համարում նախ անդրադառնալ ծայնեղանակն ուսումնասիրելու մեր ընտրած մեթոդաբանությանը:

Մեր ունեցած չիլինկիրյանական ծայնագությունների հիման վրա կքննարկենք Ութձայն համակարգի ծայնակարգային առանձնահատկությունները՝ առանձնացնելով առավել կայուն հնչյունաշարերը և մեղեդիական տիպական դարձվածքները: Մեր ունեցած շարականների սակավության պատճառով առայժմ առաջնորդվում ենք ոչ թե Ութձայն համակարգի ամբողջական նկարագիրը ներկայացնող համեմատաբար ամբողջական շարքերի դիտարկմամբ⁶, այլ մեր ձեռքի տակ եղած գրեթե բոլոր շարականների ուսումնասիրմամբ:

Մեծ Պահքի և Հարության հարցնակարգերի դեպքում առայժմ կանոնադառնանք վերջիններիս հիմքը կազմող «Հարց»–ի սարքի միավորներին, որոնք են «Հարց»–ն⁷ իր «Գործը»–ով կամ «Գործատնով», «Ողորմեա»–ն և «Տէր յերկնից»–ը⁸: Զենք ընդգրկի հարցնակարգերի հիմնական այս կորիզին հաճախ կցվող «Մեծացուցե՛»⁹

նագրութեան հայրց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 22–35: **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, 1890, էջ 21–79: **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նոսրագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 163–163: **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, изд. АН АССР, 1977, с. 160–186.

⁶ Այդպիսի շարքերից են Մեծ Պահքի շրջանի հարցնակարգերը, Հարության հարցնակարգերը, Հարության Ավագ օրհնությունները և այլն, սակայն դրանցից որևէ մեկը դեռևս չունենք:

⁷ Ըստ Մաղաքիա Օրմանյանի՝ «Հարց»–ի շարականները ամենաինքնուրույն միավորներից են: Տես **Մ. Արք. Օրմանյան**, *Ծիսագիրքություն*, Հայ Խոսնակ, 1933, էջ 180: Շարակնոցում դրանք թվով 190–ն են, որոնց կեսը վերագրվում են Ս. Մեսրոպին և Ս. Մովսես Քերթոզին: Տես **Ն. Արք. Պողարեան**, *Ծիսագիրքություն*, Նիւ Եորք, 1990, էջ 36:

⁸ Երբեմն նույն հարցնակարգում «Տէր յերկնից»–ը կարող է ունենալ երկու պատկեր: Այս պատճառով 190 «Հարց»–երի կողքին կա 281 «Տէր յերկնից»: Ինչպես «Տէր յերկնից»–ների, այնպես էլ «Ողորմեա»–ների հեղինակները նույն «Հարց»–ի միավորի հեղինակներն են: Տես նույն աշխ., էջ 37:

⁹ Հնում «Մեծացուցե՛»–ն երգվել է միայն կիրակի օրերին: Միայն XIII դարից այն սկսել են կատարել ամեն օր: Դրանք թվով 55–ն են, ուստի տարվա ընթացքում հաճախ կրկնվում են: Տես նույն աշխ., էջ 36:

և «Ճաշու»¹⁰ շարականները՝ հիմք ընդունելով այն, որ վերջին երկուսը չեն մտնում հարցնակարգի հիմնական մաս կազմող «Հարց»–ի սարքի մեջ, որում եղած միավորները («Հարց», «Գործք», «Ողորմեա», «Տէր յերկնից») սովորաբար ունեն ծայնեղանակային ընդհանրություն¹¹ և ըստ էության համապատասխանում են «Հարց» շարականի ծայնեղանակին¹²:

Չիլինկիրյանի ծայնագրությունները գրառված են եվրոպական նոտագրությամբ: Հետևաբար դրանք ուսումնասիրելիս չենք կարող դիտարկել ծայնեղանակներում առկա միկրոինտերվալային տարրերը՝ հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ բարձր և ցածր հնչյունները: Չիլինկիրյանական գրառումներում քիչ ենք հանդիպում սկսվածքների: Հիմնականում առկա են հարցնակարգերի «Գործք»–ի սկսվածքները՝ ծայնեղանակային ցուցիչով: Ուստի դիտարկում ենք միայն «Գործք»–ի սկսվածքները որպես առանձին միավոր՝ զուգահեռաբար դրանք համեմատելով թաշճյանական Շարակնոցի նույն սկսվածքների հետ¹³:

Ըստ երուսաղեմյան երգվածքի ավանդույթի՝ Լ. Չիլինկիրյանի եվրոպական ծայնագրություններում «ռե»–ն հավասարեցված է հայկական նոտագրության «փուշ»–ին: Համեմատելով Ն. Թաշճյանի ծայնագրած Շարակնոցի հետ, որտեղ ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ «փուշ»–ը հավասարեցվում է «դո»–ի, կզուգակցենք միևնույն

¹⁰ «Ճաշու» շարականները թվով 59–ն են, երգվում են Ս. Պատարագի սկզբում, մեկ պատկեր, օրվա տոնին՝ ըստ «յատուր պատշաճի»: «Ճաշու», «Մանկունք» և «Համբարձի» շարականները կարգի պարտադիր մասեր չեն: Տե՛ս նույն աշխ., էջ 37: **Մ. Արք. Օրմանեան, Ծիսագիտության Հայաստանեայց Սուրբ եկեղեցոյ, Երուսաղէմ, 1977, էջ 76:**

¹¹ Ըստ երաժշտագետ Անահիտ Բաղդասարյանի՝ «Գործք»–ը կարող է ծավալվել տվյալ ծայնեղանակի դարձվածքում (բանավոր քննարկում):

¹² **Մ. Արք. Օրմանեան**, նույն աշխ., էջ 45: Տե՛ս նաև **Մ. Նավոյան**, Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, *Մանրուսում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. Գ, խմբ.՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, «Աստղիկ» հրատ., 2009, էջ 60–61:

¹³ Լ. Չիլինկիրյանի գրառած շարականների մեր ունեցած ձեռագրերում սկսվածքները սովորաբար հանդիպում են շարականից առաջ, սակայն պետք է նշել, որ դրանք նախորդում են ոչ բոլոր շարականներին:

շարականի ոչ թե հնչյունաբարձրությունները, այլ համապատասխան աստիճանները: Ձայնեղանակներն ուսումնասիրելիս կղիտարկենք դրանց ձայնակարգի հնչյունաշարը և ֆունկցիոնալ աստիճանները՝ կիրառելով հայ եկեղեցական երաժշտության տեսությանը հատուկ տերմինաբանությունը¹⁴: Դրանք են՝

սկզբնավորող ձայն՝ շարականի առաջին հնչյունը¹⁵:

Դիմող ձայն՝ ձայնակարգում գերակշռող հնչյունը կամ օժանդակ հենակետը, որին մեղեդին հաճախակի վերադառնում է¹⁶:

Հանգչող ձայն՝ ձայնակարգի այն աստիճանը, որը հիմնականում համընկնում է կիսակադանսի հնչյունի հետ¹⁷:

Հարաբերական ավարտի հնչյուն՝¹⁸ շարականի վերջին տանը նախորդող տների եզրափակող աստիճանը:

Վերջավորող ձայն՝ շարականն ավարտող վերջին հնչյունը, որը հաճախ կարող է համընկնել շարականի բոլոր տները եզրափակող հնչյունի հետ¹⁹:

Գործածվող ձայն՝ բնական հնչյունաշարի ավտերացված աստիճանը²⁰:

¹⁴ Վերը նշված տերմինների մասին տես **Ն. Թաշճեանց**, *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց*: **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության*:

¹⁵ Ըստ Կոմիտասի ձևակերպման՝ *սկզբնական հնչյունը*: Սա կարևոր է հատկապես սկսող մեղեդիական դարձվածքների ուսումնասիրման դեպքում: Տես **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 27:

¹⁶ Տես նույն աշխ., էջ 27: **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 22: **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 161:

¹⁷ Ըստ Ռ. Աթայանի՝ *կիսակադանսի հնչյուն*: Տես **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 161:

¹⁸ Ձևակերպումը Միեր Նավոյանինն է:

¹⁹ *Վերջավորող ձայն* է կոչվում ամբողջ շարականը եզրափակող տան ավարտին հանդես եկող հնչյունը: Տես **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 23: **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, с. 179. Կոմիտասն այն անվանում է *առաջին վերջավորող ձայն*: Տես **Կոմիտաս Վարդապետ**, նշվ. աշխ., էջ 28: Ա. Արևշատյանը վերջավորող ձայն համարում է «շարականների տների ավարտական հնչյունը»: Տես **Ա. Արևշատյան**, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 29:

²⁰ Տերմինները նոտային օրինակներում և աղյուսակներում նշում ենք հետևյալ համառոտագրություններով. Ս՝ սկզբնավորող ձայն, Դ՝ դիմող ձայն, Հ՝ հանգչող ձայն,

Այս պարամետրերին կարող են հավելվել նաև բնորոշ ինտոնացիոն թռիչքները, որոնք առայժմ չենք դիտարկում:

Մեր ունեցած նյութի նոտային օրինակները ներկայացրել ենք աղյուսակներով²¹: Հավելենք, որ չիլինկիրյանական ձայնագրությունները շարադրված են որոշակի երաժշտական չափով և տակտավորված են, ինչը հայ հոգևոր երգարվեստին բնորոշ է: Սրա հետևանքով շարականի ներսում հաճախ յուրաքանչյուր տակտ կարող է ունենալ նոր չափ: Այսինքն՝ շարականների տակտավորումը «հարմարեցված է» գրեթե անընդհատ փոփոխվող չափի տրամաբանությանը:

Թե՛ թաշյանական, թե՛ չիլինկիրյանական ձայնագրություններում նույն շարականի ներսում յուրաքանչյուր տուն կարող է ունենալ առաջինից փոքր–ինչ տարբերվող *սկսող* կամ *վերջավորող* մեղեդիական դարձվածքներ, ինչը հիմնականում կապված է հայ հոգևոր երգարվեստի՝ բանավոր փոխանցման ավանդույթի հետ: Նման դեպքերում աղյուսակներում դուրս ենք բերել շարականների ոչ միայն ամենատիպական մեղեդիական դարձվածքները (դրանք հիմնականում հանդիպում են շարականների առաջին տներում), այլև մնացյալ բոլոր տարբերակները:

Նշենք, որ շարականների վերջին տան ավարտը հայ եկեղեցական երգեցողության մեջ ընդունված բանավոր ավանդույթի համաձայն նշվել է «և այլն» կերպով: Նման դեպքերում *վերջավորող* ձայներին չենք անդրադառնում: Կարևորում ենք նաև յուրաքանչյուր շարականի մեղեդիական ոճը: *Սկսող* և *ավարտող* մեղեդիական դարձվածքների միջոցով կփորձենք ներկայացնել շարականների ընդհանրական նկարագիրը:

ՀԱ՝ հարաբերական ավարտի հնչյուն, Վ՝ վերջավորող ձայն, ՎՎ՝ վերջին վերջավորող ձայն, Գ՝ գործածվող ձայն:

²¹ Տեղադրել ենք շարականների առավել հաճախ հանդիպող մեղեդիական դարձվածքները: Այս հանգամանքից ելնելով՝ տեքստի մեջ հանդիպող նման նոտային օրինակներում բանաստեղծական տեքստերը չենք նշում, քանի որ բերված դարձվածքներին կարող են համընկնել միաժամանակ մի քանի բանաստեղծական տեքստեր:

Լ. Չիլինկիրյանի՝ մեզ հասանելի ծայնագրություններում ԱԶ ցուցիչով տասնինը շարական կա: Այստեղ ԱԶ–ն ներկայացվում է Տեառնընդառաջի, Մեծ Պահքի շրջանի, Հինունքի, Վարդավառի, Սուրբ խաչի, Գյուտ խաչի և Բոլոր մարտիրոսների կարգերով: Ընդհանուր առմամբ՝ շարականի կարգի մասերից ունենք հինգ «Օրհնութին», երեք «Հարց»՝ իրենց «Գործքերով», յոթ «Տէր Յերկնից», երկու «Մանկունք» և երկու «Համբարձի»²²:

«Օրհնութին» շարականներն են.

Կանոն Տեառնընդառաջին, «Մարմնացեալք ի կուսէն»,

Կանոն Ծաղկազարդի, «Որ վերօրհնիս յաթոռս»,

Կանոն Վարդավառի առաջին աւուրն, «Որ ի լերինն այլակերպեալ»,

Կանոն վերացման Սրբոյ խաչին երկրորդ աւուրն, «Որ զանարապ բազուկս քո»,

Կանոն Գիւր խաչին, «Հրաշակերտ եւ զօրեղ փայտ»:

«Հարց»–ի շարականներն են.

Հարցք Յարութեան, «Օրհնեալ ես տէր Աստուած»,

Հարցք Յարութեան, «Լոյսդ որ ի հրեղէն աթոռ»,

Կանոն Պենտեկոստէին առաջին աւուրն, «Ջողովոյն զգալուստն»:

«Տէր Յերկնից» տիպի շարականները, բացառությամբ երկու միավորի, Հարության հարցնակարգերից են.

Հարցք Յարութեան, «Ընդ լուսանալ միաշաբաթին»,

«Ընդ կանայսն իւղաբերսն»,

«Որ անճառ էութեամբ հօրդ»,

«Սուկալի տեսիլ հրեշտակին»,

«Փայլակնածեւ հրեշտակն»,

Յիշատակ գլխաւման Յովհաննու Մկրտչին, «Երկնաքաղաքացին Յովհաննէս մեծ»,

Կանոն համօրէն մարտիրոսաց, «Առաքինասէր վարութ հաճոյացան»:

²² Այսուհետ, հատկապես աղյուսակների դեպքում, կօգտագործենք կարգի (կանոնի) մասերի անունների կրճատ ընդունված տարբերակները: Դրանք են՝ «Օրհնութին»՝ Ահ., «Հարց»՝ Հց., «Գործք»՝ Գ., «Մեծացուսցէ»՝ Մեծ. կամ Մ., «Ողորմեա»՝ Ո., «Տէր Յերկնից»՝ Տ., «Մանկունք»՝ Մնկ. կամ Մկ., «Ճաշու»՝ Ճշ. և «Համբարձի»՝ Հմբ.:

«Մանկունք» շարականներն են.

*Շարականք պահոց, «Ջառաւօրու զօրհներգութիւնս»,
Կանոն համօրէն մարտիրոսաց, «Ձինաւորն Քրիստոսի ի Հօրէ»:*

«Համբարձի» շարականներն են.

*Շարականք պահոց, «Ինձ օգնութիւն ի Տեառնէ»,
Կանոն համօրէն մարտիրոսաց, «Սուրբ ես Տէր զօրութեանց»:*

Թվարկված շարականների համաձայն՝ չիլինկիրյանական գրա-
ռումներում ԱՁ-ն դրսևորվում է հետևյալ կերպ.

Ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարն իր ձայնաձավալով
անկայուն է: Հաճախ հանդիպող հնչյունաշարը ծավալվում է $g^1 - e^2$ -ի
սահմաններում՝ ընդգրկելով մեծ սեքստա ինտերվալը: Հանդիպում
են նաև կվարտա, կվինտա, փոքր և մեծ սեպտիմա ($a^1 - d^2$, $g^1 - d^2$, g^1
– f^2 և $g^1 - fis^2$) ձայնաձավալները: Դիմող ձայնը կայուն ձայնաձավալով
հնչյունաշարի երրորդ աստիճանն է՝ h^1 -ը, որը նաև համընկնում է հա-
րաբերական ավարտի հնչյունին և վերջավորող ձայնին: Որպես
հանգչող ձայն առավելապես հանդես է գալիս հնչյունաշարի առաջին
աստիճանը՝ g^1 -ը, որն էլ երբեմն համընկնում է սկզբնավորող ձայնի
հետ: Որպես սկզբնավորող ձայներ հանդես են գալիս նաև h^1 -ն և
 c^2 -ն: Գործածվող ձայնը հնչյունաշարի բարձրացված երկրորդ աստի-
ճանն է՝ ais^1 -ը:

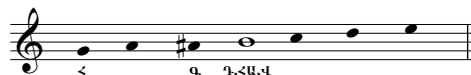
Բացառություն է կազմում Հոգեգալստյան առաջին օրվա կարգի
«Գործքը» («Ձելողն ի Հօրէ»), որտեղ հանգչող ձայնի՝ g^1 -ի փոխարեն
հանդես է գալիս հնչյունաշարի երրորդ աստիճանը՝ h^1 -ն, իսկ գոր-
ծածվող հնչյունն առհասարակ բացակայում է:

Այս ձայնեղանակում վերը նշված՝ առավել կայուն ձայնաձավալ
ունեցող հնչյունաշարի վերջավորող ձայնի վերին հատվածում փոյու-
գիական տետրախորդ է, իսկ հիպո-ոլորտում՝ իոնական տրիխորդ,
որը երկրորդ աստիճանի ալտերացիայի հետևանքով (ais^1) հիպո-
ոլորտում առաջացնում է հարմոնիկ մինորային երանգավորում: Այս-

պիսով՝ ԱԶ–ն հիմնականում ծավալվում է հիպոթիոնական–փոյուզիական հեքսափոքոդի սահմանում²³:

Օրինակ 1

ԱԶ



Սկսող և ավարտող մեղեդիական դարձվածքներից ամենատիպական նմուշներն են.

Օրինակ 2

Սկսող դարձվածք



Վերջավորող դարձվածք



Ինչ վերաբերում է մեղեդիական ոճին, ապա ԱԶ–ն առավելապես ծավալվում է խառը՝ վանկային–ներվանկային, վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով, ինչպես նաև ներվանկային՝ վանկայինի և զարդոլորունի տարրերով տեսակներում:

Այս ծայնեղանակում թվարկված գրեթե բոլոր հիմնական աստիճանների համար բացառություններն աննշան են: Առավել էական փոփոխությունները թերևս նկատելի են միայն ծայնեղանակի ծայնակարգի ծայնածավալներում և սկսող ծայներում:

²³ Չիլինկիրյանական տարբերակներում ԱԶ–ի դիտարկված շարականների ֆունկցիոնալ աստիճանների և մեղեդիական ոճերի վերլուծական աղյուսակը տես հոդվածին կից Աղյուսակ 1–ում: Միևնույն՝ չիլինկիրյանական ծայնագրությունների սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները տես Աղյուսակ 2–ում:

Էջմիածնական երգվածքի հետ համեմատական վերլուծություն

Հայ շարականերգության մայր երգվածք հանդիսացող էջմիածնական ճյուղում ԱՁ–ն դրսևորվում է a^1 դիմող և վերջավորող, f^1 հանգչող և gis^1 գործածվող ծայներով: Մեր դիտարկած երուսաղենյան տասնինը ԱՁ շարականները համապատասխանում են նշված սահմանումներին: Բացառություն է կազմում միայն Հոգեգալստյան կարգի «Գործքը» («Զելողն ի Հօրէ»), որտեղ հանգչող ծայնը a^1 –ն է²⁴:

ԱՁ–ի մայր ծայնեղանակի ծայնակարգի հնչյունաշարն իր ծայնածավալով հիմնականում տատանվում է մաքուր կվինտայի և մեծ սեքստայի սահմաններում ($f^1 - c^2$, $f^1 - d^2$): Բացառություն են կազմում Տեառնընդառաջի կարգի «Մարմնացեալդ ի կուսէն» Օրհնությունը, Հոգեգալուստի կարգի «Զելողն ի Հօրէ» Գործքն իր սկսվածքով և Վարդավառի առաջին օրվա կարգի «Որ ի լերինն այլակերպեալ» Օրհնություն շարականները, որոնցից առաջինում ($f^1 - es^2$) և երրորդում ($d^1 - c^2$) հանդիպում ենք փոքր սեպտիմա, իսկ երկրորդում ($d^1 - f^2$)՝ փոքր դեցիմա ծայնածավալներներին: Ինչպես արդեն նշվեց, դիմող ծայնը a^1 –ն է՝ երրորդ աստիճանը, որը համընկնում է հարաբերական ավարտի հնչյունին և վերջավորող ծայնին: Որպես հանգչող ծայն հանդես է գալիս հնչյունաշարի առաջին աստիճանը՝ f^1 –ը, որն էլ երբեմն համընկնում է սկզբնավորող ծայնի հետ: Գործածվող ծայնը հնչյունաշարի բարձրացված երկրորդ աստիճանն է՝ gis^1 –ը:

Ինչպես չիլինկիրյանական, այնպես էլ թաշճյանական ծայնագրություններում ԱՁ–ի վերջավորող ծայնից վերև փոյուզիական տետրախորդ է, իսկ հիպո–ոլորտում՝ իոնական տրիխորդ, որտեղ երկրորդ աստիճանի ալտերացիայի արդյունքում (gis^1) առաջանում է հարմոնիկ մինորային երանգավորում: Այսպիսով՝ երկու երգվածքներում էլ ԱՁ–ն ծավալվում է հիպոիոնական–փոյուզիական հեքսախորդի սահմանում:

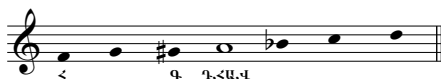
²⁴ Թաշճյանական տարբերակներով ԱՁ–ի դիտարկված շարականների ֆունկցիոնալ աստիճանները ներկայացված են Աղյուսակ 1–ում: Սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները ամփոփված են Աղյուսակ 3–ում:

Օրինակ 3

ԱՁ՝ Լ. Չիլինկիրյան



ԱՁ՝ Ն. Թաշճյան



Ինչպես տեսնում ենք, քննարկվող հիմնական ծայնակարգերի թե՛ չիլինկիրյանական, թե՛ թաշճյանական օրինակներում համընկնում են ո՛չ միայն ծայնածավալները, այլև ֆունկցիոնալ աստիճանները: ԱՁ–ների սկսող մեղեդիական դարձվածքներն ունեն ակնհայտ նմանություն: Որոշակի տարբերություններ նկատելի են ավարտող մեղեդիական դարձվածքներում: Ընդ որում՝ թաշճյանական օրինակներում չնչին տարբերություններով համընկնում են վերջավորող դարձվածքները, ինչը չենք կարող ասել չիլինկիրյանական տարբերակների մասին: Օրինակ ենք բերում թաշճյանական տարբերակներում հաճախ հանդիպող սկսող և ավարտող մեղեդիական դարձվածքները:

Օրինակ 4

Սկսող դարձվածք



Վերջավորող դարձվածք



Ինչպես Երուսաղեմյան երգվածքում, այնպես էլ այստեղ, բացառություն է կազմում Հոգեգալստյան առաջին օրվա կարգի «Գործք»-ը («Ձելողն ի Հօրէ»), որտեղ Բ՝-ի փոխարեն որպես հանգչող ձայն հանդես է գալիս հնչյունաշարի երրորդ աստիճանը՝ ա՛-ն, իսկ չիլինկիրյանական տարբերակում բացակայող գործածվող ձայնն այստեղ նույնպես չկա: Երբեմն նկատելի են տարբերություններ նաև սկսող ձայների դեպքում:

Հիմնականում համընկնում են նաև այս երկու երգվածքների համապատասխան շարականների մեղեդիական ոճերն իրենց խառը՝ վանկային – ներվանկային, վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով, ինչպես նաև ներվանկային՝ վանկայինի և զարդուլորունի տարրեր ընդգրկող տարբերակներով:

Այսպիսով՝ համեմատելով չիլինկիրյանական և թաշճյանական ձայնագրությունների ԱԶ ձայնեղանակի միևնույն շարականները՝ դրանցում էական տարբերություններ չենք գտնում: Ակնհայտ է, որ թե՛ Երուսաղեմյան, թե՛ Էջմիածնական երգվածքների դիտարկված շարականներում գրեթե նույնական են ձայնածավալները և ձայնակարգերի ֆունկցիոնալ աստիճանները: Նման են սկսող դարձվածքները: Տարբերություններն առավել նկատելի են ավարտող մեղեդիական դարձվածքների ներսում, ասել է թե՛ շարականների ֆունկցիոնալ աստիճանների միջև գտնվող մեղեդային գծերի միջև:

Աղյուսակ 1

ԱՁ շարականների ծայնեղանակների ծայնակարգային հիմքի ֆունկցիոնալ աստիճանների և մեղեդիական ոճերի վերլուծական տախտակներ՝ չիլնկիրյանական և թաշնյանական տարբերակներով

Լ. Չիլնկիրյան

N	Կարգը և շարականի անվա- նումը	Ձայ- նածա- վալ	Մեղեդիական ոճ	Ս.	Դ.	Հ.	ՀԱ.	Վ.	ՎՎ.	Գ.
1.	Կանոն Տեանունդառաջի Ահ., Մարմնացելդ ի կուսէն	g ¹ – e ²	Ներվանկային՝ վան- կային տարրերով	c ²	h ¹	g ¹	h ¹	h ¹	h ¹	ais ¹
2.	Պահոց շարականներ Մնկ., Հառաօտու զօրհեղձու- թինս	g ¹ – d ²	վանկային՝ ներվանկայինի տար- րերով	g ¹	h ¹	g ¹	h ¹	h ¹	–	ais ¹
3.	Պահոց շարականներ Հնք., Ինձ օգնութիւն ի տեանէ	a ¹ – d ²	խառը՝ վանկային – ներվանկային	c ²	h ¹	g ¹	h ¹	h ¹	–	ais ¹
4.	Կանոն Ծաղկագարդի Ահ., Ող վերօրինիս յաթոռս	g ¹ – fis ²	ներվանկային՝ զար- րորունի տարրերով	g ¹	h ¹	g ¹	h ¹	h ¹	h ¹	ais ¹
5.	Հարց յարութեան Տ., Ընդ լուսնալ միաշաբաթին	g ¹ – d ²	խառը՝ վանկային – ներվանկային	h ¹	h ¹	g ¹	h ¹	h ¹	–	ais ¹
6.	Հարց յարութեան Հգ., Օրինեալ ես տէր Աստուծ Գ., ԸզՏէր օրինեցէր (սկսվածք) Ող յանապական աթոռ	g ¹ – e ² g ¹ – d ² g ¹ – e ²	ներվանկային՝ վան- կայինի տարրերով	c ² g ¹ g ¹	h ¹ h ¹ h ¹	g ¹ g ¹ g ¹	h ¹ – h ¹	h ¹ h ¹ h ¹	– – –	ais ¹ ais ¹ ais ¹

7.	Հարց յարութեան S., Շնդ կանայս խղաքերոն	$g^1 - d^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային, գար- դրորունի տարրերով	h'	h'	g'	h'	h'	h'	–	ais'
8.	Հարց յարութեան S., Որ անճառ էութեամբ հորդ	$g^1 - e^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային	h'	h'	g'	h'	h'	h'	–	ais'
9.	Հարց յարութեան Հց., Լոյսդ որ ի հրեղեն աթոռ Գ., Ըզգդեր օրինեցէք (սկսվածք) Որ բազմեալ հանգչի	$g^1 - e^2$ $g^1 - d^2$ $g^1 - e^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային	g' g' h'	g' – h'	g' g' g'	h' h' h'	h' h' h'	h' h' h'	– – –	ais' ais' ais'
10.	Հարց յարութեան S., Սուկալի պեսիլ հրեշտակին	$g^1 - e^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային	g'	g'	g'	h'	h'	h'	–	ais'
11.	Հարց յարութեան S., Փայլակնաճեւ հրեշտակն	$g^1 - d^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային	g'	g'	g'	h'	h'	h'	–	ais'
12.	Յիշատակ Յովհաննէս Մկրտիչի գլխատման S., Երկնաքաղաքացին Յով- հաննէս մեծ	$g^1 - e^2$	խառը՝ վանկային – ներվանկային	g'	g'	g'	h'	h'	h'	–	ais'
13.	Կանոն Պենտեկուստէին առա- ջին ատուրն Հց., Ձիզդոյն զգայուստն Գ., ԸզՏըր օրինեցէք (սկսվածք) Զելոյն ի Հօրէ	$g^1 - e^2$ $g^1 - f$ $g^1 - f$	ներվանկային՝ վան- կայինի և գարդոր- րունի տարրերով	g' g' g'	g' – h'	g' g' h'	h' h' h'	h' h' h'	h' h' h'	– – –	ais' ais' –

14.	Կանոն Վարդավառի առաջին աւուրն <i>Ահ., Որ ի լերինն այլակերպեալ</i>	$g^1 - e^2$	ներկանկային՝ վանկայինի տարրերով	g^1	h^1	g^1	h^1	h^1	h^1	h^1	ais^1
15.	Կանոն Սուրբ խաչի վերացման երկրորդ աւուրն <i>Ահ., Որ զանաբար բազուկս քո</i>	$g^1 - fis^2$	ներկանկային՝ զարդոլորունի և վանկայինի տարրերով	g^1	h^1	g^1	h^1	h^1	h^1	h^1	ais^1
16.	Կանոն Գիտ խաչի <i>Ահ., Հոսշակերտ եւ զօրեղ փայլոյ</i>	$g^1 - f^2$	ներկանկային՝ զարդոլորունի տարրերով	h^1	h^1	g^1	h^1	h^1	-	-	ais^1
17.	Կանոն համօրեն մարտիրոսաց <i>S., Առաքինասէր վարուք հաճոյացան</i>	$g^1 - d^2$	վանկային՝ ներկանկայինի տարրերով	g^1	h^1	g^1	h^1	h^1	-	-	ais^1
18.	Կանոն համօրեն մարտիրոսաց <i>Մնկ., Զինաւորն Քրիստոսի ի Հօրէ</i>	$g^1 - e^2$	վանկային՝ ներկանկայինի տարրերով	g^1	h^1	g^1	h^1	h^1	-	-	ais^1
19.	Կանոն համօրեն մարտիրոսաց <i>Հւք., Սուրբ եւ Տէրգօրութեանց</i>	$g^1 - d^2$	վանկային՝ ներկանկայինի տարրերով	h^1	h^1	g^1	h^1	h^1	-	-	ais^1

Ն. Թաշճյան

N	Կարգը և շարականի անվանումը	Ձայնածա- վալ	Մեղեդիական ոճ	Ս.	Դ.	Հ.	ՀԱ.	Վ.	ՎՎ.	Գ.
1.	Կանոն Տեսունընդասցի <i>Ահ., Մարնացեալդ ի կուռն</i>	f' – e ²	Խառը՝ վանկային – ներվանկային	b'	a'	f	a'	a'	a'	gis'
2.	Պահոց շարականներ <i>Մնկ., Զառաօգու զօրհներգու- թինս</i>	f' – c ²	վանկային – ներվանկայինի տարրերով	f	a'	f	a'	a'	–	gis'
3.	Պահոց շարականներ <i>Հնթ., Ինձ օգնութին ի տեսանէ</i>	f' – c ²	վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով	b'	a'	f	a'	a'	–	gis'
4.	Կանոն Ծաղկազարի <i>Ահ., Որ վերօրինիս յաթոս</i>	f' – d ²	ներվանկային՝ զար- դորունի տարրե- րով	a'	a'	f	a'	a'	a'	gis'
5.	Հարց յարութեան <i>Տ., Ընդ լուանալ միաշարաթին</i>	f' – c ²	Խառը՝ վանկային – ներվանկային	a'	a'	f	a'	a'	–	gis'
6.	Հարց յարութեան <i>Հց., Օրինեալ ես տեր Աստուծ Գ., ԸզՏեր օրհնեցէք (սկսվածք) Որ յանապական աթոռ</i>	f' – c ² f' – c ² f' – d ²	Խառը՝ վանկային – ներվանկային	b' f f	a' a' a'	f f f	a' – a'	a' a' a'	– – –	gis' gis' gis'

7.	Հարց յարութեան S., Ընդ կանայսն իողաբերսն	f – c ²	խառը՝ կանկային – ներվականային, զարդուրդունի տար- րերով	a ¹	a ¹	f	a ¹	a ¹	a ¹	g'is'
8.	Հարց յարութեան S., Որ անճառ էութեամբ հորդ	f – c ²	խառը՝ կանկային – ներվականային	a ¹	a ¹	f	a ¹	a ¹	a ¹	g'is'
9.	Հարց յարութեան Հց., Լոյսդ որ ի հրեղեն աթոռ Գ., ԸզՏեր օրհնեցեք (սկսվածք) Որ բազմեալ հանգչի	f – d ² f – c ² f – c ²	խառը՝ կանկային – ներվականային	f f a ¹	a ¹ a ¹ a ¹	f f f	a ¹ a ¹ a ¹	a ¹ a ¹ a ¹	– – a ¹	g'is' g'is' g'is'
10.	Հարց յարութեան S., Սոսկայի գեսիլ հրեշտակի	f – d ²	խառը՝ կանկային – ներվականային	f	a ¹	f	a ¹	a ¹	–	g'is'
11.	Հարց յարութեան S., Փայլակնճն հրեշտակն	f – c ²	խառը՝ կանկային – ներվականային	f	a ¹	f	a ¹	a ¹	–	g'is'
12.	Յիշատակ Յովհաննես Մկրտիչի զկխաւտման S., Երկնաբարաբացին Յով- հաննես մեծ	f – d ²	խառը՝ կանկային – ներվականային	f	a ¹	f	a ¹	a ¹	a ¹	g'is'

13.	Կանոն Պենտեկոստէին առաջին աւարն Հց., Ձիոգոյն գգայուսյն Գ., Ըգդեր օրինեցէք (սկսվածք) Ջելոյն ի հորէ	$f - d^2$ $d' - f^2$ $d' - f^2$	ներվանկային՝ վանկայինի և գարդոլորունի տարրերով	f a' f g'	a' a' a' a'	f' f' a'	a' a' a'	a' a' a'	g's' g's' —
14.	Կանոն Վարդավառի առաջին աւարն Ահ., Որ ի լերինս այլակերպեալ	$d' - c^2$	ներվանկային՝ գարդոլորունի վանկայինի տարրերով	b'	a'	f'	a'	a'	g's'
15.	Կանոն Սուրբ Խաչի վերացման երկրորդ աւարն Ահ., Որ զանարատ բազուկս քո	$f - d^2$	ներվանկային՝ գարդոլորունի տարրերով	b'	a'	f'	a'	a'	g's'
16.	Կանոն Գիտ Խաչի Ահ., Հրաշակերտ եւ զօրեղ փայտ	$f - d^2$	ներվանկային՝ գարդոլորունի տարրերով	a'	a'	f'	a'	a'	g's'
17.	Կանոն համօրէն մարտիրոսաց Տ., Առաքինաւոր վարուք հաճոյացան	$f - c^2$	վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով	f'	a'	f'	a'	a'	g's'
18.	Կանոն համօրէն մարտիրոսաց Մնկ., Քինաւորն Քրիստոսի ի Հօրէ	$f - d^2$	վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով	f'	a'	f'	a'	a'	g's'
19.	Կանոն համօրէն մարտիրոսաց Հնք., Սուրբ եւ Տէր զօրութեանց	$f - c^2$	վանկային՝ ներվանկայինի տարրերով	a'	a'	f'	a'	a'	g's'

Աղյուսակ 2

Սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներն
ըստ Լ. Չիլինկիրյանի ծայնագրությունների

Սկսող դարձվածքներ

1.

2.

3.

4.

5.

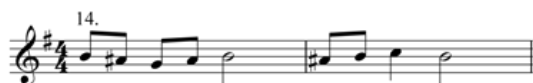
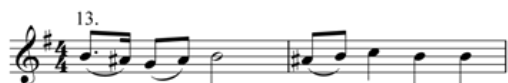
6.

7.

8.

9.

10.





Վերջավորող դարձվածքներ



Աղյուսակ 3

Սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներն
ըստ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությունների

Սկսող դարձվածքներ

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.





Վերջավորող դարձվածքներ

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.





Ամփոփում

Հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքի սկզբնաղբյուր են Լևոն Չիլինկիրյանի (1862–1932) գրառած շարականները: Սույն հոդվածում ներկայացվում են հայ հոգևոր երաժշտության Երուսաղեմյան երգվածքի Առաջին ծայնեղանակին պատկանող շարականների բնութագրերը: Չիլինկիրյանական ծայնագրություններից առայժմ մեզ հասանելի տասնինը շարականները համեմատել ենք Ն. Թաշճյանի ծայնագրած նույնանուն շարականների ծայնեղանակային–ծայնակարգային կառուցվածքի և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների հետ, վեր հանել Երուսաղեմյան երգվածքին բնորոշ Ութձայն համակարգի նկարագիրն ԱԶ–ի սահմաններում:

Բանալի բառեր՝ հայ հոգևոր երգարվեստ, Ութձայն համակարգ, ծայնեղանակ, ԱԶ, շարական, ծայնակարգ, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներ, Երուսաղեմյան երգվածք, Լևոն Չիլինկիրյան, Նիկողայոս Թաշճյան:

Astghik Martirosyan (*Armenia*)

Komitas Museum–Institute

THE FIRST MODE IN THE JERUSALEM SINGING TRADITION OF THE ARMENIAN CHANT

(on the example of the *šarakans* recorded by Levon Chilinkiryan)

Abstract

To fully spread light on Armenian Medieval Studies it is of crucial significance to study the eight–mode system in the Armenian sacred chant in all the existing branches that have appeared throughout centuries. The study of the system proposes theoretical and practical analysis, which includes the structures of the modes, the clarification of their functional tones and their typical melodic patterns.

All the *šarakans* recorded by Levon Chilinkiryan (1862–1932) are considered being sources of the Armenian Chant of Jerusalem, therefore they have a great significance in the research of the Armenian eight–mode system. In this article the first mode of the Armenian Jerusalem Chant is observed. For the purpose of describing the features of the eight–mode in the Armenian Jerusalem Chant the nineteen records by Chilinkiryan (available up till now) have been analyzed in comparison with the corresponding *šarakans* recorded by N. Tashchyan in Etchmiadzin.

Keywords: Armenian Chant of Jerusalem, Ut‘jayn System, Armenian eight–mode, mode, first mode, *šarakan*, melodic pattern, Levon Chilinkiryan, Nikoghayos Tashchyan.

Астхик Мартиросян (Армения)

Музей – институт Комитаса

ПЕРВЫЙ ГЛАС В ИЕРУСАЛИМСКОМ РАСПЕВЕ АРМЯНСКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

(на основе шараканов, записанных Леоном Чилинкиряном)

Резюме

Исследование системы восьмигласия в разных распевах армянской духовной музыки имеет основополагающее значение для полного освящения ряда важных вопросов армянской музыкальной медиевистики. Изучение этой системы предполагает анализ ладовой структуры, функциональных ступеней и характерных мелодических оборотов гласов армянских духовных песнопений.

Шараканы (гимны), записанные Леоном Чилинкиряном (1862-1932), являются для нас источником Иерусалимского распева армянской духовной музыки, поэтому они имеют важное значение для изучения системы восьмигласия в данном распеве. В рамках данного доклада были рассмотрены *шараканы* Первого гласа с точки зрения вышеназванных параметров. Доступные нам девятнадцать *шараканов*, записанные Л. Чилинкиряном были подвергнуты сравнительному анализу с одноименными *шараканами* основного–Эчмиадзинского распева армянской духовной музыки, записанных Никогайосом Ташчяном, вследствие чего были выявлены общности и различия в характеристике данного гласа в двух распевах.

Ключевые слова: Иерусалимский распев армянской духовной музыки, армянская система восьмигласия, Первый глас, *шаракан*, характерные мелодические обороты, Левон Чилинкирян, Никогайос Ташчян.

Հասմիկ Հարությունյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

ՀՈՎՀԱՆ ՕԶՆԵՑՈՒ ԾՈՐՈՒՆ ԾԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հովհան Օձնեցի հայրապետի (VII–VIII դդ.) ծավալած բարենորոգչական գործունեության մեջ նշանակալի տեղ է զբաղեցրել Հայ առաքելական եկեղեցու ծիսակարգի վերականգնումն ու բարեփոխումը, որը վերաբերել է նաև պաշտոներգությանը և արտահայտվել է հատկապես հայ հիմներգական ժանրերից մեկի՝ կարգի (կանոնի) համալիր կայացման, դրա բաղադրիչների մեկնության բարդ գործընթացում¹։ Նպատակասլաց և հետևողական այդ աշխատանքը ներառում էր մի կողմից նախնյաց հիմներգական ժառանգության վերականգնումը, մյուս կողմից բարենորոգ Հայ եկեղեցու պաշտոներգությունը նոր նմուշներով համալրումը։ Ինչպես նշել է Խ. Պալյանը. «Հովհան Օձնեցի իմաստասեր Հայրապետն իր հովվապետության 11 տարիների ընթացքում ամենայն նախանձախնդրությամբ և համարձակ ձեռներեցությամբ հոգ է տարել Հայաստանյայց Առաքելական եկեղեցվո պաշտամունքային կարգավորությանը՝ ոչ միայն արմատավորել է ու կայունացրել կանոնի կարգը մեզանում, այլ նաև հորինել կամ **վերերգել** է տերունի ու սրբոց տոների համար պատշաճ երգեր ու շարականներ»²։

Հովհան Օձնեցու գործունեությանն անդրադարձել և այն բարձր են գնահատել միջնադարյան բազմաթիվ գործիչներ, մատենագիրներ։ Իսկ XIII դարի պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցու հայտնի տողերում հիշատակվում է նաև նրա հեղինակած շարականների մասին. «Կարգեալ զընթերցուածն սրբոյն Յակովբայ և Կիրողի և զամենայն տոնսն, որպէս կարգեալ էր սրբոյն Գրիգորի, և տոնեցին ի Իւ դեկտեմբերի ամսոյ

¹ **Յովհան Իմաստասէր**, Կանոնք, Յովհաննու Իմաստասիրի Աձնեցոյ Մատենագրութիւնք, Վնեստիկ, 1833:

² **Խ. Պալյան**, Հովհան Օձնեցուն վերագրվող շարականները, *Էջմիածին*, 1984, ԺԱ–ԺԲ, էջ 88:

Դաւթի Մարգարէին և Յակովբայ առաքելոյն, զոր յայլ ազգս ծննդեան փեռոն փոնէին, եւ երգեաց շարական հարցին՝ «Մեղաք յամենայնի եւ զպատուիրանս քո ոչ պահեցաք, արդ խոստովանիմք առ քեզ» որ մինչեւ ցայսօր պաշտի յեկեղեցիս հայոց, սկսեալ ի ՃԻԵ թուականէն մինչեւ ի ՈՂ թուականս, որ այժմ ատուրս մեր է»³:

Այսպիսով, ըստ պատմական աղբյուրների, նա հեղինակել է չորս ավագ տոների երգեցողությունների մեծագույն մասը, որոնց թվում՝ «Կանոն Դաւթի Մարգարէին և Յակովբայ Առաքելոյն», «Կանոն սրբոյն Ստեփաննոսի Նախավկային», «Կանոն գլխաւոր առաքելոցն Պետրոսի և Պողոսի», «Կանոն որդւոցն որոտման՝ սրբոց առաքելոցն Յակովբայ և Յովհաննոս»: Դրանց գրական բաղադրիչի բարձր գնահատականին ու արժանիքներին են անդրադարձել շատ գիտնականներ⁴: Շարականագիրների միջնադարյան անվանացանկերի ու համարժեք այլ աղբյուրների համակողմանի քննությունը տեղ է գտել Խ. Պալյանի հոդվածում, որը հիմնականում նվիրված է Հովհան Օձնեցուն վերագրվող շարականների լեզվաոճական, բառապաշարային և մեղեդիական մի քանի առանձնահատկություններին⁵:

Պատմական իրողությունների համատեքստից ակնհայտ է, որ շարականագիր հայրապետը պետք է հոգ տարած լիներ նաև հիմներգերի երաժշտական բաղադրիչի անադարտ նկարագրի վերականգնման ու նոր հորինված նմուշներում դրանց ինքնատիպ դրսևորման համար: Իհարկե, խազագիր ձեռագրերի վերծանումից հետո միայն հնարավոր կլինի վեր հանել այդ նկարագրի ամբողջական պատկերը: Սակայն մեզ հասած վիճակով էլ նկատելի են առանձնահատկություններ, որոնք խոսուն են ու փաստում են VIII դարում հոգևոր ծիսական տեքստի եղանակավորման բազմազանության, ստեղծագործական հմուտ լուծումների մասին:

³ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, աշխատասիրութեամբ Կ. Մելիք-Օհանջանեանի, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1961, էջ 69:

⁴ Տե՛ս Գ. Ավետիքյան, Բացաբրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 120–130: Ս. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911: Գ. Հակոբյան, Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V–XV դդ.), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980:

⁵ Խ. Պալյան, նշվ. աշխ.:

Նշենք, որ Հովհան Օձնեցուն վերագրվող բոլոր կարգերում տեղ են գտել հայոց շարականերգությանը բնորոշ ներվանկային և ծորուն եղանակավորմամբ՝ միջակ, չափավոր և ծանր երգային նմուշներ: Դրանցում կարծես խտացած են հայոց վաղմիջնադարյան շարական-երգության տիպական բնորոշիչները: Պաշտոներգության մեջ երաժշտական բաղադրիչի գերակշռող դերի առումով բացառիկ են ծորուն կամ ծանր շարականները, որոնք արդեն VII դարում կայուն տեղ էին զբաղեցնում հատուկ օրերի ծիսակարգում: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ այդ շարականները զարգացման նոր հանգրվանի էին հասնելու VIII դարում. «*Ծանր երգեցողությունների զարգացման մեջ շար կարևոր ու նշանակալի են Բարսեղ Ճոնի և մանավանդ Անանիա Շիրակացու եւ Սահակ Ձորափորեցու ավանդները, որով մեծ լիցք է ստացել հայ մասնագիտացված երգաստեղծությունն առհասարակ և անմիջաբար նախապատրաստվել են 8-րդ հարյուրամյակում նաև շարականագրության ասպարեզում կատարվելիք ավելի ևս խոր տեղաշարժերը: Տեղաշարժեր, որոնք ըստ ամենայնի արժեքավորվում են համաքրիստոնեական արվեստի չափացույցով ևս*»⁶: Հետևաբար՝ վաստակաշատ երաժշտագետի անչափ կարևոր դիտարկումը պետք է ուղղակի առնչվի նաև Հովհան Օձնեցու ծանր շարականներին՝ նրա ծավալած բարենորոգչական գործունեության համատեքստում:

Անդրադառնանք այդ շարականների մեղեդիների ոճական առանձնահատկություններին՝ փորձելով ուրվագծել դրանց ընդհանրական բնութագիրը: Նկատի առնելով ծորուն շարականներում մեղեդիական բաղադրիչի գերակայությունը՝ գրական խոսքի հորինվածքին չենք անդրադարձել: Իբրև մեղեդիակերտման կամ մոնոդիկ երաժշտամտածողության հիմնարար տարրեր և գործոններ՝ դիտարկել ենք շարականի ծայնեղանակը, մեղեդիական բանաձևային կառույցները, դրանց զարգացման սկզբունքներն ու արտահայտչամիջոցները⁷:

⁶ Ն. Թահմիզյան, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դդ.*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 187:

⁷ Նյութի վերլուծության համար օգտագործել ենք ծայնագրյալ և նոտագիր աղբյուրներ. *Ձայնագրեալ Շարական հոգետոր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875: *Ձայնագրեալ Շա-*

«Կանոն Դաւթի Մարգարէին և Յակովբայ Առաքելոյն»

Օրհ. ԴՁ (ծանր) Յաղթող գտաւ

Հրց. ԴՁ Մեղաք յամենայնի

Մեծ. ԴՁ Խորանայարկ կամարանման

Ողր. ԴՁ Անսկիզբն Աստուած լոյս ի լուսոյ...

Տէր. ԴՁ Երդուաւ տէր Դաւթի

Մնկ. ԴՁ Օրհնեցեք զՏէր

Կարգը յուրահատուկ է նրանով, որ բոլոր միավորները ծավալվում են ԴՁ ձայնեղանակում: Սակայն «Օրհնությունը» և «Մանկունքը» գրված են ԴՁ *դարձվածք* ձայնեղանակներում, ինչն էլ նպաստում է եղանակային բազմազանությանն ու միապաղաղության հաղթահարմանը: Օրինակ՝ թեև «Յաղթող գըտաւ» Օրհնության շարականը հիմնված է բուն ԴՁ ձայնեղանակի էոլական հնչյունաշարի վրա, սակայն կայուն մեղեդիական բանաձևերը բոլորովին այլ են՝ նույնիսկ ց' վերջավորող ձայնի առկայության պայմաններում: Մասնավորապես այստեղ իսպառ բացակայում է բուն ԴՁ-ի սկսվածքում, բանաձևային հանգուցակետերում հանդիպող անչափ կարևոր $c^2-h^1-c^2$ քայլը, որի փոխարեն մեղեդին նախ հանգչում է a^1 -ի վրա, ապա ավարտվում է ց' վերջավորող ձայնով: Իս. Պալյանի դիտարկմամբ՝ «մեզ հասած այդ Դձ դարձվածի տարբերակը միակն է Շարակնոցում իր տեսակի մեջ և նման չէ նույն ձայնեղանակի մեզ ծանոթ *հ՛* մի դարձվածի»⁸: Այն բացակայում է նաև Լ. Հակոբյանի ձայնեղանակների համակարգման մեջ⁹:

Յուրահատուկ են նաև շարականի վեց տների սկզբնատողերը: Դրանցից առաջին չորսը տարբերվող բանաձևեր են ընդգրկում¹⁰.

րական հոգետոր երգոց, հատ. Ա, Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1997:

⁸ Իս. Պալյան, նշվ. աշխ., էջ 92:

⁹ Լ. Հակոբյան, Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները, Մանրուսում միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. Բ, պատասխանատու խմբագիր և կազմող՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, էջ 128–129:

¹⁰ Ձայնագրեալ Շարական հոգետոր երգոց, Երեւան, 1997, էջ 358–364:

Ա. Յա - ղ - թո - ղ զը - տա - լ յօ - ըի նա - բանսն

Ե - - - - - րա - - - - - նե - - - - - լի - - - - - ն րա - - - - - լիթ

Բ. Ու - սա - - - - - լու - ք զա - ռ - դա - լու - - - - -

թիւ - - - - - ն քը - նա - կի - չք ե - ռկ - ըի

Գ. Սա ե - - - - - ղե - - - - - լ զուխ ա - - - - -

ռա - - - - - քե - - - - - լո - ց սը - - - - - ռ - քոց

Դ, Ե, Զ. Ո - ռ ե - ռ-ջա - նիկ լու - տո - - - - - վն զուա - ռ -

ձա - - - - - նա - - - - - յի մա - ռ - զա - ռե - - - - - րա - լիթ

Մեղեդիական այսպիսի բազմազանությունը, իհարկե, հոգևոր խոսքն առավել արտահայտիչ է դարձնում: Այդ փոփոխականությունը զարմանալիորեն չի խաթարում շարականի մեղեդու սկզբնական՝ ցուցադրվող հիմնանյութի կառուցիկությունը: Դրանցից յուրաքանչյուրը ձայնեղանակային բանաձևված մեղեդու տիպական նմուշ է՝ ձայնակարգի կարևոր աստիճանների կայուն դիրքավորմամբ՝ c^2 դիմող և g^1 վերջավորող ձայներով:

Մեղեդու հետագա ծավալման ընթացքում ինտոնացիոն զարգացումը բերում է a^1 -ի ֆունկցիոնալ դերի բարձրացմանը՝ հասցնելով հանգչող ձայնի:

Շարականի վեց տներում, բացառությամբ դիժմական մի քանի կոտորակումների՝ պահպանվում են հիմնանյութի ինտոնացիոն և դիժմական պատկերները՝ նպաստելով հորինվածքի ոճական կուռ միասնականությանը:

«Կանոն սրբոյն Ստեփաննոսի Նախավկային»

Օրհ. ԳԿ (ծանր) Նահատակ բարի

Հրց. ԳԶ (ծանր) Ընդ երկնային

Մեծ. ԳԶ Աստուածածին երկնային

Ողբ. ԳԿ Առաքեա ի մեզ

Տէր. ԳԿ Ով երջանիկ

Մնկ. ԳԿ Նախասարկաւագ

Ճշ. ԳԿ Յնծայ այսօր

Յուրահատուկ է այն, որ կարգի և «Օրհնութիւնը», և «Հարցը» ծանր ոճի շարականներ են, ինչը խոսում է կարգի ծիսական առանձնահատուկ բնույթի և դերի մասին:

«Նահատակ բարի»

Շարականը ծավալվում է ԳԿ դարձվածք ծայնեղանակում, որի ծայնակարգային կառուցվածքը նպաստում է շարականի մեղեդային հարստությանն ու ներքին արտահայտչականության բազմակողմանի դրսևորմանը:

Նա - հա - տա - կա - թա - րի
Բարի - մա - տո - ռ
սի, ե - ղե - րա - յս - օ - ր
ի մի - ջի մե -
րու մե - լ մը տե - րի Վե - ր
նա - տու - ն խո - րհը - րդո - յ
յա - տե - նա
կա - նի

Ակզբում մեղեդին ծավալվում է ԳԿ բուն ձայնեղանակին համար-
ժեք հնչյունաշարում՝ ց¹ հանգչող ձայնով: Սակայն երկրորդ տողից
մեղեդին անսպասելիորեն փոխում է «հունը»՝ անցնելով ԳՁ ձայն-
եղանակին բնորոշ ց¹-as¹-h¹-c² քառալարին՝ պահպանելով ց¹ վերջա-
վորող ձայնը:

Մեղեդին առաջին իսկ դարձվածքներից աչքի է ընկնում դիթ-
մական հարուստ պատկերներով, որոնք, աստիճանաբար դրվագվե-
լով և տարբերակվելով՝ մի փոքր ընդլայնվելով ձայնածավալի մեջ,
ստեղծում են անվերջ հոսունության ու անընդմեջ շարժման տպա-
վորություն: Ն. Թահմիզյանի բնորոշմամբ՝ «*ծանր ընթացքի պայ-
մաններում, գրական բնագրի գրեթե բոլոր վանկերի ոլորուն երկա-
րածգունները դրանց (վանկերին) մի առանձնահատուկ շեշտ ու կշիռ
են տալիս*»¹¹:

«Ընդ երկնային»

Շարականի մեղեդին ծավալվում է ԳՁ դարձվածք ձայնեղանա-
կում, որը Շարակնոցում խիստ սակավ է օգտագործվում: Ըստ
Խ. Պալյանի՝ «*Հայաստանյայց Եկեղեցվո գեղեցիկ ու շքեղագույն շա-
րականներից մեկն է այս, իբրև գեղարվեստական խոսքի և մեղեդու
զարմանալի մի միասնություն: Ասենք նաև, որ մեր Շարակնոցում ըն-
դամենը չորս հարցեր կան, որոնք հորինված են ԳՁ դարձվածի ծանր
այս եղանակով*»¹²:

¹¹ Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 191:

¹² Խ. Պալյան, նշվ. աշխ., էջ 93:

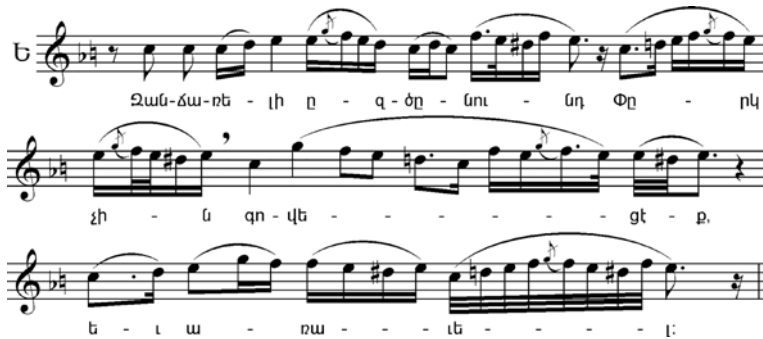
Ա. Ընդ ե - րկ-նա - յի - ն հո - գե - դի -
նա - - g դա - սա այ - սո - ր տո - նեմք ը - գ -
յի - շա - տակ սը - ր-րո - յն Ատե - վիա - ն - նո - սի
բա - րե - բա - նե - լո - վ ը - գ - թե - գ Տէ - - - ր
Ա - ս տը - լա - ծ հա - ռ - ցը - ն մե - լո - - - գ:

Ձայնեղանակը՝ g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2 - f^2 հնչյունաշարով, որտեղ դի-մող և հանգչող ձայներն են g^1 և c^2 հնչյունները, կրկնում է բուն ԳՁ-ն, որտեղ հանդիպում են նաև e^2 և a^1 ավտերացված աստիճանները:

Հետաքրքիր է ձայնեղանակը համեմատել Լ. Հակոբյանի առաջարկած՝ ԳՁ դարձվածքի նկարագրության հետ. «Գձ դարձվածքի մեղեդիները սովորաբար սկսվում են բուն Գ-ձայնում. երաժշտական լադի փոփոխումը կատարվում է բնագրի առաջին նախադասության 2-րդ կեսում (այն ավարտվում է ոչ թե բուն Գձ երգերին հաջորդ «սոլ» կիսակադանսային հնչյունով, այլ բարձր «ռե»-ով, որն այսպես խաղում է յուրահաջորդ միջանկյալ լադային հենակետի դեր), որից հետո հաստատվում է մի նոր, բուն Գձ-ին բնորոշ «յա բեմոլ-սի բեկար» մեծացրած սեկունդա չափարունակող ձայնաշար՝ «դո» կիսակադանսային և վերջավորող ձայնով»¹³:

ԳՁ դարձվածք ձայնեղանակում են ծավալվում քննարկվող շա-րականի Դ և Ե տները.

¹³ Լ. Հակոբյան, նշվ. աշխ, էջ 125:



Որպես յուրահատկություն կարող ենք դիտել այս տների e^2 կիսա-կադանսային հնչյունի հանդես գալը և վերջավորող g^1 -ը, որը դարձյալ բուն ծայնեղանակի դրսևորումն է: Հետևաբար՝ կարող ենք պնդել, որ ԳՁ *դարձվածքի* ինքնատիպ այս նմուշը յուրահատուկ տեղ է զբաղեցնում Շարակնոցի ծայնեղանակային համակարգում՝ ամենայն հավանականությամբ կիրառված լինելով շարականագիր հայրապետին ժամանակակից երաժշտական իրողություններում:

Որպես ծանր ոճի երգային նմուշ՝ շարականն աչքի է ընկնում համեստ զարդեկեղենների, համեմատաբար պարզ դարձվածքների ու մեղեդիական նյութի սեղմ ծավալների ընդգրկմամբ:

«Կանոն գլխավոր առաքելոցն Պետրոսի և Պողոսի»

Օրհ. ԴԶ Յնծայ այսօր եկեղեցի աստուծոյ

Մեծ. ԴՁ Աստուածածին գերագույն երկնից

Հրց. ԴՁ Որ խոստացար տալ գփականս

Ողր. ԴՁ Ամուլք հաւատոյ

Տէր. ԴԶ Երանելի սուրբ Առաքեալքն

Մնկ. ԴԿ (ստեղծ. ծանր) Որ արփիահերաշ լուսով ծագմամբ

Հմբ. ԴԿ (ստեղծ. ծանր) Որ անպարագիրն է լեռնաբան

«Որ արփիահրաշ լուսոյ ծագմամբ»

Շարականի մեղեդին ծավալվում է ԴԿ ստեղի ձայնեղանակում: Ըստ Ե. Տնտեսյանի՝ սա ԴԿ առաջին ստեղին է¹⁴: Ինչպես տեսնում ենք՝ այն շատ մոտ է բուն ձայնեղանակին:



Ինչպես և բուն ԴԿ ձայնեղանակում, այստեղ էլ b¹-ը դիմող ձայնն է, g¹-ը՝ վերջավորողը: Եվ միայն վերջին վերջավորող դարձվածքում՝ c¹-des¹-e¹-f¹ հարմոնիկ քառալարի ծավալման արդյունքում, որպես վերջին վերջավորող ձայն հաստատվում է c¹-ը: Այսինքն՝ տեղի է ունենում ԴԿ դարձվածքներին բնորոշ վերջավորող մեղեդիական բանաձևերի համադրում, որը յուրահատուկ, անսպասելի թարմություն է բերում շարականի մեղեդիական կառույցին: Ձայնակարգային այս երևույթը կարելի է դիտել նաև որպես մոդուլյացիա, ինչը հաճախ հանդիպում է ստեղի ձայնեղանակներում:

¹⁴ Ե. Տնտեսյան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ, Իսթանպուլ, 1933, էջ 70:*

Սկզբնական դարձվածքների ինտոնացիոն զարգացման ընթացքում մեղեդիական ճոխ զարդուղորուն պտույտների աստիճանական բազմազանությունը ապահովում են ոչ միայն ռիթմական մանր դրվագումները, այլև մեղեդու հնչյունաշարի ձայնաձավալի ընդլայնումը մինչև es^2 հնչյունը, որը կարծես ինքնատիպ հնչյունային գազաթնակետի դեր է կատարում՝ գահավիժող զարդելեջների՝ յուբիլյացիաների համար:

«Որ անպարագիրն է յեութեան»

Այս շարականը կարծես նախորդի տրամաբանական շարունակությունն է, որը լրացնում ու ամբողջացնում է ԴԿ առաջին ստեղծայնեղանակում ծավալվող մեղեդիական մեծակերտ զարդարական հորինվածքը:

Որ ան - պա - րա - զի - - - - - րն - - - - - և - - - - - յե - - - - - րն - - - - - թեա - - - - - ն պա - - - - - րա - - - - - ծա - - - - - ծ - կեալ ա - ր - փի - - - - - ա - - - - - փա - - - - - և

«Կանոն որդւոցն որոտման՝ սրբոց առաքելոցն Յակովբայ և Յովհաննու»

Օրի. ԴԿ Որ էն յեութեան որդի միշտ յէն

Հրց. ԴԿ Որ զամենայն յոչնչէ արարեր

Մեծ. ԴԿ Աստուածածին ամպ լուսաւոր

Ողբ. ԴԿ Որդիքն որոտման

Տէր. ԴԿ Հոգի իմ կանխէ

Մնկ. ԴԿ (ստեղի. ծանր) Որ յանստուեր ի լուսոյն

Այս կարգում ևս բոլոր բաղադրիչները ծավալվում են ԴԿ ծայն-եղանակում՝ դարձվածքներով և ստեղի տեսակով: Ըստ Ե. Տնտեսյանի՝ սա Շարակնոցում հանդիպող ԴԿ չորս ստեղիներից վերջինն է՝ չորրորդը¹⁵: Այս ծայնեղանակում է ծավալվում կարգի միակ ծանր բաղադրիչը՝ Մանկունքը.

«Որ յանստուեր ի լուսոյն»

Որ յա - ն - ստու - ր
ի լու - սո - յն
ըն - կա - լար ը - գ - ծա - գու - մն
շնո

¹⁵ Ե. Տնտեսյան, նշվ. աշխ., էջ 70:

Բերվածը ճոխ զարդուլորուն, վեհաշուք մեղեդու առաջին բաժինն է հիշեցնում ԴԶ դարձվածք ծայնեղանակի հնչյունաշարին բնորոշ՝ վերին օղակում էլուական, ստորինում՝ հարմոնիկ ոլորտները՝ *c'*՝ վերջավորող ծայնով: Սակայն այստեղ տներն ավարտվում են *f'* վերջավորող ծայնով, և միայն վերջին վերջավորող դարձվածքում հաստատվում է *c'*-ն: Զարգացման ընթացքում մեղեդին հարստանում է ավտերացված աստիճաններ ընդգրկող ինտոնացիաներով: Ռիթմական պատկերները, նպաստելով սկզբնական դարձվածքների առանձին դրվագների տարբերակմանը, լիարժեքորեն բացահայտում են սկզբնական հիմնանյութի տիպական դարձվածքների զարգացման ներքին հնարավորությունները:

Այսպիսով, Հովհան Օձնեցու ծորուն շարականների երաժշտական բաղադրիչի ծայնեղանակային, ինտոնացիոն-դարձվածքային վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում նկատել և արժևորել խիստ անհատականացված այնպիսի ոճական գծեր, որոնք խոսում են արդեն վաղ միջնադարում դրանց ինքնատիպ դրսևորումների և դարերի հոլովոյթում անաղարտ նկարագրի պահպանման մասին:

Դարձվածք և ստեղծի ծայնեղանակների այսպիսի առատությունը թույլ է տալիս խոսելու և հաստատելու ծայնեղանակային բանաձևված մեղեդիների կողքին անհատականացված նկարագրի ունեցող հինավուրց կամ նորաստեղծ դարձվածքների ու մեղեդիական ամբողջական կառույցների կիրառման մասին, ինչը Շարակնոցի՝ որպես հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության կարևոր ծիսամատյաններից մեկի բարձր արժանիքն է:

Նկատի ունենալով քննության առնված երգաստեղծությունների հնամենիությունն ու գոյապահպանման որոշակի բարդությունները, ինչպես նաև դրանց հեղինակային պատկանելության շահարկումները՝ որպես ամփոփիչ միտք մեջբերենք Ներսես Շնորհալու բացառիկ արժեքավոր խոսքերը՝ նվիրված շարականագիր Հովհան Օձնեցու անուրանալի վաստակին. «*Հմուտ եւ տեղեակ գոլով քերթողական շարագծաց՝ մասանց բանին մասնականաց, սա ամենայն քաջողջութեամբ զինքն տուեալ՝ աշխատասիրաբար կրթական ջանիւ զինքն՝ զինէր յերգս հոգևորս...*»¹⁶:

¹⁶ Խ. Պալյան, նշվ. աշխ., էջ 88:

Ամփոփում

Հովհան Օձնեցին իր հովվապետության 11 տարիների ընթացքում (717—728) ամենայն նախանձախնդրությամբ հոգ է տարել Հայաստանյայց Առաքելական Եկեղեցու պաշտամունքային կարգավորությանը: Ոչ միայն արմատավորել է ու կայունացրել կանոնի կարգը մեզանում, այլ նաև հորինել կամ վերերգել է սրբոց տոների համար շուրջ 30 շարական: Դրանցում խտացած արտահայտություն են ստացել հայ հիմներգության բոլոր տեսակները, այդ թվում՝ ծորուն երգատեսակները, որոնք յուրահատուկ են իրենց ծայնեղանակային, մետրաոփթմական և ոճական այլ հատկանիշներով: Վերջիններս լավագույնս նախապատրաստեցին հետագայում առավել անհատականացված նկարագիր ունեցող տաղային արվեստի զարգացումը:

Բանալի բառեր՝ Հովհան Օձնեցի, բարեփոխում, կարգ, ծայնեղանակ, ծորուն շարական:

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

THE STILISTIC PECULARITIES OF HOVHAN ODZNECI'S EMBELLISHED HYMNS

Abstract

During his 11 years of prelacy Hovhan Odznetsi (717—728) cautiously took care of the worship arrangements in the Armenian Apostolic Church. He not only embedded and stabilized the Cycle of Canon in the Armenian Chant, but also composed or “re-sang” over 30 hymns dedicated to the Saints’ Day. The latter displayed all the types of Armenian hymns, including florid style songs, which are unique due to their modal, rhythmic and other stylistic features. Those chants became the best preparation for the art of the *tats*, that possesses more individualized characteristics.

Keywords: Hovhan Odznetsi, transformation, canon, fluid song, mode.

Асмик Арутюнян (Армения)

кандидат искусствоведения

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАСПЕВНЫХ ШАРАКАНОВ ОВАНА ОДЗНЕЦИ

Резюме

На протяжении своего 11-летнего правления армянский католикос Ован Одзнеци (717—728) со всей скрупулезностью и беспристрастием заботился об упорядочении богослужения в Армянской Апостольской Церкви, способствовал укоренению и функционированию жанра канона, а также сочинил или восстановил около 30 шараканов, посвященных праздников святых. В них сочетались все типы армянского гимнетворчества, в том числе протяжные песнопения, которые уникальны своими гласовыми, метро-ритмическими и другими стилистическими особенностями. Последние в дальнейшем подготовили почву для расцвета искусства *тагов*.

Ключевые слова: Ован Одзнеци, преобразование, канон, глас, протяжные шараканы.

Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆ.

«ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ ՍՐԲՈՅ ՊԱՏԱՐԱԳԻ»

Ս. Պատարագը¹ քրիստոնեական եկեղեցու գլխավոր ծիսական արարողությունն է², որի հիմքում մարդկության փրկության համար Հիսուս Քրիստոսի զոհաբերության կամ պատարագման խորհուրդն է³: 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 վրա⁴: 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-

¹ Հոգվածն առաջին անգամ հրատարակվել է՝ *Երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ*, փոխադրեալ եւ ներդաշնակեալ յերիս եւ ի չորիս ծայսս ի ձեռն Մ. Եկմայեան, Երեւան, «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամի հրատ., 2017 (այսուհետ՝ **Մ. Եկմայան, Պատարագ**, 2017). տե՛ս Հայ Առաքելական եկեղեցու Սուրբ Պատարագը (նույն տեղում, էջ XIII–XXIV, այստեղ հրատարակվում է որոշ կրճատումներով), Մակար Եկմայանի Պատարագը (նույն տեղում, էջ XX–XXIV), Վերլուծական ակնարկ (նույն տեղում, էջ 323–336):

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

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

⁴ Տե՛ս **Նորայր Արք. Պողարեան, Ծիսագիտություն**, 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 այլք⁵:

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 նվագակցության⁶: Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը ներառում է հայ հոգևոր երաժշտության գրեթե բոլոր ժանրերը՝ եղանակավոր (երգվող) քարոզ⁷, սաղմոս, շարական⁸, տաղ⁹, մեղեդի¹⁰ և այլն: Առանձին խումբ են կազմում ժան-

⁵ Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան, կյանքն ու սրբեղծագործությունը*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 64: Տեն նաև Մ. Նավոյան, Պատարագը Միջնադարում և որպես կոմպոզիտորական արվեստի ժանր, *Ժողովրդական սրբեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ* (հոգվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 94:

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

⁷ 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. *Պոսիսում* է (հուն. *Πρόσχωμεν* բառից, որ նշանակում է «ուշադիր լինենք», «ունկնդրենք»), *Օրթի* (հուն. *Ορθή* – «ուղիք ելեք»): Տեն *Նոր բառգիրք հայկազեն լեզուի*, հատ. 2, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1981, էջ 661, 1033: Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ քարոզի ժանրի այլ դրսևորումների մասին տեն նաև Ա. Արևշատյան, *Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, Պարմա-բանասիրական հանդես*, 1992, N 2–3, էջ 199–214:

⁸ *Շարական*. եկեղեցական օրվա համապատասխան ժամին կատարվող հոգևոր երգ, հայ հոգևոր երգարվեստի հնագույն ժանրերից մեկը: Ծիսական գործառնությամբ 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):

⁹ *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.):

¹⁰ *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 ոճերը¹¹ և դրանցով պայմանավորված՝ կատարման տեմպերը¹²: 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) մասեր¹³:

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

¹¹ Մեղեդիական ոճը ձևավորվում է երգի բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների փոխադարձ կապի միջոցով: Հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական ոճերը չորսն են.

ա) *վանկային (սիլաբիկ)*, որի դեպքում բանաստեղծական տեքստի մեկ վանկին համապատասխանում է մեղեդու մեկ հնչյուն, բ) *ներվանկային (նմամբիկ)*, երբ վանկը եղանակավորվում է 2–5 հնչյուններով, գ) *զարդոլորուն (մեխիզմաբիկ)*, 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: Տեն **Ա. Բաղդասարյան**, *Հայկական նոսրագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 47:

¹² 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 տեն **Ռ. Աթայան**, *Ձեռնարկ հայկական ծայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 34, ինչպես նաև **Ա. Բաղդասարյան**, նշվ. աշխ., էջ 46:

¹³ 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 առջև¹⁴: Դրանից խուսափելու նպատակով XIX դարի երկրորդ կեսից հայկական¹⁵ 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 Թաճյանի ջանքերով հայկական նոտագրությամբ գրառված «Ձայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի» ժողովածուն, որն ունեցել է երկու հրատարակություն¹⁶:

¹⁴ Տես Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 66:

¹⁵ *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*:

¹⁶ *Ձայնագրեալ երգեցողությունը 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 Զուղայի (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 թաճյանական գրառումները հիմնականում Էջմիածնական մայր երգվածքի դրսևորումն են: Տես Մեսրոպ Եպս. Սմբատեան, *Հայկական ձայնագրություն*, *Արարար*, 1881, Ը, էջ 480–481 (տողատակ): Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ

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, Բ. Կարա–Մուրզան և այլք¹⁷: Հայկական Պատարագի մշակման ոլորտում առաջին բարձրագույն նվաճումը կապված է XIX դարի երկրորդ կեսի հայ ականավոր կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ Մակար Եկմալյանի (1856–1905)¹⁸ 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 ծայնագրության

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

¹⁷ Տես **Մ. Մուրադյան**, Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները, *Հայկական արվեստ* (հոգվածների ժողովածու), գիրք 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 149–164: **Ժ. Ռէսեսան**, Ա. Պատարագը եւ հայկական Պատարագի զարգացումն ու բազմաձայն տարբերակները, *Տաթև* հայագիտական տարեգիրք, 1, Հալեպ, հրատարակություն Բերիոյ հայոց թեմի, 2008, էջ 418–470:

¹⁸ 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 Ա. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի տեսության և գործնական ստեղծագործության բաժիններում՝ աշակերտելով Յու. Իոզանսենին, Ա. Լյադովին, Ն. Սիլվովին 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, հոդվածներ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2006, էջ 106):

փայլուն գիտակ Նիկողայոս Թաշյանը, 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. Թաշյանի լավագույն սաներից մեկը՝ օժանդակելով նրան վերոհիշյալ ժողովածուների գրառման գործում, իսկ ուսուցչի՝ Կ. Պոլիս վերադառնալուց հետո նախապատրաստում է Պատարագի երգասացությունների երկրորդ՝ խմբագրված և լրացված հրատարակությունը¹⁹: Ն. Թաշյանի հմուտ ղեկավարությամբ Մ. Եկմայանը ոչ միայն կատարելապես յուրացնում է հայկական նոտագրությունը, տիրապետում հայ հոգևոր երգարվեստի տեսական հիմունքներին, այլև ընդհանուր պատկերացում կազմում բազմաձայն երգեցողության մասին²⁰: Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու վերջին շրջանում Մ. Եկմայանը ձեռնամուխ է լինում Թաշյանի գրառած Պատարագի մեղեդիների բազմաձայն մշակման առաջին փորձերին (եռաձայն արական խմբի համար)²¹: Ուսումնառությունն ավարտելուց հետո նա հետևողականորեն շարունակում է «Պատարագ»-ի եռաձայն ներդաշնակումը և հիմնական մասով ավարտում այն մինչ Թիֆլիս տեղափոխվելը (1891 թ.): Այս ընթացքում Եկմայ-

¹⁹ Տես Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 8–11:

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

²¹ Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ Պատարագի մշակման աշխատանքները Եկմայանը սկսել էր գործնական ստեղծագործության դասարանում (1885–ից) կամ ավելի վաղ. տես Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմայան*, էջ 17: Պատարագի մեղեդիների թաշյանական գրառումները գլխավոր մեղեդիական աղբյուր են ծառայել նաև Քրիստափոր Կարա–Սուրբայի և Կոմիտասի «Պատարագ»-ների համար: Տես Գ. Փիտեճեան, *Քրիստափոր Կարա–Սուրբա*, Երևան, 2013, էջ 148: Կոմիտաս, *Պատարագ, Երկերի ժողովածու*, հատ. 7, խմբ. Ռ. Աթայանի, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1997, էջ 121–122 (այսուհետ՝ **Կոմիտաս, Պարարագ**):

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 ընթացքում²²: Եռաձայն «Պատարագ»–ի հատվածները ներառվում են նաև Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի՝ Եկմալյանի ջանքերով վերակազմավորված երգեցիկ խմբի երկացանկում, կատարվում հայկական եկեղեցում՝ կիրակնօրյա Պատարագներին:

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 արժանիքները²³: «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»–ը²⁴: Մ. Եկմալյանի «Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հիմնարար երկը հրատարակվում է 1896 թ. Լայպցիգում, գերմանական նշանավոր *Breitkopf & Härtel* հրատարակչության տպարանում, թիֆլիսահայ մեկենաս Գ. Մեղվինյանի ծախսերով²⁵: «Պատարագ»–ի

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

²³ Վերոհիշյալ խորհուրդների կազմում էին, մասնավորապես, ռուսական երաժշտության դասականներ Մ. Բալակիրեն 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:

²⁴ *Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ*, էջ 17–18:

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

բառատեքստը շարվում է Վիեննայում՝ Մխիթարյան միաբանության տպարանում: Տպագրության աշխատանքները վերահսկում են Մ. Եկմալյանը՝ Լայպցիգում և նրա մտերիմ ընկեր, հայ մեծանուն բանասեր, լեզվաբան Ստեփանոս Մալխասյանցը՝ Վիեննայում²⁶: Կոմպոզիտորն ընծայում է իր ստեղծագործությունը Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի հիշատակին²⁷:

Կարճ ժամանակահատվածում Եկմալյանի «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 գնահատականին²⁸: Կոմիտասն առաջինն էր, որ արժևորեց Եկմալյանի «Պատարագ»-ը մասնագիտական տեսանկյունից: «Երգեցողությունը Ս. Պատարագի» հոդվածում, որոշ սկզբունքային դիտողություններով հանդերձ, Կոմիտասը բավական բարձր է գնահատել կոմպոզիտորի երկը՝ ընդգծելով նրա կարևոր դերը հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից²⁹:

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

²⁶ Տեն Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 126: Ինչպես նշում է Ռ. Աթայանը, Ս. Մալխասյանցը «Պատարագ»-ը հրատարակության պատրաստելիս զգալի աջակցություն է ցուցաբերել խմբագրական գործում:

²⁷ Տեն Մ. Եկմալյան, *Պատարագ*, 1896, էջ 3:

²⁸ Տեն Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 34:

²⁹ Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունը Ս. Պատարագի, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ* (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 տեսն Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 128–130, 136–137, ինչպես նաև Մ. Մուրադյան, Եկմալյանի 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. Եկմալյանի մոտ: Տեն Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 127:

կանտատ–օրատորիալ ժանրի առաջին դրսևորումն էր, որտեղ հայ հոգևոր երգարվեստի առանձնահատկությունները ստեղծագործական բարձր վարպետությամբ միաձուլված էին եվրոպական դասական երաժշտության արտահայտչամիջոցների հետ: Մ. Եկմալյանի՝ գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով և ոճական կուռ ամբողջականությամբ³⁰ օժտված «Պատարագ»–ը մինչև կոմիտասյան շրջանի հայ երաժշտության խոշորագույն ձեռքբերումներից մեկն է³¹: 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. Եկմալյանը նշում է, որ ստեղծագործության գլխավոր մեղեդիական սկզբնաղբյուրը Ս. Պատարագի՝ Ն. Թաշճյանի ծայնագրած երգասացությունների երկու հրատարակություններում³² ամփոփված նյութն է³³: Բացառություն են կազմում «Հայր մեր» և «Գոհանամք» երգերի երկու տարբերակները,

³⁰ Այս հատկանիշը բազմիցս ընդգծվել են Մ. Եկմալյանի Պատարագի մի շարք ուսումնասիրողներ՝ սկսած Կոմիտասից: Տես Կոմիտասի նամակը՝ հասցեագրված Վահրամ եպս. Մանկունուն. հրատարակված է *Մակար Եկմալյան. վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ* ժողովածուում (էջ 43):

³¹ «Պատարագ»–ից բացի՝ Մ. Եկմալյանի 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», «Լեռք» և այլն):

³² *Ձայնագրեալ Պարարագ*, 1874 և 1878: 1930–ական թթ. սկսած Սպիրիդոն Մելիքյանի շնորհիվ հայ երաժշտագիտության ոլորտ է ներմուծվել այն կարծիքը, ըստ որի՝ Մ. Եկմալյանը 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. Պոլսի 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 Եկմալյան*, էջ 137–140: Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան*, էջ 68–69:

³³ Տես Մ. Եկմալյան, *Պարարագ*, 1896, էջ 8, Մ. Եկմալյան, *Պարարագ*, 2017, էջ VIII:

որոնց մեղեդիական հիմքն են հանդիսացել հոգևոր երգեցողության էջմիածնական ավանդույթը ներկայացնող այլ սկզբնաղբյուրներ³⁴:

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 տարբերակները³⁵: Նույն հրատարակության երկրորդ՝ «Վասն լուր աուրց» խորագրով ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի՝ լուր, այսինքն հասարակ, ոչ տոնական օրերին կատարվող տարբերակի երգասացությունները³⁶: 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) Տաղավար³⁷ տոների համար, դ) Մեծ Պահքի շաբաթ և կիրակի օրերի համար:

³⁴ Նույն տեղում: Եկմայանական Պատարագում հանդիպում են ևս յոթ մասեր, որոնց մեղեդիական սկզբնաղբյուրները թաշճյանական «Պատարագ»-ում ներկայացված չեն: Այս հարցին առավել մանրամասն կանդադատանք 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:

³⁵ Տե՛ս *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 3-76:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 78-160:

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

Պատարագի երգերի՝ 1874 և 1878 թթ. հրատարակություններին 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 ռիթմափոփոխություններ: Ընդ որում՝ հաճախ առաջին հրատարակության մեջ համեմատաբար պարզ, վանկային–ներվանկային մեղեդիական ոճ ունեցող նմուշները 1878 թ. հրատարակության մեջ հանդես են գալիս առավել զարգացած մեղեդիական նկարագրով, ինչը պայմանավորված է ներվանկային և զարդուրուն ոճի գերակա դերով³⁸: Որոշ դեպքերում, սակայն, առկա է նաև հակառակ միտումը³⁹:

Իր «Պատարագ»–ը ստեղծելիս Մ. Եկմալյանն 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. Եկմալյանը նպատակ է հետապնդել հնարավորինս պահպանել ծեսի ամբողջականությունը՝ միևնույն ժա-

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

³⁸ Հմտ. *Զայնագրեալ Պապարագ*, 1874, էջ 32, 34, 57 և *Զայնագրեալ Պապարագ*, 1878, համապատասխանաբար էջ 14, 16, 25:

³⁹ *Զայնագրեալ Պապարագ*, 1874, էջ 50–51 և *Զայնագրեալ Պապարագ*, 1878, էջ 20–21:

մանակ ձգտելով ներկայացնել թաշճյանական երկու հրատարակություններում ամփոփված մեղեդիական նյութի ողջ 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՝ Եկմալյանի «Պատարագ»-ում տրված են հատվածներ քահանայի երգաբաժնից (միայն բառատեքստով), ինչպես նաև՝ արարողության առանձին պահերին վերաբերող հակիրճ պարզաբանումներ⁴⁰:

Պատարագի մեղեդիների՝ Մ. Եկմալյանի իրագործած մշակումներն արտացոլում են կոմպոզիտորի խիստ նրբանկատ մոտեցումը պատարագային մայր եղանակների հանդեպ⁴¹, իսկ դրանց մեծագույն մասի դիթամահնտոնացիոն ոլորտում կոմպոզիտորի ձեռնարկած ոչ էական միջամտությունները միտված են մեղեդիների նկարագրի պարզեցմանն ու երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջականության ձեռքբերմանը: Ուստի, Ռ. Աթայանի բնորոշումը կիրառելով, այդ մի-

⁴⁰ Ինչպես Պատարագի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած երգասացությունների երկու հրատարակություններում, այնպես էլ Մ. Եկմալյանի «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. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 2017, էջ 29, 59, 90 և այլն: Այս մասին առավել մանրամասն տես **Մ. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 2017, Ծանոթագրություններ): Եկմալյանի «Պատարագ»-ում առկա է նաև երգչախմբի երգաբաժնի դաշնամուրային փոխադրումը (կլավիր), սակայն երգչախմբային պարտիտուրի և կլավիրի որոշ դրվագների դիթմական անհամապատասխանությունները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ կոմպոզիտորը նախատեսել է կլավիրը նաև որպես նվագակցություն (տես, օրինակ, **Մ. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 2017, էջ 10, տակտ 6, էջ 48, տակտ 2, էջ 50, տակտ 1 և այլն):

⁴¹ Կոմպոզիտորի հավաստմամբ՝ նման մոտեցումը պայմանավորված է եղել իր մշակման մեջ Պատարագի ավանդական եղանակների ոճական ամբողջականությունը պահպանելու, հայ իոզևոր երգարվեստի ոգուն առավելագույնս հարազատ մնալու ձգտումով: Տես **Մ. Եկմալյան**, *Պատարագ*, 2017, Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը, էջ VII:

ջամտությունները կարելի է որակել իբրև բնագրային մեղեդիների՝ նրբորեն արված խմբագրում⁴²։ 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)⁴³.

Օրինակ 1, ա, բ, գ, դ

ա) «Մուրբ, Մուրբ», Ն. Թաշճյան (1874)



բ) «Մուրբ, Մուրբ», Մ. Եկմայան



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



գ) «Հոգի Աստուծոյ», Ն. Թաշճյան (1874)



⁴² Տե՛ս Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 140–141։ Պատարագի որոշ մեղեդիների՝ Մ. Եկմայանի մշակումներին անդրադարձել է Տաթևիկ Շախկուլյանը՝ նույն երգերի կոմիտասյան մշակումների հետ համեմատության համատեքստում։ Տե՛ս Տ. Շախկուլյան, նշվ. աշխ., էջ 28–30, 48։

⁴³ 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 նոտագրության ձեռնարկ*, էջ 30–31։

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

Օրինակ 2 ա, բ

ա) «Ամեն շայր Սուրբ», Ն. Թաշճյան (1874)



բ) «Ամեն շայր Սուրբ» (N 30b.), Մ. Եկմայան



Հարկ է ընդգծել, սակայն, որ առանձին դեպքերում կոմպոզիտորը կիրառել է նաև հակառակ սկզբունքը՝ բնագրային տարբերակի համեմատությամբ ակտիվացնելով ռիթմական ընթացքը⁴⁵ 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։

⁴⁴ 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։

⁴⁵ Վերջինս առավելապես հատուկ է սարկավագի երգաբաժնի հիմքը կազմող դրվագներին՝ սարկավագի և դպիրների փոխերգեցողության համեմատաբար ծավալուն բաժիններում։ Հմմտ. «Ամեն. 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)



բ) Մ. Եկմայան



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. Եկմալյան



Մյուս կողմից մի շարք դեպքերում թաշճյանական եղանակներում հանդես եկող զարդարանքները Մ. Եկմալյանը վերածել է մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի մաս կազմող հնչյունների: Այս փոփոխությունը հատկապես բնորոշ է սարկավագի և դալիների 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. Եկմալյանը 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 մասին⁴⁶։ Բացառիկ դեպքերում, սակայն, տեղի ունի հակառակ երևույթ⁴⁷։

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

⁴⁶ Տե՛ս «Ամեն. և ընդ հոգւոյդ քում» հատվածի՝ քառաձայն արական խմբի տարբերակը. *Ձայնագրեալ Պատարագ*, 1874, էջ 141։ Մ. Եկմալյան, *Պատարագ*, 2017, էջ 172։

⁴⁷ Մասնավորապես՝ «Աչքն 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 տարբերակներ⁴⁸: Նման ստեղծագործական աշխատանքի արժեքավոր նվաճումներից են «Միայն Սուրբ» (թիվ 29, «Պատարագ»–ի բոլոր երեք կազմերի համար նախատեսված տարբերակներ, տես օրինակ 6 ա, բ), «Ամեն: 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

ա) Ն. Թաշճյան (1874)



բ) Մ. Եկմայան



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

⁴⁸ Ռ. Աթայան, *Մակար Եկմայան*, էջ 141:

տեքստի՝ «ողջունի» և «Արդ պաշտօնեայք բարձեալ զձայն» բառերին համապատասխանող երաժշտական դրվագներում Մ. Եկմալյանը 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 սոսկ եզրափակիչ հատվածներում՝ որպես ֆորշլագ կամ մեղեդու կառույցի հիմնական մաս (օրինակ 7 ա, բ)⁴⁹: Ինչ վերաբերում է f^2 հնչյունին, ապա թեև այն հանդիպում է «Քրիստոս իմ մէջ մեր յայտնեցաւ» երգին անմիջապես նախորդող «Ողջուն տուք միմեանց» սարկավագի քարոզի սկզբնամասում, այդուհանդերձ, բուն երգի թաշճյանական որևէ գրառման մեջ առկա չէ⁵⁰:

⁴⁹ 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, տես 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 դիֆմաինտոնացիոն տարբերություններով:

⁵⁰ Ուշագրավ է, որ քննվող երգի կոմիտասյան մշակման նույն հատվածներում ի հայտ են գալիս ձայնակարգային հնչյունաշարի վերին ոլորտի՝ Մ. Եկմալյանի 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): Տես **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: Չենք բացառում նաև այն հավանականությունը, որ Կոմիտասը, Մ. Եկմալյանի 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 - մն - ցաւ,
 խա - դա - դու-թեան ձայն հըն - չն - ցաւ, սուրբ ող - ջու - նի հրա-ման տը - ւաւ,
 արդ պաշ-տօն-եայք բար-ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թին ի մի բն - րան

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

բ) Մ. Եկմայան

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

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

Արդ պաշ-տօ-նեայք բար-ձեալ ըզ - ձայն տուք օրհ - նու - թին ի մի բն - 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 տարբերակ⁵¹, «Գոհանամք գՔէն, Տէր»՝ քառաձայն արական խմբի հավելյալ տարբերակ⁵²: 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

⁵¹ Թիվ 27, տես Մ. Եկմայան, Պատարագ, 2017, էջ 85, 265:

⁵² Թիվ 35b, նույն տեղում, էջ 210:

եղել նաև նախքան թաշճյանական հատորների հրատարակվելը⁵³։ Եկմալյանի «Հայր մեր»–ի կապը «Հայրապետական մաղթանք»–ի նույնանուն հատվածի հետ դրսևորվում է սոսկ ծայնակարգային 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 Եկմալյանի մշակման մեջ հանդես է գալիս մեկ անգամ⁵⁴։

Օրինակ 8 ա, բ

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



բ) «Հայր մեր», Մ. Եկմալյան



⁵³ Տես Մ. Եկմալյանի Առաջաբանը. **Մ. Եկմալյան, Պապարագ**, 2017, էջ VII:

⁵⁴ «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 Եկմալյանն օգտվել է այս հրատարակություններից որևէ մեկից։ Միգուցե 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 Եկմալյանի մշակած «Հայր մեր»–ի և «Հայրապետական մաղթանք»–ում ներառված նույն երգի միջև սոսկ մասնակի և աննկատելի ընդհանրություն է տեսել (ցավոք, Կոմիտասը չի հիշատակում «Հայրապետական մաղթանք»–ի՝ իր ունեցած աղբյուրը, տես **Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունը Ս. Պապարագի**, էջ 97): Եթե, այնուամենայնիվ, ընդունենք, որ Մ. Եկմալյանի «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 գրառումներում⁵⁵, այլև XIX վերջին քառորդում և XX դարասկզբին հրատարակված հայ հոգևոր երգերի՝ մեր ձեռքի տակ եղած ժողովածուներում: Նշված հատվածներից երեքը («Քրիստոս պատարագեալ»⁵⁶, «Լցաք ի բարութեանց Քոց, Տէր»⁵⁷, «Գոհանամք զՔէն, Տէր»⁵⁸ 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 Տեառն օրինեալ» հատվածի՝ նույն կազմերի համար նախատեսված տարբերակը⁵⁹, սակայն պետք է ընդգծել, որ այս դեպքում կապը խիստ մասնակի է⁶⁰: Մեզ անհայտ սկզբնաղբյուր ունեցող մշակումների շարքը եզրափակում են «Տէր, ողորմեա» երգի՝ եռաձայն արական խմբում ներառված տարբերակը, «Յորժամ մոցես» երգը⁶¹

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

⁵⁶ Թիվ 32, Մ. Եկմայան, *Պատարագ*, 2017, էջ 103, 276:

⁵⁷ Թիվ 34, նույն տեղում էջ 107, 280:

⁵⁸ Թիվ 35, նույն տեղում էջ 110, 282:

⁵⁹ Թիվ 36, նույն տեղում, էջ 111, 284:

⁶⁰ Այս նմուշն իր ծայնակարգային հիմքով և առանձին կառուցվածքային հատվածների ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներով շատ ավելի մոտ է «Եղիցի անուն Տեառն 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:

⁶¹ 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 «Օրինություն երից մանկանց» հատվածը⁶²: 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 դրսևորումներ⁶³: 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, ողորմեա»-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, Երգեցողությունը Ս. Պատարագի**, էջ 97:

⁶² Թիվ 45: Տես Մ. Եկմալյան, *Պատարագ*, 2017, էջ 319:

⁶³ 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, Երգեցողությունը 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 առանձնահատկությունները⁶⁴:

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 սոսկ այն հնարները, որոնց կիրառումը անխաթար կպահեր մայր եղանակների ոճն ու ոգին⁶⁵: 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 կոնսոնանս համահնչյուններին, որոնք գլխավորապես ներկայացված են եռահնչյուններով և նրանց շրջվածքներով: Եկմալյանը գիտակցաբար խուսափել է դիսոնանս համահնչյունների (մասնավորապես՝ D₇-ի, VII₇-ի և նրանց շրջվածքների) կիրառումից՝ նկատի ունենալով, որ դրանց վառ արտահայտված ֆունկցիոնալ ձգտողականությունը խորթ է հայ երաժշտության ձայնակարգային

⁶⁴ Ինչպես նշեցինք, բացառությունները սակավաթիվ են: Դրանցից է, մասնավորապես, սարկավազի երգաբաժնի՝ «Ամեն. և ընդ հոգւոյդ 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:

⁶⁵ 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. Խուճաբաշյան, *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 կիրառումը⁶⁶, մաժորում ներդաշնակված երգերում՝ մինոր S–ի⁶⁷ և D–ի, իսկ մինորում ներդաշնակված երգերում՝ մաժոր S–ի առկայությունը⁶⁸:

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 ինքնուրույնությամբ⁶⁹:

Պատարագի մեղեդիների ներդաշնակության՝ Մ. Եկմայանի կիրառած կարևոր սկզբունքներից է ձայնառությունը: Վերջինս կիրառված է գլխավորապես զարդոլորուն 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 զարդոլորուն 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-

⁶⁶ Տե՛ս Մ. Եկմայան, *Պարարագ*, 2017, էջ 193, թիվ 34, տակտ 3–4:

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 24, թիվ 5, տակտ 2:

⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 9, տակտ 10:

⁶⁹ Հմտ. երկրորդ տենորների և բասերի երգամասերը՝ «Բարեխօսությամբ» հատվածում (թիվ 3b, էջ 19–22):

րոյն մեղեդիական ֆոնի նշանակություն են ստանում⁷⁰: Այսպիսով, ազգային երաժշտամտածողության օրինաչափությունների և եվրոպական դասական հարմոնիայի սկզբունքների օրգանական միաձուլման վրա հիմնված միասնական ներդաշնակման ոճը Եկմայանի «Պատարագ»-ի գլխավոր արժանիքներից է⁷¹:

«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 տարբերակները⁷², երբեմն՝ նույն մեղեդիական տարբերակը ներկայացնող որևէ մասի՝ «Պատարագ»-ի տարբեր կազմերում հանդես եկող ներդաշնակումները⁷³: Հարկ է ընդգծել նաև, որ «Պատարագ»-ի՝ քառաձայն արական և քառաձայն խառը երգչախմբերի

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

⁷¹ 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:

⁷² 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, ողորմեա», 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):

⁷³ 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 դրվագներ⁷⁴: Սովարածավալ հատորի եզրափակիչ ենթաբաժնում ամփոփված են Պատարագի արարողության ընթացքում հավուր պատշաճի երգվող որոշ նմուշներ՝ նախատեսված եռաձայն և երկձայն արական խմբերի համար⁷⁵:

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 կրկնապատկումներով⁷⁶ կամ կրկնվող բասային ձայնառության հավելումով⁷⁷: Մի շարք դեպքերում նշված երկու սկզբունքները կարող են համատեղվել: Բացի դրանից՝ դիտարկվող երգերի մեծագույն մասի ներդաշնակումներում առկա են հարմոնիկ գործառույթների մասնակի փոփո-

⁷⁴ 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, Պատարագ**, 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:

⁷⁵ Դրանց թվում են «Ընտրեալոյ յԱստուծոյ» և «Յորժամ մտցես» երգերը, հինգ *մեղեդի*, երեք ճաշու շարական և Երից մանկանց օրհնությունը (եռաձայն արական խմբի համար նախատեսված բոլոր զարդոլորուն 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):

⁷⁶ Հմմտ, օրինակ, եռաձայն արական և քառաձայն խառը տարբերակների 7, 20, 27 համարները:

⁷⁷ 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 ռիթմաինտոնացիոն 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 ծայնակարգային-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 միևնույն ծայնակարգը: 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 հատվածներ⁷⁸: 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 ծայնակարգը: 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

⁷⁸ «Յիշեա, Տէր», «Կեցո, Տէր», «Մարմին Տէրունական»:

«Քրիստոս պատարագեալ» փառաբանական երգը, որը, Թահմիզյանի բնորոշմամբ, «Պատարագ»–ի գագաթնակետային պահերից է՝ օժտված եզրահանգումնային (ֆինալային) բնույթով⁷⁹: Թե՛ որը «Պատարագ»–ի, և թե՛ նրա երեք բաղկացուցիչ մասերի երաժշտական–կառուցվածքային ամբողջականության ապահովման գործում էական նշանակություն ունի նաև մի շարք նույնատիպ բնորոշ վերջնահանգանքների (կադանսների) և մեղեդիական դարձվածքների առկայությունը, ինչը, Ն. Թահմիզյանի կարծիքով, որոշակի զուգահեռներ է ստեղծում լայտմոտիվային զարգացման սկզբունքի հետ⁸⁰:

Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»–ը ոչ միայն կոմպոզիտորի խոշորագույն ստեղծագործական հաջողությունն էր, այլև հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորմանն անմիջապես նախորդող պատմափուլի մեծարժեք նվաճումներից մեկը⁸¹: Իր «Պատարագ»–ում Մ. Եկմալյանը 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:

⁷⁹ Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, *Մակար Եկմալյան. ստեղծագործական ժառանգությունը*, էջ 51:

⁸⁰ 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. Եկմալյան, *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 գՔէն, 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 Եկմալյան. ստեղծագործական ժառանգությունը*, էջ 51:

⁸¹ 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. Թաշչյան, 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 Екмаляна (1896 г.), которая является одним из величайших достижений армянского композиторского искусства докомитасовской эпохи. Представляется история создания «Литургии», анализируются принципы екмаляновской обработки традиционных песнопений армянской Литургии, рассматриваются музыкально-стилистические и композиционно-структурные особенности произведения.

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

Գլուխ Դ
ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ



Chapter IV
ART MUSIC

Արծվի Բախչինյան (Հայաստան)

բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Պարմության ինստիտուտ

ՑԱՆԿ ՕՏԱՐԱԶԳԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ՀԱՅԱՊԱՏՈՒՄ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ԵՎ ՎՈԿԱԼ ԵՐԿԵՐԻ

«Հայկական թեմաները համաշխարհային երաժշտության մեջ» թեմայի ասպարեզում առավել համակարգված է օպերային վերաբերող մասը: Այս առումով ի թիվս մամուլում առկա մի շարք հրատարակությունների՝ առաջին լուրջ մատենագիտությունը ստեղծելու փորձը կատարել է եգիպտահայ երաժշտագետ և բանասեր Հայկ Ավագյանը¹: 2014 թ. ֆրանսահայ երաժիշտ Ալեքսանդր Սիրանոսյանը պատմաբան Մաքսիմ Եվադյանի համագործակցությամբ հրատարակեց երկհատոր մի աշխատություն, որտեղ ամփոփված են ուշ միջնադարում եվրոպացի հեղինակների ստեղծած հարյուրավոր հայապատում ստեղծագործություններ՝ գրական–երաժշտական երկեր²:

Տարիներ շարունակ համաշխարհային մշակույթում հայկական թեմաներին և հերոսներին վերաբերող տեղեկատվություն հավաքելով՝ առանձնացրել ենք նաև ոչ հայագգի կոմպոզիտորների հայապատում ստեղծագործությունների վերնագրեր: Հայկական առնչությունները դրանցում տարբեր են: Հիմնականում հանդիպում են՝

- ✓ հայկական մեղեդիների գործածություն (հայ երաժշտական ներշնչումներ),

¹ Տե՛ս Համառոտ մարենագիություն՝ հայկական դէպքեր ու դեմքեր բովանդակող օրար օփերաներու, պատրաստեց՝ Հայկ Աւագեան, Ծիծեռնակ, եռամսեայ երաժշտական յաւելլած Զահակիր Շաքաթաթերթի, Ա. Տարի, թիւ 1, Յունուար 2001, Գահիրէ, էջ 4–9:

² **Alexandre Siranossian** (avec la collaboration de Maxime K. Yevadian), *Les Métamorphoses de Tigrane*. L'épopée Arménienne dans le Théâtre Classique et l'Art Lyrique, Lyon, Sources d'Arménie, Tome I–II, 2014. Տե՛ս մեր գրախոսությունը՝ Հայկազեան հայագիտական հանդէս, Պէյրութ, 2016, հատ. 34, էջ 637–646:

- ✓ հայկական երգերի մշակումներ,
- ✓ հայ հեղինակների գործերի այլալեզու թարգմանություններ,
- ✓ հայկական թեմաներով վոկալ գործեր:

Արդյունքում ստեղծվել է ստորև հրատարակվող ցանկը, որն ընդգրկում է չորս մայրցամաքների 20 երկրների կոմպոզիտորների ստեղծած 78 երաժշտական երկի անվանում, հաճախ՝ լրացուցիչ տեղեկություններով և մատենագիտական հղումներով հանդերձ: Առկա են ինչպես հանրահայտ, այնպես էլ ոչ շատ հայտնի հեղինակների գործեր: Մատենագիտության մեջ ներառված չեն մինչև XX դարը ստեղծված հայկական թեմաներով օպերաները, ինչպես նաև հայկական ծագում ունեցող կոմպոզիտորների գործերը:

Սույն երկերի մեծ մասը հրատարակված են, սակայն որոշ գործերից հայտնի են միայն անվանումները՝ հիշատակված լինելով ժամանակի մամուլում: Հետաքրքրված երաժշտագետների ու բանասերների խնդիրն է գտնել լրացուցիչ տեղեկատվություն դրանց վերաբերյալ և ստեղծագործությունների նոտագրությունները:

Ցանկը չի հավակնում սպառիչ լինել, սակայն ներկա ընդգրկումով իսկ կարող է միանգամայն գործնական նշանակություն ունենալ՝ երաժշտագետներին խթանելու կատարել տվյալ երկերի մասնագիտական տեսական վերլուծություններ, իսկ երաժիշտ կատարողներին՝ գտնել լավագույն նմուշները և դրանք ներառել իրենց երկացանկի մեջ:

Հեղինակ և երկիր	Վերնագիր և ստեղծագործու- թյան տեսակ, ստեղծման ժամանակ	Նշումներ	Սկզբնաղբյուր
1. Բալակիրև Կոնստանտին, Ռուսաստան	«Հայկական աչքեր» երգ, 2011:		Константин Балакирев, «Я–бакинец» CD (USA, 2011).
2. Բալակիրև Միլի (1836–1910), Ռուսաստան	ա. «Հայկական մեղեդի» (3/4, dis- moll). «Գիշեր–ցե- րեկ», երկու մշակում դաշնամուրի համար 4 և 2 ձեռքով նվագելու համար (1880– ականներ): բ. Հայկական երգ (1910–ականներ)		Եղիշե Բաղդա- սարյան, «Արցունքներ» ժողովածու, 1907, Պետերբուրգ, էջ 3:
3. Բարբլան (Barblan) Օտտո (1860–1943), Շվեյցարիա	«Վարդանի երգը» և «Էջմիածին» երգերի մշակումներ:		Հայ երաժշտու- թեան համար, «Նաւասարդ», Բուխարեստ, 1925, Դ պրակ, էջ 123:
4. Բերիո (Berio) Լուչանո (1925–2002), Իտալիա	Ազատ Մանուկյանի «Լուսնակն էլավ էն սարից» երգի մշակում:	Մտել է բազմա- թիվ երգչուհիների երկացանկ, առաջին կատա- րողը եղել է Բերիոյի կինը՝ հռչակավոր երգչուհի Քեթի Բերբերյանը:	

5. Բիանկի (Bianchi) Գաբրիելե (1901–1974), Իտալիա	ա. Կվինտետ ծայնի և կամերային նվագախմբի համար»: Ներկա- յացնում է կոմի- տայան հինգ երգ՝ «Կռունկ», «Կանչե, կռունկ», «Գնա, գնա, հետիդ եմ», «Քելեր, ցուր» և «Չեմ կրնա խաղա»: բ. «Թիթեռը» բալետ: Ներկայա- ցում է հայ ժո- ղովրդի պատմու- թյունը, դարձյալ հիմնվում է հայկա- կան երգերի վրա:	Կվինտետը 1939–ին Հռոմի Ժամանակակից երաժշտության փառատոնում արժանացել է առաջին մրցանա- կի, 1958–ին՝ Վերջելլիի «Ժ. Բ. Վիոտտի» կոմպոզիցիայի համար նախա- տեսված մրցա- նակին:	Տիգրան Ժամկո- չեան, Կ. Պիանքի եւ հայ երաժշտու- թիւնը, «Զար- թօնք», Պէյրոպ, 16.02.1966:
6. Բիանկինի (Bianchini) Պիետրո, Իտալիա	ա. «Բամ փորո- տան» երգ, խոսք՝ Ղևոնդ Ալիշանի: բ. «Հայկական պատարագը» քառածայն երգ- չախմբի համար ("Les chantes liturgiques de l'église arménienne"):	1877–ին Վի- եննայի Մխի- թարյանները հրատարակել են նրա մշակած Պատարագը, որը հայ եկեղեցին մերժել է:	
7. Բոզելլի (Bozelli) Գվիդո, Իտալիա	«Fatum» խմբերգ, խոսք՝ Վահան Տերյանի, 2008:		

8. Բոնիրիդիս (Boniridis) Ժորժ (Գեորգիոս), Ֆրանսիա	«Ես ծագ ծիծեռնակ պիտեի...», «Սրտիկս է լալու տղայ...» երգեր (հայրեններ, ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ Արշակ Չոպանյանի):	Առաջին անգամ կատարվել են 1926–ին, Փարիզում: 1936–ին դրանք կատարել է պոլսահայ երգչուհի Արաքսի Պապիկյանը Ստամբուլում:	Յոյն երգահանը ելքույակեան տաղերը, «Ալիք», Թեհրան, 26.04.1936:
9. Բորդ (Bordes) Շառլ (1863–1909), Ֆրանսիա	«Հայրիկ» երգի մշակում:	Կատարվել է Լևոն Եղիազարյանի և Նադեժդա Պապայանի՝ 1897–ին Ֆրանսիայում և Անգլիայում տված համերգների ընթացքում (տես Վ. Սամվելյան, Ն. Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88):	Տես հայերեն բնագիրը ֆրանսերեն ու իտալերեն թարգմանությամբ հանդերձ. Լևոն Եղիազարյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900:
10. Բրինքեն (Brincken) Ալեքսանդր (ծն. 1952), Շվեյցարիա	«Երգ Հայաստանի մասին» օրատորիա, նվիրված Մեծ Եղեռնի 100–ամյակին: Գրական հիմքը կազմում են Դանիել Վարուժանի, Սիամանթոյի («Մահվան տեսիլք»), Ավետիք Իսահակյանի («Հայրենիքիս») և Վահագն Դավթյանի (դրվագներ «Ռեքվիեմից») երկերը՝ հայերեն:	Կատարվել է 2016–ի ապրիլին, Երևանում:	

11. Բուխհոլց (Buchholz) Թոմաս (ծն. 1961), Գերմանիա	ա. «Ողբը Հայաստանի» կանտատ երգչախմբի և հորոյների համար Յովհաննես Լեփսիուսի խոսքե- րով (1999), բ. «Կռունկ» կվարտետ, գ. «Լալա հառաչ» օրատորիա՝ հիմնված հայ ժողովրդական երգի վրա, դ. «Հայկական օրհներգեր ալտի, երկու հորոյի և երգչախմբի համար» (2013):		
12. Բուրգո-Դյու- կուդրեն Լուի Ալբեր (Bourgault- Ducudray), 1840–1910), Ֆրանսիա	«Հերիք, որդյակ» (խոսք՝ Մնակյանի) երգի և «Զիմ գլխին» ժողովրդա- կան երգի մշակում- ներ:	Կատարվել են Լևոն Եղիա- զարյանի և երգչուհի Նադեժ- դա Պապայանի՝ 1897–ին Ֆրան- սիայում և Անգլիայում տված համերգների ընթացքում (տե՛ս Վ. Սամվելյան, Ն. Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88):	Տես հայերեն բնագիրը ֆրանսե- րեն ու իտալերեն թարգմանությամբ հանդերձ. Լևոն Եղիազարյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900:

13. Դալլապիկոլա (Dallapicola) Լուիջի (1904–1974), Իտալիա:	Դաշնամուրի երկու սոնատ՝ հիմնված կոմիտասյան երգերի վրա:		
14. դ'Էնդի (d'Indy) Վենսան (1851–1931), Ֆրանսիա:	Պողոս Աֆրիկյանի (Պիետրո Սաչի-նարի) «Արաքսի արտասուքը» երգի մշակում:	Կատարվել է Լևոն Եղիազարյանի և երգչուհի Նադեժդա Պապայանի՝ 1897–ին Ֆրանսիայում և Անգլիայում տված համերգների ընթացքում (տե՛ս Վ. Սամվելյան, Ն. Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88):	Տե՛ս հայերեն բնագիրը ֆրանսերեն ու իտալերեն թարգմանությամբ հանդերձ. Լևոն Եղիազարյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900:
15. Դելանուա (Delannoy) Մարսել (1898–1962), Ֆրանսիա	«Գրիգոր Նարեկացու ներբողները» (Odes de Grégoire de Narek) ձայնի և լարային կվարտետի համար (1957):	Գրել է ֆրանսիական հայազգի երգչուհի Լիդիա Կարինի (Իջգալացյան) համար և նրա օգնությամբ: Առաջին անգամ կատարվել են 1957–ին, Փարիզի «Սոսիետե նասիոնալ» դահլիճում, Լիդիա Կարինի և «Քուատրոկկի» կվարտետի կողմից:	Steven Baker Jepson, The forgotten Don Quichotte: Trois chansons and the early vocal style of Marcel Delannoy. An essay submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts degree in the Graduate College of The University of Iowa, December 2011, p. 115.

16. Դեյուզ (Deleuze) Ժան-Պիեռ (ծն. 1954), Բելգիա	«Հայաստան» դաշնամուրային շարք (2017) «Անիի Մայր տաճարը» (նվիր- ված բելգիահայ դաշնակահարուհի Լորանս Մխի- թարյանին) «L'iridescence du toucher», նվիրված Աիդա Ղազար- յանին:		
17. Դրիսքուլ Լեոն, ԱՄՆ	«Գեղեցիկ Հայաս- տան» երգ, խոսք՝ Մերձավոր Արևելքի նպաստամատույցի Այովայի և Նեբրաս- քայի ներկայացու- ցիչ Ու. Զ. Շելքրոսի:		«Հայրենիք», Պոսթըն, 21.11.1928:

18. Դումիտրեսկու (Dumitrescu) Գեորգե (1914–1996), Ռումինիա	«Հոսպոդար Յոն Ահարկու» (“Ion Vodă cel Cumplit”) ժողովրդական երաժշտական դրամա (1953): Լիբրետոն՝ Գ. Թեոդորեսկուի, Լ. Ֆուլգայի համանուն թատերախաղի հիման վրա:	Հերոսն է XVI դարի հայազգի ռումինական պետական գործիչ, Մոլդովայի հոսպոդար Յոն Հայը (Արմյանուլ): Ներկայացվել է Բուխարեստի օպերային թատրոնում, Յոն իշխանին մարմնավորել է Ռումինիայի ժողովրդական արտիստ Դավիթ Հովհաննիսյանը, իսկ մի տեսարանում զինվորները երգում են, որ իրենք «Հայի բանակից են»:	Ս. Քոլանջյան, Հայազգի գործիչների մասնակցությունը միջնադարյան Մոլդովայի և Վալաքիայի ժողովուրդների հակաօսմանյան պայքարին (XV–XVIII դդ.), «XVI–XVIII դարերի հայ ազատագրական շարժումը և հայ գաղթավայրերը», Երևան, 1989, էջ 68:
19. Էնեսկու (Enescu) Ջորջե (1881–1955), Ռումինիա	Պարեղանակներից մեկում առկա է “Pe ulita armeneasca” («Հայկական փողոցում») ռումինական ժողովրդական երգի ազդեցությունը:		Pascal Bentoiu, Masterworks of George Enescu: a detailed analysis, Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2010, p. 296.

20. Իպոլիտով-Իվանով Միխայիլ (1859–1935), Ռուսաստան	Չորս պիես լարային կվարտետի համար՝ հիմնված հայ ժողովրդական մեղեդիների վրա: «Կովկասյան էսքիզներ» սիմֆոնիկ երկում (1894) օգտագործել է «Ձեյթունցիների քայլերգը»: «Հայկական ռապսոդիան» (1895) գրել է «Ծիծեռնակ» երգի հիման վրա, մշակել է «Կռունկը»:	Իպոլիտով-Իվանովը 1924–ին ելույթ է ունեցել Երևանում, ի թիվս այլ ստեղծագործությունների կատարել է նաև «Հայկական ռապսոդիան» (տես «Մարտակոչ», 29.06.1924):	Յ. Մեհրապ, Ձեյթունցոց քայլերգը (լուսաբանություն մը), «Հայրենիք» օրաթերթ, Բոսթոն, 28.05.1933:
---	---	--	---

21. Լեդու (Ledoux) Կլոդ (ծն. 1960), Բելգիա	ա. «Քարի եւ մեղրի բուրմունքները» դաշնամուրի պիես, նվիրված Հայաստանին և բելգիահայ դաշնակահարուհի Լորանս Մխիթարյանին (2015): բ. «Այլ» կլառնետի և նվագախմբի համար՝ ի պատիվ հայ երաժշտության (2012): գ. «Երկնքի բուրմունքը» պիես դաշնամուրի համար, նվիրված Սոնա Դուկասյանին (2017): դ. «Abîmées» պիես դաշնամուրի և ֆլեյտայի համար, նվիրված Լորսանս Մխիթարյանին և Արամ Հովհաննիսյանին (2018):		
---	--	--	--

22. Լետով Սերգեյ (ծն. 1956), Ռուսաստան	Հայկական մեղեդի- ներ է օգտագործել մի քանի թատերա- կան ներկայացում- ների համար գրված երաժշտության մեջ. Յուլյա Կիսինայի «Էլեգիա» (1980– ականներ), Աբրա- մովի «Երամ» («Հեյ ջան» երգը), Նիլ Սայմոնի «Մարատ– Սադ» (Մոսկվայի Տագանկայի թատրոն, 1999), «Թափոթ թե շքերթ» (դուետ Յուրի Պարֆյոնովի հետ):		
23. Լևինա Զինաիդա, Ռուսաստան	Ռոմանսների շարք՝ Հովհաննես Շիրազի «Իմ երկիր հայրենի» շարքի ռուսերեն թարգմանության հիման վրա:		

24. Կաթալսկի Դմիտրի (1904–1987), Ռուսաստան	«Տխուր սրտի երգեր» ռոմանսների շարք (Հովհաննես Թումանյանի «Ա՛խ, ինչ լավ են...», «Գարնան առավոտ», «Ինձ մի՛ խնդրիր...», «Համերգ», «Մոռացված սեր», «Ներիր, ռվ կոյս...», «Ռոմանս», «Էնքան շատ են ցավերն...» բանաստեղծությունների ռուսերեն թարգմանությունների հիման վրա):		Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ. տեղեկատու, Երևան, 1999, էջ 94–95:
25. Կազաչենկո Գրիգորի (1858–1938), Ռուսաստան	«Մաղթանք» («Տէր կեցո դու զՀայս» սկզբնաբառերով), «Աղքատ կին» և «Սասունցոց քայլերգ» (հայերեն), «Ոչ փող զարկինք», «Բարի գեղեցիկ» և «Զեյթունցոց քայլերգը» երգեր (մշակումներ):		Եղիշե Բաղդասարյան, «Արցունքներ» ժողովածու, Պետերբուրգ, 1907, էջ 53–59:
26. Կանչելի Գիա (ծն. 1935), Վրաստան	Ալտի, երգչախմբի և նվագախմբի համար գրված «Ստիքս» ստեղծագործության (1999) տեքստում հիշվում է Ավետ անունը՝ ի պատիվ Ավետ Տերտերյանի:		

27. Կյուի Ցեզար (1835–1918), Ռուսաստան	Հայկական ողմանս- ների շարք՝ հիմնված ռուսերեն թարգմանություննե- րի վրա. «Հայի արյունը» (Ռափայել Պատկանյան), «Ինչպես հզոր մրրիկ» (Լևոն Մանվելյան), «Երազ» (Սմբատ Շահազիզ), «Անոր» (Պետրոս Դուրյան), «Մշուշն եկավ թևը փոեց» (Ավետիք Իսահակյան), «Մարտիկի մահը» (Հովհաննես Հովհաննիսյան):		Եղիշե Բաղդասա- րյան, «Արցունք- ներ» ժողովածու, Պետերբուրգ, 1907:
28. Կոմիտաս Ալեքսանդր (Էդուարդ դե Բուր, ծն. 1959), Նիդեռլանդներ	Երկու «Հայկական ռապսոդիա», «Կովկասյան էտյուդ փողային նվա- գախմբի համար», «Ֆանտազիա հայկական շուրջ- պարի թեմաներով» ստեղծագործու- թյունները:	Իր ստեղծագոր- ծական կեղ- ծանուն է ընտրել ի հիշատակ կոմպոզիտոր- դաշնակահար Էռնստ Ալեք- սանդր Բունզեի և Կոմիտաս Վարդապետի:	

29. Կորեշենկո Արսենի (1870–1921), Ռուսաստան	1891–ին Մոսկվայում կայացած «Հայկական երեկույթի» ժամանակ ներկայացրել է իր ղեկավարած երգչախմբի և նվագախմբի համար իր մշակած հայերեն երգերը. «Պաղ աղբյուր», «Լորիկ», «Այծյամ», «Կռունկ», «Զեյթուն-ցիների քայլերգը»: Գրել է նաև «Հայկական սյուիտ»՝ բաղկացած հինգ մասից:		Մարգո Մխիթարյան, Երկու դրվագ հայ և ռուս մշակութային կապերի պատմությունից, «Գարուն», 1978, թ. 7, էջ 65–68:
30. Կրոպիվնիցկի Մարկ (1840–1910), Ուկրաինա	Հայ հոգևոր խմբերգերի մշակումներ:	1873–ին կազմել է հայ հոգևոր երաժշտության ժողովածու:	Евгений Симонян, Армянская диаспора в лицах плюс..., Лос Анджелес, 2003, стр. 44.
31. Կուգել (Kouguell) Արկադի (1898–1985), ԱՄՆ	Հայկական ոճով գրված դաշնամուրային երկու ստեղծագործություն:		Այս երկերը երաժշտագետ Հայկ Ավագյանը հրատարակել է առանձին գրքով (Կահիրե, 2001):

32. Կուսա Մարգարիտա (1921–2009), Ռուսաստան	«Աղբյուր» երգ՝ Հովհաննես Շիրազի բանաստեղծության ռուսերեն թարգմանության հիման վրա:		Шесть романсов для среднего голоса с сопровождением фортепиано. Слова Ованеса Шираза. Перевод с армянского Т. Спендиаровой, Я. Кейхауза и В. Звягинцевой. 1947, Гос. муз. изд., Москва, 1950. Ленинград.
33. Հարտվելդ (Harteveld) Յուլիուս Նապոլեոն Վիլհելմ (1859–1927), Ռուսաստան–Շվեդիա	«Խիզախ ի մարտ» երգ (լույս է տեսել՝ Вильгельм Наполеонович Гартевельд, Армянская песня «Смело в бой!...». Из цикла «Песни войны» для пения с акк. фортепиано, Санкт–Петербург, 1914).	1882–1918 թթ. Բնակվել է Ռուսաստանում: Ճանապարհորդել է Վրաստանում, Թիֆլիսում գրառել մի շարք հայկական երգեր, որոնք ներկայացրել է 1924–ին՝ Ստոկհոլմում ի նպաստ հայ որբերի կայացած միջոցառմանը:	Շուէտները և հայ որբերը, «Հայրենիք», Բուսթոն, 15.05.1924:
34. Հեմի Ալբերտո (1896–1975), Եգիպտոս	«Խոկում. Հայկական ռոնդ» թավջութակի և դաշնամուրի համար (հրատ. 1931):	Թուրքիայում ծնված ծագումով իտալացի կոմպոզիտոր, Ալեքսանդրիայի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հիմնադիր և 1928–1940 թթ. ղեկավար:	Վերահրատարակել է Հայկ Ավագյանը Կահիրեի «Ծիծեռնակ» հանդեսում (Յուլիս, 2000, էջ 41–46):

35. Հոնեգգեր Արթուր (1892–1955), Ֆրանսիա	«Քո մեղմ ու բարի հայացքը» ռոմանս, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության հիման վրա (Ֆրանսերեն):		
36. Հուսեյնով Մամեդ, Թուրքմենիա	«Կոմիտաս» ռոմանս, խոսք՝ Արսենի Տարկովսկու:	Երգում լսելի են կոմիտասյան մեղեդիներ:	
37. Ջեպպի (Zeppi), Իտալիա	«Մարիամ» օպերա, մեկ գործողությամբ և երկու պատկերով:	Առաջին աշխար- համարտի օրերին կարդալով իտա- լական մամուլում տպագրված «Յոթ կույսերի հերոսա- կան վախճանը Ախուրյանում» նյութը՝ իտալա- ցի երաժշտասեր բժիշկ Ջուզեպպե Կոնիլիոյի և Ջու- զեպինա Կաստի- լին, ձեռնամուխ են եղել այդ թե- մայով օպերայի ստեղծմանը: Հե- րոսուհիները յոթ հայուհիներ են: 1970–ականների սկզբին օպերայի պարտիտուրը փոխադրվել է Հայաստան:	

38. Մալիպիեռո (Malipiero) Զան Ֆրանչեսկո (1882–1973), Իտալիա	«Հայաստան» սիմֆոնիկ պոեմ՝ կոմիտասյան երգերի հիման վրա:		
39. Մատեյ (Matej) Յոզեֆ (1922–1992), Չեխոսլովակիա	«Մուսա լեռան քառասուն օրը» (“Čtyřicet dnů hory <i>Musa-dagh</i> ”) օպերա (ըստ Ֆրանց Վերֆելի վեպի), 1957:	1993–ին ներկայացվել է Երևանում:	Դանիել Երաժիշտ, «Մուսա լեռան քառասուն օրը» օպերան, «Գեղարվեստ», 1993, հունիս:
40. Մարտի Ժորժ (1860–1908), Ֆրանսիա	Հայերեն երգերի մշակումներ և դաշնամուրի համար ներդաշնակումներ:	Կատարվել են Լևոն Եղիազարյանի և երգչուհի Նադեժդա Պապայանի՝ 1897–ին Ֆրանսիայում և Անգլիայում տված համերգների ընթացքում (տե՛ս Վ. Սամվելյան, Ն. Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88):	
41. Մարուֆի Զավադ (1919–1993), Իրան	«Հայկական ռապսոդիա» դաշնամուրի համար:		
42. Մեդինյո (Medinós) Յազեպ (1877–1947), Լատվիա	«Մնալ տանը. կնոջ երգը. հայ ժողովրդական երգ» (Mājās palikušās sievas dziesma: armēņu tautas dziesmas), սոպրանոյի և դաշնամուրի համար:		

43. Միրիա-նաշվիլի Սանդրո (1915–1987), Վրաստան	«Եթե իմ վերջին հայացքը...», «Սայաթ–Նովա» երգեր՝ Հովհաննես Թումանյանի բանաստեղծությունների վրացերեն թարգմանությունների հիման վրա: «Պար», «Անմոռանալի հանդիպում», «Երգ» հայկական թեմաներով ստեղծագործություններ, երգեր Իսահակյանի, Տերյանի, Սևակի, Էմինի, Շիրազի, Կապուտիկյանի խոսքերով:		«Արև», 04.1968: Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ. Տեղեկատու, Երևան, 1999, էջ 14, 33:
44. Մլոձևսկի Եժի, Լեհաստան	«Արարատ» բալլադ՝ ծայնի և նվագախմբի համար, Եղիշե Չարենցի և Գևորգ Էմինի խոսքերով:	Կատարվել է 1968–ին, Երևանում:	
45. Մոլտենի (Molteni) Մարկո, Իտալիա	«Ոսպ ստիկոլ կինը» խմբերգ, խոսք՝ Ջահրատի, 2009:		
46. Մուտրգսկի Մոդեստ (1839–1881), Ռուսաստան	«Անդրկովկաս. Էրիվան» երգ:	Ճամփորդել է Հայաստանում, գրառել է հինգ հայկական երգ:	А. Шавердян, Очерки по истории армянской музыки XIX–XX веков: досоветский период, Ереван, 1959, с. 96.

47. Շելսի (Scelsi) Ջաչինտո (1905–1988), Իտալիա	«Անահիտ» քնարական պոեմ ավտի և տասնութ գործիքների համար (1965):		
48. Շնիտկե Ալֆրեդ (1934–1999), Ռուսաստան	«Ապաշխարումի բանաստեղծություններ» կոնցերտ խառը երգչախմբի համար: Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմի 3–րդ գլխի ռուսերեն թարգմանության (թարգմանիչ՝ Նաում Գրեբնյով) հիման վրա:		
49. Շոտյներգ Մաքսիմիլիան (1883–1946), Ռուսաստան	«Հայաստանում» սիմֆոնիկ պոեմ–կապրիչո:	Գրել է 1940–ին Հայաստան կատարած այցից հետո:	Վ. Մուզալևսկի, Մաքսիմիլիան Շոտյներգը և նրա «Հայաստանում» կապրիչիոն, «Սովետական արվեստ» 1941, թ. 5, էջ 44–47:
50. Շոոգարենկո Անդրեյ (1902–1992), Ուկրաինա	«Հայկական էսքիզներ» լարային կվարտետ (1960):		Լ. Բաս, Ա. Շոոգարենկոյի «Հայկական էսքիզները», «Սովետական արվեստ», Երևան, 1961, թ. 10, էջ 14–16:

51. Շուազի (Choisy) Ֆրանկ, Ֆրանսիա	«Հոյ նագան իմ» և «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» երգերի մշակումներ:		Հայ երաժշտության համար, «Նալասարդ», Բուխարեստ, 1925, Դ պրակ, էջ 123:
52. Պեկ (Pek) Ալբերտ (1893–1972), Չեխոսլովակիա	Մշակել է մոտ 20 հայկական երգ Պրահայի պետական ռադիոյի համար:		Հայկ Մարտիրոսեան, Չեխական ամենահին երգը արևելեան ծագում ունի, «Արև», Կահիրե, 25.10.1961:
53. Պոնել (Ponnelle) Պիեռ Դոմենիկ (ծն. 1957), Գերմանիա	«Մինաս Ավետիսյան» (“Minas Avetisyan”) երաժշտական կոմպոզիցիա հինգ մասից:	Առաջին անգամ կատարվել է Երևանում, 2009-ի հուլիսի 20-ին, Մինաս Ավետիսյանի ծննդյան օրը:	
54. Պորտնով, Ռուսաստան:	«Հայերի կյանքը Տաճկաստանում» ջութակի համար:	Կատարվել 1903-ի հունվարի 3-ին Հալլեում կայացած հայ ուսանողական երեկոյթում:	Հ. Գեօրգեան, Նամակ Գերմանիայից, «Նոր-Դար», Թիֆլիս, 24.01.1903:
55. Զարդա (Giarda) Գոֆրեդո (1886–1973), Իտալիա	«Հայկական գիշերերգեր» (“Notturmi armeni”) վոկալ շարք դաշնամուրի նվագակցությամբ: «Երանուի» երգը՝ Մխիթար Սեբաստացու բանաստեղծության վրա:		Goffredo Giarda, Օր. 30–32: Notturmi armeni: canto e pianoforte; parole del p. Simon Eremian, Padova, Carturan, 1917.

56. Ռաբզ Սաբրի Սամի, Եգիպտոս	«Հայկական այլոմ. յոթ երկ դաշնամուրի համար»		«Ծիծեռնակ», Գահիրե, ապրիլ, 2007:
57. Ռախմանինով Սերգեյ (1873–1943), Ռուսաստան	«Գիշերն իմ այգում» ռոմանս, ըստ Ավետիք Իսահակյանի «Ուռենի» բանաստեղծության ռուսերեն թարգմանության, թարգմանիչ՝ Ալեքսանդր Բլոկ:	Իսահակյանի բանաստեղծությունը Ռախմանինովին է առաջարկել Մարիետա Շահինյանը:	
58. Ռավել (Ravel) Մորիս (1875–1937), Ֆրանսիա	«Տրիպատոս» հունական երգի մշակում (1909), նվիրել է երգչուհի և վոկալի ուսուցիչ Մարգարիտ Բաբայանին (1874–1967):		Claudio Casini, Maurice Ravel, Edizioni Studio Tesi, 1989, p. 80.
59. Ռեյեր (Reyer) Լուի Էթեն (1823–1909), Ֆրանսիա	«Կիլիկիա» երգի մշակում:		Տե՛ս հայերեն բնագիրը ֆրանսերեն ու իտալերեն թարգմանությամբ հանդերձ. Լևոն Եղիազարյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900:

60. Ռեսպիգի (Respighi) Օտտորինո (1879–1936), Իտալիա	«Գարուն» օրատորիա, Կոստան Զարյանի «Երեք երգ ասելու համար վիշտը երկնքի և երկրի» պոեմի իտալերեն թարգմանության առաջին մասի՝ «Սիրվարդի» հիման վրա: «Չորս երգ հայերեն բանաստեղծության հիման վրա»՝ «Առավոտ լուսոյ» (“Mattino di Luce Sole di Giustizia”, Ներսես Շնորհալու բանաստեղծության իտալերեն թարգմանության հիման վրա), «Ոչ, զավակդ չի մահացել», «Ես եմ մայրը» (“Io sono la madre”, խոսք՝ Կոստան Զարյանի), ծայնի և դաշնամուրի համար:	1930–ականներին վոկալ շարքը կատարել է իտալաբնակ երգչուհի Լյուսի Սևոմյանը: Առաջին անգամ Հայաստանում կատարել է 1960–ական թթ. Անժելա Հարությունյանը («Սովետական արվեստ», 1967, թ. 6, էջ 58): 1995 և 1998 թթ. երգերը կատարել է Արմենուհի Սեյրանյանը Դանիել Երաժշտի ներդաշնակմամբ: Չճշտված տվյալի համաձայն՝ Ռեսպիգին մշակել է նաև հայկական «Ինճիլիկ», «Կռունկ» և «Իմ սիրելիս» երգերը (տե՛ս Հայ երաժշտութեան համար, «Նաուսարդ», Բուխարեստ, 1925, Դ պրակ, էջ 123):	Տե՛ս Կոստան Զարյանին ուղղված նրա նամակներն իտալերեն բնագրով («Բազմավեպ» 1996, թիվ 1–4) և հայերեն մասնակի թարգմանությամբ («Նորք», 1997, թ. 4):
--	--	---	--

61. Ռիդ (Reed) Ալֆրեդ (1921–2005), ԱՄՆ	«Հայկական պարեր» (“Armenian dances”) սիմֆոնիկ ստեղծագործություն (1972, 1977):	Ստեղծագործության առաջին մասը հիմնվում է կոմիտասյան հայկական երգերի և պարեղանակների («Կաքավիկ», «Ծիրանի ծառ», «Հոյ Նազան», «Ալազյազ») վրա: Երկրորդ մասն առաջինի հետ կազմում է սիմֆոնիա, որտեղ օգտագործված են «Հով արեք», «Խումար», «Լոռվա հորովել», «Կիլիկիա» երգերի մեղեդիները:	
62. Սթրավեր (Straver) Ռուֆ (ծն. 1953), Նիդեռլանդներ	ա. «Ձայներ անցյալից» կամերային ստեղծագործություն կիթառի համար: բ. “Sonata armena” ջութակի և դաշնամուրի համար	Նվիրված է Հայոց ցեղասպանության 100–ամյակին (համաշխարհային պրեմիերան՝ Երևանում): Հատուկ գրվել է հայ կիթառահար Ժորա Սարգսյանի համար:	

63. Սիմանսկի Միխայիլ (1910–2002), Ռուսաստան	Երգեր Հովհաննես Թումանյանի խոսքերով:		Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ. տեղեկատու, Երևան, 1999, էջ 100:
64. Սոլարի Մարիա, Արգենտինա	«Վերջին օրորոցային» օրատորիա (Րաֆֆի Ավագյանի հեղինակությամբ), Ռուբեն Սևակի բանաստեղծությունների հիման վրա:	Նվիրված է Հայոց ցեղասպանության 100–ամյակին:	
65. Սվիրիդով Գեորգի (1915–1998), Ռուսաստան	16 վոկալ ստեղծագործություն Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների ռուսերեն թարգմանությունների հիման վրա, այդ թվում՝ «Հայրենի երկիր» վոկալ պոեմը տենորի և բասի համար (1949), «Հայկական ճարտարապետություն», «Ռազմակոչ», «Մայրիկիս», «Իմ հայրենիք», հատվածներ «Սասմա Մհեր»–ից և այլն:		Իրինա Տեր-Օգանեզովա, Սվիրիդով-Իսահակյան, «Սովետական արվեստ», 1989, թ. 5, էջ 54–58: Татьяна Масловская, А. Исаакян и Г. Свиридов: творческие параллели, «Ժողովրդական ստեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ», միջազգային գիտաժողով-փառատոն, Երևան, 2006, էջ 61–66:

66. Ստընչուլեսկու-Ոսկանյան (Stănculescu-Vosganian) Միհայելա (ծն. 1961), Ռումինիա	«Հայկական ազդեցություններ» վոկալ շարք, ամուսնու՝ Վարուժան Ոսկանյանի ռումիներեն բանաստեղծությունների հիման վրա:		
67. Վայնբերգ Մոիսեյ (1919–1996), Ռուսաստան	«Գարնան հրավեր», «Գետակը», «Գուլթանի երգը», «Հայրց լեռներում», «Մեր ուխտը» «Տխուր զրույց», «Հեյ ազաի մարդ...» երգեր, Հովհաննես Թումանյանի բանաստեղծությունների ռուսերեն թարգմանությունների հիման վրա:		Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ. տեղեկատու, Երևան, 1999, էջ 99:
68. Վարկ Օ., Ֆրանսիա	«Հայերի ազգային երգը», խոսք՝ Մորիս Բուլբի:	Երգի կրկներգն է՝ «Հայաստան, ուր երբեմն կը գտնվեր դրախտը՝ Մարդկային ցեղին առաջին պարտեզը, Մեր նախնիքներու օրհնեալ երկիր Ո՛վ դրախտ, ճվ իմ երկիր»:	Յարգանք Հայաստանի, «Արծազանգ Փարիզի», Փարիզ, 25.04.1916, թիվ 2, էջ 6:

69. Վեկերլեն Ժան (Weckerlin), 1821–1910, Ֆրանսիա	«Բոյդ բարձր» երգի մշակում:	Կատարվել է Լևոն Եղիազարյանի և երգչուհի Նադեժդա Պապայանի՝ 1897–ին Ֆրանսիայում և Անգլիայում տված համերգների ընթացքում (տես Վ. Սամվելյան, Ն. Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88):	Տե՛ս հայերեն բնագիրը ֆրանսերեն ու իտալերեն թարգմանությամբ հանդերձ՝ Լևոն Եղիազարյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900:
70. Վերյովկա Գրիգորի (1895–1963), Ուկրաինա	«Այվազովսկու նկարի առջև», «Կույր աշուղը» երգեր, խոսք՝ Հովհաննես Թումանյանի, ուկրաիներեն թարգմանությունը՝ Պավլո Տիչինայի:		Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ. տեղեկատու, Երևան, 1999, էջ 99:
71. Վինսոն (Vinson) Ջոնի, ԱՄՆ	«Հայկական ռապսոդիա»:	Հիմնված է հինգ հայ ժողովրդական երգերի վրա: Գրվել է Թեքսասի փոքր դպրոցական նվագախմբերի ընկերակցության համար, առաջին անգամ կատարել է այդ ընկերակցության նահանգային սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ 2017–ի փետրվարին:	

72. Տյերսոն (Tiersot) Ժյուլիեն (1857–1936), Ֆրանսիա	«Լորիկ» երգի մշակում:		Հայ երաժշտու- թեան համար, «Նաասարդ», Բովսարեստ, 1925, Դ պրակ, էջ 123:
73. Տրուֆֆի Իվան (1850–1925), Ռուսաստան	«Պաղ աղբյուրի մոտ» և «Լորիկ» երգերի մշակում- ներ:		Վ. Սամվելյան, Նաղեժդա Պապայան, Երևան, 1955, էջ 88:
74. Տոմիսալու (Tuomisaalu) Սինի, Ֆինլանդիա	«Ինձ ոչ ոք չի ասել» երգ, խոսք՝ Յուրի Սահակյանի, Կարինե Օքերման- Սարգսյանի շվեդերեն թարգմա- նությամբ, 2017:		
75. Փեթի (Petty) Բայրոն Վ., ԱՄՆ	«Ռապսոդիա Հայաստանի համար»:	Գրել է հայաս- տանցի պատմա- բան Էդուարդ Դանիելյանի (1944–2017) պատվերով և նվիրել նրա հիշատակին:	
76. Քեսելման (Kesselman) Լի, ԱՄՆ	«Արևի անցումը» (Shifting The Sun) խմբերգ, անգլերեն, խոսք՝ Դայանա Տեր-Հովհաննես- յանի:	Երգում հիշա- տակվում են հայերը:	

77. Ֆաֆշան (Fafchamps) Ժան-Լյուք (ծն. 1960), Բելգիա	«Հայկական թղթեր» երեք դաշնամուրային պիես (2016–2017):		
78. Ֆոսկինի (Foschini) Կառլո, Իտալիա	«Եղբայր եմք մեք» հայերեն երգ, խոսք՝ Մկրտիչ Պեշիկ- թաշյանի:	Որոշ ժամանակ բնակվել է Կ. Պոլսում, շփվել տեղի հայերի հետ:	

Ամփոփում

Հոդվածում ներկայացված է մի ցանկ օտարազգի կոմպոզիտորների 78 սիմֆոնիկ և վոկալ ստեղծագործությունների, որոնք ունեն հայկական առնչություններ (թեմա, հայկական երաժշտական մոտիվների օգտագործում, հայ պոեզիայի գործածություն ինչպես բնագրի լեզվով, այնպես էլ թարգմանաբար): Ցանկում չեն ներառվել XVII–XIX դարերում ստեղծված հայկական սյուժեով օպերաները: Կոմպոզիտորների ցանկը ներառում է 20 երկիր: Նրանց մեջ կան ինչպես քիչ ծանոթ, այնպես էլ համաշխարհային երաժշտության ականավոր դեմքեր. Մոդեստ Մուսորգսկի, Մորիս Ռավել, Օտտորինո Ռեսպիգի, Ջորջե Էնեսկու, Վենսան դ'Էնդի, Արթուր Հոնեգգեր, Ալֆրեդ Շնիտկե և այլն:

Հիմնաբառեր՝ հայկական թեմաներ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, վոկալ ստեղծագործություններ:

Artsvi Bakhchinyan (*Armenia*), PhD

Institute of History of NAS RA

A LIST OF SYMPHONIC AND VOCAL PIECES ON ARMENIAN SUBJECTS BY NON-ARMENIAN COMPOSERS

Abstract

The paper includes a list of 78 entries of symphonic and vocal pieces written by non-Armenian composers that encompass Armenian connections – subjects, Armenian music arrangements, usage of Armenian music motives and Armenian lyrics (both in the original language and translations), etc. The list excludes operas from the XVII–XIX centuries possessing Armenian subjects. Among the enlisted composers representing 20 countries, are both less known and unknown names, as well as prominent figures of world music: Modest Mussorgsky, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, George Enescu, Vincent d'Indy, Arthur Honegger, Alfred Schnittke, etc.

Keywords: Armenian subject, symphony works, vocal music.

Арцви Бахчинян (Армения)
кандидат филологических наук
Институт истории НАН РА

СПИСОК СИМФОНИЧЕСКИХ И ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕАРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ, СОЗДАННЫЕ НА АРМЯНСКИЕ ТЕМЫ

Резюме

В статье представлен список из 78 симфонических и вокальных произведений имеющих различные связи с армянскими реалиями (темы, обработки армянских текстов, использование армянских музыкальных мотивов и стихотворений как на языке оригинала, так и в переводах), написанные неармянскими композиторами. В список не вошли оперы XVII–XIX веков с армянскими сюжетами. Список композиторов охватывает 20 стран. Среди них есть как менее известные, так и неизвестные имена. К армянским темам обращались также некоторые выдающиеся композиторы мировой музыки: Модест Мусоргский, Морис Равель, Отторино Респиги, Джордже Энеску, Венсан д'Энди, Артур Онеггер, Альфред Шнитке и т. д.

Ключевые слова: армянские темы, симфонические произведения, вокальные произведения.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Հատոր Գ

Պատրաստանալու խմբագիր՝ *Տաթևիկ Շախկույան*

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան – 2018

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume III

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan – 2018

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

Համակարգչային ձևավորումը՝ *Գոհար Գրիգորյանի*

Ստորագրված է տպագրության՝ 10.12.2018
Չափսը՝ 60 × 84 1/16

Տպագրված է «Հայկարլի» ՍՊԸ տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Կիևյան 18/6
Հեռ.՝ +374 43107090