

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
KOMITAS MUSEUM – INSTITUTE

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ – ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ

Տ Ա Ր Ե Գ Ի Ր Ք

Հատոր Ե



KOMITAS MUSEUM-INSTITUTE

Y E A R B O O K

Volume V



ՀՀ ԿՐԹԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ, ԿՈՄՄՈՒՆԻԿԱԿՑԻՈՆԱԿԱՆ
ՄԵԴԻԱԿԱՆ ԵՎ ԻՄՊՐԵՍՍԻԱ ԿՈՄԻՏԵ



ՀՀ ԳԱՎԱՐԴԵՄԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ



This volume includes selected papers presented at the International Conference held in October 8–10, 2019 at Humboldt Universität zu Berlin and Martin–Luther Universität Halle–Wittenberg. The Conference was devoted to the 150th anniversary of Komitas and was organized by

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE

EMBASSY OF THE REPUBLIC OF ARMENIA IN THE FEDERAL
REPUBLIC OF GERMANY

MINISTRY OF EDUCATION, SCIENCE, CULTURE AND SPORT OF THE
REPUBLIC OF ARMENIA

HUMBOLDT UNIVERSITÄT ZU BERLIN

STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN P. K.

MARTIN–LUTHER–UNIVERSITÄT HALLE–WITTENBERG

Հատորում ընդգրկված նյութերը ներկայացվել են 2019 թ. հոկտեմբերի 8-10-ը Բեռլինի Հումբոլդտի և Հալլեի Մարտին Լյութեր համալսարաններում տեղի ունեցած՝ Կոմիտասի 150-ամյա հոբելյանին նվիրված միջազգային գիտաժողովին, որի կազմակերպիչներն էին ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԸ

ԳԵՐՄԱՆԻԱՅԻ ԴԱՇՆԱՅԻՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԴԵՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀՀ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ, ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ, ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԵՎ ՍՊՈՐՏԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԲԵՌԼԻՆԻ ՀՈՒՄԲՈԼԴՏԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԸ

ԲԵՌԼԻՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԸ

ՀԱԼԼԵ-ՎԻՏԵՆԲԵՐԳԻ ՄԱՐՏԻՆ ԼՅՈՒԹԵՐ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԸ

**KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE
HUMBOLDT UNIVERSITÄT ZU BERLIN
INSTITUTE OF ARTS OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES RA**

KOMITAS AND HIS LEGACY

Articles
Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan, Berlin, Halle • 2020

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ԲԵՌԼԻՆԻ ՀՈՒՄԲՈԼԴՏԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԻՐ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ Շախկույյան**

**Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան, Բեռլին, Հալլե • 2020**

Published according to the decision of the Scholarly Committee of
the Komitas Museum–Institute and the Scholarly Committee of the Institute of Arts of
National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

UDC 78(05)

General Editor

Tatevik SHAKHKULYAN

Editorial Committee

Gayane AMIRAGHYAN

Anna ASATRYAN

Anna AREVSHATYAN

Armenuhi DROST-ABGARYAN

Lilit YERNJAKYAN

Nikolay KOSTANDYAN

Nane MISAKYAN

Mher NAVOYAN

Joseph BOHIGIAN

Komitas and His Legacy.

Komitas Museum–Institute Yearbook.— Yerevan.

Publication of Komitas Museum–Institute, 2020.

Vol. 5 — 320 pages.

This volume includes selected papers presented at the International Conference held at Humboldt Universität Berlin and Martin Lüter Universität Halle, which was devoted to the 150th anniversary of Komitas. The volume is addressed to musicologists, art historians, culturologists, specialists in medieval and folklore studies, as well as those interested in Armenian culture in general.

ISBN 978–9939–9206–9–6

© Komitas Museum–Institute, 2020

© Publication of Komitas Museum–Institute, 2020

Հրատարակվում է Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհուրդների որոշմամբ

ՀՏԴ 78(05)
ԳՄԴ 85.31g5
Կ 685

Պատասխանատու խմբագիր՝
Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ
Խմբագրական խորհուրդ՝
Գայանե ԱՄԻՐԱԴՅԱՆ
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
Աննա ԱՐԵՎԵՍՏՅԱՆ
Արմենուհի ԴՐՈՍՏ-ԱՔԳԱՐՅԱՆ
Լիլիթ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ
Նիկոլայ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ
Նանե ՄԻՍԱԿՅԱՆ
Մհեր ՆԱՎՈՅԱՆ
Ջոզեֆ ՊՈՎԻԿԵԱՆ

Կոմիտասը և իր ժառանգությունը:

Կ 685 Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք.— Եր.:
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2020.
Հատոր Ե.— 320 էջ:

Հատորում տեղ են գտել Կոմիտասի 150-ամյա հոբելյանի առիթով Բեռլինի
Հումբոլդտի և Հալլեի Մարտին Լյութեր համալսարաններում տեղի ունեցած
միջազգային գիտաժողովում ներկայացված նյութեր: Հասցեագրված է
երաժշտագետներին, արվեստաբաններին, մշակութաբաններին, միջնա-
դարագետներին, ֆոլկլորագետներին, առհասարակ հայ երաժշտությամբ
հետաքրքրվողներին:

ՀՏԴ 78(05)
ԳՄԴ 85.31g5

ISBN 978-9939-9206-9-6

© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, 2020
© Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2020

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENTS

ԿՈՄԻՏԱՍ. ԴԵՐՆ ՈՒ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (սախաբանի փոխարեն)	10
<i>Միեր Նավոյան</i>	
KOMITAS: HIS ROLE AND SIGNIFICANCE FOR THE HISTORY OF ARMENIAN CULTURE (instead of a preface).....	15
<i>Mher Navoyan</i>	
 ԳԼՈՒԽ Ա. ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԻՐ ՍՏԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ CHAPTER I: KOMITAS AND HIS WORK	
The Conception of ‘National’ in Komitas’s Perception <i>Mher Navoyan</i>	20
Komitas und das Armenische Leben im Osmanischen Reich <i>Elke Hartmann</i>	27
Կոմիտասի ստեղծագործության ենթաշերտային խորհրդաբանությունը և դրա թվագրության խնդիրը <i>Արսեն Բորոխյան</i>.....	51
Das Verlagsarchiv Von Breitkopf & Härtel: Dokumente Für Die Komitas-Forschung <i>Thekla Kluttig, Lilit Harutjunjan</i>	87
 ԳԼՈՒԽ Բ. ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԻԱ CHAPTER II: KOMITAS AND GERMANY	
Komitas als Symbolfigur für die Deutsch–Armenischen Beziehungen <i>Armenuhi Drost–Abgarjan, Regina Randhofer</i>	110
Komitas – der Europäer: Spuren Europäischen Musikdenkens und Komponierens in Ausgewählten Werken von Komitas <i>Thomas Buchholz</i>	134
Komitas’s Berlin Period of Creation <i>Tatevik Shakhkulyan</i>.....	153
Oskar Fleischer und Komitas <i>Helmut Paul Sandeck</i>.....	172

ԳԼՈՒԽ Գ. ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

CHAPTER III: KOMITAS AND MEDIEVAL MUSIC

**Über das Prinzip von Komitas–Methode der Analyse der Modi
(Basierend auf dem Beispiel der Etschmiadsiner und Neu–Dschulfaer Gesänge
der Armenischen Geistlichen Musik)**

Gajane Amiraghjan 192

Հայոց ԲԶ եղանակը և *Dies Irae* միջնադարյան սեկվենցիան

Նանե Միսակյան 210

The Art and the Books of Manrusum in the Light of Komitas's Studies

Anna Arevshatyan 237

ԳԼՈՒԽ Դ. ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

CHAPTER IV: KOMITAS AND FOLK MUSIC

Komitas and the Problems of Armenian Music Folkloristics

Alina Pahlevanyan 252

**Multilingualism and Identity in the Armenian Bard Tradition
in Light of Komitas's Perceptions**

Lilit Yernjakyan 262

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ձևավորման ակունքները.

Կոմիտաս Վարդապետ, Սահակ Ամատունի, Արշակ Բրուտյան

Նունե Աթանասյան 293

The Archetype of Maiden–Warrior in Eastern Slavic and German Musical Traditions

Tetiana Kaplun 305

**ԿՈՄԻՏԱՍ.
ԴԵՐՆ ՈՒ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
(Նախաբանի փոխարեն)**

Կոմիտասը հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրն է: Հարկ է նկատել, որ այն առաջին ազգային կոմպոզիտորական դպրոցն էր արևելյան մշակույթների մեջ: Այս է նրա դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ: Եթե փորձենք դիտարկել ձևակերպումը, ապա ստիպված կլինենք անդրադառնալ հայ իրականության մեջ եվրոպական կոմպոզիտորական ավանդույթի ներթափանցման և ազգային երաժշտական ավանդույթների հիման վրա դրա ադապտացման գործընթացներին:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի մասին խոսելիս՝ հասկանալի է, որ նկատի պետք է ունենայինք հայ երաժշտական մշակույթի պրոֆեսիոնալ ավանդույթների նորովի վերաիմաստավորման, վերակազմակերպման մի գործընթաց: Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության պատմության արմատները կարելի է փնտրել դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանի մեհենական – տաճարային արվեստում, իսկ միջնադարից այն վկայված է հայ եկեղեցական երաժշտական մշակույթի բազմաթիվ արտահայտություններով: XVIII դարից հայ երաժշտատեսական մտքի մեջ երևում են եվրոպական երաժշտության տեսական հայացքների առաջին արտացոլանքները: XIX դարի կեսին արևմտահայ իրականության մեջ արդեն գործում էին մի շարք հայ երաժիշտ–տեսաբաններ, որոնցից ոմանք նախապատրաստեցին եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ներթափանցումը ողջ Արևելքի մշակույթ: Այս առումով կարող ենք ասել, որ Տիգրան Չուխաջյանը (1837–1898) առաջին հայ կոմպոզիտորն էր թե՛ հայ իրականության մեջ, թե՛ Արևելքում առհասարակ: Քիչ անց արևելահայ մշակույթում ի հայտ եկան մի շարք կոմպոզի-

տորներ, որոնք առավել խորացրին եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի արտահայտությունները հայ արվեստում: Այդ շարքում էին Քրիստափոր Կարա-Մուրզան (1853–1902), Մակար Եկմայանը (1856–1905), Նիկողայոս Տիգրանյանը (1856–1951) և ուրիշներ: Սակայն առաջինը Կոմիտասը հայ կոմպոզիտորական արվեստի բոլոր հիմնարար տարրերը կառուցեց հայ երաժշտության առանձնահատկությունների հիման վրա: Այս է պատճառը, որ թեև հայ առաջին կոմպոզիտորը Տ. Չուխաճյանն է, և այդ շրջանի մյուս հայ կոմպոզիտորները ևս հայ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման, ձևավորման փուլն են ներկայացնում, սակայն Կոմիտասն է, որ համարվում է հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը՝ որպես այդ ավանդույթի վերջնական տիպական դրսևորումների կայացումն իրականացնող հեղինակ:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի ազգային բնութագրերի հստակեցումը կապված էր ինքնության մի շարք առանցքային խնդիրների ձևակերպման, հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի հետազոտման և այլ հարցերի հետ:

Այդ շրջանակի հիմնախնդիրներից մեկը հայ ավանդական երաժշտական մոնոդիկ մտածողության և եվրոպական բազմաձայն արվեստի օրինաչափությունների համաձայնեցման հարցն էր: Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման սկզբնական փուլում այդ համաձայնեցումը արտացոլվում էր կոմպոզիտորական ստեղծագործություններում հայ ժողովրդական կամ հոգևոր մեղեդիների պարզ կիրառումից մինչև դրանց բազմաձայն մշակման մակարդակը ներկայացնող երաժշտական իրողություններով: Բոլոր այդ դեպքերում ազգային մեղեդիական նյութը կամ պարզորեն վերադրվում, կամ էլ, լավագույն դեպքում, հարմարեցվում էր մաժորամիսուր հարմոնիկ համակարգի օրինաչափություններին:

Կոմիտասը խնդիր էր տեսնում բազմաձայն երաժշտության սկզբունքների այդ մեխանիկական փոխառությունների կամ հար-

մարեցումների մեջ: Հայ կոմպոզիտորական արվեստում բազմա-
ձայնության հիմնական սկզբունքները, նրա կարծիքով, պետք է
կառուցվելին հայ երաժշտական մտածողության առանձնահատկո-
թյունների հիման վրա: Սակայն անհրաժեշտ էր նախ հստակեցնել
այդ առանձնահատկությունները:

Կոմիտասի հետազոտությունների արդյունքում հազարամյակ-
ների պատմություն ունեցող հայ ավանդական երաժշտական մշա-
կույթի հիմնական ճյուղերից կարևորվեցին հատկապես հայ գեղջ-
կական երաժշտական արվեստն ու հայ միջնադարյան եկեղեցական
երգարվեստը: Դրանց ուսումնասիրությունը Կոմիտասին հնարավո-
րություն տվեց հասկանալու և տեսական հստակությամբ ձևակեր-
պելու հայ երաժշտության ձայնակարգային հենքի մի շարք առանձ-
նահատկություններ:

Հայ երաժշտության մոդալ տեսության հետագա զարգացման
գրեթե բոլոր փուլերը հենվեցին Կոմիտասի այս հետազոտություն-
ների վրա: Որպես երաժշտագետ անփոխարինելի եղավ նրա դերը
նաև հայ բանահավաքչության հետագա զարգացման պատմության
մեջ: Նրա հավաքած շուրջ չորս հազար ժողովրդական երգերից, ցա-
վոք, պահպանվել և մեզ է հասել գրեթե կեսը: Վերջապես, Կոմիտա-
սի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտը հայ
միջնադարյան երաժշտության, իսկ առավել կոնկրետ, խազային նո-
տագրության ուսումնասիրության դաշտն էր: Այդ համակարգի վեր-
ծանությունը դարձավ Կոմիտասի կյանքի կարևորագույն գործերից
մեկը: Իր ժամանակի որոշ հրապարակումներ հիմք են տալիս
պնդելու, որ հայկական խազերի վերծանությունը նա ավարտել էր և
պատրաստվում էր հրատարակել Գերմանիայում: Ցավոք, առաջին
համաշխարհային պատերազմն ամեն բան խառնեց, և այդ ոլորտի
հիմնական աշխատությունը հավանաբար կորավ: Ինչևէ, այսօր
խազագիտության բնագավառի բոլոր նոր ուսումնասիրությունները
դարձյալ հենվում են Կոմիտասի հետազոտությունների վրա: Թե՛ հայ

գեղջկական, թե՛ միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրությունը, նոր տեսական համակարգերի մշակումը թույլ են տալիս Կոմիտասին համարելու հայ երաժշտագիտության արդի փուլը ձևավորող տեսաբան:

Մյուս կողմից, որպես կոմպոզիտոր, իր տեսական հայտնագործությունների կիրառմամբ բազմաձայն մտածողության նոր մոդելի մշակումը Կոմիտասն իրացրեց իր ստեղծագործություններում: Այս տրամաբանությամբ միայն կարելի է հասկանալ Կոմիտասի՝ ոչ-տերցիային կառուցվածքի ակորդների ողջ համալիրի ստեղծումը, դրանց կիրառությամբ հարմոնիկ ուրույն դարձվածաբանության և ձևակառուցողական նոր մոտեցումների կերտումը և այլն:

Եթե նկատի ունենանք, որ հայ երաժշտական ավանդական մտածողությունը միամեղեդային (մոնոդիկ) էր, ապա բազմաձայնեղիս, հարմոնիկ լեզվի նորարարություններին առնթեր, դրան առավել հարմար էին համարվում բազմաձայն գծային մտածողության ձևերը: Երաժշտական մտածողության այս տեսակն ու հայ ավանդական երաժշտության ոչ-օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգերը (լադեր) հնարավորություն տվեցին իր մի շարք ստեղծագործություններում կիրառել պոլիլադայնություն:

Փաստորեն, Կոմիտասը որպես կոմպոզիտոր և տեսաբան մշակեց հայ բազմաձայն երաժշտական մտածողության բոլոր հիմնական տիպական տարրերը: Հայ երաժշտության զարգացման պատմական հեռանկարի մեջ Կոմիտասի արածը խիստ եզակի էր: Նրան հաջողվել էր ստեղծել երաժշտական մտածողության մի համակարգ, որը խիստ տիպական էր հայ ժողովրդի ավանդական մտածողության առանձնահատկությունների տեսանկյունից, մյուս կողմից՝ բացարձակապես այլ տեսակի մի համակարգ էր, որը երբևէ այս ժողովուրդը չէր կիրառել իր երաժշտական ավանդույթում: Հայերն այդպես երբեք չէին մտածել, բայց նրանց բազմաձայն

երաժշտական մտածողության ամենատիպական արտահայտությունը հենց դա էր:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստի տիպական հիմնադրույթները մշակելուց և այդ արվեստի հիմնադիրը լինելուց զատ՝ նա հայ երաժշտության խնդիրների ընկալումն ու գեղարվեստական լուծումները համադրեց XX դարասկզբի եվրոպական ամենանորարարական միտումներին: Հենց երաժշտական լեզվի նորոգության տեսանկյունից նա կարող է ներկայանալ որպես XX դարասկզբի երաժշտական մտածողությունը վերափոխող կոմպոզիտոր-տեսաբաններից մեկը, որին հաջողվել էր իր խիստ ուրույն երաժշտական համակարգը մշակել:

Կոմիտասի նորարարական մոտեցումներն այսօր էլ արդիական են հայ երաժշտության ժամանակակից հիմնահարցերը լուծելիս: Այս է պատճառը, որ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտասը նաև հայ նորարարական արվեստի հիմնադիրն է:

Հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի հիմնական ճյուղերի ուսումնասիրությունը, հայ երաժշտական մտածողության հիմնական առանձնահատկությունների հստակեցումը, հայ կոմպոզիտորական արվեստի հիմնական սկզբունքների ձևակերպումն ու նոր բազմաձայն լեզվահամակարգի մշակումը Կոմիտասն իրականացրեց հայ ժողովրդի ինքնության հարցերի լայն համատեքստում, ինչը նրան դուրս բերեց սոսկ երաժշտական արվեստի շրջանակներից և դարձրեց հայ ժողովրդի պատմության նորագույն փուլի ամենախոշոր գործիչներից մեկը:

Մհեր Նավոյան

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

KOMITAS HIS ROLE AND SIGNIFICANCE FOR THE HISTORY OF ARMENIAN CULTURE

(instead of a preface)

Komitas was the founder of Armenian art music school. It's worth mentioning that the Armenian school was the first national art music school among the eastern cultures. This was the role he played in the history of Armenian music. To better comprehend this definition, we need to refer to the process of penetration of European art music principles into those of Armenia and their subsequent adaptation to Armenian music.

It is quite obvious that when speaking about Armenian art music, a certain process of rethinking and reorganizing of professional traditions inherent in Armenian musical culture should be implied. The roots of Armenian professional music can be traced back to the temple music of the pre-Christian era and its numerous manifestations existed in Armenian Church music since the Middle Ages. In the 18th century, theoretical principles of European music started to emerge in the works of Armenian music theorists. By the middle of the 19th century, some of them were already actively working in Western Armenian culture, including those who laid the ground for the penetration of European music into Eastern culture in general. In this regard, it can be argued that Tigran Chukhajian (1837–1898) was the first composer not only in Armenian culture but in the entire Middle Eastern region. Those composers, who appeared later in the Eastern-Armenian culture, had deepened the integration of European music tradition with Armenian music. Among them were Kristapor Kara-Murza (1853–1902), Makar Yekmalyan (1856–1905), Nikoghayos Tigranyan (1856–1951), and many others. Yet only Komitas succeeded in building the cornerstones of Armenian art music upon the distinctive characteristics of Armenian music. That is why, although Tigran Chukhajian and other

Armenian composers of that time represent the formative stage in the history of the Armenian school of composition, Komitas is considered the founder of Armenian art music and the inventor of its definite and typical manifestations.

The systematization of national characteristics of Armenian art music was related to defining several fundamental identity issues, along with the studying of Armenian traditional music culture, and to several other problems.

One of the major challenges in this regard was the integration of Armenian traditional monodic music with the principles of European polyphony. At the initial stage of the formation of the Armenian school of composition, such integration was manifested in the works of composers in different ways, varying from a simple use of Armenian folk songs or sacred chants to more complex polyphonic transcriptions. In both cases, the national melody was either simply exposed, or at best, adjusted to the rules of the major/minor harmonic system.

Komitas considered such mechanical borrowings or adaptations of polyphonic music principles as deficient. He strongly believed that the polyphony in Armenian music should be grounded on the features of Armenian musical thinking. However, it was necessary first and foremost to determine those features.

Komitas's research resulted in identifying the main branches of traditional Armenian musical culture, which span several millennia, particularly Armenian peasant music and medieval sacred chants. A thorough study of those genres enabled Komitas to determine and clearly articulate several fundamentals of modal Armenian music.

In fact, all stages of further development of the modal theory of Armenian music were based on Komitas's research. As a musicologist, he also played an outstanding role in the history of Armenian ethnography. Unfortunately, only half of nearly four thousand folk songs he collected

have survived. Finally, the most important area of Komitas's investigation was related to medieval Armenian music, particularly to *khaz* (Arm. խաչ – *xaz*) neume notation. Decoding that system was one of Komitas's major goals. Some of his writings suggest that he had completed the investigation of the *khaz* system and was about to publish the results in Germany. Unfortunately, the First World War interfered with his plans, and the principal work in that field was probably lost. Nevertheless, contemporary studies of *khaz* notation are still based on Komitas's research. His investigation of both Armenian peasant and medieval church music, along with the development of new theoretical systems, allows us to consider him a theorist who laid the foundation for contemporary Armenian musicology.

On the other hand, Komitas's theoretical discoveries enabled him to develop a new model of polyphony, which he introduced in his music as a composer. Therefore, only within that logic, it is possible to understand his invention of an entire complex of non-tertian chords, which created a new harmonic phraseology, morphological approaches, etc. Given that traditional Armenian musical thinking was monophonic (*monodic*), the linear types of polyphonic thinking were considered most appropriate for polyphonic transcription, along with the innovations in harmonic language. This model of musical thinking, together with the non-octave structures of the modes of traditional Armenian music, enabled Komitas to introduce polymodality in some of his works.

As a composer and theorist, Komitas elaborated all major typical components of Armenian polyphony. From the historical perspective of the development of Armenian music, Komitas's work was totally unique. He successfully established a system of musical thinking which was entirely typical to the traditional thinking of Armenian people and, at the same time, completely different from what Armenian people had ever used in their music. Never before was that kind of thinking common for Armenians;

however, Komitas's system became the most typical expression of Armenian polyphonic music.

Apart from developing the characteristic principles of Armenian art music and becoming its founder, Komitas compared the perception of the objectives inherent in Armenian music and their artistic solutions with the most innovative European trends of the early 20th century. In terms of musical language innovations, Komitas can be considered one of the theorist-composers of the early 20th century who managed to reinvent conventional musical thinking, resulting in the development of an original musical system.

Innovative principles elaborated by Komitas are still relevant for solving challenges in contemporary Armenian music. This is why this pioneer of the Armenian art music school is also considered the founder of Armenian innovative (or *avant-garde*) music.

Komitas initiated the examination of the major branches of traditional Armenian music and identified the main features of Armenian musical thinking. He also clarified the basic principles of Armenian art music along with the elaboration of new polyphonic musical language system. All this was done within the broad context of Armenian national identity issues. Thus, Komitas stepped outside the boundaries of music alone and became one of the most prominent figures in modern Armenian history.

Dr. Prof. Mher Navoyan

**Գլուխ Ա
ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ԻՐ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**



**Chapter I
KOMITAS AND HIS WORK**

Dr. Prof. Mher Navoyan (*Armenia*)

Honored Worker of Art of RA

Komitas Museum–Institute

Institute of Arts of NAS RA

THE CONCEPTION OF ‘NATIONAL’ IN KOMITAS’S PERCEPTION

Komitas’s place and role in the history of Armenian music as the founder of the Armenian national school of art music was determined by the level, the form and the perception of the national idea, which were displayed in his legacy.

Komitas’s time at the turn of the 20th century provided the most favorable conditions in Armenia for the revival of the national spirit. In particular, discussions of various self–identity issues were strongly emphasized at the time. In these assessments, the national features of Armenian art and music, which had been surrounded by other cultures, as a rule, were considered as almost indistinguishable.

Existing commonalities gave reason to Komitas’s contemporaries to confuse different cultures with each other, presenting them as some sort of a regional ‘medley’.¹ Meanwhile, in his studies Komitas considered those commonalities as a result of cross–cultural influences, which did not deprive different cultures of their identity but rather represented the most natural way of their co–existence and development.² As an important example of the enrichment of national culture due to cultural interactions in the Armenian culture, Komitas presented the works of Armenian Church Fathers of the 5th century when medieval Armenia was

¹ **M. Yekmalyan**, Preface in: *The Songs of the Holy Liturgy*, Leipzig – Vienna, Breitkopf & Härtel, 1896.

² **Komitas**, Music of the Divine Liturgy, in: *Essays and Articles*, English translation by Vatsche Barsoumian, Pasadena, Drazark Press, 2001, p. 186.

experiencing a powerful rise.¹ In fact, Komitas was strongly convinced that there was no single 'sterile' culture; and moreover, such a notion seemed funny to him. In his own sarcastic manner, he formulated an example of such an isolated culture: "*But then, what music on earth is unmixed and pure? Only that of animals, which vocalize the same sounds and the same intonation, for they do not have the gift of borrowing*".² Therefore, the concept of an entirely 'pure' culture and the attempts to worship it were unacceptable to Komitas. For him, the concept of the National was important for not confusing peoples with one another and for clarifying the distinctive features characteristic to each of them, but not at all to mark one out in any way or to emphasize one.

Addressing the perception of the National within the context of cultural similarities and differences, along with the interpretation of the cross-influence and individual features, were completely new phenomena in the Armenian scholarship at the turn of the 20th century.

In Komitas's legacy, the perception of the National as a creative and ideological starting point has two pivots. Almost the entire complex of his creative and scholarly heritage encompasses the rich stratum of Armenian culture. However, the theoretical background of Komitas's legacy and his working approaches to the components of the national culture, which he regarded as starting points for creativity and therefore put them at the center of his scientific interests, originated from a different basis, namely under the influence of the European cultural environment of the 18–19th centuries. This was justified by scholarly examples from the history of European culture presented by Komitas³ along with the existing parallels with similar views of Johann Herder. For example, one of those parallels is that in addition to emphasizing the importance of folk music, Herder, following Montesquieu, associated national features with local climate,

¹ Komitas, Armenians Have a Unique Music, in: *Essays and Articles*, p. 208–209.

² Komitas, *Essays and Articles*, p. 207–208.

³ Komitas, *ibid.*

geographic location, and living environment.¹ Komitas also believed that, being manifestations of national culture, music and song are influenced by the climate, environment and nature.²

Besides, the medieval reflections typical to Komitas and Armenian society could be perceived in terms of the development of European ideology as well. On the one hand, addressing and reconsidering Armenian medieval culture was not at all accidental for Komitas, due to his spiritual rank. At the same time, wasn't this also a reflection of the viewpoints of the representatives of new philosophical trends in Germany at the turn of the 19th century, who provided, so to speak, the 'justification' of the Middle Ages, in contrast to, say, intellectuals of the Enlightenment? Especially since Komitas compared the Armenian Middle Ages to the cultural reality of 'Western' peoples when speaking of cross-cultural influences and original features.³

This is already enough to consider Komitas's philosophical ties with the *Sturm und Drang* movement and then with the Jena and Heidelberg schools as non-accidental. The same applies to the Berlin school, directly related to Komitas, and the splendid philosophical and aesthetic legacy of German Romanticism in general. Nevertheless, within the framework of the topic in discussion, it is important to mention another substantial subject as well. In the context of existing discussions on Armenian art and culture, Komitas's reference to that subject was completely new, if not unique.

It is the concept of “the spirit of the nation” or “the spirit of the people” (in Komitas's wording “the spirit of the tribe”), which appears in Europe during the Age of Enlightenment as a notion describing the “national character” of peoples, and later evolved into a “national spirit”,

¹ **Johann Gottfrid v. Herder**, *Outlines of Philosophy of the History of Man*, translated from the German *Ideen zur Philosophie der Geshichte der Menschheit* by T. Churchill, London, 1800, reprint, New York, Bergman Publishers, p. 173.

² **Komitas**, Armenian Folk Songs and Church Songs, in: *Essays and Articles*, p. 164.

³ **Komitas**, *Essays and Articles*, p. 207–208.

“spirit of peoples” in Germany. This idea, having separated from the concept of “character of the nation”, later became one of the comprehensive concepts of Hegel’s “Aesthetics”.¹

Apparently, Komitas was using the notion of “the spirit of the nation” precisely in the same context, since he was considering the national culture, and music in particular, a mirror reflection of that spirit; thus he was presenting the features of national music as inherent to the spirit of the people who created it, as their “character”.²

There are two powerful cultural layers in Komitas’s legacy representing the national spirit and the national character: the folk music and the medieval church music, including their sub-layers, various branches, and genre systems, and in most cases Komitas was the first to undertake the research and the systematization of that field. Here I would like to highlight another interesting parallel with one of those branches of national culture.

Out of various cultural characteristics of the nation, the genres of epic and myth were pivotal for the views of German intellectuals of the pre-Romanticism and Romanticism era (Herder and Schelling, to name a few). The importance given to those genres has found its mighty reflection in one of the most powerful expressions of German Romanticism – in Richard Wagner’s opera – becoming an important principle of his opera reform.³

¹ **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, translated by T. M. Knox, Vol. I, Clarendon Press, Oxford, 1988 (first published in 1975), p. 603.

² **Կոմիտաս**, Հայ յերաժշտության հաղթանակը, *Հոգևածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941, էջ 195 (**Komitas**, *The Victory of Armenian Music*, in: *Articles and Studies*, compiled by R. Terlemezyan, Yerevan, State edition, 1941, p. 195).

³ **Richard Wagner**, *The Art-Work of the Future*, Richard Wagner’s Prose Works, Vol. I, translated by William Ashton Ellis, 1895, p. 47–48.
<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>

In his comments on archaic layers of folk art and on some genres of church art, along with underlining the epic features inherent in them, Komitas was expressing his special attitude towards Wagner, particularly with regard to Wagner's approach towards the National perception.¹

Moreover, trying to incorporate the genre diversity of European opera into the Armenian music, Komitas undertook the creation of his *David of Sassoun* opera. Among all other opera projects conceived by Komitas, this one stands out in this context, since it was not based on any literary, artistic, historical or other source, but only on the Armenian epic. I believe that from this perspective, the parallels between Herder, Schelling, Wagner, and Komitas are obvious.

Various transformations of Armenian peasant song are a cornerstone of Komitas's heritage. As is well known, the valuing of folk art, and particularly, of folk music as the paramount value of national culture, was another achievement of the *Sturm und Drang* movement, followed by the romantic culture in general, again as an opposition to the ideology of the Enlightenment. The assertion that Komitas's exceptional attitude towards folk song has similar European genesis can be justified by the fact that previously in the Armenian reality there was no differentiated interest in folk music. That is, folk songs had been collected, published and arranged alongside manifestations of other cultural phenomena, sometimes, for example, together with urban patriotic songs. In cases where the composer demonstrated some particular interest in a particular song, it was lacking in ideological and research basis.

Finally, through a thorough investigation of the folk song and the resulting theoretical conclusions, Komitas was able to build his complete theoretical and creative methodology which was not a simple reproduction or modification of a folk song anymore, but an entirely new musical and aesthetic concept. Using the folk song as a background, Komitas created

¹ Komitas, Wagner, in: *Articles and Studies*, p. 176.

a brand new complex of national music together with elaboration of a new concept of national self-identification. Even though this manifestation in Komitas's legacy shares deep ideological roots with German Romanticism together with various other layers of philosophical and aesthetic thought of the 19th century in general, in its artistic approaches, this phenomenon is completely different from Romanticism, and this is a topic for a separate discussion.

Abstract

The emphasis on national identity in Komitas's heritage determines his place and role in the history of Armenian music. His historical role of being the founder of the Armenian national school of music composition is devised around this fact. National identity, as the creative and contemplative baseline, has two pivots of justification in Komitas's heritage. While his numerous references to the rich layers of Armenian culture are evident, and in essence, the entirety of his creative and scientific heritage is anchored on them, the pure ideological orientation towards those layers, the fact of highlighting them on the theoretical level, considering them the baseline for his creations and emphasizing them in the field of his scientific interests is determined by the influence of the 18–19th century European cultural environment. At the same time, the adoption of European approaches by Komitas could have been both mediated – as an outlook, a principle already adopted by his predecessors that had been handed down to him from Kristaphor Kara-Murza, Makar Yekmalyan and others, and direct – as a result of various perceptions of ideological bases of German romanticism that he could have inherited from his German teachers, German art, and theoretical arguments reaching Johann Gottfried Herder.

Keywords: Armenian national school of art music, identity, folk music, medieval (culture), *Sturm und Drang* movement, German Romanticism, national spirit, Johann Gottfried von Herder, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wilhelm Richard Wagner.

Մհեր Նավոյան (Հայաստան)*արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր**ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ**Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ**ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ***ԱԶԳԱՅԻՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՀԱՅՔԱԿԱՐԳԸ****Ամփոփում**

Ազգային ընդգծվածությունը Կոմիտասի ժառանգության մեջ պայմանավորում է նրա տեղն ու դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ: Հենց այս հանգույցի շուրջ է ձևակերպվում նրա՝ հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր լինելու պատմական դերը: Ազգային, որպես ստեղծագործական և աշխարհայեցողական ելակետ, Կոմիտասի ժառանգության մեջ ունի հիմնավորման երկու առանցք: Եթե հայ մշակույթի հարուստ շերտավորումներին նրա բազմակի անդրադարձերը ակներև են և, ըստ էության, դրանց վրա է խարսխված իր ստեղծագործական և գիտական ժառանգության գրեթե ողջ համալիրը, ապա զուտ գաղափարական կողմնորոշումը՝ հանդեպ այդ շերտերը, դրանց կարևորումը տեսական մակարդակի վրա, ստեղծագործության համար ելակետային դիտարկելը և ընդգծելը իր գիտական հետաքրքրությունների դաշտում, պայմանավորված է այլ հիմքով՝ XVIII–XIX դդ. եվրոպական մշակույթային միջավայրի ազդեցությամբ: Ընդամին, այդ եվրոպական մոտեցումների որդեգրումը Կոմիտասի կողմից կարող էր լինել թե՛ միջնորդավորված, որպես իր նախորդների կողմից արդեն որդեգրված աշխարհայացք, սկզբունք, որ Քրիստափոր Կարա–Մուրզայից, Մակար Եկմայանից և մյուսներից փոխանցվել էր իրեն, թե՛ ուղղակի՝ որպես գերմանական ռոմանտիզմի գաղափարական հիմքերի տարաբնույթ ընկալումների արդյունք, որ կարող էր ժառանգվել իր գերմանացի ուսուցիչներից, գերմանական արվեստից ու մինչև Յոհան Գոտֆրիդ Հերդեր հասնող տեսական հիմնավորումներից:

Հիմնաբառեր՝ հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոց, ինքնություն, ժողովրդական երաժշտություն, միջնադարյան (մշակույթ), «Փոթորկի և խոյանքի (գրոհի)» շրջան, Գերմանական ռոմանտիզմ, «ազգի ոգի», Յոհան Գոտֆրիդ ֆոն Հերդեր, Ֆրիդրիխ Վիլհելմ Յոզեֆ ֆոն Շեյլինգ, Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ Հեգել, Վիլհելմ Ռիխարդ Վագներ:

Dr. Elke Hartmann (*Deutschland*)

*Ludwig-Maximilians-Universität München
Universität Hamburg*

KOMITAS UND DAS ARMENISCHE LEBEN IM OSMANISCHEN REICH

Die armenische Welt und auch die Musikwelt weit über Armenien hinaus hat 2019 den 150. Geburtstag des armenischen Priesters, Musikers, Musikethnologen und Komponisten Komitas begangen. Dieser Jahrestag hat den großen Komponisten auf internationaler Bühne einmal mehr ins Blickfeld gerückt. 1869 in Kütahya im Westen Kleinasiens als Soghomon Soghomonjan geboren, am Muttersitz der Armenisch-Apostolischen Kirche in Edjmiatsin ausgebildet, studierte Komitas später in Tiflis bei Makar Yekmaljan und in Berlin bei Richard Schmidt und anderen bedeutenden Musikwissenschaftlern seiner Zeit, wurde 1899 promoviert, bevor er nach Edjmiatsin zurückkehrte. Später siedelte er nach Konstantinopel über, seinerzeit nicht nur die Hauptstadt des Osmanischen Reiches, sondern auch ein wichtiges Zentrum der westarmenischen Kultur. Dort wurde er 1915 in der Nacht zum 24. April mit Hunderten anderer armenischer Intellektueller, Geistlicher und Politiker verhaftet und ins Landesinnere deportiert. Er war einer der wenigen Überlebenden, war aber so schwer traumatisiert, dass er seine letzten zwanzig langen Lebensjahre in psychiatrischen Kliniken verbringen musste, bis er 1935 in einem Pariser Vorort starb.

Komitas sammelte und notierte armenische Volkslieder, so dass er als einer der Begründer der armenischen Folkloristik gelten kann. Komitas ist ein wichtiger Vertreter der Musikethnologie. Neben der armenischen erforschte er auch die kurdische Musik. Er studierte die armenische Neumennotation und die geistliche Musik und ist mit dieser Arbeit einer der herausragenden armenischen Musikwissenschaftler,

dessen Expertise auch international nachgefragt war. Aus der Tradition kommend erneuerte er die armenische Kirchenmusik ebenso wie die weltliche Musik und wurde damit nicht nur zu einem bedeutenden Komponisten, sondern zum Begründer der modernen armenischen Musikschule, so dass heute nicht nur das staatliche Konservatorium in Armenien, sondern zahlreiche andere Institute weltweit nach ihm benannt sind. Mit seiner Biographie wurde er schließlich zum personifizierten Sinnbild für den jungtürkischen Völkermord an den Armeniern.

Es liegt in der Natur der Sache, dass sich zu Komitas in erster Linie Musiker und Musikwissenschaftler verschiedenster Ausrichtung mit Fachbeiträgen zu Wort melden. Mein Beitrag als Historikerin hingegen dient der Aufgabe, Komitas als historische und kulturelle Figur in historische Kontexte einzuordnen und etwas über die Perzeption, d.h. über die Wahrnehmung und über den Umgang mit dieser historischen Figur zu sagen.

Die Kontexte, in die ich den Musiker Komitas einordne, sind zum einen das „lange“ 19. Jahrhundert. Wenn Historiker vom „langen 19. Jahrhundert“¹ sprechen, meinen sie damit ein erweitertes Jahrhundert, das – immer in der europäischen Wahrnehmung, ungeachtet historische Zäsuren in anderen Weltregionen – mit dem Einschnitt der Französischen Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt und sich über die Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkrieges als einer weiteren historischen Zäsur erstreckt, die eine Weltordnung ändert. Diese lange Zeit, die das Ende des 18. Jahrhunderts und den Anfangsteil des 20. Jahrhunderts mit umfasst, bezeichnen wir als „langes“ 19. Jahrhundert. Dies ist die Epoche von Komitas Vardapet. Dieses „lange“

¹ Vgl. z. B. **Jürgen Kocka**, Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart, 2001 (= Gebhardt *Handbuch der deutschen Geschichte*. 10. Aufl. Bd. 13); Franz J. Bauer: Das ›lange‹ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Stuttgart, 2004.

19. Jahrhundert als Zeitalter der Moderne ist der eine Kontext, in dem ich Komitas betrachten möchte. Der andere Kontext ist die Lebenswelt der Armenier im Osmanischen Reich, denn Komitas stammte aus Kütahya, einer Stadt in West-Anatolien, also außerhalb des historischen armenischen Siedlungsgebiets, aber Teil des Osmanischen Staats.

Das zweite Feld, das ich hier entfalten möchte, sind – wie erwähnt – die Perzeptionen, das heißt Wahrnehmungen, Umgangsweisen oder auch Aneignungen der historischen Figur Komitas, zum einen in seiner Zeit, innerhalb seiner Gemeinschaft sowie in Europa, zum anderen nach dem Völkermord und nach dem Tode Komitas'. Ein kurzer, einführender Überblick kann alle diese Felder nur in knappen Stichpunkten anreißen, soll damit aber Perspektiven für die Betrachtung und das Verständnis von Komitas öffnen.

Moderne

Das Zeitalter der Moderne ist zunächst eine Zeit auf der Schwelle zwischen Moderne und Tradition. Diese Zeit ist eine Zeit der beschleunigten Veränderung und der Mobilität. Orte werden erreichbar durch neue Verkehrsmittel, auch durch neue Kommunikationsmittel. Reisen und Mobilität zwischen verschiedenen Kontinenten, verschiedenen Orten, verschiedenen Welten, werden leichter möglich in dieser Zeit. Das gilt auch für Bildungsbiographien wie die von Komitas, der sich zwischen Kütahya, Edjmiatsin, Tiflis, Konstantinopel, Berlin und Paris bewegt.

Die Moderne ist eine Zeit der Technisierung, eine Zeit der Industrialisierung und der Urbanisierung, d.h. der Verstädterung. Diese Wanderung von einer ländlichen in eine städtische Lebenswelt bedeutet auch einen Verlust. Es ist eine Zeit, in der die Veränderungen als rasant wahrgenommen werden, als schnell und möglicherweise zu schnell. Die Veränderungen und das Aufbrechen sozialer Strukturen werden vielfach als Chance wahrgenommen, aber zugleich eben auch als ein drohender, noch nicht ganz vollzogener Verlust. Von hier rührt das Motiv der

Schwelle, mit dem die beginnende Moderne häufig beschrieben wird. Es ist auch eine Zeit der Entfremdung von Tradition. Die Zeitgenossen waren noch in der Tradition verwurzelt, die Tradition war noch nicht ganz vorbei, aber man hatte eine Ahnung davon, dass sie bald vergangen sein würde. Komitas war nicht der Einzige in seiner Zeit, der eine Ahnung von dieser Verlusterfahrung hatte und daraus seine Konsequenzen gezogen hat.

Nationsbildung

Einen weiteren Kontext markieren in derselben Zeit die Nationsbildungsprozesse, die das lange 19. Jahrhundert durchziehen und prägen. Es ist ein langes Jahrhundert, in dem eine imperiale Weltordnung am Ende des Jahrhunderts durch die Katastrophe des Ersten Weltkrieges abgelöst wird durch eine nationale Weltordnung, dementsprechend auch eine neue Staatenordnung. Die nationale Weltordnung beginnt als eine große Hoffnung, als Erneuerung, als Freiheitsprojekt und endet in einem Blutbad. Von diesem Ende haben wir uns auch heute noch nicht entfernt, wir erleben Nationsbildungsprozesse immer noch als gewalttätig. Der Völkermord an den Armeniern ist dabei der historische singuläre Höhepunkt dieser Art von Übergang zwischen Imperium und Nation.

Das nationale Projekt ist ein politisches Projekt. Es beginnt aber in vielen Teilen der Welt als kulturelle Erneuerungsbewegung. In der Epoche der Moderne als Zeit der Technisierung und der Entfremdung, ist die Nationsbildung ein Projekt der neuen Selbstvergewisserung, einer neuen Identitätssuche und Identifikation mit der neu entstehenden Größe der Nation. Gleichzeitig wird auch ein Integrationsprozess vollzogen. Dieser Punkt bedarf einer eingehenderen Erklärung.

Bis in die Moderne lebt die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung überall auf der Welt und natürlich auch im historischen Armenien auf dem Land. Ihr Orientierungsrahmen ist die dörfliche Gesellschaft und

die eigene Region. Darüber hinaus haben die meisten Menschen wenig Kontakt. Der eine oder andere Vertreter der eigenen Gemeinschaft reist in die nächste große Stadt, und am Horizont schimmert auch die Metropole, die Hauptstadt des Staates, in dem man lebt, allerdings in sehr großer Entfernung.

Die Nation nun integriert viele Lokalitäten zu einer größeren Einheit. Diese Prozesse erfolgen auch über die Kultur. Nationsbildungsprozesse beinhalten neben der Dimension des Aufbruchs, des Neuen, von dem bislang die Rede war, gleichzeitig eine Suche nach dem Ursprung. Wohl ausnahmslos alle Nationsbildungsprozesse verfolgen diese Suche nach dem Ursprünglichen, nach antiken Grundlegungen, und eben deshalb interessieren die Menschen sich für alte Runen, Keilschriften, es entsteht eine Faszination für älteste Kulturzeugnisse. Man interessiert sich für die Ursprünge der eigenen Nation und erzählt sich in nationalen Gründungsmythen bis hinein in die Urzeit der Menschwerdung. Gerade dies ist in Armenien bis heute sehr prominent, da ja Armenien tatsächlich eine sehr alte Kulturlandschaft ist, als eine der Wiegen der menschlichen Zivilisation gelten kann, und man sich dementsprechend zurückerkzählen kann bis in die Ursprünge der menschlichen Zivilisation insgesamt. Man denke etwa an die Ausgrabungen in der Höhle von Areni, wo vor einigen Jahren der älteste Lederschuh und die älteste Weinfabrikation der Menschheitsgeschichte gefunden wurden.

Die Suche nach dem Ursprünglichen steht an der Schnittstelle von drohender Verlusterfahrung und Wandel, dem man irgendwie hinterherkommen muss. Die Suche nach dem Ursprünglichen auf der einen Seite ist gepaart mit dem Aufbruch auf der anderen Seite, Traditionsbildung vollzieht sich also im Aufbruch. Diese eigenartige Kombination von Besinnung auf die Tradition und Suche nach einer Tradition in der Erneuerung bewirkt, dass die Traditionsbewahrung in der Innovation liegt. Das scheint ein Paradox zu sein, aber wir sehen diesen Prozess beispielhaft im Leben und Wirken von Komitas: Komitas

wird durch seine Erforschung und Besinnung auf die Tradition und ihre gleichzeitige Erneuerung, durch die Hebung des Ursprünglichen und seinen innovativen Umgang damit, die Integration des Nie-Dagewesenen, zum Bewahrer und Gründer einer eigenständigen armenischen Schule und Tradition.

Das eigene Fremde erforschen

Diese Traditionsbildung hat einen wissenschaftlichen Zweig und ist damit ein akademisches Elitenprojekt. Hier wird das eigene Volk mit ethnographischem Blick erforscht. Die Ethnographie ist die Wissenschaft dieser Tage, mit Erforschung der traditionellen Musik entsteht die Musikethnologie. Die Wissenschaft geht zum Volk, wo sie das Ursprüngliche vermutet. Für die städtischen Eliten und für die akademisch Gebildeten ist dieser Gang zum eigenen Volk allerdings ein Gang in eine gänzlich fremde Lebenswelt. So auch für die Armenier. Es ist eine Fremde. Man sucht das ursprünglich Eigene, den Ursprung des Eigenen, und stößt auf eine Lebenswelt, die einem fremder nicht sein könnte. Zwischen den armenischen Intellektuellen und kulturellen Zentren Tiflis oder auch Konstantinopel und den Bauern im Armenischen Hochland liegt eine riesige Distanz. Die Distanz muss überwunden, das Fremde erschlossen werden.

Die Ethnographie ist das Studium, aber auch die Aneignung des Fremden. Den Ethnographen, die fremde Kulturen beschreiben – etwa den russischen Forschern, die in den Kaukasus, nach Zentralasien oder nach Sibirien kommen – geht es um die Sammlung von Wissen, das letztlich der Herrschaft dient. Die Ethnographen des eigenen Volkes sammeln, um zu bewahren, was durch die Moderne verloren zu gehen droht. Die Armenier trifft kurze Zeit später in tragischer Weise der Völkermord, der auf eine ganz andere und viel radikalere Art und Weise viel mehr vernichtet, als es die Modernisierung je könnte. Die Sammlungsbewegungen des langen 19. Jahrhunderts gewinnen durch

diese Katastrophe eine ganz neue Bedeutung, die jedoch – trotz der Armenierrassaker des späten 19. Jahrhunderts – für die Zeitgenossen in ihrer Dimension nicht absehbar war.

Den Sammlern des 19. Jahrhunderts geht es um eine schriftliche Niederlegung und auch eine Musealisierung, nicht nur der Musik, sondern ebenso vieler anderer Bereiche des Kultur- und Alltagslebens. Das 19. Jahrhundert und vor allem seine zweite Hälfte ist die Zeit, in der Museen entstehen, Museen, die etwas, was kurze Zeit zuvor oder vielleicht gerade noch in der eigenen Gegenwart Alltagsleben gewesen ist, zum Beispiel bäuerliches Handwerkszeug und Geräte, ausstellen und mit einer Erklärung versehen, welche eben an der Schwelle des Verlustes dieser Lebenswelt notwendig wird. Hieraus entstehen – in den Begriffen des französischen Historikers Pierre Nora – die sogenannten „Erinnerungsorte“, *lieux de mémoire*¹, das heißt Orte, aber auch Symbole, Ereignisse, Persönlichkeiten, ein Kunstwerk oder ein Musikstück, „Orte“ im umfassendsten Sinn, an denen nationales Bewusstsein kondensiert und sich ablagert, von Generation zu Generation in immer neuen Schichten. Diese Erinnerungsorte entstehen genau an der Schwelle zwischen Innovation, kultureller Erneuerung und drohendem Traditionsverlust, in einem Versuch der Selbstvergewisserung, Findung und Definition in einer Zeit der spürbaren tiefgreifenden Veränderung und der mit ihr einhergehenden Verunsicherung. Es ist der Versuch, angesichts des Verlusts der alten Lebenswelt einen neuen Orientierungs- und Identifikationsrahmen zu schaffen, in den man das Althergebrachte integriert, und sei es auch in ganz neuer Form, um dieses dann als Fundament des neu Geschaffenen zu deklarieren.

¹ **Pierre Nora**, *Les Lieux de Mémoire*, 3 Bde., Paris (Gallimard) 1984–1992; **Pierre Nora**, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in: *Representations* (26) 1989), Special Issue: Memory and Counter-Memory, S. 7–24; **Pierre Nora**, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1998.

Armenier im Osmanischen Reich

Ich komme zum zweiten Punkt, die Armenier im Osmanischen Reich. Betrachtet man eine Karte des Osmanischen Reiches und findet darauf Komitas' Geburtsstadt Kütahya, dann sieht man, wie weit im Westen Kleinasiens sie liegt, in der osmanischen Provinz Bursa, und damit wie weit entfernt sie vom historischen armenischen Siedlungsgebiet ist. Das historische Siedlungsgebiet der Armenier, das Armenische Hochland, dessen größten Teil im 19. Jahrhundert die östlichen osmanischen Provinzen Van, Bitlis, Diyarbekir, Erzurum, Harput bilden, unterliegt seit dem 11. Jahrhundert massiven Bevölkerungsverschiebungen, die mit der Ankunft der Seldschuken und der folgenden massiven Zuwanderung turksprachiger Bevölkerungen beginnen. Weitere Bevölkerungsverschiebungen ergeben sich durch die Verwüstungen des 13. und 14. Jahrhunderts und dann noch einmal durch die Massendeportationen des frühen 17. Jahrhunderts, durch die vielen Episoden von Krieg, Verwüstung, Zerstörung, Unruhe, die Unsicherheit in dieses Land bringen und Fluchtwellen verursachen. Durch die osmanische Bevölkerungspolitik im 19. Jahrhundert und vor allem durch die massenhafte Flucht und Auswanderung nach den reichsweiten Armeniermassakern der 1890er Jahre verschiebt sich die Bevölkerungsstruktur ein weiteres Mal zuungunsten der Armenier. Im Ergebnis stellen die Armenier bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts und vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts in ihrem historischen Heimatland keine flächendeckende Bevölkerungsmehrheit mehr dar. Gemeinsam mit den mehrheitlich sunnitisch-muslimischen Kurden bleiben sie zwar eine der dominanten Gemeinschaften, leben aber kleinteilig verwoben neben einer Vielzahl von anderen Sprach- und Religionsgemeinschaften.

Die Armenier selber sind durch ihre zahlreichen Migrationsbewegungen über viele Jahrhunderte hinweg verstreut über den gesamten Raum Kleinasiens, und das zeigt sich exemplarisch auch

an Komitas' Lebens- und Familiengeschichte: Seine Familie stammte ursprünglich aus Goghtn (Nakhidjevan), bevor sie sich in Kütahya niederließ. Außerhalb des Armenischen Hochlandes lebten Armenier seit Jahrhunderten in Kilikien, wo während der Kreuzfahrerzeit ein armenisches Königreich bestand, in der Region um Sivas und Kayseri, dem „Kleinarmenien“ der antiken römischen Kartographen, aber seit den spätantiken byzantinischen Umsiedlungsprogrammen auch in den Regionen Edirne und Thrakien und spätestens seit dem 17. und 18. Jahrhundert in allen osmanischen Provinzen Anatoliens und Syriens. Die west-armenische Lebenswelt, die sich seit dem 16. Jahrhundert unter osmanischer Herrschaft entwickelt, ist zersplittert, sie erstreckt sich über einen großen imperialen Raum und integriert sich in ihn. Sie nimmt gleichzeitig Bezug auf die Armenische Welt, die weit außerhalb dieser armenischen Siedlungsgebiete liegt, nämlich in den großen armenischen Diaspora-Gemeinschaften, die ebenfalls seit dem 11. Jahrhundert entstanden sind und sich ausgedehnt haben über die Krim nach Osteuropa, über das Mittelmeer nach Westeuropa, nach Osten in den Iran bis nach Indien und darüber hinaus.

Die Unsicherheit auf dem Land durch die Vielzahl von gewalttätigen Episoden in der Geschichte seit dem 17. Jahrhundert führt zu einer innerosmanischen armenischen Migration aus den Dörfern in die Städte und vom Armenischen Hochland aus nach Westen und nach Süden, also nach Kilikien und in die westanatolischen Provinzen. Diese Entwurzelung von armenischen Migranten, führt im imperialen Kontext des Osmanischen Reiches seit dem 18. Jahrhundert dazu, dass einige der Gemeinschaften ihre armenische Sprache verlieren und das Türkische als Verkehrssprache übernehmen, auch wenn sie die armenische Schrift ebenso beibehalten wie den Gebrauch des Armenischen in der Liturgie.¹

¹ Eine umfassende Bibliographie der armeno-türkischen Literatur bietet **Hasmik A. Stepanjan**, Յ. Ա. Ստեփանյան, Հայատառ թուրքերէն գրքերի եւ հայատառ թուրքերէն պարբերական մամուլի մատենագիտութիւն, Ստամբուլ, 2005:

Komitas kommt aus einer solchen türkischsprachigen Gemeinschaft in Kütahya. Wir sehen hier am Beispiel von Komitas den Sprachgebrauch im Osmanischen Reich: Es gibt in vielen Regionen des Osmanischen Reiches eine armenische Mehrsprachigkeit, die geprägt ist durch den Gebrauch verschiedener Sprachen für unterschiedliche Lebensbereiche und Gebrauchsfelder, ein Nebeneinander von armenischen Dialekten, armenischer moderner Hochsprache, altarmenischer Schrift- und Liturgiesprache, aber auch sehr verbreiteter Türkischsprachigkeit und in einigen Provinzen (z. B. Bitlis) auch mit kurdischen Elementen.

Die armenische Lebenswelt im Osmanischen Reich zeichnet sich im 19. Jahrhundert durch zwei gegensätzliche Erfahrungen aus. Die eine ist die Aufbruchstimmung im 19. Jahrhundert, veranlasst durch die osmanischen Reformen, durch die Modernisierung, an der die Armenier überproportionalen Anteil haben. Die Armenier bringen sich nicht nur wirtschaftlich, sondern auch kulturell in das osmanische Leben ein. Die Armenier engagieren sich für die osmanische politische Reform, sie operieren innerhalb des osmanischen Wirtschaftslebens, in vielen anatolischen Städten stellen sie einen beträchtlichen Teil der Handwerker. Armenier tragen in etlichen Bereichen maßgeblich zur modernen osmanischen Kultur bei: die osmanische Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ist zu ganz wesentlichen Teilen armenisch, ähnliches gilt für das Theater und die Photographie oder auch die moderne osmanische Architektur. Kurzum, Armenier im Osmanischen Reich sind ein integraler Bestandteil dieses Imperiums, von Staat und Gesellschaft. Dies wiederum macht im Umkehrschluss das Osmanische Reich auch zu einem Staat der Armenier,

(գերմաներեն թարգմ.)); für eine Analyse der Problematik der Turkophonie noch über das Osmanische Reich hinaus siehe Vahé Tachjian, *L'usage du turc et le renouveau identitaire chez les Arméniens du Liban et de Syrie dans les années 1920–1930*, in: Christine Babikian Assaf / Carla Eddé / Lévon Nordiguian und Vahé Tachjian (Hg.), *Les Arméniens du Liban. Cent ans de présence*, Beirut Presses de l'Université Saint-Joseph, 2017, S. 58–83.

einem Staatswesen, mit dem die osmanischen Armenier sich ebenso identifizieren wie die übrigen und gerade auch die muslimischen Osmanen. Die osmanischen Armenier erheben Anspruch auf das Osmanische Reich als auch ihres, sie beanspruchen Teilhabe an diesem Gemeinwesen auf allen Ebenen.

Die Armenier erleben im Osmanischen Reich zugleich eine eigene, armenische kulturelle Blüte und eine Möglichkeit der Innovation, die sich auch in Komitas' Lebenswerk spiegelt. Komitas hat zunächst eine wichtige Schaffensperiode in Edjmiatsin, er kommt nach Berlin, aber anschließend bleibt er nicht in Europa und bleibt auch nicht lange in Ostarmenien. Stattdessen geht er 1910 nach Konstantinopel, in die osmanische Hauptstadt. Dort kann er sich entfalten, mit seinen Vorstellungen von armenischer Musik, und eben auch mit seiner Innovationskraft. Das ist aber nur die eine Seite.

Die andere Seite der armenischen Wirklichkeit im Osmanischen Reich des 19. Jahrhunderts ist eine massive und zunehmende Gewalterfahrung und eine Unsicherheit, die armenisches Leben im Osmanischen Reich prägt und auch Hoffnung und Aufbruch unter den osmanischen Armeniern anhaltend überschattet.

Sammlung und Erneuerung

Oben war bereits die Rede von der Schwelle zwischen Tradition und Moderne, zwischen Modernisierung und drohendem Traditionsverlust und den Initiativen zur Traditionsbildung, die in Europa und auf dem Balkan und natürlich auch unter den Armeniern und ebenso im Osmanischen Reich, schließlich auch unter den osmanischen Muslimen und insbesondere den Türken greifen, um mit dem drohenden Traditionsverlust umzugehen und gleichzeitig ein neues, nationales Fundament zu schaffen. Wenn man die kulturellen Sammlungs- und Erneuerungsbewegungen in den verschiedenen Regionen und Ländern vergleicht, sieht man etliche Parallelen. Auch wenn jeder nationale

kulturelle Innovator in den verschiedenen Bereichen der Literatur, oder allgemeiner des Textuellen, oder eben der Musik, jeweils etwas Eigenes schafft, so sind doch ähnliche und parallele Bewegungen in vielen verschiedenen Ländern zu beobachten.

In Deutschland kennen wir die Märchensammlungen der Brüder Grimm, in der armenischen Literatur nehmen die Sammlungen von Garegin Srvandzians und die Märchen von Hovhannes Toumanjan eine vergleichbare Rolle ein. In dieselbe Zeit fällt die Niederlegung und die Neuentdeckung von Nationalepen. In Deutschland ist dies das Nibelungenlied, in Armenien „David von Sasun“. Volksliedsammlungen werden erstellt. In Deutschland erreicht die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ besondere Verbreitung. In diesem Zusammenhang muss auch an Herders Konzept des Volksliedes erinnert werden. Zu dieser Entwicklung gehört auch das Aufkommen der Musikethnologie und die Entwicklung nationaler Kompositionsschulen. Dies ist der zeitliche Kontext, in dem Komitas zu verstehen ist. In Berlin beschäftigt sich Komitas natürlich mit den deutschen Romantikern, Friedländer und Hornbostel sind für ihn wichtige Inspiration. Erwähnenswert als Zeitgenossen sind auch die Namen von Béla Bartók und Zoltán Kodály in Ungarn, ebenso Mili Balakirew und das „Mächtige Häuflein“ in Russland, zu dem unter anderem Modest Mussorgski und Nikolai Rimskij-Korsakow gehören, die sich auf die Fahnen geschrieben haben, eine russische Kompositionsschule zu begründen.

Selbstverständlich entspricht Komitas' Werk nicht eins zu eins dem der genannten deutschen, ungarischen oder russischen Komponisten. Aber Komitas vollzieht ein paralleles Projekt, dass demselben Zeitgeist entspringt, wenn auch in spezifisch armenischer Ausprägung, indem er mit dem Blick in die Folklore eine neue armenische Kompositionsschule begründet. Ähnlich wie der bereits erwähnte Garegin Srvandzians die westarmenischen Provinzen bereist und die dortigen Überlieferungen sammelt und vor allem das Epos „David von Sasun“ verschriftlicht, reist

Komitas in die Dörfer, um das dortige Liedgut zu sammeln und schriftlich niederzulegen. Komitas reist in erster Linie im ostarmenischen Raum, im kaukasischen Armenien, und nicht in den osmanischen, westarmenischen Provinzen. Die westarmenischen Lieder lässt er sich zutragen und dokumentiert sie, begleitet von einer Theoriebildung, deren wesentliches Merkmal ist, eine armenische Essenz zu finden und zu übertragen in ein Notationssystem.

Reinigung und Kanonisierung

Die Hinwendung zur „ursprünglichen“ eigenen Kultur bringt auch einen Impuls zur Reinigung mit sich. Diese Tendenz ist in allen Nationsbewegungen, Nationsbildungsprozessen, nationalen kulturellen Erneuerungsbewegungen als eine weitere Parallele zu finden. Ihnen allen geht es um eine Reinigung von vermeintlich fremden Einflüssen, schließlich um die Fixierung dieser Reinform. Auch Komitas setzt sich mit dem Topos der Reinigung von fremden Einflüssen auseinander. In seiner Suche nach der armenischen Essenz der Musik schafft er zugleich eine Verbindung bis zurück in die früheste – auch vorchristliche Musiktradition der Region. Das ist ein wichtiger Punkt gerade für die Armenier auf der Schnittstelle zwischen Tradition und Moderne, ebenso wie als Scharnier zwischen Orient und Okzident.

Das Komitas'sche Konzept von armenischer Ursprünglichkeit und Eigencharakteristik, die zwar von späteren Überformungen bereinigt werden soll, sich aber gleichzeitig aus der Kulturverbindung und Kulturvermittlung zwischen Ost und West speist, ist – so möchte ich behaupten – ein wesentlicher Faktor der Komitas-Rezeption in Deutschland und Europa. Im Gegensatz zu Musiktraditionen aus anderen außereuropäischen Regionen, die zur selben Zeit auf Faszination stoßen, wird Komitas in Deutschland und Europa nicht primär als Exotismus wahrgenommen. Das anhaltende Interesse an Komitas in Deutschland hat weniger mit dem Exotischen zu tun, das er durchaus auch zu einem

gewissen Grad verkörpert, als vielmehr mit genau der Schnittstelle, in der man nicht nur das Ursprüngliche der Menschheit findet, sondern auch das Ursprüngliche der eigenen Tradition, das Alt-Christliche, das zurückgeht bis in die Wiege der Zivilisation, die das griechisch-römische Erbe ebenso mit umfasst wie das altorientalische Erbe bis hin nach Indien mit verbindet. Das, was an Komitas exotisch und fremd anmuten mag, ist die Fremdheit, die von der eigenen, zeitlich entfernten Ursprünglichkeit ausgeht, die Fremdheit, die die ethnographischen Sammler erfahren, die in ihr eigenes Volk gehen.

Die Konservierung des gesammelten Kulturguts – ob Sprache, Redensarten, Märchen, Epen oder Lieder – und die schriftliche Niederlegung als dauerhafte Fixierung haben allerdings einen Effekt, der vielleicht nicht beabsichtigt ist, der sich aber dennoch einstellt. Die Konservierung bedeutet auch eine Kanonisierung und – wahrscheinlich von einigen Zeitgenossen, die die Kultursammlung in eine politische Bewegung transformieren, nicht ungewollt – das Ergebnis einer Nationalisierung. Die schriftliche Fixierung bedeutet, dass aus der mündlichen Überlieferung in ihrer Vielfalt, in der eigentlich mit jedem Akt der Performanz eine neue Variation entsteht, dass aus diesem unermesslichen Reichtum der Modulierungen und Variierungen im Moment der Dokumentation eine einheitliche, starre, nicht mehr veränderbare, nicht mehr modulierbare, kanonisierte Fassung entsteht, die dann als nationales Erbe gilt. Aus der Vielfalt der lokalen und regionalen Fassungen bleibt eine einzige, national integrierte Fassung. Es ist ein Paradox, dass die lebendige mündliche Überlieferung im Moment ihrer Bewahrung durch eine schriftliche, dauerhaftere Fixierung ihre Lebendigkeit verliert.

Komitas war sich dieser Paradoxie bewusst und hat versucht, sie dadurch abzumildern und wenigstens zum Teil zu überwinden, dass er von einigen Liedern mehrere Dutzend Fassungen aus verschiedenen Orten und von verschiedenen Überlieferern notiert hat.

Komitas' Erben

Nach Komitas' Tod 1935, eigentlich bereits nach seinem Schaffenstod 1915, haben zunächst seine Schüler sein Werk fortgeführt, später haben sich auch andere Musiker und Musikwissenschaftler in seine Tradition gestellt. Dabei lassen sich in der Komitas-Nachfolge verschiedene Stränge unterscheiden. Komitas gilt als Begründer der modernen armenischen Musik und der armenischen Kompositionsschule. Komitas wird darüber hinaus als Bewahrer und Retter der armenischen Volksmusik angesehen. Schließlich gibt es außerhalb der armenischen Nachfolge von Komitas die europäische Perzeption, die Komitas als Ausdruck des Ursprünglichen wahrnimmt. Entsprechend sehen wir in der armenischen Musikgeschichte nach Komitas gewissermaßen eine Zweiteilung von Komitas' Nachfolgern.

Die eine Gruppe sind die Komponisten der Armenischen Schule, die akademisch gebildeten, musikalisch ausgebildeten Komponisten, die in der von Komitas begründeten bzw. offengelegten Musiktradition komponieren. Ein Beispiel ist Barsegh Kanatchjan, ein Komitas-Schüler, der dann in der Diaspora, im Libanon gewirkt hat. Ein besonders prominentes Beispiel aus Armenien unter den zeitgenössischen Komponisten ist Tigran Mansourjan, erstens, weil er einer der herausragenden Vertreter der Armenischen Schule ist, und zweitens, weil Tigran Mansourjan heute im europäischen Ausland und vor allem in Deutschland in ähnlicher Weise rezipiert wird wie Komitas zu seiner Zeit.

Die zweite Gruppe steht durch die Fortführung der Musikethnologie und Folkloristik in Komitas' Nachfolge. In dieser Gruppe kann zum Beispiel Mihran Toumajan genannt werden, auch er ein Schüler von Komitas, der später armenisches Liedgut aus verschiedenen Regionen, unter anderem aus Akn, Yerznka, Djmshkatsak, Bursa und anderen mehr, zusammengetragen hat. Im heutigen Armenien stehen Namen wie – *pars pro toto* – Hayrik Mouratjan, Hasmik Haroutunjan, Alina Pahlevanjan oder Lilit Yernjakjan für die musikethnologische Linie der

Komitas–Nachfolge. In der Diaspora ist Bedros Allahaydojan zu erwähnen, der aus dem Libanon stammt und in verschiedenen Ländern in der armenischen Diaspora armenische Völkermordüberlebende aufgesucht und die von ihnen aus ihren Herkunftsorten überlieferten Lieder dokumentiert hat. Sein Nachlass wird inzwischen von Houshamadyan (www.houshamadyan.org) regionenweise aufgearbeitet und publiziert.

Perzeptionen

Jenseits und auch ziemlich unabhängig von der historischen Figur und der unmittelbaren Fortführung ihres Erbes entwickeln sich Perzeptionen nach Maßgabe der Kontexte und Bedürfnisse der jeweiligen Gegenwart. Komitas ist durch sein sammlerisches, musiktheoretisches, musikwissenschaftliches und kompositorisches Werk in Kombination mit seiner tragischen Biographie schon bald zum Symbol für den Völkermord an den Armeniern geworden. Das Völkermord–Mahnmal in Paris vereint in seiner Ausgestaltung mehrere Elemente, die symbolisch Armenien und die Armenier ausmachen, die armenische Identität und historische Erfahrung verdichten und repräsentieren. Es besteht aus einer Statue von Komitas, auf der Rückseite erkennt man einen Kreuzstein (Arm. խաչքար – Chatchkar) und das armenische Alphabet – eine Sammlung von armenischen *lieux de mémoire* (Erinnerungsorten). Mit der Darstellung des armenischen Alphabets als Sinnbild für die armenische Nation in ihrer schriftkulturellen Identität, des *Chatchkars* als Sinnbild der armenischen Nation in ihrer religiösen Identität und Komitas als Sinnbild für die Armenier in ihrer musikalisch–kulturellen Identität und ebenso wie ihrer historischen Erfahrung des Leids, der Katastrophe, der Vernichtung verweist das französische Mahnmal für den Genozid an den Armeniern im Osmanischen Reich auf die umfassende Dimension des Genozids der mit seiner Zerstörung einer Lebenswelt und eines vielfältig verflochtenen kulturellen Erbes noch viel mehr bedeutet als die

Ermordung Hunderttausender Menschen. Wenn hier jedes Jahr am 24. April Blumen und Kränze niedergelegt werden, dann verweisen die Gedenkzeremonien auch auf das Vermächtnis des Verlorenen und die Verantwortung der Überlebenden, mit der Erinnerung auch dieses Vermächtnis lebendig zu erhalten.

Armenische Nationsbildung und die Vernichtung nach der Vernichtung

Nicht nur im Gedenken an den Völkermord spielt die Komitas-Perzeption eine herausgehobene Rolle. Auch im Neuanfang und der Neuorientierung der Armenier nach dem Genozid kommt der Komitas-Perzeption eine besondere Bedeutung zu. Nach dem ersten Weltkrieg waren die überlebenden Armenier damit konfrontiert, dass die armenische Lebenswelt im Osmanischen Reich unwiederbringlich verloren war. Die lebendige dörfliche und städtische Kultur mit ihren Musiktraditionen, lokalen Besonderheiten und Dialekten, die Vielfalt, Vielsprachigkeit, auch das Nebeneinander unterschiedlicher Gruppen, das dieses Alltagsleben seit Jahrhunderten geprägt hat, alles, was die osmanisch-armenische Lebenswelt ausgemacht hat war vernichtet. Aber nicht nur die Armenier waren ermordet, die gesamte Weltordnung war untergegangen. An die Stelle der großen, durch Vielfalt gekennzeichneten Imperien waren die neuen, durch angestrebte ethnische, religiöse und sprachliche Homogenität definierten Nationalstaaten getreten. Mit der verlorenen Lebenswelt der Armenier bestanden auch die Rahmenbedingungen, unter denen der armenische Nationsbildungsprozess vor dem Ersten Weltkrieg begonnen hatte, nicht mehr fort. Die Nationsbildung der Armenier musste nun auch ideell unter neuen Bedingungen und nach neuer Maßgabe gestaltet werden.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzt in der Republik Armenien, die nach kurzer Zeit Sowjetrepublik und schließlich mit jahrzehntelanger Verzögerung wieder ein unabhängiger Nationalstaat wird, aber ebenso

in den neu entstehenden armenischen Diasporagemeinschaften, insbesondere in Syrien, Libanon, Palästina, Jerusalem ein neuer armenischer Nationsbildungsprozess ein. An all diesen Orten, sei es in Ostarmenien selbst, sei es in der weltweit zerstreuten Diaspora, muss eine Bevölkerung von armenischen Überlebenden aus den verschiedenen Provinzen des Osmanischen Reiches in eine armenische Nation, integriert werden, die dadurch in ihrer neuen Form erst entsteht.

Vor allem im Libanon und in Syrien kommt ein großer Teil der Überlebenden aus Kilikien, einer der armenischen Regionen im Osmanischen Reich, in der besonders viele Armenier türkischsprachig waren, so dass die Nationsbildung der Armenier nach dem Völkermord hier mit einem besonderen Augenmerk auf armenischer Schulbildung und mit einem Insistieren auf der Armenisierung dieser Bevölkerung einsetzt. Dazu gehören Kampagnen gegen Türkischsprachigkeit, die Ächtung von allen Elementen der Alltagskultur der Überlebenden, die als nicht armenisch empfunden werden. Es gibt Aufrufe, das Nicht-Armenische aus dem Alltag zu verbannen, insbesondere in der Kleidung – „Tragt keinen Fez!“¹ – und in der Musik – „Spielt kein Oud!“² Die Nationalisierung der Alltagskultur der armenischen Überlebenden, die Armenisierung und Purifizierung bedeutet aber auch, dass hier eine lebendige Musiktradition abgeschnitten wird. Die Unterdrückung der lebendigen Alltagskultur zugunsten einer als kanonisch armenisch festgelegten Nationalkultur ist die Kehrseite der armenischen Nationsbildung in der Zeit nach dem Genozid. Auf der einen Seite wird

¹ Vgl. z.B. **Խմբագրական**, Արիւնաներկ ֆէտերը, *Կիլիկիա*, Ա. տարի, թիւ 147, 2 հոկտեմբերի, 1919, Ատանա (**Editorial**, Blutfarbene Hüte, in: *Cilicia*, A. Jahr: Nr. 147, 2. Oktober 1919, Adana); **Խմբագրական**, Մեր տարազները, *Ազդակ*, 11 մարտի, 1933, Է տարի, թիւ 5 (**Editorial**, Unsere Kostüme, in: *Azduk*, 11. März 1933, Jahr 5, Nr. 5):

² Siehe z.B. **Տիգրան Գալեպեան**, Կամ հայերէն, կամ թուրքերէն, *Կիլիկիա*, Ա. տարի, թիւ 117, 27 օգոստոսի, 1919 (**Tigran Galebjian**, Entweder auf Armenisch oder auf Türkisch, in: *Cilicia*, A. Jahr Nr. 117, 27. August 1919):

eine armenische Nation erschaffen, auf der anderen Seite geschieht das um den Preis, eine Musiktradition, die die Überlebenden aus ihrer verlorenen Heimat mitgebracht haben, nicht weiterzuverfolgen und nicht in die neue Lebenswelt zu integrieren, weil es das Nationsbildungsprojekt vermeintlich einzuschränken droht.

An diesem Punkt erlebt die Komitas-Rezeption, die so lebendig und so facettenreich und so vielschichtig ist, einen kritischen Moment, den man etwas zugespitzt als Instrumentalisierung von Komitas verstehen kann. Komitas und seine Musik werden oftmals ins Feld geführt als armenisches Erbe gegen die Musik der Überlebenden, die als unarmenisch und durchsetzt mit fremden (türkischen, kurdischen) Elementen abgetan wird. Damit wird im Zuge der nationalen Rettung des Überlebenden und des Neuaufbaus der armenischen Nation gleichzeitig der letzte Rest an osmanisch-armenischer Lebenswelt getilgt. Komitas hatte in seiner musiktheoretischen Tätigkeit in den Jahren vor dem Völkermord durchaus auch einen Impuls zur „Bereinigung“ der armenischen Musik unter nationalem Vorzeichen. Ob dieser Impuls in seiner neuen Form der Armenisierung der Überlebenden nach der Vernichtung der armenischen Lebenswelt, also unter dem Vorzeichen des Verlustes, den Ideen Komitas' entspricht, muss heute zumindest diskutiert werden.

Im Lichte einer von drei, vier Generationen nach dem Völkermord aber eben auch nach dem neuerlichen Ausweis der Überlebensfähigkeit und kulturellen Überlebenstechniken nunmehr gefestigten armenischen Nation ist es an der Zeit, auch in der Komitas-Rezeption eine Akzentverschiebung gegenüber den ersten Jahren nach dem Völkermord vorzunehmen.

Anstatt weiterhin den purifizierenden, exklusiven Aspekt seines Schaffens zu betonen, erscheint es für unsere Generation geboten, in Komitas verstärkt ein Sinnbild für Armenien als Bindeglied zwischen Orient und Okzident zu sehen, die armenische Musiktradition durchaus

im Sinne des musikwissenschaftlichen und theoretischen Werks von Komitas in ihrer integrativen, inklusiven Kraft wahrzunehmen, die in genuin armenischer Weise immer imstande war, die vielfältigen, verschiedenen musikalischen Traditionen der Gesamtregion um Armenien in sich zu vereinen und hieraus das Eigene zu schaffen. Diese Perspektive würde auch bedeuten – an der generationalen Schwelle des Verlustes der Überlebenden – auch das osmanisch–armenische Erbe zu integrieren und nicht mehr von sich abzuspalten. Eine Nachfolge von Komitas heute würde auch beinhalten, dieses mündliche Erbe der osmanischen Armenier und damit der westarmenischen Lebenswelt zu integrieren in unser heutiges armenisches Kulturverständnis, das Erbe der Überlebenden in allen seinen Facetten als Ganzes anzunehmen in das, was wir als armenisch betrachten, anstatt es von uns zu weisen.

Kulturelle Aneignung

Die Ablehnung eines Teils unseres musikalischen oder allgemeiner kulturellen Erbes heißt auch, diese Kultur nicht für sich selbst zu beanspruchen, bereitwillig abzugeben und damit anderen zu überlassen. In den Sozialwissenschaften wird das Konzept der „kulturellen Aneignung“ (cultural appropriation) diskutiert. Es bezeichnet eine Praxis, sich Elemente einer anderen Kultur anzueignen und damit für sich selbst als eigen zu beanspruchen. Die Problematik liegt im Machtgefälle, das in dieser Praxis enthalten ist. Die Aneignung kann innerhalb eines ungleichgewichtigen Verhältnisses durchaus auch eine Beraubung sein, in dem Sinne, dass die Trägerschaft des Kulturguts von der ursprünglichen Gruppe auf eine andere übertragen wird. Die kulturelle Aneignung in diesem Sinn fällt dort besonders leicht, wo die Urhebergemeinschaft sich selbst abwendet von einem Teil ihrer eigenen Kultur und Tradition.

Die armenischen Komponisten osmanischer Hofmusik, die Interpreten armenischer Lieder in türkischer Sprache, Mehrsprachigkeit, bestimmte Gesangsstile oder Musikinstrumente als unarmenisch, nicht ursprünglich armenisch oder überfremdet zu verwerfen, eröffnet Anderen, die gerne bereitstehen, die leichte Möglichkeit, diesen Reichtum armenischen Musiklebens für sich zu reklamieren. Schon längst werden in der heutigen Türkei armenische Lieder als türkische Volksmusik deklariert. Zu den heutigen Aneignungen gibt es eine historische Parallele in der Biographie von Komitas. Während seiner Konstantinopler Jahre war Komitas regelmäßiger Gast in den sogenannten *türk ocakları*, den nationalistischen türkischen Kulturhäusern, die in der Spätzeit des Osmanischen Reiches zur Förderung einer türkischen Nationalkultur und Verbreitung türkisch-nationalistischer und pan-türkischer Ideen gegründet wurden und die als Foren der kulturellen Erneuerung und politischen Reform als analog zu den Kulturvereinigungen der osmanischen Armenier, Griechen, jüdischen Gemeinschaften, Kurden, Albaner oder Araber angesehen werden können. Komitas hat regelmäßig im *türk ocağı* musiziert und seine Ideen zur Musik vorgetragen. Unter den Zuhörern war unter anderem Halide Edib, die Komitas oft in ihre häuslichen Salons eingeladen hat und in ihren Memoiren über Komitas als ihren guten Freund schreibt, ihn dabei aber nicht als Armenier, sondern eigentlich als Türken sehen möchte. Unter den Zuhörern bei einem von Komitas' Konzerten im *türk ocağı* befand sich auch Yusuf Akçura. Er war einer der wichtigsten Vordenker des Pan-Turkismus und des türkischen Nationalismus, der nach dem Konzert warnend zu bedenken gab, Komitas stehle Melodien, die doch eigentlich türkisch seien.

Schluss

Komitas' Werk ist vielschichtig und leistet in verschiedenen Feldern wichtige und teilweise auch grundlegende Beiträge. Komitas als Person und auch sein Werk sind einerseits aus den unterschiedlichen Kontexten seiner Zeit heraus zu verstehen. Andererseits geht Komitas mit seinem Werk aber auch in so originärer Weise über seine Zeit hinaus, dass er sich vor allem auch im Rückblick in besonderer Weise abhebt. So vielschichtig wie sein Werk ist entsprechend auch sei Erbe. In jeder Zeit und in jedem Kontext erscheint es in neuer Form und Bedeutung. Ein historisches und kulturelles Erbe muss indessen von jeder Generation auch neu angenommen, neu interpretiert und auf neue Art und Weise gepflegt und lebendig fortgeführt werden. Denn ein Erbe, das man selbst zurückweist oder brach liegen lässt, wird bereitwillig von anderen angenommen. Die Fülle der unterschiedlichen nationalen und internationalen Veranstaltungen zum 150. Jahrestag von Komitas setzt nicht nur für die internationale und interdisziplinäre Fachforschung sondern vor diesem Hintergrund auch für die Erbpflege wichtige Akzente.

Էլկե Հարտման (Գերմանիա)

փիլիսոփայության դոկտոր
Մյունխենի Լյուդվիգ Մաքսիմիլիան համալսարան
Համբուրգի համալսարան

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅԵՐԻ ԿՅԱՆՔԸ ՕՍՄԱՆՅԱՆ ԿԱՅՍՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ամփոփում

Ծնված լինելով 1869–ին Արևմտյան Անատոլիայի Քյոթահիա (Կուտինա) քաղաքում՝ Սողոմոն Սողոմոնյանը (հետագայում՝ Կոմիտաս Վարդապետ) հասակ էր առել որպես թրքախոս և հայկական կրթություն էր ստացել Հայոց եկեղեցու աթոռանիստ Էջմիածնում։ Հոգևածում Կոմիտասի կյանքն ու ստեղծագործությունը քննարկվում են ավանդականը ժամանակակցին կամրջող պատմական փուլում և անդրադարձ է կատարվում հայերի կյանքի նախադրյալներին ու պայմաններին Օսմանյան կայսրությունում։ Առանձնահատուկ լուսաբանման է արժանանում Կոմիտասի ընկալումը հայերի և ոչ հայերի կողմից, ինչպես նաև մեկնաբանվում են նրա ժառանգության տարբեր բնագավառները։

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտասի կյանքի և ստեղծագործության համատեքստ, մոդեռն և ավանդույթ, հայերն Օսմանյան կայսրությունում, Կոմիտասի արվեստի առանձնահատկություն, Կոմիտասի ընկալում, Կոմիտասի ժառանգությունը։

Elke Hartmann, PhD (*Germany*)

*Ludwig Maximilian University of Munich
Hamburg University*

KOMITAS AND THE ARMENIANS IN THE OTTOMAN EMPIRE

Abstract

Being born in 1869 in Kütahya (Kutina), Western Anatolia, Soghomon Soghomonyan (later Komitas Vardapet) grew up speaking Turkish and received Armenian education in the Mother See of Holy Ejmiatsin. In this article, Komitas' life and art is placed in the contexts of the historical era between tradition and modernity on the one hand and of the conditions of Armenian life in the Ottoman Empire on the other hand. The article further discusses the various perceptions of Komitas among Armenians and non-Armenians and the various fields and forms of his legacy.

Keywords: contexts of Komitas's life and work, modernity and tradition, Armenians in the Ottoman Empire, specificity of Komitas's art, perceptions of Komitas, Komitas's heirs and legacy.

Արսեն Բոբոխյան (Հայաստան)

պարմական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԵՆԹԱՇԵՐՏԱՅԻՆ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԴՐԱ ԹՎԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ներածություն

Կոմիտասի դաշտային գրառումներում¹ և հետազոտություններում արտացոլված հայկական ժողովրդական երգի բովանդակության մեջ առկա են արխաիկ, ենթաշերտային² բնույթի բազմաթիվ տարրեր, խորհրդանշաններ, որոնք վերաբերում են հիմնականում բնությանն ու լանդշաֆտին, բուսական և կենդանական աշխարհին, մարդկային համայնքին և մարդուն, ինչպես նաև վերջինիս ստեղ-

¹ Այս աշխատանքի հիմնական սկզբնաղբյուրն են Ռ. Աթայանի կազմած Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 14 հատորները (**Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, հատ. 1–14, Երևան, 1960–2006): Ստորև քննարկվող մտքերը նախնական են և շրջանառում են միայն ընդհանուր ոճի հարցադրումներ: Հուսով եմք, որ հետագայում խնդիրը ավելի խորը դասակարգման և համապատասխան վերլուծության կենթարկվի մասնագետների կողմից՝ պարզելու համար համապատասխան երաժշտական տեքստերի բոլոր հատկանիշները և դրանց ժամանակային առանձնահատկությունները:

² Ենթաշերտը, լայն իմաստով, գոյություն ունեցող երևույթների ընդհանուր հիմքն է: Նեղ իմաստով ենթաշերտի տակ կարելի է հասկանալ այն կայուն կառուցվածքները, որոնք անփոփոխ են մնում բոլոր տեսակի փոխակերպումների ընթացքում և պայմանավորում են երևույթի բուն հատկանիշները: Կոմիտասի աշխատանքներում այդ հասկացությունը հաճախ սահմանվում է «նախնական» բառով. օրինակ՝ «Մշու դաշտում մենք հանդիպում ենք այնպիսի եղանակների, որոնք հիշեցնում են մեր նախնական երաժշտության հեղքերը և որոնք կազմված են մի քանի կիսաձայներից միայն: Այդ եղանակները կրում են ճոշ-պար անունը» (**Կոմիտաս, Հոգվածներ յեվ ուսումնասիրություններ**, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 10):

ծած առարկայական ոլորտին: Դրանց հետազոտության հանրագումարում ստեղծված պատկերը մեզ կարծես վերադարձնում է վաղ երկրագործական ժամանակներ:

Ինչ պատմական միջավայրում են ձևավորվել այդ տեքստերը, ինչ տիպի հասարակություններում, կարելի է արդյոք դրանք թվագրել. սրանք այն հարցերն են, որոնք հետաքրքրում են մեզ այս աշխատանքի սահմաններում: Ստորև մենք փորձելու ենք առանձնացնել արխաիկ խորհրդանշանների կոմիտասյան համակարգը և դրանց սկզբնավորումը հնարավորինս տեղավորել որևէ պատմական շրջանի մեջ՝ ձգտելով ոչ թե որոշակիորեն թվագրել դրանք (ինչն, ըստ էության, անհնար է), այլ ցույց տալ այդ տեքստերի առաջացման *terminus ante* և *post quem*-ները ու հնարավոր փոխակերպումները ժամանակի ընթացքում:

Մեթոդաբանական մոտեցումներ

Հայկական հիշողության մեջ պահպանվել են բազմաթիվ շերտեր, որոնք ցաք ու ցրիվ տարածված են հոգևոր և նյութական մշակույթի տարբեր ոլորտներում: Միայն դրանց միասնական միջմասնագիտական քննարկումը կարող է բերել այդ հիշողության մեկնությանը, դրա շերտագրության բացահայտմանը: Հիշյալ շերտագրությունը կարող է տեսանելի դառնալ այն դեպքում, երբ երևույթները դիտարկվեն տարածական և ժամանակային սանդղակներում, ու նրանց միջև սահմաններ դրվեն՝ ըստ տվյալների շտեմարանների հիման վրա ստեղծված հատկանիշների առանձնահատկությունների:

Իսնդրի քննարկման տեսանկյունից կարևորում ենք «լանդշաֆտ» հասկացությունը, որը ենթադրում է բնության և մարդու երկխոսության նկարագրությունն ու հետազոտությունը: Լանդշաֆտն է ձևավորում ինքնությունը: Օրինակ, հայկական հեքիաթները, ավանդազրույցները, հանելուկները, աղոթքները, պոեզիան և ի վերջո երաժշտությունն ու նյութական մշակույթը. բոլորն էլ վերարտադրում և մոդելավորում են Հայկական լեռնաշխարհի լանդշաֆտի տարրերը՝ լեռները, լճերը, դաշտերը, աղբյուրները, քամին, արոտավայրերը, սրբավայրերը,

դրանց միջավայրում ապրող մարդուն: Լանդշաֆտ հասկացությունը էապես միավորում է հնագիտությունն ու երաժշտությունը: Այս իմաստով կարելի է խոսել «երաժշտական լանդշաֆտի» մասին, որն իր մեջ կներդաշնակի ոչ միայն բնությունը և ձայնը, այլև նյութական մշակույթը՝ հասարակական զարգացումների համատեքստում:

Կոմիտասի ստեղծագործությունը բացառիկ սկզբնաղբյուր է հիշյալ լանդշաֆտի և դրա բոլոր մանրամասների հետազոտության համար: Մեկնել այդ մանրամասները նշանակում է վերականգնել Հայկական լեռնաշխարհին և նրա կրողներին ի սկզբանե բնորոշ պատմամշակութային ներկայանակը, ենթատարրերը, ենթաշերտերը, դրանց փոխակերպման ընթացքը:

Նախկին դիտարկումները

Այլ առիթներով արդեն նշել ենք, որ Կոմիտասը էապես գիտացել է իր գրառած և հետազոտած երաժշտության խոր պատմական նշանակությունը¹, դրա «դարերու երակներէն» բխելու հանգամանքը²:

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ ենթաշերտային տարրերի առկայությունը, ավելին՝ դրանց գերակայությունը, նկատել են տարբեր հետազոտողներ, որոնք նշում են, թե Կոմիտասի գործերը «միաձայնության հնագույն և մեծ արվեստի հուշարձաններ են»³, քանի որ «Կոմիտասը հիմնվում էր ինչ-որ խոր արմատների վրա»⁴, որոնք ետ

¹ Ա. Բորոխյան, Կոմիտասը և հնագիտությունը, *Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Բ, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 24–53: Ա. Բորոխյան, Կոմիտասի պատմական մեթոդը, *Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Գ, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկուլյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2018, էջ 27–58:

² Տ. Զիթունի, Կոմիտասի հետ, *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում*, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, «Սարգիս Իսաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 281:

³ А. Шавердян, *Комитас*, Москва, «Советский композитор», 1989, с. 56, 197.

⁴ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական 1*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 25:

են գնում «մինչեւ հեթանոսական շրջան»¹: Կոմիտասի երգերը «մեզ են հասել հին դարերից»², ու քանի որ հնագույն հայկական երաժշտությունից քիչ բան է մնացել, Կոմիտասն իր գործերում փաստորեն վերականգնել է այդ վաղագույն շերտը³:

Այս իմաստով, ինչպես նշում է Շ. Բերբերյանը, Կոմիտասի հետազոտությունները բացի երաժշտագիտական նշանակությունից կարևոր են նաև պատմական, ազգագրական և ընդհանրապես անցյալի ընկալման տեսանկյունից. «*Հայտնի կըլլա, որ հայոց ժողովրդական երաժշտությունը կուգա ամենահին նախաքրիստոնեական ավանդույթներ մը, որ հայոց... ծագումին նոր ու արտասովոր փաստեր կբերեն... Անոնց լույսին տակ հայ երաժշտությունը կներկայանար որպես այն թերևս միակ արվեստը, որ կորսված հին հունական և արիական երաժշտության մասին կենդանի գաղափար մը տալու կոչված էր*»⁴:

Առաջին հայացքից տարօրինակ է, որ Կոմիտասի աշակերտ Սպ. Մելիքյանը քննադատում է իր ուսուցչին նրանում, որ նա չի կարողացել ձերբազատվել «էտնոգրաֆի հոգեբանությունից»։ Նրա հիմնական նպատակն է ցույց տալ, որ «*ազգագրական ժողովրդական երգի կառուցվածքը, ձևը Կոմիտասի երգերի մեջ մնում է մեծ մասամբ անփոփոխ*»⁵։ Մինչդեռ հենց կայունության բացահայտման հանգամանքն է

¹ **Յ. Ասատուրեան**, Կոմիտաս վարդապետի հետ, Թէնըֆլայ, «Սիփան պրինթինգ», 1994, էջ 148, 165:

² Հմմտ. **Ռ. Թերլեմեզյան**, Կոմիտաս, Երևան, ՀՀ ԳԱ հրատ., 1992, էջ 43:

³ Ռ. Լընորմանի միտքը, ըստ՝ Հասկաքաղ. Միհրան Թումանյան (1890–1973), խմբ. Ն. Խաչատուրեան, Գ. Ամիրադյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2018, էջ 83:

⁴ Հմմտ. Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 88:

⁵ **Սպ. Մելիքյան**, Կոմիտասը, Կոմիտաս. ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60–ամյակին, խմբ.՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1930, էջ 21: **Սպ. Մելիքյան**, Կոմիտասի ստեղծագործության անալիզը, Երևան, Հայպետհրատ, 1932, էջ 3, 24–27: Այս տեսակետի քննադատությունը հմմտ. **Ս. Գասպարյան**, Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 30–31: **Ռ. Թերլեմեզյան**, նշվ. աշխ., էջ 89–134:

Կոմիտասի գործի առանցքային կետը, ինչը նրան հնարավորություն է տվել խոսելու հայկական երաժշտության ուշ ազդեցությունների և փոխակերպումների մասին: Կոմիտասի այս հայտնագործության մասին Գ. Հովսեփյանը գրում է. «*Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը քրիստոնէութեան սկզբից մինչև այժմ նոյն հիմքն է ունեցել: Նա ծագում է հեթանոսական մեհենական երգեցողութիւնից, իսկ վերջինս՝ ժողովրդականից*»: Երաժշտագետ Մ. Զայֆերտը նույնպես Կոմիտասին մեկնաբանելով նկատել է, որ հայ երաժշտությունը «*սկզբից մինչև մեր օրերը անփոփոխ է մնացել: Իր ծագումով այն պարսկական է հին հեթանոսական փաճարային երգեցողությանը, որ իր հերթին ծագել է ժողովրդական երաժշտությունից*»²: Կոմիտասի ստեղծագործության ինվարիանտ տարրերի մասին խոսում են նաև այլ հեղինակներ³:

Կոմիտասյան ստեղծագործության այս խոր շերտերի և կայուն տարրերի գիտակցման արդյունքում մասնագետները նաև շեշտում են, որ ժողովրդական երաժշտության մտածողության յուրահատկությունը հետևանք է տվյալ ժողովրդի հոգեկան կերտվածքի, նրա խառնվածքի անհատականության⁴: Այս իմաստով պատահական չէ, որ Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգությունն ընկալվում է որպես «*հայկական պարկերների և ազգային կյանքի երաժշտական դյուցազներգության անսահման պարկերասրահ*»⁵: «Կոմիտասի երգերը խճանկարի նման

¹ Գ. Յուսէփեան, Հայագիտական տեղեկություններ, Արարատ, 1900, N 5, էջ 268:

² Հմմտ. Ռ. Շեսկուա, Կոմիտասը Բեռլինում, Կոմիտասական 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 31: Ա. Վարդումյան, Օտարազգի հեղինակները Կոմիտասի արվեստի և հայկական երաժշտության մասին, Օտարազգի հայագետների ավանդը Հայաստանի հին և միջնադարյան պարմության ուսումնասիրության բնագավառում, խմբ.՝ Է. Դանիելյան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2017, էջ 69:

³ Հմմտ. հատկապես Ա. Յուսէփին, Անկայուն կոմպոզիցիայի ամբողջականության պրոբլեմը, Կոմիտասական 2, էջ 158–170:

⁴ Մ. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, Հայպետհրատ, 1971, էջ 57, 83:

⁵ Հմմտ. Ռ. Սուլաիյան-Կույումջյան, Խելագարության ակունքներում. Կոմիտաս. հայ կուռքի դիմանկարը, Երևան, Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտ, 2015, էջ 19:

գումարվելով՝ ամբողջացնում են հայի հոգու պատկերը»¹: «Կոմիտասը ոչ միայն գրի է առել գույթաներգը, այլև կարողացել է լսել և մեզ հաղորդել մրբերի և զգացմունքների այն զորեղ ալիքը, որը ձևավորվելով և սահմանվելով դարերի խորքում, եկել հասել է մեզ միասնական գեղարվեստական, հայրենասիրական և էթիկական կամքի մի պողոթնում»²: Այս ամենի արդյունքում «Կոմիտասը իր ազնուագոյն պարզությամբ ու բիրտեղային մաքրությամբ վերագրած հայ ժողովրդի ոգին է, որ եղել է երէկ, կայ այսօր, կը լինի վաղը»³:

Վերադառնալով մեթոդաբանական խնդիրների քննարկմանը՝ այստեղ կցանկանայինք նշել, որ հաճախ հիշյալ կայուն տարրերի գերակայությունն է, որ բարդացնում է ենթաշերտայինի հետազոտությունը ժամանակագրական առումով, այսինքն բարդացնում է տեքստերի կոնկրետ թվագրությունը:

Կոմիտասյան տեքստերի խորհրդաբանական համատեքստը

Հայ երաժշտագետներն ընդհանրապես առանձնացնում են շինական, տոնա-ծիսական, վիպա-պատմական, պանդխտության, քնարական, կենցաղային, խաղերգեր-մանկական երգեր, պարերգեր-յայլիներ, որոնցից հատկապես առաջին երեքը կարող են առանձնացվել իրենց խոր շերտագրությամբ⁴: Կոմիտասի ստեղծագործությունը նույնպես վերարտադրում է հիշյալ ոլորտները, որոնց մեջ իրենց հնությամբ հատկապես աչքի են ընկնում շինական («երկ-

¹ **Դանիել Երաժիշտ**, *Կոմիտասը և այլ մեծեր*, Երևան, «Ծիծեռնակ» հրատ., 2013, էջ 37:

² **Ա. Յուսիֆյան**, նշվ. աշխ., էջ 170:

³ Գրիգոր Կիլեան, հմմտ. **Հ. Գեորգեան**, *Շնչել, ապրիլ Կոմիտասով*, Հալեպ, «Թորոս Թորանիան մդ.», 1993, էջ 181:

⁴ **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ. 1941, էջ 9–14: Ռ. Աթայան՝ **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., 1960–2006, հատ. X, էջ 9–10: Հմմտ. **Կ. Կուշնարև**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, «Музгиз», 1958:

րագործի/գութանի/կալի»)¹, վիպա-պատմական² երգերը, դրանց առնչվող տաղերն³ ու անտունիները⁴:

Հայկական ժողովրդական երգերում, և մասնավորապես այդ երգերի Կոմիտասի մշակումներում, որոնց մենք մոտենում ենք որպես նախնական տեքստեր, ամենամեծ տեղը գրավում է բնության նկարագիրը, ինչպես նաև բնությունից քաղված նմանությունները, ինչպես բնության տարրերը (արեգակը, լուսինը, աստղերը), բնական երևույթները (ամպը, անձրևը, կարկուտը), դրա շրջափուլերն ու փոփոխությունները, բուսականությունը, կենդանիները, գործողության վայրը (սարը, հով սարը, ձյունապատ սարը, կանաչած սարը, մարմանդը/յալյան, սառն աղբյուրը, գնացական ջուրը, գետը, քար ու քարափը, սար ու ձորը, նաև դաշտ ու դուրանը)⁵: Բնական սկիզբն

¹ Կոմիտասը երկրագործական երգերը դասակարգում է «բնության երգեր»-ի մեջ, որոնք, ըստ նրա, «ամենագունագեղներն ու հետաքրքիրներն են» (**Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., 1941, էջ 12):

² «Սասնա ծռեր»-ի երգվող հատվածներն առաջին անգամ գրի է առել Կոմիտասը. տե՛ս **T. Shakhkulyan, E. Bisesi, R. Parncutt**, David of Sassoun: The Tonal Structure of Armenian Epic Songs, *Komitas Museum-Institute Yearbook*, Vol. II, edited by T. Shakhkulyan, Yerevan, Komitas Museum-Institute, 2017, p. 182–196: Հմմտ. **Գ. Գասպարյան**, նշվ. աշխ., 1960, էջ 113: **А. Пахлеваниян**, Музыкальный компонент в армянском эпосе, *Армянский эпос и всемирное эпическое наследие*, ред. А. Петросян, Ереван, «Гитутюн», 2014, с. 131–140, 136–137: «Սասնա ծռեր»-ում երաժիշտների և երաժշտական գործիքների հիշատակման մասին տե՛ս **Վ. Եղիազարյան**, Գուսանը «Սասնա Ծռեր» էպոսում, *Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը*, խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, «Գիտություն», 2014, էջ 151–157:

³ Կոմիտասը փրկել և հետագոտել է Նարեկացու տաղերից չորսը, որոնց թվում է «Սայլն այն իջանէր»-ը, որը բնորոշվում է խոր արխաիկությամբ: Տե՛ս **Ռ. Աթա-յան**, Գրիգոր Նարեկացու «Սայլն այն իջանէր» տաղի կոմիտասյան ձայնագրության մասին, *Էջմիածին*, 1966, N 4, էջ 35–40: **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, *Բանբեր Երևանի համալսարանի*, 1969, N 3, էջ 39–57: **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն, *Կոմիտասական* 2, էջ 88–89:

⁴ **Ի. Յոլյան**, *Կոմիտաս*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 54, 108, 168:

⁵ Հմմտ. **Մ. Աբեղյան**, Ժողովրդական խաղիկներ, *Երկեր*, հատ. Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 322–327:

այդ տեքստերում կարծես ծուլված է աստվածային սկզբին, իսկ մարդը ու նրա ստեղծած համայնքը ներդաշնակ ապրում են բնական միջավայրում: Ստորև փորձենք ընդհանուր գծերով դասակարգել վերոհիշյալ հասկացությունների արտահայտչաձևերը Կոմիտասի մշակած գործերում:

Աստվածայինը: Աստվածային սկիզբն առկա է Կոմիտասի՝ հոգևոր երգերի գրառումներում (Պատարագ և այլն), որոնք միջնադարյան հայ մշակույթի արգասիք են: Բայց եթե հաշվի առնենք հայ հոգևոր երաժշտության՝ ժողովրդական աղբյուրից բխելու մասին Կոմիտասի տեսությունը, ուրեմն այդ երաժշտության ակունքների հարցում ևս պետք է ետ վերադառնալ՝

Այստեղ խոսքը բուն ժողովրդական տեքստերի մասին է, որոնցում Աստված վկայակոչվում է, հիշվում, օրհնյալ համարվում, Աստծուն փառք են տալիս, Աստծուց խնդրում են (Աստված վկա/կսիրես/ պահե/կտա, օրհյալ է/հիշյալ է/փառք քեզ Աստված):

Մարդկայինը: Ժողովրդական երգերում և մասնավորապես Կոմիտասի մշակած գործերում մարդը հիմնականում հանդես է գալիս անորոշ/անանուն կերպով. նշվում է սեռը, ընտանեկան դիրքը, զբաղմունքը (տղա, աղջիկ, եղբայր, քույր, դարիբ, յար, շինական, հոտաղ, եզնարած, մաճկալ), իսկ եթե հիշվում են անուններ (Նազան, Շողեր, Սոնա, Հոռոմ, Շուշան, Սաթո, Լևոն, Վարդելան, Հարություն, Սահակ, Սաքո, Կարո), ապա նորից ոչ թե որպես անհատականություններ իրենց կենսագրությամբ, այլ շատ ընդհանրական կերպով: Ընդհանուր ձևով են վկայակոչվում նաև սրբերի անունները (Ս. Կարապետ): Մինչդեռ էպիկական տեքստերում արդեն կան հեռոսներ և կենսագրություն (Դավիթ, Միրզա):

¹ Պատարագ–Հորովել և նման այլ համեմատություն–առնչությունների համար տես **С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа**, том I, Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1958, с. 82: **Յ. Ասատուրեան**, նշվ. աշխ., էջ 55–56: **Գ. Ղափանցյան**, *Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը*, Երևան, ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1945, էջ 158:

Փաստորեն քննարկվող երգերում Կոմիտասի երգերում առանձին մարդը որպես անհատ կարծես բացակայում է: Մարդը թաքնված է ընդհանուր հասկացությունների (համայնք, երկրագործ) ետևում: Անհատական անունները և կոնկրետ իրադարձությունները բացակայում են, ինչը մեկ անգամ ևս վկայում է կոմիտասյան տեքստերի արխաիկության մասին: Մարդու կերպարն առավելապես արխետիպային է, ընդհանրական, ճիշտ այնպես, ինչպես Գ. Սրվանձտյանցը գրում է Ս. Գրիգոր Նարեկացու ժողովրդական ոճի մասին. վերջինս ժողովրդի բերանից պիտի գրած լիներ իր տաղերից շատերը, այդ թվում՝ «Սայլն այն իջանէր»–ը, «ռշտունցի հոտաղ եզնավարին սրբազանացուցյալ երգն»¹: Դրանցում եզնավորը չի մարմնավորում որևէ անհատի, այն մարմնավորում է «հոտաղ» կատեգորիան:

Ուրեմն, եթե կոմիտասյան երգերում կան որոշակի անուններ, ապա դրանք ընդհանուրի մարմնավորումն են կամ հանդես են գալիս որպես ուշ խառնված վերջերտեր/տուպերստրատներ, երբ անհատականությունը սկսում է որոշիչ դեր խաղալ համայնական միջավայրում: Օրինակ՝ «Սոնա յար»–ը Վարդավառի ընթացում տղայի և աղջկա ընդհանրական երկխոսություն է, թեև որոշակի անուն է հիշվում²: «Հնադարյան» և «արխաիկ» «Զինչ ու զինչ»–ը, «Վարդ, զքե չըմ սիրի»–ն, «Ծամթելիկ»–ն ու «Դերիկո Հոյնար»–ը (վերջինս Կոմիտասի տարբերակը չէ) վերաբերում են Շամիրամին ու նրա մոր՝ ջրի աստվածուհի ձկնակերպ Դերկետոյին³: Սակայն դրանցում ոչ թե կոնկրետ անձն է կարևորվում, այլ դրա տակ թաքնված ընդհանրական հասկացությունը: Այս տեսանկյունից էպիկական տեքստերը,

¹ Գ. Սրվանձտյանց, *Երկեր*, հատ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, էջ 223, 226: Հմմտ. Է. Կոստանդյան, *Գարեգին Սրվանձտյանց*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 69:

² Ա. Шавердян, укр. соч., с. 233.

³ Ռ. Աթայան, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, *Կոմիտասական* 1, էջ 17–19: Մ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 177: Ա. Шавердян, укр. соч., с. 281:

որոնցում, ինչպես նշեցինք, կան կենսագրության տարրեր, հավանաբար կարող էին ավելի ուշ երևույթներ լինել:

Կոմիտասյան ստեղծագործության մարդուն դիպուկ բնորոշում է Դանիել Երաժիշտը. Վարդապետին համեմատելով իմպրեսիոնիստների հետ՝ նա գրում է. «Կոմիտասն իր «ծայնանկարներում» ևս սրեղծել է «հնչող լանդշաֆտներ», հնչյուններով շնչավորել տարածությունը: Կոմիտասի հնչյունակերպ միկրոտիեզերքն ասես արտացոլում է մակրոտիեզերքը»¹: Խոսելով այն մասին, թե կոմիտասյան պարերում ակնարկվում են չորս տարրերի՝ ջրի, հրի, օդի, հողի ելևէջները, հեղինակը շեշտում է, որ այս ամենի կենտրոնում մարդն է՝ «վեհ», «ոգևորված», «հաղթական», «թմբկելով»²: Եվ իրոք, ինչպես իմպրեսիոնիստական նկարում, կոմիտասյան ստեղծագործության մեջ ևս մարդը մի տեսակ «մարգինալ» է բնության և ընդհանրապես տիեզերքի համակարգում, թեև ամեն ինչ իրականում պտտվում է նրա շուրջ: Սա մարդուն՝ աստվածայինին մոտեցնելու ձգտում է. չէ՞ որ Աստված էլ անտեսանելի է, թեև նրա ազդեցությունն առաջնային է:

Ուշագրավ է, որ սիմվոլի մեջ անձնականության միաձուլումը տեղի է ունեցել հենց Կոմիտասի հետ, երբ իր վերակենդանացրած հայկական խորհրդանիշները (օրինակ՝ կռունկը կամ կանթեղը) հետագայում դարձել են Վարդապետի խորհրդանիշը:

Համայնականը: Համայնական միջավայրը կոմիտասյան ստեղծագործության մեջ արտացոլված է մասամբ կենցաղային, բայց հիմնականում ծիսական միջավայրերում: Առաջին մակարդակի համապատասխան տեքստերում հիշատակվում են երկրագործական կամ համայնական աշխատանքային պրոցեսներ, դրանց արդյունքում ի հայտ եկած բարիքներ (հաց, գինի, պանիր, յուղ, մածոն, կաթ, մեղր): Երկրորդ պարագայում համայնականն արտահայտվում է զանգվա-

¹ Դանիել Երաժիշտ, նշվ. աշխ., էջ 26:

² Նույն տեղում:

ծային իրադարձությունների՝ տոների, ուխտագնացությունների, դրանց ընթացքում տեղի ունեցած պարերի համատեքստում:

Հայկական պարերի մասին Կոմիտասը գրում է, որ դրանք մեզ են հասել հեթանոսական շրջանից, ի տարբերություն, օրինակ, ֆրանսիական կամ գերմանական հնագույն պարերի, որոնք չեն պահպանվել: Այդ պարերի մեջ մնացել են համայնական իրադարձությունների հետքեր՝ կապված տարբեր տոների (Վարդավառ, Համբարձում, Բարեկենդան, Տյառնընդառաջ) հետ: Քննարկման տեսանկյունից կարևոր է, որ *«հայ գեղջուկ պարերն ընդհանրաճանաչ են շատ արագ: Արագ տարածման նպաստում են գլխավորաբար ուխտարարողները և զանազան ծիսական տոներ»*¹:

Պարերգերի համատեքստում նշելով, որ հայերը պարում են երգելով, Կոմիտասը գրում է. *«Մեր հին նախնիքը երգելով պարելուն ասում էին գեղոն»*²: Հին հայերենում «գեղոն» է կոչվել պարերգը (նաև՝ դիմակներով պարերգը), որը միևնույն ժամանակ նշանակել է բանաստեղծական ստեղծագործություն՝ իր մեջ ներառելով առասպել և ավանդազրույց³: Ուրեմն «գեղոն» հասկացությունը մարմնավորում է համայնական ծիսական գործողության ամբողջությունը ու թերևս դրա նախատիպն է:

Այն հանգամանքը, որ «պար նշանակում է շրջան, կլոր, պտույտ, բոլորակ»⁴, վկայում է շրջանի կարևոր համայնական, ծիսական նշանակության մասին⁵: Այս իմաստով ուշագրավ է «Հոլ արա եզո» երգի տեքստը, որը վերծանվում է որպես «շրջանով քայլիր եզո»⁶: Այս վերջին տեսանկյունից կարևոր է շեշտել, որ հորովելը ոչ միայն զուտ

¹ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 58: Հմմտ. Դանիել Երաժիշտ, նշվ. աշխ., էջ 21: Մ. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 156–157:

² Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 57, 65:

³ С. Лисициан, ук. соч., с. 66.

⁴ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 55:

⁵ С. Лисициан, ук. соч., с. 399.

⁶ А. Шавердян, ук. соч., с. 180.

աշխատանքային երգ է, այլ իր մեջ կրում է տիեզերաստեղծ առասպելի և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը¹՝ դրանով իսկ երկրագործական ընթացքը վերածելով ծիսականի և միավորելով մարդուն ու կենդանուն:

Պարի՝ որպես համայնական զանգվածային իրադարձության փայլուն մի օրինակ է Կոմիտասի «Մշո շորոր»–ը, որը սոսկ պար չէ, այլ բազմատարր բովանդակությամբ մի ընդարձակ երաժշտական պատկեր, որը վիպաքնարական զեղումների կողքին պարունակում է նաև հերոսական–մարտաշունչ պահեր: Պատահական չէ, որ Կոմիտասը և այլ հեղինակներ «Մշո շորոր»–ը բնութագրել են որպես արխաիկ, հինավուրց, հեթանոսական օրերից պահպանված պարեղանակ²:

Այն, որ տոները ուղեկցվել են համապատասխան ծեսերով, երգ ու պարով, նախնիներին ոգեկոչող պատմություններով, բավականին լավ փաստարկված է հայկական հիշողության մեջ³: Այս տեսանկյունից ուշագրավ է պարերգային դրամայի հայոց լեզվով հնագույն հիշատակումը Հակոբ Մծբնեցու անունով ավանդված «Ձգոն» գրքում: Այստեղ ակնարկվում է եգիպտա–միջագետքյան ոճի հնագույն մի ծես՝ շրջակենտրոն պար երինջի գլուխ պատկերող կուռքի շուրջը, «*մեծախումբ ժողովօք խաղացին, վերտեցին և շահս արարին առաջի որթագլխոյն*»: Թեև նկարագրվող դրվագը օտար միջավայրից է, բայց նրանում կարելի է գտնել տեղական ավանդույթների արտացոլանքներ: Այստեղ կարևոր է, որ «խաղացին, վերտեցին» բառերի բովանդակությունից պարզ երևում է պարի շրջակենտրոն լինելը⁴:

¹ **Հ. Պիկիցյան**, Հոռովելի ժամանակակից կենցաղավարումը, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Ա, պատասխանատու խմբագիր՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 166:

² Հմմտ. Ռ. Աթայան՝ **Կոմիտաս**, նշվ. աշխ., 1960–2006, հատ. VI, էջ 9:

³ Հմմտ. **Ա. Մնացականյան**, *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան, ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1955, էջ 557:

⁴ **Հ. Հովհաննիսյան**, *Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը*, Երևան, ՀՀ ԳԱ հրատ., 1990, էջ 188–189:

Այս համատեքստում հատկապես հիշարժան է գորանին, որը պարել են տարերային աղետների ժամանակ՝ անձրև և պտղաբերություն հայցելու նպատակով, հաճախ գերեզմանների վրա, իսկ ավելի ուշ՝ հարսանեկան ծեսի ընթացքում: Այն հին երկրագործական միստերիալ ծես էր, որի հիմնական իմաստն էր ցորենի ցանք-թաղումը և նրա ծիսական ողբը, որում դրված է հաջորդող հարության գաղափարը¹: Ենթադրվում է, որ «գորանի» անվանումը կարող էր առնչվել հունական «գերանոս»-ին՝ կոնկապարին, որը պարել են եղջյուրավոր զոհարանի շուրջ²: Գորանիի տարատեսակ սիլվան պարը կատարվել է նախնիների հիշատակին և իր մեջ մարմնավորել է մահվան հաղթահարման գաղափարը՝ գծագրվելով կլոր, կրոմլեխի պես³: Առաջարկվել է գորանի պարի ակունքները փնտրել հնդեվրոպական երաժշտական ընդհանրության մեջ կամ մի ինչ-որ «նախահայկական երաժշտական մշակույթում»⁴:

Ինչ վերաբերում է այն վայրերին, որտեղ իրականացվել են երգով և պարով ուղեկցվող ծեսերը, ապա դրանք, ինչպես և Կոմիտասի ժամանակներում, եղել են բաց հրապարակներ՝ բնակավայրեր, դամբարանադաշտեր կամ նրանց կից ուխտավայրեր: Իրականացվել են նաև ուխտագնացություններ բնակավայրից հեռու՝ դեպի սարեր/յայլաներ: Այստեղ տեղին են Ս. Լիսիցյանի խոսքերը վաղ ուխտավայրերի մասին. «Պեպք է ենթադրել, որ բաց պաշտամունքային հրապարակների վաղագույն վայրերից են եղել լեռների և բլուրների գագաթները, որոնք կոչվել են **բարձունք**, որտեղ տոն օրերին հավաքվում էր բնակչությունը՝ կապված լեռների, քարերի, գետերի և աղբյուրների պաշտամունքի հետ: Պաշտամունքային հրապարակում տեղադրված էր զոհարանը (**բագինը**, **ձոնարանը**, **զոհանոցը**,

¹ Ժ. Խաչատրյան, *Պարը հայոց մեջ*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 33:

² К. Худабашян, *Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания*, Ереван, «Амроц груп», 2011, с. 139-144.

³ Ժ. Խաչատրյան, նշվ. աշխ., էջ 72:

⁴ К. Худабашян, ука. соч., с. 143-144.

զենարանը), որի վրա իրականացվում էր զոհաբերությունը (**պատարագը, աշտը, հաշտը, ծոնը, զոհը, զենը, զենումըն, զենությունը, ընծան**), կատարվում էին թատերականացված պարային գործողություններ՝ այդ տեղի ոգու, աստվածության կամ սուրբ քարի, ծառի, աղբյուրի, գետի և այլոց պատվին: Նույն տեղում կատարվում էին ծոներ, սրբազան խմիչքների (գինի, կաթ, յուղեր) հեղումներ, որոնց ընթացքը կոչվում էր **նվիրագործումն, նվիրագործություն**»¹: Ճիշտ այսպիսի միջավայրերում պիտի իրականացվեին կոմիտասյան երգերում արտացոլված համայնական իրադարձությունները:

Բնության տարրերը և երևույթները: Բնության առանձին միավորների և համապատասխան բնական երևույթների նկարագրությունը էական դեր են խաղում հայկական ժողովրդական երգերի տեքստերում և մասնավորապես Կոմիտասի գործերում²: Վարդապետն ինքն է նկատել բնական–տարերայինի կապը երաժշտության հետ. մի առիթով նա նշում է, որ հին ժամանակների նվագարան էր քնարը, որի չորս լարերը նույնացվում էին չորս տարերքների հետ՝ հող, ջուր, օդ, հուր, և որին վերագրում էին հիվանդություններ բուժելու հատկություն³: Կոմիտասյան դաշնամուրային պարերում ևս ակնարկվում են բնության չորս տարրերը՝ ջուրը, հուրը, օդը, հողը: «Ալեկոծվելով» ցուցումները կապվում են ջրի, «բռնկվելով»–ը՝ հրի,

¹ С. Лисициан, ук. соч., с. 82.

² Հմմտ. Վ. Սարգսյանի խոսքերը հայ ժողովրդի և նրա երաժշտության մասին. «Հեթանոս թե քրիստոնեայ, նա չէ դադրած իր պաշտման առարկայ դարձնել բնութիւնը, գեղեցկութիւնը և ուժը» (Վ. Սարգսեան, Մայրենի երաժշտություն, Հայ մշակույթի օր, Փարիզ, «Հայ գրական ակումբ», 1932, էջ 99):

³ Կոմիտաս Վարդապետ, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, հատ. Բ, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան, Մ. Մուշեղեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2007, էջ 200–204: Այս ուսմունքի մասին, որ արտահայտված է նաև միջնադարյան և անտիկ աշխարհայացքում, մանրամասն տես Տ. Դալալյան, Դիտարկումներ՝ նվագարանային պատկերացումներում տիեզերքի չորս տարրերի մասին ուսմունքի արտացոլման վերաբերյալ, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Գ, էջ 91–106:

«զեփյուռով, մեղմորեն և նվազուն»–ը՝ օդի, իսկ «ի վար հեղեղվելով»–ը, «հաստատուն»–ը՝ հողի տարերքի հետ¹:

Լանդշաֆտը: Երաժշտությունը հստակորեն վերարտադրում է տարածությունը, նրա ենթատարրերը, մարդկային արձագանքը: Այս իմաստով այն էապես համադրելի է ճարտարապետությանը. այս խոսքերը հայ ճարտարապետության մասին կարելի է կրկնել նաև երաժշտության վերաբերմամբ. «*Հայ ճարտարապետության պարզ, հստակ ձևերը օրգանապես ծուլվում են երկրի լեռնային խիստ պեյզաժի հետ*»², իսկ «*հայ ճարտարապետները բնասպրեղծներ են եղել, որոնք իրենց կառույցները զարդարել են գեղեցիկ տեսարանների հետ*»³:

Կոմիտասը տարածությունը շատ խորն է զգացել. նրա երաժշտությունը ուղղակիորեն արտահայտում է Հայկական լեռնաշխարհի լանդշաֆտի բոլոր առանձնահատկությունները, նրա ամեն մի ելևէջը⁴: Կոմիտասի գործում ասոցիատիվ կապերի շնորհիվ արձագանքող տարածությունը «լսելի» է դառնում, իսկ հնչյունը՝ «տեսանելի»: Ասվածի փայլուն օրինակ է «Գութաներգ»–ը, որտեղ առկա են Աստված, հողագործ գեղջուկը, բնությունը, լճյան եզր, գութանը: Տարածականության զգացողությունը խորացնում են ձայների փոխկանչերը/արձագանքները («արա, հո՛»), ինչը ստեղծում է արձագանքող լեռների առկայության «տեսիլք»⁵: Այդ տարածությունը կարող է լինել ուղղահայաց՝ դեպի տիեզերք և հորիզոնա-

¹ Դանիել Երաժիշտ, նշվ. աշխ., էջ 26:

² Ի. Ժողովակի՝ Ա. Թամանյանի արվեստի առնչությամբ, հմմտ. Լ. Զորյան (կազմ.), *Ալեքսանդր Թամանյան. հողվածներ, փաստաթղթեր, ժամանակակիցները նրա մասին*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1960, էջ 103:

³ Թ. Թորամանյանի խոսքերը, հմմտ. Ն. Պապուխյան, *Թորոս Թորամանյան. կյանքն ու գործը*, Երևան, «Լուսակն», 2005, էջ 88:

⁴ Հմմտ. Ա. Զոպանյան, Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտությունը, *Անահիտ* (Փարիզ), 1931, N 1–2, էջ 103–127: Յ. Բրուտյան, *Կոմիտաս*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 132–145, 216–217:

⁵ Դանիել Երաժիշտ, Կոմիտասյան բազմաձայնության առանձնահատկությունների շուրջ, *Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք*, հատ. Գ, էջ 82–84, 88:

կան՝ արտահայտելով համապատասխան երաժշտությունը ծնող ժողովրդի անմիջական միջավայրը:

Հիրավի, Կոմիտասի մոտ հաճախ հանդիպող ցուցումներից է «արձագանքելով» բառը, որը ենթադրում է որևէ ծայնի, հնչյունի անդրադարձը տարածության մեջ, ինչը շատ հոգեհարազատ է «Արարատյան մարդուն» (Կոստան Զարյան)¹: «Մեր երգերի մեջ խրոխտ լեռների վեհությունից բացի տեսնում ենք բնությունից փոխ առած արձագանք, միայնություն, շրջապատող բնության ողջ պարկերը», ինչը տաղանդավոր կերպով արտացոլել է Կոմիտասը²:

Կոմիտասյան լանդշաֆտն ունի իր գույները (երգերում հիմնականում հիշվում են դեղինը, կանաչը, կարմիրը, կապույտը, ծիրանին), իր եղանակները (ամենահաճախը հիշվում է գարունը, ավելի քիչ՝ աշունը):

Կոմիտասյան տեքստերը անմիջականորեն վերարտադրում են Հայկական լեռնաշխարհի բնապատմական միջավայրը³: Հիմնականում հիշվում են բնության տարրերը՝ լեռները (Մասիս, Սիփան, Բինգյոլ, Ալագյազ, Անի սար, Առնոս), ավելի քիչ՝ գետերը (Արազ): Բնակավայրեր հազվադեպ են հիշվում (Էջմիածին, Ապարան, Վան, Խլաթ, Ակն, Մուշ, Խնուս). հիշվում են բերդեր, բայց ոչ կոնկրետ (հազվադեպ անվանական՝ Ղարսի բերդ, Կողբի բերդ): Երբեմն վկայակոչվում են սրբավայրեր (Ս. Կարապետ, Ս. Նշան, Ծաղկեվանք):

¹ Դանիել Երաժիշտ, նշվ. աշխ., 2013, էջ 26:

² Ռ. Թերլեմեզյան, Կոմիտասի արվեստը, Կոմիտաս. ժողովածու՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին, խմբ.՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1930, էջ 36:

³ Ս. Գասպարյանը նշում է, որ համակարգելով ժողովրդական երգերն ըստ ստեղծման ու տարածման վայրերի՝ Կոմիտասը կարողացել է պարզել Հայաստանի տարբեր գավառների երաժշտության ռեգիոնալ ոճական առանձնահատկությունները (Ս. Գասպարյան, նշվ. աշխ., 1961, էջ 169: Հմմտ. նաև Ռ. Աթայան՝ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1960–2006, հատ. IX, էջ 10): Այս հարցի հետագա մանրամասն քննարկումը խիստ կարևոր է՝ սահմանելու համար հայկական արխաիկ տեքստերի տարածման սահմանները՝ առանձնացնելով առաջնային և երկրորդային գոտիներ:

Խորհրդանշական բարձր մակարդակով են բնորոշվում բնական ուղենիշերը, որոնց թվում առաջնային դեր են խաղում Ալագյազը, Բինգյուլը, Մասիսը, Արագը¹: Հատուկ պետք է շեշտել Արագածը, որի շուրջ է ծավալվել Վարդապետի հիմնական գործունեությունը: Արագածին առնչվող Լուսավորչի կանթեղի ավանդազրույցի համատեքստում ուշագրավ է Ա. Չոպանյանին գրված նամակը, որտեղ Կոմիտասն օգտագործում է ավանդազրույցի պատկերներն ու արտահայտությունները. «... բայց աննկուն բան ունինք մեր մէջ, մի ամուր յոյս՝ դէպի ապագայ լուսոյ կանթեղը յառած ենք մեր հայեացքները, դէպի այն կանթեղը, որ հայ ժողովուրդը, իր թագաւորութիւնն ու իշխանութիւնը կորցնէին յետոյ, տարել ու կախել է բազմաբեղուն ու երկնաւէտ Արագածի գագաթը՝ երկնքի անտես առաստաղէն, անթել կապով, որ մարդիկ՝ խաւար ու ասարառու ձեռք տալ չկարողանան եւ գոնէ նորա լուսոյ նշոյլը ցայտէ մեր վերայ եւ մեր ապագա կեանքը երազենք»²:

Բուսական աշխարհը: Կոմիտասի գործերում հիշատակվում են նաև բուսական աշխարհի տարրեր՝ ծառեր (խնկի, չինարի, խնձորենի, նոնենի, ծիրանի, փշատենի, ուռի) և դրանց պտուղները, ծաղիկներ (վարդ, մանուշակ, շուշան, նարգիզ, նունուֆար), հացահատիկ (ցորեն, գարի, կորեկ): Քննարկվող համատեքստում բերենք մի օրինակ, որ

¹ Մասիսի համար տես **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., էջ 3–4, 44:

² **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Նամականի*, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինգո», 2009, էջ 467: Հմմտ. **Մ. Մուրադյան**, Կոմիտասի անտիպ նամակները, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1958, N 1, էջ 263: **Ց. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., էջ 64 և **Մ. Քրիշյան**, *Ամմար կանթեղ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, որտեղ կանթեղը դառնում է Կոմիտասի խորհրդանիշ: Կանթեղի մասին առասպելը հմմտ. **Մ. Նալբանդյան**, Յաղագս հայկական մատենագրության, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1947, էջ 144–147, ինչպես նաև՝ **Ա. Ղանալանյան**, *Դրվագներ հայ բանագիրության պատմության*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 73: **Վ. Դարյան**, *Արագածը հայ բանասիրեղծության մեջ*, Երևան, «Լուսիրատ», 1940, էջ 20–22: **В. Дарьян**, *Восхождение на Арагац. Маршруты*, Ереван, «Айастан», 1987, с. 12. **С. Арутюнян**, Мифологический образ солнца в загадке о лампаде, *Историко-филологический журнал*, 1976, N 1, с. 237–242:

բնորոշվում է խորհրդաբանական բարձր մակարդակով. խոսքը «Կարոս խաչ» վիպական ասքի մասին է, որ գրառել է Կոմիտասը: Այս ստեղծագործության մեջ պահպանվել են արխաիկ տարրեր, որոնց թվում մասնագետները շեշտում են «Վահագնի ծնունդ»–ին բնորոշ խոսքային կշռույթը, մեռնող–հարություն առնող վեգետատիվ աստվածության հետ կապը, քարի պաշտամունքի արձագանքները¹:

Կենդանական աշխարհը: Խորհրդաբանական տեսանկյունից կոմիտասյան տեքստերում առավել արտահայտված է կենդանական աշխարհը՝ խոշոր (եզ, գոմեշ, կով) և մանր (այծ, խոյ/ղոշ, ոչխար) եղջերավոր անասունները, թռչունները (կռունկ, արագիլ, լորիկ, կաքավ, արոր, տատրակ, ծիծեռնակ) և այլ կենդանիներ (ծի, եղնիկ, ձուկ, շուն, թիթեռ):

Ամենահաճախ հանդիպող *եզոյի* կերպարի ակունքները գնում են դեպի վաղ երկրագործական հասարակություններ: Այն ի հայտ է գալիս հիմնականում հորովելների կայուն ժանրում, երգերում, որոնք «չնայած իրենց հնագույն ծագմանը, մինչև այսօր ապրում են». հորովելների բացականչությունների մի մասը հմայական բառեր են՝ ուղղված աստվածություններին, որոնցով փորձ է կատարվում ազդել բնության ուժերի վրա²:

Ելնելով կոմիտասյան այն ելակետից, թե հորովելները հայ գեղջուկի բազմադարյան կյանքի գեղարվեստական տարեգրությունն են ներկայացնում՝ Յ. Ասատուրեանը գրում է. «*Հազարամեակներ հաշուող մեր պատմության ահա այս պահերն են, որ Կոմիտասը կը բռնէ կը կենսատրէ ու տեսանելի կը դարձնէ մեզի իր այս աննման հորովելներովը*»³: Զարգացնելով ժողովրդական ու կրոնական երգե-

¹ **Կ. Խուրաբաշյան**, «Կարոս խաչ» վիպերգի կրոնա–առասպելական արմատները (իմաստաբանական վերլուծության փորձ), *Կարոս խաչ*, խմբ.՝ Ս. Հարությունյան, Ժ. Խաչատրյան, Երևան, «Գիտություն», 2000, էջ 22–37:

² **Մ. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., էջ 115, 119, 132, 134: Հորովելների՝ «հին ժամանակների» հետ կապը շեշտված է նաև՝ **Ռ. Աթայան**, Բազմաձայնության տարրերը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, *Կոմիտասական* 2, էջ 146:

³ **Յ. Ասատուրեան**, նշվ. աշխ., էջ 55:

րի հարազատության Կոմիտասի գաղափարը՝ 3. Ասատուրեանը հորովելները համեմատում է Պատարագի հետ. դրանք ունեն մի յուրահատուկ խորություն, որը «կու գայ դարաւոր հողէն ու պարմութենէն»¹:

Հորովելների առնչությունը հնագույն երկրագործության և տոտեմական եզի պաշտամունքի հետ քննարկել են տարբեր մասնագետներ²: Մեր դասական հեղինակներից այստեղ կցանկանայինք հատկապես նշել Գրիգոր Ղափանցյանի վերլուծությունը, ըստ որի «հորովել» երգերը կարող էին նվիրված լինել Արայի պաշտամունքին. «Արան այս կապակցությամբ մարմնավորվում է եզի մեջ, որ տեսնում ենք նրա քարակոթողների վրա [նկատի ունի վիշապները – Ա. Բ.]: Նրա զոհված գլուխը և մորթին դրվում է բագինի վրա և պաշտվում: Եզի գանգը դրվում է ծառերի վրա, որ բերքը շափ լինի և աչքով չտան: Մեր հողագործը եզն անձնավորում է իր երգի մեջ «եզօ» անվանելով, նման մարդկանց անուններին, այսինքն՝ Արային է կարծես թե անդրպարկերում,— մի սրբազան պաշտամունք, որ այդքան տաղանդավոր կերպով ծայնագրել է Կոմիտասը իր «Կալի երգում», որի վերջին նվագը հիշեցնում է «Շնորհես տէր» եկեղեցական նման մոտիվը, ուղղված կարծես թե նույն Արային՝ տիրոջը, որ առաջ բերք շնորհի (թերևս հորովելը հենց ստացվել է Արա–վել նախահայկական բառերից, նշանակելով «Արա շնորհիր» կամ «Արա օգնիր» և նման բան)»³: Գիտնականը հորովելները քննարկում է նաև

¹ 3. Ասատուրեան, նշվ. աշխ., էջ 55–56:

² Գ. Вардумян, Дохристианские культы армян, *Армянская этнография и фольклор*, т. 18, Ереван, изд. АН РА, 1991, с. 139: 3. Ասատուրեան, նշվ. աշխ., էջ 54: Խ. Սարգսյան, Կոմիտաս Սքանչելագործ, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 1999, էջ 192: Գ. Քոչարյան, Տիր/Տիր աստվածությունը «հայոց մեծաց» սերնդաշարքում, *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 2005, N 1, էջ 130–141: Հ. Պիկիշեան, Երկրագործական ծիսակարգը «Հոռովելի» ենթատեքստում, *Հանդէս ամսօրեայ*, 2002, N 1–12, էջ 441–460:

³ Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 158. հորովել–վիշապ կապի մասին տես նաև Ա. Մնացականյան, «Վիշապ» քարակոթողների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, *Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1952, N 5, էջ 79: Գ. Ղափանցյանի ենթադրությունը, թե քննարկվող բառը կազմված է

Խոյը նույնպես, որպես հնագույն տոտեմ, արտահայտված է հայկական երաժշտարվեստում (օրինակ՝ Սահարիներում) և նյութական մշակույթի հնագույն հուշարձաններում³:

³ **Մ. Տիգրանյան**, Թեոլոգների և կենդանիների տոտեմի դրսևորումները հայկական հարսանեկան ծիսական երգերում, *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան*, խմբ.՝ Ա. Աղասյան, Երևան, «Գիտություն», 2007, 100-101 էջ։

Թռչունը: Հայկական հարսանեկան ծիսական երգերում, այդ թվում Կոմիտասի գրառմամբ, պահպանվել են թռչունների և կենդանիների պաշտամունքի տարրեր: Որպես կանոն, սյուժեի կենտրոնում կենաց ծառն է (թագավորի ծառը), որին գովելու կամ կանչելու են գալիս հիմնականում «խոսան պլպուլը», «գառն արեգոյն», «քոչն ի քարէ», «արդար մեղուն», «եզն ախոռեն», «չլի գռունկին», «լագլագն (արագի) իր դեղիցը»: Հատկապես շեշտվում են «չիֆթ» (զույգ) թռչունները (կաքավ, սոխակ, աղավնի), որոնք որպես ծնող-զույգ թռչուններ՝ ուղղակիորեն կապվում են պտղաբերության հետ¹: Հայկական ավանդական պատկերագրությունը լի է արխաիկ ակունքներ ունեցող զույգ թռչունների և նրանց առնչվող կենաց ծառի կերպարներով²: Նույն կերպարն արտահայտված է նաև Կոմիտասի «Գարուն» երգում, որտեղ զույգ թռչունների միջև հարց ու պատասխանից պարզվում է գյուղի սովորույթները հարգող ու նեղ օրերին իրար ցավը բաժանող հողի մարդկանց նկարագիրը. շուտով գալիս է գարունը և փարատում մարդկանց խնդիրները³:

2009, էջ 164: Սահարիների մասին մանրամասն տես **Լ. Երնջալյան, Հ. Պիկի-յան, Հիմն արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում**, Երևան, «Գիտություն», 1998:

¹ **Մ. Տիգրանյան**, նշվ. աշխ., էջ 160–174:

² **Վ. Անանյան**, *Հայաստանի կենդանական աշխարհը. հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը*, հատ. III: Թռչուններ, Երևան, Հայպետհրատ, 1965: **Վ. Անանյան**, *Հայաստանի կենդանական աշխարհը. հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը*, հատ. IV: Թռչուններ, Երևան, Հայպետհրատ, 1967: Զույգ հավքերն ի հայտ են գալիս նաև հայկական հանելուկներում՝ արև-լուսին մեռնող-հարություն առնող հատկանիշներով (**Ս. Հարությունյան**, *Հայ ժողովրդական հանելուկներ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1965, էջ 7, 10: Հմմտ. **Գ. Մարտոնյան**, *Օձավիշապ արևի դիցաբանությունը*, Երևան, «Զանգակ», 2001, էջ 27): Զույգ թռչունների մոտիվը լայնորեն ներկայացված է հնագիտական նյութերում և կիրառական արվեստում (խեցեղեն, վիշապաքարեր, կախիկներ, գորգեր և այլն): **Հ. Իսրայելյան**, *Պաշտամունքն ու հավատալիքը ու թրոնզեդարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 45: **A. Azizyan**, Preliminary Notes on Bird in Symbolic System of the Kura–Araxes Culture of Armenia, in *Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies*, 2015, N IX/2, p. 31–36):

³ **Յ. Ասատուրեան**, նշվ. աշխ., էջ 46:

Կոմիտասյան տեքստերում ամենահաճախը հիշվող կոունկի կերպարը ևս ունի հնագույն ակունքներ¹. այն պաշտվել է հնում իբրև սրբազան թռչուն՝ հետագայում դառնալով համայնքային հավաքականության խորհրդանիշ²:

Առարկայական միջավայրը: Կոմիտասյան երգերում ի հայտ են գալիս նաև ենթաշերտային բնույթի առարկաների անուններ, որոնք հիմնականում վերաբերում են երկրագործությանը (գութան, մաճ, լուծ, խոփ, կալ, սանդ, գերանդի, փոցխ), կենսապահովման մշակույթին (կուժ, կարաս, թոնիր, ջաղաց, սայլ), զարդերին (ծամկալ, մատանի, գոտի–քամար): Մետաղներից հիմնականում հիշվում է ոսկին, ավելի քիչ՝ արծաթը (թասեր), հազվադեպ՝ պղինձը:

Ամենահաճախ մեջբերվող առարկան գութանն է³: Այս բառը նույնն է նաև այլ կովկասյան լեզուներում, որը սակայն այդ լեզուներից ոչ մեկով չի ստուգաբանվում⁴, ինչը վկայում է թերևս այդ եզրի ենթաշերտային լինելու մասին: Ընդհանրապես, կովկասյան երկրագործական մշակույթը բարձր մակարդակի նմանություններ ունի հայկականի հետ: Գութաներգերին է վերաբերում նաև «հարալ» բառը, որը «արոր»–ի բարբառային տարբերակ է⁵ և ակնհայտորեն քննարկելի է հորովելների վերոհիշյալ համատեքստում:

¹ **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., 1969, էջ 16: **Ա. Մնացականյան**, *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, էջ 553: Հմմտ. **Ռ. Թերլեմեզյան**, նշվ. աշխ., 1992, էջ 27:

² **Շ. Նազարյան**, «Կոունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, էջ 46, 92, 96–97: Ենթադրվում է, որ նույն տոտեմ կոունկն է պատկերված ժայռապատկերներում, վիշապաքարերի վրա, միջնադարյան մանրանկարներում. **Ս. Մեժլումյան**, Կենդանական աշխարհը ժայռապատկերներում, *Հայաստանի բնություն*, 1976, N 4, էջ 27:

³ Հմմտ. **Ա. Աբրահամյան**, *Երկրագործական գործիքների անվանումները հայերենի բարբառներում*, Երևան, «Գիտություն», 2013, էջ 105:

⁴ **Б. Калоев**, *Земледелие народов Северного Кавказа*, Москва, «Наука», 1981, с. 220.

⁵ **Ա. Աբրահամյան**, նշվ. աշխ., էջ 73:

Կոմիտասյան տեքստերի թվագրության խնդիրը

Կոմիտասյան երգերի հստակ թվագրության կռվանները դժվար է գտնել, և դա է պատճառը, որ մասնագիտական գրականության մեջ համապատասխան անդրադարձները քիչ են կամ շատ ընդհանուր: Այսպես, Ա. Շահվերդյանը, խոսելով հորովելների մասին, նշում է, որ վերջիններս արխաիկ երևույթ են և առաջացել են «պատմության հնագույն շրջանում երկրագործական աշխատանքի հետ միասին», և դրանց մեջ պահպանվել են կենդանիների հնագույն պաշտամունքի հետքերը¹: Այս տեսանկյունից կարևոր է Յ. Ասատուրեանի դիտարկումը. «Դժուար թե հորովելները կազմուած ըլլան լոկ որոշ շրջանի մը մէջ կամ որոշ օր մը... Կարելի չէ զանոնք կապել շրջաններու եւ տարեթիւերու: Լոռու Գոյթաներգը, օրինակ, ունի նախնականութիւն բուրող ձայնաշարի այնպիսի ելլէջ, որ իր սկզբնատորութիւնը կ'երթայ, կարծես, մինչեւ հեթանոսական օրեր: Երգ, որ իւրաքանչիւր դարէ ու շրջանէ բան մը առնել աւելանալով հանդերձ, իր էական գծերովը յամառեր է մնալ նախնական, անուղղայ»²:

Այս խնդիրը քննարկելու համար մենք առաջարկում ենք նախ ճշտել կոմիտասյան երգերի/տեքստերի բնույթը և հատկանիշները, ինչը մեզ հնարավորություն կտա, ելնելով այդ երգերում արտահայտված հասարակական միջավայրից, առաջարկել գոնե ընդհանուր ժամանակագրական սահմաններ: Հաջորդ քայլով կարևոր է շոշափել հնագույն երաժշտական փոխառնչությունների խնդիրը, ինչը մեզ հնարավորություն կտա խոսել այդ տեքստերի փոխակերպության ընթացքի մասին: Ի վերջո, ելնելով առկա նյութից, անհրաժեշտ է համեմատել պատմահնագիտական և երաժշտական գործընթացները, ինչը մեզ կօգնի փուլաբաժանել հնագույն երաժշտական զարգացումները:

¹ **Ա. Շահվերդյան**, *յկ. соч.*, с. 145–146, 176, 192.

² **Յ. Ասատուրեան**, նշվ. աշխ., էջ 55–56:

Տեքստի բնույթը և հատկանիշները: Կոմիտասյան երաժշտական տեքստերին և այդ տեքստերը ստեղծող համայնքներին բնորոշ են հետևյալ հատկանիշները:

Անհատականության բացակայություն. Ինչպես վերը նշվեց, անհատը քիչ է հանդես գալիս կոմիտասյան երգերում, նա ի հայտ է գալիս գլխավորապես ենթատեքստի մակարդակում:

Վերնախավի բացակայություն. Կոմիտասյան վաղ տեքստերում չկա սոցիալական խնդիր, բացակայում է վերնախավը: Դրանցում ներկայացված է զուտ ժողովրդականը, ի տարբերություն, օրինակ, գրային շրջանի հայկական տեքստերի, որոնցում արտահայտված է հիմնականում վերնախավը, իսկ սովորական ժողովուրդը, նրա արժեքներն ու հերոսները գրեթե բացակայում են¹: Ժողովրդական–վերնախավային հակադրությունն առանցքային հասկացություն է երաժշտական արվեստի զարգացման տեսանկյունից և կարող է քննարկվել միայն ընդհանուր հասարակական–մշակութային–լեզվական մակարդակներում²:

¹ Հմմտ. **И. Орбели**, *Избранные труды*, Ереван, изд. АН АрмССР, 1963, с. XIV:

² Ասվածի համատեքստում շատ կարևոր է, թե ինչ մեթոդաբանությամբ ենք մոտենում հիշյալ հարցադրմանը: Բերենք մի օրինակ Կոմիտասի ժամանակներից՝ վերնախավային գրաբար–ժողովրդական լեզու, տեղացի–եկվոր/հնդեվրոպացի խնդրի վերաբերյալ, ժամանակի նշանավոր գիտնականներ Ն. Մադի և Ա. Մեյեի հակադիր տեսակետների լույսի ներքո: Առաջին հեղինակը կուլտուրապատմական դպրոցի ներկայացուցիչ էր: Նա հասարակական զարգացումները դիտում էր պատմական, իսկ երկրորդ հեղինակը՝ սոցիոլոգիական (կառուցվածք–համակարգ–վարքագիծ հասկացությունները գերադասվում են պատմական պրոցեսին) տեսանկյունից (հմմտ. **Բ. Առաքելյան**, *Միգրացիոն տեսությունը և հայ ժողովրդի առաջացման հարցը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1948, էջ 23, 43–44: **В. Миханкова**, *Николай Яковлевич Марр: очерк его жизни и научной деятельности*, Москва–Ленинград, изд. АН СССР, 1949, с. 428): Կոմիտասի ընկալումներն իրենց բնույթով անշուշտ կուլտուրապատմական են, քանի որ նա ժամանակային կապ և զարգացում է տեսնում հայ երաժշտության ողջ ընթացքում: Բայց չէր որ նա դիտարկում է հայ երաժշտությունը և ընդհանրապես հայ մշակույթը որոշակի համակարգի մեջ (որում վերնախավայինը ուղղակիորեն բխում է ժողովրդականից, և որում համընկնում են լեզվական ու

Քաղաքի և առևտրի բացակայություն. Կոմիտասյան երգերում գլխավորապես նկարագրվում է գյուղական կամ նախաքաղաքային միջավայր: Եթե գյուղում իշխում է պարզ և բնականը, ավանդականը, ապա քաղաքում՝ բարդը, ձևավորը, նորաձևը¹: Կոմիտասյան տեքստերը բնորոշվում են հստակ պարզությամբ և նախաքաղաքային ոճով²:

Գրային համակարգի բացակայություն. Ժողովրդական երաժշտությունը բանավոր արվեստ է, որ ծնունդ է առել վաղագույն ժամանակներից, երբ դեռևս գիր ու գրականություն գոյություն չուներ³: Այս ոճին է պատկանում ժողովրդական երգերի քննարկվող զանգվածը:

երաժշտական (եզունները). գուցե այդ համակարգի բացահայտման մեջ է եղել Վարդապետի հիմնական առաքելությունը:

¹ Հին Հունաստանի օրինակով, *պոլիս* vs. *խոռա* խնդրի մասին, հմմտ. **В. Блаватский**, *Античная археология и история*, Москва, «Наука», 1985, с. 261–264:

² Գյուղի և քաղաքի հակադրությունը ոչ միայն ժամանակագրական (երբ գյուղականն ընկալվում է որպես հնի–փակի–կոնսերվատիվ–տեղականի–երկրագործականի, իսկ քաղաքը՝ նորի–բացի–կոսմոպոլիտի–ներմոծվածի–առևտրականի ավելի զարգացած ու ժամանակով ավելի ուշ միջավայր), այլ նաև արժեքա-մակարդային խնդիր է: Պատմագիտության մեջ այս հարցը լայնորեն քննարկվել է հին Հայաստանի հասարակական կարգի բնույթի մասին բանավեճերի համատեքստում: Արդյո՞ք Հայաստանը եղել է գյուղական–ֆեոդալական երկիր (ինչի կողմնակիցներն էին դասականները՝ Ն. Ադոնց, Հ. Մանանդյան), թե՞ քաղաքային–ստրկատիրական (խորհրդային պատմագիտություն՝ Ս. Երեմյան, Գ. Սարգսյան). այս մասին մանրամասն տես **А. Новосельцев**, *Генезис феодализма в странах Закавказья*, Москва, «Наука», 1980: Քաղաքի՝ վաղ Հայաստանին ոչ բնորոշ լինելու տեսակետը հնագիտական տեսանկյունից հմմտ. **И. Мещанинов**, *Циклопические сооружения Закавказья, Известия государственной академии истории материальной культуры*, 1932, N XIII/4–7, с. 102: Հայերենի քաղաքային և առևտրական տերմինաբանության աղբատության մասին տես **T. Dalalyan**, *Etymologizing Market Vocabulary*, in: *Market beyond Economy*, ed. by A. Bobokhyan, L. Abrahamian, K. Franklin, Yerevan, “Gitutyun”, 2014, p. 119–124: Հայկական գյուղի վաղ նկարագրությունների մասին՝ տես **Թ. Զուհարյան**, *Սովետական Հայաստանի պարմական հուշարձանները*, Երևան, Հայպետուսմանկիրատ, 1961, էջ 63:

³ Հմմտ. **Մ. Բրուտյան**, նշվ. աշխ., էջ 8:

Մշակութային պարզություն. Կոմիտասյան տեքստերում գերիշխում է պարզ մշակութային միջավայր, ինչը նկատում են ինչպես ինքը՝ Կոմիտասը, այնպես էլ նրա հետազոտողները: Ընդ որում, այդ պարզությունը դառնում է հայկական մշակույթը բնորոշելու կարևոր չափանիշ: Այսպես, Վահրամ եպս. Մանկունուն ուղղված նամակում, խոսելով հայկական չաղավաղված շարականների մասին, Կոմիտասը գրում է. «Սոցա մեջ հստակ, միամիտ ջերմեռանդ, հավատացյալ ոգի կա. ոգի, որի մեջ պայծառ փայլում է մեր նախնյաց աննման, զգայուն, կենդանի և վեհ սիրտը, որ ջինջ է առավության օդի պես»¹: Մ. Թումանյանը Կոմիտասի երգերում մայր բնության և մարդկային հոգու արտացոլումների մասին գրում է. «Մէկ քանի պարզ գոյներով՝ ամենագեղեցիկ նկարի մը առջեւ կը գտնուինք»²: Դրանց բնորոշ է պարզությունը, զարդարուն քաղքենի կենցաղի խառն ու արհեստական զգացողությունների, ցուցադրականության, շպարի և զեխության բացակայությունը: Նույն միտքն է ասում Ն. Թահմիզյանը հայկական շարականների ձևի և բովանդակության մասին, որոնց բնորոշ է մի կոմից ցնցող պարզություն, մյուս կողմից էլ՝ հանդիսավորություն³:

Նվագարանի բացակայություն. Կոմիտասյան երգն ու պարը հիմնականում զերծ է նվագարաններից. դրանցից միայն շվին ու սրինգն են հիշատակվում: Այս մասին Վարդապետը գրում է հատկապես հայ գեղջուկ պարերի համատեքստում. «Նվագարանների գործածությունը թեև մտել է, բայց օտար է. նվագարաններով պարելը տարածված է քաղաքներում և կամ առ առավելն սորա մերձակա գյուղերում, որոնք քիչ թե շատ շփում ունեն օտարներիին. հայ ժողո-

¹ Կոմիտաս, Նամակներ, խմբ.՝ Յ. Բեքարյան, Օ. Կարապետյան, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2007, էջ 134:

² Հմմտ. Ն. Խաչատուրեան, Գ. Ամիրադյան (խմբ.), Նշվ. աշխ., էջ 141, 157:

³ Н. Тагмизян, Предисловие, к кн.: Шарахан: из армянской поэзии V–XV вв., Ереван, «Хорурдаин грох», 1989, с. 10.

վուրդը պարում է երգելով»¹: Նվագարանի բացակայության հանգամանքն արդեն շնչում է արխաիկությամբ:

Հատկանիշների ժամանակագրական դասակարգման խնդիրը. Ամենակարևոր իրադարձությունը, որ անհրաժեշտ է փաստել երաժշտական տեքստերի զարգացման բնագավառում որպես սահամանագիծ, պրոֆեսիոնալ երաժշտության՝ ժողովրդականից տարանջատման շրջանն է: Մասնագիտական գրականության մեջ այն հիմնականում համապատասխանեցնում են ուրարտական պետության գոյության դարաշրջանին, երբ լիովին ձևավորված պիտի լիներ զարգացած ժողովրդական, ժողովրդապրոֆեսիոնալ, պալատական և տաճարական երաժշտությունը²: Արդի հնագիտական տվյալները հնարավորություն են տալիս ավելի վաղ փուլով թվագրել այդ իրադարձությունը՝ ելնելով պատմամշակութային զարգացումների ընդհանուր տրամաբանությունից³:

Մասնավորապես Ք.ա. IV հազ. կեսերից մինչ Ք.ա. III հազ. կեսերն ընկած ժամանակահատվածում, այսինքն հնագիտական տեղմինաբանությամբ՝ Վաղ բրոնզի դարաշրջանում, Հայկական լեռնաշխարհը բնորոշվում է Կուր–արաքսյան կոչված մշակույթով, որը ցույց է տալիս սոցիալական բարդվածության էական մակարդակ, բայց որում դեռ նկատելի չէ համայնքից հստակ տարբերվող վերնախավի գոյությունը: Այս հասարակությունը թեև կանգնած է քաղաքային մշակույթի ստեղծման շեմին, սակայն չի «սիրում» զենք, չի ձգտում

¹ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., 1941, էջ 57:

² Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 15, 21.

³ Հմմտ. Ա. Բոթիյան, Բրոնզեդարյան Հայաստանի երաժշտական գործիքները, *Շնորհի ի վերուստ. առասպել, ծես և պարմություն, Հողվածների ժողովածու նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին*, խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Երևան, «Գիտություն», 2008, էջ 240–261: Ա. Բոթիյան, Լոռությունից դեպի աղմուկ. հնագիտության ներուժը նախապատմական Հայաստանի երաժշտական արվեստի հետազոտման գործում, *Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովույթում*, խմբ.՝ Հ. Պիկիցյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 16–37:

ունենալ պաշտպանական համակարգեր, այն էապես խաղաղասիրական է, իսկ նրա համայնական առաջնորդները միտված չեն օտար արժեքների ուղղակի նմանակման: Պատահական չէ, որ մասնագետներից շատերն այս հասարակությունը կոչում են *հովվական*: Ք.ա. III հազ. երկրորդ կեսերից և հատկապես վերջերից սկսած, այսինքն Միջին բրոնզի դարաշրջանի սկզբից, իրավիճակը կտրուկ փոխվում է. Հայաստանում ի հայտ է գալիս ռազմականացված և համայնքից իրեն էապես զատող վերնախավ, որը բնորոշվում է բարդ ծիսա–պաշտամունքային համակարգով, բաց է օտար ազդեցությունների համար, ունի պալատա–տաճարական անձնակազմ, որում իրենց որոշակի դերն են խաղում նաև պրոֆեսիոնալ երաժիշտները: Այս իմաստով պատահական չէ, որ երաժշտական գործիքների առաջին պատկերները, ու բացի այդ՝ խաղային որոշակի ենթատեքստով բնորոշվող հնագիտական համատեքստերն ի հայտ են գալիս Ք.ա. III հազ. վերջերին: Ելնելով վերն ասվածից՝ առկա տվյալների հիման վրա նախնականորեն կառաջարկեինք Հայաստանի հնագույն երաժշտական արվեստի հետևյալ փուլաբաժանումը.

1. Վաղ երկրագործական շրջան (Ք.ա. մոտ VII–IV հազ.). Նոր քարի և Պղնձի–քարի դարաշրջաններում վաղ երկրագործական հասարակությունների ընդերքում գերիշխում է ժողովրդական՝ երկրագործի և անասնապահի պարզ երաժշտությունը՝ առանց երաժշտական գործիքների կամ պարզ, հովվական (սրինգի ոճի) գործիքների նվագակցությամբ: Այս մասին է ակնարկում նաև հայ ժողովրդական երաժշտության հարուստ շտեմարանը, որում ամենաարխաիկ տարրը կազմում են վաղ երկրագործին կամ անասնապահին բնորոշ աշխատանքային ու ծիսական երգերը:

2. Զարգացած երկրագործական շրջան (Ք.ա. մոտ IV հազ. կեսեր–III հազ. կեսեր). Վաղ բրոնզի դարաշրջանում գերիշխում է վաղ երկրագործական հասարակություններին բնորոշ ժողովրդական երաժշտությունը՝ հովվական (սրնգի ոճի) գործիքներով, ամենայն հա-

վանականությամբ ի հայտ է գալիս Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, որը կարող էր օգտագործել նաև այլ տիպի գործիքներ:

3. Երկրագործության անկման շրջան (Ք.ա. մոտ III հազ. կեսեր–II հազ. կեսեր). Միջին բրոնզի դարաշրջանում՝ Ք.ա. III հազ. վերջերից սկսած նորահայտ վերնախավի հետ մեկտեղ հանդես է գալիս այդ վերնախավի պահանջները բավարարող պրոֆեսիոնալ երաժիշտը: Պատկերագրական տվյալները ենթադրել են տալիս նույնիսկ անսամբլի առկայությունը այս շրջանում:

Հետագա դարաշրջաններում Ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երաժշտության ուղղությունները զուգահեռաբար առկա են եղել լեռնաշխարհում և ունեցել են ակտիվության ու պասիվության իրենց փուլերը՝ կախված քաղաքական և հասարակական զարգացումներից, վերնախավի որևէ տեսակի (աշխարհիկ, հոգևոր կամ երկուսի միասնությամբ՝ թեոկրատիկ) գերիշխանությունից:

Այն Ժողովրդական երաժշտությունը, որը «պեղեց» Կոմիտասը XIX–XX դդ. սահմանին և որը բնորոշվում է կայունության ակնհայտ հատկանիշներով, իր արմատներով ենթադրաբար պատկանում է առաջին և երկրորդ փուլերին: Այդ նույն երաժշտությունից պիտի առաջացած լինի նաև աշխարհիկ/հոգևոր վերնախավային երաժշտությունը, ինչը հանճարեղորեն կռահել է Կոմիտասը: Ժողովրդականի և վերնախավայինի տարանջատման այդ կարևորագույն պահը, ինչպես ասվեց, առաջմ փաստվում է Ք.ա. III հազ. վերջերին:

Եթե հիմք ընդունենք Ֆր. Շիլլերի՝ պոեզիայի եռաստիճան դասակարգման փորձը, որում «պարզ պոեզիան» ուղղված է բնության նմանակմանը և բնորոշ է վաղ հասարակություններին, «սենտիմենտալ պոեզիան» քաղաքակրթության հետ բերում է արհեստականություն ու հեռանում է բնականից, իսկ երրորդ փուլում բանականության և ազատության գիտակցումը մարդուն նորից վերադարձնում է

քնությանը¹, ապա կոմիտասյան երգերն անշուշտ համընկնում են առաջին փուլին: Կոմիտասը փաստորեն եղել է շիլլերյան երրորդ փուլի մարգարեն հայ իրականության մեջ:

Փոխառնչությունների ու տրանսֆորմացիայի ընթացքը:

Կոմիտասյան երգերը ծայնագրվել են XIX–XX դդ. սահմանին, հետևապես դրանք ուղղակի տվյալներ չեն պարունակում հնարավոր փոխառնչությունների և ընթացիկ փոխակերպումների մասին: Այս իմաստով, եթե չհաշվենք միջնադարյան ժողովրդական երգերը, տաղերն ու անտունիները², ապա ավելի վաղ շրջանների վերաբերյալ մենք ունենք պատմահնագիտական աղբյուրներ, որոնք առկա են սկսած Ք.ա. III հազ. վերջերից և վերաբերում են երաժշտական գործիքներին, մասնագիտացված երաժիշտներին, երաժշտական գործիքներ պատրաստելու համար նախատեսված հումքին³:

Այստեղ հիշենք մի քանի խոսուն օրինակներ, որոնք մեզ կարող են հուշել համապատասխան մոդելների մասին: Այսպես, միջին-բաբելոնյան ժամանակաշրջանում (Ք.ա. XVI–XII դդ.) միջագետքյան Դուր Կուրիգալզու քաղաքում (Բաղդադից արևմուտք) հիշատակվում են Հայկական լեռնաշխարհի հարավում տեղադրվող Սուբարտու երկրից եկած երաժիշտներ⁴: Երաժշտական գիտելիքի փոխանակման տեսանկյունից կարևոր կենտրոն կարող էր լինել հյուսիսսիրիական Ուգարիթ քաղաքը, որի հետ լեռնաշխարհի կենտրոնները սերտ առնչություններով էին կապված. Ք.ա. XIV դ. այստեղ հայտնի են խոռոխական ծիսական երգեր ինչ–որ նոտագրերով⁵: Երաժշտագետներն արդեն խոսել են ուգարիթյան և ընդհանրապես խոռոխական

¹ **Fr. Schiller**, *Über naïve und sentimentalische Dichtung*, Die Horen: Literaturzeit-schrift, Tübingen, Cotta, 1795–1796. Քննարկման համար հմմտ. **В. Асмус**, *Исто-рико-философские этюды*, Москва, «Мысль», 1984, с. 176–179:

² Հմմտ. **Ա. Մնացականյան**, նշվ. աշխ., 1956:

³ **Ա. Բոթիսյան**, նշվ. աշխ., 2008: **Ա. Բոթիսյան**, նշվ. աշխ., 2017:

⁴ **S. Rashid**, *Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern*, Bd. II/2, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1984, S. 16.

⁵ **М. Хачикян**, *Хурритский язык*, Ереван, изд. АН АрмССР, 1985, с. 9, 134.

երաժշտության ու դրա՝ հայկականի հետ ունեցած հնարավոր առնչությունների մասին¹: Երաժիշտներ հիշվում են նաև ուրարտական միջավայրում. բացառիկ է Ք.ա. VIII դ. Ասորեստանի արքա Սարգոն II-ի այն հիշատակությունը, թե նա Ուլխու քաղաքում (Մարանդ, Վասպուրական) ջրանցք է փորում և մարդկանց հնարավորություն տալիս «երգել ուրախ ալալու», այսինքն՝ հունձքի երգեր²:

Վերոհիշյալ օրինակները ցույց են տալիս, թե ինչ ճանապարհներով կարող էին փոխշփումներ տեղի ունենալ երաժշտության բնագավառում և ինչ ազդեցությունների միջով կարող էր փոխակերպվել երաժշտությունը հնագույն Հայաստանում:

Վերջաբան

Կոմիտասյան տեքստերի խորհրդանշանների համակարգը վերարտադրում է կայուն հայկական լանդշաֆտը՝ բնությունը, բուսական և կենդանական աշխարհը, առարկայական ոլորտը, մարդկային համայնքն ու մարդուն: Աստվածայինը, բնականն ու մարդկայինն այնքան են ձուլված իրար այդ տեքստերում, որ մեր առջև հառնում է արխաիկ մտածողությանը բնորոշ սինկրետիկ մի միջավայր, որտեղ սահմանները դառնում են պայմանական: Համապատասխան տեքստերի քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ խորհրդանշանները ստեղծող համայնքներին բնորոշ է եղել գրային համակարգի, քաղաքի, առևտրի, վերնախավի, անհատականության բացակայություն, մշակութային պարզություն:

¹ **А. Цицикян**, Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армении, *Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству, тезисы докладов*, ред. Р. Зарян, Ереван, изд. АН АрмССР, 1985, с. 296: **А. Демирханян**, **Б. Фролов**, Ритм и символ в первобытном искусстве, *Историко-филологический журнал*, 1986, N 3, с. 157: **Լ. Սիմոնյան**, *Տոմարային ծիսաշար*, հատ. I, Երևան, «ՎՄՎ պրինտ», 2006, էջ 113, 180: **L. Simonyan**, On the Interrelation between Musical Archaeology and Ethnomusicology, *B. Piotrovsky and Archaeology*, ed. A. Piliposyan, Yerevan, “Danielyan Print”, 2014, p. 216:

² **Н. Тагмизян**, ук. соч., 1977, с. 21.

Հնագույն երաժշտական գործընթացները դիտելով հասարակական զարգացումների համատեքստում՝ այս աշխատանքում ենթադրվում է, որ Հայկական լեռնաշխարհի մշակույթի և արվեստի ընդհանուր պատմության տեսանկյունից Ք.ա. III հազ. վերջերը ջրբաժան մի փուլ է, քանի որ առաջին անգամ ի հայտ է գալիս վերնախավը և դրա պահանջները բավարարող պրոֆեսիոնալ երաժիշտը: Այս ժամանակահատվածում է ենթադրվում վերնախավային երաժշտության առաջին անջատումը ժողովրդականից:

Այն ժողովրդական երաժշտությունը, որը բացահայտեց Կոմիտասը, իր բովանդակությամբ ավելի հին է և հավանաբար հասնում է վաղ և ուշ երկրագործական հասարակություններ (Ք.ա. մոտ VII–III հազ.): Ժամանակի ընթացքում որոշակի փոխառնչությունների արդյունքում, բնականաբար, համապատասխան երաժշտական տեքստերը կարող էին փոխակերպվել: Սակայն այդ փոխակերպումները պիտի տեղի ունենային ավելի ուշ առաջացած վերնախավային–քաղաքային միջավայրերում: Մինչդեռ հայկական գյուղը ամենաերկարն ու անաղարտն էր պահել հնագույն տեքստերի բովանդակությունը: Մտնելով գյուղ, Կոմիտասը փաստորեն հայտնվում է նախնական միջավայրում (փակ կոմպլեքսում) և սկսում գրանցել ու հետազոտել այն ճիշտ այնպես, ինչպես հնագետն է պեղում իր հետազոտության օբյեկտ հանդիսացող հուշարձանը: Կոմիտասը փաստորեն պեղում է հայ երգը իր նախնական՝ *in situ* վիճակում, որի շնորհիվ կարողանում է սահմանել այն և ցույց տալ նրան ոչ բնորոշ տարրերը, որոնք առաջացել են ուշ շերտերի/միջամտությունների նստվածքներում:

Կոմիտասին հաջողվել է ներթափանցել հայկական մշակույթի ենթաշերտային ոլորտներ շնորհիվ իր մարդկային և մասնագիտական երկու հատկությունների՝ գերզգայունության¹ և պատմական աշ-

¹ Կոմիտասը լսում և զգում էր ոչ միայն մարդու, այլև բնության ձայնը, եզի կամ գոմեշի բառաչունը, գութանի ճլվստուքը (Մ. Թումանյան, հմմտ. Ն. Խաչատուրեան, Գ. Ամիրադյան, նշվ. աշխ., էջ 144): Հմմտ. Ս. Կուրտիկյանի խոսքերը.

խարհայացքի¹, ինչը նրան հնարավորություն է տվել վեր կանգնել բոլոր ժամանակների գիտնականներին բնորոշ էլիտարիզմից և ուշադրություն դարձրել բնության հետ ներդաշնակ ապրող սովորական մարդկանց ու նրանց գյուղական պատմությանը (ճիշտ այնպես, ինչպես «Անալների» դպրոցը պատմագիտության մեջ²) և պարզ, դրական, բնությանը մոտ ու լուսավոր գույներով պատկերել այդ մարդկանց կենցաղն ու զգացումները (ճիշտ այնպես, ինչպես իմպրեսիոնիստներն արվեստում)³:

«Իրար էին գրել հազարամյակների ճանապարհ անցած ժողովրդական երգն ու այդ երգի էությունն արյամբ զգացող Կոմիտասը» (Ս. Կուրտիկյան, Կոմիտասյան ղողանջներ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 18): Կոմիտասը ոչ թե «կենսաբանորեն խոցելի անձնավորություն էր» (հմմտ. Ռ. Սուվախյան-Կուլումջան, Նշվ. աշխ., էջ 202), այլ՝ գերզգայունությամբ օժտված մի մարդ, ինչն ընդհանրապես բնորոշ է հանճարներին: Այդ գերզգայունությունն է տալիս հնարավորություն բնագոյվ ներթափանցելու երևույթների մեջ, որոնք տեսանելի չեն սովորական մարդկանց: Կոմիտասի «բնագոյի հզորություն» մասին հմմտ. Ռ. Աթայան՝ Կոմիտաս, Նշվ. աշխ., 1960–2006, հատ. VI, էջ 9:

¹ Ինչպես նշում է Ռ. Աթայանը, Կոմիտասը վեր է հանում հայ երաժշտական արվեստի բազմադարյան ավանդույթները և տալիս է դրանց «գիտա-պատմական հիմնավորումը». նա առաջինն է, որ երաժշտագիտական խնդիրների վերաբերյալ ցուցաբերում է «պատմական մոտեցում» (Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոսրագրություն, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 142–143):

² 1920–ական թթ. Ֆրանսիայում սկիզբ առած «Անալների» դպրոցի ներկայացուցիչները հետազոտության առարկա դարձրեցին ոչ թե հզոր մարդկանց, վերնախավի ներկայացուցիչների և առանձին իրադարձությունների պատմությունը, այլ հասարակությունն իր ամբողջության մեջ՝ փորձելով բացահայտել մարդկային կյանքի խոր կառուցվածքները, մարդկանց զանգվածային պատկերացումները տևական ժամանակահատվածների ընթացքում (Ա. Гуревич, Исторический синтез и Школа «Анналов», Москва, «Индрик», 1993: Հնագիտության տեսանկյունից հմմտ. J. Bintliff (ed.), *The Annales School and Archaeology*, Leicester, Leicester University Press, 1991):

³ «Իմպրեսիոնիստները ելնում էին մի շատ պարզ բանից – արևային լույսի ազդեցությունը առարկաների վրա» (Մ. Сарьян, Из моей жизни, Москва, «Изобразительное искусство», 1985, с. 97): Եվ իրոք, իմպրեսիոնիստական նկարում գերիշխում է լուսավոր և դրական բնությունը, կարևորվում են շրջապատող աշխարհի տևական վիճակները: Մարդը, հիմնականում՝ սովորական մարդը (հաճախ՝ երկրագործը), ծովված է բնությանը, չկա սոցիալական խնդիր, չկա վեր-

Ամփոփում

Կոմիտասի գրանցած և հետազոտած ժողովրդական երգերը վերարտադրում են խորհրդանիշների այնպիսի մի համակարգ, որն իր էությամբ բավականին արխայիկ է: Այս իմաստով պատահական չէ, որ մի շարք մասնագետներ Կոմիտասի գործերը բնորոշում են որպես միաձայնության հնագույն արվեստի հուշարձաններ, որոնց արմատները հասնում են նախաքրիստոնեական շրջան:

Եզոն, գույթանը, կոունկը և այլ համանման խորհրդանիշներ արտահայտում են պատմական մի միջավայր, որի ակունքները տեսանելի են դեռևս վաղ երկրագործական հասարակություններում: Նույն խորհրդաբանությունը դրսևորվում է հայկական պատմական լանդշաֆտի, նրա առանցքային կետերի (օրինակ՝ Արարատի, Արագածի, Արաքսի) մասին պատկերացումներում:

Ուշագրավ է, որ Կոմիտասի վերականգնած հայկական խորհրդանիշները (օրինակ՝ կոունկը, արագածյան կանթեղը և այլն) հետագայում դառնում են խորհրդանիշ իր՝ Կոմիտասի համար:

Նախավ: Նկարիչն ինքը ծովվում է իր նկարին. պատահական չէ, որ նա գերադասում է ստեղծագործել դաշտում, քան արհեստանոցում:

Այս ամենը մեզ հիշեցնում է կոմիտասյան հոգեվիճակը, նրա ներաշխարհը: Կոմիտասի «իմպրեսիոնիստական հայացքների» ձևավորման վրա իհարկե կարող էին ազդել նրա սերտ հարաբերությունները ֆրանսիական մշակութային աշխարհի հետ (**Լ. Սահակյան**, Կոմիտաս Վարդապետը և ֆրանսիական մշակույթը, *Կանթեղ*, 2016, N 3, էջ 242–262): Ի դեպ, Կլոդ Դեբյուսին, որի աշխատանքներին քաջաձանոթ էր Կոմիտասը և որը հիացած էր Կոմիտասով, «երաժշտական իմպրեսիոնիզմ»-ի հիմնադիրներից է (այս ուղղության մասին տես **R. Trombley**, Impressionism in Music, *Encyclopedia of Music in the 20th Century*, ed. by L. Henderson, L. Stacey, London–Chicago, “Fitzroy Dearborn”, 1999): Պատահական չէ, որ Կոմիասի ֆրանսիական առնչությունները թվագրվում են XX դ. ամենակզբով, երբ Ֆրանսիայում ծաղկում էր պոստ-իմպրեսիոնիզմը: Սակայն, անկախ ֆրանսիացի մտավորականներից, Կոմիտասն իր բնույթով ու էությամբ էր մոտ այն մտածողներին, որոնք ելնում էին բնությունից, լույսից, պարզությունից: Ասվածի համատեքստում պատահական չէ, որ կոմիտասյան երաժշտության գույները այդքան հարազատ են եղել XX դ. հայ իրականության հաջորդ «իմպրեսիոնիստ» հանճարին՝ Սարտիրոս Սարյանին: Վերջինս շատ ճիշտ է գնահատել Կոմիտասին (իմմտ. **Խ. Սաֆարյան**, նշվ. աշխ., էջ 292), կարծում ենք, ելնելով Վարդապետի նկատմամբ տաճած հոգեհարազատությունից: Կոմիտասի նման, Սարյանն էլ բնության մեջ և արվեստում փնտրում էր «*ալելի կայուն և անփոփոխ էություն, նման նրան, որ նա տեսնում էր հողամշակության հզոր արվեստում*» (А. Гончаров, Предисловие, в кн.: **М. С. Сарьян**, ук. соч., с. 11):

Կարելի՞ է արդյոք թվագրել այդ երգերը: Որոշ մասնագետներ, օրինակ, հորովելների մասին նշում են, թե դրանք առաջացել են պատմության հնագույն շրջանում՝ երկրագործական աշխատանքի հետ միասին, և դրանց մեջ պահպանվել են կենդանիների հնագույն պաշտամունքի հետքերը (Ա. Շահվերդյան): Մյուսները գտնում են, որ այդ երգերը հնարավոր չէ թվագրել ու դժվար թե դրանք կազմված լինեն որոշ շրջանի մեջ կամ ինչ-որ պահի (Յ. Ասատուրեան):

Ներկայացվող հոդվածում փորձ է կատարվում ընդհանուր գծերով առանձնացնել արխաիկ խորհրդանշանների կոմիտասյան համակարգը և դրա սկզբնավորումը տեղավորել որևէ պատմական ժամանակաշրջանի մեջ՝ փորձելով ոչ թե որոշակիորեն թվագրել դրանք (ինչն, ըստ էության անհնար է), այլ ցույց տալ համապատասխան երգային տեքստերի առաջացման *terminus ante* և *post quem* – ները, ինչպես նաև դրանց հնարավոր փոխակերպումները ժամանակի ընթացքում՝ օգտագործելով գլխավորապես պատմահնագիտական գործիքակազմ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, տեքստ, խորհրդանշան, ենթաշերտ, լանդշաֆտ, թվագրություն, պատմական մոտեցում:

Arsen Bobokhyan, PhD in History (Armenia)

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS RA

SUBSTRATE SYMBOLISM OF KOMITAS'S WORKS AND THE PROBLEM OF THEIR DATING

Abstract

Folk songs recorded and researched by Komitas reproduce a system of symbols that is essentially archaic. In this sense, it is not accidental that a number of specialists characterize Komitas's works as monuments of ancient *monodic* musical art, the roots of which go back to the pre-Christian era.

Bull, plow, crane, and other similar symbols express a kind of historical environment, origins of which are visible in early agricultural societies. Symbolism is expressed in the notions of the Armenian historical landscape, its key points (for example, Ararat, Aragats, Araxes).

It is noteworthy that the Armenian symbols restored by Komitas (such as the crane, the lampade of Aragats, etc.) later became a symbol for Komitas himself.

Can these songs be dated? Some experts point out, for example, that agricultural songs such as *horovels* originated “in the oldest period of history, together with agricultural work”, in which the remains of the ancient cult of animals were preserved (A. Shahverdian). Others find that these songs cannot be specifically dated: they are unlikely to be composed only at certain times or at some point (Y. Asaturian).

This article seeks to discuss in common traits the Komitas system of archaic symbols and place its beginning in a certain historical period, however not trying to concretely date them (which is actually impossible) but to demonstrate the *termini ante* and *post quem* of the appearance of corresponding song texts, as well as consider the problem of their possible transformation during the time, by using essentially historical and archaeological tools.

Keywords: Komitas, text, symbol, substrate, landscape, dating, historical approach.

Dr. Thekla Kluttig (*Deutschland*)

Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig

Lilit Harutjunjan, Dr. phil. (*Armenien*)

Komitas Museum-Institut

DAS VERLAGSARCHIV VON BREITKOPF & HÄRTEL: DOKUMENTE FÜR DIE KOMITAS-FORSCHUNG

Zum Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig

Korrespondenz mit Komponisten, Musikern und „Dilettanten“, Musikwissenschaftlern, Konservatorien und Musiktheatern im In- und Ausland, Verlagsverträge, Aufstellungen über Honorare, Herstellungskosten oder Nachauflagen, Musikalien in den verschiedenen Entstehungsstufen vom autographen Manuskript über Stichvorlagen, Korrekturabzüge und Drucke, Geschäftsunterlagen zu Herstellung, Vertrieb, Verleih und Rechteverwertung – all das entstand im Geschäftsprozess von Musikverlagen. Die quantitativ wie qualitativ bedeutendste Überlieferung solcher Unterlagen aus dem 19. und 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum befindet sich im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig. Der Umfang der Bestände erstreckt sich von Splitterüberlieferungen mit lediglich 50 Zentimetern Umfang bis zum größten Bestand – 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig – mit einem Umfang von rd. 300 laufenden Metern.¹

Das Gründungsjahr des späteren Verlags Breitkopf & Härtel ist 1719, die Verlagsüberlieferung im engeren Sinne beginnt aufgrund von Verlusten im Zweiten Weltkrieg aber erst im Jahr 1818: Ab dem Datum 20. Februar 1818 ist eine fast geschlossene Serie von rd. 560 Briefko-

¹ Ein laufender Meter entspricht zehn Archivkartons im Format DIN A 4 oder Folio à 10 cm Höhe.

pierbüchern des Verlags bis zur Umstellung der Ablagetechnik im Jahr 1910 erhalten geblieben.¹ Die Kopierbücher enthalten Abschriften bzw. Abklatsche der ausgehenden Schreiben in chronologischer Reihenfolge.² Leider hat sich die Gegenüberlieferung, die beim Verlag eingegangenen Briefe, für fast das ganze 19. Jahrhundert nicht erhalten; eine Ausnahme bilden lediglich Dokumente der 1850 gegründeten Bachgesellschaft.³ Erst mit dem Jahr 1897 setzt – dann gleich sehr umfangreich – diese Überlieferung ein. Für den Zeitraum 1897 bis 1910 können daher zur Rekonstruktion einer Korrespondenz die Kopierbücher und die eingehenden Briefe parallel zur Recherche herangezogen werden. 1910/1911 erfolgte die Umstellung der Schriftgutverwaltung, Breitkopf & Härtel ging zur Anlage von Korrespondenzakten über. Soweit wir dies heute rekonstruieren können, wurde die Korrespondenz in aller Regel nach Jahren und darin alphabetisch nach Korrespondenzpartnern abgelegt. Bei der ersten umfassenden archivischen Ordnung und Verzeichnung im damaligen Landesarchiv Leipzig in den 1960er und 1980er

¹ „Kopierbuch (Kopiebuch, Briefkopiebuch), ein in vielen Ländern, auch durch § 38 des deutschen Handelsgesetzbuches gesetzlich vorgeschriebenes Handlungsbuch, in das die abgehenden Geschäftsbriefe nach der Reihenfolge der Erledigung eingetragen werden [...]. Mit dem Abschreiben solcher Briefe begann früher der kaufmännische Lehrling seine Laufbahn. Seit längerer Zeit sind dafür Kopierpressen [...] im Gebrauch, mittels deren ein mit dem Original genau übereinstimmender Abklatsch im K. hergestellt wird. Zur leichtern Auffindung der Korrespondenz versieht man jeden Brief an bestimmter Stelle mit der Seitenzahl des Kopierbuches, wo sich der vorhergehende, bez. nachfolgende Brief an den gleichen Adressaten befindet“, Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11, Leipzig 1907, S. 466–467, <<http://www.zeno.org/nid/20006928900>>, 14.05.2013.

² In der Regel enthalten sie Register in der alphabetischen Reihung der Namen der Korrespondenzpartner. Für die allgemeine Kopierbuch-Serie wurden ab dem Jahr 1862 gesonderte Registerbände geführt.

³ Informationen über die Rettung und den Untergang von Verlagsunterlagen finden sich bei **Andreas Sopart**, Das Verlagsarchiv und seine wechselvolle Geschichte, in: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen anderen“*, hrsg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007, S. 212–226.

Jahren wurde aus diesen Ablagen die Korrespondenz mit einzelnen, als bedeutend eingeschätzten Korrespondenzpartnern herausgelöst und in Einzelmappen abgelegt und erfasst. Von diesen Einzelmappen gibt es im Bestand rd. 2500, sie umfassen allerdings nur einen kleinen Teil der gesamten vorhandenen Korrespondenz. Ein mit rd. 180 laufenden Metern weit umfangreicherer Teil der Korrespondenz ist nur in nicht präziser verzeichneten Sammelkartons zugänglich.

Breitkopf & Härtel unterstützte zahlreiche berufsständische und musikalische Vereine finanziell oder organisatorisch sowie durch persönliche Mitarbeit der Verlagsleiter. Der Verlag übernahm auch geschäftsführende Funktionen für die Internationale Musikgesellschaft (IMG), die 1898 gegründete erste internationale musikwissenschaftliche Vereinigung. 1904 wurde der damalige Verlagsleiter Oskar von Hase Mitglied des internationalen Präsidiums und Schatzmeister der IMG; Breitkopf & Härtel stand bis zur kriegsbedingten Auflösung der IMG im Herbst 1914 in enger Verbindung mit der Gesellschaft. Zahlreiche Briefe des Berliner Musikwissenschaftlers Oskar Fleischer aus der Gründungsphase der IMG, mehrere zur IMG angelegte Briefkopierbücher (Zeitraum 1904–1910) und Korrespondenzakten (Zeitraum 1910–1914) dokumentieren die internationale Vernetzung zwischen Verlag und Musikwissenschaftlern.

Neben den durch die Geschäftstätigkeit entstehenden Korrespondenz- und Sachakten bilden die Musikalien eine wichtige Quellengruppe innerhalb der Bestände von Musikverlagen. Auch im Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, im Staatsarchiv Leipzig befinden sich umfangreich Musikalien in verschiedenen Entstehungsstufen – Manuskripte, Stichvorlagen, Korrekturabzüge, Drucke. Sie entstanden im Herstellungsprozess und dokumentieren diesen in vielfältiger Weise. Dies gilt sowohl für die rd. 700 überlieferten Einzelwerke wie für die noch höhere Zahl von Musikalien, die als Arbeitsmaterialien im Zuge der Vorbereitung von Gesamtausgaben verwendet wurden. Auch der Entstehungs-

prozess zahlreicher Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ ist in dieser Weise dokumentiert.

Die Verzeichnungsangaben zum Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, können seit Januar 2018 online recherchiert werden; sie werden sukzessive verbessert.

* * *

Die Funktionen des Komitas Museum–Instituts sind die Fortsetzung der Tätigkeit von Komitas Wardapet, die Aufbewahrung seines Schaffens, Erbes und der Bekanntheit auf allen möglichen Plattformen. Wie bekannt, sind Komitas Wardapets musikwissenschaftliches, musikalisches Erbe, die Korrespondenz sowie auch die Materialien und Dokumente, die sein biografisches und öffentliches Leben vorstellen, in der ganzen Welt zerstreut. Also, die allerwichtigste Mission des Komitas Museum–Instituts ist die Entdeckung und Sammlung dieser Dokumente, Materiale und sogar ihrer Auszüge insgesamt im Komitasarchiv.

Dieser Artikel stellt die Geschichte einer erfolgreichen Erfahrung und die eröffneten Perspektiven dieses Erfolgs dar.

Unter armenischen und internationalen Musikwissenschaftlern wurde oft besprochen und vielleicht wird in Zukunft noch mehr gesprochen werden von den Verbindungen und Interaktionen zwischen Komitas und den deutschen akademischen Kreisen. Wir versuchen uns auf biografische und historische Informationen zu beziehen, nur um die Archivarbeit zu behandeln.

Der größere Teil der Dokumente der Internationalen Musik–Gesellschaft und im Besonderen ihrer Ortsgruppe Leipzig wird im Breitkopf und Härtel Bestand aufbewahrt. Dort sind auch die eingegangenen Briefe und Dokumente von anderen Ortsgruppen gesammelt.

Seit den ersten Monaten seiner Gründung im Jahre 2015 hat sich das Komitas Museum–Institut an die Humboldt Universität zu Berlin als

auch an das Sächsische Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig zum Zweck der Suche nach Dokumenten gewandt.

Im Sächsischen Staatsarchiv hat schon die erste oberflächliche Suche gezeigt, dass man den Namen von Komitas Wardapet (Komitas Keworkian) in den Kopierbüchern der gesandten Briefe des Verlages trifft.

Später, im Jahr 2019, wurde eine zweimonatige Forschungsexpedition organisiert mit dem Ziel, am Ort die schon gefundenen Materialien kennenzulernen und um noch mehr ausführlichere Suchen zu verwirklichen.

So kann man jetzt alle entdeckten Materialien im Sächsischen Staatsarchiv in drei Gruppen teilen:

1. Korrespondenz zwischen Komitas Wardapet und Breitkopf, mit dem Härtel Verlag, wie auch der IMG,
2. Komitas Wardapets direkte und indirekte Erwähnungen,
3. die Korrespondenz der Ortsgruppe Tiflis und ihres Leiters und damit in Berührung kommende Dokumente.

Jetzt versuchen wir, diese Gruppen einzeln in Betracht zu ziehen.

Die Funde der ersten Gruppe waren wie erwartet: wir hofften sowohl den Briefwechsel als auch theoretische Arbeiten, die vielleicht mit dem Zweck angefertigt wurden, an Breitkopf und Härtel geschickt zu werden, hier zu finden. Erinnern wir uns daran, dass der Band *Armeniens Dorflieder* (im Folgenden Dorfliederbuch) von Komitas in Leipzig 1912 in dem selben Verlag herausgegeben wurde. Unsere Erwartungen sind in Erfüllung gegangen. Aber nur teilweise.

Aus der Komitas' Korrespondenz mit der IMG, im Besonderen mit Oskar Fleischer¹, Max Seiffert² und der Französischen Sektion der IMG, werden einige mit dem Namen Louis Ecorcheville³ unterschriebene

¹ Tcharenz-Museum für Literatur und Kunst, Komitas-bestand, № 57.

² Tcharenz-Museum für Literatur und Kunst, Komitas-bestand, № 58a.

³ Tcharenz-Museum für Literatur und Kunst, Komitas-bestand, № 52–53, 60.

Briefe, nämlich im Tcharenz–Museum für Literatur und Kunst in Jerewan, im Komitas–Bestand aufbewahrt. Aber in dem Sächsischen Staatsarchiv wurden noch fünf weitere Briefe entdeckt, die von Breitkopf und Härtel unterschrieben sind. Diese Entdeckung ist schon ein wichtiger Beitrag für die Vollendung der Komitas–Korrespondenz, weil die Originale dieser Briefe im armenischen Komitas–Bestand fehlen und bis jetzt in der Musikwissenschaft noch nicht benutzt wurden.

Der Hauptzweck dieses Artikels ist es, diese fünf Briefe zum ersten Mal zu veröffentlichen.

Drei von diesen Briefen (1899, 1901, 1907) enthalten Fragen, die mit den Mitgliedsbeiträgen der IMG verbunden sind. Einer von letzteren, der am elften November 1899 geschrieben ist, enthielt das Honorar von 33 Mark für die Herausgabe des Artikels von Komitas Armenische Kirchenmusik im ersten Sammelband der IMG. Hier ist die Transkription des Manuskripts.

11. Nov [1]899.

Sehr geehrter Herr,

Sie hatten die Freundlichkeit uns für den ersten Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft einen Artikel „Die Armenische Kirchenmusik“ zur Verfügung zu stellen. Nach Mitteilung des Herren Professor Dr. Fleischer in Berlin beträgt das Ihnen dafür zukommende Honorar M 33 –.

Wir dürfen wohl Ihr Einverständnis voraussetzen, wenn wir uns erlauben, von diesem Betrage der Mitgliederbeitrag für 1899/1900 (M 20.–) in Abzug zu bringen. Den Rest von M 13 – fügen wir hier bei, mit der Bitte, uns die anliegende Quittung gefälligst unterschrieben zurück zu senden.

Hochachtungsvoll ergeben

Breitkopf und Härtel

Herrn Archimandrit Keworkian

Etschmiadzin

Wagharschapat
*Russland*¹

Der andere Brief enthält Informationen zum Mitgliedsbeitrag.

31 März [19]01

Sehr geehrter Herr,

Mit besten Dank bestätigen wir Ihnen den Empfang Ihrer Zahlung von 9 Rubel, für die wir Ihnen den Betrag von M 19.08 gutschreiben konnten. Da der Jahresbeitrag aber M 20.– beträgt, so bitten wir Sie, uns den Rest von M –.92 gelegentlich in Briefmarken einsenden zu wollen. Die Quittung bzw. Mitgliedsausweis fügen wir jedenfalls diesen Zeilen bei.

Hochachtungsvoll ergeben

K. Keworkian

Archimandrit

Etschmiadzin.

*Kaukasus*²

Es gibt zwei unlesbare Wörter in den nächsten Brief.

2. August [19]07.

Sehr geehrter Herr,

Mit den Vorbereitungen zur Rechnungslegung für das VIII Vereinsjahr der Internationalen Musikgesellschaft beschäftigt, bemerken wir daß Sie noch mit den <Spierlingen> für das VII und VIII Vereinsjahr im Rückstande sind, was wohl nur auf ein Versehen Ihrerseits zurückzuführen ist. Wir nehmen an daß es auch Ihnen erwünscht ist, wenn wir Ihr <Orte> als geregelt vorlegen können und bitten Sie daher

¹ Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, N^o 506, s. 790.

² Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, N^o 537, s. 288.

höflichst uns denselbigen beiliegender Gesamt-Rechnung möglichst umgehend einsenden zu wollen.

*Hochachtungsvoll ergeben
Breitkopf und Härtel*

*Herrn
Komitas Wardapet Keworkian
Archimandrit
Etschmiadzin
(Kaukasus)
Wagharschapat ¹*

Die anderen zwei Briefe (1899, 1900) hatten einen Zweck mit der Komitas Hilfe die Grenze der IMG zu erweitern, und die Aufgaben der Gesellschaft sowohl in der deutschen als auch in den französischen und englischen Sprachen zu verbreiten. Dieser Brief war der einzige, der auf einer Schreibmaschine getippt wurde.

4. November [1]899.

Sehr geehrter Herr,

Von mehreren Ortsgruppen- und Sektionsvorständen der Internationalen Musikgesellschaft ist der Wunsch aus gesprochen worden, dass ihnen von Publikationen der I.M.G. zur Gewinnung neuer Mitglieder eine Anzahl Exemplare zur Verfügung gestellt werden möchten.

Gern bereit diesem Wunsche zu entsprechen, erlauben wir uns bei Ihnen anzufragen, ob auch Ihnen mit Zusendung einiger Exemplare gedient seine würde. Im Falle mögen Sie die Güte haben uns mitzuteilen, wieviel Exemplare von Heft der „Zeitschrift“ und der „Sammelbände“ wir Ihnen senden sollen.

In vorzüglicher Hochachtung

¹ Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 831, p. 23.

*Herrn Archimandrit K. Keworkian, Etschmiadzin*¹

Der letzte Brief zeigt das IMG hat einige Exemplare der *Zeitschrift* in anderen Sprachen auch an Komitas verschickt.

Den <7 / 4> 1900

Sehr geehrter Herr,

Nachdem wir nunmehr für die I.M.G. auch einen Aufruf in französischer Sprache haben herstellen lassen, beehren wir uns Ihnen im Auftrage des Herrn Professor Dr. Fleischer in Berlin 10 Expl. desselben zur freundlichen Verteilung an Interessenten zu übermitteln. Weitere Exemplare ebener in deutscher oder englischer Sprache, stellen wir Ihnen bei Bedarf gern zur Verfügung.

*In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf und Härtel*

*Herrn K. Keworkian
Archimandrit
Etschmiadzin
Wagharschapat, Kaukas.*²

Leider, haben wir die Antworten auf diese Briefe im Archiv nicht gefunden. Solche Vermutungen, dass Komitas auf diesen Briefen nicht geantwortet hätte, glauben wir, wären falsch, weil er bis in die letzte Periode der Existenz der Gesellschaft (1913–1914) ständig und fortgesetzt als geehrtes und berühmtes Mitglied der IMG zu bleiben bemüht war. Diese Information stammt aus den Briefen, die im Komitas-Bestand aufbewahrt werden (1914).

Auf jedem Fall, hoffen wir, unsere Suche in Archiven der Ortsgruppe Berlin der IMG fortzusetzen, und berücksichtigen dabei auch die festen Verbindungen Komitas mit dieser Ortsgruppe.

¹ Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 506, s. 553.

² Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 519.

Die zweite Gruppe, die im Archiv entdeckt wurde, gehört meistens zu Oskar Fleischer. Hier in den Briefen, Berichten und Vorschlägen an Breitkopf & Härtel spricht er über Komitas, um damit die Wichtigkeit von Komitas zu betonen.

„...Unsre Ortsgruppe erfreut sich eines sehr regen Lebens unter ihren Mitgliedern, am vierzehnten Juni 14.6. geben wir einen Vortrag von uns über armenische Musik von einem armenischen Archimandriten vor größerem Kreise von Gästen...“ (3.06.1899).¹

In anderem Brief nennt Oscar Fleischer Komitas einen der führenden deutschsprachigen Wissenschaftler der Zeit und als einen der Mitglieder der IMG (4.02.1900)².

Während der Suche waren wir auch an anderen Dokumenten interessiert. Das war eine Brief-Broschüre, die im Oktober 1899 in Leipzig herausgegeben wurde und scheinbar als Manifest der IMG für die *Massenauflege* gedacht war. Hier werden die Ursachen, Voraussetzungen, Ziele, Funktionen, erwartete Ergebnisse für die Gründung der Gesellschaft gezeigt. Die Struktur der IMG wird im zweiten Teil des Textes vorgestellt. Neben den Ortsgruppen der Gesellschaft nennt man auch Tiflis und Etschmiadsin. Diese Tatsache zeigt, dass Komitas Wardapet der einzige Vertreter der Ortsgruppe Etschmiadsin geblieben ist und am Ende des 19ten. Jahrhunderts Etschmiadsin, als Zentrum der musikalischen Kultur, neben solchen Städten, wie Leipzig, Bonn, Brüssel, Mailand, und St. Petersburg vorgestellt wurde³.

Von den Ortsgruppen der IMG sprechend, wenden wir uns kurz der Ortsgruppe Tiflis und in Besonderem ihrem Leiter zu. Ihm widmet sich die von uns gefundene dritte Gruppe der Dokumente. Basil Korganow (Barsegh Ghorghanjan, im Folgenden „Herr Korganow“) ist

¹ Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 2206, s. 8.

² Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 7389.

³ Sächsisches Staatsarchiv, 21081 – Verlagsarchiv Breitkopf und Härtel, № 7395.

ein armenischer berühmter Musikwissenschaftler, Pianist und eine öffentliche Figur.

Die Dokumente, die über ihn berichten, sind unvergleichlich häufiger in der IMG und im Breitkopf- und Härtel-Verlagsarchiv (umfangreiche Korrespondenz über zahlreiche Verträge und Quittungen für Erwerbungen der Musikliteratur).

Es ist bekannt, dass Korganow persönlich mit Komitas in Verbindung stand. Er war der Schwiegersohn des berühmten Unterstützers Alexander Mantashevs und hielt sich in derselben Zeit wie Komitas in zahlreichen europäischen Städten auf. Es gibt die Vermutung, dass auf Anregung durch Komitas Oskar Fleischer vorgeschlagen haben soll, dass Korganow der Leiter der Ortsgruppe Tiflis der IMG werden soll.

Mit diesen Archivalien kann man weitere Forschung verwirklichen.

Es gibt viele Dokumente im Zusammenhang mit Komitas, die darauf warten noch, entdeckt und untersucht zu werden. Wir hoffen, sie in naher Zukunft zu finden.

BLINDDARM

Armenische Übersetzungen der oben genannten Briefe an Komitas

11 նոյեմբերի [1]899

Հարգելի պարոն,

Դուք մեծահոգաբար տրամադրել եք «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը» հոդվածը Միջազգային երաժշտական ընկերության առաջին Անթոլոգիայի (Sammelband) համար: Բեռլինի պրոֆեսոր դոկտոր Օսկար Ֆլայշերի զեկուցագրով դրա հոնորարը կազմում է 33 Մարկ:

Ձեր թույլտվությունը հայցելով՝ այս գումարից խնդրում ենք հանել 1899–1900 թթ. անդամավճարը (20 Մարկ): 13 Մարկ մնացորդը ուղարկում ենք՝ խնդրելով կից ներկայացված ձևաթուղթը ստորագրել և հետ ուղարկել:

Հարգանքով՝

Բրայտկոպֆ և Հերտել

Պարոն Վարդապետ Գևորգյան

Էջմիածին

Վաղարշապատ

<անընթ. > Ռուսաստան

31 մարտի, 1901

Հարգելի պարոն,

Շնորհակալությամբ հաստատում ենք, որ ստացել ենք Ձեր 9 ուրբի վճարումը, որի համար կարող ենք Ձեզ հատկացնել 19.08 Մարկ: Բայց քանի որ տարեկան անդամավճարը 20 Մարկ է, խնդրում ենք Ձեզ մնացորդը (0.98 Մարկ) ուղարկել դրոշմանիշների տեսքով: Անդորրագիրն ամեն դեպքում կցում ենք անդամագրության քարտին:

Լավագույն բարեմաղթանքներով

Կ. Գևորգյան Վարդապետ

Էջմիածին:

Կովկաս

2 օգոստոսի [19]07

Հարգելի պարոն,

Միջազգային երաժշտական ընկերության 8-րդ տարվա հաշվետվությունը պատրաստելիս մենք նկատեցինք, որ ընկերության VII և VIII տարվա Ձեր անդամավճարները դեռ չկան, ինչը, հավանաբար, միայն Ձեր կողմից որևէ սխալմունքի արդյունք է: Ենթադրում ենք, որ Ձեզ համար ևս ցանկալի կլինի, որ մենք կարողանանք ներկայացնել Ձեր հաշիվը սահմանված կարգով, և ուստի սիրով խնդրում ենք Ձեզ որքան հնարավոր է շուտ ուղարկել մեզ կից ներկայացված ամբողջական հաշիվ-ապրանքագիրը:

Հարգանքով՝

Բրայտկոպֆ և Հերտել

Պարոն

Կոմիտաս Վարդապետ Գևորգյան

Վարդապետ

(Կովկաս)

Վաղարշապատ

Նոյեմբերի 4, [1]899

Հարգելի պարոն,

Միջազգային երաժշտական ընկերության մի քանի տեղական խմբերի և սեկցիաների ղեկավարները հայտնել են, որ նոր անդամների ներգրավման համար անհրաժեշտ է տարածել ՄԵԸ հրատարակությունների մի շարք օրինակներ:

Ուրախությամբ պատրաստ լինելով բավարարել այս խնդրանքը՝ մենք կցանկանայինք Ձեզ հարցնել, թե արդյո՞ք դուք կցանկանաք մի քանի օրինակ: Բարի եղեք մեզ տեղեկացնել, թե քանի օրինակ „Zeitschrift“ և „Sammelbände“ կարող ենք ուղարկել Ձեզ:

Հարգանքով

Վարդապետ Կ. Գևորգյանին, Էջմիածին:

7 ապրիլի, 1900

Հարգելի պարոն,

Այժմ, երբ մենք դիմել ենք ֆրանսերեն ՄԵԸ-ի համար, ուրախ ենք Բեռլինի պրոֆեսոր Ֆլայշերի անունից Ձեզ ուղարկել 10 օրինակ՝ շահագրգիռ կողմերին բարեկամորեն բաշխելու համար: Անգլերեն կամ գերմաներեն լրացուցիչ օրինակները մենք ուրախ կլինենք ձեզ տրամադրել ըստ պահանջի:

Լավագույն բարեմաղթանքներով
Բրայտկոպֆ և Հերտել

Պարոն Կ. Գևորգյան

Վարդապետ

Էջմիածին

Վաղարշապատ, Կովկաս:

087

533
995

entw. 1909

Sehr geehrter Herr,

Sie hatten die Freundsch.
Helf uns für den ersten Sammelband
der Internationalen Kunstausstellung
einen Artikel. Die armenische Kirchen,
musik: zu Verfügung zu stellen
nach Mitteilung des Herrn Prof.
Dr. Hetscher in Berlin beträgt das
Ihnen dafür zukommende Honorar
250 —.

Wir dürfen wohl Ihr künftiges
Händnis voraussetzen, wenn wir
uns etwas von diesem Betrage

882

1900 2 976

3P. Mainz 01.

Sehr geehrter Herr,

Mit bestem Danke bestärken wir Ihnen den Empfang Ihrer Zahlung von 9 Rubel, für die wir Ihnen den Betrag von R. 9, 00 gutgeschrieben konnten. Da der Jahresbeitrag aber R. 20. - beträgt, so bitten wir Sie, uns den Rest von R. - 11. - je gelegentlich in Briefmarken einreichen zu wollen. Die Anweisung fügen wir jedensfalls in diesen Zeilen bei.

John H. Kevorkian
Archimandrite
Echmiadzin.
Hankow

Hochachtungsvoll ergebener

41

82

in Leipzig d. 2.

Ihr geliebtes Kind,

Ich danke Ihnen herzlich für die
gütliche Erklärung, die Sie mir
im. Personalführer der Antikarantäne der
Einsiedlungsanstalt beibringt, bemerke,
dass mir, dass Sie auch mit dem ge-
hörigen für den Herrn Dr. Person-
führer im Einklang sind, was
mich mir, als ich im Personalführer
mitgeteilt habe, ist. Sie werden
mir, dass es auch Ihnen erwünscht
ist, wenn wir das Comité als ge-
recht verfahren können und bitten
Sie, dabei hilfreich zu sein, und sehr

833

5
1918

4. November

899.

Sehr geehrter Herr,

Von mehreren Ortsgruppen- und Sektionsvorständen der Internationalen Musikgesellschaft ist der Wunsch ausgesprochen worden, dass ihnen von Publikationen der I. M. G. zur Gewinnung neuer Mitglieder eine Anzahl Exemplare zur Verfügung gestellt werden möchten.

Gern bereit diesen Wünsche zu entsprechen, erlauben wir uns bei Ihnen anzufragen, ob auch Ihnen mit Zusendung einiger Exemplare gedient sein würde. Im Falle mögen Sie die Güte haben uns mitzuteilen, wieviel Exemplare von Heft 1 der „Zeitschrift“ und der „Sammelbände“ wir Ihnen senden sollen.

In vorzüglicher Hochachtung

Herrn Archimandrit K. Keworkian, Etschmiadzin.

1934 7/2 640
den 19. 1906.

Sehr geehrter Herr,
 Nachdem wir nunmehr für die Zeit J. auch
 einen Auftrieb in französischer Sprache haben herbei-
 brachten, beehren wir uns Ihnen zur Verfügung
 des Herrn Professor Dr. Fleischer in Berlin 10 Bände
 derselben für freundlichen Verteilung an Ihre
 Bibliothek zu übersenden. Weitere Exemplare,
 ebenso in deutscher oder englischer Sprache, stel-
 len wir Ihnen bei Bedarf gern zur Verfügung.
 In vorzüglicher Hochachtung

Herrn K. Kervorkian
 Ordinarat
 Stadtschule
 Hagia Sophia, Kairo

Dr. Fleischer P.

Դոկտոր Թեքլա Քլուտիգ (Գերմանիա)

Սաքսոնական պետական արխիվ
Լայպցիգի պետական արխիվ

Լիլիթ Հարությունյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

BREITKOPF & HÄRTEL ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ԱՐԽԻՎ. ՓԱՏՏԱԹՂԹԵՐ ԿՈՄԻՏԱՍ ՌԻՍՈՒՄՆԱՍԻՐԵԼՈՒ ՀԱՄԱՐ

Ամփոփում

Լայպցիգի պետական արխիվում տեղակայված Սաքսոնական արխիվները պարունակում են *Breitkopf & Härtel* հրատարակչության ծավալուն արխիվային զանգված: Այն ընդգրկում է նաև Միջազգային երաժշտական ընկերության փաստաթղթերը, քանի որ վերջինիս ղեկավարումը ժամանակավորապես ստանձնել էր *Breitkopf & Härtel* հրատարակչությունը:

Արխիվում լայնորեն հասանելի են 1818–1910 թթ. նամակագրության պատճենագրքերը, ստացված և ուղարկված նամակները՝ սկսած 1896 թ., ինչպես նաև նոտային հրատարակությունների օրինակներ: Դժբախտաբար, արխիվում շատ քիչ դրվագներ են պահպանվել Կոմիտաս Վարդապետի վերաբերյալ և հրատարակչության նամակագրության վաղ շրջանից: Այդուհանդերձ, հրատարակչության արխիվային նյութերը թույլ են տալիս որոշ եզրահանգումներ անել: Ներկայացվող աշխատանքը բացահայտում է այդ փաստաթղթերի բովանդակությունը և դրանք գիտական շրջանառության մեջ դնում:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, Լայպցիգ, Սաքսոնական արխիվ, Միջազգային երաժշտական ընկերություն, Օսկար Ֆլայշեր, Բարսեղ Ղորղանյան:

Dr. Thekla Kluttig (*Germany*)

Saxon State Archives, Leipzig State Archives

Lilit Harutyunyan, PhD in Art (*Armenia*)

Komitas Museum–Institute

THE ARCHIVE OF BREITKOPF & HÄRTEL PUBLISHING HOUSE: DOCUMENTS FOR KOMITAS–RESEARCH

Abstract

The Saxon State Archives, which are situated in the State Archives Leipzig, contain a large scale archive of the music publisher *Breitkopf & Härtel*. This includes documents of the International Music Society (IMG), as *Breitkopf & Härtel* temporarily took over the management of the IMG. Letter copy books of 1818–1910, incoming and outgoing letters starting from 1896 and sheet music from the production process are extensively available. Unfortunately, only few traces of the earlier contacts between Komitas Vardapet and the publisher *Breitkopf & Härtel* have been preserved. Nevertheless, the publisher's archive material allows drawing some conclusions. This article focuses on its content and publishes them for the first time.

Keywords: Komitas Vardapet, Leipzig, Saxon State Archives, International Music Society, Oskar Fleischer, Basil Korganov.

Գլուխ Բ
ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԻԱ



Chapter II
KOMITAS AND GERMANY

Dr. Prof. Armenuhi Drost–Abgarjan (*Deutschland*)

Martin–Luther–Universität Halle

Dr. Regina Randhofer (*Deutschland*)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

KOMITAS ALS SYMBOLFIGUR FÜR DIE DEUTSCH–ARMENISCHEN BEZIEHUNGEN

Komitas kann als ein anschauliches Symbol für die armenisch–deutschen Beziehungen in den Jahrzehnten vor dem Genozid gelten. Beide Nationen befanden sich damals im Prozess des Nationbuilding, wenngleich auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen, und beide hatten Musik als eine wichtige Ressource entdeckt. Insbesondere die Studienjahre in Berlin waren für Komitas von essentieller Bedeutung. Die Hauptstadt des neu gegründeten Deutschen Reiches war nicht nur ein Ort des Austausches und Neuerwerbs von künstlerischen Fähigkeiten und fachlichem Wissen. Berlin war vielmehr die Passage, die ihm den Weg wies vom passiven Erdulden zum aktiven Gestalten einer armenischen Nation mit den Mitteln der Musik. Über Komitas hat sich deutsches Ideengut und deutsche Gelehrsamkeit unwiederbringlich eingeschrieben in die nationale armenische Musik.

Der 8. Oktober ist im kulturellen Gedächtnis der Armenier ein besonderer Tag, ist er doch der Tag der Geburt von Komitas, der Ikone aller Armenier. Im Jahre 2019 hat sich dieses Ereignis zum 150ten Mal gejährt – ein Jubiläum, das in der ganzen armenischen Welt zu Festivitäten und Gedenkveranstaltungen Anlass gab. Unter dem Zeichen des Jubiläums stand auch unsere dreitägige Internationale Konferenz *Komitas und sein Erbe*, die wir am 8. Oktober in der einstigen Alma Mater des Meisters, der Humboldt–Universität Berlin, beginnen ließen, um sie

dann in Halle an der Saale fortzusetzen. Denn Halle war die akademische Heimat vieler Berliner Professoren, darunter auch die seines akademischen Mentors Oskar Fleischer, der dort an der älteren, im Jahre 1694 mit der Wittenberger Leucorea (gegr. 1502) vereinigten Friedrichs-Universität promoviert wurde.

Dabei haben wir mit diesem singulären armenisch-deutschen Kooperationsprojekt nicht nur den 150ten Geburtstag von Komitas gefeiert, sondern auch an die rund 900 Jahre deutsch-armenischer Beziehungen erinnert, für die der Gefeierte gleichsam symbolisch steht. Im engeren Sinne kann Komitas als ein Symbol des deutsch-armenischen akademischen Austausches gelten, an dem er als Student an der Berliner Universität partizipierte und der mit dem Ersten Weltkrieg und der Vernichtung des Armeniertums im Osmanischen Reich, dem Kriegsverbündeten des Kaiserlichen Deutschland, abriß. Dieser Genozid, der sich im Schatten des Ersten Weltkriegs ereignete, ist auch Dreh- und Angelpunkt für die Beziehung der heutigen Armenier zu Komitas und einer der Gründe für dessen außerordentlich starke Präsenz im armenischen Musikleben: Komitas ist nicht nur Symbolgestalt der Opfer des Genozids, sondern hat im Lichte der bedrohten nationalen Identität der Armenier durch die osmanische Türkei seinem Volk eine nationale Musik geschenkt, für deren Schöpfung seine Jahre in Berlin von zentraler Bedeutung waren. Komitas' Präsenz im säkularen Bereich wird indes noch übertroffen von seiner liturgischen Gegenwart: In jedem festlichen Gottesdienst der Armenischen Apostolischen Kirche *Surb Patarag* ertönt Komitas' klassische Vertonung der Liturgie; und wieder führt der Weg von den ursprünglich einstimmigen Gesängen hin zur mehrstimmigen Vertonung im armenischen Geiste über Berlin.

Komitas und die fruchtbare Berührung von deutscher und armenischer Kultur und Geschichte sind Gegenstand unseres Beitrags, in dem wir einige wesentliche Aspekte des Themas vorstellen und vertiefen wollen.

Ein Blick in die Geschichte

Erste Kulturkontakte zwischen Armeniern und Deutschen datieren bereits aus dem 12. Jahrhundert. Seitdem kam es immer wieder zu Begegnungen in unterschiedlichen Bereichen wie Handel, Politik, Wirtschaft, Glaube oder Wissenschaft. Waren die Kontakte anfangs eher sporadischer Natur, intensivierten sie sich im 19. Jahrhundert. Nachdem Jahrhunderte der Vertreibung, Teilung und Fremdherrschaft zum Niedergang der einstigen armenischen Einheit geführt hatten, wuchs nun der Wunsch nach gesellschaftlicher Modernisierung, westlicher Bildung und politischer Unabhängigkeit. Mit dem Eindringen westlich-aufgeklärten Gedankenguts in den Orient kam es unter den Armeniern schließlich zu einem nationalen Erwachen und zu Versuchen, zu einem armenischen Habitus zurückzufinden. Eine kulturelle Renaissance blühte auf, die alle Bereiche erfasste: von der armenischen Sprache über die Literatur bis hin zur Musik. Zugleich suchten armenische Intellektuelle, Künstler und Revolutionäre das traditionell-religiöse Selbstverständnis in ein modernes nationales zu überführen.

Reformen benötigen Kräfte, die über eine qualifizierte Ausbildung verfügen. Da es in den armenischen Siedlungsgebieten keine universitären Ausbildungsstätten gab, zog es viele junge Armenier nach Europa. In hohem Ansehen standen deutsche Universitäten, insbesondere bei den Armeniern des Russischen Reiches, die angesichts des zaristischen Verbots armenischer (Hoch-)Schulen auf ihrem eigenen Territorium auf ein Studium im Ausland angewiesen waren. Auch die armenische Kirche, lange Zeit der wichtigste Garant für die Bewahrung und Kontinuität der fragilen armenischen Gemeinschaft, geriet in den Sog kultureller und nationaler Selbstfindung und strengte innerkirchliche Reformen an. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts ließ sie junge Seminaristen vorzugsweise an der deutschsprachigen Universität in Dorpat ausbilden, dem heutigen Tartu in Estland. Aufgrund der Russifizierung der Dorpater Universität 1889 wurden junge Armenier

später zum Studium ins Deutsche Reich geschickt. Zu den favorisierten Studienorten zählten damals Marburg, Leipzig, Halle und Berlin.

Unter den neuen Hoffnungsträgern war auch Komitas, den der Katholikos zum Studium nach Berlin geschickt hatte. Komitas verkörpert zugleich einen Höhepunkt in den armenisch-deutschen Beziehungen, die über seine Person und seine Studienzeit in Berlin 1896–1899 Gestalt annehmen, sich verdichten und konkretisieren. Das möchten wir in den folgenden, eng miteinander verwobenen Kapiteln erläutern: „Die Schaffung einer Nation“, „Berlin als Schwelle“ und „Oskar Fleischer – der Lehrer“.

Die Schaffung einer Nation

Als Komitas 1896 zum Studium nach Berlin kam, stieß er auf ein Volk, das in einigen Punkten ähnliche Erfahrungen wie die Armenier gemacht hatte: Beide hatten eine lange Zeit der Zersplitterung und Fremdbestimmung hinter sich, gefolgt von den Bemühungen, sich daraus zu lösen und zu einer Nation zu konsolidieren. Und beide konnten, ungeachtet der Zersplitterung und Fremdherrschaft, auf ein verbindendes sprachliches Fundament zurückgreifen: Für die Armenier hatte Mesrop Maschtotz (5. Jh.), für die Deutschen Martin Luther (16. Jh.) die erste volkssprachliche Bibelübersetzung von kanonischer Geltung geschaffen und damit den Grund für die sprachliche Konsolidierung des Volkes gelegt. Nun ging es um die politische Einheit.

Vor 1871 war Deutschland ein Staatenbund, der aus über dreißig souveränen Einzelstaaten bestand. Was diese Staaten einte, war eine gemeinsame Kultur und Sprache und die gemeinsamen geschichtlichen Wurzeln. 1871 wurden die meisten der deutschsprachigen Staaten zum Deutschen Kaiserreich geeint und die Deutschen waren zum ersten Mal in der Geschichte ein vereintes Volk. Damit hatten sie erreicht, was von den Armeniern im 19. und frühen 20. Jahrhundert, der Zeit ihres nationalen Erwachens, noch angestrebt wurde: die Gründung eines Nationalstaates, dessen neue Hauptstadt Berlin war.

Mit der Reichsgründung wuchs unter den Deutschen ein neues Selbstbewusstsein. Gleichzeitig entstand die Notwendigkeit, sich als homogene Nation mit einer nationalen Identität zu inszenieren. Dafür galt es ein tragfähiges Fundament zu schaffen, und dieses baute ganz wesentlich auf Kultur und Bildung auf. Einer der führenden Akteure auf diesen Gebieten war Kaiser Wilhelm II. (1859–1941). Der Kaiser war nicht nur selber künstlerisch begabt und tätig, sondern begriff Kultur auch als ein Mittel, die Herrschaft zu festigen, das Volk zu erziehen und nicht zuletzt die Deutschen zu einem Nationalstaat zusammenzuschmieden; denn aufgrund seiner Vorgeschichte war das neue Kaiserreich wirtschaftlich, sozial, konfessionell und kulturell ausgesprochen heterogen.

Neben Oper und Theater war das Volkslied für Wilhelm das Mittel der Wahl. Mit seiner Bindung an bestimmte Regionen und an die ländliche Bevölkerung repräsentierte es das vermeintlich Ursprüngliche, das von der modernen Kultur verdrängt wurde und in Gefahr war, durch die Industrialisierung und Verstädterung verloren zu gehen. Schon im Vorfeld der Reichsgründung hatte das Sammeln von Volksliedern für die Deutschen eine zentrale Rolle gespielt: Die Zusammenstellung und Pflege eines gemeinsamen musikalischen Repertoires hatte entscheidenden Anteil am kulturellen Nationbuilding, das 1871 zur Reichsgründung führte. Auch nach 1871, unter Kaiser Wilhelm II., wurden systematisch Volkslieder aufgeschrieben, in Sammlungen ediert, gelehrt und in zahlreichen Chören im ganzen Land vorgetragen. Dabei wurden sie ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet und der abendländischen Kunstmusik angepasst, denn sie sollten neben dem nationalpatriotischen auch einen erzieherischen Zweck erfüllen: Der Kaiser wollte das Volk auf das Niveau der Kunst bringen.

Beide, Armenier und Deutsche, verfolgten also ein gemeinsames Interesse, nämlich ihr Selbstverständnis als Nation zu festigen. Und beide, Armenier wie Deutsche, hatten Kultur, insbesondere Musik, als eine wichtige Ressource dafür entdeckt. Auch Komitas widmete sich dem

Sammeln und Erforschen der traditionellen armenischen Musik und ihrem künstlerischen Aufbereiten nach dem Vorbild der abendländischen Kunstmusik. Und auch er stellte die Musik, insbesondere die Volksmusik der dörflichen Gemeinschaften Armeniens, in den Dienst der Einigung und Konsolidierung seiner Nation. Komitas' Studienzeit in der Hauptstadt des Deutschen Reiches setzte dafür entscheidende Impulse. Er selbst war sich der Bedeutung dieser Zeit bewusst, schrieb er doch 1910 in einem Brief an die Redaktion der Zeitung *Zhamanak*: „Wäre mir das Glück nicht hold gewesen und ich nicht nach Etschmiadsin und später [...] nach Deutschland gegangen, wäre ich in meinem Geburtsort, in Kutina, geblieben und bestenfalls Schuhmacher geworden“.¹

Neben der Kultur erfasste das deutsche nationale Projekt auch Wissenschaft und Bildung. Die Universitäten im Kaiserreich wurden zu einer weiteren tragenden Säule der kaiserlichen Politik. Insbesondere gilt das für die Reformuniversitäten nach dem Modell Wilhelm von Humboldts. Während die traditionellen Universitäten seit jeher unter dem Einfluss von Politik, Wirtschaft und Kirche standen, brachte die Reform große Freiheit: Die Studierenden konnten ihr Studium selbst organisieren, Lehre und Forschung waren unabhängig und vermochten sich frei zu entfalten. Das kam insbesondere den Geisteswissenschaften zugute: Ursprünglich nur ein Propädeutikum der Artes Liberales, schlossen sie sich nun zu einer eigenständigen Fakultät zusammen mit einer sich kontinuierlich ausdifferenzierenden Vielfalt an Fächern, darunter auch der Disziplin, der sich Komitas verschrieb: die Musikwissenschaft.

Allen voran ist hier die Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, die heutige Humboldt-Universität, zu nennen, an der Komitas studierte. 1810 nach den Ideen Wilhelm von Humboldts (1767–1835) gegründet, entwickelte sie sich rasch zur modernsten Universität Deutschlands, die

¹ Zit. Nach *Կոմիտաս Վարդապետ (1869–1935)*, կազմող և խմբ. Գ. Գասպարյան, Երևան, «Փրինթինգ», 2014, էջ 13 (*Komitas Vardapet. 1869–1935*, hg. v. Guren Gasparjan, Jerewan 2014, S. 13 [armen. und engl.]).

zu Komitas' Zeit über das größte Lehr- und Fächerangebot verfügte. Ihr erklärtes Ziel war die Heranbildung einer Elite, gemäß der Rolle der Hauptstadt Berlin als Mittelpunkt der deutschen Politik und Wirtschaft. Vor diesem Hintergrund wird Komitas' Aussage verständlich: „Wenn du hier Fähigkeiten und Fertigkeiten zeigst, so treibt man dich voran.“¹

Als Reformuniversität und somit frei von konfessionellen und politischen Zwängen hätte die Berliner Universität keinen Anteil an der staatlichen Politik nehmen müssen. Gleichzeitig war es gerade die Lehr- und Lernfreiheit, die dem Betreiben von Politik Tür und Tor öffnete. Die meisten Professoren unterstützten die Interessen des Kaisers, nationale wie internationale. Die Gründung neuer Fächer spiegelt die neuen außenpolitischen Interessen der Regierung – die Slawistik etwa die Pflege diplomatischer Beziehungen mit Osteuropa, die Orientalistik die Kolonialpolitik. Zugleich entsprachen Wissenschaftskooperationen mit anderen Ländern dem Wunsch des Kaisers, den deutschen Wissenschafts- und Hochschulsystemen zu Weltgeltung zu verhelfen.

Von dem Kultur- und Bildungsprogramm, das im Deutschen Reich zur Konsolidierung, Festigung und Repräsentation der Nation stattfand, profitierten wiederum die armenischen Studierenden. Sie genossen nicht nur eine akademische Ausbildung nach modernsten Standards; vielmehr bereiteten die von allen kirchenpolitischen Zwängen befreite Forschung und die von der Aufklärung befruchteten, naturwissenschaftlich fundierten Einsichten den Weg zu einem Handeln, das zukunftsweisend für die eigene Nation sein konnte.

Berlin als „Schwelle“

1896 kam Komitas aus seiner Klosterzelle in Edschmiatzin, dem geistlichen Zentrum der Armenier in der russischen Provinz, nach

¹ Komitas, Brief an Karapet Kostanian; zit. nach **Rita Soulahian Kuyumjian**, *Archeology of Madness. Komitas, Portrait of an Icon*, Princeton, NJ 2001, p. 40f.

Berlin, um in der Metropole, der Hauptstadt des neuen deutschen Kaiserreiches Musik zu studieren; 1899 verließ er Berlin und es begann die fruchtbarste Periode seines Schaffens, in der er mit wissenschaftlichen und musikpraktischen Arbeiten die Basis für eine armenische nationale Musik schuf. Es scheint, dass Berlin eine „Schwelle“ war: die Zeit und der Ort einer gewaltigen Transformation, die Komitas durchlief und die ihn zur Schöpfung einer nationalen Musik erst eigentlich befähigte.

Der deutsch-jüdische Philosoph und Schwellentheoretiker Walter Benjamin (1892–1940) hat entscheidend die Denkfigur der „Schwelle“ geprägt. Er definiert sie in seinem „Passagenwerk“ als etwas, das „ganz scharf von der Grenze zu scheiden [ist]. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.“¹ Schwellen sind also Zonen des Übergangs. Sie markieren einen Zustand zwischen Vorher und Nachher. Altes und Neues treffen aufeinander, existieren teils parallel, teils nacheinander, können sich mischen. Am Ende steht der Umbruch: Das Neue löst das Alte ab.

Bei Komitas sind die beiden Sphären „Vorher“ und „Nachher“ markiert durch eine Komposition und einen Vortrag. Beide bilden quasi die Eckpfeiler der Berliner „Schwelle“.

Psalm 137 „An den Wassern zu Babel“

Komitas erreichte Berlin im Mai 1896. Er war zunächst zum Studium an einem privaten Konservatorium angenommen worden, wo er eine Reihe von Werken im romantischen Stil der Zeit komponierte. Im Oktober/November 1896 entstand seine Vertonung des Psalms 137 „An den Wassern zu Babel“. Sie markiert den Beginn der Schwelle und steht noch für den Zustand des Alten, für das Vorher.

¹ **Walter Benjamin**, *Gesammelte Schriften* Bd. 5.1“ hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 618.

Der Psalm entstand im babylonischen Exil des Volkes Israel, das von Nebukadnezar deportiert worden war, und steht für die Exilerfahrung schlechthin: für die gewaltsam herbeigeführte Katastrophe, für Heimatferne und Fremdheit. Die globale Verbreitung des Psalters durch das Christentum sorgte dafür, dass der Klagepsalm zu einem universalen Symbol und in der Folge zur Matrix für zahlreiche musikalische Vertonungen, literarische Paraphrasen und Darstellungen der Bildenden Kunst avancierte.

Dass Komitas gerade diesen Psalm vertont, ist kein Zufall. Exil und Katastrophe sind nicht nur Teil des nationalen Gründungsnarrativs der Juden, sie sind auch das Schicksal der Armenier: In verschiedenen Epochen der armenischen Geschichte haben sich Ereignisse wie Verlust der territorialen Souveränität, Vertreibung, Exil wiederholt, so dass man geradezu von einem armenischen Metanarrativ sprechen kann. Nicht zuletzt spiegelt der Zustand des Exils Komitas' eigene Situation, und zwar in doppelter Weise: Nicht nur, dass er sich zur Zeit der Komposition in der Fremde in Berlin befand, er musste bereits als früh verwaistes Kind die Erfahrung der Entwurzelung und des Verlustes der Heimat machen.

Tatsächlich gibt es ein konkretes katastrophisches Ereignis, das als Auslöser für die Vertonung des Psalms gedient haben dürfte, nämlich die Hamidischen Massaker an den ostanatolischen Armeniern, die im Jahr 1896 ihren Höhepunkt fanden. Rund 30.000 Überlebende flohen nach Edschmiatzin, wo der Katholikos dafür sorgte, dass sie auf die umliegenden Dörfer verteilt wurden. Komitas stand in Briefkontakt mit seinem Kloster in Edschmiatzin, muss also um diese Geschehnisse gewusst haben.

Die Erfahrung von Exil und Fremde finden ihren Ausdruck in den Mitteln, derer sich Komitas bei dieser Komposition bedient. Davon zeugt zuallererst die Wahl seines Stoffes: Er greift auf das universale, biblische Symbol des Klagepsalms – zugleich ein Symbol der gemeinsamen Wurzel beider Völker im Christentum – zurück und nicht

etwa auf ein rein armenisches Sinnbild, obwohl es deren viele gegeben hätte. In ähnlicher Weise bedient er sich beim Text der deutschen Lutherbibel und nicht etwa einer anderen Bibelübersetzung. Auch musikalisch ist der Psalm „fremdbestimmt“: Mit seinem motettenhaften Satz, der Anwendung der barocken Affektenlehre und den stilistischen Mitteln der deutschen Romantik ist er noch stark den Konventionen der abendländischen Musik verpflichtet.

„Über armenische Musik“

Das Ende der Schwelle fällt mit dem Ende von Komitas' Berliner Studienjahren 1899 zusammen, die er mit einem Vortrag beschließt, gehalten auf zwei Sitzungen der Berliner Sektion der Internationalen Musikgesellschaft. Der Vortrag selbst ist nicht überliefert, aber in der Zeitschrift der Gesellschaft¹ steht eine Zusammenfassung. Komitas entwirft hier eine komplette Geschichte der armenischen Musik: von der ältesten Stufe, der Volksmusik, über die Tempelmusik in heidnischer Zeit bis zur Kirchenmusik, wobei er die heutige Praxis mit den alten Stufen gleichsetzte. Zudem definiert er ein genuin armenisches musikalisches Idiom, und zwar auf Basis der Volks- und der liturgischen Musik. Er betont die Reinheit dieses Idioms und grenzt es ab zu den Musiksprachen der Nachbarkulturen – Türken, Kurden, Araber, Perser.

Später ergänzt Komitas dieses Bild noch um eine Theorie der armenischen Musik. Damit schafft er eine Art Regelsystem, mit der man Musik im armenischen Idiom komponieren kann. Zurückgekehrt nach Etschmiadsin, leistet er dazu mit eigenen Kompositionen erste Beiträge.

¹ S. dazu die *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, Erster Jahrgang 1899–1900, hg. v. Oskar Fleischer/Max Seiffert, Leipzig, S. 46f. In der *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, Zweiter Jahrgang, 1900–1901, S. 459, ist im Verzeichnis der in den ersten beiden Jahren der Gesellschaft innerhalb der einzelnen Ortsgruppen abgehaltenen Vorträge der Titel von Komitas' Vortrag angegeben mit „Über armenische Musik“.

Sein Vortrag kann als Gründungsurkunde einer armenischen nationalen Musik gelten.

Auf dem Weg zur „armenischen Musik“

Der Weg, den Komitas zwischen 1896 und 1899 zurücklegt, ist also der Weg von der „Musik, gemacht von Armeniern“, zur „armenischen Musik“. Und statt des passiven Klagens und Leidens in Psalm 137 schafft er die Grundlage für ein Aktionsprogramm, das er nach 1899 in Angriff nimmt: Bis 1915 streift er durch das Armenische Hochland, besucht die Dörfer und sammelt tausende von Volksliedern – eine Musik, deren Existenz in den Städten völlig unbekannt war. Viele der von ihm gesammelten Lieder arrangierte er nach dem Vorbild westlicher Kunstmusik. Doch damit nicht genug: In zahlreichen Publikationen und Vorträgen propagierte er seine Forschungsergebnisse zur armenischen Musik. Er gründete Chöre und reiste mit ihnen durchs Osmanischen Reich und Europa, wo sie seine Arrangements und Kompositionen vortrugen. So fand die armenische Musik, die er in seiner Feldforschung lokalisiert hatte, weite Verbreitung.

Es scheint paradox, dass Komitas ausgerechnet in Deutschland zu Erkenntnissen zu Ursprung und Wesen der armenischen Musik gelangte. Was passierte in Berlin, das für diese Transformation sorgte? Sicher gab es eine Reihe von Faktoren, die diesen Umschwung bewirkten. Sie treten umso deutlicher hervor, wenn man sich den Kontrast, zwischen Komitas' Leben in Berlin und dem in Edschmiazin vergegenwärtigt.

So war Komitas in Berlin zwar in der Fremde, aber er war auch fern der Enge der Bruderschaft in Edschmiazin, wo er mit seinen musikalischen Vorlieben viel Ärger erregte. Schon als Seminarist hatte Komitas sich für Volkslieder interessiert, sammelte die Lieder der Menschen auf den Straßen, der Pilger und seiner Kommilitonen. Auf der Suche nach dem authentischen armenischen Klang durchstreifte er auch die Dörfer und sammelte Volkslieder, darunter Liebeslieder, Hochzeitslieder, Tänze,

Wiegenlieder. Die säkulare Natur seiner Aktivitäten erregte den Zorn des konservativen Klerus, der ihn deswegen heftig angriff. In Berlin war dieser Ärger weit weg und Komitas genoss zum ersten Male ein relativ unabhängiges und ungestörtes Leben: Er konnte Konzerte und Opern besuchen, flanieren, in Buchhandlungen und Bibliotheken verweilen, sich austauschen mit anderen. Das machte den Kopf frei für Impulse von außen. Und Berlin war damals voll von Impulsen.

Als frisch gebackene Hauptstadt des jungen Kaiserreiches stand Berlin in scharfem Kontrast zum provinziell-kirchlichen Edschmiatzin. Nach der Reichsgründung 1871 hatte sich die Hauptstadt rasch zu einem internationalen Hotspot entwickelt, der Publikum aus aller Welt anzog. Berlin war zudem ein Tummelfeld für nationale Aspirationen, es herrschte dort eine Atmosphäre, die gesättigt war von Aufbruchstimmung, Patriotismus und nationalen Gebärden: Nach Jahren der Zersplitterung und Fremdbestimmung waren die Deutschen endlich ein geeinter, souveräner Staat und wollten sich der Welt auch als solcher präsentieren. All das muss Komitas zutiefst berührt haben, angesichts dessen, dass sein eigenes Volk über die Türkei, Russland, Europa und den Nahen Osten verstreut war.

Gleichzeitig demonstrierte die Hauptstadt stets und ständig nationale Eigenart und Größe, gepaart mit Versuchen, das Volk auf die neue Nation einzuschwören. Neben dem Programm der Kultivierung und Verbreitung des Volkslieds unter Kaiser Wilhelm II. (s. o.) spielte der Komponist Richard Wagner (1813–1883) eine wichtige Rolle: Mit seinen Opernsujets aus germanischer Mythologie und deutschem Mittelalter verlieh er der noch jungen Nation historische Tiefe und galt damit im Kaiserreich als Verkündiger einer neuen deutschen Identität. Wie die meisten Deutschen verfiel auch Komitas während seiner Berliner Zeit in eine Begeisterung für Richard Wagner, dessen Kunst damals als Ausdruck des „Volksgeistes“ und Sprache der Nation galt. Komitas besuchte die Aufführungen von Wagners Opern und kaufte sich die

Klavierauszüge dazu. Später schrieb er sogar einen Essay über Wagner,¹ in dem offenkundig wird, warum er ihn schätzt: Komitas erkennt Wagner als jemand, der den Deutschen eine nationale Musik gegeben und den Fremden eine Lehre erteilt habe. Vor dem Hintergrund der internationalen Wagner-Forschung lässt sich heute mit Sicherheit sagen, dass Komitas' Wagner-Studie keineswegs Wagners eigene Intentionen wiedergibt. Vielmehr schimmert hier Komitas' eigene Vision durch, sein Volk aus der Überfremdung zu befreien und ihm eine nationale Musik zu geben.

Komitas fand in Wagner Vorbilder für den Ausdruck des Nationalen – bei Wagner natürlich des „Deutsch-Nationalen“. Es war jedoch das Studium der Musikwissenschaft an der Berliner Universität, das Komitas schließlich den Weg zum „Armenisch-Nationalen“ ebnete. Und einer der wichtigsten Vermittler war hier sein Lehrer Oskar Fleischer.

Oskar Fleischer – der Lehrer

Die noch junge akademische Disziplin der Musikwissenschaft war in Berlin zu Komitas' Zeiten noch ein kleines Fach mit einem Lehrkörper, der aus nicht mehr als drei Personen bestand: der Privatdozent Max Friedlaender (1852–1934) sowie die beiden Professoren Heinrich Bellermann (1832–1903) und Oskar Fleischer (1856–1933). Letzterer war der bei weitem vielseitigste von Komitas' Lehrern und seine engste Bezugsperson. Gleichzeitig gehört Fleischer zu den umstrittensten Musikforschern seiner Generation; denn sein interdisziplinäres, aus der Germanistik abgeleitetes Rüstzeug bedeutete einerseits eine Weiterentwicklung der Musikwissenschaft, andererseits verleitete es ihn zu wissenschaftlichen Spekulationen sowie zu chauvinistischen Positionen, die nationalsozialistisches Gedankengut vorwegnahmen.

In Fleischers Person verschränken sich die alte philologische Tradition der Universität Halle und die moderne Musikforschung der

¹ In: *Taraz*, Nr. 8, 1904, S. 56–57 .

Berliner Universität. Fleischer absolvierte zunächst ein vielseitiges Studium in Halle, wo er unter anderem klassische, romanische, iranische und deutsche Philologie studierte. Seine Dissertation 1882 über das Akzentuationssystem der althochdeutschen Übersetzung eines lateinischen Textes¹ führte ihn zu den Akzentschriften in der Musik. Er schloss ein Studium der Musikwissenschaft in Berlin an, dem deutschen Zentrum des Fachs. In Berlin fand er seinen hauptsächlichen Forschungsschwerpunkt: die vergleichende Neumenkunde auf der Grundlage philologischer Methoden, eine Verschmelzung also seiner beiden Disziplinen, der Philologie und der Musikwissenschaft.

Auch Fleischer hatte sich unter dem Einfluss der Suche nach einer nationalen Identität für das neu gegründete Reich dem Deutsch-Nationalen verschrieben: Zeit seines Lebens war er auf der Suche nach möglichen alten, germanischen Schichten in der deutschen Musik. Dabei hatte er Methoden, Konzepte und Sichtweisen entwickelt, die sich übertragen ließen auf andere Musiken, so auch auf die armenische. Er kultivierte etwa eine Art archäologische Spurensuche, um alte, ursprüngliche Elemente oder Schichten in der Musik zu lokalisieren. Zudem vertrat er die essentialistische Vorstellung, dass Aspekte der Musik wie Melodik, Rhythmik, Skala etc. ethnisch gebunden seien und damit nicht dem Wandel der Zeit unterliegen.

In Berlin gelangte Komitas über das Studium der Musikwissenschaft zu Einsichten in das Wesen und die Lokalisierung einer primordialen, ethnisch gebundenen Musik. Und er sah und lernte, wie sich mit Hilfe solcher Konzepte eine Nation aktiv gestalten ließ. All das übertrug er auf armenische Verhältnisse. Nicht zuletzt lieferte ihm Fleischers philologischer Ansatz bei der Erforschung der Neumen wertvolle Ideen zur Entschlüsselung der armenischen Zeichenschrift, den Chasen (von

¹ **Oskar Fleischer**, *Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boethius*, Halle a. d. Saale: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1882.

arm. խազ – xaz), die einst der Fixierung der kirchlichen Gesänge diente, aufgrund der fragilen Existenz der Armenier auf ihrem eigenen Territorium aber in Vergessenheit geraten war.¹

Doch war Fleischers Interesse keineswegs auf das Nationale beschränkt:² Während er in der Musik das Echte und Ursprüngliche des deutschen Volkes suchte, verstand er die Musikwissenschaft wiederum als eine völkerverbindende Disziplin. 1898 gründete er, ganz im Sinne der internationalen Politik des Kaisers, die Internationale Musikgesellschaft, die den wissenschaftlichen Austausch zwischen den Ländern fördern sollte. Komitas war von Beginn an Mitglied und blieb der Gesellschaft zeit seines Wirkens und Schaffens verbunden.

Dabei war das Verhältnis zwischen Komitas und seinen Lehrern keineswegs einseitig. Denn die Berliner Musikwissenschaftler, die sich der Politik des Kaisers verpflichtet sahen, hatten zwar ein Interesse an der Volksmusik, fühlten sich jedoch nur dem Geschriebenen verpflichtet; die Volksmusik als lebendige, mündlich überlieferte Schöpfung blieb ihnen fremd. Komitas dagegen interessierte sich nicht nur für den Gegenstand Musik, sondern auch für Musik als menschliches Handeln und für den Musiker. Schon als Student in Edschmiazin ging er zu den

¹ Ähnlich wie die gregorianischen Neumen sind die Chasen eine adiastematische Notation: Sie geben keine exakten Melodieverläufe wieder, sondern stehen für Intervallschritte, Tondauern, Ornamentation, Rhythmus, Metrum etc. Die musikalische Information hinter den Chasen beruhte dabei auf mündlicher Überlieferung. Bis zum 15. Jahrhundert wurde das Zeichensystem ausgebaut und war schließlich so komplex, dass die liturgische Musik an den Klöstern und kirchlichen Ausbildungsstätten ein eigenes Lehrfach bildete. Mit der Zerstörung von Kirchen und Klöstern im armenischen Kernland ging die musikalische Codierung der Chasen verloren und die Melodien wurden fortan rein mündlich tradiert.

² Vgl. hierzu das Plädoyer Friedrich Schillers für die „Einheit in der Vielfalt“ (**Armenuhi Drost-Abgarjan**, Die Überlebenschance der Menschheit ist im Überleben der jeweiligen Identität, in: Astrid Ertelt-Vieth (Hg.), *Sprache, Kultur, Identität. Selbst- und Fremdwahrnehmungen in Ost- und Westeuropa*, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1992, S. 144–148).

Menschen ins Feld, beobachtete sie und sammelte ihre Lieder. Seine Kenntnis lebendiger, mündlicher Volksmusiktradition brachte er nach Berlin und dort wurde sie offenbar mit großer Bereitschaft rezipiert. Dass Oskar Fleischer 1899 in seinem Eröffnungsartikel der neu gegründeten *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* die Volksliedforschung zur zukünftigen Agenda der Gesellschaft erhebt, kann nur Komitas' Einfluss zu verdanken sein; denn dieser Artikel war und blieb Fleischers einzige Studie zum Volkslied, ausgenommen seine Replik auf eine Kritik an seiner Studie.¹ Auch ist es sicher kein Zufall, dass Komitas' Beitrag „Die armenische Kirchenmusik“ in dieser ersten Ausgabe der Zeitschrift an prominenter Stelle steht, nämlich direkt nach Fleischers Eröffnungsartikel.² Es zeugt von der Wertschätzung, die Fleischer und die Berliner Musikwissenschaft Komitas entgegenbringt.

Dieser persönlichen Wertschätzung mag es zu verdanken sein, dass Fleischer im Jahr 1914 den Aufruf zur Gründung der Deutsch-Armenischen Gesellschaft unterschrieb, die sich die „Verbreitung einer gerechten, unvoreingenommenen Beurteilung des armenischen Volkes in Deutschland und des deutschen Volkes unter den Armeniern“ zum Ziel gesetzt hatte. Die Deutsch-Armenische Gesellschaft existiert bis heute und die enge und wechselseitige Beziehung zwischen Komitas und Oskar Fleischer können wir als Teil ihrer Gründungsgeschichte werten.

Ausklang

Welche Bedeutung Komitas' Berliner Studienjahre für die armenische Nation hatten, lässt sich anhand von Paul Rohrbachs Reiseberichts *In Turan und Armenien* ermessen. Der evangelische Theologe bereiste

¹ „Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900), S. 1–53; „Zur vergleichenden Liedforschung“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/1902), S. 185–221.

² „Die armenische Kirchenmusik“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900), S. 54–64.

1896/1897 die armenischen Siedlungsgebiete und wurde in Edschmiazin vom Katholikos empfangen. Der Katholikos beschreibt die Folgen der Hamidischen Massaker und sagt, was ihn bedrückt: *„Es ist nicht die Hinmordung der vielen Tausende, die Schändung der Frauen, die Zerstörung der Dörfer, die Verwüstung der Saaten, die das tiefste, tödtlichste Unglück unseres Volkes ausmachen, sondern es ist das Fortwandern der Flüchtlinge, die Zerstreuung der Nation aus der angestammten Heimath in die Fremde, wo sie demoralisirt wird und ihr Volksthum verliert. [...] Das Land ist verwüstet; es ist keine Saat da, kein Geld zum Entrichten der Steuern, kein Werkzeug, kein verständiger Lehrer mehr, der die Verzweifelten und Zerstreuten sammeln, zum Aushalten, zum Ausharren auf der theuren, väterlichen Erde ermahnen könnte. Immer mehr werden sie fortziehen und sich in alle Welt verlieren, wo sie um ihr bestes Besitzthum kommen.“*¹

Die Sorge des Katholikos gilt der Gefahr der Auflösung der Nation und ihrem Aufgehen in anderen Völkern, dem Verschwinden der Armenier in der Geschichte. Komitas erfasst die Probleme seiner Zeit und sucht ihre Lösung mithilfe der Musik, arbeitet mithilfe der Musik gegen die drohende Auflösung des armenischen Volkes an.

Komitas schafft einen Kanon. 1898 schrieb Komitas an Karapet Kostanjan, den Dekan des Priesterseminars in Edschmiazin: *„Je mehr ich in das freudige Meer der Musik eintauche, desto mehr bestätigt sich meine Überzeugung, dass die Melodien sowohl unserer Volks- als auch unserer Kirchenmusik, die von frühester Zeit an wie Bruder und Schwester zueinander standen, von nun an sowohl von Ausländern als auch von Armeniern studiert werden sollten. Die Wurzeln unserer Musik reichen bis in die Antike und bis zur eigentlichen Herkunft der Armenier zurück, bis in eine Zeit, in der die Musik untrennbar mit ihren Schöpfern*

¹ **Paul Rohrbach**, *In Turan und Armenien. Auf den Pfaden russischer Weltpolitik*, Berlin: Verlag Georg Stilke, 1898, S. 194f.

*blühte. Jetzt kehrt sie zu uns zurück.*¹ Mit dem Nachweis, dass es eine genuin armenische Musik gibt und dass ihre Quelle die Volksmusik ist, vereint Komitas das Sakrale mit dem Säkularen zu einem einzigen nationalen Korpus und scheidet damit zugleich die armenische Musik von der Musik des Westens und von der Musik der Fremdherrscher und Aggressoren. Mit diesem nationalen Korpus gibt er der armenischen Musik eine Geschichte, einen Ursprung und eine Zukunft. Seine Schriften zur armenischen Musik und seine Arrangements und Kompositionen in armenischem Stil haben fortan kanonische Geltung: sie sind heute der Referenzpunkt für armenische Musikwissenschaftler und Musiker, sowohl Ost- als auch Westarmenier. Dieser Kanon ist fester Bestandteil der armenischen Kultur.

Komitas schafft eine Heimat. Komitas suchte und entdeckte die armenische Musik im Armenischen Hochland: Urheimat der Armenier, Stätte des Garten Eden und Wiege der Menschheit nach der Sintflut, als Noah mit der Arche am Ararat gestrandet war. Das Hochland ist historisch und symbolisch äußerst bedeutsam für Armenier, steht es doch für Ursprung, hohes Alter, Authentizität – Qualitäten, die Komitas auf die Lieder des Hochlandes überträgt. Auch viele Texte der von Komitas gesammelten Lieder scheinen authentisch. Sie spiegeln die Natur und das Leben der Menschen im Hochland, künden aber auch von Heimatlosigkeit, Enteignung, Leid – Themen, die die armenische Existenz Erfahrung prägen und für das Gestern wie das Heute gelten. Mit der Stiftung einer solchen genuin armenischen, zeitenthobenen Musik, die die kollektive Erinnerung des armenischen Volkes in sich trägt, schenkt Komitas den Armeniern eine symbolische Heimat, die man auch in der Emigration mit sich tragen kann. In der Musik wird Armenien hörbar, physisch erfassbar, mit ihr findet eine „Re-Territorialisierung“ der ihres angestammten Territoriums

¹ Übers. nach Komitas, *Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet*, Pasadena: Drazark Press, 2001, p. 11.

beraubten Armenier statt, wird eine „alternative Souveränität“ geschaffen, mit der sich die Exilierten von der Fremdbestimmung abgrenzen.

Komitas defragmentiert. Psalm 137 stand noch für Exil und Zerstreuung. Mit seiner Entdeckung einer genuin armenischen Musik, die in älteste Zeiten zurückreichte und damit allen Armeniern gehörte, Ost und West, Mutterland und Diaspora, versammelte Komitas symbolisch die verstreuten Armenier. Er fügte die Fragmente des über die Jahrhunderte zersplitterten armenischen Volkskörpers zu einer Einheit zusammen. Mehr noch: Er schuf aus den Bruchstücken der Vergangenheit – aus Volksliedern und liturgischen Melodien – die Grundlage für eine neue nationale Musik, für alle Armenier. Mit seinen Konzerten in der armenischen Diaspora stärkte er das nationale Bewusstsein und ermutigte letztendlich, den Weg zur Einheit auch zu beschreiten.

Komitas' Weg führt über die Musik von der Klage zur Tat, vom Exil zur Nation. Berlin war für Komitas der Ort und die Zeit der Schwelle, der Passage. In Berlin liegen entscheidende Grundlagen für sein Lebenswerk, das dem armenischen Volk so reiche Früchte gebracht hat. Es hat Komitas unsterblich gemacht, und Berlin, Deutschland, die deutsch-armenischen Beziehungen haben daran ihren unsterblichen Anteil.

Weiterführende Literatur

Alajaji Sylvia A., *Music and the Armenian Diaspora. Searching for Home in Exile*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2015.

Alexander Jeffrey C., Ron Eyeran, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser und Piotr Sztompka (Hg.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Anderson Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

Atajan Robert A., Komitas' Studienzeit in Berlin, in: Traude Ebert–Obermeier (Hg.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1989, S. 219–228.

Bartlitz Evelyn, *The Lament of His People. On the Occasion of the Premier Performance of Psalm 137*, in: *Neue Zeit*, 18. Mai 1969.

Baumgarten Marita, *Professoren und Universitäten im 19. Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte deutscher Geistes- und Naturwissenschaftler*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

Becker Thomas, Uwe Schaper (Hg.). *Die Gründung der drei Friedrich-Wilhelms-Universitäten. Universitäre Bildungsreform in Preußen*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2013.

Bohlman Philip V., *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.

Bruch Rüdiger vom, Heinz-Elmar Tenorth, *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010*, 6 Bde., Berlin, Akademie-Verlag, 2010–2012.

Caruth Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

Drost-Abgarjan Armenuhi, Die Überlebenschance der Menschheit ist im Überleben der jeweiligen Identität, in: Astrid Ertelt-Vieth (Hg.), *Sprache, Kultur, Identität. Selbst- und Fremdwahrnehmungen in Ost- und Westeuropa*, Frankfurt a. M. et al., Peter Lang, 1992, S. 144–148.

Fleischer Oskar, Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in germanischen Ländern, in: *Der deutsche Instrumentenbau* 13/14 (1899), S. 567–576.

Fleischer Oskar, Musikinstrumente aus deutscher Urzeit, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 20 (1893) 30/31, S. 399–401; 32/33, S. 415–418.

Fleischer Oskar, *Vom Kriege gegen die deutsche Kultur. Ein Beitrag zur Selbsterkenntnis des deutschen Volkes*, Frankfurt a. M., Verlag Heinrich Keller, 1915.

Förster Michael A., *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation. Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II.*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2009.

Gasparian, Gurgem (Hg.). *Komitas Vardapet (1869–1935)*, Jerewan, Sargis Chatchents, 2014.

Gazer Hacik, *Die Reformbestrebungen in der Armenisch-Apostolischen Kirche im ausgehenden 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

Geertz Clifford, The Integrative Revolution. Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States, in: *Old Societies and New State. The Quest for*

Modernity in Asia and Africa, hg. v. Clifford Geertz, New York/N.Y, The Free Press, 1963, S. 105–157.

Goltz Hermann (Hg.), *Akten des internationalen Dr. Johannes-Lepsius-Symposiums 1986 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle (Saale), VEB Kongress- und Werbedruck, 1987.

Hall Stuart, Cultural Identity and Diaspora, in: *Identity. Community, Culture, Difference*, hg. v. Jonathan Rutherford, London, Lawrence and Wishart, 1990.

Kazanjian David, Nichanian Marc, Between Genocide and Catastrophe, in: *Loss. The Politics of Mourning*, hg. v. David L. Eng und David Kazanjian, Berkeley, University of California Press, 2002.

Komitas, An Overviev of Armenian Folk Music, in: Komitas, *Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet*, Pasadena, Drazark Press, S. 63–70.

Komitas Keworkian, Die armenische Kirchenmusik, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899/1900), S. 54–64.

Krikorian Mesrop, Armenien und die Armenier in neuester Zeit. Die deutsch-armenischen wissenschaftlichen und kirchlichen Beziehungen um die Jahrhundertwende, in: Hermann Goltz (Hg.), *Akten des internationalen Dr. Johannes-Lepsius-Symposiums 1986 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle (Saale), VEB Kongress- und Werbedruck, 1987, S. 53–71.

Kuyumjian-Soulahian Rita, *Archeology of Madness. Komitas, Portrait of an Icon*, Princeton, NJ, Gomidas Institute, 2001.

Lenz Max, *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, 4 Bde., Halle a.d. Saale, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1910–1918.

Panossian Razmik, The Past as Nation. Three Dimensions of Armenian Identity, in: *Geopolitics* 7 (2002) 2, S. 121–146.

Randhofer Regina, Eine frühe Wahlverwandschaft. Richard Wagner und Komitas, in: *Armenisch-Deutsche Korrespondenz* 4 (2016), S. 30.

Randhofer Regina, Komitas und die Berliner Musikwissenschaft. Eine deutsch-armenische Beziehung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, in: *Armenisch-Deutsche Korrespondenz* 2 (2013), S. 32–34 und 3 (2013), S. 37–40.

Randhofer Regina, Musik im Dienste der Nation. Komitas und die Berliner Musikwissenschaft, in: *Armenisch-Deutsche Korrespondenz* 1 (2018), S. 40–43 und 2 (2018), S. 40–42.

Rathert Wolfgang, Fleischer Oskar, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel et al., Bärenreiter, und Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, Sp. 1308f.

Said Edward, Reflections on Exile, in: Ders., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

See Klaus von, *Barbar, Germane, Arie. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994.

Sorgenfrey Clemens, ‚Folgt mir zum Ararat‘. Armenisch-deutsche Kulturkontakte seit dem Mittelalter, in: *Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft*, Bochum, Museum Bochum, 1995, S. 27–32.

Stokes Martin, Introduction: Ethnicity, Identity and Music, in: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, hg. v. Martin Stokes, Oxford, Berg Publishers, 1994.

Stowe David W., *Song of Exile: The Enduring Mystery of Psalm 137*, New York, Oxford University Press, 2016.

Դոկտոր, պրոֆ. Արմենուհի Դրոստ–Աբգարյան (Գերմանիա)*Հալլեի Մարտին Լյութեր համալսարան***Դոկտոր Ռեզինա Ռանդհոֆեր (Գերմանիա)***Հանովերի երաժշտության, դրամայի և հաղորդակցության
համալսարան***ԿՈՄԻՏԱՍԸ ՈՐՊԵՍ ԱՌԱՆՑՔԱՅԻՆ ԿԵՐՊԱՐ
ՀԱՅ–ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ****Ամփոփում**

Կոմիտասին կարելի է դիտարկել որպես Եղեռնին նախորդող տասնամյակների հայ–գերմանական հարաբերությունների վառ խորհրդանիշ: Այդ ժամանակ երկու ազգերն էլ գտնվում էին «ազգի կառուցման» գործընթացում, թեև՝ զարգացման տարբեր փուլերում, և երկուսն էլ երաժշտությունը բացահայտել էին որպես կարևոր միջոց: Բեռլինում ուսանելու տարիները Կոմիտասի համար առանձնահատուկ կարևոր էին: Նոր հիմնադրված Գերմանական Կայսրության մայրաքաղաքը միայն գեղարվեստական հմտություններ և մասնագիտական գիտելիքներ փոխանակելու ու ձեռք բերելու վայր չէր: Բեռլինը մի ընթացք էր, որը Կոմիտասին ցույց տվեց երաժշտության միջոցով հայ ազգի պասիվ դիմակայումից դեպի ակտիվ ձևավորման ճանապարհը: Կոմիտասի միջոցով գերմանական ոգին և գիտությունը անջնջելիորեն փորագրվեցին հայ ազգային երաժշտության մեջ:

Հիմնաբաներ՝ հայ–գերմանական առնչություններ, Բեռլին, վաղ երաժշտագիտություն, գաղափարների պատմություն, ինքնության կառուցում, «շեմ»–ի փոխաբերություն, ազգի ձևավորում:

Dr. Prof. Armenuhi Drost-Abgarjan (*Germany*)

Martin-Luther-University of Halle

Dr. Regina Randhofer (*Germany*)

Hanover University of Music, Drama and Media

KOMITAS AS A KEY FIGURE FOR ARMENIAN-GERMAN RELATIONS

Abstract

Komitas can be considered a vivid symbol of Armenian-German relations in the decades before the Genocide. At that time both nations were in the process of nation building, albeit at different stages of development, and both had discovered music as an important tool. The years of study in Berlin were of particular importance for Komitas. The capital of the newly founded German Empire was not only a place of exchange and new acquisition of artistic skills and professional knowledge. Berlin was rather the passage that showed him the way from passive endurance to the active shaping of an Armenian nation by means of music. Through Komitas, German spirit and scholarship have indelibly etched in Armenian national music.

Keywords: Armenian-German relations, Berlin, early musicology, history of ideas, identity construction, metaphor of threshold, nation building.

Prof. Thomas Buchholz (*Deutschland*)

Deutscher Komponistenverband

KOMITAS – DER EUROPÄER: SPUREN EUROPÄISCHEN MUSIKDENKENS UND KOMPONIERENS IN AUSGEWÄHLTEN WERKEN VON KOMITAS

Europa ist heute immer noch ein politisch heterogenes Gebilde. Letztlich mag die Situation Griechenlands oder die Rolle Großbritanniens ebenso zur Nachdenklichkeit stimmen wie die sehr unterschiedlichen politisch-ökonomischen Situationen. Hinterfragbar war jedoch niemals ein Europa als kulturelles Gebilde. Ursprünglich sprach man vom ABENDLAND, womit Westeuropa gemeint war. Aber gerade dieses Abendland hat Prägungen geschaffen mit gewissen Vorlieben, beispielsweise für Italien im 16. Jahrhundert oder die französischen Akzente des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch die Nationalstaatlichkeit im 19. Jahrhundert hat zwar gewisse kulturelle Unterschiede aufgezeigt, doch die Kunst einer gebildeten Oberschicht glich allerorten sehr. Beispielsweise verfügte Ende des 19. Jahrhunderts fast jedes westeuropäische Land über ein Sinfonieorchester.

Sieht man hingegen in den subkaukasischen Kulturraum, begegnen wir einer völlig anders gewachsenen Kunst. Über Jahrhunderte hinweg bleiben hier Kulturen konstant, Veränderungen sind zumeist von außen aufgezwungen, das Ergebnis von Kriegen oder andersartigen Ereignissen. So entsteht eine Kontinuität, die es im fortschrittsgetriebenen Abendland nur sehr selten gibt. Wir begegnen in jenem Kulturraum, in dem Komitas verwurzelt ist, Musizierweisen, Instrumentarium und Darbietungsformen von Musik, die einerseits sehr urwüchsig und vor allem eng im Ritus einer frühchristlichen Tradition verwurzelt sind.

Eine genaue Grenzziehung dessen, was territorial europäisch oder asiatisch ist, lässt sich anhand diverser Karten nur ungenau bestimmen.

Es ist nur eine Möglichkeit, den Kaukasus als Kontinentalgrenze zu sehen. Das sagt allerdings nichts über kulturelle Regionen aus. Daher möchte ich den Terminus Europa in Sinne eines Kulturraumes benutzen.

Die traditionelle armenische Musik, an deren Erforschung Komitas einen bedeutenden Anteil hat, war monodisch und basierte auf modalen Strukturen, beispielsweise auf einem Modell von Quarten.¹ Armenische Melodien waren, folgt man Komitas' Überzeugung, auf solchen Strukturen aufgebaut. Im Gegensatz dazu waren zeitgleich Quartfolgen in den Regularien der Katholischen Kirche als Dissonanz betrachtet worden, deren Anwendung man vermied.

Dass die alten außereuropäischen Kulturen Ende des 19. Jhs. immer stärker Amalgame abendländischer Provenienz in sich aufnahmen, war nicht das Ergebnis einer weltumspannenden Popular-Kultur. Die Europäisierung war ein Merkmal einer neuen kulturellen Orientierung. Das diese letztlich mit schmerzlichen Verlusten an urwüchsigen, über Jahrhunderte konstanten alten Kulturen einherging, zählt zu den großen Brüchen in der Geschichte. Das war auch in Armenien so. Komitas musste es gespürt haben, denn seine Forschungen setzen genau in jener Zeit ein, in der ein Untergang der alten Kulturen fast schon vollzogen schien.

Bevor Komitas nach Berlin kam, hatte er eine bereits zwölfjährige musikalische Ausbildung hinter sich, die dem, was in der armenischen Kirchenmusik von ihm gefordert war, in vollem Umfang entsprach. Hinzu kamen die sechs Monate theoretischen Studiums in Tblisi. Sein durch den reichen Ölmagnaten Alexander Mantaschjan ermöglichtes Studium in Berlin, das von 1896 bis 1899 dauerte, diente also nicht vorrangig

¹ Die Europäer kamen erst mit Arnold Schönbergs „Kammersinfonie“ op. 9, die mit einem Quarten-Fanal im Horn beginnt, auf dieses wunderbare Intervall als vorherrschendes Gestaltungselement. Man denke auch an Schönbergs Kapitel zur Quartenharmonik in seiner Harmonielehre. (Universal Edition, Wien 1922, Kapitel „Quarten-Akkorde“, S.477 ff.)

seiner Ausbildung für den Kirchendienst. Es war vordringlich kompositorischer bzw. musiktheoretischer Studien sowie der Musikwissenschaft gewidmet und daher ganz im Sinn einer persönlichen Qualifikation zu verstehen. In wie fern die armenisch-apostolische Kirche letztlich hiervon profitierte und in welcher Form spätere Auseinandersetzungen mit dem Katholikatum in Edchmiatsin eine Rolle spielten, bedarf einer späteren Betrachtung.

Wer waren also Komitas' Lehrer in seiner Zeit in Berlin? Wodurch wurde er geprägt? Was hat er mitgenommen an sogenannter europäischer Kultur?

Im Privatkonservatorium von Professor Richard Schmidt wurden alle Fächer gelehrt, die man von einer höheren musikalischen Lehranstalt erwarten durfte. Der Rektor seiner Einrichtung unterrichtete die grundlegenden Fächer selbst: Klavier, Gesang, Ensemble- und Chorgesang, Komposition, Musiktheorie und Musikgeschichte. Richard Schmidt war auch als Komponist aktiv. Von seinen Kompositionen ist heute nichts mehr bekannt.¹ Komitas studierte hier vor allem Musiktheorie und Klavierspiel.

Bereits kurze Zeit nach dem Eintritt in das Konservatorium schrieb sich Komitas am 22. Oktober 1896 in die Matrikel der Universität ein.² Hier widmete er sich vordringlich musikwissenschaftlichen Studien. Durch

¹ Wie oft in der Geschichte, sind gerade jene Lehrer, deren eigene Kreativität und Originalität eher weniger ausgeprägt sind, treffliche Lehrer, weil bei ihrer Vermittlung weniger die eigene Ästhetik als das Lehrgebäude tradierter Handwerkstechniken im Mittelpunkt steht. So mag es mit Schmidt und Komitas gewesen sein, so wird es ebenfalls für das noch zu besprechende Verhältnis zu Heinrich Bellermann zu treffen. Für Komitas war das insofern ein Glück, dass er seine eigene Musikauffassung, sein nationales Idiom bewahren konnte, trotzdem jedoch wesentliche handwerkliche Techniken europäischer Prägung erlernte und im eigenen Werk nutzte.

² Die Matrikeln, aufbewahrt im Archiv der Berliner Humboldt-Universität, weisen seine Eintragung unter der Nummer 677/87 aus: Geburtsort: Kütahia in der Türkei; Vater: Schuhmacher; stud. phil. Während des Studiums, das am 2. September 1899 mit einem Zeugnis abgeschlossen wurde, wohnte Komitas in der Kochstraße 73.

seine Lehrer ist jedoch zu vermuten, dass auch die theoretischen, ästhetischen und kulturellen Grundlagen zur Komposition eine Rolle spielten.

An der Berliner Universität waren seine Lehrer Max Friedlaender, Heinrich Bellermand und Oskar Fleischer. „Das war einer der glücklichsten Umstände, nicht nur, weil Komitas hier die neuesten Grundlagenforschungen der prominenten Vertreter der Musikwissenschaft aus erster Hand geboten bekam, sondern auch, weil die speziellen Forschungsgebiete dieser Fachmänner wie auch ihre traditionsbedingten künstlerischen Anschauungen zweifellos dem Anliegen von Komitas entgegenkamen.“ bewertet dies der Leipziger Musikforscher Richard Szeskus.¹

In Max Friedlaender begegnete Komitas einer Persönlichkeit, die sich sowohl praktisch als auch wissenschaftlich-theoretisch der Erforschung des Volksliedes und dem Liedschaffen des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmet hatte. Von besonderem Einfluss auf Komitas werden Friedlaenders ästhetische Ansichten über das Volkslied, seine Volkslied-Ausgaben und die darin gezeigten Möglichkeiten der Bearbeitung gewesen sein.

In dem Klaviersatz Friedlaenders zeigt sich vor allem die auf die Melodie fixierte und, klaviertechnisch gesehen, sparsame Art der Begleitung. Auch seine wissenschaftliche Besprechung der Lieder hat viel mit dem zu tun, was Komitas später in den Ausgaben armenischer Volkslieder selbst anwendet.

Komitas' eigene Bearbeitungen armenischer Volkslieder zeigen eine besondere Art des Umgangs mit der Monodie. Er selbst stellte fest, dass die armenischen Bauernlieder einstimmig gesungen und ohne Instrumentalbegleitung waren. Seine Ausgaben sind vor allem mit der Begleitung des Klaviers versehen. Das Besondere an Komitas Bearbeitungen war der schlichte, vor allem aber durchsichtige Klaviersatz, für den

¹ **Richard Szeskus**, Komitas in Berlin, in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. XII/2, Berlin 1970, S.121–132.

sowohl Friedländer, aber auch die Volkslieder mit Klaviersätzen von Johannes Brahms Vorbild gewesen sein können.

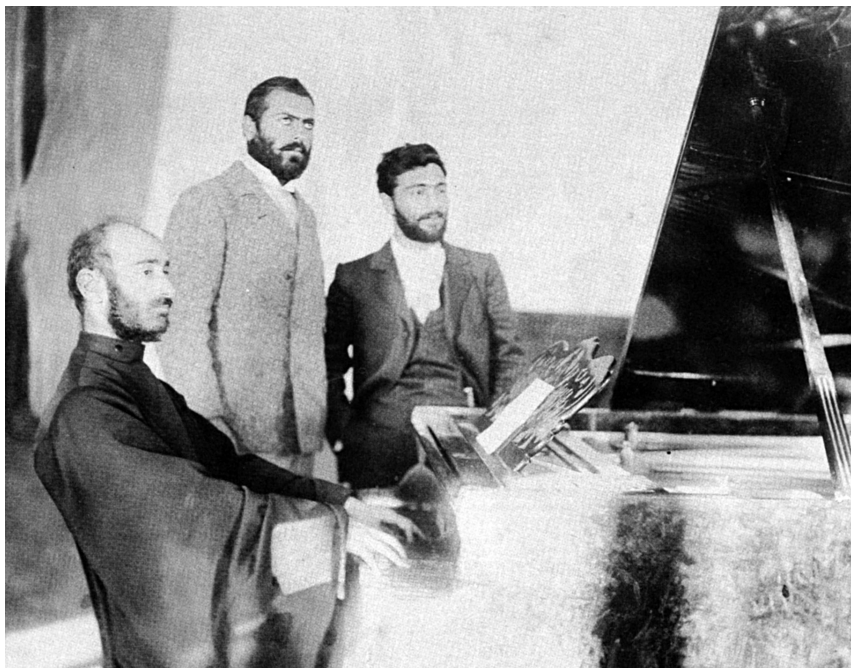
In jedem Fall ist es europäische Ästhetik des 19. Jahrhunderts, das Klavier als Begleitinstrument für Kunst- wie Volkslieder zu nutzen. In Westeuropa entwickelt sich die Gattung des klavierbegleiteten Sololiedes, auf die Komitas bewusst zurückgreift, wie seine eigenen Liedkompositionen wie beispielsweise „Krunk“ – Der Kranich – beweisen. Auch sei darauf verwiesen, dass er sich in seiner Berliner Zeit mit dem klassischen Klavierlied intensiv beschäftigte und auch eigene Arbeiten mit deutschen Texten von Goethe u.a. dazu vorlegte.

Mehrstimmige Volksliederbearbeitungen, aber auch mehrstimmige Originalkompositionen von Komitas sind teilweise mit Begleitung des Klaviers. Hier kann man davon ausgehen, dass Komitas das Klavier als Begleitinstrument nur bei solistisch besetzten Stücken einsetzt. Seine Chorwerke, sowohl die Originalkompositionen als auch die Liedsätze sind a cappella. Hier weicht er deutlich von der im Westeuropa des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen Besetzung Chor + Klavier ab. Ob es auch daran liegt, dass er in Armenien kaum über ausreichendes Instrumentarium verfügt, wie er immer wieder klagt, muss Vermutung bleiben.

Die Rolle des Klaviers in Komitas Schaffen ist wohl aus Gründen des ‚unarmenischen‘ Instruments kaum im Fokus der Betrachtungen gewesen. Instrumentenkundlich dürfte das Pianoforte zweifelsfrei in West- und Mitteleuropa zu verorten sein. Ausläufer nach Amerika (Steinway) oder Asien (Yamaha) sind immer europäischer Provenienz. Da Komitas keine Instrumentalmusik außer jenen Solo-Stücken für Klavier schuf¹,

¹ An dieser Stelle sollen seine studentischen Arbeiten unberücksichtigt bleiben. Solche kompositorischen Studien gehören bis heute zum klassischen Ausbildungskanon im Fach Komposition. Es ist nicht anzunehmen, dass Komitas diese Arbeiten in sein Werkverzeichnis aufgenommen hätte, das sie, im Unterschied zu den Klavierwerken kaum Bedeutung für Komitas‘ kompositorischen Stil haben.

bildet das Klavier in seinem Musikdenken eine zentrale Rolle.¹ Weder in der Türkei noch in Armenien ist im 19. Jahrhundert die Produktion von Klavieren und Flügeln nachweisbar. Alle dort verwendeten Instrumente sind also Importe. Man kann auch davon ausgehen, dass die Benutzung des Klaviers erst in jenen Stücken auftaucht, die während und nach der Berliner Zeit entstanden sind.²



¹ Seine Klavierwerke erschienen komplett 1982 im 6. Band der Komitas Gesamtausgabe in Jerewan. **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, Երևան, «Սովետական գրող», 1982 (**Komitas**, *Gesamtausgabe*, 6. Band, Jerewan, „Sowetakan Grogh“ Verlag, 1982):

² Die heutige Situation der Klavierinstrumente in Armenien ist das Ergebnis der kulturellen Entwicklung seit der Sowjetzeit und kann auf die Zeit von Komitas Wirken nicht angewendet werden.

Dabei ist das Verhältnis von Komitas zum Klavierspiel nicht unproblematisch. In einem Brief an Karapet Kostanjan vom 22. April 1896 schreibt er: „Wenn mir etwas Schwierigkeiten bereitet, dann ist es das Spielen. [Anm. des Übers.: gemeint ist das Klavierspiel]. Die ohne Lehrer eingepprägten falschen Fingerbewegungen lassen sich sehr langsam korrigieren, vor allem, weil ich damit so spät anfang.“¹ Den Klavierunterricht erhielt er nach eigener Mitteilung bei Richard Schmidt. Am 29. Oktober des darauffolgenden Jahres teilt er Kostanjan die Erfolge seines Studiums mit. „...mir bereitet nur das Klavierspielen Schwierigkeiten, welches auch sehr langsam fortschreitet, meine Finger sind steif geworden und meine Knochen hart. Ich spiele nur schlecht als recht und habe das von mir gewünschte Niveau noch nicht erreicht.“² Das früheste Foto, das Komitas an einem Flügel in Etschmiadsin zeigt, datiert auf den 10. Juni 1900, also nach seinem Berliner Studium. Daneben sehen Sie den Flügel aus seiner Berliner Zeit. Über die Herkunft dieses Instruments der heute unbekannten Pianofortefabrik KLARR ist bislang nichts bekannt.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist der Klavierbau in Westeuropa auf einem hohen Niveau gewesen. Alle Instrumente verfügten über Gussrahmen und eine Stahlbesaitung sowie moderne Repetitionsmechaniken. Für die Ausrüstung musikalischer Institutionen und Schulen waren Räume ohne Klavier undenkbar.³ Im Jahr 1886 wurden ca. 73.000 Klavierinstrumente in Deutschland gebaut, allein in Berlin gab es etwa 200 Klavierbauer, als Komitas sein Studium begann.

Das unterscheidet sich deutlich von der instrumentalen Ausstattung, die Komitas bisher kannte. In seiner vorberliner Zeit stand die

¹ Կոմիտաս Վարդապետ, Նամակակնի, խմբ. Գ. Գասպարեան, Երեւան, «Արգիս Խաչենց–Փրինթինգ», 2009, էջ 33 (Komitas Vardapet, Briefe, Gurgun Gasparjan (Hg.), Jerewan, 2009, S. 33). Übersetzung: Hermine Buchholz–Nazarjan.

² Ebda, Brief an Karapet Kostanyan vom 29.10.1897, S. 46. Übersetzung: Hermine Buchholz–Nazarjan.

³ Jeder noch so kleine Saal verfügte über einen Flügel, sogar das Zeppelin Luftschiff „Bismarck“ verfügte über einen Blüthner–Flügel, eine Sonderanfertigung in Leichtbauweise.

Ausbildung von Stimme und Gehör an oberster Stelle. Das Klavierspiel hat er sich offenbar selbst beigebracht.

So sehr Komitas' Verwendung des Klaviers europäische Verbindungen zeigt, so besonders ist sein Umgang mit diesem Instrument. Vielleicht sind auch gewisse pianistische Besonderheiten in seinem Klaviersatz darauf zurückzuführen, dass er selbst das Klavierspiel nie zur Perfektion gebracht hat. Die Klavierstücke und auch die Begleitsätze sind insgesamt nicht mit dem technischen Anspruch ausgestattet, den das Virtuosen_tum hervorgebracht und das Instrumentarium ermöglichte. Glücklicherweise war Komitas Musikdenken bei aller Europäisierung durch das Klavier nicht so weit aufzulösen, dass er das nationale Idiom seiner Musik opfern wollte. Daher strahlt seine Klaviermusik eine verblüffende Einfachheit aus, die vom Klavierspieler allerdings hervorragende pianistische Fähigkeiten bezüglich der Gestaltung und der Anschlagkultur verlangt. Komitas hat sich vorrangig als Singender verstanden und seine Musik wird erst von der Stimme aus verständlich.

*Komitas: „Lieder ohne Worte“
Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 148*

Larghetto

p legato e cantabile

p

mf

tr

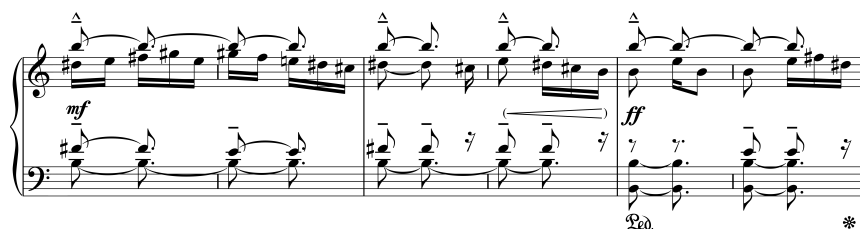
3

So europäisch das Beispiel daherkommt mit seinem von Mendelssohn benutzten Titel „Lieder ohne Worte“ und der romantischen Harmonik aus dem Harmonielehre–Unterricht, den mediantischen Trugschlusswendungen zeigt sich schon in Stücken aus der Studienzeit der klare und einfache Klaviersatz und die Absicht einer Verflechtung mit armenische Gesten. Das Stück datiert auf den 25.11.1898.

Spätere Kompositionen wie der Tanz „Schoror Karno“ (aus der Gegend von Karin) zeigen wie Komitas das romantische Harmonielehre–Niveau der Berliner Jahre verlassen hat zugunsten eines unverwechselbaren armenischen Idioms und bei Benutzung der Möglichkeiten des europäischen Instruments.

Komitas „Schoror Karno“

Gesamtausgabe, Bd. 6, S.106, Takt 31–33



Hier fällt vor allem die, durch die teilweise ‚unpianistische‘ Satzstruktur notwendige Benutzung des Dämpfungspedals auf. Wiederum als Rudiment europäischer Satztradition ist die konsequente Stimmenführung bei der teilweise oktavierten Vierstimmigkeit bemerkenswert. Der Klaviersatz wirkt eher wie das Particell eines Chor- oder Instrumentalsatzes.

Bei den Nachforschungen zu dem heutigen Referat ist mir noch eine Besonderheit in den Blick gerückt. Am 29. November 1898, kurz vor Ende seines Studiums, schreibt er wiederum an Kostanjan: „*Es ist*

notwendig, dass im Theologischen Seminar [Anm. d. Übers.: in Edchmiatsin] nach meiner Rückkehr ein HARMONIUM ist. Notwendig, weil ich vorhabe, einmal wöchentlich ein Konzert zu organisieren, und aus diesem Grund werde ich dieses Instrument einsetzen, weil es die Eigenart [Anm. d. Übers.: Seele] unserer Musik wiedergibt und dieser entspricht. Deswegen fing ich an, auf dem Harmonium spielen zu lernen. Bis Juni werde ich das abschließen. Es bereitet mir nicht so viele Schwierigkeiten wie das Piano.“¹

Für den armenischen Kulturraum dürfte das Harmonium eher exorbitant gewesen sein. Das beweist auch das folgende Zitat, in dem Komitas das Instrument als „jerkehon“ also als Orgel bezeichnet, mit lateinischen Buchstaben und eingeklammert dahinter das deutsche Wort HARMONIUM erklärend vermerkt.

In jenem Brief vom 22. Januar 1904 an Fürstin Mariam Tumanjan formuliert er: *„Das größte Unglück ist, dass ich keine Musikinstrumente habe, mit denen ich meine Werke gleich probieren und korrigieren könnte. In meiner Kammer habe ich eine sehr kleine Orgel [original: jerkehon] (Harmonium) von 4 Oktaven Umfang. ...“*² Hier offenbart sich bezüglich der Arbeitsweise ganz deutlich der Anteil des in Berlin Gelernten. Das Tasteninstrument war universales Arbeitsgerät, sowohl für Chorproben als auch zur Kontrolle mehrstimmiger Musik. Wie kein zweites Instrument war und ist das Pianoforte mit einem Umfang von 7 bis 7 ¼ Oktaven geeignet, nicht nur die Umfänge sämtlicher Singstimmen darzustellen, sondern auch alle Orchesterinstrumente wiederzugeben. Diesen Vorzug hatte Komitas aus Berlin mitgenommen.

¹ Ebda Brief an Karapet Kostanyan vom 29.11.1898, S. 51. Übersetzung: Hermine Buchholz–Nazarjan.

² Ebda Brief an Fürstin Mariam Tumanjan vom 22.01.1904, S. 85. Übersetzung: Hermine Buchholz–Nazarjan.



Eine fotografische Aufnahme zeigt Komitas im Jahr 1903 im Gevorgjan Theologischen Seminar in Etchmiadsin am Harmonium. Zu sehen ist, umrundet von einer Schar Interessierter, ein Instrument in normaler Größe, also umfänglicher als das von ihm beschriebene kleine Instrument. Offenbar ist davon auszugehen, dass die Anschaffung für das Seminar getätigt wurde.

Von Bedeutung ist die Frage nach der Rolle des Harmoniums als Orgel-Ersatz. Die Tonerzeugung erfolgt hier ausschließlich durch Zungen.¹ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das Harmonium eine

¹ Bereits der Orgelbau kennt schon um 1450 das Regal, eine transportable Kleinorgel, die anstelle von Holz- oder Metallpfeifen über Zungenstimmen verfügt. Der französische Orgelbau kommt ohne solche Zungenstimmen nicht aus. Nach 1800 entwickelt man in Amerika und in Frankreich solche Tasteninstrumente mit Zungen. 1821 gibt es in Wien das erste Patent auf ein Harmonium namens Physharmonika durch Anton Haeckl.

Art Heimorgel. In kleineren Kirchen und Gemeinderäumen benutzt man es als kostengünstigen Orgelersatz. In dieser Funktion wird Komitas das Instrument für seine Kirchenmusik entdeckt haben und in diesem Sinne ist auch seine Bestellung für ein solches Instrument zu verstehen.

1907 lässt der Mäzen Alexander Mantashjan für Komitas einen Flügel organisieren. Das Instrument stammt von der ursprünglich in Stralsund gegründeten deutschen Pianofortefabrik C. M. Schröder¹, die bereits um 1850 in St. Petersburg beheimatet war. Heute steht das Instrument im Komitas-Museum in Jerewan.

Den größten musikwissenschaftlichen Einfluss von seinen Berliner Lehrern hatte der aus Halle an der Saale stammende Musikethnologe Oskar Fleischer. Der erste Band seiner dreiteiligen Neumenstudien, *Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, war 1895 in Leipzig erschienen, ein Jahr vor Komitas' Ankunft in Berlin. Die Veröffentlichung des zweiten Bandes, *Das altchristliche Rezitativ und die Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1897, fiel schon in Komitas' Berliner Zeit. Welche Bedeutung diese Forschungen auch für Komitas hatten, vor allem was die wissenschaftliche Methodik betraf, kann man an Komitas eigenen Aufsätzen sehen. Als 1898 Fleischer die Internationale Musikgesellschaft begründet, sorgt er dafür, dass sein Schüler Komitas zu den Gründungsmitgliedern zählt. Im Jahr 1899 hält Komitas die ersten Vorträge über die armenische Musik, die im damaligen Europa so gut wie unbekannt war. Seine Vortragstätigkeit in Deutschland und Frankreich und die damit verbundenen Publikationen, die auf seiner

¹ Carl Michael Schröder, dessen Vater Johann Friedrich ab 1816/18 zuerst Tafelklaviere, später auch Flügel produzierte. 1852 ging die Leitung auf C. M. Schröder über. Ab 1862 etabliert er die Fabrik in St. Petersburg und beginnt als erster in Russland Instrumente mit gegossener Platte zu bauen. Um das Jahr 1900 produzierte er ca. 1000 Instrumente jährlich, Seriennummer 18.988, 1918 wurde die Fabrik verstaatlicht und trug den Namen *Фабрика музыкальных инструментов имени А. В. Луначарского*, die Produktion von Klavieren wurde auf Balaleika, Domra, Gitarre u. a. Zupfinstrumente umgestellt.

Mitgliedschaft in der Internationalen Musikgesellschaft fußen, kann hier nur peripher erwähnt werden.

Kommen wir zu seinem Lehrer Heinrich Bellermann. Die Lehrveranstaltungen Bellermanns über die Musik des Mittelalters werden das besondere Interesse von Komitas erweckt haben. Seine eigenen Forschungen über das armenischen Bauernlied führten ihn zu der bereits zuvor erwähnten Überzeugung, dass sich Strukturen dieser Lieder bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgen ließen. Auch Bellermanns 1856 veröffentlichte Schrift *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* werden Komitas zur Kenntnis gelangt sein und seine eignen Forschungen befruchtet haben.

Bemerkenswert erscheint die Auffassung Bellermanns vom Gesang, von dem Eigenwert der Melodie und von der Mehrstimmigkeit. Seine ästhetischen Ansichten lassen sich bis hin zur zweiten Berliner Liederschule und ihrem Altmeister Johann Abraham Peter Schulz verfolgen. Die seinerzeit für europäische Verhältnisse schon fast dogmatisch erstarrt wirkende These, dass jegliche musikalische Unterweisung vom Gesang auszugehen habe, gründet sich auf einer aus der Vokalphonie des Cinquecento erwachsenen und über Meister wie Georg Philipp Telemann, für den Singen das Fundament der Musik bedeutete, getragene Grundüberzeugung.

Leider wurden die kompositorischen Arbeiten von Komitas Lehrern kaum verlegt, als dass Verlagsausgaben ihrer Werke nun in einem vernünftigen Umfang zur Verfügung stünden. Glücklicherweise fiel mir eine Anthologie diverser Chorsätze für Schulchor in die Hände. In solchen Anthologien wird man gerade bei unbekannten Namen häufig fündig. Oft steuern diese Komponisten eigens für solche Sammlungen Stücke bei, die dann nur einmal publiziert werden. Genauso verhält es sich bei Bellermann. Seine Vertonung des 121. Psalms ist, wie im Index vermerkt eine „Originalkomposition für diese Sammlung“. Die meisten Titel sind selbstverständlich Bearbeitungen des Herausgebers.

Der Satz Bellermanns greift bewusst kirchenmusikalische Modelle des 16./17. Jahrhunderts auf und bewegt sich funktionsharmonisch betrachtet im Rahmen einfacher Kadenzten. Eine besondere Stelle, die für Bellermann als kühn gelten dürfte, ist jene vom Hüter Israels: die mediantische Wendung $a - F - c - D^7 - g$ etc. unterbricht er durch eine wenig glückliche Zäsur, wohl um die besonders kühne Wendung etwas abzuschwächen:

Dreißig klassische und modern Chöre ..., Heft 2, Leipzig 1894, S.25.

nicht. Sie - he, der Hü - ter Is - ra - els schläft

nicht. Sie - he, der Hü - ter Is - ra - els

nicht. Sie - he, der Hü - ter Is - ra - els schläft

F C F a F c D⁷ g⁹⁻⁸ D⁴⁻³ 7 g d

T D T Dp T d (D⁷) Sp⁹⁻⁸ (D⁴⁻³ 7) Sp Tp

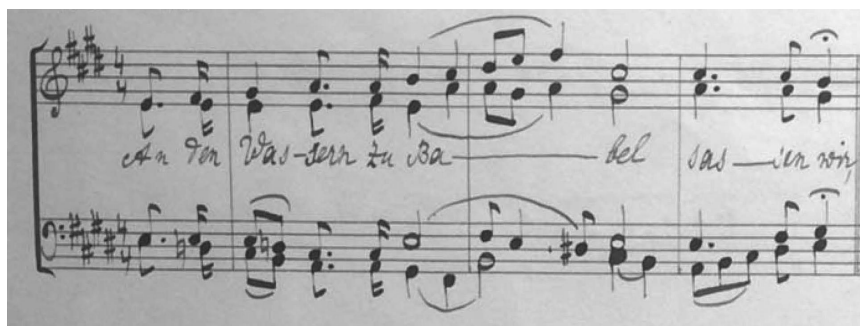
[P⁷]

Diese Zäsur, rechtfertigt auch der Text nicht. Die Wechsellnote im vorletzten Takt in der Sopranstimme erinnert an die Manieren der alten Meister und stellt die vorherige harmonische Innovation wieder in Frage. Im Prinzip orientiert sich Bellermanns Komponieren am kadenzgeprägten, eklektizistisch gehaltenen, strengen Tonsatz, wie er seinerzeit recht schulmäßig vermittelt wurde.

Komitas Chormusik ist sehr vielfältig. Sie ist durchgängig als a cappella-Satz im Sinne europäisch geprägter Mehrstimmigkeit konzipiert. Am Beginn seiner Chorkompositionen steht die noch in

Berlin komponierte Vertonung des Psalms 136¹ „An den Wassern zu Babel“. Hier in der Reinschrift von Komitas eigener Hand.²

Handschrift von Komitas, Fotografie des Autors aus der Ausstellung des Komitas-Museums in Jerewan



E	c#	A	E	f#7	H7	c#	A	H7	E
T	Tp	S	T	Sp7	D7	Tp	S	DZ	T

Trugschluss auf Babel Auflösung auf saßen wir

Die Trugkadenz bzw. der Trugschluss, hier das Chorbeispiel, welches den Klavierstücken „Lieder ohne Worte“ harmonisch und melodisch sehr gleicht, hat den jungen Armenier offenbar gefesselt. Besonders die Kadenzierung in die jeweilige Varianttonart hat er sehr oft verwendet.

Beredtes Beispiel ist dafür ist auch die Berliner Liturgie. Interessant ist, wie Komitas armenische Monodie mit europäischer Harmonik kombiniert. Während er in den ersten Stücken noch den Modus der Melodie zugunsten der Folgerichtigkeit harmonischer Wendungen verändert, verschiebt sich diese Relation in seinen späteren Stücken, so dass oft nur noch das vierstimmige Gerüst zurückbleibt.

¹ Psalm 136 nach Septuaginta und Vulgata, Psalm 137 nach Luthers Bibelübersetzung.

² Das Original, das hier fotografisch dokumentiert ist, befindet sich im Komitas Museum-Institut in Jerewan.

Komitas, Drei geistliche Gesänge, Hg. Thomas Buchholz, Berlin 2015.

Text: liturgisch, altarmenisch
Transkription: Hermine Buchholz-Nazarjan

Komitas Vardapet (1869 - 1935)
Einrichtung: Thomas Buchholz (1961)

4+4 4 [♩ = 74]

SOPRAN
ALT

TENOR
BASS

St' p, n - դոր մեա, St' p, n - դոր մեա,
Ter, wo - lor - mja, Ter, wo - lor - mja,

3

St' p, n - դոր-մեա, ...
Ter, wo - lor - mja, ...

St' p, n - դոր մեա, St' p, n - դոր մեա:
Ter, wo - lor - mja, Ter, wo - lor - mja.

Doch diese konsequente Anwendung vierstimmiger, traditionell abendländischer Satzkunst hat, wie eingangs schon vermutet, die Geistlichkeit nicht immer mitgetragen. Ein hochinteressanter Bericht findet sich bei Vahan Ter-Arekeljan (1883–1941), einem Schüler von Komitas. Er berichtet über seinen Lehrer: „Seine bescheidene Kammer wurde für alle, die Edchmiatsin besuchten, zu einem Pilgerort der armenischen Kunst. Obwohl [...] die Geistlichen aus Edchmiatsin keine positive Einstellung gegenüber dem die Liebe besingenden Mönch hegten, seine vierstimmige Liturgie ‚stank nach Lutherismus‘.“¹ Zum Glück ist heute die Einsicht in das Großartige von Komitas Werk den

¹ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում եւ վկայութիւններում, խմբ. Գ. Գասպարեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-ՓրինթինՖո», 2009, էջ 49 (Komitas in Erinnerungen und Zeugnissen seiner Zeitgenossen, Gurgen Gasparjan (Hg.), Jerewan, „Sargis Chatschenz-Printinfo“ Verlag, 2009, S. 49).

Zweiflern gewichen. Es war die Verbindung armenischer Tradition mit Elementen europäischer Musik, die das Besondere von seinem „armenischem Stil“ ausmachten, wie Professor Richard Schmidt einst die Eigenständigkeit von Komitas' Musik bezeichnete.¹

Viel noch ließe sich über Komitas' europäische Elemente in seinem Musikdenken sagen. Einige Bereiche, wie beispielsweise sein Verhältnis zur Instrumentalmusik sind bislang nicht hinreichend erforscht. Schließlich war es Komitas der zuerst angefragt wurde, die Musik zur Oper „Anusch“ zu komponieren. Immer wieder hat er auf die Notwendigkeit hingewiesen, das Gevorgjan Theologische Seminar in Etchmiadsin mit Instrumenten auszustatten, die die Einrichtung eines Orchesters erlauben. Auch die Aufstellung einer Orgel hat er favorisiert. Dass es letztlich dazu nicht kam, lag vielleicht daran, dass die Zeit für die neuen Gedanken noch nicht reif war. In diesem Sinne kann man Komitas auch als den Vorangehenden, den Avantgardisten sehen. In jedem Fall war er ein Künstler, dem die Kulturen keine hermetisch abgeschlossenen Sicherheitsbereiche waren, sondern dynamische Gebilde, die im Spannungsfeld von Tradition und Erneuerung leben. In diesem Sinne war Komitas ein Europäer.

¹ Brief an K. Konstanjan vom 27.01.1897, **Komitas Vardapet**, *Briefe*, S. 39–40. Übersetzung: Hermine Buchholz–Nazarjan.

Պրոֆ. Թոմաս Բուխհոլց (Գերմանիա)

Գերմանիայի կոմպոզիտորների միություն

ԿՈՄԻՏԱՍԸ՝ ԵՎՐՈՊԱՑԻ. ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԵՏՔԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՐՈՇ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

XIX–XX դդ. սահմանագծին՝ դեպի մոդեռն շրջադարձից անմիջապես առաջ, եվրոպական երաժշտական մտածողությունը ռոմանտիզմի և ուշ ռոմանտիզմի կոմպոզիտորների ազդեցության ոլորտում էր՝ տոնայնության սահմանները հաղթահարող հարմոնիայով, անկաշկանդ մելոդիկայով և ազատ կոնտրապունկտով: Այս ամենը բարենպաստ ներգործություն ունեցավ նաև Կոմիտասի ստեղծագործության վրա: Նրան զգալի չափով հաջողվեց եզակի կապ ստեղծել հայ ավանդական երաժշտության և եվրոպական կոմպոզիցիոն մոդելների միջև: Այդպիսով Կոմիտասի ոճը հայկական ժամանակակից երաժշտության համար դարձադաստեղծ նշանակություն ունի և, միաժամանակ, վկայում է Կոմիտասի՝ որպես եվրոպական երաժշտի մասին:

Կոմիտասի ստեղծագործությունը եվրոպական երաժշտամտածողության աչքի ընկնող ամալգամների մի շարք է պարունակում: Կենտրոնական տեղ է գրավում դաշնամուրի կիրառությունը հայ ավանդական ժողովրդական երգերի նվագակցության համար: Վերջին հաշվով դա հղում է Յոհաննես Բրամսի փորձին՝ ժողովրդական և մանկական ժողովրդական երգերին, որոնց հատուկ է վարպետորեն գրված դաշնամուրային նվագակցությունը: Կոմիտասի ժամանակակից Մաքս Բեգերն էր, որ իր «Պարզ մեղեդիներ» ժողովածուի մեջ ժողովրդական երգերը մասնագիտացված (կոմպոզիտորական) երգերի փոխակերպեց:

Կոմիտասի՝ որպես հայ կոմպոզիտորի գործունեությունը չափեր է սահմանափակվի հայաստանյան շրջանակով: Արդի երաժշտագիտությունը նրան պետք է տեղ հատկացնի երաժշտության ասպարեզի նշանակալից եվրոպացիների շարքում, եթե նրա ստեղծագործությունը դիտարկենք եվրոպական երաժշտամտածողության համատեքստում: Կոմիտասի ստեղծագործությունն ի վերջո նվաճում է՝ եվրոպական մշակույթի բազմազանության համար:

Prof. Thomas Buchholz (*Germany*)

Composers Union of Germany

KOMITAS AS A EUROPEAN: TRACES OF EUROPEAN MUSICAL THINKING AND ART OF COMPOSITION IN HIS SELECTED WORKS

Abstract

On the verge of the XIX–XX centuries, before the turning point to the Modernism, European musical thinking was under the influence of Romantic and Late Romantic era composers, with harmony overcoming the boundaries of tonality, with freely evolving melody and free counterpoint. All this was a favorable environment for Komitas's work, who managed to establish a unique connection between traditional Armenian music and European models of composition. Komitas's style has a significance of a school founder for modern Armenian music and, at the same time, is a testimony to Komitas as a European musician.

Komitas's work contains a continuum of prominent amalgams of European musical thinking. The use of the piano accompaniment for traditional Armenian folk songs has a special place in his works. Finally, it is a reference to Johannes Brahms's style with his folk and children's folk songs, which are masterfully written with piano accompaniment. During Komitas's lifetime, Max Reger transformed the folk songs into art songs in his collection *Simple Melodies*.

Finally, the article confirms that the activities of Komitas as an Armenian composer should not be limited to the Armenian framework. Modern musicology should give him a place among the most prominent European musicians, if we consider his work in the context of European musical thinking. Komitas's work is ultimately an achievement for the diversity of European culture.

Tatevik Shakhkulyan, PhD in Art (Armenia)

Komitas Museum–Institute

Institute of Arts NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

KOMITAS'S BERLIN PERIOD OF CREATION

Komitas's creative activity is considered by definite periods which relate to his life events. All his biographers agree that at any version of his creative periods' division, his student years in Berlin appear to have bordering position.¹ Thus the following periodization is commonly accepted in Komitas's biography.

- Pre–Berlin period, i.e. before 1896
- Berlin period, i.e. the student years in 1896–1899
- Post–Berlin period, 1900s in Etchmiadzin and in Constantinople, which included creative activity, collecting music, research, pedagogy, and concert and lecture tours.

Komitas's musical activity consists of several interrelated components: collecting folk and church music, scholarly work, composition and performance. Komitas worked in each component yet in pre–Berlin period, while studying at Gevorgian Seminary in Ejmiatsin. He started collecting folk and church music in the 1880s and later on he never stopped being attracted to the field. The scholarly work was a part

¹ Г. Геодакян, Стиль Комитаса и музыка XX века, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван, изд. Института искусств НАН РА, 2006, с. 111 (G. Gyodakyan, Komitas's Style and the XX Century Music, in: *The Ways of Formation of Classical Armenian Music*, Yerevan, Publication of the Institute of Arts of NAS RA, 2006, p. 111). Ն. Թահմիզյան, Կոմիտասը եւ հայ ժողովուրդի երաժշտական ժառանգությունը, Փաստաթեա, «Դրագարկ» հրատ., 1994, էջ 5 (N. Tahmizyan, *Komitas and the Music Legacy of Armenians*, Pasadena, Drazark Press, 1994, p. 5): Թ. Ազատեան, Կոմիտաս վարդապետ: Առաջին հատոր, Կ.Պոլիս, 1931 (T. Azatyan, *Komitas Vardapet: the First Volume*, Constantinople, 1931):

of his studies, and in the pre-Berlin period both theological and musicological research are to be noted as components of his activities. Komitas was composing music in the mentioned period and displayed a unique although mostly naive style. As for performance practice, Komitas was a wonderful singer since his childhood; and in this field the incident when he sang for the Catholicos causing him to cry is to be mentioned. Despite all the mentioned facts, for mastering in scholarly work, as well as for composing and performance mastery, it was the Berlin period that provided Komitas with the opportunity to acquire the knowledge, skills and confidence, as well as improve his abilities which would later in the post-Berlin period play an outstanding and inestimable role for Komitas.

As for music collecting, interestingly, some researchers argue that while Berlin greatly impacted Komitas in his formation as a musician, an inverse vector of influences exists as well. For example, Regina Randhofer assumes that it was due to Komitas's influence that Oskar Fleischer's opening article in the Journal of the International Music Society declared folk song research to be the society's future agenda.¹

Oskar Fleischer, Max Friedländer, and Heinrich Bellermann were Komitas's teachers at Humboldt University, and Richard Schmidt taught him at the private conservatory. Komitas was a founding member of the Berlin branch of the *Internationale Musikgesellschaft* (1899–1914). He collaborated with *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* published by *Breitkopf & Härtel*. His research was published in the *Zeitschrift für armenische Philologie*.

The importance of the Berlin period in Komitas's life has been noted by many researchers, among them R. Atayan, G. Gyodakyan, R. Szeskus, and R. Randhofer.²

¹ **R. Randhofer**, Komitas and Berlin Musicology, in: *Komitas and Medieval Music Culture*, Yerevan, Publication of Komitas Museum–Institute, 2016, p. 18.

² **Ռ. Աթայան**, Ժողովրդական սկզբնաղբյուրից անկախ երգերը, *Սովետական արվեստ*, 1969, թիվ 10, էջ 32–37 (**R. Atayan**, Songs without Folk Source, in:

In this article, I am focusing on some, in my opinion important, questions which refer to the period under discussion. In particular,

- ✓ What was the applied impact of Berlin studies on Komitas?
- ✓ How did Berlin studies influence further activity Komitas had in Ejmiatsin and in Constantinople?

While dwelling on those questions, more particular questions emerge. Both in scholarly platforms and in practical field, some viewpoints regarding Komitas's works circulate, which are highly disputable and antagonize the practical bases. Below such inconsistent viewpoints are proposed to be discussed. They are frequently verbally discussed among some musicians.

(?) “Komitas's piano music is inconvenient to play, because the composer himself did not play good piano.”

(?) “Komitas composed in restricted choice of music genres only, focusing on vocal music mainly and piano music.”

(?) “Komitas imitated German composers' style, while he found his own style only later.”

Do the above questions have grounds? Why do / did they exist and what is the reality concerning the arguments?

Komitas's German works

Komitas referred to the poems of German poets for his vocal and choral music. Indeed, this seems natural since he was living and studying in Germany. Here are the pieces referred to by Komitas:

Sovetakan Arvest, 1969, No. 10, p. 32–37): Г. Геодакян, Комитас, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, с. 66–95 (G. Gyodakyan, Komitas, in: *The Ways of Formation of Classical Armenian Music*, p. 66–95). Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական* 2, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 25–38 (R. Szeskus, Komitas in Berlin, in *Komitasakan* 2, Yerevan, Publication of Academy of Sciences of Arm SSR, 1981, p. 25–38): R. Randhofer, Komitas and Berlin Musicology.

Songs for voice and piano accompaniment:

- ✓ Theodor Storm – *April*
- ✓ Ludwig Uhland – *Frühlingsruhe*
- ✓ Johanna Ambrosius – *Du fragst?*
- ✓ Julius Sturm – *Komm, o Nacht*
- ✓ Wolfgang Geothe – *Meeresstille*
- ✓ Wolfgang Geothe – *Glückliche Fahrt*
- ✓ Wolfgang Geothe – *Nachtlid*
- ✓ Nikolaus Lenau – *Nebel*
- ✓ Nikolaus Lenau – *Sturmesmythe*

Choral songs without accompaniment:

- ✓ Nikolaus Lenau – *Lenz*
- ✓ Otto Rognett – *Neuer Frühling*
- ✓ Wolfgang Goethe – *Menschengefühl*
- ✓ A Biblical texts – *An den Wassern zu Babel*

From one hand, the teachers could suggest some choice of poems for composing music. From the other hand, referring to those texts was also Komitas's choice. Not all the poets referred to by Komitas are the most famous individuals in the German culture; a fact which is also noteworthy.

The researchers share an opinion that Komitas's German songs stylistically resemble the vocal pieces by some German composers of the Romantic era, among them being Felix Mendelssohn (1809–1847), Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), Johannes Brahms (1833–1897), and Richard Wagner (1813–1883).¹ This opinion appears to be true considering the melodic lines, the correlation of the lyrics with music,

¹ Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, էջ 35–36 (R. Szeskus, Komitas in Berlin, p. 35–36). Տ. Տարկիսյան, Немецкие песни Комитаса, Музыкальная Армения, Ереван, 2005, № 3, с. 38–39 (S. Sarkisyan, Komitas's German Songs, in: *Musical Armenia*, 2005, No. 3, p. 38–39).

harmony, texture etc. To consider the melodic line, *Meeresstille* is a typical sample (see music example 1).

Music example 1: *Meeresstille* by Komitás, based on lyrics by Goethe.
Romantic style in the melodic line is displayed.



Tie - fe Stil-le herrscht im Was-ser, oh - ne Re - gung ruht das Meer, und be-

6 - küm - mert sieht der Schif - fer glat - te Flä - che rings um - her. Kei -

Music example 2: *Glückliche Fahrt* by Komitás, based on lyrics by Goethe.
The beginning of the melodic line demonstrates a direct imitation of Wagner's style.



Die Ne - bel zer - reis - sen der Him - mel ist

3 hel - le, und Ä - o - lus lö - set das ängst - li - che Band.

6 Es säu - seln die Win - de, es rührt sich der Schif - fer,

9 Ge-schwin-de! Ge-schwin-de! Es teilt sich die Wel - le, es naht sich die

13 Fer - ne: schon seh' ich das Land!

A more noteworthy example is *Glückliche Fahrt* (music example 2), which presents direct evidence of imitating Richard Wagner's style. The beginning of the melody is almost a copy of the *Ride of the Valkyries*, although in the continuation of the song no such a tendency is traced.

Komitas's piano pieces written in Berlin

As it is well known, Komitas developed a unique style in piano which can hardly be compared with any commonly accepted stylistic definition.¹ His piano dances, as well as the *Songs* for piano display specific texture, featured with unique melody, rhythm, range evolvment, etc.

Komitas's piano music written in Berlin does not hint at the later style. Instead, a study process is traced in it. Music examples 3–6 present extracts from various piano pieces. Komitas mentioned *Nocturno* for piano as *opus 1*, although when composing this piece he was the author of a number of other works; moreover, later he never considered this numeration. What attracts attention is the texture of the music, which consists of differentiated melodic and accompanying layers (see music example 3). The complementary style of the two layers, the *arpeggiato* principle of the accompaniment embracing two octaves and even more, and the texture in general approximate the music style to the Romantic composers. Therefore, Komitas mastered the pianistic style of the existing music.

¹ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6. Դաշնամուրային ստեղծագործություններ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Սովետական գրող», 1982 (**Komitas, Works**, Vol. 6: Piano Works, ed. R. Atayan, Yerevan, Sovetakan grogh, 1982):

Music example 3: *Nocturno*, Op. 1 by Komitas

Piano

The musical score for 'Nocturno, Op. 1' by Komitas is presented in two systems. The first system begins with a piano introduction marked 'p'. The texture is four-layered, featuring a pedal point in the lower layer, a thematic subject in the middle, a chord layer above, and a polyphonic line starting with the fourth bar. The second system continues the texture with parallel thirds and sixths, marked 'ritenuto' and 'a tempo'.

The following are two extracts from *Schwermuth* for piano. In the first fragment a four-layered texture is displayed with a pedal point in lower layer, a thematic subject in the middle one, a chord layer above, and a polyphonic line starting with the fourth bar. In the second fragment, a texture with parallel thirds and sixths intervened with each other is the most obvious detail, which is a principle inherent to Romantic era composers' style.

Music example 4: *Schwermuth* by Komitas, two fragments

(a)

The musical score for 'Schwermuth' by Komitas, fragment (a), is presented in two systems. The first system begins with a piano introduction marked 'p'. The texture is four-layered, featuring a pedal point in the lower layer, a thematic subject in the middle, a chord layer above, and a polyphonic line starting with the fourth bar. The second system continues the texture with parallel thirds and sixths, marked 'ritenuto' and 'a tempo'.

(b)



The next example presents the piano arrangement of an Armenian folk song collected by Komitas himself – «Հովն անուշ» (*Hovn anuš* – *The Breeze is Sweet*). In the first fragment (music example 5a), the song is announced in the middle line of the three-layered texture, while in the basso a repetitive line resembling pedal point is displayed and in the upper part a line hinting at broken chords is recounted. In the second fragment (music example 5b), a part of the song melody is announced accompanied by the fifths, then it is interrupted by *arpeggios* of definite chords (F sharp major etc.).

Music example 5: «Հովիտն ահա» (*The Breeze is Sweet*) for piano by Komitas

(a)



(b)



The above samples from piano works by Komitas represent various pianistic techniques which distinguish from his later style. That is to say, the devices utilized in the above samples later did not become a guide for Komitas anyhow; rather he created a subtle, transparent and a spatial-dimensional technique, which endowed original sound. The presented pieces lead us to one of the questionable ideas propounded in this article.

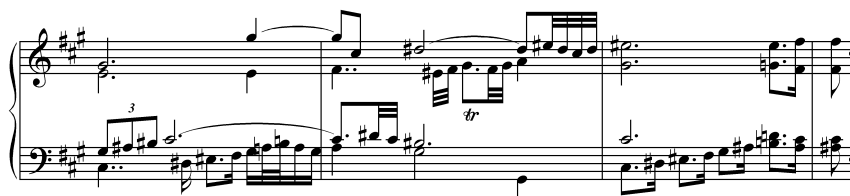
(?) “Komitas’s piano music is inconvenient to play, because he himself did not play good piano.” Is this opinion correct? As we see, Komitas mastered piano music techniques while studying in

Berlin, but he gained another choice of style later in his mature period of creation.

Komitas's instrumental music

In Berlin, Komitas authored a number of instrumental pieces for string quartet, quintet, symphony orchestra, etc. None of them approaches Komitas's later style. Instead, we can guess that didactic tasks were implemented in many of them. Each string quartet presents the stylistic features of various epochs from Baroque to Classical and Romantic. Some samples are discussed below. Music example 6 presents an extract from the string quartet entitled by R. Atayan as *Songs without Words*. We find the same piece in the Komitas Archives in two version – for piano and string quartet.¹ In this piece, a resemblance with Baroque music is evident which is displayed in music phrases, rhythmic formulas, texture, etc.

Music example 6: *Songs without Words* for string quartet. Komitas Archives No. 520.



In some other instrumental pieces (see music example 7) imitation of the style of classical (as well as pre-classical) masters is traced. Evidently, Komitas wrote those pieces as student works. Most probably the task was to compose music in the manner of instrumental music revealing the potentialities of the instruments.

¹ The quartet version is in Komitas Archives 520. The piano version was published in **Komitas, Works**, Vol. 6, p. 143-145.

Music example 7: Subject from a string quartet. Komitas Archives No. 535.



Moreover, in some other pieces the style of the Romantic era is seen, which is displayed in the subjects, development principles, etc.

Komitas's string quintet is noteworthy due to the thematic material with up and down motions over the notes of triads and followed by contrary motions. In particular, the subject reminds Ludwig van Beethoven's piano sonata op. 57 (see example 8).

Music example 8: A fragment from Komitas's String Quintet. Komitas Archives, No. 528.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Bass

The only orchestral work we know has survived from Komitas has the title *Wald Nacht* (Komitas Archives No. 551) and is written for full symphony orchestra orchestra in a classical in a classical manner, in a ternary form with contrasting middle part. The main subjects are presented in music example 9.

Music example 9 a, b, c: selected subjects from *Wald Nacht*

(a) The first subject conducted by cello.



(b) The second subject

Flute 1

Flute 2

Clarinet in A

Pauke

Cello

Contrabass

(c) The third subject

Oboe

Viola

While the form and instrumentation of the orchestral piece are accomplished in Western music means, the themes could be described as being derived from the traditional Armenian music style.

In this regard, an answer to one of the viewpoints proposed above can be formulated.

(?) “Komitas wrote in restricted choice of music genres only, focusing on vocal music mainly and piano music in part.” As we see, Komitas tried various genres including chamber music and orchestral music. However, later his choice focused on vocal, choral and piano music.

Armenische Kirchengesänge

For the third above mentioned mismatching viewpoint I will refer to the arrangements of Armenian church songs in German translation.¹ Twelve songs belonging to various church music genres and feasts are put together in a choral piece which is considered to be the Second *Patarag*² by Komitas,³ although the complete ceremony is not implied. Very interestingly, the Armenian and German versions of the same songs essentially differ from each other while being based on the same traditional melodies. Some samples will be discussed below.

“Heilig, heilig” is the translation of Armenian «Սուրբ, սուրբ» (“Surb, surb” – *Saint, Saint*), which is one of the most beloved church songs in the community. Music example 10 presents the melody of the song (a) in its primary version – as transcribed by N. Tashchian in 1878, (b) Komitas’s

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 8. Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյողակյան, Դ. Դերոյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 195–220 (**Komitas, Works**, Vol. 8: *Spiritual Music*, ed. R. Atayan et al., Yerevan, Gitutyun publication of NAS RA, 1998, p. 195–220).

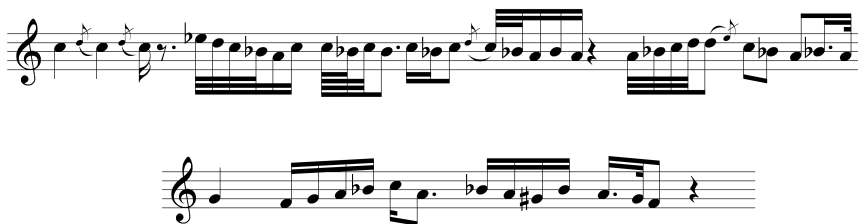
² *Patarag* (Arm. Պատարագ) is the Divine Liturgy of the Armenian Church.

³ *Ibid.*, p. 13.

version with German lyrics, and (c) the modal scale as derived from not mere the melody but also the holistic choral arrangement by Komitas.

Music example 10: “Heilig, heilig” from Komitas’s *Armenische Kirchengesänge*.

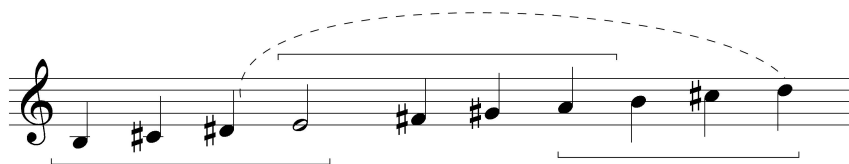
(a) The traditional melody as transcribed by N. Tashchian.¹



(b) Komitas’s arrangement of the same melody for the German version.



(c) The modal scale of the arrangement derived from the choral texture.



As it is evident from the notated scores, the traditional version (music example 10a) is featured with elaborated style full of embellished phrases and not obeying any definite meter. Komitas preserved the

¹ Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 83 (Recorded Chants of Holy Patarag, Vagharshapat, 1878, p. 83).

traditional melody, while arranging the free meter into 4/4. He preserved the succession of the notes and their pitch and rhythmic correlation and augmented the values of the notes. The result is quite different perhaps mostly due to the canonic meter.

The most striking detail is the modal scale which is derived from Komitas's four-part arrangement. The scale presents conjunct Ionian tetrachords with E tonic. E – F sharp – G sharp – A is conjunct with A – B – C sharp – D; and from the tonic downwards, E – D sharp – C sharp – B descends. In the result, D sharp below the tonic and D natural above the tonic coexist. Each detail of the scale corresponds to the theory by Komitas about the modal scales of traditional Armenian music.¹

Here an especially noteworthy circumstance is to be mentioned: Komitas arranged the traditional melody according to his compositional methods of his later period. In other words, Komitas displayed a unique method of composition already in Berlin, while studying Western music. This denotes that he studied Western music, and the same time he knew that Armenian music should have its own way of development. This is very striking.

Referring to other Church Songs in the discussed work, it should be noticed that many details are found as being 'non-standard' including harmonization and rhythmic distribution. While the German versions are written in classical major / minor keys, the Armenian versions which were composed later in 1900s, display non-standard signs in the key. While in German version of the songs Komitas followed the commonly accepted ready-made metrical patterns, later on he did not use them but

¹ **Komitas Keworkian**, Die Armenische Kirchenmusik, *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, Oktober–December, 1899), S. 54–64. **Կոմիտաս**, Հոդվածներ յեւ ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետհրատ., 1941, էջ 139–141, 153–156 (**Komitas**, *Articles and Studies*, edited by R. Terlemezyan, Yerevan, State edition, 1941, p. 139–141, 153–156).

rather he followed the semantical meaning of the Armenian texts. Later he put bar-lines according to the contents of the lyrics. A sample is presented in music example 11. “O prachtvolles” in German and «Ով զարմանալի» (“Ov zarmanali” – *O Wonderful*) in Armenian have the same content of pitch and value correlations. While the German version is notated in the meter of 2/2, the Armenian version does not imply any meter and displays 7, 10, 8, 12 etc. beats in the bars.

Music example 11: “O prachtvolles” and «Ով զարմանալի»

(a) “O prachtvolles”¹ displaying 2/2 meters

O, pracht-vol - les, ge - of - fen - bar - tes Ge - heim - niss!

10
Gott der Schöp - fer kam zum Jor - dan.

(b) «Ով զարմանալի»² displaying varying beat amounts in each bar

Ով զար - մա - նա - լի խոր - հուրդ այս մեծ յայտ - նեալ

Ov zar - ma - na - li xor - hurd ays mec hayt - neal

3
Ա - րա - ռիչն Աստ-ուած ի Յոր - դա- նան ե - կեալ:
A - ra - rič'n Ast - vac i Hor - da - nan e - keal.

Here I approach to the next viewpoint proposed in the beginning of the article.

¹ Komitas, *Works*, Vol. 8, p. 216–217.

² Komitas, *Works*, Vol. 8, p. 40.

(?) “Komitas imitated German composers’ style, while he found his own later only.”

Indeed, he imitated the style of the German composers, but he definitely knew that Armenian music should develop another way. In Berlin, he was seeking that way and found many paths.

Further thoughts

Indeed, the influence on Komitas of his studies in Berlin cannot be underestimated. First of all, knowledge and practical skills he received there were of fundamental importance. Not only a theoretical grounding in music and musicology, but also his practical abilities were improved in higher level. As we see, formation of style is also traced in the Berlin period. Besides, Komitas got confidence in musical practice, which is of no less importance for his further activities.

In Ejmiatsin and in Constantinople Komitas was on a large scale engaged in:

- Scholarly work, which led to unique ideas in music theory, aesthetics and history.
- Composition, in which he created a style which can hardly be defined in commonly accepted terms.
- Performing art appearing as a singer and choral master whose performance was of specific character.
- Larger activities in fieldwork which led to thousands of newer folk and church songs.

Komitas's fundamental research on Armenian music led to the theoretical system proposed as related with traditional Armenian music. Moreover, his research in *khaz* (Arm. խազ – xaz) notation was highly motivated by the existence of similar research in other cultures which his German teachers were engaged in.

Komitas's manuscripts evidence several operatic projects he had planned to fulfill. Here again we see the influence of his Berlin studies. For

example, Komitas was planning to compose (and had started) an opera based on traditional Armenian epic *David of Sassoun*.¹ Undoubtedly, his admiration with Richard Wagner's epic opera was the source of influence.

It is known that Komitas was planning to establish a music conservatory. The source of this idea is also to be searched among Berlin's impacts.

Therefore, the applied impact of Berlin studies on Komitas and its influence on further activity he had later on is completely apparent.

Abstract

As it is well known, Komitas's studies in Berlin played a major role in his formation as a musician. Although before then he received musical education, it lacked systematization. The influence of Berlin studies refers to each musical branch Komitas worked in: research, creation and performance. At the same time, it is logical to talk also about the opposite vectors of influences, especially in the area of folk music collection and research.

In this paper, I focus on Komitas's works which were done in Berlin, among which are romances and choral works based on lyrics by famous German poets, piano works, chamber works, the only surviving orchestral work and the *Patarag* in German translation. While studying Komitas's compositional activity in Germany, a number of attractive questions arise. (1) What was the applied impact of Berlin studies on Komitas? (2) An opinion circulates that Komitas's piano works are not convenient for pianists because Komitas himself was not a master in piano performance. Both Komitas's Berlin studies and the piano works written in Berlin reject this opinion. (3) Why do Armenian and German versions of Komitas's *Patarag* differ from each other while being based on the same melodies? It is also attractive to discuss the influence of German period on further activity Komitas had in Etchmiadzin and Constantinople.

Keywords: Berlin, student works, Komitas's instrumental music, Komitas's piano music, German composers.

¹ Բ. Հովակիմյան, Կոմիտասի թատերական աշխարհը, *Կոմիտասական* 2, էջ 242–260 (B. Hovakimyan, Komitas's Theatrical World, in: *Komitasakan* 2, p. 242–260):

Տաթևիկ Շախկուլյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԲԵՌԼԻՆՅԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի բեռլինյան ուսումնառությունն առանցքային դեր խաղաց նրա՝ որպես երաժիշտ ձևավորման վրա: Թեև դրանից առաջ էլ Կոմիտասը ստացել էր երաժշտական կրթություն, սակայն այն համակարգվածության պակաս ուներ: Բեռլինյան ուսումնառության ազդեցությունը վերաբերում է Կոմիտասի հետազոտական, ստեղծագործական, կատարողական աշխատանքին: Տրամաբանական է քննարկել նաև ազդեցությունների հակառակ ուղղությունը՝ հատկապես ժողովրդական երաժշտության հավաքչության և ուսումնասիրության առումով:

Հոդվածում քննարկվում են Բեռլինում իրականացված ստեղծագործությունները, որոնց թվում են գերմանացի ականավոր բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա գրված երգերն ու խմբերգերը, դաշնամուրային, կամերային գործեր, Կոմիտասից պահպանված միակ նվագախմբային գործը և «Պատարագ»-ը՝ գերմաներեն թարգմանությամբ: Գերմանիայում իրականացրած ստեղծագործական աշխատանքը քննարկելիս մի շարք գրավիչ հարցեր են առաջանում: 1. Ո՞րն է բեռլինյան ուսումնառության կիրառական ազդեցությունը Կոմիտասի վրա: 2. Շրջանառվող կարծիք կա, որ Կոմիտասի դաշնամուրային երկերը կատարողական տեխնիկայով անհարմար են, որովհետև Կոմիտասն ինքը չէր տիրապետում գործիքին: Թե՛ Կոմիտասի բեռլինյան ուսումնառությունը, թե՛ Բեռլինում գրված դաշնամուրային գործերը հերքում են այս կարծիքը: 3. Ինչո՞ւ են Կոմիտասի «Պատարագ»-ի հայերեն և գերմաներեն տարբերակներն այդքան տարբեր ընկալվում, մինչդեռ հիմնվում են միևնույն մեղեդիների վրա: 4. Արդյո՞ք գերմանական ազդեցություն են կրում Կոմիտասի էջմիածնական և պոլսական շրջանի ստեղծագործությունները:

Հիմնաբառեր՝ Բեռլին, ուսանողական գործեր, Կոմիտասի գործիքային երաժշտություն, Կոմիտասի դաշնամուրային երաժշտություն, գերմանացի կոմպոզիտորներ:

Helmut Paul Sandeck (*Deutschland*)*Friedrich-Schiller-Universität Jena**Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg***OSKAR FLEISCHER UND KOMITAS**

Dieser Beitrag geht um die Beziehungen zwischen Komitas Vardapet und seinem Berliner Lehrer Professor Dr. Oskar Fleischer. In den Vordergrund möchte ich biographische sowie kultur- und ideengeschichtliche Aspekte stellen. Daneben soll es um die Stellung Fleischers zum Völkermord gehen, um politische Pathologie und darum, wie es angesichts der heutigen politischen Entwicklungen überhaupt möglich ist, das Erbe von Komitas zu bewahren.

Oskar Fleischer (1856–1933) gehörte zum Dreigestirn der akademischen Lehrer von Komitas an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, die gerade dabei war, sich als akademische Disziplin zu etablieren. Bei den beiden anderen musikwissenschaftlichen Lehrern von Komitas handelte es sich um:

- Johann Gottfried Heinrich Bellermann (1832–1903), ein Berliner aus einer ursprünglich thüringischen Familie, hatte in Berlin Kirchenmusik studiert. Er arbeitete als Komponist und Gesangspädagoge und war bereits 1866 Professor für Musik an der Universität Berlin geworden. Er komponierte Lieder, Psalmen und Motetten. Bellermann war Mitglied der Sing-Akademie und ab 1875 Mitglied der Königlichen Akademie der Künste. Zu seinen Veröffentlichungen zählten „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts“ (1858) und „Der Contrapunct“ (1862, nach „Gradus ad Parnassum“ von Fux 1725).

- Max Friedlaender (1852–1934), aus Schlesien stammend, hatte sich zunächst in London und Frankfurt a.M. als Lied- und Oratoriensänger ausbilden lassen (Bariton) und ab 1884 Musikwissenschaft bei Ph. Spitta und Deutsche Literatur bei W. Scherer in Berlin studiert. Seine

Dissertation an der Universität Rostock behandelte „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts“ (1887). 1895 habilitierte er sich in Berlin. Er war Herausgeber von Liedern Schuberts, Schumanns und Mendelssohn-Bartholdys, Erforscher, Sammler und Herausgeber deutscher Volkslieder. Er verfasste unter anderem „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“ (1902) und „Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen“ (1896–1916).

Es muss davon ausgegangen werden, dass Komitas sehr bewusst und zielgerichtet Lehrveranstaltungen gerade dieser Professoren belegte, da er sich davon den größten Nutzen für seine weitere musikalische Entwicklung versprach. Bei seiner Ankunft in Berlin 1896 verfügte Komitas bereits über umfangreiche Kenntnisse und Fertigkeiten auf dem Gebiet der Musik.

- Ein musikalisches Elternhaus und die Musikausübung in der armenischen Gemeinde in Kutina (Կուտինա, NW-Kleinasien, der antiken Landschaft Phrygien) (1869–1881) hatten ihn geprägt.

- Wegen seines musikalischen Talentes bekam er als Waise die Möglichkeit, am Priesterseminar in Vagharschatpat (1881–1893) zu studieren. Dort, am geistlichen Sitz der armenischen apostolischen Kirche, erhielt er bereits eine gründliche kirchenmusikalische Ausbildung.

- Nach beendetem Studium wirkte er als Musikpädagoge und Chorleiter in Vagharschatpat, ebenso als Sammler von Volksliedern (1893–1895).

- 1895 studierte er bei Makar Jekmaljan (1856–1905) in Tbilisi Komposition. Jekmaljan war Schüler u.a. von Rimski-Korsakow, Sammler und Bearbeiter von Volksmusik, Komponist von geistlicher Chormusik (Patarag – armenische Liturgie (Leipzig 1896), von der armenischen apostolischen Kirche offiziell anerkannt), Liedern und Klavierstücken.

Komitas war bereits Doktor der Theologie der armenischen apostolischen Kirche (Vardapet, Vagharšapat 1894), als er nach Berlin kam.

Zum zeitlichen Hintergrund: 1894–1896 wurden bei den „hamidischen Massakern“ im Osmanischen Reich ca. 200.000 Armenier ermordet. Deshalb konnte es für Komitas zu dieser Zeit nicht opportun erscheinen, sich in das Osmanische Reich zu begeben, wenn er es gewollt hätte, etwa für Feldarbeit zur Volksmusikforschung. Das Studium in Berlin hatte er jedoch bestimmt unabhängig davon geplant.

* * *

Oskar Fleischer (1856 Zörbig – 1933 Berlin) wuchs in Zörbig auf, einer Kleinstadt von heute ca. 9.000 Einwohnern in der damaligen preußischen Provinz Sachsen, im heutigen Süden von Sachsen-Anhalt, zwischen Bitterfeld und Köthen. Wenn Sie mit dem Zug aus Berlin nach Halle fahren, passieren Sie Bitterfeld. Köthen dürfte Ihnen als Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs bekannt sein (1717–1723).

Der Vater Fleischers war Verwalter landwirtschaftlicher Güter, die Mutter Hausfrau. Beide waren wie ihr Sohn evangelischer Konfession.

Zörbig – der Stadtname ist wohl vom Ethnonym der früher dort siedelnden Sorben abgeleitet – besitzt Reste einer frühen deutschen Burg aus dem 12. Jahrhundert, die im 17. Jahrhundert zum Residenzschloss des Herzogs von Sachsen-Merseburg umgebaut wurde, und die spätgotische evangelische Stadtkirche „St. Mauritius“ aus dem 12./13. Jahrhundert.

Zörbig hat einen bedeutenden Musiker des Barock hervorgebracht: Thomas Selle (1599–1663). Seine musikalische Ausbildung erhielt er in Leipzig, evtl. als Thomaner (unter Sethus Calvisius und Johann Hermann Schein). Er arbeitete als Kirchenmusiker, Komponist und Lehrer. Ab 1641 war er Musikdirektor der vier Hamburger Hauptkirchen. In Orgelkreisen ist Zörbig historisch gesehen eine feste Größe. Dort war fast ein Jahrhundert lang, von 1842–1940 die bekannte Orgelbau-Firma Wilhelm Rühlmann (Senior und Junior) ansässig. Sie baute mehrere hundert Instru-

mente bzw. führte auch Umbauten an Orgeln aus. In Halle gibt es Rühlmann-Orgeln u.a. in der Pauluskirche, in der Konzerthalle Ulrichskirche (leider defekt), in den Franckeschen Stiftungen und in Beesen.

Zwei Gräzisten und Orientalisten stammen aus Zörbig, wenngleich das schon einige hundert Jahre her ist:

- Johann Erich Ostermann (1611–1668), er beschäftigte sich auch mit Syrisch und Hebräisch.
- Johann Jacob Reiske (1716–1774) war Byzantinist und Arabist: Er hatte die erste Professur der arabischen Philologie als eigenständiger Disziplin inne (Leipzig 1748).

Nach dem Besuch der Grundschule ging Fleischer nach Halle, wo er Schüler der Lateinischen Hauptschule der Franckeschen Stiftungen wurde. Diese wurde 1697 gegründet, heute nennt sie sich Landesgymnasium Latina „August Hermann Francke“. Rückblickend klagt er in einer 1915 erschienenen Schrift über die Methoden des Lateinunterrichts an dieser Schule, den er als stupid und ungerechtfertigterweise einseitig die schulische Bildung dominierend empfand.¹

1878 nimmt er ein Studium an der Universität Halle (Saale) auf, das er 1882 mit der Dissertation abschließt. Es umfasst alte und moderne Sprachen, Literaturgeschichte und Philosophie. Hauptfach ist Germanistik. Lehrer Fleischers an der Universität Halle waren:

▪ Julius Zacher (1816–1887), Germanist, Bibliothekar, Schüler des Mediävisten Karl Lachmann und der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, Mitbegründer der „Zeitschrift für deutsche Philologie“, Begründer der „Germanistischen Handbibliothek“, arbeitete u.a. zur Alexandersage, zum gotischen Alphabet des Ulfilas und zum Runenalphabet.

▪ August Friedrich Pott (1802–1887), Sprachwissenschaftler, u.a. Indogermanist, Mitbegründer der DMG (1845 in Darmstadt; der Sekre-

¹ **Oskar Fleischer**, *Vom Kriege gegen die deutsche Kultur. Ein Beitrag zur Selbsterkenntnis des deutschen Volkes*. Keller, Frankfurt a. M., 1915, S. 44–46.

tär von 1886–1902, der Indologe Richard Pischel, war Professor in Halle; seit 2006 hat die DMG ihren Sitz in Halle, wo sich ja auch seit langem die Bibliothek der Gesellschaft befindet).

- Hermann Suchier (1848–1914), Romanist, Nachkomme von Hugenotten.

- Rudolf Haym (1821–1901), Literaturhistoriker, Biograph von Schopenhauer, Hegel, Herder.

- Johann Eduard Erdmann (1805–1892), Philosoph, Herausgeber von Werken von Leibniz.

- Christian Bartholomae (1855–1925, in Halle 1879–1885; 1880 Dozent f. Vergleichende Sprachwissenschaft, 1884 ao. Professor), Iranist (Alt- und Mitteliranisch), Indologe, Indogermanist. In Halle entstand sein Handbuch der altiranischen Dialekte (1883). Sein Hauptwerk ist das Altiranische Wörterbuch (1904). Bartholomae war Schüler des Iranisten Friedrich Spiegel (1820–1905) in Erlangen und des Iranisten, Armenologen und Indogermanisten Heinrich Hübschmann (1848–1908) in Leipzig.

Heinrich Hübschmann ist der Begründer der modernen armenischen Sprachwissenschaft. In seiner 1897 erschienenen Armenischen Grammatik, im einzig erschienenen Bd. 1: Etymologie, wies er nach, dass das Armenische keine iranische Sprache, sondern einen eigenständigen Zweig der indogermanischen Sprachen darstellt. Allerdings ist der Wortschatz des Armenischen wegen der jahrtausendelangen Nachbarschaft zu Persien bzw. zum Iran stark vom Persischen beeinflusst. Dieses Buch kam also heraus zu einer Zeit, wo Fleischer bereits Hochschullehrer in Berlin war und Komitas sein Schüler. Es erschien übrigens in Leipzig beim Verlag Breitkopf und Härtel, der zu dieser Zeit keinesfalls ausschließlich ein Musikverlag war (siehe den vorausgehenden Konferenzbeitrag hierzu).

Es lässt sich somit eine sprachwissenschaftliche Traditionslinie aufstellen, die von Hübschmanns Lehrer Schleicher in Jena bis zu Fleischer reicht:

- August Schleicher (1821 Meiningen –1868 Jena), Indogermanist (der erste Indogermanist war evtl. Marcus Zuerius van Boxhorn aus den Niederlanden, mit einer 1647 in Leiden erschienenen Schrift), Begründer der Stammbaumtheorie
- Heinrich Hübschmann (1848–1908)
- Christian Bartholomae (1855–1925)
- Oskar Fleischer (1856–1933)

Dabei ist zu beachten, dass sich Bartholomae und damit wohl auch Fleischer als sein Schüler vorwiegend oder ausschließlich mit Altiranistik befasst hat, und wahrscheinlich nicht oder nur in geringem Grad mit modernen iranischen Sprachen.

In seiner Dissertation von 1882 an der Universität Halle in Germanistik (Althochdeutsch) über „Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boethius“ verbindet Fleischer Sprachwissenschaft mit Musikwissenschaft. Laut Alfons Ott¹ stellt sie einen grundlegenden „Versuch zur Begründung der musikalischen Paläographie mit philologischer Methode“ dar. Es handelt sich um eine Arbeit über Notkers III. „des Deutschen“ (ca. 950–1022) Übersetzung des Boëthius (ca. 480–525) ins Alt-Alemannische. Diese enthält ein Akzentuierungssystem, das die Aussprache der einzelnen Silben und Wörter angibt. Es wird angenommen, dass dies zu Studienzwecken geschah.

Von der Sprachwissenschaft zur Musikwissenschaft

Wohl auch im Ergebnis der Beschäftigung mit seiner Dissertation ging Fleischer nach Berlin. An der dortigen Universität studierte er von 1882–1886 Musikwissenschaft.

Seine Lehrer waren der bereits erwähnte

▪ Johann Gottfried Heinrich Bellermand (1832–1903), der auch ein Lehrer von Komitas wurde, und der Musikwissenschaftler

¹ **Alfons Ott**, Fleischer, Oskar. *Neue Deutsche Biographie* 5, 1961, S. 233.
<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116601086.html>

▪ Philipp Spitta (1841–1894, ab 1875 in Berlin; Dozent der Königlischen Hochschule für Musik, ao. Professor für Musikwissenschaft der Universität Berlin), u.a. Verfasser einer bekannten Biographie von J. S. Bach, Herausgeber von Werken von H. Schütz und D. Buxtehude, Mitarbeiter an der Mozart–Werkausgabe. Spitta war befreundet u.a. mit Johannes Brahms, Max Bruch und Joseph Joachim, der Komitas das Studium musikpraktischer Fächer am privaten Konservatorium von Richard Schmidt empfohlen hatte.

Weitere Schüler Spittas waren Max Seiffert (Herausgeber), Max Friedlaender (wie erwähnt ebenfalls Lehrer von Komitas), beide gleichzeitig Kommilitonen Fleischers, Carl Krebs (Musikhistoriker, Musikkritiker) u.a.

Wie entwickelte sich die Karriere Fleischers weiter?

1885 erhielt er ein Staatsstipendium für Reisen nach Belgien und Frankreich: Daraus erwuchs 1886 ein längerer Artikel über die Lautentabulaturensammlung von Denis Gaultier: „La rhétorique des Dieux“ (1655). 1886–1888 unternahm er eine ausgedehnte Studienreise nach Italien. Ab 1888 fungierte er als Leiter der Königlischen Musikinstrumentensammlung in Berlin. 1892 habilitierte er sich und wurde Privatdozent für Musikwissenschaft der Universität Berlin. 1894 starb sein Lehrer Philipp Spitta. 1895–1925 (Emeritierung) außerordentlicher Professor für Musikwissenschaft der Universität Berlin. 1904 wird Hermann Kretzschmar (1848–1924) (Begründer der Hermeneutik in der Musikwissenschaft und Gegner von Fleischers rein philologischer Auffassung der Musikwissenschaft) ordentlicher Professor für Musik an der Universität Berlin. 1919 gibt er die Leitung des Musikinstrumentenmuseums an seinen Schüler Curt Sachs ab (1881 Berlin – 1959 New York, Musikinstrumentenkundler, Ethnomusikologe, Tanzforscher). Ein weiterer wichtiger Schüler Fleischers war Hermann Abert (1871 Stuttgart – 1927 Stuttgart), Studium der Klassischen Philologie 1890–1896, Studium der Musikwissenschaft in Berlin 1897–1900 – er muss also Komitas gekannt haben; Arbeiten über griechische

Musik, Diss. 1899 in Leipzig, Habil. 1902 in Halle: „Die ästhetischen Grundsätze mittelalterlicher Melodiebildung“, dort ab 1912 ao. Prof., 1918 o. Prof., anschl. Heidelberg, Leipzig, ab 1923 in Berlin Nachfolger von Hermann Kretzschmar; 1925 als erster Musikwissenschaftler Mitglied der Preußischen AdW; Schumann- u. Mozart-Biograph.

Nachdem er als Direktor der Musikinstrumentensammlung angestellt worden war, spielte sich also Fleischers gesamte weitere Karriere in Berlin ab.

* * *

Wenden wir uns nun der Studienzeit von Komitas in Berlin und deren Zusammenhang mit Fleischer zu.

Von den Veröffentlichungen Fleischers bis zum Studienantritt von Komitas (1896) waren besonders relevant für Komitas die:

- Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Bd. 1. Leipzig 1895. Dieser Band war also gerade frisch erschienen, bevor sich Komitas im darauffolgenden Jahr zum Studium nach Berlin begab. Wahrscheinlich kannte er diesen Band bereits, als er in Berlin eintraf, und bestimmt erfolgte eine vertiefte Diskussion des Inhaltes dieses Bandes mit Fleischer, nachdem er dessen Student geworden war.

Veröffentlichungen Fleischers, die während des Studiums von Komitas (1896–1899) erschienen, seien hier genannt:

- Band 2 der „Neumenstudien“ kam 1897 heraus: Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Bd. 2. Leipzig 1897.
- Die Reste der altgriechischen Tonkunst. Leipzig 1899.
- Geschichte des Klaviers. In: C. F. Weitzmann: Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899.

In dieser Zeit war in Arbeit:

- Mozart. Berlin 1900. – Fleischers Schüler Hermann Abert veröffentlichte übrigens später, 1919/1921 eine eigene Mozart–Biographie (in 2 Bänden).

Nach dem Studium von Komitas erschien Band 3 der Neumenstudien im Jahr 1904. Sie sind der byzantinischen Notation gewidmet. Es handelt sich um den Band der Neumenstudien, der als nächster nach dem Studienaufenthalt von Komitas in Berlin erschienen ist. Darin entziffert Fleischer erstmals spätbyzantinische Melodien und legt damit die Grundlage für deren spätere vollständige Entzifferung (Hiley und Potter 2001). In diesem Band der Neumenstudien sowie in den Beiträgen zur Biographie Mozarts sieht auch Rathert (2016) Fleischers bleibende Verdienste.

Schließlich erschien 1923 der in der musikwissenschaftlichen Fachwelt stark umstrittene Band „Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang“ (Hiley und Potter 2001, Rathert 2016). Als dieser Band erschien, lebte Komitas bereits vier Jahre als psychiatrischer Patient in Frankreich, davon ein Jahr in einer psychiatrischen Klinik in Villejuif in Frankreich. Mir ist nicht bekannt, ob Komitas dort eventuell diesen Neumen–Band Fleischers zu sehen bekam. Es ist allerdings anzunehmen, dass sich Komitas in Armenien den 1904 erschienenen Band 3 der Neumenstudien besorgte.

Die Beschäftigung mit Neumen erstreckt sich also über die gesamte akademische Laufbahn Fleischers. Obwohl bei der Ankunft von Komitas in Berlin erst Band 1 erschienen war, galt Fleischer bereits als wichtiger Neumenforscher (armenisch: խազագրություն – xazagrut'ion). Er war die ideale Anlaufstelle für Komitas, dem ja selbst die Entzifferung der armenischen Neumen sehr am Herzen lag. Deshalb wählte Komitas ihn als seinen Lehrer.

Neumenkunde ist die Semiologie des Kirchengesanges, der in Neumen notiert ist. Ein Neuma νεῦμα (neūma) ‚Wink‘ bezeichnet ein

über dem Gesangstext angebrachtes Zeichen, das Melodik und Rhythmus angibt. Eine derartige Notation wurde ab dem 9. Jh. verwendet. Sie wurde wohl im Byzantinischen Reich entwickelt. Neumen wurden auch in der armenischen apostolischen Kirche verwendet. In seiner Autobiographie¹ gibt Komitas an, dass er in Etschmiadsin bis zu seiner Abreise 1896 sowohl das moderne armenische Neumensystem als auch die moderne europäische Notation unterrichtete. Die armenische Bezeichnung für Neumen lautet *Chasen*. In der östlichen griechischen Orthodoxie ist eine reformierte Neumen-Notation bis heute in Gebrauch. Dagegen wurde die gregorianische Neumen-Notation der römisch-katholischen Kirche mit der Einkehr der modernen Notation von dieser aufgegeben, sie wird jedoch auch dort weiter rezipiert.

Die Kenntnis der Bedeutung der während des Mittelalters gebräuchlichen *Chasen* in armenischen Gesangstexten ging mit der Zeit verloren. Die Armenier lebten zudem in verschiedenen, teils weit voneinander entfernten und teils administrativ voneinander getrennten Regionen, in Persien, im Byzantinischen Reich, im mittelalterlichen armenischen Fürstentum Kilikien, in West- und Ostarmenien. Im Zusammenhang damit entwickelten sich unterschiedliche lokale Traditionen. Wären die *Chasen* einheitlich notiert worden und in systematischer Weise bloß lokal verschieden ausgelegt worden, dann wäre es nicht nötig gewesen, *Chasen* an sich zu rekonstruieren. So verhielt es sich jedoch nicht. Trotz seiner umfangreichen Beschäftigung mit Neumen vermochte es auch Fleischer nicht, nennenswerte Beiträge zur Entzifferung der alten armenischen Neumen zu leisten. Unabhängig davon war der Kontakt zu ihm für Komitas von großer Bedeutung für seine eigenen Versuche, diese zu entziffern.

¹ **Komitas**, *Essays and articles. The musicological treatises of Komitas Vardapet*. English translation by Vatsche Barsoumian, Drazark Press, Pasadena, 2001, S. 5.

* * *

1898 gründete Oskar Fleischer die Internationale Musikgesellschaft.

Komitas Vardapet war Gründungsmitglied und wurde zur Mitarbeit eingeladen. Die Internationale Musikgesellschaft veröffentlichte eine Zeitschrift und Sammelbände.

Fleischer war Mitherausgeber der Zeitschrift und der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1899–1904. Der andere Mitherausgeber war der Berliner Musikwissenschaftler Johannes Wolf (1869–1947), der einen ähnlichen formellen akademischen Ausbildungsweg wie Fleischer aufzuweisen hatte: Studium der Germanistik und Musikgeschichte (allerdings beides in Berlin, letztere u.a. bei Philipp Spitta), nach seiner Promotion (die 1893, also 11 Jahre später als die Fleischers und 1 Jahr nach der Habilitation Fleischers in Berlin 1892 erfolgte) ebenfalls Studienreisen nach Frankreich und Italien.

Die Sammelbände wurden bis zum Beginn des 1. Weltkrieges 1914 weiter herausgegeben. Ab Oktober 1918 erschienen diese unter einem anderen Namen, nämlich „Archiv für Musikwissenschaft“. Dieses erscheint bis heute, jedoch gab es eine große Lücke zwischen 1927 und 1952.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Bd. 1, 1899:

- Artikel in Bd. 1: Oskar Fleischer: „Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft“ (S. 1–53, über den Niederschlag einer alten, ursprünglich komplizierteren keltisch–germanischen, druidischen Melodie in modernen Kinderliedern): Schätze jeder Volksmusik müssen geprüft u. von fremden Einflüssen befreit werden, um jeweils „das echt und ursprünglich Nationale“ hervortreten zu lassen; in den Liedern der Völker sollen „musikalische Urkeime und älteste Grundtypen“ erkannt werden, um damit in vorgeschichtliche Zeiten vordringen zu können, d.h., diese sollen die Grundlage für eine Art philologische Musikarchäologie bilden. Hier zeigen sich auffallende Parallelen zur Methodik der vergleichenden

historischen Sprachforschung und der Indogermanistik, deren Protagonisten August Friedrich Pott und Christian Bartholomae ja wie erwähnt akademische Lehrer Fleischers in Halle waren. Auch die Indogermanistik versucht, mittels verschiedener Methoden und durch die Etablierung von Gesetzmäßigkeiten des Sprachwandels einen hypothetischen Urzustand zu rekonstruieren, eine gemeinsame Ursprache der Indogermanen (bzw. synonym der Indoeuropäer) sowie Ursprachen indogermanischer Sprachfamilien. Die Methodik Hübschmanns, des Lehrers von Bartholomae, die ihn (also Hübschmann) zur Entdeckung des Armenischen als eigenständigem Zweig der indogermanischen Sprachfamilie führte (wie erwähnt veröffentlicht 1897), also die als echt armenisch erkannten Wörter von den zahlreichen, vorwiegend mittel- und neupersischen, aber auch arabischen, syrischen und griechischen Lehnwörtern zu scheiden, ist völlig analog dazu.

Genau das tat Komitas, indem er danach strebte, die armenische Musik von im Laufe der Zeit hinzugekommenen fremden Einflüssen zu befreien. Dazu besuchte er u.a. alte Priester auf Dörfern, um herauszufinden, ob es eine besonders ursprüngliche Version der Liturgie gibt.

Randhofer vermutet sicher zu Recht, dass Fleischer durch die Bekanntschaft mit Komitas mit dazu angeregt wurde, die Volksmusikforschung zum Programm der Internationalen Musikgesellschaft zu erheben und somit auch mit dazu, diesen Artikel zu verfassen.¹

▪ Komitas Vardapet (2. Artikel im gleichen Band) unter dem Namen Komitas Keworkian (Etschmiadsin): „Die armenische Kirchenmusik“ (S. 54–64). Es ist sein erster und zugleich einziger Artikel in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft. Er ist wie folgt gegliedert:

¹ **Regina Randhofer**, *Komitas. Eine deutsch-armenische Beziehung in der Musikforschung um die Wende zum 20. Jahrhundert*. Internet-Seite der Botschaft der Republik Armenien in der Bundesrepublik Deutschland. germany.mfa.am/u_files/file/Germany/Komitas_Randhofer.pdf (heruntergeladen 2019, Link funktioniert nicht mehr).

I. Das Interpunktionssystem der Armenier

A. Das Psalmodieren

Der Artikel enthält eine ganzseitige Tabelle über die „Interpunktions–, Accentuations– und Dauer–Zeichen“.

Komitas verwendet die Ortsbezeichnung Etschmiadsin für Vagharschapat, so wie es ja auch heute der Fall ist.

Die Gliederung des Artikels zeigt bereits, dass eine Fortsetzung geplant war. Eine solche ist jedoch nicht erschienen. Dass Komitas diesen Artikel nicht fortsetzte, kann einerseits damit zusammenhängen, dass er zunächst, nach seiner Rückkehr nach Armenien, umfassende Aktivitäten auf musikalischem Gebiet entwickelte und deshalb dafür nicht Zeit hatte und andererseits damit, dass Fleischer 1904 die Arbeit als Mitherausgeber der Sammelbände wie auch sein Amt als Vorsitzender der Internationalen Musikgesellschaft aufgab. Dies tat er, nachdem sich Mitglieder der Gesellschaft über seinen angeblichen autoritären Führungsstil beschwert hatten. Nach dem Ausscheiden Fleischers aus diesen Ämtern könnte es Komitas als nicht mehr opportun erschienen sein, in den Sammelbänden weitere Artikel zu veröffentlichen.

In Berlin hielt Komitas am 10. Mai 1899, nach dem Abschluss seiner Studien an der Berliner Universität – wie er in seiner Selbstbiographie¹ mitteilt – seine erste Vorlesung unter dem Titel „Armenische geistliche und weltliche Musik“ vor den Mitgliedern der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft und dazu geladenen Gästen. Die Ortsgruppe Berlin, die im Februar 1899 gegründet worden war, wurde von Fleischer geleitet. Am 14. Juni 1899 schloss sich eine zweite Vorlesung an. Über diese beiden Vorlesungen ist ein Bericht von Max Seiffert erhalten, der in Band 1 der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ enthalten ist. Seiffert war der Schriftführer der Berliner Ortsgruppe.

¹ Komitas 2001, S. 5–6.

Seiffert referiert Komitas' Auffassung, dass die armenische Kirchenmusik aus dem heidnischen Tempelgesang und dieser wiederum aus der Volksmusik hervorgegangen sei. Die Kirchenmusik sei jedoch reicher ornamentiert. Einflüsse von Persern, Arabern und Griechen auf diese habe es nicht gegeben. Als Formen des Kirchengesanges beschrieb er die Psalmodie, den Wechsel zwischen Chor und Solo und eine organumartige Polyphonie. Ebenso stellte er das armenische Tonsystem und die armenische Volksmusik vor, die instrumental auf der Geige begleitet werde.

Komitas hat sich auch mit kurdischen Volksliedern befasst. In seiner Selbstbiographie (1908) führt er seine 1904 in Moskau erschienene Ausgabe von 13 kurdischen Melodien, „Mélodies Kurdes“ als Addendum zu Bd. 5 der ethnologischen Anthologie der Abteilung für östliche Sprachen des Lazarian-Seminars in Moskau auf. Selbst wenn Fleischer bei Bartholomae in Halle keine moderne iranische Sprache wie das Kurdische studiert hat, wäre es sicher für ihn interessant gewesen, eine Arbeit von Komitas über kurdische Volkslieder zu betreuen. Die Existenz einer solchen Arbeit ist jedoch nicht nachgewiesen. Um etwa eine Doktorabhandlung über diese oder über eine andere Thematik zu schreiben, hätte Komitas wohl noch zusätzliche Zeit in Berlin benötigt. Die ihm noch zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel hätten hierfür wahrscheinlich auch nicht mehr ausgereicht, und das war wohl auch nicht eine mit der Donation verbundene Absicht. Im Zusammenhang hiermit ist daran zu erinnern, dass Komitas in Berlin während des größten Teils seines Aufenthaltes parallel an zwei verschiedenen Einrichtungen studierte.

* * *

Zur Zeit ab 1900

Die Jahre von 1900 bis 1915 waren eine sehr produktive Zeit in Komitas' Schaffen. Er betrieb Volkslied-Feldforschung im Kaukasus und im armenischen Hochland. Er bearbeitete Volkslieder, Volkstänze, liturgische Musik unter Anwendung westlicher Polyphonie. Er gab Konzerte und hielt Vorträge im Osmanischen Reich und in Europa.

Er siedelte 1910 von Vagharschapat nach Konstantinopel über. Komitas' Produktivität wurde abrupt unterbrochen durch die von langer Hand vorbereitete Verhaftung von Komitas und weiterer armenischer Intellektueller in Konstantinopel am 24. April 1915, dem Beginn des Völkermordes, und seine Deportation nach Çankiri in Inneranatolien. Komitas gehörte zu den wenigen Deportierten, die auf internationalen Druck hin nach Konstantinopel zurückkehren durften. Dort fand er seine Wohnung verwüstet vor. Sein psychischer Zustand verschlechterte sich in Verbindung mit dem schweren Trauma zunehmend.

Es erscheint fast ausgeschlossen, dass Fleischer und auch Friedländer nichts vom Schicksal der deportierten Armenier und von Komitas gehört haben.¹ Ein öffentlicher Protest dagegen wäre wohl der Militärzensur im Deutschen Reich zum Opfer gefallen. Weniger sicher erscheint, ob diese zum Ende des 1. Weltkrieges über den psychischen Zustand von Komitas unterrichtet waren. Offenbar wurde Komitas 1919 ohne seine ausdrückliche Zustimmung von „Freunden“ nach Paris verbracht. Aus deren Sicht ist es verständlich, dass sie Komitas nicht nach Deutschland bringen wollten, das der Bündnispartner des Osmanischen Reiches während des Ersten Weltkrieges gewesen war. Auch war es

¹ Siehe **Fleischer** 1915. Auch **Wolfgang Ruf**, Oskar Fleischer (1856–1933) – Pionier und Außenseiter einer institutionalisierten Wissenschaft, in: Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann und Tomi Mäkelä (Hrsg.): *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*. Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York, 2017, S. 91–109.

1919 noch nicht absehbar, inwieweit sich die politische und wirtschaftliche Situation in Deutschland stabilisieren würde. Zwar kannte Komitas Paris bzw. Frankreich von mehreren Konzertreisen. Aus meiner Sicht wäre es unter Berücksichtigung dessen, dass eine Übersiedelung nach Ostarmenien sowohl wegen der Unstimmigkeiten mit der Kirchenleitung als auch wegen der militärischen Situation nicht angezeigt erschien, jedoch am besten gewesen, wenn Komitas in das Berlin der Weimarer Republik gebracht worden wäre und dort wieder in Kontakt mit seinen ehemaligen Lehrern und eventuell auch Mitstudenten hätte treten können. Diese wie auch deutsche Ärzte hätten ihm darin beistehen können, das schwere Trauma, so gut es ging, zu bewältigen, und wieder zu seiner musikalischen Tätigkeit zurückzufinden, falls das bei der Art seiner Erkrankung möglich gewesen wäre. Wie erwähnt, sprachen jedoch die allgemeinen gesellschaftlichen Umstände zunächst eher dagegen.

Gab es eine Korrespondenz zwischen Komitas und Fleischer?

In den von mir befragten nachgenannten Archiven fanden sich keine Hinweise auf eine solche Korrespondenz. Im über das Internet bestandsmäßig einsehbaren Nachlass Fleischer der Stiftung Preußischer Kulturbesitz fand ich keine entsprechende Korrespondenz. Nach Auskunft des Heimatmuseums Zöbzig findet sich nichts in Fleischers dort vorhandenem Briefwechsel, das auf eine Korrespondenz mit Komitas Vardapet hinweist.¹

¹ **Stefan Auert-Watzik**, *Persönliche Mitteilung zur Korrespondenz Oskar Fleischers*. Heimatmuseum Zöbzig. 28.08.2019

Das Erbe von Komitas

Die Möglichkeit der Rezeption des Erbes von Komitas in der heutigen Gesellschaft ist an bestimmte Mindestvoraussetzungen geknüpft, die vorhanden sein müssen. Solche Voraussetzungen sind folgender Art:

- institutionell: Forschungseinrichtungen, Museen, Bibliotheken, Archive. Das Komitas-Museum und Forschungsinstitut in Jerewan ist sicherlich die bedeutendste Institution, die sich mit dem Erbe von Komitas befasst.
- intellektuell: einzelne Forscher und deren Ausbildung
- finanzielle Förderung der Institutionen und Einzelpersonen
- gesamtgesellschaftlich: politische und wirtschaftliche Stabilität.

Von dieser hängen die vorgenannten Voraussetzungen ab.

Gerade diese gesamtgesellschaftliche Stabilität ist jedoch mittel- und langfristig durch globale machtpolitische Entwicklungen stark bedroht. Im Zusammenhang mit diesen wurde unter anderem der Nahe Osten in den letzten Jahren massiv destabilisiert. Dabei kam es zum rezenten Völkermord und zu schwersten Übergriffen an den armenischen und anderen Christen und den Jesiden im Irak und in Syrien. Ebenso wurden und werden in anderen Regionen Destabilisierungsaktionen im Rahmen eines sogenannten hybriden Krieges unternommen. Somit ist auch der allgemeine Schutz des Kulturerbes der Menschheit bedroht, zu dem das Erbe von Komitas zählt. Es ist notwendig, dem auf breiter Basis entgegenzuwirken.

Հելմուտ Պաուլ Ջանդեք (Գերմանիա)

Ենայի Ֆրիդրիխ Շիլլեր համալսարան

Հալլե-Վիպերներգի Մարտին Լյութեր համալսարան

ՕՍԿԱՐ ՖԼԱՅՇԵՐԸ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԸ

Ամփոփում

Օսկար Ֆլայշերը (1856–1933) երաժշտագիտության երեք դասախոսներից մեկն էր Բեռլինի Ֆրիդրիխ Վիլհելմ համալսարանում, որտեղ Կոմիտասը սովորել է 1896–1899 թթ.: Այդ ընթացքում ինչպես Օսկար Ֆլայշերը, այնպես էլ Հայնրիխ Բելլերմանը (1832–1903) այլ թեմաների հետ մեկտեղ զբաղվում էին գլխավորապես միջնադարյան երաժշտությամբ, իսկ բյուզանդական նվագախմբերի գիտական գործունեության առանձնահատուկ ոլորտն էին ներկայացնում: Կոմիտասը Վադարշապատի Գևորգյան ճեմարանում արդեն իսկ գիտելիքներ էր ստացել միջնադարյան հայկական խազային նոտագրության մասին, որոնց ընթերցման բանալին դարերի ընթացքում կորսվել էր: Ֆլայշերի ղեկավարությամբ երաժշտական հնագրություն (պալեոգրաֆիա) և նոտագրության արվեստ ուսանելով նա հույս էր փայփայում խազերի վերծանման բանալին գտնել: Այդ խնդրի վրա Կոմիտասն աշխատել է նաև իր ուսմանը հաջորդող տարիներին և ընդհուպ մոտեցել էր խնդրի լուծմանը: Ժողովրդական երգի ուսումնասիրության բնագավառում ևս Ֆլայշերը Կոմիտասի համար բանիմաց դասախոս էր, որը, ոգևորված լինելով Կոմիտասի երաժշտական գիտելիքներով և ունակություններով՝ ոգեշնչում էր նրան շարունակելու ժողովրդական երգի ուսումնասիրությունը: Հաջորդող տարիներին դա արտացոլվեց Կոմիտասի՝ ժողովրդական երգի հավաքման և հրատարակման ծավալուն գործունեության մեջ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս Վարդապետ, Օսկար Ֆլայշեր, Նոյման, Շասեն, Միջազգային երաժշտական ընկերություն, հնդեվրոպական ուսումնասիրություններ, հայկական ժողովրդական երգեր, քրդական ժողովրդական երգեր, Տեղասպանություն:

Helmut Paul Sandeck (*Germany*)

Friedrich–Schiller–Universität Jena

Martin–Luther–Universität Halle–Wittenberg

OSKAR FLEISCHER AND KOMITAS

Abstract

Oskar Fleischer (1856–1933) was one of the three musicology professors in Friedrich Wilhelm University, where Komitas studied in 1896–1899. During that period, both Oskar Fleischer and Heinrich Bellermand (1832–1903) mainly dealt with medieval music. The Byzantine neumes were a special field of study in Fleischer’s research activity. Komitas had already studied medieval Armenian notation (*xazagrut ‘yun*) in Gevorgian Seminary in Vagharshapat, the key of which had been lost during the centuries. Studying musical paleography and the art of notation under Fleischer’s supervision, Komitas cherished the hope to find the key of deciphering *xazes*. Komitas also worked on this issue in the years following his studies and had nearly approached the solution. Fleischer was a knowledgeable professor for Komitas in the field of folk song study as well, who admired Komitas’s musical knowledge and talent and inspired him to continue studying folk songs. In subsequent years this was reflected in Komitas’s extensive activity of collecting and publishing folk songs.

Keywords: Komitas Vardapet, Oskar Fleischer, Neumen, Chasen, International Music Society, Indo–European Studies, Armenian folk songs, Kurdish folk songs, Genocide.

Գլուխ Գ
ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ



Chapter III
KOMITAS AND MEDIEVAL MUSIC

Gajane Amiraghjan, Dr. phil. (Armenien)

*Institut für Kunstgeschichte der Nationalen Akademie
der Wissenschaften der Republik Armenien
Komitas Museum–Institut*

ÜBER DAS PRINZIP VON KOMITAS' METHODE DER ANALYSE DER MODI

**(Basierend auf dem Beispiel der Etschmiadsiner und
Neu-Dschulfaer Gesänge der Armenischen geistlichen Musik)**

Die Forschung der armenischen geistlichen Musik, insbesondere des armenischen Systems der Acht Modi (auf Armenisch: *Ut'jajn Hamakarg*) war eines der wichtigsten Bereiche der musikwissenschaftlichen Tätigkeit von Komitas Wardapet (1869–1935). Er interessierte sich für die theoretischen Probleme der armenischen geistlichen Musik schon in der frühen Phase seiner Berufstätigkeit in den Studienjahren am Geworkjan Theologischen Seminar in Etschmiadsin (1881–1893). In seinem ersten musikwissenschaftlichen Artikel „Armenische kirchliche Modi“ (1894)¹ erforscht Komitas solche wichtigen Probleme der armenischen musikalischen Mediävistik wie die Formierung und Entwicklung der

¹ **Սողոմոն Ա. Ս. Սողոմոնյան**, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Արարատ*, Վաղարշապատ, 1894, թիւ Է, էջ 222–227, թիւ Ը, էջ 256–260 (**Protodiakon Soghomon Soghomonjan**, Die armenische kirchliche Modi, in: *Ararat*, Vagharschapat, 1894, № 7, S. 222–227, № 8, S. 256–260). Komitas' Taufname war Soghomon Soghomonjan. In 1894 wurde er zum Mönch geweiht und bekam nach der armenischen kirchlichen Tradition den Namen Komitas (nach dem Namen des armenischen Katholikos und Hymnographs des 7. Jahrhunderts Komitas Aghtsetsi). Im Jahre 1895 hat Komitas die geistliche und wissenschaftliche Stufe eines Vardapet bekommen. In den deutschsprachigen Veröffentlichungen von Komitas ist sein Name als *Komitas Keworkian* angegeben. Vermutlich hängt das mit der Tradition, die unter Absolvierten des Geworkjan theologischen Seminars verbreitet war, zusammen (in dieser Weise zeigten sie ihre Ehrfurcht vor ihrer Alma Mater). Vermutlich liegt auch der Nachname seines Vaters – Geworg Soghomonjan – der Wahl von Komitas zugrunde.

armenischen geistlichen Musik und des armenischen Systems der Acht Modi, die innere Struktur dieses Systems und so weiter.

Für die Ausbildung zum Musikwissenschaftler war die Periode seiner beruflichen Fortentwicklung in Berlin (1896–1899) von großer Bedeutung. Während des dreijährigen Studiums an der Friedrich Wilhelm Universität (heute Humboldt Universität), wo die berühmten Vertreter der deutschen Musikwissenschaft der Zeit (Max Friedländer, Heinrich Bellermann, Oskar Fleischer) unterrichteten, hat er eine gründliche musikalische, insbesondere musikwissenschaftliche Ausbildung bekommen. Für seine Entwicklung hat besonders O. Fleischer eine wichtige Rolle gespielt. Fleischers fundamentales Werk über Neumen–Notation¹ war ihm bekannt und diente in der Reihe von anderen Forschungen der armenischen und europäischen Theoretiker als wichtige Quelle für Komitas bei der langjährigen Forschung über die Entschlüsselung der *Xaz*–Notation².

Gleich nach der Absolvierung der Universität (im Jahre 1899) wurde Komitas auf Einladung von O. Fleischer einer der ersten Mitglieder der von ihm gegründeten Internationalen Musikgesellschaft³. In der ersten Ausgabe der offiziellen Sammlung der Gesellschaft wurde der Artikel von Komitas mit dem Titel “Die armenische Kirchenmusik, I. Das

¹ **O. Fleischer**, *Neumen–Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs–Ton–schriften*, Theil I, Leipzig, Verlag von Friedrich Fleischer, 1895, Theil II, Leipzig, Verlag von Friedrich Fleischer, 1897, Theil III, Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1904.

² Arm. խազագրություն (*Xazagrut'yun*) – *Xaz*–Notation: Aufschreibesystem der armenischen mittelalterlichen Musik, das der Neumen–Notation der europäischen mittelalterlichen Musik entspricht.

³ Nach der Komitas' Rückkehr von Berlin nach Etschmiadsin wurde die Filiale der Gesellschaft in Etschmiadsin gegründet, wo Komitas als Präsident gewählt wurde. *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, erster Jahrgang 1899–1900, S. 88. Siehe auch Ռ. Շեսկուս, Կոմիտասը Բեռլինում, *Կոմիտասական* 2, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., էջ 32 (**R. Szeskus**, Komitas in Berlin, in: *Komitasakan* (Artikelsammlung), Band 2, Jerewan, Verlag der Akademie der Wissenschaften der ArSSR, 1981, S. 32).

Interpunktionssystem der Armenier. A. Das Psalmodieren“ veröffentlicht, in dem manche grundlegende Thesen von Komitas über armenische Musik ausgedrückt sind¹.

Nach der Rückkehr von Berlin nach Etschmiadsin setzte Komitas seine vielseitige musikalisch–ethnologische, pädagogische, musikwissenschaftliche und kompositorische aktive Tätigkeit fort. Zu dieser Periode gehört noch eine musikwissenschaftliche Untersuchung des armenischen Systems der Acht Modi, die inhaltlich die Fortsetzung des obengenannten, in Berlin publizierten Artikels ist. Es geht um Artikel mit dem Titel “Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. Das Singen“. Der handschriftliche Entwurf des Artikels, der auf Deutsch geschrieben ist, wurde lange Jahre im Komitas–Archiv des Jeghische Tscharentz–Museums für Literatur und Kunst in Jerewan aufbewahrt und im Jahre 2007 publiziert². Trotz seiner Fragmentalität (der Artikel umfasst nur vier Modi des armenischen Systems der Acht Modi), ist

¹ **K. Keworkian**, Die armenische Kirchenmusik, I. Das Interpunktionssystem der Armenier. A. Das Psalmodieren, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, erster Jahrgang 1899–1900, S. 54–64.

² **K. Keworkian**, Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. das Singen, in: Jeghische Tscharentz–Museum für Literatur und Kunst, Komitas–Archiv, № 1647; siehe auch **Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յորդածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք 2**, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», 2007, էջ 7–25 (գերմաներեն բնագիրը), էջ 26–44 (հայերեն թարգմանությունը) (**Komitas Wardapet, Untersuchungen und Artikel**, herausgegeben von G. Gasparjan und M. Musgheghjan, Buch 2, Jerewan, “Sargis Chatschentz–Printinfo“ Verlag, 2007, S. 7–25 (Original des Artikels auf Deutsch), S. 26–44 (Übersetzung auf Armenisch). Ausführlicher über das Autograph dieses Artikels in: **Ж. Меграбян**, Анализ рукописи Комитаса “Армянская церковная музыка“ (Вторая часть. Система восьмиголосовой музыки армян. Б. Пенне), in: *Հայ արվեստի հարցեր*, հատ. 4, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 233–250 (**Jh. Mehrabjan, Fragen der armenischen Kunst** (Artikelsammlung), Band 4, Jerewan, „Gitutjun“ Verlag der Nationalen Akademie der Wissenschaften der RA, 2012, S. 233–250).

dieser Artikel bei der Darstellung der Komitas-Methode der Untersuchung der armenischen Modi von großer Bedeutung¹.

Die Grundlagen der theoretischen Darstellung des armenischen Systems der Acht Modi wurde bis Komitas in Handbüchern von Musiktheoretikern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (solchen wie Jeghia Tntesjan, Nikoghajos Taschtschjan, Arsach Brutjan) definiert (im Weiteren wird die modale Theorie des 19. Jahrhunderts formell *traditionelle Theorie* genannt). Diese dienten als notwendige Basis für Komitas sowie für armenische Musikwissenschaftler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart (solchen wie Kristaphor Kuschnarjan, Robert Atajan, Nikoghos Tahmizjan, Anna Arewschatjan).

In der armenischen Musikwissenschaft ist der Modus (Arm. *ծայն* / *Jayn* oder *ծայնեղանակ* / *Jaynetanak*) als eigenartige Gattung der Monodie definiert, für die bestimmte Tonleiter, bestimmte funktionalen Stufen und typische Melodieformeln charakteristisch sind. Die funktionalen Grundstufen des Modus sind folgende: *դիմոտ ծայն* (*dimot Jayn* – Hauptton oder dominierender Ton) – quantitativ vorwiegender Ton, um den sich die modale Melodie entwickelt; Arm. *հանգչող ծայն* (*hangč'ot Jayn* – Halbkadenzton) – stabile Töne, die die Zwischenabschnitte des verschiedenen Umfangs der modalen Melodie abschließen; Arm. *գործավոր ծայներ* (*gorcavot Jayner* – alterierte Töne); Arm. *վերջավորող ծայն* (*verjavorot Jayn* – Schlusston) – der Ton, der die ganze modale Melodie schließt, Arm. *վերջին վերջավորող ծայն* (*verjin verjavorot Jayn* – letzter Schlusston) – erscheint in der zusätzlichen – letzten Kadenzphrase der modalen Melodie. Das armenische System der acht Modi umfasst vier *բուն* (*bun* – Haupt) und vier *կողմ* (*kotm* – die sogenannten Neben) Modi. Jedem dieser acht Modi entspricht ein (oder ein paar) *դարձվածք*

¹ Ausführlicher über die Grundlagen der Komitas' Methode in: G. Amiraghjan, Komitas's Methodology for the Analysis of the Mode, in: *Komitas and Medieval Music Culture*, articles, edited by T. Shakhkulyan, Yerevan, Publication of Komitas Museum-Institute, 2016, p. 240–249.

(*Darjvack'*) genannter Modus (sogenannter Begleit-Modus). Das armenische System der acht Modi wird mit noch zwei *սյրենի* (*Steti* – sogenannte verzweigte) Modi ergänzt, für eine zusammengesetzte modale Struktur typisch ist.

Komitas's Methode der Analyse der Modi enthält manche wichtige Prinzipien, die in der Theorie des 19. Jahrhunderts sowie in der armenischen Musikwissenschaft der Periode nach Komitas nicht vorkommen. Die Grunderneuerungen der Komitas' Methode spiegeln sich in folgenden Punkten wider:

- *Die Charakterisierung der strukturellen Basis der modalen Tonleiter aufgrund seiner Theorie der verbundenen Tetrachorde*¹. Die Tonleiter jedes Modus wird von verbundenen Tetrachorden gebildet, die ihrerseits homogene oder heterogene Konstruktion haben können².

Beispiel № 1, Tetrachordkette des Ersten Modus



- *Die Präzisierung der Definitionen der Grundstufen des Modus; die Betrachtung solcher Grundstufen, die in der traditionellen und gegenwärtigen Theorie nicht vorhanden sind.* Die theoretischen Definitionen der Stufen der modalen Tonleiter von Komitas sind bei der Klarstellung der Gebrauchsprinzipien von einzelnen Funktionen, deren

¹ Ausführlicher darüber in: **K. Keworkian**, *Die armenische Kirchenmusik, I. Das Interpunktionssystem der Armenier*, S. 54.

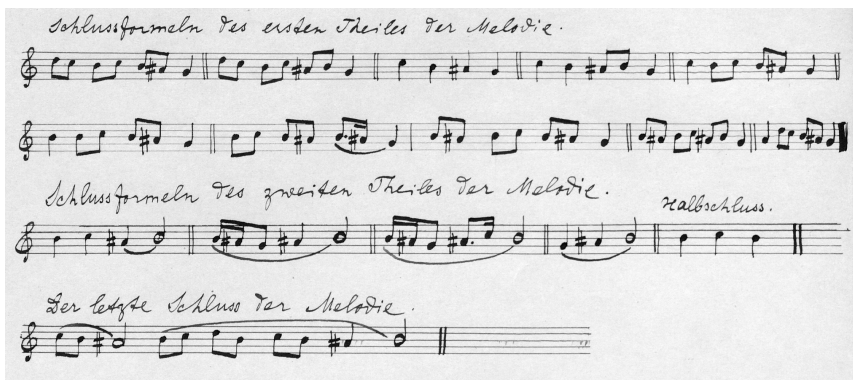
² **K. Keworkian**, *Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. das Singen*, S. 10, 14, 19, 24.

Definitionen in der traditionellen Theorie sowie in der armenischen gegenwärtigen Musikwissenschaft uneindeutig sind, sehr hilfreich. Zu den Hauptfunktionen des Modus zählt Komitas auch die Anfangstöne der modalen Melodie (Komitas nennt diese auch “Führertöne”) sowie der Ton, der die der letzten Strophe vorhergehenden Strophen des geistlichen Liedes abschließt (Komitas nennt diesen Ton “erster Schlusston“)¹.

▪ Ein anderer Vorteil der Komitas' Methode ist die *Betrachtung der funktionalen Stufen im Kontext der strukturellen Ganzheit der modalen Melodie*, was die Möglichkeit ergibt diese Funktionen noch detaillierter zu analysieren².

▪ Zu den Grunderneuerungen der Komitas' Methode Analyse der Modi gehören auch *Typische Melodieformeln*. In der Analyse jedes Modus sondert Komitas die typischen Melodieformeln ab, die in verschiedenen Teilen der modalen Melodie erscheinen³.

Beispiel № 2, Typische Melodieformeln des Ersten Modus (Autograph des Artikels von Komitas)



¹ Ibid, S. 8–9.

² Ibid, S. 8–9, 18–19.

³ Ibid, S. 10, 13–14, 17–18 usw.

▪ *Intervallsprünge*. Einer der wichtigsten Innovationen der Komitas' Methode ist die Betrachtung der in der Struktur der modalen Melodie vorkommenden Intervallsprünge und den Prinzipien deren Vorkommens. Dieses methodologische Prinzip von Komitas ist zum Ausgangspunkt dieses Vortrags geworden.

Die im Komitas' Archiv gefundenen Fragmente der musikwissenschaftlichen Forschungen zeugen davon, dass die Intervallsprünge für ihn bei der theoretischen Analyse von der armenischen geistlichen-, sowie Volksmusik eine wichtige Rolle spielten. Der unvollendete Artikel von Komitas ist die einzige verfügbare Quelle für uns, in dem die Funktionen der Sprünge definiert werden und alle Sprünge, die im Ersten Modus (*Առաջին ձայն / Arajin jayn*, nach Komitas – “der erste Ton“), Ersten Nebenmodus (*Առաջին կողմ / Arajin kotm*; “die erste Seite“) und Zweiten Modus (*Երկրորդ ձայն / Yerkrord jayn*; “der zweite Ton“) vorkommen, untersucht sind. In Komitas' Artikel werden die Sprünge im letzten Teil der Analyse jedes Modus betrachtet¹.

Komitas analysiert die Sprünge nach folgenden Kriterien: Größen-Wachstum der Intervalle, die Richtung des Sprunges (nach oben oder nach unten), Vorkommensformen der Sprünge, der Häufigkeitsgrad der Erscheinung von Sprüngen (wie typisch ein Sprung für diesen Modus ist). Am Ende jedes Fragments der Analyse der Sprünge nennt der Autor auch solche Sprünge (oder die Folge von ein paar Sprüngen), die für dieses Modus nicht typisch sind. Die Sprünge, sowie die umfassende Abfolgen sind mit lateinischen Buchstaben gekennzeichnet.

Die Vorkommensprinzipien der Sprünge, die Komitas darstellt, sowie seine Erläuterungen bei der Analyse, zeigen zwei funktionale Hauptfaktoren der Sprünge – die **formbildende**; d. h. die Sprünge, die in verschiedenen Bestandteilen der modalen Melodie sowie zwischen diesen Bestandteilen vorkommen und **intonatorische**. Man muss betonen, dass in diesem Fall

¹ Ibid, S. 12, 16–17, 21–22.

der Begriff „*Intonation*“ in folgenden zwei kombinierten Bedeutungen gebraucht wird: 1) horizontale Korrelation von Musiktönen; 2) der kleinste Partikel der Melodiestructur, die relativ selbstständige Ausdrucksbedeutung hat (die semantische Einheit der Musik)¹.

Die Betrachtung der Sprünge kann eine besonders wichtige Rolle bei der vergleichenden Analyse der Modi von lokalen Traditionen (oder Gesängen) der armenischen geistlichen Musik haben. Die Untersuchung der Sprünge, die in den gleichnamigen Modi von verschiedenen Gesängen vorkommen, ergeben die Möglichkeit, einerseits die stabilen (gleichen) Elemente, die für denselben Modus in allen Gesängen gemein sind, genauer herauszubringen, und andererseits die eigenartigen Besonderheiten jedes Gesangs festzustellen. Dieser Beitrag ist ein Versuch der vergleichenden Untersuchung der modalen Sprünge mit formbildender Funktion in Etschmiadsiner und Neu-Dschulfaer (oder Indisch-Armenischer) Gesänge der armenischen geistlichen Musik. Etschmiadsiner Gesang ist der zentrale- oder Haupt-Gesang der armenischen Kirchenmusik. Der Neu-Dschulfaer Gesang ist am Ende des 18. Jahrhunderts als relativ eigenständige Abzweigung der armenischen geistlichen Musik in armenischen Ansiedlung von Neu-Dschulfa in Isfahan entstanden². Die Forschung basiert auf dem Ritualbuch *Šaraknoc*‘ (Hymnarium), das den Etschmiadsiner Gesang

¹ Siehe *Музыкальная энциклопедия*, том 2, главный редактор Ю. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1974, с. 550–553. Derselbe Begriff wird in der westeuropäischen Musikwissenschaft mit anderen Bedeutungen gebraucht; siehe *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von L. Finscher, Sachteil 4., Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1996, S. 1097–1101.

² Ausführlicher darüber siehe **G. Amiraghyan**, Die Besonderheiten der modalen Melodik im Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenischer Gesang der armenischen geistlichen Musik, *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bericht der internationalen Tagung, Wien 2016, herausgegeben von M. Pischlöger, Bd. 9.2, Brno, Tribun EU, 2018, S. 503–521.

wiedergibt, aufgeschrieben von N. Taschtschjan¹ und den *Šarakans* (Hymnen) aus den Sammlungen der geistlichen Lieder von Neu–Dschulfa, aufgeschrieben und veröffentlicht von armenischer Musikwissenschaftlerin Amy Apcar².

Während der Untersuchung wurden alle Sprünge analysiert, die in verschiedenen Bestandteilen (und zwar: in den Anfangs–, mittlere–, Halbkadenz– und Schlussfragmenten) sowie zwischen denselben Fragmenten der Melodie von Etschmiadsiner und Neu–Dschulfaer *Šarakans* erscheinen. Die vollständigen und partiellen Übereinstimmungen der Sprünge wurden festgestellt. Die Übereinstimmungen werden in solchen Fällen *vollständig* genannt, wenn die Sprünge sowie die Tonabfolge, die diese Sprünge umfassen, identisch sind (z. B. b–a–c¹–b). Wenn sich in den gleichen Sprüngen die Töne der Abfolge unterscheiden,

¹ *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց*, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875 (*Aufgeschriebenes Hymnarium*, Wagharschapat, Druckerei der Kathedrale von Hl. Etschmiadsin, 1875).

² *Երգածայնութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Պատարագամատոյց զոր օրինակ երգի ըստ կարգի ի ժամանակաի Մեծի պահոց եւ յաւուրս փօնից*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան եւ հրատարակեալ յ'Էմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1896 (1897), երկրորդ տպագրութիւն ընդարձակեալ (մասք Ա–Գ)՝ Լէյպցիգ, „Breitkopf und Haertel“, 1920 (*Melodien der Armenischen Apostolischen Kirche. Liturgie wie gesungen in der Fastenzeit und an Feiertagen*, aufgeschrieben durch die europäische Notation und publiziert von Amy Apcar, erste Ausgabe, Kalkutta, 1896 (1867); zweite, erweiterte Ausgabe (in drei Teilen), Leipzig, „Breitkopf und Haertel“, 1920). *Ձայնագրութիւնք հինգ ժամերգութեանց Աւագ շաբաթու համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայոց*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յ'Էմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1902 (*Melodien der fünf Stundengebete der Karwoche nach dem Kanon der Armenischen Apostolischen Kirche*, aufgeschrieben durch die europäische Notation von Amy Apcar, Kalkutta, 1902). *Երգաբանութիւնք Ծննդեան եւ Ջարկի եւ կարգի Ջուր օրհնելոյ Ծննդեան համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայոց*, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յ'Էմի Աբգարէ, Լէյպցիգ, „Breitkopf und Haertel“, 1908 (*Melodien für Heiligabend und Ostern und für die Segnung des Wassers an Weihnachten nach dem Kanon der Armenischen Apostolischen Kirche*, aufgeschrieben durch die europäische Notation von Amy Apcar, Leipzig, „Breitkopf und Haertel“, 1908).

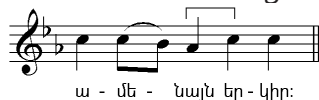
wird die Übereinstimmung der Sprünge als *partiell* charakterisiert (z.B. $b-a-c^1-b$ und $g-a-c^1-b$).

Die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchung der modalen Sprünge in zwei obengenannten Gesängen können in folgenden Punkten zusammengefasst werden.

1. Obwohl die Intervallsprünge für die modalen Melodien beider Gesänge typisch sind, erscheinen sie in *Šarakans* vom Neu-Dschulfaer Gesang viel häufiger. Die Häufigkeit der Erscheinung der Sprünge ist eine der wichtigsten Faktoren, die die modale Eigenart des Neu-Dschulfaer Gesangs bestimmen. Noch eine der für den Neu-Dschulfaer Gesang typischen Besonderheiten der Verwendung der Sprünge ist die Abfolge einiger (zwei, drei, manchmal mehr) Sprüngen. Es ist auch bemerkenswert, dass die modalen Sprünge des Neu-Dschulfaer Gesangs mit dem relativ größeren Umfang charakterisiert werden, als die Sprünge in Modi der Etschmiadsiner Tradition.

Beispiel № 3a, Schlussformeln des Dritten Modus¹

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang



Beispiel № 3b, Anfangsformeln des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



¹ Um den Vergleich anschaulicher zu machen, haben wir die typische Melodieformeln der *Šarakans* in gleicher Tonhöhe dargestellt.

Neu-Dschulfaer Gesang

Halbkadenzformeln des Vierten Nebenmodus

Etschmiadsiner Gesang*Neu-Dschulfaer Gesang*

2. Die vollständige Übereinstimmungen der Sprünge überwiegen in solchen gleichnamigen Modi beider Gesänge, die in allen Hauptfaktoren ihrer modalen Charakteristik ähnlich sind (und zwar: in der Struktur der modalen Tonleiter, in den Prinzipien der Entwicklung der modalen Melodie). Diese Gesetzmäßigkeit wird in *Šarakans* im Ersten Nebenmodus, Zweiten Modus, Dritten Nebenmodus, Vierten Modus, Vierten Nebenmodus sowie im *Darjvack* des Ersten Nebenmodus beobachtet.

Beispiel № 4a, Schlussformel des *Darjvack*'s des Ersten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

Neu-Dschulfaer Gesang



Beispiel № 4b, Mittlere Formel des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang



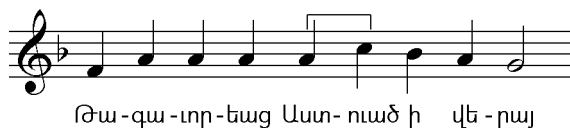
Beispiel № 4c, Halbkadenzformel des Dritten Nebenmodus

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang

3. In manchen Fällen in denselben Fragmenten der Melodie von gleichnamigen Modi, die in beiden Gesängen ähnliche Charakteristik haben, wird folgendes Prinzip widerspiegelt: den relativ kleinen Intervallsprüngen in den Mustern vom Etschmiadsiner Gesang entsprechen relativ große Intervallsprünge der Melodien vom Neu-Dschulfaer Gesang (dieses Prinzip ist typisch für Halbkadenz- und Schluss-Formeln der Melodie).

Beispiel № 5a, Anfangsformel des Ersten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang**Neu-Dschulfaer Gesang***Beispiel № 5b**, Schlussformel des Vierten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang*

Neu-Dschulfaer Gesang



4. Man kann bestimmte Gesetzmäßigkeit der Erscheinung der Sprünge sogar in solchen gleichnamigen Modi herausfinden, die sich wesentlich unterscheiden (der Unterschied ist vor Allem in der Struktur der Tonleiter dieser Modi ausgeprägt). In diesen Beispielen fallen der Umfang, die Richtung und die Tonabfolgen der Sprünge meistens nicht zusammen. Trotzdem beweist die Stabilität des Vorkommens der Sprünge in denselben Fragmenten der Melodie (konkreter: bei der Melodiesierung desselben Wortes oder derselben Silbe des Textes) die wesentliche formbildende Rolle der Sprünge in der Struktur der modalen Melodie (diese Besonderheit der Erscheinung der Sprünge wird in den Anfang-Formeln; im größeren Maße – in den Halbkadenzformeln, in einzelnen Fällen auch in den Schluss-Melodieformeln beobachtet).

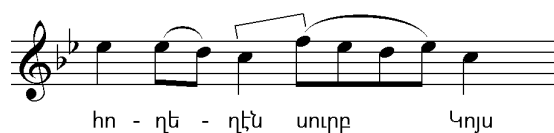
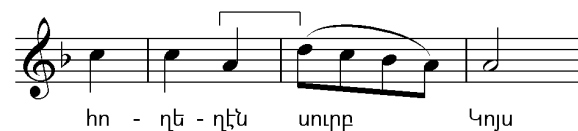
Beispiel № 6a, Halbkadenzformel des *Darjvack's* des Zweiten Modus

Etschmiadsiner Gesang



Neu-Dschulfaer Gesang



Beispiel № 6b, Halbkadenzformel des Zweiten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang**Neu-Dschulfaer Gesang***Beispiel № 6c**, Anfangsformel des *Darjvack's* des Zweiten Nebenmodus*Etschmiadsiner Gesang**Neu-Dschulfaer Gesang*

Die Grundlagen der Komitas' Methode der Analyse der Modi, insbesondere die Betrachtung der Intervallsprünge sind innovativ sogar im Vergleich mit den Leistungen der armenischen musikalischen Mediävistik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Die Ergebnisse dieser Untersuchung stellen fest, dass die Berücksichtigung der modalen Intervallsprünge und ihrer Erscheinungsformen wesentlich zu einer genaueren und umfassenderen theoretischen Beschreibung des Modus beiträgt. Die vergleichende Untersuchung der Sprünge, die in allen Gesängen der armenischen geistlichen Musik vorhanden sind, kann auch für die vorläufige Periode der Untersuchung der armenische mittelalterliche sogenannte *Xaz*-Notation von großer Bedeutung sein.

Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)*արվեստագիտության թեկնածու**ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ**Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ***ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ****ՄԵԹՈԴԻ ՄԵԿ ԴՐՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ****(Հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական
և Նոր Զուղայի երգվածքների օրինակով)****Ամփոփում**

Հայ հոգևոր երաժշտության ութնամյա համակարգի ուսումնասիրության՝ Կոմիտասի մեթոդաբանության կարևոր բաղադրիչներից է տվյալ ծայնեղանակում հանդիպող ինտերվալային թռիչքների դիտարկումը, ինչը մեծապես նպաստում է ծայնեղանակի՝ առավել որոշարկված և լիարժեք բնութագրմանը: Թռիչքների վերլուծության կոմիտասյան մոտեցումն արտացոլում է դրանց երկու հիմնական՝ ինտոնացիոն և ձևակառուցողական գործառույթները: Սույն հոդվածը նվիրված է ձևակառուցողական գործառույթով օժտված ծայնեղանակային թռիչքների համեմատական քննությանը՝ հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական (գլխավոր) և Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքներում: Հետազոտության համար հիմք են ծառայել էջմիածնական երգվածքը ներկայացնող՝ Ն. Թաշճյանի գրառած «Շարակնոց» ժողովածուն (Վաղարշապատ, 1875) և շարականային ամբողջ զանգվածը, որն ամփոփված է Նորջուղայական հոգևոր երգերի՝ Էմի Աբգարի գրառած և հրատարակված ժողովածուներում (1896 (1897), 1902, Կալկաթա, 1908, 1920, Լայպցիգ): Հետազոտությունը միտված է ընդգծելու ինտերվալային թռիչքների դիտարկման հույժ կարևորությունը՝ տարբեր երգվածքների ծայնեղանակային համեմատության ճշգրտությունն ապահովելու հարցում:

Հիմնաբառեր՝ ութնամյա համակարգ, ծայնեղանակի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդ, ինտերվալային թռիչքներ, էջմիածնական երգվածք, Նոր Զուղայի երգվածք:

Gayane Amiraghyan, PhD in Art (Armenia)

Institute of Arts of NAS RA

Komitas Museum-Institute

CONCERNING A PRINCIPLE OF KOMITAS'S METHOD ON THE ANALYSIS OF MODES

**(Based on the example of Ejmiatsin and
New-Julfa Chants
of Armenian sacred music)**

Abstract

One of the most valuable components of Komitas's method for the study of eight-mode system of the Armenian sacred music is the consideration of the melodic skips typical to certain modes and the forms of manifestation thereof, which greatly contributes to a more precise and complete description of the mode. Komitas's approach to the analysis of the skips reflects two main functions: the intonation and the form-structure. This paper concerns the comparative study of modal skips in their form-structural function in two branches of the Armenian sacred chant: Ejmiatsin Chant and New-Julfa (otherwise called as Indian-Armenian) Chant. The research is based on the *Šaraknoc* (Hymnal) ritual book, which represents the Ejmiatsin Chant, recorded by N. Tashchyan (Vagharshapat 1875), and the *Šarakans* (hymns) from the collections of New-Julfa's sacred chants, which were recorded and published by Amy Apcar (1896 (1897), 1902, Calcutta; 1908, 1920, Leipzig). The research aims at underlining the high relevance of the study of melodic skips in order to ensure the precision of the modal comparison of different chants.

Keywords: eight-mode system, Komitas's method for the study of modes, interval skips, Ejmiatsin Chant, New-Julfa Chant.

Նանե Միսակյան (Հայաստան)*Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ***ՀԱՅՈՑ ԲՁ ԵՂԱՆԱԿԸ ԵՎ *DIES IRAE*
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՍԵԿՎԵՆՑԻԱՆ**

*«Որովհետեւ իւրաքանչիւր ազգի երաժշտութիւնն
իր ազգի հնչական ելեւէջներէն կը ծնի ու կը ծաւալի»¹*

Նախաբան

հայ միջնադարյան երգարվեստի ուսումնասիրությունը Կոմիտաս Վարդապետի գործունեության առանցքային ոլորտներից է: Նրա երաժշտագիտական ժառանգությունն ընդգրկում է հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմնախնդիրներն արձարժող հետազոտություններ, որոնք վերաբերում են հայ հոգևոր երաժշտության կազմավորմանն ու պատմական զարգացման ընթացքին, Մանրուսման եղանակներին, խազագրության վերծանության խնդիրներին և այլն: Կոմիտաս Վարդապետի գիտական հոդվածներն առ այսօր հիմք են ծառայում հայ ավանդական՝ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության բնագավառում կատարվող նոր աշխատանքների համար: Մեծ կարևորություն են ներկայացնում Ութձայն համակարգի վերաբերյալ նրա ուսումնասիրությունները, որոնց լույսի ներքո այժմ էլ շարունակվում են հետազոտությունները՝ ընդգրկելով XVIII–XIX դարերում ձևավորված հայ հոգևոր երգարվեստի հայոց հինգ ավանդական՝ Էջմիածնական, Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի, Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց, Երուսաղեմի երգվածքները²: Առանձնակի կարևորու-

¹ Կոմիտաս Վարդապետ, Հայը ունի ինքնուրույն երաժշտութիւն, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո», Երեւան, 2007, էջ 87:

² Հայ հոգևոր երգարվեստի երգվածքների վերաբերյալ կատարված վերջին շրջանի ուսումնասիրությունների թվում են՝ Գ. Ամիրադյան, *Ութձայն համա-*

թյուն է ձեռք բերում նաև Ութձայնի ուսումնասիրությունն Արմաշական ավանդույթում, որը համարվում է Պոլսական երգվածքի առանձին և ուրույն ենթաճյուղը: Այս ավանդույթի կրողն է եղել պոլսահայ անվանի երաժիշտ, ծայնագրագետ, խմբավար, մանկավարժ Համբարձում Չերչյանը¹, որը 1856–1859 թթ. ծայնագրել է մի շարք ժողովածուներ, այդ թվում նաև՝ «Շարական»–ը²:

կարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016;

Լ. Հարությունյան, *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Մխիթարյան երգվածքում*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2018 (ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան); **Ա. Մարտիրոսյան**, Հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքը և Լևոն Չիլինկիրյանի գործունեությունը, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտությունը*, գիտական հոդվածներ, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, հատ. Բ, պատ. խմբագիր՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 232–248:

- ¹ Տես **Ա. Մուշեղյան**, Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2005 (ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան): **Ա. Մուշեղյան**, Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական աւանդույթները, *Արմաշի դպրեվանքը* (Մաս Բ), Երեւան, «Գանձասար» աստվածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155–258: Տես նաև **Ն. Միսակյան**, Հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթը (պատմական ակնարկ), *Երաժշտական Հայաստան*, 2014, № 2 (47), պատ. խմբագիր՝ Գ. Շազոյան, Երևանի Կոմիտասի պետական կոնսերվատորիայի հրատ., էջ 11–13:

- ² **Համբարձում Չերչյան**, *Շարական* (ծեռագիր, նոր հայկական նոտագրությամբ), Եղիշե Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հակոբբոս Այվազյանի ֆոնդ, № 7:

Տես **Ա. Մուշեղյան**, Հ. Չերչյանի ծայնագրած Շարակնոցը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, *Մանրուսում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հատ. Ա, կազմող և խմբագիր՝ Ա. Արևշատյան, Երևան, Հայ հոգևոր երաժշտության կատարման, ուսումնասիրության և վավերագրման պետական կենտրոն, 2002, էջ 219–231: Տես նաև **Ն. Միսակյան**, Ութձայն համակարգի դիտարկումներ՝ ըստ Մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, գիտական հոդվածներ, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի տարեգիրք, պատ. խմբագիր՝ Տ. Շախկույան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 262–281:

Արմաշական երգվածքում Ութձայնի համակողմանի ուսումնասիրության՝ դրանց բնութագրական հատկանիշների, մեղեդիական ոճերի և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համակարգման ընթացքում վերհանել ենք ԲՁ ծայնեղանակի շարականներին բնորոշ տիպաբանական ընդհանրություններ: Սակայն քննության արդյունքները մեզ հանգեցրել են մեկ այլ կարևոր բացահայտման՝ ԲՁ շարականներում առկա են հաստատուն մեղեդիական դարձվածքներ, որոնց ինտոնացիոն կազմը նույնական է միջնադարյան *Dies Irae* սեկվենցիայի հետ: Այս համատեքստում առաջ ենք բերել մի շարք հիմնահարցեր՝ կապված երկու տարբեր մշակույթներ ներկայացնող երգասացությունների ստեղծման ժամանակի, մեղեդիական կերտվածքում խնդրո առարկա դարձվածքների զարգացման օրինաչափությունների, մեղեդիական ոճերի և այլ առանձնահատկությունների հետ:

ԲՁ կամ երկրորդ ծայնեղանակ

Հայ երաժշտագիտության մեջ հոգևոր երգարվեստի ծայնեղանակային առանձնահատկությունների վերաբերյալ կատարված ուսումնասիրությունների շարքում հիմնարար նշանակություն ունի Կոմիտաս Վարդապետի «Հայ եկեղեցական երաժշտություն (II. Հայոց Ութձայն համակարգը, Բ. երգեցողություն)»¹ հոդվածը, որտեղ նշանավոր գիտնականը մանրամասնորեն հետազոտել է ԱՁ, ԱԿ, ԲՁ, ԲԿ ծայնեղանակները՝ ներկայացնելով դրանց ծավալման օրինաչափությունները²:

¹ **K. Keworkian**, Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttons-system der Armenier. B. Das Singen, Եղիշե Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, № 1647; տե՛ս նաև **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօրոածներ*, Գիրք Բ, էջ 7–25 (գերմաներեն բնագիր), էջ 26–44 (հայերեն թարգմանություն): ԲՁ–ի վերաբերյալ տե՛ս **Նույն տեղում**, էջ 18–24, 37–43:

² Ութձայն համակարգի ծայնեղանակային–ծայնակարգային խնդիրների մի շարք հիմնահարցերի վերաբերյալ արժեքավոր աշխատություններ են հեղինակել նաև հայ երաժշտագետ–միջնադարագետները. տե՛ս **Ն. Թաշճեանց**, *Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, տպարան Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874, էջ 26–27; **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, տպարան Սրբոյ Կաթողիկէ

Ուրձայն համակարգի ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրն ունի իրեն հատուկ մեղեդիական կառուցվածքը՝ հիմնված երկու գլխավոր ֆունկցիոնալ աստիճանների՝ վերջավորող և դիմող ձայների փոխհարաբերության վրա¹։ Կարևոր գործառույթ ունեն նաև սկսող, գործածվող և վերջին վերջավորող ձայնաստիճանները, որոնցով պայմանավորված՝ ձևավորվում են տվյալ ձայնեղանակին բնորոշ առանձնահատկություններ²։

Էջմիածնի, 1890, էջ 39, 180; **Х. Кушнарев**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Госмузиздат, с. 474–475, 483–489; **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նոսրագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 162; **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 180; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, Երեւան, «Կոմիտաս» հրատ., էջ 21; **Նույնի՝ Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 26; **Գ. Ամիրադյան**, նշվ. աշխ., էջ 108–124, 302–308, 383–385, 418–422, 454–455, 462–464, 471–472, 478–480; **Լ. Հարությունյան**, նշվ. աշխ., էջ 43–45, 69–73 (նշված են միայն ԲՁ ձայնեղանակին վերաբերող էջերը)։**

¹ Գրիգորյան երգեցողության մեջ վերջավորող ձայնին համապատասխանում է *finalis*-ը՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը, իսկ դիմող ձայնին՝ *percussion*-ը (լատ.՝ արտացոլում)՝ ձայնակարգի տիրապետող հնչյունը. տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, т. 4, гл.ред. Ю. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1978, с. 600; т. 5, Москва, 1981, с. 819.

² *Դիմող ձայն*՝ ձայնակարգի օժանդակ հենակետը կամ տիրապետող հնչյունը, *վերջավորող ձայն*՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը, որը հանդես է գալիս շարականի եզրափակիչ տան ավարտին, *վերջին վերջավորող ձայն*՝ մեղեդիական լրացուցիչ ընթացքով վերջավորող ձայնից հետո հանդես եկող և շարականի վերջին տունը եզրափակող հնչյունը, *հանգչող ձայն*՝ ձայնակարգի կայուն աստիճանը (կամ աստիճանները), որը կարող է համարժեք համարվել կիսակադանսի հնչյունի հետ, *գործածվող ձայն*՝ բնական հնչյունաշարի պլտերացված աստիճանը։ Բացի վերը նշված գործառույթային աստիճաններից՝ կիրառվում է նաև *հարաբերական ավարտի հնչյուն* հասկացությունը (ձևակերպումը՝ Մ. Նավոյանի), որը շարականի տների ավարտին (բացի վերջին տնից) հանդես եկող ֆունկցիոնալ աստիճանն է։ Կոմիտաս Վարդապետն առանձնացնում է նաև *սկզբնավորող*, իր ձևակերպմամբ՝ *սկզբնական հնչյունի* գործառույթը, որը կարևոր նշանակություն ունի հատկապես սկսող մեղեդիական դարձվածքների կազմավորման գործում. տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, Գիրք Բ, էջ 27։

ԲՁ ձայնեղանակը բնութագրվում է որպես կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգ: Այս ձայնեղանակի կարևոր հատկանիշներից մեկը ձայնակարգի գործածվող վեցերորդ աստիճանն է: Վերջինս ստեղծում է դորիական ձայնակարգին բնորոշ հատկանիշներ և յուրատեսակ երանգավորում հաղորդելով՝ հիմք է հանդիսանում որոշակի մեղեդիական դարձվածքների ձևավորման համար:



ԲՁ ձայնեղանակի հնչյունաշարը Հ. Չերչյանի ձայնագրություններում¹:

Dies Irae սեկվենցիան

Ինչպես հայտնի է, *Dies Irae*-ն կաթոլիկ եկեղեցու հինգ սեկվենցիաներից² մեկն է՝ կանոնացված Հռոմի Տրիենտի (Տրենտ) կամ Տրիդենտյան ժողովի կողմից 1545–1563 թթ.³: Բանաստեղծական տեքստում նկարագրվում է Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը և Ահեղ Դատաստանը:

¹ Պոլսական երգվածքի ավանդույթի համաձայն՝ Հ. Չերչյանի ձայնագրությունները հայկական նոտագրությունից եվրոպական նոտային համակարգի փոխադրելիս առաջնորդվել ենք «փուշ=ռե» սկզբունքով՝ հիմք ունենալով հետևյալ աշխատությունները՝ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԹ. դարում, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, Գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, «Սարգիս Խաչենց», Երեւան, 2005, էջ 82; **Ե. Տնտեսեան**, *Տարերք երաժշտութեան*, Իսթանպուլ, 1933, էջ 13, նաև վերջինիս կազմած՝ «Բաղդատական ցուցակ արեւելեան եւ արեւմտեան սքալաներու» (նույն տեղում); **Ս. Անգեղեայ**, Հայ եկեղեցական երաժշտությունը եւ ձայնագրությունը, *Ծաղիկ շաբաթաթերթ*, Կ. Պոլիս, 1903, № 7:

² Միջնադարյան մոնողիայի ժանր. տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, т. 4, с. 903.

³ Տրիենտի (Տրենտի) կամ Տրիդենտյան ժողովը (1545–1563 թթ.) Կաթոլիկ եկեղեցու ԺԹ. Տիեզերական ժողովն է՝ հրավիրված Պողոս III պապի կողմից. տե՛ս **Frank K. Flinn**, Council of Trent, (1545–1563), in: *Encyclopedia of World Religions. Encyclopedia of Catholicism*, New York, 2007, p. 609–611.

*Dies iræ, dies illa!
Solvat sæclum in favillâ:
Teste David cum Sibyllâ¹.*

*Այն օրը օրն է բարկության,
Կրործանվի աշխարհի համայն,
Վկա՝ Դավիթն ու Սիբիլան²:*

Ավանդաբար այս տեքստի հեղինակն է համարվում ֆրանցիսկյան վանական Թովմա Չելանացին³, որն ապրել և ստեղծագործել է XII–XIII⁴ դդ. Իտալիայում:

Ըստ առկա ուսումնասիրությունների՝ բանաստեղծական տեքստի համար ամենայն հավանականությամբ հիմք են ծառայել Սոփոնիայի մարգարեության հետևյալ տողերը (Ա 15–16). «Օր բարկութեան օրն այն, օր նեղութեան և վրանգի, օր թշուառութեան և ապականութեան, օր խաւարի և միգի, օր ամպոյ և մառախոյոյ: Օր փողոյ և աղաղակի ի վերայ ամուր քաղաքաց, և ի վերայ անկեանց բարձանց»⁵: Մարգարեական այս տողերը ավելի վաղ հիմք էին ծա-

¹ *Dies iræ*, Cambridge, privately printed, 1863, p. 7. Ամբողջական տեքստը բաղկացած է 18 տնից (երեքական տողով):

² Թարգմանությունը լատիներենից՝ Ալբերտ Մուշեղյանի:

³ Տե՛ս *A New School of Gregorian Chant*, by The Rev. Dom Dominic John O. S. B. of Beuron Abbey, Third English edition based upon the fifth enlarged German Edition by Dr. Hermann Erpf. and Max Ferrars B. A. Dubl, Ratisbon and Rome, Printed and Published by Frederick Pustet, New York and Cincinnati: Fr. Pustet & Co., 1925, Chapter XI, p. 135; **R. Chase**, *Dies Irae: a Guide to Requiem Music*, Scarecrow Press, 2003, p. 509; **J. Caldwell**, *Dies Irae*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, edited by S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1995, p. 466.

⁴ **Steven N. Botterill**, *Dies Irae*, in: *Medieval Italy, an Encyclopedia*, vol. 1, edited by Christopher Kleinhenz, Routledge, Taylor and Francis group, 2007, New York and London, p. 295.

⁵ Աստվածաշնչից բերված այս և հետագա մեջբերումները կատարել ենք հետևյալ հրատարակությունից. *Աստվածաշունչ մատենան Հին և Նոր Կտակարանաց*

ռայել X դարում հորինված մեկ այլ՝ *Libera me, Domine*¹ օրհներգության համար²:

Տեքստի հեղինակային պատկանելության վերաբերյալ կան տարակարծություններ: Մասնավորաբար, XIX դարում Նյու Յորքում լույս տեսած հանրագիտարաններից մեկում թեև բերվում է Չելանացու հեղինակ լինելու մասին ընդունված տեսակետը, այդուհանդերձ, նաև կասկածի տակ է առնվում այդ փաստի ստուգությունը. *“The Authorship of the Dies Irae, cannot be certainly fixed. The writer evidently was unconcerned about his own fame.”*³ Ըստ մեկ այլ աղբյուրի՝ հերքվում է այն վարկածը, որ *Dies Irae*-ի հեղինակ կարող է լինել Գրիգոր Մեծ պապը (VI–VII դդ.), քանի որ նա ապրել է բավական վաղ ժամանակաշրջանում⁴: Շարունակելով հեղինակային պատկանելության հարցը՝ հոդվածագիր Բ. Փիքը նշում է, որ *Dies Irae*-ն հավանորեն

ըստ ճշգրիտ թարգմանության նախնեաց մերոց ի հելլենականն հաւարար-մագոյն բնագրէ ի հայկականս բարբառ, յաշխատասիրութենէ Տեառն Հ. Յովհաննու Զոհրապեան Վարդապետի, ի միաբանութենէ Մեծին Մխիթարայ Բարունապետի և առաջին Աբբայի, 1805, ի Վենետիկ. ՌՄԾԴ, ի գործարանի Սրբոյն Ղազարու:

¹ S^{eu} *Breviaire Monastique en Latin et en François*, a l'usage des Religieuses Benedictines, Partie d'Erste, a Paris, 1725 (M. DCCXXV), p. 425 (CCCCXXV).

² **B. Pick**, *Dies Irae*, in: *The Open Court*, a Monthly Magazine, vol. XXV (N^o. 10) October, 1911, (N^o 665), Chicago, London: Kegan Paul, Trench, Tribner & Co., Ltd., p. 584.

P. E. Campbell, *Dies Irae*, Masterpiece of Latin Poetry, *Homiletic & Pastoral Review*, February, 1949, edited by J. F. Wagner, Inc., New York, NY, p. 407–413; **С. Лебедев, Р. Поспелова**, *Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*, Санкт–Петербург, изд. «Композитор», 2000, с. 156–158.

³ *Cyclopædia of Biblical, Theological, and Ecclesiastical Literature*, prepared by The Rev. John M'Clintock, D. D., and James Strong, S. T. D., vol. II, New York: Harper & Brothers Publishers, Franklin Square, 1868, p. 794.

⁴ *“There are no less than nine persons to whom the authorship of the Dies Irae is ascribed. Of these two must be excluded as having – lived too early to have written the poem, viz., Gregory the Great (died 604), and St. Bernard (died 1153).” B. Pick*, *Dies Irae*, p. 583.

պատկանում է Թովմա Չելանացուն. “*The authorship of Dies Irae cannot be determined with absolute certainty. But the probability is that it belongs to Thomas a Celano, in Italy, a Franciscan friar of the thirteenth century, and the friend and biographer of St. Francis of Assisi, Superior of the Franciscan convents at Cologne, Mayence, Worms and Speier, who died after his return to Italy about A. D. 1255.*”¹

Dies Irae-ի ամենավաղ գրառումները թվագրվում են XII դ.²: Երգասացության տեքստն ընդգրկող հնագույն ձեռագիրը հայտնաբերվել է XIII դարի մի գրչագիր մատյանում, որը պահվում է Նեապոլի ազգային գրադարանում³:

Գիտական գրականության մեջ դեռևս չկա հիշատակություն սեկվենցիայի մեղեդիական բաղադրիչի հեղինակի կամ դրա հստակ թվագրության վերաբերյալ⁴: Սակայն շրջանառվում է մեկ վարկած, համաձայն որի՝ *Dies Irae*-ի մեղեդին իր մեջ կրում է Ժողովրդական երգաստեղծության արմատներ⁵: Հայ ավանդական երաժշտական մշակույթում հոգևոր և Ժողովրդական երգերի մեղեդիական և ինտոնացիոն հարազատության մասին հիշատակել է Կոմիտաս Վարդապետը. «*Ժողովրդական եղանակքն Հայոց ի*

¹ Նույն տեղում: Նշվում են նաև XII–XV դդ. ապրած մի շարք անձինք՝ որպես պոեմի ենթադրյալ հեղինակներ:

² **Б. Левик**, *Dies Irae, Музыкальная энциклопедия*, т. 2, гл. ред. Ю. Келдыш, Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1974, с. 240.

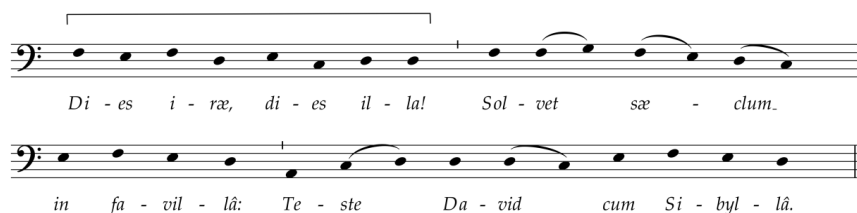
³ **Н. Т. Henry**, *Dies Irae*, in: *The Catholic Encyclopedia*, vol. IV, 1908, New York, The Encyclopedia Press, Inc. p. 787. տե՛ս նաև **С. Лебедев**, *Dies Irae, Большая российская энциклопедия*, электронная версия (2018) <https://bigenc.ru/music/text/3678611> (дата обращения: 04.06.2020).

⁴ Տե՛ս **С. Лебедев**, **Р. Поспелова**, укр. соч.; **A. Chiappini**, *La sequenza «Dies irae, dies illa» di Fra Tommaso da Celano, estratto da: Collectanea Franciscana, XXXII*, Istituto storico dei Fr. Min. Cappuccini, 1962, p. 116–121; **K. Vellekoop**, *Dies irae dies illa: Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*, Bilthoven, 1978.

⁵ **Б. Левик**, *Dies Irae, Музыкальная энциклопедия*, т. 2, с. 241. Նույնը վերաբերում է նաև Գրիգորյան երգասացությանը տե՛ս **P. Jeffery**, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago press, Chicago and London, 1995.

պարզություն և ի վեհություն իրեանց զնմանություն բերեն զնուագաց շարականաց նախնեաց մերոց սրբոց [...]»¹:

Օրհներգության մեղեդին աչքի է ընկնում է իր խստաշունչ–ասկետիկ նկարագրով: Վերլուծելով մեղեդու սկզբնական հատվածի ինտոնացիոն առանձնահատկությունները՝ նկատում ենք, որ այն որոշակի ինտերվալային հաջորդականություն (փ2–փ2–փ3–մ2–մ3–մ2–մք1) ընդգրկող կառույց է՝ մեղեդիական վարընթաց շարժումով:



Dies Irae միջնադարյան սեկվենցիա

Ըստ ընդունված կարծիքի՝ *Dies Irae* սեկվենցիայի մեղեդին պատկանում է դորիական–հիպոդորիական համակցված ծայնակարգին²: Սեկվենցիայի տպավորիչ մեղեդիական սկզբնական կառույցն իրենց ստեղծագործություններում կիրառել են տարբեր կոմ–

¹ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետի նամակը Մկրտիչ Ա. Խրիմեան Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսին (1895, Ս. Էջմիածին), **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի, «Սարգիս Խաչենց–Փրինսիֆո», Երեւան, 2009, էջ 22:

² “The melody of the ‘Dies Irae’ is in a mixed mode – the Dorian and Hypo–Dorian [...]” Տե՛ս **R. Gregory**, *Dies Irae, Music & Letters*, vol. 34, № 2, April, 1953, Oxford University Press, p. 133.

Ձայնակարգային առանձնահատկության վերաբերյալ տե՛ս նաև **Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопов**, *Григорианский хорал. Учебное пособие*. Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2008, с. 56–57.

պոզիտորական դարոցների ներկայացուցիչներ¹: Այն լայնորեն գործածել են նաև հայ կոմպոզիտորները. «Յուրաքանչյուր հեղինակ յուրովի է մոտենում այդ սեկվենցիային. մի դեպքում՝ անմիջականորեն բովանդակային մտահղացումից ելնելով, մեկ այլ դեպքում՝ ընդհանուր գեղագիտական միտումներով, կամ, թե սեփական երաժշտական նյութին համադրելու նպատակով, երբեմն, նույնիսկ ուղղակի նյութի հնչողական տպավորչության զգացումով», — նկատել է Ժաննա Զուրաբյանը²:

Համեմատական վերլուծություն

Հայոց Ութաշյն համակարգի ձայնեղանակներում հիմնարար դեր ունեն մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները: Այս փաստը բազմիցս հաստատվել է հայ երաժշտագետների մի շարք աշխատություններում³: Ըստ Քրիստափոր Կուշնարյանի՝ «*Каждый глас характеризуется наличием определенных интонационных фигур, проявляющих в отдельных случаях постоянство и в ритмическом*

¹ R. Chase, *Dies Irae: a Guide to Requiem Music*, p. 511, 512. M. Boyd, 'Dies Irae': Some Recent Manifestations, *Music & Letters*, vol. 49, № 4, October, 1968, p. 347–356; A. Versekėnaitė, The Significant Dimension of the Sequence Dies irae in the 20th Century Music, in: *Menotyra*, 2005, Lietuvos mokslo akademija, 2005, vol. 38, № 1, p. 54–60.

² Ժ. Զուրաբյան, Մոնոդիայի ստեղծագործական վերադրուկները հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2013, էջ 25 (ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան): Հայ կոմպոզիտորների երկերում սեկվենցիայի կիրառման մասին տես Ժ. Զուրաբյան, Dies Irae սեկվենցիան հայ կոմպոզիտորական արվեստում, *Աստվածաշնչական Հայաստան* (հոդվածներ ժողովածու), Երևան, 2005, էջ 739–747; Նույնի՝ Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Երևան, 2014, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.; M. Boyd, 'Dies Irae': Some Recent Manifestations, p. 348, 350, etc.

³ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, Գիրք Բ, էջ 37, 42–43; Н. Тагмизян, ук. соч., с. 164.

отношении. Последнее обстоятельство приводит к образованию так называемых попевок»¹. Նույնը հաստատում է նաև Ռոբերտ Աթայանը. «Ամեն մի ծայնին բնորոշ թեմայիկ կառուցումները մեծ մասամբ անհատական բնույթ ունեն և դրանով ականառու են դառնում և առանձնանում»²:

ԲՁ երգաշարերի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներն ուսումնասիրելիս առանձնացրել ենք դրանցից մեկը, որը հանդիպում է շարականի թե՛ սկզբնամասում, թե՛ հանգչող կամ միջանկյալ հատվածներում: Այն ուշագրավ է հատկապես իր մեղեդիական կառույցով: Գրեթե բոլոր միջակ կամ չափավոր տեմպ ունեցող ԲՁ շարականներում, որոնք ծավալվում են վանկային կամ ներվանկային մեղեդիական ոճերում, առկա են *Dies Irae*-ի ինտոնացիոն–ինտերվալային սկզբնական կառույցի հետ նույնական որոշակի դարձվածքներ, որոնք ունեն հետևյալ հիմնական դրսևորումները³.

¹ **Х. Кушнарев**, ук. соч., с. 39–40.

² **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 165:

³ Մեր ուսումնասիրությունն առավել ընդլայն դարձնելու նպատակով խնդրո առարկա մեղեդիական դարձվածքը դիտարկել ենք նաև հայ հոգևոր երգաստեղծության էջմիածնական ավանդույթում՝ Նիկողայոս Թաշճյանի ծայնագրությամբ. *Ձայնեագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց*, Սուրբ եւ Ուղղափառ Առաքելական Եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875 (ՌՅԻԵ): Ըստ մեր նախնական դիտարկումների՝ ԲՁ ծայնեղանակին պատկանող տվյալ մեղեդիական բնորոշ դարձվածքը տեղ է գտել հայ հոգևոր երգաստեղծության Պոլսական երգվածքում ևս՝ Եղիա Տնտեսյանի ծայնագրությամբ: Տե՛ս **Ե. Տնտեսեան**, *Շարական ծայնագրեալ*, Իսթանպուլ, գրածուլարան և գրաշարատուն Յակոբ Ծերունեան, 1934:

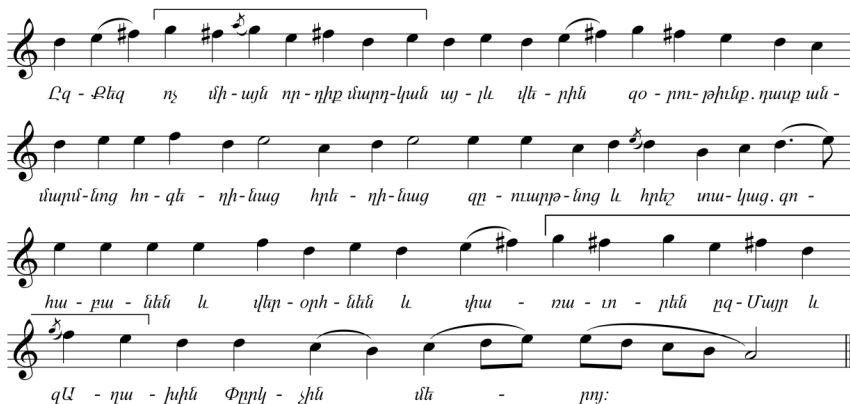
Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ծայնագրությունների՝ եվրոպական նոտագրությամբ փոխադրումներում պտերացիայի նշանները դրել ենք **միայն** տվյալ հնչյունից առաջ՝ հաջորդիվ չնշելով բեկարները:

ա) մեղեդիական կառույցի նույնություն.


Հա-յա-ծեա ի մեկջ Տէր ին-շա-նաւ Խա - չի Քո զընդ-դի-մա-մարտ
և զա - նն - ըն - տոյժ զա - զանն. և մի տար յա - պա - կա - նու -
թիւն գՔո ժա - նան - գու - թիւն:

Ս. Մեսրոպ Մաշտոց (IV-V դդ.)

«Մեղաք մինչև յերկինս», Ողորմեա, Գ տուն
ձայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի



Ըգ - Քեզ ոչ մի - այն որ - դիր մարդ-կան այ - ը վն - ըին գո - թու-թիւնք. դասք ան -
մարմ-նոց հո - գե - դի-նաց հրե - դի-նաց զը - ոսարժ-նոց և հրեջ տա - կաց. գո -
հա - բա - նեն և վեր - օրի - նեն և փա - տա - տ - ընն ըգ - Մայր և
գԱ - դա - խին Փըրկ - չին մե - ըոյ:

Ս. Մովսես Խորենացի (V դ.)

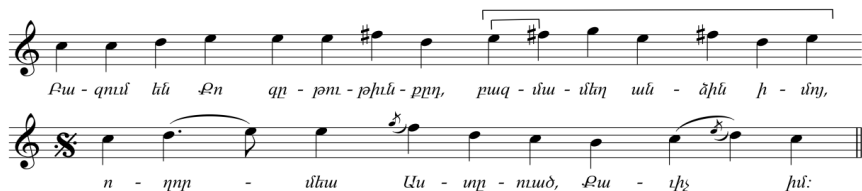
«ԸգՔեզ Կոյս և Մայր», Մեծասցուցէ, ԲՁ, Դ տուն
ձայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի



Ս. Ստեփանոս Սյունեցի (VII-VIII դդ.)

Հարության Ավագ օրհնություններ, Հաստատեցաւ,
«Հոյս մեր և ապավէն», Գ տուն
ծայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի

բ) առաջնային մոտիվի փոխակերպում.



Ս. Մեսրոպ Մաշտոց (IV-V դդ.)

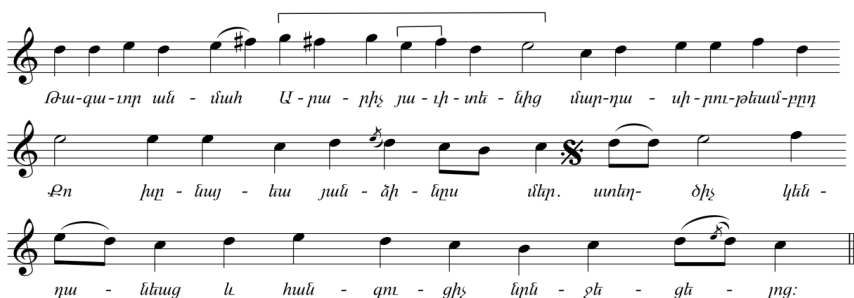
«Բազում են Բո գթութիւնքը»,
Ողորմեա, ԲԶ, Ա տուն
ծայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի

գ) ինտերվալի փոփոխություն.



Ս. Սահակ Պարթև (IV-V դդ.)

«ՅԱստուածային ծայնէ գոչմանըն», *Օրհնություն*, ԲՁ, Բ տուն
ծայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի



«Թագաւոր անմահ, Արարիչ յաւիտենից»

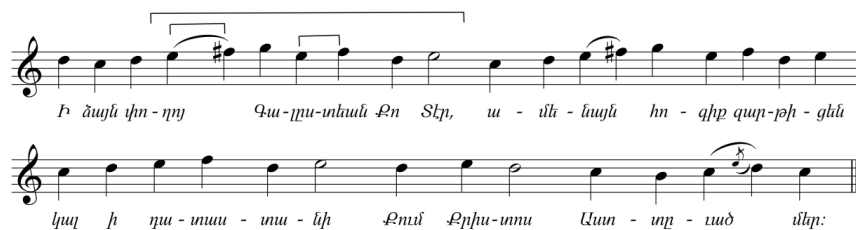
Ննջեցելոց կարգի՝ շարական, *Տէր յերկնից*, ԲՁ, Գ պատկեր, Ա տուն
ծայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի

¹ Ննջեցելոց կարգի շարականները վերագրվում են Ստեփանոս Այունեցուն (VII-VIII դդ.) կամ Պետրոս Գետադարձին (XI դդ.):

դ) առաջնային մոտիվի և ինտերվալի փոփոխություն.**Ս. Մեսրոպ Մաշտոց (IV-V դդ.)**

«Բազում են Քո գթութինքդ», Ողորմես, ԲԶ, Գ տուն
ձայնագրությունը՝ Ն. Թաշճյանի

Ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ էջմիածնական երգվածքում «Բազում են Քո գթութինքդ» շարականի Գ տան մեջ առկա «յորժամ գաս դատել գերկիր» բառակապակցությունն ակնհայտորեն եղանակավորված է խնդրո առարկա մեղեդիական դարձվածքով: Ճիշտ նույն կերպ են հորինված Ննջեցելոց կարգի «Ի ձայն փողոյ Գալստեան Քո Տէր» Հանգստյան ԲԶ Տէր յերկնիցի Բ պատկերի երեք տները.

**«Ի ձայն փողոյ Գալստեան Քո Տէր»**

Ննջեցելոց կարգի շարական, Տէր յերկնից, ԲԶ, Բ պատկեր, Ա տուն
ձայնագրությունը՝ Հ. Չերչյանի

ե) ռիթմի և ինտերվալի փոփոխություն՝.

Sharakan.

na-jag si-rots haj-red ge-shaj, i ko shegh-shjal gor-ghed tze--taj,
 jere ei fa-na-kes hreah-ta-kaj, tur pa-ha-pas mef te-ka--zaj,
 ber-ka sam-ghino i pa-ta-haj, i kha-na-ri' scher-shelagh di-waj,
 si-i-tur-shah jere gi-she-ri' ta-zux kes'
 pazs an-le--le--li'.

Ս. Ներսես Շնորհալի, (XII դ.)

«Նայեաց սիրով», Ժամագրքի երգ

Komitas Wardapet Keworkian, Die armenische Kirchenmusik,

II. Das Achttons-system der Armenier.

B. Das Singen

Եղիշե Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան,
 Կոմիտասի ֆոնդ, № 1647

Dies Irae-ի և ԲՁ եղանակի վերոնշյալ տիպական դարձվածքներում մեղեդիական կառույցը ձևավորող ծայնակարգի գործառնության աստիճանների համեմատությանը, ինչպես նաև դրանց ծավալման և փոխհարաբերության առանձին հարցերին կանդիդատականք հետազա ուսումնասիրություններում:

¹ Ձեռագրի երկրորդ տողի գծանշումը մերն է:

Ցանկ Շարականաց

Ստորև ներկայացնում ենք ԲՁ տիպական մեղեդիական կառույցը պարունակող շարականների ամփոփ ցանկը Արմաշական ավանդույթը ներկայացնող գրառումներում:

Կանոն Աստուածայայրնութեան չորրորդ աւուրն

«ԸգՔեզ Կոյս և Մայր», Ճաշու/Մեծացուցէ

Կանոն Աստուածայայրնութեան վեցերորդ աւուրն

«գՔեզ Հայր յառաջ քան զյաւիտեանս», Ճաշու/Մեծացուցէ

Կանոն Աստուածայայրնութեան եօթներորդ աւուրն

«ԸզԿուսութիւնդ Քո Աստուածածին», Մեծացուցէ

«Բանն առաքեալ ի Հօրէ», *Օրհնութիւն¹*

Կանոն Սրբոյն Անտօնի Անապատականի

«Պարծանք Եկեղեցւոյ և ուրախութիւն», Մանկունք

Կանոն Սրբոյն Թեոդորոսի թագաւորին

«Աստըւած Փրկիչ մեր», Ողորմեա

«Ով երանելի բարեպաշտ Թեորոս Մեծ թագաւոր», *Տէր յերկնից*

Ապաշխարութեան կարգ

«Դարձո՛ղ զցասումն Քո ի մէնջ», Ողորմեա, Ա

«Աներեւութից Քննող գաղտնեաց», Ողորմեա, Բ

«Բազում են Քո գթութիւնքդ», Ողորմեա, Դ

«Մեղաք մինչև յերկինս», Ողորմեա, Ե

Կանոն Մեծի Պահոց Զ կիւրակէի

«Տաճար Լուսոյ անստուերին», *Օրհնութիւն, Ա* (Դ տուն)

«Աստուածածին անհարսնացեալ», *Օրհնութիւն, Բ* (Դ տուն)

Կանոն Մեծի Ուրբաթու

«Որ Թագաւորդ ես Թագաւորաց, Քրիստոս», Մանկունք

¹ Հ. Չերչյանի գրառման մեջ նշված է որպէս Մեծացուցէ:

Կանոն Յարութեան Ղազարու

«ՅԱստուածային ծայնէ գոչմանըն», *Օրհնութիւն*

Յարութեան Մեծացուցէ

«Սուրբ և Աստուածածին Մարիամ»

«ԸգՔեզ ամէնօրինեալ Աստուածածին»

Հարցք Յարութեան

«Իջէր յԵրկնից Որդի Աստուծոյ ազատեցեր զարարածս», *Ողորմեա, Ա*

«Առաջին պտուղ առաջին ծառոյն», *Ողորմեա, Բ*

«Այսօր զուարճացան տիեզերք ամենայն», *Տէր յԵրկնից, Գ*

«Որ խաչեցար և թաղեցար վասն մերոյ փրկութեան», *Ողորմեա, Ե*

«Որ զարդարեալ նորացուցեր զարարածոց», *Հարց, Զ*

«Եկիր ի չարչարանս չարչարանացն լուծիչ», *Ողորմեա, Զ*

Կանոն Հոգեգալստեան Երկրորդ աւուրն

«Նոյն և նման Հօր և Որդոյ», *Օրհնութիւն*

Կանոն վերացման Սրբոյ Խաչին վեցերորդ աւուրն

«Երեւեալ աղիւսանման ակն պատուական», *Օրհնութիւն, Ա*

Կանոն Գիւր Խաչին

«Այսօր խնդրի պատուական», *Ողորմեա*

Յարութեան Աւագ Օրհնութիւններ

«Զի հուր բորբոքեցաւ » (ԶԻՀ)

«Ծաներուք եւ տեսէք» (ԾԱՆ)

«Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր» (ՀԱՍ)

«Ի գիշերաց կանխէ հոգի իմ» (ԳԻՇ)

Կանոն համօրեն մարտիրոսաց

«Տօն ճգնաւորացն այսօր», *Տէր յԵրկնից, Բ*

«Որ օրինիս յանմարմնական զինուորութեանց», *Տէր յԵրկնից, Գ*

«ԶՔեզ, Տէր, օրինեն դասք սրբոց մարտիրոսաց», *Տէր յԵրկնից, Ե*

Կանոն համօրէն ննջեցելոց ի Քրիստոս

«Հրեշտակային ծայնին օրհնեսցուք», *Տէր յերկնից*

«Ի ծայն փողոյ Գալստեան Քո Տէր», *Տէր յերկնից*

«Որ կոչեցեր առ Քեզ Տէր», *Ողորմեա*

«Թագաւոր անմահ, Արարիչ յափտենից», *Տէր յերկնից*

Ստորև ներկայացված են այն շարականագիրները, որոնց հեղինակած հոգևոր երգերում հանդիպում է ԲՁ շարականներին բնորոշ մեղեդիական կառույցը՝ վերը նշված չորս տարբերակային դրսևորումներով.

Ս. Մեսրոպ Մաշտոց (IV–V դդ.)

Ս. Սահակ Պարթև (IV–V դդ.)

Ս. Մովսես Խորենացի (V դ.)

Սահակ Զորափորեցի (VII դ.)

Անանիա Շիրակացի (VII դ.)

Բարսեղ Ճոն (VII դ.)

Ստեփանոս Սյունեցի (VII–VIII դդ.)

Պետրոս Ա Գետադարձ (XI դ.)

Ներսես Շնորհալի (XII դ.):

Հ. Չերչյանի ծայնագրած «Շարական»-ում բացակայող տետրերի¹ գոյությունը, վստահաբար, մեզ թույլ կտար լրացնել այս շարքը:

Բ ծայն եղանակը միջնադարյան մեկնություններում

Միջնադարում մեծ կարևորություն է տրվել ծայնեղանակների մասին ուսմունքին: Դեռևս V դարում Ս. Սահակ Պարթևի և Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի ջանքերով իրականացրած ծայնեղանակների կարգավորումից հետո, ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար, գրվել են բազմաթիվ աշխատություններ՝ նվիրված ծայնեղանակների մեկնություններին: Աննա Արևշատյանն իր «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատության մեջ փաստում է, որ

¹ Խոսքը վերաբերում է Ա և Է տետրերին:

«Մեկնութիւն ծայնից»-ը «[...]պարունակում է ծայնեղանակների ինչ-պես աստվածաբանական, այնպես էլ գեղագիտական, տեսական և գործնական մեկնությունը: [...] Այդ մեկնություններն արտաքին և ներքին գիտությունների, ծիսակարգի խնդիրներին առնչվող հարցերի հետ մեկտեղ միջնադարյան բարձրագույն դպրոցներում տրվող ասնորաժեշտ գիրքերի հանրագումարի մի մասն էին կազմում»¹:

Աշխատության մեջ զետեղված են նաև միջնադարյան «ծայնից» մեկնությունների բազմաթիվ բնագրեր, որոնցում արձարծվում են ծայնեղանակների ծագման, դրանց իմաստաբանական և Աստվածաշնչային հայեցակարգին հարող մի շարք հարցեր: Դրանցում մեր ուշադրությունը գրավեցին հատկապես ԲՁ ծայնեղանակի՝ հոգևոր հայրերի կողմից տրված մի շարք հետաքրքրական մեկնություններ:

Այսպես, «Մովսէսի Քերթողահաւր՝ Յաղագս կարգաց Եկեղեցւոյ բացայայտութիւնք»² գրվածքում ԲՁ եղանակի վերաբերյալ ասվում է հետևյալը. «Երկրորդ ծայնիւ լսի բարբառ՝ եթէ Փեսայ գայ, արիք ելէք ընդառաջ նորա»³:

¹ Ա. Արևշատյան, նշվ. աշխ., էջ 9 և 7:

² Այս մասին առավել մանրամասն տես Ն. Թահմիզյան, *Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը*, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1972, № 11, էջ. 85–94: Ա. Արևշատյան, *Մովսես Սյունեցու «Յաղագս կարգաց Եկեղեցւոյ» գրվածքը և հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնությունները*, *Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը*, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., պատ. խմբագիր՝ Պ. Մուրադյան, Երևան, 2000, էջ 203–210: Գրվածքի հեղինակային պատկանելության վիճահարույց հարցերի մեկնաբանության մասին տես Մ. Նավոյան, «Մովսէսի Քերթողահաւրն Յաղագս կարգաց Եկեղեցւոյ բացայայտութիւնք» գրվածքի հեղինակը, *Էջմիածին*, Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսութեան Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, 2013, ԺԱ, էջ 35–59; Նույնի՝ Հայկական Ութնյայն հնագույն վավերագրերից մեկի թվագրումը, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, էջ 231–239; Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 70–71: Եվ Ա. Արևշատյանը, և Մ. Նավոյանը «Յաղագս կարգաց» գրվածքի հեղինակ են համարում պատմահայր Մովսես Խորենացուն:

³ «Երկրորդ ծայնեղանակում լավում է խոսքը, թե ահա Փեսան գալիս է, նրան դիմավորելու ելեք», տես Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, բնագիր Դ, էջ 208:

Ձայնեղանակային նմանատիպ մեկնություն առկա է «Բարսղի Կեսարու յաղագս ծայնից» գրվածքում, որը թարգմանել է Սյունյաց եպիսկոպոս Ստեփաննոսը. «Երկրորդ ծայնն ասէ. արիք ելեք ընդանաջ, ահա գայ Քրիստոս»¹:

Անանիա վարդապետի (VII դ.)² «Յաղագս գիտութեան ծայնից» մեկնության մեջ ասվում է. «Երկրորդ ծայն՝ ի Սինեայ բարբառ փողոյն: Նոյն ծայնիւ ւաւերեցին հրեշտակքն կանանցն զՅարութիւն [Տեառն]»³:

Կիրակոս Երզնկացի (XIV դ.) «Ձայն Տեառն ի վերայ ջուրց» սաղմոսի (ԻԸ 3)⁴ մեկնության մեջ տալիս է հետևյալ ծավալուն բացատրությունը՝

«ԲԶ. Իսկ որ երկրորդ ծայնս կոչի յիջանելն Աստուծոյ ի Սինեական լեառն ամպեղէն խորանան՝ հրեշտակական բարբառքն որպէս փողոց հնչինս գողով (Ելից, ԺԹ 18–19): Ուստի եւ Մովսէսի փողս կազմեալ, արհնելով զԱստուած երկրորդ ծայնիւ, եւ զնոյն ար փողոց անուանէր տաւնս (Ղեւր. ԻԳ 24): Իսկ ի նորումս նոյն երկրորդ ծայնիւ ի յարհնութիւն Փրկչին ի վերայ վիմին հրեշտակն փողելով ւաւերարանէր կանախնցն, եւ այլք նմանապէս ծայնք, որ վասն Տեառն Յարութեանն, որ եղեն գետոցն բանականաց»⁵:

Վկայակոչված աղբյուրներում, փաստորեն, Հայ եկեղեցու հայրերը հայոց ԲԶ եղանակը ուղղակիորեն կապում են Քրիստոսի Երկ-

¹ Բնագրի ամբողջական անվանումը հետևյալն է. «Բարսղի Կեսարու յաղագս ծայնից, թէ ուստի գտան կամ յումմէ զոր թարգմանեալ է Ստեփաննոսի Սինեաց եպիսկոպոսի զի նա եղեւ երաժիշտ եւ հմուտ ամենայն ծայնից եւ բաժանեաց զծայնից մասունս եւ էդ զարուկայք ծայնից, զոր կարգեցին սուրբ հարքն», նույն տեղում, բնագիր Ե, էջ 214–217: ԲԶ–ին առնչվող հատվածը՝ էջ 214:

² Ըստ Ա. Արևշատյանի բերած մի շարք փաստարկների՝ գրվածքը պատկանում է Անանիա Շիրակացուն (VII դ.), նույն տեղում, էջ 82–86:

³ Նույն տեղում, բնագիր Զ, էջ 218:

⁴ Նույն տեղում, բնագիր Թ, էջ 224–231: Տե՛ս նաև **Զաքարիա աբեղա Բաղումյան**, Կիրակոս վարդապետ Երզնկացու՝ ԻԸ.3 սաղմոսի մեկնությունը, *Էջմիածին*, 2012, է, էջ 64–91:

⁵ **Ա. Արևշատյան**, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 226:

որոր Գալստյան և Ահեղ Դատաստանի հետ: Այս գալիք իրադարձությունները բազմիցս նկարագրված են Հին (Ես. Բ 12, ԿԶ 15–16, 24, Դան. Է 9, Հովել Բ 3, Բ 10, Ամովս Ե 18, Օվսե Ժ 8) և Նոր (Մատթ. ԺԲ 36–37, ԻԴ 6–13, ԻԴ 21, ԻԴ 16–31, ԻԵ 1–13, ԻԵ 31–46, Մարկ. ԺԳ 7–8, ԺԳ 15–27, Ղուկ. ԻԱ 9–11, ԻԱ 21–28, Հովհ. Ե 28–29) Կտակարաններում, Գործք Առաքելոցում (Ա 11), Առաքելական թղթերում (Բ Թեսաղ. Ա 7–9, Բ. Պետ. Գ 7, Եբր. Թ 27) և Հովհաննոս Հայտնության մեջ (Ա 7, Զ 16–17, Ի 12–13, 15, ԻԱ 4):

«Զի որպէս փայլակն՝ որ ելանէ յարևելից՝ և երևի մինչև յարևմուտս, այնպէս եղիցի գալուստն Որդոյ Մարդոյ...Եվ ապա երևեսցի նշան Որդոյ Մարդոյ յերկինս, և յայնժամ կոծեսցին ամենայն ազգք երկրի: Եվ տեսցեն զՈրդի Մարդոյ եկեալ ի վերայ ամպոց երկնից զօրութեամբ և փառօք բազմօք: Եւ առաքեսցէ զիրեշտակս իւր փողով մեծաւ, և ժողովեսցեն զընտրեալս նորա ի չորից հողմոց՝ ի ծագաց երկնից մինչև ի ծագս նոցա» (Մատթ. ԻԴ 27–31, Մարկ. ԺԳ 24–27, Ղուկ. ԻԱ 25–27):

Հիսուս Քրիստոսի Երկրորդ Գալստյան և Ահեղ Դատաստանի մասին վկայված է նաև «Հաւատոյ հանգանակ»-ում, որ դավանում է Ընդհանրական և Առաքելական Սուրբ Եկեղեցին՝ *«Գալոց է նովին Մարմնովն և փառօք Հօր՝ ի դարել զկենդանիս և զմեռեալս, Որոյ թագաւորութեանն ոչ գոյ վախճան»*: Ուղղափառ վարդապետության անկյունաքարային բանաձևումներից մեկը, որն ընկած է հայոց ԲՁ ձայնեղանակով երգվող շարականների և *Dies Irae* կաթոլիկ օրհներգության հիմքում, թույլ է տալիս խոսել մի կողմից դավանաբանական, մյուս կողմից երաժշտամշակութաբանական ընդհանուր հենքի մասին: Սա կարևորագույն փաստ է երկու տարբեր երաժշտական ավանդույթների միջև զուգահեռներ անցկացնելու դիտանկյունից և նոր հեռանկարներ է բացում համեմատական երաժշտագիտության ոլորտում ընդլայն ուսումնասիրությունների համար:

Սակայն եթե մինչ այս մեր լսողական փորձը խնդրո առարկա հանրահայտ ինտոնացիոն դարձվածքն ասոցացնում էր լատինա-

կան կաթոլիկ սեկվենցիայի հետ, ապա այժմ այն ստիպում է հայացքը հետ ձգել դեպի V դ., երբ հայոց երկու հսկաները՝ Ս. Սահակ Պարթևն ու Ս. Մեսրոպ Մաշտոցը սկզբնադրեցին հայոց դպրությունն ու հոգևոր երգաստեղծությունը, բարեկարգեցին ծեսն ու արարողությունները: Վերանայելով ձայնեղանակների մասին հայկական հին ուսմունքը՝ նրանք եկեղեցական երաժշտության հիմքում դրեցին հայոց ավանդական ձայնեղանակները՝ հաստատագրելով նաև դրանց բնորոշ կաղապար–դարձվածքները¹:

Եզրահանգում

Դեռևս XX դարի երաժշտագիտության մեջ շրջանառվում էր տեսակետն առ այն, որ եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստը փոխառել է Արևելքից եկած առանձին երևույթներ: Մասնավորապես, վաստակաշատ երաժշտագետ Վալենտինա Կոնենի ձևակերպմամբ՝ Գրիգորյան խորալը², որը կաթոլիկ պաշտոներգության հիմքն է, ծնունդ է առել Հայոց Պատարագի անմիջական ներգործությամբ. «*На ранней стадии своего развития – в эпоху средневековья (в какой-то мере Ренессанса) – европейская профессиональная музыка заимствовала отдельные явления, пришедшие с Востока. Григорианский хорал – основа католического богослужения и таким образом всей профессиональной музыки Европы того времени – возник под прямым воздействием армянской Литургии*³ [...]»⁴: Այս

¹ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ն. Թահմիզյան**, Ութնայն, *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հատ. 12, Երևան, 1986, էջ 199:

² **B. Maiani**, Gregorian Chant, in: *Medieval Italy, An Encyclopedia*, vol. 1, edited by Ch. Kleinhenz, Routledge, Taylor and Francis group, 2007, New York and London, p. 453–454.

³ Ընդգծումը մերն է:

⁴ **В. Конен**, Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века, *Советская музыка*, 1971, № 10, с. 51. տե՛ս նաև **В. Конен**, Значение внеевропейских культур для музыки XX века, *Этюды о зарубежной музыке*, Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 371–372.

հայեցակետի հեղինակը, սակայն, հետագայում չի մասնավորեցնում, թե հայկական Պատարագից կրած հատկապես ընդ ազդեցության մասին է խոսքը: Վաղքրիստոնեական եվրոպական մշակույթում առկա ներազդեցությունների մասին հիշատակել է նաև Տամարա Լիվանովան՝ մասնավորապես շեշտելով այն հանգամանքը, որ երգեցողության մեխիզմատիկ ավանդույթը սերում է նաև հայ երգարվեստից¹:

Մեր ուսումնասիրության հիմնական եզրակացությունները հետևյալն են.

ա) Ձայնեղանակների միջնադարյան մեկնությունների և դիտարկված համեմատական բոլոր փաստերի զուգադրումը մեզ թույլ է տալիս ևս մեկ անգամ փաստել, որ հայոց ԲՁ եղանակի խիստ որոշակի ոճական հատկանիշներ (վանկային կամ ներվանկային մեղեդիական ոճ, միջակ կամ չափավոր ընթացք ունեցող տեմպեր) ունեցող շարականներում մեր քննարկած տիպական մեղեդիական կառույցը հինավուրց ծագում ունի:

բ) Հայկական ԲՁ եղանակի և *Dies Irae* կաթոլիկ սեկվենցիայի հիմնական դավանաբանական հենքը Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստն է և Ահեղ Դատաստանը:

գ) Երկու երգասացություններում համընկնում է ձայնակարգային ոլորտը՝ էոլական-դորիական և դորիական-հիպոդորիական:

դ) Խնդրո առարկա մեղեդիական դարձվածքը, փաստորեն, ԲՁ ձայնեղանակին բնորոշ տիպական մոդուլ է:

ե) Դիտարկվող մեղեդիական դարձվածքը հայ շարականագրության մեջ արտացոլվել է ավելի վաղ (IV–V դդ.):

Դանիել Երաժիշտը նշում է, որ «Պրոֆեսոր Վ. Կոնենի այս պնդումը պաշտպանում են նաև Տ. Լիվանովան, Գ. Խուբովը և ուրիշներ»։ տե՛ս **Դանիել Երաժիշտ**, Խորհուրդ մեծ և սքանչելի, *Էջմիածին*, 1997, Ա, էջ 63:

¹ **Т. Ливанова**, *История западноевропейской музыки до 1789 года*, т. первый, XVIII век, второе перераб. и доп. изд., Москва. изд. «Музыка, 1983, с. 26, 28.

զ) *Dies Irae*-ի՝ մինչ այս գոյություն ունեցող ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այն տվյալ օրհներգության մեջ կիրառվել է XIII դարից ոչ վաղ:



Այս ամենը խոսում վկայությունն է այն իրողության, որ մինչ այժմ *Dies Irae*-ի տիպորոշ մեղեդիական դարձվածքն իրականում ի սկզբանե գոյություն է ունեցել հայ հոգևոր երաժշտարվեստում, ընդամին՝ տակավին IV-V դարերում ստեղծված հոգևոր երգերում՝ «*զանգին զանձսն, զորս աւանդեալ է մեզ բազմահարուստ հանճարոյ նախնեաց մերոց սրբացելոց*»¹:

¹ Կոմիտաս Վարդապետի նամակը Մկրտիչ Ա. Խրիմեան Ամենայն Հայոց կաթողիկոսին (1895, Ս. Էջմիածին), **Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի**, 2009, էջ 23:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթի (Պոլսական երգվածքի առանձին ենթաճյուղը) ԲՁ ծայնեղանակի շարականների ուսումնասիրությանը: Բացահայտել ենք դրանց բնութագրական հատկանիշները, դիտարկել տեմպերը, մեղեդիական ոճերը և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները: Աշխատանքի կարևոր մասն է կազմում Արմաշական շարականների համեմատական վերլուծությունը հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդույթները ներկայացնող համանուն նմուշների հետ: Քննության ընթացքում ինտոնացիոն աղերսներ ենք նկատել դիտարկվող ԲՁ շարականներում տեղ գտած որոշակի մեղեդիական դարձվածքների և *Dies Irae* միջնադարյան սեկվենցիայի միջև: Այս համատեքստում առաջ ենք բերել հիմնահարցեր՝ կապված երկու երգասացությունների ստեղծման ժամանակի, մեղեդիական կերտվածքում խնդրո առարկա դարձվածքների զարգացման օրինաչափությունների, մեղեդիական ոճերի և երաժշտական բաղադրիչների այլ առանձնահատկությունների հետ:

Հիմնաբառեր՝ Հայկական Ութձայն, ԲՁ, շարական, Արմաշական ավանդույթ, Համբարձում Չերչյան, Կոմիտաս Վարդապետ, *Dies Irae*, Քրիստոսի երկրորդ Գալուստ, միջնադարյան «ծայնից» մեկնություններ:

Nane Misakyan (*Armenia*)

Komitas Museum–Institute

THE ARMENIAN SECOND MODE AND DIES IRAE SEQUENCE

Abstract

The research of the Armenian medieval music is the most important part of Komitas Vardapet's activity. His musicological heritage includes many works related to the problems of Armenian sacred music:

- ✓ Formulation and historical development path of Armenian sacred music,
- ✓ The Armenian eight–mode system,
- ✓ The art of *Manrusum*,
- ✓ *Xaz* notation system, etc.

This article is dedicated to the analysis of the *šarakans* of the Second Mode of the Armash tradition of Armenian sacred chant. I explored their characteristics, and observed their temps, melodic styles and patterns. The main focus of this study is comparative analysis of the *šarakans* of Armash tradition with other chants presenting Armenian sacred music. During my research have found similar intonations between melodic patterns of *šarakans* and *Dies Irae* sequence. In this context I brought forward the following problems of both singing traditions:

- a) The period of their creation
- b) Regularity of melodic pattern development in melodic structure
- c) Melody styles and other musical component specifics.

Keywords: Armenian eight–mode system, The Armenian Second Mode, *šarakan*, Armash tradition of Armenian sacred chant, Hambardzum Cherchyan, Komitas Vardapet, Dies Irae, The Second Coming of Jesus Christ, the Armenian medieval commentaries of modes.

Dr. Prof. Anna Arevshatyan (Armenia)

*Honored Worker of Art of RA
Komitas Museum–Institute
Institute of Arts NAS RA
Komitas State Conservatory of Yerevan*

**THE ART AND THE BOOKS OF MANRUSUM
IN THE LIGHT OF KOMITAS'S STUDIES**

Komitas's musicological studies coincided with the period between 1890–1910, when a great revival was taking place in all branches of medieval studies. Works by Guido Adler, Karl Crumbacher, Anton Baumstark, Peter Wagner, Oscar Fleischer and others were published in that time period. They were devoted to diverse problems, from the critical review of Syriac and Byzantine literatures, where an important place was given to the analysis of the hymnographic genres, right up to the study of the melodic peculiarities of Gregorian chant and the study of Byzantine and Latin neumes. The same phenomenon was present in Russia. Vasili Metallov, Stepan Smolenski, Dmitri Razumovski, Antonin Preobrazhenski and others had a significant contribution to the study of ancient Russian Church music. Speaking about the Armenian milieu, Komitas's studies on history, theory and practice of Armenian Church music also appeared as a very important research branch. Of special importance were the studies by Armenian Mekhitarist Congregation scholars of the 19th century, among them being Fr. Gabriel Avetikian¹ and Fr. Ghevond Alishan,² and fruitful activity of Constantinople Church

¹ Գ. ԱՎԵՏԻԿԵԱՆ, *Բացատրություն շարականաց*, Վենետիկ, 1814 (G. Avetikian, *Explanation of Sharakans*, Venice, 1814, in Armenian).

² Ղ. ԱԼԻՇԱՆ, *Շնորհալի և պարագայ իւր*, Վենետիկ, 1873 (G. Alishan, *Shnorhali and his Entourage*, Venice, 1873, in Armenian).

musical theorists Grigor Gapasakalian,¹ Eghia Tntesian,² and Hambartsum Limonjian. The latter in 1813–1815 developed the so–called new Armenian non–linear notation. Later, thanks to the efforts of Nikoghayos Tashchian and Eghia Tntesian, the main books of Armenian liturgical chants were recorded and published: the *Liturgy (Liturgiarium)*,³ the *Hymnal (Hymnarium)*,⁴ and the *Book of Hours (Horarium)*,⁵ which at that time had immense significance with both scholarly and practical functions. At the same time, in the Armenian periodicals published in Venice, Constantinople, Vagharshapat, Tiflis, and Moscow, various articles and publications devoted to Armenian sacred music appeared regularly.

Yet in his first musicological article, which was entitled “Armenian Church Modes”,⁶ published in *Ararat* review in 1894, Komitas investigated such a complex subject as the system of traditional modes of the Armenian

¹ Գ. Գապասաքալեան, *Գրքոյկ որ կոչի նուագարան*, Կ. Պոլիս, 1794; նույնի *Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան*, Կ. Պոլիս, 1803; նույնի *Գիրք երաժշտական*, Կ. Պոլիս, 1803 (G. Gapasakalian, *Little Book Called Miscellany of Music*, Constantinople, 1794; Item *Little Book Called Book of Songs*, Constantinople, 1803; Item, *Book about Music*, Constantinople, 1803, in Armenian).

² Ե. Տնտեսեան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց սր. եկեղեցւոյ և հալելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութից ձայնից*, Կ. Պոլիս, 1874, Իսթանպօլ, 1933 (Y. Tntesian, *Description of the Sacred Chants of the Armenian Holy Church and Appendix of the Chants' contents on the Eight Modes*, Constantinople, 1874, Istanbul, 1933, in Armenian).

³ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի*, Վաղարշապատ, 1875, 1878 (*Sacred Chants of the Divine Liturgy*, Vagharshapat, 1874, 1878, in Armenian).

⁴ *Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875 (*Chants of the Hymnal*, Vagharshapat, 1875, in Armenian).

⁵ *Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ*, Վաղարշապատ, 1877 (*Chants of the Book of Hours of the Armenian Holy Church*, Vagharshapat, 1877, in Armenian).

⁶ Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Արարատ*, 1894, յուլիս–օգոստոս, էջ 222–227, 256–260 (Komitas, *Armenian Church Modes*, *Ararat*, 1894, July–August, p. 222–227, 256–260, in Armenian). Կոմիտաս Վարդապետ, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, գիրք Ա, խմբ.՝ Գ. Գասպարեան եւ Մ. Մուշեղեան, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 15–54 (Komitas Vardapet, *Armenian Church Modes*, in *Studies and Articles*,

Apostolic Church Music, that is to say the Armenian eight modes. Each chapter of the article could serve as a subject for separate research, which, apparently, the author intended to implement in the future. The most extensive and remarkable section is devoted to the art of *Manrusum* and the manuscript *Books of Manrusum*, with the following subsections: *The modes of Manrusum*, *About the Modes, where they are from...* *Alphabetical list of the Manrusum Modes*, and *The Subtleties of the eight modes*".

The *Books of Manrusum* or *Books of Neumes* are still the least studied miscellanies of Armenian medieval musical liturgical chants. The word *Manrusum* can be translated as "the doctrine of skillful chanting". At the same time, this is a book where the most melodically elaborated chants are collected. This manual of practical training with highly ornamented melodies currently retains its value mainly in terms of neume studies. It is in these manuscripts that the lists of the names of the neumes and the mysterious lists of the modes of *Manrusum* are preserved, and they excite the imagination of the neume scholars even today.

According to Komitas's definition, medieval musicians understood under *Manrusum* "the doctrine of Church chants, modes and neumes". Consequently, these collections summarized the knowledge on the theory of music in its medieval meaning. The art of *Manrusum* also had somewhat esoteric character and was transmitted to selected people, mostly talented singers and musicians who were honored with the title of philosopher. The composition of the collection can be partially restored due to the fragments that also appear in the Liturgy and the Book of Hours. The rest of the sections, which contain numerous *meghedis* (Arm. մեղեդի), *alleluias*, and other chants, are not yet comprehensible to current scholars. Much of the chants of the *Manrusum* are believed to have fallen into disuse in the late medieval period.

Book I, ed. G. Gasparian and M. Musheghyan, Yerevan, "Sargis Khachents" Publishing House, Yerevan, 2005, p. 15–54, in Armenian).

Komitas wrote the section of the article devoted to the *Manrusum* on the basis of the study of 22 exemplary manuscripts from the Ejmiatsin collection in comparison with data published earlier by G. Alishan. This indicates that Komitas, while being young (25 years old), showed a serious interest in the *Books of Manrusum*, including them in the “inner circle” of his research, probably having the idea to refer to them in the future as well.

The 10th–14th centuries became the period of the highest flourished style in Armenian spiritual chant, expressing the advanced aesthetic ideals and musical taste of the time. In connection with the predominance of the embellished style, which is comparable to the *calophonic* style in Byzantium, from the end of the 11th century a completely new type of chant book entitled *Manrusum* appeared in Greater Armenia and Cilician Armenia. It persisted over the 12th–17th centuries. It is this miscellany that reflects new trends and realities appearing in the spiritual chant of the time.

A number of medieval authors used the phrase “the art of *manrusum*” (Arm. մանրուման արվեստ – *manrusman arvest*). It is indicative that in his “Council Epistle” Catholicos Nerses Shnorhali, an outstanding hymnographer of the 12th century, considered mastering the art of *Manrusum* as one of the obligatory conditions for priests, who applied for receiving ordination.¹ A comparison with *Papadiki* is appropriate, which in Old Armenian was translated as *Instruction to the Priests* (Arm. Խրատ քահանայից – *Xrat k’ahanayic*). Under this title, *Manrusum* sometimes appears as an appendix to the book of Liturgy. Nerses Shnorhali introduced 23 additional signs, which, unlike those used in the handwritten Hymnals (Arm. Շարաւլնոց – *Šaraknoc*), are called “Neumes of *Manrusum*”. The neume notation of the 12th–14th centuries, similar to the medieval Byzantine notation, is systematized and detailed, although it is not deciphered by now.

¹ **Nerses Shnorhali**, *Council Epistle*, Echmiadzin, 1865, p. 79 (in Old Armenian).

According to Komitas, the miscellany *Manrusum*, which is also called *Xazgirk'* (*Book of neumes*)¹ due to the abundance of neumes of complicated texture occupies a special place among the musical liturgical books of the Armenian Middle Ages. Today it is the least studied miscellany, even in the philological, textual aspect. The main difficulty, of course, is related to the problem of deciphering the neume notation. Unlike other miscellanies, the musical component of which survived also in oral tradition and was recorded in the 19th century by the new Armenian non-linear notation, the chants of *Manrusum* are mostly unknown in oral tradition. Probably many chants in them are scattered in various musical liturgical books among other songs of melismatic nature.

The oldest *Manrusum* which came down to us is the manuscript № 9838 of Matenadaran – the Museum of Ancient Manuscripts, Yerevan, in the colophon of which the date 1193 is mentioned. An exemplary copy is a manuscript from the collection of Armenian Mkhitarist Congregation of Venice which unites the *Book of Hours*, the *Manrusum* and the *Hymnal*. It was commissioned by the Cilician King Oshin in 1319.

The *Book of Manrusum* seems to combine in one miscellany the functions of the Byzantine books *Psaltikon* and *Asmaticon*. In any case, there is no other miscellany in the system of the musical liturgical books of the Armenian Church that approaches these ones. The tendency of uniting chant books of different character in one binding is a characteristic feature of the tradition of Armenian liturgical books. It is best traced by the example of the Armenian *Hymnal*, which combines in one musical liturgical book the *Heirmologion*, *Sticherarion* and *Octoechos* of the annual cycle, or by the above-mentioned *Book of Hours* of King Oshin.

The *Book of Manrusum* opens with the evening service, which includes the chant by Nerses Shnorhali *Let us Remember the Name of the Lord in the Night* (Arm. Յիշեսցուք ի գիշերի – *Hišesc'uk' i gišeri*)

¹ **Komitas Vardapet**, Armenian Church Modes, in: *Studies and Articles*, Book I, p. 64.

with its antiphons, followed by psalms, the so-called *kanonaglux* (Arm. Կանոնագլուխ, could be translated as canon's heads), and chants beginning with the words “*t'agavork' apas̄xarut'yan*”, “*t'agavork' martirosac*” (Arm. թագավորք ապաշխարութեան, թագավորք մարտիրոսաց – “repentant kings”, “kings of martyrs”). Next are alleluias, the psalm 102 *Blessed be the Name of the Lord* (Arm. Օրհնեալ եղիցի զանուն Տէառն – *Orhneal yelic'i zanun Tean*), chanted in turn in all the modes. Matins and Divine Service following the evening service contain the penitential chants “*Harc'nap'arēr*” (Arm. հարցնափառեր), “*Xonarhec'uk*” (Arm. խոնարհեցուք), the so-called *Glories, Heavenly Father and Worship, mesedis*, alleluias and sanctifications. In addition to this corpus of hymns, one can often find in *Manrusum* a number of *mesedi* (Arm. մեսեդի) psalmodies, *stotogi* (Arm. ստողոցի) and the above listed, which are chanted during the period of Lent.

The chants of *Manrusum* are closely connected with the development of the Armenian eight-mode system, which, starting from the 10th century, or more precisely, from Grigor Narekatsi's *taks* (Arm. տաղ), was constantly developing and ramifying. In the 12th–14th centuries a number of independent modes that go beyond the canonical eight mode appeared, such as *stefi* (Arm. ստեփի, meaning ramified, branched), *zartuti* (Arm. զարտուղի, meaning deviated from the norm) and *darc'vac'k* (Arm. դարձվածք, literally appeal, satellite modes) in which melismatic solo chants of complex form, sanctifications of the Armenian Divine Service and other solemn ceremonies emerged.

In *Manusums*, as a rule, lists of *xazes* (Arm. խազ – neumes) and their names are included. Here there are some ‘mysterious’ notions of modes and incipits, which attracted the attention of the greatest armenologist of the 19th century from the Mkhitarist Congregation

G. Alishan¹, Komitas² and modern researchers. Apparently, these very lists are the distinctive feature of *Manrusum*. According to Komitas's calculations which are based on the study of 22 exemplary manuscripts of *Manrusum* from the Ejmiatsin depository, the number of names of the mode models in these manuscripts ranges from 120 to 152.³ It seems that these figures go beyond even the abstracted sum of all the varieties and subspecies of the Armenian modal system. Meanwhile, Komitas himself warned: "... *this number should not surprise us. We belong to the Eastern nations, and our modes also belong to the ramified oriental frets, having a great similarity with them*".⁴ Apparently, these mode models are analogues of Byzantine *kratims*, also arranged according to modes. In *Manrusum*, these melodic constructions were sung on the second verse of the 140th psalm, which starts with the words "Let my prayer come right to You". An evidence by G. Statis is noteworthy: "*In the codex of the 10th century Laura G. 67 there is a table of "melodies" (melodemata), or designations pointing to entire melodic formulas and phrases*".⁵ This circumstance indicates that the practice of compiling tables or lists of melodic models was of a general nature and typical of both Byzantine and Armenian traditions, although in the Armenian tradition, these lists are purely verbal in nature, and are sometimes expressed by whimsical names of mode models.

What are these mysterious lists of *Manrusum*? These are names of places, names or nicknames of musicians (possibly *melurgs*), incipits of song lyrics, names of Church feasts, musical instruments, animals, birds,

¹ **Alishan G.**, *Sisvan and Levon the Great*, Venice, 1885, p. 254 (in Armenian).

² **Komitas Vardapet**, Armenian Church Modes, in *Studies and Articles*, Book I, p. 55–75.

³ *Ibidem*, p. 75.

⁴ *Ibidem*.

⁵ **Г. Статис**, Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения, *Гимнология*, вып. 1, кн. 1, Москва, 2000, с. 78 (**G. Statis**, The Art of Chanting in Orthodox Liturgy. The Essence of Byzantine and Post-Byzantine Chanting, in: *Hymnology*, Vol. 1, part 1. Moscow, 2000, p. 78).

insects, plants, indications of the nature of melodies and some incomprehensible words. Komitas entitled his list “Subtleties of the eight modes”. In it, under each of the main modes, an additional, detailed list of modal subspecies or varieties is given. Komitas himself called them “minor modes” (Arm. մանրեղանակ – *manreġanak*). The comparison of the data of these lists with Byzantine *Papadiki* reveals that similar names in them refer to incipits. In them, the melodic figures were often borrowed from popular secular songs and they received the names of famous *melurges*,¹ indicating the locality or ethnic group they were borrowed from, etc.

Komitas’s observations on *Manrusum* are of fundamental importance for the study of the miscellany. A hundred and twenty years have passed since the publication of Komitas’s article, but researchers still operate on purely external data. After a long break, attempts to interpret this list began in the 1960s. The musicologist Nikoghos Tahmizyan in his article *Komitas and the Issues of Studying Armenian Spiritual Chanting*² suggested that a number of names, such as “On Saturday Evening”, “On Church Consecration”, “On Cross Acquiring”, “On Advent of the Holy Spirit” were related to the circumstance of belonging of these incipits to the chants of this or that feast. In the same article, he pointed out that “Who is Entering Now” were the initial words of one of the hymns for the Palm Sunday, and the names ‘prayer’ and ‘rendering’ were again taken from the second verse of the 140th psalm.³

I also offer interpretations of some names. The titles “Decorated with Grace”, “Gabriel”, “King” and “Cart” assume the initial words of certain chants, such as “Gabriel Annunciating”, “King of Glory”, “King of Eternity”, the famous *taġ* by Grigor Narekatsi “The Cart Descends from

¹ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград, 1988, с. 143–146 (E. Herzman, *Byzantine Musicology*, Leningrad, 1988, p. 143–146).

² Կոմիտասական 1, 1969, էջ 139–217 (*Komitasakan 1*, 1969, p. 139–217).

³ Ibid, p. 198–199. Later, the author made a number of clarifications and additions.

the Mount Masis”.¹ These names clearly guided the singers which phrases should be sung. Such brief references to the phrases of one or another famous chant, which served as a melodic model, are often found in the margins of another musical miscellany, the Gandzaran (Arm. Գանձարան – *Ganjaran*), which contains festive chants of the annual cycle. Moreover, the mentioned assumption is confirmed by the presence of the abovementioned chants in the *Ganjaran*.

In these lists, one more group of titles is to be noted. It includes the names of specific modes or models of modes, which have been formed in the course of chant traditions of some Cilician monasteries, such as “Surb Nshanetsi” (which means from the Monastery of the St. Sign), “Karmir Vanetsi” (which means from the Monastery of Karmir Vank, i.e. the Red Monastery), etc.

Titles like “Taronetsi”, “Mshetsi”, “Horom”, “Macedonian”, “Areveltsi” can be interpreted in two ways. “Taronetsi”, “Mshetsi” can also mean from the Taron and Mush regions and denote the nicknames of the singers from these places (by analogy with Khorenatsi, Shirakatsi, Syunetsi, etc.), while as “Horom”, “Macedonian”, “Areveltsi” mean “Greek”, “Macedonian”, “Eastern”. And here a parallel with the Greek designations of the modes *persicon*, *tataricon*, *bulgaricon*, *frangicon*

¹ See the following articles by A. Arevshatyan: Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը, “Էջմիածին”, 1996, է–Ը, էջ 140–148 (The First Musicological Article of Komitas and its Importance, *Ejmiatsin*, 1996, July–August, p. 142–148); Մանրուման ծայնեղանակների անվանումների նշանակության մասին, *Մանրում* միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, խմբ. և կազմող Ա. Արևշատյան, հատ. Ա, Երևան, 2002, էջ 187–203 (About the Meaning of the Modes’ Names of the Manrusum, in: *Manrusum* international musicological miscellany, editor and compiler A. Arevshatyan, Vol. I, Yerevan, 2002, p. 187–203); Մանրուման խազերի մեկնաբանման և կատարման հարցի շուրջ, *Երաժշտական Հայաստան*, Երևան, 2003, թիվ 1 (12), էջ 24–25 (About the Issue of the Interpretation of the Manrusum Neumes, in: *Musical Armenia*, 2003, № 1 (12), p. 24–25).

and so forth is suggested.¹ Finally, there are proper names or nicknames like “Hovhanisuk” (compare with Ivanushka), “Mamikon”, “Sarkavag” (the latter meaning deacon”), etc.

A special group consists of the names indicating the character of the melodies and their various nuances: “gentle”, “screaming”, “weeping”, “branched”, “dry”, “deceptive”, “eloquent”, “lame”, “colored” and so on. Such designations are not rare in Greek manuscripts to characterize any composition or style: “sweet-voiced,” “hard,” “pleasant,” etc.² Some of the titles in *Manrusum* are found in regard with almost all the modes, which suggests their multi-functionality or vice versa – a clearly assigned meaning: “chick”, “dry”, “more”, etc. Many of these names are diminutives, pet forms, and dialectic spellings of a word. There are also untitled incipits with only a general designation of the mode. Among musical instruments “pipe”, “horn”, “trumpet”, “cymbals” and the so-called “kochnak” are in the list. Sometimes there are funny titles, for example, “priest’s wife”, “owner”, “stammer”, “mayor”, “father’s horse”, etc. “*The custom of giving special names to different modes, – Komitas wrote, – is known since very early times. This custom has always been inherent to Eastern peoples – Armenians, Persians, Kurds, Arabs, Turks, etc. All of them still use them, except Armenians*”.³ The echoes of the custom mentioned by Komitas

¹ Cf. with the data cited in the article by **Ad. Sirli**, Sonorités turques dans la musique post-byzantine, *Гимнология*, вып. 4, Москва 2003, с. 159–165 (Byzantium and Eastern Europe, Liturgic and Musical Ties, in: *Hymnology*, Issue 4, Moscow, 2003, p. 159–165).

² See **К. Фотопулос**, Сочинение (мелопия) как основной компонент византийской музыки и проблемы сочинения в настоящее время. *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*, Гимнология, вып. 6. Москва, 2011, с. 64. (**K. Fotopulos**, The composition (melopea) as the main component of the Byzantine music and the composition problems of the present time, in: *Nowadays problems of the study of Church chanting art: science and practice*, *Hymnology*, Issue 6, Moscow 2011, p. 64).

³ **Komitas Vardapet**, Armenian Church Modes, in *Studies and Articles*, Book I, p. 64).

nevertheless remained in the nomenclature of the eight main church modes, where the Second–lateral mode is called *the Elder*, the Third–lateral mode – the Low, and the Fourth lateral mode – the Last.

The miscellany *Manrusum* is a typical example of the medieval practical theory of music. All the data show that the books of *Manrusum* summarize certain traditions of melismatic chanting and the doctrine about it, which took shape in the 12th–14th centuries and developed until the 17th century inclusive. For a number of reasons a full reconstruction and study of these traditions is not currently possible. However, further study of manuscript sources, which captured the traces of these traditions, despite all the difficulties associated with their research, may reveal much more new and interesting information. And in this way, undoubtedly, the leading role belongs to comparative studies.

Abstract

The X–XIV centuries are considered to be a highly flourishing period of the melismatic singing style of Armenian spiritual music. At the end of the XI century, a new type of chant collection – the Book of *Manrusum* emerged, in which the melismatic singing was predominant (it is comparable to the *calophonic* style in Byzantium). This collection reflected the new trends and realities of the spiritual music of the time. A number of medieval authors also used the phrase “the art of *Manrusum*”.

One of the sections of Komitas’s first musical essay “Armenian Church Modes” (1894) was dedicated to the art of *Manrusum* and the Books of *Manrusum*. Komitas described *Manrusum* as a combination of performing and theoretical knowledge and touched upon the melodies of *Manrusum*, their classifications, and so on. Komitas’s observations were a guide for further researchers. However, until now the Books of *Manrusum* or *Xazgirk*’s (the books, written with *xaz* notation) are the least studied medieval Armenian collections due to the esoteric nature of the art of *Manrusum* and the problem of interpretation of *xaz*.

After Komitas, in spite of a number of difficulties, N. Tahmizyan, myself, A. Tamrazyan, and others have referred to this collection. It became clear that the Book of *Manrusum* is a typical example of the so–called practical theory of medieval music theory. All the facts indicate that the Books of *Manrusum* generalize the traditions of melismatic singing style and its doctrine.

Keywords: Komitas, theory of music, medieval studies, neume studies, *Manrusum*, chant.

Աննա Արևշատյան (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ՄԱՆՐՈՒՍՄԱՆ ԳՐՔԵՐԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԸ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈՒ

X–XIV դդ. հայ հոգևոր երգարվեստի զարդոլորուն երգաոճի բարձրագույն ծաղկման շրջանն են: Զարդոլորուն երգաոճի գերակայության պայմաններում, որը համադրելի է բյուզանդական երաժշտության կալոֆոնիկ ոճի հետ, XI դարի վերջից երևան է գալիս երգչական ժողովածուի բոլորովին նոր տեսակ՝ Մանրուման գիրքը: Այն արտացոլում է այդ ժամանակվա հոգևոր երգարվեստում ձևավորված նոր միտումներն ու իրողությունները: Մի շարք միջնադարյան հեղինակներ կիրառում են նաև «մանրուման արվեստ» արտահայտությունը:

Կոմիտասի «Հայոց եկեղեցական եղանակները» (1894) առաջին երաժշտագիտական հոդվածի ամենաձավալուն բաժինը նվիրված է Մանրուման արվեստին և Մանրուման գրքերին: Նա մանրումանը բնորոշել է որպես կատարողական և տեսական գիտելիքների որոշակի հանրագումար, անդրադարձել է մանրուման եղանակներին, դրանց դասակարգմանը, տարբեր նրբություններին և այլն: Կոմիտասի դիտարկումները ուղեցույց են հանդիսացել հետագա ուսումնասիրողների համար: Մանրուման արվեստի էությունը բնութագրվում է խազերի վերծանության խնդրով պայմանավորված՝ առ այսօր Մանրուման գրքերը կամ Խազգրքերը հայ միջնադարյան երգչական ժողովածուներից ամենաքիչ հետազոտվածն են:

Կոմիտասից հետո տվյալ ժողովածուի ուսումնասիրման տարբեր ապեկտներին դիմել են Ն. Թահմիզյանը, տողերիս հեղինակը, Ա. Թամրազյանը և ուրիշներ: Ուսումնասիրություններից պարզ է դառնում, որ Մանրուման գիրքը միջնադարյան երաժշտական տեսության այսպես կոչված գործնական տեսության տիպական նմուշ է: Մանրուման գրքերն ընդհանրացնում են զարդոլորուն երգաոճի և դրան վերաբերող ուսմունքի ավանդույթները, որոնք հարատևել են ընդհուպ մինչև XVII դ. ներառյալ:

Հիմնաբառեր՝ Կոմիտաս, երաժշտության տեսություն, միջնադարագիտություն, խազագիտություն, մանրուման, երգչական արվեստ:

**Գլուխ Դ
ԿՈՄԻՏԱՍ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ**



**Chapter IV
KOMITAS AND FOLK MUSIC**

Prof. Alina Pahlevanyan, PhD in Art (Armenia)

Honored Worker of Art of RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

KOMITAS AND THE PROBLEMS OF ARMENIAN MUSIC FOLKLORISTICS

Komitas is the first name that comes to one's mind when speaking about Armenian musical culture, for he is the beginning of many core concepts in Armenian music. This is an absolute truth: Komitas is the founder of classical Armenian professional music. His genius paved a way to transmit the Armenian musical tradition from typically *monodic* to polyphonic thinking and, with all the richness of its means, helped underline the hues and the beauty of national melodies, always following the essence and the laws of Armenian unique singing tradition.

Yet, the task was not merely to find ways of transition to polyphony; the Armenian ear had to be introduced and accustomed to new ways of musical thinking. Komitas undertook this task also as a choral conductor, organizer, teacher, and a propagator of good taste. Apparently, without prepared audiences it would be impossible to develop the national musical tradition.

Komitas knew very well that one man would not be enough, and that there was a need to educate apprentices and followers. It is a fact that Komitas aimed at founding a school, where he would be able to prepare music professionals. Against all odds of his time, Komitas managed to gather around himself talented youth, devotees, and to give them the knowledge they needed, to inspire them, and to guide them in their endeavors, both in Ejmiatsin and Constantinople. Among Komitas's apprentices were Spiridon Meliqyan, composer, pedagogue, choral conductor, and folklorist who had a formal musicological education in Germany; and Mihran Toumajan, one of Komitas's five most renowned

apprentices, who, upon his teacher's plea, dedicated his life to collecting folkloristic materials from Armenian refugees around the world and transcribed more than two thousand samples of Armenian folk culture.

Komitas was also a researcher who became the founder of Armenian ethnomusicological studies. No issue in folk music studies ever escaped Komitas's attention, whether being related to the foundations of the discipline or data collection, which he did throughout his life and transcribed three to four thousand musical samples, his contemporaries recalled. The exact number is now unidentifiable in practice, and the academic community has agreed on a number of some 1800 pieces.

Robert Atayan wrote: *"Shortly before Komitas, efforts to gather and to transcribe samples of Armenian folk music were undertaken by Sahak Amatuni, Christapor Kara-Murza, Nikoghayos Tigranyan, and Makar Yekmalyan... Those were prominent people, who had made immense contributions into the development of the national music, also by transcribing samples of traditional songs. And yet, the Armenian ethnomusicological studies lagged behind the folk studies. It was obvious both in terms of the number of collected materials, the degree of exploration, and also in terms of certain limitations when it came to their genres and styles. Therefore, in his early years Komitas's undertakings to collect and transcribe traditional melodies, their comprehensive and full identification on academic level, were matters of priority."*¹

Komitas, surely, took notion of the experience of his contemporaries and continued collecting the material with most accuracy, understanding that searching and finding traditional songs with typically national features would help him identify the specifics of traditional Armenian musical thinking, musical imagination of people, and the uniqueness of traditional musical language.

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 9, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 9 (**Komitas, Works**, Vol. 9, ed. R. Atayan, Yerevan, "Gitutyun" publishing, 1999, p. 9).

Interestingly, the understanding of this came to Komitas when he was still a young man, aged 16–18: he committed himself to the mission fully and for a lifetime. He was actually the first to put these endeavors on academic grounds, undertaking collection of materials in Armenian villages. R. Atayan wrote: “*Komitas viewed peasants, which were the majority of Armenian population in those days, as the true bearers of national musical tradition, and which, owing to relatively isolated lifestyle, had escaped foreign influences... Komitas had to accurately choose the most typical forms of peasants’ songs and transcribe them and all their elements with most accuracy.*”¹

Being in perfect command of the Armenian system of musical notation Komitas masterfully wrote down samples of varying complexity along with the performance process. By making numerous transcriptions of the same song types, Komitas tried to preserve the variety of interpretations, understanding all too clearly that folklore is an ever-changing matter, spontaneous, and improvisational, and that the one version fixed by means of musical notation can never give a comprehensive picture of a certain type of song.

Interestingly, Komitas was one of the first to bring about the idea of variations across territories and time, an approach currently widely accepted in academia. The approach implies that the same song type recorded in various geographic locations may bear characteristics typical of a given location and influences of the time, even when transcribed from the same signer, and, therefore, is of specific value for different academic purposes.

Indeed, in traditional singing both lyrics and melody alter with each performance, even as they travel across households. That means that versions of traditional melodies and lyrics can get as many interpretations as performances. To separate a basic sample, which

¹ Ibid.

could be called 'canonic', is impossible, because there is no such thing as a canonic sample in folklore studies. In the studies of folklore all versions are basic, and each version has equal right of existence. It was this understanding that made Komitas pay attention to all the possible versions of traditional songs.

By recording interpretations of song types in provinces of Armenia Komitas defined many academic problems and outlined ways how to solve them. Subdivisions into genres, musical dialects, the problem of authorship or its inexistence in music were among those problems. Komitas was also interested in questions such as how long the melodies could live, as well as how the typical melodic phrases developed and changed. All these issues remain central in the Armenian ethnomusicological studies even today.

Komitas used stationary research methods. Staying in a village for a while, living among ordinary people, taking part in the everyday life of the community, he both heard and transcribed samples of folk music, deeply comprehending the process in which songs were born, their grounds, and their meanings. The materials recorded on the spot, in their own time, helped identify their function, obtaining reliable and authentic samples: e.g. *horovel*, transcribed while the peasants were ploughing the land, a lullaby sung while putting children to sleep, chants praising the groom at weddings, etc. The well-known *Lo'iva Gut'anerg* (The Plough-songs of Lori Region) was transcribed as peasants sang while working in the field: Komitas observed and listened to the song writing down its various fragments.

Nowadays transcribing traditional music observing the requirements of generally acceptable research methods of ethnomusicological studies is impossible, since the ploughing is not practiced any longer, and *horovel*, having lost its function, has practically ceased to exist. In an attempt to trace the disappeared genres, the musicologists now have to ask elderly villagers to recall the ways they used to sing when they were

working in the field. Such records which can be compared with ‘staged’ performances, surely cannot be considered as samples of folk culture, although they give some information about the once existent labor singing traditions in the given location.

Komitas wrote: “*People do not know what it means to sing artistically: every song is created and learnt in its place and in its time... People do not know what it means to sing a song that is separate from time or place, and do not create one or sing one.*”¹

Being well aware of the lifestyle of the ordinary people, and creative potential of peasants, Komitas knew perfectly that the folk music was born and preserved solely in an oral form. This explains his genuine interest in the spontaneity of traditional music and people’s abilities to improvise. With elaborate methods of observation, he witnessed the birth of the most widely spread and popularly available genre of the peasant vocal culture – the dance–song. Komitas’s observations on the birth and development of *Aman Tello* dance–song during the Resurrection festivities near Harich Monastery is a subject of major academic interest for Armenian ethnomusicology. Komitas wrote down all the variations of melody, rhythm, range and mode, as they evolved in the course of dancing, and observed how the dance–song got its final shape.

In his studies, Komitas explained how the improvisation ability of the folk singers evolved and showed the inner logical relations between the traditional and improvisational components. Komitas wrote: “*Ability to create songs is an innate talent of peasants; everyone knows how to versify and to sing, whether good or bad.*”² “*Every peasant perfectly knows the native melodies and songs like one’s own dialect. The ability*

¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ, եվուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Պետական հրատ., 1941, էջ 30–31 (Komitas, *Articles and Studies*, collected by R. Terlemezyan, Yerevan, State edition, 1941, pp. 30–31).

² Ibid., p. 17.

to intuitively improvise is well-developed, and this knowledge has been obtained gradually, in the course of centuries..."¹

Those are very important observations which help to properly understand the phenomenon, perceive the difference of variations of a song against its recorded unchanged version. That complete form of a piece of art is not typical of folk at all. A professional musician used to a text will be much astonished if told that a familiar and popular folk song is born by improvisation, for he or she sees a complete recorded piece, and can hardly imagine the 'canonic piece' in a different interpretation.

One more crucially important issue in the focus of Komitas's attention was the notation of folk songs and the issue of rhythmic and metric definition, which are closely related to the matter of notation. Yet in the early years of collecting folk songs, while transcribing the materials with Western notation, Komitas paid special attention to the placement of the melody. The question was how to notate and how to divide into bars in order to make the stressed syllabus of the word coincide with the strong beat of the bar. The years of experience convinced Komitas that shaping, let alone applying a rule like that is practically impossible. By developing his own principles of notation of folk songs and by striving to disclose the specifics of rhythmical organization of the Armenian folklore Komitas questioned the European theories of rhythm prevailing in the 18th-19th centuries. His own approach was based on the idea that "*in the Armenian folk music the emphasis and the time are unrelated*", and "*The bar lines indicate only metric unity and measure.*"²

By mentioning time Komitas implied the unit on which the rhythmic organization of a piece was grounded. According to Komitas, the bar

¹ Ibid., p. 29.

² **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 159 (**Komitas, Works**, vol. 1, ed. R. Atayan, Yerevan, Arm. State Edition, 1960, p. 159):

lines functioned solely as divisions and did not entail mandatory emphasis of the first section.

Komitas applied long and short bar lines in his transcriptions and arrangements. He developed this principle with a purpose of being able to separate musical sentences and phrases with long ones, and to indicate some rhythmical units, i.e. measures inside them by means of the short ones. This was one of his inventions in the early 20th century, which outlined two conflicting approaches to rhythm – qualitative (emphatic) and quantitative (chronometric).

Worth mentioning, upon developing a specific understanding of the rhythmical characteristics of Armenian folk music in later years, Komitas refused to apply time signatures when transcribing melodic songs. The approach he applied to dance melodies was quite different and the metric ‘pulse’, tied with measure, was clearly tangible with a certain periodicity, in which case indicating the measure was natural, and no conflict with the rhythmic nature of a folk melody emerged.

Examining Komitas’s approach to music notation, we conclude again that he was ahead of his time, since he was the one to develop instructions which guided the new generations of musicians and students of folklore. Indeed, the issues of rhythm and meter remain a focus of attention in Armenian musicology and ethnomusicology, in particular.

The Armenian musical folklore as an art form, which originated in ancient times, reached our days embracing all the influences of its time. Armenian folklore is a fertile material to study the dynamics in the development of rhythm from the recited rhythm of prehistoric times to medieval chronometric rhythm and emphatic rhythm of modern times. All these stages have naturally somehow influenced the Armenian folklore and, being genetically connected to it, have impacted the folk and professional arts within the oral tradition. Here *gusan* and *ashugh* (*ašut*) arts are considered as well.

The emphatic metrics of the new times is inseparably connected with the problem of division into bars, which emerged when polyphony embarked on its development. Meanwhile, in the monodic music of early medieval times, the rhythm was regulated by correlations of short and long syllables and pitches. The value of a short syllabus could serve as a unit of measurement for all the rhythmic values including the rests.

Thus, the rhythm in the Armenian folk song is characterized by unique combination of quantitative, free chronometric, and the qualitative principles. Further yet, the bar line predominantly played separating, syntactic role. The emphasis of words may coincide, but oftentimes does not, with emphasized parts. We can conclude the emphasis of words does not play a role in dividing into bars, and is not a decisive factor; the bar lines and measure indications are not mandatory in the cases, when they are not significant and are conditional, as Komitas considered.

Being the founder of the Armenian folk music studies, Komitas served his academic achievements for the noble purposes of formation and development of modern Armenian professional art music.

Abstract

Collecting several thousands of folk songs and tunes, Komitas studied and classified them into genres. The next step was searching for the polyphony convenient for the Armenian music structure. This article attempts to explain why Komitas was the founder of the national school of music composition, as commonly accepted in Armenian musicology. The following problems propounded by Komitas are addressed to:

- ✓ What is the oral tradition in Armenian folk music? What role does permanent improvisation have inside an oral tradition?
- ✓ What is the advantage of music notation? What losses can be registered in the case of notation? How do written and oral traditions relate to each other?
- ✓ Revealing the “music dialects” typical for each region.
- ✓ The problem of the existence or the absence of an author in folk song creation.

- ✓ The viability of the songs, their lifespan. Which songs live longer and which do not?
- ✓ Identifying the musical phrases typical for the songs and finding the formulaic expressions. To what extent may improvisation exist within formulaic constructions?
- ✓ The stationary approach in song collection work.
- ✓ The rhythm in Armenian folk songs.

Obviously, Komitas surpassed his time–period preordaining several problems of folkloristics. Komitas actually proposed pathways for further development of ethnomusicology.

Keywords: music collecting, transcription, rhythm, meter.

Ալինա Փահլևանյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Հավաքելով հազարավոր ժողովրդական երգեր և մեղեդիներ՝ Կոմիտասը դրանք ուսումնասիրել է և դասակարգել ըստ ժանրերի: Հաջորդ քայլը եղել է հայ երաժշտության կառուցվածքին համապատասխան բազմաձայնության որոնումը: Սույն հոդվածը փորձ է բացատրելու, թե ինչու էր Կոմիտասը հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը, ինչպես ընդունված է համարել հայ երաժշտագիտության մեջ: Քննվում են Կոմիտասի առաջադրած հետևյալ խնդիրները:

- ✓ Ո՞րն է հայ ավանդական երաժշտության բանավոր էությունը: Ո՞րն է իմպրովիզացիայի դերը բանավոր ավանդույթի ներսում:
- ✓ Ի՞նչ դեր ունի նոտագրությունը երաժշտության մեջ: Ի՞նչ կորուստներ են լինում նոտագրության դեպքում: Ինչպե՞ս են փոխհարաբերվում գրավոր և բանավոր ավանդույթները:
- ✓ Յուրաքանչյուր տարածաշրջանին բնորոշ երաժշտական բարբառների բացահայտումը:

- ✓ Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ հեղինակի գոյության կամ բացակայության խնդիրը:
- ✓ Երգերի կենսունակությունը, նրանց կյանքի տևողությունը: Ո՞ր երգերն են ապրում ավելի երկար, և որոնք կարճ կյանք ունեն:
- ✓ Երգերին հատուկ երաժշտական ֆրագմենտների բնորոշումը և բանաձևային արտահայտությունների դուրս բերումը: Ինչ չափով կարող է իմպրովիզացիան գոյություն ունենալ բանաձևային մտածողության մեջ:
- ✓ Բանահավաքչության մեջ երգի ստացիոնար գրառման մոտեցումը:
- ✓ Ռիթմը հայ ժողովրդական երգի մեջ:

Ակնհայտորեն Կոմիտասը գերազանցել է իր ժամանակը և կանխորոշել է ֆոլկլորագիտության մի շարք հիմնախնդիրներ: Փաստորեն, նա ուղիներ է առաջադրել ֆոլկլորագիտության հետագա զարգացման համար:

Հիմնաբառեր՝ բանահավաքչական աշխատանք, գրառում, ռիթմ, մետր:

Dr. Prof. Lilit Yernjakyan (*Armenia*)

Honored Worker of Art of RA

Institute of Arts of NAS RA

Komitas State Conservatory of Yerevan

MULTILINGUALISM AND IDENTITY IN THE ARMENIAN BARD TRADITION IN LIGHT OF KOMITAS'S PERCEPTIONS

The concept of identity in recent musicological research studies has been regarded mainly as an ever-changing, multifaceted phenomenon, in the same vein as the views on cultural realities developed by different ethnic communities, including the Armenian Diaspora. In their cultural discourse, the Diasporic researchers base their definitions of ‘Armenianness’ on their long-standing, ethnic-cultural perceptions replete with real, virtual, mythical, and historical concepts of home and motherland. This approach has extended to other emotional fields and has given birth to the notion “from being to feeling Armenian.”¹

A number of questions raised in these research studies help to evaluate the multilingual legacy of the Armenian bards in the context of multinational cultural traditions of Anatolia and identify their role within the common Eastern musical canon.

The focus of the vast majority of worldwide publications on the Armenian identity is the founder of the Armenian professional music school Komitas Vardapet (Archimandrite), whose comprehensive activity has made him a cultural hero in the esthetic and patriotic perceptions of the Armenians all over the world.

¹ See **A. Bakalian**, *Armenian Identity in the United States among Second Generation Cohorts*, PhD, City University of New York, 2001, p. 21; **A. Bakalian**, *Armenian Americans: From Being to Feeling Armenian*, New Brunswick & London, Transaction Publishers, 2011.

Neither his comparative studies, nor the greatest extent of his research work, nor the unique principles he developed with the aim of identifying folklore materials have been properly examined within the contemporary ethnomusicological studies. His research and considerable expertise in different Eastern musical traditions, which went beyond Armenian music to embrace Turkish, Kurdish, and Persian music, have yet to be appreciated. It was due to the extensive range of his activity as a singer and conductor, composer and ethnographer that different nations in the Ottoman Empire began to acknowledge their national musical legacy.¹

The multilingual works created by Armenian bards have not been fully evaluated within the framework of Armenian national musical culture studies. The bards' foreign nicknames, the terminology used by them and the overall tendency to ascribe their foreign language songs to Muslim Éculture have given rise to controversial and somewhat reserved statements, thereby alienating the rich musical–poetic legacy of Turkish–language bards from Armenian culture. However, the significance and social role of their art has been so vital that it attracted constant attention of the intellectual elite, prominent clergymen and musicologists. The elucidation of this specific phenomenon of Armenian bard art in the light of multi-layered interpretations of exponentially growing concept of identity in the contemporary ethnomusicology helps understand the reasons for objective and subjective approaches, which address the phenomenon of multilingualism represented in the Armenian and Western studies. It also sheds light on the controversial and vague statements that Komitas Vardapet occasionally put out about Armenian bard art and urban folk music. Bard music takes very little part in Komitas's impressive musical ethnographic legacy. In the early stages of

¹ **S. Poladian**, Komitas Vardapet and his Contribution to Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, Vol. 16, No. 1, Jan., University of Illinois Press, 1972, p. 82–97.

his ethnomusicological activity, Komitas recorded and harmonized samples of bard and urban folk songs, but did not, understandably, view them as characteristic expressions of a national unified style, attaching no particular attention to them therefore in his theoretical considerations.

A professional of multiple creative interests, Komitas did not restrict his research activity to peasant and spiritual music: his research encompassed samples of medieval minstrel, bard and urban folk music. Even though Komitas did not engage in a special study of *ashugh* art, he used the prominent Armenian *ashughs'* songs in his unfinished compositions, such as the operas *Anush*, *Perils of Politeness*, *Daredevils of Sasoun*, and others, which in their own way motivated their further implications in the works of Armenian composers. There is also evidence that he appreciated Shirin, Jivani, Sheram, the great masters of the national school of Armenian bard art, who were his contemporaries, and Komitas was also known for his masterly performance of their songs. Moreover, it can be implied from the study of his unpublished materials concerning his musical conceptions that he intended to use two so-called Eastern songs recorded in his native village of Kütahya as prayers for “Vardanants Liberation Battle,” which was left unaccomplished. Nevertheless, Komitas used the name “Eastern–Turkish melodies” rather than “Armenian–Turkish” for the songs he recorded from the singing of his relatives in his native village, probably on language grounds. There is a similar inconsistency between Komitas’s ideas about urban art, which can be traced back to the diversity of stylistic and melodic sources, and his activity as a collector and performer.

However, the interpretations of cultural realia in the new light of identity issues make it possible to reevaluate the phenomenon in its proper historical–cultural context and pave the way for new insights.

Actually, few specialists know that at the end of the 19th century Komitas recorded one of the most ancient versions of the famous song called *Ay Kyoroghly, jan Kyoroghly* in Turkish; he used the Armenian

version of the epic *Kyoroghly* hugely popular in the Middle East. It is worth mentioning that this stable rhythmic–intonational model has been used by bards belonging to different generations ever since its first recording by Komitas.¹ Interestingly enough, the schematic version of the song was notated in Azerbaijan in 1938 from its Turkish performance by the Armenian *ashugh* Avag Azaryan.² This melody, called *Uja Taghlarn* (*Kyorogly*), was notated in European notation in Vagharshapat (Ejmiatsin, the “Holy city” or “Spiritual capital” of Armenia).³ The renowned scholar R. Atayan included it in the section of *ashugh* songs of Volume Fourteen of Komitas’s Complete Works as a sample of Armenian epic music.⁴ *Uja taghlarn bashynda* means “High up the Majestic Mountains.” A lyrical poem authored by Tuskish Armenian Ashugh Gharib Gutuchu begins with the same words, was enclosed in Kh. Amiryan’s work “Turkish–Language Armenian Bards”, thus adding up to the materials relating to the heroic epic *Kyoroghly*.⁵

¹ **Լ. Երնջական**, Նորահայտ էջեր հայ-թուրքական երաժշտական աղերսների պատմությունից, *Հայ արվեստի հարցեր*, հատ. 2, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 58 (**L. Yernjakyan**, Newly Discovered Pages on the History of Armenian–Turkish Musical Relationships, in: *Issues of Armenian Art*, Vol. 2, Yerevan, “Gitutyun” publishing, 2009, p. 58).

² **Э. Эльдарова**, *Искусство ашугов Азербайджана*, Баку, 1984, с. 62–64 (**E. Eldarova**, *The Art of Azerbaijani Ashuq*, Baku, 1984, p. 62–64).

³ See **Կոմիտաս**, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 14. Երաժշտական ազգագրական ժառանգություն, գիրք 6, Հայկական ժողովրդական և աշուղական երգեր և նվագներ, խմբ. Ռ. Աթայան և Գ. Գյոդական, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 62 (**Komitas**, *The Complete Works*, Volume 14, Musical Ethnographic Heritage, Book 6, Armenian Folk and Ashugh Songs and Instrumental Melodies, Turkish Songs, Kurdish Songs and Instrumental Melodies, ed. R. Atayan and G. Gyodakyan, Yerevan, “Gitutyun” publishing, 2006, p. 82).

⁴ *Ibid* p. 22.

⁵ **Kh. Amiryan**, Turkish–Speaking Armenian Bards, *Ottoman Empire. 16–20th Centuries*, J. Kasparian, Aulnay–sus–Bois, Paris, 1989, p. 60.

Musical example 1

*Uja Taghlaryn (Kyoroghly) recorded by Komitas**Moderato*

Ու-ջա տաղ-լա - րըն բա - շըն տա, ու-ջա տաղ-լա - րըն բա - շըն-տա,

ննմ-լյու, ննմ - լյու, — զար զնո - րյու - նյուր և-յի, և - յի,

հայ և - յի, և - յի, մն-նրմ բու-սը ջոռ զնոզ - լյու-մն,

ա - լյա-զնոզ-լյու յար զնո - րյու - նյուր, հայ,

յար զնո - րյու - նյուր: հայ, յար զնո - րյու - նյուր:

The bilingual versions of the song “High up the Majestic Mountains” recorded by Armenian musicologists (K. Kushnaryan, A. Kocharyan) in Armenia and Georgia at the beginning of the past century are some of the imitations of the song written down by Komitas.¹ Available evidence points to the existence of canonized bilingual, Armenian or Turkish mixed versions of a number of canonic songs, which are the core of the Armenian version of *Kyoroghly*. All these are traditional samples of Armenian epic music, which enjoy widespread popularity and have survived in folk–professional music in Turkey and Transcaucasia owing to both Armenian–language and Turkish–language bards, who contributed enormously to the melodic patterns of Turkish–language art music. In

¹ The comparative study of the musical–poetic episodes of the epic *Kyoroghly* can be found in **Լ. Երնջակյան**, *Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական առնչությունների համադրեքստում*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 128–138 (**L. Yernjakyan**, *Ashugh Love Romance in the Context of Neareastern Musical Interrelations*, Yerevan, “Gitutyun” Publishing House, 2009, p. 128–138).

these and other versions, considerable significance is attached to typical Eastern exclamations and repetitions used to describe ‘the native land’ and ‘yar’ (loved one). It is natural, therefore, that Komitas was attracted to this melody, which had distinct features and formulaic basis, proportionate combination of melodic and recitative thinking, so characteristically familiar from the lyrical songs of the Armenian rural and folk-professional music.

Musical example 2

Uja Taghlaryn (Kyoroghly) recorded by K. Kushnaryan, 1927

ու - ջա դադլա - ընն բա - շըն-դա, ու - ջա-դադ - լա -
 ընն բա - շըն - դա, լեյ - լի, լե - յը - լի գոր - գե - ըի -
 ցի, ցի - ըի, ցի - ըի, յար, ցի - գար ցի -
 ըի, Նա-նենն գուս - տե մըր - գե նեվ - ըի - մա,
 ա - լա-գեզ - լի, յար լե - ըի - միտ, հայ, յար ցի - ըի - միտ,
 հայ, յար ցի - ըի-միտ:

*Musical example 3**Kyroroghly* recorded by A. Kocharyan

Յարն ե - ռե - վաց վա՛յ, յարն ե - ռե - վաց, վա՛յ,...

յարն ե - ռե - վաց: Մի մը-տա-ծիլ դու իմ մա-սին. օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ,...

օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ իմ գո-վե - լի յարն ե - ռե - վաց վա՛յ,...

յարն ե - ռե - վաց: Քա-ղա-քից ե - ռե - վաց գյու-ղը հա՛յ, քա-ղա-քից ե -

րե - վաց գյու-ղը: Յա - ռիս ձեռ-քի վար - դի ճյու - ղը.

ե - ռի, ե - ռի, Այ Բառ-դան ե - ռի, բաց ա - լա ե -

րե-սի քո-ղը, այն սի - թուն պատ - կերն ե - ռե - վաց, վա՛յ,

այն ե - ռե - վաց, վա՛յ, այն ե - ռե - վաց:

Ջան Թյոռ-օղ - լի, ն ջա ջան Թյոռ - օղ - լի

այն ե - ռե - վաց վա՛յ, այն ե - ռե - վաց:

Another remarkable example is the call to prayer *Azan*. It was notated during a performance in the Turkish mosque in Yerevan in 1905; Komitas called it “Yerevan melody,” emphasizing the influence of musical

environment on the melodic structure of the traditional spiritual-ritual melody. The recitative style of this ancient melody has a particular significance for comparative studies of folk-ritualistic features.¹

Musical example 4

Azan recorded by Komitas

1. Ալ - լահ
հաւկ - պառ.

2. Աշ - հա դու ան լա իլ - լա - - հա
իլ - լալ լահ.

3. Աշ - հա դու ան ծա մու - հաճ - ծաղ - դան
յա - տու ուլ լահ.

4. Դայ յա
ա - լաւ տառ - լահ.

5. Դայ յա
ա - լալ քա - լակ.

6. Դայ յա ա - լա
իսկ - լուզ լա - մալ.

7. Ալ - լահ
հաւկ - պառ.

8. լա
իլ - լա հա իլ - լալ լահ:

¹ See **R. Atayan**, Preface to *Komitas, The Complete Works*, Vol. 14, p. 22–23.

This melody, which Komitas recorded at the request of Emin Ter-Grigoryan, the author of the play *Sword and Fire* (episodes from Armenian–Tatar conflicts), was played at those performances. The author attached four recordings by Komitas to the Russian publication of the play (1908), the first of which is the *Azan*.¹

In terms of both chronological and musicological aspects, of exceptional interest are the Kurdish songs and fragments from love stories notated by Komitas, four of which he presented in Berlin in 1899.² The Kurdish recordings made by Komitas are a great asset to the study of Kurdish musical folklore, and according to the Kurdish musicologist Nure Jauari, some of them can be called Armenian–Kurdish songs.³

Komitas's contribution to ethnomusicology is outstanding for his comparative methods, for his emphasis on the social–cultural context, in which folk songs were composed, for disclosure of the cultural interactions, and for the practical steps he took in the field of genre typology of folklore and musical dialectology. A founding member of the Berlin International Music Society, Komitas was guided by his own theoretical findings and principles, which differed from those of his contemporaries, namely Carl Stumpf (1848–1936), Erich von Hornbostel

¹ **Բ. Հովակիմյան**, Կոմիտասի թատերական աշխարհը, *Կոմիտասական* 2, խմբ.՝ Մ. Մուրադյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ. էջ 254–255 (**B. Hovakimyan**, Komitas's Theatrical World, in: *Komitasakan* 2, ed. M. Muradyan, Yerevan, Publication of Academy of Sciences of Arm. SSR, 1981, p. 254–255).

² **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Քրդական եղանակներ, Հմինեան ազգագրական ժողովածու*, Մոսկուա–Վաղարշապատ, 1904, № 5. էջ 1–12 (**Komitas Vardapet**, *Kurdish Melodies, Eminian Ethnographic Collection*, Moscow–Vagharshapat, 1904, № 5. p. 1–12).

³ **Ն. Զաուարի**, *Քրդական ժողովրդական երգարվեստը*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 24 (**N. Jauari**, *Kurdish Folk Song Art*, Yerevan, publication of Academy of Sciences of Arm. SSR, 1976, p. 24). In respect of revealing the regularities of epic, musical–poetic thinking of different Near–Eastern nations, the comparative investigation of the Armenian–Kurdish musical epic genres presents special research interest. Among published materials, a small collection of “Kurdish Melodies Recorded by Archimandrite Komitas” occupies a significant place.

(1877–1935) and Robert Lachmann (1892–1939), the famous musicologists of the German School. The latter paid special attention to the intervallic structure, different quantitative data, as well as the relationship of half-tones and quarter tones of comparative tables of Arab–Persian modal systems. However, they all also shared a common goal, i.e. to collect and preserve folk musical legacy embodied in rural songs as a highly valuable traditional component of both everyday life and national culture; their inestimable contribution in forms of recordings are kept in the Berlin Phonogramm–Archiv.¹ A similar perception of peasant songs characterizes the ethnomusicological work of the renowned Hungarian composer Béla Bartók, whose long-term fieldwork in rural areas was carried out with discovery and command of “musical language” of folk songs and with his pantheistic statements about the national musical spirit.²

It is common knowledge that the concept of the late 19th century musical model was anchored in songs characterized by typical melodic–rhythmic and modal features: they were abundantly collected, notated and published through the efforts of ethnomusicologists, composers and philologists. The classification and presentation of these songs gave the opportunity to the politically dependent nations to voice their identity by dint of their own national language.

The research activity conducted by Komitas was inspired by the same purpose – to find and process the samples of pure Armenian folk songs. Passionately eager to separate Armenian and foreign, Middle–Eastern musical features, and present pure Armenian folk music entirely devoid of any distortions and deviations, he was at the same time resolving the fundamental issue concerning revealing the true nature of Armenian monody based on church and folk music as the two main representative

¹ At present it is called Berlin Ethnomusical Department.

² **J. Frigyesi**, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, University of California Press, 1998, Berkeley, Los Angeles, London, p. 77–81.

expressions of Armenian musical identity. Urban and bard music were left out of the scope of his research, as they were believed to belong to a different system of esthetic values, a deep-rooted Middle-Eastern artistic tradition, hence the emergence of the contradictory concepts of foreign ‘Eastern’ and native ‘Armenian’ music at a certain period of Armenian musicology. The commonly shared Anatolian culture and multilingual legacy of Armenian bards were ignored and alienated due to the historical circumstances, such as revival of national identity issues, or more specifically post-Genocide reaction. At the same time, in some countries of the Middle East, as well as in Greece and Egypt, the traditional Eastern classical musical genres – *mughams*, *semayis*, *sharkis*, etc. – were decried as being a Turkish musical-esthetic phenomenon. The fact, however, remains that this art was formed with the contribution of Turks, Armenians, Jews, Greeks and other nations of the Ottoman Empire. It is a curious paradox that with the fall of the Ottoman Empire its musical culture was also criticized for its ‘foreign’ nature and esthetic core.¹

The rejection and criticism of the music created in the Ottoman Empire constituted part of the purification of Turkish national culture. In his work “The Principles of Turkism,” Ziya Gökalp, a sociologist and political-cultural activist, states that the Turkish classical traditional music does not belong to the Turks, but to the Greeks, Byzantines, Arabs and Persians and lacks national character. “There is yet another reason we cannot call it Islamic,” continues the author, “for it is used not only by Muslim nations, but also by orthodox nations: Armenians and Greeks.”²

In the studies primarily based on national and nationalistic theories it is not uncommon to notice predominantly subjective and biased interpretations of the origin and identification of the Middle-Eastern folk

¹ **W. Feldman**, Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire, in: *Asian Music*, Vol. XII, number 1, Fall/Winter, 1990/1991, p. 85.

² **Ziya Gökalp**, *The Principles of Turkism*, Leiden, Brill Archive, 1968, p. 426.

professional music, as well as of bard and urban genres.¹ This necessitates the development of more coherent and acceptable concepts in order to comprehend the true nature of identity manifested in cultural interactions in a certain period of time in a multinational area.

In bard art, identity is first of all suggestive of complex and syncretic professional identity: singer, poet, instrumentalist, narrator and improvising artist. Bard art was clearly targeted at religiously and ethnically non-homogeneous audiences. In the classical period of bard art (16th–18th centuries), its essential character was not national pathos: bards' skill and popularity were determined by non-national criteria and their international acclaim. This is true of dozens of generations of Armenian bards living and creating in the Middle East and neighboring countries: their real identity was not limited to their national language as the most recognizable component of the traditional national paradigm. In the case of bard art, the absolutization of language issues did not characterize the essential nature of the master-bard, who was revered for his divine gift, for his high spiritual values and ability to keep a multilingual audience in suspense.

As a result of historical-political developments in different historical periods, a great number of Armenians had to abandon their homeland and emigrate to other countries. That is why many representatives of Armenian culture had to live and create in different multi-national cultural centers like Tehran, Isfahan, Tabriz, Istanbul and Tiflis. In such a historically intricate cross-cultural and artistic context, Armenian musicians tried to make their art understood in foreign, mostly Islamic environment. They started to theoretically correlate Armenian *oktoechos*

¹ See **Լ. Երնջակյան**, Հայ երաժշտարվեստի աղավաղումը թուրք-ադրբեջանական հետազոտություններում, *Հայկական բանակ* հանդես, հավելված 4 (16), աշխատանքային տետրեր, Երևան, 2010, էջ 91–104 (**L. Yernjakyan**, The Distortion of Armenian Art Music by Turkish-Azeri Studies, in: *The Armenian Army Military Journal*, Appendix 4 (16), Yerevan, 2010, p. 91–104).

(Medieval Church Modes' System) with Persian and Arabic modal systems, apply foreign terminology and create Armenian lettered Turkish songs as well as melodies in the “eastern” melismatic style and shading. The establishment of Armenian ashugh schools in the 17th–19th centuries was a unique phenomenon with its special requirements and certificates to prove the professional skills of Armenian ashughs and standards in the given area. Having originated in a foreign environment, the Armenian ashugh art resulted in the Armenian – Persian (17th century), Armenian – Turkish (18th century), and Armenian – Georgian (18th century) institutional formation.¹

The thematic scale of multilingual Armenian bards contains Middle–Eastern canonic motifs, religious paradigmatic utterances and patterned linguistic style, all of which demonstrate their professional identity. However, their art is predominantly about Armenian reality.

In the above–mentioned book on Turkish–speaking Armenian bards, Kh. Amiryan included over 50 translations of Turkish songs written in Armenian letters in comparison with the original. Lyrical, meditative–instructional, religious–ritual, national–patriotic and other thematic songs written in different poetic and metrical forms constitute very valuable material, which together with other sources give a clear

¹ See **Գ. Լևոնյան**, *Աշուղները և նրանց արվեստը*, Երևան, Հայպետհրատ, 1944, էջ 34–35 (**G. Levonyan**, *The Ashughs and Their Art*, Yerevan, Arm. state edition, 1944, p. 34–35). The Armenian musicologist Garegin Levonyan, the renowned ashugh Jivani's son, probably was the first to address the problem of the three major bard schools, yet not overshadowing the existence of Yerevan, Alexandrapol, Erzurum, Kars and other schools. It should be said that the concept of “school” is more encompassing and goes beyond linguistic–geographical boundaries. The features which can be ascribed to the influence of local dialects and somewhat to musical folklore do not cover the full meaning and status of “school”. See **Լ. Երնջակյան**, Սայաթ–Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը, *Սայաթ–Նովա–300*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 17 (**L. Yernjakyan**, Musical–Aesthetic Foundations of Sayat–Nova's Songs, in: *Sayat–Nova 300*, Yerevan, NAS RA “Gitutyun” publishing, 2012, p. 17).

understanding of the use of a foreign language or multilingualism as a powerful means of expressing identity, which can reflect and voice the national problems and emotions.

It should be noted that many of the Turkish-speaking Armenian bards continued their studies in Ejmiatsin, the Armenians' spiritual and cultural center. For hundreds of Armenian-language and foreign-language Armenian bards, the patron saint and the endower of musical-poetic gift was St. Karapet of Moush (John the Baptist), whose monastery became a pilgrimage site.

The 17th century Turkish traveler E. Çelebi reported that during his visit to Moush, he met thousands of pilgrims in the courtyard of St. Karapet Monastery, both Muslim and Christian, from different Arab countries, as well as different regions of Turkey and Iran.¹

It is worth mentioning that the worship of St. Karapet dates back to the 13th century in the annals of Armenian history. The Armenologist Theo van Lint writes that the poet Kostandin Yerznkatsi had dream visions of ecstatic ceremony of the Sun's angel's transformation (initiation), which ignited his poetic gift,² which can be associated with a well-known phenomenon – initiation dream motive in *ashugh* love romances.³ After the dream vision, the future ashugh would get a new name and identity, learn a new language, play a musical instrument, and only then become invincible in a contest. The so-called “macaronic,” diversified or mixed poetic form, alternatively using Armenian, Persian, and Turkish

¹ See **Է. ՉԵԼԵԲԻ**, *Օրար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 172 (**E. Chelebi**, *Foreign Sources on Armenia and Armenians*, Yerevan, publication of Academy of Sciences of Arm. SSR, 1967, p. 172).

² See **Theo Van Lint**, *The Gift of Poetry. Khidr and John the Baptist a Patron Saints of Muslim and Armenian Ashughs*, in: *Redefining Christian Identity. Cultural interaction in the Middle East since the Rise of Islam*, Leuven – Paris – Dudley, MA, 2005, p. 355.

³ **L. Yernjakyán**, *Ashugh Love Romance in the Context of Neareastern Musical Interralations*, p. 169–170.

languages, with its metaphorical system of canonic and patterned motifs is an established phenomenon in the works of Kostandin Yerznkatsi, Grigoris Aghtamartsi and other Armenian medieval poets, who were inspired by the knowledge of Christian ritualistic mysticism and allegorical thinking of Sufi mystical poetry.¹

The awareness of the Christian lifestyle, worldview and importance of maintaining native law and customs is eloquently expressed in the multilingual songs sung by Armenian bards. Many of their songs, including the ones written in likeness of spiritual songs, offer reflections on Christian faith, and so do the ones written in imitation of the spiritual songs. It is not surprising that they felt for the Christian martyrdom theme recorded in the Armenian history and literature. A perfect example of this is the fact of the martyrdom of the 15th century well-known singer–bard Hovhannes Manuk Khlatsi, who refused to convert to another religion.²

The famous poem “I Confess with Faith” by the 12th century Catholicos of Armenia, musician and poet Nerses Shnorhali (Nerses IV the Gracious) was replicated in the bard art: the song “I believe in My Faith” by *ashugh* Shamchi Melko can be considered to be a kind of answer to the prayer by Shnorhali.³ Armenian bards, besides expressing worldly emotions and feelings of love, also preached Christian faith

¹ See **Ք. Չուգասյան**, *Հայ–իրանական գրական առնչությունները*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1963 (**B. Chugaszyan**, *Armenian–Iranian Literature Relationships*, Yerevan, publication of Academy of Sciences of Arm. SSR, 1963).

² See **Ն. Թահմիզյան**, Յուշամատյանների հետքերով. Մեծ Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները, *Էջմիածին*, 1968, թ. 1, էջ 53–54 (**N. Tahmizyan**, *Tracing the Memorial Records: The Great Genocide and Our Musical Losses*, in: *Ejmiatsin*, 1968, 1, p. 53–54).

³ See *Հայ աշուղները XVII–XVIII դդ.*, կազմեց Հասմիկ Սահակյան, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1961, էջ 407 (*Armenian Bards of the XVII – XVIII Centuries*, compiled by Hasmik Sahakyan, Yerevan, Academy of Sciences of Arm. SSR, 1961, p. 407).

through their religious–philosophical and moral–instructive songs. The praise of the Mother of God was a favourite theme of theirs.

Komitas' views on bard art can be found in his article “Armenian Peasant Music,”¹ as well as in his other significant but unfinished piece entitled “A Prompt Essay on Armenian Folk Music,” published in Paris in 1907.² Those observations mostly relate to his impressions of the content, performing style, pronunciation and intonation of bard songs, the use of traditional melodies authored by other bards, and the use of musical instruments. He noted that Armenian bards performed in Arab–Persian–Turkish style.³ Komitas also observed the Armenian performing style in terms of gender differences: he stated that the unpleasant foreign declamatory style and pronunciation were typical of rural men, while women preserved pure Armenian intonation.⁴ In his analysis of some

¹ See **Կոմիտաս**, Հայ գեղուն երաժշտութիւն, *Անահիտ*, Փարիզ, 1907, թիւ 3–5, 6–9, էջ 70–73 և 127–130 (**Komitas**, Armenian Peasant Music, in: *Anahit*, Paris, 1907, p. 70–73 and 127–130). The same article republished in **Կոմիտաս**, *Հոգևածներ յեկ ոստամասիրություններ*, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Յերեվան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 15–44 (**Komitas**, *Articles and Studies*, Yerevan, State edition, 1941, p. 15–44).

² See **Կոմիտաս**, Մի թռուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա, (հրատ. Մ. Մուրադյան), *Սովետական արվեստ*, 1955, №5, էջ 44–50 (**Komitas**, A Prompt Essay on Armenian Folk Music, published by M. Mouradyan, in: *Sovetakan Arvest*, 1955, №5, p. 44–50).

³ It is worth noting that Komitas, on different occasions, expressed his admiration for *sharkis*, folk–urban melodies, mentioning that their authors were geniuses. See **Հ. Աճառյան**, Հուշեր Կոմիտասի մասին, *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, կազմող՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ., 1960, էջ 78 (**H. Acharyan**, Memories on Komitas, *Coevals about Komitas*, compiled by G. Gasparyan, Yerevan, Arm. Satet Edition, 1960, p. 78). The relationships between Komitas and bard music are addressed from a different angle by M. Manukyan. See **Մ. Մանուկյան**, Կոմիտասը և հայ աշուղական–գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը, *Կոմիտասական* 2, էջ 227–241 (**M. Manukyan**, Komitas and the Question of Affinity in Armenian Ashugh–Gusan Song Art, in: *Komitasakan* 2, p. 227–241).

⁴ **Komitas**, *Armenian Peasant Music*, p. 16.

samples of bard songs, Komitas sometimes exaggerated Persian–Turkish influences, emphasizing the importance of performative stylistic features with regard to national interpretation. Komitas’ criticism did not refer so much to the bard music in general, but rather to the faulty performative style, to phenomena alien to national perceptions and musical thinking, unnecessary embellishment, palatal and nasal pronunciation and unduly lengthened syllables. Komitas probably had his reasons not to go deep into a sphere filled with political–cultural problems, as this might have hindered his ethnomusicological activity, especially in Anatolia. Clearly formulating the distinction between folk and bard music (it should be noted that Komitas invariably used the Armenian word *gousan* in reference to bards) and distinguishing between educated and uneducated gousans, Komitas did not explain in his brief observations the reasons for the customary practice of foreign language songs; neither did he give any explanation for the usage of folk melodies called *sharki* by Armenian bards. Undoubtedly, Komitas was keenly aware of the circumstances of the creation of *sharki* melodies, which were considered foreign solely on language grounds and therefore strongly disapproved by Komitas. Later, in the first years of the Turkish folklore movement, the *sharkis* were translated and assimilated into Turkish art music under different names. The Turkish authors, when dealing with the sources of this genre, differentiated two types of melodies in the Asian art music: *Türkü*, folk songs sung in Turkish and *sharki*, songs created and sung by other nations, particularly Armenians.¹

During the last decades of the 19th century, the process of the development of the Armenian spiritual art song in Constantinople did not proceed smoothly either;² diverse viewpoints and thoughts were

¹ See **M. K. Gazimihal**, *Anatolian folk songs and Our Musical Revolution*, 2006 (1928), p. 55.

² See **Ա. Քերովբեան**, *Ձայն Յանապարհի, Եկեղեցական երաժշտության բարեկարգումը ժԺ դարու վերջաորություն*, Փարիզ, Ակն ընկերակցություն, 2017,

expressed about the influence of “Eastern” and “Western,” “Turkish” and “Persian” styles and taste in application of foreign stylistic elements, ornaments and trills inappropriate for Armenian spiritual songs.¹ They were reflected in Komitas’ research principles and in his interpretations of bard and urban melodies. Even the Turkish-language songs, which bore the influence of Armenian music and were recorded in his home town of Kütahya through his close people and relatives, who in Komitas’ words were “a musical clan family by nature,” were cautiously named by Komitas as “Eastern-Turkish melodies.”²

As is evident from his theoretical research, Komitas did not define his attitude toward bard music with the same clarity as he did in case of folklore and spiritual song art. His obvious research priorities – which could mainly be explained by political circumstances – and the derogatory implications about the eclectic style, language changes and musical mentality of bard art, gave rise to biased interpretations, misunderstandings, creating the Komitas narrative about Armenian musical culture and identity in the works of diasporic and foreign authors.³ These works were mainly focused on Komitas’ national perceptions in tune with the time, in the context of nationalistic theories, Komitas’ viewpoint of the absolutization of peasant music as the core of Armenian art and identity, a criterion used by him in order to distinguish native music from foreign music. Undoubtedly, the construction of the paradigm of the Armenian music culture and identity conceived by Komitas can be traced back to the nationalistic theories rampant at the

էջ 21–25 (**A. Kerovbean**, *Voice in the Wilderness: The Reform of Church Music at the End of the 18th Century*, Paris, Akn Company, 2017, p. 21–25).

¹ **Լ. Թահմիզյան**, Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն, *Կոմիտասական* 2, էջ 93–99 (**N. Tahmizyan**, The 1893 Komitas’s Collection of Spiritual Songs, in: *Komitasakan* 2, p. 93–99).

² **Komitas**, *The Complete Works*, Vol. 14, p. 19–21.

³ **S. A. Alajaji**, *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*, 2015, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 25–56.

end of the 19th and beginning of the 20th centuries, derived from Herder's philosophical concepts and language as a key cultural identifier, manifestation of collective identity and national spirit.¹

The historical annals document the onset of reforms in different cultures embracing romantic ideas of the national spirit, which was claimed to be an integral whole with the very core of the vernacular and was reflected not only in culture and literature, but also, as Benedict Anderson put it, “in the vernacularization of another form of printed page: the score” (i.e. music pages).²

The examination of the identity and multilingualism issues in the light of Komitas' views provides a fresh insight into the negative connotations found in Komitas' statements about the multilingualism of Armenian bards, making it possible to reveal its significance in a broader historical–political and cultural context.

The highlighted issues have their prehistory in the foundations of cultural policy developed in the last period of the Ottoman Empire and have since been subject to discussions, mainly in reference to the musical culture of Anatolia, also over the destiny of thousands of distorted samples of folk and folk–professional compositions stored in the Turkish archives.³

The Ottoman Empire's musical legacy was multi-layered, so on the ideological level of the conglomerate, ethnic–racial classifications were

¹ See **R. Randhofer**, Komitas and Berlin musicology, *Komitas and Medieval Music Culture*, Yerevan, Komitas Museum–Institute, 2016, p. 13–17.

² **B. Anderson**, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, New York–London, Verso books, 2006, p.75.

³ There is extensive foreign literature on the further development of those foundations in the first decades of the Turkish Republic. This general overview is motivated by the correlation between this policy and the ruthless censorship of the musical activity by minority nationalities. For detailed discussion, see **Elliot Bates**, *Music in Turkey*, New York, Oxford, 2011. **B. Yildiz**, *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural Memory*, Würzburg, Ergon–Verlag, 2016.

not favoured, and traditional classical music was formed in a common cultural framework. This multi-national and multi-cultural structure resulted in multi-language nations, Armenian-lettered and Greek-lettered Turkish literature, the formation of the repertoire of canonic genres, notated with the new systems of notation and increasing publication activity. The musicians of non-Turkish or non-Muslim communities were fully integrated into the structure and enjoyed the same status. The situation changed dramatically in the period between the fall of the Ottoman Empire and the foundation of the Turkish Republic, the time span which marked the beginning of the search of the new Turkish identity and its clear definition.

According to the Turkish sociologist Ziya Gökalp, “...*the future of Turkish music should integrate modern Western civilization with the traditional culture of the Turkish people... Eastern music is not only weak and unhealthy, but also unimportant for the Turkish people. The only healthy element is the folk music of Anatolia, which meets the esthetic taste of the Turkish people and its national identity.*”¹ The Turkish philologist Fuad Köprülü, one of the founders of the bard research writes, “*Turkish Minstrel literature, with its pure Turkish works of art dating back to the pre-Islamic era, has never been under Armenian or Christian influence. All the Turkish-language Armenian bards were Alevi, and their Turkish songs were written with Turkish taste and inspiration... Even the name and the musical instrument played by the Armenian Minstrels are taken from Turks.*”² This kind of nationalistic and ethnocentric language was considered to be a characteristic feature of the spirit of time.³ It should be noted that unlike Turks who used the *saz*

¹ See **Orhan Tekelyoglu**, *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music*, *Middle Eastern Studies*, 1996, vol. 32, N 2, p. 197–205.

² **F. Köprülü**, 1986 (1922), p. 268.

³ See **B. Yildiz**, *Ibid*, p. 49–52.

(a stringed musical instrument), Armenian bards played the kamancheh, tar, kemane, tambour, and santour. As to the Arabic term *ashik–ashugh*, which means “the lover of divine truth and beauty,” it was adopted not only by folk–professional musician–poets of Armenian and Turkish nationality but also by other Middle–Eastern nationalities. The majority of the Armenian bards were followers of The Apostolic Christian Church and even the few of those who followed the Alevi–Bektashi tradition, would combine Christian and Alevi elements in their songs.¹

Another cultural–political leader, Mahmut Ragip Gazimihal, furthered this nationalistic ideology. “*There is no example of any particular ‘Armenian melody’ in Anatolia... just as the Anatolian Armenians know no language other than Turkish... The Music of the Caucasian Armenians contains some special qualities, which emerged under the influence of Turkish music.*”² Interestingly, these authors were familiar with Komitas’s activity in Anatolia, especially his field research involving the collection of Kurdish, Armenian and Turkish songs, and expressed their concern about this, saying that Turkish musicians were late in embarking on the project. Turkish musicians Hüseyin Saadetin B. and Ismail Hakki B. collected a vast number of melodies belonging to

¹ **Kh. Amiryan**, Ibid, p. 22–25. In the ritual ceremony of Shia Islam (Alevism is one of its branches) the role and way of listening to music is determined by the Sufi theological theses. (See **A. Schimmel**, *Mystical Dimentions of Islam*, The University of North Carolina Press, 1975, p. 316–328). The Sufi teaching has made a great influence on the poets, and these poets’ works influenced bard art and especially the Turkish–language bards in Anatolia. Music is a source of inspiration for a true believer, who communicates with the beloved–God (*yar*). The equivocal interpretation of human and divine eternal love, the identification of *yar* and God, becoming a wool–clothed Sufi and travelling from monastery to monastery is one of the traditional themes of bard art. The existence of this gnoseological layer in Armenian bards’ works does not imply they were followers of this sect, as is proclaimed by Köprülü; it is evident that the symbolic images in Sufi mysticism have undergone semantic transformations in songs of Armenian *ashughs*.

² **M. Gazimihal**, Ibid, p. 57.

various communities. However, their efforts never reached into inner Anatolia. A Greek song collector Pakhtikos (1905) and Armenian musician P. Komitas Vardapet (1905) collected various Greek and Armenian folk songs from Anatolia. “...*They worked with the aim of finding new materials to be used in their “political–ethnic” extremist propaganda...*”¹ Undoubtedly, the research interests and creative goals of Komitas, Pakhtikos² and other figures of the time are similar in many respects. In his numerous articles, the Greek musician praised folk songs as reflection of the national spirit, and in his endeavor to locate the source of identity and Hellenism, he emphasized the continuity of Greek musical art and its long road from antique pieces to Byzantine hymns and folk songs. He stressed the necessity of distinguishing authentic, uniquely Greek art from that of other nations, and, most importantly, the necessity of Europeanization of Greek music in accordance with the principles of the German Composers’ School.³

The above–mentioned “denial” discourse prevailed in historical records of the time, and, regrettably, is still reflected in the contemporary musicological research studies.⁴ They are especially evident in the

¹ B. Yildiz, Ibid. p.54.

² The Greek composer, philologist, folklorist Georgios Pakhtikos was born in Ortokoi, which is in today’s Turkey’s region of Marmara, in 1869. He studied at the University of Athens and then went on to study at the Conservatoire under the supervision of the renowned musician Alexadros Kantakusenos. His collection–research activity in Anatolia, Thrakia, Macedonia, Aegean Isles and other places resulted in recording and publishing hundreds of Greek folk melodies and writing choir music. See **Merih Erol**, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul: Nation and Community in the Era of Reform*, 2015, Indiana University Press, p. 143, 214).

³ For further reference, see **Siopsi Anastasia**, *Music in the Imaginary Worlds of the Greek Nation: Greek Art Music during the Nineteenth–Century’s fin de siècle (1880s–1910s)*, *Nineteenth–Century Music Review*, Cambridge University Press, Vol. 8, 2011, p. 17–39.

⁴ **Լ. Երնյակյան**, Հայ երաժշտարվեստի մեկնությունները օտար աղբյուրներում, Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարդասիրավերները, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ 385–388 (**L. Yernjakyan**, *The Interpretations of*

etymological explanations of Armenian bard art, musical instruments and modes and Armenian folk–professional music in general.¹ Many authors build their musical theory and ideology on the statements claiming the ancient origin and precedence of Turkish music.²

In view of the fact of Armenian–lettered Turkish songs and multilingual creations of Armenian bards, it is necessary to refer to the ethnomusicologist and art historian Popescu–Judetz, a renowned expert in Turkish musical writings of the Ottoman period. Opposing the so–called “denial” discourse, she writes, “*The compromise of substituting an alphabet with another script underlines the purpose to integrate a double expression of two cultures and to communicate its correspondences to the Armenian national minority. The procedure particularly points to the sustaining endeavor of Western Armenians to keep alive the tradition of Armenian idiom under Ottoman rule by safeguarding literacy among their nationals.*”³

The works created by using language parallels, graphical expressive means of different alphabets have their equivalents in the literary tradition of Middle Asia. This phenomenon typical of the musical–poetic art of Anatolia and Transcaucasia makes sense in Armenian and Greek environments.⁴ Being a unique principle in terms of the language style and musical thinking, it offered great opportunities especially to the

Armenian Music in Foreign Sources. *Armenology and Contemporary Challenges*, Yerevan, “Gitutyun” publishing, 2014, p. 385–388).

¹ See **Simon Broughton and Kim Burton** (eds.), *World Music: The Rough Guide*, London, Rough Guides, 1994, p. 114.

² See **O. Tekelioglu**, The Rise of Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, *Middle Eastern Studies*, 32/2, (April), p. 194–216; see also **O. Tekelioglu**, An Inner History of “Turkish Music Revolution”, *Demise of a Music Magazine*, in: *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul, vol. 10, 2001, p. 100–105.

³ See **E. Popescu–Judetz**, *Tanburi Kucuk Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, Istanbul, Pan Yayincilik, 2013, p.12

⁴ Ibid.

representatives of Armenian–Turkish and Armenian–Georgian schools, and became an important means for intercultural communication. It is also widely known that an Armenian *ashugh* would be able to perform the same melody in different Eastern languages and styles by changing the linguocultural code. In this regard, we cannot fail to refer to the Chinese author Xi Yang's reflections about the multilingual works devised by Armenian bards, and the hybrid or the so-called “macaronic” style, profusely used in their songs.¹ In linguistics, it is equivalent to “code switching” or “translanguaging,” which implies the use of more than one language and dialect (or jargon) in the same written or oral text.²

Giving due tribute to prominent Armenian *ashugh* Sayat–Nova's trilingual legacy in Middle Eastern and especially in Transcaucasian bard tradition, appreciating him as a foremost artist of the time, the author also dwells on the indisputable importance of the voluminous Armeno–Turkish bard literature created in Armenian script. Objecting to the above–mentioned groundless statements made by the Turkish philologist F. Köprülü, Xi Yang considers the phenomenon as an Armenian contribution to Turkish literature.³

One of the most typical examples of “macaronic” style is Sayat–Nova's quadrilingual Azeri song N36, which consists of eight hemistichs: the beginning of the first and third lines is in Georgian and the end in

¹ See **Xi Yang**, *Sayat–Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous*, PhD. Diss, 2016, UCLA, p. 32.

² Today the preference is given to the term translanguaging, which is used by researchers to describe different manifestations of multilingualism in literature. See **S. Kellman**, *The Translingual Imagination*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2000.

³ **Xi Yang**, *ibid*, p. 32. In due time these statements were refuted by the Orientalist–Turkologist Gordlevski. See **В. Гордлевский**, Происхождение османского «узан», *Научные труды института народов Востока*, Москва, 1930; Избранные сочинения, т. 3, Москва, 1963, с. 264–265 (**V. Gordlevski**, *The Origin of the Ottoman “uzan”*, in: *Scientific Works of the Institute for Oriental Studies*, Moscow, 1930; *Selected Works*, vol. 3, Moscow, 1963, p. 264–265).

Persian while the second and fourth begin in Turkish and end in Armenian. Each line of the next quatrains was written in Georgian, Persian, Turkish and Armenian respectively.¹

Es ra momivida? Bibin č'i k'ardem!
Var get' boyni burug, tanen dus arac,
Čkva cavagebine az šeši nardem,
Divana g[e]ziram, banen dus arac.

(What has happened to me? [*Georgian*] Look what I have done! [*Persian*] Clear off, you hangdog, [*Azeri*] thrown out of house–and–home! [*Armenian*] I have ruined my mind! [*Georgian*] I am spikenard from the bottle. [*Persian*] I wander about, mad, [*Azeri*] bereft of reason! [*Armenian*])

The Chinese author took this illustrative example from the literary critic H. Bakhchinyan's work² and put it side by side with its English translation by the Armenologist Ch. Dowsett.³ This is just one of many examples. Unfortunately, the melodies of Turkish–language or Georgian–language songs by Sayat–Nova and other bards have not survived to enable us to develop an understanding of the musical nature of the phenomenon. Melodies of foreign–language songs may have not been preserved in oral tradition as a result of the performance of multilingual

¹ See Սայաթ–Նովա, Հայերեն վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, կազմեց Մ. Հասրաթյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 211, 83 (**Sayat–Nova**, *Collection of Armenian, Georgian and Azeri songs*, compiled by M. Hasratyan, Yerevan, Arm. State edition, 1959, p. 83–211).

² See Հ. Բախչինյան, Սայաթ–Նովա, Խաղեր, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1987, էջ 186–187 (**H. Bakhchinyan**, *Sayat–Nova: Songs*, Yerevan, Yerevan State University Publishing House, 1987, p. 186–187).

³ **Ch. Dowsett**, Sayat–Nova: An 18th Century Troubadour. A Biographical and Literary Study, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, vol. 561, Subsidia Tomus 91, Lovanii: in Aedibus Peeters, 1997, p. 194–195. Sayat–Nova wrote this song in 1758, a year after he was sent away from the court of Herakle II, and it expresses the bard's disturbed mental state.

texts with the same or different melodies or due to being less impressive in terms of artistic value.

The key to understanding the artistic concepts and moral–ethical norms of the musical–poetic texts by Sayat–Nova and other bards is *ashugh's* vocation to unfold the hidden, yet manifest realities, correlated ritual, musical phenomena and the supernatural qualities ascribed to the instrument and Patron saint. It is this very factor that explains the subtleties of their identity: Christian allusions and connotations in Turkish songs, Sufism in Armenian songs, the echoes of the spiritual genres of “Shakhatai” and “Ilahi,” as for example in Sayat–Nova’s songs. The master *ashugh* sings praises to the patron of Shia mysticism, thus emphasizing his knowledge of Sufi poetry and traditional symbols underlying it.¹

These texts do not contain the glorifying formulae, commonly characteristic of Muslim tradition, but at the same time they express respect for and show knowledge of different religions and faith. At this point, it is worth recalling the words of Komitas about the creative and moral characterization of Armenian bards, which can be extrapolated to each and every other multilingual author, “...*They sang about the horror of alienation and wandering, as well as the urge of both not disrespecting others and not denying one’s nation.*”² We learn from this concise, but comprehensive definition about Armenian bards’ patriotism and national identity awareness, as well as their ability to appreciate foreign art.

Regrettably, the conclusions about the Armenian bards’ multilingualism dismiss the research on musical–poetic texts, thus giving

¹ See **L. Երնջակյան**, *Սայաթ–Նովայի խաղերի երաժշտագեղագիտական հիմքերը*, էջ 9–13 (**L. Yernjakyan**, *The Musical–Aesthetic Foundations of Sayat–Nova’s songs*, p. 9–13).

See **L. Yernjakyan**, *The Musical–Aesthetic Foundations of Sayat–Nova’s songs*, in: *Sayat–Nova–300*, Yerevan, “Gitutyun” Publishing House, 2012, p. 9–13.

² **Komitas**, *Complete Works*, Vol. 14, p.15.

rise to arguments based on political, cultural and nationalistic–biased theories. The characteristic use of interlingual tendencies and the phenomenon of unprecedented multilingualism in the works of Armenian bards can be explained by their special ability to easily adapt to polyethnic environments and cross any language barrier. The above–mentioned facts and examples, which demonstrate the realms and expressive rhetoric of thematic and ideological content, reveal a bard’s identity in its national and common Eastern manifestations.

Due to historical–political circumstances, the multilingualism, which was popular in different cultural centers of the Middle East and Caucasus, also played an important role in spreading and popularizing the songs created by Armenian bards. It is a matter of no less significance that this phenomenon promoted and retained Armenian *ashugh* identity, distinguishing their musical poetic art and mission in a broader matrix of the Eastern tradition. Claims of identity by Armenian bards and their ethnoreligious belonging are obvious in the thematic peculiarities of their songs, sometimes expressed indirectly through allusions to Christianity, Sufism and Islam. As a rule, Armenian bards touch upon evangelical motifs as well as religious and national affiliation issues; this is especially true of their Turkish–language songs. According to written sources, Armenian bards of Zeitun composed their musical–poetic epic poems in Turkish to deliver their message of utmost dedication and concerns about their homeland.¹ As to the allegories used in their poetic texts, stylistic imitations of Sufi mystical images, epithets and foreign words, they are mostly to pay tribute to the tradition, the principle of imitation, allusion and answer (*nazira*) established in Eastern and Armenian lyrical poetry.²

¹ See Kh. Amiryan, Ibid, p.38.

² See Ա. Կոզմոյան, Հայ և պարսից քնարերգության համեմատական պոետիկան (10–16րդ.), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997, էջ 147–149 (A. Koz-

Thus, the problems of musical identity are not restricted to the analysis of musical poetic texts and examination of structural and intonational–rhythmic peculiarities. They respond to cultural and political challenges, and at a given period of time when the concept of self-cognition of the nation becomes relevant, they are created, edited and presented to the public in the form of official statements, sometimes bearing historical evidence and sometimes calling imagination into play. While searching for the roots of the Turkish identity, the choice fell on Anatolia's multinational and rich musical tradition, which, however, resulted in changing its essence through the application of the ideological paradigm: multiplicity being replaced by unity. Many studies are ordered to draw certain pre-designed conclusions. The culture of multinational and multi-faceted Ottoman Empire was presented as belonging to one nation, excluding the possibility of Greek, Jewish, Armenian and other co-authorship to it.

The national musical identity paradigm built on the logic of self-knowledge is not dogmatic. The examination of neglected, rejected and politicized problems makes it necessary to overview the former definitions of “native” and “foreign,” “Armenian” and “Eastern.” The study of multilingualism in Anatolia and Caucasus highlights the importance of this cultural phenomenon as an identity marker for Armenian bards.

The appreciation of multilingual works by Armenian bards is one of the complicated issues in the Ottoman music culture and Turkish folk-professional music. The dismissal of objective bases of and reasons for cultural realities results in the continuous circulation of biased theories in modern research studies.

The national musical identity paradigm developed by Komitas, being in tune with the ideology of the time, was incompatible with the activity of bards, who composed in different Eastern languages.

A matter of great importance is reevaluation of legacy of hundreds of Armenian bards in the context of past and present national issues while neither overestimating the significance of Turkish–language Armenian bards’ creative work, nor denying their relatedness to the Turkish and Persian bard traditions and obvious borrowings in terms of the genre application, metrical structure and poetic imagery.

Abstract

The multilingual works by Armenian bards have not been fully evaluated within the framework of Armenian national musical studies. The bards’ foreign nicknames, the terminology used by them and the overall tendency to ascribe their foreign language songs to Muslim culture have given rise to controversial and somewhat reserved statements.

The aim of this paper is to elucidate the multilingual legacy of the Armenian bards from the perspective of multilayered interpretations of the concept of identity, as a focal point in modern ethnomusicology. The examination of this specific phenomenon of Armenian bard art in the light of Komitas’s views provides a fresh insight into the negative connotations found in Komitas’s statements, making it possible to reveal its significance in a broader historical–political and cultural context. The national musical identity paradigm developed by Komitas being in tune with the ideology of the time, was incompatible with the activity of bards, who composed in different Eastern languages. Nonetheless, it is worth mentioning that his comparative research and the choice of samples for some unpublished works are beyond his theorizations of national aesthetic values and orientation. The highlighted issues have their prehistory in the foundations of cultural policy developed in the last period of the Ottoman Empire and have since been subject to discussions, mainly in reference to the musical culture of Anatolia.

The dismissal of objective bases of and reasons for cultural realities results in the continuous circulation of biased theories in modern research studies. It can be claimed that multilingualism and translanguaging tendencies available in Armenian

ashugh art, conditioned by hystorical political circumstances, greatly stimulated the spread and popularity of their songs. This phenomenon promoted and retained Armenian *ashugh* identity distinguishing their poetic art and mission in a broader matrix of all Eastern tradition.

Keywords: multilingualism, identity, Komitas, Armenian bard tradition, Anatolia.

Լիլիթ Երնջական (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ԲԱԶՄԱԼԵԶՎՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

Ամփոփում

Հայ աշուղների բազմալեզու ստեղծագործությունն ազգային երաժշտական մշակույթի անտեսված ոլորտներից է եղել: Աշուղների օտար մականուններն ու օգտագործած եզրաբանությունը, նրանց ստեղծած օտարալեզու երգերը մահմեդական մշակույթին վերագրելու միտումն առիթ են տվել տարակարծությունների ու սկզբունքային վերապահումների:

Հոդվածը լուսաբանում է հայ աշուղների բազմալեզու ժառանգությունը արդի էթնոերաժշտագիտության մեջ կիրառվող ինքնության դրույթի բազմաձև մեկնությունների դիտակետից: Հայ աշուղների արվեստում առկա այս առանձնահատուկ երևույթի քննությունը կոմիտասյան դրույթների լույսի ներքո պարզաբանում է նաև հայ աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երգարվեստի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած հակասական և անորոշ վերաբերմունքը՝ առաջադրելով այդ արվեստի վերաարժևորումը պատմաքաղաքական և մշակութային առավել լայն համատեքստում:

Հայկական ազգային ինքնության կոմիտասյան հարացույցը՝ հիմնված ֆոլկլորի և եկեղեցական երաժշտության վրա, համահունչ XIX–XX դարերում տիրապետող ազգային գաղափարախոսության տեսություններին, անհամա-

տեղեյի էր տարբեր արևելյան լեզուներով ստեղծագործող հայ աշուղների գործունեության հետ: Այսուհանդերձ, Կոմիտաս Վարդապետի համեմատական երաժշտագիտական աշխատանքներն ու որոշ անավարտ երկերի համար ընտրած նյութերը հատում են ազգային գեղագիտական արժեքների ու կողմնորոշումների նրա տեսական ձևակերպումների սահմանները: Առաջադրված հարցադրումներն ինքնանպատակ չեն, դրանք իրենց նախապատմությունն ունեն Օսմանյան կայսրության վերջին շրջանում ձևավորվող մշակութային քաղաքականության հիմունքներում և շարունակությունը՝ հատկապես անցյալ դարավերջից աշխուժացած ազգային ինքնության նոր ընկալումների և նոր չափանիշների քննարկումներում՝ կենտրոնացած Անատոլիայի երաժշտական մշակույթի վրա:

Մշակութային իրողությունների օբյեկտիվ հիմքերի և դրդապատճառների անտեսումը հանգեցնում է կողմնակալ տեսությունների շարունակական շրջանառմանը ժամանակակից գիտական հետազոտություններում:

Պատմաքաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված՝ հայ աշուղական դպրոցների կազմավորումը Մերձավոր Արևելքի և Կովկասի տարբեր մշակութային կենտրոններում նպաստելով եռալեզու, քառալեզու ստեղծագործությանն ու միջլեզվական կիրառություններին՝ մեծապես խթանել է նաև հայ աշուղների երգերի հանրահռչակմանն ու տարածմանը: Երևույթը նպաստել է նաև հայ աշուղական ինքնության պահպանմանը՝ զատորոշելով նրանց երաժշտաբանաստեղծական արվեստն ու առաքելությունը ընդհանուր արևելյան ավանդույթում:

Հիմնաբառեր՝ բազմալեզվություն, ինքնություն, Կոմիտաս, հայ աշուղական ավանդույթ, Անատոլիա:

Նունե Աթանասյան (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ. ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ, ՍԱՀԱԿ ԱՄԱՏՈՒՆԻ, ԱՐՇԱԿ ԲՐՈՒՏՅԱՆ

Ժողովրդական երգն ու բանահյուսությունը ժողովրդի կենսակերպի կարևոր մասն են կազմել բոլոր ժամանակներում: Գեղարվեստորեն արտացոլելով ժողովրդի կենցաղը, պատմական իրադարձությունները, ճաշակը, լեզվամտածողության առանձնահատկություններն ու ավանդույթները՝ ֆոլկլորը հստակորեն բնորոշում է այդ մշակույթը կրող ժողովրդին:

Հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման համար բացառիկ նշանակություն ունեցան ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանված ժողովրդական երաժշտական գանձերը, որոնց ձայնագրման ու մշակման գործընթացը սկսվեց XIX դարի 80–90–ական թվականներին և նոր թափ առավ XX դարի ամբողջ ընթացքում¹:

Երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմքում ընկած են ժողովրդական ստեղծագործության հավաքման, ուսումնասիրման խնդիրները, որոնց արդյունքում բացահայտվում են ազգային մտածողությանը բնորոշ կարևորագույն առանձնահատկությունները. սրանք իրենց հերթին բնութագրում են ժողովրդի ստեղծագործության ուրույն դեմքը:

Ուսումնասիրության նյութ են հանդիսանում ժողովրդական երգերը, հեքիաթները, առասպելները, ավանդույթները, պատումները, պարերը և այլն: Այս գործընթացը կայացնելու համար առաջնահերթ

¹ Հայ մշակույթի ճանաչման ու գնահատման գործում մեծ դեր են խաղացել նաև գուսանական, աշուղական, հոգևոր երգերը, սակայն տվյալ աշխատանքի սահմաններում կանգ կառնենք միայն ժողովրդական ստեղծագործության վրա:

են հավաքչական աշխատանքները, որոնք ֆոլկլորագիտության առաջին ու կարևորագույն փուլն են:

Այս բնագավառում մեծ գործ են կատարել Քրիստափոր Կարա–Մուրզան, Գենարի Ղորղանյանը, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Մակար Եկմալյանը, Սահակ Ամատունին, Արշակ Բրուտյանը, Ստեփան Դեմուրյանը, Սպիրիդոն Մելիքյանը և այլք: Առանձնահատուկ նշանակություն ունի Կոմիտաս Վարդապետի մեծ վաստակը ժողովրդական երաժշտական նմուշների հավաքման, ուսումնասիրման ու մշակման բնագավառում:

Ինչպես հայտնի է, դեռ ուսանողական տարիներից Կոմիտասը սիստեմատիկորեն զբաղվել է բանահավաքչական աշխատանքով: «Նրա առաջին ձեռագիր ժողովածուն կազմվել է 1891 թ. և պարունակում է հայ գեղջուկ երգերի ընտիր նմուշներ: Ճեմարանն ավարտելուց հետո աշխատելով նույն ճեմարանում որպես երաժշտության ուսուցիչ՝ նա շարունակել է իր պրպարումները հեռավոր գյուղերում, հայրնաբերել ու ձայնագրել է բազմաթիվ նոր ու հետաքրքիր նմուշներ: Այնուհետև, հատկապես Բեռլինից վերադառնալուց հետո, նա նոր թափով է զբաղվել իր սիրելի գործով և մինչև իր գիտակցական կյանքի վերջ ձայնագրել է ժողովրդական երգերի մի քանի հազար նմուշ»¹:

Կոմիտաս Վարդապետի՝ ժողովրդական երգերի առաջին ժողովածուն պարունակում է 37 երգ՝ գրառված հայկական նոտագրությամբ: Այն կազմվել է 1891 թ.: Ժողովրդական երգերի հաջորդ հավաքածուն Ակնա շարն է՝ 25 երգերից բաղկացած: Այն ներառված էր որպես հավելված Հովսեփ Ճանիկյանի «Հնությունք Ակնայ» աշխատության մեջ²: Կոմիտաս Վարդապետի ֆոլկլորագիտական ժառանգությունը ներկայացված է նրա Երկերի ժողովածուի IX–XIV հատորներում՝ Ռոբերտ Աթայանի և Գեորգի Գյոդակյանի խմբագրությամբ:

¹ Բ. Կուշնարյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյոդակյան, *Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963 թ, էջ 155:

² Յ. Ճանիկեան, *Հնությունք Ակնայ*, Թիֆլիս, տպ. Մ. Դ. Ռոստինեանցի, 1895:

Ձայնագրված երաժշտական նյութերը պատկերացում են տալիս հայ ժողովրդական երաժշտության ժանրային բազմազանության, լադային, ռիթմական ու ինտոնացիոն հարստության, բովանդակության ու ձևի կատարյալ ներդաշնակության մասին: Ծիսական-կենցաղային, պատմական-հերոսական, վիպական երգերի կողքին այստեղ առկա են քնարական, աշխատանքային երգեր, կատակերգեր, պարերգեր, որոնցից շատերն իրենց վրա կրում են հեռավոր անցյալի կնիքն ու վկայում են ժողովրդի ստեղծագործ ոգու, նրա արտակարգ երաժշտականության, գեղարվեստական բարձր ճաշակի և բացառիկ ստեղծագործական տաղանդի մասին:

«Այս երգերի մեջ հնչյունների լեզվով արձանագրված է հայ ժողովրդի դրամատիկական ողբերգական իրադարձություններով հարուստ պատմությունը, մտքերն ու զգացմունքներն այն ժողովրդի, որը դարեր շարունակ տանջվել է օտար բռնակալների լծի տակ՝ բայց երբեք հուսահատության չի մատնվել և չի դադարել ազատագրության համար պայքարել»¹:

Հատկապես Կոմիտաս Վարդապետի գործունեությունը խորտակիչ հարված հասցրեց բոլոր նրանց, ովքեր ժխտում էին հայ ինքնությունն ու ինքնատիպ երաժշտության գոյությունը: Կոմիտասն այդ տարածված տեսակետի դեմ պայքարեց նաև իր ստեղծագործությամբ և երաժշտագիտական այն ուսումնասիրություններով, որոնք նվիրված էին հայ գեղջուկ երաժշտության առանձնահատկությունների բացահայտմանը²: Եվ ինչպես ցույց տվեցին հետագայում կատարված ձայնագրությունները՝ հայ ստեղծագործ ժողովուրդն իր հիշողության մեջ ոչ միայն գուրգուրանքով պահում էր անցյալի

¹ Ք. Կուշնարյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյոդակյան, *Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության*, էջ 156:

² Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգերը (էջ 324–329), Հայ գեղջուկ երաժշտություն (էջ 330–399), Հայ գեղջուկ պարերը (էջ 284–292), Պարերի նկարագիր (էջ 293–298), Երեան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005:

երաժշտական գանձերը, այլև շարունակում էր ստեղծագործել՝ փոփոխելով հները, հորինելով նոր երգեր՝ դրանց մեջ արտացոլելով պատմական իրադարձությունները, ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը:

Ուսումնասիրելով բանահավաքչական գործունեությունը՝ պետք է նշել, որ այդ աշխատանքներն սկսվել են դեռևս XIX դարի առաջին կեսին: Հետաքրքրությունը ժողովրդական ստեղծագործության հանդեպ միշտ ուղեկցել է հայ մտավորականությանը: Դեռևս Խաչատուր Աբովյանն ու Միքայել Նալբանդյանն են հավաքել ժողովրդական բանահյուսության նմուշներ: XIX դարի ողջ ընթացքում հավաքվել ու հրատարակվել են բազմաթիվ ժողովածուներ և երգարաններ, որոնք պարունակում են ժողովրդական երգեր: Սակայն մեզ հասած այդ մեծաքանակ հրատարակված և անտիպ ժողովածուներն ընդգրկում են միայն երգերի բանաստեղծական տեքստերը¹:

Մեզ հասած ծայնագրյալ ժողովրդական երգերի առաջին ժողովածուներն ու երգարանները գրառվել են նոր հայկական նոտագրությամբ (Լիմոնջանի համակարգով): Դրանք են՝ «Ազգային երգարան հայ դպրոցների համար»², «Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի»³, «Սոխակ Հայաստանի»⁴, «Երգեր և եղանակներ տղայոց համար»⁵, «Քնարիկ մանկական»⁶ ժողովածուները և այլն: Այս շարքում նշենք նաև Սահակ Ամատունու ժողովրդական երգերի ծայ-

¹ Այս շարքում նշենք՝ **Ղ. Ալիշան**, *Հայոց երգք ուսմականք*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1852, **Գամառ–Քաթիպա**, *Ազգային երգարան հայոց*, Սանկտ Պետերբուրգ, տպ. Յակոբ Եփեսոսի, 1856:

² **Ե. քհ. Երզնկեանց**, *Ազգային երգարան հայ դպրոցների համար*, Վաղարշապատ, ի տպարան սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1882:

³ *Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի*, ծայնագրեց **Կոմիտաս Վարդապետ**, Վաղարշապատ, ի տպ. Սուրբ Էջմիածնի, 1895:

⁴ **Գ. քհ. Գրիգորյան**, *Սոխակ Հայաստանի*, Մոսկուա, տպ. Ք. Բարխուդարեանի, 1985:

⁵ *Երգեր և եղանակներ տղայոց համար*, II տիպ, Կոստանդնուպոլիս, տպ. Յ. Մինասեան, 1868:

⁶ **Ղ. քհ. Հովսեփեան**, *Քնարիկ մանկական*, Սանկտ Պետերբուրգ, տպ. Ի. Սկոբոլսոբովի, 1887:

նագրյալ ժողովածուն (1884 թ.), որը նույնպես մեզ է հասել նոր հայկական նոտագրությամբ և անտիպ վիճակում¹: Միայն 2014 թ., որպես «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշարի XI հատոր լույս տեսավ Սահակ Ամատունու ժողովրդական երգերի ժողովածուն² եվրոպական նոտագրությամբ և տողերիս հեղինակի ծանոթագրությամբ և խմբագրությամբ³: Հատորի հիմք է հանդիսացել Մարգարիտ Բրուտյանի դեկավարած՝ Նազելի Նազարյանի «Սահակ Վ. Ամատունին և նրա ժողովրդական երգերի ծայնագրյալ ժողովածուն» դիպլոմային աշխատանքը³:

Սահակ Ամատունին (1856–1917) ապրել և գործել է այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ դեռևս հայ երաժշտատեսական միտքը ձևավորված չէր իբրև ինքնուրույն գիտություն: Այնուհանդերձ, Ամատունին այն մտավորականներից մեկն էր, որ մեծ ներդրում ունեցավ հայ երաժշտագիտական, հատկապես ֆոլկլորագիտական մտածողության ձևավորման գործում: Այդ են վկայում նրա կազմած «Հայոց բառ ու բան» բառարանը⁴, մատենագրական մի շարք աշխատությունները և հատկապես վերոնշյալ «Ժողովրդական երգերի ժողովածուն»:

Ժողովածուում զետեղված ժողովրդական երգերի մի մասը առնված է «Քնար Մշեցոց և Վանեցոց» երգարանից⁵, մի մասը՝ «Քնար հայկականից»⁶: «*Իսկ մի մասը ժողովեցի,— նշում է ինքը՝ Ամատունին իր ժողովածուի առաջաբանում,— 1883 թ., թույլաբար*

¹ Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, երաժշտական բաժին, երգարանների ֆոնդ, Սահակ Ամատունու երգարան:

² Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ, պրակ XI, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014:

³ Նազարյան Ն., Սահակ վրդ. Ամատունին և նրա ժողովրդական երգերի ծայնագրյալ ժողովածուն, դիպլոմային աշխատանք, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, 1993:

⁴ Սահակ վրդ. Ամատունի, Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, 1912:

⁵ Քնար Մշեցոց և Վանեցոց, գործ Արիստակես էպիս. Սեդրակեան, տպել ի տպարանի Մայր աթոռոյս, 1874:

⁶ Քնար հայկական, գործ Մ. Միանսարեանցի, տպել ի Ս. Պետերբուրգ, 1871:

*թեամբ Ս. Սինողի Ս. Էջմիածնի, անձամբ շրջագայելով Արարա-
րեան նահանգի հայաբնակ գյուղերը»¹:*

Նշված ժողովածուներից և ոչ մեկը ծայնագրյալ չէ, այսինքն՝ ժողովրդական երգերը ներկայացված չեն մեղեդիներով: Այս առումով Ս. Ամատունու ժողովածուի վավերագրային արժեքը խիստ մեծ է: Եվ հիշենք նաև, որ թեթև Ամատունու աշակերտների՝ Կոմիտասի և Արշակ Բրուսյանի ժողովրդական երգերի ծայնագրյալ ժողովածուներն էլ կյանքի են կոչվել ուսուցչի հորդորով և օրինակով, ապա Ս. Ամատունու ժողովածուի կատարած դերն ու նշանակությունը կրկնակի է կարևորվում:

Հայ մտավորականության հիմնախնդիրներից էր ներկայանալ աշխարհին ուրույն մշակույթով և ապացուցել, որ հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն: Այդ գիտական վեճերի պատասխանը շատերը փնտրում էին ժողովրդի հայեցի մտածողության մեջ: Իսկ դրա վառ ապացույցն է ժողովրդական երգարվեստը, որտեղ դարեր ի վեր պահպանվել է հայ երգը, հայոց լեզուն, հայ կենցաղի ու ավանդույթների պատկերը: Հենց այս մտահոգություններով ահա Ս. Ամատունին իր կարողությունների չափով փորձել է ծառայել իր ազգին՝ կազմելով հայկական ժողովրդական երգերի ժողովածուն: Ս. Ամատունին ժողովածուի համար նյութեր սկսել է հավաքել 1883–ին և այն կազմել է 1884–ին: Ժողովածուն բաղկացած է 102 երգից, որոնք, ինչպես արդեն նշեցինք, գրառված են նոր հայկական նոտագրությամբ: Այսինքն հենց այս ժողովածուով է սկսվում ժողովրդական երգի մեղեդու գրավոր արձանագրումը, ինչի շնորհիվ հայ ավանդական երգի մեղեդին դառնում է ուսումնասիրման, հետազոտության նյութ և հավաստի վկայություն հայ ժողովրդական երաժշտալեզվական մտածողության, մեղեդու և հայ խոսքի ներդաշնակ համադրման և կենցաղավարման մասին: Ս. Ամատունու՝ ժողովրդական երգերի

¹ Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, երաժշտական բաժին, երգարանների ֆոնդ, Սահակ Ամատունու երգարան:

ժողովածուն կարևոր և հիմնարար դեր է խաղում ֆոլկլորագիտության զարգացման գործում նաև այն պատճառով, որ ժողովածունքը կազմելը այս գիտության կարևորագույն աշխատանքներից է:

Ժողովածուն նաև պահպանեց ապագա սերունդների համար ժողովրդական երգի նմուշներ, որոնք կենցաղավարում էին 1880–ականներին: Այն վառ օրինակ էր նման հավաքչական աշխատանք կատարելու համար և, ինչպես գիտենք, խթան հանդիսացավ Ամատունու սաների՝ Կոմիտաս Վարդապետի, Արշակ Բրուտյանի, Սպիրիդոն Մելիքյանի և այլ երաժիշտների համար՝ նույնօրինակ աշխատանքներ կատարելու և ժողովրդական երգերի ուսումնասիրման ասպարեզը զարգացնելու համար:

Նշված ժամանակաշրջանի երգարանների մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Արշակ Բրուտյանի (1864–1936)՝ 1895 թ. հրատարակված «Ռամկական մրմունջները», որը պարունակում է հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր: Այդ ժամանակ այն հրատարակվել է ոչ ծայնագրյալ, միայն բանաստեղծական տեքստերով: Սակայն հեղինակի ծայնագրյալ երգարանի ձեռագիրը գտանք Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի գրադարանում: Ժողովածուն պարունակում է հայկական ծայնանիշներով գրառված ժողովրդական երգեր: Եվրոպական նոտագրության փոխադրությամբ այն հրատարակվել է 1985 թ. Մարգարիտ Բրուտյանի ծանոթագրությամբ և խմբագրմամբ¹:

Ա. Բրուտյանի ձեռագիր ծայնագրյալ ժողովածուի տիտղոսաթերթին նույնպես ձեռագրով նշված է. «*Представляет в Кавказский цензурный Комитет Аршак Брутян на разрешение отпечатать 11-ого октября 1898 года гор. Александрополь*»: Այս խոսքերից տեղեկանում ենք որ 1895 թ. ոչ ծայնագրյալ հրատարակվելուց հետո

¹ **Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ**, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1985:

Արշակ Բրուսյանը նախապատրաստել էր ժողովածուի նոր՝ 1898 թ. հրատարակությունը՝ արդեն ձայնագրյալ տարբերակով: Ժողովածուն ունի համառոտ առաջաբան, որտեղ հեղինակը «Ռամկական մրմունջների» առաջին և երկրորդ հրատարակություններից հետո ներկայացնում է խոստացած ձայնագրյալ մասը:

Տեղին ենք համարում մեջբերել Ա. Բրուսյանի՝ ժողովածուի առաջաբանում ներկայացված մտքերը ժողովրդական երգի և ժողովրդական մեղեդիները պահպանելու անհետաձգելի անհրաժեշտության մասին:

«...Թե ինչ է երգը, երգեցողությունը, եղանակը և այլն, և ինչպիսի ազդեցություն է անում մարդու սրտի զգացմանց վերա (օր. ուրախության, տխրության, պատերազմի, աղոթքի ժամանակները) այս մասին ավելորդ եմ համարում գրել, որովհետև շատերը դրանց մասին զգացել և գեղեցիկ կերպով բացատրել են. միայն մի բանի շատ քչերն են ուշադրություն դարձրել և այն հետզհետե մոռացության տալով կամ լավ է ասած՝ արհամարհելով, քիչ է մնում որ երգը կորստյան մատնվի»: Եվ այս խոսքերը գրված են 1898 թ., երբ ժողովրդական երգը դեռ կենցաղավարում էր հայ միջավայրում:

Հայերը հիմնականում ապրում էին գյուղերում և գյուղատիպ ավաններում: Գեղջուկը ապրում, ստեղծագործում էր իրեն հարազատ միջավայրում՝ պահպանելով ավանդական ապրելակերպը, կենցաղը և մշակույթը: Բայց արևմտամետրոպական բազմաձայն մշակույթի ներթափանցման հետևանքով ժողովրդական երգը իսկապես մոռացության էր մատնվում: Գյուղն իր տեղը հետզհետե զիջում էր քաղաքներին ու քաղաքատիպ ավաններին: Պատերազմների, ջարդի, արտագաղթի պատճառով համատարած աղքատությունը մղում էր հայ գեղջուկին գյուղից քաղաք: Ժողովրդական երգը հետզհետե կենցաղավարվող մշակույթից դառնում է ավանդություն, կորցրած երկրի կարոտի մի հուշ:

«Մեր որոնածը հին կամ այսպես ասած ռամկական եղանակներն են, որոնք գրեթե միմիայն գյուղերում, աշուղների և ուրիշ մաս-

նավոր անհատների բերաններում, թեև կիսով չափ էլ աղճատված ու աղավաղված, դեռ կիսակենդան երևում են: Մի քանի տարի ևս և ահա կտեսնենք, որ այլևս իսպառ հին եղանակներ չունենք, որովհետև բնականաբար հինը նորին տեղի պիտի տա, բայց նորը առաջ գալով չի նշանակում, որ հինը պետք է կորցնել:

Այս հանգամանքն ի նկատի առնելով, դեռևս տաս տարուց ավելի առաջ, ձեռնամուխ եղա այդ դժվարատար աշխատությանը՝ երբեմն գյուղերը շրջելով, երբեմն աշուղներին և ուրիշ գիտակ անձանց երգել տալով մի քանի հարյուր երգեր, տաղի հին եղանակներ, պարերգեր և սոսկ (առանց բառերի) պարի եղանակներ ծայնագրեցի, անկորուստ մնալու, թերևս արևելյան երաժշտության ուսումնասիրության նյութ լինելու համար»¹:

Ըստ էության, այս առաջաբանում առաջին անգամ երաժշտագետը դրսևորում է ֆոլկլորագիտական մտածողություն, կարևորում է հավաքվող նյութը, գիտակցում է կատարվող աշխատանքի կարևորությունը և նկարագրում հավաքման աշխատանքների մեթոդական առանձնահատկությունները:

Ա. Բրուտյանն իր ժողովածուի առաջաբանում նշում է նաև երգերի ծայնագրման որոշ ձևերի մասին. երգերը գրանցված են բանավոր թելադրմամբ և գրառված են հայկական նոտագրությամբ: Տրված են ցուցումներ, թե ինչպես է պետք կատարել, այսինքն վերարտադրել ժողովածուում զետեղված երգերը:

Ա. Բրուտյանի «Ռամկական մրմունջներ» ժողովածուն ունեցել է չորս հրատարակություն՝ 1895, 1898, 1901 և 1904 թթ.: 1895 թ. առաջին ոչ ծայնագրյալ ժողովածուի հրատարակությունից հետո Ա. Բրուտյանը 1898 թ. երկրորդ անգամ վերահրատարակում է ժողովածուն դարձյալ առանց երաժշտական նյութի: 1898 թ. հրատարակության առաջաբանում հեղինակը գրում է. «...Որովհետև Ռամկական

¹ Ա. Բրուտյան, *Անտիպ ժողովածու*, առաջաբան, 1898, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետ. կոնսերվատորիայի ժողովրդական ստեղծագործության ամբիոնի գրադարան:

մրմունջների առաջին տպագրության բոլոր օրինակները սպառված են և բազմաթիվ ցանկացողներ ևս կան, ուստի նույնը լույս եմ ընծալում երկրորդ տպագրությամբ. բարեփոխված և ավելացված կեսից ավելի նոր երգերով: Ինչպես առաջին տպագրության առաջաբանում հիշել էի, նույնպես և այժմ կրկնում եմ, որ Ռամկական մրմունջների հրատարակության գլխավոր նպատակն է եղել ժողովրդական երգերի և եղանակների անկորուստ պահպանելը. այդ պատճառով, շուտով «Մրմունջների» մեջ պարունակված բոլոր երգերի եղանակները առանձին գրքույկով կտպագրվեն Ս. Էջմիածնի տպարանում»¹:

Ա. Բրուսյանի գործի կշիռն ու արժեքը մեծ է նրանով, որ այն ամբողջովին նվիրված է ազգային մշակույթի մի խիստ կարևոր բնագավառի՝ ժողովրդական երաժշտությանը: Բազմավաստակ մանկավարժ և երաժիշտ–բանագետի երկար տարիների աշխատանքի արդյունք հանդիսացող «Ձայնագրեալ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուն պատկանում է հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտության արժեքավոր ժողովածուների թվին: Նրա մեջ մեծ տեղ են գրավում բուն ժողովրդական մշակույթի բազմաթիվ նմուշներ, որոնք անկասկած գեղարվեստական մեծ արժեք են ներկայացնում: Իր ժամանակային տվյալներով և մանավանդ հարուստ բովանդակությամբ Ա. Բրուսյանի ժողովածուն գիտական խոշոր նշանակություն ունի հայ ժողովրդական երաժշտության, բանահյուսության և ազգագրության ուսումնասիրման համար:

Քանի որ ժողովրդական երգի կենցաղավարման հետզհետե նվազման ընթացքը մեր օրերում արդեն հասնում է մտահոգիչ աստիճանի, առավել կարևոր էին այդ ժամանակաշրջանից սկսված հավաքչական աշխատանքները, որոնք, սկիզբ առնելով XIX դարի վերջում, մեծ թափ առան XX դարի ամբողջ ընթացքում և հնարավոր դարձրեցին ստեղծել ժողովրդական երգերի մի մեծ շտեմարան, որտեղ զետեղված են հայ ժողովրդական բանահյուսության անզուգա-

¹ Նույն տեղում:

կան նմուշներ: Սա հիմք է կազմում հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության զարգացման, ինչպես նաև նոր ժամանակների ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադրման և կատարողական արվեստի նոր տեսակների զարգացման համար:

Ամփոփում

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ոլորտում մեծ ներդրում ունեն ք. Կարա-Մուրզան, Գ. Ղորղանյանը, Ն. Տիգրանյանը, Մ. Եկմալյանը, Ս. Ամատունին, Ա. Բրուտյանը, Ս. Դեմուրյանը, Սպ. Մելիքյանը և ուրիշներ: Ժողովրդական երգերի հավաքման, ուսումնասիրման ու մշակման գործում հատկապես նշանակալի է Կոմիտաս Վարդապետի գործունեությունը: Նրա առաջադիմական գաղափարները ջախջախեցին այն բոլոր պնդումները, որոնք հերքում էին հայ ժողովրդական ինքնուրույն երաժշտության գոյությունը:

Մեզ հասած առաջին ծայնագրյալ ժողովածուներն են «Ազգային երգերան հայ դպրոցների համար» (Վաղարշապատ, 1882), Կոմիտասի «Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի» (Վաղարշապատ, 1895), Արշակ Բրուտյանի «Ռամկական մրմունջներ» ժողովածուները և այլն:

Դրանց թվում է նաև Սահակ Ամատունու «Զայնագրյալ ժողովածուն» (1884), որը մեզ է հասել անտիպ վիճակում և հայկական ծայնագրությամբ: Կոմիտաս Վարդապետը և Արշակ Բրուտյանը Սահակ Ամատունու աշակերտներն են եղել և նրանց առաջին երգերի ժողովածուներն ստեղծվել են վերջինիս խորհրդով և օրինակով: Սա լրացուցիչ պատմական նշանակություն է հաղորդում Ամատունու ժողովածուին:

Հոգվածի նպատակն է ուրվագծել Կոմիտասի և նրա ավագ ժամանակակիցների՝ Ս. Ամատունու և Ա. Բրուտյանի դերը հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ձևավորման գործում:

Հիմնաբառեր՝ Սահակ Ամատունի, Կոմիտաս, Արշակ Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, հայ ժողովրդական երգեր, Մարգարիտ Բրուտյան, ժողովածու, հայկական նոտագրություն:

Nune Atanasyan, PhD in Art (Armenia)

Komitas State Conservatory of Yerevan

THE ORIGINS OF ARMENIAN MUSIC FOLKLORISTICS: SAHAK AMATUNI, KOMITAS VARDAPET, ARSHAK BRUTIAN

Abstract

In the field of Armenian music folkloristics, considerable portion of work was implemented by K. Kara–Murza, G. Ghorghanian, N. Tigranian, M. Yekmalian, S. Amatuni, A. Brutian, S. Demurian, Sp. Melikian and others. Komitas Vardapet's activities have a great impact in collecting, studying and arranging folk songs. His revolutionary ideas crushed all the theses that denied the existence of unique Armenian national music.

The first folk song collections with music notation that reached to our days are *National Songbook for Armenian Schools* (Vagharshapat, 1882), *Folk Songs from Akn* by Komitas Vardapet (Vagharshapat, 1895), *Folk Songs* by Arshak Brutyan (unpublished, 1898), etc.

Among these stands also *Notated collection of folk songs* by Sahak Amatuni (1884), which has reached us also non–published and in Armenian notation system. Komitas Vardapet and Arshak Brutian were students of Amatuni and their song–collections were created by his advice and example, and that gives Amatuni's collection a big historical importance. Among the songbooks of that time, Arshak Brutian's collection *Peasant murmurs* has a special place. It includes important pieces of both folk and bard (*ašut*) songs.

This paper is an attempt of making the outline of Kommitas's and his elder contemporaries S. Amatuni's and A. Brutian's important role in forming of Armenian music folkloristics.

Keywords: Sahak Amatuni, Komitas, Arshak Brutian, folk melodies, Armenian folk songs, Margarit Brutian, song collection, Armenian notation.

Tetiana Kaplun, PhD in Art (*Ukraine*)

Odessa Nezhdanova National Music Academy

THE ARCHETYPE OF THE MAIDEN WARRIOR IN EASTERN SLAVIC AND GERMAN MUSICAL TRADITIONS

The archetype of Maiden Warrior was embodied in the mythological, epic and fairy-tale traditions of East Slavic folklore and that of other nations. Due to its archetypal significance, the character of the Maiden Warrior also exists in the arts and music. This article focuses on the features of this female archetype and its embodiment in the East Slavic and German traditions.

The mythology as a unique semiotic (symbolic) system of perception and description of the archaic worldview of ancient peoples was embodied in the Indo-European system of male and female deities, which have survived until now in folk traditions in various states of preservation.

Two general cultural and historical domains of ancient Europe are distinguished here: (1) Celtic–Germanic western domain; (2) Central–Eastern domain, which included a complex conglomerate of Thracian–Illyrian, Scythian–Sarmatian and Baltic–Slavic unions. In the mythology and culture of those ethnicities, the archaic vision on feminine essence was displayed.

Yet in the matriarchy era of the Neolithic period, the Indo-European peoples had created the archetypal character of the Great Goddess, which in the Bronze Age disintegrated into a number of female deities with specific qualities and functions. In the pantheon of the Eastern Slavs, the multifunctional nature of the Great Goddess split into Makosh, Lada, Lelya, Mara and other female deities.

Warrior–heroines named *Palyanitsy* (plural of *Palyanitsa*) occupy a special place in the system of East Slavic mythology. Other variants of this name are *Polenitsa*, *Polyanitsa*, *Palenitsa*, *Palyanitsa udalaya*. This

is a Maiden Warrior, a feminine hero of both epic and fairy tales. In order to marry her, the future husband (which himself should be a Warrior–Hero) had to overpower her in a duel, which he could fail or succeed with great difficulty.

The verb *polyakovat* (Russ. поляковать) refers to the activities of male Warrior–Heroes who often went to the battlefield for deed of arms (for a battle or for a war) and for searching out other warriors in order to fight against them. Taking trophies was forbidden; the cut off head of the enemy served as a proof of victory. *Polyanitsy* or the Maiden Warriors were among those the warriors fought against.

The above occupation defines the name of the Maiden Warriors – *Polyanitsa* (*‘pole’* means field), since they, like male warriors, went to the battlefield and fought there. *Polyanitsy* perfectly wielded the sword, shot straight, mastered hand-to-hand combat, and had excellent horse riding skills.

The reason and the result of their fight were specific: they entered the battle only against the Warrior–Heroes; and in some cases after the battle they became their wives. For example, Dobrynya Nikitich after the battle against Polyanitsa Nastasya Mikulishna (the daughter of the Warrior–Hero Mikula Selyaninovich) married her. Another Warrior–Hero named Dunay Ivanovich married Lithuanian Queen Nastasya; the hero Stavr Godinovich married Vasilisa Mikulishna.

Two leading Indo–European female archetypes – **Virgin and Mother** are worth mentioning. The archetype of Mother is the most ancient and chthonic one; she is a personification of birth–giving force and is associated with the themes of soil and fertility. In the East Slavic tradition, this is the character of Goddess Makosh. In the Old Slavic culture, the woman’s character is dynamic: she is the one to direct and to lead the actions of the Hero. That is why, in contrast to individualistic European cultures in the East Slavic tradition the woman is not only equal to man, but she often surpasses him in some activities.

In the character of the East Slavic Goddess Makosh there is an ambivalence of the Mother–Goddess archetype, she is a deity who gives life and takes it away as well.

The archetype of the Virgin in the Eastern Slavic tradition is represented by **Lelya**, the goddess of spring and youthful love, and the **Maiden Heroine**. Lelya displays the female aspect of the Virgin archetype, whereas a female warrior appears as embodiment of the aspect of masculinity in this archetype. Thus, the qualities represented in Maiden Heroine and in Mother Goddess can be expounded as manifestation of the Jungian archetype of Animus (that is, the embodiment of the masculine in the feminine).¹

The mentioned female characters represent an archaic pattern of heroes of ‘dark’ and chthonic nature. Under conditions of changing epochs this kind of hero is able to resist either the bright human world and the new generation of Warrior–Heroes, who represent a new archetype of a Cultural Hero.

There are various versions about the origination of *Polyanitsy*. According to the concept of Boris Rybakov, the prominent Russian

¹ Regarding the Anima and Animus archetypes, I draw on ideas from the oeuvres by the famous Swiss psychologist C.G. Jung, first and foremost from the following: **К. Юнг**, *Психология бессознательного*, пер. с англ. В. Зеленского, 2-е изд., Москва, “Когито–Центр”, 2010, с. 215–240 (**K. Jung**, *On the Psychology of the Unconscious*, translated from English into Russian by V. Zelenskiy, 2nd edition, Moscow, Kogito–Center, 2010, p. 215–240); the original: **Carl Gustav Jung**, *The Collected Works*, Vol. 7, *Two Essays on Analytical Psychology. On the Psychology of the Unconscious*, Princeton University Press, 1989.

For *Virgin* and *Mother* Archetypes see: **К. Юнг**, *Душа и миф: шесть архетипов. Введение в сущность мифологии*, пер. с англ. В. Наукмана под ред. А. Юдина, Киев, Гос. библиот. Украины для юношества, 1996 (**C. Jung**, *The Soul and the Myth: Six Archetypes. Introduction into the essence of mythology*, translated from English, Kiev, State Library of Ukraine for youth, 1996); *Virgin* Archetype: p. 121–201, *Mother* Archetype: p. 211–238. The original: **Carl Gustav Jung**, *The Soul and the Myth: Six Archetypes*, translation of C. Jung and C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology*, Bollingen Foundation. New York, 1949; *Four Archetypes*, Princeton University Press, 1959).

researcher, historian and archaeologist of the 20th century, *Polyanitsy* were connected with the Pre-Tatar Scythian-Sarmatian steppe world,¹ as well as with the Alanian and Bulgarian world.²

Dmitry Balashov believed that the Old Russian *Polyanitsy* were the Slavic calque of Sarmatian Maiden Warriors, who reflected the matriarchal culture of Sarmatian society. The researcher also emphasized the version according to which the struggle of *Polyanitsy* against the Warrior-Heroes and the victory of the latter displayed the result of the struggle of Slavs against the Sarmatian tribes. Another historical motif was reflected in the Old Russian epic: this is the motive of cross unions of Slavs and Sarmatians, which had been pointed in the 2nd century by the Roman historian Tacitus.³

Elena Madlevskaya pointed out: “*Often contraposition of male and female characters appears to be a constructive element and a core in building an epic plot.*”⁴

There are some real archaeological facts about cultures in which a female warrior plays a significant role, in particular, the Saltovo-Mayak (Dmitriyev) culture with its military maiden and women graves.

¹ Б. Рыбаков, *Язычество древних славян*, 2-е изд., Москва, “Наука”, 1994, с. 589 (B. Rybakov, *Paganism of Ancient Slavs*, 2nd edition, Moscow, “Nauka”, 1994, p. 589).

² Б. Рыбаков, *Киевская Русь и Русские княжества*, Москва, “Наука”, 1993, с. 158 (B. Rybakov, *Kiev Rus and Russian principalities*, Moscow, “Nauka”, 1993, p. 158).

³ Д. Балашов, Из истории русского былинного эпоса, *Русский фольклор*, т. 15, Ленинград, “Наука”, 1975, с. 26–54 (D. Balashov, *From the History of the Russian Bilina Epic*, *Russian Folklore*, vol. 15, Leningrad, “Nauka” publication, 1975, p. 26–54).

⁴ Е. Мадлевская, *Героиня-воительница в эпических жанрах русского фольклора*, автореферат дис. кандидата филологии, Санкт-Петербург, 2000, с. 2 (Y. Madlevskaya, *A Warrior-Heroine in Epic Genres of Russian Folklore*, abstract of dissertation for Candidat Philology. Saint Petersburg, 2000, p. 2).

Archaeologists and historians also present some information about participation of Sarmatian women in hunting and wars.¹

The Warrior–Heroine appears in the plots that focus on the fate of a male character – an epic Hero or a fairy–tale Hero. In the basis of these stories a male character who overcomes adversities is put related to the idea of marriage. In total, in the epic and fabulous East Slavic tradition, we find the names of twelve Maiden *Palyanitsy* who, according to the classification by Elena Madlevskaya, are divided into three types of heroines:

- epic heroines: *Zlutygorka* (“Fight between Father and Son”) and *Nastasya* (“Dunay and Nepra”);
- epic–magical heroines: *Marya Lebed Belaya* (“Mikhailo Potyk”) and *Marina Ignatyevna* (the plot of “Dobrynya and Marinka”), who are endowed with magic power;
- fabulous and epic heroines: the nameless sweetheart Fair Maiden (“Three Trips of Ilya Muromets”).²

The most interesting is the epic–magical group of the Maiden Heroines, since their mythological nature and consequently their connection with the archaic female Slavic deities Makosh and Marena are especially obvious. In this regard it is interesting to note among *Polianitsy* the similarly sounding names of Maiden Warriors: *Marya Morevna*, *Marinka*, the possible source of which is the Slavic female deity of death Marena and Mara. They appear in the *bylinas* as the owners of magic power (the military qualities yield here). This ability allows them to bring both the life and the death for the heroes of Russian epic *bylinas*. It makes them similar to another important Slavic deity – Makosh, whose

¹ К. Смирнов, *Савроматы*, Москва, “Наука”, 1964, 380 с. (K. Smirnov, *Savromats*. Moscow, “Nauka”, 1964).

² E. Madelevskaya, *Heroine–Warrior in Russian Bylinas (the plot of “Dunay and Nepra”)*. The language – gender–tradition /Materials of International Scientific Conference. Saint Petersburg, April 25–27, ed. N. Gerasimova. Saint Petersburg, 2002, p. 71–79.

image is characterized by the ambivalence mentioned above. Moreover, many details in Russian epic Virgins denote the elements of archaic thinking, namely the transformation of Nepra (Nastasya) into a river (according to other sources, into a tree), as well as some of the heroine's habits ("she roars like an animal", "she whistles like a snake").

The motive of the negative qualities of the male hero is noteworthy. They are especially evident in the character of Dunay, who due to his pride and cowardice caused the death of his wife Nepra and their unborn child. Moreover, the essence of the conflict of this couple lies in the discrepancy between the stronger *Polyanitsa* and the weaker epic hero, who accidentally won the battle and, therefore, unfairly received Nastasya as wife.

Often *Polyanitsa* performs the functions of a male epic hero, but in a typically "female" manner – gently and neatly, acting by ruse rather than by force.

Wedding motifs certainly dominate in the plot of Russian epics with the participation of Maiden Warriors. First of all it concerns the reasons why the Maiden Heroines go to the battlefield. Endowed with tremendous physical strength and having outstanding military valor and skills, the Maiden Warriors perform *Polyakovaniye* to search a husband worthy of their power, a hero who is capable to defeat her or at least to be equal in strength to her. It is quite interesting that traditionally the period of *Polyakovaniye* lasted three years. It recalls the traditional period of maidenhood before the wedding in the East Slavic folk tradition. Wedding customs of combat between the bride and the groom reflect a remnant of matriarchal customs (remnants of matriarchal veil).¹

Possibly, an ancient custom lays in the basis of the surprising phenomenon of the maidens' *polyakovaniye*, according to which during

¹ С. Плетнева, «Амазонки» как социально-политическое явление, *Культура славян и Русь*, Москва, "Наука", 1998, с. 529–537 (S. Pletneva, "The Amazons" as sociopolitical phenomena, in: *The Culture of Slavs*. Moscow, "Nauka", 1998, p. 529–537).

the initiation the girls could not get married unless they killed their enemy, since they were demanded to fulfill the same requirements that the boys fulfilled in the initiation period. Herodotus and other Greek historians wrote about this of a Savromat woman who could get married only after having killed three enemies.¹

Matrimonial motifs and symbols appear also in a kind of competition between Nepra and Dunay; for instance, during an archery competition an arrow had to hit a ring, which was a significant wedding symbol.

The battle of *Palyanitsa* against her future husband, which has been preserved as a part of the wedding ceremony in a number of invariants, represents one of the most ancient themes of the archaic heroic epic and Russian fairy tales – the search for the bride and heroic matchmaking. In particular, we can find these themes in the plot about the matchmaking of a brave hero to the princess, who makes a condition to the groom to defeat her in a battle (this is an obligatory motive in Russian epics about *Polyanitsy*).

The archetype of the Maiden Warrior is typical for the epics of a number of peoples of Europe, Armenia, India (apsara), and especially for a group of Turkic peoples (Kazakh, Uyghur, Bashkir, Altai, Khakass, Kalmyk, Azerbaijan, Yakut and others). A comparative analysis of this character in European (including Slavic) and Turkic traditions would be a subject of further research.

The Russian folklorists of the 19th and 20th centuries (Buslaev, Miller, Propp, Putilov, etc.) compared the female epic characters of the East Slavs and other nations, dwelling on similarity of some heroines. For example, Nastasya from the epic *Dunay* is close to Junatskaya Vila and

¹ К. Смирнов, *Савроматы*, Москва, “Наука”, 1964, с. 201–202 (K. Smirnov, *Savromats*, Moscow, “Nauka”, 1964, p. 201–202).

Valkyrie¹ and the Amazon.² Marinka from the Russian epic *Dobrynya and Marinka* who embodies the typical for the fairy tale type of a “dangerous bride”³ and a sorceress,⁴ is compared with Marya Lebed Belaya (the White Swan)⁵ and Junatska Vila⁶.

The Valkyrie Brunhild, who is a female mythological character of the Ancient German–Scandinavian Epic,⁷ is very similar to the Slavic Polyanitsy. Like the Eastern Slavic Maiden Heroines, Brunhild is endowed with tremendous physical strength, tenacity and fortitude. Brunhild is a Maiden Warrior, who represents an archaic consciousness typical to pagan antiquity. Like Polyanitsa, the Valkyrie can get married to someone who is able to defeat her, thereafter she loses her supernatural power. After quarreling with her groom for primacy and entailing Siegfried’s murder, Brunhild ascended on a death–pile, as she could not imagine her further life without her beloved.

¹ **Ф. Буслаев**, *Народная поэзия*, Санкт–Петербург, “Типография Императорской Академии наук”, 1887, с. 30 (**F. Buslayev**, *Popular Poetry*, Saint–Petersburg, “Printing–house of Emperor’s Academy of sciences”, 1887, p. 30).

² **Н. Черняева**, *Комментарии к эпическим сюжетам, Русские эпические песни Карелии*, Петрозаводск, 1981, с. 261–289, с. 276 (**N. Chernyayeva**, *Comments to the Epic Plots, Russian Epic Songs of Karelia*, Petrozavodsk, 1981, p. 276).

³ **О. Миллер**, *Илья Муромец и богатырство Киевское: Сравнительно–исторические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса*. Санкт–Петербург, 1869, с. 418 (**O. Miller**, *Ilya Muromets and Kiev Epic Heroes, Comparative Historical Views on Layers of Russian Folk Epics*, Saint Petersburg, 1869, p. 418).

⁴ *Былины*. Подгот. текста, вступит. статья и коммент. В. Проппа и Б. Путилова, т. I, Москва, 1958, с. 513 (*Epics*. Prepared, provided with introduction and comments by V. Proppa and B. Putilova, vol. 1, Moscow, 1958, p. 513).

⁵ **O. Miller**, *Ilya Muromets and Kiev Epic Heroes, Comparative Historical Views on Layers of Russian Folk Epics*, p. 415.

⁶ **Б. Путилов**, *Русский и южнославянский героический эпос*, Москва, “Наука”, 1971, с. 131 (**B. Putilov**, *Russian and South Slavic Epic*, Moscow, “Nauka”, 1971, p. 131).

⁷ See “Völsunga saga”, heroic poems from “Sæmundar Edda” and “Snorra Edda” by Snorri Sturluson. is mentioned in the poems “The Song of the Nibelungs” (“Das Nibelungenlied”), “Kudruga” (German Cutrun, Kudrun, Gurdun), “The Wail” (“Die Klage”), “Thidhrekssaga”, in Skaldic poetry.

Siegfried and Brunhild are considered as the last epic heroes from the archaic past, whose union, according to predictions, could result in the birth of a particular person. A distinctive feature of the heroine of the Germanic epic is her readiness for death and the complete acceptance of her fate.

Germanic–Scandinavian Valkyries show their heroic features in the heroic songs of *Elder Edda*. The total number of Valkyries, according to various sources, varies from nine to thirteen. The most difficult fate awaits Valkyrie Sigrdrifa, identified in the further tradition as Brunhild. She had the brightest features inherent to the Maiden Warriors.

Initially Valkyries were Death Angels and the Evil Spirits of battles. In later Scandinavian myths they turned into Odin's Maiden shield-bearers in the form of beautiful Maiden Swans or Women–Riders on the pearl cloud horses.

Valkyries have obvious parallels with the Slavic Polyanitsy in the context of the myths of archaic time. First of all, the parallels concern the deadly power of Maiden Warriors: the heroine of Eastern Slavic Epic – the Maiden Swan (*Marya Lebed Belaya* – Marya the White Swan) represents a hypostasis of the Slavic Death deity Marya–Marevna. Valkyries in the Ancient German epic represent the Death Angels.¹

The parallels refer also to the fertility deity – archaic Rozhanitsy, who ride horses, and the Goddess Makosh in the Slavic tradition. A resembling fertilizing character is Valkyrie–Horsewoman and her horse companion in the Scandinavian tradition.

In Slavic and Scandinavian epics, the Maiden Warrior loses her superhuman strength after her marriage. The same happens to the Valkyrie Brunhilda due to her marriage with a mortal; and the same happens to most other Polyanitsy, even in case of marriage with a Hero.

¹ Similar immortal divine Maidens existed in Indian and in Irish epics: they were Apsaras and the women of the tribe of Goddess Dana, who could transform into Swans.

* * *

The Maiden Warriors appeared in the music of the second half of the 19th and the first quarter of the 20th centuries in the works of Russian opera composers Modest Mussorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov, Piotr Tchaikovsky, as well as in the music of a number of Western composers – Richard Wagner, Richard Strauss, etc. In a number of operas we can also see some qualities of the archetype of the Maiden Warrior. Besides the direct embodiment of the character of the Maiden Palyanitsa in the East Slavic musical culture (for example, the opera *Zabava Putyatishna* by Mikhail Ivanov, 1899, in the *bylina* epic tradition), there is also an indirect reflection of some features of the archetype of the Maiden Warrior in the operas of Russian composers. One of the most interesting samples is Martha in the opera *Khovanshchina* by Modest Mussorgsky, which is an invariant of the discussed archetype. Being an Old Believer, Martha is a fearless and fervent woman; she always carries a weapon (a small knife that fends off a blow of her former lover). She ascends into the funeral pile together with Khovansky and spiritually supports him, despite his treason and apostasy. In addition, Martha is endowed with the gift of vision of the future (she was considered a witch by a number of heroes of the opera). All the above qualities of the heroine are certainly similar to the typological properties of Palyanitsa.

The scope of the article does not allow to examine in detail invariants, to a greater or lesser extent close to various types of Maiden Warriors, embodied in the operas of the Russian and German traditions. More detailed examination of the above invariants should be performed in separate research. Therefore, I will limit by listing only some samples: Lyudmila in *Ruslan and Lyudmila* by Glinka, a group of female characters in Rimsky-Korsakov's operas (Olga in *Pskovityanka*, Lyubasha in *The Tsar's Bride*, Shemakhan Tsarina in the *Golden Cockerel*, the Swan Princess in *The Tale of Tsar Saltan*, Fevronia in *The Legend of the Invisible City of Kitezh*, etc.); Natalya in *The Oprichnik*” (or *The*

Guardsman), Jeanne d'Arc in *The Maid of Orleans*, Nastasya in *The Enchantress*, Liza in *The Queen of Spades* by Tchaikovsky. The archaic mythological character of Brunhild was embodied in *Valkyrie* by Richard Wagner. The negative invariant of Maiden Warrior such as Salome and Elektra are found in eponymous operas by Richard Strauss.

To summarize, I would like to mention the following.

The character of Polyanitsy of the Old Russian epic represent the *bylina* hypostasis of the ancient Slavic female deities such as Rozhanitsy, Makosh and Mara.

The main qualities of the Maiden *Polyanitsy* (well-aimed archery, powerful physical strength in hand-to-hand combat, perfectly wielding a sword, etc.) are related to those of heroic military male abilities. Meanwhile, female forms of power manifestation also appear in them, since they fight against male heroes. This circumstance reflects the confrontation between matriarchal and patriarchal forms of social life, as well as the high moral qualities of the Maiden Warriors, including modesty, wisdom, ingenuity, fidelity. The Maiden Polyanitsy represent the character of a perfect bride, typical for the epics; and the hero is her intended husband, the epic bridegroom.

The character of the female-warrior as a freedom-loving and having an incredibly strong character, remounts to the ancient Matriarchy era.

The motive of confrontation, being a core in the archetype of the Maiden Warrior, is the basis of the character in the East Slavic folk tradition (Polyanitsy in Old Russian *bylinas* and the Tsar-Maiden in fairy tales), as well as in the works of a number of Russian composers of the 19th – early 20th centuries.

Based on the oldest layers of Slavic mythology (characters of female deities Makosh and Marena), the discussed archetype embodies the active, effective, even bellicose side of the Slavic element of Femininity.

According to Jung's doctrine about Anima and Animus we can define the above quality as manifestation of masculine principle in

feminine (Animus). In Russian tradition the above principle is an opposite of the absolute femininity – a manifestation of the feminine principle in the feminine (Anima), which is embodied in Slavic deities Lelya and Lada. They are further embodied in the characters of ideal, passive, fragile opera heroines of Russian composers (Martha in *The Tsar's Bride* by Rimsky-Korsakov).

Germanic–Scandinavian epic characters of Valkyries (Brunhild first of all) have archaic roots. They are related to mythological elements of ancient European thinking (relations with nature deities and forces, the idea of fertility, etc.), and they embody the Germanic–Scandinavian archetype of the Maiden Warrior. A distinctive feature is her absolute readiness for death and acceptance of her fate, which constitutes the feminine principle of existence.

Abstract

The Celto–Germanic western cultural–historical area and the Central–Eastern mosaic area, which included a complex of the Thracian–Illyrian, Scythian–Sarmatian and Balto–Slavonic unions, embodied in their mythology and culture archaic ideas about specific ethno–areal manifestations of the female principle. In the Neolithic period of the matriarchy epoch, the Indo–European peoples formed the archetypal character of the Great Goddess, which in the Bronze Age disintegrated into a number of female deities with specific qualities and functions. In the pantheon of the Eastern Slavs, the multifunctional nature of the Great Goddess split between Makosh, Lada, Lelia, Mara and other female deities. These female characters represent the archaic type of heroes of the “dark” chthonic nature, which during the change of eras could not withstand the “bright” human world, its social structure and order, as well as the new generation of heroes.

This paper examines the general and specific qualities of the Maiden Warriors of two traditions – Eastern Slavonic and Germanic, in order to identify the archetypal commonalities of these characters. Their musical displays in operatic works are discussed with the samples from Modest Mussorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov, Piotr Tchaikovsky, Richard Wagner, and Richard Strauss.

Keywords: epic, East Slavic and German epic cultures, female archetype, Maiden Warrior, Valkyrie, Palyanitsa.

Տառյանա Կապլուն (Ուկրաինա)

արվեստագիտության թեկնածու

Օդեսսայի Նեժդանովայի անվան երաժշտական ակադեմիա

ԿՈՒՅՍ-ՌԱԶՄԻԿՆԵՐԻ ԱՐՔԵՏԻՊԸ ԱՐԵՎԵԼԱՍԼԱՎՈՆԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Արևմտյան կելտա-գերմանական մշակութային-պատմական արեալը և կենտրոնական-արևելյան խայտաբղետ արեալը, որը ներառում էր թրակիա-իլիրիական, սկյութա-սամաթիական և բալթյան-սլավոնական միավորումների բարդ խառնուրդը, իրենց դիցաբանության մեջ և մշակությամբ մարմնավորել են արխաիկ պատկերացումներ՝ կանացի նախասկզբի էթնիկ-արեալային դրսևորման մասին: Մայրիշխանության դարաշրջանի նեոլիթյան փուլում հնդեվրոպական ժողովուրդների մոտ ձևավորվում է Մեծ աստվածուհու արքե-տիպային կերպարը, որը Բրոնզի դարում ճյուղավորվում է մի շարք կին-աստվածությունների՝ որոշակի հատկանիշների և գործառույթների առանձնացմամբ: Արևելյան սլավոնների պանթեոնում Մեծ աստվածուհու բազմագործառութային բնույթը մարմնավորել են Մակոշը, Լադան, Լելյան, Մարան և այլ աստվածություններ: Արևելասլավոնական դիցաբանական համակարգում հատուկ տեղ են գրավում *պալյանիցա* կոչվող դյուցազնուհիները (հերոսուհի-ռազմիկները՝ Ջլատոգորկան, Մարինկան, Նաստասյան և այլք), որոնք առկա են հին սլավոնական էպոսում: Նշված կանացի կերպարները ներկայացնում են «մութ», խտոնիկ բնության հերոսների արխաիկ տեսակը, որն էպիկական դարաշրջանների փոփոխության ֆոնի վրա չի կարողանում հակադրվել մարդկային «լուսավոր» աշխարհին, նրա հասարակական կարգուկանոնին, ինչպես նաև դյուցազունների նոր սերնդին:

Մի շարք հատկանիշների առումով նկարագրված կերպարներին մոտ է «Երգ նիբելունգների մասին» հին գերմանական պատմական պոեմի դիցաբանական հերոսուհին՝ Բրյունհիլդեն, որն օժտված է նույնպիսի ֆիզիկական հզորությամբ, համառությամբ և ոգու ուժով, ինչպես արևելասլավոնական դյուցազնուհիները:

Դիտարկվում են վերոնշյալ երկու ավանդույթների կույս–ռազմիկների ընդհանրություններն ու առանձահատկությունները՝ այդ կերպարների արքետիպային հիմքերի և նրանց ազգային–էթնիկ յուրահատկության բացահայտման նպատակով: Քննարկվում են այդ կերպարների երաժշտական մարմնավորումները XIX դ. երկրորդ կեսի և XX դարի առաջին քառորդի կոմպոզիտորական արվեստում (Մոդեստ Մուսորգսկու, Նիկոլայ Ռիմսկի–Կորսակովի, Պյոտր Զայկովսկու, Ռիխարդ Վագների և Ռիխարդ Շտրաուսի ստեղծագործության օրինակով):

Հիմնաբառեր՝ էպոս, արևելասլավոնական և գերմանական էպիկական մշակույթ, կանացի արքետիպ, կույս–ռազմիկ, Վալկիրիա, Պալանիցա:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ–ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Հատոր Ե

Պարասխանապու խմբագիր՝ Տաթևիկ Շախկուլյան

Կոմիտասի թանգարան – ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան, Բեռլին, Հայլեն • 2020

KOMITAS MUSEUM–INSTITUTE YEARBOOK

Volume V

Edited by Tatevik Shakhkulyan

Publication of Komitas Museum–Institute
Yerevan, Berlin, Halle • 2020

Համակարգչային ձևավորումը՝
Գոհար Գրիգորյանի

Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ
Հասցե՝ Երևան, Արշակունյաց 28
Հեռ.՝ +374 11 570570
Էլ. փոստ՝ institute@komitasmuseum.am

Ստորագրված է տպագրության՝ 10.12.2020
Չափսը՝ 60 × 84 1/16

Տպագրված է «Հայկարլի» ՍՊԸ տպարանում
Հասցե՝ Երևան, Կիևյան 18/6
Հեռ.՝ +374 43107090