ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԵՐԿԺԻՆ ՏԱԿԱՆ
ՄԱՍՈՒՐՅՈՒՆ
ԳԱՍՏՈՒՐՈՒԹՅՈՒՆ

2

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

II

МАТЕВОС МУРАДЯН

АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА В XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1970

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

II

ՄԱԹԵՎՈՍ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
XIX ԴԱՐՈՒՄ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍԿԶԲՈՒՄ

Ա II
46128



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1970

75 Ար
Մ 15

Աշխատությունն ընդգրկում է XIX դարը և XX դարի սկիզբը՝ մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում (1920)։ Լուսաբանված է թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ հատվածներում ծավալված աշխատանքը հայ նոր պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման ուղղությամբ, երաժշտական առաջին պարբերաթերթերի և ընկերությունների գործունեությունը, բազմաձայնության ընդունումն ու տարածումը, հայ ժողովրդական, դասական-աշուղական և հոգևոր երաժշտության նմուշների ձայնագրումն ու օգտագործումը, նշանավոր կոմպոզիտորների, երաժիշտ-կատարողների և երաժշտագետների ստեղծագործությունը, նոր ժանրերի յուրացումն ու զարգացումը և հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումը։

8—1—1

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐՈՒՄ

ԳԼՈՒԽ I

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍՈՒՄ

1. ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ, ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՈՒ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Հայ ժողովուրդը, որ վաղուց կորցրել էր իր պետական ինքնուրույնությունն ու անկախությունը, ոտք դրեց 19-րդ դար չափազանց ծանր պայմաններում։ Բաժան-բաժան արված Հայաստանն ընկել էր խանական Պարսկաստանի և սուլթանական Թուրքիայի դերիշխանության տակ։ Այդ ռազմա-ֆեոդալական հետամնաց բռնապետությունների կամայականությունների և վարած քաղաքականության հետևանքով հայ ժողովուրդը դարձել էր բոլորովին իրավազուրկ և ապրում էր ստորացուցիչ պայմաններում։ Հայաստանի երբեմնի ծաղկած վաճառաշահ քաղաքները վերածվել էին ավերակների, տնտեսական կյանքը մեռել էր, տարանցիկ առևտուրը դադարել, ժողովրդի մի մասը թողնելով իր պատմական հայրենիքը, ապաստան էր գտել եվրոպական երկրներում ու Ռուսաստանում, իսկ տեղում մնացածները զրկվել էին հողից, մշակում էին խաներին ու բեկերին, մելիքներին ու վանքերին պատկանող հողերը՝ ստացած արդյունքն ամբողջապես վճարելով հարկերի ու տուրքերի դիմաց մնում էին կիսաքաղց վիճակում։

Տնտեսական ու քաղաքական իրավազրկության հետ միասին, հայ ժողովուրդն ինչպես Արևելյան, նույնպես և Արևմտյան Հայաստանում մշտապես ենթակա էր ազգային ու կրոնական հալածանքների, բռնի հավատափոխության ու ասիմիլյացիայի։

Թեև այս ծանր դրությունն արդեն դարերի պատմություն ուներ, բայց և այնպես հայ ժողովրդի սրտում չէր կարողացել մեռցնել նրա ազատասիրական ձգտումները։

Հայ ժողովրդի քաջարի զավակներից շատերն էին իրենց

կյանքը զոհել հանուն ազատության, բայց չէին հասել իրենց նպատակին։ Եվ միայն 19-րդ դարի սկզբներին, երբ ռուսական բանակներն արշավելով դեպի հարավ, հասնում են Անդրկովկաս՝ նպատակ ունենալով ընդարձակել Ռուսական կայսրության սահմանները, Անդրկովկասի ժողովուրդները ոտքի են կանգնում, ամեն կերպ աջակցում են ռուսներին և կազմելով կամավորական զորամասեր հերոսաբար մարտնչում են թուրք-պարսկական բանակների դեմ։ Ռուսական բանակների արշավանքներն ի վերջո պսակվում են հաջողությամբ և 19-րդ դարի առաջին քառորդում համարյա ամբողջ Անդրկովկասը միացվում է Ռուսաստանին։ Ռուսական կայսրության հարավային սահմանների ընդարձակմանը զուգընթաց, հետզհետե ավելի մեծ թվով հայեր ազատագրվելով թուրք-պարսկական լծից, անցնում են ռուսական տիրապետության տակ։ Այսպես, երբ 1801 թ. Վրաստանը միացվում է Ռուսաստանին, ռուսական տիրապետության տակ են անցնում նաև Լոռու, Ղազախի և Շամշադինի շրջանները, ինչպես և Վրաստանում ապրող հարյուր հազարավոր հայեր։ 1804 թ. ռուսները գրավում են Գյանջայի խանությունը, որի հետ նաև Իջևանի հայկական շրջանը։ 1805 թ. ազատագրվում է Շիրակը։ Նույն թվականին Ռուսաստանին է միացվում Ղարաբաղը։ 1813 թ. հոկտեմբերի 12-ին կնքված Գյուլիստանի պայմանագրով ռուսական տիրապետության տակ են անցնում Ջանգեզուրն ու Ղափանը։ 1827 թ. ընկնում է Երևանի խանությունը և հայ ժողովրդի մի խոշոր հատված ազատագրվելով պարսկական գերությունից անցնում է ռուսական հովանու տակ։ Իսկ 1828 թ. փետրվարի 10-ի Թուրքմենչայի պայմանագրի համաձայն Ա. Ս. Գրիբոյեդովի օգնությամբ կազմակերպվում է 40 հազար հայերի գաղթը Պարսկաստանից դեպի Երևանի, Նախիջևանի ու Ղարաբաղի գավառները։

Ռուսական զորքերը 1828—1829 թվերի պատերազմի ընթացքում Անդրկովկասյան ռազմաճակատներում ձեռք բերեցին խոշոր հաղթանակներ, բայց շնորհիվ Անգլիայի ճնշման, Ադրիանապոլսի պայմանագրով Ռուսաստանը վերատին Թուրքիային վերադարձրեց իր գրաված մարզերից էրզրումը, Կարսը, Բայազետը, Արդահանը և Արևմտյան Հայաստանի այլ շրջաններ։ Դրա հետ կապված, 1829—1830 թվականներին վերոհիշյալ շրջաններից մոտ 90 հազար հայեր գաղթեցին Ռուսաստան՝ բնակություն հաստատելով Ախալցխայում և Ախալքալաքում (էրզրումցիք), Գյումրիի, Թալինի, Ապարանի և Լոռի-Փամբակի շրջաններում (կարսե-

ցիք), Սևանա լճի մոտ (այժմյան Կամո), Դարաչիչակի և Սուրմալուի շրջաններում (բայազետցիք)։ Ներգաղթողներն իրենց հետ բերում էին Հայաստանի ժողովրդական երաժշտության դարերի ընթացքում կուտակված գանձերը[1]։

Շուրջ 25 տարի տևող ռուս-պարսկական ու ռուս-թուրքական պատերազմների հետևանքով Ռուսաստանի կազմում ստեղծվեց Հայկական մարզը՝ բավական կոմպակտ հայ ազգաբնակությամբ, որը հնարավորություն ստացավ զբաղվելու տնտեսական ու մշակութային խաղաղ շինարարությամբ։

Ռուսաստանը, Պարսկաստանի ու Թուրքիայի համեմատությամբ, շատ ավելի զարգացած երկիր էր իր տնտեսության ու մշակույթի մակարդակով։ Ռուսաստանի իշխանության տակ անցնելը հնարավորություն էր ընձեռում արևելյան բռնակալություններից նոր ազատագրված ժողովուրդներին, այդ թվում և հայերին, մոտիկից հաղորդակից դառնալու ռուսական տնտեսության ու մշակույթի նվաճումներին, բռնելու զարգացման նոր ճանապարհ և բարձրանալու նոր աստիճանի։ Հայ ժողովրդի արևելյան մի խոշոր հատվածը մեկընդմիշտ իր բախտը կապեց ռուս մեծ ժողովրդի բախտին, նրա հետ միասին պայքարեց ցարական կարգերի դեմ և Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության շնորհիվ հասավ իր վերջնական ազատագրմանը։

Ինչ վերաբերում է արևմտահայ հատվածին, որի զգալի մեծամասնությունը գյուղացիներն էին, ապա նրանց վիճակն ավելի վատթարացավ, քուրդ բեկերի ու թուրք փաշաների կամայականությունները ավելի սաստկացան, հողազրկությունն ու շահագործումը կրկնապատկվեցին, ծայր առավ մասսայական պանդխտությունը։ Մարդիկ թողած իրենց հողակտորը, տունն ու ընտանիքը հազարներով մեկնում էին մեծ քաղաքները հույս ունենալով փող վաստակել ու դրանով ազատվել պարտքերից։ Սակայն այդ անտուն-անտեր ղարիբների մեծ մասը, չդիմանալով քաղաքների

---

[1] Դրա շնորհիվ է, որ այս շրջանների հայ գյուղական ժողովրդական ստեղծագործությունը առանձնապես հարուստ է ու բազմազան։ Այդ են վկայում հետագայում նշված շրջաններում կազմակերպված գիտական արշավախմբերի հավաքած երաժշտական ֆոլկլորի նյութերը, որոնց մեջ աչքի են ընկնում Արևմտյան Հայաստանում ստեղծված երաժշտական նմուշները։ Իհարկե այս չի նշանակում, թե վերոհիշյալ շրջանների տեղական ազգաբնակչությունը ժողովրդական երգեր չուներ ու չէր երգում։ Դա հնարավոր բան էլ չէ։ Բայց շնորհիվ գաղթածների ժողովրդական երաժշտությունն այս շրջաններում անհամեմատ ավելի հարստանում է ու ճոխանում։

կյանքի պայմաններին, ուժից վեր աշխատանքին ու զրկանքներին, կոտորվում էր։

Նման դրությունը չէր կարող ոտքի չհանել ժողովրդին և չմղել պայքարի ընդդեմ օսմանական բռնապետության։ Եվ իրոք, ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում շարունակվեց հայերի ազգային-ազատագրական պայքարն ընդդեմ թուրքական բռնակալության։ Այդ պայքարի արդյունքն եղավ այն, որ թուրքական կառավարությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսում (1860 թ. մայիսի 24-ին) հաստատեց մի կանոնադրություն, որը հայերի կողմից ստացավ «Ազգային սահմանադրություն» անունը։ Այդ սահմանադրությունը կազմված էր արևմտաեվրոպական սահմանադրությունների օրինակով և նախատեսված էր Կիլիկիայի Հայկական հանրապետության համար, որը սակայն չստեղծվեց։ Եվ չնայած դրան հայերն իրենց մշակութային զարգացման հարցերում փաստորեն ստացան ինքնուրույնություն, որը տվեց իր դգալի արդյունքները։

19-րդ դարի կեսերին Կոստանդնուպոլիսը հանդիսանում էր արևմտահայերի տնտեսական, քաղաքական ու մշակութային կյանքի ամենախոշոր կենտրոնը։ Հայկական համայնքն այստեղ բաղկացած էր երկու հարյուր հազարից ավելի մարդուց, ընդ որում այդ համայնքի մեջ մտնում էին հասարակական տարբեր խավերի՝ ամիրայության, առևտրա-վաշխառուական կապիտալի, արհեստավորության, պանդուխտ մշակների և մտավորականության ներկայացուցիչներ։

Այստեղ զգալի գործ էր կատարվում դիտության, գրականության ու արվեստի զարգացման ուղղությամբ։ Ստեղծվել էին գրքերի տպագրության համար անհրաժեշտ պայմաններ, հրատարակվում էին ինքնուրույն ու թարգմանական բազմաթիվ գրքեր, լույս էին տեսնում թե հայերեն, և թե հայատառ թուրքերեն օրաթերթեր, ամսագրեր ու հանդեսներ, ստեղծվել էին մշակութային, կրթական հիմնարկներ և այլն։ Բայց բուն հայկական վիլայեթներում առաջվա նման դրությունը մնում էր անխիթարակին, շարունակվում էր նույն կամայականության, տդիտության ու խավարի թագավորությունը։

Անհրաժեշտ է հատկապես ընդգծել ևս մի հանգամանք։ Պոլիսը, Մարքսի խոսքերով ասած, հանդիսանալով «Ոսկե կամուրջ» Արևելքի և Արևմուտքի միջև, միաժամանակ հանդիսանում էր անգլո-ամերիկյան ու ֆրանսիական գաղութարարների հակամարտության մի կենտրոն։ Դրանցից յուրաքանչյուրն իր հերթին աշխա-

տում էր օսմանյան Թուրքիայի և նրա տիրապետության տակ հեծող քրիստոնյա ազգերի միջև եղած դարավոր պայքարն օգտագործել իր ազդեցությունը նրանց վրա տարածելու համար։ Այդ նպատակով նրանք խաղում էին երկդիմի խաղ։ Մի կողմից իրենց ցույց էին տալիս որպես քրիստոնյա ազգերի բարեկամ ու նրանց ազատագրության նախանձախնդիր, իսկ մյուս կողմից գաղտնի դիվանագիտական գործարքներ էին կնքում թուրքական կառավարության հետ՝ ուղղված այդ նույն քրիստոնյա ազգերի դեմ։ Նրանք սերմանում էին դավանաբանական երկպառակություններ, ամեն միջոց գործադրելով հրահրում էին կրոնական վեճեր ու պայքար՝ դրանով իսկ օգնելով թուրքական կառավարությանը ջախջախելու ծավալված ազատագրական շարժումները։ Հակամարտությունների բարդ պայմաններում արևմտահայ աշխատավորությունը հարկադրված էր պայքարելու մի կողմից հայ հարստահարիչների և օսմանական բռնակալության, իսկ մյուս կողմից օտարերկրյա գաղութարարների դեմ։ Այս պայքարն էլ հենց կանխորոշում էր հայ գրականության ու արվեստի բովանդակությունը և քաղաքական ուղղվածությունը։

2. ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍՈՒՄ

Բուն Հայրենիքից տարագիր ու նոր վայրերում երկրորդ Հայրենիք գտած հայ ժողովրդի ստվարաթիվ զանգվածներն ամեն կերպ աշխատում էին պահպանել ու զարգացնել իրենց հայրերից ժառանգած հինավուրց մշակույթը։ 18-րդ դարի վերջում և 19-րդ դարի սկզբներում հայկական այդ գաղթավայրերում նկատելի տեղաշարժեր են կատարվում ինչպես տնտեսական, նույնպես և մշակութային առաջադիմության տեսակետից։ Հայկական գաղթօջախներում ձևավորվում են աշքի ընկնող մշակութային կենտրոններ։ Այդ կենտրոններից էին՝ Թիֆլիսը, Մոսկվան, Աստրախանը, Նոր Նախիջևանը (Ռոստովի մոտ), Ղրիմը, Կ. Պոլիսը, Վենետիկը և Կալկաթան։ Դրանցից յուրաքանչյուրն ապրում էր իր ուրույն կյանքով և զգալի դեր կատարեց հայ մշակույթի, գրականության ու արվեստի զարգացման գործում։ Հատկապես շատ կարևոր էր տպագրական գործի կազմակերպումն ու պարբերական մամուլի հրատարակումը, ուսումնական հաստատությունների հիմնադրումը, իսկ ավելի ուշ նաև թատերական ներկայացումների կազմակերպումը։ Սակայն հայ գաղութներում հրատարակվող գրքերի ու

պարբերականների մի մասը չէր տարածվում ժողովրդական լայն զանգվածների մեջ, որովհետև դրանց լեզուն ժողովրդին անհասկանալի դրաբարն էր։ Ինքնուրույն ազգային կյանք ստեղծելու և ազգային մշակույթը զարգացնելու համար անհրաժեշտ էր ապահովել աշխարհաբար լեզվի հաղթանակը։

Առանց լեզվի հարցի լուծմանն անհնար էր մտածել գրականության հետագա զարգացման մասին, անհնար էր երազել ինքնուրույն ազգային կյանքի ստեղծման ու մշակույթի զարգացման մասին։ Այդ բանի գիտակցման հետևանքն էր, որ արևելահայերի ու արևմտահայերի մեջ 19-րդ դարի առաջին կեսում սկսվում է պայքարը հանուն աշխարհաբար նոր գրական լեզվի։

Արևելահայ իրականության մեջ աշխարհաբար նոր գրական լեզվի հիմնադիրը հանդիսացավ, մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը, որը մենակ ու անվախ ձեռնոց նետեց գրաբարի երդվյալ պաշտպաններին, իր կուրծքը խիզախորեն դեմ տվեց խավարամոլ կղերականության և իր անմահ «Վերք Հայաստանի» վեպով դրեց հայ նոր գրականության հիմնաքարը՝ իբրև աշխարհաբար նոր գրական լեզվի հիմք ընդունելով արարատյան բարբառը, որը հասկանալի էր ժողովրդի լայն զանգվածներին։ Նրա գրական նախորդներն ու ժամանակակիցները՝ ոչ միայն Մխիթարյան միաբանության հետ կապված գրողները, այլև Հ. Ալամդարյանի, Մ. Թաղիադյանի նման առաջավոր գրողները չկարողացան լուծել այդ կարևոր հարցը և շարունակեցին ստեղծագործել գրաբարով, որը տիրապետող էր թե եկեղեցում, թե դպրոցում և թե գրականության մեջ։ Աբովյանին էր վիճակված դառնալ մեծ շրջադարձի նախաձեռնողը և հայ մշակույթի պատմության մեջ բացել նոր դարաշրջան։

Իր աշակերտների մեջ Աբովյանը սեր պատվաստեց բազմաչարչար հայրենիքի, ժողովրդի ու նրա ստեղծագործության նկատմամբ, բարեկամ ռուս ժողովրդի ու նրա առաջավոր մշակույթի նկատմամբ։ Նա իր ժողովրդի հետ միասին, բացառիկ խանդավառությամբ դիմավորեց Պարսկաստանի ու Թուրքիայի հայաբնակ վայրերով հաղթականորեն առաջ ընթացող ռուսական բանակներին՝ նրանց մեջ տեսնելով դարերով տառապող իր ժողովրդի փրկության միակ հույսը։ Այս հիմնական գաղափարները միաժամանակ դարձան նրա գրական ստեղծագործության և մասնավորապես «Վերք Հայաստանի» հերոսավեպի հիմքը և նրա միջոցով դաստիարակեցին բազմաթիվ սերունդներ։

Բացառիկ կարևորություն է ներկայացնում նաև այն, որ 19-րդ դարի առաջին կեսում իրար հետևից հիմնվեցին մի շարք դպրոցներ, որոնք առաջնակարգ դեր խաղացին հայ ժողովրդի կյանքում՝ կադրեր դաստիարակելով հայ գրականության, գիտության ու արվեստի, պարբերական մամուլի և մշակույթի տարբեր բնագավառներում աշխատելու համար: Դրանցից առավել աչքի ընկնողներն էին Աղաբաբյան դպրոցն Աստրախանում (1810), Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը (1815), Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը (1824), Կ. Պոլսի Սկյուտարյի ճեմարանը (1839), որտեղ կենտրոնացված էին ժամանակի հայ մշակույթի ամենանշանավոր գործիչները: Բացի այդ դպրոցներից, հայ ուսումնածարավ երիտասարդությանը ճիշտ է, մեծ դժվարություններով, հաջողվում էր ընդունվել Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Կազանի, Դորպատի, Փարիզի և այլ համալսարաններն ու ձեռք բերել բարձրագույն մասնագիտական կրթություն: Դրանցից շատերը վերադառնալով հայրենիք, լծվում էին հայկական մշակույթի զարգացման գործին:

19-րդ դարի առաջին կեսին հայ գրականությունից բացի, զարգացման նոր շրջան թևակոխեցին նաև արվեստի զանազան ճյուղերը: Թեև դեպքից-դեպք, բայց փորձեր են արվում հայ թատրոնի վերաստեղծման ուղղությամբ: Թատերասեր ուսուցիչների և աշակերտների ջանքերով հայկական ներկայացումներ են կազմակերպվում, խաղացվում են ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ Վենետիկում, Թիֆլիսում, Պոլսում և այլուր: Նշանակալից է և այն, որ 1827 թ. Երևանում, դեկաբրիստ ռուս սպաների մասնակցությամբ հեղինակի ներկայությամբ խաղացվեց Ա. Ս. Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս» անմահ կատակերգությունը, իսկ 1832 թ. Թիֆլիսում տեղի ունեցավ այդ նույն կատակերգության մի այլ ներկայացումը, որին մասնակցում էին ռուս, հայ և վրացի սիրողները: Այս բոլոր ներկայացումներն, անկասկած, ունեցան իրենց դրական նշանակությունը թատերական գործի հետագա աշխուժացման ուղղությամբ: Բայց առավել կարևոր դեր կատարեց Պոլսի Արամյան խումբը, որն իր կրկեսային և թատերական ներկայացումներով հանդես եկավ նաև Անդրկովկասում և ժողովրդական զանգվածների մեջ սեր արթնացրեց թատրոնի նկատմամբ: Դա միաժամանակ հայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնն էր, որ աչքի ընկնող դերասանական ուժերից բացի, ունեցել է նաև իր մշտական նվագախումբը Կարապետ Փափազյանի ղեկավարությամբ: Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև տարբեր քաղաքներում

տեղի ունեցող դպրոցական թատերական ներկայացումները, ապա պարզ կդառնա թատրոնի բնագավառում սկսված եռուզեռը։

Զգալի տեղաշարժեր կատարվեցին նաև նկարչության բնագավառում։ Հանձինս Հակոբ և Աղաֆոն Հովնաթանյանների, նոր պայմաններում շարունակվեցին հայկական նկարչության պատմական ավանդույթները։ Լինելով դեռ միջին դարերում հռչակված նկարչական, բանաստեղծական ու երաժշտական տոհմի շառավիղները, իրենց նախորդներից ժառանգելով դարերի ընթացքում կուտակված հարուստ փորձը և դրան միացնելով ժամանակակից վարպետներից ստացած գիտելիքները, Հովնաթանյանները հայ նկարչությունը բարձրացրին զարգացման նոր աստիճանի։ Հատկապես մեծ է նրանց վաստակը հայկական դիմանկարչության զարգացման գործում։ Նույն շրջանի նշանավոր նկարիչներից մեկն էլ Ստեփան Ներսիսյանն էր, որի գործունեությունը շարունակվեց նաև դարի երկրորդ կեսում։ Դիմանկարչության հետ միասին նա ուշադրություն դարձրեց նաև կենցաղային գունանկարչությանը։ Վերջապես, այս տարիներին հանդես եկավ Հովհաննես Այվազովսկին, որի ստեղծագործությունն իր ծաղկման գագաթնակետին հասավ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին և նա դարձավ ծովանկարի չգերազանցված վարպետ՝ հասնելով համաշխարհային ճանաչման։ Դարի երկրորդ կեսին նա միաժամանակ սերտորեն կապվեց հայ իրականության հետ և զգալի դեր կատարեց հայ կերպարվեստի զարգացման գործում։

Հատկանշական է, որ այս շրջանի բոլոր նշանավոր հայ նկարիչներն իրենց մասնագիտական կրթությունն ստացել են Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում, շփվել են ռուսական կերպարվեստի առաջավոր գործիչների հետ և իրենց ստեղծագործության մեջ օգտագործելով նրանց կուտակած հարուստ փորձը, հայ կերպարվեստի մեջ հիմք են դրել ռեալիստական ուղղությանը։

Որոշ տեղաշարժեր են սկսվում նաև ճարտարապետության բնագավառում։ Պարսկական ու թուրքական բռնապետության ճիրաններից ազատագրված շրջաններում շինարարական գործունեության երկարատև ընդհատումից հետո նկատվում էր որոշ աշխուժություն։ 19-րդ դարի կեսերին Հայաստանի մի քանի քաղաքներ (Երևան, Ալեքսանդրապոլ, Կարս և այլն) վերահատակագծվում են, ձևավորվում կենտրոնական հրապարակներ, լայն և ուղղաձիգ փողոցներ։ 1856 թվականին հաստատվում է Երևանի հատակագիծը, որի համաձայն քաղաքի կենտրոնական մասն սկսում

է վերակառուցվել, որպես առանցք ունենալով քաղաքը հատող ուղղաձիգ Աստաֆյան (այժմ Աբովյան) փողոցը։ Փոփոխություններ են տեղի ունենում ընակելի տներում, բարելավվում են բնակարանային պայմանները (սանիտարական հանգույցները, օդափոխությունը, լուսավորությունն ու ջեռուցումը, հատակն ու առաստաղը դառնում են տախտակապատ և այլն), իսկ հարթ կտուրների փոխարեն ներդրվում են երկթեք թիթեղածածկ կտուրներ, կատարելագործվում են շենքերի հատակագծերը և այլն։ Թեև սակավ դեպքերում, կառուցվում են որոշ մոնումենտալ շենքեր, որոնց մեջ պահպանվում են ազգային ճարտարապետական ոճի տարրերը։ Հաճախ էլ այդ տիպի շենքերը կառուցվում են ռուս անվանի ճարտարապետների նախագծերով (Դոնի Նախիջևանի հայկական եկեղեցին, Պետերբուրգի հայկական եկեղեցին, Մոսկվայի լազարյան ճեմարանը և այլն)։ Այդպիսի շենքեր կառուցվում են նաև հայկական մյուս գաղթօջախներում։ Սակայն դրանց մեջ ճարտարապետական նոր ձևեր չեն ստեղծվում, այլ մեծ մասամբ կրկնվում են հին ձևերը և յուրաքանչյուր երկրի ազգային ճարտարապետության աղդեցությամբ հանդես են գալիս առանձին օտարամուտ տարրեր։ Այդ շենքերի կառուցման համար օգտագործվել են շինարարական տարբեր նյութեր (քար, աղյուս, ծեփ և այլն) և այդ իր կնիքն է դրել նրանց կառուցվածքների վրա։ Հաճախ էլ կրկնվում էին հայ դասական ճարտարապետության ձևերը, այն էլ գլխավորապես պաշտամունքային շինություններում։

Բուն Հայաստանում շարունակվում են ժողովրդական բնակելի տան շինարարության ավանդույթները թե լեռնային և թե հարթավայրային տիպերում, հաշվի առնելով յուրաքանչյուր շրջանի բնակլիմայական պայմանները։ Իբրև կանոն բնակելի տները միահարկ էին, կառուցված թաղակապ նկուղային հարկի վրա։ Քաղաքներում հանդես են գալիս նաև երկու և երեք հարկանի բնակելի շենքեր։ Կառուցվում են եկեղեցական շենքեր, որոնց մեջ հետզհետե ձևավորվում ու բյուրեղանում է ճարտարապետական հորինվածքի նոր տիպ, որն իր բնորոշ արտահայտությունն է գտել Իջևանի շրջանի Կույբիշև ու Կոտայքի շրջանի Գյամրեզ գյուղերի հուշարձաններում։ Սակայն 19-րդ դարը չտվեց հայ նշանավոր ճարտարապետներ և դա միանգամայն հասկանալի պատճառներով։ Ժողովրդի սոցիալ-տնտեսական վիճակը նախապայմաններ չէր տրամադրում և պահանջ չէր առաջադրում ճարտարապետական արվեստի զարգացման համար։ Հայ հարուստներն իրենց գործու-

նեությունը ծավալում էին բուն հայկական շրջաններից դուրս և նրանց համար միևնույն էր, թե իրենց կառուցած շենքերն ինչ ոճով կլինեն։ Դարի ընթացքում հանդես եկած հայ ճարտարապետները բուն Հայաստանում չունենալով աշխատանքի հնարավորություն, հիմնվում էին Ռուսաստանի և այլ երկրների խոշոր քաղաքներում՝ իրենց տաղանդն ու համբավն ի սպաս դնելով օտարներին։ Այդպես էր, օրինակ, Պալյանների գերդաստանը Կ. Պոլսում։ Տալով նշանավոր ճարտարապետների մի քանի սերունդ, այդ ընտանիքի բոլոր ներկայացուցիչներն էլ շենացրել են Կ. Պոլիսը՝ դառնալով ամենախոշոր կոթողների հեղինակները։ Այդպես էր նաև ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանը, որն իր գործունեությունը ծավալել էր Ռուսաստանի քաղաքներում և միայն Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո հնարավորություն ստացավ աշխատել Հայաստանում ու դառնալ սովետահայ ճարտարապետության հիմնադիրը։

3. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՆՑԱՂԸ։ ԳՈՒՍԱՆԱՆ–ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ, ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՅԼԵՐԸ

19-րդ դարի առաջին կեսում հայ իրականության մեջ դեռևս գոյություն չուներ կազմակերպված երաժշտական-համերգային կյանք, չկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ ու կատարողներ։ Ժողովրդի երաժշտական կենցաղում տիրապետողը ժողովրդական ու գուսանական բանավոր ավանդվող երաժշտությունն էր։

Արևելահայ իրականության մեջ երաժշտության բնագավառում գոյություն ունեցող վիճակի մասին որոշակի գաղափար կարելի է կազմել վիճակագրական այն տվյալներից, որոնք բերված են ցարական պաշտոնյա Շոպենի աշխատության մեջ և բնութագրում են 1828 թվականին ստեղծված Հայկական մարզի երաժշտական կյանքը։ Պաշտոնական այս վիճակագրության մեջ բերված են թվեր Երևանում և ընդհանրապես Հայկական մարզում (ներառյալ նաև Նախիջևանի նախկին խանությունը և Օրդուբադի գավառը) եղած երաժիշտների մասին։ Երևանում կային 12 երաժիշտ, որոնցից 7-ը հայեր էին։ Երևանի շրջակայքի գյուղերում եղած երաժիշտների թիվը հասնում էր 59-ի, որոնցից հայեր՝ 54-ը։ Նախիջևան քաղաքում եղած 9 և շրջակա գյուղերի 10 երաժիշտները բոլորն էլ հայեր էին։ Օրդուբադի շրջանում կային 6 երաժիշտ—որոնցից 5-ը հայ։ Այսպիսով՝ ամբողջ Հայկական մարզում երաժիշտ-

ների ընդհանուր թիվը կազմում էր 96, որոնցից 85-ը հայեր էին[2]։ Դրանք թափառաշրջիկ աշուղներ էին, զուռնաչիներ ու դուդուկահարներ, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոնախմբություններին, խնջույքներին ու հարսանիքներին, և իրենց երգ ու նվագով նվաճել էին ժողովրդական մասսաների խորը համակրանքը։ Թե որքան մեծ ազդեցություն էին թողնում գուսան-աշուղները, դժվար չէ տեսնել Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանիս» վեպի առաջաբանի հետևյալ խոսքերից. «Շատ անգամ տեսնում էի, որ մեյդանում, փողոցում մեկ քոռ աշըղի էնպես են հայիլ մայիլ մնացել ու կանգնել ականջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերնըների ջուրը գնում էր։ Մեջլիս ու հարսանիք հո առանց սազանդարի ե՞րբ հացը կուլ կերթար.....»[3]։

Երաժշտական գործիքներից տարածված էին փողայիններից՝ զուռնան, դուդուկը, բլուլը, հովվական սրինգը, լարայիններից՝ թառը, քամանչան, քանոնը, սանթուրը, սազը, քամանին և այլն։ Մշտապես գործածվում էին նաև զանազան հարկանային գործիքներ։ Դարի կեսերին հետզհետե մուտք են գործում երգեհոնը (գլխավորապես հայ կաթոլիկ եկեղեցում), դաշնամուրը և ջութակը, որոնք հայ իրականության մեջ դեռևս նոր-նոր էին տարածվում։ Այս տեսակետից հատկանշական են Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուի առաջաբանի հետևյալ խոսքերը. «Փառք ու պատիվ մեր դարվա հայերու մեջ վառված եռանդին՝ դաշնամուր նավագարանը (ինստրումենտը) այժմ հազվագյուտ բան չէ մեր օրիորդների և երիտասարդների համար. ջութակը և գիթառան նմանապես խիստ գործածական են»[4]։ Ժամանակակից,

---

[2] *И. Шопен,* Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ея присоединения к Российской империи. С.-Петербург, 1852, էջ 896—898։ Հնչող երաժշտությունը գերազանցապես թուրքականն էր ու պարսկականը։ Զարմանալի չէ, որ իր աշխատության այս հատվածում հատ ու կտոր տեղեկությունների հիման վրա հեղինակը գալիս է այն արտառոց եզրակացությանը, թե հայերն ազգային երգեր չունեն և միաժամանակ զարմանում է, որ մարզի երաժիշտների 8/9-ը հայեր են։ Նույնիսկ համարյա մեկ դար անց, 20-րդ դարասկզբին անգամ, այս տեսակետը դեռևս գոյություն ուներ և Կոմիտասն ստիպված էր վճռական պայքար մղել դրա դեմ։ Այս բոլորը հետևանք էր այն բանի, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը դեռևս հավաքված և ուսումնասիրված չէր։

[3] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 3-րդ, Երևան, 1948, էջ 4։

[4] Գամառ-Քաթիպա. Ազգային երգարան հայոց, Պետերբուրգ, 1856, էջ 7։

2—787

Հ 46128
ՀԱՅԿ ՍՍՌ ԳՐՔԱՐՔՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԻՈՒՑՅԱԼ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԱՆԱԳԵՄԻԱՅԻ

նեությունը ծավալում էին բուն հայկական շրջաններից դուրս և նրանց համար միևնույն էր, թե իրենց կառուցած շենքերն ինչ ոճով կլինեն։ Դարի ընթացքում հանդես եկած հայ ճարտարապետները բուն Հայաստանում չունենալով աշխատանքի հնարավորություն, հիմնվում էին Ռուսաստանի և այլ երկրների խոշոր քաղաքներում՝ իրենց տաղանդն ու հմտությունն ի սպաս դնելով օտարներին։ Այդպես էր, օրինակ, Պալյաննների դերդաստանը Կ. Պոլսում։ Տալով նշանավոր ճարտարապետների մի քանի սերունդ, այդ ընտանիքի բոլոր ներկայացուցիչներն էլ շենացրել են Կ. Պոլիսը՝ դառնալով ամենախոշոր կոթողների հեղինակները։ Այդպես էր նաև ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանը, որն իր գործունեությունը ծավալել էր Ռուսաստանի քաղաքներում և միայն Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո հնարավորություն ստացավ աշխատել Հայաստանում ու դառնալ սովետահայ ճարտարապետության հիմնադիրը։

3. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂԸ։ ԳՈՒՍԱՆԱ–ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ, ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՅԼԵՐԸ

19-րդ դարի առաջին կեսում հայ իրականության մեջ դեռևս գոյություն չուներ կազմակերպված երաժշտական-համերգային կյանք, չկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ ու կատարողներ։ Ժողովրդի երաժշտական կենցաղում տիրապետողը ժողովրդական ու գուսանական բանավոր ավանդվող երաժշտությունն էր։

Արևելահայ իրականության մեջ երաժշտության բնագավառում գոյություն ունեցող վիճակի մասին որոշակի գաղափար կարելի է կազմել վիճակագրական այն տվյալներից, որոնք բերված են ցարական պաշտոնյա Շոպենի աշխատության մեջ և բնութագրում են 1828 թվականին ստեղծված Հայկական մարզի երաժշտական կյանքը։ Պաշտոնական այս վիճակագրության մեջ բերված են թվեր Երևանում և ընդհանրապես Հայկական մարզում (ներառյալ նաև Նախիջևանի նախկին խանությունը և Օրդուբադի գավառը) եղած երաժիշտների մասին։ Երևանում կային 12 երաժիշտ, որոնցից 7-ը հայեր էին։ Երևանի շրջակայքի գյուղերում եղած երաժիշտների թիվը հասնում էր 59-ի, որոնցից հայեր՝ 54-ը։ Նախիջևան քաղաքում եղած 9 և շրջակա գյուղերի 10 երաժիշտները բոլորն էլ հայեր էին։ Օրդուբադի շրջանում կային 6 երաժիշտ—որոնցից 5-ը հայ։ Այսպիսով՝ ամբողջ Հայկական մարզում երաժիշտ-

ների ընդհանուր թիվը կազմում էր 96, որոնցից 85-ը հայեր էին[2]։ Դրանք թափառաշրջիկ աշուղներ էին, զուռնաչիներ ու դուդուկահարներ, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոնախմբություններին, խնջույքներին ու հարսանիքներին, և իրենց երգ ու նվագով նվաճել էին ժողովրդական մասսաների խորը համակրանքը։ Թե որքան մեծ ազդեցություն էին թողնում գուսան-աշուղները, դժվար չէ տեսնել Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանիկ» վեպի առաջաբանի հետևյալ խոսքերից. «Շատ անգամ տեսնում էի, որ մեյդանում, փողոցում մեկ քոռ աշըղի էնպես են հայիլ մայիլ մնացել ու կանգնել ականջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերնրների ջուրը գնում էր։ Մեջլիս ու հարսանիք հո առանց սազանդարի ե՞րբ հացը կուլ կերթար.....»[3]։

Երաժշտական գործիքներից տարածված էին փողայիններից՝ զուռնան, դուդուկը, բլուլը, հովվական սրինգը, լարայիններից՝ թառը, քամանչան, քանոնը, սանթուրը, սազը, քամանին և այլն։ Մշտապես գործածվում էին նաև զանազան հարկանային գործիքներ։ Դարի կեսերին հետզհետե մուտք են գործում երգեհոնը (գլխավորապես հայ կաթոլիկ եկեղեցում), դաշնամուրը և ջութակը, որոնք հայ իրականության մեջ դեռևս նոր-նոր էին տարածվում։ Այս տեսակետից հատկանշական են Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուի առաջաբանի հետևյալ խոսքերը. «Փառք ու պատիվ մեր դարվա հայերու մեջ վառված եռանդին՝ դաշնամուր նավազարանը (ինստրումենտը) այժմ հազվագյուտ բան չէ մեր օրիորդների և երիտասարդների համար. ջութակը և գիթառան նմանապես խիստ գործածական են»[4]։ Ժամանակակից,

---

[2] *И. Шопен*, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ея присоединения к Российской империи. С.-Петербург, 1852, էջ 896—898։ Հնչող երաժշտությունը գերազանցապես թուրքականն էր ու պարսկականը։ Զարմանալի չէ, որ իր աշխատության այս հատվածում հատ ու կտոր տեղեկությունների հիման վրա հեղինակը գալիս է այն արտառոց եզրակացությանը, թե հայերն ազգային երգեր չունեն և միաժամանակ զարմանում է, որ մարզի երաժիշտների 8/9-ը հայեր են։ Նույնիսկ համարյա մեկ դար անց, 20-րդ դարասկզբին անգամ, այս տեսակետը դեռևս գոյություն ուներ և Կոմիտասն ստիպված էր վճռական պայքար մղել դրա դեմ։ Այս բոլորը հետևանք էր այն բանի, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը դեռևս հավաքված և ուսումնասիրված չէր։

[3] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 3-րդ, Երևան, 1948, էջ 4։

[4] Գամառ-Քաթիպաս. Ազգային երգարան հայոց, Պետերբուրգ, 1856, էջ 7։

ՀԱՅԿ ՍՍՌ ԳՐՔԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԻՈՒՆԱԿԱՆ ՓՈՆԴԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ականատեսի այս խոսքերը մեզ համար կարևոր են և դրանք վկայում են այն պրոցեսը, որ տեղի ուներ հայ իրականության մեջ անցյալ դարի կեսերին, երբ եվրոպական երաժշտական գործիքները մուտք էին գործում հայերի կենցաղի մեջ։ Դաշնամուր ունենալը և նվագելը դառնում է մարդկանց կուլտուրականության աստիճանի չափանիշ։ Այս հանգամանքն անկասկած որոշ ազդեցություն է գործում երաժշտական ճաշակի կազմավորման վրա։ Սակայն այդ գործիքները միայն ունևոր խավերի մեջ են մուտք գործում, իսկ ժողովրդական մասսաներին դրանք դեռ երկար ժամանակ անմատչելի էին։

Կարևոր է նաև այն, որ Հայաստանի տերիտորիայում ռուսական կայազորներ ստեղծվելուց հետո, հայ իրականության մեջ մուտք են գործում առաջին փողային նվագախմբերն ու ռուսական ժողովրդական գործիքները, որոնց հետ միասին նաև համապատասխան երաժշտությունը։ Փողային նվագախմբերի առկայությամբ հայերը հնարավորություն են ստանում ծանոթանալու ոչ միայն նվագախմբերի կազմում եղած պղնձյա ու փայտյա փողային գործիքների[5], այլև հնչող կենցաղային ու ռազմական երաժշտության հետ։ Այս հանգամանքը նկատելի հետք է թողնում հայկական միջավայրում։ Իբրև օրինակ կարելի է բերել Ալեքսանդրապոլը (այժմ Լենինական), որտեղ ռուսական կայազորն ստեղծվում է 1828 թվից։ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին և 20-րդ դարի առաջին կեսին փողային գործիքները մեծ տարածում են գտնում այստեղ և դրա հետևանքով էլ այդ գործիքների վրա նվագող զգալի քանակությամբ անվանի երաժիշտներ են հանդես գալիս։

Հայ ժողովրդի մասսայական երաժշտական կենցաղի վրա չափազանց ուժեղ էին արտաքին ազդեցությունները։ Ժողովրդի արտակարգ ցրվածությունը, տարբեր երկրներում ստեղծված քնակավայրերը հանդիսանում են այդ արտաքին ազդեցությունների ներթափանցման գլխավոր պայմանները։ Այս է պատճառը, որ շատ գաղթավայրերում, դարեր շարունակ ենթարկվելով արտաքին ազդեցությունների, հայերի շատ զանգվածներ մոռանում էին

---

[5] *Անհրաժեշտ ենք համարում հիշատակել, որ պատմական Հայաստանում կային ոչ միայն փողային գործիքներ, այլև անսամբլներ ու նվագախմբեր, որոնք, սակայն, օտարերկրյա ծանր տիրապետության տարիներին դուրս էին եկել գործածությունից և այդ իմաստով պատմական տրադիցիան ընդհատվել էր։ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Քոչարյանի «Ժողովրդական երաժշտական գործիքները Հայաստանում» թեկնածուական դիսերտացիան (ձեռագիր)։*

իրենց մայրենի լեզուն ու մշակույթը և ժամանակի ընթացքում ձուլվում էին տեղական ժողովուրդների հետ։ Եվ միայն բուն Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում էր, որ ժողովուրդը պահպանում էր իր մշակույթը, այդ թվում նաև երաժշտական գանձերը։

Հայ ժողովրդական երաժշտությունը շարունակում էր ապրել ժողովրդի հիշողության մեջ և կազմել նրա կենցաղի անբաժանելի մասը։ Սակայն նրա հավաքման և ուսումնասիրության ուղղությամբ դեռ երկար ժամանակ կազմակերպված աշխատանք չէր կատարվում։ Միայն բանաստեղծ և անվանի գիտնական Ղևոնդ Ալիշանն էր, որ 1840-ական թվականներից սկսած հավաքում և «Բազմավեպ»-ում պարբերաբար հրապարակում էր ժողովրդական (իր բառով ասած՝ «ռամկական») երգերի առաջին նմուշները, որոնք հետագայում հավաքվեցին նրա «Հայոց երգք ռամկականք» (Վենետիկ. Ս. Ղազար, 1858) գրքույկի մեջ։ Սա առաջին հավաքածուն էր, որի մեջ միջնադարյան հայ ժողովրդական երգերի կողքին տեղ էին գտել բուն հարսանեկան («Շեմքիկ, մի ժաժա», «Օրհնյալ բարերար աստված», «Մեր թագվորին ծաղիկ պիտեր ծաղկունանց», «Մեր թագվորն էր խաչ», «Էն դիզան, բետ բետ դիզան, տեսեք թե էն ո՞րն է»), զարիբուբյան («Կռունկ, ուստի կուգաս») և այլ երդեր։ Ընդամենը 19 երգ էր զետեղված այդ գրքույկում, դժբախտաբար առանց եղանակների։ Սակայն բերված երգերը պատկանում են հայ ժողովրդական երաժշտության ընտիր նմուշների թվին և հետագայում դրանցից շատերի եղանակները ձայնագրվեցին մեր երաժշտական գործիչների կողմից և դարձան ընդհանուրի սեփականություն։ Ի պատիվ Ղ. Ալիշանի պետք է նշել, որ նա հանդիսանում է նաև հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ առաջին տպագիր հոդվածի[6] հեղինակը, ինչպես և ձեռագիր մնացած մի «երգարանի», որի մեջ նա հավաքել է բազմաթիվ երգեր[7]։

19-րդ դարի առաջին կեսի հայկական երաժշտական կենցաղի մասին պատկերացում կազմելու տեսակետից կարևոր է ծանոթանալ Գամառ-Քաթիպայի կողմից 1856 թվականին Պետերբուրգում հրատարակված երգարանի հետ, որի մասին արդեն հիշատակվեց վերևում։ Գամառ-Քաթիպայի «Ազգային երգարան հայոց» գրքույ-

---

[6] «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1845, № 7, էջ 109—111, Ղ. Ալիշանի «Ռամկական երգեր» հոդվածը «Ընդստյալ կայր ու լայր կաքվուկն» երգի խոսքերի հետ միասին։

[7] Տե՛ս Հ. Արսեն Ղազարոս Ղազիկյանի «Հայկական նոր մատենագիտություն և հանրագիտական հայ կյանքի», հատոր 1, Վենետիկ, 1909, էջ 63։

կով սկիզբ դրվեց երգարանների հրատարակությանը մեր իրականության մեջ, մի բան, որն ինքնին հատկանշական է և վկայում է երաժշտության հասարակական նշանակության բարձրացումը։ Զուգադիպելով ազգային ինքնագիտակցության արթնացման և քաղաքական զարթոնքի շրջանին, այս երգարանի մեջ միանգամայն հասկանալի պատճառներով զգալի տեղ է հատկացված ազգային-հայրենասիրական երգերին։ Այդ երգերը նոր-նոր էին ստեղծվում հայ ուսանող երիտասարդների կողմից, ուսանողներ, որոնք շփվելով Պետերբուրգի, Դորպատի և այլ քաղաքների առաջավոր հասարակության հետ, լսելով այդ նոր միջավայրում հնչող երգերը, աշխատում էին դրանց նմանողությամբ ստեղծել ու տարածել այնպիսի երգեր, որոնք հանդիսանային նոր գաղափարախոսության մարմնացում և հայ հասարակությանը նախապատրաստեին դարաշրջանի առաջադրած խնդիրների իրագործմանը։ Ստեղծվող երգերի մի մասը պարզապես թարգմանվում էր ռուսերենից, գերմաներենից, ֆրանսերենից և այլ լեզուներից՝ նույն եղանակներով երգվելու համար, իսկ մի մասն էլ ինքնուրույն բանաստեղծություններ էին՝ հարմարեցված պատրաստի եղանակներին։ Ահա այս ճանապարհով են ստեղծված «Երգ պանդուխտ պատանեկի» («Միծեռնակ»), «Մայր Արաքսի», «Նկարիչ» («Ակնապիշ, անձայն, խորհուրդ ճակատիդ»), «Խնդա այսօր Հայաստան», «Կռամբաբուլի», «Սայլորդ», «Կենաց բաժակ», «Հարբած մարդու երգ», «Ինձ համար չէ գարնան գալը», «Երկու քույր» և բազմաթիվ այլ երգեր, որոնցից շատերը արժանացան լայն ժողովրդականության և իրոք մտան երաժշտական կենցաղի մեջ։

Անդրադառնալով երգի նշանակության հարցին, Գամառ-Քաթիպան գրում է. «Երգերից և մանավանդ ազգային երգերից մենք իմանում ենք մի ազգի ոգին, նորա բարքը, գաղափարը և զգացողությունը, այն պատճառով որ՝ ամեն ազգ ունի իրա համար առանձին-առանձին աստիճաններ զգացողության և երևակայության»։ Ինչ վերաբերում է հայկական ինքնուրույն երգերին, ապա դրանց մասին ասում է՝ «Մեր հայերը ասես թե իրանց երգերի մեջ թափել են իրենց հոգին ու ամենօրյա մտածմունքը, որ մենք իզուր պետք է պտրեինք մեր բազմահատոր գրքերումը։ Երգերի նյութը, ինչպես ասացի-առած է ամենօրյա կյանքից, ուստի նոցա մեջ տեսնում ենք երբեմն առույգ պատանի, որ անհույս կանչում է իրա սիրականին (յարին), որի հարուստ ծնողք չեն հոժարում միաւլորել նոցա. երբեմն պանդուխտը (ղարիբ) օտար երկիր ընկած՝ կա-

րոտը ու սրտի ցավերը հայտնում է տեղափոխիկ թռչուններուն, ուրիշ տեղ դեռափթիթ օրհասականը տեսնելով տարաժամ մահի մոտենալը՝ աղաչում է հոգեհանին խնայել նրա ծաղիկ հասակը. շատ տեղ՝ արևե անցած գուսանը (աշուղը) պարզ և անպաճուճ խոսքերով երգում է աշխարհիս ունայնությունը: Մեկ խոսքով ուր որ չենք ձգում աչքերս՝ ամեն տեղ տեսնում ենք վայ և հառաչանք»[8]:

Դժվար չէ նկատել, որ այս քննորոշումը միակողմանի է և վերաբերում է հայկական երգերի մի ստվար խմբին միայն: Ըստ երևույթին հեղինակը ծանոթ չի եղել հայ ժողովրդական երաժշտության այլ խմբերին, հատկապես պարերգերին, որոնք համեմատաբար ավելի շատ են, էպիկական, հումորիստական, ծիսական-հարսանեկան և այլ երգերին, որոնց նկատմամբ երբեք չի կարելի ասել, թե դրանք «վայ ու հառաչանք» են արտահայտում: Հայ ժողովրդական երաժշտության իմացության սահմանափակությունը պատճառ է դարձել նաև մի շարք այլ սխալների: Ճիշտ կերպով ընդգծելով, որ «երգի եղանակը անպատճառ համաձայն պիտի լինի նորա ներքին պարունակությանը հետ», նա, ելնելով հայ ժողովրդի ապրած դարավոր ողբերգությունից եզրակացնում է, թե՝ «Այդ պատճառով էլ մեր ազգային երգերը ըստ մեծի մասին տխուր, միաձև (МОНОТОННЫЙ) և ձանձրացուցիչ են»[9]: *Տխրության հարցում գուցե նա իրավացի է, բայց որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը մոնոտոն է ու ձանձրալի, դա արդեն չի համապատասխանում իրականությանը: Անդրադառնալով այն հարցին, թե ինչո՞ւ հայկական միջավայրում տարածված են բազմաթիվ օտար երգեր (թուրքական, պարսկական, վրացական և այլն), նա պատասխանում է. մեր նախնիներն իրենց երգերի մեջ արտահայտել են ժողովրդի ողբերգական վիճակը և ստեղծել տխուր եղանակներ, որոնք այժմ չեն համապատասխանում նրանց ավելի երջանիկ հետնորդների ներկա վիճակին և սրանք էլ իրենց խնջույքներում օգտագործում են այլազգի երգեր: Այս բացատրությունը միայն մասամբ է ճիշտ և չի կարող մեզ բավարարել: Դարերով իրար կողք-կողքի ապրելով և գտնվելով թուրքական ու պարսկական բռնապետության տակ, հայերը հաճախ իրենց կամքից անկախ են դիմել հիշյալ ժողովուրդների երաժշտության օգտագործմանը, ո-*

---

[8] Նույն տեղում:

[9] Գամառ-Քաթիպա, նշված աշխատությունը, էջ 2:

ղովհետև այդպես են թելադրել հանգամանքները։ Չէ՞ որ շատ տեղերում նրանք նույնիսկ դարձել էին Թրքախոս, վրացախոս կամ ռուսախոս և մոռացության էին մատնել իրենց մայրենի լեզուն, որի հետ և հարազատ երաժշտությունը։ Սակայն, բարեբախտաբար, մեր ժողովրդի մեծամասնությունը պահպանել էր իր լեզուն և երաժշտական մշակույթը, որի բազմաթիվ նմուշները, հատկապես 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում գրի առնվեցին, մշակվեցին ու հիմք դարձան նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման համար։

Այժմ, փոփոխված հանգամանքներում, երբ հայ ժողովրդի մի խոշոր հատվածն անցնելով ռուսական տիրապետության տակ քիչ թե շատ տանելի պայմաններում (և ոչ թե երջանկացած, ինչպես գրում է Պատկանյանը), հնարավորություն էր ստացել զարգացնելու իր դարավոր մշակույթը, անհրաժեշտ էր նրան տալ նոր երգեր, նոր ոչ միայն իրենց բովանդակությամբ, այլև երաժշտությամբ։ Ահա այս խնդիրն էր, որ անհապաղ լուծում էր պահանջում։ Եվ որովհետև չկային հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ, ուստի և այդ խնդրի լուծումը գերազանցապես իրենց վրա էին վերցնում ռուսական կենտրոններում կրթություն ստացած բանաստեղծները, թարգմանիչները, հասարակական-քաղաքական գործիչները։ Այստեղից էլ ձեռագիր ու տպագիր երգարանների ստեղծման ու դրանց միջոցով նոր երգերի մասսայականացման անհրաժեշտությունը։ Ընդառաջելով այդ պահանջին Գամառ-Քաթիպան առաջինն էր, որ հրատարակեց երգարան, որն ուներ նաև երաժըշտական հավելված։ Այդ հավելվածը կազմել էր ռուս երաժիշտ Նիկոլայ Տրիֆոնովը և պարունակում էր ընդամենը 33 մեղեդի, մինչդեռ երգարանում զետեղված երգերի թիվը հասնում էր 140-ի։

Նախ մի քանի խոսք երգարանի բովանդակության մասին, ապա մեր խոսքը կմասնավորեցնենք երաժշտական հավելվածի վերաբերյալ։

Գամառ-Քաթիպայի «Նոր երգարան հայոց»-ի մեջ տեղ են գտել Գողթան երգիչների, գուսանների, աշուղների և բուն ժողովրդական երգերի նմուշները, ինչպես և Պատկանյան տոհմի ներկայացուցիչների և այլ բանաստեղծների գրչին պատկանող ստեղծագործություններ (ինքնուրույն և թարգմանական), որոնց մի զգալի մասը երգվող չէ, այլ ընթերցանության և արտասանության նյութ է։ Այս սկզբունքը հետագայում ևս պահպանվեց լույս տեսած համարյա բոլոր երգարաններում։ Անկասկած Գամառ-Քաթիպան

օգտվել է Ալիշանի, «Հայոց երգք ռամկականք» ժողովածուից, որի մասին խոսվեց վերևում: Այս երգարանում մենք գտնում ենք ժողովրդական երգերի մի շարք նմուշներ, որոնք առաջին անգամ տպագրվել են միայն Ալիշանի ժողովածուի մեջ: Դրանց թվին են պատկանում, օրինակ, «Պանդուխտ առ կռունկ» («Կռունկ, ուստի կուգաս»), «Երգ հարսին», «Երգ հարսանյաց փեսայի» («Օրհնյալ բարերար աստված», «Մեր թագվորին ծաղիկ պիտեր ծաղկունանց», «Մեր թագվորն էր խաչի», «Էն դիզան, բետ բետ դիզան, տեսնք թե ո՞րն է»), «Երգ կաքավու», «Երգ արագիլի» և այլն: Թեև երգարանի երաժշտական հավելվածում այս երգերի մեղեդիները չկան, բայց և այնպես ինքնին հասկանալի է, որ դրանք պատկանում են եղանակավոր երգերի թվին և երգվում էին ամենուրեք:

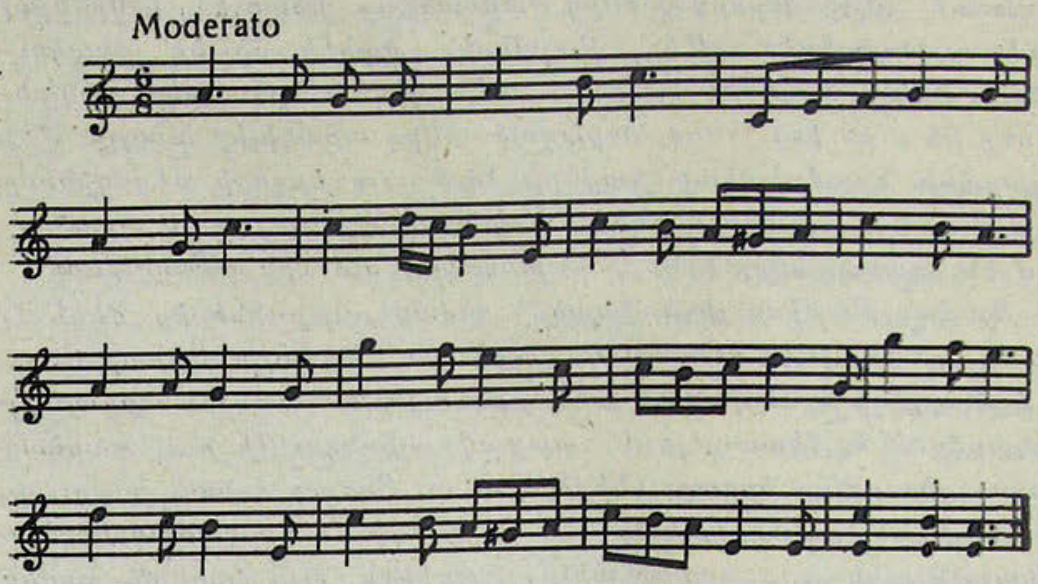
Գամառ-Քաթիպայի երգարանի առավելություններից մեկն էլ այն էր, որ նրա մեջ զետեղված էին Սայաթ-Նովայի, Աղբար-Ադամի և Թուրինջի երգերից, մի բան, որ նույնպես առաջին անգամ էր կատարվում և հետագայում ստացավ ավանդույթի ուժ, դարձավ պարտադիր բոլոր երգարանների համար: Բնորոշ է նաև խնջույքի, ուրախության, ուսանողական անհոգ կյանքի հետ կապված երգերի առկայությունն այս երգարանում, այսինքն այն երգերի, որոնց պակասն ամենից շատ էր զգացվում:

Ահա այդ պահանջին ընդառաջելով և նպատակ ունենալով ստեղծված նոր երգերը տարածել հայկական միջավայրում, երգարանի հեղինակը անհրաժեշտ համարեց ավելացնել նոտային հավելված, այն էլ ոչ թե հայկական ձայնանիշներով, այլ եվրոպական տարածված նոտագրությամբ, որպեսզի այդ երգերն առանց աղավաղվելու ընդհանրանան:

Երգարանի երաժշտական այդ հավելվածը շարադրված է դաշնամուրով և գիթառայով նվագելու նկատառումով և այդ պատճառով էլ նոտաների տակ երգերի խոսքերը չեն տեղադրված: Աջ ձեռքում միշտ մեղեդին է, իսկ ձախ ձեռքում ուղղահայաց ակկորդներով նվագակցությունը: Երգերից մի քանիսը բերված են այնպիսի մեղեդիներով, որոնք համարյա անփոփոխ մնացին նաև հետագա տասնամյակների ընթացքում: Դրանցից են, օրինակ, «Միծեռնակը», Գ. Դոդոխյանի խոսքերով, «Սայլորդը» («Ահա սուրհանդակի սայլակը») ռուսական հայտնի ժողովրդական երգն իր խոսքերի թարգմանությամբ, «Խնդա այսօր Հայաստան» Հ. Խատամյանցի խոսքերով և Վերստովսկու «Ասկոլդի շիրիմը» («Асколь-дова могила») օպերայից վերցված մեղեդիով և այլն: Իսկ այն-

պիսի երգ, ինչպիսին «Մայր Արաքսի ափերով» հանրահայտ երգն է, այստեղ բերված է մի եղանակով, որն ընդհանրացում չգտավ և մոռացության մատնվեց։ Որպես պատմական հետաքրքրություն ներկայացնող իրողություն բերենք այդ եղանակը։

ՄԱՅՐ ԱՐԱՔՍԻ ԱՓԵՐՈՎ



Այս եղանակն իր վայելատնման ռիթմով, թեթև ինտոնացիաներով ու ընդհանուր բնույթով ամենևին չի կապվում երգի բովանդակությանը և, ընդհակառակը, հակասության մեջ է նրա հետ՝ տալով խոսքի և երաժշտության աններդաշնակության մի օրինակ։ Ըստ երևույթին հենց այս պատճառով էլ այդ եղանակը մոռացության մատնվեց և կարիք զգացվեց նոր եղանակների, որոնք ըստեղծվեցին հետագայում։

Ինչ վերաբերում է «Միծեռնակի» եղանակին, ապա իր ընդհանուր ստվերագծերը պահելով, այն որոշակի մշակման է ենթարկվել։ Հատկապես որոշակի փոփոխություն է կրել ռիթմը և դարձել ավելի երգային։ Իր նախնական վիճակում այդ երգը հետևյալ պատկերն է ներկայացրել. (նոտային օրինակը՝ էջ 25)։

Ինքնին հասկանալի է, որ երգարանի նոտային հավելվածը կատարյալ չէ և այդ հասկանում էր նաև ինքը կազմողը, երբ նույն երգարանի առաջաբանում գրում էր. «Նորերոմս (այսինքն 1849-ից) բավական հաջողակ երգեր դուրս եկան մի քանի ուսանողի գրչի տակե. բայց որովհետև ըստ ամենայնի չեն բավականացնում հայոց հոգվո և սրտի պահանջմունքները իրանց օտար խմաստներով ու անսովոր եղանակներով, այդ պատճառով նոցա մեծ մասը

ՍՐԳ ՊԱՆԴՈՒԽՏ ՊՇՏՊՆԵԿԻ



(խնդրեմ չվիրավորվեն ասածես) քիչ ժամանակից ետ անշուշտ պիտի մոռացվեն իրենց հեղինակների հիշատակի հետ, եթե այդ պարոնները չաշխատեն ավել նշանավոր արդյունքներով քաջամարտիկ հանդիսանալ ազգային դպրության մեջ»[10]։

Գիտակցելով հանդերձ, որ իր հրատարակած երգերը գեղարվեստական կատարելություններ չեն, Գամառ-Քաթիպան, այդ նշանավոր բանաստեղծն ու հասարակական-քաղաքական գործիչը, որը հետագայում խոշոր ազդեցություն գործեց բազմաթիվ սերունդների վրա և որի բանաստեղծություններից շատերը երգերի վերածվելով բացառիկ ժողովրդականություն ստացան,—տվյալ դեպքում նկատի ուներ թեկուզ ժամանակավորապես բավարարել հասարակության անհետաձգելի պահանջները, մինչև որ հանդես դային ազգային երաժիշտ-ստեղծագործողներ և ստանձնեին այդ կարևոր պակասի լրացման գործը։ Այն, ինչ կատարեց Պատկանյանն անցյալ դարի կեսերին, չլինելով երաժիշտ, չափազանց կարևոր էր և, անկասկած, ունեցավ հսկայական նշանակություն մեր գրականության և երաժշտական մշակույթի զարգացման համար։ Այս իմաստով էլ պետք է գնահատվի նրա կատարածը և արժանի տեղը հատկացվի մեր երաժշտության պատմության մեջ, որպես առաջին երգարաններից մեկի կազմող և ազգային-հայրենասիրական երգերի ստեղծման ու տարածման գործի նախաձեռնող։

Այժմ մի քանի խոսք այս շրջանի գուսանա-աշուղական և ժողովրդական երաժշտության մասին։

Այս շրջանի գուսանա-աշուղական ստեղծագործությունը հենվում էր մեծ Սայաթ-Նովայի հզոր տաղանդով վերաճուլված երգային այն գանձերի վրա, որոնք իրենց մեջ խտացնելով հայ միջ-

---

10 Գամառ-Քաթիպա, նշված աշխատությունը, էջ 6։

նադարյան տաղերգուների և գուսան-աշուղների արվեստի նվաճումները, դարձել էին հայ աշուղական ստեղծագործության բարձրակետը։ Դրանով իսկ Սայաթ-Նովան դարձավ իրենից հետո հանդես եկած աշուղների ճանաչված «ուստաբաշին» և նրանց համար հանդիսանում էր բարձրագույն հեղինակություն։ Ճիշտ է, 19-րդ դարի առաջին կեսը չտվեց Սայաթ-Նովայի նման հանճարեղ աշուղ, բայց և այնպես նրա բարերար ներգործությամբ ձևավորվեցին բազմաթիվ աշուղներ, որոնցից շատերը իրենց երգերով զգալի չափերով հարստացրին հայրենի աշուղական գրականությունը։ Դրանց թվին են պատկանում Շիրինը (Հովհաննես Կարապետյան, 1827—1856), Թուրինջը (Թորոս Մարթաշյան, 1792—1877), Իվանը (Հովհաննես Սարգսյան, 1800—1864), Ազբար Ադամը (1816—1844), Գյուրջի-Նավլեն (ծննդյան թիվն անհայտ է, մահացել է 1840-ին), Քյանհանը (Պետրոս Գնթունյանց, 1820—1866), Միսկին-Բուրջին (1810—1847), Զարգյարը (Աբրահամ, 1824—1874), Մայիֆը (Հարություն, 1825—1901), Զահրին (Կարապետ Կարապետյան, 1818—1888) և շատ ուրիշներ։ Սրանք ապրել ու աշխատել են տարբեր վայրերում, ինչպես բուն Հայաստանում, նույնպես և նրա սահմաններից դուրս և հորինել են այնպիսի երգեր, որոնք հանդիսանալով իրենց ժամանակակիցների մտքերի ու հույզերի արտահայտությունը, սիրվել են նրանց կողմից, մտել երաժշտական կենցաղի մեջ։ Ինչպես միշտ, այս շրջանում էլ հայ աշուղների հորինած երգերի գերակշռող մասը սիրային է։ Աշուղական սիրային երգերում արտահայտվել են սիրային զգացմունքի տարբեր նրբերանգներ։ Միաժամանակ մեր աշուղները ստեղծել են խաղեր պատմական դեպքերի մասին (1828 թ. գաղթը, 1840 թ. երկրաշարժն ու Ակոռիի կործանումը և այլն), գովերգել են իրենց սիրելի քաղաքներն ու գյուղերը (Երևան, Էջմիածին, Աշտարակ, Թիֆլիս, Աստրախան և այլն)։ Հորինել են երգիծական երգեր ագահ ու ժլատ հարուստների, տերտերների և գյուղական ցեցերի մասին, իրենց երգերի մեջ արտացոլել են նաև սոցիալական հարցեր ու դասակարգային հակամարտություններ։ Իրենց այս կարգի երգերի մեջ նրանք աշխատում են գտնել չարիքի արմատը և որոշ դեպքերում գալիս են այն եզրակացության, որ դա փողն է՝ նոր կապիտալիստական աշխարհի շարժիչը։ Աշուղ Զարգյարն ասում է. թե «Ո՞վ է հարցնում մարդկությունն, մարդ բառն փողն է, իմացեք» և ապա ավելացնում է.

«Եթե փող ունես, աներկբա, ինչ որ պատահավ, գողացիր,

Հարուստն ինչքան գողանա աղքատն գող է, իմացեք»։

Գողն է, որ «նվաստին մեջլիսում արիացնողն է», «մարդկանց պատվի հանող, պատվից գցողն է», նա է, որ մարդկանց առանց դինու հարբեցնում է։ Աշուղ Իվանը դրան ավելացնում է, որ գողն է այս աշխարհի իսկական թագավորը, «Ամեն ցավին ճար», «Բրոնավոր չար», «Իշխանաց փառք ու պսակ», «Կայսերաց սիրեկանն» և այլն։ Աշուղ Թուրինջը ավելի մեծ ընդհանրացման է հասնում, դոնելով, որ իր համար «ժամանակն վատացել ա», «էլ մարդ չի քաշիլ իմ քաշած դարդ ու սարերն» և որ

«Ձարերն մոտեցել են, հեռացել են բարիներն,
Ջունիմ էլ հաջողություն, դարի ձեռից գանգատ ունեմ»։

Նույն ոգով է արտահայտվում նաև աշուղ Քիշիկ-Նովան։ Իր «Փչվի էսպես ժամանակն» երգում նա գտնում է, որ «Հույս ու հավատ, սեր չըկան», «Պխտորվեց հիստակությունն, հավատով հերն ու մեր չըկա», «էլ մարդուն հավատալ չըկա», «էլ քուր ու ախպեր չըկա» և այլն։

Նման մտքեր ու խորհրդածություններ դարձյալ կարելի է գրանել ինչպես 19-րդ դարի առաջին կեսի, նույնպես և հետագա շրջանի աշուղական երգերում։ Մշտապես լինելով ժողովրդի մեջ, նրանք լավ էին տեսնում ու զգում ժողովրդի վիճակը, սոցիալական անհավասարությունը, շահագործումն ու աղքատացումը։ Սակայն աշուղների մեծ մասի մեջ դեռևս շատ ուժեղ էր կրոնա-բարոյական աշխարհայացքը և այդ բոլորը նրանք վերագրում էին չար բախտին, համարում էին մարդկանց մեղքերի արդյունք։ Նրանք դեռևս ի վիճակի չէին հասկանալու սոցիալական հակամարտությունների էությունը և ելք փնտրելու ստեղծված այդ ծանր վիճակից ազատվելու համար։ Այս է պատճառը, որ նրանց երգերից շատերը դեռևս ունեին կրոնա-բարոյախոսական բովանդակություն։

Ընութագրվող ժամանակաշրջանի աշուղական երգերն իրենց լեզվով խայտաբղետ են։ Շատ աշուղներ իրենց երգերը հորինում էին պարսկերեն, թուրքերեն ու ադրբեջաներեն և կամ ստեղծում էին լեզվախառն երգեր։ Այս երևույթը հետզհետե տեղի տվեց 19-րդ դարի կեսերին մեր աշուղների համար հիմնական լեզուն դարձավ հայերենը։ Բայց այստեղ էլ միասնականություն չկար։ Ոմանք գործածում էին գրաբար, ոմանք տարբեր բարբառներ և միայն 19-րդ դարի երկրորդ կեսին աշուղական երգերում տիրապետողը դառնում է գրական հայերենը։

Երաժշտական արվեստի տեսակետից տվյալ ժամանակաշրջանի աշուղական երգերը հետաքրքիր են նրանով, որ տրադիցիոն աշուղական եղանակների գերակշռության հետ միասին հանդես են գալիս նոր մեղեդիներ, որոնք հյուսվելով մեր աշուղների կողմից, իրենց ինտոնացիոն ու ոճական առանձնահատկություններով մոտենում էին գյուղական և քաղաքային ժողովրդական երգերին: Այս և հետագա տարիներին մեր աշուղներն աշխատում են իրենց երգերի մեղեդիները մաքրել օտարամուտ տարրերից և դրանք դարձնել ավելի ամբողջական ու հարազատ: Անդրադառնալով տվյալ հարցին, պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանը գրում է. «Ղեկավարվելով հայրենասիրական մղումներով, քննարկվող շրջանի աշուղները վերաքննության են ենթարկում երաժշտական լեզուն, որը ժառանգություն էր մնացել նախորդ սերունդների վարպետներից: Նրանք ջանքեր են գործադրում այդ լեզուն օտար և պատահական տարրերից ազատագրելու համար: Լեզվի մաքրման նպատակով նրանք դիմում են 18-րդ դարի աշուղական երաժշտության համեմատությամբ ավելի նոր ինտոնացիոն ակունքների. մի կողմից՝ վաղ ֆորմացիաների բուն հայկական տաղերին, իսկ մյուս կողմից՝ գյուղական երգին: Լեզվի տարրերի հետ միասին յուրացվում են նաև աշուղական երաժշտության համար նոր մի քանի ձևեր»[11]:

Դժբախտաբար ժամանակին ձայնագրված չլինելու պատճառով, 19-րդ դարի առաջին կեսի աշուղների ինքնուրույն մեղեդիներից քչերն են պահպանվել, միայն գեղարվեստականորեն ամենացայտուն նմուշները: Դրանցից են, օրինակ, աշուղ Շերինի «Այգեպան», «Ակնարկյա», և «Յափնջիս կորավ», Միսկին-Բուրջու «Էշխիցդ ջունուն դառած» և «Ախչի արիս», Զարգյարի «Ախչիկ մի գնալ» և այլ երգեր: Այս, ինչպես և մի շարք այլ երգեր, խորը կերպով մտնելով ժողովրդի կենցաղի մեջ, այսօր էլ շարունակում են իրենց կյանքը և գեղարվեստական հաճույք են պատճառում ունկնդիր հասարակությանը:

Այս շրջանի ամենանշանավոր դեմքը հանդիսացավ Շերինը, որը թեև կարճ կյանք ունեցավ (ապրեց ընդամենը 30 տարի), բայց աչքի ընկավ իր գրական-երաժշտական ստեղծագործության գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով: Երկու տարեկան հասակում զրկվելով տեսողությունից, փոքրիկ Հովհաննեսը անցնում

---

[11] *Х. С. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 278.

է վշտերով ու զրկանքներով լեցուն մի կյանք։ Իր հիանալի ձայնի շնորհիվ, դեռ 8—9 տարեկան, ուղարկվում է Ալեքսանդրապոլ՝ աշուղական արվեստի մեջ կատարելագործվելու։ Նրա առաջին վարպետը լինում է աշուղ Բավեն, որն իր սանին ոչ միայն սովորեցնում է նվագել քյամանի, այլև հաղորդակից դառնալ ընդհանրապես աշուղական արվեստի և մասնավորապես Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցի լավագույն ավանդույթներին։ Ավելի ուշ Հովհաննեսը մեկնում է Կարին, ուսանում աշուղ Ասպի (Էսպի) մոտ։ Արդեն կատարելապես տիրապետելով աշուղական արվեստին, նա ձեռնադրվում է վարպետ և իր քաղցր անուշ ձայնի համար ստանում է Շիրին մականունը։ Բոլոր աշուղների նման Շիրինն էլ վարել է թափառիկ կյանք, հանդես եկել ժողովրդական հավաքույթներում՝ կատարելով թե՛ իր սեփական և թե՛ այլ աշուղների ստեղծագործություններ։ Բայց նրա հիմնական կացարանը հանդիսացավ էջմիածինը, որը նրան հնարավորություն տվեց լրացնել իր ուսումնառության թերին, Մատենադարանի ձեռագրերի օգնությամբ ծանոթանալ միջնադարյան տաղերգուների ստեղծագործությանը, կատարելապես տիրապետել գրական աշխարհաբարին։ Այս բոլորն, անկասկած, կարևոր նշանակություն ունեցան նրա ստեղծագործական աշխատանքի համար և իրենց համապատասխան արտացոլումը գտան նրա երգերում։

Շիրինը հայ գուսաններից առաջինն էր, որ իր երգերը հորինեց մաքուր գրական աշխարհաբարով, մի հանգամանք, որը կարևոր նշանակություն ուներ գուսանական արվեստի դեմոկրատացման տեսակետից։ Եթե նրա նախորդները և ժամանակակիցներից շատերը իրենց երգերը հորինում էին օտար լեզուներով և կամ խրթին գրաբարով՝ նպատակ ունենալով ապշեցնել իրենց ունկնդիրներին,—ապա Շիրինը դիմեց ժողովրդին հասկանալի աշխարհաբարին և իր երգերը համեմատաբար մատչելի դարձրեց բոլորին, թեև լիովին չազատագրվեց գրքայնությունից, խրթին դարձվածքներից ու ոճերից։

Շիրինի երգերի թեմատիկան բավական բազմազան է։ Այստեղ մենք հանդիպում ենք գիտության ու խավարի, ուսման ու դաստիարակության, ազգասիրության ու մարդասիրության, կյանքի ու մահվան, արտաքին ու հոգեկան գեղեցկության, հավերժական սիրո և այլ մոտիվների, որոնք հաճախ արտացոլվել են նրա երգերում՝ հասնելով փիլիսոփայական խորության ու լայն ընդհանրացումների։ Նա դրվատական խոսքեր է ասում գիտության

հասցեին, հորդորում է երիտասարդությանը նվիրվել ուսմանն ու գիտության գանձերի տիրապետմանը, որովհետև «Գիտությունը, ով աչքի լույս, մարդուս երկրորդ արևն է»—ասում է Գուսանը: Արտաքին գեղեցկության համեմատությամբ նա առավելությունը տալիս է հոգեկանին: Արտաքին գեղեցկությամբ օժտված, բայց դատարկամիտ կնոջը նա համեմատում է գեղեցիկ, բայց դատարկ գավի հետ: Նա գովերգում է համեստ ու առաքինի «անբիծ կաթով անվածծ», պարկեշտ, իր ընտանիքին նվիրված կնոջը և պախարակում «օրը հարյուրի մոտ կաքավող», պատշաճության սահմանը կորցրած, վարք ու բարքը առ ու ծախի առարկա դարձրած, «սեգ, ամբարտավան, գոռող» գեղեցկուհիներին: Իհարկե նրա երգերում էլ կան սիրուհու բարեմասնությունների չափազանցված նկարագրություններ, որոնց առկայությամբ այն վերածվում է վերերկրային էակի, սակայն, դրան հակառակ, Շիրինն իր սիրուհուն պատկերում է բավականին կոնկրետ հատկություններով օժտված, «լեզվագետ», «քաղաքական մտքերով զարմանալի հեղինակ», կար ու ձևի համար շնորհաբուխ մատներ ունեցող և նույնիսկ «եվրոպական կանոնով» սեղան զարդարող: Շիրինի սիրային երգերում զգացմունքների հորդ զեղումներից բացի, կան նաև խրատներ և խորհուրդներ, որոնք առնված են կյանքի փորձից և հանդիսանում են ընտանեկան երջանկության պահպանման համար անհրաժեշտ նախապայմաններ: Կարևոր է և այն, որ Շիրինի սիրային երգերը պատկերավոր են, բանաստեղծական պատկերներով ու համեմատություններով հարուստ, լեզվական կուլտուրայով բարձր: Ահա մի քառյակ.

Իմ ստվերից դու անանջատ, ոսկի արև, չերթաս, եկ,
Նարգիզի բույր, հասմիկի փունջ նրբատերև, չերթաս, եկ,
Արյուն, արցունք ես կթաչեմ, ինչպես անձրև, չերթաս, եկ,
Արցունքիդ, կակաչի պես հողն է կարմիր, չերթաս, եկ:

Շիրինի ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ են գրավում բալրոյախոսական ու խրատական երգերը, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտացոլված են նրա բարոյական ըմբռնումներն ու մարդասիրական գաղափարները, կենսափիլիսոփայությունն ու քաղաքական ըմբռնումները: Երբեմն նա մի քառատողի մեջ խտացրած կերպով արտահայտում է բազմաթիվ մտքեր: Ահա այդպիսի մի օրինակ.

Վնասդ իմացիր, օգուտդ ճանաչիր, նամուս ղեյրաթով,
պատվով շրջիր,

Զուր մի՛ մատնիր փառք ու կայքդ, մեկ ուղիղ
նպատակով շրջիր,
Ծագումդ պահիր, խոսքդ ճշտիր, քեզանից առավել
բարձրի հետ շրջիր,
Մի լինիր բռնակալ, հնգօրյա այս աշխարհի
չարագործից հեռու շրջիր։

Իր երգային ստեղծագործության մեջ Շիրինն, անկասկած, կաշկանդված է եղել աշուղական տաղաչափական կանոններով ու մեղեդային սխեմաններով։ Այդ կտրելի է հեշտությամբ նկատել՝ ծանոթանալով նրա երգերի տաղաչափությանը։ Կասկածից վեր է, որ իր երգերը հորինելիս նա աչքի առաջ է ունեցել աշուղական պատրաստի եղանակները և հարմարվել դրանց։ Եթե նկատի առնենք այն, որ նա եղել է հիանալի կատարող[12] և շրջագայությունների ընթացքում կատարել է ոչ միայն իր հորինած, այլև իր նշանավոր նախորդների ստեղծագործությունները, ապա միանգամայն պարզ կդառնա, որ Շիրինն իրոք լավ է տիրապետել գուսանական երաժշտության գանձերին և ըստ հարկին օգտագործել է դրանք իր երգերը հորինելու ընթացքում։ Նրա ստեղծագործության վրա հատկապես նկատելի է Սայաթ-Նովայի, Նաղաշ Հովնաթանի և Բաղդասար դպրի ազդեցությունը։ Գուսանական արվեստի ավանդույթների փոխանցման ու հարատևման մի հիանալի օրինակ է Շիրինի «Այգեպան, ինչ ես անում» երգը, որն այսօր էլ ամենատարածված ու սիրված երգերից մեկն է։ Հայտնի է, որ այդ երգի մեղեդին Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի մեղեդու տարբերակային զարգացման արդյունք է։ Իսկ Սայաթ-Նովան իր հերթին այդ երգում ստեղծագործորեն օգտագործել է Բաղդասար դպրի «Ի նընջմանեդ արքայական» երգի մեղեդին։ Նշված երեք երգերն էլ ունենալով շատ բնդհանուր բաներ (ինտոնացիայի, լադի, ռիթմական ու մեղեդային դարդացման տեսանկյունից), մոտ ու հարազատ են միմյանց։ Բայց միաժամանակ լինելով երեք տարբեր գուսանների ստեղծագործություններ, դրանք ծագելով միևնույն արմատից, հանդիսանում են երգային ստեղծագործության այնպիսի

---

[12] *Այս իմաստով հետաքրքիր է Գ. Լևոնյանի պատմածը. «Շիրինը այդ լեզվով ու բնությամբ շիրին (քաղցր) աշուղը մի կրակ էր երաժշտության մեջ, մի կատաղի կրքոտ ու բորբոքվող նվագածու։ Նա կույր էր։ Արտաքին աշխարհը փակ էր նրա համար, իսկ ներքինը մեծ հրդեհով վառվում էր. նա ուզում էր իր բոլոր վիշտը, զայրույթը, բողոքը սազի՝ այդ անարվեստ ու անկատար գործիքի վրա արտահայտել»։ (Գ. Լևոնյան, Աշուղների մասին, «Ազգագրական հանդես», 1903, գիրք 10, էջ 85)։*

նմուշներ, որոնք կրում են իրենց հեղինակների ինքնատիպ ոճի կնիքը։

Այս բանում համոզվելու համար բավական է իրար կողքի դնել «Ի ննջմանեդ արքայական», «Դուն էն գլխեն» և «Այգեպան» երգերի մեղեդիները։ (Նոտային օրինակը՝ էջ 33—34)։

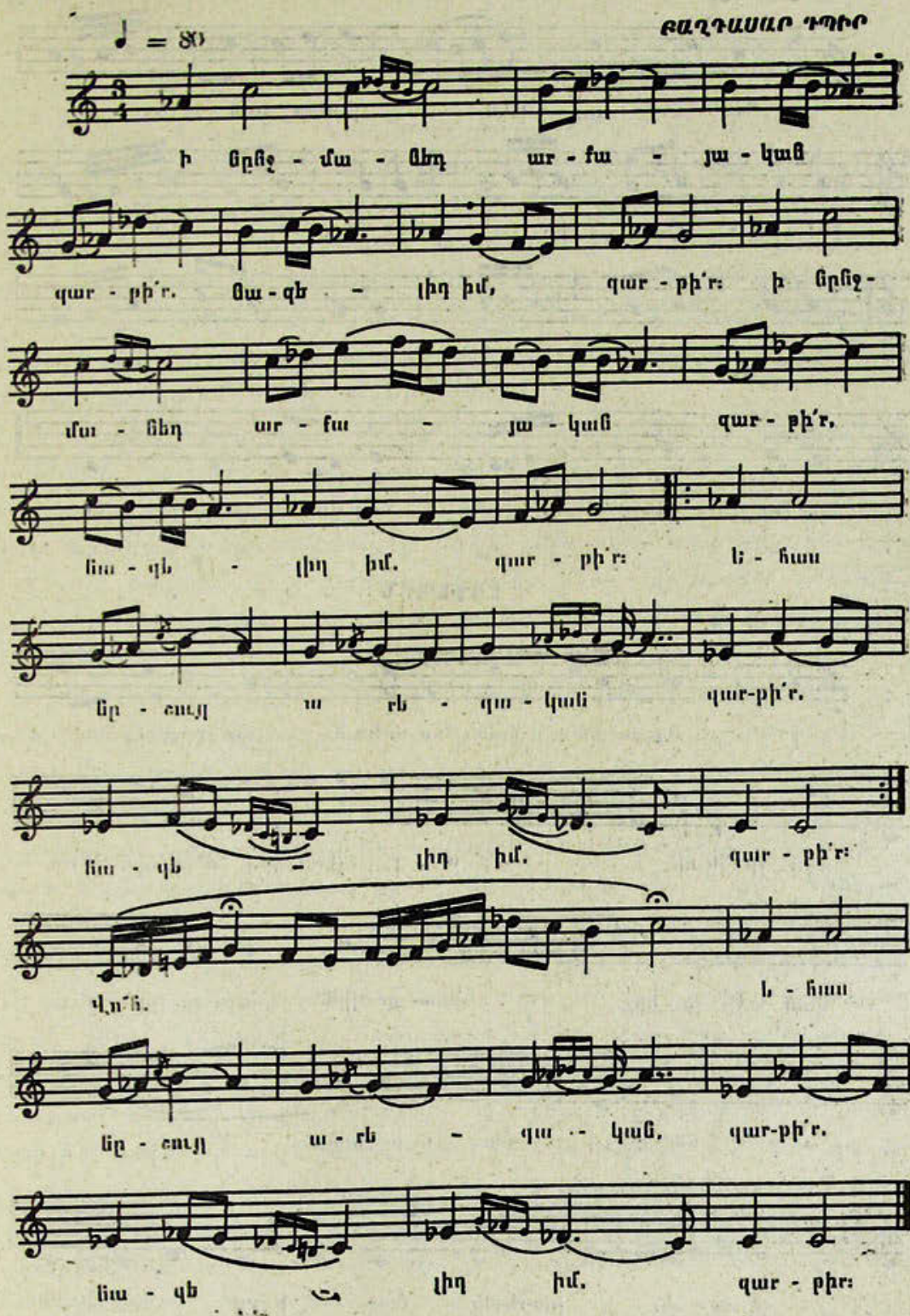
Սրանցից յուրաքանչյուրը տարբեր կերպարային բովանդակություն է ստացել։ Դա, իհարկե, առաջին հերթին պայմանավորված է խոսքերի բովանդակությամբ։ Եթե առաջինը սիրային լիրիկայի արտահայտություն է, և պարունակում է քնքուշ զգացմունքների զեղում սիրած էակի նկատմամբ, ապա երկրորդը («Դուն էն գլխեն») փիլիսոփայական խոհի բնույթ ունի և դրան համապատասխան ծավալվում է անշտապ, իմպրովիզացիայի կարգով, ծորերգային է ու վառ մեղեդային։ Նախորդ երկուսի համեմատությամբ «Այգեպանը» բոլորովին տարբեր է, ունի հռետորական շունչ, հանդիսավոր է, ռիթմով կազմակերպված, կուռ ու միասնական։ Բացի դրանից, այս երգերից յուրաքանչյուրը երաժշտական մի ստեղծագործություն է, որն անքակտելիորեն կապված է բովանդակության հետ և կազմում է կուռ միասնություն։ Իրենց ինտոնացիոն հիմքով ու մեղեդիներով ինչ որ չափով նմանվելով միմյանց, դրանք միաժամանակ հանդիսանում են երաժշտական նոր որակի արտահայտություններ։

Այսպիսով, երեք տարբեր անհատականություններ միևնույն շինանյութից ստեղծել են այնպիսի հուշարձաններ, որոնք տարբերվելով միմյանցից, միաժամանակ մեզ ներկայանում են որպես հարազատ քույրեր։ Լինելով ոճական ու մեղեդային տարբեր արտահայտություններ, դրանք հանդիսանում են գուսանական երգային արվեստի անկրկնելի նմուշներ և ցայտուն կերպով գծում են հայ մոնոդիայի զարգացման ուղին։

Գուսան Շիրինը 19-րդ դարի առաջին կեսի հայ տաղանդավոր գուսանն էր և անջնջելի հետք թողեց իր ժամանակակիցների ու հետնորդների սրտերում։ Նրա անժամանակ կորուստը ծանր վիշտ պատճառեց հայ գուսաններին։ Այդ վիշտն իր մարմնավորումն է գտել գուսան Նիրանիի հետևյալ տողերում.

Ախ, իմ քաղցրախոս Շիրին, ես քեզ այլ ուր գտանեմ,
Եթե իցի դիս հնար, և ես ընդ քեզ մեռանեմ,
Ով լինի դիս հեղինակ, կամ ում ընկեր անվանեմ,
Ով լինիցի դիս Շիրին, ես այլ ում սեր արկանեմ,
Նիրանի եմ քեզ կորուսի, Շիրին, այլ ում նմանեմ։

Ի ՆՆՋՄՆԵՊ


ԲԱՂԴԱՍԱՐ ԴՊԻՐ
♩ = 80
Ի ցրնջ - մա - ցեդ ար - ևա - յա - կաց
զար - թի՛ր. Ցա - զե - լիզ իմ, զար - թի՛ր: Ի ցրնջ -
մա - ցեդ ար - ևա - յա - կաց զար - թի՛ր.
նա - զե - լիզ իմ. զար - թի՛ր: Ե - հաս
ևր - ջույլ ա րե - զա - կաև զար-թի՛ր.
նա - զե - լիզ իմ. զար - թի՛ր:
վո՛ճ. Ե - հաս
ևր - ջույլ ա - րե - զա - կաց, զար-թի՛ր.
նա - զե - լիզ իմ. զար - թիր:

ԴԱՒԻՆ ԼՆ ԳԼԽԵՆ

♩= 130

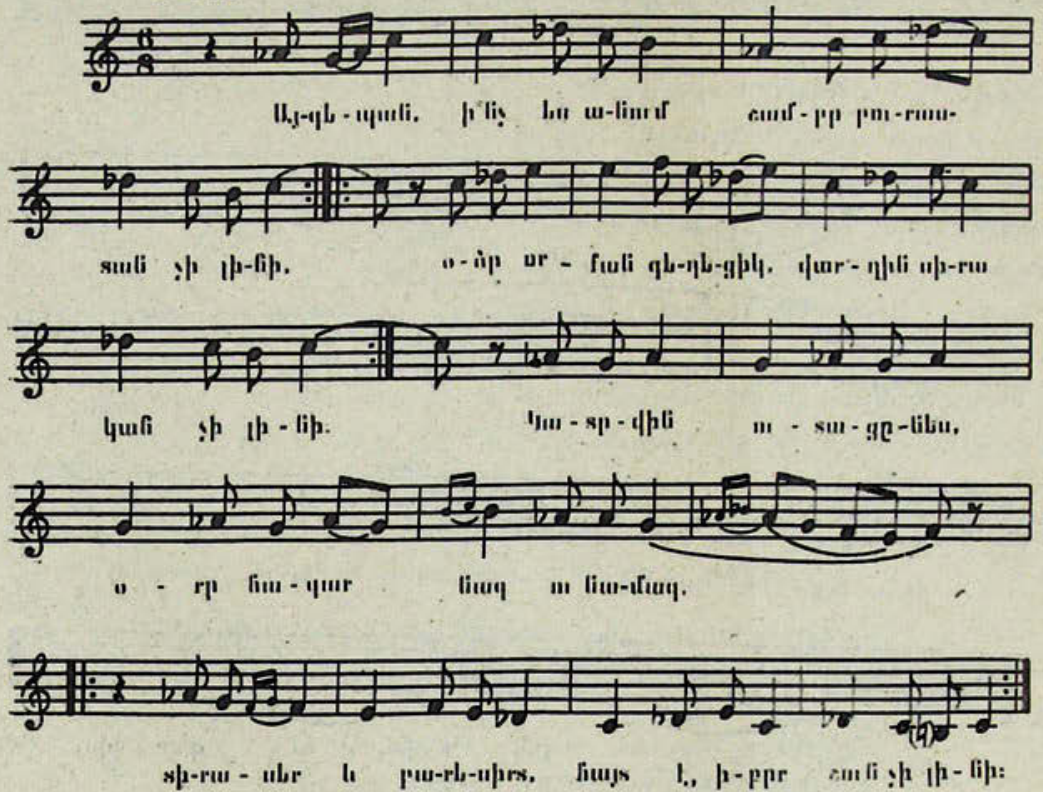
ՄԱՅԱԾԱՆԱՒԱՆ



ՑՑԳԵՊՆ

♩= 70

ՇԻՐԻՆ



Իսկ կես դար հետո Ջիվանին իր երգերը համեմատելով Շիրինի երգերի հետ, համեստորեն ընդգծում էր վերջինիս առավելությունը, ասելով.

> Ով Ջիվանի, դու երգերիդ թե խառնես էլ մեղր ու շաքար,
> Շիրինի ասածներու նման դուրեկան չի լինի[13]:

Շիրինի երգային ստեղծագործությունը, դժբախտաբար, չի հասել մեզ իր ամբողջ ծավալով: Բացի «Այգեպանից», բանավոր ավանդության ուժով մեզ հասել են նաև «Ակնարկյա» և «Յափնջիս կորավ» երգերի մեղեդիները: Սրանցից առաջինը հետաքրքիր է որպես գուսանական ռեչիտատիվային ոճի ցայտուն արտահայտություններից մեկը, իսկ մյուսը որպես երգիծական տիպի երգ: Թե մեկը և թե մյուսը լայն ժողովրդականություն են վայելում և մշտապես կատարվում են համերգներում:

Ինչպես Շիրինի, նույնպես և նրա ժամանակակից այլ գուսանների ջանքերով հայ գուսանական արվեստն ապրեց իր հետագա առաջընթացը և շատ բաներով նախապատրաստեց հայ ամենանշանավոր գուսաններից մեկի՝ Ջիվանու ստեղծագործությունը, որն արդեն նոր դարագլուխ էր հայ գուսանա-աշուղական ստեղծագործության մեջ և վերաբերում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին:

Այժմ մի քանի խոսք այս նույն շրջանի (19-րդ դարի առաջին կես) ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մասին: Այս շրջանի ժողովրդական երաժշտության մեջ տիրապետողը դարձյալ գյուղական երգն էր՝ սերտորեն կապված հայ շինականի կյանքի ու աշխատանքի հետ: Առանձին փոփոխություններ ու էական տարբերություններ գյուղական երգի մեջ չեն նկատվում: Ֆեոդալական դարաշրջանի ժողովրդական երաժշտության բազմաթիվ շերտեր, դիմանալով ժամանակի քննությանը, մնացել էին ժողովրդի հիշողության մեջ և կատարում էին իրենց հասարակական դերը: Երգային ստեղծագործության մեջ իրականության արտացոլման նույն սկզբունքները, նույն ձևերն ու ժանրերը շարունակում են իրենց գոյությունը: Ոչ միայն գյուղական աշխատանքային երգերը, այլև ծիսական, հարսանեկան, էպիկական և այլ երգեր առաջվա նման զգալի տեղ են գրավում ժողովրդի երաժշտական կենցաղում: Էլ չենք խոսում սիրային-լիրիկական երգերի, պարերգերի ու պարեղանակների մասին, որոնք նույնպես հարա-

---

13 Գ. Լեոնյան, նույն հոդվածը, «Ազգագրական հանդես», դիրք 10:

տևում էին, հղկվում ու կոկվում և հաճախ իրենց մեջ արտացոլում հետզհետե արմատավորվող հասարակական նոր փոխհարաբերությունները։ Հատկանշական է, որ քաղաքներից, կուլտուրական կենտրոններից ու առևտրական ճանապարհներից հեռու գտնվող գյուղական շրջաններում, հատկապես լեռներում ծվարած գյուղերում ավանդույթներն ավելի ամուր էին պահպանվում, քան քաղաքամերձ շրջաններում։ Կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանն ու ծավալմանը զուգընթաց, շփումները գյուղական և քաղաքային բնակչության միջև ավելի սերտ են դառնում և դա, անկասկած, իր նշանակությունն է ունենում նաև երաժշտության բնագավառում։ Քաղաքային երգի հնչերանգները հետզհետե ներթափանցում են գյուղական որոշ երգերի մեջ[14], ինչպես և գյուղական ժողովրդական երգը քաղաքացիական իրավունք է ձեռք բերում ու ճանաչում գտնում քաղաքներում՝ իր հերթին ներթափանցելով քաղաքային երգի մեջ։ Այս պրոցեսներն ավելի ցայտուն են երևան գալիս հատկապես դարի երկրորդ կեսին, երբ հայ իրականության մեջ ևս կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումն ընթանում է արագացված տեմպերով և գյուղական տնտեսությունների քայքայման հետևանքով ուժեղանում է գյուղական աշխատավորության հոսանքը դեպի խոշոր քաղաքները։ Սվելի կոնկրետ այս հարցերին կանդրադառնանք 19-րդ դարի երկրորդ կեսին նվիրված գլխում, քանի որ հենց այդ շրջանում է, որ մասսայաբար սկսվում են ձայնագրվել հայ ժողովրդական ու գուսանական երգերը։

Աշուղական և ժողովրդական երաժշտության հետ միասին, որոնց կատարողներն ու տարածողները իրենք աշուղներն էին, սազանդարներն ու ժողովրդական երգիչները, իր գոյությունը շարունակում էր նաև հայ հոգևոր երաժշտությունը, որի կատարողները տիրացուներն ու դպիրներն էին։ Միջնադարյան խազային նոտագրության սիստեմի անկումից հետո հայ հոգևոր երաժշտությունը խիստ կերպով ենթարկվում էր օտար ազդեցու-

---

14 Պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանն իր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» աշխատության մեջ (էջ 270—271) բերում է գյուղական այդպիսի երգերի օրինակներ և հատկապես ընդգծում, որ այդ երգերը պահպանելով հանդերձ գյուղական երգի համար սովորական դարձած մեղեդային-ծավալման ձևերը, ընթանում էին քաղաքային երգերին հատուկ ալտերացիայի ենթարկված աստիճաններով լադերում (իջեցված IV աստիճանով փռյուգիական, իջեցված V աստ. դորիական և այլ լադեր)։

թյունների և հաճախ նույնիսկ դառնում անճանաչելի, որովհետև տիրացուներից յուրաքանչյուրն այն կատարում էր ըստ իր քմահաճույքի, առատորեն ներմուծելով տաճկական շարքիններին ու թուրքիներին հատուկ մելիզմատիկ զարդարանքներ։ Այս հանգամանքը մեծ մտահոգություն էր պատճառում ինչպես հոգևոր իշխանությանը, նույնպես և երաժշտության բնագավառում աշխատող մասնագետներին և նրանք միջոցներ էին փնտրում այդ երևույթի դեմն առնելու համար։ Ոմանք առաջարկում էին ընդունել եվրոպական նոտային սիստեմը և անմիջապես անցնել հոգևոր երգերի ձայնագրությանը՝ դրանք հետագա աղավաղումներից ու կորստից փրկելու նպատակով, ոմանք գտնում էին, որ ավելի լավ է ընդունել հունական նոտագրությունը (փսալթիքա), իսկ շատերն էլ պահանջում էին ստեղծել հայկական երաժշտության առանձնահատկություններին համապատասխանող նոր ձայնագրության սիստեմ, որպեսզի դրանով իսկ ապահովվեր կատարվող ձայնագրությունների հարազատությունը։ Այս բնագավառում հաղթողը հանդիսացավ վերջին տեսակետը և Պոլսում ստեղծվեց հայկական նոր ձայնագրության սիստեմը։

Հայկական նոր ձայնագրության ստեղծողը Համբարձում Լիմոնջյանն է (1769—1839), որի անունով էլ այն կոչվում է Լիմոնջյանի սիստեմ։

Համբարձում Լիմոնջյանը, կամ ինչպես անվանում էին նրան՝ Բաբա Համբարձումը[15], ծնվել ու մեծացել է Պոլսում։ Նրա ծնողները ծագումով Խարբերդցի են և Պոլիս են գաղթել՝ տեղական հարկահանների կեղեքումներին չդիմանալով։ Ջունենալով անհրաժեշտ նյութական միջոցներ իրենց որդուն բազմակողմանի կրթություն տալու համար, ծնողները նրան տալիս են արհեստի (դերձակության), բայց վաղ պատանեկության տարիներին հանդես եկած երաժշտական ընդունակությունները նրան տանում են սիրած արվեստի ճանապարհով։ Մեծ մասամբ ինքնակրթությամբ, նա կատարելապես տիրապետում է հայ հոգևոր երաժշտությանը, սովորում է թամբուր նվագել, ուսումնասիրում է արաբական, թուրքական ու հունական երաժշտությունը։ Բացի այդ, նա ծանոթանում է եվրոպական երաժշտությանը, խորանում է երաժշտության տեսության մեջ և 19-րդ դարի սկզբներից, հատկապես,

---

[15] Ջպետք է շփոթել Արմաշու վանքի դպրապետ Համբարձում Ջերչյանի հետ, որին նույնպես Բաբա Համբարձում էին կոչում։

զբաղվում նոտագրության ստեղծման խնդրով։ Երկար տարիներ դպրոցում աշխատելով որպես երաժշտության դասատու և եկեղեցիներում որպես դպիր, Լիմոնջյանը սուր կերպով զգում էր հայ հոգևոր երաժշտությունը ձայնագրելու անհրաժեշտությունը։ Նա տեսնում էր, որ «Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը մի շարք երաժիշտ և իմաստակ տիրացուների ճաշակի կամ կրքի խաղալիք էր դարձել»[16] և անճանաչելի դառնալու չափ աղավաղվում էր։ «Դժբախտաբար,— գրում է Լիմոնջյանը,— Շարականաց այն հոգեզմայլ երգեցողությունները խաղալիք դարձած են մինչև ցարդ խել մը հավակնոտ դպիրներու բերնի մեջ, որոնք կկարծեն, թե Ներսես Շնորհալիին ուղղակի իրենց ավանդած են այն եղանակները զորս իրենց քմաց համեմատ կերգեն խիստ անպատշաճ կերպով, առանց նկատողության առնելու, թե մեր եկեղեցական երաժշտությունը իր պարզությամբը վսեմ է և գեղեցիկ։ Ուրեմն ի՞նչ հարկ կա անոնց մեջ ավելորդ գեղգեղանքներ մտցնել, և իրենց ձայնին գեղեցկությունը ցուցադրելու նպատակով անվայելուչ ձևերով նմանողությունը ընել այնինչ երգչին, գնչուին կամ հրեայինն»[17]։ Այս դրության վերջ տալու համար անհրաժեշտ էր նոտագրել եղած եկեղեցական եղանակները, իսկ դրան հասնելու համար անհրաժեշտ էր ստեղծել նոտագրության սիստեմ։ Վայելելով Տյուզյան Հովհաննես Չելեբիի հովանավորությունն ու նյութական օժանդակությունը, Համբարձում Լիմոնջյանը 1813—1815 թվերին ստեղծում է ձայնագրության իր սիստեմը։ Նշանները և նրանց անունները նա վերցնում է հայկական խազային նոտագրությունից, բայց դրանց նոր բովանդակություն է տալիս։

Լիմոնջյանի սիստեմում հնչյունի բարձրությունը ցույց տվող յոթ հիմնական նշաններ կան։ Թեև դրանք այնքան էլ ճշգրիտ կերպով չեն համապատասխանում տեմպերացիայի ենթարկված հընչյունաշարին, բայց պարզ պատկերացում տալու համար անհրաժեշտ է դրանք համադրել եվրոպական նոտաների հետ[18]։

Ահա Լիմոնջյանի, կամ հայկական նոր ձայնագրության սիստեմի հիմնական նշանները իրենց անուններով.

---

[16] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 131։

[17] Ա. Հիսարլյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 56—57։

[18] Լիմոնջյանի և իր աշակերտների համար փո-ն հավասար է ռե-ին։ Դարավերջում այն հավասարեցվեց դո-ին։



Այս հիմնական հնչյուններից ցածր և բարձր հնչյունների բարձրությունը ցույց տալու համար նա օգտագործում է նույն նշանները՝ ներքևից ավելացնելով գծիկ (փոքր օկտավայի հընչյունների համար), կամ կետ (եթե երկրորդ օկտավայի դո-ից բարձր են)։ Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Հիմոնջյանի ձայնագրության սիստեմը մտածված է որպես միաձայն (մոնոդիկ) երաժշտությունը ձայնագրելու միջոց և կիրառվել է գլխավորապես վոկալ երաժշտության համար։ Այդ պատճառով էլ ընդհանուր հընչյունածավալի սահմանները գործնականում որոշվել են մարդկային ձայնի հնարավորություններով, թեև տեսականորեն հնարավոր է այս սիստեմով արձանագրել փոքր օկտավայից ցածր և երկրորդ օկտավայից բարձր հնչյուններն ևս՝ համապատասխանաբար նշանների տակ ավելացնելով երկու և ավելի գծիկ և կամ երկու և ավելի կետ։

Ինչ վերաբերում է տևողության նշաններին, ապա դրանք գըրվում են վերոհիշյալ նշաններից վեր և նույնպես ունեն իրենց հատուկ անուններն ու գրելաձևը։

Դրանք են.

Սուղ կամ ամբողջ	o	= o 4/4
Եռակետ	.˙.	= 𝅗𝅥. 3/4
Զույգկետ	..	= 𝅗𝅥 1/2
Կետ	.	= ♩ 1/4
Թավ	ˀ	= ♪. 3/16
Ստոր	,	= ♪ 1/8
Կիսաթավ	ˀ	= 𝅘𝅥𝅯. 3/32
Երկստոր	,,	= 𝅘𝅥𝅯 1/16
Ծունկ	ɔ	= 𝅘𝅥𝅰 1/32
Ծնկներ	ɔɔ	= 𝅘𝅥𝅱 1/64

Տևողության նույն նշանները գրվելով ձայնանիշներից առաջ կամ հետո՝ տողի մեջ, ստանում են ձայնահատի (պաուզայի) նշանակություն՝ նույն տևողությամբ։

Լիմոնջյանի նոտագրության նշաններն արտահայտում են դիատոնիկ հնչյունների ամբողջ տոներն ու կիսատոները։ Ինչ վերաբերում է հնչյունների խրոմատիկ փոփոխություններին, ապա դրանց նշանակման համար գոյություն ունի միայն մեկ նշան ~[19], որը նույնպես դրվում է ձայնանիշների վրա վերևից և, ելնելով

[19] Եղնիկ քահանա Երզնկյանցի «Հայկական ձայնագրության գասագրքում» (Տփխիս, 1876) այս նշանը գործածված է որպես կիսվերի (դիեզ) նշան, իսկ կիսվարի (բեմոլ) համար օգտագործված է նույն նշանի ձևափոխությունը։

տվյալ լադի կառուցվածքից, կարող է լինել կիսվեր (դիեզ) և կամ կիսվար (բեմոլ)[20]։

Լիմոնջյանի կամ հայկական նոր ձայնագրության սիստեմը 19-րդ դարի ընթացքում որոշ կատարելագործման ենթարկվեց։ Նրա մեջ մի քանի մասնակի լրացումներ կատարեցին Լիմոնջյանի աշակերտ Արիստակես Հովհաննիսյանը և վերջինիս աշակերտ Գաբրիել Երանյանը։ Իսկ այդ սիստեմի տպագրական մայրերն ստեղծեց ու տպագրության գործը կազմակերպեց Հովհաննես Մյուհենտիսյանը։ Լիմոնջյանի սիստեմի կատարելագործմանը մասնակցություն է ունեցել նաև Կոմիտասը։ Այդ սիստեմն զգալի դեր կատարեց հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ։ Սկսած Լիմոնջյանից, որը 19-րդ դարում առաջինը փորձեց հոգևոր երգերը ձայնագրել, և նրա աշակերտներից, մինչև Եղիա Տնտեսյանն ու Նիկողոս Թաշճյանը խոշոր գործ են կատարել հայ եկեղեցական երաժշտության ձայնագրման ու կորստից փրկելու բնագավառում։ Ստանալով հոգևոր իշխանության հավանությունը, այդ սիստեմը պաշտոնապես մտցվեց նաև հայկական դպրոցների ծրագրերում և տարածվեց ամենուրեք։ Այս գործում առանձնապես մեծ է Գևորգ Դ. կաթողիկոսի վաստակը, որն օգտագործելով Ն. Թաշճյանի գիտելիքները, ձայնագրել տվեց պատարագի երգեցողությունը, ժամագիրքը, շարականները և բազմաթիվ այլ հոգևոր երգեր՝ ստեղծելով ստվարածավալ ժողովածուներ։

Հետագայում, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում և 20-րդ դարի սկզբներում, Լիմոնջյանի սիստեմով ձայնագրվեցին նաև ժողովրդական ու գուսանական երգեր։ Այս գործում առանձնապես մեծ է Կոմիտասի վաստակը։ Ուսանողական տարիներից սկսած մինչև իր գիտակցական կյանքի վերջին տարիները, Կոմիտասն օգտագործել է Լիմոնջյանի սիստեմը, որպես երաժշտական սղագրության մի յուրահատուկ միջոց և գրի է առել բազմաթիվ ժողովրդական երգեր։

---

[20] Լիմոնջյանի ձայնագրության սիստեմի նկարագրությունը տրված է այդ ձայնագրության վերաբերյալ հատուկ դասագրքերում, որոնցից Ն. Թաշճյանի, Ա. Բրուտյանի և քահ. Երզնկյանցի դասագրքերը լույս են տեսել դեռ 19-րդ դարի վերջին քառորդում։ Նման դասագիրք ժամանակին կազմել է նաև Կոմիտասը Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի սանների համար, բայց մնացել է ձեռագիր։ Սովետական շրջանում լույս է տեսել Ռ. Աթայանի «Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության» (Երևան, 1950)։ Այս նույն սիստեմին նվիրված է հատուկ ենթաբաժին պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» գրքում (Լենինգրադ, 1958, էջ 351—356)։

Լիմոնջյանի սիստեմը հանդիսացավ 19-րդ դարի առաջին կեսի հայ երաժշտագիտական մտքի կարևոր արդյունքը և իր նշանակությունը պահպանեց համարյա մի ամբողջ դար: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ դրական նշանակությամբ հանդերձ, այն որոշ չափով կասեցրեց հայ իրականության մեջ եվրոպական նոտագրության տարածման պրոցեսը և նպաստեց հայ հասարակության մեկուսացմանը երաժշտության ընդհանուր զարգացումից, մի բան, որն զգացին դարավերջում հանդես եկած հայ գործիչները և որի հաղթահարումը նրանցից պահանջեց մեծ ճիգ ու ջանք:

Այս շրջանում տեղի ունեցան կոմպոզիտորական ինքնուրույն ստեղծագործության առաջին փորձերը հայ իրականության մեջ:

Մենք արդեն հիշատակեցինք Համբարձում Լիմոնջյանին և նրա աշակերտներին: Ավելացնենք, որ Լիմոնջյանն ունեցել է նաև ինքնուրույն վոկալ ստեղծագործություններ, գլխավորապես հոգևոր-կրոնական բովանդակությամբ: Դրանց թվին են պատկանում՝ «Ով ամենապայծառ», «Համեմատ քեզ ոչ գո նման», «Մայր անարատ», «Վեհ Հմայակ», «Գործք քաջության», «Ջարթիր, Ջարթիր», «Շուշանագեղ», «Աղբյուր անարատ» և այլն, որոնք դժբախտաբար մեզ չեն հասել[21] և հասկանալի է, որ մենք որևէ պատկերացում չունենք նրանց մասին: Միայն վերջերս մեզ վիճակվեց ծանոթանալ Լիմոնջյանի ինքնուրույն երգերից մեկի հետ, որը պահպանվել էր երաժիշտ Հակոբոս Այվազյանի տետրերում, որոնք վերջինիս որդու կողմից հանձնվել էին գրականության և արվեստի Բանգարանի երաժշտության բաժնին: Այդ երգը վերնագրված է «Քյարը ռասթ ֆիհրիաթ» և սկսվում է «Տիրածին կույս» խոսքերով, ձայնագրված է հայկական ձայնանիշներով և ունի բանաստեղծական տեքստ, որի մեջ հիշատակված են արևելյան երաժշտության մեջ հաճախակի հանդիպող տարբեր լադերի անուններ: Ըստ երևույթին իր աշակերտներին տոնայնափոխության արվեստի հետ ծանոթացնելու նպատակը հետապնդող այս երգը

---

[21] Նման ստեղծագործական փորձեր արված են Լիմոնջյանի աշակերտների կողմից: Նրանցից բացի անհրաժեշտ է հիշատակել նաև երաժիշտ-տեսաբան Գ. Գապասակալյանի մասին (1736—1808), որն ստեղծագործական փորձերից բացի, ձգտել է վերակառուցել հայ միջնադարյան խազային նոտագրությունը, բայց իր նպատակադրմանն այդպես էլ չի հասել: (Այս մասին տե՛ս Ռ. Աբեյանի «Գ. Գապասակալյանը և խազագիտությունը» հոդվածը մատենադարանի «Բանբեր»-ում, 1961 թ.):

միակն է 19-րդ դարի հայ երաժշտության մեջ և որպես բացառիկ երևույթ չափազանց ուշագրավ է։ Այդ երգում մենք հանդիպում ենք շուրջ երկուտասնյակ լադերի անունների (բաստ, բահավի, փենջուգյահ, մահուր, նեվա, բայաթի, ռեհավետ, նյուհյուֆթի, սաբահ, չարգյահ, դուգյահ, հյուսեյինի, սահարի, բուսելիք, հիջազ, շահնազ, բեսթենիգյար և այլն)։ Առայժմ հնարավոր չեղավ բերել այս երգի եղանակը, որովհետև այն կարոտ է գիտական լուրջ ուսումնասիրության, վերականգնման և ապա ժամանակակից նոտագրության փոխադրելու, մի բան, որ պահանջում է երկար ժամանակ և լրացուցիչ պրպտումներ։ Միայն կցանկանայինք ավելացնել, որ նախնական ծանոթությունը վկայում է հեղինակի երաժշտական պատրաստականության և ստեղծագործական անուրանալի ձիրքի մասին։

Ինչպես վերը նշվեց, Պոլսում, հատկապես Արամյան թատրոնում իր գործունեությունը ծավալեց արևմտահայ առաջին կոմպոզիտորներից ու դիրիժյորներից մեկը՝ Կարապետ Փափազյանը, որը հանդիսանում է Պոլսում հայ առաջին թատերական նվագախմբի կազմակերպիչն ու ղեկավարը։ Ահա թե ինչ է գրում Կարապետ Փափազյանի մասին Արամյան թատրոնի հիմնադիր Գասպարյանի կենսագիրը։

«Արդեն ամեն բան պատրաստ էր գրեթե ու միայն երաժշտական խումբ մը կը կարոտեր, զոր վերջապես հաջողեցավ ձեռք ձգել պայմանագրության օր կնքելով երաժշտագետ Կարապետ Փափազյանի հետ։ Փափազյան, տեղյակ ըլլալով թե արևելյան և թե եվրոպական երաժշտության, նույն թվականին ամենեն վարպետ վարիչը կը համարվեր ու գրեթե միշտ տեղացի և եվրոպացի նվագածուներու խմբապետության կը կոչվեր»[22]։

Կարապետ Փափազյանն Արամյան թատրոնի հետ գործակցել է նրա կազմակերպման առաջին օրից (1846 թ.)։ Նրա նվագախմբում եղել են տարբեր գործիքների վրա նվագող հետևյալ երաժիշտները. Պետրոս (սրնգահար, ֆլեյտիստ), Հաջի Սարգիս (փողհար), Անտոն (փոքր բասսո-բարիտոն), Ուզուն Վիչեն (մեծ բասսո-տուբա)։ Այս անսամբլով նա նվագակցել է ինչպես կրկեսային, նույնպես և թատերական ներկայացումներին։ Ընդ որում նա ոչ

---

22 Մեջբերումն արված է ըստ Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» աշխատության (ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1962, հատոր, էջ 86)։

միայն օգտագործել է այլ հեղինակների ստեղծագործություններ, այլև գրել է քաղերգեր, երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար և այլն, որոնցից, ժամանակագրաբար, ոչ մի բան չի պահպանվել:

19-րդ դարի 50—60-ական թվականներին Կարապետ Փափազյանը Պոլսում այնքան նշանակալից դիրք էր գրավել, որ նրան հրավիրում էին նաև եվրոպական ներկայացումների համար եվրոպացի երաժիշտներից կազմված նվագախմբերի ղեկավարման:

Բացի այդ, երբ 1849 թ. Արամյան թատրոնը հյուրախաղերի է մեկնում Թիֆլիս, խմբի ղեկավար Հովհաննես Գասպարյանը Փափազյանին վերցնում է իր հետ: Թիֆլիսում վերջինս տեղական երաժիշտներից նվագախումբ է կազմակերպում և հանդես գալիս հասարակության առջև՝ արժանանալով ընդհանուր համակրանքի:

Կարապետ Փափազյանի մասին հաստատ կենսագրական տեղեկություններ չեն պահպանվել: Մեզ հայտնի է միայն այն, որ նա ամբողջ 20 տարի (1846—1866) կապված է եղել Արամյան թատրոնի հետ, իսկ թե դրանից առաջ և հետո ինչ գործունեություն է ունեցել, մնում է անհայտ: Համենայն դեպս մի բան հայտնի է, որ Փափազյանը եղել է 19-րդ դարի կեսերի հայ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներից մեկը, որն առաջինն է մուտք գործել թատրոն և երաժշտությունը ծառայեցրել դրամատիկական ստեղծագործությունների գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը՝ դրանով իսկ բարձրացնելով երաժշտության դերը թատերական ներկայացումների գեղարվեստական ամբողջության ստեղծման մեջ: Իսկ դա իր հերթին նպաստում էր երաժշտության հասարակական նշանակության բարձրացմանը, որն ավելի ցայտուն կերպով հանդես եկավ հատկապես դարի երկրորդ կեսի ընթացքում:

19-րդ դարի առաջին կեսի հայ երաժշտության նշանավոր գործիչներից է նաև **Անդրեաս Քաղցածյանը** (1809—1856): Կենսագրական ոչ հարուստ տվյալներից մեզ հայտնի է, որ նա ինքնաշխատությամբ վարժվել է ֆլեյտայի, դաշնամուրի, երգեհոնի և երաժշտական այլ գործիքներ նվագելու, երկու տարի (1842—1844) սովորել է Բեռլինի քաղաքում: Վերադառնալով հայրենի քաղաքը (Ղրիմի Նորասուռ-քաղաք) շարունակել է աշխատել որպես հայ եկեղեցու երգեհոնահար, մասնակցել է երաժշտական-թատերական ինքնագործ ներկայացումներին, երաժշտության մասնավոր դասեր տվել և այդ բոլորին զուգընթաց՝ ստեղծագործել: Քաղցածյանը երաժշտություն է գրել թատերական ներկայա-

ցումների համար։ Հայտնի է, որ Կարա-Մուրզան իր համերգների ծրագրերում տեղ է հատկացրել Քաղցածյանի «Պատերազմի նեղ օրերուն» («Սավուղ» պատմական տղերգությունից), «Ջու հաղթանակի» («Տրդատ»-ից), «Առավոտյան երգ», «Ջարթիր, սիրտ իմ», «Պանծասցին փառոք» և այլ երգերին։

Անդրեաս Քաղցածյանը 1852 թվականին փոխադրվելով Սեվաստոպոլ աշխատում է սկզբում որպես երաժշտության դասատու, իսկ հետո՝ նավատորմի փողային նվագախմբի ղեկավար։ Ղրիմի պատերազմի տարիներին նա շարունակում է աշխատել Սևաստոպոլում։ Երբ ադմիրալ Նախիմովը Մինոպի ճակատամարտում ջախջախելով թուրքական նավատորմը, հաղթանակով վերադառնում է Սևաստոպոլ, Քաղցածյանը նրան դիմավորում է իր դրած «Սինոպյան քայլերգ»-ի հնչյուններով՝ մեծ բավականություն պատճառելով նրան։ Նախիմովը բարձր է գնահատում իր սիրելի կապելմեյստերի աշխատանքը, նրան տալիս է դրամական պարգև, իսկ «Սինոպյան քայլերգի» ձեռագիրն ուղարկում է Պետերբուրգ, որտեղ այն տպագրվում է և մի օրվա մեջ հազարավոր օրինակներով տարածվում։

«Սինոպյան քայլերգից» բացի, մեզ հասել է Ա. Քաղցածյանի մի այլ ստեղծագործություն ևս՝ «Ջու հաճույս Խարասու-բազարի», որը նույնպես քայլերգ է և նվիրված է իր հայրենի քաղաքին։ Նրա մյուս ստեղծագործություններն անհետ կորել են։ Վերը նշված երկու քայլերգերը գրված են եղել փողային նվագախմբի համար, բայց պահպանվել են դաշնամուրային փոխադրությամբ[23]։ Իրենց ոճով դրանք դեռևս հեռու են հայկական լինելուց և կրում են Ղրիմի երաժշտական կենցաղի կնիքը։ Եվ չնայած դրան, հայ իրականության մեջ, որտեղ դեռ չկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ, Քաղցածյանի ստեղծագործական փորձերն, անկասկած, պատմական նշանակություն ունեն։

19-րդ դարի հայ իրականության մեջ առաջին խոշոր գործիչը, որ ընդհանուր համալսարանական կրթության հետ ձեռք է բերել նաև երաժշտական-մասնագիտական պատրաստություն, եղել է մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը։ Դորպատի համալսարանում ուսանելու տարիներին նա սովորել է կիթառ և երգեհոն նվագել,

---

[23] «Ջու ի սինոպ» և «Ջու հաճույս Խարասու-բազարի» քայլերգերի այս փոխադրությունները տպագրված են «Բազմավեպ» հանդեսի 1881 թվի № 1-ի 227—230 էջերում։

մասնակցել է համալսարանական բազմաձայն երգչախմբի ելույթներին[24]։ Աբովյանն այս տարիներին հնարավորություն է ունեցել ծանոթանալու եվրոպական երաժշտությանը, իր ընկերների ու դասատուների օգնությամբ ձեռք է բերել ձայնամշակման արվեստի և երաժշտության տեսության գիտելիքներ, նպատակ ունենալով այդ բոլորն օգտագործել հարազատ ժողովրդի երաժշտության զարգացման, մանուկ սերնդի երաժշտական դաստիարակության կազմակերպման համար։ Այդ երևում է պրոֆեսոր Գ. Պարրոտին, բանաստեղծ Վ. Ժուկովսկուն և կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցուն գրած նրա նամակներից։ Վերջինիս ներկայացնելով Հայաստանում տարբեր տիպի ժողովրդական դպրոցներ հիմնելու վերաբերյալ իր ծրագիրը (1834 թ. հունիսի 10), Աբովյանը հատկապես ընդգծում է աշակերտության երաժշտական դաստիարակության նշանակությունը, գտնելով, որ «ամենքը պետք է սովորեն երաժշտություն»[25]։

Դորպատում ձեռք բերած եվրոպական երաժշտության գիտելիքները Աբովյանին մղում էին զբաղվելու հայրենի երաժշտության ձայնագրման և ուսումնասիրության գործով։ Նա շատ բարձր էր գնահատում հայ ժողովրդական, աշուղական և եկեղեցական երաժշտությունը։ «Հո լսել ես շատ անգամ մուղիկի ձեն՝ ասա, որ սապրն ու բայաթի՞ն ա քեզ դիր գալիս, թե՞ էն»—հարցնում է Աբովյանը։ Իսկ մի այլ անգամ խոսելով հայ հոգևոր երգերի մասին, նա գտնում է, որ «Մեր եկեղեցու երաժշտությունը ամենակատարյալն է»։ Դրանով էլ չբավարարվելով նա ավելացնում է. «Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երգերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այնպիսի արցունքներ, իմ ներսից այնպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այդ պարզ երեխայական թոթովանքը»[26]։ Իսկ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ, նա իր «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը»

---

24 Երգչախմբի կազմում Աբովյանը հանդես է եկել Հենդելի «Հանդես Ալեքսանդրի կամ զորություն երաժշտության» օրատորիայի կատարմամբ այն համերգում, որը տեղի է ունեցել 1834 թվի փետրվարի 14-ին համալսարանի մեծ դահլիճում, կոմպոզիտոր Հոլայֆի ղեկավարությամբ։ Այս հարցի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Պ. Հակոբյանի «Նշաշատեր Աբովյանը և երաժշտությունը» հոդվածը «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1955 թ. № 5-ի 6—12 էջերը։

25 Նույն տեղում, էջ 10։

26 Նույն տեղում, էջ 11։

հոդվածում[27] գրում է. «Շատ ավելի կարևոր և, անկասկած, շատ կողմերով խիստ ազգային են ժողովրդական երգերը. պարզ, կարճ, սակայն մելոդիկ, բովանդակալից և յուրաքանչյուրի համար հոգեհույզ ու ամեն մեկի սրտի բաղձանքին պատշաճ»: Բայց Աբովյանի վրա, ըստ երևույթին, ավելի մեծ ազդեցություն են գործել աշուղական սիրավեպերն ու երգերը: Այս նույն հոդվածում անդրադառնալով աշուղական երաժշտությանը և նշելով, որ աշուղները երգում են «սիրերգեր, բալլադներ, հերոսապատումներ, երդիչների արկածներ» և այլն, և որ, «նրանք իրենց արվեստի մեջ այնքան են հմտացած, որ ամեն առիթով ի վիճակի են իսկույն հանպատրաստից ոտանավորներ և եղանակներ հորինել»,—Աբովյանը ավելացնում է. «...Ինձ դեռևս ոչ մի երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս երաժշտությունը: Ով այսպես հս չափազանց առիթներ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիտել ամբողջ հավաքույթում և հափշտակվել այնպիսի չափով, որի նվաղագույնն իսկ Եվրոպայում ոչ մի տեղ ունկնդիրների մոտ չեմ նկատել՝ ոչ թատրոնում, ուր այնպիսի փառահեղ, հրաշալի օպերաներ կան, ոչ էլ հավաքույթներում, որտեղ մշակված, հրաշալի ձայները կատարում են այնպես գեղեցիկ, բարձրարվեստ գործեր»[28]:

Իհարկե Աբովյանի այս հոդվածում եվրոպական և հայկական երաժշտության համեմատությունը և նրա կողմից վերջինիս առավելություն տալը չպետք է հասկանալ բառացի: Աբովյանը շատ լավ էր հասկանում այն, որ եվրոպական երաժշտությունն իր զարգացման աստիճանով անհամեմատ ավելի բարձր էր հայկականից, բայց նա ելնելով իր նպատակադրումից՝ հաղթահարել արհամարհական վերաբերմունքը սեփական երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ և ուշադրություն հրավիրել այդ երաժշտության նմուշների հավաքման, ձայնագրման և օգտագործման վրա,—դիմել է արտահայտության հիպերբոլիկ ձևերի: 19-րդ դարի առաջին կեսի պայմաններում նման խնդրի առաջքաշումն ուներ բացառիկ նշանակություն ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման

---

[27] Խ. Աբովյանի այս հոդվածը մինչև վերջերս անհայտ էր և նրա ռուսերեն ձեռագիրը գտել ու թարգմանաբար հրապարակել է բանասիրական գիտությունների թեկնածու Պ. Հակոբյանը: Տե՛ս նրա «Դարձյալ անծանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից» հոդվածը «Սովետական արվեստ», Երևան, 1959, № 1, էջ 62—67:

[28] Նույն տեղում, էջ 64:

տեսակետից, բայց, ցավոք, դեռևս չկային մասնագետ կադրեր և չէին ստեղծված համապատասխան պայմաններ այդ խնդրի իրագործման համար։

Դժբախտաբար, Խ. Աբովյանի այս հոդվածից մեզ հասել է միայն սևագիր մի քանի էջ, իսկ դրա իսկականը, որ ժամանակին Աբովյանն ուղարկել է Պետերբուրգի Կայսերական ակադեմիային, մինչև այժմ դեռ չի հայտնաբերված։ Որքան էլ թերի ու պակասավոր լինեն այս սևագիր էջերը, որքան էլ դժվար լինի պատկերացում կազմել ամբողջի մասին, այնուամենայնիվ, մի բան պարզ է, որ դա առաջին հոդվածն է 19-րդ դարի առաջին կեսի հայ երաժշտության պատմության մեջ և առայժմ միակը, որի մեջ հոգևոր երգերի հետ միաժամանակ հատուկ տեղ է հատկացվել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությանը, գործին լավատեղյակ մարդու մոտեցմամբ բնութագրված են նրանց բնորոշ գծերը։ Սրանով էլ հենց բարձրանում է այդ հոդվածի պատմական արժեքը և նրա հեղինակը՝ Խ. Աբովյանը մտնում է հայ երաժշտագիտության պատմության մեջ որպես մի մարդ, որը ոչ միայն ինքը առաջինն է բարձր գնահատել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությունը, այլև աշխատել է դրա վրա դարձնել ռուսական գիտնական-ազգագրագետների ուշադրությունը։

Այսպիսով, 19-րդ դարի առաջին կեսի ընթացքում թեև կատարվեցին որոշ տեղաշարժեր, հանդես եկան առաջին երաժշտական գործիչները, ստեղծվեց Լիմոնջյանի սիստեմը, արվեցին ստեղծագործական առաջին փորձերը և այլն, բայց հայկական պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական երաժշտությունը դեռևս չձևավորվեց և դրան հասնելու համար պահանջվեց բավական երկար ժամանակ։ Իսկ կատարված նախապատրաստական աշխատանքն իր նշանակությունն ունեցավ դարի երկրորդ կեսում հայ երաժշտական մշակույթի զարգացումը խթանելու տեսակետից։

ԳԼՈՒԽ II

ՀԱՅ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍՈՒՄ

1. ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԵՎ ԿՈՒԼՏՈՒՐ-ԿՐԹԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐԸ

Ռուս ժողովրդի և Ռուսաստանի տիրապետության տակ ապրող մյուս ժողովուրդների կյանքում 19-րդ դարի երկրորդ կեսը հանդիսանում է շատ կարևոր մի ժամանակաշրջան։ Ցարական ռազմա-ֆեոդալական պետության ներսում զարգացող կապիտալիստական հասարակարգի տարրերը ներքուստ խարխլելով այն, դառնում են սպառնալիք ճորտատիրական կարգերի կործանման համար։ Առանձնապես սուր կերպով այդ բանը երևաց 1853—1855 թվերի Ղրիմի պատերազմի ընթացքում, երբ Ռուսաստանի պարտությունն ավելի մեծ չափերով վատթարացրեց ժողովրդական մասսաների առանց այն էլ անտանելի դրությունը և նրանք տարերայնորեն ոտքի էին կանգնում ճորտատիրության կապանքները խորտակելու նպատակով։ Զգալով մոմենտի լրջությունը և վախենալով գյուղացիական հեղափոխությունից, ցարական կառավարությունը, կալվածատիրական ու լիբերալ բուրժուական խավերի հետ միասին, բռնեցին ռեֆորմների ուղին։ Այդպես աշխարհ եկավ ճորտատիրության վերացման վերաբերյալ 1861 թվականի փետրվարի 19-ի ցարական ռեֆորմը, որի իսկական նպատակը ոչ թե ճորտատիրության վերացումն էր, այլ գյուղացիական մասսաների հեղափոխական պոռթկումների կանխումը։

Մյուս կողմից, Ղրիմի պատերազմից հետո աշխուժացան Ռուսաստանում բնակվող և ցարական կառավարության կողմից ճնշվող ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի ազգային-ազատա-

գրական շարժումները։ Այդ աշխուժացումը պայմանավորված էր ֆեոդալիզմից կապիտալիզմի անցումով, որն ավելի ու ավելի զգալի էր դառնում նաև Անդրկովկասում։

Դրանից բացի, Անդրկովկասի ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժումների ակտիվացման գործում զգալի դեր էր կատարում նաև բալկանյան ժողովուրդների օրինակը, ժողովուրդներ, որոնք պարզել էին ազգային-ազատագրական պայքարի դրոշն ընդդեմ թուրքական բռնակալության և 19-րդ դարի ընթացքում, ռուս ժողովրդի օգնությամբ, թոթափեցին ստրկական լուծը։ Նրանց պայքարի օրինակը հատկապես ոգևորիչ էր արևմտահայերի համար, որոնք հեծում էին նույն թուրքական բռնակալության ծանր լծի տակ։

19-րդ դարի 50—60-ական թվականներին տեղի է ունենում Անդրկովկասյան ժողովուրդների, որպես կապիտալիստական ազգերի. ձևավորման պրոցեսը և այդ հանգամանքն, անկասկած, ունենում է իր վճռական նշանակությունը նաև նրանց մշակույթի հետագա զարգացման գործում։ Թեև նրանք զրկված էին ինքնուրույն պետականությունից և ենթակա էին ցարական ինքնակալության գաղութային ճնշմանն ու շահագործմանը, բայց և այնպես, նրանք, շնորհիվ առաջավոր գրականության ու արվեստի բարերար ներգործության, թևակոխում էին իրենց ազգային մշակույթի զարգացման նոր ու նշանակալից շրջանը։ Այս գործում առանձնապես մեծ էր 60-ական թվականների ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների փայլուն համաստեղության՝ Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի և Գերցենի մշակած էսթետիկական ուսմունքի դերը, ուսմունք, որը դարձավ հուսալի հիմք ոչ միայն ռուսական, այլև Ռուսաստանում ապրող այլ ժողովուրդների գրականության ու արվեստի զարգացման համար։ Նրանց մշակած ժողովրդայնության, ռեալիզմի և դեմոկրատական գաղափարայնության հիմնական սկզբունքները բացառիկ նշանակություն ունեցան նաև Անդրկովկասյան ժողովուրդների, այդ թվում հայ ժողովրդի, գրականության և արվեստի զարգացման գործում։

Հայ իրականության մեջ այս շրջանում առաջացել էին կղերա-ֆեոդալական, լիբերալ բուրժուական և հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանքները, որոնցից յուրաքանչյուրն ունենալով իր քաղաքական նպատակներն ու գործելակերպը, աշխատում էր օգտագործել ժողովրդական ազգային ազատագրական շարժումներն իրենց նպատակներին հասնելու համար։

Դրա հետ միաժամանակ այդ հոսանքներից յուրաքանչյուրն իր հերթին նպաստել է հայկական մշակույթի զարգացմանը, ջանք չի խնայել համաշխարհային գրականության ու արվեստի նվաճումները յուրացնելու և մեր ազգային մշակույթի հետագա զարգացման համար օգտագործելու նպատակով: Դրանցից յուրաքանչյուրն ընթացել է ուրույն ճանապարհով, գործադրել տարբեր միջոցներ ու տարբեր մեթոդներ այդ նպատակն իրագործելու համար: Այդ բանում հեշտությամբ կարելի է համոզվել, եթե թռուցիկ կերպով ծանոթանանք նրանց կողմից հրատարակված գրականությանը: Բայց դա արդեն հատուկ խնդիր է և մեր նպատակներից հեռու: Ուստի և եզրափակելու համար ասենք, որ ի տարբերություն լիբերալ-բուրժուական և կղերա-ֆեոդալական հոսանքների, հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանքն ավելի հետևողականորեն էր հետապնդում ժողովրդի ազատագրության և նրա ազգային մշակույթի բազմակողմանի զարգացման նպատակները: Իսկ դրանց հասնելու համար ստիպված էր պայքար մղել մի կողմից ցարական ինքնակալության և թուրքական բռնակալության, իսկ մյուս կողմից լիբերալ-բուրժուական ու կեղրա-ֆեոդալական հոսանքների դեմ:

Այդ պայքարն իր սուր արտահայտությունը գտավ նաև Արևմտյան Հայաստանում, որը շարունակում էր մնալ թուրքական բռնապետության կրունկի տակ: Թեև Սուլթան Մեջիդը 1839-ին ստիպված եղավ հրապարակել հայտնի թանզիմաթը, բայց նրա մեջ շարադրված բարենորոգումները երկար ժամանակ չէին իրագործվում: Եվ միայն 1856 թ., Ղրիմի պատերազմի ավարտից հետո, երբ թե մայրաքաղաքում և թե գավառներում նախապատրաստվում էին նոր ապստամբություններ և աշխուժանում էին ճնշված ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժումները, Սուլթան Մահչիդը հիշեց իր բարենորոգումները և հրապարակ հանեց նոր խըմբագրությամբ:

Ինչպես հայտնի է, թանզիմաթի օրենքները բուրժուազիային հնարավորություն ընձեռեցին ծավալելու տնտեսական ու մշակութային լայն գործունեություն, աշխուժացնելու առևտուրն արտաքին աշխարհի հետ, դիզելու նյութական նոր հարստություններ: Ամրապնդվեցին նաև հայ արհեստավորական կազմակերպությունները՝ էսնաֆությունները: Միայն Կ. Պոլսում գոյություն ուներ այդպիսի երեսուն կազմակերպություն: Հետզհետե այդ կազմակերպությունները ներգրավվելով հասարակական-քաղաքական

կյանքում, հակադրվում են ամիրայությանն ու պատրիարքարանին և ավելի վճռական դեր կատարում կրթական ու մշակութային հաստատությունների, ինչպես և տարբեր ընկերությունների ղեկավարման գործում։ Հատկապես 40—50-ական թվականներին հանդես եկած «Ուսումնական ընկերությունը», «Արամյան ընկերությունը», «Հայկազյան ընկերությունը», «Վերածնություն» ընկերությունը և այլ ընկերություններ ծավալում են կրթական ու լուսավորական լայն գործունեություն, հիմնում են գրադարան-ընթերցարաններ ու դպրոցներ, հրատարակում են թերթեր ու ամսագրեր, կազմակերպում թատերական ներկայացումներ և այլն։

Ինչպես Արևելյան Հայաստանում, նույնպես և արևմտահայ իրականության մեջ ձևավորվում են նույն հասարակական-քաղաքական հոսանքները և պայքար է ծավալվում նրանց միջև։ Դասակարգային պայքարը, որի մեջ հետզհետե ավելի մեծ թվով մարդիկ են ներգրավվում 50—60-ական թվականներին բավական ծավալուն բնույթ է ստանում։ Սակայն հայ բուրժուազիան աշխատում էր ժողովրդի ուշադրությունը շեղել այդ պայքարից, օգտագործել հայրենասիրական և ազգասիրական զգացմունքները և աշխատավորական խավերին ամբողջապես ենթարկել իր ազդեցությանը։ Եվ քանի որ ազգային-ազատագրական գաղափարները շփազանց մոտ էին այդ խավերի սրտին, բուրժուազիային հաջողվում է հասնել իր նպատակին։ Ծավալված ազգային-ազատագրական շարժումները առժամանակ երկրորդական պլանի վրա են մղում դասակարգային պայքարը հայ հասարակության տարբեր խավերի միջև, որովհետև Թուրքիայի ճիրաններից ազատվելը և ինքնուրույն պետականության հասնելը մի խնդիր էր, որ հավասարապես հուզում էր բոլորին։ Այդ շարժումների ամենազորեղ արտահայտությունը հանդիսացավ 1862 թ. Զեյթունի հերոսական ապստամբությունը, որը մեծապես խթանեց հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը։

Վերը նշված հասարակական-քաղաքական հոսանքների միջև ծավալված պայքարը, ինչպես և ազգային-ազատագրական շարժումներն իրենց կնիքը դրին 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության ու արվեստի վրա և որոշեցին նրանց գաղափարական բովանդակությունը։

50—60-ական թվականները հայ իրականության մեջ նշանավորվեցին ամբողջ մշակույթի և հատկապես գրականության ու արվեստի տարբեր ճյուղերի ընդհանուր վերելքով։ Այդ առանձնապես ցայտուն կերպով արտահայտվեց պարբերական մամուլի,

դպրոցների և կուլտուրական այլ օջախների թվական մեծ աճով։ Եթե 19-րդ դարի առաջին կեսում գոյություն ուներ միայն 30 անուն թերթ ու ամսագիր, ապա երկրորդ կեսում դրանց թիվը հասավ 246-ի։ Նույնը տեղի ունեցավ նաև դպրոցական գործում, հատկապես դարի վերջին քառորդում։ Ընդ որում դարի կեսերից սկսած հետզհետե բացվեցին նաև իգական դպրոցներ։ Իսկ մասնագիտական, այդ թվում երաժշտական դպրոցներ, այնուամենայնիվ, չստեղծվեցին։

Առանձնապես ուժեղ թափով զարգացավ հայ գեղարվեստական գրականությունը, որը, հակառակ ցարական ու սուլթանական դաժան գրաքննության հարուցած խոչընդոտներին ու արգելքներին, վառ կերպով արտացոլեց թե ազգային-ազատագրական պայքարը և թե սոցիալական կյանքի ներհակությունները։ Գեղարվեստական գրականության բոլոր ժանրերում (չափածո, արձակ, դրամատուրգիա, երգիծաբանություն), տեղի ունեցան խոշոր տեղաշարժեր, հանդես եկան մի ամբողջ շարք բանաստեղծներ, գրողներ ու դրամատուրգներ, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ մեծապես հարըստացրին հայ գրականությունը։ Երաժշտության համար առանձնապես կարևոր էր պոեզիայի և դրամատուրգիայի զարգացումը։ Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Աղայանի, Ս. Շահազիզի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ղ. Ալիշանի, Պ. Դուրյանի, Գ. Դոդոխյանի, իսկ դարավերջում՝ Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, և ուրիշների մարտական, ազատաշունչ ու ջերմ լիրիկական բանաստեղծությունները, որոնք վայելում էին լայն ժողովրդականություն, մեծապես խթանում են նաև հայ երաժշտության զարգացմանը։ Հայ երաժշտության գործիչների կողմից այդ բանաստեղծությունների խոսքերով ստեղծվում են բազմաթիվ երգեր, որոնք երգվում ու տարածվում են ամենուրեք։ Բացի այդ, վերոհիշյալ բանաստեղծների, ինչպես և այս նույն շրջանի արձակագիրների՝ Պ. Պռոշյանի, Րաֆֆու, Շիրվանզադեի, Հ. Պարոնյանի և այլոց գրական երկերը հետագայում դառնում են հիմք նաև օպերային ու բալետային ստեղծագործության համար։

Այս գործում պակաս կարևոր դեր չխաղաց նաև հայ դրամատիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացումը, թատրոն, որն Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանում 19-րդ դարի 50-ական թվականների վերջերից թևակոխեց իր զարգացման նոր շրջանը։ Հատկապես մեծ է Արևելյան թատրոնի (Կ. Պոլսում) և Գ. Սունդուկյանի ու Գ. Զմշկյանի թատրոնի (Թիֆլիսում) դերը հայ թատերական

արվեստի զարգացման, ազգային խաղացանկի ստեղծման, թատերական մշակույթը ժողովրդի լայն խավերի սեփականությունը դարձնելու և նրանց մեջ ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարները տարածելու ուղղությամբ։ Այդ թատրոններն իրենց շուրջը համախմբելով ժամանակի երաժշտական գործիչներին, խոշոր գործ են կատարել նաև ժողովրդի երաժշտական դաստիարակության ուղղությամբ։ Բազմաթիվ երգեր առաջին անգամ հընչելով այդ թատրոնների բեմերից, տարածվում էին ամենուրեք ու մտնում ժողովրդի կենցաղի մեջ։

Հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի աշխուժացման, դեմոկրատական հոսանքի ուժեղացման հետևանքով ապահովվեց ռեալիստական էսթետիկայի սկզբունքների և աշխարհաբարի հաղթանակը, իսկ այս գործում չափազանց մեծ էր Միքայել Նալբանդյանի երախտիքը։

2. ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

Երաժշտության հետ Նալբանդյանը շփվել է դեռ աշակերտական տարիներից, երբ սովորում էր Գաբրիել Պատկանյանի մոտ և միաժամանակ հանդիսանում էր Նոր Նախիջևանի եկեղեցիներից մեկի տիրացուն։ Նալբանդյանի կենսագիր Երվանդ Շահազիզը վկայում է, որ նա «...բոլոր յուր աշակերտության ժամանակամիջոցում տիրացության արած լինելով, լավ գիտեր եկեղեցու ժամասացությունը և արարողությունը»[1]։ Բացի դրանից Շահազիզն ավելացնում է. «Նալբանդյանը օժտված էր նուրբ լսելիքով և երաժշտական ընտիր ճաշակով, նա քաջ գիտեր բոլոր շարականների ձայները...»[2]։

Հասկանալի է, որ Նալբանդյանը երաժշտական այդպիսի ընդունակություններ ունենալով հանդերձ Նոր Նախիջևանի պայմաններում հնարավորություն չուներ և մտածել անգամ չէր կարող մասնագիտական երաժշտական կրթություն ձեռք բերելու մասին։ Աշակերտական տարիներից սկսած նրա մեջ արթնացան և հետագայում ավելի ու ավելի խորացան նրա գրական-հրապարակախոսական հակումները, բայց նա իր ամբողջ կյանքի ընթացքում

---

[1] Ե. Շահազիզ. Միքայել Ղազարյան Նալբանդյանց, կենսագրություն, Մոսկվա, 1897, էջ 9։

[2] Նույն տեղում, էջ 16։

մնաց որպես երաժշտական արվեստի սիրահար և հիանալի գնահատող։

Իր գործունեության առաջին տարիներին, մինչև 50-ական թվականների վերջը, Նալբանդյանը հարում էր տարածված այն տեսակետին, որ հայկական հոգևոր երաժշտությունն ինքնուրույն չէ և այն վերցված է Հունաստանից և Բյուզանդիայից։ Նույնն էր անում նա թե մեհենական (հեթանոսական) երգերի (համարելով դրանք «խեղճ ողորմելի բաներ»)[1] և թե աշուղական երաժշտության նկատմամբ։

Մասնավորապես անդրադառնալով 50-ական թվականներին «Նոր քնար Հայաստանիք» շարքով լույս տեսած երգարաններին[3], Նալբանդյանը խստորեն հակադրվում էր բոլոր նրանց, ովքեր այդ երգերն անվանում էին—«Հայկական ազգային երգեր»։ «Այդ անփորձ մարդիկ», ինչպես արտահայտվում է Նալբանդյանը, վերոհիշյալ երգերը հայկական ազգային երգեր են համարում միայն այն պատճառով, որ դրանց հեղինակներն ազգությամբ հայ են։ Բայց դա չէ որոշողը, քանի որ միայն հայ ծնողներից ծնված լինելով, նրանց երգերը հայկական չեն դառնում, դրա համար անհրաժեշտ են որոշակի պայմաններ, առանց որոնց երգը չի կարող ազգային համարվել։ Այդ պայմաններից կարևորները նա համարում է ազգային լեզվի մաքրությունը, բանաստեղծական արվեստի ինքնուրույնությունը, և որն ավելի կարևոր է, տվյալ ազգության մտքերի ու զգացմունքների ճշգրիտ արտահայտումը։ Եվ քանի որ այս պայմանները բացակայում էին վերոհիշյալ երգերում, այդ պատճառով էլ Նալբանդյանը չի ընդունում, որ դրանք հայկական

---

3 «Նոր քնար Հայաստանիք» շարքով լույս է տեսել երգարանների յոթ տետր, որոնցից չորրորդը և վեցերորդը պատկանում են Պետրոս Տ. Հովսեփյան Մադաթյանց Շամախեցվո աշուղ Սեյադին։ Նալբանդյանն իր հոդվածը գրել է չորրորդ տետրի կապակցությամբ։ Հետաքրքիր է այն, որ այդ շարքում Սայաթ-Նովայի երգերը չեն տպագրվել։ «Մեռելահարցուկիք» մեջ թվարկելով այդ շարքում լույս տեսած աշուղներին, հեղինակը հիշատակել է նաև. Սայաթ-Նովայի անունը։ Սա պարզ թյուրիմացություն է, թեև այն երկար ժամանակ վրիպել է մեր բանասերների ուշադրությունից։ Եվ միայն վերջերս Շ. Գրիգորյանի «Սայաթ-Նովային տրված Նալբանդյանի մի գնահատականի շուրջ» հոդվածում («Սովետական գրականություն» ամսագիր, 1962, № 3, էջ 114—120) այդ հարցի վրա դարձվել է հատուկ ուշադրություն և տեղի ունեցած սխալը համարվել է «գրաշարական վրիպում»։ Իհարկե ամենից հեշտը գրաշարի վրա մեղքը բարդելն է, թեև ոչ մի գրաշար ինքնագլուխ «Սեյադը» «Սայաթ-Նովա» դարձնել չէր կարող։ Փաստն այն է, որ տեղի է ունեցել թյուրիմացություն և Սեյադի երգերին վերաբերող գնահատականը տարածվել է Սայաթ-Նովայի վրա։

ազգային երգեր են։ «Նրանց լեզուն աղճատված է,— ասում է նա,— երգերի կազմակերպությունը հետևած թուրքի ոտանավորներին, հիմնված միմիայն ոտքերի և վերջերի նույնահանգության վերա առանց ամենայն մտքի, բովանդակության, խորհրդի և բանականության»[4]։

Նալբանդյանը գտնում էր, որ երգը կամ բանաստեղծությունը կարող է ազգային համարվել միայն այն դեպքում, «ԵԹԵ բովանդակում է յուր մեջ ազգին պատկանած բաներ»։ Ազգային է բանաստեղծը «ԵԹԵ երգում էր կամ գրում էր մի այնպիսի բան, որ անմիջական հարակցություն ուներ ազգի հետ»[5]։

Ելնելով այս չափանիշից նա դրական գնահատական է տվել այն երգարանին, որ կազմել և հրատարակել էր Գամառ-Քաթիպան 1856 թ. Պետերբուրգում։ Անդրադառնալով այդ երգարանին, Նալբանդյանն առաջին հերթին շնորհակալություն է հայտնում հեղինակին այն բանի համար, որ նա իր երգարանով հնարավորություն է տվել հայերին, որպեսզի նրանց «ուրախությունը և տրտմությունը հայտնող երգերը լինեն ազգի սրտի և հոգու բըխվածք» և նրանք «դադարին Քյոռ-օղլուի Այվազի տաղերը երգելուց»։ Նալբանդյանը միաժամանակ նշում է, որ այդ երգարանի երգերն էլ «մի երևելի բան չեն», բայց քանի որ դրանցից լավերը չեն ստեղծված, ուստի դրանք «չեղածից լավ են և կարող են գործ դրվել մինչև որ դուրս գան օրինավոր ազգային բանաստեղծք»[6]։

Այսպիսով, իր գործունեության առաջին շրջանում Մ. Նալբանդյանը խիստ ժխտողական դիրք էր գրավել հայկական երաժըշտության անցյալի ժառանգության վերաբերյալ ընդհանրապես, համարելով այն օտարամուտ և կամ օտար ազդեցությունների հետևանքով անճանաչելի դարձած բան։ Նա ոչ միայն հոգևոր երգերն ու աշուղական ստեղծագործությունները բուն հայկական չէր համարում, այլև ժխտում էր գյուղական ժողովրդական երգի գոյությունը Հայաստանում։ Այդ երևում է նրա հետևյալ խոսքերից, որոնք վերաբերում են հնուց մնացած տաղերին ու խաղերին։ «Ես ման գալով շատ հայաբնակ տեղեր, շատ աշխատել եմ, որ բուն հայկական մի բան կարողանամ լսել, բայց այդ բանը մինչ այժմ էլ չի հաջողվել ինձ»[7]։ Այս նկատի ունենալով նա նույնիսկ հայ-

---

[4] Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1953, էջ 116։

[5] Նույն տեղում, էջ 111—112։

[6] Նույն տեղում, էջ 107-ի էջատակի ծանոթությունը։

[7] Նույն տեղում, էջ 110։

տարարում է, որ «մենք ամենևին չունինք երաժշտություն»։ Կոմասի այս դատողությունների համար ուռիթ է ծառայում «Տեր կեցո դու զհայս»[8] երգի կատարումն օրիորդ Մարիամի կողմից («Մենելահարցուկ»)։

Անդրադառնալով «Տեր կեցո դու զհայս» երգի բովանդակությանը, Նալբանդյանը գրում է. «Այս երգը յուր բովանդակության, թե յուր բանաստեղծական վառվռուն հորինվածքի և թե հայոց ներկա վիճակի ճշգրիտ պատկերը, հանդիսացնելու և դորա բարվոքելու համար հարկավոր եղած հնարները խնդրելու մասին, արժանի է ազգի մասնավոր ուշադրությանը»[9]։ Այս երգը նրա հերոսի՝ Կոմասի սիրած երգն է և նա նույնիսկ այն կարծիքին է, որ բոլոր հայերն անգիր պիտի սովորեն նրա խոսքերը, բայց որովհետև երգի եղանակը հայկական չէ, ուրեմն և չի կարելի այն ներկայացնել օտարերկրացուն (տվյալ դեպքում Յումին), որպես «Հայկական երգ»։ Նա գտնում է, որ հայկական երգը պետք է ունենա «Այնպիսի երաժշտություն, որից կարող էր մի գաղափար ծնուցանել յուր մեջ ազգի երաժշտական ճաշակի կամ հասկացողության վերա»[10]։ Ուրիշ խոսքով նա խնդիր էր դնում ստեղծել բարձրարվեստ ազգային երաժշտական ստեղծագործություններ, որոնց բովանդակությունը քաղված լիներ ժողովրդի կյանքից, իսկ երաժշտությունն էլ իր ոճով լիներ բուն հայկական։ Սա այնպիսի մի խնդիր էր, որի լուծմանն էին ուղղված 19-րդ դարի երկրորդ կեսի մեր բոլոր կոմպոզիտորների ջանքերը։ Ինքը Նալբանդյանը բարձր էր գնահատում այդ ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլը։ Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նա ողջունեց Գամառ-Քաթիպայի երգարանի հրատարակման փաստը, որն առաջին քայլերից մեկն էր։

---

[8] «Տեր կեցո դու զհայս» երգը Գուշակյանի «Հնդկահայք» գրքում (էջ 101) համարվում է ներշնչված անգլիական «Տեր կեցո զարքայն» երգից։ Այդ մասին նշել է ակադեմիկոս Ա. Կարինյանը «Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության» 1-ին հատորի 315-րդ էջում և համապատասխան ծանոթագրության մեջ (էջ 468)։ Սակայն հարկ է նշել, որ այդ դիտողությունը վերաբերում է միայն խոսքերին, որոնք Նալբանդյանի կողմից թյուրիմացաբար վերագրվել են Մ. Թաղիադյանին, թեև իրականում Թաղիադյանը միայն արտատպել է «Հայելի կալկաթյան» հանդեսից (1820 թ.)։ Այս մասին ավելի մանրամասն տես Ա. Ալպոյաճյանի «Կրկնված սխալներ» հոդվածը «Արմավենի» տարեգրքում (Ա. տարի, 1937—1938, Կահիրե)։ Ինչ վերաբերում է եղանակին, ապա այն վերցված է Օգինսկու պոլոնեզից և համապատասխանաբար ձևափոխված ու հայացված է։

[9] Նույն տեղում, էջ 101։

[10] Նույն տեղում, էջ 110։

Իր կյանքի վերջին շրջանում Նալբանդյանը շատ բան էր վերադնահատել նաև երաժշտության հարցերում։ Այդ տեսակետից հատկապես ցուցադրական է ժողովրդական երգերի մասին նրա հայտնած կարծիքը։ Իր «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերս»-ի նշանավոր աշխատության մեջ (գրված նույնպես վերջին շրջանում), ի թիվս այլ դրական հատկանիշների, նա մատնանշում է, որ հեղինակը (Պերճ Պռոշյանը) մեծ հարազատությամբ վերարտադրել է հայկական ժողովրդական երգերը։ Նա ուղղակի ասում է. «Պ. Պռոշյանցի ոտանավորք մեծ հարազատություն ունին Արարատյան աշխարհի և տեղ-տեղ էլ ամբողջ ազգի ոգու և ձևի հետ»[11]։ Իբրև օրինակ մեջ է բերված «Ջան գյուլում»-ի ամբողջ տեքստը և ապա ավելացված է. «Շատերը կան նույնպես ազնիվ, նույնպես գեղեցիկ, բայց մենք ուզում ենք միայն նանիկը մեջ բերել (եր. 100), ուր հայ պառավի ոգին և սիրտը ամեն հարազատությամբ թափել է հեղինակը»[12]։ Իսկ դրանից առաջ, երբ նա վերլուծում է «Նուրին» և «Լազարե» մանածելու սովորությունը՝ անձրև հայցելու և դաշտերը երաշտից փրկելու նպատակով, եզրակացնում է, թե՝ «...կարելի է տակավին հավաքել բավական վիճակախաղեր և մի քանի ոտանավորք աստվածածնի և ուրիշ սրբերի վերա։ Դեղացիք, որ առաջ ավելի ավանդապահ էին քան թե այժմ, ունին զանազան երգեր, մանավանդ հարսանիքի վերաբերյալ, որ հայտնի են անունով «պար»[13]։

Միանգամայն ակնառու է, որ Նալբանդյանի վերաբերմունքն այդ ժողովրդական երգերի, ինչպես և ազգային ծեսերի, արարողությունների և ավանդությունների նկատմամբ դրական է և նա հույս է հայտնում, որ «Սոս և Վարդիթերի» հեղինակը «...ուրիշ անգամ ավելի շատ հանդես կանե այդպիսի տեղեկություններ և ավելի կատարելությամբ առաջ մեանի սկսածը։ Մենք քաջ գիտենք, որ Սոս և Վարդիթերը չէ հատցրել նորա պաշարը, մանավանդ, որ դեռ շատ բան մնում է, որին բնավ չի դիպել հեղինակի գրիչը»[14]։ Այլ խոսքով նա կոչ է անում շարունակել ժողովրդական երգերի, ծեսերի, ավանդությունների, առածների և այլ ստեղծագործությունների հավաքման գործը։

---

11 Նույն տեղում, էջ 544։
12 Նույն տեղում, էջ 545։
13 Նույն տեղում, էջ 502։
14 Նույն տեղում, էջ 502։

Շատ կարևոր է նաև Նալբանդյանի մոտեցումն այն հարցերին, որոնք վերաբերում են հարևան ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների բնագավառում ունեցած փոխհարաբերություններին։ Իրեն «Հյուսիսափայլի» շրջանում նա իր ուշադրությունը դարձրել էր գլխավորապես հայկական երաժշտության կրած ազդեցությունների հարցին, ապա հետագայում, հատկապես «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» աշխատության շարադրման շրջանում նա աշխատում է պարզել այն պատճառները, որոնց շնորհիվ ստեղծվում է փոխադարձ ըմբռնողություն հարևան ժողովուրդների միջև հատկապես երաժշտության բնագավառում։ Իբրև օրինակ նա վերցնում է հայերին և թուրքերին (իմա՝ ադրբեջանցիներին), որոնք դարեր շարունակ եղել են հարևաններ և ապրել են միևնույն պայմաններում։ «Ով որ միայն ազգ ազգից բաժանում է անունով և կրոնով, այնպիսին չէ կարող պատասխանել կամ մեկնել, թե ինչ է այն երևույթի բնական և հոգեբանական պատճառը, որ թուրքը համ է առնում հայի վհատ և աղիողորմ խաղերից, տաղերից, ինչպես և հայը թուրքի խաղերից, բայց երկուքն էլ անզգա Բեթհովենի սիմֆոնիաներին, երկուքի համար էլ Մոցարտի «Դոն Ժուանը» ձայն բարբառոյ յանապատի։ Երկուքն էլ հազար փուռքով նախընտիր են համարում երգել «Ափսոս քեզ հայոց խեղճիկ ժողովուրդ», կամ «Կռունկ ուստի կուգաս» և Քյոռ-օղլուի «Այվազըն գյումիշ բչաղը», Քյարամի և Աշըգ Կարիբի խաղերը։ Ո՞րն է լավ, ո՞րն է վատ՝ դորա վրա չէ խնդիրը. երևույթը հարկավոր է առնուլ որպես իրողություն»[15]։

Ինքը Նալբանդյանը այդ երևույթի պատճառը համարում է «բնությունը, երկու ազգի կյանքերի միօրինակությունը, երկուքի էլ ընկճված և հարստահարված վիճակը»,—որոնց հետևանքով էլ հայը և թուրքը «հոգեբանական երևույթներով իրարից չէին կարող հեռու լինել...»[16]։ Այս օրինակի վրա հիմնվելով Նալբանդյանն անում է մի շատ կարևոր տեսական հետևություն. «մարդկային հոգին ցոլացնում է արտաքին բնությունը»[17]։

Սակայն Նալբանդյանն այստեղ էլ չի անդրադարձել այդ երկու հարևան ժողովուրդների երաժշտության բնագավառում ունեցած

---

15 Նույն տեղում, էջ 541։ Անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել, որ Նալբանդյանն այստեղ թուրք ասելով նկատի ունի ադրբեջանցիներին և ոչ թե օսմանյան թուրքերին։

16 Նույն տեղում։

17 Նույն տեղում։

փոխազդեցությունների հարցին։ Ի՛նչպես այս հարցը մինչև այժմ էլ դեռ չի լուծված և սպասում է իր հետազոտողին։

Նալբանդյանը մոտիկից ծանոթ է եղել եվրոպական և ռուսական երաժշտությանը, հատկապես առաջավոր երաժիշտների ստեղծագործությանը։ Այդ են վկայում նրա գրական ստեղծագործություններում, հոդվածներում և նամակներում ցրված դիտողությունները և կարծիքները։ Նրա գործերում ամենից շատ հանդիպում ենք Ջ. Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայի վերաբերյալ հիշատակությունների, օպերա, որի մասին նա ասում է, թե «այդ ողբերգությունը պ. Վերդի երաժշտի բոլոր երաժշտական գործերից այսպիսականն է»[18]։ Իր «Հիշատակարանում» նա ոչ միայն մի քանի անգամ խոսում է «Տրուբադուր» օպերայի մասին, այլև հանդամանորեն պատմում է նրա բովանդակությունը[19]։ Նա այնքան էր հավանել այդ օպերան, որ խորհուրդ էր տվել իր բարեկամներից մեկին՝ Հովհաննես Սահրատյանցին թարգմանել այն հայերեն։ Թարգմանությունն իրոք կատարված է և այն լույս է տեսել Պետերբուրգում 1864 թ.։ Թարգմանիչն իր աշխատության մեկ օրինակը նվիրել է Մ. Նալբանդյանին, օպերայի կլավիրի ճակատին մակագրելով հետևյալ խոսքերը. «Ազնիվ պարոնի Միքայելի Նալբանդյանց այս թարգմանության տված խորհրդին համար նվիրում է թարգմանիչն»[20]։

Նալբանդյանը չի բավականացել միայն թարգմանելու խորհուրդ տալով, այլ սիստեմատիկաբար հետևել է գործի ընթացքին։ Պետրոպավլովյան ամրոցից գրած իր նամակներում նա հաճախակի հիշում է այդ մասին և հետաքրքրվում օպերայի թարգմանության և նրա հրատարակման գործով։

Քայլ առ քայլ հետևելով այդ գործին և ամեն կերպ քաջալերելով թարգմանչին, Նալբանդյանը փաստորեն հանդիսացել է հայերեն թարգմանական առաջին օպերայի նախաձեռնողն ու նրա հրատարակության ոգեշնչողը։

Պատահակա՞ն էր արդյոք այն, որ Նալբանդյանն այդքան ջերմ վերաբերմունք ուներ Ջ. Վերդիի օպերային ստեղծագործության

---

18 Նույն տեղում, էջ 221։

19 Նույն տեղում, էջ 221—223։

20 «Տրովատոր» ողբերգություն, երաժշտություն Հովսեփ Վերդիի, աշխատություն Հ. Սահրատյանց, Ս. Պետերբուրգ, 1864։ Մակագրված օրինակը գտնվում է Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարանում։

նկատմամբ և հետևում էր բոլոր այն նորույթներին, որոնք դուրս էին գալիս այդ հռչակավոր վարպետի գրչի տակից։ Մեր կարծիքով պատահական չէր։ Կոմպոզիտոր Վերդին սերտորեն կապված էր իտալական ազգային-ազատագրական շարժման հետ և հատկապես 40—60-ական թվականներին հանդիսանում էր այդ շարժման դաշափարախոսության արտահայտիչներից մեկը։ Հայտնի է, որ նա գործոն մասնակցություն էր ցուցաբերում ավստրիական լծից իտալական շրջաններն ազատագրելու և Իտալիայի հետ միավորելու նպատակը հետապնդող քաղաքական պայքարին։ Նրա օպերաները, որոնք գրվել են 40—50-ական թվականներին, ընկալվում էին որպես ապստամբության կոչ և հաճախ դրանց ներկայացումները վերածվում էին քաղաքական ցույցերի։ Առանձնապես «Նաբուգոդոնոսոր», «Լոմբարդացիք», «Էռնանի», «Մակբեթ» և այլ օպերաների ներկայացումներն առաջ էին բերում հասարակական բուռն ցույցեր։ Նույնիսկ արտասահմանում գտնված տարիներին (1847—1848 թ.թ.) նա սերտ կապի մեջ էր իր հայրենիքի հետ։ Իսկ երբ լսում է, որ Միլանում ու Վենետիկում սկսվել է հեղափոխություն, անմիջապես վերադառնում է հայրենիք և իր գրիչն ի սպաս դնում այդ գործին։ Այդ շրջանի նրա տրամադրություններն իրենց արտահայտությունն են գտել ինչպես հեղափոխական հիմնի մեջ, գրված Մաձձինիի առաջարկած խոսքերի վրա («Հնչում է փողը» 1848), այնպես էլ նրա «Լենյանոյի ճակատամարտը» օպերայում (1848), ստեղծագործություններ, որոնք առանձնապես մեծ ոգևորությամբ էին ընդունվում։ Հետագա տարիներին Վերդին ստեղծում է «Լուիզա Միլլեր» (1849), «Ռիգոլետտո» (1851), «Տրուբադուր» (1853), «Տրավիատա» (1853) և այլ օպերաներ, որոնք նրան բերում են համաշխարհային անուն ու փառք։

Ինչո՞ւ Նալբանդյանը հատկապես ընտրեց «Տրուբադուրը» և խորհուրդ տվեց թարգմանել այն։ Սա նույնպես պատահական չէր։ Այն պայմանավորված էր օպերայի քաղաքական բովանդակությամբ։ Իսպանական նշանավոր դրամատուրգ Գուտիերեսի «Տրուբադուր» դրամայի հիման վրա ստեղծված է Վերդիի համանուն օպերան, հանդես եկավ 19-րդ դարի 30-ական թվականներին և միանգամից իր վրա դարձրեց հասարակության ուշադրությունը։ Նրա հիմքում դրված էր 15-րդ դարում տեղի ունեցած հակաֆեոդալական առաջին ապստամբությունների շրջանից վերցրած սյուժետային գիծը։ Այդ դրամայի ռոմանտիկական շունչը, բեմական սուր դրություններն ու դրամատիկ հագեցվածությունը, ինչպես և

նրա մեջ արտացոլված ազատասիրական գաղափարները միանգամայն համապատասխանում էին Վերդիի քաղաքական ու էսթետիկական ըմբռնումներին։ Եվ թեև օպերայի լիբրետոյի մեջ դրամայի ազատասիրական ոգին շատ է մթագնված ֆաբուլայի խճճված ինտրիգներով, այնուամենայնիվ, Վերդին իր համար գտավ ոգևորության հիանալի աղբյուր և ստեղծեց իր նշանավոր օպերաներից մեկը, որի մեջ ցայտուն գծերով արտացոլված է խռովարարական ոգին։ Թշնամական երկու բանակների, մի կողմից դի Լունայի և նրա կողմնակիցների, իսկ մյուս կողմից պոեստրուբադուր Մանրիկոյի, գնչուհի Ազուչենայի և ճնշվածների բանակի հակադրության վրա է հիմնված օպերայի դրամատուրգիան։ Օպերայի խռովարարական-ազատասիրական ոգին էլ հենց ոգևորել էր Մ. Նալբանդյանին, քանի որ այն համապատասխանում էր հայ ժողովրդի ազգային-ազատասիրական պայքարի խնդիրներին և կարող էր նպաստել ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը։

Իր ստեղծագործության մեջ արտահայտելով դեմոկրատիայի գաղափարներ, Վերդին միաժամանակ հանդիսացել է ռեալիստական օպերայի հիմնադիրներից մեկը։ Եվ Նալբանդյանը, որն ամուր ոտքերով կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում և ամբողջապես տարված էր հեղափոխական պայքարի հարցերով, իր ժողովրդի ազգային-ազատագրման, նրա գրականության և արվեստի զարգացման հարցերով, բնականաբար, չէր կարող չնկատել Վերդիի ռեալիստական օպերային ստեղծագործությունը և չտարվել նրանով։ Եվ եթե նա ծանոթանալով ընդամենը մի քանի տարի առաջ ստեղծված այդ օպերաներին, խորապես սիրել և ճշտորեն գնահատել էր դրանք, ապա այդ, ինքնըստինքյան, ցույց է տալիս, թե որքան լուրջ երաժշտական պատրաստականություն ուներ Նալբանդյանը, որ կարողանում էր բազմաթիվ օպերաների միջից ջոկել, առանձնացնել այն օպերաները, որոնք իրոք հանդիսանում էին օպերային ստեղծագործության գլուխգործոցները։ Մյուս կողմից այդ ցույց էր տալիս գաղափարական այն հարազատությունը, որ նա զգում էր այդ օպերաների հեղինակի, իտալական մեծ կոմպոզիտոր Վերդիի նկատմամբ և նրա ստեղծագործությունների պրոպագանդման միջոցով ձգտում էր ուղի հարթել հայկական երաժշտության մեջ ռեալիզմի հաղթանակն ապահովելու համար։

Բացի Բեթհովենի սիմֆոնիաների, Մոցարտի «Դոն Ժուան» օպերայի և Վերդիի օպերաների հիշատակությունից, Նալբանդյանի

գործերում հիշատակվում է նաև ֆրանսացի կոմպոզիտոր Օբերի «Պորտիչիու համր» կամ «Ֆեննելլա» օպերայի ներածության կատարումը[21]։

Նալբանդյանի գործերում ավելի հազվադեպ են ռուսական երաժշտության վերաբերյալ հիշատակությունները։ Մոսկվայում տեղի ունեցած հայկական առաջին թատերական ներկայացման վերաբերյալ գրախոսությունում, որը գրված է Նալբանդյանի կողմից և ղետեղված նրա «Հիշատակարանում», նշվում է կոմպոզիտոր Վերստովսկու «Ах, подруженьки, как грустно»[22] երգի եղանակի մասին։ Դա արվել է այն կապակցությամբ, որ «Արիստակես» եղերերգության մեջ Թեոդորոս Նազյան Խատամյանցի «Ինդա այսօր Հայաստան» երգը երգվել էր ոչ թե իր իսկական եղանակով, ինչպես երգվել էր Նոր Նախիջևանում, այլ Վերստովսկու վերոհիշյալ երգի եղանակով։ Եթե Նալբանդյանը ծանոթ էր Գլինկայի ժամանակակից Վերստովսկու երգին, ապա պիտի ենթադրել, որ նա անկասկած ծանոթ է եղել նաև ռուս այլ կոմպոզիտորների և առաջին հերթին Գլինկայի ստեղծագործություններին, թեև այդ մասին դրավոր որևէ հիշատակություն չի պահպանվել։ Տարիներ շարունակ լինելով Ռուսաստանում և հատկապես Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, նա լայն հնարավորություն ուներ մոտիկից ծանոթանալու ռուսական երաժշտության հետ։ Կասկածից վեր է, որ նա այդ հնարավորությունից օգտվել է և լավ է իմացել ռուսական երաժշտությունը։ Դրան կարող էին մեծապես նպաստել նաև նրա ռուս ընկերները, որոնց հետ նա մշտական շփման մեջ էր հեղափոխական համատեղ պայքարի կապակցությամբ։

Այսպիսով Մ. Նալբանդյանը քաջ գիտեր և բարձր էր գնահատում համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործությունները, մամուլի միջոցով պրոպագանդում էր եվրոպական կոմպոզիտորների ռեալիստական ստեղծագործությունները (Բեթհովենի սիմֆոնիաները, Մոցարտի «Դոն Ժուանը», Վերդիի «Տրուբադուր» և «Ռիգոլետտո» օպերաները և այլն), այնպիսի գործեր, որոնք այժմ էլ շարունակում են պահպանել իրենց գեղարվեստական ներգործության ուժը։

---

[21] Տե՛ս Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 102 և 225։ Խոսքը նախերգանքի մասին է։

[22] Վերստովսկու «Аскольдова могила» օպերայից է։

Այն տարիներին, երբ ապրում և աշխատում էր Նալբանդյանը, հայկական երաժշտության բնագավառում դրությունն իրոք անհուսալի էր։ Չկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ, չկար կազմակերպված շարժում ռուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտական մշակույթների ձեռք բերած նվաճումների յուրացման ուղղությամբ։ Երաժշտության բնագավառը փաստորեն տիրացուների միանձնյա տիրապետության բնագավառն էր և տիրացուական մտայնությունը խեղդում էր ամեն մի քիչ թե շատ աչքի ընկնող նախաձեռնություն։ Նալբանդյանն առաջինն էր, որ խոշոր հարված հասցրեց տիրացուական մտայնությանը, հայկական միջավայրում հիմք դրեց հեղափոխական-դեմոկրատական ուղղությանը և նոր դեմոկրատական էսթետիկային։ Այս հանգամանքը խոշոր նշանակություն ունեցավ ոչ միայն հայկական գրականության, այլև արվեստի ճյուղերի զարգացման համար։

Նալբանդյանի էսթետիկայի վերլուծությունը մեր նպատակից դուրս է։ Այդ հարցին արդեն նվիրված են պրոֆ. Ա. Տերտերյանի, պրոֆ. Գ. Աբովի և այլոց ուսումնասիրությունները։ Կցանկանայինք նշել, որ Նալբանդյանի էսթետիկան իր մեջ խտացրել է հեղափոխական-դեմոկրատների փայլուն սերնդի այդ բնագավառում ձեռք բերած նվաճումները։ Դեմոկրատական գաղափարայնությունը, ռեալիզմը և ժողովրդայնությունը կազմում են ինչպես ռուսական հեղափոխական-դեմոկրատների առաջավոր էսթետիկայի, այնպես և Նալբանդյանի էսթետիկայի անկյունաքարերը։

Ունենալով այդպիսի հիմք, օգտագործելով ռուսական ու եվրոպական դասական արվեստի նվաճումները, 19-րդ դարի երկրորդ կեսում հանդես եկած հայ գրողները, դրամատուրգները, դերասանները, նկարիչները և երաժիշտները ոտք դրին ռեալիստական արվեստի զարգացման ուղին։

Հայ կոմպոզիտորները մեծ հարգանքով են վերաբերվել Նալբանդյանի հիշատակին և ամեն ջանք գործադրելով աշխատել են իրագործել նրա առաջ քաշած խնդիրները։

Առաջիններից մեկը Նալբանդյանն էր, որ հատուկ ուշադրություն էր դարձնում լեզվի մաքրության հարցերին, ընդգծելով, որ «մի ազգ բաժանվում է մյուսից յուր լեզվով և լեզուն է, որ գլխա-

վորապես պահպանում է ազգությունը»[23]: Նա էր, որ պահանջում էր «նախ և առաջ կենդանացնել մայրենի լեզուն, ազգի զավակների սրտի, հոգու և բերանի մեջ»[24]: Այս պահանջն էր, որ կատարում էր Կարա-Մուրզան, երբ տարիներ շարունակ շրջելով Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի և Հարավային Ռուսաստանի հայ ազգաբնակչություն ունեցող բազմաթիվ քաղաքները, ամենուրեք տարածում էր հայկական երգը և իրենց լեզուն մոռացած հայերին սովորեցնում երգել հայկական երգեր մայրենի լեզվով: Երբ հայ կոմպոզիտորները ռուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտական մշակույթների հարուստ փորձն ու ավանդույթներն օգտագործելով, հայկական երաժշտության մեջ արմատավորում էին բազմաձայնությունը՝ վճռական բեկում կատարելով միաձայնությունից դեպի բազմաձայնություն, ապա դրանով իսկ նրանք իրագործում էին Մ. Նալբանդյանի բուռն ցանկությունը՝ ունենալ զարգացած ազգային երաժշտություն: Երբ նրանք ստեղծում էին դեմոկրատական գաղափարներով հագեցված երաժշտական ստեղծագործություններ՝ ամեն կերպ զարգացնելով ազգային ձևը, երբ նրանք հետզհետե նվաճում էին նոր ժանրեր և հարըստացնում հայկական երաժշտությունը, ապա դրանով իսկ նրանք իրագործում էին Նալբանդյանի նպատակադրումը, որովհետև Նալբանդյանն էր, որ առաջինը խնդիր առաջադրեց ստեղծել իսկական հայկական ազգային երաժշտական արվեստ:

Մ. Նալբանդյանը պահանջում էր գրականության և արվեստի ստեղծագործություններում պատկերել ժողովրդի իրական կյանքը, «ազգի հոգին, ազգի ներկա վիճակը, ազգի հասկացողությունը»[25]: Այս չափանիշով էր նա գնահատում գեղարվեստական ստեղծագործությունների արժանիքները: Նա հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն հարցին, թե տվյալ երևույթը, հերոսի գործողությունը, նրա խոսքն ու վարմունքը համապատասխանո՞ւմ են իրականությանը, թե ոչ:

Միանգամայն անտարակուսելի է, որ Նալբանդյանը, կանգնած լինելով ռեալիզմի դիրքերում, գրողներից ու արվեստագետներից պահանջել է միշտ հավատարիմ մնալ ռեալիզմին: «Ճշմարիտ և ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցոլանում է ազգի

---

[23] Նալբանդյան, *Ընտիր երկեր*, էջ 186:

[24] Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. I, Երևան, 1945, էջ 459:

[25] Նույն տեղում, էջ 113:

կյանքը—ասում է նա։—Եվ որպես հարգի է այն հայելին, որ ճիշտ ցոլացնում էր յուր առջև դրած առարկայի պատկերը, նույն չափով մի մատենագրություն, որի մեջ ստուգապես երևում էր ազգի կյանքը, և պատկերը, սորա հակառակ, անպիտան է եթե հայելին ուղիղ չէ և չէ ցոլացնում ստուգապես այն բանի պատկերը, որ ցույց էիր տվել, այսպես և մատենագրությունը։ Այդպիսի մի մատենագրություն որի մեջ այբը քե է երևում, իսկ քեն այբ, շինուվի և խարդախ մի մատենագրություն է, ստության վարագուրով դիմակավորված մի անձնավորություն»[26]։ «Ազգերի սեփական դպրության մեջ, այսինքն նոցա բանաստեղծական գործերի մեջ երևում է նոցա հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բարակ ու քնքուշ բաներ, որի համար պատմությունը տկար է և կարոտ բանաստեղծության օգնության»[27]։

Նալբանդյանի այս խոսքերում ամենայն պարզությամբ ու ներկմտությամբ արտահայտված է գեղարվեստական ստեղծագործության առջև դրվող կարևորագույն պահանջներից մեկը՝ հարազատությամբ վերարտադրել ժողովրդի (ազգի) կյանքը։ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականությունը հիմնականում ընթացավ այդ ուղղությամբ և հասավ զգալի արդյունքների։ Այդ նույն ճանապարհի վրա կանգնեցին նաև թատրոնը, երաժշտությունը և արվեստի մնացած ճյուղերը։ Այդ բանում, անկասկած, բախտորոշ նշանակություն ունեցան ռուսական և արևմտաեվրոպական առաջավոր ռեալիստական գրականության և արվեստի հարուստ փորձն ու տրադիցիաները։ Գրականության և թատրոնի ձեռք բերած նվաճումները կարևոր նշանակություն ունեցան նաև երաժշտության մեջ ռեալիզմի հաստատման համար։ 19-րդ դարի վերջին քառորդի և 20-րդ դարասկզբի հայ կոմպոզիտորներն իրենց ստեղծագործությամբ ձգտում էին ամենայն հարազատությամբ վերարտադրել հայ ժողովրդի նվիրական զգացմունքներն ու ձգտումները։ Ինչպես երգային ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ գործիքային և օպերային ստեղծագործություններում կենտրոնական հերոսը դառնում է հասարակ ժողովուրդը, տիրապետողը՝ նրա մտքերն ու զգացմունքները։ Այս բոլորի հետևանքով ռեալիզմը հաստատվեց նաև երաժշտության մեջ։ Դրան անկասկած նպաստեց նաև այն խոշոր նախապատրաստական աշխատանքը, որ տարիներ առաջ կատարել էր Մ. Նալբանդյանը։

---

[26] Նույն տեղում, էջ 199—200։

[27] Նույն տեղում, էջ 479։

Նալբանդյանի էսթետիկական հայացքների հետ միասին հայկական երաժշտության զարգացմանը նպաստել է նաև նրա հեղափոխական պոեզիան։ Առաջին անգամ հենց նրա մարտական բանաստեղծություններն էին, որ վերածվելով երգի, լայնորեն տարածվեցին ժողովրդի մեջ, բարձրացրին նրա հայրենասիրական ու ազատասիրական զգացմունքները և խթանեցին ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարների տարածմանը։ Այդ բանաստեղծությունները տպագրվելով «Հյուսիսափայլում» անմիջապես ձեռք բերեցին լայն ժողովրդականություն և աննկատելի կերպով սկսեցին երգվել։ Եթե «Իտալացի աղջկա երգը» և «Աղքատ կինը» իրենց հետ բերեցին նաև իրենց մեղեդիները, ապա «Երգ ազատության» («Ազատն աստված») և «Մանկության օրեր» բանաստեղծությունների համար հորինված մեղեդիների հեղինակները մինչև այժմ էլ մնում են անհայտ։ «Իտալացի աղջկա երգը» (կամ «Մեր հայրենիք») կապվում է գարիբալդիական շարժման հետ և վերցված է իտալական երգերից, «Աղքատ կինը» Բերանժեի հայտնի բանաստեղծություններից մեկի փոխադրությունն է և ըստ երևույթին եղանակն էլ բերված է նրա հայրենիքից։ Իսկ «Երգ ազատության» բանաստեղծության համար հորինվել է նոր մեղեդի և երգվել 1860-ական թվականների վերջերում։ Այդ կարելի է պարզ կերպով տեսնել հետևյալից։

Ինչպես հայտնի է Մ. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձի առթիվ 1867 թ. Պոլսում ներկայացվել է Ռ. Սեւեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» ողբերգությունը, որի համար երաժշտություն էր գրել Տ. Չուխաջյանը։ Այդ ներկայացման կրկնություններից մեկի վերաբերյալ «Մասիս» թերթը գրում է. «Օր. Ե. Գարագաշյան Նալբանդյանցի տխուր շիրիմին առջև ճառ մ' արտասանեց, որ նմանապես պ. Ռ. Սեւեֆճյանի հեղինակություն էր, և փոքրիկ Վերգինե Գարագաշյան Նալբանդյանցի հոգին ձևացնելով անոր շիրմեն դուրս ելավ և ազատության վրա անոր գրած տաղն երգեց (ընդգծումը մերն է—Մ. Մ.), ուր ազատասեր բանաստեղծը նվագած է.

Ես մինչ ի մահ գերեզման,
Մինչև անարգ մահու սյուն,
Պիտի գոռամ և գոչեմ
Անդադար ազատություն»[28]։

---

[28] «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1867, № 788։ Բերված է Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ Արևմտահայ թատրոնի պատմության», հատ. I, ԳԱ հրատարակություն, Երևան, 1962, էջ 305։

Այստեղից պարզ է, որ Նալբանդյանի բանաստեղծությունն առաջին անգամ երգվել է այս ներկայացման ընթացքում: Ինչ վերաբերում է այդ երգի մեղեդուն և նրա հեղինակին, ապա այդ հարցին մենք դեռ կանդրադառնանք:

«Մանկության օրեր» բանաստեղծության խոսքերով հորինված երգի հեղինակի անձնավորությունը նույնպես մնում է անհայտ: Արդյոք այն «Երգ ազատության» երգի նման հորինվել է Պոլսում, թե՞ ստեղծվել է ավելի ուշ, Թիֆլիսում և կամ մի այլ հայաբնակ վայրում, առայժմ մնում է անլուծելի: Մի բան պարզ է, որ այդ երգերի մարտական ոգին լիովին համապատասխանում էր ժողովրդի քաղաքական ձգտումներին, խանդավառում էր նրան և նա սիրով էր ընդունում ու սեփականացնում դրանք:

Ժամանակի ընթացքում այդ երգերը դառնում էին ազգային-ազատագրական շարժման դրոշ, արթնացնում էին մասսաների ազգային ինքնագիտակցությունը, պայքարի հանում նրանց:

3. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՅԼԵՐԸ Կ. ՊՈԼՍՈՒՄ

Կ. Պոլսում «Ազգային սահմանադրության» հաստատումից հետո հայերն, իհարկե, քաղաքական ինքնորոշում չստացան, բայց և այնպես հնարավորություն ձեռք բերեցին իրենց մամուլի, գրականության, արվեստի ու կրթական հաստատությունների զարգացման համար: Թվարկված բոլոր բնագավառներում էլ սկսվեց մեծ եռուզեռ:

Մեր նյութի տեսակետից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում թատերական բնագավառը, որը նպաստավոր պայմաններ է ստեղծել երաժշտության զարգացման համար: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է ավելի հանգամանորեն կանգ առնել Կ. Պոլսում և այլ քաղաքներում կազմակերպված թատերական ներկայացումների վրա, որոնց ընթացքում համարյա միշտ հնչել է երաժըշտությունը: Հայ պրոֆեսիոնալ նոր թատրոնի կազմակերպիչները լավ էին հասկանում երաժշտության ներգործման ուժը և այդ պատճառով էլ այն դարձրին թատերական ներկայացման անհրաժեշտ բաղկացուցիչ մասերից մեկը:

Մենք արդեն խոսեցինք Արամյան թատրոնի երաժշտական խմբի և նրա ղեկավար Կարապետ Փափազյանի մասին: Բայց դրա-

նից առաջ էլ դպրոցական թատերական ներկայացումների ընթացքում երգն ու նվագը օգտագործվել է որպես կարևոր բաղկացուցիչ մաս։ Մասնավորապես Մխիթարյան միաբանության Մուրադ-Ռաֆայելյան դպրոցական թատրոնն ունեցել է երգչախումբ իր ղեկավարով և երգապետ, որոնց վրա էր դրված երաժշտական ձևավորումը[29]։

Երաժշտությունն ավելի հաճախ է օգտագործվել նաև Պոլսի թաղային թատրոնների ներկայացումների ընթացքում։ Այսպես, օրինակ, Խասգյուղի թատրոնի առաջին ներկայացման առթիվ Գարեգին Չափրաստյանը գրել է մի ներբող, որը տպագրված է Մ. Միանսարյանի «Քնար հայկական»-ում հետևյալ վերնագրով. «Դաշնակ յառաջին ներկայացման հայկական թատրոնին»։ Այդ նույն ներբողի մասին հիշատակում է նաև Աբրահամ Այվազյանը։ Նա գրում է, որ Չափրաստյանը «Խասգյուղի անդրանիկ հայ թատրոնին առաջին ներկայացման համար 1859-ին, դաշնակի վրա «Օն մեր նախնի դարուց» նախերգանքը ոգած և հրատարակած է»[30]։ Այս վկայություններից հիշատակելուց հետո Գ. Ստեփանյանը հարցնում է. «Ո՞ւրն է արդյոք Այվազյանի հիշատակածը և «Քնար հայկական»-ում տպագրվածը, դժվարանում ենք ասել, քանի որ վերջինս չունի «Օն մեր նախնի դարուց» բառերը ոչ վերնագրի մեջ և ոչ էլ պարունակության։ Երկուսն էլ հիշատակվում են որպես դաշնամուրի համար գրված երգեր»[31]։

Այստեղ տեղի է ունեցել մի պարզ թյուրիմացություն, որը և շփոթության մեջ է գցել Գ. Ստեփանյանին։ Խնդիրն այն է, որ Մ. Միանսարյանի «Քնար հայկական»-ում տպագրված օրինակը լրիվ չէ։ Նրա մեջ կան էական բացթողումներ։ Նախ սկզբից բացակայում է «Օն մեր նախնի դարուց կարդամք հրավեր» տողով սկսվող քառյակը և նրան հաջորդող «Գունդ ի գունդ, սիրտք ի հունդ» երկտողը։ Այդ պատճառով էլ ներբողն սկսված է երկրորդ քառյակից, որի առաջին տողն է «Ժամանակաց անցից վսեմ կըրթարան»։

Այս ներբողի լրիվ տեքստը երաժշտության հետ միասին տպագրվել է Տ. Զուխաջյանի և Գ. Երանյանի խմբագրությամբ հրատարակված «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսի Բ շրջանի № 3-ում (Կ. Պոլիս, 1862)։ Երգի խոսքերն իրոք պատկանում են

---

29 Գ. Ստեփանյան, նույն տեղում, էջ 111։

30 Նույն տեղում, էջ 158։

31 Նույն տեղում, էջ 158—159։

Չափրաստյանին, իսկ եղանակը Տ. Չուխաջյանին։ Այն մեներդ է, դաշնամուրի նվագակցությամբ, վերնագրված է թատերական երգ «Օն մեր նախնի»։ Ահա այդ երգի տեքստի սկիզբը.

1. Օն մեր նախնի դարուց կարդամք հրավեր,
Նախնի դափնյաց ուրբ ձեռաց հյուս պսակոք,
Մեր հայրենի փառաց մանկունքն անվեհեր
Գան երևան զեղեցկահյուս գիսակոք։
Գունդ ի գունդ,
Սիրտք ի բունդ։
Ժամանակաց անցից վսեմ կրթարան
Նվ նոր դիպաց նոր ղգացմանց կարգադիր
Ահա մեզ նոր արդ կկանգնի տեսարան
Թե կրթության, թե հաճույից արգադիր։

Ահա այդ երգի սկիզբը. (Նոտային օրինակը՝ էջ 71—72)։

Դժվար չէ տեսնել, որ այս երգի եղանակը հիմնված է թե հայկական և թե եվրոպական երգերի հնչերանգների վրա և ստեղծված է մի երգ, որը շատ բաներով կանխորոշել է հայկական ազգային-հայրենասիրական երգերի ուղղությունը։ Այս երգն ընդունվել է մեծ խանդավառությամբ և հրատարակվելով դարձել է հայ թատրոնի մանիֆեստը։ Նրա մեջ իր արտացոլումն է գտել հայ դրամատուրգիայի գաղափարական բովանդակությունը, այն ամենը, ինչով ապրում ու ոգևորվում էր այդ շրջանի հայ հասարակությունը։

Առավել կարևոր է այն, որ Տիգրան Չուխաջյանը հանդիսացել է Խասգյուղի թաղային թատրոնի երաժշտական ղեկավարը և Իտալիա մեկնելուց առաջ գրել է երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար։ Թեև Չուխաջյանի կենսագիրներից ոչ մեկն այս մասին կոնկրետ հիշատակություն չունի, սակայն վերը բերած թատերական երգը կարող է ծառայել որպես այդ հանգամանքը հաստատող կարևոր կռվան։ Բացի դրանից, այդ է վկայում նաև վ. Զարդարյանը։ Նկարագրելով Խասգյուղի թատրոնի առաջին ներկայացումը, նա գրում է. «Ահագին բազմություն լեցված էր թատրոնի մեջ. ժամանակին բոլոր ծանոթ անձնավորությունները ներկա եղած են և մեծ ընդունելություն գտած է այդ առաջին թատրոնը, որուն երաժշտապետը եղած է Տիգրան Չուխաջյան»[32]։

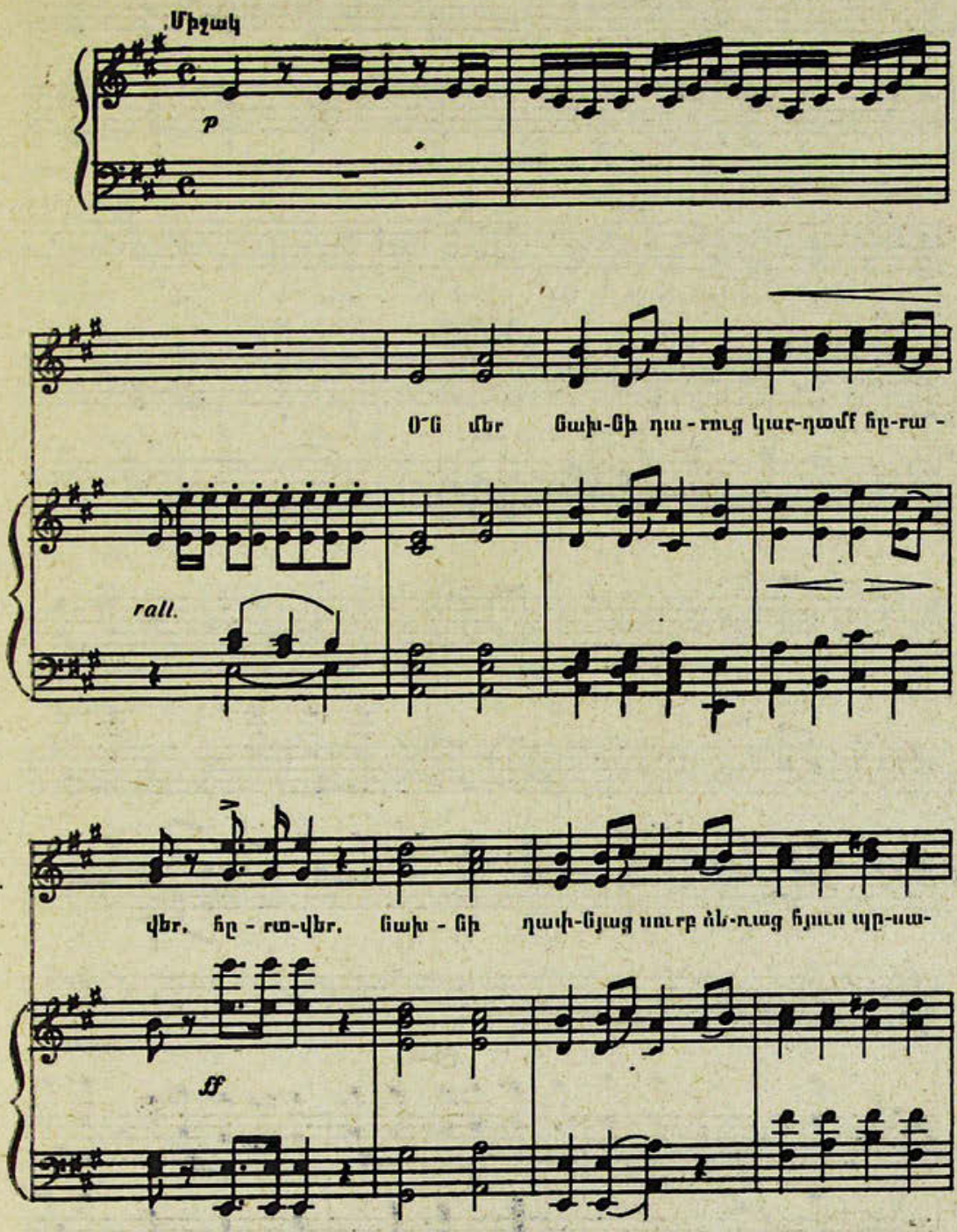
«Քնար հայկական»-ում հրատարակված թատերական երգը, անկասկած, նույն ներբողն է, որի մասին հիշատակել է Աբրահամ

32 Գ. Սեթփանյան, նույն տեղում, էջ 160։

ԵՐԳ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ

ՕՆ ՄԵՐ ՆԵՒՆԻ

Խոսք՝ ՉԱՓՐԱՍՏՅԱՆԻ *Երաժշտ.՝ Տ. ՉԻՒԽՉԼՅԱՆԻ*




կոմ.
մեր հայ րե - ցի փա - ռաց
մաճ-կուճ-իրն ան-վե - հեր. ան-վե-հեր զաճ ե - րե - վան
զե - ղեց - կա - հյուս զի - ա կոմ: Գունդ ի գունդ, պիտի
բուն
Գաղթ ի

Այվազյանը և որն ամբողջությամբ մենք մեջ բերեցինք վերևում։ Հետևապես ճշտվում է նաև Վ. Զարդարյանի հիշատակությունն այն մասին, որ Զուխաջյանը եղել է Խասգյուղի թաղային թատրոնի երաժշտական ղեկավարը։ Ճիշտ է նաև Գ. Ստեփանյանի այն միտքը, որ Զուխաջյանը թատերական ներկայացումների համար երաժշտություն է գրել նախքան Իտալիա մեկնելը։ Ինչ վերաբերում է Չափրաստյանի երաժշտական հեղինակությունների վերաբերյալ ենթադրությանը, ապա այն հաստատող փաստեր առայժմ չկան, իսկ կադրիլի եղանակի համար նրա հորինած «Դուք մեջեն, ես քովեն» երգի խոսքերն իրոք լայն տարածում են գտել Պոլսում և հասել մինչև մեր օրերը։ Պատրաստի եղանակների այդպիսի օգտագործումն այդ շրջանում սովորական երևույթ էր ինչպես արևմտահայ, նույնպես և արևելահայ իրականության մեջ։ Դա Եվրոպական երաժշտության յուրացման ձևերից մեկն էր և անկասկած որոշ նշանակություն է ունեցել հայկական կենցաղում եվրոպական կենցաղային երաժշտության ձևերի տարածման ուղղությամբ։

Պոլսահայ հասարակությունն ավելի մոտիկից է շփվել եվրոպական երաժշտության հետ, 1840-ական թվականների սկզբից Պերայում եվրոպացիները կառուցում են հատուկ թատրոնական շենք։ Այդ շրջանից սկսած իտալական օպերային խմբերը հաճախ են այցելում Կ. Պոլիս, Զմյուռնիա և այլ քաղաքներ։ Հայտնի է, որ 1845 թ. Պոլսում իտալական օպերային մի խմբի կողմից բեմադրվել է Ռոսսինիի «Սևիլյան սափրիչ» օպերան, որի մասին հիշատակում է Ռեֆիկ Ահմեդը։ Այս փաստն իր արձագանքն է գտել նաև «Ագապի» վեպում, որն այս շրջանի պոլսահայ կյանքի ուրտացոլման տեսակետից ունի շատ կարևոր նշանակություն։ Ահա թե ինչ ենք կարդում այդ վեպում. «Այս ու այն տնից լսվում էր դաշնամուրի ձայն, ուրիշները թուրք երգիչների աշխույժ նրգեր, այնպես որ անցորդը կարող էր թե՛ հռչակավոր Ռոսսինիի ստեղծագործությունը հանդիսացող աննման երաժշտության գեղգեղանքները լսել, և թե իսհաքի բեյթերը։ Ժողովրդի տարբեր ճաշակի տեր լինելը դրանից էլ երևում է։

Սակայն այդ պահին Ռոսսինիի երաժշտությունը լսողների թիվը այնքան էլ մեծ չէր, մի հանգամանք, որ վկայում է լավ բաներ հասկացողների թվի քչության։ Ով ինչպես ուզում է թող

մեկնաբանի, փաստն այն է, որ իտալական երաժշտությունը բարձր արվեստ է»[33]։

Հասկանալի է, որ հայերը, որպես Թուրքիայի պայմաններում իրենց առաջադիմական ձգտումներով աչքի ընկնող ժողովուրդներից մեկը, հնարավորություն են ստանում ներկա գտնվել նման օպերային ներկայացումներին և հաղորդակից դառնալ եվրոպական օպերային ստեղծագործությանը։

Այս նույն շրջանում Զմյուռնիայում գործում էր իտալական «Քամարանո» օպերային թատրոնը, որի խաղացանկում մեծ տեղ էին գրավում եվրոպական դասական օպերաները։ Զմյուռնիայի հայերը սիրով էին հաճախում այդ օպերային թատրոնի ներկայացումներին, որովհետև շատ-շատերը տիրապետում էին օտար լեզուների և նրանց համար մատչելի էին այդ ներկայացումները։ Էլ չենք խոսում այն մասին, որ այս շրջանում հայ հարուստ ընտանիքներում արդեն սովորական երևույթ էին իրենց զավակներին երաժշտական կրթություն տալն իտալացի մաեստրոների մոտ։ Հետևապես հայ հասարակության մեջ կային նաև երաժշտական պատրաստականություն ունեցող մարդիկ, որոնք ի վիճակի էին ոչ միայն ձևականորեն հաճախել, այլև գեղարվեստական հաճույք ստանալ օպերային ներկայացումներից։ Առհասարակ Զմյուռնիան աչքի է ընկել որպես երաժշտական քաղաք։ Հատկանշական է, որ միայն 1862 թ. թատերաշրջանում այստեղ տրվել է 135 օպերային ներկայացում։ Դրանց թվում եղել են Վերդիի «Լուիզա Միլլեր» և «Պարահանդես-դիմակահանդես», Դոնիցետտիի, Բելլինիի, Ռոսսինիի և այլ կոմպոզիտորների օպերաները։ Եվ այդ բոլոր ներկայացումներին հայերը հաճախել են մեծ սիրով[34]։ Առավել կարևոր է և այն, որ «Քամարանո» թատրոնի դերասան-դերասանուհիներից շատ շատերը մասնակցել են հայ «Վասպուրականը» թատրոնի

---

[33] «Ազգապի պատմությունը», վեպ, Երևան, 1958, էջ 196։ Իր նախաբանում Գ. Ստեփանյանը այս վեպն իրավացիորեն համարում է Հովսեփ Վարդանյանի ստեղծագործությունը։

[34] Տեղեկությունները քաղված են Գ. Ստեփանյանի վերը հիշատակված գրքից։ Հետաքրքիր է «Քամարանո» թատրոնի հիմնադրի խոստովանությունն այն մասին, որ եթե հայերը չհաճախեին օպերային ներկայացումներին, ապա թատրոնի գործը շատ կդժվարանար։ Օպերային ներկայացումների նկատմամբ հետաքրքրությունն այնքան մեծ է եղել, որ, երբ «Վասպուրականը» թատրոնն ու «Քամարանո» օպերային թատրոնը միևնույն երեկոյին ներկայացում են տվել, ապա ունկնդիր հանդիսականներն առավելությունը տվել են օպերային ներկայացմանը։

ներկայացումներին, երգել են հատվածներ օպերաներից և նույնիսկ ներկայացրել առանձին տեսարաններ։ Այնքան սերտ է եղել համագործակցությունը և այնքան ուժեղ է եղել օպերային ներկայացումներից ստացած տպավորությունը, որ տեղական թերթերը խորհուրդ են տվել «Վասպուրականի» թատրոնի դրամատիկ թատերախմբին կից ստեղծել օպերային մի խումբ, հայերեն թարգմանել առավել ժողովրդականություն վայելող օպերաները և ներկայացնել։ Նույնիսկ թվարկել են այն օպերաները, որոնք պետք է թարգմանվեին ու ներկայացվեին։ Դրանք են՝ «Վիլհելմ Տելլ», «Սևիլյան սափրիչ», «Էռնանի», «Պարահանդես-դիմակահանդես» և այլն։ Այս թվարկությունից կարելի է եզրակացնել, որ տվյալ հարցում որոշակի նշանակություն է ունեցել նաև թեմատիկան։ Այստեղ առավելությունը տրված է ազատագրական գաղափարներով տոգորված գործերին, մի հանգամանք, որը թելադրվում էր հայ հասարակության մեջ տիրապետող դարձած ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությամբ։ Այնքան մեծ է եղել ոգևորությունը օպերային արվեստով, որ նույնիսկ պահանջ է առաջադրվել ազգային օպերայի ստեղծման ուղղությամբ։ Նկատի էր առնվում այն, որ թե «Վասպուրականի» թատրոնում և թե Արևվելյան թատրոնում կային ձայնական տվյալներով օժտված դերասան-դերասանուհիներ, որոնք մասնակցում էին երգախառն ներկայացումներին և կարող էին օգտակար լինել օպերային ներկայացումների կազմակերպման դեպքում։ Ժամանակակից մամուլը հավաստիացնում էր, որ եթե հայկական օպերա ստեղծելու փորձեր լինեին, ժողովուրդը չէր զլանա իր բարոյական և նյութական օժանդակությունը։ «Ժողովուրդն ստակ չպիտի խնայե, թե որ հայերեն օփերաներ ներկայացվելու ըլլան, մանավանդ, երբ ազգային ըլլան անոնք»,—գրում էր «Արշալույս Արարատյանը» (1863, № 704)։ Նույնիսկ կոչ էր արվում հասարակությանը ստեղծել հատուկ ընկերություն, որի նպատակը լիներ խոստումնալից երիտասարդների ուղարկել Եվրոպա երաժշտական կրթություն ստանալու և վերադառնալուց հետո ազգային երաժշտության զարգացմանը լծվելու համար։

Այդ տարիներին գործը չի սահմանափակվել միայն ցանկություններ հայտնելով և օպերային ներկայացումներին հաճախելով, այլ կոնկրետ փորձեր են արված ինչպես երգախառն պիեսներ, նույնպես և ինքնուրույն օպերաներ ստեղծելու ուղղությամբ։ Բերենք երկու օրինակ։ Իբրև երգախառն զավեշտի օրինակ կարող է

Թառայել Հ. Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը», որը կատարվել է հեղինակի կողմից և ունեցել է մեծ հաջողություն, այնքան, որ նույնիսկ մտցված է «Քամարանո» թատրոնի դերասանուհի տիկին Էնրիկետտայի օգտին տրված բենեֆիսի երեկոյի ծրագրում։ Հատկանշական է, որ այդ զավեշտի երգերը, որոնք նույնպես ստեղծված են հեղինակի կողմից, ոչ միայն արժանացել են հայերի ծափահարությանը, այլև գովասանվել են նաև եվրոպացիների կողմից։ Եվ յուրաքանչյուր ներկայացման ժամանակ հատկապես «Ամուսնությունն անուշ կապ մէ», «Շատ զարդարուն տիկիններ» և «Շափո պոնե պրապե» երգերը բազմիցս կրկնվել են հանդիսականների խնդրանքով։ Դժբախտաբար այդ երգերը մեզ չեն հասել։

Մյուս օրինակը, որ կցանկանայինք մատնանշել, դա 19-րդ դարի արևմտահայ հասարակական մտքի խոշոր ներկայացուցիչ Գալուստ Կոստանդյանի գրած օպերան է։ Այդ մասին «Արշալույս Արարատյան» թերթը հետևյալն է գրել. «Զմյուռնիայի երիտասարդաց մեջ մեկ մ'ունինք առայժմ, որ սույն արհեստին կպարապի և կը հուսանք որ քիչ ատենեն իր աշխատությամբը հորինված հայերեն օփերա մը կտեսնենք, և ուրիշներ ալ իրեն կհետևեն»[35]։ Դժբախտաբար ոչ միայն այդ օպերայի անունը, այլև նրա բովանդակության վերաբերյալ որևէ տեղեկություն մեզ չի հասել։ Ավարտվե՞լ է արդյոք այն և ինչո՞ւ հրապարակ չի հանվել,—մնում է անհայտ, թեև նույն հեղինակի մի քանի այլ գործեր ժամանակին հրատարակվել են, մի բան, որ այդ շրջանում այնքան էլ հեշտ չէր իրագործել։ Ահա այդ գործերը. «Ջապել» (Պոլկա-մազուրկա), «Սաթենիկ» (սկետչ), «Տիգրանուհի» (Պոլկա-մազուրկա), և «Զարուհի» (պոլկա)։ Սրանք կենցաղային երաժշտության այս շրջանի համար տիպական գործեր են և հետապնդել են հայկական կենցաղում եվրոպական պարերի արմատավորման նպատակ։

Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ 1860-ական թվականներին արևմտահայ իրականության մեջ արդեն հասունացել էր ազգային օպերայի ստեղծման գաղափարը և 1868 թվականին Տ. Զուխաջյանի կողմից ստեղծված «Արշակ Բ» պատմա-հայրենասիրական օպերան հանդիսացավ դրա տրամաբանական իրագործումը։ Անկասկած այս գործում խոշոր նշանակություն ունեցավ այն հանգամանքը, որ դրամատիկական թատրոնների ներկայացումների ժամանակ, գործողության ընթացքում և կամ ընդմի-

---

35 «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1863, թիվ 705։

ջումներին մշտապես հնչում էր երաժշտությունը: Ինքը Զուխաջյանն էլ հենց դրամատիկական ներկայացումների համար գրած երաժշտության օգնությամբ փորձ կուտակեց այդ կարևոր խնդրի իրագործման համար: Մենք այդ հարցին ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք Զուխաջյանին նվիրված հատուկ գլխում, իսկ այժմ սահմանափակվենք նրանով, որ Զուխաջյանը բազմաթիվ ներկայացումների համար երաժշտություն է գրել և նրա երգերից շատերն առաջին անգամ հնչել են այդ ներկայացումներում, ապա նրանցից անջատվելով ինքնուրույն գեղարվեստական կյանք ստացել:

Երգախառն ներկայացումների կազմակերպումը սովորական երևույթ էր Պոլսում, Զմյուռնիայում և այլ քաղաքներում: Դրամատիկական թատրոնի դերասաններից շատերն ունենալով ձայնական տվյալներ և երաժշտական-կատարողական ունակություններ, հաջողությամբ հաղթահարում էին այդ ներկայացումների հետ կապված դժվարությունները և գեղարվեստական բավականություն պատճառում հանդիսատեսներին: Հայտնի է, օրինակ, որ Սիրանույշը, Մ. Մնակյանը, Ե. Գարագաշյանը, Ե. և Ս. Պենկլյանները և շատ ուրիշներ, ոչ միայն հաջողությամբ կատարել են երգախառն ներկայացումների երաժշտական հատվածները, այլև ամբողջ թատերաշրջաններ մասնակցել են օպերետային թատերախմբերին՝ կատարելով ազգային և դասական եվրոպական օպերետների գլխավոր դերերը:

Առանձնապես կարևոր է ընդգծել, որ Թուրքիայի պայմաններում միայն հայերն էին, որ կազմակերպում էին օպերետային տեղական խմբեր և հսկայական գործ կատարում ինչպես ազգային ռեպերտուարի ստեղծման, այնպես էլ եվրոպական դասական օպերետների պրոպագանդման ուղղությամբ: Կարևոր էր նաև այն, որ այս խմբերն իրենց ներկայացումները տալիս էին կամ հայերեն և կամ թուրքերեն, որ ավելի մատչելի էր տեղական հասարակությանը, մինչդեռ Եվրոպայից ժամանած խմբերը երգում էին իտալերեն ու ֆրանսերեն, իսկ այդ այնքան էլ մատչելի չէր ունկընդիր հասարակության մեծամասնությանը: Սրանով պետք է բացատրել այն բացառիկ հաջողությունը, որ ունենում էին հայ օպերետային խմբերը, որոնք հանդես եկան 1870-ական թվականներին: Դրանց թվին են պատկանում Հակոբ Վարդովյանի, Եղիազար Մելիքյանի, Սերովբե Պենկլյանի խմբերը, որոնք տարիներ շարունակ կազմակերպել են օպերետային ներկայացումների թա-

տերաշրջաններ և այդ արվեստը տարածել նաև հայ միջավայրում։ Եվ եթե 70-ական թվականները հանդիսացան հայկական օպերետային ստեղծագործության կազմավորման տարիներ, ապա դա մեծապես պայմանավորված էր հենց օպերետային խմբերի գոյությամբ։ Իսկ նրանց հանդես գալը նախապատրաստված էր ոչ միայն վոկալ-կատարողական տվյալներ ունեցող դերասան-դերասանուհիների առկայությամբ, այլև փողային և լարային գործիքներ նվագող երաժիշտների գոյությամբ։ Այս գործում մեծ է Գրիգոր Սինանյանի (1836—1914) վաստակը։ Նա էր առաջինը, որ կազմակերպեց մասնավոր դպրոց և դասավանդեց ջութակ, դաշնամուր, կլարնետ, ֆլեյտա և այլ գործիքներ՝ դաստիարակելով զգալի քանակությամբ երաժիշտ կադրեր, որոնցից շատերը հետագայում կատարելագործվեցին Եվրոպայում և վերադառնալով Պոլիս, նվիրվեցին երաժշտության զարգացմանը։ Բացի այդ, նա էր, որ Արևելյան թատրոնի համար կազմակերպեց նվագախումբ, պայմանավորվելով հայ թատերական միության հետ, որը հրավիրել էր «Եվրոպական նվագաց համար իտալացի նվագածուաց խումբ մը ընդ առաջնորդությամբ պ. Ճյուզեպփե Մորեթթի ուսուցչի։ Ասիական նվագաց համար հայազգի նվագածուաց խումբ մը ընդ առաջնորդությամբ պ. Գրիգոր Սինանյան ուսուցչի, որ այս խումբին մեջ տարիներով լուրջ դեր մը ունեցած է, կառավարելով զայն և երգացանկ պատրաստելով, մանավանդ փույթ տանելով, որ դերասանուհիք և դերասանք ուսնին իրենց երգելիք մասերը բնագրին հարազատությամբ։ Նույնպես ինքն էր, որ ամեն ազգային հանդեսներու և անհատական խրախճանությանց առթիվ կհրավիրվեր իր խումբով։ Կկարծենք թե սխալված չենք ըլլար, երբ ըսենք. Պոլսո մեջ առաջին հայ երաժշտախումբ կազմողը եղած է Գրիգոր Սինանյան, ինչպես երկրորդ հայ նվագախումբ կազմողն ալ իր որդին Հարություն Սինանյան»[36]։

---

[36] Թեոդիկ, *Ամենուն տարեցույցը, 1922*, էջ 173։ Այս նույն հոդվածում, որը վերնագրված է «Երաժշտության հին վարպետ մը», բերված է նաև Գ. Սինանյանի խմբի կազմը. Գրիգոր Սինանյան (նվագապետ և առաջին ջութակ), Իտալեցյան (բ. ջութակ), Վիշեն Ճարյան (կոնտրաբաս), Տիգրան Գարանֆելյան (ֆլեյտա), Օգսեն Գույումճյան (կլարնետ), Մկրտիչ Քրխտոստուրյան (տրուբա), և Գրիգոր Սանդալճյան (տրոմբոն)։ Միաժամանակ հաղորդվում է, որ անհրաժեշտության դեպքում խմբի կազմն ընդլայնվում էր, հրավիրելով այլ երաժիշտներ։ Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ Գ. Սինանյանից առաջ Կարապետ Փափազյանն Արամյան թատրոնում կազմակերպել էր երաժշտախումբ և տարիներ շարունակ ղեկավարել այն։ Հետևապես Գ. Սինանյանն առաջինը չէր այդ բնագավառում։

Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ Գրիգոր Սինանյանը համագործակցել է նաև «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության հետ, կազմակերպել է սիմֆոնիկ նվագախումբ և մասնակցել համերգներին, ապա միանգամայն պարզ կդառնա նրա կատարած խոշոր աշխատանքը Պոլսի երաժշտական կյանքում։ Կարևոր է նաև այն, որ Գրիգոր Սինանյանի որդիներն ու դուստրերը հաջորդաբար հանդես գալով, մեծ նվաճումների են հասել երաժշտական-կատարողական արվեստի տարբեր բնագավառներում։

Գրիգոր Սինանյանի հետ միաժամանակ հանդես եկան երաժշտական մի շարք այլ գործիչներ, որոնք զգալի գործ կատարեցին երաժշտության պրոպագանդայի ուղղությամբ։ Իբրև կարևոր երևույթ պետք է նշել այն, որ 19-րդ դարի կեսերից երաժշտության դասավանդումը դպրոցներում դառնում է սովորական երևույթ և սա, անկասկած, ունենում է մեծ նշանակություն աճող սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործի բարելավման տեսակետից։ Դժբախտաբար այս շրջանում դեռևս կրթված երաժիշտների թիվը պակաս էր և երաժշտության դասավանդումն իրենց վրա էին վերցրել եկեղեցիների դպիրներն ու տիրացուները, մի հանգամանք, որը որոշիչ նշանակություն ուներ դասավանդվող երաժշտության բովանդակության տեսակետից։ Դպրոցներում դասավանդվում էր միայն հոգևոր երաժշտություն, որն իր գրաբար տեքստով և ծանր եղանակներով չափազանց դժվարամարս էր երեխաների համար։

Այս շրջանի նշանավոր դպրապետներից և երաժշտության ուսուցիչներից առանձնապես աչքի են ընկել Լևոն Խանջյանը, Մհեր Ճերրահյանը, Գրիգոր Մեհթերյանը, Լևոն Չիլինկիրյանը, Համբարձում Չերչյանը, Գրիգոր Չուլհայանը, Համբարձում Գրիգորյանը, Ավետիս Տեր-Սարգսյանը և ուրիշներ։ Լավագույն դեպքում սրանք, բացի հոգևոր երգից, իրենց աշակերտներին սովորեցնում էին նաև հայկական ձայնագրություն և պատրաստում էին ձայնագրագետ աշակերտներ։

Թվարկված երաժշտության դասատուների համեմատությամբ սկզբունքային տարբեր ուղղության էր պատկանում Ավետիս Խորասանջյանը (1842—1918), որն ստանալով եվրոպական երաժշտական կրթություն (ավարտել է Փարիզի կոնսերվատորիայի լրիվ դասընթացը) և վերադառնալով Պոլիս, աշխատում է տարբեր դպրոցներում (Շահնազարյան, Ագապյան-Փանոսյան, Պերպերյան, Հայկական կրթարան, Կարապետյան, Գալֆայան որբանոց, Գում-

Գափու, Սամաթիա, Պերա, Գատըքոյ, Սկյուբար, Մագրիքյոյ և այլ թաղային վարժարաններում), որպես երաժշտության դասատու։ Արևմտահայ իրականության մեջ նա առաջինն էր, որ դպրոցներում դասավանդեց եվրոպական նոտագրություն (սկսած 1866 թվականից)։ Առավել կարևոր է այն, որ նա արևմտահայ երաժիշտներից առաջինը ձեռնարկեց մանկական-երաժշտական գրականության ստեղծմանը, գրեց մանկական երգեր, որոնք իրենց թեմատիկայով, իրենց պատկերային բովանդակությամբ ու մեղեդիներով մոտ էին ու հարազատ երեխաների հոգեկան աշխարհին։ Նրան են պատկանում Պերպերյան վարժարանում երգվող երգերից շատերը, դրանց թվում՝ «Երգ դպրոցի», «Երգ մրցանակաց», «Երգ հրաժեշտի», «Երգ աշխատության», «Քայլերգ» և այլն, որոնք մշտապես երգվել են դպրոցական հանդեսներում։ Նրա երգերից շատերն արտացոլում են աշխատանքային պրոցեսները։ Դրանցից են, օրինակ, «Գութանի երգ», «Սայլավարը», «Ջոնզոն սղոցենք», «Դարբինը», «Ցորեն ծեծողներ», «Արտահունձը», «Կալը», «Ջաղացքը», «Երկրագործը», «Ձկնորսը» և այլն։ Նրա երգերի մեջ կան նաև մանկական խաղերի եղանակավորումներ, որոնք գրված են մանկապարտեզային հասակի երեխաների համար։ Դրանցից են՝ «Մափծափ», «Աչ-կապուկ», «Շրջանակ կազմենք», «Ի՞նչ գիտես» և այլն։ Բացի այս, նա ստեղծել է երգեր նաև կենդանիների ու թռչունների մասին, որոնք այնքան սիրելի են մանուկներին։ Դրանց թվին են պատկանում «Հավը», «Դառնուկը», «Առյուծն ու մուկը» և այլն։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև «Նոր տարի», «Դպրոց», «Մարմնամարզ», «Մեքենա», «Մայրիկ», «Աղբյուրը», «Բամբասանքը», «Զբոսանք» և այլն, ապա կտեսնենք, որ իրոք Խորասանջյանը հմուտ մանկավարժի և մանկական հոգեբանության գիտակի մոտեցում է ցուցաբերել մանուկների համար ստեղծվող երաժշտությանը։

Դժբախտաբար, այդ երգերը ժամանակին հրատարակված չլինելու պատճառով մեզ չեն հասել և դրանց երաժշտության մասին որևէ պատկերացում չունենք։ Սակայն ինքնին հետաքրքրական է և արժեքավոր այն, որ արևմտահայ իրականության մեջ դեռևս 1860—70-ական թվականներին նախադպրոցական և դպրոցական երեխաների համար հիմք է դրվում երաժշտական հատուկ գրականության, որը հետապնդում էր դաստիարակչական նպատակներ։ Սա կարևոր առաջընթաց էր մատաղ սերնդի երաժշտական դաստիարակությունը ճիշտ ուղու վրա դնելու տեսակետից։



Նկ. 1. «Քնար Հայկական» հանդեսի անվանաթերթը



Նկ. 2. Գաբրիել Երանյան

Կարևոր է և այն, որ արևմտահայ իրականության մեջ գործում էին ոչ միայն երաժիշտ կատարողներ, երաժիշտ-ստեղծագործողներ, տիրացուներ. ու մանկավարժներ, այլև երաժշտական գործիքներ պատրաստող նշանավոր վարպետներ: Հատկապես պետք է հիշատակել վարպետ Քերովբե Չիլճյանին (1830—1910), որն ունեցել է իր գործարանը, արտադրել է բարձրորակ ծնծղաներ և հռչակվել է ամբողջ աշխարհում: Նրա պատրաստած ծնծղաներն իրենց որակով գերազանցել են եվրոպականներին թե հնչողականության նրբությամբ և թե դիմացկունությամբ:

Չիլճյանների ընտանիքն ունեցել է ծնծղաների ձուլման իր գաղտնիքը, որը սերնդից սերունդ փոխանցվել է ամբողջ 200 տարի և այժմ էլ շարունակվում է Քերովբե Չիլճյանի որդի Լևոնի կողմից[37]: Չիլճյաններն իրենց ծնծղաներով մասնակցել են համաշխարհային բազմաթիվ ցուցահանդեսների և արժանացել մրցանակների: Այսպես, Փարիզում՝ 1867, Լոնդոնում՝ 1851 և 1862, Վիեննայում՝ 1873, Բոլոնիայում (Իտալիա)՝ 1888 և 1907 թվականներին արժանացել են մեծ մրցանակի («Grant prix»), Բոստոնում 1883, Չիկագոյում 1893 թվականներին՝ շքանշանների, իսկ պատվո վկայական՝ Բեռլինում, 1898 թ., Allgemeine Musik Ausstellungen (Համընդհանուր երաժշտական ցուցահանդեսի):

Արևմտահայ իրականության մեջ գործել են նաև քանոնի, ուդի և այլ երաժշտական գործիքներ արտադրող վարպետներ, որոնց մասին առայժմ դեռ կենսագրական տեղեկություններ չեն հայտնաբերվել:

Թե՛ այս ամենին ավելացնենք նաև այն, որ Պոլսի և այլ քաղաքների երաժշտական կենցաղում զգալի տեղ էին գրավում սազանդարները, որոնք նվագում էին սրճարաններում, հարսանիքների ու տոնախմբությունների ընթացքում և իրենց երգացանկում ունեին պարեղանակներ, մուղամներ, մանիներ, շարքիներ ու թուրքիներ,—ապա կարելի է ընդհանուր պատկերացում կազմել արևմտահայ հատվածի երաժշտական կենցաղի ու մշակույթի զարգացման աստիճանի մասին:

---

37 Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1921, էջ 371:

4. «ՔՆԱՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ» ԻՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒՄԸ ԵՎ ՊԱՐԲԵՐԱԹԵՐԹԵՐԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒՄԸ

Երաժշտական կյանքի կազմակերպման, ժողովրդի մեջ երաժըշտական գրագիտության տարածման, դասական երաժշտության պրոպագանդման և ազգային երաժշտության զարգացման գործում հատկապես կարևոր դեր կատարեցին երաժշտական պարբերաթերթերի հրատարակումն ու «Քնար Հայկական» երաժշտական ընկերության ստեղծումը։ Հայ երաժշտության պատմության մեջ առաջին անգամ էր դա տեղի ունենում։ Ինքնին հասկանալի է, թե ինչու անհրաժեշտ է ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ այս հարցերին։

Հայտնի է, որ մինչև 1850-ական թվականները հատուկ երաժըշտական պարբերաթերթեր հայ իրականության մեջ գոյություն չեն ունեցել և երաժշտության հարցերը միայն դեպքից-դեպք իրենց լուսաբանությունն են ստացել մյուս պարբերաթերթերում։ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի սկզբներին Պոլսում, Զմյուռնիայում և այլ քաղաքներում իրար հետևից լույս տեսան տասնյակ օրաթերթեր, շաբաթաթերթեր ու հանդեսներ, որոնք հսկայական գործ կատարեցին հայ հասարակության ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման, քաղաքական կազմակերպման, մշակույթային-լուսավորական, կրթական, կրոնական և այլ կարգի հարցերի լուսաբանման ուղղությամբ։ Լուսավորական շարժման մեջ ներգրավված էր ամբողջ առաջավոր մտավորականությունը և օգտվելով թուրքական կառավարության կողմից տրված մամուլի, կրթական-լուսավորական ու եկեղեցական ինքնավարության հնարավորություններից, աշխատում էր ազգային զարթոնքի գաղափարախոսությունը տարածել ժողովրդական լայն զանգվածների մեջ։

Ահա այս նույն գաղափարներով էին տարված նաև հայ երաժըշտական գործիչները, որոնք ոչ միայն համախմբվել էին թատրոնի շուրջը և իրենց գրած երաժշտությամբ ամեն կերպ նպաստում էին ներկայացումների գեղարվեստական-գաղափարական ազդեցության ուժեղացմանը, այլև աշխատում էին երաժշտական գիտելիքներ տարածել թե աշակերտության, և թե հասարակավորների մեջ։ Այս պահանջը բնականորեն հանգեցրեց երաժշտական պարբերաթերթերի ստեղծմանը։ Դրանցից առաջինը «Քնար արևվելյան» պարբերաթերթն էր, որը լույս տեսավ 1858 թվականի մայիսից, որպես ամսաթերթ։ «Քնար արևելյան»-ի հրատարակիչներն էին Լիմոնջյանի ամենաընդունակ և գործունյա աշակերտ

Արիստակես Հովհաննիսյանը և իր աշակերտ Գաբրիել Երանյանը։ Նրանց նպատակն էր հասարակությանը ծանոթացնել արևելյան երաժշտության հետ, որը դեռևս անծանոթ էր քաղաքակիրթ աշխարհին։ Այս է պատճառը, որ նրանք իրենց պարբերաթերթը տպագրում էին եվրոպական նոտաներով՝ յուրաքանչյուր համարում տպագրելով իրենց ձայնագրած «թաքսիմները», «բեշրեֆները», «սեմայիները» ու «շարքիները»։ Հասկանալի է, որ նման պարբերաթերթը չէր կարող իր առջև դնել տվյալ ժամանակաշրջանի առավել կարևոր հարցը՝ ազգային երաժշտության ստեղծման ու տարածման անհետաձգելի խնդիրը։ Բայց որպես նախաձեռնություն, այն ունի պատմական նշանակություն հենց միայն նրանով, որ Թուրքիայի պայմաններում առաջին անգամ հրատարակվում էր երաժշտական պարբերաթերթ եվրոպական նոտաներով։ Դրանով սկիզբ էր դրվում եվրոպական նոտագրության տարածմանը, մի հանգամանք, որը վճռական նշանակություն ձեռք բերեց ավելի ուշ շրջանում և փաստորեն կանխորոշեց հայկական ձայնագրության բախտը։

«Քնար արևելյան»-ի համեմատությամբ ավելի հստակ դիրքորոշում ուներ «Քնար հայկական» հանդեսը, որն սկսեց հրատարակվել 1861 թվականի սեպտեմբերի 1-ից որպես 15-օրյա պարբերաթերթ։ Այս անգամ նախաձեռնողը Գաբրիել Երանյանն էր իր աշակերտ Նիկողոս Թաշճյանի հետ միասին։ Իր նախորդի համեմատությամբ այս հանդեսն ուներ շեշտված լուսավորական բնույթ, քանի որ յուրաքանչյուր համարում տպագրում էր սիստեմատիկ դասընթաց ինչպես եվրոպական նոտագրության, այնպես և հայկական ձայնագրության մասին։ Եվրոպական նոտագրության վերաբերյալ դասընթացը վարում էր Գաբրիել Երանյանը, իսկ հայկական ձայնագրությունը՝ Համբարձում Ջերչյանը։ Դրանցից բացի, հանդեսը տպագրում էր ազգային-հայրենասիրական բովանդակությամբ երգեր, որոնց մի մասն արդեն հնչել էր հայ թատրոնի բեմից և ծանոթ էր հասարակությանը, իսկ մյուս մասն ստեղծվում էր խմբագիրների կողմից կամ սեփական եղանակներով և կամ պատրաստի եվրոպական մեղեդիներ օգտագործելու միջոցով։

«Քնար հայկականն» ունեցել է երկու շրջան։ Առաջին շրջանն ընդգրկել է վեց ամիս և լույս տեսել 12 համար (1861 թ. սեպտեմբերի 1-ից մինչև 1862 թ. փետրվարի վերջը), որից հետո ընդհատվել և ապա նույն 1862 թ. ապրիլի 30-ից սկսվել է նույն հանդեսի

երկրորդ շրջանը, երբ աշխատանքի մեջ են ներգրավվել նաև Տ. Չուխաջյանը և իտալացի կոմպոզիտոր Կ. Ֆոսքինին: Սակայն սեպտեմբերից հետո վերջիններս դադարում են հանդեսին մասնակցելուց, որովհետև Չուխաջյանը մեկնում է Միլան սովորելու: Այսպիսով Չուխաջյանը, թեև կարճ ժամանակով (1862 թ. ամառը) համագործակցելով Գաբրիել Երանյանի հետ, նպաստում է հանդեսի հետապնդած նպատակների իրագործմանը: Հենց այս հանդեսի երկրորդ շրջանի № 3-ում է տպագրվել Չուխաջյանի «Երգ թատերական. օն մեր նախնի» հայտնի երգը, որի մասին խոսք եղավ վերևում:

Գաբրիել Երանյանի նախաձեռնությամբ նույն 1862 թ. մարտին Պոլսում կազմակերպվել էր «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերությունը և այս երկրորդ շրջանում հանդեսը նույնանուն ընկերության պաշտոնական օրգանն էր ու նրա օժանդակությամբ էր լույս տեսնում: Հանդեսի տպագրությունն ընդհատվել է 1862 թվականի հոկտեմբերին՝ Գաբրիել Երանյանի մահվան կապակցությամբ: Ընկերությունը, որպեսզի կարողանա շարունակել հանդեսի հրատարակությունը, նույն թվականի դեկտեմբերի 21-ին Արևելյան թատրոնում կազմակերպել է մի ներկայացում Գ. Երանյանի հիշատակին և գոյացած գումարը հատկացրել հանդեսի տպագրությանը: Իսկ 1863 թ. օգոստոսից Ն. Թաշճյանը միայնակ շարունակել է հանդեսի տպագրությունը, բայց, դժբախտաբար, ոչ երկար ժամանակով, որովհետև նյութական միջոցների բացակայության պատճառով վերջիվերջո ստիպված դադարեցրել է այն:

«Քնար հայկական» հանդեսի ամբողջական հավաքական ձեռքի տակ չունենալու պատճառով, դժբախտաբար, դժվարանում ենք լրիվ պատկերացում տալու հանդեսի բովանդակության մասին: Սակայն Երևանի Ալ. Մյասնիկյանի անվան հանրապետական գրադարանի նոտային գրականության բաժնում պահպանվող համարներից կարելի է որոշ գաղափար կազմել հանդեսում տպագրված երաժշտական նյութերի մասին: Այս նկատառումով էլ ստիպված ենք սահմանափակվել միայն այդ համարները ներկայացնելով:

1861 թվականի սեպտեմբերի 15-ին լույս տեսած № 2-ում տպագրված է «Խրախույս ի լուսավորութիւն» քայլերգը, որի խոսքերը պատկանում են Բ. Նազարյանին, իսկ երաժշտության հեղինակը չի նշված:

Այս երգում իրենց արտացոլումն են գտել վերածնության շրջանի հիմնական գաղափարները՝ ազգային զարթոնքի, միասնության կոչի, հայրենասիրության ու լուսավորության: Ինչ վերաբերում է եղանակին, ապա այն քայլերգային է, շեշտված կետագծային ռիթմով, առույգ հնչերանգներով:

Բերում ենք այդ երգի մեղեդին ամբողջությամբ, որպեսզի ցույց տանք այս շրջանում ստեղծված հայրենասիրական երգերի ընդհանուր բնույթը թե գրական ատաղձի և թե մեղեդիական կառուցվածքի առումով: (Նոտային օրինակը՝ էջ 86):

Հանդեսի նույն համարում տպված է մի «պարերգ» Ս. Պ. Փափազյանի խոսքերով («Ո՛հ, ի՛նչ անուշ, ինչ գեղեցիկ, մեր հայրենյաց զեփյուռիկ»), իսկ մեղեդին՝ դարձյալ անհայտ հեղինակի: Սա մի պոլկա է և նպատակ ունի եվրոպական պարային երաժշտությունը տարածելու հայերի երաժշտական կենցաղում: Ինչպես այս հանդեսի, նույնպես և այլ հրատարակությունների միջոցով պոլկաներ, մազուրկաներ, վալսեր և այլ պարային մեղեդիներ, իրոք տարածվում էին հայության մեջ և դրանց օրինակով ստեղծվում էին նաև սեփական մեղեդիներ: Այդ ստեղծագործություններ-ի թվին էին պատկանում Տ. Չուխաջյանի գրած նույնատիպ մեղեդիները:

Նույն առաջին շրջանի 1862 թ. հունվարի 15-ի № 10-ում տպագրված է մի այլ երգ՝ «Մնասցես բարյավ սեր իմ սեր»: Թեև հանդեսի տվյալ համարում ոչ մի տեղեկություն չի տրված խոսքերի ու եղանակի հեղինակների վերաբերյալ, բայց այլ աղբյուրներից մեզ հաջողվեց պարզել, որ այս երգի խոսքերն իտալերենից թարգմանել է Մ. Պեշիկթաշլյանը[38]: Ինչ վերաբերում է եղանակին, ապա նրա հեղինակը մնում է անհայտ: Երգը քայլերգային բնույթի է, ընդգծված կետագծային ռիթմով ու խրոխտ ինտոնացիաներով, իսկ իր ոճով մնում է եվրոպական երաժշտության ոլորտում:

Նույն համարի 38, 39 էջերում տպագրված է «Ի թագավորության Տրդատա եւ բռնակալության Սասանյաց երգը»[39] խոսք Տ. Հ. Արսենի Կ. Բ. (Բագրատունու) և սկսվում է «Յ՛ազատն ի

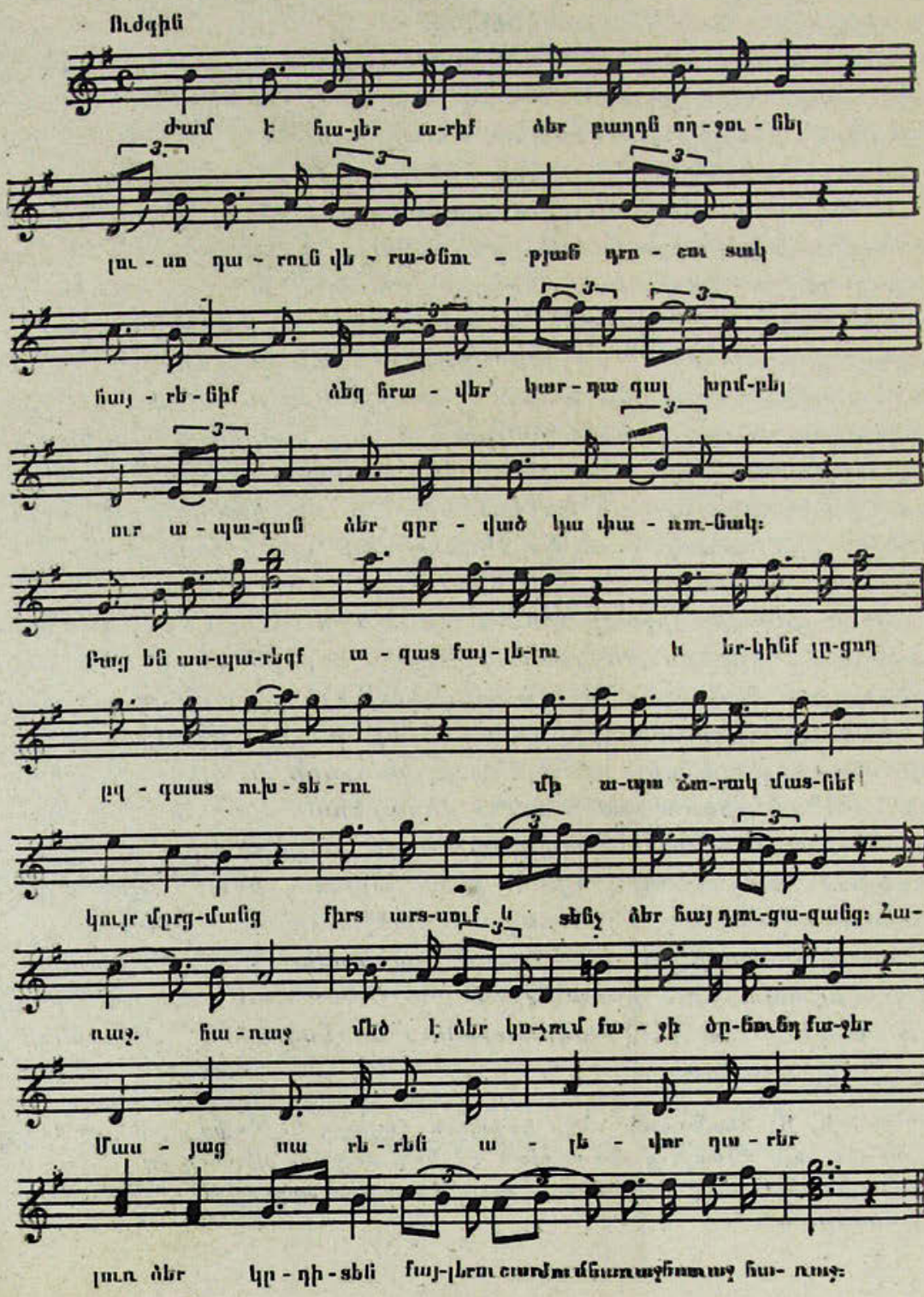
---

[38] Տե՛ս Ե. Մ. Տեռեսյանի «Նոր երգարան հայոց», Կ. Պոլիս 1880, էջ 116—117, որտեղ այս «մարշ»-ը տպագրված է «Երգ մարտիւ» վերնագրով:

[39] Նույն տեղում, էջ 94—95-ում, սույն երգը վերնագրված է «Ի գահակալության Տրդատա»:

ԽՐԱԽՈՒՍՑ Ի ԼՈՒՍԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ
(Քայլերգ)

Խոսք՝ Թ. ՆԱԶԱՐՅԱՆԻ



վեր ի Մասիս» տողով, խրթին գրաբարյան ոճով, իսկ մեղեդին էլ ոչ առանձնապես հետաքրքրություն չի ներկայացնում։

Երկրորդ շրջանի «Քնար հայկականի» համարներից հանրապետական գրադարանում պահպանվել են 1-ին, 3-րդ և 6-րդ համարները։ Առաջին համարը պարունակում է երկու երգ՝ 1. «Երգ ուրախության» (խոսք Մ. Երանյանի, եղանակ հանդեսի) և 2. «Պանդուխտ ա.ռ լուսին» (խոսք Ա. Հեքիմյանի, եղանակ հանդեսի)։ «Երգ ուրախության»-ի խոսքերի մեջ արտացոլված է միասնության գաղափարը։ «Ահա բաժակ ուրախության, ի սեր հավերժ միության» խոսքերով սկսվող տեքստում հատկապես ընդգծված են «Կեցցե սեր և միություն, կըրեմք մի սիրտ, մի արյուն» խոսքերը, որոնք երգի կենտրոնական գաղափարի արտահայտությունն են հանդիսանում և կրկնվում են մի քանի անգամ։ Ինչ վերաբերում է երգի եղանակին, ապա այն պատկանում է Գ. Երանյանին[40] և որքան էլ տարօրինակ թվա, սկսվում է ռուսական հանրահայտ «Бродяга» ժողովրդական երգի սկզբի նախադասությամբ, որը վերցված է անփոփոխ։ Դրանում համոզվելու համար բերենք այդ նախադասությունը։



Թե ինչ ճանապարհով է այս երգն ընկել Պոլիս և 1860-ական թվականների սկզբներին օգտագործվել հանդեսի խմբագրության կողմից, դժվար է այժմ ճշտել, բայց այդ փաստն ինքնին շատ հետաքրքիր ու ցուցադրական է։

Տվյալ դեպքում երաժշտական վերոհիշյալ նախադասությունն այս երգում վերաիմաստավորվել է, քանի որ տխուր զգացմունքների փոխարեն այն պիտի արտահայտի ուրախության բաժակի հետ կապված բարձր տրամադրությունը։ Պիտի շեշտել, որ այստեղ մեղեդիի մեջ ոչ ռիթմական և ոչ էլ հնչերանգային որևէ փոփոխություն չի մտցված։ Միակ փոփոխությունը, որը ենթադրվում է

---

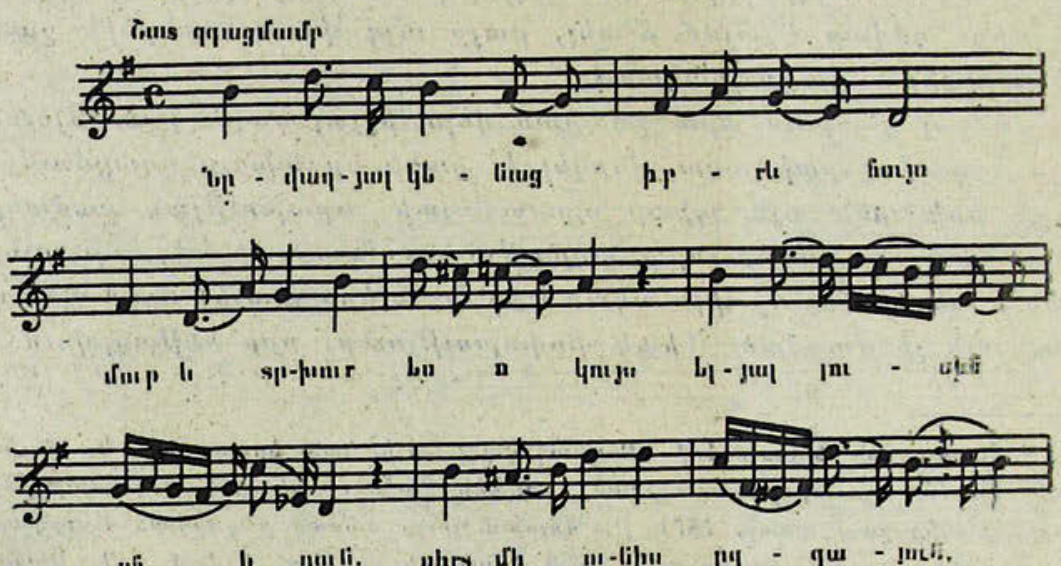
[40] Ջարդարյան եղբայրների «Ձայնագրված հայկական երգարան», Կ. Պոլիս, 1909, էջ 47։ Այս երգը տպագրված է որպես Ջուխաջյանի ստեղծագործություն, բայց դրանից շատ առաջ, 1871 թ. Պոլսում լույս տեսած «Երգարան Ազապյան վարժարանի» գրքում որպես այդ նույն հաղանակի հեղինակ նշված է Գ. Երանյանը։

ելնելով երգի ընդհանուր բնույթից, որովհետև հանդեսի խմբագրությունն անտեսել է նշել այն,—դա տեմպի փոփոխությունն է։ Եթե ռուսական երգում այն դանդաղ է ու պատմողական բնույթի, այստեղ աշխույժ է և մոտենում է կենաց երգերի բնույթին։ Բացի այդ, անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել նաև այն, որ այս նախադասությունը չի մերվում երգի շարունակության հետ, չկա տրամաբանական շաղկապում նրա և երգի հետագա մասերի միջև։

Հանդեսի նույն համարում տպագրված երկրորդ երգը՝ «Պանդուխտ աո լուսին» ռոմանսային տիպի մի երգ է, լիրիկական տրամադրությամբ, և իր հնչերանգներով ու ոճով հարազատ է Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործությանը։ Կարելի է ենթադրել, որ այս երգն իրոք պատկանել է Չուխաջյանի գրչին, թեև հանդեսի խմբագրությունը հարկ չի համարել նշել երաժշտության հեղինակին։ Որ այս երգը պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության արդյունք է ու պատկանում է վաղ շրջանի հայ ռոմանսների թվին, կարելի է տեսնել երգի ռիթմական պատկերի հարստությունից, ռոմանսներին հատուկ դաշնամուրային նվագակցությունից՝ իր նախանվագով ու վերջանվագով։ Եվ քանի որ հետաքրքիր է բաղդատել այն Չուխաջյանի ստեղծագործության հետ և գտնել նրանց միջև եղած ընդհանրությունները, այստեղ բերում ենք երգն ամբողջությամբ.

ՊԱՆԴՈՒԽՏ ԱՌ ԼՈՒՍԻՆ

Խոսք՝ Ս. ՀԵՎԻՄՅԱՆԻ — Եղանակ՝ ՀԱՆԴԵՍԻ։





Երգի սկզբի երկու տակտը համարյա նույնությամբ համընկնում է «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերետի հերոսուհի Ֆաթինեի երգին, երբ նա դիմում է հորը «Ախ շատ ապրես, հայրիկ սիրելի» բառերով։ Մոտիվների ու ռիթմական դարձվածքների նմանություն կարելի է տեսնել նաև Ջուխաջյանի հանրահայտ «Գարուն» (Ո՜հ, ինչ անուշ) ռոմանսի հետ, եթե այն ուշադիր համեմատենք այս երգին։ Ահա այս նմանությունների հիման վրա է, որ մենք ննջադրում ենք, թե տվյալ երգի հեղինակը Ջուխաջյանն է։

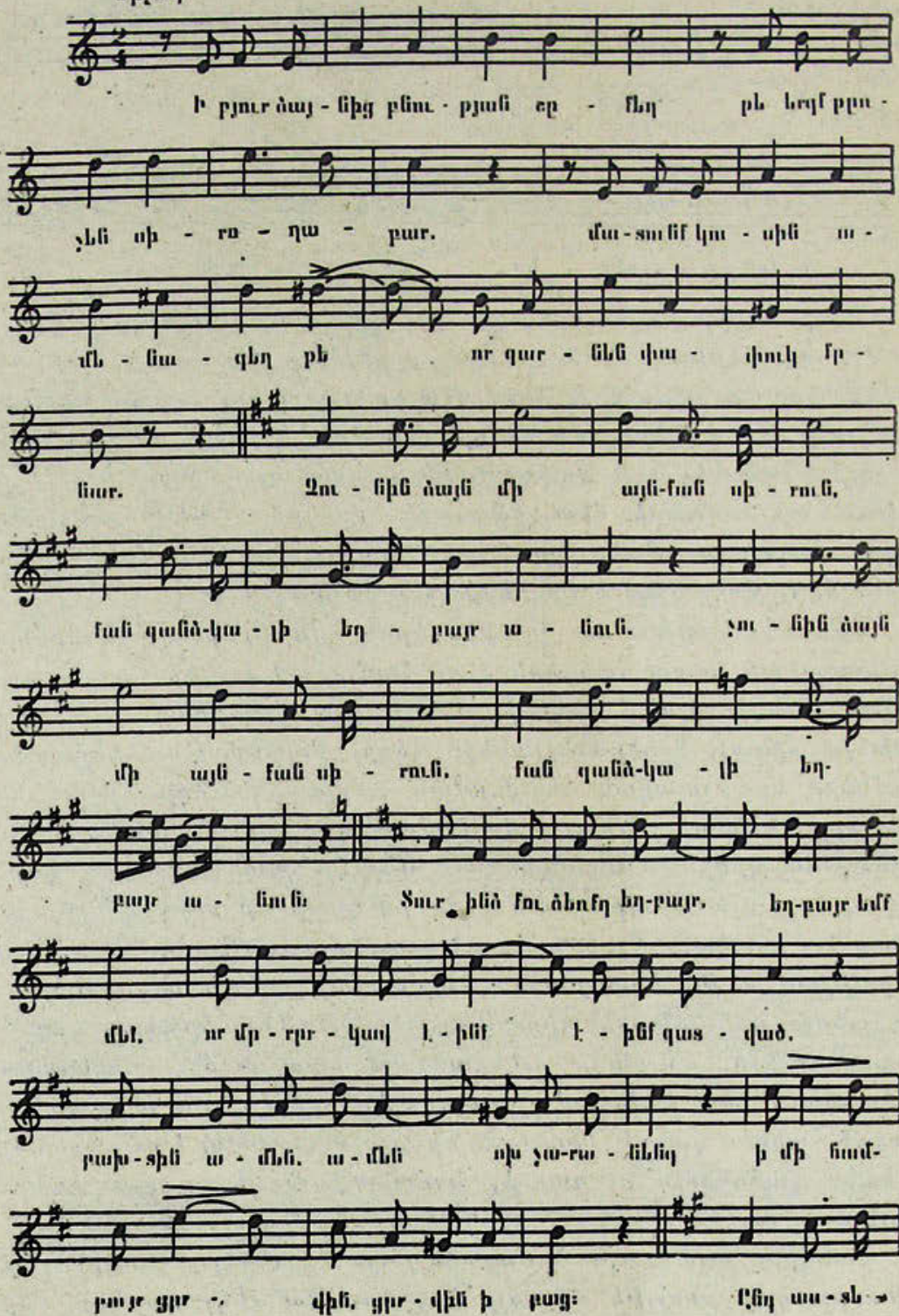
Եթե «Պանդուխտ առ լուսին» երգի վերաբերյալ խոսեցինք ենթադրաբար, ապա հանդեսի 3-րդ համարում արդեն իրոք տպագրված է Ջուխաջյանի երգերից մեկը «Երգ թատերական. Օն մեր նախնի» (խոսք Ջափրաստյանի)։ Վերը, թատերական ներկայացումների երաժշտական ձևավորման հարցերին անդրադառնալիս, մենք արդեն խոսել ենք այս երգի մասին և այստեղ ավելորդ ենք համարում կրկին անդրադառնալ։ Միայն կցանկանայինք ավելացնել, որ այն հանդիսանում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի արևմտահայ իրականության ցայտուն արտահայտությունը թե բովանդակության և թե երաժշտական-արտահայտչական միջոցների ու ընդհանուր ոճի տեսակետից։ Ազգային-հայրենասիրական երգերի առատ հունձը, որ տեղի ունեցավ հետագա տասնամյակներում, անկասկած, շատ բաներով պայմանավորված էր այս և նման այլ երգերի հանդես գալով։ Իզուր չէ, որ այն տպագրվել է «Քնար հայկական» հանդեսում ու դարձել հասարակայնության սեփականությունը։

Հանդեսի այս նույն համարում լույս է տեսել ազգային հայրենասիրական բնույթի մի այլ երգ ևս։ Դա «Ծղրայր եմք մեք»

ԵՂԲԱՅՐ ԵՐԿՈՒ ՄԵԿ

Խոսքը Պ. ՊԵՇԻԿԹաշԼՅԱՆԻ *Եղանակը Կ. ՀԱՍԱՔԻՆԻ*

Միջակ

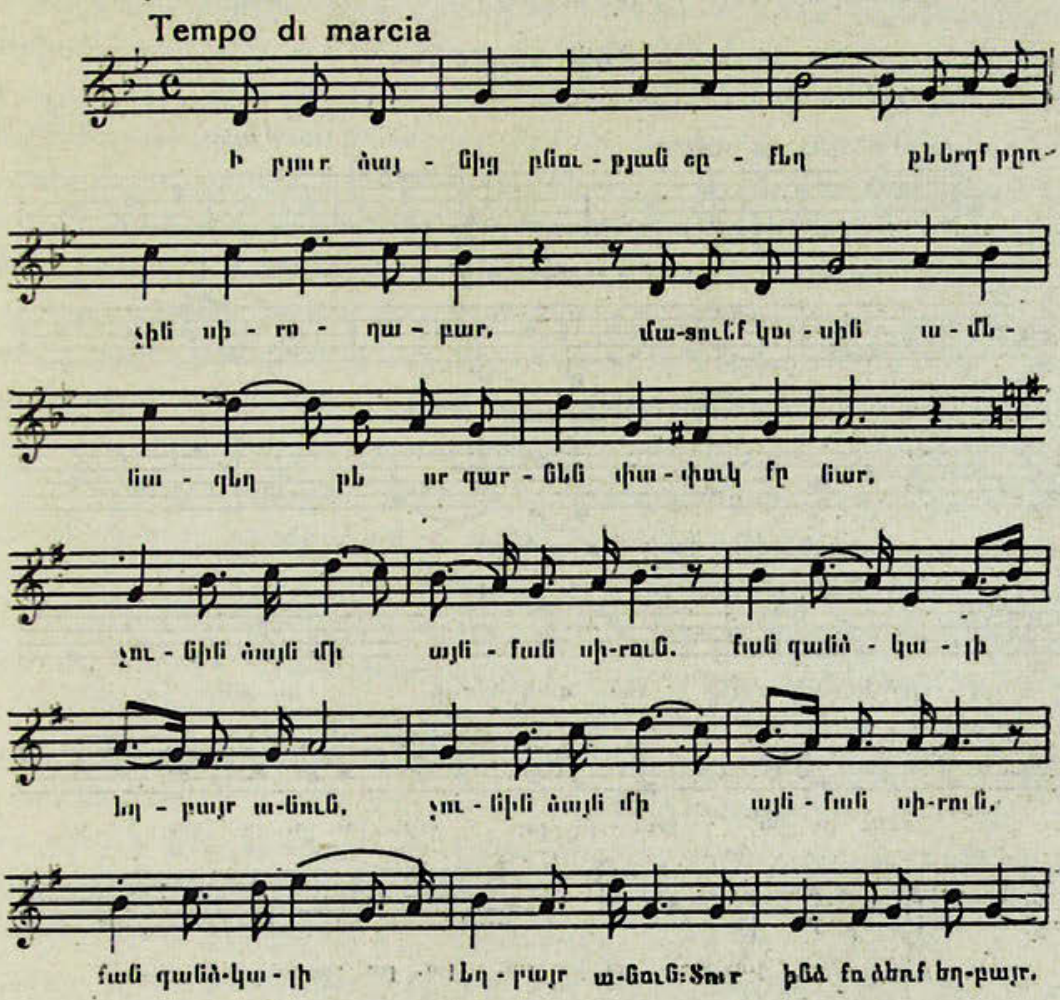




Ի ԲՅՈՒՐ ՁԱՅՆԻՑ ԲՆՈՒԹՅԱՆ ՇՓԵՂ

ԵՂԲՕՐ ՄՒՓ ՄԵՆՔ

Խոսքմ. ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆԻ *Երաժշտ.՝ Հ. ՄԻՆԱՍՅԱՆԻ*





ԵՂԲՕՑՐ ԵՄՔ ՄԵՆՔ

Ձայնագրեց Մ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆԸ
Հ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆԻ կատարմամբ



հանրահայտ երգն է, որի խոսքերը պատկանում են Մ. Պեշիկթաշլյանին, իսկ երաժշտությունը իտալացի կոմպոզիտոր Ֆոսքինիին, որն այս շրջանում աշխատել է Պոլսում: Այս երգը մտնելով ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մեջ և կատարվելով ամենուրեք, հետզհետե փոփոխվել, մշակվել ու հղկվել է և այժմ բավականաչափ տարբերվում է իր նախնական օրինակից: Որպեսզի ցույց տանք այդ պրոցեսի վերջնական արդյունքը, բերենք «Քնար հայկական»-ում տպագրվածը, «Գանձարան հայկական երգերու» ժողովածուի մեջ եղած օրինակը և ամենավերջին տարբերակը, որ երգել է երգիչ Հայրիկ Մուրադյանը:

Այս երեք տարբերակների բաղդատությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես ապրելով մեկ-դարյա կյանք, բազմաթիվ այլ երգերի հետ միասին այս երգն էլ հայացել, հղկվել ու դարձել է ամենաժողովրդականացած երգերից մեկը, որը չի դադարում սիրտերի ու մայր հայրենիքի ժողովրդական զանգվածներին էսթետիկական բավականություն պատճառելուց և դասվում է սիրված երգերի շարքին: Այս բանում իր մեծ նշանակությունն է ունեցել նաև Մ. Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծությունը, որն իր գաղափարական բովանդակությամբ, հատկապես եղբայրության ու միասնության կոչով համապատասխանում էր ժողովրդի ձգտումներին և չէր կարող չգրավել նրան: Իսկ երգի մեղեդին, թեև դրված իտալացու կողմից, արտացոլում է ֆրանսիական հիմնի՝ «Մարսելյոզի», հընչերանգները, գտնվում է ազգային-հայրենասիրական երգերի հընչերանգային, մետրոռիթմական ու ոճային առանձնահատկությունների ոլորտում և այդ պատճառով էլ ընդունվել ու տարածվել է:

«Քնար հայկական»-ի 1862 թվականի սեպտեմբերին լույս տեսած № 6-ում տպագրված է երկու երգ. 1. «Արմենուհի ու քնար» (խոսք Մ. Ե., եղանակ եվրոպական), և 2. «Առ արփին Հայաստանի» (խոսք Մ. Տատուրյանի, եղանակ Գ. Երանյանի): Այս երգերից համեմատաբար հետաքրքրական է երկրորդը, որի բովանդակությունը նույնպես մարտական, ազատասիրական է և արտահայտում է ժամանակի իղձերն ու մտորումները: Ոճը վերամբարձ է, հռետորական և ճառային: Դրան համապատասխան մեղեդին էլ ստացվել է քայլերգային բնույթի, բնորոշ կետագծային ռիթմով և հնչերանգներով: Սակայն այս երգը ոչ միայն առանձին մասսայականություն չվայելեց ու չտարածվեց, այլև մոռացության մատնվեց: Ըստ երևույթին այդ բանում դեր խաղաց երգի խոսքերի

վերամբարձ ոճը, որը ոչ միշտ է արձագանք գտնում ժողովրդի լայն խավերում:

Բերած մի քանի համարների նկարագրությունից դժվար չէ տեսնել, որ «Քնար Հայկական» հանդեսն իրոք իր ժամանակաշրջանի ծնունդն էր և նրա շուրջը հավաքված երաժիշտ գործիչները տոգորված էին զարթոնքի և կամ ինչպես ընդունված է գրականության մեջ՝ «վերածննդի» շրջանի գաղափարներով: 1860-ական թվականների թատերական, գրական, հասարակական-քաղաքական կյանքի վերելքն իր արտահայտությունը գտավ այն նյութերի մեջ, որոնք համարից համար տպագրվում էին հանդեսում ու տարածվում ամենուրեք: Եվ այս գործում ղեկավար դերը պատկանում էր Գաբրիել Երանյանին, որը թեև երիտասարդ էր, բայց շատ ձեռներեց, կազմակերպական արտակարգ ընդունակություններով ու մեծ եռանդի տեր մի գործիչ, որը չէր կարող չգտնվել դեպքերի կենտրոնում ու չարձագանքել ժամանակի պահանջներին: Հենց նրա նախաձեռնությամբ էլ կազմակերպվեց «Քնար Հայկական» երաժշտական ընկերությունը, որը ոչ միայն առաջինն էր Պոլսում ու ամբողջ հայ իրականության մեջ, այլև Մերձավոր ու Միջին Արևելքում: Այս ընկերության հիմնական նպատակն էր «Երաժշտական ոգին արթնացնել ազգին մեջ», իսկ այդ նպատակին հասնելու համար ընկերության շուրջը համախմբված գործիչները իրենց հանդեսի միջոցով երաժշտական-լուսավորական աշխատանք տանելուց բացի, Պոլսի տարբեր թաղամասերում կազմակերպում էին ձրի դասախոսություններ[41] հանդեսի բաժանորդների համար, ստեղծել էին 35 հոգուց բաղկացած սիմֆոնիկ նվագախումբ և տալիս էին համերգներ գլխավորապես եվրոպական դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից, աշխատում էին եվրոպական երաժշտության տարածման միջոցով զարգացնել ժողովրդի ճաշակը, ստեղծել և մասսայականացնել նոր ազգային երգեր, պարերգեր ու լիրիկական երգեր, թատերական երաժշտություն և այլն: Հետամնաց Թուրքիայի պայմաններում «Քնար Հայ-

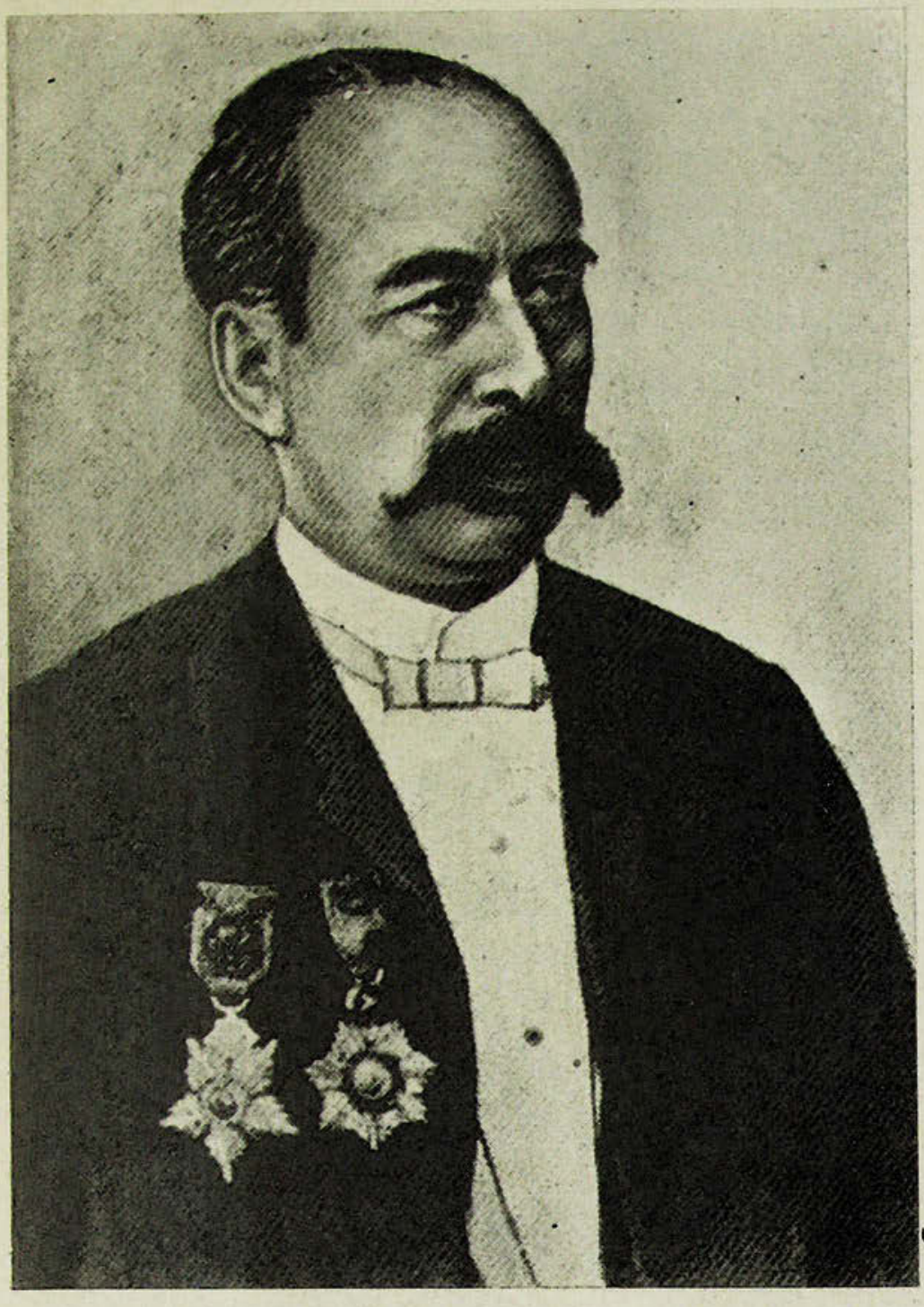
---

41 Ձրի դասախոսությունները տեղի էին ունենում շաբաթվա տարբեր օրերին: Իբրև դասախոսներ հանդես էին գալիս ընկերության անդամները՝ Գ. Երանյանը, Ն. Թաշճյանը, Համբ. Զերչյանը, Ե. Տնտեսյանը, Գ. Խանջյանը, Ռ. Փափազյանը և ուրիշներ: Երաժիշտներից բացի, ընկերության մեջ ներգրավված էին նաև Պոլսի այդ շրջանի գրական-հրապարակախոսական ականավոր դեմքերը՝ Մ. Պեշիկթաշլյանը, Գ. Օտյանը, Գ. Աղաթոնը, Ն. Ռուբինյանը, Մ. Մամուրյանը, Ս. Հեքիմյանը, Ս. Փափազյանը և ուրիշներ:

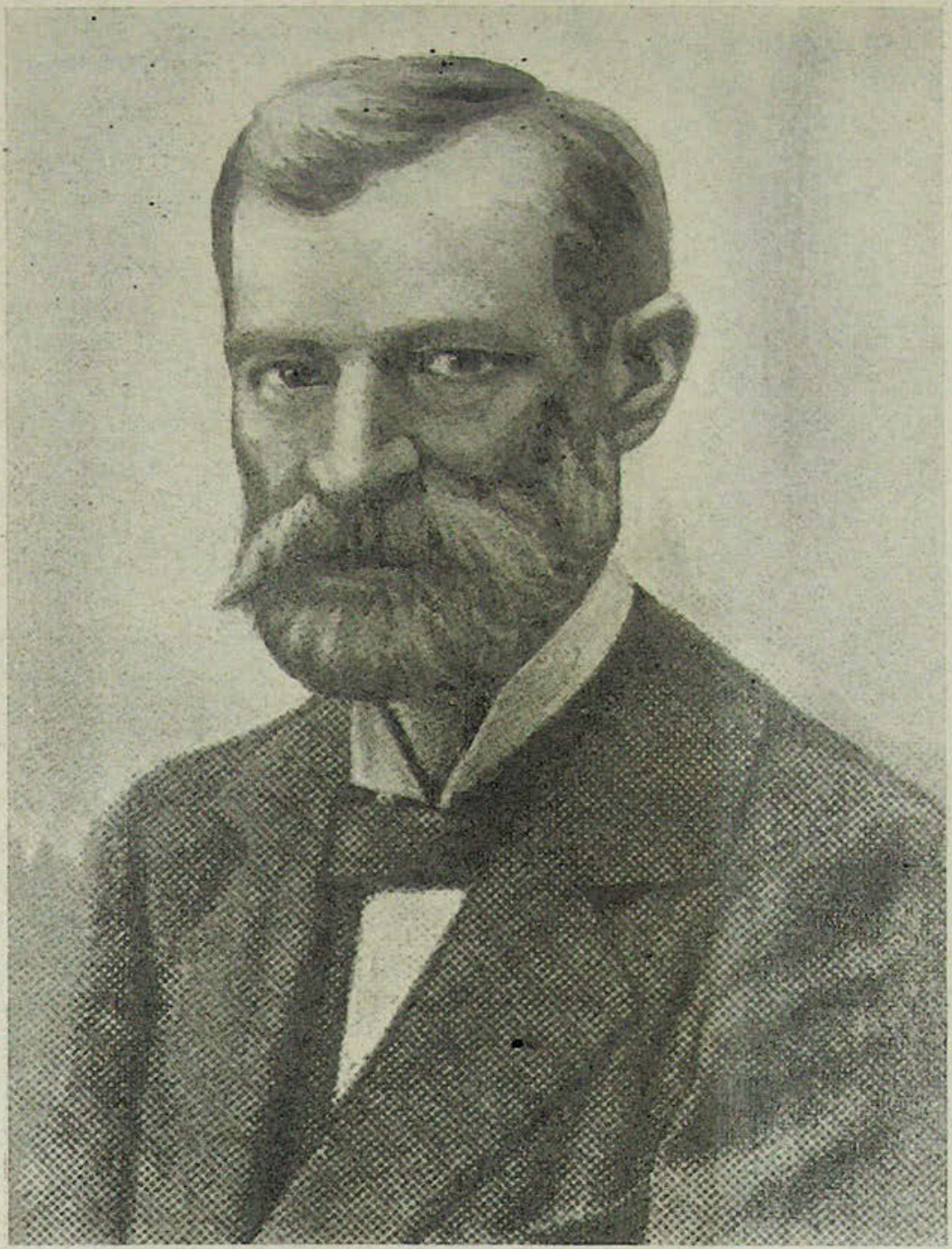
կական» ընկերության գործունեությունն ուներ առաջադիմական նշանակություն և, անկասկած, կարևոր դեր խաղաց հայ երաժշտության պատմության մեջ։ Առաջին անգամ երաժշտությունը դառնում էր ժողովրդի դաստիարակության միջոց, բարձրանում էր նրա հասարակական նշանակությունը, կտրվում եկեղեցուց և ծառայում ժողովրդի լայն խավերի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման գործին։

Ընկերությունը բավական լայնորեն ծավալեց իր գործունեությունը և իր բաժանմունքների միջոցով ընդգրկեց Պոլսի հայաբնակ բոլոր թաղամասերը։ Եվ չնայած նպատակադրման ընդարձակությանը, ընկերության գործունեությունը հիմնականում լուսավորական բնույթի էր, քանի որ կազմակերպված դասախոսություններն ու պարապմունքները, ինչպես և հանդեսի էջերում սիստեմատիկորեն տպագրվող դասընթացները գիտելիքներ տարածելու, երաժշտական գրագիտություն տալու նպատակն էին հետապնդում։ «Քնար հայկական» ընկերությունը թեև իր կազմում ուներ Գ. Երանյանի, Տ. Չուխաջյանի, Ե. Տնտեսյանի և Ն. Թաշճյանի նման գործիչներ, այնուամենայնիվ, իր կարճատև գոյության ընթացքում չկարողացավ և հնարավորություն էլ չուներ միանգամից լուծել ազգային երաժշտական ստեղծագործության զարգացման ամենակարևոր սկզբունքային հարցը՝ ազգային ոճի ձևավորումը։ Նրա շուրջը համախմբված գործիչներից շատերը գնացին հեշտ ճանապարհով և հայերեն խոսքեր հարմարեցնելով եվրոպական կոմպոզիտորների երգերից վերցրած պատրաստի եղանակներին, տպագրեցին ու տարածեցին որպես «հայկական-ազգային երգեր»՝ փոխանակ օրգանապես յուրացնելու եվրոպական դասական երաժշտության նվաճումները և ստեղծելու իրոք ազգային երգեր, հիմնված հայ ժողովրդական երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների վրա։ Բացառություն էին կազմում Տ. Չուխաջյանը և Գ. Երանյանը, որոնց ստեղծագործությունները հանդիսացան այս շրջանի հայկական երաժշտության բարձրակետը։ Համակապես Չուխաջյանի ստեղծագործությունն իր պրոֆեսիոնալ մակարդակով, իր գեղարվեստական հատկանիշներով ու գաղափարական բովանդակությամբ, անկասկած, արտակարգ երևույթ էր հայ իրականության մեջ։ Այդուհանդերձ, երաժշտական ազգային ոճի վերջնական ձևավորման խնդիրը մնաց օրակարգում այնքան ժամանակ, մինչև որ հանդես եկավ մեծ Կոմիտասը։

Հատկանշական է և այն, որ այս շրջանի բոլոր երաժիշտ-գործիչները, բացառությամբ դարձյալ Տ. Զուխաջյանի, կապված էին հայ եկեղեցու և նրա երաժշտության հետ, հանդիսանում էին այդ եկեղեցու հովանավորության տակ գտնվող դպրոցների երաժշտության դասատուները, հաճախ էլ տիրացուներ, դպրապետներ ու երաժիշտներ էին եկեղեցիներում: Այս է պատճառը, որ նրանց գործունեությունը գլխավորապես կենտրոնացել է եկեղեցական երաժշտության և հայկական ձայնագրության շուրջը: Այս հարցերը սերտորեն շաղկապված էին միմյանց հետ և փոխադարձաբար պայմանավորում էին միմյանց: Առաջնայինն իհարկե եկեղեցական երաժշտությունն էր, որի ձայնագրման և հետագա աղավաղումներից պահպանելու նպատակով էր ստեղծված Լիմոնջյանի սիստեմը կամ հայկական ձայնագրությունը: Համարյա ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում այս երկու հարցերը դարձել են ոչ միայն զբաղմունքի գլխավոր առարկան, այլև ծառայել են որպես սուր բանավեճերի ու քննարկումների նյութ: Շատ կողմերից են քննարկվել այս հարցերը, բայց բոլորի հոգածության առարկան հանդիսացել է հայ եկեղեցու երաժշտությունն անաղարտ պահելու, այն օտարամուտ տարրերից զտելու և ավանդական եղանակները ձայնագրության օգնությամբ արձանագրելով հաջորդ սերունդներին հանձնելու խնդիրը: Այս է պատճառը, որ հետևելով Համբարձում Լիմոնջյանին, դարի ընթացքում զբաղվել են պատարագի ու շարականների ձայնագրությամբ այնպիսի գործիչներ, ինչպիսիք էին Արիստակես Հովհաննիսյանը, Եղիա Տնտեսյանը, Նիկողոս Թաշճյանը, Համբարձում Չերչյանը և ուրիշներ: Սրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացնելով իր ձայնագրած տարբերակը, ձգտել է այն ցուցադրել որպես ամենահարազատն ու ամենաավանդականը և գտնել ընդհանուր ճանաչում: Սակայն այս գործիչները հավասար պայմաններում չգտնվելով, գործն այնպես դասավորվեց, որ առաջինը տպագրվեց Նիկողոս Թաշճյանի կողմից ձայնագրվածները, որոնք վայելում էին կաթողիկոս Գևորգ Դ-ի հովանավորությունը: Նվ այդ տեղի ունեցավ հակառակ այն բանի, որ Պոլսում ստեղծված էր մասնագետներից բաղկացած հատուկ հանձնաժողով, որին հանձնարարված էր քննարկել հոգևոր երգերի ձայնագրությունները, ստուգել նրանց հարազատությունը և միայն դրանից հետո թույլատրել տպագրության: Այս մասին մենք ավելի հանգամանորեն կխոսենք Եղիա Տնտեսյանին նվիրված հատվածում, քանի որ նա էր գլխավորում այդ հանձնաժողովի աշխատանքները:



Նկ. 3. Տ. Չուխաջյան



Նկ. 4. Գրիգոր Սինանյան

Հայ եկեղեցական երաժշտության բնագավառում, բացի վերը թվարկվածներից, աշխատել են նաև բազմաթիվ այլ գործիչներ, որոնցից անհրաժեշտ ենք համարում նշել. Սիմոն Մինեճյան, Կարապետ Պաղտասարյան, Արիս Շալճյան, Ռեթեոս Փափազյան, Սահակ Խանճյան, Թովմաս Պարթևյան, Գրիգոր Չևիկյան, Տիգրան Քերեսթեճյան, Արամ Բժշկյան, Արամ Խանճյան, Լևոն Խանճյան, Միհրան Ճերրահյան, Գրիգոր Մեհթերյան, Լևոն Չիլինկիրյան, Երմոգ Դուլոմճյան, Գրիգոր Չուլհայան և ուրիշներ[42]։

Թվարկված գործիչներից ամենանշանավորների գործունեությանն անդրադառնալուց առաջ կցանկանայինք ընդգծել, որ այս գործիչների գերակշռող մասը, եկեղեցում վարած իրենց պաշտոններին զուգընթաց, մշտապես դասավանդել են նաև դպրոցներում, որոնք գտնվում էին հոգևոր իշխանության հովանավորության տակ և գործում էին եկեղեցիներին կից։ Նրանց դասավանդության առարկան դարձյալ հոգևոր երաժշտությունն էր և հայկական ձայնագրությունը, որով աշակերտներին զբաղեցնում էին երկար տարիներ և այնուամենայնիվ նրանցից շատ քչերն էին, որ իրոք տիրապետում էին այդ սիստեմին և կարողանում էին փոխարինել իրենց ուսուցիչներին։ Իրենց գաղափարախոսությամբ մեծ մասամբ կղերապահպանողական էին, հակառակորդ հոգևոր երաժշտության մեջ բարեփոխություններ մտցնելուն, ինչպես և բազմաձայնության ընդունմանն ու գործիքային երաժշտությունը եկեղեցում օգտագործելուն։ Այս հարցերին տարբեր առիթներով մենք դեռ կանդրադառնանք ավելի հանգամանորեն։ Միայն այստեղ կցանկանայինք ավելացնել, որ հայկական պարբերական մամուլում այդ հարցերը հաճախ են դարձել վիճաբանությունների և սուր բախումների առարկա և դրա մեջ արտացոլվել են հասարակության տարբեր խավերի տեսակետները։

5. ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐ

Այժմ փորձենք բնութագրել արևմտահայ երաժշտության գործիչներից ամենանշանավորների գործունեության նշանակությունը հայ երաժշտության պատմության մեջ։

---

[42] Այս գործիչների վերաբերյալ կենսագրական տեղեկություններ ընթերցողը կգտնի Ա. Ֆռն. Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություններ երաժիշտ ազգայնոց» գրքում, Կ. Պոլիս, 1914, և Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1923, «Պոլսահայ երաժշտապետներ» հոդվածում, էջ 256—263։

Արիստակես Հովհաննիսյան *(1812—1878)։ Բարձր Համբարձում Լիմոնջյանի ավագ աշակերտն ու նրա գործի շարունակողն է։ Լինելով ականատես իր ուսուցչի կողմից ստեղծված հայկական ձայնագրության առաջին շրջանին, սովորելով այդ ձայնագրության արվեստը, Արիստակես Հովհաննիսյանն զգալի գործ է կատարել այդ սիստեմի թերությունները վերացնելու և հետագա կատարելագործման բնագավառում։ Մասնավորապես նրան են պատկանում տևողության նշանների լրացման, նրանց անունների ստեղծման, արագության չափերի սահմանման (ծանր, չափավոր, հորդոր), ձայնանիշների անունները միավանկ դարձնելու (տի, նի, զի, բի, թի, ֆի, լի անվանելն ու դրանց կիսվերները՝ տե, նե, զե և այլն) գործը։*

Երկար տարիներ եղել է Գում-Գափու եկեղեցու դպիրը, իսկ իր ուսուցչի մահից հետո նաև Մայր վարժարանի երաժշտության դասախոսը։ Լիմոնջյանի ձայնագրության օգնությամբ գրի է առել բազմաթիվ շարականներ, որոնց վերաբերյալ նա այն կարծիքին էր, թե դրանց 3/4 մասը չափածո տեքստերով են։ Այս տեսակետից ելնելով, նա սրբագրել է իր ձայնագրած շարականները և արհեստականորեն չափածոյի վերածել նույնիսկ արձակ խոսքերը, մի բան, որ չէր կարող ընդունելի համարվել և իրոք մերժվեց երաժըշտական հանձնաժողովի կողմից։

Արիստակես Հովհաննիսյանի գործունեության մեջ առանձնապես նշանակալից է եվրոպական նոտաներով հայ երաժշտական առաջին պարբերաթերթի՝ «Քնար Արևելյանի» հրատարակությունը, որ նա նախաձեռնեց իր աշակերտ Գաբրիել Երանյանի հետ միասին։ Ինչպես վերը տեսանք, այդ հրատարակությունը տևեց մի տարի և ապա ընդհատվեց՝ նյութական դժվարությունների պատճառով։

Կարևոր է և այն, որ Գևորգ Դ. Կաթողիկոսը նախ նրան հրավիրեց Էջմիածին և ուզում էր նրա օգնությամբ ձայնագրել հոգևոր երգերն ու շարականները։ Բայց նա պատճառաբանելով իր առաջացած տարիքը, հրաժարվում է դրանից և իր փոխարեն առաջարկում է տիրացու Կարապետ Պաղտատյանին և Նիկողոս Թաշճյանին այն հաշվով, որ դրանցից առաջինը, որպես հայ հոգևոր երաժշտության լավագույն գիտակ և մաքուր կատարող՝ երգի, իսկ երկրորդը՝ ձայնագրի։ Կաթողիկոսի համաձայնությամբ իրոք երկուսն էլ մեկնում են Էջմիածին և կանոնավոր կերպով սկսում գործը։ Սակայն շուտով տիրացու Կարապետն ստիպված է լինում

վերադառնալ Պոլիս՝ չուզենալով հակադրվել կաթողիկոսին, որի երգած եղանակները մեծապես տարբերվում էին իր գիտեցածներից։ Հետագայում, երբ լույս է տեսնում Քաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցը, Կարապետ Պաղտասարյանի նման Արիստակես Հովհաննիսյանն էլ քննադատական վերաբերմունք է ցուցաբերում դրա նկատմամբ։

Արիստակես Հովհաննիսյանը հեղինակել է նաև հայերեն ու թուրքերեն երգեր, գլխավորապես հոգևոր թեմաներով, որոնցից են՝ «Ես հարկս պերճ», «Ում ի նվեր», «Շնորհաց աղբյուր», «Օն արիք հավատով», «Կեցցե մեր քաջ», «Տունն օսմանյան» և այլն, որոնք սակայն չեն պահպանվել և տարածում չեն գտել։ Նրան է պատկանում նաև 1872 թ. փետրվարի 26-ին բեմադրված «Լևոն առաջին իշխան Կիլիկիո և որդի նորին կույր Ռուբեն» երգախառն թատերգության երաժշտությունը, որից, դժբախտաբար, ոչինչ չի հասել մեզ։

Որպես մանկավարժ նա տվել է նշանավոր աշակերտներ, որոնց թվին են պատկանում՝ Գաբրիել Երանյանը, Հարություն Երկանյանը, Համբարձում Ջերչյանը, Գաբրիել Խանջյանը, Խաչատուր Շալջյանը, Գրիգոր Չամաշրճյանը և Հաննիդե Աստիկը։

Գաբրիել Երանյան *(1827—1862)*։ Ծնվել է Պոլսում 1827-ի վերջը։ Հայրը՝ Օհան Երանյանը որմնադիր էր և մեծ ընտանիքի տեր. ուներ չորս տղա և երկու աղջիկ, որոնք բոլորն էլ սովորելով տեղական դպրոցներում, ձեռք են բերել անհրաժեշտ պատրաստություն ու նվիրվել մանկավարժական և այլ աշխատանքների։

Գաբրիել Երանյանը մինչև 14 տարեկան հասակը հաճախում էր Մայր վարժարանը, որից հետո ծնողները նրան տալիս են մորեղբոր՝ ճանֆեսճի Անդրեասի խանութը աշակերտության։ Մի ամբողջ տարի մնալով այնտեղ, նա ամենևին հետաքրքրություն չի ցուցաբերում արհեստի նկատմամբ, այլ առաջվա նման զբաղվում է հայկական ձայնագրությամբ, որը վարժարանում սովորել էր ուսուցիչ Արիստակես Հովհաննիսյանից։ Իր պաշտոնակիցները հաճախ էին նրանից խլում ձայնագրության թղթերը և ներկայացնում մորեղբորը։ Համոզվելով, որ Գաբրիելից արհեստավոր չի ստացվի, ծնողները նրան իր ցանկության համաձայն նորից Մայր վարժարան են ուղարկում։ Այստեղ նա բավական առաջադիմում է երաժշտության մեջ և մասնակցում աշակերտական հանդեսներին ու եկեղեցական երգեցողությանը։ Իր գեղեցիկ ձայնի շնորհիվ նա շուտով արժանանում է ժողովրդի համակրանքին և իր վարպետի

հատուկ ուշադրությանը։ Զբաղվարարվելով միայն հայկական ձայնագրությունն սովորելով, նա հետամուտ է լինում նաև եվրոպական նոտագրության ուսումնասիրությանը։ Իսկ երբ այդ երկու սիստեմներին էլ բավականաչափ վարժվում է, նրա մեջ հասունանում է ամբողջապես երաժշտությանը նվիրվելու ցանկությունը։ Իր վարպետի հանձնարարական նամակի օգնությամբ, նա Խասգյուղի վարժարանի երաժշտության դասատու է նշանակվում և ոտք դնում ինքնուրույն աշխատանքի ուղին։

Այստեղ էլ նա ստեղծագործական առաջին նախափորձերն է կատարում։ Դրանք հոգևոր երգեր էին, որոնցից մեկը՝ «Տեր ողորմիան» առանձին հաջողություն է ունենում։ Իր ազգականներից մեկի պատմածով, այս եղանակն այնքան է դուր գալիս Պոլսի հարուստ ամիրաներից մեկին, որ վերջինս պատարագից հետո իր մոտ է կանչում և նրան նվիրում 1000 ղրուշանոց թղթադրամ պարունակող մի ծրար։ Աշխատանքին զուգընթաց նա ինքնաշխատությամբ ավելի է խորանում երաժշտության մեջ և այնքան է կատարելագործվում հատկապես եվրոպական նոտագրության բնագավառում, որ, Թեոդիկի վկայությամբ, պարապում է նաև իր ուսուցիչ Ներսեսակես Հովհաննիսյանի հետ[43]։ Դրանից հետո է, որ նա իր ուսուցչի հետ միասին նախաձեռնում է «Քնար արևելյան» ամսաթերթի հրատարակությանը (1858)։

Սակայն հանդիպելով նյութական դժվարությունների, մի տարուց հետո ամսագրի հրատարակությունը դադարեցվում է։ Մյուս կողմից նրան չէր բավարարում ամսագրի նպատակը, որովհետև այս շրջանում նրա մեջ արդեն հասունանում էին ազգային երաժշտության զարգացման վերաբերյալ նոր մտքեր ու ձգտումներ, որոնք արդյունք էին ընդհանուր քաղաքական զարթոնքի և պահանջում էին նոր ուղղության պարբերաթերթ։ Արևմտահայ «Սահմանադրության» հռչակումից մեկ տարի անց, 1861-ի մայիսից, իր աշակերտ Նիկողոս Թաշճյանի հետ միասին նախաձեռնում է «Քնար հայկական» պարբերաթերթի հրատարակությանը։ Ինչպես վերը տեսանք, միայն 6 ամիս (12 համար) նա կարողացավ հրատարակել պարբերաթերթը և ստիպված էր ընդհատել այն։ Բայց կատարված գործը շատ նշանակալից էր և չէր կարելի մնալ կես ճանապարհին։ Այս անգամ նրա նախաձեռնությամբ ստեղծվում է

---

[43] Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, ժ—ժդ (1916—1920) միացյալ տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1921, էջ 89—90։ Տե՛ս «Եվրոպական երաժշտությունն ի Պոլիս ա. ծաղկեցնողը» հոդվածը։

«Քնար հայկական» երաժշտական ընկերությունը (1862-ի մարտին), որի շուրջը համախմբելով երաժիշտներին, գրողներին, հրապարակախոսներին ու առաջավոր մտավորականության այլ ներկայացուցիչներին, նոր թափ է հաղորդում սկսված երաժշտական-լուսավորական աշխատանքին։ Այս անգամ նրա գործակիցներն էին Տ. Չուխաջյանը և Կ. Ֆոսքինին, որոնք մի քանի ամսվա իրենց համատեղ աշխատանքի ընթացքում զգալի գործ են կատարել հանդեսի բովանդակությունը հարստացնելու ուղղությամբ։ Թեև այս վերջիններս նույն թվի սեպտեմբերից դադարում են Գ. Երանյանին գործակցելուց, որովհետև Չուխաջյանը մեկնում է Միլան իր ուսումը շարունակելու նպատակով, իսկ Ֆոսքինին մեզ անհայտ պատճառով, այնուամենայնիվ, Երանյանին հաջողվում է շարունակել հանդեսի հրատարակությունն ընդհուպ մինչև իր վաղաժամ մահը՝ 1862 թ. հոկտեմբերի 13-ը, երբ անսպասելիորեն ընդհատվեց նրա բուռն երաժշտական-հասարակական ու ստեղծագործական աշխատանքը։

Գ. Երանյանը 60-ական թվականների արևմտահայ գործիչների շարքում ունի իր պատվավոր տեղը։ Ահա թե ինչպես է բնորոշում նրա կատարած գործը արևմտահայ անվանի հրատարակիչն իր «Ամենուն տարեցույցը» հանրագիտարանի գրքերից մեկում։ «Հայ մըն էր ան, Երանյան Գաբրիելը, որը անցյալ դարու կիսուն խավարյալի և լուսավորյալի պայքարների միջոցին հայտնություն մը եղավ պոլսահայոց մեջ, արվեստագետի իր նոր ձգտումներով։ Այդ օրերուն, ցանցառ թիվով մեր երաժիշտները երկու բան գիտեին, արևելյանն ու կրոնականը։ Եվրոպականը գլխովին անծանոթ էր իրենց։ Երանյան եղավ ահա նույն երաժշտության ժողովրդականացումին առաջին ռահվիրաներեն»[44]։

Իր երաժշտական-հասարակական գործունեության զուգընթաց, Երանյանը մշտապես ստեղծագործել է։ Եթե առաջին տարիներին նա գրել է միայն հոգևոր երգեր, ապա 50-ական թվականներին արդեն գիտակցելով մշակութային ու քաղաքական զարթոնքի խնդիրները, տոգորվելով այդ նույն զարթոնքի գաղափարախոսությամբ, նա ստեղծում է ազգային-հայրենասիրական այնպիսի երգեր, որոնցից մի քանիսին վիճակված էր բացառիկ ժողովրդականություն և նույնիսկ դառնալ ընդհանուրի սեփականություն ու ճանաչվել որպես ժողովրդական երգ։ Այդ տիպի եր-

---

44 Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, գիրք ժ—ժԳ (1916—1920), Կ. Պոլիս, 1921, էջ 89—90։

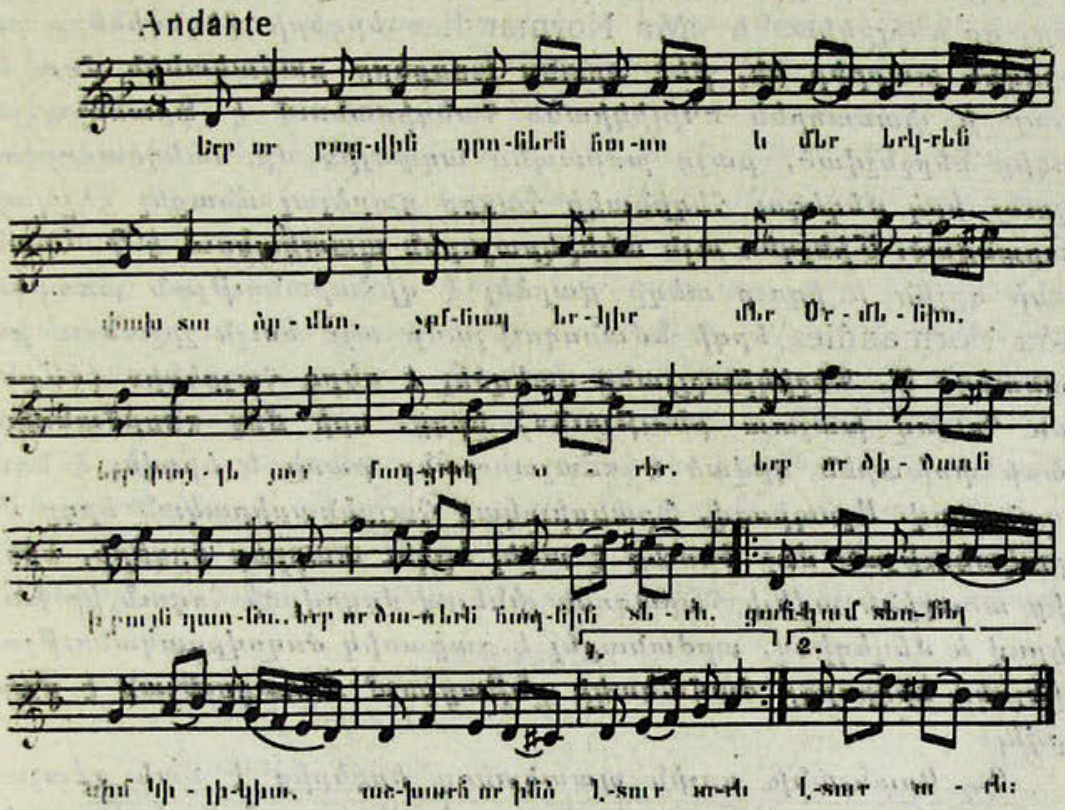
գերից է «Կիլիկիա»-ն («Երբ որ բացվին դռներն Հուսո»)։ Երգի խոսքերը պատկանում են Ն. Ռուսինյանին, որը նույնպես 60-ական թվականների հայտնի գործիչներից էր և «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության անդամներից։ Լինելով «Ազգային սահմանադրության» հեղինակներից մեկը, նա ստեղծել է 1860-ական թվականների հիմնական գաղափարախոսությունը մարմնավորող մի բանաստեղծություն, որը կարելի է դասել տվյալ դարաշրջանի գեղարվեստական ամենացայտուն արտահայտությունների շարքը։ Հայրենասիրական խորունկ զգացմունքներ են արտահայտված այդ երգի խոսքերում, և դրանով էլ հենց մոտ է ու հարազատ ամեն մի հայ մարդու հոգուն։ Հատկապես ազգային ինքնագիտակցության արթնացման ու ազգային-ազատագրական շարժումների աշխուժացման շրջանում այս երգը չի իջել մեծերի ու փոքրերի շուրթերից։ Նույն հաստատ ժողովրդականությունը շարունակվում է և այժմ, երբ նրա ստեղծումից արդեն անցել է ավելի քան մեկ հարյուրամյակ։ «Կիլիկիան» պատկանում է այն հազվագյուտ երգերի թվին, որոնց մեջ խտացվել են հայ ժողովրդին հուզող և նրա սրտի հետ խոսող մտքեր ու զգացմունքներ։ Երգի մեղեդին իր պարզության հետ մեկտեղ խորապես հուզական է և առաջին իսկ ունկընդրությունից հետո այնպես է տպավորվում մարդու հոգում, որ այլևս այնտեղից չընջելը դառնում է անհնարին։ Սա խոսքի և երաժշտության միասնության մի ցայտուն նմուշ է և հանդիսանում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երգային ստեղծագործության, հատկապես հայրենասիրական երգի այն հազվագյուտ օրինակներից մեկը, որոնք իրենց գեղարվեստական հատկանիշների շնորհիվ դառնում են ժողովրդի բազմաթիվ սերունդների մշտական ուղեկիցը։

Դժբախտաբար «Կիլիկիա»-ի հեղինակային ձեռագիրը և կամ նրա կողմից տպագրված օրինակը չունենք ձեռքի տակ և ստիպված ենք դիմել երգարանների, որոնց մեջ զետեղված է այդ երգի հետագայում ձայնագրված մեղեդին։ Ինչպես հայտնի է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում լույս տեսած երգարաններում իբրև կանոն նշված են միայն խոսքերի հեղինակները։ Նույնիսկ այնպիսի արժեքավոր երգարան, ինչպիսին Ե. Մ. Տնտեսյանի «Նոր երգարան հայոց» (1880) երգարանն է, որը կազմված է երաժշտի ձեռքով և ի տարբերություն այլ երգարանների նշումներ ունի այն մասին, թե երգարանում զետեղված երգերից որոնք են երգվում,— ոչ երգերի տակ և ոչ էլ ցանկում տեղեկություն չի տրված երգերի եղանակների հեղինակների մասին։

Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրող «Կիլիկիա» երգի կապակցությամբ այս երգարանում նշված է, որ այն երգվում է, բայց տեղեկություններ չեն տրված ոչ խոսքերի և ոչ էլ երաժշտության հեղինակների մասին։ Սա առաջին երգարանն է, որի մեջ այն զետեղված է որպես երգ։ Երգի եղանակին առաջին անգամ հանդիպում ենք Եզնիկ քահ. Երզնկյանցի «Ձայնագրյալ ազգային երգարան»-ում, որը լույս է տեսել 1882 թվականին Վաղարշապատում և հայկական ձայնանիշներով է։ Ահա այդ երգարանում զետեղված «Կիլիկիա» երգի մեղեդին (էջ 40—41)։

ԿԻԼԻԿԻԱ

խոսք՝ ՆԱՀԱՊԵՏ ՌՈՒՍԻՆՅԱՆԻ



Հետագայում այն բազմիցս տպագրվել է տարբեր երգարաններում ու ժողովածուներում, իրարից զգալի տարբերությամբ և այդ ոչ միայն ներդաշնակության, այլև մեղեդու հիմնական տեքստի տեսակետից։ Ինքը ժողովուրդն էլ է մասնակցել տվյալ երգի բյուրեղացմանը, որովհետև համարել է այն իր կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունքը և ժամանակի ընթացքում բերնեբերան անցնելով, որոշ փոփոխություններ է ենթարկել և ավելի կատարելագործել այն։ Սակայն այդ կատարելագործումը վերա-

քերել է միայն մանրամասներին, իսկ մեղեդու հիմնական կմախքը միշտ մնացել է անփոփոխ՝ դրանով իսկ վկայելով երգի գեղարվեստական արժանիքները և նրա հեղինակի անուրանալի տաղանդը։ Արևելահայ իրականության մեջ «Կիլիկիա»-ն սկսած 1885 թվականից, մշտապես տեղ է գտել Կարա-Մուրզայի խմբերգային հավերգների ծրագրերում, որպես Գ. Երանյանի ստեղծագործություն և ձեռք բերել անխախտ ժողովրդականություն։

Վերջին տարիներս սփյուռքահայ գրականության մեջ[45] վիճաբանության առարկա էր դարձել «Կիլիկիա» երգի եղանակի հարցը, քանի որ այն սկզբնապես համարվում էր ֆրանսիական «Ma Normandie» երգի եղանակը։ Բայց լրացուցիչ ուսումնասիրությունից հետո այդ երկմտանքին վերջ տրվեց, որովհետև պարզվեց, որ «Կիլիկիա» և «Ma Normandie» երգերի մեղեդիները բոլորովին տարբեր են, թեև դրանց խոսքերը բավականին մոտ են իրար և փաստորեն «Կիլիկիան» հանդիսանում է ֆրանսիական երգից ներշնչված, բայց խորապես ազգային մի ստեղծագործություն։ Իսկ մեղեդու հեղինակի հարցը դարձյալ մնացել է չպարզաբանված։ Մինչդեռ այն աներկբայորեն պատկանում է Գ. Երանյանի գրչին և իզուր տեղը դարձել է վիճաբանության առարկա։ «Ma Normandie» երգի նմանողությամբ այս նույն շրջանում բանաստեղծ Մ. Պեշիկթաշլյանը ստեղծել է «Երգ հայրենի» («Մինչդեռ հուսով խայտա բնություն») երգը, որի մեջ «Նորմանդիան» բառի փոխարեն դրված է «Հայաստան» բառը և երգվել է նույն եղանակով։ Այսպիսով, ֆրանսիական հայրենասիրական երգը մեր իրականության մեջ ծնունդ է տվել երկու տարբեր երգերի, որոնցից առաջինն ավելի հարազատ լինելով ժողովրդի հոգուն իր խոսքերով և մեղեդիով, արժանացել է բացառիկ ժողովրդականության, մինչդեռ երկրորդը ժամանակի ընթացքում մոռացության է մատնվել։

Գ. Երանյանի գրչին պատկանող երգերից է նաև «Հայաստան, երկիր դրախտավայր» (խոսք Հ. Միրզա Վանանդեցու) երգը[46]։ Ի տարբերություն «Կիլիկիա» երգի, այս երգի մեղեդին ունի

---

[45] Տե՛ս հատկապես Կ. Գևորգյանի «Ամենուն տարեգիրքը», Բեյրութ, 1963, էջ 309—313։

[46] Սկզբնապես այն կոչվել է «Ահա Հայաստան»։ Տե՛ս Ե. Տեոխյանի «Նոր երգարան հայոց», Կ. Պոլիս, 1880, էջ 37—38։ Բայց հետագայում խոսքերի առաջին տողի պատճառով, մասսայականացել է որպես «Հայաստան, երկիր դրախտավայր»։ Ժամանակին այս երգը մշակել է նաև Կոմիտասը և Ա. Շահմուրադյանի հետ կատարելով ձայնագրվել է ձայնասկավառակի վրա։

լայնաշունչ արիայի բնույթ և պահանջում է որոշակի վոկալ պատրաստություն ու ձայնական տվյալներ։ Հենց սրանով պետք է բացատրել այն, որ «Հայաստան, երկիր դրախտավայր» երգը գերազանցապես կատարվել է պրոֆեսիոնալ երգիչների կողմից և ընդունվելով ժողովրդի կողմից դարձել է նրա սիրելի երգերից մեկը։

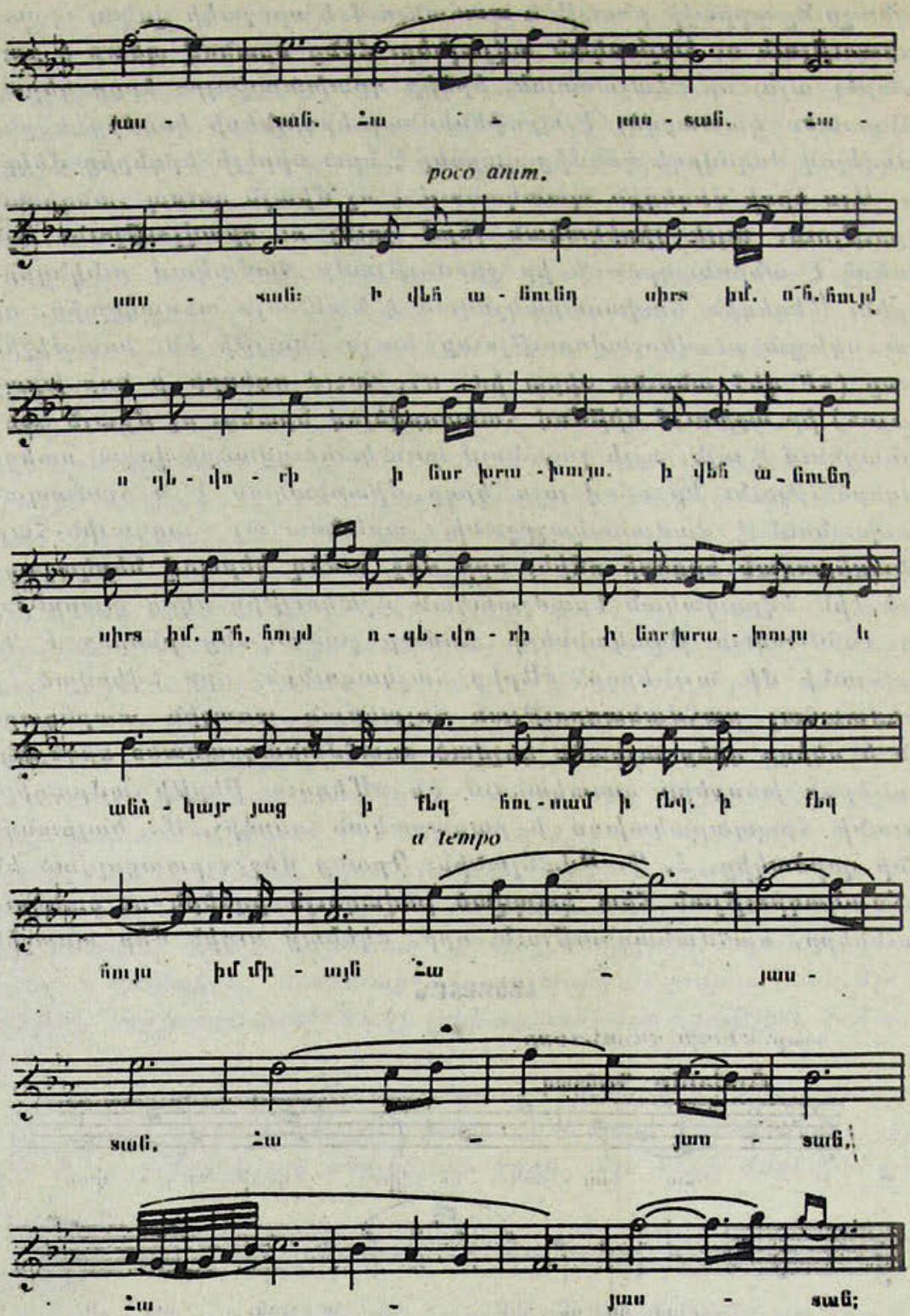
Այս երգի մեղեդին պատկանում է ոչ միայն զուտ հանդիսավորության, այլև լիրիկական ջերմ շունչ ու գրավչություն։ Այն հոսում է անբռնազբոս և իր ջերմությամբ համակում ունկնդիրներին։ Մեղեդին հավասարակշռված է նաև այն տեսակետից, որ նրա սկիզբն ու վերջավորությունը նույն բնույթի են, իսկ միջին մասը («Ի վեհ անունդ սիրտ իմ, ոհ, հույժ ոգևորի ի նոր խրախույս») իր աշխույժ ռիթմով հակադրվելով նրանց, ոչ միայն կենդանացնում է այն, այլև դարձնում կուռ կառուցվածքի վոկալ ստեղծագործություն։ Իր ոճով այս երգը միասնական է և համապատասխանում է ժամանակաշրջանի արևմտահայ ազգային-հայրենասիրական երգերի ոճին, որի մեջ ուժեղ կերպով ներկայացված էին եվրոպական երաժշտական մշակույթից եկող տարրերը։

1860-ական թվականների համար չափազանց բնորոշ է Գ. Երանյանի մի այլ երգը՝ «Արիք հայկազունք», որը նվիրված էր արևմտահայ սահմանադրության հռչակման առաջին տարեդարձին և սկիզբ դրեց այսպես կոչված «սահմանադրականն» երգերին։ Այս երգի խոսքերը պատկանում են «Մեղուա» թերթի խմբագիր, հայտնի հրապարակախոս և քաղաքական գործիչ, Մ. Նալբանդյանի գործակից, Հ. Գ. Սվաճյանին։ Դրանց մեջ արտացոլված են սահմանադրության հետ կապված լավագույն իղձերն ու ցանկությունները, սահմանադրություն, որը, «կենաց ուղին մեր առաջին

ՀՅՈՒՍԻՍԻՆ

Խոսք՝ ՄԻՐՋԱ ՎԱՆԱՆԴԵՑԻ





հարթեց», «Հառաջադիմության բացավ ասպարեզ», անարգված հայերին «փրկեց բարբարոսից, մարդկային կոչման մեզ արժանացուց» և որի համար էլ պետք է լացը պարի փոխել և քաղցրիկ

ձայնով երգել՝ «կեցցե, կեցցե, կեցցե միշտ Ազգն ու սահմանադրությունը»։ Երանյանն այս խոսքերին համապատասխան ստեղծել է առույգ, քայլերգային բնույթի մի մեղեդի՝ հիմնված այդ տիպի երգերին բնորոշ կետագծային ռիթմի և ընդհանրացած քայլերգային ինտոնացիաների վրա։ (Նոտային օրինակը՝ էջ 108)։

Անհրաժեշտ է նշել, որ այս երգի մեղեդին էլ տարբեր երգարաններում տպագրվել է իրարից որոշ չափով տարբեր փոփոխություններով։ Դա նույնպես հետևանք է հեղինակային օրինակի բացակայության։ Մենք այստեղ մեջ բերեցինք «Գանձարան հայկական երգերուս» մեծածավալ երգարանում տպված օրինակը։ Եթե այն համեմատենք Սղնիկ քահ. Երզնկյանի 1882 թ. հրատարակած «Ձայնագրյալ ազգային երգարան»-ում տպագրված օրինակի հետ, ապա կտեսնենք, որ դրանք հիմնականում իրար համընկնելով հանդերձ, տարբերվում են միմյանցից նախ երկրորդի մեջ եղած կրկնությունների առկայությամբ, ընդ որում առաջին երկտողից, ինչպես և երկրորդ և երրորդ երկտողերից հետո եղած կրկնությունների վերջավորությունները մելոդիկ փոփոխման են ենթարկված։ Մինչդեռ մեր բերած օրինակում միայն երրորդ երկտողն է կրկնվում վերջավորության որոշ փոփոխությամբ։ Տարբերություն կա նաև կրկնակի մեջ։ Առաջինում պաուզաներ չկան, իսկ երկրորդում դրանց առկայությունն ավելի է սրում ռիթմական նկարը։ Տարբերությունն ընդգծելու նպատակով բերենք նաև երկրորդ օրինակը։ (Նոտային օրինակը՝ էջ 109)։

«Արիք հայկազունք» երգը պատկանում է ամենատարածված ազգային-հայրենասիրական երգերի թվին և ժամանակին, հատկապես արևմտահայ իրականության մեջ, վայելել է մեծ մասսայականություն։ Եվ դա հասկանալի է, որովհետև ազատագրության գաղափարը, որին նվիրված էր Սվաճյանի և Երանյանի այս երգը, հանդիսանում էր արևմտահայ ազգային ազատագրական շարժման արդյունքը և ժողովուրդը մեծ հույսեր էր կապել նրա իրագործման հետ։

Գ. Երանյանի գրչին են պատկանում նաև «Հայ ապրինք», «Անբախտ» և այլ երգեր, որոնցից առաջինը նույնպես զգալի տարածում է գտել և այժմ էլ, հատկապես սփյուռքահայության համար ունի կենտրոնական նշանակություն, որովհետև նրանց գլխին կախված է ձուլվելու վտանգը։

Այսպիսով Գ. Երանյանը հանդիսացավ հայ ազգային-հայրենասիրական երգերի ստեղծողներից մեկը և զգալի գործ կատարեց ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման գոր-

ԵՐԳ ԵՋԴՅԱՒՆ ՍԵՒԱՍՏՊՐՈՒԹՅՈՆ
(1861 թ. մայիսի 24)

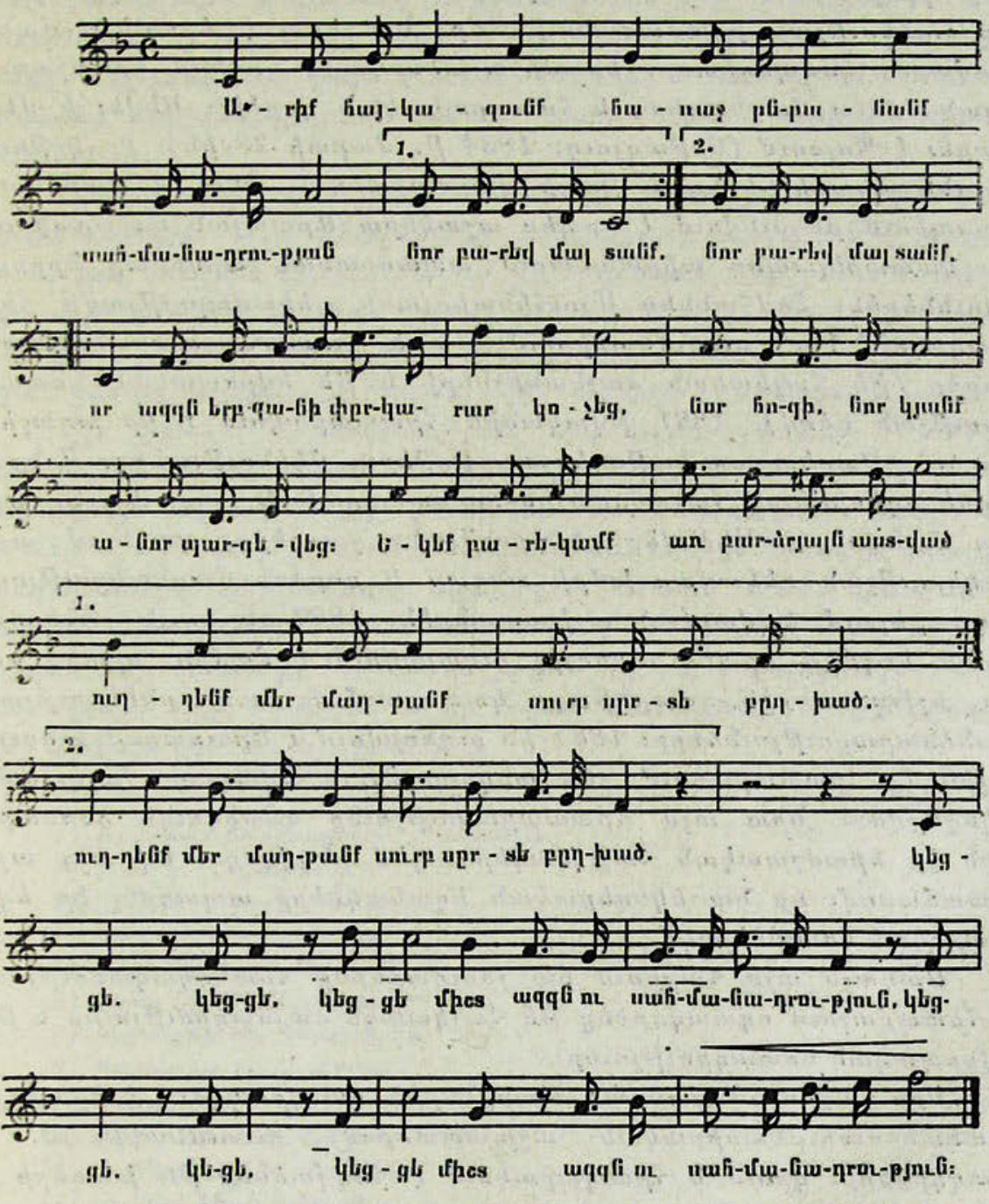
Խոսք՝ Հ. Գ. ՍՎԱՃՑԱՆԻ

Tempo di marcia.



ՍՈՒՏԱՆ ՏԵՐԵՑԵՐՉ ԱԶԳԵՑԻՆ ՍԿԶԲՆԱԴՐՈՒԹՅԱՆ
(1861 թ. մայիսի 24)

Խոսք՝ Հ. Գ. Սվաճյանի



ծում։ Որպես ստեղծագործող և երաժշտական-հասարակական գործիչ նա, անկասկած, գրավում է արժանավոր տեղ հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման պատմության մեջ,

Եղիա Տնտեսյան (1834—1881)։ Պոլսահայ երաժշտական գործիչների շարքում Տնտեսյանը գրավում է առանձնահատուկ տեղ իր գործունեության բազմազանությամբ։ Նա եղել է երաժիշտ-մանկավարժ, կոմպոզիտոր, երաժիշտ-տեսաբան, հոգևոր երաժշտության հմուտ մասնագետ, և հասարակական գործիչ։ Ծնվել և մեծացել է Պոլսում (Օրթագյուղ, 1834 թ. մարտի 29-ին)։ Իր կրթությունն ստացել է նույն թաղի վարժարանում։ Դեռ 14 տարեկան հասակում ընդունվում է որպես աշակերտ Արապյան տպարանում ու կատարելապես տիրապետում տպագրական արվեստի նրբություններին։ Հովհաննես Մյուհենտիսյանի ղեկավարությամբ հետագայում նա ուսումնասիրում է նաև նոտահրատարակության գործը (թե հայկական ձայնանիշների և թե եվրոպական նոտագրության գծով)։ 1861 թվականին հրատարակում է իր առաջին գործը՝ «Ծաղկաքաղ կաթողիկյաց եղեռնու մեկնությանց»։ Այնուհետև ոգևորվելով հայ ազգային-ազատագրական գաղափարներով, նա մտնում է «Անձնվեր ընկերության» շարքերը, դառնում այդ ընկերության ղեկավար խմբի անդամ և գործոն մասնակցություն ցուցաբերում ծավալված աշխատանքին։ 1862-ին նույն ընկերության կողմից որպես ուսուցիչ ուղարկվում է Հաճընն, որտեղ նա իր աշխատանքին զուգընթաց կատարում է նաև ընկերության հանձնարարությունները։ 1864-ին ուղևորվում է Երուսաղեմ և նույն թվին էլ հրատարակում «Բովանդակություն նվագաց հայկական եկեղեցվո»։ Նրա այս հրատարակությունը «Հանդուգն ձեռնարկ մըն էր երաժշտական հայ խազերու դեմ ընդվզող»։ Եվ այդ այն պատճառով, որ նա եկեղեցական եղանակները տպագրել էր եվրոպական նոտաներով։

Սակայն այս հարցում նա չցուցաբերեց հետևողականություն և հետագայում օգտագործեց թե հայկական ձայնագրությունը և թե եվրոպական նոտագրությունը։

Երուսաղեմում գտնված տարիներին նա զբաղվում է երաժշտական-ուսումնասիրական աշխատանքով, ուսումնասիրում է խազգրքերը, գրում և հրապարակում է հոդվածներ թե խազերի և թե ազգային երաժշտության հարցերի մասին։ 1867-ին նա նշանակվում է Երուսաղեմի ժառանգավորաց վարժարանի ուսուցիչ և

տպարանի տնօրեն, կազմում և հրատարակում է «Պատմություն ս. գրոց հին և նոր կտակարանաց» դասագիրքը։ Նույն թվականին «Սիոն» ամսագրում (հունիս, հուլիս, օգոստոս և սեպտեմբեր ամիսների համարներում) շարունակաբար տպագրում է «Ազգային երաժշտություն» ընդարձակ հոդվածաշարը, որը հետագայում արտատպվում է հեղինակի «Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց եկեղեցւո» գրքում, որը լույս է տեսել 1874-ին և իր մեջ ամփոփում է տարբեր ժամանակներում գրված հոդվածները և ուսումնասիրությունները։

Վերադառնալով Պոլիս, Տնտեսյանը շարունակում է իր գործունեությունը։ Մյուհենդիսյանի օգնությամբ ստեղծում է ձուլարան, իսկ 1872-ին ձեռք է բերում իր սեփական տպարանը և տպագրում բազմաթիվ կարևոր գրքեր, այդ թվում Սրվանձտյանցի «Մանանան», «Թարոս աղբարը», «Գրոց-բրոցը», Խրիմյանի «Հայ գույժը», «Հրավիրակը», Հ. Պարոնյանի «Ազգային չոջերը» և այլն։

Այս շրջանի գործունեության մեջ կարևոր է նաև 1873-ին ստեղծված երաժշտական հանձնաժողովի աշխատանքը։ Այդ հանձնաժողովի նպատակն էր կանոնավորել եկեղեցական երաժշտությունը և այն փրկել հետագա աղավաղումներից։ Պոլսում առաջին անգամ նման հանձնաժողով ստեղծվեց 1864-ին, և մեկ նիստ ունենալուց հետո ցրվեց՝ չկատարելով իր խնդիրը։ Երկրորդ անգամ, արդեն նոր կազմով, 1873-ի ապրիլի 22-ին ստեղծվեց այն հանձնաժողովը, որի նախագահն էր եղիա Տնտեսյանը և որի կազմի մեջ մտնում էին հետևյալ անձինք.

1) Արժ. տեր Բարթուղիմեոս (Գալաթիա)
2) » » Հարություն »
3) » » Գաբրիել Խանճյան
4) Ալեքսան էֆ. Գրիգորյան
5) Արիս էֆ. Հովհաննիսյան
6) Եղիա էֆ. Մ. Տնտեսյան
7) Կարապետ էֆ. Դերձակյան
8) Կարապետ էֆ. Հակոբյան
9) Մկրտիչ էֆ. Զարպհանելյան
10) Հակոբ էֆ. դպրապետ Սամաթիո
11) Հովհաննես էֆ. Տերոյենց
12) Հովսեփ էֆ. Մալեզյան
13) Նիկողոս էֆ. Ս. Թաշճյան
14) Ռեթեոս էֆ. Փափազյան

Խոսելով հանձնաժողովում ստեղծված վիճակի մասին, Տըն-տեսյանն այսպես է նկարագրում այն. «Բավական ժամանակ իվեր էր որ ազգային երաժշտաց մեջ տարբեր կարծիքներ կային եկեղեցական երգոց վրա. ոմանք կուզեին մեր եղանակները սըր-բագրել թուրքական եղանակաց վերա. ոմանք կը բաղձային եվ-րոպական ճաշակ մտցնել անոնց մեջ. ոմանք ալ բնավ փոփոխու-թյուն մը չէին ուզեր ընդունիլ, թեև շատ երգերու վերայոք իրենք ալ անմիաբան կը գտնվեին իրարու հետ, ոմանք կուզեին եղանակ-ները համառոտել, ոմանք ալ այսինչ կամ այնինչ ձևը կամ ուս-մունքը կուզեին ընտրել. եվ իհարկե ասոնք ամենն ալ իրենց զո-րավոր կամ տկար փաստերն ունեին. ավելցուր վերոհիշելու վերա նաև ունակության ազդությունը և շատ անգամ ալ անձնասիրու-թյան կիրքը, և ահա կիմացվի ասոնց մեջ համաձայնություն մը գոյացնելու դժվարությունը։ Ասոնցմե երկրորդը մեծամասնություն չուներ. երրորդը թեև քան զամենն ավելի հետևողներ ուներ, բայց ասոնց մեջ գրավոր երաժշտություն գիտցողներ շատ սակավ գըտ-նըվելուն համար առաջին կարծիքը ըստ երևույթին ամենեն զո-րավոր էր մանավանդ որ այս կարծյաց հետ կը միանային և ամեն դուսաներգակ (հանենտե) դպիրները»[47]։

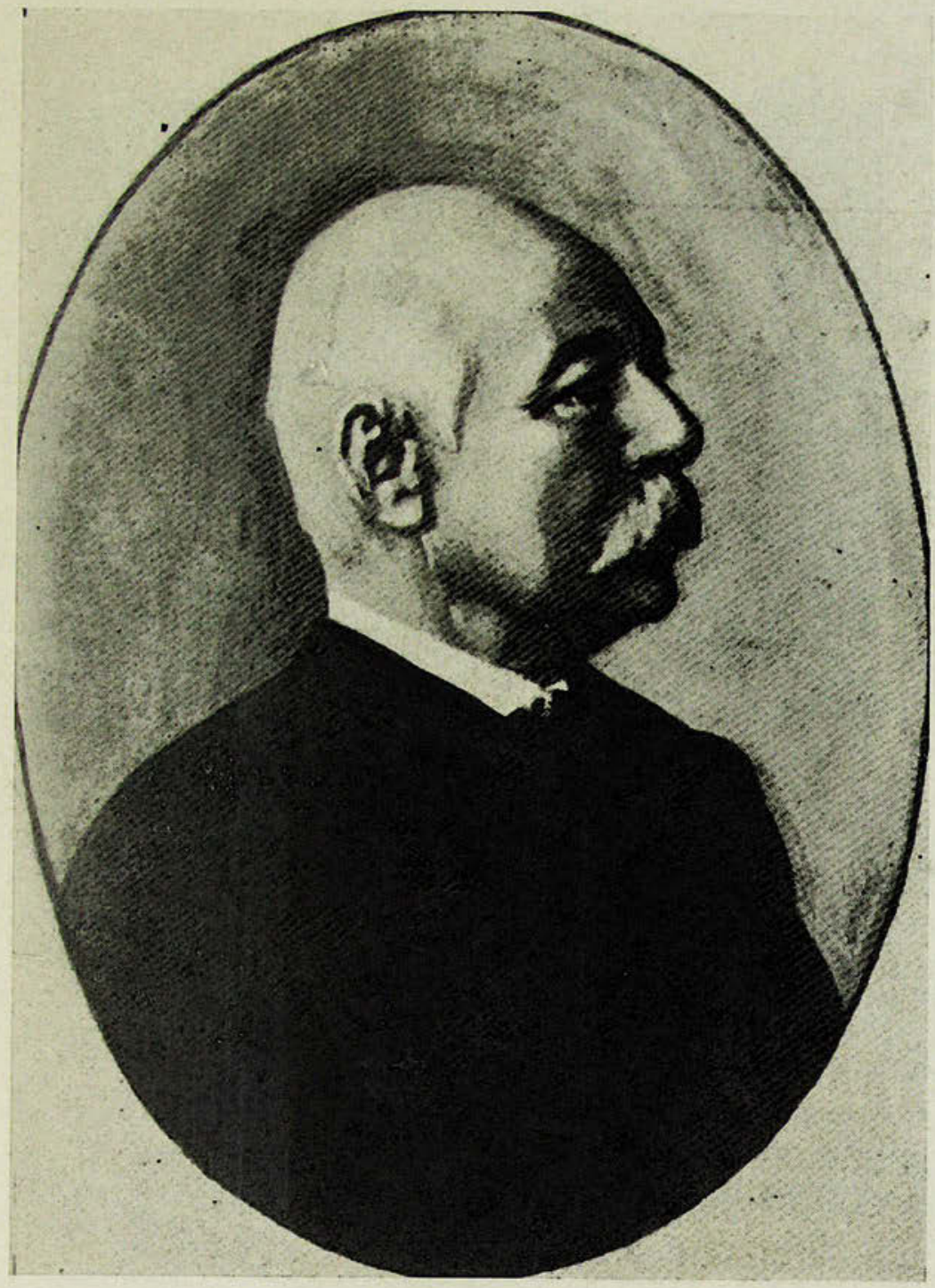
Բոլորովին անզիջում դիրք է գրավում նաև Արիստակես Հով-հաննիսյանը, առաջարկելով «շարականի երգերուն ամեն մեկ տուները հավասար թվով չափերու պետք է բաժնել իբր չափական երգ, և թեպետ ասով երգերու ի վաղուց հետե սովորական եղած ընթացքը մեծ մասամբ կը փոխվեր, այլ ինքը սույն ներկա ըն-թացքը իբր աղավաղություն կը համարեր և կը պնդեր թե պետք է յուր առաջարկած կերպիվ հիմնական բարեկարգության մը ձեռ-նարկել»[48]։

Հանձնաժողովը չի համաձայնվում Արիս Հովհաննիսյանի հետ և հանձնաժողովի անդամներից յուրաքանչյուրն իր մասնավոր կարծիքը պահելով հանդերձ, միահամուռ գտնվեցին նրա առա-ջարկի դեմ և այդ պատճառով էլ նա վիրավորվեց ու դադարեց հանձնաժողովի հետ գործակցելուց։

---

[47] Ե. Մ. Տճեհեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց եկեղեցվո, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 106—107։

[48] Նույն տեղում, էջ 107։



Նկ. 5. Հովհաննես Մյուհենտիսյան



Նկ. 6. Պոլսահայ արևելյան նվագախմբերից մեկը

Ինքը Տնտեսյանն առաջարկում է. «Ներկա եղանակները իրենց գտնված վիճակին մեջ պահել և միայն սխալ եղած և անհամաձայնություն գտնված տեղերը միևնույն սեռե երգոց և շարականի ընդհանուր օրինաց հետ և չափական երգերն ալ ոտանավորի կանոնաց հետ բաղդատել և ըստ այնմ եթե պետք ըլլա սրբագրել ղանոնք»[49]:

Ահա այս առաջարկի շուրջը համաձայնության գալով, հանձնաժողովն անցնում է աշխատանքի: Ինքը Տնտեսյանն իր ձայնագրած շարակնոցը ներկայացնում է հանձնաժողովի քննարկմանը: Մեկ և կես տարի է տևում հանձնաժողովի աշխատանքը: Այդ ընթացքում Նիկ. Թաշճյանը մեկնում է էջմիածին՝ խոստանալով շարունակել իր գործակցությունը հանձնաժողովի հետ, գրավոր կապի միջոցով մասնակցել կարևոր հարցերի քննարկմանը և իր հերթին հանձնաժողովին տեղեկացնել էջմիածնում տեղի ունեցող իրադարձությունների մասին: Սակայն շուտով նա պաշտոնական կապը խզում է հանձնաժողովի հետ, կաթողիկոս Գևորգ Դ-ի կարգադրությամբ էջմիածնում տպագրվում է նրա ձայնագրած պատարագն ու ժամագիրքը, իսկ մի տարի հետո նաև շարակնոցը՝ դրանով իսկ հանձնաժողովը դրվում է կատարված փաստի առջև և ձախողում նրա տևական աշխատանքը:

Մեկ ու կես տարվա ընթացքում հանձնաժողովը 63 նիստ էր հատկացրել Նիկ. Տնտեսյանի ձայնագրած շարակնոցի քննարկմանը և մեկ առ մեկ, համեմատական եղանակով, հաստատել էր մեղեդիները՝ նախապատրաստելով այն հրատարակության: Սակայն Թաշճյանի ձայնագրությունների տպագրության փաստն արգելակեց այդ շարակնոցի տպագրությունը և այն մնաց ձեռագիր մինչև 1934 թվականը, երբ հեղինակի որդու՝ Լևոն Տնտեսյանի ջանքերով լույս տեսավ «Շարական ձայնագրեալ» վերնագրով, բաղկացած 5 պրակից և պարունակելով 776 մեծադիր էջ:

Տնտեսյանի «Շարական ձայնագրեալը» անկասկած հանդիսանում է հայ հոգևոր երաժշտության կարևոր գանձարաններից մեկը և հնարավորություն է ընձեռում համեմատական ուսումնասիրության միջոցով պարզելու այն բոլոր աղավաղումները, որոնք տեղ են գտել Թաշճյանի շարակնոցում որպես հետևանք երգողի (Գևորգ Դ. կաթողիկոս) և ձայնագրողի (Ն. Թաշճյան) կողմից ար-

[49] Տնտեսյան, նույն տեղում, էջ 108:

ված հավելումների։ Այս հարցին մենք դեռ կանդրադառնանք ըստ հարկին։

Երաժշտական հանձնաժողովի աշխատանքները գլխավորելուց և իր ձայնագրած շարականոցը կարգի բերելուց բացի, Տնտեսյանը շարունակում է իր մանկավարժական և դպրապետական աշխատանքը։ «Նկարագիր երգոց»-ից հետո նա հրատարակում է «Վարժություն ձայնավոր մանկանց» դասագիրքը, որին, դժբախտաբար, ծանոթ չենք՝ ձեռքի տակ չունենալու պատճառով։ Առավել կարևոր են նրա «Նոր երգարան հայոց» և «Նվագք հայկականք» ձայնագրությալ պարբերաթերթի հրատարակությունները, որոնց և կցանկանայինք ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ։

«Նոր երգարան հայոց» վերնագրով 1880 թվականին հրատարակված այս երգարանը «ազգային ընտիր երգերու» հավաքածու է, որի կազմողը հմուտ երաժիշտ լինելով, կարողացել է հասարակությանը տալ այնպիսի մի երգարան, որը երկար տարիներ անցել է ձեռքից ձեռք և որը «կրակի պես պիտի այրեր շատ մը հայերու սիրտն ու կյանքը»։

Երգարանի առաջաբանում (հեղինակի կողմից այն վերնագրված է «Կանխաբան»), խոսելով իր հետապնդած նպատակի մասին, նա ընդգծում է, որ ինքը «ամեն տաղաչափությանց հավաքածույն» ստեղծելուն չի ձգտել, այլ հատուկ ընտրություն է կատարել՝ ելնելով հետևյալից. «Նախ՝ ժողովեցինք սովորական եղած երգերը, որք ընդհանուրին արդեն ծանոթ էին. երկրորդ՝ ազգային գրականության մեջ նշանավոր դիրք մը բռնող կամ իրենց նյութին նկատմամբ սակավաթիվ եղած երգերն և տաղաչափությանց մեջեն աշխարհաբարներն ընտրեցինք, խորշելով ընդհանրապես խիստ երկարներեն. երրորդ՝ մեր երգարանին մեջ ընդունեցանք նաև այն երգերն, որոց եղանակը ղավ ու ներդաշնակ էր կամ ընդհանրության հաճելի եղած էր, թեպետ ոճո կամ իմաստի կողմանե մեծ արժեք մը չունեին։ Փույթ տարինք, որ թե՛ ամեն ծանոթ և անծանոթ գրագետներու երգեր գտնվին, և թե՛ ամեն ոք յուր ճաշակին համար երգեր կարենա գտնել, ջանալով միանգամայն որ ասույն երգարանս ոչ թե միմիայն երգողներու, այլև ազգային բանասիրաց ալ օգտակար ըլլա իբր ընդհանուր նկար մը ազգային գրականության այս ճյուղին»[50]։

---

[50] Ն. Մ. Տնտեսյան, Նոր երգարան հայոց, բովանդակություն ազգային ընտիր երգերու, Կ. Պոլիս, 1880։ Տե՛ս «Կանխաբանը»։

Հարկ է նշել, որ այս երգարանը գիտական քրտնաջան աշխատանքի արդյունք է։ Այդ են վկայում հեղինակի հետևյալ խոսքերը. «Երգարանիս հրատարակմանը համար բացի հին և նոր երգարաններե և շատ մը տաղաչափական հրատարակութիւններե, հետազոտեցինք նաև ցարդ հրատարակված ազգային բանասիրական թերթերու ստվար հատորներ որչափ որ առձեռն կրցանք գրտնել՝ ոչ դույզն աշխատութեամբ։ Բավական անտիպ երգեր ալ գրտանք բերանացի՛ կամ գրավոր»[51]։ Ընդ որում հավաքած երգերը նա մաքրել է անհարկի հավելումներից և ուղղել մանր ու խոշոր սխալները։ Դրանով իսկ նա կատարել է բարեխիղճ բանասերի աշխատանք և ստեղծել է ըստ ամենայնի օրինակելի տեքստեր պարունակող մի արժեքավոր երգարան։

Երգարանի արժեքը մեծանում է նաև նրանով, որ Տնտեսյանը հավասարապես օգտվել է թե արևմտահայ և թե արևելահայ աղբյուրներից՝ ընտրելով լավագույն երգերը։ «Երգարանիս մեջ մեծ տեղ գրաված են մեր ռուսական Հայաստանի եղբարց երգերը. բայց կարելի է համարձակ ըսել թե նոցա հեղինակութիւնք կը կազմեն ներկա հայերեն երգոց գրեթե կեսը և կրնանք ըսել, մեկ ընտիր մասը. և եթե մնացյալ երգոց մեկ մասն ալ Մխիթարյան հարց և նոցա ձեռնասուններուն տանք, իրոք ալ բովանդակ ազգային երգոց մեկ քառորդը միայն կը մնա Թուրքիո կամ Պոլսո հայոց երկասիրութիւնը»[52]։ Հատկապես պոլսահայ իրականության մեջ հանդես եկած բազմաթիվ անտաղանդ, գրաբար և կամ գրաբարախառն հորինվածքները կամ, Ն. Մ. Զորայանի գնահատությամբ ասած՝ «քերթուկները», որոնք տաղաչափական ձևավորմամբ ճառեր էին և զուրկ էին բանաստեղծական որևէ արվեստից,—Տնտեսյանի կողմից մերժված են և չեն դրված երգարանի մեջ։

Տնտեսյանի երգարանի ամենակարևոր արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նա առավելություն է տվել երգվող, ժողովրդականություն ստացած բանաստեղծություններին։ Ընդ որում, հատկապես ցանկում, նա աստղանիշով ցույց է տվել բոլոր այն երգերը, որոնք եղանակ ունեն և որոնց եղանակները նա ունեցել է իր ձեռքի տակ։ Որքան ավելի մեծ կլիներ այս երգարանի արժեքը, եթե կազմողը տված լիներ նաև երգերի նոտագրված տեքստը, մի բան, որ ոչ մի դժվարություն չէր ներկայացնի նրա համար։ Եվ չնայած

---

51 Նույն տեղում։

52 Նույն տեղում։

դրան այս երգարանը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ իրականության ճշմարիտ հայելիներից մեկն է և այսօր էլ մեր ուսումնասիրությունների համար ունի բացառիկ նշանակություն։ Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարան հայոց» և Մ. Մխանսարյանցի «Քնար հայկական» երգարաններից հետո Ն. Տնտեսյանի երգարանն իրոք հանդիսանում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական երգի ամենաարժեքավոր հավաքածուն։ Իսկ այն հանգամանքը, որ այս երգարանում տպագրված էր նաև հռչակավոր «Մարսելյազա»-ի հայերեն թարգմանությունը, ինքնին ավելի է ընդգծում նրա բացառիկ արժեքը։ Այդ թարգմանությունը կատարել էր Թ. Թերզյանը և դա առաջինն էր հայ իրականության մեջ։

Պակաս արժեքավոր չէր նաև «Նվագք հայկականք» երաժշտական հանդեսը, որը հրատարակված է Տնտեսյանի կողմից Կ. Պոլսում, 1880 թվականին։ Ինքը Տնտեսյանն իր հանդեսն անվանել է «Տետր երաժշտական» և շապկի վրա դրել Շիլլերի «Չար մարդիկ երգ չունեն» հայտնի աֆորիզմը։ Իր նպատակադրումը նա ամփոփել է հետևյալ խոսքերով. «Տետր երաժշտական, որ պիտի պարունակե ազգային և երբեմն եվրոպական կամ ասիական նվագներ եվրոպական ձայնագրությամբ և ամեն տեսակ քնարով նվագելու հարմար դրությամբ»։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, նպատակադրման տեսակետից Տնտեսյանի հանդեսը նորություն չէր և փաստորեն շարունակում էր իր նախորդների, հատկապես Գ. Երանյանի «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսի սկսած գործը։ Հատկանշական է և այն, որ հրատարակչի կողմից շապկի վրա ավելացված է, թե «ձայնական երաժշտության դասեր ալ պիտի ավանդվեն խնդրողաց»։ Այս իմաստով նույնպես Տնտեսյանը շարունակում էր նույն լուսավորական աշխատանքը, ինչ այնքան բնորոշ էր «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության և նույնանուն հանդեսի համար։

Տնտեսյանը նախատեսել էր հանդեսի շրջանը 21 համարից, յուրաքանչյուր համարը 4 մեծադիր էջ ծավալով։ Երբեմն նա հրատարակում էր նաև միացյալ համարներ, ինչպես արել է Տ. Զուխաջյանի «Լոռա» ռոմանսը հրատարակելիս՝ ամփոփելով այն 8—9 միացյալ համարում (8 էջանոց)։ Երաժշտական տեքստից ազատ էջերում նա տպագրում էր զանազան բանաստեղծություններ, ինչպես այդ արել է նույն այս միացյալ համարում՝ տպագրելով Ալամդարյանցի «Սոխակն ի հոգեվարս» և Սարկավագի «Առատաձեռնություն» բանաստեղծությունները։

Իր հանդեսում Տնտեսյանը տպագրել է տարբեր բնույթի երաժշտական ստեղծագործություններ։ Այստեղ կան Դանիել կաթողիկոսի խոսքերով «Տաղ ի Ռոստոմ բեկ» երգը Մոցարտի եղանակով, «Ակոռիի խարհուրդը» («Ակոռիի մեծ կարասին բոլորտիքն են բազմել») երգը, որի խոսքերը պատկանում են Հ. Վ. Չագրճյանին, իսկ եղանակը գերմանական է, Ն. Լամբրոնացու «Քրիստոս հարյավ» շարականը, Գամառ-Քաթիպայի «Նկարիչ» («Ականապիշ, անձայն, խորհուրդ ճակատիդ») և այլ երգեր։

Դժբախտաբար նրան չհաջողվեց շարունակել հանդեսի հրատարակությունը, որովհետև «Նոր երգարան հայոց»-ի տպագրությունից հետո, 1881-ի սկզբներին նա ձերբակալվեց և բանտ նետվեց որպես ազգային-հայրենասիրական երգեր հրատարակող և, հատկապես, օսմանական բռնակալության դեմ ուղղված հեղափոխական գործունեությամբ զբաղվող գործիչ։ Սկսվել էր համիդյան դաժան ռեակցիայի շրջանը, երբ «հայ» և «Հայաստան» բառերն արգելված էին և հետապնդվում էին ամեն քայլափոխին։ Եղիա Տնտեսյանը դարձավ այդ դաժան ռեակցիայի առաջին զոհերից մեկը և վախճանվեց բանտի հիվանդանոցում նույն 1881-ի ապրիլի 23-ին։

Թե որպես կոմպոզիտոր և թե որպես երաժշտագետ ու երաժշտական-հասարակական գործիչ, Եղիա Տնտեսյանը նշանակալից հետք է թողել հայ երաժշտության պատմության մեջ։ Ջափազանց հետաքրքիր է նրա թողած երաժշտագիտական ժառանգությունը, որին մենք հանգամանորեն կանդրադառնանք հայ երաժշտագիտության նվիրված գլխում։ Իսկ այժմ կցանկանայինք ընդգծել, որ երաժշտագիտության բնագավառում նա փաստորեն հանդիսացել է Կոմիտասի նախորդը, քանի որ նա է առաջինը լրջորեն զբաղվել թե երաժշտական ժառանգության և թե իր ժամանակի երաժշտական մշակույթի հրատապ հարցերով։

Նիկողոս Թաշճյան *(1841—1885)*։ Պալսահայ երաժշտական գործիչների մեջ հռչակվել է որպես հայկական ձայնագրության հմուտ մասնագետ, հայ հոգևոր երաժշտության գիտակ և գործունյա հասարակական գործիչ։ Ծնվել և մեծացել է Պոլսում, սովորել է տեղի Ներսիսյան վարժարանում՝ աշակերտելով Գ. Երանյանին և գիտելիքներ ձեռք բերելով ինչպես հայկական ձայնագրության, նույնպես և եվրոպական նոտագրության բնագավառներից։ Հետագայում գործակցել է իր ուսուցչի նախաձեռնությամբ հրատարակված «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսին որպես խմբա-

գիրներից մեկը և ապա մասնակցել է նույնանուն երաժշտական ընկերության աշխատանքներին, հանդես եկել Պոլսի թաղերում ու տարբեր վարժարաններում՝ կարդալով դասախոսություններ երաժշտության հարցերի վերաբերյալ:

Իր ստեղծագործությունների առաջին ժողովածուն տպագրվել է Պոլսում 1864-ին՝ «Նոր երգեր» վերնագրով: Ավելի ուշ, 1875-ին, իր եղբոր՝ Հակոբի հետ միասին կարճ ժամանակով հրատարակել է «Նվագք օսմանյան» կիսամսյա թերթը՝ տպագրելով արևելյան եղանակներ դաշնամուրի և այլ գործիքների համար:

Երկար տարիներ աշխատելով Պոլսի Ագապյան և Փանոսյան վարժարաններում .որպես երաժշտության դասատու, Թաշճյանը 1860—70-ական թվականներին գրել է բազմաթիվ երգեր, որոնց խոսքերը տպագրված են «Երգարան Ագապյան վարժարանի» (1871) և «Քնար Ագապյան և Փանոսյան ասանց» (1872) ժողովածուներում: Այդ երգերի մի մասը հայատառ թուրքերեն են, իսկ մեծամասնությունը գրված է Ս. Ֆելեքյանի, Կ. Պաղճյանի, Խ. Նար-Պեյի, Գ. Ռշտունու, Ն. Մեզպուրյանի և այլոց խոսքերով: Դրանք մեծ մասամբ հայրենասիրական բովանդակությամբ երգեր են, որոնց մեջ արտացոլված են ժամանակակիցներին հուզող ու ոգևորող խնդիրներ: Ինչ վերաբերում է դրանց եղանակներին, ապա, դժբախտաբար, չենք կարող որևէ գաղափար կազմել, որովհետև այդ երգերի եղանակները չեն հրատարակվել ու չեն հասել մեզ: Դրանց մեջ հանդիպում ենք Ս. Ֆելեքյանի «Ողջույն տվեք իմ հայրենյաց», «Թե թև ունեի» (Իղձ պանդուխտին), Խ. Նար-Պեյի «Հայ մեռնինք» և այլ երգերի, որոնց եղանակները հետագայում սեղ են գտել հրատարակված երգարաններում, առանց որևէ հիշատակության այն մասին, որ դրանց հեղինակը Ն. Թաշճյանն է: Այս հանգամանքն էլ դժվարացնում է հետազոտողի խնդիրը և նրան զրկում վերջնական եզրակացության հանգելու հնարավորությունից:

Այս նույն տարիներին հաճախակի հանդես է եկել հոդվածներով և բանավիճել է Ծղիա Տնտեսյանի դեմ երաժշտության հետ կապված տարբեր հարցերի շուրջը: Այդ հոդվածների մասին մենք դեռ կխոսենք Ծղիա Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց» ժողովածուի բնութագրության կապակցությամբ:

Թաշճյանի գործունեության մեջ առավել նշանակալից է 1873 թվականը, երբ նա Գևորգ Դ. կաթողիկոսի հանձնարարությամբ ձայնագրեց հայ հոգևոր երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ,

որոնք լույս տեսան 1874—75 թթ. «Երգք ժամագրոց», «Ձայնագրյալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» և «Ձայնագրեալ շարականք» ստվարածավալ ժողովածուներով։ Սկզբում ձայնագրման գործին մասնակցում էր նաև հատկապես այդ նպատակով Պոլսից հրավիրված Կարապետ Պաղտատլյանը, որի մասին արդեն հիշատակվեց վերևում։

Հոգևոր երգերի ձայնագրությանը զուգընթաց, կաթողիկոսի կարգադրությամբ, հոգևոր տարբեր թեմերից էջմիածին հրավիրվեցին ձայնեղ աշակերտներ, որոնք էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցի սանների հետ միասին պիտի ուսումնասիրեին հայկական ձայնագրության արվեստը և ցրվելով տարբեր քաղաքներ, ապահովեին ձայնագրյալ պատարագի կատարումը եկեղեցում, իսկ դպրոցներում էլ հաստատ հիմքերի վրա դնեին ձայնագրության արվեստի դասավանդման գործը։ Թաշճյանը մի տարի պարապելով դրանց հետ, իսկապես նրանցից պատրաստեց վարժ ձայնագրագետներ, որոնք ազատ կերպով կարող էին արդարացնել իրենց վրա դրված հույսերը։ Դպրոցներում հայկական ձայնագրության դասավանդումը հեշտացնելու նպատակով կաթողիկոսը Թաշճյանին հանձնարարեց պատրաստել հատուկ դասագիրք, որը և լույս տեսավ 1874-ին «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց» վերնագրով։ Դա առաջին տպագիր դասագիրքն էր հայկական ձայնագրության մասին և անկասկած, որոշ դեր կատարեց այդ ձայնագրությունը տարածելու գործում։

Իր պարտավորությունները կատարելուց հետո, հակառակ կաթողիկոսի խնդրանքին՝ մնալ և մասնակցել էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի բացման հանդեսին, Թաշճյանը 1874-ի սեպտեմբերի սկզբներին թողնում է էջմիածինն ու վերադառնում Պոլիս։ Նույնիսկ նրա ամենախոշոր ժողովածուն («Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ առաքելական եկեղեցւոյս յօրինեալ ի սրբոց թարգմանչացն մերոյ և ի սրբոց Հայրապետաց և վարդապետաց») կարգի բերվեց, լրացվեց, սրբագրվեց և տպագրվեց նրա գնալուց հետո, Մակար Եկմալյանի կողմից, որը աշակերտել էր նրան և դեռ էջմիածնում գտնված ժամանակ դարձել էր նրա օգնականն ու գործակիցը։

Էջմիածնից վերադառնալուց հետո Թաշճյանը շարունակել է իր մանկավարժական աշխատանքը տեղի դպրոցներում և դպրապետությունը եկեղեցիներում։ 1879-ին նա նշանակվել է Պոլսի մայր եկեղեցու դպրապետ և այդ պաշտոնում մնացել է մինչև իր մահը։ Որպես մանկավարժ նա դաստիարակել է մեծ թվով ա-

շակերտներ, որոնցից առանձնապես նշանավոր են Արամ Բժշկյանը, Գրիգոր Մեհտերյանը, Ռուբեն Ճիվանյանը, Տիգրան Քերեստեճյանը, Գրիգոր Ջուլհայանը, Միհրան Ճերրահյանը և ուրիշներ, որոնք եղել են դպրապետներ Պոլսի եկեղեցիներում և երաժշտության դասատուներ տարբեր վարժարաններում:

Թաշճյանը հանդես է եկել նաև որպես ստեղծագործող: Նրա գրչին են պատկանում մի շարք երգեր և խմբերգեր: Դրանցից են, օրինակ, էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի բացման հանդեսին նվիրված հանդիսավոր խմբերգը Վ. Մանկունու խոսքերով, «Հանգիստ իմ անույշ», «Ով հայկազունք, ով դյուցազունք», «Հուր բարկության», «Հնչեսցեն լարք», ազգային սահմանադրության տալեղարձերին նվիրված երգեր և այլն: Այս երգերից մի քանիսը ժամանակին տարածված են եղել և վայելել են զգալի ժողովրդականություն: Իրենց թեմատիկայով այդ երգերը համապատասխանում էին ազգային զարթոնքի շրջանի պահանջներին և այդ, անկասկած, իր դերն է խաղացել դրանց տարածման գործում: Այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են «Ով հայկազունք, ով դյուցազունք» և «Հուր բարկության» նվիրված են Վարդան Մամիկոնյանին, որն իբրև ազգային հերոս այս տարիներին մեր գրականության մեջ շատ հաճախ է օգտագործվել հայրենասիրական, ազգասիրական գաղափարները ժողովրդի մեջ տարածելու նպատակով: Ինքնին հասկանալի է, որ նրան նվիրված երգերը անմիջական արձագանք էին գտնում ժողովրդի սրտերում: Նույնը կարելի է ասել նաև ազգային սահմանադրության տարեդարձներին նվիրված երգերի մասին: Սակայն Թաշճյանի երգերի մեծ մասի խոսքերը գրաբար լեզվով են և ժողովրդին անմատչելի: Եթե այդ հանգամանքը չլիներ, գուցե նրա երգերի կյանքը ավելի երկարատև լիներ, քան իրականում եղավ: Նրա երգերն այժմ դադարել են համերգներում հնչելուց և ներկայացնում են զուտ պատմական արժեք:

Թաշճյանի գործերից առավել նշանակալից են հոգևոր երգերի ձայնագրած ժողովածուները: Իր ժամանակին այս ժողովածուներն արժանացել են հակասական գնահատության: Ոմանք վերաբերվել են բացասաբար, որովհետև դրանց մեջ տեսել են էջմիածնի ավանդական եղանակներից զգալի չափերով տարբերվող և օտարամուտ տարրերով խճողված եղանակներ, քանի որ թե երգողը (կաթողիկոս Գևորգ Դ.) և թե ձայնագրողը (Ն. Թաշճյան) սոլսեցիներ լինելով, արձանագրել են պոլսական եկեղեցիներում տարածված տարբերակները, որոնց մեջ ուժեղ են շարքիներին ու Բուրքիներին հատուկ զարդարանքներն ու կատարողական ոճը:

Եվ չնայած այդ թերություններին Նիկողոս Թաշճյանի վաստակն այս գործում, անկասկած, արժանի է բարձր գնահատության։ Նա կորստից փրկել է հայ հոգևոր երաժշտության հազարավոր նմուշներ, ստեղծել է ժողովածուներ, որոնց վրա հենվելով նրա ժամանակակիցներն ու հետնորդները, շտկելով տեղ գտած սխալներն ու թերությունները, հետզհետե կատարելագործելով դրանք, ձայնագրելով նաև այլ գավառներում պահպանված հոգևոր երգերը, կորստից փրկել են հայ հոգևոր երաժշտության հարստությունները։ Իսկ դա կարևոր է ու գնահատելի։

Նիկողոս Թաշճյանը վախճանվել է 1885 թվականի սեպտեմբերի 3-ին, բավական երիտասարդ հասակում, իր համար ապահովելով արժանավոր տեղ հայ երաժշտության պատմության մեջ որպես հոգևոր երաժշտության երախտավոր։

* *
*

Արևմտահայ իրականության մեջ հանդես եկած երաժշտական գործիչներից անհրաժեշտ է հիշատակել ևս մեկին, որը կարևոր դեր խաղաց հայկական նոտագրության գործի կազմակերպման բնագավառում։ Դա Հովհաննես Մյուհենտիսյանն էր (1810—1891), որին հաճախ անվանել են հայ նոտատպագրության Գուտենբերգ։

Հովհաննես Մյուհենտիսյանը ծնվել է 1810-ին Պոլսում (Սամաթիա), սովորել է տեղի վարժարանում, աշակերտել է հայտնի Բաբա Համբարձում Լիմոնջյանին և վերջինիս մահից հետո Արիստակես Հովհաննիսյանի հետ միասին զբաղվել է հայկական ձայնագրության սիստեմի հետագա կատարելագործման հարցով։ Երբ արդեն բավականաչափ գործն առաջ էր գնացել, նա մտածեց այդ ձայնանիշների մայրերը պատրաստելու և տպագրության միջոցով դրանք տարածելու մասին։ Այս գործում նա ցուցաբերեց իր արտակարգ ընդունակությունները և այնքան առաջադիմեց, որ դարձավ Պոլսում և ընդհանրապես ամբողջ Մերձավոր Արևելքում նոտատպագրության հիմնադիրը։ Թե հայկական ձայնագրության և թե եվրոպական նոտատպագրության գործում նա դարձավ առաջին նախաձեռնողը։ Իր եղբորն ուղարկելով Եվրոպա՝ տպագրության գործում մասնագիտանալու և այդ բնագավառում եղած նորույթները Պոլիս փոխադրելու նպատակով, Մյուհենտիսյանը շուտով Պոլսում հիմնադրեց ցինկոգրաֆիայի, ստերեոտիպի և գալ-

վանոպլաստիկայի գործը, դրանով իսկ բարձրացնելով տպագրության որակը։ Այս բնագավառում նա այնքան էր վարպետացել, որ թուրքական կառավարությունը նրան հանձնարարեց թղթադրամների տպագրության գործը, ինչը նա կատարում էր տարիներ շարունակ։

Բնականից օժտված լինելով նաև նկարչական ընդունակություններով, նա զգալի գործ է կատարել հայկական ձայնանիշների նկարչական ձևավորման, ինչպես և թուրքական տառերի բարեկարգման բնագավառում։ Իր ուսուցչի հիշատակը հավերժացնելու բուռն ցանկությունից մղված, նա ոչ միայն սկիզբ դրեց հայկական ձայնագրության սիստեմով տպագրությանը, այլև կազմեց այդ սիստեմի վերաբերյալ առաջին դասընթացը, որը, սակայն, մնաց ձեռագիր վիճակում և միայն շնորհիվ Թեոդիկի մենք հնարավորություն ունենք ծանոթանալու այդ դասընթացի առաջաբանին։ Այն պահպանվել էր Մյուհենտիսյանի դուստր օր. Մարի Մյուհենտիսյանի մոտ, որը և այն տրամադրել է Թեոդիկին և վերջինս տպագրել է իր «Ամենուն տարեցույցի» 1914 թվականի գրքում (էջ 260—263)։ Ահա թե ինչի մասին է գրում Մյուհենտիսյանն այդ դասընթացի առաջաբանում։ Նախ նա խոսում է խազերի, որպես հղանակները ձայնագրելու միջոցի մասին, որից ժամանակին օգտվել են մեր նախահայրերը, բայց որի բանալին անհետ կորել է։ Այդ պատճառով էլ «հռչակավոր և բարեհիշատակ տիրացու Համբարձում քաջ երաժիշտը», համոզվելով, որ խազերի գաղտնիքի մեջ թափանցելը և այն վերականգնելը անհնարին բան է, ձեռնարկեց մի նոր սիստեմի ստեղծմանը, որը «ոչ հունաց ոճովն է և ոչ լատինացվոց, այլ հատուկ ոճով մը որ իրավամբ մերը և մեզի սեփական, և մեր եղանակներուն ալ խիստ հարմարվողն է, և միանգամայն խել մը աշակերտներ ալ հասցուց»։ Այնուհետև նա պատմում է, թե ինչպես երկար ժամանակ զբաղվել է Լիմոնջյանի ձայնագրության սիստեմի կարգավորման, թերությունները վերացնելու և կանոնները դասատետրի մեջ ամփոփելու գործով, որից հետո էլ մտահոգվել է դրանց տպագրության հարցով, ինքնուրույն կերպով գլուխ հանելով այն, «որպեսզի աղգին առավել ծառայություն մը ըրած ըլլանք»։ «Գլուխ հանեցինք կըսեմ, չէ թե ամենակատարյալ կերպիվ, վասնզի կրնա ըլլալ, որ ժամանակին ասկե ավելի կատարելագույնն ալ շինվի՝ որուն հիմակվընե փափաքող եմ. այլ մեր ճիգը առավել այս արվեստը հավերժացընելն էր, քան թե վերջին կատարելության հասցնել»։ Սովորողների գործը հեշ-

տացնելու նպատակով, նա հարմար է գտել երաժշտական տերմինների տաճկերենները նույնպես տալ և բացի այդ, բերել երաժշտական հավելված, որպես վարժության նյութ: Ով ապա եզրափակում է. «Արդ, թե որ մեր այս աշխատությունը միջոց մը ըլլա ազգերնուս մեջ այս արվեստը ծաղկելու, իհարկե ժամանակ մը ետև եկեղեցական բոլոր երգերն ալ կանոնավոր կերպիվ գրի կառնըվին, և կարելի է որ թե Շարականը և թե Տաղարանը նոթայով տպվին. որով ընդհանրապես ամեն եկեղեցյաց մեջ կանոնավոր և միակերպ ասությունը կտիրե: Ահա այն ժամանակը պիտի ըլլա մեր աշխատության պտղաբերությունը, որ թե որ մեր օրովն ալ չկրնանք տեսնել նե՝ հիմակվընե նույն բանին վրա հաստատ հույս ունենալովս՝ արդեն ես զիս վարձատրյալ կհամարիմ, և այս մասին ազգին ըրած ծառայությունս ալ՝ փառք»:

Ով իրոք Մյուհենտիսյանը չհուսախաբվեց և իր երազանքն իրականացած տեսավ, որովհետև վախճանվեց 1891-ին, երբ հայկական ձայնագրությամբ արդեն վաղուց ապագրված էին Պատարագը, ժամագիրքը, Շարակնոցը, Օրգարաններ, դասագրքեր և այլ հրատարակություններ, որոնք տարածվել էին թե Արևմտյան և թե Արևելյան Հայաստանում:

Մյուհենտիսյանի դասընթացի բուն տեքստի մասին, դժբախտաբար, որևէ բան չենք կարող ասել, որովհետև այն չի պահպանվել: Սակայն, ավելի ուշ այդ նպատակն իրագործվեց, երբ իրար հետևից հրատարակվեցին Նիկողոս Թաշճյանի (1874), Ծղնիկ քահանա Օրղնկյանցի (1876) և Արշակ Բրուտյանի (1890) դասագրքերը, որոնք ընդունվելով դպրոցներում՝ ծառայում էին Լիմոնջյանի սիստեմի տարածման գործին:

Այն բանի համար, որ 19-րդ դարի ընթացքում հայ հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ Լիմոնջյանի սիստեմով ձայնագրվեցին ու տպագրվեցին՝ դրանով իսկ փրկվելով կորստից, մենք պարտական ենք ոչ միայն Համբարձում Լիմոնջյանին, այլև նրա աշակերտներ Արիստակես Հովհաննիսյանին և Հովհաննես Մյուհենտիսյանին, որոնք կատարելագործեցին այդ սիստեմը և տպագրությունը կազմակերպելով հնարավոր դարձրին այդ գրականության ստեղծումն ու տարածումը:

6. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍՏԵՂԾՈՒՄԸ

19-րդ դարի 50—60-ական թվականների արևմտահայ իրականության համար բնորոշ էր այն, որ արդեն որոշակի բնկում էր

ակսվել եվրոպական երաժշտությունը յուրացնելու և այն ազգային երաժշտության զարգացմանը ծառայեցնելու ուղղությամբ։ Հատկապես Պոլսում և Զմյուռնիայում զգալի տեղաշարժեր էին կատարվում ոչ միայն դրամատիկական թատրոնի ներկայացումների երաժշտական ձևավորման, այլև երաժշտական կենցաղի վերափոխման ու թարմացման, ինչպես և երաժշտական թատրոնի ստեղծման ուղղությամբ, քանի որ դրա համար կային որոշ նախադրյալներ։

Այս իմաստով բոլորովին էլ պատահական չէր, որ հենց Պոլսում ստեղծվեցին ոչ միայն հայկական առաջին օպերաներն ու օպերետները, այլև երաժշտական թատրոնները։ Դրանք առաջինն էին ամբողջ Մերձավոր Արևելքում և ունեն պատմական կարևոր նշանակություն։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է ավելի հանգամանորեն կանգ առնել նրանց գործունեության վրա։

Այդ թատրոններից առաջինը Հակոբ Վարդովյանի թատերական խումբն էր, որ նախաձեռնեց հայկական օպերետների բեմադրությունը։ Վարդովյանի հրավերով Ջուխաջյանը գործի անցավ, հաղթահարեց հսկայական դժվարություններ և նախապատրաստեց իր առաջին օպերետի՝ «Արիֆի խարդախություններ»-ի բեմադրությունը։ Դա առաջին հայ օպերետն էր, որ բեմ էր բարձրանում և որի կատարողներն իրենք հայերն էին, որոնք չունեին երաժշտական թատրոն և ամեն ինչ պիտի ստեղծեին բաց տեղում։ Խնդիրն այն է, որ դրանից առաջ Պոլսում ելույթներ էին ունեցել միայն իտալական ու ֆրանսիական երաժշտական թատերախմբերը, որոնք գալիս էին իրենց դեկորացիաներով ու բեմական զգեստներով, նվագախմբով ու երգչախմբով, և հյուրախաղերն ավարտելուց հետո իրենց հետ տանում էին այդ բոլորը։ Նրանք ունեին իրենց մենակատարները, դիրիժորներն ու ռեժիսյորները, իսկ հայ օպերետային խմբի նախաձեռնողները ոչ մի բան չունեին, բացի վառ ցանկությունից ու անսահման ոգևորությունից։ Հայտնի է, որ Պոլսում ոչ պատրաստի մշտական օպերային նվագախումբ կար, ոչ երգչախումբ և ոչ էլ մենակատարներ։ Դեռ նվագախմբի հարցը համեմատաբար հեշտ էր լուծել, որովհետև կային պատրաստի երաժիշտներ, որոնց կարելի էր հրավիրել ներկայացումներին։ Ավելի դժվար էր նախապատրաստել մենակատարներին և երգչախմբի անդամներին, որոնք թեև օժտված էին ձայնական տվյալներով, բայց չունեին երաժշտական որևէ պատրաստություն և իրենց դերերգերը պիտի պատրաստեին միայն հիշողությամբ։

Կարելի է պատկերացնել, թե որքան մեծ ջանասիրություն, համբերություն ու աշխատանք էր պահանջում նման նախաձեռնությունը և որքան մեծ եղավ Պոլսի երաժշտասեր հասարակության զարմանքն ու ոգևորությունը, երբ, վերջապես, 1872 թվականին Զուխաջյանի «Արիֆի խարդախությունները» օպերետը բեմ բարձրացավ։ Դլխավոր դերերում հանդես եկան դրամատիկական թատրոնի այն դերասան-դերասանուհիները, որոնք արդեն գրավել էին պոլսահայ հասարակության համակրանքը։ Դրանց թվին էին պատկանում Տիկին Շազիկը, Հովհաննես Աճեմյանը և Տրդատ Զիլճեճյանը։ Այս ներկայացումը, որ բացառիկ հաջողության արժանացավ, հետագա տարիներին բազմիցս կրկնվել է։ Խոսելով այս ներկայացման թողած ազդեցության մասին, Ադոլֆ Թալատն գրում է. «Արիֆի» ներկայացումներեն ետքն է, որ ժամանակակից թըրքական թատրոնի գրական շարժումը որոշապես մարմին կառնե։ Երաժշտական շարժումը այդ առաջին մղումին հետևեցավ։ Զուհաճյանի հաջողութենեն գաղափար կազմելով արժեքին վրա գեղարվեստական ճյուղի մը, որ մեկ օրեն մյուսը ժողովրդական կդառնար, թուրքերը չուշացան երիտասարդ երաժշտին օրինակին հետևելու»[53]։

Ոգևորված այս առաջին հաջողություններից Եղիազար Մելիքյանը հատուկ պայմանագրով կապվում է Զուխաջյանի հետ և իրար ետևից իրագործում նրա հաջորդ օպերետների բեմադրությունները։ Ահա այս ներկայացումների շնորհիվ էր, որ հայկական առաջին օպերետները, թեև թուրքերեն լեզվով, քաղաքացիության իրավունք ձեռք բերեցին և ապահովեցին նրանց հեղինակի անխախտ ժողովրդականությունը։

Առավել մեծ շուքով Զուխաջյանի օպերետները բեմադրվեցին Հակոբ Վարդովյանի թատրոնում, որն իր ձեռքում էր կենտրոնացրել նաև օպերետների բեմադրության գործը։ Այդ նպատակին հասնելու համար նա հրավիրեց ինչպես Տ. Զուխաջյանին, նույնպես և այն դերասան-դերասանուհիներին, որոնք հանդես էին եկել Ե. Մելիքյանի օպերետային խմբում և Զուխաջյանի օգնությամբ ձեռք էին բերել անհրաժեշտ փորձ ու նախապատրաստություն։ Ընդ որում Վարդովյանը բեմադրեց ոչ միայն Զուխաջյանի օպերետները, այլև ձեռնարկեց օպերետային դասական գործերի բեմադրու-

---

53 Ա. Թալատ, Հայերը թուրք թատրոնի մեջ, «Անահիտ», Փարիզ, 1899, № 1—2 (նոյեմբեր-դեկտեմբեր), էջ 30—31։

յունների իրագործմանը, չխնայելով ոչ աշխատանք և ոչ էլ նյութական միջոցներ այդ ներկայացումներն ավելի հարուստ, փառահեղ ու գրավիչ դարձնելու համար:

Անդրադառնալով Վարդովյանի թատրոնին, արևմտահայ թատրոնի պատմաբան Շարասանն ահա թե ինչ է գրում. «Թրքահայ բեմ շարժումին սամենեն ավելի հարուստ, գեղեցիկ ու փառավոր շրջանն անցավ այս թատրոնին մեջ: Անոր հիմնարկութեան ու պահպանման պատիվն ոչ մեկուն կպատկանի բայց եթե այն տաղանդավոր գործիչին, որ երկար տարիներ անօրինակ կարգապահութեան ու բարձրութեան մեջ կարողացավ վարել այդ ընդարձակ ու բազմահոգ գործը»[54]:

Ջուխաջյանի օպերետներից Վարդովյանի թատրոնում բեմադրվել են «Արիֆի խարդախությունները», «Քյոսե Քեհյա», «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» և այլ օպերետներ: Բացի այդ, նա երաժշտություն է գրել նույն թատրոնում բեմադրված դրամատիկական ներկայացումների համար, որոնց թվում «Վարդ և շուշան կամ հովիվք Մասյաց», «Մեծն Տրդատ և Գրիգոր լուսավորիչ», «Արա գեղեցիկ կամ սեր և հայրենիք» և այլն: Իսկ եվրոպական կլասիկներից այս թատրոնում բեմադրվել են «Ժիրոֆլե-ժիրոֆլա», «Օրփեոսը դժոխքում», «Ավազակներ» և այլ օպերետներ:

Վարդովյանի թատրոնը հաջողությամբ շարունակում էր իր գործունեությունը՝ իրագործելով օպերետային ու դրամատիկ ներկայացումներ ինչպես ազգային, նույնպես և համաշխարհային դասական հեղինակների գործերից: Սակայն Աբդուլ Համիդի հրամանով նրա թատրոնի շենքը մի գիշերվա մեջ ավերվեց (1878 թ.) և թատրոնը դաժանորեն հետապնդվեց թուրք ռեակցիայի կողմից[55]:

Եթե Վարդովյանի թատրոնը հիմնականում դրամատիկական լինելով, միաժամանակ իրագործում էր օպերետային ներկայացումներ, ապա Պենկլյանի թատրոնը, որպես զուտ օպերետային

---

54 Շարասան, Թրքահայ բեմն ու իր գործիչները (1850—1908), Կ. Պոլիս, 1915, էջ 10—11:

55 Վարդովյանի թատրոնի ոչնչացման համար որպես առիթ ծառայեց Ահմեդ Միթհատի «Էօզկենլեր» պիեսի բեմադրությունը, որի հետևանքով Սուլթան Համիդի չերքեզ թիկնապահների միջև սկսվում են բուռն վեճեր ու բորբոքվում առեղծություն: Այդ վեճերին ու կռիվներին վերջ տալու համար, բռնակալի հրամանով մի գիշերվա մեջ հիմնահատակ ավերվում է կետիկ փաշայի թատրոնի շենքը, ոչնչացվում են դեկորացիաներն ու բեմական զգեստները: Այդ օրվանից արյունարբու Աբդուլ Համիդը զարձավ թատրոնի գազափարի սխերիմ թշնամին:

խումբ, իր հատուկ տեղն ունի արևմտահայ թատրոնի պատմության մեջ։ Այդ թատրոնն իր գոյությունը պահպանեց մի ամբողջ տասնամյակ (1877—1887) և թեև կազմակերպվեց Պոլսում, բայց իր գործունեությունը ծավալեց գլխավորապես Ադրիանապոլսում ու Զմյուռնիայում, ինչպես և Հունաստանում ու Եգիպտոսում։ Այս թատրոնի երաժշտական ղեկավարը եղել է Տիգրան Չուխաջյանը, իսկ դիրիժորի՝ իտալացի մաեստրո Շառլ Նիկոսիասը (Սիրանույշի ամուսինը)։ Մնացած բոլոր մասնակիցները, այդ թվում նույնիսկ Ս. Պենկլյանը (երգուսույց) և Մ. Մնակյանը (դերուսույց) երաժշտական մասնագիտական պատրաստությունից զուրկ էին և եթե կարողացել են բավարարել ամենախիստ ու դժվարահաճ քննադատներին, ապա դա հետևանք էր իրենց բացառիկ ընդունակություններին։

Պենկլյանի օպերետային թատերախմբի հիմնական ուժերն էին՝ Սիրանույշը, Գարագաշյան քույրերը (Վերգինե և Երանուհի), Շազիկը, Աստղիկը, Պիստոս-Արաքսիան, Աղավնի-Զապելը, Մ. Մնակյանը, Օ. Կյուրեղյանը, Մ. Գույումճյանը, Ե. Պենկլյանը, Դ. Թրյանցն ու Մ. Չափրաստը։ Դրամատիկ հալվագյուտ տաղանդը զուգակցված ձայնական հարուստ տվյալների, ներկայացվող հերոսների հոգեբանության մեջ թափանցելու և դրանք ճշմարտացիորեն վերարտադրելու կարողության հետ,—ահա այն նախապայմանները, որոնց շնորհիվ վերոհիշյալ հայ դերասան-դերասանուհիները հասան մեծ հաջողությունների և կարողացան նվաճել ոչ միայն Թուրքիայի, այլև Հունաստանի ու Եգիպտոսի երաժշտասեր հասարակությանը։

Պենկլյանի օպերետային թատերախմբի խաղացանկում տեղ էին գտել՝ ինչպես արևմտաեվրոպական (Օֆենբախ, Լեկոկ), նույնպես և ազգային (հատկապես Չուխաջյանի) օպերետները։ Չուխաջյանն իր օպերետներով ու երաժշտական ղեկավարությամբ ապահովել է Պենկլյանի թատրոնի մշտական հաջողությունը, իսկ վերջինս իր հերթին մեծապես նպաստել է Չուխաջյանի օպերետների ժողովրդականացմանը։ Հայ երաժշտության պատմության մեջ նման զուգադիպությունը և փոխադարձ պայմանավորվածությամբ ձեռք բերված հաջողությունը թերևս մնում են եզակի, որովհետև ոչ դրանից առաջ և ոչ էլ հետո նման երևույթի մենք չենք հանդիպում։

Այժմ մի քանի խոսք այս նշանավոր թատերախմբի առաջատար ուժերի մասին։

Սերովբե Պենկլյանը *(1835—1900)* նախքան օպերետային

թատրոն փոխադրվելը, երկար տարիներ հանդես է եկել որպես դրամատիկական թատրոնի դերասան։ Սկզբում որպես սիրող մասնակցել է Մաղաքյանի, Աճեմյանի և այլոց կազմակերպած ներկայացումներին, ապա Արևելյան թատրոնի կազմակերպումից հետո ամբողջապես նվիրվում է թատրոնին։ Իսկ երբ Արևելյան թատրոնը դադարում է գործելուց, նա հանդես է գալիս տարբեր խմբերում, ապա 1867-ից անցնում է Վարդովյանի թատրոնը։ Այստեղ էլ նա առաջին անգամ մասնակցում է օպերետային ներկայացումներին և ցուցաբերում վոկալ-կատարողական արտակարգ ընդունակություններ։ «Երբեմնի իր մայրենի լեզվին այբուբենը չգիտցող, ձայնագրության, բազմաձայն երգեցողության տարրական օրենքներուն ծանոթությունը չունեցող այս անձը»—ինչպես բնորոշում է նրան Շարասանը[56],—կարճ ժամանակում այնքան է առաջադիմում այս բնագավառում, որ ի վիճակի է լինում չգերազանցված վարպետությամբ կերտել Արիֆի, Լեբլեբիջիի, Ժյուրյուֆերի (Օրֆի-Օրֆի), Մերզուկի (Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա), Ագամեմնոնի (Գեղեցկուհի Հելինե), Ավազակապետի (Ավազակներ) և այլ դերերգեր։ «Ս. Պենկլյան անթերի երգիչ մըն էր,—շարունակում է Շարասանը,—operette-ներու մեջ կատանձներ premier դերեր, իր հղկված, կենդանի ձայնին և անսեթևեթ երգվածքին կը միացներ նաև կիրթ ճաշակ մը ու այլ կարևորագույն կարողություններ»[57]։

Պենկլյանի փառքն առավել մեծ բարձրության հասավ 1875-ից հետո, երբ նա կազմակերպեց օպերետային խումբ և մեկնեց Ադրիանապոլիս։ Այստեղից սկսվեց նրա փառավոր շրջագայությունների չտեսնված հաջողությունը։ Հատկապես 1879-ից հետո նա բազմաթիվ շրջագայություններ է կատարում Թուրքիայի և Հունաստանի տարբեր քաղաքներում և ամիսներ շարունակ ներկայացումներ է տալիս՝ վայելելով անխափան ժողովրդականություն և ունենալով մշտական հաջողություն։ 1882—83 թվականներին Հունաստանում շրջելուց հետո նրա խումբը վերադառնում է Պոլիս։ Վեց ամիս անց, կազմակերպելով 34 հոգուց բաղկացած նոր խումբ և այն համալրելով նոր արտիստական ուժերով, 1884-ին մեկնում է Եգիպտոս՝ նույն հաջողությամբ շարունակելով իր հյուրախաղերը, լայն ճանաչման ու բարձր գնահատման է արժանանում։ Հաջողությունն այնքան մեծ է լինում, որ նա 1887 թ. իր խմբով կրկին

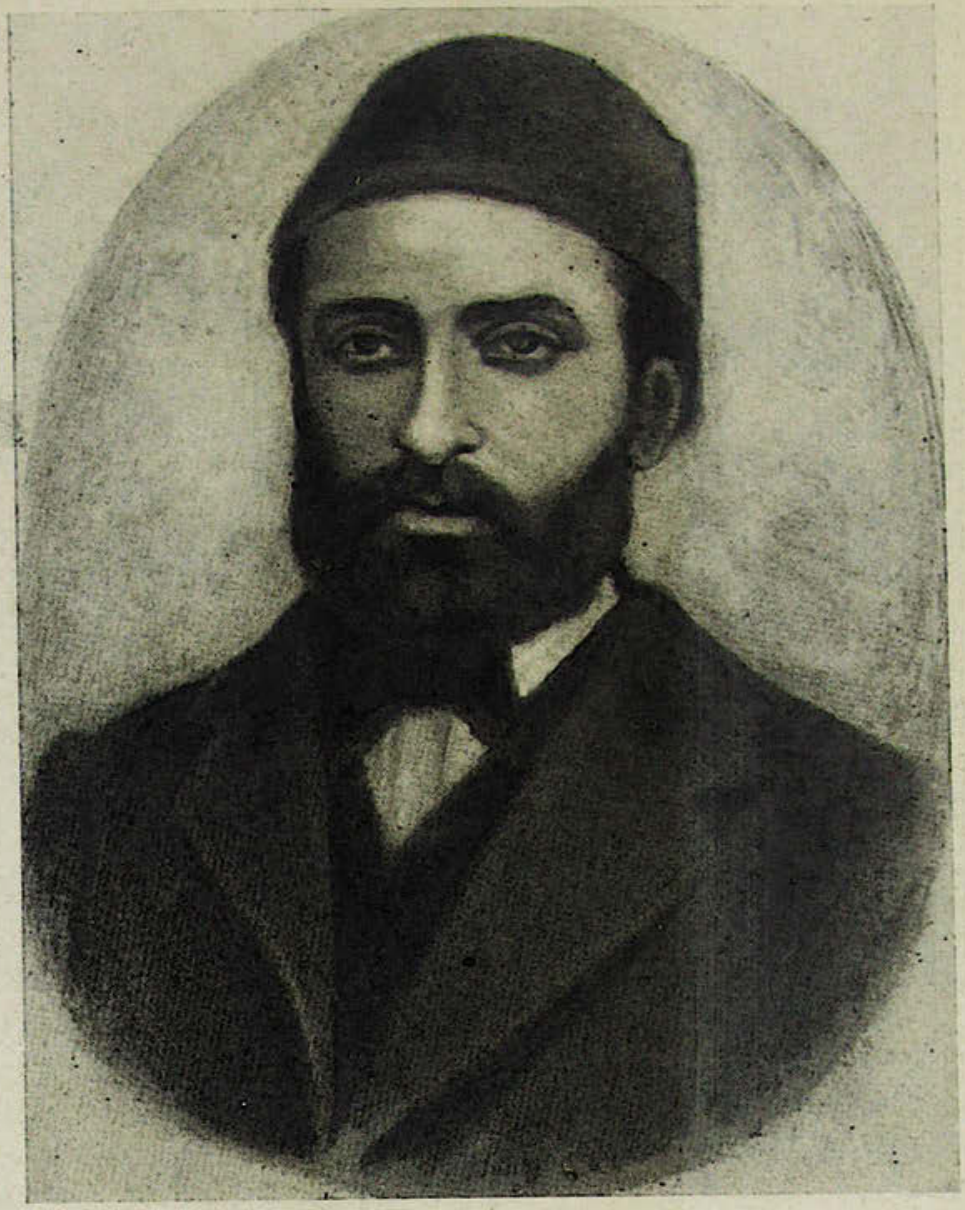
---

[56] Շարասան, նշված աշխատությունը, էջ 51։

[57] Նույն տեղում, էջ 57—58։



Նկ. 7. Վերոնիկ, Անտոն, Հարություն, Հովսեփ Սինանյաններ



Ն.Ա. Ծ. Եղիա Տնտեսյան

մեկնում է Եգիպտոս ու տալիս ներկայացումներ։ Եվ եթե այդ խումբը դրամական հաշիվների կապակցությամբ չքայքայվեր ու չցրվեր; ապա այն ուներ բոլոր հնարավորությունները շարունակելու սկսված գործը և ընդգրկելու նորանոր երկրներ։

Ջարմանալին այն է, որ երբեմնի այդ անգրագետ անձնավորությունը ոչ միայն կարողանում է հաղթահարել երաժշտական-կատարողական արվեստի դժվարություններն ու հաջողությամբ կերտել պատասխանատու դերերգեր, այլև դառնալ երաժշտական գործերի հեղինակ, հորինել մեներգեր, խմբերգեր և վոդեվիլների երաժշտություն։ Նույն Շարասանի վկայությամբ, նրան են պատկանում «Պոհեմիո ավազակներին» և «Պար ավազակաց» եղանակները։ Այդ բոլորից բացի, նա պատրաստել է այնպիսի աշակերտներ, որոնք հանդիսացել են իր օպերետային թատերախմբի սյուները։ Դրանք են՝ Օննիկ Կյուրեղյանը, Միհրան Գույումճյանը և Երվանդ Պենկլյանը։

Մի ամբողջ տասնամյակից ավելի լինելով հայ օպերետային թատերախմբի ղեկավարը, Ս. Պենկլյանը փառավոր էջեր է գրել հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ և պրոֆեսիոնալ երաժիշտ չլինելով հանդերձ, կարողացել է գլխավորել ու հաջողությամբ պսակել մի գործ, որը պահանջում էր պրոֆեսիոնալ պատրաստություններից բացի անխուսափելի դժվարությունների, նյութական զրկանքների հաղթահարում ու կազմակերպչական անուրանալի ձիրք։

Պենկլյանի օպերետային թատերախմբի մյուս կարևոր անդամը դերասան **Մարտիրոս Մնակյանն** էր *(1837—1920)*, որը հրավիրված էր որպես ռեժիսյոր և երգիչ-դերակատար։ Կասկածից վեր է, որ այս թատերախմբի ներկայացումներին տրված բարձր գնահատականների մի զգալի մասը արդյունք էր այս տաղանդավոր ռեժիսյորի և բարիտոն երգչի ջանքերի։ Շատ դերերգեր է կատարել նա, բայց առանձնապես փայլել է Ջուխաջյանի օպերետների («Լեբլեբիջի», «Արիֆ» և «Քյոսե Քեհյա») գլխավոր դերերգերի կատարմամբ։ Ահա թե ինչ է գրում Շարասանը Մնակյանի դերակատարումների մասին. «Մնակյան Լեպլեպիճի Հոր-հոր աղայի դերով աստվածացավ ո՛չ Թ. Նալյան, որ այս դերին ստեղծիչն էր, և ո՛չ ալ Պենկլյան, որ այսքան կվայլցներ այդ տիպարն իր բարեկազմությամբ, այնչափ հաջողած էին նախապես, որչափ Մնակյանը Խոխվյալի (խոսքը Եգիպտոսի մայրաքաղաք Գահիրեի Խոխվյալ թատրոնի մասին է—Մ. Մ.) բեմին վրա. հավասար հաջողա-

կանությամբ կրկատարեր նաև Մեննելասի («Գեղեցկուհի Հեղինե») բազմակնճիռ դերը։ Հայկական ոչ մեկ թատերախումբ այնքան մեծ հաջողություններ ունեցած է, որքան Պենկլյանի այս թատերախումբը Եգիպտոսի մեջ»[58]։

Թագվոր Նալյան *(1843—1876)*։ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կատակերգության հեղինակն է։ Իբրև կատակերգություն արևմտահայ թատրոնի խաղացանկում այն գրավել է փայլուն և առաջնակարգ տեղ։ Իսկ Ջուխաջյանի ձեռքի տակով անցնելուց և երաժշտական կատակերգության վերածվելուց հետո ոչ միայն Պոլսի, այլև ամբողջ Մերձավոր արևելքի երկրների հասարակության սիրելին է դարձել։ Նալյանը մեծ գործ է կատարել նաև որպես թարգմանիչ։ Նրան են պատկանում «Գեղեցկուհի Հեղինե», «Ավազակները», «Տելեմաք ի տաճարն Աստղկա» և այլ գործերի թարգմանությունը։ Հայ օպերետային խմբերը միշտ էլ նրա թարգմանություններն են օգտագործել իրենց խաղացանկում։ Նրան են պատկանում նաև «Հայրենասեր զինվորի մը եռանդը» ազգային զուգերգը և «Քթեն դժգոհ աղջիկ մը» մեներգը, որը բացառիկ հաջողություն էր վայելում հայ հասարակության մեջ և մշտապես կրկրկնվում էր։

Սիրանույշը *(1857—1932)*, որպես երգչուհի հանդես եկավ դրամատիկ ներկայացումներում և իր երգով արժանացավ հասարակության համակրանքին։ Իբրև դրամատիկ թատրոնի դերասանուհի նա արդեն աչքի էր ընկել, երբ ներգրավվեց Ս. Պենկլյանի օպերետային խմբում և շրջագայության մեկնեց Հունաստանի քաղաքները։ Դա 1883 թվականին էր։ Խոսելով Սիրանույշի մասին, Շարասանն այսպես է բնութագրում նրան. «Սիրանույշը հայ դուսաներգուհիներու գլխավորն է. ձայնը՝ թեև ոչ զորեղ, սակայն մելանուշ ու հեշտօրոր էր, երգվածքին մեջ պայծառություն, դրակատարությանը մեջ նրբություն ու արվեստ կար. իսկ իր gesteերուն ժուժկալ ազատությունովը պիտի մնա հավետ անմոռանալի։ Շազիկ որ արևելյան երաժշտության անթերի արտահայտիչն էր և վ. Գարագաշյան ընտիր chanteuse-légère մը, ոչ մեկ կերպով կրցան հասնիլ Սիրանույշի համբավին, արվեստին բարձրությանը. աներ ձայնն ու անձը հավասարապես տրամադիր էին դասական երաժշտության խորին ու նուրբ զանազանությանց արտահայտ-

---

[58] Շարասան, նույն տեղում, էջ 40։

ման, մեղք որ, իր ապրած բեմական միջավայրը ու խաղացանկը շատ վար կգտնվեին իր արվեստագետի արժանիքներն»[59]։

Մ. Պենկլյանի թատերախմբի ներկայացումներում նա հանդես կուգա Յորիտիսի («Օրֆեա»), Լանժեի («Մադամ Անգո»), Ֆրակոլետտայի («Ավազակներ»), Մարասքենի («Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա»), Կյուլի («Քյոսե-Քեհյա»), Մերիեմի («Արիֆ»), Գեղեցկուհի Հեղինեի, Մանուշակագույն աղջկա և այլ դերերով։ Թվարկված դերերգերից Ֆրակոլետտոյի և Մարասքենի դերերգերը գրված են տենորի համար, բայց Սիրանույշը դրանց կատարմամբ հասել է չտեսնված հաջողության։ Թե որքան մեծ է եղել Սիրանույշ-երգչուհու թողած տպավորությունը, կարելի է տեսնել այն հոդվածներից, որոնք լուսս են տեսել հունական (Աթենքի) թերթերում Պենկլյանի թատերախմբի հյուրախաղերի ընթացքում։ Ահա երկու հատված.

«Այս թատերական խումբին դերասաններուն անունները անծանոթ են ինձ, բայց արդար չպիտի ըլլար լռությամբ անցնել անունը գլխավոր երգչուհվույն։ Մուսաներու սիրելի Արարատի այս աղջիկը, հասարակ հոգի մը չէ. այս հոգին կարտահայտվի թեև տկար, սակայն, սրտահույզ, մաքուր ու վճիտ ձայնով մը։ Գեղեցիկ է բարձր ձայնը, որ սուրի մը պես կը ճեղքե սիրտդ. բայց նույնքան սիրելի է ինծի Սիրանույշին—վերջեն իմացա իր անունը—դառն, մեղմանույշ ու քաղցր ձայնը, որ կարող է արցունքի հեղեղներ հոսեցնել, խաղաղ սիրո մը տենչանքով օրորվող հոգիներուս»[60]։

«Այս խումբին նույնիսկ ֆրանս. խաղերու ներկայացման ու երգվածքին մեջ ունեցած կարողությունն ու վարպետությունը այս անգամ հայտնվեցավ. մասնավորապես երգիչներուն ձայնական նրաժշտության մեջ ցույց տված չափազանց հաջողականությունը ամենուն գնահատման արժանացավ։ Այս դժվարին ու սքանչելի խաղին մեջ (խոսքը «Մադամ Անգոյի աղջիկը» օպերետի մասին է—Մ. Մ.) Սիրանույշ իսկ բնական ներկայացուց տիկին Լանժի դերը. և անթերի երգեց զայն»[61]։

Նույնպիսի մեծ հաջողություն ունեցավ Սիրանույշը նաև Եգիպտոսում Պենկլյան թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ։ Հատկա-

---

59 Շարասան, նույն տեղում, էջ 154։

60 Ի. Իզմառիս Սբղկիսլիսի «Էֆիմերիս» թերթում 1883 թ. օգոստոսի 7-ի համարում տպագրված հոդվածից։ Տե՛ս Շարասան, նույն, էջ 59—63։

61 «Նեա-Էֆիմերիս», Աթենք, 1883 թ. օգոստոսի 8։ Շարասան, նույն տեղում, էջ 63—64։

նշական է այն, որ այս նույն շրջանում Եգիպտոսի մայրաքաղաքում գտնվող ֆրանսիական օպերետային խումբը նախ իր խաղացանկից հանեց «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա» օպերետը, որովհետև Մարտասքենի դերով Սիրանույշն անմահացրեց իրեն և ֆրանսիական խումբը չէր կարող մրցել նրա հետ։ Իսկ շատ չանցած այդ խումբն ընդհանրապես ստիպված եղավ դադարեցնել իր ներկայացումները և վերադառնալ Եվրոպա, որովհետև հայկական խումբն ավելի ուժեղ էր և գրավել էր հանդիսատեսներին։

Այս փաստը շատ պերճախոս է և անշուշտ վկայում է հայ օպերետային խմբի և նրա մեջ ընդգրկված արտիստական ուժերի բարձր արվեստի ու վարպետության մասին։ Այդ առավել գնահատելի է նաև այն պատճառով, որ հայ օպերետային խումբը գործում էր առանց պետական օժանդակության, միայն մասնավոր նախաձեռնությամբ՝ չունենալով անհրաժեշտ նյութական միջոցներ։ Հպտակապես արտիստական ուժերի տեսակետից այդ խումբը այնքան նշանակալից համաստեղություն էր, որ եզակի է մեր երաժշտության պատմության մեջ։

Շազիկ Քյոլլյույանը *(1854—1896)* բեմական գործունեության է ներգրավվել Մաղաքյանի կողմից։ Բեմական առաջին քայլերն արել է Վարդովյանի թատրոնում, ուր Մաղաքյանը նրան դրագիտություն էր սովորեցնում, իսկ Ջուխաջյանը պարապում էր վոկալ արվեստ՝ պատրաստելով նրան օպերետային բեմադրություններին համար։ Ջուխաջյանի օգնությամբ նա պատրաստեց «Արիֆի խարդախությունները» օպերետից Մերիեմի դերերգը և հանդես եկավ մեծ հաջողությամբ։ Այս շրջանում բեմադրված օպերետներում նա կատարեց առաջնակարգ դերերգեր և մեծ համբավի արժանացավ։ 1878-ին, ռուս սպաների համար տրված «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերետի ներկայացման մեջ հանդես գալով Ֆաթինեի դերերգի կատարմամբ, այնպիսի ուժեղ տպավորություն է գործել, որ ներկայացումից հետո ռուս սպաները լծվել են իր կառքին ու թատրոնից տարել։ Առանձնապես մեծ ժողովրդականություն է նվաճել Կյուլիի («Քյոսե-Քեհյա») դերերգի կատարմամբ, որը կարճ ժամանակում, հասարակության խնդրանքով կրկնվել է վաթսուն անգամ, մի բան, որ հազվագյուտ երևույթ էր Պոլսի պայմաններում։ Նա մեծ հաջողությամբ մասնակցել է նաև «Ջենկիլեր», «Ջեյբեքլեր», «Դիմակահանդեսի հարսը», «Մանուշակագույն աղջիկը» և այլ օպերետներում ու վոդեվիլներում։

Ահա թե ինչպես է բնութագրում նրան Շարասանը.

«Շազիկ իր ուրո, վճիտ ու ոլորուն ձայնին հետ, որ գերազանցորեն տրամադիր էր արևելյան երաժշտութեան ծեքծեքումներուն, ուներ երաժշտական բավական հմտութիւն, իսկ իր մարմնական մեկտ ավելի շնորհներուն, հիանալիորեն սիրուն, ճաշակավոր շարժուձևերուն հետ, բեմ. արվեստի խորունկ ճանաչողութիւն մը։ Ատոնք ամենքը մեզ կը հարկադրեն դինքը դասելու մեր լավագույն երգչուհիներուն կարգը, և եթե կա եզական միանգամայն շնորհավորելի պարագա մը Շազիկի վրա, այն է, որ ինք մյուսներուն պես չի շեղած իր բեմ. սեռեն ու մնացած է միշտ երգչուհի»[62]։

Շազիկի երաժշտական զարգացման գործում, անկասկած, կարևոր դեր է կատարել նաև իր ամուսինը՝ Հովհաննես Աճեմյանը[63], որը բնութագրված է որպես «լեզվագետ, եվրոպական ձայնագրության խորապես հմուտ, բեմարվեստին կատարելապես տեղյակ» մի արվեստագետ, որի բեմական գործունեությունն անցել է Շազիկի հետ միասին։ Նա առաջիններից մեկն էր, որ եվրոպական երաժշտական կրթություն էր ստացել ու ձեռք բերել վոկալ արվեստի հմտություն՝ կատարելապես տիրապետելով իր տենոր ձայնին ու վարպետորեն կատարելով իրեն հանձնարարված դերերգերը։ Դժբախտաբար նա շուտ է հեռացել բեմից և իր կյանքի վերջին տարիները նվիրել խմբագրական աշխատանքի ու Պոլսի Ֆրանսիական մամուլում հանդես եկել որպես երաժշտական ժամանակագիր (քրոնիկագիր)[64]։ Մահացել է 1895-ին։

Տրանուհի Գարագաշյան *(1848—1924)*։ Թեև ձայնական առանձին տվյալներ չի ունեցել, բայց բեմական հարուստ ձիրքերը նրան դրել են առաջնակարգ երգչուհիների շարքը և նա դրամատիկական ներկայացումներից բացի, մշտապես մասնակցել է նաև օպերետային խմբերի, հատկապես Պենկլյանի թատերախմբի ներկայացումներին։ Վերջինիս կազմում նա մասնակցել է ինչպես Ադրիանապոլսի ու Հունական քաղաքների, այնպես էլ Եգիպտոսի մայրաքաղաքի օպերետային ներկայացումներին։ «Բուրգերու վրկրին մեջ գտած իր հաջողությունները մանավանդ Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլայի և Պել էլենի դերերով, իրեն սահմանեցին վարպետ երգչուհիի պատվաբեր անունն ալ»[65]։ Իր հաջողությանը մեծապես

---

62 Շարասան, նույն տեղում, էջ 156—159։

63 Չպետք է շփոթել «Համիտասին ցուցակը» և «Հարուստ ակնցին» կատակերգությունների հեղինակ Հովհաննես Աճեմյանի հետ։

64 Շարասան, նույն տեղում, էջ 159։

65 Շարասան, նույն տեղում, էջ 90։

նպաստել է նաև մարմնական գեղեցկությունը, որի մասին Շարասանը գրում է. «Միչին հասակ, նրբամարմին, աղեղնաձև հոնքերու տակ սև ու գրավիչ աչեր, երկար ու առատ մազեր, հավերժորեն ժպտալի ու ձվաձև դեմք մը, վերջապես արևելյան գեղեցկության կատարյալ տիպար մըն էր։ Խոսուն էր ու նրբամիտ, քիչ անգամ նեղացող, անոխակալ ու բարի սիրտ մ'ուներ»[66]։ Նման բարեմասնություններն ու բնավորության գծերը միացած թեկուզ ոչ այնքան արտակարգ ձայնի հետ չէին կարող չստեղծել բեմական հմայք, որն այնքան կարևոր է թատերական արվեստի մեջ և նախապայման հանդիսատեսին գրավելու համար։

Վերգինե Գարագաշյանը *(1856—1933)* բեմ է բարձրացել 1869-ին և հենց առաջին ներկայացման մեջ հանդես է եկել «Իմ հայրենիք զիս կկանչե» երգի կատարմամբ։ Եվ զարմանալի չէ, որ հետագայում օպերետային խմբերի կազմակերպման շրջանում նրան տեսնում ենք այն արտիստների շարքում, որոնք ստեղծեցին հայ օպերետային թատրոնը։ Հատկապես Ս. Պենկլյանի թատերախմբում նա հասել է մեծ հաջողությունների։ Նրա մասին Շարասանը գրում է. «Պենկլյանի Պոլսեն դուրս տարած հաղթանակներուն գլխավոր սատարողներեն մեկն ալ ինք եղավ։ Ադրիանապոլսո մեջ մանավանդ (1878) օրվան կինը եղավ երկար ատեն»[67]։

Այդ նույն հոդվածում ահա թե ինչ ենք կարդում Վերգինե Գարագաշյանի ձայնական տվյալների մասին. «Ձայնը որքան մաքուր, սուր և հուզիչ էր, նույնքան ալ կիրթ ու ճաշակավոր նրբություններ ուներ. անճիգ ու աննենգ ձայնական ամենաբարձր աստիճաններուն կրնար հասնիլ, ու միանգամայն շատ դյուրին էլ վերադառնալ մեղմօրոր ու դաշն մեղեդիներուն, առանց դույզն խեղճության կամ անկումի»։

Նման ձայնական հնարավորությունների առկայությունը չէր կարող նրա համար չապահովել առաջնակարգ դերերգերի կատարումը։ Օպերետներում նրա կատարած դերերգերից են Օրեստի («Գեղեցկուհի Հեղինե»), Քլերեթի («Մադամ Անգո»), Ժիլբերտի («Ֆրուֆրու»), Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլայի, Ֆաթինեի («Լեբլեբիջի»), Կյուլիի («Քյոսե-Քեհյա») և այլ դերերգեր, որոնք նա կատարել է

---

[66] Նույն տեղում։

[67] Տե՛ս Շարասանի հոդվածը Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» 1915 թ., էջ 264—268։

առանձին փայլով։ Վերգինե Գարագաշյանը Սիրանույշի, Շազիկի և այլ նշանավոր արտիստուհիների շարքում հանդիսացել է հայ օպերետային թատրոնի սյուներից մեկը։

Աստղիկը (Ամպեր Գանթարճյան, 1852—1884), Սիրանույշի ավագ քույրը, մասնակցել է Պենկլյանի օպերետային թատերախմբի շրջագայություններին (Զմյուռնիա, Հունաստան, Սելանիկ) և արժանացել հասարակության ջերմ համակրանքին։ «Ձես գիտեր ինչ դյութող ուժ մը կար իր մեջ, կը բավեր որ անգամ մը բեմին վրա երևար, անմիջապես ինքզինքը կը հարկադրեր հանդիսատեսներու համակրանքին»[68]։ Օպերետներում մասնակցել է իր կոնտրալտո ձայնով և կատարել է տիկին Լանժի («Մադամ Անգո»), Օրորի («Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա»), Պարիսի («Գեղեցկուհի Հելինե») և այլ դերերգեր։ Եղել է ոչ միայն լավ երգչուհի, այլև հիանալի պարուհի, մի հանգամանք, որն զգալի չափով նպաստել է նրա բեմական հաջողությանը։ Իր շատ կարճատև կյանքի ընթացքում թողել է բարի անուն ինչպես դրամատիկ, նույնպես և օպերետային թատրոնի պատմության մեջ։

Դավիթ Թոյանց (1840—1899)։ Որպես հռչակված կոմիկ-դերասան իր զգալի մասնակցությունն է ունեցել նաև Պենկլյանի օպերետային թատերախմբին։ 1878-ին միանալով Պենկլյանի խմբին, նա մասնակցել է այդ թատերախմբի բոլոր շրջագայություններին։ Նա առանձին հաջողությամբ կատարել է «Լեբլեբիջի», «Քյոսե Քեհյայի», «Արիֆի», «Մադամ Անգոյի» գլխավոր կոմիկական դերերը։ Ադրիանապոլսի ներկայացումներին ներկա գտնված ռուսական բանակի ներկայացուցիչները նրա մասին հրճվանքով բացականչել են. «Ահա Թուրքիո մեջ առաջին հաճելի բանը որուն հանդիպեցանք»[69]։ Իր խաղացած դերերից էին նաև Կալխաս («Գեղեցկուհի Հելինե»), Պիետրո («Ավազակներ»), Ճինկյոզ («Լեբլեբիջի»), Մասքոթի («Օրֆեո») և այլն։ Պենկլյանի օպերետային թատերախմբի գտած հաջողությանը Թոյանցը մեծապես նպաստել է իր կոմիկական տաղանդով ու ձայնական տվյալներով։

Միխայել Ջափրաստը (1848—1907) Պենկլյանի օպերետային թատերախմբին մասնակցել է 1885-ից։ Նրա կատարած դերերն էին՝ Այաքսի («Գեղեցկուհի Հելինե»), Թրենցի («Մադամ Անգո»),

---

[68] Նույն տեղում, էջ 148։

[69] Նույն տեղում, էջ 84։

Ճինկյոզի («Լեբլեբիջի»), Վելիի («Քյոսե-Քեհյա»), Գեորգի («Ա-լիֆ»), Հրեայի («Զեյբեքլեր»), Կրոզեոնի («Դիմակահանդեսի հարսը»), «Մանավանդ այդ վերջին դերը իր անմահացումն եղած է»[70]: Որպես պարի մասնագետ նա մեծ օգնություն է ցույց տվել Պենկլյանին՝ բեմադրված օպերետների պարային հատվածները նախապատրաստելու գործում: Բացի այն, որ նա հեղինակել է մի քանի դրամա, նրան է պատկանում նաև «Փունջ» երգախառն պյեսը, որ հաճախ կատարել է ինքը Աննիկ Զուբուխճյանի և Վերգինե Գարագաշյանի հետ միասին:

Պենկլյանի օպերետային թատերախմբին իրենց մասնակցությունն են բերել նաև Խաչիկ Փափազյանը (1845—1877), որի մասին Շարասանը գրում է, թե «իր մեղմ ու դաշն ձայնը (տենոր— Մ. Մ.) կրնար սոխակին նախանձը գրգռել», Տիգրան Թոսպատյանը, Գոհարիկ Շիրինյանը և ուրիշներ:

Պենկլյանի թատերախումբը, համախմբելով իր շուրջը դրամատիկական թատրոնում իրենց ձայնական տվյալներով աչքի ընկնող դերասան-դերասանուհիներին, զգալի գործ է կատարել երաժշտական կադրերի դաստիարակության, հասարակությանը օպերետային կլասիկայի հետ ծանոթացնելու, և, որն առավել կարևորն է, հայ օպերետայի զարգացման գործում: Այդ խումբն է միս ու արյուն տվել Զուխաջյանի օպերետներին՝ ներկայացնելով դրանք ոչ միայն Թուրքիայի, այլև Հունաստանի ու Եգիպտոսի քաղաքներում: Եվ այդ ներկայացումների ընթացքում է, որ Զուխաջյանի ջանքերով ու համբերատար աշխատանքով դաստիարակվել են հայ օպերետային առաջին արտիստները, որոնք բացառիկ հաջողությամբ մարմնավորել են նրա ստեղծած երաժշտական կերպարները, իսկ Զուխաջյանն, իր հերթին, նրանց ձայնական տվյալներն ու կատարողական հնարավորությունները նկատի ունենալով է ստեղծել իր նոր օպերետների դերերգերը: Այս փոխադարձ կապն ու օգնությունը պայմանավորել են հայ օպերետային թատրոնի զարգացումն ու հարուստ ավանդույթների կուտակումը, մի բան, որ հետագայում կարևոր նշանակություն ունեցավ նաև արևելահայ իրականության մեջ օպերետայի զարգացման համար:

Ինչպես արդեն վերը նշվեց, օպերետային թատերախմբի ստեղծումը Պոլսում ուներ պատմական նշանակություն ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև ամբողջ Մերձավոր արևելքի ժողովուրդների

---

[70] Նույն տեղում, էջ 134:

կյանքում, որովհետև դա առաջին դեպքն էր, որ տեղում, սեփական ուժերով այդպիսի թատերախումբ էր ստեղծվում։ Այդ թատերախումբը, որ փոքր ընդհատումներով իր գոյությունը պահպանեց շուրջ 15 տարի, հսկայական գործ կատարեց արևմտահայ հասարակությանը օպերետային ստեղծագործության հետ ծանոթացնելու տեսակետից։ Որպես երաժշտական ստեղծագործության ամենամատչելի տեսակներից մեկը, այն հեշտությամբ էր ընկալվում ունկնդիրների կողմից և նրանց լավագույն մեղեդիներն անմիջապես մուտք էին գործում երաժշտական կենցաղը՝ դառնալով հասարակության էսթետիկական ճաշակի կազմավորման միջոցներից մեկը։ Դա միաժամանակ եվրոպական երաժշտության հետ շփվելու գլխավոր ուղիներից մեկն էր, որն անխզելիորեն կապված է Տիգրան Չուխաջյանի անվան հետ, քանի որ թե օպերետային թատրոնի և թե նրա համար ազգային երկացանկի ստեղծման գործում, նա էր նախաձեռնողն ու ղեկավարողը։

7. ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՋՅԱՆ։ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ՕՊԵՐԵՏԻ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ

Արևմտահայ անվանի երաժշտական գործիչների և ընդհանրապես 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ ականավոր կոմպոզիտորների շարքում Տիգրան Չուխաջյանը գրավում է պատվավոր տեղ։ Նա հայ առաջին պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորն էր՝ զինված ժամանակակից կոմպոզիտորական տեխնիկայով։ Հայ երաժշտությունը հատկապես նրան է պարտական այն բանի համար, որ նա իր ժամանակակիցներից ավելի հմտորեն օգտագործեց արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության հարուստ փորձը և այն ծառայեցրեց ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանը։ Նա հանդիսացավ հայկական առաջին օպերաների և օպերետների, ռոմանսների ու գործիքային ստեղծագործությունների հեղինակը, երաժշտական առաջին թատրոնի հիմնադիրն ու կազմակերպիչը արևմտահայ իրականության մեջ, դրանով իսկ դառնալով երաժշտական թատրոնի հիմնադիրը Թուրքիայում և ամբողջ Մերձավոր արևելքում։ Հետամնաց Թուրքիայի պայմաններում Տ. Չուխաջյանի հանդես գալը դարագլուխ կազմող երևույթ էր։ Ոչ դրանից առաջ և ոչ էլ դրանից հետո նրան հավասար կոմպոզիտոր չձևավորվեց։ Նա բացառություն էր նաև արևմտահայ իրականության համար, թեև ինքը հանդիսացավ այդ նույն իրականության

ծնունդը, ազգային զարթոնքի, 60—70-ական թվականների կուլտուրական վերելքի արգասիքը և իր ստեղծագործությամբ նշանավորեց հայ երաժշտության զարգացման մի ամբողջ շրջան։

Չուխաջյանը ծնվել է Կ. Պոլսի Ղալաթիա արվարձանում 1837 թ.[71]։ Նրա հայրը՝ Գևորգը, Սուլթան Մեճիտի օրով եղել է ուրքունի ժամագործ, շփվել է պալատական շրջանների հետ, եղել է նրբաճաշակ ու գեղարվեստասեր մարդ։ Դեռ վաղ մանկության տարիներին դրսևորված երաժշտական հակումներն ու ընդունակությունները նկատելով, նա առանձին ուշադրություն է դարձրել իր որդու երաժշտական դաստիարակության վրա։ Չուխաջյանն իր երաժշտական առաջին գիտելիքները ձեռք է բերել դպրոցում, որտեղ այդ տարիներին դասավանդում էր Պոլսի աչքի ընկնող երաժիշտներից մեկը՝ Գաբրիել Երանյանը և վերջինիս շնորհիվ ավելի սիրով կապվեց երաժշտությանը։ Մի կողմից՝ նա մշտապես գտնվում էր տեղական քաղաքային ժողովրդական ու կենցաղային երաժշտության ոլորտում, որտեղ գերակշռող դիրք էր գրավում թուրքական և արաբական և ընդհանրապես արևելյան երաժշտությունը, իսկ մյուս կողմից՝ շփվելով քաղաքում հնչող եվրոպական երաժշտության հետ, նա փոքր հասակից ստանում էր բազմազան տպավորություններ, որոնք հետագայում վերաձուլվելով ու սինթեզի ենթարկվելով պիտի հանդես գային նրա ստեղծագործություններում։

Սակայն ուսումնածարավ պատանին չէր կարող բավարարվել դրանով։ Նա ձգտում էր ավելի լայն ու խոր երաժշտական գիտելիքների, երազում էր իսկական մասնագիտական կրթության մասին, իսկ դրա համար առաջին հերթին անհրաժեշտ էր տիրապետել դաշնամուրին։ Հայրը հնարավորություն է տալիս նրան մասնավոր դասեր վերցնել իտալացի մաեստրո Մանձոնիից, որն այդ շրջանում գտնվում էր Կ. Պոլսում։ Այդ պարապմունքները տևել են

---

[71] Չուխաջյանի ծննդյան տարեթվի վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր տվյալներ։ Ոմանք պնդում են, թե նա ծնվել է 1836 թ., որովհետև 1898 թ. կոմպոզիտորի մահվան առիթով գրված հոդվածներում ասված է, թե նա մահացել է 62 տարեկան հասակում։ Ոմանք էլ ցույց են տալիս 1840 թ., որը ոչնչով չի հիմնավորված։ Իսկ ծննդյան ամիսն ու ամսաթիվը դեռևս մնում են անհայտ։ Մենք հիմք ենք ընդունել Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» 1926 թվականի գրքում Նուբար Հ. Ալեքսանյանի «Տիգրան Չուհաջյան» (իր կյանքն ու արվեստը) հոդվածը, որը կազմված է կոմպոզիտորի այրու մասնակցությամբ, և հանդիսանում է ամենահավաստի աղբյուրը։ Տե՛ս հիշյալ տարեգրքի 454—463 էջերը։

մի քանի տարի և դրանց շնորհիվ է, որ Չուխաջյանը նույն դասատուի խորհրդով մեկնում է Միլան՝ երաժշտական բարձրագույն կրթություն ձեռք բերելու համար։ Եվ իրոք, Միլանում Չուխաջյանը ոչ միայն մասնագիտական կրթություն ձեռք բերեց, այլև թրծվեց իտալական ազգային-ազատագրական շարժման շիկացած մթնոլորտում ու ձևավորվեց որպես այդ պայքարի գաղափարախոսությամբ ներթափանցված արվեստագետ։ Չուխաջյանի ստեղծագործությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է ավելի մոտիկից ծանոթանալ իտալական մշակույթի այդ նշանավոր կենտրոնի՝ Միլանի միջավայրին։

Հայտնի է, որ 19-րդ դարի կեսերին Միլանը հանդիսանում էր ավստրիական լծի դեմ իտալական ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարի գլխավոր կենտրոններից մեկը։ Միաժամանակ Միլանը եվրոպական օպերային արվեստի նշանակալից կենտրոններից էր, իր հռչակավոր «Լա սկալա» օպերային թատրոնով, որտեղ 40—60-ական թվականներին իրար հետևից բեմ էին բարձրանում Ռոսսինիի, Բելլինիի, Դոնիցետտիի ու Վերդիի օպերաները, որոնցից շատերի ներկայացումները վերածվում էին քաղաքական ցույցերի, որովհետև իրենց թեմաներով ու արտահայտած գաղափարներով համահնչուն էին ժամանակի տիրապետող տրամադրություններին։

Միլանը վաղուց էր հայտնի որպես իտալական պրոգրեսիվ մտքի կենտրոն։ Դեռ 18-րդ դարում Միլանի լուսավորիչները նշանավոր Բեկարիայի գլխավորությամբ հանդես էին գալիս ֆեոդալական հին կարգերի սուր քննադատությամբ ու դեմոկրատական կարգերի պրոպագանդայով։ Հենց այս միջավայրում էր ձևավորվել Բեկարիայի արժանավոր թոռնիկը՝ Ալեքսանդրո Մանձոնին, որը հանդիսանում էր Կլարինա Մաֆֆեի հայտնի սալոնի գաղափարական ղեկավարը։ Իսկ այս սալոնը կապված էր կարբոնարական կազմակերպության հետ և իր շուրջն էր համախմբել ժամանակի առաջավոր մտածողներին, գրողներին ու քաղաքական գործիչներին, որոնց շաղկապողը Իտալիայի ազգային ու քաղաքական միավորման, ավստրիական լծից ազատագրվելու գաղափարներն էին։

Իտալացի հանճարեղ կոմպոզիտոր Ջուզեպպե Վերդին այս սալոնի մշտական հաճախորդը դարձավ իր «Նաբուգոդոնոսոր» կամ «Նաբուկկո» օպերայի պրեմիերայից հետո (1842 թ. մարտի 9) և բարեկամական կապերով կապվեց Կլարինա Մաֆֆեի հետ։

Այս սալոնն օգնեց երիտասարդ Վերդիին ոչ միայն ընդարձակելու իր գրական մտահորիզոնը, այլև որդեգրել էսթետիկական այն առաջավոր գաղափարները, որոնց նա հետևեց իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքում: Այդ գաղափարները շարադրված են իտալական ռոմանտիկների մանիֆեստում և հանգում էին հետևյալին. արվեստը պետք է լինի գաղափարական, նա պետք է մատչելի դառնա ամբողջ ժողովրդին և ոչ թե միայն ընտրյալ խավերին, նա պետք է կապված լինի ժամանակակից իրականության հետ և արտացոլի կյանքի ճշմարտությունը: Վերդիի սրտին առանձնապես մոտիկ էր դրամայի բարեփոխման, ֆրանսիական դասական դրամատուրգիայի քարացած կանոնների և հատկապես տեղի, ժամանակի ու գործողության միասնության սկզբունքի վերացման վերաբերյալ կոչերը և նա իտալական օպերային ստեղծագործության բնագավառում հետևողականորեն իրագործած իր ռեֆորմատորական գործունեության ընթացքում ձգտում էր դրան: Այստեղ է նա ծանոթացել նաև Մածձինիի «Երաժշտության փիլիսոփայությունը» գրքին, որը նվիրված էր «Ռիսորջիմենտոյի» (վերածնության) երաժշտական էսթետիկային: Մածձինիի կոչերը՝ ամրապնդել իտալական օպերայի դրամատուրգիական հիմքը, վերադարձնել նրա կորցրած դրամատիկական նպատակասլաց զարգացումն ու կուտ միասնությունը, շատ անմիջական արձագանք գտան երիտասարդ կոմպոզիտորի սրտում: Վերդին լավ էր տեսնում իտալական օպերայի թույլ կողմերը, որոնք խանգարում էին նրա հետագա զարգացմանը: Նա համոզված էր, որ առանց հաղթահարելու դրամատուրգիական թուլությունը և ստեղծելու սերտ կապ երաժշտության ու բեմի միջև, անհնար է իտալական օպերան բարձրացնել նոր աստիճանի: Ելնելով դրանից, նա ճշտորեն կողմնորոշվեց և առանձին ուշադրություն դարձրեց լիբրետոյի, որպես օպերային ստեղծագործության հիմքի վրա: Այս է պատճառը, որ նրա բոլոր օպերաների լիբրետոները գրվել են իր անմիջական մասնակցությամբ:

Ահա այս գաղափարներն, անկասկած, ունեցել են իրենց որոշիչ նշանակությունը նաև Տիգրան Չուխաջյանի օպերային ստեղծագործության համար: Հատկանշական է այն, թե որքան անմիջական է եղել նրա մասնակցությունը «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոյի ստեղծմանը: Այս տեսակետից բնորոշ են լիբրետիստ Թ. Թերզյանի հետևյալ խոսքերը. «Գալով խաղին ընդհանուր հյուսվածքին՝ բանասիրաց ծանոթ է թե որչափ տաժանելի է երգի առ-

նրվելու թատերագրություն մը գրելը։ Նվագահանին քմաց և արհեստին համեմատ ամեն օր խաղին այս կամ այն ինչ մասը հոշոտելու՝ այլափոխելու՝ ավելցնելու կամ հապավելու էջ»[72]։

Այստեղ, Միլանում, Չուխաջյանը հնարավորություն ուներ մասնագիտական խորը գիտելիքներ ձեռք բերելուն և կոմպոզիտորական տեխնիկայով զինվելուն զուգընթաց, օպերային թատրոններում ու համերգային դահլիճներում ծանոթանալ համաշխարհային երաժշտական մշակույթի գլուխգործոցներին։ Հենց այստեղ էր, որ նա խորապես տարվում է Ջուզեպպե Վերդիի օպերային ստեղծագործությամբ, որն այնուհետև իբրև ուղեցույց աստղ լուսավորում է նրա ստեղծագործական ճանապարհը։

Դժբախտաբար մեզ հայտնի չեն Չուխաջյանի այս շրջանի դասատուների անուններըւ Կան ենթադրական տեղեկություններ այն մասին, որ նա աշակերտել է Վերդիին։ Սակայն մենք հակված ենք կարծելու, որ դա չի համապատասխանում իրականությանը, և ահա թե ինչու։ Այն տարիներին, երբ Չուխաջյանը սովորում էր Միլանում (1861—1864), Վերդին գտնվել է անընդհատ ուղևորությունների մեջ։ 1861 թվականին նա զբաղված էր Պետերբուրգի օպերային թատրոնի պատվերի կատարմամբ և փակված Սանտ-Ագաթայի իր գյուղական առանձնատանը գրում էր «Ճակատագրի ուժը» («Сила судьбы») օպերան։ 1862-ին նա երկու անգամ (հունվարին, երբ իր օպերայի պրեմիերան հետաձգվեց, և աշնանը՝ պրեմիերայի օրերին) մեկնել է Պետերբուրգ։ Նույն թվի գարնանը, որպես Իտալիայի երաժշտական ներկայացուցիչ մասնակցել է լոնդոնյան համաշխարհային ցուցահանդեսին։ Հաջորդ տարի (1863) մեկնել է Մադրիդ և ներկա գտնվել նույն օպերայի պրեմիերային, ապա և երկարատև շրջագայություններ կատարել Իսպանիայի տարբեր շրջաններում։

Երկու տարվա բացակայությունից հետո Վերդին վերադարձավ Իտալիա։ Կարճ ժամանակով հանգստանալուց հետո ձեռնամուխ եղավ «Մակբեթի» վերամշակմանը՝ պատրաստելով այն Փարիզի «Գրանդ օպերա» թատրոնի համար։ «Մակբեթի» պրեմիերան տեղի ունեցավ 1865 թվականի փետրվարին, հեղինակի մասնակցությամբ։ Այսպիսով, միանգամայն պարզ է, որ 1861—1865 թվականներին Վերդին բացակայել է Միլանից և չէր կարող լինել

---

[72] «Արշակ Բ» թատերանվագ ի չորս հանդեսս, քերթված Թումասեան, Ռ. Քերոբյանի, երաժշտությունն Չուխաճյան Տիգրանու, կ. Պոլիս, 1871, էջ 7։

Չուխաջյանի անմիջական դասատուն։ Եվ չնայած դրան, Չուխաջյանը կարող էր ամենայն իրավամբ իրեն համարել «իտալական ռևոլյուցիայի մաեստրո» հոգևոր սանը, որովհետև նրա վրա անջնջելի տպավորություն էին գործել Վերդիի օպերաները և ընդհանրապես իտալական պատմա-ռոմանտիկական օպերան (Ռոսսինիի, Բելլինիի, Դոնիցետտիի և այլոց օպերային գործերը) և նա հետագայում իր օպերային ստեղծագործության մեջ առատորեն օգտագործեց սրանց նվաճումները։

Երեք տարի Չուխաջյանը սովորեց Միլանում և այդ երեք տարվա ընթացքում էլ նա պահպանում էր սերտ կապ իր հայրենի քաղաքի երաժշտական կյանքի հետ, և, ինչպես վերը նշեցինք, գործոն մասնակցություն ուներ հրատարակվող երաժշտական պարբերաթերթերին՝ դրանց համարներում տպագրելով իր առաջին երգերը։ Այսպես, 1862 թվականի մարտ ամսին, երբ Կ. Պոլսում ստեղծվեց «Քնար հայկական» ընկերությունը, Չուխաջյանը հանդիսացավ այդ ընկերության հիմնադիր անդամներից մեկը։ Իսկ երբ ընկերության օգնությամբ սկսվեց «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսի Բ. շրջանի հրատարակությունը; Չուխաջյանը դրա հեղինակ-խմբագիրներից մեկն էր և հանդեսի համարներում տպագրեց իր առաջին երգերից մի քանիսը։ Թեև նույն թվի սեպտեմբերից նա հեռացավ «Քնարից» (Միլան մեկնելու կապակցությամբ), բայց հաջորդ տարվա հունվարից նա հիմնեց նոր պարբերաթերթ՝ «Օսմանյան երաժշտություն», որը հրատարակում էր Վ. Փափազյանի հետ միասին։

Չուխաջյանը Միլանից վերադարձավ 1864 թ.[73], որպես մասնագիտական կրթությամբ զինված կոմպոզիտոր, եռանդուն հասարակական գործիչ, լի մայրենի երաժշտական մշակույթի զարգացմանը ծառայելու պատրաստակամությամբ։ Նրա վերադարձը զուգադիպեց «Ազգային սահմանադրության» հռչակման առաջին տարիներին, մի շրջան, որն արևմտահայերի կյանքում ազգի է ընկնում հասարակական աշխատանքի զգալի աշխուժացմամբ ու վերելքով։ Առանձնապես մեծ էր եռուզեռը թատերական և երաժշտական կյանքում, թեև ռեակցիոն տարրերի օգնությամբ սուլթա-

---

[73] Ըստ Նուբար Հ. Ալեքսանյանի տված տեղեկությունների, Չուխաջյանը Միլանում սովորել է մասնավոր դասատուների մոտ և ոչ թե կոնսերվատորիայում։ Այս հանգամանքն ավելի ճշական նշանակություն ունի, քանի որ ուսումնառության երեք տարվա ընթացքում Չուխաջյանին հաջողվել էր ձեռք բերել կոմպոզիտորական գործունեության համար անհրաժեշտ բոլոր գիտելիքները։

նական կառավարությունը հաճախ էր դատաստան տեսնում հայ ազգային մշակույթի օջախների հետ, ինչպես այդ տեղի ունեցավ Արևելյան թատրոնի նկատմամբ, որը փաստորեն քայքայվեց 1863 թ. և այնուհետև ունեցավ գործունեության առանձին թատերաշրջաններ և վերջնականապես փակվեց 1867 թ.:

Չուխաջյանը վերադառնալով Կ. Պոլիս, սերտորեն կապվում է ազգային թատրոնի հետ, երաժշտություն է գրում թատերական նոր ներկայացումների համար (Պ. Դուրյանի «Վարդ և Շուշան», Թ. Թերզյանի «Սանդուխտ», Տ. Գալեմճյանի «Արա գեղեցիկ կամ սեր և հայրենիք», Ս. Թղլյանի «Մեծն Տրդատ և Գրիգոր Լուսավորիչ», Ռ. Սետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» և այլն): Հատկապես կարևոր է այս վերջինիս ներկայացումը, որը տեղի ունեցավ 1867 թ. փետրվարի 28-ին և նվիրված էր Միքայել Նալբանդյանի մահվան տարեդարձին[74]: Չուխաջյանի մասնակցությունն այդ ներկայացմանը, որը փաստորեն վերածվեց քաղաքական ցույցի և երեք անգամ կրկնվելուց հետո իր վրա դարձրեց կառավարական շրջանների ուշադրությունը՝ պատճառ դառնալով թատրոնի փակմանը,—ինքնին ցուցադրական է և չի կարելի համարել պատահական: Նա աճել ու հասունացել էր ազգային-ազատագրական գաղափարներով տոգորված մթնոլորտում, երաժշտություն էր գրել Պոլսի թաղային թատրոնների հայրենասիրական ներկայացումների համար, իսկ Միլանում եղած տարիներին այդ գաղափարները նրա մեջ միս ու արյուն էին դարձել և նա հայրենի քաղաքն էր վերադարձել իբրև ազգային-ազատագրական պայքարի գիտակից զինվոր: Այս է պատճառը, որ նա Պոլիս վերադառնալուց հետո համագործակցում էր հատկապես այն գործիչների հետ, որոնք զինվորագրվել էին այդ պայքարին և իրենց արվեստը ծառայեցնում էին ազատագրական գաղափարների տարածմանն ու ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացմանը: Չուխաջյանն այս տարիներին ղեկավարում էր երաժշտական ընկերության սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ համերգների ընթացքում կատարելով գլխավորապես եվրոպական դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, մասնակցում էր կիրակնօրյա դասախոսություններին, մասնավոր դասեր էր տալիս և այլն: Բայց այդ բոլորը նրան

---

[74] «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» պիեսի բեմադրության մանրամասնությունները տե՛ս Գ. Ստեփանյանի հոդվածում, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտություններ), 1951, № 11, էջ 101:

չէին բավարարում։ Նա իր առջև ավելի լուրջ ստեղծագործական խնդիրներ էր դրել։ Թովմաս Թերզյանի գրած «Արշակ Բ.» իտալերեն լիբրետոյի[75] հիման վրա նա գրում է իր առաջին օպերան, իբրև նյութ վերցնելով հայ ժողովրդի պատմության 4-րդ դարի՝ դեպքերով ու իրադարձություններով հարուստ և պարսկական բռնակալության դեմ հայ ժողովրդի մղած հերոսական պայքարի շրջանը։ Ձեռնարկելով պատմական այդ շրջանի գեղարվեստական վերարտադրմանը, Չուխաջյանը 1860-ական թվականների առաջավոր մտավորականների հետ միասին պատմությունն օգտագործում էր իր ժամանակաշրջանի հրատապ հարցերն արծարծելու և դրա միջոցով սուլթանական բռնապետության դեմ ժողովրդական պայքարը բորբոքելու համար։

Ազգային-ազատագրական պայքարի վերելքի այս տարիներին Արշակ Բ-ի պատմական շրջանը հաճախ է օգտագործվել հայ գրականության մեջ, հատկապես գեղարվեստական արձակում և դրամատուրգիայում։ Բավական է հիշատակել Խ. Գալֆայանի «Արշակ Բ» (1861), Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ» (1870), Ա. Հայկունու (Ա. Ճիզմեճյան) «Օլիմպիադան» և այլ պիեսներ, որոնք տասնամյակների բեմական կյանք են ունեցել թե՛ Արևմտյան և թե՛ Արևելյան Հայաստանում։ Այդ պիեսներից յուրաքանչյուրը տարբեր մեկնաբանություն է տվել ժամանակաշրջանի դեպքերին։ Եթե Մ. Պեշիկթաշլյանն աշխատել է մոտ կանգնել պատմական իրականությանը, ապա այդ նույնը չենք տեսնում Թ. Թերզյանի «Արշակ Բ.» ողբերգության մեջ, որը հատկապես գրված է որպես օպերային լիբրետո։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Թ. Թերզյանը «Արշակ Բ.»-ի լիբրետոն կազմել է իտալական պատմա-ռոմանտիկական օպերաների նմանողությամբ։ Նրա համար գլխավորը հանդիսացել է գործող անձանց զգացմունքների, անհատական ապրումների ու բախվող կրքերի բացահայտումը և դրան հակառակ դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունները մղվել են հետին պլանի վրա ու ծառայում են սոսկ որպես ընդհանուր ֆոն։ Իր ուշադրությունը կենտրոնացնելով թագավոր Արշակ Բ-ի, թագուհի Օլիմպիայի, իշխանուհի Փառանձեմի ու իշխան Գնելի անձնական դրամայի վրա, Թերզյանն ամեն ինչ հանգիցրել է պալատական խռովություններին,

---

[75] Լիբրետոյի հայերեն բրինակն ստեղծված է նույն Թերզյանի կողմից, և իտալականի հետ միասին լույս է տեսել Կ. Պոլսում, 1871 թ.։

ինտրիգների ու վրեժխնդրության։ Կամայականորեն փոփոխելով պատմական փաստերը, նա նույնիսկ գլխավոր հերոսին՝ Արշակ Բ-ին սպանել է տալիս նախարարների ձեռքով։ Խտացնելով գույները, բարդացնելով ֆաբուլան, նա օպերայի լիբրետոն հագեցրել է բազմաթիվ սպանություններով, թունավորումներով, նախարարների վրեժխնդրության ակտերով ու խռովություններով, որոնք ի վերջո հանգեցնում են Արշակ Բ-ի թագավորության անկմանը։

Թ. Թերզյանի լիբրետոյի հիման վրա Չուխաջյանն ստեղծել է մի օպերա, որի համար որպես նախատիպ հանդիսացան Ռոսսինիի, Բելլինիի և Վերդիի նույնատիպ օպերաները։ «Արշակ Բ.» օպերան բաղկացած է չորս գործողություններից, որոնցից յուրաքանչյուրին կոմպոզիտորը տվել է առանձին անուններ։ Դրանք են՝ «Արշակ արքա», «Օլիմպիա», «Փառանձեմ» և «Սատրապ»։ Այս անվանումները պատահական չեն և պայմանավորված են նրանով, որ դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ տրված է տվյալ գործող անձի հիմնական բնութագիրը։

Երաժշտական դրամատուրգիայի տեսակետից Չուխաջյանն իր օպերան կառուցել է այնպես, որ միայն առաջին գործողության մեջ է հիմնական շեշտը դրել օտար բռնակալության դեմ, հանուն հայրենիքի ազատության մղվող պայքարի վրա[76]։ Մնացած բոլոր գործողություններում նա աշխատել է խորացնել առանձին գործող անձանց երաժշտական բնութագրերը և ստեղծել լիարյուն կերպարներ։ Առանձնապես պետք է նշել Արշակ Բ-ի, Փառանձեմի և Օլիմպիայի կերպարները, որոնք առավել ցայտունությամբ են գծված կոմպոզիտորի կողմից։

Օպերայի շարժիչ ուժը այն պայքարն է, որը ծավալվում է գործող անձանց երեք հիմնական խմբավորումների միջև։ Այդ խմբավորումներից առաջինի մեջ մտնում են Արշակ Բ-ը, նրա հավատարիմ Թիկնապահ Վարդանը և Թիկնապահ զորքը, որը կանգնած է Արշակի և հայրենիքի պաշտպանության դիրքերում։ Պարսից

---

[76] «Արշակ Բ» օպերայի բնութագիրը տալիս ենք հեղինակային ձեռագրի հիման վրա, որից զգալի չափով տարբերվում է Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում 1945 թ. բեմադրված նոր խմբագրությունը։

«Արշակ Բ»-ի և ընդհանրապես Չուխաջյանի օպերային ստեղծագործության ավելի մանրամասն բնութագրությունն ընթերցողը կարող է գտնել Գ. Տիգրանովի, Армянский музыкальный театр, աշխատության 1-ին հատորում, Հայպետհրատ, Երևան, 1956, էջ 129—174։

զորքերի դեմ տարած հաղթանակից հետո նրանք շարունակում են պայքարը կենտրոնախույս ու դավաճան նախարարների դեմ, որպեսզի դրանով իսկ ամրապնդեն հայկական թագավորությունը և ապահովեն կայուն խաղաղությունը: Դրանց հակադրվում են սպարապետ Վաղինակն ու թագուհի Օլիմպիան իրենց կողմնակից նախարարներով: Սրանց նպատակն է վրեժ լուծել բռնակալ Արշակից, որը դրժել է իր ամուսնական ուխտը թագուհու նկատմամբ, տարվել է հանցավոր սիրով ու տիրել է իշխանուհի Փառանձեմին: Սպարապետ Վաղինակն օգտագործելով այն հանգամանքը, որ զորքն իր հրամանին է ենթակա, ցանկանում է գահընկեց անել Արշակին, տիրանալ թագուհի Օլիմպիային, որին սիրել է դեռ Բյուզանդիայից, երբ նա օրիորդ էր և Արշակը փաստորեն նրան հափշտակեց իր ձեռքից: Այն օրվանից նա առիթ է փնտրում վրեժխնդրության համար: Եվ ահա առիթը ներկայացել է: Արշակը հանցավոր սիրով կապված է իշխանուհի Փառանձեմի հետ: Վաղինակը տեսակցելով թագուհու հետ, պատմում է նրան Արշակի այդ սիրո մասին և մղում վրեժխնդրության: Այլ է իշխան Գնելի և Փառանձեմի վրեժխնդրության մոտիվը: Արշակը, տարվելով Փառանձեմի գեղեցկությամբ, հետապնդում է նրա նշանածին՝ խոռվարար իշխան Գնելին, որն ստիպված փախել է հայրենի օջախից և ծածուկ վերադառնալով, ցանկանում է իր անձնական հաշիվը մաքրել Արշակի հետ: Եվ այս վրեժխնդրության հողի վրա նա դաշն է կապում Վաղինակի հետ: Իսկ Փառանձեմն էլ առերես հանձնելով Արշակին, իր հոգու խորքում թաքցնում է անձնական վիրավորանքը և ցանկանում է վրեժխնդիր լինել թե՛ թագավորից և թե՛ թագուհուց: Այդ նրան հաջողվում է լիովին: Նա գաղտնաբար մուտք է գործում թագուհու բանտասենյակը, սրախողխող անում նրա որդուն, իսկ ավելի ուշ՝ թունավորում նաև թագուհուն: Ինչ վերաբերում է կաթողիկոս Ներսեսին և հոգևորականությանը, ապա նրանք չարացած են Արշակ Բ-ի վրա ոչ միայն ամուսնական ուխտը դրժելու, այլև բյուզանդական կայսրության դեմ գործելու համար և, պարզ է, որ պիտի լինեն Վաղինակի և Օլիմպիայի կողմը:

Ահա այս խմբավորումների խաչաձևվող ձգտումներն էլ ծառայում են որպես գլխավոր մղիչ ուժ նրանց միջև ծավալվող պայքարի համար: Դրանով էլ պայմանավորվում է օպերայի դրամատիկ ղարգացումը:

Օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան կառուցված է այս նույն պայքարի հիման վրա: Ջուխաջյանը ճիշտ է վարվել դիմելով

ծավալուն բեմական-երաժշտական տեսարանների ստեղծմանը և մոնումենտալ մասշտաբներին։ Այս տեսակետից առանձնապես աչքի են ընկնում առաջին և երկրորդ գործողությունները։ Առաջին գործողության մեջ, երբ Արշակ Բ-ն զորքի հետ միասին վերադառնում է Պարսկաստանի դեմ տարած փայլուն հաղթանակով, ժողովուրդը ցնծությամբ է դիմավորում նրան։ Երաժշտականորեն պատկերելու համար Չուխաջյանն այստեղ օգտագործել է բազմազան միջոցներ. սիմֆոնիկ նվագախումբ, փողային նվագախումբ (բանդա), կանանց երգչախումբ, տղամարդկանց երգչախումբ և ապա միացյալ խառը երգչախումբ՝ ստեղծելով դիմավորման հանդեսի փառահեղ տեսարան։ Այդ ֆոնի վրա է հանդես գալիս Արշակը, որի առաջին արիայի կատարումը վարպետորեն է նախապատրաստված կոմպոզիտորի կողմից։ Արշակի հանդես գալու մոմենտին լռում են նվագախումբն ու երգչախմբերը և Արշակը դրվում է ուշադրության կենտրոնում։ Իսկ նրա արիայից հետո խառը երգչախումբը վերցնելով նրա խոսքերը շարունակում և ավարտի է հասցնում փառաբանությունը։ Գլխավոր հերոսի մուտքի նման նախապատրաստումը շատ հատկանշական է Մեյերբեերյան տիպի «Grand opera»-ի համար և Չուխաջյանն, անկասկած, այնտեղից է սովորել այս հնարանքը, որը լիովին համապատասխանում է «Արշակ Բ» օպերայի մտահղացմանը և բացառիկ նպատակասլացությամբ բնութագրում Արշակին։

Պրոֆ. Գ. Տիգրանովը ճշտությամբ վերարտադրել է այս տեսարանի սխեման, որը նույնությամբ առաջ ենք բերում այստեղ՝ ցույց տալու համար Չուխաջյանի երաժշտական-դրամատուրգիական անուրանալի կարողությունն ու մեծ վարպետությունը։

1-ին մաս

Կարճ նախանվագ—շեփորների կանչ, բանդա և երգչախումբ բեմի հետևում.—As-dur.

Ա. Տղամարդկանց երգչախումբ բեմի վրա՝ նվագախմբի համանվագի (tutti) ուղեկցությամբ, As-dur.

Բ. Կանանց երգչախումբ լարային և փայտյա փողային գործիքների ուղեկցությամբ, Des-dur.

Ա. Խառը երգչախումբ՝ նվագախմբի համանվագի ուղեկցությամբ, As-dur.

Կապակցող էպիզոդ

ա. Նվագախմբային էպիզոդ (grandioso, համանվագ) և Արշակի մուտքը (ասերգ լարային և փայտյա փողային գործիքների ուղեկցությամբ), Des-dur, E-dur.

բ. Խորալ, տղամարդկանց և կանանց երգչախումբ, նույնպես և վարդանը

(փայտյա և պղնձյա փողային գործիքներ, լարային բաս գործիքներ), C-dur, f-moll, F-dur.

2-րդ մաս

Ա. Արշակ Բ-ի լայնաշունչ մեղեդին, որն ընդմիջվում է երգչախմբի կողմից, F-dur, d-moll.

Բ. Ընդհանուր խմբերգ և նվագախմբային համանվագ (Արշակի մեղեդու հիման վրա), F-dur.

Կոդա (եզրափակում)

Երգչախումբ, մեներգիչներ, նվագախմբային համանվագ, F-dur[77].

Այս սխեմայից դժվար չէ տեսնել, թե ինչպես բազմազան միջոցների օգտագործմամբ կոմպոզիտորին հաջողվել է ստեղծել մոնումենտալ մասշտաբի մասսայական տեսարան և դրա միջոցով տալ կենտրոնական գործող անձի՝ Արշակ Բ-ի բնութագիրը։

Հատկապես Արշակի առաջին արիան ավելի ցայտուն է դարձնում նրա, որպես հերոսի, բնութագրությունը։ Այն իր արտահայտությունն է գտնում ինչպես արիայի հայրենասիրական խոսքերում, այնպես էլ երաժշտության հռետորական ասերգային ֆրազներում ու խրոխտ հնչերանգներում, մեղեդու ռիթմական հավասարակշռվածության և հանդարտ հոսանքի մեջ։ (Նոտային օրինակը՝ էջ 149)։

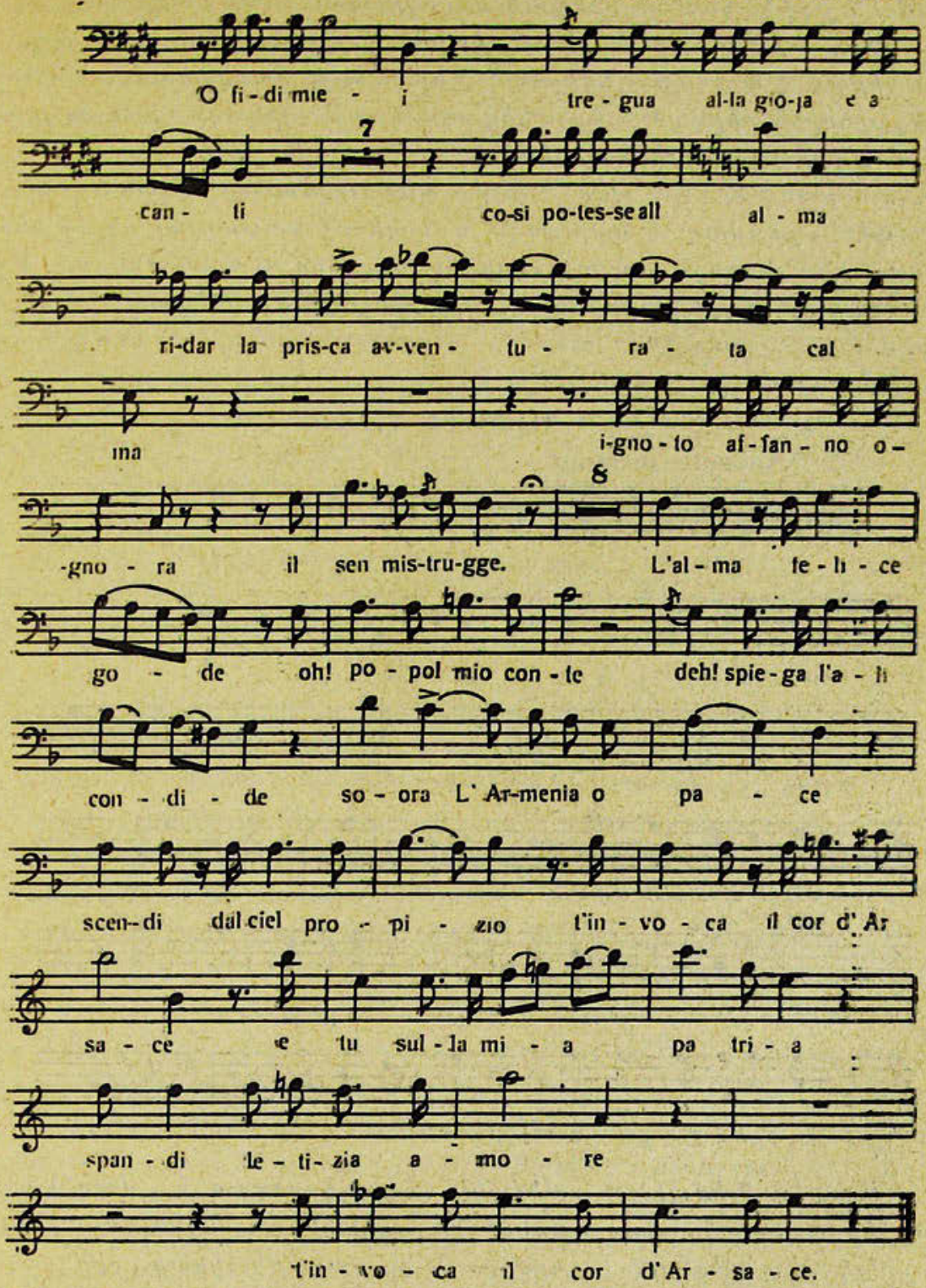
Այստեղ թեև Արշակը գտնվում է իր արքայական բարձրության վրա, բայց միաժամանակ ժողովրդի հետ է, նրանից սիրված ու փառաբանված, հանդիսանում է քաջության ու հայրենիքին նվիրվածության մարմնացում։

Մի անգամայն այլ բնութագիր է տրված Արշակին հաջորդ գործողություններում, երբ նա դրսևորում է իր բռնակալական գծերն ու տարվում Փառանձեմին տիրանալու անզուսպ ցանկությամբ։ Կարծես թե նրա ուսերից վայր է ընկնում վեհությունն ու հերոսականությունը և նա դառնում է սովորական մարդ, կրքերի ու մոլությունների մարմնացում։ Հատկապես երրորդ և չորրորդ գործողություններում հետզհետե նա փոքրանում է, իսկ երրորդ գործողության վերջում, երբ նրա աչքին երևում են իր կողմից սպանված Տիրան թագավորի (իր հոր), Գնելի, իր որդու ու նախարարների ուրվականները, նախկին արքայից ոչինչ չի մնում։ Նա զղջում է իր արարքների համար, թագուհի Օլիմպիայի նկատմամբ. առաջվա նման տածում է սեր ու հարգանք և նրանից ներումն է հայցում։

---

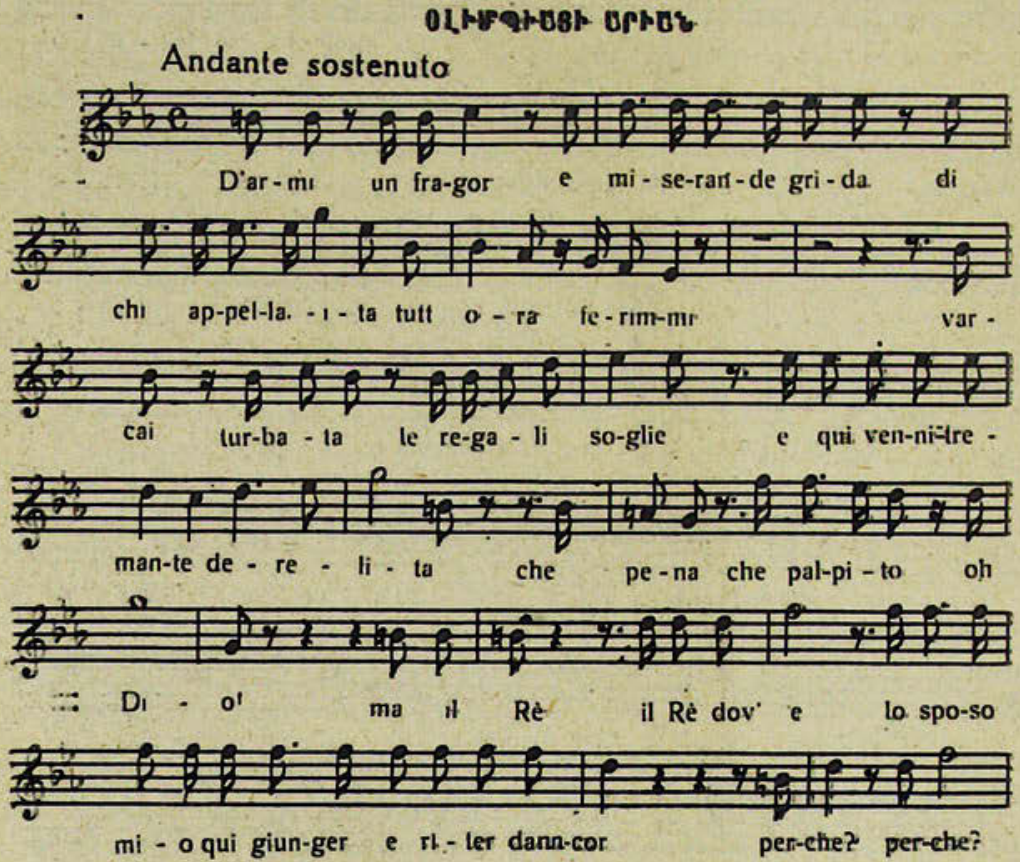
[77] *Տե՛ս Г. Тигранов.* Армянский музыкальный театр, том I, Армгосиздат. Ереван, 1956, *էջ 152։*

Երաժշտ.՝ Տ. ՉՈՒԽԱՋՅԱՆԻ



Նրա երաժշտական լեզվի մեջ նույնպես տեղի են ունենում ուժեղ փոփոխություններ։ Հերոսական հնչերանգներին փոխարինում են լիրիկական ու փափուկ մեղեդիական դարձվածքներ։

Թագուհի Օլիմպիան բնութագրված է լիրիկական գույներով։ Նա սիրում է Արշակին, նվիրված է նրան և չի կասկածում, որ փոխադարձորեն սիրված է Արշակից։ Եվ երբ Վաղինակը նրան պատմում է իշխանուհի Փառանձեմի նկատմամբ Արշակի սիրո և թագուհուն բանտարկելու վերաբերյալ արքայի մտադրության մասին, Օլիմպիան ցնցվում է խորապես և ապրում կատարյալ ողբերգություն։ Նրա ներքին ապրումներն ու հույզերը արտահայտված են ինչպես մեղեդային վոկալ ֆրազների, նույնպես և ռեչիտատիվ անհանգիստ բացականչությունների և հառաչանքների ինտոնացիաների միջոցով։



Այստեղ Օլիմպիայի վիճակն օգտագործվում է Վաղինակի կողմից և նախապատրաստվում նախարարների ապստամբությունը։ Իսկ այդ դառնում է գործողության գագաթնակետը, որը վարպետորեն վերարտադրված է նաև երաժշտական միջոցներով։ Նախարարների զայրույթի ամենացասումնալից պոռթկումի մոմեն-

տին հանդես է գալիս Արշակը։ Նախարարները նետվում են նրա վրա՝ ցանկանալով վերջ տալ արքայի կյանքին, բայց նրանց կանգնեցնում է թագուհի Օլիմպիան։ Դրամատիկական լարվածությունն իր գագաթնակետին է հասնում, երբ ներս են գալիս Փառանձեմն ու մահացու վերք ստացած Դնելը։ Նրա հուզումնալից երաժշտական ֆրազները սարսուռ են ազդում։ Նա անիծում է Արշակին և մահանում ներկաների աչքի առջև։ Գործողությունն ավարտվում է Ներսեսի և նախարարների տխուր խորալով։



Օպերայի երկրորդ գործողության մեջ, այսպիսով, տրված է ոչ միայն Օլիմպիայի բնութագիրը, այլև բացահայտվում են հիմնական կոնֆլիկտները։ Ամբողջ գործողությունն աչքի է ընկնում դրամատիկական մեծ լարվածությամբ, որը հետզհետե ուժեղանում է և ավարտվում գործող անձերից մեկի՝ Դնելի կործանումով։

Կոմպոզիտորն այստեղ ընտրել է երաժշտական-արտահայտչական այլ միջոցներ, քան դա տրված էր նախորդ գործողության մեջ։ Եթե այնտեղ կոմպոզիտորի նպատակն էր ստեղծել տոնական տրամադրություն և փառաբանել օրվա հերոսին, ապա այստեղ գործող անձերի կոնֆլիկտային ընդհարման և դրամատիզմի աճող լարվածության պայմաններում, անհրաժեշտ էին արտահայտչական նոր միջոցներ ու երաժշտական այլ ձևեր։ Նվ բնական է այն, որ այս գործողության մեջ խմբերգերը սակավ են և դրանց փոխարեն ավելի շատ են օգտագործված տարբեր կազմի անսամբլները (զուգերգ, կվարտետ, սեքստետ խմբերգի հետ և այլն)։

Այս երկու գործողություններում ի հայտ է եկել Զուխաջյանի դրամատիկական արտակարգ ընդունակությունը՝ անընդմեջ զարգացող տեսարաններ և սուր դրամատիզմով հագեցված կուլմինացիաներ ստեղծելու նրա կարողությունը: Միաժամանակ այդ գործողություններում նրան հաջողվել է տալ Արշակի և Օլիմպիայի ցայտուն բնութագրությունները՝ օգտագործելով երաժշտական-արտահայտչական բազմազան միջոցներ:

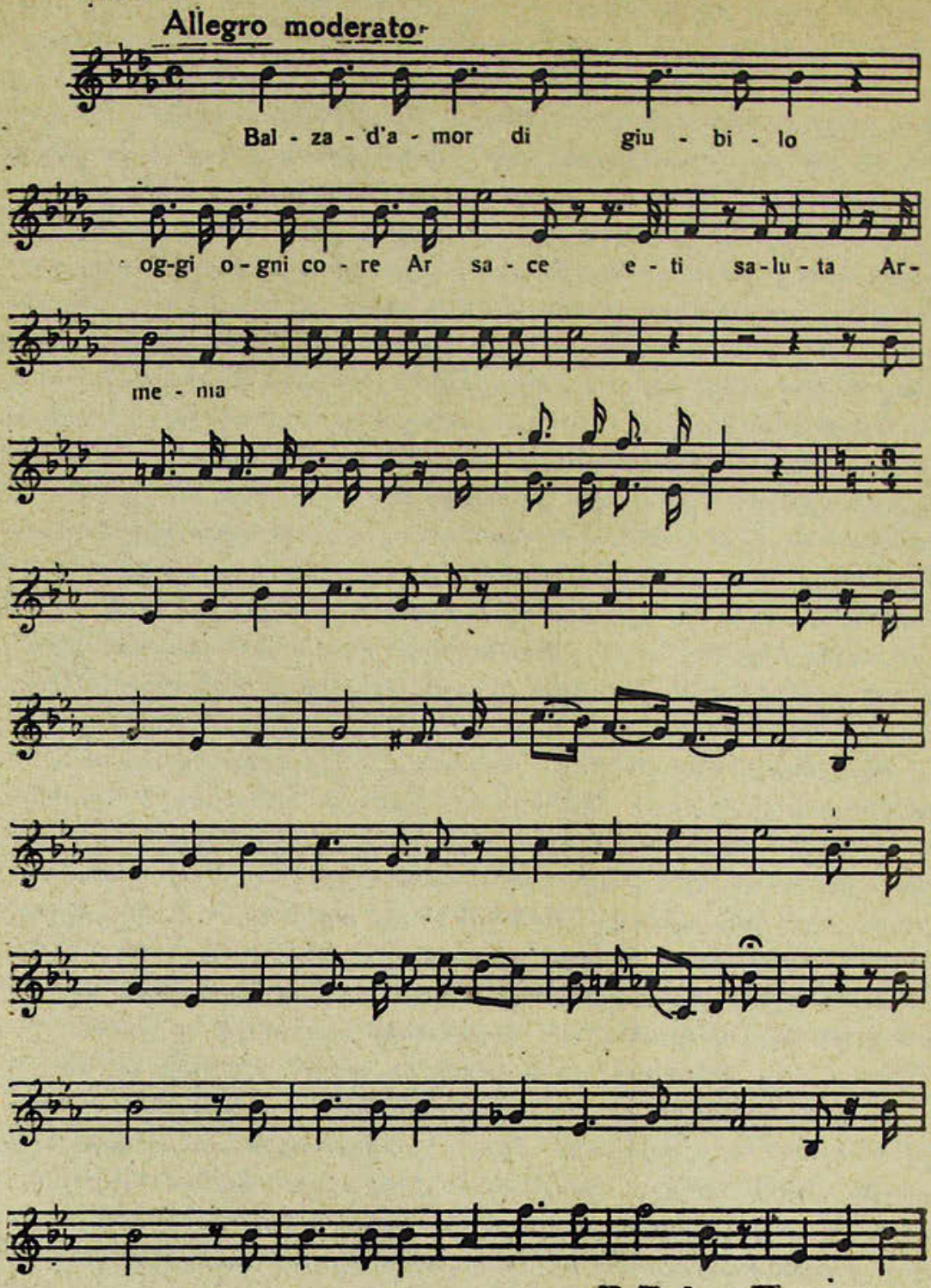
Երրորդ գործողության մեջ ուշադրության կենտրոնում է Փառանձեմը: Նրա կերպարը տրված է փոփոխության ու զարգացման պրոցեսում: Առաջին գործողության մեջ, երբ նա Արշակի հրամանով ներկայացել է պալատ, տխուր է ու հուսաբեկ, որովհետև իր սիրեցյալ ամուսին Գնելն ամբաստանվել է որպես դավաճանի և ստիպված դիմել է փախուստի՝ արքայի հետապնդումներից խուսափելու համար: Այդ տխրությունն արտահայտված է Փառանձեմի առաջին արիայում ու Արշակի հետ ունեցած զուգերգում: Այստեղ նրա երգամասում տիրապետում են վշտի հնչերանգները, մեղեդին հուզումնալից է և աչքի է ընկնում տխրաթախիծ բնույթով: Երկրորդ գործողության մեջ նրա ձեռքերի վրա իր շունչն է փչել վիրավոր Գնելը: Նա այլևս հույս չունի վերագտնել իր նախկին երջանկությունը: Իսկ երրորդ գործողության մեջ կաթողիկոս Ներսեսը պատմում է Արշակի ոճրագործությունների մասին: Արշակն սպանել է իր հորը՝ նրա գահին տիրանալու համար: Նա հալածել ու սպանել է Գնելին՝ Փառանձեմին տիրանալու նպատակով: Նա խոստացել է Փառանձեմին դարձնել թագուհի: Իսկ այժմ մոռանալով իր երդումները, նա ցանկանում է վերադառնալ Օլիմպիայի գիրկը: Իր սիրո և զղջման մասին նա ասում է հավատարիմ թիկնապահ Վարդանին, ավելացնելով. «Այն օրից, երբ Օլիմպիայի սիրտն արյունոտեցի և Փառանձեմին տիրանալու համար Գնելի դիակը կոխկրտեցի, աչքերիս առջև անդընդախոր վիրապներ են բացվում, որտեղից ահով փախչում եմ ես»: Այժմ նա հաճախ է հիշում Օլիմպիային և Փառանձեմից թաքուն բացելով իր սիրտը խոստովանվում է, որ առաջվա նման սիրում է թագուհուն: Սակայն Փառանձեմը թաքստոցից լսել է նրա խոստովանությունը և ներս գալով դիմում է Արշակին. «Մի՛ խոովիր, թող աչքերդ չմատնեն. հավատարիմ սիրտդ կուզե վերադառնալ Օլիմպիադա՝ իր առաջին սիրույն»: Արշակը չի ժխտում. «Այո, անմեղի մը տանջանքը տեսնելով կխոցոտի հոգիս, կզղջա և կուզե ողոքել երկնից ցասումը»,— ասում է նա: Փառանձեմը հիշեցնում է արքայի երդումները և ա-

վելացնում. «Սիրո իրավունքը կրնաս խորտակել, բայց ոճիրներն դմեզ դավակից ըրին, այդ հանգույցը չփշրիր»: Նա Արշակից պահանջում է վերադարձնել այն քաղցրիկ օրերը, երբ ինքը երջանիկ էր իր նշանածի՝ իշխան Գնելի հետ: Նա արյան ծարավի է և միայն Օլիմպիայի ու իր որդու անկենդան մարմինները կարող են վերջ տալ իր անհագ արտասուքներին: Եվ նա իրագործում է իր մտադրությունը՝ սպանում է արքայորդուն: Իսկ չորրորդ գործողության մեջ, երբ Արշակը հանդես է կաղմակերպում և երգով ու նվագով աշխատում է թեթևացնել թագուհի Օլիմպիայի վիշտը, նա հաշտության պատրվակով թագուհուն է մատուցում թունավոր գինու բաժակը և վերջինս ըմպելով այն, թունավորվում է: Արշակն իմանալով այդ մասին Ներսես կաթողիկոսից, մնում է կայծակնահար: Իսկ Փառանձեմն ուրախ է, նա լուծել է իր վրեժն այն մարդուց, որն սպանել էր իր հորն ու նշանածին և բռնացել իր վրա: Մեծ է Արշակի վիշտը. նա զրկվել է թագուհուց և որդուց: «Ի՞նչ ըրի ես՝ հիմար. ո՞ւր մղեց ամոթալից տուիանաց մոլեգնությունը»,—ասում է նա: Բայց նրա սուգը ոչ թե խղճահարությամբ, այլ բերկրանքով է լցնում Փառանձեմի սիրտը: Օլիմպիան նվաղած ընկնում է այն մոմենտին, երբ ապստամբ նախարարներն սպարապետ Վաղինակի գլխավորությամբ ներխուժում են պալատ, գոռալով՝ «Մահ Արշակա, կեցցե Օլիմպիա», բայց արդեն ուշ է: Օլիմպիան մահանում է:

Այսպիսով, Փառանձեմը պատկերված է որպես նույնքան անողոք հոգու տեր, որքան Արշակն էր, որն իր նպատակին հասնելու համար կանգ չէր առնում դիակների վրայով քայլելու առջև: Օպերայում նա ստացել է բավական արտահայտիչ երաժշտական բնութագիր, որի կարևոր օղակներն են նրա արիաները և զուգերգները առաջին, երկրորդ և երրորդ գործողություններում: Բարդ ու հակասական այս կերպարը տրված է զարգացման պրոցեսում և հասնում է իր տրամաբանական վախճանին օպերայի վերջում:

Ահա այս գլխավոր հերոսների կերպարների հաջող բնութագրման և նրանց միջև եղած կոնֆլիկտների բացահայտման շնորհիվ «Արշակ Բ» օպերան, թեև երաժշտական-դրամատիկական առաջին գործն էր ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում, այլև ընդհանրապես հայ երաժշտության պատմության մեջ,—դարձավ նշանակալից իրադարձություն, ստեղծագործական մեծ նվաճում:

Այս օպերայի պարտիտուրայից կարելի է առաջին հերթին նշրակացնել, որ Տ. Չուխաջյանն օրգանապես յուրացրել էր 19-րդ


Allegro moderato
Bal - za - d'a - mor di giu - bi - lo
og-gi o-gni co - re Ar sa - ce e - ti sa-lu - ta Ar-
me - nia



դարի կեսերի իտալական օպերայի և հատկապես Վերդիի օպերային ստեղծագործության ավանդույթները, ազատորեն տիրապետում էր օպերայի ստեղծման տեխնիկային և ուներ կոմպոզիտորական պրոֆեսիոնալ վարպետություն։ Այդ է վկայում «Արշակ Բ» բարդ և դժվարին օպերայի ամբողջ փորձը։ Օպերայի մելոդիկ լեզուն արտահայտիչ է, հարուստ ու բազմազան։ Նա ազատորեն օգտվում է վոկալ երաժշտության բազմատեսակ միջոցներից ու ձևերից՝ ստեղծելով գրավիչ ու ամբողջական դերերգեր։

Հետևելով եվրոպական օպերայի ավանդույթներին, Չուխաջյանն իր երաժշտական դրամատուրգիան հիմնել է օպերային բազմազան ձևերի վարպետ օգտագործման վրա (արիա, արիոզո, անսամբլներ, խմբերգեր, նվագախմբային էպիզոդներ և այլն)։ Ինչպես տեսանք, վերջավորված համարների օգտագործմամբ հանդերձ, նա ստեղծել է անընդմեջ զարգացող տեսարաններ ու ամբողջ գործողություններ, մի բան, որը վկայում է կոմպոզիտորի դրամատիկական տաղանդի և կոմպոզիտորական բարձր տեխնիկայի մասին։ Այստեղից պարզ է դառնում, որ նա գտնվում էր 19-րդ դարի երկրորդ կեսի եվրոպական օպերային մտածողության մակարդակին։ Ելնելով իր հիմնական կոնցեպցիայից՝ ստեղծել պատմական թեմայով լայնաշունչ օպերա, Չուխաջյանը մեծ տեղ է հատկացրել ոչ միայն արիաներին, այլև խմբերգերին, որոնք հան-

դիսանում են ժողովրդի հույզերի ու տրամադրությունների հիմնական արտահայտիչը: Այդ խմբերգերը բազմազան են. իրենց բնույթով և օպերայի զարգացման տարբեր փուլերում ստանում են իրարից տարբեր ֆունկցիաներ: Դրանք այլ են օպերայի առաջին գործողության մեջ, երբ ժողովուրդը ցնծությամբ դիմավորում է սարսից զորքի դեմ տարած հաղթանակով տուն վերադարձող զինվորներին ու զորավարներին, և այլ են նույն գործողության լիլիզմով հագեցած կանացի խմբերգերը: Դրանցից տարբեր են իրենց բնույթով Ներսես կաթողիկոսի և հոգևորականների խորալը, սպաստամբ նախարարների (երկրորդ գործողության ֆինալ) և կամ դերինների խմբերգերը:

Օպերայի վոկալ համարների բազմազանությունը մրդյունք է կոմպոզիտորի մեղեդիական տաղանդի, որն իր արտահայտությունը գտավ ոչ միայն «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտությունը բնորոշող մեղեդիական ոճի մեջ, այլև հեղինակի հետագա տարիների բազմաթիվ ստեղծագործություններում:

«Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական կարևոր բաղկացուցիչ մասն է կազմում նաև սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագամասը: Ընդհանուր է, նվագախումբն այստեղ ենթակա վիճակում է և նրա հիմնական ֆունկցիան վոկալ երգամասի ընկերակցությունն է (այստեղից էլ լարային և փայտյա փողային գործիքների գերակշռությունը), բայց օպերայի դրամատիկ կուլմինացիաների ստեղծման պահերին այն դուրս է գալիս իր այդ ֆունկցիայի սահմաններից և ձեռք է բերում ինքնուրույնություն՝ նվագախմբային գործիքների արտահայտչական հնարավորությունների նպատակահարմար օգտագործման պայմաններում հասնելով օպերայի հերոսների հոգեբանական վիճակների ավելի լրիվ դրսևորմանը: Ջուխաջյանը սիմֆոնիկ նվագախմբին է վերապահել, օրինակ, գերեզմանային սարսըռեցուցիչ պատկերների (3-րդ գործողություն), ինչպես և Օլիմպիայի մանկական տարիների վերհուշի վերաստեղծումը, երբ աշտարակում փակված թագուհու աչքերի առջև վերակենդանանում է հարազատ Բյուզանդիայի կերպարը: Ինքնուրույն նվագախմբային ստեղծագործություն է օպերայի նախերգանքը, որն առանձին հրատարակվել է կոմպոզիտորի մահից հետո և բազմիցս կատարվել ոչ միայն Պոլսում, այլև Իտալիայում, Ավստրիայում և Ֆրանսիայում: Առաջին անգամ այն կատարվել է պոլսահայ երաժշտասեր Հարտարապետ Հակոբ Պալյանի տանը օպերայի ավարտման տարում, 1868 թվին, և Պալյանը, որին նվիրված է օպերայի նախեր-

ոանքը, խոստացել էր հաջորդ թատերաշրջանում օպերան իր ծախքով բեմադրել Նաումի թատրոնում: Սակայն հրդեհի հետևանքով թատրոնի ոչնչացման պատճառով օպերայի բեմադրությունը տեղի չունեցավ, իսկ հետագայում, Աբդուլ Համիդի գահակալության տարիներին սկսված հալածանքների պայմաններում, անհնար էր նույնիսկ մտածել «Արշակ Բ»-ի նման արքայադավ օպերայի բեմադրության մասին:

Այսպիսով, քաղաքական անբարենպաստ պայմանների և նյութական հնարավորությունների բացակայության հետևանքով հայկական առաջին օպերան ոչ միայն չբեմադրվեց, այլև մոռացության մատնվեց և միայն սովետական իշխանության տարիներին նրա ցաք ու ցրիվ եղած ձեռագիր թերթիկները հավաքվեցին, ի մի բերվեցին, և օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց Երևանում[78]:

Չուխաջյանի կյանքում և ստեղծագործության մեջ նշանակալից է նաև 70-ական թվականների շրջանը:

«Արշակ Բ» օպերայի օրինակով համոզվելով այն բանում, որ նման ստեղծագործությունները Թուրքիայի պայմաններում անհնար է բեմադրել, նա կտրուկ շրջադարձ կատարեց դեպի կոմիկական օպերան և օպերետը, որն ավելի մատչելի էր հասարակությանը և որի բեմադրությունն իրագործելը համեմատաբար հեշտ էր: Այդ էր թելադրում արվեստագետի ներքին ձայնը և նա, ինչպես ցույց տվեց կյանքը, չսխալվեց իր հաշիվներում: Չէ՞ որ նա հենց Պոլսում ականատես էր եղել իտալական ու ֆրանսիական օպերետային խմբերի տված ներկայացումների արտակարգ հաջողությանը: Դրանց օրինակով նա եկել էր այն հաստատ համոզմանը, որ տեղական կյանքից վերցված թեմայով և բոլորին մատչելի լեզվով գրված օպերետն, անկասկած, ավելի մեծ հաջողություն պիտի ունենա:

Չուխաջյանն այս տարիներին իրար ետևից գրեց օպերետներ

---

[78] Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերայի բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1945 թ. նոյեմբերի 17-ին նոր խմբագրությամբ: Լիբրետոն վերանայել ու լրացրել է Ա. Գուլակյանը, երաժշտական խմբագրությունը Ա. Շահվերդյանի և լ. Խոջա-Էյնաթյանի, դիրիժոր Մ. Թավրիզյան, բեմադրող ռեժիսոր Ա. Գուլակյան: Բեմադրությունն արժանացել է պետական առաջին կարգի մրցանակի: Այս ներկայացման վրա կատարված նախապատրաստական աշխատանքների մասին տե՛ս Գ. Տիգրանովի վերը նշված աշխատության առաջին հատորի 160—162 էջերը, և Ա. Շահվերդյանի «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ» գրքի (Հայպետհրատ, Երևան, 1959) 300—303 էջերը:

մի ամբողջ շարք, որոնք և նրան բերին լայն ժողովրդականություն։ Իրանցից առաջինը «Արիֆի խարդախությունը» օպերետն է, որ նա գրել է 1872 թ. և նույն թվին էլ բեմադրել։ Այս օպերետի բեմադրությունը կապված էր զգալի դժվարությունների հետ, որովհետև Պոլսում չկար պատրաստի մշտական օպերետային թատերախումբ։ Ինչպես վերը տեսանք, Ջուխաջյանն ստիպված էր ամբողջ ամիսներ պարապել հայ դրամատիկ թատրոնների արտիստներից չոկված ինքնուս երգիչ-երգչուհիների հետ՝ նրանց հիշողությամբ սովորեցնելով իրենց դերերգերը։ Շատ ժամանակ է պահանջում նաև նվագախմբի և երգչախմբի պատրաստումը։ Վերջապես բեմադրությունը տեղի է ունենում և մեծ հաջողություն գտնում։ Գլխավոր դերերում հանդես են գալիս տիկին Շազիկը, Հովհաննես Ս.Ճեմյանը և Տրդատ Չիչեքճյանը։

«Արիֆի խարդախությունը» օպերետի լիբրետոն կազմել է իտալացի Ալբորետոն։ Իր սյուժեով այն հիշեցնում է Գոգոլի «Վերաքննիչը» անմահ կոմեդիայի իրադարձությունները, հարմարեցված թուրքական իրականությանը։ Ինչ վերաբերում է երաժշտությանը, ապա այն հիմնված է պոլսահայ քաղաքային երաժշտության վրա և բարձր է գնահատվել թե ժամանակակից, և թե հետագայում հանդես եկած երաժիշտ-քննադատների կողմից։ Իբրև գնահատման օրինակ կարելի է բերել ֆրանսիական քննադատ Ադոլֆ Թալասոյի հետևյալ խոսքերը.

«Արիֆի» երաժշտությունը հրաշակերտ մըն է, իր տեսակին մեջ անզուգական։ Հասարակությունեն միշտ վերահանդրված շատ մը հատվածներուն մեջ կան մասնավորապես, առաջին արարվածին՝ «Թենեթենին» երկանվագը (Թրա լա լա լա), և վերջավորական պարերգը, «Սեֆա կելտինիզ» (բարով եկաք), երրորդ արարվածին երկանվագը «Արիֆ արթըք ոզաթմա» (Արիֆ, ալ մի երկնցներ), որ այդ նվագերգության «քլուն» կնկատվի և միշտ կրկնել, նույնիսկ երեքկնել տրված է հասարակության կողմանեն»[79]։

Կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում են գտնվում գլխա-

---

[79] Ադոլֆ Թալաս, Հայերը թուրք թատրոնի մեջ, «Անահիտ», Փարիզ, 1899, № 1—2 (նոյեմբեր-դեկտեմբեր), էջ 30—31։ Նույն տեղում խոսելով «Արիֆի» լիբրետոյի մասին, հեղինակն ասում է, որ Ալբորետոն իբրև հիմք վերցրել է Բուալդիեի «Գյուղի նոր իշխանը» և այն հարմարեցրել թուրքական բեմին՝ ֆրանսեն դարձրել Արիֆ, Պապեն՝ Հաջի Քիտի և այլն։ Թե այս սյուժեներից որն է արդյոք նկատի ունեցել Ջուխաջյանը, դժվար է այժմ հաստատել։ Սակայն կարևորն այն է, որ դրանց միջև իրոք գոյություն ունեն ընդհանրություններ։

վոր գործող անձանց՝ Արիֆի և Մերիամի երաժշտական բնութագիրը, որի համար նա օգտագործել է արիաներ, երգեր ու զուգերգեր, ինչպես և անսամբլներ: Հատկապես բնութագրական են առաջին գործողության ռոմանսը, նույն գործողության եղրափակիչ զուգերգը և երրորդ գործողության զուգերգը, որոնք բացառիկ հաջողության են արժանացել և ներկայացումների ընթացքում միշտ էլ կրկնվել են: Ադոլֆ Թալասոյի խոնքը հենց այդ հատվածներին է վերաբերում:

Դժբախտաբար օպերետի լիբրետոն և երաժշտությունը լրիվ չեն պահպանվել և մենք զրկված ենք այն հանգամանորեն վերլուծելու հնարավորությունից: Այդուհանդերձ, եղած հատվածներից դժվար չէ տեսնել, որ այն աչքի է ընկել վոկալ դերերգերի պարզությամբ ու մատչելիությամբ, նրանց մեղեդայնությամբ, մի հատկություն, որն այնքան բնորոշ է կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործությունների համար:

Ի տարբերություն «Արշակ Բ» օպերայից, այստեղ ավելի շատ են օգտագործված Պոլսի քաղաքային երաժշտական կենցաղից եկող մեղեդային ու ռիթմիկ տարրերը, որոնք նրա հետագա գործերում հետզհետե ավելի շատ տեղ են գրավում և օգնում կոմպոզիտորին իր հերոսների ու հերոսուհիների երաժշտական բնութագրության կոնկրետացման գործում:

Ոգևորված «Արիֆի խարդախությունը» օպերետի բեմադրման հաջողությունից և հասարակության խանդավառ ընդունելությունից, թատրոնի տնօրեն Եղիազար Մելիքյանը Չուխաջյանի հետ տարեկան երեք օպերետ գրելու և բեմադրելու պայմանագիր է կնքում՝ նրան նշանակելով ամսական 25 ոսկի աշխատավարձ և յուրաքանչյուր օպերետի համար 250—300 ոսկի հեղինակային միանվագ վարձատրություն: Սա առաջին և միակ դեպքն էր հայ իրականության մեջ, որ կոմպոզիտորը պիտի ստեղծագործեր պայմանագրային կարգով նյութական վարձատրության ստանալով հաստատ պայմանով: Այս նպաստավոր պայմաններից խրախուսված Չուխաջյանը գործի է անցնում և իրար հետևից ավարտում, նախ «Քյոսե Քեհյա» և ապա «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետները, որոնցից առաջինը բեմադրվում է նույն օպերետային թատրոնում, իսկ «Լեբլեբիջին»՝ Հակոբ Վարդովյանի թատրոնում (1876 թ. հունվար): Ինչպես արդեն տեսանք, Վարդովյանի թատրոնը ճոխ ու հրապուրիչ կերպով բեմադրում էր ոչ միայն Չուխաջյանի, այլև նշանավոր եվրոպական կոմպոզիտորների գործերը:

Հատկանշական է, որ Ջուխաջյանն իր օպերետները գրել ու ներկայացրել է թուրքերեն, մի բան, որն այս կամ այն չափով իր կնիքը պիտի դներ նաև դրանց երաժշտական լեզվի վրա, նամանավանդ, որ թուրքական երաժշտությունը դարեր շարունակ հնչելով արևմտահայ իրականության մեջ, հետզհետե ներթափանցում էր հայերի քաղաքային-կենցաղային երաժշտության մեջ և այդ ճանապարհով ազդում նաև կոմպոզիտորական ստեղծագործության վրա:

Վերը թվարկված օպերետներից առանձնապես մեծ ժողովրդականություն է վայելել «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերետը, կամ ավելի ճիշտ կոմիկական օպերան: Այն գրված է Թագվոր Նալյանի լիբրետոյի վրա և արտացոլում է թուրքական իրականությունը: Խուրշուդ բեյը սիրահարվել է աղքատ Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի աղջկան՝ գեղեցկուհի Ֆաթինեին: Նրանց սերը փոխադարձ է: Բայց աղջկա հայրը՝ Հոր-հոր աղան ցանկանում է իր սիրասուն աղջկան ամուսնացնել իրենց դասակարգին պատկանող որևէ երիտասարդի հետ և ոչ թե նրան դարձնել հարուստ բեյի հարեմի զարդը: Իմանալով այդ, Խուրշուդ բեյն իր բարեկամների ու ծառաների օգնությամբ կազմակերպում է Ֆաթինեի առևանգումը և բերում իր ապարանքը: Վշտահար Լեբլեբիջին իր կորցրած աղջկան փնտրելով ի վերջո հասնում է Խուրշուդ բեյի ապարանքը և այստեղ գտնելով իր աղջկան, աղաչում է վերադարձնել նրան հայրական օջախը: Սրբ համոզվում է, որ Ֆաթինեին ոչ մի կերպ բաց չեն թողնի, նա առերես իր համաձայնությունն է տալիս Խուրշուդ բեյի և Ֆաթինեի ամուսնությանը, բայց ծածուկ պայմանավորվում է աղջկա հետ՝ հաջորդ օրվա արշալույսին փախչելու մասին: Իսկ երբ Հոր-հոր աղայի փախուստի պլանը ձախողվում է, նա իր նման լեբլեբիջիներին հավաքում է և մահակներով զինված հարձակվում Խուրշուդ բեյի ապարանքի վրա՝ ցանկանալով ուժի օգնությամբ փրկել Ֆաթինեին: Աղմուկի վրա հավաքվում են ոչ միայն բեյի բարեկամներն ու ծառաները, այլև ոստիկաններ, որոնց համար պարզվում է գործի հանգամանքները և նրանք նախատում են Հոր-հոր աղային: Վերջինս իրեն պարտված զգալով և համոզվելով Խուրշուդ բեյի մտադրության լրջության մեջ, հաշտվում է աղջկա ամուսնության մտքի հետ: Օպերետայում այս ամբողջ պատմությունը համեմված է կոմիկական վիճակներով, որոնք նպաստում են հերոսների հոգեվիճակի բացահայտմանը և որոշում ստեղծագործության ընդհանուր բնույթը:

Տիգրան Չուխաջյանն իր այս կոմիկական օպերան ստեղծելիս առատորեն օգտվել է Պոլսո քաղաքային երաժշտական կենցաղում հնչող երգերի, ռոմանսների ու պարեղանակների ռիթմերից ու հընչերանգներից, գրել է կենսուրախ, պարզ ու հասկանալի երաժշտություն, որի շնորհիվ էլ օպերետը ձեռք է բերել լայն ժողովրդականություն: Բազմիցս բեմադրվելով ոչ միայն Թուրքիայի քաղաքներում[80], այլև Մերձավոր արևելքի մյուս երկրներում (Եգիպտոս, Հունաստան), Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Բալկաններում ու Կովկասում «Լբլեբիջին» միշտ էլ մեծ հաջողություն է գտել և սիրվել ժողովրդի տարբեր խավերի կողմից: Իրենց գեղարվեստական հատկանիշներով առանձնապես հաջողված են Հոր-հոր աղայի ու Ֆաթինեի երաժշտական կերպարները: Պատահական չէ, որ հենց այս գործող անձանց երգերն են, որ լայնորեն տարածվել են ու ժողովրդականացվել: Դրանցից են «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք», «Ջմեռն անցավ» և այլն:

Ահա «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք» երգը, որն այս կոմիկական օպերետում հանդիսանում է Հոր-հոր աղայի և նրա նման լբլեբիջիների միասնական կամքի ու վճռականության արտահայտությունը: (Նոտային օրինակը՝ էջ 162):

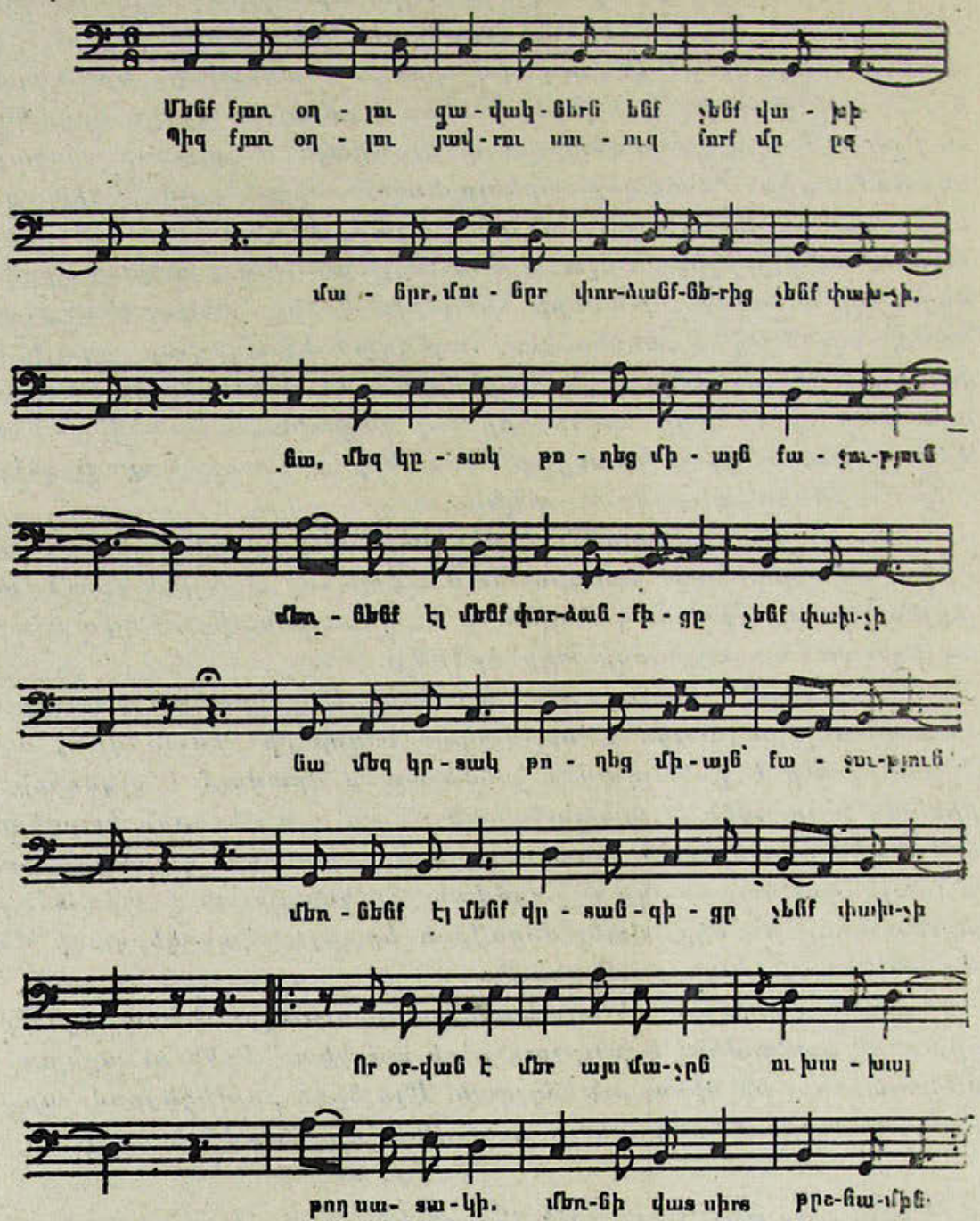
Կառուցված լինելով ազգային-հայրենասիրական երգերին հատուկ հնչերանգային և ռիթմական տարրերի հիման վրա, այն հեշտությամբ է ընկալվում և անմիջապես գրավում է ունկնդիրներին: Եվ բոլորովին էլ պատահական չէ, որ այդ մեղեդին կտրվելով կոմիկական օպերայից և ստանալով նոր խոսքեր, դարձել է հայ ազգային-ազատագրական շարժման ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը, մտել ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մեջ և ստացել լայն ժողովրդականություն[81]:

Հոր-հոր աղային մի այլ կողմից է բնութագրում նրա այն երգը, որով նա դիմում է Խուրշուդ բեյի բարեկամներին ու աղերսում վերադարձնել իր սիրասուն աղջկան: Այդ երգն իր մեղեդիով, տրամադրությամբ ու ընդհանուր բնույթով միանգամայն տարբեր է

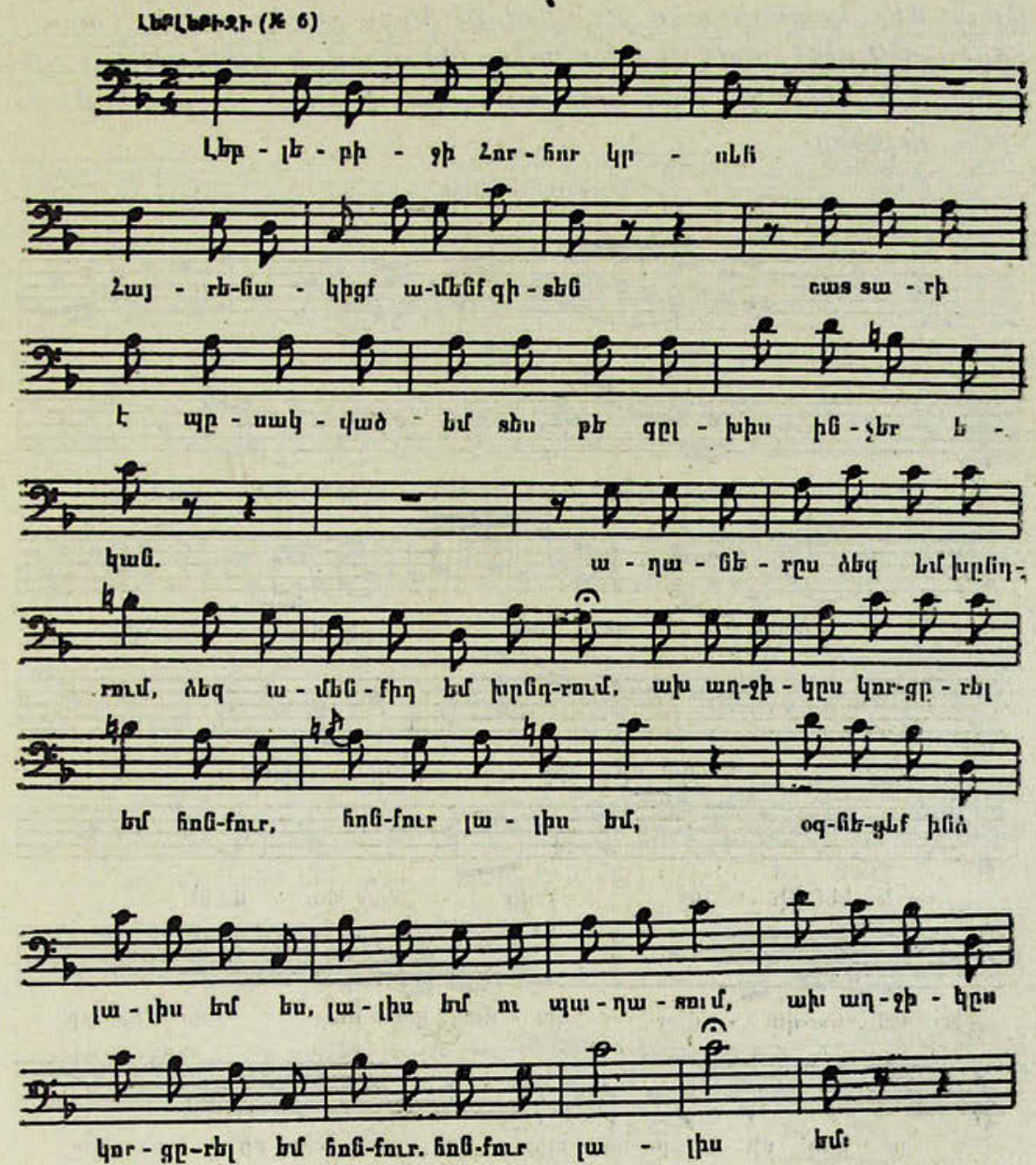
---

80 Հատկապես պետք է նշել 1879 թ. Ադրիանապոլսում տեղի ունեցած ներկայացումը, որին ներկա էին նաև ռուս սպաները և նրանց արտակարգ խանդավառության արտահայտությունը եղավ Չուխաջյանի պարգևատրումը ռուսական շքանշանով:

81 Խոսքը «Հերիք որդյակք այսքան տարվա տառապանք» երգի մասին է, որի մեղեդին լբլեբիջիների «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք» խմբերգի մեղեդին է, իսկ խոսքերը հորինել է Մ. Մնակյանը:


Մենք էյտու օղ - լու ցա - վակ - ներն նոնք չենք վա - խի
Պիզ էյտու օղ - լու յավ - ռու սու - ուզ մոռ մը ըզ
մա - ցր, մու - ցր փոռ-ձացք-ցե-րից չենք փախ-չի,
ցա, մեզ կը - տակ բո - ղեց մի - այն ա - զա-թյուն
մեռ - ցենք էլ մենք փոռ-ձաց - ին - ցը չենք փախ-չի
ցա մեզ կր - տակ բո - ղեց մի - այն ա - զա-թյուն
մեռ - ցենք էլ մենք վր - տաց - գի - ցը չենք փախ-չի
Որ or-վաց է մեր այս մա-ՙրց ու խա - խալ
բոդ սա- տա-կի. մեռ-ցի վաս սիրե բրը-ցա-մենք

վերոհիշյալ մարտաշունչ երգից և ցայտուն կերպով վերարտադրում է աղջկան կորցրած հոր ապրումներն ու հույզերը, մտքերն ու զգացմունքները։ Նրա մեջ վարպետորեն են օգտագործված օգնության կանչերն ու լացի հնչերանգները, որոնցից հյուսված է տպավորիչ ու աղդեցիկ մի մեղեդի։



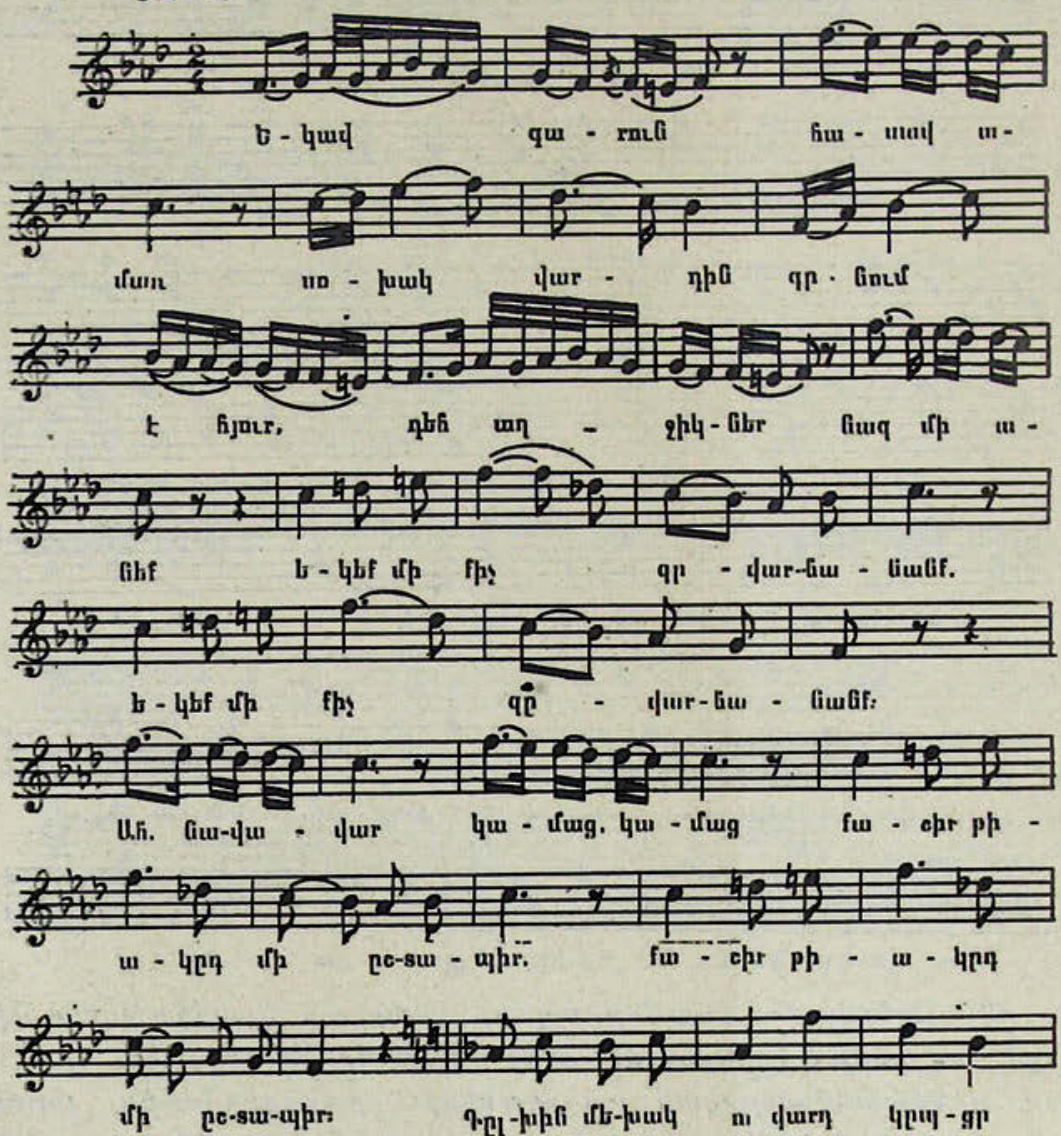
Ընդհանրապես Հոր-հոր աղայի կերպարը երաժշտական միջոցներով գծված է սիրով ու համակրանքով, թեև այստեղ, հետևելով արևմտաեվրոպական օպերետների տրադիցիաներին, լիբրետիստն ու կոմպոզիտորը նրան դրել են բուֆոնոդային-ծաղրական

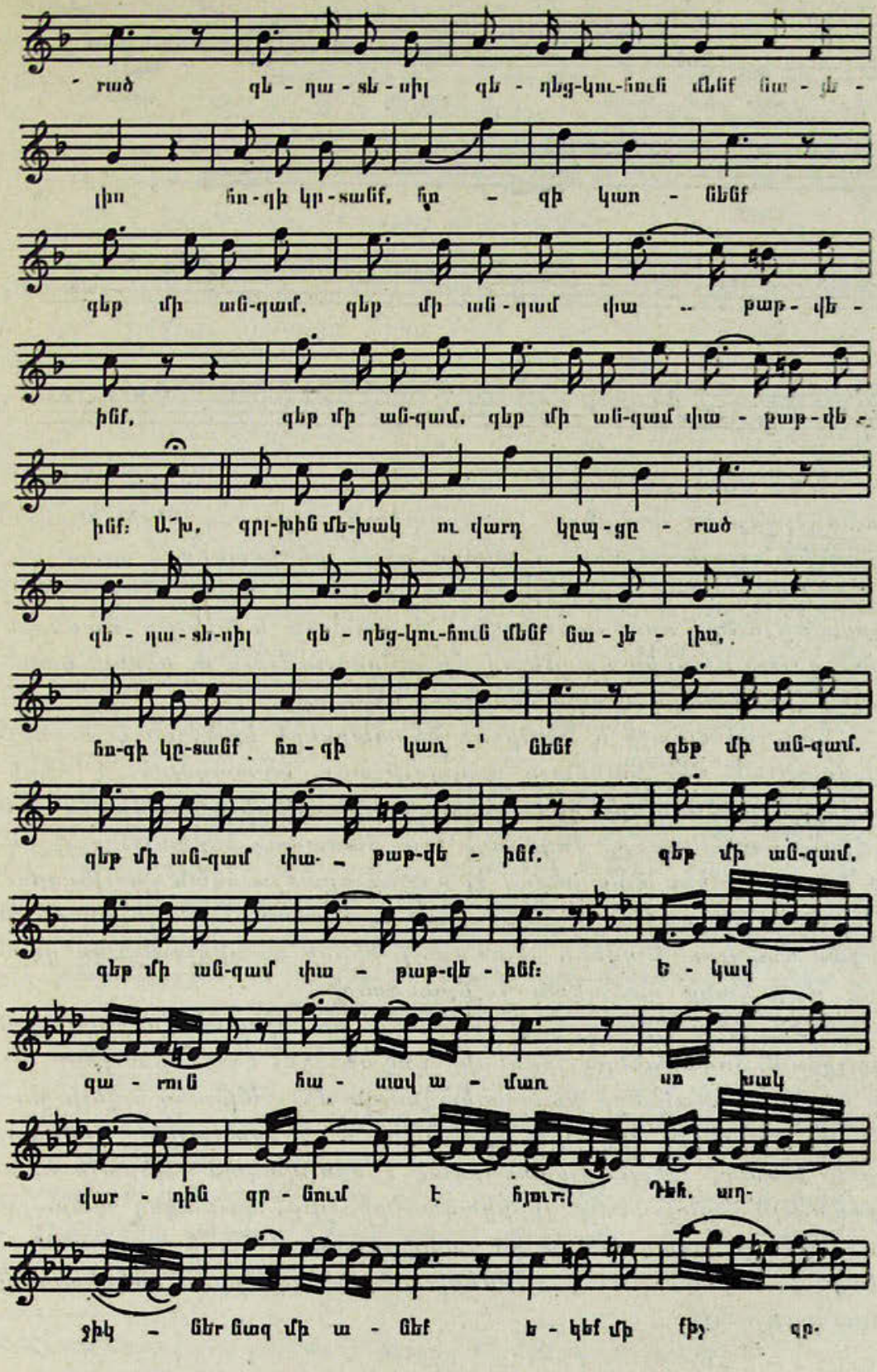
վիճակում, հանդես բերել որպես խաբված ու անարգված մարդ, որն ընկել է իրեն համար շատ խորթ մի միջավայր։

Ֆաթինեն սիրում է Խուրշուդ բեյին և փոխադարձաբար սիրված է նրանից։ Այս հանգամանքն էլ վճռական նշանակություն է ունենում հիմնական կոնֆլիկտի լուծման գործում։ Երկուսն էլ լիրիկական նկարագիր ունեն։ Ֆաթինեի երաժշտական բնութագրության մեջ կարևոր տեղ է գրավում նրա բարկարոլան (առաջին գործողություն), որի մեջ նա արտահայտում է իր հախուռն բնավորությունը և սոխակի ու վարդի այլաբանությամբ՝ իր սրտի թաքուն ելիրո հույզերը։

Barcarolla Fatine

ՖԱԹԻՆԵ




- րած գե - դա - տե - սիլ գե - դեց-կու-հուն մենք ճա - յե -
լիս հո-գի կը-տանք, հո - գի կաո - ընք
գեր մի ան-գամ, գեր մի ան-գամ վիա - բաբ- վե -
իմ, գեր մի ան-գամ, գեր մի ան-գամ վիա - բաբ-վե -
իմ: Ա՜խ, գրե-խին մե-խակ ու վարդ կըպ-ցը - րած
գե - դա - տե-սիլ գե - դեց-կու-հուն մենք ճա - յե - լիս,
հո-գի կը-տանք հո - գի կաո - ընք գեր մի ան-գամ,
գեր մի ան-գամ վիա - բաբ-վե - իմ, գեր մի ան-գամ,
գեր մի ան-գամ վիա - բաբ-վե - իմ: Ե - կավ
գա - ռուն հա - ստվ ա - մառ սո - խակ
վար - դին գր - ռում է հյուր: Դեհ, աղ-
ջիկ - ներ ճոպ մի ա - ճեք ե - կեք մի ինչ գը-



Երգի մեղեդին հոսում է անկաշկանդ, վարակում իր անմիջականությամբ ու հուզական հագեցվածությամբ։ Իսկ միջին մասում մեղեդին արտահայտում է սիրող սրտի բերկրանքը և դրան մեծապես նպաստում է ռիթմի հստակությունն ու կատարման տեմպի արագությունը, որը հակադրվում է առաջին և երրորդ մասերին՝ նրանց հետ միասին կազմելով մի ամբողջություն ու սիրելի դարձնելով երիտասարդ աղջկա՝ Ֆաթինեի կերպարը։

Հոր-հոր աղայի և Ֆաթինեի կերպարների երաժշտական բնութագրության մեջ ամենայն պարզությամբ արտացոլվել է հեղինակի վերաբերմունքը դեմոկրատական խավերի նկատմամբ։ Նրա ամբողջ համակրանքը ժողովրդի այդ հասարակ ներկայացուցիչների կողմն է։ Այդ պատճառով էլ նրանց երաժշտական բնութագրության մեջ տիրապետողը լիրիկական ու ջերմաշունչ մեղեդիներն են և կամ հարուստ խավերի նկատմամբ իրենց առավելությունն զգացող մարդկանց առնական հնչերանգները։

Սակայն անհրաժեշտ է ընդգծել, որ այստեղ սոցիալական պայքարի մոմենտներն ամենևին սրված չեն։ Ըստ երևույթին այդ չի մտել հեղինակների նպատակադրման մեջ։ Այստեղ ավելի շուռ շեշտը դրված է սիրային-լիրիկական ու կենցաղային մոմենտի վրա։ Դրանով էլ պայմանավորված է կոմիկական օպերայի երաժշտության ընդհանուր լիրիկական բնույթը, գունագեղ պարային մեղեդիների, նվագախմբային հատվածների և Պոլսի երաժշտական կենցաղն արտահայտող ռիթմերի, հնչերանգների ու մեղեդիների առատությունը։

«Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերայի ոչ կլավիրը և ոչ էլ պարտիտուրան ժամանակին չեն հրատարակվել։ Չեն պահպանվել նաև դրանց հեղինակային ձեռագրերը։ Վայելելով բացառիկ ժողովրդականություն և բեմադրվելով տարբեր երկրներում այն հաճախ է արտագրվել և, ելնելով կատարողական հնարավորություններից, ենթարկվել փոփոխությունների։ Այս հանգամանքը կարելի է հաստատել հետևյալ փաստերով.

Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժնում եղած Չուխաջյանի արխիվում կա «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղայի» չորս կլավիր, որոնցից մեկը 1916 թվականի ապրիլի 4-ին արտագրված է Լոնդոնում, կոմպոզիտորի աշակերտ Սմբատ Քեւնեջյանի ձեռքով և պարունակում է երաժշտական 16 համար (48 նոտային մեծադիր թերթ կամ 96 էջ)։ Երկրորդը Բաքվի հայկական կուլտուրական միության շտամպը կրող օրինակն է, որի ամենավերջին էջում կա ֆրանսերեն հետևյալ մակագրությունը. «Vu examiné et trouvé corforme à l'original»[82]։ Հետևում է թվականը՝ 26 սեպտեմբերի 1910, Կոստանդնուպոլիս, և Չուխաջյանի աշակերտ Հ. Սինանյանի ստորագրությունը։ Ահա այս կլավիրի հիման վրա է, որ 1912 թվականի հունվարի 25-ին Բաքվում իրագործվել է կոմիկական օպերայի առաջին ներկայացումն Անդրկովկասում։ Կլավիրի երրորդ օրինակի վրա, տարբեր էջերում, հանդիպում ենք Ս. Դեմուրյանի շտամպին։ Ըստ երևույթին այն պատկանել է Դեմուրյանին և հավանաբար արտագրված է Բաքվի կուլտուրական միության օրինակից՝ այլ քաղաքներում բեմադրելու նպատակով։ Նույնը կարելի է ասել նաև չորրորդ օրինակի մասին, քանի որ այն լիովին համապատասխանում է երկրորդ և երրորդ օրինակներին։ Ընդ որում երրորդ և չորրորդ օրինակները համառոտված են. նրանց միջից բացակայում են նվագախմբային հատվածները, ինչպես և որոշ երաժշտական համարներ (երկրորդ և երրորդ օրինակները պարունակում են երաժշտական 19 համար, իսկ չորրորդը՝ 14)։ Այս երեք օրինակներից մեկը՝ Բաքվի օրինակն ունի իտալերեն և հայերեն տեքստեր, իսկ վերջին երկուսը միայն հայերեն տեքստով են։ Ինչ վերաբերում է Սմբատ Քեսեջյանի օրինակին, ապա այն հիմնականում առանց տեքստի է և, ըստ երևույթին պիտի ունենար ինքնագրի տեքստը (թուրքերեն), քանի որ այն կատարված է Լոնդոնում, որտեղ ապրում էին Չուխաջյանի այրին իր զավակ-

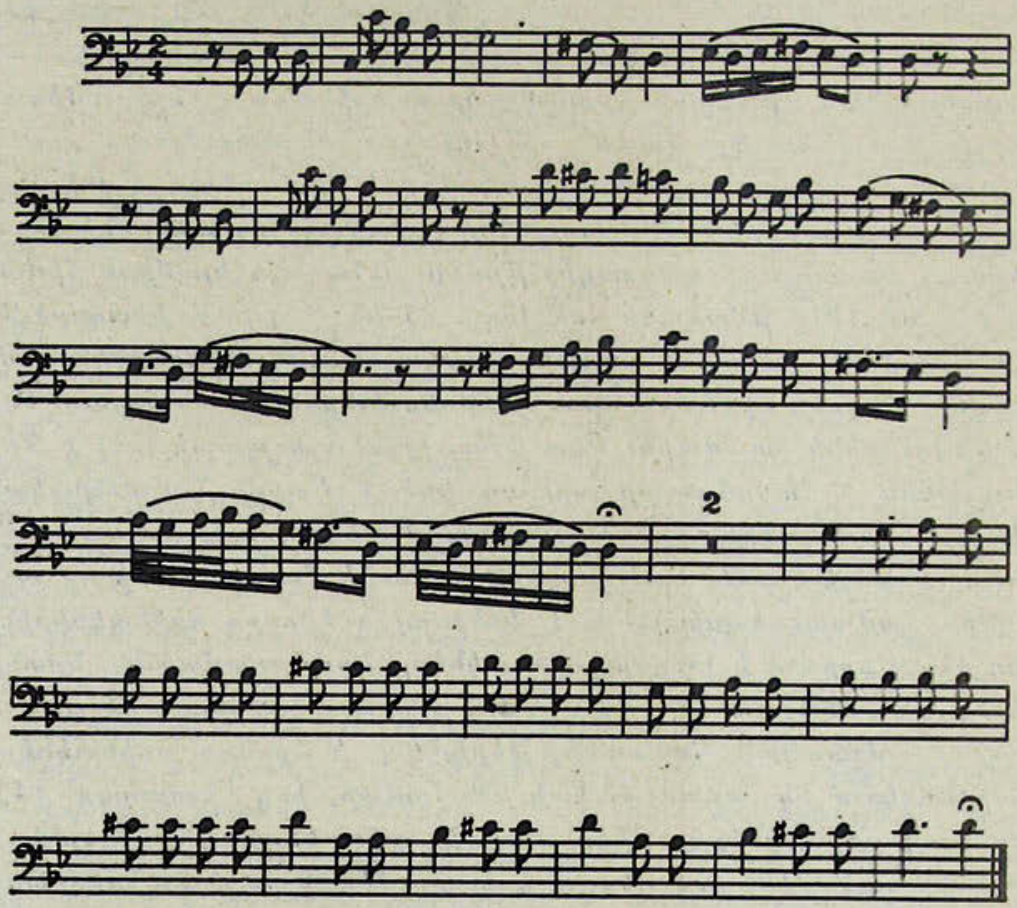
---

[82] «Համեմատված է և գտնված է ինքնագրին համապատասխան»։

ների հետ միասին և որտեղ գտնվել է կոմպոզիտորի ձեռագիր արխիվը մինչև այն Սովետական Հայաստան ուղարկելը։

Ենդիրն այն է, որ Քեսեջյանի օրինակի և մնացած երեքի միջև կան երաժշտական նյութի էական տարբերություններ։ Դրանում համոզվելու համար բավական է վերցնել երաժշտական կոմեդիայի ամենահայտնի հատվածները և համեմատել իրար հետ։ Վերը մենք արդեն բերել ենք Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղայի առաջին երգը՝ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր կըսեն»։ Այժմ բերենք նույն երգը Սմբատ Քեսեջյանի օրինակից։

ՆՈՒՅՆ ԵՐԳԸ 1916-Ի ՀՑՑՆԱԴՐՎԱԾ ՏԵՐԲԵՐԱԿՈՒՄ



Թռուցիկ համեմատությունն անգամ ցույց է տալիս, որ այս երկու օրինակների միջև տարբերությունը բավականին ակնառու է։ Նման տարբերություններ կարելի է տեսնել յուրաքանչյուր էջում։ Մեր կարծիքով Սմբատ Քեսեջյանի օրինակն ավելի հավաստի է և մոտ հեղինակային ինքնագրին, թեև դժվար է վերջնական խոսք

ասել այս հարցի մասին, քանի դեռ չի գտնվել հեղինակային այդ ինքնագիրը։

«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» 1912 թվականին Բաքվում և ապա Թիֆլիսում իրագործված ներկայացումների կապակցությամբ այս հարցը քննարկվել է նաև պարբերական մամուլի էջերում։ Այսպես, օրինակ, կոմպոզիտոր Անտոն Մայիլյանն իր «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսում տպագրած հոդվածում (1910—1912, № 9—10, էջ 108—109) հարց է տալիս, թե ո՞ւմն է «Լեբլեբիջին» և ինքն էլ պատասխանում է. «Այժմ դժվարանում ենք ասել Զուխաջյանինն է, թե նրա թույլ պատճենն»։ Այդ տարակուսանքը հետևանք էր այն բանի, որ նա զբաղվել էր հարցի մեկնաբանության գործով՝ հատկապես կապվելով այն մարդկանց հետ, որոնք Պոլսում և այլուր մասնակցել էին Զուխաջյանի կոմիկական օպերայի ներկայացումներին և շատ լավ գիտեին նրա երաժշտությունը։

Ահա թե ինչ ենք կարդում հոդվածի շարունակության մեջ. «Այդ աշխատանքը ստուգեցի և միանգամայն ինձ զարմացրեց հետևանքը։ Հայ բեմի վետերաններ տ.տ. Հրաչյան և Սիրանույշը Պոլսում մասնակցել են «Լեբլեբիջի»-ին և ուրեմն հետաքրքիր է նրանց կարծիքը։ Տիկ. Հրաչյան միանգամայն հուզված էր այն բանով, որ այս «Լեբլեբիջին» նման չէ Պոլսո «Լեբլեբիջիին»։ Այդ պիեսայի տեխնիկական կողմը, բայց ինձ զարմացրեց այն, որ տիկ. Հրաչյան գտնում է, որ այդ մուզիքան Զուխաջյանինը չէ, որ այդ նրա կմախքն է։ Օրիգինալը գտնվում է Գահիրեում և տված է մեկին որպես ավանդ։ Երբ Ֆաթինեին բերում են նավակով, չէ հնչում օրկեստրովկայի մեջ ծովի ալիքների ծփանքը, անշուշտ, ասում է տիկ. Հրաչյան, այդ բոլորը գրի է առել մեկ ուրիշ անհայտ երաժիշտ հիշողությամբ և ծախել կուլտ. միությանն։ Իմ խնդրանոք երգեցին ինձ մոտ տիկ. Սիրանույշը և տ. Հրաչյան «Շատ ժիր ու գեղեցիկ եսս» դուետը տաճկերեն լեզվով, և իրավ որ, նրանց երգածի և պարտիտուրայի մեջ տարբերություն կար»։

Այս հեղինակավոր վկայությունը բավականին լույս է սփռում մեզ հետաքրքրող հարցի վրա և միանգամայն պարզ է դառնում, որ Բաքվի հայկական կուլտուրական միության ձեռք բերած կլավիրի օրինակը, թեև վավերացված Զուխաջյանի նշանավոր աշակերտ Հ. Սինանյանի կողմից, հակառակ նրա պնդման, այնքան էլ մոտ չի եղել հեղինակային օրինակին։ Եվ քանի որ այդ նույն օրինակն է թարգմանվել ռուսերենի ու բեմադրվել 1913 թվականի դ' կտեմբերին, իսկ մեր օրերում էլ հիմք է ծառայել Երևանի երա-

ժըշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի 1943 թվականին իրա-
դործված ներկայացման համար, ապա պարզ է, որ այժմ հնչող
երաժշտության վավերականության մեջ համոզված լինել անհնար
է։ Եվ այն տպավորությունը, որ ժամանակին ստացել էր Սպիրիդոն
Մելիքյանը այդ կոմիկական օպերայից և արտահայտել իր հոդ-
վածում[83], գտնելով, որ «երաժշտական տեսակետից պակասում է
գեղարվեստական ամբողջությունը, և ոճի միությունը» և որ «մո-
տիվներ ինչքան կուզեք, իրարից անկախ, իրարից տարբեր, մերթ
ֆուրքական, մերթ իտալական և մերթ նույնիսկ հունական»,—պի-
տի համարել արդյունք տարիների ընթացքում կատարված վոփո-
խությունների ու լրացումների, որոնք և խճողել են օպերայի պար-
տիտուրան։

Մի բան պարզ է, որ եթե «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկա-
կան օպերան իր բովանդակության ու երաժշտության միասնու-
թյամբ նշանակալից երևույթ չլիներ, չէր արժանանա ոչ միայն
արևմտահայ հասարակության, այլև Հունաստանի, Եգիպտոսի,
Ավստրիայի, Իտալիայի և այլ երկրների երաժշտասեր հասարա-
կության հավանությանը և բարձր գնահատականին, չէր ձեռք բե-
րի լայն ժողովրդականություն։ Արվեստի օրապակաս գործերը եր-
բեք չեն կարող ունենալ տևական հաջողություն։ Նրանք շատ շուտ
մոռացության են մատնվում։ Իսկ եթե այս կամ այն գործը տաս-
նամյակներ շարունակ պահպանում է իր կենսունակությունը և
պատճառում էսթետիկական հաճույք, նշանակում է նրա մեջ առ-
կա է արվեստի բոցավառվող կայծը։ Այս բանը վերաբերում է և
«Լեբլեբիջիին»։ Շատ սերունդների արտակարգ ոգևորության ու
հիացմունքի առարկա է դարձել նա, բազմաթիվ թերթեր են գնա-
հատել այն որպես երաժշտական ստեղծագործություն։ Բերենք
միայն մեկ օրինակ. «Երեկ հայկական խումբը, քաղաքին ամառ-
նային թատրոնին մեջ իր ներկայացմանց շարքն սկսավ։ Ընտրյալ,
ազնվական դասակարգը հեղեղի պես թատրոն լեցվեցավ, օթյակ-
ներն ու նստարանները, ամենն ալ գրավված էին։ Բոլորին հիաց-
ման ու զուրգուրանքին առարկա դարձած Լեպլեպիճիին ներկայա-
ցումն սպասվածեն շատ ավելի մեծ հաջողություն ունեցավ և ան-
օրինակ խանդավառության արժանացավ։ Կը մաղթենք որ մեր
այստեղի դերասանք անմահ Լեպլեպիճիի այս ներկայացումեն դաս

---

[83] «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1912, № 112, էջ 3—4։

մը առնին։ Անոնք թող գան ու տեսնեն, ահա այս է մեր ամենէն անկեղծ փափաքը»[84]։

Կարելի է բերել նույնատիպ գնահատականներ նաև այլ երկրների թերթերից՝ ցույց տալու համար այն, թե որքան բարձր է գնահատվել Չուխաջյանի այս կոմիկական օպերան։ Սակայն բերածն էլ բավական է։ Եվ եթե այսօր մենք ձեռքի տակ չունենք հեղինակային օրինակը, և չենք կարող լրիվ պատկերացում կազմել նրա մասին, ապա դա պետք է համարել մեր բազմաթիվ դրժբախտություններից մեկը։

«Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերան մեր օրերում էլ չի կորցրել իր գեղարվեստական արժեքը։ Վերջին երկու տասնամյակում այն բեմադրվել է Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում[85], Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում[86], Մոսկվայի ռադիոյի կողմից (ռուսերեն) և այլ տեղերում, բայց և այնպես այն դեռ սպասում է իր նոր և ավելի մտածված բեմադրությանը, որպեսզի իր արժանի տեղը գրավի հայկական երաժշտական թատրոնի խաղացանկում։

Չուխաջյանի այսքան հաջող սկսած ստեղծագործական ու կատարողական գործունեությունը, որի համար նա պարգևատրվել էր Սատագարի, Առյուծի և Արևի շքանշաններով, դժբախտաբար, 1877—1878 թվերի ռուս-թուրքական պատերազմից հետո բոլորովին այլ ընթացք ստացավ։ Հայտնի է, որ արյունարբու Աբդուլ Համիդի ռեակցիոն կառավարությունն սկսեց իր հայահալած քաղաքականության խստությունների գործադրումը, փակելով ու ոչնչացնելով հայերի մշակութային հաստատությունները և անցնելով ժողովրդի ֆիզիկական բնաջնջման արյունալի ծրագրի իրագործմանը։ Արևմտահայ գրականության ու արվեստի բնագավառներում 1860-ական թվականներից սկսված աշխուժությունն ու վերելքը 80-ական թվականներին չքացան։ Մշակույթի բնագավառում աչքի

---

[84] «Բրոնիա» թերթ, Պիրեոն, 1883, դեկտ. 1։ Մեջբերումը կատարված է ըստ Շարասանի «Թրքահայ բեմն և իր գործիչները» (1850—1908) գրքի, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 64։

[85] Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1943 թ. վերանայված լիբրետոյով, «Կարինե» վերնագրով։ Դիրիժոր Ա. Տեր-Հովհաննիսյան, ռեժիսոր Թ. Սարյան։

[86] Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1951 թ., Ա. Այվազյանի երաժշտական լրացումներով, որոնք բեմադրության երաժշտությունը դարձրել էին խայտաբղետ։ Ներկայացման դիրիժորն էր Ս. Ջարեքյանը, ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը։ Ներկայացումն արժանացավ քննադատական սուր դիտողությունների և հանվեց օպերային թատրոնի խաղացանկից։

ընկնող գործիչներից ոմանք բանտարկվեցին ու աքսորվեցին, ոմանք թողնելով հայրենի բնակավայրերը մեկնեցին Անդրկովկաս՝ իրենց ուժերը ներդնելու ազգային արվեստի զարգացման գործում, իսկ ոմանք էլ հույս ունենալով որ առաջին հարվածներից հետո դրությունը կփոխվի ու իրենք կկարողանան շարունակել իրենց աշխատանքը, մնացին իրենց տեղերում: Այս վերջիններիի թվին էր պատկանում նաև Տիգրան Չուխաջյանը: Նա մնաց Պոլսում, շարունակեց ստեղծագործել, բայց ոչ նախկին թափով: Նրա նրաժշտական-թատերական ստեղծագործությունները, շնորհիվ Պենկլյանի օպերետային խմբի, շարունակեցին հնչել հարևան Լրկրներում ու տարածել հեղինակի համբավը, բայց ինքը Չուխաջյանը դրանից որևէ նյութական օժանդակություն չստանալով, ընկավ շատ ծանր դրության մեջ: Մասնավոր դասերը երբեք չէին ապահովել նրան և այդ շրջանում ավելի սակավաթիվ դառնալով, չէին կարող քիչ թե շատ տանելի կյանքի պայմաններ ստեղծել: Մի քանի տարի մի կերպ դիմանալով, նա իր հույսը կապում է Պոլսում նոր հաջողությունների հասնելուց և մտածում է Թուրքիայից հեռանալու մասին: Դժբախտաբար մի շարք հայ դերասանների նման նա իր հայացքը չուղղեց Անդրկովկաս, որտեղ կարող էր գտնել իր իսկական հայրենիքը և ապրել ստեղծագործական նոր վերելք, այլ միամտաբար կարծում էր, թե Փարիզում ավելի մեծ հաջողության կհասնի, թեև դրա համար նյութական խոշոր գումարներ էին հարկավոր: Իր հույսը դրել էր նոր ավարտած «Զեմիրե» օպերայի բեմադրության վրա:

Այս հույսով Չուխաջյանը 1891 թ. իր ընտանիքով մեկնում է Փարիզ, որպեսզի անձամբ մասնակցի նոր օպերայի բեմադրությանը, որը տեղի պիտի ունենար «Կոմիկական օպերա» թատրոնում: Բայց ամիսներ անցան, իսկ «Զեմիրեն» չբեմադրվեց՝ բեմադրության ծախսերի համար անհրաժեշտ գումարի բացակայության պատճառով: Հայ հարուստները, որոնց հետ հույսեր էր կապում Չուխաջյանը, նրան օգնության ձեռք չմեկնեցին: Այստեղ, Փարիզում, նրան հաջողվում է կատարել տալ միայն «Օլիմպիայի Նախերգանքը» («Արշակ Բ») և «Արևելյան ֆանտազիան», որոնց կատարումը «Սպլենդիդ Տավեռնի» նվագախմբի կողմից արժանանում է հասարակության ջերմ ընդունելությանը: Բայց այդ չէր նրա սպասելիքը: Հուսախաբ, նյութական ծանր կացության մեջ, նա վերադառնում է Պոլիս, նյութական միջոցներ փնտրելու, որ-

այնպէս կրկին գնա Փարիզ՝ «Զեմիրեի» բեմադրութիւնն իրագործելու համար։

Շիշտ է, Պոլսում, նույն 1891 թվի ձմռանը, օրիորդ Բենաթիի ֆրանսիական խումբը Կոնկորդիայի ձմեռային թատրոնում բեմադրվում է «Զեմիրե» օպերան, բայց այս բեմադրությունը նրան չի բերում նյութական ապահովություն։ Առաջվա նման նա շարունակում էր մասնավոր դասերը, որոնք նույնպես հետզհետե պակասում էին։ «Զեմիրեն» երկրորդ անգամ բեմադրվեց 1894 թ. Ֆրանկինիի իտալական խմբի կողմից, ֆրանսիական նոր թատրոնի բեմի վրա։ Այս բեմադրության կապակցությամբ Զուխաջյանը վերանայում է իր օպերան, նրա մեջ եղած խոսակցական էպիզոդները փոխարինում է դրամատիկ ռեչիտատիվներով, հարըստացնում երաժշտական նոր նյութերով ու բերում վերջնական տեսքի։

«Զեմիրեն» իր բնույթով տարբերվում է թե grand-opera «Արշակ Բ»-ից և թե Զուխաջյանի կենցաղային օպերետներից ու երաժըշտական կոմեդիաներից։ Հեղինակի կողմից այն անվանված է օպերա-կախարդապատկեր։ Լիբրետոն թուրքերեն լեզվով կազմել է Տիգրան Գալեմճյանը, իսկ իտալերեն և ֆրանսերեն թարգմանել է Անմեղյանը։ «Զեմիրեն», որի գործողությունը տեղի է ունենում Հնջազում (Արաբիա), ունի հեքիաթային սյուժե։ Դա որսորդ էլզանթուրի և կախարդված գեղեցկուհի Զեմիրեի սիրո պատմությունն է։ Չար կախարդ էբուդիան կախարդել է նշանավոր Բենեցարի աղջկան՝ Զեմիրեին և կնոջը՝ Ռեբիային, նրանց դարձնելով թափառաշրջիկ աղքատներ։ Էլզանթուրը և Զեմիրեն իրենց տոչորող ծարավը հագեցնելու համար խմում են կախարդված առվակի ջրից և տարվում անհաղթահարելի սիրով։ Էլզանթուրը որսից վերադառնալով, չի կարողանում մոռանալ Զեմիրեին։ Երկար որոնումներից հետո նա Զեմիրեին գտնում է այն պահին, երբ Զեմիրեի հայրը պատրաստվում է աղջկան կնության տալու մի հարուստ, բայց չսիրած մարդու։ Էլզանթուրի հայտնվելուց հետո Զեմիրեի հայրը, համոզվելով նրանց սիրո ուժի և անկեղծության մեջ, համաձայնում է նրանց ամուսնությանը։ Սիրո այս պարզ պատմությունը, համեմված արևելյան հեքիաթներին հատուկ խորհրդավորությամբ, չար ոգիների ու կախարդի մասնակցությամբ, բնության ահեղ տեսարանների (փոթորկի) պատկերմամբ և այլ մանրամասներով, իսկապես արևելյան հեքիաթային մի կախարդապատկեր է։

Օպերայի երաժշտությունն ստեղծելիս Չուխաջյանն ուշադրություն է դարձրել Զեմիրեի և էլզանթուրի լիրիկական կերպարների բնութագրման, նրանց սիրո հետ կապված սյուժետային գծի պատկերման վրա։ Ուստի և օպերայի երաժշտության մեջ հիմնականը դարձել են լիրիկական ջերմաշունչ մեղեդիները, ռոմանսային տիպի երգերն ու արիոզոները, լիրիկական զուգերգերն ու հուզական հագեցվածությամբ աչքի ընկնող երաժշտական հատվածները, որոնք և ապահովում են նրա ընդհանուր լիրիկական բնույթը։ Այդպիսին է օրինակ Զեմիրեի արիան։ Ընդ որում առանձին երգերն ու զուգերգերը սերտորեն կապված են միմյանց ու ստեղծել են անընդմեջ զարգացմամբ տրված ամբողջական երաժշտական պատկերներ։ Օպերայի երաժշտության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև բնության երևույթների ու ֆանտաստիկ էակների երաժշտական պատկերումները։ Այստեղ առաջին հերթին պետք է մատնանշել փոթորկի երաժշտական պատկերը, որն ստեղծած է սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքների արտահայտչական հնարավորությունների վարպետ օգտագործման միջոցով։

Մինչև վերջերս «Զեմիրեն» համարվում էր Չուխաջյանի վերջին օպերային ստեղծագործությունը։ Սակայն, շնորհիվ արվեստի վաստակավոր գործիչ Գ. Ստեփանյանի պրպտումների, այժմ հայտնի է դարձել, որ «Զեմիրեից» հետո նա գրել է ևս մի օպերա՝ «Ինդիանա» վերնագրով, օգտագործելով Աբդուլլահ Համիդիի «Հնդկուհին» թատերախաղը[87], և որ այն կոմպոզիտորն ավարտել է 1897 թ., գրավ է դրել Ծղիազար Մելիքյանի մոտ, իսկ այժմ գտնվում է Պոլսում, Արամ Ծղիազարյանի մոտ։ Դժբախտաբար այս օպերայի բովանդակության ու երաժշտական մարմնավորման մասին, մենք դեռևս որևէ պատկերացում չունենք։

Այժմ պարզվում է, որ «Ինդիանան» էլ Չուխաջյանի վերջին օպերային ստեղծագործությունը չէ։ Արևմտահայ պարբերական մամուլում, հատկապես «Արևելյան մամուլ» երկշաբաթաթերթում (Զմյուռնիա) և «Բազմավեպ» ամսագրում (Վենետիկ) տեղեկություններ կան այն մասին, որ իր կյանքի վերջում, ընդառաջելով բարեկամների ցանկությանը, նա ձեռնարկել է «Ծէմիշճիլեր» օպերետի ստեղծմանը, օպերետ, որն իր մահվան հետևանքով անա-

---

[87] Այս հարցի վերաբերյալ ավելի մանրամասն տեղեկություններ ընթերցողը կգտնի Գ. Ստեփանյանի «Տ. Չուխաջյանի մի անհայտ օպերետային մասին» հոդվածում, «Սովետական արվեստ» ամսագիր, Երևան, 1957, № 2, էջ 49—50։

վարտ է մնացել[88]։ Թե ինչ է ներկայացրել այն և ուր է նրա ձեռագիրը, առայժմ մնում է անհայտ։

Այսպիսին է ահա Չուխաջյանի օպերային ստեղծագործության բնորհանուր պատկերը։ Անցնելով դրամատիկական թատերական ներկայացումների համար երաժշտություն գրելու նախապատրաստական փուլից, նա մոտիկից ծանոթացավ թատրոնի սպեցիֆիկային և դա, անկասկած, ունեցավ իր դրական նշանակությունը օպերային ստեղծագործության բնագավառում։ Շուրջ 30 տարվա ընթացքում (1868—1898) Չուխաջյանը հիմնականում իր ստեղծագործական ջանքերը կենտրոնացնելով այդ բնագավառում, հաւսել զգալի արդյունքների, դարձավ հայ առաջին օպերաների, երաժշտական կոմեդիաների և օպերետների հեղինակ և որպես այդպիսին նվաճեց հաստատուն տեղ հայ երաժշտության պատմության մեջ։

Սակայն Չուխաջյանի ստեղծագործությունը չի սահմանափակվել միայն օպերային և թատերական երաժշտության բնագավառներով։ Ընդառաջելով ժամանակաշրջանի առաջադրած խնդիրների կատարմանը, նա զգալի ջանքեր է գործադրել նաև կամերային վոկալ և գործիքային երաժշտության զարգացման ուղղությամբ։

Չուխաջյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են գրավում այն սյուիտաներն ու պոպուրիները, որոնք կազմված են հեղինակի կողմից՝ օգտագործելով իր երաժշտական-բեմական գործերի թեմաները։ Դրանցից են, օրինակ, «Արևելյան Պոպուրին», որի մեջ օգտագործված են «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերայի թեմաները (Ֆաթինեի արիան՝ «Ամեն անցավ», պարերի մեղեդիները և Հոր-Հոր աղայի արիան՝ «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք»)։ Դրանցից են նաև «Արաբական բալետ»-ի առաջին և երկրորդ սյուիտաները «Զեմիրե» օպերայի երաժշտության հիման վրա ստեղծված։ Կարելի է հիշատակել նաև «Արևելյան ֆանտազիաներ»-ի երկու սյուիտաները, հիմնված թուրքական թեմաների վրա։ Սրանք բոլորն էլ շարադրված են դաշնամուրային կատարման համար և ունեցել եւ լայն տարածում։

Չուխաջյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ մենք հանդիպում ենք նաև երկձայն, եռաձայն և քառաձայն ֆուգաների,

---

[88] Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», Ժմյուռնիա, 1898, № 6, էջ 234—237։ Ա. Ա.-ի «Տիգրան էֆ. Չուհաճյան» հոդվածը։ Նույնի մասին տե՛ս նաև «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1899, № 1, էջ 81։

որոնք վկայում են հեղինակի կողմից բազմաձայն երաժշտության տեխնիկայի յուրացման և կոմպոզիտորական վարպետության աճի մասին: Ըստ երևույթին դրանք գրված են ուսումնառության տարիներին և հետագայում այլևս չեն գրավել կոմպոզիտորին: Այդ երևում է նրանից, որ նրա հասուն տարիների ստեղծագործության մեջ մենք չենք հանդիպում ֆուգայի, որպես երաժշտական ձևի, օգտագործմանը:

Սակայն Չուխաջյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ հիմնական տեղը պատկանում է եվրոպական պարային երաժշտության ձևերի օգտագործմանը: Այստեղ մենք հանդիպում ենք վալսերի, մազուրկաների, պոլկաների, գավոտների, տարանտելաների, կադրիլների և այլ ձևերի, որոնց օգտագործմամբ Չուխաջյանն ստեղծել է կենցաղային երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ: Դրանք ունեցել են կենցաղային-կիրառական նշանակություն և կատարվել են Պոլսի սալոններում՝ նպաստելով եվրոպական երաժշտական ձևերի տարածմանն ու հայերի կենցաղում արմատավորելուն: Սրանք նույնպես հրատարակված են որպես դաշնամուրային գործեր և իրենց երաժշտական ոճով ու լեզվով գտնվում են Չուխաջյանի թատերական գործերի երաժշտության ոլորտում:

Առավել կարևոր են Չուխաջյանի կամերային վոկալ գործերը: Այստեղ մենք հանդիպում ենք հայրենասիրական երգերի ու ռոմանսների, որոնք գրված լինելով ժամանակակից հայ բանաստեղծների խոսքերով, արտահայտել են առաջավոր գաղափարներ և նպաստել են հայերի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը: Վերը մենք արդեն առիթ ունեցանք խոսելու Չուխաջյանի այն երգերի մասին, որոնք գրված լինելով թատերական ներկայացումների համար, տպագրվել են «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսում և տարածվել ժողովրդի մեջ: Դրանցից առանձնապես նշանակալից է «Օն մեր նախնի դարուց կարդամք հրավեր» երգը, որը ժամանակին հանդիսացել է պոլսահայ թատրոնի գաղափարական ուղղվածության ցայտուն արտահայտությունը և մինչև այժմ էլ պահպանել է իր գեղարվեստական արժեքը: Առույգ տրամադրությունը, խրոխտ հնչերանգները, քայլերգային հատու ռիթմը և մեղեդային գծի հստակությունն ու գրավչությունը հանդիսացել են այն հիմնական առանձնահատկությունները, որոնց շնորհիվ ոչ միայն ապահովվել է այս երգի արտակարգ երկարակեցությունը (այն կատարվում է և այժմ), այլև ունեցել է որոշիչ նշանակություն հայկական ազգային-հայրենասիրական երգի զարգացման համար:

Վերը մենք խոսեցինք նաև Մ. Նալբանդյանի «Երգ ազատության» բանաստեղծության երաժշտականացման և «Վարդան Մամիկոնյան-փրկիչ հայրենյաց» ներկայացման հետ այն երգվելու փաստի մասին։ Հայտնի է, որ այդ ներկայացման երաժշտությունը գրել է Չուխաջյանը և այդ բազմիցս նշվել է մամուլում։ Եթե ամբողջ ներկայացման երաժշտությունը նրանն էր, ապա ներկայացման ընթացքում երգված այդ երգի մեղեդին նույնպես նրա հեղինակությունն էր։ Այս հարցի վերջնական լուծման գլխավոր դժվարությունն այն է, որ Չուխաջյանի գրած թատերական երաժշտությունը (այդ թվում և վերը նշված պիեսի համար գրված երաժշտությունը) չի պահպանվել։ Իսկ տվյալ երգի մեղեդին չի տպագրվել 19-րդ դարի երգարաններում (բացառությամբ Եզնիկ քհ. Երզնկյանցի 1882 թ. երգարանից), թեև այն երգվել ու արտասանվել է ամենուրեք։ Այժմ մեզ հայտնի է «Ազատն աստված» կամ «Երգ ազատության» երգի անհեղինակ մի քանի տարբերակ, որոնք և բերում ենք այստեղ՝ իրար հետ համեմատելու և դրանց միջից Չուխաջյանի հավանական մեղեդին գտնելու նպատակով։

Ա) ԵՐԳ ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ



Բ) ԵՐԳ ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ.





Դ) ՍՋՑՏՆ ՍՍՏՎԾԻ

(ազատության երգ)

Խոսք՝ Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ

Moderato

Ա - զատ ասս-ված այն օ - րից, Երբ հա- ճե-ցավ

ծուղէ փը - չել, իմ ճո-դա-նյութ բին-ված - հին կեն-դա-նու-թյուն

պար՝ զե - վել: Եսան-բար-բառ մի մա-նուկ՝ եր-կու ձեռ-քրս պար-զե-ցի

և իմ աղ - զար թե - վե ռով ա - զա-տու-թյուն գըր-կե - ցի:

Դ) ՍՋՑՏՆ ՍՍՏՎԾԻ

Ա - զատ ասս-ված այն օ րից, Երբ հա -

ճե - ցավ ծուղէ փը - չել, իմ ճո - դա-նյութ

բին - ված - հին, կեն- դա - նու - թյուն պար - զե - վել:

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, Եղնիկ քահ. Երզնկյանցի երգարանի և «Դանձարան»-ի մեջ տպագրված տարբերակները հիմնականում համընկնում են, թեև ռիթմական ու մեղեդային որոշ տարբերություններ կան նրանց միջև։ Նախ տոնայնությունը երկուսի մեջ էլ մինոր է (c-moll և e-moll), ընդ որում երկուսի մեջ էլ հարմոնիկ մինոր։ Երկուսի մեղեդիներն էլ սկսվում են նույնատիպ մոտիվով և ունեն նույն ընթացքը։ Երկուսի մեջ էլ կետագծային ռիթմը լայնորեն օգտագործված է և ակտիվություն է հաղորդում մեղեդուն ու հաղթահարելով մեղեդու մինորայնությունը, այն մոտեցնում է քայլերգային մեղեդիներին։ Երկուսի մեղեդիներն էլ բաղկացած են երկու մասից. առաջին քառատողը մեղեդու հիմնական մասի, իսկ երկրորդ քառատողը կրկնակի դեր է կատարում։ Այս բոլորը միասին վերցրած մեզ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ այս երկու մեղեդիները միևնույն արմատից են ծագում և նույն կոմպոզիտորի հեղինակությունն են և որ դրանց միջև տարբերություններն առաջացել են կատարման պրոցեսում։

Դատելով այդ երկու մեղեդիների ռիթմական, ձևակառուցման, հնչերանգային և այլ առանձնահատկություններից, որոնք չափազանց մոտ են ու հարազատ Ջուխաջյանի ոճին, համարձակվում ենք ենթադրել, որ հենց այս մեղեդին է, որ երգվել է Մ. Նալբանդյանի մահվան տարելիցին նվիրված ներկայացման ընդմիջումներից մեկի ժամանակ և որ այդ երգի հեղինակը հանդիսանում է ինքը Ջուխաջյանը։ Որ իրոք այն երգվել է 1860-ական թվականների վերջերից սկսած, այդ երևում է Ե. Տնտեսյանի 1880 թ. հրատարակած երգարանից, որի մեջ «Ազատություն» բանաստեղծությունը նշված է աստղանիշով, այսինքն պատկանում է եղանակավոր կամ երգվող բանաստեղծությունների շարքին։ Իսկ 1882 թ. այն զետեղված է Եղնիկ քահ. Երզնկյանցի «Ձայնագրյալ ազգային երգարան»-ում իր եղանակի հետ միասին։ Դա այս երգի առայժմ մեզ հայտնի ամենավաղ նոտային հրատարակությունն է։ Դրանից առաջ այն բազմիցս տպագրվել ու տարածվել է, բայց առանց եղանակի։ Իբրև այդպիսին էլ նա տեղ է գտել Մ. Միանսարյանցի «Քնար հայկական» երգարանում։ Համիդյան ռեժիմի պայմաններում, սակայն, այդ բանաստեղծության հրատարակությունը կապված էր մեծ ռիսկի հետ։ Ով էթե Ե. Տնտեսյանն այն զետեղել էր իր երգարանում, ապա, պետք է ենթադրել, որ այլ բանաստեղծությունների հետ միասին նաև այս երգի պատճառով նա բանտարկվեց ու բանտում էլ գտավ իր վախճանը։

Եթե իրոք այս երգի մեղեդու հեղինակը Զուխաջյանն է (որի մեջ մենք համոզված ենք՝ դատելով երգի մեղեդիական գծի բնորոշ հատկանիշներից), ապա հասկանալի պատճառներով նա պիտի զգուշանար հրապարակով հանդես գալ, որպես դրա հեղինակ և ազատության քարոզիչ, թեև իր հայացքներով նա ազատատենչ էր և իր ստեղծագործությամբ բազմիցս է արձագանքել ազգային-ազատագրական շարժումներին: Դրա լավագույն ապացույցը «Արշակ Բ»-ից բացի, «Զեյթունցիների քայլերգն» է, որն սկզբում երգվել է «Զեյթեկլեր» օպերետում, ապա անջատվելով դրանից ապրել է ինքնուրույն կյանքով ու դարձել ազատագրական պայքարի ամենատարածված ու սիրված մարտական երգերից մեկը: Դա իսկական հայրենասիրական, Զեյթունի հերոս որդիներին արժանի մի երգ է, որն իր հնչերանգային համակարգով մոտ է ու հարազատ Զուխաջյանի հայրենասիրական մյուս երգերին («Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք», «Երգ ազատության», «Օն մեր նախնի» և այլն): Դրանում համոզվելու համար բավական է իրար կողքի դնել հետևյալ տակտերը.

Ա) «ԶԵՅԹՈՒՆՑՈՑ ՔՑԼԵՐԳ»



Բ) «ԱԶԱՏՆ ՍՍՏՎԱԾ»



Գ) «ԼԵՒԼԵՒԻԶԻ»—ից («Ախ, ըաս ապ-րես»)



Դ) ՓԹԻՆԵՑԻ ԵՐԻՑՑԻՑ (I գործ.)



Ե) ԽՈՒՐՃՈՒԴ ԲԵՑԻ ԵՐԻՑՑԻՑ



Զ) «ԵՐԴ ՈՒՐԱԽՈՒԹՅԱՆ»



է) «ՕՆ ՄԵՐ ՆԱԽՆԻ»



Ը) «ՄԵՆՔ ՔԱՋ ՏՈՒՄ ՋԱՎԱԿՆԵՐՆ ՆՆՋ»



Թ) «ԳՆԱՐՈՒՆ» («Ոճ, ինչ աշուշ»)



Չուխաջյանի տարբեր գործերից վերցված այս տակտերի համադրությունից ու համեմատությունից դժվար չէ տեսնել ռիթմական ու հնչերանգային նմանությունը դրանց միջև:

«Ձեյթունցոց քայլերգը» նույնպես մեզ հասել է տարբեր ձայնագրություններով, որոնք հիմնականում համընկնելով հանդերձ, ունեն նաև որոշ տարբերություններ:

Բերված ձայնագրությունների ուշադիր համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Ա. Շահվերդյանի գրքում տպագրված տարբերակը և «Գանձարան հայկական երգերուն» (էջ 105—106) ժողովածուի մեջ տպագրված տարբերակը (Ա. Պատմագրյանի մշակումը քառաձայն երգչախմբի համար) հիմնականում համընկնում են իրար, թեև առաջինը 2/4, իսկ երկրորդը 4/4 չափում են գրված և ռիթմի որոշ տարբերություն կա միայն վերջին տողում («Բռնավորին մեր վիզ պարզած»): Ինչ վերաբերում է պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» գրքում (էջ 543) բերված տարբերակի, ապա այն ավելի շատ ռիթմական փոփոխություններ է պարունակում (տե՛ս 3-րդ, 4-րդ և 7-րդ տակտերը): Մեր կարծիքով այս երեք տարբերակներից ավելի հավանականը Ա. Շահվերդյանի գրքում տպագրվածն է, եթե

Ս) ՉԵՑԹՈՒՆՑԻՆԵՐԻ ԵՐԳԸ

Ձայնագր. Ք. ՊՈՊՏՍԱՐՅԱՆԻ



Բ) ՉԵՑԹՈՒՆՑՈՑ ՓՈՓԽԵՐԳԸ



Գ) ՉԵՑԹՈՒՆՑԻՆԵՐ

Խոսք՝ Հ. ՉԱՔՐՅԱՆԻ

Մշակող Ա. ՊԱՅՄԱԳՐՅԱՆԻ



այն 2/4-ից վերածվի 4/4-ի, քանի որ այս վերջինն առավել չափով համապատասխանում է քայլերգի մեղեդիական ու ռիթմիկ կառուցվածքին։ Մանավանդ, որ Չուխաջյանի հայրենասիրական մյուս երգերը («Օն մեր նախնի», «Երգ ազատության») նույնպես 4/4 չափով են գրված։

«Զնյթունցոց քայլերգի» մեղեդին իր կառուցվածքով լիովին համապատասխանում է բանաստեղծական խոսքին և նրա բովանդակությանը։ Այն լակոնիկ է, հեշտ ընկալվող, իր հնչերանգներով առույգ է ու վարակիչ, իսկ հատու քայլերգային ռիթմը առավել ցայտունություն է հաղորդում մեղեդուն։ Իր մեղեդիական գծի, հընչերանգային հիմքի, ռիթմական կերպարի կուռ միասնությամբ աչքի ընկնող այս երգը 19-րդ դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժումների ամենացայտուն երաժշտական արտահայտությունն է և որպես այդպիսին դարձել է համաժողովրդական սեփականություն։

Չուխաջյանի ազգային-հայրենասիրական երգերի մասին մեր պատմիքն ավարտելու համար կցանկանայինք հատկապես ընդգծել, որ այդ երգերն ստեղծելիս Չուխաջյանն, անկասկած, աչքի առաջ է ունեցել իտալական ու ֆրանսիական հեղափոխական երգերը և դրանցից է ստացել իր մղումը։ Այս է պատճառը, որ Չուխաջյանի երգերի և հիշյալ հեղափոխական հիմների (հատկապես Գարիբալդիի հիմնի և «Մարսելիոզա»-ի) միջև գոյություն ունի որոշ հոգեհարազատություն։ Եվ դա հասկանալի է, քանի որ հայ ազգային-ազատագրական շարժումները նույնպես իրենց մղումներն ստանում էին իտալական և այլ ժողովուրդների ազատագրական շարժումներից և սովորում նրանց փորձից։

Այժմ մի քանի խոսք Չուխաջյանի լիրիկական երգերի ու romanների մասին։ Դրանցից են «Գարուն» («Ո՜հ, ինչ անուշ», խոսք՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի), «Լռություն» (խոսքերի թարգմ. Պետրարկայից՝ Օննիկ Երկանյանի), երաժշտական կոմեդիաների մեջ եղած լիրիկական երգերից հատկապես Ֆաթինեի արիան՝ «Ձմեռն անցավ» («Լեբլեբիջի») և այլն։ Այս երգերի համար բնորոշը նրանց գեղարվեստական ձևի ավարտվածությունն է, լիրիկական ջերմաշունչ հնչերանգները, վոկալ գծի արտակարգ երգայնությունը, մատչելիությունն ու կատարման հեշտությունը։ Իրենց ամբողջության մեջ նրանք տպավորիչ են և առաջին կատարումից հետո նվաճում են մարդու սիրտն ու հոգին։ Այդպիսին է, օրինակ, «Գարուն» երգ-romanսը, որը հանդիսանում է Մ. Պեշիկթաշլյանի լավագույն բանաստեղծություններից մեկի հիանալի երաժշտականացումը։ Բանաստեղծի ներշնչանքով լի խոսքը գարնանային զեփյուռի ու թռչնակի աղու երգի մասին է, որոնք դյութում, կախարդում են սիրո բերիւ ապրող պոետին, բայց որոնք դարձյալ մերժվում են նրա կողմից, որովհետև հայրենիքի հովիկն ու թռչնակը չեն։ Եվ ա-

ռանց ափսոսալու ու վճռականությամբ լի նա բացականչում է. «Գնա՛, անցիր սրտես ի բաց», «Գնա՛, երգե սրտես ի բաց»: Այստեղ էլ հայրենասեր պոետի սիրատոչոր սիրտն է բացվել մեր առջև և կոմպոզիտորը համակվելով նրա արտահայտած զգացմունքներով կարողացել է ստեղծել ոգեշունչ մի մեղեդի, որն անքակտելիորեն միանալով պոետական խոսքին դարձել է երաժշտական մի գործ, որը կարող է իրավամբ համարվել գրական խոսքի ու երաժշտության միասնության անկրկնելի նմուշ: (Նոտային օրինակը՝ էջ 185):

Հետաքրքիր է մեղեդու կառուցվածքը: Բանաստեղծական խոսքի հնգատողի առաջին երեք տողերը մարմնավորված են որպես մեղեդու հիմնական մասը, իսկ վերջին երկատողը որպես կրկնակ: Դրանք իրար հակադրված են նաև տոնայնությամբ: Ծռատողը զբրված է ռե մինորում, իսկ երկատողը (կրկնակը)՝ ռե մաժորում: Ընդ որում երկրորդ հնգատողը մարմնավորված է տոնայնությունների նույն հերթականությամբ, թեև մեղեդին իր հիմնական մասում այլ է, ավելի խրոմատիզացիայի ենթարկված, հատկապես վերջին հատվածում, որը և նախապատրաստում է անցումը ռե մինորից ռե մաժոր: Մեղեդու նման կառուցվածքը թողնում է անընդհատ զարգացող երաժշտական մտքի տպավորություն և վերածում այն ռոմանսի: Ինչ վերաբերում է ռոմանսի դաշնամուրային ընկերակցությանը, ապա այն հիմնված լինելով արպեջիոների վրա, պատկերում է զեփյուռի շարժումն ու ծովի մեղմ ծփանքը, որը ծառայում է որպես հիանալի ֆոն մեղեդու ծավալման համար: Դաշնամուրային ընկերակցությունն իր հերթին նպաստում է ռոմանսի գեղարվեստական ամբողջականությանը:

Զուխաջյանի այս ռոմանսը պատկանում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, ավելի ճիշտ 70-ական թվականներին[89] և ունի գեղարվեստական ու պատմական խոշոր արժեք: Այն շարունակում է հընչել համերգասրահներում ու ռադիոյի միջոցով՝ պատճառելով գեղարվեստական հաճույք ունկնդիր հասարակությանն ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ սփյուռքահայ կենտրոններում: Իսկ դրա պատմական արժեքն այն է, որ այն սկզբնավորում է հայկական ռոմանսի, որպես ստեղծագործական ժանրի պատմությունը և ունե-

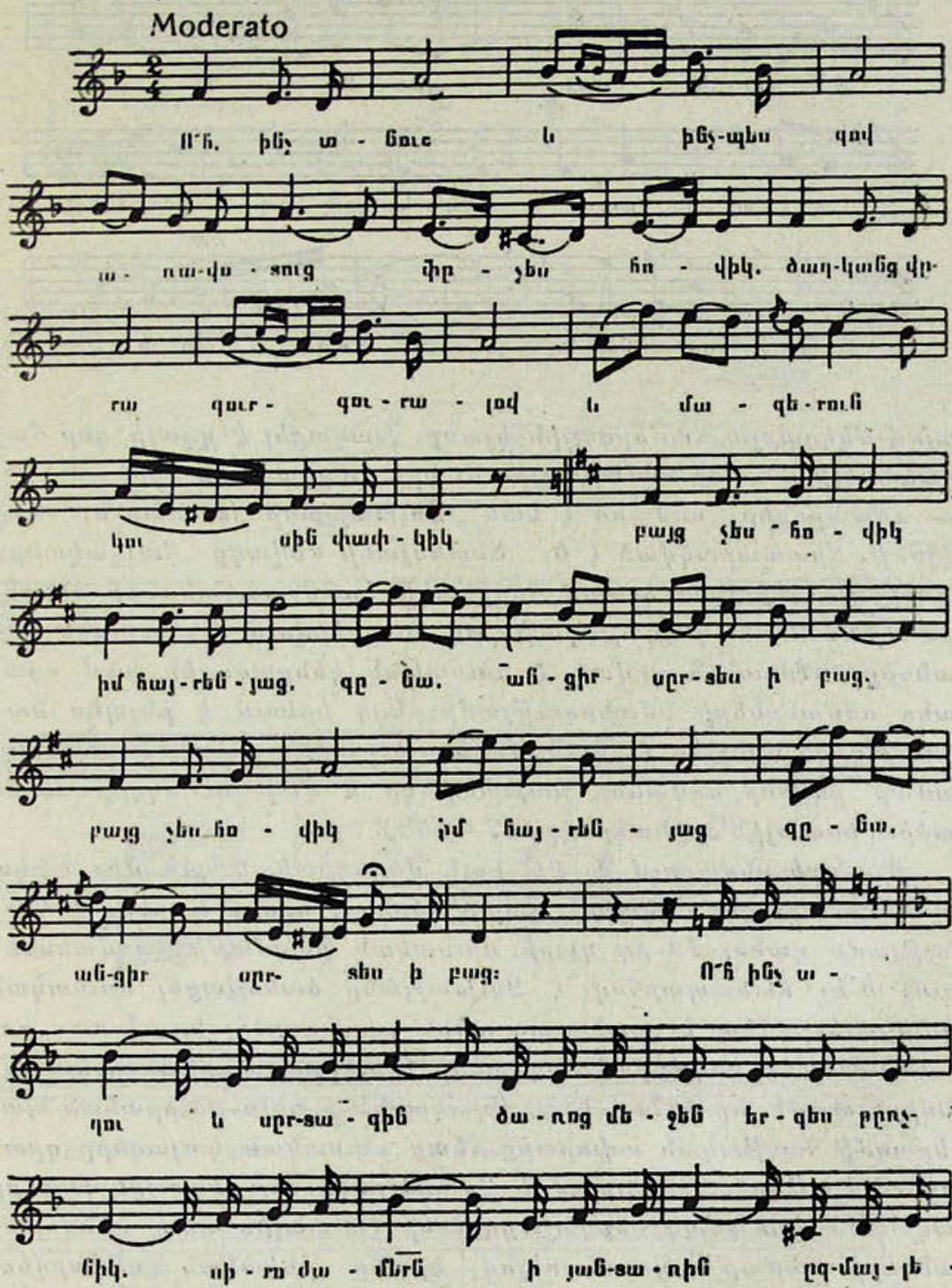
---

[89] Դժբախտաբար ռոմանսի գրելու ճիշտ թվականն անհայտ է: Մենք վերագրում ենք 70-ական թվականներին ելնելով այն բանից, որ այն Ե. Տնտեսյանի երգարանում (1880) արդեն նշված է որպես երգվող բանաստեղծություն:

ԳԻՐՔԻՆ

(Ա՜հ, ինչ աշուշ)

Խոսք՝ Մ. ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆԻ — Երաժշտ.՝ Տ. ՉՈՒԽՋՅԱՆԻ





նալով մեկդարյա համերգային կյանք, խաղացել է զգալի դեր հայ իրականության մեջ ռոմանսային ժանրի զարգացման գործում։

Հետաքրքիր ռոմանս է նաև Զուխաջյանի «Լոռա»-ն, որը 1880 թ. հրատարակված է Ե. Տնտեսյանի «Նվագք հայկականք» հանդեսում։ Իր վրա կրելով հեղինակի երաժշտական ոճի կնիքը, այն միաժամանակ զգալի չափերով տարբերվում է «Գարուն» ռոմանսից։ «Լոռա»-ն գրված է ռուսական կենցաղային կամ «դաժան» ռոմանսների նմանողությամբ։ Այդ երևում է ինչպես նախանվագից, այնպես էլ բուն մեղեդուց։ Այդ բանում համոզվելու համար բերենք ռոմանսի նախանվագը և մեղեդու սկզբի հատվածը։ (Նոտային օրինակը՝ էջ 187—188)։

Թե նախանվագում և թե բուն մեղեդիական գծի մեջ առկա են հնչերանգային այնպիսի դարձվածքներ, որոնք կարելի է հեշտությամբ գտնել 19-րդ դարի ռուսական բազմաթիվ ռոմանսներում։ Ի՞նչ ճանապարհով է Զուխաջյանը ծանոթացել ռուսական ռոմանսների հետ և դրանց տարրերն օգտագործել իր «Լոռա» ռոմանսում։ Մեր կարծիքով այդ տեղի է ունեցել Ադրիանապոլսում։ Խնդիրն այն է, որ 1877—1878 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմի հաղթական ավարտից հետո ռուսական կայազորը գրտնվում էր Ադրիանապոլսում և Զուխաջյանի օպերետային խումբը բավական ժամանակ ներկայացումներ էր տալիս ռուս զինվորականների համար՝ պատճառելով նրանց իսկական գեղարվեստական հաճույք։ Այդ կապակցությամբ էր, որ Զուխաջյանը պար-

ԼՈՌԸ

Խոսքի բարդ.՝ Օ. ՍԻՐԱՆՅԱՆԻ *Սղանակ՝ Տ. ՉԻԼԻՆԳԱՐՅԱՆԻ*





գևատրվեց ռուսական շքանշանով։ Շփվելով ռուս հրամանատարների հետ, Չուխաջյանն ըստ երևույթին նրանց կատարմամբ լսել է ռուսական կենցաղային ռոմանսներ և այդ ճանապարհով ծանոթացել հիշյալ շրջանի ռուսական ռոմանսներին։

Չուխաջյանի ստեղծագործության առաջին շրջանի (1860-ական թվականներ) վոկալ գործերից է «Պանդուխտ առ լուսին» ռոմանսատիպ երգը, որի մասին խոսեցինք «Քնար հայկական» երաժշտական պարբերաթերթի կապակցությամբ։ Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ավելացնել, որ այդ երգը կոմպոզիտորի ոճի ևագմավորման իմաստով այն նախափորձերից է, որոնք հետագայում բերին հասցրին «Գարուն» ռոմանսի ոճին։

Չուխաջյանի հասուն շրջանի գործերից է «Վերբերիջի Հոր-Հոր աղա» երաժշտական կոմեդիայի հերոսուհի Ֆաթինեի արիան (կամ, ինչպես անվանված է կլավիրում բարկարոլան), որն անջատվելով երաժշտական կոմեդիայից, ապրել է ինքնուրույն գեղարվեստական կյանքով ու մինչև այժմ էլ մնում է երգչուհիների համերգային երկացանկում։ Դա «Ջմեռն անցավ, գարուն է արդ» ռոմանսն է։ Ի տարբերություն հեղինակի վոկալ ուրիշ գործերի, այստեղ ավելի շատ են վոկալ զարդարանքները և կոլորատուրային տարրերը։ Հերոսուհու (տվյալ դեպքում երիտասարդ աղջկա) հոգեկան ապրումների բացահայտման տեսակետից այս ռոմանսն աչքի է ընկնում իր խորությամբ ու բնութագրականությամբ։

Մեզ մնում է ավելացնել, որ Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործության մեջ կան նաև հոգևոր մի քանի երգեր, որոնցից են «Ave Maria», «Սուրբ սուրբ», «Արտօսր ի շիրիմ տ. տ. Մեծն Ներսեսի երիցս երանեալ Հայրապետին և Թուրքիոյ հայոց պատրիարքին»

մահերգը (կա նաև որպես թաղման քայլերգ դաշնամուրային շարահարությամբ)։ Սրանցից առաջինը, դժբախտաբար, մեզ չի հասել, և մենք ծանոթ չենք։ Երկրորդը գրված է որպես բազմաձայն խմբերգ խառը երգչախմբի համար՝ երգեհոնի, դաշնամուրի, ջութակի, և ֆլեյտայի նվագակցությամբ։ Խմբերգի հիմնական մեղեդին նման չէ ոչ Եկմալյանի, ոչ Կոմիտասի, ոչ Բիանկինիի և ոչ էլ Այտընյան-Բեռմի տարբերակներին։ Ըստ երևույթին կամ ինքը Չուխաջյանն է ձայնագրել իրեն հանդիպած որևէ անհայտ տարբերակ և կամ թե ինքն է հորինել։ Առաջինն ավելի հավանական է, քանի որ տվյալ մեղեդին ոճական ընդհանրություն չունի Չուխաջյանի ստեղծագործության հետ։ Ինչ վերաբերում է Մեծն Ներսեսի մահվան առթիվ գրված խմբերգին և Մահվան քայլերգին, ապա այն պատկանում է կոմպոզիտորի վերջին տարիների գործերի թվին և նրա հնչյունների տակն էլ շարժվել է իր թաղման թափորը։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև հունարեն ու թուրքերեն խոսքերով գրված մի երկու վոկալ գործ, որոնք առանձին նորույթ չեն բերում նրա ստեղծագործությանը, ապա մոտավորապես ամբողջացված կլինի Չուխաջյանի վոկալ-կամերային ստեղծագործությունը։

Վերն ասածներից դժվար չէ տեսնել, որ հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության այս առաջին շրջանում Չուխաջյանը հսկայական գործ է կատարել ինչպես ազգային-հայրենասիրական, նույնպես և սիրային-լիրիկական երգի ու ռոմանսի զարգացման ուղղությամբ։ Մինչև այժմ մենք որևէ ամբողջական պատկերացում չենք ունեցել կոմպոզիտորի վոկալ ստեղծագործության մասին։ Այժմ իրար մոտ բերելով ու թուղթիկ կերպով վերլուծելով տարբեր թեմաներով ու տարբեր ժանրերում գրված նրա վոկալ գործերը, տեսնում ենք, որ նրանց արժեքն անհամեմատ ավելի մեծ է, քան մինչև վերջերս պատկերացրել ենք մենք։ Այդ ստեղծագործությունների միջից մեր առջև է կանգնում հայրենասեր-կոմպոզիտորի դիմանկարը, կոմպոզիտոր, որը զինված պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, ձեռնամուխ է եղել լուծելու դժվարին խնդիրներ՝ այդ նպատակով օգտագործելով արևմտաեվրոպական ու ռուսական երաժշտության հարուստ փորձը, հարստացնելով երգային ստեղծագործության հնչերանգային ոլորտն ու ռիթմը, թարմացնելով ու իր ժամանակի խնդիրներին համապատասխանացնելով վոկալ-արտահայտչական միջոցների ողջ կոմպլեքսն ու մշակելով իր՝ չուխաջյանական անհատական ոճը, որը ոչ իտալական

էֆ, ոչ հունական և ոչ էլ թուրքական, ինչպես մինչև այժմ պնդել են շատերը, առանց խորանալու խնդրի էության մեջ։ Այն հանդիսանում է հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացման 19-րդ դարի երկրորդ կեսի շրջանի ցայտուն արտահայտությունը, հիմնված էր պոլսահայ երաժշտական կենցաղի վրա և իր մեջ վերածուլում ու միավորում էր այդ կենցաղի տարբեր բնույթի ու ծագման այն բոլոր երևույթները, որոնք օգտակար էին ժամանակաշրջանի առաջադրած խնդիրների լուծման տեսակետից և նպաստում էին հայ ազգային երաժշտական մշակույթի առաջընթացին։ Փույթ չէ, որ այդ ոճը տարբեր է հետագայում Կոմիտասի կողմից մշակված ոճից։ Կոմպոզիտորական ստեղծագործության կազմավորման այս առաջին շրջանում, հայկական իրականության առանձնահատուկ պայմաններում (մշակութային օջախների ու կենտրոնների ցրվածություն, Արևմտահայ և Արևելահայ հատվածների տարբեր սոցիալ-քաղաքական պայմաններ և այլն) հնարավոր էր և նույնիսկ անհրաժեշտ ոճական բազմազանությունը։

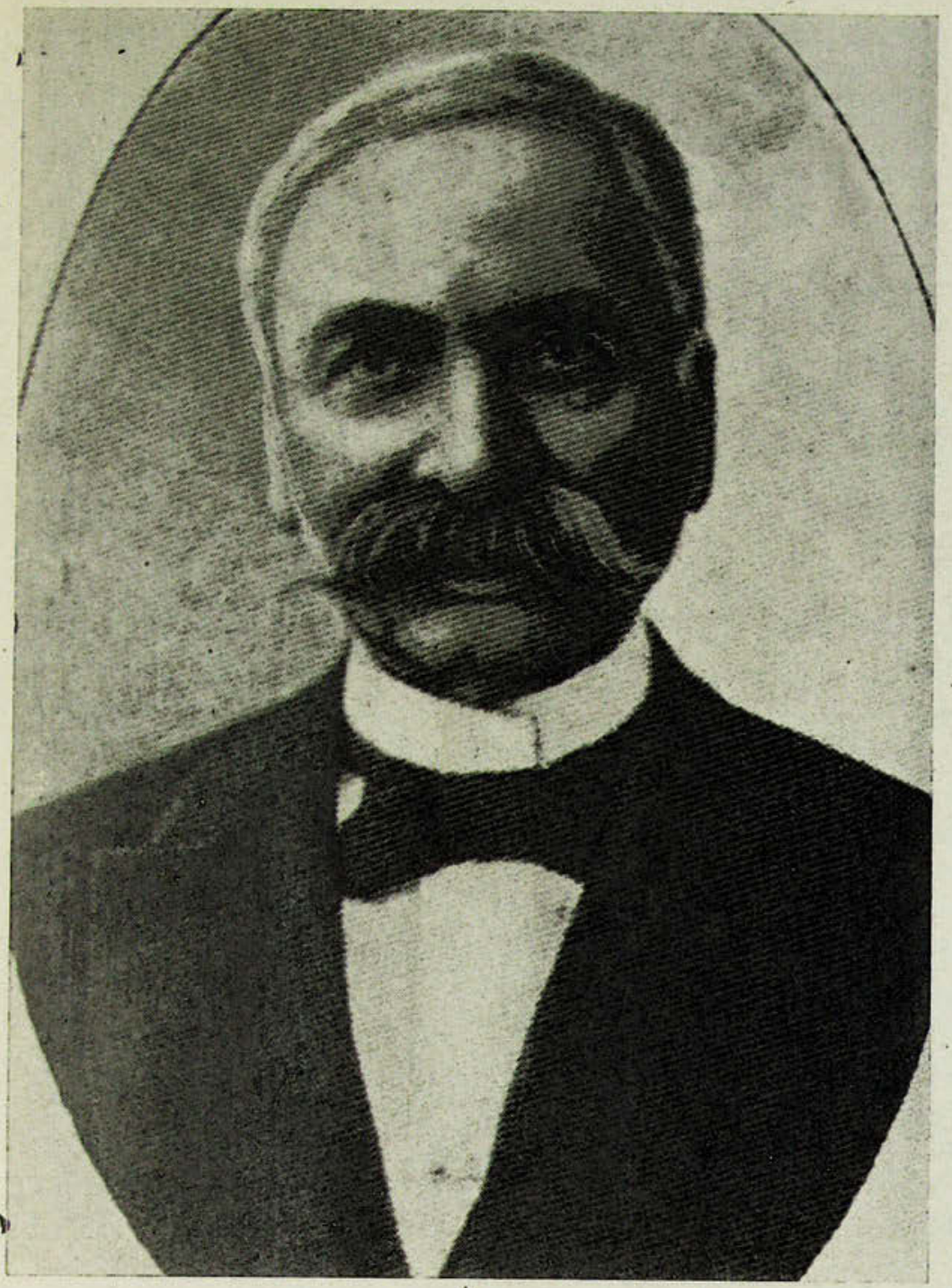
Ջուխաջյանի կյանքի վերջին երկու տարին (1896—1898) անցել է Զմյուռնիայում (Իզմիր), ուր նա փոխադրվել էր Կ. Պոլսից՝ հուսալով հանդիպել ավելի հարգալից վերաբերմունքի և բարեկամների օգնության կարգի բերել իր նյութական վիճակը։ Ճիշտ է, այստեղ նա շրջապատվեց իր աշակերտների՝ Հարություն Սինանյանի և Սմբատ Քեսեճյանի, ինչպես և հայ մտավորականության այլ ներկայացուցիչների սիրով ու հարգանքով, երաժշտական դասեր ավանդեց դպրոցներում, գրեց մի քանի մանր գործեր, բայց Ջուխաջյանի հույսերն ի դերև ելան, անողոք հիվանդությունը (քաղցկեղ) նրան գամեց անկողնուն և ապա 1898 թ. մարտի 10-ին վերջ դրեց նրա կյանքին։ Նա վախճանվեց ծայրահեղ չքավորության մեջ, ականատես լինելով իր լավագույն երազանքների խորտակմանը։

Մեծ է Ջուխաջյանի երաժշտական ժառանգության արժեքը հայ երաժշտության պատմության մեջ։ Լինելով եվրոպական մասնագիտական կրթությամբ առաջին կոմպոզիտորը հայ իրականության մեջ, շնորհիվ իր երաժշտական տաղանդի նա դարձավ հայկական առաջին օպերայի, երաժշտական կոմեդիաների և օպերետների, երգերի ու ռոմանսների հեղինակը, հայ երաժշտական ստեղծագործությունը դրեց պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա, եվրոպական երաժշտության հարուստ փորձի օգտագործման ճանապարհով բարձրացրեց այն նոր աստիճանի, ստեղծեց այնպիսի գործեր, որոնք հաճույքով երգվել են բազմաթիվ սերունդների կողմից և իրրև

ղենք են ծառայել ազգային-ազատագրության համար մղվող պայքարում։ Թեև բուն Հայաստանից հեռու, բայց միշտ կապված հայ իրականությանը, նա ապրել է եռուն ստեղծագործական մի կյանք, որը, ավելի նպաստավոր պայմաններում, անկասկած, կարող էր տալ ավելի մեծ արդյունքներ։

Մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ ընդունված է ասել, որ Չուխաջյանի երաժշտական լեզուն, հիմնված չլինելով բուն Հայաստանի ժողովրդական երաժշտության վրա, փաստորեն չի եղել իսկական հայկական երաժշտական լեզու։ Բայց այս տեսակետն ընդունելիս մնում է անհասկանալի, թե ինչո՞ւ Չուխաջյանի երաժշտությունը ինչպես ժամանակակիցների, նույնպես և հետագա շրջանի հայ հասարակության համար եղել է միանգամայն հասկանալի և հարազատ, վայելել է լայն ժողովրդականություն։ Մեր կարծիքով, ավելի ճիշտ կլիներ Չուխաջյանի երաժշտական լեզուն և ոճը համարել արևմտահայ երաժշտական լեզվի կազմավորման շրջանի զորեղ արտահայտություն, մի լեզու, որն իր մեջ խտացրել է մի կողմից՝ հայկական քաղաքային երաժշտության, ինչպես և միջավայրում հնչող արևելյան երաժշտության, իսկ մյուս կողմից՝ եվրոպական և հատկապես իտալական երաժշտության տարրերը։ Արևմտահայ այդ երաժշտական լեզուն, որի ստեղծմանը, Չուխաջյանից բացի, մասնակցել են նաև Գ. Երանյանը, Ե. Տրնտեսյանը, Ն. Թաշճյանը և ուրիշներ, նույնքան տարբեր է արևելահայ երաժշտական լեզվից, որքան արևմտահայ գրական լեզուն արևելահայ գրական լեզվից։ Բայց երկուսն էլ մնում են որպես հայկական երաժշտական լեզուներ և կարող էին իրենց գոյությունը շարունակել ու զարգանալ, եթե սուլթանական արյունարբու կառավարության անտանելի ռեժիմի պայմաններում չընդհատվեր արևմտահայ երաժշտական լեզվի բնական զարգացումը։ Նույն պատճառով պիտի բացատրել նաև այն, որ 80-ական թվականներից սկսած և նրանից հետո, ոչ 19-րդ դարի վերջին քառորդում և ոչ էլ 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակում արևմտահայ հատվածը չտվեց և չէր էլ կարող տալ Չուխաջյանի նման աչքի ընկնող կոմպոզիտորական ուժեր։ Չուխաջյանը մնում է իբրև արևմտահայ երաժշտական ստեղծագործության գագաթ, հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջամարտիկ և գործոն կառուցող։ Նրան հաճախ որակել են որպես «Հայկական Վերդի», «Թուրքիայի Օֆենբախ» և այլն։ Այդ որակումների մեջ կա որոշ ճշմարտություն և դա այն է, որ Չուխաջյանն իր ստեղծագործության

դեմոկրատական ու ազատասիրական ուղղությամբ մոտ է ու հաւազատ այդ վարպետներին և իր ստեղծագործություններում յուրովի անդրադարձրել է նրանց նվաճումները: Հանդիսանալով հայ երաժշտական-թատերական ստեղծագործության հիմնադիրը, նա կերտել է այնպիսի գործեր, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց գեղարվեստական արժեքը:



Նկ. 9. Քերովբե Չիլինգյան

Նկ. 10. Սիմանդլյան ժողովրդական վերնախավային նվագախումբը

ԳԼՈՒԽ III

ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

1. ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ

Վերն արդեն խոսվեց մշակութային կյանքի այն աշխուժացման մասին, որը տեղի ունեցավ Արևելյան Հայաստանում և հետևանք էր վերջապես ձեռք բերված խաղաղ կյանքի։ Այդ աշխուժացումն առանձնապես նկատելի էր Ալեքսանդրապոլում ու Երևանում։ Պարբերական մամուլի ստեղծումը, դրամատիկական սիրողական խմբերի կողմից ներկայացումների, ինչպես և դպրոցական երաժշտական երեկույթների ու ցերեկույթների հաճախակի կազմակերպումը զգալի չափով աշխուժացնում էին նաև երաժշտական կյանքը։ Նորություն էր և այն, որ Թիֆլիսից, Բաքվից ու Ռուսաստանի խոշոր կենտրոններից այստեղ էին գալիս ամբողջ թատերախմբեր ու ներկայացումներ էին տալիս։ Դրանցից կարելի է հիշատակել Չմշկյանի թատերախմբի ներկայացումները[1] Երևանում և Ալեքսանդրապոլում 1865 թ.։ Ներկայացումներին Չմշկյանից բացի մասնակցում էին Ամերիկյանը, Մանդինյանը և ուրիշներ։ Երևանում ներկայացումները տրվում էին Ս. Սարգիս եկեղեցու գավթում գտնվող թեմական դպրոցի դահլիճում։ Խաղացվում էին պատմական ողբերգություններ («Շուշանիկ», «Արշակ Բ», «Մի՛հրդատ», «Վարդանանց պատերազմը») և ոդևիլներ («Երկուսս էլ քաղցած ենք, երկուսս էլ փող չունենք», «Դալալ Ղաղոս», «Վայ իմ կորած 50 ոսկին» և այլն)։ Ինչպես հայտնի է այս ներկայացումների ընթացքում հաճախ հնչում էին հայրենասիրական երգեր և ունիսոն խմբերգեր, որոնք գրված էին հատկապես ներկայացումների համար և դրանց միջոցով էլ տարածվում էին ժողովրդի մեջ։ Հատ-

[1] Գ. Չմշկյան, *Իմ հիշատակարանը*։ ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1953։

կանշական է և այն, որ այս նույն թատերախումբը Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում ներկայացնում է «Վարդան Մամիկոնյան» և «Արշակ Բ» պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունները՝ ներկայացման ընթացքում օգտագործելով տեղական փողային նվագախումբը և դրանով իսկ ավելի տպավորիչ դարձնելով այդ ներկայացումները։

Դրամատիկ թատերախմբերից բացի, Երևանում ու Ալեքսանդրապոլում, ճիշտ է ավելի հազվադեպ, ներկայացումներ էին տալիս նաև օպերետային խմբերը։ Կարելի է հիշատակել օպերետային դերասան Սևերսկու 1894 թ. ամռանը կազմակերպած ներկայացումները։ Համոզելով Բաքվի հայ առևտրականներից մեկին, նա կազմակերպում է օպերետային մի խումբ, նպատակ ունենալով ներկայացումներ տալ Երևանում, Ալեքսանդրապոլում և Կարսում։ Սակայն դեռ Երևանում գտնված ժամանակ Սևերսկու հույսերը չեն արդարանում (ըստ երևույթին ռուսերեն հասկացողների թիվն այնքան էլ մեծ չէր և ներկայացումները տեղի էին ունենում կիսադատարկ դահլիճում) և նա շուտով վերադառնում է Բաքու։ Մի քանի ներկայացում տալուց հետո խումբը մեկնում է Ալեքսանդրապոլ, որտեղ խմբի տերը սնանկանում է և խումբն էլ ցրվում։

Երևանում և Ալեքսանդրապոլում տեղի էին ունենում նաև համերգներ՝ մասնակցությամբ մշակութային կենտրոններից եկած առանձին արտիստների, թեև դրանց թիվն այնքան էլ մեծ չէր և դրանք կրում էին էպիզոդիկ բնույթ։

Այս շրջանի երաժշտական կյանքի համար առավել բնորոշ էր Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության գոյությունը, մի համքարություն, որն իր մեջ ընդգրկելով նշանավոր հայ աշուղներին, իր ձեռքումն էր կենտրոնացրել քաղաքի երաժշտական կյանքի ղեկավարությունը։ Աշուղների ամենօրյա երգն ու նվագը սրճարաններում, նրանց հաճախակի հրապարակային մրցություններն ու մշտական շրջագայությունները հայաբնակ գյուղերում ու քաղաքներում, զգալի չափով աշխուժացնում էին երաժշտական կյանքը։ Այդ համքարությունների կամ արհեստակցական միությունների գլուխը կանգնած էր լինում ընտրված արհեստապետը կամ «ուստաբաշին» և վարչությունը, որը կանոնադրության համաձայն վարում էր բոլոր գործերը։ 1891 թվականին, այդպիսի մի միություն է կազմակերպվել Ալեքսանդրապոլում և արհեստապետ է ընտրվել ընդհանուրի կողմից մեծ հարգանք վայելող աշուղ Ջիվանին։

Աշուղների ամեն մի խմբավորում ուներ իր մշտական սրճա-

բանը, որտեղ և հանդես էին գալիս տվյալ խմբավորման անդամները իրենց երգով ու նվագով, կազմակերպում մրցություններ, հրճատասարդ աշուղների որակավորման քննություններ և այլն։ Նրանք երգում ու նվագում էին նաև հարսանիքներում ու խնջույքներում, իրենց վաստակից անդամավճար էին մուծում միության դրամարկղը։ Նույնիսկ այլ քաղաքներից այստեղ եկած աշուղները պարտավոր էին երեք ամսվա անդամավճարի չափով գումար մուծել միության դրամարկղը, արհեստապետից թույլտվություն ստանալ և ապա միայն հանդես գալ հրապարակային կատարմամբ։ Այդ կարգը սահմանված էր միության կանոնադրությամբ, որը հաստատված էր ցարական կառավարության վարչական մարմինների կողմից[1]։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև ժողովրդական երաժիշտների՝ զուռնա-դուդուկ նվագողների և սազանդարական անսամբլների գործունեությունը, ինչպես և ժողովրդական տոնախմբությունների և ուխտագնացությունների ընթացքում կատարվող երգն ու նվագը, ապա Արևելյան Հայաստանի երաժշտական կյանքի պատկերը մոտավոր գծերով կամբողջանա։ Կանոնավոր համերգային կյանք դեռևս գոյություն չուներ և այդ պատճառով էլ բարձրանում էր նման անսամբլների դերն ու նշանակությունը։ Նրանք էին ծաղկեցնում ժողովրդական տոնախմբությունները, խնջույքներն ու հարսանիքները։ Նրանք էին կատարում ու տարածում ժողովրդական-կենցաղային և աշուղական երաժշտական ստեղծագործության նմուշները, որոնք բանավոր ավանդույթով փոխանցվում էին սերնդից սերունդ։

Ժողովրդի արտակարգ ցրվածությունն ու հայկական տարբեր պաղուբների գոյությունը բազմազան էր դարձնում նրա երաժշտական կենցաղը, պատճառ էր դառնում տարբեր բնույթի երևույթների ընկալմանը, ավելի զարդացած երաժշտական մշակույթների հետ շփվելու շնորհիվ աստիճանաբար բարձրանում էր ժողովրդի ընդհանուր երաժշտական պատրաստության մակարդակը։

Նման պայմաններում արտակարգ նշանակություն էին ստանում այն նոտային հրատարակությունները, որոնք լույս էին տեսնում տարբեր քաղաքներում և տարածվելով հայկական մշակութային կենտրոններում, ազդում էին ժողովրդի երաժշտական կեն-

---

[1] Մանրամասնությունները տես Գ. Լևոնյանի «Աշուղները և նրանց արվեստը» գրքույկում, Հայպետհրատ, Երևան, 1944, էջ 18—26։

ցաղի վրա և օժանդակում պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի գոյացման համար հող նախապատրաստելուն:

Մենք վերն արդեն առիթ ունեցանք բնութագրելու Ռ. Պատկանյանի 1856 թվին Պետերբուրգում հրատարակած «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուն, որի մեջ առաջին անգամ դրված էր նաև նոտային հավելված եվրոպական նոտաներով:

Այս երգարանը խիստ կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ իրականության մեջ և երկար տարիներ անցնում էր ձեռքից ձեռք: Այն կանխորոշեց հետագայում կազմված ու հրատարակված բազմաթիվ երգարանների բովանդակությունն ու նպատակային ուղղվածությունը: Դրանում համոզվելու համար բավական է ծանոթանալ «Քնար հայկական», «Սոխակ Հայաստանի» և կամ «Նոր քնար Հայաստանի» երգարաններին, որոնց մեջ անխտիր կերպով տեղ են գտել Ռ. Պատկանյանի երգարանից վերցված բազմաթիվ երգեր: Նույնն է տեղի ունեցել նաև տպագիր ու ձեռագիր բազմաթիվ այլ երգարանների հետ: Սրանից բացի, այս երգարանը կարևոր նշանակություն ունեցավ նաև համերգային երկացանկերի համար, հատկապես 19-րդ դարի վերջին քառորդում, երբ հայ իրականության մեջ Կարա-Մուրզայի նախաձեռնությամբ սկիզբ դրվեց քառաձայն խմբերգային երաժշտության տարածմանը և համերգային կյանքի կազմակերպմանը:

Մենք արդեն խոսել ենք նաև Կ. Պոլսում լույս տեսնող «Քնար Արևելյան», «Քնար հայկական», «Օսմանյան նվագներ» և «Նվագք հայկականք» պարբերաթերթերի մասին, որոնք տարածվում էին ոչ միայն Արևմտահայ, այլև արևելահայ հատվածներում և իրենց ազդեցությունն էին գործում հայերի երաժշտական կենցաղի վրա:

Հայ ժողովրդական երգերի առաջին հրատարակություններից են 1861 թ. «Իլյուստրացիա» ամսագրում լույս տեսած երգերը, որոնք ձայնագրված էին Երևանի նահանգում Պ. Սիալսկու կողմից և որոնց դաշնամուրային փոխադրությունը պատկանում էր Ա. Դանիլևսկուն[2]: Ուշադրության արժանի է նաև «Հայկական թատրոնի երգեր» փոքրիկ ժողովածուի հրատարակումը Թիֆլիսում 1863 թ., որը կազմված էր այն երգերից, որոնք հնչել էին Թիֆլիսի հայ թատրոնի ներկայացումների ընթացքում: Դրանցից են «Երգ նա-

---

2 Տե՛ս «Иллюстрация», 1861, № 193, 194, 196. Восемь песен азпатских и одна лезгинка, собранные и списанные с голосов и инструментов в Армянской области П. Сиальским, положенные для фортепиано А. Даниловским.

խարարաց հայոց», «Աղոթք նախարարաց հայոց», «Էր հեռանաս քո մայրենի աշխարհից» և այլն։

Առավել կարևոր էր Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայի թարգմանությունը Մ. Նալբանդյանի հայրենակից Հ. Սահրատյանի կողմից և նրա կլավիրի հրատարակումը, որի շնորհիվ Վերդիի օպերան մատչելի էր դառնում հայերի ավելի լայն շրջաններին, որովհետև թարգմանությունը հեշտացնում էր օպերայի լավագույն հատվածների կատարումը համերգներում։ Եվ իրոք, 19-րդ դարի վերջին քառորդում մենք հաճախ ենք հանդիպում «Տրուբադուր» օպերայի խմբերգային հատվածներին՝ մտցված համերգների ծրագրերում։ Հատկապես Քր. Կարա-Մուրզան իր համերգներում հաճախ է կատարել ինչպես այս օպերայի, նույնպես և Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայի խմբերգերը։

Նշենք նաև այս շրջանում լույս տեսնող մանկական երգարանները։ 1880 թ. Դամատ-Քաթիպան Թիֆլիսում հրատարակեց «Մանկական երգեր» փոքրիկ ժողովածուն, բաղկացած չորս երգից («Անձրև», «Մեղու», «Ձյուն», «Գարուն»), որոնցից և ոչ մեկը չուներ հայկական մեղեդի։ Բոլոր երգերի եղանակները էլ վերցված էին գերմանական երգերից և նրանց հարմարեցված էին հայերեն խոսքեր։

Կարևոր նախաձեռնություններից էր Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի երաժշտության դասատու Եղնիկ քահանա Երզնկյանցի «Ձայնագրյալ ազգային երգարան»-ի կազմումն ու հրատարակումը 1882 թ.։ Երգարանը նախատեսված էր հայկական դպրոցների համար որպես երգեցողության դասագիրք։ Ղեկավարվելով Գևորգ Դ. կաթողիկոսի տված հրահանգներով, որոնց համաձայն այդ շրջանում հայկական դպրոցներում որպես պարտադիր առարկա մտցված էր հայ նոր ձայնագրության կամ Լիմոնջյանի սիստեմի ուսուցումը, երգարանը տպագրված էր այդ ձայնագրությամբ։ Մտահոգված այն բանով, որ երգեցողությունը երկրորդական և նույնիսկ երրորդական առարկաների շարքում է դասված և որ շատերը «երգ ասելով հասկանում էին միմիայն հոգևոր երգերը կամ շարականները և կարծում էին, թե երգը միայն հոգևորականներին է պատշաճ»[3]—կազմողը դրա պատճառներից մեկն էլ համարում էր այն, որ գոյություն չունի ազգային ու դպրոցական երգերի որևէ հար-

---

[3] «Ձայնագրյալ ազգային երգարան», ժողովեց և ձայնագրեց Եղնիկ քահանա Երզնկյանց, Վաղարշապատ, 1882, էջ բ.։

մար ժողովածու, որը ծառայեր որպես ձեռնարկ դպրոցների դասատուների համար, ուստի և անհրաժեշտ է համարել կազմել ու հրատարակել ներկա երգարանը։

Օգնիկ քահ. Երզնկյանցի երգարանը պարունակում է 104 երգի՝ ձայնագրություն։ Երգերի դասավորությունը կատարված է ոչ թե թեմատիկայի, այլ այբուբենի կարգով։ Այստեղ բերված են ազգային-ազատագրական շարժումների հետ կապված, սահմանադրական և ընդհանրապես հայրենասիրական այն երգերը, որոնք ստեղծված էին գլխավորապես 60—70-ական թվականներին և տարածված էին ամենուրեք թե պարբերական մամուլի և թե առանց ձայնագրության, միայն խոսքեր պարունակող, երգարանների միջոցով։ Այդ երգերից շատերն իրենց գրաբար խոսքերով իհարկե անմարս էին դպրոցականների համար, բայց դրանց կողքին կային նաև այնպիսիները, որոնք աշխարհաբար խոսքերով էին, իրենց բովանդակությամբ, գաղափարներով ու մեղեդիներով դյուրամարս և հարմար էին դպրոցական հասակի երեխաներին։ Դրանք այն երգերն էին, որոնք աճող սերնդին սովորեցնում էին ճանաչել ընչնամուն, հասկանալ ազատագրական պայքարի գաղափարները, համակվել դրանցով և զինվորագրվել այդ պայքարին։ Գրված լինելով հայ աչքի ընկնող բանաստեղծների՝ Մ. Նալբանդյանի, Ի. Պատկանյանի, Ս. Շահազիզի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ղ. Ալիշանի և այլոց խոսքերով, բանաստեղծներ, որոնք քայլում էին իրենց ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի առաջամարտիկների շարքերում, այդ երգերը կոչված էին արթնացնել հայերի ազգային ինքնագիտակցությունը և նախապատրաստել նրանց օրհասական պայքարի։

Այս իմաստով, «Ձայնագրյալ ազգային երգարանի» կազմողը ճիշտ էր վարվել և առաջնորդվելով իր ժամանակի թելադրանքով ընտրել էր երգեր, որոնք իրոք համապատասխանում էին երգարանի վերնագրին և որոնցով ապրում էր հայ հասարակությունը։ Ու թեև դրանք մեծ մասամբ կոմպոզիտորական ստեղծագործության արդյունք էին, կազմողը, սակայն, հետևելով երգարաններ կազմող իր նախորդների վատ սովորությին, ինքն էլ չի նշել կոմպոզիտորների ազգանունները և դրանով իսկ մեզ կանգնեցրել է մեծ դժվարությունների առջև։ Գործին անտեղյակ ընթերցողը, այս, ինչպես և այլ երգարանների դիմելով, հաճախ մոլորության մեջ է ընկնում, որովհետև երգի տակ տեսնելով բանաստեղծի ազգանունը,

ենթադրում է, թե նրան է պատկանում նաև երգի մեղեդին, մի բան, որ մեծ մասամբ չի համապատասխանում իրականությանն:

Չնայած այն հանգամանքին, որ Եղնիկ քահանա Երզնկյանցի, «Ձայնագրյալ ազգային երգարանը» ունի աչքի ընկնող թերություններ (լեզվախառնություն, երգերի ընտրության սկզբունքի խախտում, մեղեդիների ձայնագրման անճշտություններ և այլն), այնուամենայնիվ, որպես առաջին քայլ ունեցել է իր դրական նշանակությունը, նպաստել է դպրոցներում երգեցողության դասավանդման բարելավմանը և ազգային-հայրենասիրական երգերի տարածմանը:

Նույն նպատակն է հետապնդել նաև Ղազարոս քահանա Հովսեփյանի կազմած «Քնարիկ մանկական» երգարանը, որը լույս է տեսել կոմպոզիտոր Մ. Եկմալյանի խմբագրությամբ, 1887 թ.: Այս երգարանի գլխավոր արժանիքն այն է, որ նրա մեջ ամփոփված երգերը մեծ մասամբ քաղված էին դասագրքերից և իրենց բովանդակությամբ մոտ էին մանուկների հոգեբանությանը: Ինչ վերաբերում է երաժշտությանը, թեև այն բազմատարր է և ոճական տեսակետից խայտաբղետ, բայց նրա մեջ կան հայ ժողովրդական (Վիճակի երգեր) և գուսանական (Ջիվանու, «Այծեմնիկ և որսկան») երգեր: Երգարանի մեջ դրված երգերը պարզ էին ու երեխաներին մատչելի: Ուստի և այս երգարանը մի քայլ էր՝ երեխաներին հոգևոր ծանր ու դժվարամարս երգերից ազատելու և նրանց ավելի մատչելի երաժշտական սնունդ տալու ուղղությամբ, իսկ դա, անկասկած, դրական երևույթ էր:

Այլ բնույթի էր վենետիկյան մխիթարյանների կողմից հրատարակված «Երգեր և եղանակներ տղայոց համար»[4] երգարանը, որի նպատակն էր հայ աշակերտության մեջ տարածել կաթոլիկ եկեղեցու գաղափարները: Երգարանը պարունակում է 267 երգ, րոլորն էլ կրոնաբարոյական ու խրատական բովանդակությամբ: Երգերի գրական տեքստերի հեղինակներն անհայտ են, թեև կարելի է ենթադրել, որ դրանք կաթոլիկ ու բողոքական եկեղեցիների միսիոներների գործերն են, միսիոներներ, որոնք 19-րդ դարի ընթացքում վխտում էին ամենուրեք և հայկական միջավայրում: Իսկ երգերի եղանակները անխտիր եվրոպական են՝ գերմանական, ֆրանսիական, իտալական և այլ ժողովուրդների կրոնական երգե-

---

[4] Այս երգարանի առաջին հրատարակությունը լույս է տեսել 1860 թ., երկրորդը՝ 1868-ին, երրորդը՝ 1880-ին, չորրորդը՝ 1884-ին և այլն:

րից վերցված երկձայն, եռաձայն կամ քառաձայն խմբի համար գրված։

Վենետիկյան մխիթարյանները 1877 թ. հրատարակեցին նաև իտալացի կոմպոզիտոր Բիանկինիի մշակած «Հայկական պատարագը» քառաձայն խմբի համար, որը չընդունվեց հայ եկեղեցու կողմից և չտարածվեց։ Այլ բախտ վիճակվեց Մ. Եկմալյանի «Ընդհանրական սրբոյ պատարագի» մեծածավալ աշխատությանը, որ տպագրվեց Լայպցիգում 1896 թ., ընդունվեց Էջմիածնի կաթողիկոսության կողմից, ապա և տարածվեց ամենուրեք։

80—90-ական թվականներին հայ իրականության մեջ տեղի են ունեցել եվրոպական նոտաներով մի քանի այլ հրատարակություններ ևս։ Դրանցից են՝ Կարա-Մուրզայի «Պոպուրի հայկական երգերից դաշնամուրի համար» (1883) և «Ջորս երգ» (1890), Ն. Տիգրանյանի «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր և պարեր» (1887), «Բայաթի քուրդ» (1894) և «Բայաթի Շիրազ» (1896), Մ. Եկմալյանի «Նոկտյուրն դաշնամուրի համար» (1892) և այլն։ Եթե սրանց վրա ավելացնենք Կ. Պոլսում լույս տեսած նոտային հրատարակությունները, որոնց մասին արդեն խոսվեց վերևում, և մի քանի հրատարակություններ հայկական ձայնանիշներով, ապա կարելի է լրիվ դաղափար կազմել 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում լույս տեսած նոտային գրականության մասին։

Այս հրատարակություններն, անկասկած, որոշ ազդեցություն դործում էին ժողովրդի երաժշտական կենցաղի վրա, բայց և այնպես դրանք վճռական դեր չէին կատարում։ Հայերի երաժշտական կենցաղի համար ավելի որոշիչ դեր էին կատարում մի կողմից Կ. Պոլսից ներմուծվող, իսկ մյուս կողմից Թիֆլիսում, Բաքվում և այլ գաղթօջախներում ստեղծվող ազգային-հայրենասիրական երգերը, որոնք տարածվում էին դպրոցների, թատերական ներկայացումների ու համերգների միջոցով։ Պահպանվել են Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի, Էջմիածնի Գևորգյան և Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանների ուսանողների բազմաթիվ ձեռագիր երգարաններ, որոնք պարունակում են 19-րդ դարի վերջին քառորդում լայն տարածում գրտած հարյուրավոր երգեր։ Այդ երգերը մեծ մասամբ փոխառություն են ռուսական, գերմանական, իտալական, հունական ու բալկանյան այլ ժողովուրդների երգերից, որոնց հարմարեցված են հայրենասիրական և ազգային-ազատասիրական բովանդակությամբ խոսքեր։

Հայերի հիշյալ ժամանակաշրջանի երաժշտական կենցաղում

վճռական դեր էին խաղում նաև այն երգարանները, որոնք պարունակում էին միայն երգերի խոսքերը (առանց նոտաների) և բազմաթիվ հրատարակություններով տարածվում էին ժողովրդի մեջ։ Այս երգարաններից հատկապես անհրաժեշտ է նշել Գամառ-Քաթիպայի «Ազգային երգարան հայոց» (որի երաժշտական հավելվածի մասին արդեն խոսվեց վերևում), Մ. Միանսարյանի «Քնար հայկական» (1868), Ա. Գրիգորյանի «Սոխակ Հայաստանի» 1-ին, 2-րդ և 3-րդ հատորները և Ա. Բրուտյանի «Ռամկական մրմունջներ»։ Սրանց մեջ ամփոփված են 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում ստեղծված ազգային-հայրենասիրական, ազատասիրական, ահմանադրական, գուսանա-աշուղական, հոգևոր և այլ երգեր, որոնցից շատերը վայելում էին լայն ժողովրդականություն։ Այդ տեսակետից առանձնապես հետաքրքիր է Բրուտյանի ժողովածուն, որն արտացոլում է դարի վերջին քառորդում հանդես եկած հիմնական տենդենցը՝ ձգտումը դեպի գուսանա-աշուղական և ժողովրդական երաժշտությունը։ Հիշյալ երգարաններից ոչ մեկը այնքան շատ աշուղական ու ժողովրդական երգեր չի պարունակում, որքան Բրուտյանի ժողովածուն։ Դա արդյունք էր հայ դեմոկրատական մտավորականության հետևողական գործունեության, որի շնորհիվ ժողովրդական անպաճուճ երգերը, հակառակ ռեակցիոն ւդերա-ֆեոդալական խավերի խիստ արհամարհական վերաբերմունքի, ստացան քաղաքացիական իրավունք ու լայն ճանաչում։

Իսկ ինչ վերաբերում է հայ հարուստ խավերին, որոնք ապրում էին խոշոր կենտրոններում և առաջվա նման մեքենայորեն ընդօրինակում էին ռուսական ու եվրոպական քաղաքների կենցաղի արտաքին հատկանիշները, երաժշտության բնագավառում նույնպես կանգնած էին կոսմոպոլիտական դիրքերում, խորշում էին սեփական ազգային երաժշտությունից, ժխտում էին նրա գոյությունը և պատրաստ էին շարունակել օտարների երաժշտության նմուշների սեփականումը։ Այդ պատճառով էլ նրանց սալոններում շարունակում էին հնչել «գնչուական» սենտիմենտալ ռոմանսներ, վալսեր ու կադրիլներ, մազուրկաներ ու պոլոնեզներ, որոնք ժամանակի ընթացքում տիրապետող էին դառնում նրանց կենցաղում։ Այդ խավերի «եվրոպականացման» ձգտումն արտահայտվում էր նաև նրանում, որ դաշնամուրը, կիթառը, մանդոլինան, ջութակը և այլ գործիքներ դառնում էին մոդայական ու պարտադիր իրեն կրթված համարող յուրաքանչյուր երիտասարդի համար։ Բայց այս գործիքներն իրենց հետ բերում էին միայն եվրոպական համապատաս-

խան «երկացանկ» և ազգային երաժշտության զարգացման ուղիներից դուրս էին մնում:

Կար ևս մի հանգամանք, որ վճռական նշանակություն ուներ արևելահայերի երաժշտական կենցաղի ձևավորման խնդրում: Դա այն էր, որ հայերը դարեր շարունակ ապրելով շերտընդմեջ վրացիների ու ադրբեջանցիների հետ, հատկապես Թիֆլիսում, Բաքվում, Գանձակում (այժմ Կիրովաբադ), Լեռնային Ղարաբաղում, Ախալքալակում, Ախլցխայում և այլ շրջաններում, մշտապես զբաղվելով բարեկամական ու դրացիական հարաբերությունների մեջ այդ ժողովուրդների հետ, հաճախ նրանց երաժշտությունից ընդունում և իրենց կենցաղում արմատավորում էին շատ ստեղծագործություններ ու երաժշտական երևույթներ, իրենց հերթին, այդպիսիք տալով նաև այդ ժողովուրդներին: Այս հարցում, մշտական շփման ու փոխադարձ կապերի ամրապնդման մեջ վճռական դեր էին կատարում հայ անվանի աշուղներն ու սազանդարները, որոնք շրջում էին քաղաքից քաղաք, շրջանից շրջան, և ամենուրեք ցանկալի հյուր լինելով, Անդրկովկասի ժողովուրդներին զոդում էին իրար հետ նաև երաժշտության օգնությամբ: Դրանով պիտի բացատրել, որ մուղամաթի արվեստն այդքան լայնորեն տարածվել է Անդրկովկասյան ժողովուրդների կենցաղի մեջ և սրանցից յուրաքանչյուրն այդ արվեստը համարում է իրեն հարազատ ու հասկանալի: Ընդ որում Անդրկովկասյան երեք ժողովուրդների, ինչպես և Մերձավոր արևելքի երկրների (Իրան, Թուրքիա, Արաբիա) միջավայրում հանդես են եկել հայազգի շատ նշանավոր թառահարներ, քամանչահարներ և երաժշտական այլ գործիքներ նվագողներ, որոնք շրջելով քաղաքից քաղաք, գյուղից գյուղ, շրջանից շրջան և նույնիսկ երկրից երկիր մշտապես կատարել են մուղամները, հարըստացրել ու ճոխացրել են այդ արվեստն ու տարածել ամենուրեք: Իբրև օրինակ կարելի է բերել հայտնի թառահար Աղամալ Մելիք-Աղամալյանին, որի կատարումից է ձայնագրել ու մշակել Ն. Տիգրանյանն իր մուղամները: Դրանց թվին են պատկանել Ներսես Ղորղանյանը, Բալա Մելիքյանը, Սիմոնյան եղբայրները և շատ ուրիշներ, որոնք հաճախ կազմել են անսամբլներ և որպես պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ ծավալել կատարողական լայն գործունեություն:

Այս բոլորի շնորհիվ հետզհետե աշխուժանում ու բազմազան էր դառնում ժողովրդի երաժշտական կենցաղը, թեև դանդաղ, բայց և այնպես բարձրանում էր ժողովրդի ընդհանուր պատրաստության

մակարդակը, հող էր նախապատրաստվում պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի գոյացման և նրա տարբեր ճյուղերի արմատավորման համար:

Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից էր այն ամենն, ինչ տեղի ունեցավ Թիֆլիսում: Լինելով վրացական մշակույթի գլխավոր կենտրոնը, այն միաժամանակ դարձավ ցարիզմի վարչական կենտրոնը Անդրկովկասում: Իբրև այդպիսին Թիֆլիսը հետզհետե կերպարանափոխվեց և ապրեց նաև բուռն մշակութային կյանքով: Դրան նպաստեցին մի կողմից վրացիներն ու հայերը իրենց դարավոր մշակույթով, իսկ մյուս կողմից՝ ռուս առաջավոր գործիչները, որոնցից շատերն իրենց հեղափոխական գործունեության պատճառով աքսորված էին այստեղ: Շփվելով այդ առաջավոր գործիչների հետ, վրացի և հայ գրողներն ու հրապարակախոսները, լուսավորության բնագավառի և արվեստի տարբեր ճյուղերի ներկայացուցիչները կարողացան դնել և լուծել այնպիսի հարցեր, որոնք բացառիկ նշանակություն ունեին ազգային մշակույթների զարգացման համար: Հատկապես պարբերական մամուլի, դպրոցական-կրթական գործի, գեղարվեստական գրականության, թատրոնի և երաժշտության բնագավառներում զգալի տեղաշարժեր կատարվեցին, որոնց շնորհիվ ստեղծվեց ընդհանուր վերելք և դա հանգեցրեց նաև հայկական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության ձևավորմանն Արևելյան Հայաստանում:

Թիֆլիսի, որպես Անդրկովկասյան մշակութային կենտրոնի, կյանքում նշանակալից իրադարձություն էր իտալական օպերային մշտական թատրոնի հիմնադրումը 1851 թ.[5]: Օպերային թատրոնի գոյությունը հնարավորություն էր ընձեռում ծանոթանալ իտալական դասական կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործություններին, յուրացնել այդ բնագավառում կուտակված հարուստ փորձը: Ճիշտ է, ներկայացումները տրվում էին միայն իտալերեն լեզվով և դա ստեղծում էր զգալի դժվարություններ ունկնդիր հասարակության համար, բայց մյուս կողմից ինքը երաժշտությունը նշանավոր արտիստական ուժերի կատարմամբ հետզհետե նվաճում էր հաղարավոր մարդկանց սրտերը և մտնում նրանց կենցաղը: Բազմաթիվ երգեր ու արիաներ օպերային թատրոնի բեմից հնչելով, ձեռք էին բերում լայն ժողովրդականություն, հաճախ դրանց

---

[5] Թատրոնի բացումը տեղի է ունեցել 1851 թ. նոյեմբերի 9-ին, Դոնիցետտիի «Լուչիա դի Լամերմուր» օպերայի ներկայացումով:

հարմարեցվում էին հայերեն խոսքեր ու տարածվում ամենուրեք։ Իբրև օրինակ կարելի է նշել «Սիրուն թիթեռ ինձ ասա» երգը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Ժերմոնի արիան «Տրավիատա» օպերայից։

Պակաս նշանակալից իրադարձություն չէր նաև ռուսական օպերայի ստեղծումը Թիֆլիսում, 1880 թ.[6]։ Այդ օպերայի կազմակերպողը Ս. Ա. Պալմն էր, որը հրավիրելով ռուս արտիստական ուժեր, նույն թվի ապրիլի 5-ից սկսած, շաբաթը երեք անգամ ներկայացումներ էր տալիս օպերային թատրոնում։ Ճիշտ է, սկզբնական շրջանում ներկայացվում էին նույն իտալական օպերաները, բայց դրանք տրվում էին ռուսական թարգմանությամբ և դա նպաստում էր օպերայի ավելի լայն տարածմանը։ Ռուսական առաջին օպերան, որ բեմադրվեց Թիֆլիսում 1880 թ. օգոստոսի 11-ին, դա Ա. Դարգոմիժսկու «Ջրահարսն» էր, որը հենց առաջին ներկայացումից սկսած դարձավ ամենասիրելի օպերաներից մեկը։ Դրան հետևեց Մ. Գլինկայի «Կյանքը հանուն արքայի» («Իվան Սուսանին») օպերայի ներկայացումը (1880-ի նոյեմբերի 26-ին)։ Իսկ, երբ 1882 թ. թատերաշրջանում Փիթոևը վերցրեց օպերային թատրոնի անտրեպրիզան, ռուսական օպերային ստեղծագործությունների թիվն օպերային թատրոնի խաղացանկում հետզհետե ավելացավ և դրանք արևմտաեվրոպական օպերային ստեղծագործությունների հետ միասին վայելում էին լայն ժողովրդականություն։

Թիֆլիսի ռուսական օպերայի գործերն ավելի ամուր հիմքերի վրա դրվեցին 1884 թ. սկսած, երբ որպես դիրիժոր հրավիրվեց Մ. Մ. Իպպոլիտով-Իվանովը, որը մեծ եռանդով գործի անցավ ոչ միայն օպերային թատրոնում, այլև երաժշտական ուսումնարանում։ Ինչպես վկայում է նա իր հիշողություններում, Ի. Ս. Փիթոևի ղեկավարության առաջին երեք թատերաշրջաններում (մինչև 1886 թ.) այստեղ բեմադրվեցին ռուսական օպերաներից Մ. Գլինկայի «Կյանքը հանուն արքայի» («Իվան Սուսանին»), «Ռուսլան և Լյուդմիլա», Պ. Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգին», «Մազեպա», «Չա-

---

[6] Ռուսական օպերայի առաջին թատերաշրջանը բացվել է 1880-ի ապրիլի 5-ին Ջ. Վերդիի «Տրավիատա» օպերայի ներկայացմամբ։ Առաջին շրջանում միայն արտիստական ուժերն էին ռուսական։ Խմբի կազմում ներգրավված էին Պավլովսկայան և Վելինսկայան (սոպրանո), Ռաֆայել-Մախվից և Լուբովսկայա (մեցցո-սոպրանո և կոնտրալտո), Ռատտիլ և Լոդիյ (տենոր), Պավլովսկի և Գլադեկ (բարիտոն) և Լյարով (բաս)։ Դիրիժորը իտալական օպերայի դիրիժոր Տրուֆինն էր, որն այս շրջանում համատեղում էր իր աշխատանքը թե իտալական և թե ռուսական օպերային խմբերում։

րոդեյկա» և «Օրլեանի կույսը», Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Մայիսյան գիշեր», Ա. Ռուբինշտեյնի «Դևը», «Ֆերոմորս» և «Մակավեյները», Ա. Սերովի «Ռոգնեդա» և «Թշնամու ուժը» և Իպպոլիտով-Իվանովի «Ռուֆ» օպերաները, իսկ եվրոպական օպերաներից՝ Բիզեի «Կարմենը», Պոնկիելլիի «Ջիոկոնդա» և Վերդիի «Օթելլոն», որոնք Ռուսաստանում դեռ չէին բեմադրվել[7]։

Հետզհետե սկիզբ է դրվում նաև կանոնավոր համերգային կյանքի։ Սկզբում համերգները կրել են պատահական բնույթ։ Այսպես, 1874 թվականին Թիֆլիսում համերգ է տվել կայսերական արտիստուհի Ա. Ա. Բիչուրինա 1-ը (կոնտրալտո), որը ծնվել էր Թիֆլիսում։ Ի թիվս այլ ստեղծագործությունների, նա իր համերգում կատարել է Վանիայի տեսարանը վանքի մոտ Գլինկայի «Իվան Սուսանին» օպերայից։ 1882 թվականի նոյեմբերին տոնվում է դաշնամուրի դասատու Էպշտեյնի 25-ամյա մանկավարժական գործունեության հոբելյանը։ Նրա պատվին կազմակերպված համերգում, որը տեղի է ունեցել նոյեմբերի 5-ին, կատարվել են Բեթհովենի 7-րդ սիմֆոնիան, Մոցարտի «Կախարդական սրինգ» օպերայի նախերգանքը, Մենդելսոնի «Ֆինգալյան քարայրը» նախերգանքը և դաշնամուրային ստեղծագործություններ Ե. Վ. Գերսեննևայի և Գ. Հ. Կորգանովի (Ղորղանյան) կատարմամբ։ Համերգին մասնակցել է օպերային թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը։ Մ. Իպպոլիտով-Իվանովի վկայությամբ, սա եղել է լուրջ ծրագրով առաջին սիմֆոնիկ համերգը Թիֆլիսում։ Ահա նման լուրջ համերգների կազմակերպումն ավելի կանոնավոր հիմքերի վրա է դրվում Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի և Արտիստական ընկերության ստեղծումից հետո միայն։

Ինչպես հայտնի է, Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի ստեղծման վերաբերյալ ընկերության գլխավոր դիրեկցիան որոշում ընդունեց 1883 թ. փետրվարին։ Դրան նախորդեց Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտներ Խ. Ի. Սավանելիի, Ա. Օ. Միզանդարիի և Կ. Մ. Ալիխանովի կողմից ծավալված նախապատրաստական աշխատանքը։ Այդ աշխատանքի սկիզբը դրվեց Սավանելիի կողմից կազմակերպված բազմաձայն երգչախմբով, որն առաջինն էր Անդրկովկասյան ժողովուրդների կյանքում և կարևոր դեր խաղաց ոչ միայն իր հա-

---

7 *М. М. Ипполитов-Иванов,* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, էջ 47։

մերգային ելույթներով, այլև նրանով, որ 1876 թվականին նրա հիման վրա ստեղծվեց Թիֆլիսում առաջին մասնավոր երաժշտական դպրոցը։ Կ. Մ. Ալիխանովի և Ա. Օ. Միզանդարիի միանալուց հետո նրգչախմբին կից բացվեցին դաշնամուրային դասարաններ, ապա դրանց վրա ավելացան ջութակի, վոկալ և տեսական առարկաների դասարաններ և համեստ դասընթացները վերածվեցին լավ կազմակերպված դպրոցի։

«Դպրոցը աստիճանաբար ձեռք բերեց իսկական ուսումնական հաստատության տեսք. իր գործունեությամբ նա իր վրա դարձրեց երաժշտական ընկերության պետերբուրգյան գլխավոր վարչության ուշադրությունը, և, անցնելով զարգացման բոլոր փուլերը, վերածվեց պետական խոշոր նշանակություն ունեցող մի հաստատության»[8]։

Ահա այս երաժշտական դպրոցի շուրջը համախմբված երաժիշտների ընդհանուր ժողովում էլ որոշում է ընդունվում երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի ստեղծման նպատակահարմարության մասին և պաշտոնապես դիմում են Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Պետերբուրգի Գլխավոր դիրեկցիային, որը և իր 1883 թվականի փետրվարին կայացրած որոշմամբ հաստատում է բաժանմունքի դիրեկցիայի կազմը, որի մեջ մտնում էին Ի. Ե. Փիթոևը, Կ. Մ. Ալիխանովը, Ա. Օ. Միզանդարին, Խ. Ի. Սավանելին և Գ. Հ. Կորգանովը։ Մասնավոր երաժշտական դպրոցը վերանվանվում է բաժանմունքի երաժշտական դասարանների, իսկ մի տարի անց, 1884 թ., այն վերակառուցվում է որպես Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարան։ Երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի առաջին դիրեկտորն ընտրվել է Կ. Մ. Ալիխանովը, պրոֆ. Լեշետիցկու աշակերտը, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի առաջին դաշնակահար-շրջանավարտը հայերից։ Թեև նա կատարողական-համերգային գործունեությամբ չի զբաղվել, բայց որպես մանկավարժ և երաժշտական հասարակական գործիչ զգալի մասնակցություն է ունեցել Թիֆլիսի երաժշտական կյանքի կազմակերպմանը։ Բաժանմունքի դիրեկտորի պոստում հետագայում նրան փոխարինել է Ի. Ե. Փիթոևը, որը նույնպես մեծ նախաձեռնություն է ցուցաբերել ոչ միայն երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի կազմակերպման, այլև «Թիֆլիսյան խմբակի» (Тифлисский кружок) և նրա հիման

---

[8] Մ. Մ. Իպպոլիտով-Իվանով, նույն տեղում, էջ 43։

վրա «Թիֆլիսի արտիստական ընկերության» (1887) ստեղծման գործում[9]։ Ինչ վերաբերում է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանին, ապա այն դառնում է երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքին ենթակա և հենց սկզբից որպես դիրեկտոր նրա գլուխն է կանգնում Մ. Մ. Իպպոլիտով-Իվանովը, որը բեղմնավոր գործունեություն է ծավալում, թե որպես մանկավարժ և թե որպես օպերային ներկայացումների ու սիմֆոնիկ համերգների դիրիժոր։ Նրա նախաձեռնությամբ Թիֆլիս է հրավիրվում Պ. Ի. Չայկովսկին։

Առաջին անգամ Չայկովսկին Թիֆլիս է ժամանել 1885 թ. ապրիլին։ Օպերային թատրոնում վերաբեմադրվում է կոմպոզիտորի «Մազեպա» օպերան Մ. Իպպոլիտով-Իվանովի դերիժորությամբ։ Կազմակերպվում է նաև հատուկ սիմֆոնիկ համերգ Չայկովսկու ստեղծագործություններից[10]։ Թե օպերայի ներկայացումը և թե սիմֆոնիկ համերգն ունեցել է բացառիկ հաջողություն, ամբողջ դահլիճի աղմկալից օվացիայով ու խանդավառ ընդունելությամբ։ Պաշտոնական ողջույնի խոսքեր են կարդացվել երաժշտական ընկերության դիրեկցիայի, երաժշտական ուսումնարանի դասատուների և ուսանողության։ Արտիստական ընկերության, Քութայիսի ու Բաքվի երաժիշտների և այլոց կողմից։

Երկրորդ անգամ Չայկովսկին Թիֆլիս է ժամանել 1890 թ. և մնացել մի ամբողջ ամիս։ Այս անգամ արդեն ինքն է ղեկավարել իր ստեղծագործություններից կազմված սիմֆոնիկ համերգը, որը տեղի է ունեցել հոկտեմբերի 20-ին։

Չայկովսկու այս այցելությունները, ինչպես և Ա. Ռուբինշտեյնի այցելությունը 1891 թ. բացառիկ երևույթներ էին Թիֆլիսի երաժշտական կյանքում և ունեցան շատ կարևոր նշանակություն։ Դրանք ստեղծագործական առաջին համերգներն էին հեղինակների մասնակցությամբ։ Հանճարեղ Չայկովսկու և մեծ դաշնակահար-կոմպոզիտոր Ռուբինշտեյնի ներկայությունն առանձին շուք ու հեղինակություն է հաղորդում քաղաքի երաժշտական-համերգային կյանքին։

Երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի կազմա-

---

[9] «Արտիստական ընկերության» հիմնադրման օրը 1887-ի հունվարի 28-ին կատարվել է Մ. Իպպոլիտով-Իվանովի հատկապես այդ օրվան նվիրված հանդիսավոր կանտատան։

[10] Սիմֆոնիկ համերգը տեղի ունեցավ ապրիլի 19-ին, իսկ «Մազեպա»-յի բեմադրությունը կոմպոզիտորի ծննդյան օրը՝ ապրիլի 25-ին։

կերպումից հետո սիմֆոնիկ համերգներն ստանում են սիստեմատիկ բնույթ։ Տարեկան մի քանի համերգ է կազմակերպվում և կատարվում են արևմտաեվրոպական ու ռուսական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները։ Դրանցից բացի ստեղծվում է լարային կվարտետ, որի կազմի մեջ մտնում են Կ. Կ. Գորսկին (1-ին ջութակ), Ե. Ա. Կոլչինը (2-րդ ջութակ), Ե. Ա. Ռեսլերը (ալտ) և Ի. Յ. Սարաջևը (թավջութակ)։ Անդրկովկասում սա առաջին կվարտետն է, որ տևական գոյություն է ունեցել և զգալի գործ է կատարել կվարտետային գրականության պրոպագանդայի ուղղությամբ։ Այս կվարտետի մասին Մ. Իպպոլիտով-Իվանովը գրում է. «Անսամբլն այնքան հաջող դուրս եկավ, որ մեր երեկոները Թիֆլիսում դարձան մոդայական և գրավում էին մեծ քանակությամբ ունկնդիրներ»[11]։

80—90-ական թվականներին ավելի հաճախակի են դառնում նաև համերգային ելույթներն այն արտիստների, որոնք գալիս էին Ռուսական երաժշտական կենտրոններից ու արտասահմանից։ Բացի Ջայկովսկուց ու Ռուբինշտեյնից, որոնց մասին արդեն խոսք եղավ վերևում, անհրաժեշտ է հիշատակել նաև Ս. Մաոներին, Ա. Օսիպովային, Հ. Վենյավսկուն, Ա. Կոնտսկուն, Դ. Պոպպերին և այլ արտիստների, որոնք համաշխարհային հռչակի հասած վիրտուոզ կատարողներ էին և այս տարիներին համերգներով հանդես են եկել նաև Թիֆլիսում։ Եթե սրանց ավելացնենք նաև այն երաժիշտ-կատարողներին, որոնք տեղական ժողովուրդներից սերբելով մասնագիտական կրթություն էին ստացել Ռուսաստանում ու Եվրոպայում և վերադառնալով հայրենիք հաճախակի հանդես էին գալիս համերգներով ու մասնակցում էին օպերային ներկայացումներին,—ապա կարելի է քիչ թե շատ ամբողջական պատկերացում ունենալ Թիֆլիսի երաժշտական կյանքի մասին։ Այս վերջիններից հատկապես պետք է հիշատակել հայազգի արտիստական ուժերին՝ Ն. Պապայանին, Բ. Ամիրջանին, Ղորղանյան եղբայրներին ու քույրերին (Գ. Ղորղանյան, Նինա Դարիալի, Մ. Սվետոդե, Կոնստանդին Ղորղանյան), Սաշա Դավիդովին (Ալեքսանդրը Կարապետյան) և շատ ուրիշների, որոնք զգալի մասնակցություն ունեին Թիֆլիսի երաժշտական կյանքում։

Այսպիսով, Թիֆլիսի երաժշտական կյանքը հետզհետե դառնում էր հետաքրքիր ու բազմազան։ 19-րդ դարավերջին Թիֆլիսն

---

11 Մ. Մ. Իպպոլիտով-Իվանով, նույն տեղում, էջ 53։



Նկ. 11. Աշուղ Ջիվանի

Նկ. 12. Աշուղ Քյամիկի մի խմբով

արդեն դարձել էր մշակութային առաջնակարգ կենտրոն և շատ բաներում մրցում էր ռուսական մայրաքաղաքների՝ Մոսկվայի ու Պետերբուրգի հետ։ Եվ հասկանալի է, որ այսպիսի լիարյուն երաժշտական կյանքով ապրող քաղաքը պիտի վճռական դեր կատարեր Անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների զարգացման գործում։ Չխոսելով վրացիների մասին, մեր խոսքը մասնավորացնենք հայերի վերաբերյալ և հատկապես ընդգծենք, որ Թիֆլիսի հայ աղգաբնակութիւնը, որը կազմում էր քաղաքի աղգաբնակչության կեսից ավելին, հնարավորություն ուներ և լիովին օգտվում էր երաժշտական բարիքներից։ Օպերային ու դրամատիկական թատրոնների, ինչպես և համերգային սրահների մշտական հաճախորդների թվում քիչ չէին հայերը, որոնք հաղորդակից դառնալով ռուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտական մշակույթների նվաճումներին, բարձրացնում էին իրենց երաժշտական մակարդակը և նախապատրաստվում այդ նվաճումների օգտագործմանը սեփական ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման համար։

Թիֆլիսաբնակ հայերի կյանքում կարևոր երևույթներ էին նաև առանձին սալոնների գոյությունը, սալոններ, որտեղ հաճախակի կազմակերպվում էին համերգներ, գրական երեկույթներ և այլն։ Այդպիսի սալոններից էր, օրինակ Գեներալ Հովսեփ Ղորղանյանի (Корганов) սալոնը, որտեղ կատարվել են ոչ միայն իր ու իր որդիների գործերը, այլև ռուս և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները։ Նման սալոններից էր նաև «Աղբյուր-Տարազ» պարբերականի հրատարակիչ Տիգրան Նազարյանի սալոնը, որտեղ նույնպես հաճախակի հավաքույթներ էին տեղի ունենում հայ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների մասնակցությամբ։ Այս սալոններում երաժշտական ստեղծագործություններ ունկնդրելուց բացի, ծայր էին առնում վիճաբանություններ ազգային մշակույթի, մասնավորապես արվեստի զարգացման հարցերի շուրջը, մի հանգամանք, որը նույնպես կարևոր էր այդ ժամանակաշրջանի պայմաններում և հող էր նախապատրաստում այդ նույն հարցերի լուծման համար։

Սակայն հիշյալ սալոնների համեմատությամբ հայ երաժշտության զարգացման գործում առավել կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ նոր պրոֆեսիոնալ թատրոնը, հատկապես Ջմշկյանի-Սունդուկյանի թատրոնը, որի ներկայացումների բաղկացուցիչ մասը էր կազմում երաժշտությունը։ Ինչպես Կ. Պոլսի հայկական

թատրոնում, այնպես էլ այստեղ, ներկայացումների հետ հնչում էին ազգային-հայրենասիրական երգեր, որոնք հետո անջատվելով թատրոնից մտնում էին հայերի երաժշտական կենցաղի մեջ և ժողովրդականանում։ Այդ երգերից շատերը տպագրվում էին նաև առանձին ժողովածուներով ու տարածվում։ Դրանց թվին է պատկանում, օրինակ, 1883 թ. Թիֆլիսում հրատարակված «Հայկական թատրոնի երգեր» փոքրիկ ժողովածուն, որը պարունակում էր վեց հրգ։ Դրանցից չորսի հեղինակը Դ. Աբովյանցն էր («Էր հեռանաս քո մայրենի աշխարհից», «Աղոթք նախարարաց հայոց», «Երգ նախարարաց հայոց» և «Սամելի երգ»)։ «Այդ եղանակները թափանցում են հասարակության հոգու մեջ, ներգործում նրա սրտի, զգացմունքների վրա»—գրում է Ա. Երեմյանը[12]։ Եվ ապա ավելացնում է. «Ամենակարճ ժամանակում տարածվում են այդ երգերը Թիֆլիսի սալոններում։ Սազանդարները հարսանիքներում ու խնջույքներում այդ եղանակներն են հնչեցնում, նույնիսկ իտալական խումբը սկսում է թատրոնում այդ երգերը նվագել ու երգել»։

Նման ժողովրդականությունն, իհարկե, պայմանավորված չէր նրանով, որ այդ երգերն արտակարգ գեղարվեստական արժեք էին ներկայացնում, քանի որ դրանց հեղինակները հաճախ նույնիսկ սիրողներ լինելով ի վիճակի չէին ստեղծել երաժշտական արվեստի տարրական պահանջները բավարարող երգեր։ Այդ հաջողության գաղտնիքն այն էր, որ այդ երգերն իրենց թեմատիկայով և հայրենասիրական բովանդակությամբ համապատասխանում էին հայերի ազգային-ազատագրական բարձրացող շարժման խնդիրներին և արտահայտում էին նրանց նվիրական զգացմունքները։ Այս դեպքում նույնիսկ կարևոր չէր գեղարվեստական հատկանիշը։ Բավական էր, որ երգն ունենար քիչ թե շատ կազմակերպված մեղեդի և հեշտությամբ ընկալվեր ունկնդիրների կողմից, անմիջապես ընդունվում էր այն, թատրոնից փոխադրվում փողոց, դպրոցներն ու ընտանիքները և ժողովրդականանում։

Բնութագրվող ժամանակաշրջանում երաժշտության տարածման ուղիներից մեկն էլ դպրոցներն էին։ Ճիշտ է, երաժշտությունը, որպես առարկա վաղուց էր մուտք գործել հայ դպրոցները, բայց

---

12 Ա. Երեմյան, *Ռուսահայ թատրոնի պատմությունը (սկզբից մինչև 70-ական թվականներ), պատմա-քննական տեսություն, Ա. հատոր, Վենետիկ, 1933, էջ 474։*

Նրա ավանդումը սահմանափակված էր միայն հոգևոր երաժշտության շրջանակներում և գտնվում էր ցածր մակարդակի վրա, որովհետև երաժշտական պատրաստականություն ունեցող դասատուներ չկային և այն հանձնված էր տիրացուների խնամակալությանը: Սակայն 70-ական թվականների կեսերից սկսած, դրությունը հետզհետե փոխվեց: Հատկապես Թիֆլիսի Ներսիսյան հոգևոր դպրոցում և Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում (որը հիմնադրվեց 1874-ի սեպտեմբերին) երաժշտության դասավանդման գործը դրվեց պատշաճ բարձրության վրա, հայկական ձայնագրության դասընթացը դարձավ պարտադիր բոլորի համար, կազմակերպվեցին երգչախմբեր, որոնք եկեղեցիներում երգելուց բացի մասնակցում էին նաև դպրոցական հանդեսներին և կատարում ինչպես ազգային-հայրենասիրական, նույնպես և ժողովրդական երգեր: Ուսումնական այս երկու հաստատություններն իրենց սաներին տալիս էին երաժշտական բավական պաշար ու պատրաստություն և նրանք ցրվելով տարբեր քաղաքներ ու գյուղեր, իրենց վրա էին վերցնում նաև երաժշտության դասերի ավանդման գործը և աստիճանաբար բարձրացնում նրա դրվածքը: Իսկ երբ Ներսիսյան դպրոցում Եզնիկ քահ. Երզնկյանցին փոխարինեց Մ. Եկմալյանը, իսկ Գևորգյան ճեմարանում Սահակ Ամատունուն փոխարինեցին Ք. Կարա-Մուրզան ու դեռ երիտասարդ Կոմիտասը, ապա աշակերտության երաժըշտական պատրաստության գործը դրվեց իր համապատասխան բարձրության վրա և երկու հաստատություններում էլ ստեղծվեցին այնպիսի երգչախմբեր, որոնք փաստորեն առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախմբերն էին հայ իրականության մեջ: Այդ երգչախմբերն իրենց հերթին դաստիարակեցին բազմաթիվ երաժիշտների, որոնք հայաշատ կենտրոններում զգալի աշխատանք ծավալեցին երաժըշտական արվեստի տարածման ուղղությամբ:

Հայ իրականության մեջ այս շրջանում գոյություն չուներ ոչ երաժշտական ուսումնարան և ոչ էլ կոնսերվատորիա: Նույնիսկ Ռուսաստանում անգամ մինչև 19-րդ դարի 60-ական թվականները կոնսերվատորիաներ չկային և միայն Ռուբինշտեյն եղբայրների ջանքերի շնորհիվ Պետերբուրգում (1862) և Մոսկվայում (1866) հիմնվեցին ռուսական առաջին կոնսերվատորիաները, որոնք հըսկայական դեր կատարեցին ոչ միայն ռուսական, այլև Ռուսաստանում բնակվող այլ ժողովուրդների ազգային մշակույթների համար մասնագետ կադրեր պատրաստելու գործում: Թեև կոնսերվատորիայում միայն հատուկենտ մարդկանց էր հաջողվում ձեռք

բերել երաժշտական կրթություն, ապա Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանն ավելի մատչելի էր և այնտեղ սովորողների թիվն էլ համեմատաբար մեծ էր։ Այսպես 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հայերից ոմանց հաջողվեց մեկնել ռուսական ու եվրոպական խոշոր կենտրոնները և ձեռք բերել երաժշտական մասնագիտական կրթություն։ Դրանց թվին են պատկանում Տ. Զուխաջյանը (Միլանում), Ա. Քաղցածյանը (Բերդիչևում), Ա. Խորասանջյանը (Փարիզում), Կարլ Միքուլին (հռչակավոր Շոպենի հայ աշակերտը՝ Փարիզում), Կ. Ալիխանովը, Գ. Ղորղանյանը, Մ. Եկմալյանը, Ա. Սպենդիարյանը, Ն. Պապայանը, Մ. Գենջյանը, Ն. Շահլամյանը, Ղորղանյան եղբայրներն ու քույրերը, Հ. Նալբանդյանը (Պետերբուրգում), Ն. Տիգրանյանը (Վիեննայում), Կոմիտասը Բեռլինում), և ուրիշներ։ Ինչ վերաբերում է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում սովորողներին, ապա այս տեսակետից հետաքրքիր են այն թվերը, որոնք բերված են Վ. Դ. Ղորղանյանի (Корганов) «Կովկասյան երաժշտություն» ժողովածուի մեջ[13]։ Ինչպես հայտնի է, այդ ուսումնարանն իր առաջին շրջանավարտները տվել է 1888 թ.։ Ղորղանյանն իր վերոհիշյալ ժողովածուի մեջ տեղեկություններ տալով 1888—1901 թվականների 14 տարիների շրջանավարտների մասին, բերում է հետևյալ թվերը.

Ըստ ազգության	
Ռուսներ և լեհեր	60
Հայեր	23
Վրացիներ	10
Հրեաներ	10
Այլազգիներ	6
Ընդամենը	109
Ըստ մասնագիտությունների	
Դաշնակահարներ	58
Երգիչ-երգչուհիներ	24
Ջութակահարներ	9
Այլ գործիքներ	8
Տեսական առարկաներ	10
Ընդամենը	109

Այս թվերի մեջ հետաքրքիրն այն է, որ տեղական ժողովուրդներից շրջանավարտների մեջ ամենամեծ թիվը կազմել են հայերը, նույնիսկ ավելի, քան վրացիներն ու հրեաները։ Այս թվերը վկայում

[13] *В. Д. Корганов.* Кавказская музыка, сборник статей, Тифлис, 1908, (II-е издание), էջ 8։

Նն երաժշտական կրթություն ձեռք բերելու գծով հայերի բուռն ձգտումների մասին: Ուսումնարանի շրջանավարտների թվում կային այնպիսիները, որոնք հետագայում խոշոր գործ կատարեցին հայ երաժշտության զարգացման ուղղությամբ: Բավական է հիշատակել Ա. Տիգրանյանին, Ս. Բարխուդարյանին և Ա. Մայիլյանին, որոնք որպես այս ուսումնարանի սաներ լիովին արդարացրին իրենց ուսուցիչների հույսերը և ամբողջովին նվիրվեցին երաժշտությանը:

Ինչ վերաբերում է եվրոպական ու ռուսական կոնսերվատորիաներում բարձրագույն երաժշտական կրթություն ստացած կոմպոզիտորներին, երգիչ-երգչուհիներին, դաշնակահարներին ու չելիստներին, ապա դրանց մեծ մասը վերադարձավ հայաշատ կենտրոնները և ստացած գիտելիքներն ի սպաս դրեց ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանը:

Այսպիսով, թեև 19-րդ դարի երկրորդ կեսում հայերը չունեին իրենց երաժշտական ուսումնական հաստատությունները, այնուամենայնիվ, հաղթահարելով ցարական կառավարության հարուցած դժվարություններն ու խոչընդոտները, հայ ուսումնածարավ երիտասարդությունը կարողանում էր ձեռք բերել երաժշտական մասնագիտական միջնակարգ ու բարձրագույն կրթություն և ուժերի ներածին չափ նպաստել հարուստ ժողովրդի երաժշտական մակարդակի բարձրացմանը: Նրանք զգալի գործ են կատարել նաև ռուսական ու եվրոպական դասական երաժշտական ստեղծագործությունների պրոպագանդման ուղղությամբ՝ իրենց համերգների ծրագրերում ու օպերային ելույթներում զգալի տեղ հատկացնելով այդ ստեղծագործությունների կատարմանը: Իսկ այս իր հերթին նպաստում էր այդ առաջավոր երաժշտական մշակույթների հարուստ փորձի յուրացմանը և դրա օգնությամբ սեփական ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման պրոցեսում ծառացած խնդիրների լուծմանը:

Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի և նրա երաժշտական ուսումնարանի շուրջը համախմբված գործիչները, բացի ուսումնա-մանկավարժական և համերգային գործունեությունից, զբաղվեցին նաև հայկական ու վրացական ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման գործով: Այդ նախաձեռնության արդյունքն եղավ այն, որ շուտով լույս տեսան վրացական ժողովրդական երգերի առաջին ժողովածուները: Դրանցից էին Ա. Բենաշվիլու (1884), Ն. Կլենովսկու (1892), Մ. Իպպո-

լիտով-Իվանովի (1895) և Մ. Բալանչիվաձեի (1895) ժողովածուները, որոնց մեջ ընդգրկված ժողովրդական երգերից շատերը հետագայում օգտագործվեցին կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար:

Ճիշտ նույնպիսի շարժում սկսվեց նաև հայ երաժշտության բնագավառում: Հայ ժողովրդական բանահյուսության առաջին ժողովածուների լույս տեսնելուց հետո, սկսած 80-ական թվականներից, ժողովրդական երգը նույնպես դարձավ երաժշտական գործիչների հատուկ ուշադրության առարկան: Այս շարժման նախաձեռնողը հանդիսացավ Ք. Կարա-Մուրզան, որը 1882 թվին Թիֆլիս փոխադրվելով ձեռնարկեց հայ ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի ձայնագրմանն ու մշակմանը, իսկ 1885 թ. սկսած հանդես եկավ որպես ժողովրդական երգչախմբերի կազմակերպող:

Այս նույն շրջանում և քիչ ավելի ուշ հանդես եկած հայ կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրն այս կամ այն չափով զբաղվել է ժողովրդական երգերի ու եղանակների հավաքման ու մշակման գործով: Այսպես օրինակ, կոմպոզիտոր Գենարի Ղորղանյանը, որը հայտնի է իր «Կովկասյան բայաթիներով» միաժամանակ փորձեր է արել ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման ուղղությամբ, իսկ Նիկողայոս Տիգրանյանը ձայնագրել, մշակել ու հրատարակել է ոչ միայն արևելյան դասական մուղամներ, այլև Գյումրվա ժողովրդական պարեր, հայկական և վրացական ժողովրդական երգեր: Նույնպիսի մշակումներ ունի նաև Մակար Եկմալյանը: Բայց հիշատակված գործիչներից և ոչ մեկը ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման գործում չհասավ այնպիսի արդյունքների, ինչպիսիք մենք հետագայում կտեսնենք մեծ Կոմիտասի մոտ:

Այսպիսով 19-րդ դարի վերջին քառորդում հայ ժողովրդական երգը դարձավ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմքը, բարձրացավ համերգային բեմահարթակ և վերածվեց ժողովրդական զանգվածների գեղարվեստական դաստիարակության կարևոր միջոցի:

Թե վրացական և թե հայկական իրականության մեջ 19-րդ դարի վերջին քառորդում սկսված այս շարժումը, որը 20-րդ դարի սկզբներից իր արտահայտությունը գտավ նաև ադրբեջանական երաժշտության մեջ, հետևանք էր սոցիալ-քաղաքական կյանքի աշխուժացման ու մշակույթի ընդհանուր վերելքին, բայց այդ գոր-

ժում կարևոր նշանակություն ունեցավ նաև ռուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտական մշակույթների բարերար ներգործությունը: Այդ ներգործության գլխավոր ուղիներն էին մի կողմից՝ ռուսական ու եվրոպական կենտրոններում ձեռք բերված մասնագիտական երաժշտական կրթությունը, իսկ մյուս կողմից՝ արևելահայ մշակութային օջախներում և հատկապես Թիֆլիսում, ռուսական ու եվրոպական երաժշտական ստեղծագործության սիստեմատիկ պրոպագանդը:

Այս բոլորի հետևանքով հետզհետե ավելի սերտ կապեր ստեղծվեցին մի կողմից՝ ռուսական ու եվրոպական, իսկ մյուս կողմից՝ Անդրկովկասյան ժողովուրդների (այդ թվում և հայերի) երաժշտական մշակույթների միջև:

Երաժշտության բնագավառում ամրացող այդ կապերի ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը հանդիսացավ բազմաձայնության ընդունումն ու ներմուծումը հայ երաժշտության մեջ: 19-րդ դարի երկրորդ կեսի պայմաններում, երբ ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման հետևանքով հետզհետե ծավալվում էին ազգային-ազատագրական շարժումները, միաձայն երգեցողությունն այլևս ի վիճակի չէր բավարարել հասարակական պահանջը: Անհրաժեշտ էին կոլեկտիվ ներգործության նոր միջոցներ, որոնք պետք է նպաստեին ժողովրդի կամքի կազմակերպմանը: Ահա այս պահանջի արդյունքն էր բազմաձայնության ընդունումն ու տարածումը: Այնքան էր հասունացած բազմաձայնության ընդունման հարցը, որ առանց դրա լուծման անհնար էր ազգային պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության հետագա զարգացումը: Ուսում և ժամանակի հայ երաժշտական գործիչներն իրենց ջանքերը կենտրոնացրին այդ կարևոր խնդրի լուծման ուղղությամբ և աշխատում էին բազմաձայնությունն արմատավորել ժողովրդի կենցաղում: Իսկ հոգևորականներն ու պահպանողական այլ տարրերը տեսնելով, որ բազմաձայնության արմատավորումն սպառնալիք է ստեղծում հայ եկեղեցական երաժշտության սրբագործած միաձայնության սկզբունքի դեմ, ամեն կերպ արգելակում էին նրա զարգացմանն ու տարածմանը:

Այս շրջանի հայ պարբերական մամուլում հաճախ են արտահայտվել թեր և դեմ կարծիքներ, մղվել են տևական բանավեճեր հատկապես հայկական եկեղեցում բազմաձայնությունն արմատավորելու խնդրի շուրջը: Այդպիսի բանավեճեր տեղի են ունեցել նաև

կազմակերպված համերգների շուրջը, երբ հանդես են եկել հայ առաջին քառաձայն խմբերը։

Հակառակ կղերա-պահպանողական տարրերի դիմադրությանը, տարրեր, որոնք ղեկավարվում էին «Աստվածը մեկ է, երգեցողությունն էլ միաձայն պետք է լինի» ռեակցիոն դրույթով,—հայ Երաժիշտ-գործիչներն իրենց հետևողական աշխատանքով և անդուլ պայքարով 19-րդ դարի վերջում հասան այն բանին, որ բազմաձայնությունը հաղթանակեց և դրանով իսկ հայ երաժշտության պատմության մեջ նշանավորվեց մի նոր ու նշանակալից էտապ։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ բազմաձայնության արմատավորումը որպես հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության տվյալ էտապը բնորոշող երևույթի, հանդիպեց նաև կազմակերպական ու նյութական դժվարությունների։ Խնդիրն այն է, որ ինչպես նախորդ շրջանում, այնպես էլ այժմ, հայ ժողովուրդը ցրված էր Ռուսաստանի և ընդհանրապես աշխարհի տարբեր կողմերում, ուստի և չկար ինքնուրույն պետականություն ու պետական օժանդակություն, հայ կոմպոզիտորներն աշխատում էին միայն իրենց անհատական նախաձեռնությամբ և նյութական ղրկանքների բեռն իրենց ուսերին։ Գոյություն չունեին երաժշտական-կրթական, ստեղծագործական ու համերգային կազմակերպություններ։ Նման պայմաններում հայ երաժիշտ-գործիչներից յուրաքանչյուրն ստիպված էր իր վրա վերցնել մի ամբողջ կոլեկտիվի գործ։ Այստեղից էլ գործիչների աշխատանքի բազմակողմանի, ունիվերսալ բնույթը։ Նրանք և ստեղծագործում էին, և երգչախմբեր էին կազմակերպում, և շրջում էին հայաբնակ վայրերն ու համերգներ տալիս, և դասավանդում էին դպրոցներում, և պարապում մասնավոր աշակերտների հետ, և հոդվածներ էին գրում պարբերական մամուլում, և հանդես էին գալիս երաժշտական դասախոսություններով ու զեկուցումներով...

Բազմաձայնության տարածման ու արմատավորման ամենահետևողական ու ամենաեռանդուն մարտիկը Կարա-Մուրզան եղավ։ Ժամանակի պարբերական մամուլի, հատկապես «Մշակի» ու «Նորարարի» էջերում իրենց արտացոլումն են գտել նրա համերգային գործունեության շուրջը ծավալված մշտական պայքարը և հատկապես հոգևորականության կողմից հարուցված դժվարությունների ու արգելքների վերաբերյալ փաստերը։ Կարա-Մուրզան կարողացավ դիմադրել այդ բոլորին, հաղթահարել հարուցվող խոչընդոտները և հաջողությամբ պսակել իր սկսած գործը։

Ճիշտ է մինչև Կարա-Մուրզայի հանդես գալը արևելահայ իրականության մեջ տեղի էին ունեցել բազմաձայնության պրոպագանդայի առանձին փորձեր[14]։ Բայց դրանք էպիզոդիկ բնույթ էին կրում և չէին կարող բազմաձայնությունն արմատավորել հայ իրականության մեջ, իսկ Կարա-Մուրզան տարիներ շարունակ շրջելով հայաբնակ քաղաքներն ու գյուղերը և ամենուրեք կազմակերպելով ինքնագործ երգչախմբեր ու տալով համերգներ, հոգում էր և այն մասին, որ իր մեկնելուց հետո այդ խմբերը շարունակեն իրենց գոյությունը և դառնան բազմաձայնության տարածման մշտական օջախներ։ Նա կարողացավ ստեղծել ընդհանուր շարժում բազմաձայնության արմատավորման ուղղությամբ, նախ այն պատճառով, որ ընդգրկեց հայ իրականության լայն շրջանները և ապա այն պատճառով, որ համերգային բեմահարթակից բազմաձայն մշակմամբ հնչեցրեց ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական այնպիսի երգեր, որոնք մոտ ու հարազատ լինելով ժողովրդին, ավելի հեշտությամբ էին ընկալվում նրա կողմից և արմատ գցում նրա հոգում։ Պակաս նշանակություն չունեցավ նաև այն հանգամանքը, որ Կարա-Մուրզան իր ամբողջ գործունեության ընթացքում ջնջավարվեց պարզից դեպի բարդն ընթանալու մեթոդով։

Այս բոլոր հանգամանքներն ահա միասին վերցրած, ապահովեցին բազմաձայնի տարածումը հայ ժողովրդի կենցաղում։

Այսպիսով 19-րդ դարի երկրորդ կեսում տակա էին իրական նախադրյալներ հայկական նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության կազմավորման համար։ Դրանցից ամենակարևորներն էին.

ա) Հայ ժողովրդական (գյուղական և քաղաքային), գուսան-աշուղական և հոգևոր միաձայն երաժշտությունը, որն անցնելով բազում փորձությունների բովից, մնացել էր ժողովրդի հիշողության մեջ և այժմ գրի առնվելով ծառայում էր որպես հարուստ նյութ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար։

բ) Հայ նոր գրականության և հատկապես պոեզիայի բուռն ծաղկումը, որի շնորհիվ առատ գրական ատաղձ էր մատուցվում կոմպոզիտորներին՝ երաժշտական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի զարգացման համար։

գ) Կ. Պոլսում (Արևելյան թատրոն, օպերետային թատրոն) և Թիֆլիսում (Գ. Սունդուկյանի և Գ. Զմշկյանի թատրոնը) հայ նոր պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադրումն ու զարգացումը, որն զգալի

---

[14] Դրանցից է, օրինակ, 1874 թ. էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի բացման հանդեսում Ն. Թաշճյանի հատկապես այդ օրվա համար գրված քառաձայն խմբերգի կատարումը աշակերտական երգչախմբի կողմից։

չափերով նպաստում էր երաժշտության զարգացման ու պրոպագանդի կազմակերպմանը։

դ) Մասնագիտական կրթությամբ կոմպոզիտորական, երաժշտագիտական և կատարողական կադրերի պատրաստումը, կադրեր, որոնց բացակայության դեպքում հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը դեռ երկար ժամանակ չէր ձևավորվի ու կմնար ցածր մակարդակի վրա։

ե) Հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման անհրաժեշտ նախադրյալներից մեկն էլ ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտության ձեռք բերած նվաճումների, կուտակած հարուստ փորձի յուրացումն ու ազգային երաժշտության ձևավորման համար օգտագործելն էր, առաջին հերթին բազմաձայնության ներմուծումը հայ աշխարհիկ ու հոգևոր երաժշտության մեջ, որ հնարավոր դարձավ միայն 19-րդ դարի երկրորդ կեսին։

Ահա սրանք էին այն հիմնական նախադրյալները, առանց որոնց անհնարին է պատկերացնել հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացումը 19-րդ դարի երկրորդ կեսում։

2. ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉՆԵՐՆ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ (1853—1902)

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության պատմության մեջ ամենանշանավոր գործիչներից մեկը Կարա-Մուրզան է։

Նա ծնունդ էր Ղրիմի հայկական գաղութի, որը հայ նշանավոր գաղթավայրերից մեկն էր և մեծ նշանակություն է ունեցել հայ ժողովրդի քաղաքական ու մշակութային կյանքում։ Հիմնված լինելով դեռ 12—13-րդ դարերում՝ մոնղոլական արշավանքների հետևանքով Անիից ու նրա շրջակայքից գաղթած հայերի կողմից, այդ գաղութը հետագա դարերի ընթացքում հետզհետե աճել է Արևմտյան Հայաստանի տարբեր վիլայեթներից եկած հայերի հաշվին և 18-րդ դարում ճյուղավորվելով, տվել է նաև Ռոստովի Նոր-Նախիջևանի հայ գաղութը։ Ղրիմի և Նոր-Նախիջևանի հայ գաղութներն ապրել են միասնական կյանքով, սերտորեն կապված են եղել իրար հետ և իրենց ծոցից տվել են շատ ականավոր դեմքեր, որոնք 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հայ իրականության մեջ աչքի են ընկել քաղաքական կյանքում, գրականության ու ար-

վնստի տարբեր բնագավառներում։ Այդ գործիչների թվին են պատկանում Մ. Նալբանդյանը, Ռ. Պատկանյանը, Ե. Շահազիզը, Հ. Այվազովսկին, Վ. Մախոխյանը, Վ. Սուրենյանցը, Հովհ. Նալբանդյանը, Ա. Սպենդիարյանը և ուրիշներ։ Ահա այս նույն միջավայրի արդյունքն էր նաև Քրիստափոր Կարա-Մուրզան[15], որը ծնվել է 1853 թ. փետրվարի 18-ին (հին տոմարով) Ղարասու-բազար քաղաքում։

Իր մանկության և պատանեկության տարիներն անցկացնելով Հայրենի քաղաքում, Կարա-Մուրզան շփվում է Նալբանդյանների, Խանբեկյանների, Մալիևների, ու Մուրզաևների երաժշտասեր ընտանիքների հետ, սովորում է դաշնամուր և ֆլեյտա նվագել։ Միջնակարգ ընդհանուր կրթության հետ միասին ձեռք է բերում նաև երաժշտական-տեսական պատրաստություն, գործոն մասնակցություն է ունենում ինքնագործ թատերախմբի ներկայացումներին, երեկույթներին ու հանդեսներին և այդ բոլորի շնորհիվ նրա մեջ հասունանում է ամբողջապես երաժշտական գործունեությանը նվիրվելու անհաղթահարելի մի ցանկություն։

Ծանոթանալով հարազատ ժողովրդի մշակույթի զարգացման մակարդակին, տեսնելով հայ հասարակական կյանքի, գրականության և գեղարվեստների բուռն զարգացումը և երաժշտության հետամնացությունը, ուսումնասիրելով հարևան ժողովուրդների փորձը և ծանոթանալով ռուսական երաժշտության նվաճումներին, Կարա-Մուրզայի համար հետզհետե պարզ են դառնում այն խնդիրները, որոնց լուծումն անհրաժեշտ էր իր ժողովրդի երաժշտական արվեստը զարգացնելու համար։ Անհրաժեշտ էր հայերի մեջ ևս բարձրացնել երաժշտության հասարակական նշանակությունը, դարձնել այն ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության հզոր աղբյուր, տանել երաժշտական լուսավորչական աշխատանք՝ ժողովրդական զանգվածներին հաղորդակից դարձնելով ռուսական և համաշխարհային երաժշտության գանձերին։ Դրա համար անհրաժեշտ էր տարածել քառաձայն երգեցողություն՝ կազմակերպելով երգչախմբեր և ստեղծելով կանոնավոր համերգային կյանք։ Միաժամանակ անհրաժեշտ էր ստեղծել երկացանկ, երգ-

---

15 Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ ավելի հանգամանալից տեղեկություններ ընթերցողը կարող է գտնել մեր «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» (Հայպետհրատ, Երևան, 1950), և «Ք. Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ» (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1956) աշխատություններում։

չախմբային գրականություն, որովհետև առանց այդ նախադրյալի չէր կարելի պատկերացնել լայն ծավալի համերգային գործունեություն և քառաձայն երգեցողության արմատավորում։ Եվ ահա Կարա-Մուրզան նպատակ է դնում ամբողջովին նվիրվել այդ խնդիրների իրականացմանը։ Բայց այդ նպատակի իրագործման համար հարկավոր էր գտնվել հայկական մշակույթի խոշոր կենտրոններից մեկում։

Այդ ժամանակաշրջանում հայկական մշակույթի երկու խոշոր օջախներ էին հատկապես աչքի ընկնում։ Դրանցից մեկը Կ. Պոլիսն էր, որտեղ ինչպես վերը տեսանք, եռուն աշխատանք էր ծավալվել թատրոնի, գրականության ու երաժշտության զարգացման ուղղությամբ, և այդ նկատի ունենալով բարեկամներից շատերը Կարա-Մուրզային խորհուրդ էին տալիս ընտրել Պոլիսը։ Մյուս օջախը Թիֆլիսն էր, կովկասահայության լուսավորության կենտրոնը, որտեղ նույնպես ծավալվել էր եռուն մշակութային ու հասարակական-քաղաքական աշխատանք։

Կարա-Մուրզան առավելությունը տվեց Թիֆլիսին, որն ավելի մոտ էր բուն Հայաստանին և ուներ մեծ հնարավորություններ ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման համար։ 1882 թ. սեպտեմբերին, թողնելով հայրենի քաղաքն ու իր հարազատներին, նա մեկնեց Թիֆլիս։ Նրա գալուստն այստեղ հայ մտավորականության ականավոր ներկայացուցիչների կողմից դիմավորվեց անկեղծ ոգևորությամբ, նրա ծրագրերն արժանացան ջերմ ընդունելության ու դրվատանքի, բայց և այնպես պահանջվեց երեք տարվա նախապատրաստական աշխատանք, մինչև որ հաջողվեց կազմակերպել առաջին քառաձայն երգչախումբը և տալ հայկական բազմաձայն երգի առաջին համերգը։ Դա տեղի ունեցավ 1885 թ. մարտի 15-ին Թիֆլիսում և իրրև պատմական իրադարձության սկիզբը մտավ հայ երաժշտության պատմության մեջ։ Այդ համերգի ամբողջ ծրագիրը բացառապես կազմված էր ազգային-հայրենասիրական երգերից՝ մշակված քառաձայն երգչախմբի համար։

Երգչախումբն ուներ արական կազմ, բաղկացած էր 15 հոգուց և հանդես եկավ ազգային տարազով։ Թե ձևով և թե բովանդակությամբ համապատասխանելով քաղաքական մոմենտին և արտացոլելով ազգային-ազատագրական այն գաղափարները, որոնցով ապրում էր հայ հասարակությունն այդ շրջանում, Կարա-Մուրզայի քառաձայն երգեցողության առաջին համերգն ունեցավ բացառիկ հաջողություն և վերածվեց ազգային տոնախմբության։

Այսպես սկսվեց Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեությունը, որը շարունակվեց մինչև իր կյանքի վերջը և հետզհետե ընդարձակվելով տարիների ընթացքում ընդգրկեց ոչ միայն Անդրկովկասի, այլև Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի, Հարավային Ռուսաստանի, Ուկրաինայի և Մոլդավիայի հայաբնակ վայրերը։

Բացառիկ էր Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության նշանակությունը։ Իր այցելած յուրաքանչյուր քաղաքում ու գյուղում սիրող երգիչ-երգչուհիներից կազմակերպելով հայկական քառաձայն երգչախմբեր, նա ոչ միայն երգեր էր սովորեցնում ու համերգներ տալիս, այլև պատվաստում էր սեր հայկական երաժշտական մշակույթի նկատմամբ, տարածում էր երաժշտական գրագիտություն, պատրաստում էր ղեկավարներ, և գործը կազմակերպում էր այնպես, որ իր հեռանալուց հետո երգչախումբը շարունակեր իր գոյությունը և դառնար երաժշտության պրոպագանդայի օջախ։ Ժողովրդի ընդերքից հայտնաբերելով ձայնեղ երիտասարդների, հատուկ ուշադրություն էր դարձնում նրանց երաժշտական ընդունակությունների զարգացմանը, և հորդորում շարունակել երաժշտական պարապմունքները, իսկ առավել ընդունակ երիտասարդների համար իր միջնորդությամբ հայ հարուստներից թոշակ էր կորզում, որպեսզի նրանք ռուսական կամ եվրոպական կոնսերվատորիաներում ձեռք բերեն մասնագիտական կրթություն[16]։ Պակաս կարևոր չէր այն, որ նա հայկական երգի միջոցով հայ լեզուն էր տարածում այն վայրերում, որտեղ հանգամանքների բերումով հայերը կտրվել էին հարազատ մշակույթից և մոռացության էին մատնում իրենց մայրենի լեզուն։ Հայ երգի միջոցով նա բարձրացնում էր ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, ցանում էր համատեղ գործունեության սերմեր, կազմակերպում մարդկանց հոգեբանությունը։ Շատ կարևոր էր և այն, որ նա, հաղթահարելով նահապետական ամոթխածությունը և տարածվող ամեն տեսակի բամբասանքները, իր երգչախմբերին մասնակից դարձնելով հայ կանանց ու աղջիկներին՝ դրանով իսկ նպաստում էր մշակույթի տարածմանն ու նոր փոխհարաբերությունների ստեղծմանը։ Իր համերգներով Կարա-Մուրզան հեռավոր գյուղերում ու քաղաքներում հնչեցնում էր ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական ու եվրոպական երաժշտության նմուշները, ինչպես և հարևան ժողովուրդների ժո-

---

16 Այս ճանապարհով են կրթություն ձեռք բերել երգիչներ Մ. Վարդիկյանը, Ն. Շահլամյանը, Մ. Ծովինյանը (Ծովակ) և ուրիշներ։

ղովրդական երգերը՝ դրանով ևս առավել նպաստելով ժողովրդի մտահորիզոնի ընդլայնմանը։

Ահա այս բոլորը միասին նկատի ունենալով էր, որ ժամանակակիցները Կարա-Մուրզային անվանել են «շրջուն դպրոց»։

Իր համերգային գործունեության 17 տարվա ընթացքում Կարա-Մուրզան 50-ից ավելի քաղաքներում ու գյուղական բնակավայրերում կազմակերպել է ավելի քան 90 բառաձայն երգչախումբ և տվել մի քանի հարյուր համերգ։ Իր գործունեության նման մասշտաբով նա միակն էր հայ իրականության մեջ և այդ պատճառով էլ վայելում էր արտակարգ ժողովրդականություն ու սեր։ Բազմաձայն երաժշտության թշնամիներն անգամ հաճախ ստիպված էին լինում տեղի տալ նրա հաստատակամության, եռանդի և անսահման նվիրվածության առջև։ Նա ղինվորի պես կռվեց կղերա-պահպանողական տարրերի դեմ, հաղթահարեց դրանց դիմադրությունն ու հարուցած արգելքները և ապահովեց բազմաձայն երգեցողության հաղթանակը։ Իր կատարած գործի խորը գիտակցությամբ նստելով հաշվեհարդարի, նա հպարտությամբ գրում էր. «Քսան տարվա աշխատության վերջին տասը տարին Կովկասում զանազան ընտանեկան, հասարակական և բժշկական միջոցներով գաղափարներս արծարծելս իզուր չգնացին։ Քառաձայն երգեցողությունը հաղթությունը լիասես տարավ։ Ես վարձատրված եմ. հիմա հրավիրում եմ շարունակել ով կամի, ինձ հետ, կամ առանձին՝ միևնույն է։ Ռամիկը ինձնից շնորհակալ է։ Պահպանողական կուսակցությունը միայն ճնշումն գործեց, և վեհափառ երկու հակասական կարծիքներ հայտնելով Ս. Էջմիածնում գործը դադարեցրեց։ Բայց քառաձայնը ամեն տեղ դուրս է մղում միաձայն երգը։ Այդ արդեն ուրախալի է»[17]։

Ահա այս էր Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության հիմնական արդյունքը՝ բազմաձայն երգեցողության հաղթանակը, իսկ սա շրջադարձային նշանակություն ուներ հայ երաժշտության պատմության մեջ, որովհետև բազմաձայնությունը նոր հեռանկարներ էր բացում հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության հետագա զարգացման համար։

---

[17] Հայկական ՍՍՀ գիտությունների և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվի անտիպ նյութերից։ Նկատի ունի կաթողիկոս Խրիմյանի կողմից նրան տված խոստումը՝ ազատորեն կազմակերպել երգչախմբեր նաև եկեղեցիներում և այդ խոստման դրժումն ու եկեղեցական երգչախմբերի կազմակերպման ուղղությամբ իր նախաձեռնությունների արգելակումը։

Համերգների կազմակերպումը Կարա-Մուրզայի գործունեության մեջ հանդիսացավ ամենահիմնականը և իրեն ենթարկեց մնացած բնագավառները, այդ թվում ստեղծագործությունը: Չպետք է մոռանալ այն, որ նա չկարողացավ սիստեմատիկ կերպով զբաղվել ազատ ստեղծագործական աշխատանքով. համերգային գործունեությունը, երաժշտական-հասարակական աշխատանքը և երաժշտական մասնավոր պարապմունքները նրանից այնքան ժամանակ ու եռանդ էին պահանջում, որ այլևս ի վիճակի չէր լրջորեն զբաղվել ստեղծագործությամբ: Նա ստեղծագործում էր դեպքից-դեպք, մեծ մասամբ, համերգների ծրագրերը թարմացնելու անհրաժեշտությունից դրդված, այն էլ տեղն ու տեղը, հապճեպորեն, առանց ժամանակ ունենալու կրկին անդրադառնալու և լսած հարկին մշակելու իր գործերը: Միակ հանգամանքը, որ բացառիկ կարևոր նշանակություն ուներ նրա ստեղծագործական աշխատանքի համար, այն էր, որ նա հնարավորություն ուներ դործնականում փորձել իր գրածը, ստուգել դրանց խմբերգային հնչողությունը և հենց երգչախմբի փորձերի ընթացքում սրբագրել դրանք:

Այժմ անդրադառնանք Կարա-Մուրզայի երաժշտական ստեղծագործությանը:

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության մեջ հիմնական տեղը պատկանում է հայ ժողովրդական, գուսանական և ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակումներին: Ճիշտ է, նա ծրագրված աշխատանք չի կատարել ժողովրդական երգերի ձայնագրման ուղղությամբ և այդ պատճառով էլ չի կազմել ազգագրական ժողովածու, բայց ժողովրդական երգերի ձայնագրման ու մշակման գործով զբաղվել է համարյա իր ամբողջ գործունեության ընթացքում: Եվ եթե սկզբնական տարիներին նա առավելությունը տալիս էր ազգային-հայրենասիրական երգերին, ապա, հետագայում աստիճանաբար դրանք մղվում են հետին պլանը և առավելությունը տրվում է հայկական բուն ժողովրդական ու գուսանական երգերին, ինչպես և այլ ժողովուրդների երգերին:

Կարա-Մուրզան ձայնագրել, մշակել և համերգներում կատարել է ինչպես գյուղական («Ջան գյուղում», «Լուրիկ», «Վնայհո լե, լե», «Հոդալո ջան», «Ալագյազ-Քեզի մեռնեմ»), նույնպես և քաղաքային («Սիրուհիս-Աղջիկ դու սիրուն», «Մուկուչ ախպեր», «Համեստ աղջիկ») ժողովրդական երգեր: Նա միաժամանակ ձայնագրել, մշակել ու կատարել է նաև գուսանա-աշուղական երգեր: Իբրև օրինակ կարելի է բերել Ջիվանու «Այծյամ», «Բարի գեղե-

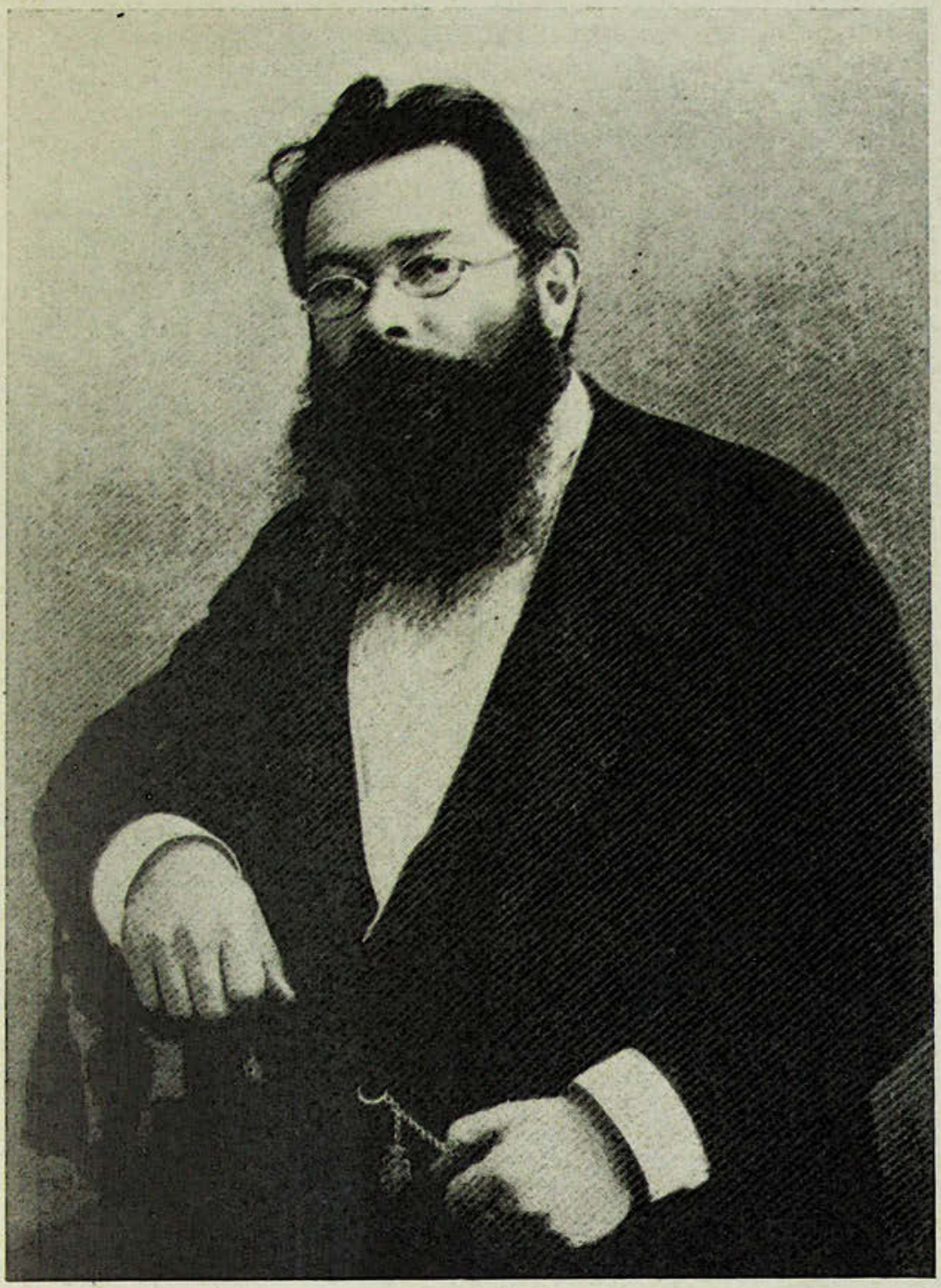
ցիկ», «Պաղ աղբյուրի մոտ», Միսկին Բուրջիի «Բոյըդ բարձր», Շիրինի «Այգեպան», Բաղդասար դպիրի «Ի ննջմանեդ արքայական», Ֆիզայիի «Վարդ կոշիկս» և այլ երգեր: Նրա մշակած ժողովրդական երգերի մեջ մենք հանդիպում ենք էպիկական («Յոթն օր, յոթ գիշեր», «Ջողորմի»), ճարսանեկան («Հարսի վերջին հրաժեշտը հոր տնից» կենդանի պատկերը), ծիսական կենցաղային («Ջրօխնեքի գիշերը» կենդանի պատկերը, «Ջան գյուղում»), Սիրային–լիրիկական («Սիրուհիս-Աղջիկ դու սիրուն», «Ալագյազ-Քեղի մնունեմ»), վիպական–առասպելական («Ջինչ ու զինչ-Ջիմ վզի») պարերգային («Հոդալլո ջան», «Վարդ կոշիկս»), երգիծական («Գացեք տեսեք», «Մուկուչ ախպեր») և այլ երգեր: Հայկական ժողովրդական երգերից բացի, նա ձայնագրել, մշակել և կատարել է նաև ռուսական («Вниз по матушке, по Волге», «Возле речки, возле мосту», «Ах ты воля, моя воля», «Калина»), ուկրաինական («Ой чумаче», «Косари»), Մոլդավական («Գինգալա»), վրացական («Գոգոնադա, գոգոնա», «Մրավալ ժամիեր»), բուլղարական («Կոնը վրուչի») և բազմաթիվ այլ երգեր: Իսկ առանձին նրբեր էլ, ինչպես օրինակ, «Շատ տարի մաղթենք» երգը, նա իր համերգներում կատարել է բազմաթիվ լեզուներով (մինչև տասը լեզվով): Այսպիսով Կարա-Մուրզան աշխատել է ընդգրկել շրջապատի բոլոր ազգությունների ժողովրդական երգերը, դրանով իսկ նպաստելով այդ ազգությունների փոխադարձ ճանաչման ու բարեկամական հարաբերությունների պահպանման գործին, միաժամանակ հակադրվելով ինչպես ցարական կառավարության, նույնպես և հայկական նացիոնալիստական կուսակցությունների ազգային թշնամանքի քաղաքականությանը:

Դժբախտաբար Կարա-Մուրզայի մշակած ժողովրդական երգերի մեծ մասը մեզ չի հասել՝ ժամանակին հրատարակված չլինելու պատճառով: Մեր տրամադրության տակ եղած երգերի մեծ մասը նրա աշակերտների ու հարազատների կողմից հիշողությամբ վերականգնված օրինակներ են[18]: Այնուամենայնիվ, դրանք որոշ գաղափար են տալիս նրա մշակման մեթոդի ու երգերի գեղարվեստական արժեքի մասին:

Իր մշակումներով Կարա-Մուրզան հարստացրել և գեղարվես-

---

[18] Երգերի հիմնական մասը կոմպոզիտորի եղբոր՝ Պողոս Կարա-Մուրզայի երգածից ձայնագրել է պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանը (կոմպոզիտորի քրոջ որդին), մի մասն ինքը Պ. Կարա-Մուրզան, իսկ «Շուշան» օպերայի նախերգանքը վերջինիս երգածից ձայնագրել է կոմպոզիտոր Ա. Մայիլյանը:



Նկ. 18. Քրիստափոր Կարա-Մուրզա



Նկ. 14. Մակար Եկմալյան

տական ստեղծագործության նոր աստիճանի է բարձրացրել ժողովրդական երգը: Այդ հարստացումն ամենից առաջ իր արտահայտությունը գտել է այն բանում, որ նա միաձայն երգից ստեղծել է բաոաձայն խմբերգ: Երգերը բազմաձայնելիս նա հիմնական մեղեդին թողել է անփոփոխ, այն ստացել է նոր գունավորում շնորհիվ մյուս ձայների ընկերակցության: Ընդ որում օժանդակ ձայները ռիթմական պատկերով համընկնում են հիմնական մեղեդիներին, կազմելով ուղղաձիգ-ակորդային կոմպակտ հնչողություն: Նրա խմբերգերն իբրև կանոն ունեն դաշնամուրային նվագակցություն, որը սակայն իր մեջ խտացնելով խմբերգի բոլոր ձայների անփոփոխ երգամասերը, նպաստակ ուներ սոսկ ուժեղացնել խմբերգի հնչողությունը և ինքնուրույն դեր չէր կատարում: Թե օժանդակ ձայները և թե դաշնամուրային ընկերակցությունը պարզ էին, դյուրըմբռնելի և հեշտությամբ հիշվող: Կարա-Մուրզան հատուկ նպատակով էր ձգտում այդ պարզությանը: Ամենուրեք նրա երգչախմբերը կազմվում էին աշխատավորական խավերի ներկայացուցիչներից, որոնք չունեին երաժշտական որևէ պատրաստություն և իրենց երգամասերը սովորում էին միայն հիշողությամբ: Բարդ խմբերգը նրանց ուժերից վեր կլիներ և, չկարողանալով հաղթահարել դժվարությունները, նրանք երես կդարձնեին խմբական երգեցողությունից: Նույնը կարելի է ասել նաև համերգների մասսայական ունկնդիրների մասին: Բազմաձայնության բարդ ձևերով գրված խմբերգերը նրանց համար կլինեին անմարս ու անհասկանալի և նրանք հիասթափված դրանից, ընդհանրապես կմերժեին բազմաձայն երգեցողությունը: Ահա այս հանգամանքները ճշտորեն հաշվի առնելով, Կարա-Մուրզան ձգտում էր մատչելիության, որով խոշոր չափով պայմանավորվում էր նրա համերգների հաջողությունը:

Կարա-Մուրզայի մշակումներում ժողովրդական երգի հարստացումն արտահայտվել է նաև այն բանում, որ նա հայ իրականության մեջ առաջին անգամ կիրառել է տարբեր բնույթի, բայց թեմատիկ ներքին ընդհանրություն ունեցող երգերի միացման և այդ ճանապարհով ավելի ընդարձակ երգեր ստեղծելու սկզբունքը, որը հետագայում ընդունվեց շատ կոմպոզիտորների կողմից և իր առավել ցայտուն կիրառությունը գտավ Կոմիտասի խմբերգային ու մեներգային ստեղծագործություններում: Երգերի համադրման այս սկզբունքով են ստեղծված Կարա-Մուրզայի «Զինչ ու զինչ-Զիմ վզի», «Ալագյազ-Քեզի մեռնեմ», «Լեպհո լե, լե—Հոդալլո ջան»,

«Բոյըդ բարձր—Հով արեք—Անցար սարեր» և այլ խմբերգերը, որոնք թեև բաղկացած են տարբեր երգերից, բայց կազմում են ամբողջություն և ընկալվում են իբրև ամբողջական խմբերգեր: Այս նույն սկզբունքով է կառուցված նաև «Գացեք տեսեք» խմբերգը, որը Կարա-Մուրզայի ամենաընդարձակ ու ամենասիրված խմբերգերից մեկն է: Նման համադրումներ կատարելիս Կարա-Մուրզան նկատի ուներ ոչ միայն միացվող երգերի թեմատիկ ընդհանրությունը (օրինակ «Ջինչ ու զինչ» և «Ջիմ վզի» երգերը, երկուսն էլ հանդիսանում են ծամթելի և լողվորի, Արա գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելի հետ կապված երգեր), այլև միացվող երգերի տեմպի, ընդհանուր բնույթի և լադա-տոնայնության հակադրության միասնությունը (դանդաղ և արագ, երգային լիրիկական և աշխույժ-կատակային, մինոր և մաժոր): Ահա այս բոլորի հետևանքով էլ համադրվող տարբեր երգերից ստեղծվում են միասնական ամբողջություն կազմող խմբերգեր և կամ մեներգեր:

Կարա-Մուրզան կատարել է ժողովրդական երգերի ստեղծագործական օգտագործման առաջին փորձերը: Այս տեսակետից հետաքրքիր է նրա «Շուշան» անավարտ օպերան, որի վոկալ նախերգանքի և առաջին գործողության երաժշտությունն աչքի է ընկնում իր ժողովրդայնությամբ, թեև նրա մեջ չկա ժողովրդական երգի ցիտատային օգտագործում, այլ Կարա-Մուրզան պարզապես հաջողությամբ օգտագործել է ժողովրդական երգի հնչերանգային ու ռիթմական բնորոշ տարրերը և ստեղծել է ժողովրդին հարազատ ինքնուրույն ստեղծագործություն:

Ժողովրդական բնույթն ու պարզությունը հատուկ են նաև Կարա-Մուրզայի մի շարք այլ ստեղծագործություններին, որոնցից պետք է նշել «Գաղթականներ» և «Հրդեհ» կենդանի պատկերները, որոնց նյութն առնված է իրական կյանքից և արտացոլում է հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակը: Իր վոկալ գործերից շատերը նա գրել է Մ. Նալբանդյանի, Ղ. Աղայանի, Ս. Շահազիզի և Ռ. Պատկանյանի խոսքերով: Դրանցից են «Ազատն Աստված», «Ջաղացպան», «Ազնիվ ընկեր», «Ի՞նչ աննենք», «Աւ Խրիմյան Հայրիկ» և այլ գործեր: Իր ստեղծագործությամբ նա ձգտել է արձագանքել հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի իրադարձություններին, բարձրացնել ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, նրա մեջ վառ պահել հայրենասիրության և ազատասիրության ոգին: Թե վերը թվարկած գործերը և թե նրա գրած դամբանականները Գրիգոր Արծրունու, Գենարիոս Ղորղանյանի, Ռաֆֆու և Ռաֆայել

Պատկանյանի հիշատակին, իրենց որոշ առավելությունների կողքին ունեն և գեղարվեստական կարգի թերություններ, թողնում են սևագիր գործերի տպավորություն: Այս հետևանք է նրա գործունեության այն դժվարին հանգամանքների, որոնց մասին խոսվեց վերևում և որոց շնորհիվ նա չէր կարողանում կենտրոնանալ ստեղծագործական աշխատանքի վրա:

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում «Շուշան» անավարտ օպերան: Արևելահայ իրականության մեջ առաջին անգամ նա է, որ փորձում է ստեղծել ազգային օպերա՝ նյութը վերցնելով ժամանակակից կյանքից: Ինքնին այդ քայլը կարևոր էր և ունի պատմական նշանակություն: Իր օպերայի համար Կարա-Մուրզան կանգ է առնում վիպասան Ատրպետի «Շուշան» ողբերգության վրա[19], որի նյութն առնված է արևմտահայ գյուղացիների կյանքից և պատկերում է նրանց իրավազուրկ վիճակը, ծանր ու դառնություններով լի կյանքը, քուրդ բեկերի ու ա.ղաների ասպատակությունները ու կամայականությունները նրանց նկատմամբ:

Այստեղ ևս հեղինակի նպատակադրումը ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացումն էր, մի բան, որ չափազանց կարևոր էր 19-րդ դարի վերջին քառորդի հայ իրականության մեջ:

Ատրպետի ողբերգությունը գրված է թատրոնի առանձնահատկություններին անտեղյակ մարդու գրչով, զուրկ է դինամիկ զարգացումից, լի է ավելորդ խճողումներով ու երկարաբանություններով: Նրա մեջ կան բազմաթիվ տեսարաններ (օրինակ՝ դատավարությունը), որոնց պարզապես անհնարին է երաժշտականացնել: Ի թիվս այլ պատճառների, անկասկած այս հանգամանքը ևս իր դերը կատարել է այն բանում, որ Կարա-Մուրզայի «Շուշան» օպերան մնացել է անավարտ: Նա գրել է օպերայի վոկալ նախերգանքը և ծրագրված երկք գործողությունից ու վերջաբանից միայն առաջին գործողությունը: Դժբախտաբար գրված այդ մասերի հեղինակային ձեռագիրը մեզ չի հասել[20] և մենք Կարա-Մուրզայի

---

19 Հույս է տեսել Պետերբուրգում 1890 թ. և հեղինակի կողմից նվիրված է կոմպոզիտոր Կարա-Մուրզային: Այդ պիեսի հիմքում դրված է իրական մի դեպք, որը տեղի է ունեցել մշեցի Գյուլիզարի հետ: Այդ դեպքը ժամանակին մեծ աղմուկ հանեց և բազմիցս լուսաբանվեց հայկական մամուլում:

20 Այն կորել է 1899 թվի գարնանը Մոսկվայից Կարա-Մուրզային հապճեպ կերպով Պետրովսկ (Մախաչ-կալա) աքսորելու ճանապարհին: Մոսկվայում Կարա-Մուրզայի երգչախմբի փորձերից մեկի ժամանակ հեղափոխական տրամադրու-

երաժշտության մասին գաղափար ենք կազմում միայն հեղինակային. սևագրերի և հետագայում հիշողությամբ վերականգնված հատվածների հիման վրա: Հայտնի է, որ օպերայի վոկալ նախերգանքը (Հե՛յ, բեկ) և առաջին գործողության որոշ հատվածներ (Էլի քաղցրիկ, Հանդարտիր քույրիկ, Հրդեհ) բազմիցս կատարվել են Կարա-Մուրզայի համերգներում և արժանացել ունկնդիր հասարակության ջերմ ընդունելությանը: «Հե՛յ, բեկ»-ի առաջին կատարումից (1891 թ.) անմիջապես հետո, նրա մեղեդիներից շատերը ժողովրդականացան և մտան ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մեջ:

Կարա-Մուրզան ձգտել է երաժշտության օգնությամբ ստեղծել ռեալիստական կերպարներ: Իրարից տարբեր բնութագրեր է տվել մի կողմից՝ Փոլադ բեկին և իր զինվորներին, իսկ մյուս կողմից՝ հայ գյուղացիներին ու գեղջկուհիներին: Այդ բնութագրերն ստեղծելիս նա օգտագործել է երաժշտական արտահայտչական տարբեր միջոցներ:

Հայ գյուղացիների ու գեղջկուհիների բնութագիրը տրված է առաջին գործողության մեջ, գերազանցապես ժողովրդական երգի մեղեդիական, հնչերանգային և ռիթմական տարրերի օգտագործման միջոցով: Այստեղ տիրապետողը լիրիկական ջերմաշունչ հընչերանգներն են: Ժողովրդական երաժշտության բնագավառում կուտակված հարուստ փորձն օգնել է կոմպոզիտորին երաժշտական ռեալիստական կերպարներ ստեղծելու գործում:

Առաջին գործողությունն սկսվում է «Լվացարարուհիների խմբերգով» («Էլի քաղցրիկ օրեր գարնան»), որը թեպետև ժողովրդական երգ չէ, բայց խորապես ներթափանցված է ժողովրդայնությամբ և առողջ լիրիզմով: Նրա մեղեդին ամբողջապես հիմնված է հայկական ժողովրդական երգերի համար բնորոշ հընչերանգների վրա: Թե սոպրանոների և ալտերի զուգերգը (երգի առաջին մաս) և թե խմբերգային մասը (երգի երկրորդ մաս) գեղարվեստորեն վերջավորված լինելով, կազմում են օրգանական մի ամբողջություն և հուզական հագեցվածության շնորհիվ անմիջապես համակում են ունկնդիրներին ու թողնում բացառիկ ազդեցություն:

Գործողությունն սկսելով այս քաղցրիկ երգով, հեղինակը կա-

Թյուններով համակված ուսանողները գաղտնի ժողով էին գումարել և այդ կապակցությամբ ոստիկանությունը բազմաթիվ անձանց ձերբակալելու հետ միասին ձերբակալեց և աքսորեց նաև Կարա-Մուրզային:

ԷԼԻ ՓՇՂՑԻԿ ՕՐԲՐ ԳՕՐՆՕՆ

Խմբերգ «Շուշան» օպերայից



ղողացել է սկզբից ևեթ շահել ունկնդիրների համակրանքը հայուհիների նկատմամբ, որոնք աշխատանքի պահին իրենց անկեղծ լիրիկական երգի միջոցով թեթևացնում են սրտերը:

Առաջին գործողության սկզբի տեսարաններում պատկերված է հայ աղջիկների և հովիվների մտերիմ փոխհարաբերությունը: Այդ ֆոնի վրա առանձնապես ընդգծված է Միհրանի և Շուշանի փոխադարձ սերը, որը բացահայտված է Միհրանի երկարաշունչ արիայում (Andantino): Սկզբում այն ընդմիջվում է հովիվների և հայուհիների խմբերգով, որի միջոցով նրանք հրավիրում են Միհրանին՝ խոստանալով «Շուշանի կաթից պատրաստել դեղ-ճար» նրա վշտահար սրտի համար: Միհրանը երևում է ժայռի գլխին՝ իր անբաժան սրինգը ձեռքին և երգում է «Ջարթիր Շուշան, հնրիք Իմրես»: Միհրանի այս արիան, որն ի դեպ, օպերայի պահպանված հատվածների մեջ միակ արիան է, աչքի է ընկնում իր իմպրովիզացիոն բնույթով: Արիայի ամբողջ հենքը կազմված է հովվական սրինգի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներից: Նրանց միջոցով է, որ հեղինակն աշխատել է բացահայտել Միհրանի ներքնաշխարհը և այդ նրան հաջողվել է: Միհրանը կանգնում է մեր առջև իր սիրո անկեղծությամբ ու ջերմությամբ, որպես իրական կերպար:

Միհրանի արիայից բացի, առաջին գործողության երաժշտական մտահղացման կարևոր օղակներից են նաև «Հանդարտիր, քույրիկ», «Դուրս արի Շուշան» և «Հրդեհ» խմբերգերը, որոնցից առաջին երկուսը նպաստում են Միհրանի և Շուշանի փոխադարձ սիրո բացահայտմանը, իսկ երրորդը՝ գործողության եզրափակիչ մասի ամենակարևոր էպիզոդն է, որի ֆոնի վրա տեղի է ունենում Փոլադ բեկի զինվորների հարձակումը, Միհրանի սպանությունը և Շուշանի առևանգումը: Դժբախտաբար առաջին գործողության վերջին մասի երաժշտությունից ոչինչ չի հասել մեզ, բացի հեղինակի կողմից գրական լիբրետոյի վրա արված նշումներից, որոնք սակայն, չեն կարող փոխարինել երաժշտությանը: Մեզ հայտնի է, որ նա ուզեցել է օգտագործել 1885 թվականին գրած «Հրդեհ» երաժշտական պատկերը: Հավանական է, որ նա օգտագործելիս որոշ փոփոխության ենթարկեր այն և հարմարեցներ օպերայի գործողությանը:

Այլ է կոմպոզիտորի մոտեցումը Փոլադ բեկի և նրա զինվորների երաժշտական բնութագրմանը: Այստեղ նա դիմել է երաժշտական-արտահայտչական այլ միջոցների: Թեև հայ գեղջուկ-

ների և գեղջկուհիների բնութագիրը տրված էր գերազանցապես լիրիկական ջերմաշունչ հնչերանգների միջոցով, ապա այստեղ միրապետողը ռազմաշունչ տրամադրությունն է և դրան համապատասխանող արտահայտչական միջոցները։

Փոլադ բեկի և նրա զինվորների բնութագիրը հիմնականում տրված է օպերայի նախերգանքում։ Նրանց երաժշտական լեզվի համար բնորոշը քայլերգային ռիթմն է և մարտական բնույթի հընչերանգները։ Քայլերգը, որով սկսվում և ավարտվում է նախերգանքը, փաստորեն հանդիսանում է Փոլադ բեկի և իր զինվորների բնութագրության հիմնական միջոցը։ Նրա մեջ զգացվում է կոպիտ ուժի առկայությունը, ինքնավստահությունը և ամեն ինչ իրենց ենթարկելու հաստատակամությունը։ Խոսքը «Հե՜յ, բեկ» խմբերգի մասին է, որի անունով կոչվում է նաև ամբողջ նախերգանքը, թեև լիբրետոյի հեղինակն այն վերնագրել է «Քրդերի խումբ և Փոլադ բեկ»։ Կարա-Մուրզայի կողմից այդ խմբերգի մեղեդին մտածված է որպես Փոլադ բեկի և նրա խմբի լեյտ-թեմա։ Այդ երևում է նախ նրանից, որ նախերգանքում այն հանդես է գալիս մի քանի անգամ, և ապա առաջին գործողության մեջ, երբ բեկի զինվորները հարձակվում են հայկական գյուղի վրա և առևանգում Շուշանին, նրանց դարձյալ ընկերակցում է «Հե՜յ, բեկ» քայլերգը[21]։ Նախերգանքի սկզբում հանդես գալով, նա ենթարկվում է որոշ փոփոխության ու զարգացման և ի վերջո վերածվում է fugato-ի, որով և ավարտվում է նախերգանքը։ Ջայների հաջորդական մուտքը երկու քառորդի հապաղումով և ապա ամբողջ խմբի համատեղ հնչողությունը վերջնական տեսքի են բերում քայլերգը։ Մեղեդիի պարզությունը, ռիթմիկ հստակությունը և մոտորայնությունը տալիս են լեռնականների խմբի ճշգրիտ բնութագիրը։

Նույնատիպ քայլերգային ու մարտական բնույթի հնչերանգների վրա է հիմնված նաև «Այս աշխարհում» խմբերգը (№ 7), որը շարունակում և խորացնում է Փոլադ բեկի ու նրա խմբի բնութագիրը[22]։

Փոլադ բեկի խումբը մի այլ կողմից է բնութագրված «Դե քեֆ արա Հասո ջան» (№ 12) խմբերգով։ Ուրախ կատակային բնույթի

---

[21] Տե՛ս Կարա-Մուրզայի արխիվում պահվող գրական լիբրետոյի 31-րդ էջը, որտեղ 10-րդ տեսարանի սկզբում հեղինակի ձեռքով նշված է «Հե՜յ, բեկ. canon»։ Քրդերի խումբը երգում է բեմի ետևից՝ հեռվից հետզհետե մոտենալով։

[22] Օպերայի երաժշտական հատվածների համարակալումը պատկանում է Պ. Կարա-Մուրզային և Ա. Մայիլյանին։

այս մեղեդին լավագույն կերպով է պատկերում նրանց անհոգ կյանքը։ Քեֆի և ուրախության տրամադրությամբ համակված նրանք հրճվում են, մինչդեռ Փոլադ բեկն ամբողջապես կլանված է իր մտքերով, որոնք պտտվում են Շուշանի շուրջը։ Փոլադ բեկը խորասուզված, կարծես ինքն իր հետ զրուցելով, ասում է. «Շուշան, դու չես հողեղեն, շողքեր ունես ինչպես հրեշտակ հրեղեն»։ Փոլադ բեկի դրամատիկական բնույթի ռեչիտատիվը հնչելով զինվորների խմբի հիշյալ զվարթ ու անհոգ խմբերգի հետ միաժամանակ, ավելի ցայտուն է դարձնում նրանց տրամադրությունների հակադրությունը։ Երաժշտական դրամատուրգիական այս հնարանքն անկասկած օգնում է հեղինակին դրսևորելու օպերայի հերոսներից մեկի հոգեվիճակը։

Այսպիսին է «Շուշան» օպերայի երաժշտությունը։ Դժվար չէ նկատել, որ այն հարազատ է հայ ժողովրդական երաժշտության լեզվին ու ոճին, հանդիսանում է նրա բնորոշ տարրերի մարմնավորման արդյունք և անկասկած իր դերն է կատարել հայկական երաժշտության ազգային ոճի կազմավորման պրոցեսում։ Հնչերանգային ոլորտի հարազատությունից բացի այստեղ նկատելի է նաև հայ ժողովրդական երաժշտության մետրո-ռիթմիկ բազմազանության օգտագործումը։ «Շուշանիկ» երաժշտության մեջ մենք հանդիպում ենք 4/4-ի, («Հեյ բեկ», «Էլի քաղցրիկ»), 7/8-ի («Արի սիրահար», «Հանդարտիր քույրիկ»), 9/4-ի (4+5 հաջորդականությամբ.—«Դուք բարի եկաք»), 6/8-ի («Դե քեֆ արա, Հասո ջան»), 3/8-ի («Դուրս արի Շուշան») և այլ չափերի, որոնք հաջորդաբար օգտագործվելով ստեղծում են մեղեդիների ռիթմիկ բազմազանություն ու նպաստում երաժշտության արտահայտչականության ուժեղացմանը։ Իսկ եթե դրան ավելացնենք նաև հակադիր տեմպերի հաջորդականությունը, որն օգտագործված է արտահայտչականությունն ուժեղացնելու նպատակով, ապա պարզ կդառնա, որ Կարա-Մուրզան այդ միջոցներով հասել է իր օպերայի երաժշտության դինամիկ զարգացմանը։

Հետաքրքիր է և այն, որ նա ռուսական կլասիկ օպերաների դրամատուրգիական կառուցվածքին հետևելով, աշխատել է տարբեր բնութագրեր տալ հակադիր բանակներին։ Մենք նկատի ունենք Գլինկայի «Իվան Սուսանինն», Բորոդինի «Իշխան Իգոր» և այլ օպերաները, որոնց մեջ աչքի են զարնում հակամարտ բանակների երաժշտական ցայտուն բնութագրերը, որոնց մեջ վարպետորեն օգտագործված են նաև այլ ժողովուրդների երաժշտական տարրե-

րը՝ նրանց բնութագրերը կոնկրետացնելու և ավելի ռեալիստական դարձնելու նպատակով։ Անկասկած այս փորձն էր աչքի առաջ ունեցել Կարա-Մուրզան հայերի և քրդերի հակադիր բանակների երաժշտական բնութագրեր ստեղծելիս։ Քրդերի բնութագրության համար նա որոշ չափով օգտագործել է քրդական երաժշտության հընչերանգները[23]։

Ինչպես վերը նշվեց, «Շուշան» օպերան, դժբախտաբար, մնացել է անավարտ։ Այդուհանդերձ, ազգային օպերայի ստեղծման ուղղությամբ կատարված կարևոր քայլ էր դա և, անկասկած, ունեցավ իր դրական նշանակությունը, քանի որ հեղինակը կանգնած էր ճիշտ ճանապարհի վրա և ձգտում էր ստեղծել հարազատ ժողովրդի իրական կյանքից վերցրած ճշմարտացի օպերա։ 19-րդ դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ նոր-նոր էր զարգանում ու ամրապնդվում հայ կոմպոզիտորական երաժշտական ստեղծագործությունը, նրա հետագա առաջընթացի համար կարևոր նշանակություն ուներ ամեն մի նախաձեռնություն, մանավանդ ազգային օպերայի ստեղծման նպատակը հետապնդող։ Կարա-Մուրզայի նպատակադրումն ինքնին արժեքավոր էր և անհետաձգելի։ Փույթ չէ, որ նրան չհաջողվեց ավարտել իր փայլուն օպերան և դառնալ հայ անդրանիկ ժողովրդական օպերայի հեղինակ։ Այդ բանին հասան հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդները՝ աչքի առաջ ունենալով նաև Կարա-Մուրզայի փորձը։

«Շուշան» օպերան Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն ստեղծագործության գագաթն էր և ավարտվելու դեպքում պիտի դառնար նրա գլուխգործոցը։ Սակայն, ոգևորված իր հիմնական միսիայով, նա ամեն ինչ ծառայեցրել է ինքնագործ երգչախմբերի կազմակերպմանն ու համերգային գործունեության ծավալմանը, որովհետև դա էր բազմաձայնության տարածման գլխավոր և ամենամատչելի ուղին։ Այդ պատճառով էլ ստեղծագործող Կարա-Մուրզան միշտ էլ վիջել է երաժշտական-հասարակական գործիչ Կարա-Մուրզային։ Դրանից իհարկե տուժել է ստեղծագործությունը։ Բայց որքան էլ քիչ լինեն նրա ստեղծագործությունները, որքան էլ իրենց վրա կրեն հապճեպության կնիք, այնուամենայնիվ, 19-րդ դարի վերջին քառորդի պայմաններում դրանք ունեին խոշոր նշանակություն և

---

[23] *Հատկանշական է, որ այս փորձը հետագայում ավելի ցայտուն գծերով օգտագործվեց Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» և Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերաներում, հասնելով հակամարտ բանակների երաժշտական բնութագրության ռեալիստական կոնկրետացմանը։*

հող էին պատրաստում մեր երաժշտության ազգային ինքնատիպ ոճի ձևավորման համար։

Կարա-Մուրզայի ամբողջ գործունեությունը ձգել է նպատակասլաց, ծառայել է հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի զարգացմանը։ Թե իր ստեղծագործությամբ, թե երաժշտական-հասարակական, համերգային-խմբավարական, մանկավարժական ու երաժշտական-քննադատական իր ծավալուն աշխատանքով նա հսկայական գործ է կատարել։ Այդ բազմակողմանի գործունեության ընթացքում էլ հենց նա ավելի լավ է զգացել երաժշտական կադրերի պատրաստման անհրաժեշտությունը և իր ուժերի չափով զբաղվել այդ գործով։ Սկզբում նա մտադիր էր Բաքվում կազմակերպել երաժշտական դպրոց։ Երբ այդ նրան չհաջողվեց՝ նյութական միջոցների բացակայության պատճառով, նա իր հույսերը կապեց Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի հետ, ուր նրան 1892 թ. հրավիրեցին որպես երաժշտության դասատու և խմբավար։ Նա մտադիր էր ճեմարանի սաներից պատրաստել երաժշտության դասատուներ ու խմբավարներ, որպեսզի նրանք շարունակեն իր սկսած գործը և բազմաձայն երգեցողությունը տարածեն ամենուրեք։ Նա այդպես էլ սկսել էր իր պարապմունքները, բայց հազիվ մի տարի պարապելուց հետո, հետադիմական տարրերի լարած դավերի հետևանքով նա արձակվեց իր պաշտոնից և նրա ծրագիրը խորտակվեց։ Նա հաշվի չէր առել այն հանգամանքը, որ Էջմիածինն այդ շրջանում բազմաձայն երգեցողության տարածման դեմ մղվող պայքարի կենտրոնն էր և չէր կարող հանդուրժել, որ Գևորգյան ճեմարանը դառնա խմբավարների պատրաստման կենտրոն։ Հետագայում, արդեն դարավերջում, երբ բազմաձայնության տարածման հետևանքով ավելի սուր դարձավ պատրաստված խմբավարների պահանջը, Կարա-Մուրզան Թիֆլիսում կազմակերպեց կարճատև դասընթացներ և պատրաստեց խմբավարներ, որոնք զգալի գործ կատարեցին խմբական երգեցողության տարածման ուղղությամբ։ Նրա աշակերտներից էին Ա. Մանուկյանը, Ս. Դեմուրյանը, Ա. Ջոմարյանը, Հար. Թումանյանը և ուրիշներ։

Լուսավորական լայն աշխատանք է կատարել Կարա-Մուրզան իր տպագրած երաժշտական-քննադատական հոդվածներով ու գրախոսականներով։ Մի քանի տարի շարունակ լինելով «Մշակի» երաժշտական հատուկ թղթակիցը, նա բազմաթիվ շաբաթական տեսություններ է գրել օպերային ներկայացումների, սիմֆոնիկ ու կվարտետային համերգների մասին։ Ընթերցող հասարակությանը

ծանոթացնելով բեմադրվող ռուսական ու եվրոպական օպերաների բովանդակությանը, վերլուծելով նրանց երաժշտական արվեստը, նա միաժամանակ առանձնակի ուշադրություն է դարձրել ինչպես ստեղծագործական, նույնպես և կատարողական արվեստի ընդհանուր հարցերին, արտահայտել է իր կարծիքն այս կամ այն երևույթի մասին, իր էսթետիկական ըմբռնումներն ու քաղաքական համոզմունքները։ Նա հետևողականորեն գրել է արվեստի, մասնավորապես երաժշտության, դաստիարակչական խոշոր նշանակության մասին, պայքարել նրանց դեմ, ովքեր երաժշտությունը համարել են զվարճության ու ժամանցի առարկա, պաշտպանել ռեալիստական ուղղությունը, ժողովրդայնության ու դեմոկրատական գաղափարայնության սկզբունքները։ Այս բոլորի շնորհիվ նա որոշակի տեղ նվաճեց նաև հայ երաժշտագիտության պատմության մեջ։

Կարա-Մուրզան վախճանվեց իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում, 1902 թ. ապրիլի 9-ին, իր հետ տանելով հետագա գործունեության չիրագործված բազմաթիվ ծրագրեր։ Բայց այն, ինչ նա կատարեց այդքան դժվարին պայմաններում, ունեցավ հսկայական նշանակություն հայկական երաժշտական մշակույթի հետագա զարգացման համար։ Եվ ամենակարևորն այն է, որ նա ստեղծեց մի ամբողջ շարժում և ունեցավ հետևորդներ, որոնք նրա մահից հետո շարունակեցին սկսած գործը։ Դրանց թվին են պատկանում Ա. Բրուտյանը, Գ. Սյունին, Ա. Մանուկյանը, Ս. Դեմուրյանը, Ա. Մայիլյանը, Մ. Միրզայանը և ուրիշներ, որոնց գործունեությանը մենք կանդրադառնանք հետագա գլուխներում։

ԳԵՆԱՐԻՈՍ ՂՈՐՂԱՆՅԱՆ (ԿՈՐԳԱՆՈՎ)
(1858—1890)

Չափազանց կարճատև եղավ Գենարիոս Ղորղանյանի կյանքը, ընդամենը 32 տարի և նա հնարավորություն չունեցավ լրիվ կերպով դրսևորել իր ստեղծագործական ու կատարողական արտակարգ հնարավորությունները։ Ծնվել է 1858 թ. ապրիլի 30-ին Կախեթիայի Կվարելի գյուղում, ռուսական բանակի գեներալ Հովսեփ Ղորղանյանի (Կորգանովի) ընտանիքում, որը պատկանում է հայ ամենաերաժշտական ընտանիքների թվին և, ինչպես կտեսնենք ներքևում, իր ընդերքից տվել է անվանի երաժիշտների մի ամբողջ շարք։ Դաշնամուրի նվագի նրա առաջին ուսուցիչը եղել է դաշնա-

կահար և հայտնի մանկավարժ էպշտեյնը, որը հաճույքով է պարապել խոստումնալից երեխայի հետ և այն աստիճանի է հասցրել նրան, որ 1872 թ. արդեն հնարավոր է դարձել Գեներիոսին ուղարկել Պետերբուրգի կոնսերվատորիա երաժշտական կրթությունը շարունակելու։ Որոշ ժամանակ այստեղ պարապելուց հետո, նա մեկնում է Լայպցիգ, որտեղի կոնսերվատորիայում սովորում է Ռեյնեկեի, Յադասոնի և Վենցելի մոտ, գլխավորապես կատարելագործելով դաշնամուրային նվագի տեխնիկան և ձևավորվելով իբրև դաշնակահար։ Թեև այս տարիներին արդեն դրսևորվում են նաև նրա ստեղծագործական ընդունակությունները, բայց նա առանձին ուշադրություն չի դարձնում կոմպոզիցիայի տեսության ուսումնասիրությանը և այս հանգամանքը հետագայում իրեն զգացնել է տալիս։

Գ. Ղորղանյանը Լայպցիգում երկու տարի սովորելուց հետո վերադառնում է Պետերբուրգ և իր երաժշտական կրթությունն ավարտում Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, սովորելով Գ. Կրոսսի ու Լ. Բրասսենի մոտ։ Այդ տևում է մինչև 1878 թիվը։ Հաջորդ տարի նա Թիֆլիս է վերադառնում որպես ժամանակակից կատարողական տեխնիկայով զինված դաշնակահար։ Այստեղ նա ունենում է համերգային ելույթներ, երաժշտական ուսումնարանում պարապում է աշակերտների հետ, թերթերում հանդես է գալիս հոդվածներով ու գրախոսականներով, մասնակցում ընտանեկան երաժշտական հավաքույթներին և այլն, և միայն դրանից հետո մնացած ազատ ժամերը հատկացնում է ստեղծագործական աշխատանքին։ Փաստորեն նա սիստեմատիկ կերպով չի զբաղվել ստեղծագործությամբ, աշխատել է դեպքից-դեպք, միայն ստեղծագործական ներշնչման պահերին։

1889—1890 թթ. ձմռանը Չայկովսկու միջնորդությամբ, նշանավոր ռուս կոմպոզիտոր և մանկավարժ Ս. Տանեևը սիստեմատիկ կերպով պարապեց Ղորղանյանի հետ։ Այդ պարապմունքների շնորհիվ վերջինիս մեջ նկատվեց խոշոր բեկում, հիմնված նախորդ տարիներին կատարած աշխատանքի վճռական վերագնահատության վրա։ Նոր լիցք ստացած և ստեղծագործական աշխատանքի լուրջ ծրագրերով նա վերադառնում է Թիֆլիս, բայց ճանապարհին, Ռոստովի կայարանում, ուր նա երգչուհի է. Պավլովսկայայի հետ միասին նկել էր համերգային շրջագայության, հանկարծահաս մահը 1890 թ. փետրվարի 23-ին ընդհատում է նրա կյանքի ուղին։ Իր մահից մի օր առաջ գրված նամակում կարդում ենք այն

խոշոր ազդեցության մասին, որ գործել էր նրա վրա Ս. Ի. Տանեևը. «Ես շատ եմ գրել և շատ եռանդագին զբաղվել եմ խիստ ոճի կոնտրապունկտով ու 16-րդ դարի եկեղեցական ոճով։ Ս. Ի. Տանեևի (որ այդ գործում հմուտ վարպետ է), Պ. Ի. Չայկովսկու հանձնարարականով, շատ սիրով, և, հասկանալի է, անվճար, պարապում էր ինձ հետ։ Տանեևը մի այնպիսի սքանչելի մարդ է, որ չեմ կարող արտահայտել։ Պատկերացրու, նա այնպես է սիրում իր գործը, որ չնայած իր բազմաթիվ պարապմունքներին, և շաբաթվա մեջ երկու անգամ նշանակված դասերին, երբ ես նրա մոտ էի գնում, նա հնար էր գտնում շաբաթվա ընթացքում նաև ինձ մոտ գալ և առանց մուշտակը հանելու 2—3 ժամ աշխատել ինձ հետ։ Ես նրանից անսահմանորեն շնորհակալ եմ և շատ բանով նրան պարտական։ Չեմ կարող ինձ ներել Թիֆլիսում անցկացրած այն ինը տարիների համար։ Աստված իմ, որքա՜ն շատ բան կարելի էր անել այդ ժամանակվա ընթացքում»[24]։

Այս նամակից պարզ է, թե ինչ եռանդով Ղորղանյանը մտադիր էր նվիրվել ստեղծագործական աշխատանքին, սակայն նրա հույսերը չիրագործվեցին։ Այն, ինչ գրել է նա իր կարճատև կյանքի ընթացքում, անկասկած, ունի ոչ միայն պատմական, այլև գեղարվեստական նշանակություն։ Նրա ստեղծագործությունների մեջ գերակշիռ տեղը պատկանում է վոկալ և դաշնամուրային գործերին։ Հայ իրականության մեջ նա առաջին կոմպոզիտորն էր, որ ռոմանսներ գրեց ռուսական պոեզիայի բարձրարվեստ նմուշների վրա։ Ինչ վերաբերում է երաժշտական ոճին, ապա այս հարցում նա, հեռու լինելով հայ ժողովրդական երաժշտությունից, ընկալել է Թիֆլիսի երաժշտական կենցաղում հնչող բազմատարր երաժշտությունը և իր ստեղծագործություններում վերարտադրել է երաժշտական մի ոճ, որն ունի էկլեկտիկ բնույթ և որի մեջ ընդհանուր-արևելյանը, ռուսական ու արևմտաեվրոպականը դրված են կողք կողքի՝ չկազմելով օրգանական ամբողջություն։ Այս բանը կարելի է ասել նրա ոչ միայն վոկալ, այլև դաշնամուրային ստեղծագործությունների երաժշտական ոճի վերաբերյալ։

Ղորղանյանի ռոմանսները թեև հայ իրականության մեջ այդ ժանրի ստեղծագործության առաջին նմուշներից են, բայց ըստ էության դրանք հայկական չեն և հարում են ռուսական ռոմանսային

---

[24] Ղորղանյանի նամակի այս հատվածը բերված է Վ. Դ. Ղորղանյանի հոդվածում, նվիրված Գեննարիոսի հիշատակին։ Տե՛ս նրա «Кавказская музыка» ժողովածու, Թիֆլիս, 1908, էջ 71։

գրականությանը: Դրանց վրա զգալի է Չայկովսկու և Ռիմսկի-Կորսակովի ռոմանսների ազդեցությունը թե գրական տեքստի ընտրության և թե երաժշտական ոճի տեսակետից: Նրա ռոմանսներն իրենց բովանդակությամբ սիրային-լիրիկական են, սակայն էլեգիկ տրամադրությամբ, առանց դրամատիզմի ու հոգեբանական խորը վերապրումների: Ղորղանյանի ռոմանսներից մի քանիսը, այդ թվում «Դոն-Ժուանի սերենադը» և «Սուր տապարով վիրավորված է կեչին» (Ա. Տոլստոյի խոսքերով), «Արևելյան ռոմանս», «Ինչի մասին գիշերային անդորրում» էլեգիան (Ա. Պուշկինի խոսքերով), «Սուրբ մենաստանի դարպասների մոտ», «Օրորոցային երգ» և այլն—իր ժամանակին հաջողություն էին գտել հասարակության մեջ և ամենուրեք կատարվում էին:

Ղորղանյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները մեծ մասամբ կենցաղային բնույթի են: Դրանք եվրոպական կենցաղային երաժշտության տարբեր ձևերի ու ժանրերի յուրացման փորձեր են, որոնք այն ժամանակվա հայ իրականության մեջ ունեին որոշակի նշանակություն և հանդիսանում էին ռուսական ու եվրոպական երաժշտական մշակույթի յուրացման ճանապարհներից մեկը: Դրանց թվին են պատկանում նրա վալսերը, մազուրկաները, պոլկաները, արաբեսկները, սկերցոները, գավոտներն ու այլ մինիատյուրները: Առավել կարևոր են նրա «Դաշնամուրային էտյուդները», որոնք ընդունված էին Լայպցիգի կոնսերվատորիայի կողմից և գործածության մեջ էին դրվել իբրև ուսումնական նյութ: Ղորղանյանի դաշնամուրային ստեղծագործություններից ամենահետաքրքիրներն են երկու բայաթիները (№ 1 և 2), «Հայկական ռապսոդիան», «Կովկասյան ռապսոդիան», որոնց մեջ օգտագործված են Թիֆլիսի քաղաքային երաժշտական կենցաղում հնչող տարատեսակ մեղեդիները, որոնք տարբեր ազգությունների պատկանող երգային ինտոնացիաների մի առանձին համաձուլվածք էր և կազմում էր քաղաքային ժողովրդական անսամբլների երկացանկի անբաժան մասը: Ղորղանյանի բայաթիներն ու ռապսոդիաները ցիկլային բնույթի ստեղծագործություններ են և հարազատորեն վերարտադրում են Թիֆլիսի քաղաքային երաժշտական կենցաղի բնորոշ կողմերը: Լինելով լավ դաշնակահար և զգալով տեղական կենցաղային երաժշտության առանձնահատկությունները, Ղորղանյանը ժամանակակից դաշնամուրային տեխնիկայի օգնությամբ կարողացել է վերստեղծել կենցաղային պատկերներ, որոնք մոտ էին ու հարազատ անդրկովկասյան ժողովուրդների սրտին և

յալ էին ընդունվում։ Այս ստեղծագործությունները, որոնց կատարմամբ ժամանակին հանդես են եկել թե հեղինակը և թե հայ ու այլազգի շատ դաշնակահարներ, հանդիսանում են արևելյան եղանակների դաշնամուրային մշակման առաջին փորձերը մեր իրականության մեջ և այդ իմաստով ունեն նաև պատմական նշանակություն։ Սա մեր երաժշտության մեջ այն ճյուղի սկզբնական քայլերից էր, որ այդ տարիներին և դրանից հետո, շարունակեց Նիկողայոս Տիգրանյանը։

Հատկանշական է, որ Գ. Ղորղանյանը իր կյանքի վերջին տարիներին փորձեց ընդհուպ մոտենալ հայ ժողովրդական երաժշտությանը, ձայնագրել ու մշակել բուն ժողովրդական երգեր։ Դժբախտաբար այս բնագավառից մեր ձեռքն է հասել միայն մի օրինակ։ Դա «Պաղ աղբրի մոտին—Լորիկ» երգերի մշակումն է դաշնամուրի նվագակցությամբ։ Ըստ երևույթին այս երգերը նա վերցրել էր Կարա-Մուրզայի խմբերգային երկացանկից, որի մոտ դրանք հանդես են եկել նույն հաջորդականությամբ, առաջինն իբրև մեներգ, իսկ երկրորդը, որ անմիջապես հաջորդում է առաջինին, իբրև խմբերգ։ Ղորղանյանը, ի տարբերություն Կարա-Մուրզայի մշակման, երկու երգն էլ մշակել է իբրև մեներգ դաշնամուրի նվագակցությամբ, կազմելով մի ամբողջություն։ Երգերի մեղեդիներն այստեղ պահպանված են նույնությամբ, իսկ դաշնամուրային նվագակցությունն ինքնուրույն է, թեև ոչ այնքան երգի էությունից բխող։ Մեզ հայտնի չէ, թե ժողովրդական երգերի այլ մշակումներ ունեցե՞լ է արդյոք Ղորղանյանը։ Ամենայն հավանականությամբ ունեցել է։

Գեներալիոս Ղորղանյանի ստեղծագործությունն իր ամբողջությամբ վերցրած հայ սլրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության առաջին շրջանին է պատկանում։

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ (1856—1951)

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների շարքում Ն. Տիգրանյանը գրավում է ուրույն տեղ։ Լինելով ամենաերկարակյացը մեր կոմպոզիտորներից, նա իր գործունեությունն սկսել է հայ սլրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության կազմավորման առաջին շրջանում և ավարտել սովետական երաժշտական մշակույթի զարգացման հետպատերազմյան շրջանում։

Ն. Տիգրանյանը ծնվել է 1856 թ. օգոստոսի 19 (31)-ին Ալեքսանդրապոլում։ Վեց տարեկան հասակից Նիկողայոսն սկսում է

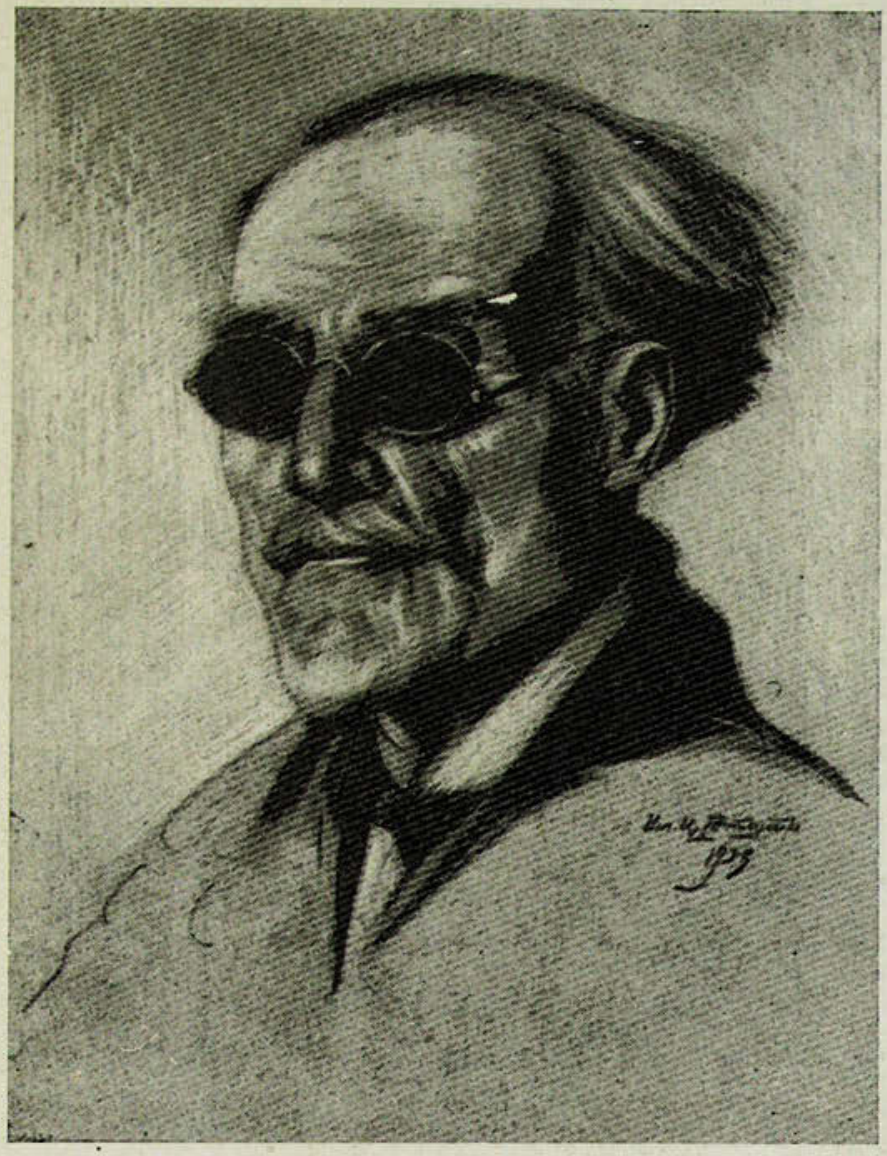
հաճախել տեղի հայ կաթոլիկների դպրոցը, ուր նա գրագիտություն է սովորում և աչքի է ընկնում իր ընդունակություններով: Սակայն նրա ուսումը շուտով ընդհատվում է, ութ տարեկան հասակում նա ծաղիկ հիվանդության հետևանքով զրկվում է տեսողությունից: Այնուհետև նրա ծնողներն իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում են երեխայի երաժշտական ընդունակությունների զարգացման վրա: Նիկողայոսն սկսում է հարմոն նվագել, ապա մեկնում է Թիֆլիս և երկու տարի սովորում կապելմեյստեր Տուորտի մոտ: Բայց այդ էլ չի բավարարում ուսումնածարավ երեխային: 1873 թ. հայրը նրան տանում է Վիեննա և տեղավորում կույրերի ինստիտուտը, որտեղ նա սովորում է վեց տարի, միաժամանակ ավարտելով Վիեննայի կոնսերվատորիան որպես դաշնակահար՝ սովորելով պրոֆ. Շեննների մոտ:

Ավարտելով ուսումը Ն. Տիգրանյանը 1880 թ. վերադառնում է հայրենի քաղաքը և նվիրվում իր սիրած արվեստին: Իբրև դաշնակահար նա ելույթներ է ունենում տարբեր քաղաքներում, ձայնագրում ու մշակում է քաղաքի միջավայրում հնչող ժողովրդական ու գուսանական երգերը, պարեղանակներն ու գործիքային այլ ստեղծագործություններ: Հայտնի թառահար և պարսկական դասական մուղամների լավագույն գիտակ Աղամալ Մելիք-Աղամալյանի հետ համագործակցելով, նա սկսում է ձայնագրել ու դաշնամուրի համար մշակել նաև պարսկական դասական մուղամները[25]: Տարիների համատեղ աշխատանքի արդյունքը լինում է այն, որ իրար հետևից լույս են տեսնում «Բայաթի-քյուրդ» (1894), «Բայաթի-Շիրազ» (1899) «Չարգյահ» (1902), «Նովրուզ-Արաբի» (1907) և այլն:

Հատկանշական է, որ Ն. Տիգրանյանի առաջին տպագիր ստեղծագործությունը, որ լույս տեսավ 1887 թ., «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր ու պարեր» վերնագրով, փաստորեն իր մեջ արտացոլում էր նրա հետագա ստեղծագործության հիմնական ուղղությունն ու սահմանները: Այս տետրակում եղած 7 կտորի թվում կան հայ ազգային-հայրենասիրական երգեր («Ընկեր», «Կիլիկիա»), ժողովրդական պարեղանակներ («Դուզ-պար», «Ծտ ու առաջ»), գուսանական երգ (Ջիվանու «Քո փափագով»), վրացական

---

25 Թեև դրանք հեղինակի կողմից կոչված են «Պարսկական մուղամներ», բայց դրանք փաստորեն Անդրկովկասում դարերի ընթացքում մշակված ու վերջնական ձևավորում ստացած մուղամներ էին, որոնց ստեղծման ու զարգացման գործում իրենց մասնակցությունն էին ունեցել հայ վարպետ կատարողները:



Նկ. 25. Նիկողայոս Տիգրանյան



Նկ. 16. Նադեժդա Պապայան

ժողովրդական երգ («Դիլավ, դիլավ») և պարսկական պար («Շարաշուր»)։ Իսկ նրա հաջորդ աշխատանքը, որ լույս է տեսել «Orientalweisen» վերնագրով (1896), պարունակում է երեք շուրջպար («Ֆինջան», «Ֆաթեն կիտամ» և «Թարս պար»), երեք կենտ պար («Երևանի տրնգի», «Ուղունդարա» և «Դոյ-դոյ»), հայկական մեկ երգ («Տուն արի»). և մեկ շուրջպար («Վերվերի»)։ Հետագա տարիներին (1900—1908), նա լույս է ընծայել ևս մի քանի տետրակներ (երկ. 7 և 8), որոնց մեջ տեղ են գտել Անդրկովկասյան ժողովուրդների պարեղանակներ (տղամարդկանց ու կանանց մենապարեր, խմբական շուրջպարները), ժողովրդական երգեր և այլն։ Այս մշակումներում օգտագործված տղամարդկանց պարերն իրենց առնականությամբ, եռանդով ու խրոխտությամբ հիշեցնում էին Անդրկովկասյան ժողովուրդների կենցաղում արմատավորված ձիախաղերն ու մրցումները, իսկ կանացի մենապարերն աչքի են ընկնում իրենց հեզաճկուն շարժումներով, կանացի նազանքով ու սահուն ռիթմերով։

Դրանցից յուրաքանչյուրի համար Տիգրանյանն ընտրում էր արտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնք ոչ միայն վերարտադրում էին տվյալ պարի մեղեդին, այլև նրա կատարման յուրահատկությունները (հատու ռիթմը, տեմպի աշխուժացումը, ծափերի ռիթմը, կատարող գործիքների բնույթը և այլն)։

Ստեղծագործական աշխատանքի առաջին տարիներին նա խիստ կարիք է զգում լրացնելու իր տեսական-կոմպոզիտորական պատրաստության թերությունները, շփվելու ռուսական ռեալիստական երաժշտական մշակույթի նշանավոր գործիչների հետ, լսելու նրանց կարծիքն իր ստեղծագործությունների մասին, հաղորդակից դառնալու նոր նվաճումներին և այլն։ Այս նպատակով 1894 թվին նա մեկնում է Պետերբուրգ և մի ամբողջ տարի պարապում պրոֆ. Ն. Սոլովևի մոտ, բացառապես կոմպոզիցիայից։ Այստեղ նույն թվի ապրիլի 22-ին տեղի է ունենում նրա առաջին համերգը, ուր նա հանդես է գալիս ոչ միայն իր ստեղծագործություններով, այլև Բեթհովենի ու Շոպենի գործերի կատարմամբ։ Առանձնապես մեծ ընդունելության է արժանանում ժողովրդական պարերի մշակումները։ Մի քանի տարի անց, 1898 թվին նա նորից մեկնում է Պետերբուրգ, որտեղ նույն թվի մարտին տեղի է ունենում մեծ համերգ, նվիրված իր ստեղծագործությունների ցուցադրմանը։ Իրենից բացի, համերգին մասնակցում են Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորներ ջութակահար Հ. Նալբանդյանը և երգչուհի Տ. Լեշի-

տիցկայան։ Համերգին ներկա են լինում ռուս անվանի կոմպոզիտորներից շատերը, այդ թվում Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովը։ Այստեղ էլ տեղի է ունենում Ն. Տիգրանյանի ծանոթությունը կոմպոզիտոր Ա. Սպենդիարյանի հետ, որն այդ տարիներին աշակերտում էր Ռիմսկի-Կորսակովին։ Հետագայում վերարտադրելով Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործություններից ստացած տպավորությունները, Ա. Սպենդիարյանը գրում էր. «Մինչ այդ ինձ անծանոթ հայկական պարերի ինքնատիպ մելոդիան ու ռիթմիկան, Ն. Ֆ. Տիգրանովի մշակած պարսկական ու քրդական բայաթիների, այդ արաբեսկների կախարդական հմայքը ինձ վրա թողեցին ուժեղ տպավորություն»[26]։ Ռուս կոմպոզիտորները, որ մինչև այդ էլ հետաքրքրվում էին արևելքի ժողովուրդների երաժշտությամբ և հաճախ իրենց ստեղծագործություններում օգտագործում էին առանձին մեղեդիներ, հնչերանգային դարձվածքներ, ռիթմական ու լադային տարրեր, Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործությունները գնահատեցին որպես արևելքի իսկական երաժշտություն։

Այս և հետագա տարիներին Ն. Տիգրանյանը ոչ միայն հանդես է գալիս իր ստեղծագործությունների համերգային կատարմամբ, այլև մամուլում տպագրում է մի շարք հոդվածներ, նվիրված «Արևելյան երաժշտությանը»։ Այս հավաքական տերմինը, որ ըստ Տիգրանյանի միավորում էր իր մեջ պարսկական ու անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտությունը, իհարկե, անկարող էր պատկերացում տալ Մերձավոր ու Միջին արևելքում ապրող տարբեր ժողովուրդների երաժշտության մասին, քանի որ այդ ժողովուրդներից յուրաքանչյուրը, արևելքցի լինելով հանդերձ, ունի իր երաժշտական մշակույթի ինքնուրույն գծերը։ Սակայն 19-րդ դարի վերջերում, երբ Արևելքի ժողովուրդների երաժշտությունը նոր էր միայն «հայտնագործվում» ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտագիտության կողմից, նյդ երաժշտության վերաբերյալ գրված ու տպագրված յուրաքանչյուր հոդված ուներ կարևոր նշանակություն։ Այս իմաստով արժեքավոր են նաև Ն. Տիգրանյանի հոդվածներն ու դասախոսություն-համերգները, որոնց մեջ նա ոչ միայն ընդհանուր կերպով նկարագրում էր հայկական պարերն ու պարսկական մուղամները, այլև անում էր կարևոր դիտողություններ նրանց բովանդակության, հնչերանգային, ռիթմական ու ձևա-

---

[26] *Гумрецц*, Н. Ф. Тигранов и музика' востока, *աշխատության առաջաբանը, Լենինգրադ, 1927, էջ V։*

կառուցման առանձնահատկությունների մասին։ Բացի Անդրկովկասի և Ռուսաստանի քաղաքներից, նման դասախոսություններով նա հանդես է եկել նաև Վիեննայում (1914 թ. փետրվար), թե կույրերի ինստիտուտում, որտեղ ինքը սովորել էր, և թե համալսարանում։ Նրա դասախոսություններն ու համերգային կատարումներն ունեցան բացառիկ հաջողություն։

Իմպերիալիստական պատերազմի տարիներին, ինչպես և սովետական իշխանության հաստատման տարիներին նա գերազանցապես ապրում և աշխատում է Հայրենի քաղաքում։ Ստեղծագործական ու կատարողական աշխատանքին զուգընթաց, նա հատկապես սովետական տարիներին, ծավալում է նաև հասարակական ու մանկավարժական գործունեություն. Լենինականում կազմակերպում ու ղեկավարում է երաժշտական սեկցիա (1921), հիմնում է կույրերի դպրոց (1922), որտեղ դասավանդում է երաժշտություն և հանրակրթական առարկաներ, գլխավորում քաղաքի համերգային կյանքը և այլն։ Ավելի ուշ նա տեղափոխվում է Երևան և մինչև իր մահը (1951 թ. փետրվարի 17) ապրում ու աշխատում է այստեղ։ Երկարամյա արդյունավետ աշխատանքի համար սովետական կառավարությունը նրան շնորհում է վաստակավոր արտիստի (1921), ժողովրդական արտիստի (1933) և Աշխատանքի հերոսի (1936) պատվավոր կոչումները, պարգևատրում է Աշխատանքային Կարմիր դրոշի շքանշանով (1939) և այլն։

Սովետական տարիներին Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործական աշխատանքն ընթացել է ինչպես նոր գործերի ստեղծման, նույնպես և արդեն պատրաստի գործերի վերամշակման ուղղությամբ։ Հատկապես 30-ական թվականների սկզբից նա ձեռնարկեց իր ձայնագրած ու մշակած մուղամների փոխադրումը սիմֆոնիկ նվագախմբի, լարային կվարտետի և տրիոյի համար, մի բան, որ նույնպես նորություն էր արևելյան ժողովուրդների կյանքում և ունի պատմական նշանակություն։ Նրա վերջին ստեղծագործությունը հանդիսացավ «Ի ննջմանեդ արքայական» երգի մշակումը քառաձայն խառը երգչախմբի համար։

Մենք վերն արդեն խոսեցինք Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործությունների՝ հատկապես հայ ժողովրդական ու գուսանական երգերի ու պարեղանակների, պարսկական մուղամների և անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտական ստեղծագործության այլ նմուշների մշակումների մասին։

Այժմ մի քանի խոսք այդ ստեղծագործությունների հարմոնիկ

լեզվի առանձնահատկությունների մասին: Անդրադառնալով Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործություններին, Ա. Սպենդիարյանն առանձնապես ընդգծում էր նրա բարձր գեղարվեստական ճաշակը, որով նա ընտրում էր եղանակները, «դրանց բոլոր առանձնահատկությունների ճիշտ ըմբռնումը և դրանց ամենաճիշտ ձայնագրումը իր ժամանակին արժանանալով գործի այնպիսի գիտակի հավանությանը, ինչպիսին Աղամալ Մելիք-Աղամալովն է»: Ինչ վերաբերում է այդ եղանակների մշակմանը, ապա այս գործում էլ նա ընդգծում էր Ն. Տիգրանյանի խոշոր վաստակը, ավելացնելով. «եղանակների արժեքին համապատասխանում են նրանց հարմոնիկ զգեստավորումը և Ն. Տիգրանյանի մշակումների ամբողջ հենքը (ֆակտուրան), որով դրանք դառնում են համերգային էստրադաների հետաքրքիր սեփականությունը»[27]:

Տիգրանյանի մշակումներում հարմոնիան հիմնականում ֆունկցիոնալ է: Սակայն ելնելով իր նպատակադրումից՝ ստեղծել այնպիսի ներդաշնակություն, որը «համապատասխաներ մեղեդու յուրահատուկ բնույթին» և պահպանելով տեղական երաժիշտների կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները, խորթ չըհնչեր ունկնդիրների ականջին ու չխանգարեր նրանց՝ «ծանոթ պիեսներից ստանալ սովորական տրամադրություն»[28]: Այս նպատակին հասնելու համար նա անպայման որպես ելակետ պիտի ընդուներ իր մշակած մեղեդիների լադային կառուցվածքը և օգտագործեր հարմոնիկ այնպիսի հնչողություններ, որոնք համապատասխաններին այդ մեղեդիների լադային տրամաբանությանը: Իր ստեղծագործությունները նա հիմնել է «արևելյան լադերի» (իր տերմինն է) վրա, որոնցից են, օրինակ, հարմոնիկ մինոր գամման՝ a h c d e f fis a (երկ. 3, «Բայաթի Շիրազ», «Շուշտար») և կամ e fis g a cis d e (երկ. 2, «Բայաթի-Քյուրդ»): Ըստ որում վերընթաց շարժման ժամանակ վեցերորդ աստիճանը բարձրացվում է, իսկ ներքընթաց շարժման ժամանակ այդ բարձրացումը վերացվում է, և դառնում բնական մինոր: Այդ լադերից են նաև մեկ, երբեմն նույնիսկ երկու մեծացրած սեկունդա պարունակող լադերը («Ջարգյահ», «Սեգյահ», «Մահուր», «Ռաստ», «Նավա» և «Հեջազ»): Նա օգտագործել է նաև տետրախորդների և պենտախորդների վրա հիմնված լադերը («Ֆինջան» և «Շալախո»), դրա-

---

[27] Տե՛ս Ա. Սպենդիարյանի առաջաբանը Գումբեցու Н. Ф. Тигранов и музыка Востока գրքում, էջ VI:

[28] Նույն տեղում, էջ 22—23:

նով իսկ գործնականում ընդգծելով այն սկզբունքը, որը հետագայում պիտի գիտակցվեր Կոմիտասի կողմից և հիմնավորվեր որպես հայկական մոնոդիկ երաժշտության լադերի կառուցման հիմնական սկզբունք (տետրախորդների համակցություն)։

Այս լադերի առանձնահատկություններից ելնելով, նա օգտագործում էր գլխավորապես մոտիկ ձայնամիջոցներ (սեկունդաներ, տերցիաներ և կվարտաներ)՝ խուսափելով մեծ թռիչքներից։ Ձայնախաղերն ու մոդուլյացիաները, որոնք այնքան առատ են նրա ստեղծագործություններում, նա մեծ մասամբ վերցնում է կիսատոններով (երկ. 4, № 2 «Երևանի տրնգի» պարը, երկ. 7, № 2—«Վարդ կոշիկըս» և այլն)։ Մեղեդիներում մեծ տերցիաները փափկացվում են նրանով, որ վերընթաց շարժման ժամանակ վերցվում է մեծ տերցիա, իսկ ներքընթաց շարժման ժամանակ փոքր տերցիա (երկ. 10, «Նովրուզ-Արաբի» Allegro animoso և երկ. 3, «Բայաթի-Շիրազ»—Andante)։ Ըստ Ն. Տիգրանյանի, c և cis հնչյունների հաջորդականությունը տալիս է ինչ որ միջին հնչողություն, որով հարթվում է 1/4 տոնի բացակայությունը տեմպերացված ձայնաշարում և ստացվում է արևելյան բնական ձայնաշարի տպավորություն։

Ն. Տիգրանյանն իր ստեղծագործությունների ներդաշնակության մեջ օգտագործել է մաժոր, մինոր և փոքրացված եռահընչյուններ, դոմինանտային, փոքր և փոքրացված սեպտակորդներ։ Ընդ որում փոքրացված սեպտակորդներում տերցիային տոնն իջեցվում է կես տոնով, իսկ դոմինանտսեպտակորդներում կվինտային տոնն է իջեցվում։ Ամենից շատ գործածականը փոքրացված սեպտակորդներն են։

Ահա այս միջոցներով նա հասել է այն բանին, որ նրա ստեղծագործություններում պահպանվել է ոճի հարազատությունը և հարմոնիկ հարստացումը նպաստել է գեղարվեստականորեն կատարյալ գործեր կերտելուն։

Իր նախորդների՝ Տ. Ջուխաջյանի և Գ. Ղորղանյանի համեմատությամբ Տիգրանյանի ոճը ազգային տեսակետից ավելի որոշակի է։ Հենց միայն այն, որ նա դիմել է բուն հայկական ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների մշակման, վկայում է, որ Ն. Տիգրանյանը գտել էր հայ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման արգասավոր ուղիներից մեկը և կուտակել էր զգալի փորձ, որն անկասկած հետագայում ունեցավ իր նշանակությունը։ Ն. Տիգրանյանի ինչպես այս ճյուղի ստեղծագործությունները,

նույնպես և մուղամների մշակումները կարևոր ավանդ էին մեր երաժշտական ստեղծագործության մեջ և մինչև այսօր էլ կատարվում են համերգներում: Նրա հայտնաբերած ժողովրդական մեղեդիները օգտագործվեցին սովետահայ կոմպոզիտորների կողմից հատկապես մեծ կտավի ստեղծագործություններ կերտելիս: Բավական է հիշել Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան, Ա. Խաչատրյանի «Գայանե» բալետն ու սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները, որպեսզի համոզվենք այդ բանում: Նրա մեղեդիներն օգտագործել են նաև Ա. Տիգրանյանը, Ս. Բարխուդարյանը, իսկ ռուս կոմպոզիտորներից՝ Մ. Իպպոլիտով-Իվանովը, Գ. Կոզաչենկոն, Ռ. Գլիերը և ուրիշներ:

Նիկողայոս Տիգրանյանը, որն Ա. Սպենդիարյանի կողմից բնութագրված է որպես «Մեծ երաժիշտ-արևելքի երգիչ», իր ստեղծագործությամբ նոր էջ բացեց արևելքի ժողովուրդների երաժշտության պատմության մեջ և դրանով իսկ ապահովեց իր տեղը 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայկական երաժշտության մեջ: Նա հայկական դաշնամուրային ստեղծագործության հիմնադիրներից մեկն է, որի կերտած գողտրիկ երկերը մինչև այժմ էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական արժեքը:

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆ (1856—1905)

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական երաժշտության ականավոր դեմքերից մեկը՝ Մակար Եկմալյանը ծնվել է 1856 թ. հունվարի 21-ին (փետրվարի 2-ին) Վաղարշապատում: Ծագումով նրանց ընտանիքը Արևմտյան Հայաստանի Ալաշկերտի շրջանի Եկմալ գյուղից էր և հայկական կոտորածների հետևանքով ժամանակին գաղթել էր Վաղարշապատ: Մակարը դեռ փոքր հասակից ցուցաբերում է սեր և հակում դեպի ուսումը: Իրենց համագյուղացի Խոջա Մինասի մոտ գրաճանաչություն սովորելուց հետո, 1865 թ. Մակարն ընդունվում է Էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցը: Սիմեոն կաթողիկոսի կողմից հիմնված այս դպրոցը երկար տարիներ պատրաստել է հայ եկեղեցուն անվերապահորեն նվիրված բազմաթիվ գործիչներ: Դպրոցի ծրագիրն ամբողջությամբ կազմված էր այնպիսի առարկաներից, որոնք պետվում էին եկեղեցու շուրջը. միջնադարյան սխոլաստիկ աստվածաբանություն, հայ եկեղեցու պատմություն, գրաբար լեզու և հայ հոգևոր երաժշտություն: Տասը տարուց ավելի սովորելով այս դպրոցում, Եկմալյանը կա-

տարբերապես տիրապետում է այդ բոլորին: Նրան հատկապես գրավում է հոգևոր երաժշտությունը, որի հետ նա շփվում էր ամեն օր ինն ու պչրոցում և թե եկեղեցում: Այստեղ էլ ի հայտ են գալիս նրա երաժշտական արտակարգ ընդունակությունները: Պարտադիր կարգով հաճախելով եկեղեցի և մասնակցելով ժամերգությանը նրա հոգում խորապես տպավորվում են ավանդական եղանակները և նա ժամանակի ընթացքում դառնում է հայ հոգևոր երաժշտության պատրաստված ու գիտակ մասնագետ:

Սակայն դրանով չեն սահմանափակվում Եկմալյանի երաժշտական տպավորությունները: Էջմիածինը, որպես հայ հոգևոր կենտրոն, մշտապես ականատես էր ժողովրդական տոնախմբություններին, զանազան հանդեսների և ուխտագնացության: Երկրի տարբեր կողմերից այստեղ եկող հայերը բերում էին իրենց երգն ու նվագը և հնչեցնում մայր տաճարի պատերի տակ:

Պատանի Եկմալյանը հնարավորություն ուներ դրանց ևս ականջալուր լինելու: Այսպիսով էջմիածնի միջավայրը նրան հնարավորություն է ընձեռում շփվելու թե հոգևոր և թե ժողովրդական երաժշտության հետ:

Էջմիածնի միջավայրից ստացած բազմապիսի երաժշտական տպավորությունները հետզհետե կուտակվելով, Եկմալյանի մեջ ավելի ու ավելի են բորբոքում երաժշտությանը նվիրվելու ցանկությունը: Դեռ ժառանգավորաց դպրոցում սովորելու տարիներին Եկմալյանի երաժշտական ընդունակությունները չեն վրիպում ուսուցիչների, ինչպես և կաթողիկոսի ուշադրությունից: Գևորգ Դ-ն, ինչպես հայտնի է, եկեղեցական երաժշտությունը կանոնավորելու ճանապարհին միջոցներ էր ձեռնարկում: Պոլսից հրավիրված Ն. Թաշճյանի օգնությամբ շարականները, պատարագը և ամբողջ ժամերգությունը ձայնագրել տալուց բացի, նա հավաքել էր երաժշտական ընդունակություններով օժտված սաների մի խումբ, որի հետ Թաշճյանը պարապում էր հայկական նոր ձայնագրություն և երաժշտության տեսություն: Այդ խմբում էր նաև Մակար Եկմալյանը, որի համար Թաշճյանը հանդիսացավ երաժշտության առաջին լուրջ ուսուցիչը: Թաշճյանի ղեկավարությամբ Եկմալյանն այնքան վարժ տիրապետեց ձայնագրության արվեստին, որ «Շարակնոցը» հրատարակման պատրաստելու գործում դարձավ նրա օգնականը:

1847 թ. սեպտեմբերի սկզբներին Ն. Թաշճյանը վերադարձավ Պոլիս: Նրա մեկնելուց երկու շաբաթ հետո տեղի ունեցավ էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի հանդիսավոր բացումը: Եկմալյանը, որ

1872 թ. արդեն ավարտել էր ժառանգավորաց դպրոցը, նշանակվում է Հայկական ձայնագրության դասատու Գևորգյան ճեմարանում: Դասերին զուգընթաց նա կաթողիկոսի հետ միասին վերանայում է տպագրված պատարագը, ուղղում նկատված սխալներն ու թերությունները և իրագործում երկրորդ տպագրությունը:

Իր աշխատասիրության, արտակարգ ընդունակությունների և երաժշտության նկատմամբ անսահման սիրո շնորհիվ Եկմալյանը 1878 թ. ուղարկվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիա՝ երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալու համար:

Ճիշտ է, Եկմալյանը հմտացել էր հայկական ձայնագրության մեջ և ազատ կերպով օգտագործում էր այն, բայց ամենևին ծանոթ չէր եվրոպական ու ռուսական երաժշտությանը: Իր հայրենի քաղաքում նա սովորել էր նվագել թառի վրա, իսկ դա կոնսերվատորիայում նրա սովորելուն ոչ մի կերպ չէր կարող օժանդակել: Պահանջվում էր տիրապետել դաշնամուրին, իսկ նա դաշնամուր նույնիսկ չէր տեսել: Այս է պատճառը, որ Եկմալյանը Պետերբուրգում հանդիպում է մեծ դժվարությունների: Մի ամբողջ տարի նախապատրաստվելով ընդունելության քննություններին, նա վերջապես 1879 թ. սեպտեմբերին ընդունվում է կոնսերվատորիա որպես ազատ լսող: Սկսվում է համառ ու համբերատար աշխատանքի մի շրջան, որի ընթացքում հաղթահարելով իր առջև ծառացած դժվարությունները, նա հասնում է նշանակալից արդյունքների: Երաժշտական-տեսական առարկաները ավարտում է պրոֆեսորներ՝ Ա. Լյադովի, Յու. Իոգանսենի, Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի և Լ. Սակկետտիի դասարաններում, դաշնամուրային նվագը՝ դասատու Պ. Գուբիցկու մոտ, իսկ գործնական ստեղծագործությունը՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի (1884—1887 թթ.) և Ն. Սոլովևի մոտ: Այսպիսով, մոտ տասը տարի սովորելով Պետերբուրգում, նա փաստորեն սկսեց այբուբենից, անցավ տարրական, միջնակարգ և բարձրագույն կրթության փուլերը, ձեռք բերեց երաժշտական տեսական հիմնավոր պատրաստություն և կոնսերվատորիան ավարտեց, ստանալով ազատ արվեստագետի դիպլոմ (1888 թ. մայիսի 31-ի թվակիր): Իբրև դիպլոմային աշխատանք նա ներկայացրեց սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մեներգիչների համար գրված «Ռոզալի թափառումները» ծավալուն կանտատան[29], որը կատարվել է 1888 թ. մայիսի 28-ին, Հեղինակի ղեկավարությամբ:

---

[20] Հայ երաժշտագիտական գրականության մեջ տարածված է այն կարծիքը, թե Մ. Եկմալյանի այս ստեղծագործությունը օպերա է եղել: Մինչդեռ ոչ Պետեր-

Կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո Եկմալյանը մի քանի տարի մնում է Պետերբուրգում, ղեկավարում է հայկական եկեղեցու երգչախումբը, մասնակցում գաղութի երաժշտական ձեռնարկումներին, զբաղվում ստեղծագործությամբ։ Դեռ ուսանողական տարիներին նա ձեռնարկել էր պատարագի բազմաձայն մշակմանը[30]։ Այդ աշխատանքն ավելի լարված ու հետևողական դարձավ կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո և վերջավորվեց 1892 թ., երբ նա արդեն գտնվում էր Թիֆլիսում և 1891 թ. ստանձնել էր Ներսիսյան դպրոցի երաժշտության դասերն ու երգչախմբի ղեկավարությունը։ Հաջորդ տարվա հունվարին Եկմալյանը մեկնելով Պետերբուրգ, ստանում է կոնսերվատորիայի և պալատական կապելլայի խորհուրդների դրական գնահատականներն իր կատարած աշխատանքի մասին։

Ահա այդ գնահատականները.

«Երաժշտական ճեմարանն (կոնսերվատորիան) որ ի Ս. Պետերբուրգ վկայագրով յ 19-ն յունվարի 1893 ամի թ. 61 յայտնի, եթե գեղարվեստական խորհրդոյ ճեմարանին քննեալ վերահասու եղև, զի ներդաշնակութիւնքըս երգեցողութեանց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ կանոնավորք են և քաղցրալուրք, պատշաճաւորք ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան և դրուատեաց արժանաւորք»։

«Երաժշտանոցն Պալատան (կապելլայն) վկայագրով յ 13-ն յունվարի 1893 ամի թ. 12 յայտնե, եթե եկեղեցական երգեցողութիւնքս Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, ներդաշնակեալք յերիս և ի չորիս ձայնս՝ ըստ քննութեան եկեղեցական-երաժշտական գրաքննութեյան երաժշտանոցին՝ կանոնավորք են ըստ ոճոյ ներդաշնակութեանն և վայելուչք ի պաշտել յեկեղեցւոջ»։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, երկու գնահատականներում էլ

բուրգի կոնսերվատորիայի ավարտական երեկոյի ծրագրում և ոչ էլ հեղինակային ձեռագրի պահպանված էջերում այդ բանը հաստատող որևէ ապացույց չկա։ Մեր կարծիքով այն եղել է կանտատա։ Այդ է վկայում նաև կոմպոզիտորի արխիվում պահպանված ձեռագիր հատվածը, որը տվյալ կանտատայի սկիզբն է հանդիսանում։

30 Ինչպես վկայում է Սպ. Մելիքյանն իր «Մակար Եկմալյանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ» անտիպ հոդվածում, իր ուսանողության վերջին տարիներում, էջմիածին այցելած ժամանակ, Եկմալյանը հայկական ձայնանիշներով տպագրել էր տվել պատարագի եռաձայն մշակման մի քանի հատվածներ՝ «Փառք քեզ», «Մարմին տերունական», «Տեր ողորմեա» և «Քրիստոս պատարագեալ», որոնք հետագայում աննշան փոփոխություններով մտնում են Եկմալյանի հրատարակած պատարագի եռաձայն վարիանտի մեջ։

հատկապես ընդգծված են Եկմալյանի ներդաշնակության կանոնադրությունը, պատշաճավորությունը և քաղցրահնչյունությունը։ Թե կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհուրդը և թե Պալատական կապելլան միաժամանակ գտնում են, որ Եկմալյանի պատարագը եկեղեցական երաժշտության ոճի սահմաններում է մշակված և կարող է գործադրվել եկեղեցում։

Հատկանշական է, որ այս տարիներին Պալատական կապելլայի և նրան կից ուսումնարանի ղեկավարությունը գտնվում էր այնպիսի նշանավոր երաժիշտների ձեռքին, ինչպիսիք են Մ. Ա. Բալակիրևը և Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովը, որոնք լավ ծանոթ էին Եկմալյանին և նրա կատարած գործին։ Պատահական չէ, որ նրանք այդքան մեծ պատրաստակամություն են ցուցաբերում պատարագի հետ ծանոթանալու և այն գնահատելու գործում։

Եկմալյանը պարտքի տակ չմնաց։ Ավելի ուշ, երբ արդեն Պատարագը հրատարակված էր, նա մի օրինակն ուղարկեց Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովին հետևյալ ընծայականով.

«Մեծարգո Նիկոլայ Անդրեևիչ.

Աշխատությունս ընծայաբերելով Ձեզ, որպես իմ նախկին պրոֆեսորի և ղեկավարի, ես պարտքս եմ համարում արտահայտել Ձեզ խորին շնորհակալությունս այն անգնահատելի պարապմունքների համար, որոնց ամբողջապես պարտական եմ գիտելիքներիս համար, և այժմ, լույս ընծայելով երաժշտական առաջին աշխատությունս, խնդրում եմ ընդունել այն որպես նշան խորին երախտագիտության Ձեր նախկին աշակերտ Մակար Եկմալյանից»[31]։

Պատարագի տպագրությունը հեշտությամբ չիրագործվեց։ Դրան նախորդեցին կարևոր իրադարձություններ և մի քանի տարվա լարված աշխատանք, առանց որի դժվար է պատկերացնել նման կապիտալ աշխատության նախապատրաստումը և տպագրության իրագործումը։ Դրան հասնելու համար նախ անհրաժեշտ էր ստեղծել հասարակական կարծիք այս գործի շուրջը, ապա շահել հոգևոր իշխանությունների բարյացակամությունը և գտնել նյութական միջոցներ։

Եկմալյանն սկսեց այն բանից, որ համառ ու քրտնաջան աշխատանքով մարզեց Ներսիսյան հոգևոր դպրոցի երգչախումբը և

---

[31] Ընծայականը գրված է 1898 թ. հունվարի 20-ին, Թիֆլիսում։ Պատարագի այդ օրինակը պահպանվում է Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի Լենինգրադյան արխիվում, № 238/147։

հասցրեց այնպիսի մակարդակի, որ առանց դժվարության կարողանա կատարել եռաձայն ու քառաձայն ստեղծագործություններ։ Ստանալով Վրաստանի և Իմերեթի հոգևոր թեմակալ առաջնորդ Գևորգ արքեպիսկոպոս Սուրենյանցի համաձայնությունը, նա երգչախմբին սովորեցրեց իր մշակած Պատարագի հատվածները՝ «Սուրբ Աստուած», «Փառք քեզ տէր», «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ», «Հայր մեր» և «Տէր ողորմեա», որոնք կիրակի և տոն օրերին կատարվեցին վանքի մայր եկեղեցում՝ իրենց վրա գրավելով ունկնդիր հասարակության ուշադրությունը և թողնելով բացառիկ տպավորություն։ Ամբողջ երկու տարի այդ հատվածների կատարումը շարունակվեց և Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի ներդաշնակ երգեցողությունն ունկնդրելու համար Թիֆլիսի վանքի մայր եկեղեցի շտապեցին թե հայերը և թե օտարազգիները՝ կտրելով ու անցնելով երկար տարածություններ։

Եկմալյանի պատարագի հռչակն արագորեն տարածվում էր ամենուրեք։ Դրան մեծապես նպաստում էին նաև թերթերում տպագրված դրական գնահատականները։ Հոգևոր իշխանության համար պարզ դարձավ, որ Եկմալյանի մշակած պատարագը կարելի է օգտագործել որպես միջոց ժողովրդական զանգվածները եկեղեցու հետ կապելու նպատակով։ Սրանով պետք է բացատրել այն, որ կաթողիկոս Խրիմյանը, արքեպիսկոպոս Սուրենյանցի միջնորդությամբ, հատուկ կոնդակով օրհնեց Եկմալյանին, պաշտոնապես ընդունեց նրա մշակած պատարագը և օրինականացրեց բազմաձայն պատարագի կատարումը եկեղեցում։ Այս ակտը, որ ուներ պատմական նշանակություն, տեղի ունեցավ 1895 թ. հունիսին։ Դրանից հետո միայն գտնվեց մի հայ հարուստ՝ Գր. Մեղվինյան, որն իր վրա վերցրեց պատարագի տպագրության ծախսը։

Եկմալյանի «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» ծավալուն պարտիտուրայի լույս ընծայումը (1896 թ. Լայպցիգ և Վիեննա) առիթ ստեղծեց, որպեսզի ամենուրեք կազմակերպվեն երգչախմբեր, որոնք եկեղեցում պատարագը կատարելուց բացի հանդես էին գալիս համերգներում ու կատարում նաև ժողովրդական երգեր։ Ինքը՝ Եկմալյանը ցանկություն հայտնեց խմբավորական դասընթացներ կազմակերպել, սակայն հոգևոր հայրերը հրաժարվեցին օժանդակելուց և դասընթացները գլուխ չեկան։ Այստեղ օգնության հասավ Կարա-Մուրզան, որը ծանոթանալով Եկմալյանի հրատարակած պատարագին, ոչ միայն հրապարակով ընդունեց և ամենուրեք սկսեց կատարել, այլև Թիֆլիսում կազմակերպած իր խմբ-

բավարական դասընթացների երկու հոդվածման բոլոր շրջանավարտներին սովորեցրեց այն։

Կարևոր է ընդգծել, որ Եկմալյանը, հակառակ մամուլում արտահայտված կարծիքների, իր մշակած պատարագը տպագրել տվեց ոչ թե հայկական ձայնանիշներով, այլ եվրոպական նոտաներով։ Նա Ներսիսյան դպրոցում էլ իր աշակերտներին սովորեցնում էր եվրոպական նոտագրություն, թեև դպրոցի ծրագրում այն չկար և ղեկավարությունն էլ դեմ էր դրան։ Ի պատիվ Եկմալյանի պետք է նշել, որ նա հետևողականորեն պրոպագանդեց եվրոպական նոտագրությունը և դա անշուշտ ունեցավ իր խոշոր դրական նշանակությունը։

Եկմալյանի աշխատած տարիներին (1891—1902 թթ.) Ներսիսյան դպրոցում սովորում էին երաժշտական ընդունակություններով օժտված բազմաթիվ աշակերտներ։ Նա բացառիկ խնամք էր տանում դրանց նկատմամբ, դասերից դուրս պարապում էր, երաժշտական գիտելիքներ տալուց բացի, օգնում էր իր խորհուրդներով և նրանց մեջ բորբոքում երաժշտության զարգացմանը նվիրվելու ցանկություն։ Եկմալյանի աշակերտներից շատերը հետագայում իրոք նվիրվեցին երաժշտությանը և դարձան նշանավոր երգիչներ, կոմպոզիտորներ, դիրիժորներ և մանկավարժներ։ Դրանցից են՝ Տիգրան Նալբանդյանը, Արմենակ Շահմուրադյանը, Շարա Տալյանը, Մուշեղ Աղայանը, Արամ Տեր-Հովհաննիսյանը, Անտոն Մայիլյանը, Աղատ Մանուկյանը և ուրիշներ։

Եկմալյանի փառքն ամենից ավելի կապված է Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի հետ, որը փաստորեն առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախումբն էր հայ իրականության մեջ և աչքի էր ընկնում իր կատարողական արվեստի բարձր մակարդակով։ Դրան նա հասել էր տարիների մանրակրկիտ, համառ ու հետևողական աշխատանքով։ Վերը թվարկված բոլոր երաժիշտներն էլ անցել են այդ երգչախմբի բովով, ձեռք բերելով խմբական երգեցողության փորձ ու հմտություն։ Եկմալյանի երգչախումբը վանքի մայր եկեղեցում երգելուց բացի, մասնակցել է նաև տարեկան դպրոցական հանդեսներին, կատարելով ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգեր։ Հատկանշական է, որ եկեղեցում երգելու ընթացքում Եկմալյանը երբեք անձամբ չէր ղեկավարում երգչախումբը։ Այն նա հանձնարարում էր այդ նպատակով հատկապես վարժեցրած իր աշակերտներին, իսկ ինքը հեռվից հետևում էր կատարմանը և ապա դասարանում անդրադառնում թերություններին։ Ինչ վերա-

յներում է դպրոցական հանդեսներին, ապա դրանք միշտ ինքն էր ղեկավարում։ Դժբախտաբար, այդ հիանալի երգչախումբը հանդես չի եկել բաց համերգներում, իր արվեստը չի ցուցադրել Թիֆլիսից դուրս գտնվող հայկական կենտրոններում։

Հայտնի է, որ Եկմալյանը վարել է փակ կյանք, չի ձգտել ընդարձակ երաժշտական-հասարակական գործունեության։ Բնավորությամբ լինելով լռակյաց, նա սիրել է առանձնանալ, շատ չի շփվել ընկերների ու բարեկամների հետ։ Նա մի տեսակ խորթություն է զգացել միջավայրի նկատմամբ և աշխատել է ամփոփվել իր մանկավարժական ու ստեղծագործական աշխատանքներում։ Լինելով խստապահանջ իր աշակերտների նկատմամբ, նա նույնպիսի խստապահանջություն է ցուցաբերել նաև իր նկատմամբ։ Իր ստեղծագործություններին նա վերադարձել է բազմիցս՝ նորից ու նորից փոփոխելով ու կատարելագործելով դրանցից յուրաքանչյուրը, բայց և այնպես չհասնելով բավարարվածության։ Հատկապես իր կյանքի վերջին տարիներին նա դարձավ ավելի ևս լռակյաց և առույլ։ Այդ բանում, անկասկած, իր նշանակությունն ունեցավ Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանից 1894 թ. նրան անիրավացի կերպով աղատելու պատմությունը[32]։

Եկմալյանը իր մանկավարժական գործունեությունը շարունակում էր Ներսիսյան դպրոցում, բայց այստեղ էլ ամեն ինչ հարթ չէր ընթանում։ Ըստ երևույթին երաժշտական ուսումնարանի դեպքերից դառնացած, նյարդային վիճակում, նա իր առօրյա աշխատանքում շարունակ ընդհարվում է դասատու ընկերների և դպրոցի

---

[32] Եկմալյանին Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարան հրավիրեցին 1893-ի սեպտեմբերից՝ կնքելով պայմանագիր երեք տարվա ժամկետով։ Նա պիտի կատարեր վերատեսչի պարտականությունները և ավանդեր երաժշտության տեսություն։ Նույն թվի հոկտեմբերին ստեղծված աննորմալ պայմանների հետևանքով ուսումնարանի դիրեկտոր Մ. Իպոլիտով-Իվանովը հեռանում է ուսումնարանից և նրա պարտականությունները նույնպես դրվում են Եկմալյանի վրա։ Ամբողջ ուսումնական տարին հաջողությամբ ավարտելուց հետո, Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի դիրեկցիայի ընտրությունների կապակցությամբ, Եկմալյանի նկատմամբ Կ. Մ. Ալիխանովը քշնամական դիրք է բռնում և նորընտիր դիրեկցիան, Ալիխանովի պահանջով, Եկմալյանին աղատում է ուսումնարանից։ Այս ամբողջ պատմությունը ժամանակին մանրամասնորեն լուսաբանվել է Թիֆլիսի ռուսական մամուլում։ Եկմալյանի դիմումները Պետերբուրգի գլխավոր դիրեկցիային վերջիվերջո մնացին անհետևանք։ Եկմալյանի առանց այն էլ ներվային բնավորությունը վիրավորված ինքնասիրության հետևանքով ավելի ևս խորացավ։

ղեկավարության հետ, և ամենքը հեռու քաշվելով, աշխատում են գործ չունենալ նրա հետ: Այստեղ նա փաստորեն մեկուսացվում է և դա չէր կարող չներգործել զգայուն սրտի և նուրբ զգացմունքների տեր արվեստագետի վրա: Եկմալյանին մնում էր սփոփանք որոնել ստեղծագործության մեջ: Եվ իրոք, պատարագը տպագրելուց հետո նա ավելի լրջորեն է զբաղվում ստեղծագործական աշխատանքով, գրում է «Մեր ազգ հալածված» խմբերգը, «Ոչ փող զարկինք», «Ով դու բարեկամ» և այլ երգեր, մշակում է ժողովրդական, ազգային-հայրենասիրական ու հոգևոր երգեր: Այդ երգերի թիվը հասնում է մի քանի տասնյակի: Դրանց մեջ կան մեներգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ, խմբերգեր գործիքային ընկերակցությամբ և առանց ընկերակցության: Բացի այդ, նա գրում է նաև դաշնամուրային պիեսներ՝ դրանց համար նույնպես նյութն ընտրելով ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգերից: Դժբախտաբար այս ստեղծագործությունների մի զգալի մասը չի հասել մեզ: Ինչպես 19-րդ դարի հայ կոմպոզիտորների գերակշռող մասի, նույնպես և Եկմալյանի ստեղծագործություններից շատ քչերն են արժանացել հրատարակման բախտին: «Երգեցողություն սրբոյ պատարագի»-ից բացի, նա կարողացել է հրատարակել միայն մի նոկտյուրն դաշնամուրի համար (1892 թ.): Սրան եթե ավելացնենք պարբերաթերթերում տպագրված «Բլբուլն Ավարայրի» («Թատրոն», 1899) և «Տերունական աղոթք» («Աղբյուր», 1902 թ.), ապա դրանով կսպառվի իր կենդանության օրոք տպագրված գործերի ցուցակը:

Այս նույն վիճակը շարունակվել է նաև նրա մահից հետո: Հայկական պարբերաթերթերում տպագրվել են «Շարական Վարդանանց» («Նորահրաշ») քառաձայն խառը խմբի համար («Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, № 3, էջ 176), «Թաղումն քաջորդույն» («Ոչ փող զարկինք»), խոսք Մ. Պեշիկթաշլյանի, երգեցիկ խմբի համար դաշնամուրի հետ («Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 176) և «Աշխարհ ամենայն» շարական Ներսես Շնորհալու, մշակում եռաձայն արական խմբի համար («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 235):

Եկմալյանի վոկալ և գործիքային ստեղծագործության մեծ մասը, այդ թվում նաև նրա «Ռոզայի թափառումները» կանտատան մնալով ձեռագիր վիճակում, հետագայում անհետ կորել են: Այն փշրանքները, որոնք փրկվելով կորստից, այժմ հավաքված են Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության գրականության և

արվեստի թանգարանում[33]; իհարկե չեն կարող լրիվ պատկերացում տալ Եկմալյանի աշխարհիկ ստեղծագործության մասին։ Բայց և այնպես, դրանց հետ հարևանցի ծանոթությունն անգամ վկայում է, որ Եկմալյանը, հատկապես իր կյանքի վերջին տարիներին, ընդհուպ մոտեցել էր ժողովրդական երաժշտության ակունքներին և իր ստեղծագործությունն աշխատում էր հիմնել այդ երաժշտության նմուշների վրա։ Ընդ որում նա ձգտում էր ժողովրդական երգերի հնչողության հարազատությանը։ Այս տեսակետից պերճախոս է Եկմալյանի նամակը, ուղղված իր աշակերտներից մեկին՝ Տեր-Կարապետյանին և գրված 1901 թ. հունիսի 3-ին, Կիսլովոդսկից։ Ցանկանալով ստանալ Ախալցխայում երգվող ժողովրդական երկու երգ («Հով արեք, սարեր ջան» և «Բերդիցը դուրս ելա»), նա իր աշակերտին միաժամանակ խնդրում է հաղորդել հետևյալ տեղեկությունները. «նախ խմբով են երգում, թե միայնակ, երկրորդ արական խումբ է, թե իգական, երրորդ ունի սոլո, թե ոչ և առաջինը ով է սկսում խումբը թե սոլիստը, չորրորդ այս երգերը երգվում են գործիքներով, թե ոչ»[34]։

Եկմալյանի սևագիր ձեռագրերում կան ա) գյուղական ժողովրդական երգեր՝ «Անձրևն եկավ», «Հով արեք, սարեր ջան», «Գացի արտեր», «Ջան գյուղում», «Ջեմ կրնա խաղալ», «Ջինչ ու ջինչ», «Հար նայ, հար նայ», «Դեհհ զընգը զընգը», «Լուսնակ գիշեր», «Յոթն օր յոթ գիշեր», «Հագեր ես էգինն», «Քելե քելե խորոտ աղջիկ», «Քեզի մեռնեմ», «Բերդիցը դուրս ելա», «Շորորա Սալաթ», «Բաղեր դուք կանաչեցեք», «Տարան Նուբարըս տարան», «Էսօր ուրբաթ է», «Մեռնի սաբաբի որդին», «Ցայլի», «Ելանք գացինք օտարութեն» և այլն։

բ) Քաղաքային ժողովրդական երգեր՝ «Սիրուհիս, քեզ համար», «Աղջիկ դու սիրուն», «Համեստ աղջիկ», «Գիշեր ցերեկ կհառաչեմ», «Կոլոտ էր», «Ոլոր, մոլոր Քուռն էր գալիս», «Մռավալ ժամիեր» և այլն։

գ) Գուսանա-աշուղական երգեր՝ «Վարդ կոշիկս», «Պաղ աղբյուրի մոտին», «Առավոտյան քաղցր և անուշ հովերըն», «Անուշ ձայն ունես քնար», «Բարի գեղեցիկ» և այլն,

դ) Ազգային-հայրենասիրական երգեր՝ «Ազնիվ ընկեր», «Ող-

---

[33] Դրանց հիման վրա Շ. Տալյանը, Մ. Մուրադյանը և Ռ. Աթայանը կազմել են Մ. Եկմալյանի ժողովածուն և հանձնել «Հայաստան» հրատարակչությանը։

[34] Նամակի ինքնագիրը տե՛ս Հայկական ՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժին, Եկմալյանի ֆոնդում։

ջույն ընդ քեզ, Հայաստան», «Կեցցե Զեյթուն», «Զայնը հնչեց», «Ահա ծագեց», «Տեր կեցո դու զՀայս», «Թե հայրենյաց պսակադիր», «Զարթիր որդյակ», «Ողջույն տվեք» և այլն.

ե) Այլ ճեղինակների երգեր վերամշակված իր կողմից՝ «Ո՞հ, ինչ անուշ», «Հերիք որդյակ» և «Զեյթունցոց քայլերգ»՝ Տ. Չուխաջյանի, «Երբ որ բացվին դռներն հուսո»՝ Գ. Երանյանի, «Մանիր, մանիր իմ ճախարակ»՝ Ղ. Աղայանի և այլն:

Այս բոլոր երգերը Մ. Եկմալյանի համար ծառայել են որպես սկզբնաղբյուր և նա բազմիցս անդրադառնալով միևնույն երգին, հաճախ ստեղծել է մի քանի տարբերակ՝ մեներգ դաշնամուրի հետ, խմբերգ դաշնամուրի հետ, դաշնամուրային պիեսա և այլն: Նման փաստերից դժվար չէ եզրակացնել, որ Եկմալյանը ձգտելով տվյալ երգի մշակման կատարելությանը, փորձում էր բոլոր հնարավորությունները և աշխատում էր հնարավորին չափ ցայտուն կերպով ընդգծել տվյալ երգի կերպարային բովանդակությունը: Բացի այս, նման որոնումներն անշուշտ հետևանք էին կոմպոզիտորի անբավարարվածությանը իր ստեղծագործական աշխատանքով և լավից դեպի լավագույնն ընթանալու ձգտումով:

Վերը թվարկած երգերից շատերը կարող են այժմ էլ զարդարել մեր երգչախմբերի երգացանկը, քանի որ դրանք ստեղծված են մի մարդու ձեռքով, որն իրոք կարողանում էր թափանցել երգերի խորքը և ստեղծել մեներգեր ու խմբերգեր, որոնք հանդիսանում են 19-րդ դարի վերջին քառորդի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության լավագույն նմուշներից: Հատկանշական է և այն, որ Եկմալյանի մշակած երգերի ցանկում մենք հանդիպում ենք հայ ժողովրդական երգերի այնպիսի կատարյալ նմուշների, որոնց կողքով չեն կարողացել անտարբեր անցնել Կոմիտասի և Կարա-Մուրզայի նման լավագույն գիտակները:

Այս կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրն իր մշակմամբ աշխատել է վեր հանել ժողովրդական երգի մեղեդիներում թաքնված գեղեցկությունները և դա նրանց հաջողվել է յուրովի: Կարա-Մուրզայի նման Եկմալյանը կիրառել է ուղղաձիգ-ակորդային հնչողության վրա հիմնված բազմաձայնությունը և իր մշակումներում հասել է մեղեդիի և գործիքային ընկերակցության ներդաշնակ զուգորդման, գեղարվեստական ամբողջության ու ավարտվածության: Եկմալյանի երգերն իրենց ընդհանուր բնույթով, ինչպես և գործիքային ընկերակցությամբ (որի մեջ գերակշռողը ակորդներն են ու նրանց մեջ մտնող տոների հաջորդական կատարումը) մոտենում

են կենցաղային ռոմանսներին։ Սակայն առավել կարևորն այն է, որ նա իր մշակումներում որոնումներ է կատարել երգերի լադային առանձնահատկություններն ընդգծելու և ազգային հարմոնիկ հընչողություն ստանալու ուղղությամբ։ Թեև նա հիմնականում մնացել է եվրոպական դասական հարմոնիայի կիրառման դիրքերում, բայց այդուհանդերձ գտել և օգտագործել է որոշ միջոցներ (դոմինանտ. սեպտակորդների և ընդհանրապես դիսոնանսների սահմանափակ գործածություն, ակորդների մեջ տերցիային հնչյունների բաց թողում, ձայնատուության առատ ու տեղին օգտագործում և այլն)[35], որոնցով նա որոշ չափով կանխել է Կոմիտասին, որն այս ուղղությամբ հասավ փայլուն արդյունքների։

Տեղին է հիշատակել, որ Եկմալյանն ունեցել է նաև անմիջական մասնակցություն Կոմիտասի, որպես երաժշտական գործչի, ձևավորման խնդրում։ 1895—1896 թվերին նա պարապել է Կոմիտասի հետ և նախապատրաստել նրան Բեռլինի կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին։

Հայ ժողովրդական, ազգային-հայրենասիրական և գուսանաշուղական երգերի մշակումները կազմում են Եկմալյանի երաժշտական ստեղծագործության մի կարևոր հատվածը։ Սակայն դրանցով չեն սահմանափակվում կոմպոզիտորի ստեղծագործական հետաքրքրությունները։ Նրա աշխարհիկ երաժշտական ստեղծագործության ոչ պակաս կարևոր հատվածներից մեկն էլ կազմում են այն ստեղծագործությունները, որոնք նա գրել է ժամանակակից հայ բանաստեղծների խոսքերով և վոկալ ու գործիքային մի քանի այլ ինքնուրույն ստեղծագործություններ։

Որո՞նք են դրանք և ի՞նչ են ներկայացնում իրենցից։ Այստեղ առաջին հերթին նշենք նրա ուսանողական շրջանի գործերը, որոնց թվին են պատկանում «Из слез моих» ռոմանսը, գրված Հայնեի բանաստեղծության ռուսերեն թարգմանության վրա։ Իր հնչերանգային համակարգով այն չեզոք է և չունի ազգային դեմք։ Սակայն որպես լիրիկական ռոմանս այն վերջավորված, մելոդիկ մի գործ է և ճշմարտացիորեն է արտահայտում խոսքերի հուզական բովանդակությունը։ Նույնատիպ մի գործ է նաև «Երգ առանց խոսքի» պիեսը դաշնամուրի համար։ Այս երկու գործից զգալի չափով տարբերվում է «Ո՜հ, ինչ անուշ» ռոմանսը ձայնի համար դաշնա-

[35] Մ. Եկմալյանի ստեղծագործության մեջ լադային կառուցվածքի և հարմոնիայի առանձնահատկությունների հարցը բավական մանրամասնությամբ ուսումնասիրված է Կ. Խուդաբաշյանի դիսերտացիոն աշխատության մեջ (ձեռագիր)։

մուրի նվագակցությամբ։ Այս ռոմանսը Տիգրան Չուխաջյանի նույնանուն ռոմանսի մշակումն է։ Մ. Պեշիկթաշլյանի խոսքերը և Չուխաջյանի ստեղծած մեղեդին չնչին տարբերությամբ մնացել են անփոփոխ։ Ըստ երևույթին Եկմալյանը լսելով այդ ռոմանսի մեղեդին, հավանել է այն և ներկայացրել իր ստեղծած գործիքային ներդաշնակությամբ, որը բոլորովին տարբեր է Չուխաջյանի գրածից։ Դաշնամուրային ընկերակցության մեջ, աջ ձեռքի մասում մեծ մասամբ հնչում է երգի մեղեդին, որը հարստացված է հարմոնիկ ակորդային հնչողությամբ և ստեղծում է ֆոն մեղեդու ծավալման համար։

Կոնսերվատորիայի ուսումնառության տարիներին են վերաբերում նաև 1886 թ. ներդաշնակած և 1887 թ. Պետերբուրգում հրատարակված այն երգերը, որոնք լույս են տեսել «Քնարիկ մանկական» վերնագրով։ Այդ ժողովածուն պարունակում է 27 երգ և կազմված է Ղազարոս քահանա Հովսեփյանի կողմից, որն իր «Երկու խոսք»-ում գրում է, թե «Քնարիկ մանկական»-ի երգերը քաղել եմ հետևյալ գրքույկներից. «Սրինգ մանկական», «Մայրենի լեզու» Ա. Տարի, «Մանկական երգեր և ոտանավորներ», «Ընտանեկան աշխարհ» իսկ մի քանի հատ էլ «Ձայնագրյալ մանկական երգարան»-ից։ Եղանակներից մի քանիսը ժողովրդական զանազան երգերից եմ փոխադրել, մի քանիսը գերմանականից, իսկ մի քանիսի եղանակներն ևս նվաստիս ինքնուրույն շարադրություններն է»։

Այսպիսով տվյալ երգարանի մեջ մտել են գլխավորապես այն երգերը, որոնք մոտ էին մանկական հոգեբանությանը և կարող էին հեշտությամբ ընկալվել ու երգվել երեխաների կողմից։ Ինքը կազմողն ի վիճակի չլինելով նեղդաշնակել այդ երգերը, դիմել է Մ. Եկմալյանի օգնությանը և վերջինս իր վրա է վերցրել այդ անհրաժեշտ գործը և արժանացել կազմողի ջերմագին շնորհակալությանը։

Ի՞նչ սկզբունքով է ղեկավարվել Եկմալյանն այս երգերի ներդաշնակությունն իրագործելիս և ինչ աշխատանք է կատարել նա։ Ամենից առաջ նա աշխատել է կանոնավորել երգերի եղանակները, մաքրել ավելորդություններից։ Այս կապակցությամբ նա գրում է. «Այդ եղանակները մասամբ հավաքված լինելով ժողովրդի բերանից և ուրիշ աղբյուրներից շատ անգամ զուրկ էին երաժշտության տարրական օրենքների պահանջած պայմաններից, որով և անհնար էր նոցա համար կազմել կանոնավոր ներդաշնակություն։ Ուստի այդ դեպքում կանոնավոր ներդաշնակությունը կարելի անելու համար (և նույնիսկ եղանակները կանոնավորելու համար)

մենք թույլ ենք տվել մեզ անել կարևոր փոփոխություններ եղանակների մեջ, և հույս ունենք, թե այս փոփոխությունները չպիտի համարվեն կատարված ի վնաս ամբողջի կանոնավորության և գեղեցկության»[36]:

Այս խոսքերից միանգամայն պարզ է դառնում, որ Եկմալյանը աշխատել է բոլոր եղանակները վերանայել ու համապատասխանեցնել կանոնավոր ներդաշնակության տարրական օրենքներին: Այլ կերպ ասած, նա աշխատել է եվրոպական երաժշտության օրենքները տարածել այս երգերի վրա և դրանք վերածևել այդ օրենքների համապատասխան: Իսկ այն երգերը, «որոնք մասնավոր փոփոխություններով անգամ չէր կարելի երաժշտական կանոնավոր ձևի վերածել դուրս են ձգված բոլորովին»:

Այստեղից դժվար չէ եզրակացնել, որ Եկմալյանը գնացել է ոչ թե այդ երգերի առանձնահատկությունների բացահայտման, այլ դրանց համահարթման ու եվրոպական երաժշտության օրենքներին ենթարկելու ճանապարհով: Հատկանշական է, որ հետագա տարիներին էլ, երբ Եկմալյանն արդեն ազատ արվեստագետ էր, ժողովրդական և հոգևոր երգերի իր մշակումներում նա հիմնականում ղեկավարվել է այս մոտեցմամբ և քիչ դեպքերում է, որ փնտրել ու գտել է տվյալ երգի լադային, ռիթմական ու մելոդիկ առանձնահատկություններին համապատասխանող ներդաշնակություն:

«Քնարիկ մանկականն» երգարանի 27 երգերը Եկմալյանը մշակել է դաշնամուրի նվագակցությամբ կատարելու համար: Առաջին անգամ այստեղ է, որ Եկմալյանը փորձել է ներդաշնակել բուն ժողովրդական և աշուղական երգեր: Դրանց թվին են պատկանում «Հովվի անկողինը», «Վիճակի երգեր» և «Այծեմնիկ և որսկան» (վերջինս Ջիվանու երգերից): Այս երգերի նկատմամբ գործադրելով դպրոցական հարմոնիայի օրենքները, նա մեղեդիներում կատարել է որոշ փոփոխություններ, որոնք չեն բխում դրանց ազգային առանձնահատկությունից: Ստացվում է մի տեսակ բռնի ամուսնություն, որն ավելի է ամրապնդվում նրանց դաշնամուրային ներդաշնակությամբ: Ինչպես այս, նույնպես և մնացած բոլոր երգերի դաշնամուրային նվագակցությունը կազմված է պարզ հենքով, հստակ հարմոնիայով և դուրեկան հնչողությամբ: Դաշնամուրային նվագակցությունն օգնում է մանուկներին հեշտությամբ սովորել ու երգել երգարանում տեղ գտած երգերը: Երիտասարդ Եկմալյանին հաջողվել է այդ երգերին տալ դպրոցական թեորիայի

---

[36] «Քնարիկ մանկականն», Ս. Պետերբուրգ, 1887, «Ներդաշնակողի կողմից»:

տեսակետից ճիշտ ու ընդունելի, բայց ըստ էության բավական չնչին, հաճախ տվյալ եղանակի հետ չմերվող դաշնամուրային նվագակցություն։

Այնուամենայնիվ, որպես ներդաշնակության առաջին փորձեր, դրանք ունեցան իրենց նշանակությունն ինչպես կոմպոզիտորի, նույնպես և մանկական երաժշտական գրականության համար։ Ցավոք է մոռանալ, որ «Քնարիկ մանկական» երգարանը եվրոպական նոտաներով լույս տեսած առաջին ժողովածուներից մեկն էր հայ իրականության մեջ և կոչված էր մեծ օգնություն ցույց տալու հայ ուսուցիչ-մանկավարժներին դպրոցական երեխաներին հոգևոր ու ազգային-հայրենասիրական դժվարամարս երգերից ազատելու և դրանց փոխարեն երեխաներին մատչելի, նրանց հոգու հետ խոսող երգերով ապահովելու գործում։ Այս իմաստով տվյալ երգարանն, անկասկած, խաղացել է իր օգտակար դերը և դրանում զգալի վաստակ ուներ դեռևս Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի ուսանող Մակար Եկմալյանը։

Խմբերգային գործերից կարելի է նշել. «Kyrie eleison», «Օրհնյալ է Աստված», «При реках Вавилона», «Благослови душа моя» և «Тени гор высоких» խմբերգերը, որոնցից առաջինը լատիներեն տեքստով է, իսկ վերջիններն՝ ռուսերեն։ «При реках Вавилона» պարզ եռմասնանի ձևով կառուցված մի գործ է, որն իր դեպ, արժանացել է նաև ուսանող Կոմիտասի ուշադրությանը և նա էլ գրել է խմբերգ։ Դրանք իրենց երաժշտությամբ ու ընդհանուր բնույթով միանգամայն տարբեր գործեր են, թեև երկուսի՝ բովանդակությունն էլ նույնն է։ Կոմիտասի խմբերգը ավելի ռոմանտիկ և զգացմունքային է, քան Եկմալյանի գրածը, որն աչքի է ընկնում զգացմունքների զսպվածությամբ, հանդարտ հոսող ու հավասարակշռված մեղեդայնությամբ և հետաքրքիր ձայնատարությամբ (կանացի և տղամարդկանց ձայները հանդես են գալիս փոխեփոխ, սկսում են սոպրանոները, ապա կես տակտ ուշացումով հանդես են գալիս ալտերը, բայց նախադասությունն ավարտում են միաժամանակ։ Դրանից հետո կանացի ձայները լռում են, իսկ տենորներն ու բասերը հանդես են գալիս միասին)։ Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային ընկերակցությանը, ապա այն հիմնված է հարմոնիկ ակորդների (ձախ ձեռք) և մելոդիկ արպեջիոների վրա (աջ ձեռք)։ Այդպես են առաջին և երրորդ մասերը։ Իսկ միջին մասի դաշնամուրային ընկերակցությունն ամբողջապես բաղկացած է ուղղահայաց-ակորդային հնչողություններից։

Ըստ էության այս երեք խմբերգերը նախափորձեր են, որոնց միջոցով Եկմալյանը նախապատրաստվել է հայկական պատարագի և հոգևոր մեղեդիների մշակմանը:

Եկմալյանի ուսանողական շրջանի գործերի մեջ մենք հանդիպում ենք նաև լարային կվարտետի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված գործերի: Լարային կվարտետի համար Եկմալյանը, որպես ուսումնառական փորձ, վերցրել է Շոմանի և Մենդելսոնի 13 դաշնամուրային պիես ու վերամշակել կվարտետի համար: Ինչ վերաբերում է սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված գործերին, ապա այստեղ մենք հանդիպում ենք Բեթհովենի C-dur սոնատի վերամշակմանը, ինչպես և սիմֆոնիկ նախերգանքի (Andante maestoso): Վերջինս ինքնուրույն գործ է, գրված եվրոպական երաժշտության ավանդույթներով և հանդիսանում է երկրորդը հայ երաժշտության պատմության մեջ: Ինչպես արդեն ասել ենք, առաջինը Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքն է, որն անջատվելով օպերայից ապրել է ինքնուրույն համերգային կյանքով:

Ինչպես թվարկված այս ստեղծագործությունները, նույնպես և դաշնամուրային Նոկտյուրնը (տպագրված 1892 թ.) եվրոպական կլասիկ երաժշտության փորձի յուրացման ուղղությամբ արված քայլեր են և, անկասկած, ունեն պատմական նշանակություն: Եթե նկատի ունենանք այն, որ Եկմալյանը Պետերբուրգ մեկնելուց առաջ բոլորովին ծանոթ չէր եվրոպական ու ռուսական երաժշտությանը, ապա դժվար չէ տեսնել, որ կարճ ժամանակում նա այնքան էր առաջադիմել, որ ի վիճակի էր գրել ստեղծագործություններ լարային կվարտետի ու սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: Հիմնվելով այս փորձի վրա Եկմալյանն իբրև ավարտական դիպլոմային աշխատանք գրեց «Ռոզայի թափառումները» կանտատան[37]

---

[37] Հայկական մամուլում շատ հաճախ է հիշատակվել այս ստեղծագործության մասին և ներկայացվել է որպես օպերա: Մինչդեռ մեզ հասած հատվածը, որն այդ ստեղծագործության սկզբի պատկերն է, պարզ ապացուցում է, որ այն օպերա չէ, այլ կանտատա: Այդ է ցույց տալիս նաև 1888-ի մայիսի 28-ի ավարտական երեկոյի ծրագիրը, որտեղ գրված է «Странствование Розы», Кантата для соло, хора и оркестра, под управлением автора, конч. по кл. практического сочинения проф. Соловьева. (Տե՛ս Լենինգրադի գավառի պետական պատմական արխիվ, ֆոնդ 361, նկարագր. № 11, գործ 206): Մորից Հորնի պոեմի հիման վրա 1851 թվականին Շոմանը գրել է նույնանուն օրատորիա, բաղկացած երկու մասից և 24 համարից: Ըստ երևույթին Եկմալյանը ծանոթ է եղել այս ստեղծագործությանը:

սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մենակատարների համար։

Այժմ մի քանի խոսք «Ռոզայի թափառումները» կանտատայի մասին։ Նրա հիմքում ընկած է հեքիաթային սյուժե, վերցված Մորից Հորնի համանուն հեքիաթից, և մշակված չափածո ռուսերեն տեքստով Կ. Ֆոն-Բախի կողմից։ Իր բովանդակությամբ այն ռոմանտիկական բնույթի է՝ գերեզմանափորի, ջրաղացպանի և երիտասարդ անտառապահի նման գործող անձերով։ Ինքը Ռոզան որբ աղջիկ է, ունի գեղեցիկ արտաքին և չափազանց բարի սիրտ։ Գերեզմանափորը տեղյակ է, որ ջրաղացպանն ու իր կինը կորցրել են իրենց միակ աղջկան և չեն կարողանում հաշտվել այդ կորստի հետ։ Ցանկանալով սփոփել նրանց սիրտը և Ռոզայի համար էլ գտնել կյանքի տանելի պայմաններ, նա վերջինիս առաջնորդում է ջրաղացպանի ու նրա կնոջ մոտ։ Տեսակցությանն անհամբերությամբ է սպասում ինքը Ռոզան մտածելով՝ «Մի՞թե ես կգտնեմ հարազատ ընտանիք»։ Նույն անհամբերությունը համակել է նաև ծերունի ջրաղացպանին ու նրա կնոջը։ Եվ ահա տեղի է ունենում բաղձալի տեսակցությունը։ Ջրաղացպանն ու իր կինը պարզապես ապշած են այն նմանությամբ, որ Ռոզան ունի իրենց աղջկա հետ և չեն հավատում իրենց աչքերին։ Ռոզան էլ իր հերթին գոհ է, որ ինքը նման է նրանց աղջկան և ուրախությամբ է նետվում նրանց գիրկը։

Կարծես քնքուշ ծաղիկ լինի,
Մաքուր պայծառ հոգի ունի։
Շուտ նե՛րս եկ, Ռո՛զա, որ արդեն
Բոլորը քեզ սրտանց փարվեն։

Այսպես են դիմավորում նրան ջրաղացպանն ու իր կինը։ Իսկ Ռոզան.

Ջքնաղ, պայծառ վայրկյան կյանքիս.
Գտա և՛ հայր, և՛ մայր անգին։
Ինչքա՜ն է լավ, որ ձեզ դիմում,
Հայր, մայր եմ ասում։

Անցնում են օրեր։ Ծերունիներն ամբողջ հոգով սիրում են Ռոզային և իրենց հարազատ աղջկա կորստի նախկին թախիծն այլևս անհետացել է։ «Օ՜, Ռո՛զա, ի՞նչ չքնաղ ես դու», բացականչում են բոլորը և մտածում, թե ում բաժին կընկնի այդ գեղուհին։ Նրան տեսել և ամբողջ սրտով սիրել է երիտասարդ անտառապահը, որի համար ջրաղացպանի դուստրը բարձր է բոլոր գեղեցկուհիներից

Ահա նա գուշակում է,
Պոկում թերթեր դողդոջ։
Ծաղի՛կ, հայտնի՛ր գաղտնիքը՝
Սիրո՞մ է ինձ, թե՞ ոչ։

Դժբախտաբար այստեղ ընդհատվում է ձեռագիրը։

Շուբերտյան երգաշարքերին հատուկ պարզությամբ աչքի ընկնող այս սյուժեն Եկմալյանի համար ծառայել է որպես հիմք՝ երաժշտական հետաքրքիր մի ստեղծագործություն կերտելու։ Ոճական տեսակետից վճռական նշանակություն է ունեցել նրա ծանոթությունը Շուբերտի, Շումանի և ռոմանտիկ այլ կոմպոզիտորների նույնատիպ ստեղծագործությունների հետ, որի հետևանքով էլ զգացվում է նրանց երաժշտության ազդեցությունը թե կառուցվածքի և թե ռիթմա-ինտոնացիայի ու հարմոնիկ լեզվի վրա։ Թեև առաջին անգամն էր, որ Եկմալյանը ձեռնարկում էր ծավալուն կտավի ստեղծմանը, բայց և այնպես նրան հաջողվել է օրգանապես միահյուսել իրար խմբերգային հատվածներն ու մենակատարների երգերը, ասերգերն (ռեչիտատիվ) ու անսամբլները և ստեղծել ամբողջական երաժշտական պատկերներ, մի բան, որ վկայում է նրա դրամատուրգիական անուրանալի կարողության մասին։

Խմբերգային հատվածները հնչում են լիարյուն, անկաշկանդ, երգչախմբի յուրահատկություններին տեղին օգտագործման բանիմացությամբ։ Ռոզայի և երիտասարդ անտառապահի մեներգերն աչքի են ընկնում արտահայտման անկեղծությամբ ու հնչերանգների ջերմությամբ։ Պահպանված ամբողջ հատվածը թե վոկալ և թե գործիքային ներդաշնակության առումով, քողնում է լավ տպավորություն և ունկնդրին համակում է իր ջերմությամբ։

Դժբախտաբար անկարելի է պահպանված այս հատվածի հիման վրա եզրակացություն կատարել ամբողջ կանտատայի մասին։ Սակայն մի բան պարզ է, որ Եկմալյանին հաջողվել է կարճ ժամանակամիջոցում (ուսման վերջին տարում), պրոֆ. Սոլովևի ղեկավարությամբ, հաղթահարել ժանրի յուրացման հետ կապված դժվարությունները և գրել մի ստեղծագործություն, որը կատարվելով իր ղեկավարությամբ, արժանացել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խորհրդի հավանությանը և հնարավորություն ընձեռել ստանալու ազատ արվեստագետի դիպլոմ։

Իր կյանքի ավելի բարեհաջող հանգամանքների առկայության դեպքում Եկմալյանը ձեռք բերած պրոֆեսիոնալ պատրաստականությամբ ու փորձի օգտագործմամբ կարող էր ստեղծագործական

ավելի նշանակալից արդյունքների հասնել: Սակայն հայկական միջավայրի սահմանափակությունը, նրա կյանքի ու գործունեության սուղ պայմանները թելադրեցին այլ խնդիրներ և նա իր ուժերը գործադրեց այդ խնդիրների իրագործման համար:

Որպես իր ժողովրդի հարազատ զավակ նա լավ էր հասկանում ժամանակի քաղաքական իրադրությունը և իր ժողովրդի ազգային-ազատագրական ձգտումները: Այդ պատճառով էլ նա իր քնարն ի սպաս դրեց ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարախոսության արտահայտմանը: Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նա իր ստեղծագործությունների համար ընտրել է այդ գաղափարախոսությունն արտահայտող բանաստեղծների՝ Ռ. Պատկանյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի և Ղ. Ալիշանի բանաստեղծությունները, որոնք այնքան մեծ ժողովրդականություն էին վայելում հայ ժողովրդի ամենալայն խավերում: Դրանց թվին են պատկանում՝ «Լռեց, Ամպերը եկան ծածկեցին երկինք» (խոսք Ռ. Պատկանյանի), «Թաղումն քաջորդույն» կամ «Ոչ փող զարկին» (խոսք Մ. Պեշիկթաշլյանի), «Բլբուլն Ավարայրի» (խոսք Ղ. Ալիշանի), «Մեր ազգն հալածված» («Մեր հողն հնավանդ») և այլ երգեր: Սրանք կազմում են Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգության ամենանշանակալից հատվածներից մեկը և մինչև այժմ էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական արժեքը: Այս երգերի մեջ Եկմալյանին հաջողվել է գտնել այնպիսի մեղեդիներ, որոնք միաձուլվելով բանաստեղծական խոսքին և կազմելով անքակտելի միություն, խորապես տպավորվում են ունկնդիրների հիշողության մեջ, և նրանց համակում հուզական անմիջականությամբ: Իրենց բովանդակությամբ կապված լինելով հայ ժողովրդի պատմության ամենահերոսական էջերի՝ Վարդան Մամիկոնյանի նահատակման և Ձեյթունի ապստամբության հերոսամարտերի հետ, այդ երգերը ցայտուն կերպով արտահայտում են ազգային ազատագրական գաղափարներ և կազմում են հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարդերը: Դրանց մեջ է, որ բյուրեղացել է Մակար Եկմալյանի երաժշտական ոճը, որը հիմնված էր ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի ոճական առանձնահատկությունների սինթեզի վրա:

Ահա սրանք են Եկմալյանի ստեղծագործության մինչև այժմ անիրավացիորեն մոռացության մատնված աշխարհիկ հատվածի նմուշները, որոնք պակաս կարևոր չեն, քան նրա հոգևոր ստեղծա-

գործությունները։ Եկմալյանը, չնայած կյանքից դառնացած ու իր մեջ խորասուզված, շարունակում էր եռանդով ստեղծագործել։

Սակայն 1902 թվի գարնանը նա կորցրեց իր հոգեկան հավասարակշռությունը։ Բուժական միջոցները դրական ոչ մի արդյունքի չհասցրին և նա երեք տարի տանջվելուց հետո վախճանվեց Թիֆլիսում 1905 թվի մարտի 6-ին։ Նրա հարազատները շատ անփույթ գտնվելով, չեն կարողացել պահպանել նրա ձեռագրերը և այդ պատճառով նույնիսկ ավարտված ստեղծագործություններից շատերը մեզ չեն հասել։ Դրանով պիտի բացատրել այն թյուր կարծիքը, որի համաձայն Եկմալյանը ճանաչվել է միայն որպես պատարագի մշակման հեղինակ, ուստի և առանց որևէ վերապահության համարվել է դուտ հոգևոր-եկեղեցական կոմպոզիտոր։ Մինչդեռ նման մոտեցումն անիրավացի է և չի համապատասխանում պատմական իրականությանը։ Ճիշտ է, նրա ստեղծագործության մեջ պատարագը գրավում է շատ նշանակալից տեղ։ Ժամանակին հրատարակված լինելով հեղինակին բերել է փառք ու պատիվ, որովհետև նրա մեջ ամփոփվել են դարերի ընթացքում ստեղծված հոգևոր բազմաթիվ մեղեդիներ, որոնք աչքի ընկնելով գրավիչ գեղեցկությամբ ու ժողովրդական երաժշտության հետ ունեցած անմիջական կապերով և Եկմալյանի հարմոնիկ ներդաշնակությամբ ավելի գեղեցկացած հնչելով գրավել են բազմաթիվ ունկնդիրներ։ Եկմալյանի պատարագը փաստորեն հանդիսացավ հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում 19-րդ դարի վերջին խոսքը և իբրև այդպիսին ուներ թե պատմական և թե գեղարվեստական արժեք։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է ավելի հանգամանորեն կանգ առնել նրա վրա և բացահայտել նրա արժեքը։

Ամենից առաջ նշենք, որ պատարագի հիմքում ընկած է խորհրդավոր ընթրիքի պատկերումը և ծագումով ամենահինն է։ Լինելով առավել խորհրդավոր ծիսակատարությունը քրիստոնեական աստվածապաշտության մեջ, եկեղեցին անընդհատ աշխատել է դրա հետ կապված ժամերգությունը զարգացնել ու կատարելագործել։ Սրանով պիտի բացատրել այն, որ սկզբնապես պարզ ու հասկանալի պատարագը հետզհետե նորանոր հավելումներով ճոխացվել ու ընդարձակվել է և հասել այնպիսի մի դրության, երբ նրա կատարումը ժամեր է տևում՝ ձանձրույթ պատճառելով հավատացյալներին։

Հայկական եկեղեցու պատարագը աչքի է ընկնում իր հնությամբ ու պարզությամբ։ Այն միաժամանակ ունի մտածված ու

սիմետրիկ կառուցվածք, մի բան, որն առաջին հայացքից դժվար է նկատվում՝ հետագա դարերում կատարված հավելումների շնորհիվ։ Եթե նկատի չունենանք այդ հավելումները, ապա իսկական պատարագը շուրջ հավասար մասերի է բաժանվում[38]։ Առաջին մասը սկսվում է «Սուրբ Աստուած»-ից և ավարտվում «Քրիստոս ի մեջ մեր հայտնեցաւ»-ով, երբ հացով ու գինիով սկիհը սեղան է բերվում և կարդացվում «Հավատո հանգանակը»։ Երկրորդ մասը, որով սկսվում է բուն պատարագը՝ բերված հացի և գինու օրհնությամբ, Եսայի մարգարեության, սերովբեների և քերովբեների փառաբանությամբ, և ավարտվում է «Հոգի աստուծոյ»-ով։ Երրորդ մասը, որ հավանաբար ավելի ուշ շրջանում է ստեղծված ու ավելացված սկզբնական պատարագի վրա, ներկայացնում է քրիստոնեի խնդրանքը։ Այս մասի կենտրոնում դրված է «Հայր մեր» տերունական աղոթքը, սկզբից որպես բարեխոսություն ննջեցյալների համար, իսկ վերջից՝ իր մեղքերի քավության աղերս։ Իր երաժշտության բնույթով այս մասն ավելի սուբյեկտիվ է ու մարդկային և «Հայր մեր»-ի համեմատությամբ նոր ոճ ու գույն է ստացել։ Վերջին՝ չորրորդ մասը պատկերում է այն մոմենտը, երբ քահանան սրբագործված հացն ու գինին բաժանում է հավատացյալներին, որոնք զորացած հոգով օրհներգ են երգում առ աստված և պատարագն իր եզրափակումն է ստանում։

Ահա այսպիսի պարզ ու բնական կառուցվածք է ունեցել հայ նկեղեցու պատարագը, որը սակայն դարերի ընթացքում ենթարկվել է լրացումների ու փոփոխությունների։ Այդ լրացումներն ու փոփոխությունները հաճախ ունեցել են կամայական բնույթ և կախված են եղել տիրացուների ու դպիրների քմահաճույքից։

Պատարագի մշակմանն անցնելուց առաջ Նկմալյանը սիրտ խստորեն քննության ենթարկեք պատարագի գոյություն ունեցող տարբերակները, կատարեր համապատասխան ընտրություն, գրաններ ու վեր հաներ իսկական հայկական եղանակները՝ մաքրելով դրանք աղավաղումներից ու օտարամուտ գեղգեղանքներից։

Նկմալյանը լավ գիտեր թե էջմիածնի ավանդական և թե Պոլսի տարբերակները։ Առաջինը նա ուսումնասիրել էր էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցում ուսանելու տարիներին, իսկ երկրորդը՝ Դևորգ Դ կաթողիկոսի երգածից Ն. Թաշճյանի ձայնագրած և էջմիածնում տպագրածից, որին նա ունեցել էր գործոն մասնակցու-

[38] Այստեղ մենք օգտվել ենք Սպ. Մելիքյանի «Մակար Նկմալյանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ» անտիպ հոդվածից։

թյուն իբրև Թաշճյանի օգնական, իսկ վերջինիս Պոլիս վերադառնալուց հետո՝ Գևորգ Դ կաթողիկոսի խորհրդատու հոգևոր երաժշտության հարցերում։ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին ձեռք բերելով մասնագիտական երաժշտական պատրաստություն, նա ավելի լավ էր կարողանում կողմնորոշվել այս հարցերում և ջոկել իրարից կեղծն ու իսկականը։

Շատերի մոտ այն թյուր տպավորությունն է ստացվել, թե Եկմալյանը պարզապես վերցրել է Թաշճյանի ձայնագրածը և պատրաստի մեղեդիներին ավելացրել քառաձայն կամ եռաձայն խմբերգի մնացած ձայները։ Այնինչ նրա կատարածն անհամեմատ ավելի յուրջ ու դժվարին խնդիր էր։ Զգալով այն էական տարբերությունը, որ գոյություն ուներ էջմիածնի և Պոլսի տարբերակների միջև, նա դեռ ուսանողական տարիներին, իր ամառային արձակուրդներն անցկացնելով հայրենի օջախում, տարեց հոգևորականներից ձայնագրում էր նաև էջմիածնական մեղեդիները, որոնք հետագայում իր կողմից օգտագործվեցին պատարագի մշակման ընթացքում։ Բացի այդ, նա պիտի վերականգներ պատարագի վերը նշված մասերից յուրաքանչյուրի սահմանները, եղանակների մեջ համապատասխան փոփոխություններ մտցներ ելնելով դրանց ոճական առանձնահատկություններից և այդ մասերը շաղկապեր միմյանց հետ՝ ստեղծելով պատարագի ամբողջական շենքը։ Պարզ է, որ նման խնդիրը հեշտությամբ չէր իրագործվի և հեղինակից պիտի պահանջեր երկար տարիների համառ ու համբերատար աշխատանք։ Այդպես էլ եղավ։ Եկմալյանի տևական ջանքերի շնորհիվ ստացվեց մի պատարագ, որն իր մեջ ամփոփում է հայ հոգևոր երաժշտության ամենաժողովրդական հատվածի նշանակալից նվաճումները։

Ամենից առաջ նշենք, որ Եկմալյանը փաստորեն երկու պատարագ է մշակել։ Դրանցից մեկը հայկական ձայնանիշներով Ն. Թաշճյանի ձայնագրածն ու էջմիածնում տպագրվածն է (Պոլսի տարբերակ), իսկ մյուսը՝ ռուսահայերի մեջ պահպանված էջմիածնի տարբերակն է։ Դրանց միջև առաջին հերթին աչքի են ընկնում ոճական տարբերությունները։ Եթե Պոլսի տարբերակում պատարագի երկրորդ մասի «Հոգի աստուծոյ», երրորդ մասում՝ «Հայր մեր»-ը և ամբողջ չորրորդ մասը բոլորովին տարբեր ոճ ունեն և միանալով մյուս մասերի մեղեդիների հետ խախտում են պատարագի ամբողջությունը, ապա էջմիածնի տարբերակում վերոհիշյալ մեղեդիները գրված են «Սուրբ սուրբ»-ի ոճով և կազմում են ան-

քակտելի ամբողջություն թե բովանդակության և թե երաժշտական ոճի տեսակետից։

Այստեղից միանգամայն բնական էր Եկմալյանի մոտեցումը։ Նա փաստորեն առավելությունը տվել է էջմիածնի տարբերակին և այն մշակել է թե արական և թե քառաձայն խառը խմբի համար, մինչդեռ Պոլսո տարբերակը նա մշակել է միայն արական խմբի համար։

Դրա հետ միաժամանակ Եկմալյանը պիտի մտահոգվեր նաև Էղանակների ներսում որոշ բարեփոխություններ կատարելու, տարբեր երաժշտական ֆրազների բազմաթիվ կրկնությունների մեջ հետաքրքրություն և բազմազանություն մտցնելու հարցերով, մնալով, սակայն, տվյալ եղանակի ոճի սահմաններում և այդ փոփոխությունները դարձնելով օրգանական։ Բավական է բերել մի օրինակ. «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ»-ի եղանակում նույն մոտիվը վեց անգամ է կրկնվում (տե՛ս Եկմալյանի պատարագի էջ 52—53, 122—123 և 194—195)։ Եկմալյանը «Սուրբ ողջույնի հրաման տաւ» (նույնով երգվող «Սերն յընդհանուրըս սրփռեցաւ») և «Արդ պաշտօնեայք բարձեալ ըզձայն տաք օրհնութիւն ի մի բերան» նախադասությունների վերջավորությունները փոխել է ու բարձրացրել, բայց այդ արել է այնպես, որ այդ փոփոխությունից եղանակն ավելի հետաքրքիր է դարձել։

Ուշադիր համեմատության դեպքում ընթերցողը կարող է միանգամայն պարզ կերպով տեսնել, որ այս փոփոխությունները Եկմալյանի կողմից մտցված են ոչ թե քմահաճորեն, այլ ելնելով պատարագի չորրորդ մասում եղած նույնանման երաժշտական նախադասություններից՝ ստեղծելով ոճական ամբողջություն տարբեր մասերի միջև։ Կարծեք թե առաջնորդվելով լեյտմոտիվայնության սկզբունքով այդ նույն մոտիվը նա հաջողությամբ օգտագործել է նաև պատարագի երկրորդ մասում։

Նման փոփոխություններ նա մտցրել է նաև «Միայն սուրբ»-ի և «Ամեն հայր սուրբ»-ի մեներգային հատվածներում, ԳՋ «Տեր ողորմեա»-ում և հատկապես «Հայր մեր»-ում։

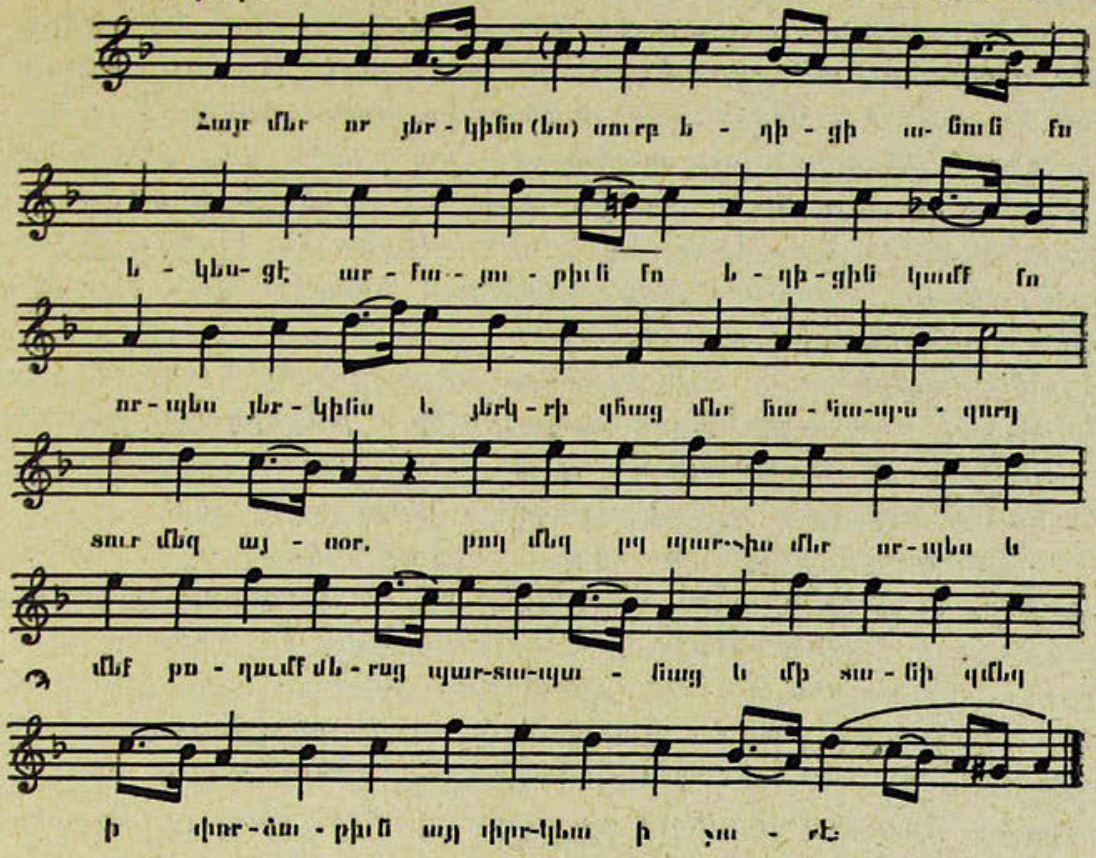
Նույնիսկ Թաշճյանի ձայնագրածից վերցրած «Հայր մեր»-ի մեջ[39]։ Եկմալյանը որոշ ռիթմական փոփոխություններ է մտցրել, նպատակ ունենալով կենդանություն տալ եղանակին։ Եվ դա նրան հաջողվել է։

---

[39] Տե՛ս Թաշճյանի «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագին», 1874, էջ 62, և համեմատիր Եկմալյանի քառաձայն արական խմբի էջ 143—144-ի հետ։

Ը) ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Զուիտալր — Հայնագր.՝ Ն. ԹԱՇՃՅԱՆԻ



Բ) «ՀԱՅՐ ՄԵՐ»

Մ. ԵԿՄԱԼՅԱՆ



Եկմալյանն իր մշակման մեջ ձգտել է գեղարվեստական ամբողջության։ Այդ պատճառով էլ եղանակները կարգավորելուց բացի նա առանձին ուշադրություն է դարձրել ֆրազիրովկայի և նյուանսավորման վրա, առանց որի գեղարվեստական կատարման ամբողջականություն պատկերացնել անհնար է։ Այս ուղղությամբ նրա կատարած աշխատանքը չափազանց մանրակրկիտ է և աչքի է ընկնում յուրաքանչյուր տակտում։ Հատկապես հայ իրականության համար այս հանգամանքն ուներ բացառիկ նշանակություն, քանի որ դեռևս նոր էր ստեղծվում համերգային կյանքի ավանդույթ, չկային փորձված խմբավարներ և երաժշտական-կատարողական կոլեկտիվներ ու մենակատարներ։

Այս բոլորին եթե ավելացնենք նաև բազմաձայնությունը, որը Եկմալյանի մոտ ուղղաձիգ-ակորդային էր և խմբերգային կատարման համար միանգամայն մատչելի, ապա կարելի է պատկերացնել Եկմալյանի պատարագի մշակման ամբողջությունը։

Պատարագի բազմաձայնման գործում Եկմալյանն առաջինը չէր և ոչ էլ վերջինը։ Նա ունեցել էր իր նախորդները, ինչպես և ունեցավ իր հետնորդները։ Նրա նախորդներից էր Պիետրո Բիանկինին, որի մասին արդեն հիշատակվեց վերևում։ Մի քիչ ավելի ուշ՝ 1885—1886 թթ. Ք. Կարա-Մուրզան Բաքվի հայկական եկեղեցում, իսկ 1892—1893 թթ. նաև էջմիածնում և այլ տեղերում հնչեցրեց իր բազմաձայնած պատարագը, որը, սակայն, նույնպես լայն տարածման չարժանացավ նախ այն պատճառով, որ բազմաձայնությունը դեռևս խորթ էր հայ հոգևորականության համար և ապա այն կատարված էր շտապ, եվրոպական հարմոնիայի մեխանիկական օգտագործման ճանապարհով, որի հետևանքով էլ հաճախ հարմոնիան հակասության մեջ էր մտնում հոգևոր ավանդական եղանակների հետ և դա վանող նշանակություն էր ձեռք բերում ունկնդիրների համար։ Որ այդ մշակումը գեղարվեստականորեն կատարյալ չէր, հետագայում զգաց նաև ինքը Կարա-Մուրզան, երբ ծանոթացավ Եկմալյանի պատարագի հետ և հրապարակորեն ընդունելով այն հրաժարվեց իր սեփական մշակումը կատարելուց։

Հայկական պատարագի բազմաձայնման փորձերից մեկն էլ կատարված էր 1873 թ. Ակկերմանում, ուկրաինացի դրամատուրգ և դերասան Լ. Մ. Կրապիվնիցկու կողմից, երբ նա հայկական եկեղեցում մի քանի անգամ կատարեց իր մշակած պատարագի հատ-

վածները, բայց ընդունելություն չգտավ և արգելվեց Բեսարաբիայի թեմական առաջնորդի կողմից։

Պատարագի բազմաձայնման փորձ է կատարել նաև եղնիկ ավագ քահանա Երզնկյանցը և նույնիսկ տպագրել է վիմատիպ (հայկական ձայնանիշներով) սահմանափակ տպաքանակով, բայց որի մասին որևէ պատկերացում չունենք, որովհետև այն տարածում չի գտել և մեզ չի հասել։

Թթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ Պոլսում պատարագի առանձին հատվածներ կատարվել են երկձայն և դա իր արտացոլումը գտել է Ն. Թաշճյանի ձայնագրած ու հրատարակած պատարագում (տես առաջին հրատարակության 51—55 էջերը), ապա պարզ է, որ այս բոլոր մշակումները մնում էին նախնական փորձերի սահմանում և Պատարագի վերջավորված ու գեղարվեստական արժանիքներով օժտված տարբերակ դեռևս չէր ստեղծված, թեև դրա անհրաժեշտությունը վաղուց էր հասունացել։

Ահա այդ հասունացած պահանջի բավարարման համար էր, որ հանդես եկավ Մ. Եկմալյանի «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» ծավալուն խմբերգային պարտիտուրան և արժանացավ ընդհանուր խանդավառ ընդունելության։ Հայկական մամուլում տպագրվեցին բազմաթիվ դրական գնահատականներ, որոնց մեջ ըստ արժանվույն գնահատվում էր Եկմալյանի կատարած աշխատանքը։

Այդ ընդհանուր խանդավառության մեջ որոշ չափով դիսոնանս մտցրեց Կոմիտասի գրախոսականը[40], որի մեջ ընդգծելով հանդերձ, որ «Հարգելի երաժիշտ պ. Մակար Եկմալյանը մեր երգեցողության ամայի անդաստանի մեջ ներդաշնակության անդրանիկ բուրաստանը տնկեց» և որ «հայերս այժմ կարող ենք պարծել, որ մենք էլ հետ չենք մնացել վսեմ գեղարվեստի և կատարելագույն՝ երաժշտության զարգացումից»,—այնուամենայնիվ անում է բազմաթիվ կոնկրետ դիտողություններ եղանակների մեջ արված փոփոխությունների, տակտաբաժանման, տաղաչափության, շեշտադրության, ներդաշնակության մեջ մաժորա-մինորային տոնայնությունների և ոչ թե քառունակների վրա հիմնված լադերի օգտագործման և այլ հարցերի կապակցությամբ։ Այս դիտողություններ մի զգալի մասն, անկասկած, իրավացի էին և արված էին

---

40 Կոմիտաս, Երգեցողութիւնք ս. պատարագի, «Արարատ» ամսագիր, էջմիածին, 1898, էջ 111—117։ Արտատպված է Կոմիտասի «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» ժողովածուի մեջ։ Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 137—152։

գործի բանիմացությամբ։ Այնուամենայնիվ դրանք վերաբերում էին մանրամասներին և ոչ թե գործի ամբողջությանը։ Ինքը Կոմիտասն էլ իր հոդվածում անդրադառնալով Պատարագի այս կամ այն հատվածին հիացական բացականչություններ է արել նրանց վերաբերյալ։ Այսպես, օրինակ, «Գոհանամք»-ի մասին գրում է. «Այս եղանակը հրաշալի դաշնակ ունի (թեև բավական զորեղ էր պարսկական ազդեցությունը) և արևելյան քաոյականների դրությամբ հորինված»[41]։ «Յոր ժամ մտցես»-ի վերաբերյալ նշում է, թե այն չկա տպագրվածի (Ն. Թաշճյանի) մեջ և որ այն «իսկ եկեղեցական է»։ «Միայն սուրբ» (էջ 77—78) եղանակի մասին գրում է. «Այս եղանակը ս. Էջմիածնի պատարագի արարողության միջինը չէ. բայց ավելի մոտիկ է մեր եկեղեցական երաժշտության ոգուն ու ոճին, քան ս. Էջմիածնում տպագրածը, որ տաճկական փուսելիկ եղանակի ազդեցության տակ g-ն gis-ի է փոխել»[42]։ Անդրադառնալով «Գովեսս Երուսաղեմ»-ին գտնում է, որ «Սորա ներդաշնակությունը շատ սիրուն և կոկիկ է» (էջ 148)։ Մի այլ տեղ գրում է. «էջ 21—97. դաշնակը շատ անպաճուճ և սիրուն է կազմված» (էջ 149), «Արական քառաձայն խմբի համար, էջ 97—176 շատ գեղեցիկ է կազմված առաջնի ոգով» (էջ 150), «Քառաձայն պատարագ խառն խմբի համար, էջ 180—229 կազմված է առաջիններին ոճով. ներդաշնակությունը, պարզությամբ հանդերձ, շքեղ է հընչում» (էջ 150) և այլն։ Այս բոլոր գնահատականները ցրված լինելով հոդվածի տարբեր մասերում և ընդմիջված քննադատական դիտողություններով, ամբողջական տպավորություն չեն գործում ընթերցողի վրա, թեև դրանք կան և վկայում են Կոմիտասի դրական վերաբերմունքը Եկմալյանի մշակած Պատարագի վերաբերյալ։ Այդ կարելի է հաստատել Կոմիտասի նաև հետևյալ խոսքերով, որ նա գրել է իր նամակներից մեկում, որպես պատասխան Վահրամ եպիսկոպոս Մանկունու հարցմանը՝ Չիլինկիրյանի եռաձայն պատարագի գործածության մասին. «Եթե անհրաժեշտ պահանջ է բազմաձայն պատարագի երգեցողությունը, նույնքան անհրաժեշտ է նպատակահարմար ձևով վարած բազմաձայն երգեցողությունը։ Ուստի ես, անձնապես, կառաջարկեի գործածել Մ. Եկմալյանի քառաձայն պատարագը, առանց որևէ փոփոխություն անելու գրվածքի մեջ քանի որ, ես, առայժմ, մեր երաժշտական հրապարա-

---

41 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 144։

42 Նույն տեղում։

կի վրա, մի ուրիշ, ավելի արժանի գրվածք չեմ ճանաչում: Այս իր բոլոր պակասություններով հանդերձ, գոնե մի որոշ ոճ ունի իբր ամբողջություն: Իսկ նորա գրվածքները տպիտորեն սրբագրելը, առնվազն, անհամեստություն է. բազմաձայն երաժշտությունը ոչ թե դանազան ձայների ծեփ է, այլ ստեղծագործության և այն մտացի, նախապատրաստված ստեղծագործության, արդյունք է միայն»[43]:

Այսպիսով Եկմալյանի Պատարագն անցնելով խստագույն քննադատության բովից, գնահատվեց որպես հոգևոր երաժշտության բնագավառում 19-րդ դարի ասած վերջին խոսքը: Բայց այդ Պատարագը խոշոր իրադարձություն էր ոչ միայն հայ հոգևոր երաժշտության անդաստանում, այլև ամբողջ հայ երաժշտական ստեղծագործության մեջ, որովհետև այն իր ժամանակի ամենածավալուն ստեղծագործություններից մեկն էր և ամփոփում էր 19-րդ դարի վերջին քառորդի ընթացքում մեր երաժշտական մշակույթի ձեռք բերած նվաճումները:

Եկմալյանի Պատարագը մեծապես նպաստեց բազմաձայնությունը հայկական միջավայրում տարածելու գործին: Պատարագի տպագրումից ու տարածումից հետո ամենուրեք անհրաժեշտություն դարձավ երգչախմբերի կազմակերպումը և բազմաձայն Պատարագի հնչեցումը: Նրա կատարման վրա դաստիարակվել են հայ երաժիշտների (խմբավարների, կոմպոզիտորների, երգիչ-երգչուհիների) բազմաթիվ սերունդներ, որոնց համար Պատարագը ծառայել է իբրև հարմոնիայի և բազմազանության ձեռնարկ և նպաստել նրանց պրոֆեսիոնալ մակարդակի բարձրացմանը: Այս իմաստով Եկմալյանի Պատարագը նշանակալից երևույթ էր և պատշաճ տեղ է գրավում հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Եվ չնայած դրան, սխալ է Եկմալյանին միակողմանիորեն ներկայացնել միայն որպես հոգևոր կոմպոզիտոր ու Պատարագի հեղինակ, և անտեսել նրա ստեղծագործության աշխարհիկ հատվածը: Ինչպես և սխալ է, ելնելով միայն Պատարագի կրոնական բովանդակությունից և անտեսելով նրա երաժշտական բարձր արվեստը, հայտարարել, թե «այդ ստեղծագործությունն իր մեջ կրում է պահպանողական-կոնսերվատիվ, կղերական տենդենցներ», թե «Եկմալյանի «Պատարագը» դեմոկրատական և պրոգրեսիվ արվեստի դիրքերից այն կողմ էր կանգնած», թե այն «իր գաղափարա-

---

[43] «Անահիտ», Փարիզ, նոյեմբեր 1932—ապրիլ 1933, № 3—6, էջ 228—230: Կոմիտասի նամակը գրված է 1907 թ. հոկտեմբերի 23-ին Բեռլինից:

կան հիմունքներով ծառայել է եկեղեցուն, համապատասխանել է եկեղեցու պահանջներին, դիրքորոշման տեսակետից հանդիսացել է պահպանողական-կոնսերվատիվ ստեղծագործություն»[44]: Չէ՞ որ ոչ ոքի մտքով չի անցնի այդպիսի գնահատական տալ համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ հանդես եկած մեծ կոմպոզիտորների՝ Բախի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Վերդիի, Բեռլիոզի, Չայկովսկու, Կոմիտասի և այլոց բոլոր նույնատիպ ստեղծագործություններին: Չէ՞ որ ունկնդիր հասարակությունն այդ ստեղծագործությունները լսելիս բոլորովին անուշադրության է մատնում, հաճախ էլ բոլորովին չի հասկանում նրանց գրաբար կամ լատիներեն խոսքերը և հիանում է երաժշտական արվեստի այդ գլուխգործոցներով՝ անկախ նրանց կրոնական-ուտիլիտար գործադրությունից:

Կասկածից վեր է, որ Եկմալյանի Պատարագն իր արվեստի ուժով ավելի շատ ունկնդիր գրավեց և դրանով իսկ նպաստեց եկեղեցու ազդեցության տարածմանը: Բայց դրա հետ միաժամանակ այն խոշոր դեր կատարեց ժողովրդական զանգվածների մեջ բազմաձայնության նկատմամբ ճաշակ զարգացնելու ուղղությամբ, իսկ դա առաջընթացի կարևոր քայլ էր երաժշտության բնագավառում: Հատկանշական է, որ Եկմալյանի Պատարագի շնորհիվ եկեղեցին փաստորեն վերածվել էր համերգասրահի, որովհետև այնտեղ հաճախորդներից շատ-շատերը գալիս էին ոչ թե աղոթելու մղումից դրդված, այլ բազմաձայն Պատարագի արվեստով սքանչանալու նպատակով: Եկմալյանի Պատարագը մշակված էր ժամանակի առաջավոր արվեստի սկզբունքներին համապատասխան, գործադրելով հարմոնիայի ու բազմաձայնության այն սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվում էին ժամանակի ռուս ու եվրոպացի ականավոր կոմպոզիտորները: Այս պատճառով էլ չի կարելի համաձայնվել Ա. Շահվերդյանի այն պնդմանը, թե Եկմալյանի Պատարագը «պրոգրեսիվ արվեստի դիրքերից այն կողմ էր կանգնած»: Ընդհակառակը, Եկմալյանի Պատարագը ժամանակի պրոգրեսիվ արվեստի սկզբունքների համաձայն էր ստեղծված և դրա հետևանքով է, որ մինչև այժմ էլ շարունակում է ապրել ու նվաճել ունկնդիր հասարակություն:

Չի կարելի համաձայնվել նաև Սպիրիդոն Մելիքյանի այն

---

[44] Ա. Շահվերդյան, *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ (19—20-րդ դդ. մինչ սովետական շրջան)*, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 322 և 327:

այնդման հետ, թե Եկմալյանը իր ստեղծագործության մեջ մնաց «նույն ժառանգավորաց դպրոցի սանը», թե «էջմիածնի մթնոլորտը, ժառանգավորաց դպրոցի սպանիչ սխոլաստիկան տերևաթափ էին արել նրա ստեղծագործական ոգու կանաչ որթը կյանքի ամենագեղեցիկ շրջանում և ժամանակից առաջ, դեռ երիտասարդական արբունքում նրան սառը, անտարբեր ծերության գիրկը նետել», թե Պետերբուրգում նա միայն երաժշտական կրթություն ստացավ, իսկ «նրա աշխարհայացքը կյանքի վրա ոչ մի փոփոխության չենթարկվեց», թե «տասնամյա պետերբուրգյան կյանքը կարծես միայն այն ուղղեցությունն ունեցավ, որ նա կուսակրոն հոգևորական դառնալու ճանապարհից ձևականորեն միայն ետ կանգնեց, սակայն իրոք մինչև կյանքի վերջն էլ մնաց յուր համոզումներով և կյանքն անցկացնելու ձևով իբրև մի հոռետես անվեղար հոգևորական», թե «կնոջ սերը ոչ մի արձագանք չգտավ նրա քնարի վրա» և նա անտարբեր է մնացել մարդկային ուրախության ու վշտի նկատմամբ[45]։

Այս բոլոր պնդումները չեն համապատասխանում իրականությանը, քանի որ պետերբուրգյան շրջանն իրոք շատ բան փոխեց Եկմալյանի աշխարհայեցողության մեջ, որովհետև հատկապես դրանից հետո էր, որ նա համակվեց իր ժողովրդի ազգային-ազատագրական գաղափարախոսությամբ, ձայնագրեց ու մշակեց ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգեր, ստեղծեց երաժշտական գործեր ամենասիրված բանաստեղծների խոսքերով և այլն։ Մի՞թե այս ամենը չէր նշանակում, որ Եկմալյանի գաղափարախոսության մեջ զգալի տեղաշարժեր էին կատարվել և նա իրականում ապրում էր իր ժողովրդի ուրախություններով ու տխրություններով։ Մի՞թե կարելի է անտեսել այն, որ նա ձայնագրել ու մշակել է ժողովրդական սիրային շատ ու շատ երգեր, գրել է «Ռուսլայի թափառումները» կանտատան, որի մեջ իրենց արժանավոր տեղն ունեն ինչպես որդիական ու ծնողական, նույնպես և կանացի սերը։ Մի՞թե կարելի է կառչել «Պատարագի» և հոգևոր երգերի մշակումներից միայն և անտեսել մնացածը։ Գաղտնիք չէ, որ նրա աշխարհիկ ստեղծագործությունները, հատկապես Ռ. Պատկանյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ղ. Ալիշանի և այլ բանաստեղծների

---

45 Սպ. Մելիքյանի Մակար Եկմալյանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ անտիպ հոդվածը։ Ինքնագիրը գտնվում է Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժնի արխիվում (ֆոնդ 57)։

խոսքերով գրված մեներգերն ու խմբերգերը, որոնց մեջ, ինչպես վերը տեսանք, բավական ցայտուն կերպով արտահայտվել են հայրենասիրական և ազատասիրական գաղափարներ, ժամանակին մեծ տարածում գտնելով, զգալի դեր են կատարել հայերի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման ուղղությամբ: Նույնը կարելի է ասել նաև ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգերի նրա մշակումների մասին, որոնք զգալի թիվ են կազմում և Եկմալյանի ներսիսյանական աշակերտների միջոցով տարածված էին ամենուրեք: Ճիշտ է, Եկմալյանի աշխարհայացքում առկա է նկատելի սահմանափակություն և դրա հետևանքով է, որ նա չվարակվեց իր ժամանակակից Կարա-Մուրզայի եռանդուն գործունեությունից, չգնաց ժողովրդի մեջ, մնաց մեկուսացած ու առանձին, սակայն դա, այնուամենայնիվ, չխանգարեց նրան, որ նա իր կյանքըն ամբողջությամբ նվիրի իր ժողովրդի երաժշտական մշակույթի զարգացմանը:

Եկմալյանի ստեղծագործություններով եզրափակվում է հայ նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման մի ամբողջ շրջան, որի ընթացքում Եկմալյանից բացի հանդես եկան և իրենց ստեղծագործական, երաժշտական-հասարակական, համերգային ու մանկավարժական գործունեությունը ծավալեցին Տ. Չուխաջյանը, Ք. Կարա-Մուրզան, Գ. Ղորղանյանը, Ն. Տիգրանյանը և ուրիշներ, որոնցից յուրաքանչյուրն իր համապատասխան մասնակցությունը բերեց ընդհանուր գործին և նպաստեց մեր ազգային երաժշտության զարգացմանը: Այդ շրջանը պարարտ հող նախապատրաստեց հաջորդ, ավելի բարձր շրջանին անցնելու համար, մի շրջան, որն արդեն կապված էր Կոմիտասի անվան հետ, իսկ ինքը Եկմալյանն իր այդ ստեղծագործությունների շնորհիվ պատվավոր տեղ է գրավում հայ երաժշտության երախտավորների շարքում:

ԳԼՈՒԽ IV

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Կար ևս մի բնագավառ, որտեղ նույնպես զգալի տեղաշարժեր կատարվեցին։ Դա երաժշտական-կատարողական արվեստի բնագավառն էր, որի զարգացումը պայմանավորված էր երաժշտական մշակույթի ընդհանուր վերելքով և հատկապես ստեղծագործության զարգացմամբ, բայց որն իր հերթին մեծապես նպաստում էր երաժշտական ստեղծագործության հետագա ծաղկմանը։

Ինչպես վերն արդեն տեսանք, թե Արևելյան և թե Արևմտյան Հայաստանում 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում զգալի վերելք էր նկատվում ազգային մշակույթի բոլոր բնագավառներում։ Բայց այն, ինչ տեղի էր ունենում հատկապես թատերական արվեստի զարգացման ուղղությամբ, անմիջական կապ ուներ երաժշտական-կատարողական արվեստի հետ և պայմանավորում էր վերջինիս զարգացումը։ Եթե թատերական ներկայացումների ընթացքում երաժշտական ձևավորման պահանջ չառաջադրվեր, ապա չէր ստեղծվի թատերական երաժշտություն և չէր առաջանա այդ երաժշտությունը կատարող երգիչ-երգչուհիների և թատերական նվագախմբերի պահանջ։ Եթե չհաստատվեր երաժշտական թատրոնի պահանջը և չգրվեին Զուխաջյանի օպերետները, ապա չէին կազմակերպվի նաև Զուխաջյանի, Վարդովյանի և ավելի ուշ Սերովբե Պեննկլյանի զուտ օպերետային թատերախմբերը։

Ահա այս հրամայական պահանջի հետևանքով էր, որ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հանդես եկան ոչ միայն ինքնագործ խմբեր ու երաժիշտ-կատարողներ, այլև ըստ ամենայնի մասնագիտական պատրաստություն ստացած երաժիշտ-կատարողներ, որոնք հռչակվեցին հայ իրականության մեջ, իսկ շատ դեպքերում էլ իրենց կատարողական արվեստով փայլեցին նաև Ռուսաստա-

նում ու եվրոպական երկրներում: Այս գործում իր դրական նշանակությունն ունեցավ այն հանգամանքը, որ հայերը դարերի ընթացքում ստեղծել էին ժողովրդական վոկալ և գործիքային կատարողական արվեստի կենդանի ավանդույթներ, որոնք պահպանվել և հարատևելով հասել էին այս շրջանը և որոնց կրողները ապրում էին ժողովրդի մեջ: Ժողովրդական և կենցաղային երաժշտության հայ ականավոր այդ վարպետներն էին, որ իրենց արվեստով հող նախապատրաստեցին հայ պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի զարգացման համար[1]:

19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հանդես եկած երաժիշտ կատարողներից նշենք նախ և առաջ Սինանյանների ընտանիքն Արևմտյան Հայաստանում և Ղորղանյանների ընտանիքը Արևելյան Հայաստանում:

Սինանյանների ընտանիքը աչքի ընկավ 19-րդ դարի կեսերին: Հայրը՝ Գրիգոր Սինանյանը (1836—1914), որի մասին խոսվեց վերևում[2], երբեմնի նշանավոր հայ ճարտարապետ, Կեսարացի Սինանի տոհմից էր: Վաղ պատանեկության տարիներին տարվելով երաժշտությամբ, նա թողնում է մուշտակագործի արհեստը և սկսում է ջութակ նվագել: Երեք տարի սովորելուց հետո նա բավական լավ տիրապետում է ջութակին և իբրև մենակատար հանդես է գալիս համերգներում: 1860-ական թվականներին նա ղեկավարում է «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության նվագախումբը, իսկ ավելի ուշ, Վարդովյանի հանձնարարությամբ, կազմակերպում է մի փոքրիկ նվագախումբ թատերական ներկայացումների երաժշտական հատվածները կատարելու համար: Մի շարք տարիների ընթացքում այդ նվագախումբը ղեկավարելուց բացի, նա հաճախ հանդես է գալիս նաև առանձին համերգներում և ձեռք է բերում ճանաչում ու հարգանք: Գրիգորը լուրջ ուշադրություն է դարձնում իր որդու՝ Հարություն Սինանյանի (1872—1930) երաժշտական ընդունակությունների զարգացմանը: Նրան պատ-

---

[1] Իբրև պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական կատարողական արվեստի սինթեզի ցայտուն օրինակներ կարելի է մատնանշել քիչ ավելի ուշ հանդես եկած Կոմիտասին և Շահմուրադյանին, որոնց կատարողական արվեստը կազմակերպվել է ժողովրդական հողի վրա, բայց միաժամանակ կանգնած է եղել ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի մակարդակին:

[2] Տե՛ս Կ. Պոլսում Արևելյան թատրոնի կազմակերպման և երգախառն ներկայացումների վերաբերյալ հատվածը սույն աշխատության մեջ:

բաստում է ոչ միայն որպես ջութակահար, այլև նվագախմբի ղեկավար։ Նվ երբ ինքը տարիքն առնելով այլևս ի վիճակի չէր ղեկավարել իր կազմակերպած նվագախումբը, այդ գործը հանձնարարում է որդուն, որը պատվով շարունակում է այն։

Հարություն Սինանյանը 16 տարեկան հասակում արդեն հրավիրվում է որպես առաջնակարգ ջութակահար, հաճախակի հանդես է գալիս համերգներում՝ կատարելով ջութակի համար գրված տեխնիկապես դժվարին ստեղծագործություններ։ Դրանից բացի, նա կատարելապես տիրապետում է դաշնամուրին, զբաղվում է նաև ստեղծագործությամբ։ Վարդովչյանի թատրոնի քայքայումից հետո, դերասան Մնակյանի հանձնարարությամբ 1888 թ. կազմակերպում է մի նոր նվագախումբ, որը հայտնի է դառնում «Հայ խումբ» կամ «Սինանյան խումբ» անունով։ Ութ տարի այս նվագախմբի հետ աշխատելով, Հ. Սինանյանը կուփում է կատարողական բարձր արվեստով օժտված մի կոլեկտիվ, որը դառնում է Պոլսի և շրջակա քաղաքների երաժշտական կյանքի ամենանշանակալից երևույթներից մեկը։ Այդ նվագախմբով նա մասնակցում է Մնակյանի թատերախմբի ներկայացումներին, հանդես է գալիս համերգներում և այլուր։ Իր հոր կազմակերպած դպրոցում Հարությունը ջութակի դասեր է տալիս, բայց և ինքն էլ սովորում է Տիգրան Չուխաջյանի մոտ՝ խորացնելով իր երաժշտական-տեսական գիտելիքները և ավելի լրջորեն զբաղվելով ստեղծագործությամբ։ Նրա ստեղծագործական առաջին փորձերը արժանացել են Չուխաջյանի դրական գնահատականին։ Դրանք քայլերգեր էին, վալսեր, մազուրկաներ, պոլկաներ, ժողովրդական ու հայրենասիրական երգերի մշակումներ։

1896 թ. հայկական կոտորածների ժամանակ Սինանյանի նվագախմբի երաժիշտներից երկուսը զոհվում են և այնուհետև կարճ ժամանակ Հարությունի եղբոր՝ Անտոնի ղեկավարությամբ գոյությունը շարունակելուց հետո այդ նվագախումբը դադարում է գործելուց։

Հարություն Սինանյանը թեև հրավեր էր ստացել Կովկասից իր նվագախմբով հանդերձ Թիֆլիս փոխադրվելու, բայց մասնավոր դասերով կապված լինելով Պոլսի հարուստ ընտանիքների հետ, մերժել էր հրավերը։ Իսկ հետո Թուրքիայում տիրող քաղաքական ծանր պայմանների հետևանքով ստիպված է լինում քաշվել երաժշտական-հասարակական գործունեությունից և առանձնանալ։ Հետագայում, հանգամանքների փոխվելուց հետո նա կրկին վերս-

դառնում է մանկավարժական, համերգային ու ստեղծագործական աշխատանքի:

Սինանյանների ընտանիքը, բացի Գրիգոր և Հարություն Սինանյանից, տվել է մի շարք այլ երաժիշտներ: Հարությունի եղբայրներ Անտոնը և Հովսեփը, ինչպես և երկու քույրերը (Թագուհին և Վերոնիկը) եղել են հմուտ ջութակահարներ, թավջութակահարներ ու դաշնակահարներ: Բայց Անտոնի որդին՝ Գևորգ Սինանյանը (ծնվ. 1906 թ.), որպես վիրտուոզ ջութակահար գերազանցել է իր նախորդներին: Դեռ վաղ մանկության տարիներից նրա ուսուցիչը հանդիսացել է իր հորեղբայրը՝ Հարություն Սինանյանը, որն արդեն ուներ երկար տարիների մանկավարժական ու համերգային գործունեության հարուստ փորձ: Արտակարգ երաժշտական ընդունակություններով օժտված պատանին արագ կերպով տիրապետելով ջութակին, ձևավորվում է որպես հիանալի ջութակահար: Նա մենահամերգով առաջին անգամ բեմ է բարձրանում 1921 թ. նոյեմբերի 20-ին, երբ դեռ 15 տարեկան պատանի էր: Հորեղբայրն ու հայրը գործադրում էին ամեն ջանք, որպեսզի Գևորգը դառնա իսկական երաժիշտ: Եվ նա արդարացրեց իր հարազատների հույսերը: Նրա առաջին իսկ մենահամերգը Կ. Պոլսում ընդունվեց բացառիկ խանդավառությամբ և նվաճեց հասարակության անվերապահ համակրանքը:

Հետագայում (1920—30-ական թվականներին) Սինանյանի ընտանիքի անդամները հաճախ հանդես են եկել համերգներում, կազմելով կվարտետ: Հարություն Սինանյանը նվագել է դաշնամուր, Գևորգը՝ առաջին ջութակ, նրա հայր Անտոնը՝ երկրորդ ջութակ և հորեղբայր Հովսեփը՝ թավջութակ: Ռեպերտուարում ունենալով համաշխարհային երաժշտության դասական կոմպոզիտորների գործերը, նրանք փայլել են իրենց վարպետությամբ ու կատարողական արվեստով:

Այսպիսով Սինանյանների ընտանիքը տվել է տարբեր սերունդների մի շարք երաժիշտներ, որոնք կատարողական արվեստի մեջ բարձր մակարդակի են հասել և մեծ հաջողություն գտել:

Ղորղանյանների ընտանիքը Թիֆլիսի երաժշտական ընտանիքներից էր: Նրանց տան սալոնում հաճախակի կազմակերպվում էին համերգներ ու երեկույթներ, որտեղ հանդես էին գալիս ժամանակի նշանավոր արտիստական ուժերը: Նման երաժշտական միջավայրն, անկասկած, դրական ազդեցություն պիտի գործեր: Եվ իրոք, Ղորղանյանների բոլոր երեխաներն էլ վաղ մանկությունից

ցուցաբերել են աչքի ընկնող ընդունակություններ և ընտանիքի հայրը՝ Կովկասյան ռուսական բանակի դեներալ Հովսեփ Ղորղանյանը հնարավոր միջոցներ է ձեռք առել նրանց երաժշտական կրթությունն ապահովելու համար։

Մենք վերն արդեն խոսել ենք կոմպոզիտոր-դաշնակահար Գևորգիոս Ղորղանյանի մասին, անդրադառնալով նրա և՛ ստեղծագործական, և՛ կատարողական գործունեությանը։ Նրա երկու եղբայրները՝ Հովհաննեսը և Կոստանդինը եղել են աչքի ընկնող երգիչներ։ Դրանցից առաջինը՝ ավագ եղբայր Հովհաննես Ղորղանյանը իր երաժշտական կրթությունն ստացել է Պետերբուրգում և զարգացնելով իր գեղեցիկ տեմբրով լիրիկական տենոր ձայնը, հանդես է եկել համերգներում, և, ինչպես ժամանակի մամուլն է վկայում, Պետերբուրգի հասարակությանը հիացրել է կատարման վարպետությամբ։ Ինչպես նշում են, նրա կատարումը ոչնչով չի տարբերվել աշխարհահռչակ երգիչ Տամբերլիկի կատարումից։ Նրան բարձր է գնահատել Անտոն Ռուբինշտեյնը։ Հովհաննեսը իր կյանքը հիմնականում անց է կացրել Պետերբուրգում։

Մյուս եղբայրը՝ Կոնստանդին Ղորղանյանը, որ հայտնի է նաև Տերսկիյ մականունով, ունեցել է բարիտոն ձայն, ձեռք է բերել ոչ այնքան հիմնավոր երաժշտական կրթություն, բայց աչքի է ընկել իբրև օպերետային երգիչ և ելույթներ է ունեցել Ռուսաստանի ու Անդրկովկասի բազմաթիվ քաղաքներում՝ արժանանալով երաժշտասեր հասարակության սիրուն։ Նա հանդես է եկել նաև համերգներում և հաջողությամբ կատարել ռուս կոմպոզիտորների ռոմանսները։

Հովսեփ Ղորղանյանի մեծ աղջիկը՝ Նունեն (1852—1896 հայտնի է Նինա Դարիալի անունով) ունեցել է գեղեցիկ տեմբրի և մեծ ուժի մեցցո-սոպրանո, նախնական կրթությունն ստացել է Պետերբուրգում, ապա մեկնել է Փարիզ, որտեղ մոտիկից ծանոթացել է ռուս հայտնի գրող Ի. Ս. Տուրգենևի հետ և վերջինիս խորհրդով ու միջնորդությամբ ընդունվել է հռչակավոր երգչուհի Պոլինա Վիարդոյի դպրոցը ու սովորել երկու տարի։ Վոկալ արվեստը կատարելագործելու նպատակով Փարիզից անցել է Միլան և պարապել համաշխարհային հռչակ ստացած վոկալ դասատուներ Լամպերտիի ու Բուցցիի մոտ։ Այսքան հիմնական պատրաստությունից հետո նա ասպարեզ է մտել որպես վերջնականապես ձևավորված երգչուհի և կարճ ժամանակում հայտնի դարձել ամբողջ Եվրոպայում։ Իբրև օպերային երգչուհի նա հանդես է եկել Լոնդոնի, Փարիզի, Պետերբուրգի, Բեռլինի, Մադրիդի և այլ քաղաքների օպե-

րային թատրոններում, կատարել է երկարատև համերգային շրջագայություններ և ամենուրեք աչքի ընկել իր կատարողական բարձր արվեստով։ 1885 թ. ծանր հիվանդությունից ստիպված Նինա Դարիալին թողել է բեմը և այնուհետև զբաղվել մանկավարժությամբ նախ Օդեսայում, ապա նաև Մոսկվայում իր հիանալի վոկալ դպրոցն ու հարուստ փորձը հաղորդելով աշակերտներին և դառնալով վոկալ արվեստի լավագույն դաստատուներից մեկը Ռուսաստանում։ Մոսկվայում նա 1891 թ. տիկին Կլեմենտևա-Մուրոմցևայի հետ միասին կազմակերպում է վոկալ դասընթացներ, ուր սահմանում է Պետրոս Ադամյանի, իր հոր՝ Հովսեփ Ղորղանյանի, և եղբոր՝ Գեներիոս Ղորղանյանի անվան թոշակներ՝ ձրիաբար պարապելով ռուս, հայ և վրացի երիտասարդների հետ և պատրաստելով երգիչ-երգչուհիներ։ Իսկ 1893 թ. նա այդ դասընթացները վարում էր միայնակ և համարվում էր Մոսկվայի լավագույն վոկալ դաստատուներից մեկը։

Մյուս աղջիկը՝ Հեղինեն, որ հայտնի է Տերյան-Ղորղանյան ազգանունով, նույնպես օժտված է հղել երաժշտական լավ տվյալներով և ունեցել է հիանալի մեցցո-սոպրանո։ Ինչպես իր քույր Նունեն, նա ևս երաժշտական կրթություն ստացել է Պետերբուրգում ու Փարիզում և ապա կատարելագործվել է Իտալիայում։ Հիանալի ձայնի հետ միասին ունեցել է նաև գեղեցիկ արտաքին ու բեմական տվյալներ և հանդես է եկել որպես օպերային երգչուհի։ Մոտ տասը տարի Իտալիայի տարբեր քաղաքների օպերային թատրոններում աշխատելուց հետո վերադարձել է Ռուսաստան և հատկապես աչքի ընկել Կարմենի, Ամներիսի («Աիդա»), Սանտուցցիի («Գյուղական պատիվ») և այլ դերերի բացառիկ վարպետ կատարմամբ։ Որպես կամերային երգչուհի նա քիչ է հանդես եկել։ Բեմից հեռացել է իր բեմական փառքի փայլուն շրջանում, չսպասելով իր ձայնի հմայքի թուլացմանը և չցանկանալով կորցնել ձեռք բերած բարձր հռչակը։ 1904 թվից զբաղվել է վոկալ-մանկավարժական աշխատանքով նախ Մոսկվայում, ապա Փարիզում։ Նրա աշակերտուհիներից է, օրինակ, ռուսական վոկալ արվեստի փայլուն աստղերից մեկը, հռչակավոր օպերային երգչուհի Կ. Գ. Ձերժինսկայան։

Ղորղանյան քույրերից ամենափոքրը՝ Մարիան, որ հետագայում ամուսնու Ցխվետաձե ազգանվան ձևափոխմամբ կոչվել է Սվետադե, հանդես է եկել որպես օպերային և կամերային երգչուհի։ Մի քանի տարի երգել է արտասահմանյան օպերային թատ-

րոններում, ապա վերադարձել է Ռուսաստան և շարունակել իր արտիստական ելույթները։ Բեմից հեռացել է 1905 թ.՝ Թիֆլիսում բացելով վոկալ կուրսեր և զբաղվելով մանկավարժական աշխատանքով։

Այսպիսով Հովսեփ Դորդանյանի երեք որդիներն ու երեք դուստրերը նվիրվել են երաժշտական-կատարողական արվեստին, հռչակվել են որպես արտիստներ, իսկ բեմից հեռանալուց հետո զբաղվել են կատարել իրենց երգիչ-մանկավարժներ։

Այս նույն ժամանակաշրջանում հայկական միջավայրը տվեց մի շարք այլ նշանավոր երգիչ-երգչուհիներ, որոնցից հատկապես պետք է նշել Նադեժդա Պապայանին, Ներսես Շահլամյանին, Բեգլար Ամիրջանյանին, Արշակ Կոստանյանին և Մակար Վարդիկյանին։ Դրանց մեջ ամենից ավելի աչքի ընկավ Նադեժդա Պապայանը, որն իր անզուգական երգով ու խաղով կերտեց բազմաթիվ բեմական կերպարներ ու հասավ բացառիկ հաջողության։

Նադեժդա Պապայանը *(1868—1906)* ծնվել ու մեծացել է ռուսական միջավայրում և իր արվեստով սերտորեն կապված էր ժամանակաշրջանի ռուսական վոկալ-կատարողական արվեստի հետ։ Ջայնամշակման նախնական դասերն առնելով հայրենի Աստրախան քաղաքում, նա այնուհետև երեք և կես տարի սովորել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, պրոֆ. Վ. Ի. Ռաաբի դասարանում։ Օպերային վոկալ ու բեմական արվեստին նա ծանոթացել է կոնսերվատորիայի օպերային դասարանում, պրոֆ. Ս. Գաբելի ղեկավարությամբ։ Շատ շուտով նա սկսում է ելույթներ ունենալ կոնսերվատորիայի փակ ու բաց երեկոներում, մասնակցել օպերային դասարանի ներկայացումներին։ Սակայն ուսման չորրորդ տարվա ընթացքում, ըստ երևույթին Պետերբուրգի խոնավ կլիմայի ազդեցության տակ, նրա ձայնի մեջ երևան են գալիս անհավասարություններ և այլ անցանկալի երևույթներ, և Պապայանը առանց ավարտելու կոնսերվատորիայի լրիվ դասընթացի ավարտմանը, թողնում է Պետերբուրգն ու մեկնում Իտալիա։ Այստեղ նա Նեապոլում և ապա Միլանում պարապում է լավագույն դասատուների մոտ, կատարելագործում իր արվեստը, ընդարձակում օպերային ռեպերտուարը՝ յուրացնելով նորանոր դերերգեր, և իբրև պատրաստի երգչուհի 1893 թ. գարնանը վերադառնում է Կովկաս։ Ն. Պապայանի առաջին համերգները տեղի են ունենում նույն թվի հունիսի սկզբներին նախ Կոջորի ամառանոցում, ապա Թիֆլիսի արքունական թատրոնում։ Համերգին մասնակցում է նաև երգիչ Բեգլար

Ամիրջանյանը: Այս համերգներն արժանանում են հասարակության բացառիկ խանդավառ ընդունելությանը և դառնում են երգչուհու արտիստական համբավի տարածման սկիզբը:

Մեր հայտնի գրող Ալ. Շիրվանզադեն ներկա լինելով երգչուհու այս առաջին համերգներին և համեմատելով նրան նույն շրջանի հայ աչքի ընկնող երգիչ-երգչուհիների հետ, գրում է.

«Բայց այս բոլոր երգիչները իբրև արտիստներ հասարակ երևույթներ են այն գեղարվեստական աստղի հետ, որ այս օրերս երևան եկավ Թիֆլիսի բեմի վրա: Դա օրիորդ Պապայանն է: Ահա մի փայլուն ադամանդ, որով հայերը կարող են պարծենալ այնպես, ինչպես նրանց համար քաղցր էր պարծենալ Ադամյանի անունով»:

Իր հոդվածի շարունակության մեջ նա գրում է. «Բնությունը ինքնըստինքյան առատորեն օժտել է հայ երգչուհուն մի հազվագյուտ, հարուստ, քաղցրահնչյուն ձայնով: Բայց այդ սքանչելի տուրքի հետ բնությունը երգչուհուն տվել է նաև մի վերին աստիճանի նուրբ ճաշակ, մի գեղարվեստական բարձր շնորհք: Հենց այդ ճաշակն է, այդ շնորհքն է, որ դյուրական զորությամբ ցնցեց մի քանի ժամ արքունական թատրոնում ժողովված հասարակությանը, ազդելով նրա սրտի ամենախորին ծալքերի վրա: Այն ծափահարությունները և կեցցեները, որ դղրդեցնում էին թատրոնը, բխում էին ոչ թե թթված ազգասիրական զգացմունքից, այլ անկեղծորեն, ակամա, ինքնաբերաբար:

... Օր. Պապայանն իր սքանչելի ձայնի և հազվագյուտ էսթետիկական ճաշակի հետ ունի նաև գեղեցիկ և կանոնավոր երաժշտական կրթություն: Նա արտիստ է բառիս բուն նշանակությամբ: Նրա ձայնի, երգելու ընդունակության և զգացմունքների մեջ տիրում է գեղեցիկ ներդաշնակություն: Նա անկիրթ և անճաշակ կերպով չի ձգտում իր ձայնի զորեղությամբ կեղծ էֆեկտ գործելու: Երգում է նա մի տխուր մեղեդի կամ մելամաղձոտ ռոմանս, արտահայտում է նա «Ֆաուստ»-ի Մարգարիտայի մեղմ թախիծը և թե մի ընկճված հերոսուհու հուսահատ հառաչանքը, ամեն տեղ նրա ձայնը բխում է հարուստ կրծքից ինքնաբերաբար, ինչպես մի վճիտ աղբյուր: Նվ ոչ մի անախորժ հնչյուն, ոչ մի արվեստական շեշտ չի խանգարում այդ ձայնի ներդաշնակ հոսանքը: Ավելացրեք սրան և այն խորը զգացմունքը, այն թարմությունը և կենդանությունը, որ երգչուհին տալիս է ձայնի յուրաքանչյուր հնչյունին, և

դուք կարող եք գուշակել, թե լսողը ինչ հաճույք կարող է զգալ նրա երգից»[3]։

Սրանք էին ականատեսի անմիջական տպավորությունները տաղանդավոր հայ երգչուհու առաջին համերգներից, տպավորություններ, որոնք ամբողջապես հաստատվեցին հետագա տարիների արտիստական գործունեությամբ։

Այս համերգներից հետո Պապայանին հրավիրում են Թիֆլիսի օպերային թատրոն, որտեղ աշխատում է մի քանի տարի և կերտելով բազմաթիվ կերպարներ ինչպես եվրոպական, նույնպես և ռուսական օպերաներում, դառնում է Թիֆլիսի հասարակության երկրպագության առարկան։ Թիֆլիսից բացի նա ելույթներ է ունեցել Բաքվում, Ռոստովում, Տագանրոգում և այլ քաղաքներում, ժամանակ առ ժամանակ մեկնել է Փարիզ՝ պրոֆ. Մարկեզիի վոկալ ստուդիայում պարապելու և իր կատարողական վարպետությունը բարձրացնելու նպատակով։ Այստեղ էլ նա հանդես է եկել ցուցադրական համերգներում ու ներկայացումներում։ Ամենուրեք նրա ելույթներն արժանանում են խանդավառ ընդունելության, թերթերում տպագրվում են բազմաթիվ հոդվածներ, որոնց մեջ նրա վոկալ-կատարողական արվեստն ու դրամատիկական խաղն արտակարգ բարձր են գնահատում։

1899 թ. ամառային սեզոնին Պետերբուրգի «Արկադիա» թատրոնը Պապայանին հրավիրում է գաստրոլային ներկայացումների։ Առաջին դերերգը, որի կատարմամբ նա հանդես եկավ Պետերբուրգի հասարակության առջև, Ջայկովսկու «Պիկովայա դամա» օպերայում Լիզայի դերերգն էր, և չնայած այն բանին, որ Պետերբուրգի հասարակությունն արդեն տեսել էր ու լսել այդ դերերգերը կատարող շատ տաղանդավոր արտիստուհիների, այնուամենայնիվ, հմայվում է Պապայանի կատարմամբ, թերթերում տպագրված գրախոսականները միահամուռ կերպով արձանագրում են նրա բացառիկ հաջողությունն այդ դերում՝ համարելով այն երգչուհու ամենալավ դերակատարումներից մեկը։ Այս թատրոնում Պապայանը հանդես է գալիս նաև Միմիի («Բոհեմա»), Ջիլդայի («Ռիգոլետտո»), Վիոլետայի («Տրավիատա») և այլ դերերի կատարմամբ, վերջնականապես նվաճելով Պետերբուրգի երաժշտասեր ու պահանջկոտ հասարակության սերն ու համակրանքը։ Բացի այդ, նա

---

[3] Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Հայպետհրատ, Երևան 1962, էջ 149—151։ Արտատպված է «Տարազ»-ի 1893-ի № 27-ից։

մասնակցում է նաև կամերային համերգներին, նույնքան մեծ հաջողությամբ կատարելով ռուս կոմպոզիտորների երգերն ու romանսները։

Պետերբուրգում ունեցած այս հաջողությունն ստիպում է Մարիինյան թատրոնի ղեկավարությանը Պապայանին հրավիրել աշխատանքի որպես առաջնակարգ դերերի կատարող։ Եվ նա 1902—1904 թ. հանդես է գալիս այդ թատրոնի նշանավոր արտիստներով հարուստ օպերային խմբում՝ աչքի ընկնելով իր ձայնական տրվյալներով, կատարողական բարձր վարպետությամբ, կերպարների խոր մեկնաբանությամբ ու արտիստական մտածված խաղով։ Սակայն շուտով Պապայանի դեմ ծայր են առնում անդրկուլիսային ինտրիգներ, որոնց հետևանքով թատրոնի դիրեկցիան հետզհետե նրան ավելի քիչ ելույթներ է տալիս, նույնիսկ առիթներ փնտրում նրան թատրոնից ազատելու համար։ Չցանկանալով այլևս աշխատել նման անբարենպաստ պայմաններում, Պապայանն իր պայմանագրի ժամկետն ավարտվելուն պես հեռանում է Պետերբուրգից, վերադառնում Աստրախան և ամառվա ամիսներն իր ծնողների հետ անցկացնելուց հետո, նորից հանդես է գալիս Թիֆլիսի, Բաքվի և այլ քաղաքների օպերային թատրոններում ու համերգային դահլիճներում։ Հետզհետե հասունանում է Փարիզ փոխադրվելու ցանկությունը։ Շուտով կարճ ժամանակով մեկնում է Փարիզ, բանակցում օպերային թատրոնների հետ, և վերադառնալով Աստրախան, սպասում է Փարիզից պաշտոնական հրավերի ստացմանը։ Այստեղ նա զոհ է դառնում կույր պատահականության։ Կողոպուտի նպատակով նրա վրա հարձակվածի ավազակների կողմից ծանր վիրավորվելով գանգից, Պապայանը փոխադրվում է Հիվանդանոց և 1906 թ. հունվարի 19-ին (փետրվարի 4-ին) վախճանվում է՝ վիոլետայի ծրիայի հնչյունները շուրթերին։

Այսպես վաղաժամ ու ողբերգական վախճան է ունենում այդ տաղանդավոր հայ երգչուհու կյանքը, մի երգչուհի, որը կերտել էր 50-ից ավելի օպերային կերպարներ, դեռ գտնվում էր իր տաղանդի զարգացման ու վերելքի ճանապարհին և կարող էր երկար տարիներ փայլել երաժշտական աշխարհում։ «Կորավ Վերդիի և Չայկովսկու սոխակը»,—այսպես որակվեց երգչուհու կորուստը ժամանակակից մամուլի կողմից։

Նադեժդա Պապայանը 19-րդ դարի վերջին քառորդի ամենանշանավոր հայ արտիստուհին էր, բեմական արվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչը և վոկալ-կատարողական բարձրագույն

վարպետության հասած անկրկնելի երգչուհի։ Հայ և ռուս մամուլում նրա մասին տպագրված բազմաթիվ հոդվածներից դժվար չէ տեսնել, թե նա իր արվեստի շնորհիվ որքան խոր ազդեցություն է գործել ժամանակակիցների վրա ու գեղարվեստական ինչպիսի բարձր հաճույք պատճառել նրանց։ «Սքանչելի Լիզա է օր. Պապայանը»,—գրում է «Պետերբուրգսկայա գազետա»-ն (1899 թ. մայիսի 27), իսկ «Նովոյե օբոզրենիե» թերթի երաժշտական քննադատն ավելացնում է. «... դժվար է ասել և հաղորդել այն հմայիչ կատարման մասին, որը մեզ բեմից մատուցում է օրիորդ Պապայանը»։ Ահա մի այլ գնահատական. «...ամենամեծ հաջողությունը օր. Պապայանն ունեցավ. նրա խաղը դրամատիկական խոշոր դերասանի խաղ էր, նրա ձայնի բոլոր նոտաները վերին աստիճանի զեղեցիկ են և արժեքավոր։ Բարձր ռեգիստրում ձայնը հնչում է դուրեկան և հազվագյուտ արծաթային մաքրություն ունի։ Նրա մեջ է արտահայտվում արտիստուհու ուժը և նրա հաջողության գաղտնիքը» («Տիֆլիսսկիյ լիստոկ», 1893 թ., հոկտեմբերի 1)։ Բազմաթիվ հոդվածներ է նվիրել Պապայանին նաև Ք. Կարա-Մուրզան, տալով բարձր գնահատական նրա արտիստական անօրինակ տաղանդին։ Նրանից առաջ և նրանից հետո հանդես եկած հայ երգիչներից ու երգչուհիներից և ոչ մեկը չհասավ նրան ու չգերազանցեց իր արվեստով։

Բերենք այդ գնահատականներից մի քանի օրինակ.

«Օր. Պապայանն օժտված է օպերային արտիստուհու բոլոր լավ հատկություններով։ Նրա հազվագյուտ գեղեցիկ ձայնը ունի լայն դիապազոն, որի բոլոր նոտաները վերևից մինչև ներքև միատեսակ մաքուր են թե պայծառ և թե տխուր բնավորության դերերում։ Ֆրազիրովկան հասած է վերին աստիճանի կատարելագործության, նյուանսները այնքան մտածված և նուրբ են, որ ամեն մի մոտիվ առանձին ներգործում է։ Տեխնիկան—ամենակիրթ, երաժշտագիտությունը—անսահման, լսելիքը—անփոխարինելի և բախումների զգացմունքը զարգացած։ Այս բոլորը պարզ երևում են նրա կատարած Տրավիատա և Ջիլդա դերերում։

Շնորհիվ այս հատկությունների նա չի կարող մուզիկայից կաշկանդված լինել, ընդհակառակը, ոչ թե նա է հպատակվում օրկեստրին, այլ օրկեստրն է իրեն հպատակեցնում, որով ինքը ազատ խաղում է, ինչպես կամենում է։ Երգելու շկոլան այնքան լավ է, որ կարծես կյանքում լինի երգելիս խոսելու տեղ, և ոչ դերում։ Իսկ դերի մեջ այնպես է մտնում, որ Պապայանի տեղ տիպ

է միմիայն երևում։ Տրավիատայի մահվան տեսարանը անբացատրելի բնական կատարեց։ Իսկ «Ռիգոլետտոյի» վերջին գործողության Ջիլդայի հոր հետ երկձայնը այնպես ազդու էր հնչում Բրոդչիի հետ երգելիս, որ միմիայն գեղեցիկ ներդաշնակություններ և արբանյակ ձայներ էին լսվում, որը կախում ունի ձայների մաքրությունից։

...Պապայանը ծնվել է երգելու համար»[4]։

Անդրադառնալով Շ. Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում Մարգարիտայի դերակատարմանը նա գրում է.

«Մարգարիտա (օր. Պապայան) փայլում էր ինչպես գարնանային ամենալավ վարդ դաշտային ծաղիկների փնջի մեջ։ Այստեղ ակամա գոչում ես. «Վաւ, որ Գունոն առանձին տեսարաններ շատ է տվել Մարգարիտային, որով Օր. Պապայանն ազատ կատարում էր իր դերը։ Հայելիի և ադամանդների տեսարանը ներկայացնելիս չես իմանում, թե նրա խաղով ավելի հրճվես, թե երգով։ Նմանապես մյուս դերասաններն անվերջ գրավում են լսողին։ Թիֆլիսը տեսել է շատ լավ Մարգարիտաներ, բայց շատ իրավացի խոստովանվում է, որ գերազանց տեղը բռնում է օր. Պապայանը»[5]։

Մի այլ դերակատարում՝ Ջիլդա Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայում. «օր. Պապայան-Ջիլդա նույնպես լավ է ներկայացնում։ Երկրորդ տեսարանում, գիշերով ճրագը ձեռքին հեռանալիս անհետանալը, երգի դայլալիկների դեռ շարունակելը, շատ գրավիչ է. ինքը չի երևում, ձայնը լսվում է և կարծես ձեզ էլ գրավում է իր ապարանքը։ Վերջին գործողության մեջ Հերցոգին նրան ծպտյալ հետամուտ լինելը, սիրո և նախանձի զգացմունքների արտահայտությունը սարսափեցնում է ձեզ։ Ի վերջո, այն տեսարանում, ուր վիրավորված բերում են Ջիլդային և նա հոր գրկի մեջ մեռնում է, Պապայանը ցույց է տալիս իր ամբողջ գեղարվեստական ուժը, համոզությունը և հոգեկան զորությունը։ Դուք ամբողջ ժամանակ լաց եք լինում և հայհոյում չարիքի պատճառ Հերցոգին։ Տեսեք «Ռիգոլետտո» օպերան, լսեցեք նրա երաժշտությունը և նրա հիշատակը ձեր սրտում կանգուն պահեցեք։ Թող դա ձեր սուրբ գիրքը լինի։ Պաշտպանեցեք անմեղ կույս Ջիլդաներին և խիստ արտահայտեցեք ձեր զզվանքը դեպի անբարոյական բարձրաստիճան Հերցոգները»[6]։

---

[4] «Մշակ», Թիֆլիս, 1 հոկտեմբերի, 1899, № 182։

[5] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի, 1899, № 200։

[6] «Մշակ», Թիֆլիս, 15 հոկտեմբերի 1899, № 192։

Ահա և Մասկանիի «Գյուղական պատիվ» օպերայում Սանտուցցայի դերակատարման մասին. «Սանտուցցիի («Գյուղական պատիվ»—Մասկանիի) դերն ամենից մեծն է ու դժվար: Նա ամբողջ ժամանակ բեմի վրա, հոգեկան սարսափելի տանջանքների տակ ընկճված, երգում է սոլոներով իր վիշտը և դուետներով պատերազմ է անում մի գործող անձի հետ փոփոխակի: Մենք մի քանի Սանտուցցիներ ենք տեսել, բայց հոգեպես տանջվող, երգեցողությամբ հուզող ու սարսեցնող և նուրբ գեղարվեստով ու ցնցող խաղով ձեզ վրա ազդող գտնում ենք միայն օր. Պապայանին (այս կարծիքը ես հայտնել էի և անցյալ տարի): Նրա եկեղեցու մուտքը, սանդուխքների վրա ընկած «Ի՞նչ եմ ես» հեկեկալը լացացրին մինչև անգամ միշտ ծափահարող գալերեի հասարակությունից շատերին»[7]:

Օր. Պապայանը հավասար հաջողությամբ կերտել է նաև ռուսական դասական օպերաների բազմաթիվ հերոսուհիների կերպարները: Նրան հատկապես հաջողվել են Չայկովսկու, Ռիմսկի-Կորսակովի, Ռուբինշտեյնի, Նապրավնիկի, և այլ կոմպոզիտորների օպերային գլխավոր հերոսուհիների դերակատարումները: Վերն արդեն նշեցինք «Պիկովայա Դամա» օպերայում Լիզայի դերերգի սքանչելի կատարման մասին: Այժմ կուզենայինք մի օրինակ ևս բերել և դրանով բավարարվել: Ահա թե ինչ է գրում Քր. Կարա-Մուրզան Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերայի հերոսուհու՝ Թամարայի դերակատարման մասին:

«Օր. Պապայանը տանջվող Թամարայի մի այնպիսի տիպ է ստեղծում, որ հեղինակը չէր էլ կարող երևակայել և սպասել մի ջահել կույսից—Թամարայից»[8]:

Այսպիսով, օր. Պապայանն իր արտակարգ արտիստականության և վոկալ-կատարողական արվեստի շնորհիվ բացառիկ հաջողությամբ կարողացել է թափանցել տարբեր բնավորության հերոսուհիների հոգեբանության մեջ և մարմնավորել դրանց կերպարները՝ անջնջելի տպավորություն գործելով ունկնդիր հասարակության վրա: Ով երբ Կարա-Մուրզան, ընդհանրացնելով տպավորությունները, գրում է, թե «Օր. Պապայանին մենք տեսել ենք նրա բոլոր դերերում և միշտ մնացել ենք հիացած նրա բազմակողմանի անկուզական խաղով և բառի բուն նշանակությամբ դյութիչ ձայնով»—մեր աչքերի առջև կանգնում է հռչակավոր հայ երգչուհու անկրկնե-

---

[7] «Մշակ», Թիֆլիս, 7 հոկտեմբերի, 1900, № 189:

[8] «Մշակ», Թիֆլիս, 15 հոկտեմբերի, 1899, № 192:

լի կերպարն իր ամբողջ հմայքով և միայն ափսոսում ենք, որ մենք այսօր զրկված ենք նրա արվեստին հաղորդակից դառնալու հնարավորությունից:

Ն. Պապայանը միաժամանակ եղել է նաև հիանալի կամերային երգչուհի և հաճախակի հանդես է եկել ռուսական և համաշխարհային դասական երաժշտության նմուշների համերգային կատարմամբ: Դրա հետ միասին նա առանձին սիրով է կատարել իր հարազատ ժողովրդի երգերն ու հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Նրա համերգային ծրագրերում հաճախ ենք հանդիպում «Կռունկ», «Բոյըդ բարձր», «Սիրուհիս», «Աղջիկ դու սիրուն» և այլ ժողովրդական երգեր, ինչպես և Տ. Չուխաջյանի «Ո՜հ, ինչ անուշ», Գ. Երանյանի «Երբ որ բացվին» («Կիլիկիա») և այլ երգեր, որոնց կատարմամբ նա հանդես է եկել Եվրոպական երկրներում ու Ռուսաստանում:

Օր. Ն. Պապայանը, չնայած իր կարճատև կյանքին, բացառիկ հետք է թողել հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Պապայանի հետ միաժամանակ հանդես եկած հայ նշանավոր արտիստներից նշենք նաև Բեգլար Ամիրջանյանին և Ներսես Շահլամյանին, որոնք նույնպես զգալի գործ են կատարել վոկալ-կատարողական արվեստի զարգացման ուղղությամբ: Դրանցից Ներսես Շահլամյանի գործունեությունը համընկնում է Պապայանի գործունեության շրջանի հետ, իսկ Բեգլար Ամիրջանյանն այդ երկուսի համեմատությամբ ավելի երկար է ապրել և նրա գործունեությունն ընդգրկում է շատ ավելի երկար ժամանակաշրջան՝ 20-րդ դարասկզբի երեք տասնամյակը: Բայց քանի որ նա պատկանում է նույն սերնդին, ուստի և մենք նպատակահարմար համարեցինք նրան թողնել իր սերնդակիցների հետ և նրա մասին պատմել այս գլխում:

Նախ անդրադառնանք Ներսես Շահլամյանին: Ծնվել է 1860 թ. Թիֆլիսում: Նախնական կրթությունն ստացել է տեղի հայկական դպրոցներում: Իր զորեղ ու գեղեցիկ ձայնի շնորհիվ շուտ է աչքի ընկել և առանձնակի ուշադրության արժանացել: 1880 թվականից ղեկավարել է իր կազմակերպած դպրոցական կանացի երգչախումբը: Կարա-Մուրզայի կազմակերպած քառաձայն երգչախմբերի համերգներին մասնակցել է որպես մենակատար: 1888 թ. դեկտեմբերի 26-ին Պետերբուրգում մասնակցել է հայկական երեկույթին և գրավել արքունական թատրոնների դիրեկցիայի ուշադրությունը: Վերջինիս նշանակած թոշակով մեկնել է Իտալիա և

երեք տարի կատարելագործվել Միլանի պրոֆեսորների մոտ։ Այստեղ նույնպես աչքի է ընկել իր ձայնական տվյալներով և մասնագիտացել որպես օպերային արտիստ։ Նրա առաջին ելույթն օպերային թատրոնում տեղի է ունեցել 1891 թ. հոկտեմբերի 30-ին Մալթա կղզու արքունական թատրոնում՝ Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայում կատարելով Մանրիկոյի դերերգը։ Նրան հրավիրել էին երգելու Միլանի «Լա սկալա» օպերային թատրոնում, բայց տիկնոջ մահվան պատճառով զրկվում է այդ հնարավորությունից և երեխաներին վերցրած 1892 թ. վերադառնում է Կովկաս։ Իտալիայում սովորած տարիներին նա ուսումնասիրել էր «Ջիոկոնդա», «Աիդա», «Հուգենոտներ», «Աֆրիկուհի», «Ֆավորիտ», «Տրուբադուր», «Օթելլո» և այլ օպերաների գլխավոր դերերգերը։ Դեռ գարնանը Մարիինյան թատրոնի փորձերից մեկի ժամանակ Շահլամյանը հրավիրվում է երգելու «Ջոկոնդա» օպերայի հերոս էնցոյի արիաներից մեկը։ Փորձին ներկա գտնվող թատերական դիրեկցիայի ներկայացուցիչների վրա թողնելով լավ տպավորություն, Շահլամյանն ընդունվում է Մարիինյան թատրոն և նրա ելույթները նշանակվում են սեպտեմբերից։ Սակայն թատրոնում ծավալված ինտրիգների և անդրկուլիսյան պայքարի հետևանքով միայն 1893 թ. հունվարի 4-ին է տեղի ունենում նրա առաջին և դժբախտաբար, վերջին ելույթը Մարինյան թատրոնում՝ կատարելով էնցոյի դերերգը, «Ջոկոնդա» օպերայում։ Թեև հասարակությունը շատ լավ է ընդունում երիտասարդ երգչին և թերթերն էլ գովասանքով են խոսում նրա կատարման մասին, բայց Շահլամյանը բարվոք է համարում հրաժարվել արդեն կնքված պայմանագրից և 1893 թ. մարտից հեռանալ Պետերբուրգից, որովհետև փորձով համոզվում է, որ Մարիինյան թատրոնում տիրող մթնոլորտը նրան հնարավորություն չի տալու ըստ ամենայնի դրսևորել իր կատարողական արվեստը։

Ն. Շահլամյանը վերադառնում է իր համերգային գործունեությանը, որն ընդհատվել էր Իտալիա մեկնելու կապակցությամբ։ Իտալիայից վերադառնալուց հետո նա Թիֆլիսում արդեն տվել էր համերգներ և արժանացել հասարակության ջերմ ընդունելությանը։ Պետերբուրգի Մարիինյան թատրոնն ընդունվելուց հետո էլ նա ամառվա ամիսներին համերգներով հանդես էր գալիս Ռոստովում, Գանձակում, Բաքվում և Թիֆլիսում։ Իսկ Պետերբուրգի Մարիինյան թատրոնից հրաժարվելուց հետո նա դարձյալ վերադառնում է Կովկաս և շարունակում իր համերգային գործունեությունը։ 1893 թ. հուլիսին Թիֆլիս են վերադառնում նաև Նադեժդա Պապայանը և

Բեգլար Ամիրջանյանը, որոնց հետ միասին նա համերգներով հանդես է գալիս Թիֆլիսում, Շուշում, Աստրախանում և այլ քաղաքներում: Հետագա տարիներին նա մի քանի անգամ հրավիրվում է Թիֆլիսի օպերային թատրոն և հանդես գալիս «Աիդա», «Տրուբադուր» և «Ջոկոնդա» օպերաներում, բայց դրանք կրում են էպիզոդիկ բնույթ և հիմնականը մնում է համերգային գործունեությունը: Նա համերգներով հանդես է գալիս ոչ միայն Անդրկովկասի և Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում, այլև Պետերբուրգում, Մոսկվայում, Խարկովում, Ղրիմի թերակղզու քաղաքներում և այլուր: Իր համերգների ընթացքում նա կատարել է հատվածներ արևմտաեվրոպական ու ռուսական դասական կոմպոզիտորների օպերաներից, երգեր ու ռոմանսներ, ինչպես և հայ ժողովրդական երգեր: Բացի այդ նա կազմակերպել է ուսանողական երգչախումբ, ղեկավարել այն և հանդես եկել խմբական երգի համերգներով: Իր քաղցրահնչյուն տենորի և կատարողական վարպետության շնորհիվ նրա համերգներն ամենուրեք անցել են մեծ հաջողությամբ և նվաճել հասարակության սերը:

1903 թվականին Շահլամյանը հիվանդանում է հոգեկան հիվանդությամբ և մեկ տարի տանջվելուց հետո, 1904 թ. մայիսի 26-ին վախճանվում Պետերբուրգում:

Բեգլար Ամիրջանյանը ծնվել է 1868 թ. հուլիսի 2-ին Թիֆլիսում: Չորս տարեկան հասակում զրկվում է հորից: Մայրը և բարեկամները լսելով նրա գեղեցիկ ձայնը, տանում են եկեղեցի և մասնակից դարձնում ժամերգությանը: 1876 թ. ընդունվում է Ներսիսյան հոգևոր դպրոցը, որտեղ և ստանում է իր նախնական երաժշտական պատրաստությունը: Դպրոցի լրիվ դասընթացն ավարտում է 1886 թ. և ստանում առաջին կարգի վկայական: Նույն թվի ամռան ամիսներին հրավիրվում է Կոջորի ամառանոցը, որպես խմբավար և մեներգիչ: Նույն ամռանը Թիֆլիս են գալիս Մակար Եկմալյանը և բժշկապետ Վարդան Վարդանյանը՝ Պետերբուրգի հայկական եկեղեցու համար երգիչներ հավաքագրելու նպատակով: Հեռագրով Թիֆլիս կանչելով Ամիրջանյանին, առաջարկում են օգոստոսի վերջերին ներկայանալ Պետերբուրգի հայկական եկեղեցի: Այս առաջարկն ընդունվում է ուրախությամբ և մեկնում Պետերբուրգ: Այստեղ սկսում է երգել եկեղեցական երգչախմբում և կատարել մեներգային հատվածները: Իր գորեղ ու տպավորիչ բարիտոնով մեծ տպավորություն է թողնում ունկնդիր հասարակության վրա: Ներկաների թվումն է լինում նաև հոչակավոր ծովա-

Նկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին, որը և Ամիրջանյանին ծանոթացնում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դիրեկտոր Ա. Գ. Ռուբինշտեյնի հետ։ Զմայլված նրա ձայնով, Ռուբինշտեյնն առաջարկում է հետևյալ օրը ներկայանալ կոնսերվատորիա։ Նշանակված ժամին Ամիրջանյանը ներկայանում է վոկալիստ-պրոֆեսորների ու քննական հանձնաժողովի անդամների առջև։ Արժանանալով ներկաների անվերապահ հավանությանը, Ամիրջանյանն ընդունվում է պրոֆեսոր Էվերարդիի դասարանը, որպես թոշակառու ուսանող։ Դա տեղի է ունենում 1886 թ. սեպտեմբերի 12-ին։ Երկու տարվա ընթացքում այնքան է մշակվում նրա ձայնը, որ նրան թույլատրվում է հանդես գալ ուսանողական թե փակ և թե բաց համերգներում։ Թերթերում տպագրվում են առաջին գովասանական գրախոսականները երգչի մասին՝ գուշակելով նրա մեծ ապագան։

Ուսման երրորդ տարում պրոֆ. Էվերարդին գժտվելով Ռուբինշտեյնի հետ հեռանում է Պետերբուրգից և հաստատվում Կիևի կոնսերվատորիայում։ Իսկ Ամիրջանյանը փոխադրվում է պրոֆ. Դարելի դասարանը և շարունակում իր ուսումը։ Սակայն շատ շուտով հիվանդանում է կոկորդի հիվանդությամբ։ Այդ շրջանում Պետերբուրգում գտնվող իտալական օպերային խմբում էր երգում բարիտոն Կոտոնը, որին և դիմում է Ամիրջանյանը՝ խորհուրդ խնդրելով նրանից։ Կոտոնը լսում է Ամիրջանյանին և խորհուրդ տալիս անմիջապես թողնել Պետերբուրգը և մեկնել Միլան՝ կոնսերվատորիայում ձայնամշակումը շարունակելու համար։

Այս խորհուրդն իրագործելու համար Ամիրջանյանին պակասում էին նյութական միջոցներ։ Նա դիմում է մեծահարուստ Աչ. Մանթաշևին՝ խնդրելով թոշակ, Իտալիա մեկնելու համար, բայց մերժվում է նրանից։ Եվ միայն ընկերների հավաքած գումարով նա, վերջապես, հնարավորություն է ստանում մեկնել Իտալիա, լավ քննություն հանձնել և ընդունվել Միլանի կոնսերվատորիան։ Շուտով նա զրկվում է նաև ընկերների դրամական օժանդակությունից և մնում առանց նյութական միջոցների։ Նրան այդ անելանելի վիճակից փրկում է իր հղացած գաղափարը՝ Միլանում ռուսական կրադարան-ընթերցարանի հիմնադրումը, որը խանդավառությամբ է ընդունվում Միլանում ապրող ռուսաստանցիների կողմից։ Այս գաղափարի իրագործման շնորհիվ հավաքվում է անդամավճարների զգալի գումար, որը ոչ միայն իրեն է ապահովում, այլև օգնում նաև չքավոր այլ ուսանողների։ Ռուսական թերթերի խմբա-

գրություններից ձրիաբար ստանալով թերթեր, ամսագրեր ու գրքեր, փոխարենը նա լուրեր էր ուղարկում նրանց տեղի երաժշտական կյանքի և ռուս արտիստների հաջողության մասին։ Գրադարանի անդամավճարների հաշվին վճարելով իր հին պարտքերը, նա ապահովաբար շարունակում է իր ուսումը և 1894 թ. հունիսի 21-ին ավարտում կոնսերվատորիան՝ ստանալով առաջին աստիճանի մեդալ և 600 լիրայի դրամական պարգև։

Ամիրջանյանի ավարտական քննությանը ներկա գտնվող թատերական ձեռնարկություններից մեկը նրան 14 ամսվա ժամկետով հրավիրում է իր կազմակերպած օպերային խումբը, որը պիտի ելույթներ ունենար Վենետիկում, Ջենովայում և այլ քաղաքներում։ Եվ այսպես, 1894 թ. սեպտեմբերի 1-ից նա սկսում է իր արտիստական կյանքը։ Առաջին օպերան, որի մեջ հանդես է գալիս Ամիրջանյանը, դա Գունոյի «Ֆաուստ» օպերան էր, որտեղ նա բացառիկ հաջողությամբ կատարում է Վալենտինի դերերգը։ Ինչպես այս օպերայում, նույնպես և այլ օպերաններում փայլելով իր վոկալ-կատարողական արվեստով, նա ձեռք է բերում օպերային արտիստի լավ համբավ։ Պայմանագրային ժամկետը լրացնելուց հետո նա իտալական օպերային մի այլ խմբի կազմում մեկնում է Մոսկվա օպերային ներկայացումներ տալու։ Այստեղ նա հանդես է գալիս «Ռիգոլետտո», «Կարմեն», «Ֆաուստ», «Տրուբադուր», «Աիդա», «Տրավիատա» և այլ օպերաններում, կատարելով բարիտոնային պատասխանատու դերերգեր։ Հաջողությունը մշտապես ուղեկցում է նրան բոլոր ելույթների ժամանակ, մանավանդ «Աիդա» օպերայում (Ամոնասրո)։ Արքունական թատրոնների դիրեկցիան գովասանքներ լսելով նրա հասցեին, իր անդամներից երկուսին պատվիրում է լսել Ամիրջանյանի ելույթներն օպերայում։ Այդպես էլ արվում է։ Համոզվելով նրա արտիստական անուրանալի արվեստի բարձրության մեջ, նրան հրավիրում են արքունական թատրոնների դիրեկցիա, ուր նա պայմանագիր է ստորագրում երկու օպերայում («Ֆաուստ» և «Աիդա») երգելու համար։ Փորձնական ելույթներն անցնում են մեծ հաջողությամբ և նրա հետ երեք տարվա ժամկետով նոր պայմանագիր են կնքում՝ հրավիրելով նրան որպես Մեծ թատրոնի արտիստ։ Այս ժամկետը լրանալուց հետո, դարձյալ կնքում են նոր պայմանագիր՝ նույնպես երեք տարվա ժամկետով։ Նրա հռչակն ավելի ու ավելի է տարածվում։ Ամառվա արձակուրդային ամիսներին նա հրավերներ է ստանում Ռուսաստանի տարբեր քաղաքներից և ելույթներ ունենում առաղական օպե-

րային թատրոններում (Օդեսա, Կիև, Խարկով, Նիժնի-Նովգորոդ և այլն)։

1903—1904 թթ. թատերաշրջանում հայտնի արտիստ Ն. Ն. Ֆիգները վարձում է Թիֆլիսի արքայական օպերային թատրոնը և խումբ կազմելով մեկնում է այնտեղ։ Նա հրավիրում է նաև Ամիրջանյանին որպես առաջին դրամատիկական բարիտոն։ Նրան հրավիրելու գործում դեր էր խաղացել ոչ միայն իր անդուգական արվեստը, այլև ազգային պատկանելությունը՝ ցանկանալով թատրոն գրավել հայ հասարակությանը։ Սակայն հայ հասարակությունը, ահաբեկված դաշնակցական մաուզերիստների կողմից, չէր հաճախում օպերային ներկայացումներին։ Եվ չնայած այդ բանին, երբ նշանակվում է Ամիրջանյանի բենեֆիսային ներկայացումը 1904 թ. հունվարի 10-ին, ամբողջ տոմսերը վերցնում են և փառավոր ցույց կազմակերպում նրա պատվին՝ մատուցելով բազմաթիվ թանկարժեք նվերներ և դափնեպսակներ։

Թատերաշրջանը հաջողությամբ ավարտելուց հետո Ամիրջանյանը վերադառնում է Մոսկվա, որպեսզի մեծ թատրոնում շարունակի իր աշխատանքը, քանի որ Թիֆլիս մեկնելիս մեկ տարվա տարեկետում էր ձևակերպված։ Սակայն այստեղ նրան տեղեկացնում են, որ նա ազատված է Մեծ թատրոնի արտիստների կազմից՝ բյուջեի և հաստիքների կրճատման հետևանքով։ Հեռանալով Մոսկվայից, նա մեկնում է Պետերբուրգ և ընդունվում ժողովրդական տան օպերային թատերախումբը, ուր և աշխատում է 12 տարի՝ վայելելով ընդհանուր սեր ու հարգանք։

1916 թվականին լուր ստանալով մոր հիվանդության մասին, նա տիկնոջ հետ միասին մեկնում է Թիֆլիս, ուր և ստիպված է լինում մնալ մի ամբողջ տարի, մինչև մոր մահն ու թաղումը։ Իսկ այնուհետև նա Պետերբուրգ այլևս չի կարողանում վերադառնալ, որովհետև իր բնակարանը կողոպտված էր։ Նա հիմնվում է Թիֆլիսում ու զբաղվում մանկավարժական գործունեությամբ։ 1921 թվականին, Վրաստանում սովետական իշխանության հաստատումից հետո, նա իր ընկեր երաժիշտների հետ միասին կազմակերպում է երաժշտական հինգ դպրոց, որոնցից առաջինում նա ամբողջ ութ տարի հասարակական կարգով վարում է նաև դիրեկտորի տեղակալի պաշտոնը։ Որպես երգեցողության ուսուցիչ նա իր աշխատանքը շարունակում է մինչև 1932 թվականը, հաճախակի կազմակերպում է համերգներ՝ իր աշակերտների հետ միասին հանդես գալով և հաշվետու լինելով հասարակությանը։

Բեգլար Ամիրջանյանը վախճանվել է 1937 թվականի մայիսի 18-ին Թբիլիսիում:

Հարուստ ու բազմազան էր Բեգլար Ամիրջանյանի երկացանկը: Հիսունից ավելի օպերային դերերգեր էր ուսումնասիրել նա և հանդես եկել դրանց փայլուն կատարմամբ: Այդ օպերաների թվում կային արևմտաեվրոպական ու ռուսական կոմպոզիտորների ամենանշանավոր օպերային ստեղծագործությունները:

Դասական կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունների կատարումը հանդիսացել է նրա, որպես արտիստի, հիմնական կոչումը: Մայրաքաղաքային օպերային թատրոններում տասնյակ տարիների հաջողությունը նրան չի խանգարել, որ նա ելույթներ ունենա նաև հեռավոր քաղաքների օպերային թատրոններում, հանդես գա նույնիսկ ոչ մշտական օպերային խմբերում: Հատկանշական է նրա մասնակցությունը 1914 թվականին Թիֆլիսում կազմակերպված Ա. Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերայի հայերեն թարգմանության ներկայացմանը: Բացի այդ կարևոր է նաև այն, որ իբրև համերգային երգիչ, նա համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների հետ միասին առանձին սիրով կատարել է նաև հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները:

Դժբախտաբար, առաջացած տարիքը նրան հնարավորություն չտվեց մասնակցել հայկական օպերային թատրոնի ստեղծմանը, բայց այն, ինչ նա արել է օպերային արվեստը ժողովրդականացնելու ուղղությամբ, ինքնին մեծ վաստակ է և դրա շնորհիվ նա իր պատվավոր տեղն ունի երաժշտական-կատարողական արվեստի պատմության մեջ:

Արևմտահայ իրականության մեջ հանդես եկած արտիստական ուժերից անհրաժեշտ է նշել Ստեփան Սուրենյանին և Ստեփան Էմմասին: Երկուսն էլ աչքի են ընկել թե որպես ստեղծագործող և թե որպես դաշնակահար:

Ստեփան Սուրենյանը (1853—1899 հոկտեմբերի 9) ծնվել և մեծացել է Կ. Պոլսում, սովորել Գում-Գափու թաղամասի հայկական վարժարանում, որտեղ և ի հայտ են եկել նրա երաժշտական ընդունակությունները: Նկատելով այդ, Ստեփաննոս արքեպիսկոպոսը, հայ ամիրաներից մեկի դրամական օժանդակությամբ, նրան ուղարկում է Փարիզ: Այստեղ նա սովորում է Հայկազյան վարժարանում և իր փայլուն ընդունակությունների շնորհիվ դառնում ուսուցիչների և հատկապես Խ. Նար-Պեյի սիրելին: Վարժարանն ավարտելուց հետո նա ընդունվում է Փարիզի կոնսերվատորիան և սովո-

րում Ֆրանսիացի հայտնի երաժիշտների մոտ։ Դեռ ուսանողական տարիներին Ստեփան Սուրենյանն աչքի ընկնելով որպես դաշնակահար, հաճախակի հրավերներ է ստանում իր ստեղծագործությունները կատարելու համերգներում՝ հիացնելով Փարիզի դժվարահաճ հասարակությանը։ Շուրջ 15 տարի Փարիզում ապրելուց հետո նա վերադառնում է Կ. Պոլիս և ծավալում իր ստեղծագործական, համերգային և մանկավարժական աշխատանքը։ Նրա գրչին են պատկանում քայլերգեր («Քայլերգ հայոց միացյալ ընկերության», «Քայլերգ Ռոբերտ կոլլեջի», հորինված ուսումնարանի 25-րդ տարեդարձի առթիվ), վալսեր ու ցայգանվագներ (որոնցից մեկը ձոնված Ռ. Հ. Պերպերյանին), հոգևոր երգերի մշակումներ («Տեր ողորմեա», «Հայր մեր» և այլն)։ Դժբախտաբար այս ստեղծագործություններից և ոչ մեկին ծանոթ չենք և հետևապես անկարող ենք որևէ խոսք ասել դրանց մասին։ Ինչ վերաբերում է նրա համերգային և մանկավարժական գործունեությանը, ապա այն ընթացել է մեծ ինտենսիվությամբ և նույնիսկ հասցրել է մտավոր հոգնածության ու իր առողջության քայքայման։

Ս. Սուրենյանը չսահմանափակվելով երաժշտական գործունեությամբ, մասնակցել է նաև իր ժամանակի գրական շարժմանը, հաճախակի ներկա է գտնվել Մ. Պեշիկթաշլյանի տանը տեղի ունեցած գրական հավաքույթներին, չափածո և արձակ գործեր է տպագրել «Երկրագունդ» և «Մանզումե» թերթերում։ Դժբախտաբար, իր ձեռագիր գրական և երաժշտական գործերի մի ստվար մասն անհետ կորել է։ Իր խառնվածքով Սուրենյանը նման է եղել բանաստեղծ Ե. Դեմիրճիբաշյանին և այդ արտացոլվել է գրական այն գործերում, որոնք ժամանակին տպագրվել են պարբերաթերթերում։

Դաշնակահար և կոմպոզիտոր **Ստեփան Էլմասը** *(1864—1937)* ծնվել է Զմյուռնիայում և այստեղ էլ ձեռք է բերել իր նախնական կրթությունը։ Ուսմանը զուգընթաց ստացել է նաև երաժշտական դասեր և արագ առաջադիմել։ Երբ 15 տարեկան էր, իր ուսուցիչն այլևս անհնար է համարում շարունակել պարապմունքները, որովհետև ոչինչ չուներ նրան տալու։

1879-ին Ստեփան Էլմասը մեկնում է Վայմար և ներկայանում հռչակավոր Լիստին, որը և հանձն է առնում պարապել նրա հետ։ Որոշ ժամանակ Լիստին աշակերտելուց հետո մեկնում է Վիեննա և կատարելագործվում Անտոն Դոորի և Ֆրանց Քրիմի ղեկավարությամբ։ Այս տարիներից էլ սկսում է ստեղծագործել։ Հիշատակու-

Իյան են արժանի 1882-ին գրած վեց էտյուդները, որոնք իր կողմից նվիրված են Լիստին։

1885-ին Ստեփան Էլմասը Վիեննայում հանդես է գալիս մեծ համերգով, որով փաստորեն սկսվում է նրա համերգային գործունեությունը։ Այնուհետև նա համերգային շրջագայություններ է կատարում Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Ավստրիայում, Իտալիայում և այլ երկրներում։ Իսկ 1912-ից տեղափոխվում է Շվեյցարիա և հաստատվում Ժնևում, ուր և ապրում է մինչև իր կյանքի վերջը (1937-ի օգոստոսի 17-ը)։

Այսպիսով Ս. Էլմասն իր համերգային գործունեությամբ փաստորեն կտրված է եղել մայրենի հողից։ Իր համերգների ընթացքում նա առավելապես կատարել է համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունները։ Նա հաճախակի կատարել է նաև իր սեփական դաշնամուրային ստեղծագործությունները, որոնց մեջ կային կոնցերտներ ու սոնատներ, պրելյուդներ ու սկերցոներ, մազուրկաներ ու պոլոնեզներ, արաբեսկաներ ու տարանտելլաներ, էտյուդներ ու վալսեր։ Նրա ստեղծագործությունների վրա զգացվում է Լիստի ու Շոպենի ստեղծագործությունների մեծ ազդեցությունը թե դաշնամուրային հնչքի և թե ոճական առանձնահատկությունների տեսակետից։ Նրա ստեղծագործություններում ազգային ոճի հատկանիշներ փնտրելն ավելորդ է, որովհետև այդպիսիք չկան։ Նա փաստորեն միայն ազգությամբ էր հայ և հիշատակության է արժանի որպես վիրտուոզ դաշնակահար։

Նույնատիպ դաշնակահար և կոմպոզիտոր էր նաև Շոպենի հայ աշակերտ Կարլ Միխուլին *(1821—1897)։ Նա ծնվել և մեծացել է Գալիցիայի Չեռնովիցի քաղաքում (Արևմտյան Ուկրաինա), ծագումով նա լեհացած, իր մայրենի լեզուն վաղուց մոռացած հայերից էր։ 1844-ից նա տեղափոխվել է Փարիզ և իրեն նվիրել երաժշտությանը, արտակարգ եռանդով սովորելով դաշնամուրի նվագ՝ Շոպենի մոտ, իսկ ստեղծագործության տեսություն՝ Ռեբերի մոտ։ Չորս տարվա լարված աշխատանքից հետո նա եզրափակում է իր երաժշտական կրթությունը և վերադառնում հայրենի քաղաքը։ Այստեղ նա որպես դաշնակահար ելույթներ է ունենում և ձեռք բերում առաջին հաջողությունները։ Իր համերգներով նա հատկապես մեծ անուն վաստակեց Ավստրիայում, որից հետո նա հրավեր ստացավ գրավելու Գալիցիական երաժշտական ընկերության դիրեկտորի պաշտոնը Լվովում։ Այստեղ նա իր պարտականություն-*

ների կատարմանը զուգընթաց, հաճախակի հանդես է գալիս համերգներով, զբաղվում է մանկավարժությամբ ու ստեղծագործական աշխատանքով՝ գրելով հոգևոր, վոկալ և գործիքային երաժշտություն: Նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունների մեջ մենք հանդիպում ենք վարիացիաների, պոլոնեզների, մազուրկաների, վալսերի, էքսպրոմտների, պրելյուդների և էտյուդների, որոնց վրա զգացվում է Շոպենի և մասամբ էլ Շումանի ազդեցությունը: Նրա այդ ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում իրենց մեղեդայնությամբ, գեղեցիկ հարմոնիայով և ձևի կատարելությամբ: Դրանցից շատերը ժամանակին տեղ էին գտել ռուսական կոնսերվատորիաների և երաժշտական դպրոցների մանկավարժական ծրագրերում:

Նշանակալից է նաև Կարլ Միքուլիի խմբագրությամբ հրատարակված Շոպենի երկերի լիակատար ժողովածուն, որը մյուս հրատարակությունների համեմատությամբ պարունակում է բազմաթիվ ուղղումներ ու լրացումներ, արված Շոպենի ձեռքով և նվիրված իր աշակերտին: Այս հրատարակությունը մեծ ընդունելության է արժանացել հատկապես Ավստրիայում:

Կ. Միքուլին երկար տարիներ եղել է Լվովի կոնսերվատորիայի դիրեկտոր: Այստեղ նա հանդես է եկել որպես դաշնակահար և դիրիժոր, դաստիարակել է աչքի ընկնող բազմաթիվ երաժիշտներ: Վախճանվել է 1897-ին Լվովում և թաղված է հայկական եկեղեցու գավթում:

Արևմտահայ իրականության մեջ իսկական արտիստուհու մեծ համբավի հասած գործիչներից է տիկին Իսկուհի Այվազյանը: Նա օժտված էր հրաշալի սոպրանո ձայնով, որը երկար տարիներ մշակելով իտալական և ապա Փարիզի կոնսերվատորիաներում, դարձել էր անվանի օպերային արտիստուհի: Նա առանձին հաջողությամբ կատարում էր Սեմիրամիդայի, Մինյոնի, Վիոլետայի, Աֆրիկուհու և այլ օպերային դերերգեր: Երկար ժամանակ իր կյանքը Եվրոպայում անցկացրած լինելով, նա իր մայրենի լեզվին հավասար տիրապետում էր իտալերենին ու ֆրանսերենին: Առաջնակարգ երգչուհի լինելով հանդերձ, նա միաժամանակ հիանալի դաշնակահարուհի էր: Նա անձնվիրաբար է մասնակցել Պոլսի բարեգործական նպատակներով կազմակերպված համերգներին, թե որպես երգչուհի և թե որպես դաշնակահարուհի:

Տիկին Իսկուհի Այվազյանը բազմակողմանի ընդունակությունների տեր անձնավորություն էր և երաժշտությունից բացի, որը

Նրա հիմնական զբաղմունքն էր, որոշ ժամանակ զբաղվել է նաև նկարչությամբ։ Լինելով բազմակողմանիորեն կրթված ու զարգացած կին, նա արհամարհել է «հասարակական կարծիք» ու նախապաշարմունքներ և ծավալել է հանրօգուտ գործունեություն։ Վախճանվել է 1900 թվականին Պոլսում։ (Մննդյան թիվն անհայտ է)։

Հատկանշական է, որ թե այս շրջանում և թե հաջորդ տասնամյակներում, ընդհուպ մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում, թեև հայկական միջավայրից ծնվում ու հրուշակվում են մեծ թվով արտիստական ուժեր, բայց և այնպես բուն Հայաստանում չի ստեղծվում ոչ օպերային թատրոն, ոչ էլ համերգային որևէ կազմակերպություն, որը կարողանար համախմբել նրանց և ծառայեցնել ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանը։ Դա հետևանք էր ցարական կառավարության կիրառած քաղաքականության, որն ամեն կերպ արգելակում էր ազգային մշակույթների զարգացմանը։ Այս է պատճառը, որ հայ արտիստներից յուրաքանչյուրն իր արտիստական փառքին հասել է միայն անհատական նախաձեռնությամբ, և այն էլ հայրենիքից դուրս՝ իր արտակարգ ընդունակությունների շնորհիվ հաղթահարելով ամեն քայլափոխին ստեղծվող բազմաթիվ ու բազմատեսակ դժվարություններ։

ԳԼՈՒԽ V

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՎԻՃԱԿԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍՈՒՄ

19-րդ դարի երկրորդ կեսում, ի տարբերություն նախորդ շրջանի, հանդես եկած կոմպոզիտորներն ու երաժշտագետները ավելի սիստեմատիկորեն զբաղվեցին հայ երաժշտական մշակույթի հարցերի ուսումնասիրությամբ։ Դրանց թվին են պատկանում Ե. Տնտեսյանը, Ք. Կարա-Մուրզան, Գ. Ղորղանյանը, Ն. Տիգրանյանը, Մ. Եկմալյանը, Վ. Ղորղանյանը և Կոմիտասը։ Սրանցից յուրաքանչյուրը տարբեր չափերով ու տարբեր խորությամբ է զբաղվել երաժշտության հարցերի ուսումնասիրությամբ, ոմանք դեպքից-դեպք, իսկ ոմանք էլ ավելի սիստեմատիկ կերպով։ Ընդ որում, թվարկված գործիչներից միայն Վ. Ղորղանյանն ու Կոմիտասն էին, որ ստանալով համապատասխան երաժշտագիտական կրթություն, ծավալեցին լայն մասշտաբի գործունեություն և հասան զգալի արդյունքների։ Եվ քանի որ նրանց երաժշտագիտական աշխատանքը հիմնականում ծավալվեց 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում, ապա մենք նրանց կանդրադառնանք հաջորդ գլուխներում։

Ե. Տնտեսյանը, ինչպես նշել ենք, 1874 թվին հրատարակել է երաժշտագիտական առանձին գիրք՝ «Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց եկեղեցվո» վերնագրով, որտեղ ամփոփել է տարբեր առիթներով գրած իր հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները։ Մնացածները հանդես են եկել միայն պարբերական մամուլի էջերում, գրել են գրախոսականներ համերգների և օպերային ներկայացումների մասին, և կամ հոդվածներ, նվիրված երաժշտական մշակույթի տարբեր հարցերին։ Երաժշտության հարցերին նվիրված հոդվածներով հանդես են եկել նաև բազմաթիվ սիրողներ։

Որո՞նք են երաժշտական այն հարցերը, որոնք ամենից ավելի

ճն հուզել հայ հասարակությանը և որոնց շուրջը տարիներ շարունակ տեղի են ունեցել վիճաբանություններ։ Դրանցից են՝ հայ նոր ձայնագրության, եկեղեցական երաժշտության ձայնագրման ու մշակման, բազմաձայն երգեցողությունը և երգահոնը հայ եկեղեցի ներմուծելու, ազգային երաժշտության ինքնուրույնության ու ազդեցությունների, մանուկների երաժշտական դաստիարակության, հոգևոր երգերը համերգային էստրադաներում կատարելու և այլ հարցեր։ Ինչպես դժվար չէ տեսնել, հարցերի մի զգալի մասը կապված է հայ հոգևոր երաժշտության և եկեղեցու հետ։ Խնդիրն այն է, որ հայ եկեղեցին, լինելով միակ ինքնուրույն ազգային հաստատությունը, որն իր տրամադրության տակ ուներ նյութական միջոցներ, իր հովանավորության տակ էր վերցրել Լիմոնջյանի ստեղծած հայկական նոր ձայնագրության սիստեմը և միջոցներ էր ձեռնարկել առաջին հերթին այն հոգևոր երաժշտության շահերին ծառայեցնելու, հոգևոր երգերը՝ շարականները, մեղեդիները, ամբողջ պատրագն ու ժամերգությունը ձայնագրելու նպատակով։ Այդ պատճառով էլ հոգևորականությունն արգելակում էր եվրոպական նոտագրության ընդունմանն ու տարածմանը։ Քաքաղաքական կազմակերպվածության բացակայության պայմաններում եկեղեցին դեռևս վճռական դեր էր խաղում հայ հասարակական կյանքում, տիրացուական մտայնությունն իշխում էր ամենուրեք։ «Ամեն տեղ սարսափելի տիրացություն։ Մեր ամբողջ հասարակական կյանքը կպած է տերտերների փարաջաներից, ամեն ինչ պտտվում է էջմիածնի շուրջը։ Ոչ մի հետաքրքրություն դեպի քաղաքական հարցերը, դեպի պետական կյանքը, դեպի նույնիսկ տեղական ինքնավարության օրգանները»—գրում էր Ստ. Շահումյանը[1], տալով 19-րդ դարի վերջին քառորդի հայ իրականության բնութագիրը։ Այս պայմաններում հասկանալի է, թե ինչու գրականության ու արվեստի, նկարչության և երաժշտության բնագավառում, դեռևս մեծ տեղ էին գրավում գլխավորապես այն հարցերը, որոնք վերաբերում էին եկեղեցուն և նրա երաժշտությանը։

Այս հանգամանքն իր ցայտուն արտահայտությունն է գտել նաև 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ ամենանշանավոր երաժշտագետի՝ Օղիա Տնտեսյանի ժառանգության մեջ։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ ենք համարում ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ

---

1 Ստ. Շահումյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 2-րդ, Պետհրատ, Մոսկվա, 1928, էջ 46—47։

նրա երաժշտագիտական ժառանգությանը և ցույց տալ այն նորն ու կարևորը, որին հասավ նա իր հոդվածներում և ուսումնասիրություններում։

Տնտեսյանի ժառանգության մեջ առանձին արժեք է ներկայացնում «Նկարագիր երգոց Հայաստանյայցս եկեղեցվո» ժողովածուն, որի մեջ ամփոփված են նրա ուսումնասիրական-հետազոտական աշխատանքի արդյունքները։ Ամենից առաջ նշենք, որ Տնտեսյանն այս շրջանում միակ երաժշտական գործիչն էր, որ սիստեմատիկ կերպով և լրջորեն զբաղվել է երաժշտագիտական-ուսումնասիրական աշխատանքով։ Նրա գիտական հետաքրքրության շրջանակները բավական ընդարձակ են եղել։ Հայ հոգևոր երաժշտությունից բացի, որով նա զբաղվել է տարիներ շարունակ, նա զգալի աշխատանք է կատարել հայկական խազերի, ութձայնյան սիստեմի, լադերի և ձայնաշարերի, ազգային երաժշտության և այլ հարցերով, որոնք ժամանակի համար ունեին ոչ միայն տեսական, այլև գործնական նշանակություն։

Ժողովրդի մեջ կենտրոնական տեղ են գրավում հայ հոգևոր երաժշտության հետ կապված հարցերը։ Այս գծով առաջին հերթին նշենք այն բանավեճը, որ մղվեց Տնտեսյանի և Թաշճյանի միջև Տնտեսյանի «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանյայցս եկեղեցւոյ» վերնագրով տետրի լույս ընծայման կապակցությամբ։ Իր տետրի նախաբանում, որ նա վերնագրել է «Բացատրութիւնք Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս ս. եկեղեցւոյ» անուն տետրին տպյալ ի Պոլիս»—Տնտեսյանը նախ անդրադառնում է իր նպատակադրմանը, որը հանգում է հետևյալին. հայ եկեղեցական երգերը դարերի ընթացքում ենթարկվել են փոփոխությունների ու եղծումների։ Այդ երգերը հետագա աղավաղումներից ազատելու նպատակով անհրաժեշտ է նոտագրել և հրատարակել։ Սակայն եղած փորձերը սպասված արդյունքին դեռ չեն հասցրել։ Գործը պետք է շարունակել։

Այնուհետև Տնտեսյանը նշում է, որ Գաբրիել Ոսկանյանը, դեռ «Քնար Հայկականի» հրատարակումից առաջ իրեն առաջարկել է միասին փորձ կատարել եվրոպական նոտաներով հայ եկեղեցական երգերը ձայնագրելու ուղղությամբ։ Փոխադարձ համաձայնությամբ գալիս են այն եզրակացության, որ Ոսկանյանը նախ հայկական ձայնանիշներով գրի է առնելու երգերը, ապա Տնտեսյանը դրանք պետք է վերածի եվրոպական նոտագրության և ավելացնի իր դիտողությունները։ Դրանից հետո ավարտված եղանակները պիտի հաս-

տատվեին եկեղեցական երաժշտության լավագույն գիտակ Մինեճյան Սիմոնի կողմից։

Այսպես շարունակելով սկսված գործը, շարականի երգերի երկու հինգերորդ մասը նրանք գրի են առնում, որից հետո Տնտեսյանը մեկնում է գավառները, իսկ Երանյանը վախճանվում և, այսպիսով, գործն ընդհատվում է։ Եվ երբ Տնտեսյանը նորից է վերադառնում Պոլիս տեսնում է, որ ձայնագրված երգերի մեծ մասը հանգուցյալի թղթերի միջից անհայտացել են։ Մխիթարյանների կողմից «Երգք Հայաստանյայցս եկեղեցւոյ» տետրի հրատարակությունը (1862) առիթ է ծառայում, որ Տնտեսյանը հրատարակի իր վերոհիշյալ տետրը, որի մեջ զետեղել է «մի քանի հատված Շարականի երգերին եվրոպական խազերով, և մեր արդեն գրածներեն ավելի պարզ կերպիվ՝ իբր արմատ. որոնցմով ութն ձայնից (եղանակաց) և ստեղյաց սկզբնավորությունքը, փոփոխությունքը և վերջավորությունքը բացահայտ կերևին։ Եվ այս ձեռնարկության մեջ մեզի նպատակ ունեցանք նախ այս մասին ձեռնհաս և կարող ազգայնոց ուշադրությունը վերստին զարթուցանել, երկրորդ Մխիթարյան վերապատվելի հարց հրատարակած երգոց ընդհանրապես գործածված են տարբեր մեկ քանի տեղերը ցուցնել»[2]։

Այնուհետև նա կարևոր է համարում նկատել, որ «Շարականի երգերը դաշնակի վերա ձեռքով նվագելն ըստ մեզ երկրորդական խնդիր է. դժվարությունը ձայնով երգելուն վերա է. եթե ասիկա հաստատ կանոնի մը վերա հիմնվի, դաշնակի հարմարեցնելը շատ կը դյուրանա»[3]։ Բայց միաժամանակ գտնում է, որ արևելյան եղանակները ներդաշնակության չեն հարմարվում, ինչպես այդ արվում է եվրոպական եղանակների նկատմամբ։ Եվ դրա պատճառը, «արևելյան ելևէջի ընթացքին և միջոցներուն արևմտյանեն ունեցած տարբերությունն է»[4] ընդգծում է նա։

Տնտեսյանի այս տետրի լույս ընծայման կապակցությամբ «Ժամանակ» թերթում (1864 թ. № 35) քննադատական մի հոդվածով հանդես գալով, Ն. Ս. Թաշճյանը նշում է, թե Տնտեսյանը եկեղեցական եղանակների մեջ զգալի փոփոխություններ է մտցրել, որոնք արդյունք չեն արևելյան եղանակները արևմտաեվրոպական նոտագրությամբ ներկայացնելուն, այլ հետևանք են իր ճաշակով

---

[2] Ն. Մ. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանյայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 9։

[3] Նույն տեղում, էջ 10։

[4] Նույն տեղում։

սրբագրելուն։ Նա այն կարծիքին է, որ «առանց եղանակը փոփոխելու և առանց եվրոպական երաժշտության օրենքները եղծելու, մեր շարականի երգերը կրնան եվրոպական խազերով գրվել»[5], թեև տիրացուներից ու դպրապետներից շատերը հակառակն էին պնդում։ Ահա այդպիսի մի փորձ իրենք կատարել են հանգուցյալ ուսուցիչ Գաբրիել Երանյանի հետ միասին և ինքը մի քանի ծանր ստեղիներ ձայնագրել է Մինեճյան Սիմոնից։ Բայց բավական ժամանակ այս գործով զբաղվելուց հետո, նրանք որոշում են նախ հրատարակել «Քնար հայկականը» հանդեսը և տարածել ձայնագրության արվեստը, այդա նոր միայն ձեռնարկել ձայնագրված շարականների հրատարակությանը։ Ընդ որում հրատարակությունը պիտի իրագործվեր միայն հատուկ հանձնաժողովի քննարկումից ու հաստատումից հետո։ Դժբախտաբար ոչ միայն այդ հրատարակությունը չիրագործվեց, այլև «Քնար հայկականի» հրատարակությունն էլ դադարեց Երանյանի մահվան պատճառով։

Անդրադառնալով չափերի վերաբերյալ հարցին, Թաշճյանը պնդում է, որ Տնտեսյանն իրոք սխալ է կատարել, քանի որ հին խազերը ոչ միայն չափ ու տևողություն, այլև եղանակ են արտահայտել, մի բան, որ անտեսել է Տնտեսյանը։

Թաշճյանը Տնտեսյանի հետ համակարծիք է այն հարցում, որ հայ եկեղեցական երգերը հնարավոր չէ ներդաշնակության ենթարկել ու քառաձայնել, քանի որ դրանք միաձայն են և երգվում են ունիսոն, որովհետև «...արևելյան սքալան ընդունակ չէ զուգընթաց ձայներ հառաջ բերելու. շարականը ծայրե ի ծայր, և ս. պատարագի արարողությունը գրեթե ամբողջ մայր եղանակով (փրիմո) կերգվեն, և ամենևին հարմարություն չունին ուրիշ զուգընթաց ձայներու»[6]։ Այստեղից էլ նա եզրակացնում է, որ հայկական եկեղեցում չպետք է օգտագործել երգեհոնը, որը ենթադրում է բազմաձայն կատարում։

Ահա այս տեսակետը պոլսահայ իրականության մեջ մնաց տիրապետող մինչև դարավերջը և սրանով պետք է բացատրել այն, որ այս շրջանում մենք չենք հանդիպում հայ հոգևոր երաժշտության բազմաձայնման որևէ այլ փորձի, բացի Պիետրո Բիանկինիի կողմից քառաձայնված և վենետիկյան Մխիթարյանների կողմից հրատարակված Պատարագից։

---

[5] Նույն տեղում, էջ 11։

[6] Նույն տեղում, էջ 13։

Թաշճյանը միաժամանակ գտնում է, որ մի քանի շարականներ և պատարագի արարողության մի քանի երգեր, որոնք մոտ են Եվրոպական եղանակներին, կարող են ղուգընթաց ձայներ ունենալ։ Թե որոնք են այդ շարականներն ու երգերը, նա չի հիշատակում։ Սակայն,—շարունակում է նա,—այդ մի քանի երգի համար երգեհոն մտցնել եկեղեցի, աննպատակահարմար է, թեև երգեհոնը կարելի էր օգտագործել «դամ» պահելու սկզբունքով, որն արևելյան եղանակներին կարող էր քաղցրություն հաղորդել։

Իր պատասխան հոդվածում, որը տպագրվել է «Ժամանակ» հանդեսի նույն թվականի № 38-ում, Տնտեսյանը շարունակում է վիճաբանությունը։ Առարկելով Թաշճյանին, նա գրում է. «Մենք հետևելով բազմաթիվ հմուտ անձանց՝ կըսենք թե ինչպես որ մեր լեզվին ճշտությունը գտնելու համար անցյալ դարուն ոճը մեզի ուղեցույց չենք կրնար ընել, այնպես և եկեղեցական երգերը երբ կուզենք բարեկարգել, չենք կրնար կուրորեն հետևիլ համենայնի ներկա եղանակներուն, այլ կը հարկադրինք քննել, կարգադրել այնպիսի քանի մը կետեր, որք առաջի գիտնական քննադատության՝ եղծումն կը համարվին, և որոց նորաձևությունն և դարավոր անկանոնութենե հառաջացած աղավաղություն ըլլալը կապացուցվի»[7]։

Այնուհետև Տնտեսյանը հատկապես ընդգծում է, որ հայ եկեղեցական եղանակներն սկսեցին աղավաղվել այն ժամանակ, երբ այնտեղ մուտք գործեց տաճկական երաժշտության մեղկ ճաշակը։ Եվ որովհետև հմուտ շարականագետների թիվը գնալով պակասում է, նորաձևության պահանջին ընդառաջելով եկեղեցի են մուտք գործում նորաստեղծ բազմաթիվ անճոռնի եղանակներ։ Դրա դեմ առնելու համար է, որ անհրաժեշտ է ձայնագրել և կանոնավորել եկեղեցական երաժշտությունը։

Բացի այս, նա անդրադառնում է նաև հայկական ձայնագրությունը «արևելյան-տաճկական բազմաշփոթ եղանակներեն» զատելու և դրանով իսկ նրա տարածումը դյուրացնելու հարցին։ Իսկ այդ նպատակին հասնելու համար ինքը նախապատրաստել է հայկական ձայնագրության մի դասատետր և հույս է հայտնում, որ վարժով կը կարողանա կատարելագործել այն։

«Նկարագիր երգոց»-ի մեջ ամփոփված հոդվածների մի մասն էլ վերաբերում է հայկական խազերին, որոնց ուսումնասիրության

---

[7] Նույն տեղում, էջ 14։

գործով այդ շրջանում միայն ինքը Տնտեսյանն է լրջորեն զբաղվել[8]։ Իր նախորդների և ժամանակակիցների շատերի նման նա չցուցաբերեց սիրողական մոտեցում ու վերաբերմունք, այլ հարցին տվեց լուրջ հետազոտական բնույթ։ Ուսումնասիրելով տարբեր մատենադարաններում եղած ձեռագիր ու տպագիր խազգրքերը, խաղավորված եղանակները համեմատելով կենդանի կատարմամբ հնչող, իր և ուրիշների կողմից ձայնագրված տարբերակների հետ, նա անում էր այնպիսի հետևություններ, որոնք հիմնավորված էին գիտականորեն և կարող էին հիմք ծառայել հետագա ուսումնասիրությունների համար։

Խազերից նա հատկապես ուսումնասիրության առարկա է դարձրել ա) Ամանակի կամ տևողության, բ) Տրոհման կամ առոգանության և գ) եղանակի կամ երգեցողության (իմա՝ ինտոնացիայի) խազերի խմբերը։ Իր հոդվածներում անդրադառնալով խազերի սիստեմի ծագման հարցին, Տնտեսյանը նշում է, որ հին ժամանակներում, հատկապես թարգմանիչների շրջանից սկսած, հոգևոր եղանակները վերարտադրելիս դիմել են եղանակավոր ընթերցանությանը՝ օգտագործելով առոգանության և չափի նշանները։ Ինչ վերաբերում է Խաչատուր Տարոնացու մասին արտահայտված այն կարծիքին, ըստ որի նա հետևել է հունական խազերի սիստեմին, ապա նա հիմնվելով իր ժամանակ կատարվող խազավորված եղանակների վրա գալիս է այն եզրակացության, որ այդ մասին որոշակի որևէ բան ասել անհնարին է։ Ուրիշ խոսքով նա կասկածի տակ է առնում հունաբան դպրոցի հիմնական ելակետը։

Տնտեսյանը խազգրքերի ուսումնասիրությունից ելնելով բերում է «արդի գործածական խազից ձևերը», բաժանելով դրանց՝ պարզ խազերի, միացյալ խազերի, կիսախազերի, կեռով խազերի և բաղադրյալ խազերի։ Այդ խազերից յուրաքանչյուրին նա տալիս է որոշակի տևողական նշանակություն, ելնելով չափերի (ոտքերի) բաժանման հետևյալ կանոնից. սուղ (0) նշանով վանկը՝ կես ոտք (1/8), շեշտը՝ մեկ ոտք (1/4), երկարը՝ երկու ոտք (2/4), ծնկները՝ չորս ոտք (4/4), իսկ այն դեպքերում, երբ գրական տեքստը չի հարմարվել չափերի կանոնին, ավելացրել է մի պաուզա (ըստ պահանջի)։

---

[8] Խազերի ուսումնասիրության բնագավառում Ե. Տնտեսյանի կատարած գործի մասին ավելի հանգամանորեն ասված է Ռ. Աթայանի «Հայկական խազային նոտագրությունը» գրքում, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1959, էջ 126—135։

Տնտեսյանն անդրադարձել է նաև խազերի հաջորդականությունների և շարականների տեսակների միջև եղած կապի հարցին և նշել է, որ շարականի տարբեր ձայներին հատուկ են եղել խազերի որոշակի նշաններ, իսկ դարձվածքներին՝ այլ խազեր: Ուսումնասիրելով խազավորված շարականները նա, ելնելով իր այս մեկնակետից, կարողացել է ուղղել նկատված վրիպակները և ցույց տալ, թե այդ շարականներից որոնք են ձայն-եղանակներ, և որոնք դարձվածքներ: Թեև նա իր այս կարգի դիտողությունները հանգեցրել է շարականի երգերում նկատված այս կամ այն սխալը գործնականորեն ուղղելուն, սակայն ուշադրություն դարձնելով խազերի այս կամ այն խմբի ունեցած կապի վրա որոշակի ձայների հետ, դրանով իսկ նա կարևոր քայլ է կատարել խազերի սիստեմի սկզբունքը պարզելու ուղղությամբ:

Կարևոր է նաև խազերի տակը դրվող տառերին Տնտեսյանի կողմից տրված բացատրությունը: Ահա թե նա ինչ է գրում այդ մասին. «Թեև ընդհանուր կարգի մը վերածել չհաջողեցանք, բայց կկարծվի թե ձայնից զորությունը և եղանակաց ընթացքը ցուցանելու համար գործածված ըլլան՝ իբր մեղմ, ուժգին, ծանր, հորդոր և այլն: Ասոր ապացույց այն է, որ ասոնք (տառերը) ծանր երգոց վերա ավելի կգտնվին, քան թե պարզ երգոց»[9]: Երուսաղեմում ուսումնասիրած մի ձեռագիր խազգրքից բերելով քաղվածք, նա տալիս է մի շարք տառերի բացատրությունը: Այսպես, օրինակ, ըստ Տնտեսյանի բ. նշանակում է բարձր, դ. դարձ, զ. զարկ, թ. թանձր, լ. լայն, ծ. ծանր, կ. կամաց և այլն:

Այսպիսով, վերը նշված հարցերի ուսումնասիրության բնագավառում Տնտեսյանի կատարած գործը հիրավի նշանակալից էր և հիմք հանդիսացավ հետագա պրպտումների համար: Նրա ուսումնասիրություններից հետագայում լայնորեն օգտվել է նաև Կոմիտասը, որ այս բնագավառում հասավ մեծ արդյունքի:

Բացի վերը նշված հարցերից նա զբաղվել է նաև երաժշտական գործիքների, լադերի ու ձայնաշարերի, ձայնագրության տարբեր սիստեմների, ազգային երաժշտության և այլ հարցերով: Համառոտակի կանգ առնենք այս հարցերից մի քանիսի վրա:

«Ելևէջք» հոդվածում Տնտեսյանը անդրադառնալով եվրոպական մաժոր-մինոր գամմաներին, նշում է, որ դրանք բաղկացած

---

[9] Ե. Մ. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 30:

են 12 կիսաձայներից, մինչդեռ արևելյան լադերը բաղկացած են 15 կիսաձայներից։ Ընդ որում նա բերում է այդ գամմաներից յուրաքանչյուրի ակուստիկական հիմնավորումը՝ տալով ամեն մի ձայնի բարձրության ճոճումների քանակությունը։ Իբրև օրինակ վերցնելով դո մաժոր և լյա մինոր գամմաները, նա ասում է, որ եվրոպական բոլոր եղանակներն էլ հիմնված են այդ երկու տիպի գամմաների վրա, «Իսկ արևելյան ելևէջներն ու եղանակները սովորութենե ծագած ըլլալով ոչ թե միայն եվրոպական ելևէջին չեն նմաներ, այլև ամեն եղանակ իրենց համար հատուկ ելևէջ ունին»[10]։ Արևելյան (ըստ Տնտեսյանի գործածած տերմինի) կամ հայկական լադերի նման բացատրությունը հեռու է գիտական լինելուց և Տնտեսյանին փաստորեն չի հաջողվել ստեղծել լադերի կամ «ելևէջների» որևէ ամբողջական տեսություն։ Բայց, այդուհանդերձ, նա զգացել է եվրոպական և արևելյան «ելևէջների տարբերությունները, դրանց վրա ուշադրություն է դարձրել և փորձել է ուսումնասիրել դրանք։ Սա ինքնին կարևոր էր հայ երաժշտագիտության համար, թեև լադերի ուսումնասիրությունը մնաց օրակարգում այնքան ժամանակ, մինչև որ մեր օրերում, պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի ջանքերի շնորհիվ, ստացավ իր գիտական հիմնավորումը։

Հետաքրքիր է Տնտեսյանի դիտողությունն այն մասին, որ ձայնագրության դաղափարը հիմնված է քնարի լարերի վրա և ծագում է դրանցից։ Առավել կարևոր է նրա միտքն այն մասին, թե «Եվրոպական ձայնանիշերն ամենեն կատարյալներն են աշխարհի վերա։ Այսօրվա օրս. ասոր համապատասխանող ուրիշ ձայնանիշ մը չկա. ոչ հունական եկեղեցվո ձայնանիշերը և ոչ էլ մեր հին խազերը կրնան ասոր հետ բաղդատության մտնել, բացի հայերեն նոր ձայնանիշներեն, որ իբր քառասունհինգ տարի առաջ հնարեց Տիրացու Համբարձում անուն երաժիշտը, միևնույն եվրոպական դրության՝ այն է նշաններով որոշ ձայնաստիճաններ գրելու դրության վրա հիմնյալ»[11]։

Սակայն ինչ վերաբերում է հայկական ձայնանիշների թուրքական անուններին և կամ հին խազերի անուններին կրճատ ձևի գործածությանը (փո, է, վե, բե, խո, նե, պա), ապա Տնտեսյանն այդ անունները համարում է անմտություններ. և իրենց հնչմամբ խժալուր։ Այդ պատճառով էլ նա իր պատրաստած դասատետրում

---

[10] Նույն տեղում, էջ 63։

[11] Նույն տեղում, էջ 86։

բարվոք է համարել գործածել եվրոպական նոտաների անունները[12]: Նա միաժամանակ այն կարծիքն է հայտնում, որ հայկական ձայնագրության սիստեմը պետք է մշակել ու կատարելագործել և ապա տարածել ամբողջ արևելքում, որպես արևելյան երաժշտության առանձնահատկություններին համապատասխանող սիստեմ: Այստեղ առկա է որոշ հակասություն, որն այնպես էլ չի ստացել իր լուծումը: Մի կողմից նա ընդունում է, որ եվրոպական նոտային սիստեմն իրոք ամենակատարյալն է և դրա հետ չի կարելի չհամաձայնվել, իսկ մյուս կողմից հարց է բարձրացնում հայկական ձայնագրության սիստեմը կատարելագործելու և ամբողջ արևելքում տարածելու մասին: Չէ՞ որ ավելի տրամաբանական էր ընդունել ամենակատարյալը և դրանով իսկ վերջ տալ հայ երաժշտության մեկուսացմանը համաշխարհային երաժշտական մշակույթից: Բարեբախտաբար նրա առաջ քաշած հարցը մնաց անլուծելի և հետագայում Արևելքի ժողովուրդները ոչ թե հայկական ձայնագրության սիստեմն ընդունեցին, այլ եվրոպական նոտային սիստեմը:

Այժմ մի քանի խոսք ազգային երաժշտության հարցերին նվիրված հոդվածաշարքի մասին, որը ժամանակին լույս է տեսել Երուսաղեմի «Սիոն» ամսագրում (1867 թ. № 6, 7, 8 և 9), ապա արտատպվել «Նկարագիր երգոց» գրքում (էջ 48—61):

Խոսելով երաժշտության նշանակության մասին, Տնտեսյանն ընդգծում է, թե մարդն իր ամբողջ կյանքում ենթակա է երաժշտության ազդեցությանը: «Օրորոցին մեջ անով կը ննջե, ուրախության մեջ անով կը զվարճանա, տրտմության մեջ անով կը սփոփի, և մինչև ի հավիտենականության դուռը անոր տխուր մրմունջներովը կերթա»:

Յուրաքանչյուր ազգ իր առաջադիմության, իր զգացմունքների և ապրած երկրի հանգամանքների համեմատ ունենում է իր երաժըշտությունը: «Հետևաբար ազգի մը երաժշտությունը յուր հոգվույն և զգացմանց պատկերն է», ասում է նա: Այս բնորոշումը որքան դիպուկ է և որքան հիշեցնում է Կոմիտասի նույնատիպ մի այլ բնորոշումը, երբ նա ասում էր, թե հայկական երաժշտությունը «այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականությունը, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը

---

12 Ինչպես վկայում էր արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Մ. Աղայանը, հետագայում նույն կերպ է վարվել նաև Գ. Չորեքչյանը:

ծնի ու ծավալի։ Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»[13]։

Տնտեսյանը չի ժխտում ազգերի փոխազդեցությունը երաժշտության բնագավառում, այլ ընդունում է այդ որպես պատմական ճշմարտություն և այդուհանդերձ գտնում է, որ մեր ժողովուրդն ունի նաև իր «մասնավոր», այսինքն ինքնուրույն երաժշտական մշակույթը։ Ահա թե ինչպես է նա արտահայտում իր միտքը. «Մեր ազգն ալ աշխարհիս հին ազգերեն մեկն ըլլալով, որչափ ալ միշտ ուրիշ ազգաց հետ հարաբերության մեջ և շատ անգամ անոնց ազդեցությանը ենթակա եղած է, այսու ամենայնիվ եթե արաբացվուն և պարսկի նման գլխավոր ու տարածուն երաժշտություն մալ ունեցած չըլլա, տակավին պետք է ունեցած ըլլա յուր մասնավոր երաժըշտությունը, ազգային ճաշակը և երաժշտական հնչյունը, քանի որ ժամանակին ուրույն կառավարություն մը և մինչև այժմ էլ լեզու մը, անկախ եկեղեցի մը և ընկերական կյանք մը ունեցած է և ունի ցարդ»[14]։

Կասկածից դուրս է, որ Տնտեսյանի երաժշտական-տեսական միտքն աշխատում էր ճիշտ ուղղությամբ և նա հասել էր այնպիսի բնորոշումների, որոնք հետագայում ավելի հստակ ու բյուրեղացած կերպարանքով պիտի հանդես գային Կոմիտասի տեսական աշխատություններում։ Միայն թե դրանց միջև կա մի հիմնական տարբերություն, որն անկասկած ունեցել է վճռական նշանակություն։ Տնտեսյանին հայտնի էր միայն հայ հոգևոր երաժշտությունը և նա հիմնականում անտեղյակ էր հայ ժողովրդական երաժըշտությունից, մինչդեռ Կոմիտասը հիմնվում էր թե հոգևոր և թե աշխարհիկ (ժողովրդական) երաժշտության վրա և դա նրան հնարավորություն էր տալիս հեշտությամբ հիմնավորելու իր տեսակետները հայ երաժշտության ինքնատիպության մասին։

Հայտնի է, որ Տնտեսյանի գործունեության շրջանում բուն հայկական ժողովրդական երգը դեռևս չէր դարձել ուշադրության առարկա և չէր ձայնագրվել, թեև արդեն հրապարակի վրա էին անդիր բանահյուսության առաջին ժողովածուները՝ տպագրված իր իսկ տպարանում։ Ինտուիտիվ կարգով նա ենթադրում էր, որ մեր ժողովուրդն էլ ժամանակին ունեցել է իր սեփական եղանակները։ Այդ կարելի է տեսնել նրա հետևյալ նախադասությունից. «Շատ

---

13 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 49։

14 Ե. Տնտեսյան, *Ազգային երաժշտություն*։

հավանական է, որ մեր ազգն ալ յուր մասնավոր եղանակներն ուներ»: Նրան հայտնի էին նաև «Էրզրումի համբավավոր քեմանչեն» և «Վանի հանրածանոթ եղանակն ու պարը», սակայն նա դրանք չի համարում հայ ազգային երգեր, որովհետև ասում է նա, մեր ազգային կացութեան, հրապարակային երաժշտական կյանք չունենալու, ինչպես և օտար լեզու և օտար երաժշտութեան գործածելու պատճառով, «եկեղեցիե դուրս մեր ազգային եղանակներն անհետ եղած են, և այսօր ոչ տեղական և բառական նշանակութեամբ ազգային մասնավոր եղանակ մը չենք կարող ցուցանել արևելքի այնչափ բազմաթիվ եղանակներուն մեջեն: Եվ եթե կա, թերևս մենք չենք լսած (ընդգծումը մերն է. Մ. Մ.), քանի մը տարիե ի վեր մեր ազգային երգերուն ամենն ալ օտար եղանակներու վերա երգված են»:

Հայ ժողովրդական երաժշտութեանն անտեղյակ լինելու պատճառով է, որ նա ստիպված էր ազգայինը փնտրել միայն հոգևոր երաժշտութեան մեջ և նույնիսկ հայտարարել՝ «ուստի ազգային երաժըշտութեյուն մը միայն եկեղեցական շարականին մեջ պետք է որոնենք, ուր կը գտնենք բավական ճոխ եղանակներու հավաքում մը, որք թեև արևելյան եղանակաց նման և անոր մեկ ճյուղն են, այլ իրենց վերջավորութեյամբ, դարձվածներովը, դասավորութեյամբը և ուրիշ շատ հատկութեյուններովը, մասնավոր ազգային եղանակներ են, ինչպես որ են արևելյան ազգաց մասնավոր եղանակները արևելյան ընդհանուր երաժշտութեյան նկատմամբ»:

Այստեղ առավել կարևորն այն է, որ Տնտեսյանը փնտրում է հայ ազգային երաժշտութեյան ինքնուրույնութեյունն ապացուցող փաստեր թեկուզ միայն մի բնագավառում՝ հոգևոր երաժշտութեյան մեջ: Եվ այդ ճանապարհով շարունակելով իր պրպտումները նա գալիս է այն հետևութեյան, որ յուրաքանչյուր ազգ ունի իր լեզվի առոգանութեյունը, դրա հետ միասին նաև իր երաժշտական հնչյունը: «Մեր ազգայինք ինչ չափով որ ազգային լեզվի առոգանութեյունը պահած են, նույն չափով ալ և իրենց երաժշտական հնչյունը և ուրիշ հատկութեյունները: Երևանցի մը, Վանցի մը որ հազիվ ուրեք կրնա փոխել յուր տեղական արտասանութեյունը, ինչևիցե երգ մը երգած ատեն յուր ազգային երաժշտական բերանացի հնչյունն ալ հազիվ ուրեք կըրնա փոխել»: Ուրեմն հայերը ոչ միայն որպես ժողովուրդ ունեն իրենց երաժշտական հնչյունը, այլև գոյութեյուն ունեն բարբառային տարբերութեյուններ այդ նույն ազգային երաժշտական հնչյունի մեջ: Ահա թե ինչպիսի գիտական հետևութեյան է հանգում Տնտեսյանը և որպիսի ուղի է ցույց տալիս երաժշտական-տեսա-

կան մտքի հետագա պրպտումների համար։ Ուսումնասիրել հայ ազգային երաժշտական հնչյունը, պարզել դրա առանձնահատկությունները, գտնել և վեր հանել երաժշտական բարբառները, ցույց տալ դրանց ընդհանրություններն ու տարբերությունները,—ահա հարցեր, որոնց ուսումնասիրության գործում զգուշի ջանքեր է գործադրել Կոմիտասը, բայց որոնք այսօր էլ դեռ կանգնած են մեր երաժիշտ-տեսաբանների առջև, որպես ուսումնասիրության նյութ։

Տնտեսյանը շատ բան է արել նաև հայկական ձայն-եղանակների[15] ուսումնասիրության բնագավառում։ Նախ նա տվել է ութ ձայնի ու նրանց դարձվածքների, ինչպես և ստեղների սկսվածքները, ապա դաս-դասել է շարականների եղանակներն ըստ ձայն-եղանակների, բաժանելով դրանք երկու հիմնական ժամանակամիջոցի. ա) 5-ից 13-րդ դար և բ) 13-ից 19-րդ դար։ Բացի այդ, նա անդրադարձել է հայ երաժիշտների կողմից հայկական ձայն-եղանակները արաբական եղանակներին նմանեցնելու կամ դրանց հետ նույնացնելու հարցին։ Մեր երաժիշտների մեծ մասն աշխատում է նմանություն գտնել մեր եկեղեցական երաժշտության ձայների և արաբական եղանակների միջև,—ասում է նա։ Այսպես, նրանք կարծում են, թե ՌՉ եղանակը նման է Հյուսեինի, ԳՉ եղանակը՝ Հիջազի և ԳԿ եղանակը՝ Սապահի, որովհետև դրանց միջև որոշ նմանություն կա։ Բայց միթե «արևելյան ամեն ազգաց եղանակներն ալ իրարու հետ այս նմանությունը չունի՞ն, և բուն իսկ արաբերենին մեջ Տյուգյահն, Զարգյահն ու Սապահն ավելի մոտ չե՞ն իրարու, քան մեր ԳՉ եղանակն ու Հիճազը»։ Նա հատկապես առարկում է այն բանի դեմ, թե ինչու են ելակետ ընդունում արաբական եղանակները և դրանց հիման վրա սրբագրում հայկական ձայն-եղանակները։ Նա ուղղակի հարցնում է. «Ի՞նչ հարկ կա մեր եղանակների մեջ նկատվող մասնավորությունները սխալ համարել և արաբականին վերա սրբագրել այն մասնավոր ազգային ձևերը, որք երաժըշտական էական օրինաց ալ դեմ չեն։ Ի՞նչ ապացույց կա հաստատելու, որ մեր եկեղեցական եղանակները բոլորովին ներկա արաբական աղբյուրներեն առնված են, կամ միևնույն են, կամ պետք են ըլլալ, ինչպես որ կը կարծեն մեր երաժշտաց շատերը»։ Թե նկատի ունենանք այն, որ մեր եկեղեցական երգերն ու եղանակները եթե ոչ ս. Թարգմանիչների, ապա գոնե Շնորհալու և Ըռըշնկացու ժամանակներից ավանդաբար հասել են մեզ, ապա ի՞նչ

---

[15] «Ձայն-եղանակ» տերմինն այստեղ գործածված է լադի իմաստով։

հիմք ունենք ենթադրելու, որ մեր նախնիք իրենց վսեմ երգերը երգել են արաբական Հյուսեինի և կամ Հեջազի եղանակներով:

Ինչ վերաբերում է հատկապես 19-րդ դարում հայ հոգևոր երաժշտության մեջ տիրացուների ու դպիրների կողմից մուծվող աղավաղումներին, որոնց հետևանքով այդ երաժշտությունն ավելի է նմանվում արաբական և նույնիսկ թուրքական եղանակներին, ապա դրա պատճառը, Տներսյանի կարծիքով, մոդայասիրությունն է, որի պատճառով եկեղեցի են մուտք գործում նույնիսկ խնջույքի երգերի տիպի զվարթ եղանակներ: Ժողովրդին և նրա հարուստ խավին գրավելու և զբաղեցնելու ձգտումը տիրացուներին ու դպիրներին ստիպում է ընդօրինակել նաև կատարման այնպիսի ձևեր, որոնք ոչ մի կապ չունեն մեր ավանդական երաժշտության հետ և արդյունք են օտար ազդեցության: «...Երգողները միայն ժողովուրդը զբոսցնելու զբաղելով, այս պաշտոնն ալ փոխանակ պատվավոր պաշտոն մը ըլլալու, մասնավորաց հաճոյիցը ենթարկվեր և յուր ազատության հետ բարոյական արժեքն ալ կորուսեր է»: Եվ փոխանակ այս աղավաղումներից ազատվելու, մարդիկ աշխատում են օրինականացնել դրանք՝ հայկական ձայն-եղանակները սրբագրելով արաբական կամ թուրքական եղանակներին համապատասխան: Այս է, որ չպետք է հանդուրժել—եզրակացնում է նա: Եվ իրոք, իր գործնական աշխատանքով նա ծառացել է իր ժամանակաշրջանի այս տիրապետող տենդենցի դեմ, և ինչպես տեսանք, ձայնագրել է բազմաթիվ շարականներ, որոնք քննարկվել և ընդունվել են հատուկ հանձնաժողովի կողմից:

Տներսյանը բացասաբար է վերաբերվել իր գործունեության շրջանում ստեղծված ազգային-հայրենասիրական երգերին այն պատճառով, որ դրանց մեծ մասը ուներ եվրոպական երաժշտությունից վերցված պատրաստի եղանակ, «զուրկ ազգային և արևելյան ճաշակե, ու նաև դժվար՝ որ հազիվ թե ճիշտ կրնա երգվիլ»: Չէ՞ որ յուրաքանչյուր ժողովուրդ «յուր ընդունակության աստիճանն ու մասնավոր ճաշակն ունի, և ամենեն կոշտ ժողովուրդն ալ յուր սրինգը իտալական երգեհոնին հետ չփոխեր», ասում է նա: Բացի այդ, ազգային երգերի «նյութերուն մեծ մասը միօրինակ են, Հայաստանի և Սահմանադրության վերա, ու շատ քիչ կը գտնվին դգացման, կրից ու բնական գեղեցկության վերա երգեր, եղածներն ալ կամ գրաբար են կամ շատ բարձր ոճով, որով և ընդհանրության անիմանալի: Ըստ մեզ, պետք է, որ ազգային բանաստեղծք ազգային գրականության համար աշխատած ատեն, քիչ

մ՛ալ ուշադիր ըլլային ժողովրդյան արդի կյանքը և տեսիլքները հարդել՝ և պետք եղած ատեն անոնց նախապաշարմունքն անգամ նյութ ընտրելով անոր բարոյական և ընկերական կենաց ուղղություններ տալ, պարզ և դյուրիմաց ոճերով ընտանի երգեր երգելով, ինչպես ընտրած են այս ոճը Սեյաթ (իմա՝ Սայաթ-Նովա), Թաղիադյանց, Նահապետն (իմա՝ Ղևոնդ Ալիշան) և Խ. Աբովյան, որ այս մասին ընդարձակ կը խոսի վերՀ Հայաստանի հառաջաբանին մեջ (տպյալ ի Տփխիս, 1858)»:

Այսպիսով Տնտեսյանը պահանջում էր ստեղծել ազգային այնպիսի երգեր, որոնց մեջ ճշմարտացիորեն պատկերվեր հայ ժողովրդի կյանքը, արտացոլվեին նրա մտքերն ու զգացմունքները, խոսեին նրա սրտի հետ, կաղմակերպեին նրա հասարակական կյանքը, լինեին պարզ ու մատչելի իրենց լեզվով: Այլապես ստեղծված երգերը չեն ընդունվի ժողովրդի կողմից, որովհետև «ժողովուրդ մը որչափ ալ յուր ազգը, յուր նախնյաց հիշատակները, յուր վարչական օրենքը և ասոնց վերաբերյալ երգերը սիրե, տակավին յուր ներկա կյանքին և զգացման համեմատ երգեր կուզե, և քանի որ ասիկա չկա, ի՛նչ իրավունք ունիմք պահանջելու, որ զվարթության մեջ զբոսանք ու տխրության մեջ սփոփանք փնտրած ատեն, շարքի, մանի կամ Շիրին Ֆերհատ ու Աշըգ Ղարիպ երգելու տեղ միշտ «Աւրիֆ հայկազունիֆ» կամ «Գարուն Հայաստան» երգե» և ապա եղրափակում է. «Անիրավություն է ըսել թե ժողովուրդը ազգային զգացում չունենալուն՝ ազգային երգեր չսիրեր. վասնզի ժողովուրդը ազգասեր ըլլալու համար մարդ ըլլալե չկրնար դադրիլ, հետևաբար միայն պատմական ու վարչական երգերով չկրնար ապրիլ»: Չպետք է կապկորեն ընդօրինակել օտար եղանակները, չպետք է միակողմանիորեն տարվել պատմական ու վարչական երգերով, այլ «արևելյան այնպիսի եղանակները պետք է ընտրել, որք մեր ազգին ընդունակությանը հարմար ըլլալով նաև եվրոպական դաշնակի ալ կը հարմարին, և ասոնց վերա պետք է նվագել դյուրընտրել ու սահուն ոճով հայերեն երգեր, որ ընդհանուր ժողովրդին հաճելի ըլլա»:

Չպետք է բռնանալ ժողովրդի ճաշակի վրա, չպետք է դիմել վարչական կամ ստիպողական միջոցների, որովհետև ճաշակի փոփոխման հարցում նման մեթոդները ոչ մի դրական արդյունքի չեն հասցնի: «Թեև հարկ ալ ըլլա ազգի մը ճաշակին մեջ փոփոխություն ընել, այն ալ միայն իրեն ընտանի եղած բաները մշա-

կելով կըլլա, և ոչ թե մեղրամոմի նման շուտմը կձուլվի զոր և ոչ աշխարհակալք կրցած են ընել»։

Տնտեսյանի կարծիքով ժողովրդի ճաշակը զարգացնելու համար անհրաժեշտ է օգտագործել եկեղեցին, հոգ տանել նրա երաժըշտության անաղարտության մասին և «կանոնավոր երաժշտության գեղեցիկ ճաշակը ընդհանրության մեջ տարածել»։ Այդպես է անհրաժեշտ, որովհետև «ազգին այժմյան վիճակին մեջ եկեղեցիե զատ կեդրոն մ'ալ չկա»։ Բացի այդ, անհրաժեշտ է կանոնավորել երաժշտության դասավանդումը դպրոցներում, որը և հնարավորություն կտա բարձրացնել ժողովրդի ճաշակը։ Եվ ապա եղրափակում է. «Այս կերպով ժողովրդյան մեջ կրնա ընդհանրանալ գեղեցիկ երաժշտության ճաշակը, և թերևս օր մը գտնվի հաճեար մը որ ազգային երաժշտության նոր ոգի և կենդանություն տա (ընդգծումը մերն է—Մ. Մ.), և մինչև ասոնք չըլլա, թեև ազգային երգ կունենանք, վասնզի գրականություն ունիմք, այլ ազգային երաժըշտություն երբեք. և ազգային երաժշտություն, ազգային երգ և ազգային երաժիշտ բառերն ալ ցամաք բառեր, և մեր ազգայինք ալ տեղ մը հաճենտե, տեղ մը շայիր և տեղ մ'ալ թատրոնի դերասան պիտի մնան»։

Երբ հարյուր տարի անց կարդում ենք այս խոսքերը, մեր աչքերի առջև հառնում է մի գործիչ, որը չափազանց պարզ էր պատկերացնում իր ժամանակաշրջանի երաժշտական մշակույթի զարգացման խնդիրները և նույնիսկ տեսնում էր այն հանճարին, որը վերջնականապես պիտի լուծեր ազգային ոճի խնդիրը։ Նրա մարգարեական խոսքերն այդ հանճարի մասին իրագործվեցին, և հանճարեղ Կոմիտասի մեր երաժշտական մշակույթը գտավ այն գործչին, որը կոչված էր բարձրացնել հայ երաժշտությունը և հասցնել քաղաքալի բարձունքներին։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, Տնտեսյանը շատ հարցերում ճիշտ էր կողմնորոշվում։ Սակայն աշխարհայացքի սահմանափակությունը նրան հնարավորություն չի տվել որոնել և գտնել հոգևոր երաժշտությունից դուրս եղած ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը, փնտրել ուղիներ ժողովրդի երաժշտական ճաշակի զարգացմանը նպաստելու, ազգային երաժշտության զարգացումը ճիշտ ճանապարհի վրա դնելու համար։ Իհարկե կարևոր է այն, որ նա 60—70-ական թվականների պայմաններում առաջ է քաշել դպրոցներում երեխաների երաժշտական դաստիարակության

բարելավման հարցը, բայց դրան էլ հնարավոր չէր հասնել, քանի որ դպրոցներն անջատված չէին եկեղեցուց, եկեղեցին էր ուղղություն տալիս մատաղ սերնդի դաստիարակության գործին, նրա դպիրապահսությունն էր տիրապետում հայ միջավայրում:

Հատկանշական է, որ հայ երաժիշտ-գործիչների ամեն մի նախաձեռնություն, լինի դա հոգևոր երգերի ձայնագրություն, բազմաձայնության տարածում, թե հայ նոր ձայնագրության սիստեմի փոխարեն եվրոպական նոտագրության օգտագործում, միշտ էլ առիթ է ծառայել սուր վիճաբանություններին:

Այս հանգամանքը ցայտուն կերպով ցույց տալու համար բերենք հայ պարբերական մամուլում ծավալված վիճաբանությունների մի քանի օրինակ: Վերը մենք արդեն անդրադարձանք հոգևոր երաժշտության վերաբերյալ այն վիճաբանությանը, որը տեղի ունեցավ Այս անգամ վիճաբանության նյութը Թաշճյանի միջև: Հետաքրքիր էր նաև Ն. Թաշճյանի և Սահակ սարկավագ Ամատունու միջև 1880-ական թվականներին տեղի ունեցած վիճաբանությունը: Այս անգամ վիճաբանության նյութը Թաշճյանի ձայնագրած հոգևոր երգերն էին և որպես առիթ ծառայեց Թաշճյանի գրած հոդվածը «Արարատ» ամսագրի 1883 թ. № 7-ում, որի մեջ նա հարձակվում էր էջմիածնի Սինոդի վրա այն բանի համար, որ վերջինս իբրև թե որոշում ունի Սահակ սարկավագին ուղարկելու Օրնջակա վանք Հովբյանց գնր. Տեր-Գրիգոր սրբազան արքեպիսկոպոսի մոտ շարականները և հոգևոր այլ երգեր ձայնագրելու նպատակով և այդ նա համարում է ատելության մի ցույց հանգուցյալ կաթողիկոս Գևորգ Դ.-ի նկատմամբ: Այս կապակցությամբ նա դարձյալ կրկնում է, որ նրա օրոք իր կողմից ձայնագրած շարականները և հոգևոր երգերը Ս. Սահակի և Մեսրոպի հոգեշունչ եղանակների ճիշտ կրկնությունն են, իսկ էջմիածնի և ռուսահայոց եղանակները ռուսական, պարսկական և այլ եղանակների աղճատումնք:

Սահակ սարկավագ Ամատունին իր հոդվածում[16], որպես ականատես և Թաշճյանի աշակերտ վկայում է, որ վերջինիս ձայնագրած շարականների և հոգևոր այլ եղանակների մեջ իր կողմից և այդ եղանակները երգող կաթողիկոս Գևորգ Դ.-ի կողմից շատ ու շատ ավելացված բաներ կան, որովհետև իրենք քաջածանոթ չլինելով

---

[16] Սահակ սարկավագ Ամատունի, Պ. Նիկողոս Թաշճյանի հոդվածի առթիվ, «Արարատ», էջմիածին, 1883, № 7, էջ 304—312:

և չկամենալով ուրիշների գիտցածներից օգտվել, հաճախ են դիմել «ույդուրմայի» (Թաշճյանի արտահայտությունն է), այսինքն շինելու, սազացնելու: Նրանք չեն ցանկացել օգտագործել հատկապես Պոլսից հրավիրված քաջահմուտ շարականագետ Հաջի Կարապետի իմացած շարականի եղանակները, և վերջինս հետագայում վկայել է, որ նրանց ձայնագրածները չեն համապատասխանում էջմիածնի ավանդական եղանակներին:

Բացի այդ, հոդվածագիրը վկայում է, որ Ն. Թաշճյանի Պոլիս վերադառնալուց հետո նրա ձայնագրած շարականները բազմիցս սրբագրվել են շարականների ավանդական եղանակներն իմացող բազմաթիվ շարականագետների երգածի համաձայն, ձգտելով հնարավորին չափ վերականգնել էջմիածնական եղանակները. «Այսպես պ. Թաշճյան, ձեր և ձեզանից ետ կազմած շարականը նմանվեց ճիշտ այն խղճալի աղքատ մարդու պատառոտուն հանդերձին, որ զատիկ օրը նոր հանդերձ շինելու կարողություն չունենալով, ի պատիվ զատկի յուր հինն ևս գույնզգույն շորերով էր կարկատել....»,—գրում է նա:

Հոդվածագիրն արտահայտում է իր հաստատ համոզմունքն այն մասին, որ ոչ Թաշճյանը և ոչ էլ Գևորգ Դ. կաթողիկոսը շարական երգել չգիտեին և որ նրանք միշտ էլ դիմել են «ույդուրմայի»: Ապա բերում է մի շարք օրինակներ, թե ինչպես հանգուցյալ կաթողիկոսն իրեն ստիպել է շարականները սրբագրել, փոփոխել, վերացնել կոշտությունները, կապակցել և ապա երգել իր համար, որից հետո ասել է. «Ապրիս տղաս, աղեկ գտեր ես, ճիշտ իմ գիտցածն ալ այդպես է»: «Միով-բանիվ,—եզրակացնում է հոդվածագիրը,—ինչպես ձեր գրածների մեծ մասը ույդուրմայով են կազմված, նույնպես և իմ գրածների մեծ մասը լոկ իմ ույդուրմայով են կազմված, այժմ ենթադրեցեք թե այդ շարականները Մեսրոպի՞ եղանակները կը կրեն, թե՞ Սահակ սարկավագինը»:

Հոդվածագիր Սահակ սարկավագ Ամատունին միաժամանակ ընդգծում է, որ Ն. Թաշճյանի ձայնագրած եղանակները Ռուսահայաստանում ժամասացության ժամանակ չեն օգտագործվում, որովհետև դրանք տաղտկալի են և անդուրեկան: Ապա ավելացնում է. «Աներկբա եմ, որ այսպիսի մի բան, որպիսին է Շարականը, երբեք նախատինք չէր բերիլ մեզ, եթե նրան ձայնագրելու ժամանակ ձեզ երգող միայն ընտրեիք Հաջի Կարապետին, որը յուր երաժշտական հմտությամբ, անփոփոխ և միակերպ երգեցողությամբ, գրեթե գլուխ և առաջինն է Պոլսո մեջ, կամ աջակից ձեզ

ունենայիք երաժշտական խազերուն խիստ հմուտ այն համբավավոր երգիչները, որոնք կան այժմ թե Պոլիս և թե Պոլսից դուրս. ասել կուզեմ, որ կարող էիք վերադառնալ Պոլիս ձայնագրելով, ապա էջմիածին տպագրել տալ, բայց այստեղ դուք չեք մեղավոր...»:

Այնուհետև, անդրադառնալով Ակկերմանից հանգուցյալ Ջալալյան Սարգիս եպիսկոպոսի միջոցով էջմիածին ուղարկված պ. Մարկոս Ղուկասյանի ձայնագրած պատարագին, որի մասին Ն. Թաշճյանն ասել է, թե նրանից «ոտաական հոտ կուգար», Ս. Ամատունին ավելացնում է.—«Մարկոս Ղուկասյանի այդ տետրակից դուք կարդացել եք միայն «Խորհուրդ խորին» երգը, որի համար ասում եք թե ոտաական եղանակ էր. պիտի հասկանաք, որ ոտաները «Խորհուրդ խորին» չունին, որի եղանակին հետևելով թերևս գրած լիներ և պ. Մարկոս Ղուկասյանը: Ուրեմն դուք այդ երգի մեջ ղանազանություն գտել եք ոչ թե եղանակը, այլ հեղինակը, որ տարբախտաբար ոտաստանցի է եղել»:

Հատկապես ընդգծելով եկեղեցական երաժշտության բնագավառում էջմիածնի ավանդապահությունը, հոդվածագիրը նշում է, որ էջմիածինը մշտապես եղել է հայ մանկանց կրթության կենտրոնը: Դարեր շարունակ այստեղ միշտ հավաքվել են ձայնեղ և երաժշտական ընդունակությամբ օժտված պատանիներ և հմուտ շարականագետների ղեկավարությամբ սովորել են երգեցողությունը: Այսպես խնամքով հայ եկեղեցու երաժշտությունը պահպանվել ու ընդհանրացել է ամենուրեք, այդ թվում և Պոլսում, ուր հատուկ նվիրակներ են ուղարկվել այդ նպատակով: Ով ահա հարցնում է. այդ բոլորից հետո ինչպե՞ս է, որ էջմիածնի եղանակները պարսկական են դարձել, իսկ Պոլսինը մնացել են անաղարտ: Չէ՞ որ մայրը էջմիածինն է և նրա եղանակներն են տարվել Պոլիս:

Որքան էլ խիստ լիներ Սահակ սարկավագ Ամատունու պատասխանի տոնը, այնուամենայնիվ նրա նպատակը՝ բացահայտել Թաշճյանի ձայնագրած հոգևոր երգերի մեջ տեղ գտած թերությունները, ցույց տալ այն մեծ խմբագրական աշխատանքը, որ կատարվել է նրա ժողովածուների վրա՝ տպագրության հանձնելուց առաջ,—լիովին իրագործվել է և մենք պարզ պատկերացում ունենք հայ հոգևոր երգերի այդ գանձարանների ստեղծման մասին: Այժմ, դրանից մոտ մեկ դար անց, մենք կարող ենք ընդգծել, որ ծանր երկունքով ստեղծված այդ հավաքածուներն իրենց մեջ խտացրել են դարերի ընթացքում կուտակված բազմաթիվ նմուշներ, որոնք ստեղծված էին հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում և

բանավոր սովորույթքի ուժով հարատևելով հասել էին 19-րդ դար։ Եվ լավ է, որ դրանք կան և իրենց էջերում արձանագրել են հայ երաժշտական մշակույթի թեկուզ այդ մեկ բնագավառի գանձերը։ Որքա՜ն ավելի լավ կլիներ, եթե այդ նույն շրջանում, կամ դրանից փոքր ինչ առաջ արձանագրված լիներին նաև հայ գեղջուկ և քաղաքային երգերը, գուսանա-աշուղական ստեղծագործությունը և մեր առաջին կոմպոզիտորների գործերը, որպեսզի մենք ձեռքի տակ ունենալով այդ ժողովածուները լրիվ գաղափար կազմեինք հայ երաժշտական մշակույթի առաջընթացի պրոցեսի մասին ոչ թե երկրորդական աղբյուրներից, այլ այդ սկզբնաղբյուրներից։

Հոգևոր երաժշտության հարցերին էր նվիրված նաև Կ. Պոլսի «Արևելք» օրաթերթի կողմից 1893 թ. սկսված բանավեճը, միայն այն տարբերությամբ, որ եթե առաջին բանավեճի ընթացքում ուշադրության կենտրոնում դրված էր հայ հոգևոր երաժշտության ձայնագրման ու հրատարակման հարցերը, ապա այժմ խոսքը վերաբերում էր այդ նույն երաժշտության բարեփոխմանն ու բազմաձայն մշակմանը։

«Արևելք» օրաթերթում բանավեճն սկսվեց Հովհաննես Աճեմյանի[17] երկու հոդվածներով, որոնք տպագրված էին նույն թերթի 1893 թ. 2932 և 2939 համարներում։ Վիճաբանությանը մասնակցեց Վրթանես (նույն ինքը Արիստակես) քահանա Հիսարլյանը, որի հոդվածը տպագրվեց նույն թերթի 2955-րդ համարում և ստորագրված էր «Վ. Հ.»։ Ի պատասխան այդ հոդվածի, կրկին հանդես եկավ Հովհաննես Աճեմյանը թերթի 2960-րդ համարում, իսկ Վ. Հ.-ն 2965-րդ համարում, որին պատասխանեց Աճեմյանը № 2969-ում։ Այնուհետև վիճաբանությանը խառնվեց «Ճերիտիե Շարգիե»-ի աշխատակից Ավետիս Թ. Կեզլուրյանը՝ «Կարևոր հարց մը» վերնագրով մի հոդվածով, տպագրելով այն իր թերթի 2583-րդ համարում։ Նույն թերթում հանդես եկավ Աճեմյանն իր «Զարմանք» վերտառությամբ հոդվածով (№ 2588-ում) և վերջապես Ավետիս Թ.

---

17 Աճեմյան Հովհաննես (1840—1895) օպերետային երգիչ և երաժշտագետ, մասնակցել է Տ. Չուխաջյանի օպերետների կատարմանը և համարվել է Արիֆի լավագույն դերակատարը։ Նրան է պատկանում նաև Տ. Չուխաջյանի «Արիֆի խարդախությունները» օպերետի լիբրետոն։ Թատրոնի և երաժշտության հարցերի վերաբերյալ հոդվածներով հանդես է եկել ֆրանսիական և հայկական մամուլում։ Որոշ ժամանակ խմբագրել է Պոլսում լույս տեսնող «Ֆար տյու Բոսֆոր» ֆրանսերեն թերթը, որի էջերում նույնպես տպագրել է հոդվածներ երաժշտության վերաբերյալ։



Նկ. 17. Ն. Պապայանը Մարգարիտայի դերում



Նկ. 18. Բեգլար Ամիրջանյան

Կեդրոնը տպագրեց իր երկրորդ պատասխանը «Վերջաբան» վերնագրով, կարծելով, թե դրանով կվերջանա սկսված վիճաբանությունը։ Սակայն դրանից հետո նորից հանդես եկավ Վրթանես Հիսարլյանը, այս անգամ «Մանզումեի» 6872-րդ համարում տպագրելով «Եկեղեցական երաժշտություն» վերտառությամբ հոդվածը։

Ի՞նչ հարցեր քննարկվեցին այդ վիճաբանության ընթացքում։ Ո՞րն էր նրա էությունը։

Նախ նշենք, որ այս վիճաբանության համար որպես առիթ էր ծառայել այն փաստը, որ Ք. Կարա-Մուրզան էջմիածնի մայր տաճարում կատարել էր իր քառաձայնած պատարագը։ Այս կապակցությամբ Հովհաննես Աճեմյանը առաջ է քաշում հայ եկեղեցական երաժշտությունը բարեփոխելու անհրաժեշտությունը։

Անդրադառնալով Աճեմյանի հոդվածներին Վ. Հ.-ն գրում է. «Հոդվածագիրը պարզելե հետո թե որչափ զարգացած է եվրոպական երաժշտությունը, թե ինչ հրաշալիքներ արտադրած են այդու զանազան երևելի արվեստագետներ, թե այդ երաժշտությունը գիտնալն ու անկե ախորժելը ժողովրդի մը քաղաքակրթության աստիճանը ի հայտ կանե, և այլն, փափագ կհայտնե, որ մեր եկեղեցական երաժշտությունը ի բաց թողլով եվրոպականը ընդունինք մեր եկեղեցյաց մեջ, որովհետև կըսե. «Բազումք կխոստովանին արդեն թե այժմյան վիճակին մեջ մեր եկեղեցական երգերն որքան ալ լավ կատարվին, ըստ իրենց հատուկ կանոնաց, ախորժալուր չեն կըրնար ըլլալ. և մեր հոգվո ու սրտի պիտույքը գոհացնելու անբավական են»[18]։

Համաձայնվելով Աճեմյանի կողմից եվրոպական երաժշտությանը տված գնահատականի հետ, Վ. Հ.-ն միաժամանակ նշում է, որ Մոցարտի, Ռոսսինիի, Մեյերբեերի, Գունոյի և Վերդիի հրաշալի մեղեդիները, որոնց մասին հիշատակում է Աճեմյանը, չեն կարող մեզ ստիպել հրաժարվելու մեր եկեղեցական երաժշտությունից, քանի որ «այդ երաժշտությունն ալ իր մեջ այնպիսի հրաշալիքներ կպարունակե, որ այսչափ դարերե ի վեր տակավին կարող է սըրտերը լեցունել երկնային ուրախությամբ, միտքն ու հոգին ի վեր հանել»։ Ով ահա շարունակում է. «Մենք կընդունինք բնական օրինոք թե մեր երաժշտությունը բարվոքման կամ բարեփոխման

---

[18] Այս վիճաբանության նյութերն արտատպված են Արխտակես քահ. Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություն երաժիշտ ազգայնոց» գրքում (Կ. Պոլիս, 1914), որտեղից և մենք կատարում ենք համապատասխան մեջբերումները։ Տե՛ս էջ 128։

պետք ունի. բայց բարեփոխում ըսելով չհասկցվիր թե բոլորովին մեր ունեցածը թողունք»[19]։

Ինքը Հիսարլյանն էլ ստիպված է արձանագրել եկեղեցական երաժշտության կատարման միանգամայն անմխիթար վիճակը։ Նա գրում է. «... լավ երգիչներ, լավ խումբ, գրեթե ունեցած չենք. ամեն ոք դպիր է, ամեն դպիր յուր հավնած կերպով և ամեն երգիչ յուր ուզած ձայնով կերգե և այս կերպով հարկ չկա ըսել որ ոչ թե Արևելյան կամ եվրոպական, այլ նույնիսկ եթե հրեշտակային երաժշտություն ըլլա երգվածը, դարձյալ ախորժալուր չկրնաք ըլլալ։ Հոս է ավասիկ Աճեմյան էֆ-ի և մեր կարծյաց տարբերությունը»[20]։

Այնուհետև նա առարկում է Աճեմյանին հայկական նոր ձայնագրության կամ Լիմոնջյանի սիստեմի հարցում, պնդելով, որ դա կատարյալ մի սիստեմ է, և ունի լայն հնարավորություններ։ Այս հարցին մենք դեռ կանդրադառնանք մի այլ վիճաբանության կապակցությամբ, բայց այստեղ չենք կարող չընդգծել, որ տվյալ հարցում Աճեմյանն, անկասկած, իրավացի էր, երբ գտնում էր, որ այդ սիստեմն անմշակ է և ավելի լավ է անցնել եվրոպական նոտագրության ընդհանրացած սիստեմի գործածությանը։ Հիսարլյանն այս հարցում կանգնած է հայ եկեղեցու պաշտոնական տեսակետի վրա և գտնում է, որ Լիմոնջյանական ձայնագրությունը պետք է պահպանվի և օգտագործվի։ Նրա կարծիքով խնդիրը ձայնագրության սիստեմի մեջ չէ, այլ այն բանում, որ առաջնակարգ երաժիշտները մի կողմն են քաշվել և եկեղեցական երաժշտության կատարումը թողել են երկրորդական երաժիշտների վրա։ Նա գրում է. «Եթե ցավալի կետ մը կա, այն ալ սա է թե մեր մեջ ինչպես ամեն մի արվեստագետ, նույնպես ազգային առաջնակարգ երաժըշտապետներն ալ պետք եղած քաջալերությունը չը գտնելով, բոլորովին քաշված են եկեղեցական երաժշտության ասպարեզեն. եվ այդ ասպարեզը մնացած է այսօր երկրորդական երաժիշտներու ձեռք, որոնցմով կարելի չէ երբեք բարվոքում մը ձեռք բերել»[21]։

Իր պատասխան հոդվածում Աճեմյանը գրում է, թե եվրոպական երաժշտությունը գոնե «չունի այն ծանր թերությունները, որ ոչ թե հոռի երգեցողութենե, այլ թերի երաժշտությունե հառաջ կու-

---

19 Ա. Բաճ. Հիսարլյան, նույն գրքում, էջ 129։

20 Նույն տեղում, էջ 130։

21 Նույն տեղում, էջ 130։

գան։ Ես կպնդեմ, ուրեմն թե արևելյան երաժշտությունը որչափ ալ լավ երգվի ախորժալուր չէ»[22]։

Կասկածից վեր է, որ այստեղ Աճեմյանն ընկել է չափազանցության մեջ՝ ընդհանրապես ժխտելով արևելյան, տվյալ դեպքում հայկական երաժշտության գեղեցկությունները։ Ըստ երևույթին քաջատեղյակ չլինելով հայկական երաժշտության ամբողջ հարբուստությանը և իր տպավորություններն ստանալով Պոլսի հետամնաց տիրացուների այլանդակված երգեցողությունից, նա հանգել է այդ արտառոց եզրակացությանը։

Անդրադառնալով այն հարցին, թե ինչո՞ւ անհրաժեշտ է թողնել մեր երաժշտությունը և ընդունել օտարինը, Աճեմյանը գրում է. «նախ մեր ունեցածին լավ լինելուն վրա մինչև ցարդ թերահավատ գտնվեր եմ, և արվեստական մեծ հրաշք մը պետք է գիս դարձի բերելու համար։ Երկրորդ, եվրոպական երաժշտությունը օտար չհամարվեր այժմ, ամբողջ աշխարհի կպատկանի, որպես արվեստք և գիտություն. և զայն ընդունելու համար ըրած առաջարկությանս չիմանար անպատճառ եվրոպական եղանակները երգել, այլ ընդունել իբր հիմն եվրոպական ձայնագրությունը։ Բայց ոչ թե օտար այլ ավելի թերի լինելու համար սույն երաժշտությունը շնորհ չգտներ հաչս իմ հարգելի ընդդիմախոսիս. ըստ իրեն թերի է, վասնզի չունի Շուրի և կես-Շուրի ձայները, ուստի եվրոպական երաժշտությամբ (իմա ձայնագրությամբ։—Մ. Մ.) անկարելի է կատարելապես երգել, հակառակ բազմադարյան փորձառությանց և հոգնախումբ աշխարհահռչակ երաժշտապետաց (maestro), ոչ թե տիրացու»[23]։

Իր հոդվածի շարունակության մեջ Աճեմյանը գրում է. «Արդի դպիրները քննադատելե հետո Վ. Հ. կը ջանա մխիթարել զմեզ հայտարարելով թե հույժ զարգացած ձայնագրություն մը ունինք, որով կարելի է որ և իցե եղանակ շատ դյուրավ երգել (սովորելե՞ առաջ, սովորելե՞ հետո) մինչև իսկ ընդհարումները՝ որմե զուրկ է եվրոպականը. (ի՞նչ բանէ զուրկ չէ այն եվրոպական երաժշտությունը, կլսե՞ս Վերդի)։ Եթե այդ այդպես է, ինչո՞ւ այդ անզուգական գանձը պահվեր է մինչև ցարդ և չէ՛ մուտ գտեր մեր եկեղեցիներուն մեջ. միթե այս մեծ հանցանք չէ՞։ Հոդվածագիրը ինքնին կպատասխանե և կըսե թե չըգոյե քաջալերության առաջնակարգ երաժշտապետները (դպրապետ, տիրացու ըսել կուզե, կարծեմ)

---

22 Նույն տեղում, էջ 132։

23 Նույն տեղում, էջ 132։

բոլորովին քաշված են եկեղեցական երաժշտության ասպարեզեն»[24]։

Աճեմյանն իր հոդվածի վերջում եզրափակում է. «Ամենուն խնդրածը բարվոքում է մեր եկեղեցական երաժշտության. եթե ձեռնհաս անձինք կարող ըլլան զայն ի գլուխ հանել, օրհնյալ ըլլան։ Եթե վ. Հ. էֆենդին հաստատապես համոզված է թե յուր պաշտպանած դրության մեջ կարելի է սույն բարվոքումը կատարել, աշխատի ի սեր եկեղեցվո. և եթե հաջողի, ևս պիտի ըլլամ առաջին ծափահարողը. հակառակ պարագային մնջ որ ավելի հավանական է, պիտի շարունակեմ պնդելու առաջարկությանցս վրա»[25]։

Իր երկրորդ պատասխանում վ. Հ.-ն կրկնում է, որ «Եվրոպական երաժշտությունը յուր ամեն կատարելությամբն հանդերձ պետք եղած հանդամանքը չունի մեր եկեղեցական երաժշտության համար, քանի որ յուր մեջ կը պակսին մի և սի դիեզները։ Որպեսզի փորձով ապացուցաննենք մեր այս ըսածը, հրավեր կը կարդանք բոլոր արվեստագիտաց, նույնպես Աճեմյան էֆ-ի, որ եթե կարելի է բիանոի կամ օռկանի (դաշնամուր և երգեհոն—Մ. Մ.) վրա նվագեն Հյուզդում, Բուսելիք, Սապահ, Պեսթենիգյար, էվիճ եղանակները, և պիտի տեսնեմ թե անոնց մեջ ո՞րքան կարևոր են սի և մի դիեզներև զատ՝ խել մը շուրիններ, որոնք չկան դժբախտաբար եվրոպական սիսթեմով շինված այս նվագարանաց մեջ։ Մենք վստահ ենք, որ եթե Աճեմյան էֆ. փորը ի շատե ծանոթություն ունեցած ըլլար Համբարձումյան ձայնագրության, պիտի գնահատեր անշուշտ հայու մը մտքեն ծնունդ եղող այս գյուտը—որ լիովին կհամապատասխանե Արևելյան և մանավանդ եկեղեցական երաժշտության»[26]։

«Արևելքի» խմբագրությունը, ցանկանալով եզրափակել այս բանավեճը, տպագրում է Հ. Աճեմյանի «Վերջին խոսք մը» հոդվածը։ Սակայն, ինչպես վերն ասվեց, վ. Հ.-ն և Ավետիս Թ. Կեզյուրյանը շարունակեցին այն հայատառ թուրքերեն «Մանզումեի էֆքյար» և «Ճերիդիե Շարգիե» թերթերում, պնդելով, թե անհնարին է եվրոպական նոտագրությամբ ձայնագրել հայ եկեղեցական երաժշտությունը։ Աճեմյանն ստիպված է լինում նորից հանդես գալ

---

[24] Նույն տեղում, էջ 133։

[25] Նույն տեղում, էջ 133։ Հոդվածը գրված է 1893-ի դեկտեմբերի 13-ին, Բերայում։

[26] Նույն տեղում, էջ 134։ Հոդվածագիրը մատնանշում է ոչ տեմպերացված ձայնաշարերում կիսատոնից պակաս ձայնամիջոցների գոյության վրա արևելյան երաժշտության մեջ։

իր «Զարմանք» վերնագրով հոդվածով և պատասխանել իր քննադատներին։

Եվ մինչդեռ Պոլսում շարունակվում էր մի քանի ամիս տևող այս բանավեճը, Մակար Եկմալյանն իր մշակած «Երգեցողություն սրբոյ Պատարագի» ծավալուն գործով տվեց գործնական պատասխան բանավեճի ընթացքում արծարծված հարցերին, թեև, հավատացած ենք, որ նա անտեղյակ էր այդ բանավեճից։ Բայց քանի որ այդ հարցերն ընդհանուր էին ամբողջ հայության համար և ժամանակ առ ժամանակ դառնում էին բանավեճի առարկա, Եկմալյանը գտնվում էր այդ հարցերի ոլորտում և առանց հոդվածներ գրելու տվեց իր զորավոր և համոզիչ պատասխանը. կարելի է և պետք է հայ եկեղեցական եղանակները ձայնագրել եվրոպական նոտագրությամբ։

Այժմ արդեն Եկմալյանի Պատարագի տպագրության կապակցությամբ նորից բանավեճ սկսվեց, այս անգամ Թիֆլիսի հայկական պարբերաթերթերում։ Ահա այս բանավեճին նույնպես անհրաժեշտ է անդրադառնալ՝ համառոտակի վերարտադրելով նրա բովանդակությունը։

Այս նոր բանավեճը փաստորեն կազմում էր նախորդի շարունակությունը, թեև այն տեղի էր ունենում երկու տարի հետո՝ 1895 թվականին։ Խնդիրն այն է, որ այստեղ էլ հայկական ձայնագրության ու եվրոպական նոտագրության հարցն էր քննարկվում։ Եկմալյանի Պատարագը պետք է տպագրվի հայկական ձայնանիշներով, թե՞ եվրոպական նոտագրությամբ։ —Ահա այս էր տվյալ բանավեճի հիմնական հարցը։ Ղ. քահանա Հովսեփյանը «Նոր դար»-ում տպագրած իր հոդվածում[27], գտնում էր անհրաժեշտ հայկական պատարագը մշակելուց առաջ մաքրել օտարամուտ գեղգեղանքներից և ավելորդ ձգձգումներից, որոնք վերջին 100—120 տարվա ընթացքում մտցվել են հայ եկեղեցական երգեցողության մեջ Կ. Պոլսի տիրացուների կողմից, հետևելով թուրքական մանիներին ու արաբական բեստեներին։ Մի այլ հոդվածում, որի վերնագիրն էր «Հայկական ձայնագրության վիճակը»[28], հեղինակը պատասխանելով Սիրողի «Հայկական ձայնագրության խնդիրը» հոդվածին, որը տպված էր նույն թերթի 194-րդ համարում և պարունակում էր պա-

---

27 Ղ. Քահանա Հովսեփյանի, Պ. Մ. Եկմալյանի մի ձեռնարկի առթիվ հոդվածը «Նոր դար», Թիֆլիս, 1895, № 151։

28 «Նոր դար», Թիֆլիս, 1895, № 220։

հանջ Եկմալյանի Պատարագը տպագրել հայկական ձայնագրությամբ, գտնում էր, որ հայկական ձայնագրությունը շատ անմշակ է, ունի բազմաթիվ թերություններ և մի այնպիսի գործ, ինչպիսին Եկմալյանի մշակած Պատարագն է չի կարելի տպագրել նման թերամշակ սիստեմով։ Այն պետք է տպագրել եվրոպական զարգացած նոտագրությամբ, որն այժմ ընդունված է ամբողջ աշխարհում։ Ինչ վերաբերում է Սիրոդի առաջարկին՝ էջմիածնում ստեղծել հատուկ հանձնաժողով հայկական ձայնագրության կանոնավորման և նրա թերությունները վերացնելու նպատակով, այդ կարելի է իրագործել Եկմալյանի Պատարագից անկախ, որովհետև դա հեշտ գործ չէ և երկար ժամանակ կպահանջի։ Իսկ հայ հասարակությունն անհամբեր սպասում է Եկմալյանի Պատարագի տպագրությանը, որովհետև նրա առանձին հատվածները լսելով ու հավանելով, փափագում է լսել նաև ամբողջ Պատարագը։ Իր հոդվածի վերջում նա գրում էր. «Որքան որ բարակ աղանք և մաղենք, դարձյալ մի հատ Եկմալյանց կտտանանք, որ, միաժամանակ հայկական և եվրոպական երաժշտության մեջ հմուտ լինելով, մեր հայոց հոգևոր և աղգային-ժողովրդական երգեցողության կանոնավոր զարգացման և մշակման գործի մեջ մեծ դեր կարող էր խաղալ, եթե միջոց տրվեր նրան»։

Այս բանավեճին մասնակցում են նաև «Արձագանք», «Տարազ», «Հանդես ամսօրյա» և այլ պարբերականներ, որոնք բոլորն էլ գտնում էին անհրաժեշտ, շուտափույթ կերպով տպագրել Եկմալյանի Պատարագը, չսպասելով այն բանին, թե երբ կմշակվի հայկական ձայնագրությունը։

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Հանդես ամսօրյա»-յի եզրակացությունն այս հարցի մասին։ Արձանագրելով այն, որ Պատարագի «ներդաշնակությունը շատ լավ է և պատիվ պիտի բերե պ. Եկմալյանին», հանդեսը եզրափակում է. «Համենայն դեպս ուրախություն կզգանք, երբ էջմիածնի վճռով իսկ պիտի ջախջախի այն ընդհանուր տարածված սխալ կարծիքը, թե հայերեն երգեցողությունն եվրոպական նոտաներու վերածելով կանոնավորելն, հակառակ է հայ եկեղեցվո հոգվույն, և է նորասիրություն։ Նույն դատապարտությունը պիտի ընեին, եթե այս երաժշտասեր դարուս մեջ ապրեին Շնորհալիները»[29]։

Նրանք, ովքեր պնդում էին, թե Եկմալյանի Պատարագը պետք

---

[29] «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1896, № 9, էջ 287։

է տպագրել հայկական ձայնագրությամբ, նկատի ունեին այն, որ հայկական դպրոցների երգեցողության դասատուները ծանոթ չեն եվրոպական նոտագրությանը և դպրոցներում անցնում են հայկական ձայնագրություն։ Հետևապես եվրոպական նոտագրությամբ տպագրված Պատարագն անմատչելի կլիներ նրանց համար։

Պատասխանելով նման հարցադրմանը, Վիրգիլիոս կեղծանվամբ մի հայ երգիչ, որն Իտալիայում ձայնամշակմամբ էր զբաղվում, «Նոր դար»-ի խմբագրությանն ուղարկած իր նամակում գրում է. «Մենք մի սխալ գաղափար ենք կազմել. ձայնագրությունը հարկավոր ենք համարում միայն եկեղեցական երգերի ժամանակ. բայց չէ՞ որ մենք էլ մարդիկ ենք, բացի հոգևորից, ունենք և աշխարհական երգեր, զգացմունք ունենք, և եթե այսօր զարգացած չենք այնքան, որ կարողանանք ունենալ մեր սեփական մշակված մուզիկան, գոնե մենք պետք է հուսանք, որ մի ժամանակ կարող ենք պահանջ զգալ մուզիկայի, իսկ դա ժամանակով է գալիս, երբ ձգտում ես ցույց տալիս»[30]։ Իր նամակում նա անդրադառնալով հայկական ձայնագրությանը, հարց է դնում այն մասին, որ եթե մենք կարող ենք մեներգեր ու խմբերգեր ձայնագրելիս մի կերպ «յոլա գնալ» հայկական ձայնագրությամբ, ապա ի՞նչ անենք այն դեպքում, երբ անհրաժեշտ կլինի օպերա, օրատորիա և նվագախմբային այլ ստեղծագործություններ գրել։ Չէ՞ որ հայկական ձայնագրությունը բոլորովին հարմար չէ այդպիսի ստեղծագործությունների ձայնագրման համար, մինչդեռ եվրոպական նոտագրությամբ շատ հեշտությամբ կարելի է այդ խնդիրն իրագործել։

Ելնելով այդ նկատառումներից նա գտնում է, որ հայկական ձայնագրությունը պետք է թողնել միայն հոգևոր ճեմարանում, իսկ մնացած բոլոր դպրոցներում ավանդել եվրոպական նոտագրություն և դրանով իսկ նախապատրաստել երիտասարդությանը հաղորդակից դառնալու զարգացած երաժշտության հարուստ գանձերին։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, այս հարցադրումը միանգամայն ճիշտ էր և առաջարկն էլ տեղին։ Ընդհանրապես այս բանավեճի ընթացքում քննարկված հարցերը շատ կենսական էին հայ իրականության համար։ Ի պատիվ Մակար Եկմալյանի պետք է ասել, որ նա վաղուց էր հասկացել խնդրի էությունը և ոչ միայն իր Պատարագը տպագրել տվեց եվրոպական նոտագրությամբ, այլև ներ-

---

[30] «Նոր դար», Թիֆլիս, 1896, № 34։ Մեր կարծիքով Վիրգիլիոսը Մակար Վարգիկյանն էր, որն այս տարիներին Իտալիայում ձայնամշակմամբ էր զբաղված։

սիսյան դպրոցում աշխատանքի անցնելով, սկզբից ևեթ դասավանդում էր եվրոպական նոտագրություն։ Հետագայում, երբ Կոմիտասը Բեռլինից վերադարձավ, նույնը կատարեց նաև էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, թեև ինչպես Ներսիսյան դպրոցում, նույնպես և Գևորգյան ճեմարանում ծրագրերով չէր նախատեսվում այդ։

Գևորգ Դ կաթողիկոսի հրամանով դպրոցներում ամենուրեք մտցված էր հայկական ձայնագրության դասավանդում և այդ բանն ապահովելու համար հետզհետե տպագրվեցին դասագրքեր, որոնք կազմվում էին ժամանակի երաժիշտ-մանկավարժների կողմից։ Դրանցից առաջինը Նիկողոս Թաշճյանի դասագիրքն էր[31], որ լույս տեսավ 1874 թվականին Վաղարշապատում և կոչվում էր «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց» (54 էջ)։ Այս դասագիրքը կազմվեց Գևորգ Դ կաթողիկոսի հանձնարարությամբ և նպատակ ուներ օգնել Ն. Թաշճյանի կողմից էջմիածնում պատրաստվող այն սաներին, որոնք ցրվելով Հայաստանի տարբեր կողմերը, դպրոցներում պիտի ավանդեին հայկական ձայնագրություն։ Բացի ձայնանիշների, ռիթմական նշանների, ձայնահատի, բարձրանիշի, խրոմատիկ փոփոխության նշանի (կիսվեր-կիսվար), ձայնառության, լադերի հիմնական աստիճանների և ձայնաշարերի մասին գաղափար տալուց, այստեղ բնութագրված էին նաև ութ ձայնեղանակները և բերված էին օրինակներ որպես վարժության նյութ։ Այս դասագրքի կարևոր առանձնահատկությունն այն էր, որ նա հնարավորություն էր ընձեռում սովորողին հեշտությամբ և կարճ ժամանակում տիրապետել հայկական ձայնագրության սիստեմին և ազատորեն օգտագործել այն ինչպես նոր ձայնագրություններ կատարելու, նույնպես և եղած ձայնագրությունները վերարտադրելու համար։ Սա շատ կարևոր հանգամանք էր, որովհետև դրանից առաջ Կ. Պոլսո դպիրներն ու տիրացուները հայկական դպրոցներում այդ դասընթացն անցնում էին տարիների ընթացքում և, այնուամենայնիվ, շատ քչերին էր հաջողվում տիրապետել հայկական ձայնագրությանը։

Թաշճյանի դասագրքի լույս տեսնելուց երկու տարի անց, 1876 թ. Թիֆլիսում լույս տեսավ Օզնիկ քահանա Երզնկյանցի

---

31 Սա իրոք լույս տեսած առաջին դասագիրքն էր, թեև դրանից առաջ Ե. Տրնտեսյանն արդեն կազմել էր «Հայկական ձայնագրության դասատետր»։ Այդ մասին նա գրում է «Ժամանակ» հանդեսի 1864 թ. № 38-ում տպագրված իր հոդվածում, հույս հայտնելով, որ ինքը կկարողանա փորձով կատարելագործել այն։ Ըստ երեվույթին այդ էլ թույլ չի տվել հրատարակելու այն։

«Հայկական ձայնագրության դասագիրքը»։ Այստեղ նույնպես տրված էր ութ ձայնեղանակների և նրանց դարձվածքների ձայնաշարերը, ինչպես և հայկական ձայնագրության սիստեմի բաղկացուցիչ տարրերի վերաբերյալ անհրաժեշտ տեղեկություններ։ Ի տարբերություն Թաշճյանի դասագրքի, այստեղ խրոմատիկ փոփոխությունների նշանակման համար մտցված է երկու նշան։ Լիմոնջյանի նախատեսած ~ նշանը գործածված է որպես կիսվեր (դիեզ), իսկ կիսվարի (բեմոլ) համար այդ նույն նշանի վրա ավելացված է գծիկ և նշանն ստացել է բոլորովին այլ տեսք։ Ինքնին այս միտքը հետաքրքիր էր, բայց օրինականություն չստացավ և առաջվա նման կիսվերն ու կիսվարը շարունակեցին նշանակվել միևնույն նշանով։

Այս երկու դասագրքերի համեմատությամբ ավելի ընդարձակ ու հիմնավոր էր դպիր Արշակ Բրուտյանի «Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության», որը լույս տեսավ 1890 թվականին Վաղարշապատում և նախատեսված էր «Հայոց եկեղեցական ծխական երկդասյան ուսումնարանների և միջնակարգ դպրոցների համար» (134 էջ)։ Դասագիրքը տպագրված էր Մակար Ա կաթողիկոսի հրամանով։ Այստեղ ամենայն բարեխղճությամբ և հանգամանորեն տրված են հայկական ձայնագրության բոլոր հիմնական տարրերի բնութագրումներն ու սահմանումները, ութ ձայնեղանակների սկսվածքներն ու ձայնաշարերը, ելևէջներն ու նրանց տեղափոխությունները։ Բացի այդ, բոլոր ձայների ու նրանց դարձվածքների վերաբերյալ բերված են շարականների օրինակներ իրենց սկսվածքներով։

Արշակ Բրուտյանի այս դասագիրքը կարելի է համարել ամենահաջողվածը հայկական ձայնագրության վերաբերյալ 19-րդ դարում լույս տեսած դասագրքերից։

Թվարկված դասագրքերից բացի, ժամանակին հայկական ձայնագրության վերաբերյալ մի դասընթաց էր կազմել նաև Հովհաննես Մյուհենտիսյանը։ Այս դասընթացի ստեղծման թվականն անհայտ է[32] և ձեռագիրն էլ կորել է։ Հետևապես մենք որևէ պատ-

---

32 Հ. Մյուհենտիսյանի ձեռագիր դասընթացի առաջաբանը տպագրված է Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույց»-ի 1914-ի 260—263-րդ էջերում։ Այնտեղ կարդում ենք. «Արդ թե որ մեր այս աշխատությունը միջոց մը ըլլա ազգերնուս մեջ այս արվեստը ծաղկելու, իհարկե ժամանակ մը ետև եկեղեցական բոլոր երգերն ալ կանոնավոր կերպիվ գրի կառնվին, և կարելի է որ թե Շարականը և թե Տաղարանը նոթայով տպվին. որով ընդհանրապես ամեն եկեղեցյաց մեջ կանոնավոր

կերացում չունենք այն մասին, թե ըստ էության ի՞նչ է իրենից ներկայացրել Մյուհենտիսյանի դասընթացը։ Ըստ երևույթին այն եղել է առաջիններից մեկը և որպես այդպիսին նրա գոյության փաստը ներկայացնում է պատմական հետաքրքրություն։

Հայկական ձայնագրության վերաբերյալ դասագրքերի տեսությունն ավարտելուց առաջ կուզենայինք նշել, որ մի այդպիսի դասագիրք կազմել է նաև Կոմիտասը էջմիածնի Գևորգյան Ճեմարանի աշակերտության համար, բայց այն կազմվել է ավելի ուշ՝ 20-րդ դարի սկզբներում (1903 թ.) և մնացել է ձեռագիր։

Հետաքրքրական է նշել, որ 19-րդ դարի վերջին քառորդում հայերեն լույս է տեսել ևս մի դասագիրք, որն ի տարբերություն նախորդների, նվիրված է եվրոպական նոտագրությանը։ Այն կոչվում է «Սկզբունք ձայնական երաժշտության եվրոպացվոց ի պետս վարժարանաց» և լույս է տեսել 1882 թվականին Վենետիկում։ Պարզ է, որ այն պիտի ծառայեր Մխիթարյանների վարժարանների համար իբրև դասագիրք, քանի որ միայն այդ վարժարաններում էին անցնում եվրոպական նոտագրություն։ Ընդամենը 67 էջից բաղկացած այս դասագիրքը երաժշտության տարրական տեսության դասագիրք է և բաղկացած է տեսական ու գործնական բաժիններից։ Տեսական բաժնում տեղեկություններ են տրված նոտաների, չափերի, պաուզաների, խրոմատիկ նշանների (դիեզ, բեմոլ, բեկար), նոտաների խմբավորումների, զարդախաղերի, ինտերվալիկայի, տեմպերի, փոխադրության և այլնի մասին, իսկ գործնական բաժնում բերված են նոտային օրինակներ աշակերտական վարժությունների համար։

Այս դասագիրքը հետաքրքիր է նաև նրանով, որ նրա վերջում բերված է գործածական տերմինների բառարան իտալերեն-հայերեն և հայերեն-իտալերեն բաժիններով։ Հայ երաժշտական գրականության մեջ հայտնի առաջին դեպքն է, որ եվրոպական նոտագրության վերաբերյալ լույս է տեսել առանձին դասագիրք և փորձ է արված երաժշտական տերմինների հայացման ուղղությամբ։ Սա հանդիսանում է մի շատ կարևոր գործի՝ հայկական երաժշտական տերմինաբանության ստեղծման սկիզբը։ Եվ որքան էլ թարգմանությունները լինեն արհեստական ու անընդունելի, այնուամենայնիվ,

---

և միակերպ ասությունը կտիրեր։ Հետևապես այս դասընթացը կազմված է Ն. Թաշճյանի դասագրքից և նրա ձայնագրություններից առաջ։ Այդ են ապացուցում վերոհիշյալ խոսքերը։

որպես առաջին փորձ, ունի կարևոր նշանակություն։ Այստեղ կարելի է գտնել և հաջողված շատ տերմիններ, որոնք ընդունվել և գործածության մեջ են մտել։ Թվենք դրանցից առավել հաջողվածները. համառոտություն (abbreviatura), հուշիկ (Adagio), կանդակաթ (affetuoso), սիրային (amoroso), հորդոր (andante), ներդաշնակություն (armonia), հանգիստ (comodo), աճեցնելով (crescendo), նվազեցնելով (decrescendo), քաղցր (dolce), վերջ (fine), հզոր (forte), հզորագույն (fortissimo), մոլեգին (furioso), վեհ (grave), թեթև (leggiero), վսեմ (maestoso), մեղեդի (melodia), չափացույց (metronomo), չափավոր (moderato), մեղմ (piano), մեղմագույն (pianissimo), հիմնաձայն (tonica) և այլն։

Եվ եթե հայ երաժիշտների ուշադրության կենտրոնում դրված չլիներ հայկական ձայնագրությունը և նրանց ուժերը կենտրոնացվեին եվրոպական նոտագրության ընդունման, հայ երաժշտական տերմինաբանության մշակման ու գործադրման վրա, անկասկած, ավելի մեծ արդյունքների կարելի էր հասնել։ Սակայն դրան մեծապես խոչընդոտում էր հայ եկեղեցին և հոգևորականությունը, որոնք կառչել էին հայկական ձայնագրությանը, վերցրել էին իրենց հովանու տակ և ամեն դյուրություն ստեղծում էին միայն նրանց համար, ովքեր այս կամ այն կերպ նպաստում էին այդ ձայնագրության պահպանմանը։ Պահանջվեց բավական երկար ժամանակ, որպեսզի հաղթահարվեր այդ դիմադրությունը և միայն դարավերջին հայ առաջադեմ մտավորականությանը հաջողվեց ապահովել եվրոպական նոտագրության ընդունումն ու գործադրումը։

Նույնը տեղի ունեցավ նաև բազմաձայնության ընդունման հարցում։ Այստեղ էլ տեղի ունեցավ համառ պայքար, մղվեցին երկարատև բանավոր ու գրավոր բանավեճեր, մինչև որ հայ հոգևորականությունը պաշտոնապես ընդունեց բազմաձայնությունը և աշխարհիկ երաժշտության հետ միասին այն գործադրվեց նաև հոգևոր երաժշտության բնագավառում։

Մեր պարբերական մամուլում հաճախ արծարծվել է նաև հայկական ժողովրդական երաժշտական ինքնուրույն ստեղծագործության գոյության և օտար ազդեցությունների հարցը։ Բուրժուական կոսմոպոլիտական տարրերը միշտ էլ հանդես են եկել այն պնդմամբ, որ հայերը ինքնուրույն ժողովրդական երաժշտություն չեն ունեցել և չունեն, որ եղածը ենթարկվելով հնդկա-պարսկական, արաբական ու ասորա-բյուզանդական ազդեցությունների, դարձել են անճանաչելի մի բան։ Նույնիսկ Մ. Եկմալյանի նման պատ-

թաստված երաժիշտը, որ գործնականում պետք է լավ գիտենար հայ երաժշտության բնույթն ու առանձնահատկությունները, իր Պատարագի առաջաբանում հայ երաժշտությունը ներկայացրել է իբրև «Պարսիկ-արաբացի երաժշտության» մի մասը, մի բան, որի դեմ առաջինը վճռականորեն առարկեց Կոմիտասն իր հայտնի գրախոսականում։ Այս արտառոց տեսակետը նույնպես պարբերաբար հանդես է եկել ընդունելով տարբեր երանգավորումներ, մինչև որ 1913 թ. Կոմիտասն իր «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» վերնագրով հոդվածով վերջնականապես ջախջախեց այն։

19-րդ դարի վերջում հայկական երաժշտագիտության մեջ կարևոր ներդրում է կատարել նաև Ք. Կարա-Մուրզան։ Նա իր հոդվածներում ու երաժշտական գրախոսականներում ոչ միայն զգալի տեղ է հատկացրել ռուսական ու արևմտաեվրոպական երաժշտական ստեղծագործությունների մասսայականացմանը, այլև հանդես է եկել սկզբունքային նշանակություն ունեցող հարցերի պարզաբանմամբ։ Նա մեծ եռանդով պաշտպանել է երաժշտական ստեղծագործության ժողովրդայնությունը, ռեալիզմն ու դեմոկրատիզմը։ Նա կրքոտ կերպով ու հետևողականորեն պայքարել է բոլոր նրանց դեմ, ովքեր երաժշտությունը համարել են թեթև ժամանցի առարկա։ «Սխալ կարծիք է, որ երաժշտությունը զվարճության համար է. օպերա դնանք, որ զվարճանանք։ Ընդհակառակը, երաժշտությունը շատ լուրջ ֆակտոր է մեզ հուզելու և ուղղելու համար»[33]։ Եվ իր միտքն ավելի պատկերավոր դարձնելու և հիմնավորելու համար դիմում է Հենդելի օրինակին, որն իր օրատորիաներից մեկի կատարումից հետո լսելով արքայի խոսքերը՝ «Շնորհակալություն, Հենդել, որ մեզ զվարճացրիր», բացականչել է. «Ես նրա համար չեմ գրել, որ ձեզ զվարճացնեմ, այլ նրա համար, որ ձեր պակասություններն ուղղեմ»։ Այսպես է նա հասկանում արվեստի հասարակական ֆունկցիան, այն կոչված է դաստիարակելու հասարակությանը, բարձրացնելու նրա էսթետիկական ճաշակը և բավարարելու նրա գեղարվեստական բարձր պահանջները։ Այս իմաստով նա առանձնապես մեծ հույսեր է կապում թատերական բեմի և հատկապես օպերային ներկայացումների հետ։ «Թատրոնը մեծերի ուսումնարան է և կրթում է նրանց»,—բացականչում է նա, կարծես կրկնելով Մ. Նալբանդյանի հայտնի մտքերը հայկական ազգային թատրոնի մասին։ Այդ պատճառով էլ նա գտնում է, որ

---

[33] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 նոյեմբերի, 1899, № 207։

«իր այդ աղնիվ նպատակն իրագործելու համար թատրոնը պետք է դառնվի աղնիվ մարդկանց ձեռքերում և ապա այն իր գներով պետք է մատչելի լինի թե ունևորին և թե չունևորին»[34]։

Կարա-Մուրզան սինթետիկ արվեստի կողմնակից էր և ձգտում էր այն բանին, որ օպերային ներկայացումներում իրենց բարձրության վրա գտնվեն նրա բոլոր բաղկացուցիչ մասերը։ «Օպերան իր մեջ պարունակում է չորս գեղարվեստ՝ բանաստեղծություն, նկարչություն, դրամատիկական արվեստ և երաժշտություն։ Եթե օպերայում հեղինակության, կամ ներկայացման կողմից գեղարվեստի այս չորս ճյուղերից մեկը թույլ կամ պակասավոր լինի, օպերան շատ բան կկորցնի իր կոչման համար։ Բեմի կոչումն է ցույց տալ մարդկության սխալները և այդպես ուղղել մարդկանց, որոնք, որքան էլ կրթված լինեն միշտ թերուս են։ Զբաղվականանալով ձեռքի տակ եղած բանաստեղծության, նկարչության և դրամատիկական արվեստի միջոցներով, բեմը իր նպատակին ավելի լավ հասնելու համար, դիմում է չորրորդ գեղարվեստին, այն է երաժշտության, որը ազդեցության համար ամենազորեղ և անփոխարինելի միջոցն է»[35]։ Ընդգծելով հանդերձ երաժշտության առաջնակարգ նշանակությունը օպերային ստեղծագործության մեջ, այնուամենայնիվ, նա գտնում է, որ «ներկայացումների ներգործության համար հարկավոր է բեմական ամբողջություն»[36], որովհետև օպերայի մեջ սինթեզված արվեստներից յուրաքանչյուրն իր ներգործության մասն ունենալով, բոլորը միասին ավելի ուժեղ ազդեցություն են գործում ունկնդիրների վրա։ Օպերային թատրոնի մասին Կարա-Մուրզան շատ բարձր կարծիքի է. «Մարդկությունը եթե կարողացել է հաստատել մի բարձր հիմնարկություն, դա այս տաճարն է, ուր երեք մեծ պրոֆեսորներ մեզ դաս են տալիս, դրանք են—թատերագրության հեղինակը, երաժշտության հեղինակը և դերակատարը։ Չնայելով, որ երեք անձ են, բայց գաղափարը մի է»[37]։

Օպերային թատրոնի այս բարձր նշանակությունն էր աչքի առաջ ունենում Կարա-Մուրզան, երբ իր երաժշտական-հրապարակախոսական ելույթներում այդքան մեծ ուշադրություն էր նվիրում օպերային ներկայացումների վերլուծությանը, օգնելով ունկնդիր

---

[34] «Մշակ», Թիֆլիս, 11 մայիսի 1900, № 86։
[35] «Մշակ», Թիֆլիս, 23 հոկտեմբերի 1899, № 197։
[36] «Մշակ», Թիֆլիս, 13 նոյեմբերի 1899, № 212։
[37] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 նոյեմբերի 1899, № 207։

հասարակությանն ավելի լավ հասկանալ բեմադրվող օպերաների բովանդակությունն ու դեղարվեստական առանձնահատկությունները, կողմնորոշվել կատարողական արվեստի հարցերում ու տարբերել վատը լավից։ Այդ նույն նպատակով էլ նա ձեռնարկում էր ինքնուրույն օպերա ստեղծելուն։ Մենք նկատի ունենք «Շուշան» օպերան, որը դժբախտաբար մնաց անավարտ։ Այդ նույն նպատակն էր հետապնդում նաև օպերային դասական ստեղծագործություններից մեկի՝ Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայի հայերեն թարգմանության բեմադրությունը Բաքվում իրագործելու ժամանակ, ինչպես և Խ. Դալֆայանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը Հովհաննես Աբելյանի հետ միասին Բաքվում և Շուշում իր երաժշտությամբ ներկայացնելիս, երբ ինքը հանդես էր գալիս որպես դիրիժոր և ներկայացումների կազմակերպիչ։ Ամենուրեք նա ձգտում էր հայ հասարակության լայն խավերի երաժշտական դաստիարակության կազմակերպմանը, քանի որ դա էր իր բովանդակ համերգային գործունեության և երաժշտական-հրապարակախոսական սիստեմատիկ ելույթների նպատակը։ Երաժշտության դաստիարակչական դերի ընդգծումը նրա համար ծառայել է որպես չափանիշ այս կամ այն ստեղծագործության արժեքի գնահատման հարցում։ Նույնիսկ ժողովրդական երաժշտության նմուշների կատարման հարցում նա դարձյալ մնում է անզիջում և գտնում է, որ «կոնցերտի նպատակը այն չէ, որ լոկ ժողովրդական երգեր դնենք բեմ, այլ ժողովրդական երգերը այնպես մշակված ցույց տանք, որ ճաշակ զարդացնենք»[38]։ Ինքը Կարա-Մուրզան ոչ միայն գրավոր ելույթներով, այլև իր ամբողջ գործունեության ընթացքում հետապնդել է այդ նպատակը։

Իր էսթետիկական ըմբռնումներով նա սերտորեն կապված լինելով Միքայել Նալբանդյանի էսթետիկայի հետ և գործնական աշխատանքում ղեկավարվելով նրա գաղափարներով, Կարա-Մուրզան միաժամանակ հետևում էր ռուսական երաժշտությանը և իր հոդվածներում ու գրախոսականներում հաճախ անդրադառնալով այնտեղ արծարծված խնդիրներին, կոնկրետացնում էր հայ իրականության պայմաններից ելնելով և օգտագործում դրանք հայկական երաժշտական մշակույթի զարդացման համար։

Իհարկե սխալ կլիներ կարծել, որ Կարա-Մուրզան իր երաժշտական-հրապարակախոսական գործունեության ընթացքում, իր

---

[38] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 սեպտեմբերի 1900 թ., № 166։

հոդվածներում ու գրախոսականներում միշտ էլ գտնվել է ժամանակակից առաջավոր երաժշտագիտության մակարդակին և արծարծված բոլոր հարցերին տվել է ճիշտ գնահատական և կամ թե ճիշտ է վերլուծել երաժշտական այս կամ այն ստեղծագործությունը[39]։ Անառարկելի է այն, որ նա իր ամբողջ էությամբ լինելով դեմոկրատական արվեստի առաջամարտիկ, հիմնականում այդ դիրքերից էլ մոտեցել է խնդիրների լուսաբանմանը։ Սակայն նրա աշխարհայացքի, նրա էսթետիկական ու քաղաքական ըմբռնումների մեջ կար որոշ սահմանափակություն և այդ հաճախ իր կնիքն էր դնում նրա հոդվածների ու գրախոսությունների վրա։ Այդ սահմանափակության և որոշ հակասությունների առկայությամբ հանդերձ, Կարա-Մուրզայի երաժշտական-հրապարակախոսական և ընդհանրապես նրա բազմակողմանի գործունեությունը հայ երաժշտության զարգացման գործում ունեցավ իր արդյունավետ ազդեցությունը և փաստորեն 19-րդ դարի վերջին քառորդը մեր երաժշտության պատմության մեջ մտավ որպես բազմաձայնության ընդունման և պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ըստ ամենայնի օգտագործելու շրջան և այդ գործի նախաձեռնողն ու առաջամարտիկը Քրիստափոր Կարա-Մուրզան էր։

Հայ երաժշտագիտության մեջ նորույթներ բերեցին նաև կոմպոզիտոր Ն. Տիգրանյանի հոդվածները, որոնց մեջ առաջին անգամ քննարկման ու բնութագրման առարկա դարձան դասական մուղամները ու հայ ժողովրդական պարեղանակները։ Լինելով այդ բնագավառի խոշոր գիտակ և տարիներ շարունակ զբաղվելով մուղամների ու պարեղանակների դաշնամուրային մշակմամբ, Տիգրանյանը միակն էր մեր կոմպոզիտորներից, որ հանդես եկավ իր ուսումնասիրություններով և փորձեց ռուսական ու եվրոպական երաժշտական հասարակայնությանը ծանոթացնել Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական ստեղծագործության այդ կատարյալ նմուշների հետ՝ անելով նախնական դիտողություններ նրանց առանձնահատկությունների մասին։

Կարևոր է հիշատակել նաև 1898 թվին Մոսկվայում հրատարակված «Братская помощь» ժողովածուի մեջ զետեղված հոդվածը նվիրված հայ երաժշտության անցյալին։ Այդ հոդվածը, որն

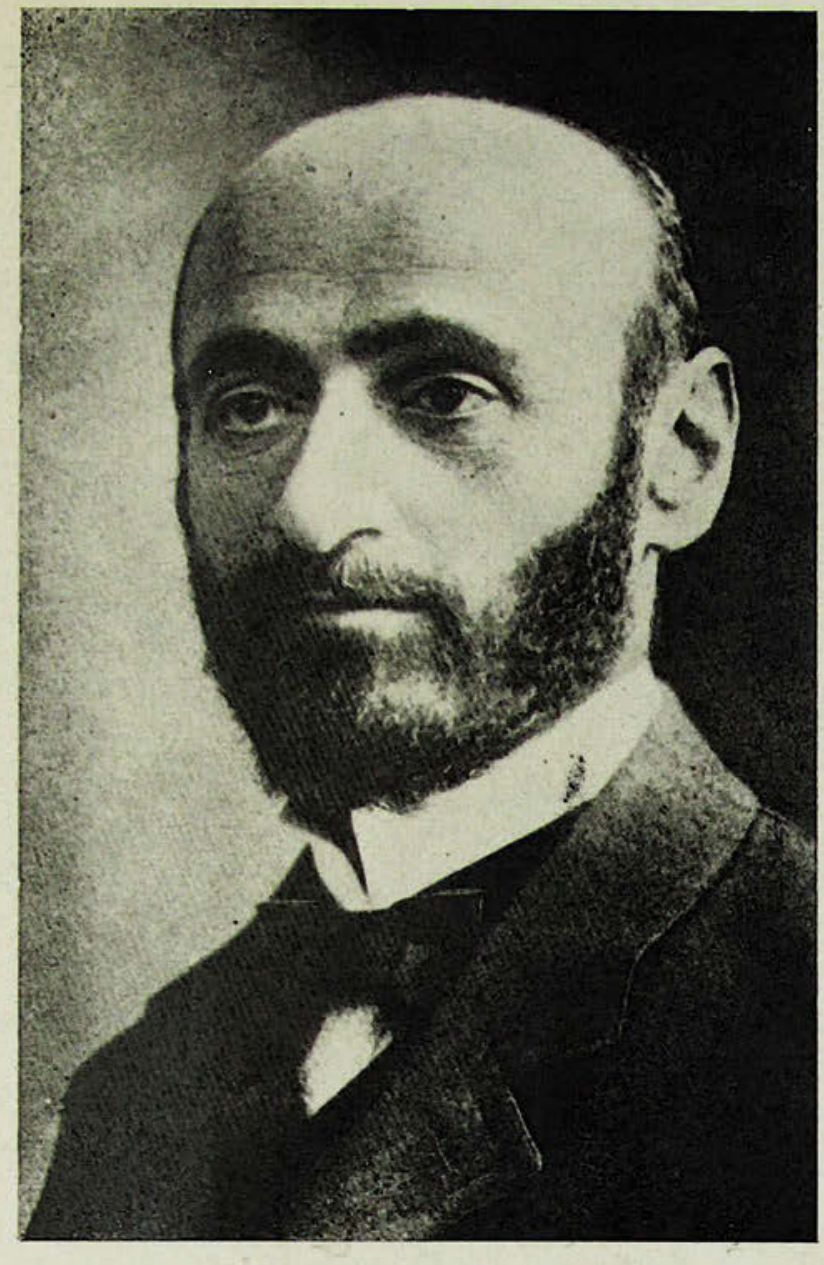
---

39 Կարա-Մուրզայի էսթետիկական և քաղաքական ըմբռնումների ավելի հանգամանալից վերլուծությունն ընթերցողը կգտնի մեր «Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ» գրքում, ԳԱ հրատ., Երևան, 1956, էջ 203—252։

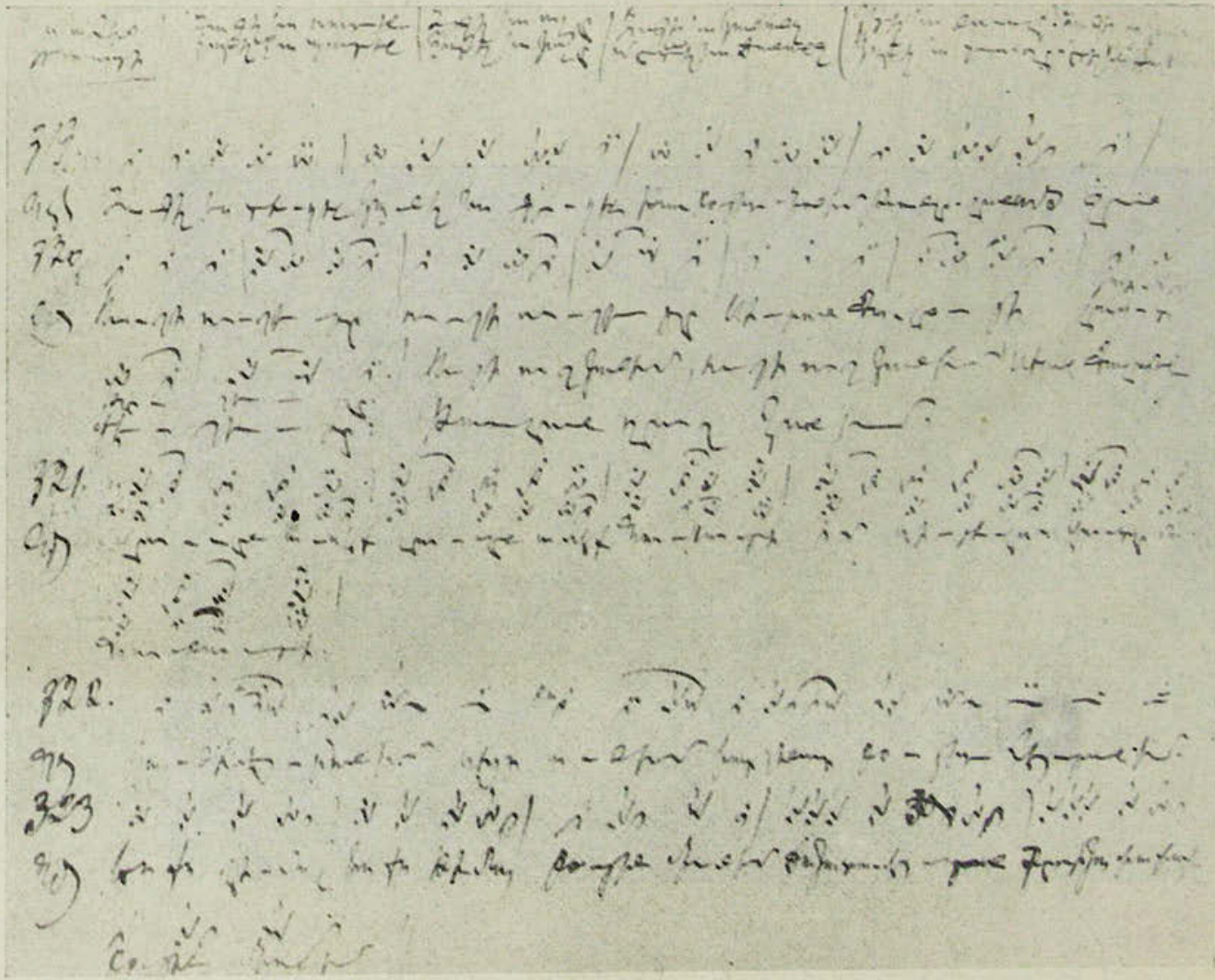
ստորագրված էր Կ. Ս., պատկանում է դիրիժոր Կոնստանդին Սարաջևի գրչին։

Նրա մեջ ամփոփ գաղափար է տրված հայ երաժշտական մշակույթի մասին, ճիշտ բնութագրելով թե անցյալի և թե ներկայի երևույթները։

19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտագիտության կարևոր վաստակը պետք է համարել նաև այն, որ հայկական ձայնանիշներով ձայնագրվեց ու հրատարակվեց հոգևոր երաժշտության բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք հիշողությամբ պահպանվելու շնորհիվ մշտապես ենթակա էին օտար ազդեցությունների և աղավաղվելով կորցնում էին իրենց ազգային նկարագիրը։ Ուսումնասիրական աշխատանքի տեսակետից էլ հայ հոգևոր երաժշտությունը գրավում էր առաջնակարգ տեղ և միայն դարավերջում հնարզհետե առաջին պլանի վրա քաշվեցին ժողովրդական և գուսանական երաժշտության ուսումնասիրության հարցերը, որոնք և հանդիսացան հաջորդ շրջանի հայ երաժշտագիտության կենտրոնական հարցերը։



Նկ. 19. Կոմիտաս



Նկ. 20. Էջ Կոմիտասի ձայնագրումներից

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԵՐԿՈՒ ՏԱՍՆԱՄՅԱԿՈՒՄ

ԳԼՈՒԽ I

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

1. ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ–ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐԸ ԱՐՆՎԵԼՅԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

19-րդ դարի վերջին տասնամյակում և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում, երբ Արևմտյան Եվրոպայի երկրները և Ռուսաստանը թևակոխեցին կապիտալիստական հասարակության վերջին՝ իմպերիալիզմի ստադիան, որը Լենինի բնորոշմամբ, հանդիսանում է նախվող կապիտալիզմի, իմպերիալիստական պատերազմների ու պրոլետարական հեղափոխությունների ժամանակաշրջան, հայ ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցան մեծ տեղաշարժեր։ Նրա բազմադարյան պատմության մեջ դա ողբերգական, ցցնցող իրադարձություններով հագեցված ժամանակաշրջաններից թերևս ամենաողբերգականն էր։ Եվրոպական իմպերիալիստական պետությունների թույլտվությամբ ու գաղտնի հրամանով, թուրքական ոճրագործ կառավարությունը 19-րդ դարի վերջերից ու հատկապես համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին Արևմտյան Հայաստանում իրագործեց հայերի իսպառ ոչնչացման իր հրեշավոր ծրագիրը. երկու միլիոնից ավելի մարդ տեղահան արվեց պատմական Հայաստանի տերիտորիայից, գլխովին կոտորվեց, իսկ ողջ մնացած բեկորները ցրիվ եկան աշխարհով մեկ՝ բռնելով գաղթի ճանապարհը և կոտորվելով սովից ու համաճարակներից։ Պակաս մնացածը լրացրեց դաշնակցական թափթփուկների անփառունակ տիրապետության տարիներին սկսված հայ-թուրքական պատերազմը, երբ արյունաքամ հայ ժողովուրդը կանգնեց ֆիզիկական բնաջնջման անդունդի եզրին։ Եվ միայն Հոկտեմբերյան

սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունն ու Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատումը կանխեցին հայ ժողովրդի հնարավոր ազգովին ոչնչացումը։

Ողբերգական այդ տարիներին ռուս ժողովուրդը օգնության ձեռք մեկնեց բազմաչարչար հայ ժողովրդին և արեց հնարավոր ամեն բան նրա փրկության համար։ Այդ օգնության շնորհիվ հայ ժողովուրդը կարողացավ պահպանել ու զորացնել իր մշակութային արժեքները և ձեռք բերել նշանակալից նվաճումներ գրականության ու արվեստի բոլոր բնագավառներում։

Հանդես եկան բազմաթիվ գրողներ, նկարիչներ ու քանդակագործներ, կոմպոզիտորներ ու թատերական գործիչներ, որոնք հիմնվելով նախորդ ժամանակաշրջանում ձեռք բերված նվաճումների վրա, հայ գրականությունն ու արվեստը բարձրացրին զարգացման նոր աստիճանի և վերջնականապես ձևավորեցին մեր դասական գրականությունն ու արվեստը։ Գրականության մեջ Հ. Հովհաննիսյանը, Հ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Մուրացանը, Ալ. Ծատուրյանը, Նար-Դոսը, Վ. Տերյանը, Դ. Վարուժանը, Մ. Մեծարենցը, Ե. Օտյանը, Ա. Արփիարյանը, Հ. Հակոբյանը, Շ. Կուրղինյանը, նկարչության և քանդակագործության բնագավառում— Վ. Սուրենյանցը, Գ. Բաշինջաղյանը, Ե. Թադևոսյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Մ. Աղաջանյանը, Ա. Տեր-Մարուքյանը, Հ. Գյուրջյանը, թատրոնում—Սիրանույշը, Օ. Սևումյանը, Հ. Աբելյանը, Մ. Մանվելյանը, Հասմիկը, Օ. Գուլազյանը, Ա. Ոսկանյանը, Վրույրը, Իս. Ալիխանյանը և ուրիշներ, որոնցից շատերն իրենց բեղմնավոր գործունեությունը շարունակեցին նաև սովետական իշխանության տարիներին, հայ ժողովրդին մատուցեցին խոշոր ծառայություններ՝ ստեղծելով բազմաթիվ մեծարժեք գործեր ու հարստացնելով նրա դասական արվեստի գանձարանը։

Ետ չմնաց նաև երաժշտությունը, որի պատմության մեջ 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակը նշանավորվեց որպես հայ դասական երաժշտության ձևավորման, երաժշտական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի զարգացման, երաժշտական-կատարողական արվեստի և երաժշտագիտության նշանակալից վերելքի մի ժամանակաշրջան։ Այս շրջանը սերտորեն կապված է հայ դասական երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասի անվան հետ։ Նախորդ շրջանում հայ կոմպոզիտորների ձեռք բերած նվաճումների և համաշխարհային երաժշտության հարուստ փորձի օգտագործման ճանապարհով Կոմիտասն ստեղծեց հայկական երաժշտության ազ-

գային ոճը՝ իբրև հիմք ընդունելով հայ գեղջուկ երգը, որն ամենից ավելի անաղարտ վիճակում էր մնացել և ուներ պոտենցիալ մեծ հնարավորություններ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հետագա զարգացման համար։ «Կոմիտասի ստեղծագործությամբ հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունն իր զարգացման մեջ կատարում է հսկայական թռիչք և իր բովանդակության խորությամբ, լեզվի ազգային ինքնատիպությամբ ու պրոֆեսիոնալ վարպետության աստիճանով կանգնում է մինչսովետական ժամանակաշրջանի հայ առաջավոր ժողովրդա-ռեալիստական պոեզիայի և արձակի լավագույն նվաճումների կողքին»[1]։

Այս նույն ժամանակաշրջանը նշանավորվեց նաև համաշխարհային համբավի հասած մի այլ խոշորագույն կոմպոզիտորի՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործությամբ, մի կոմպոզիտոր, որին հայ երաժշտությունը պարտական է սիմֆոնիկ, օպերային, կամերային-գործիքային և վոկալ-ռոմանսային ժանրերի բնագավառում ձեռք բերած խոշոր նվաճումներով։ Կոմիտասի հետ միաժամանակ հանդես գալով, նա իր ստեղծագործության մեջ խտացված կերպով արտացոլեց այն ամենը, ինչ ստացել էր ռուսական առաջավոր երաժշտական մշակույթից և դրանով իսկ բարձրացրեց հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մակարդակը՝ դառնալով երաժշտական կլասիկայի ականավոր դեմքերից մեկը։

Կոմիտասից և Ալ. Սպենդիարյանից բացի այս շրջանում հանդես եկան մի ամբողջ շարք հայ կոմպոզիտորներ, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ հարստացրին հայ երաժշտությունը։ Դրանցից են՝ Ա. Տիգրանյանը, Ռ. Մելիքյանը, Ե. Բաղդասարյանը, Գ. Սյունին, Սպ. Մելիքյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ա. Մանուկյանը, Մ. Բարխուդարյանը, Ա. Մայիլյանը, Մ. Միրզոյանը և ուրիշներ, որոնցից շատերն իրենց բեղմնավոր գործունեությունը շարունակեցին նաև հետագա շրջանում՝ դառնալով սովետահայ երաժշտական մշակույթի ակտիվ կառուցողներ։

Հայ երաժշտության պատմության նախորդ շրջաններում նկատված երաժշտական գործիչների ցրվածությունը շարունակվեց նաև այս տասնամյակներում։ Հանդես եկած հայ կոմպոզիտորներն առաջվա նման հիմնականում գործում էին բուն Հայաստանի սահմաններից դուրս։ Իրրև բացառություն պետք է նշել Կոմիտասի

---

[1] Ալ. Շահվերդյան, *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 190։

գործունեության 1900—1910 թվականների շրջանը, որը հիմնականում ընթացավ էջմիածնում, բայց, ինչպես կտեսնենք հետագայում, նա էլ ստիպված եղավ հեռանալ Հայաստանից և հիմնվել Կ. Պոլսում։ Ի տարբերություն նախորդ շրջանների, ռուսահայ իրականության մեջ այս տասնամյակների ընթացքում ստեղծվեցին երաժշտական մի քանի ընկերություններ, որոնք աշխատում էին կազմակերպված հունի մեջ դնել հայ երաժշտության զարգացումը։ Այդ ընկերությունները նույնպես ցրված էին մշակութային տարբեր կենտրոններում՝ Թիֆլիսում, Բաքվում, Մոսկվայում, Պետերբուրգում և այլուր։ Միայն Թիֆլիսում իրար հետևից կազմակերպվեցին մի քանի ընկերություններ. «Արևելյան երաժշտական ընկերություն» (1907), «Երաժշտական լիգա» (1908), «Հայկական խմբերգային ընկերություն» (1910), «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերություն» (1912)։ 20-րդ դարի սկզբում գոյություն ունեին նաև «Պետերբուրգի հայ գեղարվեստական ընկերությունը» (1903), «Հայ երաժիշտ թևորեահիկների ընկերությունը» (1919, Թիֆլիս), «Մոսկվայի հայ խմբերգային ընկերությունը» և այլն։ Այս ընկերություններն իրենց շուրջը համախմբելով հայ կոմպոզիտորներին ու երաժիշտ-կատարողներին, ամեն կերպ աշխատում էին նպաստել հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացմանը։ Նրանց աշխատանքներին գործոն մասնակցություն էին ցուցաբերում նաև ռուս և ուկրաինացի կոմպոզիտորներ, նույնիսկ հանդես գալով իբրև այդ ընկերությունների կազմակերպիչներ[2]։ Այս ընկերությունները պետական օժանդակություն չէին ստանում։ Նրանց նյութական միջոցները գոյանում էին անդամավճարներից և կազմակերպված համերգներից։ Նրանց գլխավոր նպատակը հայկական երաժշտության պրոպագանդն էր։ Գոյացած գումարներով նաև օգնություն էր կազմակերպվում կարիքավոր կոմպոզիտորներին, երաժիշտ-կատարողներին և ուսանող երիտասարդությանը։ Իրենց ծրագրերի իրագործման ընթացքում ընկերությունները հանդիպում էին ցարական կառավարության տարբեր օրգանների կողմից հարուցվող բազմաթիվ դժվարությունների, որոնց հաղթահարումը պահանջում էր մեծ ճիգ ու ջանք։

Վերը թվարկված երաժշտական ընկերություններից իրենց գոր-

---

[2] Օրինակ «Պետերբուրգի հայ գեղարվեստական ընկերությունը» կազմակերպվել է կոմպոզիտոր Գ. Ա. Կազաչենկոյի նախաձեռնությամբ։

ծունեության ծավալով հատկապես աչքի ընկան «Երաժշտական լիգան» և «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունը»։

«Երաժշտական լիգայի» կազմակերպման նախաձեռնությունը պատկանում էր կոմպոզիտորներ Ռ. Մելիքյանին և Ա. Մանուկյանին։ Լիգայի շուրջը համախմբելով Թիֆլիսի հայկական դպրոցների երաժիշտ-դասատուներին, նրանք նպատակ էին դրել հիմնովին բարելավել երաժշտության դասավանդման գործը դպրոցներում։ Իսկ դրա համար անհրաժեշտ էր նախ և առաջ ստեղծել նոր դասագրքեր ու ձեռնարկներ, հորինել ու տարածել երեխաներին մատչելի մանկական երգեր, նրանց ազատել հոգևոր և կեղծ հայրենասիրական ծանր ու դժվարամարս երգերից։ «Երաժշտական լիգայի» միջոցառումների շնորհիվ շուտով հրապարակ եկան Ա. Մանուկյանի «Փնջիկները», Ռ. Մելիքյանի և Ա. Մանուկյանի կազմած «Երաժըշտական այբբենարանը»։ Դպրոցական երգչախմբերի ստեղծումը, աշակերտական երեկույթների ու ցերեկույթների կազմակերպումը, երաժշտական դասավանդման մեթոդիկայի մշակումը և օրինակելի դասերի անցկացումը զգալի չափերով բարձրացրին դպրոցականների երաժշտական դաստիարակության գործի դրվածքը։

Առավել ընդարձակ գործունեություն ծավալեց Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունը, որի կազմակերպումից հետո «Երաժըշտական լիգան» փաստորեն միաձուլվեց նրա հետ։ Այս ընկերության կազմակերպման նախաձեռնողը հանդիսացավ Սպ. Մելիքյանը։ Ընկերության կազմակերպումը ողջունեցին Կոմիտասը, որն արդեն հեռացել էր էջմիածնից ու փոխադրվել էր Կ. Պոլիս, և բանաստեղծ Հ. Թումանյանը։ Վերջինս իր նամակում ոչ միայն լիասիրտ շնորհավորեց «Գրական ընկերության հրաշալի քրոջ» ծնունդը, այլև ընդգծեց նրա գլխավոր խնդիրները՝ հայերի մեջ տարածել «Արևմուտքի մշակված երգ ու երաժշտությունը» և ամենակարևորը՝ «հավաքել, ներդաշնակության բերել և զարգացնել արևվելքի ու մեր ժողովրդի երգն ու երաժշտությունը՝ հարազատ ձայների կախարդական աշխարհքը»[3]։ Եվ իրոք, Թիֆլիսի հայոց երաժըշտական ընկերությունն ընթացավ հենց այդ ուղիով։ Կարճ ժամանակում ընկերությունը կարողացավ իր շուրջը համախմբել զգալի

---

[3] Նամակը գրված է 1912 թ. դեկտեմբերի 30-ին և նույն օրը կարդացվել է Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության առաջին ընդհանուր ժողովում։ Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Հայպետհրատ, Երևան, 1945, էջ 382։

թվով կոմպոզիտորներ, երաժիշտ-կատարողներ ու երաժիշտ-դասատուներ, կազմակերպել ոչ միայն կամերային, այլև սիմֆոնիկ համերգներ, բացել երաժշտական դասընթացներ, հավաքել ժողովրդական երգեր, հրատարակել երաժշտական գրքեր ու ժողովածուներ։ Ընկերությունը հետզհետե ընդարձակելով իր գործունեության շրջանակները, ընդգրկեց ոչ միայն Անդրկովկասն ու Հյուսիսային Կովկասը՝ իր հետ կապելով այնտեղ գտնվող երաժիշտներին, այլև միջոցներ ձեռնարկեց Ռուսաստանում գործող հայ երաժիշտներին ներգրավելու ուղղությամբ։ Այս տեսակետից չափազանց կարևոր էր Ղրիմից Ալ. Սպենդիարյանին Թիֆլիս հրավիրելու և նրա ստեղծագործություններին նվիրված համերգ (1916 թ.) կազմակերպելու նախաձեռնությունը, որը կարևոր նշանակություն ունեցավ մեծ կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ հայկական թեմատիկան ուժեղացնելու և նրան հայ իրականության հետ ավելի սերտորեն կապելու տեսակետից։

Համաշխարհային իմպերիալիստական առաջին պատերազմի տարիներին ընկերությունը շարունակեց իր գործունեությունը՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման ու ձայնագրման գործին։ Դրա արդյունքն էր 1914 թ. գիտական արշավախմբի ուղարկումը Շիրակ, որի կազմում էին կոմպոզիտորներ Սպ. Մելիքյանը և Ան. Տեր-Ղևոնդյանը։ Արշավախմբի կողմից ֆոնոգրաֆով ձայնագրված ժողովրդական երգերը վերծանվեցին Սպ. Մելիքյանի կողմից և 1917 թվին հրատարակվեցին «Շիրակի երգեր» վերնագրով։ Այս ժողովածուն, Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերի ժողովածուներից հետո, իր արժեքով բարձր ժողովածուներից մեկն է և մեծ նշանակություն է ունեցել կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար՝ մինչև այժմ էլ ծառայելով որպես թեմաների հարուստ աղբյուր։

Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունն իր գոյությունը շարունակեց ընդհուպ մինչև սովետական կարգերի հաստատումը Անդրկովկասում։ Դրանից հետո նրա շուրջը համախմբված երաժշտական գործիչների մի մասը փոխադրվեց Սովետական Հայաստան, իսկ մյուս մասը համախմբվեց Թիֆլիսի ու Բաքվի հայ արվեստների տան երաժշտական սեկցիաների շուրջը՝ նոր պայմաններում շարունակելով ստեղծագործական ու երաժշտական-մանկավարժական աշխատանքը։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը և Թիֆլիսի Ներսիսյան

դպրոցը շարունակում էին դաստիարակել զգալի թվով երաժշտական գործիչներ։ Այս գործում առանձնապես մեծ է Կոմիտասի և նրա ավագ աշակերտ Սպ. Մելիքյանի վաստակը։ Երաժշտական հատուկ դպրոցների բացակայության պայմաններում դրանք հանդիսանում էին միակ օջախները, որոնք պատրաստում էին երաժշտության ուսուցիչներ ու խմբավարներ։ Դրանց պատրաստած կադրերն էին, որ իրենց ուսերի վրա տանում էին ժողովրդի և հատկապես աճող սերնդի երաժշտական դաստիարակության գործն ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ Անդրկովկասում, Հյուսիսային Կովկասում, Ղրիմում և այլուր։

Վերը մենք արդեն նշեցինք մշակութային այն խոշոր կենտրոնները, որոնք 20-րդ դարասկզբին շարունակում էին իրենց առաջնակարգ դերը խաղալ հայկական երաժշտության զարգացման գործում։ Գոյություն ունեին նաև այլ օջախներ, որոնք թեև նվազ չափերով, բայց ցուցաբերել են իրենց մասնակցությունն այդ գործում։ Այդ օջախներից են Ղրիմը, Նոր-Նախիջևանը, Արմավիրը, Աստրախանը, Ղզլարը, Մոզդոկը, Շուշին և այլ քաղաքներ, որտեղ զգալի քանակությամբ հայ ազգաբնակություն կար և առաջ էին բաշվում նշանավոր երաժշտական գործիչներ։ Բավական է հիշատակել կոմպոզիտոր Ռ. Մելիքյանին, ջութակահարներ Հ. Նալբանդյանին և Դ. Սողոմոնյանին, դիրիժոր Կ. Սարաջևին, կապելմեյստեր Ա. Թեյմուրազյանին և ուրիշների։

Համաշխարհային իմպերիալիստական առաջին պատերազմի տարիներին, հայերի մասսայական գաղթի հետևանքով, աշխարհի տարբեր երկրներում գոյանում են հայ մշակույթի նոր կենտրոններ, որոնք իրենց գոյությունը շարունակելով նաև հետագա տասնամյակներում, զգալի գործ են կատարում հայրենիքից հեռացած հայ մասսաների մեջ հարազատ արվեստի նկատմամբ սեր բորբոքելու և այն վառ պահելու, մշակութային արժեքները խնամքով պահպանելու և նոր արժեքներ ստեղծելու ուղղությամբ։ Այդպիսի կենտրոններ ստեղծվում են Ֆրանսիայում (Փարիզ, Մարսել), Եգիպտոսում (Կահիրե, Ալեքսանդրիա), Հյուսիսային Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում (Նյու-Յորք, Ֆիլադելֆիա, Բոստոն, Չիկագո), Հարավային Ամերիկայի երկրներում, Բալկանյան երկրներում և այլուր։ Նոր պայմաններում ստեղծված նման ցրվածության հետևանքով Թուրքիայում եղած մշակութային խոշոր օջախները կորցնում են իրենց նախկին նշանակությունը։ Դա հատկապես վերաբերում է Կ. Պոլսին, Իզմիրին և այլ հայաշատ կենտրոնների։

Մենք արդեն վերը տեսանք, թե 19-րդ դարի 60—70-ական թվականներին, «Ազգային սահմանադրության» ստեղծած բարենպաստ պայմաններում, մշակութային կյանքի ինչպիսի վերելք ստեղծվեց Կ. Պոլսում, Իզմիրում և հայ ազգաբնակություն ունեցող այլ քաղաքներում։ Սակայն ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, արյունարբու սուլթան Համիդի գահակալության ամբողջ շրջանում, տիրապետող դարձավ դաժան ռեակցիան, որի հետևանքով փակվեցին հայկական թատրոնները, արգելվեցին հայկական ներկայացումները, հետապնդվեցին ազգային բարեգործական ու մշակութային հաստատությունները, դպրոցների ծրագրերից հանվեցին բոլոր այն առարկաները, որոնք այս կամ այն կերպ կարող էին ազգային զգացմունքներ արթնացնել աշակերտության մեջ, բանտ նետվեցին բոլոր նրանք, ովքեր մասնակցում էին ազգային հաստատություններին և կամ իրենց գրական գործերում համարձակվում էին օգտագործել «հայ», «Հայաստան», «ազգ», «հայրենիք» և նման «վտանգավոր» բառեր։ Հետզհետե նոսրացան մշակույթի գործիչների շարքերը, որովհետև նրանք ովքեր ազատվեցին համիդյան ռեակցիայի ճանկերից, ապաստանեցան գաղթականության մեջ Կովկասում, Բալկանյան երկրներում, Ֆրանսիայում, Եգիպտոսում և այլուր։ Այդ բոլորի հետևանքով երբեմնի եռուն մշակութային կյանքը տեղի տվեց, անհետացավ ու փոխարինվեց գորշ առօրյայով։

Կ. Պոլսում և այլ քաղաքներում մշակութային կյանքը նկատելի աշխուժություն ստացավ Հյուրիեթի հռչակումից հետո, մինչև իմպերիալիստական առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Ահա այս շրջանում էր, որ Պոլիս տեղափոխվեց Կոմիտասը և իր ձեռքը վերցրեց երաժշտական կյանքի ղեկավարությունը։ Այս տարիներին լույս տեսան բազմաթիվ երգչարաններ, որոնց մի զգալի մասը ձայնագրյալ երգարաններ էին։ Կարելի է հիշատակել Զարդարյան եղբայրների «Ձայնագրված հայկական երգարանը», Հմայակ Ասրամյանցի ձայնագրյալ «Հայուն երգարանը», Հ. Մ. Աղնավուրի «Նոր երգարանը», Արամ Բժշկյանի «Քնար Արարատյան» և «Գարնան դայլայլիկները», Զարդարյան եղբայրների «Ընդարձակ հայկական երգարանը», Ահարոն Մսրլյանի «Քնար հայկականը» կիսամյա հանդեսը (լույս է տեսել միայն երեք համար) և այլն։ Լույս տեսան նաև Հարություն Սինանյանի «Մխություն և առաջադիմություն» քայլերգը, Ահարոն Մսրլյանի «Քայլերգ դյուցազանց»-ը և բազմաթիվ այլ գործեր։ Կազմակերպվում են երգչախմբեր ու նվագախմբեր («Քնար», «Մասիս» և այլն), տրվում են ինչպես այդ

խմբերի, նույնպես և նշանավոր արտիստների՝ թավջութակահար Տ. Ալեքսանյանի, ջութակահարներ Հայկ Կուտենյանի և Դավիթ Դավթյանի, դեռատի Հրաչուհի և Արտեմիս Էքսերճյան դաշնակահար քույրերի և այլոց համերգները։ Իսկ երբ 1910 թվականի հունիսի 10-ից Պոլիս է հասնում Կոմիտասը, երաժշտական կյանքի նուռզեռը հասնում է իր գագաթնակետին։ Կոմիտասի ղեկավարությամբ ու անմիջական մասնակցությամբ (որպես երգիչ ու խմբավար) տրված համերգները, նրա դասախոսությունները հայ երաժշտության մասին, հայկական կոնսերվատորիայի ստեղծման համար հատուկ հանձնաժողովի ստեղծումն ու պարբերական մամուլի էջերում հոդվածների հրապարակումը, 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախմբի ստեղծումը, այդ երգչախմբի անդամներից 16 հոգու ընտրումն ու հարմոնիայի դասընթացների կազմակերպումը—ահա կարևոր երևույթներից մի քանիսը, որոնք այնքան բնորոշ են այդ շրջանի համար։

Մի պահ թվում էր, թե սկսված երաժշտական շարժումը, միացած գրականության ու արվեստների ընդհանուր շարժմանը, կազմելու է հորդահոս մի գետ, որի սրընթաց հոսանքը չի կարողանա կասեցնել և ոչ մի խոչընդոտ։ Բայց ահա սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, Թուրքիան ներգրավվեց պատերազմի մեջ իբրև կայզերական Գերմանիայի դաշնակից։ Վրա հասավ չարագուշակ 1915 թվականը և երիտասարդ թուրքերը իրենց գերմանացի կոնսուլտանտների օգնությամբ դահճի սառնասրտությամբ իրագործեցին հայերի ազգովին ոչնչացման ոճրագործ պլանները։ Այն, ինչ 30 տարվա ընթացքում չէր հաջողվել արյունարբու Սուլթան Համիդին, նրա «քաղաքակիրթ» հաջորդներին հաջողվեց ընդամենը մի քանի ամսում։ Նրանց արնոտ ժանիքներն առաջին հերթին հոշոտեցին հայ ինտելիգենցիայի ընտրյալներին, ապա հայ ժողովրդի հոծ զանգվածներին՝ իրագործելով «Հայաստանն առանց հայերի» լոզունգը։ Այդ ընտրյալների թվումն էր նաև հանճարեղ Կոմիտասը, որը թեև հետագայում ֆիզիկապես վերադարձվեց աքսորավայրից, բայց խորապես վերապրելով իր ժողովրդի սոհալոր ողբերգությունը, հոգեպես ցնցվեց, իսկ մի տարի անց խախտվեց նրա բանականությունը և հայ ժողովուրդը զրկվեց նրա պայծառ մտքի արգասիքներից։

Համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո, երբ Թուրքիան էլ որպես պարտված պետություններից մեկը դուրս եկավ պատերազմից, արևմտահայերից շատերը վերադարձան Կ. Պոլիս,

մտածելով, թե արհավիրքն անցել է և նրանք կարող են առաջվա նման շենացնել իրենց օջախներն ու զարգացնել դարավոր մշակույթը։ Եվ իրոք 1918—1920 թվականներին Պոլսում դարձյալ նոուզևո սկսվեց։ Կազմակերպվեցին գրական-երաժշտական միություններ («Ատրուշան», «Արվեստասեր», «Նոր այգ», «Կոմիտասյան հինգ սաներ» և այլն), ստեղծվեցին երգչախմբեր ու նվագախմբեր, տրվեցին համերգներ ու երեկույթներ, վերականգնվեցին հայկական դպրոցներն ու հրատարակչությունները, տպագրվեցին ու տարածվեցին գրքեր, թերթեր ու ամսագրեր։

Հատկապես զգալի գործ կատարեցին կոմիտասյան հայտնի սաները, որոնք իրար վերադառած ձեռնարկեցին համերգներ ու երաժշտական ժողովածուների հրատարակություններ՝ նպատակ ունենալով առաջին հերթին իրենց մեծ ուսուցչի ժառանգությունը դարձնել ժողովրդի սեփականություն և օգնել նրա ապաքինման գործին։

Կոմիտասյան սաները՝ Բարսեղ Կանաչյանը, Մինրան Թումաճանը, Վարդան Սարգսյանը, Վաղարշակ Սրվանձտյանը և Հայկ Սեմերճյանը չմնացին Պոլսում, այլ մեկնեցին Փարիզ և շարունակեցին իրենց թերի երաժշտական-մասնագիտական ուսումը։ Թե ինչ արդյունքների հասան նրանք իրենց ստեղծագործական, երաժշտական-հասարակական, համերգային ու մանկավարժական աշխատանքի ընթացքում, այդ մենք կտեսնենք հետագայում։ Իսկ այժմ կցանկանայինք ավելացնել, որ Պոլսի և այլ քաղաքների ազգաբնակությունը մի նոր հարված ստանալով 1922 թվականին, այս անգամ Մուստաֆա Քեմալի կառավարության կողմից, ստիպված էր նորից ապրել կյանքի ու մահու արհավիրքներ և շատ-շատերն իրենց փրկությունը գտան Թուրքիայի սահմաններից դուրս, օտար ափերում։

Նման պայմաններում իհարկե չէր կարելի սպասել, որ արևմտահայ երաժշտական ստեղծագործությունը կզարգանար նորմալ հունով և կշարունակեր Կոմիտասի ու Տիգրան Չուխաջյանի ավանդությունները։ Դժբախտաբար, արևմտահայ իրականությունն այլևս ի վիճակի չեղավ և առաջ չքաշից նրանց նման տաղանդավոր մի կոմպոզիտորի, որը կարողանար նոր պայմաններում շարունակել արևմտահայ երաժշտական ստեղծագործության զարգացումը։

20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հայ երաժշտության մեջ հիմնական ուղղությունը դարձյալ դեմոկրատականն էր, թեև դրա կողքին իր գոյությունը շարունակում էր նաև բուրժուա-նա-

ցիոնալիստական ուղղությունը, որը, սակայն, ոչ մի նշանավոր կոմպոզիտոր չտվեց։ Այս շրջանում հորինված բազմաթիվ շովինիստական երգերը հանդիսանում են հայ իրականության մեջ ստեղծված ազգայնական կուսակցությունների պատվերը և նպատակ ունեին հայ աշխատավորությանը պատրաստել նացիոնալիստական ու շովինիստական խորթ գաղափարներ։ Այդ կուսակցությունների նախաձեռնությամբ լույս են տեսել բազմաթիվ երգատրաններ, որոնց մեջ գլխավոր տեղը գրավում էին այդ տիպի երգերը։ Դրանց մի մասն ստեղծված էր Գ. Սյունու, Մ. Տամատյանի և այլոց կողմից, իսկ մեծ մասը անհեղինակ էին։ Անհեղինակ երգերի ղգալի մասի հեղինակը դարձյալ Սյունին էր, որը հետագայում իսպառ հրաժարվեց դրանցից։ Կարևոր է այն, որ չնայած վերոհիշյալ կուսակցությունների՝ այդ երգերի պրոպագանդայի ուղղությամբ թափած ջանքերին, այնուամենայնիվ, նրանց չհաջողվեց դրանցով թունավորել ժողովրդին։ Դրա հիմնական պատճառն այն էր, որ հայ կոմպոզիտորները առաջվա նման շարունակում էին ստեղծել ու տարածել դեմոկրատական գաղափարներով հագեցված երգեր, մշակում ու կատարում էին բուն ժողովրդական բազմաթիվ երգեր, որոնք բարձր էին իրենց գեղարվեստական արժանիքներով։ Բացի այս, հատկապես 1905 թ. ռուսական առաջին հեղափոխությունից հետո, հետզհետե հայկական միջավայր էին թափանցում միջազգային բանվորական հեղափոխական երգերից շատերը, այդ թվում «Ինտերնացիոնալ», «Մարսելյոզ»[4], «Վարշավյանկա», «Անվախ ընկեր», «Մահվան քայլերգ» և այլ երգեր, որոնք բանաստեղծ Հ. Հակոբյանի թարգմանությամբ տպագրվում էին հայ բոլշևիկյան մամուլում, տարածվում ժողովրդի մեջ ու երգվում ցույցերի ընթացքում։ Այդ երգերից շատերը Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրյակին և հետագայում մշակվեցին նաև հայ կոմպոզիտորների (Ա. Սպենդիարյան, Ա. Մանուկյան, Ռ. Մելիքյան) կողմից։ Այդ երգերը ծառայում էին որպես լավագույն հակաթույն ընդդեմ բուրժուական կուսակցությունների տարածած շովինիստական բնույթի ցածրորակ երգերի։

Ինչպես նախորդ շրջանում, նույնպես և 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակներում հայ իրականության մեջ դեռևս չստեղծվեց մշտական նոտային հրատարակչություն։ Հայ կոմպոզիտորնե-

---

[4] «Մարսելյոզ» երգի առաջին թարգմանությունը կատարել է թատերագիր Թ. Թերզյանը գրաբար լեզվով։ Այդ թարգմանությունը տպագրված է Ն. Տնտեսյանի կողմից 1880 թ. Կ. Պոլսում հրատարակված երգարանում։ Տե՛ս Ն. Տնտեսյանին նվիրված հատվածը սույն աշխատության համապատասխան գլխում։

յի ստեղծագործություններն առաջվա նման շարունակում էին տպագրվել տարբեր երկրներում։ Այս հանգամանքն անկասկած մեծ դժվարություններ էր հարուցում կոմպոզիտորների և երաժշտական գործիչների առջև, որովհետև նրանք նյութապես անապահով դրության մեջ գտնվելով, չէին կարողանում ստեղծել անհրաժեշտ դրամական միջոցներ իրենց ստեղծագործությունների տպագրության համար։ Օրինակ, Կոմիտասին հաջողվեց տպագրել միայն երեք տետր՝ «Հայ քնար» (Փարիզ, 1907), և «Հայ դեղջուկ երգերի» ու ե տետրերը (Լայպցիգ, 1913)։ Եթե հայ թերթերի (հատկապես «Մշակ» թերթի) բացած հասարակական հանդանակությունը չիներ, չէին տպագրվի Կարա-Մուրզայի մշակած հայկական երգերի երկու տետրերը Լ. Կնինայի վերամշակությամբ դաշնամուրի համար (Մոսկվա, 1903—1904)։ Նման ամբողջական հրատարակություններ շատ քիչ են եղել։ Վերը մենք արդեն թվարկեցինք Ն. Տիգրանյանի ստեղծագործությունները, ինչպես և Պոլսում եղած նոտային հրատարակությունները։ Եթե դրանց վրա ավելացնենք Ա. Մանուկյանի «Փնջիկներ»-ի չորս տետրը (Մոսկվա, 1915), Ռ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր»-ը, Ս. Դեմուրյանի «Քնար» երգարանը (1907) և մի քանի այլ գործեր, ապա դրանով կսպառվի այս շրջանի նոտային առանձին հրատարակությունների ցանկը։ Հայ կոմպոզիտորներից բացառություն է կազմել Ա. Սպենդիարյանը, որն իր միջոցներով կարողացել է հրատարակել սեփական ստեղծագործությունները։ Դրանց թվին են պատկանում «Երեք արմավենի», «Հինավուրց պար», «Ղրիմի էսքիզներ» սիմֆոնիկ գործերը, երգեր ու ռոմանսներ և այլն։

Հայ կոմպոզիտորների երաժշտական ստեղծագործություններից մի քանիսը տպագրվել են պարբերական հրատարակություններում և հատկապես «Թատրոն» (Թիֆլիս), «Անահիտ» (Փարիզ), «Գեղարվեստ» (Թիֆլիս), «Գեղունի» (Վենետիկ), Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցը» (Կ. Պոլիս), «Տարազ» (Թիֆլիս), «Հասկեր» (Թիֆլիս), «Արագած» (Նյու-Յորք), և այլ պարբերականներում։ Նրանց էջերում տպագրվել են նաև երաժշտագիտական ուսումնասիրություններ և կոմպոզիտորների վերաբերյալ կենսագրական ու գնահատական հոդվածներ։

Ժամանակ առ ժամանակ հրատարակվել են նաև տարբեր ժողովածուներ, որտեղ տպագրվել են հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, ինչպես և ռուս կոմպոզիտորների՝ հայ պոետների խոսքերով գրված կամ հայերին նվիրված գործերը։ Դրանց

թվին են պատկանում «Գեղարվեստական ալբոմ ծովանկարիչ Հ. Այվազովսկու հիշատակին» (Պետերբուրգ, 1903 թ.) և «Արցունքներ» ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1907 թ.), որոնց հրատարակման գործում մեծ դեր է խաղացել կոմպոզիտոր Ղևոնդ Բաղդասարյանը: Այդպիսի ժողովածուներից մեկն էլ երգիչ Լ. Եղիազարյանի խմբագրած «Հավաքածու հայ ժողովրդական երգերի» (Փարիզ, 1900 թ.) ժողովածուն է, որը խիստ քննադատության է ենթարկվել Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի կողմից: Կային նաև ռուսերեն հրատարակվող մի քանի պարբերականներ («Русская музыкальная газета», «Кавказ», «Армянский вестник»), որոնք հաճախակի հոդվածներ էին տպագրում հայկական երաժշտության մասին: Հատկապես Վ. Ղորղանյանը բազմաթիվ հոդվածներ է տպագրել իր խմբագրած «Кавказ»-ում և ապա դրանք հավաքել է «Кавказская музыка» ժողովածուի մեջ և հրատարակել երկու անգամ (1901 և 1908 թթ.):

Այս շրջանի ամենակարևոր երաժշտական պարբերականը կոմպոզիտոր Ա. Մայիլյանի կողմից 1910—1917 թվերին Բաքվում հրատարակած «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագիրն էր, որը նույնպես լույս է տեսել անկանոն, հաճախ մեծ ընդմիջումներով՝ հրատարակողի նյութական անապահովության հետևանքով: Նրա էջերում բազմաթիվ հոդվածներ կան տպագրված հայ կոմպոզիտորների, երաժիշտ-կատարողների և այլ գործիչների մասին, ինչպես և երաժշտության ընդհանուր հարցերի վերաբերյալ: Այստեղ է տպագրվել Կոմիտասի «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածը, Ի. Պոպովի «Հայկական երաժշտությունը» ակնարկի թարգմանությունը, հիշողություններ Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի և այլ կոմպոզիտորների մասին, արծարծվել են ժողովրդի երաժշտական դաստիարակության, դպրոցական երաժշտության, ժողովրդական և գուսանական երաժշտական ստեղծագործության վերաբերյալ հարցեր և այլն: «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագիրն անկասկած կարևոր դեր է խաղացել հայ երաժշտական գործիչներին համախմբելու և ազգային երաժշտության զարգացմանը նպաստելու գործում: Նույն շրջանում լույս տեսած պարբերականներից կարևոր գործ է կատարել նաև «Գեղարվեստ»-ը (խմբագիր-հրատարակիչ Գ. Լևոնյան): Նրա էջերում տպագրվել են հայ կոմպոզիտորների առանձին ստեղծագործությունները, ինչպես և հոդվածներ երաժշտական արվեստի մասին:

Տարբեր առիթներով մենք արդեն նշել ենք, որ հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման համար բացառիկ նշանակություն ունեցան ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանված ժողովրդական և գուսանական երաժշտության այն հարուստ գանձերը, որոնց ձայնագրման ու մշակման գործին հայ իրականության մեջ սկիզբ դրվեց 19-րդ դարի 80—90-ական թվականներին և նոր թափ հաղորդվեց 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին: Մենք արդեն խոսել ենք Ք. Կարա-Մուրզայի, Գ. Վոլոդանյանի, Ն. Տիգրանյանի և Մ. Եկմալյանի այդ ուղղությամբ կատարած աշխատանքի մասին: Անհրաժեշտ է նշել, որ այդ գործը բացառիկ ոգևորությամբ շարունակվեց Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսուցչության և ուսանողության կողմից: Առանձնապես մեծ է Կոմիտասի վաստակը ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման, ուսումնասիրության և մշակման բնագավառում:

Կոմիտասի շնորհիվ կորստից փրկվեց հայ գեղջուկ և հոգևոր երաժշտության բազմաթիվ գանձեր, որոնք հետագայում հրատարակվեցին աղգագրական ժողովածուներով և անգնահատելի դեր կատարեցին հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության և երաժշտագիտության զարգացման գործում:

Դժբախտաբար, Կոմիտասը նույնպիսի հետևողականությամբ չզբաղվեց հայ գուսանական և քաղաքային ժողովրդական երգերի հավաքման ու ձայնագրման գործով: Դա հետևանք էր նրա հատուկ մոտեցման, որովհետև նա համոզված էր, որ քաղաքացիները ժողովրդական երգեր չեն ստեղծել, իսկ աշուղների ստեղծագործություններն էլ իրենց վրա կրում են օտար ազդեցությունների հաստ շերտեր, ուստի և բուն հայկական անաղարտ երգը նա փնտրում էր միայն հայ գեղջուկի շուրթերին: Այս, իհարկե, չի նշանակում, որ նա բոլորովին անուշադրության է մատնել երաժշտական ստեղծագործության այդ բնագավառները: Նրա ձեռագրերում մենք հանդիպում ենք թե աշուղական և թե քաղաքային ժողովրդական երգերի, որոնք նա ձայնագրել էր իր գործունեության ընթացքում և նույնիսկ մտադիր էր օգտագործել «Անուշ» օպերայի իր երաժշտության մեջ: Այս հարցերին մենք ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք Կոմիտասին նվիրված գլխում:

Կոմիտասից բացի հայ ժողովրդական ու գուսանական երգերի ձայնագրությամբ զբաղվել են Արշակ Բրուտյանը, Ստ. Դեմուր-

յանը, Սպ. Մելիքյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ռ. Մելիքյանը, Ա. Տիգրանյանը, Ա. Մայիլյանը և շատ ուրիշներ:

Թվարկված գործիչներից առաջինը երկար տարիներ աշխատելով որպես երաժշտության դասատու, մոտիկից շփվել է հարազատ ժողովրդի հետ, մանկությունից իր մեջ կուտակել է հարուստ ու բազմազան երաժշտական տպավորություններ և ապա թղթին հանձնել իր լսած ու ղգացած ժողովրդական երգերն ու պարեղանակները: Ի տարբերություն Կոմիտասի, նա ժողովրդական երգերի հետ միասին առանձնակի ուշադրություն է դարձրել նաև զուտանաշուղական երաժշտության նմուշների ձայնագրմանը: Բացառիկ կարևորություն է ներկայացնում հատկապես այն հանգամանքը, որ նա մեր նշանավոր աշուղ Ջիվանու անմիջական կատարումից ձայնագրել է նրա երգերից շատերը:

Ա. Բրուտյանի «Հայ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուն կազմված է 1895 թվականին և իր մեջ ընդգրկում է ժողովրդական երաժշտության համարյա բոլոր ժանրերը: Շիրակի գավառի ժողովրդական երգերի հետ միասին այստեղ մենք հանդիպում ենք նաև Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառների ժողովրդական երգերի, որոնք նա ձայնագրել է գաղթած հայերից: Բացի այդ, ժողովածուի մեջ զգալի տեղ են գրավում աշուղական երգերն ու ազգային-հայրենասիրական երգերի նմուշները: Ժողովածուն ընդգրկում է 320 երգ, որից 61-ը աշուղական երգերի ձայնագրություններ են: Որպես Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի դասատու, Ա. Բրուտյանը ժամանակին իր կազմած ժողովածուն ներկայացրեց Էջմիածնի միաբանության Սինոդին, խնդրելով օգնել հրատարակության գործին, բայց Սինոդը մերժեց նրա խնդրանքը՝ պատճառ բռնելով ժողովածուի աշխարհիկ բովանդակությունը: Բրուտյանին հաջողվեց հրատարակել ժողովածուի միայն խոսքերը, «Ռամկական մրմունջներ» վերնագրով, որը կարճ ժամանակում վերահրատարակվեց չորս անգամ: Այս ժողովածուն իր ժամանակի ամենահետաքրքիր ժողովածուներից մեկն է և ունի կարևոր նշանակություն հայ երաժշտական ազգագրության պատմության մեջ:

Ստեփան Դեմուրյանի «Քնար» ժողովածուն լույս է տեսել 1907 թվականին: Իր գիտական արժեքով այն, անկասկած, զիջում է Ա. Բրուտյանի ժողովածուին: Դատելով «Քնար» ժողովածուից, Ստ. Դեմուրյանը չի ղեկավարվել գիտական որևէ սկզբունքով: Նա իրար կողքի է հավաքել երաժշտական կենցաղում հնչող տարբեր

բովանդակության ու բնույթի երգեր՝ առանց դրանք դասակարգելու կամ ըստ բովանդակության և կամ ըստ ժանրային պատկանելության։ Այդ պատճառով էլ ժողովրդական երգի կողքին կարելի է հանդիպել ազգային-հայրենասիրական կամ աշուղական երգի, քաղաքային երգի կողքին՝ գյուղական երգի և այլն։ Այս ժողովածուն ավելի շուտ գործնական նշանակություն է ունեցել իբրև տարածված երգեր պարունակող երգարան, քան թե երաժշտական-ազգագրական հավաքածու։

Նախորդ երկու ժողովածուների համեմատությամբ իր արժեքով շատ բարձր է Սպ. Մելիքյանի և Ան. Տեր-Ղևոնդյանի կազմած «Շիրակի երգեր» ժողովածուն (1917)։ Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ էր, որ ֆոնոգրաֆով ձայնագրված երգերը նոտագրվում և հրատարակվում էին առանձին ժողովածուով։ Դրանից առաջ հայ երաժշտական գործիչները զրկված են եղել ձայնագիր տեխնիկայից օգտվելու հնարավորությունից և իրենց ձայնագրությունները կատարել են միայն լսողությամբ։ «Շիրակի երգեր» ժողովածուի կազմողները փաստորեն շարունակել են Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական նյութերի հավաքման բնագավառում մշակած սկզբունքների կիրառումը և հասել են լուրջ արդյունքների։ Ժողովածուի մեջ մտած երգերն, անկասկած, աչքի են ընկնում բարձր գեղարվեստական արժեքով։ Երգերի մեծ մասը գյուղական երգեր են, որոնք հետաքրքիր են իրենց ժանրային, ռիթմական, լադային ու հնչերանգային հատկանիշներով։ Բացի այդ, դրանք աչքի են ընկնում նաև իրենց բովանդակությամբ և արտացոլում են հայ գյուղում կատարված սոցիալական տեղաշարժերը։

«Շիրակի երգեր» ժողովածուի գեղարվեստական արժեքն է վկայում այն հանգամանքը, որ Սպ. Մելիքյանից և Ան. Տեր-Ղևոնդյանից բացի, այդ ժողովածուից լայնորեն օգտվել են նաև Ալ. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, Գ. Եղիազարյանը և այլ կոմպոզիտորներ՝ իրենց ստեղծագործությունների համար առատ թեմատիկ նյութ քաղելով ժողովածուի պարունակած մեղեդիներից։

Վերը թվարկված հայ կոմպոզիտորներից ու երաժշտական գործիչներից շատերը, թեև ձայնագրել և իրենց ստեղծագործության մեջ լայնորեն օգտագործել են հայ ժողովրդական երգեր և կամ իրենց ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս օգտվել են այդ երգերի լադային, ռիթմական ու հնչերանգային հարստություններից, բայց ժողովրդական երգերի ազգագրական ժողովածուներ չեն կազմել։ Այդ պատճառով էլ հարկ չենք համարում կանգ առնել

նրանց կատարած աշխատանքի վրա և ըստ անհրաժեշտության դրանցից յուրաքանչյուրին կանդրադառնանք նրանց ստեղծագործության բնութագրմանը նվիրված համապատասխան հատվածներում։ Իսկ այստեղ կցանկանայինք ավելացնել, որ Կոմիտասի կողմից սկսված շարժումը հայ ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման ուղղությամբ շարունակվեց նաև հետագայում ինչպես իր աշակերտների, այնպես էլ այլ կոմպոզիտորների ու երաժշտագետների կողմից և դարձավ կայուն ավանդույթ (տրադիցիա)։

Ժողովրդական երաժշտության հետ միասին շարունակվեց նաև հայ հոգևոր երգերի հավաքման ու մշակման գործը։ Ճիշտ է, 19-րդ դարի վերջին քառորդում այդ ուղղությամբ հիմնական աշխատանքն արդեն կատարված էր և հատկապես Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցը, ժամագիրքը և Պատարագի արարողության երգեցողությունն արդեն լույս էին տեսել առանձին գրքերով, բայց դրանով չէր սպառվում հայ հոգևոր երգի հավաքման գործը։ Ն. Թաշճյանի հետ միաժամանակ նույն գործով լրջորեն զբաղված էր նաև Եղյա Տնտեսյանը, որը ինչպես արդեն նշել ենք, 1869—1871 թվականների ընթացքում ձայնագրել էր Պոլսում տարածված շարականների մի ստվար ժողովածու։ Ե. Տնտեսյանի «Շարական ձայնագրեալ»-ը (լույս է տեսել 1934 թ.) ամենաթռուցիկ կերպով Թաշճյանի Շարակնոցի հետ համեմատելիս դժվար չէ տեսնել, որ դրանց միջև զգալի տարբերություններ կան և հայ հոգևոր երգերի համահավաք տեքստը կազմելիս անպայման անհրաժեշտ է օգտվել թե մեկից և թե մյուսից։

Հայ հոգևոր երգերի հավաքման, ուսումնասիրության և մշակման գործում մի նոր շրջան նշանավորեց այն, ինչ կատարեց Կոմիտասն այդ բնագավառում։ Նա ձայնագրեց և հետագայում մշակեց հայկական պատարագի ավանդական այն եղանակները, որոնք պահպանվել էին Էջմիածնի վանքում և Հայաստանի հեռավոր շրջանների լեռներում ծվարած վանքերում։ Այդ եղանակներն ավելի անաղարտ էին մնացել և համարյա թե չէին ենթարկվել օտար ազդեցությունների, մի հանգամանք, որը չափազանց կարևոր էր հայ երաժշտության ինքնուրույնությունը հաստատելու տեսակետից։ Բացի այդ, հավաքած հոգևոր երգերը մեծ հիմքեր էին տալիս նրան պնդելու, որ իրոք հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերը քույր-եղբայր են, որովհետև նրանց միջև լադային, մետրո-ռիթմական և հնչերանգային ընդհանրությունները չափազանց ակնառու են։

Կոմիտասն առանձնակի ուշադրություն դարձրեց նաև աշխարհիկ ու հոգևոր տաղերի հավաքման գործին: Նրա որոնումներն այս ուղղությամբ տվեցին հիանալի արդյունքներ: Նա ձայնագրեց և բացառիկ վարպետությամբ կատարեց տաղային ստեղծագործության այնպիսի գլուխգործոցներ, ինչպիսիք են «Կռունկ»-ը, «Հավիկ»-ը և «Տիրամայրը»:

Այս նույն տարիներին ձայնագրվեցին և հրատարակվեցին նաև Վիեննայի Մխիթարյանների մոտ պահպանված պատարագի երգեցողությունը (Հ. Արսեն Վ. Այտընյանի կողմից իրագործված), հնդկահայ եկեղեցիներում պահպանված պատարագն ու ժամերգությունները (էմի Աբգարի ձայնագրությամբ) և այլ հոգևոր երգեր:

Մենք վերն արդեն տեսանք, որ հայ հոգևոր երաժշտության և հատկապես պատարագի արարողության երգեցողության մշակման ուղղությամբ Մակար Եկմալյանի կատարածը հանդիսացավ 19-րդ դարի վերջին խոսքն այդ բնագավառում: Սակայն Եկմալյանի մշակումը ոչ առաջինն էր և ոչ էլ միակը: Ինչպես 19-րդ դարի վերջին քառորդում, այնպես էլ 20-րդ դարասկզբին այդ ուղղությամբ աշխատանքը շարունակվեց և հրապարակ եկան մի շարք այլ մշակումներ: Եթե Եկմալյանը մշակել էր եռաձայն և քառաձայն արական և խառն երգչախմբերի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ, ապա Կոմիտասն այդ նույնը կատարել է միասեռ արական խմբի և խառն բազմաձայն խմբի համար, առանց գործիքային նվագակցության: Դրանց համեմատությամբ այլ մոտեցմամբ է մշակված Այտընյան-Բեռմի «Երգեցողությունք սրբոյ պատարագի»-ն, որի առաջին տարբերակը վիմատիպ լույս է տեսել դեռ 1877-ին: Այն մշակված էր քառաձայն երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և առաջին անգամ կատարված է Վիեննայում 1887-ին, իսկ հետագայում նաև Բեռլինում ու Պոլսում: Ինչպես վկայում է ժամանակի մամուլը[5], այն թողել է խորը տպավորություն: Այս նույն պատարագի երկրորդ հրատարակությունը լույս է տեսել միայն 1950 թվականին, այս անգամ ավստրիացի կոմպոզիտոր Մաքս Շպրինգերի գործակցությամբ: Նրան հանձնարարված է եղել վերանայել Բեռմի գրած նվագախմբային ընկերակցությունը, լրացնել պատարագին ավելացված նոր հատվածների նվագախմբային մասը և գրել երգեհոնային նվագակցություն: Պատարագը գրված է մե-

---

[5] Տե՛ս «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1887, № 4:

նակատարների, քառաձայն խառն երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգեհոնի համար: Ամենից առաջ նկատենք, որ Պատարագի այսպիսի կատարումը անհնարին էր հայ իրականության մեջ, քանի որ հայկական եկեղեցիներում ոչ երգեհոն կար և ոչ էլ սիմֆոնիկ նվագախումբ: Նույն պատարագի երգեցողության մեղեդիները բոլորովին տարբեր են Եկմալյանի և Կոմիտասի պատարագների մեղեդիներից: Դրանց միջև ընդհանուրը հաճախ միայն խոսքերն են և ուրիշ ոչինչ: Դրանում համոզվելու համար բերենք վերոհիշյալ պատարագներից միևնույն խոսքերով հատվածները[6] և համեմատենք իրար հետ:

Այսպիսով դժվար չէ նկատել, որ հազարավոր տարիների ընթացքում պատարագի արարողության երգեցողությունը տարբեր վանքերում այնքան էր փոփոխության ենթարկվել, որ ստացվել էին ինքնուրույն բազմաթիվ տարբերակներ: Ուրիշ հարց է, թե գեղարվեստական հատկանիշների տեսակետից հատկապես ո՞ր տարբերակն է աչքի ընկնում, ո՞րն է ավելի մոտ ու հարազատ հայկական երաժշտության ոճին և ո՞րը ավելի հեռացել ու ենթարկվել է օտար ազդեցություններին: Մի բան պարզ է, որ Եկմալյանի և Կոմիտասի տարբերակները, իրենց ոճական տարբերություններով հանդերձ, ավելի մոտ են ավանդականին և աչքի են ընկնում հայ

ՎԱՂՎԱՆԻՆԵՐ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՏԱՐԲԵՐ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻՑ

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

ա) Մ. Եկմալյան հոգեզատիկ արտ պատարագի

(վառն հառաջի առական խմբի)



---

[6] Քանի որ ընթերցողների մեծամասնության համար այս պատարագները անհասկանալի են, ստիպված ենք համեմատաբար ընդարձակ քաղվածքներ անել:


ցեր պի - ետի պի - տա - լիսնել ի յա - ռա - գաստ ան - մա -
տաց լու - սոյն պե-ռա - պաւիժիա- ոսք գոս - պա հոգ-դի -նաց Ա-ն -


բ) ՊԱՐՏԻԶ ԵՐԱՆԿՆԵՐ
voce sola
Տէր - ողորմ
յա
ետի
ան -
նաս
ան -
յա -
, կիզրն,

դ) ԱՅՐԵՑԱՆ-ԲԱՐԻ Երկեցողությունից արբոյ պատարագի



դ) ՊՈՄՐՏԱՍ Խաչվավորեալ երգեցողությունից արբոյ պատարագի





ե) ԿՈՄՏԱՍ Ի հասարակ աւանդ





ժողովրդական երաժշտության բնորոշ հատկանիշների առկայությամբ: Սակայն հարցի վերջնական լուծումը կախված կլինի այն բանից, թե երբ հայ երաժշտագիտությանը կհաջողվի լուծել խազերի բարդ պրոբլեմը և խազգրքերից հանել պատարագի երգեցողության ամենահին տարբերակը: Այն ժամանակ արդեն դժվար չի լինի համեմատական ուսումնասիրության ճանապարհով հանգել դրական եղրակացության:

19-րդ դարավերջում և 20-րդ դարասկզբում ուշադրության առարկա դարձավ նաև հայկական քաղաքային ժողովրդական երգը: Հայտնի է, որ միջին դարերում Հայաստանում արդեն գոյություն ունեին խոշոր քաղաքներ, որոնք առևտրական-տնտեսական կենտրոններ լինելուց բացի, հանդիսանում էին նաև խոշոր մշակութային կենտրոններ: Դժբախտաբար այդ քաղաքների երաժշտական կենցաղի վերաբերյալ շատ քիչ տեղեկություններ են պահպանվել: Այդ կցկտուր տեղեկություններից երևում է, որ հայկական քաղաքներում և հատկապես մեծահարուստների դղյակներում կային նվագախմբեր ու անսամբլներ, որոնք սպասարկում էին քեֆերն ու խրախճանքները, հանդես էին գալիս թե պալատական և թե թափառաշրջիկ գուսաններն ու աշուղները՝ կատարելով բազմաթիվ ու բազմատեսակ երաժշտական գործեր: Սակայն այդ երաժշտական գործերն, ինչպես և քաղաքային ժողովրդական երգերն իրենց

ճնշող մեծամասնությամբ անհետ կորել են և մեզ չեն հասել, որովհետև օտարերկրյա հրոսակախմբերի հարձակումների հետևանքով ավերակների վերածվելով, այդ քաղաքներում կյանքը դադարել է, ամեն ինչ մոռացության տրվել։ Եվ միայն 19-րդ դարից սկսած հայկական մշակութային կենտրոններում նկատվում է քաղաքային ժողովրդական երաժշտության նոր վերելք։ Այս նոր շրջանում հայկական քաղաքային երգն ու երաժշտությունը ձևավորվում էր միջնադարյան տաղային արվեստի, դուսանա-աշուղական ստեղծագործության, մուղամաթի արվեստի, արևմտաեվրոպական ու սլավոնական երաժշտության, սազանդարական արվեստի և հարևան ժողովուրդների երգ-երաժշտության տարրերի սինթեզի ճանապարհով։ Ընդ որում այդ տարրերը միաձուլվելով ենթարկվում էին հայկական ազգային ոճի բնորոշ հատկանիշներով օժտված երգերի ստեղծման նպատակին, թեև առկա էր նաև պատրաստի եղանակներ վերցնելու և դրանց հայկական խոսքեր հարմարեցնելով նոր երգեր ստեղծելու պրակտիկան էլ։ Այս ճանապարհով ստեղծվել ու տարածվել են բազմաթիվ երգեր, որոնք հետո անցնելով բերնեբերան փոփոխվել, հղկվել ու հայացվել են՝ դառնալով ամենասիրված երգերից։ Բավական է հիշատակել «Միծեռնակ» և «Մայր Արաքսի ափերով» հայրենասիրական երգերը, որոնք ստեղծված են այդ ճանապարհով և այժմ նվաճել են համաժողովրդական ճանաչում ու սեր։ Դրանց կողքին ստեղծվել են նաև ազգային-հայրենասիրական երգեր, որոնք արտացոլելով հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի դրվագները, կազմել են քաղաքային երգի անբաժանելի մասը։

Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի մեջ զգալի թիվ են կազմում սիրային-լիրիկական բնույթի երգերը։ Դրանցից են, օրինակ, «Սիրուհիս» և դրան հետևող «Աղջիկ դու սիրուն» երգերը, որոնք միանալով կազմում են մի ամբողջություն, «Համեստ աղջիկ», «Լուսնակ գիշեր» և բազմաթիվ այլ երգեր, որոնք տարածվել են ամենուրեք։

Քիչ չեն նաև այն երգերը, որոնք հորինվել են ճանաչված բանաստեղծների խոսքերով և անցնելով կոլեկտիվ մշակման պրոցես, դարձել են սիրված ժողովրդական երգեր։ Դրանցից են օրինակ, «Մաճկալ», «Որսկան ախպեր», «Դարդս լացեք» երգերը Ավ. Իսահակյանի խոսքերով, «Արազն եկավ» Հ. Հովհաննիսյանի, «Մանիր մանիր» Ղ. Աղայանի, «Երազ» («Ես լսեցի») Ս. Շահազիզի, «Արի

իմ սոխակ», «Հույս» և շատ ուրիշ երգեր Ռ. Պատկանյանի խոսքերով և այլն։

Այս և բազմաթիվ այլ երգեր ձայնագրվել ու գյուղական երգերի հետ միասին տեղ են գտել ձեռագիր ու հրատարակված ժողովածուներում և ապա օգտագործվել հայ կոմպոզիտորների կողմից իրենց մեծակտավ ստեղծագործություններում։

Ձայնագրված երաժշտական նյութերը տալիս են պարզ պատկերացում հայ ժողովրդական (գյուղական ու քաղաքային), հոգևոր և գուսանական երաժշտության ժանրային բազմազանության, լադային, ռիթմական ու հնչերանգային հարստության, բովանդակության ու ձևի կատարյալ ներդաշնակության մասին։ Սիսական-կենցաղային, պատմական-հերոսական, վիպական և էպիկական երգերի կողքին այստեղ առկա են սիրային-լիրիկական, աշխատանքային, հումորիստական և այլ երգեր, որոնցից շատերն իրենց վրա կրում են խորը անցյալի կնիքը և վկայում են ժողովրդի ստեղծագործ ոգու, նրա արտակարգ երաժշտականության և երաժշտասիրության մասին։ Այդ երգերի մեջ հնչյունների լեզվով արձանագրված է հայ ժողովրդի դրամատիզմով ու 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 պայքար մղելուց։

Առավել ևս արտառոց էր այն թյուր կարծիքը, որի համաձայն հայ ժողովուրդը ինքնուրույն երաժշտություն չունի, մի կարծիք, որ նույնիսկ 20-րդ դարասկզբին երևան եկավ թե հայ և թե օտար հրապարակագիրների կողմից և որի դեմ այնքան կրքոտ ու վճռական բողոքով հանդես եկավ Կոմիտասը։

Ինչպես ցույց տվեցին հետագայում կատարված ձայնագրությունները, հայ ստեղծագործ ժողովուրդը ոչ միայն գուրգուրանքով պահում էր իր հիշողության մեջ անցյալի երաժշտական գանձերը, այլև շարունակում էր ստեղծագործել՝ փոփոխելով հներն ու հորինելով նոր երգեր և դրանց մեջ արտացոլելով պատմական իրադարձությունները, ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը։ Հատկանշական են հատկապես այն երգերը, որոնք կապված էին զինվորագրության, ազգային-ազատագրական պայքարի, իմպերիալիստական պատերազմի և գաղթի հետ։

19-րդ դարի երկրորդ կեսին և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հետագա զարգացում ապրեց նաև հայ գուսանա-աշու-

ղական ստեղծագործությունը։ Բազմաթիվ հայ աշուղներ են հանդես եկել այս շրջանում, բայց դրանցից ամենանշանավորներն են Ջիվանին, Ջամալին, Սազային, Խայաթը, Մահուրի Գևորգը, Աշխույժը, Պայծառէն և Շերամը։

Կանգ առնենք դրանցից ամենանշանավորների վրա և տեսնենք թե ինչո՞վ նրանք հարստացրին հայ գուսանա-աշուղական դարավոր ստեղծագործությունը։

Ջիվանի (Սերովբե Ստեփանի Բենկոյան-Լևոնյան, 1846—1909)։ Ծնվել է Ախալքալաքի շրջանի Կարծախ գյուղում, ուր ապաստան էր գտել Բենկոյանների ընտանիքը՝ գաղթելով Արևմտյան Հայաստանի Բասենի գավառից։ Փոքրիկ Սերովբեն շատ շուտ է դրկվում ծնողական խնամքից (հայրը վախճանվում է, երբ ինքը ութ տարեկան էր, իսկ մայրը ամուսնանում է Հարևան Տատեղ գյուղի գեղջուկներից մեկի հետ) և մնում իր հորեղբոր՝ Մարտիրոսի (Քյալաշ ամի) խնամքին։ Տաս տարեկան հասակում ընդունվում է իրենց գյուղի խալիֆայական դպրոցը, բայց հազիվ մի քիչ կարդալ-գրել սովորելուց հետո նրան հանում են դպրոցից և դարձնում հորթաբուծ։ Հարատաս բնության ծոցում մանուկը մեծանում է և նրա մեջ ավելի ու ավելի է բորբոքվում երաժշտության նկատմամբ տածած սերը։ Սեփական ձեռքերով սարքած փոքրիկ սազը դառնում է նրա մշտական ընկերը և նա մեծ եռանդով սկսում է նվագել ու երգել։ Իրենց գյուղի մեծերից ու ժամանակ առ ժամանակ նույն գյուղն այցելած աշուղներից սովորած երգերի հետ միասին նա կամաց-կամաց կատարում է նաև իր ստեղծագործական առաջին, դեռևս անվարժ փորձերը։ Պատանու երաժշտական ընդունակությունները աննկատ չեն մնում։ Աշուղ Սիայու[7] հորդորանքով հորեղբայրը քաղաքից բերել է տալիս մի չունդուր և Սերովբեին աշակերտության տալիս վարպետ աշուղին՝ անունը դնելով Ջիվանիկ։

Ահա այսպես ապագա աշուղը թևակոխում է աշուղական արվեստի բնագավառը։ Հինգ-վեց տարի աշակերտելով աշուղ Սիայուն, նա ոչ միայն տիրապետում է վերջինիս արվեստին, այլև փոխում է իր գործիքը, ձեռք բերում քյամանի և ինքնուրույն կերպով սովորում նվագել ջութականման այդ գործիքի վրա։ Այս հանգամանքը հետագայում կարևոր նշանակություն ունեցավ աշուղի

---

[7] Աշուղ Սիային (Ղարա Ղազար) նույն գյուղից էր, ծնվել է 1832 թ., ստեղծագործել է գլխավորապես ազգբեջաներեն, ունի նաև երգախառն հայերեն մի հեքիաթ («Վարդ-մանուշակ»), վախճանվել է 1903 թ.։

կյանքում, որովհետև այն հեշտացրեց նրա փոխարինումը ջութակով, որը դարձավ աշուղ Ջիվանու մշտական ուղեկիցը և ոգևորության աղբյուրը։

Շնորհառատ պատանին շուտով համոզվում է, որ գյուղական աշուղի վիճակն այլևս չի կարող բավարարել իր հոգեկան պահանջները։ Նրան համակում է աշխարհ տեսնելու, իր գիտելիքները հարստացնելու և սիրած գործի մեջ առաջադիմելու մի անզուսպ ցանկություն։ Իր հորեղբոր և համագյուղացի սայլապանների հետ նա 1864 թ. առաջին անգամ տեսնում է Թիֆլիսը, ապա և Ալեքսանդրապոլը, քաղաքներ, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց աշուղական արվեստով, երգ ու նվագով։ Երիտասարդ աշուղն այստեղ, Ալեքսանդրապոլում, ներկայանում է հայ աշուղների կենտրոնատեղի՝ Տալյան եղբայրների (Կարապետ և Հովհաննես) սրճարանը, նվագում ու երգում է իր հորինած երգերը և արժանանում խրախուսանքի։ Իսկ այնուհետև ընկերանալով աշուղ Սազայուն[8], նա փոխադրվում է Թիֆլիս, ուր մի տարի նվագում է վանեցի Կարապետ Սոնանյանցի սրճարանում։ Այստեղից էլ սկսվում է նրա աշուղական գործունեությունը, որը տևում է շուրջ 45 տարի։ Բայց այստեղից նա շուտով հրավիրվում է Ալեքսանդրապոլ, Տալյանների սրճարանը, ուր նա շարունակում է իր երգն ու նվագը՝ արժանանալով լայն ժողովրդական հասարակության ջերմ ընդունելությանն ու բարձր գնահատականին։ Շիրակի հարուստ երաժշտական ֆոլկլորը, պատմական հուշարձանները և սրտաբաց ժողովուրդը կաշառում են երգչին և նա որոշում է մշտապես մնալ այստեղ։ Կարճ ժամանակում նա դառնում է ժողովրդի սիրելին։ Ինքն էլ իր հերթին ջերմորեն սիրում է Ալեքսանդրապոլը, որը դառնում է նրա երկրորդ հայրենիքը։

Հիմնավորապես կապվելով Ալեքսանդրապոլի հետ, նա ամուսնանում ու ընտանիք է կազմում, մոտիկից շփվում է տեղի դպրոցների ուսուցիչների (այդ թվում Ղազարոս Աղայանի) հետ, ինքնուսուցմամբ համառորեն բարձրացնում է իր գիտելիքները, կարդում գրքեր ու թերթեր և իր ստեղծագործության մեջ անդրադարձնում

---

[8] Աշուղ Սազայի (իսկական անունը՝ Աղաջան) ծնվել է Նոր Բայազետի շրջանի Ղշլաղ (այժմ Արծվաքար) գյուղում 1848 թ. հեղինակ բազմաթիվ բարոյախոսական, խրատական և հայրենասիրական երգերի, ինչպես և «Ամրահ և Սալվի» և «Մելիք Աբով և Ղումար Սուլթան» արևելյան սիրավեպերի թարգմանության ու փոխադրումների։ Երկար տարիներ եղել է Ջիվանու բարեկամն ու ընկերակիցը։ Մահացել է 1919 թ.։

դարաշրջանի կարևոր իրադարձությունները։ Այստեղից նա հաճախակի ուղևորություններ է կատարում դեպի Թիֆլիս ու Բաքու, Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի, Ռուսաստանի և Ուկրաինայի հայաշատ կենտրոնները, հանդես գալիս համերգներով ու հնչեցնում հայկական երգը, հայ նշանավոր դաշնակների ստեղծագործությունները և հատկապես իր հորինած նոր երգերը, որոնք ընդունվում էին առանձին ոգևորությամբ, որովհետև խտացված կերպով արտահայտում էին հարազատ ժողովրդի մտքերն ու զգացմունքները։

1895 թվականին, մտահոգված իր որդիների կրթությամբ և ընտանիքի տնտեսական վիճակի բարելավման հոգսերով, աշուղ Ջիվանին տեղափոխվում է Թիֆլիս ու շարունակում իր գործը։ Սակայն նրան հանդիսատ չեն տալիս ցարական կառավարության չինովնիկներն ու ոստիկանությունը։ Փոխարքա իշխան Գալիցինին (որի ազգանունն այլափոխելով աշուղը դարձրել էր «գայլածին») և նրա մերձավորներին ամենևին դուր չէին գալիս աշուղի երգիծական ոտանավորներն ու մարտական երգերը, որոնք տարածվել էին ամենուրեք ու ստացել լայն ժողովրդականություն։ Նրանց հատկապես անհանգստացնում էին աշուղի այն երգերը, որոնց մեջ ճըշմարտացիորեն արտացոլվում էին հարազատ ժողովրդի կրած անհուն տառապանքները, զրկանքներն ու հարստահարությունները և պարունակում էին ցարական շղթաները թոթափելու, ազգային-ազատագրական պայքարի և ինքնուրույն պետականության հասնելու կոչեր։ Այս է պատճառը, որ ցարական ոստիկանները շատ հաճախ էին ներխուժում այն սրճարանը, որտեղ իր ընկերների հետ միասին երգում ու նվագում էր աշուղ Ջիվանին, ցրում էին նրան ունկնդրող հասարակությանը, բռնագրավում նրա սիրելի ջութակը, արգելում երգերի կատարումը և նույնիսկ բանտարկում երգչին։ Սակայն ժողովրդական երգիչը երբեք չդավաճանեց իր քնարին, երբեք չնահանջեց բռնության դեմ և առաջվա նման շարունակեց ընթանալ իր ընտրած ճանապարհով։

Աշուղ Ջիվանու բանաստեղծությունները ժամանակին հրատարակվել են պարբերական մամուլի էջերում և առանձին ժողովածուներով, բայց ավելի շատ տեղ են գրավել բազմաթիվ երգարաններում, որոնք տասնյակ հազարավոր օրինակներով տարածվում էին ամենուրեք։ Ինչ վերաբերում է նրա երգերին, ապա դրանք ժամանակին ձայնագրվել են Կարա-Մուրզայի, Կոմիտասի, Ա. Բրուտյանի, Ն. Տիգրանյանի, Սպ. Մելիքյանի, Ռ. Մելիքյանի և

այլոց կողմից, որոշ երգեր մշակվել ու կատարվել են համերգներում, իսկ մեծ մասը դառնալով ժողովրդի սեփականությունը, ապրել է նրա հիշողության մեջ ու կազմել նրա երաժշտական կենցաղի մշտական բաղկացուցիչ մասը։

Ջիվանին ինքնակրթությամբ տիրապետելով գրական հայերենին չի սահմանափակվել միայն բանաստեղծություններ ու երգեր հորինելով։ Նա իր ստեղծագործությամբ ձգտել է աշուղական ստեղծագործության մի տիրապետող սովորույթքի առաջն առնել։ Հայտնի է, որ դարեր շարունակ հայ աշուղներն իրենց երգերը հորինել ու երգել են թուրքերեն։ Այս հանգամանքն ստացել էր չգրված օրենքի ուժ։ Այսպես էր նաև Ջիվանու ժամանակաշրջանում։ Հայրենասեր աշուղի հոգին ծառս եղավ այս անիրավության դեմ։ Ինչո՞ւ հայ աշուղը պիտի խոսի ու երգի իր ժողովրդին այնքան չարիքներ պատճառած ու ֆիզիկական բնաջնջման վտանգի ենթարկած բռնակալության՝ Թուրքիայի պետական լեզվով։ Եվ նա հետևողականորեն լուծեց լեզվի հարցը՝ հայերենի փոխադրելով ու հայացնելով նաև աշուղական այն սիրավեպերը, որոնք այնքան տարածված էին Մերձավոր Արևելքի բոլոր երկրներում ու կազմում էին բոլոր աշուղների երկացանկի զարդը։ Այդ սիրավեպերն էին՝ «Աշըղ Ղարիբը», «Քյարամն ու Ասլին», «Շահիսմայիլը» և այլն։ Այդ սիրավեպերի երգվող հատվածների համար նա ոչ միայն հայերեն խոսքեր գրեց, այլև եղանակները կարգավորեց՝ մաքրելով ավելորդ գեղգեղանքներից և հորինեց նոր եղանակներ։ Ստեղծագործական այս աշխատանքի հետևանքով ձևավորվեցին վերոհիշյալ սիրավեպերի հայկական տարբերակները, որոնք աչքի են ընկնում իրենց բարձր գեղարվեստական արժանիքներով։ Դրանցից յուրաքանչյուրը երեք, չորս և ավելի հրատարակությամբ դարձել է համաժողովրդական սեփականություն։

Ջիվանուն են պատկանում նաև «Լեյլի և Մեջնուն», «Հմայակ և Արուսյակ» և այլ հեքիաթները, որոնք նույնպես համեմված են լիրիկական հիանալի երգերով։

Հանձին Ջիվանու հայ գուսանական արվեստը գտավ իր հետագա զարգացողին։ Նա առաջինն էր, որ իր բազմաթիվ երգերն ու բանաստեղծությունները հորինեց միայն մաքուր գրական լեզվով, աշուղական ավանդական եղանակներն օգտագործելու հետ միասին, առանձին ուշադրություն դարձրեց նոր եղանակների հորինմանը։ Նրա հորինած եղանակներում մեծ տեղ են գրավում ասերգային բնույթի հնչերանգներն ու դարձվածքները։ Այդ առանձնա-

պես նկատելի են նրա ազգային-հայրենասիրական և բարոյախրատական երգերում։ Իսկ լիրիկական երգերում գերակշռողը ջերմաշունչ մեղեդիներն են։ Ընդ որում նրա եղանակներն իրենց առանձնահատկություններով մոտ էին ու հարազատ հայ ժողովրդական երաժշտությանը և կազմում էին ձևավորվող ազգային երաժշտության ոճական արտահայտություններից մեկը, որն իր մեջ խտացնում էր աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երաժշտության նվաճումները։ Դրանով էլ պետք է բացատրել այն բացառիկ ժողովրդականությունը, որին արժանացան Ջիվանու երգերից շատերը, այդ թվում՝ «Մայրիկ», «Ընկեր», «Զախորդ օրերը», «Աշուղը», «Այծյամ», «Սպիտակ մաղեր», «Քո փափագով», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Ով սիրուն սիրուն», «Աղգ իմ», «Ես մեկ ծառ եմ ծիրանի», «Քույրերի մեջ», «Մեր գործերը», «Աղասին ու կարգածը», «Խելքի աշեցեք» և այլն։ Իր երգերի բովանդակությամբ էլ Ջիվանին սերտորեն կապված էր հարազատ ժողովրդի հետ։ Նրա երգերում ցայտուն կերպով հանդես են եկել ժամանակաշրջանի սոցիալական հակասությունները, ժողովրդական զանգվածների ճնշումն ու շահագործումը հայ և օտար հարստահարիչների կողմից, և իր ցասկոտ բողոքը այդ անարդարություններն հարուցողների դեմ։ Իր երգերից մեկում, տալով ժամանակաշրջանի ընդհանուր բնութագիրը, Ջիվանին ասում է.

«Ամեն տեղ բռնություն, ամեն տեղ ճնշում,
Սրբեք խղճի ազատություն չկա, չէ,
Ամեն մարդ ընկճված, ամեն մարդ տրտում,
Ցավոց բժիշկ, փարատություն չկա, չէ։

. . . . . .

Ով հզոր է, նա է հարուստ, գործավար,
Բայց խեղճ աղքատն է միշտ հողին հավասար,
Մարդիկ կըխեղճանան զրկելով իրար,
Բնականից աղքատություն չկա, չէ։

Ջիվանին անխնա մերկացնում է այն հասարակությունը, ուր «Գայլը վրան ոչխարի մորթի հագած, գառներուն պահապան է դառած» և ուր «Մեծամեծ մարդիկը հեռու են կանգնած, ասպարեզը համբակներուն են թողած» («Խելքի աշեցեք»)։ Նա խորը դառնությամբ է վերապրում տնից-տեղից զրկված ղարիբների, հազարներով ոչնչացող գաղթականների ողբերգությունը։ Իր «Ղարիբ բլբուլիկ» երգում, խոսելով ղարիբի բերանից, նա ասում է.

«Ես մի ղարիբ բլբուլիկ եմ, վարդարանից հեռացել եմ,
Դրախտի պես հոտով անուշ բուրաստանից հեռացել եմ,
Կոպիտ, անդուք, անհեռատես այգեպանից հեռացել եմ,
Տունս-տեղս անտեր թողած, ամեն բանից հեռացել եմ»։

Նա իր ժողովրդին հորդորում է նկուն չմնալ, չվհատվել, որովհետև «Ձախորդ օրերը ձմռան նման կուգան ու կերթան», իսկ «Փորձանք, հալածանք և նեղություն» թեև անպակաս են ազգերի դլխից, բայց նրանք էլ ճանապարհի քարավանի նման կուգան ու կերթան։ Նա հավատում է իր ժողովրդի պայծառ ապագային և ամբողջ սրտով փափագում է այդ օրերին։

«Կերթան այս օրերը, էլ ետ չեն դառնա,
Մեզի կյամանեն երջանիկ օրեր,
Հոդիս գուշակում է բարի ապագա,
Նրա հետ միասին երջանիկ օրեր»։

Եվ իր քնարն ամբողջապես ի սպաս է դրել այդ «երջանիկ օրերի» ու «բարի ապագայի» իրականացմանը, թեև նա ֆիզիկապես չտեսավ իր երազի իրականացումը։ Նա վախճանվել է 1909 թ. փետրվարի 24-ին (հին տոմարով)։

Չիվանին իր երգերում արտացոլել է հարազատ ժողովրդի կենսափիլիսոփայությունը, բազմակողմանիորեն արտահայտել նրա մտքերն ու խոհերը, հույզերն ու ապրումները։ Բայց նա այդպիսի երգերի կողքին ունի նաև լիրիկական ջերմաշունչ երգեր։ Նրա քնարը հավասարապես ուժեղ է թե հայրենասիրական, թե բարոյախոսական-փիլիսոփայական և թե լիրիկական բնույթի երգերում։ Լինելով բազմաթիվ երգերի հեղինակ, երգեր, որոնք մինչև այսօր էլ պահպանել են իրենց արժեքը և սիրով երգվում են ամենուրեք, Չիվանին պատվավոր տեղ է գրավում հայ երաժշտության պատմության մեջ, որպես ազգային աշուղական նոր դպրոցի հիմնադիր։ Իր ժամանակին և հետագայում հանդես եկած աշուղներից շատերն են իրենց վրա զգացել այդ մեծ աշուղի ազդեցությունը։ Դրանցից մեկը աշուղ Ջամալին է (Մկրտիչ Տալյան)։ Նա Չիվանու նման շարունակում է մերկացնել սուտ ազգասերներին, որոնք «տաք ու պաղ փչում են այլոց մոտ ցանցառ», որոնց համար ազգասիրությունը դարձել է օգտավետ առևտուր, որովհետև նրանք ազգի անունով «գոփում են միամիտ ու հիմար մարդկանց»։

Դառնալով ժողովրդին նա ասում է.

Զգուշանալ պետք է կեղծավորներից,
Զրիակերության միշտ սովորներից,

Դի որոշվիլ լավը, ցած սաորներից,
Որովհետև ճանաչելն է շատ դժվար։

Այսպիսով, քննարկվող ժամանակաշրջանի գուսանա-աշուղական ստեղծագործության մեջ հետզհետե որոշակի են դառնում սոցիալական հակամարտության մոտիվները։ Այդ բանում, անկասկած, իր որոշիչ նշանակությունն է ունեցել Ռուսաստանում բարձրացող ազատագրական շարժումը և 1905 թ. հեղափոխությունը։

Ժամանակի հայ նշանավոր գուսաններից մեկն էլ Շերամն է (Գրիգոր Տալյան, 1857—1938), որը հանդես գալով Ջիվանու գործունեության շրջանում, ապրեց ու ստեղծագործեց նաև սովետական տարիներին։

Շերամը ծնվել է 1857 թվականին Ալեքսանդրապոլում, աշուղական ավանդույթներով հարուստ մի ընտանիքում։ Նա ազգակցական կապերով կապված էր հայտնի աշուղների հետ։ Աշուղ Քյամիլին իր պապն էր, աշուղ Ջամալին (Մկրտիչ Տալյանը) իր հորեղբոր որդին, իսկ Ջիվանին հորեղբոր աղջկա ամուսինը։ Նրա մանկությունն ու պատանեկությունն անցել է աշուղական երգ ու նվագով հագեցած մթնոլորտում, սովորել է վարպետ աշուղներից, յուրացրել նրանց արվեստը և դեռ շատ երիտասարդ հասակում դարձել հասարակության սիրելին։

«Ալեքսոլցիների մոտ շատ մեծ էր երգիչ Շերամի հմայքը,— գրում է Ավ. Իսահակյանը։—Նա ուրախական հանդեսների փայլն էր ու գեղեցկությունը։ Նրա թառի նվագը, նրա սրտագին ձայնը, իր ստեղծած սիրո երգերը՝ զեղուն խանդի, կարոտի, վշտի իր ստեղծած եղանակներով, խենթացնում էին երազող պատանիներին, ոգևորում էին սիրահարված երիտասարդներին և բանաստեղծական տխրությամբ համակում շատերին»[9]։

Ի տարբերություն իր նախորդների Շերամը չի մասնակցել պրոֆեսիոնալ աշուղների ելույթներին ու մրցություններին։ Կազմելով իր երաժշտական անսամբլը, որի մեջ իրենից բացի մասնակցել են քամանչահարն ու դափահարը, նա գլխավորապես հանդես է եկել քեֆերում ու խնջույքներում և ճանաչվել է որպես «Ոստա Գոքոր»։ Իր անսամբլով նա մշտապես հանդես է եկել հայրենի քաղաքի, Կարսի, Երևանի, Էջմիածնի, Աստրախանի, Բաքվի ու Թիֆլիսի նման քաղաքներում կազմակերպված համերգներում և իր

---

[9] Ավ. Իսահակյան, *Բանաստեղծ երգիչ Շերամի անմոռաց հիշատակին։ Առաջաբան «Շերամ» ժողովածուի, Հայպետհրատ, Երևան, 1948, էջ 5։*

քնքուշ «մետաքսանման» երգերի շնորհիվ արժանացել հասարակության անկեղծ սիրուն: Բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանն է նրան կնքել «Աշուղ Շերամ» անունով, երբ 1914 թվականին նա մեծ հաջողությամբ հանդես եկավ Բաքվի կուլտուրական ընկերության կազմակերպած երեկույթին:

1916 թվականից մինչև 1926 թ. Շերամը հիմնվում է Թիֆլիսում և արժանանում երաժշտասեր հասարակության ջերմ ընդունելությանը: 1926 թվականին նա վերադառնում է իր հայրենի քաղաքը, իսկ 1935 թվականին փոխադրվում է Երևան, ուր և 1938 թ. հուլիսի 3-ին 81 տարեկան հասակում վախճանվում է:

Շերամը կենդանի կամուրջ գցեց նախասովետական և սովետական շրջանի աշուղական արվեստների միջև, շարունակեց ու հարստացրեց գուսանա-աշուղական ստեղծագործական ավանդույթները: Որպես երգիչ-բանաստեղծ շուրջ հիսուն տարի ստեղծագործելով, նա իր ժողովրդին թողեց պատկառելի մի ժառանգություն, հուզառատ ու սրտագրավ երգերի այնպիսի մի ծաղկեփունջ, որն այսօր էլ շարունակում է տարածել իր բուրմունքը և էսթետիկական հաճույք պատճառել ժողովրդական հոծ բազմություններին:

Դեռ նախասովետական տարիներին աշուղ Շերամի բանաստեղծությունները լույս են տեսել առանձին ժողովածուներով[10]: Այդ ժողովածուների մեջ ամփոփված են աշուղի սիրային-լիրիկական, ազգային-հայրենասիրական ու հեղափոխական բնույթի երգերը: Դեռևս 1905 թվականին, հայ աշուղների մեջ առաջինը, Շերամը երգ է նվիրել Կարլ Մարքսի հիշատակին: Նրա երգերի մեջ իրենց արտացոլումն են գտել սոցիալական հակամարտությունները, դասակարգային պայքարը և հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակը: Իր մեծ նախորդի ու ժամանակակցի, աշուղ Ջիվանու նման, նա էլ սերտորեն կապված էր հարազատ ժողովրդի հետ և իր քնարի լարերով հնչեցնում էր նրան հուզող խնդիրները: Սակայն Շերամը ավելի շատ սիրո երգիչ էր, քան հեղափոխական տրիբուն: Եվ, հատկանշական է, որ ամենից շատ տարածված ու ժողովրդականացած են աշուղի հենց այդ տիպի երգերը: Սիրային-լիրիկական թեմայով բազմաթիվ երգեր է հորինել Շերամը և այդ երգերի մեջ արտացոլել է իր հավատարմությունը սիրած էակին: Թեև միշտ շրջապատված չքնաղ էակներով, նա իր սիրային զգացմունքներում

---

[10] *Լույս են տեսել՝ ա) «Քնար», Ալեքսանդրապոլ, 1902, բ) «Գանգատի շանթեր», 1905, գ) «Սեր և կռիվ», 1907, դ) «Անջուր պարտեզ», 1913 և ե) «Անեղուպ արշավ», 1915:*

եղել է։ Հետևողական ու միշտ անդավաճան է մնացել իր յարին։ Սիրային զգացմունքի շատ նրբերանգների ենք հանդիպում նրա երգերում։ Այդ երգերը պարզ են, գրված ջերմ անմիջականությամբ, հուզառատ են ու սրտի հետ խոսող։ Դրանով է պայմանավորված դրանց բացառիկ ժողովրդականությունը։

Աշուղ Շերամը չի ստեղծագործել գուսանա-աշուղական տաղաչափական կանոնների համաձայն։ Այս իմաստով էլ նա տարբերվում է իր նախորդներից։ Նրա երգերի խոսքերն անքակտելիորեն կապված են մեղեդիների հետ։ Նա ավելի շուտ երգահան է, քան բանաստեղծ, որովհետև նրա երգերում միշտ էլ առաջնությունը պատկանում է մեղեդուն, իսկ խոսքերը ենթարկվում են երաժշտությանը։ Հարյուրից ավելի ինքնուրույն երգեր է հորինել Շերամը։ Այդ երգերը, բարեբախտաբար, ձայնագրվել են իր անմիջական կատարումից, զերծ մնալով հետագա աղավաղումներից։ Նրա երգերի ձայնագրման գործում խոշոր վաստակ ունեն աշուղի որդին՝ կոմպոզիտոր Վարդգես Տալյանը և երաժշտագետ-կոմպոզիտոր Արամ Քոչարյանը։

Շերամի երգերն աչքի են ընկնում իրենց լայնաշունչ մեղեդիներով, որոնց մեջ զգալի է հայ քաղաքային երաժշտական մշակույթի կնիքը։ Շերամի երաժշտական արվեստի մեջ խտացվել են սազանդարական արվեստի տարրերը։ Դա կարելի է պարզ կերպով տեսնել ինչպես մեղեդիների հարուստ զարդարանքների ու գեղգեղանքների, նույնպես և նրանց գործիքային ընկերակցության մեջ։ Նրա երգերը բացառիկ ժողովրդականություն են վայելում և խորապես մուտք են գործել ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մեջ։ Այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են՝ «Նա մի նազ ունի», «Սարեր կաղաչեմ», «Թառը դողիս», «Դուն իմ մուսան ես», «Էլի երկինքն ամպել է», «Քեզանից մազ չունեմ», «Ալ ու ալվան ես հագել», «Շորորա», «Ջով գիշեր», «Նազ աղջիկ», և շատ ուրիշները իրենց ստեղծման օրերից մինչև այժմ հանդիսանում են ժողովրդի սիրելի երգերից և չեն դադարում հնչելուց։

Շերամը սովետական իշխանության տարիներին շարունակեց իր ստեղծագործական և կատարողական աշխատանքը։ Նոր պայմաններում նա ստեղծեց նոր երգեր, որոնցից առանձնապես պետք է նշել «Կեցցե Հզոր ՍՍՌՄ» երգը, որը նորույթ էր իր ստեղծագործության մեջ։ Գեղազանցապես քնարերգու, նա այս անգամ հորինել էր հերոսական քայլերգի բնույթի մի երգ, որը համահնչյուն էր մեր օրերին և ընդունվեց արտակարգ ոգևորությամբ։

Այսպիսով 19-րդ դարի վերջերում և 20-րդ դարի սկզբներում գուսանա-աշուղական երաժշտական ստեղծագործությունն ապրեց իր հետագա վերելքը, կերտեց ու ժողովրդին ավանդեց նոր արժեքներ, որոնք կարող էին և իրականում դարձան պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը սնող հորդահոս աղբյուրներից մեկը:

Ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի մեջ կար և՛ մի բնագավառ, որը պակաս նշանակություն չուներ ժողովրդի երաժշտական կենցաղում: Դա մուղամաթի արվեստն[11] էր, որի մշակման ու տարածման գործում խոշոր դեր խաղացին հայ երաժիշտ-կատարողները: Մի ամբողջ հազարամյակի ընթացքում զարգանալով Մերձավոր Արևելքի և Միջին Ասիայի համարյա բոլոր երկրներում, մուղամաթի արվեստն ունեցել է տարբեր ոճական արտահայտություններ: Եթե իրար հետ համեմատենք Միջին Ասիայի, Պարսկաստանի և Անդրկովկասի հանրապետություններում տարածված մուղամները, ավելի պարզ կդառնան նրանց միջև եղած նմանությունները, տարբերությունները: Նշված ժողովուրդներից յուրաքանչյուրն իր մասնակցությունն է ունեցել երաժշտական բարձրարվեստ այդ մշակույթի զարգացման գործում: Եվ թեպետև մուղամաթի արվեստը հիմնականում ձևակերպվել էր մուսուլմանական ժողովուրդների մոտ, այդուհանդերձ նրա զարգացման, կատարման ու տարածման գործում, անկասկած, իրենց մասնակցությունն են ունեցել նաև քրիստոնյաները, մասնավորապես հայերը: Այդ կարելի է տեսնել նախ նրանից, որ 19—20-րդ դարերում և սովետական իշխանության տարիներին հանդես են եկել հայ նշանավոր երաժիշտ-կատարողներ, որոնք առաջնակարգ տեղ են գրավել նաև մուղամների կատարման գործում: Հատկանշական է, որ հատկապես գործիքային (թառ, քամանչա, դուդուկ, սանթուր, ուդ) կատարման գործում ամենանշանավոր երաժիշտները դարեր շարունակ եղել են հայերը: Բացի, այդ, պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանը վերը նշված գրքում բերում է հետաքրքիր օրինակներ մուղամների (հատկապես «Ռաստ» մուղամի) և հայկական հանդիսավոր բնույ-

---

[11] Դժբախտաբար մինչև այժմ մուղամաթի արվեստը չի ուսումնասիրված ըստ հարկին ոչ մեզ մոտ, ոչ Հարևան Ադրբեջանում, ոչ Միջին Ասիայի հանրապետություններում և ոչ էլ Մերձավոր Արևելքի մեր հարևան երկրներում: Պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» գրքում ընթերցողը կգտնի շատ կարևոր դիտողություններ Անդրկովկասյան ՏյուՀի մուղամաթի մասին, էջ 219—224 և 254—258:

թի (հատկապես «Սահղի») շարականներից, ցույց տալով նրանց միջև եղած լադային, մեղեդիների կառուցման, երաժշտական նյութի զարգացման մեթոդների ու եղանակման ձևերի նմանությունները: Այս հանգամանքը վկայում է ոչ միայն այդ մշակույթների միջև գոյություն ունեցող փոխադարձ կապերը, այլև մուղամների մեջ հայ ժողովրդի մասնակցության փաստը: Մի բան պարզ է, որ մուղամաթի արվեստը լայնորեն տարածված է եղել ամբողջ Անդրկովկասում, մասնավորապես նաև Հայաստանում և հատկապես հայկական բարձր խավերի, ինչպես և քաղաքային ազգաբնակության երաժշտական կենցաղում: Սակայն Անդրկովկասյան քաղաքներում տարածված մուղամաթը միատարր չէր իր ոճական արտահայտությամբ: Ինչպես պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանն է նշում, այն բաժանվում էր երկու ճյուղի ոչ թե ազգային, այլ դասակարգային հատկանիշներով: «Ճյուղերից մեկը, պահպանելով փոխառական կապ զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պալատական մուղամաթի ճոխ ձևերի հետ, ծառայում էր քաղաքի ունևոր դասակարգերի էսթետիկական պահանջմունքների բավարարմանը, իսկ մյուս ճյուղը հասցեագրվում էր քաղաքի աշխատավոր խավերին, որոնք բաղկացած էին բազմաթիվ արհեստավորներից, մանր առևտրականներից և այլն: Առաջին ճյուղին պատկանող մուղամների տարբերակները բնութագրվում են կոնցեպցիայի բարդացումներով, հռետորականությամբ և զարդարանքների առատությամբ: Դրանք ունկնդրին տանում են մերթ դեպի աշխարհից հրաժարվելու հայեցողականության, մերթ էլ էկզալտացիայի ոլորտները: Դրանց կատարումը պահանջում է զարգացած տեխնիկական ապարատ: Մուղամաթի տվյալ ճյուղը կատարող անսամբլները կոչվում էին սազանդարներ: Նրանց օգտագործած երաժշտական գործիքների մեջ գլխավոր տեղը պատկանում էին լարային գործիքներին՝ թառին ու քամանչային:

Այլ բնույթի են ժողովրդա-դեմոկրատական ճյուղի մուղամները: Դրանք պարզ են ու հասկանալի, ներթափանցված են մեղեդայնությամբ, հոգեկան ջերմությամբ և ազատ են արտաքին վիրտուոզային բնույթի տարրերից: Իրենց հուզական համակարգով ու մեղեդայնությամբ տվյալ ճյուղի ստեղծագործությունները, հատկապես «Ռաստ», «Շուր», «Հեջազ», «Սեգյահ», «Շուշտար» և «Զոբան բայաթի» մուղամների համապատասխան տարբերակները մոտենում են հայկական և ադրբեջանական ժողովրդական երգերին: Դեմոկրատական ճյուղի մուղամների կատարման ժամանակ օգտագործ-

վում են իրենց բնույթով մարդկային ձայնին մոտիկ հնչողություններ, այնպիսի գործիքներ, որոնք նուրբ նյուանսավորման հնարավորություն են ընձեռում՝ դուդուկները։ 18—19-րդ դարերում մուղամի երկու ճյուղերն էլ Անդրկովկասի զանազան քաղաքներում, այդ թվում Թիֆլիսում ու Երևանում, լայն տարածում էին գտել։ Նույն շրջանում հայ երաժիշտների միջից առանձնանում է մուղամաթի հռչակավոր կատարողներից մի ամբողջ համաստեղություն։ Դրանց թվում էր նաև Սայաթ-Նովան»[12]։

Հատկանշական է, որ վերը թվարկված մուղամները ամենից շատ են տարածված եղել Անդրկովկասում և դրանք էլ 19-րդ դարի վերջին քառորդում ու 20-րդ դարասկզբում գրավել են մեր կոմպոզիտորների ուշադրությունն ու նյութ ծառայել նրանց ստեղծագործությունների համար։ Թե մշակման և թե կատարման ընթացքում մուղամները, որպես իմպրովիզացիոն բնույթի արվեստ, պահպանելով հիմնականը, միշտ փոփոխվել ու լրացվել են «Գյաֆ»-երով, «Ռանգ»-երով, և «Թասնիֆ»-ներով, որոնք տեղադրվելով մուղամի հիմնական մասերի միջև, կատարել են լիրիկական դադարի ֆունկցիա։ Դրանով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ այդ լրացումները որպես կանոն թեթև են, աշխույժ ու պարային և մերվելով մուղամի հիմնական մասերի հետ կազմել են հակադրությունների միասնություն։ Այդ լրացումները մեծ մասամբ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության նմուշներ են, երբեմն էլ աշուղական ստեղծագործության հատվածներ։ Հետևապես կասկածից դուրս են աշուղական ստեղծագործության և մուղամաթի արվեստի փոխադարձ շփումներն ու փոխադարձ հարստացումը։ Հասցեագրված լինելով ունկնդիրների նույն շրջաններին, այդ երկուսը դարեր շարունակ զարգացել են զուգահեռաբար, սնվել են միևնույն աղբյուրից՝ քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունից և ծառայել ժողովրդի էսթետիկական պահանջմունքների բավարարմանը։ Հենց սրանով պետք է բացատրել հայ կոմպոզիտորների մշտական հետաքրքրությունն այդ արվեստով թե ձայնագրման ու պահպանման և թե ստեղծագործական վերամշակման առումով։

Ահա սրանք էին ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության այն գանձերը, որոնք 19-րդ դարի վերջին քառորդում և 20-րդ դարասկզբում հանդիսացան հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար հիմնական ու անսպառ աղբյուրներ,

---

12 Ք. Ս. Կուշնարյան, նշված աշխատություն, էջ 255—257։

դարձան ստաղծ բազմաժանր ու բազմաթիվ ստեղծագործությունների համար։

3. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

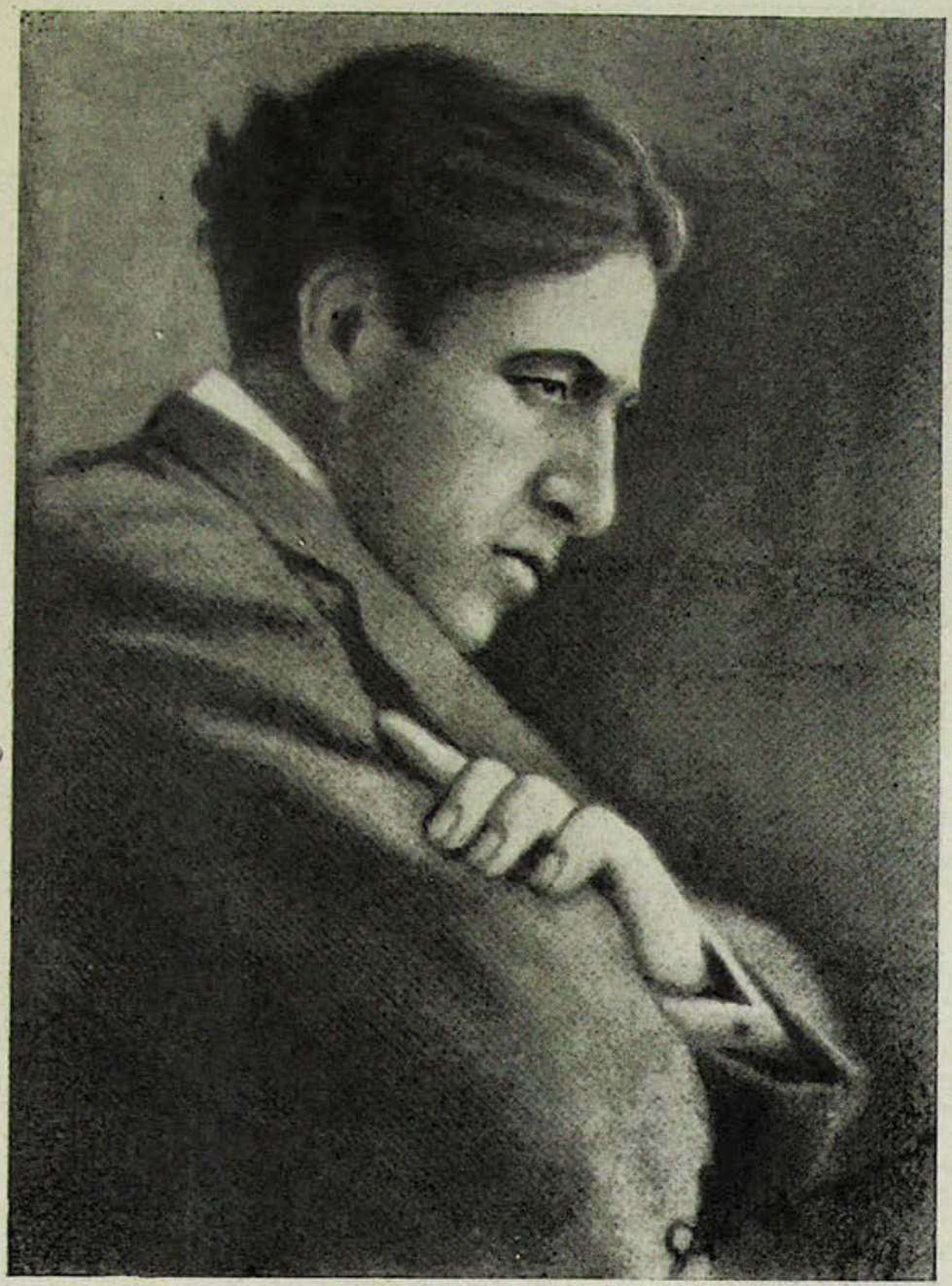
Նախահեղափոխական տարիների պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության բնութագրմանն անցնելուց առաջ անհրաժեշտ է մի քանի խոսք ասել այս շրջանի երաժշտական-կատարողական արվեստի մասին, որի զարգացումը մեծապես նպաստել է երաժշտական ստեղծագործության զարգացմանը և ընդհակառակը, այս վերջինն իր հերթին պայմանավորել է կատարողական արվեստի նորանոր վարպետների հանդես գալը։ Մենք արդեն վերը խոսեցինք 19-րդ դարի երկրորդ կեսի կատարողական արվեստի հայ վարպետների մասին։ Դրանցից ոմանք իրենց գործունեությունը շարունակեցին նաև 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում։ Սակայն դրանց կողքին հանդես եկան նոր տաղանդներ, որոնք առաջնակարգ արտիստի համբավ նվաճեցին։ Դրանց թվին են պատկանում Հովհաննես Նալբանդյանը, Դավիթ Դավթյանը, Բաբայան քույրերը (Մարգարիտ և Շուշանիկ), Արմենակ Շահմուրադյանը, Տիգրան Նալբանդյանը, Արշակ Կոստանյանը, Տիրան Ալեքսանյանը, Ադամյան քույրերը (Ելենա և Եվգենիա), Հովսեփ Տեր-Դավթյանը, Միրիմանյան քույրերը (Մարգարիտ և Իոլանտա) և շատ ուրիշներ։ Համառոտակի բնութագրենք նրանցից մի քանիսի անցած արտիստական ուղին։

Հովհաննես Նալբանդյան *(1871—1942)*։ Ծնվել է 1871 թվականի սեպտեմբերի 15-ին Սիմֆերոպոլում։ Այստեղ էլ ստացել է ընդհանուր և երաժշտական նախնական կրթությունը։ Վաղ պատանեկության տարիներին դրսևորված երաժշտական ընդունակությունների զարգացման վրա առանձին ուշադրություն են դարձնում հինչպես հայ-կաթոլիկական դպրոցի երաժշտության դասատուն (որը նրան մասնակից է դարձնում դպրոցական երգչախմբին), այնպես էլ ծնողները։ 1879 թվականին Սիմֆերոպոլում հանդես եկած հռչակավոր ջութակահար Հենրի Վենյավսկու փայլուն նվագն անջնջելի տպավորություն է գործում Նալբանդյանի երաժշտասեր ծնողների վրա և առիթ տալիս, որպեսզի նրանք մտածեն իրենց որդուն ջութակահար դարձնելու մասին։ Սիմֆերոպոլում երաժշտական դպրոց գոյություն չուներ։ Հետևապես նրանք ստիպված էին դիմել մասնավոր պարապմունքների ձևին։ Միակ ելքն այն էր, որ հայրը

Նկ. 21. Ադրբեջանի Դաշնակցական կուսակցության անդամներ



Նկ. 22. Ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյան



Նկ. 23. Երգիչ Արմենակ Շահմուրադյան



Նկ. 24. Ջութակահար Դավիթ Դավթյան

Հովհաննեսին հանձնեը իր ընկերոջը՝ սիրող-ջութակահար Մալյանին։ Սկսվում են նրանց պարապմունքները, որոնք լինում են կարճատև, որովհետև դասատուն շուտով համոզվում է, որ այլևս անկարող է որևէ նոր բան տալ պատանուն։ Առաջին դասատուին փոխարինում է ջութակահար Ֆիերկովսկին, որի մոտ պատանին այնքան է առաջադիմում, որ 11 տարեկան հասակում արդեն կարողանում է հանդես գալ հայրենի քաղաքի հասարակության առջև՝ մասնակցելով բարեգործական համերգներից մեկին։ Արժանանալով հասարակության ջերմ ընդունելությանը, Հովհաննես Նալբանդյանը հետագայում հաջողություններ է ունենում նաև Թեոդոսիայում, Սևաստոպոլում և Ղրիմի այլ բնակավայրերում։ Պատանու այս առաջին հաջողությունները ստիպում են նրա ծնողներին ավելի լրջորեն մտածել իրենց որդու երաժշտական կրթության կազմակերպման մասին։ Եվ երբ 1886 թվականի ամռանը համերգներ տալու նպատակով Սիմֆերոպոլ է գալիս Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, թավջութակահար Ա. Վերժբիլովիչը, պատանուն ներկայացնում են նրան։ Լսելով Նալբանդյանի նվագը, պրոֆեսորը խորհուրդ է տալիս նրա ծնողներին պատանուն անպայման տանել Պետերբուրգի կոնսերվատորիա։

Տասնհինգամյա Հ. Նալբանդյանը, հաջողությամբ հանձնելով կոնսերվատորիայի ընդունելության քննությունները, նույն թվի սեպտեմբերից դառնում է ավագ դասատու Ն. Վ. Գալկինի ջութակի դասարանի ուսանող։ Երկու տարի հաջողությամբ սովորելով նրա մոտ, Նալբանդյանն աչքի է ընկնում իր արտակարգ ձիրքով և արժանանում կոնսերվատորիայի դիրեկտոր Ա. Գ. Ռուբինշտեյնի հատուկ ուշադրությանը։ Նրան փոխադրում են պրոֆեսոր Լ. Ս. Աուերի դասարանը, որը համարվում էր ջութակի լավագույն դպրոցներից մեկը, դեպի ուր ձգտում էին աշխարհի տարբեր երկրների երիտասարդ երաժիշտները։ Սկսվում են համառ ու համբերատար աշխատանքի տարիները, որոնց ընթացքում Նալբանդյանն իր հրեշակավոր ուսուցչի ղեկավարությամբ տիրապետում է ջութակի տեխնիկային, հարստացնում իր նվագացանկը համաշխարհային կլասիկների բազմաթիվ ստեղծագործություններով ու նախապատրաստվում ինքնուրույն արտիստական գործունեության։

1894 թվականի հունիսին Հ. Նալբանդյանն ավարտում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիան՝ ավարտական հանդեսին նվագելով Չայկովսկու ջութակի կոնցերտի առաջին մասը, որի մասին իր պրոֆեսոր Աուերը ժամանակին աննպաստ կարծիք էր հայտնել։

Բայց Հ. Նալբանդյանի կատարմամբ այն հնչում էր նորովի և թողնում բացառիկ տպավորություն։ Կոնսերվատորիան ավարտելով դերազանց գնահատականներով, նա արժանանում է լաուրեատի կոչման և նրա անունը փորագրվում է կոնսերվատորիայի մարմարյա հուշատախտակի վրա։

Ավարտական տարվա ամառային ամիսներին Հ. Նալբանդյանը հրավիրվում է Պավլովսկի սիմֆոնիկ նվագախմբում աշխատելու որպես կոնցերտմեյստեր։ Այդ նվագախմբի համերգների ընթացքում նա հանդես է գալիս նաև որպես մենակատար՝ նվագելով Չայկովսկու և Մենդելսոնի ջութակի կոնցերտները։ Կարճ ժամանակում նա արժանանում է ինչպես նվագախմբի երաժիշտների, այնպես էլ ունկնդիր հասարակության բարձր գնահատությանն ու անկեղծ հարգանքին։

1894 թվականի աշնանը, պրոֆ. Աուերի անմիջական նախաձեռնությամբ, Հ. Նալբանդյանը մեկ տարով ուղարկվում է Բեռլին՝ երաժշտական ակադեմիայում, հռչակավոր ջութակահար Ի. Յոախիմի մոտ կատարելագործվելու։ Եվ իրոք, Բեռլինում անցկացրած ութ ամիսները խիստ օգտակար եղան նրա համար։ Նա մոտիկից շփվեց աշխարհահռչակ ջութակահարի հետ, ուսումնասիրեց նրա մանկավարժական մեթոդը, լսեց նրա հռչակավոր կվարտետի համերգները, օպերային թատրոնում ներկա եղավ Վագների և դասական այլ կոմպոզիտորների օպերաների ներկայացումներին՝ այդ բոլորով հարստացնելով իր երաժշտական պատրաստությունը։ Դրանից բացի, Յոախիմի անմիջական ղեկավարությամբ. ավելի խորը թափանցեց ջութակի կատարողական արվեստի գաղտնիքների մեջ ու համալրեց իր երկացանկը։ Իսկ այնուհետև 1895 թվականի հունիսին նա ներկայանում է Լոնդոնում գտնվող վիրտուոզ-ջութակահար և կոմպոզիտոր Պ. Սարասատեին, որը նրան ընդունում է դրկաբաց։ Հ. Նալբանդյանի կատարմամբ լսելով Վիետանի № 4 կոնցերտը և իր ստեղծագործություններից «Մալագուենա»-ն և «Գնչուական մեղեդիներ»-ը, Սարասատեն բարձր է գնահատում երիտասարդ ջութակահարի արվեստը։ «Ես մեծ բավականություն ունեցա լսելու Լեոպոլդ Աուերի նշանավոր աշակերտին՝ պ. Նալբանդյանին, որն ունի վիրտուոզ ջութակահարի հիանալի տաղանդ»— գրում է նա[13]։

Ահա ժամանակի խոշորագույն ջութակահարների՝ Ի. Յոախի-

---

[13] Գ. Գևորգյան, Հովհաննես Նալբանդյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1952, էջ 44։

մի և Պ. Սարասատեի կատարողական արվեստի ուսումնասիրությունը Նալբանդյանին հնարավորություն տվեց նրանցից վերցնել այն ամենն, ինչ անհրաժեշտ էր իր արվեստի վերջնական ձևավորման համար: Դեպի Բեռլին և Լոնդոն կատարած այս ուղևորությունը, որը տևեց մի ամբողջ տարի, նրան բերեց ոչ միայն խորը գիտելիքներ ու կատարողական արվեստի նրբություն, այլև արտիստական աշխարհի բազմաթիվ նշանավոր ներկայացուցիչների բարեկամությունը:

Պետերբուրգ վերադառնալով, Նալբանդյանը 1895—1896 ուսումնական տարուց դառնում է իր ուսուցչի ասիստենտը: Դրանով սկսվում է նրա մանկավարժական գործունեությունը, որը շարունակվում է մինչև իր կյանքի վերջը: 1903 թվականից նա արդեն ինքնուրույն դասարան է ստանում, իսկ 1908-ին արժանանում է պրոֆեսորի կոչման: Լինելով վերին աստիճանի հոգատար մանկավարժ, նա գտնում ու զարգացնում էր իր աշակերտների մեջ թաքնված ընդունակությունները, նրանց համար ընտրում այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք համապատասխանելով յուրաքանչյուրի հակումներին ու առանձնահատկություններին, առավել չափերով նպաստում էին նրանց արագ առաջընթացին: Բազմաթիվ նշանավոր ջութակահարներ է դաստիարակել Նալբանդյանը: Նրա մոտ են սկսել իրենց ուսումը հետագայում հռչակված ջութակահարներ Յա. Խեյֆեցը, Մ. Պիաստրոն, Մ. Էլմանը, Ե. Ցիմբալիստը, Ա. Պրանգը, Յ. Շվարցը, Է. Ցեյտլինը, Զեյդելը, Մ. Ռոզենը, Ի. Լուկաշևսկին, Գելսբերգը, Ջերկասսկին, Ֆլիդերբաումը, Դիմմեկը, Ի. Պիաստրոն և շատ ուրիշներ, որոնք աշխարհով մեկ տարածել են իրենց ուսուցչի անունը և փառքով օծել նրան:

Մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց, Նալբանդյանը մշտապես զբաղվել է կատարողական պրակտիկայով: Արտասահմանյան ուղևորությունից վերադառնալուց հետո նա հաճախակի հանդես է եկել մենահամերգներով, տարիներ շարունակ եղել է սիմֆոնիկ նվագախմբերի կոնցերտմեյստեր և լարային կվարտետների առաջին ջութակ: Նրա կատարողական երկացանկում ներկայացված են եղել ռուս և համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործությունները, որոնք նա կատարել է արտիստական փայլով ու խորությամբ և ունկնդիրների վրա թողել անջնջելի տպավորություն: Նա միաժամանակ սերտորեն կապված է եղել իր ժամանակակից կոմպոզիտորների հետ և հանդիսացել ջութակի համար նրանց գրած ստեղծագործությունների

առաջին կատարողը։ Այդ կոմպոզիտորների թվումն էին Ա. Գլազունովը, Ի. Վիտոլը, Գ. Կոնյուսը, Ա. Նապրավնիկը, Լ. Նիկոլաևը և ուրիշները, ինչպես և բազմաթիվ անսամբլային ստեղծագործությունների հեղինակներ, որոնց տրիոները և կվարտետները նույնպես առաջին անգամ հնչել են Նալբանդյանի կազմակերպած ու գլխավորած անսամբլների կատարմամբ։ Աչքի ընկնելով իր հարուստ տեխնիկայով, հնչերանգի մաքրությամբ, լիահնչյուն ու դունագեղ հնչողությամբ, աղեղային տեխնիկայի նուրբ անցումներով, խորաթափանց ու իմաստալից կատարմամբ, Նալբանդյանը բազմաթիվ ստեղծագործությունների տվել է նոր կյանք և նոր մարմնավորում։

Նալբանդյանը սերտորեն կապված է եղել նաև հայ երիտասարդության հետ։ Նա է առաջինը կատարել Ա. Սպենդիարյանի ջութակի պիեսները։ Դեռ ուսանողական տարիներից սկսած նա հաճախակի հանդես է եկել հայ ունկնդիրների առջև և արժանացել նրանց արտակարգ ջերմ ընդունելության։ Հետագայում նա մենահամերգներով հանդես է եկել Բաքվում, Թիֆլիսում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում և այլ քաղաքներում։ Հայրենասեր վարպետի սերն իր ժողովրդի և նրա երաժշտության նկատմամբ ի հայտ է եկել նաև այն բանում, որ նա մշակել և մեծ հաջողությամբ կատարում էր հայ ժողովրդական երգեր, այդ թվում հայտնի «Կռունկ»-ը։ Բացի այդ, նա դաստիարակել է նաև ջութակահարների (Գ. Սարաբյան, Ս. Զաքարյան, Գ. Ղափանցյան և ուրիշներ)։

Հ. Նալբանդյանը վախճանվել է 1942 թ. փետրվարի 23-ին Տաշքենդում, ուր գտնվում էր Լենինգրադի կոնսերվատորիան պատերազմի այդ ահեղ տարիներին։

Շատ կարճատև է եղել հայ մի այլ տաղանդավոր ջութակահարի՝ Դավիթ Դավթյանի (1877—1911) արտիստական ուղին։ Նա ծնվել է Տրապիզոնում, կրթությունն ստացել է Վենետիկի Մխիթարյանների Մուրադ-Ռաֆայելյան դպրոցում։ Այստեղ էլ վաղ պատանեկության տարիներին դրսևորելով իր երաժշտական ընդունակությունները, սովորել է ջութակ նվագել մաեստրո Գվարներիի մոտ, ապա կատարելագործվել նշանավոր ջութակահար-դասատու Ս. Թոմսոնի մոտ՝ ձեռք բերելով ջութակի բարձր տեխնիկա ու դառնալով վիրտուոզ կատարող։ Նրա սիրած կոմպոզիտորներն են եղել Պագանինին, Սարասատեն և Վենյավսկին, որոնց տեխնիկապես բարդ ստեղծագործությունները կատարել է առանձին թեթևությամբ ու փայլով։

1904 թվականին մասնակցել է Բրյուսելի միջազգային մրցա-

նակարաշխությանը և գրավել առաջին տեղը։ Հատկապես Տարտինիի «Մաստանայական ձայնախաղեր»-ի, Պագանինիի ու համաշխարհային այլ դասական կոմպոզիտորների՝ ջութակի համար գրված դժվարագույն ստեղծագործությունների փայլուն կատարումներն ապահովում են նրա հաղթանակը։ Այնուհետև համերգներով հանդես է եկել Բրյուսելում, Փարիզում, Պոլսում, Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում և այլուր։ Քսաներորս տարեկան հասակում նա հրավիրվում է Բրյուսելի կոնսերվատորիան, որպես ջութակի պրոֆեսոր, բայց նրան ավելի շատ գրավում էր համերգային գործունեությունը։ 1906 թվականին նա համերգային շրջագայություն է կատարում Կովկասում՝ ելույթներ ունենալով Թիֆլիսում, Բաքվում, Բաթումում, Ռոստովում, Արմավիրում, Կրասնոդարում, Էջմիածնում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում և այլ քաղաքներում։ Այնուհետև հաստատվելով Թիֆլիսում, հաճախակի հանդես է գալիս համերգներով ու արժանանում հասարակության խանդավառ ընդունելությանը։ Համերգային գործունեությունից բացի, նա զբաղվել է նաև մանկավարժական աշխատանքով՝ Ներսիսյան դպրոցում աշխատելով որպես երաժշտության դասատու։ Մեկ տարուց հետո նա 1910 թ. դարձյալ համերգային շրջագայության է մեկնում Թուրքիայի հայաբնակ քաղաքները։ Իր գործունեության ամենաեռուն շրջանում նա 1911 թ. ապրիլի 25-ին անակնկալ կերպով վախճանվեց սրտի պայթյունից։

20-րդ դարասկզբի հայ երաժիշտ-կատարողների մեջ բացառիկ երևույթ է Ադամյան ֆույտերի դաշնամուրային անսամբլը (դուետ)։ Ինչպես հայտնի է, Աբգար Ադամյանի ընտանիքը, որը Բաքվի աշքի ընկնող կուլտուրական ընտանիքներից էր, հայ մշակույթին տվել է նշանավոր գործիչներ։ Այդ ընտանիքում ծնված ու մեծացած երեք տղաներն ու երկու աղջիկները, չնայած իրենց հոր վաղաժամ մահվան, ձեռք են բերել բարձրագույն կրթություն և դարձել աշքի ընկնող մասնագետներ յուրաքանչյուրն իր ընտրած բնագավառում։ Որդիներից մեկը Արշակ Ադամյանն էր, որը դարձավ արվեստագետ, էսթետիկայի մասնագետ ու երաժշտական գործիչ։ Մյուս որդին՝ Հովհաննեսը դարձավ ականավոր գիտնական, ինժեներ-գյուտարար և գունավոր հեռուստատեսության ստեղծողը։ Իսկ երկու աղջիկները՝ Ելենան և Եվգենիան դարձան նշանավոր երաժիշտ կատարողներ ու ձեռք բերեցին համաեվրոպական ճանաչում։

Ադամյան քույրերը՝ Ելենան և Եվգենիան ծնվել են Բաքվում և իրենց նախնական կրթությունն ստացել նույն քաղաքում։ 1900-

ական թվականներին նրանք մեկնել են արտասահման երաժշտական կրթությունը շարունակելու։ Նրանք նախ սովորել են Ժնևի կոնսերվատորիայում (պրոֆ. Վիլլի Ռեյբերգի մոտ), ապա անցել են Գերմանիա, Շտերնի բեռլինյան կոնսերվատորիա, պրոֆ. Մարտին Կրաուղեի բարձրագույն վարպետության դասարանում կատարելագործվելու։ Կոնսերվատորիան ավարտում են 1908 թվականին՝ արժանանալով կոմպոզիտոր ու նոտահրատարակիչ Գուստավ Հոլենդերի ոսկե մեդալի։

Սկսվում է Ադամյան-քույրերի դաշնամուրային դուետի համերգային գործունեությունը։ Գերմանական քաղաքներից նրանք ելույթներ են ունենում Բեռլինում, Մյունխենում, Բրեմենում, Հանովերում, Վյուրտենբերգում, Շտուտգարդում, Դրեզդենում, Քյոլնում, Քյոնիգսբերգում, Ալտենբուրգում և այլուր, արժանանալով գերմանացի խստապահանջ հասարակության անվերապահ գնահատանքին։ Այդ շրջագայությունը հաջողությամբ ավարտելուց հետո նրանք ընդարձակում են իրենց գործունեության շառավիղը և ընդգրկում եվրոպական նշանակալից կենտրոնները։ Նրանք համերգներով հանդես են գալիս Ժնևում, Վիեննայում, Կոպենհագենում, Հռոմում, Մոսկվայում և Պետերբուրգում։ Ամենուրեք նրանց ուղեկցում է բացառիկ հաջողությունը, որի արձագանքներն են հանդիսանում թերթերում տպագրված բազմաթիվ դրախոսականները, որոնց մեջ նրանց անվանել են «դաշնամուրի վարպետներ», իսկ անսամբլի հնչողությունը՝ «կրկնակի հնչողություն ունեցող մեկ գործիքի նման»։

Ադամյան քույրերի համերգային երկացանկը եղել է հարուստ ու բազմակողմանի։ Այնտեղ ներկայացված են եղել Բախի դո-մաժոր կրկնակի կոնցերտը, Լիստի պաթետիկ կոնցերտը, Սեն-Սանսի «Տարանտելլան», Բեթհովենի վարիացիաները, Շոպենի «Ռոնդոն», Սինդինգի մի-բեմոլ մաժոր վարիացիաները, Արենսկու «Սյուիտան» և բազմաթիվ այլ գործեր։

Ադամյան քույրերի փայլուն համերգային գործունեությունն ընդհատվեց համաշխարհային պատերազմի հետևանքով։ 1915 թվականի եղեռնին զոհվեց մեծ քրոջ՝ Օլենայի ամուսին դոկտոր Այրանյանը։ Այրիացած Օլենան իր երկու երեխաների հետ միասին հաստատվեց Բեռլինում և զբաղվեց մանկավարժական գործունեությամբ։ Նա վախճանվել է 1960 թվականին գերմանական դեմոկրատական հանրապետության մայրաքաղաքում։

Ինչ վերաբերում է փոքր քրոջը՝ Եվգենիա Ադամյան-Գարա-

դաշյանին, ապա նա իր կյանքի հետագա տարիներն անցկացրել է Փարիզում և նույնպես զբաղվել է մանկավարժական գործունեությամբ և միայն դեպքից-դեպք ունեցել համերգային ելույթներ:

Նշանակալից արտիստական ճանապարհ է անցել նաև դաշնակահար Վահրամ Սվաճյանը: Նա ծնվել է Պոլսում 1871 թվականին: Դեռ յոթ տարեկան հասակում ուղարկվել է Վենետիկ, որտեղ և ստացել է իր նախնական ու միջնակարգ երաժշտական կրթությունը ս. Մարկոս եկեղեցու երաժշտապետի ղեկավարությամբ: Դրանից հետո նա իր կրթությունը շարունակել է Վիեննայի կոնսերվատորիայում, որն ավարտելուց հետո համերգներով հանդես է եկել Պոլսում, Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում և Լոնդոնում:

Անգլիայում ունեցած հաջողություններից հետո նա համերգներ է տվել Գերմանիայում, Շվեյցարիայում և Ֆրանսիայում: Իր համերգներում նա առանձին հաջողությամբ նվագել է համաշխարհային դասականների, հատկապես Բեթհովենի, Շումանի և Լիստի ստեղծագործությունները: Բայց դրանց հետ միաժամանակ մշտապես կատարել է նաև իր ձայնագրած ու մշակած հայկական ժողովրդական երգերը: 1897 թ. փետրվարի 8-ին Փարիզում կայացած նրա համերգի առթիվ քննադատներից մեկը գրում է. «Հայկական երգերուն մեջ, զորս ժողվեր ու դաշնակի վերածեր էր և որոնք ծրագրին երկրորդ մասը կկազմեին, երիտասարդ երաժիշտը եռանդագին ծափահարությունք ունեցավ զմայլյալ հասարակությունեն, որ հուզվեր էր այդ փափուկ և միանգամայն զգայուն երաժշտութեենեն»[14]: Իսկ Փարիզի թերթերից մեկը վկայում էր, թե «կոշտ դաշնակը հրաշալի քնար մը կդառնա իր մատներուն տակ», «հոգիով գործիք մը»[15]:

Հետաքրքիր է և այն, որ էրար գործարանի տնօրենն այդ համերգից հետո սեղմելով Սվաճյանի ձեռքը, ասել է. «Պարոն, երբեք իմ դաշնակներս այսպիսի գեղեցիկ ձայն հանած չէին»: Ով իբրև մեծարանքի նշան նրան նվիրել է հիանալի մի ռոյալ:

Սվաճյանը համերգներով հանդես է եկել նաև Թիֆլիսում և Բաքվում: Ավելի ուշ անցել է Ամերիկա, ուր նույնպես հանդես է եկել համերգներով: Առաջին համաշխարհային պատերազմից առաջ Փարիզ գալով, Սվաճյանը ծանր վթարի ենթարկվելով, ամբողջ 12 տարի մնացել է հիվանդ և ապա հիվանդությունից ապաքինվելով, 1926-ի հունիսի 20-ին հանդես է եկել համերգով:

---

[14] «Բազմավեպ», Վիեննա, 1897, էջ 141:

[15] «Մշակ», Թիֆլիս, 1897, № 31, «նամակ Ֆրանսիայից»:

Մահվան թվականն առայժմ մեզ հայտնի չէ։

Այս նույն շրջանում հանդես են եկել հայազգի երկու հայտնի դիրիժորներ, որոնցից մեկի գործունեությունը ծավալվել է Պետերբուրգում, իսկ մյուսինը՝ Մոսկվայում։ Տարբեր ուղիներ են անցել նրանք, բայց երկուսի գործունեությունն էլ հետաքրքիր է և ուսանելի։ Դրանք են՝ Ալեքսանդր Ասլանովը (Ասլանյան) և Կոստանդին Սարաջևը (Սարաջյան)։

Ալեքսանդր Ասլանով *(1874—1960)*։ Մնվել է 1874 թվականի հոկտեմբերի 10-ին Բաքվում։ Նրա հայրը[16] Բաքվի նավթարդյունաբերության հիմնադիրներից է եղել։ Ալեքսանդրը միջնակարգ կրթությունն ստացել է Բաքվում, ավարտելով ռուսական գիմնազիան։ Ապա մեկնել է Պետերբուրգ և ընդունվել ինստիտուտ՝ հանքաբանության մասնագիտության գծով։ Երաժշտական ընդունակությունները վաղ դրսևորվելով, նա մասնավոր պարապմունքների օգնությամբ սովորում է նվագել դաշնամուր, տրոմբոն և կլարնետ։

Պետերբուրգում գտնվելու տարիներին նա լայն հնարավորություն է ունեցել հաճախելու համերգներ և օպերային ներկայացումներ՝ հարստացնելով իր երաժշտական գիտելիքները։ Նրա կյանքում վճռական նշանակություն է ունեցել հայտնի ռուս կոմպոզիտոր և քննադատ Ցեզար Կյուիի հետ ծանոթանալը։ Վերջինիս հանձնարարականով նա մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում երաժշտական դպրոց, որի 9-ամյա դասընթացը նա անցնում է չորս տարում։ Այստեղ, Մոսկվայում, 1892 թվականին նա ծանոթանում է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հետ։ Դա տեղի է ունենում հայկական մի երեկույթի ընթացքում, երբ Սպենդիարյանը հանդես է գալիս որպես ջութակահար։ Հետագայում նրանց ծանոթությունը վերածվում է մտերիմ բարեկամության։

Մոսկվայի երաժշտական դպրոցն ավարտելուց հետո Ասլանովը վերադառնում է Բաքու՝ նպատակ ունենալով կազմակերպել սիմֆոնիկ նվագախումբ։ Սակայն այդ նրան չի հաջողվում։ 1900 թվականին նրան ուղարկում են Մակար Եկմալյանի մոտ պատրաստվելու ուսումնասիրելու։ Վերադառնալով Բաքու, նա կազմակերպում է երգչախումբ և հանդես գալիս Եկմալյանի Պատարագի կատարմամբ։

---

[16] Ասլանովի մեծ քեռին (մորեղբայրը) Օհան Լազարևն է, 1876—1877 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի նշանավոր գեներալներից, իսկ մեծ մորաքույրը Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի մայրը։

1901 թվականից սկսած նա համերգային շրջադայություններ է կատարում Կովկասում և Հարավային Ռուսաստանի քաղաքներում։ 1909 թվականի ամռանը, հրավիրված լինելով Յալտա, նա Սպենդիարյանի տանը հանդիպում է Գլազունովի, Լյադովի, Բլումենֆելդի և Չերեպնինի հետ։ Ներկա լինելով Ասլանովի, որպես դիրիժորի, համերգին, վերջիններս միջնորդում են, որպեսզի նրան հրավիրեն Պետերբուրգի մոտ գտնվող Պավլովսկի կայարանի սիմֆոնիկ նվագախմբի ղեկավար։

Երեք տարի անց, 1912 թվականին, իրոք Ասլանովը հրավիրվում է Պետերբուրգի արքայական օպերային թատրոն իբրև մշտական դիրիժոր, իսկ մի տարի անց նաև Պավլովսկի սիմֆոնիկ համերգների գլխավոր դիրիժոր։ Այստեղ նա մեծ աշխատանք ծավալեց ինչպես կոմպոզիտորների հեղինակային համերգների կազմակերպման, այնպես էլ երիտասարդ երաժիշտ-կատարողների հայտնաբերման ու առաջքաշման ուղղությամբ։ Նրա աշխատած տարիներին Պավլովսկում իրենց հեղինակային համերգներով հանդես են եկել Գլազունովը, Չերեպնինը, Գլիերը, Մյասկովսկին, Սպենդիարյանը, Կոնյուսը, Գեդիկեն և ուրիշներ։ Որպես երաժիշտ-կատարողներ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ իրենց առաջին ելույթներն են ունեցել երիտասարդ Պրոկոֆևը (1912-ին դաշնամուրային առաջին կոնցերտի, իսկ 1913-ին երկրորդ կոնցերտի կատարմամբ), պրոֆ. Աուերի աշակերտ, 11 տարեկան Յաշա Խեյֆեցը, Միշել Պիաստրոն, Միրոն Պոլյակինը, Իսայի Դոբրովեյնը և շատ ուրիշներ։

1918—1920 թվականներին Ասլանովը մի շարք համերգներ է կազմակերպում Կովկասում, հատկապես Բաքվում և Թիֆլիսում։

1921 թվականին նա ընդունելով Ս. Դյագիլևի[17] հրավերը, փոխադրվում է Փարիզ։ Այստեղ, ինչպես և Նիցցայում ու Մոնտեկարլոյում, նա երկու տարի ղեկավարում է ռուսական օպերայի և բալետի թատրոնի ներկայացումները։ Իսկ 1923 թվականին նա փոխադրվում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգները և հաստատվում Նյու-Յորքում։ Մեկ տարի անց, 1924 թվականին նա բացառիկ հաջողությամբ հանդես է գալիս Մետրոպոլիտեն օպերայում։ Նույն

---

[17] Դյագիլև Սերգեյ Պավլովիչ (1872—1929) ռուս թատերական գործիչ և ձեռնարկու (անտրեպրենյոր)։ Փարիզում և Լոնդոնում «ռուսական սեզոնների» կազմակերպիչ։ 1911-ից ստեղծել է իր բալետային խումբը, որի հետ հանդես եկավ եվրոպական երկրներում և Ամերիկայում մշտապես պրոպագանդելով ռուսական արվեստը։ Ահա այս խմբի հետ է աշխատակցել Ալ. Ասլանովը։

Թվին իր կնոջ՝ Նադին Էյխենվալդի հետ միասին հիմնում են իրենց վոկալ ստուդիան, որն իր գործունեությունը շարունակում է մինչև 1951 թվականը (տիկնոջ մահը)։ Տարիներ շարունակ նրանք դասախարակում են լավագույն երգիչներ և երգչուհիներ, որոնց թվում նաև հայերից Ալեքսանդր Շիշմանյանը (բաս), Մարի Աստգյանը (սոպրանո) և ուրիշներ։

Իր պիրիժորական ու մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց Ասլանովն զբաղվել է նաև ստեղծագործությամբ։ Նա ձայնագրել և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար մշակել է հայ ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ։ Դրանից բացի բազմաթիվ ստեղծագործություններ փոխադրել է սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և կատարել համերգներում։ Դրանցից են՝ Բեթհովենի Լուսնային սոնատը, Գլյուկի Դավոտը, Գրիգի «Իմ Իոհաննը» երգաշարը, Լյադովի «Երաժշտական ծխախոտատուփը», Մուսորգսկու «Խովանշչինա» օպերայից հատվածներ և այլն։ Այդ փոխադրումներն արված են լավ ճաշակով և նվագախմբի արտահայտչական հնարավորությունների օգտագործման խոր իմացությամբ։

Իր ղեկավարած համերգներում Ասլանովը հաճախ կատարել է նաև հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ և ամենից հաճախ Սպենդիարյանի «Երևանյան էսյուդներ»-ը և «Ալմաստ» օպերայի «Քայլերգը»։ Նա միաժամանակ կազմել ու հրատարակել է հայկական երգերի մի ժողովածու։

Ասլանովը վախճանվել է 1960 թ. հուլիսի 11-ին Դիտրոյթում։

Կոնստանդին Սողոմոնի Սարաջև *(Սարաջյան։ 1877—1954)*։ Ծնվել է 1877 թվի հոկտեմբերի 8-ին Դերբենդ քաղաքում, հայտնի բժիշկ Ս. Սարաջյանցի ընտանիքում։ Հորից զրկվել է հինգ տարեկան հասակում և այնուհետև նրա դաստիարակության գործն իրենց վրա են վերցրել ավագ եղբայրներն ու քույրերը։ Հոր մահից հետո նրանց ընտանիքը փոխադրվում է Բաքու, ուր և նա սկսում է սովորել նախ հայկական դպրոցում, ապա և ռեալական ուսումնարանում։ Յոթ տարեկան հասակից սկսել է ջութակ նվագել։ 1889 թվականին ընդունվում է Մոսկվայի կոնսերվատորիա, Վենյավսկու աշակերտ Վ. Սալինի ջութակի դասարանը, սովորելով մինչև 6-րդ դասարանը, ապա փոխադրվում հայտնի մանկավարժ Ի. Գրժիմալիի դասարանը։ Երաժշտական-տեսական առարկաներն անցնելով Ն. Կաշկինի, Գ. Կոնյուսի, Մ. Իպպոլիտով-Իվանովի և Ս. Տանեևի մոտ, նա ձեռք է բերում հաստատուն և բազմակողմանի գիտելիքներ և երաժշտական ստեղծագործությունների մեջ թափանցելու

լուրջ ունակություններ։ Ուսանողական այս տարիներից սկսած նա առանձին սիրով ու հետևողականությամբ ստեղծում է իր հարուստ նոտային գրադարանը[18], որտեղ տարիների ընթացքում կենտրոնացնում է հազարավոր օպերաների, սիմֆոնիկ ու համերգային ստեղծագործությունների պարտիտուրաներ, կլավիրներ և նվագախմբային առանձին գործիքների նվագամասերի լրիվ կոմպլեկտներ։ Նա համբերատար ու լարված աշխատանք է կատարում դասական գրողների ու կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին մոտիկից ծանոթանալու։ Այս իմաստով բացառիկ նշանակություն ուներ այն, որ նա մշտապես մասնակցում էր Ա. Գոլդենվեյզերի տանը կազմակերպված լարային կվարտետի սիստեմատիկ հավաքույթներին, ուր նա կատարում էր առաջին ջութակի նվագամասը։

Այստեղ նրանք նվագում էին դասական կոմպոզիտորների՝ Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Շուբերտի, Բրամսի, Չայկովսկու, Բորոդինի և այլոց ստեղծագործությունները։ Դրանց հետ միասին նրանք մեծ տեղ էին հատկացնում նաև քիչ հայտնի և հատկապես նորաստեղծ գործերի կատարմանը։ Գլիերի, Ռախմանինովի և ուրիշների նոր ստեղծագործություններից շատերն առաջին անգամ հնչել են այս հավաքույթներում։

Սարաջևի մեջ մեծ էր նաև հետաքրքրությունը Հայաստանի պատմության և նրա մշակույթի նկատմամբ։ Մշտապես շփվելով Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի ուսանողության հետ (իր եղբայրներից մեկն այդ ճեմարանի ուսանող էր), նա կենդանի հետաքրքրությամբ հետևում էր նրանց զրույցներին, ներկա էր լինում հայկական երեկույթներին, ծանոթացել էր բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյանի և երիտասարդ կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հետ, իսկ 1895 թ. ամռան ամիսներն անցկացնելով Գանձակում (այժմ Կիրովաբադ) ապրող իր քրոջ մոտ, նա շրջակա գյուղերում ձայնագրել է մոտ 50 հայ ժողովրդական երգ։ Նա բավականին քաջատեղյակ էր հայ երաժշտական մշակույթի անցյալին։ Եվ երբ Մոսկվայում նա ներկա եղավ երաժշտական-ազգագրական հանձնաժողովի նիստերից մեկին, ուր անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտությանը նվիրված զեկուցումով հանդես եկավ կոմպոզիտոր-ազգագրագետ Ա. Կորեշչենկոն և պնդեց իր արտառոց տեսակետն այն մասին, թե հայերն ինքնուրույն ժողովրդական

---

[18] Իր կյանքի վերջին շրջանում այդ հարուստ գրադարանը նա նվիրեց Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիային։

երաժշտություն չունեն, Սարաջևը եռանդագին բողոքեց դրա դեմ, գրեց և հրատարակեց «Երկու խոսք հայ երաժշտության մասին» հոդվածը[19]: Այս հոդվածում նա շարադրեց իր տեսակետը հայ երաժշտության մասին, համարելով այն հայ ժողովրդի հարուստ և ինքնատիպ մշակույթի անբաժանելի մասը:

1898 թվականին Սարաջևն ավարտում է Մոսկվայի կոնսերվատորիան՝ արժանանալով արծաթե մեծ մեդալի և ազատ արվեստագետի դիպլոմի: Դրանից առաջ էլ դեռ 14 տարեկան հասակից, նա ջութակի դասեր էր ավանդում, իսկ կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո նշանակվում է ջութակի դասատու Մոսկվայի Սինոդի ուսումնարանում: Մանկավարժական աշխատանքին զուգընթաց, տալիս է ինքնուրույն համերգներ: Սակայն ինքնուրույն աշխատանքի անցնելուց հետո էլ նա շարունակում էր դասերը Ի. Գրժիմալիից, իսկ 1900 թվականի ամռանը մեկնեց Պրագա՝ պրոֆ. Օ. Շեվչիկի մոտ կատարելագործվելու: Նույն թվին նա դարձավ Մոսկվայի մասնավոր (նախկին Մամոնտովյան) օպերային թատրոնի նվագախմբերի առաջին ջութակների կոնցերտմեյստերը:

Սարաջևի վաղեմի ցանկությունն էր դառնալ դիրիժոր: Առաջինը կոմպոզիտոր Մ. Իպպոլիտով-Իվանովն էր, որ նկատեց նրա դիրիժորական ընդունակությունները և օգնեց նրան իրականացնելու իր երազը: Վերջինիս հանձնարարականով 1901 թվականին նա սկսեց աշխատել «Բեմական արվեստը սիրողների խմբակում», որպես սիմֆոնիկ նվագախմբի և երգչախմբի դիրիժոր: Սա առաջին օջախն էր, որտեղ նա ձեռք բերեց դիրիժորական աշխատանքի փորձ:

Նշանակալից է Սարաջևի աշխատանքը նաև կամերային երաժշտության գծով: Նրա նախաձեռնությամբ ստեղծված լարային կվարտետը, որի մեջ ինքը առաջին ջութակ էր նվագում, ինչպես և «Բրամսի խմբակի» կազմակերպումը մեծապես նպաստեցին կամերային ստեղծագործությունների ցուցադրումների սիստեմատիկ կազմակերպմանը: Սակայն այս էլ նրան չէր բավարարում: Վերջնականապես հանգելով դիրիժոր դառնալու որոշմանը, նա 1904 թվականին մեկնեց Լայպցիգ՝ համաշխարհային հռչակի հասած դիրիժոր Արթուր Նիկիշի մոտ այդ արվեստին տիրապետելու նպատակով: Ամբողջ երկու տարի աշակերտելով Ա. Նիկիշին, նա ձեռք

---

[19] Տե՛ս «Братская помощь пострадавшим армянам» ժողովածուն, Մոսկվա, 1893, էջ 519:

բերեց դիրիժորական հիանալի տեխնիկա, ուսումնասիրեց համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների բազմաթիվ դժվարագույն ստեղծագործություններ և ղեկավարեց սիմֆոնիկ համերգներ։ Շաբաթական դասերին հաճախելուց բացի, նա կանոնավոր կերպով ներկա էր լինում նաև Ա. Նիկիշի այն փորձերին, որ նա վարում էր Գևանդհաուզի հռչակավոր դահլիճում սիմֆոնիկ համերգներ նախապատրաստելիս։ Նրա վրա առանձնապես ուժեղ տպավորություն գործեց Վիեննայի երաժշտական կյանքը։ Այստեղ նա ներկա եղավ բազմաթիվ համերգների և օպերային ներկայացումների, որոնց թվում Վագների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայի ներկայացումը Գուստավ Մալերի և Բեթհովենի սիմֆոնիաների շարքի կատարումը Ֆելիքս Վայնգարթների ղեկավարությամբ։

Կ. Սարաջևը 1906 թվականին վերադարձավ Մոսկվա որպես Ա. Նիկիշի դպրոցի գեղարվեստական սկզբունքները և դիրիժորական տեխնիկան յուրացրած ու վերջնականապես ձևավորված դիրիժոր։ Սկսվեց նրա կատարողական և երաժշտական-հասարակական գործունեության բուռն շրջանը։ Առաջին հերթին նշենք նրա մասնակցությունը Մոսկվայում ստեղծված ժողովրդական կոնսերվատորիայի աշխատանքներին։ Այստեղ նա ջութակի և երաժշտական գրագիտության դասեր էր ավանդում։ Դրանից բացի նա շարունակում էր հանդես գալ առանձին համերգներով, մասնակցում էր կամերային-գործիքային անսամբլներին և այլն։ Նշանակալից են հատկապես 1908, 1910 և 1911 թվականների ամառային ամիսներին Սոկոլնիկիի այգում նրա կազմակերպած սիմֆոնիկ համերգները, որոնց ընթացքում առաջին անգամ հնչեցին Բեթհովենի սիմֆոնիաների շարքն ամբողջությամբ, Մյասկովսկու, Պրոկոֆևի, Դեբյուսիի, Ստրավինսկու, Ռավելի և այլոց նոր ստեղծագործությունները և այլն։ Ծրագրերի բազմազանության ու հետաքրքրության պատճառով այս համերգները վայելում էին մեծ ժողովրդականություն։

Սիմֆոնիկ համերգներից բացի, նա 1911—1912 թվականներին ղեկավարում էր նաև ժողովրդական տանը տրվող ներկայացումները։ Նրա ղեկավարած քսանից ավելի օպերաների թվում էին Զայկովսկու «Մաշիկներ», Իպպոլիտով-Իվանովի «Դավաճանություն», Ռախմանինովի «Ալեքո», Մոցարտի «Ֆիգարոյի հարսանիքը», Մասնեի «Վերթեր» և այլ օպերաներ, որոնք տրվում էին նոր բեմադրությամբ։

Այս բոլորից բացի Սարաջևը 1909 թվից սկսած ամենադոր-

ծունյա մասնակցություն ուներ «ժամանակակից երաժշտության երեկույթների» կազմակերպմանը, իսկ 1912 թվականից՝ նաև Վ. Դերժանովսկու հրատարակած «Մուղիկա» հանդեսին։ Տեսական հարցեր լուծելու հավակնություն չունենալով, Սարաջևի գրած ու տպագրած հոդվածներն աչքի էին ընկնում պրոֆեսիոնալիզմով ու քննվող հարցերի խորությամբ, գերազանց ճաշակով ու հետաքրքրությունների լայնությամբ։ Իր էսթետիկական ըմբռնումներով նա սերտորեն կապված էր դասական ժառանգության և ժողովրդական ստեղծագործության հետ, ուներ պրոգրեսիվ ուղղվածություն, համարձակորեն պրոպագանդում էր ռուս երիտասարդ կոմպոզիտորների նոր ստեղծագործությունները և ամեն կերպ ձգտում էր ժողովրդական լայն զանգվածներին հաղորդակից դարձնել երաժշտական արվեստին։

1913 թվականին Սարաջևը մի թատերաշրջան համագործակցեց տաղանդավոր ռեժիսոր Կ. Մարջանովի (Մարջանաշվիլի) հետ և աշխատեց «Ազատ թատրոնում» որպես գլխավոր դիրիժոր՝ ղեկավարելով Մուսորգսկու «Սարոչինյան տոնավաճառ», Է. Դոնանիի «Պիերոի քողը», Բիզեի «Առլեզիանկա» և «Դեղին կոֆտա», Ռիմսկի-Կորսակովի «Անմահ Կաշչեյը» և այլ ներկայացումներ։

Սարաջևի այդքան հաջող սկսված ու բազմաբովանդակ գործունեությունը մեկից ընդհատվեց 1914 թվականին, երբ համաշխարհային պատերազմի կապակցությամբ նա զորակոչվեց բանակ որպես շարքային զինվոր և ապրեց պատերազմի հարուցած բոլոր դժվարությունները։ Այդ տևեց մինչև Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը, որին նա դիմավորեց աղնվորեն, անմիջապես կանգնելով այն առաջավոր ինտելիգենցիայի շարքերում, որն անվերապահորեն ու մեծ խանդավառությամբ նվիրվեց երիտասարդ հանրապետության նոր մշակույթի ստեղծման գործին։ 1918—1920 թվականներին նա աշխատեց Սարատովում որպես Բանվորական պալատի սիմֆոնիկ համերգների դիրիժոր, «Սովետական օպերային թատրոնի» կազմակերպիչ ու գլխավոր դիրիժոր և Սարատովի կոնսերվատորիայի ջութակի, օպերային ու կամերային դասարանների դասատու։ Այստեղ էլ նա 1918 թվականին արժանացավ պրոֆեսորի կոչման։ 1920 թվականին նա հրավիրվեց Ռոստով-Դոն՝ սիմֆոնիկ նվագախումբ և օպերային թատրոն կազմակերպելու նպատակով, իսկ նույն թվի ամռանը նշանակվեց Ազով-Սևծովյան նավատորմիղի սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր, ուր և աշխատեց մինչև 1922 թվականը, երբ այդ նվագախումբը

լուծարքի ենթարկվեց։ Նա 1921 թվին, առաջիններից մեկը, արժանացավ Աշխատանքի Հերոսի պատվավոր կոչման։

1922 թվականի ապրիլին Ա. Լունաչարսկին Սարաջևին հրավիրում է Մոսկվա։ Նույն տարվա աշնանից նա աշխատանքի է անցնում Մոսկվայի կոնսերվատորիայում, ուր և աշխատում է մինչև 1935 թվականը։ Այստեղ նա ավանդում է երաժշտական-տեսական առարկաներ, ղեկավարում նվագախմբային, երգչախմբային և օպերային դասարանները, ինչպես և պարտիտուրայի ընթերցման դասընթացը։ Բայց առավել կարևորն այն էր, որ նա այստեղ կապ-մակերպում է դիրիժորական դասարան և տարիների ընթացքում դաստիարակում դիրիժորական լավագույն ուժեր։ Սարաջևի գործունեության այս շրջանի, ինչպես և նրա գործունեության վերջին շրջանի մասին (երբ նա փոխադրվեց Երևան և ամբողջապես կապվեց Երևանի պետական կոնսերվատորիայի և օպերային թատրոնի հետ), ավելի հանգամանորեն կխոսվի «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմության» երրորդ հատորում։

Հայ ականավոր դիրիժոր և երաժշտական-հասարակական եռանդուն գործիչ Կոնստանդին Սարաջևը հսկայական վաստակ է ունեցել ոչ միայն ռուսական, այլև հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում։ Եվ որպես այդպիսին նա իր արժանավոր տեղն է գրավում մեր երաժշտության պատմության մեջ։

Քսաներորդ դարասկզբին աստղաբեղ են իջնում նաև հայազգի շատ երգիչ-երգչուհիներ, որոնք ձեռք բերելով եվրոպական մասնագիտական կրթություն, ծավալում են երաժշտական-կատարողական ու մանկավարժական լայն գործունեություն։ Դրանց թվին են պատկանում օր. Մարգարիտ Բաբայանը և տիկին Լյուսի Սևումյանը, որոնցից առաջինը Ֆրանսիայում, իսկ երկրորդը Իտալիայում արժանացել են համընդհանուր ճանաչման։

Օր. Մարգարիտ Բաբայանը ծնվել է 1885 թվականին Թիֆլիսում, ուր և ձեռք է բերել միջնակարգ ընդհանուր և երաժշտական կրթություն, որպես դաշնակահար ավարտելով Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանը։ Այնուհետև մեկնել է Եվրոպա՝ նպատակ ունենալով շարունակել երաժշտական ուսումը և կատարելագործվել որպես դաշնակահարուհի։ Դրեզդենում նա սովորում է պրոֆ. Շուլցի մոտ։ Այստեղ էլ ուշադրություն են դարձնում նրա ձայնական տվյալների վրա և նա սկսում է ձայնամշակման դասեր վերցնել։ Մի տարի անց նա վերադառնում է Թիֆլիս, բայց երկար չի կարողանում մնալ այստեղ։ Ուման ծարավը նրան մղում է դեպի Փարիզ,

ուր նա աշխարհահռչակ երգչուհիներ Պոլինա Վիարդոյի և Դեզիրե Արտոյի մոտ կատարելագործում է իր ձայնը և դառնում երգչուհի։

Օր. Բաբայանն ընդունելով Թիֆլիսի երաժշտական դպրոցի հրավերը, աշխատանքի է անցնում որպես վոկալ դասատու, բայց կարճ ժամանակից հետո կատարելագործման տենչը նրան դարձյալ մղում է դեպի Փարիզ, ուր այս անգամ նրա դեկավարն է դառնում օպերա-կոմիկի մեծանուն արտիստ Ժան Բեռիեն։ Վերջնականապես ավարտելով ձայնամշակման դասընթացը, օր. Մ. Բաբայանն սկսում է մասնակցել տարբեր բնույթի համերգներին։ Դեռևս 1905 թվականին Թիֆլիսում ներկա գտնվելով Կոմիտասի համերգներին ու հայ ժողովրդական երաժշտությանը նվիրված դասախոսություններին, օր. Մ. Բաբայանը խորապես զգացել էր հարազատ երգի ոճական յուրահատկությունները։ Հետագայում Կոմիտասի հետ ունեցած հանդիպումներն ու համատեղ ելույթները նրա փարիզյան համերգներում, ավելի ևս խորացրին նրա փորձն ու գիտելիքները և նա դարձավ հայ երաժշտության, մասնավորապես Կոմիտասի երգային ստեղծագործության նվիրված տարածողը։ Նրա երգային-կատարողական գործունեության մեջ այս դիծը դարձավ հիմնական ուղղություններից մեկը։ Մյուս, ոչ պակաս կարևոր ուղղությունն այն էր, որ նա դարձավ միջնադարյան եվրոպական երաժշտության, հատկապես տրուբադուրների ու տրուվերների, մինեզինգերների ու մայստերզինգերների, ինչպես և ժողովրդական երաժշտության բազմաթիվ նմուշների հետևողական կատարողը։ Նրա պատմական համերգները բացառիկ ընդունելության արժանացան և նա դարձավ Եվրոպայի ճանաչված վոկալ վարպետներից մեկը։ Փարիզում և Ֆրանսիայի այլ քաղաքներում համերգներ տալուց բացի, նա մի քանի անգամ համերգային շրջագայության է մեկնել Անգլիա և մասնակցել Բեխշտեյնի, Ստեյնվեի և Գուինես Հոլի համերգներին։ Բացի այս, նա հրավիրվել է Շվեյցարիա, ելույթներ է ունեցել Ժնևի ս. Պետրոսի մայր եկեղեցում և Վիկտորիա Հոլում։ Նշանակալից է նաև օր. Մ. Բաբայանի մասնակցությունը Միջազգային երաժշտական ընկերության Փարիզի համաժողովի պատգամավորների համար 1914 թ. տրված համերգներին, ուր նա հանդես է եկել ոչ միայն Կոմիտասի կազմակերպած հայ երաժշտության ցուցադրմանը, այլև կատարել է 11—13-րդ դարերի տրուբադուրների երգերը։

Համերգային գործունեությանը զուգընթաց օր. Մ. Բաբայանը

մշտապես զբաղվել է նաև վոկալ մանկավարժությամբ: Նրա ստեղծած վոկալ ստուդիան հանդիսանում էր Փարիզի ամենաաչքի ընկնող երաժշտական հիմնարկություններից մեկը և վայելում նշանավոր երաժիշտների՝ Վենսան դ՝ Էնդիի, Գաբրիել Ֆորեի, Կլոդ Դեբյուսիի, Ժան Բեռիեի և այլոց մշտական հովանավորությունը:

Օր. Մ. Բաբայանի գլխավոր ծառայություններից մեկն էլ այն է, որ նա որպես Կոմիտասի հավատարիմ աշակերտուհի և մտերիմ բարեկամ մի քանի տասնյակ տարի ունեցավ ամենագործոն մասնակցություն Փարիզի կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի աշխատանքներին և հսկայական գործ կատարեց իր տարաբախտ հանճարեղ ուսուցչի ստեղծագործությունները հավաքելու, դրանց տպագրությունն ու համերգային կատարումն ապահովելու և ձեռագրերը Սովետական Հայաստան փոխադրելու գործում:

Երբ օր. Մ. Բաբայանը փայլել է որպես կամերային երգչուհի և վոկալ մանկավարժ, ապա տիկին Լյուսի Սևումյանը բացառիկ հաջողության է հասել որպես օպերային երգչուհի: Նա ծնվել է Ալեքսանդրապոլում 1896-ին (օրիորդական ազգանունը Խանդանյան): Այստեղ էլ ստացել է իր նախնական կրթությունը: Դեռ երիտասարդ տարիքում տարվել է թատերական արվեստով և իր ամուսնու՝ հայտնի դերասան ու ռեժիսյոր Օվի Սևումյանի հետ միասին մասնակցել դրամատիկական ներկայացումներին Թիֆլիսի արտիստական թատրոնում: 1914—1920 թվականների ընթացքում նրա սիրած դերերն են եղել Օֆելիա («Համլետ»), Դեզդեմոնա («Օթելլո») և Մարգարիտա («Ֆաուստ»)՝ խաղալով դրանք Վահրամ Փափազյանի, Շահխաթունու և Ալիխանյանի ընկերակցությամբ: Բայց նա ավելի շուտ հակում ուներ դեպի օպերան, քան դրամատիկ թատրոնը: Դեռ վաղ պատանեկության տարիներից աչքի ընկնելով իր գեղեցիկ ձայնական տվյալներով, նա միայն իր ամուսնու սիրույն հրաժարվեց այն մշակելուց և շարունակեց դրամատիկ թատրոնում հանդես գալ: 1920 թ. գարնանը զրկվելով իր կյանքի ու բեմի ընկերոջից, անցավ Իտալիա և որոշեց նվիրվել վոկալ արվեստին: Հռոմում նրա դասատուներն Ձղան մայեստրոներ Արմադին և Մարրոնեն, իսկ Միլանում՝ Լինա դե Բենեդետտոն: Երկու տարի անց նա արդեն հանդես է գալիս իր անդրանիկ դերերգերով Հռոմի օպերային թատրոնում: Այնուհետև նա հետզհետե կատարելագործեց իր վոկալ արվեստը, հարստացրեց իր երկացանկը և հանդես եկավ իտալական տարբեր քաղաքների (Վենետիկ, Դորինո, Միլան, Ուդինա, Հռոմ, Նեապոլ, Պարմա, Մանտուա, Պադուա և այլն) օպե-

րային թատրոններում, արժանանալով Իտալիայի երաժշտասեր հասարակության ջերմ ընդունելությանը։ Նույնպիսի հաջողությամբ նա հանդես եկավ նաև Եգիպտոսում։ Իր սիրած դերերգերն են «Բոհեմա», «Չիո-Չիո-Սան», «Լոհենգրին», «Գյուղական պատիվ», «Մանոն», «Ֆաուստ» և այլ օպերաների գլխավոր հերոսուհիների դերերգերը։ Նրա դերակատարումների վերաբերյալ թերթերում և ամսագրերում տպագրվել են բազմաթիվ դրախոսականներ, որոնց մեջ շատ բարձր են գնահատված երգչուհու վոկալ արվեստն ու կատարողական վարպետությունը։ Բերենք դրանցից միայն մեկը, որ տպագրված է «Սինեգրաֆ ժուռնալ»-ում (Եգիպտոս)[20]. «..Մենք լսած էինք զինք ասկե 3 տարի առաջ, Ալհամպրայի մեջ, Բդի Մաոայի ներկայացման։ Մեր վրա հիանալի տպավորություն թողած էր, նաև փութաք վերստին լսելու զինք, որովհետև խիստ ինքնատիպ տաղանդով այս արվեստագիտուհին անոնցմե է որոնք գիտեն քնարերգական աշխարհի միջակություններեն վեր խոյանալ։ Տիկ. Սևումյան այնպիսի անձնական դրոշմ մը ունի, որ կստեղծե յուրահատուկ արվեստագիտական դեմք մը, և որով կրցավ առինքնել մեր դժվարահաճ ու հափրացած հասարակությունը։ ...Իր հայտադրին կտորները երգեց խորունկ հասկացողությամբ։ Բայց հոն ուր խանդավառությունն իր գերագրգռության աստիճանին հասավ հայ վիպերգներու մասն էր. ատոր մեջ նև գերազանցեց ինքզինք։ Ունի այն մեծագույն բանը՝ զոր կանտեսեն ուրիշ քնարերգակ արվեստագետներ, անոր տեղ դնելով պոռոտ շարժուձևեր, նե պարզ է իր արտահայտության ձևերուն և հանրության ներկայանալու դիրքին մեջ, ու կերգե ո՛չ թե մեզի, այլ ի՛ր անձին համար... այնպես ինչպես պիտի երգեր իր տանը, մինակ, առանձին աշխատությանցը պահուն։ ...Իր պարզությունը կազդե հասարակության սրտին։ Բայց աստի, իր երգած կտորներուն նախադասությունները հեշտիվ ըմբռնելու ընտանի ձիրքն ունի... անոնցմով արբեցած և կարծես զայնս իր մորթին մեջ կրած։ Նէ չերգեր, այլ կպատմե, ընտանեբար, կը խոսի։ Իր ձայնական միջոցները հրաշալի են։ Շնչառական մեծ դյուրություն, հազվագյուտ ճկունությամբ արտաբերում, դաշն ու հստակ հնչականություն, բյուրեղյա հնչականություն, որ ականջիդ մեջ կարձագանքե, նման ստեղնաշարի մը զոր ոգևորած ըլլար հրեշտակի մը հպանցքը»։

---

[20] Թեոդիկ, *Ամենուն տարեցույց, 1928 թ. (22-րդ տարի), «Տիկին Լյուսի Սեվումյան», էջ 560—571։*

Տիկին Լ. Սևումյանն օպերային թատրոնից դուրս հաճախ է ելույթներ ունենում նաև խառն ծրագրով համերգներում։ Համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունների հետ միասին նա առանձին հաճույքով կատարում է հայ ժողովրդական երգեր և հատկապես Կոմիտասի ստեղծագործությունները։ Շրջելով հայկական գաղթավայրերը, նա հաճախ է հանդես գալիս հայ հասարակության առջև և իր անզուգական արվեստով գեղարվեստական բարձր հաճույք պատճառում իր հայրենակիցներին։ Անվանի երգչուհին իր արվեստով փայլելով օտար ու հայրենի հասարակության առջև, դրանով իսկ պանծացնում է իր ազգի անունը։

Այս շրջանի հայ երգիչներից առանձնապես հռչակվեցին Տիգրան Նալբանդյանը և Արմենակ Շահմուրադյանը։

Տիգրան Նալբանդյանը *(1878—1954)* որպես երգիչ ձևավորվել է հայ իրականության մեջ։ Երաժշտության նրա առաջին ուսուցիչը եղել է Մակար Եկմալյանը։ Ներսիսյան դպրոցում սովորելու տարիներին նա, շնորհիվ Եկմալյանի ջանքերի, շուտով դարձավ երգչախմբի աչքի ընկնող մենակատարներից մեկը։ Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց հետո Նալբանդյանը մի տարի սովորում է Թիֆլիսի երաժշտական դպրոցում, իսկ 1898 թվից՝ մեկնելով Պետերբուրգ, ընդունվում է կոնսերվատորիա և սովորում պրոֆ. Գաբելի դասարանում։ Իրրև կամերային երգիչ հանդես է գալիս հասարակության առջև դեռ ուսանողական տարիներին և շնորհիվ իր լիրիկական տենորի քաղցր տեմբրի, արժանանում է առանձին ուշադրության։ Թեև պրոֆեսորը նրան մասնակից է դարձնում նաև օպերային դասարանի պարապմունքներին, բայց և այնպես Նալբանդյանը կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո էլ չի դառնում օպերային երգիչ, այլ ընթանում է կամերային երգչի ճանապարհով։ 1906 թվին, կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո, նա երկու տարի *(1907—1909 թթ.)* կատարելագործվել է Միլանում և ապա սկսել իր արտիստական գործունեությունը՝ համերգներ տալով Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Շվեյցարիայում, Գերմանիայում և այլուր։ Եվրոպական կոմպոզիտորների վոկալ ստեղծագործություններից բացի, նա մշտապես փայլել է ռուս դասական կոմպոզիտորների (Զայկովսկի, Ռուբինշտեյն, Ռախմանինով) և հայ կոմպոզիտորների (Կոմիտաս, Ալ. Սպենդիարյան, Ա. Մայիլյան) երգերով ու ռոմանսներով։ Նրա երգացանկում առանձին տեղ են գրավել հայ ժողովրդական ու գուսանական երգերի կատարումները, հատկապես հռչակվել է

«Կռունկ, ուստի կուգաս» երգի, ինչպես և Սայաթ-Նովայի երգերի կատարմամբ։ Համերգային գործունեությանը զուգընթաց նա զբաղվել է մանկավարժական աշխատանքով, նախ Թիֆլիսում (1913—1918), ապա նաև Ասլանխանում և Արմավիրում (1918—1921), որտեղ կազմակերպում է ժողովրդական կոնսերվատորիա և ղեկավարում վոկալ դասարանը։ Իսկ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո, 1922 թվին նա հրավիրվում է Երևանի երաժշտական ստուդիա, որպես վոկալ արվեստի դասատու։ Այնուհետև նա կարճ ժամանակով աշխատում է Լենինականում, ապա փոխադրվում է Բաքու, երկար տարիներ լինելով Ադրբեջանի կոնսերվատորիայի դասատու։ Իր կյանքի վերջին շրջանը (1949 թվից) նա դարձյալ Երևանումն էր և աշխատում էր որպես երաժշտական ուսումնարանի դասատու։ Պատկառելի տարիքում նա այստեղ հանդես եկավ համերգով և կրկին անգամ փայլից իր վոկալ արվեստի առանձնահատկություններով։ Որպես ռուսական և հայկական ռոմանսային դրականության յավադուշն մեկնաբանող, հայ ժողովրդական ու դուսանական երգի վարպետ կատարող նա իր արժանավոր տեղն է գրավում հայ կատարողական արվեստի պատմության մեջ։

Սրգիչ Արմենակ Շահմուրադյանը (1878—1939) անցել է արտիստական փառավոր ուղի և հռչակվել որպես «Տարոնի սոխակ»։ Ծնվել է Մուշ քաղաքում, վաղ մանկության տարիներին զրկվել է հորից և ապրել դառն աղքատության մեջ։ Այդպես էլ նա կապրեր իր կյանքը, եթե նրա փայլուն ձայնական տվյալները չնկատվեին և նրան չուղարկեին Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան։ Այստեղ նա աշակերտում է Կոմիտասին, բայց կարճ ժամանակով (երկու և կես տարի)։ Ճեմարանում ծագած ուսանողական խռովությունների պատճառով նա ևս արտաքսվում է ճեմարանից և գալով Թիֆլիս ընդունվում է Ներսիսյան դպրոց։ Իր արտակարգ ձայնական տվյալների շնորհիվ նա ոչ միայն շուտով դառնում է Նիկոլայանի երգչախմբի մենակատարը, այլև խմբավարի օգնականներից մեկը։ Թիֆլիսում անցկացրած տարիները շատ կարևոր էին նրա կյանքում։ Այդ կարելի է տեսնել նրա ինքնակենսագրության հետևյալ խոսքերից. «Թեև ընդամենը երեք տարի Թիֆլիս ապրեցա, բայց երաժշտական կրթության տեսակետով շատ օգտակար եղավ ինձ համար։ Ձայնիս և Նիկոլայանի շնորհիվ շատ մը երաժիշտ անձնավորությանց հետ ծանոթացա, մյուս կողմե՝ թատրոն ու օպերա անուղղակի դպրոց մը եղան ինձ։ Այստեղ է, որ անհուն սեր մը

կծադի իմ մեջ դեպի եվրոպական երաժշտությունը»։ Այս տարիներին նրա մեջ ավելի բուռն է դառնում երաժշտական հիմնավոր կրթություն ձեռք բերելու ձգտումը։ Բայց միայն վեց տարի անց նա մեկնում է Փարիզ՝ նպատակ ունենալով անպայման ձեռք բերել երաժշտական կրթություն։ Հռչակավոր երգչուհի Պոլինա Վիարդոն հիանում է նրա ձայնով և պարապելով նրա հետ նախապատրաստում է կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին։ Փարիզի կոնսերվատորիայում նա սովորում է չորս տարի, ցուցաբերելով մեծ առաջադիմություն։ Դեռ ուսանողական տարիներին նա մասնակցում է կոնսերվատորիայի հայտարարած մրցանակաբաշխություններին՝ նվաճելով նախ երկրորդ, ապա և առաջին մրցանակ, իսկ ավարտելուց հետո հրավիրվում է Փարիզի օպերային թատրոն, որպես պատասխանատու դերերի կատարող։ Արմենակ Շահմուրադյանի առաջին ելույթն օպերային թատրոնում տեղի է ունենում 1911 թվի հունվարի 27-ին Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում, ուր նա կատարում է երիտասարդ Ֆաուստի դերերգը։ Հասարակությունը ջերմորեն է դիմավորում տաղանդավոր հայ երգչին, իսկ մամուլը բարձր է գնահատում նրա առաջին ելույթը։

Փարիզում, ինչպես և այլ քաղաքներում նա հանդես է գալիս Կոմիտասի կազմակերպած համերգներում և բացառիկ հաջողությամբ կատարում նրա մշակած ժողովրդական երգերը։ Շրջելով մի շարք երկրներ, նա տալիս է համերգներ և ամենուրեք գտնում մեծ հաջողություն։ Նրա ուժեղ ու գեղեցիկ տենորն իր քաղցր տեմբրով գրավում է ունկնդիր հասարակությանը։ Նա մեկն էր այն երգիչներից, որոնք ամենուրեք հնչեցնում էին հայկական երգը, նպաստում այդ երգի ճանաչմանն ու տարածմանը։ Կոմիտասի նվագակցությամբ նրա երգած հայ ժողովրդական երգերի ձայնասկավառակները լայնորեն տարածվելով ամենուրեք, այսօր էլ շարունակում են հիացմունք պատճառել ունկնդիր հասարակությանը։ Կատարման նրբությունը, մաքուր արտասանությունը, խորը և մտածված նյուանսավորումը, ոճի հարազատ վերարտադրությունը հանդիսանում են նրա կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները և դրանց մշակման գործում մեծ էր Կոմիտասի վաստակը։

Հայ կատարողական արվեստի զարգացման բնագավառում Կոմիտասը խաղացել է առաջնակարգ դեր։ Խորապես ուսումնասիրելով ժողովրդական երգիչների ու նվագողների կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները, ինչպես և եվրոպական վոկալ արվեստի տեխնիկան, նա կարողացավ իր կատարողական ար-

վեստի մեջ սինթեզել դրանք և ստեղծել հայկական ժողովրդական երգի կատարման ուրույն ոճ, որը դուսպ էր արտահայտչական միջոցների օգտագործման մեջ, զերծ էր արտաքին էֆեկտներից ու դարդարանքներից, մեղմ էր ու հուզական և բխում էր կատարվող գործի բովանդակությունից ու բնույթից: Կոմիտասյան երգի այն մի քանի ձայնագրությունները, որոնք կատարվել են 1914 թվին, համեմատաբար հետամնաց ձայնագիր ապարատուրայի սահմանափակ հնարավորությունների պայմաններում, և հասել են մեզ, նույնիսկ այդ ձայնագրությունները վկայում են Կոմիտասի կատարողական բարձր վարպետությունը: Հայ ժողովրդական երգի այդ անկրկնելի կատարողական ոճը հանդիսանում է նախասովետական շրջանի մեր կատարողական արվեստի խոշորագույն նվաճումներից մեկը և այժմ էլ ծառայում է որպես ուղեցույց սովետահայ արտիստական երիտասարդության համար[21]:

Այս շրջանի երաժշտական-կատարողական արվեստի բնագավառում իրենց խոշոր մասնակցությունն են ունեցել նաև այն երաժիշտները, որոնք կատարելապես տիրապետելով անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտական կենցաղում վճռական դեր խաղացող գործիքների, աչքի են ընկել իրենց կատարողական արվեստով և դարձել հասարակության լայն խավերի սիրելին: Այդպիսի երաժիշտների թվին են պատկանում Աղամալ Մելիք-Աղամալյանը (թառահար), Ներսես Ղորղանյանը (թառահար), Սաշա Օգանեզաշվիլին (քամանչահար), Բալա Մելիքյանը (թառահար) և շատ ուրիշներ: Կանգ առնենք սրանցից երկուսի գործունեության վրա և նրանց օրինակով տեսնենք, թե կատարողական արվեստի տվյալ բնագավառում ի՞նչ վիճակ էր տիրում 20-րդ դարասկզբին:

Ներսես Արտեմի Ղորղանյան (1879—1950): Ծնվել է 1879 թվականին Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում: Այստեղ էլ ստացել է իր կրթությունը և ձեռք բերել թառ նվագելու ունակություններ: Ապա մեկնել է Բաքու, որտեղ վարպետ նվագողների ձեռքի տակ կատարելագործելով իր կատարողական արվեստը, վերջնականապես ձևավորվել է որպես ժողովրդական երաժիշտ ու դարձել վիրտուոզ թառահար: Բաքվում 1901 թվին նա կազմակերպել է արևելյան նվագախումբ ու հանդես եկել համերգներով: Կապված լինելով բանվոր-հեղափոխականների հետ, նա իր ար-

---

21 Կոմիտասի երաժշտական-կատարողական արվեստի մասին ավելի մանրամասնորեն կխոսենք նրա կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված գլխում:

վեստը հաճախ ծառայեցրել է ընդհատակյա հեղափոխական գործունեության ծավալմանը, որովհետև իր տանը և հասարակական վայրերում կազմակերպել է համերգներ ու ստացված գումարները հատկացրել այդ նպատակներին: Ղորղանյանի այս գործունեությունը չի վրիպել ցարական ոստիկանության ուշադրությունից և նա 1908 թվականին ձերբակալվելով նետվել է Թիֆլիսի Մետեխի բանտը, ապա դատվել ու աքսորվել է Սիբիր մշտական բնակության: 1910—1917 թվականներին Սիբիրյան աքսորավայրերում անգամ նա կազմակերպել է երաժշտական խմբեր ու տվել համերգներ՝ ձեռք բերած գումարները ծախսելով քաղաքական աքսորականների կարիքները բարելավելու համար:

Ն. Ղորղանյանին աքսորից ազատում է 1917 թվականի փետրվարյան հեղափոխությունը: Վերադառնալով Բաքու, նա կազմակերպել է 50 հոգուց բաղկացած երգչախումբ ու նվագախումբ և հանդես եկել հասարակական համերգներով: 1917 թ. վերջերին նա տեղափոխվել է Թիֆլիս, որտեղ նույնպես կազմակերպել է երգչախումբ: Թիֆլիսի հասարակությունը 1918 թվականին կազմակերպել է նրա երաժշտական-կատարողական գործունեության 25-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկո՝ համերգային հարուստ մասով, որտեղ հանդես է եկել նաև ինքը, հոբելյարը: Նման երեկոներ 1919—1920 թվականներին կրկնվել են Երևանում, Ալեքսանդրապոլում և Կարսում:

Ն. Ղորղանյանի երաժշտական գործունեության մեջ նշանակալից իրադարձություն էր այն, որ 1904—1907 թվականներին իր կատարմամբ ձայնագրվել են սկավառակների վրա ու տարածվել հասարակության մեջ հայ ժողովրդական երգեր, դասական մուղամաթի նմուշներ և իր հորինած երաժշտական ստեղծագործություններից շատերը: Այդ ձայնագրությունների մեջ էին հայ ժողովրդական երգերից՝ «Կռունկ», «Դարդս լացեք» և «Յայլուխս տուր», մուղամաթներից՝ «Բայաթի Շիրազ», «Ռաստ», «Զարգյահ», «Մահուր», «Բայաթի կաջար», «Միրզա Հյուսեին սեգյահ», «Շուշտար» և «Քրդի Շահնազ», իսկ իր ստեղծագործություններից՝ «Ֆանտազիա» և «Զոբան բայաթի»: Սրանցից բացի իր նվագակցությամբ երգել ու ձայնագրվել են սկավառակների վրա հայտնի երգիչներ Ջաբբար Կարյագդին (Շուշեցի), Սեիդ Միրբաբաևը (Բաքվեցի), Ալեսքերը (Նուխեցի), Մամեդ Կուլին (Շուշեցի) և ուրիշներ: Այս ձայնագրությունների նվագակցությանը մասնակցել են նաև քամանչահարներ Հովհաննեսը, Սաշա Օգանեզաշվիլին և Սևին: Ն. Ղորղանյանը և

Սևին հանդես են եկել նաև թառի և քամանչայի երկանվադով (դուետ)։ Իր նվագակցությամբ երգել է հայտնի երգիչ Բեկլար Ամիրջանյանը և ձայնասկավառակի վրա ձայնագրել «Պաղ աղբյուրի մոտ» երգը։

Բացի վերը նշված ստեղծագործություններից, նրան են պատկանում նաև «Երիտասարդ Կամո», «Արսեն Ջորջաշվիլու հեղափոխական քայլերգը», «Լեզգինկա», «Արևելյան պարեր» և այլ ստեղծագործություններ, որոնք ժամանակին նոտագրված չլինելով, մոռացության են մատնվել։

Ներսես Ղորղանյանը վախճանվել է 1950 թվի հոկտեմբերի 23-ին Թբիլիսիում։

Սաշա Օգանեզաշվիլի (Ալեքսանդր Արշակի Հովհաննիսյան։ 1888—1932)։ Ծնվել է 1888 թ. Սողանլուխ գյուղում (Թիֆլիսի մոտ)։ Նրա հայրը վրացախոս հայ էր, իսկ մայրը՝ վրացուհի։ Շատ փոքր հասակում զրկվելով մայրական խնամքից, իր քրոջ հետ միասին մեծացել է հայրական հոգատարությամբ։ Նրա հայրը նաղարայի վրա նվագող էր և մշտապես մասնակցում էր երաժշտախմբերին։ Ընտանեկան հոգսերը կիսելու մտահոգությունը Սաշային ստիպել է յոթ տարեկան հասակից աշխատանքի անցնել՝ մասնակցելով այդ նույն երաժշտախմբերին և որպես նաղարա նվագող հաճախ փոխարինել իր հորը։ 1903 թվականից սովորում է քամանչա նվագել և չնայած այն բանին, որ հետագայում նույն հաջողությամբ տիրապետում է նաև արևելյան[22] այլ գործիքների, այնուամենայնիվ, քամանչան մնում է նրա ամենասիրելի գործիքը։

1905 թվականից սկսած նա արդեն մասնակցում է արևելյան երաժշտախմբերի համերգային շրջագայություններին և հանդես գալիս որպես վիրտուոզ քամանչահար։

Այս շրջանին է վերաբերում նաև նրա աշխատանքը քամանչայի, որպես երաժշտական գործիքի, կատարելագործման ուղղությամբ։ Հայտնի է, որ քամանչան մինչ այդ եռալար գործիք էր և իր կատարողական հնարավորություններով ավելի սահմանափակ։ Դրանում համոզվելով իր կատարողական աշխատանքի ընթաց-

---

[22] Այդպես էին անվանում Անդրկովկասի և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական կենցաղում արմատավորված երաժշտական գործիքները (թառ, քամանչա, ուդ, քանոն, նաղարա, դաֆ և այլն), ինչպես և դրանցից կազմված երաժշտախմբերն ու նվագախմբերը։ Այժմ դրան փոխարինել են ըստ էության ավելի ճիշտ «ժողովրդական գործիքներ» և «ժողովրդական գործիքների անսամբլներ ու նվագախմբեր» տերմինները։

քում, Սաշա Օգանեզաշվիլին հանգում է այն եզրակացության, որ կարելի է նրա վրա ավելացնել չորրորդ լարը և ընդարձակել նրա ձայնածավալը։ Բացի այդ, նա կանոնավորում է նաև գործիքի լարվածքը կվարտաններով և քամանչան իր սկզբունքներով մոտեցնում ջութակին։ Դրանով իսկ նա հնարավորություն է ստեղծում ընդարձակել քամանչայի կատարողական հնարավորությունները և դարձնել լիարժեք մենանվագային գործիք, որի վրա կարելի էր կատարել ոչ միայն արևելյան ժողովրդական ու պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործություններ, այլև հայ ու համաշխարհային դասական կոմպոզիտորների բազմաթիվ ստեղծագործություններ։

Ս. Օգանեզաշվիլին մեծացել և որպես երաժիշտ ձևավորվել է արևելյան ականավոր երաժիշտների միջավայրում։ Դրանցից էին հայտնի քամանչահարներ՝ Բաղդագուլենց Կոստին, Գրիգոր աղա Գևորգ Հեյրանյանը, Ղարաբաղցի Հովհաննեսը, թառահարներից՝ Սագրզը Ղլեբին, Երամիշյան Արսենը, Բալի տղա Գրիգորը և Կարապետ Մելքումյանը, իսկ երգիչներից՝ քարինտակեցի Հարություն Հովհաննիսյանը, Աբդուլ Բաղին, Հաջի Հուսեյինը, Ջաբարը և Աղսբալան[23]։ Սրանց հետ է նա տարիներ շարունակ նվագել ու կատարելագործվել որպես առաջնակարգ երաժիշտ։ Վարպետից աշակերտին փոխանցելու ավանդական մեթոդով է, որ նա տիրապետել է ժողովրդական գործիքների տեխնիկային ու նրանց երկացանկին։ Սակայն Ս. Օգանեզաշվիլուն չեն բավարարել այդ ճանապարհով ձեռք բերած գիտելիքներն ու հմտությունը և նա ընդունվել է Բաքվի երաժշտական դպրոցը, սովորել ալտ-ջութակ նվագել, միաժամանակ հարստացնելով իր գիտելիքները երաժշտության տեսությունից և եվրոպական դասական երաժշտությունից։

Ս. Օգանեզաշվիլին դեռ 1908 թվականին որպես քամանչահար, Ն. Ղորղանյանի հետ մասնակցել է ձայնասկավառակների վրա արևելյան երաժշտության նմուշների ձայնագրմանը։ Այդ նույնը նա կատարել է նաև 1909 և 1912 թվականներին։ Միաժամանակ նա հանդես է եկել որպես գլխավոր մենակատար ադրբեջանական օպերաների ու օպերետների բեմադրությանը։ Նույն 1908 թվականին մասնակցել է Ու. Հաջիբեկովի կազմակերպած մեծ նվագախմբին։ 1910—1911 թվականներին գրել է «Ֆարհադ և Շիրին» ադրբեջանական օպերան։

---

[23] Դժբախտաբար, իր ժամանակին մեծ ժողովրդականություն վայելող այս երաժիշտների մասին համապատասխան կենսագրական տեղեկություններ չեն հասել մեզ։

Այս տարիներին նա տարբեր երաժշտախմբերի հետ շրջել է Անդրկովկասի քաղաքներն ու գավառական կենտրոնները՝ հանդես գալով համերգային հարուստ երկացանկով։

1914 թվականին Ս. Օգանեզաշվիլին Թիֆլիսում կազմակերպել է արևելյան երաժշտության դասընթացներ։ Նույն թվականին էլ պայմանագիր է կնքել երգիչ Ամիրագոյի հետ՝ եվրոպական երկրներում համերգային շրջագայության մեկնելու համար։ Սակայն համաշխարհային առաջին իմպերիալիստական պատերազմի բռնկումը խանգարել է այդ ծրագրի լրիվ կատարմանը։ Նա 1915—1917 թվականներին եղել է զինվորական ծառայության մեջ և աշխատել է որպես փողային նվագախմբերի ղեկավար։ Բանակից զորացրվելուց հետո, 1917—1918 թվականներին Բաքվում եղել է ադրբեջանական օպերային թատրոնի դիրիժոր։

Իր երաժշտական-կատարողական գործունեությանը զուգընթաց, Ս. Օգանեզաշվիլին 1911 թվականից սկսած հանդես է եկել հայկական, վրացական, ադրբեջանական ու ռուսական թերթերում, տպագրելով բազմաթիվ հոդվածներ։ Հավասարապես տիրապետելով նշված լեզուներին և մոտիկից ծանոթ լինելով անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտությանը, նա այդ հոդվածներում բարձրացրել է եղբայրական ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների զարգացմանը վերաբերող կարևոր հարցեր։

Դժբախտաբար այդ հոդվածները մնացել են ցրված ժամանակի թերթերի էջերում, չեն հավաքված ու չեն ուսումնասիրված։

Ադրբեջանում սովետական իշխանության հաստատումից հետո, 1920 թվականին նա Բաքվում կազմակերպել է ժողովրդական երկրորդ կոնսերվատորիան և ինքն էլ նշանակվել է դիրեկտոր։ 1922-ին փոխադրվել է Թիֆլիս և աշխատել Հայարտան երաժշտական ստուդիայում ու ադրբեջանական երաժշտական տեխնիկումում։ Միաժամանակ երաժշտության դասեր է ավանդել Թիֆլիսի 95-րդ, 97-րդ և 98-րդ աշխատանքային դպրոցներում։

Ս. Օգանեզաշվիլին 1924—1927 թվականներին աշխատել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական գործիքների բաժնում, ինչպես և Սրբուհի Լիսիցիանի ղեկավարած պարարվեստի ստուդիայում։ Երևանում եղած տարիներին իր երաժշտական կատարողական ու մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց ձայնագրել է Վանի, Էրզրումի և այլ գավառների ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ, ինչպես և աշուղական երգեր ու ադրբե-

ջանական ժողովրդական երգեր։ Նրա այս ժողովածուն մինչև այժմ մնացել է ձեռագիր վիճակում։

1927 թվականին Ս. Օգանեզաշվիլին գործուղվել է արտասահման՝ մասնակցելու համաշխարհային երաժշտական ցուցահանդեսին Մայնի Ֆրանկֆուրտում։ Այստեղ նա պրոֆեսոր Բրաուդոյի հետ միասին աշխատել է ձայնագրարանում և կարդացել դասախոսություններ Բեռլինի Ջինական ինստիտուտում։ Արտասահմանից վերադառնալուց հետո նա համերգներով հանդես է եկել Մոսկվայում ու Լենինգրադում։

Սովետական իշխանության տարիներին Ս. Օգանեզաշվիլին բազմիցս ելույթներ է ունեցել Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի ու Լենինգրադի ռադիոստուդիաներում։

1930 թվականին Հայաստանը նրան գործուղել է Մոսկվա՝ ձայնասկավառակների համար նվագելու նպատակով։ Իսկ դրանից առաջ, 1929—1930 թվականներին նա դասավանդել է Բաքվի կոնսերվատորիայում։ 1931 թվականին նա ծանր հիվանդացել է և 1932 թվականին վախճանվել իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում։

Ս. Օգանեզաշվիլին 20-րդ դարասկզբի երաժշտական-կատարողական արվեստի զարգացման գործում խաղացել է շատ նշանակալից դեր։ Ոչ միայն քամանչայի ձևափոխման ու կատարելագործման, այլև ժողովրդական գործիքների վրա նվագելու նոտային սիստեմի ստեղծման ուղղությամբ, ինչպես և երաժիշտ կադրերի դաստիարակության գործում նա, անկասկած, ունեցել է մեծ վաստակ։ Բացի այդ, նախասովետական տարիներին ժողովրդական գործիքների կատարողական արվեստի բնագավառում կուտակված հարուստ փորձը փոխանցել է սովետական երաժիշտներին և նպաստել անդրկովկասյան եղբայրական ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների մերձեցմանն ու բարեկամական կապերի ամրապնդմանը։

Այսպիսով երաժշտական-կատարողական արվեստի բնագավառում 20-րդ դարասկիզբը նշանավորվեց համաշխարհային հրաշակի հասած երգիչ-երգչուհիների, դաշնակահարների, ջութակահարների, դիրիժորների և ժողովրդական երաժշտական գործիքների վրա նվագողների տաղանդավոր ներկայացուցիչների հանդես գալով։ Բայց սոցիալ-քաղաքական անբարենպաստ պայմանները, ինքնուրույն պետականության և նյութական հիմքի բացակայությունը հնարավորություն չտվին հայ ժողովրդին ստեղծելու իր

օպերային թատրոնն ու ֆիլհարմոնիան, ունենալու համերգային կանոնավոր գործունեություն, երաժշտական-կրթական հաստատություններ և այլն։ Առաջվա նման այս շրջանում էլ շարունակվեց ցրվածությունն ու տարանջատվածությունը և տաղանդավոր հայ երաժիշտ-կատարողների գործունեությունը հիմնականում ընթացավ մայր հայրենիքից դուրս, մշակութային տարբեր օջախներում, ռուսական և այլ երկրների օպերային ու համերգային բեմահարթակների վրա։ Թեև դրանցից յուրաքանչյուրը տարված էր ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանը նպաստելու գաղափարով և պատրաստ էր իր ուժերը նվիրաբերելու այդ կարևոր գործին, բայց և այնպես, հակառակ իրենց կամքի ու նպատակադրման, ստիպված էին ծառայելու օտարներին և իրենց տաղանդն ի սպաս դնելու այլ ժողովուրդների գեղարվեստական դաստիարակությանը։ Եվ նրանք օտար երկինքների տակ հասնելով փառքի գագաթնակետին, իրենց ազգանուններով էին միայն բարձրացնում այն ժողովրդին, որը ծնել ու սնել էր նրանց և որին ծառայելու փափագը մշտապես մխում էր նրանց հայրենասեր սրտերում։

ԳԼՈՒԽ II

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

Կոմիտասը պատկանում է երաժշտության բազմակողմանի գործիչների թվին: Իր գործունեության ընթացքում նա դրսևորել է անզուգական ընդունակություններ ինչպես երաժշտական ստեղծագործության և կատարողական արվեստի, նույնպես և տեսական երաժշտագիտության, երաժշտական աղդագրության և այլ բնագավառներում: Նա ունեցել է երաժշտական-հասարակական լայն գործունեություն, եղել է խմբավար ու մանկավարժ, տպագրել է երաժշտական-հրապարակախոսական հոդվածներ պարբերական մամուլում, հանդես է եկել գիտական դասախոսություններով Միջազգային երաժշտական ընկերության կոնգրեսներում: Այս բոլորի շնորհիվ նա ոչ միայն հաստատեց հայ ժողովրդի երաժշտության ինքնուրույնությունը, այլև մշակեց այն և հասցրեց դասական այնպիսի բարձրության, որ այն ճանաչվի նաև այլ ժողովուրդների կողմից:

20-րդ դարասկզբին, երբ հանդես եկավ Կոմիտասը, հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին շրջանն արդեն փաստորեն ավարտվել էր: Անհրաժեշտ էր շարունակել սկսված գործը, նոր աստիճանի բարձրացնել ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման և պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման համար օգտագործելու աշխատանքը: Անհրաժեշտ էր լուծել ազգային ոճի կազմավորման և բազմաձայնության ավելի նպատակահարմար օգտագործման հարցը, ընթանալով ոչ թե պատրաստի ձևերի կրկնման ճանապարհով, ինչը տեղի էր ունեցել նախորդ շրջանում, այլ բազմաձայնությունը հայկական ժողովրդական երգի էությունից բխեցնելու և նրա օրգանական մասը դարձնելու դժվարին ճանապարհով:

Կոմիտասն իր ողջ տաղանդն ի սպաս դրեց այդ խնդիրների կենսագործմանը և դրանով նշանավորեց հայկական դասական երաժշտական ստեղծագործության ձևավորումը։

1. ԿՅԱՆՔԻ ՈՒՂԻՆ

Կոմիտասը (Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանը) ծնվել է 1869 թ. սեպտեմբերի 26-ին Թուրքիայի Քյոթահիա կամ Կուտինա քաղաքում։ Իր ինքնակենսագրության մեջ նա վկայում է, որ Սողոմոնյանները, ինչպես և Քյոթահիայի հայ ընտանիքներից շատերը պատկանել են հայկական ղոկ ցեղին, իրենց պատմական հայրենիքից՝ Գողթն գավառի (Ագուլիս) Ցղնա դյուղից գաղթել են 17-րդ դարի վերջերում և բնակություն հաստատել Քյոթահիայում։ Նրանք աչքի են ընկել գեղարվեստասիրությամբ, հատկապես գեղարվեստական բրուտագործությամբ և երաժշտականությամբ։ Քյոթահիան ընդհանրապես աչքի էր ընկնում իր գեղարվեստական բրուտագործության արտադրանքով և հռչակվել էր ամբողջ Մերձավոր Արևելքում։

Սողոմոնի հայրը՝ Գևորգ Սողոմոնյանը, Քյոթահիացի էր, արհեստով կոշկակար, ուներ գեղեցիկ ձայն և որպես երգիչ իր եղբոր հետ միասին, իբրև դպիր հանդես էր գալիս իրենց քաղաքի հայկական եկեղեցում, իսկ մայրը՝ Թագուհի Հովհաննիսյանը, Բրուսա քաղաքից էր, հեզաբարո, գեղեցկադեմ և երաժշտական արտակարգ ընդունակություններով տեր մի կին, որի հորինած երգերը տարածված էին համաքաղաքացիների մեջ և սիրով երգվում էին[1]։

Մանուկ հասակում զրկվելով հորից և մորից[2], Սողոմոնը ճաշակում է որբության բոլոր դառնությունները, որոնք խորը կնիք են դնում նրա հոգեկան աշխարհի վրա։ Բայց շուտով իբրև ձայնեղ պատանի, նրան տանում են Էջմիածին[3], որտեղ 1881 թվի սեպտեմբերից դառնում է Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սան։ Այստեղ նա աչքի է ընկնում իր արտակարգ ընդունակություններով և ձեռք է բերում սիստեմատիկ կրթություն։ Էջմիածնի միջավայրը հնարա-

---

[1] *Այդ երգերից մի քանիսը 1893 թ. Կոմիտասը գրի է առել իր ծերունի համաքաղաքացիների երգածից։*

[2] *Մայրը մահացել է 1870 թ., իսկ հայրը՝ 1881 թ.։*

[3] *Կատարելով կաթողիկոսի հրամանը, վարդապետ Դերձակյանը իր հետ Էջմիածին է տանում 20 որբերի միջից չոկված ամենաընդունակ ու ձայնեղ պատանուն՝ Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանին։*

վորություն է ընձեռում մոտիկից շփվելու հայկական ժողովրդական երաժշտության հետ։ Բանահյուսության նմուշների հավաքման ու գրանցման ուղղությամբ ճեմարանում ծավալված շարժումը մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում նրա մեջ դեպի հայ ժողովրդական երաժշտությունը։ Գևորգյան ճեմարանում նա կարողանում է ձեռք բերել երաժշտական նախնական գիտելիքներ, որոնք հնարավորություն են տալիս ազատորեն զբաղվելու հայկական ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման ու ձայնագրման գործով։ Դեռ ճեմարանի վերջին լսարաններում սովորելու ընթացքում նա սկսում է գրի առնել հայկական ժողովրդական երգեր։ Այս է վկայում նրա 1891 թ. տետրը, որի մեջ այնքան խնամքով գրի են առնված 37 երգ[4]։

1892 թ. Գևորգյան ճեմարանում երաժշտության դասատու է հրավիրվում Քր. Կարա-Մուրզան։ Նա աշխատում է իր գիտելիքներն ու փորձը հաղորդել ճեմարանի ավագ լսարանների ընդունակ սաներին և նրանցից պատրաստել երաժշտության դասատուներ ու խմբավարներ։ Հասկանալի է, որ նրա ուշադրությունից չէր կարող վրիպել Սողոմոն սարկավագ Սողոմոնյանը՝ երաժշտական արտակարգ ընդունակությունների տեր և ուսումնածարավ այդ երիտասարդը։ Կարա-Մուրզայի պարապմունքներն ավելի ևս խորացնում են Սողոմոնի սերը երաժշտության նկատմամբ։

1893 թ. հունիսին Սողոմոնն ավարտում է ճեմարանի ուսման լրիվ դասընթացը։ Ամառվա ամիսներն իր հայրենի Քյոթահիա քաղաքում անցկացնելուց հետո Կոմիտասը[5] համերգով հանդես է գալիս Կ. Պոլսում և արժանանում հայ մամուլի գրական գնահատականին։ Սեպտեմբերին նա վերադառնում է էջմիածին և նույն թվի նոյեմբերից անհամարձակ, բայց սիրով ու նվիրվածությամբ, ստանձնում է ճեմարանի երաժշտության դասատուի պարտականությունները՝ փոխարինելով իր ուսուցիչ Կարա-Մուրզային։ Սակայն

---

[4] Կոմիտասի բոլոր ձայնագրությունները կատարված են հայկական ձայնանիշներով։ Այս տետրի երգերը ժամանակակից նոտաների է վերածել արվեստի վաստակավոր գործիչ Մ. Աբեղյանը։ Երգերը առաջին անգամ լույս են տեսել Պետհրատի հրատարակությամբ 1950 թվին։ Տետրում տեղ գտած երգերի մանրամասնությունների ճիշտ ֆիքսացիան, լադային, ռիթմական և մեղեդիական առանձնահատկությունների պահպանումը վկայում են Կոմիտասի կատարած լուրջ աշխատանքի մասին։

[5] Այս անունը Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանին տրվում է աբեղա ձեռնադրվելիս 1893 թ. սեպտեմբերի 11-ին։

աշխատանքի անցնելու առաջին օրերից խորապես զգում է իր երաժշտական պատրաստականության թերությունները և միջոցներ է ո-րոնում դրանք վերացնելու համար։ Շուտով նրան հաջողվում է սատանալ արդեն անվանի կոմպոզիտորի համբավ ձեռք բերած Մակար Եկմալյանի համաձայնությունը՝ պարապելու իր հետ երաժշտական-տեսական առարկաներից և նախապատրաստելու իրեն կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին[6]։ Մի քանի ամիս տևող պարապմունքները խոշոր նշանակություն են ունենում Կոմիտասի համար։ Նա ոչ միայն ձեռք է բերում տեսական գիտելիքներ, այլև ներկա է լինում Եկմալյանի երգչախմբի փորձերին Ներսիսյան դպրոցում և մոտիկից ծանոթանում իր դաստուրի խմբավարական արվեստին, մի բան, որը հետագայում մեծապես օգնեց Կոմիտասի գործունեությանը։

Նախապատրաստական այս պարապմունքներից հետո Կոմիտասը 1896 թ. մայիսին մեկնում է Բեռլին և մեկ ամիս անց ընդունվում պրոֆ. Ռ. Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիան։ Այստեղ նա ոքնաջան աշխատանք է կատարում երաժշտական-տեսական առարկաների, ձայնամշակման և դաշնամուրային նվագի տեխնիկային տիրապետելու ուղղությամբ, ուսումնասիրում է համաշխարհային դասական երաժշտությունը, հարստացնում իր դիտելիքները։ Նա միաժամանակ դառնում է Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետի ուսանող և հատկապես խորանում է երաժշտության պատմության հարցերում։ Երեք տարի անընդհատ, չընկճվելով նյութական զրկանքներից[7], գիշեր ու ցերեկ աշխատելով, Կոմիտասը հաջողությամբ ավարտում է կոնսերվատորիայի և համալսարանի դասընթացը՝ ավարտական քննությանը ներկայացնելով իր մի ուսումնասիրությունը քրդական երաժշտության մասին[8]։ Հաջողությունն այնքան մեծ է լինում, որ նրան ընդունում

---

[6] Կոմիտասը Թիֆլիս էր մեկնել և մտադրություն ուներ ընդունվել երաժշտական ուսումնարան։ Նրան այդ մտքից ետ է պահում Եկմալյանը և խորհուրդ է տալիս դրա փոխարեն նախապատրաստվել կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին։

[7] Կոմիտասը Բեռլինի կոնսերվատորիայում սովորել է Ա. Մանթաշյանի տված տարեկան 600 ռ. թոշակով, որը շատ քիչ էր նրա ապրուստը և ուսումնական ծախսերը հոգալու համար։ Ինչպես երևում են Կ. Կոստանյանին Բեռլինից ըրած Կոմիտասի նամակներից, նա վարել է կիսաքաղց կյանք և միշտ գտնվել է նյութական ծանր վիճակում։

[8] Այս ուսումնասիրությունը չի պահպանվել։

Լն նոր կազմակերպված «Միջազգային երաժշտական ընկերության» մեջ, որտեղ 1899 թ. մայիսի 10-ին և հուլիսի 14-ին հանդես է գալիս հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության մասին դասախոսություններով՝ ընկերության անդամներին հիացնելով իր մտքերի խորությամբ և երաժշտական օրինակների կատարման վարպետությամբ: Դրանք Կոմիտասի առաջին գիտական դասախոսություններն էին հայկական երաժշտության մասին ու Եվրոպայի երաժշտագետների համար հնչեցին որպես հայտնություն:

1899 թ. սեպտեմբերին Կոմիտասը վերադառնում է Էջմիածին և դարձյալ ստանձնում ճեմարանի երաժշտության դասատուի և երգչախմբի ղեկավարի պարտականությունները: Հասկանալի է, որ Կոմիտասը չէր կարող բավարարվել միայն այդ պարտականությունների կատարմամբ: Նա իր առջև դնում է ստեղծագործական և գիտահետազոտական բնույթի դժվարին խնդիրներ և ջանք չի խնայում դրանք իրագործելու համար:

Հայտնի է, որ նախքան Բեռլին մեկնելը նա արդեն բավականաչափ ժողովրդական երգեր էր հավաքել և ուսումնասիրել[9]: Նա սերտորեն կապված էր իր ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության հետ և նույնիսկ Բեռլինում եղած ժամանակ որոշ երգերի մշակման փորձեր է կատարել: Վերադառնալով Էջմիածին, նա եռանդուն կերպով շարունակում է ժողովրդական երգերի հավաքումն ու ձայնագրումը: Կապվում է բանահավաք Մանուկ Աբեղյանի հետ և նրանց համատեղ աշխատանքը շուտով տալիս է հիանալի արդյունքներ. հրատարակվում են «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի առաջին և երկրորդ հիսնամյակները[10]: Դրա հետ միասին Կոմիտասն առանձին ուշադրություն է դարձնում ժողովրդական երգերի մշակմանը:

Կոմիտասից շատ եռանդ ու ժամանակ էին պահանջում նաև նրա երաժշտագիտական հետազոտական աշխատությունները: Խորասուզվելով Մատենադարանի արժեքավոր ձեռագրերի մեջ, նա

---

[9] Բացի վերը նշված ձեռագիր ժողովածուներից, հատկապես անհրաժեշտ է նշել նրա կազմած և 1895 թվին լույս տեսած «Շար ակնա երգերին» ժողովածուն, (25 երգ), որը նրա առաջին տպագիր ժողովածուն էր, և լույս տեսավ իբրև Հ. Ճանիկյանի «Հնություն Ակնա» գրքի երաժշտական հավելված:

[10] «Հազար ու մի խաղ»-ի Ա. հիսնյակը լույս է տեսել 1903 թ., իսկ Բ. հիսնյակը՝ 1905 թ. Էջմիածնում: Ինչպես վկայում է Մ. Աբեղյանը, Կոմիտասը հետագայում գտել և ձայնագրել էր այդ երգարանի երկու հիսնյակների մեջ մտած բոլոր երգերի եղանակները:

հետազոտում էր հայկական միջնադարյան խազերը՝ նպատակ դնելով վեր հանել այդ մեռած նշանների տակ թաքնված երաժշտական գանձերը։ Դրանից բացի, նրան պրաղեցնում էին հայկական երաժշտության պատմության կարևորագույն հարցերը։ Բայց նրա հետաքրքրության գլխավոր առարկան դառնում է հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների տեսական ուսումնասիրությունը։

Այս բոլորից բացի Կոմիտասը հոդվածներ է գրում հայ և օտար մամուլի համար, դասախոսություններ է կարդում Բեռլինում (1901) և Փարիզում (1906 թ.), վարժեցնում է իր երգչախումբը և նախապատրաստում համերգների։ Կոմիտասի խմբական երգի առաջին համերգը տեղի է ունենում էջմիածնում 1904 թ.։ Տարիների քրտնաջան աշխատանքի պտուղներն արժանանում են հասարակության բուռն հավանությանը։ Բայց անհրաժեշտ էր կատարված աշխատանքը ցուցադրել նաև հայաբնակ այլ քաղաքներում։ Այս նպատակով նա իր ճեմարանական խմբով մեկնում է Թիֆլիս և այնտեղ համերգներ է տալիս։

Արտակարգ երևույթներ էին Կոմիտասի այդ առաջին համերգները Թիֆլիսում (1905 թ. ապրիլի 1-ին և 3-ին) և լայն հասարակության մեջ հսկայական հաջողություն դտան։ Միաժամանակ այդ համերգները բանավեճի առարկա դարձան։ Խավարամիտ կղերականությունն ու ռեակցիոն այլ տարրերը չէին ներում Կոմիտասին այն բանի համար, որ նա զբաղվում է արտիստական գործունեությամբ, բեմ է բարձրանում ու կատարում ժողովրդական, մանավանդ հոգևոր երգեր։ Բուրժուական լիբերալները և արիստոկրատները արհամարհանքով էին վերաբերվում կատարված գյուղական երգերին, և նույնիսկ «Մշակ» թերթում գրեցին, թե Կոմիտասի երգերից «գոմի հոտ է բուրում», իսկ ժողովրդական լայն զանգվածները և դեմոկրատական ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչները ամենուրեք թե բանավոր և թե գրավոր խոսքով, արտահայտում էին իրենց հիացմունքը և ամեն կերպ դրվատում Կոմիտասի կատարած մեծարժեք գործերը։

Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական և գիտահետազոտական աշխատանքների առաջին լուրջ գնահատողներից մեկը՝ երաժշտագետ Վ. Դ. Կորգանովը (Ղորղանյանը), գրում էր.

«Վերջապես շատ տարիների որոնումներից ու սպասումներից հետո ինձ հաջողվեց հանդիպել մի մարդու, որը զինված մասնագիտական գիտելիքներով, նվիրվեց կովկասյան երգերի ուսումնա-

սիրությանը, վերջապես ես հանդիպեցի մի մարդու, որը վաղուց ի վեր հակում է ցույց տվել կովկասյան (գերազանցապես հայկական) եղանակների ուսումնասիրության նկատմամբ, որը համառորեն շարունակում է երգերի ձայնագրման, հետազոտման և ծանոթագրման գործը։

Համարձակվում եմ պնդել, որ հայկական եկեղեցական և աշխարհիկ երգեցողության վրա լույսի առաջին ճառագայթը գցված է Կոմիտասի կողմից և մեծ կլինի այն մարդու երախտիքը, որը կհրատարակի նրա աշխատությունները»[11]։

Չնայած այս կոչերին և բուն ցանկություններին, ոչ հայ հարուստները և ոչ էլ էջմիածնի վանքը միջոցներ չտրամադրեցին այդ շնորհակալ գործին։ Կոմիտասի աշխատություններից այս տարիներին պարբերական մամուլում հրատարակվեցին մի քանի փոքրիկ հոդվածներ միայն, որոնք թեև իրենց արժեքով շատ բարձր էին, բայց կազմում էին նրա հետազոտությունների մի չնչին մասը միայն[12], այն էլ գերազանցապես լրագրային հոդվածներ և գրախոսականներ։

1906 թ. Կոմիտասը մեկնում է Բեռլին, ապա և Փարիզ՝ նպատակ ունենալով հրատարակել իր մշակած երգերի մի մասը։ Մեծ դժվարություններ հաղթահարելով նրան հաջողվում է լույս ընծայել «Հայ քնար» երգերի առաջին տետրը (1907), որի մեջ մտնում են Կոմիտասի մշակած երգերից 12 ընտիր նմուշ (մեներգ ու խմբերգ)։

---

[11] В. Д. К.—«Комитас Кеворкян», «Новое Обозрение», Тифлис, 1904, №37։ Նույնը արտատպված «Кавказская музыка», ժողովածուի մեջ, Թիֆլիս, 1908 թ. (երկրորդ հրատ.), էջ 81—83։

[12] Մինչև 1905 թ. ներառյալ Կոմիտասի ուսումնասիրություններից ոչ մեկը առանձին գրքով չէր հրատարակված։ Հայ և օտարերկրյա պարբերական մամուլում լույս էին տեսել միայն հետևյալ հոդվածները. ա) «Հայոց եկեղեցական եղանակները» («Արարատ», էջմիածին, 1894, № 7, էջ 222—227 և № 8, էջ 256—260), «Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԲ դարում» («Արարատ», էջմիածին, 1897, էջ 221—225), գ) «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի» (Մ. Եկմալյանի պատարագի մասին) (նույն տեղը, 1898, էջ 111—117), դ) «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» («Sammelbände der internationalen Musikgeselschaft»), Բեռլին, 1899, էջ 54—64), ե) «Հավաքածու հայ ժողովրդական երգերի» խմբ. Լ. Ծղիազարյանի («Արարատ», էջմիածին, 1900, էջ 367—368), զ) «Հայ գեղջուկ պարը» «Zeitschrift für Armenischc Philologie», Բեռլին, 1901, 1 հատոր, էջ 87—96), է) «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» («Մշակ», Թիֆլիս, 1905, № 65—66), և ը) երեք հոդված «Տարազ»-ի 1904 թ. համարներում, «Վագներ»՝ № 8, էջ 57—58, «Ֆրանց Լիստ»՝ № 19, էջ 173—174 և «Հովսեփ Վերդի»՝ № 23, էջ 208—209։

Դրանից բացի, Կոմիտասն այստեղ 1906 թվի դեկտեմբերի 1-ին տալիս է մի մեծ համերգ, որն անջնջելի տպավորություն է գործում ունկնդիր հասարակության վրա և որի մասին ֆրանսիական ու հայկական մամուլում գրվում են հիացմունքով լի բազմաթիվ հոդվածներ։ 1907 թվի հունվարին նա կարդում է մի շարք դասախոսություններ հայկական երաժշտության մասին՝ իր դասախոսությունները զարդարելով հայ հոգևոր ու աշխարհիկ երգերի բազմաթիվ ցուցադրումներով, որոնք ավելի մեծ փայլ էին տալիս ու խորացնում գործած տպավորությունը։

Փարիզում ունեցած արտակարգ հաջողություններից հետո Կոմիտասը մեկնում է Շվեյցարիա, որտեղ նա Ցյուրիխ, Ժնև, Լոզան և Բեռն քաղաքներում համերգներ է կազմակերպում ու դասախոսություններ կարդում նվիրված հայկական երաժշտությանը։ Կոմիտասն այստեղ հանդես է գալիս հայ, ռուս, շվեդացի և այլազգի սիրողներից բաղկացած երգեցիկ խմբով և արժանանում է հասարակության միահամուռ հավանությանը։ Շվեյցարական թերթերի ակնարկները լիքն էին տաղանդավոր արվեստագետի և հայկական երաժշտության վերաբերյալ գովասանական խոսքերով։

Շվեյցարիայից Կոմիտասն անցնում է Իտալիա և Վենետիկի Մխիթարյանների հարուստ Ճեռագրատունը նոր պրպտումներ է կատարում հայկական երաժշտության պատմության, մասնավորապես խազագիտության բնագավառում։ Այստեղ նույնպես մեծ տպավորություն է գործում նրա կարդացած դասախոսությունը հայկական ժողովրդական երաժշտության մասին։

Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում կատարած այս Ճանապարհորդությունից Կոմիտասը 1907 թ. սեպտեմբերին վերադառնում է Էջմիածին և նվիրվում իր հերթական աշխատանքներին։ Իր դասատուական պարտականությունների կատարումից բացի, առաջվա նման նա շրջում է Հայաստանի տարբեր գավառները և գրի առնում ու կորստից փրկում ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության բազմաթիվ նմուշներ ու մշակում դրանք, շարունակում է նաև իր հետազոտական աշխատանքները։ Թեև ոչ հաճախ, նա ելույթներ է ունենում համերգային բեմերից։ Առանձնապես պետք է հիշատակել 1908 թվի ապրիլի 4-ի և 8-ի համերգները Բաքվում, որոնք նույնպես ունենում են բացառիկ հաջողություն, ինչպես և նրա մասնակցությունը 1909 թ. Թիֆլիսում կազմակերպված հոգևոր երաժշտության կատարման մրցությանը Ներսիսյան

դպրոցի երգչախմբով՝ թողնելով արտակարգ տպավորություն և շահելով առաջին մրցանակ։

Այս տարիներին Կոմիտասը ոչ միայն զբաղվում է ժողովրդական երգերի մշակմամբ, այլև ամբողջապես հափշտակվում է Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմով և մտադրվում օպերա գրել։ Երկու խոշոր արվեստագետների միջև եղած նամակագրությունը ցույց է տալիս, թե որքան մեծ նշանակություն էր տրվում այս գործին։ Թումանյանը խոստացել էր իր պոեմի հիման վրա գրել լիբրետո, իսկ Կոմիտասն արդեն սկսել էր պոեմի երաժշտականացումը և դատելով նամակներից, գործը բավականին առաջ էր տարել[13]։ Դժբախտաբար այդ կարևոր նախաձեռնությունը չհասցվեց իր վախճանին և Կոմիտասի «Անուշ» օպերան չավարտվեց։ Դրա պատճառները պետք է որոնել նախ իր արտակարգ ծանրաբեռնվածության և ստեղծագործական աշխատանքի վրա կենտրոնանալու հնարավորությունից զրկված լինելու և ապա Հ. Թումանյանի կողմից խոստացված լիբրետոն չկազմելու և ցարական կառավարության կարգադրությամբ նրա ձերբակալության մեջ։

Կոմիտասի ժողովրդականությունն աճում ու տարածվում է ամենուրեք։ Իր համերգների, դասախոսությունների և հետազոտական աշխատությունների շնորհիվ նա դառնում է հայ ժողովրդի ազգային հպարտությունը։ Նրա անվան հետ կապված են ոչ միայն համաժողովրդական սիրո զգացմունքները, այլև մեծամեծ սպասելիքներ ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման ուղղությամբ։ Բայց որքան աճում է Կոմիտասի ժողովրդականությունը, որքան ընդարձակվում են նրա հետազոտական աշխատանքի սահմանները, այնքան ավելանում են խավարամիտ կղերականների հալածանքները, այնքան բազմանում են նրանց լարած որոգայթները և այնքան նեղ ու անձուկ է դառնում էջմիածնի վանքի ճղճիմ միջավայրը։ Կոմիտասը խեղդվում է գաղջ մթնոլորտում, որը տարիներ շարունակ թունավորում էր նրա ամբողջ կյանքը։ Նրա համար փրկարար նշանակություն է ունենում արտակարգ աշխատասիրությունն ու անսահման տոկունությունը, որովհետև միայն այդ հատկությունների շնորհիվ նա կարողանում է շարունակել աշխատանքը։

---

[13] Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի երաժշտությունից պահպանված հատվածների ձեռագրերը գտնվում են Հայկական ՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան արխիվում։

Կոմիտասի հոգեվիճակն իր ցայտուն արտահայտությունն է գտել այս շրջանի նամակներում[14] և այն դիմում-հրաժարականի մեջ, որ նա գրել էր 1909 թ. սեպտեմբերի 5-ին կաթողիկոս Իզմիրլյանին:

Ահա թե ինչ է գրում Կոմիտասը.

«Քսան տարի է մայր աթոռ Ս. Էջմիածնի միաբան եմ... Քսան տարվա ընթացքում շրջապատան ինձ թույլ չի տվել այն անելու, ինչ կարող էի, որովհետև տեսա միայն որոգայթ և ոչ արդյունք: Նյարդերս թուլացել են, այլևս տոկալու հնար չունեմ: Որոնում եմ հանգիստ չեմ գտնում, ծարավի եմ աղնիվ աշխատանքի՝ խանգարվում եմ, փափագում եմ հեռու մնալ, խցել ականջները՝ չլսելու համար, գոցել աչքերս՝ չտեսնելու համար, կապել ոտքերս՝ չգայթակղվելու համար, սանձել զգացմունքներս՝ չվրդովվելու համար, բայց դի մարդ եմ, չեմ կարողանում: Խիղճս մեռնում է, հոգանդս պաղում է, կյանքս մաշվում է և միայն վարանմունքն է բուն դնում հոգուս ու սրտիս խորքում:

Թեև հաճո է վեհիդ ինձ չկորցնել, այլ գտնել, արտասվելով աղերսում եմ արձակեցեք ինձ Ս. Էջմիածնի միաբանության ուխտից...»[15]:

Այս դիմում հրաժարականը, ինչպես և նրա նամակները Մ. Բաբայանին և Ա. Ջոպանյանին, նոր լույս են սփռում Կոմիտասի ներքնաշխարհի վրա և ցույց են տալիս, թե էջմիածնի խավարամոլ կղերականներն ինչ անտանելի մթնոլորտ էին ստեղծել նրա շուրջը և ինչպես էին ամեն կերպ խանգարում նրա ստեղծագործական, հետազոտական ու համերգային գործունեությանը:

Արտակարգ կարևորություն ներկայացնող այս հարցը պարզաբանելու համար բերենք Կոմիտասի նամակներից մի քանի քաղվածք, որպեսզի ցույց տանք, թե ինչպես տարիների ընթացքում կուտակվել է այն դառնությունը, որն այդքան պարզորոշ կերպով հորդել է դիմում-հրաժարականի տողերում:

Դեռ 1906 թվականին օր. Մ. Բաբայանին Բեռլինից գրած մի

---

14 Մանրամասնությունները տե՛ս Մ. Մուրադյանի «Կոմիտասի նորահայտ նամակները» հոդվածում, տպված «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1958 թ., № 3-ում և «Կոմիտասի նորահայտ անտիպ նամակները» հոդվածում, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958 թ. № 1-ում: Ա. Ջոպանյանին գրված նամակները պահվում են գրականության և արվեստի թանգարանում:

15 Կոմիտասի դիմում-հրաժարականի ինքնագիրը գտնվում է գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան արխիվում:

նամակում, անդրադառնալով մեզ հետաքրքրող հարցին, Կոմիտասը գրում է. «Ինձ հրավիրել են նորից պաշտոնապես ուսուցչության էջմիածին։ Մերժեցի, որովհետև վճռել եմ դպրոցական ասպարեզից բոլորովին քաշվել և իմ գլխին ճարն անել։ Ոչ ոք գրեթե չի մտածում ինձ ձեռք մեկնել։ Ուժերս սպառում են, եռանդս հատնում, հասակս անցնում։ Եթե այստեղ եմ (Բեռլին։—Մ. Մ.) հավատացեք միայն և միայն իմ մի քանի կոպեկ ռոճիկովս, որի վրա եթե հույս դնեմ, քաղցած կմեռնեմ. ահա այս բոլորը ինձ ստիպում են քաշվել, օր առաջ կյանք ապահովել մի քիչ, ապա թե գործի կպչել։ Այս յոթ տարի է ձրի ծառայելով, թոքերս մաշելով, առողջությունս քայքայելով, համբերեցի, ոչ մի տրտունջ չհանեցի։ Բայց փոխանակ խրախույսի ոչ թե նախատինք, երանի նախատինք լիներ, լոկ անտարբերությունով վարձատրեցին ինձ։ Իհարկե, վերարկու ենք հագել, պարտական ենք իշու պես չարքաշ լինել, կարոտ կյանք վարել. վայ քեզ, թե բերանդ բաց ես արել, էլ «հաստափոր», է՛լ «ձրիակեր», է՛լ «պորտաբույծ», էլ ի՛նչ, չգիտեմ, անուններ ժառանգես... է՜հ, էլ ինչո՞ւ ձեր գլուխն եմ ցավացնում, սիրտս կտոր կտոր է լինում, չեմ իմանում ի՞նչպես հովանամ»։

Մի այլ նամակում, գրված 1906 թ. դեկտեմբերի 8-ին, Կոմիտասն արտահայտել է իր խոցոտված սրտի վիրավորանքն այն «չար» և «անպիտան» մարդկանցից, որոնք այնքան անգթորեն վիրավորել էին նրա զգայուն սիրտը։ Իսկ ովքե՞ր էին այդ մարդիկ, կարելի է տեսնել Ա. Ջոպանյանին 1909 թվականի ապրիլի 15-ին նրա գրած նամակից։ Դրանք են՝ կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկի մահից հետո տեղապահ նշանակված արքեպիսկոպոս Սուրենյանցը, Մեսրոպ վարդապետը (հետագայում եպիսկոպոս), որին Կոմիտասը կնքել էր «ուղտ» մականունով, Հուսիկ արքեպիսկոպոսը, որին Կոմիտասն անվանում է «Գող արբանյակ», ակնարկելով նրա կողմից հոգևոր գոմարների յուրացման պատմությունը, դաշնակցության պարագլուխներից Սիրական Տիգրանյանը և ուրիշներ։ Կոմիտասն իր նամակներում բազմիցս անդրադառնալով նրանց չարագործություններին, դառնությամբ է արձանագրում, որ նրանք ամեն կերպ աշխատում են իրեն և իր ընկերներին «վարկաբեկել զզվելի ստախոսություններով, աշակերտներին հուզելով, անլսելի զրպարտություններ բարդելով»[16]։ Այս նույն նամակի շարունակու-

---

[16] Տե՛ս Կոմիտասի նամակը Ա. Ջոպանյանին, գրված 1909 թ. ապրիլի 15-ին, Էջմիածնից։

թյան մեջ Կոմիտասն ավելացնում է. «Շատ կարող է պատահել նույնիսկ, որ մի խումբ, և այն ամբար և կարող միաբաններ, չդիմանալով հալածանքների՝ հեռանան վանքից»։ Եվ իրոք տեղապահի շուրջը համախմբված վերոհիշյալ մարդիկ, նույնիսկ նոր կաթողիկոսի՝ Մատթեոս Իզմիրլյանի նշանակումից հետո էլ շարունակելով իրենց հալածանքները, վերջիվերջո հասան իրենց նպատակին. Կոմիտասն ու իր ընկերներից մի քանիսը հեռացան էջմիածնի վանքից։ Կոմիտասն այլևս չէր կարող տոկալ ու համբերել, որովհետև, ինչպես ինքն է ասում նույն նամակում, «... այս դժոխային մեքենայությունները սիրտս ու միտքս հանգիստ չեն թողնում, որ կարողանամ ստեղծել»[17]։

Որքա՜ն խորը դառնություն կա նույն նամակի հետևյալ խոսքերի մեջ՝ «Լավ է այսքանով գոցեմ գիրս, սիրտս լցված է. եթե չամաչեմ լաց լինելու՝ ցավերս շատացել են։ Տես աչքովդ, թե ինչպես մարդիկ ավերում, կործանում են պատիվ, անուն, եկեղեցի, սրբություն, աղգություն, և ինչպես գործիք են դառնում չարի ձեռին և ապա մի՛ լցվիր, մի՛ լար, մի՛ ողբա խորհնացու պես, իր իսկ ողբով. այժմ նույն պատկերն է մեր շուրջը և նրա ուրվականն է ողբում մեր անբուժելի ցավերը»։

Ավելի ցայտուն կերպով այս մտքերն ու ապրումները շարադրված են նույն թվին օր. Մ. Բաբայանին գրած մի այլ նամակում։ Այստեղ պարզ կերպով կարելի է տեսնել Կոմիտաս-ստեղծագործողի ապրած ամբողջ ողբերգությունը։ Ահա թե ինչ ենք կարդում այդ նամակում.

«Ոչ խելք են թողել, ոչ միտք, անհանգիստ բան եմ եղել, հոգիս բերանս է հասել. երևակայիր, որ շրջապատված եմ թանձր մառախուղով, ուզում եմ լույս, պայծառ լույս տեսնել, հեռանալ վեր, շատ վեր, այրող արևի հետ ապրել, բայց ճանապարհ չեմ գտնում, անիրավ օդի մեջ խեղդամահ եմ լինում։ Մարդ չկա, որին բանաս սիրտդ, մարդ չկա, որից մի բան լսես. նստում եմ առավոտից մինչև իրիկուն բուբուլին պես իմ սեղանի առաջ, գրում ու գրում... Գալիս է հանգստի րոպե, մարդ ես որոնում, որ գրածդ երգես, նվագես ու կարծիք լսես,—չես գտնում։ Դուրս եմ գալիս ու վագրի պես այս ու այն կողմն եմ շուռ գալիս մեն մենակ, իմ պարտեզում և տանիքի վրա։ Ես զարմանում եմ, թե ինչո՞ւ մինչև այժմ դեռ չեմ խելագարվել այս մթնոլորտի խարդախ վայրերում։

---

[17] Նույն տեղում։

Մեկ ուզում եմ թռչեմ հեռու, միայնակ, մեկ ուզում եմ փակվեմ մենակ ու ճգնեմ, բայց ի՞նչ եմ անում որ չեմ ճգնում... այո՛, բայց ոչ այսպիսի, այլ մուսայի՛ս հետն եմ ուզում միայնակ ապրել, որ սիրտս չպղտորվի, միտքս չխարդախվի, հոգիս չխռովի և խիղճս չմեռնի»[18]:

Այս բոլորից հետո միանգամայն հասկանալի են դառնում Կոմիտասի ապրած ողբերգությունն արտահայտող այն խոսքերը, որոնք շարադրված էին կաթողիկոս Իզմիրլյանին ուղղված նրա դիմում-հրաժարականի մեջ: Այս դժվարին պայմաններում որքա՜ն տոկունություն, որքա՜ն համառություն ու կամքի ուժ, որքա՜ն սեր ու նվիրվածություն էր հարկավոր, որպեսզի Կոմիտասը կարողանար շարունակել իր սկսած մեծ գործը և ավարտի հասցնել: Թեև իր ներսը մաքուր էր ու ջինջ, «ինչպես հստակ ու պայծառ վտակ» իսկ շրջապատի մարդիկ «առավել վատահոգի են քան բարեհոգի» ու թեև ինքը ժողովրդի հետ հաճախ կրկնում էր այն վեհ խոսքը, թե «գեղ մարդու օր արևը սև հողի սակով արեք», բայց այդ չար ու գեղ մարդիկ շարունակում էին քար գցել ու պղտորել նրա ներսը, խանգարել նրա ստեղծագործ աշխատանքին:

Այդ դժոխային պայմաններում անգամ Կոմիտասը չէր հուսահատվում և շարունակում էր ստեղծագործել: Նրան մխիթարողն իր ստեղծագործությունն էր, երաժշտական արվեստը: Նա գրում է. «... էլի մխիթարում եմ ինձ և ասում, որ կա բնության մեջ մի ազնիվ բան՝ գեղարվեստը՝ որ ամենքին մատչելի չէ և հենց այնտեղ եմ գտնում իմ անդորրությունն ու հանգստությունը և զգում, որ մի վայրկյան հեռու եմ սլացել աշխարհի անօրենություններից»[19]: *Նա ոչ միայն չէր հուսահատվում, այլև գործունեության նոր ու ընդարձակ ծրագրեր էր հղանում և փորձում էր համոզել Էջմիածնի Մայր աթոռի ղեկավարներին այդ ծրագրերի իրագործման անհրաժեշտության մեջ: Ի՞նչ ծրագրեր էին դրանք և ինչպե՞ս վերաբերվեցին դրանց հոգևոր հայրերը: Այս հարցերը պարզելու համար անհրաժեշտ է ծանոթանալ Կոմիտասի մի այլ դիմումի հետ՝*

---

18 Մ. Բաբայան, Կոմիտաս վարդապետ իր նամակների միջով: Տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուն, Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 123—124: Առաջին անգամ հրապարակված է «Մշակույթ» ամսագրում, Փարիզ, 1935, էջ 153—165:

19 Կոմիտասի նամակից օր. Մ. Բաբայանին, գրված 1906 թ. դեկտեմբերի 8-ին: Վերևի պարբերության չակերտների մեջ առնված խոսքերը նույն նամակից են:

ուղղված նույն Մատթեոս Բ. Իզմիրլյան կաթողիկոսին։ Այն գրված է 1910 թվականի մայիսի 10-ին։

«Հայ եկեղեցական երաժշտությունն անցյալ ժթ և մանավանդ ի դարում դեպի անկումն է դիմում։ Ի միջի այլ հզոր պատճառների, դեպի անկումն է դիմում, մի եկեղեցիներում առավելապես ուշք են դարձնում լոկ Ս. Պատարագի և այլ աղավաղված երգեցողության, որ հիմն ի վեր կորցրել է իր պարզ ու վսեմ, անպաճուճ ու մանկական միամտությամբ համեմված, անմեղ ու հավատով ներկված եղանակները և տեղի տվել խառնաշփոթ, անհարիր, անպատշաճ, մուրացածո և մեղկիչ երգեցողության։ Մեր նախնյաց արևի պես ջերմ, օդի պես ջինջ ու ջրի պես կայտառ շարականները բոլորովին երկրորդական, նույնիսկ հետին տեղն են անցել, մոռացության մատնվել, որով մեր հզոր երաժշտության զարկերակն է կտրվել։ Արդ, շարականագետներն օր ավուր նվազում են, շարականներն արագությամբ նսեմանում են և փոխարենն աճում են թերուս ու տգետ, անփորձ ու անշնորհք դպիրներ ու դպրապետներ, որոնք նախքան զտեսությունն երաժիշտք են և որոնց անսանձ ու շահատակ կամայականության է հանձնված հայ ժողովրդի հզոր ու պատասխանատու դաստիարակության գեղարվեստականը։ Ջեմ խոսում հզոր երաժշտության վեհ ու կրթիչ դերի մասին, այլ ամենաէական ուրվագծերով ստորև շեշտում եմ, թե ինչպես կարելի է վառել, ազգային հզոր երաժշտության վերակենդանության միջոցով, հայ քրիստոնեի սառած սիրտը և վերստին բորբոքել ջերմեռանդության թաքնված հուրը.

Ա. Բանալ հայ հոգևոր երաժշտարան. վարժապետ, երգիչ, դպիր, դպրապետ, երաժիշտ ու առհասարակ հոգևոր պաշտոնեություն ընդել. կորստից փրկել մեր նախնի երաժշտության բեկորները, զարգացնել ազգային գեղարվեստը և մեր երաժշտական ճոխ գրականությունը, ծանոթացնել օտարներին՝ ուսումնասիրություններ անելով և համերգներ տալով։

Բ. Հաստատել Մայր աթոռի տպարանում երաժշտական տպագրական բաժանմունք և հրատարակել, մի ձեռնհաս քննիչ մարմնի հսկողությամբ, հոգևոր երաժշտության ամենատեսակ գրքեր ու տետրեր։

Գ. Ընդհանուր հայ եկեղեցիներում պարտադիր անել միօրինակ հոգևոր երգեցողություն։

Դ. Հայ եկեղեցիներում հանապազօրյա դպրաց դաս սահմանել։

Ե. Դպիրներին ընդունել խիստ ընտրությամբ, իսկ դպրապե-

տերից պահանջել անթերի պատրաստություն եկեղեցական գիտելիքների, երաժշտության և հաստատել պաշտոնի մեջ մնրծավոր հոգևոր բարձր իշխանության միջոցով և հանձնել նորա հատուկ հսկողությանն ու խնամքին։

Զ. Հայ դպրոցներում հաստատել կանոնավոր և ծրագրված երգեցողություն ու տարրական երաժշտություն՝ վկայված ուսուցիչների ձեռքով։

Անդրանիկ օրինակ տվող պիտի հանդիսանա Մայր աթոռը, որ պարտավոր է, այժմեն իսկ, մշտական և օրինակելի դպրաց դասի հիմը դնելու այսպես՝

ա. բազմաձայն երգեցողության համար, Մայր աթոռի անվան և դիրքին վայել, դպրաց դասն ունենալու է առնվազն քառասուն ընտիր երգիչ.

բ. միաձայն երգեցողության համար՝ քսան և չորս.

գ. խումբը պետք է անկախ լինի ճեմարանի աշակերտությունից, որի ձայնեղ սաներից կարելի է օգտվել տոներին՝ երգեցողության հանդիսավորություն տալու նպատակով։

Ես պատրաստ եմ, որպես ցայսօր, իմ բոլոր ջանքերս ու ճիգս նվիրել մի այսպիսի սուրբ գործին. սուրբ գործին, որ ինձ ոգևորել է դեռ տղա տիոցս. սուրբ գործին, որ ինձ քաշել ու կապել է Մայր աթոռին. սուրբ գործին, որ ինձ ուղիղ քսան տարի հույս է ներշնչել և սակայն սուրբ գործին, որ ինձ արծաթ հույսով օրորել, տոգորել ու մեծացրել է առանց իրականանալու։

Եվ արդ ինձ մնացել է նույն հույսով այրվել, ծերանալ ու հեռանալ անցավոր կյանքից, որպես մի աղազուն հասկ, որ հողմահար ու ծարավ կորանում ու չորանում է։

Վեհափառ տեր.

Ոտս դրել եմ կյանքիս երկրորդ շեմքին, բայց դարձյալ նույն աննկուն հույսով։ Թեպետ պատանի աշխույժս լրջացավ, երիտասարդ թափս նրբացավ, սակայն և այնպես, այրական եռանդս, մշտաշող հուսով, դեռ նոր է եփ ու եռ գալիս»[20]։

Կոմիտասի այս դիմումը նախ վկայում է այն, թե որքան հանգամանորեն ու ամենայն մանրամասնությամբ նա մշակել էր հոգևոր երաժշտանոցի ստեղծման իր նախագիծը, որքան պարզ էր պատկերացնում այդ երաժշտանոցի նպատակներն ու նշանակու-

---

20 Դիմումի ինքնագիրը գտնվում է Հայկական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվում, ֆ. 57, ց. 2, գ. 2282, թ. 1—2։ Լույս է տեսել «Բանբեր Հայաստանի արխիվների» պարբերականում, Երևան, 1966, № 2, էջ 168—170։

բյունը հայ հոգևոր երաժշտության ձայնագրման, պահպանման ու անթերի կատարման բնագավառում: Բայց միաժամանակ նրա տողերի արանքից պարզ զգացվում է, որ Կոմիտասը մի վերջին փորձ էր կատարում հաղթահարելու հոգևոր իշխանության քար անտարբերությունը և իր ընդարձակ գործունեության համար պայմաններ ստեղծելու: Դժվար չէ պատկերացնել, թե որքան մեծ նշանակություն կունենար հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման համար Կոմիտասի ղեկավարությամբ մի այդպիսի երաժշտանոցի ստեղծումը, եթե հենց սկզբից նա հոգ էր տանում ոչ միայն ժողովրդի, այլև աճող սերնդի երաժշտական դաստիարակության մասին, պահանջելով «հայ դպրոցներում հաստատել կանոնավոր և ծրագրված երգեցողություն ու տարրական երաժշտություն՝ վկայված ուսուցիչների ձևոքով»:

Հասկանալի է, որ Կոմիտասը մեծ հույսեր էր կապում Մայր աթոռին կից հոգևոր երաժշտանոցի ստեղծման հետ և սպասում էր, որ իր նախագիծը կընդունվի մեծ խանդավառությամբ: Սակայն Կոմիտասի հույսերն ի դերև անցան: Իր առաջին դիմումը մնաց անպատասխան, իսկ այս դիմում-նախագծի վրա կաթողիկոս Իգմիրլյանը մակագրեց հետևյալը.

«Կարևոր և ստիպողական, սակայն մեծ դրամագլխի կը կարոտի, զոր գտնել պետք է»: Եվ ուրիշ ոչինչ: Նա նույնիսկ չփորձեց էջմիածնի Մայր տաճարի կալվածների հասույթից մաս հանել այդ հույժ կարևոր գործի համար և կամ դիմել հայ հարուստներին և նրանցից խնդրել դրամական օժանդակություն: Ըստ երևույթին նա ոչ գիտակցում էր այդ գործի նշանակությունը և ոչ էլ ցանկություն ուներ գլխացավանքի տակ մտնել: Ահա թե ինչու նա բավարարվեց վերոհիշյալ ձևական մակագրությամբ և դրանով իսկ մերժեց Կոմիտասի նախագիծը:

Վերջին հույսն էլ խորտակվեց: Այլևս ոչ մի բան չէր կարող Կոմիտասին կապել էջմիածնի Մայր տաճարին: Նրա համար միանգամայն պարզ դարձավ, որ ինքն այլևս անելիք չունի այնտեղ և պետք է անպայման հեռանա էջմիածնից, թեև նրան պաշտոնապես չէին արձակում էջմիածնի միաբանությունից: Ո՞ւր գնալ և ինչպե՞ս շարունակել իր գործունեությունը: Այս հարցերը ծառացան նրա առջև ու նա շուտափույթ պատասխան պիտի գտներ:

Կոմիտասը հրավերներ էր ստացել Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցից՝ ստանձնել վերատեսչի և երաժշտության դասատուի պաշտոնները, ինչպես և Կոստանդնուպոլսից, որտեղի հայ գաղութը

խոստանում էր ստեղծել բոլոր անհրաժեշտ պայմանները նրա գործունեության ծավալման համար և իր բարեկամ Ա. Չոպանյանն էլ այդ կարծիքին էր։ Բայց նախքան վերջնական որոշում ընդունելը Կոմիտասը ձևակերպելով հնգամսյա արձակուրդ, 1910 թվի հունիսին մեկնում է Կոստանդնուպոլիս, որպեսզի տեղում ստուգի պայմանները։ Արժանանալով հայ աշխատավորության խանդավառ ընդունելությանը, Կոմիտասը որոշում է Կոստանդնուպոլիսը դարձնել իր գործունեության կենտրոնը։ Այստեղ բացի համերգներից, դասախոսություններից ու հետազոտական բնույթի աշխատանքներից, Կոմիտասն իր գլխավոր նպատակներից մեկը համարում է հայկական կոնսերվատորիայի ստեղծումը, որի միջոցով մտադիր էր կանոնավոր հիմքերի վրա դնել հայերի երաժշտական կրթության գործը և պատրաստել որակյալ կադրեր երաժշտական մշակույթի զարգացման հետագա առաջընթացն ապահովելու համար։ Այն, ինչ չհաջողվեց իրագործել Էջմիածնում, նա ցանկանում էր անպայման իրագործել այստեղ։ Սվ, այնուամենայնիվ, հակառակ տարիների մտածված ու հետևողական աշխատանքին, ինչպես և պոլսահայ մտավորականության խանդավառ վերաբերմունքին, Կոմիտասին չի հաջողվում իրագործել հայկական կոնսերվատորիա հիմնելու իր գեղեցիկ ծրագիրը, որովհետև դրա իրագործման համար անհրաժեշտ էր պետական օժանդակություն, որն սպասել սուլթանական Թուրքիայից միանգամայն ավելորդ էր։ Իհարկե Պոլսում էլ ամեն ինչ հարթ չի ընթանում։ Կոմիտասը հաճախակի հանդիպում է խոչընդոտների ու արգելքների[21], որոնք հարուցվում էին հետադիմական հոգևորականության կողմից։ Բայց Կոմիտասը, ինչպես միշտ, վայելում էր ամբողջ աշխատավոր ժողովրդի, առաջադեմ մամուլի և դեմոկրատական ինտելիգենցիայի լիակատար աջակցությունը։ Այս է պատճառը, որ նրա շատ նախաձեռնություններ խոր արձագանք էին գտնում մասսաների մեջ։

Կոմիտասն առաջին հերթին ստեղծում է 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախումբը և նախապատրաստվում մեծ համերգի, որը տեղի է ունենում 1910 թ. դեկտեմբերի 4-ին։ Չնայած խավարամիտ հոգևորականության վարած դավերին ու մեքենայություններին, այս համերգն ունենում է արտակարգ հաջողություն՝

---

21 Կարելի է հիշատակել, օրինակ, հոգևոր երգերը համերգներում կատարելու վերաբերյալ պատրիարքարանի կողմից դրված արգելքը, ինչպես և կրոնական խորհրդի որոշումը կոմիտասյան ձայնասկավառակների տարածումը դատապարտելու մասին։

արժանանալով թե հայ և թե օտար մամուլի խանդավառ դրվատմանը։

Կոմիտասը նույնպիսի հաջողությամբ համերգներ է տալիս նաև Եգիպտոսում՝ 1911 թ. հունիսի 16-ին Ալեքսանդրիայում և հուլիսի 5-ին Կահիրեում, հնարավորն ընդլայնում է իր համերգային գործունեության սահմանները և ընդգրկում Թուրքիայի հայաբնակ մյուս քաղաքները՝ ամենուրեք կարդալով դասախոսություններ և կատարելով հայկական ժողովրդական երգեր։

Այս նույն տարիներին Կոմիտասը շարունակում է իր աշխատանքը ժողովրդական երգերի ձայնագրման, մշակման և ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Հրատարակության է նախապատրաստում «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուն[22] և միջոցներ որոնում այդ հրատարակության իրագործման համար։ Մի առանձին եռանդով նա շարունակում է հետազոտությունները հայկական խազերի վերծանության ուղղությամբ։

Սակայն Պոլսում և շրջակա քաղաքներում ծավալված լայն գործունեությունը չէր գոհացնում նրան։ Նա զգում էր բուն Հայաստանի և նրա ժողովրդի հետ շփվելու անհրաժեշտությունը։ Այս է պատճառը, որ 1913 թվի ամռան ամիսներին դարձյալ գալիս է Էջմիածին, նպատակ ունենալով հանդիպել մտերիմներին ու բարեկամներին, ձայնագրել ժողովրդական երգեր և ձեռագրատանը շարունակել խազերի ուսումնասիրությունը։ Դուցե և նա ներքուստ պահանջ ուներ վերադառնալ Հայաստան և առաջվա նման էջմիածինը դարձնել իր գործունեության գլխավոր կենտրոնը։ Իսկ այդ ներքին մղումն իրագործելու համար նա պիտի համոզվեր, որ այստեղ, Էջմիածնում, հանգամանքները փոխվել են և ստեղծվել համապատասխան պայմաններ։ Սակայն, դժբախտաբար, նրա սպասելիքները չիրականացան և նա դարձյալ ապրեց դառն հիասթափություն, որովհետև անցած տարիների ընթացքում ոչինչ չէր փոխվել այնտեղ։ Այս կարելի է պարզ կերպով տեսնել այն խոսքերից, որ նա գրել էր օր. Մ. Բաբայանին 1913 թ. օգոստոսի 7-ի նամակում։ «Տեսնում ես, որ Էջմիածնում եմ, բայց չեմ եկել մնալու. ուզող էլ չկա, որ մնամ, այլ մատենադարանում աշխատելու և գեղջուկ երգեր հավաքելու։ Առաջին գործս վերջացրի և երկրորդն

---

[22] «Հայ գեղջուկ երգեր» ժողովածուի առաջին և երկրորդ տետրերը լույս են տեսել Լայպցիգում 1913 թ., թեև դրանք տպագրության էին հանձնվել դեռ 1911 թ.։

էլ վաղն եմ սկսելու և սեպտեմբերի սկզբին դառնալու եմ Կ. Պոլիս՝ իմ գործի գլխին կանգնելու»:

Անդրադառնալով էջմիածնի վանքի վիճակին, Կոմիտասը շարունակում է. «Վանքը շատ խղճալի տպավորություն թողեց վրաս. գլուխն՝ անգլուխ, ոտքերը՝ բազմոտանի, խելքը՝ ցամաքած, գործը՝ մեռած, կիրքը՝ զարթուն... Մի բերան չասացին նույնիսկ, թե ինչո՞ւ չես մնում, ինչո՞ւ հեռացել ես վանքից... Արդեն ոսկի էլ թափելին, չէի մնալու, բայց և այնպես մարդ կարող էր զգալ, թե մի օր այստեղ գործ է կատարել և կյանք է մաշել՝ ջանք թափելով՝ անձնվիրաբար: Վանքի երգեցողությունը դարձել է գյուղականեն ստոր. ժխոր, աղաղակ, խառնակաձայն, տգետ, ահա քեզ երգեցողություն...»: Նույն անմխիթար վիճակը նկարագրված է նաև Ա. Ջոպանյանին 1913 թ. օգոստոսի 7-ին էջմիածնից գրած նամակում, որից հետո նա ավելացրել է. «Ես էլ հաղիվ եմ ելել այս ճահճից. ո՛ւր եմ գալու: Նույնիսկ մեկ բերան չասացին, թե ինչո՞ւ չես գալիս, ինչո՞ւ չես մնում. վանքի երգեցողությունը գյուղականեն վատ է»:

Կոմիտասի այս վերջին այցելությունն էջմիածին նկարագրված է նաև Մ. Աբեղյանի «Հիշողություններ Կոմիտասի մասին» հոդվածում[23]:

Ինչպես վերը բերված նամակից պարզ կերպով երևաց, Կոմիտասը, թեև շատ զայրացած կաթողիկոսի հարցից, այնուամենայնիվ, իսկույն չի վերադարձել Պոլիս, այլ շարունակել է իր պարապմունքները վանքի մատենադարանում, ապա շրջել է Հայաստանի գյուղերը և ձայնագրել նորանոր ժողովրդական երգեր: Սպ. Մելիք-յանի այրու՝ Սաթենիկ Մելիքյանի հիշողություններից հայտնի է, որ նա այցելել է նաև Ղարաքիլիսա (այժմ Կիրովական) և հյուրընկալվել Մելիքյանների կողմից: Հետևապես Մ. Աբեղյանի խոսքերն այն մասին, որ զայրացած Կոմիտասն անմիջապես ճանապարհ է ընկել դեպի Պոլիս, չեն համապատասխանում իրակա-

---

[23] Տե՛ս «Կոմիտաս» ժողովածու նվիրված ծննդյան 60-ամյակին: Հայպետհրատ, Երևան, 1930, էջ 53—69: Նույնը արտատպված է «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուի մեջ, Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 62—74: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Լսեցի, որ Կոմիտասը Պոլսից վերադարձել է էջմիածին, ամենայն հավանականությամբ այն մտքով, որ մնա այնտեղ, բայց երբ ներկայացել էր կաթողիկոսին, վերջինս հարցրել է նրան, թե նա ե՞րբ պիտի վերադառնա Պոլիս: Կոմիտասն այդ հարցի վրա սաստիկ զայրացել է և քիչ հետո ճանապարհ է ընկել դեպի Պոլիս: Լսեցի և շատ ցավեցի, որ նա իսկույն ետ է գնացել, առանց իր ընկերների հետ տեսնվելու»:

նության։ Որ այդ իսկապես այդպես է, կարելի է համոզվել նաև այն ծոցատետրից[24], որի մեջ 1913 թվականի օգոստոս-սեպտեմբեր ամիսներին Կոմիտասը հայկական ձայնանիշներով ձայնագրել է 60 ժողովրդական երգ՝ յուրաքանչյուր երգի տակ նշելով ձայնագրման վայրը և ամսաթիվը։

Առանձին կարևորություն է ներկայացնում այն, որ Կոմիտասն այս տարիներին մեծ բանակռիվ է մղում բոլոր նրանց դեմ, ովքեր իրենց տեսաբան ձևացնելով ու հիմնվելով եվրոպացի «հեղինակություններ»-ի վրա ձգտում էին ապացուցել, թե հայկական ինքնուրույն երաժշտություն գոյություն չունի և որ եղածը զանազան ազդեցությունների արդյունք է։ Առանձնապես նշանակալից է նրա «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հոդվածը (1913 թ.), որը դիտական անժխտելի փաստերով հաստատում էր հայկական երաժըշտական մշակույթի ինքնուրույնությունը։

Կոմիտասը ոչ միայն իր հոդվածներով էր ապացուցում հայկական երաժշտության ինքնուրույնությունը, այլև ստեղծագործությամբ, կատարողական արվեստով և իր դործունեության ամբողջ բովանդակությամբ։ Այն ժամանակվա պայմաններում այս հարցը բացառիկ նշանակություն էր ստացել, քանի որ խոսքը վերաբերում էր հայ ժողովրդի ինքնուրույն ազգային երաժշտական դպրոցի գոյության իրավունքին։ Եթե հայ ժողովուրդը ինքնուրույն ժողովըրդական երաժշտություն չուներ, ապա ինչպե՞ս կարող էր ինքնուրույն կոմպոզիտորական դպրոց ունենալ և զարգացնել ազգային երաժշտական մշակույթ։ Կոմիտասն իր ստեղծագործությամբ, իր համերգներով ու դասախոսություններով հիանալի կերպով ցուցադրեց հայկական երաժշտության ինքնուրույնությունը և այն ներկայացրեց Եվրոպային, որը դաղափար անգամ չուներ այդ երաժշտության մասին։

Բացի նախորդ տարիների դասախոսություններից և համերդներից, անհրաժեշտ է հիշատակել նաև Փարիզի 1914 թվի հունիսի երաժշտական միջազգային կոնգրեսը, որին Կոմիտասը մասնակցեց իբրև հայկական երաժշտության ներկայացուցիչ։ Այստեղ նա կարդաց երեք դասախոսություն, որոնցից երկուսը նախատեսված

---

[24] Նշված ծոցատետրի երգերը Մ. Աղայանի կողմից փոխադրված են ժամանակակից նոտագրության սիստեմի և առաջին անգամ լույս են տեսել Հայպետհրատի հրատարակությամբ 1950 թ. Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածուի» 2-րդ հատորում։ Սևագիր ձեռագրերում գտնված են նաև գրանցված այդ երգերից մի քանիսի մշակումները երգչախմբի համար։

էին կոնգրեսի ծրագրով։ Դրանք էին՝ «Հին և նոր նոտագրությունը հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ» և «Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը»։ Կոնգրեսի ծրագրից դուրս Կոմիտասը կարդաց «Հայ երաժշտության ամանակի, կշռի, շեշտավորության և տաղաչափության մասին» դասախոսությունը։ Բոլոր դասախոսություններն, ինչպես և կոնգրեսի մասնակիցների հատուկ խընդրանքով Փարիզի հայկական եկեղեցում Կոմիտասի կազմակերպած հոգևոր երաժշտության ցուցադրումը, որին իրենից բացի մասնակցեցին Արմենակ Շահմուրադյանը, Մարգարիտ Բաբայանը, Միսքճյանը և Բաբայանի աշակերտուհիներ Գավանոզը և Մաննիկ Բերբերյանը, բացառիկ տպավորություն գործեցին կոնգրեսի մասնակից նշանավոր երաժշտագետների վրա։ Այդ կարելի է տեսնել Փարիզի թերթերում լույս տեսած բազմաթիվ խանդավառ դնահատականներից, որոնցից մենք կբերենք միայն մեկը՝ Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերի գնահատականը. «1914 թ. Փարիզի երաժշտական միջազգային համագումարում, ուր հավաքվել էին տիեզերքի գլխավոր երաժշտագետները, Կոմիտասը տվեց հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մի համերգ՝ հիացմունք պատճառելով ներկա երաժշտական հեղինակություններին։

Ժողովրդական երաժշտության, ինչպես և արորի, խոփի, գութանի երգերի մասին նրա արած դասախոսությունները, պետք է ասել, համագումարի նիստերից ամենաթանկագինը եղան։

Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակությունը քարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ հմայքը, այն գերագույն պարզությունը, որ բխում է հայկական երաժշտությունից»[25]։

Երկու և կես ամիս տևող իր ճանապարհորդություններից Կոմիտասը վերադառնում է Կոստանդնուպոլիս։ Նրա բացակայության ընթացքում տեղի էին ունեցել նոր անախորժություններ։ Խնդիրն այն է, որ Կոմիտասի Փարիզում գտնվելու շրջանում Կոստանդնուպոլիս են հասնում հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի ձայնագրված սկավառակները Կոմիտասի և Արմենակ Շահմուրադյանի կատարմամբ, որոնք մեծ հաջողությամբ տարածվում են ժողովրդի մեջ։ Խավարամիտ կղերականությունը սրբապղծություն է համարում Կոմիտասի կատարածը և նոր հալածանքներ է սկսում

---

25 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածու, Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 30։

նրա դեմ: Կրոնական ժողովը հապճեպ կերպով վճիռ է կայացնում՝ դատապարտելով Կոմիտասի վարմունքը:

Կրոնական ժողովի այս խայտառակ որոշումը խորապես վրդովում է հայ աշխատավորությանը և պրոգրեսիվ ինտելիգենցիային: Թերթերում սկսվում է մի ամբողջ բանավեճ, որի նպատակն էր պաշտպանել մեծ արվեստագետին խավարամոլների հարձակումներից: Հոդվածագիրները միաբերան պնդում են, որ Կոմիտասի նման տաղանդը պատկանում է ամբողջ ժողովրդին և ոչ ոք իրավունք չունի Կոմիտասին լսելու հաճույքից զրկել բոլոր նրանց, ովքեր գավառներում են բնակվում և կամ դտնվում են տարբեր երկրներում և հնարավորություն չունեն լսել անմիջականորեն:

Մամուլում ծավալված բանավեճն ունեցավ այն հետևանքը, որ կրոնական ժողովը ստիպված եղավ վերանայել իր որոշումը: Եվ երբ Կոմիտասը վերադարձավ Կոստանդնուպոլիս, իր շուրջը մղված պայքարն արդեն հանդարտվել էր: Տեղեկանալով եղելությանը և պատասխանելով իրեն ուղղված հարցերին, Կոմիտասը ասում է.

«Ես տարիներու աշխատանքով շիներ եմ իմ ուղեգիծը, ուրկե ընթացեր եմ մինչև ցարդ և պիտի ընթանամ ասկե ետքն ալ, որքան ատեն որ ուժ զգամ երակներուս մեջ. ոչ մեկ խոչընդոտ չի կրնար կասեցնել զիս իմ առաքելությանս մեջ, որուն նվիրականությանը համոզված եմ ես բոլոր սրտովս»[26]:

Կոմիտասն իրոք նույն հաստատակամությամբ շարունակում է աշխատանքը: Նա առանձին ուշադրություն է դարձնում իր աշակերտների վրա, որոնց պատրաստում էր որպես խմբավարներ և որոնք հետագայում դարձան նրա գործի շարունակողները: «Գուսան» երգչախմբի ամենաընդունակ երգիչներից նա ջոկել էր 16 հոգու և եռանդով պարապում էր նրանց հետ՝ նպատակ ունենալով պատրաստել դասատուներ Պոլսի և այլ քաղաքների դպրոցների համար: Երաժշտանոցի ստեղծման գործի խափանումից հետո, նրան մնում էր այդ ճանապարհով միայն պատրաստել երաժշտության դասատուներ: Այդ 16 հոգուց շատերը ժամանակի ընթացքում տարբեր պատճառներով հեռանում են և միայն հինգ հոգի են մնում մինչև վերջ ու ավարտում կոմիտասյան դասընթացը: Դրանք էլ հենց Կոմիտասի հինգ սաներն են՝ Բարսեղ Կանաչյանը, Վարդան

---

26 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 198:

Սարգսյանը, Միհրան Թումաճանը, Վաղարշակ Սրվանձտյանը և Հայկ-Սեմերճյանը, որոնց գործունեությանը մենք դեռ կանդրադառնանք: Բացի այդ, առաջվա նման նրա ուշադրության կենտրոնում դրված էին գիտահետազոտական և ստեղծագործական բնույթի կարևոր խնդիրներ, որոնց լուծմանը նա նվիրվում է ամբողջ սրտով: Կարևոր է հիշատակել այն, որ Կոմիտասի հռչակն արդեն տարածվել էր ամենուրեք և շատ-շատերը հաճախ նրան էին դիմում այս կամ այն հարցի վերաբերյալ նրա կարծիքն իմանալու նպատակով: Հայտնի է, օրինակ, որ պրոֆ. Մ. Ֆ. Գնեսինը 1914 թվին Կ. Պոլսի վրայով Երուսաղեմ գնալիս հատուկ հանդիպում է ունեցել Կոմիտասի հետ և տեղեկություններ հարցրել հրեական նվագների մասին[27]:

Կոմիտասը շարունակում էր իր ստեղծագործական աշխատանքը, երբ շուտով վրա հասավ իմպերիալիստական առաջին համաշխարհային պատերազմը, որն այնքան ճակատագրական նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի համար:

Սուլթանական Թուրքիան իր տերերի՝ իմպերիալիստական գիշատիչ պետությունների դրդմամբ ձեռնարկեց հայկական հարցի արյունոտ «լուծմանը»: Նա ծրագրել էր նախ գլխատել մտավորականությանը և ապա կոտորել ժողովրդին: Այս նպատակով 1915 թվի ապրիլի 11 (24)-ի գիշերը ձերբակալվում և Անատոլիայի խորքերն են քշվում պոլսահայ մտավորականների ավելի քան 200 ներկայացուցիչներ: Դրանց թվումն էր նաև հայկական երաժշտության փառքը՝ մեծ Կոմիտասը: Թե բանտում և թե աքսորի ճանապարհին պոլսահայ ինտելիգենցիայի այդ լավագույն ներկայացուցիչները, որոնց թվում և Կոմիտասը, ենթարկվում են ոստիկանության անլուր կամայականություններին և ծաղր ու ծանակին: Կոմիտասն ամենուրեք տեսնում է իր հայրենակիցների թափված դիակները: Նրա աչքերի առջև խոշտանգվում ու տանջամահ են արվում աքսորի դատապարտված մտավորականները: Այս բոլորը ցնցող տպավորություն է գործում նրբազգաց արվեստագետի հոգու վրա, և երբ հրաման է ստացվում Կոմիտասին ու մի քանի այլ մտավորականների վերադարձնել Կոստանդնուպոլիս, Կոմիտասն արդեն կորցրել էր իր հոգեկան հավասարակշռությունը:

---

[27] Տե՛ս Гнесин М. Ф., Мои встречи с деятелями армянской музыкальной культуры, էջ 12, Հայկական ՍՍՀ գիտ. ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի ձեռագիր նյութերից: Մի հատված տպագրված է Երևանի „Коммунист" թերթի 1946թ. ապրիլի 5-ի № 81-ում:

Կոմիտասը ֆիզիկապես վերադարձավ Կոստանդնուպոլիս, բայց վերապրելով իր ժողովրդի ողբերգությունը, օր-օրի վրա մոայլվեց ու հիվանդացավ։

1916 թվի գարնան և ամռան ամիսներին Կոմիտասը բավականին ապաքինված վերսկսում է իր ստեղծագործական աշխատանքը։ Նա վերանայում և մաքրագրում է նախորդ տարիներին կատարած հայկական ժողովրդական պարերի մշակումները, երբեմն ու մանրակրկիտ աշխատում է մշեցոց պարերի վրա, նույնիսկ ավարտում է սևագիրը[28], բայց շուտով վրա է հասնում հոգեկան խանգարման մի նոր և ավելի ուժգին հարված, որը և վերջ է դնում նրա ստեղծագործական կյանքին։ Նա ընկնում է հիվանդանոց, իսկ պատերազմի ավարտից հետո, 1919 թվին փոխադրվում է Փարիզ։

Բժիշկների ձեռնարկած բոլոր միջոցներն անցնում են ապարդյուն։ Մեծ արվեստագետի առողջությունը չի հաջողվում վերականգնել և Կոմիտասը մոտ 20 տարվա տառապանքներից հետո 1935 թվի հոկտեմբերի 22-ին վախճանվում է։

Այսպես ողբերգական է ավարտվում Կոմիտասի կյանքի ուղին։ Սուլթանական Թուրքիայի դաժան իրականությունը խորտակում է Կոմիտասին, ինչպես և բազմաթիվ հայ մտավորականների գեղեցիկ ծրագրերն ու կյանքը։

1936 թվին, Սովետական Հայաստանի կառավարության որոշմամբ Կոմիտասի աճյունը Փարիզից տեղափոխվում է Երևան և հայրենի երկրում հանձնվում հողին՝ հայ մշակույթի և հասարակական գործիչների պանթեոնում։

2. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ինչպես վերը տեսանք, Կոմիտասի երաժշտական գործունեությունն ընդգրկում է շուրջ քսան տարի (1893—1916 թթ.), սակայն առաջին տարիները (մինչև 1900 թ.) փաստորեն գիտելիքների կուտակման և ապագա գործունեության հիմքերը նախապատրաստելու տարիներ էին։ Չնայած դրան հենց այս շրջանում է, որ ձևավորվում է Կոմիտասի կերպարն իր բովանդակ բազմակողմանիությամբ՝ որպես մանկավարժ, խմբավար, երգիչ-կատարող, ազգա-

---

[28] «Մշեցոց պարերին» կոմիտասյան մշակումներից «Մշո շորոր»-ի որոշ սևագրություններ վերջերս ստացվել են արտասահմանից և պահվում են գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան արխիվում։

գրագետ, ստեղծագործող, երաժշտագիտ-հետազոտող և հասարակական գործիչ։

Կոմիտասի գործունեության ամենաբեղմնավոր շրջանները հանդիսացան 1900—1910 թվերի (էջմիածնի) և 1910—1916 թվերի (Կ. Պոլսի) շրջանները։ Այս տարիներին էր, որ նա մշակեց իր ոճը և կերտեց իր գողտրիկ մեներգերը, խմբերգերը և դաշնամուրային պարերը։ Իրենց քանակով դրանք շատ չեն[29]։ Սակայն իրենց արժեքով դրանք չափազանց բարձր են և հանդիսանում են հայկական կլասիկ երաժշտական ստեղծագործության գոհարները։ Կոմիտասի երգերի ճնշող մեծամասնությունը կազմում է հայկական ժողովրդական երգի գեղարվեստական վերամշակումը։ Թվով շատ քիչ են այն երգերը, որոնք ժողովրդական երգերի մշակումներ չեն։ Դրանցից են, օրինակ, «Կաքավի երգը» (Հով. Թումանյանի խոսքերով), «Գարուն» («Քեզ սպասող չմնաց», Հ. Հովհաննիսյանի խոսքերով) և այլն։ Սակայն այս կարգի երգերն իրենց ոճական առանձնահատկություններով այնքան հարազատ են հայկական ժողովրդական երգի ոգուն, որ չափազանց դժվար է որևէ զանազանություն դնել դրանց և ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մշակումների միջև։ Դա վկայում է այն, որ ժողովրդական երգը դարձել էր Կոմիտասի էությունը և որ Կոմիտասի ստեղծագործությունը կազմում է ժողովրդական երգի օրգանական շարունակությունն ու զարգացումը։

Որպես ստեղծագործող, Կոմիտասը չափազանց խստապահանջ է եղել իր նկատմամբ։ Ով թեկուզ հարևանցի կերպով ծանոթացել է գրականության և արվեստի թանգարանում կենտրոնացված Կոմիտասյան ձեռագրերին, գիտի, որ Կոմիտասը բազմիցս անդրադարձել է միևնույն երգին, ստեղծել բազմաթիվ տարբերակներ, որոնք արդյունք են երկարատև որոնումների և գեղարվեստական անբավարարվածության։ Նույնիսկ իր երգերի տպագրության պրոցեսում նա շարունակ փոփոխություններ է մտցրել դրանց մեջ, ձգտելով ավելի լավին ու կատարյալին։

«Ես այժմ երգերի տպագրությամբ եմ զբաղված և շարունակ նորանոր դիտողություններ եմ անում.—գրում է նա օր. Մ. Բաբա-

---

[29] *Կոմիտասի սևագիր ձեռագրերում հայտնաբերված են մշակված նոր երգեր, որոնք զգալի չափով լրացնում են նրա ժառանգությունը, և առաջին անգամ լույս կտեսնեն Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կողմից իրագործվող նրա երկերի ժողովածուի առաջին ակադեմիական հրատարակության մեջ։ Այդ գործում զգալի վաստակ ունի արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Աթայանը։*

յանին 1907 թ. հուլիսի 14-ին Բեռլինից, ուր նա զբաղված էր «Հայ քնար»-ի տպագրությամբ.—Այնպես, որ երբ գործը վերջանա շատ հետաքրքրական է լինելու, թե ինչպես մեր ժողովրդի ամբողջ սիրտն ու հոգին, ներքին ու արտաքին կյանքը խորապես դրոշմված է ձայների և տաղաչափության մեջ»[30]: Իսկ 1911 թվականին Պոլսից գրած մի այլ նամակում, անդրադառնալով «Հայ գեղջուկ երգեր»-ի տետրերում զետեղված երգերին, նա ավելացնում է. «Երգերը բավական փոփոխության ենթարկեցի և ավելի գեղեցիկ ձև և օդ, տարածություն, պատկեր ստացան»[31]: Ընդհանրացնելով իր ստեղծագործական աշխատանքի փորձը, Կոմիտասն ընդգծում է. «Բայց չէ՞ որ իսկապես .ոչ մի գեղարվեստական գործ վերջակետ չունի, այնպես էլ իմը. եթե երկրորդ տպագրության արժանի լինի նույն երգերը, շատ բաներ արդեն ինքս եմ նկատել ու փոխելու պարզելու եմ. երբ մարդ մի բանով երկար ժամանակ ու անընդհատ տաք զբաղվում է, քննական աչքը կորցնում է և նորա տեղն է բռնում դեպի մերթ բարձր մղող և նույնիսկ մասամբ էլ կույր եռանդը, որ պարզ դաղափարի ու երևակայության առաջ մի հափշտակիչ, դյուրթական, նուրբ քող է քաշում, որ միառժամանակ սխալներն ու անհարթությունները, կամ պարզ ու վսեմ, դյուրըմբռնելի ու գործի ոգուն համապատասխանող կամ նրա բնույթը որոշող գիծն անհայտացնում ու չքացնում է, և մարդ իբր կատարյալ բան է տեսնում»[32]:

Ահա այսպիսի խստապահանջություն, համառություն ու հետևողականություն է ցուցաբերել նա իր ստեղծագործական աշխատանքում:

ա) ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՈՒ ՊԱՐԵՐԻ ՄՇԱԿՈՒՄ

Հայ ժողովրդական երգերի ներդաշնակման գործին նա մոտենում էր բացառիկ լրջությամբ: Յուրաքանչյուր երգ նրա համար ծառայելով որպես ստեղծագործության բնաբան, անցնում էր երկարատև պրոցես, մինչև որ վերածվում էր անկրկնելի գլուխգործոցի: Իսկ դրան հասնելու համար նա փորձում էր բոլոր հնարավորությունները, միևնույն երգը մշակում էր և՛ որպես մեներգ, և՛ որպես խմբերգ, իր ներդաշնակությամբ աշխատում էր բացահայտել նրա մեջ թաքնված գեղեցկությունները, ցայտուն դարձնել նրա

30 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, էջ 121—122:

31 Նույն տեղում, էջ 126:

32 Նույն տեղում, էջ 122:

կերպարային բովանդակությունը, մինչև վերջ հասկանալ նրա հիմքում ընկած հույզերն ու ապրումները և դրանք վերարտադրել այնպես, որ իսկույն համակեն ունկնդիրներին: Նման դեպքերում նա հաճախ իրարից զգալի կերպով տարբերվող ներդաշնակություն է տվել այդ տարբերակներից յուրաքանչյուրին՝ ելնելով մեներգի կամ խմբերգի առանձնահատկություններից և ստեղծագործական կոնկրետ մտահղացումից: Միայն սրանով կարելի է բացատրել միևնույն երգի բազմաթիվ տարբերակների առկայությունը Կոմիտասի ձեռագրերում, տարբերակներ, որոնցից որևէ մեկին առավելություն տալը հաճախ շատ դժվար գործ է, որովհետև դրանք հավասար չափով հետաքրքիր են ու արժեքավոր: Այս բանում համոզվելու համար բավական է վերցնել «Գարուն ա», «Ծիրանի ծառ», «Քելեր-ցոլեր» երգերի, և ընդհանրապես նրա երկերի երրորդ հատորում զետեղված երգերի տարբերակներն ու համեմատել միմյանց:

Ահա «Գարուն ա» երգը, որն ինքնին ժողովրդական ստեղծագործության գլուխգործոց է թե իր խորիմաստ խոսքերի պատկերավորությամբ և թե մեղեդու անկրկնելի գեղեցկությամբ: Կոմիտասն այդ երգի մշակման մեներգային և խմբերգային տարբերակներում, ցուցաբերելով իսկական ստեղծագործական մոտեցում, կարողացել է միևնույն նյութից կերտել իրարից զգալի չափով տարբերվող երկու ստեղծագործություն: Որպես մեներգ այն ստացվել է դրամատիզմով հագեցված, ողբերգական բնույթի մի մենախոսություն, որի մեջ կոմպոզիտորը կարողացել է երգի մեղեդին և դաշնամուրային ընկերակցությունն այնպես զուգակցել միմյանց, որ միասին դրանք կազմում են գեղարվեստական մի ամբողջություն, փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց ու միասին դրսևորում սիրող սրտի ամբողջ ողբերգությունը: Ինչպես որ անբնական է դարնան փարթամ կանաչի վրա տեղացող ձյունը, այնպես էլ աղջկա համար անբնական է ու անհասկանալի, որ իր յարն իրենից սառել է: Այս երկու պատկերների հակադրությունը կազմում է երգի ողբերգական բովանդակության դրսևորման գլխավոր միջոցը: Դաշնամուրային քառատակտ ներածությունը, որը հիմնված է ամբողջ երգի թեմատիկ կորիզը հանդիսացող մոտիվի վրա, շնորհիվ կոմպոզիտորի տված ինտենսիվ զարգացման, ձեռք է բերում երաժշտական ինքնուրույն նշանակություն և ծառայում է որպես երգի բովանդակության բացահայտման հիմնական միջոց: Այն միաժամանակ նախապատրաստում է երգչի մուտքը և վերածվելով ձայ-

նատուիյան, հնարավորություն է տալիս բանաստեղծական խոսքի անկաշկանդ հնչողության համար։

ԴԱՐՁՈՒՆ Ա



Երգի կուլմինացիան համընկնում է կրկներդի հետ, որը հոսում է աղատ ու անկաշկանդ և հանդիսանում է հերոսուհու հուզական աշխարհի մեղեդային արտացոլման մի անկրկնելի նմուշ։ Դաշնամուրային նվագակցությունն այստեղ զարգանում է դինամիկորեն և հասնում դրամատիզմի բարձր աստիճանի հատկապես կրկներդի երրորդ կրկնության ժամանակ։ Ամբողջ երգը թևև ներթափանցված է խորը դրամատիզմով և հանդիսանում է երիտասարդ աղջկա հոգեցունց ողբերգության արտահայտությունը, այնուամենայնիվ, այն հեռու է սենտիմենտալիզմից ու անհույս ողբերգությունից։ Նրա մեջ ավելի շուտ խորը տխրություն կա, սիրող սրտի թախիծ և ատելություն այն «չար մարդկանց» նկատմամբ, որոնք պատճառ են դարձել սիրող զույգի բաժանմանը և նրանց սիրո խափանմանը։

Ընդհանրապես հայ ժողովրդական երգերին հատուկ չէ անհույս հոռետեսությունը, հույզերի ու ապրումների անզուսպ արտահայտությունը, անեզր ողբերգությունը։ Այդ շատ լավ էր զգացել ինքը Կոմիտասը և իր բոլոր մշակումներում ձգտել է երաժշտական-արտահայտչական միջոցների ընտրությամբ, հատուկ նյուանսավորությամբ ու վոկալ-կատարողական արվեստի օգնությամբ ընդգծել այդ, ստեղծել ունկնդրին համակող, նրա սրտին ու հոգուն տիրող երաժշտական կերպարներ։

«Գարուն ա» երգի մեներգային մշակումը դրա լավագույն ապացույցներից մեկն է։

Միևնույն երգի խմբերգային մշակման մեջ օգտագործելով երգչախմբի արտահայտչական հնարավորությունները, ամենևին չկրկնելով մեներգի հենքային առանձնահատկությունները, երգչա-

խմբի ձայներին տալով ինքնուրույնություն ու ստեղծելով վեց-ձայնյա խմբական պարտիտուրա, Կոմիտասն ավելի է խորացրել երգի բովանդակությունը և հասել է իսկական ողբերգական ուժի։ Երգի հիմնական մասի մեներգային և կրկներգի խմբերգային հընչողության հակադրությամբ, ինչպես և հարմոնիկ սուր զուգորդությունների, լադային հնչյունաշարի ընդլայնման, առանձին ձայների մեղեդային ինքնուրույնության ու անկաշկանդ ձայնատարության օգնությամբ ստեղծել է խմբերգային դասական մի ստեղծագործություն, որը հանդիսանում է հայ երաժշտության գոհարներից մեկը։

Նույնպիսի ստեղծագործական մոտեցմամբ Կոմիտասը կերտել է «Կուժն առա», «Քելեր-ցոլեր» և շատ այլ երգերի մեներգային ու խմբերգային տարբերակները, որոնցից յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ անգերազանցելի ստեղծագործություններ են։ Կոմիտասը հավասար վարպետությամբ տիրապետում էր թե՛ մեներգի և թե՛ խմբերգի ժանրին, և միևնույն երգի այդպիսի տարբերակներ ստեղծելով հասնում էր դրանց կերպարային բովանդակության լիակատար բացահայտմանը։

Կոմիտասի աշխատանքը ժողովրդական երգերի մշակման գործում չի սահմանափակվել միայն երաժշտական կողմով։ Այն ընդգրկել է նաև բանաստեղծական խոսքի ոլորտը։ Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասն ու Մ. Աբեղյանը միասին, խմբագրելով ժողովրդական երգերի խոսքերը, հրատարակեցին «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանը, որի մեջ մտնող երգերի ճնշող մեծամասնությունը հետագայում դարձավ Կոմիտասի մշակման նյութ։ Այդ երգերի խոսքերը մաքրվելով օտար բառերից, արտահայտություններից ու ձևերից դառնում էին ավելի արտահայտիչ ու հասկանալի։ Բերենք մի երկու օրինակ և իրար հետ համեմատենք երգերի նախնական ու խմբագրված օրինակները։

«Գարուն ա»

Գարուն ա ձուն ա եկել,	Գարուն ա, ձուն ա արել
Ցարըս ինձնից ա սառել,	Իմ յարն ինձնից ա սառել,
Ախ, մեռնի վայ, այ յար	Ա՛խ չորնա, վախ այ յար,
Սաբըրի բալեն։	Ջար մարդու լեզուն։
Գութանը հոլա, հոլա	Գութանըդ հոլա՛, հոլա՛,
Ալի հազնողն ա քոլա,	Գութանիդ տակը քոլ ա,
Քանի լոթուբյուն աննա	Քանի գժություն աննա,
Քեզի առնողն ո՞վ ա։	Քեզի առնողն տոլ ա։

Սիրել եմ սերն երեսին,
Ըռհհան թերն երեսին.
Ով իմ սիրածին սիրի
Աստծու կրակն երեսին։

Սիրել եմ սերն երեսին,
Անթառամ թերն երեսին,
Ով իմ սիրածն ինձ չի տա՝
Աստծու կրակն երեսին։

Այսպիսի օրինակների թիվը կարելի է բազմապատկել, բայց բերածներն էլ բավական են ցույց տալու համար այն, որ Կոմիտասը հաճախ փոքր ռեփերտուարի միջոցով կարողանում էր այնպիսի փայլ տալ ժողովրդական քառյակներին, ինչպես փորձված վարպետը հասարակ մետաղից վերաձուլում է կանացի հիանալի զարդեր։

Երգերի գրական խոսքի կանոնավորումն ու խմբագրումը հաճախ մեծ դժվարությունների հետ է կապված, որովհետև ժողովրդական կատարողների կողմից փոփոխվելով և բերնե-բերան տարածվելով այդ խոսքերը մեծ չափերով աղավաղվում են։ Հատկապես պարերգերի մեջ միմյանց կողքի են դրվում այնպիսի քառյակներ, որոնք իրենց իմաստով չեն կապակցվում և նույնիսկ իրար հակադիր են։ Այդպիսի երգերը ձայնագրելուց հետո Կոմիտասն իր ընկերոջ՝ Մ. Աբեղյանի հետ միասին հաղարավոր քառյակների միջից ընտրել ու իրար են միացրել այնպիսիները, որոնք կուռ միասնություն կազմելով հանդես են գալիս որպես գրական ստեղծագործության վերջավորված օրինակներ։ Նման երգերի բազմաթիվ օրինակներ կարելի է գտնել «Հազար ու մի խաղի» առաջին և երկրորդ հիսնյակներում և ընդհանրապես կոմիտասյան երգերի ժողովածուներում։ Այդ նույն ժողովածուներում մենք հանդիպում ենք նաև բազմատուն երգերի, որոնք աչքի են ընկնում գրական բարձր կուլտուրայով, պատկերավորությամբ, կերպարների հարստությամբ ու ձևի ավարտվածությամբ։ Իբրև օրինակ կարելի է բերել «Արորն ու տատրակը», «Կռունկը», «Լուսնակն անուշը», «Ես սարեն կուգայի» և այլ երգեր։ Ահա նման երգերն են, որ կազմում են խոսքի ու երաժշտության կուռ ամբողջություն, գեղարվեստական ստեղծագործության բարձրագույն սինթեզ։ Այդպիսիք են Կոմիտասի մշակած ժողովրդական երգերի մեծ մասը։

Երգերի գրական խոսքի կարգավորումից հետո Կոմիտասը մեծ աշխատանք է կատարել միևնույն երգի տարբերակները որոնելու, ձայնագրելու և իրար հետ համադրելով լավագույն տարբերակը գտնելու ուղղությամբ։ Սա նույնպես չափազանց կարևոր էր թե՛ ստեղծագործական և թե՛ գիտահետազոտական ուսումնասիրության առումով։ Իր ստեղծագործության մեջ Կոմիտասը արտացոլել է հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ժանրերի մեղեդային հա-

ըստուԹյունները։ Նրա ընտրած և մշակած երգերը ԹԷ՛ լադային, ԹԷ՛ մետրո-ռիԹմական, ԹԷ՛ ինտոնացիաների և ԹԷ՛ ձևակառուցման տեսակետից օրինակելի գործեր են և կարող են լավագույն ձևով ներկայացնել հայ ժողովրդի երգային ստեղծագործությունը։

Կոմիտասը մեծ ուշադրություն է դարձրել նաև երգերի ձևակառուցմանը։ Ուշադիր զննելով երգերի զարգացման ներքին հնարավորությունները, նա աշխատել է խուսափել նեղ քառյակային կառուցվածքներից և ստեղծել ավելի ընդարձակ հորինվածքներ։ Այդ նպատակին հասնելու համար հաճախ նա դիմել է տարբեր երգերի միավորմանը, իրար հետ զուգակցելուն՝ դրանով իսկ ստանալով ծավալուն կառուցվածքի երկարաշունչ երգեր։ Այս սկզբունքը, որ սկզբնապես կիրառված էր Կարա-Մուրզայի և Եկմալյանի կողմից, իր ստեղծագործական աշխատանքում հաճախ է կիրառել նաև Կոմիտասը։ Ընդ որում, այդ սկզբունքին մենք հանդիպում ենք նրա ԹԷ մեներգերում և ԹԷ խմբերգերում։ Իբրև օրինակ կարելի է վերցնել «Միրանի ծառ»-ը, որի մեջ նա միավորել է ժողովրդական երեք երգ։ Դրանք 1904 թ. (կամ տպագրության տարեթվով 1931 թ.) «Ազգագրական ժողովածուի» № 8, 9 և 10 երգերն են։ Իբրև հիմք է ծառայել «Միրանի ծառ» (№ 8) երգը, որի մասին Ա. Շահվերդյանը գրում է. «Բացառիկ կերպով ամբողջական, էմոցիոնալ և հոգեբանական տեսակետից խիստ բովանդակալի այդ երգում մենք ի հայտ ենք բերում արտահայտչական միջոցների իսկական կատարելություն և հղկվածություն՝ լադային հարուստ և հագեցված կյանք, մետրա-ռիԹմական կատարյալ կառուցվածք, մոտիվային ջանադիր ու բազմապիսի մշակում, հրաշալիորեն կազմակերպված, մեծ, ազատ ու դինամիկորեն զարգացող ձև։ «Միրանի ծառ»-ի մելոդիան ներառել և համադրել է հայ գեղջկական երաժշտության մեջ կուտակված բազմաԹիվ կարևորագույն գծերն ու արտահայտչական միջոցները, և հատկապես այդ պատճառով նա այդքան օրգանապես է ձուլվում ժողովրդական-բանաստեղծական տեքստի մեծ կերպարի և գաղափարա-էմոցիոնալ խոր բովանդակության հետ, նրան հաղորդելով հատուկ նշանակալիություն, ազնվություն և գեղարվեստական ընդհանրացման ուժ»[33]։

«Միրանի ծառի» այս մեղեդուն Կոմիտասը միացրել է «Հա տվեք, ետ տվեք» և «Հով, հով, հովն ընկավ» երգերը, որոնք ունե-

---

33 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, 19—20-րդ դարեր (մինչսովետական շրջան), Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 474։

նալով լադային ու թեմատիկ ընդհանրություն «Միրանի ծառի» հետ, այնպես անքակտելի կերպով են միավորվել նրան, որ կարծենք թե հենց այդպես էլ միավորված ստեղծվել են։ Հատկանշական է, որ Կոմիտասի աշակերտ Սպ. Մելիքյանն այդ նույն երգի իր մշակման մեջ չի կարողացել դրանք անջատել իրարից և ընդունել է իրրև ամբողջություն։

Խմբական երգերից իրրև օրինակ կարելի է վերցնել «Կալի երգը», որի մեջ մեծ հմտությամբ միավորված են նույն «Ազգագրական ժողովածուի» № 20, 28, 31 և 74 համարներով նշված հոռովելները։ Այս երգերից որպես հիմք ծառայել է «Հոլ արա եղո» երգը (№ 28), որն աչքի է ընկնում լայն երգայնությամբ, արտակարգ ջերմությամբ ու հուզական հագեցվածությամբ։ Այն իր կրկնակի շարադրությամբ դարձել է ամբողջ կոմպոզիցիայի ողնաշարը և իրար է միացրել «Կալի երգը» (№ 20), «Արի, արի քե ղուրբան» (№ 31) և «Հոլել, հոլել» (№ 74). աշխատանքային երգերը, որոնք բոլորն էլ հայ գեղջուկ երաժշտության լավագույն նմուշների թվին են պատկանում և Կոմիտասի գրչի տակ վերաձուլվելով դարձել են խմբերգային խոշոր կտավի մի ստեղծագործության անբաժանելի բաղկացուցիչ մասերը։ Սակայն Կոմիտասը դրանով էլ չի բավարարվել։ Հետագայում շարունակելով «Կալի երգ»-ի մշակումը, ավելացրել է մի նոր մեներգ սոպրանոյի համար («Մարալ գոմեշ նապ կանես» սայլերգը)։ Այսպիսով մի խմբերգային պարտիտուրայում իրար է միացրել հինգ տարբեր երգեր ու կերտել գեղարվեստական մի ամբողջություն։

Ժողովրդական երգերի միավորման միջոցով երաժշտական ստեղծագործության ձևի ընդարձակման բազմաթիվ օրինակներ է տվել Կոմիտասը։ Ահա հենց այս նկատի ուներ նա, երբ գրում էր. «Կամենալով ժողովրդական երգերի ծավալը մի քիչ ընդարձակելուն զարկ տալ, մի քանի երգերից զանազան միացումներ արի (potpourri). այն դպրոցում, որտեղ ես երաժշտության ուսուցիչ էի (Մայր աթոռ Ս. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը) աշակերտների մեծամասնությունը գյուղացիներ են և զանազան տեղերից. սոքա ինչպես սովորության խնդիր, գնացին և երգեցին իրանց գյուղերում։ Մի քանի տարի հետո ես ինքս Օշականից (մի գյուղ է Ս. Էջմիածնի մոտ, Արագած լեռան ստորոտի վրա), անցնելիս լսեցի իմ միացրած երգերն արդեն ժողովրդի բերանից իբր միություն. ուրախությանս չափ չկար, որովհետև դա նշանակում էր, որ ես արդեն կարողացել էի զգալ ճիշտ միացումներ անելու ոգին ու սկսե-

ցի ավելի ու ավելի լուրջ ուշադրություն դարձնել այդ բանի վերա»[34]։

Այսպիսով միանգամայն պարզ է, որ Կոմիտասը, լինելով հայ ժողովրդական երաժշտության փայլուն գիտակ և իր ստեղծագործությունը հիմնելով ժողովրդական երգերի ամենագեղարվեստական նմուշների օգտագործման վրա, չի մնացել այդ երգերի սահմաններում, այլ դրանցից վերաձուլել է նոր որակի այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք կազմում են հայ դասական երաժշտության գանձարանի լավագույն նմուշները և երկար ժամանակ կմնան հայ երաժշտության զարգացման համար անգերազանցելի օրինակներ։

Ժողովրդական երգի մշակմանը Կոմիտասը մոտեցել է մեծ զգուշությամբ, կարելի է նույնիսկ ասել մեծ երկյուղածությամբ։ Ամենից առաջ նա աշխատել է պահպանել ժողովրդական երգի մեղեդու անաղարտությունը։

Կոմիտասի խստապահանջությունն սկսվում է ժողովրդական երգի բուն ձայնագրման մոմենտից։ Իր կատարած ձայնագրությունների վերաբերյալ նա ասում է. «Մենք գրի ենք առել եղանակները հայ գեղջուկի բերանից անձամբ այնպես, ինչպես երգում են գյուղերում»[35]։ Պատասխանելով այն «քննադատներին», որոնք իրեն մեղադրում էին ժողովրդական երգի ձայնագրման անհարազատության մեջ, Կոմիտասը գրում է. «Այդպիսիներին հերքելու կարիք չենք զգում, որովհետև մեր խիղճն ու գործը մաքուր է և մինչև իսկ մոլեռանդության չափով ճշմարտություններ են և իրականություն մեր երգերը։ Միայն այդպիսիներին կասենք, որ նախքան կանխակալ և անտեղի վերնահայաց կարծիքներ հայտնելը բարի լինեն քաղաքներից և իրենց աշխատանոցից դուրս գալ-նելու և գյուղական ճամփան բռնելով անձամբ համոզվելու մեր ճշմարտագրության մասին, և ոչ թե կասկածանքով վերաբերվեն մեր բազմաթիվ աշխատանքներին, ուրիշներին էլ մոլորեցնելու պատճառ դառնան»[36]։

---

[34] Կոմիտաս, *Մի քանուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա (անտիպ հոդվածից)։* Տե՛ս «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1955 թ. № 5, էջ 45—46։

[35] Կոմիտաս, *Հայ քնար ժողովածուի առաջաբան*, Փարիզ, 1907 թ.։

[36] Կոմիտաս, *Մի քանուցիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա (անտիպ հոդվածից)*, գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվում։ Հատվածաբար հրատարակված է «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1955 թ. № 5-ում, էջ 44—49։

Այս խոսքերից պարզ երևում է, թե Կոմիտասը որքան հոգատար ու պահանջկոտ է եղել ժողովրդական երգի ձայնագրման հարազատության պահպանման մեջ։ Ունենալով հարազատն օտարամուտից տարբերելու բացառիկ ընդունակություն, նա հենց ձայնագրման ընթացքում դեն է նետել կատարողական կարգի աղավաղումները և երգը ձայնագրել իր անաղարտ վիճակում։ Դրանով պետք է բացատրել նրա ձայնագրած երգերի ոճական ամբողջականությունն ու հարազատությունը, մի բան, որ կարևոր նշանակություն է ունեցել նրա գեղարվեստական մշակումների համար։ Կոմիտասի աշակերտ, կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանը, համեմատելով Կոմիտասի մշակած քսան երգը դրանց ժողովրդական տարբերակների հետ, ցույց է տվել, որ Կոմիտասը երգերի «մայր եղանակը» պահպանել է անփոփոխ դրությամբ և միայն առանձին դեպքերում է դիմել աննշան փոփոխությունների[37]։ Ավելորդ չէ նշել, որ Կոմիտասի կատարած այդ փոփոխությունները երբեք դուրս չեն գալիս երգի ոճից։ Ընդհակառակը, դրանք ավելի ընդգծում են երգի ոճական առանձնահատկությունները։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ եթե Կոմիտասն այդքան խստապահանջ էր ժողովրդական երգերի ձայնագրման հարազատության հարցում, ապա նա առավել խստապահանջ պետք է լիներ այդ երգերի մշակման հարցում։ Եվ իրոք, Կոմիտասն անխնա էր բոլոր նրանց նկատմամբ, ովքեր համարձակվում էին անհարազատ տարրեր ներմուծել ժողովրդական երգի մեջ։ Այդ է վկայում, օրինակ, նրա հոդվածը 1900 թ. Փարիզում տպագրված «Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի» ժողովածուի վերաբերյալ։ Այդ հոդվածում նա խստորեն դատապարտում է ժողովածուի կազմողին (երգիչ Լ. Օղիազարյանին), որն անտեղյակ լինելով հայկական ժողովրդական երգի առանձնահատկություններին, ոչ միայն իբրև ժողովրդական երգ ներկայացրել էր այնպիսի երգեր, որոնք ամենևին էլ ժողովրդական չէին[38], այլև դրանք տպել էր մեր երգերին անհամապատասխան դաշնամուրային ընկերակցությամբ[39]։

---

[37] Տե՛ս Սպ. Մելիքյան, Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը, Երևան, 1932։ Հարկ ենք համարում նշել, որ Սպ. Մելիքյանը իր կատարած անալիզից հանդել է միանգամայն սխալ եզրակացության՝ Կոմիտասին ներկայացնելով որպես մի կոմպոզիտորի, որը հետապնդել է միայն էտնոգրաֆիկ նպատակներ։

[38] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 186—189։

[39] Նրան այդ գործում օգնել էին ֆրանսիացի կոմպոզիտորները, որոնք անտեղյակ էին հայկական երաժշտության ոճական առանձնահատկություններին։ Այդ պատճառով էլ նրանց գրած ներդաշնակությունն օրգանական ամբողջություն չէր կազմում երգերի մեղեդիների հետ։

Ժողովրդական երգերի մշակողներին նա ներկայացնում է չափազանց մեծ պահանջներ. նա գրում է.

«Մեր կարծիքով հայ ժողովրդական երգերը դաշնակելուց առաջ պետք է քաջ հմուտ լինել հայ ժողովրդի պատմական, բնական և ազգային պայմաններին, եղանակի կազմության, տաղաչափության, ժողովրդի երգեցողության և արտասանության հանգամանքներին և էլի մի շարք այլ բաներին, ապա ձեռնարկել դաշնակելու և հրատարակելու. հակառակ դեպքում միշտ թերի կողմ կմնա»[40].

Խորապես ուսումնասիրելով հայկական ժողովրդական երգի առանձնահատկությունները, Կոմիտասը կարողացավ գտնել և տեսականորեն հիմնավորել հայկական ժողովրդական երգի մշակման իր նոր մեթոդը: Նա չգնաց հեշտ ճանապարհով և ժողովրդական երգը մեխանիկորեն չհարմարեցրեց հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի ավանդույթային ձևերին: Ընդհակառակը, նա ընտրեց դժվարինը և ընթացավ բոլորովին չտրորված ճանապարհներով, փնտրելով ու գտնելով ներդաշնակության այնպիսի միջոցներ, որոնք օրգանապես բխում էին հայկական ժողովրդական երգից[41]: Թե լադային գունավորումը, թե բազմաձայնության ու հարմոնիայի հնարանքները և թե գործիքային ընկերակցությունը նա ծառայեցնում էր երգի հուզական բովանդակության խորացմանը և գեղարվեստական կերպարի բացահայտմանը: Շնորհիվ արտահայտչական այդ միջոցների վարպետ օգտագործման, նրան հաջողվեց լուծել հայկական երաժշտական ստեղծագործության ազգային ոճի հարցը, նշել նրա հետագա զարգացման ուղին և տալ այդ իմաստով օրինակելի ստեղծագործություն:

Անդրադառնալով հայկական երգերի ներդաշնակման հարցին, ահա թե ինչ է գրում Կոմիտասը. «... Հայ եղանակները, ինչպես և նոցա ոգին պահանջում են ներդաշնակել որքան կարելի է պարզ, որը և նույնքան ավելի դժվար է: Հետո դեռ մենք, հայերս, պետք է մեզ համար ոճ ստեղծենք ու ապա թե համարձակ առաջ գնանք: Ես դեռ ցարդ ստացել եմ ուրիշներից, և այժմ, նոր եմ սկսում (ըստ իմ հայեցողության ու ճաշակի, նախապատրաստության ու պաշարի) հայ եղանակներին համաձայն ոճով դաշնակել: Ժամանակ է լինում, որ ես ընկղմած եմ կատարելապես միայն հայ երաժշտության մեջ

---

40 Նույն տեղում, էջ 182:

41 Տե՛ս Ռ. Աբայան, Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1949, № 9:

և ահա այն ժամանակ ես գրում եմ, ես ստեղծում եմ այնպիսի բան, ինչպիսին հարմար է մեր երաժշտության ոգուն, բայց լինում է և ժամանակ, որ առանց իմ կամքի ընկնում եմ մի այնպիսի երևակայության շավղի վրա, որ կամ հայկական չէ, կամ նորա կողքից է անցնում։ Բայց և այնպես ես պիտի հասնեմ նպատակիս, նույնիսկ, եթե ամբողջ կյանքս վրա դնեմ։ Դորա համար շատ թանկ են իմ սրտակից բարեկամներիս յուրաքանչյուր, նույնիսկ չնչին համարված կամ բծախնդիր նկատողությունները։ Ես կատարյալ չեմ, ինչպես բոլոր մարդիկ, բայց կատարելության ձգտող, նույնիսկ այն դեպքում, երբ մերժում եմ մեկի կարծիքը. թեև մերժում եմ այն ժամանակ, բայց այդ ինձ մտածել է տալիս, թե ինչո՞ւ այս կամ այն կտորը դուր չի եկել մեկին կամ մյուսին և ես աշխատում եմ հարցը լուծել»[42]։

Կոմիտասի այս խոսքերը բացառիկ կարևորություն են ներկայացնում ոչ միայն հայկական երաժշտության ներդաշնակման վերաբերյալ ասված խոսքերի, այլև սեփական ստեղծագործության վերաբերյալ արված քննադատական դիտողությունները հաշվի առնելու և դրանցից օգուտ քաղելու առումով։ Հայկական եղանակների ներդաշնակման պարզության վերաբերյալ սկզբունքը դեկավար նշանակություն է ունեցել նրա համար ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում։ Նույնը նա պահանջել է նաև ուրիշներից։ Ավելորդ բարդացումներն ու խճողումները հակառակ են մեր երաժշտության ոգուն։ Դրա համար էլ պետք է ձգտել պարզության, բայց ոչ պարզունակության, այլ իսկական գեղարվեստական պարզության, որ չափազանց դժվար է ձեռք բերվում։ Ամեն մի ներդաշնակության նպատակը պետք է լինի բարեփոխել, աղնվացնել և հարստացնել եղանակը։ Իսկ ի՞նչ է նշանակում բարեփոխել։ Այդ հարցին Կոմիտասը տալիս է հետևյալ պատասխանը. «Բարեփոխել նշանակում է ավելորդ գեղգեղանքներ, խաղեր, դարձվածքներ և այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային և եկեղեցական երաժշտության ոգուն, պետք է զտվեն, մաքրվեն, չպետք է դաշնակը խանգարել, այլ պարզել, ոչ թե նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնավորել յուր ոգու համաձայն. չպետք է խանգարել չափակցությունն անհիմն կերպով, առանց հերքելու նորա սխալ կազմությունը»[43]։

---

42 Կոմիտասի 1907 թ. Բեռլինից օր. Մ. Բաբայանին գրած նամակից։ Տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուն, էջ 122—123։

43 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 140։

Այն ամենն, ինչ շարադրված էին այս խոսքերում, լիակատար չափերով գործադրված են Կոմիտասի կողմից իր բոլոր աշխարհիկ ու հոգևոր ստեղծագործություններում: Այդ նույնը նա պահանջում էր նաև ուրիշներից, որպեսզի հայ երաժշտության ոճը չխաթարվի և հանդես գա իր ողջ մաքրությամբ:

Կոմիտասի մի այլ պահանջը վերաբերում է ժողովրդական երաժշտությունը ներմոնիկ ինչողության միջոցներով հարստացնելուն: Որպես մոնոդիկ (միաձայն) արվեստի նմուշներ հայ ժողովրդական երգերն անցել էին դարերի բովից, հղկվել ու զարգացել էին մեղեդայնորեն և 19-րդ դար էին հասել իրենց ժանրային ու մեղեդային բազմազանությամբ: Նոր պայմաններում այլևս անհնար էր շարունակել նույն ձևով: Ազգային ինքնագիտակցության արթնացման և ազգային-ազատագրական շարժումների ծավալման շրջանում դրանք այլևս չէին կարող բավարարել հասարակության պահանջները: Անհրաժեշտորեն հասունանում է ժողովրդական դանգվածների կամքի կազմակերպմանը նպաստող նոր ձևերի օգտագործման հարցը: Այդ իմաստով բացառիկ նշանակություն է ստանում խմբական երգեցողությունը և ընդհանրապես բազմաձայնության ընդունումն ու տարածումը: Անհրաժեշտ էր հայ ժողովրդական երգերին հագցնել նոր զգեստ, հարստացնել նրա հնչողությունը, հետևապես և ուժեղացնել նրա թողած ազդեցության ոլորտը: Անհրաժեշտ էր այն դուրս բերել միջազգային ասպարեզ, ծանոթացնել աշխարհի ժողովուրդներին: Որպես էտնոգրաֆիկ նյութ ներկայացնելուց բացի, անհրաժեշտ էր այն բարձրացնել համերգային բեմահարթակ և լսելի դարձնել թե հարազատ ժողովրդին և թե օտարներին: Իսկ դրա համար անհրաժեշտ էր օգտագործել հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի (բազմաձայնության) ընձեռած հնարավորությունները և հայ երաժշտությունը բարձրացնել նոր աստիճանի:

Ահա այս կարևոր խնդիրն էր կանգնած 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հանդես եկած հայ երաժշտության գործիչների առջև և նրանցից յուրաքանչյուրն իր ուժերի ներածին չափով աշխատեց լուծել այդ հարցը: Մենք արդեն տեսանք, թե ինչ արդյունքների հասան Տ. Չուխաջյանը, Ք. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը և այլ կոմպոզիտորներ: Երբ հանդես եկավ Կոմիտասը, մեր երաժշտական ստեղծագործությունն արդեն բոլորել էր իր զարգացման այն շրջանը, երբ արևմտաեվրոպական ու ռուսական երաժշտության հարուստ փորձը, հատկապես հարմոնիայի ու պոլիֆո-

նիայի բնագավառում հաճախ մեխանիկորեն էր օգտագործվում հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման և նույնիսկ ժողովրդական երգեր մշակելու համար։ Այժմ արդեն անհնար էր շարունակել նույն ոգով։ Անհրաժեշտ էր փնտրել ու գտնել այնպիսի միջոցներ, որոնք օրգանապես բխեին հայ ժողովրդական երգի ոգուց, հիմնվեին նրա մեղեդային զարգացման ու լադային առանձնահատկությունների վրա և նպաստեին նրա մեջ թաքնված դեղեցկությունների բացահայտմանը։ Այս նպատակով Կոմիտասը նախ զբաղվեց հայ ժողովրդական երգի լադային համակարգի ուսումնասիրությամբ և պարզեց, որ ի տարբերություն Եվրոպական երաժշտության, «Հայկական եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը հիմնված է ոչ թե եվրոպական ութնյակի սիստեմի վրա, այլ tառալարի սիստեմի վրա այնպես, որ նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջին ձայնը»[44]։ Այսինքն հայկական երաժշտության հիմքում ընկած են ոչ թե մաժոր և մինոր գամմաները, այլ մաժոր քառալարերից (տետրախորդ) կազմված յոթնյակները։ Այսպիսի մաժոր քառալարերից կազմելով շղթա, նա գալիս է այն եզրակացության, որ «Այս վեց քառյակների զանազան համակցություններից կազմված են հայկական բոլոր եղանակները»[45]։ Ընդ որում «Քառյակների դրության չենթարկվողներն օտարամուտ են»[46],— ասում է նա։

Ըստ երևույթին Կոմիտասն իր գործնական աշխատանքում այս դրույթով է առաջնորդվել՝ իր ձայնագրած եղանակների հարազատությունն ստուգելու համար։

Այս բոլորից բացի, Կոմիտասը դեմ էր նաև մեր և արևելյան ժողովուրդների երաժշտության միջև եղած տարբերության հիմքը։ Նա գրում է. «Մեր և արևելյան եղանակների զանազանությունն այն է, որ նոքա քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ» և եթե պարսկական, արաբական ու տաճկական երաժշտության մեջ գործածվում են անգամ 1/3 և 1/4 անգործնական ձայնամիջոցներ, ապա մեր երաժշտությանը դրանք միանգամայն խորթ են[47]։

---

[44] Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 153։

[45] Նույն տեղում։

[46] Նույն տեղում, էջ 139։

[47] Նույն տեղում, էջ 140։

Ահա տեսական այս հիմունքներից ելնելով էլ նա կազմում է իր մշակած երգերի ներդաշնակությունը (հարմոնիան)։ Նա խուսափում է եվրոպական հարմոնիայի ֆունկցիոնալ ակորդների գործածությունից և դրանց փոխարեն օգտագործում է կվարտո-կվինտային ակորդներ, որոնք շատ հարազատ են հայ ժողովրդական երաժշտության ոգուն և նոր թարմություն ու հարուստ հնչողություն են հաղորդում նրանց։ Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության այս առանձնահատկության մասին հանգամանորեն ասված է երաժշտագետ-կոմպոզիտոր Ռ. Աթայանի «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» վերը նշված հոդվածում և ավելի մանրամասնորին է ուսումնասիրված երաժշտագետ Ռ. Ստեփանյանի «Հարմոնիայի ազգային առանձնահատկությունները հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ» ձեռագիր աշխատության համապատասխան դլխում[48]։

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ իրոք Կոմիտասն իր ստեղծագործություններում գիտակցորեն խուսափել է դոմինանտ սեպտակորդի և տերցիային կառուցվածքի այլ ակորդների գործածությունից, գտնելով, որ դրանք չեն համապատասխանում հայ երաժշտության ոգուն։ Իհարկե այս ամենևին չի նշանակում, թե նրա ստեղծագործություններում հարմոնիկ ֆունկցիաները բոլորովին բացակայում են։ Անտարակույս նա օգտագործում է և դոմինանտային և սուբդոմինանտային հարմոնիաներ, բայց դրանք Կոմիտասի մոտ ենթարկված են լադային մտածողությանը և յուրաքանչյուր լադում ստանում են իրենց ուրույն արտահայտությունը։ Հետևապես նրա հարմոնիան լադային հարմոնիա է և հիանալի կերպով նպաստում է երգերի կերպարային բովանդակության ցայտուն արտահայտմանը։

Կոմիտասի օգտագործած արտահայտչական միջոցներից առավել կարևորը թերևս բազմաձայնությունն է, պոլիֆոնիկ արվեստը, որը նույնպես տարբերվում է իր նախորդների բազմաձայնությունից։ Մինչ նրանից առաջ հանդես եկած հայ կոմպոզիտորները գերազանցապես օգտագործել են ուղղահայաց-ակորդային բազմաձայնություն, ապա Կոմիտասը դրա հետ մեկտեղ, բայց առավել մեծ չափերով դիմել է բազմաձայնության ավելի բարդ ձևերի օգտագործմանը։ Երկձայն, եռաձայն ու քառաձայն երգչախմբային

---

[48] Այդ աշխատության մեջ Կոմիտասի հարմոնիայի վերաբերյալ արված դիտողությունների մի մասը հրապարակված է հեղինակի հոդվածներից մեկում, տպագրված «Советская музыка» հանդեսի 1962 թ., № 4-ում։

պարտիտուրաների հետ միասին մենք հանդիպում ենք նաև վեցաձայն, ութաձայն և նույնիսկ ավելի ձայներից բաղկացած պարտիտուրաների, գրված պոլիֆոնիկ արվեստի բարձր մակարդակով։ Ձայների հերթական մուտքը որոշակի ինտերվալներով (ֆուգատո), դրանց ինքնուրույնությունն ու մեղեդային զարգացումը, ձայնատարության ազատությունն ու միաժամանակ բոլոր ձայների սերտ համագործակցությունն ու հարուստ հնչողությունը, ենթաձայնային, իմիտացիոն և կոնտրաստային պոլիֆոնիայի և բազմաձայնության այլ ձևեր ու զարգացման եղանակներ հաճախ ենք հանդիպում նրա խմբերգային պարտիտուրաներում, դաշնամուրային պարերում և մեներգերի դաշնամուրային ընկերակցության մեջ։

Կոմիտասը մեծ նշանակություն էր տալիս բազմաձայնությանը և իր ստեղծագործությամբ մշակում էր հայ երաժշտությանը համապատասխանող, նրա էությունից բխող և նրան ղգալի չափով հարստացնող բազմաձայնության ազգային ոճ։ «Բազմաձայն երաժշտությունը ոչ թե զանազան ձայների ծեփ է, այլ ստեղծագործության, և այն մտացի, նախապատրաստված ստեղծագործության արդյունք է միայն»[49],— գրում է նա։ Եվ անդրադառնալով մասնավորապես հայ հոգևոր երաժշտության բազմաձայնման հարցին, նա շարունակում է. «Այնքան էլ դյուրին չէ մեր եկեղեցական երգեցողության խնդիրը, որպես կարծում են նորասեր տիրացուներն ու դպիրները. որովհետև նախ պետք է ստեղծել բազմաձայնության հային հատուկ ոճ ու ոգի, ապա թե ընդհանրացման մասին մտածել։ Որովհետև երաժշտությունն էլ, լեզվի պես, ունի իր քերականական օրենքներն ու ոլորմանց տարբեր ոճերը, որոնք միշտ զանազան են՝ զանազան ազգերի համար։

Խնդիրն այնքան խորունկ ու զգայուն է, որ նամակներով լուծելն անհնար է. լուծումը ապագան•կտա և ժամանակի ընթացքում, կամաց-կամաց, իրական ճանապարհով ու մեծ ջանքերով, և ա՛յն՝ տասնյակ ու հզոր պատրաստված երաժշտագետների անընդհատ աշխատանքներով»[50]։

Կոմիտասի այս խոսքերից դժվար չէ տեսնել, թե որքան լրջորեն ու պատասխանատվության մեծ զգացմունքով էր նա մոտենում բազմաձայնության կիրառմանն ու զարգացմանը հայ երաժշտու-

---

[49] «Անահիտ» հանդես, Փարիզ, նոյեմբեր 1932 —ապրիլ 1933, № 3—6, էջ 228—230. Կոմիտասի նամակը Վահրամ եպիսկոպոս Մանկունուն, գրված 1907 թ. հոկտեմբերի 23-ին Բեռլինից։

[50] Նույն տեղում։

թյան մեջ և դժվարին ու աշխատատար էր համարում խնդրի լուծումը։ Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ Կոմիտասին չհաջողվեց խնդիրը լուծել իր ամբողջ ծավալով՝ ընդգրկելով երաժշտական ստեղծագործության բոլոր բնագավառներն ու ժանրերը, այնուամենայնիվ, հատկապես վոկալ երաժշտության բնագավառում նրա ձեռք բերած նվաճումներն այնքան խոշոր են ու նշանակալից, որ մինչև այժմ էլ կարող են միայն հիացմունք առաջացնել և ծառայել որպես ոգևորության ու ստեղծագործական որոնումների անսպառ աղբյուր։

Իր ստեղծագործական աշխատանքով Կոմիտասը կոչված էր լուծելու երաժշտական ստեղծագործության ազգային լեզվի ու ոճի հարցը։ Վերոհիշյալ բոլոր արտահայտչական միջոցների այդքան մանրակրկիտ ու լրջախոհ ընտրությունը հենց այդ նպատակն էր հետապնդում։ Իբրև հիմք ընդունելով հայ գեղջուկ երաժշտությունը, որն ավելի անաղարտ էր մնացել ու համեմատաբար քիչ էր ենթարկվել օտար ազդեցություններին, նա տարիներ շարունակ գտնում ու ձայնագրում էր թե արևելահայ և թե արևմտահայ տարբեր գավառներում պահպանված երգերը, ուսումնասիրում նրանց առանձնահատկությունները, ջոկում առավել բնորոշներն ու ազգային ոճի տեսակետից հետաքրքիրները և դրանք էլ դարձնում էր մշակման առարկա։ Եվ չնայած իր բազմիցս արած այն պնդումների, ըստ որոնց ժողովրդական երգերի հորինողները միայն գեղջուկներն են, նա չսահմանափակվեց զուտ գեղջկական երաժշտությամբ, այլ որոնեց ու գտավ բազմաթիվ գուսանա-աշուղական երգեր, միջնադարյան աշխարհիկ ու հոգևոր տաղեր, քաղաքային ժողովրդական երգեր և, վերջապես, ամբողջ հոգևոր երաժշտությունը և այդ բոլորի լավագույն գծերի սինթեզման ճանապարհով ստեղծեց մի ոճ, որն այնքան ինքնատիպ է ու զուտ հայեցի, որ իսկույն ճանաչվեց օտարների կողմից որպես հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային ոճ։ Սա էլ հենց կազմում է Կոմիտասի ամենախոշոր ծառայությունն իր ժողովրդի երաժշտական մշակույթին, դրանով էլ նա ուղի հարթեց այդ երաժշտական մշակույթի զարգացման համար։ Նրա հետ միասին և նրանից հետո հանդես եկած բոլոր հայ կոմպոզիտորները չէին կարող խուսափել նրա ստեղծագործության բարերար ազդեցությունից և չընթանալ այն ուղիով, որով ընթացել էր ինքը Կոմիտասը, իբրև ուղեցույց չընդունել նրա մշակած ստեղծագործական սկզբունքները։

Այժմ համառոտակի անդրադառնանք Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությանը և ըստ առանձին ժանրերի բնութագրենք նրա ձեռք բերած նվաճումները[51]։

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունը գերազանցապես ընթացել է վոկալ երաժշտության բնագավառում։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ ենք համարում նրա ստեղծագործությունների համառոտ բնութագրությունն սկսել հենց այդ բնագավառից և ապա միայն անդրադառնալ նրա ստեղծագործության մեջ ներկայացված մյուս բնագավառներին։

Կոմիտասի վոկալ ստեղծագործությունը գերազանցապես բաղկացած է մեներգերից և խմբերգերից, որոնք ցայտուն կերպով արտացոլում են հայկական ժողովրդական երգի ժանրային բազմազանությունը։ Այստեղ մենք գտնում ենք սիրային-լիրիկական, աշխատանքային, էպիկական, պանդուխտի, հարսանեկան-ծիսական, մանկական և այլ տիպի երգեր։ Նրա լիրիկական երգերի մեջ արտահայտված է սիրո զգացմունքի բազմաթիվ երանգներ՝ այդ զգացմունքի առաջին ամոթխած արտահայտություններից սկսած, մինչև անպատասխան սիրո խորը ողբերգությունը։ Ընդ որում բոլոր այդ երանգներն էլ Կոմիտասի ստեղծագործություններում բարձրացված են հոգեբանական խոր ընդհանրացումների աստիճանի և տրված են պարզ, բայց գեղարվեստական կատարյալ ձևով։ Այս երգերում Կոմիտասը հանդես է եկել որպես մարդկային սրտի գաղտնիքների թարգման, որպես հոգեբան արվեստագետ։

Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնակի տեղ են գրավում ժողովրդական աշխատանքային երգերը, որոնք բնորոշ գծերով պատկերում են հայ աշխատավոր գյուղացիության չարքաշ կյանքն ու աշխատանքը, նրա պայքարը բնության տարերքի դեմ։ Վար ու ցանքի, քաղհանի, հնձի, կալի և այլ երգերի մեջ ոչ միայն իրական գույներով պատկերված է գյուղացու աշխատանքի պրոցեսը, այլև դրված են այդ նույն գյուղացու մտքերն ու զգացմունքները, սիրտն ու հոգին։ Որքա՜ն խորը հույզեր են թաքնված գեղջուկի յուրաքանչյուր փաղաքշական խոսքի մեջ, ուղղված իր օգնական եզներին։ Աշխատանքի պրոցեսում հայ գեղջուկն ազա-

---

51 Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործության ավելի հանգամանալից ուսումնասիրությունը կատարել է սովետահայ տաղանդավոր երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը. «Комитас и армянская музыкальная культура» մենագրության մեջ (Հայպետհրատ, Երևան, 1956), որը և հանձնարարում ենք հետաքրքրասեր ընթերցողներին։

տուիչյուն է տվել իր մտքերին ու զգացմունքներին և նրանք առատորեն հոսել են դարերի ընթացքում մշակված աշխատանքային երգերում, որոնք Կոմիտասի գրչի տակ դարձել են ժողովրդական ոգով երաժշտական ստեղծագործության անկրկնելի գլուխգործոցներ։ Դրա լավագույն օրինակներն են՝ «Կալի երգը», «Երկրագործի երգը», «Քաղհան» և «Դուբանի երգը»։ Թեև ընդամենը չորս խմբերգ, բայց դրանք իրենց մտահղացմամբ, կոմպոզիցիոն հնարամտությամբ և գեղարվեստական արժեքով պատկանում են Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործության ամենանշանակալից խմբին։ Դատելով կոմպոզիտորի արխիվում պահպանված բազմաթիվ տարբերակներից, կարելի է հաստատ համոզմունք հայտնել, որ այդ երգերը նրանից պահանջել են ուշադրության լարում, երկար ժամանակ և մեծ ուժ ու եռանդ։ Եվ չնայած դրան նա սիրով ու առանձին գուրգուրանքով է մոտեցել այդ երգերի մշակմանը և ստեղծել է աշխատանքային երգերի անզուգական խմբերգային պարտիտուրաներ, որոնք աչքի են ընկնում իսկական սիմֆոնիկ զարգացման ակնառու նվաճումներով։

Թվարկված երգերից իր կառուցվածքով ամենապարզը «Քաղհան» խմբերգն է։ Նրա մեղեդին իր հավասարաչափ ռիթմով արտացոլում է գյուղացու աշխատանքային պրոցեսը և նպատակ ունի թեթևացնել հոգնեցուցիչ աշխատանքով հագեցված երկար օրը։ Չէ՞ որ քաղհանը գյուղացու աշխատանքի ամենահոգնեցուցիչ տեսակներից է։ Ամառային բարկ արևի տակ առավոտից մինչև ուշ երեկո, մեջքով կռացած, միատեսակ ու ռիթմիկ շարժումներից ընդարմանում է աշխատավորի մարմինը և նա երգով է թեթևացնում իր սիրտը, հեռու վանում անհանգստացնող մտքերը։ Պարզ քառյակային գյուղական երգից Կոմիտասն ստեղծել է վեցաձայն խմբերգ։ Աշխատանքային հատու ռիթմը թելադրել է կոմպոզիտորին մշակել այն ուղղահայաց-ակորդային հարմոնիկ ոճով։ Բոլոր ձայների ռիթմը համընկնում է։ Երգի թափանցիկ հենքը, ձայների համերաշխ ընթացքը նպաստում են մեղեդու հարստությունների լրիվ դրսևորմանը։ Խմբերգն աչքի է ընկնում նաև լադային փոփոխականությամբ, որն առանձին հետաքրքրություն է հաղորդում երգին։ Իր մշակմամբ Կոմիտասն ընդգծել է երգի առույգ տրամադրությունը, ուրախ, աշխույժ հանաքի բնույթը և ստեղծել մաժորային ու լավատեսական մի խմբերգ։

Հայկական հոռովելների կատարյալ նմուշներից է «Դուբանի երգը» («Ազգագրական ժողովածու» № 30)։ Կոմիտասն այս երգի

մշակման մեջ ավելի հնարամտորեն է օգտագործել երգչախմբի արտահայտչական հնարավորությունները։ Սոլրանոների ամբողջ կազմի միահամուռ ու կոմպակտ կատարմամբ հնչող «Ձիդ տու, քաշի, ա՛յ եղը» հիմնական մոտիվին հետևող «արա հո՜» կրկնակը Կոմիտասի կողմից պոլիֆոնիկ ձայնատարրությամբ զարգացված ու հասցված է հիանալի հնչողության։ Ամեն տողից հետո նա այդ բացականչությունը նոր ու բազմազան ձևերով է օգտագործել երգչախմբի հնչողությունը հարստացնելու համար։ Իր բնույթով այս երգի մեղեդին ազատ-իմպրովիզացիոն է, բայց Կոմիտասի մշակման մեջ այն ստացել է ամուր կազմակերպվածություն շնորհիվ այն փոփոխությունների, որոնք մտցված են երգի մեղեդու մեջ։ Բացի այդ, երգի ձևավորման ու կուռ կառուցվածքին մեծապես նպաստել են նաև լայնորեն օգտագործված մոտիվային կապերը, հիմնական մեղեդու և կրկնակի ամուր զոդումը, լադային ու ռիթմական հարուստ կառուցվածքը։ Հիմնական մեղեդին տալով միասնական ռիթմի ակորդային հնչողությամբ և այն հակադրելով կրկնակի մեջ ձայների պոլիֆոնիկ զարգացմանն ու մեղեդային ակտիվությանը, Կոմիտասն ստեղծել է հակադրությունների միասնություն երգի բոլոր չորս քառյակներում և ընդգծելով երգի հիմքում ընկած լադերի մաժորայնությունը, հասել է այն բանին, որ խմբերգը հնչում է որպես աշխատանքային ինքնատիպ մի հիմն։

Կոմիտասի աշխատանքային ծավալուն խմբերգերից մեկն է «Երկրագործի երգը», որի համար նա օգտագործել է իր իսկ ձայնագրած «Լոռվա գութաներգը»։ Իր հանրահայտ ուսումնասիրության մեջ Կոմիտասն ամենայն մանրամասնությամբ վերլուծել է այդ գութաներգը և եկել այն եզրակացության, որ այն գեղջկական աշխատանքային ժողովրդական երաժշտության ամենածավալուն ու իր բոլոր բաղկացուցիչ մասերով կատարյալ մի ստեղծագործություն է։ Կոմիտասյան միաձայն կատարմամբ էլ այն թողնում է բացառիկ ուժեղ տպավորություն։ Իր մշակմամբ նա ավելի է խորացրել գութաներգի կերպարային բովանդակությունը և ստեղծել գեղջուկի ամենաստեղծ աշխատանքը գովերգող հոյակապ խմբերգային պարտիտուրա։ Համեմատաբար համեստ միջոցներով (քառաձայն խմբերգ և մենակատարներ) և ժողովրդի համար սովորական ու առավել հասկանալի մարդկային ձայներից չհեռանալու բացահայտ միտումով Կոմիտասը կարողացել է հասնել արտահայտչականության բարձրակետի և ստեղծել խմբերգային մի պոեմ, որի մեջ պահպանված են ժողովրդական սկզբնօրինակի մեղեդիական

բավականին բարդ կառուցվածքը, լադային ու ռիթմական կազմակերպվածությունը։ Համեմատաբար քիչ փոփոխություններ են մտցված նրա մեջ։ Ավելի շուտ կատարված են որոշ կրճատումներ, որոնք ամենևին չեն վնասում գութաներգի կառուցվածքին, այլ այն դարձնում են ավելի կազմակերպված ու կատարյալ։ Հարուստ ու բազմազան է նաև «Երկրագործի երգի» հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ ներկապնակը։ Ինքնուրույնաբար զարգացող առանձին ձայները մշտապես գտնվում են փոխադարձ կապի մեջ և իրար լրացնելով միահյուսվում ու կազմում են կուռ ամբողջություն։

«Լոռվա գութաներգը» ժողովրդական միաձայն երգային ստեղծագործության առավել զարգացած ու ընդարձակ ձևի մի նմուշ է, որը ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտության բազմազան միջոցների օգնությամբ վերամշակվելով դարձել է հայկական (և ոչ միայն հայկական) խմբերգային ստեղծագործության գագաթներից մեկը։

Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործության մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում «Կալի երգը»։ Ինչպես վերը տեսանք, Կոմիտասն այստեղ դիմել է աշխատանքային մի քանի երգերից մի ընդարձակ ու մոնումենտալ ստեղծագործություն կերտելու մեթոդին։ Իր թեմաների բազմազանությամբ, մեներգային ու խմբերգային էպիզոդների օրգանական միահյուսմամբ, երգչախմբային ձայների ազատ ու անկաշկանդ զարգացմամբ, հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի տարբեր միջոցների նպատակահարմար օգտագործմամբ, գեղջկական աշխատանքային երգերի երաժշտական կերպարների ընդհանրացմամբ ու խորը բովանդակությամբ, այս ստեղծագործությունը համարձակ կերպով կարելի է դասել հայկական խմբերգային գրականության գոհարների շարքում։ Այն իր նշանակությամբ դուրս է գալիս հայկական երաժշտության շրջանակներից և իրավամբ կարող է դասվել համաշխարհային խմբերգային ստեղծագործության լավագույն գործերի շարքը։

Այսպիսով աշխատանքային երգերի ժանրում Կոմիտասը կերտել է թվով քիչ, բայց իրենց գեղարվեստական արժեքով շատ բարձր այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք այսօր էլ հանդիսանում են հայ պոլիֆոնիկ ոճի գլուխգործոցներ և շարունակում են էսթետիկական հաճույք պատճառել բազմահազար ունկնդիրներին։ Հատկանշական է, որ այդ երգերի մեջ Կոմիտասն առանձնապես ընդգծել է ստեղծագործ աշխատանքի բերկրանքը, աշխատանքային ոգևորությունն ու հաճույքը։ Կոմիտասի մշակմամբ դրանք վերած-

վել են աշխատանքային վեհաշունչ հիմների՝ ներթափանցված արտակարգ ջերմությամբ ու լավատեսությամբ։

Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, դժբախտաբար, քիչ են պահպանվել էպիկական երգեր։ Դարերի անցյալով հարուստ մեր ժողովուրդն իհարկե չէր կարող չստեղծել այդ ժանրի երգեր։ Սակայն ժողովրդի հիշողությունը մեզ է հասցրել այդ երգերից մի հիանալի նմուշ միայն։ Դա «Մոկաց Միրզան» է, հոյակապ մի ստեղծագործություն, որ Կոմիտասի շնորհիվ ոչ միայն ձայնագրվել ու մշակվել, այլև պահպանվել է կոմիտասյան բարձրարվեստ կատարմամբ՝ ձայնասկավառակի վրա։ Նրա մեջ էպիկական-պատմողական շնչով պատկերված է Մոկաց Միրզայի հերոսական կերպարը։ Նրա մեղեդին իր մեջ պարունակում է էպիկական ժանրի բնորոշ առանձնահատկությունները։ Այն փաստորեն բաղկացած է երկու մասից. առաջին մասը բուն երգն է, իսկ երկրորդ մասը, որը բաղկացած է միայն մեկ տողից, հանդիսանում է կրկներգը։ Հերոսին վայել, նրա կերպարը գովերգող առնական ինտոնացիաներն ու ասերգային հատվածները հաջորդելով միմյանց, երաժշտական միջոցներով պատմելով Մոկաց Միրզայի սպանության պատմությունը, երգի յուրաքանչյուր տունը եղրափակվում է մինորային բնույթի «Հազար ափսոս Մոկաց Միրզան» կրկնակով, որն արտահայտում է ժողովրդի ափսոսանքն իր հերոսի մահվան կապակցությամբ։ Դժբախտաբար, այս երգի կոմիտասյան մշակումը չափազանց էսքիզային է, տրված են միայն հարմոնիկ հենակետերի ուղղահայաց-ակորդային հնչողությունները։ Սակայն այդ հարմոնիկ միջոցները նպաստում են երգի էմոցիոնալ ու կերպարային բովանդակության խորացմանը։

Այդ նույն էպիկական երգերի շարքին պետք է դասել նաև «Սիփանա քաջեր» խմբերգային հերոսապատումը, որն առանձնակի տեղ է գրավում ոչ միայն Կոմիտասի, այլև ամբողջ հայ խմբերգային ստեղծագործության մեջ։ Այդ երգի մեղեդին հիմնականում հերոսական-քայլերգային բնույթի է և ավելի շուտ առնչվում է հայ ազգային-հայրենասիրական երգերի հետ։ Ինչպես հայտնի է Մ. Աբեղյանի հիշողություններից, այդ երգի մեղեդին դեռ ութսունական թվականներին Տրապիզոնում ձայնագրել ու էջմիածին էր բերել Գևորգյան ճեմարանի վերջին դասարանի աշակերտներից Հմայակ Խուշպալյանը։ Առանց խոսքերի այդ մեղեդին դարձել էր ճեմարանի աշակերտների երեկոյան երգեցողության մշտական առարկան և բոլորի սիրելին։ «1886 թվի ամառվա սկզբին մի երեկո

երգեցողության ժամանակ ես մտածեցի նրա համար բառեր գրել: Նույն գիշերը հենց, աշակերտների քնելուց հետո ես շարադրեցի բառեր՝ ազատ ոտանավորով պատրաստի եղանակի համապատասխան: Բովանդակության համար նկատի ունեցա սասունցոց Հարձակումը արաբների վրա, 9-րդ դարի կեսին, այն որ Մհերենցը նյութ էր դարձրել իր «Երկունք» վեպի: Հետևյալ օրը ես այդ բառերն արտագրեցի ձայնանիշների տակ և տվի Ազնավուրյանին: Սա շատ ուրախացավ և անմիջապես կանչեց Կոմիտասին ու պատվիրեց սովորել և ուրիշներին սովորեցնել այդ եղանակը բառերով երգել: Երեկոյան արդեն պատրաստ էր Կոմիտասի փոքրիկ խումբը «Լոլո»-ն բառերով երգելու համար: Այնուհետև այդ երգը մի քանի բառական փոփոխություններով Կոմիտասի ընկերների միջոցով տարածվեց ավելի արևմտյան հայ-դպրոցականների մեջ: 1895 թ. ամառը մի քանի օրով ես եղա Ֆրանսիայի Նանսի քաղաքում, ուր կային բժշկականության 7—8 ուսանողներ արևմտահայերից, իսկ մեկը Շուշի քաղաքից, նրանք երգում էին այդ երգը և վերագրում էին Գարեգին Սրվանձտյանին: Ուրիշներն այդ երգը կոչում էին քրդական մարշ[52], երևի այն պատճառով, որ փոփոխակներից մեկի մեջ կային ցեղ, ցեղապետ բառերը: Կոմիտասն այդ երգը կոչեց «Սիփանա քաջեր», դաշնակեց և մինչև վերջն էլ մշակում էր դրա դաշնակը, աշխատելով որքան կարելի է կատարյալ դարձնել, որովհետև երևի պատանեկան ժամանակի ազդեցությամբ իր կազմած խմբական երգեցողությունները միշտ փակում էր իր դաշնակած այդ երգով»[53]:

«Սիփանա քաջեր» կոմպոզիցիան շնչում է հերոսականությամբ: Հեռվից մոտեցող զորքի շարժման դինամիկան, ծավալվող մարտի պատկերը և ապա մարտադաշտից հեռացող հաղթականն զորքի հեռվում մարող երգի հնչյունները կոմպոզիտորի կողմից գծված են մարտանկարչի վրձնի ուժեղ ու տպավորիչ հարվածներով: Երգչախմբի արտահայտչական հնարավորությունների մաքսիմալ օգտագործման միջոցով, քայլերգային հստակ ու հատու ռիթմի, ձայների փոխադարձ կանչի, հատկապես տենորների երգամասում եղած մարտական կոչերի, հետզհետե թանձրացող և դինամիկ հնարանքների օգնությամբ ուժեղացող հնչողությամբ Կոմիտասն ստեղ-

---

52 Կարա-Մուրզայի սևագիր տետրերից մեկում կա այդ երգի ձայնագրությունը եվրոպական նոտաներով, առանց խոսքերի. և վերնագրված է «Ուշտունյաց քայլերգ»:

53 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, էջ 63—64:

ծել է վառ արտահայտված դագաթնակետ, որն ավելի տպավորիչ է դառնում դանդաղեցված տեմպով ծավալվող լայն մեղեդու շնորհիվ։ Առաջնակարդ երգչախմբի կատարմամբ այս խմբերգը թողնում է բացառիկ ուժեղ տպավորություն և իզուր չէ, որ Կոմիտասը միշտ իր խմբերգային համերգները եզրափակել է հենց այս խմբերգային պոեմով։ Ազգային-ազատագրական շարժումների ու թուրք բարբարոսների դեմ հայ կուրիճների մղած հերոսական պայքարի ամբողջ թափն ու եռանդը իր մեջ խտացրած այս խմբերգը բացառիկ է մեր խմբերգային գրականության մեջ։ Նրա նման մի այլ ստեղծագործություն չի տվել նախասովետական շրջանի ամբողջ հայ երաժշտությունը։

Հայ աշխատավոր ժողովրդի սոցիալական դրության բացահայտման տեսակետից բացառիկ կարևոր ստեղծագործություններ են դարիբության երգերը՝ «Անտունի»-ն, «Կռունկ»-ը և «Կանչե կռունկ»-ը։ Նրանց մեջ պատկերված է հայրենի հողից, տնից և տեղից զրկված դարիբների թափառական կյանքը, որը լի է զրկանքներով ու տանջանքներով։ Ինքնուրույն պետականության ոչնչացման և օտար բռնակալության հաստատման հետևանքով, դեռ միջին դարերում պանդխտությունը դառնում է հայ ժողովրդի սոցիալական կյանքի բնորոշ երևույթներից մեկը և իր արտացոլումն է գտնում ինչպես գրականության, նույնպես և երաժշտության մեջ։ Բազմաթիվ երգերում արտահայտված է հայրենի հողից ու ջրից զրկված և օտար աշխարհներն ընկած պանդխտի սերն ու կարոտը, նրա խոր ապրումները։ Այլ բնույթ է կրում պանդխտությունը 19—20-րդ դարերում, կապիտալիզմի զարգացման պայմաններում։ Այս շրջանում արտաքին ու ներքին հարստահարիչների դիշատիչ քաղաքականության արդյունք էր դա, երբ պարտքերի ծանրության տակ կքված աշխատավորը թողնում էր տունն ու ընտանիքը և կապիտալիստական մեծ քաղաքներում կատարում էր ամեն տեսակի ծանր աշխատանքներ՝ վաստակելով միայն կոպեկներ. և հաճախ չդիմանալով կյանքի դժնդակ պայմաններին կորչում էր օտար երկնքի տակ։ Պանդուխտ հայ աշխատավորի ամբողջ հոգին է պատկերված «Անտունիի» և «Կռունկի» մեջ, որոնք գուցե ստեղծվել են նախորդ դարերում, բայց հասնելով 19-րդ դարը ստացել են նոր գծեր ու նոր բովանդակություն։ Գարիբության թեման իր մարմնավորումը գտել է բազմաթիվ երգերի մեջ, բայց դրանցից առավել ցայտուն, գեղարվեստական բարձր հատկություններով օժտված երգերը վերը թվարկածներն են և հատկապես «Անտունի»-ն։ Թեև Ա. Շահ-

վերդյանը կասկածի տակ է առնում այդ երգի մեղեդու ժողովրդական ծագումը[54] և հակված է այն Կոմիտասի ստեղծած մեղեդիների շարքը դասելու, բայց այժմ, երբ կոմիտասյան հրաշալի մեներգի կողքին մենք ունենք նաև ինքնուս երգիչ Հ. Մուրադյանի կատարմամբ ձայնագրված նույն երգի Շատախի տարբերակը, ապա ամեն կասկած վերանում է և այն մնում է որպես հայ մոնոդիկ երաժշտության կատարյալ նմուշներից մեկը։ Իրար հետ համեմատելով Կոմիտասի մեներգի և վերոհիշյալ տարբերակի մեղեդիները, դժվար չէ նկատել, որ դրանց առաջին մասերը լիովին համընկնում են և տարբերությունը միայն եզրափակիչ մասերի մեջ է։ Ընդ որում դրանցից յուրաքանչյուրը գեղարվեստականորեն վերջավորված կերպար է ներկայացնում, երգային ստեղծագործության այնպիսի գագաթներ, որոնք ինքնուրույն գեղարվեստական կյանքի անառարկելի իրավունք են նվաճել։ Երգի մեղեդին աչքի է ընկնում ձևի հարստությամբ, ձայնածավալի ընդարձակությամբ և լադային կառուցվածքի դինամիկ փոփոխականությամբ։ Նրա մեջ հիանալի կերպով զուգորդված են ազատ-իմպրովիզացիան և համաչափ սգերգային ռիթմը, արտահայտիչ ասերգը և մեղեդային լայնաշունչ հատվածները։ Ջափազանց իմաստավորված են նաև ձայնահատները (պաուզա), որոնք ընդհատում են երգի հերոսի հոգեկան ապրումների ու վշտերի հախուռն արտահայտման ընթացքը։ Ստացվում է այնպիսի տպավորություն, որ այդ հույզերն ու ապրումները սեղմում են հերոսի կոկորդը և թույլ չեն տալիս առանց շունչ առնելու շարունակել իր մենախոսությունը։

Թեև «Անտունին» Կոմիտասը համարել է հայ գեղջուկ երաժշտության նմուշ, այնուամենայնիվ, ավելի մոտիկից ուսումնասիրելով այն կարելի է գտնել շատ ընդհանրություններ հայ միջնադարյան հոգևոր և աշխարհիկ տաղային ստեղծագործության նմուշների հետ և այդ հիման վրա ենթադրել, որ այն հանդիսանում է հայ ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ ճյուղի կամ գուսանական ստեղծագործության արգասիք։ Ինքնին հասկանալի է, որ այս հանգամանքը որևէ նշանակություն չունի երգի գեղարվեստական հատկանիշների բնութագրման և այն երգային ստեղծագործության գագաթ ճանաչելու գործում։

Կոմիտասն արտակարգ սիրով ու ջանասիրությամբ է զբաղվել

---

[54] Տե՛ս Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան 1959, էջ 468։

«Անտունու» մշակման խնդրով։ Դժվար է ասել, թե նա ինչ միջամտություն է կատարել երգի մեղեդու կարգավորման գործում, քանի որ մենք ձեռքի տակ չունենք իր ձայնագրած ազգագրական նմուշի նախնական տարբերակը։ Ինչ վերաբերում է երգի դաշնամուրային ընկերակցությանը և ընդհանրապես ներդաշնակությանը, ապա այն արտակարգ կարևորություն է ներկայացնում երգի գեղարվեստական ամբողջության մեջ։ Ընտրելով հենքի հստակ հավասարաչափության սկզբունքը, դրանով իսկ Կոմիտասը երգին հաղորդել է սգո քայլերգի վսեմաշուք ու հանդարտ ընթացք։ Չափազանց ժլատ միջոցներով, գերազանցապես ձայնաոուության և այսպես կոչված «դատարկ» ակորդների օգնությամբ ընդգծելով հանգուցային կետերը, նա կարողացել է ստեղծել հարմոնիկ ֆոն, որի վրա առանձնապես ցայտուն կերպով է հնչում երգի վշտալից մեղեդին։ Ակորդային ձայների միջև եղած ձայնասահմանային ընդարձակ տարածությունները, որոնք հաճախ կազմում են 3—4 ութնյակ, Կոմիտասն ընդգծել է երգի հերոսի հոգեկան դատարկությունն ու կաշկանդվածությունը։ Հայրենի երկրից, հարազատ օջախից, տնից ու տեղից, ընտանիքից ու հարազատներից զրկված, նրանց կարոտից տանջվող և փրկության որևէ ելք չգտնող ղարիբի ողբերգությունն արտահայտող այս երգին տալով գերազանցապես մաժոր հնչողությունների վրա հիմնված հարմոնիկ ներդաշնակություն, Կոմիտասն առանձին խորությամբ է ընդգծել այդ ողբերգությունը՝ միաժամանակ հեռու մնալով լալկանությունից ու անհույս հոռետեսությունից։

«Անտունին» Կոմիտասի մեներգային ստեղծագործության գլուխգործոցն է և իզուր չէ, որ այնքան ուժեղ տպավորություն էր գործել միջադդային երաժշտական ընկերության կոնգրեսին հավաքված աշխարհահռչակ երաժիշտների վրա։ Այդ տպավորությունների արտահայտությունն են նաև Դեբյուսիի հետևյալ խոսքերը. «Եթե Կոմիտասը գրեր միայն «Անտունին» այդ էլ բավական կլիներ նրան խոշոր արվեստագետ համարելու»[55]։ Հատկապես Կոմիտասի և իր նշանավոր աշակերտ Արմենակ Շահմուրադյանի կատարմամբ «Անտունին» բացառիկ խանդավառ ընդունելության է արժանացել բոլոր այն համերգասրահներում, ուր նրանք հանդես են եկել տարբեր երկրներում։ Բարեբախտաբար այդ կատարումներից երկրորդը պահպանվել է ձայնասկավառակի վրա և մենք

---

[55] «Կոմիտաս». ժողովածու նվիրված ծննդյան 60-ամյակին, Հայպետհրատ, Երևան, 1930, էջ 44։

հնարավորություն ունենք ունկնդրել ու սքանչանալ։ Եվ քանի որ այն նախապատրաստված է անձամբ Կոմիտասի հսկողությամբ և ինքն էլ դաշնամուրով ընկերակցում է Շահմուրադյանին, ապա այդ կատարումն ստանում է կոմիտասյան վոկալ-կատարողական արվեստի հեղինակային ինքնագրի իրավունք։

Ղարիբության թեմայի ցայտուն արտահայտություններից է նաև «Կռունկ»-ը։ Իր մեղեդիով լինելով ավելի մատչելի, քան «Անտունին» (որի կատարման համար որպես նախապայման անհրաժեշտ է լավ ձայն ու վոկալ-կատարողական արվեստի զգալի պատրաստականություն), այս երգը բացառիկ ժողովրդականություն է վայելում։ Աշխարհի բոլոր կողմերը ցրված հայության համար «Կռունկը» հանդիսանում է հայրենասիրական զգացմունքների արտահայտման ունիվերսալ միջոց։ Ինքը Կոմիտասը, ինչպես և բոլոր նշանավոր հայ երգիչ-երգչուհիներն այս երգը երգել են մեծ հաճույքով և միշտ էլ չտեսնված տպավորություն են գործել թե՛ հայ և թե՛ օտար հասարակության վրա։

«Կռունկը» իր մեղեդու ոճական առանձնահատկություններով պատկանում է հայ տաղային արվեստին։ Այստեղ նույնպես զուգորդված են ասերգային ու զարգացած երգային բնույթի հատվածները։ Այստեղ էլ երգային ֆրազներն ընդհատվում են պաուզաներով, որոնք ղարիբի հուզական աշխարհի արտահայտման տեսակետից ունեն շատ կարևոր նշանակություն։ Երգի մեղեդին և դաշնամուրային ընկերակցությունն օժտված են արտահայտչական մեծ ուժով։ Դաշնամուրային նվագակցության մեջ օգտագործված վերընթաց ու վարընթաց արպեջիոները, ակորդային տոների կրկնապատկումներն ու եռապատկումները ծառայում են որպես միջոց ղարիբի հույզերն ու ապրումներն ավելի ցայտուն կերպով արտահայտելու համար։ Ինչպես միշտ, այստեղ էլ հենքը պարզ է և հարմոնիկ ներդաշնակությունը բյուրեղային։

Իր բնույթով այլ է «Կանչե կռունկ» երգը։ Այստեղ նախորդ երկուսի ազատ իմպրովիզացիոն և ասերգային տարրերը չկան մեղեդու մեջ, այլ առկա է հիմնական երկատողի և կրկնակի մեղեդինեը, որոնք իրար լրացնելով կազմում են մի ամբողջություն։ Եթե հիմնական երկատողի խոսքերն ու մեղեդին պարունակում են դիմում կռունկին՝ հայրենի երկրից տեղեկություններ ստանալու նպատակով, ապա կրկնակը ղարիբի հուզական աշխարհի արտահայտությունն է և՛ խոսքերի, և՛ մեղեդու առումով։ Նախորդ երկու երգից այս երգը տարբերվում է նաև իր գեղջկական բնույթով։ Եթե նա-

խորդ երգերը պատկանում էին մեկը գուսանական, մյուսը տաղաչին ստեղծագործությանը, ապա այս երգը, անկասկած, ժողովրդական-գեղջկական է։

Ղարիբության երգերի այս երեք նմուշներն էլ Կոմիտասի երգային ստեղծագործության առավել գեղարվեստական երգերի թվին են պատկանում և երբեք չեն կորցնի իրենց հասարակական-քաղաքական ու գեղարվեստական նշանակությունը, քանի դեռ գոյություն ունի սիյուռքահայություն և հայրենիքից հեռու ապրող ու հայրենիքի կարոտով տոչորվող հայ աղգաբնակություն։

Կոմիտասի երգային ստեղծագործության մեջ առանձնակի տեղ են գրավում **ծիսական-հարսանեկան երգերը**: Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը բացառիկ մանրակրկիտությամբ գրի առնելով «Մաղկոց երգերը», որպես կոմպոզիտոր նպատակ էր դրել սյուիտաների միջոցով վերարտադրել հարսանեկան ծեսի բոլոր էտապները։ Մինչև վերջերս մեզ հայտնի էր միայն մեկ սյուիտա, վերնագրված «Հարսանեկան երգեր» և հրատարակված Փարիզում 1936 թվականին։ Նրա մեջ մտել է վեց երգ. 1) «Փեսին արդուզարդը», 2) «Մաղթանք», 3) «Աղոթք», 4) «Փեսին գովքը», 5) «Կատակ» և 6) «Շուրջպար»։ Այս երգերից առաջինը («Մեր թագվորին ինչ պիտի») արտացոլում է փեսային հագցնելու ծեսը։ Այստեղ մասնակցում են միայն փեսայի ընկերները և այդ պատճառով էլ մշակված է որպես արական երկձայն խմբերգ (տենոր 1-ին և տենոր երկրորդ կազմով)։ Զայնառության և իմիտացիոն կրկնությունների օգնությամբ ստեղծված է հարց ու պատասխանի վրա հիմնված կենդանի մի պատկեր, որի ընթացքում զվարթ տրամադրությունը գերիշխում է սկզբից մինչև վերջը։ Երկրորդ խմբերգը սկզբում արական եռաձայն խմբի կազմի համար է գրված (տենորներ, բաս առաջին և բաս երկրորդ)։ Միջին մասում դրանց վրա ավելացնում են ալտերը, իսկ երրորդ մասում՝ նաև սոպրանոները։ Այն նվիրված է փեսայի ծնողների (մայրիկի՝ «թագվորամեր» և հայրիկի՝ «թագվորահեր») հրավիրմանն ու շնորհավորանքին։ Երրորդ խմբերգը խառը քառաձայն է (սոպրանոներ, ալտեր, տենորներ և բասեր) և պարունակում է օրհնանք ու աղոթք՝ փեսայի արդուզարդն ավարտելու կապակցությամբ։ Չորրորդ խմբերգը (նույնպես խառը կազմով) նվիրված է փեսայի գովաբանությանը («Մեր թագվորն էր խաչ»)։ Հինգերորդ խմբերգը կատակային բնույթի է և նպատակ ունի բարձրացնել հարսանիքավորների առույգ տրամադրությունը։ Այս խմբերգը նույնպես հարց ու պատասխանի վրա է հիմնված։ Այս նույն

կատակային տրամադրությունը շարունակվում է նաև եզրափակիչ՝ վեցերորդ խմբերգում («Թագվորի մեր դուս արի»), որտեղ դիմելով Թագվորամորը, անզուսպ կատակների միջոցով բնութագրում են հարսին («Քե ջուր բերող ենք բերե», «Քե տախտ ավլող ենք բերե», «Քե գլուխ դրմփող ենք բերե» և այլն)։ Այսպիսով սյուիտայի մեջ մտնող խմբերգերը սերտորեն շաղկապված են միմյանց հետ իրենց բովանդակությամբ և միաժամանակ կազմում են հակադիր տրամադրությունների միասնություն։ Լուրջ ու խոհական հատվածներին հետևում են ուրախ ու կատակային բնույթի հատվածներ և ամբողջ սյուիտան ավարտվում է հարսանիքավորների կատակային շուրջպարով։ Հատկանշական է, որ եթե առաջին մասերում Կոմիտասը դիմել է բազմաձայնության իմիտացիոն ձևերի և հարց ու պատասխանի օգտագործմանը, ապա եզրափակիչ խմբերգում նա դիմել է ամբողջ երգչախմբի ուղղահայաց-ակորդային հարմոնիկ հնչողությանը՝ կամենալով շեշտել հարսանիքավորների միահամուռ առույգ տրամադրությունը։

«Հարսանեկան երգեր»-ի առաջին սյուիտան, անկասկած, Կոմիտասի խմբերգային ոճի մի նոր արտահայտություն է և նույնքան ուժեղ ու ինքնատիպ, որքան աշխատանքային և սիրային-լիրիկական երգերի ոճն էր։ Միասական-հարսանեկան երգերի նյութը թելադրել էր կոմպոզիտորին ընտրել երաժշտական-արտահայտչական համապատասխան միջոցներ և ստեղծել ժողովրդական կենցաղի ռեալիստական ու գունագեղ պատկերներ։

Վերջերս Կոմիտասի սևագիր ձեռագրերն ուսումնասիրելիս, արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Աթայանը հայտնաբերեց Կոմիտասի մշակած հարսանեկան երգերի երկրորդ սյուիտը, նույնպես բաղկացած վեց խմբերգերից[56]։ Դրանք նույնպես արտացոլում են հարսանեկան ծեսի տարբեր մոմենտներ և պատկանում են ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այն նմուշների թվին, որոնք առանձին սիրով են կատարվել ու հղկվել ժողովրդական երգիչների կողմից։ Դրանցից են՝ «Երկնից գետնից», «Մերիկ ջան հալալ», «Թագվորի մեր», «Թագվոր բարով» և այլն, որոնք մշակվելով Կոմիտասի կողմից հարստացել ու գեղարվեստական նոր հնչողություն են ստացել։ Եվ որքան էլ դրանք սևագիր լինեն ու չպատկանեն կոմպոզիտորի վերջնականապես ա-

---

[56] Տե՛ս Ռ. Աթայան, Կոմիտասի նորահայտ խմբերգերը, «Երեկոյան Երևան», 1964, հոկտեմբերի 8։

վարտված ստեղծագործությունների թվին, այնուամենայնիվ ներկայացնում են մեծ հետաքրքրություն։

Հայտնի է, որ Կոմիտասը տարիների ընթացքում ձայնագրել էր հայկական հարսանեկան ծեսի հետ կապված 78 տարբեր երգեր, որոնք լրիվ կերպով արտացոլում էին ժողովրդական կենցաղի այդ խորհրդավոր արարողությունն սկզբից մինչև վերջը։ Դժբախտաբար այդ ձայնագրությունների ճնշող մեծամասնությունը դեռ չի հայտնաբերվել։ Վերը բնութագրված երկու սյուիտներից բացի կան նաև 30 երգի այլ ձայնագրություններ ևս և դրանց հիման վրա է, որ մենք գաղափար ենք կազմում «Ծաղկոց երգերի» այդ ինքնատիպ շարքի մասին։

Միսական-հարսանեկան երգերի թվին է պատկանում նաև «Առավոտուն բարի լուս» խմբերգը։ Իբրև գլխավոր գործող անձինք այստեղ մասնակցում են փեսացուն (մենակատար-տենոր) և հարսնացուն (մենակատարուհի-սոպրանո), ինչպես և հարսանիքավորները (խառը երգչախումբ)։ Երգի խոսքերի մեջ արտացոլված է պսակադրության հանդիսավոր շքերթը, երիտասարդ զույգի օրհնանքը և հարսնացու-լորիկի գովաբանությունը։ Իր մեղեդիով ու ձևով «Առավոտուն բարի լուս»-ը պատկանում է երգարվեստի զարգացած ու լայնաշունչ կտավի ստեղծագործությունների թվին։ Ներքուստ այն բաժանված է երկու մասի, բայց այդ մասերը սերտորեն շաղկապված են միմյանց, շնորհիվ մեղեդու անկաշկանդ զարգացման։ Մեներգային հատվածներն այնքան բնականորեն են միահյուսված խմբերգային հատվածներին, որ կազմում են օրգանական ամբողջություն։ Քնքուշ, լիրիկական տրամադրություններին փոխարինում են հետզհետե ուժեղացող ժողովրդական տոնախմբության ուրախ տրամադրությունները։ Կենցաղային-ծիսական այդ պատկերն ավելի կենդանի ու ցայտուն դարձնելու համար Կոմիտասը դիմել է ժողովրդական հարկանային գործիքների ռիթմիկայի (բասերի երգամասում), սոպրանոների երգամասում հնչող գլխավոր մեղեդուն արձագանքող տենորների ենթաձայնային լայնաշունչ մեղեդու, ալտերի համառորեն կրկնվող մոտիվի, ինչպես և մեներգային հատվածները երգչախմբային ձայների ձայնառության ֆոնի վրա ծավալելու և այլ հնարանքների, որոնք բոլորը միասին ծառայում են կոմպոզիտորի հետապնդած նպատակի իրագործմանը և ստեղծում են գունագեղ ու տպավորիչ մի պատկեր։ Իբրև խմբերգային ստեղծագործություն «Առավոտուն բարի լուս»-ը, անկաս-

կած, Կոմիտասի լավագույն ստեղծագործություններից է՝ օժտված գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով։

Միասական երգերի շարքին ըստ էության շատ մոտ ու հարազատ են նաև «Վիճակի երգեր» շարքը, որը նույնպես նոր է հայտնաբերված և վերջերս հրատարակվեց։ Հայ աղջիկ-երիտասարդության կողմից ջերմորեն սիրված, դարերի հնությունից եկող ու խորհրդավոր այդ տոնի հետ կապված երգերն աչքի են ընկնում ջերմ քնարականությամբ, դեռահաս աղջիկների կուսական սրտերի մաքրության կնիքն իրենց վրա կրող տարբեր բնույթի մեղեդիներով, ժանրային բազմազանությամբ և այլ հատկանիշներով։ Այդ բոլորը Կոմիտասի վարպետ գրչի տակ մշակված ու հղկված՝ մարմին են տվել «Վիճակի երգեր» շարքին, որը կարևոր լրացում է կոմպոզիտորի խմբերգային ստեղծագործությանը։

Կոմիտասի վոկալ ստեղծագործության սեղմ բնութագիրն ավարտելու համար անհրաժեշտ է համառոտակի անդրադառնալ նաև հայ քաղաքային ժողովրդական երգերից կատարված մշակումներին։ Ճիշտ է, թվով նրանք անհամեմատ ավելի քիչ են, քան գեղջկական երգերը, բայց ունեն սկզբունքային կարևոր նշանակություն։ Նախ այն իմաստով, որ վկայում են իր իսկ արտահայտած տեսակետի վերանայումը, տեսակետ, ըստ որի քաղաքացիները ոչ մի ժողովրդական երգ չեն ստեղծել։ Եվ ապա այն իմաստով, որ այդպիսի երգեր ձայնագրելուց հետո նա գեղարվեստական վերամշակման է ենթարկել դրանք ու օգտագործել հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության ոճի հարստացման համար։

Քաղաքային երգերի կոմիտասյան մշակումների մեջ մենք հանդիպում ենք խմբերգերի ու մեներգերի։ Վերը մենք արդեն անդրադարձել ենք «Սիփանա քաջեր» խմբերգային պոեմին, որը մեր կարծիքով, քաղաքային մշակույթի արդյունք է։ Կոմիտասն անդրադարձել է նաև լայն ժողովրդականություն վայելող այնպիսի երգերի, ինչպիսիք են. «Մայր Արաքսի ափերով» («Արաքսի արտասուքը»), «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» («Երազ»), «Երգ պանդուխտ պատանեկի» («Միծեռնակ»), «Ձայն տուր ով ծովակ» («Ծովակ»), և այլ երգեր։ Թեև առաջին երկու երգերում Կոմիտասի աշխատանքը գնացել է հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ միջոցներով դրանք հարստացնելու ուղղությամբ, ապա վերջին երկուսի մեջ նրա կատարածն ավելի արմատական է ու սկզբունքային։ Ամենից առաջ նա ջրաղվել է այդ երգերի մեղեդիների կարգավորման և օտարամուտ տարրերից մաքրելու գործով։ Կոմիտասի կողմից կատարված աշխատանքը ցույց տալու համար վերցնենք և իրար կողքի դնենք ու հա-

Համառոտ այդ երգերի տարածված օրինակների ու Կոմիտասի մշակումների մեղեդիները։ Ահա «Միծեռնակը»։

Խոսք՝ Գ. ԴՈՂՈՒԽՅԱՆԻ

ա) Երգ պանդուխտ պատանեկի



բ) Կոմիտասի մշակումը



Պարզ համեմատությունից դժվար չէ տեսնել, թե Կոմիտասն ինչպես պահպանելով երգի հիմնական տվերագծերը, քայլ առ քայլ գնացել է երգի մեղեդին հարստացնելու, ինտոնացիոն քայլերն ավելի ջերմացնելու և հարազատ հայկական դարձնելու ուղղությամբ: Նա պահպանել է երգի չափը (3/4), բայց հենց սկզբից արել է իր առաջին, շատ տրամաբանական փոփոխությունը. մեղեդին սկսել է ոչ թե տակտի ուժեղ մասից, ինչպես այդ արված է նախնական օրինակի մեջ, այլ տակտի ամենաթույլ մասից, որպես նախատակտ: Դրա հետևանքով «Միծեռնակ» բառի լեզվական շեշտն ու հաջորդ տակտի երաժշտական շեշտը համընկել են իրար ու դարձել միանգամայն բնական: Նախատակտից հետո եկող առաջին տակտում նա կատարել է մի քանի փոփոխություններ. նախ ավելացրել է g ֆորշլագը, ապա կրճատելով առաջին նոտայի (a) տևողությունը, դրա հաշվին ավելացրել է իջնող նոտան (ստանալով հոգոց հանելու ինտոնացիա): Տակտի երկրորդ մասում նա դիմել է սեքստոլի՝ դրա երկու մասերի վրա ավելացնելով երկու ֆորշլագ (a և e) ու տալով նոր երանգավորում: Այսպես նա շարունակել է մինչև երգի վերջը և որպես արդյունք ստացել է շատ տրամաբանական, կուռ կառուցվածքի մի մեղեդի, որն անհամեմատ ավելի մոտ է ու հարազատ հայ մարդու սրտին: Սա շատ ցուցադրական օրինակ է և վկայում է Կոմիտասի կատարած աշխատանքի սկզբունքային նշանակությունը:

Ինչ վերաբերում է «Զայն տուր ով ծովակ» երգին, ապա այն Կոմիտասի մշակմամբ վերածվել է հիանալի ռոմանսի: Թե հիմնական մեղեդին և թե դաշնամուրային ընկերակցությունն իրենց վրա կրում են կոմիտասյան կենարար շնչի խիստ աչքի ընկնող հետքերը: Իր բնույթով ու հիմնական տրամադրությամբ այն կարծեք թե ոգեշնչված գիշերերգ է և թողնում է շատ ուժեղ տպավորություն:

Այսպիսով, այս օրինակները վկայում են այն, որ Կոմիտասը ժողովրդական երաժշտության որ բնագավառից էլ նյութ է վերցրել մշակման համար, ցուցաբերել է նույն խստապահանջ մոտեցումը և ստեղծել է հայ երաժշտության ոճական առանձնահատկություններով օժտված այնպիսի գործեր, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց գեղարվեստական մեծ արժեքը:

Հայկական երաժշտության մեջ կարևոր ավանդ են նաև պարային մեղեդիների մշակման հիման վրա ստեղծված Կոմիտասի «Պարեր» շարքը, գրված դաշնամուրի համար: Այս պարերի շարքը բաղկացած է վեց պարից՝ «Ունաբի», «Մարալի», «Երանգի»,

«Շուշիկի», «Ես-առաջ» և «Շորոր» (ձեռագրում՝ «Հեքիարի»)։ Առաջին երկուսը Շուշվա, երրորդը Երևանի, չորրորդը Վաղարշապատի, և հինգերորդն ու վեցերորդը Կարնո պարեր են։ Դրանց մեջ կան կանացի հեղանաղ ու տղամարդկանց առնական պարեր, որոնցից յուրաքանչյուրը մշակված է այնպես, որպեսզի պահպանվեն ժողովրդական գործիքների կատարողական առանձնահատկությունները։ Կոմիտասը փաստորեն երկու նպատակ է հետապնդել, ա) վերարտադրել հայ ժողովրդական պարերի անկրկնելի քնքշությունն ու դրանց կերպարային բովանդակությունը՝ ստեղծելով բարձրարվեստ գործեր և բ) պահպանել այդ պարեղանակների ազգագրական յուրահատկություններն ու կատարողական կոլորիտը։ Այս երկու նպատակն էլ լիովին իրագործված են։ Հենց այդ նպատակադրումից ելնելով Կոմիտասը գիտակցաբար սահմանափակել է իր խնդիրը, չի ձգտել դաշնամուրային ֆակտուրայի բարդացման, հարմոնիկ հնչողության ճոխացման և պոլիֆոնիկ արվեստի բարդ ձևերի կիրառման։ Պարզ ու անպաճուճ միջոցների օգտագործմամբ նա հասել է իր նպատակների իրագործմանը, ստեղծել է դաշնամուրային պարեր, որոնք աչքի են ընկնում ոճական անաղարտությամբ, հենքի պարզությամբ և կերպարային բովանդակության հարստությամբ։ Առաջին անգամ կատարվելով 1906 թվականին Փարիզում, այդ պարերը թողել են անջնջելի տպավորություն հայ և օտարազգի ունկնդիրների վրա։ Այդ տպավորությունների անդրադարձումը մենք գտնում ենք Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Լուի Լալուայի հետևյալ խոսքերի մեջ.

«Ոչ ոք ինձ չի կարող մեղադրել չափազանցության մեջ, եթե ես ասեմ, որ այդ համերգը մի հեղաշրջում էր և իր հայտնությամբ զարմացրեց մեզ։ Ներկա եղողներից ոչ ոք, ի բաց առյալ նուրբ գիտակներից (մասնագետներից), իրեն պատկերացնել չի կարող այդ արվեստի գեղեցկությունը, որն ըստ էության ոչ եվրոպական է, ոչ արևելյան, բայց եզակի է իր տեսակի մեջ։ Սքանչելի քաղցրահնչյուն, խորապես հուզական, չափավոր քնքուշ այդ մեղեդիները նրբակերտ են ու ավարտված։ Ճկուն ու կենդանի ռիթմերի առատությամբ հարուստ երաժշտություն է դա՝ կարծեք հենց սրտի խորքից հոսելիս լինի, որպես սառնորակ, վճիտ, արևաշող հոսանք։ Նրանց մեջ փայլատակում է արեգակը, սակայն ոչ Արաբիայի և Պարսկաստանի կիզող արեգակը, ավելի շուտ երկնային ոսկեփայլ լույս է, որի ջերմությունը փայփայում, փաղաքշում է ձյունածածկ լեռների գագաթը, անտառների կանաչը, առվակների խոխոջը։

Մարդկային հոգուն վիճակվել է իր ընդերքում պահպանելու այդ ժպտադեմ երկրի (ժողովրդի) հարազատ հողի մաքրությունը, նրա սերն ու հավատը դեպի լուսավորը, դեպի կյանքը։ Այդ պարզության անգնահատելի գանձարանը հասել է մեզ անձեռնմխելի հիասքանչ երգերի ձևով՝ որպես հոտավետ պայծառ ծաղիկներ»։

Ապա իր խոսքը մասնավորելով Կոմիտասի դաշնամուրային պարերի մասին, նա ավելացնում է.

«Հայոց պարերն այնքան բնական են, այնքան ճկուն, այնքան կենդանի, ընդունակ արտահայտվելու մարմնի շարժումներով և ներդաշնակ ձևերով, հոգու համապատասխան շարժումներով և ելևէջներով,—զարմանալի մի արվեստ, որն անտեղյակ է այն պայմաններին, որով ապրում է կամ ավելի ճիշտ մեռնում է եվրոպական նվագի երաժշտությունը։ Հայ եղանակը անճառելի քնքշություն ունի։ Ավելի պարզ և ավելի նուրբ բան չկա, քան այս անուշ ու ճկուն երգերը, որոնց եղանակը և չափն ունեն գերազանց ազատ շնորհալիություն։

Տաղաչափությունը ճկուն, ճոխ բնական ներդաշնակության կենդանի պատկերները, եղանակներ, որոնք աչքի առաջ պատկերացնում են արձանագործության ձևերը և շնորհալի կեցվածքը։ Ես չգիտեմ ինչ կլիներ այս պարերի քնքշությունը արևմտյան կոշտ մատների տակ։ Այս եղանակները դաշնակել է հազվագյուտ ճարտարությամբ և ընտիր ճաշակով Կոմիտասը»[57]։

Դաշնամուրային պարերի այս շարքին կարող ենք ավելացնել նաև ձեռագիր նյութերի մեջ գտնված «Մշո շորոր» պարը, որն ամենաընդարձակն է և ունի մի քանի տարբերակ։ Այդ տարբերակներից յուրաքանչյուրն օժտված է յուրահատուկ գեղարվեստական հատկանիշներով։ Տարբեր երգերից համաձուլվածք ստանալու և ձևով ընդարձակ ստեղծագործություն կերտելու սկզբունքը Կոմիտասի կողմից հաջողությամբ կիրառված է նաև «Մշո շորոր»-ի մեջ։ Այստեղ էլ տարբեր պարեղանակներն են միաձուլվել մի ստեղծագործության մեջ՝ նյութի անընդմեջ զարգացման հիման վրա։ Ստացվել է ժողովրդական-կենցաղային մի ընդարձակ ու բնորոշ պատկեր, որն աչքի է ընկնում խորը հուզականությամբ, բովանդակության հարստությամբ ու գործիքային երաժշտության ժողովրդական կոլորիտի առկայությամբ։

Կոմիտասի ձեռագիր արխիվում պահպանվում են ուսանողա-

---

[57] «Կոմիտաս»։ Ժողովածու նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին։ Կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան։ Պետհրատ, Երևան, 1930, էջ 43—44։

կան տարիներին գրված դաշնամուրային մի քանի պիեսներ, որոնք ունեն զուտ կենսագրական նշանակություն։ Դրանք գրված են հղել ուսումնական նպատակներով և հեռու են իսկական կոմիտասյան ոճից, իրենց վրա կրում են չհաղթահարված աղդեցություններ եվրոպական, հատկապես գերմանական երաժշտությունից։ Դրանցից են՝ «Նոկտյուրն»-ը, «Սգո քայլերգ»-ը և այլն։

բ) ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՄՏԱՀՂԱՑՈՒՄՆԵՐ

Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունը չի սպառվում վերը նշվածով։ Զգալի քանակությամբ ստեղծագործություններ են մնացել նրա սևագիր ձեռագրերում և այժմ ուսումնասիրվում ու նախապատրաստվում են տպագրության։ Նրանց թվում հատկապես պետք է նշել մի քանի տասնյակի հասնող խմբերգերը։ Բացի այդ, Կոմիտասի ձեռագրերի ուսումնասիրությունը պարզ կերպով ցույց է տալիս, որ նա մշտական մղում է ունեցել դեպի օպերային ստեղծագործությունը։ Հանրահայտ է նրա աշխատանքը Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի վրա, որը երկար ժամանակ զբաղեցրել է նրան, բայց, դժբախտաբար, չավարտվեց։ Հայտնի է նմանապես, որ Կոմիտասը երկար ժամանակ հափշտակված է եղել «Սասնա ծռեր» էպոսով, մտահոգված լինելով օպերայի նյութ դարձնել այն։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նրա «Վարդան» օպերայի սևագիր հատվածները. և «Քաղաքավարության վնասները» (ըստ Հ. Պարոնյանի) երաժշտական կոմեդիայի սևագրերը, ապա միանգամայն պարզ կդառնա նրա մշտական մղումը դեպի մեծ կտավի օպերային ստեղծագործությունը։ Կոմիտասն, իհարկե, ուներ ստեղծագործական բոլոր տվյալներն իր այդ մտահղացումներն իրագործելու համար, սակայն միջավայրի անբարենպաստ պայմանները նրան զրկեցին այդ կարևոր գործի կատարման հնարավորությունից։

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ էր արված Կոմիտասի կողմից օպերային այդ մտահղացումների իրագործման համար։ Ծանոթանալով ձեռագիր նյութերի հետ, կարելի է հեշտությամբ տեսնել, որ ամենից քիչ աշխատանք կատարված է «Վարդան» պատմա-հայրենասիրական օպերայի վրա։ Մեր երաժշտագիտության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել[58], որ դեռևս 90-ական թվականներին Կոմիտասն սկսել է

---

[58] Ռ. Աբայան, Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ, «Սովետական արվեստ», 1953, № 6, էջ 83 և Ս. Գասպարյան, Կոմիտաս, մենագրական ուսումնասիրության համապատասխան գլուխը։

աշխատել «Վարդան» օպերայի վրա։ Այդ կարծիքի համար որպես դլխավոր ապացույց է ծառայում այն, որ Կոմիտասի 1892 թ. դրած «Արևելյան եղանակներ»-ի տետրում կան որոշ նշումներ (դերաբաշխումը, Ղևոնդ Երեցի ասերգային բնույթի մի մեղեդի և այլ նշումներ)։ Սակայն ուշադիր քննարկելիս կարելի է առանց որևէ դժվարության հաստատել, որ այդ նշումներն արված են շատ ավելի ուշ, քան տետրի երգերի ձայնագրությունները։ Մատիտագիր այդ նշումների ձեռագիրը զգալի չափով տարբերվում է տետրի երգերի թանաքագիր ու խնամքով գրված տեքստի ձեռագրից։ Բացի այդ, Ճեմարանի ուսանող Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանը, որ դեռևս էջմիածնից դուրս չէր եկել և օպերային արվեստի հետ ամենևին ծանոթություն չուներ, դժվար թե ի վիճակի լիներ մտածելու օպերայի ստեղծման մասին։ Մեր կարծիքով, ինչպես «Վարդան», նույնպես և «Սասնա ծռեր» օպերային տրիլոգիայի մտահղացումը վերաբերում է Բեռլինից Կոմիտասի վերադառնալուց հետո էջմիածնում աշխատելու տարիներին, քանի որ Բեռլինում եղած ժամանակ նա ոչ միայն օպերային ներկայացումներ էր տեսել, այլև երգչախմբի կազմում մասնակցել էր այդ ներկայացումներին և շատ ոգևորված էր հատկապես Վագներյան օպերաներով։

Դժբախտաբար, թե «Վարդան» պատմա-հայրենասիրական օպերայի և թե «Սասնա ծռեր» օպերային տրիլոգիայի վրա Կոմիտասի աշխատանքը չի անցել նախնական նշումներից այն կողմ։ Չկան դրանց լիբրետոները, հայտնի չէ ի՞նչ կառուցվածք պիտի ունենային դրանք։ Իսկ երաժշտական տեսակետից մենք ունենք վերոհիշյալ արևելյան եղանակների տետրի 37-րդ էջում անվերնագիր մի երգի մոտ Կոմիտասի արած նշումը, «Իբրև աղոթք օպերայի համար, A-dur, ծանր չափով, 3/4-ով», ապա նույն տետրի 23 և 48-րդ էջերում արված «օպերայի համար» նշումները։ Ինչ վերաբերում է «Սասնա ծռեր»-ին, ապա դրա մասին մենք ունենք Մ. Աբեղյանի վկայությունը։ Իր հիշողություններում նա գրում է. «Նրա երազանքներից մեկն էլ այն էր, որ միշտ պատրաստվում էր մի օպերա շարադրելու հայկական և ընդհանրապես արևելյան եղանակների ոգով. դրա համար ամենից հարմար նյութը համարվում էր մեր «Սասնա ծռերը» և որքան դիտեմ, մի քանի եղանակ շարադրել էր։ Այդ միտքը հղացել էր նա ուսանողական ժամանակ, և բեմին ծանոթանալու համար նա իր պրոֆեսորի միջնորդությամբ մի քանի անգամ Բեռլինում նույնիսկ բեմ էր ելել, չեմ հիշում, թե

որ օպերային խմբի մեջ, իբրև խորհուրդ։ Այս մասին նա շատ քչերին էր պատմում»[59]։

Կոմիտասի արխիվում պահպանվող սևագիր թերթիկները վկայում են, որ իրոք Կոմիտասը մեր էպոսի երգվող հատվածների ձայնագրման ուղղությամբ շոշափելի գործ էր կատարել և մտադիր էր դրանք օգտագործել իր օպերայում։ Բացի այդ, նա էպոսի առանձին հատվածների վրա հորինել էր մի քանի մեղեդիներ։ Դրանցից մեկը Դավթի և կրտսեր Մհերի վեճի տեսարանի վոկալ երգամասի մեղեդին է։ Դուցե նա ավելի շատ աշխատանք է կատարել, սակայն մեր ձեռքի տակ եղած նյութերը հնարավորություն չեն տալիս սրանից ավելին ցույց տալու։

Այս երկուսի համեմատությամբ Կոմիտասի կողմից ավելի լուրջ աշխատանք է կատարված Հ. Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասները» երաժշտական կոմեդիայի ստեղծման ուղղությամբ։ «Քաղաքավարության վնասներ»-ի տարբեր պատկերների օգտագործման միջոցով Կոմիտասն ստեղծել է երկու լրիվ երաժշտական պատկեր՝ «Սեդրակ աղան կոշկակարի մոտ» և «Բարսեղ աղան և իր բարեկամները», և երրորդ պատկերի սկիզբը[60]։ Կ. Պոլսի հայերի կենցաղը պատկերող այդ սուր երգիծական էպիզոդների երաժշտականացման համար Կոմիտասը բացառիկ ուշադրությամբ օգտագործել է արևմտահայ խոսակցական լեզվի և քաղաքային-կենցաղային երգի ինտոնացիաները, ձգտելով Պարոնյանի երգիծական լեզվի սրության պահպանմանը և գործող անձանց երաժշտական բնութագրության կոնկրետացմանը։ Երաժշտական այս պատկերների լեզուն հիմնված է ասերգային բնույթի և կենցաղային երաժշտության մեջ տարածված հնչերանգների վրա։ Դրանց մեջ մեներգային, անսամբլային և խմբերգային էպիզոդները միահյուսված են միմյանց հետ։ Հեղինակային ձեռագիրը սևագրություն է, մատիտագիր, գրված է որպես կլավիր։ Ընդ որում գործիքային նվագակցությունը տրված է թվային բասի տեսքով՝ նշելով հարմոնիկ ֆունկցիաներն ու մոդուլյացիաները։ Երաժշտական երկխոսություններում Կոմիտասը վարպետորեն օգտագործել է բազմաձայնության տարրեր հնարանքներ (իմիտացիաներ, ձայների կանոնիկ մուտք և այլն)։

---

[59] Տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, էջ 72—73։

[60] Կոմիտասի այս երաժշտական պատկերների նկարագրությունը տրված է՝ Գ. Տիգրանով և Մ. Մուրադյան, Կոմիտասի երաժշտական կոմեդիայի ձեռագիրը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտություններ), 1953, № 3, էջ 81—83։

Երաժշտական այս պատկերները սիրողների ուժերով և հեղինակի մասնակցությամբ միայն մեկ անգամ է բեմ բարձրացել էջմիածնում, այն էլ բարեկամների նեղ շրջանակում։ Այդ մասին վկայում է ակադեմիկոս Հր. Աճառյանն իր հուշերում[61]։ Ըստ երեվույթին սիրողական այդ ներկայացման անհաջողությունն էլ պատճառ է դարձել, որ Կոմիտասը սառչի դրանից և այդպես էլ անավարտ թողնի իր այդ հետաքրքիր մտահղացումը։

Իր օպերային մտահղացումներից Կոմիտասն ամենաշատ ուշադրություն և ստեղծագործական ջանքեր է նվիրել Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի հիման վրա օպերա ստեղծելուն։ Այդ հայտնի է իշխանուհի Մ. Թումանյանին (որի խորհրդով նա սկսել էր աշխատել օպերայի վրա) և Հովհաննես Թումանյանին գրած նամակներից։ Հ. Թումանյանը հանձն էր առել կազմելու օպերայի լիբրետոն, սակայն զբաղված լինելով բազմատեսակ գործերով, այդպես էլ ժամանակ և հնարավորություն չունեցավ իր խոստումն իրագործելու համար։ Իսկ Կոմիտասն սկսել էր աշխատել պոեմի տեքստի հիման վրա և բավականին առաջ էր տարել գործը։ Վերջին տարիներս արտասահմանից ստացված նյութերի մեջ կա «Անուշի» 1903 թվականի հրատարակության երեք օրինակ, որոնցից մեկը հանդիսանում է Կոմիտասի աշխատանքային օրինակը։ Նախ նրա մեջ իր ձեռագրով ավելացրել է 1904 թվականի հրատարակության հավելումները և ապա բազմաթիվ նշումներ լուսանցքներում։ Այդ նշումներից պարզ երևում է, որ Կոմիտասը Հ. Թումանյանի պոեմը պահպանում էր ամբողջությամբ իր բոլոր գործող անձերով և գործողությունների ու սյուժետային գծի զարգացման նույն հաջորդականությամբ։ Ընդ որում նրա նշումներն ու էսքիզները վերաբերում են պոեմի բոլոր մասերին։ Նշումների մի մասը վերաբերում է մեղեդիների լեյտմոտիվային զարգացմանը, մի մասը՝ բեմական իրադրությանն ու գործող անձանց հոգեվիճակին, իսկ հիմնական մասը հայկական ձայնանիշներով գրված եղանակներ են։ Այս նշումներից և պահպանված երաժշտական հատվածներից դատելով Կոմիտասի «Անուշ»-ը երգային օպերա պիտի լիներ, որովհետև նրա մեջ գործող անձանց բնութագրումներն ու նրանց ապրումներն արտահայտված են երգի միջոցով։ Այդ երգերի մեջ կան հայ գեղջկական և գուսանական երգեր, որոնք պետք է օգտագործվեին ամբողջությամբ, կան նաև այդ երգերի հնչերանգների օգտագործման միջոցով ստեղծված ինքնուրույն մեղեդիներ և ասերգային բնույթի

[61] Տե՛ս «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, էջ 78—79։

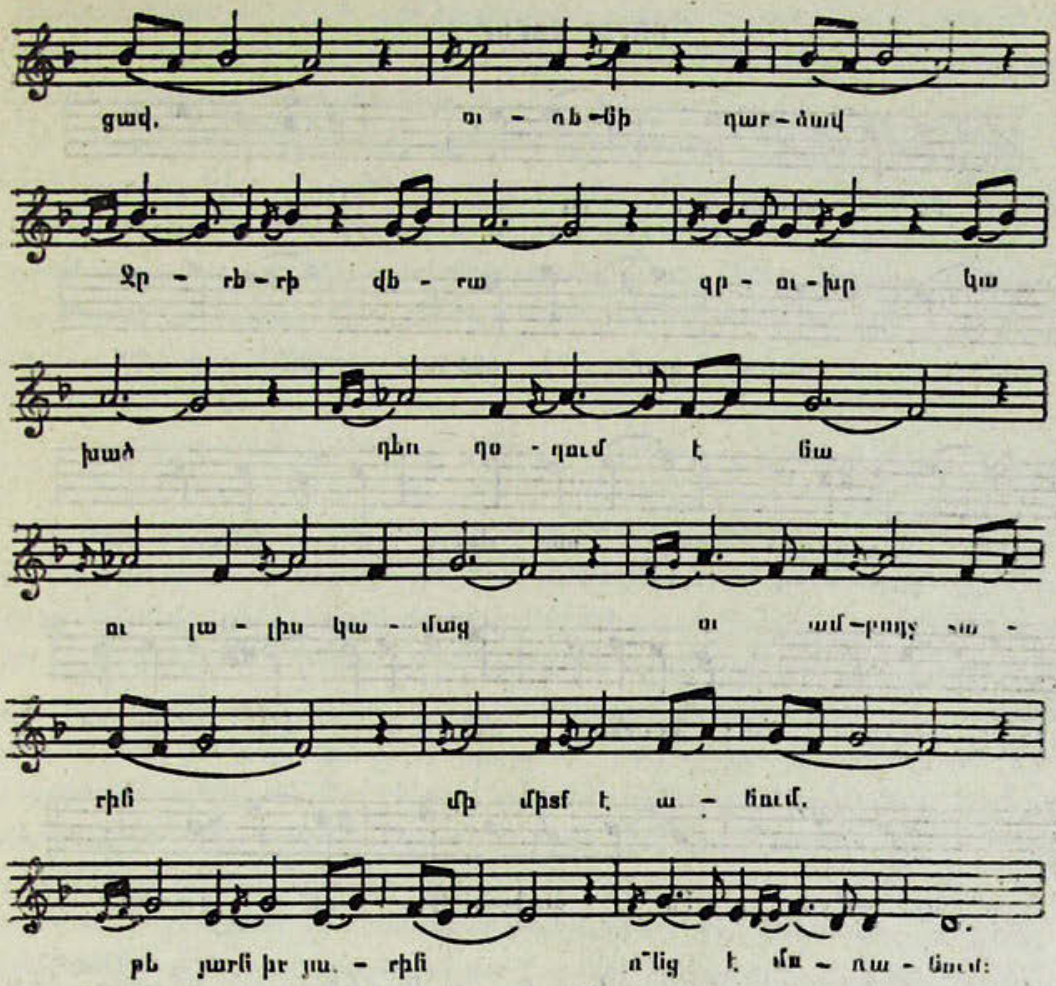
հատվածներ[62], Կոմիտասի ստեղծած ինքնուրույն մեղեդիներից առանձնապես աչքի են ընկնում Անուշի սիրո երգը՝ «Ասում են ուռին» և Սարոյի երգը՝ «Բարձր սարերը»։ Սրանցից առաջինը մեղմ տխրությամբ համակված մի երգ է, որը մտածված էր որպես Անուշի սիրո լեյտթեմա։ Այսպես, օրինակ, կոխի տեսարանում Կոմիտասը նախատեսել էր նվագախմբում հիշեցնել «Ասում են ուռին», իսկ ավելի լայնորեն այն պիտի հնչեր չորրորդ գործողության մեջ։ Այդ գործողության սկզբում, բեմը նկարագրելուց հետո, Կոմիտասն ավելացնում է. «Ուռու երգից այս ձևը (բերված է երգի մի հատվածը հայկական ձայնանիշներով—Մ. Մ.) միշտ հիշեցնել նվագուրդի (իմա՝ նվագախմբի) մեջ, նախքան Անուշի երևալը»։ Իսկ օպերայի վերջին մասում գրված է. «Վուշ-վուշ երգելիս նվագուրդը պետք է ածե Ուռու և ախ Անուշ-Անուշ եղանակներեն ամբողջապես, իրար խառնված, որպես կոխի ժամանակ»։

ԱՍՈՒՄ ԵՆ ՈՒՌԻՆ

ԿՈՄԻՏԱՍ



62 Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի պահպանված հատվածների մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս Ռ. Աբրայան, Կոմիտասի ձեռագրերը, «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 42—47։



Այսպիսով, «Ասում են ուռին» երգը մտածված էր Կոմիտասի կողմից, որպես Անուշին բնութագրող հիմնական լեյտթեմա, թեև այլ երգեր էլ կային, որոնք նույնպես պիտի օգտագործվեին լեյտմոտիվային նշանակությամբ։

Որպես Սարոյին բնութագրող երգ նախատեսված էր «Բարձր սարեր» երգը։ Սկզբում Կոմիտասը մտադիր էր այդ խոսքերի համար օգտագործել «Էսօր ուրբաթ պիտեր» ժողովրդական երգի մեղեդին անփոփոխ։ Այդ երևում է «Անուշ»-ի պարտիտուրայի պահպանված միակ էջից, որտեղ Սարոն հանդես է գալիս «Բարձր սարեր»-ի կատարմամբ նվագախմբի հետ։ Հետագայում Կոմիտասը հրաժարվում է այդ մտքից և հորինում է նոր ու ինքնուրույն եղանակ, որն անհամեմատ ավելի խորը կերպով է արտահայտում Սարոյի մտքերն ու ապրումները, քան վերոհիշյալ ժողովրդական երգը։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, այստեղ տրված են մեղեդու հիմնական ստվերագծերը, առանց մելիզմների և կատարողական նյուան-



սավորման: Իհարկե հնարավոր է, որ Կոմիտասը հետագայում կկատարելագործեր այն ու կբերեր վերջնական տեսքի: Սակայն իր այս վիճակում անգամ այդ մեղեդին շատ արտահայտիչ է: Հաղթահարելով քառյակայնությունը, այն վերածվում է լայնաշունչ երգային մեղեդու և օրգանապես ձուլվում խոսքերի հետ: Այս մեղեդին նույնպես նախատեսված էր որպես լեյտմոտիվ և պիտի հանդես գար օպերայի տարբեր մոմենտներին, հատկապես Սարոյի և նրա մոր հետ կապված տեսարաններում:

Թեև «Անուշ»-ը մտածված էր որպես երգային օպերա և նրա մեջ երգը պիտի առաջնակարգ դեր կատարեր, սակայն այդ չէր խանգարելու օպերայի ամբողջ երաժշտությունը սիմֆոնիկացնելու գործին: Առանձին տեսարաններում (նախերգանք, հարսանիքի և կռիվի տեսարան, Սարոյի մահն ու նրա մոր ողբը և այլն) շատ մեծ տեղ էր հատկացվելու նվագախմբին: Բացի այդ, լեյտմոտիվների լայն օգտագործումը նույնպես նպաստելու էր երաժշտության սիմֆոնիկացմանը: Ինքը նվագախումբը, լրացվելով հայ ժողովրդ-

դական երաժշտական գործիքներով, պիտի նպաստեր ազգային կոլորիտի ստեղծմանը և հերոսների բնութագրմանն ու նրանց ապրումների բացահայտմանը։

Կասկածից դուրս է, որ եթե Կոմիտասը հնարավորություն ունենար ավարտի հասցնելու այս գործը, մենք կունենայինք թե երաժշտական ոճով և թե ոգով ու բովանդակությամբ խորապես ազգային օպերային մի ստեղծագործություն, որը բացառիկ նշանակություն կունենար հայ իրականության մեջ օպերային ժանրի հետագա զարգացման համար։

գ) ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԵՐ

Մեծ ջանքեր է գործադրել Կոմիտասը նաև հայ հոգևոր երգերի և հատկապես պատարագի երգեցողության բազմաձայն մշակման ուղղությամբ։ Արխիվում պահպանված սևագիր ձեռագրերը վկայում են այն համբերատար, հետևողական ու մանրակրկիտ աշխատանքը, որ Կոմիտասը գործադրել է հոգևոր երգերի մշակման վրա։ Նա չի բավականացել միայն Թաշճյանի ձայնագրություններով, որոնք ինչպես հայտնի է, Պոլսի տարբերակն են ներկայացնում և դարերի ընթացքում ենթարկվել են արտաքին ազդեցությունների։ Նա երկար տարիների շրջագայությունների ընթացքում լինելով հեռավոր վանքերում ձայնագրել է առավել ավանդական եղանակները, ինչպես և էջմիածնի վանքում պահպանված տարբերակները, որոնք համեմատաբար քիչ ենթարկվելով արտաքին ազդեցությունների, մնացել էին ավելի անաղարտ վիճակում։ Իր մշակումների ընթացքում Կոմիտասը ձգտում էր ընդգծել հոգևոր մեղեդիների և պատարագի երգեցողության մեջ թաքնված ժողովրդական ոգին, առավել ցայտունությամբ ներկայացնել ազգային ոճը և բազմաձայնության միջոցների օգնությամբ ստեղծել բարձրարվեստ գործեր համերգային կատարման համար։

Դժբախտաբար, այս ուղղությամբ էլ Կոմիտասն ավարտի չի հասցրել իր սկսածը։ Նրա Պատարագը մնացել է սևագիր վիճակում[63]։

Վերը մենք արդեն առիթ ունեցանք պարզելու Կոմիտասի վերաբերմունքը Եկմալյանի մշակած Պատարագի նկատմամբ։ Իր

---

[63] Փարիզում 1933 թ. հրատարակված է «Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագին» տետրը, որի 17 էջն է միայն Կոմիտասի ձեռքով մաքրագրված։ Մնացածը հիշողությամբ վերականգնված է խմբագրի՝ Վ. Սարգսյանի կողմից։

գրախոսության վերջում անդրադառնալով այն հարցին, թե ինչպիսի պատարագ կուզենար տեսնել, Կոմիտասը տալիս է հետևյալ պատասխանը. «Դեպի կատարելության ձգտելով մենք կուզեինք մի այսպիսի ծրագրով մշակված և կազմված, դեղարվեստական միություն ներկայացնող պատարագ։

ա) խորշել օտար և ավելորդ դեղդեղանքներից.

բ) նույն եղանակի զանազան երգվածքներից պատշաճավորն ընտրել.

գ) եղանակների տաղաչափությունն ու ներդաշնակությունը, ըստ կարելվույն, երգերի խոսքերի իմաստին համաձայնեցնել, ապահովելով միանգամայն հայոց եկեղեցական երաժշտության ոճն ու ոգին և, մի այսպիսի սրբազան ավանդին վայել պարտ ու պատշաճ ակնածություն ու հավատարմություն.

դ) եղանակն ու տաղաչափությունը ուղղելիս առաջնորդ ունենալ ձեռագիր պատարագամատույցները և հին խազերը, որոնք, անշուշտ, ավելի խոսում են մեռած լինելով, քան մեր արդի կենդանի մեռած ձայնանիշները»[64]։

Կասկածից վեր է, որ Կոմիտասը հենց այս ծրագրով է առաջնորդվել հայ հոգևոր երգերի և հատկապես պատարագի արարողության երգեցողությունը մշակելիս։ Փորձով նա եկել էր այն համոզման, որ ամենից շատ աղավաղվել են տոնական կոչված չարականները։ Այդ պատճառով էլ նա առանձին ուշադրությամբ քննում և մաքրում էր դրանք ավելորդ զարդարանքներից ու խճողումներից՝ վերականգնելով դրանց նախնական տեսքը։ Հոգևոր երգի կոմիտասյան մշակումների մեջ մենք հանդիպում ենք տաղերի, մելեդիների, շարականների, գանձերի, սրբասացությունների և այլ երգերի։ Դրանց մեծամասնությունը մշակված է որպես խմբերգ առանց գործիքային ընկերակցության։ Հոգևոր տաղերի ու շարականների մի մասն էլ նա պահպանել էր որպես միաձայն երաժշտության նմուշներ և կատարում էր բացառիկ վարպետությամբ։ Այս վերջիններիի թվին են պատկանում «Տիրամայրը», «Հավիկ մի պայծառ», «Սայլն այն իջաներ» («Ծրգ հարությանն»)։ Դժբախտաբար մեզ անհայտ է թե Կոմիտասը թվարկված այս հոգևոր երգերի մշակումներն ունեցել է, թե՞ ոչ։ Ինքնին հասկանալի է, որ այդ գոհարների լոկ ձայնագրությունն անգամ բացառիկ նշանակություն ունի մեր երաժշտական մշակույթի համար։

---

64 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 152։

Ինչ վերաբերում է պատարագին, ապա դրա մշակումը Կոմիտասից պահանջել է ուժերի մեծ լարում և երկար տարիների աշխատանք։ Այդ երևում է սևագիր այն օրինակից, որն այժմ պահվում է գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասյան արխիվում։ Բավական է վերցնել այդ ձեռագիրը և դիտել բազմաթիվ այն ուղղումները, որոնք արված են Կոմիտասի ձեռքով հայկական ձայնանիշներով, եվրոպական նոտաներով ու լատինական տառերով, տարբեր գույնի մատիտներով ու թանաքով։ Այդ բոլորի հետևանքով Կոմիտասյան այդ ձեռագիրը դարձել է չափազանց դժվարընթեռնելի։ Ըստ երևույթին դրանով պետք է բացատրել այն, որ Փարիզի Կոմիտասյան խնամատար Հանձնաժողովը 1933-ին հրատարակելով Կոմիտասի Պատարագը, օգտագործել է հեղինակի ձեռքով մաքրագրված սկզբի 17 էջը, ապա ստիպված է եղել դիմելու այլ սևագրերի և կամ հիշողությամբ վերականգնելու շատ հատվածներ։ Այնպես որ Կոմիտասի պատարագի իսկական հեղինակային բնագիրը դեռևս սպասում է իր ակադեմիական հրատարակությանը։ Եվ միայն այն իրագործելուց հետո մենք հնարավորություն կստանանք վերջնական կարծիք կազմելու այդ ստեղծագործության մասին։ Դատելով մաքրագրված 17 էջից, («Խորհուրդ խորին» 1 ա և 1 բ, «Ընտրեալդ յԱստուծոյ», «Յայս յարկ» 3 ա և 3 բ, «Բարեխոսութեամբ» և այլն), կարելի է հաստատ համոզմունք հայտնել, որ Կոմիտասի պատարագը մտածված էր որպես բազմաձայնության արվեստի վրա հիմնված գեղարվեստական մի ստեղծագործություն, որի մեջ մեծ վարպետի ստեղծագործական աշխատանքը տալու էր իր արժանի պտուղները ճիշտ այնպես, ինչպես այդ արված էր հայ գեղջուկ երաժշտության բնագավառում։

Կոմիտասին մոտ կանգնած մտերիմ բարեկամներն ու ընկերները հաճախ են նրան հարցրել, թե ինչո՞ւ իր մշակած պատարագը չի կատարում։ Այս հարցին նա պատասխանել է Ա. Ջոպանյանին 1914 թ. գրած նամակի հետևյալ խոսքերով։

«Ինչ կվերաբերի իմ կազմած պատարագի արարողության, ուղղակի անհնար է այստեղ եկեղեցիներում գործածելու համար, որովհետև խիստ բարդ է ըստ պահանջման եղանակների խորհրդավորության, ոչ մեկը կառավարել կարող է իմ պատարագը, եթե նույնիսկ հարմար երգեցողներ իսկ գտնելու լինեին։ Կ. Պոլիս և առհասարակ Ասիան չէ տալիս թավ և բամբ ձայներ, որոնք մեծ դեր են խաղում բազմաձայնության մեջ. մյուս կողմից, իմ պատարագը գրված է 1—9 ձայնով, այնպես որ այդքան նուրբ դասակարգու-

բյուն ձայների նոքա ըմբռնել, գտնել ու գործադրել անկարող են. իսկ նույնը ես ինքս եռաձայնի վերածելն անմտություն եմ համարում, որովհետև խորհրդավորությունը կվերանա և տեղը կանցնի միայն և միայն ցամաք ու մերկ արվեստ, որ ոչ մի ժամանակ չեմ ցանկանա կատարել ու լսել։ Այս է պատճառը, որ չեմ առաջարկել իմ պատարագը, որ դեռ նույնիսկ շատ լուրջ ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության է կարոտ, վերլուծության է կարոտ. ես չեմ շտապում։ Մյուս կողմից, ի՞նչ կասեն, երբ ես խայտառակեմ նոցա գրվածքը և տեղն իմն առաջարկեմ. չէ՞ որ կասեն, դիտմամբ է ցեխը կոխել մերը, որպեսզի իր գրածին ընթացք տա։ Աստված չանե, այդ անողը չեմ։ Նոցա համար նույն արժեքն ունի թե իմ և թե մի տիրացուի կազմածը (վերջինս գուցե ավելի արժեքավոր լինի), որովհետև ոչ նրա պակասության և ոչ իմի առավելության հասկացողությունն ունեն»[65]։

Կոմիտասը առանձին լրջությամբ էր վերաբերվում պատարագի մշակմանը և դոնում էր, որ նրա անաղարտությունն ապահովելու համար անհրաժեշտ է հոգևոր երգի և հատկապես պատարագի ամեն մի մշակում նախապես ենթարկել մասնագետ ժողովի մանրազնին քննության, այլապես «...մենք կունենանք եկեղեցական եղանակների մի այնպիսի խառնաշփոթություն (առանց այն էլ տակն ու վրա է եղել մեր հոգևոր երաժշտությունը), որի առաջն առնելն անհնարին կլինի»[66]։ Մի այլ առիթով[67] բացատրելով այստեղ փակագծերում առնված միտքը, նա գրում է, թե հայ հոգևոր երաժշտությունը, ներառյալ նաև պատարագը «...հիմն ի վեր կորցրել է իր պարզ ու վսեմ, անպաճուճ ու մանկական միամտությամբ համեմված, անմեղ ու հավատով ներկված եղանակները»։

Իր համբերատար ու հետևողական աշխատանքով Կոմիտասը հետապնդում էր շատ կարևոր նպատակ՝ մաքրել հայ հոգևոր երաժշտությունն ու վերականգնել դրա նախնական օրինակները։ Թեև ինքը գիտակցում էր սկսած գործի ահռելի դժվարությունը, բայց

---

[65] *Նամակ Ա. Չոպանյանին։ Ծրարի վրա 26 սեպտեմբերի՝ 1914 թ., Շառլոտենբուրգ։*

[66] *Կոմիտասի եղրակացությունը Ռուբեն Ղորղանյանի «Երգեցողությունք Ս. Պատարագի, դյուրին մշակմամբ դպրոցական և ժողովրդական եկեղեցական քառաձայն խմբերի համար» նոտատետրերի վերաբերյալ, գրված 1909 դեկտեմբերի 11-ին։ ՀՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմ. արխիվ, ֆ. 57, ց. 2, գ. 2281, թ. 4—5։*

[67] *Տե՛ս Կոմիտասի դիմումը կաթողիկոսին, գրված 1910 թ. մայիսի 10-ին, էջմիածնում։*

չէր ընկրկում, այլ իրեն հատուկ եռանդով ու նվիրվածությամբ շարունակում էր աշխատել առանց շտապելու, առանց հապճեպության։ Շատ բան է արել նա իր հետապնդած նպատակին իրագործելու համար, թեև վերջակետի չի հասել՝ կյանքի ողբերգական ընթացքի հետևանքով։ Այն, ինչ մենք այսօր գտնում ենք նրա սևագիր թղթերի մեջ, ունի անառարկելի պատմական ու գեղարվեստական արժեք։ Հայ կոմպոզիտորներից ոչ ոքի չհաջողվեց Կոմիտասի նման թափանցել հոգևոր երաժշտության խորքերը, գտնել և վեր հանել նրա մեջ թաքնված գանձերը։ Ճիշտ չէ Ալ. Շահվերդյանի այն պնդումը, թե պատարագի վրա աշխատելով «Կոմիտասը որոշակի տուրք է տվել իր էջմիածնական դաստիարակությանը և այն միջավայրին, որը նրան շրջապատել է պատանեկան տարիներից և որը եկեղեցական երաժշտությունը համարում էր հայ գեղարվեստական կուլտուրայի կարևոր ոլորտներից մեկը»[68]։ Կոմիտասն այդ անում էր ելնելով իր ընդհանուր նպատակադրումից՝ կորստից փրկել և գեղարվեստական ստեղծագործության նոր աստիճանի բարձրացնել ամբողջ հայ երաժշտությունը։ Նա այդ անում էր ելնելով իր այն խորին համոզումից, որ հայ հոգևոր երաժշտությունը հանդիսանում է հայ ժողովրդի գեղարվեստական մշակույթի անկապտելի մասը, իր խոսքերով ասած՝ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը հարազատ «քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունին»[69]։

Հայ հոգևոր երաժշտության և մասնավորապես պատարագի մշակման ուղղությամբ կատարած Կոմիտասի աշխատանքն անվանել «սիզիֆյան աշխատանք», ինչպես այդ արել է Ալ. Շահվերդյանը, նշանակում է անտեսել Կոմիտասի հետապնդած լուրջ նպատակը։ Ճիշտ չէ նմանապես, որ Կոմիտասի «Պատարագը» «մեզ համար ներկայացնում է սոսկ գիտական հետաքրքրություն» և որ «ներկայացնելով գիտական արժեք, «Պատարագը» հանդիսանում է գեղարվեստական պրակտիկ նշանակությունը կորցրած ստեղծագործություն»[70]։ Պնդել այս, նշանակում է թերագնահատել ու անտեսել այն գեղեցկությունները, որոնք թաքնված են Կոմիտասի «Պատարագի» մեջ, գեղեցկություններ, որոնք պատկանում են

---

68 Ալ. Շահվերդյան, *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 510։

69 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 139։

70 Ալ. Շահվերդյան, նույն տեղում, էջ 515։

երաժշտական մշակույթի մշտապես իրենց համայքն ու արժեքը պահպանող երևույթների թվին։ Այդ են վկայում փաստերը, երբ այսօր, Կոմիտասի մշակումից կես դար անց, Կոմիտասի «Պատարագ»-ի հատվածների կատարումը բացառիկ ազդեցություն է գործում ունկնդիր հասարակության վրա և առաջացնում հիացմունքի ու խանդավառության ալիքներ։ Կոմիտասն իր մշակման մեջ ներդրել է ոչ միայն երաժշտական արվեստի իր նոր խոսքը, այլև այնպիսի կենդանի մտքեր ու զգացմունքներ, հույզեր ու ապրումներ, որոնք այսօր էլ հուզում են մեզ, համակում մեր էությունն այնպես, ինչպես Բախի հոգևոր ստեղծագործությունները։

Եվ չնայած դրան, Կոմիտասն զգացել է ինչ-որ ներքին անբավարարվածություն ու շարունակել է իր պրպտումները։ Այդ անբավարարվածությունը վերաբերում էր ոչ թե իր կատարած աշխատանքին, այլ պատարագի բուն եղանակներին։ Ինչպես վկայում է Կոմիտասի աշակերտ ու մտերիմ բարեկամ Շահան Ռ. Պերպերյանը, Կոմիտասը մտադրվել էր գրել մի նոր պատարագ, այս անգամ խառը խմբի համար, և որպես հիմք պիտի ընդուներ օր. էմի Արգարի կողմից հրատարակված Ջուղայի պատարագի մայր եղանակները՝ «զորս վարդապետը կը նկատեր ամենեն հարազատորեն հայկական պատարագի եղանակները»[71]։ Ըստ Շահան Պերպերյանի վկայության՝ «Այդ գործը կարևոր մասերով գրված էր արդեն, բայց զարմանալի է, որ անկե ոչ մեկ հետք գտնված է իր թուղթերուն մեջ։ Ո՞ւր անհետացած է արդյոք այդ գործը»[72]։

Դժբախտաբար մենք զրկված ենք նրա հետ ծանոթանալու և նրա մասին գաղափար կազմելու հնարավորությունից։ Մեզ մնում է հուսալ, որ գուցե մի օր կհայտնաբերվի այդ գործը, ինչպես հայտնաբերվում են շատ ու շատ բաներ։ Իսկ մինչ այդ պետք է ըստ արժանվույն գնահատել մեզ հայտնի պատարագը, որի մասին խոսեցինք վերևում։

3. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ-ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունն ամբողջապես խարսխված է այն մեծ աշխատանքի վրա, որ նա կատարել է որպես ազգագրագետ-երաժիշտ։ Հայտնի է, որ նրանից առաջ հայ

---

[71] Շահան Ռ. Պերպերյան, *Կոմիտաս վարդապետ, անձը և գործը*, Բուխարեստ, 1936, էջ 26։

[72] Նույն տեղում։

նրաժիշտներից և ոչ մեկը սիստեմատիկ աշխատանք չի կատարել նրաժշտական ազգագրության ուղղությամբ։ Ժողովրդական երգերի ձայնագրության գործով նրանք զբաղվել են միայն այնքանով, որքանով դա անհրաժեշտ էր նրանց ստեղծագործության և համերգային գործունեության համար։ Իսկ Կոմիտասը հիմք դրեց հայ նրաժշտական ազգագրությանը և հասավ բացառիկ արդյունքների։ Այդ աշխատանքով նա զբաղվել է ուսանողական տարիներից սկսած մինչև իր գիտակցական կյանքի վերջը։ Հայտնի է, որ նրա ձայնագրած երգերի թիվը հասել է մի քանի հազարի։ Սակայն, դժբախտաբար, այդ հսկայական հարստության փոքր մասն է միայն մեզ հասել, իսկ մեծ մասը կորել է և կամ ցրված է տարբեր երկրներում։ Մինչև այժմ տպագրված և արխիվում կենտրոնացված անտիպ ձայնագրությունների թիվը նոր է միայն անցնում հազարից։

Այժմ համառոտակի անդրադառնանք այն հիմնական ժողովածուներին, որոնք հասել են մեզ տպագիր կամ ձեռագիր վիճակում։ Այդ ժողովածուներից ժամանակագրական կարգով առաջինը վերաբերում է 1891 թվականին, երբ Կոմիտասը դեռևս էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանող էր։ Դա մեզ հայտնի զուտ գեղջկական երգեր պարունակող առաջին ժողովածուն է ընդհանրապես հայ իրականության մեջ։ Այդ ժողովածուն բաղկացած է 37 երգից, գրված է հայկական ձայնանիշներով, խնամքով ու մաքուր, առանձին ճշգրտությամբ արձանագրելով հնչերանգային և ռիթմական մանրամասնությունները։ Ժողովածուի երգերի մեծամասնությունը լիրիկական երգեր են, թեև հանդիպում են նաև աշխատանքային երգերի նմուշներ ևս, որոնք նույնպես լիրիկական բովանդակությամբ են (օր. «Բամբակ եմ ցաՀել»)։ Պարզ քառյակային երգերի կողքին այստեղ կան նաև ավելի ընդարձակ, իմպրովիզացիոն բնույթի երգեր, որոնցից հատկապես կարելի է նշել «Մշեցոց Բինդյոլը»։ Ժողովածուի մեջ դրված երգերի ընտրությունը կատարված է ճաշակով և վկայում է երիտասարդ Կոմիտասի կարողությունը՝ գտնել և արձանագրել այն երգերը, որոնք օժտված են գեղարվեստական անուրանալի հատկանիշներով և իսկական գեղջկական երգեր են իրենց հնչերանգային ու լադային անաղարտ հիմքով։

Ժամանակագրական կարգով Կոմիտասի երկրորդ ժողովածուն «Շար ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն է, որը բաղկացած է 25 երգից և լույս է տեսել Հովսեփ Ճանիկյանի «Հնություն Ակնա» արժեքավոր գրքի հետ միասին, որպես երաժշտական հավել-

ված[73]։ Շարի մեջ մտնող երգերը միաձայն երաժշտություն բարձրարժեք նմուշների թվին են պատկանում և իրենց արմատներով հասնում են մինչև հայ միջնադարյան գուսանական երաժշտական ստեղծագործությունը։ Ինչպես ցույց են տալիս Մ. Աբեղյանի բանասիրական ուսումնասիրությունները, այդ երգերն անցել են հարյուրամյակների միջով, վայելել են լայն ժողովրդականություն և այդ պատճառով էլ հարատևել ու հասել են մեր օրերը։ Ակնա երգերում կան հարսանեկան, օրորոցային, պանդուխտի, ողբի և այլ երգեր ու պարերգեր։ Դրանց մի զգալի մասը հետագայում մշակվել են Կոմիտասի կողմից, որպես մեներգեր ու խմբերգեր։ Ինչպես նախորդ, նույնպես և հաջորդ տարիներին կատարված կոմիտասյան ձայնագրությունների համեմատությամբ, այս ժողովածուն մի առանձին տեղ է գրավում իր ոճական առանձնահատկությունների շնորհիվ, թեև ունի ընդհանրություններ նաև գեղջկական երգային ստեղծագործության հետ։ Այդ ընդհանրություններն ավելի շատ նկատելի են լադային հիմքի և մեղեդու զարգացման սկզբունքի կիրառման ոլորտներում։ Ինչ վերաբերում է այդ երգերի ոճին, ապա դրանք միջնադարյան գուսանական և քաղաքային երգային մշակույթի ոճական կնիքն են կրում և ավելի մոտենում են հոգևոր ու աշխարհիկ տաղերին, քան գեղջկական երաժշտությանը։

Կոմիտասի ազգագրական ամենախոշոր ժողովածուն 1904 թվին Սպ. Մելիքյանի կողմից արտագրած և 1931 թվին հրատարակած ժողովածուն է, որը պարունակում է 255 երգ։ Վերջին տարիներս սփյուռքահայ կենտրոններից Երևան փոխադրված նյութերի մեջ գտնվեց այդ ժողովածուի կոմիտասյան ինքնագիրը, որը պարունակում է 368 երգ։ Ըստ երևույթին Կոմիտասը 1904 թվականից հետո շարունակել է այդ ժողովածուի լրացումը՝ ավելացնելով 113 երգ։ Այս ժողովածուն ոչ միայն Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության, այլև ամբողջ հայ ժողովրդական երաժշտության ամենաարժեքավոր ժողովածուն է։ Ինչպես ճիշտ կերպով բնորոշել է անվանի երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը, այս ժողովածուն հայ ժողովրդական երգի իսկական մի հանրագիտարան է, քանի որ նրա մեջ ամփոփված են հայ ժողովրդական, հատկապես գեղջկական երգի համարյա բոլոր ժանրերի ամենագեղարվեստական նմուշնե-

---

[73] «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն երկրորդ անգամ լույս է տեսել 1931 թվականին Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածու»-ի հետ, Սպ. Մելիքյանի փոխադրությամբ։

րը։ Այս հանգամանքը կարելի է հաստատել թե Կոմիտասի և թե նրանից հետո հանդես եկած հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության օրինակով, որոնց համար այդ ժողովածուն ծառայել է որպես երաժշտական թեմաների անսպառ աղբյուր։ Միաժամանակ այն հարուստ նյութ է պարունակում երաժշտական-տեսական հետազոտությունների համար։ Հայտնի է, որ Կոմիտասն այդ ժողովածուի և իր ձեռքի տակ ունեցած այլ ձայնագրությունների հիման վրա էր, որ սկսել էր հայ գեղջուկ երաժշտության բազմակողմանի ուսումնասիրությունը։ Այն ելակետային նշանակություն ունեցավ նաև խոշոր երաժշտագետ-տեսաբան պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի համար, երբ նա գրում էր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» մեծարժեք ուսումնասիրությունը։

Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածուի» երկրորդ գիրքը, որի մեջ ընդգրկված են 1891 թ. առաջին ժողովածուն, 1913 թվականի ծոցատետրի 60 երգը և մի քանի այլ երգերի գրառումներ, ընդհանուր քանակով 108 երգ, կազմված ու հրատարակված է երաժշտագետ-կոմպոզիտոր Մ. Աղայանի կողմից և լույս է տեսել 1949 թվականին։ Այս ժողովածուն զգալի չափով լրացնում է Կոմիտասի կատարած ձայնագրությունների մեզ հայտնի ֆոնդը։ 1891 թ. ժողովածուի 37 երգի մասին մենք վերն արդեն խոսեցինք։ Ինչ վերաբերում է 1913 թվականի ծոցատետրին, ապա այնտեղ գրանցված են Հայաստանի շրջաններում իր վերջին այցելության ժամանակ ձայնագրած երգերը։ Եվ չնայած այն բանին, որ դա սևագիր ժողովածու է և չի հանդիսանում հատուկ ընտրությամբ ու հատուկ նպատակներով կազմված ժողովածու, այնուամենայնիվ, այն աչքի է ընկնում ձայնագրությունների բացառիկ ճշգրտությամբ ու սպառիչ պատկերացում է տալիս երգերի մեղեդիների կառուցվածքի, խոսքի, վայրի, տեմպերի և այլ կողմերի մասին։ Այս ծոցատետրի երգերը գերազանցապես կենցաղային-լիրիկական բնույթի են։ Դրանց մեծ մասը պարերգեր են և պատկանում են այդ տեսակի երգերի լավագույն նմուշների թվին։ Մյուս ժողովածուների համեմատությամբ այս ժողովածուն ունի մի կարևոր առավելություն։ Դա այն է, որ ձայնագրված լինելով Արարատյան դաշտավայրի գյուղերում, այն էլ մի այցելության ընթացքում, նրանք հնարավորություն են ընձեռում ուսումնասիրողին կազմել ամբողջական պատկերացում տվյալ շրջանի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մասին։ Բացի այդ, այս երգերից մի քանիսը հանդիսանում են նախորդ ժողովածուի երգերի տարբերակները և կա-

րելի է դրանց հիման վրա տեսնել, թե մեկ տասնամյակի ընթացքում երգերի մեջ եղած փոփոխություններն ի՞նչ պատկեր ունեն և ի՞նչ ուղղությամբ են ընթացել։

Կոմիտասյան առավել կարևոր ժողովածուներից է նաև 238 երգից բաղկացած ձեռագիր ժողովածուն, որը նույնպես սիլիստրահայ կենտրոններից Հայաստան փոխադրված նյութերից է և մինչև վերջերս անհայտ էր երաժշտական հասարակայնությանը[74]։ Ինչպես նախորդ ժողովածուները, նույնպես և այս ժողովածուն հայկական ձայնանիշներով է, բայց ի տարբերություն նախորդների, յուրաքանչյուր երգի աջ լուսանցքում եվրոպական նոտագրությամբ տրված է տվյալ երգի ռիթմական կմախքն ու տակտաբաժանումը, հավանաբար կատարված ժողովրդական երգերի ռիթմի ու չափերի ուսումնասիրության նպատակով։ Այդ հանգամանքն էլ ըստ երևույթին կանխորոշել է ժողովածուի բնույթը։ Կոմիտասը նպատակ չի հետապնդել տալ հայ ժողովրդական (գեղջկական) երաժշտության թեմատիկայի ու ժանրերի բազմազանությունը։ Ժողովածուի մեջ զետեղված երգերի մոտ 80 տոկոսը կազմում են լիրիկական բնույթի երգերն ու պարերգերը (185)։ Այստեղ չկան աշխատանքային երգեր ու հոռովելներ, ինչպես և էպիկական բնույթի երգեր։ Շատ հետաքրքիր են հարսանեկան երգերը, թվով 12, որոնցից են «Մշո հարսանեկան», «Դուրս արի», «Գացեք բերեք», «Մեր թագվորն էր խաչ», «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտեր» և այլն, երգեր, որոնք մշակվել են և դարձել Կոմիտասի հարսանեկան սյուիտաների բաղկացուցիչ մասերը։ Այլ երգերի թվում կան նաև երգիծական ու կատակերգեր, ողբի մեկ նմուշ և այլ կենցաղային երգեր։ Թեմատիկայի տեսակետից հետաքրքիր են պանդխտության, զինվորագրության, և սղցիալական այլ հարցեր շոշափող երգերը, որոնցից են, օրինակ, «Որդին ասաց», «Մայրիկ ես գնում եմ», «Յարոտ եմ, զինվոր կերթաս՝ կարոտ եմ», «Ղարիբ եմ, տեղս քար», «Ալագյազ», «Իգդիրու ճամփեն», «Վե, լե յամանո», «Հոլ արա, սարեր» և այլն։ Բացի այս, ժողովածուի մեջ տեղ են գտել նաև պատմական երգեր («Մելիքի ձինը», «Տիգրան աղի մատի օղը» և այլն), գուսանական երգեր (Ֆիզայի և Շերամ) և կենցաղային զուգերգ-երկխոսություններ (մոր և աղջկա միջև) և այլն։

---

[74] Ներկա ժողովածուի առաջին նկարագրությունը տրված է Ռ. Աբայանի «Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ» հոդվածում։ ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտություններ), 1953, № 6, էջ 79—88։

Այսպիսով, չնայած լիրիկական երգերի գերակշռությանը, ներկա ժողովածուն պարունակում է բազմազան տիպի երգեր և հանդիսանում է կարևոր լրացում Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության: Կարևոր առավելություն է և այն, որ 95 երգի տակ նշված է դրանց ձայնագրման վայրը, մի բան, որ հնարավորություն է ստեղծում երգերի բարբառային առանձնահատկությունների ուսումնասիրության համար, որին այնքան կարևորություն էր տալիս Կոմիտասը: Բացի այս, ժողովածուի մեջ տեղ են գտել նախորդ ժողովածուների շատ երգերի նոր տարբերակներ, որոնք մեծ հնարավորություններ են ստեղծում համեմատական ուսումնասիրությունների համար:

Կոմիտասի ձայնագրած ժողովրդական երգերի մի փոքրիկ ժողովածու էլ գտնվել է պոլսաբնակ կոմպոզիտոր-դաշնակահարուհի Գոհարիկ Ղազարոսյանի մոտ: Այն բաղկացած է 70 երգից, որոնցից 20-ը նա մշակել է որպես մեներգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ և հրատարակել Անթիլիասում: Դատելով մշակված այդ երգերից, դժվար չէ տեսնել, որ դրանք էլ հայ գեղջկական, մեծ մասամբ լիրիկական բովանդակությամբ երգեր են: Դժբախտաբար մյուս 50 երգերի մասին մենք որևէ տեղեկություն չունենք, որովհետև դրանք մինչև այժմ իրենց տեղը չեն գտել Կոմիտասի վերը նկարագրված արժեքավոր ժողովածուների կողքին՝ Կոմիտասի Երևանյան ձեռագիր արխիվում և ոչ էլ հրատարակված են որպես մշակումներ: Ջափազանց կարևոր են նաև հարսանեկան երգերի երկու փոքրիկ ձեռագիր ժողովածուները, որոնք գտնվում են Կոմիտասի արխիվում և պարունակում են 30-ից ավելի երգեր: Դրանց մի մասը մշակված է Կոմիտասի կողմից, իսկ մյուս մասը մնացել է չօգտագործված:

Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում հայ հոգևոր երգերի ձայնագրությունները, ինչպես և Հարևան ժողովուրդների ժողովրդական երգերի ձայնագրությունները: Սրանցից առաջինի՝ հոգևոր երգերի մեջ մենք հանդիպում ենք ամբողջ պատարագը, շարականներ, տաղեր, մեղեդիներ և ալելուաներ, որոնք կազմում են հայկական երաժշտության շատ կարևոր բաղկացուցիչ մասը և ունեն գեղարվեստական անառարկելի արժեք: Բավական է հիշատակել «Տիրամայրը», «Աչքն ծով», «Հավիկ» և այլ տաղեր, որպեսզի գաղափար կազմենք կոմիտասյան ձայնագրությունների այդ հատվածի վերաբերյալ:

Ինչ վերաբերում է Հարևան ժողովուրդների երգերի ձայնա-

գրություններին, ապա այստեղ մենք հանդիպում ենք քրդական, թուրքական, հունական, պարսկական և այլ երգերի ձայնագրություններին։ Կոմիտասն այդ ձայնագրությունները կատարում էր հատուկ նպատակով։ Նա իր առջև խնդիր էր դրել պարզել հայ և թվարկված հարևան ժողովուրդների երաժշտական փոխազդեցությունները։ Իսկ դրա համար անհրաժեշտ էր կատարել համեմատական ուսումնասիրություններ՝ ձեռքի տակ ունենալով ոչ միայն հայ, այլև թվարկված ժողովուրդների երաժշտության նմուշները, համեմատել դրանք իրար հետ, գտնել հարազատն ու օտարամուտը և այդպիսով սկիզբ դնել այդ շատ կարևոր պրոբլեմի լուծմանը։ Դրժբախտաբար Կոմիտասը չհասցրեց իրագործել իր այդ նպատակադրումը և առաջվա նման այդ դժվարին պրոբլեմը մնում է օրակարգում ու սպասում իր ուսումնասիրողներին։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն ձայնագրությունները, որոնք ցրված են Կոմիտասի երաժշտագիտական հոդվածներում և ուսումնասիրություններում և որոնք չեն մտել վերը բնութագրված ազգագրական ժողովածուների մեջ, ապա կարելի է ընդհանուր պատկերացում կազմել Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության մասին։ Դա վերին աստիճանի հետաքրքիր, գիտական ու գեղարվեստական մեծ արժեք ներկայացնող մի ժառանգություն է, որը կազմում է հայ երաժշտական ազգագրության հիմքը։ Եվ եթե Կոմիտասը ուրիշ որևէ բնագավառում չգործադրեր իր արտակարգ ընդունակությունները և հանդես գար միայն ազգագրական ժառանգությամբ, ապա դա միանգամայն բավական էր, որպեսզի նա պատվավոր տեղ գրավեր ոչ միայն հայ մշակույթի ու երաժշտական ազգագրության, այլև համաշխարհային երաժշտության պատմության մեջ։ Նա առաջինն էր, որ հայ ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման, դասակարգման, ուսումնասիրության և համաշխարհային երաժշտական հասարակության ներկայացնելու գործում կատարեց շատ խոշոր ներդրում և որպես այդպիսին հայ երաժշտությունը ճանաչելի դարձրեց բոլորի համար։

Կոմիտասին այնպես էլ չհաջողվեց հրատարակել որևէ ազգագրական ժողովածու, թեև, ինչպես վերը տեսանք, դեռ 1904 թվին նա արդեն ուներ պատրաստի ժողովածու, որը և տրամադրել էր իր աշակերտ Սպ. Մելիքյանին՝ արտագրելու և իր հետ Բեռլին տանելու նպատակով։ Հայտնի է, որ նա «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի հիսնյակների մեջ ընդգրկված բոլոր երգերի մեղեդիները ձայնագրել էր և մտադիր էր հրատարակել, բայց հնա-

յավորություն չունեցավ։ Բացի այդ, նա ֆրանսիացի երաժշտագետ Պիեր Օբրիի առաջարկով սկսեց կազմել 100 երգից բաղկացած ազդագրական ժողովածու, բայց նրա հետ համաձայնության չգալով հրատարակության պայմանների հարցում, իր այդ կարևոր նախաձեռնությունը թողեց անկատար[75]։ Այս նախաձեռնության միակ արդյունքը «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» տպագրված ուսումնասիրությունն է[76], որը պատկանում է Կոմիտասի երաժշտագիտական կարևորագույն գործերի թվին և ցույց է տալիս, թե որքան ընդարձակությամբ ու խորությամբ էր նա սկսել հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությունը։

4. ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Կոմիտասը չէր բավարարվում ժողովրդական երգը լոկ գրանցելով։ Նրան հետաքրքրում էին նաև այն հարցերը, թե ինչպե՞ս և ի՞նչ պայմաններում է ժողովուրդը հորինում իր երգերը և դրանից հետո էլ բանավոր կերպով տարածվելու ընթացքում ի՞նչ փոփոխությունների են ենթարկվում դրանք, ինչպե՞ս են կոկվում ու հղկվում, դառնալով երգային ստեղծագործության կատարյալ նմուշներ։ Այս տեսակետից բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Կոմիտասի «Հայ գեղջուկ երաժշտություն», «Լոռու գութաններգը վարդաբլուր գյուղի ոճով» և «Մի թուրքիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա» ուսումնասիրությունները։

Տարբեր առիթներով վերն արդեն անդրադարձել ենք հայ գեղջուկ երաժշտության ուսումնասիրության հետ կապված շատ հարցերի։ Այժմ անհրաժեշտ ենք համարում տալ ամփոփ գաղափար այն մասին, թե ի՞նչ արդյունքների հասավ Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններով։

---

[75] *Կոմիտասի ազգագրական երգերի ժողովածուները լույս են տեսել միայն սովետական իշխանության տարիներին, առաջինը՝ 1931 թ., Սպ. Մելիքյանի, իսկ երկրորդը՝ 1949 թ., Մ. Աղայանի փոխադրությամբ (հայկական նոտաներից եվրոպականի), առաջաբանով ու ծանոթագրություններով։ Երկու ժողովածուն միասին պարունակում են 386 երգ։*

[76] *Տե՛ս* Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 15—44 և 1939 թվականին առանձին հրատարակությամբ, որպես գրքույկ։ Այս վերջինը նախապես լույս է տեսել Ա. Ջոպանյանի հրատարակած «Անահիտ» հանդեսում, Փարիզ, 1907, № 3—5, էջ 70—73, № 6—9, էջ 127—130։ Տե՛ս նաև «Անահիտ», Փարիզ, 1935, № 6, էջ 27—29, 1936, № 1—2, էջ 41—48, № 4, էջ 1—22։*

Կոմիտասի ուսումնասիրություններն ընդգրկում են հայ ժողովրդական երգաստեղծության և կատարողական արվեստի բոլոր կողմերը, հետևապես կոմպլեքսային բնույթի են։ Տասնյակ տարիներ շրջելով գյուղից-գյուղ, շրջանից-շրջան, Կոմիտասն ականատես է եղել ժողովրդական երգերի ստեղծման, կատարման, տարածման ու աստիճանական հղկման պրոցեսներին։ Եվ այդ ամենը նա արտացոլել է իր ուսումնասիրություններում։ Կոմիտասին հետաքրքրել են հայ ժողովրդական երգերի հետ կապված բազմաթիվ ու բազմատեսակ հարցեր՝ թեմատիկան, բովանդակությունը, ժանրը, լադային հիմքը, ձևակառուցումը, հնչերանգը, ռիթմը, չափը, տեմպը, կատարման առանձնահատկությունները, լեզուն, ազգային հնչյունը, բարբառային տարբերությունները և այլն։ Այս բոլոր հարցերն էլ այս կամ այն չափով դարձել են ուսումնասիրության առարկա։ Դժբախտաբար նրա ուսումնասիրությունները, թեև լայն ընդգրկումով ու մեծ խորությամբ սկսված, մնացել են որպես սևագիր նշումներ և ավարտի չեն հասցված։ Այդպիսի ձեռագրերից է, օրինակ, «Մի թուրքիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա», որի առանձին հատվածները մենք հրապարակել ենք դեռևս 1955-ին[77]։ Իր ամբողջության մեջ այն «Մի լիակատար նյութ է հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության» (Կոմիտասի խոսքերն են) վերաբերյալ։ Իր նպատակադրումն ավելի պարզ կերպով նա ձևակերպել է հետևյալ խոսքերով. «Այս աշխատությամբ տալիս ենք հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության պատկերը»[78]։

Կոմիտասի վերը նշված սևագիր տետրի ու թերթիկների մեջ պահպանվել է այն պլանը, որով առաջնորդվում էր նա՝ իրագործելով լայնորեն մտածված իր այս ուսումնասիրությունը։ Ավելի կոնկրետ պատկերացում տալու համար բերենք այն ամբողջությամբ.

Երգական երաժշտություն

Արևմտյան և արևելյան եղանակներ
Երգերի տեսակներ
Հասակի և սեռի հատուկ երգեր
Մարդկային ձայների տեսակները

---

[77] Տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1955, № 5, էջ 44—49։

[78] Նույն սևագիր տետրից։

Նվագական երաժշտություն

Նվագարաններ
Սրինգ
Հովվական Նվագներ
Պարկապզուկ
Նվագուրդ
Մենանվագ

Նվագերգական երաժշտություն

Տեսակները
Ձայնաոություն

Ժողովրդական եղանակների ծավալումը և ազդեցությունը
Մխական դպրոցի դերը Գևորգ Դ. և Մակար Ա. կաթողիկոսների օրով.
Գուսաններ

Երգաստեղծություն

Ժողովրդական երգի հեղինակը
Ժողովուրդն ինչպես է խաղ կապում
Անհատի երգաստեղծություն
Եղանակի ձևափոխություն
Ժողովրդական եղանակների բարբառները
Ժողովրդական եղանակների կյանքը

Երգեցողություն

Գյուղացու երգական կարողությունը
Երգ սովորելու և ասելու տեղ ու ժամանակ
Գյուղական երգեցողության տեսակները
Բազմաձայնության հետք։

Ա. ՈԳԻ

ա. Ա մ ա ն ա կ

ա) Տևողություն

1. Կանոնավոր (շունչ և տևում)
2. Անկանոն
3. Synkop *և այլն. կտրուկ շունչ*

բ) Արագություն

բ Տ ա ղ ա չ ա փ ո ւ թ յ ո ւ ն

ա) Վանկ (առոգանության բոլոր նշանների տևողությունը)

1. Ջույգ, կենտ
2. Լրիվ, թերի
3. Կանոնավոր, անկանոն
4. Պարզ, բարդ

բ) Ոտք

1. Ձույդ, կենտ (անուններով՝ ավարտեղ, ստեղն և այլն)
2. Լրիվ, թերի
3. Կանոնավոր, անկանոն
4. Պարզ, բարդ

դ) Անդամ (ոտք)

դ) Տող

ե) Պարբերություն (մաս) (ա, բ, գ և այլն)

զ) Խաղ

Բ. ՈԼՈՐԱԿ

ա) Նեղտադրություն
1. Բառի
2. Մտքի
3. Հարցի
4. Բացականչություն (բարկություն, զայրույթ, հրաման),
5. Ստորակետի
6. Բութի
7. Միջակետի
8. Վերջակետի
9. Երկաթի
10. Հարցականի (շեշտ, ծաղրական, զվարճական և այլն)

բ) Նեղտադրություն (տառով, տեղով և ձայնով)
1. Ոտքերի
2. Վերը հիշված (ա) բոլոր կետերի

Գ. ԳՈՒՅՆ (Akcent)

ա) Ազգային հնչյուն
1. Աղջիկների
2. Տղաների
3. Շունչ (շնչառութ.)

բ) Ազգային եղևէշ
1. Գեղ (ընդհարներ)
2. Կտրուկ խաղ չկա
3. Շունչ (շնչառութ.)

Բնրլած այս պլանի վրա պետք է ավելացնել նաև «Թուղթիկ ակնարկի» հետևյալ հատվածների վերնագրերը, ապա կստանանք ավելի լրիվ պատկեր։

Ներածություն
Դպրոց
Ժողովրդական երաժշտության տեսակները
Երգաստեղծություն
Զարգացում եղանակների
Զայնաշար զանազան եղանակների
Զայնառություն
Յոթնավոր և քառունակ
Քառունակ

Կրկնակ
Տեղություն
Խաղաչափություն
Ջափ-արագություն
Վանկ
Ոտք
Հնչյուն
Ազգային հնչյուն
Երգեցողության դեղարվեստական արտահայտությունը
Ազգային ժողովրդական երաժշտության ոգին
Երգելու ազգային ոճը

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, այս պլանի առանձին բաժիններ Կոմիտասը գրել և հրատարակել է[79]. կարևոր հատվածներից մի քանիսը գտնում ենք «Մի թուղթիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերա» տետրում, իսկ տաղաչափության վերաբերյալ գլուխներն, ըստ երևույթին, չի հասցրել շարադրել։ Թեև ինքը «Թուղթիկ ակնարկ» է անվանել, սակայն, դատելով այս պլանից, Կոմիտասն ամենևին էլ մտադիր չէր սահմանափակվել թուղթիկ ակնարկով և մտադիր էր ժողովրդական երգն ուսումնասիրել բազմակողմանիորեն թե որպես գրական-բանաստեղծական և թե որպես երաժշտական ստեղծագործություն։ Նրա նպատակն էր տալ սպառիչ բնութագրություն հայ ժողովրդական երաժշտության լադային, հնչերանգային, մետրո-ռիթմական, ձևակառուցման և այլ առանձնահատկությունների, ինչպես և գաղափարական բովանդակության ու կատարողական արվեստի հարցերին։ Հատուկ տեղ հատկացնելով ազգային ոճի, վոկալ ու գործիքային երաժշտության, բնական ու արվեստական երգեցողության և այլ հարցերի ուսումնասիրությանը, Կոմիտասը դրանով իսկ ընդգծում էր իր նպատակադրումը՝ գտնել և ընդգծել հայ ազգային երաժշտության առանձնահատուկ գծերը, դրանց վրա դարձնել հայ և օտարազգի կոմպոզիտորների ու երաժշտագետների ուշադրությունը և ուղի հարթել ազգային երաժշտության հետագա զարգացման համար։ Կարևոր է և այն, որ Կոմիտասն իր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս չի թողել նաև հայ գուսանական երաժշտությունը, թեև համառոտակի անդրադարձել է երաժշտական ստեղծագործության այդ բաղկացուցիչ մասին և արել արժեքավոր դիտողություններ։

---

[79] Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 15—44։

Իսկ ի՞նչ էր հասկանում Կոմիտասը «ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն» տերմինի տակ։ Իր նամակներից մեկում, գրված 1906 թ. օգոստոսի 17-ին, Կոմիտասն անդրադառնալով այս հարցին, գրում է.

«Աշխատության վերնագիրը դիտմամբ «Հայ գեղջուկ երաժըշտություն» դրի, որովհետև քաղաքացիք ոչ մի ժողովրդական երգ չեն ստեղծել, իսկ ժողովրդական բառը շատ ընդհանուր է և ընդգրկում է բոլորին, այնինչ այս երգերը հատկապես գեղջուկի ստեղծագործություններն են, իսկ աշխատության մեջ ժողովրդական բառը գործածել եմ, որովհետև գրագետներն ու կրթված դասակարգը սովորել է այդ անունը տալ, մանավանդ, երբ երգի հետն (է) միացած, գյուղական ժողովրդին»[80]։

Այսպիսով, թեև ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն ասելով Կոմիտասն իրոք հասկացել է ամբողջ ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործությունը, բայց քանի որ ժխտել է քաղաքացիների կողմից ժողովրդական երգերի ստեղծման փաստը, հետևապես դուրս է գալիս, որ ժողովրդական երգ ասելով հասկացել է միայն գեղջուկ երգը։ Իհարկե չի կարելի սրա հետ համաձայնվել։ Գեղջուկ երգը, ճիշտ է, հանդիսանում է հայ ժողովրդական երաժշտության առաջատար ու հարուստ մասը, բայց և այնպես դրանով չի բացատրվում քաղաքային ժողովրդական երգերի գոյությունը, երգեր, որոնք գոյություն ունեն միջնադարից սկսած և առանձին թափով զարգացան 19-րդ դարի երկրորդ կեսում և 20-րդ դարի սկզբում։ Ու թեև հայ քաղաքային ժողովրդական երգը մինչև այժմ էլ ինչպես հարկն է չի հավաքվել և չի ուսումնասիրվել, այդ ամենևին էլ հիմք չի տալիս նրա գոյությունը ժխտելու համար։ Բավական է հիշատակել այդ երգերից մի քանիսը, որոնք անխտիր բոլոր ձեռագիր ու տպագիր երգարաններում կարելի է գտնել, որպեսզի համոզվենք այդ բանում։ Այդ երգերն են՝ «Սիրուհիս քեզ համար», «Աղջիկ դու սիրուն», «Համեստ աղջիկ», «Մայր Արաքսի ափերով», «Ես լսեցի», «Ոլոր-մոլոր Քուռն էր գալիս», «Մանիր, մանիր», «Որսկան ախպեր» և այլն։ Այդ երգերից շատերը ոչ միայն ձայնագրվել, այլև մշակվել են Կոմիտասի կողմից։

Այժմ մի քանի խոսք գեղջուկ երաժշտության մասին։ Կոմիտասն այն բաժանում է երեք տեսակի. Ա. բառ ասել, Բ. խաղ ասել, և Գ. խաղ կանչել։

---

[80] Նամակ Ա. Ջոպանյանին, գրված 1906 թ. օգոստոսի 17-ին, Բեռլինից։ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1958, № 1, էջ 254։

Ի՞նչ է նշանակում «բառ ասել»։ «Բառ ասել կնշանակե բառ առ բառ ասել, հատիկ, հատիկ հնչել, եղանակավոր պատմել. համազոր հնոց վեպ ասել իմաստին։ Հիրավի, այս կարգի երաժշտական գրականության նյութն է, բացառապես, հին և նոր ժողովրդական անգիր վիպասանությունը»։ Այսպես է բնորոշում Կոմիտասը և ապա շարունակում է. «Այս ձևը կպարունակե հայ գեղջուկ երաժըշտության տարերքը, բառերի հնչական ելևէջը՝ ճիմնաձայն, շեշտ, և բութ, և տաղաչափության հիմունքները՝ վանկերի ամանակը՝ սուղ և երկար։ Բառ ասելու ելևէջն անկայուն է, իսկ ամանակը՝ հաստատուն»[81]։

«Խաղ ասել կը նշանակե խաղավոր, ոճավոր, ճոխ ասել՝ երգել, բառ ասելու եղանակավորումն է։ Այս ոճով կերգվեն գրեթե բոլոր տեսակ գեղջուկ երգերը և մեներգի բնույթ չունեցող վիպերգերը։ Խաղ ասելու ձայնաշարն ու տաղաչափությունը հարուստ է»[82]։

«Խաղ կանչել կը նշանակե խաղավոր, ոճավոր, ճոխ կանչել, բարձրաձայն ու գեղգեղելով երգել։

Խաղ կանչելը Խաղ ասելու ընդարձակ ձևն է։ Այս ոճով կերգվեն ըստ մեծի մասին, մեներգերը, որոնց ձայնելևէջներն առավել ընդարձակ սահման ու պտույտներ ունին, որպես դյուցազներգություննները, վիպերգությունները, անտունիները, ողբերը և այլն»[83]։

Կոմիտասի այս սահմանումները հայ գեղջուկ երգերի կատարմանը վերաբերվելով հանդերձ, ըստ էության գծագրում են նաև այդ երգերի երգաստեղծության առումով տարբեր տեսակների առանձնահատկությունները։ Այս իմաստով դրանք կրկնակի արժեք են ներկայացնում թե ստեղծագործության և թե կատարողական արվեստի տեսակետից։

Անդրադառնալով ժողովրդական երգերի եղանակներին, Կոմիտասը շարունակում է.

«Հայ եղանակներն ունին ճոխ, ինքնատիպ տրոհումներ և շեշտավորումներ, որոնք, չափածո լինելով հանդերձ, ազատ ու անկախ են, հակառակ արևմտյան երաժշտության, ուր հանգն ու շեշտը փոխադարձաբար կաշկանդված են։ Հայկական երաժշտական հանգն ու շեշտը միասին կը կենդանացնեն մի այնպիսի ձայնական

---

[81] «Կիլիկիա»—երգարան, Կոմիտասի առաջաբանը, Կ. Պոլիս, 1921, դասավորեց Հակոբ Սարգիսյան։

[82] Նույն տեղում։

[83] Նույն տեղում։

տեսարան, ուր առաջինը կը գծագրե հոգու ու սրտի հուզումներու տևողությունը համաչափ ու հանգավոր տրոհումներով, իսկ երկրորդը կը նկարե թափին ու եռանդը բազմատեսակ ու պերճ ձայնեբանգներով»[84]:

Ըստ իրենց կառուցվածքի, Կոմիտասը ժողովրդական երգերը բաժանում է հետևյալ տեսակների.

«Ա. Բուն երգ, որ կրկնակ չունի.

Բ. Բուն երգ և կրկնակ փոխ առ փոխ երգելի

Գ. Բուն երգ և կրկնակ տող առ տող ու փոխ առ փոխ երգելի և

Դ. Երկու զանազան երգեր, որոնք հարց ու պատասխան են, կամ որևէ ներքին հանգամանքով կապված, առաջին, երկրորդ և երրորդ ձևերով փոխադարձաբար հյուսվելով երգելի»[85]:

Ի՞նչ հիմնական տարբերություն է տեսնում Կոմիտասը բուն երգի և կրկնակի միջև. «Բուն երգը կընդգրկե եղանակի վիպականը, իսկ կրկնակը քնարականը, որ գեղջուկ երաժշտության ոգին է, ուստի բուն երգի եղանակն անոճ է, անպաճուճ ու պարզ է՝ նման խոսելուն, իսկ կրկնակինը՝ ոճավոր, զարդարուն և շարժուն:

Բուն երգի բանաստեղծությունը համեմված է պատկերավոր համեմատություններով, իսկ կրկնակինը գույնզգույն բացականչություններով: Առաջինը կբացատրե միտքը, երկրորդը կը թարգմանե զգացումները»[86]:

Հետևապես հայ ժողովրդական երգն իր մեջ մարմնավորում է ժողովրդի մտքերն ու զգացմունքները, հույզերն ու ապրումները: «Իր երգերն իր կյանքն են, զի իր ամբողջ կյանքը իր երգերու մեջն է ներշնչած» եզրափակում է Կոմիտասը:

Հայ գեղջուկ երգի բոլոր տեսակներն էլ ուսումնասիրված են Կոմիտասի կողմից: Նրա հետազոտություններում կարելի է հանդիպել աշխատանքային, ծիսական-հարսանեկան, վիպերգային, սիրային-լիրիկական, ղարիբության, ողբի և այլ տեսակի երգերի վերաբերյալ շատ արժեքավոր դիտողությունների: Սակայն իր վերլուծության խորությամբ առանձնապես փայլում է «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» ուսումնասիրությունը, որի մեջ Կոմիտասը տվել է գութաներգի բովանդակության, ինչպես և երաժշտության առանձնահատկությունների վերլուծությունը: Տալով նախ խոսքերի ու կրկնակների, ապա և ամբողջ եղանակի բոլոր

---

84 Նույն տեղում:

85 Նույն տեղում:

86 Նույն տեղում:

բաղկացուցիչ տարրերի նկարագրությունը, Կոմիտասը վերականգնում է գյուղացու աշխատանքի այդ կարևոր պրոցեսի ամբողջական պատկերը։ Հատկապես ուսումնասիրության եզրափակիչ հատվածում («վերջաբան») բանաստեղծական առանձին ոգեշնչվածությամբ ու պատկերավորությամբ Կոմիտասը վերստեղծել է գութանների կազմավորման պատկերը։

«Արևն արդեն թռել, ու գիշերն իր մութն է փռել. ցորեկը հանգել ու գիշերն է գործի կանգնել։ Երկու ծով դեմ դեմի են ծառացել՝ կապուտակն երկնային ու զվարթուն և սևուկն երկնային ու արթուն. լուսինն անցել է աստղերի գլուխը՝ հերկելու շարան ամպերը. երգում են տարուբեր հովերը, իսկ մաճկալն անցել է գութանավորների գլուխը՝ արթնցնելու պարարտ արտերը. նվագում են գլգլան առվակները։ Վերև երկինքն է շնչում, ստորև՝ երկիրը. վերն աշխատում են լուսինն ու աստղերը և հողմավար ամպերը, վարը՝ գութանն ու շինականը և գործավար եզները. վերև՝ կյանքն ու ստորև՝ ջանքը հուզում են միտքն ու սրտի լարերը։ Շունչ է առնում շինականը ու շունչ տալիս իր շուրջը։ Թև է առնում գութանն ու թև տալի մշակին, պատռում է արտը, դիզում հողակույտ ալիքներն աջ ու ձախ և ձևում ոսկի ակոսների շարը։ Հևում է, հեվում ամբողջ վարը և կրկում է գոմշուկը, և կանչում է դեղջուկը, և սուլում է սարի հովիկ, և փսփսում լեռան ծաղիկ, և գրլգրլում թոթով վտակ, իսկ գութանի ա՞կը՝ ճեծում, լալիս, ծլվլում, մղկտում, ճրոճռում, ու ճրլվստում է։ Շինական կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը ծնում են մեր գողտրիկ գութաններգը։

Շինականն այն կախարդ վարպետն է, որ կարդում է հարազատորեն բնությունը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա փչում է իր հզոր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնավորության էականով՝ ներքին և արտաքին լրիվ կյանքով և կնքում է բառերով ու եղանակով իր հարազատ զավակը՝ Գութաններգը»[87]։

Կոմիտասի այս ուսումնասիրությունը տեսական-վերլուծական աշխատանքի մի հազվագյուտ նմուշ է և ունի ուղեցույցի նշանակություն։

Հայ գեղջուկ երաժշտության հետ միասին Կոմիտասին հետաքրքրել են նաև գեղջուկ պարերը։ Մշտապես լինելով ժողովրդի մեջ, հատկապես ուխտագնացության, հարսանիքների և ժողովրդական այլ տոնախմբությունների ընթացքում նա մոտիկից ուսում-

[87] Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 98—99։

նասիրել էր հայ գեղջուկ խմբական պարերն ու մենապարերը և, ժամանակակիցների վկայությամբ, հիանալի կարողանում էր վերարտադրել այդ պարերի թե առնական ու խրոխտ և թե քնքուշ ու նազանի շարժումները։ Հայ իրականության մեջ Կոմիտասն առաջինն էր, որ այդ պարերը դարձրեց գիտական ուսումնասիրության նյութ և իր ուսումնասիրության արդյունքները ներկայացրեց միջազգային հասարակայնությանը։ Հայտնի է, որ նրա «Հայ գեղջուկ պարը» հոդվածը դեռ 1901 թվականին լույս է տեսել «Zeitschrift für Armenische Philologie» հանդեսի առաջին հատորում և արժանացել մասնագետների լուրջ ուշադրությանը։ «Պարն արտահայտում է յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ բարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը, որովհետև, թեպետ մարդը պարում է ազատ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամա մատնում են ներքինը»[88],—ասում է Կոմիտասը։ Պարն ամբողջապես ենթակա է շեշտի, հանգի և եղանակի օրենքներին։ Դրանք պարի ներքին բովանդակության անփոփոխ տարրերն են և գոյություն ունեն բոլոր ազգերի մոտ, բայց «արտահայտության աստիճանը կախում ունի ազգային խառնվածքից և քաղաքակրթությունից. իսկ այդ երկուսը՝ ժողովրդի ամբողջ ներքին և արտաքին վիճակից»[89]։ Հայ գեղջուկ պարի բնորոշ հատկությունները բացահայտելու նպատակով նա քննում է զանազան զգացմունքներ արտահայտող շարժումները։ Այդ շարժումների տեսակներից նա բերում է՝ ղարնել, խփել, քայլել, սահել, շորորել, ծածանել, ճոճել, շրջանել, կռանել և բռնել։ Շարժման ուղղություններից՝ առաջ, հետ, վեր, վար, աջ, ձախ, թեք, տեղնուտեղը։ Շարժումների չափը՝ ծանր, չափավոր, զվարթ, դանդաղելով, շտապելով, և շարժումների բնավորությունը՝ վստահ, ազատ, միամիտ, քնքուշ, նուրբ, վեհ, եռանդուն, լուրջ, համեստ, վայելուչ։ Պարի շարժումները դասավորում է մի քանի խմբերի՝ ազդրի և ոտքի, բազկի և դաստակի, իրանի և գլխի շարժումների և նկարագրում դրանցից յուրաքանչյուրը։ Իբրև ընդհանուր եզրակացություն Կոմիտասը գրում է. «Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթեցնող շարժումներ չունի, և զգացումներն արտահայտվում են ոչ թե մեղկ, մոլի, կատաղի, հրապուրիչ և այլն շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցով։ Պարերգերի սովորական բովանդակությունն է՝ կարոտ ու գովք, ծաղր

---

[88] Նույն տեղում, էջ 51։

[89] Նույն տեղում, էջ 52։

ու զավեշտ՝ սիրո շուրջը՝ բնական, գողտրիկ համեմատություններով համեմված»[90]։

«Հայոց ազգային պարերը խմբական են»,—գրում է Կոմիտասը։ Եվ իրոք կանոն այդ պարերի ժամանակ նվագարաններ չեն օգտագործվում, քանի որ երգելով են պարում։ Իհարկե կան նաև մենապարեր, զույգ պարեր և այլն, ինչպես և շուրջպարեր, որոնք կատարվում են նվագարանների (հատկապես զուռնա-դհոլի) նվագի տակ։ Նվագարաններով պարելն ավելի շատ տարածված է քաղաքներում ու քաղաքամերձ գյուղերում։ Հայերի մեջ տարածված են նաև հարևան ժողովուրդների (հատկապես կովկասյան) պարերը, ինչպես և եվրոպական տարբեր տեսակի պարեր։

Հայ գեղջուկ պարերի տարածումը կատարվում է մեծ արագությամբ։ Այս բանում զգալի դեր են կատարում ուխտագնացությունները, հարսանիքները և վիճակահանության տոնախմբությունները։ Իրար հետ մրցելով, տարբեր շրջաններից եկած երիտասարդները ցուցադրում են իրենց պարերը և այդպիսով տարածում դրանք՝ ընդունելով և իրենց հետ հեռավոր շրջաններ տանելով նոր պարերը։

Կոմիտասը պարերը բաժանում է երկու մեծ խմբի. ուրախական և տխրական։ Տխրական պարերի շարքը նա դասում է այն պարերը, որոնք մեր նախնիների կողմից կատարվում էին թաղման արարողության ընթացքում։ Իսկ ուրախական պարերը կատարվում են ժողովրդական տոնախմբությունների, հարսանիքների, խընջույքների և ժողովրդական ու ընտանեկան այլ հավաքույթների ընթացքում։

«Մարդ մը, ազգ մը որքան զարգանա, նույնչափով զարգացած երևան կուգան պարն ալ, նվագն ալ, ինչպես նախնական թմբուկը օպերայի մեջ դարձած է ամեն ձայն զգացնող գործիքը»[91]։ «Հեթանոսներն,—ասում է Կոմիտասը,—երկու գլխավոր պարեր ունեին—հոգևոր ու ժողովրդական։ Մեհենական շատ հոգևոր արարողություններ ու պարեր փոխանցեր ենք քրիստոնեությանը» (Հեթանոսական զոհաբերության հետ կապված օրհնանքը, որը կատարվում է ձախ ու աջ երթուդարձով, եկեղեցում քշոցի, բուրվառի և ծնծղաների գործածությունը պատարագի արարողության ընթացքում և այլն)։ Այս վերջինը նա անվանում է «Մեր ազգային վայրենիի կյանքին արձագանքները»։ Ինչ վերաբերում է ժողովրդական

---

[90] Նույն տեղում, էջ 52—53։

[91] Նույն տեղում, էջ 64։

պարերին, ասպա դրանք ապրում են ժողովրդի կենցաղում հեթանոսական օրերից մինչև այժմ, մինչդեռ ֆրանսիացիների ու գերմանացիների մեջ վերացել են։

Կոմիտասը գտնում է, որ երգեցողությունը, պարը, արվեստի մյուս ճյուղերը, խոշոր նշանակություն ունեն մանուկ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործում։ Միայն անհրաժեշտ է զգուշավորություն ու երկյուղածություն, մանուկին մատչելի ձևերով կազմակերպել նրա գեղարվեստական դաստիարակությունը։

Կոմիտասը փաստորեն միակ հայ կոմպոզիտորն էր, որ գիտական հիմնավորվածությամբ ու բազմակողմանիորեն վեր հանեց հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունները և դրա վրա կառուցեց իր երաժշտական ստեղծագործությունը՝ գործնականորեն լուծելով հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության ազգային ոճի ձևավորման կարևոր խնդիրները։

Հայ ժողովրդական երաժշտության հետ զուգահեռաբար Կոմիտասը մշտապես զբաղվել է նաև հոգևոր երաժշտության ուսումնասիրությամբ։ Այս կապակցությամբ նույնպես Կոմիտասին զբաղեցրել են բազմաթիվ հարցեր։ Դեռ ուսանողական տարիներից էջմիածնի Մայր տաճարի Մատենադարանում ծանոթանալով խաչգրքերին, տաղարաններին, գանձարաններին ու երգարաններին, Կոմիտասն աշխատել է գտնել և վեր հանել հայ հոգևոր երաժշտության տարբեր ձևերը, պարզել դրանց ծագումն ու զարգացումը։ Այդ աշխատանքի արդյունքն է «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածը, որը Կոմիտասի անդրանիկ հոդվածն է և լույս է տեսել էջմիածնի «Արարատ» հանդեսում (1894)։ Այս հոդվածում թեև շատ հարցեր են շոշափված (հոգևոր երգերի ձևն ու բովանդակությունը, տաղեր, գանձեր, ավետիսներ, շարականների ձևն ու բովանդակությունը, շարականի և հոգևոր երգերի եղանակները, մանրուսումն, մանրուսման եղանակները, «Ցաղագս ձայնից թե ուստի գտան» և այլն), բայց հարցերի մեծ մասը տրված է տրադիցիոն բացատրությամբ և դեռևս չի զգացվում Կոմիտաս-հետազոտողի խորաթափանց մտքի թռիչքը։ Այս հոդվածն արժեքավոր է իր պարունակած փաստական նյութով, որը հավաքված է Մատենադարանի ձեռագրերից և ունի ճանաչողական նշանակություն։ Սակայն նրա մեջ կան տեսակետներ, որոնք ավելի ուշ ժխտված են իր իսկ կողմից։ Հատկապես հատկանշական է հոդվածի վերջում բերված միտքը. «Մենք արևելյան ազգ գոլով, մեր եղանակները ևս արևել-

յան բազմաճյուղ եղանակներից են և մեծ առնչություն ունին»[92]։ Ընդամենը մի քանի տարի անց, Եկմալյանի Պատարագի գրախոսության մեջ Կոմիտասը, հակադրվելով Եկմալյանին, վճռականորեն հայտարարում է. «Թող ներվի այստեղ և եթ շեշտել, որ մեր երաժշտությունն էլ յուր ամբողջ ոգովն ու ոճով նույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ-արաբացին. բայց ոչ պարսիկ-արաբականը մերն է, և ոչ էլ մերը նորա մի մասն է. այլ խնդիր է, թե նոցա ազդեցությանն է ենթարկվել»[93]։ Այս երկու մտքերը համեմատելով միմյանց, դժվար չէ տեսնել դրանց միջև եղած տարբերությունը, որն ավելի գիտականորեն պիտի հաստատվի Կոմիտասի մի այլ հոդվածում՝ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն», որին կանդրադառնանք քիչ ավելի ուշ։

Հայ հոգևոր երաժշտության վերաբերյալ Կոմիտասի հոդվածներից մեկը նվիրված է Բաբա Համբարձում Լիմոնջյանին և նրա ստեղծած հայկական ձայնագրության պատմությանը։ Անավարտ մնացած այս հոդվածում Կոմիտասը նպատակ էր դրել վերաստեղծել հայ հոգևոր երաժշտության ձայնագրության ուղղությամբ 19-րդ դարի ընթացքում կատարված աշխատանքի ընդհանուր պատկերը։

Առավել կարևոր և սկզբունքային նշանակություն ուներ Կոմիտասի հոդվածը Եկմալյանի Պատարագի մասին, որին մենք անդրադարձանք Եկմալյանին նվիրված գլխում։ Միայն կցանկանայինք ընդգծել, որ այս հոդվածը վկայում է Կոմիտասի բացառիկ ու խորն իմացությունը հայ հոգևոր երաժշտության հարստությունների և նրա երաժշտական-տեսական եզրակացությունների գիտական լուրջ հիմնավորվածությունը։

Կարևոր է նաև «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» հոդվածը[94], որի մեջ Կոմիտասը նորից անդրադարձել է հայկական երաժշտության լադային սիստեմի հարցին և հիմնավորել է տետրախորդների համակցության առկայությունը հայ երաժշտության մեջ։ Այս հարցի մասին նույնպես մենք վերը առիթ ունեցանք խոսելու և հարկ չենք համարում կրկնել։ Այստեղ Կոմիտասը մանրամասնորեն

---

92 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 125։

93 Նույն տեղում, էջ 139—140։

94 Առաջին անգամ լույս է տեսել 1899թ. գերմանական "Sammelbände der Internationalen Musik—gesellschaft„ հանդեսում, ապա կրճատումներով՝ Վ. Կորգանովի „Кавказская музыка" ժողովածուի մեջ, իսկ հայերենը՝ «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 153—164։

կանգ է առել սաղմոսերգության տեսակների՝ սաղմոսասացության և թվերգության վրա, տվել է փոխի ու քարոզի բնութագրությունը և ավելի հանգամանորեն շարադրել տեղության, առոգանության և տրոհության նշանների գործածությունը հայոց լեզվի և հայ հոգևոր երաժշտության մեջ։ Յուրաքանչյուր նշանի համար բերելով երաժշտական համապատասխան օրինակներ և ցույց տալով նրանց դերը նախադասության մեջ, Կոմիտասը եզրակացնում է.

«Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ յուրաքանչյուր նշան համապատասխանում է գլխավոր քառալարի մի որոշ աստիճանին, և որ կետադրությունը մի dur-քառալար է կազմում»[95]։ (f-g-a-b և կամ f-ges-a-b)։

Այնուհետև Կոմիտասը բերում է սաղմոսերգության մեջ սկսելու և վերջացնելու ձևերը։ Ինչ վերաբերում է սաղմոսերգության եղանակներին, ապա դրանց կառուցվածքի վերաբերյալ խոստանում է մանրամասնորեն խոսել ութձայնի վերաբերյալ գլխում, որովհետև դրանք ութ ձայնի եղանակով են երգվում։ Իսկ այդ գլուխը չկա։

Հետևապես այս հոդվածն ավելի ընդարձակ ուսումնասիրության մի հատվածն է միայն, իսկ շարունակությունը, դժբախտաբար չի հասել մեզ։

Հայ հոգևոր երաժշտության վերաբերյալ մտքեր Կոմիտասն արտահայտել է նաև տվյալ բնագավառին չվերաբերող այլ հոդվածներում ու տարբեր առիթներով։ Այդ առիթներից ամենակարևորը խազերի ուսումնասիրությունն է, որի կապակցությամբ նա գրում է. «Այս աշխատությունն իսկ կատարել եմ լոկ այն նպատակով, որ խազերու նշանակությանն թափանցելով կարողանամ մեր նախնի եղանակները ձեռագրերի մեջեն հանել ու արդի պահանջներուն հարմարեցնելով եկեղեցական երաժշտությանը ոտքի կեցնել։ Իսկ աշխարհիկ երաժշտությունն արդեն կապրի հայ գեղջուկի շնորհիվ։ Եկեղեցականն ու աշխարհիկը ունենալով՝ մեր ազգային ամբողջական երաժշտության մասին ստույգ գաղափար կունենանք»[96]։

Կոմիտասն այն կարծիքին էր, որ խազերով ձայնագրված են միայն հոգևոր երգերը։ Այնինչ հետագա ուսումնասիրությունները[97]

---

95 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 161։

96 Նույն տեղում, էջ 46։

97 Ռ. Աբայան, *Հայկական խազային նոտագրությունը*, ՀՍՍՀ, ԳԱ հրատ., Երևան, 1959։

ցույց տվին, որ հոգևոր երգերի հետ միասին խազավորված ևն նաև աշխարհիկ բովանդակությամբ բազմաթիվ երգեր և նույնիսկ վարդան Այգեկցու առակները։ Հետևապես խազերի ուսումնասիրությունը կարևոր է մի ամբողջ հազարամյակի հայ երաժշտական ստեղծագործության գանձերը վեր հանելու և ժողովրդի սեփականությունը դարձնելու տեսակետից։

Քսան տարուց ավելի Կոմիտասն զբաղվեց հայկական խազերի ուսումնասիրությամբ։ Տարիներ շարունակ նա թերթում էր էջմիածնի Մատենադարանի խազգրքերը, դրանցից հանում խազերին վերաբերող նյութերը, դասակարգում, համեմատում ու համադրում իրար հետ։ Վենետիկում եղած ժամանակ նա այդ նույնն արեց Մխիթարյանների վանքի ձեռագրատանը, բայց այդ էլ դեռ քիչ համարելով, մտադիր էր անցնել նաև Երուսաղեմ և ուսումնասիրել այն տեղի ձեռագրերը, մի բան, որն այնպես էլ չհաջողվեց նրան։ Կոմիտասն ամենայն լրջությամբ էր վերաբերվում խազերի պրոբլեմին։ Այդ երևում է 1910 թվականին գրված և 1914-ին Կ. Պոլսի «Տաճար» հանդեսում տպագրված հոդվածի հետևյալ խոսքերից. «Մի այսպիսի ուսումնասիրություն կատարելության հասցնելու համար պետք է ներհուն լինել տիրապես սա հիմնական ուսմունքներին ու գիտություններին՝ տաղաչափության, վանկաչափության, առոգանության, շեշտադրության, կետադրության, խազագիտության, լեզվին (բառերի իսկական և հին առման), իմաստասիրության, (երկրաչափության, թվաբանության, աստղաբաշխության և երաժշտության առմամբ), խազերի ծագման, զարգացման, անկման և արդի պատմության, համեմատական խազաբանության և այլն, և ապա կարելի է գաղտնիքն երևան հանել»[98]։

Կոմիտասի վկայությամբ, անուն ունեցող խազերը 198 հատ են, իսկ անանունները, ինչպես ինքն է ասում «խիստ շատ են»։ Հայկական խազերը նա դասակարգում էր հետևյալ կերպ. 1) Զայնաստիճանի խազեր, 2) Զայներանգի խազեր, 3) Զարդախազեր, 4) Զայնուժի խազեր, 5) Ամանակի խազեր, 6) Բանալի խազեր, 7) Առոգանության խազեր, 8) Կետադրության խազեր, 9) Ոճական խազեր, 10) Կապող և զատող խազեր, 11) Կիսանիշ խազեր և այլն։

Գաղտնապահ շարականագետներն ու խազագետները չէին թողել որևէ ձեռնարկ կամ բացատրագիր, որն այս կամ այն չափով

---

[98] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 167։

օգներ այդ խորհրդավոր նշանների էության բացահայտմանը։ Նրանք խազերի բանալին իրենց հետ գերեզման էին տարել և հետագա սերունդներին կանգնեցրել անլուծելի առեղծվածների առջև։ Անհրաժեշտ էր դիմել ամեն մի օժանդակ միջոցի, որպեսզի հետզհետե հնարավոր դառնար բացել այդ մեռած նշանների գաղտնիքը։ Կոմիտասն առանձնապես մեծ նշանակություն էր տալիս հոգևոր երգերի այն նմուշներին, որոնք բերնե-բերան փոխանցվելով սերընդից-սերունդ, ձայնագրվել էին 19-րդ դարի երկրորդ կեսում և կամ ինքն էր առաջինը ձայնագրում։ Այդ նմուշները նա համեմատում էր խազգրքերում եղած նույն խոսքերով երգերի հետ և դրանց հիման վրա գտնում որոշ օրինաչափություններ։ Այսպես քայլ առ քայլ ընթանալով, Կոմիտասը հասավ այն բանին, որ մի օր (այդ 1904 թվի դեկտեմբերի 30-ին էր), գրեց իր բարեկամ Ա. Ջոպանյանին. «Գործերս հաջող են. այժմ կզբաղվեմ հայ հին խազերու ուսումնասիրությամբ և հուսով եմ շուտով կարող պիտի լինեմ գաղտնիքը բանալ և ցԺԴ դար եղանակներն ստուգել»[99]։ Հինգ տարի անց, 1909 թ. ապրիլի 15-ի նամակում նա արդեն գոհունակությամբ նշում է իր քրտնաջան աշխատանքի արդյունքների մասին. «Այս ամառվան աշխատանքներս խիստ արդյունավետ եղան. գտա հայոց հին խազերի բանալին և սկսա կարդալ պարզ եղանակները։ Այս ամռան ուզում եմ մի քանի շաբաթով նախքան հայրենիք գնալս, անցնել Երուսաղեմ և մի քանի կարևոր ձեռագրեր ևս ուսումնասիրել, որ գործը շուտով առաջ տանեմ»[100]։ Իսկ մի տարի անց, 1910 թ. մարտի 15-ին գրված և քիչ առաջ հիշատակված հոդվածում, այս անգամ արդեն ի լուր ամենքի, Կոմիտասը հայտարարում էր. «Իրավ է, ես գտել եմ հայ խազերի բանալին և նույնիսկ կարդում եմ պարզ գրվածքները, բայց դեռ վերջնակետին չեմ հասել, զի յուրաքանչյուր խազի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագիրներ պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում»[101]։

Թե վերջնականապես ի՞նչ աստիճանի հասան Կոմիտասի ուսումնասիրությունները հայկական խազերի բնագավառում, մեզ մնում է անհայտ, որովհետև նրա ողբերգական հիվանդության տարիներին այդ ուսումնասիրությունները, որ նա մտադիր էր առանձին հատորներով հասարակության սեփականությունը դարձնել,

---

99 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 250։

100 Նույն տեղում, էջ 259։

100 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 166։

այդպես էլ անհետ կորան և այսօր մենք ունենք միայն հատ ու կենտ սևագիր նշումներ, առանձին փոքրածավալ տետրեր, որոնք ոչ մի կերպ չեն կարող փոխարինել վերոհիշյալ ծավալուն ուսումնասիրությանը և առաջվա նման դժվարին այդ պրոբլեմն այսօր էլ իր ամբողջ ծանրությամբ կանգնած է սովետահայ երաժշտագիտության առջև։

Այսպիսով, միանգամայն ակնհայտ է, որ Կոմիտասի երաժշտագիտական-ուսումնասիրական աշխատանքը բազմապրոբլեմ էր, ընդգրկում էր հայկական երաժշտական մշակույթի բոլոր կողմերը և նպատակ ուներ տեսական հիմքեր մշակել երաժշտական ստեղծագործության հետագա զարգացման համար։ Որքան նպատակասլաց էր նրա ստեղծագործական աշխատանքը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ոճի կազմավորման տեսակետից, նույնքան էլ նպատակասլաց ու հետևողական էր նաև նրա տեսական-ուսումնասիրական աշխատանքը, քանի որ այն գտնում և գիտականորեն հիմնավորում էր այդ նույն ստեղծագործության տեսական հիմունքները։ Իսկ երկուսը միասին դառնում էին հիմք հայ երաժշտության հետագա զարգացման համար։

Կոմիտասը ոչ միայն երաժիշտ-տեսաբան ու երաժիշտ-պատմաբան էր, այլև փայլուն հրապարակախոս։ Կոմիտասի, որպես երաժիշտ-հրապարակախոսի, տաղանդն առանձին փայլով հանդես եկավ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հոդվածում (1913), որն ունեցավ ստեղծագործական մանիֆեստի նշանակություն, որովհետև նրա մեջ խտացված կերպով իրենց արտահայտությունը գտան հայ երաժշտության զարգացման ուղիների և կարևոր խնդիրների վերաբերյալ Կոմիտասի հիմնական դրույթները։

Այս հոդվածի հանդես գալուն առիթ ծառայեց այն բանավեճը, որ սկսվել էր հայկական թերթերում՝ ֆրանսիական երաժշտական հանրագիտարանում հայկական երաժշտության վերաբերյալ հոդվածի բացակայության շուրջը։ Այդ փաստը նկատի ունենալով բժշկապետ և բանասեր Հ. Թիրաքյանը գրում էր, թե «ըստ իս հայկական երաժշտություն ըսված բան մը գոյություն չունի, բառին գիտական առումով... կը տեսնեմ, որ Փարիզի երաժշտագետ վարպետներն ալ կը հաստատեն... եղածներն ալ ասորա-բյուզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցությունը կրկրեն»[102]։

Այսպիսով, դարձյալ օրակարգում դրված էր հայկական ինք-

---

[102] Նույն տեղում, էջ 47։

նուրույն երաժշտության գոյության հարցը և Կոմիտասը, որպես այդ երաժշտության ճանաչված ու հարգված մասնագետ, պարտ է, որ պիտի հանդես գար հրապարակորեն և իր վրա վերցներ այդ արտառոց կարծիքների չախչախումը։ Եվ իրոք Կոմիտասը հրապարակախոսի կրքով, բայց գիտնականի սառնասրտությամբ հիմնիվեր խորտակեց Թիրաքյանի ու նրա նմանների ավազի վրա կառուցված տեսությունները։ Կոմիտասը նախ ծաղրեց Թիրաքյանին այն բանի համար, որ նա ժխտում էր հայ երաժշտության գոյությունը և ապա պնդում, թե «եղածներն ալ ասորա-բյուզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցությունը կը կրեն»։ Իսկապես, գոյություն չունեցող երաժշտությունն ինչպե՞ս կարող էր ազդեցություններ կրել։ Եվ հետո՝ չէ՞ որ ֆրանսիացի վարպետները, որոնց վկայակոչում է Թիրաքյանը, որևէ նման բան չեն գրել։ Նրանց անծանոթ է եղել հայ երաժշտությունը, նյութեր չեն ունեցել ձեռքի տակ և չեն կարողացել իրենց հանրագիտարանում անդրադառնալ հայ երաժշտությանը։ Մի՞թե դրա հիման վրա կարելի է եզրակացնել, թե ֆրանսիացիները նույնպես գտնում են, որ հայերն ինքնուրույն երաժշտություն չունեն։ Այս անհեթեթությունները պարզելուց հետո Կոմիտասն անդրադառնում է ազդեցությունների հարցին և եզրակացնում, որ աշխարհում ոչ մի երաժշտություն անխառն ու անապակ չէ, բացի անասուններից, որովհետև նրանք փոխառության շնորհք չունեն։ «Ազգերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, որովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ որ չունի, ունեցողներեն, պետք զգացած ժամանակ, փոխ կառնե և կազգայնացնե»,— ավելացնում է նա։

Անդրադառնալով Թիրաքյանին համակարծիք Սերովբե քահանա Պուրմայանին, որը գտնում էր, թե հայ լեզուն ու գրականությունը կաղապարվել են ասորական և հունական լեզուների հիման վրա և որ հայկական ուրույն քաղաքակրթության բացակայության պայմաններում «բնականաբար գոյություն չունի նաև հայկական երաժշտություն մը»—Կոմիտասը գտնում է, որ «Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվել ու զարգանալ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց երբ այն ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն երաժշտություն»։ Նա իրավացիորեն հիշեցնում է, որ արևմտյան բոլոր ազգերը սնունդ են ստացել հին հունական ու հռոմեական քաղաքակրթությունից, բայց և այնպես, այդ ազգերից յուրաքանչյուրն «ունի ուրույն երա-

ժըշտություն, որ ոչ հույն է և ոչ լատին»։ Նվ ապա բերում է ռուսաց լեզվի օրինակը, որի մեջ կան մոտ 60.000 օտարազգի բառեր՝ ազգայնացված ռուսների կողմից և որ ռուսները նույնպես զարգացել են օտար քաղաքակրթությամբ ու իրենց տառերն անգամ ստեղծել են հունականի օրինակով, բայց և այնպես ռուսն «ունի և՛ ինքնուրույն լեզու, և՛ ինքնուրույն երաժշտություն»։ Իսկ ինչո՞ւ հայերն իրավունք չունեն նույնը կատարելու։ Հինգերորդ դարի սրբազան վերանորոգիչները իրականում վարվեցին նույն կերպ։ Նրանք իրենց կրթությունն ստանալով այն ժամանակվա մշակութային կենտրոններում՝ Աթենքում և Ալեքսանդրիայում և ապա վերադառնալով հայրենիք, հույն և ասորի լեզուների օրինակով վերակազմեցին «մեր գրաբարը և մեզ ավանդեցին ոսկեդարու մատենագրությունը»։ Այնուհետև նա եզրակացնում է. «Եթե ճշմարտություն են այս բոլորը, ապա ուրեմն, ճշմարտություն է և այն, որ մեզ տվին նույնպես և երաժշտություն, որ այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականությունը, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու կծավալի։ Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»։

Այս եզրակացությունը շատ կարևոր, սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի եզրակացություն էր, որ Կոմիտասի կողմից հիմնավորված էր ոչ միայն տեսականորեն, այլև գործնական աշխատանքով, ոչ միայն իր տեսական ուսումնասիրություններով, այլև ժողովրդական երաժշտության հազարավոր նմուշների ձայնագրությամբ ու դրանց ստեղծագործական վերամշակմամբ։ Կոմիտասի բազմակողմանի ամբողջ գործունեությունն իրականում ծառայել է այդ նպատակին և նա գիտական անառարկելի փաստերով, ազգագրական հարուստ նյութերով, ստեղծագործական անխոնջ աշխատանքով, երգիչ-կատարողի անկրկնելի վարպետությամբ հաստատեց, որ հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն, հետևապես և պետք է ունենա իր կոմպոզիտորական ազգային դպրոցը։

5. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Ինչպես նշվեց, Կոմիտասը միաժամանակ վարպետ երգիչ-կատարող էր։ Ժամանակակիցները հիացած էին նրա կատարողական արվեստով։ Այն համերգները, որոնց ընթացքում նա հանդես է եկել

որպես մեներգիչ, վերածվել են հայ երգի խանդավառ տոների։ Նրա կատարումներն արժանացել են թե հայ և թե օտար ունկնդիր հասարակության բացառիկ ջերմ ընդունելությանը։ Օժտված լինելով գեղեցիկ տեմբրի և լայն դիապազոնի ձայնով, որի մեջ զուգակցվել են «Տենորի ճկունությունը և բարիտոնի փափկությունը»[103], Կոմիտասը նախ սովորել է ժողովրդի բնական դպրոցից՝ ուսումնասիրելով ժողովրդական երգիչների կատարողական արվեստի առանձնահատկությունները, իսկ հետո, արդեն Բեռլինում մշակելով իր ձայնը, հասել է պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի բարձունքներին։ Ահա այդ երկու տարրերի զուգակցման միջոցով նա ստեղծեց վոկալ արվեստի ազգային ինքնուրույն ոճ։ Մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրելով կատարվող երգերի բնույթը և խորանալով նրանց էության մեջ, Կոմիտասն առանց ավելորդ էֆեկտների, կատարողական ամենահամեստ միջոցների օգնությամբ կարողացել է կերտել գեղարվեստական անմոռանալի կերպարներ։ Այդպիսիք են նրա կատարած լիրիկական, աշխատանքային ու էպիկական երգերը, ինչպես և հոգևոր երգերի ու տաղերի նմուշները, որոնք հասել են մեզ ձայնասկավառակների վրա գրված վիճակում։ Դրանք են՝ «Մոկաց Միրզա», «Կալերգ-սայլերգ», «Լոռվա հոռովելը», «Հավիկ», «Արորն ու տատրակը» և «Հով արեք սարեր ջան»։ Թեև այդ ձայնագրությունները հեռու են կատարյալ լինելուց և ունկնդրին տալիս են միայն մոտավոր գաղափար Կոմիտասի կատարողական արվեստի մասին, այնուամենայնիվ դրանք հանդիսանում են թանկագին հուշարձաններ և այսօր էլ պահպանում են իրենց գեղարվեստական արժեքը։ Նրա մենակատարումներից հատկապես մեծ հրոչակ են վայելել «Կուռնկ»-ը, «Մոկաց Միրզան», «Լոռվա հոռովել», «Տիրամայրը», «Հավիկը», «Անտունին» և այլ երգեր։

Իր վոկալ կատարողական արվեստի մեջ Կոմիտասն առաջնորդվում էր հայ ժողովրդական երգի առանձնահատկությունների պահպանման ու դրսևորման սկզբունքով։ «Հայ քնար» ժողովածուի առաջաբանում նա մատնանշել է այդ առանձնահատկություններից մի քանիսը։ «Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ,—գրում է նա,—շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են, ուստի այս երգերն

---

103 Կ. Կոստանյանին 1899 թ. մարտի 31-ին Բեռլինից գրած նամակից։ Բնագիրը տե՛ս գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Կոմիտասի ֆոնդ։

ասելու է հետևելով բառերին և խազերի վրա դրված նիշերին և ոչ թե արևմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին»[104]:

Երգերի կատարման անաղարտությանը հասնելու համար նա իր ձայնագրություններում ու մշակումներում մտցրել է կարճ ու երկար տակտագծեր, ֆրազավորման նշանակումներ, հատուկ նըրբերանգներ ու ցուցումներ: Չբավականանալով այդ բոլորով, նա նույն ժողովածուի առաջաբանում ավելացնում է. «Պետք է երգել սերտ կապով, fնfուշ, խաղաղ, ազդու և ձայնն առանց սահեցնելու»[105]: *(Ընդգծումը Կոմիտասին է): Կոմիտասյան այս ցուցումները, ինչպես և նրա հայտնի տասը պատվիրանքները երգիչներին, հայ վոկալ-կատարողական արվեստի համար բացառիկ կարևորություն են ներկայացնում:*

Կոմիտասի վոկալ արվեստի բնորոշ հատկանիշներն են եղել պարզությունն ու պատկերավորությունը, խոսքերի անթերի արտասանությունն ու ֆրազավորման կատարելությունը, իմաստավորված նրբերանգավորումն ու հուզական հագեցվածությունը: Այս բոլորի շնորհիվ էր, որ նա վայելում էր ունկնդիր հասարակության անվերապահ սերը:

Կոմիտասը փայլել է ոչ միայն վոկալ, այլև գործիքային երաժըշտության կատարմամբ: Նա կատարելապես տիրապետում էր հայ ժողովրդական սրնգին, փորձում էր կատարելագործել այն և մտադրվել էր տարբեր տեսակի սրինգների նվագախումբ ստեղծել: Նա առանձին հաճույքով է սրնգի վրա կատարել հովվական մեղեդիները, որոնք հարուստ են ձայնելևէջներով ու զարդարանքներով, խորը հուզական են և ներթափանցված անհուն սիրով հայրենի երկրի չքնաղ բնության նկատմամբ:

Կոմիտասը տիրապետում էր նաև դաշնամուրին և երգեհոնին այնքան, որ ազատորեն նվագակցում էր իր երգերի կատարողներին: Նա լավ գիտեր դաշնամուրի արտահայտչական հնարավորությունները և վարպետորեն օգտագործում էր իր ստեղծագործության մեջ: Ոչ միայն դաշնամուրային պիեսներում, այլև մեներգերի և որոշ խմբերգերի դաշնամուրային ընկերակցության մեջ, արտահայտչական միջոցների զուսպ օգտագործմամբ հանդերձ, նա հասել է գեղարվեստական զգալի արդյունքների: Դաշնամուրային ընկերակցությունը չափազանց խորացնում է Կոմիտասի մեներգերի բովանդակությունը, ավելի ևս ցայտուն դարձնում երա-

---

104 Կոմիտաս, *Հայ քնար*, Փարիզ, 1907, էջ 4:

105 Նույն տեղում:

ժըշտական կերպարները և վոկալ մասի հետ կազմում է միասնական ամբողջություն։

Կոմիտասի կատարողական արվեստի բաղկացուցիչ մասերից մեկն էլ նրա խմբավարական-դիրիժորական արվեստն է։ Սկսած էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի աշակերտական երգչախմբից, որը հատկապես 20-րդ դարի առաջին տարիներին, շնորհիվ Կոմիտասի տքնաջան աշխատանքի, միանդամից փայլեց ու դարձավ հայ գեղարվեստական կյանքի նշանակալից երևույթը, վերջացրած Կ. Պոլսի հռչակված «Գուսան» երգչախմբով, ինչպես և տարբեր քաղաքներում կազմակերպած սիրողական երգչախմբերով Կոմիտասը մեծ թափ հաղորդեց բազմաձայնության տարածման գործին։ Համբերատար ու հետևողական աշխատանքով նա երաժշտական մասնագիտական կրթություն չունեցող մարդկանցից կարողացել էր ստեղծել միաձույլ, դիսցիպլինար, գեղարվեստական բարձր հատկանիշներ ունեցող մի կոլեկտիվ, որն իր վիճակի էր լինում կատարելու համաշխարհային կլասիկ կոմպոզիտորների և հատկապես կոմիտասյան խմբերգային պարտիտուրաները, գրված չորս, վեց և նույնիսկ ութ ձայնի համար։ Իսկ դա խոշոր նվաճում էր հայկական երաժշտական կյանքում։ Կոմիտասի ճեմարանական խումբը միակ հայ երգչախումբն էր, որ բուն հայկական տերիտորիայի վրա ստեղծվելով, դուրս եկավ էջմիածնի միջավայրից և համերգներ տվեց Թիֆլիսի նման խոշոր մշակութային կենտրոնում՝ արժանանալով հասարակության խանդավառ ընդունելությանը։

Կոմիտասի խմբավարական արվեստն անբաժան է եղել մանկավարժական ու կատարողական գործունեությունից։ Իր հերթական երգչախմբերը կազմակերպելիս նա հանդես է եկել որպես հոգատար մանկավարժ, խմբի երգիչ-երգչուհիներին սովորեցրել է ոչ միայն կատարելիք երգերը, այլև տվել է ընդհանուր գիտելիքներ երաժշտության, մասնավորապես հայ երաժշտության վերաբերյալ։ Երգչախմբերի փորձերի ու համերգների ժամանակ նա կարողացել է իր զուսպ շարժումներով մոգական ազդեցություն գործել երգողների վրա, նրանցից ձուլել մի միասնական ամբողջություն և հասնել կատարման բարձր գեղարվեստականության։

Մանկավարժ Կոմիտասը վարպետորեն թափանցում էր իր աշակերտների հոգու խորքերը և երաժշտության օգնությամբ նրանց մեջ արթնացնում սեր ու նվիրվածություն հարազատ ժողովրդի ու նրա ազգային մշակույթի նկատմամբ։ Թե էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում և թե Պոլսում նա դաստիարակել է բազմաթիվ աշա-

կերտներ, որոնք հետագայում դարձել են հայ մշակույթի և մասնավորապես երաժշտության անխոնջ մշակներ։ Նրա աշակերտներից հատկապես պետք է հիշատակել Սպ. Մելիքյանին, Վ. Տեր-Առաքելյանին, օր. Մ. Բաբայանին, Վ. Սարգսյանին, Ա. Շահմուրադյանին, Բ. Կանաչյանին, Մ. Թումաճանին, Վ. Սրվանձտյանին, Շ. Բերբերյանին և շատ ուրիշների, որոնք իրենց գործունեության ընթացքում մշտապես ղեկավարվել են կոմիտասյան պատգամներով և զգալի գործ են կատարել հայրենի մշակույթի զարգացման ու պրոպագանդի ուղղությամբ։

Կոմիտասի համերգ-դասախոսությունները, որոնց ընթացքում նա հանդես է եկել որպես դասախոս, մեներգիչ, խմբավար և դաշնամուրային ընկերակցող, շատ կարևոր դեր են կատարել հայկական երաժշտության բարձր արժանիքները վեր հանելու և ցուցադրելու գործում։ Հենց այդ համերգ-դասախոսությունների ընթացքում է, որ հատուկ փայլով դրսևորվել է Կոմիտասի բազմակողմանի տաղանդը և ունկնդիրների վրա թողել անջնջելի տպավորություն։

6. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՑՔԸ

Որպես ստեղծագործող, երաժշտական-հասարակական գործիչ, մանկավարժ, երաժիշտ-տեսաբան, ազգագրագետ և երգիչ-կատարող, Կոմիտասը կանգնած էր ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի ամենաառաջավոր սկզբունքների որդեգրման ու կիրառման դիրքերում։ Դրանք ժողովրդայնության, ռեալիզմի և դեմոկրատական գաղափարայնության սկզբունքներն էին, որոնցով նա առաջնորդվել է իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ։ Այդ մենք տեսանք նրա ստեղծագործության բնութագրության նվիրված էջերում։ Կոմիտասն իր ողջ էությամբ, էսթետիկական հայացքներով, ստեղծագործական սկզբունքներով ու բովանդակ գործունեությամբ խորապես պրոգրեսիվ գործիչ էր և մշտապես հակադրվում էր կղերա-պահպանողական գաղափարախոսությանը։ Ճիշտ է, պահպանողական կղերականությունն ամեն ջանք գործադրեց նրան իր գործունեության ընտրած ճանապարհից շեղելու և նրա արվեստը միայն եկեղեցու շահերին ծառայեցնելու նպատակով, բայց Կոմիտասը մնաց անդրդվելի և հետևողականորեն շարունակեց իր սկսած գործը՝ ծառայելով հարազատ ժողովրդին և դառնալով նրա դասական երաժշտության հիմնադիրը։ Կոմիտասն իր գործունեությամբ հան-

դես եկավ որպես համոզված դեմոկրատ։ Այդպիսին էր նա նաև իր աշխարհայացքով, քաղաքական ըմբռնումներով ու համոզմունքներով։ Մինչև վերջերս այս հարցերը դնելու և հաստատելու համար պակասում էին փաստական նյութեր։ Մեզ հայտնի էր թե որքան սերտորեն էր կապված Կոմիտասը հարազատ ժողովրդի հետ, ինչպես էր նա ապրում ժողովրդի ուրախությամբ և տխրությամբ։ Մեզ հայտնի էր նմանապես, որ Կոմիտասն իր ստեղծագործության մեջ արտացոլել էր հարազատ ժողովրդի ապրած դարավոր ողբերգությունը։ Գիտեինք նմանապես, թե ինչպես էր նա վերապրում սուլթանական Թուրքիայի և ցարական Ռուսաստանի կողմից հայերի դեմ կազմակերպած հալածանքներն ու կոտորածները, բայց մենք չգիտեինք թե ի՞նչ ելք էր տեսնում նա այդ դրությունից, ինչպե՞ս էր վերաբերվում հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող քաղաքական հոսանքներին և հատկապես ազգային-ազատագրական շարժմանը։ Այս հարցերի սպառիչ պատասխանը մենք գտնում ենք այն նամակներում, որ Կոմիտասը ժամանակին գրել էր իր բարեկամ Ա. Չոպանյանին[106]։

Հայտնի է, որ 19-րդ դարի վերջին տասնամյակի և հատկապես 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում հայ իրականության մեջ հանդես եկան քաղաքական կուսակցություններ ու հոսանքներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ուներ իր հայեցակետը և աշխատում էր յուրովի լուծել հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժման առջև ծառացած խնդիրները։ Սակայն այդ կուսակցություններից ամենաակտիվը դաշնակցությունն էր, որն աշխատում էր իր ձեռքում կենտրոնացնել ազգային-ազատագրական շարժումների ղեկավարությունը, իր անհեռատես ու ավանտյուրիստական քաղաքականության շնորհիվ դարձավ ժողովրդի նոր ողբերգությունների պատճառ և իր անփառունակ տիրապետության տարիներին մեր բազմատանջ ժողովրդին կանգնեցրեց ֆիզիկական բնաջրջնջման ահավոր վտանգի առջև։ Արդ, ինչպե՞ս էր վերաբերվում Կոմիտասը դաշնակցության նկատմամբ։

1909 թ. ապրիլի 16-ի նամակում Կոմիտասը գրում է Ա. Չոպանյանին. «Տերությունը վճռել է, ինչ էլ որ լինի, ջնջել դաշնակցություն կոչվող հաստատությունը և տասնյակներով բռնում են արդեն ամեն գյուղում. այժմ այստեղ են, մի քանիսին տարել են բերդ, դեռ մի 60—70 հոգու բռնելու են, այսպես և մյուս գյուղե-

---

106 Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1958, № 1։

րում են վարվում։ Ժողովուրդը կարծես ուրախ է, որ մի անկոչ հարկահանի ձեռքից ու կամայականություններից ազատվում է, ոչ մի ցավ, ոչ մի վիշտ չէ արտահայտում այս առթիվ»[107]։

Նույն 1909 թ. հուլիսի 14-ին գրած մի այլ նամակում Կոմիտասը նկատում է. «Դաշնակցական խմբակը, որ ատամները թափած է, խիստ դժգոհ է վեհից (Իզմիրլյանից։—Մ. Մ.), բայց չեն համարձակվում հրապարակ ելնելու։ Էլ բավ է, որքան քանդեցին մեր ներքին և արտաքին կյանքը՝ անմիտ հպարտությամբ և փուչ ուժով։ Մի բան մեզ խիստ ուրախացնում է, որ մեր հայերը Տաճկաստանում արդեն լավ և շուտ ըմբռնեցին այդ կուսակցությունների կործանիչ և ավերիչ ուղղությունները և թոթափեցին կամ թոթափելու ջանքեր են անում, որ մի ապիկար խնամակալություն չավելանա»[108]։ Իսկ մի քանի ամիս անց, երբ իրադրությունն էջմիածնի վանքում դարձյալ փոխվում է և դաշնակցական խմբակն իր ձեռքն է վերցնում գործը, Կոմիտասը գրում է (1909 թ. հոկտեմբերի 30-ին). «Սիրելի բարեկամս, այժմ արդեն պարզ է, որոշ չափով, որ մեր նոր վեհը ընկած է դաշնակցության ձեռքը. Սիրական Տիգրանյանը, որ Հորիզոն թերթի խմբագիրն էր, բերել տվին Ս. Էջմիածին և տեղավորեցին ճեմարանի և առհասարակ բոլոր ազգային գույն ունեցող ժողովների մեջ իբրև գործող անդամ, մանավանդ ուսումնարանական հանձնաժողովի մեջ։ Ով այդ նպատակով, որ ճեմարանի և ուսուցչության միջոցով նոր սերունդ պատրաստե՝ հակաեկեղեցական ոգով տոգորված, ուսումնարանական հանձնաժողովի միջոցով դպրոցներն իր ձեռքը առնե, տեղավորե ուսուցիչներ, որոնք իրենց կուսակցությանն են պատկանում։ Մի խոսքով լիակատար տիրում են վեհին»։ Այս նույն նամակի շարունակության մեջ Կոմիտասը բերում է կոնկրետ փաստեր իր ասածը հաստատելու համար. հին ուսուցչական խմբի արձակումը և նրա փոխարեն դեռ ճեմարանը չավարտած ուսանողներին դասատու նշանակելը, Երվանդ վարդապետին (Տեր-Մինասյան) պաշտոնից ազատելը՝ դաշնակցական-աշակերտների բողոքի հիման վրա, բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանի ազատումը և բազմաթիվ այլ փաստեր։ Այնուհետև եզրափակում է. «Ամեն բան կառավարում է կուսակցությունը հանձին Ուղտի (Մեսրոպ եպիսկոպոս։ Մ. Մ.) և նրա արբանյակների։ Ամեն բանի համար վեհը խորհըր-

---

[107] «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 258։

[108] Նույն տեղում, էջ 260։

դակցում է նախ Մեսրոպի և Սիրական Տիգրանյանի հետ, որ կուսակցության կողմից նշանակված է Վանքի և Վեհի վրա իշխելու։ Նորից կազմակերպել են սկսում դաշնակցական հին միջոցներով և ոչնչի չեն խնայում»[109]։

Կոմիտասի նամակներից քաղված այս խոսքերից միանգամայն պարզ է դառնում նրա բացասական վերաբերմունքը դաշնակցության նկատմամբ։ Ժողովրդի հետ անքակտելի կապերով կապված և միայն նրա շահերով ապրող արվեստագետը այլ վերաբերմունք չէր էլ կարող ունենալ։ Անտարակույս է, որ Կոմիտասը լավ էր հասկացել դաշնակցության ավանտյուրիստական քաղաքականության էությունը և նրան համարում էր չարիքի արմատներից մեկը։

Այժմ անդրադառնանք այն հարցին, թե ի՞նչ վերաբերմունք ուներ Կոմիտասը հայ ազգային-ազատագրական շարժման նկատմամբ։ Հայտնի է, որ հարազատ ժողովրդի քաղաքական վիճակը միշտ էլ հուզել ու մտահոգել է Կոմիտասին։ Նա աչալուրջ կերպով հետևում էր թե՛ Արևելյան և թե՛ Արևմտյան Հայաստանում տիրող դրությանն ու քաղաքական դեպքերի զարգացմանը, և նկատում էր, որ «Այժմ հանգամանքները լավանում են, ժողովուրդը սթափվել է և լուրջ կերպով ուսման հետևիցն է գնում, որ միակ փրկությունն է մեր և ապագա կյանքի պատվանդանը»։ Բայց և այնպես, Կոմիտասը երկար ժամանակ ելք չէր գտնում հարազատ ժողովրդին ստրկության շղթաներից ազատագրելու համար։ Նա զգում էր դաշնակցության և այլ կուսակցությունների վարած քաղաքականության կործանարար հետևանքները, բայց որովհետև կապված չէր հեղափոխական նոր դասակարգի ու նրա կուսակցության հետ և իր հայացքներով մնում էր որպես համոզված դեմոկրատ, նա այնպես էլ չհասավ դասակարգային գիտակցությանը։ Իր հայացքների այս սահմանափակությամբ հանդերձ, նա լավ էր հասկացել միջազգային իրադրությունը և աշխատում էր ճիշտ կողմնորոշվելով, հասնել իր ժողովրդի ազատագրությանը։ Այս տեսակետից չափազանց կարևոր է 1912 թվականի դեկտեմբերի 25-ին Զոպանյանին գրած նամակը, որի մեջ կարդում ենք. «... Մեր երկիրն սկզբեն եղել է կռվախնճոր արշավող ու շրջակա հզոր պետությանց աշխարհակալության ճանապարհի վերա և պահել է ցարդ նույն վիճակը։ Մենք այժմ իրապես ռուսաց շահի առարկան ենք. մեր երկիրն արդեն որոշված է, այսօր կամ վաղը ռուս պետության բաժին դառնալու։

---

[109] Նույն տեղում, էջ 261—262։

Ուրեմն պիտի ձգտենք մեզ ազատագրել երկու կերպ. թեպետև երկուքի վերջակետն էլ նույնն է, տարբեր ուղիով միայն։ Առաջինն է առավելագույնը՝ ինքնուրույն ու անկախ լինելով իբր պատվար ցցվել ռուս դիվանագիտության առջև և երկրորդը նվազագույնը՝ ապավինել Քեռի ռուսին և միաձույլ հայություն սահմանել։ Երկուքն էլ նույնն է, բայց երկրորդն իրագործելի՝ շահերի նույնության վերա հենվելով, իսկ առաջինը անիրագործելի։ Ռուս կառավարությունը ծայրագույն արևելքին տուժեց, ուրեմն ընդարձակման ճանապարհը այս կողմը մնաց. արդեն Պարսկաստանը բաժանված է իրապես Անգլիո և Ռուսիո միջև. այսպես հայերը պարսկական լծեն պիտի աղատվեն և միանան ռուսահայոց և փոխադարձաբար ուժովնան. արդ հերթն եկել է մեզ՝ տաճկահայերիս։ Ես չեմ կարող մտքես անցնել, որ ռուս կառավարությունը իր շահերը զոհե մեզի. նա չէ կարող թույլ տալ, որ այս բաժինն ավելի լավ վիճակ ունենա, քան իր երկրի հայերը. ուրեմն միշտ ձգտելու է պահել մեզ (եթե իրան չմիանանք) իրան կարոտ վիճակի մեջ, որպեսզի ապագա գրավման ձեռնտու տարր հանդիսանանք. արդեն մեր մեծ ջարդերն ապացույց են ասածներիս։ Ռուս թերթերն էլ ճիշտ այս կետն է, որ շարունակ շեշտում են, թե մեր փրկությունը կռելու և կոփելու ենք Պետերբուրգի պարիսպներու դռներուն առջև»[110]։

Կոմիտասը լավ էր հասկացել, որ հայերի ազատագրման գործը երբեք չպետք է կապել արևմտա-եվրոպական իմպերիալիստական պետությունների հետ, որոնք հայերի դիմումները շարունակաբար օգտագործել են սուլթանական Թուրքիայի վրա ճնշում գործադրելու և իրենց համար ձեռնտու գործարքներ կնքելու համար միայն։ Այս կարևոր հանգամանքը չէին հասկացել այն կուսակցությունները, որոնք հայերի ազգային ազատագրական շարժումները գլխավորելու հավակնություն ունեին և որոնք փաստորեն մի ամբողջ ժողովրդի ողբերգության պատճառը դարձան շնորհիվ իրենց քաղաքական կուրության։ Մինչդեռ Կոմիտասը դա շատ լավ էր հասկացել և գտնում էր, որ ոչ արևմտա-եվրոպական պետությունները և ոչ էլ Թուրքիան հայերին ազատություն տվողը չեն։ Հետևապես միակ հույսը պետք է կապել Ռուսաստանի հետ։ Ով Կոմիտասը եղրակացնում է. «Ուրեմն չիք փրկություն արտաքո Ռուսիո։ Պետք է նախ բոլոր հայերը խմբվեն մեկ տերության, մեկ օրենքի տակ, աճեն ու զարգանան բարոյապես և նյութապես և ապա ժամանակն

---

110 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 264։

ինքն է, որ պիտի բերե մեզ մեծ ազատություն. շտապելով, առաջինը չառած երկրորդ քայլին դիմելով բոլորովին պիտի կորչենք»[111]։

Այսպես է մոտենում խնդրին Կոմիտասը և հանգում հետևյալ վերջնական եզրակացությանը. «Չպե՛տք է բաժանվենք, չպե՛տք է խաբվենք Եվրոպայի զանազան խոստումնալից խաբկանքներեն. միանալու ենք և գործնական ճամբան բռնելու։ Ըստ իս, առաջին քայլն է բոլոր հայությանն ամփոփել ռուսի իշխանության տակ, երկրորդ քայլն է տնտեսապես ու բարոյապես, զուտ ազգային, առանց օտարեն ու մեզ անմարս դաղափարներով առաջնորդվելու զարգանալ. երրորդ քայլն արդեն ինքը ռուս հեղափոխությունն է, որ պիտի անե, ոչ թե մենք. իսկ մենք օգտվելու ենք այդ քայլեն...»[112]։

Ահա այս է ազգային ազատագրության կոմիտասյան ծրագիրը։

«Ես վախ չունիմ,—ավելացնում է Կոմիտասը նույն նամակում,—թե ռուս կառավարության մեջ կհալենք. որքան ալ որ հալենք, այնուամենայնիվ մեր ինքնագիտակցությունը զարթնած է և եթե խելոք շարժվենք, կվաստակենք. ես այս կարծիքն ունիմ»։

Այս նամակները մեծ պարզություն են մտցնում Կոմիտասի քաղաքական հայացքների բնութագրության մեջ։ Մեր աչքերի առջև Կոմիտասը հառնում է ոչ միայն որպես մեծ արվեստագետ ու գիտնական, այլև որպես մեծ քաղաքացի, որն ապրելով իր ժողովրդի անցյալով ու ներկայով, մտահոգված էր նաև նրա ապագայով և երկար որոնումներից հետո գտել էր իր ժողովրդի ազատագրության ճիշտ ճանապարհը։ Քաղաքագետ չլինելով հանդերձ նա ավելի լավ էր հասկացել իրադրությունը, քան շատ ու շատ հայ և օտար քաղաքագետներ։ Այդ բանում նրան մեծապես օգնել է այն հանգամանքը, որ նա մշտապես սերտորեն կապված է եղել ժողովրդի հետ և իր ամբողջ բազմակողմանի գործունեությամբ ծառայել է հարազատ ժողովրդին։ Իր ստեղծագործության մեջ նա արտահայտել է հայ աշխատավոր գյուղացիության իղձերն ու մտորումները, խոհերն ու զգացմունքները և կերտել դասական այնպիսի արվեստ, որն այսօր էլ պահպանելով իր թարմությունն ու գեղեցկությունը գեղարվեստական մեծագույն հաճույք է պատճառում ժողովրդին, օգնում է ժամանակակից հայ կոմպոզիտորներին և երաժշտագետներին զարգացնելու ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական հայկական նոր երաժշտական մշակույթ։

---

111 Նույն տեղում։

112 Նույն տեղում։

ԳԼՈՒԽ III

20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ երաժշտության պատմության մեջ 20-րդ դարասկիզբը նշանավորվեց Կոմիտասի բազմակողմանի գործունեությամբ։ Բայց դրանով չի սպառվում մեր երաժշտական մշակույթի այդ կարևոր շրջանը, քանի որ հենց այդ շրջանում էր, որ ձևավորվեց հայ ազգային դասական երաժշտությունն իր հիմնական սկզբունքներով, ոճական արտահայտությամբ, երաժշտական ստեղծագործության համարյա բոլոր բնագավառներում ձեռք բերած աչքի ընկնող նվաճումներով և ժանրային բազմազանությամբ։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է թեկուզ համառոտակի անդրադառնալ այս շրջանում հանդես եկած հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը, տեսնել, թե դրանցից յուրաքանչյուրն ի՞նչ մասնակցություն ունեցավ մեր երաժշտական կյանքին ու ստեղծագործության զարգացմանը։ Բայց նախ տեսնենք, թե երաժշտական ստեղծագործության մեջ ի՞նչ տեղի ունեցավ տարբեր ժանրերի ընդգրկման ու զարգացման ուղղությամբ։

20-րդ դարասկիզբը նշանավորվեց երաժշտական ստեղծագործության նոր ժանրերի նվաճման ուղղությամբ կատարված աշխատանքով։ Նախորդ շրջանում եղած փորձերը ոչ միայն մեներգի ու խմբերգի, այլև դաշնամուրային ստեղծագործության, օպերայի և երաժշտական կոմեդիայի ժանրերի զարգացման ուղղությամբ. շարունակվեցին նոր պայմաններում և հասցվեցին նոր արդյունքների։ Բացի այդ, հիմք դրվեց նաև սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը։

Երաժշտական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի զարգացմանը մենք կանդրադառնանք նաև առանձին կոմպոզիտորների ստեղծագործական բնութագիրը տալիս, ելնելով նրանից, թե տվյալ կոմպոզիտորն առավելապես որ ժանրերն է զարգացրել: Իսկ այստեղ կաշխատենք տալ ընդհանուր պատկերացում երաժշտական ժանրերի զարգացման մասին:

ա) Վոկալ երաժշտություն: Նախորդ շրջանում այս ուղղությամբ ղգալի աշխատանք էր կատարված հայ կոմպոզիտորների կողմից թե արևմտահայ և թե արևելահայ հատվածներում: Ստեղծված էին բազմաթիվ մեներգեր ու խմբերգեր, հիմք էր դրված ժողովրդական երգերի մշակմանը, ստեղծված էին առաջին երգ-romanսները (Գ. Երանյանի «Հայաստան», Տ. Չուխաջյանի «Ո՜հ, ինչ անուշ» և այլն): Նոր շրջանում շնորհիվ Կոմիտասի, Սպենդիարյանի, Գ. Սյունու և քիչ ավելի ուշ հանդես եկած կոմպոզիտորների, հայ վոկալ երաժշտությունը բարձրացավ նոր աստիճանի: Այստեղ առաջին հերթին նշենք Կոմիտասի մեներգերն ու խմբերգերը, որոնց մեջ մեծ կոմպոզիտորը հասել էր պոլիֆոնիկ արվեստի բարձրը մակարդակի՝ ստեղծելով ոչ միայն քառաձայն, այլև վեց և ութ ձայնից բաղկացած բազմաձայն խմբերգային պարտիտուրաներ: Նրա մեներգերում և խմբերգերում ամենից առաջ աչքի է ընկնում ոճական ավարտվածությունը, դեղարվեստական կերպարի լիակատար բացահայտումը, ձևի և բովանդակության կատարյալ ներդաշնակությունը: Ջափազանց համեստ միջոցներով, առանց ավելորդ հնարանքների նա պարզ ու անպաճուճ ժողովրդական երգերից կերտել է անկրկնելի գլուխգործոցներ, վոկալ երաժշտության գոհարներ, որոնք վաղուց ի վեր մտել են հայ երաժշտության դասական ստեղծագործության ոսկե ֆոնդը և հանդիսանում են ժողովրդի անկապտելի սեփականությունը:

Այս շրջանում վերջնականապես ձևավորվեց նաև դասական romանսի ժանրը: Իրենց ոճական արտահայտությամբ տարբեր էին հայ կոմպոզիտորների առաջին romանսները: Այդ բանում հեշտությամբ կարելի է համոզվել, եթե համեմատենք Ա. Սպենդիարյանի, Ռ. Մելիքյանի, Ա. Տիգրանյանի, Ա. Մայիլյանի և Ե. Բաղդասարյանի romանսները: Սակայն բոլորի համար ընդհանուրն այն էր, որ նրանք իրենց ստեղծագործության մեջ օգտագործում էին ռուս կոմպոզիտորների կուտակած հարուստ փորձը romանսի տարբեր տեսակների զարգացման ուղղությամբ: Ա. Սպենդիարյանի «Այ վարդ», Ա. Տիգրանյանի «Սև աչերեն», Ա. Մայիլյանի «Ծովի երգը»,

Ե. Բաղդասարյանի «Մի լար բլբուլ» և այլ գործեր որքան էլ տարբեր լինեն իրարից, հանդիսանում են այս շրջանի հայկական երգ-ռոմանսի և կենցաղային ռոմանսի նմուշներ։ Ինչ վերաբերում է Ռ. Մելիքյանի «Աշնան տողեր» ու «Զմրուխտի» շարքերում տեղ գտած ռոմանսներին, ապա դրանք կազմում են հայ դասական ռոմանսային գրականության լավագույն արտահայտությունները։

Վոկալ ստեղծագործության վերը նշված ժանրերից բացի, այս շրջանում ստեղծվեցին նաև վոկալ բալլադներ, կոնցերտային արիա, մեկ մասանի կանտատա և վոկալ տարբեր անսամբլներ (զուգերգ, եռերգ, քառերգ և այլն)։ Դրանք նորություններ էին հայ երաժշտության մեջ և դրանց ներմուծումը գերազանցապես կապված է Ա. Սպենդիարյանի և Ռ. Մելիքյանի անվան հետ։

Մենք արդեն առիթներ ունեցանք խոսելու ազգային-հայրենասիրական այն երգերի մասին, որոնք ստեղծվեցին 19-րդ դարի երկրորդ կեսում։ Այս ուղղությամբ աշխատանքը շարունակվեց նաև 20-րդ դարասկզբում։ Դրանք երգեր էին, որոնց նպատակն էր բարձրացնել հայերի ազգային ինքնագիտակցությունը, նրանց համախմբել ազգային-ազատագրական պայքարի դրոշի ներքո, կազմակերպել նրանց կամքը և մղել միասնական գործողությունների։ Այդ երգերի մեծ մասն, անկասկած, ունեցել է իր երաժշտության հեղինակները, սակայն, ժամանակի ընթացքում նրանց անունները մոռացության են մատնվել և ժողովրդի մեջ տարածվել են որպես ժողովրդական-հայրենասիրական երգեր։ Դրանց մեջ փոքր թիվ չեն կազմում այն երգերը, որոնք օժտված են գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով և հանդիսանում են հայկական երգային ստեղծագործության կարևոր մասը։ Դրանց թվին են պատկանում «Մայր Արաքսի ափերով», «Հույս» («Թող փչե քամին»), «Արշալույսը նորեն բացվավ», «Զայնը հնչեց», «Զարթիր որդյակ», «Ողջույն տվեք» «Երբ ալեկոծ», Զայն տուր, ո՞վ ծովակ» և այլն։

Սակայն 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարասկզբում ստեղծվում և ուժեղ կերպով պրոպագանդվում են նաև բազմաթիվ այնպիսի երգեր, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտացոլվում էր դաշնակցության գաղափարախոսությունը։ Կեղծ-հայրենասիրական ու չովինիստական այդ երգերն ստեղծվում էին տասնյակներով և դաշնակցական գործիչների ձեռքով ու հրատարակված երգարանների միջոցով ողողում էին ամենուրեք։ Սակայն դրանք շատ ցածր էին իրենց արվեստով, մեծ մասամբ անանուն հեղինակների կողմից թխված բաներ էին, զուրկ մեղեդային գեղեցկությունից, ան-

դեմ իբենց ոճով, անհրապույր իրենց հնչերանգներով, և այդ պատճառով էլ չընդունվեցին ժողովրդի կողմից ու շուտով մոռացության մատնվեցին։ Միակ կոմպոզիտորը, որ զգալի չափով տուրք տվեց դաշնակցությանը և նրա պատվերով ստեղծեց վերը հիշատակված երգերից շատերը, դա Գրիգոր Սյունին էր։ Նա էլ զգալով, որ այդ երգերը հեռու են իսկական արվեստ լինելուց, իր գրած երգերը թողեց անստորագիր։

Ազգայնական ու շովինիստական այդ երգերին հայ սոցիալ-դեմոկրատական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչները հակադրեցին ռուսական ու եվրոպական հեղափոխական բանվորական երգեր, որոնց խոսքերը թարգմանվում էին հայերեն և տարածվում ամենուրեք՝ հայ աշխատավորությանը համախմբելով ռուսական սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության շուրջը և նախապատրաստելով հեղափոխական մարտերի։ 1900—1906 թվականներին բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանը թարգմանել է «Ինտերնացիոնալ», «Մարսելյոզ», «Վարշավյանկա», «Անվախ ընկեր», «Մահվան քայլերգ» և այլ երգեր, որոնք տպագրվել են բոլշևիկյան «Կայծ» և «Նոր խոսք» թերթերում ու տարածվել աշխատավորության մեջ։ Այդ երգերն իրենց ինտերնացիոնալիստական բովանդակությամբ ծառայում էին իբրև հակաթույն՝ դաշնակցականների կողմից տարածվող շովինիզմից ժողովրդական մասսաներին զերծ պահելու գործում։

բ) Դործիքային ստեղծագործություն։ Այս ուղղությամբ նույնպես նախորդ շրջանում զգալի գործ էր կատարված։ Առաջին հերթին կարելի է հիշատակել Տ. Չուխաջյանի, Գ. Ղորղանյանի և Ն. Տիգրանյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները։ Նույնիսկ այնպիսի կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Ք. Կարա-Մուրզան և Մ. Եկմալյանը, որոնք գերազանցապես հայտնի են իբրև վոկալ ստեղծագործությունների հեղինակ, փորձեր են կատարել դաշնամուրային պիեսների ստեղծման ուղղությամբ։ Այդ բոլորին մենք արդեն անդրադարձել ենք նախորդ գլուխներում։

20-րդ դարի առաջին տասնամյակում գործիքային երաժշտության զարգացման ուղղությամբ վճռական տեղաշարժեր կատարվեցին։ Նախ և առաջ նշենք, որ այս շրջանում շարունակվեց հայ գործիքային երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ն. Տիգրանյանի գործունեությունը։ Իրար հետևից նա կերտեց գործիքային նոր ստեղծագործություններ, որոնց թվում հայ ժողովրդական, ինչպես և Անդրկովկասյան ժողովուրդների պարեղանակ-

ների մշակումներ։ Իբրև առաջին փորձեր դրանք անկասկած արժեքավոր էին։ Բայց առավել արժեքավոր էին Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը, որոնցից յուրաքանչյուրը վերջավորված մի գոհար էր, ստեղծված վարպետի ձեռքով։ Դաշնամուրային այդ պիեսները նույնպես աչքի էին ընկնում ազգային ոճի ցայտուն արտահայտությամբ, հնչերանգային և ռիթմական առանձնահատկությունների պահպանմամբ ու զարգացմամբ։ Նրանց մեջ Կոմիտասը հասել էր ժողովրդական երաժշտական գործիքների հնչողության հարազատ վերարտադրությանը, մի հանգամանք, որը հետագայում ևս կարևոր տեղ գրավեց հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում։ Հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի արտահայտչական հնարավորությունների զուսպ ու ռացիոնալ օգտագործումն այստեղ ևս տվեց իր ցանկալի արդյունքները. Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը դարձան իսկական օրինակելի ստեղծագործություններ և ծառայեցին որպես ուղեցույց հանդես եկած հայ կոմպոզիտորների համար։

Այս նույն շրջանի հայ կոմպոզիտորներից գործիքային երաժշտության բնագավառում զգալի վաստակ ունեն Ալ. Սպենդիարյանը և Ս. Բարխուդարյանը։ Ալ. Սպենդիարյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ կան պիեսներ դաշնամուրի համար, ջութակի ու թավջութակի պիեսներ դաշնամուրի նվագակցությամբ և գործիքային անսամբլներ (տրիո, կվարտետ)։ Սրանց մեծ մասը եվրոպական երաժշտական ժանրերի (մենուետ, բարկարոլա, վալս, սկերցո) կիրառման փորձեր են և այն էլ հաջող փորձեր։ Իրենց ոճով դրանք ավելի շուտ ընդհանուր արևելյան են, քան հայկական, բայց իրենց մշակվածությամբ, մեղեդիների լիրիկական շնչով ու նրբությամբ աչքի ընկնելով, այդ պիեսներն այսօր էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական բարձր արժեքը։

Կոմպոզիտոր Ս. Բարխուդարյանն իր դաշնամուրային պիեսներում դրսևորել է հայ ժողովրդական երաժշտության էական կողմերը՝ խուսափելով երգերի ու պարեղանակների ցիտատային օգտագործումից ու ստեղծելով ինքնուրույն պիեսներ։ Տարիներ շարունակ աշխատելով այդ բնագավառում նա հանդես է եկել որպես դաշնամուրային մանր ձևերի վարպետ։ Նրա դաշնամուրային պիեսների տետրակները դարձել են ուսումնական նյութ երաժշտական աշակերտության համար։ Բայց Բարխուդարյանը չի բավարարվել դրանով։ Դեռ ուսանողական տարիներին ձգտել է ավելի մեծ կտավի գործիքային ստեղծագործությանը։ Իբրև դիպլոմային

աշխատանք Պետերբուրգի կոնսերվատորիային ներկայացված նրա դաշնամուրային սոնատը փաստորեն հայկական առաջին սոնատն էր և այդ իմաստով ունի պատմական նշանակություն:

Գործիքային երաժշտության զարգացման տվյալ էտապում հայ կոմպոզիտորների համար բնորոշ էր եվրոպական գործիքային երաժշտության մանր ու մեծ ձևերի յուրացումը և այս ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլ անկասկած ուներ դրական նշանակություն, որովհետև օգնում էր փորձի կուտակմանն ու ավանդույթների ստեղծմանը:

գ) Օպերա: Ազգային օպերայի ստեղծման գիտակցությունը հայերի մեջ երևան էր եկել նույնպես նախորդ շրջանում՝ 19-րդ դարի 60-ական թվականներին: Ինչպես վերը տեսանք, առաջին հայկական օպերան՝ Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերան, նույնպես ստեղծվեց այդ շրջանում (1868 թ.): Բայց այդ օպերան իր վրա կրում էր եվրոպական, մասնավորապես իտալական օպերայի շնշուված ազդեցությունը: Իր հետագա ստեղծագործություններում Տ. Չուխաջյանը զգալի գործ կատարեց երաժշտական ազգային լեզվի զարգացման ուղղությամբ:

Ինչ վերաբերում է Արևելյան Հայաստանին, ապա այստեղ ժամանակագրական կարգով առաջին փորձն արեց Ք. Կարա-Մուրզան: Խոսքը «Շուշան» օպերայի մասին է, որն ինչպես հայտնի է, ավարտի չի հասցվել հեղինակի կողմից: Իր օպերայի նյութն ընտրելով արևմտահայ գյուղացիության կյանքից, նա ոչ միայն ապահովել էր բովանդակության քաղաքական սրությունն ու հրատապությունը, այլև երաժշտական մարմնավորման տեսակետից էլ կատարել էր առաջընթաց քայլ՝ լայնորեն օգտվելով հայ ժողովրդական (գյուղական ու քաղաքային) երաժշտության ակունքներից:

Հայ ազգային լեզվով գրված օպերայի վերջնական ձևավորումը տեղի ունեցավ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում: Փորձեր շատ եղան այդ ուղղությամբ: Բավական է հիշել, որ միայն Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը երաժշտականացնելու երեք փորձ է եղել այդ շրջանում՝ Կոմիտասի, Ե. Բաղդասարյանի և Ա. Տիգրանյանի: Սակայն միայն Ա. Տիգրանյանին էր վիճակված ավարտի հասցնել իր աշխատանքը և 1912 թ. օգոստոսին բեմադրել «Անուշ» օպերան: Դա փաստորեն իսկական ժողովրդայնությամբ հագեցված, լիրիկական ջերմ շնչով գրված, առաջին հայ ժողովրդական ազգային օպերան էր, որը կարճ ժամանակում, թեև «ցնցոտիների մեջ» ծնված, լայն ժողովրդականություն ստացավ և հետագայում

անընդհատ կատարելագործվելով, արդեն սովետական շրջանում դարձավ հայ օպերային կլասիկայի գոհարներից մեկը։ Ինչ վերաբերում է Կոմիտասի և Ե. Բաղդասարյանի ջանքերին, ապա, դրժբախտաբար, դրանք չեն հասել ցանկալի արդյունքի. Կոմիտասը նախնական սևագիր փորձերից այն կողմ չի անցել, իսկ Ե. Բաղդասարյանի «Անուշից» միայն մի երկու հատված է հայտնի դարձել հայ հասարակությանը։

Այս նույն շրջանում տեղի են ունեցել նաև այլ փորձեր։ Գ. Սյունին գրել և 1906 թ. Թիֆլիսում բեմադրել է «Արեգնազան» (ըստ Ղ. Աղայանի համանուն հեքիաթի) օպերետը, Ա. Մայիլյանը, Ա. Մանուկյանը և Մ. Միրզայանը գրել են մանկական օպերաներ ու երաժշտական պատկերներ և այլն։ Իսկ 1916—1920 թթ. Ալ. Սպենդիարյանը եռանդուն աշխատանք է կատարել Հ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա «Ալմաստ» հերոսական-հայրենասիրական ու հոգեբանական օպերայի ստեղծման ուղղությամբ, թեև այն իր ավարտին է հասցվում սովետական իշխանության տարիներին և իր արժանավոր տեղը գրավում հայ օպերային կլասիկայի գանձարանում։

դ) Սիմֆոնիկ ստեղծագործություն։ Նախորդ շրջանում երաժշտական ստեղծագործության այս մարզում արված էր չափազանց քիչ բան։ Փաստորեն կարելի է հիշատակել միայն Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը, «Զեմիրե» օպերայից փոթորկի պատկերը և «Արևելյան ֆանտազիան», մի քանի պոպուրի նրա երաժշտական կոմեդիաներից և պարային մի քանի կտոր։ Այս թվարկությունից էլ պարզ երևում է, որ վերոհիշյալ գործերը ինքնուրույն սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ չէին, այլ հանդիսանում էին օպերային և օպերետային պարտիտուրաներից հանված և համերգային ռեպերտուարի մեջ մտցված հատվածներ։ Միայն 19-րդ դարի վերջին տարիներին և 20-րդ դարասկզբում ձևավորվեց հայկական սիմֆոնիկ երաժշտությունը իբրև երաժշտական ստեղծագործության ինքնուրույն բնագավառ և այն կապված է մեծ կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի անվան հետ։

Ալ. Սպենդիարյանի առաջին սիմֆոնիկ գործերը վերաբերում են 19-րդ դարի վերջին տասնամյակին։ Դրանք են՝ «Մենուետ» (1895), «Օրորոցային» (1897) և «Կոնցերտային նախերգանք» (1900)։ Ուսանողական տարիներին գրված այս ստեղծագործություններում արդեն սաղմնավորվել էին ապագա սիմֆոնիստի կոմպոզիտորական ոճի որոշ առանձնահատկություններ, որոնք առա-

վել ցայտունությամբ հանդես եկան այնպիսի նշանավոր ստեղծագործություններում, ինչպիսիք էին «Ղրիմի էսքիզներից» առաջին (1903) և երկրորդ (1912) սերիաները, «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը, սիմֆոնիկ և վոկալ-սիմֆոնիկ այլ գործեր։ Ժողովրդական երաժշտական հիմքը, վառ մեղեդայնությունը, ցայտուն ռիթմը, արևելյան երփներանգ գունագեղությունը, կերպարների ու տրամադրությունների բազմազանությունը, կոլորիտի յուրահատկությունը և այլ հատկանիշներ հետզհետե բյուրեղանալով այդ ստեղծագործություններում դառնում են ընդհանուր հայ սիմֆոնիկ ստեղծագործության համար։ Բացի այն, որ յուրացվում են եվրոպական սիմֆոնիկ երաժշտության մանր ու խոշոր ձևերը (մենուետ, ուվերտյուրա, կոնցերտային վալս, պրելյուդ և այլն), հիմք է դրվում նաև ցիկլային ու ծրագրային սիմֆոնիկ երաժշտությանը (սյուիտ, սիմֆոնիկ պատկեր և այլն), վոկալ սիմֆոնիկ ձևերին և այլն։ Ալ. Սպենդիարյանը հայ կոմպոզիտորներից առաջինն էր, որ համարձակորեն ձեռնարկեց սիմֆոնիկ ստեղծագործության զարգացմանը և հասավ նշանակալից արդյունքների՝ դառնալով հայ սիմֆոնիզմի հիմնադիրը։ Իր սիմֆոնիկ ստեղծագործությամբ նա ղգալի չափերով աղդեց ինչպես իրեն ժամանակակից, նույնպես և սովետական տարիներին հանդես եկած շատ կոմպոզիտորների վրա։

Նախասովետական տարիների հայկական սիմֆոնիկ ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև Ս. Բարխուդարյանի «Անուշ» սիմֆոնիկ պոեմը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի էսքիզները», Սպ. Մելիքյանի «Ախթամար» առասպելը, սիմֆոնիկ նվագախմբի և խառը երգչախմբի համար (ըստ Հ. Թումանյանի համանուն պոեմի) և այլ գործեր, որոնցից յուրաքանչյուրը մի քայլ էր ինքնուրույն ազգային սիմֆոնիկ ստեղծագործության զարգացման ուղղությամբ։ Բայց անհրաժեշտ է ընդգծել, որ նախասովետական Հայաստանում և Ռուսաստանի հայկական բնակավայրերում դեռևս գոյություն չուներ հայկական սիմֆոնիկ նվագախումբ։ Այս հանգամանքը, անկասկած, կասեցնում էր սիմֆոնիկ ստեղծագործության զարգացման գործը։ Եվ միայն սովետական տարիներին, երբ Հայաստանում ստեղծվեցին անհրաժեշտ պայմաններ, հայկական սիմֆոնիկ ստեղծագործությունն ապրեց բուռն վերելք։

Այսպիսով 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում ղգալի գործ կատարվեց երաժշտական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի զարգացման ուղղությամբ։ Իսկ ամենակարևորն այն

էր, որ հայ ժողովրդական երաժշտության գանձերի օգտագործման ճանապարհով ստեղծվեցին կոմպոզիտորական ստեղծագործության դասական նմուշներ, ձևավորվեց ազգային երաժշտության ոճը և հայ երաժշտությունը հետզհետե ճանաչում գտավ օտարների կողմից։

2. 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԸ

Կոմիտասի հետ միաժամանակ և նրանից քիչ հետո, ստեղծագործության աւպարեզ իջան մի ամբողջ շարք կոմպոզիտորներ։ Նրանք տարբեր էին իրենց ստեղծագործական կարողություններով ու նախասիրություններով և հայ երաժշտությունը հարստացրին տարբեր ժանրերի բազմաթիվ ստեղծագործություններով։ Դրանցից յուրաքանչյուրն անցել է ստեղծագործական ուրույն և հետաքրքիր ճանապարհ, աչքի ընկել այս կամ այն ժանրում, բայց բոլորի համար ընդհանուրը եղել է այն, որ նրանք իրենց ստեղծագործության հիմքում դրել են հայ ժողովրդական երաժշտությունը և գաղափարական դիրքավորմամբ պատկանել են հայ առաջավոր դեմոկրատական ինտելիգենցիային։ Նրանցից շատերը ականատես եղան 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հեղափոխական շարժումների բուռն վերելքին, Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության հաղթանակին և սովետական կարգերի հաստատմանը Հայաստանում՝ իրենց ստեղծագործական աշխատանքով դառնալով սովետահայ երաժշտական մշակույթի ակտիվ կառուցողները։ Այստեղ մենք կխոսենք այդ կոմպոզիտորների միայն նախասովետական տարիների ստեղծագործության մասին, քանի որ սովետական շրջանը դուրս է ներկա հատորի ժամանակագրության սահմաններից։

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ (1871—1928)

Հայ դասական կոմպոզիտոր, ռեալիստական երաժշտական ստեղծագործության ականավոր ներկայացուցիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանը[1], որպես կոմպոզիտոր ձևավորվել է ռուսական միջա-

[1] Ալ. Սպենդիարյանի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Գ. Տիգրանով, Александр Афанасьевич Спендиаров (ռուսերեն), Մոսկվա, 1959։ Ս. Գասպարյան, Ալեքսանդր Սպենդիարով, Հայպետհրատ, Երևան, 1951։ Ք. Գրիգորյան, Ալ. Սպենդիարով, ԳԱ հրատ., Երևան, 1952, և Ա. Թադևոսյանի կազմած «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին», Հայպետհրատ, Երևան, 1960։

վայրում, ռուսական առաջավոր երաժշտության փորձի ու ավանդույթների յուրացման ճանապարհով։ Նրա ստեղծագործությունը, ռուս անվանի կոմպոզիտոր Ա. Գլազունովի խոսքերով ասած, հանդիսանում է հայ և ռուս ժողովուրդների երաժշտական դպրոցների միջև եղած հոգևոր միության մարմնացումը։

Ալեքսանդր Սպենդիարյանը ծնվել է 1871 թ. նոյեմբերի 1-ին Կախովկա բնակավայրում (նախկին Տավրիկյան նահանգ)։ Նրա մանկությունն ու պատանեկությունն անցել է Ղրիմի հայկական գաղութում։

Դեռ վաղ մանկության տարիներին դրսևորվում են Ալեքսանդր Սպենդիարյանի արտակարգ ընդունակությունները ոչ միայն երաժշտության, այլև գրականության ու նկարչության բնագավառում։ Այնքան ակնառու էին նրա ընդունակությունները նկարչության մեջ, որ արժանացան հռչակավոր ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու ուշադրությանը։ Բայց ըստ երևույթին դաշնակահար մոր նվագի ազդեցությամբ, նրա մեջ ամենից ավելի հիմնավոր է դառնում երաժշտությամբ զբաղվելու ցանկությունը և սկսում է սովորել նախ դաշնամուր, ապա և ջութակ նվագել։ Սիմֆերոպոլի գիմնազիայում միջնակարգ կրթություն ստանալուն զուգընթաց, նա մասնավոր պարապմունքների միջոցով այնքան է առաջադիմում ջութակի նվագում, որ երբ 1890 թ. ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, դառնում է ուսանողական սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտմեյստեր։ Դեռ աշակերտական տարիներից նա սկսել էր ստեղծագործել։ Ուսանողական տարիներին այդ ուղղությամբ նրա փորձերը դառնում են ավելի սիստեմատիկ և դրանք չեն վրիպում համալսարանի սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր, կոմպոզիտոր Ն. Ս. Կլենովսկու, ուշադրությունից, որը և դառնում է Սպենդիարյանի՝ կոմպոզիցիայի առաջին ուսուցիչը։

Մոսկվայում ուսանելու տարիներին Սպենդիարյանը շփվում է ռուս և հայ ինտելիգենցիայի նշանավոր ներկայացուցիչների հետ, հաճախում է օպերային ներկայացումներ ու համերգներ, կուտակում երաժշտական բազմապիսի տպավորություններ, ընդարձակում իր մտահորիզոնը, և այս ամենն, անկասկած, էական նշանակություն են ունենում նրա երաժշտական ստեղծագործության համար։ Հատկապես կարևոր էր նրա շփումը բանաստեղծ Ալ. Ծատուրյանի, նկարիչ Վ. Սուրենյանցի և այլոց հետ, որի արդյունքներից մեկն էր, ի դեպ, 1894 թ., Ալ. Ծատուրյանի խոսքերով գրված նրա հայտնի

«Այ վարդ» երգ-ռոմանսը[2]։ Դա կոմպոզիտորի առաջին հանդիպումն էր հայ բանաստեղծի խոսքերի հետ։ Ռոմանսի թեման սիրային-լիրիկական էր, իսկ երաժշտությունը կապված էր հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ակունքների հետ, որտեղից քաղելով հնչերանգային ու ռիթմական բնորոշ տարրեր կոմպոզիտորը հյուսել է գեղեցիկ ու գրավիչ մի մեղեդի, որին վիճակված էր դառնալ կոմպոզիտորի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը և վայելել մեծ ժողովրդականություն։

Ալ. Սպենդիարյանի այս վաղ շրջանի ձեռագրերում կան նաև բուն հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ քառաձայն երգչախմբի համար։ Դրանցից են՝ «Գացեք, տեսեք» և «Ջան գյուղում» երգերը, որոնք մշտապես տեղ են գրավել Կարա-Մուրզայի երգչախմբերի երկացանկում և կատարվելով նաև Ղրիմի քաղաքներում, առիթ են տվել նրան ծանոթանալու այդ երգերի հետ։ Սակայն աշակերտական այդ առաջին փորձերում ապագա կոմպոզիտորին դեռևս չէր հաջողվել բացահայտել նրանց էությունը և ստեղծել գեղարվեստական երկեր։ Բայց այդ փորձերը նշանակալից էին նրանով, որ դրանց միջոցով նա անմիջական շփման մեջ էր մտնում հարազատ ժողովրդի երգարվեստի հետ։ Հետագա տարիներին հետզհետե նա ավելի շատ առիթներ ունեցավ դիմելու հայ ժողովրդական երաժշտությանը։ Այդ գործում զգալի դեր խաղացին Մոսկվայի համալսարանում սովորած տարիներին պրոֆ. Ներսեսովի տանն ունեցած հանդիպումները հայ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների և Վազարյան ճեմարանի ուսանողների հետ։ Նրանց հավաքույթների ժամանակ հաճախ էին կատարվում հայ ժողովրդական քաղաքային և ազգային-հայրենասիրական երգեր, որոնք ագահորեն կլանվում էին երիտասարդ կոմպոզիտորի կողմից։ Կասկածից վեր է, որ այդ միջավայրի ծնունդ է ոչ միայն «Այ վարդ» երգ-ռոմանսը (1894), այլև «Արևելյան օրորոցային երգը» Ռ. Պատկանյանի խոսքերով, թեև այն գրված է վեց տարի անց, 1900 թ., երբ կոմպոզիտորը Պետերբուրգում ավարտում էր իր մասնագիտական կրթությունը։ Այս երկի յուրահատկությունն այն է, որ օրորոցային լինելով հանդերձ շոշափում է հերոսական թեմա։ Մայրն օրորում է իր մանկան, որը չի քնում ոչ սոխակի քաղցր դայլայլների և ոչ էլ սարյակի շաղակրատանքի տակ, բայց քաղցր քուն է մտնում միայն բազեի

---

[2] Առաջին հրատարակությամբ լույս է տեսել 1899 թ., «Արևելյան ռոմանս» վերնագրով՝ մտնելով «Ջորս երգ ձայնի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ» ժողովածուի մեջ։

մարտական երգի հնչյունների տակ։ Որդու սրտով են այդ մարտական հնչյունները, իսկ մայրն էլ ուրախ է, որ իր որդին կմեծանա որպես հայրենիքի հերոս մարտիկ։ Այս թեման չափազանց մոտ էր ու հարազատ ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարներով տարված ժողովրդի սրտին։ Սպենդիարյանը սիրով է կատարել այդ երգի մշակումը՝ դրանով իսկ ցույց տալով իր ջերմ վերաբերմունքը շոշափված թեմայի նկատմամբ։ Հետագա տարիներին նա վերամշակել ու գործիքավորել է այն և կատարել սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ։ Ավելի ուշ այս նույն թեմային Սպենդիարյանը նորից ու նորից է անդրադառնում և ստեղծում ավելի ծավալուն վոկալ-սիմֆոնիկ գործեր։

Համալսարանն ավարտելուց հետո, Կլենովսկու խորհրդով, Ալ. Սպենդիարյանը մեկնում է Պետերբուրգ՝ նպատակ ունենալով իր ստեղծագործությունները ցուցադրել Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովին։ Սպենդիարյանն իր ինքնակենսագրության մեջ պատմում է, որ այդ շրջանում ինքը միայն Ռիմսկի-Կորսակովին կարող էր վստահել իր համար գլխավոր հարցի վճռումը՝ պե՞տք է արդյոք ամբողջապես նվիրվել երաժշտությանը, թե ոչ։ Եվ երբ 1896 թ. գարնանը, իր ստեղծագործությունների ձեռագրերի կապոցը ձեռքին նա մեծ հուզմունքով ներկայանում է Ռիմսկի-Կորսակովին, և վերջինս դրանց հետ ծանոթանալուց հետո հայտարարում է, որ Սպենդիարյանի մեջ առկա են լուրջ կերպով ստեղծագործությամբ զբաղվելու համար անհրաժեշտ բոլոր նախադրյալները և որ ինքը համաձայն է դառնալ նրա ուսուցիչը, մեծապես ոգևորված Սպենդիարյանը նոր միայն համոզվում է իր ուժերի մեջ և որոշում է ամբողջապես նվիրվել երաժշտական ստեղծագործությանը։

1896—1900 թթ. Ալ. Սպենդիարյանն իր ուսուցչի ղեկավարությամբ ձեռք է բերում անհրաժեշտ գիտելիքներ և ձևավորվում է որպես կոմպոզիտոր։ Ուսման դասընթացն ավարտում է սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրած «Կոնցերտային նախերգանք»-ով, որի առաջին կատարումը 1901 թ. ամռանը արժանանում է հասարակության ջերմ ընդունելությանը։

Այնուհետև Սպենդիարյանը վերադառնում է Ղրիմ նվիրվում ստեղծագործական ու երաժշտական-հասարակական եռանդուն աշխատանքի։ Իրար հետևից հանդես են գալիս նրա սիմֆոնիկ և վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները՝ «Ղրիմի էսքիզներ» առաջին սերիան (1903), «Ներք արմավենի» (ըստ Լերմոնտովի համանուն բանաստեղծության) սիմֆոնիկ պատկերը (1905), «Համերգային

վայլսը» (1907), Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի հիշատակին նվիրված «Սգո՜ պրելյուդը» (1908), «Ղրիմի էսքիզներ» սյուիտի երկրորդ սերիան (1912), «Խիզախ մարտիկներ» քայլերգը (1915), Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանիս» վեպի վերջաբանից ներշնչված «Աղասու դերեզմանը» կամ «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը (1914), բազմաթիվ խմբերգեր, ռոմանսներ, երգեր, բալլադներ, պիեսներ ու անսամբլներ տարբեր գործիքների համար և այլն, և այլն։

Այս տարիները, ընդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը և սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում, Սպենդիարյանի համար հանդիսացան ստեղծագործական լարված ու բեղմնավոր աշխատանքի տարիներ։ Երեք անդամ նրա ստեղծագործություններն արժանացան Գլինկայի անվան մրցանակի («Երեք արմավենի»՝ 1905 թ., «Բեդա քարոզիչը»՝ 1907 թ. և «Մենք կհանգստանանք» մելոդեկլամացիան Ա. Չեխովի «Քեռի Վանյա» պիեսից՝ 1910 թ.)։ Նրա ստեղծագործությունները կատարվում էին ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև արտասահմանում՝ արժանանալով ունկնդիր հասարակության խանդավառ ընդունելությանը։ Ռուս նշանավոր կոմպոզիտորները՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը, Ա. Գլազունովը, Ա. Լյադովը և ուրիշներ նրան «ընդունեցին իրենց ընտանիքը», բարձր էին գնահատում նրա յուրաքանչյուր ստեղծագործությունը։ Ինչպես Ա. Գլազունովն է վկայում, Ալ. Սպենդիարյանը ցանկալի հյուր էր դարձել բոլոր երաժիշտների տներում և որ նրան գնահատում էին «որպես մեծատաղանդ, ինքնատիպ կոմպոզիտոր և որպես անբասիր, մեծ ու բազմակողմանի տեխնիկայի տեր երաժիշտ»[3]։

Այս իսկ տարիներին Սպենդիարյանը ձևավորվեց նաև որպես դեմոկրատական հայացքների տեր արվեստագետ, որն իր ստեղծագործության մեջ հետևողականորեն կիրառում է ժողովրդայնության ու ռեալիզմի սկզբունքները։ Նրա ամբողջ ստեղծագործությունը տոգորված է մարդասիրական բարձր գաղափարներով, սերտորեն կապված է ժողովրդի կյանքի հետ, տոգորված է հայրենասիրական ջերմ շնչով ու լիրիկական անմիջականությամբ։ Իր ստեղծագործության համար իրրև հիմք ընդունելով ռուս և հայ դասական պոետների բանաստեղծությունները և դրանց միջոցով արտահայտելով ժամանակաշրջանի առաջավոր գաղափարները, Սպենդիարյանն իրեն դրսևորել է որպես դեմոկրատ արվեստագետ, որը խորապես

[3] „Советская музыка" ամսագիր, Մոսկվա, 1939, № 9—10, էջ 11։

ապրում է հարազատ ժողովրդի պատմական բախտով, իր ստեղծագործության մեջ արտահայտում նրա մտքերն ու զգացմունքները, նպաստում նրա ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը և նույնիսկ համաշխարհային սպանդի համատարած կոտորածների ողբերգական օրերին լի է հավատով իր ժողովրդի պայծառ ապագայի նկատմամբ։ Այս իմաստով հատկանշական են նրա «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» և առանձնապես «Առ Հայաստան» վոկալ-սիմֆոնիկ գործերը, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտահայտված են նրա հայրենասիրական զգացմունքները։ Իսկ հետագայում այդ զգացմունքներն իրենց ավելի լիակատար մարմնավորումը գտան «Ալմաստ» օպերայում։

Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործական կյանքում նշանակալից իրադարձություն հանդիսացավ նրա հեղինակային համերգի կազմակերպումը Թիֆլիսում, որի նախաձեռնությունը պատկանում էր Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությանը։ Այդ համերգը տեղի ունեցավ 1916 թ. մարտի 27-ին։ Դրանից առաջ էլ Ալ. Սպենդիարյանի որոշ ստեղծագործություններ, մասնավորապես երգերը և «Ղրիմի էսքիզներ» սյուիտի առաջին սերիան կատարվել էին Թիֆլիսում։ Բայց այս համերգը հնարավորություն էր ընձեռում հայ հասարակությանն ավելի մոտիկից ծանոթանալու արդեն համբավ ձեռք բերած հայ ականավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը։ Շնորհիվ այն բանի, որ Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության նախաձեռնությամբ տեղական թերթերում տպագրվել էին հոդվածներ Ալ. Սպենդիարյանի մասին՝ հասարակությանը ծանոթացնելով նրա ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական գործունեության հետ, այս հեղինակային համերգը վերածվեց տոնահանդեսի։ Դրան մեծապես նպաստեց և այն, որ հոդվածներից մեկը գրված էր ժողովրդական բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի կողմից, որի խոսքը բացառիկ ժողովրդականություն էր վայելում։ Թումանյանը գրում էր.

«Ահա էսօր գալիս է եվրոպական երաժշտական աշխարհքում անուն հանած հայ նշանավոր երաժշտագետը, Ալեքսանդր Սֆանասևիչ Սպենդիարյանը, արևմտյան երաժշտությունից դեպի արևելյան երաժշտությունը, մեծ ու գեղեցիկ ծրագրերով, որոնց գործ դառնալուն առհավատչյա են իր խոշոր տաղանդն ու փայլուն պատրաստությունը... Առաջին անգամն է մեր տաղանդավոր հայրենակիցը հայտնվում մեր մեջ, առաջին անգամն է դուրս գալիս

մեր հասարակության առջև, և առաջին անգամից ողջունում ենք հրճվանքով ու ծափերով»[4]։

Ալ. Սպենդիարյանի հեղինակային այս համերգում կատարվում են «Կոնցերտային նախերգանք»-ը, «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը, «Ղրիմի էսքիզների» առաջին սերիան և մի քանի վոկալ ստեղծագործություններ։ Հասարակության վրա խորը տպավորություն են գործում թե կատարվող գործերը, և թե այն, որ դրանց կատարումը ղեկավարում էր ինքը կոմպոզիտորը։ Համերգի արտակարգ հաջողությունը վկայում են այն հոդվածները, որոնք տպագրվում են թերթերում և որոնց մեջ Սպենդիարյանի ստեղծագործությունն արժանանում է բացառիկ բարձր գնահատականի։

Մյուս կողմից այս համերգը առիթ է դառնում, որ Ալ. Սպենդիարյանը մոտիկից շփվի հայ կոմպոզիտորների, գրողների, ինտելիգենցիայի այլ ներկայացուցիչների հետ, խորացնի այն կապերը, որոնք վաղուց նա հաստատել էր հայ մշակույթի և նրա ականավոր գործիչների հետ, ուսումնասիրի ժողովրդական երաժշտությունը, հարստանա նոր տպավորություններով և ընդհուպ մոտենա ստեղծագործական այն խնդրի լուծմանը, որ տարիներ առաջ նա դրել էր իր առջև, բայց մինչև այդ չէր կարողացել գլուխ բերել։ Հայտնի է, որ 20-րդ դարի առաջին տարիներից սկսած իր ուսուցչի՝ Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի դրդմամբ, Սպենդիարյանը փնտրում էր համապատասխան լիբրետո օպերա դրելու համար։ Երգիչ Լ. Եղիազարյանը և նկարիչ Վ. Սուրենյանցը նրան հորդորում էին գրել «Արա գեղեցիկ և Շամիրամ» օպերան և նա նույնիսկ ձեռնամուխ էր եղել դրա իրագործմանը, բայց և այնպես նրա մեջ կար ներքին անբավարարվածություն և նա շարունակում էր նոր նյութեր որոնել։ Նկարիչ Մ. Սարյանը նրան խորհուրդ տվեց վերցնել Հ. Թումանյանի պոեմներից մեկը։ Եվ երբ 1916 թ. Սպենդիարյանը եկավ Թիֆլիս և առիթ ունեցավ անձամբ ծանոթանալու Հ. Թումանյանի հետ, վերջնականապես որոշեց կանգ առնել նրա «Թմկաբերդի առումը» պոեմի վրա և ամբողջապես տարվեց այն օպերայի վերածելու գաղափարով։

Ինչպես այս, նույնպես և հաջորդ այցելության ժամանակ, որը տեղի ունեցավ նույն թվականի դեկտեմբերին, Սպենդիարյանը Թումանյանի հետ քննարկեց «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա օպերայի սցենարական պլանը կազմելու, այն դրամայի վե-

[4] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Հայպետհրատ, Երևան, 1951, էջ 336։

րածելու և օպերայի լիբրետո դարձնելու հարցերը, զբաղվեց երաժշտական նյութերի հավաքման գործով, ձեռք բերեց նոտային գրականություն ու ձայնասկավառակներ, աշուղների ու սազանդարների կատարած երգերից ձայնագրեց իրեն անհրաժեշտ հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, պարեղանակներ, պարսկական մուղամներ և այլն։ Սակայն Թումանյանի արտակարգ ծանրաբեռնվածությունը նրան հնարավորություն չտվեց կատարել իր խոստումը և այդ պատճառով էլ «Ալմաստ» օպերայի ստեղծման աշխատանքը ձղձգվեց, լիբրետոյի պատրաստման գործը հանձնարարվեց բանաստեղծուհի Սոֆիա Պարնոկին և միայն 1918 թ. Սպենդիարյանը հնարավորություն ստացավ ընդհուպ լծվելու իր փայփայած օպերայի ստեղծագործական աշխատանքին։ 1918—1920 թ. նա արդեն ավարտել էր «Ալմաստի» առաջին երեք գործողությունների կլավիրը, իսկ 1923-ին նաև չորրորդ գործողությունը։ Հետագայում, արդեն Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատումից և հատկապես Սպենդիարյանի Երևան փոխադրվելուց հետո օպերայի գործիքավորման աշխատանքը շարունակվեց և «Ալմաստ» օպերան դարձավ սովետահայ երաժշտական կուլտուրայի աչքի ընկնող երևույթներից մեկը, հայ օպերային կլասիկայի զարդը։

Ալ. Սպենդիարյանի նախասովետական տարիների ստեղծագործությունը կարևոր էտապ էր ընդհանրապես հայ երաժշտական ստեղծագործության մեջ։ Այդ շրջանում ստեղծած իր սիմֆոնիկ գործերով նա սկիզբ դրեց հայկական սիմֆոնիկ երաժշտությանը։ Հայ կոմպոզիտորներից նա առաջինն էր, որ իր ամբողջ գործունեության ընթացքում հետևողականորեն զբաղվել է սիմֆոնիկ ստեղծագործությամբ և ժամանակին կերտել է այնպիսի գործեր, որոնք այսօր էլ պահպանել են իրենց թարմությունն ու գեղարվեստական արժեքը, հաստատուն տեղ են գրավել սիմֆոնիկ նվագախմբի երկացանկում և սիրով են կատարվում ամենուրեք։ Սիմֆոնիկ փոքրածավալ գործերի հետ միասին նա ստեղծել է ծավալուն և ցիկլային ստեղծագործություններ, որոնց համար բնորոշ է ծրագրայնությունը, երաժշտական կերպարների պարզությունն ու պատկերավորությունը։ Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից է նրա «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը, որի մեջ նրան հաջողվել է գրտնել և օգտագործել երաժշտական-արտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնց շնորհիվ Լերմոնտովի բանաստեղծության բովանդա-

կությունը լրիվ չափով երաժշտականացված է ցայտուն ու շոշափելի կերպարներով։

Ինչպես Լերմոնտովի բանաստեղծության, նույնպես և Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ պատկերի հիմքում դրված է բնության մեջ և մարդկային կյանքում տեղի ունեցող պայքարը չարի ու բարու, խարդախ ու կործանարար ուժերի և լուսավոր ու ստեղծագործ ուժերի միջև։ Այս սիմֆոնիկ պատկերում իրար հակադիր այդ ուժերի կրողներն են, մի կողմից՝ քարավանն ու նրա հետ եկած մարդիկ, իսկ մյուս կողմից՝ օազիսում ազատ մեծացած արմավենիներն ու խոխոջացող աղբյուրը։ Դրանցից յուրաքանչյուրը կոմպոզիտորի կողմից բնութագրվում է համապատասխան մեղեդիով, հարմոնիայի ու բազմաձայնության, ինչպես և գործիքավորման համապատասխան միջոցներով։ Եթե քարավանն ու նրա հետ եկած մարդիկ պատկերված են որպես եսասիրության, անտարբերության ու քմահաճույքի մարմնացում, մարդիկ, որոնք օազիսի բարիքներից օգտվելուց, արմավենիների զով ստվերում արևի կիզիչ ճառագայթներից պատսպարվելուց և սառնորակ ջուրը խմելուց հետո, կարող են այդ նույն ծառերը կտրել ու վառել, ապա արմավենիներն ու աղբյուրի ջրերը պատկերված են իբրև բարության, օգտակարության ու կենսական ուժերի մարմնացում։ Կոմպոզիտորն իր երաժշտությամբ անձնավորել է այդ իրարամերժ ու հակադիր ուժերը, պատկերել այնքան կենդանի ու բնորոշ նկարագրով, որ դրանք դարձել են կոնկրետ ու շոշափելի։ Կոմպոզիտորի հարուստ ստեղծագործական երևակայության արդյունք են չափազանց ինքնատիպ, վառ ու պատկերավոր երաժշտական թեմաները։ Դրանցից են լայն երգայնությամբ ու քնարականությամբ ներթափանցված արմավենիների թեման, ռիթմական, լադային ու հնչերանգային յուրահատկություններով աչքի ընկնող «քարավանի թեման» և, վերջապես, իր խստությամբ նախորդներից տարբերվող «արմավենիների բողբի ու կործանման» թեման։ Սիմֆոնիկ պատկերի զարգացումը հիմնված է այս երեք երաժշտական թեմաների հակադրության և սերտ համագործակցության վրա։ Կոմպոզիտորն այստեղ ազատորեն օգտագործել է ինչպես տարբերակման, այնպես էլ մոտիվային-թեմատիկ զարգացման մեթոդները և ստեղծել բնականորեն հոսող, կուռ տրամաբանությամբ ու դրամատիզմով հագեցված մի ստեղծագործություն։ Սպենդիարյանի «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը ծրագրային ստեղծագործություն է, որը կատարյալ է իր բոլոր կողմերով և հանդիսանում է հայ սիմֆոնիկ երաժշտության

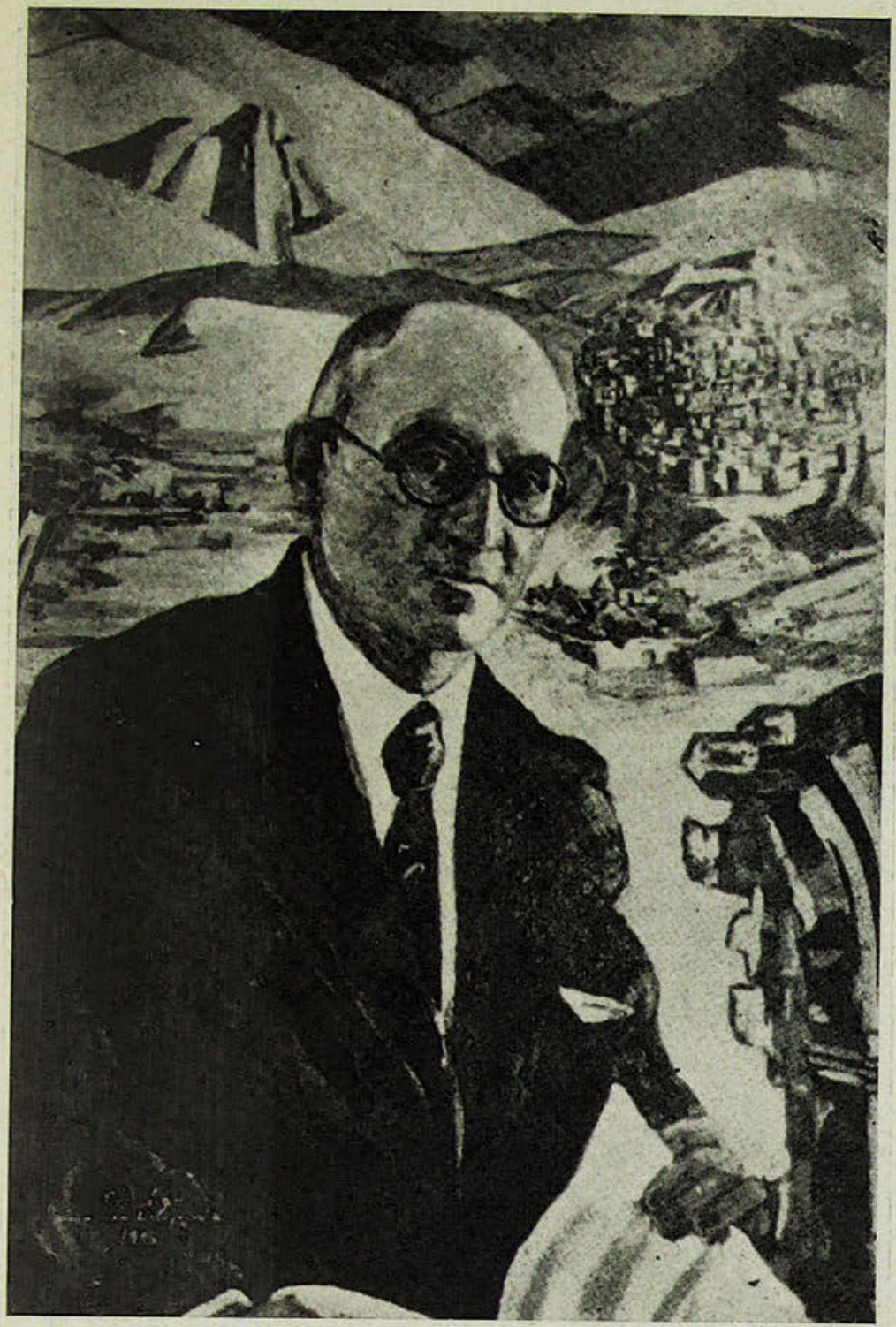
ամենանշանակալից երևույթներից մեկը։ Այն աչքի ընկավ ոչ միայն սիմֆոնիկ մտածողության խորությամբ, այլև նվագախմբային գործիքների օգտագործման վարպետությամբ, գունագեղ ու թարմ հարմոնիկ հնչողությամբ։ Կոմպոզիտորը հատուկ նպատակ էր դրել կոնկրետացնել արևելքի զգացողությունը և դրան հասնելու համար նա սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքների միջոցով կարողացավ ստեղծել ժողովրդական գործիքների հնչողության տպավորություն։ Այստեղ այդ արտահայտվեց նաև նվագախմբի կազմում բուժժների օգտագործմամբ, իսկ ավելի ուշ՝ «Երևանյան էտյուդներում» դուդուկների տեմբրային հնչողության ստացումը հոբոյի մենանվագի և անգլիական եղջերափողի ձայնառության միջոցով, ինչպես և դհոլի ու դաիրայի ներմուծմամբ։

Ալ. Սպենդիարյանի երաժշտական ստեղծագործության աչքի ընկնող գործերից են նաև «Ղրիմի էսքիզների» առաջին և երկրորդ սերիաները։ Դրանք սյուիտի սկզբունքով կառուցված ստեղծագործություններ են, բաղկացած առաջինը 4, երկրորդը 6 վերջավորված պիեսներից[5], որոնք պատկերում են ժողովրդական կենցաղի տարբեր կողմերը։ Դրանց մեջ կան լիրիկական, պարային, հումորիստական, դրամատիկ և այլ բնույթի պիեսներ, որոնք հաջորդելով միմյանց հակադրության սկզբունքով, կազմում են միասնական մի ամբողջություն։ Թե առաջին և թե երկրորդ սերիայի բոլոր պիեսները հիմնված են Ղրիմի ժողովրդական երգերի և պարերի օգտագործման վրա։ Մեղեդայնությունը, ռիթմական բազմազանությունը, գործիքավորման գունագեղությունը հանդիսանում են այս սյուիտների երաժշտական գլխավոր հատկանիշները։ Դրանցով է պայմանավորված այն բացառիկ հաջողությունը, որ այդ սյուիտները վայելում են ժողովրդի լայն խավերում ոչ միայն Հայաստանում, այլև ողջ Սովետական Միության մեջ և արտասահմանում։

Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների հաջողության առաջին գրավականը նրա կոմպոզիտորական բարձր վարպետությունն է, որ երևան է եկել մելոդիայի արտահայտչականության, հարմոնիայի արտակարգ գունագեղության, ձևի և բովանդակության կատարյալ ներդաշնակության, առանձին գործիքների և ամբողջ նվագախմբի հարուստ հնչողության մեջ։ Այս է պատճառը, որ այդ ստեղծագործություններն այժմ էլ շարունակում են

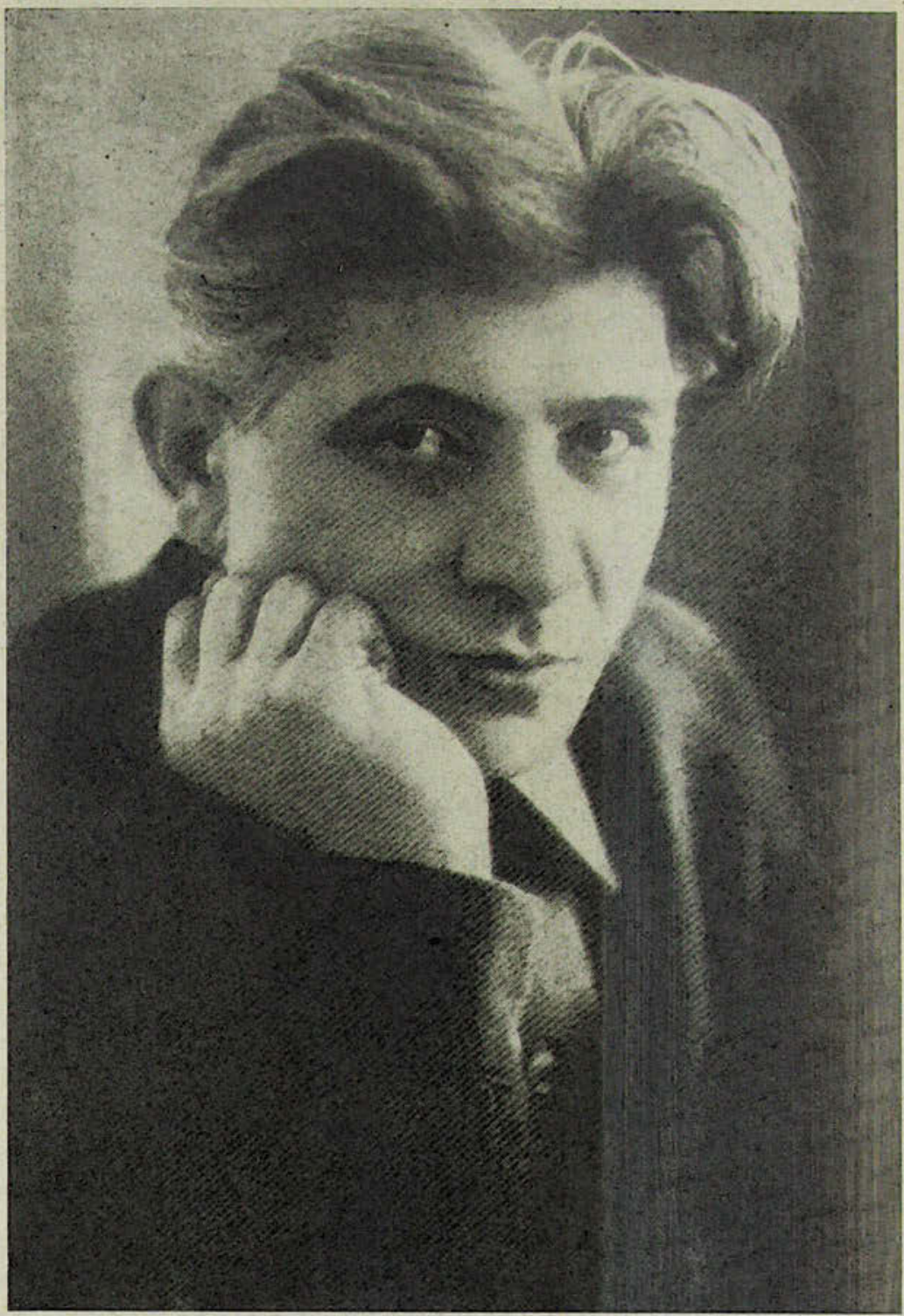
---

[5] Առաջին սերիա՝ 1) Պարային, 2) էլեգիական երգ, 3) Խնջույքի երգ, 4) Ղայթարմա, երկրորդ սերիա՝ 1) ա. Պրելյուդ, բ) Ինտերմեցցո, 2) Սիրո երգ, 3)Պար, 4) Հարսի ողբը, 5) Երգ մկան մասին, 6) ա. Պար, բ. Պար Ղայթարմա։



Նկ. 25. Ալ. Սպենդիարյան

Գործ՝ Մ. Սարյանի



Նկ. 26. Ռոմանոս Մելիքյան

մնալ օրինակելի և երիտասարդության համար ծառայել իբրև կոմպոզիտորական տեխնիկայի և մասնավորապես գործիքավորման արվեստի ուսումնասիրության սկզբնաղբյուր:

Ալ. Սպենդիարյանի նախասովետական տարիների ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ են գրավում նրա վոկալ երկերը: Դրանց մեջ կան ծավալուն գործեր, ռոմանսներ ու երգեր, խմբերգեր, ժողովրդական ու հեղափոխական երգերի մշակումներ և մելոդեկլամացիաներ՝ գրված Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Ա. Տոլստոյի, Ա. Ֆետի, Լ. Մեյի, Ա. Մայկովի, Մ. Գորկու, Ա. Չեխովի, Վ. Շեքսպիրի, Հ. Հայնեյի, Շիլլերի, ինչպես և հայ բանաստեղծներ՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ալ. Ծատուրյանի և Ռ. Պատկանյանի խոսքերով: Ընդ որում այդ գործերի մի զգալի մասը գրված է սիմֆոնիկ նվագախմբի ընկերակցությամբ կատարելու համար:

Հատկապես կարևոր է ընդգծել, որ Սպենդիարյանն առաջինն էր, ոչ միայն հայ իրականության մեջ, այլև ամբողջ Ռուսաստանում, որ Մ. Գորկու բանաստեղծությունը երաժշտականացրեց. նրա ստեղծած «Ձկնորսն ու փերին» հիանալի բալլադը արժանացավ խոսքերի հեղինակի և բալլադի առաջին կատարողի՝ Ֆ. Շալյապինի բարձր գնահատականին: Ինքը Սպենդիարյանն էլ այն համարում էր իր լավագույն գործերից: Այս բալլադում նա, հետևելով բանաստեղծին, շեշտը դրել է սոցիալական բովանդակության բացահայտման վրա: Բայց այդ չի խանգարել կոմպոզիտորին միաժամանակ ստեղծելու բնության, գեղեցկուհի փերիի, Մարկոյի և նրա սիրո ցայտուն կերպարները: Բալլադի մեջ կարևոր դեր է հատկացված նաև պատմողին, որը հանդիսանում է ժողովրդական իմաստության մարմնավորողը: Հիմնական «գործող անձանց» լեյտմոտիվները, Դանուբի ալիքների և բնության երևույթների արտահայտիչ պատկերումը, այուժետային գծի կուլմինացիայի ստեղծումն ու պատմողի եզրափակիչ ֆրազը—այս բոլորը միասին ստեղծում են պոետական անկրկնելի պատկեր: Ի դեպ բալլադի եզրափակիչ մասը, որի մեջ այնքան սրությամբ խարազանված է քաղքենիական մտայնությունը, Մ. Գորկին ավելացրել է հատկապես Ալ. Սպենդիարյանի համար և դրանով իսկ ստացվել է բալլադի բարոյախոսական հիանալի վերջավորություն ու փիլիսոփայական ընդհանրացում: Սպենդիարյանն իր այս ստեղծագործությամբ խիզախորեն ընդարձակեց կամերային երաժշտության սահմանները՝ այն մոտեցնելով սիմֆոնիկ և օպերային ձևերին:

Ա. Սպենդիարյանի վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների մեջ առանձնակի տեղ են գրավում «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» և «Աու Հայաստան» երկերը: Դրանցից առաջինը գրված է Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանիի» վեպի վերջաբանի ազդեցությամբ կոմպոզիտորի գրած խոսքերով, իսկ երկրորդը՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի բանաստեղծության խոսքերով (ռուսերեն թարգմանությունը Կ. Բալմոնտի): Երկուսն էլ տոգորված են անկեղծ հայրենասիրությամբ և հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրի նկատմամբ ունեցած սրտամոտ վերաբերմունքով:

«Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» հերոսական երգի առաջին մասում հայրենիքի ազատության համար մղված ճակատամարտերում ընկած հերոսների թաղումն է պատկերված: Այդ պատճառով էլ այս մասի երաժշտությունն ունի թաղման քայլերգի բնույթ: Այն հիմնված է ժողովրդական-հայրենասիրական «Արշալույսը նորեն բացվավ» երգի մի տարբերակի վրա: Այս նույն մեղեդին օգտագործված է նաև ստեղծագործության եզրափակիչ մասում: Առաջին մասի թաղման քայլերգում լսվում են նաև եկեղեցու զանգերի հարվածները, մոտեցող թաղման թափորի հանդիսավոր երթը: Միջին մասում թաղման քայլերգի հնչյունները տեղի են տալիս լայնաշունչ մի մեղեդու, որի միջոցով արտահայտված է ժողովրդի զգացմունքներն իր կորցրած հերոս մարտիկների նկատմամբ, նրա վճռականությունը՝ շարունակելու և ավարտի հասցնելու ընկած հերոսների սկսած սրբազան գործը՝ հայրենիքի ազատագրությունը: Այս վճռականությունն արտահայտված է հատկապես երրորդ մասում, ուր թաղման քայլերգի սգալից հնչյունները փոխարինվում են հերոսական քայլերգի խրոխտ հնչյուններով: Այս մասն աչքի է ընկնում հերոսական բնույթով, որն ընդգծվում է ինչպես թեմատիկ զարգացման, նույնպես և նվագախմբի հենքի պոլիֆոնիկ, խմիտացիոն ու հարմոնիկ հնչողության ուժեղացման միջոցներով: Այն միաժամանակ պարունակում է պայքարը շարունակելու վճռական կոչ, որը և առիթ ծառայեց ցարական ցենզորներին այս ստեղծագործության կատարումն արգելելու համար: Բայց այն հրատարակվեց հեղինակի ծախսերով և ամբողջ տիրաժը նվիրաբերվեց Արևմտյան Հայաստանից գաղթած ժողովրդական զանգվածների օգնության ֆոնդին: Դա նույնպես հայրենանվեր կոմպոզիտորի անկեղծ զգացմունքների արտահայտման միջոցներից մեկն էր:

Կոմպոզիտորի հերոսական բնույթի երկերից է նաև Հովհ. Հով-

Հաննիսյանի խոսքերով գրված «Աո Հայաստան» կոնցերտային արիան բարիտոնի համար սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ։ Ստեղծագործական մտահղացման տեսակետից այն նման է «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» ստեղծագործությանը։ Այս արիան էլ սկսվում է թաղման քայլերգի հնչյուններով։ Արիայի մեղեդին աչքի է ընկնում իր խստաշունչ բնույթով։ Նրա մեջ երգիչը դիմում է մեր նախնիների հերոսական անցյալին, նրանց սխրագործություններին և ապա հարազատ հայրենիքին, արտահայտում իր սերն ու նվիրվածությունը նրա նկատմամբ և իր սիրող սրտի խորունկ ցավը նրա ողբերգական ճակատագրի համար։ Հատկապես նվագախմբային ընկերակցության մեջ օգտագործելով ողբերգական բնույթի հնչերանգներ և ալտերացիայի ենթարկված հարմոնիկ չարագուշակ հընչողություններ և այլ միջոցներ, կոմպոզիտորը խորացված կերպով արտահայտել է հարազատ ժողովրդի ապրած ողբերգությունը առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին։ Բայց բանաստեղծի հետ միասին կոմպոզիտորը հավատացած էր հայ ժողովրդի վերածնության և նրա վաղվա օրվա, պայծառ գալիքի անխուսափելիության մեջ։ Այդ արտահայտված է արիայի եզրափակիչ տողերում, որոնք այստեղ ընդգծված են ուժեղ, կամային ու լայնաշունչ մեղեդային գծով և նվագախմբային հաղթական քայլերգով։

«Աո Հայաստան» կոնցերտային արիան առաջին ստեղծագործությունն էր հայ երաժշտության մեջ՝ նվիրված 1915 թվականի եղեռնին։ Նրա, ինչպես և «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը» հերոսական երգի կատարումը 1916 թ. Թիֆլիսում կայացած հեղինակային համերգում կոմպոզիտորին բերեցին ոչ միայն փառք ու պատիվ, այլև հայրենասեր կոմպոզիտորի համարում։

Իր ստեղծագործությամբ Ա. Սպենդիարյանը հարստացրեց հայ վոկալ երաժշտությունը նոր թեմաներով, նոր մտքերով ու զգացմունքներով։ Նա իր հետ բերեց խոր դրամատիկական և խռովահույզ, նուրբ լիրիկական ու սիրային, ակտիվ քաղաքացիական և նույնիսկ հեղափոխական տրամադրություններ։ Հատկանշական է, որ դեռ Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխության նախօրյակին, 1917 թ. մայիսմեկյան տոնակատարության առթիվ, իր իսկ խոսքերով նա գրել է «Փառավորվիր մայիսյան առաջին օր» խմբերգը խառը երգչախմբի համար սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ։ Այդ խմբերգում նա փառաբանում է հեղափոխական պրոլետարիատի միջազգային տոնը և բանվորներին կոչում է պայքարի ընդդեմ թշնամու։ Դրանից բացի նա մշակել է բանվորական հեղա-

փոխական ընդհատակի երգերից՝ «Անվախ ընկեր», «Վարշավյանկա», «Կարմիր դրոշակ», «Մարսելիոզ», «Դուբինուշկա» և այլն:

Սպենդիարյանն առանձնակի ուշադրություն է դարձրել ժողովրդական երգերի մշակման գործին: Վերը մենք արդեն խոսեցինք հայ ժողովրդական երգերի մշակման ուղղությամբ նրա կատարած առաջին քայլերի մասին: Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ իր ստեղծագործական աշխատանքի հասուն տարիներին նա հաճախակի դիմել է հայ ժողովրդական երգերի մշակմանը և ստեղծել «Մի լար բլբուլ»-ի ու «Ահ սիրուհիս» երգի նման գեղարվեստորեն վերջավորված ստեղծագործություններ: Բայց նա չի սահմանափակվել միայն հայ ժողովրդական երգերի շրջանակում: Նրան հավասարապես հետաքրքրել են Ղրիմի թաթարների, ուկրաինական ու ռուսական ժողովրդական երգերը և նա ձայնագրել ու մշակել է բազմաթիվ նմուշներ: Ղրիմի թաթարների ժողովրդական երգերից կարելի է հիշատակել «Այշե», «Թաթարական երգ», «Օրորոցային», «Պարային և այլն, ռուսական երգերից՝ «Վոլգայում կա մի քարաժայռ», «Ո՞վ է մեզնից ամուրի», «Կթառամեն ծաղիկները», «Դու հարազատ իմ մայր» և այլն, ուկրաինական երգերից՝ «Чи ты милий, пилом пріпав», «Нихто ж не винен», «Ой не світи, місяченьку», «Час до дому, час», «Коли б мене, господи», «Ой, ішов я вулицею», «Добри вечір, дивчино», «Сидить дід на печі», «Лугом іду, коня веду», «Хіба ж я тобі не :казала», «Як умру» («Заповіт» Տ. Շևչենկոյի խոսքերով): Այս երգերը մեներգեր ու զուգերգեր են դաշնամուրի նվագակցությամբ, իսկ վերջինը քառաձայն խմբերգ է առանց գործիքային ընկերակցության: Սրանցից բացի, Ալ. Սպենդիարյանը ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներից կազմել է նաև «Ուկրաինական սյուիտա», որի մեջ մտնում են «Ой наступила та чорна хмара», «За тучами, за хмарами», «Ой летіла горлиця» և «А вже весна, а вже красна» երգերը: Սրանցից յուրաքանչյուրը կազմում է սյուիտայի մի մասը: Սպենդիարյանի մշակումները վկայում են ռուսական և ուկրաինական երգերի էության մեջ ներթափանցելու նրա անառարկելի կարողության մասին, որի շնորհիվ էլ պահպանվել են այս երգերի ազգային յուրահատկությունները և վերածվել գեղարվեստական ամբողջականության:

Սպենդիարյանի վոկալ ստեղծագործությունը նույնպես աչքի է ընկնում կոմպոզիտորական վարպետության բարձր մակարդակով: Թե հայ և թե ռուս բանաստեղծների խոսքերով գրված նրա վոկալ ստեղծագործություններում միշտ էլ ելակետային նշանակություն է

ունեցել խոսքի ինտոնացիան, որն իր հարազատ արտացոլումն է գտել երաժշտության մեջ։ Խոսքի և երաժշտության միասնությունը, ձևի կատարելությունն ու ավարտվածությունը, մեղեդային գծի գեղեցկությունը և արտահայտչականությունը, գործիքային ընկերակցության ինքնուրույնությունը տվյալ գործի բովանդակության բացահայտման ու խորացման մեջ կազմում են նրա ստեղծագործության կարևոր հատկանիշները։

Ինչ վերաբերում է Սպենդիարյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործությանը, ապա այս բնագավառում էլ նա զգալի վաստակ ունի։ Նրա դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար գրված պիեսները, ինչպես և գործիքային անսամբլները («Պրելյուդ», «Մենուետ», «Սկերցինո», «Ֆուգա» և «Ռոնդո»), գրված լարային կվարտետի և տրիոյի կազմով, առաջընթացի կարևոր քայլեր էին հայ գործիքային երաժշտության զարգացման գործում և այսօր էլ պահպանում են իրենց արժեքը՝ կատարվելով համերգներում և ծառայելով որպես ուսումնական նյութ երաժշտական դպրոցների աշակերտության համար։

Այսպիսով, երաժշտական ստեղծագործության կարևոր բնագավառներում արդեն նախասովետական տարիներին Ալ. Սպենդիարյանը կերտել էր այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ունենալով կոմպոզիտորական վարպետության բարձր մակարդակ, իրենց բովանդակությամբ արտահայտելով ժամանակաշրջանի առաջավոր գաղափարները, ճշմարտացիորեն արտացոլելով ժողովրդի կյանքը, նրա մտքերն ու զգացմունքները, հարստացրին հայ դասական երաժշտության գանձարանը։ Կոմիտասի հետ միասին նա բարձր պահեց երաժշտական ստեղծագործության պրոֆեսիոնալիզմի դրոշը և հայկական երաժշտության համար նվաճեց ճանաչման իրավունք ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Արևմտյան Եվրոպայում։

ԳՐԻԳՈՐ ՍՅՈՒՆԻ (ՄԻՐԶՈՅԱՆ) (1876—1939)

20-րդ դարասկզբի կոմպոզիտորների շարքում Գրիգոր Սյունին գրավում է ուրույն տեղ։ Նրա ստեղծագործության և ամբողջ երաժշտական գործունեության մեջ առավել ցայտունությամբ արտահայտվել են ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական կյանքի հակասությունները։

Սյունին ծնվել է Գանձակի (այժմ Կիրովաբադ) գավառի Գետաբեկ գյուղում, 1876 թ. սեպտեմբերի 10-ին։ Մանկության տա-

րիներն անց է կացրել Շուշի քաղաքում, որտեղ և ստացել է տարրական կրթությունը։ Լինելով երաժշտական ընտանիքից, որը տվել է աշուղների մի քանի սերունդ, և ունենալով հնչեղ ձայն ու երաժշտական ընդունակություններ, Գրիգորը դեռ պատանեկան տարիներից տարվում է երաժշտությամբ։ 1891 թ. նա ընդունվում է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան։ Այստեղ ծանոթանում է դեռևս ուսանող Կոմիտասի հետ, աշակերտում է Ք. Կարա-Մուրզային և նրանց ներգործությամբ համակվում է սիրով դեպի հայ ժողովրդական երգը։ Երաժշտությանը վերջնականապես նվիրվելու գործում Գրիգոր Սյունու կյանքում խոշոր դեր կատարեցին Կարա-Մուրզան, որը միշտ հորդորում էր երիտասարդ երաժշտին չբավականանալ ունեցածով, այլ շարունակել իր ուսումը Թիֆլիսում, Մոսկվայում կամ Պետերբուրգում, և ապա Մ. Եկմալյանը, որի մոտ նա պարապեց կարճ ժամանակ՝ ձեռք բերելով երաժշտական-տեսական լրացուցիչ գիտելիքներ։

1895 թ. Սյունին ավարտում է Գևորգյան ճեմարանը։ Իր ստեղծագործություններից կազմված ծրագրով Շուշի քաղաքում առաջին համերգը հաջողությամբ պսակելուց հետո, նույն թվի աշնանը մեկնում է Պետերբուրգ՝ երաժշտական մասնագիտական կրթություն ձեռք բերելու։ Այստեղ նա ընդունվում է երաժշտական դրպրոցներից մեկը, հետո պարապում է Պանչենկոյի և Կալաֆատիի երաժշտական դասընթացներում և նախապատրաստվում կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին։ 1898 թ. ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիան և սովորում Ռիմսկի-Կորսակովի դասարանում։ Ռուսական երաժշտության այս առաջավոր դարբնոցում, Սյունին ձեռք է բերում երաժշտական-տեսական խորը պատրաստություն և դառնում է պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտոր։ Ինչպես ուսանողական տարիներին, այնպես էլ 1904 թ. կոնսերվատորիայի դասընթացն ավարտելուց և Անդրկովկաս վերադառնալուց հետո, նա մշտապես գտնվում է երաժշտական-հասարակական եռուն գործունեության մեջ, կազմակերպում և ղեկավարում է ինքնագործ երգչախմբեր ու մասնակցում համերգներին։ 1905—1908 թթ. աշխատում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում, որտեղ երաժշտություն դասավանդելուց բացի ղեկավարում է նաև ուսանողական երգչախումբը՝ շարունակելով Մ. Եկմալյանի գործը։ Իր գործունեության բնույթով Սյունին շատ է հիշեցնում Կարա-Մուրզային։ Լինի Անդրկովկասում թե Թուրքիայում, Իրանում թե Հյուսիսային Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, նա մշտապես շրջում է տարբեր

քաղաքներ, կազմակերպում է սիրողական երգչախմբեր ու տալիս համերգներ՝ ամենուրեք հնչեցնելով հայկական երգը։

20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակը Գրիգոր Սյունու ստեղծագործական կյանքում նշանավորվում է հայ ժողովրդական երգերի մշակմամբ (1904 թ. լույս է տեսնում «Հայ ժողովրդական երգեր» տետրը, որը պարունակում էր չորս երգ)[6], երաժշտական-թատերական գործերով («Արեգնազան», «Ասլի Քյարամ»), երգերով ու ռոմանսներով և գործիքային ստեղծագործություններով։ Դրանց հետ միասին տարվելով դաշնակցության գաղափարներով և դառնալով բուրժուական այդ կուսակցության անդամը, նա գրում ու անստորագիր տարածում է նաև ցածրարվեստ շովինիստական երգեր։ Իր այս մոլորությունից Սյունին հետագայում ոչ միայն լիովին ազատագրվեց, այլև դարձավ դաշնակցության համոզված հակառակորդը։

1908 թվից աշխատելով Թուրքիայի և Արևմտյան Հայաստանի տարբեր քաղաքներում (Տրապիզոն, Սամսոն, Կիրասոն, Էրզրում և այլն) նա հանդես է գալիս իբրև խմբավար, մեծ հետաքրքրություն է հարուցում հայության մեջ դեպի ազգային երաժշտությունը։ 1910—1914 թթ. Սյունին աշխատում է Էրզրումի Սանասարյան դպրոցում, իսկ ամառային ամիսներին շրջում է Հայաստանի տարբեր գավառները և ձայնագրում բազմաթիվ ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ, որոնք հետագայում ծառայում են որպես նյութ նրա մեծ ու փոքր կտավի ստեղծագործությունների համար։ Համաշխարհային պատերազմի տարիներին վերադառնում է Թիֆլիս և մասնակցում Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության աշխատանքին։ Նրա մեջ հետզհետե ուժեղանում է քննադատական վերաբերմունքը դաշնակցության գաղափարական դիրքավորման և գործելակերպի վերաբերյալ։ Եվ երբ Հայաստանի դաշնակցական կառավարության նախարարները նրան հրավիրում են Երևան՝ նպատակ ունենալով օգտագործել արդեն համբավ վաստակած երաժշտին և նրա արվեստը՝ աշխատավորության վրա իրենց ազդեցությունը տարածելու համար, նա կտրականապես մերժում է հրավերը և նախընտրում է Իրանը, ուր բավականին լայն գործունեություն է ծավալում։

Այնուհետև 1921 թ. օգոստոսին նրան դարձյալ տեսնում ենք

---

[6] «Սարերի հովին մեռնեմ», «Հաբրբան», «Սարեն կուգա ձիավոր» և «Հոյ նաղանըմ»։

Թիֆլիսում։ Տարիների թափառական կյանքն ու լարված գործունեությունը խախտել էին նրա առողջական վիճակը և նա կարիք ուներ երկար հանգստի։ Նույն 1921 թ. աշնանը իր ընտանիքի հետ միասին մեկնում է Պոլիս այն հույսով, որ առողջությունը վերականգնելուց հետո վերջնականապես փոխադրվի Հայաստան։ Բայց դեպքերի բերումով նա մեկնում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգները, ուր և մնում է մինչև կյանքի վերջը։

Գրիգոր Սյունու նախասովետական տարիների ստեղծագործությունը, ինչպես արդեն տեսանք, հակասական էր իր գաղափարական բովանդակությամբ։ Առավել արժեքավորն, իհարկե, ժողովրդական երգերի նրա մշակումներն են և երգերի ու ռոմանսների այն մասը, որ հիմնված է ժողովրդական մեղեդիների վրա և հանդիսանում է հայ նշանավոր բանաստեղծների գրական խոսքի երաժշտականացումը, ինչպես և թատերական ներկայացումների համար գրված երաժշտական կտորները և նվագախմբային որոշ գործեր։ Սյունու թե խմբերգային և թե մեներգային մշակումները ցույց են տալիս, որ նա նրբությամբ ու խորությամբ զգում էր հարազատ ժողովրդական երգի առանձնահատկությունները և իր մշակումներում դրանք պահպանելով, հասնում էր ոճական անաղարտության։ Նրա մշակումները, ինչպես և ինքնուրույն երգերը, աչքի են ընկնում պարզությամբ, բազմաձայնության արվեստի և արտահայտչական այլ միջոցների թեև համեստ, բայց նպատակահարմար օգտագործմամբ, գեղարվեստական ավարտվածությամբ։ Այդ է պատճառը, որ նրա երգերից շատերը, որոնց թվում «Սարերի հովին մեռնեմ», «Սարեն կուգա ձիավոր», «Ալագյազ», «Ախ ալ վարդի», «Եթե մի օր», «Ինձ մի խնդրիր» և այլն, մշտական տեղ են գրավում համերգային երկացանկում։ Իր ստեղծագործության հիմնական մասով և հատկապես ժողովրդական երգերի մշակմամբ նա զգալի դեր է կատարել հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային ոճի մշակման գործում։ Այս իմաստով նա եղել է Կոմիտասի ժամանակակիցն ու նրա գործի շարունակողը։ Գ. Սյունու ապրած էվոլյուցիայի վկայությունն այն է, որ նա իր գործունեության վերջին շրջանում մշակեց բանվորական հեղափոխական երգեր («Անվախ ընկեր», «Դու ղոհ գնացիր», «Ինտերնացիոնալ»), 30-ական թվականներին Սովետական Հայաստանում ստեղծված մասսայական երգերի նմանողությամբ ստեղծեց «Նոր կյանքի երգեր» շարքը (1934) և գովերգեց Սովետական Հայաստանի բանվորների ու կոլտնտեսականների հերոսական աշխատանքը, սոցիալիզմ կառուցող ժողովրդի

նոր կյանքն ու կենցաղը։ Ամերիկայում գտնվելով հանդերձ, Սյունին ամբողջ հոգով սովետական հայրենիքի աշխատավորության հետ էր։ Նա Երևանի կոնսերվատորիային է նվիրել մի շարք երաժշտական գործիքներ, որոնց պակասն այն ժամանակ խիստ զգալի էր սիմֆոնիկ նվագախմբի համար։ Միաժամանակ, իր երգչախմբերով ու համերգներով նա Ամերիկայի հայ աշխատավորության մեջ վառ էր պահում սերը ազգային երաժշտության և ազատագրված նոր հայրենիքի նկատմամբ։

Գ. Սյունին վախճանվեց 1939 թ. դեկտեմբերի 18-ին, որպես Սովետական Հայաստանի համոզված բարեկամ և հայ աշխատավորության խանդավառ երգիչ։

ԱՐՄԵՆ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ (1879—1950)

Պատկանում է այն կոմպոզիտորների թվին, որոնք իրենց գործունեությունն սկսելով 20-րդ դարի սկզբին, շարունակել են նաև սովետական տարիներին՝ իրենց հարուստ փորձն օգտագործելով սովետահայ երաժշտության զարգացման համար։

Ա. Տիգրանյանը ծնվել է 1879 թ. դեկտեմբերի 26-ին Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական), որը ծայրագավառային քաղաքներից մեկը լինելով և մշակութային շատ սահմանափակ կյանք ունենալով հանդերձ, հանդիսանում էր հայ ժողովրդական ու գուսանական երաժշտության նշանավոր օջախներից մեկը և ուներ հարուստ ավանդույթներ։ Անկասկած, այդ երաժշտական միջավայրը դրական նշանակություն է ունեցել պատանի Արմեն Տիգրանյանի հակումների ձևավորման գործում։ Իր երաժշտասեր ծնողների անմիջական ներգործությամբ նա սկսում է հետաքրքրվել երաժշտությամբ, դպրոցական պարապմունքներին զուգընթաց սովորում է ֆլեյտա նվագել, մասնակցում դպրոցական ինքնագործ փողային նվագախմբին։

1894 թվից ընտանիքի հետ տեղափոխվելով Թիֆլիս, նա հնարավորություն է ստանում երաժշտական կանոնավոր կրթություն ձեռք բերել։ Ընդունվելով Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանը, շարունակում է կատարելագործվել ֆլեյտա նվագելու մեջ, բայց նրան այդ չէր բավարարում և նա կոմպոզիտոր Ն. Կլենովսկու ղեկավարությամբ սկսում է ուսումնասիրել երաժշտական-տեսական առարկաներ։ Դրանով էլ չբավարարվելով, նա երկու տարի մասնավոր դասեր է վերցնում Մ. Եկմալյանից, որը նրա հետ պարապում

է հարմոնիա և կոմպոզիցիայի տեսություն։ Իր պարապմունքներին զուգընթաց նա երգում է Կարա-Մուրզայի կազմակերպած խմբերում, հաճախում համերգներ և օպերային ներկայացումներ, շփվում երաժշտական հասարակության հետ և այդ բոլորը նրա մեջ հետզհետե բոցավառում են երաժշտական գործունեության բուռն ցանկություն։ 1902 թ. ավարտելով երաժշտական ուսումնարանի դասընթացը, Ա. Տիգրանյանը վերադառնում է Ալեքսանդրապոլ և նվիրվում մանկավարժական, երաժշտական-հասարակական ու ստեղծագործական աշխատանքների։ Դպրոցում դասավանդելուց բացի նա կազմակերպում է երգչախումբ, սովորեցնում է Կարա-Մուրզայի, Եկմալյանի և իր մշակած ժողովրդական երգերը, հանդես է գալիս համերգներով հայրենի քաղաքում և Կարսում։ Այս տարիներին նա գրում է առաջին երգերն ու ռոմանսները գերազանցապես Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծություններով, որոնք հարազատ էին իրեն։ Դրանցից են՝ «Հովերն առան սար ու դարեր», «Ախ իմ ճամփեն», «Սև աչերեն շատ վախեցիր» և այլ երգեր, որոնք իրենց խոր քնարականությամբ, գեղեցիկ ու հուզական մեղեդիներով մոտ էին ժողովրդական երգերին, հարազատ էին ժողովրդին, խոսում էին նրա սրտի հետ և այդ պատճառով էլ շուտով լայնորեն ժողովրդականացան։

Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործական մտահղացումները չին սահմանափակվում ժողովրդական երգերի մշակմամբ և թվարկված երգերով ու ռոմանսներով։ Վաղուց էր նրան զբաղեցնում ժողովրդական ոճի ազգային օպերա ստեղծելու խնդիրը։ Թիֆլիսի օպերային թատրոնում դիտած ներկայացումները, և հատկապես Չայկովսկու և Վերդիի օպերաները, խորը տպավորություն էին գործել նրա վրա և նրան ոգեշնչում էին ձեռնարկելու այդ դժվարին խնդրի լուծմանը։ Լիբրետոյի երկար որոնումները նրան հասցրին Հ. Թումանյանի պոեմներին, որոնցից «Անուշը» անմիջապես դրավեց նրան իր բովանդակության խորությամբ ու գեղարվեստական անզուգական հատկանիշներով։ Ինքը կոմպոզիտորը պոեմի հիման վրա կազմեց լիբրետո և 1908 թվից սկսած մեծ հափշտակությամբ աշխատեց նրա երաժշտականացման վրա։ Այս աշխատանքը տևեց մի քանի տարի։ Եվ ահա 1912 թ. օգոստոսի 4-ին «Անուշ» օպերան բեմ հանվեց Ալեքսանդրապոլում, ուր գոյություն չուներ ոչ օպերային թատրոն, ոչ երգիչ-դերասաններ, ոչ նվագախումբ և ոչ էլ դեկորացիաներ ու բեմական հագուստներ։ Երաժշտագետ Ս. Շահվերդյանի պատկերավոր խոսքերով ասած՝ «Հիրավի կլասիկական

օպերան ծնվեց ցնցոտիների մեջ»։ Ամեն ինչ արված էր սիրողների ուժերով, բայց արված էր մեծ սիրով ու նվիրվածությամբ։ Եվ ահա, Ա. Տիգրանյանի ստեղծած գեղեցիկ մեղեդիները, որոնցից բուրում էր ժողովրդական երգի համն ու հոտը, առաջին իսկ անգամից գրավեցին ունկնդիրներին ու տպավորվելով նրանց հիշողության մեջ, դարձան նրանց սեփականությունը։ Եվ այստեղից «Անուշ» օպերան սկսեց իր երթը, հեղինակի ղեկավարությամբ բեմադրվեց Անդրկովկասի բազմաթիվ քաղաքներում ու ավաններում, ամենուրեք գրտնելով բացառիկ ընդունելություն։ Հիշատակելի է, որ Սարոյի առաջին կատարող Շարա Տալյանը քառասուն տարի մեծ հաջողությամբ հանդես եկավ այդ դերում և մնաց չգերազանցված։

«Անուշ» օպերան, որի վրա հեղինակը շարունակաբար աշխատեց նաև հետագա տարիներին, դարձավ ոչ միայն Ա. Տիգրանյանի գլուխգործոցը, այլև նախասովետական տարիների հայ երաժշտության ամենանշանակալից ստեղծագործություններից, հայ կլասիկ երաժշտության գոհարներից մեկը, իսկ սովետական տարիներին, հեղինակային կրկնակի խմբագրությամբ (1935 և 1939 թթ.) ավելի կատարելագործված ու հարստացված վիճակում «Անուշը» ներկայացվեց Երևանի օպերային թատրոնում, ապա հայկական արվեստի տասնօրյակներին (1939 և 1956) ներկայացվեց Մոսկվայի Մեծ թատրոնի բեմում՝ արժանանալով մայրաքաղաքի երաժշտասեր հասարակայնության բացառիկ ջերմ ընդունելությանն ու բարձր գնահատականին։

1913 թ. Ա. Տիգրանյանը հաստատվում է Թիֆլիսում և շարունակում իր ստեղծագործական, մանկավարժական ու երաժշտական-հասարակական գործունեությունը։ Նա եռանդուն մասնակցություն է ցուցաբերում Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության աշխատանքներին, հոդվածներով հանդես է գալիս պարբերական մամուլի էջերում, գրում նոր ստեղծագործություններ։ Այս տարիներին են վերաբերում «Արևելյան պարը» (սիմֆոնիկ նվագախմբի համար), «Նոր գարուն» քառաձայն խմբերգը (Հ. Հովհաննիսյանի խոսքերով), Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգի, «Նորահրաշ» շարականի և այլ երգերի խմբական մշակումները և ամենածավալուն գործը՝ «Լեյլի և Մեջնուն» դրամայի (ըստ Հ. Ոսկանյանի պիեսի) երաժշտությունը։ Այս վերջինը բազմիցս բեմադրվել է Անդրկովկասի քաղաքներում և նույնպես ունեցել է մեծ հաջողություն։ Հետագա տարիներին կոմպոզիտորը, վերամշակելով այս դրամայի

համար գրած երաժշտության որոշ հատվածներ, ստեղծել է դաշնամուրային և նվագախմբային գործեր։

Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման պահին Ա. Տիգրանյանը գտնվում էր իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում։ Լինելով դեմոկրատական ինտելիգենցիայի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը և իր ամբողջ կյանքում սերտորեն կապված ժողովրդի հետ, նա առանձին սիրով ու նվիրվածությամբ իր բոլոր ուժերն ու կարողությունները ներդրեց վերածնված ժողովրդի երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում։

ՌՈՄԱՆՈՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆ (1883—1935)

Հայկական երաժշտական ստեղծագործության պատմության մեջ Հայտնի է որպես գեղարվեստական ռոմանսի և ընդհանրապես վոկալ լիրիկայի չգերազանցված վարպետ։ Դեռ նախասովետական տարիներին կերտելով իր վոկալ ստեղծագործությունների ղգալի մասը, նույն թափով էլ նա շարունակեց ստեղծագործել սովետական տարիներին և հասավ նշանակալից արդյունքների։ Իր ստեղծագործության ոճի ինքնատիպության և գեղարվեստական բարձր հատկանիշների շնորհիվ նա դարձավ հայ դասական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը։

Ռոմանոս Մելիքյանը ծնվել է 1883 թ. հոկտեմբերի 1-ին Հյուսիսային Կովկասի Ղզլար քաղաքում։ Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Նոր Նախիջևանի հայկական դպրոցում, որտեղ աշակերտել է Գևորգ Չորեքչյանին՝ նրանից ստանալով երաժշտական առաջին գիտելիքներն ու նրա ղեկավարությամբ կատարելով ստեղծագործական առաջին փորձերը։ Արխիվում պահպանվող նրա աշակերտական տետրերից երևում է, որ այդ տարիներին եռանդուն կերպով ծանոթացել է հայ հոգևոր, դյուղական ու քաղաքային երաժշտական ստեղծագործության նմուշներին և դրանք մշակելու փորձեր է արել։ Կարևոր է և այն, որ նա դառնում է իր ուսուցչի օգնականը երգչախմբի ղեկավարման գործում, իսկ քիչ անց նշանակվում է տեղի ս. Գևորգ եկեղեցու երգչախմբի ղեկավար։

Ռ. Մելիքյանի երաժշտական-հասարակական գործունեության ձգտումներն ևս այս տարիներին դրսևորվեցին։ Նրան առանձնապես ոգևորում էր Կարա-Մուրզայի օրինակը՝ հայաշատ կենտրոններում երգչախմբեր կազմակերպելու և համերգներ տալու նրա

բուն գործունեությունը։ Երգչախմբից բացի, նա կազմակերպում է մանդոլինիստների աշակերտական խումբ։

1900 թ. Ղզլար քաղաքում տալիս է իր անդրանիկ համերգը, կատարում է գերազանցապես ազգային-հայրենասիրական երգեր և արժանանում հայրենակիցների խանդավառ ընդունելությանը։

1902 թ. ավարտելով Թեմական դպրոցը, նա ընդունվում է Ռոստովի երաժշտական ուսումնարանը և ձեռք բերում ավելի հիմնավոր գիտելիքներ։ Սակայն նրա լայն գործունեության ծրագրերի կատարման համար ուսումնարանի տվածն էլ քիչ էր։ Նա ձգտում էր երաժշտական բարձրագույն կրթության, իսկ այդ հնարավոր էր իրականացնել Մոսկվայում կամ Պետերբուրգում։ Թեև նյութական հնարավորություններից զուրկ, բայց աշխատելու և սովորելու բուռն ցանկությամբ տարված, նա 1905 թ. մեկնում է Մոսկվա։ Այստեղ նա աշխատանքի է ընդունվում Լազարյան ճեմարանում որպես ուսանողական երգչախմբի ղեկավար։ Նրա գաղափարական ըմբռնումների և քաղաքական հայացքների ձևավորման մեջ կարևոր նշանակություն ունեցան մի կողմից ռուսական առաջին հեղափոխության ծավալման հետ կապված իրադարձությունները, իսկ մյուս կողմից Լազարյան ճեմարանի ուսանողության այն մասի հետ շփվելը, որը համակված էր հեղափոխական տրամադրություններով։ Հատկապես կարևոր էր հայ դեմոկրատական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների՝ Վ. Տերյանի, Ա. Մյասնիկյանի, Ալ. Ծատուրյանի և ուրիշների հետ մտերիմ կապերի հաստատումը։

1905—1906 ուսումնական տարում Ռ. Մելիքյանին չհաջողվեց ընդունվել Մոսկվայի կոնսերվատորիան, նա միայն մասնավոր դասեր ստացավ պրոֆ. Բ. Յավորսկուց և կոմպոզիտոր Մ. Իպպոլիտով-Իվանովից։ Իսկ հաջորդ տարին Մոսկվայի ժողովրդական կոնսերվատորիան բացվելուց հետո, որտեղ աշխատանքի են հրավիրվում աչքի ընկնող դասատուներ՝ Ս. Տանեևը, Բ. Յավորսկին, Ա. Գոլդենվեյզերը, Կ. Սարաջևը (Սարաջյան), Ե. Լինյովան և ուրիշներ, նա պարապմունքները շարունակեց այս կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի տեսության դասարանում։ Ապրելով ռուսական երաժշտական մշակույթի խոշոր կենտրոնում, շփվելով նշանավոր երաժիշտ-գործիչների հետ և հաճախելով համերգներ ու օպերային ներկայացումներ, նա ձեռք է բերում նորանոր գիտելիքներ, հարբուստանում բազմաթիվ տպավորություններով և այդ բոլորն օգտագործում իր ստեղծագործական աշխատանքի համար։

Ուսումնառության տարիներին Ռ. Մելիքյանը շարունակում է

փորձեր կատարել ժողովրդական երգերի մշակման ուղղությամբ, գրում է իր առաջին ռոմանսներն ու խմբերգերը։ Այս վերջիններից էին «Նավաքարշները» («Бурлаки») խմբերգը, «Մի լար, մի լար» (Լերմոնտովի խոսքերով), «Գյուղը» (Պ. Սուխոտինի խոսքերով), «Երեկո» ռոմանսները։ Դրանց մեջ թեև դեռ դժվար է տեսնել ապագա կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականությունը (նրա վրա դեռևս ուժեղ է ռուս կոմպոզիտորների և հատկապես Չայկովսկու և Բորոդինի ազդեցությունը), բայց հենց ուսանողական այդ գործերում անգամ զգացվում է կոմպոզիտորի նուրբ ճաշակն ու լիրականական խորությունը։ Դա ցայտուն կերպով երևան է գալիս Վ. Տերյանի խոսքերով գրված գործերում՝ «Աշնան երգ» ռոմանսում և «Սոնետ» մելոդեկլամացիայում (1908 թ.)։

Սակայն ուսումնառության պրոցեսը շուտով ընդհատվում է։ Մելիքյանը հիվանդության և նյութական դժվարությունների պատճառով ստիպված է լինում թողնել Մոսկվան, տեղափոխվել Թիֆլիս։ Այստեղ գտնելով հարմար տեղ երաժշտական-հասարակական աշխատանքի ծավալման համար, նա Ազատ Մանուկյանի և մի խումբ հայ երաժիշտ-մանկավարժների հետ միասին, 1908 թ. կազմակերպում է «Երաժշտական լիգա» ընկերությունը, որի գլխավոր նպատակն էր կարգավորել երաժշտության դասավանդումը դպրոցներում, ստեղծել ու մասսայականացնել մանկական նորանոր երգեր և կազմակերպել հայ երաժշտության պրոպագանդայի գործը։ Մելիքյանի գլխավորությամբ ծավալվում է եռանդուն գործունեություն. կազմակերպվում են երաժշտության ցուցադրական դասեր, աշակերտական ցերեկույթներ ու երեկույթներ, կազմվում ու հրատարակվում են ձեռնարկներ, մանկական երգերի ժողովածուներ, ձեռնարկվում են մանկական օպերաների ներկայացումներ, իրենց իսկ աշակերտների ուժերով և այդ բոլորի մեջ Մելիքյանն ունենում է ամենից ավելի գործոն մասնակցություն։ Նա միաժամանակ գրում է նոր ստեղծագործություններ։ Այս շրջանին են վերաբերում «Վարդը» (Գյոթե-Թումանյանի խոսքերով) երգ-ռոմանսը, «Ուռենի» (Ա. Խնկոյանի խոսքերով) զուգերգը, ժողովրդական երգերի մշակումներից մի քանիսը և այլ գործեր։

Որքան շատ է Մելիքյանը խորանում ստեղծագործական և երաժշտական-հասարակական աշխատանքներում, այնքան ավելի զգալի է դառնում նրա համար մասնագիտական ուսումը շարունակելու անհրաժեշտությունը և նա դարձյալ իր հայացքը հառում է դեպի ռուսական երաժշտական մշակույթի կենտրոնները։ Այս ան-

դամ նա մեկնում է Պետերբուրգ, 1911 թվին ընդունվում է կոնսերվատորիա և սովորում Ա. Գլազունովի, Ա. Լյադովի և այլ նշանավոր երաժիշտների մոտ։

Պետերբուրգում Ռ. Մելիքյանը կոմպոզիցիայի տեսության մեջ խորանալով, ստեղծեց զգալի թվով նոր երգեր ու ռոմանսներ, որոնց մեջ փաստորեն բյուրեղացան կոմպոզիտորի անհատական գրելաձևի առանձնահատկությունները և գծվեց այն ուղին, որով պիտի ընթանար հետագայի ստեղծագործական աշխատանքը։ 1912թ. «Էսքիզներ» ընդհանուր խորագրով լույս տեսան նրա մշակած «Կոտ ու կես», «Լուսնակն անուշ», «Անձրևն եկավ», «Ինչու Բինգյոլը մտար», «Աղջկերք պար բռնեցեք» և «Արի Մանանա» ժողովրդական երգերը։ Դիմելով տարբեր բնույթի այդ երգերի մշակմանը, Ռ. Մելիքյանն աշխատում էր գտնել արտահայտչական նոր միջոցներ և կամ նոր կողմերից բացահայտել ժողովրդական երգերի մեջ դրված մտքերն ու զգացմունքները։ Դրանով իսկ նա ոչ թե կրկնում էր իր նախորդների փորձը, այլ հարստացնում էր այն, գտնում ժողովրդական երգերում թաքնված գեղեցկությունների բացահայտման նոր ուղիներ։ Եվ դա նրան հաջողվում էր։ Մի դեպքում նա ուշադրությունը բևեռում էր երգի ռիթմի սրմանը, մի այլ դեպքում՝ հարմոնիկ հարստացմանը, երրորդ դեպքում՝ էմոցիոնալ բովանդակության խորացմանը և բոլոր դեպքերում էլ ձգտում էր հասնել ավարտվածության ու գեղարվեստական ամբողջականության։ Ժողովրդական երգերը այս իմաստով նրա համար հանդիսացան ստեղծագործական վարպետության ձեռք բերման անփոխարինելի դպրոց։

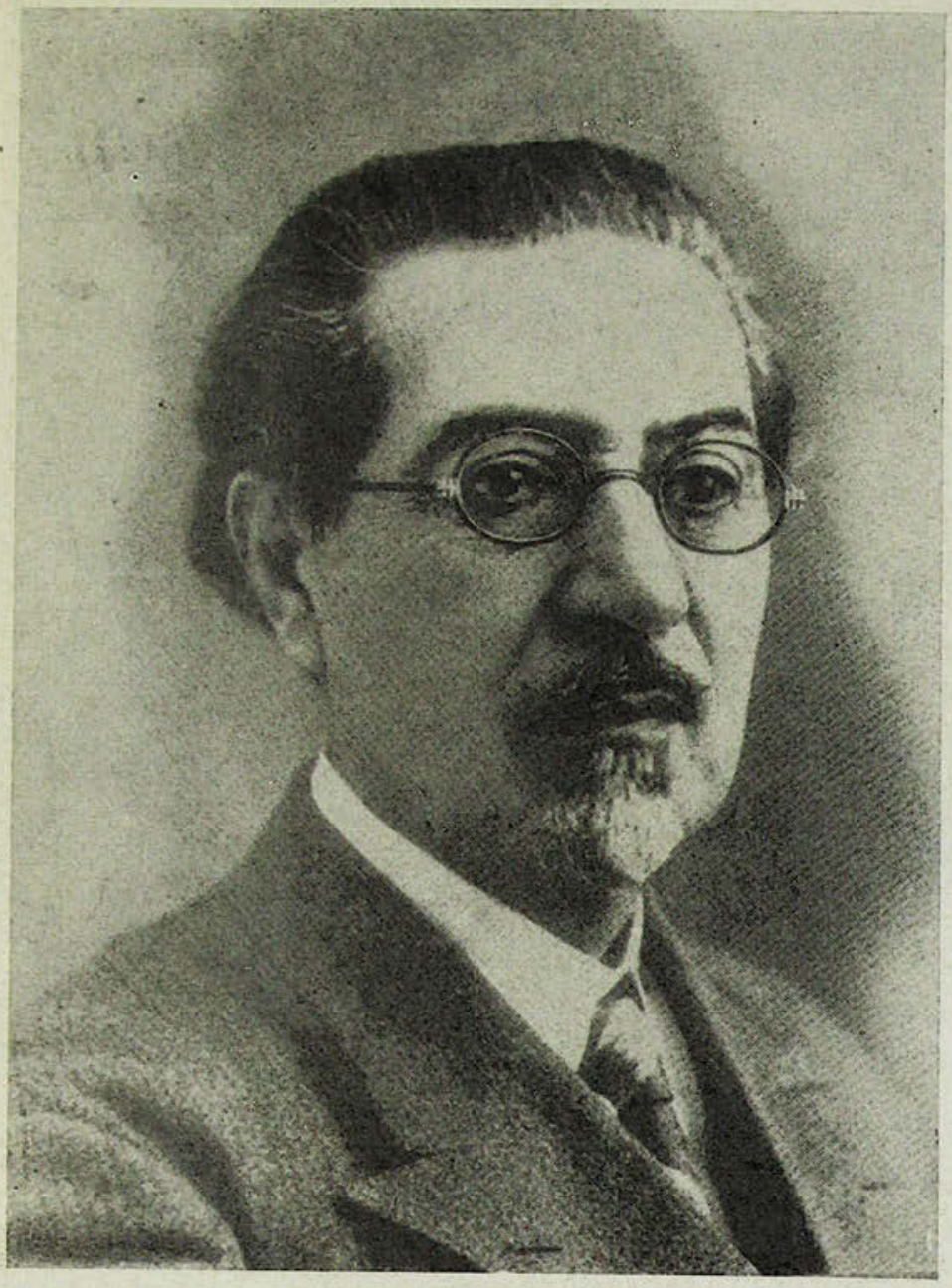
Պետերբուրգում անցկացրած տարիներին Մելիքյանը գրում է նաև մի ամբողջ շարք ռոմանսներ, որոնք մտնում են նրա ռոմանսների անդրանիկ շարքի՝ «Աշնան տողեր»-ի մեջ։ Այդ շարքն ունի պատմական և գեղարվեստական կարևոր նշանակություն. հայ երաժշտության մեջ դա ռոմանսների առաջին ամբողջական շարքն էր։ Թեև նրա մեջ մտնող ռոմանսները սյուժետային կապով միացած չեն իրար հետ, բայց ընդհանուր տրամադրություններով, մտքերով ու զգացմունքներով կազմում են օրգանական ամբողջություն։

«Աշնան տողեր» շարքի մեջ մտնում են հետևյալ երգ-ռոմանսները. «Տարեք հողմեր», «Անջատման երգ», «Վայրի ծաղիկ», «Ուշ է արդեն», «Աշնան երգ», «Աշնան էտյուդ», «Քնքուշ թագուհին» և «Երբ կգա նա»։ Ռոմանսների ճնշող մեծամասնության խոսքերը պատկանում են Վահան Տերյանին։ Նրանց համար բնորոշը աշնա-

նային թախծոտ տրամադրություններն են, որոնք հետևանք են անպատասխան սիրու։ Բայց այդ ռոմանսների «լիրիկական հերոսը» հուսահատության չի մատնվում, ապրում է քնքուշ երազանքներով, իր ամբողջ էությամբ համակված է ապագա երջանկության զգացմունքներով, տենչում է իր երազների «Քնքուշ թագուհուն»։ Կոմպոզիտորին հաջողվել է գտնել գրական խոսքին համապատասխանող, նրա հուզական բովանդակությունը խորացնող երաժշտական-արտահայտչական միջոցներ՝ քաղված գերազանցապես հայ քաղաքային երգերից և ստեղծել բարձրարվեստ գործեր։ Իհարկե շարքի մեջ մտնող ռոմանսները հավասարարժեք չեն։ Դրանց մեջ կան համեմատաբար պակաս հաջողված գործեր։ Բայց իր ամբողջության մեջ վերցրած «Աշնան տողեր» շարքը հանդիսանում է նախասովետական տարիների հայ վոկալ ստեղծագործության նշանակալից նվաճումը։ Եվ եթե այն մինչև այժմ մնացել է ձեռագիր վիճակում և անհարկի մոռացության է մատնվել (բացի «Անջատման երգ»-ից և «Վայրի ծաղիկ» ռոմանսից), ապա դա ոչ հեղինակի և ոչ էլ «Աշնան տողեր» շարքի մեղքն է, այլ հանգամանքների հետևանք։ Այդ ռոմանսների մեղեդիների գեղեցկությունը, հնչերանգների ու հարմոնիկ լեզվի թարմությունը, լիրիկական գունագեղությունը և այլ հատկանիշներ դրանք դարձնում են վոկալ արվեստի արժեքավոր նմուշներ։ «Աշնան տողեր» շարքում հեղինակը օգտագործել է ռուսական ռոմանսային գրականության, հատկապես Չայկովսկու և Ռախմանինովի ռոմանսային ստեղծագործության հարուստ փորձը հայկական ռոմանսի զարգացման նպատակով։

Ռ. Մելիքյանի Պետերբուրգյան տարիների ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև «Հին երգ» («Բալլադ») և «Սուրիկի վիշտը» վոկալ գործերը։ Դրանցից առաջինը Մելիքյանի միակ ստեղծագործությունն է գրված սիմֆոնիկ նվագախմբի ընկերակցությամբ կատարելու համար։ Իր թեմայով, հուզական բովանդակությամբ ու ընդհանուր բնույթով շատ մոտ է «Աշնան տողեր» շարքին։ Ինչ վերաբերում է «Սուրիկի վիշտը» երգին, ապա այն կենցաղային երաժշտական պատկեր ստեղծելու մի արժեքավոր փորձ է։

Դժբախտաբար Ռ. Մելիքյանին այս անգամ էլ չհաջողվեց ավարտի հասցնել իր մասնագիտական կրթությունը։ Հիվանդության և նյութական կարիքի պատճառով նա ստիպված եղավ 1914 թ. ընդհատել ուսումը և վերադառնալ Թիֆլիս։ Այստեղ նա եռանդուն



Նկ. 27. Արմեն Տիգրանյան



Նկ. 28. Կոմիտասը Պոլսի իր սաների հետ (1914)։ Ներքևում, ձախից՝ Հ. Սեմերճյան և Մ. Թումաճան. միջին շարք՝ Վ. Սարգսյան, Կոմիտաս և Ա. Ապաճյան. վերևում՝ Վ. Տրվանձտյան և Բ. Կանաչյան

մասնակցություն է ունենում Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության գործունեությանը և շարունակում ստեղծագործական աշխատանքը: Իր կյանքում առաջին անգամ հեռավոր ուղևորություն կատարելով Արևմտյան Հայաստանի գավառներում, նա հենց ժողովրդի կենցաղում ուսումնասիրում է հայ ժողովրդական երգը, հավաքում ու ձայնագրում է արժեքավոր նմուշներ և, հարստացած բազմաթիվ տպավորություններով, վերադառնում է Թիֆլիս: Բացառիկ էր այս ուղևորության նշանակությունը կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում: Դրա ազդեցության տակ նա շատ բան վերանայում ու վերագնահատում է նախորդ շրջանի իր գեղագիտական ըմբռնումներից ու ստեղծագործական դիրքորոշումից: Նոր ու թարմ երաժշտական տպավորությունների հիման վրա վերջնականապես բյուրեղանում է նրա ստեղծագործության ազգային ոճը և նա թևակոխում է իսկական հասունության շրջանը՝ կերտելով իր գլուխգործոցներից մեկը՝ «Ջմրուխտ»-ի երգ-ռոմանսների շարքը, որը նախասովետական տարիների հայ վոկալ ստեղծագործության ամենանշանակալից նվաճումների թվին է պատկանում:

«Ջմրուխտ»-ի շարքը բաղկացած է ութ երգ-ռոմանսից, որոնք գրված են Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ա. Խնկոյանի և Գ. Քալաշյանի խոսքերով: Ընտրելով բանաստեղծական այնպիսի նմուշներ, որոնք իրենց գաղափարական բովանդակությամբ ու կերպարներով մոտ են ժողովրդական ստեղծագործությանը, Ռ. Մելիքյանն այս երգ-ռոմանսներից յուրաքանչյուրի համար ընտրել է մեղեդիական ու ներդաշնակային այնպիսի միջոցներ, որոնք լիովին համապատասխանում են բանաստեղծական խոսքին, ավելի ընդգծում ու խորացնում են նրա լիրիկական բովանդակությունը: Շարքի մեջ եղած երգ-ռոմանսները տարբեր են իրենց բնույթով: Այստեղ խոր դրամատիկական «Մի լար»-ի կողքին դրված է «Շափաղ կուտաս» լիրիկական ռոմանսը, «Մանուկն ու ջուրը» նկարագրական երկխոսությունը, «Սև կաքավիկ» վըշտալից երգը, «Միլ-ծիլ»-ի նման հրճվալից կատակերգը և կամ քնքուշ-լիրիկական «Օրորը»: Բայց կոմպոզիտորին հաջողվել է դրանցից յուրաքանչյուրի համար գտնել ռիթմական, հնչերանգային և հարմոնիկ այնպիսի տարրեր, որոնք կազմելով կուռ ամբողջություն, ստեղծում են գեղարվեստական կատարյալ կերպար: Ժողովրդական երգի ոչ մի օրինակ այստեղ չի օգտագործված, թեև շարքի բոլոր երգ-ռոմանսներն էլ ունեն ժողովրդական գունավորում, մոտ են ու հարազատ հայ ժողովրդական երգի ոգուն: Ժողո-

վրդական երաժշտությունից վերցրած տարրերը վերաձուլելով ու վերաստեղծելով, կոմպոզիտորն իր անհատական ոճի կնիքն է դրել այդ գործերում։ Շարքի բոլոր երգ-ռոմանսներն էլ վերին աստիճանի հղկված ու ավարտված գործեր են և գեղարվեստական բարձր հատկանիշների շնորհիվ վայելում են ժողովրդականություն։ Դրանք իսկական ռեալիստական արվեստի ստեղծագործություններ են, ներթափանցված լիրիկական ջերմաշունչ հույզերով ու զգացմունքներով։ Ի տարբերություն հայկական երաժշտության նույն շրջանի վոկալ ստեղծագործության այլ նմուշների, Ռ. Մելիքյանի այս երգ-ռոմանսների երաժշտական լեզվի մեջ առկա են հարմոնիկ սուր զուգորդություններ, հաճախակի գործածվող նոր ու անսովոր, մասնավորապես սեկունդային հնչողություններ, յուրահատուկ կոլորիտ։ Նրա ստեղծած երաժշտական լեզուն թարմ է ու ինքնատիպ։ Նրա մեջ սինթեզի են ենթարկվել հայ գեղջկական, քաղաքային և գուսանական երաժշտության տարրերը։

«Ջմրուխտ»-ի երգ-ռոմանսների շարքը խոշոր ներդրում էր հայկական դասական երաժշտության գանձարանը և ուղենիշ հանդիսացավ հետագայի կոմպոզիտորների համար[7]։

ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ (1887—1961)

Երաժշտության ասպարեզ թևակոխեց Ռ. Մելիքյանի հետ համարյա թե միաժամանակ, ընդամենը մի քանի տարվա տարբերությամբ։ Սակայն տարբեր էին նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական նախասիրությունները և այդ պատճառով էլ նրանց աշխատանքն ընթացավ տարբեր ժանրերի գծով։

Ա. Տեր-Ղևոնդյանը ծնվել է 1887 թ. մարտի 8-ին Թիֆլիսում, լուսանկարչի ընտանիքում։ Ընդհանուր և երաժշտական միջնակարգ կրթությունն ստացել է Թիֆլիսում, ապա 1907 թ. մեկնել է Պետերբուրգ՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու։ 1908 թ. նա ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը և դրան զուգընթաց Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի խորհրդով երաժշտության մասնավոր դասեր է վերցնում Մ. Ֆ. Գնեսինից ու պատրաստվում կոնսերվատորիայի քննություններին, իսկ 1909 թ. դառնում է կոնսերվատորիայի ստեղծագործության տեսության

---

[7] Այդ շարքի մանրամասն վերլուծությունը կտրվի «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմության» երրորդ հատորում։

դասարանի ուսանող՝ սովորելով Լյադովի, Գլազունովի, Շտեյնբերգի և Վիտոլի մոտ։

Ինչպես կոնսերվատորիա ընդունվելուց առաջ, այնպես էլ ուսումնառության տարիներին Ա. Տեր-Ղևոնդյանը զբաղվում է ստեղծագործական աշխատանքով։ Այս շրջանում նրա ուշադրությունը կենտրոնացված էր երգային ստեղծագործության բնագավառում։ Ընդ որում հավասարապես զբաղվում էր թե ժողովրդական երգերի մշակմամբ և թե հայ բանաստեղծների խոսքերով երգեր ստեղծելով։ Ժողովրդական երգերից մենք հանդիպում ենք «Ալագյազ», «Մեր դռանը խնկի ծառ», «Ճախարակի երգը», «Շեյխ Սաֆո», «Սիրուհուս», «Աղջկա երգը» («Կայնել եմ գալ չեմ կարող») և այլ երգերի։ Երիտասարդ կոմպոզիտորն այս երգերի մշակմամբ աշխատում է գտնել ու վեր հանել նրանց մեջ թաքնված նոր գեղեցկություններ, դաշնամուրային ընկերակցությամբ խորացնել նրանց կերպարային բովանդակությունը։ Նրա համար ժողովրդական երգերի մշակումը ծառայում է որպես միջոց երգային ստեղծագործության գաղտնիքների մեջ թափանցելու և կոմպոզիտորական տեխնիկային տիրապետելու համար։

Ինքնուրույն երգերից հատկապես պետք է նշել նրանք, որ գրված են Հ. Թումանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ալ. Ծատուրյանի, Վ. Տերյանի և Հ. Հայրապետյանի խոսքերով։ Դրանցից են՝ «Ուռենի», «Կալի երգ», «Հրաժեշտ» (ձուգերգ սոպրանոյի և կոնտրալտոյի համար), «Արի ընկեր», «Սերմնացանի երգը», «Ծաղկոց մտա» և այլն։ Ճիշտ է այդ երգերից շատերը հետապնդել են ուսումնառության նպատակներ, բայց հենց նրանց մեջ է, որ երիտասարդ կոմպոզիտորը ձեռք է բերում իր առաջին հաջողությունները։ Բանաստեղծական բարձրարվեստ խոսքի ճիշտ ընտրությունը, ժողովրդական երաժշտության տարրերի հաջող օգտագործումը, երաժշտական-արտահայտչական պարզ միջոցներով իր հետապնդած նպատակին հասնելու ձգտումը, գործիքային ընկերակցության մատչելիությունը և այլ հատկանիշներ կազմում են երիտասարդ կոմպոզիտորի երգային ստեղծագործության բնորոշ կողմերը։ Այս նույնը վերաբերում է թե մեներգային և թե խմբերգային ստեղծագործությանը։ Կարևոր է նաև, որ այս տարիներին Տեր-Ղևոնդյանը հաջող փորձեր է կատարում նաև առանց գործիքային ընկերակցության խմբերգերի ստեղծման ուղղությամբ։

Իբրև այս առաջին շրջանի երգային ստեղծագործության բնորոշ կողմերից մեկը պետք է ընդգծել և այն, որ կոմպոզիտորն զգա-

լի տեղ է հատկացնում մանկական երգերին։ Նա ձգտում է, որպեսզի գրված երգերը թե տեքստի բովանդակությամբ և թե երաժշտական մարմնավորմամբ մոտ ու հարազատ լինեն մանուկների հոգեբանությանը, հեշտությամբ ընկալվեն նրանց կողմից, լինեն պարզ ու միաժամանակ գեղարվեստական։ Ճիշտ այդպիսիք են նրա «Չորս մանկական երգ» (1912) և «Մանկական երգեր» (1914) ժողովածուների[8] մեջ ամփոփված երգերը, որոնցից մի քանիսը լայնորեն տարածվեցին դպրոցներում և դարձան մանուկների սիրելի երգերից։

Ա. Տեր-Ղևոնդյանի երաժշտական կյանքում չափազանց կարևոր իրադարձություն էր նրա մասնակցությունը Շիրակում ժողովրդական երգեր հավաքող (1914) արշավախմբի աշխատանքներին։

Տեր-Ղևոնդյանը դրանից առաջ էլ սերտորեն կապված էր ժողովրդական երգային ստեղծագործության հետ, բայց Շիրակում նա հնարավորություն ստացավ մոտիկից շփվելու ժողովրդի հետ, ուսումնասիրելու ժողովրդական երաժշտության ակունքները, տեսնելու և զգալու երգի դերը ժողովրդի կենցաղում։ Իսկ այս բացառիկ նշանակություն ուներ երիտասարդ կոմպոզիտորի համար, որովհետև նպաստում էր նրա ստեղծագործության մեջ ժողովրդայնության ու ռեալիզմի սկզբունքների հաստատմանը։

1915 թ. ավարտելով Պետերբուրգի համալսարանի և կոնսերվատորիայի դասընթացը, նա վերադառնում է Թիֆլիս և նվիրվում ստեղծագործական աշխատանքներին, իսկ 1917 թ.՝ նաև մանկավարժական գործունեությանը։ 1916—1917 թթ. Շիրակում ձայնագրած երգերի հիման վրա ստեղծում է «Շիրակի էտյուդներ» շարքի առաջին և երկրորդ սերիաները սիմֆոնիկ նվագախմբի համար։ Իբրև նախատիպ ունենալով Ա. Սպենդիարյանի «Ղրիմի էսքիզներ» հայտնի սյուիտայի երկու սերիաները, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը ստեղծում է իր «Շիրակի էտյուդները»՝ դրանց մեջ օգտագործելով հայ ժողովրդական երգերի ու պարերի գողտրիկ նմուշներ։

«Շիրակի էտյուդներից» առաջին սերիան[9] բաղկացած է չորս մասից. «Նանա բալիկ», «Կաքավիկ», «Հեյ յարե» և «Կողբա յայ-

---

[8] Դրանցից առաջինն արժանացել է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դեղարվեստական խորհրդի և Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության մրցանակաբաշխության ժյուրիի հավանությանը։

[9] Տպագրված է «Չորս հայկական երգ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար» վերնագրով, 1927թ.։

լի»։ Դրանցից յուրաքանչյուրը ժողովրդական կենցաղի մի պատկեր է ներկայացնում։ Վառ մելոդիզմը, հեզաճկուն ռիթմը, սիմֆոնիկ նվագախմբի տարբեր գործիքների տեղին օգտագործման միջոցով գունագեղության ստեղծումը, պարզ ու թափանցիկ հնչողությունը հանդիսանում են այս սյուիտայի հատկանիշները։ Նույնը պետք է ասել նաև սյուիտայի երկրորդ սերիայի վերաբերյալ, որ նույնպես հակադրության սկզբունքով իրար հաջորդող չորս մասից է բաղկացած. «Թխկոնդա», «Մանդրիկ թփիկ», «Մալուլոյ» և «Սարի գյալին»։ Այս սյուիտաներում ելնելով երգերից յուրաքանչյուրի մեղեդային ու ռիթմական առանձնահատկություններից և հատկապես հուզական բովանդակությունից ու ընդհանուր բնույթից, նա ընտրել է համապատասխան արտահայտչական միջոցներ և ստեղծել է ազգային դրոշմ ունեցող նվագախմբային մանրանկարներ՝ աշխատելով հասնել ժողովրդական գործիքների հարազատ հնչողությանը։

«Շիրակի էտյուդները» նախասովետական տարիների հայ սիմֆոնիկ ստեղծագործության արժեքավոր գործերից է և վայելում է լայն ժողովրդականություն։

Կուտակելով համապատասխան ստեղծագործական փորձ ինչպես մեներգի և խմբերգի, նույնպես և նվագախմբային ստեղծագործության ուղղությամբ, Տեր-Ղևոնդյանը 1918 թվից ձեռնամուխ է լինում «Սեդա» օպերայի ստեղծմանը։ Նյութը վերցնելով Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայից, Ս. Քափանակյանն ու Ս. Լիսիցյանը կազմում են օպերայի լիբրետոն, աշխատելով խուսափել միստիցիզմից և շեշտը փոխադրել մարդկային զգացմունքների խորացման բնագավառը։ Կոմպոզիտորն առանձին եռանդով աշխատում է իր օպերայի վրա, որովհետև ընտրած նյութը համապատասխանում էր իր նախասիրություններին ու ճաշակին։

«Սեդա» օպերայի բովանդակությունը խոստանում էր հետաքրքրքիր նյութ տալ երիտասարդ կոմպոզիտորի երևակայությանը՝ երաժշտական մոնումենտալ ու լայնաշունչ պատկերներ ստեղծելու համար։ Երեք տարվա մեջ նրան հաջողվեց ավարտել օպերան, ստեղծելով հայտնի «Շքերթը», «Իջեք, իջեք երազներ» արիան, «Վահագնի ծնունդը» վոկալ-սիմֆոնիկ պատկերը, որոնք հետագայում հաճախակի կատարվել են համերգներում, սակայն «Սեդա» օպերան ամբողջությամբ չի բեմադրվել։

Ա. Տեր-Ղևոնդյանի ստեղծագործության ծաղկումը շարունակվեց սովետական իշխանության տարիներին, երբ նա ստեղծեց «Ախթամար» սիմֆոնիկ պոեմը և այլ գործեր։

Ծնվել է 1887 թ. օգոստոսի 26-ին Թիֆլիսում: Մանկության և պատանեկության տարիներին ապրելով նույն քաղաքում, նա ձեռք է բերում ընդհանուր և երաժշտական հիմնավոր պատրաստություն: Գիմնազիայի դասերին զուգընթաց, 1900 թ. ընդունվում է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանը և սովորում դաշնամուրի դասարանում: Դրանից առաջ երկու տարի նա մասնավոր դասեր էր վերցրել և բավական արագ առաջադիմելով, արդեն մտածում էր դաշնակահար դառնալու մասին: Սակայն երաժշտական ուսումնարանում սովորելու տարիներին, իր դասատուների՝ կոմպոզիտոր Զ. Պալիաշվիլու և պրոֆ. Ն. Նիկոլաևի ղեկավարությամբ երաժշտական-տեսական գիտելիքներ ձեռք բերելիս, նրա մեջ հետզհետե հասունանում է ստեղծագործելու ցանկությունը: Նրա ստեղծագործական առաջին փորձերը կապված էին դաշնամուրի հետ: Դրանք մանր պիեսներ էին՝ վալսեր, քայլերգեր, երգեր առանց խոսքի և լիրիկական բնույթի այլ գործեր: Իրենց ոճով դրանք կրում էին եվրոպական երաժշտության կնիքը:

Բարխուդարյանի երաժշտական ճաշակի կազմավորման գործում զգալի դեր են խաղում Թիֆլիսում տեղի ունեցող համերգներն ու օպերային ներկայացումները, և իրենց տանը կազմակերպված ինքնագործ երգչախումբը, որ նպատակ ուներ երեխաներին սովորեցնել հայկական երգեր: Այս երգչախմբի կատարած երգերի մեծամասնությունը Կարա-Մուրզայի մշակած ժողովրդական երգերն էին, որոնք վայելում էին լայն ժողովրդականություն: Այդ երգերից, ինչպես և Թիֆլիսի միջավայրում հնչող աշուղական ու քաղաքային ժողովրդական երգերից ստացած առաջին տպավորությունները պատանի Բարխուդարյանի հիշողության մեջ մնում են անջնջելի և հետագայում իրենց արտացոլումն են գտնում նրա ստեղծագործություններում:

1907 թ. ավարտելով գիմնազիան և երաժշտական ուսումնարանը, Բարխուդարյանը մեկնում է Բեռլին, նպատակ ունենալով տիրապետել դաշնամուրային տեխնիկային և դառնալ դաշնակահար: Սկզբում մասնավոր դասեր վերցնելով, ապա նաև կոնսերվատորիա ընդունվելով, նա շարունակում է սովորել, բայց 1909-ին մեկնում է Պետերբուրգ և լրացնում իր կրթությունը: Նա վերջնականապես որոշում է նվիրվել երաժշտական ստեղծագործությանը: Պրոֆ. Մ. Ֆ. Գնեսինի մոտ մեկ տարի մասնավոր դասեր վերցնելով,

1910 թ. ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի տեսության դասարանը և լրջորեն պարապում է պրոֆեսորներ Վ. Կալաֆատիի, Մ. Շտեյնբերգի և Ի. Վիտոլի ղեկավարությամբ, որոնք ժամանակին Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտներն էին: Պետերբուրգում սովորելու տարիներին Բարխուդարյանը շարունակում է գրել դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որոնցից առաջին հերթին պետք է նշել նրա «Արևելյան պարեր»-ը (որոնք լույս են տեսել 1913 թ.), դաշնամուրային մեծ ու փոքր պիեսները (այդ թվում գողտրիկ «էսքիզները») և իր դիպլոմային աշխատանքը՝ սոնատա դաշնամուրի համար: Այս ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում ազգային բնույթի տպավորիչ մեղեդիներով, պարզ հենքով, հարմոնիկ գունեղ հնչողությամբ և դաշնամուրի արտահայտչական հնարավորությունների նպատակահարմար օգտագործմամբ: Հետագայում շարունակելով այս գիծը, նա զգալի ավանդ է մուծում հայ դաշնամուրային գրականության մեջ և դառնում ուսումնա-մանկավարժական մեծ արժեք ներկայացնող մի քանի ժողովածուների հեղինակ:

Կոնսերվատորիայի դասընթացն ավարտելով 1915 թ. Բարխուդարյանը մինչև 1917 թ. շարունակում է մնալ Պետերբուրգում հետագա կատարելագործման նպատակով: Այս երկու տարվա ընթացքում, աշխատելով պրոֆ. Կալաֆատիի ղեկավարությամբ, նա գրում է «Անուշ» սիմֆոնիկ պոեմը Հ. Թումանյանի համանուն պոեմի հիման վրա: Քառամաս այս ստեղծագործության մեջ ընդգծված կերպով հանդես է եկել կոմպոզիտորի հակումը դեպի պարային ռիթմերը և ընդհանրապես դեպի կենցաղային պատկերները: Այս հանգամանքը հետագայում ավելի լիակատար արտահայտվեց նրա «Նարինե» բալետում և դաշնամուրային զանազան ստեղծագործություններում:

Անդրկովկաս վերադառնալով Բարխուդարյանը ներգրավվում է Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության աշխատանքներում, հանդես է գալիս համերգներում, ձայնագրում ու մշակում է աշուղական, ազգային-հայրենասիրական և ժողովրդական երգեր, ստեղծում է դաշնամուրային նոր գործեր: Նրա ստեղծագործության իսկական ծաղկումը տեղի ունեցավ ավելի ուշ, սովետական տարիներին: Մ. Բարխուդարյանի ստեղծագործության շնորհիվ հայ երաժշտությունը հարստացավ դաշնամուրային գողտրիկ պիեսներով, որոնք ունեն նաև անվիճելի մանկավարժական արժեք: Այս ստեղ-

ծագործություններով դաստիարակվել և դաստիարակվում են մանուկների բազմաթիվ սերունդներ։

Վերը նշված կոմպոզիտորներից բացի նախասովետական տարիներին հանդես են եկել նաև մի շարք այլ կոմպոզիտորներ, որոնք նույնպես ղգալի գործ են կատարել հայ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման ուղղությամբ։ Դրանցից են՝ Եղիշե Բաղդասարյանը, Անտոն Մայիլյանը, Ազատ Մանուկյանը, Սպիրիդոն Մելիքյանը և ուրիշներ։ Բացի Սպ. Մելիքյանից, որն իր ուշադրությունը դարձրեց գլխավորապես երաժշտագիտական աշխատանքի վրա, և Եղիշե Բաղդասարյանից, որն իր ստեղծագործական ձիրքերը գերազանցապես օգտագործեց երգ-ռոմանսի և թատերական երաժշտության բնագավառներում, մնացած բոլոր կոմպոզիտորները գրեթե ամբողջությամբ նվիրվեցին մանկական երաժշտության զարգացման գործին։

ԵՂԻՇԵ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ (1880—1919)

Ապրել և ստեղծագործել է գերազանցապես Մոսկվայում։ Նրան է պատկանում Մոսկվայի հայկական խմբերգային ընկերության հիմնադրման և աշխատանքների գլխավորման պատիվը։ Բացի այդ, նա մասնակցել է «Գեղարվեստական ալբոմ Հ. Այվազովսկու հիշատակին» և «Արցունքներ» ալմանախների խմբագրմանը և հրատարակմանը։ Մշտապես Մոսկվայում ապրելով հանդերձ, նա սերտորեն կապված էր հայ իրականության և հատկապես երաժիշտ-գործիչների հետ, ապրում էր հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման հոգսերով։ Իր համերգային գործունեությամբ նա զգալի դեր է կատարել ռուսական հասարակությունը հայ երաժշտությանը ծանոթացնելու գործում։ Դժբախտաբար նրա ստեղծագործությունից քիչ բան է հասել մեզ։ Հայտնի է, որ նա գրել է մի շարք երգեր ու ռոմանսներ, որոնցից «Մի լար բլբուլ» երգը հրատարակվել է բազմիցս և լայն ժողովրդականություն է վայելել։ Նա երգեր է գրել Ռ. Պատկանյանի և Ղ. Աղայանի խոսքերով։ Նրան են պատկանում «Գյուլնազ տատի հեքիաթը» մանկական օպերան, «Արտավազդ Բ» պատմական դրամայի համար գրված երաժշտությունը և այլն։ Ն. Բաղդասարյանի մեջ ուժեղ է եղել ձգտումը դեպի օպերային ստեղծագործությունը։ Հայտնի է, որ նա շարունակելով աշխատել «Արտավազդ Բ» դրամայի վրա, այն վերածել է օպերայի։ Բացի այդ, 1906—1909 թթ. նա սկսել է գրել «Անուշ» օպերան (ըստ Հ. Թուման-

յանի համանուն պոեմի), որը սակայն մնացել է անավարտ։ Այս վերջինի երաժշտական հատվածներից մի քանիսը («Համբարձում յայլա», «Ախ, սիրտս նանի» և այլն) մեծ տարածում են գտել և մտել են ժողովրդի կենցաղի մեջ։ Իր այս ստեղծագործություններում Բաղդասարյանն աշխատել է ստեղծագործաբար օգտվել հայ ժողովրդական (գերազանցապես քաղաքային) երաժշտության տարրերից և այդ իմաստով հասել է զգալի արդյունքների։ Թեև նա չի դիմել ժողովրդական երգի մշակմանը, բայց նրա ստեղծագործության մեջ զգացվում է ժողովրդական երաժշտության շունչը։ Կարճատև կյանքը (մահացել է 39 տարեկան հասակում) և անբարենպաստ պայմանները նրան հնարավորություն չտվեցին իր ստեղծագործական ուժերի լիակատար ծաղկմանը հասնելու։

ԱՆՏՈՆ ՄԱՅԻԼՅԱՆ (1880—1942)

Ծնվել է 1880 թ. մարտի 28-ին Թիֆլիսում։ Կրթությունն ստացել է Ներսիսյան դպրոցում։ Նրա երաժշտական ճաշակի ձևավորման գործում զգալի նշանակություն է ունեցել այն, որ նա մշտապես մասնակցել է Ք. Կարա-Մուրզայի երգչախմբերին։ Բայց նրա կյանքում առավել կարևոր նշանակություն ունեցավ Ներսիսյան դպրոցում Մակար Եկմալյանին աշակերտելը։ Տարիների ընթացքում, նա Եկմալյանի ղեկավարությամբ ձեռք բերեց երաժշտական նախնական կրթություն, երգեց նրա հոչակավոր երգչախմբում և հանդիսացավ նրա օգնականներից մեկը՝ հմտանալով նաև երգչախումբ կազմակերպելու և ղեկավարելու բնագավառում։

Ա. Մայիլյանը տարվում է ոչ միայն երաժշտությամբ, այլև հավասարապես սիրելով գրականությունը, նկարչությունը և թատերական արվեստը, իր ուժերը փորձում է նաև այս բնագավառներում։ Գրում և հրատարակում է արձակ ու չափածո գործեր, մասնակցում թատերախմբերին որպես սիրող դերասան և այլն։ Այս բոլորն, անկասկած, իրենց նշանակությունն ունեցան նրա հետագա գործունեության համար։

Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց հետո, 1900 թ. Ա. Մայիլյանն ընդունվում է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանը և Ն. Դ. Նիկոլաևի ղեկավարությամբ ուսումնասիրում երաժշտության տեսությունը։ Ուսումնառության այս տարիներին, ամառային արձակուրդների ընթացքում, նա Շուլավերում, Լոռում, Կարսում և Ալեքսանդրապոլում կազմակերպում է երգչախմբեր և տալիս իր անդրանիկ համերգները։

1904 թ., երաժշտական ուսումնարանն ավարտելուց հետո, Մայիլյանն աշխատանքի է հրավիրվում Ներսիսյան դպրոց, բայց մի տարի անց տեղափոխվում է Բաքու, որտեղ և ծավալում է իր գործունեությունը։ Եթե չհաշվենք կարճատև բացակայությունները, ապա նա այդ շրջանից սկսած մինչև իր կյանքի վերջը հիմնականում ապրել և աշխատել է Բաքվում՝ ծավալելով ստեղծագործական, երաժշտական-հասարակական և մանկավարժական եռանդուն գործունեություն։

Ինչպես վերն արդեն առիթ ունեցանք նշելու, Ա. Մայիլյանը 1910—1917 թթ. հրատարակվեց «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագիրը, որն իր տեսակի մեջ միակն էր արևելահայ իրականության մեջ։ Այս շրջանում չափազանց դժվար էր իրագործել նման մի ամսագրի հրատարակությունը։ Եվ զարմանալի չէ, որ խմբագիր ու հրատարակիչ Մայիլյանը հաճախ ստիպված էր լինում ամիսներ ընդհատել ամսագրի հրատարակությունը և կամ հրատարակել մի քանի ամիս ընդգրկող միացյալ համարներ։ Իր շուրջը համախմբելով այդ շրջանի նշանավոր հայ երաժիշտներին, նա լայնորեն լուսաբանում էր հայկական երաժշտական կյանքը, քննարկման առարկա դարձնում հարազատ երաժշտական մշակույթի զարգացման հետ կապված կարևոր հարցեր, տպագրում էր երաժշտական նոր ստեղծագործություններ և կամ նրանց վերաբերյալ գրախոսականներ։ Ինքը Մայիլյանը, բացի խմբագրական հոդվածներից, գրում և հրատարակում էր նաև գրախոսականներ, հոդվածներ ու հիշողություններ, որոնք պարունակում են այդ շրջանի հայ երաժշտության վերաբերյալ շատ հետաքրքիր փաստական նյութեր։

Այս տարիներին Ա. Մայիլյանը ծավալում է նաև խմբավարական ու երաժշտական-մանկավարժական լայն գործունեություն։ Նշանակալից է 1910 թ. Բաքվի նավթագործ բանվորներից նրա կազմակերպած երգչախումբը, որը հաջողությամբ հանդես է գալիս համերգներով։ Նրան է պատկանում նաև Տ. Չուխաջյանի «Լեբլեբիջի» երաժշտական կոմեդիայի Բաքվում 1912 թ. իրագործված բեմադրության նախաձեռնությունը, ներկայացում, որն առաջինն էր Անդրկովկասում և ունեցավ կարևոր նշանակություն Չուխաջյանի ստեղծագործության հետ հասարակությանը ծանոթացնելու տեսակետից։

1918—1920 թթ. նա աշխատել է Թիֆլիսում, իսկ Ադրբեջանում սովետական կարգերի հաստատումից անմիջապես հետո, նա դարձյալ տեղափոխվում է Բաքու և նոր եռանդով ծավալում իր

գործունեությունը։ Ադրբեջանի Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի հանձնարարությամբ նա կազմակերպում է թատերաերաժշտական ստուդիա հայկական և ադրբեջանական բաժիններով։ Իսկ 1925 թ. գլխավորում է Բաքվի Հայարտան երաժշտական սեկցիան, երաժշտական հրատարակչությունը, զբաղվում է ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման գործով, հանդես գալիս որպես դիրիժոր և այլն։ 1930 թ. նրան շնորհվում է Արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում։

Այս և հետագա տարիներին Ա. Մայիլյանը սիստեմատիկորեն զբաղվում է նաև ստեղծագործությամբ։ Ընդարձակ է ու բազմաժանր նրա երաժշտական ստեղծագործությունը։ Սկսելով ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումներից և հայկական քաղաքային երաժշտության ոճով գրված ռոմանսներից, Մայիլյանը թևակոխեց մանկական օպերայի բնագավառը և ստեղծեց մի շարք գործեր, որոնք սիրով էին կատարվում դպրոցական ինքնագործ խմբերի կողմից։ Հետագայում նա առաջիններից մեկը հանդես եկավ հայկական ու ադրբեջանական մասսայական երգերով ու մանկական ստեղծագործություններով, իսկ ավելի ուշ նա գրեց օպերա, բալետ, սիմֆոնիա և սիմֆոնիկ, վոկալ-սիմֆոնիկ ու կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ։

Ա. Մայիլյանի ռոմանսներից առանձնապես ժողովրդականություն են վայելում «Ինձ մի խնդրիր» (Հ. Թումանյանի խոսքերով) և «Ծովի երգը» (Հ. Կարապետյանի խոսքերով)։ Մանկական օպերաներից՝ «Գյուլնազ տատի հեքիաթը» (ըստ Ղ. Աղայանի), «Ջարահճի Միկիչը» (ըստ Հ. Թումանյանի) և այլն։ Նա գրել է երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար։ Բայց նրա ստեղծագործության մեջ կենտրոնական տեղը պատկանում է «Սաֆա» օպերային, որի լիբրետոն ինքն է կազմել (1933)։ Այն նվիրված է հայ և ադրբեջանցի գյուղացիների պայքարին ընդդեմ ֆեոդալների։ Իր էությամբ այն լիրիկո-դրամատիկական բնույթի է և պարունակում է հետաքրքիր երաժշտական էջեր։ Դեռ օպերայի ամբողջական ներկայացումից շատ առաջ նրա հատվածները, հատկապես «Աշուղ Սեյադի երգ» և «Յալլին» լայն ժողովրդականություն ստացան։ «Սաֆա»-ի առաջին բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1939 թ. Բաքվի Մ. Ֆ. Ախունդովի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում։

Ա. Մայիլյանի բազմակողմանի երաժշտական գործունեությունն ամբողջությամբ ծառայել է հայ և ադրբեջանական ժողո-

վուրդների միջև բարեկամական և երաժշտական կապերի ամրապնդմանը։

Ա. Մայիլյանը վախճանվել է 1942 թ. ապրիլի 20-ին։

Վերն արդեն նշվեց, որ նախասովետական տարիներին հանդես եկած կոմպոզիտորներից շատերն իրենց ջանքերը գործադրեցին մանկական երաժշտության զարգացման գործում։ Այստեղ առաջին հերթին պետք է նշել կոմպոզիտոր Ազատ Մանուկյանին (1878—1958), որը լինելով Կարա-Մուրզայի աշակերտը, երկար տարիներ նվիրվել է համերգային-խմբավարական և մանկավարժական գործունեությանը։ Նախասովետական տարիների նրա ստեղծագործությունը գլխավորապես կապված է մանուկների հետ։ 1908 թվին լույս տեսավ նրա մանկական երգերի առաջին ժողովածուն՝ «Փնջիկը»։ Հետագա տարիներին նրա գրած մանկական երգերը, որոնք ամփոփվեցին «Փնջիկների» չորս տետրերում և 1913 թ. լույս տեսան Ռ. Մելիքյանի խմբագրությամբ, առաջին լուրջ ներդրումն էր հայ մանկական երաժշտության բնագավառում։ Այդ փոքրիկ ժողովածուներում զետեղված երգերը թե իրենց բովանդակությամբ և թե երաժշտական մարմնավորմամբ մոտ էին ու հարազատ մանուկների հոգեբանությանը, պարզ էին ու պատկերավոր, գրավում էին իրենց մեղեդիների գեղեցկությամբ։ Այս է պատճառը որ Մանուկյանի մանկական երգերն անմիջապես տարածվեցին հայկական դպրոցներում և դարձան մանուկների սիրելի երգերը։ Դրան մեծապես նպաստեց և այն, որ Ա. Մանուկյանն իր երգերի համար ընտրել էր Հ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի, Ա. Խրնկոյանի, Հ. Աղաբաբի և այլ բանաստեղծների գողտրիկ բանաստեղծությունները, որոնցից շատերը, զետեղված լինելով մայրենի լեզվի դասագրքերում, արդեն ծանոթ էին մանուկներին։ Այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են «Միծեռնակը բուն է շինում», «Արագիլ բարով եկար», «Հեյ ջան անցան», «Սագիկ մագիկ», «Եկավ գարուն», «Ոսկե ձվիկ» և այլն, երգել են մանուկների բազմաթիվ սերունդներ և այժմ էլ շարունակում են երգել։

Ա. Մանուկյանի նախասովետական տարիների լավագույն գործերի թվին է պատկանում «Ձարի վերջը» մանկական օպերան, ըստ Հ. Թումանյանի համանուն պոեմի։ Նրա մեջ կենդանական աշխարհի անձնավորման միջոցով արտացոլված է չարի և բարու պայքարը, որն ավարտվում է բարու հաղթանակով։ Կոմպոզիտորին հաջողվել է երաժշտական պարզ միջոցների օգնությամբ ստեղծել գործող անձանց կերպարների ցայտուն բնութագրումներ, որոնք

տպավորիչ են և հեշտությամբ են ընկալվում դպրոցականների կողմից։ Այս օպերան (ինչպես և նախասովետական տարիների հայկական բոլոր մանկական օպերաները) սովորաբար կատարվել է դպրոցական ինքնագործ խմբերի կողմից, դաշնամուրի ընկերակցությամբ։ Առաջին անգամ Թիֆլիսում 1912 թվին բեմադրվելուց հետո «Ձարի վերջը» բազմիցս բեմ է բարձրացել Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում և արժանացել դպրոցականների ջերմ ընդունելությանը։

Կարևոր երևույթներ էին նաև Ա. Մանուկյանի «Երեք խմբերգը» Միքայել Նալբանդյանի խոսքերով (1916) և նրա կազմած «Հեղափոխական երգեր» փոքրիկ ժողովածուն (1917), որի մեջ ամփոփված էին բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի կողմից թարգմանված և կոմպոզիտորի ներդաշնակած չորս բանվորական-հեղափոխական երգերը՝ «Բանվորական մարսելյոզա», «Անվախ ընկեր», «Վարշավյանկա» և «Առաջ տղերք»։ Սիրված այս երգերը հայերենի թարգմանելով, նրանց մեղեդիներն անփոփոխ թողնելով ու խմբական կատարման համար հարմարեցնելով բանաստեղծն ու կոմպոզիտորը նպատակ էին դրել նպաստել այդ երգերի տարածմանը հայ աշխատավորության մեջ։ Դա հեղափոխական երգերի առաջին ժողովածուն էր հայ իրականության մեջ և ունի պատմական կարևոր նշանակություն։

Ա. Մանուկյանից, Ե. Բաղդասարյանից և Ա. Մայիլյանից բացի, նախասովետական տարիներին իրենց մանկական օպերաներով կամ մանկական երաժշտական պատկերներով հանդես են եկել Միքայել Միրզայանը («Ճպուռն ու մրջյունը»), Դանիել Ղազարյանը («Հաղթված բազեն»), Երվանդ Սարդարյանը («Պոչատ աղվեսը»), Սարգիս Մուրադյանը («Շունն ու կատուն») և ուրիշներ։ Այս բոլորը բեմադրվել են հայկական դպրոցներում և աշակերտության երաժշտական դաստիարակության գործում զգալի դեր են խաղացել։ Այդ աշխատանքը նոր թափով շարունակվեց Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո։

Այս շրջանում հանդես եկած գործիչներից նշենք նաև Ստեփան Դեմուրյանին (1872—1934), որն իր գործունեությունը ծավալեց որպես երաժիշտ-մանկավարժ, խմբավար ու կոմպոզիտոր։ Նա ծնվել է 1872 թ. Թիֆլիսում։ Մանկության ու պատանեկության տարիներն անցել են ծայրահեղ կարիքի մեջ։ Տասնմեկ տարեկան հասակում ընդունվել է Ներսիսյան դպրոց, որպես գիշերօթիկ սան և լրիվ դասընթացն ավարտել 1892 թ.։ Դրանից հետո մեկնել է Շուշի և

երկու տարի աշխատել որպես երաժշտության դասատու Թեմական ու Մարիամյան դպրոցներում։

1895—1898 թթ. պաշտոնավարել է Գորիսի հայկական դպրոցում, ուր երաժշտության դասերից բացի կազմակերպել է երգչախումբ ու հանդես եկել համերգներով։

1898-ին մեկնել է Պետերբուրգ և մեկ տարի անց ընդունվել Պետերբուրգի կոնսերվատորիա, պրոֆ. Ս. Գաբելի վոկալ դասարանը։ Սակայն երկու տարի անց, 1901 թ. ապրիլին նա ստիպված է լինում թողնել Պետերբուրգը, որովհետև հիվանդությունն ու նյութական կարիքը նրան հնարավորություն չեն տալիս շարունակել և ավարտի հասցնել իր ուսումը։ Վերադառնալով Թիֆլիս, նա իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է հայ ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի հավաքման ու համերգներ կազմակերպելու գործին։ Խմբական երգի համերգներով նա հանդես է գալիս Թիֆլիսում, Բաքվում, Դիլիջանում, Գորիսում, Շուշում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Ստեփանակերտում և այլուր։

1918—1924 թթ. Դեմուրյանն աշխատում է Կիսլովոդսկում, որպես երաժշտության դասատու, իսկ 1924—1926 թթ. Բաքվի երկրորդ աստիճանի № 22 դպրոցում, որտեղ կազմակերպում է նաև դպրոցական երգչախումբ, և հանդես գալիս համերգներով թե դպրոցում և թե բանվորական ու շրջանային ակումբներում։

1926 թ. ամռան ամիսներին Դեմուրյանը համերգներով հանդես է գալիս Երևանում ու Լենինականում։ Նույն թվի աշնանից նա հաստատվում է Երևանում և աշխատում Մյասնիկյանի և Աբովյանի անվան դպրոցներում։ Իր կազմակերպած երգչախմբերով նա հանդես է գալիս բանակային զորամասերում ու գործարանային ակումբներում։

1930 թ., իր երաժշտական-մանկավարժական գործունեության 40-ամյակի կապակցությամբ նա արժանանում է վաստակավոր մանկավարժի պատվավոր կոչման։

Իբրև կոմպոզիտոր նա գրել է հեղափոխական երգեր ու խմբերգեր, որոնցից լավագույնը «Ստեփան Շահումյանին» նվիրված երգն է Վ. Տերյանի հայտնի խոսքերով։ Ունի նաև հայ ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակումներ քառաձայն երգչախմբի համար։ Նրան է պատկանում «Քնար» ձայնագրյալ երգարանի ստեղծման ու հրատարակման նախաձեռնությունը (լույս է տեսել 1907 թ. Պետերբուրգում)։

Իր կյանքի վերջում Դեմուրյանն զբաղվել է նաև երաժշտա-

կան-ուսումնասիրական աշխատանքներով։ Նրան հետաքրքրել են արևելյան երաժշտական գործիքները, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրների երաժշտական մշակույթը, մուղամաթի արվեստը և այլն։ Նա գրել և թերթերում հրապարակել է հոդվածներ ինչպես վերոհիշյալ հարցերի, այնպես էլ երաժշտական դաստիարակության հարցերի մասին։

Ստեփան Դեմուրյանը վախճանվել է 1934 թ. հունվարի 13-ին Երևանում։

3. ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐ[10]

Արևելահայ կոմպոզիտորների հետ միաժամանակ, հայ երաժշտության զարգացման այս շրջանում իրենց մասնակցությունն են ունեցել նաև արևմտահայ կոմպոզիտորներն ու երաժշտական գործիչները, որոնք առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին ցրվելով տարբեր երկրներ, իրենց գործունեությունը շարունակել են սփյուռքահայ գաղթօջախների դժվարին պայմաններում։

Այստեղ առաջին հերթին նշենք Կոմիտասի Պոլսո հինգ սաներից Բ. Կանաչյանին, Վ. Սարգսյանին, Վ. Սրվանձտյանին և Մ. Թումաճանին, որոնք իրենց գործունեությունը ծավալեցին պատերազմից հետո և մինչև վերջը հավատարիմ մնացին իրենց մեծ ուսուցչին։

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉՅԱՆ (1888—1967)

Ծնվել է Թուրքիայի Ռոդոսթո քաղաքում։ 1896-ին ծնողների հետ գաղթում է Բուլղարիա, ուր և ստանում է իր նախնական կրթությունը։ Իսլիմիայում, ապա Վառնայում նա հայկական դրպրոց հաճախելուց բացի սկսում է ջութակի դասեր վերցնել նախ Մեծիկյանից, իսկ հետո պարսկահայ ջութակահար Նաթան բեկ Ամիրխանյանից։ 1905 թվականին ընտանիքով փոխադրվում են Բուխարեստ, ուր շարունակում է ջութակի նվագի դասերը հայտնի

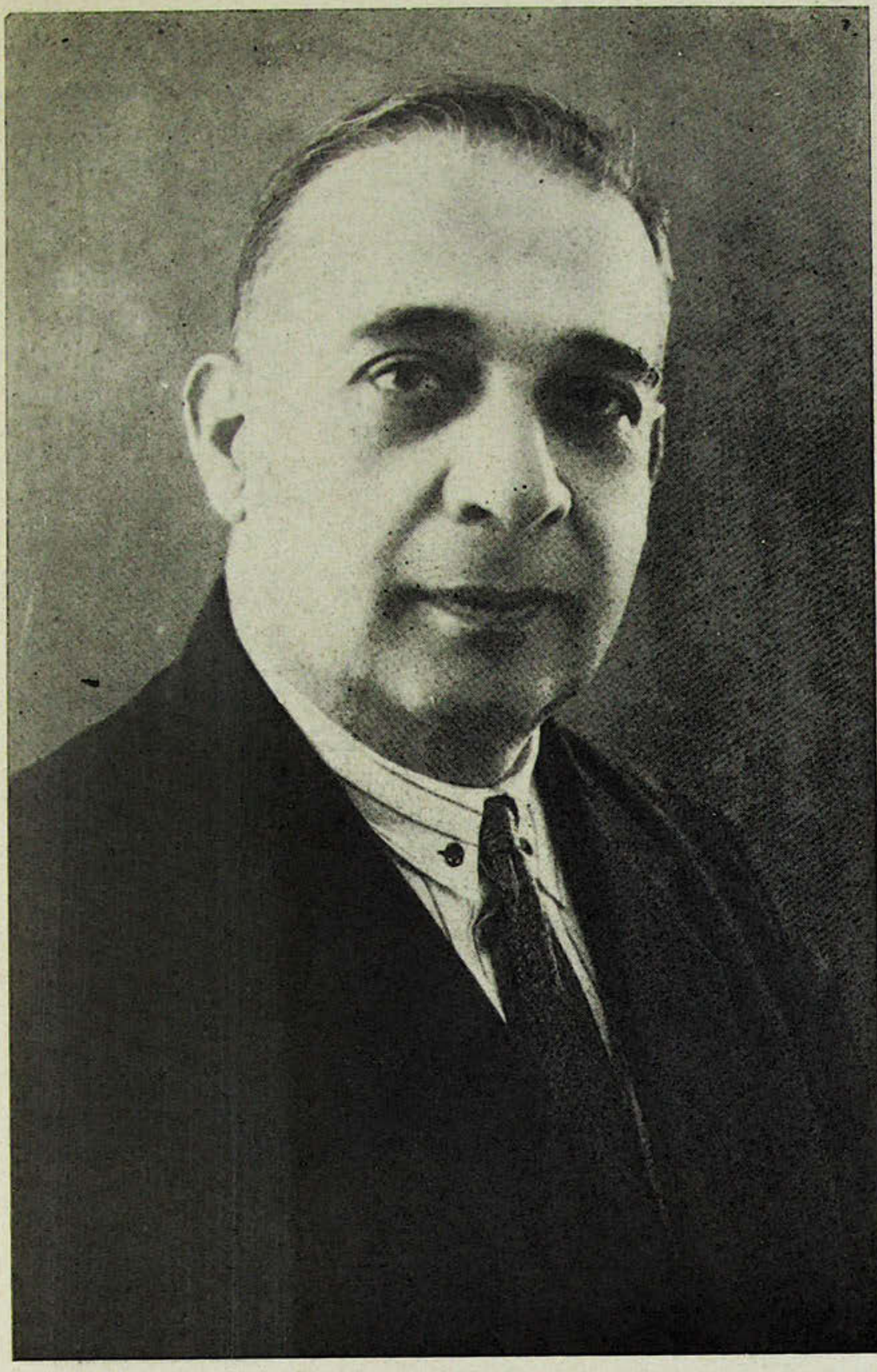
---

[10] Սփյուռքահայ կոմպոզիտորների և երաժիշտ կատարողների կյանքի ու գործունեության ավելի մանրամասն ուսումնասիրությամբ զբաղվում է արվեստագիտության թեկնածու Ց. Բրուտյանը, որի «Սփյուռքի հայ երաժիշտներ» ժողովածուն լույս է ընծայել «Հայաստան» հրատարակչությունը։ Ընթերցողին հանձնարարում ենք այդ աշխատությունը։

ռամինացի ջութակահար Ժորժ Պույուքի վարժարանում։ Այստեղ աչքի ընկնելով իր երաժշտական ընդունակություններով, վարժարանի տնօրենից ստանում է նաև դաշնավորման (հարմոնիա) և դաշնամուրի նվագի դասեր։ Միաժամանակ նա ջութակի մասնավոր դասեր է տալիս և մասնակցում տեղի սիմֆոնիկ նվագախմբին ու եկեղեցական երաժշտախմբին։ Քաղաքական հանգամանքներն ստիպում են նրան դարձյալ տեղափոխվել Վառնա, ուր նա իր ջութակով մասնակցում է նվագախմբերին, որպես դիրիժոր հրավիրվում է Պեննկլյանի օպերետային թատերախումբը և մասնակցում շրջագայություններին Բուլղարիայում և Ռումինիայում։

Սահմանադրության հռչակումից հետո Կանաչյանը 1908 թ. վերադառնում է Կոստանդնուպոլիս։ Ուսումնական խորհրդից ստանալով երաժշտության դասատուի վկայական, նա սկսում է դասավանդել ազգային վարժարաններում, Պոլսի արվարձաններում կազմակերպում է «Քնար» և «Մասիս» նվագախմբերը և հանդես գալիս համերգներով։ 1910 թ. Կոմիտասի առաջին համերգից ոգեվորված, նա մտնում է Կոմիտասի երգչախումբը, իսկ երբ ստեղծվում է դաշնավորման արվեստի ուսումնասիրության խմբակ, բաղկացած 16 հոգուց, ինքը դառնում է այդ դասընթացների ունկնդիրներից մեկը։ Ահա այս խմբակն է, որ մաղվելով հասնում է հինգ հոգու և դրանք էին որ կոչվեցին կոմիտասյան սաներ։ Նրանց պարապմունքները շարունակվում են մինչև համաշխարհային պատերազմի սկիզբը, երբ Պոլսում և այլուր սկսվում են զորահավաքներն ու աքսորումները։ Զորահավաքի է ենթարկվում նաև Կանաչյանը և երկար դեգերումներից ու զինվորական նվագախմբերում ծառայելուց հետո, պատերազմի վերջում Տիգրանակերտում դեն գցելով զինվորական համազգեստը, կազմակերպում է հայկական երգչախումբ և համերգներ տալիս գաղթականների օգտին։ Պոլիս վերադառնալով, նա գտնում է կոմիտասյան սաներին և նրանց հետ միասին կազմակերպում է «Կոմիտասյան հինգ սաներ» խմբակցությունը։ Իրենց մեծ ուսուցչի գործը հավերժացնելու նպատակով, նրանք համերգներ են տալիս, հրատարակում «Հայ-գուսան երգեր»-ի երեք երգարան, կազմակերպում երգչախմբեր և նվագախմբեր, զբաղվում մատաղ սերնդի դաստիարակության գործով և այլն։

1920 թ. Կանաչյանն իր ընկերակիցների հետ միասին մեկնում է Փարիզ և մի տարի սովորում Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում։ Այնուհետև նա շարունակում է իր երաժշտական գործունեու-



Նկ. 29. Երգիչ Տիգրան Նալբանդյան



Նկ. 30. Գուրգեն Ալեմշահ

թյունը Կիպրոսի Մելքոնյան կրթական հաստատությունում (7 տարի), ապա փոխադրվում Բեյրութ, որտեղից նա ճեռնարկում է համերգային շրջագայություններ դեպի Դամասկոս, Տրիպոլի, Զահլե, Լաթաքիե, Ալեքսանդրեթ, Հալեպ և այլուր։ Իր մանկավարժական և խմբավարական գործունեությանը զուգընթաց Կանաչյանն զբաղվել է ստեղծագործությամբ։ Ունի մեներգեր ու խմբերգեր հայ բանաստեղծների խոսքերով («Օրոր» խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի, «Ուռենին», խոսք՝ Հ. Թումանյանի, «Ծով աչեր», խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, «Ցայգերգ», խոսք՝ Ն. Քուչակի և այլն), ժողովրդական ու հայրենասիրական երգերի մշակումներ, մանկական երգեր ու դաշնամուրային պիեսներ։ Նրա ամենախոշոր գործերը «Աբեղա» մեկ գործողությամբ, 3 պատկերով օպերան է (Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» պիեսի հիման վրա) և Մ. Զարիֆյանի «Խեները» պոեմից ներշնչված մեներգերը, խմբերգերը և նվագախմբային հատվածներն են։ Իսկ երգչախմբերից՝ «Գուսանը» երգչախումբը, որը գոյատևում է ամբողջ 15 տարի՝ մշտապես հանդես գալով համերգներով։

Բ. Կանաչյանը Կոմիտասի և իր ստեղծագործությունների անխոնջ պրոպագանդիստն էր, եռանդուն մի գործիչ, որը միայն աչքերի հիվանդության պատճառով ստիպված եղավ 1950 թ. դադարեցնել իր գործունեությունը։ Որպես կոմպոզիտոր նա նույնպես շարունակել է կոմիտասյան գիծը՝ իր ստեղծագործության հիմքում դնելով հայ ժողովրդական երգը։ Նա վախճանվեց 1967 թ. մայիսի 21-ին։

ՎԱՐԴԱՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆ (1892)

Ծնվել է Պոլսի Սկյուտար թաղամասում։ Հայրը եղել է երաժիշտ և հայտնի է եղել «Պյուլպյուլի հաջի Սարգիս» անունով։ 1909 թ. Վ. Սարգսյանն ավարտել է Պերպերյան վարժարանը՝ ընդհանուր ուսման հետ ստանալով նաև նախնական երաժշտական կրթություն։ 1910 թ. նա դարձավ Կոմիտասի Պոլսի երգչախմբի մասնակից, ապա և նրա հինգ սաներից մեկը։ 1914 թ. աշխատել է որպես երաժշտության դասատու, միաժամանակ երգչախմբեր կազմակերպելով հայկական եկեղեցիներում։ Պատերազմի տարիներին եղել է զինվորական ծառայության մեջ, իսկ զինադադարից հետո վերսկսել է իր երաժշտական գործունեությունը։ Հիմնել է «Հայ երաժշտական միություն»-ը և մասնակցել «Կոմիտասյան հինգ սա-

ները» խմբակցության ստեղծմանը։ 1919 թ. կազմակերպում է Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի բեմադրությունն իր դրած երաժշտությամբ հանդերձ, որը և սխալմամբ համարվել է Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի բեմադրությունը։

1920 թ. իր ընկերների հետ փոխադրվել է Փարիզ և սովորել Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում։ Այնուհետև նա հրավեր է ստանում Բելգիայից և այստեղ կազմակերպում է «Արմենիա» երաժշտական ընկերությունն ու երգչախումբը։ Հինգ տարի նա սովորում է Բրյուսելի արքայական կոնսերվատորիայում, երկու անգամ արժանանալով մրցանակների։

1931 թ. Վ. Սարգսյանը փոխադրվում է Մարսել, որտեղ նա կազմակերպում է «Հայ երաժշտական միություն»-ը և երգչախումբ։ Որոշ ժամանակից հետո վերադառնում է Բրյուսել, ապա փոխադրվում Փարիզ։ Ամենուրեք նա ծավալել է մանկավարժական և խմբավարական եռուն գործունեություն, միաժամանակ զբաղվելով նաև ստեղծագործությամբ։ Որպես ստեղծագործող նա գրել է մեներգեր ու խմբերգեր, մշակել հայ ժողովրդական ու հայրենասիրական երգեր, արևագալի[11] երգեր և այլն, որոնք մտնելով իր ղեկավարած երգչախմբերի երկացանկում, հնչել են համերգներում։

Վ. Սարգսյանը բացառիկ ծառայություն է մատուցել իր ուսուցչի՝ Կոմիտասի անտիպ ստեղծագործությունների հրատարակման գործին։ Որպես խմբագիր, նա Կոմիտասի սևագրերից հանել ու նախապատրաստել է հրատարակության նրա անտիպ երգերի յոթ տետրերը և «Պատարագ»-ը, որոնք հրատարակվել են Փարիզի կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի կողմից։

ՎԱՂԱՐՇԱԿ ՍՐՎԱՆՋՏՅԱՆ (1891—1958)

Ծնվել է Թավրիզում, ապա փոխադրվել է Կարին։ Համիդյան ռեակցիայի հետևանքով նրանց ընտանիքն աքսորվել է Պրուսա, ուր և անցել է Վաղարշակի մանկությունը և պատանեկությունը։ Այստեղ նա սովորել և ավարտել է Ֆրերների կոլեջը։ 1907 թ. փոխադրվել է Պոլիս և հաստատվել այստեղ։ Կոմիտասի գալուց հետո դարձել է նրա դաշնավորման դասընթացի հինգ սաներից մեկը։

---

[11] Հայ հոգևոր երգեր, որոնք հանդիսանում են արևապաշտության մնացորդը հայ եկեղեցու երաժշտության մեջ և կատարվում են առավոտյան ժամերգության ընթացքում։

Պատերազմի տարիներից հետո, 1919 թ. մեկնել է Փարիզ և երկու տարի սովորել Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում, որից հետո 1921-ին անցել է Բեռլին և ընդունվել արքունական կոնսերվատորիա։ Երեք տարի սովորելուց հետո ավարտել է այն՝ ստանալով պատվո վկայական։ Այնուհետև հրավիրվել է Ալեքսանդրիա (Եգիպտոս), ուր պաշտոնավարել է որպես երաժշտության դասատու, տվել է համերգներ ու զբաղվել ստեղծագործությամբ։ Նրա հրատարակած երգերն ամփոփված են հետևյալ ժողովածուներում. «Հայ երգեր», «Հայ պարեր», «Նոր երգեր», «Հոգիի ձայներ», «Գեղջուկ երգեր», «Սիրո և կարոտի երգեր», «Հայ ժողովրդական երգեր» և «Մանկական երգեր»։ Իր կյանքի վերջին տարիներն անց է կացրել Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում։ Մահացել է 1958 թ. ապրիլի 16-ին։

ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱՃԱՆ (1890)

Ծնվել է Սեբաստիայի Կյուրին քաղաքում։ Նախնական ու միջնակարգ կրթությունն ստացել է Սեբաստիայում, ուր ընտանիքով փախել էին 1895 թ. կոտորածից հետո։ 1910 թ. Մ. Թումաճանը տեղափոխվում է Պոլիս և դառնում Կոմիտասի հինգ սաներից մեկը։ Պատերազմի տարիներին զորակոչվում է բանակ, բայց օգտվելով խառնակ վիճակից, փախչում է Եգիպտոս։ Այստեղից սկսվում են նրա դեգերումները Հալեպ, Ադանա և Պոլիս, որտեղից 1920 թ. մեկնում է Փարիզ և սովորում նույն Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում, իսկ 1923 թ. տեղափոխվում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ։ Այստեղ էլ սկսվում է նրա կյանքի գործը՝ արևմտահայ գավառների հայ ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի ձայնագրումը։ Նրա մեծարժեք հավաքածուն պարունակում է Կյուրինի, Վասպուրականի, Ակնի, Սեբաստիայի, Բուլանխայի, Սվեդիայի, Եղեսիայի, Հաճընի, Կեսարիայի, Երզրումի, Բիթլիսի, Տիգրանակերտի, Խարբերդի, Երզնկայի և այլ շրջանների հայ ժողովրդական երգերը և համապատասխան ազգագրական նյութեր։ Թե որքան նշանակալից է նրա կատարած աշխատանքը կարելի է եզրակացնել այն բանից, որ այդ բոլոր գավառների հայ ազգաբնակությունը 1915 թվականի եղեռնի հետևանքով հիմնականում բնաջնջվել է և միայն մազապուրծ բեկորներն են ապաստարան գտել օտար երկինքների տակ։ Մ. Թումաճանը բացառիկ նվիրվածությամբ շրջել է հայ գաղթօջախները և ողջ մնացած մամիկներից

ու պապիկներից ձայնագրել է մեկ հազար ժողովրդական երգ, մեկ հազար ազգային-հայրենասիրական երգ և չորս հարյուրի չափ թուրքերեն խոսքերով երգված հայկական երգեր: Կոմիտասից հետո սա ամենանշանակալից ներդրումն է հայ երաժշտական ազգագրության մեջ:

Այսպիսով կոմիտասյան սանները շարունակել են իրենց մեծ ուսուցչի վաղաժամ ընդհատված գործունեության բազմաթիվ ուղղությունները՝ երաժշտական ստեղծագործության, խմբավարական, երաժշտական-մանկավարժական, համերգային և երաժշտական-ազգագրական: Այս բոլոր բնագավառներում էլ նրանք հասել են նշանակալից արդյունքների՝ դրանով իսկ հավերժացնելով Կոմիտասի պայծառ հիշատակը:

Կոմիտասյան սաներից բացի, այս տարիներին սփյուռքահայ գաղթօջախներում իրենց ազգանվեր աշխատանքն են ծավալել մի շարք երաժշտական գործիչներ, որոնց գործունեությունը հիմնականում դուրս է մնում ներկա աշխատության ժամանակագրական սահմաններից: Բայց և այնպես այստեղ մենք կանդրադառնանք նրանցից մի քանիսին և կտանք թեկուզև համառոտ տեղեկություններ նրանց կատարած աշխատանքի վերաբերյալ:

Այս շրջանում իր ստեղծագործական ու կատարողական աշխատանքը շարունակում էր նաև Հ. Սինանյանը՝ հեղինակելով մի շարք դաշնամուրային պիեսներ, ջութակի ու նվագախմբային գործեր՝ օգտագործելով հայ ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական տարածված երգերի եղանակները: Դրանց մեծ մասը կենցաղային երաժշտության նմուշներ էին՝ վալսեր, պոլոնեզներ, պոլկաներ ու քայլերգեր: Այս իմաստով նա շարունակել է իր ուսուցչի Տ. Չուխաջյանի գործը: Հայրենասիրական երգերից նա մշակել ու հրատարակել է՝ «Մայր Արաքսի ափերով», «Արիք Հայկազունք», «Միծեռնակ», «Բամփորոտան», «Ընդայր եմք մենք» և այլն: Նրա գրչին են պատկանում «Գարուն» սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը, երկու քայլերգ ջութակի համար, «Միրաքյան» քայլերգը, «Քայլերգ Մխիթար»-ը, «Մեսրոպյան քայլերգը» (դաշնամուրի) և այլ ստեղծագործություններ: Զգալի գործ է կատարել նաև նվագախմբի ղեկավարման և երաժիշտ-կադրերի դաստիարակման ուղղությամբ:

Համբարձում Պերպերյան. ծնվել է 1905 թ. Ադանայում, ավարտել է Աթենքի կոնսերվատորիան (1930) և նվիրվել երաժշտական-մանկավարժական ու համերգային գործունեության (Կիպրոս, Սիրիա): Միաժամանակ ստեղծագործել է: Գրել է երեք օպերա («Մանու-

կը բնության մեջ», «Արեգնազան» և «Շողիկ»։ Վերջին երկուսն ըստ Հ. Թումանյանի պոեմների)։ Երկու կոնցերտ (թավջութակի և ջութակի համար սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), «Նաիրյան խմբերգը» (բաղկացած չորս խմբերգից), «Եկեղեցին հայկականն» օրատորիան, «Ռեքվիեմ» (գրված սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մեներգիչների համար, Ե. Չարենցի Կոմիտասի հիշատակին նվիրված բանաստեղծության խոսքերով), խմբերգեր, մեներգեր և մանկական երգեր։ Երկար տարիներ ապրել և աշխատել է Բեյրութում, հանդես է եկել համերգային շրջագայություններով թե Սիրիայում և թե սիյուռքահայ այլ գաղութներում։ Մահացել է 1962 թ. հունիսի 9-ին։

Իրանահայ գաղութում իր ստեղծագործությունների շնորհիվ ղգալի ժողովրդականություն է վայելել կոմպոզիտոր Նիկոլ Գալանդերյանը (1881—1946)։ Անցնելով դժվարություններով լի ճանապարհ, նա իր կյանքի 30 տարուց ավելին նվիրել է մանկավարժական, խմբավարական և ստեղծագործական աշխատանքի։ Նրա գրչին են պատկանում «Լալվարի որսը», «Փարվանա» և «Հովիվը» օպերաները, ժողովրդական երգերի մեներգային ու խմբերգային մշակումներ, երգեր ու ռոմանսներ հայ բանաստեղծների (Հ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան, Ե. Չարենց) խոսքերով, մանկական ու դպրոցական երգեր, զուգերգեր, տրիոներ, պոեմներ ու լեգենդներ, ջութակի պիեսներ ու կվարտետներ։ Առանձնապես տարածված են Գալանդերյանի հետևյալ երգերը. «Կապույտ աղջիկ», «Դու նորից եկել ես», «Շատեր եկան», «Մոռանալ, մոռանալ», «Մի թունավորիր», «Կարոտանել», «Խորհրդավոր լռության մեջ», «Հեյ, մարալ աղջիկ», «Արդյոք ո՞ւր ես», «Ես սիրում եմ քո մեղավոր աչքերը», «Ոչ տրտունջ» և այլ երգեր ու ռոմանսներ։

Սիյուռքահայ կոմպոզիտորներից նշանավոր է նաև Գուրգեն Ալեմշաճը (1907—1939)։ Միլանի կոնսերվատորիան 1930 թ. փայլուն կերպով ավարտելուց հետո, նա իր բուռն գործունեությունը ծավալել է Փարիզում՝ կազմակերպելով «Կիլիկիա», ապա և «Կոմիտաս» երգչախմբերը, հաճախակի հանդես գալով հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին նվիրված համերգներով։ Ալեմշահը հեղինակ է սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների, մեներգերի ու խմբերգերի։ Նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից են. «Արևելյան գիշերներ», «Հեքիաթ», «Երկու պատմվածք հազար ու մեկ գիշերներից», «Հայ ժողովրդական պարեր», «Ավարայրի պատերազմը» և այլն։ Ունի երաժշտական պատկերներ՝ «Վարդավառ» (մեկ գործողություն) և «Ծովինար» (երկու գործողություն)։ Գրել

է նաև երաժշտություն կինոնկարների համար։ Երգերից հայտնի են «Իմ յարը», «Բուխուրիկ», «Ես լսեցի», «Իմ երգը», «Աղվորնեռուն» և «Ծաղիկ էի», ինչպես և ժողովրդական երգերի մշակումները։ Չնայած իր չափազանց կարճ ստեղծագործական կյանքին, թողել է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ունեն գեղարվեստական արժեք և այսօր էլ հնչում են համերգներում։ Իր սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ոճով նա մոտ է Ալ. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը և վերջինիս նման, նա էլ հանդիսանում է արևելքի երգիչը։ Նրա ստեղծագործությունները մեղեդիական են, դունագեղ, թափանցիկ ու դուրեկան հնչողությամբ։

Նշանակալից է նաև կոմպոզիտոր Օննիկ Պերպերյանի (1888—1959) ստեղծագործությունը։ Նրան են պատկանում «Հայկական համանվագը» (սիմֆոնիա), «Հերոսի մը կյանքը» սիմֆոնիկ պոեմը, «Կոնցերտ դաշնամուրի համար նվագախմբի հետ», «Հայկական հանդիսավոր պատարագը», «Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ» և «Ժամերու իմաստը» սիմֆոնիկ գործերը, «Նարեկ» կրոնական սիմֆոնիան, «Պրոմեթեոս» օպերան և այլ գործեր։ Հատկապես կարևոր է նրա վերջին գործերից մեկը՝ «Հայրենիք» սիմֆոնիկ պոեմը, որի մեջ նա արտացոլել է Հայաստանի անցյալը, ժողովրդի ապրած ողբերգությունը և սովետական հայրենիքի աննախընթաց վերելքը։

Սիյուտքահայ կոմպոզիտորներից հայտնի են նաև Արա Պարթևյանը, Հ. Մեհրաբյանը, Տ. Զեյթունյանցը, Գոհարիկ Ղազարոսյանը, Ալան Հովհաննեսը, Մ. Մեսումենցը և ուրիշներ։ Դրանցից ոմանք այժմ էլ շարունակում են իրենց արդյունավետ ստեղծագործական աշխատանքը։

* * *

Այսպիսով 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակները հայ երաժշտության պատմության մեջ մտան որպես նշանակալից մի ժամանակաշրջան, որի ընթացքում ձևավորվեց հայ կոմպոզիտորական դպրոցը, հիմք դրվեց ազգային դասական երաժշտությանը։ Կոմիտասը և Ալ. Սպենդիարյանը հանդիսացան այս շրջանի խոշորագույն կոմպոզիտորները և նրանց ստեղծագործությունը հայ երաժշտության հետագա զարգացման համար ձեռք բերեց ուղեցույցի նշանակություն։

Հիշյալ շրջանի հայ կոմպոզիտորների ջանքերով երաժշտական ստեղծագործությունը հարստացավ նոր ժանրերով. ստեղծվեցին

բազմաձայն խմբերգեր ու կանտատաներ, հիմք դրվեց հայկական սիմֆոնիկ երաժշտությանը, ստեղծվեցին ազգային օպերայի նոր տիպեր, մանկական օպերա և երաժշտական պատկեր, զարգացման զգալի բարձրության հասավ գեղարվեստական ռոմանսը, կամերային, գործիքային երաժշտությունը և այլն։

Հիմնվելով ժողովրդական և գուսանական երաժշտական կատարողական արվեստի դարավոր ավանդույթների, ռուսական ու եվրոպական վոկալ-կատարողական տեխնիկայի վրա, Կոմիտասն ստեղծեց նաև հայ վոկալ-կատարողական արվեստի ազգային ոճը։

1914—1918 թթ. համաշխարհային պատերազմը ճակատագրական նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի կյանքում և խոշոր հարված հասցրեց հայկական մշակույթի, մասնավորապես երաժշտության զարգացմանը։ Կոտորածների, գաղթի, սովի և համաճարակների ճիրաններից մազապուրծ հայերը ցրվեցին աշխարհի տարբեր կողմերը, իսկ մի զգալի մասը ապաստան գտավ Արևելյան Հայաստանում։ Ողբերգականորեն ընդհատվեց մեծ Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքը։ Եվ միայն Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխության շնորհիվ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման պատմության մեջ սկսվեց մի նոր շրջան, որի համար իրրև հիմք ծառայեցին նախորդ շրջաններում ձեռք բերած նվաճումները։ Ավագ սերնդի հայ կոմպոզիտորները, որոնք իրենց ստեղծագործական աշխատանքն սկսել էին դեռևս 20-րդ դարի սկզբներում, դարձան սովետահայ երաժշտական մշակույթի առաջին կառուցողները։

ԳԼՈՒԽ IV

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲՈՒՄ

20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում ձևավորվեց նաև հայ նոր երաժշտագիտությունը։ Ինչպես վերը տեսանք, դա գերազանցորեն կապված էր Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության հետ։ Կոմիտաս-երաժշտագետի հետաքրքրությունների դիապազոնը շափազանց ընդարձակ էր։ Նրա ուշադրությունը գրավել են հայ երաժշտության պատմության և տեսության բազմաթիվ հարցեր, որոնցից շատերը նրանից առաջ ամենևին չէին դարձել հետազոտության առարկա։ Բացառիկ կարևորություն են ներկայացնում հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ նրա ուսումնասիրությունները, որոնք արդյունք էին երկար տարիների պրպտումների։ Ճիշտ է այս բնագավառն իր ամբողջությամբ նա չի ընդգրկել։ Նա գերազանցապես զբաղվել է գյուղական ժողովրդական երգով՝ համեմատաբար քիչ ուշադրություն դարձնելով քաղաքային ժողովրդական երգին և գուսանական ստեղծագործությանը։ Բայց գյուղական ժողովրդական երգի ուսումնասիրության բնագավառում նա հասել է նշանակալից արդյունքների, մանրամասնությամբ հետազոտել երգաստեղծության, ժողովրդական երգերի կատարման ու տարածման պրոցեսները, առանձնակի ուշադրություն է դարձրել այդ երգերի ինքնատիպությունը որոշող առանձնահատկություններին, նրանց ժանրային բազմազանության, գաղափարական բովանդակության, ձևակառուցման ու ոճական հարցերին և ընդհանրապես դեղարվեստական արժանիքներին։

Կոմիտասին հաջողվել է պարզել ժողովրդական երգաստեղծության բուն պրոցեսը, ցույց տալ ժողովրդական երգի կրած աստիճանական փոփոխությունները՝ նրա հորինման առաջին րոպեից սկսած մինչև վերջնական գեղարվեստական ձևավորումը, բացահայտել անհատի և կոլեկտիվի դերը երգաստեղծության մեջ, հատկապես ընդգծել ժողովրդի կյանքի սոցիալ-քաղաքական պայմանների նշանակությունը երգաստեղծության զարգացման ու ծավալման գործում, երաժշտական հնչերանգի պայմանավորվածությունը խոսքի հնչերանգով և այլն։ Այս բոլոր հարցերում Կոմիտասը հան-

դես գալով որպես համարձակ նորարար, հիմք դրեց հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ գիտությանը, գծեց այն ճանապարհը, որով պետք է ընթանային հետագա ուսումնասիրողները։

Այս տեսակետից առանձնապես կարևոր էր Կոմիտասի ուսումնասիրությունները հայ ժողովրդական երաժշտության լադերի և ձայնաշարերի բնագավառում։ Կոմիտասի նախորդները՝ Ե. Տնտեսյանը, Ն. Թաշճյանը, Ա. Բրուտյանը և ուրիշներ, հայկական լադերին կամ ձայնեղանակներին նայում էին որպես ութնյակային (օկտավային) կառուցվածքի լադերի։ Այս դեպքում նրանք փաստորեն եվրոպական գամմաների տեսությունը մեքենայաբար կիրառում էին մեր երաժշտության տեսական հարցերի ուսումնասիրության բնագավառում։ Կոմիտասն իր այդ նախորդների սխալներն ուղղեց և բոլորովին նոր տեսանկյունից մոտենալով հարցին, բացահայտեց հայկական երաժշտության լադերի և ձայնաշարերի առանձնահատկությունները։ Այս ուղղությամբ Կոմիտասի կատարած ուսումնասիրությունները, պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի ամփոփումով, հանգում են հետևյալին.

1) Հայկական միաձայն (մոնոդիկ) երաժշտությանը, լինի դա ժողովրդական թե եկեղեցական, յուրահատուկ չեն «գամմաներն» այս բառի բոլորի կողմից ընդունված իմաստով (գամմաներ ասելով այստեղ հասկացվում են ութնյակային կառուցվածքի ձայնաշարերն ու լադերը)։

2) Լադի հիմնական բջիջը քառյակն է (տետրախորդը)։

3) Զարգացած լադային սիստեմները կազմավորվում են քառյակների կցումից։ Ըստ հեղինակի, նման կցումների ժամանակ «նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջին ձայնը»։

4) Հայկական մոնոդիայի լադերը չեն պարունակում եռատոնային (тритоновые) հաջորդականություններ, հետևապես դրանց ձայնաշարերը գնում են դեպի վեր՝ բեմոլների, իսկ դեպի վար՝ դիեզների ավելացման ուղղությամբ։

Եռատոնային մեղեդային հաջորդականությունները, ըստ հեղինակի լինելով «ոչ մեղեդիական» և «հակառակ լինելով լադերի քառյակային կառուցվածքին», չեն թույլատրվում գործածության։

5) Վերոհիշյալ օրինաչափությունների անտեսումը հանգեցնում է ոճական «ֆալշի»[1]։

---

[1] Պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյան, Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը (ռուսերեն), Լենինգրադ, 1958, էջ 314—315։

Ընդգծելով Կոմիտասի այս հայտնագործության սկզբունքային կարևորությունը և անելով երկու մասնակի դիտողություն այն մասին, որ քառյակային կառուցվածքի վերաբերյալ ասվածը վերաբերում է հայկական երաժշտության լադերի ձայնաշարերին, բայց ոչ բոլոր լադերին, և որ հատոնային հաջորդականությունները հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ «ոչ մելոդիկ» ու «կեղծ» լինելով հանդերձ, այնուամենայնիվ նման հաջորդականություններ գործնականում երբեմն-երբեմն հանդիպում են,—պրոֆ. Քուշնարյանն իրավացիորեն զարմանում է, որ Կոմիտասի հաջորդներն ամբողջ տասնամյակներ շարունակ չեն հիմնվել տեսական այդ դրույթների վրա և չեն զարգացրել դրանք։ Իսկ նրա աշակերտ Սպ. Մելիքյանն, ընդհակառակը, հակադրվել է այդ դրույթներին և ենթարկվել աղեցությունների տեսությանը։ Նվ միայն մեր օրերում, հանձինս պրոֆ. Քուշնարյանի, կոմիտասյան այդ դրույթները գտան իրենց շարունակողին, խորացնողին ու զարգացնողին՝ մշակելով հայ մոնոդիկ երաժշտության լադային սիստեմի ամբողջական մի տեսություն։

Կոմիտասը երկար տարիների քրտնաջան աշխատանք է կատարել հայկական երաժշտության ամենադժվարին պրոբլեմներից մեկի՝ խազերի ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Նրանից առաջ շատերն էին զբաղվել այդ բարդ պրոբլեմով (որոնցից համեմատաբար ավելի աչքի ընկնողը Ե. Տնտեսյանն էր), որովհետև գիտակցում էին նրա կարևորությունը։ Մոտ մեկ հազարամյակի ընթացքում այդ «խորհրդավոր» նշանների տակ թաքնված հայկական երաժշտության գանձերի վերհանման և ուսումնասիրման գործը իրոք բացառիկ նշանակություն ուներ (և այժմ էլ ունի)՝ հայկական երաժշտության զարգացման պրոցեսի մասին ամբողջական կարծիք կազմելու և ընդհանրապես անցյալի հայ երաժշտական ժառանգությունը բացահայտելու և վերականգնելու համար։ Դրանով պետք է բացատրել երկար տարիների համառ ու հետևողական աշխատանքը, որ գործադրեց նաև Կոմիտասն այս բնագավառում։ Նրա ուսումնասիրություններն ընթանում էին երկու ուղղությամբ, մի կողմից՝ դարերի ընթացքում կուտակված ձեռագիր ու տպագիր բազմաթիվ խազգրքերի, իսկ մյուս կողմից՝ բանավոր ավանդույթի շնորհիվ սերնդե-սերունդ փոխանցված և դեռևս հնչող երաժշտական ստեղծագործությունների ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Քսան տարվա աշխատանքից հետո նրան հաջողվում է գտնել խազերի վերծանության բանալին և նույնիսկ կարդալ պարզ գրվածքները, թեև,

ինչպես ինքն է գրում, դեռ վերջակետին չէր հասել[2]։ Նրա ուսումնասիրություններն այս հարցի վերաբերյալ, որ իր իսկ վկայությամբ «հատորներ են կազմել»[3], դժբախտաբար չեն պահպանվել և խաղերի վերծանման պրոբլեմն այժմ էլ կանգնած է սովետահայ երաժշտագիտության առջև իր ամբողջ դժվարությամբ ու բովանդակ ծավալով։

Բացի այս պրոբլեմներից, Կոմիտասն իր գործունեության ընթացքում զբաղվել է նաև հայկական հոգևոր երաժշտության, երաժըշտական գործիքների, ժողովրդական կատարողական արվեստի, հայկական նոր ձայնագրության սիստեմի և այլ հարցերով։ Բազմաթիվ ուղղություններով տարվող այս ուսումնասիրությունների գլխավոր նպատակն ամփոփված է իր իսկ հոդվածներից մեկի վերնագրում՝ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն»։ Այս հոդվածը 20-րդ դարասկզբի հայ իրականության մեջ բացառիկ նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման հարցում։ Դա հայկական ազգային երաժշտական դպրոցի դրոշն էր, որ ծածանվում էր կոմպոզիտորի ու գիտնականի ամուր ձեռքերում։

Այսպիսով, շնորհիվ Կոմիտասի հայ երաժշտագիտությունը բարձրացավ սիրողական մակարդակից և դարձավ իսկական գիտություն՝ իր առջև դնելով երաժշտության պատմության ու տեսության շատ հրատապ ու անհետաձգելի խնդիրներ։ Նա չերկմտեց այդ երիտասարդ գիտության բնագավառում կատարված ուսումնասիրական աշխատանքի առաջին արդյունքները համաշխարհային երաժշտագիտական հասարակայնությանը ներկայացնելու հարցում ևս, հանդես եկավ գիտական դասախոսություններով Միջազգային երաժշտական ընկերության կոնգրեսներում և արժանացավ միանգամայն դրական գնահատականի։

Կոմիտասի հետ միաժամանակ գործում էր մի ուրիշ հայ խոշոր երաժշտագետ ևս՝ Վասիլի Դավիդովիչ Ղորղանյանը (Կորգանով, 1865—1934)։ 19-րդ դարի 90-ական թվականներին և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին նա հանդես եկավ բազմակողմանի երաժշտական-հասարակական, երաժշտագիտական ու հրապարակախոսական աշխատանքով։ Լինելով Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի դիրեկցիայի ակտիվ անդամներից մեկը, նա գործոն մասնակցություն է ցուցաբերել Անդրկով-

---

[2] Տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան 1941, էջ 186։

[3] Նույն տեղում, էջ 167։

կասի երաժշտական և հասարակական-քաղաքական կյանքին։ Իր երաժշտագիտական-ուսումնասիրական աշխատանքի գլխավոր ուշադրությունը, նա այս ուղղությամբ հասել է խոշոր արդյունքների։ Նրան են պատկանում Բեթհովենի և Մոցարտի վերաբերյալ ծավալուն և փաստալից մենագրությունները, Բեթհովենի նամակների ընդարձակ և լավ ծանոթագրված հատորները, Վերդիի վերաբերյալ ռուսական գրականության մեջ առաջին կենսագրականը, «Շիլլերը երաժշտության մեջ», «Շեքսպիրը երաժշտության մեջ», «Պուշկինը երաժշտության մեջ», «Չայկովսկին Կովկասում» և այլ ուսումնասիրություններ, որոնք, անկասկած, ներկայացնում են անառարկելի արժեք։

Չափազանց կարևոր են Վ. Ղորղանյանի այն հոդվածներն ու հետազոտությունները, որոնք վերաբերում են անդրկովկասյան ժողովուրդների և, հատկապես, հայերի ու վրացիների երաժշտությանը։ Դրանք հրապարակված են տարբեր թերթերում և ամսագրերում, հետագայում հեղինակը հավաքել ու «Կովկասյան երաժշտություն» վերնագրով հրատարակել է առանձին գրքով[4]։ Իր հոդվածների հետ միասին նա այս ժողովածուի մեջ դրել է նաև այլ հեղինակների հոդվածներ՝ նվիրված հայ և վրաց ժողովուրդների երաժշտությանը։ Այս հեղինակներից են՝ Կոմիտասը, Ն. Տիգրանյանը, Վ. Փափազյանը, Պ. Մոճուլյանը և ուրիշներ։ Ղորղանյանի «Կովկասյան երաժշտություն» ժողովածուն հետաքրքիր և արժեքավոր է ընդգրկված հարցերի լայնությամբ և այդ հարցերի հիմնականում ճիշտ լուսաբանությամբ, թեև այստեղ առկա են նաև առանձին վիճելի, կամ բացահայտորեն սխալ գնահատականներ, դրույթներ և ձևակերպումներ։

Վ. Ղորղանյանի ժողովածուի արժեքավոր հոդվածներից մեկը Կոմիտասին նվիրված հոդվածն է։ Այցելելով էջմիածին և անձամբ ծանոթանալով Կոմիտասի հետ, Ղորղանյանը պատմում է նրա ընդարձակ հետազոտական աշխատանքների մասին և ճիշտ կերպով գնահատում այն՝ Կոմիտասին ներկայացնելով որպես մի երաժշտագետ, որը լույսի առաջին ճառագայթն է գցում հայ ժողովրդի երաժշտության վրա։ Խոսելով Կոմիտասի մեծարժեք ուսումնասիրությունների մասին, նա կոչ է անում շուտափույթ կերպով հրապարակել դրանք։ Նույնպիսի ոգևորությամբ նա խոսում է նաև Կոմիտասի կատարած ժողովրդական երգերի բազմաթիվ ձայնա-

[4] В. Д. Корганов, Кавказская музыка, Тифлис, 1901, второе издание, 1908.

դրությունների մասին։ Բայց երբ լույս է տեսնում Կոմիտասի մշակած ժողովրդական երգերի առաջին ժողովածուն («Հայ քնար»), Ղորղանյանը չհասկանալով այդ մշակումների սկզբունքային նշանակությունը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման, նրա ազգային ոճի ձևավորման տեսակետից, բացասական գնահատական է տալիս դրանց։ Հետևելով իր ուսուցիչ Հանսլիկին, նա կանգնած էր այն տեսակետի վրա, թե ժողովրդական երգը պետք է հրատարակել միայն որպես ազգագրական նյութ և ոչ ոք իրավունք չունի այն ներկայացնել իր մշակմամբ։ Դրանից ելնելով նա բացասաբար է վերաբերվում թե Կոմիտասի և թե Ն. Տիգրանյանի մշակումներին։

Այս ժողովածուի արժեքավոր հոդվածներից են նաև Գ. Ղորղանյանին, Մ. Եկմալյանին և Ն. Տիգրանյանին, ինչպես և Անդրկովկասում երաժշտական կրթության դրվածքին, ժողովրդական երաժշտության հավաքման ու ձայնագրման հարցերին նվիրված հոդվածները։ Ժողովածուի արժեքավոր նյութերից են նաև Կոմիտասի դասախոսություններից ու հոդվածներից կատարված ընդարձակ քաղվածքները, որոնք առաջին անգամ էին ներկայացվում ռուս ընթերցողներին։ Ղորղանյանի «Կովկասյան երաժշտություն» ժողովածուն հարուստ ու արժեքավոր նյութեր պարունակելով, մինչև այժմ էլ հանդիսանում է կարևոր աղբյուր Անդրկովկասի 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի երաժշտական մշակույթի պատմության համար։

Հայ երաժշտության մեջ Վ. Ղորղանյանն առաջինն էր, որ լուրջ ուսումնասիրական աշխատանք կատարեց եվրոպական դասական կոմպոզիտորների կյանքն ու ստեղծագործությունը հանգամանորեն լուսաբանելու ուղղությամբ։ Նրա ծավալուն մենագրությունները Մոցարտի և Բեթհովենի մասին հանդիսանում են լուրջ ներդրում ոչ միայն ռուսական, այլև համաշխարհային երաժշտագիտության գանձարանը։ Ընդգրկելով նոր հայտնաբերված չափազանց հարուստ փաստական նյութեր և ունենալով ստեղծագործությունների վերլուծության պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակ, այդ աշխատությունները մինչև այժմ էլ պահպանել են իրենց գիտական արժեքը և ծառայում են որպես սկզբնաղբյուր նոր ուսումնասիրությունների համար։ Դրանցից բացի, Վերդիի մասին գրած նրա գրքույկը ռուսական իրականության մեջ առաջինն էր իտալական օպերայի այդ չգերազանցված վարպետի մասին։

Վ. Դ. Ղորղանյանը հետագայում ևս շարունակեց իր երաժշտագիտական գործունեությունը, իսկ սովետական իշխանության

տարիներին տեղափոխվելով Երևան, որպես կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, զգալի օժանդակություն ցույց տվեց երիտասարդ կադրերի պատրաստմանը, գրեց և հրատարակեց երաժշտագիտական հոդվածներ, շարադրեց իր հարուստ հիշողությունները, որոնցից մինչև այժմ միայն առանձին հատվածներ են հրատարակված։ Կասկածից վեր է, որ Ղորղանյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը արժեքավոր ներդրում է հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ և արժանի է ավելի խորը ուսումնասիրության ու գնահատման։

20-րդ դարասկզբի հայ երաժշտագիտության համար կարևոր էին նաև երաժշտության պատմության որոշ շրջանների ամբողջական շարադրություն ստեղծելու փորձերը։ Մենք նկատի ունենք Ի. Պոպովի «Հայկական երաժշտություն» և Ա. Հիսարլյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունք երաժիշտ աղգայնոց» աշխատությունները։ Պոպովի աշխատությունը նախապես տպագրվել է «Русская музыкальная газета»-ի 1900 թվի համարներում որպես հոդվածաշարք, ապա 1910 թ. նույն հրատարակչության կողմից տպագրվել է իբրև առանձին գրքույկ[5]։

Այն բաղկացած է ներածությունից և չորս գլխից («Նկեղեցական երաժշտության մասին», «Ժողովրդական երգի մասին», «Գործիքային երաժշտության մասին», «Ժողովրդական պարերի մասին»)։ Այստեղ կան հետաքրքիր փաստեր, արժեքավոր եզրահանգումներ, հայ երաժշտության որոշ երևույթների ճիշտ բնութագրումներ (մասնավորապես հայ հոգևոր և աշուղական երաժշտության վերաբերյալ), բայց հեղինակի անտեղյակության պատճառով շատ կարևոր բաներ ամենևին տեղ չեն գտել գրքույկում։ Այսպես, օրինակ, ոչ մի խոսք չի ասված հայ գյուղական երգի մասին։ Պոպովին բոլորովին անծանոթ են Ջուխաջյանը և Սպենդիարյանը, իսկ Կոմիտասը ներկայացված է լոկ որպես հոգևոր երաժշտության մասնագետ, չի տրված հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման իրական պատկերը, շատ փաստեր շփոթված են (հայ նոր ձայնագրության սիստեմի գյուտը վերագրված է Ն. Թաշճյանին) և այլն։ Այս բոլորի շնորհիվ Ի. Պոպովի «Հայկական երաժշտություն» գրքույկը չի կարելի համարել հաջողված և վաղուց է հնացել։

Ինչ վերաբերում է Ա. Հիսարլյանի գրքին, որը լույս է տեսել 1914 թ. Կ. Պոլսում, ապա այն պարունակում է բավական ման-

---

[5] Հայերեն թարգմանությունը լույս է տեսել Ա. Մայիլյանի «Թատրոն և երաժշտություն» ժողովածոում։

րամասն տեղեկություններ արևմտահայ երաժիշտ-գործիչների մասին, տրված է հայ նոր ձայնագրության ծագման ու էվոլյուցիայի պատմությունը, հատկապես Լիմոնջյանի և նրա աշակերտների վերաբերյալ բերված են հետաքրքիր տեղեկություններ, ամենայն մանրամասնությամբ պատմված է հոգևոր երգերի ձայնագրման ուղղությամբ կատարված աշխատանքի, ստեղծված հանձնաժողովների գործունեության և այլ հարցերի մասին: Բացի այդ, արևելահայ գործիչներից բերված է Ք. Կարա-Մուրզայի և Մ. Եկմալյանի կենսագրությունը: Թեև ամբողջ աշխատությունը ներթափանցված է եկեղեցական գաղափարախոսությամբ, բայց շնորհիվ նրա մեջ եղած փաստական առատ նյութի, այն մնում է 19-րդ դարի հայ երաժշտության պատմության աղբյուրներից մեկը:

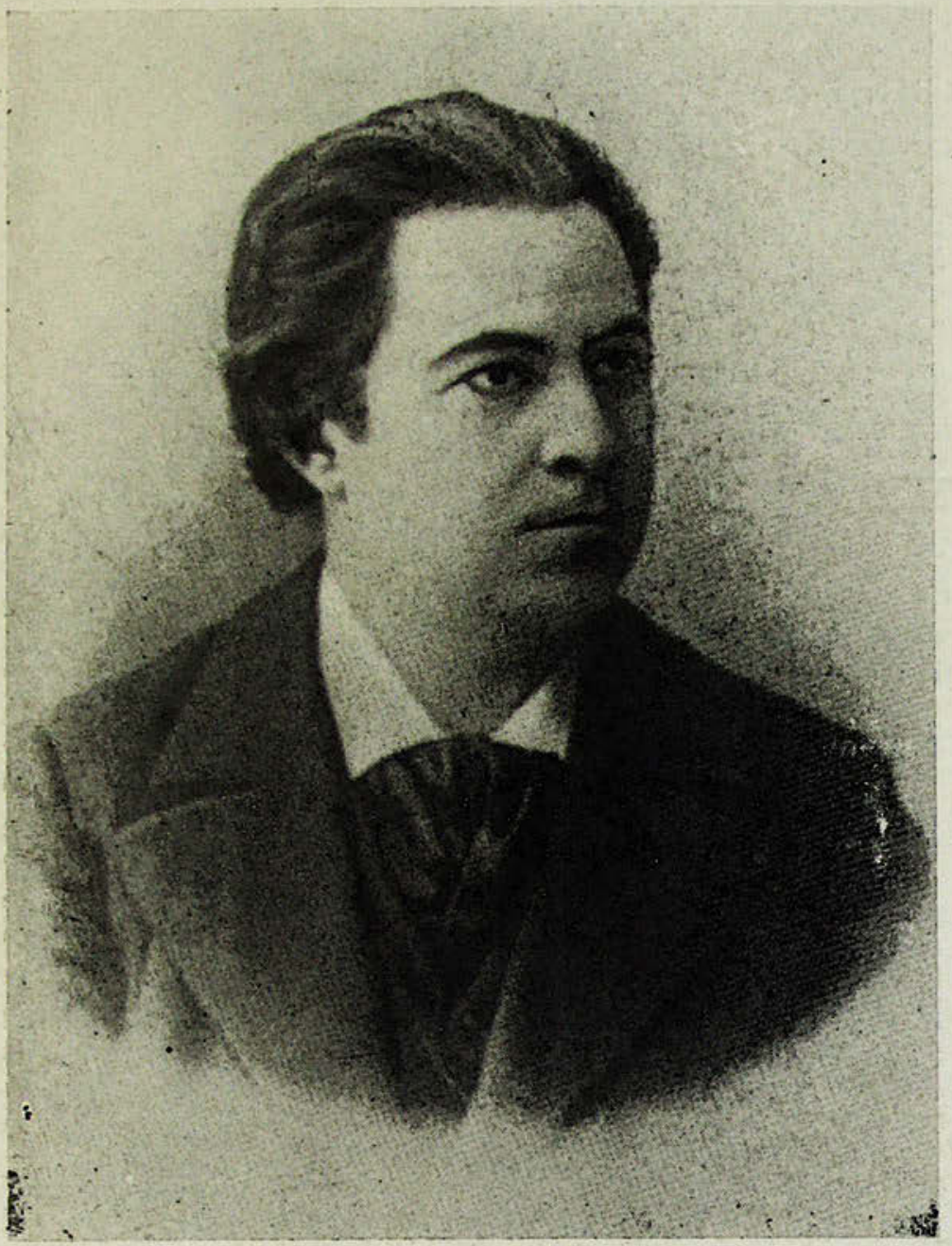
Ժամանակ առ ժամանակ պարբերական մամուլում տպագրված հոդվածներից որոշ արժեք են ներկայացնում Վ. Փափազյանի և Պ. Մոճոյանի մի շարք հոդվածները, նվիրված հայ երաժշտության պատմության ընդհանուր հարցերին և առանձին գործիչներին: Մենք նկատի ունենք Վ. Փափազյանի «Հայ երաժշտության մասին» («Ազգագրական հանդես», 1898) և Պ. Մոճոյանի «Արևելյան (հայկական) երաժշտություն» («Թատրոն», 1900, № 1), ինչպես և Մ. Եկմալյանի մասին գրված հոդվածները: Դրանք պարունակում են հետաքրքիր դիտողություններ, արժեքավոր մտքեր ու փաստեր, որոնք կարող են նյութ մատակարարել տվյալ շրջանի հայ երաժշտության պատմության վերաբերյալ:

20-րդ դարի հայ երաժշտագիտական մտքի սեղմ նկարագիրն ավարտելուց առաջ անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև **Սպիրիդոն Մելիքյանի** *(1881—1933) երաժշտագիտական գործունեությանն ու նախասովետական տարիներին լույս ընծայած աշխատություններին: Իր կրթությունն ստանալով Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, նա հանդիսացավ Կոմիտասի անդրանիկ աշակերտներից մեկը: Դեռ ուսումնառության այդ տարիներին, Կոմիտասի ղեկավարությամբ նա ձեռնարկեց իր առաջին գիտական ուսումնասիրությունները: Նրա ավարտական շարադրությունը նվիրված էր հայկական առոդանության խազերի սիստեմի ուսումնասիրությանը: Նա միաժամանակ Կոմիտասի օգնականն էր ճեմարանի երգչախմբի ղեկավարման գործում: Ճեմարանն ավարտելուց հետո Սպ. Մելիքյանը մեկնեց Բեռլին և 1904—1908 թթ. ընթացքում սովորեց նույն պրոֆեսորների մոտ, որոնց մոտ ժամանակին սովորել էր Կոմիտասը:*

Հրաժարվելով Էջմիածնում ստացած հոգևոր կոչումից, նա Անդրկովկաս վերադառնալուց հետո ծավալեց մանկավարժական, երա-

ժըշտական-հասարակական ու երաժշտագիտական լայն գործունեություն։ Ներսիսյան դպրոցում շարունակեց Եկմալյանի ավանդույթը և նորից բարձրացրեց դպրոցի երգչախմբի հեղինակությունը։ Միաժամանակ հանդիսացավ հայկական խմբերգային ընկերության և Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության հիմնադիրներից և գործունյա անդամներից մեկը։ Սպ. Մելիքյանի երաժըշտագիտական աշխատանքի արդյունքներն են հանդիսանում «Երաժըշտության զարգացման խնդիրը մեզանում» գրքույկը (1909), «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա» աշխատությունը (1914), «Դասագիրք երգեցողության» Ա և Բ տարի (1912) և «Շիրակի երգեր» ժողովածուն (1917)։ Սրանցից առաջինը գլխավորապես նվիրված է հայկական դպրոցներում երաժըշտության դասավանդման գործի բարելավմանը և երաժշտության պրոպագանդայի նպատակով ֆիլհարմոնիկ ընկերության կազմակերպմանը։ Իրավացի կերպով նա բողոքում է դպրոցական երգեցողությունը եկեղեցու շահերին հարմարեցնելու, դպրոցականներին միայն հոգևոր անմարս երգեր սովորեցնելու, երաժշտության դասավանդումն արհամարհելու և այն երկրորդական առարկա համարելու տենդենցների դեմ։ Նա խնդիր է դնում մատաղ սերնդի երաժշտական դաստիարակության գործը տիրացուների ձեռքից դուրս բերելու, ծրագրերը ժողովրդական երաժշտության, ինչպես և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության նմուշներով թարմացնելու, երաժշտության դասավանդման գործը բանիմաց երաժիշտների հանձնելու, հայկական ձայնանիշների փոխարեն գծային ընդհանրացած սիստեմին անցնելու, խմբական երգեցողության բարելավման, մանկական երգերի ստեղծման ու տարածման, աշակերտներից լավ ունկնդիրներ պատրաստելու և այլ հարցերի ուղղությամբ։ Իր կազմած երգեցողության դասագրքի երկու պրակներում նա հենց այդ պահանջներով է առաջնորդվել։

Բոլորովին այլ բնույթ ունի Սպ. Մելիքյանի «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա» աշխատությունը։ Սա մի ուսումնասիրություն է նվիրված հայկական առոգանության և երաժշտական խազերին, ինչպես և եկեղեցական ութը ձայների վարդապետությանը։ Հեղինակի նպատակը շարադրված է գրքի, «երկու խոսք»-ի առաջին տողերում։ «Մեր նպատակն է եղել,— գրում է նա,—այս ուսումնասիրությամբ ցույց տալ հունական երաժըշտության մեծ ազդեցությունը մեր հին երաժշտության տեսականի՝ այս դեպում գրության սիստեմների (խազեր, ձայնանիշեր)



Նկ. 31. Վասիլի Ղորղանյան



Նկ. 32. Սպիրիդոն Մելիքյան

ու գամմաների վրա...»[6]։ Նա բառացի կերպով պնդում է, որ 5-րդ դարից սկսած մինչև 19-րդ դարի կեսերը հայկական հոգևոր երաժշտության բոլոր երևույթները «մի տեսակ արտացոլումներ են հունական կյանքում պատահած երաժշտական շարժումների...[7]։ Խազերը պատրաստի վերցված են հույներից, ութը ձայնի սիստեմը նույնպես։ Հայերը ոչ մի ինքնուրույն բան չեն ստեղծել այս բնագավառում, այլ վերցրել ու յուրացրել են հույների ղարգացրած ավտենտիկ և պլագալ լադերի սիստեմը։ Բացի այդ նա գտնում է, որ հայ հոգևոր երգերը, որ մինչև այժմ համարվել են ազգային ինքնուրույն ստեղծագործություններ, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ քրիստոնեական եկեղեցու կողմից Հունաստանում ձևավորված ու նույնությամբ Հայաստան փոխադրված ստեղծագործություններ։ Ինչ վերաբերում է հայ հոգևոր և աշխարհիկ երգերի միջև եղած նմանություններին, ապա այս հարցում էլ նա հակադրվում է այն մարդկանց, «որոնք ժողովրդական մի քանի մոտիվների և եկեղեցական շարականների մեջ նմանություններ նկատելով, շտապեցին հայտարարել, թե մեր եկեղեցական եղանակները սկզբնապես եղել են հայ ժողովրդական երգեր, որոնք եկեղեցու համեմատաբար ազատ դրկում ավելի վարգացան և վեհ ու փառավոր կերպարանք ստացան, մինչդեռ ռամիկ ժողովուրդը մշտապես արհավիրքների մեջ յուր աշխարհիկ երգը ճզմված և նախնական դրության մեջ թողեց»[8]... Նման մարդկանցից մեկն էլ Սպ. Մելիքյանի ուսուցիչ Կոմիտասն էր, որն ամեն կերպ աշխատում էր ընդգծել և հիմնավորված կերպով ցույց տալ հայ ժողովրդի ստեղծած երաժշտության ինքնուրույնությունն ու ինքնատիպությունը, թեև միաժամանակ նշում էր փոխազդեցությունների առկայությունը։ Մինչդեռ Սպ. Մելիքյանն իր այս աշխատության մեջ պնդում էր, որ Հունաստանից վերցված «չափած, ձևած օրենքներն ու կանոնները ամեն ինքնուրույնություն կարող էին մեռցնել», Կոմիտասն, ընդհակառակը, գտնում էր, որ հայկական երաժշտությունը մշտապես հարստացել է հարևան և օտար ազգերի երաժշտության հաշվին, բայց պահպանել է իր ինքնուրույնությունը և ինքնատիպությունը։ Այսպիսով, ուսուցիչ և աշակերտ ազդեցությունների այս կարևոր հարցում կանգնած էին տրամագծորեն հակադիր տեսակետների վրա։ Ով դա հետևանք էր այն

---

[6] Սպ. Մելիքյան, *Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914, էջ 5։*

[7] *Նույն տեղում, էջ 6։*

[8] *Նույն տեղում, էջ 5։*

բանի, որ Սպ. Մելիքյանը հետևելով գերմանական պրոֆեսորներին, չկարողացավ տեսնել ու հասկանալ իր ուսուցչի՝ Կոմիտասի պրոգրեսիվ ու ճշմարտացի տեսակետները։

Դժբախտաբար, Սպ. Մելիքյանն իր այս ազդեցությունների տեսությունից կառչած մնաց նաև հետագայում, թեև երաժշտական ու ազգագրական աշխատանքով և հատկապես «Շիրակի երգեր»-ով, ինչպես և սովետական տարիներին հավաքած ու ձայնագրած հազարի չափ ժողովրդական երգերով գործնականում հիմնովին հերքեց իր այդ տարօրինակ տեսությունը։ «Շիրակի երգեր» ժողովածուն, որը արդյունք էր Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության կողմից 1914 թվին կազմակերպած երաժշտական-ազգագրական արշավախմբի և լույս տեսավ 1917 թվին, պարունակում էր հայ գյուղական երգերի, պարերգերի և պարեղանակների, ինչպես և աշուղական խաղերի հիանալի նմուշներ, որոնք հայկական ժողովրդական ինքնուրույն երգեր են, ունեն գեղարվեստական անառարկելի արժեք ու ցայտուն ազգային դեմք և հետագայում հսկայական նշանակություն ունեցան հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման գործում՝ ծառայելով իբրև թեմաների անսպառ աղբյուր[9]։ Ինքը Սպ. Մելիքյանն այդ երգերից մի քանիսը մշակել է, ստեղծելով խմբերգեր ու մեներգեր, որոնք այսօր էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական արժեքը և կատարվում են համերգներում («Կուժն առա— Պիլիպի», «Ծամթել» և այլն)։

Այսպիսով Սպ. Մելիքյանի տեսական-երաժշտագիտական աշխատությունների և գործնական-ազգագրական աշխատանքների միջև գոյություն ունի մեծ խզում և այդ ընդդեմ նրա «ազդեցությունների տեսության» է՝ հօգուտ հայկական երաժշտության ինքնուրույնության։

Սպ. Մելիքյանի գործունեությունը շարունակվեց նաև սովետական տարիներին, երբ նա իր մանկավարժական, խմբավարական ու երաժշտական-ազգագրական աշխատանքներին զուգահեռ գրեց երաժշտագիտական նոր աշխատություններ, որոնց մեջ, սակայն, չկարողացավ հաղթահարել «ազդեցությունների» իր սխալ տեսությունը, մի բան, որին հետագայում հասան սովետահայ երաժշտագետները։

Նախասովետական տարիներին աստիճանաբար իջան նաև Օվսան-

---

[9] Օրինակ, Ալ. Սպենդիարյանն իր «Ալմաստ» օպերայում լայնորեն օգտվել է «Շիրակի երգերից», Ան. Տեր-Ղևոնդյանը գրել է «Շիրակի էյուդներ» երկու շարքը և այլն։

նա Տեր-Գրիգորյանը (1887—1939) և Արշակ Ադամյանը (1884—1954), որոնց գործունեությունը շարունակվեց ու ծավալվեց հատկապես սովետական տարիներին։

Օ. Տեր-Գրիգորյանը եվրոպական բարձրագույն կրթությամբ (ավարտել է Լայպցիգի կոնսերվատորիան) առաջին հայ կին կոմպոզիտորն ու երաժշտագետն էր։ Գերմանիայից վերադառնալուց հետո նա իր մանկավարժական ու երաժշտական-ստեղծագործական աշխատանքին զուգընթաց զգալի գործ կատարեց նաև երաժշտադիտության բնագավառում։ Նա գրեց և պարբերական մամուլում հրատարակեց ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ նվիրված եվրոպական դասական երաժշտության («Շոպենը և լեհական շկոլան») և ռուսական երաժշտության («Անտոն Ռուբինշտեյն») և այլ հարցերի մասին, բայց ավելի շատ նվիրված հայ երաժշտությանը։ Այս վերջիններից առանձնապես պետք է նշել՝ «Հայկական ժողովրդական երգը», «Ինչ է հարկավոր հայ երաժշտության», «Հայ եկեղեցական երաժշտության զարգացման հինգ աստիճանները», «Առավոտյան ժամերգության զանգերը», «Օտար ազդեցությունները հայկական երաժշտության մեջ» և այլ հոդվածներ, ինչպես և հայ երաժշտական ստեղծագործության մատենագիտական ցանկը, որը մնացել է ձեռագիր վիճակում և իր տեսակի մեջ առաջինն էր մեր իրականության մեջ։

Ինչ վերաբերում է Արշակ Ադամյանին, ապա նա նույնպես եվրոպական լայն կրթությամբ, բազմակողմանի գիտելիքների տեր երաժիշտ էր, որն սկզբում զբաղվեց նաև երաժշտական ստեղծագործությամբ, ապա թևակոխեց երաժշտական-հասարակական աշխատանքի բնագավառը (եղավ Թիֆլիսի Հայարտան վարչության նախագահ, Երևանի պետական կոնսերվատորիայի դիրեկտոր և այլն), բայց ավելի շատ խորացավ ընդհանուր և երաժշտական էսթետիկայի բնագավառում և ստեղծեց արժեքավոր ուսումնասիրություններ։ Թվ քանի որ նրա հիմնական աշխատությունները ստեղծված են սովետական տարիներին, դրանց բնութագրությունը դուրս է ներկա հատորի խնդիրներից։ Հետաքրքիր է և այն, որ Ա. Ադամյանը հանդիսացել է Թիֆլիսում 1919 թ. կազմակերպված հայ երաժիշտ-թեորետիկների ընկերության նախաձեռնողներից մեկը։ Իր երաժշտագիտական և երաժշտական-հասարակական աշխատանքներով Ադամյանը տեղ ունի Սովետական Հայաստանի երաժշտական մշակույթի զարգացման առաջամարտիկների շարքում։

Այս նույն շրջանում արևմտահայ իրականությունը, դժբախտաբար, չտվեց ոչ մի նշանավոր երաժշտագետ, որը կարողանար

շարունակել Կոմիտասի կողմից այնքան լայնորեն սկսված ուսումնասիրական աշխատանքը հայ երաժշտության պատմության ու տեսության բնագավառում։ Ճիշտ է, Թեոդիկի «Ամենուն Տարեցույց»-ի գրքերում, ինչպես և պարբերական հրատարակությունների էջերում երևացին առանձին հոդվածներ, բայց դրանք ունեին պատահական բնույթ, չէին բարձրանում ամսագրային հոդվածների մակարդակից, չէին քննարկում լուրջ պրոբլեմներ և հետու էին հայ երաժշտագիտության զարգացումը խթանելու նպատակադրումից։ Հայ երաժշտագիտության կարևոր հարցերի հետագա մշակումը ժառանգվեց սովետահայ երաժշտագետներին, որոնք և հաջողությամբ շարունակեցին Կոմիտասի կիսատ թողած գործը։

* *
*

Հայ երաժշտական մշակույթն ունենալով դարերի անցյալ, ժողովրդի հետ միասին ապրելով սոցիալ-քաղաքական կյանքի բաղում փոթորիկներ, մինչև 19-րդ դարի կեսերը զարգացել էր դեպի ազատագրական միաձայնության սկզբունքով։ Անցյալ դարի 60—70-ական թվականներին հայ կոմպոզիտորական երաժշտական ստեղծագործության սկզբնավորման շրջանում տեղի ունեցավ պատմական կարևորագույն նշանակություն ունեցող բեկում միաձայնությունից դեպի բազմաձայնությունը։ 19-րդ դարի վերջին քառորդի և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների ընթացքում հանդես եկած հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ մշակվեցին պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի այն հիմնական սկզբունքները, որոնց հիման վրա ստեղծվեց մեր երաժշտության ազգային ոճը և ձևավորվեց հայկական ազգային կոմպոզիտորական դպրոցը։ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից առաջ հայ երաժշտությունը հանդես եկավ որպես բազմաժանր, ինքնատիպ ու զարգացման զգալի բարձրության հասած ազգային երաժշտական մշակույթ, որն ուներ հետագա բարգավաճման հսկայական պոտենցիալ հնարավորություններ։ Այդ հնարավորությունները իրականություն դարձան սովետական շրջանում, որը նոր ու նշանակալից մի ժամանակաշրջան է հայ երաժշտական մշակույթի բազմադարյան պատմության մեջ։

ՑԱՆԿԸ

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. ԳՐՔԵՐ

1. Աբեղյան Մ., *Հայոց հին գրականության պատմություն, Հայպետհրատ, Երևան, հ. 1-ին, 1944, հ. 2-րդ, 1946։*
2. Աբեղյան Մ., *Հին դուդանական-ժողովրդական երգեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1931։*
3. Աբեղյան Ա., *Դորպատի հայ ուսանողությունը, Վիեննա, 1942։*
4. Աբովյան Խ., *Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3-րդ, Երևան, 1948։*
5. Աթայան Ռ., *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Հայպետհրատ, Երևան, 1950։*
6. Աթայան Ռ., *Հայկական խաղային նոտագրությունը (ուսումնասիրության և վերծանության հարցերը), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1959։*
7. Աթայան Ռ., Մուրադյան Մ., *Արմեն Տիգրանյան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.. Երևան, 1955։*
8. Ազատյան Թ., *«Ժամանակ» քառասնամյա հիշատակարան (1908—1948), Կ. Պոլիս, 1948։*
9. Աղայան Մ., *Երաժշտական ակնարկներ (նյութեր ու դիտողություններ), Մոսկվա, 1927։*
10. Աղայան Մ., *Հայ դուդանները և դուդանա-աշուղական արվեստը, Հայպետհրատ, Երևան, 1959։*
11. *Асафьев Б. (Игорь Глебов)*, Русская музыка от начала XIX столетия, «Academia», М.—Л., 1930.
12. *«Արշակ Բ.», Քառերանվագ ի չորս հանդիսս, քերթված Թովմաս Ռ. Թերզյանի, երաժշտություն Ջուխաջյան Տիգրանա, Կ. Պոլիս, 1871։*
13. Армянские композиторы (биографический справочник), сост. Атаян Р., Мурадян М. и Татевосян А., Айпетрат, Ереван, 1956.
14. Братская помощь пострадавшим армянам, (сборник), М., 1898.
15. Գասպարյան Ս., *Կոմիտաս, Հայպետհրատ, Երևան, 1947։*
16. Գասպարյան Ս., *Ա. Ա. Սպենդիարով, Հայպետհրատ, Երևան, 1951։*
17. Գասպարյան Ս., *Կոմիտաս, Հայպետհրատ, Երևան, 1961։*
18. Գևորգյան Գ., *Հովհաննես Նալբանդյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1962։*

19. Գյոդակյան Գ., *Ռոմանոս Մելիքյան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1960։*
20. Գրիգորյան Ք., *Ալեքսանդր Սպենդիարով, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1952։*
21. *Григорян К.* (сост.), Александр Спендиаров, Письма, изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1962.
22. *Гумреци,* Н. Ф. Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.
23. Գույումճյան Հ., *Գրիգոր Սյունի, երաժշտագետը և մարդը, Ֆիլադելֆիա, 1943։*
24. Երեմյան Ա., *Ռուսահայ թատրոնի պատմությունը (սկզբից մինչև 70-ական թվականները) — Ա հատոր, Վենետիկ, 1933։*
25. Երիցյան Ա., *Պատմություն 75-ամյա գոյության Ներսիսյան հոգևոր դպրոցի որ ի Թիֆլիս (1824—1898), Թիֆլիս, 1898։*
26. Թադևոսյան Ալ., *Սպիրիդոն Մելիքյանը և ժողովրդական երգը, Հայպետհրատ, Երևան, 1964։*
27. Թոդյան Խ., *Ռոմանոս Մելիքյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1960։*
28. Թումանյան Հ., *Երկերի ժողովածու, Հ. 5-րդ, Հայպետհրատ, Երևան, 1947։*
29. *«Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», (ժողովածու), կազմեց Գ. Ն. Գաբուպարյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1960։*
30. *«Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» (ժողովածու), կազմեց Ալ. Թադևոսյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1960։*
31. *Ипполитов-Иванов М. М.,* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934.
32. Լևոնյան Գ., *Աշուղները և նրանց արվեստը, Հայպետհրատ, Երևան, 1964։*
33. Լևոնյան Գ., *Երկեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1963։*
34. *Ливанова Т., Пекелис М., Попова Т.,* История русской музыки, Музгиз, М.—Л., 1930.
35. Կարինյան Ա., *Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, հ. 1-ին, 1956, հ. 2-րդ, 1960։*
36. *Келдыш Ю.,* История русской музыки, Музгиз, М.—Л., ч. I—1948, часть II—1947 и часть III—1954.
37. Կոմիտաս., *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1941։*
38. Կոմիտաս, *(Բիբլիոգրաֆիա), Հավաքեց և կազմեց Ն. Ա. Թեյմուրազյան, Հանրային դրադարանի հրատ., Երևան, 1957։*
39. Կոմիտաս, *ժողովածու, նվիրված ծննդյան 60-ամյակին, կազմեց Ռ. Թերլեմեզյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1930։*
40. *Корганов В. Д.,* Кавказская музыка (сборник статей), Тифлис, 1901, второе издание, 1908.
41. *Кочарян А.,* Армянская народная музыка, Музгиз, М.—Л., 1939.
42. *Кушнарев Х. С.,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Л., 1958.
43. Քուշնարյան Ք. Ս., Մուրադյան Մ. Հ., Գյոդակյան Գ. Շ., *Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1963։*
44. *«Հայ ժողովրդի պատմություն», ձեռնարկ միջնակարգ դպրոցի համար, երկրորդ մաս։ Խմբ. Մ. Ներսիսյան և Վ. Պարսամյան։ Հայպետուսմանկհրատ, Երևան, 1952։*
45. *Հեղինակների կոլեկտիվ, Հայ նոր գրականության պատմություն, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. Երևան, հ. 1-ին, 1962, հ. 2-րդ, 1963, հ. 3-րդ, 1964։*

46. Հ. Բարսեղ, Վ. Սարգսյան, *Երկհարյուրամյա գրականական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետկո Մխիթարյան միաբանության, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1905։*
47. *«Հայ գուսաններ» ժողովածու, կազմեց Գ. Թարվերդյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1957։*
48. Հիսարլյան Ա., *Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություններ երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914։*
49. Ղազիկյան Ա., *Հայկական նոր մատենագրություն և հանրագիտարան հայ կյանքի, Վենետիկ, հատոր Ա, 1909, հատոր Բ, 1912։*
50. Մակար եկմալյան, *(Համառոտ բիբլիոգրաֆիա), Հավաքեց և կազմեց Ն. Ա. Թեյմուրազյան, Հանրային գրադարանի հրատ., Երևան, 1959։*
51. Մելիքյան Սպ., *Երաժշտության զարգացման խնդիրները մեզանում, Թիֆլիս, 1909։*
52. Մելիքյան Սպ., *Հունական աղբեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914։*
53. Մելիքյան Սպ., *Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը, Հայպետհրատ, Երևան, 1932։*
54. Մելիքյան Սպ., *Հայ ժողովրդական երգի դաշնամնները, Հայպետհրատ, Երևան, 1930։*
55. Մելիքյան Սպ., *Ուրվագիծ, հայ երաժշտության պատմության, Հրատ. Մելքոնյան ֆոնդի, Երևան, 1935։*
56. Մուրադյան Մ., *Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (Կյանքը և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը), Հայպետհրատ, Երևան, 1950։*
57. Մուրադյան Մ., *Ազատ Մանուկյան (կենսագրական ակնարկ) Հայպետհրատ, Երևան, 1951։*
58. Մուրադյան Մ., *Քր. Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1956։*
59. Նալբանդյան Մ., *Ընտիր երկեր, Հայկ ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1953։*
60. Նալբանդյան Մ., *Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1-ին, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1945։*
61. Շահազիզ Ե., *Միքայել Ղազարյան Նալբանդյանց, Կենսագրություն, Մոսկվա, 1897։*
62. Շահումյան Ստ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2-րդ, Պետհրատ, Մոսկվա, 1928։*
63. Շահվերդյան Ա., *Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, 19—20-րդ դդ. (մինչսովետական շրջան), Հայպետհրատ, Երևան, 1959։*
64. *Шавердян А.*, Александр Спендиаров, Музгиз М., 1939.
65. *Шавердян А.*, Комитас и армянская музыкальная культура, Айпетрат, Ереван, 1956.
66. *Шопен И.*, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи, СПб., 1852.
67. Շարաման, *Բրքահայ բեմն և իր գործիչները (1850—1908), Կ. Պոլիս, 1915։*
68. Պարսամյան Վ., *Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 2-րդ, հրատ. «Միտք», Երևան, 1967։*
69. Ռափեն Աբեղա, *Բարա Համբարձում Լիմոնջյան և հայ նոտագրության ծագումը, Էջմիածին, 1915։*

70. Սամվելյան Վ., Նագեժդա Պապայան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1955։
71. «Սպիրիդոն Մելիքյան», ժողովածու (հոդվածներ, հուշեր, նամակներ, փաստաթղթեր), կազմեցին Սաթ. Մելիքյան և Ալ. Թադևոսյան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1964։
72. «Սևան», երաժշտական ալմանախ, Հայ նորագույն կոմպոզիտորներ (20-րդ դար) № 1, խմբ. Արամ Երեմյանի, Վենետիկ, 1926։
73. *Соловцова Л.*, Джузеппе Верди, Жизненный и творческий путь. Музгиз, М., 1957.
74. Ստեփանյան Գ., Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1-ին, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1962։
75. *Васина-Гроссман В. А.*, Русский классический романс XIX в., Изд. АН СССР, М., 1956.
76. *Тигранов Г. Г.*, Александр Спендиаров (по материалам писем и воспоминаний), Айпетрат, Ереван, 1953.
77. *Тигранов Г. Г.*, Армянский музыкальный театр, Айпетрат, Ереван, том I—1956, том II—1960.
78. *Тигранов Г. Г.*, Александр Афанасьевич Спендиаров, Музгиз, М., 1959.
79. Տիգրանյան Գ., Կ. Ս. Սարաջյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1961։
89. Տեմեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց ևկեղեցւո, Կ. Պոլիս, 1874։
81. Քաջունի Մ., Բառգիրք արվեստից և գիտութեանց և գեղեցիկ գպրութեանց, հ. 1-ին և 2-րդ, Վենետիկ, 1891—1892։
82. «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» (համառոտ բիբլիոգրաֆիա)։ Հավաքեց և կազմեց Ն. Ա. Թևյմուրազյան։ Հանրային գրադարանի հրատ., Երևան, 1956։

Բ. ՏԱՐԵԳՐՔԵՐ ԵՎ ՊԱՐԲԵՐԱԹԵՐԹԵՐ

1. «Ամերիկահայ հանրագիտակ տարեգիրք» Հ. Խաշմանյանի, Ա տարի, 1925, Բ. տարի, 1926, Բոստոն։
2. «Անահիտ» հանդես ամսյա, խմբագիր և հրատարակիչ Ա. Չոպանյան, Փարիզ, 1898 և հետագա տարիներ։
3. «Արարատ», Էջմիածնի պաշտոնաթերթ, տարբեր տարիներ։
4. «Արևելյան մամուլ», Կ. Պոլիս, տարբեր տարիներ։
5. «Արմավենի» տարեգիրք, Ա տարի, 1937—1938, հրատ. Գալստյան Ազգային վարժարանի շրջանավարտաց միության, Կահիրե։
6. «Բազմավեպ», Վենետիկ, Մխիթարյան ամսաթերթ, տարբեր տարիներ։
7. «Գաղութահայ տարեգիրք» Ա. տարի, 1939, Պուքրեշ (Բուխարեստ), Հ. Մկ. Վ. Պոտուրյանի, Գ տարի, 1941։
8. «Գեղարվեստ» Գ. Լևոնյանի, Թիֆլիս, 1908 և հետագա տարիները։
9. Գևորգյան Կարո, «Ամենուն տարեգիրքը», 1954—1964։ Գ տարի, 1956, Դ տարի, 1957, Զ տարի, 1959, Ժ տարի, 1963, և ԺԱ տարի, 1964, Բեյրութ—Լիբանան։
10. «Եգիպտահայ տարեցույց» Սուրեն Պարթևյանի, Գ տարի, 1916։
11. «Եգիպտահայ տարեցույց» Լ. Աճեմյանի, Ա տարի, 1925, Բ տարի, 1926, Աղեքսանդրիա։

12. «Երջանիկին տարեցույցը» Բագրատ Թևյանի, Կ. Պոլիս, 1928, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1951, 1952, և 1953։
13. «Ընդարձակ օրացույց» Փրկչյան հիվանդանոցի հայոց, Կ. Պոլիս, 1908։
14. «Թատրոն» պարբերաթերթ (վեցամսյա) խմբագիր-հրատարակիչ Ա. Թարխանյան, 1893—1905, Թիֆլիս։
15. «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագիր, խմբագիր-հրատարակիչ Ա. Մայիլյան, Բաքու, 1910—1917։
16. Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916—1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928 և 1929։
17. «Ժամանակ» կիսամյա, տնօրեն-խմբագիր Ս. Պ. Պողոս Փափազյանց, Կ. Պոլիս, տարբեր տարիներ։
18. «Կյանք և արվեստ» ամսագիր, 6-րդ տարի, 1936, խմբ. Մերուժան և Մկրտիչ Պարսամյան (Հինգ տարի հրատարակվել է որպես տարեգիրք), Փարիզ, 1936, № 1—10, 1938, № 1—10, 1939, № 1, 7—10, և 1940, № 1, 3։
19. «Համազգային տարեգիրք», Ա տարի, Կահիրե, 1936։
20. «Հայրենիք», տարեգիրք-տոնացույց։ Ս. Վրացյանի, Ա տարի, 1944, Բ տարի, 1945, Գ տարի, 1946, Բոստոն։
21. «Հայ հանրագիտակ» Հ. Մկր. Վարդ. Պոտուրյանի, Ա և Բ հատորներ։
22. «Հայոյն տարեցույցը» Սահակ-Մեսրոպի, Կ. Պոլիս, 1913։
23. «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, տարբեր տարիներ։
24. «Մշակ» օրաթերթի, Գ. Արծրունու և հաջորդների, Թիֆլիս, տարբեր տարիներ։
25. «Ովասիս» տարեգիրք գեղարվեստի և գիտության, Ա տարի, 1939, Կ. Պոլիս։
26. «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագիր, Երևան, տարբեր տարիներ։
27. «Սովետական արվեստ» ամսագիր, Երևան, տարբեր տարիներ։
28. «Պատմա-բանասիրական հանդես», ՀՍՍՀ ԳԱ, 1958 և հետագա տարիներ, Երևան։
29. «Русская музыкальная газета», СПб, разные годы.

Գ. ԵՐԳԱՐԱՆՆԵՐ

1. Աբեղյան Մ. և Կոմիտաս, Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, վաղարշապատ, Ա Հիսնյակ, 1903, Բ Հիսնյակ, 1905։
2. Աբեղյան Մ. և Կոմիտաս, ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940։
3. Ալիշան, Հայոց երգք ռամկականք, Վենետիկ, 1852։
4. Արյան ձայներ։ Երգարան, 3-րդ տպ. 1905, 5-րդ տպ. 1912։
5. Գամառ-Քաթիպա, Ազգային երգարան հայոց, Պետերբուրգ, 1856։
6. Գուսանք Ա., Սայաթ-Նովա, լույս ընծայ աշխատասիրութենով Գևորգյա Ախվերդյան, Մոսկվա, 1852։
7. Երգարան թատերական։ Հավաքածու թատերական երգոց և պարուց։ Հրատ. Տ. Գ. Փափազյան, Կ. Պոլիս, 1882։
8. Երգարան Ազապյան վարժարանի, Կ. Պոլիս, 1871։
9. Երգարան։ Կազմեց Հ. Հայկազունի, Թիֆլիս, 1909։
10. Ընդարձակ հայկական երգարան։ Հատոր 1-ին, Կ. Պոլիս, 1908։

11. Ընդհանուր հայկական երգարան։ Դ. Ց. Մ., Կ. Պոլիս, 1909։
12. Ժողովրդային երգարան։ Կազմեց Ի. Ս. Երան, Բոստոն (տարեթիվն անհայտ է)։
13. Լիակատար նոր երգարան։ Կ. Պոլիս, 1909։
14. Հայ-ամերիկյան ազգային նոր երգարան։ Հավաքեց Պետրոս Ռ. Թորոսյան։ Հատոր Ա., 1917, հատոր Բ., 1918, Բոստոնում։
15. Հայ աշուղներ, լույս ընծած աշխատասիրութենով Գևորգյա Ախվերդյան, հրատարակութեամբ օր. Մանե Ախվերդյանի, խմբագրութեամբ «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1903։
16. Հայ քնար։ Ընդարձակ երգարան։ Սելանիկ, 1935։
17. Հայկազունի Հ., Երգարան։ Թիֆլիս, 1909։
18. Հովհաննիսյան Կարապետ, Հայկական պարերգ։ Ատաբազար, 1912։
19. Մխիթարյան Ալեքսանդր, Տաղեր ու խաղեր։ Ալեքսանդրապոլ, 1900։
20. Նոր ազգային երգարան։ Խմբ. Պ. Թ. Հալլաճյանի։ Ռոստով, 1878։
21. Նոր երգարան կամ հավաքածու ընտիր երգոց։ Կ. Պոլիս, 1879։
22. Նոր երգարան։ Ռազմի երգեր, Թիֆլիս, 1915։
23. Նոր քնար Հայաստանի, Ոսկան Տեր-Հովհաննիսյանի և Ջարմայր Մսերյանցի։
ա) Ազբար Ադամի։ Մոսկվա, 1855։
բ) Հովհաննես Կարապետյանի (Շիրին)։ Մոսկվա, 1856։
գ) Հովհաննես Շահրամանյանցի (Նիրանի), Մոսկվա, 1856։
դ) Պետրոսի Տեր-Հովսեփյան Մադաթյանց Շամախեցվո, Սեյադի։ Մոսկվա 1857։
ե) Երկասիրութիւնք ազգային երգոց, Մոսկվա, 1858։
զ) Ջանաղան երգը Սեյադի, Մոսկվա, 1859։
է) Երկասիրութիւնք ազգային երգոց, Մոսկվա 1859։
24. Նոր երգարան կամ մրմունջ հայկական, Բ. տպագր., Վառնա, 1901։
25. «Նուագարան օրհնութեանց», Վենետիկ, 1801։
26. Ռամկական երգք հայոց, Վիեննա, 1888։
27. Ռամկական մրմունջներ։ Աշուղական, ժողովրդական, խառն երգեր և պարերգեր։ Խմբագրեց դպիր Ա. Բրուտյան, Ալեքսանդրապոլ, 1895, Բ տպ. 1897, Գ. տպ., 1901։
28. Սարգիսյան Հակոբ, Կիլիկիա երգարան (Կոմիտասի առաջաբանով), Կ. Պոլիս, 1921։
29. «Սոխակ Հայաստանի», երգարան, կազմեց Ավագ Գրիգորյանց, հ. 1-ին, Բաքու, 1874։
30. Վազգեն երգարան, հավաքեց Տիգրան Տերոյան (Վազգեն), Բոստոն, 1901։
31. Վ. և Պ. Ջարդարյան եղբարք, Ընդարձակ հայկական երգարան, Ա, Բ և Գ հատորներ, Կ. Պոլիս, 1909 (երկրորդ տպագր.)։
32. Վիրավոր բլբուլ, Երգեր, Թիֆլիս։
33. Տատրակ Տարոնո, ազգային երգարան, Թիֆլիս, 1910։
34. Տեր-Դավթյան Կ., Սոցի երգարան, Թիֆլիս, 1882։
35. Տեմեսյան Ե., Նոր երգարան հայոց, Կ. Պոլիս, 1880։
36. Փնջիկ երգարան, Հարութիւն Քրիստափորյանի, Ս. Պետերբուրգ, 1906։
37. Փնջիկ տոհմիկ երգերու, Մարսել, 1925։
38. Քնար հայկական, խմբ. Մ. Մ. Մխանսարյանի, Պետերբուրգ, 1868։
39. Քնար Ազապյան և Փանոսյան սանուց, Կ. Պոլիս, 1872։

1. Այտընյան–Բեռմ, *Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, քառաձայն խառն խմբի համար ընկերակցութեամբ նվագախմբի և երգեհոնի, Վիեննա, 1950։*
2. *Աստուածային պատարագամատույց կամ խորհրդատետր սրբազան պատարագի ըստ արարողութեան Հայաստանեայց առաքելական սուրբ եկեղեցւոյ. գրաբար, աշխարհաբար և անգլերեն հանդերձ Մ. Եկմալյանի ձայնադիր երգեցողութիւններովն և անոնց անգլերեն տառերով հայերեն ընթերցանութիւններովն։ Շարայարդարեց, աշխարհաբարի վերածեց և անգլերենի թարգմանեց Արսեն քահանա Բորոսյան։ Նյու-Յորք, 1933։*
3. *«Արցունքներ», խմբ. Ե. Բաղդասարյանի և Դ. Օքրոյանի, Պետերբուրգ, 1903։*
4. Բոյաջյան Գ., *Հայ ժողովրդական երգեր, ժողովածու, Փարիզ, 1900։*
5. Բիանկիճի Պ., *Հայկական պատարագի երգեր, քառաձայն արական խմբի համար, Վիեննա, 1877։*

5ա. Բրուսյան Ա., *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության, Վաղարշապատ, 1890։*

6. Դամատ–Քաթիպա, *Ազգային երգարան հայոց, նոտային հավելվածով, Պետերբուրգ, 1856։*
7. *Դանձարան հայկական երգերու, ձայնագրված և պատկերազարդ, հրատ. Ր. Մարլյան, խմբագիր Ա. Պատմագրյան, Կահիրե, 1935—1943, պրակ. Ա., Բ., Գ., Դ., Ե., Զ.։*
8. Եղիազարյան Լ., *Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի, Փարիզ, 1900։*
9. Եկմալյան Մ., *Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, Լայպցիգ, 1896։*
10. *Երգեր ու եղանակներ տղայոց համար, կիրակի և ուրիշ օրերու դպրոցներու մեջ գործածվելու համար թե հայերեն և թե հայոց գիրով տառկերեն լեզվով, Կ. Պոլիս, 1860։*
11. Երզնկյան Եզնիկ Քահ., *Հայկական ձայնագրության դասագիրք, Թիֆլիս, 1876։*
12. *Ձայնագրյալ ազգային երգարան, Վաղարշապատ, 1882։*
13. Թաշճյան Նիկ., *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, Վաղարշապատ, 1874։*
14. *Ժողովրդային երգարան, կազմեց Ի. Ա. Երան, Բոստոն, նոտային հավելվածը էջ 667—716։*
15. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, հ. 1-ին, մեներգեր, խմբագր. Ռ. Աբրահամյանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1960։*
16. Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, հ. 2-րդ, խմբերգեր, խմբագր. Ռ. Աբրահամյանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1963։*
17. Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր, հայկական ձայնանիշներից փոխադրեց, նախաբանը և ծանոթագրությունները կազմեց Սպ. Մելիքյանը, Հայպետհրատ, Երևան, 1931։*
18. Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, 2-րդ հ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր, կազմեց Մ. Աղայան, խմբագրեց Ք. Քուշնարյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1950։*
19. Կոմիտաս, *Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի Հայաստանեայց առաքելական եկեղեցւոյ, վասն միասեռ արական խմբի, վերատեսեալ ի ձեռն Վարդան Սարգսեանի, Փարիզ, 1933։*

20. Կոմիտաս, Տաղք և ալեուք Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցւոյ։ Հրատ. Կոմիտասյան հանձնաժողովի։ Փարիզ, 1946։
21. Կոմիտաս, Հայ քնար։ Փարիզ, 1907։
22. Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երգեր։ Տետր Ա. և Բ. Լայպցիգ, 1913։
23. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն։ Նոր շարք, տետր, Ա. Պարեր։ Փարիզ, 1924։
24. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն։ Նոր շարք, տետր Բ, Ջորս ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1925։
25. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն։ Նոր շարք, տետր Գ, Սիփանա քաջեր, Փարիզ, 1928։
26. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն։ Նոր շարք, տետր Դ, Ջորս մեներգ դաշնամուրի ընկերակցությամբ և չորս խմբերգ, Փարիզ, 1928։
27. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շարք, տետր Ե, Մեներգեր և խմբերգեր, Փարիզ, 1930։
28. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շարք, տետր Զ, Սիրերգեր և պարերգեր, Փարիզ, 1933։
29. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շարք, տետր Է, Հարսանեկան խմբերգեր և զանազան մեներգեր, Փարիզ, 1937։
30. Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շարք, տետր Ը, Հայ շինական երգեր, Փարիզ, 1951։
31. Ձայնագրված հայկական երգարան, օժանդ. Բ. Կանաչյանի և այլ արվեստագետների։ Հրատ. Վ. և Պ. Ջարդարյան եղբարք, Կ. Պոլիս, 1909։
32. Ձայնագրութիւն հինգ ժամերգութեանց Ավագ շաբթու։ Գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յէմի Արգարե, Կալկաթա, 1902։
33. Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի, Նիկ. Թաշճյանի ձայնագրությամբ, Վաղարշապատ, 1874։
34. Ձայնագրեալ Շարականք, Վաղարշապատ, 1876։
35. Ձայնագրեալ տաղարան ի պետս սպասաւորաց Հայաստանեայց սրբոյ եկեղեցւոյ։ Երգեալ Յակովբ քահ. Նախաշեանց, ձայնագրեաց Մինաս քահ. Խոմաշեանց, Վաղարշապատ, 1900։
36. Հայերեն երգեր։ Ձայնագրեալ պատկերազարդ երգարան։ Խմբագրեց և հրատարակեց Գևորգ Աճեմյան, Ալեքսանդրիա, 1938։
37. Հայկական թատրոնի երգեր, դաշնամուրի ընկերակցությամբ։ Հեղինակ Գևորգ Աբովյան, Թիֆլիս, 1863։
38. Հոգևոր երգեր եղանակներով, Կ. Պոլիս, 1912։
39. «Հայ դպրան» հատոր Ա, առաջին շարք։ Հրատ. «Կոմիտաս վարդապետի հինգ տաներ»-ի, Կ. Պոլիս, 1919։
40. Մաճուկյան Ա., Փնջիկ, տետր ա, բ, գ, դ, Թիֆլիս, 1913։
41. Մաճուկյան Ա., Երաժշտական այբբենարան։ Խմբ. Ռ. Մելիքյան, Թիֆլիս, 1913։
42. Մելիքյան Սպ., Դասագիրք երգեցողության, Ա և Բ տարի, Թիֆլիս, 1912։
43. Մելիքյան Սպ. և Տեր-Ղևոնդյան Ա., Ժողովրդական երգեր։ Ազգագրական ժողովածու, հ. 1-ին, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917։
44. Մելիքյան Սպ. և Գաբագաշյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1927։

45. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեղանակներ, Հայպետհրատ, Երևան, հ. 1-ին, 1950, հ. 2-րդ, 1952։
46. Մելիքյան Ռ., Ջմրուխտի, Հայպետհրատ, Երևան, 1947։
47. Մելիքյան Ռ., Ջառ-վառ, Հայպետհրատ, Երևան, 1949։
48. Նվագք հայկականք, տետր երաժշտական, որ պիտի պարունակե ազգային և երբեմն եվրոպական կամ ասիական նվագներ եվրոպական ձայնագրությամբ, հրատ. Ե. Տնտեսյան, Կ. Պոլիս, 1880։
49. Շաճաճ Սիմոճ, Ձեռնարկ եվրոպական ձայնագրության, նոտային հավելվածով, Թիֆլիս, 1907։
50. Շաճաճ Սիմոճ, Ուղեցույց տարրական ձայնագրության (վեց դաս), հարմարեցրած խմբապետների համար, Մոսկվա, 1902։
51. Շերամ, երգեր, խմբ. Մ. Աղայանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1959 (առաջին հրատ. 1948)։
52. Ջիվանի, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1955։
53. Սկզբունք ձայնական երաժշտության եվրոպացվոց ի պետս վարժարանաց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1882։
54. Սպենդիարյան Ալ., Երկերի լիակատար ժողովածու, խմբ. Գ. Բուդաղյանի, Հայպետհրատ, Երևան, հ. 1—9, 1943—1964։
55. Սպենդիարյան Ալ., Ուկրաինական երգեր, խմբ. Գ. Բուդաղյանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1948։
56. Վարդիկյան Մ., Տավիղ, մանկական երգեր դաշն. պիանոյի, Թիֆլիս, 1912։
57. Տեռեսյան Ե., Շարական ձայնագրեալ, հրատ. Լ. Տնտեսյանի, Խթանպուլ, 1934, 1—5-րդ պրակ։
58. «Տրովատորե» (Trovatore), ողբերգություն չորս մասի բաժանված։ երաժշտ. Հովսեփ Վերդիի, աշխատություն Հովհաննես Սարհատյանցի Ս. Պետերբուրգ, 1864։
59. «Քնար հայկական», Ա շրջան, Հանդես վեցամսյա, խմբագիր-հրատարակիչք Գ. Երանյան և Ն. Թաշճյան, Կ. Պոլիս, 1861։
60. «Քնար հայկական», Բ շրջան, Հանդես վեցամսյա, խմբագիր-հրատարակիչք Գ. Երանյան, Տ. Զուխաջյան և Կ. Ֆոսքինի, Կ. Պոլիս, 1862։
61. «Քնար», երգարան, կազմեց Ս. Դեմուրյան, Թիֆլիս, 1907։

Ե. ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐ

(Հայկական ՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան)

1. Ամիրջան Բ.
2. Այվազյան Հակ.
3. Բաբայան Մ.
4. Բաղդասարյան Ե.
5. Բրուտյան Ա.
6. Գալենտերյան Ն.
7. Դեմուրյան Ստ.
8. Եկմալյան Մ.
9. Թումանյան Մ.

10. Կարա-Մուրզա Ք.
11. Կոմիտաս
12. Հարությունյան Հ.
13. Հովհաննիսյան Հ.
14. Ղարղանյան Գ.
15. Ղորղանյան Ն.
16. Մայիլյան Ա.
17. Մելիքյան Սպ.
18. Մելիքյան Ռ.
19. Նալբանդյան Տ.
20. Շահլամյան Ն.
21. Չուխաջյան Տ.
22. Պապայան Ն.
23. Սպենդիարյան Ալ.
24. Սյունի Գր.
25. Տեր-Գրիգորյան Օ.
26. Տիգրանյան Ն.
27. Օգանեզաշվիլի Ս.
28. Ալ. Մյասնիկյանի անվան Հանրապետական գրադարանի նոտային գրականության բաժնի նյութերը։
29. Լենինգրադի մարզային պետական պատմական արխիվի նյութերը։

Անվանացանկ

Աբդար Էմի 358, 476
Աբդուլ Բաղի 401
Աբդուլ Համիդ 126, 157, 171, 346, 347
Աբդուլ Համիդի 174
Աբելյան Հովհաննես 334, 340
Աբեղյան Մանուկ 409, 423, 433, 434, 450, 465, 478, 479
Աբով Գ. 64
Աբովյան Խաչատուր 12, 17, 45—48, 315, 523, 530
Աբովյանց Գ. 210
Աբրահամ տե՛ս Զարդյար
Ադամյան Պետրոս 282, 284
Ադամյան Արշակ 381, 579, 580
Ադամյան-Գարագաշյան Եվգենիա 376, 381, 382—383
Ադամյան Ելենա 376, 381, 382
Ադամյան Հովհաննես 381
Ազբար-Ադամ 23, 26
Ազնավուր Հ. Մ. 346
Ազնավուրյան 451
Աիթյան Ռ. 41, 42, 255, 307, 429, 439, 443, 457, 464, 468, 480, 496
Ալամդարյան Հ. 12, 116
Ալան Հովհաննես 566
Ալբոռեսո 158
Ալեմշահ Գուրգեն 565
Ալեսքեր 399
Ալեքսանյան Հ. 138, 142
Ալեքսանյան Տիրան 347, 376
Ալիխանյան Իս. 340, 393
Ալիխանով Կ. Մ. 205, 206, 212, 253
Ալիշան Ղևոնդ 19, 23, 53, 198, 264, 275, 315
Ալպոյաճյան Ա. 57
Ախունդով Մ. Ֆ. 555
Ահմեդ Ռեֆիկ 73
Աղաբար Հ. 556
Աղաբալա 401
Աղաթոն Գ. 94
Աղայան Ղազարոս 53, 226, 256, 362, 365, 517, 552, 555, 556
Աղայան Մ. 252, 310, 407, 424, 483
Աղաչան տե՛ս Սազայի
Աղաջանյան Ս. 340
Աղավնի-Զապել 127
Աճառյան Հր. 467
Աճեմյան Հովհաննես (երաժշտագետ) 76, 125, 128, 133, 158, 320—324
Աճեմյան Հովհաննես 133
Աճեմյան Վ. 171
Ամատունի Սահակ 211, 317—319
Ամերիկյան 193
Ամիրագո 402
Ամիրխանյան Նաթան 559
Ամիրջանյան Բենդեր 208, 283—284, 290, 292—296, 400
Այգեկցի Վարդան 497
Այվազյան Աբրահամ 69, 70, 73, 171
Այվազյան Իսկուհի 299
Այվազյան Հակոբոս 42
Այվազովսկի (Այվազյանց) Հովհաննես 14, 219, 293, 351, 520, 552
Այտընյան Վ. 189, 356, 359
Այրանյան 382
Անմեոյան 173
Անտոն 43
Աշխուժ 364

Առագյան՝ Մարի 386
Ասլանյան (Ասլանով) Ալեքսանդր 384—386
Ասպի 29
Աստղիկ 127, 135
Աստղիկ 227
Արամյանց Հմայակ 346
Աբեննսկի Ա. Ս. 382
Արիս տե՛ս Հովհաննիսյան Արիստակես
Արծրունի Գրիգոր 226
Արմադին 393
Արսեն Հ. 356
Արփիարյան Ա. 340
Աուեր Լեոպոլդ Ս. 377, 378, 385

Բաբա Համբարձում տե՛ս Լիմոնջյան Համբարձում
Բաբայան Մարգարիտ 376, 391—393, 414, 416, 417, 422, 425, 429—430, 440, 505
Բաբայան Շուշանիկ 376
Բագրատունի Արսեն 85
Բալակիրև Մ. Ա. 250
Բալանչիվաձե Մ. 214
Բալմոնտ Կ. 530
Բախ 274, 382, 476
Բաղդագուլենց Կոստի 401
Բաղդասար Դպիր 31, 33, 224
Բաղդասարյան Եղիշե 341, 351, 512, 513, 516, 517, 552, 553, 557
Բաշինջաղյան Գ. 340
Բարխուդարյան Ս. 213, 246, 341, 515, 518, 550, 551
Բեթհովեն 59, 62, 63, 205, 241, 261, 274, 382, 383, 386, 387, 389, 572, 573
Բելլինի 74, 139, 142, 145
Բելշտեյն 392
Բեկարիա 139
Բենաթի 173
Բենաշվիլի Ա. 213
Բենկոյան-Լևոնյան Սերովբե Ստեփանի տե՛ս Ջիվանի
Բենկոյան Մարտիրոս 364
Բենեդետտո Լինա 393
Բեռմ 189, 356, 359
Բեռնե Ժան 392, 393
Բեռլիոզ 274
Բերանժե 67
Բերբերյան Դավանող 425
Բերբերյան Մաննիկ 425
Բերբերյան Շ. 505
Բժշկյան Արամ 97, 120, 346
Բիանկինի Պ. 189, 200, 270, 305, 358
Բիզե 205, 390
Բիչուրինա Ա. Ա. (I) 205
Բլումենֆելդ Տ. Մ. 385
Բորոդին Ա. Պ. 232, 387, 542
Բրամս 387
Բրասսեն Լ. 236
Բրաուդո Ե. Մ. 403
Բրոդչի 288
Բրուտյան Արշակ 41, 123, 201, 235, 319, 352, 353, 366, 569
Բրուտյան Ե. 559
Բուալդիև 158
Բուցցի 281

Գարել Ս. 283, 293, 395, 558
Գալևմճյան Տիգրան 143, 173
Գալֆայան Խ. 144, 334
Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան
Գանթարճյան Ամպեր տե՛ս Աստղիկ
Գապասակալյան Գ. 42
Գասպարյան Հովհաննես 43, 44
Գասպարյան Ս. 464, 519
Գարսդաշյան Երանուհի 67, 77, 127, 133
Գարագաշյան Վերգինե 67, 127, 130, 134—136
Գարանֆելյան Տիգրան 78
Գեդիկե Ա. Ֆ. 385
Գելսբերգ 379
Գենջյան Մ. 212
Գերսեննա Ե. Վ. 205
Գերցեն 50
Գլադեկ 204
Գլազունով 380, 385, 520, 523, 542, 547
Գլիեր Ռ. 246, 385, 386
Գլինկա 63, 204, 205, 232, 523
Գլյուկ 386
Գյոթե 542

Դյուրջի-Նավե 26
Դյուրջյան Հ. 340
Դնեպրն Մ. Ֆ. 427, 546, 550
Դոդոլ 158
Դոլգենվեյզեր Ա. 387, 541
Դորկի Մ. 529
Դորսկի Կ. Կ. 208
Դվարնեռի 380
Դրժիմալի Ի. 386, 388
Դրիբոնդով Ա. Ս. 8, 13
Դրիզ 386
Դրիզոր (Բալի տղա) 401
Դրիզորյան Ա. 201
Դրիզորյան Համբարձում 79
Դրիզորյան Շ. 55
Դրիզորյան Ք. 519
Դուբիցկի Պ. 448
Դուլաջյան Ց. 340
Դուլակյան Արմեն 157
Դումբեցի 242
Դույումճյան Երմոդ 97
Դույումճյան Լ իհրան 127, 129
Դույումճյան Օգսեն 78
Դունո Շ. 57, 196, 288, 294, 321, 334, 397
Դուշակյան 57
Դուտիերես 61
Գևորգ Դ. 41, 96, 98, 113, 118, 120, 197, 247, 266, 267, 317, 318, 328, 485
Գևորգյան Գ. 378
Գևորգյան Կ. 104

Դանիել Կաթողիկոս 117
Դանիլևսկի Ա. 196
Դավթյան Դավիթ 347, 376, 380
Դավիդով Սաշա 208
Դարդոմիժսկի Ա. 204
Դարիալի Նինա 208, 281, 282
Դեբյուսի Կլոդ 389, 393, 454
Դեզիրե Արտո 392
Դեմիրճիբաշյան Ե. 297, 545
Դեմուրյան Ստեփան 167, 234, 235, 350, 352—353, 557—559
Դերժանովսկի Վ. 390
Դերձակյան Վարդապետ 406

Ոիմմնկ 379
Դյագիլև Ս. Պ. 388
Դորրոլյուբով 50
Դորրովեյն Իսայի 385
Դոդոխյան Գ. 23, 53, 460
Դոնանի է. 390
Դոնիցետտի 74, 139, 142, 203
Դոոր Անտոն 297
Դուրյան Պ. 53, 143

Եկմալյան Մակար 119, 189, 199, 200, 211, 212, 214, 246, 247—261, 263—276, 292, 301, 325—327, 331, 351, 352, 356, 357, 384, 395, 396, 408, 411, 435, 441, 471, 495, 514, 534, 537, 538, 553, 573, 575, 576
Եղիազարյան Արամ 174
Եղիազարյան Լ. 351, 354, 411, 438, 525
Եսիպովա Ա. 208
Երամիշյան Արսեն 401
Երանյան Գաբրիել 41, 69, 83, 84, 87, 93—95, 98, 99, 101, 104, 105, 107, 116, 117, 138, 191, 256, 290, 303—305, 512
Երանյան Մ. 87, 93
Երանյան Օհան 99
Երեմյան Ա. 210
Երզնկացի 313
Երզնկյանց Եղնիկ 40, 41, 103, 107, 123, 177, 179, 197—199, 211, 271, 328—329
Երկանյան Հարություն 99
Երկանյան Օննիկ 183, 187

Զահրի 26
Զարդյար 26, 28
Զարդարյան Պ. 87, 346
Զարդարյան Վ. 70, 73, 87, 346
Զարիֆյան Մ. 561
Զաքարյան Ս. 380
Զեյդել 379
Զեյթունյանց Տ. 566
Զիլճյան Լևոն 81
Զիլճյան Քերովբե 81
Զորայան Ն. Մ. 115

Էլման Մ. 379
Էլմաս Ստեփան 296—298
Էյխենվալդ Նադին 386
Էնրիկետտա 76
Էպշտեյն 205
Էսպի տե՛ս Ասպի
Էվերարդի 293
Էքսերճյան Արտեմիս 347
Էքսերճյան Հրաչուհի 347

Թադևոսյան Ալ. 519
Թադևոսյան Ե. 340
Թալատո Ադոլֆ 125, 158, 159
Թազիադյան Մ. 12, 57, 315
Թամանյան Ալ. 16
Թաշճյան Հակոբ 118
Թաշճյան Նիկողոս 41, 83, 84, 94—96, 98—100, 113, 117—121, 123, 191, 217, 247, 266—269, 271, 272, 303—306, 317—319, 328—330, 355, 471, 569, 575
Թավրիզյան Մ. 157
Թևմուրազյան Ա. 345
Թեոդիկ 78, 81, 97, 100, 101, 122, 134, 138, 329, 350, 394, 580
Թերղյան Թումաս Ռ. 116, 140, 141, 143—145, 349
Թերլեմեզյան Ռ. 463
Թերլեմեզյան Փ. 340
Թիրաքյան Հ. 499, 500
Թղլյան Ս. 143
Թոմսոն Մ. 350
Թոսպատյան Տիգրան 136
Թրյանց Դ. 127, 135
Թումաճան Միհրան 348, 427, 505, 559, 563
Թումանյան Հարութիւն 234
Թումանյան Հ. 53, 340, 343, 413, 429, 464, 467, 516—518, 524—526, 529, 538, 542, 545, 547, 551, 552—553, 555, 556, 561, 562, 565
Թումանյան Մ. 467
Թուրինջ 23, 26, 27

Ժուկովսկի Վ. 46
Իզմիրլյան Մատթեոս Բ 416—418, 420, 507
Իոախիմ Ի. 378—379
Իոդանսեն Յու. 248
Իպպոլիտով-Իվանով Մ. Մ. 204—208, 213—214, 246, 253, 386, 388, 389, 541
Իսահակյան Ավ. 53, 340, 362, 370, 538, 545, 547, 561, 565
Իվան 26, 27
Իտարճյան 78

Լաղարև Օհան 384
Լալուա Լուի 462
Լամբրոնացի Ն. 117
Լամպերտի 281
Լեշետիցկայա Թերեզա 241—242
Լեշետիցկի Թեոդոր 206
Լերմոնտով Յու. 522, 526, 527, 529, 542
Լրիկ 127
Լիմոնջյան Համբարձում 37, 42, 48, 82, 96, 98, 121—123, 197, 302, 309, 322, 329, 495, 575
Լինդովա Ե. 541
Լիսիցիան Սրբուհի 402, 549
Լիստ 297, 298, 382, 383, 411
Լյադով Ա. Կ. 248, 385, 386, 523, 543, 547
Լյարով 204
Լոդիյ 204
Լուբովսկայա 204
Լուկաշևսկի Ի. 379
Լունաչարսկի Ա. 391
Լևոնյան Գարեգին 31, 35, 195, 351

Խալաթ 364
Խանրնկյաններ 219
Խանճյան Արամ 97
Խանճյան Լևոն 79, 97
Խանճյան Սահակ 97
Խանջյան Դ. 94, 99
Խաչատրյան Արամ 246, 354
Խատամյանց Թեոդորոս 63
Խատամյանց Հ. 23
Խեյֆեց Յաշա 379, 385
Խնկոյան Ա. 542, 545, 556
Խոջա-Էյնաթյան Լ. 157
Խոջա Մինաս 246

Խորասանջյան Ավետիս 79, 80, 212
Խրիմյան Հայրիկ 251, 415
Խուդաբաշյան Կ. 257
Խուշպալյան Համալակ 450

Մատուրյան Ալ. 340, 387, 520, 529, 541, 547
Մերենց 451
Մովհաննյան Մ. (Մովակ) 221

Կալաֆատի Վ. 551, 534
Կանաչյան Բարսեղ 348, 426, 505, 559—560, 561
Կաշկին Ն. 386
Կարա-Մուրզա Պողոս 224, 231
Կարա-Մուրզա Քր. 45, 57, 65, 104, 196, 197, 200, 211, 214, 216—228, 231—235, 239, 251, 256, 270, 276, 287, 289, 290, 301, 321, 332—335, 350—352, 366, 407, 435, 441, 451, 514, 516, 521, 534, 538, 540, 550, 553, 556, 575
Կարապետյան Ալեքսանդր տե՛ս Դավիդով Սաշա
Կարապետյան Կարապետ տե՛ս Ջահրի
Կարապետյան Հովհաննես տե՛ս Շիրին
Կարապետյան Հ. 555
Կարլ Մարքս 10, 371
Կարյագդի Ջարբար 399
Կեղյուրյան Ավետիս Թ. 320—321, 324
Կեսարացի Սինան 287
Կլեմենտևա-Մուրոմցևա 282
Կլենովսկի Ն. Ս. 213, 520, 522, 537
Կյուի Ցեզար 384
Կյուրեղյան Օննիկ 127, 129
Կնինա Լ. 350
Կոզաչենկո Գ. 246, 342
Կուչին Ե. Ա. 208
Կոմիտաս 17, 38, 41, 104, 117, 189, 190, 208, 211, 212, 214, 225, 245, 256, 257, 260, 271—274, 276, 278, 301, 308, 310, 311, 316, 328, 330, 332, 340, 341, 343, 346—348, 350—352, 354—357, 359, 360, 366, 392, 393, 395—398, 405—417, 419—484, 487—512, 515—517, 519, 533, 534, 559—565, 567—573, 575, 576, 578, 580
Կոնյուս Գ. 380, 385, 386
Կոնտակի Ա. 208
Կոստանդյան Գալուստ 76
Կոստանյան Արշակ 283, 376
Կոստանյան Կ. 408, 502
Կոտոն 293
Կորգանով Գ. Հ. տե՛ս Ղորղանյան Գ. Հ.
Կորգանով Հովսեփ տե՛ս Ղորղանյան Հովսեփ
Կորգանով Վ. Դ. տե՛ս Ղորղանյան Վ. Դ.
Կորեշչենկո Ա. 387
Կրապիվնիցկի Լ. Մ. 270
Կրաուզե Մարտին 382
Կրոսս Գ. 236
Կուլի Մամեդ 399
Կուտենյան Հայկ 347
Կուրղինյան Շ. 340

Հակոբյան Հ. 340, 349, 514, 557
Հակոբյան Պիոն 46, 47
Հայդն 46, 387
Հայկունի Ա. 144
Հայնե Հ. 257, 529
Հայրապետյան Հ. 547
Հաննդե Աստիկ 99
Հաջի Կարապետ տե՛ս Պաղտատլյան Կարապետ
Հաջի Հուսեին 401
Հաջի Սարգիս 43
Հաջիբեկով Ու. 401
Հասմիկ 340
Հարություն տե՛ս Մայիֆ
Հենդել 46, 332
Հեյրանյան Գևորգ 401
Հեքիմյան Ս. 87, 88, 94
Հիսարլյան Արիստակես 38, 97, 320—324, 574, 575
Հոլ Գուինս 392
Հոլենդեր Գուստավ 382
Հովբյանց Տեր-Գրիգոր 317
Հովհաննես 399

Հովհաննիսյան Ալեքսանդր Արշակի տե՛ս Օգանեզաշվիլի Սաշա
Հովհաննիսյան Արիստակես 41, 83, 96, 98—100, 112, 121, 123
Հովհաննիսյան Թագուհի 406
Հովհաննիսյան Հովհաննես 53, 340, 362, 371, 401, 429, 507, 529—531, 539, 547
Հովնաթան Նաղաշ 31
Հովնաթանյան Աղաֆոն 14
Հովնաթանյան Հակոբ 14
Հովսեփյան Ղազարոս 199, 258, 325
Հորն Մորից 261, 262
Հրաչյան 169
Հուսիկ 415

Ջերժինսկայա Կ. Գ. 282

Ղազարյան Դանիել 557
Ղազարոսյան Գոհարիկ 481, 566
Ղազիկյան Ա. 19
Ղարաբաղցի Հովհաննես 401
Ղարա Ղազար տե՛ս Սիայի
Ղափանցյան Գր. 480
Ղորղանյան Գևորիոս 208, 212, 214 226, 235—239, 245, 276, 281, 282, 301, 352, 514
Ղորղանյան Կոնստանդին 208, 281
Ղորղանյան Հովհաննես 181
Ղորղանյան Հովսեփ 209, 235, 281—283
Ղորղանյան Մարիա տե՛ս Սվետադե Մարիա
Ղորղաններ 212, 278, 280
Ղորղանյան Ներսես 202, 398—401
Ղորղանյան Նունե տե՛ս Դարիալի Նինա
Ղորղանյան Ռուբեն 474
Ղորղանյան Վ. Դ. 212, 237, 301, 351, 410, 411, 495, 572—574
Ղուկասյան Մարկոս 319

Ճանիկյան Հովսեփ 409, 477
Ճարյան Վիչեն 78
Ճերրահյան Մհերան 79, 97, 120
Ճիզմեճյան Ա. տե՛ս Հայկունի Ա.
Ճիվանյան Ռուբեն 120
Ճյուղեփփե Մորեթթի 78

Մ. Ե. (Մ. Երանյան) տե՛ս Երանյան Մ
Մադաթյան Պետրոս տե՛ս Սեյդ
Մալեր Գուստավ 389
Մալիևներ 219
Մալյան 377
Մախոխյան Վ. 219
Մակար Ա. 329, 485
Մակլեր Ֆրեդերիկ 425
Մահուրի Գևորգ 364
Մաձինի 61, 140
Մաղաքյան 128, 132
Մամիկոնյան Վարդան 120, 264
Մամուրյան Մ. 94
Մայիլյան Անտոն 169, 213, 224, 231 235, 252, 341, 351, 353, 395, 512 517, 552—557, 574
Մայիֆ 26
Մայկով Ա. 529
Մանդինյան 193
Մանթաշև Ալ. 293, 408
Մանկունի Վահրամ 120, 272, 444
Մանձոնի 138
Մանձոնի Ալեքսանդրո 139
Մանվելյան Մ. 340
Մանուկյան Ա., 234, 235, 252, 341, 343 349, 350, 517, 542, 552, 556, 557
Մասկանի 289
Մասսնե 389
Մարկեզի 285
Մարջանով Կ. (Մարջանիշվիլի) 390
Մարրոնե 393
Մաֆֆեի Կլարինա 139
Մեզպուրյան Ն. 118
Մելիք-Աղամալյան Աղամալ 202, 240 244, 398
Մելիքյան Բալա 202, 398
Մելիքյան Եղիազար 77, 125, 159, 174
Մելիքյան Ռոմանոս 341, 343, 345, 349 350, 353, 366, 512, 513, 540—546 556
Մելիքյան Սաքենիկ 423
Մելիքյան Սպիրիդոն 170, 249, 266, 274 275, 341, 343—345, 353, 354, 366 423, 436, 438, 478, 482, 483, 505 518, 552, 570, 575—579
Մելքումյան Կարապետ 401

Մնծարենց Մ. 340
Մնծիկյան 559
Մհերեյան Գրիգոր 79, 97, 120
Մհերեյան Հ. 566
Մեղվինյան Գր. 251
Մկ Լ. 529
Մկներբեր 147, 321
Մենդելսոն 205, 261, 378
Մեսրոպ Մաշտոց 317, 318, 508
Մեսրոպ Վարդապետ 415, 507
Մեսումենց Մ. 566
Մեսեներ Ս. 208
Միանսարյան Մ. 69, 116, 179, 201
Միզանդարի Ա. Օ. 205, 206
Միքհատ Ահմեդ 126
Մինեճյան Սիմոն 97, 304, 305
Մոսկին-Բուրչի 26, 28, 224
Մոսքճյան 425
Միրզայան Գրիգոր տե՛ս Սյունի Գրիգոր
Միրրաբաև Սեիդ 399
Միրզայան Մ. 235, 341, 517, 557
Միրիմանյան Իոլանտա 376
Միրիմանյան Մարգարիտ 376
Միքուլի Կարլ 212, 298, 299
Մխիթարյաններ 115, 200, 304, 330, 412, 497
Մյասկովսկի Ն. Յա. 385, 389
Մյասնիկյան Ա. 541
Մյուհենտիսյան Հովհաննես 41, 110, 111, 121—123, 329, 330
Մյուհենտիսյան Մարի 122
Մնակյան Մ. 77, 127, 129, 161, 279
Մոճուլյան Պ. 572, 575
Մոցարտ 46, 59, 62, 63, 117, 205, 274, 321, 387, 572, 573
Մսրլյան Ահարոն 446
Մուսորգսկի 386
Մուստաֆա Քեմալ 348
Մուրադյան Հ. 92, 93, 453
Մ. Մ. (Մուրադյան Մաթևոս) 67, 92, 129, 131, 136, 207, 223, 255, 316, 323, 324, 413, 415, 466, 468, 507
Մուրադյան Սարգիս 557
Մուրացան 340
Մուրզաևներ 219

Յադասոն 236
Յավորսկի Բ. 541

Նազարյան Բ. 84, 86
Նազարյան Տիգրան 209
Նալբանդյան Հովհաննես 212, 219, 241, 345. 376—380
Նալբանդյան Միքայել 53—68, 105, 143, 177—179, 197, 198, 219, 226, 252, 332, 334, 557
Նալբանդյան Տիգրան 376, 395
Նալբանդյաններ 219
Նալյան Թագվոր 129, 130, 160
Նախիմով 45
Նահապետ Քուչակ 361
Նապրավնիկ Ա. 289, 380
Նար-Դոս 340
Նար-Պեյ Ե. 118, 296
Նեկրասով 529
Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վլադիմիր 384
Ներսես Աշտարակեցի (Ներսես Մեծ) 46, 188, 189
Ներսես Շնորհալի 38, 254, 313
Ներսեսով Ն. Ի. 521
Ներսիսյան Ստեփան 14
Նիկիշ Արթուր 388, 389
Նիկոլաև Լ. Վ. 380
Նիկոլաև Ն. Դ. 550, 553
Նիկոսիաս Շառլ 127
Նիրանի 32

Շաքիկ 125, 127, 130, 132, 133, 135, 158
Շալճյան Արիս 97
Շալյապին Ֆեոդոր 529
Շալչյան Խաչատուր 99
Շահազիզ Երվանդ 54, 219
Շահազիզ Ս. 53, 198, 226, 362
Շահլամյան Ներսես 212, 221, 283, 290—292
Շահխաթունի 393
Շահմուրադյան Արմենակ 104, 252, 278, 376, 395—397, 425, 454, 455, 505
Շահվերդյան Ալ. 157, 181, 274, 341, 435, 446, 452—453, 475, 478, 538
Շահումյան Ստ. 302

Շանթ Լ. 549, 561
Շարասան 126, 128, 134, 136, 171
Շեններ 240
Շեվչիկ Օ. 388
Շերամ 364, 370—372, 480
Շեքսպիր Վ. 529, 572
Շիլլեր 116, 529, 572
Շիշմանյան Ալեքսանդր 386
Շիրին 26, 28—32, 35, 224
Շիրինյան Գոհարիկ 136
Շիրվանզադե Ալ. 53, 284, 285, 340
Շմիդտ Ռ. 408
Շոպեն 16, 17, 212, 241, 298, 299, 382, 579
Շոպրինգեր Մաքս 356
Շվարց Ֆ. 379
Շտեյնբերգ Մ. 547, 551
Շուբերտ 263, 387
Շուլց 391
Շուման 261, 263, 299, 383
Շևչենկո 532

Ոսկանյան Ա. 340
Ոսկանյան Հ. 539

Չաղրճյան Հ. Վ. 117
Չամաշրճյան Գրիգոր 99
Չայկովսկի Պ. Ի. 204, 207, 208, 236—238, 274, 285, 286, 289, 377, 378, 387, 389, 395, 538, 542, 544, 572
Չարենց Եղիշե 565
Չարեքյան Ս. 171
Չափրաստ Միքայել 127, 135
Չափրաստյան Գարեգին 69, 71, 73, 89
Չաքրյան Հ. 182
Չեխով Ա. 523, 529
Չերեպնին 385
Չերկասսկի 379
Չերնիշևսկի 50
Չերչյան Համբարձում 37, 79, 83, 94, 96, 99
Չիլինկիրյան Լևոն 79, 97, 272
Չիչեքճյան Տրդատ 125, 158
Չմշկյան Գ. 193
Չոմարյան Ա. 234

Չոպանյան Ա. 414, 415, 421, 423, 473, 474, 483, 488, 498, 506, 508
Չորեքչյան Գևորգ 310, 540
Չուբուխճյան Անիկ 136
Չուլհայան Գրիգոր 79, 97
Չուխաջյան Տիգրան 67, 69, 71, 73, 76, 77, 84, 85, 87—89, 95, 96, 101, 116, 124—127, 129, 130, 132, 136—147, 149, 152, 153, 155—161, 167, 169, 171—177, 179—191, 212, 245, 256, 258, 261, 276, 277, 279, 290, 320, 348, 441, 512, 514, 516, 517, 554, 564, 575
Չևիկյան Գրիգոր 97

Պադանինի 380, 381
Պալիաշվիլի Զ. 550
Պալմ Ս. Ա. 204
Պալյան Հակոբ 156
Պալյաններ 16
Պաղճյան Կ. 118
Պաղտատլյան Կարապետ 97—99, 119, 318
Պայծառև 364
Պանչենկո 534
Պապայան Նադեժդա 208, 212, 283—291
Պավլովսկայա Է. 204, 236
Պավլովսկի 204
Պատկանյան Գաբրիել 54
Պատկանյան Ռափայել 17, 19—23, 25, 53, 56, 57, 116, 117, 196—198, 201, 219, 226—227, 264, 275, 363, 521, 529, 552, 561
Պատմագրյան Ա. 181, 182
Պարթևյան Ակրա 566
Պարթևյան Թոմաս 97
Պարնոկ Սոֆիա 526
Պարոնյան Հակոբ 53, 111, 464, 466
Պարրոտ Գ. 46
Պենկլյան Երվանդ 77, 127, 129
Պենկլյան Սերուխ 77, 127—131, 133—136, 277, 560
Պեշիկթաշլյան Մ. 53, 85, 90, 91, 93, 94, 104, 144, 183, 185, 198, 254, 258, 264, 275, 297
Պետրոս 43

Պերպերյան Համբարձում 565
Պերպերյան Շահան 476
Պերպերյան Ռեբեկա 297
Պերպերյան Օննիկ 566
Պիաստրո Ի. 379
Պիաստրո Միշել 379, 385
Պիատոս-Արաքսիա 127
Պոլյակին Միրոն 385
Պոնկիելլի 205
Պոպով Ի. 351, 574, 575
Պոպպեր Դ. 208
Պուշյան Պերճ 53, 58
Պրանդ Ա. 379
Պրոկոֆև 385, 389
Պուլուք Ժորժ 560
Պուշկին 529, 572
Պուրմայան Սերովբե 500

Ջաբար 401
Ջալալյան Սարդիս 319
Ջամալի 364, 369, 370
Ջիվանի 35, 194, 199, 223, 240, 259, 353, 364—371

Ռաար Վ. Ի. 283
Ռախմանինով 387, 389, 395, 544
Ռավել 389
Ռատտիլ 204
Ռաֆայել-Մախվից 204
Ռերեր 298
Ռեյբերդ Վիլլի 382
Ռեյնեկե 236
Ռենե լը Նորման 560, 562, 563
Ռեսլեր Ե. Ա. 208
Ռիմսկի-Կորսակով 205, 238, 242, 248, 250, 289, 390, 522, 523, 525, 534, 546, 551
Ռշտունի Դ. 118
Ռոզեն Մ. 379
Ռոսսինի 73, 74, 139, 142, 145, 321
Ռուբինշտեյն Անտոն 205, 207, 208, 211, 281, 289, 293, 296, 377, 395, 579
Ռուսինյան Նահապետ 94, 102, 103

Սազլըզը Ղլեբի 401
Սազայի 364, 365
Սալին Վ. 386
Սակկետտի Լ. 248
Սահրատյանց Հովհաննես 60, 197
Սայաթ-Նովա 23, 25, 26, 31, 34, 55, 315, 375, 396, 539
Սանդալճյան Գրիգոր 78
Սավաննելի Ա. Ի. 205, 206
Սարաբյան Գ. 380
Սարաջյանց Սողոմոն 386
Սարաչև Ի. Ֆ. 208
Սարաչև (Սարաջյան) Կոստանդին Սողոմոնի 336, 345, 384, 386, 388—391, 541
Սարասատե Պ. 378—380
Սարգսյան Հակոբ 489
Սարգսյան Հովհաննես տե՛ս Իվան
Սարգսյան Վարդան 348, 426—427, 471, 505, 559, 561, 562
Սարդարյան Երվանդ 557
Սարկավագ 116
Սարյան Թ. 171
Սարյան Մարտիրոս 525
Սեմերճյան Հայկ 348, 427
Սեյադ 55
Սեյաթ տե՛ս Սայաթ-Նովա
Սեն-Սանս 382
Սեսեֆճյան Ռ. 67, 143
Սերով Ա. 205
Սիալսկի Պ. 196
Սիայի 364
Սիմեոն կաթողիկոս 246
Սիմոնյան եղբայրներ 202
Սինանյան Անտոն 279, 280
Սինանյան Գրիգոր 78, 79, 278, 280
Սինանյան Գևորգ 280
Սինանյան Թագուհի 280
Սինանյան Հարություն 78, 91, 167, 169, 190, 278—280, 346, 382, 564
Սինանյան Հովսեփ 280
Սինանյաններ 278
Սինանյան Վերոնիկ 280
Սիրանույշ 77, 127, 130—132, 135, 169, 340
Սիրող 325, 326
Սյունի Գրիգոր 235, 341, 349, 512, 514, 517, 533—537

Սոլովև Ն. 241, 248, 263
Սողոմոնյան Գևորգ 406
Սողոմոնյան Դ. 345
Սողոմոնյան Սողոմոն Գևորգի տե՛ս Կոմիտաս
Սոնանյանց Կարապետ 365
Սպենդիարյան Ալեքսանդր 171, 212, 219, 233, 242, 244, 246, 341, 344, 349, 350, 354, 380, 384—387, 395, 512, 513, 515, 517—533, 548, 566, 575, 578
Սվաճյան Հ. Գ. 105, 107—109
Սվաճյան Վահրամ 383
Սվետագե Մարիա 208, 282
Ստեյնվե 392
Ստեփանյան Գառնիկ 43, 67, 69, 70, 73, 74, 143, 174
Ստեփանյան Ռ. 443
Ստեփանոս 296
Ստրավինսկի 389
Սրվանձտյանց Վաղարշակ 111, 348, 427, 451, 505, 559, 562
Սուլթան Համիդ տե՛ս Աբդուլ Համիդ
Սուլթան Մեջիդ 51, 138
Սուխոտին Պ. 542
Սունդուկյան Գ. 53
Սուրենյան Ստեփան 296, 297
Սուրենյանց Գևորգ 251, 415
Սուրենյանց Վ. 219, 340, 520, 525
Սքըկիսլիս Իզոտորիս Ի. 131
Սևերսկի 194
Սևի 399, 400
Սևումյան Լյուսի 391, 393—395
Սևումյան Օվի 340, 393
Սեմերճյան Հայկ 348, 427

Վ. Հ. (Վրթանես Հիսարլյան) տե՛ս Հիսարլյան Արիստակես
Վագներ 378, 389, 411, 465
Վայնգարթներ Ֆելիքս 389
Վանանդեցի Միրզա 104, 105
Վարդանյան Հովսեփ 74
Վարդանյան Վարդան 292
Վարդիկյան Մակար 221, 283, 327
Վարդուվյան Հակոբ 77, 124, 125, 159, 277—279
Վարուժան Դանիել 340
Վերեր 46
Վելինսկայա 204
Վենյավսկի Հենրի 208, 376, 380
Վենսան դ' Էնդի 393
Վեռնեյ 236
Վերդի Ջուզեպպե 60—63, 74, 139—142, 145, 155, 197, 204, 205, 274, 286, 288, 291, 321, 323, 411, 538, 572, 574
Վերժբիլովիչ Ա. 377
Վերստովսկի Ա. Ն. 23, 63
Վիարդո Պոլինա 281, 392, 397
Վիշեն Ուգուն 43
Վիտոլ Ի. 380, 547, 551
Վիրգիլիոս տե՛ս Վարդիկյան Մակար
Վրույր 340

Տալյան Գրիգոր տե՛ս Շերամ
Տալյան Կարապետ 365
Տալյան Հովհաննես 365
Տալյան Մկրտիչ տե՛ս Զամալի
Տալյան Շարա 252, 255, 539
Տալյան Վարդգես 372
Տամատյան Մ. 349
Տամբերլիկ 281
Տաննև Ս. 236, 237, 386, 541
Տատուրյան Մ. 93
Տարոնացի Խաչատուր 307
Տարտինի 381
Տերյան-Ղորղանյան Հեղինե 282
Տերյան Վ. 340, 541—543, 547, 558, 565
Տեր-Առաքելյան Վ. 505
Տեր-Գրիգորյան Օվսաննա 579
Տեր-Դավթյան Հովսեփ 376
Տեր-Կարապետյան 255
Տեր-Հովհաննիսյան Արամ 171, 252
Տեր-Ղևոնդյան Ա. 341, 344, 353, 354, 518, 546—549, 578
Տեր-Մարուքյան Ա. 340
Տեր-Մինասյան Երվանդ 507
Տեր-Սարգսյան Ավետիս 79
Տերսկիյ տե՛ս Ղորղանյան Կոնստանդին
Տերտերյան Ա. 64
Տիգրանյան Ա. 213, 233, 246, 341, 353, 512, 516, 537—540

Տիգրանյան Ն. 202, 212, 214, 239—246, 276, 301, 335, 350, 352, 366, 514, 572, 573
Տիգրանյան Սիրական 415, 507, 508
Տիգրանով Գ. 145, 147, 148, 157, 466, 519
Տյուզյան Հովհաննես Չելեբի 38
Տնտեսյան Նղիա 41, 85, 94—96, 102, 104, 110—118, 179, 184, 186, 191, 301—317, 328, 349, 355, 569, [illegible]
Տնտեսյան Լևոն 113
Տոլստոյ Ա. 238, 529
Տուրտ 240
Տուրգենև Ի. Ս. 281
Տրիֆոնով Նիկոլայ 22
Տրուֆին 204

Ռաֆֆի 53, 226

Յելչին Է. 379
Յիմբալիստ Ե. 379

Փափազյան Խաչիկ 136
Փափազյան Կարապետ 13, 43, 44, 68, 78
Փափազյան Ռեբեկա 94, 97
Փափազյան Ս. 85, 94
Փափազյան Վահան 142, 572, 575
Փափազյան Վահրամ 393
Փիթոև Ի. Ե. 204, 206

Քալաշյան Գ. 545
Քաղցածյան Անդրեաս 44, 45, 212
Քափանակյան Ս. 549
Քեսիշյան Սմբատ 167, 168, 190
Քերեսթեճյան Տիգրան 97, 120
Քիչիկ-Նովա 27
Քյամիլ 370
Քյանհան (Պետրոս Գնթունյանց) 26
Քյոլլյուլյան Շաղիկ տե՛ս Շաղիկ
Քոչարյան Արամ 18, 372
Քուշնարյան Ք. Ս. 28, 36, 41, 181, 224, 309, 373—375, 479, 569, 570
Քրիմ Ֆրանց 297
Քրիստոսատուրյան Մկրտիչ 78

Օրրի Պիեր 483
Օգաննեզաշվիլի Սաշա 398—403
Օգինսկի 57
Օտյան Գ. 94
Օտյան Ե. 340
Օֆենբախ 127

Ֆելեքյան Ս. 118
Ֆետ Ա. 529
Ֆիգներ Ն. Ն. 295
Ֆիերկովսկի 377
Ֆիզայի 224, 480
Ֆլիդերբաում 379
Ֆոն-Բախ Կ. 262
Ֆոսքինի Կ. 84, 90, 93, 101
Ֆորե Գաբրիել 393
Ֆրանկինի 173

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

Հայ երաժշտությունը 19-րդ դարում

Գլուխ I

Հայ երաժշտական մշակույթը 19-րդ դարի առաջին կեսում

1. Հասարակական, քաղաքական և մշակութային պայմաններն Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում 7
2. Հայ գրականությունն ու արվեստը 19-րդ դարի առաջին կեսում . 11
3. Երաժշտական կենցաղը։ Գուսանա-աշուղական, ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը։ Պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման առաջին քայլերը 16

Գլուխ II

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսում

1. Հասարակական-քաղաքական և կուլտուր-կրթական պայմանները . 49
2. Միքայել Նալբանդյանը և երաժշտության հարցերը 54
3. Երաժշտական հասարակական կյանքի առաջին քայլերը Կ. Պոլսում 68
4. «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության կազմակերպումը և պարբերաթերթերի հրատարակումը 82
5. Արևմտահայ երաժշտական գործիչներ 97
   Արիստակես Հովհաննիսյան 98
   Գաբրիել Երանյան 99
   Եղիա Տնտեսյան 110
   Նիկողոս Թաշճյան 117
   Հովհաննես Մյուհենտիսյան 121
6. Հայկական երաժշտական թատրոնի ստեղծումը 123
7. Տիգրան Չուխաջյան։ Հայկական օպերայի և օպերետի սկզբնավորումը 137

Գլուխ III

Պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը Արևելյան Հայաստանում

1. Արևելահայ երաժշտական կյանքը 193
2. Պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին ներկայացուցիչներն Արևելյան Հայաստանում 218
Քրիստափոր Կարա-Մուրզա 218
Գենարիոս Ղորղանյան 235
Նիկողայոս Տիգրանյան 239
Մակար Եկմալյան 246

Գլուխ IV

Երաժշտական կատարողական արվեստը

Սինանյանների ընտանիքը 278
Ղորղանյանների ընտանիքը 280
Նադեժդա Պապայան 283

Գլուխ V

Հայ երաժշտագիտությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսում

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

Հայ երաժշտությունը 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակում

Գլուխ I

Հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմնական պայմաններն ու աղբյուրները

1. Հասարակական-քաղաքական և մշակութային պայմանները Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում 339
2. Ժողովրդական և դասական երաժշտություն 352
Ջիվանի 364
Շերամ 370
3. Երաժշտական կատարողական արվեստը 376
Հովհաննես Նալբանդյան 376
Դավիթ Դավթյան 380
Ադամյան քույրեր 381
Վահրամ Սվաճյան 383
Ալեքսանդր Ասլանով 384
Կոստանդին Սարաջև 386
Մարգարիտ Բաբայան 391
Լյուսի Սևումյան 393
Տիգրան Նալբանդյան 395
Արմենակ Շահմուրադյան 396
Ներսես Ղորղանյան 398
Սաշա Օգանեզաշվիլի 400

Գլուխ II

Կոմիտասը և հայ դասական երաժշտության ձևավորումը

1. Կյանքի ուղին 406
2. Ստեղծագործությունը 428
   ա) ժողովրդական երգերի և պարերի մշակում . . . 430
   բ) Օպերային մտահղացումներ 464
   գ) Հոգևոր երգեր 471
3. Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը . . 476
4. Երաժշտագիտական ուսումնասիրություններ 483
5. Կոմիտասի կատարողական արվեստը 501
6. Կոմիտասի աշխարհայացքը 505

Գլուխ III

20-րդ դարասկզբի հայ երաժշտական ստեղծագործությունը

1. Երաժշտական ստեղծագործության ժանրային բազմազանությունը . 511
2. 20-րդ դարասկզբի հայ կոմպոզիտորներ 519
   Ալեքսանդր Սպենդիարյան 519
   Գրիգոր Սյունի (Միրզայան) 533
   Արմեն Տիգրանյան 537
   Ռոմանոս Մելիքյան 540
   Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան 546
   Սարգիս Բարխուդարյան 550
   Եղիշե Բաղդասարյան 552
   Անտոն Մայիլյան 553
   Ազատ Մանուկյան 556
   Ստեփան Դեմուրյան 557
3. Սփյուռքահայ կոմպոզիտորներ և երաժշտական գործիչներ . . 559
   Բարսեղ Կանաչյան 559
   Վարդան Սարգսյան 561
   Վաղարշակ Սրվանձտյան 562
   Մխիթար Թումաճան 563
   Համբարձում Պերպերյան 565
   Նիկոլ Գալանդերյան 565
   Գուրգեն Ալեմշահ 565
   Օննիկ Պերպերյան 566

Գլուխ IV

Հայ երաժշտագիտությունը 20-րդ դարասկզբում

Կոմիտաս 568
Վ. Դ. Ղորղանյան 572
Սպ. Մելիքյան 575
Օ. Տեր-Գրիգորյան և Ա. Ադամյան 579
Ցանկ օգտագործված գրականության 582
Անվանացանկ 595

Գլուխ III

Պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը Արևելյան Հայաստանում

1. Արևելահայ երաժշտական կյանքը 193
2. Պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին ներկայացուցիչներն Արևելյան Հայաստանում 218
Քրիստափոր Կարա-Մուրզա 218
Գևորգիոս Ղորղանյան 235
Նիկողայոս Տիգրանյան 239
Մակար Եկմալյան 246

Գլուխ IV

Երաժշտական կատարողական արվեստը

Սինանյանների ընտանիքը 278
Ղորղանյանների ընտանիքը 280
Նադեժդա Պապայան 283

Գլուխ V

Հայ երաժշտագիտությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսում

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

Հայ երաժշտությունը 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակում

Գլուխ I

Հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմնական պայմաններն ու աղբյուրները

1. Հասարակական-քաղաքական և մշակութային պայմանները Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում 333
2. Ժողովրդական և զուսանական երաժշտություն 352
Ջիվանի 364
Շերամ 370
3. Երաժշտական կատարողական արվեստը 376
Հովհաննես Նալբանդյան 376
Դավիթ Դավթյան 380
Ադամյան քույրեր 381
Վահրամ Սվաճյան 383
Ալեքսանդր Ասլանով 384
Կոստանդին Սարաջև 386
Մարգարիտ Բաբայան 391
Լյուսի Սևումյան 393
Տիգրան Նալբանդյան 395
Արմենակ Շահմուրադյան 396
Ներսես Ղորղանյան 398
Սաշա Օգանեզաշվիլի 400

Գլուխ II

Կոմիտասը և հայ դասական երաժշտության ձևավորումը

1. Կյանքի ուղին 406
2. Ստեղծագործությունը 428
   ա) Ժողովրդական երգերի և պարերի մշակում . . . 430
   բ) Օպերային մտահղացումներ 464
   գ) Հոգևոր երգեր 471
3. Կոմիտասի երաժշտական-ազդագրական ժառանգությունը . . 476
4. Երաժշտագիտական ուսումնասիրություններ 483
5. Կոմիտասի կատարողական արվեստը 501
6. Կոմիտասի աշխարհայացքը 505

Գլուխ III

20–րդ դարասկզբի հայ երաժշտական ստեղծագործությունը

1. Երաժշտական ստեղծագործության ժանրային բազմազանությունը . 511
2. 20-րդ դարասկզբի հայ կոմպոզիտորներ 519
   Ալեքսանդր Սպենդիարյան 519
   Գրիգոր Սյունի (Միրզայան) 533
   Արմեն Տիգրանյան 537
   Ռոմանոս Մելիքյան 540
   Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան 546
   Սարգիս Բարխուդարյան 550
   Եղիշե Բաղդասարյան 552
   Անտոն Մայիլյան 553
   Ազատ Մանուկյան 556
   Ստեփան Դեմուրյան 557
3. Սփյուռքահայ կոմպոզիտորներ և երաժշտական գործիչներ . . 559
   Բարսեղ Կանաչյան 559
   Վարդան Սարգսյան 561
   Վաղարշակ Սրվանձտյան 562
   Մինրան Թումաճան 563
   Համբարձում Պերպերյան 565
   Նիկոլ Գալանդերյան 565
   Գուրգեն Ալեմշահ 565
   Օննիկ Պերպերյան 566

Գլուխ IV

Հայ երաժշտագիտությունը 20–րդ դարասկզբում

Կոմիտաս 568
Վ. Դ. Ղորղանյան 572
Սպ. Մելիքյան 575
Օ. Տեր-Գրիգորյան և Ա. Ադամյան 579
Ցանկ օգտագործված գրականության 582
Անվանացանկ 595

ՍԱԹԵՎՈՍ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ
МАТЕВОС ОГАНЕСОВИЧ МУРАДЯН

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐՈՒՄ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍԿԶԲՈՒՄ

Տպագրվում է Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատ. խմբագիր Ա. Ա. Բարսամյան
Հրատ. խմբագիր Ա. Մ. Հովակիմյան
Նկարչ. ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան
Սրբագրիչ Ա. Ա. Ղափլանյան

ՎՖ 03505 Պատվեր 787 Տպաքանակ 2500
ԽՀԽ 1189, Հրատ. 3118։ Հանձնված է արտադրության 13/XI 1969 թ., ստորագրված է տպագրության 3/X 1970 թ., տպագր. 37,88 մամուլ + 16 ներդիր, հրատ. 34,25 մամ., թուղթ № 1, 60 × 90¹/₁₆։ Գինը 2 ռ. 50 կ.։

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

ՀԱՅԿ.ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՏՈՒՆԳԱՄԱՆԱՏԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՆԿԱՏՎԱԾ ԿԱՐԵՎՈՐ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

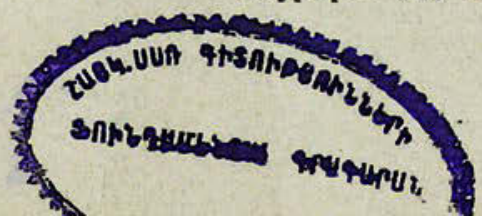
Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
19	1 ն.	հանրապիտական	հանրապիտարան
40	7 ն.	հնչյուններըի	հնչյունաշարի
43	2 ն.	1962,	1962, 1-ին
81	17 վ.	„Grant prix“	„Grand prix“
84	12 ն.	հավաքական	հավաքածուն
93	11 ն.	«Արմենուհի ու քնար»	«Արմենուհի առ քնար»
222	5 ն.	դիտուքյուններըի	դրականուքյան
294	9 վ.	ձեռնարկուքյուններըից	ձեռնարկուններից
303	17 վ.	ժողովրդի	ժողովածուի
317	14 վ.	բանուքյունը: Այս անգամ վիճաբանուքյան նյուքը թաշճյանի	նեցավ 1860-ական քվականներին Ե. Տնտեսյանի և Ն. թաշճյանի
341	11 ն.	Մխրզայանը	Մխրզայանը
401	13 վ.	Գրիգոր աղա	Գրիգորի աղա
407	7 ն.	Մ. Աբեղյանը	Մ. Աղայանը
409	14 ն.	հիանամյակները	հիոնյակները

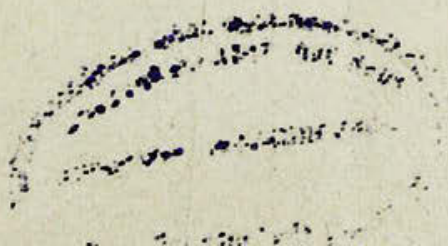
ՍԱԹԵՎՈՍ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

МАТЕВОС ОГАНЕСОВИЧ МУРАДЯН

ՎՖ 03505 Պատվեր 787 Տպաքանակ 2500
ԽՀԽ 1189, Հրատ. 3118։ Հանձնված է արտադրության 13/XI 1969 թ., ստորագրված է տպագրության 3/X 1970 թ., տպագր. 37,88 մամուլ + 16 ներդիր, հրատ. 34,25 մամ., թուղթ № 1, 60 × 90¹/₁₆։ Գինը 2 ռ. 50 կ.։

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան





A II 4612B

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220046128