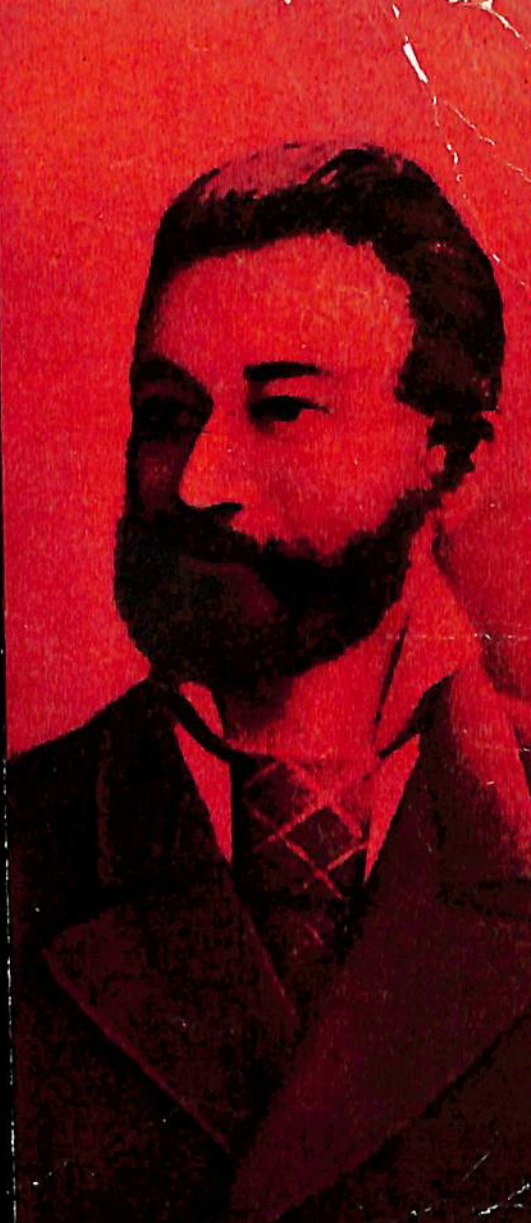


ს. ბ. ჯ. 1923 წ.



საქართველო
საზოგადოებრივი



A $\frac{1}{16496}$

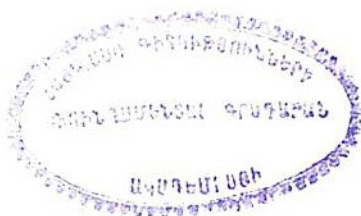
✓

ՆԻԿՈՂՈՍ ԸԼԷՄԵՆՅԱՆ

ՄԱՍԻ ԵՄԱՅԱՆ



Կյանքն ու
ստեղծագործությունը



«ՍՈՒՆՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ»

ՀՐԱՏԱՐԱԳՉՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՐԵՎԱՆ—1981

2910-80

Թափմիլյան Ն. Կ.

Թ 173 Մակար Եկմալյան: Կյանքն ու ստեղծագործ. (Պատ.
խմբ. Գ. Դևրիկյան: —Եր.: Սովետ. գրող: 1981.—
120 էջ, թ. նկ.):

Աշխատությունը հալ երաժշտարվեստի խոշոր դեմքերից մեկին՝ Մակար Եկմալյանին նվիրված առաջին մենագրությունն է: Նրանում հեղինակը հին ու նոր մատչելի բոլոր նյութերի գիտական ուսումնասիրության հիման վրա նկարագրում է մեծանուն արվեստագետի կյանքի ուղին, բնութագրում նրա ստեղծագործական դիմանկարը և քննում երաժշտական ժառանգությունը:

Աշխատությունը հասցեագրված է ոչ միայն մասնագետ երաժիշտներին, այլև երաժշտասեր ու գրասեր ընթերցող լայն հասարակայնությանը:

4905000000 (556)

Թ 705 (01) 81 81 «Տ»

705 (01) 81

78 AP
ԳՄԴ 85. 2 Հ

«Մի գեղեցիկ առավոտ էր, երբ նա թողեց իր ծննդավայրը և անհետացավ... Այդ օրից անցան երկար տարիներ, բայց նա չկար ու չկար: Մի օր էլ տեսանք Մակար Եկմալյանին գունատ, մաշված, դեմքը ջղալին, հալացքը մոլոր՝ կանգնած էր մեր մեջ և... ինչ-որ անձանոթ, անհասկանալի ձայներ էր շնչում մեր բույթ ակամջին»:

ՌՈՍՄԱՆՈՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆ

Մակար Եկմալյանը հայ մշակույթի կարեւորուն ու պայծառ կատարներից է: Մեծատաղանդ կոմպոզիտոր, հմուտ խմբավար, բեզուն մանկավարժ և հասարակական գործիչ՝ նա խոշոր ավանդ է մուծել հայ երաժշտարվեստի զարգացման գործում:

Եկմալյանի ստեղծագործական գիմանկարը բնորոշվում է ազգային երգարվեստի ոճական առանձնահատկությունների խոր խմացություն, եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի հիմունքների փալլուն տիրապետմամբ, բարձր մասնագիտացումով, բացառիկ լրջությամբ, հարատե, նպատակամրդված աշխատանքով, ինչպես և ժամանակի ազգային-ժողովրդական երաժշտության հրատապ, անհետաձգելի խրնդիրների սուր զգացողությամբ, դրանց արձագանքելու պատրաստակամությամբ և անմնացորդ նվիրումով:

Եկմալյանի գիտակցական կյանքի և գործունեության արգասավոր տարիները վերաբերում են 19—րդ դարի վերջին քառորդին:

Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ մի ամբողջ շարք հայ ստեղծագործողների ջանքերն ուղղված էին մեր ազգային աշխարհիկ ու հոգեոր հնադարյան միաձայնությունը, եվրոպական երաժշտության օրինակով, արդի մասնագիտացված

բաղմաձայն արվեստի զարգացման մայրուղու վրա տեղադրելու ծրագրային խնդրի լուծմանը:

Մյուս կողմից՝ դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ հայ իրականություն մեջ օրեցօր ավելի ու ավելի սուր էր զգացվում ազգային երգարվեստի դադարանքներին ծանոթ և, դրա հետ մեկտեղ, երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստացած բանիմաց մշակների պակասը:

Հանդես գալով այդ շրջանում, Գևորգյան ճեմարանի և Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի սան Նկմալյանը պատմական նշանակություն ունեցող բովանդակալի գործունեություն ծավալեց հայաշատ Թիֆլիսում:

Ներսիսյան դպրոցում ամենագործուն մասնակցություն բերեց, ի թիվս այլոց, մի խումբ ապագա հայ հիանալի երաժիշտներին դաստիարակության գործին: Մասնագիտական նախանձելի մաևարդակ հաղորդեց դպրոցի երգեցիկ խմբի կատարողական արվեստին, որով բաղմաձայնության բարձր ճաշակ պատվաստեց հայ իրականության մեջ:

Նվ որպես մասնագետ ստեղծագործող առաջընթաց խոշոր քայլ կատարելով Կարա-Մուրզայի համեմատությամբ, մի ամբողջ շարք կարևոր կողմերով էապես նախապատրաստեց Կոմիտասի առաքելությունը:

Նկմալյանը հայ երգարվեստն ընկալեց ամբողջ ծավալով՝ աշխարհիկ ու հոգևոր երկու ճյուղերով ու դրանց հատուկ գլխավոր տեսակներով:

Իսկ եթե նրա ծրագրերը լիովին չիրագործվեցին հատկապես հայ գեղչուկ երգի մշակման ասպարեզում, ապա դա տեղի ունեցավ խոհուն արվեստագետի կյանքի խորապես ողբերգական ուղու հետևանքով, նա իր մահկանացուն կնքեց

բոլորովին անժամանակ, ստեղծագործական ուժերի լիաբուռն ծաղկման շրջանում:

Եկմալյանին նվիրված մի ամփոփ մենագրության անհրաժեշտությունը վաղուց էր զգացվում: Սույն աշխատության նպատակն է գեթ մասամբ լրացնել այդ բացը:

Զեռնամուկ լինելով դրան, քննական մոտեցումով օգտվել ենք նախասովետական և սովետական շրջանի հայկական պարբերական մամուլից, հայ արդի երաժշտագիտական գրականությունից, հին ու նոր նոտային հրատարակություններից, Հայկական ՍՍՀ Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Եկմալյանի (ու այլոց) ձեռագրերից և առհասարակ մատչելի բոլոր նյութերից, ներառյալ նաև մեր ուսումնասիրություններն ու հրապարակումները:

ՀԵՂԻՆԱԿ

ԿՅԱՆՔԸ

Մակար Եկմալյանը ծնվել է 1856 թվականի հունվարի 21-ին (փետրվարի 2-ին), Վաղարշապատում, համեստ աշխատավորի ընտանիքում:

Նրանց գերդաստանը Արևմտյան Հայաստանից էր: Պապը խուսափելով կոտորածից Վաղարշապատում էր ապաստանել Ալաշկերտի շրջանի հայաբնակ Եկմալ գյուղի ավերումից հետո, իր միակ որդու՝ Գրիգորի հետ:

Հայրը՝ «Եկմալի Գրիգորը», ինչպես անվանում էին նրան վաղարշապատցիները, չարքաշ աշխատանքով տնտեսություն էր ստեղծել, ընտանիք կապնել և երեխաներ ունեցել՝ երկու տղա և մի աղջիկ: Մակարը կրտսեր որդին էր:

Նրա մանկական տարիների կյանքից այն է միայն հայտնի, որ քանի հասակ էր առնում ապագա կոմպոզիտորը՝ գործոն լսողությամբ և քնքուշ ձայնով Վաղարշապատում, երազկոտ մի երեխա, այնքան ավելի վառ էին դրսևորվում սերն ու հետաքրքրությունը ընդհանրապես դեպի «գրել-կարդալը» և մասնավորապես դեպի երգեցողությունն ու երաժշտությունը:

Տակավին նախադպրոցական հասակում հաղորդվելով ինչ-

պէս հայ աշխարհիկ, այնպէս և, մանավանդ միջավայրի բերումով, հոգևոր հնավանդ երաժշտությանը, փոքրիկ Մակարը, հալիվ գրաճանաչություն սովորած, փոխասաց է դառնում գյուղի եկեղեցում: Եվ սրատահական չէ, որ 1865-ին, դեռևս ինը տարեկան հասակում, նա ընդունվում է Էջմիածնի Ժառանգավորաց դպրոցը:

Այստեղ նա անց է կացնում տասներկու տարի՝ ամբողջ պատանեկությունն ու երիտասարդության սկիզբը: Այդ ժամանակահատվածը, նրա կենսագրության առումով ևս, բաժանվում է երկու շրջանի. մինչև պոլսահայ հմուտ երաժշտագետ Նիկողայոս Թաշճյանի Էջմիածին գալը 1873 թվականին և դրանից հետո:

Ուսման առաջին շրջանում Եկմայանը նախ, իր ժամանակի չափանիշով, հայկական ազգային-կրոնական հիմնավոր կրթություն է ստանում:

Ապա՝ որպէս երգիչ, դալիր և կիսասարկավագ մասնակցելով ամենօրյա ժամասացություններին, կիրակնօրյա և տոնական պատարագներին, տարբեր ծիսակատարություններին և հանդիսավոր թափորներին, նա ավելի ու ավելի է հմտանում հայ հոգևոր երաժշտության, մասնավորապէս՝ գործնական երգեցողության մեջ:

Աշխարհիկ երաժշտարվեստը, որին Եկմայանը կարող էր ի մոտո ծանոթանալ Էջմիածնում անցկացվող բազմապիսի ուխտագնացությունների ժամանակ, նույնպէս արժանանում է նրա գործոն ուշադրությանը:

Ըստ բոլոր տվյալների, նա հատուկ սեր ու հետաքրքրություն է հանդէս բերել դեպի հայկական գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը: Զգացել է վերջինիս կապերը հոգևոր

երգեցողության և առհասարակ հայ երաժշտության հարաբերությունները արևելյան արվեստի հետ, հրապուրվել է թառով, և Էջմիածնի վանական միջավայրում իսկ, սովորել նվագել այդ գործիքի վրա:

Այս պայմաններում աստիճանաբար դրսևորվում է երաժշտարվեստին մասնագիտորեն նվիրվելու Եկմալյանի ձգտումը: Եվ դրա խորացմանը զգալի նպաստում է Գևորգ Դ կաթողիկոսը (1866—1882), հատկապես 1873-ից հետո, երբ նրա ձեռնարկած բարենորոգումները տարածվում են նաև հոգևոր երգարվեստի վրա:

Պետք է ասել, որ հայ երաժշտության վարգացման արդի շրջանին հատուկ վերելքը, որ 19-րդ հարյուրամյակի 10-ական թվականներից ծավալվում էր Կ. Պոլսում, որն սկսվել էր հայկական ձայնագրության նոր համակարգի ստեղծումով, հոգևոր երգերի միատեսակ կատարման, պաշտոնեբանության կանոնավորման ու անցյալից ավանդ մնացած եղանակների ձայնագրման նպատակներին ուղղված եռանդուն ջանքերով, դարի երկրորդ կեսին լուրջ դժվարությունների էր հանդիպում, համայնքի եկեղեցական-մշակութային կյանքի վարչականորեն թույլ, անկապմակերպ վիճակի հետևանքով:

Գևորգ Դ-ն, որ ի մոտո ծանոթ էր այդ ամենին, լավ գիտեր հայ եկեղեցու տարեկան շրջանի բոլոր երգեցողությունները և հասկանում էր վաղուց սկսված շարժման ողջ կարևորությունը, Էջմիածին էր եկել՝ գործն այստեղ հաջողությամբ պսակելու վճռականությամբ:

Եվ ահա, վանքի բարեկարգության, տպարանի նորոգության, ձեռագրատան, թանգարանի, ճեմարանի և «Արարատ» ամսագրի հիմնադրման հետ կապված նշանավոր ձեռնար-

կումներին պուզընթաց, կաթողիկոսը հոգ է տանում նաև եկեղեցական երգարվեստի կանոնավորմանը:

Այդ նպատակով նա 1873 թվականին Կ. Պոլսից Էջմիածին է հրավիրում հմուտ շարականագետ ու երաժիշտ-տեսաբան Նիկողայոս Թաշճյանին, պարտավորեցնելով նրան 1873—1874 ուսումնական տարվա ընթացքում ժառանգավորաց դպրոցի սաներին հայկական ձայնագրության նոր համակարգը սովորեցնել, կովկասահայության մեջ այն տարածելու ընդունակ, տարբեր կողմերից հատուկ կանչված մի խումբ սաներ պատրաստել, դասագիրք կազմել և Պատարագը, Ժամագիրքն ու Շարակնոցը ձայնագրել:

Ծանր գործ էր դա: Եվ սակայն, պատրաստական Թաշճյանը Կ. Պոլսում թողնելով ընտանիքը, շտապում է գալ Էջմիածին:

Այդ սաների թվում էր նաև Մակար Եկմայանը, որը կարճ ժամանակամիջոցում կատարելապես տիրապետում է հայկական ձայնագրության սկզբունքներին, արժանանում է Թաշճյանի առանձնահատուկ ուշադրությանը, դառնում նրա ամենաառաջադեմ աշակերտը և, իր հերթին, մեծ օժանդակություն ցույց տալիս վերոհիշյալ պարտավորություններով խիստ ծանրաբեռնված ուսուցչին, մանավանդ Պատարագի, Շարակնոցի և Ժամագրքի ձայնագրման ընթացքում:

1874 թվականի ամռան վերջերին Ն. Թաշճյանն ստանձնած գործը կատարելուց և սլաուիլիոված աշխատությունները տպագրության հանձնելուց հետո վերադառնում է Կ. Պոլիս:

Նույն թվականի սեպտեմբերի կեսերին տեղի է ունենում Պետրգյան ձեմարանի բացումը: Ժառանգավորաց դպրոցում ուսումնառությունն արդեն ավարտած Եկմայանը նշանակվում է ձեմարանի երաժշտության դասատու:

Կասկածից դուրս է, որ Ն. Թաշճյանի հետ ունեցած պարավունքների, ինչպես նաև նրա անմիջական օգնականն ու աշխատակիցը լինելու հանգամանքի շնորհիվ, Եկմալյանը խոր ու մնայուն գիտելիքներ էր ձեռք բերել առհասարակ հայ երաժշտության տեսության և, մասնավորապես, պաշտոներգության ու հոգևոր մեղեդիների կալմության բնագավառներում:

Կաթողիկոսը նրան է վստահում վանքի երաժշտական կյանքը: Եկմալյանը հետևում է ամենօրյա և կիրակնօրյա երգեցողություններին, վերանայում 1874-ին արդեն տպագրված ձայնագրյալ Պատարագը, նախապատրաստելով դրա երկրորդ, սրբագրված-ձշտված հրատարակությունը (1878), հսկում ձայնագրյալ Շարակնոցի տպագրությանը (1875) և մտորում՝ ձայնագրյալ Ժամագրքի ձեռագիրը վերստին ստուգելու մասին:

Միաժամանակ նա ունկնդրում է ճեմարանի առավել շահեկան դասընթացներից մի քանիսը ու նաև գավառացի աշակերտների հետ արտադասարանային պարավունքներ է անցկացնում հայկական ձայնագրությունից:

Չափազանց ցուցանշական է, որ այս տարիներին իսկ, երբ երիտասարդ Եկմալյանը դեռևս նոր էր մտել մանկավարժական ասպարեզ, հոգևոր հոր առջև բարձրացնում է երաժշտական ուսման հանդեպ լուրջ վերաբերմունքի և անգամ որոշ մասնագիտացման անհրաժեշտության հարցը:

Այսպես, 4. 6. 1876 թվակիր իր դիմում-նամակում Եկմալյանը գրում է. «Սրբապնությունդ հրամայեցիք ինձ գավառցի աշակերտներին դաս տալ, ես կամավոր հնազանդությամբ հանձնառու եղա և իմ պարտավորությունը կատարեցի և կա-

տարելու եմ միշտ: Այդ աշակերտներից (հայ երաժշտության դասընթացը) ավարտողները ո՞չ ապաքեն Սրբապնությանդ առաջ պետք է քննվեն և իրենց ուսուցիչներից Սրբապնությանը՝ հրամանով վկայական ստանան»:

Հաշվի առնելով ահա այս լրջությունը, արտակարգ ջանասիրությունը, բացառիկ ընդունակություններն ու անվերապահ նվիրումը, Գևորգ Դ-ն որոշում է Մակար Եկմալյանին Պետերբուրգ ուղարկել՝ երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալու:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ սկզբնական շրջանում ոչ կաթողիկոսը և ոչ էլ ինքը՝ Եկմալյանը ճշգրիտ գաղափար չեն ունեցել այն մասին, թե իրոք ինչ է նշանակում եվրոպական արվեստին բոլորովին անծանոթ մեկի համար երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով տարվելը:

Երկուսի կարծիքով էլ մի-երկու տարվա ընթացքում Եկմալյանը Պետերբուրգում պետք է տիրապետեր եվրոպական ձայնագրության սկզբունքներին և, ինչպես այդ ժամանակ ասում էին՝ «ձայնականի» (վոկալ արվեստի) ու «ձայներ շարադրելու» (երգչախմբային գրության) հիմունքներին:

Հարցն այն է, որ անցած հարյուրամյակի 70-ական թվականներին Կ. Պոլսում հայոց Պատարագի մի քանի երգեր կատարվում էին երկձայն:

Ն. Թաշճյանի ջանքերով Էջմիածնի հոգևորականությունը բավականության չգացումով ծանոթացել էր այդ փորձին ու կաթողիկոսի թույլատվությամբ դա հաստատագրվել էր ձայնագրյալ Պատարագում:

Արդ՝ բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ հայոց Պատարագի երկձայն և կամ առհասարակ բավմաձայն երգեցողության

հեռանկարներով էին հրապուրվել Գևորգ Դ-ն ու, առավել ևս, Եկմայանը:

Միայն թե, նրանք տակավին չէին պատկերացնում ինչպիսի դժվարությունների հաղթահարման, երկարամյա ինչպիսի ուսումնառության ու հարատև ինչպիսի ջանքերի գործադրման գնով էր իրականանալու այդ:

Այսպես թե այնպես, 1877 թվականի սկզբներին լրանում է Եկմայանի կյանքի առաջին՝ Վաղարշապատի ու Էջմիածնի հետ կապված շրջանը: Նա դուրս է գալիս վանքից, և, Թիֆլիսի վրայով, նախ անցնում Մոսկվա, կարճ ժամանակամիջոցում իրապեկ դառնում տեղի հայկական եկեղեցու գործերին ու ճանապարհվում Պետերբուրգ:

Այստեղ, ճարտարարվեստի, գիտության, մշակույթի ու երաժրշտության մեծ կենտրոնում, նա պետք է ընդուներ կյանքի թերևս առաջին լուրջ հարվածները: Ընդամենը քսանևմեկ տարեկան էր: Բայց չտատանվեց:

Որպես մարդ՝ խստակյաց, սակավապետ, ուսման ու գիտելիքների ծարավի, ժրաջան Եկմայանը նկարագրի ու բնավորության հիմնական կողմերով արդեն կապմավորված երիտասարդ էր:

Երաժիշտ, որը քաջատեղյակ էր հայ երգաստեղծության, նրա ազգային առանձնահատկություններին և զարգացման հեռանկարներին, ականատեսն ու մասնակիցն էր եղել մեր հոգևոր արվեստի դարավոր հեղաշրջման մեջ շրջադարձային նշանակություն ունեցող շարժման՝ հարյուրամյակների խորքից մեկ հասած հոգեզմայլ ու մեղեդիների ձայնագրման: Եւ տպագրման գործին, որն ուներ իր կատարելիք առաքելությունը և նվիրված էր դրան:

Ըստ եղած տվյալների, կաթողիկոսի ծրագիրն այն էր, որ Եկմայանը Պետերբուրգում իր ծառայություններն առաջարկեր տեղի հոգևոր խորհրդին, ստանձներ հայկական եկեղեցու երգեցիկ խմբի ղեկավարությունը, համապատասխան ռոճիկ ստանար և ինքնուրույն պատրաստվեր կոնսերվատորիա ընդունվելու:

Սակայն այստեղ, նախ՝ շատ սառն են վերաբերում Եկմայանին, հետո՝ բոլորովին չնչին մի գումար են սահմանում որպես ռոճիկ և այն էլ՝ ժամանակավոր:

Եկմայանը ավելի քան երկու տարի նյութական և բարոյական պրկանքներ է կրում:

Թերաևսվելով, իր աղքատիկ ռոճիկի պզալի մասը հատկացնում է մասնավոր դասերի վճարմանն ու ինքնամոռաց սովորում (նրան մի պահ նույնիսկ թվում է, թե շատ մոտ է կանգնած երապանքի իրագործմանը):

Կապվում է տեղի հայկական եկեղեցուն, նաև Էջմիածնի համար ստուգում է ձայնագրյալ Ժամագրքի ձեռագրերը և նամակներով հասկացնում իր վիճակը, խնդրում ապրել հոգևոր տեղական իշխանությունների վրա, գոնե մի քիչ ավելացնել ռոճիկը, փոխարենը խոստանալով ուսումն ավարտելուց հետո անպայման օգտակար լինել Մայր Աթոռին:

«Սրբազան հայր,—գրում է նա հոգևոր հորը 1.8.1877 թվակիթ նամակում,— աղաչում եմ՝ շուտով մեկ պատասխան գրելիք իմ գործիս համար Սինոդի կողմից, որ գոնե մի քանի ամիս բավականաչափ ռոճիկ տան... Ես այս երկու անգամ է, որ նամակով կխնդրեմ Սրբազնությանդ, իսկ մի անգամ այնչափ ինձ ցավեցրին, որ ստիպվեցա հեռագիր տալ, որ շուտով մի կարգադրություն լինի»:

«Ես արդեն բավականաչափ սովորած եմ եվրոպական ձայնագրությունը,—բացատրում է նա նույն հոգևոր հորը (Մանկունի արքեպիսկոպոսին), 18. 3. 1878 թվակիր նամակում,—ափսոս կհամարիմ այսպես թերի թողնել: Ինձ միայն բավական է մի ձմեռ ես սովորել, այնուհետև ես վստահ եմ ցույց տալու իմ աշխատանաց արդյունքը»:

Վերջապես՝ տագնապով լի է 14. 6. 1878 թվակիր նամակը, ուր Եկմալյանը տեղեկացնում է. «սոքա խոսք տված են պահել ինձ այստեղ մինչև մայիս ամիսը, այնուհետև ոչ: Ես այս քանի համար տարակուսանաց մեջ կմաշվիմ...»: Հետո ավելացնում է, թե անշուշտ կարող է սնունդի փողից «երկու օրը մի անգամ ճաշելով մի փոքր ավելացնել, [սակայն] այն էլ տալիս եմ գործնական մասին սովորելու, իսկ ձայնականի և ձայներ շարադրելու համար՝ կարողությունես վեր է, որով ստիպված նպատակս հետաձգվում է: Ես մի քանի անգամ ներկա եղած եմ այս երկու առարկայի դասատվության. ըստ ասության նոցա՝ շատ դյուրին է ինձ ուսանելու այդ առարկաները, իհարկե, ստակով»:

Այսուհանդերձ, երկու տարվա լարված պարապմունքներից հետո, 1879 թվականի սեպտեմբերին, Եկմալյանը պաշտոնապես ընդունվում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիան, հայկական հոգևոր իշխանությունների միջնորդությամբ՝ որպես անվճար ուսանող:

Բարեբախտաբար, ճիշտ այս ժամանակ լուծվում է նաև նրա ռոճիկի հարցը: Նա վերջնականապես հաստատվում է հայկական եկեղեցու դպրապետ-խմբավարի պաշտոնում:

Որպես մասնագիտություն Եկմալյանն ընտրում է երաժշտական ստեղծագործության (կոմպոզիցիայի) տեսությունը:

Նախկին վանական երաժշտի կյանքում սկսվում է համբերա-
տար, հետևողական աշխատանքի մի նոր, երկարատև շրջան:

Եկմալյանը հատուկ ջանքեր պետք է գործադրեր, մասնա-
վորապես՝ ռուսաց լեզվին ավելի հիմնավոր տիրապետելու և
դաշնամուրին վարժվելու համար: Մանավանդ դաշնամուրը,
կարծրացած մատներով քսաներեքամյա երիտասարդի համար
լուրջ դժվարություններ էր ներկայացնում:

Բայց նա հաղթահարում է դրանք, նույնիսկ արտադասա-
րանային պարապմունքների շնորհիվ որոշ չափով տիրապե-
տում է ջութակին ևս, ու չթուլացող ոգևորությամբ ուսումնա-
սիրելով երաժշտա-պատմական ու տեսական առարկաները,
հասնում աչքառու արդյունքների: Այնպես, որ 1885 թվակա-
նին ընդունվում է գործնական ստեղծագործության դասա-
րանը:

Կոնսերվատորիայում Եկմալյանը մտերմացած է եղել
Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտներից լատիշ կոմպոզիտոր Յա.
Վիտովի հետ, որն իր հուշերում հայ ընկերոջը սիրով բնու-
թագրում է որպես բացառիկ սրտաբաց մարդու և շնորհալի
երաժշտի, հիշում է Եկմալյանի հրապուրիչ նվագը թառի վրա,
իրենց համատեղ պարապմունքները տեսական առարկաներից,
ուսումնական առաջադրանքների կատարումը և այլն:

Այս բոլորի հետ մեկտեղ, Եկմալյանն ավելի կանոնավոր
ու նպատակային է դարձնում եկեղեցական երգչախմբի պա-
րապմունքները, մասնակցում է քաղաքի հայ ուսանողության
նախաձեռնությամբ կազմակերպվող երեկոյաներին և այլ մի-
ջոցառումներին, արձակուրդներին լինելով Վաղարշապատում,
ձայնագրում է ժողովրդական, հոգևոր և գուսանա-աշուղա-
կան երգեր, նոր մոտեցմամբ ուսումնասիրում է թառը, արևել-
յան երաժշտության տեսությունը:

Կոնսերվատորիայում սովորելու տարիներին Եկմալյանի դասատուներն եղել են նշանավոր պրոֆեսորներ Յու. Իոզան-սենը, Ն. Սողովնը, Լ. Սակետտին և ուրիշներ: Իսկ նրա բուն ուսուցիչը, ինչպես տեսության, այնպես և ստեղծագործության գծով հանդիսացել է աշխարհահռչակ կոմպոզիտոր, գիտնական և մանկավարժ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը:

Եկմալյանն իր ջանասիրությամբ արժանացել է ոչ միայն իր անմիջական դասատուների, մանավանդ Ռիմսկի-Կորսակովի, այլև կոնսերվատորիայի ղեկավար Ա. Ռուբինշտեյնի և նույնիսկ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում դեպքից դեպք միայն երևացող Պ. Չայկովսկու ուշադրությանը:

1888 թվականին Եկմալյանը հաջողությամբ ավարտում է կոնսերվատորիան և ստանում «ազատ արվեստագետի» վկայական: Որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացնում է «Ռուսլայի թափառումները» օպերա-կանտատը՝ մեներգիչների, երգեցիկ խմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, ըստ Մորից Հորնի համանուն հեքիաթի, որը և կատարվում է նույն տարում, հեղինակի ղեկավարությամբ:

Այսպես լրանում է Եկմալյանի կյանքի մի կարևոր շրջանը, որի մասին Սպ. Մելիքյանը ճիշտ է նկատել, ասելով. «Նրա երաժշտական պատրաստությունը երկարաձիգ տարիների հոգեկան տանջանքների արդյունք էր. տանջանք, որը Եկմալյանին հասարակ մահկանացուների շարքից հանելով, հայ կյանքում ամենաառաջնակարգ գործիչների շարքը դասեց, իբրև բազմաձայն երաժշտության տարածողի, իբրև (ապագային) վերածնության շրջանում երաժշտական նոր գաղափարների, նոր սկզբունքների ներմուծողի և գործնականապես այդ գաղափարները իրագործողի»:

Մինչև դիպլոմային ստեղծագործության հորինումը Եկմալ-
յանը դասարանային ուրիշ շատ աշխատանքներ է կատարել
անշուշտ, որոնց կանդրադառնանք տակավին:

Այստեղ կարևոր է նշել, որ նա գործնական ստեղծագոր-
ծության դասարանում (գուցե նույնիսկ մի փոքր շուտ) արդեն
սկսել էր Պատարագի առանձին համարների մեղեդիներն հար-
դարելով դրանք արական եռաձայն խմբի համար մշակելու աշ-
խատանքները:

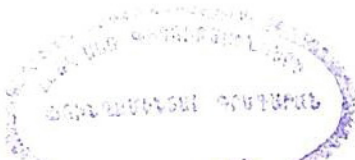
Դեռևս կոնսերվատորիան ավարտելուց մեկ տարի առաջ՝
1887 թվականի ամռանը նա Էջմիածին էր եկել Պատարագի
ներդաշնակությանը վերաբերող հատուկ խնդրով:

Ճիշտ է, Գևորգ-Դ կաթողիկոսը վախճանված էր արդեն,
բայց դեռ կենդանի էին վերջինիս վաղեմի ծրագրերին ծանոթ,
հասկացող, առաջադեմ մարդիկ:

Նրանց էլ ցույց էր տվել Եկմալյանը Պատարագի մի քանի
համարների ներդաշնակված օրինակները, հավանություն ստա-
ցել և հուսադրված վերադարձել՝ շարունակելու իր գործն ու,
միաժամանակ, ավարտելու դիպլոմային աշխատանքը:

Ուսումնառությունն ավարտելուց հետո, Եկմալյանը Պետեր-
բուրգում էլ սկսում է իր ինքնուրույն գործունեությունը:
Էապես նորոգելով հայկական եկեղեցուն կից գործող երգեցիկ
խումբը, եռանդով առաջ է տանում Պատարագի եռաձայն ներ-
դաշնակությունը: Իր վերակազմակերպած երգեցիկ խումբը
փորձնական նպատակների համար հիանալի ծառայություն է
մատուցում կոմպոզիտորին:

Փորձնական բազմաթիվ կատարումների, այլևայլ սրբագրու-
թյունների, ճշգրտումների, վերանայումների ու փոփոխություն-
ների բովից անցկացնելով, Եկմալյանն աստիճանաբար այնպես



է հղկում Պատարագի եռաձայն դաշնավորումն ու երգեցողությունը, որ Պետերբուրգի հայկական եկեղեցում ինքնաբերաբար պահանջ է ծագում կատարել այն կիրականօրյա պատարագների ժամերին:

Հոգևոր խորհուրդն ընդառաջում է, ոչ առանց էջմիածնի գիտության: Եկմայանը սկզբներում թեև լոկ առանձին կտորներ է հնչեցնում, բայց դա ևս լայն արձագանք է գտնում ու մեծ ոգևորություն առաջացնում տեղի հայ գաղութի կյանքում:

Հատուկ ուշադրության արժանի է, որ Պետերբուրգում Եկմայանը առիթներ է ունենում ստեղծագործական ճիգեր թափելու հայ աշխարհիկ երգարվեստի նմուշների վրա ևս, թե ուսումնառության տարիներին, և թե դրանից հետո:

Այսպես, 1886 թվականին նա ներդաշնակում է Ղ. Քե. Հովսեփյանի կապնած «Քնարիկ մանկական» ժողովածուն (27 երգ ձայնի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ): Իսկ 1889-ին հայկական հայրենասիրական յոթ երգից բաղկացած մի շարք մշակելով արական քառաձայն խմբի համար, ռուս երգիչների կապով հնչեցնում է այն, նույն թվականի դեկտեմբերի 30—ին, Մարիինյան թատրոնում, գաղութիս հայ ուսանողների կապմակերպած երեկույթի առթիվ:

Կատարումը, ռուսասառ հայերենով երգող խմբով, թեև այնքան էլ հաջող չի լինում, սակայն Եկմայանի երևալը բեմում, օտար երգչախմբի պատրաստակամությունը՝ հայերեն երգելու, հայրենասիրական բովանդակության ծանոթ, սիրված երգերի բավանալայն հնչողությունը և այլն, որոտընդոստ ծափահարություններ են առաջացնում լեփ-լեցուն սրահում և դարձյալ՝ աշխույժ արձագանքներ քաղաքում:

Այս տարիներին Թիֆլիսի հայ պարբերական մամուլը հա-

դորդումներ է հրապարակում այն մասին, թե Պետերբուրգում Եկմայանը «ձեռնարկել է հայ ժողովրդական երաժշտությունը եվրոպական կանոններով մշակելու գործին» («Մշակ», 1887, № 3), թե քաղաքում նրա կազմած քառաձայն խումբը «համակրությամբ» է ընդունված եղել, սակայն, ցավոք՝ «քայքայվել» է և այն («Նոր—Դար», 1887, № 98) :

«Մշակը» նույնիսկ հաստատել է, որ Եկմայանը վթաղված է նաև հայկական միջնադարյան խաչագրերի վերծանության հարցով (1890, №86): Եվ այդ ամենը ճիշտ է:

Բայց Եկմայանի գլխավոր աշխատանքն այս շրջանում՝ Պատարագի եռաձայն ներդաշնակությունն էր, որն իրագործում էր խանդավառ համոզվածությամբ:

Տեղի և դրսի հայ մտավորականության ներկայացուցիչները զիտեին դա, և առավել ուշադիր հետևում էին հայ եկեղեցուն կից գործող արական երգեցիկ խմբի կիրակնօրյա ելույթներին:

Դրանցից մեկը՝ հայագետ Ստեփան Մալխասյանցն էր, որ ներդաշնակյալ Պատարագը լսելուց հետո, հիացած, շտապում է ծանոթանալ կոմպոզիտորի հետ, շոշափում նրա մոքերը հետագա գործունեության մասին: Հայ մշակույթի երկու գործիչների միջև սերտ մտերմություն է հաստատվում:

Վերադառնալով Թիֆլիս, Մալխասյանցը ամենաշերտ խոսքերով է պատմում Եկմայանի ու նրա գործի մասին Ներսիսյան դպրոցի այն ժամանակվա տեսուչ Հովհ. Սպենդիարյանին: Եվ 1891 թվականին, Եկմայանը Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում որպես երաժշտության ուսուցիչ և երգեցիկ խմբի ղեկավար պաշտոնավարելու հրավեր է ստանում:

Ընդհանուր ճանաչման արժանացող կոմպոզիտորը, որն

արդեն գրեթե ավարտել էր Պատարագի եռաձայն մշակումն ու վաղուց տենչում էր հայաշատ որևէ կենտրոնում դրսևորել սեփական ժողովրդին ծառայելու իր ողջ խանդն ու կորովը, սիրով ընդունում է հրավերը:

Զինվելով երկու խոշոր դեմքերի՝ Պ. Չալկովսկու և Ա. Ռուբինշտեյնի գրավոր հանձնարարականներով, Թիֆլիսի երաժրշտական (մասնագիտական) ուսումնարանի հետ ևս կապեր հաստատելու համար, ճանապարհ է ընկնում դեպի Թիֆլիս:

Ավարտվում է Եկմալյանի կյանքի երկրորդ՝ շուրջ տասնը-հինգ տարի տևած Պետերբուրգյան շրջանն ու սկսվում է երրորդն (ու վերջինը):

Թիֆլիսում առավել մեծ փորձություններ էին սպասում Եկմալյանին, որոնք նա դիմագրավեց արիաբար, և տարիներ շարունակ գրեթե միայնակ արդար պայքար մղեց հանուն իր սկսբունքների, արվեստի ու նվիրական առաքելության, մինչև որ իրեն չղավաճանեցին մտավոր տքնաջան աշխատանքից, քաղքենիական բուրժուազայրում չղասավորված կյանքից և առհասարակ ամեն տեսակ աննպաստ պայմաններից աստիճանաբար հյուծվող ֆիզիկական ուժերը:

Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի տնօրինությունը, ուր այն ժամանակ վճռական ձայնի իրավունք են ունեցել Վ. Ղորջանյանն ու Մ. Իսպոլիտով-Իվանովը, Եկմալյանին ընդունում են ոչ մի բանով չարդարացվող անտարբերությամբ, կարծես լռելայն արհամարհելով, ի վարմանս շատերի, նրա երկարամյա ուսումնառության փայլուն արդյունքները և անտեսելով ներկայացրած հավվագրուտ հանձնարարականները:

Մինչդեռ դրանցում, երաժշտական աշխարհի երկու խոշոր դեմքերն իրենց ստորագրություններով վկայում էին, որ Եկմալյանը բարձր արժանիքների տեր, մասնագետ է, որին կարելի է վստահել տեսական առարկաների դասավանդումը, կամ նվագախմբի ու երգչախմբի ղեկավարությունը:

Ներսիսյան դպրոցում Եկմալյանն, առաջին անգամ լինելով, երաժշտության ուսուցումն սկսում է եվրոպական ձայնագրության հիմունքների դասավանդումից, որ սկսվում քային խոշոր նշանակություն ունեցավ կովկասահայ երաժշտական ողջ կյանքում:

Նրա պահանջով երաժշտության դասերը բոլոր դասարաններում լինում են պարտադիր, շաբաթական երկու ժամ: Եկմալյանը հիմնովին վերակազմում ու մեծացնում է դպրոցի արական երգեցիկ խումբն ու պարապմունքների ժամերը հասցնում շաբաթական վեց ժամի:

Եկմալյանի առաջին գործերից մեկն է լինում ընտրել երաժշտականորեն առավել ընդունակ տղաներին և առանձին խնամքով ու հոգատարությամբ վերաբերվել նրանց, հատուկ ծրագրով արտադասարանային պարապմունքներ անցկացնել և առհասարակ ուղղություն տալ նրանց:

Ներսիսյանի սաների մեծ մասը սիրով ու գոհունակությամբ է ընդունում այս նախաձեռնումները: Միանգամից մեծ արվեստի շնչով են լցվում երգեցիկ խմբի փորձերը: Ոգևորություն և լայն արձագանքներ է առաջ բերում եռաձայն Պատարագի յուրացման ընթացքը:

Առաջարկություն է լինում կիրակնօրյա պատարագներին վանքի մայր տաճարում կատարել այն: Վրաստանի և Իմերեթի հայոց թեմակալ առաջնորդ Գևորգ արքեպիսկոպոս Սուրեն-

յանը ողջամտորեն ու հեռատեսաբար թույլատրում է դա (չնայած բազմաձայնությունն այն ժամանակ հայոց եկեղեցիներում դեռևս պաշտոնապես ընդունված չէր) :

Եկմայանն այստեղ ևս, հիմնովին նախապատրաստելու համար թե՛ կատարողներին և թե՛ ունկնդիրներին, աստիճանաբար է ընդլայնում բազմաձայն կատարվելիք երգերի շրջանակը, սկսելով ամենամատչելի ու գրավիչ երկու-երեք կտորներից:

Ներսիսյանի երգչախումբը փայլում է նաև դպրոցական հանդեսների ժամանակ, որոնց համար Եկմայանը մշակում էր հայրենասիրական և այլ բովանդակության աշխարհիկ երգեր:

Այս բոլորը նույնիսկ երաժշտանոցի հուլեր են հաղորդում հոգևոր ճեմարանին: Դա դուր չի գալիս ուսուցչական հին կազմին, որը և չի թաքցնում իր տրամադրությունները:

Սակայն Եկմայանի մտերիմ ընկեր և դպրոցի վարչության անդամ Ստեփան Մալխասյանցն այս շրջանում կարողանում է հարթել այլապես դժվարություններն ու հնարավորությունը ըստեղծել, որ կոմպոզիտորը շարունակի իր գործը:

Եկմայանը հափշտակվում է Պատարագի քառաձայն ներդաշնակության աշխատանքներով, որոնք բավական արագ են ընթանում, քանի որ հիմքը՝ եռաձայն մշակումը ձեռքի տակ կար արդեն:

Մամուլի տվյալներով, Եկմայանը Թիֆլիսում հաստատվելուց անմիջապես հետո քաղաքում ևս երգեցիկ խումբ կազմակերպելու մի քանի փորձեր է արել, «քառաձայն հայկական երգեցողություն» և «հոգևոր ու ազգային» երգեր սովորեցնելու համար («Տարապ», 1892, № 11, 12, 48), ըստ որում հեռահար հոյակապ ծրագրերով, բայց, ըստ երևույթին, գործը խանգարվել է:

1892 թվականի սկզբներին Վիեննայում հայ երաժշտությունը ներկայացնելու հարց է ծագում: Եվ այդ կապակցությամբ «Մշակ»-ում (№ 38, 42) հանդես է գալիս Ստ. Մալխասյանցը:

«Վիեննայի երաժշտական ցուցահանդեսի առթիվ» շահեկան, բովանդակալից հոդվածում արտահայտվելով այն մասին, որ Վիեննայի միջազգային երաժշտական ցուցահանդեսում հայ ազգային երաժշտությունը պետք է հմուտ և ձեռնհաս երաժիշտների կողմից ներկայացվի, Մալխասյանցը այդ գործի համար Եկմալյանի թեկնածությունն է առաջարկում և վկայում է.

«1) Պրն. Եկմալյան կատարյալ հմտություն ունի մեր եկեղեցական երաժշտության, և մեծ մասնակցություն է ունեցել ձայնագրելու այն հաստահատոր շարականը, որ տպագրվեց Էջմիածնում 1875 թվին, ինչպես վկայում է սույն հրատարակության առաջաբանը: Նա եղել է Նիկողայոս Թաշճյանի ամենաառաջադեմ աշակերտը Կովկասում:

2) Պրն. Եկմալյան լավ ծանոթ է մեր ժողովրդական երգերին, որոնք քանի տարուց ի վեր հավաքում է՝ մի լիակատար հավաքածու լույս ընծայելու համար:

3) Պրն. Եկմալյան հմուտ է նաև արևելյան, մասնավորապես պարսկական երաժշտության թե գործնականապես և թե տեսականապես: Նա նվագում է և մի ասիական գործիքի վրա (թառ):

4) Պրն. Եկմալյան եռաձայն ներդաշնակությամբ պատրաստ ունի մեր ամբողջ Պատարագը:

5) Ներքո ստորագրյալս Պետերբուրգում մի քանի անգամ լսել եմ այդ շարադրությունը: «Սուրբ Սուրբ»-ը, «Տէր ողոր-

մեա»-ն, «Հայր մեր»-ը դեռ մինչև այժմ էլ հնչում են ական-
ջիս...:

6) Պրն. Եկմալյան քառաձայն պատրաստ ունի մոտ 12
հատ բուն ասիական ոգով հայ ժողովրդական երգեր»:

Ո՞վ պիտի որոշում կայացներ առաջ քաշվող հարցի կա-
պակցությամբ և կամ ի՞նչ եկրակացության հանգեցին ի վեր-
ջո՝ հայտնի չէ:

Գիտենք միայն, որ Եկմալյանը 1892 թվականի ընթաց-
քում ավարտում է Պատարագի նաև քառաձայն ներդաշնակու-
թյունն ու տարվա վերջերին մեկնում Պետերբուրգ՝ պալատա-
կան կապելլայի և կոնսերվատորիայի գեղարվեստական խոր-
հուրդների դատին հանձնելու տարիների տքնաջան աշխա-
տանքի արգասիքը:

Պետերբուրգից Եկմալյանը վերադառնում է մեծապես քա-
ջալերված: Երկու խորհուրդներն էլ, որոնց կապում էին այն-
պիսի հեղինակություններ, ինչպես Մ. Բալակիրեն ու Ն.
Ռիմսկի-Կորսակովը, բարձր էին գնահատել ներդաշնակյալ
Պատարագի գեղարվեստական արժանիքներն ու տվել իրենց
կարծիքը հաստատող հետևյալ պաշտոնական վկայագրերը:

— «Երաժշտանոցն Պալատան (կապելլայն) վկայագրով
յ 13-ն յունուարի 1893 ամի թ. 12 յայտնե, եթէ եկեղեցական
երգեցողութիւնքս Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, ներդաշնակեալք
յերիս և ի չորիս ձայնս՝ ըստ քննութեան եկեղեցական-երա-
ժըշտական գրաքննութեան երաժշտանոցին՝ կանոնաւորք են
ըստ ոճոյ ներդաշնակութեանն և վայելուչք ի պաշտել յեկե-
ղեցւոջ»:

— «Երաժշտական ճեմարանն (կոնսերվատորիան) որ ի
Ս. Պետերբուրգ վկայագրով յ 19-ն յունուարի 1893 ամի թ. 61

յայտնէ, եթէ գեղարվեստական խորհրդոյ ճեմարանին քննեալ վերահասու եղեւ, զի ներդաշնակութիւնքս երգեցողութեանց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ կանոնաւորք են և քաղցրալուրժ, պատշաճաւորք ոճոյ եկեղեցական երաժշտութեան և դրուստեաց արժանաւորք»:

Թիֆլիսի մամուլն իսկույն արձագանքում է իրողութեանը: Ամբողջին արձակուրդներին Եկմայանը գալիս է նաև Էջմիածին, Գևորգյան ճեմարանի երգեցիկ խմբին սովորեցնում եռաձայն ու քառաձայն Պատարագից հատվածներ և ցուցադրում դրանք հոգևոր իշխանութեանը, հիացումի անկեղծ արտահայտություններ լսելով շատերից:

Նրա հեղինակությունն օրեցօր մեծանում է, և Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի տնօրինությունն էլ բարեհաճում է վերջապես՝ 1893—1894 ուսումնական տարվա սկզբին աշխատանքի հրավիրել Եկմայանին: Թեև շատ ավելի լավ կլինէր, որ դա երբեք տեղի ունեցած չլինէր:

Խմբակայնության և անսկզբունք գլխաւորի առաւել խառն մի վիճակ էր տիրում ուսումնարանում: Մինչդեռ անուղղելիորեն բարի ու նրբալգաց, ուղղամիտ ու սկզբունքային, խստապահանջ ու ինքնամփոփ, մենակյաց, արվեստի ու իր սեփական աշխարհի մեջ խորասուզված, «կյանքից կտրված» Եկմայանի բնավորության գծերը բոլորովին անհարիր էին այդ արտառոց միջավայրին:

Նրան առաջարկում են վերատեսչի պաշտոնն ու երաժշտության տեսության դասընթացը: Տարին հալիվ սկսած, նկարագրված անտանելի պայմանների պատճառով ուսումնարանից հեռանում է տնօրենը՝ Մ. Իսպողիտով-Իվանովը:

Վերջինիս պարտականությունները նույնպես բարդվում են

Եկմայանի ուսերին: Եվ նա շատ կանոնավոր վարում է գործերը մինչև ուսումնական տարվա վերջը:

Բայց ահա, ռուսական երաժշտական ընկերության տեղական բաժանմունքի նորընտիր տնօրինության կազմում Կ. Ալիխանյանը հանդես է գալիս անպատկառ առաջարկությամբ՝ հեռացնել Եկմայանին ուսումնարանից:

Եվ մոլեռանդ կատաղությամբ հետապնդելով այդ նպատակը, ի վերջո հասնում է դրան, Թիֆլիսի ապշահար մնացած երաժշտական ողջ հասարակայնության աչքերի առջև:

Իրադարձությունը լայնորեն մեկնաբանվում է քաղաքի հատկապես ռուսական մամուլի էջերում: Եվ սակայն, դրությունը մազաչափ անգամ չի փոխվում:

Միայն՝ հասարակայնությունը հնարավորություն է ունենում ծանոթանալու հակաեկմայանական շրջանների անճարակ բացատրություններին այն մասին, թե մեծատաղանդ կոմպոզիտորն ու, ըստ էության, համեստագույն մարդը, իբր, եղել է «անհաշտ» և «դյուրագրգիռ»:

Իսկ ճշմարտությունն այն է, որ Եկմայանը պաշտոնավարության այդ մեկ տարվա ընթացքում «հանդգնել» էր անկախ գիծ մշակել ու չէր հարել խմբակցություններից որևէ մեկին, սաստիկ վայրացնելով «ուղղություն տալու» հավակնություն ունեցողներին:

Ո՞վ էր նա՝ գաղթական գյուղացու որդին, որ սեփական արժանիքների և սկզբունքների գիտակցությամբ էր նայում իրենց ծագումով հայարտ Կ. Ալիխանյանների, Վ. Ղորղանյանների ու այլոց աչքերին:

Այս պատմության ամենատխուր կողմերից մեկն այն էր, որ երաժշտական ուսումնարանում կատարվածն ուժ ու եռանդ էր

տալիս նաև Ներսիսյան դպրոցում Եկմալյանից դժգոհ տարբերին, որոնց սառը վերաբերմունքը հետզհետե վերածվելու էր լարվածության, սակայն՝ բացահայտ թշնամության, և որոնց հեմ ի վերջո անպոր պիտի գտնվեին, ինչպես Մալխասյանցը, այնպես էլ ուրիշ շատ ավելի մարդիկ:

Առայժմ, սակայն, բանը դրան դեռևս չէր հասել: Ու Եկմալյանը, ընդմիջոտ խզելով կապերը թե ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի, թե երաժշտական ուսումնարանի հետ, իր բոլոր ուժերը կենտրոնացնում է Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի գեղարվեստական-կատարողական մակարդակը բարձրացնելու վրա և հասնում աննախադեպ հաջողությունների:

1894—1895 թվականներին խուլմբը ձեռք է բերում քառաձայն երգեցողության մասնագիտական իրապես նախանձելի մակարդակ ու հռչակ՝ նույնիսկ համառուսաստանյան չափացույցերով:

Եկմալյանի, նաև որպես հմուտ խմբավարի, համբավը տարածվում է ամբողջ Անդրկովկասով մեկ ու նրա սահմաններից դուրս:

Նրա վարպետ մեկնաբանում-կատարումներն այս շրջանում բնութագրվում են ելևէջի գրեթե իդեալական մաքրությամբ, կշռույթի գծագրային ճշգրտությամբ, հարուստ նրբերանգավորումով, հայ աշխարհիկ ու հոգևոր ամենատարբեր երգերի ոճական առանձնահատկությունների անվրեպ զգացողությամբ, կատարման ազատությամբ ու ջքեղ հնչողությամբ:

Ներսիսյանի երգչախմբի վարդն են կապմել սկզբնապես Եկմալյանի դաստիարակած հիանալի մենակատարներ, որոնք ավելի ուշ կրթվելով Եվրոպայի կամ Ռուսաստանի կոնսերվա-

տորիաներում, դարձան նշանավոր արվեստագետներ, բայց երբեք չմոռացան երաժշտության իրենց առաջին ուսուցչին:

Եկմայանը մշտապես ձգտել է պատրաստել նաև օգնական-խմբավարներ:

Հետաքրքիր է նշել, որ Եկմայանը երգչախմբի հետ շաբաթական վեց ժամ պարապելուց հետո, եկեղեցում կիրակնօրյա երգեցողության ընթացքում հաճախ խումբը ինքը չէր ղեկավարում: Դա վստահելով իր օգնականներից մեկին, հասարակության մեջ կանգնած,՝ մեծ ուշադրությամբ հետևում էր կատարմանը և նշում սխալները, հետո բացատրելու համար, թե՛ խմբին, և թե՛ խմբավարին:

Ընդհանրապես, Ներսիսյանում պաշտոնավարելու տարիներին ձայնային կամ ընդհանուր երաժշտական տվյալներ ունեցող սաներից և ոչ մեկը չի վրիպել Եկմայանի ուշադրությունից:

Իսկ նրանք, ովքեր օգտվելով ուսուցչի հավաքյուտ բարյացակամ վերաբերմունքից և գործնական ցուցումներից, նաև անապահին նրա խորհուրդներին ու իրենց նվիրեցին երաժշտությանը, հետագայում իրոք երևելի գործունեություն ծավալեցին հայ իրականության մեջ:

Այդ թվում են երգիչներ Արմենակ Շահմուրադյանը, Տիգրան Նալբանդյանն ու Շարա Տալյանը, երգիչ-երաժշտագետ Մուշեղ Աղայանը, խմբավար Արամ Տեր-Հովհաննիսյանը, մանկավարժ-խմբավար կոմպոզիտորներ Անտոն Մալիկյանը, Ալատ Մանուկյանը և ուրիշներ:

Պետք է ավելացնել, որ Եկմայանի աշակերտների թվում եղել են ոչ միայն Ներսիսյան, այլև ուրիշ դպրոցների երաժիշտներ, ըստ որում այնպիսի դեմքեր, ինչպիսիք էին երիտասարդ Արմեն Տիգրանյանն ու Կոմիտասը:

Առաջինը՝ Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում ձեռք բերած գիտանքով չբավարարված՝ ներդաշնակության և կոմպոզիցիայի տեսության հատուկ դասընթաց է անցնում Եկմալյանի մոտ:

Նույնն է անում նաև Կոմիտասը Բեռլին գնալուց առաջ, 1895-ին մի քանի ամիս մնալով Թիֆլիսում:

Եվ երկուսն էլ հնարավորություն են ունենում ի մոտո ծանոթանալու նաև Եկմալյանի խմբավարական արվեստին, ներկա լինելով երգչախմբի փորձերին:

Պահպանվել է Կոմիտասի 30. 10. 1895 թվակիր նամակը, գրված Թիֆլիսից՝ Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կ. Կոստանյանին, ուր կարդում ենք.

«Մեծապատիվ պրն. Կարապետ Կոստանյան:

Ես արդեն սկսել եմ կանոնավոր պարապմունք: Բնակվում եմ Ս. Սարգսում հ. Համապատասխան մոտ, ապրուստս շատ լավ է: Ամբողջ օրը տանն եմ լինում և քաղաք իջնում եմ միայն դասեր առնելու համար: Առ այժմ սովորում եմ պրն. Մակար Եկմալյանի մոտ, ձրիաբար, երաժշտության ներդաշնակության տեսությունը և գործադրությունը, որն և լրապես կամբողջացնեմ մինչև մայիս ամսի վերջը: Մինչև հունվար պրադմունքս կլինի բացառապես ներդաշնակության գործնական և տեսական մասը, իսկ հետո նվագածությունից այնքան, որքան անհրաժեշտ կլինի ներդաշնակության և երգեցողության համար և երգեցողություն, որն այնքան ժամանակ չպետք է խլե ինձանից... հաճախում եմ [նաև] Ներսիսյան դպրոցի խմբական երգեցողության ժամերին, որ ամեն օր կա, հմտանում ղեկավարության ձևին, ձայն կրթելու և ամրացնելու, խմբերի բաժանելու եղանակին. խումբը դպրոցում ղեկավարում է ինքը՝ Եկմալյանը»:

Էլ չենք խոսում Կոմիտասի և այլոց այն սուլավորությունների մասին, որոնք կապված էին Եկմալյանի խմբի կիրակնօրյա երգեցողությունների հետ:

Դրանք ներկայացնում էին քառաձայն երգերի մի խումբ, որ գնալով մեծանում էր: Արդեն բոլորի համար սլարկ էր, որ բազմաձայնությունը վաղ թե ուշ պաշտոնապես ընդունելու էր հայ եկեղեցին:

1895 թվականի առաջին ամիսներին այդ, ինչպես և Եկմալյանի Պատարագը հրատարակելու անհրաժեշտության մասին հոդվածներ են լույս տեսնում Թիֆլիսի հայկական թերթերում: «Արձագանք»-ը նույնիսկ խմբագրական է նվիրում դրան:

Խնդիրը համարելով ավելի քան հասունացած, Եկմալյանը հաճապատասխան դիմում է ներկայացնում տեղի հոգևոր առաջնորդ Գևորգ Սուրենյանին: Վերջինս լրա հիման վրա միջնորդում է կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկին, և ահա՝ նույն տարվա հունիսին հրապարակվում է հայ եկեղեցու նորագույն շրջանի հայրապետական կարևորագույն կոնդակներից մեկը:

«Մկրտիչ ծառայ Յիսուսի Քրիստոսի եւ անհասանելի կամօքն Աստուծոյ եպիսկոպոսապետ եւ կաթողիկոս Ամենայն Հայոց... Ուսուցչի հայկական ձայնագրութեան, երաժիշտ սլ. Մակարայ Եկմալեան, հարապատ որդւոյ Մայր Աթոռոյ ողջոյն եւ օրհնութիւն:

Ըստ յայտարար տեղեկութեան թեմակալ առաջնորդի վիճակին Տփլիսեաց Գեր. Տ. Գեորգ ս. արքեպիսկոպոսի, հաւարութեամբ 253՝ ի 5-ն մայիսի տարւոյս, որով մեծապէս գնահատել վարժանաւորութիւն քո յարուեստի երաժշտութեան, զոր օր ըստ օրէ ուսումնասիրեալ ջանաս հասուցանել վայն ի լաւագոյն կէտ կատարելութեան: Վասն որոյ խնդրէ ի մէնջ Տ. Գեորգ սրբա-

վան, զի այսու Հայրապետական կոնդակաւ քաջաւերեմք զքեզ, զի առաւել եւս ի յառաջադիմութիւն նկրտիցիս: Այդ ոչ միայն մեզ ցանկալի եւ նախանձելի է, այլ եւ համաձայն հայոց եկեղեցաւեր ժողովրդեան՝ հոգեզմայութեամբ լսել զքաղցրաձայն երգեցողութիւնս, զոր պաշտէ Հայաստանեայց եկեղեցին...

Որպէս ցուցանէ մեզ Տէր Գևորգ սրբաւան թէ ունիս զգեղեցիկ խմն մտադրութիւն՝ այն է ձայնագրեալ եղանակս նօթիցն՝ տպագրութեամբ ի լոյս ընծայել: Ուստի այսու կոնդակալ թոյլ տաւք քեզ պսակել զաշխատութիւն քո առ ի կիրարկանել յեկեղեցիս մեր, եւ միանգամայն յորդոր կարդամք առ ձեռնհաս եւ ջերմեռանդ ազգայինս, զի բարերար ձեռնտուութեամբ օժանդակ լինիցին, քեզ, որով կարող լինիցիս զերկասիրութիւնդ ի լոյս ածել յօգուտ եւ ի պայծառութիւն Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...»:

Շուտով վանքի մայր տաճարում քառաձայն Պատարագը հնչում է սկզբից մինչև վերջ՝ Եկմայանի ղեկավարությամբ, ու իր հստակված վեհապանծ շրջագծերով, բազմաձայն մշակման մասնագիտական բարձր մակարդակով ու հարապատնկարագրով, ինչպես և կատարման գրեթէ անհասանելի վարպետությամբ, հավաքված ընտրյալ ահագին հասարակության վրա թողնում է ցնցող տպավորություն:

Քաղաքի հայկական կյանքը դրանով է լցվում: Թիֆլիսահայ գաղութը դեմ հանդիման է կանգնում մշակութային խոշորագույն իրադարձության առջև, որի նշանակությունն իրոք դժվար էր գնահատել:

Հայ եկեղեցին, Կիլիկիայի հայկական պետության անկումից հետո առաջին անգամ՝ համաշխարհային արվեստի ժամանակակից սրահանշներին համապատասխանող պաշտոներգու-

թյամբ, դարձյալ մտնում էր քաղաքակիրթ ազգերի եկեղեցիների շարքը:

Միաժամանակ, ավելի լայն առումով, կյանք էր մտնում հայ արգի կոմսուպիտորական արվեստի մեծակերտ գործերից մեկը, որով բավաճայնությունը վերջնականապես հաստատվում էր ունկնդիրների լայն շրջանների գիտակցության մեջ:

Կիրակի և տոն օրերին մարդիկ քաղաքի բոլոր կողմերից, իսկ հնարավորություն ունեցողները նաև դրսից, խուռնե-րամ գալիս էն Թիֆլիսի հայոց վանքի մայր տաճարը՝ ներդաշնակյալ Պատարագը լսելու:

Ոչ միայն հայեր, այլև վրացիներ, ռուսներ, անգամ Թիֆլիսում գործով գտնվող օտարերկրացիներ, մանավանդ երաժիշտներ:

Դատելով Թիֆլիսի հայկական թերթերի ժիր արձագանքներից, հասարակության գրեթե բոլոր խավերը հասկանում էին երևույթի բացառիկ կարևորությունը:

Ընդհանուր խանդավառության մթնոլորտում Թիֆլիսաբնակ հայ մեկենաս Գրիգոր Մեղվինյանը հանձն է առնում Պատարագի տպագրության բոլոր ծախսերը:

Եվ 1896 թվականին սկսվում է «Երգեցողությունը սրբոյ Պատարագի» հիմնարար աշխատության տպագրությունը Լայպցիգում, Բրեյտլոպֆ և Հերտել նշանավոր հրատարակչության տպարանում:

Տպագրության վերահսկողության աշխատանքները կատարում էին Եկմալյանը՝ Լայպցիգում, և նրա անդավաճան ընկեր, մեծանուն գիտնական Ստ. Մալխասյանցը՝ Վիեննայում, ուր, Մխիթարյանների տպարանում, շարվում էին հայերեն և ֆրանսերեն գրական բնագրերը:

Այդ միջոցին հայկական մամուլի էջերում թեր ու դեմ կարծիքներ էլ են հայտնվում ներդաշնակյալ Պատարագը եվրոպական ձայնանիշերով հրատարակելու կնպակցությամբ:

Դրանք, բարեբախտաբար, չեն փոխում գործի ընթացքը, որով «Հանդես ամսօրյա»-ն 1896-ի սեպտեմբերին տեղեկացնելով, որ «հայերեն պատարագի տպագրությունն առաջ կերթա և քանի մ'օրեն բոլորովին պատրաստ պիտի ըլլա», եվրակացում էր. «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 դարուն մեջ ապրեին Շնորհալիներ»:

Հաջողությամբ են պսակվում Եկմայանի տարիների աշխատանքի արգասիքն ու կամքի հարատև լարման արդյունքը: Լույս են տեսնում ներդաշնակյալ Պատարագի պարտիտուրն ու առանձին ձայնամասերը և արագորեն տարածվում հայաբնակ շատ վայրերում:

Անդրկովկասում հայ երաժիշտների վրա մեծ տպավորություն է թողնում Զր. Կարա-Մուրզայի միանգամայն ասպետական կեցվածքն ու ճշմարիտ արվեստագետին վայել դիրքորոշումը:

Ուսումնասիրելով Եկմայանի լույս ընծայած աշխատությունը, նա հրաժարվում է հայոց Պատարագի ներդաշնակության իր կատարած փորձից, և իր երգչախմբով եռանդուն կերպով լծվում նոր հրատարակված պարտիտուրը պատշաճ կերպով հնչեցնելու գործին:

Մի քանի տարի անց՝ Էջմիածնի, Բաքվի, Նոր-Նախիջևա-

նի, Աստրախանի, Եկատերինոպոլի, Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Սիմֆերոպոլի, Արմավիրի, Գանձակի, Օդեսայի և այլ քաղաքների հայկական եկեղեցիներում արդեն հնչում էր այն:

Մամուլում հրապարակվում են հիացական տարբեր գըրվածքներ, երևույթն ընդհանուր առմամբ արժեքավորող լուրջ հոդվածներ, նաև քննադատության անհաշող փորձեր և այլն:

1898 թվականին «Արարատ»-ում լույս է տեսնում Կոմիտասի խոր գիտական, սկզբունքային ու առավելագույն խըստությամբ գրված քննախոսականը Եկմայանի Պատարագի մասին, որում մեծ երաժիշտը մի ամբողջ շարք սուր, բայց մասնակի նշանակություն ունեցող դիտողություններ անելով, ի վերջո արժանին է հատուցում արվեստի շքեղ կոթողին:

Հայտնի է նաև, որ հետագայում, մասնագիտորեն ծանոթանալով Եկմայանի Պատարագին, այն բարձր են գնահատել իտալացի հանձարեղ կոմպոզիտոր Ջուլեպպե Վերդին, ֆրանսիացի հռչակված կոմպոզիտոր Կամիլ Սեն-Սանսը, կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Լուի Բուրգո-Դյուկուդրեն, ինչպես նաև եվրոպացի այլ նշանավոր երաժիշտներ ու երաժշտական կապմակերպություններ:

Վերը ծանոթացանք ռուս մեծ կոմպոզիտորների կարծիքին: Հետաքրքրական է նաև հետևյալ փաստը, որ ցույց է տալիս Ռուսաստանի երաժշտասեր լայն խավերի վերաբերմունքը:

1911 թվականի մարտի 13-ին Մոսկվայում բազմամարդ հասարակայնության ներկայությամբ կայանում է ազգային հոգևոր համերգ, որտեղ 252 հոգուց բաղկացած ռուսական երգեցիկ խումբը, սերբական, բուլղարական, ռուսական, հունական և վրացական հոգևոր մի շարք երգեր կատարելուց հետո երգում է նաև Եկմայանի Պատարագից «Գոհանամբ»-ը, որը

մեծ տպավորություն է թողնում ունկնդիրների վրա: Եվ հակառակ այն իրողության, որ հոգևոր երգի կատարումից հետո ծափ տալն արգելվում է, «Գոհանամք»-ը արժանանում է բուռն ծափահարությունների և կրկնվում հանդիսականների պահանջով:

Հայ իրականության մեջ օրեցօր ավելի ու ավելի էր ընդլայնվում ներդաշնակյալ Պատարագի արժեքը հասկացողների շրջանակը: Եվ տպագրված պարտիտուրի տարածմանը զուգընթաց հայաբնակ տարբեր վայրերում նույնիսկ մեկից ավելի քառաձայն խմբեր էին ստեղծվում՝ կիրակի օրերին տվյալ եկեղեցում երգելու, իսկ այլ առիթներով դպրոցական կամ քաղաքային հանդեսներին մասնակցելու համար:

Բանիմաց խմբավարների խիստ կարիք էր զգացվում ամենուրեք: Հրապարակ էին գալիս պատահական մարդիկ, որոնք իրենց անգետ համարձակությամբ ավելի վարկաբեկում էին քառաձայն երգեցողության գաղափարը, քան օգուտ բերում գործին:

Եկմալյանը տարբեր տեղերից դիմումներ է ստանում՝ շուտափույթ օգնության հասնելու խնդրանքներով: Իսկ նա այնքան լուրջ էր ընկալում հարցը, որ ծրագրում էր խմբավարական հատուկ դասընթաց կազմակերպել:

1897-ին «Նոր դար»-ի № 135-ում տպագրված իր «Նամակ»-ում Եկմալյանը գրում է.

«Ներդաշնակած պատարագի երգեցողության ճաշակը ժողովրդի մեջ մտցնելով, վանապան տեղերից եկեղեցյաց երեցփոխաններ դիմում են ինձ՝ խնդրելով, որ իմ աշակերտներից ուցյց տամ հարմար անձինք, որպեսպի խմբապետություն անեն եկեղեցիներում: Որովհետև քառաձայն և եռաձայն խումբ

պատրաստելու և ղեկավարելու համար առանձին մասնագիտական ուսում և վարժություն է պահանջվում, որոնք չեն տրվում Ներսիսյան դպրոցի ծրագրով, ուստի ես չեմ կարողանում բավարարություն տալ հիշյալ խնդիրներին: Բայց միևնույն ժամանակ պզտիկ հետզհետե աճող պետքը բանիմաց խմբապետների, ինքս մտադիր եմ առաջիկա սեպտեմբերից մասնավոր պարապմունք սահմանել, այդպիսի խմբապետներ պատրաստելու համար: Ուստի սրանով առաջարկում եմ պ. պ. երեցփոխաններին, որոնք ցանկանում են իրենց եկեղեցիներում քառաձայն խումբ ունենալ, ընտրել հարմար մարդիկ, եվրոպական և հայկական ձայնագրության ծանոթ, բավարար ձայնով, և ուղարկել ինձ մոտ՝ խմբապետության պատրաստվելու»:

Նախաձեռնությունը խափանվում է, խորապես մտահոգելով կոմպոզիտորին: Միառժամանակ որոշ օգնություն է ցույց տալիս Կարա-Մուրզյան, իր խմբավար աշակերտների հետ աշխատելով գլխավորապես Եկմալյանի Պատարագի պարտիտուրի վրա:

Սակայն, նախ՝ դա երկսր չի տևում: Եվ հետո՝ Կարա-Մուրզյանի նկատմամբ տածելով սիրո և հարգանքի ամենաջերմ պգացումներ, Եկմալյանը, միևնույն ժամանակ, այլ կերպ էր պատկերացնում ապագա խմբավարների դաստիարակության գործը:

Ընդհանրապես ասած, Կարա-Մուրզյան ու Եկմալյանը իրենց խմբերգային արվեստով ըստ էության տարբեր են եղել իրարից: Այլ բան է, որ նրանք թեպետև տարբեր, բայց փաստորեն լրացնող միջոցներով հետապնդել են մեկ ընդհանուր նպատակ:

Այն ժամանակ, երբ կապմակերպչական բացառիկ տաղան-
դի տեր Կարա-Մուրզան շրջելով քաղաքից քաղաք, գավա-
ռից գավառ, նույնիսկ 15—20 օրում գյուղացիներից կապմված
երգեցիկ խմբերով բազմաթիվ համերգներ էր տալիս. ծայր
աստիճան բծախնդիր, խստապահանջ Եկմալյանն իր գործու-
նեությանը տալիս էր ավելի և ավելի «հավաք» ու «խորաց-
ված» բնույթ:

Այն ժամանակ, երբ Կարա-Մուրզան հայ իրականության
մեջ (մանավանդ գավառներում), բազմաձայնությունը տարա-
ծելու համար երգերի մշակման մակարդակի ու կատարման
տեսակետներով, բնականաբար, կարևոր վիճումներ էր անում.
Եկմալյանը, խմբերգային գրության ու մեկնաբանման իր ս-
վանությունները դեռևս նոր ստեղծող հայ ժողովրդի կյանքում
սկզբից ևեթ ձգտում էր մասնագիտացումն (պրոֆեսիոնա-
լիզմն) սրմատավորել:

Երկար պայքարեց Եկմալյանը՝ հանուն քառաձայն խմբերի
մասնագետ դեկավարների դաստիարակության կապմակերպ-
ման, 1889-ին դարձյալ հանդես եկավ «Մշակ»-ում, բայց
այնպես էլ չհասավ ցանկալի արդյունքի:

Սակայն, Պատարագի տպագրությունից հետո, Եկմալյանի
մտահոգությունների գլխավոր առարկան եղել են հայ աշխար-
հիկ երգարվեստի նմուշների գրառման ու մշակման հետ կապ-
ված ծրագրերը:

Դրանք հին էին, ինչպես արդեն գիտենք, և դրանց հետ
առնչվող աշխատանքները նույնպես վաղուց էին սկսվել: Պա-
տարագի վրա տքնելու տարիներին իսկ Եկմալյանը չէր ան-
տեսել դրանք:

Թիֆլիսից հաճախ Վաղարշապատ էր գնում նաև ժողովըր-

դական երգեր ձայնագրելու: Ներսիսյանի իր գավառացի աշուկերտներին միշտ սլատվիրում էր ամառային արձակուրդներին ժողովրդական սիրված, տարածված երգերը տեղում ձայնագրել ու բերել: Բուն Թիֆլիսում ևս ձայնագրություններ էր անում՝ տեղաբնիկ աշակերտների, ծանոթների թե բարեկամների երգածից:

1895-ին միայն Կոմիտասից շուրջ 25 ժողովրդական ընտիր երգերի ձայնագրություններ է ստանում Եկմալյանը:

Այսպես և ուրիշներից՝ նաև քաղաքային, հայրենասիրական, աշուղական բազմաթիվ նմուշներ:

Դրանցից շատերը նա մշակել է Ներսիսյան դպրոցի տաղերկան և այլ հանդեսների ծրագրերը ձոխացնելու համար, ինչպես նույն նկատառումներով ներդաշնակել է հոգևոր երգեր ևս, անկախ Պատարագից:

Բնորոշ է սակայն, որ մինչև 1896 թվականը (Պատարագի տպագրության տարին), իր աշխարհիկ ստեղծագործություններից ու մշակումներից և ոչ մի երկ չի հրատարակել, եթե չհաշվենք դաշնամուրային փոքրիկ «Nocturne»-ը (գիշերերգ), որն հետագայում ինքն իսկ հաշվից դուրս է գցել կարծես:

1898-ին Պատարագի մի օրինակն ուղարկելով Ն. Ռիմսկի-Կորսակովին, Եկմալյանն այն համարում է իր «առաջին երկը» և մակագրում.

«Հարգելի Նիկոլայ Անդրեևիչ

Աշխատությունս նվիրելով Ձեզ՝ իմ նախկին ուսուցչին և պրոֆեսորին, հաճելի պարտք եմ համարում սրտաբուխ շնորհակալությունս հայտնել Ձեր անգնահատելի դասերի համար, որոնց պարտական եմ ես իմ գիտելիքներով, և այժմ, հրատա-

րակելով իմ առաջին երկը, խնդրում եմ ընդունել այն ի նշան իմ խորին երախտագիտության»:

Իհարկե, Պատարագն «առաջին երկ» անվանելը հնարավոր է հասկանալ նաև՝ առաջին, «ըջ, մեծածավալ գործի իմաստով: Բայց հիմքեր ունենք հավատալու, որ Եկմայանը հիշյալ «Գիշերերգ»-ից հրաժարվում էր վերջինիս լեզվա-ոճական ապապգային կառուցվածքի պատճառով:

Ընդհանրապես ասած, ոճի հարցերը Եկմայանին հանգիստ չեն տվել ուսանողական տարիներից: Եվրոպական դրվածքով մասնագիտական կրթությունը, նրան մի կողմ էր տանում, իսկ գիտակցության մեջ միշտ առկա հայ հոգևոր երաժշտությունը, որը գրեթե մի ամբողջ տասնամյակ նաև իր ստեղծագործական աշխատանքների գլխավոր առարկան էր՝ ուրիշ կողմ:

Շատ դեպքերում Եկմայանը կողմնորոշվել է կռահողականությամբ ու ներըմբռնումով (ինտուիցիայով), և գիտակցելով դա՝ ավելի ու ավելի է զգացել իմացության լույսի անհրաժեշտությունը:

Հայ հոգևոր երգեցողությունը, մանավանդ Էջմիածնում կիրառվածը, այն առավելությունն ուներ, որ լեզվա-ոճական տեսակետով միատարր էր:

Այդպիսին չէր հայ աշխարհիկ երաժշտությունը: Նրանում 19-րդ դարի վերջերին գոյակցում էին տարբեր բարբառների կապված գեղջուկ երգն ու երաժշտական ալլապան ակունքներից սնվող քաղաքայինը, արևելյան հունի մեջ զարգացող աշուղական նվագերգությունն ու արևմտյան հովեր ընկալող ազգային-հայրենասիրական երաժշտա-բանաստեղծական նոր արվեստը:

Այս ամբողջի մեջ առավել հստակ կողմնորոշվելու հիմնական պայմանը՝ գեղջուկ երգի լեզվա-ոճական ընդհանրացված հատկությունների գիտակցումն էր:

Դա հասկանում էր Եկմալյանը և լուրջ ճիգեր էր գործադրում դրան հասնելու համար, օրավուր ավելի ու ավելի մանրազնին ուսումնասիրության ենթարկելով գեղջուկ երգը:

Պահպանվել է Կիսովկոզսկից իր աշակերտ Տեր-Կարապետյանին գրած Եկմալյանի 3. 6. 1901 թվակիր նամակը, որտեղ կարդում ենք.

«Հարգելի պարոն Տեր-Կարապետյան,

Ձեր մի նամակից հետո ես ոչինչ տեղեկություն չունեմ Ձեր գործի մասին, արդյոք հաջողեցավ Ձեզ երգեցիկ խումբ կազմել թե ոչ... Ես խորհուրդ կտայի Ձեզ՝ զոնե ամառվա երկու ամիսներին աշխատեիք խումբ կազմել և տանել Աբասթու-ման, որտեղ ժողովրդի մեծամասնությունը ներկա գտնվելով՝ կապդեր Ձեր ապագայի վրա:

Մի գործով դիմում եմ Ձեզ, հույս ունեմ կկատարեք. Ախալցխայում երկու ժողովրդական երգեր են երգվում, կցանկանայի ունենալ: Մինը՝ «Հով արեք, սարեր ջան», իսկ մյուսը լավ չեմ հիշում, միայն վերջանում է հետևյալ խոսքերով՝ «լալով ողբալով, սարեր ման գալով»: Այս երգերը կարող եք գրել հայկականով, իսկ եթե գրեք եվրոպականով, առաջին երգը 3/8-ով կամ 3/4-ով, իսկ վերջինը 3/4 չափով: Խնդրեմ գրեցեք այդ երգերի մասին 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: Շատ կարելի է, որ Դուք ունիք ավելի

հետաքրքրական ժողովրդական երգեր, խնդրեմ, շատ կպարտավորեցնեք եթե ուղարկեք»:

Գեղջուկ երգի հանդեպ մասնագիտական այս մոտեցումը Եկմալյանի գիտակցական կյանքում նկատվում է տակավին պետերբուրգյան շրջանի վերջերին և Թիֆլիս տեղափոխվելուց անմիջապես հետո:

Այստեղ նա սկսել էր խորամուկս լինել այդ երգի ներքին ծավալների մեջ ու լսել լեզվա-ոճական առումով այն ընդհանուրը, որն առկա էր տարբեր բարբառների զուգորդությամբ հընչող մեղեդիների մեջ, և որը կապում էր հայ ազգային երաժշտական լեզվա-մտածողության նախաստեղծ հիմքը:

Առ այս, մեծ օգնություն էին ցույց տալիս նաև Կոմիտասից ստացած շուրջ 25 երգերը: Ահագին քանակությամբ նյութ էր կուտակվել արդեն. ձայնագրություններ, մշակում-ներդաշնակումներ, ինչպես և հայ բանաստեղծների խոսքերով սեփական ստեղծագործություններ:

Եվ 1896 թվականի աշնանից Եկմալյանի ստեղծագործական աշխատանքներում ծանրության կենտրոնը տեղափոխվում էր աշխարհիկ երգ-երաժշտության ոլորտը:

Իսպառ չղադարեցնելով հոգևոր արվեստի նմուշների վրա տարվող աշխատանքները, Եկմալյանն այժմ, հիմնականում, շարունակում էր աշխարհիկ (գյուղական ու այլ) երգերի հավաքումը, դասակարգումն ու մշակումը, իսկ արդեն մշակվածները վերջին անգամ խմբագրելով պատրաստում հրատարակության:

Տարակույս չկա, որ նա կհասցներ նաև այս ծրագրերի գոնե մի զգալի մասի իրագործումը, և չնայած նյութական դժվարություններին, գոհողությունների գնով անգամ, կիրատա-

րակեր մի ամբողջ շարք գործեր, եթե ճակատագիրն այդքան դաժան չլիներ նրա հանդեպ:

Անձնական կյանքում երջանիկ չի եղել Եկմալյանը: Սիրել է մի երիտասարդ այրի տիկնոջ, որն անտարբեր է եղել նրա նկատմամբ: Գեղեցիկ սեռի ներկայացուցիչները հապվաղեալ են հասկանում այն տղամարդկանց, որոնք ինքնամոռաց կերպով տարված են լինում գեղարվեստական, գիտական կամ հասարակական որևէ իդեալով:

Քաղքենիական լայն շրջանակները ի բնե չէին կարող ըստ արժանվույն գնահատել մի մարդու, որն օրվա բոլոր ժամերին տարօրինակ կերպով մտալքաղ էր, հաճախ չէր նկատում անցնող ժանոքներին, դիմելով խոսակցին, փաստորեն այլ բանի մասին էր մտածում, կցկտուր պատասխաններ էր տալիս, ամենատվորական, կենցաղային իրավիճակներին արձագանքում էր անիրաւոտ (թվացող) կամ նյարդային ժախտով. վարում էր փակ կյանք, անդադար աշխատում էր և չէր մասնակցում աղմկոտ ճաշկերույթների, պարահանդեսների, գիշերային թղթախաղերի, և կամ ժամեր տևող պարապ կրույցների:

Եկմալյանի անձի ու գործի իսկական գնահատողները կարող էին լինել Ներսիսյանի նրա պաշտոնակիցները, սակայն նրանք էլ փոքրոգի գտնվեցին: 1890-ական թվականների կեսերին Ներսիսյան դպրոցի փայլն ու շուքը գրեթե ամբողջապես պայմանավորված էին Եկմալյանի ու նրա դաստիարակած երգեցիկ խմբի գործունեությամբ:

Եվ արդեն դա բավական էր, որ սև նախանձով վառվող նրա պաշտոնակիցների մի մասը բամբասանքների, դավերի, խարդավանքների, նենգության ու քուտքյան ողջ կրակն ուղղեին Եկմալյանի դեմ:

Դատելով մամուլի տվյալներից, նրանք դաժան հետևողականությանը վարել են զգայուն մտավորականին մեկուսացնելու քաղաքականություն:

Եկմալյանը ապշած է մնացել մարդկային չարության նման բուն ու, ըստ էության, բոլորովին անտեղի դրսևորումից: Առանց այդ էլ դանդաղ ու երկարատև երկունքով էր ստեղծագործում արվեստագետը: Պատարագի տպագրությունից հետո հրատարակության էր հանձնել լոկ մի փոքր գործ՝ Ղ. Ալիշանի խոսքերով տարածված «Պլպուլն Ավարայրի» հայրենասիրական երգի քառաձայն մշակումը խառը խմբի համար («Թատրոն», 1899, № 2):

Ուժերի մեծ լարում էին պահանջում հայ աշխարհիկ երգարվեստի նմուշների մշակման հետ կապված աշխատանքները, ներդաշնակության եվրոպական սկզբունքները հատկապես հայ գյուղական երգերի ոճական առանձնահատկություններին պատշաճեցնելու հարցերը:

Դրան գումարած՝ արտաքին աննկարագրելի դժվարությունները, իսկական դժոխքի էին վերածում նրա կյանքը:

Ճիշտ այս շրջանում է, որ Եկմալյանը նկատելիորեն փոխվում էր, օրեցօր հյուժվում, դառնում իրոք դյուրաբորբոք, շղային, հետո՝ մռայլ ու լուռ, ի վերջո հանձնվելով հիվանդագին մեղամաղձոտության:

1902 թվականի գարնանը, ամբողջապես քայքայված առողջության ու ներքին ամենածանր տազնապների պայմաններում, Եկմալյանը կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը:

Նույն թվականին, կաթողիկոս Խրիմյանի հրամանով Ներսիսյան դպրոցի վարչությունը հեռացնում է ուսումնարանի տեսուչ Ս. Բալալյանին՝ Եկմալյանի կատաղի ընդդիմակիցներից մեկին:

Բայց արդեն ուշ էր, ձեռքից գնում էր կոմպոզիտորը։ Ահա թե ինչ է գրում Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձական դիվանի գործավար Ռ. Մելիք-Աղամյանը, 1905 թվականին Ալեքսանդրապոլից «Տարավ»-ի խմբագրությանն ուղարկած իր նամակում Մ. Եկմալյանի հիվանդության մասին։

«Տրագիկական էին Եկմալյանի վերջին տարիները, ես գիտեմ այդ իբրև նախկին գործավար Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձական դիվանատան (1893—1904)։ Այդ վերջին տարիներում հալածում, չարչարում էին Եկմալյանին, որովհետև հանգուցյալը հանդգնում էր փողոցում գլուխ չտալ այն ժամանակվա դպրոցի ուսումնական մասի «մեծավոր նաչալնիկներին»...

Հանգուցյալի պաշտոնակիցները, հյուրանոցներում ժողովներ կազմելով, որոշեցին իսպառ խսել Եկմալյանի հետ հարաբերությունները, այսինքն չճանաչել նրան աղես ընկեր և պաշտոնակից։

...Էլ չեմ խոսում այն բոթալից անցքի մասին, որ պատահեց հանգուցյալին մի չորեքշաբթի երեկո, հոգաբարձական ժողովում, դպրոցի երգեցիկ խմբի կառավարչի առթիվ. այդ վերջին հարվածն էր... ուրբաթ օրը Եկմալյանը արդեն խելագարված եկավ բնակարան...

Վա՛յ ինձ, ինձ էր վիճակված «վերջին տարիների» աղետալի գործերը վարել և հոգաբարձական ժողովների օրակարգերը կազմել։ Ես էլ չդիմացա, ստիպվեցա փախչել։

...Չեմ կարող չհիշել հայտնի բժիշկ հոգեկան հիվանդությանց, իմ մոտիկ ազգականի խոսքերը՝ «թեև Եկմալյանը հիվանդ էր, բայց եթե չլինեին վերջին հարվածները, նա դեռ կապեր էր և կգործեր»։

1904 թվականի վերջերին սաստիկ ծանրանում է Եկմալ-
յանի վիճակը: Նրա Ադամ եղբայրը հիվանդին տսնում է Էջ-
միածին հուսալով, թե հայրենի օդն ու ջուրը թերևս կարողա-
նան բուժել նրան, ապա Կարս, Ալեքսանդրապոլ, բայց իպուր:

Նույնիսկ Օդեսա և Խարկով քաղաքների հոգեբուժարան-
ներն ու հայտնի հոգեբույժները օգտակար չեն կարողանում
լինել Եկմալյանին: Հուսահատ Ադամը եղբորը կրկին բերում է
Թիֆլիս:

Եկմալյանը գիտակցական կարճատև թուլանքների ընթացքում
խոսում է միշտ երաժշտության մասին, հղիվելով իր սիրած
կոմպոզիտորների անունները:

Ամեն առավոտ վեր կենալիս, իբրև առաջին պարտակա-
նություն մաքրում, սրբում է իր սենյակի միակ զարդերը՝
դաշնամուրն ու ջութակը:

Հալվադեպ այցի են գալիս նրա նախկին աշակերտներից
մի քանիսը, նաև անդավաճան առանձին բարեկամներ, որոնք
հրապարակում են իրենց տպավորությունները:

Երեք տարվա հոգեկան ծանր, հյուժող հիվանդությունից
հետո, 1905 թվականի մարտի 6-ին, մոռացված ու լքված շա-
տերից, Թիֆլիսում իր մահկանացուն է կնքում մեծատաղանդ
կոմպոզիտորը:

Նրա անշուք հուղարկավորությունը կատարվում է հար-
գողների նեղ շրջանակի մասնակցությամբ:

Թաղվում է Խոջեվանքի գերեզմանատան մի համեստ
անկյունում:

Հետո, սակայն, հանդիսավոր հոգեհանգիստներ են կայա-
նում Էջմիածնում, Պետերբուրգում և այլուր: Համերգներ են
կազմակերպվում Եկմալյանի հիշատակին, որոնցից գոյացած

հասույթով բաւմիցս ծրագրում են շիրմարձան կանգնեցնել, բայց այդպես էլ գլուխ չի գալիս:

Մամուլում հրապարակվում են հուշեր Եկմալյանի մասին, կենսագրական ակնարկներ և վանապան այլ նյութեր: Դրանցից երևում է, որ Եկմալյանի հանդեպ տմարդի վերաբերմունքներից մեկն էլ կայացել է նրա դրամական երկարամյա խնայողությունների մի պզալի մասի յուրացման մեջ, և որ նույնը պատահել է անգամ նրա հիշատակին հավաքված գումարների հետ:

Նվազ կարևոր չէ, որ տակավին Եկմալյանի հիվանդության տարիներին ցրիվ են եկել նրա ձեռագրերն ու անտիպ ստեղծագործությունները, և որ դրանք էլ յուրացնելու նկրտումներ են եղել:

Եկմալյանի աշակերտներից Խաչատուր Տեր-Ենոքյանը 1903—1915 թվականների ընթացքում Թիֆլիսի և Նոր-Նախիջևանի տարբեր պարբերականներում հրատարակված հոդվածներում բաւմիցս բարձրացնում է իր ուսուցչի ձեռագրերի հավաքման, կարգավորման ու տպագրության հարցերը:

Նրա հաղորդած առաջին տեղեկություններից մեկն այն է, որ Եկմալյանի բաւամթիվ անտիպ ստեղծագործությունները կոմպոզիտորի աշակերտների սեփականությունն են դարձեցնարձես, և որ, անհրաժեշտության դեպքում, ինքը կարող է տրամադրել իր մոտ գտնվածները: Իսկ ձևակերպած դիպուկ եկրահանգումներից մեկը հետևյալն է.

«Այն ո՞ր խելագարը պիտի լինի,—իրավացիորեն գրում է նա,—որ դեպի Եկմալյանը ցույց տրված մեր վերաբերմունքը տեսնելով՝ գա մեր մեջ գործի, որ կենդանի ժամանակ թուք ու մուր ուտի, ու հետո էլ գժանոցի բաժին դառնա, իսկ մտքի

արտադրություններն էլ, տարիների աշխատանքը, գայլերի ու աղվեսների սեփականություն»:

Պակաս դառնաշունչ չեն Ռումանոս Մելիքյանի խոսքերը ևս, որ 1915-ին «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսում (Բաքու), Եկմալյանի հիշատակին նվիրված հոդվածում գրել է.

«Մեր հայ ժողովրդի նեղ, սահմանափակ կյանքը չի կարողացել ստեղծել այն ազատ ու լայնարձակ ասպարեզը, այն մթնոլորտի ջերմությունը, ուր նախախնամությունից օժտված անհատը կարողանար երևան հանել իր տաղանդի թափը՝ արտահայտել ստեղծական իր ամբողջ հոգին: Այդ դժբախտ ընտրյալները կարծես երևան են եկել միայն նրա համար, որ սոսկ ընդգծեն իրենց մեծությունը: Այսպես են եղել բոլոր մեր Աբովյանները, Նալբանդյանները, Պատկանյանները. այդպես էր նաև մեր Մակար Եկմալյանը»:

Այո, ցավոք՝ հայ իրականությունը բոլորովին պատրաստ չէր դիմավորելու և ըստ արժանվույն ընդունելու հոգով և մտքով ազնվազարմ Եկմալյանին ու նման առաքյալներին:

Այդուամենայնիվ, Եկմալյանի ողբերգական հիվանդությունը, ինչպես և նշված ու այլ հոդվածներ ի վերջո ողորդեցին շատերի սիրտը:

Սկսած հիվանդության առաջին շրջանից (1902 թվականից), Թիֆլիսի հայ պարբերական մամուլում լույս տեսան Եկմալյանի՝ առնվազն վեց-յոթ տասնյակի հասնող անտիպ գործերից հատ ու կենտ նմուշներ:

Դրանցից հիշատակելի են՝ Վարդանանց «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականի քառաձայն մշակումը խառը խմբի համար (հեղինակ՝ Ներսես Շնորհալի), ու սեփական գեղեցիկ երգերից մեկը՝ «Թաղումն քաջորդվույն» (խոսք՝ Մ. Պեշիկթաշլյա-

նի), արական եռաձայն խմբի և դաշնամուրի համար:

Երկուսն էլ տպագրված են «Գեղարվեստում» (1909 թ., № 3), ֆաքսիմիլե: Առկա է հեղինակային մակագրություն՝ «Նվեր իմ բարեկամ երաժշտասեր Ս. Մալխասյանցին, 14 փետրվարի 1896»:

1905 թվականին Կոմիտասին առաջարկում են կարգի բերել ու հրատարակության պատրաստել Եկմայանի անտիպ ստեղծագործությունները և նա իսկույն իր պատրաստակամությունն է հայտնում, սակայն ձեռագրերը նրան չեն հանձնվում:

Բայց և այնպես, նույն տարին Եկմայանի մահվան առիթով «Տարալ»-ի № 8-ում հրատարակված Իս. Հարությունյանի հոդվածում առաջ է բերվում կոմպոզիտորի անտիպ երկերի թող որ թերի մի ցուցակ:

Իսկ ավելի ուշ կատարվում են Եկմայանի կյանքն ու գործը ըստ արժանվույն գնահատելու, ինչպես և նրա ձեռագրերի ամբողջական պատկերն ստեղծելու մի շարք կոդսերով շահեկան փորձեր:

Ազատ Մանուկյանը 1906 ու 1910 թվականներին նշելով, որ Եկմայանի մահից հետո Թիֆլիսի հայկական եկեղեցիներում անձանաչելիորեն իջել է քառաձայն երգեցողության մասնագիտական մակարդակը, վեր է հանում իր մեծ ուսուցչի խմբավարական անկրկնելի արվեստի նշանակությունը:

1909-ին «Գեղարվեստ»-ում (№ 3) հրատարակվում է Ս. Եսայանի «Մակար Եկմայան» կենսագրական ակնարկը:

1911-ին Թիֆլիսում Եկմայանի հիշատակին կայացած նշանակալի համերգին, իր ժամանակի համար բովանդակալից զեկուցումով հանդես է գալիս Սպիրիդոն Մելիքյանը «Մակար

Եկմայանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ» թեմայով:

1915-ին Ռոմանոս Մելիքյանը ցուցակագրում է հայ մշակույթի բախտով մտահոգված տարբեր անձանց մոտ արդեն բավականաչափ հավաքված Եկմայանի ձեռագրերը:

1920-ական թվականների կեսերից դրանք տեղափոխվում են Երևան ու պահվում, սկսվում՝ Գրական թանգարանում, հետո՝ 1934-ին՝ Երևանի պետական կոնսերվատորիայում կապմակերպված երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետում, և՛ ի վերջո, Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, ուր և հետզհետե համալրվում են նոր նյութերով:

Այժմ էլ դեռևս հնարավոր չէ հաստատել, որ հավաքված են Եկմայանի բոլոր ձեռագրերը:

Ավելին, հիմքեր կան ենթադրելու, որ դրանց մի զգալի մասը կորել է անդառնալիորեն:

Եվ սակայն, արդեն հավաքվածներն էլ սկսվում քային նշանակություն ունեն Եկմայանի հատկապես աշխարհիկ ստեղծագործությունը գնահատելու առումով:

Այդ ձեռագրերի դասակարգման ու հետազոտության հարցերը բարձրացրել է Ալ. Շահվերդյանը տակավին 1940-ական թվականներին: Շուրջ մեկ տասնամյակ անց դրանց գիտական ուսումնասիրության առաջին փորձերից մեկը իրագործել է տողերիս հեղինակը, հրատարակելով մի նոր ցուցակ ևս:

Իսկ 1960-ական թվականներին Շ. Տալանի, Մ. Մուրադյանի և Ռ. Աթայանի ջանքերով կազմվեց Եկմայանի աշխարհիկ 48 խմբերգերի ու մեներգերի ժողովածուն, որ և լույս տեսավ 1970-ին:

Չի կարելի ասել, որ այն ամփոփում է Եկմալյանի ձեռագրերում առկա տպագրության արժանի բոլոր աշխարհիկ գործերը (չխոսելով հոգևոր երկերի մասին) :

Կասկածից դուրս է սակայն, որ այդ ժողովածուն ընդհանուր առմամբ լզալի հարստացնում է Եկմալյանի մասին եղած պատկերացումները և արժեքավոր նյութ տրամադրում հետազոտողին:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախընթացից արդեն երևում է, որ Եկմալյանի, որպես կոնսպոկտորի, ստեղծագործական ուղին ևս, հակառակ նրանում իրար հատող, միահյուսված և փոխադարձաբար իրար մեջ ներթափանցած մի քանի գծերի,—հիմնականում բաժանվում է բավական հստակ սահմանապատվող երեք շրջանների:

Առաջինը, որ կարելի է անվանել ուսումնա-ստեղծագործական, բնականաբար տարածվում է մինչև կոնսերվատորիան ավարտելու տարին՝ 1888 թվականը: Այն ոչ միայն մասնագիտական գիտելիքների կուտակման, այլև ստեղծագործական առաջին ձեռքբերումների շրջանն է, գլխավորապես՝ երաժշտամտածողության ժամանակակից եվրոպական հունի մեջ. (ինչքան էլ որ հայ հոգևոր ու աշխարհիկ երգաստեղծության նմուշների մշակման անդրանիկ փորձերը ևս երևում են արդեն):

Երկրորդը, որի բուն բովանդակությունը կապում են Պատարագի մշակման հետ կապված աշխատանքները, հասնում է մինչև 1896 թվականը և ավարտվում՝ տարիների տքնության արդյունքի, «Երգեցողությունը Ս. Պատարագի» մեծածավալ երկի տպագրությամբ: Այս շրջանումն է, որ Եկմալյանը ըստ

ամենայնի տիրապետում է ուսումնառության տարիներին ձեռք բերած ողջ հմտությունը հայ երաժշտության վարճացման խնդիրներին ծառայեցնելու գաղտնիքներին:

Վերջապես երրորդը, որի ընթացքում Եկմալյանի գրիչը ավելի ու ավելի է կոփվում, 1902 թվականին ընդհատվում է պարզապես, ճակատագրական հիվանդության բարդացումով: Այս շրջանում կոմպոզիտորի ուշադրությունն ուղղված է առավելապես աշխարհիկ երգերի մշակման խնդրին:

Պարզ է ուրեմն, որ Եկմալյանի թողած ստեղծագործական ժառանգությունը, ըստ էության, մեկ ներկայանում է անցյալի հայ սպգային երաժշտական մշակույթի երկու երեսակներին կապված զույգ բաժանումով. հոգևոր և աշխարհիկ:

Ստորև մենք հիմնականում այդպես էլ կկատարենք քննությունը, նախապես հակիրճ անդրադառնալով կոմպոզիտորի մի շարք այն ստեղծագործություններին ևս, որոնք տարբերվում են յուրատեսակ համաեվրոպական լեզվա-ոճով:

Եկմալյանի ձեռագրերը մեծ մասամբ թեև թվագրված չեն, սակայն կասկածից վեր է, որ նշված ստեղծագործությունները վերաբերում են նրա կյանքի Պետերբուրգյան շրջանին, գլխավորապես՝ ուսումնառության տարիներին:

Դրանց կարճառոտ բնութագրումը կարևոր է երկու տեսակետից. նախ՝ ցույց կտա, թե Եկմալյանը որքանով էր տիրապետել կոմպոզիտորական ժամանակակից արվեստի հիմունքներին, ապա և այն, թե ինչպիսի ջանքերի գնով նա ի վերջո սահմանափակեց իրեն, խիստ ընտրություն կատարելով արդի երաժշտության արտահայտչական միջոցների հարուստ համակարգում՝ առավել նպատակալաց ծառայելու համար հայ սպգային երաժշտարվեստի վերակառուցման շնորհակալ գործին:

Ինչպես տեսանք, Պետերբուրգ ուղևորվելիս Եկմայանը կարծում էր, թե ըստ էության համեստ նպատակներ է հետապնդում, ցանկանալով յուրացնել ձայնագրագիտության, խմբավարության ու ներդաշնակության եվրոպական սկզբունքները: Եվ նույնիսկ մտածել էր շուտափույթ (առավելագույնը՝ մեկ-երկու տարվա ընթացքում) ձեռք բերել հարկավոր հմտությունն ու վերադառնալ հայրենիք:

Սակայն, եվրոպական մեծ կենտրոնում ինչքան ավելի մոտիկից էր ծանոթանում նա տեղի երաժշտական կյանքին, դասական արվեստի անկրկնելի նմուշներին, համերգային և ուսումնական հաստատություններին, այնքան ավելի խորն էր ըմբռնում, որ այստեղ հարկավոր է դիրքավորվել երկարամյա համառ աշխատանքներ կատարելու դիտավորությամբ:

Բայց հարցը գիտակցության ուժով հասկացվող անհրաժեշտության մեջ չէր միայն: Կոնսերվատորիայի ուսման ծրագրով նախատեսված առարկաների բարեխիղճ ուսումնասիրությունը, մեծ արվեստի հրապուրիչ իդեալներն ու ամեն օր հնչող երաժշտությունն իսկ անկասկած կարող էին իրենց հորձանքի մեջ առնել-տանել երաժշտական տվյալներով իրապես օժտված որևէ անձնավորության: Եվ բնական է, որ այդպես էլ եղավ:

Եկմայանից առաջ եվրոպական երաժշտական մշակույթին նույն արբեցությամբ հաղորդակից դարձավ մեծաքանքար Տիգրան Չուխաջյանը, որի կյանքին ու գործին ընդհանուր առմամբ ծանոթ էր նաև կուլկասահայությունը:

Հատուկ նկատողության արժանի փաստն այն է, որ մասնավորապես Չուխաջյանի ինքնատիպ լեզուն ու ոճը՝ հայ ունկնդրին հասնելով տոհմիկ արվեստում աննախադեպորեն նոր, հարուստ, և միանգամից հնարավորին չափ լայն ընդգրկ-

մամբ փոխառնվող եվրոպական արտահայտչամիջոցների օգ-
նությամբ ստեղծված գործերի միջով, ընկալվում էր որպես
բնական, մոտիկ ու հասկանալի, խնդրո կամ վեճի առարկա
չէր դառնում:

Պետք է ասել, որ ժամանակի հայ առաջադեմ մտավորա-
կանությունը նույնպիսի վերաբերմունք էր ցուցաբերում նաև
Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորող Եկմայանի նը-
կատմամբ: Անկեղծորեն ուրախանում էր նրա հաջողություն-
ներով և ողջունում՝ համաեվրոպական երաժշտալեզվով զբը-
ված նրա գործերը ևս:

Եվ ոչ միայն սովորելու տարիներին:

Թիֆլիսում, 1892-ին, Պատարագի ներդաշնակության, ու-
սուցման ու կատարման հետ կապված աշխատանքների եռուն
շրջանում, Եկմայանը հրատարակում է դեռևս Պետերբուրգում
եվրոպական ոճով հորինված իր դաշնամուրային գործերից
մեկը՝ վերոհիշյալ Գիշերերգը:

Եվ հայկական երաժշտական շրջաններում սիրով են ըն-
դունում դրա հայտնությունը: Մամուլում մի քանի անգամ
ծանուցվում է, որ «նորերս ստացանք պրն. Եկմայանից իր
երաժշտական աշխատությունը՝ «Nocturne» պիանոյի համար»
(«Տարազ», № 45) և այլն:

Առաջին հայացքից վարմանալի թվալու արժանի այս երե-
վույթը, որն սկզբնապես վառ դրսևորվել էր տակավին ան-
ցած հարյուրամյակի 60-ական թվականներին, արևմտահայ
կյանքում, ունի իր բացատրությունը:

Պատմական Հայաստանի տարածքը դարեր շարունակ
հանդիսացել է Արևելքի և Արևմուտքի հանդիպատեղիներից
մեկը: Եվ հայ ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակը կապմավոր-

ման շրջանից սնվելով արևելյան ու արևմտյան ակունքներից, իբրև ազգային ուրույն իրականություն գոյատևել ու վարձագել է երկու մայրուղիներից ներհոսող տարրերի ընտրության և համաձուլման հիման վրա, որ համապատասխանում է թե՛ հայաշխարհի բնության նկարագրին, և թե՛ հայի խառնվածքին:

Անգամ հայկական ժողովրդական բանահյուսության շատ ու շատ գեղեցիկ էջերում հանդիպում ենք այդ ճաշակի բնազդական, տարերային արտահայտությանը: Իսկ նաև կրթությանը ու դաստիարակությանը ձևավորված ձգտումներ ունեցող անցյալի հայկական պրոֆեսիոնալ արվեստի մշակների գեղարվեստական արտադրանքը քննելիս, մշտապես բախվում ենք արևելյան զգացողությանը բնորոշ երևակայության գունագեղ հարստությունը և զգացումների խորությունն ու հորդառատությունը զսպելով, դրանք արևմտյան մտածողությանը հատուկ տրամաբանված կառուցիկ ձևերի մեջ շրջանակելու որոշիչ երևույթին:

Այսպիսի մի ժողովրդի կյանքում հավետ բաց մնացած պետք է լինեին ինչպես արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի դրոշները: Բայց այդպես չեղավ: Կիլիկյան հայկական պետականության անկումից հետո վերջնականապես ընկնելով հետամնաց բռնակալությունների հեղձուցիչ լծի տակ, հայ ժողովուրդը երկար ու ձիգ հինգ դարերի ընթացքում արհեստականորեն կտրվեց տնտեսական ու մշակութային կյանքի քրիստոնեական նոր կենտրոններից:

Արևելյան այն շրջապատը, որ լոկ կոպիտ ուժով տիրապետում էր հայ իրականության վրա, բարոյական ճչացող մաշվածության մի մշակույթ էր որոճում անվերջ: Հայ երաժշտարվեստը 19-րդ դարի սկզբներից ուղղակի խեղդվելով օդի ու

լույսի պակասից, դարակենտրին կենսապահպանման բնագործ
նույնիսկ մեքենաբար հակվում էր դեպի եվրոպական ձևերը:

Ահա այս էր իրավիճակը, երբ մասնավորապես Տիգրան
Չուխաջյանը հանձարեղ ուստյունով ու պատմականորեն կար-
ճագույն ժամանակամիջոցում ստեղծեց հրապուրիչ հեռանկար-
ներ խոստացող հակակշիռ մի բևեռ. որի փայլատակումից հե-
տո աստիճանաբար պիտի կազմավորվեր երկուսից ևս սնվելով
վերակենդանացող մարմնի կենտրոնական երակը: Եվ երգար-
վեստի ասպարեկում ի վերջո կազմավորվեց այն՝ Կարա-Մուր-
պա-Եկմալյան-Կոմիտաս հաջորդական փուլերով, վերջինում
գտնելով առավել վառ արտահայտություն:

Հայ լուսամիտ երաժշտասերների ջերմ վերաբերմունքն,
այսպիսով, չխանգարեց օտար ավերում մասնագիտական
բարձրագույն կրթություն ստացած մեր կոմպոզիտորներին
ստեղծագործական սեփական դիրքորոշում կերտելու, հաշվի
առնելով ազգային արվեստի զարգացման խորացող պահանջ-
ները:

Չուխաջյանի ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջա-
նում դեռևս նոր էին գիտակցվում լեզվա-ոճական հարցերն ու
այդ պահանջները: Դեռևս չէր սկսվել, մասնավորապես,
մտավորականությունը դեպի գեղջուկ-ժողովրդական բանու-
հյուսությունը տանող վճռորոշ շարժումը:

Եվ սակայն, պատմական անխուսափելիությամբ չբրքելով
գեղջուկ բանահյուսության կույս շերտերը, Չուխաջյանն էլ,
այնուամենայնիվ, չկտրվեց ազգային հողից:

Վառ անհատականությամբ կնքված իր ստեղծագործու-
թյուններում նա հիմնորեն մեկտեղեց ու վարպետ ձեռքով միա-
ձուլեց անցած հարյուրամյակի եվրոպական երաժշտարվեստի

գրեթե բոլոր արտահայտչամիջոցները՝ հայ քաղաքային բնակչության խավերում տարածված և հայոց հոգևոր երգարվեստից, նոր շրջանի հայ քաղաքային-ժողովրդական և հայրենասիրական երգերից ու նաև ընդհանուր արևելյան երաժշտությունից եկող ընտանի ելևէջների հետ, որոնց ինքը լավ ծանոթ էր, և որոնցով ձևավորված էր Կ. Պոլսի, Թիֆլիսի, Բաքվի և այլ քաղաքների հայ առաջադեմ տարրի ճաշակը։ Ստացված համաձուլվածքը գոհացնում էր թե՛ հայ, և թե՛ եվրոպացի ունկնդիրներին, որոնք, բնականաբար, տարբեր կողմեր էին կարևորում։

Այլ էր Եկմայանի գիտակցական գործունեության շրջանը՝ 19-րդ դարի վերջին քսանամյակը։ Հայ հոգևոր մեղեդիների մի մեծ ու կարևոր խումբ գրառված ու հրապարակված էր արդեն, որով տակավ առ տակավ մատչելի էր դառնում ուսումնասիրողներին։ Գեղջուկ-ժողովրդական երգերի հավաքումն ևս սկսված լինելով, հին ու միջնադարյան սոփիկ գեղեցկագույն արժեքներ էին հայտնաբերվում ու բաղդատվում եկեղեցական երաժշտության հինավուրց կոթողների հետ։

Այժմ օրակարգի առաջին հարցն էր հոգևոր ու աշխարհիկ տիպականորեն ակզային երգերն ամբողջապես հնչեցնել ոճականորեն բնական ու հարավատ, բավմաձայն միջավայրում (անտուրածում)։

Խնդրի լուծումը մեծ ոգևորությամբ նախաձեռնել էր Կարա-Մուրլան, առանց սակայն, տիրապետելու արդի երաժշտարվեստի բավմայիսի հնարներին, և ականա գոհանում էր ներդաշնակության համեստագույն միջոցներով։

Եկմայանն ու Կոմիտասը, որոնք հաջորդաբար ձեռնամուխ եղան նույն խնդրի լուծմանը, ի վերջո իրենք ևս մշակեցին

պարզ միջոցների կիրառման իրենց սկզբունքները: Բայց, աչքի առաջ ունենալով արտահայտչական անհամար հնարներ, ու դրանցից բժախնդիր պահանջկոտությամբ ընտրելով անհրաժեշտ-պատշաճավորը: Այլ կերպ ասած, նրանք կանովին, գիտակցաբար դիմեցին նպատակամղված ինքնաապահովման փորձված մեթոդին:

Եվ իրոք, այն, որ մասնավորապես Եկմայանը Պետեր-բուրգում լիովին տիրապետել էր կոմպոզիտորական արդի արվեստի ողջ արհեստագիտությանը՝ հիմնապես ընկալելով համաեվրոպական երաժշտամտածողության ներքին կառուցվածքը, ապառ շարադրում էր տարածված ժանրերի ու ձևերի շրջանակներում և հմտորեն կիրառում մեղեդիական գծի ծավալման, վարգացման ու նրա մշակման-ներդաշնակման դարերով բյուրեղացած սկզբունքները, հստակ երևում է նրա ձեռագրերում պահպանված վերոհիշյալ նյութերից: Դրանք քանակապես թեև շատ չեն, բայց յուրովի տիպական ու բնութագրական են:

Մի կողմ թողնենք կոմպոզիտորի զուտ փորձառական կարգի աշխատանքները, ինչպիսիք են, օրինակ, լարային քառյակի համար նրա շարադրանքները, որոնք Շումանի և Մենդելսոնի դաշնամուրային տարբեր կտորների վերամշակումներ են պարզապես:

Նշենք միայն, որ, ինչպես հայտնի է, եվրոպական վիպապաշտության (ռոմանտիզմի) այդ ներկայացուցիչները, Շուբերտի հետ միասին, Եկմայանի խառնվածքին մոտիկ են եղել, հատկապես իրենց ստեղծագործության այն կողմերով, որոնք բնորոշվում են հանդարտ պատումով, արտահայտիչ երգայնությամբ, բազմա-անցումներով, ջերմ քնարականությամբ ու լուսավոր անրջանքով:

Դա առանց դժվարության ընկալվում է Եկմալյանի պետեր-բուրգյան ինքնուրույն ստեղծագործությունների պահպանված ավարտուն նմուշներից, որոնք ինքնին միանգամայն ուշագ-րավ են:

Դրանք են. դաշնամուրային քնարական մեղմահոս երկու կտոր՝ հիշյալ «Նոկտյուրնը» և «Երգ առանց խոսքի», Հայնեի խոսքերով նրբակերտ ռոմանսը՝ «Իմ արցունքներից» («Из слез моих»), երկու խմբերգ՝ խաղաղ, անդորր ու խոկուն «Բարձր լեռների սուլերները» («Темно гор высятся», ա՛կապելլա) և «Առ գետն բաբելացվոց» («Пря реках Вавилонских», դաշնամուրի նվագակցությամբ), ինչպես և կեն-սահաստատ, լիահնչեղ սիմֆոնիկ նախերգանքը:

Սրանցում և նմաններում ձեռք բերված բազմազան հմտու-թյունները, կապված գործիքային գրության ձևերի տիրապետ-ման, մեներգային ձայների տեսակների օգտագործման, և եր-գեցիկ խմբի ու նվագախմբի հնարավորությունների իրացման հետ մեկտեղված՝ ամբողջական վառ արտահայտություն են գտնում «Ռուսայի թափառումները» օպերա-կանտատում:

Խոշոր կտավի այդ գործը, գրված մենակատարների, երգե-ցիկ խմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, հղացված է եղել ըստ Մորից Հորնի սիրված հեքիաթի:

Հետաքրքրական է, որ այդ հեքիաթը ժամանակին հրա-պուրել է նաև Շումանին, որը տակավին 1851 թվականին դրա հիման վրա հորինել է համանուն կանտատ: Ծանոթ էր արդ-յոք վերջինիս Եկմալյանը: Հավանաբար՝ այո:

Բայց դա, ըստ բոլոր տվյալների, չի խանգարել, որ Եկմալ-յանը հասնի հեքիաթի երաժշտականորեն հաջողված նոր ըն-թերցմանը:

Ֆալոք, «Ռուլայի թափառումները» օպերա-կանտատից մի քանի հատվածներ են պահպանվել միայն: Դրանք անգամ, թույլ են տալիս ընդհանուր գաղափար կապելու այն մասին, թե ինչպես է աշխատել կոմպոզիտորը հեքիաթի չափածո բնագրի վրա (ռուսերեն թարգմանությունը՝ Կ. Ֆոն-Բախի), այն հնչեցնելով բնական ու անկաշկանդ, ինչպես է զգացել իր վիպապաշտական (ռոմանտիկական) հերոսների՝ գեղանի Ռուլայի ու երիտասարդ անտառապահի, ծերունի ջրաղացպանի, ջրաղացյանուհու և գերեզմանափորի ներքին ապրումներն ու վերաբերելը դրանք, ստեղծելով ամբողջական տրամադրություններ. ինչպես է կառուցել նրանց միայնակ (solo) և համառնող (տարբեր տիպի անսամբլային) ելույթները, մեկնաբանող-շաղկապող ինչպիսի դեր է հատկացրել երգեցիկ խմբին ու նվագախմբին և այլն:

«Շատ լավ զգալով մարդկային ձայնի գույներն ու միջոցները,— իրավացիորեն գրում է Ալ. Շահվերդյանը քննարկվող գործի մասին,— երիտասարդ Եկմալյանը ստեղծել է պոետական առողջ զգացումներով հագեցված, անկեղծ և բնական երաժշտություն» (Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, էջ 315):

Ավարտելով համաեվրոպական ոճով հորինված Եկմալյանի գործերի քննությունը պետք է նկատել, որ դրանք իրենց ժանրային բազմազանությամբ, գունագեղ ներդաշնակությամբ, դաշնյակակերտ ու մեղեդիակերտ բազմաձայնության հնարանքներով և գործիքային ու նվագախմբային գրության ձևերով Եկմալյանի առջև բացում էին ստեղծագործական գործունեության լայն ու շատ կողմերով արդեն հարթված մի ուղի, որով նա կարող էր անարգել առաջ ընթանալ և հաջողությունների հասնել:

Բայց նա չգնաց այդ ուղիով: Հանուն նոր կապնավորվող հայ կոմպոզիտորական դպրոցի, հաշվի առնելով վերջինիս պարզացման առանձնահատկությունները, իրեն նվիրեց ազգային երգարվեստի նորոգման գործին, արտահայտչամիջոցների շրջանակը սահմանափակեց մարդկային ձայնի, դաշնամուրի ու ներդաշնակության պարզագույն միջոցների հնարավորություններով և կիրառեց, գլխավորապես, դաշնակակերտ բալամաձայնության սկզբունքները:

Նշված կետերով էլ, ինչպես և դրանց գումարած հայ տոհմիկ երգի մեղեդիական բալմապիսի հարստություններով, բնութագրվում են Եկմալյանի ստեղծագործական ժառանգության վերոհիշյալ հիմնական մասի հոգևոր ու աշխարհիկ երեսակները:

Քննությունը ցույց է տալիս, որ չնայած աշխարհիկ երգարվեստի բնագավառում Եկմալյանի ստեղծագործական ծրագրերը կիսատ մնացին, այստեղ՝ ժողովրդա-ազգային ավանդական մեղեդիները մշակելու-ներդաշնակելու ասպարեզում կոմպոզիտորը, որոշ փորձ կուտակելուց հետո, ձգտել է հասնել ճարտարակերտական (տեքնիկական) միջոցների ավելի ազատ կիրառման, և այստեղ է, որ հանդես է եկել նաև նոր տիպի ինքնուրույն (ինքնաստեղծ) գործերով:

Բացի այդ, ինչպես երևում է Վ. Մանկունուն հասցեագրված Եկմալյանի մի նամակից, նա կարծես համոզված է եղել հետևյալում. այն հանգամանքը, որ արդի կոմպոզիտորական արվեստը Եվրոպայում բյուրեղացավ նախ հոգևոր երաժշտության ոլորտներում, ունի համընդհանուր նշանակություն:

Ուստի ամեն տեսակետով նպատակահարմար է ստորև նախ կանգ առնել Եկմալյանի ստեղծագործության հոգևոր երեսակի վրա:

Այն բաղկացած է ներդաշնակյալ Պատարագից և մի շարք առանձին շարականներից ու երգերից:

Պատարագը կարևորագույն տեղ է գրավում Եկմայանի ստեղծագործության մեջ, ինչպես իր մեծ ու տպավորիչ ծավալով և ավարտուն շրջագծերով, այնպես և գեղարվեստական նշանակությամբ, որ հաստատապես դուրս է գալիս եկեղեցական իրակությունների սահմաններից:

Պատարագը ինչպես համաքրիստոնեական, այնպես և հայ պաշտոնեցուության մեջ գրավում է կենտրոնական տեղ, և քրիստոնեական ծեսերի շարքում ամենահիններից է:

Ըստ բովանդակության՝ խորհրդանշում է փրկչի ծնունդը, չարչարանքները, խաչելությունը, հարությունն ու երկրորդ գալուստը, կարճ՝ նրա կոհաբերումը հանուն մարդկային ցեղի փրկության (այն է՝ խղճի ու գիտակցության լրիվ տիրապետությունը բոլոր տեսակի կրքերի վրա):

Ըստ ձևի՝ խորհրդավոր ընթրիքի հիշատակն ու գեղարվեստական վերարտադրումն է: Ժողովրդի կողմից եկեղեցուն ընծայաբերված հացն ու գինին խորհրդավոր արարողությունների ընթացքում սրբագործվելով փոխարկվում են փրկչի մարմնին ու արյան, որն և ճաշակելով (որպես հաղորդություն ընդունելով) ներկաները մաքրվում են մեղքերից:

Մ. թ. առաջին դարերի ընթացքում Պատարագի հետ կապված ծիսական ավանդույթներ Հայաստան ներթափանցել են հարավից (կամ Ասորիքից)՝ գլխավորապես Եդեսիայից (իրենց հետ բերելով նաև Ամտիոքի, Երուսաղեմի և Ալեքսանդրիայի համայնքներում ձևավորված առանձին տարրեր). և արևմուտքից (ավելի ճիշտ՝ Կապադովկիայից)՝ հիմնականում Կեսարիայից (դարձյալ՝ միահյուսված Կ. Պոլսի, Չմյուռնիայի և

Հոռմի եկեղեցիներում կապմավորված առանձին տարրերով) :

3—րդ դարի 70—80-ական թվականներից զորանում է հատկապես կապադովկյան ավղեցությունը, որը և հաջորդ հարյուրամյակում, Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակելու ժամանակներից, գնալով ավելի մեծ կշիռ է ձեռք բերում:

Այստեղ, տակավին գրերի գյուտից էլ առաջ, ի մոտո ծանոթանում են կապադովկյան ժամանակակից քրիստոնյա աչքառու հեղինակների և, առաջին հերթին, Բարսեղ Կեսարացու (4—րդ դ.) մի շարք աշխատություններին, այդ թվում և նրա պատարագամատույցի կապադովկյան (կամ «հին» կոչված) բնագրին:

Վերջինս 5-րդ դարի սկզբներին թարգմանվելով դառնում է հայոց հնագույն, գլխավոր, ու, ի վերջո, նաև միակ պատարագամատույցի հորինվածքային հիմքը: Ժամանակի ընթացքում դրա վրա բարդվում են՝ հին ասորական ծեսից, Գրիգոր Նազիանզացուն (4—րդ դ.) վերագրված, կամ Աթանաս Աղեքսանդրացուն (4—րդ դ.) ընծայվող պատարագամատույցից, իսկ միջին դարերում՝ մասնավորապես Կիլիկյան հայկական թագավորության պայմաններում՝ նաև Հովհան Ոսկեբերանի (4—րդ դ.) պատարագամատույցից ու բարսեղյան պատարագամատույցի բյուզանդական (կամ «նոր» կոչված) բնագրից քաղված ինչ-ինչ տարրեր: Ընկալվում են լատինական արարողություններից եկող որոշ հովեր ևս:

Այս բոլորով հանդերձ ու դրանց զուգընթացաբար, հայոց Պատարագը ըստ ամենայնի ավգայնացվել է, թե՛ գրական բնագրի ու նրա երաժշտական ձևավորման, և թե՛ ծեսի ու արարողության տեսակետներով:

Պատարագի հայացմանը տարբե՜ր։ Կամանակներում տարբեր ձևով ու չափով իրենց մասնակցությունն են բերել՝ Գրիգոր Լուսավորիչն ու Ներսես Մեծը (4—րդ դ.), Սահակ Պարթևը, Մեսրոպ Մաշտոցն ու Հովհան Մանուկունին (5—րդ դ.), Գրիգոր Նարեկացին (10—րդ դ.), Ներսես Շնորհալին ու Ներսես Լամբրոնացին (12—րդ դ.), Խաչատուր Տարոնեցին (12—13-րդ դդ.) և ուրիշներ։

Որպես հոգևոր դրամայի տեսակ, հայոց Պատարագը ևս (ինչպես համաքրիստոնեականը), իր հիմնական գործողությամբ, գլխավոր դերակատարներին հատկացված պաշտոններով ու կրոնա-թատերական այլ հատկանիշներով, վաղ միջնադարում ունեցել է նույնիսկ պայքարի պայթուով համակված առնական-ճգնավորական մի նկարագիր։

Այն վերապրուկային ձևով մնացել էր հնագույն ժամանակներից, երբ քրիստոնեությունը, որպես ընդդիմամարտ գաղափարախոսություն, իր Պատարագով արտահայտում էր նաև ճնշված վանգվածների ընկերային (սոցիալական) բողոքը կրոնական շղարշի տակ։

Չարգացած ավատատիրության շրջանում Պատարագը վեր է ածվում ավելի խաղաղական-հանդիսավոր բնույթի շքեղ-խորհրդավոր ներկայացման, խոր անցյալից եկող դրամատիկական շեշտերի որոշ արձագանքների պահպանմամբ։

Պատարագը հնուց ի վեր բաժանվել է հաջորդաբար ընդարձակվող երեք գլխավոր մասերի. Պատրաստություն (նախապատրաստական աղոթքներ, պատարագչի պգեստավորումը և ընծաների խնկարկումը), Երախայից Պատարագ (ժամամուտից մինչև «Հավատամքն» ու դրան հետևող փոքր աղոթքը, որից հետո «Երախաները», այսինքն տակավին չմկրտված-

ները անցյալում դուրս են եկել եկեղեցուց) և Հավատացեալ Պատարագ (մինչև վերջ, այն է՝ ընծաների վերաբերումն, սրբագործումն և ճաշակումն, որին մասնակցելով հաղորդվել են լոկ սլաշտոնապետ մկրտվածները) :

Դարերի ընթացքում Պատարագի այս մասերը մնալով հաստատուն, միաժամանակ հարստացել են հարակից աղոթքներով ու երգերով :

Հայոց Պատարագը հասկապես իր երաժշտական բաղադրիչի առումով անցել է պատմական վարզացման երկար, բարդ և նշանակալի ուղի :

Նրա բուն վերելքի շրջանը (ընդհատումներով, ետ ու առաջ շարժումներով և այլն), տևում է մինչև 14—15-րդ դարերը և ավարտվում երաժշտական ձևավորման առումով երկու գլխավոր տարբերակների գոյացումով. Կիլիկյան և Հայաստանյան :

Ավելի ուշ, ավատատիրական Հայաստանի ողջ մշակույթի լճացման պայմաններում, հայ երգիչ-երաժիշտներն իրենց պարտքն են համարել, նախ՝ միահյուսել Պատարագի երգեցողության նշված երկու տարբերակներին հատուկ լավագույն գծերը, ապա և՛ ստացված համաձուլվածքը հավատարմորեն փոխանցել սերունդներին : Ի դեպ, ժամանակին հարկ է եղել այդ միսունը իրագործել առհասարակ հայ հոգևոր երաժշտության ողջ ծավալի չափացույցերով : Եվ շարժումն, ընդհանուր առմամբ, դրական արդյունքներ է տվել :

Միաժամանակ, սակայն, ուշ միջնադարի ընկերային-քաղաքական և մշակութային յուրահատուկ պայմանների հետևանքով, 18—19-րդ դարերում հայ հոգևոր երաժշտությունը, ամբողջապես առած, ենթարկվում է մի նոր (ճիշտ է, ոչ խոր) ճյուղավորման :

Առաջ են գալիս իրարից այս կամ այն չափով տարբերվող հինգ երգվածքներ. Էջմիածնի (Կենտրոնական), Կ. Պոլսի (իբրևի ճյուղով շատ մոտիկ էջմիածնականին), Նոր Զուղայի (կոչված նաև Հնդկահայոց), Երուսաղեմի և Վենետիկի:

Այս երևույթն իր որոշ անդրադարձումն ունեցել է անշուշտ Պատարագի վրա: Դրան գումարված մի ուրիշ հանգանք էլ՝ այն, որ 18-րդ դարի վերջերից մասնավորապես Կ. Պոլսի հայ եկեղեցական երգիչ-երաժիշտներից ոմանք, խաղագրության արվեստի գործնական նշանակության բացարձակ նվազման ու ձայնագրության որևէ այլ համակարգի բացակայության պայմաններում, իրենց ազատ են զգացել Պատարագի երգեցողությանց նկատմամբ, ավանդական եղանակների անտեղի փոփոխության վտանգ են ներկայացրել:

Սակայն, ճիշտ այդ վտանգն է, որ ժամանակին կանխվեց Հ. Լիմոնջյանի նախաձեռնությամբ հայկական ձայնագրության նոր համակարգի ստեղծումով, հոգևոր երգերի ավանդական հարապատասխան նմուշների գրառման աշխատանքների ծավալմամբ, ու, ի վերջո, էջմիածնում Գևորգ Դ կաթողիկոսի և Ն. Թաշճյանի եռանդուն ջանքերի շնորհիվ, որով փրկվեց ու հրատարակվեց եղանակների հանդիսավորության առումով քառասուտիձան՝ համահայկական մի Պատարագ (իհարկե, ոչ առանց քանակական ու որակական զգալի կորուստների, որոնք կրել էր այն՝ ուշ միջնադարի ընթացքում, մասնավանդ իր շարժունակ մասերի սահմաններում):

Վերջ տեսանք, որ Եկմալյանն ինքն էլ մեծ մասնակցություն էր բերել այդ պատմական գործին: Նա ոչ միայն կարևոր օժանդակություն էր ցույց տվել Ն. Թաշճյանին, այլև վերջինիս օրոք ձայնագրված ու տպագրված Պատարագը վերանա

յելով իրագործել նրա երկրորդ՝ 1878 թվականի հրատարակութունը:

Այդուհանդերձ, ձեռնամուխ լինելով Պատարագի մեղեդիների եռաձայն-քառաձայն ներդաշնակությանը, կոմպոզիտորը շուտով հասկացավ, որ դարձյալ պետք է զբաղվի իրեն այնքան ծանոթ եղանակների հարդարման-սրբագրման գործով, որին կանոնադաշնանք տակավին:

«Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» աշխատությունը բացվում է պատշաճ Առաջաբանով, որ ցույց է տալիս կոմպոզիտորի տեսական մտածողության ուղղվածությունը ևս:

Վերջինս, պետք է ասել, միանգամայն առաջամիտ է և ընդունելի, եթե չհաշվենք Առաջաբանի շարադրանքին հատուկ մի երկու անհաշող ձևակերպումները:

Մեկը կապված է հայրենի երաժշտարվեստի արևելյան բնույթի հավաստման ձևին:

Ցանկանալով նշել հայ երաժշտության տեղը Արևելքի երաժշտական մշակույթում, Եկմալյանը գրում է, թե «Պարսիկ-արաբացի» երաժշտության «մի մասն է և մերը»:

Այս ձևակերպումը ժամանակին խիստ քննադատեց Կոմիտասը: Բայց Եկմալյանը ամենևին նպատակ չի ունեցել ժխտելու հայ երաժշտության ինքնատիպությունը: Նա կամեցել է ասել, որ հայ երաժշտությունը՝ Մերձավոր Արևելքի մշակույթի մասն է:

Կոմպոզիտորի մի այլ դրույթը, որ շատ ավելի հստակ է արտահայտված, վերաբերում է հայ երաժշտության ձայնեղանակների հնչյունաշարերին խորթ կիսաձայներից խուսափելու անհրաժեշտությանը: Սա միանգամայն հավանելի տեսակետ է, չնայած ձևակերպման առումով անյթերի չէ:

Առաջաբանում շարադրված կարևորագույն միտքը հետևյալն է: Եկմայանը բացատրում է, որ Պատարագի մեղեդիական ողջ նյութը քաղել է Էջմիածնում իրագործված երկու հրատարակություններից (բացի «Հայր մեր»-ից, էջ 74 ու 210, և «Գոհանամք»-ից, էջ 163, որոնք ինքն է ձայնագրել, դարձյալ հետևելով Էջմիածնում ընդունված երգեցողության ավանդույթներին). և որ եղանակները եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրելիս աշխատել է հավատարիմ մնալ բնագրերին, ինչպես և դրանք ներդաշնակելիս՝ հայ հոգևոր երաժշտության ոգուն:

Ողջ գրվածքից երևում է. ձեռնարկելով դարերի ընթացքում տաղանդավոր մի ամբողջ շարք բանաստեղծ-երաժիշտների հավաքական ջանքերով ստեղծված գեղարվեստական խոշոր իրողության նորովի մեկնաբանությանը, արվեստագետը լիովին գիտակցել է, որ այդ աշխատանքը իրենից պահանջում է երկյուղած վերաբերմունք և բծախնդիր պահանջկոտություն:

Կոմիտասն իր գրախոսականում հավանողական խոսքերով է նշում, թե Եկմայանը ճիշտ է վարվել նյութի ընտրության հարցում: Մինչդեռ տարիներ անց, Սպ. Մելիքյանը սխալ մտքեր է հայտնել այդ մասին, որոնց չէինք անդրադառնա բնավ, եթե մինչև օրս էլ չշփոթեցնեին մեր երաժշտագետներին:

Ըստ Մելիքյանի, Եկմայանն իր աշխատության մեջ ընդգրկելով հիմնական մեղեդիների նաև ընդհանրացած տարբերակները, փաստորեն «ստիպված է եղել երկու պատարագ գրել-մեկը՝ նման Էջմիածնում տալված պղսական վարիանտին և մյուսը՝ նման ռուսահայոց մեջ գործածական էջմիածնական վարիանտին»:

Այս կարգակցությամբ բավական է ասել, որ մի ամբողջ

շարք եղանակներ, որոնք Մեկիքյանը համարում է լոկ պոլսահայերին հատուկ, առկա են նաև Կոմիտասի մշակած Պատարագում, որի մասին ոչ ոք (ներառյալ նաև Մեկիքյանը), չէր ասի, թե դա պոլսահայկական է, այլ ոչ՝ համահայկական:

Պատարագի երգերի եղանակները եկրոպական ձայնանիշերի փոխադրելիս Էջմիածնում հրատարակված բնագրերին հավատարիմ մնալու ձգտումը Եկմայանին չէր կարող աղտոել դրանք նոր տեսանկյունից վերանայելու և ըստ հարկին, սրբազրելու, հարդարելու գործից:

Եվ իրոք, համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Եկմայանը մանրակրկիտ աշխատանքներ է կատարել այդ ուղղությամբ, հաշվի առնելով, նախ՝ հայ երաժշտության օրինաչափությունները, ապա և երաժշտական մի շարք ընդհանուր օրենքներ:

Եղանակները եկեղային առումով վերանայելիս, նա մի շարք երգերում («Քրիստոս ի մէջ մեր», «Սուրբ սուրբ», «Յամենայնի» և այլն), վերականգնել է նրանց որոշ հատվածների նախնական գեղեցկությունը, օգտվելով հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական տիպական դարձվածքների (սլոույտների) մեկ հասած համակարգից:

Այնուհետև, երաժշտությունը հատածների (տակտերի) բաժանելիս և ձայնաատիճանները խմբավորելիս, Եկմայանը դեկլարովել է հայկական ժողովրդական ու եկեղեցական երգերին հատուկ մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների, տարածության վրա չափական տեղաշարժերով կրկնվելու յուրահատկությունից (նման երևույթի կարելի է հանդիպել Պատարագի շատ տեղերում. տես «Գովես Երուսաղէմ», էջ 254—256): Վերջապես, փոխադրության ընթացքում երգերի սմանակը բարեփոխելիս, կոմպոզիտորը աշխատել է հարմար տեղերում դրանց

կշռույթը փոքր-ինչ աշխուժացնել («Սորհուրդ խորին» էջ 1—7), և կամ կատարումը պարզեցնել, հեշտացնել («Յայս յարկ», էջ 8—14) և այլն:

Եղանակների փոխադրության հարցում Եկմայանը թույլ է տվել նաև առանձին վրիպումներ, որոնք նշել է Կոմիտասը: Պետք է ասել, դրանք մասնակի թերություններ են և ոչ մի չափով չեն նսեմացնում Պատարագի, որպես մեծ ու ամբողջական ստեղծագործության գեղարվեստական բարձր արժանիքները, ինչպես նաև ալգային երաժշտության տեսակետից նրա հարազատությունը:

Եկմայանը որպես ուղեցույց վերցրել է Պատարագի՝ մ. թ. երկրորդ հազարամյակի ընթացքում ընդհանրացած բարեշուք-հանդիսավոր տիպը:

Եվ դրան համապատասխան, նա ողջ երկը հղացել է որպես հետզհետե ծավալվող, լայնացող ու խորացող դրամա, գործող անձանց թիվ երգերով, ասերգերով, մեներգերով ու խմբերգերով, և ընդհանուր առմամբ վիպա-քնարական բնույթի բարեհնչուն, վեհաշուք երաժշտությամբ:

Առաջին իսկ հայացքից նկատելի է Եկմայանի իրագործած մշակման ու ներդաշնակության շնորհիվ ընդգծվող աստիճանական զարգացումը: Այդ բնորոշ գիծը սկիզբ է առնում «Սորհուրդ խորին»-ի պարզ, անպաճույճ մշակումից, հասնելու համար մինչև «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ»-ի, «Սուրբ Սուրբ»-ի և «Քրիստոս պատարագեալ»-ի վսեմ, ավարտված ներդաշնակության:

Հոգևոր դրամայի գրական բնագրին կապված երաժշտությունն իր զարգացման մեջ հետևում է, անշուշտ, բեմական գործողության:

Եվ սակայն, միաժամանակ այն գծագրում է յուրահատուկ մի կառույց ևս, բաղկացած դարձյալ երեք մասից՝ ձայնեղանակային, համաձայնությանին, ձայնակայքի և հիմնանյութի ընդհանրությունն ունեցող ու ելևէջային կուռ կամարներով պողված երգերի երեք խմբավորումներից, որոնցից յուրաքանչյուրը հանդես է գալիս ուրույն դերով:

Առաջին մասը («Լսորհուրդ խորին»-ից մինչև Ժամամուտ), միավորում է մի քանի խմբերգ ու մեներգ: Կառուցվածքն ընդհանրապես համաչափ է՝ խմբերգ-մեներգ-խմբերգ և կամ մեներգ-խմբերգ-մեներգ-խմբերգ դասավորությամբ, որը կարող է փոխվել հանդիսավոր, տոնական օրերին: Ակնբախ է այդ կտորների ձայնեղանակային ու ելևէջային մոտիվությունը: Համաձայնությանին հիմքն այստեղ ընդհանուր առմամբ փոքրալար է: Ամբողջապես առած, սա մի ներածություն կամ մուտք է:

Երկրորդ մասը (Ժամամուտից մինչև «Սուրբ Սուրբ»), ընկալվում է որպես ազատ գրված մեծ ընդգրկման յուրատեսակ ռոնդո, որը միավորում է բազմաթիվ ասերգեր, մեներգեր, ու խմբերգեր: Որպես հիմնանյութ և ամեն մի նոր միջարկից հետո ելևէջի ու կշռույթի առումներով այս կամ այն չափով փոփոխված կրկներգեր են հնչում մի շարք ըստ էության ինքնուրույն, բայց մեծ առնչություն ունեցող կտորներ:

Դրանք են՝ «Սուրբ Աստուած», «Յիշեա Տէր», «Կեցո Տէր», «Մարմին տէրունական», նույնիսկ ավուր պատշաճի սրբասացությունների խմբերգային հատվածները և «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»:

Վերջինս, սերտ աղերսներ ունենալով «Սուրբ Աստուած» կտորի հետ, շրջանակում է ամբողջ երկրորդ մասն ու երաժշտության ծավալման ընթացքում խմբական կրկներգերի ապ-

րած իսկական զարգացման գազաթնակետն է հանդիսանում (դրանից հետո հնչող երաժշտությունը յուրաքանչյւն եւրափակիչ պաշտոն ունի)։ Այստեղ իշխում է հայ երաժշտության ածանցյալ հիմքով ձայնեղանակներից մեկը, որ համապատասխանում է եվրոպական մեծալար համաձայնույթին՝ իջեցված վեցերորդ աստիճանով։ Չորրդ դեր են կատարում նաև կողմ (սլազալ) տիպի համանման վերջնահանգաձևերը, որոնք տարածված են ողջ մասում։

Ավելի ծավալուն է ու ավելի ազատ հղացված կառուցվածք ունի մեներգերի ու խմբերգերի երրորդ խմբավորումը՝ «Սուրբ Սուրբ»-ից մինչև վերջ։ Երաժշտական հիմնական կերպարը՝ «Սուրբ Սուրբ», անցնելով հաջորդ մի քանի խմբերգերի միջով, ամբողջանում է «Քրիստոս պատարագեալ»-ի հյուսվածքում, որ նույնպես գազաթնակետային պահ է, շարադրված եւրահանգումային (ֆինալային) հիանալի զգացողությամբ։

Վերջնահանգաձևերը՝ դարձյալ հիմնականում միանման, այստեղ մեծ մասամբ բուն (կամ վավերական՝ ավտենտիկ) տիպի են, և այստեղ էլ զրոյող նշանակություն ունեն։ Շաղկապող, միափյուռող դեր են կատարում նաև մեղեդիական աչքի ընկնող մի քանի դարձվածքներ։

Օրինակ՝ «Սուրբ Սուրբ»-ին անմիջապես հետևող և փաստորեն նրան կցված մեղեդիական դարձվածքը, որ այլևայլ փոփոխություններով և տարբերակներով (սեղմ, ընդլայնված և այլն), հնչում է նաև հաջորդ հինգ, այլպան նյութերով արտադատված խմբերգերի սկզբում, ամեն անգամ կարծես ազդարարելով ու ընդգծելով երաժշտական հիմնական կերպարի հայտնությունը։

Կարևոր է նշել, որ նույն այս սկզբունքով իրար հետ շաղ-

կապվում են Պատարագի երեք մասերը ևս, ամբողջապես առած: Ասենք՝ առաջին մասի վերջերում, «Բարեխօսութեամբ» խմբերգից հետո հաջանված մեղեդիական տիպական դարձվածքը, համաձայնությանին ոչ մեծ փոփոխությամբ անցնում է երկրորդ մասի սկզբին, հնչելով սարկավագի երգամասում («Օփինեա Տեր»):

Եվ կամ «Փառք քեզ Տեր», «Ամեն», «Օփինեա է Աստուած» և նման կարճ արտահայտությունների համար Եկմայանը մի շարք տեղերում կիրառել է I—V—I ներդաշնակային բանաձևը, հիմնական ձայնի մեղեդիական դրությամբ: Այն առաջին անգամ հանդես գալով երկրորդ մասի սկզբում, ի վերջո անցնում է նուև երրորդին, ելեջային ցցուն կամարներ գծագրելով ընդարձակ տարածությունների վրա:

Այս հնարանքները ուղղակի հիշեցնում են մեծ կտավի ստեղծագործություններին հասուկ, այսպես կոչված լայտնափայլին փարգացման սկզբունքը:

Պարզ է ուրեմն, որ Եկմայանի Պատարագը, ընդհանուր առմամբ գրական բնագրի բովանդակությանը հետևելով հանդերձ, որպես երաժշտական ամբողջություն, աչքի է ընկնում իր յուրահատուկ ճարտարակերպությամբ ևս: Մի բան, որն ինքնրստինքյան ենթադրում է երգերի որոշակի կապակցություն և դասավորություն:

Այս է անշուշտ նկատի ունեցել Կոմիտասը, երբ, խոսելով Եկմայանի Պատարագի մասին, գրել է. «Դասավորությունը շատ ճիշտ և հարմար է»:

Երգերի կապակցության խնդիրն ըստ էության շոշափում է նաև Պատարագում կիրառված վարտուղությունների (մոդուլյացիաների) հարցը:

Մինչև այժմ էլ մեր շատ եկեղեցիներում երգեհոնը չի օգտագործվում: Երգիչները Պատարագի արարողությունը կատարում են (միաձայն թե բազմաձայն) առանց գործիքային նվագակցության: Եկմալյանը հայկական հոգևոր երգերը ներդաշնակելիս և դասավորելիս աշխատել է հարմարվել այդ պայմաններին: Այդուամենայնիվ, Պատարագի երաժշտության վարտուղումնային շեղումներն ու անցումները բավականին հետաքրքիր մի պատկեր են ներկայացնում:

Զարտուղություններով (մանավանդ ձայնեղանակային) առանձնապես հարուստ են միայնակ երգեցողության համար ձայնատությամբ գրված մեղեդիները: Իսկ եռաձայն-քառաձայն ներդաշնակված խմբերգերը ծավալվում են գլխավորապես իրենց հիմնական ձայնեղանակի սահմաններում, բայց ոչ միշտ:

Ամբողջապես առած, Պատարագում ձայնեղանակային ընդհանուր վարգացումը հետևողականորեն առաջընթաց մի գիծ է գոյացնում՝ հնչողության փոքր-ինչ սնայլ, միզապատ տեղանքից մինչև առավել պայծառ, լուսաշող ոլորտները:

Պատարագը ներդաշնակված է երեք տեսակ. եռաձայն տրական խմբի համար, քառաձայն արական խմբի համար և քառաձայն խառն խմբի համար: Վերջին երկուսը կազմված են առաջինի ռճով, այնպես որ հիմքը եռաձայն արական խմբի համար գրվածն է:

Եկմալյանը այս կրկնակի, եռակի աշխատանքը հանձն է առել Պատարագի բազմաձայն երգեցողությունը հայաբնակ պանապան վայրերում դուրացնելու, տեղական պայմաններին հարմարեցնելու, ինչպես և Էջմիածնում Թաշճյանի ու իր աշխատությամբ իրագործված վերոհիշյալ երկու հրատարակությունների մեղեդիական գրեթե ողջ նյութն ընդգրկելու մտահոգությամբ:

Եկմայանը իրոք մեծ պոլիտիկոսն է հանդես բերել Պատարագը ներդաշնակելիս: Նա գիտակցաբար խուսափել է իր տիրապետած արտահայտչական բոլոր միջոցները հայ երաժշտության մեջ մեքենաբար ներմուծելուց, բավականանալով նրանցով միայն, որոնց կիրառումը անխաթար կպահեր մայր եղանակների ոճն ու ոգին:

Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, կոմպոզիտորն առաջին հերթին առանձնացրել է միայնակ երգեցողության համար նախատեսված, ապալին երաժշտության ձայնեղանակային, ելևէջային, չափական ու կշռության ձայնահատկություններն առավել վառ արտացոլող այն մեղեդիները, որոնք գեղարվեստական կերպարի հետագա խորացման ու ամբողջացման տեսակետով կարող էին բավարարվել ներդաշնակության ամենապարզ միջոցով՝ ձայնառությամբ:

Սրանց մայր եղանակը կատարում է մեներգիչ-տենորը. ձայնառություն են պահում երկու կամ երեք ձայն, հնգյակ, կամ հնգյակ և ութնյակ ձայնամիջոցով: Վերջիններիս դերն է երևան հանել և ընդգծել մայր եղանակի ձայնեղանակային-ձայնակայքային գլխավոր ու օժանդակ կարևորագույն ոլորտները:

Պետք է հավաստել, որ Եկմայանն առհասարակ մեծ վարպետությամբ է օգտագործում ձայնառությունները, հաճախ դրանք ճոխացնելով, բացի անցիկ ձայներից, նաև մեղեդիական ու հանգստանալիս ալիսական դարձվածքներով, որով ստեղծվում են բուն ներդաշնակության մոտեցող տպավորիչ շատ պահեր:

Մայր եղանակների նկատմամբ պոլիտիկոսն մոտեցումն ու հոգատար վերաբերմունքը երևան է գալիս նաև եռաձայն ու քառաձայն շարադրված երգերում, նրանց ներդաշնակության

ամենաբնորոշ կողմի՝ իմաստուն պարզության մեջ: Ժուժկալ ու սեղմ, Վգոն ու խոհական բազմաձայնումն իրագործված է հիմնականում համահնչյուն դաշնյակների միջոցով ու դրանց սլարլ հարաբերությունների հաշվառմամբ: Գիտակցաբար շրջանցված են տարահնչյուն դաշնյակների շատ տեսակներ, մանավանդ համաձայնության 5-րդ աստիճանի վրա կառուցվող սուր, ձգտող՝ եկրոպական դասական բազմաձայնության առանցքը կազմող առանձնահատուկ դաշնյակը:

«Մարդ միանգամայն վարմանում է,—իրավացիորեն գրում է իր հոդվածներից մեկում Ռ. Ղորղանյանը, արտահայտվելով այս մասին,—թե ինչպե՞ս հեղինակը շատ ու շատ տեղեր կարողացել է խուսափել եկրոպական երաժշտության վերին աստիճանի հրսարուրիչ գայթակղություններից»:

Հիրավի, վարմանով է ոչ թե ներդաշնակության պարզությունն ինքնին, այլ այն, թե ինչպե՞ս է Պատարագի հեղինակը շատ ու շատ տեղեր, արտահայտչական նվազագույն միջոցներով հասել, տվյալ ոճի սահմաններում, գեղարվեստական ներգործության առավելագույն չափին:

Եթե քննենք օրինակ, «Սուրբ Սուրբ»-ի առաջին նախադասությունը, սլարվելու համար, թե ինչպիսի՞ միջոցներով է խորացված նրա լայնարձակ մայր եղանակի գեղարվեստական կերպարը, և կամ ի՞նչ հիմունքներով է հղացվել այդ երկնային մեղեդու տակից սողոսկող բառային արտահայտիչ շարժումը, դրամատիկալի որոշակի տարրերով աչքի ընկնող իր սարսափ-դեցիկ հնչողությամբ, սալա կտեսնենք, որ դաշնյակների հաշորվականությունն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ մեկ ծանոթ, շատ անգամներ հանդիպած և նույնիսկ կիրառած՝ I—VI—II—V—I —IV —II —V—I բանաձևը: Եթե դիմենք «Փառք քեզ Տեք»-

ին, հասկանալու համար, թե ներդաշնակության ինչպիսի՞
հնարագիտությամբ է ձեռք բերված նրա փայլուն, շքեղ ու փա-
շունչ հնչողությունը, կատանանք՝ դաշնյակների վերը բերվա-
ծից էլ ավելի պարզ մի հաշորդականություն:

Այս երևույթը դասական արվեստի մեծ ու խորհրդավոր
գաղտնիքներից մեկն է անկասկած, որն իր բնական արտա-
հայտությունն է գտել նաև Պատարագի երաժշտության մեջ:

Նրանում եկմայանը կիրառել է ներդաշնակության մի հիմ-
նական սկզբունք՝ դաշնյակների ուղղահայաց հաշորդակա-
նության սկզբունքը, միևնույն ժամանակ հատուկ ուշադրու-
թյուն դարձնելով նաև առանձին երգամասերի (բաս, տենոր և
այլն) մեղեդիական յնքնուրույն զարգացման վրա:

Հայկական եինավուրց եղանակները նա իրավացիորեն դի-
տել է, մի կողմից՝ որպես եվրոպական մեծավար և փոքրավար
ձևերին այս կամ այն չափով մոտեցող, այդ ձևերն այս կամ
այն չափով հիշեցնող, և, մյուս կողմից՝ որպես ձայնեղանակա-
յին բառ ամենայնի ազգային կառուցվածքներ: Հաշվի է առել
դրանց ճարտարակերպությանը հատուկ՝ անհամաչափ առան-
ձին կազմավորումների դրվագումն ընդհանուր համաչափու-
թյան շրջանակներում, դրանց ծավալման համար բնորոշ՝ խառն
չափերի ոչ հավվադեպ հայտնությունը, այլև համաձայնությա-
յին հիմքի և վերջավորող ու դիմող ձայների հարաբերության
փոփոխակիությունը մի շարք կտորներում:

Այնպես որ, այստեղ կարելի է հանդիպել եվրոպական դա-
սական ներդաշնակության սովորական կանոններից շեղվող և
հայ երգի ձայնեղանակային առանձնահատկությունների հետ
որոշակիորեն կապված յուրօրինակ երևույթների: Դրանցից են՝
7-րդ բնական աստիճանի վրա կառուցված դաշնյակի և 5-րդ

աստիճանի վրա կառուցված փոքրալար դաշնյակի օգտագործումը: Այնուհետև՝ 4-րդ աստիճանի վրա կառուցված փոքրալար դաշնյակի օգտագործումը, որպես մեծալար ներդաշնակված եղանակներում, ընդհակառակը՝ նույն աստիճանի վրա կառուցված մեծալար դաշնյակի կիրառումը, որպես փոքրալար դիտված եղանակներում և այլն:

Այս բոլորը վկայում են Եկմալյանի Պատարագին հատուկ ներքին մի ամբողջ շարք արժանավորությունների մասին, որով այն, անվերապահորեն ընդունվեց հայ ժողովրդի և մտավորականության կողմից ու արժանացավ օտարների իսկ հիացական արտահայտություններին ու բարձր գնահատանքին:

Եկեղեցին վերածվեց մշտապես և կանոնավոր կերպով գործող երաժշտական ձրի, բալամամարդ լսարանի՝ տոհմիկ հնավանդ մեղեդիները երաժշտարվեստի արդի միջոցներով հնչեցնելու առումով:

Բալամաձայնությունը տարածվում էր ոչ միայն քաղաքային բնակչության մեջ, այլև հայկական գավառներում (ուր մեր ժողովուրդը մշակված, ներդաշնակված ազգային երգեր պարբերաբար լսելու այլ հնարավորություն չուներ), և անվերադարձ կերպով հաղթանակում հայ իրականության պայմաններում, երկար պայքարից ու նախաեկամայանական մի-երկու անհաջող փորձերից հետո:

Խոսելով վերջիններիս մասին, Ռ. Ղորղանյանը ժամանակին գրում էր.

«Հայ ժողովրդի մեծամասնության վերաբերմունքը դեպի այդ բալամաձայն երգեցողությունը հակասական էր, իսկ հոգեվերականությանը՝ շատ տեղեր նույնիսկ թշնամական: Եվ այդ բոլորի պատճառը այնքան էլ տգիտությունը կամ ստորին

ճաշակը չէին, ինչպես կարելի էր ենթադրել, այլ այն հանգամանքը, որ ներդաշնակությունը խորթ էր մեկ, միշտ լզում էինք մեկ օտար եկեղեցում: Ահա դրանով է բացատրվում հիշյալ երգեցողությանց կարճատև գոյությունը, իսկ Եկմալյանի Պատարագը վերջին մահացու հարվածը տվեց դրանց: ...Այսքանը միայն կասենք, որ նրա Պատարագի ներդաշնակությունը մեկ համար ինքնըստինքյան Պատարագի ներդաշնակությունը չէ, այլ այդ ներդաշնակությամբ հայ երգի ոճը պահելը, միևնույն ժամանակ տալով նրան գեղարվեստական որոշ մշակում: Այդ աշխատանքով նա լուծում է արևելյան եղանակների վերաբերմամբ ներդաշնակության ամենաբարդ խնդիրները, որոնք ուրիշների համար շատ անգամ եղել են հանելուկ: ...Եվ այդ, ապագա երաժիշտների համար, իրենց երաժշտական ամենաբարդ գործերում միշտ կլինի ուղեցույց փարոս» («Թատրոն և երաժշտություն», 1916 թ., № 7):

Մեկանում եղել են նաև Եկմալյանի Պատարագի հասցեին մամուլում կամ բանավոր անտեղի դիտողություններով ու թերահավատ վերաբերմունքով հանդես եկած կիսագրագետ հեղինակներ:

Բացատրելով այդ երևույթի էությունը, Սպ. Մելիքյանը նշել է. «Մեկ մոտ հաճախ թեթև աչքով են նայում ներդաշնակելու կարողության վրա, համարելով շատ անգամ մի եղանակի ներդաշնակումը ստեղծագործությունից չլուրկ մի մեքենայական աշխատություն, մաթեմատիկական մի խնդիր: Սակայն այդպես չէ իրոք: Մի արդեն գոյություն ունեցող միաձայն երգի համար հորինել նաև մյուս ձայները այնպես, որ լսողի վրա իբրև մի ամբողջություն ներգործի՝ շատ անգամ ավելի դժվար է, քան թե նոր բան հենց սկզբից բազմաձայն երևակայել և

գրել: ...Հայկական եղանակները իրենց կազմությամբ և առանձնահատկություններով շատ քրտնաթոր աշխատանք և ուժերի լարումն պիտի պահանջեն Եկմալյանից՝ բազմաձայնի կադավարին ենթարկելու համար: Մի դժվարություն, որը նա միայն տասնյակ տարիների անդուլ աշխատանքի միջոցով կարողացավ հաղթահարել»:

Առավել հետաքրքրական ու շահեկան են Եկմալյանի նշանավոր ժամանակակիցներ Զր. Կարա-Մուրվայի և Կոմիտասի կարծիքները ներդաշնակյալ Պատարագի մասին:

Տակավին 1897 թվականին ծանոթանալով պարտիտուրին, Կարա-Մուրվան խանդավառված, հետևյալ նամակն է առաքում հեղինակին.

«Կցանկանայի այս րոպեիս Ձեզ մոտ լինել և անձամբ շնորհավորելով՝ հայտնել Ձեզ իմ թե՛ շնորհակալությունը, և թե՛ այն հրճվանքը, որ ես ստացա Ձեր «Պատարագը» ուսումնասիրելիս, խմբին սովորեցնելիս, և հեռվից լսելիս: Ձեր գրվածքը թե՛ հիանալի է, և թե՛ վարմանալի: Հիանալի ներդաշնակություն է լսվում ամեն տեղ, և վարմանալի գեղարվեստական հմտությամբ է գրված ամեն բան: Ինքը աշխատանքը շատ մեծ է, և մեծ էլ տոկոսություն եք գործ դրել, առանց որի ես համարում եմ գրեթե անկարելի այդպիսի մի խոշոր երկ այդքան ճշտությամբ լույս ընծայել: Անձամբ շատ բան կարող էի ասել, բայց այժմ այսքանը կասեմ, որ դրանով Դուք պետք է սխալվե՞նաք, դա Ձեր գլուխ-գործոցն է: Դրանով Դուք Ձեր հեղինակությունը անմահացրիք, և որ գլխավորն է՝ ազգին մատուցիք այն մեծ ծառայությունը, որի ծարավը ամեն րոպե պզալի և պզալի էր լինում: Պետք է աշխատել և ամեն ջանք գործ մյնել, որ ինչքան կարելի է շատ և շուտ տարածվի այդ Պատարագը ամեն տեղ»:

Իսկ Կոմիտասը, 1898 թվականի իր հեղինակավոր գրախոսությունը ելրափակում էր հետևյալ խոսքերով.

«Հարգելի երաժիշտ պրն. Մակար Եկմալյանը մեր երգեցողության ամայի անդաստանի մեջ ներդաշնակության անդրանիկ բուրաստանը տնկեց: Սրտանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թե մենք էլ հետ չենք մնացել վսեմ գեղարվեստի և կատարելագույն երաժշտության վարձացումից»:

Այս արժանի գնահատականը մեր դարի 30-ական թվականներին Ռ. Թերլեմեյանի գրչի տակ թեև անտեղի աղճատվեց ու փոփոխվեց, բայց 50-ականների վերջերից, սլատմական անհրաժեշտությամբ, աստիճանաբար դարձյալ վերահաստատվեց:

Հիրավի, այլևս անհնարին է չնկատել, որ իր ծավալուն ու մեծարժեք երկով Եկմալյանն հայ իրականության մեջ հանդես եկավ որպես լայն կտավի ստեղծագործությունների ճարտարակերտական յուրահատկություններին գիտակ, եվրոպական ներդաշնակության և հատկապես դաշնակակերտ բազմաձայնության սկզբունքները հայ երաժշտության մեջ փայլուն կերպով կիրառելու ընդունակ, ինչպես նաև մարդկային ձայնի կատարողական հնարավորությունների և առհասարակ երգչախմբային գրության ձևի խոշոր վարպետ:

Պատարագում Եկմալյանի կիրառած ներդաշնակության ոճի, խմբերգային, մեներգային համսրների բնույթի, ինչպես և դրանց համադրության հնարանքների մասին ընդհանուր գաղափար կարելի է կալմել մի-երկու հատկորոշ օրինակներից, որոնք են՝ «Աչքըն ծով» տաղը (մեներգիչ տենորի համար, դպիրների երգակցությամբ, օր. 1), և ճաշակման պատրաս-

տության ժամանակ կատարվող կտորներից «Հայր սուրբ»-ը (մեներգ-խմբերգ-մեներգ կալմությամբ, օր. 2) :

Ի վերջո անհրաժեշտ է ավելացնել, որ Եկմալյանը, առաջիններից մեկը պահպնել է տարեկան շրջանի հայ հոգևոր այլ երգերի ու շարականների մշակմամբ ևս: Այս ապարեկում նրա իրագործած ներդաշնակումներից մի երկուսը նույնիսկ հրատարակության են հանձնվել նրա մահից հետո, ինչպես տեսանք, որպես ավարտված գործեր, և լույս տեսել պարբերական մամուլի էջերում:

Դրանցից են «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականը («Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, № 3) և «Աշխարհ ամենայն» երգը («Գեղարվեստ», 1911, № 4): Երկուսն էլ Ներսես Շնորհալու հեղինակությունները՝ սիրված ու լայնորեն տարածված լինելով, բնականաբար գրավել են Եկմալյանի ուշադրությունը:

Առավել հետաքրքիր ներդաշնակություն ունի «Նորահրաշը», որ նվիրված է Վարդանանց հիշատակին: Ճիշտ է, Պատարագի համեմատությամբ սկսվում քային որևէ նորույթ չի բերում իր հետ, սակայն, գեղարվեստական արժանիքներով, պարզ, բնական, մեղեդիի հետ տրամաբանորեն ընդելուզվող ներդաշնակությամբ, այսօր էլ կարող է վարդարել մեր երգչախմբերի երկացանկերը (տես օր. 3) :

Անցնենք Եկմալյանի աշխարհիկ ստեղծագործությանը: Այն բավականին խայտաբղետ պատկեր է ներկայացնում: Բաղկացած է մշակումներից ու սեփական հորինվածքներից:

Մշակումներում հանդիպում են հայ գեղջուկ-ժողովրդական, քաղաքային, աշուղական ու ալգային-հայրենասիրական երգեր, ինչպես և 18-րդ դարի տաղային երաժշտության մի նմուշ:

Նախատեսված են կատարողական տարբեր կալմեր. խառն

կամ միասեռ երգեցիկ խումբ՝ գործիքային նվագակցությամբ (երբեմն նաև մեներգիչների մասնակցությամբ), կամ առանց նվագակցության, մեներգ դաշնամուրի ընկերակցությամբ, և կամ լոկ դաշնամուր (մենանվագի համար) :

Եկամյանի աշխարհիկ ստեղծագործությունների մեջ դեռևս կան մի շարք անտիպ նմուշներ:

Ավելի կարևոր է նշել, որ այդ ստեղծագործությունների մեծ մասն անթվակիր է: Ուստի ստորև մենք նախ կանգ կառնենք իրենց ստեղծման ժամանակով հայտնի երկու գործերի՝ «Քնարիկ մանկական» ժողովածուի և «Շար հայկական ժողովրդական երգերի» վրա, հետո կանոյրադառնանք մնացածներին:

«Քնարիկ մանկական» ժողովածուն (Ս. Պետերբուրգ, 1887), փոքրահասակ դպրոցականների համար նախատեսված ձայնագրյալ երգարան է: Պարունակում է երգեր, պարերգեր և աղոթքներ (ընդամենը 27 կտոր):

Նրանում մեղեդիները բերված են եվրոպական ձայնանիշերով և ունեն դաշնամուրային նվագակցություն: Երկու հանգամանքներով էլ, այն նորություն է եղել իր ժամանակի համար և խրախուսելի նախաձեռնություն:

Կազմողը՝ Ղազարոս ք. Հովսեփյանը, ժողովածուն պատրաստելիս երգերի խոսքերն ընտրել է շրջանառության մեջ եղած ծանոթ հրատարակություններից: Ու դրանց եղանակավորման աշխատանքները ևս ստանձնելով, օգտվել է եվրոպական մեղեդիներից, իրեն ծանոթ հայ ժողովրդական երաժշտությունից, մի քանի մեղեդի ինքն է հորինել և չորս կտոր էլ պարզապես պետեղել է ժողովածուում՝ իր ձայնագրությամբ, այն է՝ Զիվանու «Այծեմնիկ և որսկանը», «Վիճակի երգեր».

«Հովվի անկողինը» ու «Լուսին և արև» երգերը, որպես ժողովրդական ստեղծագործություններ:

Ներդաշնակության գործը սակայն, Հովսեփյանը բարձր է համարել վստահել այն ժամանակ տակավին կոնսերվատորիայի ուսանող Եկմայանին: Վերջինս, բնականաբար, նախ վերանայել է եղանակների՝ փաստորեն սիրողական մակարդակով կատարված ձայնագրությունները, սրբագրել-հարդարել դրանք, և հետո անցել դաշնամուրային նվագամասի հորինման գործին:

Դա է, որ ակնարկում է Եկմայանը «Ներդաշնակողի կողմից» խորագրված փոքրիկ առաջաբանում, ուր կարդում ենք. «Ներողություն ենք խնդրում հմուտ մասնագետներից և արժանապատիվ հեղինակից թե այն թերությունների համար, որոնք կարող են գտնվել մեր ներդաշնակության և երգերի ձևին մեջ, թե այն փոփոխությունների համար, որ արել ենք բուն եղանակների մեջ: 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 կապմել կանոնավոր ներդաշնակություն»:

Երիտասարդ կոմպոզիտորի այս խոսքերը, որոնք իրականում հասցեագրված են Ղ. Հովսեփյանին, որոշ թյուրիմացության տեղիք են տվել հայ երաժշտագիտության էջերում: Կարծվել է, որ Եկմայանը ինչ-ինչ նախապաշարուններ է ունեցել հայ ժողովրդական երգի վերաբերությամբ: Մինչդեռ քննությունը ցույց է տալիս, որ Եկմայանի իրագործած խլմբագրական աշխատանքը միայն օգուտ բերած կլիներ:

Համեմատելու, այդ աշխատանքի հետևանքով ամենևին էլ խաթարվել, ասենք, ժողովածուում ընդգրկված մի քանի

հայկական երգերի եղանակների ազգային բնույթը: Ընդհակառակը, «Այծեմնիկի» եղանակի մասին, օրինակ, կարելի է անգամ պնդել, որ այն Եկմայանի հարդարմամբ ավելի հարավատ հայկական է, քան որը կատարվում է այժմ (ընդգծված արևելյան գունավորությամբ):

Ներդաշնակության առումով էլ «Այծեմնիկը»՝ ավելի ուշագրավ է, քան մյուս երգերը: Չգացվում է, կոմպոզիտորը ձգտել է դաշնամուրի նվագամասը պատշաճեցնել եղանակի կազմությանը և, միաժամանակ, ստեղծագործական մոտեցում հանդես բերել:

Մշակման մեջ պահպանված է համաձայնության վերջավորող ձայնը, երգի սկզբում հանդես եկող վերնախաղ կխավարը (es) Եկմայանը դիտում է որպես մեծալար համաձայնության (G dur ձայնակալի) իջեցված 6-րդ աստիճանը, այնուհետև՝ եղանակի հետ միասին ներդաշնակությունն էլ անցնում է վերնախաղ (c) ձայնաստիճանին, վերջում «անսպասելի» հայտնվում է այդ աստիճանի վրա կառուցված մեծալար ելրափակիչ դաշնակը և այլն:

Ընդհանրապես ստած, «Քնարիկ մանկականում» կիրառված ներդաշնակությունը գրագետ, կոկ ու տարրականորեն պարզ լինելով, ոճական առումով չեպոք է, հատ ու կենտ գծերով է միայն կապվում Եկմայանի հետագա մշակումներին՝ հատուկ պատկերի հետ:

Եվ դա հասկանալի է: Հայկական ժողովրդա-ազգային մեղեդիների մշակման ասպարեզում Եկմայանը անցել է զարգացման յոժվար ուղի, որի սկիզբն է լոկ արտացոլում քննարկվող ժողովածուն:

Հաջորդ աշխատանքը սակայն՝ «Շար իայ ժողովրդական

երգերի», առաջընթաց կարևոր քայլ է ներկայացնում:

Ինչպես արդեն նշել ենք, շարժ ստեղծված է Պետերբուրգում, կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո, 1889-ին, և նույն տարվա վերջին կատարվել է Մարիինյան թատրոնում, հնչյունակի ղեկավարությամբ:

Խորագրի «ժողովրդական» խոսքը պետք է հասկանալ առավել լայն, կարելի է ասել՝ ժողովրդային իմաստով: Շարքը բաղկացած է հետևյալ յոթ երգերից:

1. Ողջուն տվեք (իմ հայրենյաց կիսակործան տաճարներուն...)

2. Յոթն օր, յոթ գիշեր

3. Մտեր ես էգին

4. Առավոտյան քաղցր և անուշ հովերն (Պետրոս Ղափանցի)

5. Չայնը հնչեց Էրպրումեն

6. Ոլոր-մոլոր Կուրն էր գալիս (խոսք՝ Ս. Գյուլպաղյանի)

7. Կեցցե Չեյթուն

Ընդհանուր առմամբ յոթ երգերն էլ բնույթով հայրենասիրական են, և իրենց ոճով այս կամ այն չափով մոտիկ հայկական քաղաքային երգ-երաժշտության:

Դրանցից չորսը (№ № 1, 5, 6 և 7) վերաբերում են անցած հարյուրամյակում բյուրեղացած՝ ալգային-հայրենասիրական երգի տեսակին:

Չորրորդ երգը 18-րդ դարի տաղասաց Պետրոս Ղափանցու հեղինակությունն է, որ մեզ հասել է նաև մի այլ, ոչ պակաս գեղեցիկ եղանակով:

Վերջապես 2-րդ և 3-րդ կտորները, որոնք մի փոքրիկ և ուրույն շարք են գոյացնում ամբողջի մեջ (մեներգ-խմբերգ

կազմությամբ), քաղաքային կյանքում կենցաղավարած ժողովրդական երգեր են, աշուղական արվեստի որոշ շեշտերով (հատկապես մեներգում) :

Կատարողական կապը յուրօրինակ է, մանավանդ այն ժամանակների համար. արական քառաձայն խումբ, մի քանի հարկանային գործիքների նվագակցությամբ (մեծ և փոքր թմբուկ, լիտավրներ, ծնծղաներ և այլն) :

Վերջիններիս կարևոր դեր է հատկացված եղել մասնավորապես ելրափակիչ «Կեցցե Ձեյթուն» կտորի նպատակային նորատիպ վերարտադրման գործում:

Շարքի երգերն ընտրված են ժամանակի հայոց ազգային կյանքի ամենափառապաշտօնային խնդիրներին արձագանքելու ազնվագույն ձգտումով և բարձր ճաշակով: Իսկ դասավորության մեջ զգացվում է ոչ միայն արդեն կազմավորված կոմպոզիտորի, այլև փորձված դրամատուրգի ձեռքը:

Առաջին կտորը, ամբողջի ձևագոյացման առումով, յուրահատուկ նախերգ է կարծես, որով մեղմորեն, բայց և հաստատ ընթացքով բացվում է շարքը:

Երկրորդն ու երրորդը, միասին առած, քնարական պատկեր են ներկայացնում՝ հայ ուշ միջնադարյան կյանքից:

Չորրորդ երգը ներկայացնում է 18-րդ դարի հայ մտավորականի ազատատենչ խոհերը:

Հինգերորդը, որ համակված է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հատուկ պայքարի պաթոսով, զգալի շիկացնում է մթնոլորտն իր առնականորեն ոգեշնչված նկարագրով:

Վեցերորդ կտորը դարձյալ պատկեր է, սակայն այս անգամ հայոց հնագույն փառահեղ պատմությունից (Արտաշես և Սաթենիկ), և յոթերորդը՝ հերոսական մարտաշունչ վերջերգ (Ֆինալ) :

Գոյանում է միասնական գիծ՝ սկզբնական քնարական շեշտերից մինչև հերոսական վարակիչ տրամադրությունը:

Ներդաշնակությունն առհասարակ լավ մերվում է մեղեդիներին և կարևոր դեր է կատարում գեղարվեստական ամբողջական կերպարի ստեղծման մեջ: Երևում է՝ կոմպոզիտորը մեկ առ մեկ քննել է երգերը և յուրաքանչյուրի համար մշակել առանձին մոտեցում, չխախտելով ոճական ընդհանրության սլայմանը:

Ընդ նմին նա չափազանց պոուշ է վարվել այն երգերի հետ, որոնց մեղեդիները ելևէջի ազգային ցցուն յուրահատկություններ ունեն:

Այսպես, «Յոթն օր, յոթ գիշեր» երգը, որի ձևագոյացման մեջ կարևոր դեր է խաղում համաձայնության զարտուղությունը (վերին գլխավոր հենակետից դեպի ներքինը՝ ութնյակ ցած), Եկմալանը նախատեսել է միայնակ կատարման համար:

«Առավոտյան քաղցր և անուշ հովերըն» տաղը ներդաշնակել է սլայդագույն միջոցով՝ մեներգչին ուղեկցող կրկնակի ձայնառությամբ:

«Ոլոր-մոլոր Կուրն էր գալիս» երգի առաջին կեսը փաստորեն երկձայն է ներդաշնակված: Բայց այնպես՝ որ 1-ին և 3-րդ ձայները ութնյակ տարբերությամբ մայր եղանակն են հնչեցնում, իսկ 2-րդ և 4-րդ ձայները, դարձյալ ութնյակ տարբերությամբ՝ միննույն ձայնառությունն են պահում:

Կառուցվածքի թե՛ սկզբում, թե՛ միջում, և թե՛ վերջում գոյանում են առանց եռյակի (տերցիայի) դաշնյակներ, որոնք այնքան էլ ընդունելի չեն եվրոպական դասական երաժշտության սկզբունքների դիրքերից, բայց պատշաճում են ազգային մեղեդիի ուրույն կալվածությանը:

Այս բոլորը նաև յուրահատուկ գույն են հաղորդում հնչողությանը: Այն տարածվում է երգի երկրորդ կեսի վրա ևս, ինչքան էլ որ նրանում տիրապետում է եռաձայն ու քառաձայն ներդաշնակությունը:

Համաձայնությանին-ձայնակալքային կառուցվածքով ու ներդաշնակության ընդհանուր բնույթով քննարկված երգին շատ մոտիկ է «Չայնը հնչեց Էրպրումեն» կտորը:

Մնացած երեք համարները՝ 1-ը, 3-րդը և հատկապես 7-րդը, կոմպոզիտորը ներդաշնակել է տվելի ապատ, օգտագործելով եվրոպական երաժշտությունից հայտնի դաշնյակների ավելի շատ տեսակներ, առանց, սակայն, խախտելու շարքի ոճական միասնությունը: Եվ դա նրան հաջողվել է երկու պատճառով:

Նախ՝ Եկմալանը հիշյալ ապատությունը իրեն թույլ է տվել հաշվի առնելով մեղեդիների հորինվածքը: «Կեցցե Ջեյթուն» երգի մեղեդին, օրինակ, նա իրավացիորեն ընկալել է որպես հիմքում եվրոպական մեծալար ձևի հետ բնականորեն համընկնող կառուցվածք (իջեցված 6-րդ աստիճանով):

Եվ հետո, նա միաժամանակ տեղին ու դիպուկ կիրառել է նաև հայ երգարվեստի ու իր սեփական ոճի համար բնորոշ սրտահայտաչամիջոցները. ձայնառության հնարանքը (շարքի 7-րդ համարում), առանց եռյակի դաշնյակները, երբեմն անգամ՝ երկպաշտոն (բիֆոնսկիոնալ) դաշնյակներ, 5-րդ աստիճանի վրա կառուցված, «բնական» կոշվող դաշնյակը, «կողմ» տիպի հանգաձևը (1-ին համարում), այլև նույնիսկ՝ դաշնյակների V—IV—I, եվրոպական դասական երաժշտության չափանիշներով ուղղակի «հակատրամաբանական» հաջորդությունը (3-րդ համարի վերջում):

Անբողջապես առած, Եկմայանի ստեղծած այս շարքը՝ կազմված հայ ունկնդիրների դեմոկրատական լայն խավերին ծանոթ և ազգային կյանքի հրատապ խնդիրներով ապրող առաջադեմ հասարակայնության հայրենասիրական, ազատասիրական իդեերն ու տենչերն արտացոլող երգային վառ նվաճներից, իր տպավորիչ ծավալով, կառուցիկ ձևով, մասնագիտորեն ու ճաշակով իրացված մշակմամբ, անցյալի մեր երաժշտական մշակույթի երևելի գործերից է, որ մինչև այժմ էլ պահել է գեղարվեստական ներգործության ուժը:

Ներդաշնակության սկզբունքը մեզ վբաղեցնող երգաշարում ևս մեկն է՝ դաշնյակների ուղղահայաց հաջորդականությունը: Սակայն, Պատարագի համեմատությամբ այդ սկզբունքն այստեղ կիրառված է ավելի ազատ, հիմնականում՝ օգտագործված դաշնյակների ավելի հարուստ համակազմի առումով, որ բնական է աշխարհիկ երաժշտության համար:

Եվ ուշագրավ է, որ այս տեսակետով քննարկված շարում առկա է գրեթե այն ամենը, ինչ ընդհանրապես հատուկ է հայ քաղաքային-ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի Եկմայանական եռաձայն-քառաձայն մշակումներին:

Նկատի ունեմ ընդունված և սիրված այնպիսի խմբերգեր, ինչպիսիք են՝ «Ահա ծագեց կարմիր արև» (խոսք՝ Րաֆֆու), «Ով հայոց աշխարհ», «Չարթիր որդյակ», «Տեր, կեցո դու զհայս» (խոսք՝ Մ. Թադիսայանի), «Պարույն Ավարայրի» (խոսք՝ Ղ. Ալիշանի), «Հեռու եմ քեզմե», «Երգ մեռնող հայրենասերի» (խոսք՝ Ս. Շահապիլի) և այլն:

Բացառություն է կազմում թերևս լոկ «Եկիկիա» երգը (խոսք՝ Ն. Ռուսինյանի), որ մշակված է նաև նմանական (իմիտացիոն) բազմաձայնության միջոցներով: Փոքր-ինչ

առաջ անցնելով նշենք, որ այդ մշակումը, ըստ բոլոր տվյալների, վերաբերում է այն ժամանակներին, երբ Եկմալյանը հայ երաժշտության մեջ մեղեդիակերտ բալանաձայնության միջոցների օգտագործման որոշ փորձ էր կուտակել՝ գեղջուկ երգերի ներդաշնակման աշխատանքների ընթացքում:

Եթե մի կողմ թողնենք այդ, ապա հայկական քաղաքային-ժողովրդական և ալգային-հայրենասիրական երգերի բալանաձայն մշակման եկմալյանական արվեստն ընդհանուր գծերով վառ հանդիսադրող գործերից որպես գեղեցիկ նմուշ կարող ենք մատնանշել «Կեցցե Ձեթուն» կտորը (տես օր. 4) և առաջ անցնել:

Շարունակելով Եկմալյանի ժառանգության՝ խմբերգային մշակումներին վերաբերող հատվածի քննությունը, անհրաժեշտ է անդրադառնալ ստեղծագործությունների կարևորագույն այն խմբին, որ կապվում են հայ գեղջուկ երգերի ներդաշնակությունները:

Դրա մեջ մտնում են նաև աշուղական մի քանի գործեր, որոնք իրենց բնույթով շատ մոտիկ են գեղջկական արվեստին (աշուղ Մխկինի «Բոյդ բարձր», աշուղ Թալալի «Ծամերդ, ծամերդ» և Զիլանու «Քո փափագով» երգերը), ինչպես և հանրահայտ «Ճախարակը», որն ստեղծված է Ղ. Աղայանի խոսքերով:

Բայց նախ այն մասին, թե երբվանի՞ց է Եկմալյանը ուշադրություն դարձրել հայկական գյուղական երգին, կյանքի ո՞ր շրջանին են վերաբերում համապատասխան առաջին ձայնագրությունները, ինչպե՞ս է ընկալել նա այդ երգն ու ի՞նչ վերաբերմունք է ցույց տվել դրան:

Մինչև այժմ էլ որոշ թերահավատություն կա այս բոլորի

նկատմամբ, այն դեպքում, երբ Եկմալյանն ինքը ծագումով գյուղացի է և Վաղարշապատում փոքր հասակից հաղորդվել է գյուղական երգին:

Տեսանք, թե ինչպես Եկմալյանը Էջմիածնում ընկալել էր հայ հոգևոր երգն ու լեզվա-ոճական առումով նրա հետ սերտ առնչություններ ունեցող գուսանա-աշուղական արվեստը, նույնիսկ սովորել էր թառ նվագել:

Արդ, հայ միաձայնային երաժշտության շրջանակներում թե՛ հոգևոր, և թե՛ գուսանա-աշուղական արվեստները լեզվա-ոճի տեսակետով ամուր կապված են նաև գյուղական երգի հետ:

Եվ եթե այդ կապը հոգևոր երաժշտության մեջ իսկույն նկատելի չէ (նրանում ընդհանրացված ձևով անդրադարձված են գյուղական երգի եկեղային հնագույն շերտերը), ապա գուսանա-աշուղականի որոշ ծալքերում բավականաչափ թափանցիկ է:

Գուսանա-աշուղական ստեղծագործություններ կան, որոնք կապվածությամբ շատ մոտիկ են գյուղական երգերին: Քիչ առաջ առիթ ունեցանք նշելու, որ Եկմալյանը ձայնագրել ու մշակել է այդպիսիները ևս:

Բացի այս ամենից, վերը նկատեցինք նաև, որ Եկմալյանը Էջմիածնում էլ կարող էր ականջալուր լինել բուն գեղջուկ երգին ևս, տարեկան տարբեր ուխտագնացությունների կապակցությամբ Վաղարշապատի շրջակայքից և անգամ շատ ավելի հեռուներից հավաքված գյուղի աշխատավորների կատարմամբ:

Պետեբերդագում նա եթե նույնիսկ առժամանակ մի կողմ էր դրել գյուղական երգի յուրահատկությունները բացահայտելու խնդիրը, տարվելով ներդաշնակության հնարավորություն-

ները նախ հոգևոր և ազգային-հայրենասիրական երգերին պատշաճեցնելու աշխատանքներով, ապա առնվալն 1885—86 թվականներին դարձյալ հիշել էր այդ մասին, «Քնարիկ մանկականում» ընդգրկված ստեղծագործություններին ծանոթանալու առթիվ:

Համենայն դեպս, դատելով 1889-ին ստեղծված աշխարհիկ երգաշարի 2-րդ և 3-րդ կտորներից («Յոթն օր, յոթ գիշեր» և «Մտեր ես էգին»), Եկմալյանը տակավին 1887 թվականի ամռանը Վաղարշապատում նոր ու կարևոր աշխատանքներ էր սկսել (գրառումներ, վերլուծումներ, հարդարումներ), նաև գեղջուկ երգի նկարագիրը ըստ ամենայնի պարզելու և գեղարվեստական մշակման նյութ դարձնելու առումով:

Այդ աշխատանքները 1890-ական թվականների սկզբներից Թիֆլիսում Եկմալյանը շարունակել է արդեն հատուկ ծրագրով և անընդմեջ խորացման նշանաբանով, որով իմաստավորվում է 1892-ին մամուլում Ստ. Մալխասյանցի տված շահեկան տեղեկությունը կոմպոզիտորի մասին («Վիեննայի երաժշտական ցուցահանդեսի առթիվ»):

Էլ ուրիշ ինչո՞վ պետք է բացատրել այն, որ 1890-ական թվականների վերջերին Եկմալյանը պատկառելի քանակությամբ ձայնագրություններ էր կուտակել (որոնց մեջ, ի դեպ, կային նաև սլաքակական, արաբական, քրդական, վրացական և ռուսական ժողովրդական երգերի կամ եղանակների նմուշներ) և կամ այն, որ հայ գեղջուկ երգերի նրա թողած մշակումները ցույց են տալիս երկարատև որոնումներով բնութագրվող մի ճանապարհ:

Հարցն այն է, որ Թիֆլիսից Եկմալյանը բնականաբար, ավելի հաճախ կարող էր մեկնել Վաղարշապատ և այլուր, ժո-

դովրդական երգեր ձայնագրելու: Իսկ Ներսիսյան դպրոցում էլ գավառացի շատ աշակերտներ նրա խնդրանքով կատարում էին իրենց իմացած, կամ նրա պատվերով ամսուային արձակուրդների ժամանակ հատուկ սովորած երգերը, որոնք գրանում էր կոմպոզիտորը:

Ուստի վարմանալի չէ, որ երբ 1895-ին Կոմիտասը Թիֆլիսում մի քանի ամիս աշակերտեց Եկմալյանին, վերջինս էս օգտվեց ասպգա մեծանուն արվեստագետի հետ հաստատված բարեկամությունից:

Կոմպոզիտորը ծանոթացավ Կոմիտասի կատարած ձայնագրությունների մի մասին, բարձր գնահատեց դրանք, մի շարք ձայնագրություններ արտագրեց իր տետրում և աշխատեց ընկալել ժողովրդական երգի նկատմամբ մշակման ընթացքում գտնվող կոմիտասյան հայեցակետը:

Նույնիսկ կարելի է ասել՝ Եկմալյանի համար որոշ իմաստով շրջադարձային նշանակություն ունեցավ Կոմիտասի հետ հանդիպումը: Եվ դա խոսում է նաև Եկմալյանի մեծության մասին:

Այո, Եկմալյանի ժողովրդական երգերի ձեռագիր տետրակում 23 կտոր կոմիտասյան գրառումներ են, որոնք արտագրել է կոմպոզիտորը 1895-ին, ինչպես ճիշտ կռահեց Ռ. Մելիքյանը:

Սակայն, դրանից Եկմալյանի համար աննպաստ հետևություններ անել (ինչպես արվում է երբեմն մեր օրերում), բոլորովին անտեղի և անհասկանալի է:

Գեղջուկ երգի նկատմամբ Եկմալյանի ոչ միայն մասնագիտական, այլև գուրգուրուտ ու շահագրգռված վերաբերմունքը, արտաքին «ինտելիգենտական» կեցվածքի տակ թաքնված նրա ջերմ. մարդկային հոգին ու դեմոկրատական նկարագիրը ան-

կանխակալ ընթերցողին պարզ երևում են խմբավար Տեր-Նարապետյանին ուղղված վերը բերված նամակից:

Նախընթացից, ինչպես և Եկմալյանի պահպանված ձեռագրերի ուսումնասիրությունից բխող մեր եպրահանգումը հետևյալն է: Հայ գեղջուկ երգի եկմալյանական ընկալման մասին դատելիս, եթե անգամ դեկավարվենք կոմիտասյան խառագույն չափանիշներով, դարձյալ կարող ենք ըստ էության արժեքավորել առաջադեմ արվեստագետի նրա ողջ կեցվածքը. ամենայն անաչառությամբ հավաստելով, որ առհասարակ մեր հին ու նոր բոլոր կոմպոզիտորներից Կոմիտասին առավել մոտ կանգնածը Եկմալյանն է:

Եվ սա հաստատվում է գեղջուկ երգի նրա մշակումների քննությամբ ևս, որին և անցնում ենք:

Մի կողմ թողնելով միևնույն երգի մշակման աղեկայ տարբերակների հարցը, որ դարձյալ ցույց է տալիս կոմպոզիտորի անհանգիստ որոնումները՝ գտնելու կատարողական հարմարագույն կապը, կերպարի մարմնավորման լավագույն ձևը, մեկ հետազոտություն ողջ նյութը կընդգրկենք. աստիճանաբար հարստացող մեկ պատկերի մեջ՝ երկձայն պարզագույն հարդարումներից մինչև քառաձայն խառը խմբի համար և մենակատարի հետ ու դաշնամուրի նվագակցությամբ հնչեցնելու նախատեսված ճոխ ներդաշնակումները:

Ժողովրդական երգերի մշակման բնագավառում Եկմալյանը, մի կողմից շարունակում է կիրառել դաշնյակների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքը. մյուս կողմից աշխատում է առանձին երգամասերի հորիզոնական պարզացման վրա ևս սևեռել ուշադրությունը:

Հստակ ընկալվում է, որ նրա գլխավոր մտահոգությունն է-

րից մեկը եղել է այն, որ մայր եղանակին ընկերակցող հիշյալ երգամասերը կշռույթային առումով ավելի ինքնուրույն լինեն, ավելի անկաշկանդ ծավալվեն, որով և, գեղարվեստական ամբողջական կերպարի ստեղծման մեջ ավելի նշանակալի դեր խաղան:

Դա երևում է նույնիսկ երկձայն մշակումներում: Դրանցից «Կոլոտ էր, խորոտ էր» երգում (իգական խմբի համար), երկրորդ ձայնը փոքր-ինչ գործիքային բնույթի մի յուրատիպ մեղեդի է գծագրում ծավալման ընթացքում: Ըստ որում, առաջին մի քանի հատածներում զգալի է այդ մեղեդիի կշռույթային անկախությունը ևս մայր եղանակից:

«Շլա երդիկ» երգում (արական խմբի համար) երկրորդ ձայնն իր կշռույթով թեև կրկնում է մայր եղանակին հատուկ պատկերը, սակայն այս դեպքում էլ, ելնելի առումով այնքան աշխույժ է, արտահայտիչ կերպով ակիքավոր, որ միևնույնն է, ամբողջն ընկալվում է որպես երկու բավականաչափ ինքնուրույն մեղեդիների կուգորդություն:

Եռաձայն մշակումները թե՛ ավելի շատ են քանակով, և թե՛ ավելի բազմազան:

Սրանց շարքում ամենապարզերից են «Ղաշանգ է» («Գեղեցիկ է») ու «Եղստ ջան» երգերը: Երկուստեղ էլ մայր եղանակները ծավալվում են իրենցից ցած կույզ ընթացող և որպես այդպիսիք առանձնացվող ձայների ընդհանուր հետնախորքի վրա:

Առաջինում այդ ցածի ձայներն անընդմեջ կրկնում են կշռույթային փոքր (մեկ հատածի չափով) աշխույժ մի պատկեր: Երկրորդում նույն ցածի ձայները բուն մեղեդիին ընկերակցում են կարճ ու շեշտված դաշնյակներով, որոնք ընդգծում

են հատածների ուժեղ և համեմատական ուժեղ մասերը:

Պայրվ հյուսվածքով է աչքի ընկնում նաև «Սիրունիկ» երգը, ուր ցածի պոլզ ձայները խաղաղ ընթացքով ներդաշնակային անվրդով մթնոլորտ են ստեղծում, բասում պահվող ձայնառության հիմքի վրա, մինչ մայր եղանակը վերնում առանձնանում է իր ավելի շարժուն բնույթով:

Նմանատիպ մշակում է նաև «Վարդ եմ քաղել» երգը: Այստեղ նույնպես բասը ձայնառություն է պահում: Մայր եղանակն ամենաշարժունն է կշռությային առումով: Բայց միջին ձայնը բասի համեմատությամբ կշռությային այլ պատկեր ունի, որով երեք երգամասերն էլ այս կամ այն չափով փաստորեն անհատականացված են:

Անհատականացված երգամասերի դիտարկվող զուգորդությունը բնորոշ է «Բոյդ բարձր» երգի սկզբնական կառուցվածքին ևս, ուր դարձյալ՝ բասը ձայնառություն է պահում, միջին ձայնն առանձնացնող կշռությային պատկերը կապում են սինկոպները, ու ներդաշնակության թեթևորեն խաղուն ընդհանուր հետնախորքի վրա մայր եղանակը հնչում է որպես յուրահատուկ «Բարեյեֆ» (շարունակության մեջ հնչող նյութը կապմակերպվում է դաշնյակների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքով, որով համադրվում են հյուսվածքի երկու տիպեր):

Մեղմորեն ծփացող հետնախորքի ու «բարեյեֆային» եղանակի այս հարաբերությունը շատ հետաքրքրական լուծում է ստացել «Բաղեր, դուք կանաչեցեք» երգում, ուր պահվող ձայնառությունները և մեղեդիապես ավելի շարժուն կապմավորումները փոխեփոխ հնչում են, մեկ՝ բասերի, և մեկ՝ տենորների երգամասերում:

Վերջապես, նշված հնարանքների ընդհանուր համատեղու-

մով, և կամ դրանք ազատորեն ըստ հարկին կիրառելու նշանաբանի ներքո ներդաշնակված են «Հով արեք, սարեր ջան» ու «Բերդիցը դուրս ելա, Ալագյալ տեսա» երգերը:

Եկմայանի քառաձայն մշակումներն ըստ էության նախապատրաստված են նրա եռաձայն քննարկված ներդաշնակումներով: Սակայն երբեմն եռաձայնից քառաձայն անցումն իրագործվում է նույնիսկ միևնույն ստեղծագործության մեջ: Այսպես, օրինակ, «Մեռնի սաբլբի որդին» երգի միջին մասում, ընդհանուր եռաձայնի շրջանակներում, կոմպոզիտորը տեղին դիմել է երկձայնի ու քառաձայնի հակադրության հնարանքին:

Բնական է՝ նման հակադրություններ, այլև հորիզոնական և ուղղահայաց չափումներով ընկալվող հյուսվածքների համադրություններ, ավելի հաճախ են հանդիպում ընդհանրապես քառաձայն հղացված մշակումներում:

Ահա, «Արալը հեշտացել ա» երգի երկու հատվածները տարանջատող և, միաժամանակ, համակցող ազդակներից մեկն էլ այն է, որ երկրորդ հատվածում բասերի մուտքով՝ մինչ այդ եռաձայն ներդաշնակությունը վերածվում է քառաձայնի:

«Սիրուն է» երգի առաջին հատվածում երգամասերը կշռությամբ անհատականանալու միտում են հանդես բերում, մինչ երկրորդում դրանք հավաքվում են դաշնյակային կուռ շարադրանքում:

«Աղջիկ նապերով» կտորում նկատվում է ճիշտ հակառակ հաջորդականությունը, որ կրկնվում է երկու անգամ (այս երգին դեռևս կանդրադառնանք):

Իսկ «Ղարիբ եմ» ստեղծագործության մեջ աչքի է զարնում գունային հակադրության մի այլ (բավական ներգործուն) հնարանքի կիրառում: Երգն սկսում է իգական խումբը, եռա-

ձայն ներդաշնակությամբ, բարձր հնչամասում (ռեգիստրում), ուր ակնհայտ է ձայների (հատկապես երրորդ ձայնի) մեղեդիականացման միտումը: Հետո մուտք են գործում տենորներն ու բասերը, ընդհանուր հնչողությունը դառնում է քառաձայն (խառն): Շարադրանքն ավարտում է արական խումբը, քառաձայն ներդաշնակությամբ, ցած հնչամասում:

Եկմայանի ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, թե այս կարգի հնարանքները, որոնց վարպետ օգտագործումը զգալի բարձրացնում է հայ գեղջուկ երգերի գեղարվեստական հետաքրքրականությունը, բացահայտելով դրանց ներքին գեղեցկությունները, գտնվել են լարված որոնումների, փորձնական բազմաթիվ ներդաշնակումների, կարճ՝ տքնաջան աշխատանքի գնով: Քանի որ դրանք իրենց նախընթացը չեն ունեցել հայ երաժշտության մեջ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ քննարկվող մշակումներում կան նաև այնպիսի նմուշներ որոնք Եկմայանը կատարել է դաշնակների ուղղահայաց հաջորդականության առավել անսթոր, նույնիսկ ընդգծված կիրառմամբ:

Դրանցից են, օրինակ, «Քո փափագով» և «Ճախարակ» երգերը (քառաձայն խառն խմբի համար):

Բայց սա այն դեպքը չէ, երբ տվյալ երևույթը պիտի դիտել որպես ժողովրդական երգի մշակման ձևերի նախնական շուշափման արդյունք:

Ընդհակառակը, կոկ, հավաք ու մայր եղանակներին ըստ ամենայնի մերվող ներդաշնակությունը խոսում է այն մասին, որ խնդրո առարկա սկզբունքն այստեղ օգտագործված է որպես հատուկ արտահայտչականությամբ օժտված գրելաձև:

Հայ գեղջուկ երգի եկմայանական մշակումներում առան-

ձին խումբ են կազմում այն ստեղծագործությունները, որոնք ունեն դաշնամուրային նվագակցություն, և որոնց եռաձայն կամ քառաձայն ներդաշնակությունը ըստ հարկին հարստանում է նաև մենակատարի երգամասով:

Սրանցում արվեստագետը աչքառու վարպետությամբ համերգային յուրահատուկ շուք ու փայլ է հաղորդել ժողովրդական անպաճույճ երգերին:

Ուշադրություն է գրավում կատարողական տարբեր կազմերի հմուտ օգտագործումն ու դաշնամուրային նվագամասին հատկացված կարևոր դերը կերպարի ստեղծման մեջ և այլն:

«Լուսնակն անուշ» խաղաղ-քնարական երգը ներդաշնակված է արական խմբի համար (քառաձայն), որ մի ուրույն հմայք է հաղորդում հնչողությանը: Նրանում դաշնամուրը ոչ միայն աջակցում է խմբական երգեցողությանը, այլև հանդես է գալիս նախանվագով, արտահայտիչ միջնանվագով ու վերջնանվագով:

«Ծաղիկ ասեմ ու շարեմ» վիճակի ուրախ երգը հղացված է մենակատար երգչուհու և իգական քառաձայն խմբի համար: Դաշնամուրային նախանվագից հետո մենակատարը հնչեցնում է նախերգը, հետո խումբը՝ կրկներգը (կամ հանկերգը), և այսպես՝ շարունակաբար:

«Չոմա Չոմա էր» ստեղծագործության մեջ շատ ավելի նշանակալի է դաշնամուրային նվագամասի դերը թե՛ սկզբում, թե՛ միջում, և թե՛ վերջում: Իսկ մենակատարին կրկներգում արձագանքող խառն խմբի ձայները մուտք են գործում ու պուգորդվում նմանակման բազմաձայնության սկզբունքով:

Նախերգ-կրկներգի ձևը համապատասխանաբար միայնակ և խմբական կատարման պատշաճեցնելու հակումը (որ բուն

ժողովրդական երգի կատարողական առանձնահատկությունների անդրադարձումն է), դրսևորված է նաև «Անձրեն եկավ ջաղալեն» և «Նանու դարդեր» կամ «Քելի մեռնիս» կտորներում:

Առաջինն իր եղանակով «Վարդ եմ քաղեր» երգի մի տարբերակն է, տվյալ դեպքում մշակված այլ ձայնակայքում և կատարողական այլ կազմի համար:

«Նանու դարդեր» կտորը Եկմայանի ձեռագրերում հանդիպում է երեք տարբերակով: Դրանցից ամենահաջողը ստորանոմենակատարի և քառաձայն խմբի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ մշակվածն է:

Դաշնամուրային սկառույթն ախտանվագից հետո, որն ուրվագծում է երաժշտական հիմնական կերպարի գլխավոր գծերը և հաստատում ձայնակայքը, սկսում է մենակատարը: Կրկներգին նրան միանում է խումբը, որով շատ բնականորեն ստեղծվում են նոսրացող ու խտացող հյուսվածքի գունեղ համադրություններ:

Այսպես և «Քելե, քելե, քելքով աղջիկ» կտորում, որտեղ դաշնամուրային ախտանվագը նույնքան ծավալուն ու կարևոր է: Աչքի է զարնում ձայնագծերի հերթական մուտքը և կանոնական նմանակման բազմաձայնային հնարանքը, որ դաշնամուրի նվագամասում կիրառվում է նաև խմբին ընկերակցելու ժամանակ:

Ինչ վերաբերում է երաժշտա-բանաստեղծական շենքին, նրա հորինվածքն այնպիսին է, որ նախ հնչում է կայտառ հոսնկերգը (արական քառաձայն խմբի կատարմամբ), և դաշնամուրային միջնանվագից հետո ծավալվում է մենակատար տենորի ու խմբի փոխեփոխ աշխույժ երգեցողությունը: Ողջ

կտորը կու՞ն շրջանակվում է խմբական հանկերգով և դաշնամուրային եզրափակիչ վերջնանվագով:

Ընդհանուր առմամբ հայտնի է, որ Ներսիսյան դպրոցում տոնական և այլ առիթներով Եկմալյանն իր երգչախմբով հանդես է եկել ոչ միայն ազգային-հայրենասիրական, այլև գյուղական երգերի կատարումով:

Միայն, ցավոք, չգիտենք, թե հատկապես գյուղական երգերից ինչպիսի վոյներ կամ տարբեր շարքեր է հղացած եղել նա: Այդ երգերից շատերն այնքան փոքրածավալ են, որ ինքնաբերաբար ծագում է դրանք՝ դանդաղ-արագ, ծորերգային պարերգային ու նման միակցումներով հնչեցնելու պահանջը:

Այն հաշվի են առել Կարա-Մուրվան էլ (Եկմալյանից առաջ), ու Կոմիտասն էլ (նրանից հետո):

Ըստ բոլոր տվյալների, Եկմալյանը ևս, որ տակավին Պետերբուրգից երգաշար ստեղծելու փորձ ուներ արդեն, նույն կերպ է վարվել: Առ այս, կարող ենք վկայակոչել թեկուզ մեկ, բայց շատ ցայտուն օրինակ:

Խոսքը «Մըբ խոր պապկե գերեզման» ու դրան հաջորդող «Երթանք Ստանբուլ» երգերի մասին է:

Երկուսն ևս կապված են պանդխտության հարուցած սրտամաշ ապրումների հետ: Այսուհանդերձ, դրանք կերպարային բովանդակության առումով նաև տարբերվում են իրարից:

Առաջինում, որ լայնարձակ մեներգ է տենորի համար, դաշնամուրային վուսպ, սակավահնչյուն, բայց և արտահայտիչ նվագակցությամբ, փաստորեն առավել խտացված են գույները:

Երկրորդն հատկացված է արական եռաձայն խմբին (առանց նվագակցության): Այն իր մեղեդիական ավելի մեղմ գծերով, հաստատուն չափով, կազմակերպված կշռությամբ և

գնայուն ընթացքով ձեռք է բերում մի տեսակ սփոփիչ, հուսադրող-մխիթարական բնույթ:

Վերջապես անհրաժեշտ է նշել, որ գյուղական մի քանի պարերգեր էլ Եկմայանը մշակել է դաշնամուրի համար:

Դրանցից ուշագրավ են «Չեմ կրնա խաղա» և «Ծամթել» կտորները: Երկուսն ևս բերված են «Մակար Եկմայան, խմբերգեր և մեներգեր» հատորում, որպես խմբերգեր (երկրորդը՝ միաձայն) դաշնամուրի նվագակցությամբ:

Ճիշտ է, դրա համար ևս որոշ հիմքեր կան Եկմայանի չխմբագրված սևագրերում: Եվ սակայն, ավելի շահեկան կլիներ, թեկուզ հատորի հավելվածում, խնդրո առարկա կտորները ընթերցողին առաջարկել ու դիտարկել իրենց պուտ դաշնամուրային շարադրանքով:

Հարցն այն է, որ վերջիններս շնորհակալ նյութ են ներկայացնում համեմատության համար. մի կողմից՝ կոմպոզիտորի պետերբուրգյան շրջանի դաշնամուրային վերը շոշափված ստեղծագործությունների, և, մյուս կողմից՝ Կոմիտասի ստեղծած դաշնամուրային հիանալի մանրանվագների հետ:

Եկմայանի ստեղծագործական ջանքերը հայ արվեստի շրջանակներում ուղղված էին հիմնականում ձայնային (վոկալ) երաժշտության վարձագմանը: Սակայն, ապրելով Թիֆլիսում և ծանոթ լինելով Գ. Ղորանյանի ու Ն. Տիգրանյանի ձգտումներին՝ հայկական դաշնամուրային ստեղծագործության կերտման բնագավառում, Եկմայանն էլ, Կոմիտասի նման, իր պարտքը համարեց մոտիկից շոշափել այդ մարզը ևս: Ու մի շարք արդյունավոր փորձեր ձեռնարկեց, որ երևում է նաև նրա մշակած աշուղական ու քաղաքային երգերի դաշնամուրային նվագակցության հյուսվածքից:

Մեկ հայացքով ընդգրկելով Եկմալյանի հավաքած ու մշակած երգերը տեսնում ենք, որ դրանք բազմազան են իրենց նյութով և բնույթով. կատակերգեր, պարերգեր ու վիճակի երգեր, բնության, կարոտի ու սիրո ալլապան երգեր, ծխական ու պատմական երգեր, պանդուխտի ու սոցիալական երգեր: Բոլորն էլ ձաշակով ընտրված և յուրովի գտված:

Դրանց ներդաշնակության առանձնահատկություններից երևում է, որ Եկմալյանի գլխավոր մտասևեռումներից մեկը հանդիսացել է եղանակների ուրույն կազմությունն ըմբռնել ու մշակման հարմարագույն ձևեր գտնել:

Եվ նա հանգել է, նախ՝ դաշնյակների ըստ եռության թեն սահմանափակ, բայց հատկորոշ տեսակներ, ապա դաշնյակակերտ բազմաձայնության սահմաններում տարբեր երգամասերի մեղեդիականացման պարզ միջոցներ կիրառելու մտքին:

Այսպես, գյուղական երգերի մշակումներում նա շատ ավելի հաճախ է դիմել վերը (ազգային-հայրենասիրական երգերի քննության կապակցությամբ) մեր նշած բնորոշ հնարանքներին. ձայնառության, կողմ տիպի հանգաձևերին և առանց եռյակի դաշնյակներին, դրանց գումարելով համաձայնության երկրորդական աստիճանների վրա կառուցված այլ դաշնյակներ:

Ինչպես Պատարագում, այստեղ ևս կոմպոզիտորը շատ հազվադեպ է օգտագործել տարահնչյուն դաշնյակներ և ընդհանրապես խուսափել է բաղադրումներից (քրոմատիկմներից):

Սակայն, ի տարբերություն Պատարագի, քննարկվող երգերի մշակումներում Եկմալյանը պարզ նշմարելի հետևողականությամբ ստեղծել է ենթաձայնային, նմանակման և նույնիսկ հակադրումի բազմաձայնության դյուրամատչելի պահեր, մայր մեղեդիի հետ զուգորդվող երգամասերին կշռության ինչպես պատկեր հատկացնելու միջոցով:

Այս բոլորը պարզորոշ բացահայտությամբ ցույց են տալիս, որ Եկմալյանը հստակ ըմբռնել էր գեղջուկ երգի մշակման հետ կապված աշխատանքների ողջ նշանակությունը, նոր շրջանի հայկական մասնագիտացված երաժշտարվեստի լեզվաոճական ապգային ինքնատիպությունը կերտելու գործում:

Իսկ եթե գնահատելու լինենք այդ տեսակետով նրա նվաճած բնագծերը, պետք է անվարան հաստատենք, որ Եկմալյանի ստեղծագործությունը դարձավ կոմիտասյան արվեստի անմիջական նախաավետումը:

Հիրավի, մեր երաժշտության նախակոմիտասյան շրջանն ապրել է գեղջուկ երգի մշակման սկզբունքների բյուրեղացման անհրաժեշտ մի ընթացք, անցնելով երկու փուլից՝ Կարա-Մուր-լայի ու Եկմալյանի ստեղծագործության միջով:

Կարա-Մուրլան խանդավառությամբ սկսեց գործը, Եկմալյանը միանգամից այն բարձրացրեց մասնագիտական արդիական մակարդակի, Կոմիտասն հասավ դարակալմիկ հաջողությունների:

Այստեղ նշենք գեթ մեկական օրինակ՝ գեղջուկ երգի եկմալյանական երկձայն, եռաձայն, քառաձայն ու դաշնամուրային նվագակցությամբ մշակումներից, ինչպես և մի նմուշ նրա վերոհիշյալ դաշնամուրային մանրանվագներից: Դրանք են, հստակապատասխանաբար, «Ելա երդիկ» (օր. 5), «Բաղեր, դուք կանաչեցեք» (օր. 6), «Ղարիբ եմ» (օր. 7), «Նանու դարդեր» (օր. 8) և «Ծամթել» (օր. 9):

Մեզ մնաց անդրադառնալ Եկմալյանի հարդարած հայկական աշուղական և քաղաքային երգերին (մեներգչի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ), ինչպես և նրա մի քանի սեփական հորինումներին:

Եկմայանը բարձրագույն կրթություն ստացած հայ առաջին երաժիշտն էր, որ պատշաճ ուշադրություն դարձրեց աշուղական երգին, գրառեց ու մշակեց նրա մի շարք նմուշները, այս գործին ևս հաղորդելով մասնագիտական մակարդակ:

Ինչպես տեսանք, հայկական գյուղական երգերի շարքում Եկմայանը եռաձայն թե քառաձայն խմբի համար մշակել էր նաև իրենց բնությամբ (հատկապես մեղեդիական կառուցվածքով) դրանց մոտիկ գուսանա-աշուղական երեք ստեղծագործություններ:

Եկմայանի ձեռագրերում հանդիպում է նաև Պաղտասար դպիրի «Ի ննջմանեդ արքայական» (առանց այդ էլ գուսանա-աշուղական երաժշտության պզալի շեշտեր ունեցող) տաղի՝ Թիֆլիսի հայկական քաղաքային կյանքում աշուղական արվեստի շնչով ներթափանցված տարբերակներից մեկի մշակումը:

Վերջինս ուրվագծային վիճակում չէ, որ հասել է մեզ, ինչպես կարելի է կարծել: Այլ ներկայացնում է դաշնամուրային գողտրիկ մանրանվագ «Պստի տղա» (տարբեր ձեռագրերում ևս՝ «Պստի տղա, չեմ օրորիլ» կամ «Ի ննջմանեդ») խորագրով: (Այդ մասին գրել էինք մենք ժամանակին ու Երևանի ձայնաափյուռով էլ մի քանի անգամ հնչել է կտորը):

Աչքի առաջ ունենալով Եկմայանի ժառանգության ինչպես հրատարակված, նույնպես և անտիպ համապատասխան բոլոր նյութերը, պետք է հաստատենք, որ այստեղ քննարկվող հարցի տեսակետով առ այսօր հայտնի ամենաառաջնակարգ գործն է՝ Զիվանու խոսքերով եղանակված աշուղական «Պաղ աղբյուրի մոտը» երգի մշակումը (ձայնի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ):

Այն իր մեղեդիական գծի գրեթե կատարելության հասած հարդարմամբ և դաշնամուրի արտահայտիչ նվագամասով հանդիսանում է հայկական ազգային ռոմանսի առաջին ու գեղեցիկ նմուշներից մեկը, որ այսօր էլ գերում է իր ջերմ, անմիջական հուզականությամբ և աչքի ընկնում մասնագիտական բարձր մակարդակով:

Ռոմանսայնությունն այստեղ ձեռք է բերվում ոչ միայն հղկվածության որակով ու մակարդակով, այլև երաժշտական կերպարի հոգեբանական մշակվածությամբ ու դաշնամուրային նվագակցության մեջ գեղարվեստական ինքնակա (տվյալ դեպքում՝ կարկաչահոս վտակի սլատկերման) խնդրի վարպետ լուծմամբ (տես օր. № 10):

Ընդհանրապես առած՝ ռոմանսայնության հասնելու ձգտումն զգացվում է նաև քաղաքային երգերի մեկ հասած մշակումներում, որոնցից են՝ «Գիշեր ցերեկ կհառաչեն», «Համեստ աղջիկ», «Աղջիկ նապերով» և «Սիրուհիս»: Սրանք հավասարաթեք չեն բնականաբար:

Առաջինը նույնիսկ թերաւարտ կարելի է համարել:

Երկրորդը որոշակիորեն հղկված շրջագծեր ունի, բայց ավելին չէ, քան հուզաթաթալ երգ դաշնամուրային սովորական նվագակցությամբ:

Երրորդ ստեղծագործությունը («Աղջիկ նապերով») հետաքրքրական նմուշ է: Այն յուրատեսակ քաղաքային տարբերակն է նույնանուն երգի, որն հայտնի է վերը քննված խմբական ստեղծագործություններից, և որը ժողովրդական վանգվածների երաժշտական փորձում ընդունել է գյուղական երգի հատկանիշներ:

Համաձայնություն երկու նմուշներում էլ նույնն է: Չայնակայքը, չափն ու կշռություն են տարբեր:

Գյուղական երգի ստեղծված տարբերակը՝ դանդաղ ընթացքով, հայկական ժողովրդական երաժշտության համար բնորոշ 6/8 չափի մեջ է և ունի համաչափ (սիմետրիկ) կառուցվածք։ Քաղաքային ոճով մեներգը դարձյալ դանդաղ է ընթանում։ Սակայն նրա չափն ավատ է՝ 3/4-ի ընդհանուր շրջանակներում, ու կառուցվածքի համաչափությունն էլ՝ նրբորեն խախտված, որ բնական հոսունություն է հաղորդում մեղեդուն։

Միևնույն երգի դիտարկվող երկու տարբերակների ոճական առանձնահատկությունների ընկալումը, դրանց ձայնագրությունն ու կշռության ձևավորումը Եկմալյանի աշխատանքի արդյունքն է, որն անկասկած վկայում է արվեստագետի ձեռք բերած նշանակալի հմտությունը։

Ասենք, դրա մասին պիտի դատել նաև այն իրողությունից, որ ընդհանրապես թե՛ քաղաքային, թե՛ գուսանա-աշուղական, և թե՛ գյուղական երգերի մի մասի եկմալյանական ձայնագրությունները, նույն ստեղծագործությունների այլ գրառումների և կամ տակավին կենցաղավարող նմուշների համեմատությամբ շահեկան տարբերակներ են ներկայացնում։

«Աղջիկ նապերով» երգի քաղաքային տարբերակի մշակումը Եկմալյանը ինքն իսկ «ռոմանս» է անվանել։

Եվ իրոք, հայկական ալգային ռոմանս ստեղծելու արդյունավետ փորձերից մեկն էլ սա է, թող որ ոչ այնքան ավարտուն, մասնավորապես, դաշնամուրային տակավին լրիվ չանհատականացված նվագամասի առումով։

Չորրորդ նմուշը, սակայն, «Սիրուհիս», բավարարում է նաև այդ սահանջը, որով ամենայն իրավամբ կարող է դրվել «Պայ աղբյուրի մոտը» ռոմանսի կողքին։

Չայնամասն ստեղծված է երկու երգի՝ գնայուն, ավատ.

խանդավից, երկարաձիգ-կարողորուն «Սիրունիս քեզ համար» և ավելի աշխույժ «Աղջիկ դու սիրուն» կտորների միացումով:

Երկրորդը թեև պարային է բնույթով, բայց մշակման հատուկ ուղղվածությամբ դա ընդհանրացված արտահայտություն է ստացել, հաղթահարվել է որոշակի (կոնկրետ) պարայնությունը: Եվ ամբողջի գլխավոր բարձրակետն էլ գոյանալով երկրորդ կտորի միջում, միակցումը դարձնում է առավել օրգանական:

Դաշնամուրի նվագամասը յուրովի ամբողջացնում է երաժշտական կերպարը և խորացնում հիմնական տրամադրությունները:

Ուշադրություն են գրավում թառի հնչողության ու դափի վարկերի նմանակումները դաշնամուրային նվագի միջոցներով, համապատասխանաբար՝ առաջին և երկրորդ կտորներում:

Ի վերջո, երկու խոսք Եկմայանի սեփական այն հորինումների մասին, որոնք վերաբերում են հայ երաժշտության ոլորտին:

Դրանցից առնվալն երեք գործ արժանի է հատուկ ուշադրության:

Մեկն է՝ «Ով հայոց աշխարհ» քառաձայն խմբերգը, որը Պատարագից «Տեր ողորմեայ»-ի և աշխարհիկ գործերից՝ «Տեր, կեցո դու վհայս» խմբերգի նման, եղել է ալգային օրհներգ կամ աղոթք-մաղթանք:

Անցյալում երգվել է փոքր ինչ այլ խոսքերով («Ով հայոց Աստված»): Գրական բնագրի ներկայումս տարածված տարբերակը իրականացրել է Ս. Տարոնցին:

Ստեղծագործությունն իր մեղեդիական կառուցվածքով, ինչպես և ներդաշնակությամբ, շատ սլարկ է, դյուրահաղորդ ու մատչելի:

Սակայն, նշված երկու առումներով էլ Եկմայանն այն հղացել է ապատ, այնպես որ խմբերգը, ամբողջապես առած, կարելի է դասել եվրոպականության հովեր ընդունած մի ամբողջ շարք ուրույն ստեղծագործությունների թվին:

Ստեղծագործություններ, որոնք հանդես գալով տակավին անցած հարյուրամյակի կեսերից, իրենց բնականությամբ, անկեղծությամբ, անմիջականությամբ և հայոց լեզվի հետ ներդաշնակորեն գուգորդված բնույթով պատվաստվեցին հայ իրականության մեջ ու մեծապես նպաստեցին արևմտյան երաժըշտամտածողության առաջավոր սկզբունքների օրգանական յուրացմանը:

Եվ զարմանալի չէ, որ դիտարկվող խմբերգը վայելել է և վայելում է ունկնդիրների ամենալայն խավերի համակրանքն ու սերը, ընկալվել է և ընկալվում է որպես հարապատորեն հայկական:

Ուշագրավ մյուս երկու գործերը սգո քայլերգեր են:

Մեկը՝ զգայացունց և հերոսական շեշտերով՝ «Լոեց: Ամպերը եկան ծածկեցին երկինքն», մենակատարի և քառաձայն խառն խմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ (խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի) . մյուսը՝ առնաշունչ-վշտագին եղերերգի գույնով՝ «Թաղումն քաջորդվույն», եռաձայն արական խմբի, կամ մեներգչի ու երկձայն արական խմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ (խոսք՝ Մ. Պեշիկթաշյանի),

Երկուսը ևս առանձնանում են որպես հիմք վերցված ապատասիրական, հայրենասիրական հիանալի բանաստեղծությունների հարապատ, երաժշտական բարձրարվեստ ընթերցմամբ:

Ու երկուսի մեջ էլ երաժշտական բաղադրիչն անտարակույս հասնում է համապատասխան գրական բնագրերի գեղարվեստական մակարդակին:

Հիրավի, Եկմայանի այս երաժշտագրումները Ռ. Պատկանյանի ու Մ. Պեշկիրաշյանի խոսքերով չլրված լավագույն և մնայուն ստեղծագործություններից են:

Պատկանյանի մասին ուղղակի կարող ենք ասել, որ հայրենանվեր բանաստեղծի խոսքերով ստեղծված մի շարք երգերի մեջ ամենաբախտավորը Եկմայանի հորինածն է:

Այն իր մեղեդիով ու ներդաշնակությամբ հղացված է «Ով հայոց աշխարհ» խմբերգի ոճով, և վերջինիս նման՝ ունկնդիրներից անմիջաբար ընկալվել ու նրանց գիտակցության մեջ հաստատուն տեղ է գրավել (տես օր. 11):

Իսկ Պեշկիրաշյանի ասվաշունչ, բանաստեղծական հավվագյուտ թրթիռով լեցուն, անկրկնելի խոսքերի հիման վրա ստեղծված երգերի շարքում, տակավին 70-ական թվականներին առանձնանում էր Տ. Չուխաջյանի հոյակերտ «Գարուն» երգչոմանսը, որի կողքին էլ, ամենայն իրավամբ, պետք է դասենք Եկմայանի «Թաղումն քաջորդվույն» եղերերգը:

Նրա մեղեդին մի բացառիկ համաձուլվածք է, բաղկացած հայկական ժողովրդական, գուսանական ու հոգևոր երգարվեստի կենսական տարրերից, և ներդաշնակությունն էլ վարպետ ձեռքով պատշաճեցված է մեղեդիի կապմությանը:

Ուշադրության արժանի են նաև դաշնամուրային նախանվագն ու, մանավանդ, հուլաթաթավ վերջնանվագը (օր. 12):

Սրանով հիմնականում ամբողջանում է կարծես Եկմայանի ստեղծագործության հոգևոր ու աշխարհիկ երեսակներին կապված երևույթների, հարցերի ու խնդիրների քննությունը:

Այն մեր առջև պարզում է անցած հարյուրամյակի վերջին քառորդին՝ հայոց մշակութային պատմության մեջ խորհուրդով և այդ շրջանին վերաբերող երաժշտա-ստեղծագործական վե-

բին աստիճանի ուսանելի, բովանդակալից, ու գեղարվեստորեն այսօր ևս ներգործուն, ինքնատիպ մի էջ, որի հեղինակն է մեր արվեստի անխոնջ մշակներից ու, միաժամանակ, նրա առաքյալներից, կոչումով հայտնված, ընտրյալ շինարարներից մեկը:

Առանձին հարց է, թե ներքին ի՞նչ հակասություններ է ունեցել Եկմայանի գործունեությունը, զուտ ստեղծագործական առումով:

Հարցը նոր չէ, շոշափվել է տակավին ներկա դարի 10-ական թվականներից, առիթ տալով տարբեր ասույթների:

Տեսակետներ են հայտնվել, թե Եկմայանը գրեթե բացառապես հոգևոր երաժշտության բարենորոգությանը մտահոգված հեղինակ է, որն անտարբեր է մնացել իր ժողովրդի երկրային իղձերին, տենչերին, ուրախություններին ու վշտերին. մեկուսացած վանականի կյանք է վարել, անհաղորդ մնալով մարդկային հոգու ներքին ապրումներին, սիրո վերափոխիչ պզտույթին և այլն, և այլն:

Նման մտքեր բավական կտրուկ կերպով արտահայտվում էին մի ժամանակ, երբ դեռ հայտնի չէին Եկմայանի աշխարհիկ ստեղծագործությունները: Իսկ հոգևոր երաժշտության բնագավառում նրա կատարած աշխատանքների իմաստն էլ ըստ էության լրիվ չէր բացահայտված տակավին:

Սակայն ավելի ուշ ևս, խոհուն արվեստագետի ժառանգության առարկայական գնահատման համար ստեղծվող նույնիսկ բարենպաստ պայմաններում, երաժշտագետները չէին կարողանում իսպառ հրաժարվել այդ մտքերից:

Բարվոք էր համարվում ընդունել, որ Եկմայանի աշխարհայացքը, գոնե որոշ չափով, սահմանափակ էր, և կամ նույ-

նիսկ, որ նա՝ Պետերբուրգում մասնագիտական պատրաստություն ձեռք բերելուց հետո դարձել էր դժվարահաճ «մտավորական» (նեղ խմաստով ինտելիգենտ) և այլն և այլն:

Այս բոլոր կարծիքները որևէ չափով հիմնավորված չեն:

Հարկավ, ինչպես յուրաքանչյուր արվեստագետ, Եկմալյանն էլ ունեցել է իր ներքին հակասությունները և ապրել ու գործել է՝ գիտակցաբար թե ենթագիտակցաբար, այդ հակասությունները հաղթահարելու նշանաբանի ներքո:

Բայց դրանք հարկ է որոնել բոլորովին այլ հարթությունների վրա:

Պետերբուրգ ուղևորվելիս Եկմալյանն այս կամ այն չափով հստակ նախագծել էր անելիքները ողջ կյանքի համար:

Ուսումնառության երկար տարիների ընթացքում սակայն, գեղարվեստի համաշխարհային անսահման անդաստաններին ծանոթանալուն զուգընթաց, տակավ առ տակավ երկվանում էր նրա երաժշտական էությունը. անհատակա՞ն, թե՞ հավաքական ստեղծագործությունն էր դառնալու հետայսու նրա մտահոգությունների գլխավոր առարկան:

Ստացած մասնագիտական բարձրագույն ու հիմնավոր կրթությունը բոլոր հնարավորությունները տալիս էր հանձնվելու անհատական ստեղծագործության անդիմադրելի տարերքին:

Նա պահանջ էր պզում հորինելու: Բայց ո՞ր ոճով: Հայկական ազգային կոմպոզիտորական արվեստի լեզուն ու ոճը դեռևս հարկ էր ստեղծել:

Ահա ինչու, Եկմալյանը շարունակ խեղդելով իր մեջ դեպի անհատական ստեղծագործությունը կանչող ձայները, Պատարագի ներդաշնակությունից հետո (որն համարում էր իր խղճի

պարտքը), դարձյալ պահուլեց հիմնականում սեփական ժողովրդի աշխարհիկ այլապան երգերի ձայնագրության, հարդարման ու մշակման աշխատանքներով:

Դրանք անքուն գիշերներ են պատճառել կոմպոզիտորին, և դարձյալ՝ լեզվի ու ոճի խնդիրների կապակցությամբ:

Ամբողջ հարցն այն է, որ հայկական ավանդական ու նաև կենցաղավարող և միաժամանակ նոր հուլեր ընդունող երգային մշակույթն ընկալելով հնարավորին չափ լայն ընդգրկումով, Եկմայանը ձգտել է ոճական մեկ ընդհանուր հայտարարի բերել նրա տարբեր երեսակները, բնականաբար, հանդիպելով մեծագույն դժվարությունների: Նա տեսնում էր հայ հոգևոր և գուսանա-աշուղական (մասնավորաբար՝ վերջինիս վարճացած նմուշների) մոտիկությունը: Չգուցե էր նաև գյուղական երգի ներքին հարավատությունը դրանց նկատմամբ:

Բայց գեղջուկ երգը մի ամբողջ շարք առեղծվածային խընդիրների առջև էր կանգնեցնում նրան, հատկապես իր փոքրածավալ, պարզ ու հնագույն նախաստեղծ գեղեցկության մեղեդիներով:

Հարկավոր էր բարձրացնել դրանք առաջինների մակարդակին, և այնժամ կպարզվեր համեմատվող երեսակների իրական հարաբերությունը:

Ինչ վերաբերում է քաղաքային և ալգային-հայրենասիրական, ելևեջային այլապան ակունքներ ունեցող երգերին, ապա այստեղ մտորելու առիթ էին տալիս՝ ինչքան էլ տարօրինակ թվա՝ եվրոպական երաժշտամոտոզության էական տարրերով շաղախված նմուշները:

Ավելի ճիշտ՝ վերը բացատրված այն հանգամանքը, որ դրանք ևս (հատկապես մայրենի լեզվի արտասանությանն ու

շեշտադրությանը առավել ներդաշնակորեն պատշաճեցված կտորները), բուն ազգային ավանդական երգերի նման, ոգեփորությամբ էին ընդունվում հայկական միջավայրում, ինչպես մտավորականության, նույնպես և աշխատավորական լայն զանգվածների շրջանակներում:

Ենելով դրանից, Եկմայանը երբեմն ապատություն էր տալիս սեփական երևակայությանը, հղանալով «Ով հայոց աշխարհ», «Լոեց: Ամպերը եկան» և այլ լեզվա-ոճական առունով համատիպ տեղեղագործություններ, ու հաջողության էր հասնում:

Եվ սակայն, չնայած լեզվի այդ հաջողություններից, նա նորից ու նորից վերադառնում էր հայկական միաձայնային երգարվեստի տարբեր ճյուղերի ուսումնասիրությանը, դրանց կառուցվածքային ընդհանրությունների բացահայտմանը, ազգային երաժշտության համար դաշնավորումի ու մշակման գոնե տարրական, գլխավորագույն օրինաչափությունների որոշմանը, այլև համաձուլվածքային տիպի մեղեդիների ստեղծման հեռանկարային ուղիստանքներին, մեղեդիներ, որոնցից մի լավագույն օրինակ երևան էր հանել արդեն «Թաղումն քաջորդիայն» սրտաշարժ եղերերգում, ոճականորեն հարապատ ներդաշնակությամբ:

Ահա այն ներքին հակասությունները (արտաքին դժվարությունների մասին արդեն խոսել ենք), որոնք հատուկ էին Եկմայանի ստեղծագործական գործունեությանը, և որոնք կգալի ծանրացրին նրա աշխատանքները, դանդաղեցրին դրանց ընթացքը:

Արդյունքն այն եղավ, որ կիսատ մնացին և կամ բնավ չխրականացան կոմեդիանորի մի շարք հրապուրիչ ծրագրերը.

կապված՝ ինչպես ցույց են տալիս նրա ձեռագրերը՝ դաշնամուրային, ընդհանրապես գործիքային, ձայնային-գործիքային ու նվագախմբային ստեղծագործությունների մարմնավորմանը:

Այսուամենայնիվ, Եկմալյանը, ի վերջո, կատարեց իր առաքելությունը: Հայկական ազգային դասական նոր երաժշտության վարզացման նախակոմիտեայան շրջանում իսկ՝ նա մասնագիտական բարձր մակարդակ հաղորդեց, ինչպես ստեղծագործական աշխատանքներին, նույնպես և խմբերգային կատարողական արվեստին:

Նա առաջինն էր, որ մեծ արվեստի շնչով կենդանացրեց հայկական բազմաձայն երգեցողությունը, և նրա հարատև, հետևողական ու նպատակամղված ջանքերի շնորհիվ էր, որ բազմաձայնության գաղափարը քաղաքացիության իրավունք ձեռք բերեց մեր մեջ:

Եկմալյանը հայ հոգևոր երաժշտությունը դուրս հանեց կիրառականության անձուկ շրջանակներից, ու իր Պատարագով հարապատ ժողովրդին և քաղաքակիրթ ողջ աշխարհին պատշաճապես ներկայացրեց հայոց երաժշտական հավաքական հանձարի մեծակերտ, վեհաշուք կոթողներից մեկը:

Եվ իր աշխարհիկ ստեղծագործություններով՝ սեփական հորինումներով, և հայկական աշուղական, քաղաքային, ազգային-հայրենասիրական ու մանավանդ գեղջուկ երգերի մշակումներով, Եկմալյանը կերտեց այն ամրակուռ պատվանդանը, որի վրա բարձրանալու էր կոմիտեայան հրաշափառ արվեստը:

Այս ամենը՝ հայ երաժշտության պատմության մեջ Մավար Եկմալյանի համար ապահովում են արժանավորագույն տեղերից մեկը:

1. 02476 0101.

Lento

per

Tenore solo

77.

Bassi: 1.

First system of the musical score. The Tenor part (top staff) begins with a melodic line, and the Basses (bottom staff) provide a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'per'.

Second system of the musical score. The Tenor part continues with a melodic line, and the Basses provide a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'per'.

Third system of the musical score. The Tenor part continues with a melodic line, and the Basses provide a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'per'.

Fourth system of the musical score. The Tenor part continues with a melodic line, and the Basses provide a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'per'.

Fifth system of the musical score. The Tenor part continues with a melodic line, and the Basses provide a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'per'.

This image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble staff and a bass staff, with some systems having a grand staff (treble and bass clef joined). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are present. Some measures contain fingerings (e.g., 6, 3, 6) or articulation marks (e.g., *acc.* for accents). The handwriting is in ink on aged paper, and the score is organized into measures by vertical bar lines.

System 1: Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 111, 112, 113, 114.

System 2: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 115, 116, 117, 118.

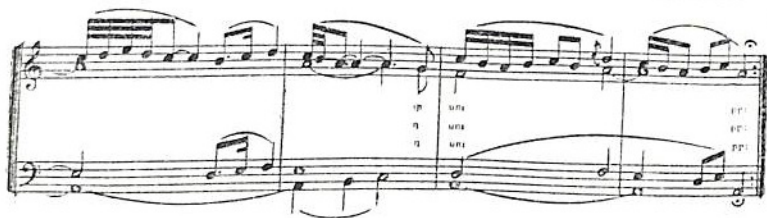
System 3: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 119, 120, 121, 122.

System 4: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 123, 124, 125, 126.

System 5: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 127, 128, 129, 130.

System 6: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Measures are labeled 131, 132, 133, 134.





First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same instrumental texture with a melodic treble part and a supporting bass part. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The melodic line in the treble staff shows some variation in rhythm, including dotted notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. The system is marked with a double bar line.

Fourth system of musical notation. This system features more complex rhythmic patterns in the treble staff, including sixteenth-note runs. The bass staff provides a solid harmonic foundation. The system concludes with a double bar line.

Adagio
Ten. solo

Fifth system of musical notation, marked "Adagio" and "Ten. solo". The treble staff features a rapid, continuous sixteenth-note scale-like passage. The bass staff provides a slower, more sustained accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

3 ՀԱՐՈՒՄԵՆԻ ՍՐՈՒՅՑ ԳԼՈՐԻԱՆԱՆԵՑ

S. *mf* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100* *101* *102* *103* *104* *105* *106* *107* *108* *109* *110* *111* *112* *113* *114* *115* *116* *117* *118* *119* *120* *121* *122* *123* *124* *125* *126* *127* *128* *129* *130* *131* *132* *133* *134* *135* *136* *137* *138* *139* *140* *141* *142* *143* *144* *145* *146* *147* *148* *149* *150* *151* *152* *153* *154* *155* *156* *157* *158* *159* *160* *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176* *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184* *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192* *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200* *201* *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208* *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216* *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224* *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232* *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240* *241* *242* *243* *244* *245* *246* *247* *248* *249* *250* *251* *252* *253* *254* *255* *256* *257* *258* *259* *260* *261* *262* *263* *264* *265* *266* *267* *268* *269* *270* *271* *272* *273* *274* *275* *276* *277* *278* *279* *280* *281* *282* *283* *284* *285* *286* *287* *288* *289* *290* *291* *292* *293* *294* *295* *296* *297* *298* *299* *300* *301* *302* *303* *304* *305* *306* *307* *308* *309* *310* *311* *312* *313* *314* *315* *316* *317* *318* *319* *320* *321* *322* *323* *324* *325* *326* *327* *328* *329* *330* *331* *332* *333* *334* *335* *336* *337* *338* *339* *340* *341* *342* *343* *344* *345* *346* *347* *348* *349* *350* *351* *352* *353* *354* *355* *356* *357* *358* *359* *360* *361* *362* *363* *364* *365* *366* *367* *368* *369* *370* *371* *372* *373* *374* *375* *376* *377* *378* *379* *380* *381* *382* *383* *384* *385* *386* *387* *388* *389* *390* *391* *392* *393* *394* *395* *396* *397* *398* *399* *400* *401* *402* *403* *404* *405* *406* *407* *408* *409* *410* *411* *412* *413* *414* *415* *416* *417* *418* *419* *420* *421* *422* *423* *424* *425* *426* *427* *428* *429* *430* *431* *432* *433* *434* *435* *436* *437* *438* *439* *440* *441* *442* *443* *444* *445* *446* *447* *448* *449* *450* *451* *452* *453* *454* *455* *456* *457* *458* *459* *460* *461* *462* *463* *464* *465* *466* *467* *468* *469* *470* *471* *472* *473* *474* *475* *476* *477* *478* *479* *480* *481* *482* *483* *484* *485* *486* *487* *488* *489* *490* *491* *492* *493* *494* *495* *496* *497* *498* *499* *500* *501* *502* *503* *504* *505* *506* *507* *508* *509* *510* *511* *512* *513* *514* *515* *516* *517* *518* *519* *520* *521* *522* *523* *524* *525* *526* *527* *528* *529* *530* *531* *532* *533* *534* *535* *536* *537* *538* *539* *540* *541* *542* *543* *544* *545* *546* *547* *548* *549* *550* *551* *552* *553* *554* *555* *556* *557* *558* *559* *560* *561* *562* *563* *564* *565* *566* *567* *568* *569* *570* *571* *572* *573* *574* *575* *576* *577* *578* *579* *580* *581* *582* *583* *584* *585* *586* *587* *588* *589* *590* *591* *592* *593* *594* *595* *596* *597* *598* *599* *600* *601* *602* *603* *604* *605* *606* *607* *608* *609* *610* *611* *612* *613* *614* *615* *616* *617* *618* *619* *620* *621* *622* *623* *624* *625* *626* *627* *628* *629* *630* *631* *632* *633* *634* *635* *636* *637* *638* *639* *640* *641* *642* *643* *644* *645* *646* *647* *648* *649* *650* *651* *652* *653* *654* *655* *656* *657* *658* *659* *660* *661* *662* *663* *664* *665* *666* *667* *668* *669* *670* *671* *672* *673* *674* *675* *676* *677* *678* *679* *680* *681* *682* *683* *684* *685* *686* *687* *688* *689* *690* *691* *692* *693* *694* *695* *696* *697* *698* *699* *700* *701* *702* *703* *704* *705* *706* *707* *708* *709* *710* *711* *712* *713* *714* *715* *716* *717* *718* *719* *720* *721* *722* *723* *724* *725* *726* *727* *728* *729* *730* *731* *732* *733* *734* *735* *736* *737* *738* *739* *740* *741* *742* *743* *744* *745* *746* *747* *748* *749* *750* *751* *752* *753* *754* *755* *756* *757* *758* *759* *760* *761* *762* *763* *764* *765* *766* *767* *768* *769* *770* *771* *772* *773* *774* *775* *776* *777* *778* *779* *780* *781* *782* *783* *784* *785* *786* *787* *788* *789* *790* *791* *792* *793* *794* *795* *796* *797* *798* *799* *800* *801* *802* *803* *804* *805* *806* *807* *808* *809* *810* *811* *812* *813* *814* *815* *816* *817* *818* *819* *820* *821* *822* *823* *824* *825* *826* *827* *828* *829* *830* *831* *832* *833* *834* *835* *836* *837* *838* *839* *840* *841* *842* *843* *844* *845* *846* *847* *848* *849* *850* *851* *852* *853* *854* *855* *856* *857* *858* *859* *860* *861* *862* *863* *864* *865* *866* *867* *868* *869* *870* *871* *872* *873* *874* *875* *876* *877* *878* *879* *880* *881* *882* *883* *884* *885* *886* *887* *888* *889* *890* *891* *892* *893* *894* *895* *896* *897* *898* *899* *900* *901* *902* *903* *904* *905* *906* *907* *908* *909* *910* *911* *912* *913* *914* *915* *916* *917* *918* *919* *920* *921* *922* *923* *924* *925* *926* *927* *928* *929* *930* *931* *932* *933* *934* *935* *936* *937* *938* *939* *940* *941* *942* *943* *944* *945* *946* *947* *948* *949* *950* *951* *952* *953* *954* *955* *956* *957* *958* *959* *960* *961* *962* *963* *964* *965* *966* *967* *968* *969* *970* *971* *972* *973* *974* *975* *976* *977* *978* *979* *980* *981* *982* *983* *984* *985* *986* *987* *988* *989* *990* *991* *992* *993* *994* *995* *996* *997* *998* *999* *1000* *1001* *1002* *1003* *1004* *1005* *1006* *1007* *1008* *1009* *1010* *1011* *1012* *1013* *1014* *1015* *1016* *1017* *1018* *1019* *1020* *1021* *1022* *1023* *1024* *1025* *1026* *1027* *1028* *1029* *1030* *1031* *1032* *1033* *1034* *1035* *1036* *1037* *1038* *1039* *1040* *1041* *1042* *1043* *1044* *1045* *1046* *1047* *1048* *1049* *1050* *1051* *1052* *1053* *1054* *1055* *1056* *1057* *1058* *1059* *1060* *1061* *1062* *1063* *1064* *1065* *1066* *1067* *1068* *1069* *1070* *1071* *1072* *1073* *1074* *1075* *1076* *1077* *1078* *1079* *1080* *1081* *1082* *1083* *1084* *1085* *1086* *1087* *1088* *1089* *1090* *1091* *1092* *1093* *1094* *1095* *1096* *1097* *1098* *1099* *1100* *1101* *1102* *1103* *1104* *1105* *1106* *1107* *1108* *1109* *1110* *1111* *1112* *1113* *1114* *1115* *1116* *1117* *1118* *1119* *1120* *1121* *1122* *1123* *1124* *1125* *1126* *1127* *1128* *1129* *1130* *1131* *1132* *1133* *1134* *1135* *1136* *1137* *1138* *1139* *1140* *1141* *1142* *1143* *1144* *1145* *1146* *1147* *1148* *1149* *1150* *1151* *1152* *1153* *1154* *1155* *1156* *1157* *1158* *1159* *1160* *1161* *1162* *1163* *1164* *1165* *1166* *1167* *1168* *1169* *1170* *1171* *1172* *1173* *1174* *1175* *1176* *1177* *1178* *1179* *1180* *1181* *1182* *1183* *1184* *1185* *1186* *1187* *1188* *1189* *1190* *1191* *1192* *1193* *1194* *1195* *1196* *1197* *1198* *1199* *1200* *1201* *1202* *1203* *1204* *1205* *1206* *1207* *1208* *1209* *1210* *1211* *1212* *1213* *1214* *1215* *1216* *1217* *1218* *1219* *1220* *1221* *1222* *1223* *1224* *1225* *1226* *1227* *1228* *1229* *1230* *1231* *1232* *1233* *1234* *1235* *1236* *1237* *1238* *1239* *1240* *1241* *1242* *1243* *1244* *1245* *1246* *1247* *1248* *1249* *1250* *1251* *1252* *1253* *1254* *1255* *1256* *1257* *1258* *1259* *1260* *1261* *1262* *1263* *1264* *1265* *1266* *1267* *1268* *1269* *1270* *1271* *1272* *1273* *1274* *1275* *1276* *1277* *1278* *1279* *1280* *1281* *1282* *1283* *1284* *1285* *1286* *1287* *1288* *1289* *1290* *1291* *1292* *1293* *1294* *1295* *1296* *1297* *1298* *1299* *1300* *1301* *1302* *1303* *1304* *1305* *1306* *1307* *1308* *1309* *1310* *1311* *1312* *1313* *1314* *1315* *1316* *1317* *1318* *1319* *1320* *1321* *1322* *1323* *1324* *1325* *1326* *1327* *1328* *1329* *1330* *1331* *1332* *1333* *1334* *1335* *1336*

Fine

ապ - ը Զեյ - բուճ կեյ - ցի Զեյ - բուճ Զեյ - բուճ-ցի - ներ,

մեր ըզ-բո - սանք է պա - տե - թազմ եկ ար - ջա - վանք

սուր թուր գըն-դակ եկ հը - թա - ցան մեր խա-ղա - լիքն ե՛ն հա - վիտ-յան

ff D. C.

սուր թուր գըն-դակ եկ հը - թա - ցան մեր խա-ղա - լիքն ե՛ն հա - վիտ-յան

Աշխույժ կատակով
Viva, scherzando

5 ԵՆԸ ԵՐԳԻԿ

f *p*

Ե - լա եր-դիկ սոս-թով գար-կի	թափ թե լե-ցի եր-դիկ թա-ցի	ջա նի ման, ջա նի ման	ջա նի ման, ջա նի ման
---------------------------------	------------------------------	-------------------------	-------------------------

f *p*

յա ըրս տուն չեր նրա - տա լա-ցի յար ջա նի ման ջա նի ման

չի. ճար քո յիշեալ զուր - բան, ջա - նի - ման, ջա - նի - ման.
 աւել ա - շե - րուդ ես զուր - բան, ես զուր - բան.

Պանդալ տիրացին,
 Adagio mesto

Տ ԲԱՂԵՐ, ԳՈՒՔ ԿԱՆԱԶԵՑՆԵՔ

S. A. *p* Բա - ղեր զուր կա - նա - շե - ցեք. իմ յա -
 T. *p*
 B. *pp* Մա - րաւ, մա - րաւ, մա -

լին ճա - նա - շե - ցեք. ջան մա - րաւ ջան.
 - լին ճա - նա - շե - ցեք. ջան. ջան.
 - րաւ. մա - րաւ. ջան. մա - րաւ. ջան.

իմ յա - լին ճա - նա - շե - ցեք. վա՛յ. լե. լե.
 վա՛յ.
 իմ յա - լին ճա - նա - շե - ցեք. վա՛յ. լե. լե.

լե ւե վա՛յ ւե ւե ւե վա՛յ ւե ւե

լե ւե վա՛յ ւե ւե ւե վա՛յ ւե ւե

Դանդաղ հեղեղայէ
 And.te con mosso
 poco rubato

7 ՂԱՐԻՐ ԵՐ

Ղա-րի-ր եմ տե-ղըս բար ա Ղա-րի-ր ես ինչ աճ-եար ա

վա-խե-ճամ դա - իրք մեռ - ճեմ, աճ - ա - դե հո ղը մըռ-ճեմ

հո ղը մըռ-ճեմ

վա-խե-ճամ դա - իրք մեռ - ճեմ, աճ - ա - դե հո ղը մըռ-ճեմ

sempre pp

ես դա-րի-ր եմ ղո - ճախ եմ. դար - դե-ղըս ի - բար մի տար

more rub.

sempre pp

Արագ
Allegro

8 ՆԱՆՈՒ ԳԵՐԳԵՐ

Piano

pp

սոփ. զգ. զգ.
animato

Soprano solo (ossia tenore)

p dolce

S.
A.
T.
H.

Քե - զի մե - ճիմ, ա - նուշ յար ջան.

mp

f Tutti

կար-միր խըն-ծոր, լալ ու մար-ջան, ցա - ցի ցա - ցի.
յար խո-րո - տիկ, աշ - բեր ֆից-ջան.

mp

Գ. ԱՊԻՍՏՈՍ ԲԱՆԻՍՏԱՆԻՉ

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music is in common time. The lyrics are written below the voice staff. The score is titled 'The Rose Tree' at the top. The bottom of the page is labeled 'Page 6' and 'J. W. Johnson'.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The score is written in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is for the vocal melody, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is simple and catchy, with a few accidentals. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score is written in ink on aged paper.

A single staff of handwritten musical notation. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The staff is a single line with a clef at the beginning, though the clef is somewhat faint. The notes are written in a cursive, handwritten style. There are also some markings that look like 'c' and 'd' which might be part of the notation or just stray marks. The overall appearance is that of a personal sketch or a working draft of a musical piece.

[illegible]





Հարցումնով
Con sentimento

10 ԳԱՂ ԵՂԵՅՈՒՐԻ ՄԱՏԷ

mf

mp

դադ ադ - բյու թ - ըի մո -

pp

p

տո կանգ և ձ ժի աղ-ջիկ

ծեռ-քին սա փոր չըց ռած ջուրն էր.

Musical notation for the first system. The vocal line (treble clef) has a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

w Ծու - շիկ.

Musical notation for the second system. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a more complex rhythmic texture.

աշք ու ուն քը դալ - մով քա-շաճ

Musical notation for the third system. The vocal line has a few notes, followed by a rest. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

գե դե - ցիկ.

Musical notation for the fourth system. The vocal line ends with a few notes. The piano accompaniment features a solo section with a key signature change to one flat (F major) and a 4/4 time signature.

mp poco animato
 Մայ-րիկ.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in Armenian and consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "զար" (Zar) and "նի" (Ni). The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

System 2: The vocal line continues with "նի" (Ni) and "նի" (Ni). The piano accompaniment maintains the same melodic pattern.

System 3: The vocal line includes the lyrics "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), and "նի" (Ni). The piano accompaniment continues with the same melodic pattern.

System 4: The vocal line includes the lyrics "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), and "նի" (Ni). The piano accompaniment continues with the same melodic pattern.

System 5: The vocal line includes the lyrics "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), and "նի" (Ni). The piano accompaniment continues with the same melodic pattern.

System 6: The vocal line includes the lyrics "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), "նի" (Ni), and "նի" (Ni). The piano accompaniment continues with the same melodic pattern.

ա Ծու - շիկ.

աշք ու ուճ քը դաւ - մով քա-շաճ

գե դե - ցիկ

mp poco animato
 Մայ-րիկ.

Handwritten musical score, first system. The vocal line (top staff) features a melodic phrase with the lyrics "հար - ցա. սի". The piano accompaniment (bottom staff) consists of chords and single notes.

Handwritten musical score, second system. The vocal line continues with the lyrics "հար ցա. սի փո - թըր ակ Եւր-". The piano accompaniment features more complex chordal textures.

Handwritten musical score, third system. The vocal line includes the lyrics "հար ցա. սի փո - թըր ակ Եւր-". The piano accompaniment continues with dense chordal patterns.

Handwritten musical score, fourth system. The vocal line concludes with the lyrics "հար ցա. սի փո - թըր ակ Եւր-". The piano accompaniment features a final melodic flourish in the right hand and sustained chords in the left hand.

ա-ր-ա-լ ի-ն-ն 62

Խոսք՝ Ո՞ր ԳԱՏԱՐԱՅԱԼՈՒ
Դանդաղ
Adagio
mf

11 ԼՈՒՅՑ

Baritone solo

Լը - ռե-ց: Ամ-սե - ըն է - կան ծած-կե - ցին եր - կինքն

Piano

mf p pp

ու լու-սինն աշ - քես ին - լե - ցին. ին - լե - ցին. Սը-նա-ցի մե - քակ՝

f p pp sf

հո-գիս վեր-դո վաժ Ժեռ-նե-րըս ծո - ցիս գլու-ի-րս քարշ ա բաժ.

pp

Ջափաճոր գնացուն

Andante moderato

p *f* *p* *f*

S
A
Cone
T
B

եվ աչ-նու հե-տեվ ա - մեն ի թի-կուն Սը - Շուս եմ լուս-նի

p *f* *p* *f*

խա դող ծա գի լուն Եռ - րա տըն-րա-մած դեմ-քը Եա - յե - լիս.

p *f* *p* *f*

հի շուս եմ քըզ վառ վի Եա Կը ազ - գիս.

f *p* *f* *p*

Solo
Piano

Այն ցու-լա փայ-լե տըն րա-դեմ լուս-ին գու ցե քո փայ-լից փայլ տաս եվ հա-լից.

Ամենամեծ տաղանդը հայ
 երգչի համար է
 : (Ստեփաննոս)

ճարտար-տաղանդ-ը ցնծում-է
 ,մե - սց վց - զմ-հոյ
 - ճարտար-տաղանդ-ը ցնծում-է

,մե - սց վց - զմ - հոյ
 ճարտ - ար, մե յոյս - վո

յոս - վո յեղի շք, յոյս-մե վո - ճարտար
 յոյս - մե յեղի - շք, յոյս-մե

Ս. A. T. B.
 Մի փոքր աշխարհով
 Un poco con anima

Musical score for a piano and voice piece. The score is written on ten staves. The top two staves are for the voice, with lyrics in Armenian. The bottom eight staves are for the piano accompaniment. The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The tempo is marked *a tempo*. The piece concludes with a *Coda* section.

Յ Ա Ն Կ Ե Ր

Ա

ԲԵՐՎԱԾ ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐԻ

Աչքըն ծով
Հայր սուրբ
Նորանրաշ պատկառ
Կեցցե Ջեյթուն
Ելա երդիկ
Բաղեր, դուք կանաչեցեք
Ղ. քիբ Խմ
Նամու դարդեր
Ծամբել
Պաղ աղբյուրի մուտը
Լոնց: Ամպերը եկան ծածկեցին երկինքն
Թաղումն քաջորդվում

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵԶՐԵՐԻ

Բ

Ածանցյալ—ալտերացված
Ածանցում—ալտերացիա
Ասերգ--ռեչխոսատիվ
Բազմաձայնություն—պոլիֆոնիա
Բաղադրյալ—քրոմատիկ
Բաղադրում—քրոմատիզմ
Բնական—նատուրալ (ձայնատիճան)
Բնողիդ—դիատոնիկ
Բուն (կամ վավերական) հանգաձև—պլագալ կադանս
Գաշնյակ—ակորդ
Գաշնյակակերտ բազմաձայնություն—հոմոֆոն պոլիֆոնիա
Գարձվածք (մեղեդիական)—մոտիվ
Դիմող ձայն—մեղեդիական երկրորդ հեմակետը (տոնիկայից հետո)
Ելևէջ—իմոտնացիա
Երգամաս—վոկալ պարտիա
Զարդոլորում—մելիզմատիկ
Զարտոլություն—մոդուլյացիա
Ընթացք—տեմպ
Ծորերգ—կանտիլենա
Կշուտյո—ոլիթմ
Կողմ հանգաձև—պլագալ կադանս

Կրկներգ (կամ հանկերգ) — ռեֆրեն
 Համաձայնույթ — լադ
 Համաձայնությային — ձայնակայքային — լադա-տոնայնական
 Համաչափ — սիմետրիկ
 Հանգած — կադանս
 Համահնչյուն — կոնսոնանս
 Հատած — տակտ
 Հիմնանյութ — թեմա (երաժշտական)
 Հնչամաս — ռեգիստր
 Հորինվածք — կոմպոզիցիա
 Ջայնակայք — տոնայնություն
 Ջայնային — վոկալ
 Ջայնեղանակ — չափանմուշ եղանակ
 Մեծալար — մածոր
 Մեղեդիակերտ բազմաձայնություն — կոնտրաստային տալիս պոլիֆոնիա
 Միջարկ — էպիգոդ
 Նմանակում — իմիտացիա
 Նվագամաս — ինստրումենտալ պարտիա
 Չափ — մետր
 Չափա-կշռույթային — մետրա-ոլիոմական
 Վերջավորող ձայն — հիմնաձայն, տոնիկա
 Տարահնչյուն — դիսոնանս
 Փոքրալար — միկոր

Գ.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

— Ջայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ. 1-ին տպ., 1874, 2-րդ տպ., 1878:

— Երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց առաքելական եկեղեցւոյ, փոխադրեալ և ներդաշնակեալ երիս և չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լալայցիզ (Բրայտկոպֆ և Հերտել), Վիեննա (Միսիթա-րեան տպարան), 1896:

— Կոմիտաս, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց առաքելական եկեղեցւոյ (խմբ. Վ. Սարգսյանի), Փարիզ. 1933:

— Բնարիկ մանկական. երգեր, պարերգեր և աղոթքներ փոքրահասակ մանուկների համար (ձայնագրեց Ղազարոս քն. Հովսեփյան, ներդաշնակեց երգի և դաշնամորի համար Մ. Եկմալեան), Ս. Պետերբուրգ. 1887:

— Մակար Եկմալեան, Խմբերգեր և մեներգեր (կազմեցին՝ Ծ. Տալան, Մ. Մուրադյան, Ռ. Աթալան, խմբ. Աթալյանի), Երևան, 1970:

— Երևան, Եղիշե Զարեմցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Մակար Եկմալյանի դիվան:

— Մակար Եկմալյան, Համառոտ բիբլիոգրաֆիա, կազմեց Ն. Թեյմուրազյան, Երևան, 1959:

— Ալ. Շանվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, 19—20-րդ դդ. (մինչև սովետական շրջան), Երևան, 1959:

— Ա. Բարսամյան, Մ. Հարությունյան, Հայ երաժշտության պատմություն, Առաջին մաս (ուսումնական ձեռնարկ երաժշտական ուսումնարանների և կոնսերվատորիայի համար), Երևան, 1968:

— Մ. Մուրադյան, Հայ երաժշտությունը 19 դարում և 20 դարսկիզբում, Երևան, 1970:

— Մ. Մուրադյան, Եկմալյանը Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում, «Պատմա-քանասիրական հանդես», 1973, №2:

— Ա. Գրիգորյան, Նոր կյոթեր Մ. Եկմալյանի ժառանգությունից (համակերպ), «Պատմա-քանասիրական հանդես», 1972, №3:

— Ռ. Աթայան, Ներսես Շնորհաւո Վարդանանց Նորահրաշքը Եկմալյանի և Կոմիտասի մշակմամբ, «Պատմա-քանասիրական հանդես», 1972, №4:

— Ալ. Թադևոսյան, Էջեր հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1977:

— Ն. Թանմիզյան, Մակար Եկմալյան (կյանքը, ստեղծագործական դիմանկարը, ստեղծագործական ժառանգությունը), «Էջմիածին», 1958, № № 2, 3, 4, 5:

— Ն. Թանմիզյան, Սպիրիդոն Մելիքյանը Մակար Եկմալյանի ու հրաՊատարագի մասին, «Էջմիածին», 1977, № 7:

— Ն. Թանմիզյան, Մեկնաբանություններ Սպիրիդոն Մելիքյանի՝ Մակար Եկմալյանին նվիրված զեկուցման առթիվ, Գիտական աշխատությունների միջոցական ժողովածու (արվեստագիտություն), հատ. 4, Երևան, 1981:

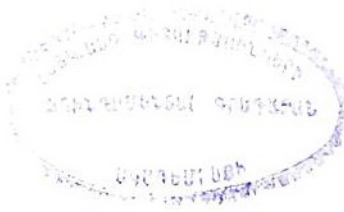
— В. Корганов, Кавказская музыка, Тифлис, 1908.

— А. Шавердян, Очерки по истории Армянской музыки XIX-XX веков (досоветский период), М., 1959.

— Я. Витол, Воспоминания, статьи, письма, Л., 1969.

— К. Худабашьян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977.

— Н. Тагмизян, Патараг, Музыкальная энциклопедия, т. 4, М., 1978.



Նիկողոս Կիրակոսի Թանմիզյան
ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱՆՅԱՆ
(Կլանքն ու ստեղծագործությունը)

Никогос Киракосович Тагмизян
МАКАР ЕКМАЛЯН
(Жизнь и творчество)
(На армянском языке)
Издательство «Советакан грох»
Ереван—1981 г.

Խմբագիր՝ Մ. Է. Ծառուրյան
Նկարիչ և գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Թ. Է. Ավագյան
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Ն. Ն. Մինասյան

ИБ 3251

Հանձնված է շարվածքի 2. 03. 81:

Ստորագրված է տպագրության 1. 06. 81: Վ.Ֆ. 06756:

Ֆորմատ՝ $70 \times 108 \frac{1}{32}$: Թուղթ՝ տպագրական №1: Տառատեսակ՝ «Մնացականյան»: Տպագրություն՝ բարձր՝ 6,35 պալմ. տպագր. մամ., 5,4 հրատ. մամ.:

Տպաքանակ՝ 2.000: Պատվեր՝ 906: Գինը՝ 50 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван—9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի Արտաշատի շրջանային տպարան:

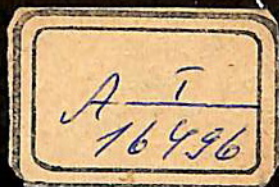
Арташатская районная типография Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0057735

50 Կ.



«ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ»