

ՀՏԴ : 929 : 781(479.25) Սարգսյան+929 : 781(479.25) Կոմիտաս
DOI:10.54503/2953-8122.2023.15(1)-5

**ՎԱՐԴԱՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ
«ՊԱՏԱՐԱԳ»-Ի ՄԱՍԻՆ (ԸՍՏ ՏԻՐԱՆ ԱՐՔ. ՆԵՐՍՈՅԱՆԻՆ ԵՎ
ԹՈՐԳՈՄ ՎՐԴ. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆԻՆ ՈՒՂԴՎԱԾ ՆԱՄԱԿՆԵՐԻ)**

ԳԱՅԱՆԵ ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ*

Հոդվածում լուսաբանվում են Կոմիտաս Վարդապետի սան, կոմպոզիտոր, խմբավար Վարդան Սարգսյանի (1892-1978) դիտարկումները կոմիտասյան «Պատարագ»-ի մասին, որոնք ներկայացված են Տիրան արք. Ներսոյանին և Թորգոմ վրդ. Գուշակյանին ուղղված նրա նամակներում: Երկու դեպքում էլ նամակագրության առիթը գործնական էր. հայկական սփյուռքի երկու երևելի հոգևոր գործիչները դիմել էին Վ. Սարգսյանին՝ ծիսական կիրառության համար անհրաժեշտ հոգևոր երգերի բազմաձայն տարբերակներ ընդգրկող ժողովածուներ կազմելու խնդրանքով: Դրանցից առաջինը Կոմիտասի՝ եռաձայն արական խմբի համար գրված «Պատարագ»-ի (1914-1915) փոխադրումն էր երկսեռ երգչախմբի համար (1950, Նյու Յորք), երկրորդը՝ Արևագալի ժամերգության՝ Վ. Սարգսյանի բազմաձայնաձև երգասացություններն ընդգրկող ժողովածուն (Երոսաղեմ, 1957): Նամակագրության մեջ քննարկվում են վերոնշյալ ժողովածուների ստեղծման ընթացքին վերաբերող տարաբնույթ հարցեր, որոնցից մեկ համար առանձնահատուկ կարևորություն են ներկայացրել Վ. Սարգսյանի անդրադարձները Կոմիտասի կոմպոզիտորական ոճին, ավանդական հոգևոր եղանակները բազմաձայնելու նրա սկզբունքներին, հայ հոգևոր երգարվեստի հանդեպ տեսական մոտեցումներին՝ «Պատարագ»-ի համատեքստում:

Բանալի բաներ՝ Վարդան Սարգսյան, Տիրան արք. Ներսոյան, Թորգոմ վրդ. Գուշակյան, Կոմիտաս Վարդապետ, «Պատարագ», հայ հոգևոր երգարվեստ, բազմաձայն մշակում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, gayane.amiraghyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

Ներածություն

1910 թ. Կոմիտաս Վարդապետը էջմիածնից տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, որի միջավայրն ավելի նպաստավոր էր համարում իր բազմակողմանի՝ կոմպոզիտորական, երաժշտագիտական, խմբավարական, մանկավարժական գործունեության համար¹: Այստեղ նրա առաջին կարևոր ձեռնարկներից է դառնում «Գուսան»² երկսես երգչախմբի ստեղծումը: Հայտնի է նաև, որ Կոմիտասը մտադիր էր Պոլսում վերջապես ի կատար ածել հայկական ազգային երաժշտանոց (կոնսերվատորիա) հիմնելու իր վաղեմի ծրագիրը, որը, սակայն, այդպես էլ չի իրագործվում: Ապագա երաժշտանոցի համար կադրեր պատրաստելու, ինչպես նաև Պոլսի հայկական դպրոցները երաժշտության բանիմաց ուսուցիչներով համալրելու նպատակով նա մասնավոր երաժշտական դասընթաց է կազմակերպում «Գուսան» երգչախմբի առավել շնորհալի երգիչների համար: Ըստ Մաթևոս Մուրադյանի՝ սկզբնական շրջանում դասընթացի մասնակիցները տասնվեցն էին, սակայն ժամանակի ընթացքում նրանց թիվն աստիճանաբար նվազում է՝ հասնելով հինգի³: Այս երաժիշտները՝ Բարսեղ Կանաչյանը, Վարդան Սարգսյանը, Միհրան Թումաճանը, Հայկ Սեմերճյանն ու Վաղարշակ Սրվանձտյանցը, որոնք հետագայում հայտնի դարձան որպես «կոմիտասյան հինգ սաներ», ավարտեցին Կոմիտասի եռամյա լրիվ դասընթացը՝ իրենց կյանքը նվիրելով ուսուցչի գործի շարունակությանը: Դասընթացի շրջանա-

¹ Կոմիտասի գործունեության պոլսական շրջանի մասին առավել մանրամասն՝ տե՛ս **Մուրադյան Մ.**, Կոմիտասի գործունեությունը Կոստանդնուպոլսում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1979, № 4, էջ 14-24, № 5, էջ 115-125:

² 1914 թ.-ից երգչախումբը կոչվել է «Հայ գուսան», տե՛ս **Խաչատուրեան Ն.**, Միհրան Թումաճան, «Հասկաքաղ. Միհրան Թումաճան (1890-1973)», պատկերագիրը և գիտական հոդվածներ, համադրող՝ Ն. Խաչատուրեան, պատ. խմբ.՝ Գ. Ամիրադյան, էջ 47-48:

³ **Մուրադյան Մ.**, Կոմիտասի գործունեությունը Կոստանդնուպոլսում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1979, № 5, էջ 115: Հղվող հոդվածում Մ. Մուրադյանը նշում է, որ Կոմիտասը երգչախմբից ընտրված սաների հետ «կազմակերպեց դաշնամուրի դասընթացներ» (նույն տեղում), սակայն առկա տվյալները փաստում են, որ դասընթացի առարկայական շրջանակը շատ ավելի լայն էր: Տե՛ս սույն հոդվածի թիվ 4 ծանոթագրությունը:

կում սաները յուրացնում էին երաժշտության տեսության հիմունքները, հայ հոգևոր ու ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունները, ծանոթանում խմբավարության արվեստին, կատարում ժողովրդական երգերի մշակման, ինչպես նաև մանկական երգերի հորինման փորձեր: Բացի դրանից, նրանք Կոմիտասի ղեկավարությամբ պարապում էին Պոլսի Նիկողոսյան վարժարանի սաների հետ՝ կիրառելով մանուկներին երգ սովորեցնելու կոմիտասյան մեթոդը⁴:

Վարդան Սարգսյանը ծնվել է 1892 թ. Կ. Պոլսում⁵: Տեղի Պերպերյան վարժարանն ավարտելուց հետո՝ 1910 թ., դարձել է Կոմիտասի «Գուսան» երգչախմբի անդամ ու աշակերտել նրան: 1914-ին սկսված Առաջին աշխարհամարտի և մեկ տարի անց Օսմանյան Թուրքիայի կազմակերպած Հայոց ցեղասպանության աղետալի ժամանակաշրջանից հետո՝ 1919 թ. դեկտեմբերին Պոլսում հինգ սաները վերամիավորվել են և հիմնադրել «Կոմիտաս Վարդապետի հինգ սաներ» («ԿՎՍ») միությունը՝ իրենց ուսուցչի առաքելությունը շարունակելու նպատակով: Միության շրջանակում նրանք ծավալել են հրատարակչական ու համերգային գործունեություն: 1920 թ. սաները շարունակել են երաժշտական ուսումը Փարիզում՝ հաճախելով ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Ռենե Լընորմանի մասնավոր դասընթացին: 1923 թ. Վ. Սարգսյանը մեկնել է Բրյուսել, որտեղ հիմնել է «Արմենիա» երաժշտական ընկերությունը: 1931-1939 թթ. երաժշտական գործունեություն է ծավալել Մարսելում, որտեղ էլ մշտապես հաստատվել է 1945 թ.-ից: Այստեղ նրա հիմնած ու ղեկավարած երգչախմբերի համերգային երկացանկերում ներառված են եղել Կոմիտասի և խորհրդահայ կոմպոզիտորների գործերը, ինչպես նաև իր հեղինակած երկերը: Վ. Սարգսյանի կոմպոզիտորական ժառանգությունն ընդգրկում է մեներգեր, խմբերգեր, հայ ժողովրդական ու

⁴ **Խաչատուրեան Ն.**, Միհրան Թումաճան, էջ 15-16:

⁵ Վ. Սարգսյանի կենսագրական տվյալները տե՛ս հետևյալ աղբյուրներում՝ «Հայ երաժշտության հանրագիտարան», գլխ. խմբ.՝ Հովհ. Այվազյան, Երևան, «Հայկական հանրագիտարան» հրատ., 2019, էջ 595, «Ուսուցիչը», ցուցադրության պատկերագիրը, համադրող և կազմող՝ Մ. Հարոյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2019, էջ 96, **Խաչատուրեան Ն.**, Միհրան Թումաճան, էջ 15-16, 18-21:

հոգևոր երգերի մշակումներ: Անուրանալի է Վ. Սարգսյանի ներդրումը Կոմիտասի երկերի հրատարակման գործում: Նա ակտիվ մասնակցություն է ունեցել կոմպոզիտորի մի շարք անտիպ գործերի, այդ թվում՝ մոտ հինգ տասնյակ մեներգերի ու խմբերգերի, ինչպես նաև 1914-1915 թթ. կոթողային «Պատարագ»-ի⁶ խմբագրման ու տպագրության պատրաստման աշխատանքներին, որոնք հրատարակվել են Փարիզում Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի ջանքերով: Վ. Սարգսյանն իր մահկանացուն կնքել է Մարսելում 1978 թ.:

Վ. Սարգսյանի «Նամականի»-ն

Սույն հոդվածի համար հիմք է ծառայել Վ. Սարգսյանի նամակագրությունը տվյալ ժամանակաշրջանի հայկական սփյուռքի երկու երևելի հոգևոր գործիչների՝ Տիրան արքեպիսկոպոս Ներսոյանի և Թորգոմ վարդապետ Մանուկյանի հետ (հրատարակված Երուսաղեմում՝ Սրբոց Հակոբյանց վանքի տպարանում, 1995 թ.)⁷: Երկու դեպքում էլ նամակագրության առիթը գործնական էր. վերոնշյալ հոգևորականները դիմել էին Վ. Սարգսյանին՝ ծիսական կիրառության համար անհրաժեշտ բազմաձայն հոգևոր երգերի ժողովածուների ստեղծման առաջարկով: Առաջինը Կոմիտաս Վարդապետի՝ եռաձայն արական երգչախմբի համար գրված «Պատարագ»-ի (1914-15 թթ.) փոխադրումն էր երկսեռ երգչախմբի համար՝ հրատարակված 1950 թ. Նյու Յորքում⁸, երկրորդը՝ Արևազալի ժամերգության երգերի խմբերգային մշա-

⁶ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ վասն միասեռ Արական խմբի, վերատեսեալ ի ձեռն Վարդան Սարգսեանի, հրատարակութիւն Հ. Սէմէրճեանի, Փարիզ, 1933 (այսուհետ՝ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Պատարագ, 1933):

⁷ Նամականի երաժիշտ Վարդան Սարգսեանի ընդ Տիրան Արք. Ներսոյեանի եւ Թորգոմ Վրդ. Մանուկեանի, Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1995 (այսուհետ՝ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի):

⁸ Պատարագամատոյց Հայաստանեայց Առաքելական Ուղղափառ Եկեղեցւոյ: Երգեցողութիւնք Սուրբ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ ի գիր արկեալ և դաշնաւորալ ի ձեռն Կոմիտասայ Վարդապետի, վերստին յարդարեալ վասն երկսեռ դասու դպրաց ի ձեռն Վարդանայ

կումներն ընդգրկող ժողովածուն, որը լույս է ընծայվել 1957-ին Երուսաղեմում⁹:

Թե՛ Տիրան արք. Ներսոյանի, թե՛ Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի հոգևոր կենսագրության սկզբնական փուլը կապված է Երուսաղեմի Ժառանգավորաց վարժարանի և Սրբոց Հակոբյանց վանքի հետ: Տիրան արք. Ներսոյանը հետագայում հովվական-առաջնորդական պաշտոնավարություն է ունեցել Փարիզում, Լոնդոնում, Հյուսիսային Ամերիկայի Արևելյան թեմում¹⁰: 1946 թ. նա ԱՄՆ է հրավիրել Թորգոմ վրդ. Մանուկյանին, որը ստանձնել է Արևմտյան, իսկ 1966-ից՝ Արևելյան թեմի առաջնորդությունը¹¹: Երկու ականավոր հոգևոր առաջնորդները ծավալել են եռանդուն ազգային-եկեղեցական, կրթական-լուսավորչական գործունեություն՝ մեծապես նպաստելով հայկական սփյուռքի այդ կարևորագույն օջախներից մեկի հոգևոր-մշակութային կյանքի կազմակերպմանը: Այդ գործունեության բաղադրիչներից էր հետևողական աշխատանքն ամերիկահայոց թեմերի եկեղեցական երաժշտության

Սարգսեան, հայերէն բնագրով և անգլերէն թարգմանութեամբ, Նիւ Եօքը, “The Delphic Press”, 1950 (այսուհետ՝ Պատարագամատոյց, 1950):

⁹ Երգեցողութիւնք Արեւագալի Հայաստանեայց Առաքելական Ուղղափառ Եկեղեցւոյ, դաշնաւորեց Վ. Սարգսեան, անգլերէնի թարգմանեց Տիրան Արքեպս. Ներսոյեան, հրատարակեց Թորգոմ Վրդ. Մանուկեան, Երուսաղեմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1957 (այսուհետ՝ Երգեցողութիւնք Արեւագալի, 1957):

¹⁰ Գերաշնորհ Տ. Տիրան արքեպիսկոպոս Ներսոյանի քահանայոյթան 25-ամյա հորելանը, «Էջմիածին», 1955, VII (հուլիս), էջ 22-23:

¹¹ Հետագայում՝ 1990 թ., ընտրվել է Երուսաղեմի պատրիարք: Տե՛ս **Դոկտ. Զաւէն Ա. քինյ. Արգումանեան**, Ծննդեան 101-ամեակ 1919-2020. Տ. Թորգոմ Պատրիարք Մանուկեան բազմարդիւն առաջնորդ Արեւելեան թեմին ի յուշ ծննդեան 101-ամեակին, «ՌԱԿ մամուլ» (պաշտօնական լրատուական կայք՝ Ռամկավար ազատական կուսակցութեան), 03.07.2020, <http://ragmamoul.net/hy/news-in-english/articles-interviews/2020/07/03/%D5%AE%D5%B6%D5%B6%D5%A4%D5%A5%D5%A1%D5%B6101%D5%A1%D5%B4%D5%A5%D5%A1%D5%AF-1919-2020-%D5%BF-%D5%A9%D5%B8%D6%80%D5%A3%D5%B8%D5%B4-%D5%BA%D5%A1%D5%BF%D6%80%D5%AB%D5%A1%D6%80%D6%84-%D5%B4%D5%A1%D5%B6/> (25.01.2023):

կանոնակարգման, մասնավորապես՝ դպրաց դասերի կազմավորման և վերջիններիս համար ոճական միակերպություն ունեցող երկացանկի ապահովման ուղղությամբ¹², ինչն էլ Կոմիտասի՝ Մարսելում բնակվող սանին դիմելու և նրա հետ համագործակցելու շարժառիթ էր ծառայել:

Քննվող «Նամականի»-ի առաջին ենթաբաժինը («Ա Մաս. Վարդան Սարգսեանի թղթակցութիւնք Տիրան արքեպս. Ներսոյեանի հետ») պարունակում է Տիրան արք. Ներսոյանին Վ. Սարգսյանի հասցեագրած ընդհանուր առմամբ 28 նամակ (արքեպիսկոպոսի գրած նամակները ներառված չեն), որոնցից վաղագույնը թվագրված է 1947, վերջինը՝ 1953 թ.-ով: Գրքի երկրորդ ենթաբաժնում («Բ Մաս. Վարդան Սարգսեանի թղթակցութիւնք Թորգոմ վրդ. Մանուկեանի հետ») զետեղված է Վ. Սարգսյանի և Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի նամակագրությունը, այդ թվում՝ Թորգոմ վարդապետի 29 և Վ. Սարգսյանի 42 նամակները, որոնք գրվել են 1949-1974 թթ. ընդգրկող ժամանակահատվածում՝ որոշ ընդհատումներով (1949-1955, 1957-1962, 1965, 1974): Նույն ենթաբաժնում ներառված է նաև Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի՝ առավել փոքր ծավալ կազմող նամակագրությունը որոշ այլ հասցեատերերի հետ, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվել են «Երգեցողութիւնք Արեւագալի» հատորի ստեղծման և հրատարակության նախապատրաստման աշխատանքներին¹³, ինչպես նաև Վ. Սարգսյանի և Եղիշե վրդ. Կիզիրյանի մեկական նամակ՝ ԱՄՆ Արևելյան թեմի դպրաց դասերի համար հայ հոգևոր երգերի նոր ժողովածուի պատրաստման առթիվ¹⁴:

¹² 1947 թ. Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի նախաձեռնությամբ հիմնվել է Հյուսիսային Ամերիկայի թեմի դպրաց դասերի միությունը: Նույն տեղում, տե՛ս նաև **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 159:

¹³ Նրանց թվում են, մասնավորապես, տպագրիչ Հայկ Թումայանը, Գալուստ Գյուլբենկյան հիմնադրամի հայկական հանձնախմբի ատենապետ Գևորգ Եսայանը, Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Ա Պալճյանը և այլք: Տե՛ս **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 55-59, 62, 65, 68-70, 76, 80-82, 89-90, 159, 161-162:

¹⁴ Եղիշե վրդ. Կիզիրյանը վերոնշյալ ժողովածուի առթիվ ստեղծված երաժշտական հանձնախմբի ատենապետն էր: Նույն տեղում, էջ 160, 168: Վ. Սարգսյանի ևս մեկ նամակ ուղղված է նույն հանձնախմբի քարտուղարին, նույն տեղում, էջ 169:

Նամակագրության մեջ քննարկվում են վերոնշյալ հատորների ստեղծման ու հրատարակության ընթացքին վերաբերող տարաբնույթ հարցեր, որոնցից մեզ համար առանձնահատուկ կարևորություն են ներկայացնում Վ. Սարգսյանի դիտարկումները Կոմիտասի կոմպոզիտորական ոճի, ավանդական հոգևոր եղանակների բազմաձայնման նրա սկզբունքների, հայ հոգևոր երգարվեստի վերաբերյալ նրա տեսական հայացքների և հարակից այլ խնդիրների մասին՝ «Պատարագ»-ի համատեքստում¹⁵։ Քննվող հարցերին արված անդրադարձներն անհամեմատ հաճախակի են Տիրան արք. Ներսոյանին ուղղված նամակներում, որոնց առիթը, ինչպես նշվեց, կոմիտասյան «Պատարագ»-ի փոխադրման առաջարկն էր¹⁶։

Կոմիտասի «Պատարագ»-ի բազմաձայն ոճն ըստ Վարդան Սարգսյանի

Կոմիտասը հայ ավանդական Պատարագի երգերի խմբերգային մշակումներ է իրագործել իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում՝ սկսած Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում ուսանելու տարիներից (1892) մինչև պոլսական շրջանի ավարտը (1914-1915)։ Ըստ առկա տվյալների՝ այդ մշակումներն ընդհանուր առմամբ տասն են՝ գրված տարբեր առիթներով և նախատեսված երգչախմբային տարբեր կազ-

¹⁵ 1950 թ. Նյու Յորքում հրատարակված «Պատարագ»-ի սարգսյանական փոխադրության առանձնահատկությունների, Կոմիտասի հեղինակային բնագրերին դրա համապատասխանության երաժշտագիտական քննությունը, ինչպես նաև 1933 թ. անդրանիկ հրատարակության հետ համեմատությունն առանձին ուսումնասիրության նյութ է։ Նշված թեմաներին անդրադառնալու ենք այնքանով, որքանով դրանք արտացոլված են նամակագրության մեջ։

¹⁶ Հաշվի առնելով այս հանգամանքը՝ հետագա շարադրանքում «Պատարագ»-ի առանձին կողմերին Վ. Սարգսյանի դիտարկումները ներկայացնելու ենք՝ ելակետ ունենալով նախևառաջ Տիրայր արք. Ներսոյանին հասցեագրված նամակները։ Քննվող հարցերի թեմատիկ ընդհարության դեպքում զուգահեռաբար լուսաբանվելու են նաև Թորգոմ վրդ. Մանուկյանին ուղղված նամակներում արված անդրադարձները։

մերի համար¹⁷: Պատարագային երգերի կոմիտասյան մշակման միակ ամբողջական տարբերակը, որը ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործության, այլև հայ ազգային դասական երաժշտության բարձրագույն նվաճումներից է, ստեղծվել է 1914-1915 թթ. Կ. Պոլսում՝ «Գուսան» երգչախմբի արական կազմի՝ զինծառայությունից ազատված որոշ անդամներից, ինչպես նաև Կ. Պոլսի Ղալաթիո թաղամասի հայկական եկեղեցու դպիրներից կազմված արական երգչախմբի համար: Երկն առաջին անգամ կատարվել է 1915 թ. ապրիլի 17-ին՝ Ս. Հարության Ճրագալույցի Պատարագի, երկրորդ անգամ՝ հաջորդ օրը՝ Ս. Հարության կիրակնօրյա Պատարագի արարողության ժամանակ, Ղալաթիո հայոց եկեղեցում¹⁸: «Պատարագ»-ի քննվող տարբերակն առաջին անգամ հրատարակվել է 1933 թ. Փարիզում՝ Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի նախաձեռնությամբ և Վ. Սարգսյանի աշխատասիրությամբ, որը տվյալ հրատարակության համար հիմք է ընդունել Կոմիտասի պահպանված ձեռագրերը, իսկ պակասող հարակից հատվածները վերականգնել է մասամբ հիշողությամբ, մասամբ՝ հետևելով Կոմիտասի ներդաշնակման ոճին¹⁹:

1947 թ. Տիրայր արք. Ներսյանի առաջարկով կոմիտասյան «Պատարագ»-ի վերահրատարակությունը ստանձնելիս ևս Վ. Սարգսյանի համար առաջնային է եղել Կոմիտասի ոճական ձեռագրին հավատարիմ մնալու, այն չխաթարելու ձգտումը: Այս հարցին նա անդրադառնում է առաջին իսկ՝ 1947 թ. հունվարի 25-ի նամակում, «Պատարագ»-ի նախատեսվող փոխադրության կատարողական կազմը

¹⁷ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյողակյան, Դ. Դերոյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 12-13:

¹⁸ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Պատարագ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Անահիտ», 1997, էջ 122-124, տե՛ս նաև **Թումանյան Մ.**, Երկու հուշ Կոմիտաս Վարդապետեն, «Կոմիտասական», հատ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 240-259:

¹⁹ Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ**, Պատարագ, 1933, Վ. Սարգսյանի ներածությունը: «Պատարագ»-ի երկրորդ հրատարակությունն իրագործվել է ըստ հեղինակային բնագրերի՝ Ռոբերտ Աթայանի խմբագրությամբ, տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7:

քննարկելու համատեքստում: Համաձայնելով Տիրան արք. Ներսոյանի՝ կոմիտասյան «Պատարագ»-ը երկսեռ երգչախմբի համար փոխադրելու առաջարկին՝ նա նշում է, որ այդ տարբերակը, ի տարբերություն հազվադեպ հանդիպող «ընտիր ծայներ ու մարգուած երգիչներ» պահանջող եռաձայն արականի, կարող է ավելի լայն տարածում գտնել՝ կատարման համար ավելի դյուրին լինելու շնորհիվ: Վ. Սարգսյանի պարզաբանմամբ՝ «...*իգական ծայներու մէջ աւելի հեշտին կարելի է գտնել նուրբ ու ճկուն տարրեր, իսկ արականները կրնան օգտագործուիլ իրենց կարգին, իրենց վիճակուած բաժնին մէջ, հոգ չէ թէ որակով ու քանակով քիչ ըլլան կամ թերակիրթ, քանի որ երկսեռ խմբի մէջ կարելի է նուազ խստապահանջ ըլլալ անոնց հանդէպ*»²⁰: Հետագա շարադրանքում Վ. Սարգսյանը, անդրադառնալով կոմիտասյան բազմաձայնությամբ բնորոշ պոլիֆոնիկ սկզբունքի առանձնահատկություններին (ներկայացված Մակար Եկմայանի բազմաձայն ոճին հատուկ հոմոֆոն-հարմոնիկ սկզբունքի հետ համեմատության դաշտում)²¹, շեշտում է Կոմիտասի հեղինակային ոճը հարազատորեն պահպանելու կարևորությունը. «...*Կոմիտասի պատարագը սովորական ձեռով մը դաշնաւորուած չէ, այսինքն դաշնաւորումը կազմող միւս ծայները մայր եղանակին հետ համաչափ ու համավանկ չեն ընթանար, ինչպէս կը տեսնենք օրինակ Եկմայանի դաշնաւորումներուն մէջ, այլ ամէն մէկ ծայն իր ինքնուրոյն դիմագիծը ունի եւ անկախ շարժումներ՝ իր քալածքին մէջ, ըլլալով հանդերձ մայր եղանակէն բխած (...): Երաժշտական բառով կը կոչուի ծաղկեալ ոճ (**style fleurie** կամ **contrepoin-tique**)*»²²: Մէկ խօսքով անոր երկսեռ խումբի վերածումը կը դնէ մեզ

²⁰ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 1:

²¹ Պոլիֆոնիա՝ բազմաձայնության տեսակ, որը հիմնված է մի քանի ինքնուրույն, կոնտրաստային, հավասարապես զարգացած մեղեդիների համադրության վրա: Ի հակադրություն պոլիֆոնիայի՝ բազմաձայն հյուսվածքի հոմոֆոն-հարմոնիկ տեսակում մեղեդիական առավել զարգացած նկարագիր ունեցող, գլխավոր ձայնը զուգորդվում է նրան ենթադաս, սակավ ինքնուրույն, ուղեկցող նշանակություն ունեցող ձայների հետ:

²² *Contrepoin-tique* (ֆր.) - կոնտրապունկտային, այստեղ՝ պոլիֆոնիկ: Տե՛ս նախորդ ծանոթագրությունը: Այստեղ և հետագա մեջբերումներում ֆրանսերեն

բազմաթիւ խոչընդոտներու առջեւ, զորս դիւրաւ կարելի չէ հարթել, եթէ ուզենք հաւատարիմ մնալ իր դաշնաւորման: Եւ պէ՛տք է հարազատօրէն պահել ի՞ր տուած դաշնաւորումը եթէ կ'ուզենք անոր տոհմիկ ոճն ու ոգին չհասնգարել: Ուրիշ ռեւէ երաժիշտ կարող է զայն երկսեռ խումբի վերածել, բայց վստահ եմ որ ստիպուած պիտի ըլլայ յաճախ փոխել դաշնաւորումը, այսինքն ներկայացող ամէն մէկ խոչընդոտի վրայէն պիտի ցարկէ փոխանակ զայն յաղթահարելու: Արդիւնքը կրնաք հետեւցնել. պիտի մեռնի հայեցի շունչը, պիտի դադրի "Կոմիտաս" ըլլալէ»²³:

Տարիներ անց՝ 1954 թ., Թորգոմ վրդ. Մանուկյանին գրած նամակում արդէն իսկ 1950-ին իր փոխադրմամբ հրատարակված «Պատարագ»-ի առնչությամբ Վ. Սարգսյանն առավել հանգամանորեն է անդրադառնում նույն թեմային՝ միաժամանակ նշելով Կոմիտասի կոմպոզիտորական ոճի, ավանդական հոգևոր մեղեդիների մշակման նրա մոտեցման, կոմիտասյան երաժշտության գեղագիտական կողմի որոշ էական առանձնահատկությունների մասին: Համեմատելով Կոմիտասի ներդաշնակման ոճը անթարգմանելի բանաստեղծության հետ՝ Վ. Սարգսյանն այդ ոճի ինքնատիպությունը պայմանավորում է նախևառաջ հայ հոգևոր երգարվեստի հիմքը կազմող ձայնեղանակները որպես երաժշտական նյութի գլխավոր ելակետ ունենալու հանգամանքով. «Պահպանել ու ցայտեցնել այն ամենաներքին, գրեթէ անզգալի երանգները որոնցմով կը յարկանշուին անոնք [ձայնեղանակները - Գ. Ա.]: Այդոր համար իր դաշնաւորմանց մէջ կը զգուշանայ խեղդել մայր եղանակը ձայներու աւելորդ խճողումի մը տակ: Յաճախ ուրքի տակ կ'առնէ դաշնաւորման երոպական թէքնիքի կանոնները, եւ անոնց տեղ կը դնէ ի՞ր օրենքը, ի՞ր քերականութիւնը»²⁴: Որպես Կոմիտասի ոճի ինքնատիպությունն ապահովող երկրորդ գործոն՝ Սարգսյանը նշում է բազմաձայն հյուսվածքի կազմակերպման արդեն հիշատակված պոլիֆոնիկ սկզբունքը²⁵, այնուհետև եզրակացնում է. «Ահա

Եզրերի ընդգծումները հեղինակինն են:

²³ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 1:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 110-111:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 111:

այսպիսի ոճաւոր արուեստով մը յօրինուած գործի մը վրայ եթէ ոչ անկարելի, առ նուազն շարք դժուար է որեւէ նոր բան ւաւելցնել առանց հիմնականը քանդելու: Կարելի է անշուշտ բոլորովին նոր ու տարբեր դաշնաւորում մը տալ եղանակներուն եւ այդ պարագային կրնաս **partie**-ներու²⁶ թին ալ ւաւելցնել ըստ կամս, ինչպէս ըրած են ոմանք մինչեւ 7 ծայնով գրելով, առանց սակայն կարենալ գերազանցելու Կոմիտասի վսեմ գեղեցկութիւնը (...): Կոմիտաս եթէ ուզէր կրնար 16 ծայնով ալ գրեր իր պատարագը, բայց նա շարք տեղ մեղեդին թողած է իր միաձայն մերկութեան մէջ, երբեմն գոհացած է 2 ծայնով, յաճախ 3 ծայնով եւ հազուադեպօրէն 4 կամ 5 ծայնով: Չեմ կարծեր որ զինքը կաշկանդող որեւէ նկատումէ տարուած ըլլայ»²⁷: Նշելով, որ թեւ երկսեռ կազմը լայն ծայնասահմանի շնորհիվ առավել մեծ հնարավորութիւն էր ընձեռում ծայների շարժման ազատության համար, սակայն ինքը չի օգտվել այդ առիթից՝ «նախ անոր համար որ իրաւունք չունէի փոխել հեղինակին տուած դաշնաւորումը, երկրորդ որովհետեւ որեւէ փոփոխութիւն կամ որեւէ յաւելուած նպաստ մը չկրնար բերել: Առնենք օրինակի համար Տէրունական աղօթքը որ գրեթէ միշտ եռաձայն է բացի վերջաբանէն: Չորրորդ ծայն մը ոչ միայն չկրնար նոր ճոխութիւն մը ւաւելցնել, այլ ընդհակառակն կրնայ խաթարել անոր բացառիկ կերպով յուզող կախարդող նկարագիրը (...): Նոյնը կրնանք ըսել ամբողջ պատարագին համար որ արդարեւ երկնային նկարագիր ունի, որ պարզ է, բայց սարսուռ կուրայ եւ հէնց անոր համար վսեմ է, անփոփոխելի, անփոխարինելի եւ անթարգմանելի է»²⁸:

Կոմիտասի «Պատարագ»-ի փոխադրության կազմը, երգեհոնի նվագաբաժնի մեկնաբանումը

Տիրան արք. Ներսիսյանին ուղղված՝ աշխատանքի սկզբնական շրջանին վերաբերող հետազա նամակներում քննվում է «Պատարագ»-ի նախատեսվող փոխադրության կազմի եռաձայն կամ քառաձայն լինելը, թեւ հենց սկզբից երևում է կոմպոզիտորի հակվածությունը

²⁶ *Partie* (ֆր.) - երգամաս (պարտիա):

²⁷ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 111:

²⁸ Նոյն տեղում:

նը եռաձայն տարբերակին: 1947 թ. մարտի 5-ի նամակում նա գրում է, որ ծրագրում է երգասացությունները մշակել եռաձայն խմբի համար (երկու իգական և մեկ արական ձայնաբաժիններով)՝ անհրաժեշտության դեպքում տրոհելով արական ձայնի երգամասը (օկտավային կրկնապատկմամբ կամ իրարից անկախ տարբեր բաժիններ երգելու համար)²⁹: Այս հարցի շուրջ Վ. Սարգսյանի կարծիքը որոշարկվում է նույն թվականի հուլիսի 29-ի նամակում. «*Թեր ու դէմ կշռեցի եռաձայն թէ քառաձայն վերձանումներու առաւելութիւններն ու անպարտեհութիւնները եւ հասայ հետեւեալ եզրակացութեան: Հիմնական սկզբունք ունենալով երկու պարագային ալ չփոխել ո՛չ դաշնաւորումը, ո՛չ ալ ձայներու **melodique***³⁰ ընթացքը, քառաձայնը առաւելութիւն մը կը ներկայացնէ եռաձայնին վրայ, եթէ երգող խումբերը հաւասարակշիռ են իրենց 4 ձայներուն մէջ: Ներկայ պարագային սակայն նկատելով որ Ձեր խումբերուն մէջ իգական ձայները իրենց քանակով թէ որակով կը գերադասեն արականները (պարագան նոյնն է քիչ մը ամէն տեղ), հնչական տեսակէտով հաւասարակշռութիւնը պահած ըլլալու համար, ինչպէս նաեւ գործնական տեսակէտով գործը աւելի մաքուր դարձնելու համար կը պահենք եռաձայն ձերը, հազուադէպ պարագաներու մէջ միայն արական ձայները բաժնելով երկուքի»³¹:

Վերը հիշատակված՝ 1947 թ. մարտի 5-ի նամակն ուշագրավ է նաև այն առումով, որ արտացոլում է Կոմիտասի և Վ. Սարգսյանի մոտեցումները «Պատարագ»-ում երգեհոնային նվագակցության կիրառման խնդրին: Այսպես, Վ. Սարգսյանը նպատակահարմար չի գտնում ստեղծվող հատորում առանձին տողով ներառել երգեհոնի նվագաբաժինը, ինչպես նրան առաջարկում էր Տիրան արք. Ներսոյանը: Դրա փոխարեն, ըստ Վ. Սարգսյանի, երգեհոնահարը հարկ եղած դեպքում կարող է ուղեցույց ունենալ երգչախմբի ձայնաբաժինները՝ նույնությամբ կրկնելով դրանք և, բացի դրանից, հավելյալ տողը կարող է ծանրաբեռնել նոտային տեքստը և էջաքանակը: Ընդհանրացնելով

²⁹ Նույն տեղում, էջ 3:

³⁰ *Melodique* (ֆր.) - մեղեդային:

³¹ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 11:

միտքը՝ նա նշում է. «Ամէն պարագայի դաշնաւորումը եռաձայն ըլլայ թէ քառաձայն, իր մէջ պիտի պարունակէ *harmonique*³² հաստատուն ամբողջութիւն մը որ կարենայ ի հարկին ծառայել նաեւ իբր երգէհոնի բաժին: «Ի հարկին» կ'ըսեմ, որովհետեւ ըստ Կոմիտասի, նախընտրելի է որ երգէհոնը ընկերանայ՝ միայն երբ պատարագը կ'երգուի միաձայն, իսկ բազմաձայն երգելու պարագային թէւեւ հեղինակը ունէ նուագարանի ընկերակցութիւն աւելորդ կը սեպէ, բայց երգողներու դիրութեան համար, ծայները *renforcer*³³ ընելու նպատակով, կարելի է այդ մասին թոյլատու ըլլալ»³⁴: Այդուհանդերձ, հետագայում հատորում ներառվել են Կոմիտասյան «Պատարագ»-ի բնագրում բացակայող որոշ հատվածներ, որոնցից երկուսը ներկայացված են երգեհոնի նվագակցությամբ³⁵:

Կոմիտասի «Պատարագ»-ի վերահրատարակության մեջ ներառված մասերը

Տիրան արք. Ներսիսյանի հետ նամակագրության վաղ փուլում արծարծվող թեմաներից է նախատեսվող հատորում Պատարագի շարժական («յաւոր պատշաճի») տվյալ եկեղեցական օրվա խորհրդին համապատասխան) նմուշների և որոշ այլ հավելյալ մասերի ներառման հարցը: 1948 թ. հունվարի 13-ի, հունիսի 7-ի, հուլիսի 31-ի և սեպտեմբերի 10-ի նամակներից պարզ է դառնում, որ համատեղ որոշմամբ նախատեսվել է ներառել երեք սրբասացություն, «Գովեա Երուսաղէմ» ճաշու շարականը³⁶, Պատարագից հետո կատարվող հոգեհանգըստ-

³² *Harmonique* (ֆր.) - հարմոնիկ, այստեղ՝ հարմոնիայի սկզբունքների վրա հիմնված:

³³ *Renforcer* (ֆր.) - ուժեղացնել:

³⁴ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 3:

³⁵ Տե՛ս Պատարագամատոյց, 1950, էջ 39, 49: Այս մասին տե՛ս նաև ստորև:

³⁶ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 26: Նամակում Սարգսյանն առաջարկում է «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ» սրբասացությունը զետեղել հիմնական բաժնում, մյուս երկուսը՝ հավելվածում, սակայն հետագայում բոլոր երեք սրբասացությունները («Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Բազմութիւնք հրեշտակաց», «Ով է որպէս») տեղ են գտել հատորի հիմնական մասում: Տե՛ս Պատարագամատոյց, 1950, էջ 30-36:

յան կարգի երգասացությունները³⁷, «Որք զքրովբեից» և «Եւ զստոյգ» հատվածները³⁸: Վ. Սարգսյանը հանձն է առել կատարել այս հավելյալ աշխատանքը առանց լրացուցիչ վարձատրության՝ խնդրելով միայն տպագրությունից հետո իրեն բավարար չափով օրինակներ տրամադրել *«ոչ թէ ծախելու, այլ իմ երգիչներուս իբր ձեռաց տեւոր գործածելու համար եկեղեցւոյ մէջ»*³⁹: Արձագանքելով «գործին ճակատին» իր «աշխատակցությունը» հիշատակելու մասին Տիրան արք. Ներսոյանի առաջարկին՝ Վ. Սարգսյանը գրում է. *«... իմ կողմէ անհրաժեշտութիւն մը չեմ համարեր եւ ի հարկին բաւական պիտի ըլլար միայն ներքին ծանօթութեան մը մէջ յիշել զայն, ճշտելով նաեւ, որ կտորներէն ոմանք կը պակսին Վարդապետին ձեռագրին մէջ եւ լրացուած ու դաշնաւորուած են իմ կողմէ, հեղինակին ոճով»*⁴⁰: Տիրան արքեպիսկոպոսին ուղղված նամակներում նա չի մասնավորեցնում, թե հատկապես որոնք են այդ կտորները, ինչի հետևանքով «Պատարագ»-ի՝ 1950 թ. հրատարակության անստորագիր (ամենայն հավանականությամբ Տիրան արք. Ներսոյանին պատկանող) ներածականում թվարկված հավելյալ հատվածների և դրանց համապատասխան էջերի նշումների մեջ տեղ են գտել էական անճշտություններ: Նույն ներածականում, ի թիվս վերը հիշատակված կտորների, նշված է նաև «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականը: Բացի դրանից, ներածականում **բոլոր** հավելյալ հատվածներին վերագրվող՝ Վ. Սարգսյանի միջամտության մասին

³⁷ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 29: Տե՛ս Պատարագամատոյց, 1950, էջ 88-95:

³⁸ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 33, 35: Վերոնշյալ հատվածներից առաջինը («Որք զքրովբեից») կատարվում է Պատարագի հիմնական մասի՝ Կանոնի կամ Հավատացելոց Պատարագի Վերաբերության ենթաբաժնում, սրբասացությունից անմիջապես հետո (տե՛ս Պատարագամատոյց, 1950, էջ 39), երկրորդը («Եւ զստոյգ») կատարում է սարկավազը Հավատացելոց Պատարագի Գոհության ենթաբաժնում, «Սուրբ, Սուրբ» երգից առաջ, միայն հանդիսավոր (տոն) օրերին (Պատարագամատոյց, 1950, էջ 49): Դիտարկվող հատվածները նախատեսված են մենակատար տենորի համար՝ երգեհոնի նվագակցությամբ:

³⁹ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 26:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 35:

ձևակերպումը զգալիորեն տարբերվում է նամակում շարադրվածից. *«Իսկ երգքն, որոնց անուանքն զկնի, դաշնաւորեալք եւ կարգաւորեալք գոյով ի ձեռն նորին Վարդանայ Սարգսեան իւրովն արուեստիւ, յինքն վերապահէ սա զամենայն իրաւունս վերստին հրաւարակելոյ զնոյնս»*⁴¹: 1951 թ. հուլիսի 17-ին Տիրան արք. Ներսոյանին գրած նամակում, արդեն հրատարակված հատորի վրիպակներին անդրադառնալով, Վ. Սարգսյանը ճշգրտում է «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի էջերը, որոնք վերաբերում են «Որ զարդարեցեր» հատվածին, և ցուցում է տալիս թվարկված հատվածներից հանել ճաշու շարականը⁴²:

Տարիներ անց՝ 1974 թ. ամռանը, երբ Տիրան արքեպիսկոպոս Ներսոյանի նախաձեռնությամբ որոշում է կայացվում վերահրատարակել քննվող հատորը (որոշ կրճատումներով)⁴³, Վ. Սարգսյանը Թորգոմ արք. Մանուկյանին⁴⁴ ուղղված նամակում նրա իսկ խնդրանքով ևս մեկ անգամ անդրադառնում է 1950 թ. հրատարակության, այդ թվում՝ ներածականում տեղ գտած վրիպակներին: Նա թվարկում է իր կողմից միջամտության ենթարկված / իր հավելած հատվածները՝ երբեմն մասնավորեցնելով նաև միջամտության ձևը: Ըստ այդմ նշված են «Խորհուրդ խորին» շարականի «Որ զարդարեցեր» հատվածը (առանց որևէ լրացուցիչ մասնավորեցման)⁴⁵, «Գովեա Երուսաղէմ» ճաշուն («հիշո-

⁴¹ Պատարագամատոյց, 1950, Ազդումն, էջ III:

⁴² **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 48: Նույն դրվագում Վ. Սարգսյանը ճշգրտել է նաև որոշ հատվածների էջերը: Այս նամակում նշված՝ նոտային տեքստին վերաբերող վրիպակների մասին տե՛ս ստորև:

⁴³ Այս փաստի մասին տեղեկանում ենք Թորգոմ արք. Մանուկյանի՝ 1974 թ. հուլիսի 22-ին Վ. Սարգսյանին գրած նամակից: Տե՛ս **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 185: Վերահրատարակությունը նախատեսվում էր տպել Զիկագոյում: Ցավոք, սույն հատորը մեր ձեռքի տակ չունենք:

⁴⁴ Թորգոմ եպիսկոպոս Մանուկյանն արքեպիսկոպոսության տիտղոս է ստացել Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Ա Պաճյանի կողմից 1968 թ. Նյու Յորքի Մայր տաճարում: **Դոկտ. Զաւէն Ա. քհնյ. Արզումանեան**, Ծննդեան 101-ամեակ 1919-2020. Տ. Թորգոմ Պատրիարք Մանուկեան բազմարդին առաջնորդ Արեւելեան թեմին ի յուշ ծննդեան 101-ամեակին:

⁴⁵ Ըստ Ռ. Աթայանի՝ վերոնշյալ հատվածը Վ. Սարգսյանի ներդաշնակումն է

ղաքար վերակազմուած»), երկու սրբասացությունները՝ «Հրեշտակային» և «Բազմութիւնք» (առանց մասնավորեցման), «Քրովբէական»-ը («ամբողջովին ինձմէ է»): Յանկը եզրափակում են «Եւ զստոյգ» հատվածն ու հոգեհանգստյան երգերը ներառող ենթաբաժինը՝ միայն էջերի ճշտումներով, կրկին առանց միջամտության ձևի մասնավորեցման⁴⁶: Վ. Սարգսյանի նշածից, այսպիսով, պարզ է դառնում, որ «Ով է որպէս» սրբասացությունը 1950 թ. հատորում ներառվել է Կոմիտասի հեղինակային տարբերակով: Հետագայում բնագրերի հետ համեմատության արդյունքում Ռ. Աթայանը եզրակացրել է, որ դիտարկվող հավելյալ կտորներից «Գովեա Երուսաղէմ» Ճաշու և «Որ յանէից» հոգեհանգստյան շարականները ևս Կոմիտասի ստեղծագործություններն են՝ Վ. Սարգսյանի մասնակի խմբագրական փոփոխություններով⁴⁷:

1948 թ. սեպտեմբերի 10-ի նամակում Վ. Սարգսյանը ևս մեկ ուշագրավ դիտարկում է անում Կոմիտասի «Պատարագ»-ում կատարման բնույթը մասնավորեցնող հեղինակային նշումների վերաբերյալ. «Կոմիտաս Վարդապետ, իր աքսորէ վերադարձին, հիասողութեան առաջին նախանշաններէն եւ փազնապներէն ելք, կարճաբեր ու խաբուսիկ ապաքինման մը շրջանին է որ իր նախկին բնագիրը խճողած է նոր *expression*ներով⁴⁸: Ես էլ ձեզի հետ համամիտ եմ որ քիչ մը

Կոմիտասի ոճով: **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 130:

⁴⁶ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 187:

⁴⁷ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 129-130: «Գովեա Երուսաղէմ» Ճաշու շարականն առկա է Կոմիտասի եռաձայն արական խմբի «Պատարագ»-ի երկու հիմնական բնագրերից մեկում (Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի ինստիտուտի Կոմիտասի ֆոնդ, այսուհետ՝ ԳԱԹ ԿՖ, ծրար թիվ 622), որը, ըստ Աթայանի, Վ. Սարգսյանի ձեռքի տակ է եղել 1933 թ. հրատարակությունը պատրաստելիս: Նույն տեղում, էջ 126: Հետևաբար, դիտարկվող նամակում այս շարականի մասին Վ. Սարգսյանի նշած փաստը, ըստ երևույթին, շփոթի հետևանք է, և պետք է ճիշտ համարել 1951 թ. հուլիսի 17-ի վերը հիշատակված նամակում այն հանելու ցուցումը:

⁴⁸ *Expression* (ֆր.) - բառացի՝ արտահայտչականություն, էքսպրեսիա, երաժշտության կատարման կերպի արտահայտություն: Առհասարակ Կոմիտասի ստեղծագործություններին խիստ բնորոշ են կատարման կերպի նուրբ

չափազանցուած են անոնք, ուստի կը խորհիմ իրենց նուազագոյնին իջեցնել, ինչպէս Դուք ալ կը գրէք»⁴⁹:

Անդրադարձ հայ հոգևոր երգարվեստի տեսական հարցերին

Տիրան արք. Ներսիսյանի և Վ. Սարգսյանի նամակագրությունից առանձնանում է 1949 թ. մարտի 1-ով թվագրված նամակը, որում հեղինակի՝ աֆորիստիկ ոճով արված, սակայն արժեքավոր դիտարկումները պատկերացում են տալիս անտիկ երաժշտության տեսության, համեմատական միջնադարագիտության ոլորտներին նրա տեղեկացվածության աստիճանի, ինչպես նաև Կոմիտասի դասընթացի շրջանակում յուրացրած՝ հայ հոգևոր երաժշտության տեսական սկզբունքների մասին: Պատրաստակամորեն արձագանքելով Տիրան արքեպիսկոպոսի՝ հայկական շարականները մշակելու առաջարկին՝ Վ. Սարգսյանն ընդգծում է, որ այդ գործում իր գլխավոր ուղեցույցը Կոմիտասն է, այնուհետև հավելում է. «...Կոմիտաս ուսումնասիրած էր մեր դրացիներու եւ ընդհանրապէս արեւելեան հին ու նոր երաժշտութեանց բոլորին մասնայարկութիւնները: Գալով ինծի, ծանօթ են ինչ որ գրուած է ցարդ Յունական երաժշտութեան վրայ սկսեալ Արիստոտելի **problèmes**ներէն»⁵⁰ մինչեւ իր փեսաբանութիւնը: Մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը սերտ կապ ունեցած է, բացի Յունական-Քիւզանդականէն, եբրայական, պարսկական ու արաբականին հետ: Այս վերջիններուն վրայ թէւ խոր ուսումնասիրութիւններ չեն կատարուած, բայց անոնց փարբերութիւնները մերինին վրայ անծանօթ չեն ինձ»⁵¹: Հետագա շարադրանքում, անդրադառնալով Կոմիտասին աշակերտելու շրջանում ստացած տեսական գիտելիքներին, նշում է. «Կոմիտաս Վարդապետի աշակերտած արեւնս, իրմէ սորված եւ ստացած եմ մեր եկեղեցական ութ ծայներու եւ անոնց դարձուածքներու նախկին հարա-

տարբերակումներն արտացոլող հեղինակային նշումները: Այս մասին տե՛ս նաև Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 138:

⁴⁹ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 35:

⁵⁰ Նկատի ունի Արիստոտելի անունով պահպանված «Խնդիրներ» ժողովածուն, որը ներառում է երաժշտության տեսությանը վերաբերող ենթաբաժիններ:

⁵¹ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 40:

զապ ծայնասանդուխտները եւ անոնց ներկայ փոփոխեալ ծեսերը, չըսելու համար խաթարեալ կամ աղաւաղեալ: Տուած է նաեւ բաղդատական կազմութիւնը հայկական ու պարսկական քառունակներու (*tetrachorde*)⁵²: Պարսիկները իրենց սիսթէմը որոշ բարօրութեան ու կարարելութեան հասցնելէ ետք ինկած են *décadence*-ի⁵³ մէջ, այսինքն հեռացած են քառունակներու բնական կազմութենէն, վեր վար քաշկըռոյելով բնական կիսաձայները եւ սանդուխտներուն մէջ ներմուծելով 3/4 ձայներու դասաւորում մը (...), մինչդեռ հայկականը մնացած է հաւատարիմ բնութեան *acoustique* օրէնքներուն: Այս բաղդատական տարբերութեանց ծանօթութիւնը բաւական ամուր եւ ապահով հիմ մը կ'ընծայե արդէն առաջնորդուելու համար եղանակներում վերակազմութեան ու անոնց բազմաձայն մշակութեան աշխարհանքին մէջ⁵⁴:

Նույն թեմային Վ. Սարգսյանն անդրադառնում է նաև 1957 թ. սեպտեմբերի 24-ին Թորգոմ վրդ. Մանուկյանին ուղղված նամակում՝ հայ հոգևոր երգարվեստի ԱԶ և ԳԿ ձայնեղանակների ձայնակարգային հնչյունաշարերին բնորոշ՝ բնականից ցածր և բարձր դիրք ունեցող որոշ աստիճանների խնդիրը պարզաբանելու համատեքստում⁵⁵: Նա նշում է,

⁵² Յավրք, Վ. Սարգսյանի արխիվի՝ մեզ հասանելի չլինելու պատճառով ներկայումս հնարավորություն չունենք ստուգելու՝ արդյոք այստեղ նշված հույժ կարևոր գիտական նշանակություն ունեցող նյութերի, հատկապես հայկական Ութձայնի հնավանդ և հետագայում փոխակերպված տարբերակների համեմատական հնչյունաշարերին վերաբերող հետազոտության որևէ հետք պահպանվել է, թե՞ ոչ:

⁵³ *Décadence* (ֆր.) - անկում, հետընթաց:

⁵⁴ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 41:

⁵⁵ Հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության բնական (ոչ հավասարաչափ) տեմպերացիային հատուկ է միկրոալտերացիայի երևույթը, երբ հնչյունները տարբերակվում են կես տոնից պակաս չափով: Տվյալ դեպքում խոսքը ԱԶ-ի՝ վերջավորող ձայնի ստորին սեկունդային (h) և ԳԿ-ի 4-րդ (d) աստիճանների մասին է (ընդգծենք, որ երկու նամակագիրներն էլ հիմք են ընդունել հայկական նոտագրության «փուշ» ձայնանիշը եվրոպական «ռե»-ին համապատասխանեցնելու սկզբունքը): 1957 թ. օգոստոսի 12-ի նամակում Թորգոմ վրդ. Մանուկյանը հարցրել էր Վ. Սարգսյանի կարծիքը հայկական նոտագրությամբ գրառված ԱԶ և ԳԿ շարականներում վերոնշյալ

որ մեր եկեղեցական ծայնեղանակները ժամանակի ընթացքում արևելյան եղանակների ազդեցությամբ այս կամ այն չափով խեղաթյուրվել են՝ կորցնելով նախկին «մաքուր» ձևերը. «...զուտ հայկական հին ձեւերը որոնք մինչեւ այսօր ալ պահուած կը տեսնենք ինչ-ինչ գաւառներու ժողովրդական երգերու մեծ մասին մէջ, հաւատարիմ մնացած են քնազիտական «ակուստիկ»-ի օրէնքներուն, այսինքն հայկական քառունակը, եւրոպականին նման, կը պարունակէ 5 կիսաձայն, 2 լման եւ 1 կէս աստիճաններու շարքով (սօլ-լա-սի-փօ), բայց մեր մօտ, Գրդ. և Դրդ. Աստիճաններու մէջ գորնուող կիսաձայնը իրմէ առաջ եկող երկու լման աստիճաններէն մէկուն կամ միւսին ճիշտ ու ճիշտ կէտը չէ, այլ փոքր-ինչ աւելի մեծ է այդ լման աստիճաններուն մէջ սղմող 4 կիսաստիճաններէն: Ահա այդ քնական կիսաստիճանի հարազատ պահպանումն է, որ մեր հին ծայնասանդուխտներէն իւրաքանչիւրին կու տայ ինքնուրոյն, մասնայատուկ նկարագիր մը, որ զանոնք կը զանազանէ, ինչպէս արեւելեան կոչուած այլազգի նոյնատեսակ ելեւէջներէն՝ նոյնպէս եւրոպական կոչուած մաժէտ կամ մինէտ մոտերեն»⁵⁶: Հետագա շարադրանքում Վ. Սարգսյանը կրկին անդրադառնում է պարսկական երաժշտության հնչյունաշարում տեղի ունեցած փոփոխությանը՝ կիսատոնի «բռնագքօսիկ կերպով» ընդլայնմանը, ինչի հետևանքով այն ստացել է ամբողջ տոնին հավասար ծավալ («Ուրիշ խօսքով Գրդ. և Դրդ. աստիճանը ստացած են քառունակին 2/6 տարածութիւնը եւ ուրեմն գոյութիւն առած են 6 կիսաստիճաններ՝ իւրաքանչիւրը քառունակին 1/6 տարածութիւնը ունեցող»)»⁵⁷, ապա նշում է, որ նման «չարչրկուած» քառունակներից

աստիճանների (իր ձևակերպմամբ՝ «Ռէ-պէմոլ»-ի և «ԼԱ#»-ի) ճշգրիտ վերծանման վերաբերյալ: Թորգոմ վարդապետը հավելում է, որ Երուսաղեմում նշված աստիճանների այդ ձևափոխություններն իրենց անձանոթ են, նույնիսկ խորթ են հնչում իրենց ականջին և երգելիս չեն արտացոլվում: Նույն տեղում, էջ 133:

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 138:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 139: Վերոնշյալ երևույթը, ըստ Վ. Սարգսյանի, տեղի է ունեցել «Պախի յեղաշրջումէն», այսինքն՝ եվրոպական դասական երաժշտության մեջ հավասարաչափ տեմպերացված լարվածքի արմատավորումից «շատ առաջ»:

կազմված եղանակների ազդեցությանն են ենթարկվել հայկական ութ ծայնեղանակներից և նրանց դարձվածքներից շատերը՝ նույն ազդեցության հետևանք համարելով նաև ԳԿ և ԱՁ եղանակների քննվող աստիճանների ձևափոխումները: ԳԿ-ի ցածր 4-րդ աստիճանը (d) Վ. Սարգսյանը բնորոշում է որպես «հիանդոտ, հիանդկախ», սակայն չի բացառում նրա «մասնատր հրապոյր»-ը՝ այն ճշգրիտ վերարտադրելու դեպքում (կատարման ընթացքում հնչյունը պետք է արտաբերել փոքր-ինչ ցածր, բայց այնպես, որ չհասնի կիսատոնի, քանի որ ծայրահեղ չափազանցնելու դեպքում այն կարող է բոլորովին «լալկան, ընկճող, թուլացնող ու ջլախտատու» բնույթ տալ եղանակին): Ըստ Սարգսյանի՝ այդ խնդիրը լավագույնս հնարավոր է ի կատար ածել լարային նվագարանների և մարդկային ձայնի միջոցով: Շեշտելով, որ ո՛չ եվրոպական, ո՛չ հայկական նոտագրության համակարգերն ունակ չեն ամենայն ճշգրտությամբ արտացոլելու վերոնշյալ նրբությունները, նա խորհուրդ է տալիս ԱՁ-ի ստորին սեկունդային հնչյունն արձանագրել կա՛մ որպես *ais* և վերնում դնել (-) նշանը, կա՛մ որպես *a* և վերը դնել (+) հավելյալ նշանը⁵⁸:

Վերջին երկու նամակներում քննարկվող երաժշտատեսական որոշ հարցերի՝ Վ. Սարգսյանի մեկնաբանություններն աղերսներ ունեն կոմիտասյան տեսական դրույթների և դիտարկումների հետ, թեև խնդրի սահմանումների մեջ որոշակի տարբերություններ կան: Այսպես, Կոմիտասի «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» հոդվածում կարդում ենք. «*Մեր եւ միւս արեւելեան եղանակների զանազանութիւնն այն է, որ նոքա քառեակի տարածութիւնը մեծացնում ու փոքրացնում են. մենք առնում ենք մի պարզ քառեակ եւ նորա պարունակած ծայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրութեամբ. պարսիկ, տաճիկ եւ արաբ երաժշտութեան մէջ գործածում են նոյնիսկ անգործական ու անմիտ 1/3, 1/4 ձայներ անգամ*»⁵⁹:

Որոշ վերապահումով հայկական ծայնեղանակների հնավանդ

⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 139-140:

⁵⁹ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, **նույնի՝** Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս-Խաչենց», 2005, էջ 93:

ձևերի հիմքում ընկած տետրախորդի կառուցվածքային առանձնահատկության (երրորդ և չորրորդ աստիճանների՝ կես տոնին գերազանցող հեռավորության) մասին Վ. Սարգսյանի դիտարկման զուգահեռը կարելի է տեսնել Կոմիտասի «Պատմութիւն երաժշտութեան» աշխատության մեջ՝ արևելյան երաժշտության հնչյունաշարերի համատեքստում արված հետևյալ ձևակերպմամբ. «... *mi-ն եւ si-ն մի քիչ ատելի ցած ձայն ունին, քան եւրոպականի մէջ*»⁶⁰:

ԱՁ և ԳԿ ձայնեղանակների հնչյունաշարերի վերոնշյալ միկրոխորոմատիկ դրսևորումներն արևելյան երաժշտության ազդեցությամբ պայմանավորելու Վ. Սարգսյանի կարծիքի հաստատում Կոմիտասի՝ մեր ձեռքի տակ եղած տեսական ուսումնասիրություններում առկա է: Նույնը վերաբերում է նաև բնական լարվածքում միկրոալտերացիոն դրսևորումների բացառմանը ժողովրդական երաժշտության մեջ: Այս հարցին Կոմիտասի մոտեցումը պարզաբանելիս Ռ. Աթայանը նկատում է, որ եթե ժողովրդական երգերը գրառելու սկզբնական շրջանում Կոմիտասն արձանագրում էր միկրոխորոմատիկ ալտերացիաները և երգերի մոտ նշում ձայնակարգերը՝ ըստ հայ հոգևոր Ութձայն համակարգի ցուցիչների, ապա հետագայում նա հրաժարվում է այդ հատկանիշներն արտացոլելուց՝ դրանց արձանագրումը համարելով ոչ պարտադիր կամ նույնիսկ ոչ անհրաժեշտ, սակայն, ինչպես ընդգծում է Կոմիտասագետը. «...*միկրոխորոմատիկ ալտերացիաները նշելուց հրաժարվելը չէր նշանակում, թե Կոմիտասը երևույթն ընդհանրապես բացառեց*»⁶¹: Այդուհանդերձ, նամակագրության մեջ, Վ. Սարգսյանի

⁶⁰ Կոմիտաս Վարդապետ, Պատմութիւն երաժշտութեան, նույն տեղում, էջ 161:

⁶¹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 9, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց՝ Ռ. Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Առաջաբան, էջ 23-24, ինչպես նաև էջ 24, երրորդ տողատակ: Երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Միքե Նավոյանի կարծիքով հայ ավանդական երաժշտությանը հատուկ միկրոալտերացիաները չարտացոլելու Կոմիտասի որոշումը կարող էր պայմանավորված լինել հետևյալ հանգամանքով. նկատի ունենալով, որ Կոմիտասի գործունեության բոլոր ճյուղերի, այդ թվում՝ բանահավաքչության վերջնանպատակը կոմպոզիտորա-

արած որոշ դիտարկումների համաձայն, Կոմիտասն առանձին դեպքերում դիմել է քննվող ալտերացիաների արձանագրմանը⁶²:

Պատարագի բնագրի անգլերեն թարգմանությունը

Վ. Սարգսյանի և Տիրայր արք. Ներսոյանի նամակագրությունից տեղեկանում ենք, որ նոր հրատարակության մեջ նախատեսվում էր ներառել Պատարագի բնագրի անգլերեն թարգմանությունը, որը հանձն էր առել Տիրայր արք. Ներսոյանը: Ընդ որում թարգմանությունը ծրագրված է եղել զետեղել հատորում ոչ միայն նոտային տեքստից առանձին, այլև հենց նոտային նյութին կից՝ հայերեն բառատեքստին զուգահեռ երկրորդ տողով, երգելու նպատակով⁶³, ինչն առաջ է բերել օրինաչափ խնդիրներ՝ օտարալեզու բնագիրը երաժշտության ինտո-

կան դպրոցի ձևավորումն էր (հայ ավանդական ժողովրդական ու հոգևոր երգերի հիման վրա), ապա նա նպատակահարմար չի գտել վերոնշյալ միկրոալտերացիաների արտացոլումը, քանի որ եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստում դրանք կիրառելի (պրակտիկ) չէին:

⁶² Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս ստորև: Հետկոմիտասյան շրջանի երաժշտագիտության մեջ հայ ավանդական երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի բնական (ոչ հավասարաչափ) լարվածքից բխող առանձնահատկություններն արտացոլվել են Քրիստափոր Քուշնարյանի հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի տեսության մեջ, տե՛ս **Քուշնարյան Ք.**, Հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության և պատմության հարցեր (ռուսերենից թարգմ.՝ Մ. Բրուսյանի), Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2008, Երկրորդ մաս, էջ 263: Հիմնված լինելով հայ ավանդական երաժշտական հնչյունաշարերի մասին Կոմիտասի տեսական հայեցակարգի վրա՝ Քուշնարյանի ձայնակարգային տեսությունն ունի որոշակի տարբերություններ: Այս մասին տե՛ս **Նավոյան Մ.**, Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, մասն. խմբ.՝ Ն. Միսակյան, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2020, էջ 100-105:

⁶³ Հատորը բաղկացած է երկու ենթաբաժիններից՝ առանձին տիտղոսաթերթերով և էջակալմամբ: Առաջին՝ ավելի քան երեքհարյուրէջանոց ենթաբաժինը («Պատարագամատոյց») ներառում է Պատարագի արարողության ընթացքում կիրառվող երկլեզու (հայերեն և անգլերեն) բնագրերը, ինչպես նաև Պատարագին առնչվող ծիսագիտական, դավանաբանական, մեկնողական բովանդակությամբ հոդվածներ (միայն անգլերեն): Երկրորդ ենթաբաժնում զետեղված է կոմիտասյան «Պատարագ»-ի փոխադրությունը:

նացիոն նկարագրի հետ համաձայնեցնելու տեսանկյունից: Վ. Սարգսյանը մի քանի անգամ անդրադառնում է այս հարցին 1947 և 1948 թթ. գրված նամակներում՝ Տիրան արքեպիսկոպոսի ուշադրությունը հրավիրելով խնդրի վրա: Իսկ 1948 թ. հունվարի 13-ի նամակում այս առնչությամբ նշում է. «*Չեմ տարակուսիր որ Ձեր թարգմանությունը լեզուական տեսակետով խիստ յաջող եղած ըլլայ, բայց նորէն թոյլ կուտամ ինքզինքիս թելադրել որ եթէ անպատեհություն չէք տեսներ, երրորդ պրակը ինձ վերադարձնելէ առաջ հաճիք անգամ մը ցոյց տալ իմ դասընկերներէս եւ Կոմիտասեան սաներէն Պրն. Միհրան Թումանյանի որ Նիւ Եօրթ կը բնակի եւ որ բացի իր տեսաբան-երաժշտագէտի հմտութիւնէն, քաջ ծանօթ է նաեւ անգլիերէնի: Տաղաչափական եւ շեշտական հարցերը (**prosodie**)⁶⁴ խոր կերպով ուսումնասիրած է: Ապահովաբար բարեփոխելիք մեծ բան չգտնէ, բայց այդ կերպով աւելի ապահով կ'ըլլանք եւ բան մը չենք կորսնցնել*»⁶⁵: Թերևս անգլերեն տեքստի հարուցած վերոնշյալ խնդիրն է պատճառը, որ հետագայում Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի հետ համագործակցությամբ ստեղծված «Երգեցողութիւնք Արեւագալի» հատորում որոշում է կայացվել նուազին տեքստին աղընթեր անգլերեն թարգմանությունը փոխարինել լատիներեն տառադարձմամբ⁶⁶: Նույն որոշումն է կայացվել նաև տարիներ անց՝ «Պատարագ»-ի երկսեռ փոխադրության վերահրատարակության ժամանակ⁶⁷:

⁶⁴ *Prosodie* (ֆր.) - 1) գրկն. տաղաչափություն, վանկաչափություն, 2) քրկն. առոգանություն:

⁶⁵ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 26-27: Միհրան Թումանյանի ավարտել էր Սեբաստիայի Ամերիկյան բարձրագույն նախակրթարանը, այնուհետև՝ Մարզվանի «Անատոլիա» գիշերօթիկ վարժարանը, որի հարուստ առարկայացանկը ներառում էր, մասնավորապես, եվրոպական դասական ու ժամանակակից լեզուներ (հունարեն, անգլերեն, ֆրանսերեն) և գրականություն, տե՛ս **Խաչատուրեան Ն.**, Միհրան Թումանյան, էջ 15: Մեծ հավանականությամբ առոգանության ու տաղաչափության ոլորտներին խորամուկ լինելու առիթ կարող էր լինել Կոմիտասի մոտ ուսանելը:

⁶⁶ Երգեցողութիւնք Արեւագալի, 1957, էջ 3:

⁶⁷ Տե՛ս Թորգոմ արք. Մանուկյանի՝ 1974 թ. հուլիսի 22-ի նամակը Վ. Սարգսյանին, **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 185:

Անդրադարձ Կոմիտասի «Պատարագ»-ի ծայնակարգային առանձնահատկություններին

Տիրան արք. Ներսիսյանի հետ նամակագրության մեջ Վ. Սարգսյանի՝ երկսեռ երգչախմբի համար փոխադրած կոմիտասյան «Պատարագ»-ը վերջին անգամ հիշատակվում է նախավերջին նամակում՝ թվագրված 1951 թ. հուլիսի 17-ով: Վ. Սարգսյանը վերջապես ստանում է երկար սպասված նոր հրատարակությունը և շարադրում իր նկատառումները Տիրան արքեպիսկոպոսի նկատած վրիպակների մասին⁶⁸: Թորգոմ արք. Մանուկյանին հղված վերջին՝ 1974 թ. հուլիսի 31-ի նամակում ևս Վ. Սարգսյանն անդրադառնում է «Պատարագ»-ի երեք հրատարակություններում⁶⁹ տեղ գտած վրիպակներին՝ նամակի վերջում նոտային օրինակներով արձանագրելով արքեպիսկոպոսի մատնանշած դրվագների ուղղված տարբերակները⁷⁰: Այս համատեքստում նա մի շարք դիտարկումներ է անում կոմիտասյան «Պատարագ»-ի մեղեդիների ծայնակարգային առանձնահատկությունների մասին, որոնց մի մասը ենթակա է ճշգրտման: Այսպես, 1951 թ. հուլիսի 17-ի նամակում Վ. Սարգսյանը նշում է, որ «խորհուրդ խորին» շարականի սկզբնամասում՝ «խորին» բառի առաջին վանկը եղանակավորող դրվագում, ինքը նախընտրել է ալտերացիոն նշանը չդնել՝ պատճառաբանելով, որ փարիզյան հրատարակության մեջ այն հայտնվել է սխալմամբ: Ապա հավելում է, որ Կոմիտասն այդ դրվագում ալտերացիայի նշանի փոխարեն *«սովոր է գործածել (+) յաւելման նշան մը նօթին վրայ՝ երգելու համար»*⁷¹:

⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 47-48: Արքեպիսկոպոսի նկատած 25 վրիպակներից 7-ը նա վրիպակ չի համարում և պատճառաբանում է, թե ինչու դրանք սրբագրման ենթակա չեն:

⁶⁹ Նկատի ունի Փարիզի՝ 1933, իր իրագործած երկսեռ փոխադրության՝ 1950 թ. Նյու Յորքի և 1974 թ. Չիկագոյի հրատարակությունները:

⁷⁰ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 186-188:

⁷¹ Նույն տեղում, էջ 47: Նամակում Վ. Սարգսյանը նշում է եռաձայն խառը կազմի ստորին ձայնում՝ տենորի երգամասում հանդես եկող b հնչյունի մասին (Պատարագամատույց, 1950, էջ 1, տակտ 5), սակայն այս ինտոնացիոն դրվագն առաջին անգամ հանդիպում է նախորդ տակտում՝ շարականի հիմնական մեղեդին կատարող սուպրանոների երգամասում (նույն տեղում,

«Խորհուրդ խորին»-ի կոմիտասյան մշակման որոշ տարբերակներում (1905-1907 թթ.) վերոնշյալ ավտերացիան բացակայում է (ծայնակարգի 3-րդ աստիճանը հանդես է գալիս բնական տարբերակով), սակայն դրանց հեղինակային բնագրերում համապատասխան հնչյունի մոտ որևէ «հավելման նշան» դրված չէ⁷²: Մյուս կողմից՝ փարիզյան հրատարակության համար հիմք ծառայած կոմիտասյան «Պատարագ»-ի երկու բնագրերում էլ քննվող ավտերացիան հստակորեն արձանագրված է⁷³, ուստի Վ. Սարգսյանի նկատառումը վերջինիս «սխալ լինելու» վերաբերյալ խիստ վերապահելի է:

Նույն նամակում «Քրիստոս պատարագեալ» երգում «հրեշտակք» և «զօրութիւնք» բառերը եղանակավորող դրվագներում նա ցուցում է տալիս վերընթաց շարժման ժամանակ հնչյունաշարի 7-րդ աստիճանն արձանագրել կես տոն բարձր (e^2), իսկ վայրէջքի դեպքում՝ ցածր տարբերակով (es^2)⁷⁴: Թե՛ կոմիտասյան «Պատարագ»-ի բնագրում, թե՛ 1933թ. հրատարակության մեջ քննվող աստիճանը դրսևորվում է բացառապես ցածր տարբերակով⁷⁵: Այս մասին հատուկ նշում է նաև ինքը՝ Վ. Սարգսյանը, 1974 թ. հուլիսի 31-ին Թորգոմ արք. Մանուկյանին գրված

տակտ 4): Տե՛ս նույն դրվագները Կոմիտասի եռաձայն արական խմբի «Պատարագ»-ում, **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 11, տակտ 2:

⁷² Տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 44, 64, 71, ինչպես նաև՝ ԳԱԹ ԿՖ, ծրար թիվ 449բ / 10բ, 12, ծրար թիվ 624/56:

⁷³ ԳԱԹ ԿՖ 622, 625, ինչպես նաև՝ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Պատարագ, 1933, էջ 1:

⁷⁴ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 47, Պատարագամատույց, 1950, էջ 78, տակտ 10, էջ 79, տակտ 4: Նամակում Սարգսյանը նշել է միայն 79-րդ էջում հանդիպող («զօրութիւնք») դրվագի մասին, որտեղ ավտերացիան արտացոլված է իր նկարագրած սկզբունքով, սակայն նա նկատի չի ունեցել 78-րդ էջի նույնատիպ («հրեշտակք») դրվագը, որտեղ ութերորդ աստիճանը թե՛ վերելքի, թե՛ վայրէջքի ժամանակ արձանագրված է բարձր տարբերակով: Տե՛ս նաև **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 113, առաջին և նախավերջին տակտեր:

⁷⁵ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Պատարագ, 1933, էջ 48-49:

նամակում⁷⁶, սակայն, չնայած դրան, հնարավոր է գտնում տվյալ աստիճանի երկձև կիրառությունը՝ զուգահեռական համարելով վերջինս Պատարագի «Տէր, ողորմեա» հայտնի երգի հիմքում ընկած ծայնակարգային հնչյունաշարի 6-րդ աստիճանի նույնատիպ դրսևորման հետ⁷⁷: Կոմիտասի մշակած «Տէր, ողորմեա»-ի մայր մեղեդու հիմքում հայ հոգևոր երգարվեստի ԲԶ եղանակն է, որի հնչյունաշարի 6-րդ աստիճանն իսկապես կարող է հանդես գալ բարձրացված տարբերակով (fis²) **միայն վերընթաց** շարժման դեպքում⁷⁸: Ըստ Սարգսյանի՝ «Կոմիտաս Վ. ինքն իսկ «տէր ողորմեա»ն կ'երգէր վերոհիշեալ ձեռով, բայց իր ձեռագրին մէջ այդպէս չէր գործածած»⁷⁹: Ենթադրելի է, որ տվյալ դեպքում Վ. Սարգսյանը նկատի ունի «Տէր, ողորմեա»-ի կոմիտասյան մշակման 3-րդ տակտում հանդես եկող՝ f² հնչյունին ուղղված վերելքի դրվագը⁸⁰, քանի որ, հակառակ նշվածի, Կոմիտասն իր մշակման մեջ 6-րդ աստիճանը բարձրացված տարբերակով արտացոլել է «Հա՛ս» բառը եղանակավորող դրվագում⁸¹: Կոմիտասի «Պատարագ»-ի դիտարկվող երկու հատվածներում համապատասխան աստիճանների՝ **հեղինակային բնագրերում չարտացոլված** երկձև կիրառությունը թույլատրելու մասին Վ. Սարգսյանի ցուցումը միանշանակ վերապահելի է (եթե նույնիսկ կատարողական պրակտիկայում դրանք կիրառվել են, ինչպես վկայում է Սարգսյանը «Տէր, ողորմեա»-ի դեպքում): Այդուհանդերձ, անհրաժեշտ է ընդգծել, որ «Տէր, ողորմեա»-ի հիմքում ընկած ԲԶ եղանակի ծայնակարգում 6-րդ աստիճանի բարձրացված տարբե-

⁷⁶ Դիտարկվող աստիճանը բնագրային տարբերակով արտացոլված է նաև նամակի վերջում բերված նոտային դրվագների ուղղված օրինակներում, տե՛ս **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 187-188:

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 186:

⁷⁸ **Тагмизян Н.**, Теория музыки в Древней Армении, Ереван, Издательство АН Армянской ССР, 1977, стр. 180.

⁷⁹ **Սարգսյան Վ.**, Նամականի, էջ 186:

⁸⁰ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 68:

⁸¹ Նույն տեղում, էջ 69, տակտ 5: Վ. Սարգսյանը հարազատորեն է արտացոլել այս առանձնահատկությունը՝ «Պատարագ»-ի՝ 1933 և 1950 թթ. հրատարակություններում: Նամակում այդ փաստը, ըստ երևույթին, վրիպել է նրա ուշադրությունից:

րակի կիրառությունն օրինաչափ է և արձանագրված է Ութնյան համակարգի թե՛ XIX դարի երկրորդ կեսի տեսական բնութագրերում, թե՛ կոմիտասյան տեսության մեջ⁸², մինչդեռ «Քրիստոս պատարագեալ»-ի ձայնակարգային հնչյունաշարի՝ 7-րդ բարձր աստիճանով տարբերակը Կոմիտասը համարել է հայ ազգային երաժշտության հիմքում ընկած ձայնակարգերի կառուցվածքաբանական օրինաչափությունների խախտում, ինչի հետևանքով ձայնակարգի տվյալ դրվագը ստացել է եվրոպական մաժորին հատուկ երանգ⁸³:

Թորգոմ արք. Մանուկյանին հղված վերջին նամակում որպես վրիպակների ուղղման «հիմունք» Վ. Սարգսյանը նշում է Պատարագի առաջին մասում («Եւ ընդ հոգւոյդ քում»-ից մինչև «Արժան եւ իրաւ») կիրառված հնչյունաշարը. «... որը ծանօթ է *mode majeur harmonique* անունով (ըստ *Rimsky Korsakov*-ի), եւ որուն հիմնական յայտկանիշն է ճրդ աստիճանը, որ փոքր վեցեակ մը կը կազմէ հիմնածայնին վրայ: Ըստ այնմ ուղիղ են բոլոր այն անցքերը որոնց մէջ վեցերորդ աստիճանը փոքր է: Այս կանոնին հակասող անցքերը սխալ են ու պէտք է ուղղուին: Պատարագի Բրդ. մասին մէջ նոյն այս ձայնաշարը գործածած է Կոմիտաս Վրդ. «Հոգի Աստուծոյ» երգին համար, ուզելով թարմութիւն մը բերել անսպասելիօրէն, վերյիշել տալով Ա. մասին մէջ գործածուած վերոգրեալ սանդուխտը»⁸⁴: Վ. Սարգսյանի՝ նամակում բերած հնչյունաշարը⁸⁵ (g¹-a¹-h¹-c¹-d²-es²-fis²-g²) պատկանում է ավանդական

⁸² Թաշճեանց Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1874, էջ 26-27, Keworkian K., Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttons-system der Armenier. B. das Singen, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս-Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 18 (գերմաներէն բնագիրը), էջ 37-38 (հայերէն թարգմանությունը):

⁸³ Դիտարկվող ձայնակարգը Կոմիտասի քննադատության գլխավոր թիրախներից է Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ին նվիրված հոդվածում, տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողութիւնք Ա. Պատարագի, նոյնի՝ Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, էջ 94, 97:

⁸⁴ Սարգսյան Վ., Նամականի, էջ 186:

⁸⁵ Նամակում նոտային հնգագծի վրա շարադրված հնչյունաշարը մենք ներկայացրել ենք տառային նշումներով:

Պատարագի երգասացությունների գերակշիռ մասի հիմքում ընկած և եղիա Տնտեսյանի կողմից որպես «Պատարագի մայր եղանակ» բնորոշված ծայնեղանակին⁸⁶: Հարկ է ընդգծել, սակայն, որ «Հոգի Աստուծոյ» երգի կոմիտասյան բնագրում քննվող ծայնեղանակի հնչյունաշարի վեցերորդ աստիճանը մեկ անգամ («արեան» բառի առաջին վանկը եղանակավորող դրվագում) հանդես է գալիս նաև բարձր տարբերակով⁸⁷, ինչը Վ. Սարգսյանը «Պատարագ»-ի՝ 1933 և 1950 թթ. հրատարակություններում չի արտացոլել⁸⁸:

Եզրակացություն

Ամփոփելով՝ նշենք, որ Վ. Սարգսյանի նամակագրությունը Տիրան արք. Ներսոյանի և Թորգոմ վրդ. Մանուկյանի հետ պարունակում է մի շարք դիտարկումներ ու տվյալներ, որոնք, մասնակի դեպքերում ճշգրտելի լինելով հանդերձ, խիստ արժեքավոր լրացուցիչ փաստական նյութ են ծառայում Կոմիտասի ստեղծագործական ոճի, նրա տեսական սկզբունքների ու մանկավարժական մեթոդի, Կոմիտասի հինգ պոլսական սաների կյանքի ու գործունեության, Կոմիտասի մոտ նրանց անցած դասընթացի, ինչպես նաև 1950-60-ական թթ. հայկական սփյուռքի հասարակական-մշակութային կյանքի որոշ իրողությունների ուսումնասիրության համար:

⁸⁶ Հայ հոգևոր երգարվեստում տվյալ ծայնեղանակի «օրինականացումը» դրական կիրառության միջոցով Նիկողոս Թահմիզյանը վերագրում է Ս. Ներսես Շնորհալուն (XII դ.): Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Թահմիզյան Ն.**, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 22-25:

⁸⁷ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 55, տակտ 3:

⁸⁸ **Կոմիտաս Վարդապետ**, Պատարագ, 1933, էջ 33: 1950 թ. վերահրատարակության մեջ խնդրո առարկա տակտում ավտերացիայի համապատասխան նշանները չեն արտացոլվել՝ վրիպակի հետևանքով, տե՛ս Պատարագամատյոց, 1950, էջ 60-61: «Հոգի Աստուծոյ» հատվածում վերոնշյալ աստիճանի կոմիտասյան կիրառման և դրա մեկնաբանությունների մասին տե՛ս Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունը. **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 160:

**НАБЛЮДЕНИЯ ВАРДАНА САРГСЯНА О «ЛИТУРГИИ» КОМИТАСА (НА
ОСНОВЕ ПИСЕМ, АДРЕСОВАННЫХ АРХИЕПИСКОПУ ТИРАНУ НЕРСОЯНУ И
АРХИМАНДРИТУ ТОРГОМУ МАНУКЯНУ)**

ГАЯНЕ АМИРАГЯН

В статье освещаются наблюдения ученика Вардапета Комитаса, композитора и хормейстера Вардана Саргсяна (1892-1978) о «Литургии» Комитаса, изложенные в письмах, адресованных архиепископу Тирану Нерсоюну и архимандриту Торгому Манукяну. Поводом для корреспонденции послужило обращение двух выдающихся духовных деятелей армянской диаспоры к В. Саргсяну с просьбой создания сборников многоголосных вариантов армянских духовных песнопений для использования в ритуальном обиходе. Первый из данных сборников – переложение «Литургии» Комитаса (1914-1915; версия для трехголосного мужского хора) для смешанного хора (1950, Нью-Йорк); второй – «Песнопения Заутрени» в многоголосной обработке В. Саргсяна (Иерусалим, 1957). В корреспонденции обсуждаются вопросы, касающиеся процесса создания вышеупомянутых сборников. В рамках данной статьи особое внимание уделяется наблюдениям В. Саргсяна относительно творческого стиля Комитаса, его принципов обработки традиционных духовных песнопений, его теоретического осмысления армянской духовной музыки в контексте «Литургии».

Ключевые слова: Вардан Саргсян, архиепископ Тиран Нерсоян, архимандрит Торгом Манукян, Вардапет Комитас, «Литургия», армянская духовная музыка, многоголосная обработка.

**VARDAN SARGSYAN'S OBSERVATIONS ON KOMITAS'S LITURGY
(BASED ON THE LETTERS ADDRESSED TO ARCHBISHOP TIRAN NERSOYAN
AND ARCHIMANDRITE TORGOM MANUKYAN)**

GAYANE AMIRAGHYAN

The paper sheds light on the observations on Komitas's *Liturgy*, shared by Vardapet Komitas's student, the composer and choirmaster Vardan Sargsyan (1892-1978) in his correspondence with Archbishop Tiran Nersoyan and Archimandrite Torgom Manukyan. These prominent figures of the Armenian Church in Diaspora had contacted V. Sargsyan with an official request to compile collections that would include polyphonic arrangements of Armenian sacred chants for their

ritual usage. The first collection was Komitas's *Liturgy* for a three-part male choir (1914-1915) in a new arrangement for a mixed choir (New York, 1950); the second one was the collection of *Hymns of Matins*, harmonized by V. Sargsyan (Jerusalem, 1957). The correspondence covers a variety of issues concerning the process of creation of the mentioned collections. Particular attention in the article is given to V. Sargsyan's remarks on Komitas's compositional style, his principles of polyphonic arrangement of traditional sacred chants, his theoretical approaches to Armenian spiritual chants in the context of the *Liturgy*.

Key words: Vardan Sargsyan, Archbishop Tiran Nersoyan, Archimandrite Torgom Manukyan, Komitas Vardapet, *Liturgy*, Armenian sacred music, polyphonic arrangement.