

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Խմբավար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ

E-mail: grigorharuthyunnyan94@mail.ru

Doi: Doi:10.58580/18290019-2024.1-2-24

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի
երաշխավորությամբ՝ Դավիթ Գարսևանի Ղազարյանի՝ 26.12.2024 թ.,
ընդունվել է տպագրության՝ 28.12.2024 թ.,
ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.12.2024 թ.:

© Հեղինակ, 2025: Հասանելի է Creative Commons Attribution
4.0, 3.0 Licence-ին համապատասխան:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐԸ ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՄԱՍԻՆ «ԱՐԱՐԱՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒԹՅԱՆ

Ամփոփում

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Կոմիտաս Վարդապետի ձեռագրված գրախոսականը, որում, ի մասնավորի, քննվում է Մակար Եկմալյանի «Երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի» աշխատությունը: Սույն հոդվածում մեր առաջնային խնդիրը եղել է Կոմիտասի վերլուծականը հանրայնացնելը: Հատկապես ընդգծել ենք Վարդապետի մոտեցումներն ընդհանրապես հայ երաժշտական արվեստի ձևակառուցմանը՝ խոսքի և երաժշտության փոխհարաբերությունների տեսանկյունից: Երկրորդ բաժնում անդրադարձել ենք Զգեստավորության «Խորհուրդ խորին» շարականին՝ Մակար Եկմալյանի և Կոմիտաս Վարդապետի Պատարագներում ներդաշնակյալ տարբերակների միջև զուգահեռներ անցկացնելու նրատակով: Հոդվածում շոշափել ենք միջնադարագիտական ուղղվածությանը հարող մի քանի եզրույթի:

Բանալի-բառեր. Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Մակար Եկմալյան, Կոմիտաս Վարդապետ, Նիկողայոս Թաշճյան, շեշտադրություն, քառյակների դրություն, ձայնակարգ, ձայնեղանակ, «Խորհուրդ խորին»:

Abstract

PhD Candidate at the Institute of Arts, NAS RA, Choir Conductor, Deputy Head of the Choir Conducting Department at the Romanos Melikyan Music College Grigor Harutyun Harutyunyan. - «Komitas' Observations on Makar Yekmalyan's Liturgy in the Journal "Ararat"».

The article examines a review written by Komitas Vardapet, in which he specifically analyzes Makar Yekmalyan's work "Chants of the Holy Liturgy", published at the time. Our primary objective in this study has been to make Komitas's analysis more accessible. In particular, we have emphasized Vardapets approach to the structural aspects of Armenian musical art, focusing on the relationship between text and music. The second section of the article examines the sharakan "Khorhurd Khorin", drawing parallels between the harmonized versions in the Liturgies of Makar Yekmalyan and Komitas Vardapet. The study refrains from delving into medieval musicology but touches on a few related terms.

Key Words: Kristapor Kara-Murza, Makar Yekmalyan, Komitas Vardapet, Nikoghayos Tashjian, accentuation, quatrain structure, tonal system, mood, "Khorhurd Khorin ".

Абстракт

Аспирант ИИ НАН РА, дирижер, заведующий кафедрой хорового дирижирования музыкального училища им. Романоса Меликяна Григор Арутюнович Арутюнян. - «Несколько замечаний Комитаса о Литургии Макара Екмаляна в журнале "Арарат "».

В публикации рассматривается обзорная статья, написанная рукой архимандрита Комитаса, в которой, в частности, представляется опубликованный в свое время труд Макара Екмаляна «Песнопение Святой Литургии». В частности, автор подчеркивает подходы Вардапета к формированию армянского музыкального искусства в целом с точки зрения взаимосвязи между речью и музыкой. Во втором разделе рассматривается шаракан "Хорурд хорин", проводится параллели между гармонизованными вариантами в Литургиях Макара Екмаляна и Комитаса Вардапета. В статье мы воздержались от элементов средневековой направленности, коснувшись лишь нескольких терминов, которые к ней примыкают.

Ключевые слова: Христофор Кара-Мурза, Макар Екмалян, Комитас Вардапет, Никогайос Ташчян, акцент, время, расположение стрóf, четверостишие, лад, "Хорурд хорин".

Նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 155-ամյակին

Հայտնի է, որ Հայոց մեջ անդրանիկ ներդաշնակյալ Պատարագը պատկանում է Քրիստոսոփոս Գարա-Մուրգային, որի ամբողջական՝ հայկական (լիմոնջյանական) Նոր նոտագրությամբ պարտիտուրը հայտնաբերել է եվրոպականի է փոխադրել միջնադարագետ Գրիգոր Փիտեճեանը (1., Պարտիտուր CCLI-CCCXXV): Գարա-Մուրգայից հետո Հայոց Մուրք Պատարագի երգասացությունների ներդաշնակման մի ուրույն փորձ է կատարել Մակար Եկմայանը, որի «Պատարագի» պարտիտուրն ուսումնասիրելուց հետո Գարա-Մուրգան գրում է. «Այսքանը կասեմ, որ Մ. Եկմայեանի այդ «Երգեցողությունը» թե՛ հիանալի և թե՛ զարմանալի գրումա՞ծ է: Չայների միութեան մեջ հիանալի ներդաշնակություն է լսվում ամեն տեղ, և զարմանալի գեղարուեստական հմտութեամբ է գրած ամեն բան...» (2. էջ 152): Շարունակելով միտքը՝ խոհուն արվեստագետը հավելում է. «Ցանկալի կը լինեք, որ ինչքան կարելի է, աշխատե՛ին ամեն տեղ էլ այդ «Պատարագի երգեցողությունը» (Նախադրեալ ի խաղս եւրոպականս եւ ներդաշնակեալ ի ձեռս Մ. Եկմայեան) գործադրել: Այստեղի խումբը վերջացրեց իր պարապմունքը և արդէն երգում է եկեղեցում, քառաձայն խառը երգչախմբի համար գրված Պատարագը...» (2. էջ 4): Ավելին՝ Գարա-Մուրգան շարունակում է իր երգչախմբերով կատարել Եկմայանի «Պատարագը» և դրվատանքի ու շնորհակալության ջերմ խոսքեր հղել վերջինիս: «Պէտք է և ամէն ջանք գործ դնել, որ ինչքան կարելի է շուտ և շատ տարածուի այդ Պատարագը ամէն տեղ: Ցանկանում եմ Ձեզ շատ շուտով տեսնել և լսել, որ արդէն իբրեւ պահանջ ամէն տեղ սովորում են և ամէն տեղ Պատարագի արարադրութեան երգեցողությունը մի տեսակ է՝ Եկմայեանինն է» (2., 1. էջ 152): Գարծում ենք, որ այսքանն էլ բավական է Եկմայանի «Պատարագի» մասին Գարա-Մուրգայի ունեցած հիացմունքի և բարձր գնահատականի վերաբերյալ կարծիք կազմելու համար: Մակայն մեզ հուզող թեման մի փոքր այլ է: «Արարատ»* հանդեսի 1898 թվականի մարտ-ապրիլ ամիսներին տպագրված համարում կարդում ենք. «Երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի» Կոմիտաս Վարդապետի վերտառությամբ գրախոսական հոդվածը: Եթե Գարա-Մուրգան միանգամից մեծ ցնծությամբ ընդունեց Եկմայանի «Պատարագ»-ը, ապա Կոմիտասի Պարագայում կարծիքը մի փոքր այլ է: Հարկ է նշել, որ երկու արվեստագետները, լինելով միևնույն հողից ծնված՝ սկզբունքորեն տարբեր էին մտածողությամբ, ինչը կարծում ենք, կրթության ուղիղ արձագանքն է. մեկը՝ Բեռլին, մյուսը՝ Մանկտ-Պետերբուրգ: Եվ, իրավամբ, երկուսն էլ ներքին զգացողությամբ գտել էին իմբերգային այն բանաձևերը, այն մղումները, որոնք հայկական գենի արձագանքներ էին: Մակայն Կոմիտասին հաջողվեց «վերջնագիր» ներկայացնել՝ տպելով հայ երաժշտական կառույցի ինքնության անձնագիրը և տալով վերջնական նկարագիր: Իր հոդվածում Վարդապետն ընդհանուր առմամբ շարադրում է հետևյալ կետերը, ըստ

հերթականության՝ Ներածություն, Քառեակների դրություն, Փոխադրություն և Փոփոխություն, Տաղաչափություն և Շեշտադրություն, Չայնառություն և Ներդաշնակություն, Դասավորություն և Կապակցություն, Պակասող և Տպագրություն, Եզրակացություն: Դրանցից մեզ համար առավել կարևորները, որոնք ցանկանում ենք ներկայացնել:

Ուշագրավ են քառալարերի շղթայումից առաջացած ձայնակարգային կառուցվածքների վերաբերյալ Կոմիտասի դիտարկումները (4. էջ 117): Եթե Եկմայանի «Պատարագի» բոլոր երեք տարբերակներն ուսումնասիրենք ձայնակարգի տեսանկյունից, կտեսնենք, որ կոմպոզիտորը կամ տեղյակ չի եղել, կամ գուցե չի ցանկացել կիրառել քառալարերի շղթայման սկզբունքը: Իր աշխատության մեծ մասի համար ընտրելով մեծալար-փոքրալար (major-minor) համակարգերը, որոնք օկտավային կառուցվածք ունեն, օրինակ՝ «Ամէն. Հայր երկնաւոր», «Որդի Աստուծոյ», «Հոգի Աստուծոյ», «Լցաք», «Գոհանամք» և այլ հատվածներում: Այս երգասացությունների եղանակները խառը քառաձայն երգչախմբային «Պատարագ»-ում ամբողջապես ընթանում են Ֆա մաժորում՝ ենթարկվելով մաժոր լադային կառույցի բոլոր օրենքներին: Հատկապես վերոնշյալ երգերի առանձին դարձվածքներում ընդգծվում են օկտավային երկու հիմնաձայները. մեկը՝ առաջին, մյուսը՝ երկրորդ օկտավայի սահմաններում: Պատահական չէ, որ Կոմիտասը հոդվածում մանրամասն անդրադարձ է կատարել հենց Եկմայանի կիրառած եվրոպական ութնյակների առկայությանը:

Հաջորդաբար բացվում է կոմիտասյան վերլուծության մի նոր շրջան, որը վերաբերում է շեշտադրությանը: Հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ, ի բաց առյալ ծորերգերի, տաղերի կամ մեղեդիների, շարականները հիմնականում շեշտադրվում են բառի թույլ և ուժեղ վանկերի փոխհարաբերության հիման վրա: Կենտրոնանալով կոնկրետ Մուրք ողջունի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» երգասացությանը հաջորդող «Առ Քեզ Աստուած» հատվածի վրա, Կոմիտասն ընդգծում է այն գաղափարը, որ այն հայի երաժշտական ոգուն համաձայն պիտի լինի:

Ի նշ է նշանակում սա:

Այսինքն վանկերի շեշտադրումը պետք է բխի հայոց լեզվից: Եկմայանի մոտ շեշտված է «Առ» վանկը, այնինչ պիտի շեշտվեր «Աստուած» բառի երկրորդ՝ «ուած» վանկը: Եվ Կոմիտասն իր իսկ ներդաշնակած արական Պատարագում հենց այդպես էլ վարվել է: Այժմ ներկայացնենք այս երաժշտական երկու հատվածների՝ եկմայանական և կոմիտասյան տարբերակները՝ առավել մասշտաբի ընդգծելով ասվածը: Եկմայանի մոտ եղանակն ընթանում է հետևյալ կերպ՝ c b-a-b-des-c (ԱռՔեզ Աստուած): Այստեղ ընդգծվում է «առ» վանկը՝ բառակապակցության հիմնական բովանդակությունը խաթարելով: Նույնն է նկատել նաև Կոմիտասն իր գրախոսականում ասելով, որ «Մեզ այնպէս է թվում, թե՛ Պ. երաժիշտն այս փոփոխությունն արել է, մտածելով, որ Առ՝ առնել բայի հրամայականն է. բայց «Առ»-ը պարզ նախդիր է» [4. էջ 113]: Այս դիտարկումը տեսնելով՝ անմիջապես թերթեցինք Կոմիտասյան Պատարագի այն էջը,

*«Արարատ» հանդես 1898 թ., մարտ-ապրիլ ամիսներ:

Նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 155-ամյակին

որտեղ գետեղված է նույնանուն երգասացության ներդաշնակած տարբերակը, և տեսանք, որ իրոք, Կոմիտասը շարժվել է իր սկզբունքներին համապատասխան՝ թույլ վանկերը թույլ շեշտադրությամբ հնչեց-նելով, ուժեղները՝ ուժեղ: Այժմ դիտարկենք կոմիտասյան տարբերակի կառուցվածքը. *a c a b des c* (Առ/Քեզ/Աս/տուած): Տեսնում ենք, որ խոսքը չի խաթարվել, այսինքն ուզում է ասել, «դեպի Քեզ, Աստուած»: Քանզի այս հատվածը եթե նայենք «Պատարագ»ի ծիսական ամբողջականության մեջ, կտեսնենք, որ այն արձագանքն է Մարկավագի կողմից երգվող մի քարտի, որում, ի մասնավորի, ասվում է. «Ահի կացցուք, երկիրի կացցուք, բարուք կացցուք, եւ նայեցարուք գոռուք թեամբ»: Այսինքն՝ «Ահով կանգնենք, երկիրդով կանգնենք, բարվոք կանգնենք, և նայենք գոռուք թեամբ», որին ի պատասխան երգչախումբը, այսինքն դայրաց դասը երգում է. «Առ Քեզ, Աստուած», որ կնշանակի «Դեպի Քեզ, Աստված» [4. էջ 113]:

Հարկ ենք համարում շեշտել, որ «Պատարագի երգեցողություն» ասելիս, չպետք է կենտրոնանալ միայն երաժշտական, ավելի ճիշտ՝ եղանակվող հատվածների վրա: Քանի որ տվյալ պարագայում գործ ունենք ծեսի հետ, իսկ ծեսում առկա երաժշտական նյութերը վերլուծելիս հարկավոր է անպատճառ դրանք դիտարկել առնվազն ծիսական համատեքստում: Այլապես երգասացությունները կվերածվեն համերգային կատարման համար նախատեսված խմբերգերի՝ գուրկ լինելով խորքային գաղափարից: Ցանկալի է իբրև սկզբունք ընդունել այս հասկացողությունը, որ եկեղեցում ծիսակարգում գործածվող երաժշտական նյութերը հարկ է վերլուծել միմիայն հաշվի առնելով ծիսակարգում նրանց դերը, քանի որ դրանք բխում են ծեսի տվյալ հատվածի բովանդակությունից՝ հանդիսանալով ամբողջական շղթայի մի օղակ:

Շարունակելով, Կոմիտասն անդրադարձ է կատարում ամանակի փոփոխությանը, օրինակ Ջգեստավորության «Մորհուրդ խորին» շարականի միջակ տեմպով ընթացող տարբերակում: Այս շարականին առավել մանրամասն կանդրադառնանք մեր շարադրանքում, քանզի շատ ընդհանրություններ և տարբերություններ են առկա երկու կոմպոզիտորների կողմից նույն շարա-կանին անդրադարձերում:

Թաշյանական Չայնագրեալ պատարագում տեսնում ենք «Ի զգեստավորելն քահանայի» նշումից վար նոտագրված «Մորհուրդ խորինը»: Այս կարգն ամենայն ճշտությամբ պահպանել են Կոմիտաս Վարդապետը և Մակար Եկմայանն իրենց «Երգեցողությունը սրբոյ պատարագի» աշխատություններում: Երկուսն էլ, հիմք ընդունելով թաշյանական Պատարագի եղանակները, իրենց կառույցների համար հիմնաքար են ընտրել այդտեղից: Ինչպես հայտնի է վերջնական տարբերակով Եկմայանը պատարագի երգեցողությունը ներդաշնակել է երեք տեսակի երգչախմբերի կազմի համար՝ յուրաքանչյուրն սկսելով «Մորհուրդ խորին»-ի զանազան տարբերակներով: «Վասն եռաձայն արական խմբի» պատարագում ներառված է Թաշյանի

«Միջակ» եղանակը, «Վասն քառաձայն արական խմբի» տարբերակում՝ «Ծանր», իսկ «Վասն քառաձայն խառն խմբի» տարբերակն սկսվում է «Յոթ ծանր» եղանակով, որը սակայն ներդաշնակված է արական կազմի համար: Ի տարբերություն Եկմայանի՝ կոմիտասյան պատարագի ներդաշնակումներից ամբողջական ձեռագրով մեզ է հասել և պաշտոնապես տպագրվել միայն մեկ տարբերակ՝ «Վասն արական խմբի»*: Իր Պատարագը Կոմիտասն սկսում է Յոթ ծանր եղանակով՝ վերը նշելով «Ասա ի հանդիսավոր աւուրս», որին հաջորդում է Միջակ տարբերակը՝ «Ի հասարակ աւուրս» նշումով:

«Մորհուրդ խորին»-ը, ի սկզբանե միտված լինելով միայն «Ջգեստավորումի» ժամանակ երգվելու, զուգահեռաբար հնչել է նաև «Լուսացումի» խորհրդի ընթացքում: Վերջինիս ավարտին հնչում է որոշ Դձ շարականներին կցված «Թագաւոր երկնաւոր» հավելյալ վերջավորություն կազմող մասը, որն ընթանում է Միջակ տարբերակի եղանակով: Սա հնչում է սաղմոսի ավարտին, եթե պատարագիչը քահանա է, ապա սաղմոսն արտասանվում է ծածուկ, իսկ եթե եպիսկոպոս՝ ապա «Թագաւոր երկնաւորից» առաջ դադար է տեղի ունենում, որպեսզի ըստ պատշաճի սաղմոսն ի ձայն ասվի (5. էջ 20): Կոմիտասը ներդաշնակելիս Յոթ ծանր տարբերակում ի սկզբանե ընդգրկել է միայն կառույցի առաջին հատվածը՝ «Մորհուրդ խորին անհաս անըսկիզբն» խոսքերով, և ցուցում տվել, «որ զարդարեցեր»-ից անցում կատարվի «ի հասարակ աւուրս» Միջակ տարբերակի համապատասխան հատվածին**։ Ամենայն հավանականությամբ այդպիսի զսպվածությունն ինքնանպատակ չէ, այն արված է ծեսն ավելորդ անգամ չերկարաձգելու և ժամանակային դրույթներին համաչափեցնելու խնդրից ելնելով: Ռ. Աթայանն այս կրճատումը մեկնաբանել է Կոմիտասի կողմից Յոթ ծանր տարբերակի՝ որպես «Մորհուրդ խորին» գնայուն երգի սոսկ սկզբնական հատվածին (6. էջ 135):

«Կոմիտաս» ութերորդ հատորում (7.) տեսնում ենք «Մորհուրդ խորինի» ներդաշնակության հինգ օրինակ, որոնցից առաջինը ներառում է գնայուն տարբերակի երկու տուն և կիսատ է թողնված («Հատվածներ քառաձայն պատարագից», 1899-1901), երկրորդը՝ 1905 թվականի թիֆլիս

* Այն լույս է տեսել երկու անգամ: Առաջին հրատարակությունը կատարվել է 1933 թ.՝ Փարիզում, Կոմիտասի աշակերտ Վարդան Սարգսյանի խմբագրությամբ, իսկ երկրորդ հրատարակությունը՝ 1997 թ. Երևանում, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրամանով, Ռոբերտ Աթայանի խմբագրությամբ, «Կոմիտաս», երկերի ժողովածու, 7-րդ հատորի տեսքով:

** Հետագայում Կոմիտասի ձեռագրերը խմբագրելիս՝ Վ. Սարգսյանը մի շարք «բացակա» հատվածներ փորձել է հավելել իր իսկ ներդաշնակությամբ՝ հարազատ մնաով կոմիտասյան գրելատճին: Այդ շարքում է նաև Յոթ ծանր «Մորհուրդ խորինում» առկա «Որ զարդարեցեր» հատվածը, որն ի սկզբանե Կոմիտասը չի ներդաշնակել:

Նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 155-ամյակին

ան համերգների ծրագրից է և շարադրանքով համընկնում է արական պատարագի հաջորդականության հետ, երրորդը՝ 1906 թվականին փարիզյան համերգներում կատարված ծրագրից է՝ նույնպես նույն մեկնաբանությամբ, չորրորդը կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիստիանի հոգեհանգստին կատարվող Պատարագի մասն է կազմում, որտեղ մեզ է հասել շարադրանքի միայն Յոյժ ծանր տարբերակը՝ կրկին մինչև «որ զարդարեցեր», իսկ հինգերորդը կառուցված է Էմի Աբգարի Պատարագի եղանակի հիման վրա, որտեղ էլ միայն հանդիպում է ծանր տեմպով ծավալվող եղանակի «որ զարդարեցեր» հատվածը: Սակայն այս վերջինն օրինաչափ հիմք չի կարող ծառայել, քանի որ եղանակային պատկանելիության մի հարում էջմիածնական տարբերակներին: Այս գուգահեռներից ակնհայտ է դառնում, որ ներդաշնակման ընթացքում Կոմիտասի համար սկզբունքային էր երկու տարբերակների նմանատիպ համադրումը և իբրև մեկ ամբողջության ներկայացումը:

Միջակ տարբերակում նույնպես Կոմիտասը կատարել է կրճատում՝ տների քանակն ութից հասցնելով երեքի: Եթե այս կրճատումը դիտարկենք բովանդակային կողմից, կարող ենք նկատել, որ շարականի միտքը չի աղճատվել:

Ի տարբերություն Կոմիտասի՝ Մ. Եկմայանը, շարականի տարբերակը ներդաշնակելիս, ներառել է բոլոր ութ տները: Իսկ մյուս երկու տարբերակներում, որոնցում եղանակների ծանրության հանգամանքից էլնելով ներառված չեն ամբողջական տները, ցուցումներ է տվել՝ անցում կատարել շարականի ներդաշնակած տարբերակին (8): Այստեղ, սակայն, ակներև է տոնայնություններում առկա մի փոքր անհամապատասխանություն: Բանն այն է, որ «Քառաձայն արական» պատարագում զետեղված *Andante sostenuto* տարբերակը գրված է սի մինորում (h): Եվ եթե շարժվենք ըստ Եկմայանի ցուցումի, այսինքն հարյուրերորդ էջի «տեղի բերկրանաց»-ից անցնենք դեպի երկրորդ էջում զետեղված *Moderato non troppo* տարբերակի «Չարչարանք»-ին, կհանգենք տոնայնական անհամապատասխանության, քանզի վերջինիս ի տարբերություն նախորդի գրված է լյա մինորում (a): Այս հանգամանքին իր հողվածում անդրադարձել է Կոմիտասը Վարդապետը (9. էջ 116):

Անդրադառնալով Կոմիտասի վերոհիշյալ հողվածին՝ նաև երկու կոմպոզիտորների խմբերգերում առկա չափային սխեմատիկ դրույթներին: Կոմիտասյան շեշտադրության հիմքում արմատից էլնելով բառերի վերջին վանկերի ընդգծումն է, բացառությամբ կոչականների: Ինչպես ինքն է նշում. «Երաժշտութեան և լեզուի շեշտադրութեան օրէնքները սերտ կապ ունին. երկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակութիւն պետք է ներկայացնեն» (9. էջ 114): Եվ շարունակելով իր միտքը, անդրա-

դառնում է Մ. Եկմայանի ներդաշնակած «Խորհուրդ խորինի» «*Andante sostenuto*» տարբերակին (էջ 97-100), առաջարկելով վանկերի հետևյալ բաժանումը՝ 4/4 Խորհուրդ խորին և անհա և այլն, «որով թող շեշտերը կրկնվեն թող, իսկ զօրեղները շեշտաւոր վանկի վերայ» (9. էջ 115): Իր ներդաշնակած պատարագում Կոմիտասը հրաժարվել է եվրոպական չափակշռությանի բաժանումներից՝ հիմք ընդունելով հայոց լեզվի շեշտադրության սկզբունքը:

Թերևս երաժշտական «քառակուսի» մետրական պայմաններին հետևելու պատճառով է, որ Եկմայանի պատարագի մի շարք հատվածներում տեղի է ունենում վանկերի ոչ բնական արագացում (մասնատման ձևով), ինչպես օրինակ «Խորհուրդ խորին»-ի «*Moderato non troppo*» տարբերակի տեքստում առկա մի շարք բառերի ռիթմական ոչ բնական կրկնապատիկ արագացումը՝ «զվե-րին», «ա-րա-րածք», «որ հե-ղար» և այլն:

Մ. Եկմայանի և Կոմիտասի Պատարագները նույն ժամանակաշրջանին պատկանող, կոթողներ լինելով, միաժամանակ ներդաշնակման բացարձակ տարբեր սկզբունքներ կիրառող արվեստագետների ստեղծագործություններ են: Երկու արվեստագետներն ունենալով հայ ազգային երաժշտության լադաինտոնացիոն համակարգի վերաբերյալ ներքին նմանատիպ զգացողություններ, սակայն իբրև տարբեր կոմպոզիտորական և տեսական դպրոցների ներկայացուցիչներ, այդ զգացողության վրա զարգացրել են բացարձակ տարբեր ոճական սկզբունքներ:

Այսպես, Մ. Եկմայանը, իր նամակներից մեկում խոսելով Պ. Բժշկյանի երաժշտության դասագրքի մասին, գրում է, որ անհրաժեշտություն չկա արևմտյան ձայնագրության դասագրքերն իբրև հիմք դնել մեր ազգային երաժշտության սկզբունքների արտահայտության համար, և նշում, որ ի տարբերություն եվրոպականի, հին ասիական ազգերի եղանակները կազմում էին տետրախորդներով և պենտախորդներով: Նույն նամակում մեծ հետաքրքրություն է գրավում նրա առաջարկած «միացյալ» լադային համակարգը, որտեղ հայկական նոտագրությամբ գրառված է քառալարերի (տետրախորդների) շրջայլած համակարգը: Սակայն ամբողջապես չմեկնաբանելով (կարծում ենք նաև մինչև վերջ չմբռնելով) քառալարերի շրջայլման սկզբունքը՝ անցում է կատարում դրանց փոփոխություններին, և հաջորդիվ դասավորում օկտավային հաջորդական սկզբունքով՝ ասելով, որ եվրոպականին է համապատասխանում բենկորձի «բաժանյալ» ութնյակը, որն իր առաջարկած գծագրով բնական *F dur*-ին համապատասխանող հնչյունաշարն է*: Այս վերջին հանգամանքն էր նաև, որ Կոմիտաս-

* Այս հնչունաշարը Եկմայանը հիմք է ընդունել իր ներդաշնակած պատարագի մի շարք հատվածների համար, այդ թվում՝ «Մուրբ-սուրբ», «Յամենայնի» (25A), «Որդի Աստուծոյ», «հոգի Աստուծոյ», «Քրիստոս պատարագեալ», «Գոհանամբ»:

Նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 155-ամյակին

սի կողմից ենթարկվեց քննադատության, որը բերեցրով հունական սկզբնական նվագարանի՝ քառալար քնարի (լատ.՝ *Lira*) լարման օրինակը*, հայ եկեղեցական եղանակների կազմության հիմքում դրեց բացառապես քառալարերի շղթայման սկզբունքը՝ բացառելով օկտավային ելնջի առկայությունը:

Այսպիսով, հակադիր մտտեցումներն են հիմք հանդիսացել երկու կոմպոզիտորների ներդաշնակումների համար: Իհարկե, պետք է հաշվի առնել, որ երկուսն էլ ծանրագույն առաքելության էին ստանձնել իրենց ժամանակաշրջանի համաշխարհային երաժշտական միջավայրում: Մի կողմից ռուսական հարուստ հարմոնիկ հողի վրա ռոմանտիզմի զարգացման բարձրակետը, մյուս կողմից արևմտաեվրոպական դարակազմիկ պոլիֆոնիկ երաժշտական դպրոցի առկայությունը: Ուստի միայն բացառիկ տաղանդով և ճաշակով օժտված երաժիշտն այս շրջանում կարող էր հայ եկեղեցական եղանակների բազմաձայնության սկզբունքներ առաջ քաշել, այն դեպքում, երբ հայ երաժշտությունը մինչև ԺԹ դար ընդհանրապես գուրկ է եղել բազմաձայնությունից: Նույն Ն. Թաշճյանը, լինելով առաջավոր և զրազետ երաժիշտ, սկզբունքորեն բացառում էր բազմաձայն ներդաշնակման կիրառումը հայ եկեղեցական եղանակների համար (9. էջ 51-52): Այս ամենը գիտակցելով էր, որ Կոմիտասը արտահայտեց հետևյալ միտքը. «Յարգելի երաժիշտ Պ. Մակար Եկմալեանը մեր երգեցողութեան ամայի անդաստանի մէջ ներդաշնակութեան անդրանիկ բուրաստանը տնկեց» (4. էջ 117): Հավելենք, որ այդ տունկն արվեց բարձր գեղարվեստական ճաշակով՝ չվնասելով հումքին:

Եզրափակելով, հույս ենք հայտնում, որ հետագայում ևս առիթ կընձեռվի անդրադարձ կատարելու այս թեմային, որը շատ զգայուն է և մանրամասն ուսումնասիրության կարիք ունի:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Փիտեճեան Գ. Պ.*, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Եր., ԵՊԿ հրատ., 2013 թ.:
2. //Մշակ, 1897, (25-րդ տարի), N 134, (Շաբաթ, Նոյեմբերի 15):
3. //հորիզոն 1911 թ., N 147-րդ, Արշակ Տեր-Հովսեփյանի հրապարակած նամակը:
4. Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, //Արարատ, 1989 թ., Մարտ-Ապրիլ:
5. *Էմի Աբգար*, Երգաձայնութիւնք հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ, Մասն Ա, 1920 թ.:
6. *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, 7-րդ հատոր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ

- Գիտություն, 1997 թ.:
7. *Կոմիտաս*, Երկերի ժողովածու, 8-րդ հատոր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1998 թ.:
8. *Եկմալեան Մ.*, Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ, Լայպցիգ, Վիեննա, 1896 թ.:
9. *Թաշճեան Ն.*, Դասագիրք եկեղեցական ձայնազրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874 թ.:
- Pitejyan, G. B.*, Christopher Kara-Murza, Yerevan, YSC Publishing House, 2013.
- // Mshak, 1897 (Year Twenty-five), Issue No. 134 (Saturday, November 15).
- // Horizon, 1911, The letter published by Arshak Ter-Hovsepyan in Issue No. 147.
- "Hymns of the Holy Liturgy", // Ararat, 1989, March - April.
- Emi Abgar*, Melodies of the Armenian Holy Apostolic Church, Part I, 1920.
- Komitas*, Collected Works, Volume 7, Yerevan, NAS RA "Gitutyun" Publishing House, 1997.
- Komitas*, Collected Works, Volume 8, Yerevan, NAS RA "Gitutyun" Publishing House, 1998.
- M. Yekmalyan*, Hymns of the Holy Liturgy of the Armenian Apostolic Church, Leipzig, Vienna, 1896.
- Tashjian, N.*, Textbook of Armenian Ecclesiastical Notation, Vagharshapat, 1874.

REFERENCES

1. *Pitedchean G. P.*, Qristapor Kara-Murza, Yer., YPK hrat., 2013 th.:
2. //Mshak, 1897, (25-rd tari), N 134, (Shabat, Noyemberi 15).
3. //Horizon 1911 th., 147-rd hamar, Arshak Ter-Hovsepyani hrparaki namak.
4. Yergetzoghuthiwnq Srboy Pataragi, //Ararat, 1989 th., Mart-April:
5. *Emi Abgar*, Yergadzhaynuthiwnq Hayastaneayts Araqelakan surb yekeghetzwoy, Masn A, 1920 th.
6. *Komitas*, Yerkeri zhoghovatsu, 7-rd hator, Yer.: HH GAA "Gituthyun", 1997 th.
7. *Komitas*, Yerkeri zhoghovatsu, 8-rd hator, Yer., HH GAA "Gituthyun", 1998 th.
8. *Yekmalean M.*, Yergetzoghuthiwnq Srboy Pataragi, Hayastaneayn Araqelakan yekeghetzwoy, Layptzig, Vienna, 1896 th.
9. *Thashchean N.*, Dasagirq yekeghetsakan dzhayagru-thean hayotz, Vagharshapat, 1874 th.

* Քնար նվագարանի չորս լարերից երկուսի անվանումները Կոմիտասը փոխանցել է իր Պատարագի պարտիտուրի ձայնաբաժիններին՝ Tenor-ը անվանելով Սոսկ, իսկ Bass-ը՝ Բամբ:

Նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 155-ամյակին

Հեղինակի մասին (ծ. 1994 թ., ք. Երևան): Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի խմբավարական բաժինը (բակալավրական), ապա մագիստրոսականը: 2014 - 2018 թթ. եղել է ԵՊԿ Հ. Չեքիջյանի անվան կրթաթոշակակիր: 2024-ից ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ. Աննա Սաստրյան): 2013-ից աշխատում է Արարատյան Հայրապետական թեմի Առաջնորդանիստ Սբ. Մարգրիտ եկեղեցում նախ որպես երգեհոնահար, ապա խմբավար-դպրապետ: 2013-2016 թթ. ղեկավարել է նույն թեմի «Արարատ» երգչախումբը: Դասավանդում է 2016-ից առ պսօր Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական քոլեջի երգչախմբավարության ամբիոնում որպես դասախոս, քոլեջի երգչախմբի ղեկավար, ապա բաժնի վարիչ, 2016-ից միաժամանակ աշխատում է Երևանի Ղ. Մարյանի անվ. արվեստի դպրոցում որպես երգչախմբի խմբավար: Արժանացել է 2021 թ. ՀՀ Երևանի քաղաքապետի պատվոգրի, նույն տարում՝ ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարի պատվոգրի: Մասնակցել է 2023 թ. ապրիլ-հունիս՝ «Քրիստափոր Գարա-Մուրզա-170» եռափույ երգչախմբային փառատոնին, և արժանացել է ՀՀ Կոմպոզիտորների միության «Ք. Գարա-Մուրզա-170» պատվոգրի: Մի շարք հանրապետական և միջազգային մրցույթ-փառատոներում արժանացել է Մեծ մրցանակի և դափնեկրի կոչման: Հեղինակ է և հրատարակել է «Մտեղծող մանկանց» խմբերգերի ժողովածուն (Եր., Կոմիտաս., - 64 էջ, 2022թ.), «Տաղք Տաղավարաց» հոգևոր տաղերի ժողովածուն՝ ներդաշնակված ձայնի և երգեհոնի համար (Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2024թ.), «Խմբերգային պարտիտուրի վերադաշնակում» ուսումնական ձեռնարկը (Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2024 թ.):

About the author: GRIGOR HARUTYUN HARUTYUNYAN (born in 1994, in Yerevan). From 2012 to 2018, he studied and graduated with honors from the Choral Conducting Department of the Komitas State Conservatory of Yerevan (Bachelor's and Master's degrees). From 2014 to 2018, he was awarded the H. Chekijian Scholarship at the Conservatory. Since 2013, he has been working at the St. Sargis Cathedral of the Araratian Pontifical Diocese, first as an organist and later as a choirmaster-precentor. From 2013 to 2016, he led the Choir "Ararat" of the Araratian Pontifical Diocese. Since 2016, he has been a lecturer in the Choral Conducting Department of the Romanos Melikyan Music College, leading the college choir and later serving as the head of the Choral Conducting Department. Since 2016, he has also been working as a choir conductor at the Gh. Saryan Art School in Yerevan. In 2021, he was awarded a Certificate of Honor by the Mayor of Yerevan and the Minister of Education, Science, Culture, and Sports of Armenia. In 2023, from April to June, he co-organized the Kristapor Kara-Murza 170 national choral festival in collaboration with the Composers' Union of Armenia and the Araratian Pontifical Diocese and was awarded the K Kara-Murza 170 honorary diploma by the Composers' Union of Armenia. He has received Grand Prizes and laureate titles in several national and international competitions and festivals. Since 2024, he has been a PhD candidate at the Institute of Arts of the NAS RA (scientific supervisor: Doctor of Arts, Professor Anna Asatryan). His published works include: a collection of choral works "Creating Children" (Yerevan, "Komitas" Publishing House, 2022, 64 pages), a collection of spiritual taghs "Taghk Taghavarats" harmonized for voice and organ (Yerevan, NAS RA "Gitutyun" Publishing House, 2024), an educational manual "Rearrangement of Choral Scores" (Yerevan, NAS RA "Gitutyun" Publishing House, 2024).

Об авторе: ГРИГОР АРУТЮНОВИЧ АРУТЮНЯН (род. 1994, Ереван). Окончил: дирижерское отделение Ереванской государственной консерватории имени Комитаса с отличием (бакалавр, 2014), магистратуру (2018). Удостоен стипендии имени Чекиджяна. Работает: преподавателем хорового отделения музыкального колледжа имени Р.Меликяна, заведующим хоровым отделением (с 2016 г.); руководителем хора в школе искусств им. Сарьяна (с 2016). Награжден почетными грамотами мэра Еревана (2021), министра образования, науки, культуры и спорта (2021). Диплом хорового фестиваля "Христофор Кара-Мурза-170" Союза композиторов РА совместно с Арагатской патриаршей епархией (2023). Удостоен Большого приза и звания лауреата ряда республиканских и международных конкурсов-фестивалей. Соискатель института искусств НАН РА (научный руководитель, доктор искусств., проф. Анна Асатрян, 2024), опубликовал: сборник хоровых песен «Մտեղծող մանկանց», Եր.: Կոմիտաս., 64 էջ., 2022; сборник духовных стихов «Տաղք Տաղավարաց» для голоса и органа., Եր.: Գիտյուն НАН РА, 2024; 2024 год. Учебное пособие «վերադաշնակում хоровых партитур», Եր.: Գիտյուն НАН РА., 2024.