

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 2 (57) 2019

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

Գիտական, տեսական, քննադատական-
հրապարակախոսական, երաժշտական ամսագիր

Երաշխավորված է՝ ԵՊԿ գիտական խորհրդի կողմից 1996 թ.

ԽՄԲԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒԵԳԻԱ

ՍՈՆԱ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ ղեկավար,
ԵՊԿ գիտական խորհրդի նախագահ)

ԼԻԼԻԹ Վ. ԵՐՆՁԱԿՅԱՆ (արևելագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Փարիզի
«Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս, ԵՊԿ կառավարման խորհրդի նախագահ)

ԾՈՎԻՆԱՐ Հ. ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական գծով պրոռեկտոր)

ՍԵՐԳԵՅ Գ. ՍԱՐԳՑՅԱՆ (դաշնակահար, պրոֆեսոր, Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ,
«ԵՊԿ հրատարակչական» խորհրդի նախագահ)

ՕԼՅԱ Յ. ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական քարտուղար)

ԱՐՄԵՆ Բ. ՍՄԲԱՏՅԱՆ (կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ամսագրի հիմնադիր-տնօրեն)

ԳՈՀԱՐ Կ. ՇԱԳՈՅԱՆ (երաժշտագետ, Փարիզի «Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս,
հրատարակիչ, ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր)

ՄԵՐԳԱՐԻՏ Ա. ՈՌԻՍԿՅԱՆ (երաժշտագետ, քննադատ, արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ վաստակավոր գործիչ)

ԻՐԻՆԱ Լ. ԶՈՒՆՏՈՎԱՆ (երաժշտագետ, դաշնակահարուհի, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)

ՍՎԵՏԼԱՆԱ Կ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի և
Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ)

ԱՆՆԱ Ս. ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ (միջնադարագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

ԺԱՆՆԱ Պ. ԶՈՒՐԱՔՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

ԿԱՐԻՆԵ Ա. ԶԱԿԱՅՊԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

ԱԼԻՆԱ Ա. ՓԱՇՏՎԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի
վաստակավոր գործիչ)

ԳԱՎԻԹ Գ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ)

ԼԵՎՈՆ Ա. ՉԱՌԻՇՅԱՆ (կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

ԱՐԹՈՒՐ Յ. ԱՎԱՆԵՍՈՎ (կոմպոզիտոր, դաշնակահար, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ԼՈՒԻՆԵ Զ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՌՈՒՋԱՆՆԱ Վ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՆՈՒՆԵ ՌՈՍԵՆՅԱՆ ԱԹԱՆԱՍՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽՄԲԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

ԿՈՆՍԱԿՆՏԻՆ ՎԼԵԳԻՄԻՐԻ ԶԵՆԿԻՆ (երաժշտագետ, դաշնակահար, խմբավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,

Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ գիտական աշխատանքի գծով պրոռեկտոր, **Մոսկվա, ՌԳ**)

ԵԼԵՆԱ ԲՈՐԻՍԻ ԳՈՒԼԻՆՍԿՅԱՆ (երաժշտագետ, դաշնակահար, Ա. Շնիտկեի ինստիտուտի հիմնադիր,
արվեստագիտության դոկտոր, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ պրոֆեսոր, ՌԳ արվեստի վաստակավոր գործիչ, **Մոսկվա, ՌԳ**)

ՀԱՅԿ ԱՐԻՍԻ ՌԹԻԻՃԵԱՆ (միջնադարագետ, արվեստագիտության դոկտոր, դիրիժոր, խմբավար, **Պրահա, Չեխիա**)

ՎԱԶԵ ՊԵՐՍՈՒՄՅԱՆ (խմբավար, «Լարք» երաժշտական կենտրոնի հիմնադիր-տնօրեն, «Դրազարք» հրատարակչության
հրատարակիչ, Կալիֆորնիա, **Լոս-Անջելես, ԱՄՆ**)

ՀՐԱՆՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԽԱԶԻԿՅԱՆ (երգիչ, արվեստարան, լեզվաբան՝ անգլ., ֆրանս., ռուս. լեզուների, **Ժնև, Շվեյցարիա**)

ՆԱՐԻՆԵ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ԳԵԼԼԱՅԱՆ (կատարողական արվեստ, ջութակահար, Պորտուգալիայի ազգային սիմֆոնիկ
նվագախմբի արտիստ, Դելլայան Տրիոյի հիմնադիր-ջութակահար, «Հայրիկ Մուրադյան» ՀԿ-ի նախագահ

Լիսաբոն, Պորտուգալիա)

ԱՐԹՈՒՐ ՍԱՐԿՎԱԿԳ ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ (միջնադարագետ, երգիչ, խմբավար, դպրատես, **Երուսաղեմ, Իսրայել**)

Գլխավոր խմբագիր-հիմնադիր,

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ երաժշտագետ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

Պատասխանատու քարտուղար՝ **ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

Գիտական խորհրդատու՝ **ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԿՈՐՅՈՒՆԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ**

Գիտական խմբագիր՝ **ԾՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ**

Խմբագիր՝ **ՍՈՅՆ ՄԱԹԵՎՈՍԻ ԱԶԻՆՈՒՐՅԱՆ** (ռուս. տեքստերի),

Թարգմանիչ՝ **ՆԱՐԻՆԵ ԼԵՆԻՆԻԳԻ ՄԻՔՅՅԵԼՅԱՆ** (անգլ. տեքստերի)

Կազմի մտահղացումը և ձևավորումը՝ **ՄԱՐԻԱՄ ՎԼԵԳԻՄԻՐԻ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**

Գեղարվեստական խմբագիր (մակետ, էջադրում, ձևավորում)՝ **ԳՈՀԱՐ ՎԻԼԵՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**

Ամսագիրն ընդգրկված է ՀՀ ԲՈԿ-ի «Ատենախոսությունների արդյունքների տպագրման համար ընդունելի ամսագրերի ցուցակում»

Արատապումը միայն «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գրավոր արտոնությամբ:

Խմբագրությունը միշտ չէ, որ համամիտ է հեղինակների կարծիքներին կամ տեսակետներին: Նյութերը չեն վերադարձվում:

Գիտական հոդվածները ենթակա են գրախոսման:

Учредитель:

осуществляющий информационную деятельность
“ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КОМИТАСА”
государственная некоммерческая организация

Свидетельство N03U 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 2 (57) 2019

**Научно-теоретический,
критико-публицистический журнал**
Основан в 1998 году

Рекомендован к изданию Научным советом ЕГК с 1996 года

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

СОНА ОГАНЕСОВНА ОГАНЕСЯН (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, ректор ЕГК,
председатель Ученого совета ЕГК)

ЛИЛИТ ВАРДГЕСОВНА ЕРНДЖАКЯН (востоковед, доктор искусств., Заслуженный деятель искусств РА,
членкор-академик Парижской международной академии “Арапат”, профессор, председатель
Управленческого совета ЕГК)

ЦОВИНАР ГРАЙРОВНА МОВСИСЯН (музыковед, к-т искусств., доцент, проректор по науке ЕГК)

СЕРГЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ САРАДЖЯН (пианист, профессор, Заслуженный деятель культуры Польши,
председатель издательского совета ЕГК)

ОЛЯ ЮРЬЕВНА НУРИДЖАНИЯ (музыковед, к-т искусств., доцент, ученый секретарь ЕГК)

АРМЕН БАГРАТОВИЧ СМБАТЯН (композитор, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, посол РА в Израиле,
директор-основатель журнала)

ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН (музыковед, членкор-академик Парижской международной академии “Арапат”,
главный редактор-основатель журнала)

ЖАННА ПЕТРОВНА ЗУРАБЯН (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)

СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА САРКИСЯН (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель культуры РА,
Заслуженный деятель Польской культуры)

АННА СЕНОВНА АРЕВШАТЯН (медиевист, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)

ДАВИД ГАРСЕВАНОВИЧ КАЗАРЯН (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель культуры РА, председатель АМО)

ЛЕВОН АЛЕКСАНДРОВИЧ ЧАУШЯН (композитор, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, председатель АМА)

АРТУР ЮРЬЕВИЧ АВАНЕСОВ (композитор, пианист, к-т искусств., доцент)

КАРИНЕ АЗАТОВНА ДЖАГАЦПАНЯН (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)

МАРГАРИТА АШОТОВНА РУХКЯН (музыковед, музыкальный критик, доктор искусств., Заслуженный деятель
искусств РА)

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА ЗОЛотоВА (музыковед, пианистка, доктор искусств., профессор)

АЛИНА АШОТОВНА ПАХЛЕВАНИН (фольклорист, музыковед, к-т искусств., профессор, Заслуженный деятель
искусств РА)

НУНЭ РОМЕОНОВНА АТАНАСЯН (музыковед, к-т искусств., доцент)

ЛУСИНЕ ЗАВЕНОВНА СЛАКЯН (музыковед, к-т искусств., доцент)

РУЗАННА ВАГАРШАКОВНА СТЕПАНИН (музыковед, к-т искусств., доцент)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ ЗЕНКИН (музыковед, доктор искусств., профессор, пианист,
проректор по научной работе МГК им. П. И. Чайковского, **Москва, РФ**)

ЕЛЕНА БОРИСОВНА ДОЛИНСКАЯ (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств России,
основатель Института А. Шнитке, **Москва, РФ**)

АЙК АРИСОВИЧ УТУДЖЯН (музыковед, медиевист, доктор искусств., дьякон, дирижер, **Прага, Чехия**)

ВАЧЕ ПАРСУМЯН (дирижер, издатель, директор-основатель музыкального Центра “Lark”, издательства “Дразарк”,
Калифорния, Лос-Анджелес, США)

ГРАНТ ОГАНЕСОВИЧ ХАЧИКЯН (певец, искусствовед, филолог (англ., франц., русск. яз.) **Женева, Швейцария**)

НАРИНЕ АРУТЮНОВНА ДЕЛЛАЛЯН (скрипачка, артистка Национального симфонического оркестра Португалии,
основатель-скрипачка Трио Деллалян, председатель ОО “Айрик Мурадян”, **Лиссабон, Португалия**)

АРТУР дьякон ВАРДАНИЯН (певец, хормейстер, регент, директор Духовной семинарии, **Иерусалим, Израиль**)

Главный редактор-основатель, музыковед, издатель,

Ответственный за выпуск номера: ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН

Ответственный секретарь: АНУШ МЕСРОПОВНА КИРАКОСЯН

Научный консультант: СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА САРКИСЯН

Научный редактор: ЦОВИНАР ГРАЙРОВНА МОВСИСЯН

Редактор: СОФА МАТЕОСОВНА АЗНАУРЯН (рус.)

Переводчик: НАРИНЕ ЛЕОНИДОВНА МИКАЕЛЯН (англ.)

Автор идеи и дизайн обложки: МАРИАМ ВЛАДИМИРОВНА ПЕТРОСЯН

Художественный редактор (макет, верстка, дизайн): ГОАР ВИЛЕНОВНА ОГАННИСЯН

Журнал включен ВАКом РА в Список научных изданий для публикации результатов диссертаций.

**Перепечатка материалов производится исключительно с согласия редакции журнала “Музыкальная Армения”
в письменном виде. Редакция не всегда согласна с мнением авторов. Материалы не рецензируются и не
возвращаются. Научные статьи рецензируются.**

Founder, information provider
"YEREVAN STATE CONSERVATORY AFTER KOMITAS"
State non-trade organization

Certificate # 03 A 059505,
date of registration 07.04.2003

MUSICAL ARMENIA

N 2 (57) 2019

Established in 1998

Scientific, critical and publicistic musical journal

Since 1996 publishing by the warranty of The Scientific Council of YSC

EDITORIAL BOARD:

- SONA H. HOVHANNISYAN** (Conductor, Professor, Rector of the YSC, Honored Worker of Art of RA, Chairman of the Scientific Council of the YSC)
- LILIT V. YERNJAKYAN** (Oriental Studies, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art RA, Corresponding Member Academic of the International Academy of Sciences "Ararat" of Paris, Chairman of the Management Board of the YSC)
- TSOVINAR H. MOVSISYAN** (Musicologist, PhD Candidate, Docent, Vice Rector by Scientific Part)
- SERGEY G. SARAJYAN** (Pianist, Professor, Honored Worker of Art of Poland, Chairman of the Publishing Council of YSC)
- OLYA Y. NURIJANYAN** (Musicologist, PhD Candidate, Docent, Scientific Secretary of the YSC)
- ARMEN B. SMBATYAN** (Composer, Professor, Honored Worker of Art of RA, Founder-director of journal)
- GOHAR K. SHAGOYAN** (Musicologist, Corresponding Member Academic of International Academy of Sciences "Ararat" of Paris, Founder-editor-in-chief)
- ZHANNA P. ZURABYAN** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
- SVETLANA K. SARKISYAN** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Culture of RA and Polish Republic)
- ANNA S. AREVSHATYAN** (Musicologist, Medievalist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
- DAVID G. GHAZARYAN** (Conductor, Professor, Honored Worker of Culture of RA)
- LEVON A. CHAUSHYAN** (Composer, Professor, Honored Worker of Art of RA)
- ARTHUR Y. AVANESOV** (Composer, Piano Performing Arts, Docent, PhD Candidate)
- KARINE A. JAGHATSPANYAN** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
- MARGARITA A. RUKHKYAN** (Musicologist, music critic, PhD Doctor, Honored Worker of Art of RA)
- IRINA L. ZOLOTOVA** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor)
- ALINA A. PAHLEVANYAN** (Musicologist-Folclorist, PhD Candidate, Professor, Honored Worker of Art of RA)
- LUSINE Z. SAHAKYAN** (Musicologist, PhD Candidate, Docent)
- RUZANNA V. STEPANYAN** (Musicologist, PhD Candidate, Docent)
- NUNE R. ATANASYAN** (Musicologist, PhD Candidate, Docent)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

- KONSTANTIN V. ZENKIN** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor, Choirmaster, Vice-Rector for Science in MSC after P. I. Tchaikovsky, Honored Art Worker of RF, **Moscow, RF**)
- ELENA B. DOLINSKAYA** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor, Honored Art Worker of RF, founder of A.Schmittke's Institute, **Moscow, RF**)
- HAYK A. UTIDJIAN** (Conductor, Regent, Deacon, Medievalist, PhD Doctor, **Praha, Czech Republic**).
- VACHE BARSUMYAN** (Conductor, Publisher, founder-in-chief of "Lark" Musical Center, "Drazarik" Publishing House, **California, Los Angeles, USA**)
- HRANT H. KHACHIKYAN** (Singer, Art critic, Philologist English, French, Russian of languages, **Geneva, Switzerland**)
- NARINE H. DELLALYAN** (Violinist, Artist of the National Symphony Orchestra of Portugal, Founder and violonist of Dellalyan Trio, President of "Hayrik Muradyan" SO, **Lisbon, Portugal**)
- ARTUR DEACON VARDANYAN** (Singer, Choirmaster, Regent, **Jerusalem, Israel**)

Founder-editor-in-chief, musicologist, publisher,
Responsible of the published issue: **GOHAR K. SHAGOYAN**
Responsible secretary: **ANUSH M. KIRAKOSYAN**

Scientific consultant: **SVETLANA K. SARKISYAN**
Science editor: **TSOVINAR H. MOVSISYAN**
Editor of texts: **SOFA M. AZNAURYAN** (russ.)
Translator: **NARINE L. MIKAELYAN** (eng.)
The concept and design of the cover: **MARIAM V. PETROSYAN**
Artistic editor (modeling, layout, design): **GOHAR V. HOVHANNISYAN**

The publication is entered into the List of the issues accepted by the Supreme. Certifying Commission of RA for publishing the results of theses. Re-printing is possible only on written permission by "Musical Armenia" journal. The publishing house does not always share opinions or points of view of authors. Materials are not returned from the publishing house. Scientific articles are reviewed.

ГЕОРГИЙ ШМАВОНВИЧ ГЕОДАКЯН

Комитас - фигура необычная. Он был крупным ученым и в то же время тонко чувствующим, несравненным художником-творцом. На первый взгляд, и задача, которую он ставил перед собой, напоминала по характеру скорее задачу исследователя, чем художника. Как неутомимый археолог или, быть может, художник-реставратор, он кропотливо "счищал" накопившиеся веками чуждые наслоения, чтобы обнажить первоначную сущность национальной музыки.

Комитасу по праву принадлежит открытие огромной и ценнейшей области армянской народной музыки - крестьянского фольклора. До него знакомство с нею основывалось на случайных и далеко не самых характерных образцах. В многочисленных записях Комитаса крестьянская песня предстала со всей возможной полнотой и была сохранена от забвения и безвозвратной гибели.

Уже один этот факт был бы достаточен, чтобы обеспечить Комитасу самое почетное место в ряду крупнейших деятелей национальной культуры. Но Комитас сделал значительно больше. Его занятия фольклором и теоретическими вопросами не носили узкоакадемического характера. Они интересовали его прежде всего как художника, который стремился возродить забытые традиции армянского национального искусства прошлых веков. Возродить на новом уровне, соответствующем современным представлениям профессиональной музыкальной культуры.

Комитасу удалось блестяще решить эту труднейшую творческую задачу. Он создал самобытный стиль, непосредственно связанный с характером крестьянской песни и армянской средневековой духовной музыки. Стиль Комитаса, его подход к народной и духовной музыке значительно отличался от принципов, сформировавшихся в европейском классическом искусстве XIX века, и был близок поискам передовых композиторов современности.

Творчество Комитаса как бы раскрыло необозримую ретроспективу национального искусства, повело к самым истокам его зарождения и в то же время оно было обращено в будущее, неразрывно связано с новой эпохой в развитии мирового художественного процесса. Именно этим и можно объяснить всеобъемлющий характер влияния искусства Комитаса на последующие поколения армянских творцов.

(см. С. 82)

Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյակին

ԿՈՄԻՏԱՍ-ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿՆԵՐԸ-ՎԻՋՅՈՒՄՆԵՐԻ ԳԻՏԱՊՈՒՅՈՒՆՆԵՐ

«Կոմիտասյան օրեր»՝ նվիրված Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյակին «Երեք արվեստի բուհերի շաբաթ» նախագծի շրջանակներում: Կազմակերպիչ գիտական գծով պրոռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյան:

Նոյեմբերի 19-25-ը տեղի ունեցավ Կոմիտաս վարդապետի 150-ամյա հոբելյանին նվիրված միջբուհական կոմիտասյան օրերը՝ «Մեր Կոմիտասը» խորագրով:

Ներկայացվեցին Երևանի Գեղարվեստի ակադեմիայի սաների գրաֆիկական և գեղանկարչական աշխատանքները, ելույթներով հանդես եկան Երևանի Թատրոնի և Կինոյի պետական ինստիտուտի, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի սաները, «Կոմիտաս» երգչախումբը, խմբավար Հովհաննես Միրզոյան և այլոք: Արվեստի երեք բուհերի համատեղ այս ծրագիրն ապագա արվեստագետներին Կոմիտասի անվան և կերպարի շուրջը մեկտեղվելու, այն ոգեկոչելու և նրանով ոգեշնչվելու գեղեցիկ մի առիթ դարձավ... Նոյեմբերի 20-ին, միջբուհական կոմիտասյան օրերի շրջանակներում, Երևանի Թատրոնի և Կինոյի պետական ինստիտուտում արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ Լուսինե Սահակյանը հանդես եկավ դասախոսությամբ՝ «Կոմիտասի թատերական աշխարհը» թեմայով: Նույն օրը ԵՊԿ օպերային ստուդիայում տեղի ունեցավ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵԹԿՊԻ դոցենտ Յուրի Կոստանյանի «Բենական շարժում, պլաստիկա» թեմայով վարպետության դասը:

Նոյեմբերի 21-ին, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում, տեղի ունեցավ արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոկլորագիտության ամբիոնի վարիչ Նունե Աթանասյանի դասախոսությունը՝ «Կոմիտասը և իր ժամանակը» թեմայով և շնորհանդես՝ Քնարիկ Աբրահամյանի ներկայացմամբ:

Նոյեմբերի 25-ին շաբաթն ամփոփվեց գիտաժողովով, որի ղեկուցումները հրատարակում ենք «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի սույն համարում:

Խմբագրական



Կոմիտասյան օրեր 19.- 25.11.2019 թ. նվիրված Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանին Միջբուհական գիտաժողովի մասնակիցներ և հյուրեր

<...>, Անուշ Կիրակոսյան, Լուսինե Սահակյան, Նունե Աթանասյան, Նվարդ Եղոյան, Դանիել Երաժիշտ, Ալինա Փախլանյան, Նինա Հայրապետյան, Ռիտա Աղայան, Հասմիկ Հարությունյան, Լիլիթ Հարությունյան, Ծովինար Մովսիսյան (գիտաժողովի կազմակերպիչ և միստի նախագահ), Լիլիթ Երմջակյան, Անահիտ Բաղդասարյան, Քնարիկ Աբրահամյան, Գոհար Շադոյան, Մուշեղ Հարությունյան

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՄԱՄԻԿՈՆԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
Հայ-ռուսական համալսարանի պրոֆեսոր
E-mail. margarit2011@gmail.com

Սողոմոնը ծնողներից՝ Թագուհի Հովհաննեսյանից, Գևորգ Սողոմոնյանից, և հորեղբորից՝ Հարությունից, ժառանգու-

թյուն էր ստացել աստվածատուր ձայն, իսկ մանկուց կրած գրկանքներն ու տառապանքը դարձան այն ճանապարհը, որով թրքախոս մանուկն անցավ անտրրտունջ ու մեր մշակույթի պատմության մեջ մնաց Կոմի-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Ալինա Աշոտի Փախլանյան՝ 14.2.2020 թ., ընթերցվել է գիտաժողովում և ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2019 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.12.2019 թ.:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ-ԿՈՄԻՏԱՍ.

ԱՆՁՆԱԿԱՆ ԵՎ ՄՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

տաս թանկ անունով:

Խրիմյան Հայրիկի (1820-1907 թթ.) կարգադրությամբ ու Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատյանի (1833-1911 թթ.) ձեռամբ 1895-ի փետրվարի 26-ին կուսակրոն քահանա ձեռնադրված Մողոմոն սարկավազը հավատարմության երդում տվեց ինչպես Աստծուն, այնպես էլ հայ երգին, հայ ժողովրդին ու միշտ հավատարիմ մնաց իր ուխտին՝ չզայրթակղվելով եվրոպական բեմերով, գերադասելով ազգային արժեքներին անմնացորդ ծառայելը:

Այս ծառայության ոգին Կոմիտասին միավորում է մեր մշակույթի մեծերի հետ՝ Մաշտոցից մինչև Հովհաննես Թումանյան:

Ստեղծագործական դաշտում Կոմիտասին ու Հովհաննես Թումանյանին միավորում էր Արարման աստվածային ոգին:

Խոստովանեմ՝ Կոմիտասի գողտրիկ բանաստեղծությունները վերընթերցելուց հետո թերթեցի Հովհաննես Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորը, սովորության ուժով (ասում են՝ սովորությունը տարիների ընթացքում դառնում է բնավորություն) էջանշաններ դրեցի այն բանաստեղծությունների էջերում, որոնցում տեսա XX դարասկզբի հոգսերով ապրող այս հայ մարդկանց կենդանի, ապրող ոգին:

Դրանք շատ-շատ են...

Հովհաննես Թումանյան-Կոմիտաս ստեղծագործական առնչություններն սկսվում են «Մութն էր երկինքը» ռոմանտով, հանրաձանոթ «Կաքավի երգը»-ով (ծայնագրել է Կոմիտասը, գրական մշակման է ենթարկել Հովհաննես Թումանյանը) ու հասնում մինչև «Անուշ» օպերա, որն անգամ անավարտ վիճակում ունի ոչ միայն պատմական նշանակություն: Ապացույց՝ Արզաս Ոսկանյանի վերջերս կատարած սրանչելի գործը՝ Կոմիտասի «Անուշ»-ի ներկայացումը համերգային տարբերակով:

Հովհաննես Թումանյան-Կոմիտաս առնչությունների քննությունն ինձ համար ավելի քան հաճելի զբաղմունք էր. կրկին վերապրեցի ասպիրանտական տարիներից ծանոթ այն բացառիկ ուրախությունը, երբ նոր փաստ, հողված, նամակ գտնելուն պես շտապում ես ծնողներիդ, գործընկերներիդ պատմել գտածիդ մասին: Հայ-Ռուսական համալսարանի հայոց լեզվի ամբիոնի գործընկերներիս ու ինձ համար հաճելի նորություն ու շահեկան գրույցի թեմա դարձավ այն փաստը, որ 1911 թ. Փարիզից Կ. Պոլիս վերադառնալիս Կոմիտասն Ալեքսանդրիայում մեկ ամիս հյուրընկալվել է իր երգչախմբի անդամ, երգիչ ու դաշնակահար Միքայել Խաչատուրյանի՝ աշխարհահռչակ երգչուհի Գոհար Գասպարյանի (1924-2007 թթ.) հայրական տանը: Երգչու-

հին սիրով ու գուրգուրանքով էր պահում Կոմիտասի՝ ինքնագրով իր հորը նվիրած «Ձեռաց տետրակ հայ սրբազան և գեղջուկ համերգի» (խմբագրեց՝ համառօտ ներածությամբ Կոմիտաս վարդապետ), (Աղեքսանդրիա, 1911 թ.) գրքույկը*:

Թումանյանագիտության ու կոմիտասագիտության ստվար հատորներում՝ հուշերի, նամակների, գիտական ուսումնասիրությունների, հողվածների ժողովածուների էջերում, պակաս հետաքրքիր չէր այս մեծերի հանդիպումների վկայություններ փնտրելը:

Հաջողվեց գտնել մի քանի հետաքրքիր փաստ:

Ամեն ինչ սկսվեց Հովհաննես Թումանյանի «Բանաստեղծություններ» (Մոսկվա, 1890 թ.) գրքով, որով Կոմիտասը հիացած էր: Ազգագրագետ Ստեփան Լիսիցյանը (1865-1947 թթ.) հիշում է. «Անհայտությունից լույս աշխարհ էր հայտնվել մի իսկական բանաստեղծ և մեկ անգամից կանգնել էր մեր աչքերի առջև իր ամբողջ հասակով, և հիացած նայում էինք նրա տաղանդի մեծությանը» ու վկայում. «Եվ քանի՞ անգամ դասամիջոցին առաջին լսարանի ուսանող Մողոմոն սարկավազը (ապագա Կոմիտաս վարդապետը) ականջիս տակ շնչաց:

– Լավ է, չէ՞, լավ է, չէ՞...» (1. էջ 348)**:

Պահպանվել են Կոմիտասի չորս նամակները (2. էջ 66-70) գրված Թումանյանին (Մք. Էջմիածնում): 1908-ի մայիսի 24-ին Կոմիտասը Թումանյանին

* Գրքույկի օրինակը պահվում է Հայաստանի Ազգային գրադարանում: Առաջաբանում Կոմիտաս վարդապետը գրում է. «Գեղջուկը բնութեան հարազատ զուակն է, ուստի ճաշակել է բնութիւնը բովանդակ հոգով ու սրտով: Իր երգերով[ն] մէջ բնութիւնը կը խօսի, որովհետև բնութիւնն է նախ իր մէջ խօսած: Իր սրտի[ն] մէջ բնութեան ծովը կը յուզուի, վասն զի ինքն իսկ բնութեան այիքներով[ն] վրայ կը դեգերէ: Իր երգերն իր կեանքն են, զի իր ամբողջ կեանքը իր երգերով[ն] մէջն է ներշնչած: Վերջապէս, գեղջուկ երգերը տեսակ-տեսակ ասուն հայելիներ են, որոնք զատ-զատ, իրենց ծնունդ առած վայրերուն դիրքը, կլիման, բնութիւնը և կեանքը կ'անդրադարձնեն» (1. էջ 272):

Գրքույկի վերջին՝ 39-40-րդ էջերում տպագրված է համերգի «Յայտագիր»ը:

1911-ի ապրիլի 7-8-ին Կոմիտասը Կ. Պոլսից մեկնել է Եգիպտոս՝ Ալեքսանդրիա, որտեղ մայիսի 23-ին 190 հոգիանոց երգչախմբով համերգ է տվել, իսկ հունիսի 23-ին երգչախումբը ելույթ է ունեցել Կահիրեում:

** Բարեբախտ առիթով 2009-ի մարտի 24-ին, իր վախճանից ամիսներ առաջ, թումանյանագետ Լուսիկ Կարապետյանը (1921-2009 թթ.) ինձ նվիրեց իր կազմած և 1969 թ. հրատարակած «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» հատորը: Գիրքը երկրորդ անգամ հրատարակվել է 2009 թ: Ծարադրանքում փակագծերում նշվում են այս գրքից մեջբերումների էջերը:

գրում է, որ ծրագրել է ամառվա արձակուրդին գրադվել «Անուշ»-ով, դժգոհում է, որ Թիֆլիսում չեն հանդիպել:

Կոմիտասի հաջորդ նամակից (1908-ի հունիսի 8-ը) պարզվում է, որ Թումանյանը չի կարողացել Էջմիածին գնալ. նա ջերմախտով էր հիվանդացել և խուսափել Սբ. Էջմիածին մեկնելուց: Ծրագրել էին հանդիպել Դիլիջանում... բայց չհանդիպեցին, ինչպես պարզվում է Կոմիտասի երրորդ նամակից (1908-ի հուլիսի 2-ը): Հովհաննես Թումանյանը ծրագրել էր 1913 թ. աշնանը Թիֆլիսում կազմակերպել գրական-երաժշտական մեծ երեկույթ: Նա Կոմիտասին հրավիրել էր զեկուցումով հանդես գալ, բայց վարդապետը ստիպված էր հրաժարվել: Կոմիտասի չորրորդ նամակը (1913-ի հուլիսի 19-ը) յուրատեսակ հրաժեշտ էր. «Հակառակ բոլոր փափագիս, չը կարողացայ քեզ տեսնել Տփլիսում... Իսկ սեպտեմբերից պիտի գտնուիմ անպատճառ Պոլիս, ուր արդեն հաստատուել եմ և գործ եմ սկսել»:

Կոմիտասի և Թումանյանի ստեղծագործական առնչությունների մասին նյութ են պարունակում իշխանուհի Մարիամ Թումանյանի (1870-1945 թթ.) նամակներն ու «Իմ հիշողությունները Հովհաննես Թումանյանի մասին» հուշերը*:

«Ես չեմ հիշում, թե որտեղ և երբ ծանոթացա Կոմիտասի հետ, բայց վաղուց գիտեի նրան որպես երաժշտի: Իմ մեջ միտք հղացավ առաջարկել Կոմիտասին Թումանյանի «Անուշ»-ը օպերա դարձնել», – գրում է իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը:

Իշխանուհին Կոմիտաս վարդապետին է ուղարկել Թումանյանի՝ 1903-ին Թիֆլիսում հրատարակած ժողովածուն:

1904-թ. հունվարի 22-ին Կոմիտասը գրել է Մարիամ Թումանյանին.

«Շնորհափայլ իշխանուհի,

Ուրախությամբ կարդացի պ. Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ»-ը և շատ անուշ գտա, պատրաստ եմ Ձեր փափագն իրագործելու» (2. էջ 479):

Կոմիտասն առաջարկում է պոեմը «հարմարեցնել»՝ որոշ հատվածներ կարճել, լրացնել, նորից գրել, «որքան կարելի է խույս տա թուրքերեն բառերից՝ երգի ոգին պահելու համար: Ամբողջության կապն իբրև երաժշտական երկ թերի է, կլինդրեմ լրացնել...», «Գըրվածքը շուտ պատրաստե, որ ես էլ ուսումնասիրել կարողանամ ու երաժշտության ծրագիր մշակեմ: Չեմ կարող որոշ ասել, թե կրթ պատրաստ կլինի, որովհետև ես մենակ եմ, և բոլոր գործերն ինձ վրա են ծանրացած», – գրում է Կոմիտասը (2. էջ 480):

Մարիամ Թումանյանը կատարել է Կոմիտասի հանձնարարությունը. «Թումանյանը դեռևս ծանոթ չէր Կոմիտասի հետ. հետագայում նրանք շատ մտերմացան:

Արդյոք Թումանյանը օպերայի համար փոփոխության ենթարկեց իր «Անուշ»-ը, այդ ինձ հայտնի չէ, մի-

* Լույս են տեսել «Հովհաննես Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» հատորում:

2003 թ. Երևանում լույս տեսավ «Մարիամ Թումանյան. Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները» գիրքը:

այն այսքանը գիտեմ, որ Կոմիտասը բավական բան ձայնագրել էր և մի քանի կտոր էլ ինձ մոտ նվագել է, որ սքանչելի գտա» (2. էջ 480):

Մարիամ Թումանյանին հասցեագրած մեկ ուրիշ նամակում (1909-ի փետրվարի 14-ը) Կոմիտասը դժգոհել է, որ Թումանյանին բանտարկելու պատճառով «Անուշ» օպերայի աշխատանքը կիսատ է մնացել (2. էջ 481): «Այս նամակից երևում է, որ նրանք միասին աշխատել են», – գրում է Մարիամ Թումանյանը (2. էջ 481):

1904 թ. մայիսի սկզբին Թումանյանն Էջմիածնում էր: «Թումանյանի սիրած մարդկանցից մեկը կաթողիկոսն էր՝ Խրիմյան Հայրիկը.* նա նույնպես շատ էր սիրում բանաստեղծին ու հաճախ կանչելով իր մոտ՝ ժամերով գրուցում էր», – պատմում է Մարիամ Թումանյանը (2. էջ 482):

Արձանագրված է, որ նրանք հանդիպել են 1904-ի մայիսի 5-ին Սբ. Էջմիածնում. բանաստեղծն իր լուսանկարն է նվիրել Կոմիտասին՝ «Կոմիտաս հայր սուրբին: Իր բարեկամը՝ Յովհաննես Թումանյան» մակագրությամբ:

1905-ի գարնանը Կոմիտասը Թիֆլիսում էր:

1905-ի մարտի 30-ին Կոմիտասը Վահան Տեր-Առաքելյանի (1888-1941 թթ.) հետ հյուրընկալվել է Թումանյանի տանը: Տեր-Առաքելյանը հիշում է, որ այնտեղ հետաքրքիր գրույց է ծավալվել հայ մշակույթի, հայ ժողովրդական երգերի մասին, Կոմիտասը երգել է ու ի պատասխան իր ունկնդիրների, հատկապես՝ տանտիրոջ «Տո՛ւ, էդ ի՛նչ զարմանահրաշ մարդ ես դու» հիացմունքին՝ ասել. «Չարմանահրաշը ես չեմ, այլ մեր գեղջուկն է, մեր ժողովրդական երգն է, որովհետև վատ բանը չի կարող լավ դառնալ, ինչքան էլ աշխատի Կոմիտասը: Ով ուզում է ստեղծել հայ կուլտուրական երաժշտություն, նա պիտի հիմք ընդունի ժողովրդական երգը, նա պիտի դեկավարվի այդ երգի ոճական սկզբունքներով, այլապես նրա ստեղծած երաժշտությունը չի լինի հայկական ժողովրդական երաժշտություն» (2. էջ 574):

Կոմիտասի ղեկավարած 60 հոգուց կազմված քառաձայն երգչախումբը 1905-ի ապրիլի 1-ին և 3-ին համերգ է տվել Թիֆլիսում, իսկ ինքն ապրիլի 6-ին և 7-ին դասախոսություն է կարդացել «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» թեմայով: Հովհաննես Թումանյանը չէր կարող ներկա չլինել մշակութային այդ կարևոր իրադարձություններին:

1905-ի նոյեմբեր-դեկտեմբերին Կոմիտասը Թիֆլիսում էր բուժման նպատակով, բայց Թումանյանն գրադված էր հայ-թաթարական ընդհարումները դադա-

* Հայտնի փաստ է, որ Խրիմյան Հայրիկի կաթողիկոս ընտրվելու առիթով Օրթոճալում չորս երիտասարդներ քեֆ են սարքել, Հովհ. Թումանյանն էլ էքսպրոմտով գրել է «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունը:

1907-ի հոկտեմբերի 31-ին Թիֆլիսում Խրիմյան Հայրիկի հոգեհանգստյան արարողություն է կազմակերպվել, որտեղ ելույթ է ունեցել Հովհաննես Թումանյանը:

Բանաստեղծը հեղինակել է նաև «Խրիմյան Հայրիկի օրերից մեկը» գողտրիկ պատումը:

րեցնելու խնդրով*:

1907-ի մայիսի 6-ին Լևոն Շանթը (1869-1951 թթ.) Մարիամ Թումանյանին հասցեագրած նամակում հուժկո մտքով և ցավով գրել է մեծ բանաստեղծի՝ ազգամիջյան կոտորածները կանխարգելու ջանքերի մասին. «Նրա էլ ամբողջ ուժը կորչում է ծրարի-պրտի բաների վրա, ինքն էլ շատ լավ գիտե ու տանջվում է շարունակ, բայց կախարդական շրջանակի պես ընկել է մի անգամ մեջը ու էլ դուրս գալ չի կարողանում, – դժգոհում է Լ. Շանթը,– նա էլ սաստիկ ծարավ է գրական աշխատանքի ու ստեղծագործության: Ինչ որ տրտուկն առիթ չի տալիս, դա նրա որդիների հարստությունն է. վաղը-մյուս օրը սպասում է իր տասներորդ գավակին»** (2. էջ 470):

Արմենակ Թումանյանը, ով 1905-ի մայիսին բանաստեղծին ուղեկցել է թուրքական գյուղերում շրջելիս, պատմում է, որ նրա «ջանքերն ապարդյուն չանցան», և 1906-ին Լոռու և Բորչալուի հայերի ու թուրքերի միջև ոչ մի անսխործություն չի եղել, ավելին, վերացել է նաև «սովորական դարձած գողությունը, որ երբեմն ավարտվում էր մարդասպանությամբ» (2. էջ 580):

Ազատ Մանուկյանը վկայում է, որ 1905-ին Ստեփան Լիսիցյանի հրատարակած «Հասկեր»*** մանկական ամսագրին աշխատակցում էին բազմաթիվ մտավորականներ (այդ թվում նաև Կոմիտասը), որոնց միջև «կապ ստեղծողը Հովհաննես Թումանյանն էր» (էջ 509):

1907-ի նոյեմբերի 6-ին Սր. Էջմիածնում հուղարկավորում էին Խրիմյան Հայրիկին (վախճանվել է հոկտեմբերի 29-ին): Ի հիշատակ Խրիմյան Հայրիկի Կոմիտասը Գևորգյան հոգևոր ձեռնարանում համերգ է տվել:

Ենթադրում են՝ այդ օրերին բանաստեղծն ու երգահանը կարող էին հանդիպել:

Կոմիտաս վարդապետը 1908-ի փետրվարի 8-ից մինչև 15-16-ը կրկին Թիֆլիսում էր:

1908-ի դեկտեմբերի 5-ին Թիֆլիսում Արշակ Չոպանյանը (1872-1954 թթ.) դասախոսել է «Հայկական բանաստեղծությունն անցյալում» թեմայով: Կոմիտասը հավանաբար ներկա է եղել, իսկ Թումանյանը՝ հաստատապես: Հաջորդ օրը տեղի է ունեցել Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության երեկույթը, որին ներկա է եղել Կովկասի փոխարքա կոմս Իլյարիոն Իվանովի Վորոնցով-Գաշկովը (1837-1916 թթ.) տիկնոջ՝ Ելիզավետայի հետ: Երկսեռ երգչախմբից հետո ելույթ է ունեցել Կոմիտասը:

Դեկտեմբերի 7-ին Ա. Չոպանյանն ու Կոմիտասը մասնակցել են «Գեղարուեստ»-ի խմբագրատանը տեղի ունեցած խորհրդակցությանը: Հանդեսի խմբա-

գիր-հրատարակիչ Գարեգին Լևոնյանը* (1872-1947 թթ.) պատմում է, որ պարբերականի առաջին համարում տպագրելու համար նյութեր է ստացել նաև Կոմիտաս վարդապետից (2. էջ 440):

Պատմական փաստ է այս մեծերի հանդիպումը՝ 1908-ի վերջերին նկարիչ Գևորգ Բաշինջադյանի (1857-1925 թթ.) արվեստանոցում: Պահպանվել է հանդիպման մասնակիցների հայտնի լուսանկարը: Մեր մշակույթի յոթ մեծերն են լուսանկարված՝ Կոմիտաս, Հովհաննես Թումանյան, Ղազարոս Աղայան (1840-1911 թթ.), Արշակ Չոպանյան, Ավետիք Իսահակյան (1875-1957 թթ.), Գևորգ Բաշինջադյան, Վրթանես Փափազյան (1866-1920 թթ.): Այս պատմական լուսանկարի մասին Արշակ Չոպանյանը պատմում է «Բաշինջադեանի աշխատանոցին խմբանկարը» հոդվածում (4. էջ 142-144): «Կոմիտաս Թիֆլիս եկած էր երկու յոյսով, – գրում է Ա. Չոպանյանը. – մին՝ մղել Թումանյանը, որ օր առաջ գրէ իր «Անուշ» քերթումս՝ հանուելիք լիպրեթօն, որպեսզի անոր վրայ ինքն ալ շարադրէր ամբողջական երաժշտութիւնը իր ծրագրած օփերային, որուն քանի մը մեներգներու եղանակները միայն գրած էր: Միս յոյսը թիֆլիսաբնակ մէկ քանի ազդեցիկ անձնաորութեանց աջակցութեամբ հայ երաժշտութեան լսկազմակերպումս համերգ մը տալն էր: Թումանյանն խոստացեր էր իրեն, բայց մինչև այդ ատեն ոչ մէկ տող էր շարադրեր: Այդ անգամուն անիկա իմ ներկայութեանը կատակներով կրկնեց իր խոստումը, բայց զգացի, որ տրամադիր չէր այդ աշխատանքը կատարելու և Կոմիտասին, զոր շատ կը սիրէր, սիրտը չկուտրելու համար էր, որ բաց է ի բաց մերժողական պատասխան մը չէր տար»:

Կոմիտասի հույսերը, դժբախտաբար, ի դերն ելան:

Ա. Չոպանյանը պատմում է, որ Թումանյանը դժգոհում էր, թե «իր քերթումս՝ օփերայի յարմարող թատերախաղ մը հանելը իր գործը չէր, և թէ այդ աշխատանքը ուրիշ մը կատարելու էր»:

«Կոմիտասին կրկնեցի Թումանյանին ըսածը, բայց ան (Կոմիտասը. – Մ. Խ.) նորէն յամառեցաւ յուսալ, թէ Թումանյան վերջ ի վերջոյ պիտի ինքն իսկ շարադրէր իր ուզած լիպրեթօն», – հիշում է Արշակ Չոպանյանը և հավելում, որ Արմեն Տիգրանյանը (1879-1950 թթ.) «գտաւ Թումանյանի քերթումս՝ լիպրեթօն մը հանող մէկը» (4. էջ 142-144.)**:

Կոմիտասի ծրագրած և չկայացած համերգի մասին

* Գարեգին Լևոնյանը 1908-1922 թթ. հրատարակել է «Գեղարուեստ» գրական-գեղարվեստական, երաժշտական հանդեսի 7 գիրք:

Լևոնյանը պատմում է (3. էջ 152), որ Կոմիտասի հետ ծրագրել էին հանդեսը հրատարակել Սր. Էջմիածնում, բայց ինչ-ինչ պատճառներով չկարողացան իրագործել իրենց ծրագիրը:

** Արմեն Տիգրանյանը 1908-ին սկսել և 1912-ին ավարտել է «Անուշ» օպերան՝ ըստ Հովհ. Թումանյանի նույնանուն պոեմի: 1908-ին օպերայից հատվածներ են բեմադրվել Թիֆլիսում: 1912-ին օպերան բեմադրվել է Ալեքսանդրապոլում, 1935-ին՝ Երևանում:

Պահպանվել են Հովհաննես Թումանյանի նամակներն Արմեն և Արմենուհի (1888-1962 թթ.) Տիգրանյաններին:

* 1905-1906 թվականներին ցարական Ռուսաստանի Ելիզավետպոլի, Թիֆլիսի ու Երևանի նահանգների բնակավայրերում հայերի և կովկասյան թաթարների միջև տեղի ունեցած ազգամիջյան ընդհարումներ:

** Հովհաննես և Օլգա Թումանյանները (Մանգիկյան, 1871-1971 թթ.) ունեցել են տասը զավակ: Թամար Թումանյանը (1907-1989 թթ.) ծնվել է մայիսի 10-ին:

*** Ստեփան և Կատարինե Լիսիցյանները 1905-1917 թթ. և 1922 թթ. հրատարակել են «Հասկեր» հանդեսը:

Չոպանյանը պատմում է «Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտությունը» (5. էջ 103-127) հոդվածում*: Նա Կոմիտասին անվանում է «Անհուն զօրություն մը մեր Մշակոյթին համար, օրհնություն մը մեր ազգին համար», և հիշատակում է նրա անմոռաց համերգ-դասախոսությունները Բեռլինում (1899-ի մայիսի 5-ին և հունիսի 14-ին) և համերգը Փարիզում (1906-ի դեկտեմբերի 1-ին):

Ա. Չոպանյանը դժգոհում է, որ թիֆլիսաբնակ «ջոջեր»-ը ոչ միայն չընդառաջեցին մեծ երգահանի խընդրանքին, այլև իրենց անտարբերությամբ վիրավորեցին նրա զգայուն հոգին՝ իրենց վերապահելով համերգի տոմսերը տարածելու գործը միայն:

Կոմիտասը Թիֆլիսում էր նաև 1909-ի գարնանը, երբ ղեկավարում էր Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը: 1908-ի դեկտեմբերի 24-ին Հ. Թումանյանին բանտարկել էին այսպես կոչված «Դաշնակցության գործով»: Նա բանտից դուրս եկավ 1909-ի հունիսի 13-ին, երբ Կոմիտասը մեկնել էր: Ներսիսյան դպրոցի սաներից կազմված երգչախումբը Կոմիտաս վարդապետի ղեկավարությամբ 1909-ի մարտի 3-ին մասնակցել է տարբեր դավանանքների պատկանող երգչախմբերի համերգին, որին ներկա է եղել Կովկասի փոխարքան:

Կոմիտասի հերթական այցը Թիֆլիս էր՝ 1909-ի հոկտեմբերի վերջերին. հոկտեմբերի 26-ին Ալեքսանդր Մանթաշյանցի (1842-1911 թթ.) կնոջ հուղարկավորության ժամանակ ելույթ են ունեցել Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը և Կոմիտաս վարդապետը: Նույն թվականի հոկտեմբերի 30-ին նա գրել է Ա. Չոպանյանին, որ նախորդ օրն է վերադարձել Թիֆլիսից:

1910-ին Կոմիտասը գնաց Կ. Պոլիս, համերգ տալու պատրվակով Թիֆլիս եկավ 1913-ի հունիսին և Կ. Պոլիս վերադարձավ օգոստոսի 21-22-ին: Ազատ Մանուկյանի (1878-1958 թթ.) տանն այս մեծերը կրկին հանդիպեցին: Թումանյանին ուղեկցել են Անուշ (1898-1927 թթ.) և Սեդա (1905-1988 թթ.) դուստրերը, որոնք Ազատ Մանուկյանի սաներն էին: «Անուշը, որ ավելի երաժշտական էր, քան մյուսները, Կոմիտասի թախանձանոք երգեց Գայանյան դպրոցում սովորած Հովհաննեսի «Անուշը», որ նոր էի ձայնագրել», – պատմում է Ազատ Մանուկյանը (2. էջ 512):

1918-ի հունիսին Օշականում նշվեց Սրբոց Թարգմանչաց տոնը, որին մասնակցում էր նաև Թումանյանը: Այդ օրերին, Սր. Էջմիածնում Կոմիտաս վարդապետի հյուրերն էին՝ Հովհաննես Թումանյանը, աշուղ Ջիվանին (1846-1909 թթ.), Վրթանես Փափազյանն ու նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936 թթ.): Ջիվանուց հետո Մեծ լոռեցին երգել է «Ա՛խ, ինչ լավ են սարի վրա» երգն ու ստացել ընկերների կրկնակի շնորհավորանքը՝ որպես բառերի ու երաժշտության հեղինակ:

Սա այս երկու մեծերի՝ Կոմիտասի ու Թումանյանի ինձ հայտնի վերջին հանդիպումն էր:

1912-ի դեկտեմբերի 25-ին Կոմիտասը գրել է Արշակ

Չոպանյանին. «Պէտք է նախ բոլոր հայերը խմբուին մէկ տէրութեան, մէկ օրէնքի տակ, աճին ու զարգանան բարոյապէս և նիւթապէս, և ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերէ մեզ մեր ազատութիւնը. շտապելով՝ առաջինը չառած, երկրորդ քայլին դիմելով՝ բոլորովին պիտի կորչինք. տաճիկէն ոչ մի յոյս մի ունենաք, մի սպասէք. նրա ուղեղը քարէ ժայռից է, զարգացման անընդունակ, լոկ փշրելու համար պիտանի և ոտքի տակը՝ սալայատակներուն յարմար» (2. էջ 187):

Հեռու չէր և 1915-ի ապրիլը...

«Թող ողջ մնա իմ ժողովուրդը... Ես նրա սրտում երբեք չեմ մրսի», – շնջում էր պարոյից վերադարձած, բայց կատարված մեծ ոճի համբողջ ծանրությունը հոգում պահած Կոմիտասը:

Նրա համար պակաս ցավոտ չէր իր կորած ձեռագրերի հարցը...

Հովհաննես Թումանյանի կյանքում իրար հաջորդեցին բանտարկությունները, Արտավազդ որդու (1894-1918 թթ.) մահը, հայոց գոյամարտը. այս ամենը քայքայեցին նրա առողջությունը, խլեցին արարման համար նախատեսված ժամանակը (և ոչ միայն ժամանակը...): 1918-ին գրած «Ջինվորագրվել են» հոդվածում նա դժգոհում էր. «30 տարի է, որ որոնում եմ իմ տեղը, դեռ չեմ գտել, և 30 տարի է, ես միայն պատրաստվում եմ իմ գործով՝ գրականությունով զբաղվելու և դեռ չեմ սկսել...»: Դերենիկ Դեմիրճյանի (1877-1956 թթ.) «Հովհաննես Թումանյանի մասին» հուշերում կարդում ենք. «Թումանյանը երազում էր գրականության նվիրվել, որքան էլ սա տարօրինակ լինի ասելը: Նա քիչ գրեց, և գրեց ի միջիայլոց կարծես: Նրան խանգարում էր բազմազբաղ կյանքը և նյութականի կազմակերպումը, որ չէր կարելի առանց այդ բազմազբաղության» (3. էջ 45):

Արածով չբավարարվելու սրբազան դժգոհությունը, ընտրած բնագավառում նորանոր բարձունքների ձգտելու աստվածային շնորհը տրվում են իսկապես մեծերին...

«Ես հավատում եմ, որ գուցե մոտ ապագային հայ ժողովուրդը կարողանա կերտել մի նոր Ոսկեդար: Նոր մի Ոսկեդար՝ նաև հոգևոր, մշակութային իմաստով: Մեր ժողովուրդն այդ ընդունակությունն ունի, այդ հանճարն ունի, և ահավասիկ, ես նախատեսում եմ այդ արշալույսը, զարթոնքը այդ նոր Ոսկեդարի՝ իբրև պատասխան հինգերորդ դարի, մեր օրերի մի նոր հուշարձան», – հավատում էր երջանկահիշատակ Վազգեն Ա կաթողիկոսը (1908-1994 թթ.):

Վեհափառի խոսքերն ինձ համար յուրահատուկ բովանդակություն են ստանում, երբ ամեն կիրակի ինքս ինձ պարզևատրում եմ Կոմիտաս վարդապետի յոթն անգամ վերամշակած «Պատարագ»-ի հոգեպարար հնչյուններով:

Համամիտ եմ կոմպոզիտոր Տիգրան Մանուրյանի հետ, երբ պնդում է, թե չի կարելի բավարարվել Ս. Հռիփսիմեի տաճարը մեկ անգամ տեսնելով, Լյուդվիգ վան Բեթհովենի (1770-1827 թթ.) 9-րդ Սիմֆոնիան և Կոմիտասի «Պատարագ»-ը մեկ անգամ լսելով:

XX դարակազմի հայ իրականության մեջ բացառիկ

* «Անահիտ» հանդեսի նույն թվում (էջ 2-7) տպագրված է Կոմիտասի ինքնակենսագրությունը (մինչև 1908 թ.): Ա. Չոպանյանը խմբագրական նշումով արժևորում է Կոմիտասի երկերի ցանկը՝ գրված Կոմիտասի ձեռքով:

անհատները շատ էին, բայց այդ փաղանգում Հովհաննես Թումանյանը, Կոմիտասն ու Ջորավար Անդրանիկը (1865-1927 թթ.) դարձան Հայ Ոգու անպարտելիության խորհրդանիշ, այն խորհրդանիշը, որ մեր չափ ու չափանիշ կորցրած օրերում բոլորիս գուրգուրանքի ու պաշտպանության կարիքն ունի, եթե իսկապես ուզում ենք կերտել նոր Ոսկեդար:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Բաղիկյան Խ. Գ., Կոմիտասն ինչպիսին եղել է, Եր.,

2002 թ.: *Badikyan Kh. G.*, Komitasn inchpisin eghel ej., Yer., 2002 th.

2. Կոմիտաս, Նամակներ, Եր., 2007 թ.: *Komitas.*, Namakner., Yer., 2007 th.
3. /Հովհաննես Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1969 թ.: /Hovhannes Thumanyan' zhamanakakitzneri husherum., HKhSH GA hrat., 1969 th.
4. /Կեսնր և արուեստ., Փարիզ, 1938, թիվ 6: /Keanq ev aruest., Pariz., 1938, thiv 6.
5. /Անահիտ., Փարիզ, 1931, թիվ 1-2: /Anahit., Pariz, 1931, tiv 1-2.

Բանալի-բառեր. Ստեղծագործական առնչություններ, իշխանուհի Մարիամ Թումանյան, «Անուշ» օպերա, նամակներ, հանդիպումներ, ժամանակակիցների հուշեր:

Ключевые слова: творческие отношения, княжна Мариам Туманян, опера “Ануш”, письма, встречи, Воспоминания современников.

Keywords: Creative relations, Mariam Tumanyan, opera “Anush”, letters, meetings, memoirs of contemporaries.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՄԱՍԻԿՈՆԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (ծ. 1955 թ.) ՀՀ «Տարվա Ուսուցիչ» (1993 թ.), բանասիրական գիտությունների դոկտոր (2002 թ.): Աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում՝ որպես առաջատար գիտաշխատող, հայոց լեզու և գրականություն է դասավանդում Հայ-Ռուսական (Սլավոնական) համալսարանում: Հրատարակել է «Դերենիկ Դեմիրճյանի երգիծանքը» (2004 թ.), «Համաստեղի գրականությունը» (2004 թ.) ուսումնասիրությունները: Նրա աշխատասիրությամբ լույս են տեսել «Համաստեղ. Նամակներ» (2003 թ.), «Համաստեղ. Մատենագիտական ցանկեր» (2004 թ.), «Համաստեղ. Մոռացված էջեր» (Ա-Բ-Գ-Դ հատորներ, 2005-2007 թթ.), «Արամ Հայկազ. Նամակներ» (2009 թ.), «Արամ Հայկազ. Մոռացված էջեր» (Ա-Բ-Գ-Դ-Ե-Զ-Է հատորներ, 2010-2016 թթ.), «Արամ Հայկազ. Այրող ծառ մը (պատմվածքների ժողովածու)» (2012 թ.), «Համաստեղ. Աղօթարան» (2017 թ.) գրքերը:

Сведения об авторе: ХАЧАТРИАН МАРГАРИТА МАМИКОНОВНА (род. 1955) - “Учитель года” РА (1993), доктор филологических наук (2002). Работает в Институте литературы им. М. Абегиана НАН РА в качестве ведущего научного сотрудника, преподает армянский язык и литературу в Армяно-Русском (Славянском) университете. Автор исследований: “Сатира Дереника Демирчяна”, “Амастех. Литература” (2004); книги: “Амастех. Эпистолярное наследие” (2003), “Амастех. Библиографические списки” (2004), “Амастех. Забытые страницы” (4 тома, 2005–2007), “Арам Айказ. Письма” (2009), “Арам Айказ. Забытые страницы” (7 томов, 2010-2016), “Арам Айказ. Живое дерево” (сборник рассказов) (2012), “Амастех. Молитвенник” (2017).

Information about the author: KHACHATRYAN MARGARITA MAMIKON (b. 1955). Teacher of the Year of the RA (1993), Ph.D. in Philology (2002). Senior Researcher in M. Abeghyan Institute of Literature of the NAS of RA. Pedagogue courses on Armenian Language and Literature at the Russian-Armenian (Slavonic) University. M. Khachatryan is the author of “Derenik Demirchyan’s Satire” (2004) and “Literature of Hamastegh” (2004) research works. Thanks to M. Khachatryan’s hard work the following books were published: “Hamastegh. Collection of Letters” (2003), “Hamastegh. Bibliographical Records” (2004), “Hamastegh. The Forgotten Pages” (Vols. 1-4, 2005-2007), “Aram Haykaz. Collection of Letters” (2009), “Aram Haykaz. The Forgotten Pages” (Vols. 1-7, 2010-2016), “Aram Haykaz. A Living Tree. Collection of Stories” (2012), “Hamastegh. The Dawn” (2017).

Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյակին



Կոմիտասյան օրեր 19.- 25.11.2019 թ.
Միջրուսական գիտաժողովի մասնակիցներ և հյուրեր

Խճանկար գիտաժողովից



Ողջունի խոսք՝ ԵՊԿ ռեկտոր,
պրոֆեսոր Սոնա Հովհաննիսյան



ԵՊԿ երգչախումբ խմբավար պրոֆեսոր Հովհաննես Միրզոյան



Գիտաժողովի մերածական խոսքը՝ գիտական գծով
պրոռեկտոր Ծովինար Մովսիսյան

Резюме

Доктор филологических наук, профессор РАУ *Маргарита Мамиконовна Хачатрян*. – “*Օւանես Կոմիտաս–Կոմիտաս: անհատական և ստեղծարարական կապեր*”.

Великий Комитас (Согомон Согомонян) так же, как и Ованес Туманян жили заботами армян начала XX века и стали людьми, которые без остатка послужили армянскому народу и армянской культуре. Творческие отношения Туманян–Комитас начинаются с романа “Мутн эр еркинкы” (“Темным было небо”) и всем хорошо известной песни “Какавик” (“Куропатка”), которые записал Комитас, а их литературную обработку сделал О. Туманян. Далее была совместная работа над оперой “Ануш”, которая даже в неоконченном виде имеет не только историческое значение. К счастью, в письмах, в воспоминаниях очевидцев, в газетах того времени сохранилось множество свидетельств о многочисленных встречах этих двух великих людей. В начале XX века О. Туманян, Комитас и полководец Андраник, наряду с другими великими армянами, стали символами несокрушимости армянского духа.

Символы, которые в наши дни потеряли все идеалы, нуждаются в нашей любви и защите, если, конечно, мы на самом деле хотим создать Золотой век.

Summary

Doctor of Philology, Professor of RAU *Margarita Mamikon Khachatryan*. - “*Hovhannes Tumanyan and Komitas: Personal and Creative contacts*”.

Soghomon Soghomonyan, a Turkish speaking young boy, remained in the history of our culture under the heartwarming name of Komitas, and Hovhannes Tumanyan, the greatest son of Lory became known as the Poet of All Armenians. They were highly concerned about the hardships the Armenian people went through in the early 20th century and gave their all to the people and to the Armenian culture. Their creative relationships began with writing "Mutn er erkingy" ("The Sky Was Dark") romance and a well-known song "Kakavik" ("A Quale"), notated by Komitas, with the poetic text adaptation by Tumanyan. Later on they began to work on the "Anush" opera, which even in its unfinished version was not only of historical interest. Fortunately, the letters, the newspapers and the memories of the contemporaries present lots of evidence regarding numerous interactions between those two great people. In the beginning of the 20th century Tumanyan, Komitas, Commander Andranik together with many other great Armenians became symbols of invincible Armenian spirit.

They need our love and protection, especially today as we are losing our ideals if only we are really striving to create the Golden Age.

**ՔՆԱՐԻԿ ԱՐՄԷՆԻ
ԱՔՐԱՀԱՄԵԱՆ**

**Խ. Արովեանի անունի Հայկական Պետական Մանկավարժական
Համալսարանի Հայ նոր եւ նորագոյն գրականութեան եւ նրա դասաւանդման
մեթոդիկայի ամբիոնի դոցենտ «Սփիւք» Գիտատումնական Կենտրոն**
E-mail. spyurkka@gmail.com

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ԻՆՔՆԱՆԿԱՐԸ ՆԱՄԱԿՆԵՐՈՒՄ

Կոմիտասագիտութիւնը, կապուած նրա նամակագրական ժառանգութեան ուսումնասիրութեան հետ, տպաւորիչ ճանապարհ է անցել: Բաւական է նշել, որ բազմաթիւ ցիրուցան պատասխիկներից հնարատր է եղել տասնամակների ընթացքում հաւարագրել ստուար մի թուաքանակ, որն այնուհետեւ ամփոփուել է երեք հրատարակութիւնների մէջ՝ 2000 թ., 2007 թ. (Յօդիկ Բեքարեանի կազմումով) եւ 2009 թ. բանասէր Գուրգէն Գասպարեանի աշխատասիրութեամբ, այս ուղղութեամբ կատարուած աշխատանքի հաշուառումով, միաժամանակ վրէպների ու անճշտութիւնների սրբագրութեամբ, խնամքով արուած ծանօթագրութիւններով: Աղբիւրների ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ անելիքներ, այնուամենայնիւ, մնում են:

Այս յօդուածում մեր առաջադրութիւնը, սակայն, դուրս է այս համատեքստից եւ փորձ է՝ երեւան հանելու Կոմիտաս վարդապետի մարդկային ու գիտական նկարագիրը, նրան հետաքրքրող հարցադրումների ուղղութիւնը, նամակների հասցէատէրերի ու նրանց հետ յարաբերութիւնների յատկանշական գծերի արտացոլումը: Նամակների միջոցով նմանատիպ մի աշխատանք՝ «Կոմիտաս վարդապետ իր նամակների միջով» խորագրով, դեռ 1935-ին կատարել է երգչուհի Մարգարիտ Բարայեանը՝* արուեստագէտի կերպարը կազմելով իրեն հասցէագրուած նամակները նկատի առնելով

(3. էջ 153-165)*: Ի հարկէ, դրանք բաւական լոյս են սրփռում Վարդապետի կերպարի վրայ, սակայն մի կողմից դիտուած են մէկ անձի հայեացքով, միս կողմից բերում են Կոմիտասի կեանքի հանգրուանների յաջորդական արձանագրումով:

Իսկ Կոմիտասի կենսապատումը կարելի է ամբողջացնել ոչ միայն Մ. Բարայեանին, այլեւ ամենատարբեր անձերի ուղղուած նամակներում: Դրանք մէկ պատմում են բեռլինեան շրջանի խանդավառութեան, ուսումնասիրութեան, նրա վարած կենցաղի ու օտարների հետ ունեցած փոխարարբերութիւնների մասին, մէկ բացայայտում Սր. Էջմիածնում ապրած տարիներից ու միջավայրից ունեցած անբարարարութիւնը: Կոմիտասն անկեղծօրէն խոստովանում է. այն տաղտուկը, որը երբեմն բերում էր վանական միջավայրը՝ արուեստագէտին զրկելով ստեղծագործական թռիչքից. «...մի ցուրի, մի լար, մի ողբա Խորեանացու պէս, իր իսկ ողբով. այժմ նոյն պատկերն է մեր շուրջը, եւ նոյն ուրուականն է ողբում մեր անբուժելի ցաւերը» (4. էջ 162)**, - բողոքում է Ա. Չօպանեանին 1909-ի Ապրիլի 15-ին Սր. Էջմիածնից ուղղուած նամակում:

Անկեղծութիւն է յորդում այդ նամակներից, եւ ակընբախ է բանաստեղծական նարեկացիական ոճը: Շատ ուղիղ է հասցէատէրն էլ՝ Վեհափառը. «Որոնում եմ հանգիստ՝ չեմ գտնում. ծարախի եմ ազնիւ աշխատանքի, խանգարում եմ. փափաքում եմ հեռու մնալ՝ խցել ականջներս՝ չլսելու համար... բայց զի մարդ եմ, չեմ կարողանում» (4. էջ 166): Շարունակութիւնն արդէն ինքնագիտակցող, սեփական տաղանդը գնահատող, արժանապատիւ մարդու կեցուածքի արտայայտութիւն է. «Եթէ հաճոյ է Վեհիդ ինձ չկորցնել, այլ գտնել, արտասուելով աղերսում եմ՝ արձակեցէք ինձ Սր. Էջմիածն»:

* Կոմիտասն ընտանեկան յարկի ջերմութիւն առանձնապէս զգալու հնարատրութիւն չունեցաւ: Փոխարէնը, սակայն, կարելի է ասել, այդ ջերմութիւնը նա տուեց ու ստացաւ Բարայեաններից: Յատկապէս խօսքը վերաբերում է Մարգարիտին, որի հետ բարեկամութիւնը մեզ յիշեցնում է Յովի. Թումանեանի եւ իշխանուհի Մարիամ Թումանեանի տպաւորիչ նամակագրութիւնը: Կոմիտաս-Մ. Բարայեան այս նուրբ ու զգայուն յարաբերութիւնը զեղարուեստական հրաշալի լուծում է ստացել սփիւքահայ գրող Մարգիս Վահագնի (Մարգիս Փաթափութեան) «Միրոյ կերոն» պատմուածքում (1. էջ 202-222)՝ գրուած Վարդապետի ծննդեան 100 ամեակի տարին՝ 1969-ին, բնաբան ունենալով Պ. Մեռապետի տասը տարի առաջ գրուած «Անլուրի գանգալատուն» պօէմի «Ասւ, /Վարդապետ Ո՞վ էր քո սէրը, /Բախտի պէս թարմն /Բո սրտի տէրը» տողերը (2. էջ 153):

* Այս առիթով կ'ուզէինք կատարել բանասիրական մէկ ճշդում. Գուրգէն Գասպարեանն իր կազմած «Նամականի»-ի առաջաբանում «Մշակոյթ»-ը ծանօթագրելիս չի ճշդում դրա՝ պարբերական լինելու հանգամանքը, թիւր եւ հրատարակութեան վայրը, որն ընթերցողին կանգնեցնում է շփոթի առջեւ:

** Այսուհետեւ այս հրատարակութիւնից մէջբերումների էջերը կը տրուեն տեքստում՝ փակագծերի մէջ:

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Ալինա Աշոտի Փաիկեանյան 14.2.2020 թ. և ընթերցվել է գիտաժողովում, ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2019 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.2.2020 թ.:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ-ԵՐԱԺՇՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ - միջդիսցիպլինար գիտութիւններ, փաստավարագրութիւն

նայ Միաբանության Ուխտից եւ նշանակեցէք Մեանայ Մենաստանի մենակեաց: Քսան տարին կորցրի, գոնէ մնացած տարիներս շահեցնեմ» (4. էջ 162):

Ճիշդ այսպէս իր անբարարարութիւնն էր յայտնում Յովհաննէս Թումանեանը Փիլիպոս Վարդապարեանին գրած իր նամակներից մէկում (1898 թ., Օգոստոս, Շուլսլեր). «Բանաստեղծը միայն խաղաղութան մէջ կարող է ամփոփուել, ոգևորուել ու ստեղծագործել – մանաւանդ մեծ գործեր, օրինակ պօէմ, դրամա եւ այլն: Ես այսքան բան որ ունեմ կիսատ-պատ ընկած՝ նրանից հո չի, որ ուժս չի պատել, այլ նրանից, որ խանգարել են: ...Խանգարել որ ասում եմ, ես դժուարութիւնը չեմ հասկանում, ...եւ այն արգելքներն եմ ասում, որ մարդու հնարարութիւն չեն տալիս, չեն թողնում պարապի, ուշքն իրան հաւաքի, ժամեր ունենայ իր իշխանութեան տակ իբրեւ բանաստեղծ» (5. էջ 203):

Ի դէպ, ամենայն հայոց բանաստեղծի հետ Վարդապետի հանդիպումը մէկ անգամ չէ, որ քննութեան նիւթ կարող է լինել. չմոռանանք, որ նամակագրութեան ոլորտից Կոմիտասի հասցեատէրերից մէկն էլ, կամ եթէ կարելի է ասել, հերոսներից մէկն էլ Թումանեանն է: Չխորանալով «Անուշ» օպերայի ստեղծագործական ծալքերի մէջ (նիւթը բազմիցս է արծարծուել երաժշտագիտութեան մէջ, այդ թւում՝ նաեւ նամակների հաշուառումով), որը Կոմիտասի ստեղծագործական երազանքը կարելի է համարել, եւ որը գլուխ բերելու համար նա անգամ դիմում էր իշխանուհի Մարիամ Թումանեանի բարերար «միջնորդութեանը»՝ յանձնարարութիւններ տալով բընագրի փոփոխման համար, նշենք, որ վերոնշեալ անբարարարութիւնն էր ապրում Վարդապետը հենց Յովհաննէս Թումանեանի առիթով 1909-ին նոյն Մ. Թումանեանին ուղղուած նամակում. «Մեր Յովհաննէսի չարձակուելը շատ վատ տպաւորութիւն թողեց վերաս, որքան զրկում է մեր գրական-բանաստեղծական կեանքը նորա անգործ բանտումն ընկած մնալովը» (խօսքը վերաբերում է ամենայն հայոց բանաստեղծի՝ Մետեխիի բանտում եղած շրջանին. – Ք.Ա., 4. էջ 156):

Նամակի մէջ նկատուելի է առնուազն երկու հանգամանք. առաջինը բանաստեղծին տրուած բարձր գնահատութիւնն է՝ գրական կեանքի կազմակերպչի, հաւաքական կերպարի տեսակէտից, միւսը՝ ոճը, որը պակաս հետաքրքրական չէ, այն է՝ ամբողջովին պահուած է խօսքի թումանեանական կողորհտը:

Յովհաննէս Թումանեանն ու Կոմիտասը ճակատագրակից էին նաեւ մէկ այլ կէտում. Ի սկզբանէ Յովհ. Թումանեանի համար նոյնպէս կարծես վճռուած էր հոգեւոր կոչումը, միայն թէ այդ հոգեւորի ճանապարհին նրան յաջողուեց խուսափել քահանայական փիլոնից, իսկ Կոմիտասի անուանը միշտ ուղեկից մնաց Վարդապետ տիտղոսը, որը շատ անելին է, քան պարզ եկեղեցական աստիճանը կարող է յուշել: Նրանք երկուսն էլ կրում էին նոյն ազգային մշակոյթի վարդապետական գաւազանը. Թումանեանը եղաւ մեր ժողովրդին «հայրենի օրէնքովը հին վերջին հանգիստը» կարդացողը, իսկ Կոմիտասը՝ պատարագ մատուցողը:

Առհասարակ, դժուար է պատկերացնել հայ երգի մշակին առանց գրականութեան հետ շփումների. պա-

տահական չէ, որ նրա տեսադաշտում կայուն ներկայութիւն են գրական մարդիկ՝ Յովհաննէս Յովհաննիսեանը, Գարեգին Լեւոնեանը, Թէոդիկը, Հրաչեայ Աճառեանը, Վահան Մալեգեանը եւ այլք: Նրա նամակների գրոց-բրոց հասցեատէրերի մէջ «առաջնութիւնը», սակայն, Արշակ Չօպանեանինն է, թուով 36 նամակ: Դա ոչ միայն պայմանաւորուած էր վերջինիս խմբագրական պաշտօնով կամ փարիզեան կեցութեամբ, այլ առաջին հերթին արդիւնք էր երկու արուեստագէտների հոգեկցութեան: Ա. Չօպանեանն այդ ժամանակ մի տեսակ համակարգում էր հայ մշակոյթի ծաւալումը եւ տարածումը ֆրանսիական միջավայրում, եւ հայ գրողներից շատերն էին հիւրընկալուած նրա «Անահիտ», աւելի ուշ «Վերածնունդ» պարբերականների էջերում, իսկ նրա յարկաբաժինը գրամշակութային իւրատեսակ հաւաքատեղիի էր վերածուել: Այս երկու արուեստագէտների մտերմութիւնն ընկալելու համար բաւական է միայն ուշադրութիւն դարձնել այն զուարթախոս ու զուարթաբան տօնայնութեանը, որով դիմում է Կոմիտասը Ա. Չօպանեանին.

«Սիրելի Չօպանս,

Ինչպէս երեւում է, տաք տեղ ես գտել. հը, գործերն ու քոյրերն ինչ են անում (խօսքը Մարգարիտ եւ Արմենուհի Բաբայեանների մասին է. – Ք.Ա.), դու ինքը զինքդ ինքեանց զինքեանց հանդիսացուցիր» (4. էջ 148) կամ «Սիրելի Արշակ բիծա» (4. էջ 232):

Նոյն այդ երգիծախառն բառապաշարը բնորոշ է նաեւ Յովհ. Թումանեանի հետ նամակագրական գրոյցին.

«Սիրելի Յովհաննէս,

Էջմիածին չեկար, մոծակից վախեցար. էդ պիծի մոծակն ինչ է որ մարդս նորանէն վախենայ, ես քեզ այնպիսի տեղ տայի, որ մոծակ չէ, մոծակի աղբէրն իր ճտերով չէր կարող մուտք գործել» (4. էջ 140):

Պակաս կարելու չէն նաեւ Կոմիտասին ուղղուած նամակների դիմելածները, որոնք էլ իրենց հերթին են վկայում Վարդապետի՝ այլոց կողմից ընկալման մասին, ինչպէս օրինակ՝ Մ. Բաբայեանից ստացուած «Սիրելի Հայր սուրբչիկ» (4. էջ 269) կամ «Թանկագին Հայր Սուրբիկ, մայմունչիկ» (4. էջ 267) սկսուածքով մի շարք նամակները:

Կոմիտասը նաեւ մեծ դաստիարակ է, եւ սա չպէտք է հասկանալ ուղիղ իմաստով միայն. նա, իբրեւ խորագիտակ մանկավարժ, իր պարտքն էր համարում ուշադիր լինել աշակերտութեանը՝ իր գտած եւ այսօր յամենայն դէպս պոլսահայ միջավայրում շատ յայտնի «քերթէնքէլէ»-մողէներին մատուցող նիւթի նկատմամբ: Նա ոչ միայն լծուած էր երաժշտութիւնը մաքրելու, այլ այն ճիշդ սովորեցնելու աշխատանքին: Եւ այս ճանապարհին նա դրսևորում էր բացառիկ պատասխանատու վերաբերմունք, ինչպէս օրինակ ցոյց է տրուում նրա՝ Վահրամ Եպսկ. Մանկունուն ուղղուած 1902 թ. 14 մարտ, Սր. Էջմիածին թուագրուած ընդարձակ նամակում, ուր քննում է Արամ Բժշկեանի «Դասագիրք հայ եկեղեցական ձայնագրութեան» անունով տետրակը (4. էջ 68-74):

Իբրեւ մասնագէտ՝ խստապահանջ էր իր նկատ-

մամբ եւ նոյն մօտեցումը դրսեւորում էր այլ արուեստագէտների հանդէպ, մանաւանդ եթէ խնդիրը վերաբերում էր ազգային արժէքներին: Ինքնաքննադատութեան հրաշալի օրինակ են տալիս Մ. Բաբայեանին ուղղուած հետևեալ տողերը. «...Շատ թանկ են իմ սրտակից բարեկամներին իւրաքանչիւր, նոյնիսկ չնչին համարած կամ բժախնդիր նկատողութիւնները. ես կատարեալ չեմ, ինչպէս բոլոր մարդիկ, բայց կատարելութեան ձրգտող, նոյնիսկ այն դէպքերում, երբ ես մերժում եմ մէկի կարծիքը. թէւ մերժում եմ առժամանակ, բայց այդ ինձ մտածել է տալիս, թէ ինչո՞ւ այս կամ այն կտորը դուր չէ եկել մէկին կամ միւսին եւ ես աշխատում եմ հարցը լուծել» (4. էջ 125): Նոյն անաչառութիւնը դրսեւորում է նաեւ այլոց պարագային, ինչպէս օրինակ երբ գրում է Մատթէոս Իզմիրլեանին Ռուբէն Ղորղանեանի «Երզնցողութիւնը Սր.Պատարագի, դիւրին մշակմամբ դպրոցական եւ ժողովրդական եկեղեցական քառածայն խմբերի համար» տետրի շուրջ. «Առհասարակ չպէտք է արտօնել մի գրուածք, ով ուզում է դաշնաւորած լինի, առանց նախապէս ենթարկելու մի մասնագէտ ժողովի մանրագին քննութեան. թէ չէ, մենք կ'ունենանք եկեղեցական եղանակների մի այնպիսի խառնաշփոթութիւն (առանց այն էլ տակն ու վրայ է եղել մեր հոգեւոր երաժշտութիւնը), որի առաջն առնելն անհնարին կը լինի» (4. էջ 174-175):

Չարգացնելով իր մտորումները՝ նոյն նամակում անդրադարձ է կատարում նաեւ մէկ այլ կարեւոր լեզուական պահանջի. «Իւրաքանչիւր ազգի երաժշտութիւնը բխում է իր մայրենի լեզուի չորս անբաժան յատկութիւններից՝ **ամանակ, ելեւէջ, հնչիւն եւ ոգի.** սոքա են պատկերացնում մտքի եւ զգացմունքի աշխարհները»*(4. էջ 175): Ի դէպ, մօտաւորապէս նոյն բովանդակութեամբ մի նամակ է յղում հենց իրեն՝ Ռուբէն Ղորղանեանին (4. էջ 175-176):

Բազմաթիւ ուղղութիւններով գրուած եւ մինչեւ 1914 թուականը ձգտող կոմիտասեան նամակները թոյլ են տալիս արձանագրելու, որ այնքան էլ ճիշդ չէ մեր պատմութեան ճակատագրական անկիւնադարձով եւ կեանքի վերջին տարիների տխուր թաւալումներով պարզել հեղինակի կեանքի ու ստեղծագործութեան գնահատութիւնները, որոնք մի տեսակ թախծի ու կարեկցանքի սահմանում են դրել նրա կերպարը, որի ամբողջացման ճանապարհին պակաս կարեւոր դերակատարութիւն չունեն նաեւ իրեն ուղղուած գնահատութիւնները: Մեզ համար յատկապէս ուշագրաւ են բանահատաք Տիգրան Զիթունու՝ 1916-ի Յուլիս 7/20 եւ 1917-ի Փետրուար 7/20, Կ. Պոլիս թուագրուած երկու նամակները, որոնք ցոյց են տալիս Կոմիտաս մարդու ու մասնագէտի հեղինակութիւնը, որ անասան է նաեւ ճակատագրական դէպքերից յետոյ. «Ապագայ ամէն անակնկալ պատահականութեանց հանդէպ ներկայ ձեռագիրովս Ձեզ լիազօր կտակարար կը կարգեմ՝ իմ անգոյութեանս պարագային՝ իմ... վեցեակ **գաւակներու** եւ իմ ձեռագիր երես-

նեակ մը ազգագրական **աշխատութիւններու** համար» (ընդգծումները՝ ձեռագրում. – **Ք.Ա.**) (6.):

Սա Կ. Պոլիսն է, որտեղ Կոմիտասն իրեն տանտէր է զգում, որն ազգային երաժշտութեան տարածման գործում ամէնից «յարմար» միջավայրն է. պարզ ակնարկն անգամ այստեղից ուղղուած նամակների խանդավառ տրամադրութիւններին բերում է միաժամանակ թէ՛ Էջմիածնի հետ ունեցած տարբերութիւնը, թէ՛ Կոմիտասի բաւարարուածութիւնը նոր իրականութիւնից: Դրանցից մէկը վերաբերում էր երաժշտանոցի բացմանը. «Ա՛յ խ, որքան եմ ցանկանում, որ մեր երաժշտանոցը բացուէր, եւ դու էլ (խօսքը Մ. Բաբայեանի մասին է. – **Ք.Ա.**) գալիս այստեղ ու միասին առաջ մղէիք երաժշտութիւնը մեր շրջանակի մէջ» (4. էջ 206), միւսն իր սիրելի խմբի կազմումն էր. «Խումբս, որի անունը «Գուսան» եմ դրել (հին Գողթան երգիչների, ժողովրդական աշուղների անունով, որ Գուսան էին կոչում), շատ յառաջադիմեց. եկող տարի աւելի կատարեալ կը լինի, եւ շատ բան կարող եմ անել» (4. էջ 209): Յասօք, երկու տարի անց, 1914-ի Յուլիս 22-ին, նոյն Կ. Պոլսից Ա. Զօպանեանին յղուած նամակներում պիտի արձանագրէր. «Կատարութիւնը միշտ պոչ է խաղացնում եւ նորէն անբարեհաճ է դէպի մեզ՝ հայերիս» (4. էջ 233), եւ այդ նոյն Պոլսում մնալը պիտի ճակատագրական լինէր նրա համար:

Կոմիտաս վարդապետը գնահատանքի ու շտայլ խօսքերի պակաս չի զգացել. դրանք յատկապէս ուշագրաւ են «օտար» գնահատութիւնների առումով, ինչպէս օրինակ Օսկար Ֆլայշերից եւ Մաքս Չայֆերթից ստացած նամակները, որոնք պատմում են դեռ XIX դարավերջին Եւրոպայում նրա վայելած հեղինակութեան մասին, թէ՛ «Ձեր հմտալից եւ խորիմաստ դասախօսութիւնները օգնեցին մեզ խոր հայեացք նետել այն երաժշտութեանը, որ ցարդ մեզ համար գրեթէ փակ էր, եւ որը կարող է շատ բան սովորեցնել մեզ՝ արեւմտացիներին» (4. էջ 240) կամ «...Ձեր դասախօսելու եւ երգելու կատարեալ արուեստը – սրանք բաներ են, որ մեզ զարմանք կարող էին պատճառել եւ որոնք վառ կը մնան ձեր ունկնդիրների յիշողութեան մէջ» (4. էջ 242):

Բայց այս մէկը՝ «հայկականը», ուշագրաւ է իր տարողութեամբ, օքսիմորոնի հրաշալի օրինակով, յուզական շեշտադրութեամբ. պատահական չէ, որ այն վերնագրուած է «Հայկական գեղեցկութիւններ»*, ինչը սովորաբար բնորոշ չէ նամակագրական ժանրի համար:

* Հետաքրքրական է, որ ծանօթագրութիւններում գրում է, որ այն առաջին անգամ տպագրուել է (7. էջ 349-352): Նախ, չի նշում պարբերականի հրատարակութեան վայրը, օրը՝ Կ. Պոլիս, 11 Յունիս, Ծաբաթ, որից պարզ կը դառնար նամակի մօտաւոր թուականը: Բացի այդ՝ հենց «Տաճար»-ի խմբագրական ծանօթութեան մէջ նշում է, որ այն նախապէս լոյս է տեսել «Լուսաբեր-Արեւ»-ի էջերում: Նշանակում է առաջին անգամ լոյս է տեսել հենց այս պարբերականում, ինչի յիշատակութիւնը չկայ «Նամակների»-ում: Եւ մէկ անգամանք (8. էջ 496-497), նշում է, որ համերգն արդէն կայացել է: Թերեւս այս թիրիմացութեան առիթ է տուել Տիգրան Կամսարականի նշումը: Աւելի վաղ կայացած լինելու մասին է վկայում եւս մէկ փաստ, այն, որ ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդում (թիւ 250ա), պահում է Ալեքսանդրիայում կազմած երգչախմբի լուսանկարը՝ 1911թ., Յունիս 3 թուագրումով: Ի դէպ, կարծես դիպուածով բովանդակութեան հաստատում նույնպէս նամակը դրուած է սխալ էջակալումներով:

* Պատահական չէ նաեւ Կոմիտասի՝ բանաստեղծութեանը դիմելու փորձառութիւնը. պարզ ակնարկն անգամ այդ բանաստեղծութիւններին երեսան է հանում դրանց դիմնականութիւնն ու երաժշտականութիւնը:

Խօսքն արեւմտահայ գրող Տիգրան Կամսարականի՝ 1911-ի Յունիսին Վարդապետին ուղղուած նամակի մասին է. «Ո՛վ վարպետ վարդապետ, ինչ բանի աւելի իիւանամ ձեր մէջ, ձեր արուեստորդ ձայնին (Յորդելակ ինչպէս յիշեցիք Կորինէն), թէ գերանորբ արուեստին, պատարուն գիտութեան, թէ բոցաշերտ պերճախօսութեան, հրապուրիչ բանախօսին, թէ... բայց դուք վիուկ մըն էք, հայր սուրբ» (4. էջ 260):

Մեկնութիւնները, կարծում ենք, աւելորդ են: Մնում է՝ մեր մէջ տեւական պահենք Վիուկ Հայր Սուրբի գործի ու մեղեդու կախարդանքը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

1. Վահագն Ս., Մատանիներ /պատմութիւններ, Պէյրութ, Ատլաս, 1969 թ.: *Vahagn S., Mataniner /patmuatsqner, Pejyruth, Atlas, 1969 th.*
2. Սեւակ Պ., Երկեր, երեք հատորով, հ. 2 /պօէմներ, Եր., Սովետական գրող, 1983 թ.: *Sewak P., Yerker, yereq hatorov, h. 2 /poejmner, Yer., Sovetakan grogh, 1983 th.*

3. //Մշակոյթ, պարբերական, Ա.Տարի, թիւ 3-4, Փարիզ, 1935 թ.: //Mshakoyth, parberakan, A Tari, thiw 3-4, Pariz, 1935 th.
4. *Կոմիտաս Վարդապետ*, Նամականի /աշխատասիրութեանը Գուրգէն Գասպարեանի, Եր., Մարգիս Խաչենց-Փրինթինֆօ, 2009 թ.: *Komitas Vardapet, Namakani /ashkhathasirtheamb Gurgejn Gasparyani, Yer., Sargis-Khachentz Printhinfo, 2009 th.*
5. *Թումանեան Յովհ.*, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. 9 /նամակներ. 1885-1904 թթ., Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտութիւն, 1997 թ.: *Thumanean Yovh., Yerkeri liakatar zhoghovatsu tas', hatorov, h. 9 /namakner. 1885 -1904 thth., Yer., HH GAA Gituthiwn, 1997 th.*
6. *Տիգրան Չիթունու* ֆոնդ, ԳԱԹ, թիւ 238/2: *Tigran Chithunu fond, GATH, thiw 238/2.*
7. *Կամսարական Տ.*, Հայկական գեղեցկութիւններ., //Տաճար, թիւ 22, 11 Յունիս, Պոլիս, 1911 թ.: *Kamsarakan T., Haykakan geghetzkuthiwnner, //Tadchar, thiw 22, 11 Eyunis, Polis, 1911 th.*
8. //Տաճար թիւ 21, 4 Յունիս, Պոլիս, 1911 թ.: //Tadchar, thiw 21, 4 Eyunis, Polis, 1911 th.

Բանալի-բառեր. Կոմիտաս, նամակակազմական ժառանգութիւն, արուեստագէտի կերպար, կենսապատում, մանկավարժ, ստեղծագործութեան գնահատութիւն:

Ключевые слова: Комитас, эпистолярное наследие, образ художника, автобиография, педагог, оценка творчества.

Keywords: Komitas, epistolary heritage, character of the artist, biography, pedagogue, estimation of the creation.

Տեղեկութիւններ հեղինակի մասին. ՔՆԱՐԻԿ ԱՐՄԵՆԻ ԱԲՐԱՎԱՄԵԱՆ – բանասիրական գիտութիւնների բեկնածու (2013), դոցենտ (2018): Աւարտել է Խ. Արզումանի անուան Հայկական Պետական Մանկավարժական Համալսարանի բանասիրական բաժանմունքը (2006): Առեւտրական բեման է՝ «Չարեհ Խրախունին եւ արեւելահայ բանաստեղծութիւնը», գիտական ղեկավար՝ Բ.Գ.Ղ., Պրօֆ. Սուրէն Դանիէլեան: Հեղինակ է «Չարեհ Խրախունին եւ արեւելահայ բանաստեղծութիւնը» մենագրութեան եւ երեք տասնակից աւելի յօդուած-նստմանասիրութիւնների, ինչպէս օրինակ՝ «Լուսին» վէպի գեղագիտական մի բանի հարցերի մասին» / «Աւետիս Ահարոնեան» միջազգային գիտաժողովի նիւթեր, Եր., 2017, էջ 17-25, «Հայ-թուրքական գրանշակութային բնունկներ. Յակոբ Խաչիկեան եւ Էլիֆ Շաֆաք» / «Դէպի ալունքը թյսի», Սփիւռքի հայագիր եւ օտարագիր գրողների 6-րդ համահայկական համաժողովի նիւթեր, Եր., 2018, էջ 110-118, «Արեւմտահայ հեղինակների դասաւանդման մեր փորձից» / «Ալունք» գիտական յօդուածների ժողովածու, թիւ 1 (18), Եր., ԵՊՀ հրատ., 2018, էջ 333-341, «Լամարթինը՝ XIX դարի գրական հանգրուաններում» / «Հայ-թրքական գրապատմական առնչութիւններ» գիտաժողովի նիւթեր, Եր., 2019, էջ 99-112, «Բզնա Սարապանի բանաստեղծութեան հորիզոնները» / «Հայկագեան Հայագիտական Հանդէս», 39-րդ հատոր, Պէյրութ, 2019, էջ 471-484: Կազմել եւ խմբագրել է Սփիւռքի գրականութեանը վերաբերող տասնեակ գրքեր՝ Ռոպէր Հատտեճեան, «Առատաղ: Առատաղին միւս կողմը» (2006), Չարեհ Խրախունի, «Տօնազանգ» եւ «Տօնականչ» (2007 եւ 2010), Գէորգ Աճեմեան, «Գեղարուեստական երկեր», «Բնագիտական երկեր», «Հրապարակագրական երկեր» (5 հատոր, 2012-2018): Գիտական հետաքրքրութիւնների շրջանակն ընդգրկում է արեւմտահայ դասական եւ սփիւռքահայ գրական հարցադրումները, օտարագիր գրականութիւնը, արեւմտահայերէնը:

Сведения об авторе: КНАРИК АРМЕНИОНА АБРАМЯН - кандидат филологических наук (2013), доцент (2018). Окончила филологический факультет Армянского государственного педагогического университета им. Х. Абовяна (2006). Тема диссертации: "Зарэ Храхуни и восточно-армянская поэзия" (рук.- доктор филологических наук, профессор Сурен Даниелян). Автор монографии "Зарэ Храхуни и восточно-армянская поэзия" и более 30-и исследовательских статей, в частности, "А некоторых проблем-мах в романе "Тихина" /Материалы международной конференции "Аветис Агаронян", Ер. 2017, С. 17-25; "Ар-мянско-турецкие литературно-культурные отношения: Акоп Хачикян и Елиф Шафак", "К источнику света", Материалы Всеар-мянской 6-ой конференции арменоязычных и иноязычных писателей, Ер., 2018, С. 110-118; "Из нашего опыта преподавания западно-армянских авторов" /Сборник научных статей "Акунк", N1 (18), Ер., 2018, С. 333-341; "Ламартин в центрах армянской лигера-туры XIX века" /Материалы международной конференции "Армянско-французские литературно-культурные связи", Ер. 2019, С. 99-112; "Горизонты поэзии Игна Сариаслана", "Арменоведческий Журнал Айказян", N39, Бейрут, 2019, С. 471-484. Является сос-тавителем и редактором десятка книг по литературе армянской диаспоры, таких, как: Ропер Атмеджян. "Потолок" и "Об-ратная сторона потолка" (2006); Зарэ Храхуни "Праздничный звонок" и "Праздничный вызов" (2007,2010) Геворг Аджемян "Худо-жественные произведения", "Критические произведения" и "Публицистика" (в 5 томах, 2012-2018). В сферу научных интересов входит западноармянская классическая литература и литература армянской диаспоры, а также иностранная литература и западноармянский язык.

Information about an author: KNARIK ARMEN ABRAHAMYAN - PhD candidate (2013), Docent (2018). Graduated from the faculty of philology of Armenian State Pedagogical University after Khachatur Abovyan. Dissertation topic: "Zareh Khrahuni and the Eastern Armenian Poetry". Q. Abrahamyan is the author of one monograph: "Zareh Khrahuni and the Eastern Armenian Poetry" and of more than thirty research articles, namely "About Some Aesthetic Questions of the Novel "Silence" /Issues of the International Conference "Avedis Aharonian", Yerevan, 2017, p. 17-25, "Armenian-Turkish Literary and cultural Relationships: Agop Khachikian and Elif Shafak" / "To the Spring of Light", Panarmenian Conference on Armenian Language and Foreign Language Armenian Writers, Yerevan, 2018, p. 110-118, "From our Teaching Experience of Western Armenian Authors" / "Akunq" Collection of Scientific Articles, Yerevan, 2018, p. 333-341, "Lamartine in the Centers of the 19th Century Armenian Literature" /Issues of "Armenian-French literary-cultural relationships" International Conference, Yerevan, 2019, p. 99-112, "The Poetic Horizon of Igna Sariaslana" / "Haigazian Armenological Review", N39, Beirut, 2019, p. 471-484. She has collected and edited numerous books on Armenian literature of the Diaspora, such as Rober Haddejian "Ceiling" and "The Other Side of Ceiling" (2006), Zareh Khrahuni "Celebration Bells" and "Calling Festival" (2007 and 2010), Gevorg Achemian "Fiction Works", "Literary Works" and "Critical Works" (5 volumes, 2012-2018). K. Abrahamyan's research interests include the Western Armenian literature of classical period and the problems of the Armenian literature of the Diaspora, foreign literature, and Western Armenian language.

Խ ճ ա ն կ ա թ 2 5 . 1 1 . 2 0 1 9 թ . գ ի տ ա ժ ո ղ ո Վ ի ճ



Գիտաժողովի մասնակիցներ՝ Հասմիկ
Հովհաննիսյան, Մարգարիտ Խաչատրյան,
Անի Փաշայան



Գոհար Շազոյան, Ռուզաննա Ստեփանյան, Ծովինար Մովսիսյան,
Սոնա Հովհաննիսյան, Լիլիթ Երնջակյան, Արամ Հովհաննիսյան



Լիլիթ Անտոնյան



Մուշեղ Հարությունյան

Резюме

Кандидат филологических наук, доцент АГПУ **Կնարիկ Արմենովնա Աբրամյան**. - “*Автопортрет Комитаса в эпистолярном наследии*”.

В статье представлена попытка характеристики личности и творческого образа Комитаса на основе его эпистолярного наследия. Письма относятся к периоду жизни композитора, в течение которого он получал образование в Европе, служил в духовной семинарии в Эчмиадзине, а также ко времени его музыкальной деятельности в Константинополе.

Автор рассматривает переписку Комитаса с писателями (Ованес Туманян, Аршак Чопанян и др.), а также с представителями интеллигенции (Мариам Туманян, Маргарит Бабалян, Тигран Читунни, Оскар Флейшер, Макс Зайферт), отразившую индивидуальность самого композитора, а также особенности восприятия его личности зарубежными авторами.

Summary

PhD candidate, Docent ASPU **Կնարիկ Արմեն Աբրահամյան**, - “*Self-portrait of Komitas in his epistolary heritage*”.

The article discusses the personal and artistic features of the great Armenian composer Komitas viewed through his epistolary heritage. The letters refer to the period in Komitas' life when he was receiving his education in Europe, serving in Etchmiadzin Seminary, and his creative endeavor in Constantinople.

The article also reviews Komitas' correspondence with Armenian writers (Hovhannes Tumanyan, Arshak Chopanyan, and others) and other Armenian and world intellectuals (i.e., Mariam Tumanyan, Margarit Babayan, Dikran Tchitouni, Oskar Fleischer, Max Seiffert) for better understanding of the personality of the great composer.

ամպերն ու երկինքն են. նրանց հետ է իր գրույցը, նրանց հոգու արձագանքն է տիրում տողերի ենթատեքստում. «Տեղաց անձրև մաղ տալով, գոռաց երկինք, բուք արավ» (3. էջ 52): Եվ դրա հետևանքով էլ ծերուկ երկիրը սուգ է անում: Երբևէ մեր պոեզիայում այսպիսի պատկերներ չեն եղել, որպիսին Կոմիտասի բանաստեղծության մեջ կարելի է տեսնել: Բանաստեղծություններում ակնհայտ է քնարական հերոսի միայնակությունը, թախծի ու տխրության անընդհատական ներկայությունը: Նույնիսկ թվում է՝ բանաստեղծը տողերի միջոցով «ազատագրվում» է նրանցից, որոնք կրկնակոխ հետապնդում են.

Լուռ, անտերունչ, խուլ, անմունչ՝ չորով-փորով կեռ ծառեր,
Ծողով-փողով լեռ քարեր, և հենավորի՝ սարի կողին,
և մենավոր:
(4. էջ 201)

Տարվա բոլոր եղանակներն իր տեսողաշտում են, նա տեսնում է նրանց իրար մեջ, իսկ առանձին՝ մենավոր են: Ընդամենը մի քառյակում նա պատկերում է բոլորին.

Գարուն ցելավ ծաղկունիկ բացերով,
Ամառն ելավ հասկունիկ ծոցերով,
Աշունն առավ խատուտիկ բարերով,
Ձմեռ պատավ պատուտիկ սատերով:
(4. էջ 31)

Սա նաև ձայնային պոեզիա է: Հեղեղը, գետը, հողի հառաչը, բնության ծնունդն իր կանչերով, թռչունների երգով մեղեդային պոետիկայի դրսևորումներ են: Բանաստեղծության մեղեդային ուրույն դրսևորում կա այստեղ, որն էլ իր ենթաշերտերն ունի: Հնչյունները հեռանում են, հետագայում ձուլվում իրար մեջ, բարձրանում վերև և իջնում, դիտոնանս ձայներն ավելի աղմկոտ են դարձնում ասելիքը կամ հայչում այլ տարածքներում: «Կյանք» բանաստեղծությունը հենց դրա ասպացույցն է: Կոմիտասը նուրբ գեղագետ է, նորարար պատկերներին գույներ, շարժմանը տենսյա հաղորդելու, նոր բառեր գտնելու առումով.

Շառսն, շառսն, Սարեն հեղեղ քամելով,
Գետը լցավ ու գալարեց,
Սիրտը խցավ ու պալարեց, Ցելավ, ցելավ...
(4. էջ 17)

Հայտնի է, որ Կոմիտասը շրջել է գյուղից գյուղ, երգեր հավաքել, մոտիկից տեսել ժողովրդի կյանքը, ճանաչել հասարակ մարդուն: «Ժողովրդի դպրոցը բնական դպրոց է, ոչ արվեստական», - ասում էր նա (5. էջ 94): Կոմիտասի բանաստեղծական տեքստում շատ կարևոր տեղ են զբաղեցնում կենտադրական նշանները. դրանցով նա տրամադրություն է հաղորդում, ավելի արտահայտիչ դարձնում բառի երաժշտականությունը: Հատկապես երկարացման նշանի օգնությամբ ասելիքի ավելի խոր շերտերն են երևում: Ամենակարևորը, սակայն, նրա բանաստեղծական շղթայում շարժումն է: Ծարժում և ձայնային տեքստ, այսպես կարելի է անվանել կոմիտասյան խոսքը: Սիրային գործերն աչքի են ընկնում զգացմունքայնությամբ, քիչ բառերով շատ բան

ասելու հնարավորություն ունեն, ինչն աղերսներ ունի Քուչակին վերագրվող հայրենների հետ: Սիրո հույզի հետ եռացող երկնքի պատկերը երևում է մի քանի տեղ, աշխարհն ավելի զգացական է դառնում, եթե սիրո հրնչյուններ են լսվում: «Իմ երազում» բանաստեղծությունը սիրո հիմն է հիշեցնում, որտեղ տեսիլի և երազի միջոցով կառուցում է երևակայական բացառիկ տարածք.

Ով այս գիշեր, իմ երազում քեզ հետ
մեկտեղ պարեցինք,
Սեր-ոգիներ սուրբ սեղանում մեղրամուներ
շարեցին
Ոսկի-արծաթ ամպի ծալեն նուրբ ու բարակ
քող շարեցինք,
Ինձի-քեզի կարմիր-կանաչ սիրո շապիկ կարեցին:
(4. էջ 38)

Կատարյալ է այստեղ գեղեցիկի զգացողությունը: Իրոք, ցնցող են երազայնության գեղագիտությունը, նրբագույն գույների խաղը և զգացմունքի առատությունը: Վերջինս ամենուր է սիրային գործերում: Երազում կատարվող իշխող է դառնում: Նորույթ կարելի է համարել երազում մեծ սիրո ծննդի նման պատկերը.

Եվ այն գիշեր, քո երազում, տեսել ես, որ ես ու դու
Երես-երես ճանաչել ենք սիրո ծովում իրարու:
(4. էջ 38)

Սիրո ծով փոխաբերությունը հենց Կոմիտասի տեքստային գյուտն է: Սիրո գույներին միանում է բնության հեքը, որ երգ է դառնում: Իրականում կոմիտասյան տեքստն աներևույթ մեղեդի է, որը չի դադարում. ահագնանալու և ռիթմիկ տարբեր դրսևորումներ ունենալու հակում ունի: Սերը բանաստեղծի համար փրկություն է.

Քեզի սիրել՝ դըրախտ երթալ
ու վարդերով քնանալ:
(4. էջ 41)

Խոհափիլիսոփայական տաղերում զգացվում է բանաստեղծի տանջվող հոգին: Քնարական հերոսը դժվար ուղի է անցնում: «Սալահատակն ու ուղին» տաղում նա դարձյալ քիչ բառերով մի ամբողջ կյանք է ներկայացնում: Եվ ինչ կյանք է դա՝ փոխաբերական իմաստով սալահատակների վրա քայլածի, ով ծանր քարերի վրա է դարբնել կյանքը: Իհարկե, քարն այդպես էլ չի մացավ, թե ինչ դժվար էր մարդը կերտում իր կյանքը, բայց այդ դժվար կյանքն էլ քարի պես պնդացավ: Փաստորեն, կոմիտասյան խոհերի գեղարվեստական խորքը պայմանավորված է բովանդակության հարստությամբ և կատարյալ է գեղեցիկի զգացողությամբ: Դիմելով Աստծուն «Աղերս» բանաստեղծության մեջ՝ բողոքում է չարից, խնդրում հուր, որ «որպես խոտեր էլ չդողան իմ ոտեր» (4. էջ 58): Կոմիտասը գիտեր հայ միջնադարյան տաղերգուներին, կարդացել էր նրանց ստեղծագործությունը: Հովհաննես Թումանյանի պոեզիայի հետ աղերսները պայմանավորված են Տիեզերքին մոտ զգա-

լու հետաքրքիր իրականությամբ: Նաև երկուսն էլ իրենց պոեզիայով մոտ են գյուղաշխարհին. ցորեն, հասկեր, նուներ, գեղջկական կենցաղ: Եվ այս ամենը նա վրձնում է նկարչի աչքերով, որին ավելանում է նաև մեղեդին: Դիպուկ է Թորոս Ազատյանի բնորոշումը բանաստեղծին. «Կոմիտասյան տաղերգություններն անձիգ ու ինքնեկ բխումներ են գրեթե բոլորն ալ: Երբեմն քանի մը տողով հոգեկան հուզումի մը բաբախումն պատկերը կու տայ ան: Իր ներշնչման տարրերը (ծառ, ծաղիկ, դալար, սար ու դաշտ, հունձք ու բերք, հով ու անձրև, շաղ ու ամպ, լուսին ու երկինք) գիտե կենդանացնել, շունչ ու լեզու տալ անուց, զանոնք խօսեցնել, անուցնով ստեղծել դաշտ համանուագ մը, որուն վրայէն կը սահի կ'անցնի հեւացող գեփիւռ մը, քնքուշ թե բաբախումներով, և այս բոլորին կը խառնուին յաճախ անանձնական սիրոյ սրտագրաւ մեղեդիներ» (6. էջ 72): Իսկապես, կոմիտասյան տաղերը մտքի խոր թափանցումներ են՝ ներքին ձևակառուցվածքով՝ բառերի մտավոր շղթայով, հոգեբանական խորքով:

Կոմիտասը նաև հարուստ և ինքնատիպ բառապաշար ունի: Անկաշկանդ է. բանաստեղծ Կոմիտասին գրքավում է բառի արտաբերման երաժշտական կողմը, նա «քայլեցնում է» այնպիսի բառեր, որոնք ձկուն և շարժուն են դարձնում ընթերցողի միտքը: Նրա բառապաշարում տեղ են գտել իրավամբ հազվագյուտ կամ չօգտագործվող բառեր: Այս առումով նա նորարար է: Այդ բառերը մասամբ կարելի է գտնել բառարաններում, ինչպես, օրինակ՝ սարակ, ջեր, հեցել, օրան-օրան, հալուն, մարգարտահեռ, ճահ, տորոն-տորոն, ցելել և այլն: Կոմիտասն ունի մի բանաստեղծություն, որն աշխատանքի գովք է.

Ելավ շինական՝ ցանեց առավ բուռը լի ցորեն,
Անցավ դաշտեն ու ձորեն, բարձավ տասը լիբ
ցորեն:

(4. էջ 90)

«Նոճիներ և մայրիներ» տաղը խորիմաստ է, այն իր մեջ խտացնում է փոխաբերական մի քանի իմաստ: Այն, որ փորձում է առանձնացնել բնության ձայնը: Բարձրահասակ ծառն է քնարական հերոսը, որի տեսակը շատանում է, ասես պարում են քամու դիմաց: Եվ ճանապարհին են ծառերը: Նրանք հպարտ են և ձգտում են դեպի երկինք, բարձր, ավելի բարձր: Դա ձգտումն է դեպի կատարյալը, այն, ինչը մեծ երգահանը և բանաստեղծը փորձում էր իրականացնել ուսման, կրթական ծրագրերի փոփոխությունների միջոցով: Կարելի է մըտածել, որ Կոմիտասը կարող էր երաժշտություն գրել իր բանաստեղծության համար: Գուցե և չի հասցրել... Սակայն դա արեց մեր ժամանակների լավագույն երգիչ-երգահաններից մեկը՝ Վահան Արծրունին:

Անդրադառնալով երգահան Արծրունու «Կոմիտաս. տասը հայտնություն» երաժշտական շարքին՝ մեզանում առաջին անգամ պետք է փորձեն համեմատել բանաստեղծության և մեղեդու փոխկապակցվածությունը: Առաջին հերթին նկատելի է հարազատությունը կոմիտասյան բնագրին: Երգահանը մեղեդու միջոցով ար-

տահայտել է Կոմիտասի կյանքի ողբերգական՝ 1915 թվականի դեպքերի արձագանքը նրա հոգևոր աշխարհում: Ջարմանալի է, բայց ակնբախ, որ ինչպես և կոմիտասյան բանաստեղծությունը, Արծրունու երաժշտությունը նույնպես լավատեսությամբ է տողորված. ամենակարևորը, պահպանված է երաժշտության մեջ հույսի հոգևոր գաղափարը: Կոմիտասյան տեքստի հնչյունալին պոետիկական այստեղ բացվում է հոգեպարար հունով: Այսպիսով ստեղծվում է անվերջանալի հոգևոր տարածություն, որի մեջ խառնվում են հայկական մտածողության մեղեդային նրբերանգները: Կոմիտասի բանաստեղծությունների լույսի շքեղությունն այստեղ ակնհայտ է: Նաև պահպանված է բովանդակության ներքին դիմամիկան, որը հիշեցնում է միջնադարյան տաղ և այդ գրելաձևի փոխանցումը XXI դարի մարդու մտապատկերում: Մեղեդու կայացմանը նպաստում է լարային գործիքների, և հատկապես փայտյա փողայինների համադրումը: Մեղեդային զիծը թույլ է տալիս այն հնչեցնել նվագախմբային ցանկացած կազմի համար: Այս առումով կոմիտասյան պոեզիան և Արծրունու երաժշտությունը մեղեդուն ամեն անգամ փոփոխվելու հնարավորություն է տալիս՝ ինչ-որ տեղ դառնալ ձկուն կերտվածք: Սակայն Վահան Արծրունու «Հայտնություն» շարքի մեջ մտնող հատվածները տարբերվում են միմյանցից՝ պահպանելով սակայն հիմնական պայմանը՝ ազգային գույների համապարփակությունը: «Սալահատակն ու ուղին». բովանդակության խորությունն արտահայտվում է (Andante) տեմպով, որը նպաստում է հիշեցնելու միայնակ մարդու բարդ և դրամատիկ անցումային կյանքում լույսի ներկայությունը:

«Իբրև գարդ» մեղեդին, հատկապես ձայնի հնչողականությունը միջնադարյան տաղ է հիշեցնում: Զգացվում է մտքի և հոգու վեհությունը, դեպի լույսն ընթացող դժվարին ճանապարհը և հորդորը. «Ճրագ առ, Պահե վառ» (4. էջ 48) նաև անսպաս սիրո գովքն իբրև գարդ, իբրև սրտի հուսատու: «Պատրանք» բանաստեղծությունը, որն ընդամենը վեց տողից է բաղկացած, ոչ միայն կենսագրական է. հոգու և թիթեռի նմանեցումը, հույսով վեր ու վար թռչելը, իրեն բեռ զգալը, սակայն թիթեռն ինչպես կարող է բեռ լինել: Եվ վերջում հույսը չկորցնելը լավատեսություն է հաղորդում ամբողջ բանաստեղծությանը: Մի կյանքի պատմություն, ընդամենը վեց տողով: Մեղեդին լարուն է, լարային գործիքների պրկված նյարդերն ասես չեն դիմանում թիթեռի «հոգևոր բեռին», հստակ զգացվում է նրա վեր ու վար թռչելը, ամենակարևորը՝ լույսը նորից վետվետում է մեղեդու բոլոր ծայքերում:

Ճինգ տող է «Բաղձանք» տաղը: Նրա ասելիքի խորությունը փոխանցվում է մեղեդուն: Ամբողջ խոսքը՝ մեղեդու ծավալուն և երկար տևողություն ունեցող հրնչյուններով, իր մեջ կրում է մեծ խտանյութ, ութերորդականների սահուն անցումներով և մելիզմատիկ դրսևորումներով միտքը հասնում է նոր՝ լույսի ավելի խոշոր տարածության և հանգրվանում այստեղ: Վերջին երկու տողը. «Տնոր իմ հևիկ, թռչեմ երթամ» (4. էջ 78) խորհրդրդանշական եղավ Կոմիտասի կյանքում:

Արծրունին խորապես ըմբռնել է Կոմիտասի բանա-

ստեղծական խոսքի ասելիքը: Ահա, «Ճանապարհ» տաղը: Լավատեսական հիմներով այս գործը կյանքի գովքն է, որը պատմում է Անհուռի մասին, ինչի մասին միշտ գրել է Թումանյանը: Ճանապարհի թեման անըստ է, որն իր ստեղծագործության ատաղձ է դարձրել նաև Կոմիտասը: Կյանքի ծառը՝ անսկիզբ, տերևներով, որ առատորեն բաշխում է կյանք՝ դառնալով լավատեսության խորհրդանիշ: Այսպիսով, մեծ հարազատություն կարելի է տեսնել Կոմիտասի պոեզիայի և Արծրունու երաժշտության միջև: Եթե ամփոփեմ ասելիքս, ապա պիտի առանձնացնեմ այդ հարազատության հիմնական կետերը: Առաջինը լավատեսությունն է: Ահա հենց սա է ամենաշատը միավորում այս երկու տեքստերը: Երկրորդ հարազատությունը շարժումն է՝ կենդանի ու կենսալի: Մեղեդին, որ նույնպես խոսք է, տեմպ պիտի ունենա, և հետաքրքիր է, որ հենց սա նույնպես հաջողվել է ստանալ:

Ամփոփելով արդյունքները՝ կարելի է եզրակացնել, որ Կոմիտասի քնարերգությունն ուսումնասիրման պետք ունի: Տաղաչափական դրսևորումները, ռիթմը, բովանդակությունը, բառերի և հնչյունների երաժշտա-

կանությունը, բառապաշարը, լավատեսությունը և դեպի լույսը տանող հետազիծը ցույց են տալիս բարձր արժեք կրող բանաստեղծական տարածք, ինչն իր երաժշտությամբ մանրամասնորեն արտացոլել է երգահան Վահան Արծրունին:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ի Ռ Ի Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ, Եր., 1969 թ.: *Komitas., Banasteghtsuthyunner., Yer., 1969 th.*
2. Գասպարյան Ս., Կոմիտաս. կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը, Եր., Հայպետհրատ, 1961 թ.: *Gasparyan S., Komitas. kyanq', gortsuneuthyun', steghtsagortsuthyun', Yer., Haypethrat., 1961 th.*
3. Կոմիտաս, Փշուր մը քնարերգություն, Եր., 2004 թ.: *Komitas., Pshur m' qnarerguthyun., Yer., 2004 th.*
4. Բրուտյան Յ. Գ., Կոմիտաս, Եր., Հայաստան, 1969 թ.: *Brutyan Tz. G., Komitas., Yer., Hayastan., 1969 th.:*
5. /Կոմիտաս վարդապետ մատենագիտական ժողովածու, Երևան, 2013 թ.: *Komitas vardapet, (matenagitakan zhoghovatsu), Yer., 2013 th.*

Բանալի-բառեր. Կոմիտաս, բանաստեղծություն, ռիթմ, քնարերգություն, Վահան Արծրունի, հայտնություն, շարք:

Ключевые слова: *Komitas, стихи, ритм, лирическая поэзия, Ваан Арцруни, откровение, цикл.*

Keywords: *Komitas, poetry, rhytm, lyrical poetry, Vahan Artsruni, revelation, cycle.*

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՆԻ ԱՍՏՏՈՒՐԻ ՓՄՇԱՅԱՆ, գրականագետ, խմբագիր, լրագրող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու (2007 թ.), ԱՄՆ-ի հայ գրողների միության պատվավոր անդամ, Հանրային խորհրդի մշակույթի ենթահանձնաժողովի անդամ: Ավարտել է Երևանի Հ. Մաթևոսյանի անվ. միջնակարգ դպրոցը, Ա. Բաբաջանյանի անվ. երաժշտամանկավարժական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը, 1994-ին ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետը, ասպիրանտուրայի լեզվաբանության բաժինը: Դասավանդում է՝ 1995-ից Մխիթար Հերացու անվ. պետական բժշկական համալսարանի հայոց լեզվի և բժշկական տերմինաբանության ամբիոնում՝ որպես ավագ դասախոս, 2002-ից Հայ-Ռուսական (Մյակոնական) համալսարանի հայագիտության ամբիոնի դոցենտ: 2007-ին ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտում պաշտպանել է գիտական ատենախոսությունը՝ «Աղասի Այվազյանի արձակի արվեստը» թեմայով, ստանալով բանասիրական գիտությունների թեկնածուի աստիճան: Հեղինակ է մենագրության «Գիտության և ոգու ասպետը» (Էմիլ Գաբրելյան), Եր., 2004 թ., - 410 էջ, մեթոդական աշխատանքի «Գործական աշխատանքներ հայոց լեզվից» (Մ. Հերացու ԵՊՀ-Հ), Եր, 2000, 17 էջ, 10-ից ավելի գիտական հոդվածների՝ նվիրված գրականության տեսական հարցերին, Ա. Այվազյանի ստեղծագործություններին, ինչպես նաև լեզվաբանության տարբեր բաժիններին: Հանդես է մամուլում՝ «Հանդես Երևանի համալսարանի», «Նոր-Դար», «Նորք», «Կանթեղ», «Անդին» գրական ամսագրերում, «Գրական թերթում», «Ազգ» օրաթերթում: Կազմել և խմբագրել է 30-ից ավելի գեղարվեստական և գիտական գրքեր, բանաստեղծական ժողովածուներ, վեպեր, գրել գեղարվեստական գրքերի առաջաբաններ, խմբագրել է 7 հատորից բաղկացած «Գրպանի երգարանը»: 2000-ից Ա. Այվազյանի երկերն է ուսումնասիրում: Խմբագրել է գրողի «Նորքի խորությունը» գիրքը, իսկ 2007-ից՝ որպես Աղասի Այվազյանի հիմնադրամի անդամ և մասնագետ կազմակերպել է «Այվազյանական ընթերցումներ» միջոցառումների շարքը, 2 անգամ մասնակցել է կազմակերպելու «Այվազյանական դրամատուրգիական փառատոնը» միաժամանակ կազմելով և խմբագրելով շուրջ 3 տասնյակ ժողովածուներ: 2015-2019 թթ. «ՎԷՄ» ռադիոկայանով վարել է «Գրական ընտրանի», 2019 թ. մայիսից՝ «Նոյան տապան»-ում վարում է «Երկուրը՝ հեղինակ որոնելիս» հեղինակային հաղորդաշարերը: Մասնակցել է 4 տասնյակից ավելի և միջազգային հանրապետական 15-ից ավելի գիտաժողովների՝ զեկուցումներով: Մասնագիտական հարթակներում և մամուլում տպագրվել է արդի հայ գրականության հիմնախնդիրների մասին հրապարակումներ, հեղինակ է բազմաթիվ ակադեմիական հետազոտությունների: Նոր ուղի է բացել այվազյանագիտական ուսումնասիրություններում: Տե՛ս՝ Վիկիպեդիայում Անի Փաշայան: Դիտման օրը 4.04.2020 թ. Ժամը 23.15:

Сведения об авторе: ПАШАЯН АНИ АСАТУРОВАНА - литературный критик, редактор, журналист, кандидат филологических наук (2007), почетный член Союза армянских писателей США, член подкомитета по культуре Общественного совета, доцент, заведующая кафедрой армянского языка и литературы Российско-Армянского университета. Окончила: фортепианное отделение Музыкально-педагогического училища им. А. Бабаджаняна, филологический факультет Госуниверситета (1994), аспирантуру по лингвистике. Работает: с 1995 года на кафедре армянского языка и медицинской терминологии Ереванского государственного медицинского университета им. Мхитара Гераци (Ереван) в должности старшего преподавателя; с 2002 года является доцентом кафедры арменоведения Армяно-Русского (Славянского) университета. В 2007 году защитила диссертацию "Искусство прозы Агаси Айвазяна" в Институте литературы им. М. Абеяна НАН РА, получив степень кандидата филологических наук. Автор монографии "Рыцарь духа науки", посвященную жизни и деятельности академика, об-

щественого деятеля Эмиля Габриеляна (2004); научных статей по теоретическим вопросам, проблемам современной литературы, а также лингвистике. Участвовала во многих международных конференциях, составитель и редактор более 30 художественных и научных книг, сборников стихов, романов, автор предисловий к художественным книгам. Принимала участие в международных и республиканских конференциях по вопросам современной армянской литературы. Принимала участие в более чем 40 международных и республиканских конференциях по вопросам современной армянской литературы.

Information about an author: PASHAYAN ANI ASATUR, literary scholar, editor, journalist, Ph.D. in Philology (2007), honorary member of the Armenian Writers Association of the USA, member of the Sub-committee on Culture of the Public Council of the RA (Yerevan). A. Pashayan has graduated from A. Babajanyan Music College and completed post-graduate studies in the Faculty of Philology in YSU in 1994. She is a senior lecturer at the Department of Armenian Language and Medical Terminology at the Mkhitar Heratsi State Medical University. Since 2002 A. Pashayan is a Docent at the Russian-Armenian (Slavonic) University, Department of Armenology. In 2007 she defended the thesis "Aghasi Ajvazyan's prose" for the Ph.D. in Philology. A. Pashayan is the author of "The Knight of Science and Spirit" monograph about the life and work of Emil Gabrielyan, academician and public figure. A. Pashayan's research activity is focused on theoretical issues in literature, particularly on the problems in contemporary literature, and the works of Aghasi Ayvazyan along with the different linguistic aspects. Her research articles are published in the daily press, mainly in the "Journal of Yerevan State University", as well as in "Nor Dar", "Nork", "Kantegh", "Andin" literary magazines, and "Grakan Tert" and "Azg" newspapers. A. Pashayan has participated in numerous international scientific conferences. She is the editor of more than thirty scientific and fiction books, poetry collections, and novels, and the author of introductions to several fiction books. She is also the editor of the seven-volume "Pocket Songbook". Since 2000 she has been studying the works of A. Ayvazyan, specifically of his prose. She has been a lecturer at numerous Armenian and international and scientific conferences. A. Pashayan is the author of numerous publications reviewing the problems of modern Armenian literature, published on various professional platforms, as well as of numerous academic studies. Most of her research is devoted to the problems of contemporary Armenian literature. A. Pashayan has opened new avenues in the study of A. Ayvazyan's works. (See: <https://hy.wikipedia.org/wiki/...>)

Резюме

Литературный критик, редактор, кандидат филологических наук, доцент РАУ *Ани Асатуровна Пашаян*. - "Стихотворения *Комитаса* и цикл "*Комитас: Десять откровений*" *Ваана Арцруни*".

Впервые в научный оборот введено изучение поэзии *Комитаса* с точки зрения философского содержания. Подводя итоги, можно сделать вывод, что лирической поэзии *Комитаса* присущи нужно изучать. симметричные выражения, ритм, содержание, музыкальность слов и звуков, словарный запас, оптимизм и траектория, ведущая к свету, показывают поэтическую область высокой ценности, которую отобразил композитор *Ваан Арцруни* в цикле "*Комитас: Десять откровений*".

Summary

Literary scholar, editor, Ph.D. in Philology, Docent at the Russian-Armenian (Slavonic) University *Ani Asatur Pashayan*. - "*Komitas' Poetry and 'Komitas. Ten Revelations' by Vahan Artsruni*".

The study of *Komitas' poetry* is being for the first time introduced into the scientific circulation, as works noted for their profound philosophical significance. In summary, it should be concluded that the lyric poetry of *Komitas* requires further study. Its symmetrical expressions, its rhythm, and content, the musicality of words and sounds, its vocabulary, as well as the optimism and the trajectory leading into the light, show a poetic area of the highest value, and they were thoroughly reflected by *Vahan Artsruni* in his "*Komitas. Ten Revelations*" Cycle.

**ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

Քանոնահարուհի, ժուռնալիստ, մանկավարժ
E-mail: anush.00000@gmail.com

Գ Ր Ա Մ Ա Ն Ի Թ Յ ՈՒ Ն - Գ Ր Ա Մ Ա Ն Ի Թ Յ ՈՒ Ն - Վ Ի Զ Պ Ի Ս Կ Ի Կ Ա Մ Ի Լ Ի Ն Ա Ր Գ Ի Խ Ա Մ Ո Ւ Բ Յ ՈՒ Ն - Ա Կ Ն Ա Ր Կ

ԼՈՒՅՍԻ ՈՒ ՀԱՎԵՐԺԻ ԱՆՎԵՐՁԱՆԱԼԻ ՃԱՆԱՊԱՐՏ

Գունդ է մանկությունն ու քաղցրահուշ: Մանկությանս հուշապատուհանից չի հեռանում Հովհաննես Թումանյանի խրճանկար պատկերը: Դպրոցիս ճամփեն Դեբեդի ձախ ափին էր, իսկ նրա խճանկար պատկերն աջ ափի քարափին... Կյանքիս ողջ ընթացքին նա ուղեկցեց ինձ: Նա՝ փոքրաթիվ հայ ժողովրդի էն հանճարներից է, որոնց հարատևության ճանապարհին դեռ շատ դարեր կհավեն:

Որքան խորացա նրա գրական ժառանգության, հրապարակախոսությունների, գրախոսությունների, նաև կենսագրության մեջ, այնքան հասկացա, որ նրա կերպարը հառնելով անընդհատ բարձրանում է բոլորից ու նաև անէականից, և գնում այն բարձրյալն ու անընդունելին, ով նրան այնքան շոտայրերն պարզել է. այս միտքն ինքն էլ է հաստատում իր քառյակներում.

*Ի՞նչ կնունքին երկինքը՝ ժամ, արևը՝ ջահ սըրբազան,
Ծիածանը նարոտ եղավ, ամենքի սերն՝ ավազան
Սերը եղավ կընքահայրըս, ցողը՝ մյուռոն կենսավետ
Ու կընթողը Նա ինքն եղավ, որ սահմանեց ինձ պոետս
Հոկտեմբերի 21 1921 թ.
(1. էջ 55):*

Թումանյան հանճարի տեսակն անվիճելիորեն ուղղակի եզակի պարզ է մեր հոգևոր գանձարանին: Իսկ իր գրչակցի՝ մեծն Ավետիք Իսահակյանի բնութագրումն առավել քան դիպուկ է արժևորել նրան. «Թումանյանն անհաս գագաթն է մեր քերթության»: Փյոյիստփա-բանաստեղծը «մարտահրավեր» նետելով Թումանյանի փոխարեն, կարծես նրա անունից ասել է, թե դուք արդեն ունեք այն անհասանելի գագաթը, որին պիտի ձգտեք:

Հեշտ խնդիր չի դրված գրչակիր սերունդների առաջ, բայց փոխարենն անհատնում գրական ժառանգություն է թողնված: Մեծ բանաստեղծն ու մտածողն առանձնակի հոգատարությամբ, սիրով, նվիրվածությամբ է թափանցել հայ մարդու հոգու խորքերը, ցավացել ու ապրել է գյուղի աշխատավորի կյանքով, դժվարություններն իր վրա զգալով ու երբեմն էլ անձնապես կրելով:



**Հովհաննես
Թումանյան
Ավետիքի,
խճանկար,
1969 թ.**

Դրա շնորհիվ շատ տիպիկ և բնական է կերպարել իր ժողովրդին՝ որպես բնության մի անքակտելի մասնիկ: Իսկ նրա բնության նկարագրությունը զարմանալի պատկերավոր է և կենդանի այնքան, որ շնչավոր կերպարի է նմանվում: Էստեղ մտքի թռիչքը բավարար չէ: Անչափ սիրո արտահայտություն է սա, հարազատ գյուղի, հող հայրենիի նկատմամբ: Որդիական սիրով տոգորված Թումանյան-բանաստեղծի ցանկությունը Հայրենիքի ցավը կիսելն է, նրան օգտակար լինելը, ինչի համար էլ խորհուրդ է անում բնության հետ.

*Մեր գյուղն էն է, որ հպարտ,
Լեռների մեջ միգապատ,
Խոր ծորերի քարափին՝
Ձեռը տված ճակատին՝
Միտք է անում տխրադեմ
Ի՞նչ է ուզում չգիտեմ ...*

(2. էջ 89):

Անկեղծ ասած, գրիչ վերցնելու պատճառը բոլորովին Թումանյանին լուսարանելը չէր, բայց որ նրան միշտ կարդալ ու հիշել պետք է, դա փաստ է: Չնայած մյուս կողմից Հովհաննես Թումանյանի թեկուզ գրականությանը ծանոթանալուց հետո, հնարավոր չէ մոռանալ նրան, քանզի այն դառնում է միս ու արյուն, պարզապես սեփականություն: Ինքնասնանաչողության դասեր է տալիս մեծ մտածողը՝ հիշեցնելով հայ մարդու ազնիվ

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Ծովինար Հրայրի Մովսիսյան՝ 15.2.2020 թ., գրախոս՝ 22.12.2019 թ. ընդունվել է տպագրության՝ 2.3.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.12.2019 թ.



**Հովհաննես Թումանյան,
Կոմիտաս,
դրվագ
«Վերմատուն»
լուսանկարից**

կերպարի, աշխատասիրության, իր տեսակին տեր կանգնելու և ավանդապաշտ լինելու մասին, ինչի համար էլ հայ ժողովուրդը մշտապես պայքարի մեջ է եղել: Ինչևէ, ցանկությունս է մի պահ ցույց տալ զարմանալիորեն համընկնող այն զուգահեռները թե՛ ինչ է ապրել նա իր ժամանակին, կրկնվում է և հիմա:

Հայոց մյուս խոշոր մտածող ու բանաստեղծ Պարույր Սևակի միշտ արդիական ու տեղին խոսքերը հիշեցի, որի առաջին տողը շատ «սագում» է Թումանյանի մարդուն ու բանաստեղծին. «Մարդ կա՝ աշխարհին է շալակած տանում»:

Այս իմաստով տեղին է Ավետիք Բասակյանին ուղղված Թումանյանի հայտնի նամակը, որտեղ բացահայտ է նրա խոր ցավն ու անհանգստությունը Հայրենիքի ճակատագրի նկատմամբ, ավելին՝ նա հանճարեղորեն նկատում է, գուշակում քաղաքական աշխարհում տեղի ունեցող կործանարար «խաղերը», «տերերի» անխիղճ ու անբարո վարքագիծը: Ղարսի պատերազմում հող հայրենիին նվիրաբերած նրա երկու տղաների կյանքերը, մի շարք հողվածներում ու նամակներում արտահայտած իր որոշակի մտահոգությունները, նրա ազգանվեր գործերն ու շատ այլ վկայություններ, վառ ապացույցն են այն բանի, որ Մեծ լոռեցին ամեն կերպ մասնակից է եղել յուր ժողովրդի համար ճակատագրական իրադարձություններին, իսկ հանճարեղ գրիչը դրանց լավագույն նկարագրողն է.

Ինչքա՞ն ցավ եմ տեսել ես,
Նենգ ու դավ եմ տեսել ես,
Տարել ներել ու սիրել,-
Վատը՝ լավ եմ տեսել ես:

(2. էջ 72)

Սակայն դառը ճակատագիրն ու ծանր կյանքը պոետի մարդ տեսակին չկարծրացրին: Այդքան քնարական ու երգեցիկ պոեզիան, նրա նրբանուրբ, զգայուն հոգու թրթռների արտացոլանքն էր, որը կարծես իր ուրույն միաձուլումը գտավ բանաստեղծի «Այս ինչ լավ են, սարի վրա» երգ-բանաստեղծության մեջ: Սա թերևս միակ երգն է, որի բառերի ու երաժշտության հեղինակն է նա: Բառերի ու երաժշտության կատարյալ համադրությունը զեփյուռի նուրբ շոյանք է հիշեցնում, իսկ երաժշտության այսքան հայեցի ու դասական լինելը ուղղակիորեն զարմացնում է: Երաժշտությամբ շաղախված մի ամբողջ աշխարհ է կրել իր մեջ բանաստեղծը, որտեղ ան-

պայմանորեն իր մտերիմ բարեկամի՝ Կոմիտասի դերակատարումը կար նաև: Այս երկու գերհանճարների ստեղծագործ մտքի միաձուլումը՝ «Անուշ» պոեմն օպերայի վերածելու Կոմիտասի մեծ երազանքի իրականացումը կլիներ, որը հաստատ հայ երաժշտարվեստին մի նոր փայլատակում կտար, ինչը ցավոք չիրականացավ...

Հայ գրականության ու երաժշտարվեստի մեծագույն վարպետների սիրտն ու գրիչը համահունչ էին հային բաժին հասած այդօրյա դառն իրականության հետ, ավելին, նրանք ուղղակիորեն կրողն էին ու բախտակիցն ազգի ճակատագրի:

Ստեղծագործական կյանքի ու հետաքրքրությունների առումով որքան հեռու, նույնքան էլ մոտ են Կոմիտասի և Թումանյանի ուղիները: Իր պատճառն ու հետևվանքն ունի, որ մանկությանս հուշապատումի մեջ Կոմիտաս վարդապետի կերպարը մշուշոտ է եղել, ինչն ուղղակիորեն կապված է խորհրդային շրջանում պատմական որոշ շերտերի լուսաբանման արգելքի՝ դասագրքերում Վարդապետի կենսագրության այնքանով որքանով լուսաբանման հետ: Այդ բացը լրացրեցին հետագա տարիներին ինքնուրույն ուսումնասիրություններին բացահայտումները: Արդյունքում՝ դարձա Կոմիտասի երաժշտության ու պոեզիայի վարդապետության «գերին» ու նրան էլ Թումանյանի հետ միասին պահեցի հոգուս մեջ, որպես գոյությանս անհրաժեշտության մի մաս:

Երբեմն միտք եմ անում. ինչ երանելի վայելք կլիներ երկու սրտացավ հանճարների գոյության վկան լինել, սակայն այս հեռահար ցանկությունը խորհելու տեղիք է տալիս: Ծանր ու դժվարին կյանք են ապրել նրանք, ոչ միայն ակամայից այդ ժամանակի ծնունդը լինելու պատճառով, այլև սեփական գաղափարական մտածողության ու իրենց պատկանելության խորը գիտակցման հետևանքով: Կարծում եմ, ժամանակն է ձեռքբազատվելու խորհրդային գաղափարախոսությունների ներքո նրանց մեղանխույլի ու տխուր ներկայացված լինելու միտումից: Սրա ճիշտ պատասխանը մեկն է. ժամանակաշրջանն իհարկե իր ազդեցությունն է ունեցել այսօրինակ հանճարների վրա և իր հորձանուտում «մատաղացի» նման փշրել առանց այն էլ նրանց մորմոքող սրտերը, սրտեր՝ որ բարբախել են սերունդների համար, որ երազանքների օվկիանոսում երջանկություն ու վայելք են զգացել ամենափոքր հաջողությունից, որ մանկան գուլպայությամբ ու հանճարի գիտակցությամբ լի ժառանգություն են թողել: Սակայն, այսօրինակ Մեծերի ստեղծագործությունների մեջ ոչ միտումնավոր տխրության կարմիր հետագիծը դիտմանս չէ, այլ իրականության խորն արտացոլում: Հանճարներ կան, ովքեր աշխարհ են գալիս պատմության խորխորատներից և ի վերուստ լուսավորված հոգով, անմար կանթեղի նման ուղի են հարթում դեպի ժամանակի հեռուները:

Երբ խորանում ես նրանց կյանքի մանրամասների մեջ, ուսումնասիրում ժամանակակից մեծերի հետ նրանց նամակագրական կապերն ու ստեղծագործական ժառանգությունը, ընթերցում կարծիքներ նրանց մասին, ակնհայտ է դառնում, որ նրանք կենսասեր ու

կենսախինդ, վառ երևակայության տեր ու հումորով, լուսավոր անձինք են եղել: Այս միտքն ավելի շատ առնչվում է Կոմիտասի հետ, ում կենսագրությունը հանրայնացվում է նրա կյանքի դեռևս չբացահայտված էջերի ոչ ճիշտ փաստագրմամբ:

Ճիշտ աղամամութի էր նման նրանց կյանքը, սակայն նրանք չխարխալեցին, այլ ապրեցին արևածագի հավատով, ավաղ, որը մի նոր փայլատակում կարող էր տալ նրանց աստղային մտքին: Այս երկու հայ հանճարների ստեղծագործական կյանքի համադրման հիմքում ընկած է նրանց զգացականությունը, որն է՝ երաժշտությունը պոեզիայում և պոեզիան երաժշտության մեջ: Ինչպես Թումանյանի պոետիկ հանգավորումներից երաժշտություն է հնչում, նույնպիսի հմայքով Կոմիտասի երաժշտությունից պոեզիայի շունչն է ելնում: Այլ կերպ ասած երաժշտությունն ու պոեզիան նրանց արարի աներևույթ միասնությունն են ու անթաքույց արտահայտությունը:

Բազմած լուսնի նուրբ շողերին,
Չովի թևին թռչելով՝
Փերիները սարի գլխին
Չավաքվեցին գիշերով...

(3. էջ 120)

«Անուշ» պոեմ, Նախերգանք
ՉՈՎՅԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Եվ այս գիշեր, իմ երազում քեզ հետ մեկտեղ պարեցինք,
Սեր-հոգիներ սուրբ սեղանում մեղրամոմեր շարեցին...

(4. էջ 71)

«Իմ երազում» բանաստեղծություն
ԿՈՄԻՏԱՍ

Հանգավորման ինչպիսի նմանություն, մտքի ինչպիսի թարմություն է բուրում նրանց պոեզիայից: Ահա այսպիսին է նրանց սերը՝ տիեզերական ու անաղարտ, սիրառատ ու քնքուշ իրենց սրտերի նման: Նրանք զարմացնում են իրենց հանճարեղ պարզությամբ, կրկին վերահաստատելով, որ ամեն հանճարեղ բան պարզ է իր բնույթով, բայց ոչ էությամբ ու նշանակությամբ: Սակայն, երաժիշտ և պոետ Կոմիտասն առավել մտածելու տեղիք է տալիս, թե ինչպես՝ ապրելով օտար միջավայրում, կարողացավ թափանցել հայոց բառ ու բանի խորքերը, ոչ միայն վեր հանեց նոր բառեր, այլև ստեղծեց իրենը:

Կոմիտաս-Թումանյան ժամանակակից հանճարներ-

րը զարմանալիորեն կարծես ստեղծագործում էին նույն տոնայնության մեջ, միասնաբար զգալով դարի հեքը:

Կարևոր չէ, թե երբ են ծանոթացել ազգի այս Մեծերը, վայելելով իրար ժամանակակիցը լինելու պատիվը, սակայն զգում էին ու գիտակցում, որ նույն նավի վրա են, և որ ժամանակի խնդիր ունեն՝ մի կյանքն իրենց բավարար չէ անելու այն, ինչ կարող էին: Թումանյանը դժգոհում էր, որ ժամանակ չունի լիարժեք պոեզիայով զբաղվելու, իսկ Կոմիտասը ժամանակի սղությունն զգալով, իր ստեղծած գոհարները պահ էր տալիս ուրիշին:

Ու թեև նրանք չիրականացած միասնական երազանքներ ունենալով երկար չապրեցին, մննույն է՝ պատմության էջերում մնացին որպես խոսքի և երաժշտության գեղագետ ու նորարար, ժողովրդից սովորող, բայց և մեծ վարպետ-ուսուցիչ, ստեղծող ու ստեղծագործող՝ մշտապես օրինակ ունենալով ժողովրդակալներ: Ճիշտ է ասված, որ հանճարները չեն մեռնում՝ նրանք վերածնվում են շնորհիվ իրենց թողած ժառանգության:

Ամենախիմաստնացած մարդն անգամ Կոմիտաս վարդապետից ու Հայոց Մեծ բանաստեղծից բան ունի սովորելու, վկայությունը՝ նրանց թողած ժառանգությունն ու Մարդ լինելը:

Մահը մահ չէ նմանօրինակ մեծերի համար, այլ կյանքից հետո Լուսի ու Հավերժի անվերջանալի մի ճանապարհ, որով գալիս ու գնում են միայն նրանք:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Թումանյան Հ., Քառյակներ, Եր., 2009 թ.: *Thumanyan H., Qar'yakner, Yer., 2009 th.*
2. Թումանյան Հ., Բանաստեղծություններ, քառյակներ, պոեմներ, լեզենդներ և բալլադներ, Եր., 1986 թ.: *Thumanyan H., Banastetsuthyunner, qaryakner, poemner, legendner ev balladner, Yer., 1986 th.*
3. Թումանյան Հ., Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, պոեմներ, բալլադներ և լեզենդներ, Եր., Արեգ, 2011թ.: *Thumanyan H., Haykakan joghovrdakan heqiathner, pvoemner, balladner ev legendner, Yer., Areg, 2011 th.*
4. Կոմիտաս, Ասույթներ, քաղվածքներ, կենսագրական և մատենագրական տեղեկություններ, Եր., 1969 թ.: *Komitas, Asuythner, qaghvatsqner, kensagrakan ev matenagrakan teghekuthyunner, Yer., 1969 th.*

Բանալի-բառեր. Հովհաննես Թումանյան, տիեզերական սեր, Կոմիտաս վարդապետ, Դեբեդ, Հայոց մեծ բանաստեղծ, «Անուշ» օպերա, Կարսի պատերազմ, Ավետիք Իսահակյան, Պարույր Սևակ, գեղագետ, աղամամութ, Լուսի ու Հավերժի ճանապարհ:

Ключевые слова: Ованес Туманян, Вселенская любовь, Комитас Архимандрит, Дебед, великий армянский поэт, опера “Ануш”, Карсская война, Аветик Исаакян, Паруйр Севак, путь Света и Вечности.

Keywords: Hovhannes Tumanyan, cosmic love, vardapet Komitas, Debed, great Armenian poet, "Anush" opera, the Battle of Kars, Avetik Isahakyan, Paruyr Sevak, aesthete, darkness, road to Light and Eternity.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ԱՆՈՒՇ ՄԵՏՐՈՊՈՒ [ծ. 14.12.1957 թ., ք. Ալավերդի (Լոռու մարզ, ՀՀ)]: Մենակատար քանոնահար, ժուռնալիստ, ԵՊԿ դասախոս: Հեղինակ է քանոն նվագարանի չորս դասագրքերի՝ «Անմար գոհարներ» գիրք 1-ին (հրատ. 2005 թ.), Գիրք 2-րդ (Եր., 2010 թ.), «Փոխադրումներ քանոնի համար» գիրք 3-րդ (2010 թ.), «Խաչատուր Ներսիսյանի կոնցերտային պիեսները քանոնի համար» (2010 թ.), մի շարք հոդվածների՝ «Նրան էլ են փորձում յուրացնել» (հակիրճ տարբերակ //Ավանգարդ, 8-14 ապրիլ 2009 թ.), «Բարեկամությունը ծնվում է ժպիտից», //Երաժշտական Հայաստան, ամսագիր, 1-3 (44-45) 2013 թ.), «Արմինե Պողոսյան. կոչումով մանկավարժ», //Երաժշտ ամսաթերթ, ապրիլ 2013 թ., «...Իսկ բարեկամությունը շարունակվում է», //Հայաստան, շաբաթաթերթ 13-20 դեկտեմբերի 2012 թ., «Երջանկությունը թևեր է տալիս, հայրենասիրությունն արժանապատվության զգացում», //Երաժշտական Հայաստան, ամսագիր: Ունի հոդվածներ նաև «Հայ զինվոր», ՀՀ ՊՆ պաշտոնաթերթում, «Մարտիկ» Արցախի Հանրապետության պաշտոնաթերթում, Բեյրութի (Լիբանան) «Ժսունակ» ամսաթերթում և այլ: Աշխատել է որպես քանոնահարուհի՝ 1979–1983 թթ. Արմավիրի (Հոկտեմբերյան) շրջանի Չերժինսկու անվ. սով. խոգի երաժշտական դպրոցում, 1980–1986 թթ. Հայաստանի Թ. Արթունյանի անվ. Երգի-պարի պետ. անսամբլում, 1986–1987 թթ. Հայաստանի Գուսանյան անվ. անսամբլում, 1990–1991 թթ. Հայաստանի Պարի պետական անսամբլում, 1993–2001 թթ. ՀՀ ռադիոհեռուստատեսության Ա. Մերանգուլյանի անվ. ժողովրդական գործիքների անսամբլում, 1994–1997 թթ. ղեկավարել է Երևանի Հատուկ գնդի ժողովրդական գործիքների անսամբլը և եղել է քանոնահարը: Դասավանդել է՝ 1990–2009 թթ. Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, 2009-ից մինչև այժմ Կ. Սարաջյանի անվ. երաժշտական դպրոցում՝ ժողովրդական գործիքների բաժնի վարիչ, վարում է քանոնի դասարանը: 2019-ից մինչև այժմ Ա. Բաբաջանյանի երաժշտամանկավարժական քոլեջում՝ դասավանդում է մանկավարժական պրակտիկա:

Сведения об авторе: КИРАКОСЯН АНУШ МЕСРОПОВНА (род. 14.12.1957, г. Алаверди, Лорийский р-н, РА), солистка – канонистка, педагог ЕГК. Автор четырех учебников для канона: “Анмар гоарнер”, ч. 1 (2005), часть 2 (2010); “Переложения для канона”, 3-я книга (2010); “Концертные пьесы для канона Хачатура Нерсисяна” (2010). Автор ряда статей: “Его тоже хотят присвоить” (краткая версия / /Авангард 8-14 апреля 2009 г., “Дружба рождается с улыбкой” (/ /Музыкальная Армения 1-3 (44-45) 2013 г., “Армине Погосян. педагог по призванию” / /Музыкант, апрель 2013 г.), “...А дружба продолжается” / /Еженедельник Айастан, 13-20 декабря 2012 г. и другие. Печатается в газетах “Еражишт”, “Ай зинбор”, “Мартик”, в журналах “Музыкальная Армения”, “Хоснак”, Бейрут (Ливан). Работала: с 1979 по 1983 в музыкальной школе Дзержинского совхоза Армавирского р-на; с 1980 по 1986 - в Гос.заслуженном ансамбле песни и танца Армении им. Т. Алтуняна; Работала в Ансамбле народных инструментов им. А. Мерангуляна Гостелерадио Армении(1993-2001), канонистка и руководитель Ансамбля народных инструментов Ереванского особого полка (1994-1997). Преподавала: в Госконсерватории им. Комитаса (1990 -2009); зав.отделением народных инструментов, педагог по классу канона в ДМШ им. К. Сараджяна (с 2009 по сей день), ведет педагогическую практику в Муз-пед. колледже им.А.Бабаджяна (с 2019 по сей день); с 1986 по 1987 - в Гос. гусанском ансамбле; с 1990 по 1991 - в Гос. ансамбле танца Армении; с 1993 по 2001 - в Гос. ансамбле народных инструментов Радио и Телевидения РА им. А. Мерангуляна; с 1990 по 2009 - в Госконсерватории им. Комитаса; с 2009 по сей день - в ДМШ им. К. Сараджяна.

Information about the author: KIRAKOSYAN ANUSH MESROP (was born on 14 December 1957 in Armenia, Alaverdi). A soloist kanon player, as well as a lecturer of music at YSC Anoush Kirakosyan is an author of four books including “Eternal diamonds 1” (2005), “Eternal diamonds 2”(2010), “Works for kanon” (2010) and “Khachatur Nersisyan's concert plays for kanon” (2010). She also wrote a number of articles including “They want to make them theirs as well” (brief version in “Avangard”, 8-14 April 2009), “Friendship is born from a smile” (/ /Musical Armenia” journal, 1-3 November, 2013), “Armine Pogosyan titled teacher” (“Musician” Yerevan State Conservatory magazine, April 2013), “...But the friendship is going on”, / /Armenia” newspaper, 13-20 December 2012, “Happiness gives wings, the patriotism - feeling of dignity”, / /Musical Armenia journal, and many more. She’s also being published on “Musical Armenia” official magazine of the YSC, “Musician” newspaper, “Armenian soldier” the official newspaper of the Ministry of Defence of the Republic of Armenia, “Fighter” the official newspaper of the Ministry of Defence of the Republic of Artsakh, Lebanese (Beirut) “Speaker” magazine and not only. In different time periods she worked in different places among which were: 1979-1983 The musical school of the city Hoktemberian, 1980-1986 Tatul Altunyan Armenian state song & dance ensemble, 1986-1987 Armenian State Ensemble Minstrel Folk Songs of Armenia, 1990-1991 Armenian State Dance Ensemble, In 1993-2001 has been working at Public Radio Aram Merangulyan Ensemble of Folk Instruments. In 1994-1997 she was qanun player and the Director of the Ensemble of Folk Instruments of the Yerevan Special Regiment. In 1990-2009 was a pedagogue at the YSC, and since 2009 is qanun teacher and the Head of the Department of Folk Instruments at K. Saradjian Music School. Since 2019 is teaching Pedagogical Practice at the A. Babajanyan Music College. 1990-2009 Yerevan State Conservatory after Komitas, 2009 - present Musical school after K. Sarajyan.

Րեզյումե

Канонистка-солистка, преподаватель, журналист **Ануш Месроповна Киракосян.** - “Бесконечный путь света и вечности”.

Статья основана на изложении психологического и морального воздействия на автора двух армянских гениев: музыкального искусства - Комитаса и литературы - Ованеса Туманяна. Это сопровождало ее с самого детства, стало образом всей сознательной жизни и повлияло на процесс становления как музыканта и журналиста. Интересно само сочетание выдающихся личностей, что еще больше подкрепляет факт бесконечного бытия гениев в жизни армянского народа.

Summary

Pedagogue at YSC after Komitas, soloist, kanon player **Anoush Mesrop Kirakosyan.**- “The endless road of the light and eternity”.

The article is the expression of the psychological and moral influence that the two Armenian major geniuses Komitas and H. Tumanyan had on the author in terms of music and literature. This has followed the author since her childhood and became a mainstream. It also has its influence on the formation of her personality as a musician and journalist. The combination of the two characters underlines their eternal presence in the everyday life of the Armenian nation which is quite interesting.

Ղազարոս Աղայանը, Սմբատ Շահազիզը, Պետրոս Դուրյանը և ուրիշներ:

Հայ մեծատաղանդ այս բանաստեղծների հուզական ու ոգեշունչ բանաստեղծությունները երգի էին վերածվում քաղաքային ժողովրդական երգին բնորոշ ստեղծագործական մեթոդով: Այս կերպ եղանակավորված բանաստեղծությունները ձեռք էին բերում հուզական նոր որակ և որպես ժողովրդական, տարածվում երաժշտական կենցաղում: Այս երգերի գեղարվեստական լավագույն նմուշները շարունակում են կենցաղավարել մեր օրերում ևս:

Քաղաքային ժողովրդական երգերը հիմնականում դրսևորվում են հայրենասիրական, քնարական և կենցաղային ժանրերում: Քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի արտահայտչական միջոցների համակարգը ձեվավորվել է ազգային և այլազգի երաժշտական արտահայտչամիջոցների օրգանական միահյուսմամբ:

Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստում նրկատելի են գեղջկական և աշուղական երգարվեստի հատկանիշները, ինչպես նաև այլ երաժշտական մշակույթների ազդեցություններ: «Վերջինը գոյացել է հիմնականում հայրենասիրական բանաստեղծությունները ժողովրդի լայն շրջանակներում արագորեն տարածելու նպատակով: Նման մոտեցման վառ օրինակ կարող է հանդիսանալ Միքայել Նալբանդյանի փոխադրած գաբիբադիական զինվորի հարսնացուի (մեկ այլ դեպքում քրոջ. - **խմբ.**) զգացմունքներն արտահայտող «Մեր Հայրենիք» երգի մեղեդին» (3. էջ 7):

Քաղաքային երգերը, լինելով ուշադրության կենտրոնում հավաքվել են, գրանցվել և հրատարակվել բազմաթիվ երգարաններում: Այդ աշխատանքները կատարող երախտավորների շարքում նշենք Գ. Երանյանին, Բ. Կարա-Մուրզային, Մ. Եկմայանին, Ս. Ամատունու* և Բրուտյանին, Ս. Դեմուրյանին, Մ. Թումանյանին, Վ. Սամվելյանին, Ս. Մելիքյանին և շատ ուրիշներին: Ներկա հակիրճ անդրադարձը նվիրված է այս ոլորտում Կոմիտաս վարդապետի կատարած աշխատանքներին:

Ինչպես գիտենք, Կոմիտաս վարդապետի ուսումնասիրությունների մեջ առանցքային տեղը պատկանում է գեղջկական երգերին, քանի որ նրա համոզմամբ, այն առավել բնորոշ ազգային նկարագիր ունի ու հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմք կարող է հանդիսանալ: Այնուամենայնիվ քաղաքային մշակույթը ևս այնտեղ մի ինքնուրույն և ամբողջական բաժին է կազմում:

Կոմիտասը լինելով իր ժամանակաշրջանի առաջատար մտավորականներից, չէր կարող անտարբեր մնալ քաղաքային մշակույթի տարբեր դրսևորումների՝ հատկապես ազգային ազատագրական և հայրենասիրական երգերի հանդեպ: Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում ներկայացված են այս ժանրին պատ-

կանող նմուշներ և դրանց մշակումներ, որոնց Վարդապետն անդրադարձել է դեռ ուսման տարիներից՝ 1890-ականներից մինչև 1914 թ.:

«Կոմիտասն իր ամբողջ գործունեությամբ հանդես եկավ իբրև քաղաքացի-արվեստագետ, նա անտարբեր չգտնվեց այն օրերի համար «օրակարգի» հրատապ խնդիրներից նաև այս մեկի՝ ազգային ազատագրության խնդրի նկատմամբ: Նրան և՛ որպես քաղաքացու, և՛ որպես արվեստագետի հուզում էին հայրենի ազգային պետականության կորուստը, արևմտահայերի ծանր վիճակը, ռուսական ցարիզմի գործադրած ազգային ճնշումները, հարազատ ժողովրդի լուսավորության ու վերածննդի խնդիրները» (4. էջ 7):

Այս բոլոր խնդիրները հնչեցվում են ազգային հայրենասիրական երգերում: Տեղին է նշել նաև Մ. Նալբանդյանի գնահատականն այս երգերի վերաբերյալ, օրինակ՝ «Տէր, կեցո զՀայս» երգը: «...» յուր բովանդակության թե՛ յուր բանաստեղծական վառվածքն հորինվածքի և թե՛ հայոց ներկա վիճակի ճշգրիտ պատկեր հանդիսացնելու և դորա բարվոքելու համար հարկավոր եղած հնարները խնդրելու մասին, արժանի է ազգի մասնավոր ուշադրությանը» (3. էջ 101): Կարծում ենք, այս նրկարագիրը կիրառելի է նաև այս բնույթի այլ քաղաքային երգերի դեպքում:

Կոմիտաս վարդապետն իր հերթին նույնպես արժեվորել է ազգային հայրենասիրական երգերը: Գեղջկական երգերի հետ մեկտեղ, նա հավաքել և գրանցել է այս ժանրի նմուշներից: Արաքս Սարյանի «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի ընտրանի» ժողովածուում գետեղված են Կոմիտաս վարդապետի գրչին պատկանող նմուշներ (1. էջ 25): Այլ բանահավաքների շարքում այստեղ ներկայացված են կոմիտասյան գրառումները՝ «Դարդս լացեք», «Երգ պանդուխտ պատանեկի», «Հայրիկ, Հայրիկ, քո Հայրենիք»:

Ձայնագրելուց հետո, Կոմիտաս վարդապետն այս բնագավառի բավականին խայտաբղետ ցանկից ընտրել է լավագույն տարբերակները, մաքրել ու հղկել է դրանք, անհրաժեշտության դեպքում երգերի տեքստերը խմբագրել է, ազատելով ավելորդ անցանկալի բովանդակությունից:

Վարդապետի բազմաձայնած և մշակած երգերի շարքում կան խորապես տխուր քնարական բնույթի՝ Վանի կոտորածին նվիրված երգը, կամ՝ «Թող բլբուլ չերգե» ստեղծագործությունը, սակայն գերակշռողն առույգ տրամադրություն ունեցող, քայլերգային, լավատեսական բնույթի երգերն են՝ հուսադրող ու հավատով լեցուն:

Նեղինակը հատուկ ուշադրություն է հատկացնում Վարդանանց պատմությանը: Այս հերոսական թեմային նվիրված երգերի շարքում նշենք «Բամ, փորոտան», «Հիմի էլ լռենք», «Մեզ նոր արև ծագե», «Իմ հայրենյաց հոգի Վարդան», «Ով հայկազունք» նմուշները:

«Երգերի մեղեդիները մշակելիս Կոմիտասը նույնպես ստեղծագործական մոտեցում է ցուցաբերել և ներդաշնակելիս այդ երգերը ևս, ընդունել է որպես իր «հարազատ զավակներ, - ինչպես նշում է Ռ. Աթայանը, -

* Սահակ վրդ. Ամատունի, Ժողովրդական երգերի ձայնագրյալ ժողովածու, 1884 թ. (անտիպ), Կոմիտաս, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, 1891-1913 թթ. (հրատարակվել է 1950 թ.), Կոմիտաս վարդապետ, Ծար Ակնա, ժողովածու, Էջմիածնի տպարան, 1895 թ., Բրուտյան Ա., Ժողովրդական երգեր, պարեր և պարեղանակներ, 1895 թ.:

նրանցում, արտահայտիչ ընդհանուր պարզության պայմաններում, կարելի է տեսնել կոմիտասյան հնարամտությամբ գտնված նույնքան արտահայտիչ հարմոնիկ թարմություններ՝ դիմամիկ ու երանգավոր դարձվածքներ» (2. էջ 7):

Ուսումնասիրելով Կոմիտասի քաղաքային երգերի մշակումները՝ պատկերացում կազմեցինք այդ աշխատանքների ընթացքի և ծավալների մասին: Առաջաբան և Ծանոթագրություն բաժիններում գետնդված Ռ. Ա. Աթայանի հոդվածներում նկարագրվում է Վարդապետի՝ այս ժանրում կատարած ստեղծագործական աշխատանքը:

Հրատարակված կամ ձեռագիր մնացած երգարաններում և հավաքածուներում հանդիպում ենք բազմաթիվ ազգային հայրենասիրական բնույթի երգեր: Դրանք ներկայանում են տեքստերով, իսկ ավելի ուշ շրջանում նաև մեղեդիներով հանդերձ: Ինչպես գիտենք, քաղաքային երգերն ստեղծվել են հիմնականում հայտնի բանաստեղծների ստեղծագործությունների հիման վրա, իսկ մեղեդիները հաճախ ընդօրինակվել են նախնիներում հայտնի կամ սիրված երգերից: Այս մեղեդիները հիմնականում կրում են արևմտաեվրոպական մշակույթի ազդեցությունը: Դրանց բնորոշ քայլերգայնությունը ռազմական ոգին արթնացնելու նպատակ էր հետապնդում, ինչպես նաև քաջություն ու սեր հայրենիքի հանդեպ: Այդ պատճառով, այս ժանրի երգերը տարբերվում են գեղջկական երգերից ձայնակարգային, մեղեդային, մետրառիթմական ու երբեմն ազգային ինքնուրույն լեզվամտածողության թերի դրսևորված հատկանիշներով:

Կոմիտաս վարդապետը, անդրադառնալով քաղաքային ֆոլկլորի նմուշներին, հստակ գիտակցում էր դրանց առանձնահատկությունները, սակայն այս երգերն այնքան սիրված, պահանջարկ վայելող, մեծ ու կարևոր գործառույթ կրող էին, որ անտեսել այս երգերի դերն ու նշանակությունը հատկապես այդ ժամանակաշրջանում անհնար կլիներ և անհեռատես:

Կոմիտասի Երկերի Ժողովածուի 4-րդ հատորում գետնդված է 26 խմբերգ, 4 մեներգ, իսկ հավելվածում՝ բազմաթիվ տարբերակներ և ինքնուրույն նմուշներ:

Հատորում տեղ գտած քնարական երգերի նմուշները միայն լրացնում են այդ ժամանակաշրջանի քաղաքային երգերի հայրենասիրական ոգին ու բովանդակությունը: Ս. Շահագիրի խոսքերով գրված «Ես լսեցի մի անուշ ձայն», Ա. Իսահակյանի՝ «Արևն իջավ սարի գլխուն», «Դարդս լացեք, սարի սմբուլ» երգերն այդ օրինակներից են:

Ժամանակի ազգային-քաղաքական կյանքի գործնական պահանջներով է թելադրված եղել նաև Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնին և Վեհապատին գովերգող երգերի ստեղծումը, և պատահական չէ, որ Կոմիտաս վարդապետն այդպիսի երգերից երկուսն անվանել է «Ազգային օրհներգ» (1891 թ.):

Ինչպես նշում է Ռ. Ա. Աթայանը, «ներկա հատորում պարունակող ստեղծագործությունները, իր գործունեության վաղ թե ուշ շրջանում Կոմիտասը կատարել է, և դրանք միշտ հաջողություն են գտել, այդ մասին բազմաթիվ տեղեկություններ կան ժամանակի հայկական

մամուլում» (6. էջ 10): Երկերից մի քանիսը վերագրվում են արդեն իսկ 1890-ական թվականների առաջին կեսին («Մութ գիշերվա մեջ» 1892 թ., «Օն թինդ ի խինդ» 1894 թ.): Հաճախ մշակումներն ունեն բազում տարբերակներ, որոնք գրված են տարբեր ժամանակահատվածներում, օրինակ՝ «Ես լսեցի մի անուշ ձայն», կամ այլ կերպ՝ «Երազ» երգը:

Այս երգին Կոմիտաս վարդապետն անդրադարձել է թե՛ վաղ՝ էջմիածնական, թե՛ ուշ՝ պոլսական տարիներին: Հայտնաբերված և հատորում ներկայացված բոլոր տարբերակները եռաձայն խմբերգային մշակումներ են (մեկը՝ հիմնական բաժնում, երեքը՝ հավելվածում): Սակայն Կոմիտասի արխիվում՝ թիվ 498 թղթապանակում, խմբերգային տարբերակներից մեկն ունի նաև «փոքր և մեծ ֆլեյտայի, կլառնետի և ջութակի նվագակցություն»: Հավանաբար այս տարբերակն է կատարվել 1908 թ. ապրիլի 27-ին Գևորգյան ձեմարանի աշակերտական գրական երաժշտական երեկույթին, որի հայտագրում «Երազ» երգի համար նշված է «նաշնակեց և նվագորդի* վերածեց Կոմիտաս վարդապետ» (6. էջ 189):

Այս հանրահայտ ու մինչև այսօր սիրված և հաճախ կատարվող երգի միաձայն տարբերակը գտնում ենք տարբեր ժամանակաշրջանների և տարածաշրջանների երգարաններում, ի դեպ, տարբեր բանահավաքների և երգարաններ կազմողների կողմից ներկայացված: «Երազ» երգի ձայնագրություններն ունեն բազում տարբերակներ, սակայն մեղեդու հիմնական կորիզն անփոփոխ է: Երգի նոտագրված հիմնական տարբերակումներն արտահայտվում են մետրոռիթմական փոփոխություններով: Օրինակ՝ Ս. Դեմուրյանի գրանցած տարբերակում չափը 2/4 է (3. էջ 54), մեկ այլ երգարանում երգը գրանցված է 4/4 չափով (7. էջ 104): Սակայն կոմիտասյան բոլոր տարբերակները գրված են 9/8 չափում: Այստեղ հարկ կա նորից հիշելու այն փաստը, որ քաղաքային երգը բանավոր ավանդույթ է և բանահավաքների գրառումները, որոնք XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբում կատարվում էին բացառապես լսողությամբ, հիշողությամբ, հաճախ կրում էին բանահավաքի երաժշտական ազդեցությունը, որը պայմանավորված է մի շարք մասնագիտական և անհատական հատկանիշներով: Նշենք նաև, որ բանահավաքը հիմնականում երգը գրանցում էր հայկական նոտագրությամբ, ինչպիսի օրինակով որ մեզ են հասել բազմաթիվ քաղաքային և գեղջկական երգեր, և միայն հետագայում դրանք փոխադրվել են եվրոպական նոտագրության: Չնայած այս ամենին, երգերը մեզ են փոխանցվել բավականին գրագետ գրանցված, իսկ տարբերակների նմանությունները հաստատում են երգի բուն նկարագիրը: Կոմիտասյան «Երազ» երգի մետրառիթմի ընտրությունն ամբողջացվում է խմբերգային մշակման համատեքստում, առաջ քաշած գեղարվեստական խնդիրների լուծումներով: Մշակումները կատարված են տարբեր խմբերգային կազմերի համար, բոլոր նմուշները գրված են տարբեր տոնայնություններում, ինչն ընդլայնում է այս խմբերգե-

* Նվագորդ – այս պարագայում պետք է հասկանալ անսամբը, նվագախումբը:

րի կիրառման շրջանակները:

XIX դարավերջի հայրենասիրական ամենատարածված երգերից մեկն է «Հայրիկ, Հայրիկ, քո հայրենիք» երգը, որը նաև ամենից ավելի ժողովրդականացած այն երգերից է, որոնք նվիրված են եղել Հայոց կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանին (Մկրտիչ Ա Վանեցի, 1820-1907 թթ.): Խոսքերի հեղինակն է վանեցի Մեսրոպ Ջանիկյանը: Այս երգը հաճախ հանդիպում ենք ժամանակի ձեռագիր ու տպագիր երգարաններում, ինչպես նաև բազմաթիվ ժողովրդական բանավոր կատառումների մշակված տարբերակներով:

Ինչպես նախորդ նմուշի դեպքում, «Հայրիկ» երգի բոլոր տարբերակներին բնորոշ է լայնաշունչ զարգացում, խորը քնարականություն, ինչը զգալիորեն բարձրացնում է այս մեղեդու գեղարվեստական արժեքը:

Ռ. Ա. Աթայանի ուսումնասիրությունները բերում են այն եզրակացության, որ այս մեղեդիով երգվել է վեց երգ: Առաջին տարբերակը գետեղված է Գ. Տեր-Ալեքսանյանի ձեռագիր երգարանում՝ սիրային քնարական տեքստով, որը հետագայում, ժամանակի գաղափարներին հարմարեցնելով, փոխարինվել է հայրենասիրականով: Տարբերակներից մեկը սովորաբար կրում է «Անձունք Պոլսեցի հայ մանկանց» (5. էջ 70) անվանումը: Հաջորդ երկու տարբերակներն արդեն նվիրված են Մկրտիչ Խրիմյանին, որը հռչակված էր Հայրիկ գրական և ժողովրդական անունով:

Հայրիկը 1880-ին Վան գնաց՝ սովյալներին նպաստ բաժանելու, նպատակ ունենալով երկրագործների դպրոց հիմնել Վարագում, սակայն 1885-ին համիդական կառավարությունը հեռացրեց նրան Վանից, ապա արքունից Երուսաղեմ (6. էջ 664): Ահա այս հայաձանքների կապակցությամբ է գրված Ջանիկյանի տեքստը, որի բովանդակությունն առավել հասկանալի է դառնում այս պատմական իրադարձությունների ներքո: Մկրտիչ Խրիմյանի՝ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս ընտրվելու առիթով նույն հեղինակը 1892 թվականին «հրապարակ է հանել ուրախ, ցնձագին, «պատասխան» երգը (Այսպիսի «պատասխան» երգի երևույթը հայ իրականության մեջ տարածված է եղել)» (2. էջ 175):

Այս երգի զարգացման ընթացքը եզրափակող տարբերակը «Հայրիկ, Հայրիկ, քո հայրենիքն» է, բայց ժամանակի ընթացքում, տարիներ շարունակ կենցաղավարվելով Հայաստանի տարբեր վայրերում, կատարվել է այլ ընկալումով՝ որպես վասպուրականցի հոր և որդու հայրենասիրական երկխոսություն: Հայրիկ անունն այս դեպքում գրվում է փոքրատառով: Այս երգի անգուգական տարբերակ գտանք Հայրիկ Մուրադյանի ձայնից գրառած «Հայրենի երգեր» ժողովածուում (7. էջ 155): Ինչպես գրում է Ծանոթագրություններում Ա. Ա. Փահլևանյանը՝ երգը ներկայացված է այնպես, ինչպես այն երգել են Ջնուկ գյուղում:

Այս երգի երկու տարբերակ գտնում ենք Ա. Ա. Սարյանի «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի ընտրանիում»: Երկու գրանցումների հեղինակն էլ Կոմիտասն է: Նմուշները տարբերվում են իրարից. առաջինը փոփոխական չափ ունի, երկրորդը՝ անփոփոխ 3/4 (3. էջ 191-192): Կոմիտասյան խմբերգային մշակումներն ար-

ված են վերը նկարագրված երկու տարբերակի հիման վրա՝ առանց մետրաթիթմական և մեղեդային փոփոխությունների:

Ինչպես հայտնի է, 1898 թվականի նոյեմբերին, դեռևս ուսանող Կոմիտասը Բեռլինից Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին գրել է. «Եկող տարի Ճեմարանի 25-ամյակն է: Հարկավոր է մի քանի բան պատրաստ ունենալ... Դիտարկելու ուժս գործ կդնեմ մի խումբ կազմելու... Ես արդեն ունիմ «Տէր, կեցո»-ն և «Հայրիկ, Հայրիկ, քո հայրենիք»-ը թե՛ խմբի և թե՛ նվագի համար, և կպատրաստեմ ժողովրդականներից էլ ընտիրները»: Կոմիտաս վարդապետը, ոգևորված իր համերգային գործունեությամբ, ստեղծագործական մեծ եռանդով հավաքեց, մշակեց և բեմ հանեց ոչ միայն գեղջկական, այլև քաղային երգերի անկրկնելի նմուշներ, որոնց փայլն ու հմայքը չի խամրում ժամանակի ընթացքում և որոնք ամրագրում են հայ երգի բազմազան ու բարձրարժեք գեղարվեստական դրսևորումները:

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման պայմաններում ծրնունդ առած և մեծ թափով զարգացած հայ քաղաքային ժողովրդական երգը մեր օրերում ևս շարունակում է կենցաղավարել, նոր թափ է առնում՝ հնչելով ժողովրդի շուրթերից և բխելով ամեն հայի սրտից ու հոգուց:

Սակայն մերօրյա քաղաքային արդի երաժշտական խայտաբղետ միջավայրի և տեխնիկական սարքերի ու տեղեկատվական դաշտի ընդլայնման պատճառով երգերը կրում են այլևայլ ազդեցություններ: Երբեմն անձանաչելի փոխվում են հայ ավանդական քաղաքային երգի հնչողությունը, և ինչն ավելի կարևոր է կատարման եղանակը: Երգեցողության արևելյան ելևէջների անխուլատրելի շռայլ օգտագործումը ցածրաձայն երաժշտության տարածման պատճառ է հանդիսանում: Ուստի ճանաչելով և պահպանելով մեր բուն ավանդական երգերն ու կատարումների ազգային ավանդական առանձնահատկությունները, հարկավոր է ամեն կերպ նպաստել մեր մշակույթի մաքրման և հղկման գործընթացին:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Սարյան Ա. Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր, Եր., Կոմիտաս., 2010 թ.: Saryan A. A., Hay qaghagayin zhoghovrdakan ergeri hat'ntir, Yer., Komitas., 2010 th.
2. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, խմբ.՝ Ռ. Աթայանի, Եր., Հայաստան., 1976 թ.: Komitas, Yerkeri zhoghovatsu, h. 4, khmb.: R. Athayani, Yer., Hayastan., 1076 th.
3. Նալբանդյան Մ., Ընտիր երկեր, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1953 թ.: Nalbandyan M., 'ntir erker, Yer., HSSR GA hrat., 1953 th.
4. Երգարան, կազմ.՝ Վ. Չաքմիչյան, Եր., Անահիտ, 1993 թ.: Yergaran, kazm.: V. Chaqumishyan, Yer., Anahit, 1993 th.
5. Սոխակ Հայաստանի, լիակատար երգարան, հ. 1, Բագու, Հայկ. Մարդասիրոց տպ., 1874 թ.: Sokhak Hayastani, liakatar yergaran, h. 1, Bagu, Hayk. Mardasirg tp., 1874 th.
6. Փափագեան Վ., Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, տպ. Ն. Աղանեանցի, 1910 թ.: Phaphazean V., Patmuthiwn Hayvotz grakanuthean, Thiflis, N. Aghaneantzi, 1910 th.
7. Փահլևանյան Ա. Ա., Հայրենի երգեր, Եր., Նոր գիրք, 2007 թ.: Phahlevanyan A. A., Hayreni erger, Yer., Nor girq, 2007 th.

Բանալի-քաղեր. Ազգային-ազատագրական պայքար, հայրենասիրական երգեր, քաղաքային երգեր, տարբերակներ, Կոմիտաս վարդապետ, Խրիմյան Հայրիկ, մշակումներ:

Ключевые слова: национально-освободительное движение, патриотические песни, городские песни, варианты, Комитас архимандрит, Хримян Айрик, обработки.

Keywords: national liberation movement, patriotic songs, urban songs, variants, Komitas Archimandrite, Khrimian Hayrik, arrangements.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱԹԱՆԱՍՅԱՆ ՆՈՒՆԵ ՌՈՄԵՈՅԻ (1967 թ. թ. Երևան): Ավարտել է 1990 թ. Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (ղեկ. պրոֆ. Ս. Գ. Հարությունյան): 1993-ից առ այսօր աշխատում է ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում, դասախոս, դոցենտ (2017-ից) ամբիոնի վարիչ (2018-ից) վարում է «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն», «Հայ հոգևոր երաժշտություն» և «Նոր հայկական նոտագրություն» դասընթացները նաև 2001-ից առ այսօր ԵՊԿ երաժշտության տեսության ամբիոնի դասախոս վարում է «Հարմոնիա», «Սոլֆեջո» և «Արևմտաեվրոպական երաժշտատեսական համակարգեր» դասընթացները: 2000-ից Հայաստանի պետական կամերային երգչախմբի արտիստ, գեղարվեստական ղեկ. Ռ. Սյրեյան: 2008-ից «Հայ Ասպետ» հեռուստատեսության երաժշտական փորձագետ և հանձնախմբի անդամ: Հեղինակ է գիտական հոդվածների՝ «Ստեփան Գեմուրյանի «Հայ ժողովրդական երգեր» անտիպ ժողովածուն», //Երաժշտական Հայաստան, 1 (24) 2007 թ., «Ստեփան Գեմուրյանի դերը հայ մշակույթի և կրթության զարգացման գործում», //Երաժշտական Հայաստան 4 (31) 2008-1 (32) 2009 թթ. էջ 75-77, Ստեփան Գեմուրյան «Հայ ժողովրդական երգեր» /«Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» ԵՊԿ, մատենաշար, պրակ 9, 2013 թ., Սահակ Ամատունի «Ժողովրդական երգերի ձայնագրային ժողովածու», /«Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ», ԵՊԿ, մատենաշար, պրակ 11, 2014 թ.:

Сведения об авторе: АТАНАСЯН НУНЕ РОМЕОВНА (род.1967, Ереван). В 1990г. окончила музыкаловедческое отделение ЕГК им.Комитаса (класс проф. М. Г. Арутюнян). С 1993 по сей день работает на кафедре Армянской музыкальной фольклористики ЕГК преподавателем, доцентом (2017), завведующая кафедрой с 1918-го года, ведет курсы дисциплин: "Армянское народное музыкальное творчество", "Армянская духовная музыка", "Новое армянское нотирование". Одновременно с 2000 г. по сей день преподает дисциплины: гармония, сольфеджио, западноевропейские музыкально-теоретические системы на кафедре теории музыки ЕГК. С 2000 г. - артистка Государственного камерного хора. Автор научных статей: "Неизданный сборник Степана Демуряна "Народные армянские песни" (//Музыкальная Армения, #1(24)2007), "Роль Степана Демуряна в армянской культуре и развитии образования" (//Музыкальная Армения, #4(31)2008)1(32)2009, С. 75-77), "Степан Демурян" / "Народные армянские песни и наизгиши" (ЕГК, серия изданий, вып.9, 2013), "Саак Амамуни. Сборник нотированных народных песен", / "Народные армянские песни и наизгиши" (ЕГК, серия изданий, вып. 11, 2014).

Information about an author: ATANASYAN NUNE ROMEO (born in 1967, Yerevan). In 1990 she graduated from YSC Department of Musicology professional class of Professor Margarita Gabriel Harutyunyan From 1993 till today works in YSC in the department of Armenian musical folklore studies. Pedagogy, docent (2017), a Head of Department Armenian musical folklore studies (2018). Armenian folk music and Armenian spiritual music courses and also from 2001 till today she is a lecturer of YSC's department of music theory she teaches courses of "Harmony", "Solfejgio" and "Western musical theoretical systems". From 2000 she is an Armenia Chamber Choir Artist. She is an author of scientific articles "Stepan Demouryan's "Armenian folk songs" unpublished collection" //Musical Armenia 1 (24) 2007, "Stepan Demouryan's role in the development of Armenian culture and education", //Musical Armenia 4 (31), 2008-1 (32) 2009 p. 75-77, Stepan Demouryan "Armenian folk songs", "Armenian folk songs and plays", YSC series 9, 2013, "Sahak Amatuni's "Folk songs recorded collection" / "Armenian folk songs and plays", YSC, series, 11, 2014.

Րեզյումե

Музыковед, кандидат искусствоведения, доцент ЕГК **Нуне Ромеовна Атанасян**. – “Армянские городские народные песни в творчестве Комитаса архимандрита”.

На протяжении XIX века национальное мышление переживало период подъема. Признаки пробуждения национального самосознания были вызваны активной культурной деятельностью; созданы многочисленные журналы, организации, в периодических изданиях публиковались образцы народных песен, научные обзоры и описания национальных костюмов. Первые образцы, опубликованные в периодических изданиях – патриотические песни национально-освободительного движения. Городские песни, находящиеся в центре внимания, были собраны, записаны и опубликованы в многочисленных сборниках песен. Огромную работу в этой области сделали Г. Еранян, К. Кара-Мурза, М. Екмалиян, С. Амамуни, А. Брутян, С. Демурян, М. Тумаджан, В. Самвелян, С. Меликян и др.

Комитас архимандрит, в свою очередь, также высоко ценил национально-патриотические песни. Наряду с народными песнями он собирал и записывал образцы этого жанра.

Во время своей творческой карьеры Комитас архимандрит регулярно ссылался на городские песни. Будучи одним из ведущих интеллектуалов своего времени, он не мог оставаться равнодушным к различным проявлениям городской культуры, особенно к национально-освободительным и патриотическим песням. В четвертом томе собрания сочинений Комитаса представлены работы в этом жанре, к которым мастер обращался со студенческих лет (с 1890 по 1914 год).

В этой статье мы представляем обзор городских народных песен “Сон” и “Айрик, Айрик, твое Отечество”.

Summary

Musicologist, PhD Candidate, Docent of YSC **Nune Romeo Atanasyan**. – “Armenian urban folk songs in Archimandrite Komitas works”.

Throughout the 19th century, national thinking experienced a period of boom. Signs of the awakening of national identity were triggered by vigorous cultural activity; numerous magazines, organizations were created, numerous samples of folk songs, scientific reviews and descriptions of national costumes were published in periodicals. The first samples published in periodicals are patriotic songs of the national liberation movement. Urban songs in the spotlight have been compiled, recorded and published in numerous song collections. Huge work in this area was done by G. Eranian, K. Kara-Murza, M. Ekmalian, S. Amatuni, A. Brutian, S. Demurian, M. Toumajan, V. Samvelian, S. Melikian and others.

Komitas Archimandrite, in turn, also highly appreciated the national-patriotic songs. Along with folk songs, he collected and recorded samples of this genre.

During his creative career, Komitas Archimandrite regularly referred to Urban songs. Being one of the leading intellectuals of his time, he could not remain indifferent to various manifestations of urban culture, especially to national liberation and patriotic songs. The fourth volume of Komitas Collected works presents songs in this genre, which Archimandrite elaborated from his student years, from the 1890's to 1914.

In this article we present an overview of urban folk songs “Dream” and “Hayrik, Hayrik”.

մանակվան մը համար՝ ի սեր Արվեստին, ի սեր Կյանքի Երգին» (2. էջ 408):

Ընդհանրացնելով հայ գրականության դարավոր գեղարվեստական փորձը՝ Դ. Վարուժանն այլևս նոր չափանիշների վրա է դնում ազգայինը՝ նրա զարգացումը կողմնորոշելով դեպի ավանդապահ «գավառը»: Նրա քնարական ստեղծագործությունները շրջափոխում են պոեզիայի պոետիկական համակարգը: Պոետիկական կապվում է մեր հնամյա բանաստեղծության ակունքներին, ժողովրդական բնագրական, անխաթար երգին:

Առհասարակ, կարելի է նկատել, որ ժամանակի հայ երաժշտությունն ու գրականությունը գեղագիտական առաջադրումների ուղղակի և անուղղակի ընդհանրության բազմաթիվ եզրեր են արձանագրում:

Կոմիտաս-Վարուժան գեղագիտական աղերսը, մեր դիտարկմամբ, գրական ժառանգորդական է, անմիջական ստեղծաբանական: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրն առանցքային է հայ մշակույթի տվյալ որակի կերտման, զարգացման օրինաչափությունների համակարգման, ամբողջացման տեսանկյունից:

Ակնհայտ է, որ Կոմիտասի առաջադրած գեղագիտական հայտնի դրույթներն անմիջական արտահայտություն են գտել Դանիել Վարուժանի վերջին մատյանի՝ «Հացին երգը» շարքում: Դրանք գերակա են Կ. Պոլսում հրատարակվող «Մեհյան» հանդեսի համարներում, ինչպես և «Նաուսարդ» տարեգրքի եզակի հրատարակության մեջ՝ ի Կ. Պոլիս: Կոմիտասի և Դ. Վարուժանի ժամանակակիցների հիշողություններում պատկերված են այդ յուրօրինակ պատմականորեն և գեղագիտորեն հագեցած ընթացքի ամենատարբեր կողմերը՝ անցյալ դարի 10-ական թվականների մտավորական միջավայրի մթնոլորտը, հեթանոսական գրական շարժման առանձնահատուկությունը, հայ գրականության նորոգության հարցերի շուրջ գրական տարբեր դպրոցների տեսական հանգանակները, առանձին գրողների հղումները:

Խնդիրն այն է, որ օսմանցիների մայրաքաղաքն ազգային մայրաքաղաք է գիտակցվում, այստեղ մեր հոգևոր կրոնական իշխանությունն է՝ պատրիարքությունը, ինչպես Սր. Էջմիածնում՝ կաթողիկոսությունը (Ա. Արփիարյան): Կ. Պոլսում Կոմիտասի գործունեության օբյեկտիվ պայմանները սրանք էին:

Ակադեմիկոս Սերգեյ Սարինյանը գրում է. «XX դարի 10-ական թվականներին հայ գրականությունը մի անգամ ևս դրվեց տեսական-գեղագիտական քննության առաջ: Պատմական զարգացման հեռանկարի տեսանկյունից դա արդեն երրորդ քննությունն էր. առաջինը, որ պարտադրեցին Արվեստին ու 50-60-ական թվականների գրական սերունդը, երկրորդ քննությունը, որ ազդարարեց 80-ականների սերունդը, և երրորդ՝ արդեն նորահայտ ուղղությունները մի խորհուրդ էին պարտադրում, ուր պիտի ստուգվեին այս կամ այն ազգի հոգևոր տրվածքը համաշխարհային քաղաքակրթության ապագայում» (3. էջ 357):

Էսպես նոր շարժումներ ասպարեզ եկան՝ երբեմն նույնիսկ որոշակի շփոթ առաջացնելով: Դրանցից մե-

կը հեթանոսական շարժումն է, որը գործնականում ծառայում է հնադարի արժեքների ոգեկոչմանը: Ս. Դանիելյանը, առանձնացնելով շարժումը, բնորոշում է. «Պատմական առումով հեթանոս անցելը XX դարի արուեստագետի համար մարդու եւ բնութեան դաշնութիւնն է, գեղեցկութեան եւ ուժի, ազատութեան եւ սիրոյ մարմնացումը: Ճանաչողական հիմնարկէքի ուժ է ստանում ազատագրութեան հեթանոսական գաղափարաբանութիւնը՝ որպէս նորագոյն շարժման նախահիմք, որպէս մինչքրիստոնէական ազատ կեցութեան պարզ գերադասութեան ակնարկ» (4. էջ 165):

«Մեհեան»-ի հեթանոսական գրական հանգանակը ստորագրում են մեր գրականության երիտասարդ ուժերը՝ Դանիել Վարուժանը, Հակոբ Բյուֆեճյանը, Կոստան Զարյանը, Գեղամ Բարսեղյանը, Ահարոնը: Նրանք հռչակում են մշակութային մեկնարկի գաղափարական հանգակետը. «Կը հաւատանք, **Հայ հոգին՝ Լոյսն է, Ոյժն է, կեաքն է**, մարմնաորոտած անդրիական շքեղութանը մէջ արիական ցեղին, որուն կը պատկանիք» (5.):

Այսպիսով, հայ հոգու պաշտամունքը դառնում է առհասարակ մշակութաբանական գլխավոր նախադրյալ:

Ընդունելի է հայ գրականագետների կարծիքը, որի համաձայն՝ հեթանոսական շարժումը հայկական նեո-ռոմանտիկական շրջայի մեկ օղակն է: Ժամանակաշրջանը, այսպիսով, տեղավորվում է «հայկական մշակույթի Ոսկեդար» (Հակոբ Օշական) հասկացության սահմանում, իսկ «ոսկեդար» ասելով՝ նկատի են ունենում ոգևորության մի քանի տարիները, որոնք հաջորդում են թուրքական Սահմանադրությանը (1909-1914 թթ.): Գաղտնիք չէ, թե ինչ օղ են շնչում հայերը թուրքերի տիրապետության տակ. «Բուֆորի հավերժական գեղեցկության ներքո՝ ստրկության դարերից դուրս կերտելով գեղարվեստի սեփական մեհյանը» (3. Սիրունի) (6. էջ 70):

Այսպիսով, Կոմիտասի հետ Կ. Պոլսի մտավորականությունը ոտքի է, հատկապես՝ հայ բնաշխարհի երիտասարդ սերունդը և համակիրները՝ Կոստան Զարյան, Գեղամ Բարսեղյան, Դանիել Վարուժան, Հակոբ Բյուֆեճյան, Զապել Եսայան, Ռուբեն Զարդարյան, Լևոն Շանթ, Հակոբ Սիրունի, Ահարոն, Տիգրան Չոկուրյան, Հակոբ Տեմիրճյան, Գեղամ Տեր-Կարապետյան, Վահան Թեքեյան և այլք:

«Մեհեանի» 1914 թ. հունվարյան համարում Կոստան Զարյանն ամփոփում է հեթանոսական գրական շարժման շրջանակներում տիրող տրամադրությունները. «Հայրենիքի սիրտին՝ մեր յարգանքներու մենաուր եւ աղեխարշ ծաղիկներով հիսուսած Պսակը: Անոր՝ յոյսը եւ բերկրանքը այն **տարօրինակ պարին, գոր կըստեղծենք ճակատագրապէս-ահաւասիկ**» (5. էջ 36):

Ինչպես և նկատում ենք, անախորժության մեղամաղձիկ շեշտերը հաղթահարվում են և հայ գրագետները մտահոգվում են գալիքի հայ գրականության, ապագայի սերնդի հանդեպ իրենց հոգածության հարցի շուրջ:

Կրկնում ենք, որ երիտթուրքերի իշխանության գալը նպաստում է ազգային աննախադեպ զարթոնքի երևան

գալուն, հատկապես՝ արևմտահայ մտավորականների հետ Կոմիտասի բազմաչափ համագործակցությանը:

Տիգրան Չիթուհին՝ Կոմիտասի պաշտելիներից մեկը, գրում է. «Կոմիտաս վարդապետին հետ անմիջապես թղթակցության մտա 1908-ի Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից հետո: Համիդյան բռնապետության ընթացքում այդ կարգի փորձը մտքով անկացնելն անգամ կախաղանի չվանը վզին անցկացնել էր» (7. էջ 138):

Այսպիսով, հանգրվանելով Թուրքիայի մշակութային մայրաքաղաքում՝ Կոմիտասը լիարժեք փոխըմբռնում է գտնում հայ մտավոր սերունդի կողմից՝ օրըստօրե ընդարձակելով ազդեցությունը: Կ. Պոլիս գալով՝ նա արևմտյան հատվածի հայությանն արևելահայերի համեմատությամբ հավասարազոր ուշադրություն է դարձնում (8. էջ 10): Եվ դա օրինաչափ է. առջևում գործունեության նոր դաշտն է, որտեղ արձագանք են գրանում հայ բնաշխարհի կենդանի խոսքն ու լեզուն, հայ գեղջուկի զգացմունքներն ու ազգային դժվարին պատմությունը:

Շրջափուլի գաղափարական նշանոցը գալիք սերնդի համար հայության նկարագրի ամբողջականացումն է՝ ելնելով տեսակի ու տրվածքի ինքնաքննությունից: Այս իմաստով բացառիկ ընդգրկում է Կոմիտասի գործունեությունը՝ որպես էթնիկ շարժման սկզբնավորող և բնաշխարհի սերնդի կենտրոնական ուժ: Այսպես թե այնպես, ծառայած գլխավոր խնդիրը հայ երաժշտության, մշակույթի, գրականության բարեկարգման հարցն է:

Հակոբ Բյուֆեճյանը, քննության առարկա դարձնելով արևելյան երաժշտության և կենդանի հայ խոսքի հարաբերության խնդիրը, հաստատում է. «Վարդապետ մը մեր երգերէն ստեղծեց մեզի, օտարացածներու համար յայտնութեան մը չափ հրաշալի երաժշտութիւն մը» (8. էջ 3):

Արևելքում, փաստորեն, այդ շրջանում կոմպոզիտորական դպրոցի հասկացություն գոյություն չունեն, երաժշտությունն ընթանում էր՝ որպես ծիսական գործողությունների բաղադրիչ (Տ. Մանսուրյան): Արևմուտքում, սակայն, երաժշտության զարգացումը վերապահվում էր կոմպոզիտորին:

Կոմիտասը, հետագոտելով բաց մնացած բնագավառը, եզրահանգում է, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունն ունի այս երկու գլխավոր ճյուղերը՝ արևմտյանը և արևելյանը: Եվ եթե վերջինիս եղանակները «այն են ու բարդ, ճոխ, լուրջ, պայծառ, եռանդուն» ապա մյուսինը, պարզ, աղքատ, թեթև, դալուկ, խաղաղ» են (Կոմիտաս):

Մարմնավորելով կոմպոզիտոր անհատի ըմբռնումը՝ Կոմիտասը հետամուտ է լինում մեզանում ձևավորելու երաժշտական արվեստի արևմտյան ուղղությունը: Նա երբեք առիթը բաց չի թողնում՝ մեղեդիի ժողովրդական մտածողություն, առ նրա ստեղծագործական բընազդ ուղղորդելու համար: Անհրաժեշտ էր նոր թափ հաղորդել բանահյուսական հում նյութերի հավաքագրմանը, ապա դեն նետել մեզ համար օտարածինն ու թյուրը և ընտրել գտարյուն հայկական բեկորները, նաև՝ երգել ու տարածել: Այդ ամենը նա հանձն է առնում երի-

տասարդ հայ գրագետների հետ:

Յուրաքանչյուր կոնկրետ դրսևորման դեպքում հրատակեցվում է, թե ինչպիսին պետք է լինի հայերենը ժամանակակից երաժշտության և գրականության մեջ, նույնիսկ, նկատի ունենք՝ բանահյուսությունից դուրս՝ բանաստեղծության մեջ: Այսպիսով, հայ երաժշտության զարգացման հնարավորությունը Կոմիտասը տեսնում է հայերենի օրինաչափություններին ներդաշնակվելու, մեր գեղարվեստական խոսքը, հայրենասիրական ոգին նորոգելու ջանքում: Պահանջում է հայերենի մաքրության, անխաթարության ապահովում: Սա է առաջնային խնդիրը՝ առանց որի անհնարին էր հայ երգի գոյությունը:

Ուստի՝ մի կողմից՝ Կոմիտասը նոտագրում է ժողովրդական երգի բնօրինակներ, մյուս կողմից, ինչպես իրագեղում է բանասեր Թ. Ազատյանը, ինքնուրույն բանաստեղծական փորձեր նախածնում՝ դրանցից մի քանիսի համար երաժշտական խազեր գծագրելով նոթատետրում:

Չնայած այս քնարական բանաստեղծությունները հետևողական թվագրում չունեն, մամուլում դրանցից մեկ-երկուսը հիշատակված են 1905 և 1914 թվականների ներքո: Սա, ինքնին վկայում է, որ գործունեության ամբողջ ընթացքում Կոմիտասը չի դադարել ստեղծագործել՝ իբրև քնարական բանաստեղծ: Պետք է ենթադրել, որ այնպիսի ստեղծագործություններ կային, որոնք թերևս կցանկանար երգի վերածել՝ նույնպես տարածելով: Թեև սա էլ միանշանակ չէ՝ հաշվի առնելով նրա ծայրահեղ համեստությունը: Այս մասին է հուշում նաև Թ. Ազատյանի արժեքավոր հրատարակությունը (9. էջ Գ-ԺԳ) :

Կոմիտասը, բնականաբար, իր անձով չի սահմանափակվում: Նա պոլսահայ գրագետներին հորդորում է գեղարվեստական գրականության տարածքում ամրապնդել հայոց լեզվի և մտածողության հանդեպ խնամատար վերաբերմունքը: «Մեկանի» հեղինակ Վահան Թեքեյանը, նույն տրամադրություններն ընդարձակելով, օրհներգում է հնամենի լեզվի գանձերը.

«Քեզ, Հայ լեզու, կըսիրեն մրգաստանի մը նըման

Մեր անցեալին թանձրախիտ ստուէրներուն մէջ՝ կարծես...» և այլն (5. էջ 53):

Հռչակելով օտարահունչ բաներից լեզվի մաքրագործման պահանջը՝ Կոմիտասը քննում է մեր լեզվի հիմքերն ու սկզբնաղբյուրները՝ գրաբարը, բարբառները, որոնցից էլ որդեգրում է բազմաթիվ հարազատ բաներ ու բացատրություններ: «Մեր բանաստեղծության վրա էլ տիրում է այն վեհապանծ պարզությունը, որը բխում է հայկական երաժշտությունից», - եզրահանգում է նա (10. էջ 122):

Ժողովրդական երգերի առաջին հիսնյակի ծանոթագրության մեջ հաստատում է նույն դիրքորոշումը. «Ձեռքի տակ ունենալով քսանհինգ հազար քառասորդերի ժողովածու, բաղդաստել ենք նույն երգերի վարիանտները և վերցրել ենք մեր կարծիքով ընտիր համար-

ված ձևերը... Ժողովուրդը սովորաբար մի տուն միայն երգում է որևէ եղանակով՝ առանց մտքին ուշադրություն դարձնելու: Մենք աշխատել ենք հաջորդ տների բնավորությունն այնպես անել, որ բոլորը միասին, որքան կարելի է, մի ամբողջություն կազմեն և հարմար լինին եղանակներին ու կրկնակների իմաստին» (6. էջ 70):

Դժվար չէ եզրահանգել, որ կյանքի ուսումնասիրություն, սուր դիտողականություն, ժողովրդի հոգու ճանաչողություն դրույթները Կոմիտասը և հայ գրողները վերածում են ժամանակակից արվեստի չափանիշների:

Այնուհետև ուշագրավ են դառնում լրացուցիչ փաստերն ու տեղեկությունները:

«Նավասարդ» հանդեսի համար գրված Կոմիտասի նամակից տեղեկանում ենք, որ ծանր աշխատանքի մի քանի տարիներից հետո անգամ նա դեռևս դժգոհ է հայերի՝ **թրքավարի երգելուց**, որքան և տարիներ առաջ, որովհետև «հայ գեղջուկի երաժշտության քիմքն արևելյան է»: Ուստի՝ շուտով ծառանում է սրա դեմ՝ դարձյալ խոստանալով «մաքրել մեր երգեցողությունը» (7. էջ 76):

Եվ արևելահայաստանում, և՛ արևմտահայաստանում Կոմիտասի երաժշտական մշակումներն աչքի են ընկնում լեզվի և խոհի միագիծ շարժումով, հայերենի պարզությամբ: Կարող ենք նույնիսկ ասել, որ նախնական բնագրերի մեջ նա աննշան բան է փոխում, եթե միայն ստույգ չլիներ, թե բանաստեղծության մեջ աննշան ոչ մի բան գոյություն չունի, և միակ բառի, անգամ վանկի փոփոխությունը հաճախ բավական է, որպեսզի պոեզիան նվազի կամ թևածի (Ե.Շահնուր) (11. էջ 10): Նրա այսպիսի «իմաստուն միջամտությունն» էր երաշխիքը, որ ժողովրդական բնատիպ երգը հետագա շարունակություն գտավ:

Ըստ ժամանակակիցների վկայումների՝ Կոմիտասը ոչ միայն հավաքագրում էր հայ ոգու նշխարները, այլև դրանցով երևան բերում, «հայի մտածող եւ զգացող» **ոգու ուժը**՝ արդի երաժշտական միջոցներով միաձայնի կամ բազմաձայնի վերածած:

Ժողովրդական պոետիկայի առանցքային խնդիր է դառնում ազգամշակութային բաղադրիչների ճշգրիտ պահպանումը, անմշակ բնագրի **Ֆոնային տեղեկատվությունը**, որոնք կարող են արտահայտվել ակնարկի, փոխաբերության կամ այլաբանության միջոցով: Ժողովրդական երգի բանատող-պատկերներում պահպանվում են հայ ժողովրդի առասպելաբանական մտածողությունը, հնավանդ առասպելների դրվագներ և պատատիկներ: Անձեռակերտ հուշարձանը փոխադրվում է հնագետի և ոսկերիչի հմտություններով: Կոմիտասն ընդարձակում է պատկերացումը բանարվեստի տարբեր ժանրերի փոխադարձ ներթափացման և սահմանների մասին: Նա նկատում է, որ բանարվեստում պատկերային համակարգի հյուսումը տեղի է **ունենում վաղնջական շերտերի համատեղմամբ, որոշակի հնանյութի սքողմամբ կամ սյուժետային ներաճով**: Ընդ որում՝ սրանք կրում են հնդեվրոպական առասպելների և աստվածությունների դրոշմը:

Հմմտ.՝

Քելե, քելե, քելքիդ մեռնեմ,
Քո գովական խելքիդ մեռնեմ:

Սիրավոր լորիկ, /Վիրավոր լորիկ, /Լորիկ,
Սևավոր լորիկ, /Լորիկ ջան:

Քելե.քելե, սոյիդ մեռնեմ,
Քո չինարի բոյիդ մեռնեմ:

Քելե, քելե, քողիդ մեռնեմ,
Քո լուսընկա շողիդ մեռնեմ:

Քելե, քելե բերնիդ մեռնեմ,
Քո սիրունիկ ձենիդ մեռնեմ:

Քելե, քելե, ձեռիդ մեռնեմ,
Քո հուր կըրակ սերիդ մեռնեմ:

Քելե, քելե աչիդ մեռնեմ,
Քո անուշիկ պաչիդ մեռնեմ (13. էջ 101):

«Մեռնեմ» բայով նշութավորված բանաստեղծական բաղադրիչի տեղական ազգային բնույթը պատկերի խորքային ընկալման մեջ է՝ մեռնող հարություն առնող հեթանոսական աստվածության սքողված հիմքի: Բայիմաստը հուշում է ոչ այնքան կոնկրետ գործողություն ու դրա արտահայտության փոխաբերական կերպը, որքան մեռնող հարություն առնող աստծո պաշտամունքի հիշողությունը ժողովրդի հոգեբանության, ենթագիտակցության մեջ: Ժողովրդական երգի վաղնջական բովանդակությունը մասամբ պահպանում է առասպելաբանական հնագույն գիտակցությունը:

Վ. Գ. Գակի բնորոշմամբ՝ ժողովրդական պոետիկայի պատկերավորության հիմքում ընկած է երկու պատկեր համատեղ տեսնելու հնարավորությունը: Այդ պատկերներից մեկը բառի և արտահայտության պատկերավոր (փոխաբերական) իմաստն է, իսկ մյուս պատկերը՝ ուղղակի (նախնական) իմաստը: Այդ երկու պատկերները դրվում են մեկը մյուսի վրա: Պատկերավոր՝ դիցաբանական նշանակությունը գտնվում է առաջին պլանում, իսկ ուղղակի նշանակությունը՝ երկրորդում:

Ծնունդով Կուտինայից, «Թուրքիո թրքախոս մեկ կենդանին» (Մարգարիտ Բարայան) (14. էջ 301)՝ Կոմիտասը, բոլոր հակազդող երևույթները ենթարկում է բանագիտական այսպիսի քննության:

Նույնը կարելի է ասել Կոմիտասի և Արշակ Չոպանյանի առասպելաբանական հայացքների ժառանգորդ Դանիել Վարուժանի աշխարհայացքի մասին, որն ուսումնասիրում է աշխարհի հնագույն քաղաքակրթությունների դիցաբանական շերտերը, կրոնները, առասպելները, դյուցազներգությունները, ժողովրդական երգերը: Նրանց՝ այսպես ընկալած պոետիկական արտահայտում է դարասկզբի աշխարհայացքի էական ուղղությունը՝ նեոռոմանտիզմը և նրա ենթաշերտը՝ բնաշխարհի բանահյուսական քնարերգությունը: Կոմիտաս-Դանիել Վարուժան առնչության համար սա նշանակալի պնդումներից մեկն է:

Այս տեսանկյունից արժեքավոր են ժամանակակից-

ների վկայությունները: Դերենիկ Դեմիրճյանը, մասնավորապես, մեկնաբանում է. «Նա (Կոմիտասը) հիվանդ էր ժողովրդական երգով: Նրա ժողովրդական երգի մեջ զգացվում էին ինչ-որ նրբերանգներ, յուրահատուկ ուրիշ, կոլորիտ, որից զուրկ էր Կարա-Սուրբայի ժողովրդական երգն իր գինվորական պրիմիտիվով» (14. էջ 17):

Արձակագիր Ավետիս Ահարոնյանը վստահեցնում է. «Հայ հոգին էր զարթնում դարերի անհուններից, Կոմիտասի սրինգի մեջ դառնում ցեղային հոգու զայլարումներ աշխատանքի, սիրո, աղոթքի և ցնծության համար» (14. էջ 18):

Մեջբերվածին ավելացնենք մի դիտարկում ևս: Կոմիտասին Կ. Պոլիս ուղղորդելու հարցում իրավամբ ծանրակշիռ էր Արշակ Չոպանյանի ներդրումը: Հասկապես Չոպանյանի շնորհիվ է Թիֆլիսի և Կ. Պոլսի միջև երկվորյունը լուծվում հոգուտ Կ. Պոլսի: Բանաստեղծ, արվեստի փիլիսոփա Ա. Չոպանյանը շահագրգռված էր Կոմիտասի երաժշտական, բանագիտական գործունեությանը: Պարբերաբար նա անդրադառնում է վարպետին՝ նրա երաժշտագիտական հողվածներով լցնելով Ֆրանսիայի մայրաքաղաք Փարիզում հրատարակվող «Անահիտ» հանդեսի էջերը (15. էջ 136):

Ա. Չոպանյանը գրում է. «Կոմիտաս վարդապետ զացած է մտնել ժողովրդին մեջ և փնտրել հիմքը, հայ երաժշտության... և «**հողէն ժայթքած այդ բնաստիպ ձայներուն մէջ** ջանացած է գտնել **ինչ որ խորքը կը կազմէ...**» (15. էջ 157):

Միմոն Վրացյանը, հիմնավորելով Կոմիտասի նույն վճիռը, նկատում է, որ դրա հիմքում օբյեկտիվ պատճառաբանություն է. «Ան Պոլսյ մէջ միայն կրնար գտնել այն տարրը զոր կը փնտռէր եւ զոր գտաւ»: Ավելի մանրամասն. «Պոլսահայութիւնն իսկոյն շրջապատեց վարդապետն իր գրագէտներու բազմահոյլ փաղանգով, իր հնչել մամուլով, վարժարաններու լայն ցանցով, այլ մանասանդ իր խանդավառ երիտասարդութեամբ: Օղը թնդաց: Պոլսահայը պաշտեց իր Կոմիտասը...» (15. էջ 138):

Այս համատեքստում տեղին է հիշել և լեզվաբան Հրաչյա Աճառյանի տեսակետը: Նա հայտնում է, որ ժողովուրդը լսեց զուտ հայկական երգերը. «Սիրեց դրանք և այդպիսով դրանք ընդհանուր տարածում ստացան-Կոստանդնուպոլսում» (7. էջ 18): Եվ որ ավելի կարևոր է. «**Սա մի տեսակ ազգային շարժում էր**», (7. էջ 30) - եզրահանգում է Աճառյանը:

Նույնիսկ Մանուկ Աբեղյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Հրաչյա Աճառյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի և եվրոպացիների ոգևորիչ հայացքի պայմաններում 1913 թ. վարկաբեկիչ հողվածներ են գրվում Կ. Պոլսում: «Տաճար»-ն ընդգծում է սուրյեկտիվ մի տեսակետ առ այն, թե Կոմիտասը, իբր, «շարունակական հմտություն չունի»:

Ամփոփելով նկատենք, որ XX դարասկզբի մշակութային իրադարձությունների շուրջ հնարավոր չէ ավելի օբյեկտիվ լինել, քան բանաձևում է Շահան Շահնուրը. «Կոմիտասն է միայն, - գրում է նա, - որ ընտանեկան

հանգրուանէն **բարձրացած է ազգայինին**» (11. էջ 12):

Որքան էլ 1935 թ. տպագրած նրա անդրադարձը եղեռնից հետո անորոշ պատմական ժամանակաշրջանի արտացոլում է, այնուամենայնիվ, այն զգալի չափով բացում է հայ մտքի հորիզոնը և պահանջ դնում ազգի ճանաչման. «Այն պարզ իրողությունը, որ Հայը կրցեր է դիմադրել դարերու խորտակիչ ճնշումին, - գրում է Շահնուրը, - ինքնին արդէն յաղթանակ մըն է... Նոր յաղթանակը պիտի գայ այսօր եւս, քանի որ անցեալի մէջ ան մեզ շնորհուած է բազմիցս, եւ մենք այսօր կրնանք թուել անոնցմէ չորսը՝ **Ս. Մեսրոպ, Կոմիտաս, Կաթողիկէ եւ Անդրանիկ**» (11. էջ 6):

Շ. Շահնուրը հնարավոր է համարում, որ հայը եղեռնից հետո հրաժարվի հողեկան նահանջից՝ խորհելով գլխավորի՝ հայրենիքի ստեղծման մասին:

Այս համայնապատկերը լրացնում է նաև «Նաւասարդ» տարեգիրքը, որը Կոմիտասի և Դ. Վարուժանի մշակութային հղացքի բանալիներից է:

Տարեգրքի 1914 թ. առաջին և միակ համարը կողմնորոշվում է. «Դէպի շարժման առաջն՝ դառնալով նրա ընթացիկ երեւելի արտահայտութիւնը: Օղը լիքն էր գրական հեթանոսութեան եւ ազատութեան քաղաքական պատրանքների թեւածումով» (1. էջ 325) (Մ. Դանիելյան):

Ըստ արժանվույն գնահատելով Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեությունը՝ Դ. Վարուժանը «Նաւասարդ» տարեգրքի եզրափակիչ բաժնում ներկայացնում է Լոռու գութաներգի բնագիրը, տեսական գիտական մի հողված Կոմիտասից՝ ժողովրդական երգի տաղաչափական կառուցվածքի մեկնությամբ, որին կից՝ Մարգարիտ Բաբայանի՝ նրա աշակերտուհու ինքնաստիպ վերլուծականն է:

Տարեգրքի առաջին ստեղծագործությունը Դանիել Վարուժանի էքսպրոմտն էր՝ նվիրված Անահիտ դիցուհուն, հեթանոս հայերի նավասարդյան արևավառ տոնին, հայկյան հանճարին, հայի ազատագրության երազանքի խորհրդին: Առաջին էջերում էր Սիամանթոն: Վարուժան-Սիամանթոն-Կոմիտաս համադրումը խորհրդանշական էր, որն ընթերցողին ի ցույց էր դնում փոխադարձաբար հարազատ անհատների գաղափարական լծորդությունը:

Ժամանակի ոգին ըմբռնելու առումով առանձնակի կարևոր են դառնում Կոմիտասի ստեղծագործական առնչությունները ոչ միայն Դանիել Վարուժանի, այլև՝ Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Մանուկ Աբեղյանի, Հրաչյա Աճառյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Գարեգին Լևոնյանի, Արտաշես Հարությունյանի, Լևոն Բաշալյանի, Արշակ Չոպանյանի, Սիամանթոյի, Արմենակ Շահմուրադյանի, Սպիրիդոն Մելիքյանի, Գևորգ Բաշինջադյանի, Չիֆթե Սարաֆի, Ռուբեն Սևակի, Լևոն Շանթի և այլոց հետ:

Այսպիսով, դարասկզբի մշակութային շարժման մեջ առաջնային է հատկապես բանաստեղծ Դանիել Վարուժանի դերակատարումը, նրա վերջին՝ «Հացին երգը» գիրքը, որն էթնիկ բանահավաքչական շարժման արգասիք է: Ժողովածուն տպագրվել է առանց իր հեղինակի մասնակցության՝ եղեռնից հետո. ձեռագրի

Հայոց Ցեղասպանության 105-րդ տարելիցին

թերթերը բանաստեղծի ընկերները գնել են՝ պատահական նպարավաճառ մի թուրքից, ոսկով:

Հակառակ մեզանում տեղ գտած մտայնության, որով ժողովրդական երգի խոսքն ու մեղեդին քննարկվում էին իրարից տարանջատ, Դ. Վարուժանը դրանք ներկայացնում է ներքին կապի մեջ: Այդ սկզբունքով նա ստեղծում է ժողովրդական երգի հավաքածու, որտեղ հավասարապես կարևորվում են արդի բանաստեղծության ժողովրդական և նեոռոմանտիկական հատկանիշները: Նայելով առաջ՝ հայ մարդու ապագային, Վարուժանն այդ աշխարհընկալման մեջ բացահայտում է «իրական աշխարհի գեղագիտական հաստատումը» (Ֆրիդլենդեր): Նա ժամանակակից շունչ է հաղորդում ազգային ձևին ու բովանդակությանը, որովհետև նրա ընկալմամբ՝ դրանք թեն կայուն, բայց հավիտենաբար տրված կաղապարներ չեն: Հայոց հոգևոր առաջընթացը, ըստ նրա, պետք է կրեր առաջադիմության բոլոր տարրերը՝ հայ տեսակին, հայ կյանքին օժանդակելու նպատակադրումով:

Վարուժանի պաշտամունքը երգն է, որը հայ շինականն ստեղծում է բնության մեջ՝ բաց դաշտում, արտավայրերում, վարելահողերում, ամռան թեժ ամիսներին՝ ամեն օր ու գիշեր: Այդ երգերն ուժ և աշխուժություն են հաղորդում շինականին, հույս՝ հաջորդ տարվա պաշարի և կյանքի հանդեպ:

«Հացին երգը» շարքի պատկերները շնչում են լույսի, արարման կենսահաստատ նվազներով: Ժողովածուի քննարկական կերպարը մշակն է՝ հողագործը, որի դպրոցը, ուսուցիչը հայրենի եզերքի բնությունն է: Յուրաքանչյուր գյուղացի գիտի իր տեղանքի մեղեդիները, երգերը, այնպես, ինչպես վարժ է սեփական բարբառն իմանալու հարցում (Կոմիտաս): Նա երգում կալի, վարի, ցանքի, քաղհանի, հնձի, չութի, կթի ժամանակ: Բանաստեղծությունը և երաժշտությունը բխում են մտքից ու սրտից՝ բնագոյաբար՝ առանց որևէ նախապատրաստության, անգիտակից:

Ամարվան քաղցր գիշեր, գլուխը կամին վրա դրած՝
Աշխատանքի սուրբ Ոգին կալերուն մեջ կը նրնջե:
Կը լողա մեծ լըռություին աստղերուն մեջ ծովացած:
Անհունը՝ բյուր աչքերու թարթափով՝ գիս կը կանչե:

Դ. Վարուժանի պոետիկական նորարարությունը, ըստ էության, հայ էթնիկ հիմքերով քնարերգության ստեղծումն է, որն ուղեկցվում է, առաջին հերթին, լեզվական ատաղձի, երաժշտության, բառամթերքի ներդաշնակությամբ:

Նրա բանաստեղծական պատկերը կրկնում է աշխատանքային խաղիկի ռիթմը, վարակում երգեցիկ տողի արագությամբ, աչքի է ընկնում լեզվաոճական պարզությամբ, բառապաշարի թեթևությամբ, հողագործի ձայնարկություններով, բնապատկերի նկարչական կերտումներով: Իբրև բովանդակային միավոր՝ բանատողը հեռու է անորոշությունից, առարկայական է, սահուն, ինչպես և մտածում է աշխատանքին լծված գեղջուկ մարդը:

Բլրուրին գաղջ կողին վըրա ընկողմանած

Սրինգ կածեմ,
Եզներըս լայն հովիտին մեջ, սըրտի երգով,
Ես կարածեմ:

Լուսնակն իջած է մանգաղված լուռ արտերուն
Մակերեսին.

Կը ծավալե խոզաններուն մեջեն հեզիկ Կաթը
լույսին:
«Ճարակում»

Սա չի նշանակում, թե բնության երգերը միանման են: Կախված նրանից, թե աշխատանքը որքան է բեղմնավոր, երգը տխուր է լինում կամ ուրախ: Կոմիտասը պարզաբանում է, որ Ապարանի գյուղերում գութաները մելամաղձոտ է, քանի որ հունձքը ենթարկվում է բնության պատուհասին, իսկ Լոռու գութաները զվարթ է, լավատեսական: Երգն ունի պոետիկական կայուն հատկանիշ՝ գութանի անիվի ճոռոցը, շղթաների շխկոցը, եզների ու գոմեշների փռնչոցը, մաճկալի բացականչությունը գործի ժամին, հոտադին ուղղված կշտամբանքը, լծկաններին շոպված խրախուսանքը, խանդաղաւանքը, սերը, որոնք բնագրական են ու ինքնաբերիկ:

Կամ կը քշեմ վաղվան հույսով,
Արևն առած ճակտիս վըրա:
Հորիզոնը, անհուն լույսով
Իմ աչքերուս մեջ կը լողա:
-Դարձիր, կամբս, արագ դարձիր, հին, հին,
Նվաճն դեզերը հունձքերուս, ժիր, ժիր:
«Կամներգ»

Շարքում նորարարության վարուժանյան ըմբռնումը հանգում է ժողովրդական երգի ավանդույթների շարունակականության: Վազգեն Գաբրիելյանն իրավացիորեն նկատում է. «Կարծես գեղջուկ հնձվորի երգի ձայնագրությունն», - «Հունձք կը ժողվեմ» բանաստեղծությունն ի նկատի նա, - երգ, որ հրաշալիորեն ներկայացնում է նրա հոգու երկվությունը՝ հաճույքն ու տառապանքը: Հաճույքը՝ հնձի առթած բերկրանքն է, տառապանքը՝ սիրո մրմուռը» (16. էջ 396): Հմմտ.՝

Հունձք կը ժողվեմ մանգաղով,
- Լուսնակը յարս է-
Ակոս ակոս ման գալով,
- Սիրածս հարս է:

Գըլխեբաց եմ ու բորիկ,
- Անուշ են հովեր-
Արտերուն մեջ թափառիկ,
- Մազերն են ծովեր:

Յորեն,կակաչ, կարտոով,
- Կաքավը կու լա-
Կապեցի մեկ նարտոով,
- Ձեռքերն են հինա:

Հասկերուն մեջ, վերևեն,
- Ասուպը անցավ-
Աստղեր մյուտոն կըծորեն,
- Դեմքը լուսացավ:

Քանի խորձեր շաղելով,
- Վարդենին թաց է-
Ես կապեցի խաղերով,
- Ծոցիկը բաց է:

Արտըս խոզանով մընաց,
- Կերթա լուսնակը-
Դեզերով լեռ եմ շինած,
- Սիրտս է կըրակը:

Մանգաղըս քարին եկավ,
- Յարըս յար ունի-
Քարեն լորիկը թռավ,
- Լերդըս կարյունի (17. էջ 177):

Ընդհանրացնող եզրահանգումն այն է, որ Դանիել Վարուժանի քնարական բանաստեղծությունը ևս կերտրված է գեղարվեստական պատկերի բանահյուսական բեռնվածքով: «Հունձը կը ժողվեն» բանաստեղծության մեջ.

Ա) գեղարվեստական պատկերը կերտված է լեզվական չափազանց պարզ, անզարդ կառուցվածքով
Բ) աշխատանքն ու խոհը միագիծ-համաժամանակյա շարժում ունեն, ինչպես ժողովրդական աշխատանքային երգերում է
Գ) մշակն ու բնության երևույթը մեկ միասնության են գալիս, ներկայանում՝ որպես ընդհանուրի համանրման տարրեր, ինչը բանարվեստում բնությունն աստվածացնելու արտահայտություններից է
Դ) գործողության հետ կապված առարկաներն ու աշխատանքային գործիքները հարաշարժություն են պարզևում տողին, գեղարվեստական պատկերի ավարտը չի ընկալվում, յուրովի շարունակվում է ընթերցողի երևակայության մեջ և հուզաշխարհում: Մանգաղի բանաստեղծական գործառույթը գեղագիտորեն բարձրարժեք է, քանզի պաշտամունքը բխում է հայ ժողովրդական-աշխատանքային երգի դարավոր՝ հեթանոսական ավանդույթներից:

Այսպիսով, Կոմիտաս-Դանիել Վարուժան ստեղծաբանական և գրապատմական առնչությունն դարակազմիկ նշանակություն ունեցող գեղարվեստական իրողություն է հայ մշակույթի պատմության մեջ: Ելնելով ժողովրդական երգի ակունքներից՝ Կոմիտասի՝ գրեթե անձեռակերտ խմբագրումներից՝ Դանիել Վարուժանը ժողովրդական երգերի պոետիկական համակարգը տեղափոխում է ժամանակակից բանաստեղծության տիրույթ՝ կերտելով նոր պոեզիա՝ բնաշխարհի բանահյուսական հարուստ գունապնակ, ազգային կոլորիտ, գեղարվեստական լեզվամտածողություն, նոր տրամադրություններ, ըստ ամենայնի՝ բանաստեղծական բոլորովին նոր տեխնիկայի կիրառություն և այլն: Նրա բնապատկերի ֆոնին հայ գեղջուկի հուզաշխարհն ու տրամադրություններն են, որոնք թուրքական սահմանադրությունից հետո նեոտոմանտիկական անհատի հատկանիշներով են արտահայտում ազգային վերածննդի գաղափարախոսությունը՝ շրջանցելով նախընթաց շրջանի որոշ վերապահումներ՝ առաջացած համիդյան, ապա՝ Ադալայի կոտորածների արդյունքում:

Դ. Վարուժանի «Հացին երգը» պատմական արժեք ունեցող գրական ծրագիր է, քանի որ հստակեցնում է նախորդ դարասկզբի մշակութաբանական ընթացքի գլխավոր ուղղություններից մեկը՝ ազգային նեոտոմանտիզմը՝ հայ գրականության հաջորդ հարյուրամյակը կողմնորոշելով դեպի հայ բնաշխարհի բանահյուսական գանձարանը: Որպես այդպիսին՝ Դանիել Վարուժանի բանաստեղծական ձեռնարկն անհնարին կլիներ՝ առանց Կոմիտասի բանահյուսական դպրոցի ներգործության, ինչպես նաև՝ եվրոպական բանագիտության համապատասխան բարձր աստիճանի զարգացման, ինչին առնչակից էին երկուսն էլ՝ Կոմիտասը և Դանիել Վարուժանը, մասնավորապես, նաև եվրոպական ակադեմիական կրթություն ստանալու բերումով:

Լինելով եղեռնագոհ մտավորականներ՝ Կոմիտասի և Դանիել Վարուժանի գործունեությունն այսօր՝ հայ ժողովրդի և հայկական մշակույթի բնաջնջման փորձի 105-րդ տարում, գիտակցվում է՝ իբրև ազգապահպանության անուրանալի ջանք, հանուն ազգային մշակույթի գորացման անգնահատելի ներդրում և գեղարվեստական գիտակցության մի այնպիսի անգերազանցելի աստիճան, որը նշանողային է, անըջանցելի՝ անգամ գալիք հարյուրամյակների կտրվածքով: Այսուհետև ուսումնասիրություն կարող է ծավալվել բացառապես բյուրեղացված ազգային ձևերի, երաժշտության, քնարերգության կոթողացման ուղղությամբ:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, Գիքք Ա, Եր., 2005 թ.: *Komitas vardapet, Usumnasiruthunner ev hodvatsner, erku grqov, Girq A, Yer., 2005 th.*
2. Վարուժան Դ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, Եր., 1987 թ.: *Varuzhan D., Yerkeri liakatar zhoghovatsu, hat. 3, Yer., 1987 th.*
3. Մարինյան Ս., Հայ քննադատության պատմություն, հատ. 2, Եր., 1998 թ.: *Sarinyan S., Hay qnnadatuthyan patmutiuyun, hat. 2, Yer., 1998 th.*
4. Դանիելեան Ս., Արեւմտահայ գրականութիւն, Եր., 2014 թ.: *Danielean S., Arewmtahay grakanuthyun, Yer., 2014 th.*
5. //Մեհեան, հանդէս գրականութեան եւ արուեստի, խմբագրապետ՝ Կոստան Զարեան, Կ. Պոլիս, Յունվար, 1914 թ.: //Mehean, handejs grakanuthean ew aruesti, khmbagrapejt: Kostan Zarean, K. Polis, Yunvar, 1914 th.
6. Միրունի Յ., Պոլիսը եւ իր դէրը, Փոքրէշ, 1945 թ.: *Siruni Ey., Polis' ew ir dejr', Phugrejsh, 1945 th.*
7. /Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում ու վկայություններում, Եր., 2009 թ.: /Komitas' zhamanakakitzneri husherum u vkayuthyunnerum, Yer., 2009 th.
8. Արփիարեան Ա., Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիոյ հայոց գրականութեան, Գահիրէ, 1934 թ.: *Arpiarean A, Patmutiwn ZhTh daru Thurqioey hayotz grakanuthean, Gahirej, 1934 th.*
9. Կոմիտաս, Քնարերգութիւններ, Ներածութիւն, Թ. Ազատեանի, Կալաթա-Իսթանպուլ, 1939 թ.: *Komitas, Qnarerguthiwnner, Neratsuthiwn, Th. Azateani, Kalatha-Isthanpul, 1939 th.*
10. Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտությունը, 2015 թ.: *Komitas, Hay geghjuk yerazhshtuthyun', 2015 th.*

Հայոց Ցեղասպանության 105-րդ տարելիցին

11. Շահան Շահնուր, Ազատն Կոմիտաս եւ իբր յաւելագիր Վաղր, Եր., 2003 թ.: *Shahan Shahnur, Azatn Komitas ew ibr hawelagir Vagh', Yer., 2003 th.*
12. Կոմիտաս, ԵԺ, Առաջին հատոր, Մեներգեր, Եր., 1969 թ.: *Komitas YeZh, Arajin hator, Menerger, Yer., 1969 th.*
13. *Гак В. Г., Беседы о французском слове... М., 1966. Gak V. G., Besedy o frantsuzskom slove., M., 1966.*
14. //Նասասարդ, Կ. Պոլիս, 1914 թ.: //Navasard, K. Polis, 1914 th.
15. *Չոպանեան Ա., Դեմքեր, Փարիզ, 1924 թ.: Chopanean A., Dejmger, Phariz, 1924 th.*
16. *Գարրիելյան Վ., Դանիել Վարուժան, Եր., 1987 թ.: Gabrielyan V., Daniel Varuzhan, Yer., 1987 th.*
17. *Դանիել Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, Եր., 1986 թ.: Daniel Varuzhan, Yerkeri liakatar zhoghovatsu, hat.2, Yer., 1996 th.*

Քանայի-քաներ. գրապատմական ընթացքի յուրահատկություններ, պոեզիայի պոետիկական համակարգ, բնաշխարհի քնարերգություն, ազգային և նեոռոմանտիկական ավանդույթների համադրում, ազգամշակութային բաղադրիչ, գրական ժառանգորդում, հեթանոսական գաղափարաբանություն, գեղարվեստական պատկերի բանահյուսական օրինաչափություններ:

Ключевые слова: особенности литературного процесса, поэтическая система поэзии, лиризм природы, сочетание неоромантических и мировых традиций, национально-культурный компонент, литературное наследие, языческая идеология, фольклорные образцы художественного образа.

Keywords: writing process, poetry system, poetry of nature, neo-romantic tradition, national tradition, national culture, literary heritage, paganism, folklore patterns of, artistic image.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՆՏՈՆՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ՍԵՐՅՈՇԱՅԻ գրականագետ, [ծ. 12.2.1967 թ. ք. Կիրովական (այժմ՝ Վանաձոր), ՀՀ]: Ավարտել է՝ 1984-ին Կիրովականի 6-րդ միջնակարգ դպրոցը (գերազանց), 1988-ին՝ Կիրովականի պետական մանկավարժական համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը (կարմիր դիպլոմ): 1999 թ. ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտում պաշտպանել է գիտական առեմախոսություն՝ «Պատմականը և ավանդականը Դանիել Վարուժանի պոետիկայում» թեմայով: Ստացել է բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճան (դեկ.՝ ապրիլի 1999 թ. Սերգեյ Սարինյան), արժանացել է դոցենտի կոչման: Դասավանդել է՝ 1988-1999 թթ. հանրակրթական դպրոցներում՝ հայոց լեզու և գրականություն, աշխատել է ուսումնական և դաստիարակչական գծով փոխտնօրեն, 2000-2015 թթ. Վանաձորի պետական մանկավարժական համալսարանում գրականության ամբիոնի դոցենտ (2001 թ.), ընդունելով ՎՊՀ ուսումնական վարչության պետ: 2019-ի հոկտեմբերից Երևանի ՀՈՀ հայագիտության ամբիոնի դասախոս: 2012 թ. ընտրվել է ՀՀ գրողների միության անդամ: 2016 թ. ՀԳՄ վարչության անդամ է: 2019 թ. ՀՀ ԿԳՆ և ՀՀ ՄՆ հայտարարած «Իմ արվեստը դպրոցում» մրցութային ծրագրի հաղթող է: Շուրջ 40 գրականագիտական հոդվածների հեղինակ է:

Сведения об авторе: АНТОНЯН ЛИЛИТ СЕРЕЖЕВНА (род. 12.02. 1967 в Кировакане, ныне Ванadzor). Окончила: Кироваканскую среднюю школу N 6, с отличием (1984); лингвистический факультет Кироваканского государственного педагогического университета, с отличием (1988). С 1971 по 1972 годы работала в школах республики преподавателем армянского языка и литературы, заместителем директора по образованию и воспитанию. Защитила в Институте литературы им. М. Абегиана Национальной Академии наук Республики Армения научную докторскую диссертацию по филологии на тему "Поэзия Даниила Варужана" (научный руководитель - академик Сергей Саринян, 1999). Работала: в Ванadzорском государственном педагогическом университете в должности доцента (с 2001) на кафедре литературы и одновременно заведующим учебным отделом (2000 - 2015); преподавателем кафедры арменоведения в Ереванском государственном университете (2006 - 2019). Член Союза писателей Республики Армения (2012), член правления АВП (2016). Победительница конкурсной программы "Мое искусство в школе" (2019). Автор около 40 статей в области литературы.

Information about an author: ANTONYAN LILIT SERYOZHA, born in 1967 in Kirovakan (now Vanadzor). She graduated with honors from the Faculty of Linguistics at the Kirovakan State Pedagogical University (1988). In 1988-1999 she has been teaching Armenian language and literature in various schools in Armenia and working as a deputy principal for Education and Training. In 1999 L. Antonyan defended the thesis on "The Historical and the Traditional in Daniel Varuzhan's Poetry" for the Ph.D. in Philology at the M. Abeghyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (Research adviser Acad. Sergey Sarinyan). In 2001 she became an Associate Professor. In 2000-2015 L. Antonyan has been working as an Associate Professor at the Department of Literature at the Vanadzor State Pedagogical University, and as the Head of the Department of Education at VSU. Since 2019 she is a lecturer at the Department of Armenology at Russian-Armenian Slavonic University. In 2012 L. Antonyan was elected as a Member of the Writers' Union of the RA (WUA), and since 2016 she was a Board Member of the WUA. In 2019 she won the "My Art at School" contest, organized by the Ministry of Education and Science of the RA. L. Antonyan is the author of around forty articles on literary studies.

Բաշինջադյանի արվեստանոցում`
տե՛ս՝ էջ 4



Գևորգ Բաշինջադյանի
արվեստանոցում`
Կոմիտաս,
Ղազարոս Աղայան,
Վրթանես Փափազյան,
Լևոն Շանթ,
Գևորգ Բաշինջադյան,
Հովհաննէս Թումանյան,
Ավետիք Իսահակյան.
Թիֆլիս, 1908 թ.

Резюме

Литературовед, кандидат филологических наук, доцент РАУ *Лилит Серёжевна Антонян*. – “*Фольклорные краски природы. Комитас-Даниэль Варужан*”.

Начало XX века – поворотный момент в истории армянской культуры. Поселившись в бывшей столице Турции Константинополе, Комитас собирает и распространяет лирические песни армянского мира, ему открывается широкое поле для творчества. Предметом статьи являются культурный процесс начала прошлого века, теоретические и практические инновации поколения, художественно-идеологические цели журнала “Механ” и ежегодника “Навасард”. Наше внимание также уделяется сборнику молодого поэта Д. Варужана “Песня хлеба” как неоромантической реальности на поэтической основе народного лиризма. Своими произведениями Комитас и Варужан основали движение национального возрождения и привнесли национальную культуру в развитие европейской мысли.

Summary

Philolog, PhD in Philology, Docent of RAU Lilit Sereja Antonyan. – “*Folklore colours of the nature. Komitas-Daniel Varuzhan*”.

The beginning of the 20th century, more precisely 10’s are a turning point in the history of Armenian culture. Composer Komitas collects and disseminates lyrical songs of the Armenian world, settling in once capital of Turkey, Constantinople. Here a wide field of cooperation opens for him. The subject of the article is the cultural process of the beginning of the last century, the theoretical and practical innovation of the generation of the world, the artistic-ideological purposes of “Mehyan” magazine and “Navasard” yearbook. Also, we focus on the young poet Daniel Varuzhan’s poetry collection “HatsinYerge” as a neo romantic reality on the poetic basis of folklore lyricism. With their work, Komitas and Varuzhan formed a national renaissance movement and made it possible to bring national culture to the advance of European thought.

ները գուտ ճանաչողական իմաստով մի բան են, իսկ օտար արժեքներով սնվել և դաստիարակվելը մի այլ բան: Առաջին կարևոր քայլը, որ կատարեց Կոմիտասն այն էր, որ որպես բանահավաք գրառեց մեր երգ երաժշտության նմուշները: Ինչպես նկատում է Յիցիյա Բրուտյանը. «Կոմիտասը երաժշտագիտական ուսումնասիրություններով ոչ միայն ցույց տվեց, որ հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն, այլև մանրագին վերլուծության ենթարկեց այդ ինքնուրույնությունն ապացուցող բոլոր ինքնատիպ հատկանիշները: Դրա համար Կոմիտասը գնաց մեր երաժշտության սկզբնավորման խորքերը՝ մինչև հեթանոսություն: Այդ ճանապարհն ինքը գտավ մագաղաթներում, պատմիչների մոտ, դպրեվանքերում, բանահյուսությունից մինչև ճարտարապետություն, հողից մինչև ոգի ընկած տարածության մեջ» (5.): Կոմիտասն ազգային ինքնուրույն կատարողական ոճի ձևավորման հիմքերը փնտրեց և գտավ մեր ազգային երգերի առանձնահատկությունների, երգաստեղծողության միջավայրի, ազգային հոգեբանության, լեզվամտածողության, ինչպես նաև մեր մարդաբանական տեսակի մեջ: Ստորև ներկայացնում ենք մեր ազգային երաժշտական ոճի ձևավորման հետ կապված Կոմիտասի դատողությունները:

Կոմիտասը համոզված էր. «ով ուզում է ստեղծել հայ կուլտուրական երաժշտություն, նա պիտի հիմք ընդունի ժողովրդական երգը, նա պիտի ղեկավարվի այդ երգի ոճական սկզբունքներով, այլապես նրա ստեղծած երաժշտությունը չի լինի հայկական երաժշտություն» (6.):

«Երգաստեղծության շնորհը գեղջուկի համար մի բնատուր պարզել է, ամենքն էլ, լավ կամ վատ, խաղ կապել և երգել գիտեն: Նա սովորում է երգաստեղծության արվեստը հենց բնության գրկում, որ նորա անդամն անհատապես է: Ոչ մի գյուղացի, տանը նստած կալի երգ չի ասի, որովհետև կալերգն ստեղծելու և ասելու տեղն է կալը: Յուրաքանչյուր երգ կապված է գյուղական կյանքի մեկ բույրի հետ, տալիս է միայն այդ բույրի հաշվին: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան երգ չի հասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում» (4.):

Կոմիտասի հավաստմամբ՝ «ժողովուրդը երգում է այնպես, ինչպես խորհում է և խոսում: Երգը և խոսքը միատեսակ կարողություն են. որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի և կերգի», «Խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու երաժշտությունն իբր երկվորյակ քույրեր, բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից, բնագոյաբար և առանց կանխակալ նախապատրաստություն ունենալու» (7.):

«Յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտությունը: Ով հայ ժողովուրդ. ազգես և ինքնուրույն այնքան, որքան մյուսները. այդ ոչ ոք կարող է հերքել: Ունիս հատուկ լեզու, կը խոսիս: Ունիս հատուկ ուղեղ, կը դատես: Ունիս հատուկ մարդաբանական կազմ, որով կը գատվիս այլ ազգերեն ու անոնց կազմեն» (4.): Կարասկես Կոստանյանին, 1897, 27/15

ապրիլի, Բեռլին գրված նամակից պարզ է դառնում, որ Կոմիտասը գտել էր այդ ոճը և ստիպել օտար երաժիշտներին ընդունել դրա ինքնուրույնությունը:

«Ուսուցչապետս միշտ կրկնում է. Դուք ստեղծել էք երաժշտական ազնիւ եւ ինքնուրոյն ոճ, որ կարմիր գծի պէս ձեր ամբողջ գրութեանդ եւ շարադրութեանց մէջ պայծառ անց է կենում. այդ ոճը ես անուանում եմ Հայկական ոճ, ասում է, որովհետև մեր երաժշտական ծանօթ աշխարհի համար նորութիւն է» (6.):

Ընդհանրացնելով իր ուսումնասիրությունների արդյունքները՝ Կոմիտասը տալիս է ազգային երաժշտության հետևյալ բնութագիրը. «Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական երգերին: Արդյոք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին և արտաքին կյանքը. – այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանների և մտքի վրա» (4.):

Դատելով այն բանից, որ Կոմիտասը տարբեր ազգերի երաժշտական փոխազդեցությունն անհերքելի և անուրանալի փաստ էր համարում, կարող ենք ենթադրել, որ Կոմիտասի պատվիրանները, որպես ձայնամարզության համակարգ եվրոպական ձայնամարզության դպրոցի և Կոմիտասի սեփական համոզմունքներից ու հայացքներից կազմված մի ինքնատիպ համաձուլվածք է: Եթե ուշադրություն դարձնենք, կտեսնենք որ հայ ազգային երաժշտության նկարագրի, ազգային ոճի, երգաստեղծության ձևի և միջավայրի մեջ բնությունն է խոսում, և շատ բնական է, որ Կոմիտասը պատվիրանների ստեղծման հարցում դիմել է բնության օգնությանը: Բնականաբար բոլոր տասը պատվիրաններն իրենց վերջնական ձևակերպումներն ստացել են Կոմիտասի պրիզմայով անցնելուց հետո, սակայն մենք դրանք պայմանականորեն կբաժանենք երկու խմբի և այս հոդվածում կանդրադառնանք առաջին խմբի պատվիրաններին:

Առաջին խմբի պատվիրանների մեջ են մտնում (1, 2, 4, 5, 8) պատվիրանները, որոնց մեջ բնությունն է խոսում, իսկ ձևակերպումները պայմանավորված են ձայնամարզումների հետ կապված Կոմիտասի զգացողություններով և ընկալումներով: Երրորդ պատվիրանը կարող ենք համարել առաջին պատվիրանի ածանցյալը, կամ դրա սպահովման համար նախապայման: Երկրորդ խմբի պատվիրանների ձևակերպումները պայմանավորված են ձայնամարզումների հետ կապված Կոմիտասի զգացողություններով և ընկալումներով միայն: Առաջին պատվիրանում Կոմիտասն ասում է. «Երգելուց առաջ ամբողջ մարմինը կարծես մեռած (մարգանքը կմեռցնե մարմինը, բայց միտքը կմնա ուշիմ ու եռանդուն» (2. էջ137): Առաջին հայացքից թվում է, թե այստեղ բնության մասին խոսք չկա, բայց դա այդպես չէ: Խնդիրը հետևյալի մեջ է: Յանկացած մարդկային էակ լույս աշխարհ է գալիս արդեն ձևավորված բնական շնչառությամբ, իսկ ինչ-ինչ պատճառներով տարիների ընթացքում այդ շնչառությունը խախտվում

է: Կոմիտասը մարզանք ասելով նկատի ունի այն շնչառական վարժությունները, որոնց միջոցով վերականգնվում է երգչի բնական շնչառությունը: Երկրորդ պատվիրանով Կոմիտասն ասում է. «Ձայնը հազիվ լսելի շշուկով սկսել և երգել պիանո-պիանիսիմո, դեռ կիսաստիճաններով բարձրանալ և լայնացնել ձայնաշարը» (2. էջ 138): Ինչպես քիչ հետո կհամոզվենք, այդ պատվիրանի ձևակերպման մեջ և բնությունն է խոսում, և մեր ենթադրությամբ նաև հայ գեղջուկի բնական երգելաոճը, որի հետ Կոմիտասը շփվել է այդ երգերը ձայնագրելու և ուսումնասիրելու ժամանակ, բազմաթիվ անգամներ լսել այդ ձայնագրությունները, բնականաբար փորձել նաև սեփական ձայնով վերարտադրել:

Ֆրանսիական երաժշտության մասնագետ Ամեդե Գաստունի, «Հայկական երաժշտության արվեստի պատմության մասին» գեկույցում կարդում ենք. «Ժողովրդական երաժշտության մարզում ևս Հայր Կոմիտասն անխոնջ հավաքում էր գեղջկական երգերն այնքան համով-հոտով: Որքան հետաքրքրությամբ էին լրսվում նրա զվարճալի պատմությունները, ուր նա քողագերծ էր անում յուր խորամանկությունները, որոնց նա երբեմն ստիպված էր եղել դիմել, որպեսզի չխտնեցնի գեղջուկ երգիչներին, թփերի տակ թաքնվելով կամ պատկերով գյուղական մի կտրին՝ այնտեղից ձայնագրելու համար բակում երգվող ու հորինվող խոսք ու երաժշտությունը» (2. էջ 261, 262): Հարց է առաջանում, իսկ ի՞նչ էր անում գեղջուկը թփերից այն կողմ, պարզ է, հաստիկ երգելու համար չէր եկել և կարևոր չէ թե ինչ, բայց ինչ որ աշխատանք կատարելիս է եղել: Միայն այդպիսի խորամանկությամբ, թփերի տակ քողարկված կամ կտորների վրա աննկատ պատկած վիճակով է Կոմիտասին հաջողվել գեղջուկից կորզել հայ երգը՝ պարզ, անաղարտ վիճակում, հնարավորություն տալով գեղջուկին՝ չպարտադրված, առանց նախապես հաստիկ պատրաստվածության, կարելի է ասել ինքնամոռաց երգեցողությամբ՝ ժողովրդական լեզվով ասած՝ դնդնալով: Ջարմանալիորեն այն նման է **բ, քք** երգեցողությանը, բայց մի տարբերությամբ, որ դնդնալով երգեցողությունը երկրորդ պատվիրանում ունի այլ նշանակություն, ավելի կոնկրետ՝ Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս այն օգտագործել որպես ձայնամարզության միջոց: Իզուր չէ, որ Գերմանիայում սովորող Կոմիտասը նամակ է գրում Վաղարշապատ, ճեմարանի տեսուչ Կ. Կոստանյանին. և ի թիվս այլ հարցերի խորհուրդ է տալիս նաև խնդրում է, որ «ինչքան կարելի է մեղմաձայն երգեցողութեան ընտելացնեն աշակերտներին» (6.):

Երգչի ձայնալարերի աշխատանքը շնչառական հանգիստ վիճակից ակտիվ վիճակի բերելու համար, կամ որ նույնն է՝ հնչյունային ալիքի ճիշտ կազմակերպման համար, անհրաժեշտ է այն միանգամից ուղարկել ձայնադարձիչ տեղերը, շրջանցելով խոչակը (*Гортан*):

Քանայի-քաներ. Կոմիտաս, երգեցողություն, տաս պատվիրաններ, հայ երգ, երգչական տեխնիկա, շնչառություն, խոչակ, դաստիարակություն:

Ключевые слова: Комитас, пение, десять заповедей, армянская песня, певческая техника, дыхание, гортань, Воспитание.

Keywords: Komitas, singing, ten commandments, Armenian song, singing technic, breathing, larynx, education.

Հետաքրքիր է, որ այդ պրոցեսն ուղեկցվում է նույն կերպ, ինչպես վերը նշած դնդնալով երգելու ժամանակ, ռուսերեն՝ (*Амака*), իսկ այն ճիշտ կատարելու համար Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս հետևել հինգերորդ պատվիրանի խորհրդին. «Ձայնն առաջ մղել ինչպես մի նետ և այնքան հեռու, որքան շունչը թույլ է տալիս» (2. էջ 139): Ինչպես տեսնում ենք այստեղ էլ Կոմիտասն այդ պրոցեսը լավ պատկերացնելու համար օրինակ է բերում բնությունից: Կարելի է էլի օրինակներ բերել բնությունից, որոնց միջոցով ուսանողներին կօգնենք այդ պրոցեսը լավ պատկերացնել և լավ արդյունքի հասնել: Կենդանական աշխարհի հետ կապված, ցուլերի արձակած ձայնի և լարային գործիքները լարելիս արձակվող ձայնի հետագիծը, մարդկային ծիծաղը, հոգոց հանելը և այլն: Հնչյունը, եթե երանգավորված չէ խոսքով կամ զգացմունքով, մեռած հնչյուն է, ինչպես Կոմիտասն է ասում. «Դատարկ հնչյունն է դատարկ զգացմունք կատաչանա» (2. էջ 140), ուստի նա երգիչներին խորհուրդ է տալիս ձայնավարժություններ կատարելիս հետևել հինգերորդ պատվիրանի խորհրդին. «Ձայնը մարգելիս այնպիսի բառեր փնտրել, որոնք մեծ գաղափարներ են պարունակում, կամ պատկերազարդ են, կամ գորավոր՝ իբրև զգացմունքի արտահայտություն, գործիքնակ՝ գարուն, աշուն, ձմեռ, երկինք, արև, լուսին, ամպ: Այդ կգարգացնի տարածության գաղափարը ու կլայնացնի ու կհեռավորի ձայնը» (2. էջ 140): Ինչպես տեսանք այս պատվիրանում ևս ամբողջովին բնությունն է խոսում:

«Ուսուցողական պրոցեսում Կոմիտասի տասը պատվիրանները մեզ համար որպես ուղեցույց են ծառայում» (8.): Ուստի այս հոդվածն էլ թող լինի որպես հարգանքի տուրք կամ երախտագիտության խոսք, մեր մեծ ուսուցչին՝ իր ծննդյան 150 ամյակի առիթով:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. <https://www.vnews.am/culture/komitasn-asel-e/>
2. /Կոմիտասական., Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԹ հրատ., 1981 թ.: /Komitasakan., Yer., Haykakan SSH GA hrat., 1961 th.
3. <http://www.komitas.am/arm/letters.htm>
4. <https://marinemkrtyan.wordpress.com/2017/09/17/կոմիտասի-հոդվածները-ժողովրդական-երգ/>
5. [http://hpj.asj-oa.am/1399/1/1969-4\(49\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/1399/1/1969-4(49).pdf)
6. [http://hpj.asj-oa.am/2753/1/2010-1\(25\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/2753/1/2010-1(25).pdf)
7. <http://raber.asj-oa.am/1607/1/69.pdf>
8. *Հարությունյան Մ. Զ.*, Ուսումնամեթոդական հոդվածներ. «Մտորումներ հայ երգի շուրջ», «Մեներգիչների բարոյաևհոգեբանական դաստիարակության շուրջ», Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2018 թ.: *Haruthyunyan M. Z.*, Usumnamethodakan hodvatsner. “Mtorumner hay ergi shurj”, “Menergichneri baroyahogebanakan dastiarakuthyan shurj”, Yer., EPK hratarakchuthyun, 2018 th.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄՈՒՇԵԳ ՀԱԲԱՐԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ [ծ. 30.10.1956, գ. Աղք (այժմ՝ Չորափ), Արագածոտնի մարզ, ՀՀ]: Ավարտել է Երևանի 86-րդ հանրակրթ. միջն. դպրոցը (1973 թ.), 1985-ին՝ Հայաստանի գյուղատնտեսական ինստիտուտը, 1994-ին՝ ԵՊԿ ժողովրդական մեներգեցողության բաժինը (այրո՞ք՝ Ա. Գ. Ոսկանյան): Աշխատել է՝ «Գամմասար» ազգագրական երգի և պարի անսամբլում՝ երգիչ (1989-1992 թթ.), Հայաստանի հանրային ռադիոյի «Մայաթ-Նովա» աշուղական երգի պետական անսամբլի հիմնադիր անդամ և մենակատար (1992-2003 թթ.), «Ազատություն» ժողովրդական գործիքների անսամբլի մեներգիչ (1996-1998 թթ.), Հայ-Իրանական մշակութային միության «Միհր» անսամբլի մենակատար (2002-2003 թթ.): Եղել է՝ 2008-2011 թ. Կենտրոն հեռուստաընկերության «Հույսի քարավան» երաժշտ. հաղորդաշարի (հեղինակ և վարող), որը զուգահեռաբար ցուցադրվում էր Լոս Անջելեսի ԷՅ.ԷՄ.ՋԻ հեռուստալիքով: Դասավանդում է՝ 2002-ից ԵՊԿ Հայ ժողովրդական մեներգեցողության և նվագարանների ամբիոնում՝ դասախոս և Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական քոլեջի երգեցողության բաժնի դասատու: 1992-1994 թթ. արցախյան պատերազմի թեժ մարտերի ժամանակ առաջնագծում, բազմաթիվ համերգներով հանդես է եկել և հայրենասիրական երգերով խրախուսել հայ զինվորներին: 2003-ին «Միհր» անսամբլի հետ մասնակցել է Թեհրանում անցկացվող «Ֆաջրի» միջազգային փառատոնին: Թողարկել է ձայնասկավառակներ 2003-ին «Գուսան» անսամբլ՝ 30 համերգ Ֆրանսիայում՝ Փարիզ, Մարսել, Լիոն: Բազմաթիվ համերգներով հանդես է եկել Հայաստանի շրջաններում. Ռուսաստանում, Ուրբեկստանում, Սիրիայում, Իրանում, Ֆրանսիայում, Բելգիայում և այլն: Հանրային ռադիոյի ֆոնդում կատարել է բազմաթիվ աշուղական և հոգևոր երգերի ձայնագրություններ (Գրիգոր Նարեկացու «Տաղ Հարության», Պետրոս Ղափանցու «Առավոտյան քաղցր և անուշ հովերն» և այլն): Հեղինակ է՝ շուրջ 10 երգի և թողարկել է «Կարոտ» (CD-2000), 3 գրքերի՝ «Չոներգեր» երգարանի (2014 թ., 104 երգ), «Մի համերգի պատմություն» (2006 թ.), «Աղքը» բանաստեղծությունների (2009 թ.): 2006, 2016 թթ.՝ նրա 50- 60-ամյակներին նվիրված հոբելյանական համերգներ Երևանում:

Сведения об авторе: МУШЕГ ЗАХАРОВИЧ АРУТЮНЯН [род. 30.10.1956, село Азцк, (ныне Дзорак), Арагацотнской области РА]. Окончил: Ереванскую среднюю школу N 86, Армянский сельскохозяйственный институт (1985), отделение “Армянское пение” (класс проф. А. Восканяна) ЕГК (1994). Работал в фольклорном ансамбле песни и танца “Гандзасар” (1989-1992), основатель и солист Государственного ансамбля ашугской песни “Саят-Нова” Общественного радио Армении (1992-2003). Солоист ансамбля народных инструментов “Азатюцюн” (1996-1998), солист ансамбля “Мигр” Армяно-иранского культурного союза (2002-2003). С 2008-2011 являлся автором и ведущим музыкальных передач “Караван надежды” (телекомпания “Кентрон”), которые одновременно транслировались по каналу AMG (Лос-Анджелес, США). Преподает с 2002 года на кафедре “Армянского народного пения и музыкальных инструментов” ЕГК и на отделении “Армянского пения” в Музыкальном колледже им. Р. Меликяна. С 1992-1994 годы во время Арцахской войны выступал с многочисленными концертами (с военно-патриотическими песнями) на передовой во время военных действий. В 2003 с ансамблем “Мигр” Армяно-Иранского культурного союза участвовал в международном фестивале “Фаджр” (Тегеран), а также записал CD с концерта в театре им. Пароняна (2003).

Information about the author: MUSHEGH ZAQR HAROUTUNYAN (b. 30.10.1956, c. Aghtsk (now Dzorap) Aragatsotn region). He completed the secondary 86th school in Yerevan (1973). In 1985 he graduated Agricultural Institute in Armenia, in 1994 graduated from YSC. Worked in "Gandzasar" folk song and dance ensemble as a singer (1989-1992), the founder member and soloist of the folk song and dance ensemble "Sayat - Nova" in public Radio of Armenia (1992-2003), soloist of "Liberty" folk instrumental ensemble (1996-1998), Soloist of Armenian Iranian cultural Society's ensemble "Migr" (2002-2003 years). He from 2008 to 2011 had been the author and presenter of Kentron TV's musical program "Huysi Cravan" which was shown at the Los Angeles AMJ TV Station. Since 2002 he has been a pedagogue at Armenian national solo and instrumental chair of YSC and pedagogue in the department of singing of musical college after R. Meliqyan. From 1992 to 1994 during fierce battles of the Artsakh war (up front) has performed numerous patriotic songs to encourage soldiers. In 2003 with Iranian Armenian Cultural Unity, with ensemble "Migr" took part in international Festival "Fajri" in Iran also had concert in Musical Theater after H. Paronyan and released one CD. In Public Radio fund has made numerous recordings of songs (such as St. Gregor of Narekatsi "Harutyun Tagh", Petros Ghapantsi "Aravotyan qaghcr ev anush hovern"...). Author of about 10 songs and released a nostalgia (CD-2000), 3 books "Dzonergi ergani" (in 2014, 104 songs), "Mi hamer-gi Parmutyun" (2006), "Aghotq banasteghcutyunneri" (2009). In 2006, 2016 had jubilee concerts dedicated to 50-60th anniversary.

Րեզյումե

Певец, доцент ЕГК *Мушег Захарович Арутюнян*. - «Десять заповедей Комитаса вокалисту».

В своей статье автор представляет методику преподавания народного пения, основанную на предложенных Комитасом тезисах, или, как отмечается в литературе, - «десяти заповедях». В исследовании цитируются высказывания из писем Комитаса, в которых говорится о необходимости воздержания от влияний в исполнительском искусстве народного пения. Далее автор приводит суждения Комитаса касательно формирования национального музыкального певческого искусства и последовательно представляет разделенные на группы комитасовские тезисы. В статье «Десять заповедей» Комитаса представлены в качестве руководства в процессе обучения искусству народного пения.

Summary

Singer, Docent of YSC, *Mushegh Zaqr Harutyunyan* - "Komitas' Ten Commandments about Singing Addressed to the Singers".

The article reviews the methodological approaches in the teaching of folk singing related to the provisions introduced by Komitas, which are known in the literature as his ten commandments. The author is referring to the statements found in Komitas' letters, confirming the avoidance of interactions in the songwriting. In addition, Komitas' reasoning about the formation of the national musical style is presented. The principles of this approach are distributed into groups and analyzed. Komitas' ten commandments are introduced as a guidance for the teaching process.

ների առաջնահերթությունը, տիեզերական հայեցակարգն ընդլայնեցին ժամանակի և տարածության ճանաչման սահմանները, միավորեցին արևելքի և արևմուտքի ոգին ու միտքը, ժանրի ավանգարդ մեկնաբանման մեդիտատիվ ձևերի հետ:

Ռուս անվանի երաժշտագետ Յուրի Կորնի բնորոշմամբ Ավետ Տերտերյանը հայ երաժշտության համատեքստում «սիմֆոնիայի Կոմիտաս»-ն է: Կոմիտասի հետ զուգահեռներն ակնհայտ են, քանի որ վերաբերում են ոչ միայն ազգային մտածողությանը, մտեցումներին, այլև երկու կոմպոզիտորների որոշ կենսագրական փաստերին: Երբ Տերտերյանը եկավ Երևան՝ կոնսերվատորիայում սովորելու, նա՝ ինչպես և ժամանակին Կոմիտասը, մայրենի լեզվին չէր տիրապետում:

Եվ լիովին բնական էր, երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանի զարմանքը Տերտերյանի առաջին լարային Կվարտետի պրեմիերայի առթիվ. «... չեմ հասկանում... բոլորս գիտենք, որ Տերտերյանը նույնիսկ հայերեն լեզվին չի տիրապետում, սակայն նրա երաժշտությունը խիստ ազգային է» (1. էջ 16): Ի դեպ, կոմպոզիտորը մայրենի լեզվով սկսեց խոսել, բոլորի համար անսպասելի, Գավառ քաղաքի պատվավոր քաղաքացի պարզևատրելու առիթով, քաղաքի հրապարակում հավաքված բազմամարդ հասարակության ներկայությամբ:

Ազգայինը նա ընկալում էր ազգային գունապնակի պրիզմայով: «Արվեստագետը ոչ միայն հոգեպես, այլև ֆիզիկապես է կապված իր երկրին, իր հայրենիքին, ստում էր նա: - Երբ ես հեռու եմ գտնվում Հայաստանի լեռներից, ինձ մի այլ տրամադրություն է համակում, և ես ինքնարտահայտման կարիք չեմ ունենում» (10. էջ 158): Տերտերյանը միավորել է ժամանակներն ու տարածությունները, արևմուտքն ու արևելքը: Նրան հաջողվել է «բացարձակապես ուրույն կերպով իմաստավորել հայ մշակույթի հնագույն շերտերը՝ դրանց հաղորդելով համամարդկային, ինտերնացիոնալ նշանակությունը». միանգամայն իրավացիորեն նկատել է Գիս Կանչելին (9. էջ 88):

Տերտերյանի բոլոր սիմֆոնիաներն աչքի են ընկնում փիլիսոփայական մտահղացումների խորությամբ, ընդհանրացված կերպարայնությամբ և դրամատուրգիայի ամբողջականությամբ: Կոմպոզիտորի սիմֆոնիաները չեն աղերսվում եվրոպական սիմֆոնիկ ավանդույթի նորմերի հետ: Ավետ Տերտերյանը «նոր կյանք տվեց հայ երաժշտության հնչյունային աշխարհին՝ ոչ միայն ազգային ու եվրոպականի որակապես նոր սինթեզի շնորհիվ, ...այլ առաջին հերթին հենց արևմտյան ավանգարդի երաժշտական միտումները փիլիսոփայաբար վերաբժնորելու շնորհիվ» (6. էջ 106):

Լ. Պտուշկոն իր «Ավետ Տերտերյանի ոճը» (7. էջ 213) մենագրության մեջ նշում է, որ Տերտերյանի ստեղծած ուրույն կերպարային համակարգը հարստացրեց սիմֆոնիկ ժանրն արևելյան մշակույթի ձեռքբերումներով և զգալի խորացրեց արդի մեդիտատիվ սիմֆոնիկ մի հունը:

Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ ազգայինի և միջազգայինի սինթեզի խնդիրն է անդրադառնում նաև

գերմանացի կոմպոզիտոր Հանս-Էրիխ Գեդեկեն՝ նշելով. «Տերտերյանը գիտի արևմտյան գեղագիտությունն ու տեխնիկան, սակայն ապրում է իր հայկական մշակույթից, արևելաեվրոպական միջավայրում» և հավելում է. «Ներթափանցելը Տերտերյանի կոմպոզիտորական աշխատանքի մեջ կրկնակի արժեքավոր է. դա մեզ շատ մոտ է (նա գրում է սիմֆոնիաներ) և հեռու է մեզանից (այն արմատներով կապված է հայ մշակույթի հետ, որը զարգացել է օրինատալիզմի և քրիստոնեական ուղղությունների հաստան կետում): Նա ներթափանցում է իր հնագույն երաժշտության խորքերը: Նա փոխանցում է նախաքրիստոնեական իմաստությունը հայկական քրիստոնեության հետ միասին» (2. էջ 33):

Քրիստոնեության փիլիսոփայությանը և մարդկության հիշողությանը դիմելու տեսանկյունից, հայրենի հողի վրա գտնվելու տեսանկյունից կարելի է ներկայացնել մեր ժամանակակից՝ կոմպոզիտոր Միխայիլ Կոկժակի ստեղծագործությունը:

Իր բանաստեղծության մեջ նա գրում է.

*Не променяю ни за что я
суровость жизни на Земле обетованной
на сытность скучную изгоя
в других благополучных странах...*

Այս բանաստեղծության վերջին քառատողում կարդում ենք.

*... И я – один из тех, вдали кто жил,
вернувшись под сень страны своей печальной,
хочу остаться с ней и из последних сил,
начать все снова – с точки изначальной!*

Մեր այս հողվածում կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ Մ. Կոկժակի ստեղծագործությունը դիտարկվում է XX դարի 80-ական թվականների քաղաքական իրադարձությունների, քաղաքական համակարգի հերթական «ճգնաժամի», վերակառուցման, գերտերության փլուզման, «ինքնորոշումների շքերթի» հետահայաց տեսանկյունից: Հենց այդ տարիներին կոմպոզիտորը տեղափոխվեց պատմական Հայրենիք:

Միխայիլ Կոկժակը, լինելով լավագույն դասական ավանդույթների հետևորդը, միաժամանակ տիրապետելով ժամանակակից երաժշտական լեզվամտածողությանը, մնում է 70-80-ականների նոր քնարականության հավատարիմ շարունակողը:

«Յուրաքանչյուր հնչյուն մի կաթիլ է, որը մեզ պարզևում է երկիրն իր հայեցողությամբ: Հնչյունների այն աշխարհը, որում մենք, անկախ մեր ցանկությունից, գոյատևում ենք, ստիպում է մեզ փոխել մեր նախընտրած ուղին, ստիպում է պատասպարվել հեղեղից, տրամադրում է հաճելի զբոսանքի ջերմ անձրևի ներքո: Մ. Ա. Կոկժակի երաժշտությունը հնչողությունների այն անկեղծ հոսքն է, որը մեզ ուղեկցում է ամենուր՝ պարզևելով նորարարության թարմ ալիք ու շղիթով անցյալի հրաշալի ալեկոծումներով: Հմուտ վարպետի ժամանակակիցը լինելը մեծ պատիվ է» (4. էջ 5):

Միխայիլ Կոկժակի կոմպոզիտորական արվեստը

աչքի է ընկնում ոճերի և ժանրերի բազմազանությամբ՝ վեց սիմֆոնիա, մի շարք գործիքային կոնցերտներ, «Ճանապարհ դեպի տաճար» կանտատ, նվագախումբային երաժշտություն («Նվագախմբի փորձ») կոնցերտինո, կամերային-գործիքային երաժշտություն («Ժամանակների ու տարածությունների միջով»), ռոմանսներ և այլն: Կոմպոզիտորը դիմում է Նարեկացու արվեստին («Սուրբ Նարեկացու Ոգեշնչումն ու Ողբը» կոմպոզիցիա սամուրջողի և ձայնագրության համար), Շեքսպիրին ու Ռ. Ռոժդեստվենսկուն, ստեղծում է երաժշտություն Մ. Սարյանի կտավների մոտիվներով (կվինտետ փողայինների համար «Բնապատկեր»), Դալիի նկարներից ազդված («Դալիի երեք կտավը» սոնատը թավջութակի և դաշնամուրի համար):

Մ. Ա. Կոկժանի կոմպոզիտորական արվեստի բնորոշ գծերից են, առաջին հերթին, ազգային երաժշտական ավանդույթներին նվիրվածությունը, փոքր ժամանակահատվածում առավելագույն գեղագիտական տեղեկատվության զետեղման կարողությունը, նվագախմբային զրելաոճի և տարբեր ժամանակաշրջանների ոճական առանձնահատկությունների պրոֆեսիոնալ տիրապետումը:

Արարող արվեստագետը համընդհանուր քաղաքական ճգնաժամի պայմաններում գիտակցում է, որ գեղարվեստական արժեհամակարգում արարման գաղափարը փոխարինվել էր ճակատագրական ոչնչացման փաստի նատուրալիստական արձանագրմամբ: Կոկժան մտավորականի ստեղծագործության մեջ նկատվում է մի տեսակ անորոշության, «հավիտենական հարցի» վիճակ:

«Երբեմն ինքս ինձ փորձելով պարզել, թե իրականում ով եմ՝ հայ թե կոսմոպոլիտ, մտաբերում եմ Պոլ Գոգենի թախիտյան շրջանի կտավը, որն ինքն անվանել էր «Ո՞վ եմք մենք, որտեղից եմք եկել և ո՞ր եմք գնում»։ Կտավի հետին պլանում արտահայտվում է սակրալ միտքն առ այն, որ այս հակասական աշխարհում մեր հայտնության առեղծվածային նպատակն ի վերուստ կանխորոշված էր: Գոգենի կտավի գաղափարը տեղայնացնելով սեփական ինքնության բացահայտման փորձերի վրա՝ աստիճանաբար գիտակցում էի, որ նկարչի առաջադրած հարցերն ուղղակիորեն կապվում են իմ ցանկության հետ՝ բացահայտելու հայ ժողովրդին պատկանելու իմ գաղտնաբառը» (Մ. Կոկժանի հետ հոդվածի հեղինակի անձնական գրույցից):

Վերը նշված հարցերը պարզաբանելու և պատասխանների տարբերակներ որոնելու փորձերից է «Սուրբ Գրիգոր Նարեկացու Պայծառակերպությունն ու Ողբը» կոմպոզիցիան մենանվագ թավջութակի համար (2001 թ.), որը գրվել է Գրիգոր Նարեկացու «Մատենանոթերգութեան» աղոթքների տեքստերի հիման վրա և նվիրված է Հայաստանում Քրիստոնեությունը՝ որպես պետական կրոն ընդունելու 1700-ամյակին:

Երկմաս հորինվածքը մեղիտատիվ և ռացիոնալ նախասկզբերի փոխհարաբերության հետաքրքիր օրինակ է, որտեղ կոնկրետ երաժշտության հնարքների կիրառման շնորհիվ հեղինակը հասնում է շարադրանքի բազմաշերտության: Մոտ 30 նախապես ձայնագրված մո-

դուսները (ձայնագրված են ՀՀ Վաստակավոր արտիստ Արամ Թալալյանի կատարմամբ) ազատ փոխհարաբերվում են՝ յուրաքանչյուր դեպքում ստեղծելով նոր համադրություն, նոր մոդուլ: Ինքը՝ հեղինակն այս կոմպոզիցիան համարում է համակարգված և այն բնորոշում է «վալենտություն» տերմինով (որը փոխառնված է քիմիայից)՝ նկատի ունենալով երաժշտական տարածության մեջ մոդուսների ծրագրված միավորումները զանազան կերպարային համադրությունների՝ աղոթքի, հրեշտակների, լույսի և ապաշխարության: «Սուրբ Գրիգոր Նարեկացու Պայծառակերպությունն ու Ողբը» կոմպոզիցիան նախատեսված է առողիտ ունկնդրման համար, նպատակ ունենալով չխախտել Բարձրային ուղղված աղոթքի խորհրդավոր կարգը:

Սակայն մարդկային հիշողությունը մարդու կենսագործունեության այն տեղեկատվական ֆոնդն է, որում պահվում է մեր անցյալը, որը նաև մեր ներկայի մի մասնիկն է: Այդ ներկայով են հագեցած Մ. Կոկժանի ստեղծագործությունները:

Երաժշտական հիշողության և երաժշտական պատմական համապատկերի վերստեղծման վառ օրինակ են դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի համար գրված վարիացիաները՝ «Ժամանակների և տարածությունների միջով» (2008 թ.): Ոճավորման հնարքի կիրառման շնորհիվ կոմպոզիտորն անցնում է ժամանակների և տարածությունների միջով և հասնում մինչև XX դար: Պատմական հիշողությունը կամ ցավի փորձությունն անցած հիշողությունը Կոկժանի ստեղծագործության առանցքային թեման է: Տարբեր ժանրերում ստեղծված նրա հուշագրություն՝ երկերը հիշատակի նվիրումներ են:

«**Remembrance Day**» («Հիշատակի օր», 1990 թ.) մեկ մասանի սիմֆոնիա *in A*՝ լարայինների, մեծ և պտ ֆլեյտաների և զանգերի համար, նվիրված Սպիտակի երկրաշարժի զոհերի հիշատակին:

«Նահատակներին» (1991 թ.) կամերային երգչախմբի համար, նվիրված Հայաստանի անկախության համար զոհվածների հիշատակին:

«Չանգը երբեք չի լռի» (2015 թ.) դաշնամուրի համար, նվիրված 1915 թվականի հայերի ցեղասպանության զոհերի հիշատակի 100-ամյակին:

Իր ստեղծագործության մեջ Կոկժանը դիմել է նաև հիշատակման դասական ժանրին՝ Ռեքվիեմին, փորձելով գիտակցել մահը որպես անխուսափելի իրողություն, դիմելով «հանգուցյալների լռակյաց երգչախմբին...» (10. էջ 123):

Վերապրած ցավի հիշողության բեռը ճնշում է կոմպոզիտորին: Ինքնաճանաչման ձգտող, էությունը ումանտիկ, բնավորությամբ ինտրովերտ Կոկժանը չի ամփոփվում ինքն իր մեջ, նա խոսում է, բայց կիսաձայն:

Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի տարբեր ժամանակաշրջանները ներկայացնող կոմպոզիտորների՝ Կոմիտասի, Ավետ Տերտերյանի, Միխայիլ Կոկժանի օրինակը հնարավորություն է տալիս գիտակցելու, որ երաժշտականորեն զարգացած, համընդհանուր մշակույթին իրազեկ, կոմպոզիտորական տեխնիկային ազատ տիրապետող արվեստագետներից յուրաքանչյուրը ճշմար-

տության ճանաչման իր ուղին է ընտրում:

«Ճշմարիտ արվեստագետը նա է, ում ընտրության սեփական սահմաններն անվիճելի են, ով չի ձգտում ներխուժել իր համար օտար տարածքներ: Հեղինակի անհատականության և նրան ի վերուստ տրված ընտրության համաձայնեցումն անսահման բարդ ու հանելուկային է, և այդ իսկ պատճառով էլ դրա իրականացումը հազվադեպ արժեք է ներկայացնում» (5. էջ 24):

ПРИМЕЧАНИЯ

1. //Вестник СКА., Ер., 1964. //Vestnik SKA., Yer., 1964.
2. Гедике Г. Э., Авет Тертерян и западный музыкальный авангард., Сопоставление двух музыкальных культур., //Авет Тертерян-75. Традиции и новаторство. Материалы международной конференции., Ер., 2005. Gedike G. E., Avet Terteryan i zapodnyj muzykal'nyj avangard., Sopostavlenie dvukh muzykal'nykh kul'tur., //Avet Terteryan-75. Traditzi i novatorstvo. Materialy mezhdunarodnoj konferentzii., Yer., 2005.
3. Мангасарова К. В., К вопросу о контонационности в Литургии Комитаса., //Общество. Среда. Развитие., Научно-теоретический журнал., – С-Пб., 2013, N 2 (27), – С.161-163, URL:http://www.terrahumana.ru (Дата обращения: 15.11.2019). Mangasasrova K. V., K voprosu o kontonatzionnosti v Liturgii Komitasa., //Obshchestvo. Sreda. Razvitie., Nauchno-tekhnicheskij jurnal., – S-Pb., 2013, N 2 (27)., URL:http://www.terrahumana.ru Data obrashcheniya: 15.11.2019.

4. Марикян К. Г., Иллюзия реального., Под проливным дождем., Ер., 2016, Marikyan K. G., Illuziya real'nogo., Pod prolivnym dozhdeom., Yer., 2016.
5. Метнер Н. К., Муза и мода (защита основ музыкального искусства) //YMCA–Press. П., 1935. Metner N. K., Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva) //YMCA –Press. P., 1935.
6. Параян Н. И., Творческие параллели: Авет Тертерян и 50-е годы творчества Лигети., /На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей., Сборник статей., Н.Н., 2000. Paranyan N. I., Tvorcheskie paralleli: Avet Terteryan i 50-e gody tvorchestva Ligeti., /Na puti dukhovnogo edini-neniya: Avet Terteryan v krugu druzej., Sbornik statej N.N., 2000.
7. Птушко Л. А., Стиль симфоний Авета Тертеряна., Н. Н., 2008. Ptushko L. A., Stil' simfonij Aveta Terterjana., N. N., 2008.
8. Роднянская И. В., Предчувствия и память., //Новый мир, Литературный журнал., М., 1982, N 10, – С. 123. Rodnyanskaya I. V., Predchuvstviya i pamayat'., //Novyj mir., Literaturnyj jurnal., М., 1982, N 10.
9. Тертерян Р. А., Беседы, исследования, высказывания., Ер., 1989. Terteryan R. A., Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya., Yer., 1989.
10. Тертерян Р. А., Авет Тертерян. Диалоги., Ер.: Издательство ЕГК, 2010, Terteryan R. A., Avet Terteryan. Dialogi., Yer.: Izdatel'stvo YGK, 2010.

Բանալի-բաներ. հայկական մոնոդիա, ազգային պատկանելություն, պատարագ, սիմֆոնիայի փիլիսոփայական հայեցակարգ, ժանր նվիրում:

Ключевые слова: армянская монодия, национальная принадлежность, литургия, философская концепция симфоний, жанр посвящения.

Keywords: armenian monodia, national appurtenant, liturgy, philosophical concepts in symphonies, dedication genre.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՆԱՐԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ (ծ. 09.03.1969 թ. Երևան): Ավարտել է միջնակարգ №132 դպրոցը, Ռ.Սելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը (գերագանց), 1993-ին ԵՊԿ-ի դաշնամուրային ֆակուլտետը, 2000-ին ԵՊԿ-ի ասպիրանտուրան «Երաժշտագիտություն» մասնագիտությամբ (դեկ. պրոֆ., արվեստագիտության թեկնածու Ի. Գ. Տիգրանովա): 2001-ից ԵՊԿ-ի Երաժշտության պատմության ամբիոնում՝ ասիստենտ Ի. Գ. Տիգրանովայի դասարանում, դոցենտ՝ (2007-ից): 2003-ին պաշտպանել է ատենախոսությունը «Հայկական դաշնամուրային սոնատի զարգացման ուղիներն ու խնդիրները (XIX դարի 80-ականներից մինչև XX դարի 70-ականները)» թեմայով (դեկ. պրոֆ. Ի. Գ. Տիգրանովա) և արժանացել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի (2004 թ.): Դասավանդել է՝ 1995-2001 թթ. Երևանի Կ. Սարաջյանի անվ. № 4 երաժշտական դպրոցում: 2005-ից՝ ՀԿԵՄ անդամ: Աշխատել է՝ 2006-2010 թթ. ՀԿԵՄ «Արճեշ» հրատարակչության տնօրեն: 2011-ից՝ ԵՊԿ-ի Կրթության ներքոնական որակի ապահովման վարիչ: Հեղինակ է՝ «Գ. Գ. Տիգրանով» կենսամատենագիտության, 30-ից ավելի գիտական և հրապարակախոսական հոդվածների, հրատարակված ՀՀ-ի և տարբեր երկրների գիտական և հրապարակախոսական հրատարակություններում:

Сведения об авторе: НАРИНЕ ЗАВЕНОВНА АВETИСЯН [09.03.1969, г. Ереван]. Окончила: среднюю школу №132, фортепианное отделение музыкального училища им. Р. Меликяна (диплом с отличием), фортепианный факультет ЕГК им. Комитаса (1993), в 2000 году аспирантуру ЕГК им. Комитаса по специальности “Музыковедение” (рук. проф. И. Г. Тигранова). С 1995 по 2001 год работала в музыкальной школе № 4 им. К. Сараджева (Ереван). С 2001 года ассистент профессора И. Г. Тиграновой, на кафедре Истории музыки ЕГК, с 2007 – доцент. В 2003 году защитила диссертацию на тему “Пути и проблемы развития армянской фортепианной сонаты (с 80-х годов XIX века до начала 70-х годов XX века)” (рук. к.-т искусствоведения, профессор И. Г. Тигранова) и получила ученую степень кандидата искусствоведения (2004). С 2005 года - член Союза композиторов Армении. С 2006-2010 гг. – директор издательства СК РА “Арчеш”. С 2011 года - руководитель отдела Качества высшего образования ЕГК им. Комитаса. Автор библиографии “Г. Г. Тигранов”, более 30-ти научных и публицистических статей, опубликованных в научных и публицистических изданиях разных стран и РА.

Information about the author: NARINE ZAVEN AVETISYAN [09.03.1969, Yerevan]. Studied at secondary school №132, piano department of Music College after R. Meliqyan (excellent). In 1993 graduated from piano Faculty from Yerevan State Conservatory after Komitas. In 2000 graduated from postgraduate course of YSC with the specialization of musicology. Since 2001 has been an assistant professor I. G. Tigranova at the chair of Music History and since docient (from 2007). In 2003 defended dissertation on “Problems and Ways of Developing Armenian Piano Sonates (from the 80-th of XIX to the 70-th XXc.)” theme (supervisor PhD candidate, prof. I. G. Tigranova) and received academic degree of PhD of Art (2004). From 1995 to 2001 worked for №4 Yerevan music school after K.Sarajyan. Since 2005 has been a member of CMUA. From 2006 to 2010 was director of “Artchesh” publishing house of CMUA. Since 2011 Head of QA department of YSC. She is the author of “G. G. Tigranov” bibliography, over 30 scientific and other articles, in Armenian and different foreign scientific publications.

Резюме

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ЕГК *Нарине Завеновна Аветисян*. - “*Исторические судьбы армянских композиторов*”.

Статья посвящена творчеству армянских композиторов - Комитаса, А. Тертеряна и М. Кокжаева, оказавшихся в эпицентре исторических событий XX века. Их объединяют некоторые биографических факты, а именно: возвращение на историческую родину без знания родного языка. В статье выявляются элементы национальной принадлежности композиторов в разные периоды развития армянской композиторской школы XX века. Рассматривается многогранность воспроизведения армянской монодии, синтез национальных музыкальных традиций с общеевропейскими и новаторство в музыкальном творчестве Комитаса, А. Тертеряна и М. Кокжаева.

Summary

Musicologist, pianist, PhD candidate, docient *Narine Zaven Avetisyan*. - “*Armenian Composers Historical Destinies*”.

The article is dedicated to the work of Armenian composers - Komitas, A. Terteryan and M. Kokzhaev, who were at the epicenter of historical events of the XX century. They share some biographical facts, namely, the return to their historical homeland without the knowledge of the mother tongue. The article reveals the elements of national identity of composers in different periods of development of the Armenian composer school of the XX century. It is considered the versatility of reproduction of the Armenian monody, the synthesis of national musical traditions with pan-European traditions and innovation in the musical works of Komitas, A. Terteryan and M. Kokzhaev are considered.

գծերի, այլև տրամադրությունների մի «պոլիֆոնիա» (4. էջ 191-192):

Մեզ հայտնի է ոչ մի կոմպոզիտոր այդքան անսովոր առատությամբ չի կիրառել դինամիկ, ազոգիկ, բնութագրական նշումներ, ցուցումներ, որքան Կոմիտասը: Օրինակ՝ 24 տակտից բաղկացած «Ո՛վ մեծաքանկ դու լեզուս խմբերգի» պարտիտուրում նա զետեղել է 33 կատարողական ցուցում: Ինչպիսի՞ ճկուն, արագ կերպարանափոխվող երգչախումբ պիտի լինի, որ կարողանա ճշգրիտ վերարտադրել այս խմբերգի, օրինակ՝ 16-րդ տակտը: Այստեղ հեղինակը սուպրանոներին հանձնարարել է երգել «սերտի աճուն», այտերին՝ «հաստ-հաստ եւ մտածկոտ», տենորներին՝ «կարոտով», իսկ բասերին՝ «հաստատելով»: Եվ այս ամենը՝ միաժամանակ: Ավելին, 17-18 տակտերում երգիչները մեկ ակնթարթում պիտի կերպարանափոխվեն ու երգեն. սուպրանոները՝ «սերտի» պայծառ և կրակով», նույնպես և այտերը, տենորները՝ «ներքին հրճվանքով լի», իսկ բասերը՝ «կարոտալի»: Եվ այսպես շարունակ, նորանոր հոգեշարժումներով, մինչև խմբերգի ավարտը:

Նույն գերխնդիրը և Պատարագում է: Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 7-րդ հատորում, որտեղ զետեղված է Պատարագի պարտիտուրը, իր ներածականում Ռ. Աթայանը հույս է հայտնում, որ «լիովին կբացահայտվի դրա հարուստ ու բազմազան (զունային, հուզական, իմաստային) բովանդակությունը եւ ամբողջական ձևային կերտվածքը եւ պարզ ու վճիտ կորսետրվի հեղինակի գեղարվեստական ամբողջ համադրույթը» (5. էջ 8):

Տիրավի, ինչպիսի դիրիժոր, ինչպիսի երգչախումբ պիտի լինի, որպեսզի կարողանա ճշմարիտ կերպով մարմնավորել Կոմիտասի տեսլականը: Որպեսզի «Խորհուրդ խորին»-ը երգեն «վեհ եւ ազատ» (մեներգիչ տենորը), «ի հեռուստ մեղմագին» (տենորների խումբը), և «ի խորուստ՝ իբր արձագանգ ի նոյն գոյն մեներգի» (բասերը): Երգեն այնպես, որ «անմատոյց լոյսով» շողշողա «անհաս, անսկիզբն վերին պետությունը»: Որպեսզի «Բարեխօսութեամբ»-ը երգվի «մեղմագին՝ իբր արձագանգ» (1-ին տենոր), «ի հեռուստ մեղմագին» (2-րդ տենոր, «աղաչական եւ յուսալիր» (բասերը): Այնուհետև «ի նրբագոյն ձայն՝ պարզօրեն եւ ի հեռուստ», «վեհ եւ փառավոր», իսկ վերջում՝ «Յաղթական»: Ահա և այդ «հեռուստը», «խորուստը», «արձագանքը», «ձայնառությունը» և այլ նրբերանգները Կոմիտասի բազմաձայնությանը հաղորդում են տարածականություն, ծավալայնություն, տարբեր տրամադրությունների «պոլիֆոնիա»: Սակայն, ի տարբերություն աշխարհիկ խմբերգերի, Պատարագի բովանդակությունը, խորհուրդն այդ «պոլիֆոնիան» ներդաշնակում է ու բերում մեկ ընդհանուր «հայտարարի», որը նշված է «Միայն Սուրբ» դրվագի սկզբում, այն է՝ «հաւատով»: Հավատն է միավորում ձայների տարբերությունը, հավատը պետք է միավորի նաև երգիչներին (ինչպես ընդհանրական աղոթքում), որպեսզի նրանց ձայնը «տեղ հասնի»:

Հայտնի է հավատի դերն արվեստում: Ըստ Սերաստիան Բախի, երաժշտությունը կոչված է փառաբանելու

Արարչին և նպաստելու մարդկային հոգու փրկությանը: Հենդելի նպատակն էր երաժշտության միջոցով կատարելագործել մարդկանց: Այլ կերպ, ինչպես ինքն էր ասում, կղաղարներ ստեղծագործելուց:

Ըստ «Մետրոպոլիտեն» օպերայի երբեմնի գլխավոր դիրիժոր Էրիխ Լայնդորֆի, երաժիշտը, դերասանի պես իր «եսը» պիտի լուծի կերտվելիք կերպարի մեջ: Դիրիժորը գրել է. «Երաժիշտը պետք է «դառնա» Բրամս կամ Դեբյուսի, կամ ցանկացած այլ կոմպոզիտոր, ում գործն ընդգրկված է հերթական ծրագրում: Մի լավ տենոր ինձ հարցրել էր, թե ես թույլատրելի եմ համարո՞ւմ, որ նա, որպես հավատացյալ հրեա, համաձայնի երգել բեթհովենյան «Հանդիսավոր մեսասյի» տենորի երգաբաժինը: Նա ի վիճակի չէր մոռանալ սեփական անձի մասին նաև օպերային թատրոնի բեմում, և կատարելով Դոն Կառլոսի դերը, չէր համարձակվում խաչակնքվել» (6. էջ 51):

Իսկ Ռոբերտ Կրաֆտի այն հարցին, թե հոգևոր երաժշտություն ստեղծելու համար, պետք է հավատացյալ լինել, Բգոր Ստրավինսկին պատասխանել է. «Անշուշտ, և ոչ միայն «սրբապատկերներին» հավատացող, այլ պետք է լինի Աստծո անձին, Սատանայի անձին և Եկեղեցու հրաշքներին հավատացող մարդ» (7. էջ ..):

Այո, ճշմարիտ հոգևոր երաժշտություն ստեղծելը, կատարելը պիտի լինի ոչ թե հերթական գործողություն, համերգ, այլ սրբազնագործություն:

Տիրավի, առանց հավատի, հոգևոր ստեղծագործությունն ուսումնասիրողը, կատարողը կնմանվի մի գրոսաշրջիկի, որ զմայլված դիտում է, օրինակ՝ Սուրբ Հոսիսիմն եկեղեցին կամ Փարիզի Աստվածամոր տաճարը՝ որպես ճարտարապետական կոթող, անկախ դրանց փրկագործական առաքելությունից: Այսինքն, այստեղ տեղի է ունենում ձևի և բովանդակության տարանջատում: Նույնը հաճախ երաժշտության մեջ է լինում: Լսելով գեղագիտորեն պատշաճ, բայց առանց հավատի կատարում, ցանկություն է գոյանում հայտնի ռեժիսոր Կոնստանտին Ստանիսլավսկու պես բացականչել. «Չեմ հավատում»: Չե՞ որ, ինչպես Աստվածաշնչում է գրված. «Հաւատով ենք իմանում, որ աշխարհներն ստեղծուել են Աստծու խօսքով...Հաւատով նրանք անցան Կարմիր ծովով»...: Տիրավի, հավատով է Բախը ստեղծել իր կոթողները, հավատով է Կոմիտաս Վարդապետը երկնել իր երգերը և հավատով էլ պիտի երգվեն առհավետ:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Կ Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. *Герман Аберт*, В. А. Моцарт., ч. 1., кн. 1., М.: Музыка, 1978. *German Abert*, V. A. Mozart., ch. 1., kn 1., М.: Muzyka.
2. //Երաժշտական Հայաստան, #3 (22) 2006., Եր., ԵՊԿ հրատ.: //Yerazhshtakan Hayastan, #3 (22) 2006., Yer., YPK hrat.
3. *Բրուտյան Յ. Գ.*, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Եր., Հայաստան., 1968 թ.: *Brutyanyan Y. G.*, Sphuyurqi hay yerazhishtner., Yer., Hayastan., 1968 th.
4. /Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, (խմբ. Ռ. Ա. Աթայանի), Եր., Հայաստան., 1976 թ.: /Komitas,

Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյակին

- Yerkeri zhoghovatsu., hat. 4, (khmb.: R. A. Athayani), Yer., Hayastan, 1976 th.
5. /Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Պատարագ, Եր., Անահիտ, 1997 թ.: /Komitas, Yerkeri zhoghovatsu., hat. 7., Patarag., Yer., Hayastan., 1997 th.
6. *Лайнсдорф Э.*, В защите композитора., М.: Музыка, 1988.
7. *Стравинский И.*, Диалог., Л.: Музыка, 1971.

Բանալի-բառեր. Կոմիտաս, Ռ. Ա. Աթայան, Պատարագ, տրամադրությունների պոլիֆոնիա:

Ключевые слова: Комитас, Р. А. Атаян, Патарак, полифония настроений.

Keywords: Komitas, R. Atayan, Patarag, polyphony of emotions.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱՍԻԿՅԱՆ (ԳՐԻԳՈՐ ԱՐՇԱՎԻՐՈՎԻ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ) - (ծնվ. Երևանում), Ավարտել է Երևանի Չայկովսկու անվ. ՄՄԵՂ-ի ջութակի դասարանը, 1964 թ. ընդունվել է ԵՊԿ-ի լարային (պրոֆ. Ժամ Տեր-Սերկերյանի դասարան), նույն կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական (գերագանց, 1971 թ., ղեկ.՝ պրոֆ. Ռ. Ա. Աթայան) և օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության (1974 թ., ղեկ.՝ պրոֆ. Մ. Մալունցյան) բաժինները: 1982-ին ընդունվել է Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ-ի ասպիրանտուրան և ավարտել 1985-ին (գերագանց, պրոֆ. ղեկ.՝ Գ. Ռոժդեստովենսկի): Դասավանդել է՝ 1967-1969-ին Երևանի Տ. Չոխիսյանի անվ. ՄԵՂ, 1966-1972 թթ. Ա. Բարաջանյանի անվ., 1973-ին՝ Լենինականի, 1974-1977-ին՝ Կապանի երաժշտական ուսումնարաններում, 1994-ից՝ ԵՊԿ դոցենտ (2001 թ.): 1977-1979-ին եղել է Լենինականի պետական կամերային նվագախմբի գեղ. ղեկավար և դիրիժորը (համագործակցել են նաև դաշնակահարներ Ս. Նավասարդյանը և Ա. Լյուբիմովը): 1980-1981-ին Գ. Խանջյանի հրավերով ՀՊՄՆ-ի դիրիժորի ասիստենտ: Դասավանդում է՝ 1982-ից ԵՊԿ ժողովրդական ստեղծագործության բաժնում՝ նվագախմբի ղեկ. և դիրիժորության դասախոս, 1993-ից ԵՊԿ կամերային անսամբլի, հետագայում լարային կվարտետի ամբիոններում: Աշխատում է՝ 1997-ից՝ «Հոգևոր երաժշտության պետական կենտրոնում», 2006-2007 թթ. կենտրոնի երգչախմբի դիրիժոր: Հայաստանում 1-ինն է հիմնադրել և ղեկավարել հոգևոր երաժշտության անսամբլներ՝ Հայհամերգի «Շարական» («Տաղարան», 1981-1986 թթ.), Ազգային ռադիոյի «Գանձեր» (1986-1992 թթ.) և 1992-ից՝ կրկին «Շարական»ը, որի գեղ. ղեկ. է: Եղել է հյուրախաղերով՝ Մոսկվայում, Լենինգրադում, Ռուսիայում, Բուլղարիայում, Ավստրիայում: 1984-ին մասնակցել են Նիդեռլանդներում կայացած հոգևոր երաժշտության փառատոնին, իսկ 1985-ին՝ Բախի և Հենդելի ծննդյան 300-ամյակին նվիրված փառատոնին՝ Մերձբալթյան երկրներում ելույթներ է ունեցել երգիչներ Լ. Չարարյանի, Գ. Հունանյանի, Գ. Համբարյանի, Ա. Սեյրանյանի, Ա. Մայիլյանի, Գ. Հաճեանի և այլոց հետ, ունի բազմաթիվ ձայնագրություններ ՀՀ ռադիոյի ֆոնդում: Մոսկվայի «Մեյդոն» ֆիլման բողոքել է «Շարական» մեծ, իսկ ԱՄՆ-ում՝ լազերային սկավառակներ՝ շարականների, տաղերի, գանձերի իր մշակումներով, որոնք կատարում է Ազգային ռադիոյի «Շարական» անսամբլը (The music of Armenia, Sharakan, 1996): Հայաստանում 1-ինն է նվագել բրկֆլեյտայ: Որպես գնահատանք Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Ա «Շարական»-ին նվիրաբերեց «Моест» մակնիշի բրկֆլեյտաների քառյակ, որոնք այժմ գտնվում են «Տաղարան» անսամբլում: Հեղինակ է՝ մշակումների, (համագործակցել է Հ. Պապյանի, Վ. Մամիկոնյանի, Մոսկվայի հայկական կամերային երգչախմբի (ղեկավար՝ Ն. Անդրեասյան), Գեորգե Կառկայտեի (Լիտվա), «Musica Humana» անսամբլի (Վիլնյուս), Լյուբով Շիշմանովան (երգեհոն, Բեռլին, Լայպցիգ, Մագդեբուրգ, 1984 թ.), Յուրատե Լանդսբերգիտեի (Վիլնյուս, Բեռլին, Երևան) և: Հոգևոր երկերի երգեհոնային տարբերակներ Վ. Ստամբոլցյանի նվագացանկի մասն են կազմել՝ (կատ. Մոսկվա, Ռ-իգա, Ս.-Պետերբուրգ՝ ձայնագրվել է ձայնասկավառակ): Հեղինակ է՝ 400-ից ավելի գիտական և հրապարակախոսական հոդվածների Հայկական հանրագիտարանում, //Արվեստ, //Եջմիածին, //Գարուն, //Նոր դար, //Հայաստանի Հանրապետություն, //Հայրենիքի ձայն, Հայք ևն, արտատպվել են ԱՄՆ-ի և Ֆրանսիայի, Պրահայի (//Օրեր) հայկական մամուլում: 2010-ից //Իրատես դե ֆակտո թերթի երաժշտական մեկնարանն է: Հիմնադրման օրվանից //Հայ արվեստ հանդեսի 7 և //Գեղարվեստ թերթի խմբագրական խորհրդի անդամ, գիտական հոդվածների, որոնք տպագրվել են նաև //Երաժշտական Հայաստան գիտական միջազգային ամսագրում: Լավագույն հրապարակախոսական հոդվածի համար 2006 թ. արժանացել է //Նարցիս հանդեսի մրցանակին: ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (2011 թ.), գրքերի՝ Վ. Ստամբոլցյանի հետ կազմել և հրատարակել է «Երգեհոնային գրքույկ» ժողովածու (2005 թ.), որը պարունակում է հայ կոմպոզիտորների հոգևոր երգեր, «Ստեփան Լուսիկյան» մենագրություն (2012 թ.), «Կոմիտասը և այլ մեծեր» հոդվածների ժողովածու (2013 թ.), «Հայաստանը երգերում» նոտային ժողովածու, 4 հատոր, «Ամենն մարտը հայելին ցեղին...» (2008 թ.), «Հրաշամանուկներ» (2009 թ., 2 հատորով) ևն:

Сведения об авторе: ДАНИЕЛ ЕРАЖИШТ (ГРИГОР АРШАВИРОВИЧ ДАНИЕЛЯН) (род. 18.01.1946, Ереван). Окончил: среднюю специальную музыкальную школу им. П. Чайковского (класс скрипки); Ереванскую государственную консерваторию, класс скрипки (проф. Жан Тер-Мергерян); музыковедение (с отличием, проф. Р. Атаян, 1971), оперно-симфоническое дирижирование (проф. М. Малунцян, 1974), аспирантуру Московской консерватории (с отличием, класс проф. Г. Н. Рождественского, 1985). Художественный руководитель Лениканского Государственного камерного оркестра (1977-1979), дирижер-ассистент Государственного симфонического оркестра Армении (1980-1981). Основатель ансамбля старинной музыки "Шаракан" ("Тагаран") Армянского концерта (1981). Основатель ансамблей "Гандзер" (1986), "Шаракан" (1992) Гостелерадио Армении. Выступал с известными артистами Алексеем Любимовым, Светланой Навасардян, Лусине Закарян и др. Автор многих песен и обработок народной и духовной музыки, изданных в 4-х томах "Армения в пес -

нях". Совместно с В. Стамболцяном издал сборник духовных сочинений армянских композиторов "Органная книжечка" (2005). Автор книг: "Вундеркинды", "Степан Лусикян", "Комитас и другие гении", сборника статей "Самое чистое зеркало нации". С 2003 на радио "ВЭМ" ведет авторскую передачу "Мировая классическая музыка". Доцент Ереванской государственной консерватории (с 1991), заслуженный деятель искусств (2011). Руководимые Д. Еражиштом коллективы осуществили многочисленные записи в Фонд радио Армении, изданные отдельными CD и DVD. Автор многочисленных статей, в том числе, научных, в журналах "Музыкальная Армения", "Ай арвест" и др.

Information about the author: DANIEL YERAZHISHT (Grigor Arshavir Danielyan) (born 18.01.1946 Yerevan). He graduated from special secondary music school after P. Tchaikovsky (violin class), from YSC (violin class prof. Zhan Ter-Merquerian), musicology (with honors, prof. R. Atayan in 1971), opera and symphonic conducting (prof. of M. Maluntsian, 1974). He attended the postgraduate study in the Moscow conservatory (with honors, class of the prof. G. N. Rozhdestvenski in 1985). He was an Art director of the Leninakan State chamber orchestra (1977-79), conductor assistant in the State symphonic orchestra of Armenia (1980-1981). He is a founder of Armconcert's ensemble of ancient music "Sharakan" ("Tagaran") (1981). Founder of "Gandzer" (1986), "Sharakan" Gosteleradio of Armenia (1992) ensembles. He acted with known actors Alexey Lyubimov, Svetlana Navasardyan, Lucine Zakaryan etc. Daniel is the author of many songs and the processings of a folk and sacred music which were published in 4 tomes "Armenia in Songs". In common with V. Stamboltsyan he published the collection of spiritual compositions of the Armenian composers "Organ book" (2005). He is the author of books "Wunderkind", "Stepan Lusikyan", "Komitas and Other Geniuses", collection of the articles "The Purest Mirror of the Nation". From 2003 on radio "VEM" conducts an author's broadcast "World Classical Music". He is the docent of YSC (1991), "The honored worker of arts" (2011). Collectives run by D. Erazhisht carried out numerous signing up in Fund of radio of Armenia, published by separate CDs and DVD. Daniel is the author of many articles, including scientific in journals "Musical Armenia", "Armenian art" etc. From 1993 he is the lecturer in YSC Chamber ensemble, a string quartet of researches since the creation of 1997, he worked in church music: 2006-2007. He is the main conductor of chorus concerts in Moscow, Leningrad, Romania, Bulgaria, Austria in 1984. He participated in spiritual musical festival which took place in the Netherlands in 1985 in 300 Anniversary of Bach and Handel the festival in the Baltic republics.

Резюме

Дирижер, музыковед, профессор ЕГК **Даниел Еражишт (Григор Аршавирович Даниелян)**. - **"Комитас - новатор"**.

В статье автор основное внимание уделяет специфике полифонии и беспрецедентному количеству авторских указаний относительно динамики, характера исполнения, эмоциональной окраски и других нюансов. Достаточно напомнить, что в состоящем из 24 тактов хоре "О, великий язык" встречаются 33 авторских указания, причем часто голоса поют одновременно в разном эмоциональном настрое, а объединяются ладом, гармонией, поэтическим текстом, общим патриотическим духом. Эту особенность проф. Роберт Атаян охарактеризовал как "полифонию настроений". То же самое наблюдается и в Патараге, только здесь голоса объединяются, помимо названных компонентов, и духом веры, о чем Комитас напоминает в отрывке "Мийайн Сурб". Новаторство Комитаса в области хоровой полифонии заключается также в том, что специфическая дифференциация голосов (разная плотность, динамика, эффекты эха и другие приемы) позволила ему по-новому озвучить музыкальное пространство.

Summary

Conductor, musicologist, Professor at YSC, **Daniel Yerazhisht (Grigor Arshavir Danielyan)**. - **"Komitas as an Innovator"**.

The article reveals the genius of Komitas, manifested in his choral, and performing art. Considering these areas of Komitas' activity a landmark innovation, the author is drawing comparisons between Komitas and the classics of the world music - Bach and Handel. The statements by Robert Atayan and Cecilia Brutyan cited in the article make this comparison even more convincing. In this context, composer Edward Mirzoyan's belief that the world music greats and Komitas are two separate worlds seems to be very precise. Mirzoyan came to this understanding the moment the State Choir of Armenia conducted by Hovhannes Chekijyan started singing Komitas' "Dzig Tu, Qashi!" right after having performed works by Bach, Mozart, and Schubert. The music of Komitas, particularly his choral works had introduced a new world, and this conviction is consistently confirmed in the article.

**ARTUR JURI
AVANESOV**

*Composer, Pianist, PhD Candidate of Arts,
Docent of Yerevan State Conservatory after Komitas*
E-mail: art.avanesov@gmail.com

**ON THE MUSICAL HERITAGE OF KOMITAS
(Komitas' Songs Arranged for the Piano
by Villy Sargsyan)**

Հ Ա Շ Ն Ա Ս Մ Ո Ւ Ր Ս Ա Յ Ի Ն Ա Ր Վ Ե Մ Ս Վ Ե Ի Ր Ա Ն Ի Ծ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

In February 2014 the author of these lines had a chance to take part at “Fajr” International Festival in Tehran, together with German cellist Anja Lechner. The program of two concerts consisted of music of different époques, including sonatas by Pergolesi, Beethoven, Debussy, Silvestrov, smaller pieces by different composers, world premieres... As an encore, we performed two of Komitas’ songs - *Keler-Tsoler* and *Le, Le, Yaman*, having replaced the vocal part with the cello. Playing Komitas was the cellist’s decision; we had already had a similar experience in Yerevan, so it wasn’t a patriotic gesture from my side. Despite the fact that the concerts were successful in general, Komitas’ music cast a particularly mesmerizing spell upon our audience. Such a sincere admiration for music is truly a rare occurrence. The same happened on the next day, with a different audience. Transmitting the inner contents of music without any words, program notes or additional information was really precious; Komitas’ music spoke for itself. It’s important to note that we haven’t changed any single sound or articulation sign; everything could possibly be played, or rather “sung” with an instrument.

It is well known that in his mature period Komitas only created piano, vocal, and choral compositions. Besides piano music, he never wrote any other instrumental works, such as chamber or orchestral compositions. At the same time, a number of instrumental performers, including those living abroad, are interested in performing his music. These musicians are often convinced (also based on real experience) that Komitas’ music - and first of all, songs - can be equally performed in its instrumental version without losing its expressivity and emotional profoundness. All said above also concerns the pianists who don’t find the existing piano repertoire of Komitas’ music sufficient. They attempt arranging the Armenian master’s art songs to

make them suitable for the piano solo performance. It should be noted that for many composers who worked in different musical genres, it’s the art songs that often contain the very essence of their creation.

It is quite obvious that under these circumstances an abundant number of arrangements, transcriptions, versions, paraphrases of all sorts is called to existence. These versions remarkably differ from each other both in terms of their technical parameters, and their quality. Every interaction with the pre-existing musical works (and in case of Komitas - also with the folkloric material) includes moral decisions: how intrusive is the arranger? Do his imagination and skills contradict the original idea, hamper its realization? How legitimate is the transformation of certain details of the composer’s work? Where is that point beyond which the unacceptable begins? Every arranger solves this problem in their unique way. In case of public domain music, the decision making assumes even bigger responsibility raising more moral issues than legal ones.

Both Russian and Armenian musicologists utilize a special term concerning adaptations of pre-existing music: respectively “обработка” and “մշակում”, both literally meaning “processing.” This term is almost never used in the West (except for the German word “Bearbeitung,” which, however, contains less of an “industrial” undertone). It is as if the author of such a “processing” is dealing with raw, “unprocessed” material, assuming the authority of making necessary modifications at his/her own ease: remodeling its contents (moreover, its form), cutting out seemingly “unnecessary” parts, making additions, etc. This term seems to be unjust and rude, and, in our opinion, it should not be applied to any music, let alone the works by the composer whose creation certainly does not require any “processing.” Was Komitas himself “processing” the folkloric material when he wrote music? It’s highly unlike-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Լիլիթ Վարդգեսի Երևնակյանի և ընդունվել է տպագրության՝ 17.10.2019 թ. ներկայացրել է հեղինակը՝ 6.09.2019 թ.

ly. Komitas' composition can be defined as a creation of a musical form with all its separate components on the basis of the folkloric melodic line, which in its turn owes to him its very existence. This work bears similarities with the one described by Pierre Boulez: "re-creating a whole civilization upon a splinter of an amphora painting"(1.). The composition, however, must be *created*, not *re-created*. For this reason, the author of this article suggests to stop using this term that probably came into existence through the work of the composers of the "Mighty Handful"(2.) and their artistic godfather, musicologist Vladimir Stasov. Oftentimes it is used to mask the degree of the arranger's intrusiveness, while the terms *arrangement*, *paraphrase*, *version* are quite precise and don't imply a certain deficiency of the original material.

Recently, some debates on the heritage of Komitas (as well as many others) have unfolded. In which ways the heritage of the past should be treated? Should we limit ourselves only with the things we actually have, and exclusively in their original form? Is the past still a subject of interpretation, and if yes, then to what degree? Of course, these debates are destined to remain within the circles of art historians and musicologists, since the musical performance practice conclusively proves the impossibility of any definitive answers. No one can, nor has an authority to cancel or forbid the interpretation, also in the form of versions, arrangements, and transcriptions.

In 2015, a collection of seventeen songs by Komitas arranged for the piano by the renowned pianist, Yerevan State Conservatory professor Villy Sargsyan was published by "Komitas" Publishing House. The quality of this collection is truly unprecedented. Besides Prof. Sargsyan, whose enormous work is beyond any praise, musicology professors Alina Pahlevanyan and Armen Budaghyan, special editor composer Grigor Arakelyan, and a number of other specialists have contributed to this publication. It contains a big number of illustrations (photos, facsimiles of Komitas' manuscripts and letters), Russian and English translations of the lyrics, and the arranger's own foreword. The latter reveals both the underlying motives of the creation of the collection ("a strong and insistent desire to expand the sphere of Komitas' piano-represented music") and the author's methods. It also contains one very important observation: "Our faithfulness to the genius of Komitas could be the most vivid expression of our deep gratitude to the composer for his self-sacrificing creative mission"(3. p. 5). This article is about this very "faithfulness" and the ways of achieving it.

The genre of keyboard arrangement of songs stems from the late Medieval époque. There are hundreds of examples where composers could not resist the temptation of instrumentally "singing" the pre-existing songs. The history of keyboard music has seen many versions of Renaissance songs in the works of Italian and English masters, later on - the ones of Jan Sweelinck. Chorale preludes are nothing but keyboard polyphonic versions of sacred hymns. Also the piano music is all too well familiar

with this phenomenon, including Liszt's famous versions of Schubert's art songs, Grieg's arrangements of his own vocal oeuvre, to name just a few. Komitas, too, created piano versions of folk songs, for example, in his *Children's Plays*. These versions could be formally classified as paraphrases (for example, the Schubert-Liszt songs), where the second author proceeds to create individual works based on the original compositions; transcriptions, adaptations, etc. In the context of this research, it's Grieg's example that appears to be the most appealing, because he is the author of both the original art songs and their arrangements; therefore, the speculations about "tampering" with the original ideas have no ground.

As it was said above, Grieg (a composer who, like Komitas, often dealt with the musical folklore of his nation) is the author of about a dozen (4.) of arrangements of his own art songs. These include both the most famous ones, such as *Jeg elsker Dig* or *En Digtters Bryst* (5.), and lesser-known, but no less charming ones (for example, *Hun er saa hvid*). One could hardly cite the insufficient number of the piano works of this composer as the reason of creating these arrangements, since this author's pianistic output comprises multiple volumes. On the other hand, having fully mastered the subtleties of the piano writing, Grieg turns his own songs into full-fledged poetic pieces for the piano, full of cantabile and groundbreaking lyricism. If Grieg does make some changes to his original text while creating these versions, he does it as a composer whose mind is in a constant state of progress, as an author who at a certain point performed a number of significant achievements, which he wasn't aware of at the moment of creating the songs. The further chronologically is a song from its piano adaptation (6.), the more changes the latter contains.

Both the number and the character of verse repetitions in strophic songs are worth particular attention; this problem is also often encountered in arrangements of Komitas' songs. It seems that with the absence of lyrics the need for multiple repetitions disappears. Thus, the original Danish version of the song *Jeg elsker Dig* is based on the poem by H. Ch. Andersen and contains only one verse. As a result, music ends having barely started, like a laconic, fiery soliloquy. At the same time, the popular German version of this song contains two verses, which radically changes the meaning of it. In his piano arrangement, Grieg seemingly highlights the ambiguity of the interpretation; the melody first sounds in the lower register (first verse), then in both lower and higher registers. This way, a semantic polyphony is created, transforming the ardent monologue into slowly progressing ecstatic duet, completed with unquiet pulsation of the accompaniment. The song *Vuggesang* based on Norwegian text by A. Munch could serve as another example. Its original version contains 5 verses, while the piano arrangement includes only two: the melody first sounds in the middle register, and later on unfolds in a chorale-like chord setting on the background of "shimmering" accompaniment. It's common that during

the repetitions the melody is being enforced with octaves, the accompaniment's density is being altered according to the development of the plotline of the text, etc.

It is natural that such a freedom can be assumed only by the author of music, otherwise there can always be a shadow of doubt concerning the correspondence of certain compositional devices to the original idea. It is so even despite the fact that the composers usually tend to consider the interpretation more positively than their irrelevant apologists-Cerberuses. Also the authors' ideas are by far not always conceived by their own creators to be inalterable.

This way or other, considering the multi-layered and delicate nature of this problem, Villy Sargsyan's arrangements of Komitas' songs maintain the primordial, least corrected state of Komitas' music, not counting some inevitable adaptation needs, kept at their minimum.

Generally speaking, enemies of all kinds of adaptations of Komitas' music most often refer to the article by Tigran Mansurian *Recognize Our Genius* (Շանաչենք մեր հանճարը), dedicated to the centennial of Komitas and published in the Armenian *Literary Newspaper* on October 24, 1969 (7.). The article starts with the following statements:

- How is Komitas being *processed*? (8) Bad!
- Should Komitas be *processed*? No!
- Komitas has affirmed the regularities of our songs.
- Recognize the foundations of our national music”.

Let us try to understand what Mansurian's article is about, which deficiencies it reveals, and how one-sidedly it is being interpreted by some musicologists who think of themselves as of Komitas' representatives, readily forgetting the fact that some decades after publishing his article Mansurian released an ECM Records album of his own versions of Komitas' songs (9.). Here are some quotations from this article. "...a melody that, thanks to the genius composer, has become one of the foundations of an accomplished sound canvas, taken separately loses its former independence, even regarded as a "raw" material, a subject of *processing*. Is it so that in Komitas' songs the melody (if it's a folk melody) is one thing, and the accompaniment is another? No. They are fused into one phenomenon, born of one man, one law, one nature. What is being *processed* then, if everything has been *processed* long ago?... <...> Why are [the "*processing*"s] bad: are they cacophonous or illogical? No, everything is in its place... However, the pianism that speaks on behalf of our songs was formed according to the regularities of the European music of the 18-19th centuries. It's not familiar with our song. This texture, these harmonies, these voice leadings are the elements foreign to our song, forced upon it; fighting against these very elements Komitas became himself. Armed with habitual expressive means of their instrument,... [the arrangers] squeeze the song into seemingly missing European "clothing"... However, if one looks in these *processings* for organic uniformity so typical of all works of art, none will be found, since they unskillfully combine sonic vibrations of different phonetic phenomena, different spiritual forma-

tions.” Nevertheless, Mansurian also adds: “The wish to enrich and organize the national music is yet another reason [for these arrangements], the most noble of all reasons.”

The quotations above uniquely indicate the subject of Mansurian's polemics; the text is aimed against the *processing* of Komitas' music, disrupting the very essence of his musical findings, namely modality, harmony, texture, rhythm, etc. It is true that such an authoritarian method of work with the original material was common both in the 19th century, and among the Soviet period performers, whose repertoire mostly consisted of works by composers of the Romantic era, so that they inevitably regarded “good” music as the one spiced with pianistic achievements of Liszt, Chopin, Mendelssohn, and others. It's noteworthy that back in 1969 Mansurian stated that the solution lays not only in studying the real essence of Komitas' work, but also in familiarizing with contemporary music and its constructive principles, which, despite being seemingly chaotic, proved to be more restrictively selective than a century ago. It's also true that Komitas' composition was first of all intellectually innovative: a fact that often went unnoticed by the researchers, especially back in the Soviet times, when absolutely different ideology was predominant: the one of pathetic patriotism, wordiness (unfortunately, it partially made its way into our days...)

Villy Sargsyan is not *processing* Komitas. His work is more modest but also more serious and responsible. He creates piano versions of Komitas' songs without interacting with the musical language and the logic of his subject. In extreme cases when peculiarities of the piano texture and instrumental performance force him to make necessary modifications, he does it with utter care, only using pianistic details inherent to Komitas, already applied by him in his own piano music (for example, in *Seven Dances*). An excellent performer of Komitas' music all too well familiar with subtleties of his style, Prof. Sargsyan carries out his work in a spotless manner.

The overwhelming majority of songs maintain the modal centers of the original versions (the notion of tonality is not applicable in Komitas' music, since both folk-songs and their settings are based on the logic of the modality). Only two songs - *Chinar es* (*You Are a Plane Tree*) and *Kuzhn Ara* (*I Took My Jug*) are transposed by a half-step for the reason of maintaining uninterrupted legato: a task impossible to perform while staying in the original mode, because of fingering problems. Pedal markings missing in the originals are carefully written down, apparently to provide textural transparency so typical of Komitas; in all cases, introducing melodic line results in re-viewing the pedaling, in order to avoid “unclean” sonorities, merging of neighboring tones, to provide contrast between the melody and the accompaniment, etc. All the author's articulation remarks, so important for proper interpretation of Komitas' music (unfortunately, often neglected both by singers and their accompanists) - legatos, phrasings, accents, caesuras, tenutos, etc. are marked in extreme



Villy Sargsyan, Artur Avanesov, 2019



Villy Sargsyan

detail, even in cases when their actual realization is only approximately possible.

The afore-mentioned problem of verse repetition in strophic songs is solved individually in each separate case, according both to the lyrics and the general character of music (following the more or less established tradition, in songs featuring multiple verses only two are performed, although this tradition is not unquestionable). Thus, in the above-named song *Chinar es*, as well as in the *Grouse Song*, and in *Akh, Maral Jan (Ah, My Doe)* the melody is transposed by one octave during the repetition - a method also used by Komitas in a number of the piano *Dances*. In the second verse of *Antuni (Homeless)* the melody is redoubled in octave, thus emphasizing the declamatory nature of the song. Both *Kanche Krunk (Call, Crane)* and *Yerkinkn Ampel e (The Sky Was Cloudy)* contain direct repetition without any changes, while *Shogher Jan (Shogher, My Dear)*, *Yes Saren Kugayi (I Came from the Mountain)*, *Hov Arek (Cool Down)*, and *Kele, Kele (Go, Walk)* include an *ad libitum* remark over the repetition sign. The repeats are missing altogether in *Tsitsernak (Swallow)*, *Le, Le, Yaman*, and *Krunk (Crane)*, the texture of these songs apparently being too dense and eloquent, thus cancelling any need for repetition.

There is one more important detail that has to be considered while making the arrangements - sonic difference between human voice and keyboard instrument, providing clear differentiation between the main melodic line and the accompanying sub-melodies. In case of a solo piano performance there is a risk of losing the clarity of this differentiation. Because of that, the use of special pianistic devices is sometimes needed. Out of big number of these, Prof. Sargsyan chooses only those previously used by Komitas. In his arrangements the melodies are rarely redoubled in octave, and never backed up with chords, which would disrupt the transparency and the linearity of Komitas' style. Instead, the arranger oftentimes uses

Komitas' own favorite devices: octave resonances in upper voice, grace notes, arpeggios, etc. The melodic line is often distributed between hands, in order to provide sustainability and coherence of the melody (again, this device was common in Komitas' music; see, for example, piano dance *Karno Shoror*). In such cases, all transfers of the melodic line are clearly marked to avoid the loss of textural clarity.

Thus, for example, in the song *Kuzhn Ara* the melody is eerily embroidered into the resonant consonances built up in remote piano registers around the interval of a major third. The same method is applied in *Akh, Maral Jan* - one of few Komitas' songs that still employ classical, functional harmony (albeit only in the introductory bars, apparently to emphasize the modality of the ensuing folkloric melody).

It is perhaps obvious that *Antuni* is among the most difficult songs of the collection, both vocally and instrumentally. The difficulties of its piano solo performance, besides its artistic and emotional rendering, also include the necessity of maintaining purity, duration, and subtle dynamics of the major-third resonance in opposite registers of the instrument in combination with a rhythmically difficult and variable declamatory melody that reminds of an agitated, lushly melismatic recitative. Apparently, the use of sostenuto pedal should be considered as a practical option, despite the fact that it's not marked in the score.

In *Shogher Jan* and *Grouse Song* harmonic buildups are minimized and the texture is light and transparent to such a degree that these arrangements seemingly provoke a new experiment: playing this music on the harpsichord (of course, with all necessary register adaptations). Perhaps, this is not just another random idea: if Komitas' piano writing has any prototypes, these might not be found in the music of the immediately preceding Romantic époque, but rather in the creation of composers-harpsichordists of the Baroque era: Chambonnière, Couperin, Rameau.

The songs *Kanche Krunk*, *Hov Arek*, *Le, Le, Yaman*, and some others appear to be closer to yet another style - that of Komitas' contemporary Impressionists, such as Debussy, Ravel, Cyril Scott: if not emotionally, then certainly in terms of harmony and musical texture. Modality, intervals of fourth and fifth replacing the triads, smooth pedal resonances, combination of opposite registers of the piano are not veiled, on the contrary, are strongly emphasized in the arrangements. These features revealed through the contact with French music possibly bring the Armenian folklore a step closer to that of more distant cultures - for instance, Indonesian gamelan music, so highly appreciated by Debussy. In the arrangement of *Le, Le, Yaman* another special device is used - silently depressing the piano keys for getting harmonic overtones. This extended technique was commonly used by the 20th century composers, such as Schoenberg, Szymanowski, Poulenc, and others (10.).

Thanks to well-preserved initial textures and articulation remarks, the piano renditions of songs *Yes Saren Kugayi* and *Yerkinkn Ampel e* never contradict Komitas' perception of prosody and accentuation of the text. *Garuna (It's Spring...)*, *Hoi*, *Nazan*, and *Tsirani Tsar (Apricot Tree)*, known in earlier adaptations by different authors, finally regain their primordial contours, losing romantic sonorousness and harmonic "corrections" that have sparked T. Mansurian's justified ire. In the end of *Tsirani Tsar*, in a particularly touching move, the melodic line is transferred to the upper register of the instrument as if fading out together with the accompaniment: something hardly feasible vocally.

The piano texture in the song *Tsitsernak* is denser than elsewhere. As opposed to other songs of the collection owing to the Armenian folklore, this one has different roots. While the text belongs to the Armenian poet G. Dodokhyan, there is a research paper tracing down its melody to an unexpected source: folksong of Bashkir rivermen *Maklashka*, borrowed by the Armenian students from Bashkir workmen in the university city of Dorpat (nowadays Tartu, Estonia) (11. pp. 84-100).

The last song of Prof. Sargsyan's collection is the famous *Krunk*. The incorporated Russian translation of the text was made by the famous Russian poet Valeri Bryusov.

To conclude, it is impossible to underestimate the mastery of the arranger's work, the complete understanding of both his tasks, and the methods employed to provide a perfect solution to them. The organic wholeness of each of these arrangements could possibly be achieved only through extremely careful attitude towards the very essence of the composer's musical language, preservation of its logic and inner content. In our opinion, these qualities guarantee the viability and popularity of this collection.

REFERENCES

1. P. Boulez. L'esthétique et les fétiches/ Points de repère I: Imaginer. Christian Bourgois Éditeur, 1995, p. 495.
2. M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, A. Borodin, M. Balakirev, and C. Cui.
3. Komitas. Songs: Piano Arrangement by Villy Sargsyan. Yerevan, "Komitas" Publishing House, 2015.
4. Eleven art songs plus Solveig's Song from the incidental music for Henryk Ibsen's drama *Peer Gynt*.
5. The original Danish title of this song based on H. Ch. Andersen's poem is *Du fatter ei Bølgernes evige Gang*.
6. The two books of Grieg's arrangements of his own songs are marked with opus numbers 41 and 52, while the songs included in them start with opus 5.
7. This article (in Armenian language) has recently been re-published online. The full text of the article can be found here: <http://granish.org/komitas-1969/>. All subsequent quotations from Mansurian's text are borrowed from this source and translated by the author of this research.
8. In this translation, we have left the Russo-Armenian term "processing" in its original form, without replacing it with more suitable synonyms, such as "arrangement" or "adaptation" in order to emphasize the meaning of T. Mansurian's text (A. A.).
9. Kim Kashkashian, Robyn Schulkowsky. Hayren: Music of Komitas and Tigran Mansurian. ECM New Series - 461 831-2.
10. It was first used yet in the 19th century, in Schumann's *Carnival*.
11. See Атанова Л. П., О межнациональных музыкально фольклорных связях (на примере трансформаций башкирской песни "Маклашка") // Башкирский фольклор: Исследования последних лет. Уфа, 1986. While we couldn't access the article itself, we know about its contents from the renowned folklore scholar, Prof. Alina Pahlevanyan.

Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 150-ամյակը

Բանալի-բառեր. Կոմիտաս, տրանսկրիպցիա, մշակում, պարաֆրազներ, Վիլի Վահանի Սարգսյան, պեդալիզում, Տ. Ե. Մանսուրյան, հայկական ֆոլկլոր:

Ключевые слова: Комитас, транскрипция, обработка, парафразы, Вилли Ваганович Саркисян, педализация, Т. Е. Мансурян, армянский фольклор.

Keywords: Komitas, transcription, processing, paraphrases, Willy Vahan Sargsyan, pedalization, T. E. Mansuryan, Armenian folklore.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՎԱՆԵՍՈՎ ԱՐԹՈՒՐ ՅՈՒՐԻԻ (9.12.1980 թ., Մոսկվա՝ ՌԴ), կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երաժշտագետ, Շվեյցարական «Laboratorium» միջազգային անսամբլի և հայ-վրացական «Convergence» նոր երաժշտության անսամբլի հիմնադիր անդամներից: Ավարտել է՝ 2002-ին ԵՊԿ կոմպոզիտորական և դաշնամուրային բաժինները (ղեկ.՝ Ստեփան Առստոմյան և Ելենա Աբաջյան) և ասպիրանտուրան: Վարպետության դասեր է անցել Ժնևում և մասնագիտացել ժամանակակից դաշնամուրային կատարողականությունում: 2005-ին արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի է արժանացել «XX դարի երաժշտության մեջ Չեն քուդիզմի փիլիսոփայությունը» թեմայով: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող է, 2005-ից դասավանդում է ԵՊԿ կոմպոզիտորական ամբիոնում, այժմ վարիչ՝ (2019-ից): Համագործակցել և ելույթ է ունեցել Պիեռ Բուլեզի, Ռոհան դը Սարամի, Քիմ Քաշքաշյանի, Անյա Լեխներ, Թոնի Արնոլդի, Տիգրան Մանսուրյանի, Մովսես Պողոսյանի, Seattle Chamber Players խմբի հետ: Նրա ստեղծագործությունները կատարել են Ավստրիայում, ԱՄՆ-ում, Շվեյցարիայում, Ճապոնիայում, Նիդեռլանդներում, Իտալիայում, Կանադայում, Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Վրաստանում, Կիպրոսում, Լիբանանում, Իրանում տեղի ունեցած միջազգային փառատոներում: Հեղինակ է բազմաժանր երկերի՝ կամերային, վոկալ, խմբերգային, առանձնաձևում են դաշնամուրային և այլն: Օրինակ վոկալ և վոկալ-գործիքային՝ Cinq haunkaun սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (ճապոնացի բանաստեղծների տեքստերով, հայերեն, 1996), Les douze couleurs d'Alleluja, մեներգ կոնտրալտոյի համար (լատիներեն, 2002), «Գարուն ա» կանանց ձայնի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, հայերեն, 2003), «Ave Maria» սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (լատ. լեզվով, 2012), ... 't will surely be the end of me կանանց ձայնի, ֆլեյտայի, կլառնետի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, անգլ. լեզվով, 2015), Երեք խմբերգ (Մարինա Յվետակայի և Աննա Մյամատովայի բանաստեղծություններով, ռուս. լեզվով, 2013), «Девушка пела...» (Ալեքսանդր Բլոկի բանաստեղծություններով, ռուս. լեզվով, 2013), «Չինար ես» (ժողովրդական տեքստով, հայ. լեզվով, 2015), «Cantata» I (Օսիպ Մանդելշտամի բառերով, ռուս. լեզվով, 2017), նվագախմբային 2001-ին Te decet hymnus-2 խառը երգչախմբի և լարայինների և «Requiem aeternam» տենորի, խառը երգչախմբի և կամերային նվագախմբի համար, 2012-ին՝ «Un mince fusil va l'abattre. Tel est le cœur» կոնցերտ կլառնետի և լարային նվագախմբի և «Leise-II» կլառնետի և կամերային նվագախմբի համար և այլն:

Сведения об авторе: АРТУР ЮРЬЕВИЧ АВАНЕСОВ (род. в 1980 г., Москва). В 1997-2002 гг. изучал композицию и фортепиано в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса под руководством Степана Ростомяна и проф. Елены Абаджян. Окончив консерваторию с отличием, продолжил обучение в аспирантуре по классу композиции, одновременно проходя курсы усовершенствования фортепианного исполнительства за рубежом - в частности, как участник Люцернской фестивальной академии (Швейцария, 2003-2005), а также во Фрайбурге (Германия) с ансамблем Recherche (2007). В 2005 г. ему была присуждена ученая степень кандидата искусствоведения за диссертацию, посвященную философии и эстетике дзэн-буддизма в музыке XX века (под руководством д-р., проф. Анны Аревшатян). В настоящее время преподает в Американском университете Армении, а также заведует кафедрой композиции в Ереванской государственной консерватории. Будучи активным исполнителем современной музыки, участвовал в создании ряда армянских и международных ансамблей (AUS5, Labratorium, Convergence, Assonance). Сотрудничал с такими музыкантами, как П. Булез, К. Пендерецкий, Р. де Сарам, К. Кашкашян, А. Лехнер, В. Чернов, Т. Арнольд, Т. Мансурян, М. Погосян и многие другие. Как композитор и исполнитель, записал ряд дисков в сотрудничестве с Deutsche Grammophon, Brilliant Classics, Albany Records, Suoni i colori и рядом других фирм. Камерные, вокальные, хоровые и фортепианные сочинения Аванесова исполнялись на международных фестивалях и других мероприятиях во многих странах мира. Является автором более сорока научных и критических статей (в основном, посвященных вопросам современной музыки), а также циклов онлайн-лекций, проводил семинары по армянской музыке в ряде стран, участвовал в международных конференциях.

Information about the author: AVANESOV ARTUR JURI (born 09.12.1980 in Moscow, Russia) is an Armenian composer of chamber, choral, vocal and piano works that have been performed in Armenia and abroad. He studied composition with Stepan Rostomyan and piano with Elena Abajyan at the YSC in 2002 and earned his doctorate in musicology in 2005. As a pianist, he has performed with musicians such as Rohan de Saram, Kim Kashkashian, Anja Lechner, Tony Arnold and many others. His compositions have been performed in many countries including Europe, CIS countries, United States, Japan, Taiwan, Canada, Brazil, and the Middle East. Among his honours are co-First Prize in the Benjamin Britten competition in Yerevan (2003, for Namu-Amida-Butsu) and co-First Prize in the Ghazaros Saryan competition for vocal music in Yerevan (2004, for Garun a - Spring). Avanesov has taught composition at YSC since 2005. His writings have appeared in many journals in Armenia and he has served as co-editor of the magazine Musical Armenia since 2002, where he has published articles on the music of Stockhausen and several contemporary Armenian composers.[2] He is also the co-founder of the AUS Contemporary Music Ensemble (formed in 2001), which performs works of young and established composers from Armenia and abroad.

Ամփոփում

Դաշնակահար, կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ **Արթուր Յուրիի Ավանեսով**. - «**Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության մասին**» (Կոմիտասի երգերը՝ Վիլի Սարգսյանի դաշնամուրային փոխադրումներում:

Հոդվածը նվիրված է հայ ականավոր կոմպոզիտոր Կոմիտասի կերպարին և նրա երգերի փոխադրումներին, որը կատարել է դաշնակահար, Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վիլի Վահանի Սարգսյանը, հրատարակվել է «Կոմիտաս» հրատարակչության կողմից (2015 թ.):

Այս փոխադրումների օրինակով հոդվածում ներկայացվում են դաշնամուրային փոխադրում/տրանսկրիպցիա ժանրի ավանդույթներն ընդհանուր առմամբ, մանրամասնորեն դիտարկվում է հակասությունների հարցը, որն անհրաժեշտություն է Կոմիտասի տվյալ ժանրի երաժշտության ուսումնասիրման համար: Հոդվածի հեղինակն առաջարկում է հրաժարվել «մշակում» տերմինի կիրառումից արդեն գոյություն ունեցող երաժշտական ստեղծագործությունների առումով:

Այս աշխատության մեջ զուգահեռներ են անցկացվում ինչպես Էդվարդ Գրիգի երգերի հեղինակի փոխադրումների, այնպես էլ Տիգրան Մանսուրյանի «Բացահայտում ենք մեր հանճարը» (1969 թ.) հոդվածի հետ, որը կարուկ քննադատեց այդ ժամանակ Կոմիտասի երաժշտության պարաֆրազները՝ խեղաթյուրող նրա նորարարական նվաճումների էությունը նաև բացահայտվում են Վ. Վ. Սարգսյանի ստեղծագործական առանձնահատկություններն ու ստեղծագործական մեթոդի առավելությունները:

Резюме

Композитор, пианист, кандидат искусствоведения, доцент ЕГК **Артур Юрьевич Аванесов**. - “**О музыкальном наследии Комитаса**” (песни Комитаса в фортепианном переложении Вилли Саркисяна).

Статья посвящена обзору и анализу переложений песен выдающегося армянского композитора Комитаса, выполненных пианистом, профессором Ереванской консерватории Вилли Саркисяном и выпущенных в свет в 2015 г. издательством "Комитас".

На основе этих переложений в статье дается обзор традиции жанра фортепианного переложения (транскрипции), подробно рассматривается вопрос полемики о необходимости и применимости данного жанра к музыке Комитаса. Автор статьи предлагает отказаться от употребления термина "обработка" по отношению к уже существующим музыкальным произведениям.

В данной работе проводятся параллели как с авторскими переложениями песен Эдварда Грига, так и со статьей Тиграна Мансуряна "Познаем нашего гения" (1969), подвергающей резкой критике существовавшие на то время парафразы музыки Комитаса, искажавшие сущность его инновационных достижений, выявляются отличия и преимущества творческого метода В. Саркисяна.

կան բաղադրիչի, մասնավորապես ժանրային նկարագրին, ձայնեղանակային և ձայնակարգային (լադային) կառուցվածքին և հնչյունային կազմին*։ Առաջնորդվել ենք «Երգը ձայնագրելը ի ժամագրոց» (Վաղարշապատ, 1877 թ, հայկական նոտագրությամբ** հատորով, որն ի թիվս հայ եկեղեցական երկու այլ ձայնագրյալ ծիսամատյանների (նույնպես հայկական նոտագրությամբ), Ձայնագրյալ Պատարագի («Ձայնագրել երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի [Վաղարշապատ, 1874 թ., երկրորդ հրատարակությունը՝ 1878 թ., (7.)] և Ձայնագրյալ Ծարակնոցի [«Ծարակնոցի հոգևոր երգոց» («Վաղարշապատ, 1875 թ.)], լույս է տեսել Գևորգ Դ. Կոստանդնուպոլսեցի Քերեստեճյանի՝ ժամանակակիցների բնորոշմամբ՝ «յաւերժայիշատակ» կաթողիկոսի (գահակալման տարիները՝ 1866-1882 թթ.) նախածնունդով, հովանավորությամբ, նաև երգեցողությամբ և համարվում է հայ եկեղեցական երաժշտության հավաստի, բնագրային աղբյուրներից մեկը***։

Գիշերային ժամերգության առավել տիպական ժանրերից է սաղմոսը, և ոչ պատահականորեն։ Ըստ Կոմիտաս վարդապետի «մինչեւ գրերի գյուտը հայոց յեկեղեցիներում յերգեցողությունը սաղմոսերգությունն էր» (9. էջ 105)։ Հատկապես սաղմոսներից են բաղկացած եղել ժամերգությունները հայոց քրիստոնեական վաղ շրջանում, հետագայում հետզհետե համարվելով, ծիսական նոր միավորներով։ Այլեյին «պետք է գիտնալ նախ, թէ մեր առաջին Աղօթամտոյցն էր (իմա՝ Ժամագիրքը. - Ա.Բ.) Սաղմոսարանը (ընդգծումը մերն է. - Ա. Բ.), անջատուած Կտակարանէն» (4. էջ 166)։

Սաղմոսները Գիշերային ժամերգության շրջանակներում, գործի են դրվում զանազան ձևերով. որպես մեկական նմուշ «նախքան գԱւետարանն» (1. էջ 67)՝ ավետարանական ընթերցումներից առաջ, օրինակ. «Տէր, մի սրտմտութեամբ Քով յանդիմաներ զիս» (Սաղմոս Զ.), կամ «Տէր, ո՞վ կացցէ ի խորանի Քում» (Սաղմոս ԺԴ.) և այլն։ Նաև նշելի է Գիշերային ժամերգությունն սկզբնավորող «Տէր, զի բազում» սաղմոսաշարը, որը բաղկացած է չորս անընդմեջ կատարվող սաղմոսներից (Սաղմոս Գ, ԶԷ, ԶԲ, ԶԽԲ), և հայ եկեղեցու ծիսարարողակարգային հնագույն դրվագներից է։ «Տէր, զի բազում» սաղմոսաշարը Գիշերային ժամերգության անքակտելի մասն է կազմում Զ. դարից (4. էջ 244)*։

* Գիշերային ժամերգության պատմական հիմքի, ծիսարարողակարգի, նաև ժանրերի բանասիրական, աղբյուրագիտական մանրամասն հետազոտությունը կատարել է Գաբրիել Վինկլերը (5.)։ Նույն ժամերգության ծիսարարողակարգային գործառնությունը և կատարողական ձևերը հանգամանորեն դիտարկել է Մաղաքյա արք. Օրմանեանը (3. Ծիսական բառարան, էջ 205-285)։

** Տես նաև նույն հատորի փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության. (6.)։

*** Վերը նշված Ձայնագրյալ Ծարակնոցը, ժամագիրքը և Պատարագը, որոնք ըստ կազմողի՝ պոլսահայ երաժիշտ՝ ձայնագրագետ, շարակնագետ, կոմպոզիտոր, մանկավարժ Նիկոդայոս Թաճյանի (1841-1885 թթ.), հայտնի են որպես «թաշյանական», «Ի տարբերություն ձայնագրյալ մանօրինակ այլ հավաքածուների, առանձնանում են ընդգրկված նյութի առավել ամբողջականությամբ և ոճական մաքրությամբ» (8. էջ 8)։

Դրա հետ մեկտեղ սաղմոսների հիմքով են ստեղծվել Գիշերային ժամերգության «սաղմոսային ժանրերը, վերջիններիս հատուկ եռամաս կառուցվածքով, արարողակարգային գործառնությամբ և կատարողական կերպով**։ Դրանք են Կանոնագույնները, Ալելուները և Թագաւորները։

Մասնավորապես, կանոնագույնները, ինչպես վերը նշվեց, բաղկացած են երեք մասից, ա. սաղմոս, բ. փոխ, որը նույն սաղմոսի մեկ ուրիշ հատված է, կամ այլ սաղմոս, գ. փառաբանություն՝ «Փառք Հօր եւ Որդոյ եւ Հոգւոյն Սրբոյ։ Այժմ եւ միշտ եւ յաիտեանս յաիտենից, ամէն», որի «առաջին հեղինակը ընդունուած է աւանդաբար Ս. Յակոբ Տեառնեղբայր Առաքյալը, որ Երուսաղէմի առաջին եպիսկոպոսն և քրիստոնէական հասարակութեան առաջին վարիչն եղաւ» (3. Ծիսական բառարան, էջ 211)։

Կանոնագույնների կառույցի տիպական հատկանիշներից է «Ալելուիա» (եբրայերեն՝ զովեցէք Տիրոջը) օրհնաբանական ռեֆրեն-կրկնակ բացականչությունը, որն ընդմիջում է սաղմոսների տողերը և եզրափակում կանոնագույնը***։

Բերենք կանոնագույնի մեկ օրինակ «Կանոնագույնս կարգաւ ըստ ութ ձայնիցն» շարքից, այսինքն կանոնագույններ, որոնք կատարվում են ըստ եկեղեցական օրվա ձայնեղանակի.

ԱՁ,
ա. Դատնա Տէր, զայնոսիկ, ոյք դատեն զիս, ալէլուիա և այլն, Սաղմոս ԼԴ, 1.

բ. փոխ՝ Տէր, յերկինս է ողորմութիւն Քո, ճմարտութիւն Քո մինչեւ յամպս, ալէլուիա, ալէլուիա և այլն, Սաղմոս ԼԵ, 6.

գ. փառաբանություն՝ Փառք Հօր եւ Որդոյ եւ Հոգւոյն Սրբոյ և այլն
ալէլուիա, ալէլուիա։

Անդրադառնալով վերջինիս արարողակարգային գործառնության, նշենք, որ կանոնագույնները նախորդում են Գիշերային ժամերգության ժանրային մյուս միավորին՝ Օրհնության շարակնին։ Կանոնագույնները կատարվում են փոխելփոխ՝ երգիչների հաջորդական երգեցողությամբ։

Գրեթե նույն ձևն ու կատարման կերպն ունեն Ալելուները (Ալլելույ)։ Ի տարբերություն կանոնագույնների այս ժանրում «ալլելուիա» փառաբանությունը ոչ միայն ընդմիջում և եզրափակում է Ալլելուն, այլ նաև սկզբնավորում այն, ինչպես օրինակ.

Ալլելուիա, ալլելուիա, ալլելուիա։
ա. Գովեա՛ Երուսաղէմ, զՏէր, եւ օրհնեա՛ զԱստուած

* «Տէր, զի բազում» սաղմոսաշարի մասին տես՝ (3. Ծիսական բառարան, էջ 209)։ Սաղմոսաշարի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի վերլուծության փորձը, տես՝ (10. էջ 476)։

** Կարծում ենք, որ եկեղեցական երաժշտության ժանրը որոշելիս, ի թիվս այլ հատկանիշների, առաջնորդող նշանակություն ունեն դիտարկվող երգային նմուշի տեղն արարողակարգում, կառուցվածքը և կատարման ձևը։

*** «Ալլելուիա» բացականչությունների ռեֆրենային-կրկնակային դերը կանոնագույններում մեզ հուշեց կոմպոզիտոր, նաև Երևանի Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու ուրարակիր դպիր Գոռ Գրիգորյանը։

Քո Սիոն և այլն, Սաղմոս ՃԽԷ, 1.: Ալելուները կատարվում են տերունական տոներին*:

Իսկ Մարտիրոսաց տոներին Ալելուների փոխարեն երգում են «Թագաւոր» ժանրի երգերը: Վերջիններս, ինչպես և կանոնագրություններն ու Ալելուները նույնպես եռամաս են, սակայն սկսվում են «Թագաւոր յախտեան» բացականչությամբ: Դրա հետ մեկտեղ՝ թագավորներում Հին Կտակարանային է՝ սաղմոս է միայն միջին (երկրորդ մասը), իսկ առաջին մասը և երրորդը (փոխը) հարում են Նոր Ուխտին**:

Թագաւոր յախտեան

ա. Բարեխօսութեամբ, սրբոցն (սրբի կամ սրբերի անունը), պարզեւեա մեզ Տէր և այլն,

բ. Սքանչելի է Աստուած ի վերայ սրբոց իւրոց և այլն, Սաղմոս ԿԷ, 36.:

գ. փոխ***: Մարտիրոսք երանելի եւ փառաւորեալք, որք բազում տանջանացքն համբերեցիք, դուք ըզլոյսն կենաց ըզգեցեալ ունիք եւ առ Քրիստոս, և այլն:

Գիշերային ժամերգության շարականները հիմնականում Օրհնության տիպի են (կրճատ՝ Ահ. կամ Օրհ.)****:

Ըստ Նորայր արք. Պողարյանի, դրանք թվով 99-ն են (12. էջ 29): Հեղինակել են հայ եկեղեցու տարբեր ժամանակների մեծանուն գործիչներ Սուրբ Սահակ Ա. Պարթևը, Ս. Մովսես Խորենացին (Ե. դ.), Կոմիտաս Ա. Աղեցեցին, Սահակ Գ. Չորափորեցին (Է. դ.), Ստեփանոս Մյունեցին (Ը. դ.), Ս. Ներսես Շնորհալին (ԺԲ. դ.) և մյուսները: Կատարում են «յաւոր պատշաճի»՝ ըստ եկեղեցական օրվա խորհրդի: Այդ շարականներից են «Այսօր գոլով ի Բեթանիա» (Ս. Ղազարոսի Հարության հիշատակի օր), «Անձինք նուիրեալք» («Սրբոց կուսանացն Հոփիսիմեանց» և «Սրբոց կուսանացն Գայիանեանց»), «Ուրախ լեր Սուրբ Եկեղեցի» («Տօն

Կայթողիկէ Սբ. Էջմիածնի») և այլն: Հիշատակելի է, որ Պահքի ժամանակ (օրական, շաբաթական, Մեծ Պահք), որպես Օրհնության շարականներ կատարվում են ապաշխարհության՝ Ողորմեայի շարականները, որոնք, մեծ մասամբ, վերագրվում են Ս. Մեսրոպ Մաշտոցին (Ե. դ.), օրինակ՝ «Ծով կենցաղոյս», «Յամենայն ժամ աղաչանք իմ»:

Գիշերային ժամերգության (նաև մյուս ժամերգությունների) ժանրերից են երգվող քարոզները, ի տարբերություն թարգմանական սաղմոսների «հեղինակային (օրհգինալ, հայերեն ստեղծված. - Ա. Բ.) առաջին կարևոր ներդրումները (շարականների հետ մեկտեղ. - Ա. Բ.) մեր հնագույն Սաղմոսարան-Ժամագրքում» (13. էջ 202): «Քարոզների ներմուծումով փաստորեն նոր փուլ է սկսվում Աղոթամատույցի ազգայնացման գործում, և ձևավորվող ժամագիրքը ստանում է ավելի որոշակի տեսք» (13. էջ 202): Ինչպես հայտնի է երգվող քարոզի հիմքով Ժ. դարում Ս. Գրիգոր Նարեկացու երկերում ի հայտ եկավ հայ եկեղեցական երաժշտության «գանձ»-ի ժանրը (14. էջ 9), որին ավելի ուշ հետևեցին Ս. Ներսես Շնորհալին, Մխիթար Այրիվանեցին (ԺԳ - ԺԴ) և ուր.: Գիշերային ժամերգության երգվող քարոզներից են Ս. Հովհան Ա. Մանդակունու (Ե. դ.) «Ջարթուցեալքս ամենեքեան ի հանգստեմէ քնոյ», Ս. Սահակ Ա. Պարթևի «Վասն ի վերուստ խաղաղութեան եւ փրկութեան անձանձ մերոց», «Վասն ի գիշերի եւ ի տըրլնջեան», «Վասն ուղղելոյ զգնացս Տէր», «Վասն գտանելոյ մեզ զշնորհս եւ զողորմութիւն», որոնք հաջորդվում են Աղոթքով և Մաղթանքով (13. էջ 202):

Գիշերային ժամերգության «թագն ու պսակն» են Ս. Ներսես Շնորհալու հայոց «երգեցող» (2. էջ 787) հայրապետի երգերը, «Յիշեսցուք ի գիշերի», «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ», «Այսօր անձատ», «Նորոզող տիեզերաց» և «Աստուած անեղ, անժամանակ» (15. էջ 4, էջ 208)*, որ (բացառությամբ «Յիշեսցուք ի գիշերի») հորինված են Ս. Ներսես Շնորհալու ստեղծագործությանը հատուկ այբբենական և անվանական ծայրակապի (ակրոստիքոսի) սկզբունքով: Մասնավորապես, «Նորոզող տիեզերաց» երգի անվանական ծայրակապն է՝ «Ներսեսի է բանս այս»**:

Նշելի է նաև Գիշերային ժամերգության Ս. Ներսես Շնորհալու երգերի մյուս հատկանիշները. հանգի առկայությունը, ինչպես օրինակ. «Երգ Տեսան Ներսիսի Հայոց Կայթողիկոսի ասացեալ յաղագս Մեծի Ուրբաթու գիշերին անտարանացն»:

Այսօր անձատ լուսոյն ծագումըն,

Ի փրկութեան Տէր կատարումըն,

Խոնարհի ի Վերնատունըն՝

Ի ստուերական տօնից լրբումըն և այլն:

Ի ստուերական տօնից լրբումըն, «որի ռիթմը գոյանում է նախ և առաջ, տողերի մեջ վանկերի

* Ինչպես հայտնի է, հայ եկեղեցու տոները լինում են Տերունական, նվիրված Հիսուս Քրիստոսի, տնօրհնություններին (երկրային կյանքի իրադարձություններին), Սուրբ Կույս Մարիամ Աստվածածնին, Սբ. Իսաչին և Եկեղեցուն, նաև Սրբոց տոներ նվիրված Սուրբ Մարտիրոսներին (Քրիստոսի նահատակված վկաներին) (Ու. էջ 15-16):

** Հին և Նոր Ուխտի նմանօրինակ համադրություն, տե՛ս նաև Բուն Բարեկենդանի և Նոր Կիրակի երեք կանոնագրություններում, որոնց փոխերը սաղմոսներին (ՃԽԵ, ՃԽԶ, ՃԽԷ) կից բառապաշարով, սաղմոսատիպ, սաղմոսանման արձակ բանաստեղծություններ են, ինչպես օրինակ.

ա. Օրհնեա անձն իմ զՏէր,

Օրհնեցից զՏէր ի կեանս իմ,

Սաղմոս ասացից Աստուծոյ իմոյ մինչեւ եմ եւ և այլն, Սաղմոս ՃԽԵ, 1.:

բ. փոխ. Օրհնեցից զՔեզ գոհութեամբ ի կեանս իմ,

Սաղմոս ասացից Քեզ, Քրիստոս թագաւոր,

Յաղթական նոր երգով օրհնութեամբ:

*** Կանոնագրությունների, Ալելուների և Թագաւորների վերաբերյալ տե՛ս. (3. Ծիսական բառարան, էջ 228, 278, 284):

**** Հայ Եկեղեցու շարականներն, ինչպես հայտնի է, ուր տիպի են. վերը նշված «Արհնութիւն»-ը, ապա՝ «Հարց» (Հց.), «Մեծացուցե՛ք» (Մեծ.), «Ողորմեա՛» (Ու.), «Տէր Յերկնից» (Տ.), «Մանկունք» (Մնկ.), «Ճաշու՛» (Ճշ.), «Համբարձի՛» (Հմբ.): Այս շարականներից միայն Օրհնությունն է կատարվում գիշերային ժամերգությանը, մնացած հինգը՝ Առավոտյան, Ճաշուները՝ Ճաշու և Համբարձի՛ն Երեկոյան ժամերգություններին:

* Ինչպես հայտնի է, հայրապետի երգերն ընդգրկված են Հայ եկեղեցու գրեթե բոլոր ժամերգություններում:

** Ծայրակապով են հորինված նաև Առավոտյան ժամերգության շնորհալիական «Նորաստեղծեալ» և «Արարչական» երգերը, նաև «Նորահրաշ պսակաւոր» Ս. Վարդանանց նվիրված շարականը, «Նոր ծաղիկ» Սբ. Զատիկի տաղ-ավետիսը:

թվի հավասարության շնորհիվ» (16. էջ 287): Ինչպես օրինակ, «Առաւօտ լուսոյ» երգի հնգավանկ տողերը*, «հնգավանկ չափով և երեքական տողով» (3. Ծիսական բառարան, էջ 220).

Ա - ու - ւօտ լու - սոյ,

Ա - րե - գակն ար - դար,

Առ իս լոյս ծա - գեա և այլն,

կամ «Նորոգող տիեզերաց» երգի ութ վանկանի տողերը, «ուրտտնեայ ոտանատր» (3. Ծիսական բառարան էջ 246) (բացատրությամբ առաջին տողի, որը յոթ վանկանի է).

Նո - բո - գող տի - ե - գե - բաց,

Որ գգե - ցու - ցեր մեզ լոյս փա - ռաց,

Ար - կար ըզ - քեւ ի զին - ուո - բաց,

Քդա - միդ կար - միր նա - խա - տա - նաց և այլն:

Հայ Եկեղեցու երաժշտական բաղադրիչի կազմակերպմանը նպաստում են Ավետարանի ընթերցումները: Ըստ Կոմիտաս վարդապետի. «Հին Կտակարանի մարգարեների գրքերի և Ավետարանի (ընդգծումը մերն է. - Ա. Բ.) թվասությունն արդեն յեղանակավոր ե (ընդգծումը մերն է. - Ա. Բ.)» (9. էջ 156): Վարդապետն անդրադառնում է ավետարանական «յեղանակավոր» ընթերցումների հնչյունաշարերին, հնչյունային ծավալին, նշում, որ «Մարգարեների գրքերի և Ավետարանի թվասությունը յերգվում ե ըստ կետադրության» (9. էջ 156):

Հայ Եկեղեցու Գիշերային ժամերգության երաժշտական բաղադրիչի մեր խնդրո ժանրային նկարագիրը լավագույնս արտացոլում է ազգային եկեղեցական երաժշտության հին և համեմատաբար նոր, ծիսաարարողակարգային տարբեր գործառնությունը, կառուցվածքային և այլ հատկանիշների խիստ ինքնօրինակ ժանրերի բազմաթվանդակ համակարգը:

Սույն հոդվածի սկզբում հայտագրված Գիշերին ժամերգության երաժշտական բաղադրիչի ձայնեղանակային, ձայնակարգային կառուցվածքի և հնչյունային կազմին կանդրադառնանք հետագայում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ժամագիրք Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցայ, Սուրբ Էջմիածին, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի հրատ., 2016 թ.: Zhamagirq Hayastancaytz Surb Yekeghetzwoy, Surb Ejmiatsin, Mayr Athor Surb Ejmiatsni hrat. 2016 th.
2. Քրիստոնյա Հայաստան, հանրագիտարան, Եր., Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 2002 թ.: Qristoneya Hayastan, hanragitaran, Yer., Haykakan hanragitarani gkhaor khmagruthyun, 2002 th.
3. Մաղաքիա արք. Օրմանեան, Ծիսագիտութիւն Հայաստանեայց Սուրբ

* Նշելի է, որ և ութ վանկանի, և հնգավանկ տողերի առկայությունը խիստ բնորոշ է Մխիթար Այրիվանեցու ստեղծագործությանը, ութ վանկանի տողերի օրինակ է.

Ի յախ - տա - մէտ ըս - տեանց ճրն - շլալ,

Սպի - տակ զի - նիս այս նոր յայտ - նեալ,

Տէր մը - խի - թար ի հոգս ան - կեալ - և այլն (17. էջ 30.):

հինգ վանկանի տողերի օրինակ է.

Միրտ իմ սա - սա - նի,

Մար - սափ զիս ու - նի,

Սակս պիղծ Յու - դա - յի, և այլն, (17. էջ 63):

Եկեղեցոյ, Երուսաղէմ, տպարան Ազգաց Յակոբեանց, 1977 թ., նաև նույն հեղինակի՝ Ծիսական բառարանը, Անթիլիսա-Լիբանան, տպարան կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ: Maghaqia arq. Ormanean, Tsisagituthiwn Hayastancaytz Surb Yekeghetzwoy, Yerusaghejm, tparan Azgatz Eyakobeantz, 1977 th., naev noejn heghinaki: Tsisakan bararan', Anthilias-Libanan, tparan kathoghikosuthean Hayotz Metsi Tann Kilikioy.

4. Հայր Վարդան Հացունի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատոյցին, հիմնարար ուսումնասիրությունը, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 2015 թ.: Hayr Vardan Hatzuni, Patmuthiwn Hayotz Aghothamatoytzin, himnaran usumnasiruthyun', Mayr Athor Surb Ejmiatsin, 2015 th.
5. Gabriele Winkler, The Armenien night office, I, Journal of the society for Armenien studies (JSAS), University of California, Los Angeles, 1984, և նույնի II, Revue des Etudes Armniennes, tome XVII, Paris, 1983:
6. Երգը ձայնագրելալի ժամագրոց, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոն. «Մշակութային վերածնունդ» հիմնադրամ, 2017 թ.: Yergq dzaeynagrealqi zhamagrotz, Yerevani Komitasi anvan petakan konservatoria, Hay yerazhshtakan folkloragituthyan ambion, "Mshakuthayin veratsnund" himnadram, 2017 th.
7. Ձայնագրյալ Պատարագի 2-րդ հրատարակության փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության, «Ձայնագրեալ երգեղոյութիւնը Սրբոյ Պատարագի», Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոն, Եր., Ամրոց գրուպ, 2012 թ.: Dzaynagryal Pataragi 2-rd hratarakuthyan pokhadruthyun' yevropakan notagruthyan, "Dzaynagreal yergetzoghuthiwnq Srboy Pataragi", Yerevani Komitasi anvan petakan konservatoria, Hay yerazhshtakan folkloragituthyan ambion, Yer., Amrotz grup, 2012 th.
8. Тагмизян Н. К., Теория музыки в Древней Армении., Ер.: Матенадаран, АН Арм.СССР, 1977. Tagmizyan N. K., Teoriya muzyki v Drevnej Armenii., Yer.: Matenadaran, AN Arm.SSR, 1977.
9. Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, Պետական հրատ., 1941 թ.: Komitas, Hodvatsner yev usumnasiruthyuner, Eyerevan, Petakan hrat., 1941 th.
10. Բարդասարյան Ա. Հ., Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու գիշերային ժամերգության «Տէր, զի բազում» սաղմոսաչափը, Եր., Լևոն Խաչիկյան, նյութեր, ակադեմիկոս Լևոն Խաչիկյանի ծննդյան հարյուրամյակին նվիրված հայագիտական միջազգային գիտաժողովի, Մատենադարան: Baghdasaryan A. H., Hay Araqlakan Surb Yekeghetzu gisherayin zhamerguthyan "Ter, zi bazum" saghmosashar', Yer., Levon Khachikyan, nyuther, akademikos Levon Khachikyani tsndyan haryuramyakin nvirvats hayagitakan mijazgayin gitazhoghovi, Matenadaran.
11. Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու տոները (տոնախմբական բացատրությամբ), աշխատասիրությամբ՝ Ա. Գիլանյանի, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2006 թ.: Hayastanyaytz Araqlakan Surb Yekeghetzu toner' (tonakhosakan batzatruthyamb), ashkhataisiruthyamb: A. Gilanyani, Mayr Athor Surb Ejmiatsin, 2006 th.
12. Նորայր արք. Պողարեան, Ծիսագիտութիւն, Նիւ Եորք, Ս. Վարդան Մատենաշար, հրատարակութիւն «Թագուհի Թամարը» հիմնադրամի, 1990 թ.: Norayr arq. Pogharean, Tsisagituthiwn, Niw Yeorq, S. Vardan Matenashar, hratarakuthiwn "Taguhi Thams'n" himnadrami, 1990 th.
13. Արևշատյան Ա. Ս., Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, ՀՀ ԳԱ, //Պատմա-բանասիրական հանդես #2-3 (199-214), Եր., ՀՀ ԳԱ հրատ., 1992 թ.: Arevshatyan A. S., Qarozzi zhanr' hay hovevor ergasteghtsuthyan mej, HH GA, //Patma-banasirakan handes #2-3 (199-214), Yer., HH GA hratarakchuthyun, 1992 th.
14. Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և զանգեր, աշխատասիրությամբ Արմինե Քյուշկերյանի, Եր., Մատենադարան, Հայկ.ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981 թ.: Grigor Narekatzi, Tagher ev gandzer, ashkhataisiruthyamb Armine Qyushkeryani, Yer., Matenadaran, Hayk.SSH GA hrat. 1981 th.
15. Նորայր արք. Պողարեան, Ծիսագիտութիւն: Թահմիզյան Ն. Կ., Ներսես Շնորհալիւն երգահան և երաժիշտ, Եր., Մատենադարան, Հայկ.ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973 թ.: Norayr arq. Pogharean, Tsisagituthiwn. Tahmizyan N. K., Nerses Shnorhalin ergahan ev

yerazhisht, Yer., Matenadaran Hayk.SSH GA hrat., 1973 th.
16. Ջրբաշյան Է., Մախջանյան Հ., Գրականագիտական բառարան, Եր., Լույս, 1980 թ.: Jrbashyan Ej., Makhjanyan H., Grakanagitakan bararan, Yer., Luys, 1980 th.
17. Հարությունյան Է., Մխիթար Արիվանցի, Գանձեր և տաղերը, Մա-

տենադարան, Եր., Նաիրի, 2005 թ.: Haruthyunyan Ej., Mkhithar Arivanceti, Gandzer ev tagher', Matenadaran, Yer., Nairi, 2005 th.

(շարունակելի)

Բանալի-բառեր. Գիշերային ժամերգություն, ժամագիրք, սաղմոս, կանոնագրություն, պերլու, թագավոր, գանձ, Ս. Ներսես Շնորհալի:
Ключевые слова: Ночная служба, Часослов, псалмы, канонаглюх, Алелу, тагавор, гандз, Св. Нерсес Шнорали.
Keywords: The night office, Breviarium, psalm, kanonaglukh, Alelu, tagavor, gandz, St. Nerses Shnorhali.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ, երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, [ծ. 1947 թ. ք. Լենինական (այժմ՝ Գյումրի)]: Ավարտել է ԵՊԿ երաժշտագիտական բաժինը 1973 թ.: Մասնագիտացել է արվիֆոնիայի բնագավառում, Գ. Չերտարյանի դասարանում: Արվեստագիտության թեկնածու՝ «Նմանակումային կառույցները Կոմիտասի ստեղծագործություններում» թեզը, Մոսկվա (1990 թ., գիտ. դեկ. Կ. Է. Խոդարաշյան-Սարգսյան): Երաժշտատեսական և պատմական առարկաներ է դասավանդել Երևանի Ք. Քոչնարյանի անվ. 7-ամյա, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԳ դպրոցներում, դասախոսել է Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄԻ (այժմ՝ ՀՊՄՀ), այժմ՝ է ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում. «Հայ հոգևոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրություն» դասընթացները: Միաժամանակ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող է: Բ. գիտահետազոտական գործունեությունը կապված է հայկական ավանդական (մոնոֆոնիկ) երգարվեստի հետ: Հեղինակ է գիտական հոդվածների հայկական ժողովրդական, աշուղական, եկեղեցական երաժշտության մասին: Նրա գրչին են պատկանում նաև Կ. Խոդարաշյանի կենսամատենագիտությունը, //«Հայ նշանավոր կին գիտնականներ», N1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1999 թ., «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» գիրքը (հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով, համահեղինակ՝ Ա. Կիրակոսյան), Եր., Կոմիտաս, 2008 թ.): «Հայկական նոտագրության ծնունդը» Եր., Ամբոց Գրուպ, 2010 թ.: Բ. զբաղվում է և խմբագրական աշխատանքով: Հայկական ավանդական և կոմպոզիտորական երաժշտության մասին զեկուցումներով Բ. մասնակցել է հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներին: Հայ երաժիշտների մասին և այլ բնույթի հրատարակատեսական հոդվածներով հանդես է եկել հանրապետական մամուլում (//Մովետական Հայաստան, //Երեկոյան Երևան, //Ավանգարդ, //Коммунист, //Հայաստանի Հանրապետություն, //Голос Армении, //Новое Время և այլ թերթերում, //Մովետական արվեստ», //Երաժշտական Հայաստան ամսագրերում և այլն):

Сведения об авторе: БАГДАСАРЯН АНАИТ ОГАНЕСОВНА (род. в 1947г., г. Лениканан, ныне Гюмри, РА) - музыковед, кандидат искусствоведения, доцент. Окончила ЕГК им. Комитаса (1973), специализация “Полифония”, дипл. раб. “Фуга в сонатно-симфонических циклах Бетховена” (класс Г. М. Чеботарян). Канд. дисс. “Имитационные структуры в произведениях Комитаса” М., 1990. (научн. рук. К. Э. Худабашян-Саркисян). Преподавала в музыкальных школах им. Кушнараряна, СМСШ им. П. Чайковского, муз.училище им. Р. Меликяна, в Армгоспединст. им. Х. Абовяна. Преподает на кафедре армянской музыкальной фольклористики ЕГК: “Армянская духовная музыка”, “Армянская нотопись”. Старший научный сотрудник ИИ НАН РА. Научно-исследовательская деятельность Багдасарян связана с армянской традиционной (монодической) музыкой: “Попеременное пение в армянских крестьянских песнях” (/Традиции и современность, кн. 2., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1996, С. 200-208); “О некоторых музыкально-поэтических особенностях народных песен о геноциде армян” (на арм. яз.) Ер., НАН РА Институт музей геноцида армян, 2002; “Арам Кочарян и армянская ашугская музыка”. (на арм.яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2004; “Армянская ашугская национально-патриотическая песня в Александрополе” (на арм. яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2009); “Духовная песня “Утро-свет” (“Аравот Лусо”) с точки зрения типологии армянской духовной музыки” (на арм. яз.), Св. Эчмиадзин, 2000; “Айтнян-Бем, Песнопения св. Патарага” (на арм.яз.), Вена-Ереван: Издательство Мхитаристов., 2012; и т.д. Перу Б. принадлежит также: Биобиблиография К. Э. Худабашян (на арм. и рус. яз.), / / “Армянские выдающиеся женщины-ученые” # 1., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1999; Армянские народные инструменты (на арм., англ., рус. яз., соавтор А. Киракосян), Ер.: Комитас, 2008; Пособие по армянской нотописии Ер.: Амроц Групп, 2010. Б. отредактированы два сборника духовных песнопений - “Избранные армянские духовные песни”, Ер.: Зангак 97., 2010, “Записанные песнопения св. Патарага”, Ер.: Амроц Групп, 2012; “Ашугские любовные сказы”, Ер.: Амроц Групп, 2014. Участвует в республиканских и международных научных конференциях, в радио и телепередачах, сотрудничала с республиканской прессой (/ / Коммунист, / / Голос Армении, / / Новое время и т.д.).

Information about the author: BAGHDASARYAN ANAHIT HOVHANNES - musicologist, PhD candidate of Arts, docent. She is born in 1947, in the city of Leninakan (now called the city of Gyumri). Graduated from the department of musicology of YSC. Defended her on “Imitation in the compositions of Komitas” thesis. The professional activities of Baghdasaryan are carried out in two directions: pedagogical and scientific. She has taught theoretical and historical subjects of music in different educational institutions of music of Yerevan. In 1989 she lectured “Armenian music notes writing”, later also “Armenian spiritual music” in YSC. She also works as a senior scientist in the National Academy of Sciences in Armenia. The scientific activities of Baghdasaryan are dedicated to the Armenian traditional national, ashugh, church music.

Резюме

Музыковед, кандидат искусствоведения, доцент ЕГК *Анаит Оганесовна Багдасарян*. - *“О некоторых музыкальных аспектах Ночной Службы Армянской Апостольской Святой Церкви”*.

Принимая во внимание недостаточную освещенность рассматриваемой темы в русскоязычной специальной литературе представляем несколько развернутое резюме.

Армянская Церковь имеет, как известно, Девять служб: Ночная (1), Утренняя (2), Служба Часа Восхода Солнца (3, арм. - “Аревагали”, единственное в своем роде богослужение в христианском мире, основанное католиком Езром I в VII в.), Служба Третьего Часа (4), Служба Шестого Часа (5), Служба Девятого часа (6), Вечерняя Служба (7), Служба Часа Мирного (8), Служба Часа Покоя (9, Арх. Езник Петросян, Армянская Апостольская Святая Церковь, Первопрестольный Св.Эчмиадзин, 2008, С.75-79).

Службы эти по три посвящены Трем Ипостасям Святой Троицы: Богу-Отцу (1,5,9), Богу-Сыну (2,6,7) и Святому Духу (3,4,8). В то же время, каждая из служб имеет свой определенный символический смысл. Так, Утренняя Служба символизирует явление Христа женам-мироносицам, Служба Часа Восхода Солнца – Воскресение Христа и Его явление ученикам и т.д.

Литературный текст девяти служб Армянской Церкви зафиксирован в Часословах (арм. - “Жамагирк”): рукописных в древности, позже – печатных. Во время службы этот текст, в основном озвучивается посредством пения и изложен во всех известных системах записи армянской церковной музыки: хазовой (невменной, Средние века), армянской (система Лимонджяна, XIX в.) и затем европейской нотописью. Настоящая статья посвящена рассмотрению жанрового содержания, гласовой и ладовой структуры и звукового состава многоаспектного музыкального компонента Ночной Службы Армянской Церкви.

В качестве первоисточника мы обратились к нотированному армянской нотописью тому “Записанные песни Часослова Армянской Святой Церкви” (Вагаршапат, 1877, см. также перевод данного тома на европейскую нотопись Ер., 2017), который считается одним из наиболее достоверных изданий армянской церковной музыки. Музыкальный компонент Ночной Службы имеет многожанровую структуру, которая образуется из **псалмов, канонаглух’ов, аледу’ев, тагавор’ов, шараканов, поющихея проповедей - ергвох карос’ов, песен-ерг и чтения Евангелия**. Не поются, а зачитываются лишь молитвы и молитвенные пожелания – махтанк – Ночной Службы.

Значительное место в Ночной Службе, как впрочем, и во всех девяти службах Армянской Церкви, занимают псалмы, и неслучайно. Именно псалмопение составляло основу богослужения в армянских христианских общинах раннего (до V в.) дописьменного периода (Комитас., Статьи и исследования., Ер.: Государственное издательство., 1941., С. 105, на арм. яз.).

В Ночной Службе псалмы поются по-разному: отдельно перед чтением Евангелия (псалмы 6, 14, 29, 53 и т.д.) или в начале служб циклом “Господи! Как умножились враги мои” из четырех псалмов (это, собственно, “Господи! Как умножились... – псалом 3, а также псалмы 87, 102, 142). Примечательно, что данный цикл, входящий в число древнейших составляющих богослужения Армянской Церкви, известен с VI века. В то же время, на основе псалмов возникли трехчастные псалмовые жанры Ночной Службы – Канонаглух, Аледу, Тагавор.

С изобретением армянской письменности (Vв.) сформировались, как известно, новые, в отличие от псалмов, непевные, а сочиненные на литературном армянском языке (грабар) оригинальные жанры армянской церковной музыки, в их

числе шараканы. В Ночной Службе из восьми типов шараканов (“Благословение”, “Отцев”, “Величит”, “Помилуй”, “Хвалите Господа”, “Отроки”, “Обедни”, “Возвожу”. см. Тагмизян Н. К., Теория музыки в древней Армении., Ер.: Издание АН АрмССР., 1977., С. 169-170) исполняются шараканы “Орнутюн” (“Благословение”), посвященные различным Господним праздникам (Святое Рождество, Вербное Воскресение, Благовещение и т.д.), а также для поминовения святых (Св.Иоанна Крестителя, Св.Григория Просветителя, Св.Дев Рипсима и Гаяне, их спутниц и др.), авторами которых являются выдающиеся деятели Армянской Церкви – Св.Саак I Партев, Св.Мовсес Хоренаци (V в.), Комитас I Ахцеци (VII в.), Св.Нерсес Шнорали (XIII в.) и др. Следует отметить, что в период Великого Поста в Ночной Службе в качестве шараканов “Благословения” взамен последних поются шараканы покаяния – “Вогормя” (“Помилуй”), авторство которых приписывается Св. Месропу Маштоцу (V в.).

Еще одним древнейшим и оригинальным жанром Ночной Службы являются поющиеся проповеди: “Проснувшиеся ото сна” Св.Иоанна I Мандагуни (Vв.), проповеди Св. Саака I Партева – “Молвить слово Господу ночью, днем и в любое время, Господу помолимся”, “Направить стопы по стезям мира, Господу помолимся” и т.д. Небезызвестно, что на основе поющихея проповедей в X веке в творчестве Св. Григора Нарекаци возник жанр “гандз”, впоследствии использованный Св. Нерсесом Шнорали, Мхитаром Айриванеци (XIII в.) и др.

Венцом Ночной Службы стали песни Св.Нерсеса Шнорали “Вспомним ночью имя Твое, Господи”, исповедальная “Мир весь”, знаменитая “Утро Свет” (“Аравот Лусо”), известная множеством мелодических вариантов не только церковных, но и народных, которую, несмотря на “преклонный возраст”, армяне с любовью поют, а также играют и в наши дни. Это и “Сегодня восход несказанного Света”, и “Обновивший вселенную”, повествующие о последних событиях земной жизни Спасителя, Страстных Четверге и Пятнице и т.д.

В песнях Св.Нерсеса Шнорали проявились характерные черты, в частности, поэтического творчества автора, характерные и для его эпохи в целом. Это акростих: алфавитный (“Мир весь”, “Утро Свет” и т.д.), именной (в нашем случае Нерсес - по имени Шнорали), силлабическое стихосложение в виде пятисложных (“Мир весь”, “Утро Свет”) и восьмисложных строф (“Обновивший вселенную”).

В образовании музыкального компонента Ночной Службы Армянской Церкви определенную роль играют Чтения Евангелия, поскольку, по свидетельству Комитаса, “речитация книг пророчеств Ветхого Завета и Евангелия является уже мелодической (выделено нами. - А. Б., Комитас Геворкян., Армянская духовная музыка, пер.с немецкого и комментарии Н. К. Тагмизяна., //Советская музыка 1969#10., С. 87). Далее Комитас приводит звукоряды, амбитус (звуковой объем) а также отмечает, что речитация книг пророчеств и Евангелия исполняется по знакам просодии” Евангелия (см. там же С. 87-90).

Обозначенные в начале статьи гласовая ладовая структура и звуковой состав Ночной Службы Армянской Апостольской Святой Церкви будут представлены в последующих публикациях.

Summary

Musicologist, PhD candidate, Docent of YSC *Anahit Hochannes Baghdasaryan*. - "The musical component of the Night Office of the Armenian Apostolic Holy Church".

As is widely known the Armenian Church worship is comprised of nine daily services - Midnight Time (1), Morning Time (2), Sunrise Time (3, Arm. *Arevagali*, a unique service in the Christian World, established in the 7th century by Catholicos Ezra I), Third Hour (4), Sixth Hour (5), Ninth Hour (6), Evening Time (7), Peace Time (8), and Night Time (9) (Arch. Yeznik Petrosyan, Armenian Apostolic Holy Church, Mother See of Holy Etchmiadzin, 2008, p. 75-79). These nine services are combined in three groups with three services each, and are dedicated respectively to the Three Hypostases of the Holy Trinity - God the Father (1, 5, 9), God the Son (2, 6, 7) and the Holy Spirit (3, 4, 8). Together with this, each service has its own specific symbolic meaning. So, the Morning Service symbolizes the appearance of Christ to the myrrh-bearing women, the Sunrise Hour Service - to the Resurrection of Christ and to His appearance to the disciples, etc.

The literary texts of the nine services of the Armenian Church were written in the Books of Hours (Armenian - *Zhamagirk*), at first in manuscripts and, later, in printed books. Usually, during the service, the texts were chanted. They have been recorded in all known systems of Armenian church music notation, i.e. in *khaz* neume notation in the Middle Ages, in Armenian Limondjan System in the 19th century, and also in the European notation system. This article reviews the genre content, the modal and scale structure, and the phonetic composition of the multidimensional musical component of the Night Service of the Armenian Church.

We have chosen as a primary source the *Yergk Dzaynagryalk I Zhamagrots Hayasanyayts s. Yekeghetsvo* (Recorded Chants from the Book of Hours of the Armenian Holy Church, Vagharshapat, 1877. See also the European notation transcription of this book. Yerevan, 2017). It is considered the most credited publication of the Armenian church music. The musical component of the Night Service has multi-genre structure, consisting of the genres of *saghmos* (psalm), *canonaglukh*, *alelu*, *tagavor*, *sharakan*, chanted sermons (*yergvogh qaroz*), song (*yerg*) and the readings of Gospel. Only the prayers and the blessings (*maghtank*) of the Night Service are being red and not chanted.

It is no coincidence that the psalms play a significant role in the Night Service, as well as in all nine services of the Armenian Church. The psalm chanting has served as a core for the worship in early Armenian Christian communities before the introduction of the Armenian scripts (i.e., before the 5th century) [Komitas, Articles and Research, Yerevan, 1941, p. 105. (Կոմիտաս Հոդվածներ լեվ ոստմնասիրություններ, Յերեվան, 1941)]. During the Night Service, psalms are sung in different ways: separately, before reading the Gospel (Psalms 6, 14, 29, 53, etc.) or at the outset of the service, as a cycle of four psalms "Lord! How many are my foes!" (Psalm 3, "Lord! How many are...", and Psalms 87, 102, 142). It is noteworthy that this cycle has been known since the 6th century as one of the oldest components of the worship of the Armenian Church. At the same time, those psalms became a core for three-part psalm genres of the Night Service - *Canonaglukh*, *Alelu*, and *Tagavor*.

It is well known, that following the invention of the Armenian scripts in the 5th century, the new original genres of Armenian church music have been developed. The texts of those new genres were written in Classical Armenian (*Grabar*), unlike psalms, which were translated. Among those new genres was the genre of *sharakan*. Out of the eight types of *sharakans*, i.e. "Blessing", "Fathers", "Magnificat", "Have mercy", "Praise the

Lord", "Youths", "Depths", "I Raise", only the "*Orhnutyun*" ("Blessing") *sharakans* are performed at the Night Service. They are dedicated to various Fests of Jesus Christ (Holy Christmas, Palm Sunday, Annunciation, etc.) as well as to the remembrance of the saints (St. John the Baptist, St. Gregory the Illuminator, St. Virgin Hripsime and Gayane, and their companions, etc.) (See N. K. Tahmizyan, Theory of Music of ancient Armenia. Yerevan: Publication of the Academy of Sciences of the Arm. SSR., 1977., p.169-170. (Тагмизян Н. К., Теория музыки в Древней Армении, Ер.: Матенадаран, изд. АН Армянской ССР, 1977). The authors of those *sharakans* were the most prominent members of the Armenian Church - St. Sahak I Partev, St. Movses Khorenatsi (5th c.), Komitas I Akhstetsi (7th c.), St. Nerses Schnorhali (12th c.), and others. Notably, during the Great Lent, the *Orhnutyun* *sharakans* of the Night Services are replaced with the repentance *sharakans*, the so-called *Voghormya* (Have Mercy), attributed to St. Mesrop Mashtots (5th c.)

Another oldest and original genres of the Night Service are the chanted sermons "Having risen from sleep" by St. Hovhannes Mandakuni (5th c.), "Call upon God in the night, and day, and at all times, let us pray to the Lord" and "Guide our feet into the path of peace, let us pray to the Lord" by St. Sahak Partev, etc. It is widely known, that the chanted sermons served as the basis for developing the genre of *gandz*, which was later on elaborated in the works of St. Nerses Shnorhali, Mkhitar Ayrivanetsi (13th c.), and others.

"Let us recall your name in the night, O Lord" (*Hishestsug i gisheri*), the confessional "People of the World" (*Ashkharh amenayn*) hymns by St. Nerses Shnorhali are the crowning glory of the Night Service along with the most famous "Morning of Light" (*Aravot Lusoh*), known by its numerous sacred and folk melodic versions, and despite its "advanced age" still being sung and performed today by Armenians with great love. The same may be said about "This day ineffable" (*Aysor anchar*) and "The world newly created" (*Norasteghtsial*), the hymns telling about the last days of the Earthly life of the Savior, about the Holy Thursday, the Holy Friday, etc.

The chants by St. Nerses Shnorhali present some characteristic features of the time typical both for his epoch in general and for his poetic work, in particular. Those are alphabetical acrostics (*Ashkharh amenayn*, *Aravot Lusoh*) and name acrostic, in this case "Nerses by his name Shnorhali", syllable pentameter (*Ashkharh amenayn*, *Aravot Lusoh*) and octameter (*Norasteghtsial*) verses.

Readings of the Gospel play a significant role in the formation of the musical component of the Night Service of the Armenian Church, because, according to Komitas, "the reading of the books of the Old Testament and the Gospel is already melodic [emphasis added] (Komitas Gevorgyan., Armenian Sacred Music, Translation from German and comments by N. K. Tahmizyan., //Sovetskaya Musica, 1969 # 10., P.87). Komitas also introduced the scales, the ambitus (the range of scale degrees), and the typical tunes of the melodic readings of the Gospel (Ibid. p. 87-90).

The modal structure and the composition of scales used in the Night Service of the Armenian Apostolic Holy Church, indicated at the beginning of the article, will be covered in future publications.

լացել ողջ կյանքիս ընթացքում: Նրա երգերի, երգ-չախմբային ստեղծագործությունների, դաշնամուրային մանրանվագների և մեծածավալ Պատարագի միջոցով Կոմիտասին հաջողվեց միավորել Հայաստանը: Երբ իրական Հայաստանից հոգնում եմ, ես շրջվում եմ դեպի մյուս Հայաստանը, որը Կոմիտասի երաժշտության մեջ է»*:

Եվ այսպես, ազգային և նորարարականի համարձակ միահյուսմամբ, դեռևս Կոմիտասից եկող կարևոր սկզբունքներով նշանավորվեց հայ երաժշտության զարգացման նոր փուլը: Ըստ երաժշտագետ Ա. Գրիգորյանի՝ ժամանակահատվածի մի շարք միտումներ նույնպես արտահայտվեցին հենց Մանսուրյանի արվեստում, որոնցից կարելի է առանձնացնել ընդհանուր ծրագրայնությունը, ոչ ավանդական գործիքային և վոկալ կազմերի օգտագործումը, ստեղծագործությունների ոչ ավանդական ձևերի ներմուծումը, անգամ այդ շրջանի համար անսովոր բովանդակությամբ բանաստեղծական տեքստերը (4. էջ 221):

«Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությունն ընդհանուր առմամբ կարելի է բնորոշել որպես մտահայեցողական-հոգեբանական, թեև ինքը՝ կոմպոզիտորը, տարանջատում է իր ստեղծագործությունը կերպարային ընդգրկումով և լսարանային ուղղվածությամբ երկու տեսակի» (2. էջ 645), - նշում է Ծ. Մովսիսյանը: Ընդ որում մի կարևոր հանգամանք ևս՝ կոմպոզիտորի ձրգտումը կամերայնության արտահայտում է XX դարի կարևոր միտումներից մեկը՝ մինիմալիզմը: Նվագագույն միջոցներով առավելագույն արտահայտչականության հասնելը դարձավ նաև Տ. Մանսուրյանի ուճի առանձնահատկությունը: Այս առիթով կոմպոզիտորը նշել է, որ մինիմալիզմը ընկած է հայ թե՛ գործիքային, թե՛ վոկալ երաժշտության էության հիմքում: «Հայկական երաժշտության էությունը երևան է գալիս արտահայտչամիջոցների չափազանց խնայողական օգտագործման մեջ: Ինտոնացիա լինի, ռիթմ, թե տոնային ելևէջ, ամեն ինչ խիստ չափավոր է օգտագործվում» (3.): Սա է պատճառը, որ կոմպոզիտորին ավելի հարազատ է կամերային-գործիքային ժանրն իր տարբեր դրսևորումներով՝ գործիքային, անսամբլային, վոկալ, վոկալ-գործիքային, խմբերգային:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական բազմաժանր ժառանգության մեջ ուշադրություն են գրավում վոկալ ստեղծագործությունները՝ սկսած քնարական երգերից ու ռոմանսներից մինչև վոկալ գործիքային ու խմբերգային շարքեր: Մեծ է նաև այն հեղինակների ցանկը, որոնց կոմպոզիտորը դիմել է այդ ստեղծագործությունները կերտելիս: Կոմպոզիտորի համար ներշնչանքի աղբյուր են հանդիսացել ինչպես հայ միջնադարյան բանաստեղծությունները («Տետր ողբազին տաղերգության» ըստ Խ. Կեչառեցու, «Հայրեններ» ըստ Քուչակի), հայ դասականների բանաստեղծությունները

(«Գարնան երգեր» ըստ Հ. Թումանյանի, «Երեք Նաիրյան երգեր» ըստ Վ. Տերյանի, «Արվեստ քերթության» ըստ Ե. Չարենցի, «Երեք մադրիգալ» ըստ Կ. Չարյանի, «Սրնգահար լուսինը» ըստ Ռ. Դավոյանի), այնպես էլ արևմտաեվրոպական բանաստեղծությունները («Երեք երգ» ըստ Լորկայի):

«Երաժշտության մեջ երկու երևույթների՝ ձայնի և լռության հարաբերություն գոյություն ունի: Լռության միջից գալիս մեզ է հասնում ձայն, լռության միջից գալիս մեզ հասնում է նոր գործ»: «Ես էլ դու եմ, ես չկամ» - տերյանական պոեզիայից վերցված այս տողերը, ըստ կոմպոզիտորի, շատ տիպական են իր արվեստը բնութագրելու համար: Խոսքը վերաբերում է կոմպոզիտորի և երաժշտության լիակատար միաձուլմանը: Ստեղծագործություն հորինելիս կոմպոզիտորը միահյուսվում է երաժշտությանը, իսկ երաժշտությունը դառնում է հենց ինքը (1. էջ 22): Տիգրան Մանսուրյանն իր երաժշտությունը բնութագրելիս նշել է, որ իր գործերի մեջ կա երկու տեսակ երաժշտություն, երկու աշխարհ, որոնցից մեկն անձնական է, մյուսը՝ ծես, ռիտուալ: Ընդ որում նա նշում է, որ առաջինն իրեն ավելի բնորոշ է, իսկ երկրորդում դարձյալ ինքն է, սակայն հայելու մեջ անդրադարձած (1. էջ 22):

Ինչպես նշվեց, կոմպոզիտորը շատ բարձր է գնահատել հայ դասականների, մասնավորապես Վահան Տերյանի արվեստը: Սակայն, միևնույն ժամանակ գրտնում է, որ այնքան էլ հեշտ չէ պոետի բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծագործելը, որքան էլ որ դյուրին թվա առաջին հայացքից: Եվ իրոք, Մանսուրյանն առաջին կոմպոզիտորը չէ, որ նման կարծիք է հայտնել: Նույն համոզմունքին էր նաև կոմպոզիտոր Հարո Ստեփանյանը՝ նշելով, որ Տերյանի բանաստեղծությամբ գրել չի կարողանում (4. էջ 46):

50-60-ականների կոմպոզիտորական սերունդը մեծ նշանակություն է տվել խոսքի ֆոնետիկ առանձնահատկություններին, որոնք մասնագետների կարծիքով, ինչ-որ տեղ դժվարացնում են այն վերածել երգի: Իսկ Տերյանի պոեզիան այնքան հղկված է, մշակված, նրանում յուրաքանչյուր տող, յուրաքանչյուր բառ, վանկ և կետադրական նշան պատահական բնույթ չեն կրում: Որքան էլ զարմանալի և պարադոքսալ թվա, բայց գուցե պատճառը Տերյանի պոեզիայի կատարելությունն է, որ կոմպոզիտորներն այնքան էլ հաճախ չեն դիմել նրա քնարերգությանը, չնայած այն հանգամանքին, որ նրա պոեզիան իր երգայնությամբ թերևս մրցակիցը չունի հայ քնարերգության մեջ:

Ներկա հոդվածում հակիրճ փորձել ենք անդրադառնալ կոմպոզիտորի և տերյանական պոեզիայի կապին: Մանսուրյանը Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների հիման վրա գրել է «Աշուն» ցիկլը, «Նաիրյան երեք երգերը», «Canti paralleli» («Չուգահեռ երգերը») շարքից երկու ռոմանս և «Երկիր Նարիքի» շարքը:

«Առաջին անգամ փորձել եմ Տերյան երգել 1960 թվականին, երբ դեռ ուսանող էի», - պատմում է Մանսուրյանը, - «ընտրել էի «Երկիր Նարիքի» շարքի առաջին բանաստեղծությունը»:

* Մանսուրյանի հարցազրույցը Թիֆնա Քոհնի հետ, հրատարակվել է ECM New Series CD արժույթի կցված երկվեզու գրքուկում, այնուհետև Հակոբ Ծուլիկյանի թարգմանությամբ հրատարակվել է «Ազգ» օրաթերթում՝ «Հավատով խոստովանիմք» վերնագրով, Ազգ, թիվ 30, փետրվար 18, 2006 թ.:

կոմպոզիտորները, ովքեր իրենց ստեղծագործության համար դիմել են «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծաշարի այս բանաստեղծությանը, գիտակցել են, որ այն շարքի լուսավոր կետն է և պոետի կողմից մտահղացված է եղել կոտրելու շարքի հայրենասիրական պայթույթ և տեղափոխվել մեկ այլ աշխարհ: Չէ՞ որ հայրենի գյուղն ու տունը կապվում են նաև մոր և մայրական կարոտի հետ: Այդ իսկ պատճառով թե՛ Տիգրան Մանսուրյանի սույն ռոմանսում և թե՛ Էդգար Հովհաննիսյանի «Տերյանական շարքի» համանուն խմբերգում լսելի են երաժշտության լուսավոր և կարոտակեղ ինտոնացիաներ:

Կարծես թե դարձել եմ ես տուն,
Բոլորն առաջվանն է կրկին,
Նորից դու հին տեղը նստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին...

Որքան կարոտ, սեր և Տերյանին հարիր նրբություն կա այս տողերում, որոնք և ոգեշնչել են կոմպոզիտորներին: Ակնհայտ լսելի է **G-dur** տոնայնական հիմքը: Ստեղծագործությունն սկսվում է դաշնամուրի նախանվագի փոքրիկ մոտիվից, որը կարծես կարոտակեղ կանչ լինի, երբ քնարական հերոսը հիշում է իր մանկությունն ու տունը: Այդ մոտիվը պարբերաբար կրկնվում է ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում և անգամ մշակվում ռոմանսի երկրորդ հատվածում: Այս ռոմանսը, ինչպես և նախորդը, ունի պարզ եռմասանի կառուցվածք: Եվ պատահական չէ, որ այստեղ իշխում է մոնոթեմատիկը: Սա կարոտի թեման է, որն անընդհատ անցնում է շարքի ընթացքում և շաղկապում միմյանց ստեղծագործության բոլոր մասերը:

Երգի հնչողությանը յուրահատուկ երանգ են հաղորդում այն շեշտերը, որոնք կոմպոզիտորը մտածված չի կիրառել: Դրանք գոյացել են բանաստեղծական տեքստի հետաքրքիր երաժշտական ֆրազավորման հետևանքով: Յուրաքանչյուր տակտ ունի ներքին երկու շեշտ, որոնք համընկնում են տակտի ուժեղ մասերին: Թվում է, թե այս հնարքը երաժշտությանը միապաղաղության կտանի, սակայն ճիշտ հակառակը, այն երգվում է մի շնչով և ամենևին չի խախտում մայրենի լեզվի շեշտադրությունը՝ շնորհիվ նախատակետերի:

Մի առիթով, վոկալ երաժշտության մասին խոսելիս հեղինակը նշել է, որ այն իր համար ոչ թե տեխնիկական ձեռքբերումների ցուցադրման ասպարեզ է, այլ մի ոլորտ, որտեղ նրա անհատական ձայնը թերևս ավելի լսելի է, քան այլուր: Նրա վոկալ երաժշտությունը մի յուրատեսակ «հետադարձ հայացք» է, որը կարծես կոչված է նրա արվեստից վերացնելու ներկա ժամանակի ցանկացած դրոշմը (5. էջ 3): Հայոց լեզվի շեշտադրությանն այդչափ կարևորություն տալը չի վրիպել երաժշտագետների ուշադրությունից: «Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ առանձին վերցրած մեղեդային գիծը ներքին կապեր չի ցուցաբերում ազգային երաժշտության ելևէջումների հետ, նրա ստեղծագործությունները, միևնույնն է, շարունակում են հնչել հայերեն, առաջին հերթին՝ հայոց լեզվից բխող ճշգրտագույն շեշտադրման և ապա գեներտիկական ենթատեքստի խորը բա-

ցահայտման հաշվին» (5. էջ 3): Ասվածի վառ օրինակն է ռոմանսը: Ընդհանուր առմամբ այն իր ինտոնացիոն և լադային կերտվածքով ինչ-որ տեղ հարում է ռոմանտիկ մի երգչական արվեստի ավանդույթներին:

Հաջորդ՝ «Քեզ հետ միշտ օտար» ռոմանսում ընդգծվում է «շումանիզմը»: Այն իր ծավալով շարքի ամենափոքր ստեղծագործությունն է, որը գրված է շուբերտյան և շումանյան ռոմանսների ոգով: Առաջին իսկ հնչյուններից տեղափոխվում ենք ուրիշ աշխարհ: Տերյանի քնարական հերոսն այստեղ խորը հիասթափություն է ապրում, ինչը կոմպոզիտորն արտահայտում է ռոմանտիկական, հոգեբանական նրբերանգներով: Չնայած այն հանգամանքին, որ բանալու նշանները բացակայում են՝ կոմպոզիտորի այս ստեղծագործության մեջ լիարժեք գերիշխում է **gis-moll** տոնայնությունը: Այն, որ ավանգարդիստական միտումներով հրրապուրված հեղինակի ստեղծագործությունն ունի ամուր լադային հիմք, ինքնին խոսում է ռոմանտիկ մի հետ աղերսների մասին, սակայն մանսուրյանական ոճի համատեքստում սա կարելի է անվանել նեոռոմանտիկական միտումների արտահայտություն:

Շարքի վերջին ռոմանսը՝ «Իջնում է գիշերն անգույթ ու մթին», առանձնանում է իր լարված հնչողությամբ: Տերյանի այս բանաստեղծությունը սոնետ* է, որի ժանրը հայ պոեզիայում արմատավորվեց հենց քնարերգուի շնորհիվ: Վերադառնալով ռոմանսին, նշենք նաև, որ այստեղ նույնպես գերիշխում են ասերգայնության տարրերը, լարված հնչողությունը, որը բխում է բանաստեղծական տեքստի բովանդակությունից: Ռոմանսը կարծես ամփոփում, ամբողջացնում է «Երկիր Նաիրի» վոկալ շարքը: Լսելի են խոնացիաներ նախորդող «Որպես Լաերտի որդին», «Կարծես թե դարձել եմ ես տուն», «Քեզ կմնա միշտ օտար» ռոմանսների հետ: Այդ ինտոնացիաները և թեմատիկ կառույցները հատկապես ակնհայտ են դաշնամուրի նվագակցության մեջ: Իսկ ռոմանսն ավարտվում է «Որպես Լաերտի որդին» ռոմանսի սկզբում շարադրված թեմայով, այս անգամ այլ լադային ոլորտում: Չնայած նրան, որ շարքը փոքրածավալ է, բաղկացած է ընդամենը չորս բանաստեղծությունից, այնուամենայնիվ կոմպոզիտորն ստեղծել է ներքին եռմասս կառուցվածքով մեկ ամբողջություն: Առաջին ռոմանսը համապատասխանում է ընդհանուր մտահղացմամբ առաջին մասին, երկրորդ և երրորդ ռոմանսները՝ միջին մասին, իսկ վերջին ռոմանսը ռեպրիզն է: Այդ է պատճառը, որ առաջին և վերջին ռոմանսները մոտ են միմյանց ինտոնացիոն ոլորտով և մտածողությամբ, իսկ երկրորդն ու երրորդը՝ միմյանց:

Բոլորովին այլ բնույթի ստեղծագործություն է

* Սոնետ (իտ.՝ **sonetto, sonare** - հնչել), բանաստեղծության կառուցման կայուն ձևերից մեկն է: Այն բաղկացած է տասնչորս տողից՝ սկզբում երկու քառատող (*կադրեն*) և վերջում երկու եռատող (*տերցետ*): Սոնետի հանգավորման ձևերը շատ բազմազան են: Ամենից բնորոշն այն ձևն է, երբ սոնետի քառատողերն ունենում են երկու ընդհանուր հանգ, որոնք տողերն իրար են կապում օղակաձև կամ խաչաձև հանգավորումով: Իսկ եռատողերի մեջ հանդես է գալիս երեք հանգային վերջավորություն՝ ամենատարբեր դասավորությամբ: Առանձին դեպքերում էլ սոնետը կարող է ունենալ երեք քառատող և մեկ եզրափակիչ երկտող:

Տ Ե Ի Յ Ա Ն Ի ա յ Ն Գ Ի Ա Ն և Ե ր ա ժ շ ա ռ ի թ յ Ո Ն Ը

Տ. Մանսուրյանի «Canti paralleli»-ն կամ «Չուգահեռ երգերը»: Այն գրվել է 2012 թ. և նախատեսված է ձայնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, չորս բանաստեղծների ութ բանաստեղծությունների հիման վրա: Բանաստեղծական հիմքն ընտրելիս Տ. Մանսուրյանը հետաքրքիր մոտեցում է ցուցաբերել: Յուրաքանչյուր բանաստեղծից վերցրել է երկու բանաստեղծություն, որոնք հնչում են հաջորդաբար և համարակալված են: Այստեղից էլ առաջացել է շարքի խորագիրը՝ «Չուգահեռ երգեր»: Ստեղծագործության համար կոմպոզիտորն ընտրել է ոճական առումով միմյանցից տարբեր բանաստեղծների՝ Պաղտասար Դպիրի, Եղիշե Չարենցի, Ավետիք Բասահկյանի և Վահան Տերյանի երկուական բանաստեղծություն՝

Պաղտասար Դպիր - «Տաղ կորուսեալ սիրելոյ»,
«Վասն սիրոյ»

Եղիշե Չարենց - «Կապույտ լճի վրա»,
«Եվ մի իրիկուն»

Ավետիք Բասահկյան - «Իմ հոգին»,
«Լեռների վրա ձյունել է»

Վահան Տերյան - «Աշուն երգ»,
«Իմ խաղաղ երեկոն»:

«Այդ բանաստեղծությունները միմյանց լրացնում, գուգահեռ են դառնում ճիշտ այնպես, ինչպես Պլուտարքոսի «Չուգահեռ կենսագրություններ» գրքի հերոսները: Գաղափարը հենց այնտեղից է վերցրել՝ գուգահեռ երգեր, երբ այդ չորս ամբողջությունները մի ամբողջություն են դառնում իբրև գործ: Երբ սկզբում լսում եք Պաղտասար Դպիր, հետո Չարենց, այնքան անսպասելի է, բայց դուք հայտնաբերում եք բանաստեղծ երաժշտության մեջ»^{*}։ հարցազրույցներից մեկում նշում է Մատենոն: Իսկ թե ինչ սկզբունքով է ընտրություն արել, և արդյո՞ք դժվար չէր չորս տարբեր հեղինակներին մեկ ամբողջության մեջ միավորելը, Մանսուրյանը* նշել է, որ ընտրությունն իր ներքին նախապատվության հարցն է, որի շուրջ չի ցանկանում կիսվել:

Ինչ վերաբերում է դժվարությանը, ապա կոմպոզիտորի համար կարևոր է գործի ոչ թե դժվար, այլ արտասովոր գեղեցիկ լինելը: Կոմպոզիտորի կարծիքով, հայ երգարվեստը, բանաստեղծական արվեստի համեմատ, շատ յուրացված չէ: Ճիշտ է, մեծ թվով բանաստեղծություններ երգվել են, ասենք Բասահկյանից, սակայն Չարենց և Տերյան շատ քիչ է երգվել. «Տերյանն առհասարակ մեզանում ընթերցվում է որպես մեկամաղձոտ, ռաբիսի համար նյութ: Ըստ երևույթին հարմար է, և արտաքուստ այդ զգայականությունը թարգմանվում է իբրև սենսիվնենտալություն: Ես սիրում եմ, երբ երաժշտությունը կյանք է առնում լեզվական տարբեր շերտերից» (6.): Այսպես է արտահայտվել կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության կատարումից հետո տրված հարցազրույցում:

Կոմպոզիտորը շարքը գրել է հինգ տարվա ընթացքում: «Չուգահեռ երգերը» ավարտել է 2012 թ. և նույն տարում հնչել է սկզբում ԱՄՆ-ում, այնուհետև Երևանում՝

* Կոմպոզիտորի հետ այս հարցազրույցը տեղադրված է Գրանիշ ինտերնետային կայքի Գրական համայնք բաժնում, հեղինակ՝ Սոնա Աղամյան, 2012 թ:

նում՝ «Նարեկացի արվեստի միության» դահլիճում, սուրանո՝ Շուշիկ Պարսումյանի (ԱՄՆ) և դաշնակահար՝ Արթուր Ավանեսովի կատարմամբ: Չնայած այն հանգամանքին, որ այս ստեղծագործությունն ի սկզբանե նախատեսված է եղել ձայնի, դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար, այնուամենայնիվ այն հնչում է նաև ձայնի և դաշնամուրի համար գրված տարբերակով:

Անդրադառնանք այս շարքից Վ. Տերյանի խոսքերով գրված երկու ռոմանսներին՝ «Աշուն երգ» և «Իմ խաղաղ երեկոն»: Երկուսն էլ վերցված են «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծաշարից են: Երկուսն էլ մոտ են ինտոնացիոն ոլորտով և երաժշտական մտահղացմամբ: Ի տարբերություն նախորդ դիտարկված ստեղծագործությունների, «Չուգահեռ երգեր» շարքում նկատելի է կոմպոզիտորի որոշակիորեն ձևավորված գրելաձևը: Կոմպոզիտորը բավմիջս նշել է, որ հայ երաժշտության էությունն արտահայտչամիջոցների չափազանց խնայողական օգտագործման մեջ է, ինչը պարզորոշ նկատվում է այս ստեղծագործության մեջ:

«Աշուն երգը» Տերյանի համանուն բանաստեղծության երեք քառատողերի հիման վրա է, որոնք Մանսուրյանն արտահայտել է **a+b+a'** կառուցվածով: Երգի դասական կառուցվածքում սակայն, կոմպոզիտորը կիրառել է փոփոխական չափ: Ինչպես նրա նախորդ «Երկիր Նաիրի» վոկալ շարքում, այնպես էլ այստեղ, նկատելի է որոշակի լադային հիմք, որը երգի առանձին հատվածներում փոփոխվում է: Երգաբաժնի թեման երգեցիկ է, մեղեդային և ևս մեկ անգամ ապացուցում է այն, որ կոմպոզիտորը գեղեցիկ և տպավորվող մեղեդիներ ստեղծելու մեծ վարպետ է: Այստեղ Մանսուրյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել բանաստեղծական տեքստին: Լիովին պահպանված են մայրենի լեզվի տաղաչափական և արտասանական առանձնահատկությունները, չնայած ընտրված փոփոխական չափին: Ընդհանուր առմամբ երգի երաժշտականացմանը նպաստում է հենց Տերյանի բանաստեղծությունը, որն աչքի է ընկնում երգաբաժնի վոկալի այդչափ հարուստ օգտագործմամբ:

Յրտահանր, հողմավար,
Դողացին մեղմաբար,
Տերևները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին...

Աշունային այս տրամադրությունը կոմպոզիտորը պատկերել է իր երգում: «Դեղին տերևների մեղմաբար դողալը» հատկապես արտահայտվում է դաշնամուրի նվագաբաժնի այլքաձև շարժմամբ և լարայինների համապատասխան շարժումներով: Երաժշտությունն ինչ-որ տեղ արտահայտում է նաև խորհրդավորություն: Սկզբից ենթ **a-e** կվինտային թռիչքը և դրա հաճախակի կիրառումը թույլ է տալիս որոշակի համեմատություններ անել հայ երաժշտության հնամենի ավանդույթների հետ: Կվինտային մեղոդիկ շարժումը տոնիկական հիմքի և օժանդակ հենակետի կամ հիմքի և դիմող ձայնի փոխհարաբերության տպավորություն է ստեղծում: Յու-

Տ Ե ր յ ա ն ի պ ո ե գ ի ա ն և Ե ր ա ժ շ ա ո թ յ ո ն Ե ր

Բանալի-բառեր. Տիգրան Մանսուրյան, Վահան Տերյան, արդի երաժշտություն, փոկալ երաժշտություն, Կոմիտաս:
Ключевые слова: Тигран Мансурян, Ваан Терьян, современная музыка, вокальная музыка, Комитас.
Keywords: Tigran Mansuryan, Vahan Teryan, modern music, vocal music, Komitas.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԱՇՈՏԻ (ծ. 1993թ. ք. Երևան) Ավարտել է՝ 2014-ին Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի փոկալ-տեսական ֆատուկտետի ակադեմիական երգեցողության բաժինը (պրոֆ. Ս. Մարտիրոսյանի դասարան), 2016-ին՝ նույն ֆակուլտետի երաժշտագիտական բաժինը (դեկ. արվեստ. թեկն., դոցենտ Ծ. Հ. Մովսիսյան): Դասավանդում է՝ 2016-ից Երևանի Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցում, տեսական առարկաներ: 2017 թվականից մինչ օրս հանդիսանում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Ծ. Հ. Մովսիսյանի ղեկավարությամբ: Հրատարակել է՝ գիտական հոդվածներ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածուում և Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի «Հանդես» գիտամեթոդական հոդվածների ժողովածուներում: Ձեկուցմամբ հանդես է եկել ՀՀ ԳԱԱ-ում Երիտասարդ հայ արվեստարանների գիտական XIV նստաշրջանի ընթացքում:

Сведения об авторе: ОГАНЕСЯН ШУШАНИК АШОТОВНА (род. в 1993 году в Ереване). Окончила вокально-теоретический факультет Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, отделение “Академическое пение” (рук. проф. С. А. Мартиросян) и “Музыковедение” и магистратуру (рук. кандидат искусствоведения, доцент Ц. Г. Мовсисян, 2016). Соискатель ИИ НАН РА (рук. кандидат искусствоведения, доцент Ц. Г. Мовсисян, с 2017). Преподает теоретические предметы в ДМШ им. Саят-Новы. Соискатель ИИ НАН РА (рук. кандидат искусствоведения, доцент Ц. Г. Мовсисян, с 2017). Автор научных статей, изданных в сборниках научно-методических статей “Кантег” (ИИ НАН РА), “Андес” (Ереванский государственный институт театра и кино). Выступала с докладом на 14-й научной конференции молодых армянских искусствоведов ИИ НАН РА.

Information about the author: HOVHANNISYAN SHUSHANIK ASHOT (b. 1993 in Yerevan). In 2014 she graduated from the Vocal and Theoretical Department of the YSC in Academic Singing (Class of Prof. M. Martirosyan) and in Musicology. In 2016 Sh. Antonyan completed her Master's Degree in Musicology under the supervision of Ts. Movsisyan, Candidate of Arts, Docient). Since 2016 she is teaching music theory at the Yerevan Sayat Nova Music School. Since 2017 Sh. Hovhannisyana is a postgraduate student at the Institute of Arts of the NAS of the RA under the supervision of Ts. Movsisyan. Sh. Hovhannisyana has published her research articles in “Kantegh” Journal of the Institute of Arts as well as in “Handes” Journal of the State Institute of Theatre and Cinema. Sh. Hovhannisyana made a presentation at the XIV Conference of Young Art Historians at the AI NAS of the RA.

Резюме

Музыковед, певица, соискатель ИИ НАН РА *Шушаник Ашотовна Оганесян*. - “Поэзия Ваана Терьяна в творчестве Тиграна Мансуряна”.

Тигран Мансурян является представителем поколения 60-х XX века в армянской современной музыке. Его имя широко известно как в Армении, так и за рубежом. Многие направления и тенденции музыки XX века оставили свой след в становлении его композиторского стиля, и тем не менее Мансурян считается продолжателем комитасовской традиции в армянской музыке. Особое место в произведениях композитора занимают вокальные сочинения на стихи как армянских, так и зарубежных поэтов. В данной статье мы рассматриваем вокальные произведения на стихи Ваана Терьяна “Осень”, “Страна Наири”, “Три Наирийские песни” и два романса из цикла “Параллельные песни”. Тигран Мансурян сумел воспроизвести типичные нюансы поэзии Терьяна. Композитор считает, что поэзия поэта не оценена полностью, и что “царский язык” Терьяна породит королевскую армянскую песню.

Summary

Musicologist, Singer, Postgraduate student at the Institute of Arts of the NAS of the RA *Shushanik Ashot Hovhannisyana*. - “Vahan Teryan's Poetry in Tigran Mansuryan's Art”.

T. Mansurian is a bright representative of the 60's generation, well known both in Armenia and abroad. A number of 20th century musical directions have left their mark on the evolution of the composer's style, but it is more accepted consider Mansurian a complete follower of Komitas in Armenian music. Vocal compositions was important of the composer's works, for which he often used both Armenian and foreign poet's verses. In this article we refer to compositions, which are based on Vahan Teryan's poems. "Autumn", "The Land of Nairi", "Nairyan Three Songs" and two romances from the series "Parallel Songs". It was very difficult for Tigran Mansuryan to compose on Teryan's verses, finally he succeeded and show the typical nuances of Terian's poetry. The composer think that Teryan's poetry was not rated and that Teryan's "royal language" will give birth a royal Armenian song.

**АРЕГ ВИЛЛИЕВИЧ
САРКИСЯН**

*Пианист, доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*
E-mail: kochar00@list.ru

ДВЕ ФОРТЕПИАННЫЕ “ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ” КОМИТАСА

В VI томе собрания сочинений Комитаса, содержащем все фортепианные произведения великого армянского композитора, находятся также работы учебных лет (1. С. 38). Это две фортепианные миниатюры – *Larghetto* и *Allegretto*, которым составитель и редактор сборника Р. А. Атаян дал название “Песни без слов” а также “Траурный марш”. Очевидно, что из сохранившихся в рукописях учебных работ, видным комитасоведом Атаяном были выбраны наиболее интересные по своим музыкальным достоинствам образцы. Не отклоняясь от темы, считаем нужным сообщить предполагаемым исследователям комитасовских композиций учебного периода, что многие из них опубликованы в недавно вышедшем в свет сборнике Тирана Локмагезяна “*Komitas. Deutche werke*”, изданном в Ереване в 2018 году. Мы, ознакомившись со всем наличным материалом, убедились в том, что Атаяном выбраны наиболее интересные экземпляры, интересные как для теоретического исследования, так и для исполнения.

Мы же, тщательно ознакомившись со всеми учебными пьесами, отдавая должное музыкальным достоинствам “Траурного марша”, остановили свой выбор на “Песнях без слов”. Мы выбрали эти пьесы для методико-исполнительского анализа потому, что они представляются наиболее подходящими для учебного репертуара музыкальных школ. Интересные сведения о приведенных пьесах учебного периода мы получаем из заключительных атаяновских комментариев VI тома Полного собрания.

В процессе аналитического рассмотрения будем ссылаться на ценные замечания Роберта Аршаковича. Из комментариев мы узнаем, что *Larghetto* датировано 25 ноября 1898 года. В том же году были созданы сольная песня “Цицернак” (“Ласточка”) с фортепианным сопровождением, а 12 января 1899 года – романс “Ночная песнь” на слова М. Лермонтова (по Гете) и сольная песня “Ах, марал джан”. Это был период обучения в Германии у профессора Р. Шмидта по предмету “Свободное творчество”, целью которого было свободное творчество в рамках выполнения академических задач.

К наиболее общим соображениям Атаяна об этих

пьесах (“Песнях без слов” и “Похоронном марше”) относится его высказывание о том, что “*пьесы имеют художественный вес и национальный колорит. Правда, в них не ставилась специальная задача – сочинять в армянском стиле, как и разрабатывать подобный стиль, однако они в целом, не являются изобретательно сочиненными в традиционном европейском стиле*”.

Обратимся к непосредственному рассмотрению “Песен без слов”.

Первая песня представляет собой комбинированную из двух миниатюрных пьес композицию. Первая – *Larghetto* – пьеса распевного характера. Имеет изложение квартетного типа. По форме скорее всего напоминает продленный эпизод. Такое впечатление создается в силу того, что в пятом такте примененная острая модуляция не позволяет кадансированно “вычленить” первое предложение. В результате создается монолитная, “на одном дыхании” пропеваемая песня. Реприза способствует большей композиционной целостности этой миниатюры.

Первая часть первой “Песни без слов” овеяна светлой грустью. Ее ностальгический характер, выраженный в начале, как бы преображается в силу модуляции в далекую тональность. Изменению первоначального характера также способствует появляющаяся по ходу развития фактурно-метрическая активизация.

Пример № 1

The image shows a musical score for a piece titled "Larghetto". It consists of three systems of music. The first system is for piano, with a dynamic marking of *p* and the instruction *legato e cantabile*. The second system continues the piano part. The third system shows a vocal line with lyrics in Armenian and a piano accompaniment. The piece ends with a *Fine* marking.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Մերգեյ Գեորգիի Սարաջյան
28.4.2020 թ., գրախոս՝ 20.4.2020 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 3..4..2020 թ.
ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.3..2020 թ.

Все же основной характер этой лирической миниатюры – ностальгическое состояние. Не случайно первый раздел *Larghetto* по ритму ассоциируется с любимой Комитасом городской песней “По берегам матери–Аракс”. Исполнитель должен выразить его адекватно, прежде всего, посредством фортепианного “пения”.

Обращаясь ко второй миниатюре – *Allegretto sostenuto*, которая совместно с первой образует целостную композиционную схему первой “Песни без слов”, хотим уточнить характер их связи. Упомянутые миниатюры создают трехчастную композиционную структуру, поскольку, после проведения второй миниатюры по принципу *D.C. al Fine*, повторяется первая. Этой пьесе, как и остальным, свойственны своеобразные тональные последования. Своим характером и размером она ассоциируется с пасторалью. Решимся назвать эту пьесу армянской сицилианой. Но такое сравнение, конечно, весьма условно. Мелодии этой пьесы присущи интонационная и ритмическая, слегка танцевальная гибкость. Пунктирный ритм в партиях обеих рук намекает на скрытую танцевальность. В дальнейшем развитии появляется мелизматическая орнаментика, выявляющая характер народного инструментального исполнительства.

Пример № 2



Пианист должен в своем исполнении выявить описанные характерные особенности этой пьесы: при возврате (*D.C. al Fine*) к первой пьесе, сыграть ее в несколько иных оттенках – *ad libitum*.

Вторая пьеса – *Allegretto*. Из комментариев мы узнаем, что она всецело является обработкой светского тага (2.С.106–109). В этой пьесе необычные гармонические смещения вызваны самобытной структурой народной мелодии. Характером мелодии тага продиктованы также общая фактура и ритмика произведения (отчасти, пунктирная).

Пример № 3



Примечательной в пьесе является проводимая во второй октаве мелодия, как бы в свирельном звучании, с парящими над ней терцово–триольными фигурами партии левой руки.

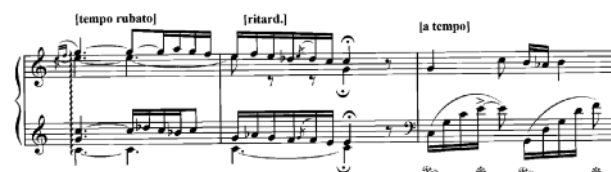
Исполнитель может воспользоваться этим эффективным выразительным средством, воссоздавая прозрачное мечтательное звучание. Для этого он должен найти более удобное фактурное распределение (между двух рук).

Пример № 4



Особое внимание пианист должен обратить на первые два такта VI строки, которые, как нам кажется, выражают сожаление.

Пример № 5



Этой же фразой заканчивается вторая “Песня без слов”.

Заканчивая нашу статью, хотим выразить пожелание пианистам – учащимся школ и училищ смело включать в свой репертуар эти обаятельные произведения (3). Нам дорого то, что в них чувствуется цветение композиторской индивидуальности и творческого стиля нашего великого Комитаса, ведь даже на таком уровне зрелости эти работы студенческих лет берут за душу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Շումիտասական, հ. 2, Եր., Հայկ.ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981 թ.: /Komitasakan, h. 2, Yer.: Hayk.SSH GA hra-

tarakhchuthyun, 1982 th.

- 2. Կոմիտաս, Հոբելաներ և ուսումնասիրություններ, Եր., Պետական հրատարակություն, 1941 թ.: Komitas, Hodvatsner ev usumnasiruthyuner, Եր.: Petakan hratarakhchuthyun, 1941 th.

- 3. Золотова И. Л., История фортепианного искусства., Ер.: Комитас, 2018. Zolotova I. L., Istoriya fortepiannogo iskusstva., Yer.: Komitas, 2018.

Քանայի-քաներ. Ռ. Աթայան, Կոմիտաս, «Երգ առանց խոսքի», դաշնամուսիկայի մանրամասնումներ, Ռ. Շմիդտ:

Ключевые слова: Р. Атаян, Комитас, "Песни без слов", фортепианная миниатюра, Р. Шмидт.

Keywords: R. Atayan, Komitas, "Songs Without Words", piano miniature, R. Schmidt.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ԱՐԵԳ ՎԻԼԼԻ (ծ. 30.11.1976 թ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1994-ին Պ. Չայկովսկու անվան ՄՄԵԴ դաշնամուսիկայի բաժինը (պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան), 1999-ին ԵՊԿ պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան դասարանը և ասպիրանտուրան (2001 թ.): 2004-ից ԵՊԿ դասախոս, 2011-ից՝ դոցենտ: Նույն թվականին վարպետության դասեր է անցկացրել Բելյուրթի Բարսեղ Կանաչեանի անվ. և Լ. Շանթ երաժշտական քոլեջներում (Լիբանան): Բազմաթիվ հանրապետական, միջազգային մրցույթների և փառատոների մասնակից է՝ Դաշնակահարների Ս. Էլմասի անվ. ազգային մրցույթի 1996 թ. (Բելգիական հիմնադրամ) 1-ին մրցանակակիր, Եկատերինբուրգում դաշնակահարների միջազգային մրցույթում «Ռուսական համերգաշար»-ի մրցանակակիր (2008 թ.), Նյու Յորքում (ԱՄՆ) "American Protege International Russian Festival" փառատոնին (2009 թ.), Թիֆլիսում՝ գերմանական «The Long Piano Night» փառատոնին, որի շրջանակներում ունի լիցենզավորված ձայնասկավառակ: 1992-ից որպես մենակատար ծավալում է համերգային գործունեություն՝ Հայաստանում, Ռուսաստանում, Լիբանանում, Վրաստանում, Իտալիայում և ԱՄՆ-ում: Տարբեր նվագախմբերի հետ կատարել է՝ Վ. Ա. Մոցարտի, Ֆ. Լիստի, Ս. Պրոկոֆևի, Ս. Ռախմանինովի (3-րդ Կոնցերտը) դաշնամուսիկայի և նվագախմբի կոնցերտները: Ունի ձայնագրություններ ՀՀ ազգային ռադիոյի ֆոնդում և CD- ներ: Հեղինակ է՝ մի քանի ուսումնասիրողական հոդվածների, նաև կազմել է Սերգեյ Մարկոսյանի «Դաշնամուսիկայի չորս պիես» նոտային ժողովածուն:

Сведения об авторе: САРКИСЯН АРЕГ ВИЛЛИЕВИЧ (род. в 1976 году, Ереван). В 1999 году окончил фортепианное отделение Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, в 2001 - аспирантуру ЕГК (класс проф. В. В. Саркисяна). С 2004 года - преподаватель Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. С 2011 года - доцент ЕГК. В том же году дал мастер-класс в Бейруте (Ливан). Арег Саркисян является лауреатом многих республиканских и международных конкурсов и участником фестивалей: конкурс пианистов им. С. Эльмаса, 1996 (Бельгийский фонд), 1-ая премия; Международный конкурс пианистов в Екатеринбургe - "Русский Сезон" - лауреат (2008); в 2009 году участвовал в Нью-Йорке (США) в фестивале "American Protege International Russian Festival"; в Тбилиси на немецком фестивале "The Long Piano Night" (лицензионный диск, 2009). С 1992 года регулярно выступает как с сольными программами, так и с разными оркестрами Армении и с оркестром Армфилармонии. Имеет CD и записи на Национальном радио. Имел сольные концерты в Армении, России, Ливане, Грузии, Италии и США. Является автором ряда научно-методических публикаций, составитель сборника Сергея Маркосяна "Четыре цикла фортепианных пьес". Имеет студентов - лауреатов международных конкурсов.

Information about the author: SARGSYAN AREG VILLI (born 1976, Yerevan). In 1994 he graduated from the piano department of Tchaikovsky ten-year-old music school (class of V. V. Sargsyan). In 1999 he graduated from the YSC, in 2001 got a postgraduate degree in YSC (class prof. V. V. Sargsyan). Since 2004 he is a pedagogue in YSC. Since 2011 Docent of YSC. In the same year he gave a master class in Beirut, Lebanon. Areg Sargsyan is a winner of many national and international competitions and a participant in festivals such as competition of pianists after S. Elmas, 1996 (Belgian Foundation), 1st Prize, International Piano Competition in Yekaterinburg - "Russian Season" - winner (2008); In 2009 he participated in the American Protege International Russian Festival in New York (USA), in Tbilisi at the German festival "The Long Piano Night" (license CD, 2009). Since 1992 he has regularly performed both with solo programs and with different orchestras of Armenia and with with the Armenian Philharmonic Orchestra. He has CD and recordings at National Radio. He had solo concerts in Armenia, Russia, Lebanon, Georgia, Italy and the United States. He is the author of a number of scientific and methodological publications, the compiler of Sergey Markosyan's collection "Four Cycles of Piano Plays.

Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ դոցենտ **Արեգ Վիլլի Սարգսյան.** - «Կոմիտասի դաշնամուսիկայի երկու «Երգ առանց խոսքի»»:

Հեղինակը հոդվածում դիտարկում և վերլուծում է Կոմիտասի ուսումնական ժամանակահատվածում հորինված պիեսները: Եվ եզրակացնում է, որ Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանի կոմպոզիտորական ոճին բնորոշ է որոշակի գեղարվեստական կշիռ ու ազգային երանգ: Թեև այդ վաղ ստեղծագործական աշխատանքներում հայկական ոճով հորինելու մասնավոր խնդիր դեռ չկար, սակայն այս պիեսներում օգտագործված են քաղաքային ժողովրդական երգերի եղանակները, իսկ երկրորդը՝ Ալեքրետոն ամբողջությամբ աշխարհիկ տաղի մշակում է: Հատկանշական է, որ Կոմիտասն այս ժողովրդական մեղեդու կառույցը պահպանելով, ձգտել է դասական ներդաշնակության միջոցներով դրսևորել նրա ինքնատիպությունը:

Ընդհանուր գեղարվեստական տեսակետից «Երգ առանց խոսքի» Կոմիտասի ուսանողական շրջանում ստեղծված կոմպոզիցիան առանձնանում է որոշակի ու խոր տրամադրությամբ:

Հոդվածում հեղինակը եզրակացնում է, որ երիտասարդ դաշնակահարներն իրենց նվագացանկում կարող են ընդգրկել Կոմիտասի ուսանողական շրջանի այս ստեղծագործությունները:

Summary

Pianist, Docent of YSC **Areg Villi Sargsyan.** - "Two Songs "Without Words" for Piano by Komitas".

The article presents an assessment of two piano pieces that Komitas composed during his student years. The author comes to the conclusion that certain artistic weight and national coloring are inherent in the early creative style of the composer. Although by that time Komitas was not pursuing the aim to compose these early works in specific Armenian style, nevertheless, in the first piece he used some motifs of urban folklore, and the second one, Allegretto, was an arrangement of a secular tagh. Interestingly, Komitas, while keeping the structure of the folk melody, was trying to reflect its distinctive features, using the means of classical harmony.

As a whole, from an artistic viewpoint, the "Two Songs Without Words", this early student work by Komitas, is marked out by its specific atmosphere.

In conclusion, the author recommends that young pianists include this charming student work by Komitas in their repertoire.

большим мастерством создавал маленькие и большие концертные номера малой и большой формы.

С 1967 по 1971 гг. Мартиросян также занимал пост главного балетмейстера Театра оперы и балета им. Спендиарова. За этот период им были поставлены балеты “Озеро грез” Г. Егиазаряна (1967), “Бессмертие” К. Орбеляна (1969), “Антуни” Э. Оганесяна (1969), “Гаянэ” А. Хачатуряна (1970), а также “За счастье” Р. Давтяна в исполнении учащихся Ереванского хореографического училища (1969). Все перечисленные спектакли привнесли новый стиль на армянскую балетную сцену. Но один из них занимает особое место в армянской культурной жизни. В 1969 году отмечали 100-летие со дня рождения Комитаса, и в том же году был представлен балет Эдгара Оганесяна “Антуни” в постановке Максима Мартиросяна. Этот факт имеет огромное значение как минимум по двум причинам. Это первый балет о Геноциде и первый балет об Архимандрите Комитасе.

С 1971 по 1987 год Мартиросян был художественным руководителем Московского хореографического училища, где также осуществил множество постановок, представленных учащимися на сцене Кремлевского дворца съездов, в том числе, полнометражные балеты.

Знаменитые балерины Алла Михайличенко, Нина Ананишвили, Валерий Анисимов Андрис Лиэпа и многие другие под его руководством готовились к самым престижным международным балетным конкурсам и получали высшие награды.

Работая в Москве, Мартиросян также поставил балет “Гаяне” в Воронежском театре оперы и балета в 1971 году (за что он был удостоен Государственной премии СССР), в 1973 году в Улан-Уде и в 1984 году – в Большом театре.

В 1987-м он вернулся в Ереван, чтобы продолжить свою карьеру в качестве главного советника Ереванской школы танцев. В 1988–1989 году он снова стал главным балетмейстером Театра оперы и балета им. А. Спендиарова и осуществил постановку балета Лео Делиба “Коппелия” в своей оригинальной интерпретации. В Детском музыкальном театре и основанном им в 1997 году Государственном театре танца с 1988 по 2004 год он представил многочисленные спектакли и большие концертные программы на музыку армянских и зарубежных композиторов М. Мартиросяна создал множество постановок на основе небалетной музыки как малой, так и относительно большой формы. Многочисленность постановок такого типа в творчестве М. Мартиросяна обусловлена тем, что он, практически на протяжении всей своей творческой жизни, был художественным руководителем вначале Ереванского, а затем и Московского хореографических училищ. Это обстоятельство во многом обусловило и выбор музыкального материала, и специфику творческого почерка хореографа. В первую очередь, это касается фундаментального владения им как языком, так и формами–структурами, присущими классическому балету. При этом следует подчеркнуть, что Мартиросяну, безусловно, приходилось учитывать

степень владения техникой классического танца учащихся в диапазоне от младших до старших классов. Мастерство Мартиросяна как хореографа состоит, в первую очередь, в умении не только создавать постановки, рассчитанные на определенную возрастную группу, но и при этом, даже в номерах, созданных для учащихся младших и средних классов, не переходя границы их степени владения техникой, создавать разнообразные композиции. Вместе с тем, среди постановок хореографа немало таких композиций, которые объединяют исполнителей–участников всех классов. При этом ему удавалось создать очень органичные композиции, когда зритель уже переставал вычленять возрастные категории участников, а просто воспринимал целостную гармоничную и красивую постановку.

Другая особенность балетмейстера – это владение разными хореографическими системами, включающими классический, характерный танец, армянский народно–сценический танец, современный классический танец с сочетанием свободной пластики, усложненной интерпретаций различных классических *pas*, включая так называемые “акробатические” подержки. Очень индивидуальна и своеобразна интерпретация элементов национального крестьянского танцевального фольклора, кавказских танцев в контексте и на базе классического танца и, наконец, введение иконических и символических знаков на уровне композиции и отдельного элемента (жестов, движений). В принципе, Мартиросяна можно считать первым из армянских балетмейстеров, которые ввели символические знаки в систему армянского национального балета.

Среди постановок, осуществленных Мартиросяном, можно выделить два основных типа: опирающиеся на формы–структуры, типичные для классического балета (дивертисмент–сюита, *Grand pas*, Класс–концерт) и отражающие форму–структуру, типичную для “небалетной” классической музыки, (т.е. сонатно–симфонического цикла и отдельные формы – вариационную, большую трехчастную, рондо, сонатную).

Дивертисмент–сюита характерна для очень многих постановок, созданных на музыку различных жанров. То есть, сочетание отдельных номеров, сцепленных по типу конгломератового либо ансамблевого сочетания.

Класс–концерт, конечно, очень специфическая форма, характерная как раз для классического балета. Класс–концерт, как правило, строится на основе художественной интерпретации обычного классического и характерного (или народно–сценического, как мы могли видеть в концерте Ансамбля танца им. И. Моисеева) экзерсиса, с типичной последовательностью основных разделов экзерсиса у станка и на середине зала – *Adagio* и *Allegro*. В класс–концерт могут включаться также элементы класса поддержки.

Как ни странно, именно в пределах класс–концерта очень ярко проявляется тип мотивной разработки в хореографии, по образцу мотивной разработки в сфере музыкальной композиции. Обусловлена хореогра–

фическая мотивная разработка самой структурой экзерсиса в балете. Поскольку экзерсис построен на чередовании фрагментов, в основе каждого из которых доминирует один тип классического pas – battement fondu, с его разновидностями, plй с его разновидностями, gond–de–jambe и т.д. до комбинации прыжков и вращений, то в каждом данном фрагменте происходит мотивная разработка данного элемента. По этому типу построены класс–концерты, поставленные М. Мартиросяном.

Форма–структура вариаций, рондо, большой трехчастной формы может воспроизводиться в структуре хореографической постановки без проблем. Воспроизвести сонатную форму достаточно сложно, т.к. это непосредственно связано с трудностями отражения в хореографии изменения соотношения тональностей в мажоре и в миноре, в экспозиции и репризе. В постановке М. Мартиросяна I части Симфонии И 9 Д. Шостаковича изменения соотношения тональностей передано путем обыгрывания соотношения положений поз и движений *En dehors* (франц. – наружу, как символ мажора) и *En dedans* (франц. – внутрь, как символ минора). В балете “Вечность”, поставленном на музыку Концерта для скрипки А. Хачатуряна, в I части сонатная форма не получила хореографической визуализации. В репризе введен другой хореографический текст, таким образом в репризе приобретает черты разработки.

В последней части мы обратимся еще к одному типу хореографической интерпретации музыкальных жанров, но на сей раз жанр изначально является балетом. Речь идет о тех постановках армянских хореографов, которые изначально были поставлены другими хореографами. Такой пересмотр и хореографии, и сценария, уже получившего одно или более сценических интерпретаций, отличается от балетов на небалетную музыку только тем, что дается новая интерпретация. Этот тип очень распространен и является одним из основных направлений, характеризующих современный балет. Ниже мы в качестве примера анализируем интерпретацию классической балетной партитуры, осуществленной Максимом Мартиросяном.

Балет “Коппелия” поставлен М. Мартиросяном на сцене Театра оперы и балета им. А. Спендиарова в 1988 году. При сравнении его со считающейся классической постановкой “Коппелии” выявляются несколько специфических черт.

Балет “Коппелия” создан Лео Делибом в 1870 году, и, как обычно отмечают, по мотивам сказки Э.Т. Гофмана “Песочный человек”. Однако при сличении сценария балета с повестью “Песочный человек”, выявляется, что заимствованные “мотивы” в балете претерпели значительные видоизменения, впрочем, как и сюжет произведения Гофмана.

При создании сценария и постановке своего варианта “Коппелии”, Мартиросян значительно пересмотрел изначальный сценарий балета и по возможности приблизил его к первоисточнику – повести Гофмана. В связи с этим была пересмотрена партитура балета,

переставлены местами номера, включенные в балет, часть номеров выпала, а другая часть получила новую и сюжетную, и хореографическую интерпретацию.

Анализ постановки Мартиросяна мы начнем с небольшой характеристики литературного произведения. Рассказ “Песочный человек” (“*Der Sandmann*”, 1816) напечатан в 1–ой части сборника “Ночные рассказы” (“*Nachtstücke*”, части 1, 2, 1817), в котором объединены произведения, отражающие интерес Гофмана к “...ночной стороне души, к подсознательному, иррациональному в человеческой психике, насыщенные кошмарами и ужасами. Гофмана привлекает тема безумия, преступления, таинственные, патологические душевные состояния” отмечает Н. Веселовская в примечании к рассказу (4. С. 772).

“Студент Натанаэль, – человек с явными признаками душевного расстройства, подверженный мистическому ужасу перед образом страшного, несуществующего “песочного человека”, которым его пугали еще в детстве, встречает девушку, страстно в нее влюбляется, собирается сделать предложение, но в решительную минуту узнает, что это кукла, сооруженная двумя учеными шарлатанами. Он сходит с ума и в припадке безумия бросается с башни городской ратуши.

Сама по себе история хотя и сверхобыкновенная, но вполне возможная, если принять в расчет психическое состояние студента, но самое интересное то, что, как сообщает автор, приключение с автоматом возмутило спокойствие и стало предметом серьезного обсуждения во всем городе, особенно в кругу образованных людей, который эта кукла посещала в качестве дочери профессора физики. В души “уважаемых господ” вкралось недоверие к себе подобным, и в собраниях все стали вести себя странно, подчеркнуто необычно, дабы их не приняли за кукол. Сумасшествие, конечно, не объект для искусства, но здесь оно с известным правом им становится, и профессор поэзии прав, когда называет всю эту историю метафорой. С точки зрения художественной автомат Гофмана – метафора, фантастический образ, раскрывающий вполне реальные обстоятельства: вещественный характер человеческих отношений. В этом обществе автоматов не только сумасшедший, но и “нормальные” его представители, люди с механическим сознанием, которое тоже есть своего рода “безумие”, могут принять куклу за человека. В свете этой идеи становятся понятными слова Гофмана, обращенные к читателю, что познакомившись с этой повестью, он, может быть, подумает о том, что “ничего нет удивительнее и безумнее действительной жизни и что только ее старался уловить писатель, как в смутном отражении кривого зеркала” отмечает И. Миримский (4. С. 24).

Сценарий М. Мартиросяна значительно приближен к рассказу Гофмана. Правда, у него нет трагического конца. С классической постановкой балет Мартиросяна роднит: а) использование формы–структуры классического балета; б) некоторая общность общей композиции; в) имена образов: у Гофмана главные действующие лица Натанаэль, любимая девушка Клара,



Лео Делиб “Коппелия”



Э. Оганесян – “Антуни” балет



Максим Мартиросян

кукла–автомат Олимпия, а ее создатели Коппелиус и Спаланцани. В балете, и классическом, и в варианте Мартиросяна, главных героев зовут Франц, Сванильда, Коппелия и Коппелиус. К действующим лицам Мартиросян добавил профессора Спаланцани, а также самого Гофмана; г) балет полностью решен средствами классического танца с его усложненными современными вариантами исполнения некоторых *pas* и внедрением сложных поддержек. Собственно, на этом сходство с классической версией балета “Коппелия” заканчивается.

Далее отметим наиболее характерные особенности постановки М. Мартиросяна.

Форма–структура балета соответствует классической структуре балета XIX века. На протяжении 2–х актов чередуются четыре дивертисмента (три больших и один маленький). Большие дивертисменты включают структуру *Grand-pas*. В дивертисменты вклиниваются пантомимные фрагменты. Так, к примеру, в пантомимном ключе решена увертюра балета, где маленький мальчик Франц наблюдает за процессом создания куклы–автомата Коппелиусом и в ужасе убегает. В дальнейшем в течение балета пантомимные фрагменты занимают очень незначительное место. Таким образом, все перипетии и особенности интерпретации содержания передаются исключительно средствами танца.

Одно из самых специфических свойств балета – его сходство с балетами П. Чайковского “Щелкунчик”, “Лебединое озеро” и “Спящая красавица”. Речь идет не о хореографических заимствованиях, а о концепциях, лежащих в основе названных балетов.

Начнем с сопоставления с “Лебединым озером”. В балете Мартиросяна Гофман– Коппелиус–Спаланцани – это один персонаж, исполняемый одним танцовщиком, и имеющий ипостаси. То есть, в одном лице объединены белый и черный – добрый и злой волшебники.

В классическом варианте “Коппелии” возлюбленная Франца Сванильда в порыве ревности проникает в мастерскую Коппелиуса (куда он увел Франца), находит куклу–автомат Коппелию, наряжается в ее платье и изображает перед Коппелиусом “ожившую”, по его мнению, куклу Коппелию. Впоследствии обман раскрывается.

В балете Мартиросяна Сванильда и Коппелия–автомат исполняются одной балериной, но это разные персонажи – возлюбленная Франца и автомат Коппелия – детище Коппелиуса–Спаланцани. Именно в этом состоит сходство балета Мартиросяна с “Лебединым озером”, где Белый и Черный Лебеди исполняются одной балериной, являясь разными персонажами. На этом, в общем, сходство заканчивается, так как Франц не путает (как Зигфрид путает Одилию с Одеттой) Сванильду с Коппелией.

Следующее сопоставление с балетом “Щелкунчик”. И именно в этом сопоставлении выявляется достаточно зловещая “черная магия” Гофмана–Коппелиуса–Спаланцани. В данном случае мы сравниваем этот трехликий персонаж с Дроссельмеером из “Щелкунчика”. И тот, и другой манипулируют не только куклами, но и людьми. Но если в “Щелкунчике” Дроссельмеер несет функцию “положительного волшебника”, способствующего счастью Маши и Щелкунчика, то тройственный персонаж Мартиросяна в конечном итоге несет зловещую функцию. Он также манипулирует и автоматами, и людьми, всеми поворотами действия, и в конечном итоге правит “всем балом”. В I акте он руководит всеми танцами, выводит и участников массовых сцен, и главных героев, принимает участие в танцах. Он же выводит на площадь свое творение – автомат Коппелию и способствует проникновению Франца в свой дом–мастерскую, порождая, таким образом, раздор между Сванильдой и Францем.

В последующих 2–х картинах трехликий персонаж вновь правит дивертисментом–балом, но теперь балом автоматов, что создает аналогию с первой картиной.

Наконец, в последней картине (типологически–репризной), куда прибегает Франц после обнаружения, что столь привлекавшая его девушка – безжизненный автомат, Гофман–Коппелиус–Спаланцани снова правит действием и дивертисментом, способствуя примирению Франца со Сванильдой и благословляя их на брак.

И, наконец, трехликий персонаж правит поклонами.

Поскольку средняя часть, связанная с балом автоматов, в котором принимает участие Франц, определенно накладывает отпечаток на последнюю часть, на наш взгляд, несмотря на красоту и костюмов, и танце–

ПРИМЕЧАНИЯ

вальных композиций всех частей балета, как обобщение, остается ощущение мистического ужаса – “все люди как управляемые автоматы”. Это обстоятельство делает балет очень актуальным для наших времен.

Наконец, аналогия с балетом “Спящая красавица” возникает в разделе, связанном с автоматами. Во-первых, там применен прием введения иронической авторской интерпретации *Adagio* Авроры с четырьмя кавалерами. И самое важное. В “Спящей красавице” (как и в сказке “Белоснежка и семь гномов” или “Сказке о спящей царевне и семи богатырях” А. Пушкина) принц или царевич должны поцеловать спящую или умершую красавицу, чтобы она ожила. В балете “Коппелия” Мартиросяна Франц также проникает в опочивальню, где на ложе “спит” автомат Коппелия и пытается ее обнять. Однако, вместо чуда оживления происходит совсем иное. Франц сначала обнаруживает, что Коппелия холодна как лед, а когда поднимает ее, обнимая, она ломается. По концепции Проппа, этот мотив в сказках “Красавица в гробу” связан с инициацией девушки, переходящей из статуса девицы в статус замужней женщины. А ее мнимая смерть с последующим воскрешением после поцелуя суженого, собственно и составляет содержание данной инициации (5. С. 102–107).

Однако в царстве автоматов, естественно, ничего подобного произойти не могло...

1. *Саргсян Н. А.*, К вопросу о хореографической интерпретации трагических событий в истории нации (на примере балета “Антуни” Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна). Танцевальні студії. Науковий журнал. Том 2. Ё1. Київ Видовничий центр КНУКІМ. 2019. Dance studies. Scientific journal. Vol. 2 N 2. Kyiv KNUKIM publishing. 2019. *Sargsyan N. A.*, К вопросу о хореографической интерпретации трагических событий в истории нации (на примере балета “Antuni” Ejdgara Oganesyana v postanovke khoreografa Maksima Martirosyana).
2. *Մարգարյան Ն. Ա.*, «Անտունի» առաջին րալետը Կոմիտաս Վարդապետի և Մեծ Եղեռնի մասին, /Կոմիտասական, Բողոքածու, հատ. 3, Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2019 թ.: *Sargseyan N. A.*, “Antuni” arajin balet’ Kvomitas Vardapeti ev Mets Yegherni masin. /Kvomitaskan, zhvoghvovatsu, haf. 3, Yer., HH GAA Gitutheyun hrat., 2019 th.
3. *Саргсян Н. А.*, Хореографическая интерпретация “Мученичества Рипсимэ и сподвижниц”. Արվեստագիտական հանդես, N 1, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2019 թ.: *Sargseyan N. A.*, Khoreograficheskaya interpretatsiya “Muchenichestva Ripsimej i spodvizhnitz”. Arvestagitakan handes, N 1, HH GAA Gitutheyun hrat., 2019 th.
4. *Гофман Э. Т. А.*, Житейские воззрения kota Мурра., Повести и рассказы., //Библиотека всемирной литературы., серия вторая., т. 78., М.: Художественная литература, 1967. *Gofman E. T. A.*, Zhitejskie vozzreniya kota Murra., Povesi i rasskazy., //Biblioteka vsemirnoj literatury., seriya vtoraya., t. 78., M.: Khudozhestvennaya literatura, 1967.
5. *Пропп В. В.*, Исторические корни волшебной сказки., М.: Лабиринт., 2002. *Propp V. V.*, Istoricheskie korni volshebnoj skazki., M.: Labirint., 2002.

Բանալի քառեր. Մարսին Մարտիրոսյան, խորեոգրաֆիկ ուսուցում, րալետմայստերական արվեստ, րալետ, «Կոպելիա», դասական րալետի ձև-կառուցվածքներ:

Ключевые слова: Максим Мартиросян, хореографическое образование, искусство балетмейстера, балет “Коппелия”, формы-структуры классического балета.

Keywords: Maxim Martirosyan, choreography education, ballet master art, “Coppelia” ballet, forms and structures in classical ballet.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՆԱԶԵՆԻԿ ԳԱԳԻԿԻ, արվեստագիտության դոկտոր, (ծ. 14.6.1954 թ. Երևան): Ավարտել է՝ Երևանի Պարարվեստի պետական ուսումնարանը, զբաղվել սպորտային և գեղարվեստական մարմնամարզությամբ, 1975-ին՝ Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը, 1980 թ. (էքստենս)՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը, 1983 թ.՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան («Երաժշտագիտություն» և «Թատերագիտություն» մասնագիտություններով), 2000-ին՝ Երևանի պետական համալսարանի հոգեբանության բաժինը: 1984-ից աշխատում է Հայաստանի ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում, որպես առաջատար գիտաշխատող: 1987-ին՝ Երևանի գեղագիտական դաստիարակության հանրապետական կենտրոնում կազմակերպել է Երաժշտության և պլաստիկայի մանկական ստուդիա, որտեղ բեմադրել է մի շարք դասական օպերային և րալետային ներկայացումներ: Ստուդիան բազմիցս հանդես է եկել Երևանում, մասնակցել է համամիութենական և միջազգային փառատոների, արժանացել դիպլոմների: Նրանք 1992 թ. հյուրախաղերով հանդես է եկել Շվեյցարիայի մի շարք քաղաքներում: Աշխատել է՝ 1992-1997 և 2002-2005 թթ. Մոսկվայի Դիմաբերապիայի ինստիտուտում (հոգեբերապիայի կենտրոն)՝ որպես պարի, այնուհետև՝ հոգեբերապետիկ այլ մեթոդների մասնագետ: Այդ տարիներին մշակել է պարային թերապիայի հատուկ համակարգ: Հեղինակ է հայ րալետին, երաժշտական քառերին, նաև հոգեբերապիայի հարցերին նվիրված 70-ից ավելի հոդվածների, որոնք հրատարակվել են Երևանի, Մոսկվայի, Սանկտ Պետերբուրգի, Կիևի, Խարկովի Միմֆերոպոլի, Բելյորիի, Վիեննայի, Լոս Անջելեսի, Ուոթերթաունի (ԱՄՆ) գիտական ժողովածուներում, հանդեսներում, հանրագիտարաններում, ինչպես նաև պարբերական մամուլում: 2011 թ. լույս է տեսել նրա «Ашот Асатурян - хореограф последней трети XX века» մենագրությունը, որը նույն թվականին Հանրապետական մրցույթի «Լավագույն գիրք ժամանակակցի մասին» անվանակարգում արժանացել է երկրորդ մրցանակի: Բազմիցս մասնակցել է արվեստի և հոգեբերապիայի հարցերին նվիրված հանրապետական, Ռ-Ֆ-ի և միջազգային գիտաժողովներին: Դասախոսություններով հանդես է եկել Մոսկվայի պետական համալսարանի հոգեբանության բաժնում: 2004-ից ՀՀ Կոմպոզիտորների միության անդամ է:

Сведения об авторе: САРГСЯН НАЗЕНИК ГАГИКОВНА (род. 14 июня 1954 г., Ереван), доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусств Национальной академии наук Республики Армения. Окончила: Ереванское государственное хореографическое училище (1969), Ереванское государственное музыкальное училище им. Р. Меликяна (1975), музыкаловедческий факультет Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (1980), аспирантуру Института Искусств Национальной Академии Наук РА по специальностям “Музыкальное искусство” и “Театральное искусство” (1983), факультет психологии Ереванского государственного университета (2000). Работала: в Московском институте маскотерапии (центре психотерапии) в качестве специалиста по танцевальной терапии, а затем и по другим психотерапевтическим методам, разработала особую систему танцевальной терапии (1992-1997 и 2002-2005), с 1984 года работает в Институте искусств НАН РА, где ныне является ведущим научным сотрудником. В 1987 организовала детскую студию “Музыки и пластики” в Республиканском центре эстетического воспитания (Ереван), где осуществила постановку ряда классических оперных и пластических спектаклей. Студия неоднократно выступала в Ереване, участвовала во всесоюзных и международных фестивалях. В 1992 г. выступала с гастрольями в нескольких городах Швейцарии. Является автором более 70-ти статей по вопросам армянского балета, музыкального театра и психотерапии, которые были опубликованы в многочисленных научных сборниках, журналах, энциклопедиях и периодических изданиях в Ереване, Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Симферополе, Бейруте, Вене, Лос-Анджелесе, Вотертауне (США). В 2011 г. была опубликована ее монография “Ашот Асатурян - хореограф последней трети XX века”, получившая вторую премию в номинации республиканского конкурса “Лучшая книга о современнике”(2011). Рецензии на книги (9) были опубликованы в Ереване, Москве, Саратове, Харькове, Вотертауне. Неоднократно участвовала в республиканских, российских и международных конференциях, посвященных вопросам искусства и психотерапии, читала лекции на факультете психологии МГУ. Член Союза композиторов Армении (с 2004).

Information about the author: SARGSYAN NAZENIK GAGIK (b. 1954 in Yerevan), PhD Doctor of Arts, Lead Researcher at the NAS of the RA. In 1969 she graduated from the Yerevan State Choreography College, in 1975 from Yerevan R. Melikian Music College and in 1980 from YSC, Department of Musicology. In 1983 N. Sargsyan completed post-graduate studies at YSC in Musical Art and Theatrical Art. In 2000 she graduated from the Department of Psychology of YSU. N. Sargsyan has been working at the Moscow Institute of Mask Therapy (psychotherapy) as a dance therapy specialist as well as other psychotherapeutic methods and developed a special dance therapy system (1992-1997 and 2002-2005). Since 1984 she is working at the Institute of Arts of the NAS of the RA as a Leading Researcher. In 1987 she has set up Children’s Music and Dance Studio at the Republican Centre for Aesthetic Education and produced several opera and dance performances. The Studio has been frequently performing in Yerevan and participating at different all-anion and international festivals. In 1992 she was touring in several towns in Switzerland. N. Sargsyan is the author of more than seventy articles covering Armenian ballet, musical theater and psychotherapy, published in numerous scientific journals in Yerevan, Moscow, Saint-Petersburg, Kiev, Simferopol, Beirut, Vienna, Los Angeles, Watertown. In 2011 she has published “Ashot Asatryan. Choreographer of the Last Third of the 20th Century” monograph, which won the second prize in the Republican competition in “The Best Book About the Contemporary” nomination (2011). Her book reviews (9) were published in Yerevan, Moscow, Saratov, Kharkov, and Watertown. N. Sargsyan has repeatedly participated in republican, all-Russian, and international conferences on art and psychology, as well as lectured at the Faculty of Psychology at Moscow State University. Since 2004 she is a member of the Union of Composers of the RA.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ առաջատար գիտաշխատող **Նազենիկ Գագիկի Սարգսյան**. - «**Երաժշտական ժանրերի և ձևերի խորեոգրաֆիկ մեկնաբանությունը Մարսիմ Մարտիրոսյանի բեմադրություններում**»:

Հիրավի, դժվար է գերազանհաստել Մարսիմ Մարտիրոսյանի ներդրումը ոչ միայն հայ, այլև աշխարհի տարբեր երկրների բալետային արվեստի ասպարեզում: Եվ նույնպես դյուրին չէ մեկ հոդվածում բացահայտել նրա լայնածավալ գործունեությունը պարարվեստի ոլորտում: Նա մշակույթի պատմության մեջ հետք է թողել որպես կատարող, դասավանդող, փորձավար, և՛ ամենակարևորը, որպես բալետմայստեր և խորեոգրաֆիկ ուսուցման կազմակերպիչ նաև բալետային բատրոնի ղեկավար: Իր կյանքի ընթացքում նա ստեղծել է բազում հորինվածքներ՝ սկսած փոքր և պարային համարներից մինչև մեծածավալ բալետներ: Մարտիրոսյանի իրականացված բեմադրությունները կարելի է տարանջատել երկու հիմնական տիպի: Մի մասը բխում է դասական բալետին հատուկ ձև-կառուցվածքների առանձնահատկություններից: Մյուսները դասական սիմֆոնիկ «ոչ բալետային» ժանրերի և ձևերի խորեոգրաֆիկ արտացոլման բազմազան դրսևորումների նմուշներ են: Վերջին մասում հանգամանորեն վերլուծված են 1989 թ. Լեո Դելիբի «Կոպելիա» բալետի հեղինակային բեմադրության լիբրետտոյի և խորեոգրաֆիկ մեկնաբանության առանձնահատկությունները:

Summary

PhD Doctor of Arts, Lead Researcher at the NAS of the RA, **Nazenik Gagik Sargsyan**. - “**Choreographic Interpretation of Music Genres and Forms in Maxim Martirosyan’s Staging**”.

Maxim Martirosyan’s contribution both to Armenian and world ballet art cannot be emphasized enough. It is also not easy to cover his extensive activities in the field of choreography in one article. M. Martirosyan has left an important mark in the history of culture as a performer, teacher, repetitor, but mainly as a choreographer and choreographic education organizer, as well as the head of the ballet theater. Throughout his life, he has created numerous compositions, from small dance numbers to large ballet performances. The ballet performances created by Martirosyan can be divided into two main types. The first one includes performances based on the forms and structures of classical ballet. The second type represents examples of choreographic expression of classical symphonic “non-ballet” genres and forms. The final part of the article presents a detailed analysis of the choreographic interpretation in the Martirosyan’s 1989 stage production of the “Coppelia” by Leo Delibes.

**ГЕОРГИЙ ШМАВОНОВИЧ
ГЕОДАКЯН
(1928–2015)**

Доктор искусствоведения, профессор

СУДЬБА НАСЛЕДИЯ КОМИТАСА*

(см. начало на титульном листе)

Творчество Комитаса как бы раскрыло необозримую ретроспективу национально-го искусства, повело к самим истокам его зарождения и в то же время оно было обращено в будущее, неразрывно связано с новой эпохой в развитии мирового художественного процесса. Именно этим и можно объяснить всеобъемлющий характер влияния искусства Комитаса на последующие поколения армянских творцов.

Комитас – основа основ армянской музыки: и в собственно творчестве, и в фольклористике, и в музыкознании, и в исполнительском искусстве. Вот почему издание более или менее полного собрания его сочинений представлялось и представляется задачей важной и насущно необходимой.

К сожалению, история публикаций творческого наследия великого композитора сложилась весьма печально. Как известно, при жизни Комитаса была опубликована лишь незначительная часть его работ: два небольших сборника сочинений – "Армянская лира" (Париж, 1907) и "Армянские крестьянские песни" (Лейпциг, 1912), куда вошли его хоровые обработки и сольные песни для голоса и фортепиано. В рукописях остались его записи народной и духовной музыки (между тем, по свидетельствам современников, число таких записей уже в 1904 году приближалось к трем тысячам).

События 1915 года, арест Комитаса и последовавшая болезнь самым трагическим образом отразились на судьбе его архива. Значительная часть архива исчезла, многие рукописи рассеялись по всему свету.

Сейчас трудно сказать, какая именно часть архива дошла до нас, а какая безвозвратно утеряна. Во всяком случае, когда усилиями созданной во Франции попечительской Комитасовской комиссии оставшийся в Константинополе архив был перевезен в Париж, комиссия пришла к заключению, что более или менее ценные материалы в нем отсутствуют. Несомненно, это было скоропалительное и не очень компетентное суждение. Ценные материалы в архиве имелись, но чтобы их оценить, нужен был более острый профессиональный глаз и более тщательное изучение доку-

ментов. Тем не менее следует признать, что не обошлось и без потерь (так, до сих пор не обнаружен капитальный труд Комитаса о хазах – армянских средневековых невмах, утеряна значительная часть этнографических материалов и т.д.).

Из работ Комитаса, изданных в 1920–1930-е годы, можно отметить опубликованную в 1931 году в Париже "Литургию" в редакции воспитанника Комитаса В. Саркисяна и вышедший в свет в том же году "Этнографический сборник". Интересна история этой публикации. В 1904 году ученик Комитаса С. Меликян для продолжения музыкального образования должен был уехать в Германию. "Комитас как учитель мой и руководитель, – вспоминал С.Меликян, – будучи весьма озабочен тем, чтобы я не поддался немецким влияниям, дал мне переписать и взять с собой весь сборник собранных им песен как неисчерпаемый источник армянских тем". Благодаря этому счастливому обстоятельству сборник уцелел и был издан. Он сыграл неоченьную роль в развитии нашей культуры, став "настоящей книгой" для многих поколений армянских композиторов и музыковедов.

В середине 1950-х годов парижский архив Комитаса был перевезен в Ереван. К этому времени значительная работа по обнаружению и собиранию комитасовских рукописей была проделана и Государственным музеем литературы и искусства имени Чаренца (эта работа продолжается и по сей день). Таким образом, только к концу 50-х годов создались реальные возможности для осуществления академического издания Собрания сочинений Комитаса. По решению правительства Армении эта работа была поручена Институту искусств Академии наук. Ответственным редактором издания был назначен Роберт Аршакович Атаян – видный музыковед-теоретик, композитор, известный комитасовед, опытный редактор, прекрасный знаток новой, так называемой "лимонджановской" армянской нотной системы (Комитас при записи народных и церковных мелодий пользовался именно этой системой).

Академическое издание Комитаса ставило перед редактором множество сложных проблем. Привезенные из разных архивов рукописи не всегда отличались цельностью и полнотой. Нередко это были отдельные разрозненные листки, карандашные наброски, черновые записи. Все это необходимо было свести воедино, осмыслить, систематизировать, иногда

* Статья напечатана в газете "Голос Армении" 21.11.2014, публикуется с дополнениями.

просто расшифровать. И эту задачу профессор Атаян сумел решить на самом высоком научном уровне. При его жизни были опубликованы, начиная с 1960 года, шесть томов Собрания сочинений Комитаса. В них полностью представлены светские сочинения композитора. Последний – шестой том, куда вошли фортепианные произведения, вышел в свет в 1982 году. Затем наступила долгая пауза.

Пришли трудные времена, и хотя Роберт Аршакович продолжал интенсивно работать и сумел подготовить к печати "Литургию" Комитаса, ряд этнографических томов, все его усилия по их изданию заканчивались безрезультатно. В 1994 году его не стало. Руководство института, все мы оказались перед трудно разрешимой проблемой, – как не дать заглухнуть изданию наследия Комитаса, не дать труду Атаяна затеряться в пыли архивов...

Комитасом – и в историческом, и в теоретическом плане – я занимался всегда, поэтому решение поручить мне продолжить начатое Р. Атаяном дело не стало для меня неожиданностью: к такому решению пришел и я сам. Первые два года прошли в трудных и безрезультатных поисках спонсоров. Наконец издательство "Анаит", узнав, что у меня имеется набранный на компьютере готовый текст партитуры "Литургии" (это намного сокращало типографские расходы), приняло ее к изданию. Так в 1997 году, после 15-летнего перерыва возобновилась публикация работ Комитаса.

Как говорится, лиха беда начало. Нам удалось наладить контакты с известной благотворительной организацией – Фондом Г. Гюльбенкяна в Лиссабоне. Он помог в финансировании еще 4-х томов. В течение небольшого промежутка времени – с 1997 по 2000 годы – Собрание сочинений Комитаса пополнилось пятью новыми томами.

Значение этого события для нашей музыкальной культуры трудно переоценить. Достаточно, например, отметить, что, если ранее было опубликовано лишь около 400 образцов комитасовских записей народных песен, то в шести этнографических томах, подготовленных Р. Атаяном, их число доведено до 1800.

В целом музыкальный материал в этнографических томах представлен в хронологическом порядке. Исключением является, пожалуй, X том, в котором принят принцип жанрово-тематического расположения материала, что дало возможность конкретнее раскрыть богатство и разнообразие армянской народной музыки, представленной в творческом наследии нашего классика.

К числу древнейших в армянском музыкальном фольклоре Комитас относил песни трудовые и свадебные, широко представленные в настоящем издании. "Наше мнение таково, – писал он, – что эти мелодии несут на себе печать старины, – старины незапамятных времен: их музыкальные формы, мелодические обороты, последовательность звуков или их расположение имеют почти совершенно иной вид, чем в современных народных песнях, и в этом причина того, что во многих местах они исчезли или же находятся на

пути к исчезновению".

Свадебные песни составляют богатый и разнообразный цикл, части которого связаны с различными эпизодами этого развернутого и красочного народного обряда. Эмоциональный диапазон цикла широк. Серьезностью, торжественностью отмечены песни, посвященные восхвалению жениха, его родителей, благословению новобрачных. Грустны, трогательны песни прощания невесты с матерью. Много и мелодий веселых, задорных, юмористических.

Отдельными разделами представлены комитасовские записи музыкальных фрагментов народного эпоса "Давид Сасунский" (VIII–X века), исторические песни, а также песни пандухта – скитальца. Песни эти – специфический жанр национального народного искусства, рожденный своеобразием исторического прошлого Армении и глубоко отразивший трагедию народа, вынужденного покинуть родной очаг и скитаться под чужим небом в поисках приюта. Среди них особенно выделяются такие шедевры, как трагическая песня-монолог "Бездомный" ("Антуни"), полный драматической экспрессии "Журавль" ("Крунк") и лирическая непосредственная "Ле, ле яман".

В IX томе выделяется сборник "Акнийские песни" – уникальный памятник армянского средневекового городского музыкального фольклора. В XI томе опубликован так называемый "Этнографический сборник", занимающий, пожалуй, центральное место в музыкально-этнографическом наследии Комитаса.

В этнографические тома вошли также полевые записи Комитаса, многочисленные песенные варианты. Комитаса серьезно занимала проблема "жизни" песни в народе, – как одна и та же песня звучит в разных регионах, как меняется (и меняется ли?) с течением времени. Настойчиво и целенаправленно он искал и записывал все варианты. Теперь все это – богатейший материал для исследователей-фольклористов.

Заслуга Р. Атаяна не только в том, что он собрал и систематизировал огромный и сложный фактический материал, связанный с творческим наследием Комитаса. Самостоятельную научную ценность имеют очерки (порой довольно развернутые) и статьи, предваряющие каждый том, подробнейшие комментарии. Некоторые из очерков, как например, к VII тому ("Литургия") и к IX (первый этнографический том), являются ценными научными исследованиями, новым словом в отечественном комитасоведении. Особо хочется отметить вступительный очерк к IX тому. По существу это первое в нашей науке исследование, дающее наиболее полное и научно убедительное представление о значении и методах работы Комитаса-этнографа, разработанных им принципах фиксации интонационных, метrorитмических, темповых особенностей народной музыки.

До последнего времени наши представления о духовной музыке Комитаса ограничивались знакомством с "Литургией" (1914–1915), написанной для мужского хора. Сочинения, опубликованные в VII и VIII томах, дают возможность по-новому и гораздо точнее оценить значение этой важнейшей области творчества

композитора.

Парижское издание "Литургии" 1931 года грешило рядом недостатков, главным из которых было до-вольно вольное обращение с авторским текстом. На основе тщательного изучения сохранившихся рукописей "Литургии", в том числе, и черновых, Р. Атаян восстановил авторский текст композитора, дополнил число сопутствующих "Литургии" духовных песнопений.

Важность новой редакции очевидна. "Литургия" для мужского хора – одна из вершин творчества композитора, его наиболее крупное и масштабное произведение. Музыка покоряет возвышенной красотой, кристальной чистотой национального стиля. Не испытывая тирании метрической сетки, развитие движется свободно и естественно, подчиняясь лишь внутреннему ритмическому чувству. Эпизоды, словно пронизанные светом таинственной, мистической отрешенности, религиозной примиренности, чередуются с эпизодами, выполненными ничем не омраченным светлым радостным порывом...

Подготовка к печати томов собрания сочинений Комитаса, естественно, потребовала дополнительной редактуры: исправления ошибок, уточнения источников, в сомнительных случаях – сверки с рукописями Комитаса. Но так или иначе, речь здесь шла о деталях, отдельных случаях, – основная работа была уже проделана Р. Атаяном. Исключение составил VIII том, оставшийся незавершенным. Основной материал был собран, но не был систематизирован; отсутствовал раздел комментариев. "Собрать" том, отредактировать и подготовить к изданию пришлось мне и молодому коллеге, воспитаннику Р. Атаяна Давиду Девроян.

VIII том состоит из двух разделов. В одном из них представлены записанные Комитасом духовные песнопения. Эти записи по праву считаются эталоном

достоверности и чуткого понимания национальных особенностей средневекового духовного песнетворчества. Многие образцы дошли до нас именно благодаря Комитасу. Среди них – таги, мегеды, гандзы На-рекаци (X век), Шнорали (XII век), а также более поздних авторов. Это высочайшие образцы армянской средневековой духовной музыки. По своей ценности они выходят за пределы армянской действительности и могут быть отнесены к числу крупнейших художественных явлений общехристианской музыкальной культуры данного периода.

Второй, основной раздел тома посвящен духовным сочинениям Комитаса. Эти сочинения, опубликованные в VIII томе, заслуживают внимания и по той причине, что дают возможность понять и раскрыть творческую эволюцию композитора.

В 2001 году издание работ Комитаса вновь прервалось на два года (банальные финансовые проблемы). К счастью, благодаря помощи музыкального общества "Ларк" из Лос-Анджелеса (руководитель – талантливый музыкант и организатор, почетный профессор Ереванской консерватории Ваче Парсумян), мы смогли продолжить начатое дело. Вышел XII том "Армянские народные песни (Этнографический сборник. Часть вторая., ред. Р. Атаян и Г. Геодакян. Ер., 2003), XIII том Армянские народные песни, книга 5-я ("Сборник народных песен" (Ладовый), факсимильное издание, ред. Р. Атаян и Г. Геодакян., Ер., 2004), XIV том, книга 6-я (Армянские народные и ашугские песни, наигрыши, турецкие песни, курдские песни и наигрыши, ред. Р. А. Атаян и Г. Ш. Геодакян., Ер., 2006). Предстоит большая работа по подготовке к академическому изданию пока не существующих 4-х томов, посвященных статьям и исследованиям Комитаса, его письмам. Будем надеяться, что многострадальная история издания наследия Комитаса получит, наконец, счастливое завершение.

Բանալի քառեր. Կոմիտաս, ժողովրդական, միջնադարյան, ժառանգություն, ստեղծագործություն, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատորներ, Ռ. Ա. Աթայան, Գ. Շ. Գյոդակյան, ակադեմիական հրատարակություն:

Ключевые слова: Комитас, народное, средневековое, наследие, творчество, Полное собрание сочинений, Р. А. Атаян, Г. Ш. Геодакян, томы, академическое издание.

Keywords: Komitas, folk, Medieval, heritage, work, Complete Works, R. A. Atayan, G. Sh. Geodakyan, volumes, academic edition.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ ԳԵՈՐԳԻ (ԳԵՎՈՐԳ) ՇՍԱՎՈՆԻ (12.8.1928, Լենինական-20.12.2015 թ. ք. Երևան), երաժշտագետ: Արվեստագիտության դոկտոր (2007 թ.), պրոֆեսոր (1997-ից): ՀՀ արվեստ վաստակավոր գործիչ (1980 թ.): ՀԿՄ (1959-ից, վարչության քարտուղար՝ 1973-1991 թթ.), ԽՍՀՄ ԿՄ (1971-1991 թթ.) անդամ: Ավարտել է ԵՊԿ տեսական-կոմպոզիտորական (1951 թ. արվեստ. դոկտոր, Գ. Գ. Տիգրանովի դասարանը) և դաշնամուրի (1952 թ., Գ. Վ. Սարաջևի դասարանը) բաժինները, ՀԽՍՀ ԳԱ ասպիրանտուրան (1956 թ.), ուսումնասիրությունն անցկացրել է ՄՊԿ-ում (տեսության ամբիոնում, ղեկ.՝ Բ. Մ. Յարուստովսկի): 1957-ից աշխատել է ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի տեսության և պատմության բաժանմունքներում (1958-ից՝ Արվեստի ինստիտուտ), 1960-ից ԱԲ գիտական քարտուղար և գիտական խորհրդի անդամ, 1965-2015-ին երաժշտության բաժնի վարիչ, 1979-2005-ին՝ փոխտնօրեն, 2005-2015 թթ.՝ տնօրենի խորհրդակալ: 1973-ից դասավանդել է ԵՊԿ-ում: 1962-1983 թթ. Ա.Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի ակադեմիական քարտուղարի խորհրդի անդամ: «Սովետական արվեստ» (1973-1989 թթ.) «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների (1982-2001 թթ.), 1993-ից՝ Մոսկվայում հրատարակվող «Музыкальный энциклопедический словарь», 1998-2015 թթ. «Երաժշտական Հայաստան» գիտական ամսագրերի, 1995-1997 թթ. ՀՀ հանրագիտարանի, խմբագրական խորհրդի անդամ: Հեղինակ է աշխատությունների և մենագրությունների՝ «Ռոմանոս Մելիքյան. Կյանքը և ստեղծագործությունը», Եր., 1960, «Ավանակներ հայ արվեստի պատմության», գիրք 1., «Ավանակ հայ երաժշտության պատմության», Եր., 1963 (համահեղ.), «Տիգրան Չոխաջյանը և նրա «Արշակ 2-րդ» օպերան», Եր., 1971 թ., «Կոմիտաս», Եր., 2000 թ., «Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից», Եր., 2009 թ., «Комитас», Ер., 1969., «Пути формирования армянской музыкальной классики», Е., 2006., «Komitas», Yer., 2014., երաժշտության տեսությանը և պատմությանը նվիրված գիտական հոդվածների, որոնք հրատարակվել են ՀՀ, ՌԳ, Վրաստանի Ուզբեկստանի, Գերմանիայի գիտական ժողովածուներում և ամսագրերում: Պատարաստել է Կոմիտասի երկերի 7-14-րդ հատորների (1997-2006 թթ.) հրատարակությունները:

Արմանացի է՝ ՀՀ «Մովսես Խորենացի» մեդալի (2011 թ.), ԽՍՀՄ ԿՄ մրցանակի (1973 թ.), Հայ ազգային տպագրիչ Հակոբ Մեղակարտի հուշամեդալի (2008 թ.), ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ վաստակագրի (2003 թ.), ՀՀ կոնգրեսի ՌԴ հայերի միության մրցանակարշխության դափնեկրի (2008 թ.), ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալի (2009 թ.) կոչումների և պարգևատրումների: Գրակ.՝ Գևորգ Գյոդակյանի տպագիր աշխատությունների մատենագիտություն, կազմող՝ Ա. Ասատրյան, Եր., 2004 թ., 2015 թ.:

Сведения об авторе: ГЕОДАКЯН ГЕОРГИЙ (ГЕВОРК) ШМАВОНОВИЧ (род. 12.08.1928, Ленинакан - 20.12.2015, Ереван) - заслуженный деятель искусств Армянской ССР (1980), действительный член (академик) Академии проблем гуманизма (2000), доктор искусствоведения (2007), член Союза композиторов Армении (1959), заведующий отделом музыки Института искусств Академии наук Арм.ССР (1965), член Правления Союза композиторов СССР (1979-1991). Окончил: ЕГК им. Комитаса как пианист (класс проф. Г. В. Сараджева) и музыковед класс проф. Г. Г. Тигранова, 1951-1952; аспирантуру МГК им. П. Чайковского (рук. проф. Б. М. Ярустовский, 1956). Научная, педагогическая и общественная деятельность: с 1973 - преподаватель ЕГК им. Комитаса (кафедра теории музыки), профессор - 1997); с 1995 - член редакционной коллегии "Армянской краткой энциклопедии" (в 4-х томах); 1973-1989 - член редакционной коллегии журнала "Советакан арвест" ("Советское искусство"); 1979-2004 - заместитель директора (по науке) ИИ НАН РА, с 1993 - научный консультант "Музыкального энциклопедического словаря" (Москва), с 1998 - член редакционной коллегии журнала "Музыкальная Армения". Автор около 20 научных трудов, очерков и статей по вопросам теории и истории армянской музыки, опубликованных в Армении и за рубежом в период с 1960 по 2009 годы. Организатор научных конференций, посвященных Комитасу (1969), А. Спендиарову (1972), А. Хачатуряну (1973, 1993), А. Тиграняну (1981), Р. Меликяну (1983), Т. Чухаджяну (1987) и др. Г. Ш. Геодакян явился составителем-редактором целого ряда научных сборников, в том числе 6-ти томов Собрания сочинений Комитаса (1997 - 2003). Лауреат премии Союза композиторов СССР, 1973, почетная грамота "Вастакагир", 2003, Лауреат конкурса Всемирного армянского конгресса, Союза армян России, 2008, Золотая медаль Министерства культуры РА, 2009).

Information about the author: GEODAKYAN GEORGI (GEVORG) SHMAVON (1928-2015), Musicologist. Doctor of Arts (2007), Professor (1997), Honored Artist of the RA (1980). Member of Union of Composers of Armenia since 1959, in 1973-1991 - Secretary of the Board. Member of the Communist Party of the Arm SSR (1971-1991). In 1951 he graduated from the Department of Music Theory and Composition at YSC (class of G. G. Tigranov, PhD Doctor of Arts) and in 1952 graduated from the Department of Piano (class of G. V. Saradzhev). In 1956 he completed postgraduate studies at the AS of the Arm SSR, and continued his studies at the Department of Music Theory at the Moscow State Conservatory, under the supervision of B. M. Yarustovski. Since 1957 G. has been working at the Departments of theory and History of Arts at the AS of the Arm.SSR (Institute of Arts, 1958). Since 1960 he has been the Scientific Secretary and member of the Academic Council of the Institute of Arts. Head of the Music Department in 1965-2015, Deputy Director of Music Department in 1979-2005 and Adviser to the Director in 2005-2015. Since 1973 G. was teaching at the YSC. In 1962-1983 he has been a member of the Artistic Council of the A. Spendiaryan State Academic Opera and Ballet Theater. Member of the Board of Editors of the "Sovetakan Arvest" (1973-1989), "Lraber" (1982-2001) scientific periodicals, Music Encyclopedic Dictionary (Moscow, since 1993), "Yerazhstakan Hayastan" magazine (1998-2015) and Armenian Encyclopedic (1995-1997). G. was the author of various works and monographs, including "Romanos Melikyan. Life and Work", 1960; "Essays on the History of Armenian Art", v.1; "Essay on the History of Armenia Music", as co-author, 1963; "Tigran Chukhajian and His Arshak the Second", 1971; "Komitas", 2000; "Pages From the History of Armenian Music", 2009; "Komitas" (Russian), 1969; "Towards the Development of Armenian Classical Music", (Russian), 2006; "Komitas", 2014. G. has written numerous articles on the history and theory of music, published in a variety of scientific journals and magazines in Armenia, Georgia, Uzbekistan, Russia, and Germany. In 1997-2006 he has also prepared the publication of the volumes VII-XIV of Komitas' works. In 1973 he became a laureate of Armenian Lenin Komsomol Prize; in 2003 he was awarded Hakob Meghapart Medal and Certificate of Merit from the NAS of the RA. In 2008 he won the Russian Union of Armenians' Prize, and in 2009 he was decorated with a Golden Medal of the Ministry of Culture of the RA. In 2011 G. was awarded the Movses Khorenatsi Medal. Reference: Bibliography of the Printed Works by Gevorg Geodakyan. Compiled by A. Asatryan (2004, 2015).

Ամփոփում

Երաժշտագետ, դաշնակահար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստ վաստակավոր գործիչ **Գևորգի Շմավոնի Գյոդակյան**. - «Կոմիտասի ժառանգության ճակատագիրը»:

Հոդվածում հեղինակը անդրադարձ է կատարել հրատարակված Կոմիտասի ակադեմիական լիակատար երկերի ժողովածուին՝ արձանագրելով առաջին վեց հատորների խմբագիր արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Ռ. Ա. Աթայանի հսկայական աշխատանքը: Եվ նրա կողմից որվագծած հետագա հատորների բովանդակությունը և առհասարակ աշխատանքի շարունակականությունը, որն էլ իրականացրել է Գ. Շ. Գյոդակյանը: Հրատարակվել է յոթերորդ հատորից սկսած՝ որպես համախմբագիր, ամբողջականությունը և մեթոդաբանությունը պահպանելով տասնչորս հատորներից՝ ութը (1997-2006 թթ.): Եվ քանի որ նամակամին երկու հատորով և հոդվածների ժողովածուն իրականացվել են ԳԱԹ-ում, որտեղ էլ Կոմիտասի ժառանգության պահոցն է, դրանք էլ ակադեմիական հրատարակության մեջ ընդգրկված չեն:

Summary

Musicologist, pianist, Doctor of Arts, professor, Honored Artist of the RA **Georgi Shmavon Gyodakyan**. - "The Destiny of Komitas' Heritage".

The article refers to the Complete Academic Works of Komitas, and to the tremendous work done by Professor R. Atayan, PhD in Arts, who was the editor of the first six volumes of the publication. R. Atayan also outlined the content of the next volumes, as well as the continuity of the work, which were carried out by G. Sh. Gyodakyan. Starting from the working on Volume VII of the Collection as co-editor, he was following the principles of maintaining the integrity and a unified methodology. It should be noted, however, that very thorough work has been done to bring the Collection to its final form while working on eight out of the fourteen volumes (1997-2006). And since two volumes of letters and a collection of articles were published at the NAM, where the Komitas heritage archive is stored, they were not included in the academic publication.

Շ Ն Ո Ր Հ Ա Ն Գ Ե Մ Ն Հ Ա Մ Ե Բ Գ - Գ Ր Խ Ա խ ո ս ո ս ի ք յ ո ն

ԱՐՄԻՆԵ ՎԱԼԵՐԻԿԻ ԱԹՈՅԱՆ

Երաժշտագետ, ՀՀ ԳԱՄ ԱԻ հայցորդ, «Երաժիշտ» ամսաթերթի գլխավոր խմբագիր

E-mail: at.armine@mail.ru

ՏԻՐԱՆ ԼՕՔՄԱԳՅՈՋՅԱՆԻ «ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԵՐԿԵՐԸ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

2 019 թ. նոյեմբերի 30-ին «Ստամբուլի Կեդրոնական Սանուց միության» սրահում տեղի ունեցավ պոլսահայ, թրքագետ, Կոմիտասի ձեռագրերի վերծանությամբ զբաղվող երգիչ Տիրան Լօքմազյոզյանի «Կոմիտաս. Գերմանական երկեր» ժողովածուի թուրքերեն թարգմանված տարբերակի շնորհանդես-համերգը (հայերեն լեզվով տպագրվել է Հայաստանում, իսկ գերմաներենով՝ Գերմանիայում, լեզուների լիակատար իմացությամբ): Տ. Լօքմազյոզյանը հայերենով, գերմաներենով և թուրքերենով ներկայացրել է Կոմիտասին, նրա գործունեությունը, նաև թե ինչպես է գտել ու կատարել այս աշխատանքը: Շնորհանդեսներին նա մշտապես հանդես է գալիս նաև մի շարք մեներգերի կատարմամբ: Մտահղացում ուներ Կ. Պոլիսում իրականացնել Կոմիտասի արվեստին նվիրված համերգ-շնորհանդես: Այնտեղ նրան նվագակցել է երաժշտագետ, «Երաժիշտ» ամսաթերթի առաջին գլխավոր խմբագիր, այժմ Ստամբուլյարնակ երաժշտագետ, կոմպոզիտոր Աննա Գևորգյանը: Վերջինս մեծանվագել է նաև Կոմիտասի մի քանի դաշնամուրային ստեղծագործություններից:

Միջոցառմանը ներկա էին Կրոնական ժողովի ատենապետ Տ. Արամ արք. Աթեշյանը և Կաթողիկե Հայոց վիճակավոր Տ. Լևոն արք. Ջեքիյանը, որոնք բարձր գնահատեցին ժողովածուն: Ներկա էին նաև Սև ծովյան տնտեսական համագործակցության կազմակերպությունում Հայաստանի Հանրապետության մրջտակական ներկայացուցիչ Սահակ Մարգարյանը և մշակութասեր հասարակությունը: Այս մասին տպագրվել է Ստամբուլի «Ժամանակ» օրաթերթի դեկտեմբերի 2-ի համարում (3.):

Տ. Լօքմազյոզյանի վկայմամբ. «Կար մի երաժշտագետ Անկարայի համալսարաններից մեկի ուսանող, որը հատուկ ելել էր Ստամբուլ ներկա գտնվելու միջոցառմանը: Իմացա, որ պատրաստում է ավարտական թեզ Կոմիտասի մասին և շատ հետաքրքրված էր»:

Նշենք, որ թրքերեն ժողովածուն նվիրված է Ստամբուլի «Մայաթ-Նովա» երգչախմբին, որն իր աջակցությունն է ունեցել երկերի հավաքման գործում:



Կրոնական ժողովի ատենապետ Տ. Արամ արք. Աթեշյան, Տիրան Լօքմազյոզյան, Կաթողիկե Հայոց վիճակավոր Տ. Լևոն արք. Ջեքիյան, լուսանկարը՝ «Ժամանակ» թերթից 2019 թ.

Ի դեպ այդ օրը, Տ. Լօքմազյոզյանի ժողովածուի հետ միասին ներկայացվեց նաև իր կողմից թրքերենով թարգմանված՝ Ռուբեն Գալչյանի «Պատմական Հայաստանի քարտեզներ» գիրքը: Վերջինս ընդգրկում է 25-30 տարբեր երկրների գրադարաններից հավաքած Հայաստանի տարածաշրջանային քարտեզները: Այն հակաքարոզչական ձեռնարկ է ընդդեմ թուրքերի, որոնք ասում են, որ Հայաստանը չի եղել քարտեզի վրա: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ այստեղ ընդգրկված է նաև Ք.ա. 600 թվականից մնացած կավե սալիկի պատկեր, որն իրենից ներկայացնում է քարտեզ, որտեղ աշխարհը ներկայացված է կլոր, շուրջբոլորը ծով է և նշված է երեք երկիր՝ Հայաստան, Ասորեստան և Բաբելոն:

Այս երկու ժողովածուները տպագրել է Ստամբուլի «Փրկիչ» հրատարակչությունը, հրատարակիչ՝ Միհրան Փրկիչ. «Հրատարակչության տնօրեն Միհրան Փրկիչը, ով հիմնել է նաև Դերսիմի հայերի միությունը, վերջին տարիներին զբաղվում է նաև գրավաճառությամբ, հիմնականում հայերի և Հայոց Ցեղասպանու-

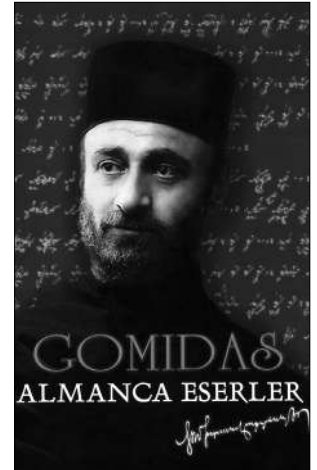
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Գոհար Կառլենի Շագոյան 5.2.2020 թ. և ընդունվել է տպագրության՝ 18.2.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 10.1.2020 թ.



**Տիրան Լօքմազյոզյանի հայերեն և գերմաներեն ժողովածուի շնորհանդեսը Ե. Չարենցի անվ. ԳԱԹ-ում, Կոմիտասի անվ. սրահում
Ներածական խոսքը երաժշտագետ Գ. Շագոյանի**



«Կոմիտաս. Գերմանական երկեր» ժողովածուն հայերեն, գերմաներեն և թուրքերեն լեզուներով, կազմող և ուսումնասիրող՝ Տիրան Լօքմազյոզյան



«Կոմիտաս. Գերմանական երկեր» ժողովածուն հայերեն, գերմաներեն և թուրքերեն լեզուներով, կազմող և ուսումնասիրող՝ Տիրան Լօքմազյոզյան

թյամբ: Մոտ երկու տարի առաջ հիմնադրեց նաև հրատարակատուն և այժմ ինքն է հրատարակում նմանատիպ գրքեր».
նշեց Տ. Լօքմազյոզյանը:

Վերջինս վերծանել և հրատարակել է Կոմիտասի գերմանական անտիպ ժառանգությունը, որը պահվում է Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի պահոցներում: Հեղինակի խոսքով. «Ես եկա Հայաստան 1990-ական թվականներին և շատ շուտ դիմեցի Ե. Չարենցի անվ. ԳԱԹ-Կոմիտասի Պատարագ ուսումնասիրելու համար: Այդ ընթացքում նկատեցի, որ կան նաև գերմանական երկեր և սկսեցի հավաքել գերմաներեն երգերը: Այնուհետև տեսա թրքերեն երկեր, հետո սկսեցի դրանք հավաքել:

...Ես դրանք արտագրեցի, մաքրագրեցի, պետք է նշեմ, որ այնքան էլ դյուրին չէ Կոմիտասի ձեռագրերի ընթերցումը, որովհետև և՛ անընթեռնելի է, և՛ հապշտապ գրված, և՛ բազում սրբագրություններ կատարված միևնույն էջի վրա, որը շատ է դժվարացնում աշխատանքը: Դրա համար, առաջին հերթին, ընդհանուր տպավորություն ունենալու համար, թե ինչ է այնտեղ գրված, պետք էր մաքրագրել (1. էջ 35-36):

Որոշները հրատարակված են Կոմիտասի ստեղծագործությունների վերջին հատորներում, բայց ամբողջությամբ՝ դեռ ոչ: Մտադիր ենք հրատարակել նաև թրքական երկերի ժողովածու՝ թրքերենով Թուրքիայում և հայերենով Հայաստանում, ինչպես նաև Կոմիտասի գերմանական երկերի վերոնշյալ ժողովածուն ուսերեն թարգմանությամբ: Իմ առավելությունն այս գործում այն է, որ Կոմիտասի տիրապետած և ստեղծագործած լեզուներից 3-ին՝ հայերեն, գերմաներեն, թրքերեն, ես տիրապետում եմ և երաժիշտ եմ»:

Կոմիտասի գերմանական երգերի բեմերը Տ. Լօքմազյոզյանը և իր տիկինը՝ Ծովիհնար Լօքմազյոզյանը կատարել են Էջմիածնում, 1991-ին Գևորգյան ճեմարանի կլոր դահլիճում, որտեղ Կոմիտաս վարդապետը դաշնամուր է պարսպել: Հետո նույն ծրագիրը կատարել են Ստամբուլում՝ 1993-ին: Նույն տարին նաև Ե. Չարենցի անվ. ԳԱԹ-ում, 2005-ին Երևանում՝ Հայդելբերգի համալսարանի Կարոլինա Կամերատա երգչախմբի համերգաշարի հետ միասին: Երգչախումբը կատարեց նաև Կոմիտասի գերմանական խմբերգերից.

«Առաջին հերթին այս ստեղծագործությունների երաժշտական ֆակտուրան մեծ հասունություն, ամբողջություն, ավարտվածություն ունի: Երկրորդը՝ ամբողջությամբ կառուցված է XIX դարի հարմոնիաների, մեղեդային հարմոնիկ ինքնուրույն մտածողության վրա, երրորդը՝ գերմաներեն լեզվի հրաշալի և զարմանալի մտածողության զգացողություն կա և տեքստի և երաժշտության միաձուլություն, իսկ չորրորդը՝ առկա է Կոմիտաս վարդապետի երկերին հատուկ մի մելամաղձություն, որտեղ երաժշտությունը բարձրանում, հասնում է զարգացման գագաթնակետին, իսկ այնուհետև իջնում է ցավ պատճառող մի վիճակի, որը ցայտուն զգացվում է նրա հիշյալ խմբերգերում: Կոմիտաս վարդապետի գերմաներեն երկերն ուսումնասիրելու և ղեկավարելու ժամանակ ես մտքի և արտահայտչամիջոցների կապեր գտա Ռիխարդ Վագների ուշ շրջանի ստեղծագործությունների «5 Vezendorf» երգերի հետ, որոնցում առկա է այն միտքը, որ երաժշտությունը զարգանալով բարձրանում, հասնում է գագաթնակետին, ապա ընկնում ցավալի մելամաղձոտության մեջ, բայց սա արդեն մոտ 28 տարեկան երիտասարդ մի երաժիշտի, ստեղծագործողի համար զարգացածության բարձրագույն մակարդակ է, - նշել է երգչախմբի խմբավար Հեր Ֆրանց Վասերմանը (1. էջ 35):

Տիրան և Ծովիհնար Լօքմազյոզյանները համերգներին հիմնականում փոխն ի փոխ են կատարում Կոմիտասի հայերեն և գերմաներեն մեներգերը: Տ. Լօքմազյոզյանի խոսքով. «Ասեմ ինչու, մենք այս երգերը չենք ներկայացնում միայն երաժիշտների և երաժշտագետների, այլ նաև նրանց համար, ովքեր երաժիշտ չեն, երաժշտական կրթություն չունեն, և դրանով ուզում ենք ընդգծել գերմաներեն և հայերեն երգերի տարբերությունը»:

նը՝ թե՛ կառուցվածքային, թե՛ մեղեդային, թե՛ բովանդակային, այն՝ ինչը Կոմիտասն ստեղծել է ցայտուն կերպով: Նպատակը դա էր, քանի որ Կոմիտասի գերմաներեն ստեղծագործություններն արմատապես տարբերվում են հայկական երգերից: Պարոն Վասերմանն այն միտքն ասաց, թե այլ երաժիշտներ էլ են արտահայտվել, նշելով, որ այս երգերը՝ նրա հայկական երաժշտության հետ ոչ մի առնչություն չունեն: Պետք է եզրակացնել, որ Կոմիտասը գերմանական երաժշտությունը գրել է գերմանական ոգով և գերմաներեն լեզվի առանձնահատկություններով» (1. էջ 36):

Նշենք նաև, որ 2019 թ. մարտի 16-ին Կոմիտասի 150-ամյա հոբելյանի շրջանակներում Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանի՝ Կոմիտասի անվ. դահլիճում տեղի ունեցավ Տիրան Լոքմագյոզյանի «Կոմիտաս. գերմանական երկեր» գրքի շնորհանդեսը, որի ներածական խոսքով հանդես եկավ երաժշտագետ, «ԵՊԿ հրատարակչության» հրատարակիչ՝ Գոհար Ծագոյանը՝ արժեւորելով. «...տարիների Տիրան Լոքմագյոզյանի տքնաջան աշխատանքը, որն իր գնահատանքին արժանացավ Կոմիտասի 150-ամյակի հոբելյանական տարում, և գրանցեց ամփոփոխ արդյունք կոմիտասյան ժառանգության այդ չուսումնասիրված շերտը վեր հանելով: Նրան օգնեց նաև երեք լեզուներին կատարայալ տիարպետելը, որի շնորհիվ էլ երաժշտագետների ու կատարող երաժիշտների գրասեղանին դրվեց խնամքով կատարված ուսումնասիրություն-ժողովածուն»:

Շնորհանդեսի ընթացքում ցուցադրվեցին նաև Կոմիտասի՝ Գերմանիայում ուսումնառության տարիներին

առնչվող բնօրինակ փաստաթղթեր և լուսանկարներ (2.):

Հիշեցնենք, որ Տիրան Լոքմագյոզյանի «Կոմիտասի Գերմանական երկեր» ժողովածուում հավաքված ստեղծագործությունները Կոմիտասի Բեռլինում 1896-1899 թթ. ուսանած տարիների աշխատանքներն են, որոնք համապարփակ ձևով հրատարակվում են առաջին անգամ: Այստեղ ներկայացված են մեներգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ, ա կապելլա երգչախմբային ստեղծագործություններ, դաշնամուրային երկեր, լարային քառյակի համար փոքր ստեղծագործություններ և փոքր սիմֆոնիկ նվագախմբի համար մի կտավ, ինչպես նաև Կոմիտասի կողմից թարգմանված և մշակված Հայկական Պատարագի մեղեդիները:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. //Երաժշտական Հայաստան ամսագիր #3(18)2005 թ., էջ 35-36: //Yerazhshtakan Hayastan amsagir #3 (18)2005 th., ejj 35-36.
2. //Երաժիշտ ամսաթերթ, N 3 (159) 2019 թ.: //Yerazhisht amsatherth, N 3 (159) 2019 th.
3. <http://www.jamanak.com/content/jpprwahaj-lyelanp/2-12-2019-lyetjrnnyaklyan-sannog-mjhorjethan-mjz-komjtasaj-dnnyarjly> (Գիտման ամսաթիվ 19.1.2020 թ., Ժամը՝ 15.21): <http://www.jamanak.com/content/jpprwahaj-lyelanp/2-12-2019-lyetjrnnyaklyan-sannog-mjhorjethan-mjz-komjtasaj-dnnyarjly> (Ditman amsathiv 19.1.2020 th., Zham՝ 15.21).

Քանակի-քանք. Տիրան Լոքմագյոզյան, գերմանական երկեր, Ռուբեն Գալչյան, Ստամբուլ, «Փրկիչ», դերսիմի հայեր, Գերմանիա, Կոմիտաս, «Ժամանակ», Վասերման, Բեռլին, «Երաժշտական Հայաստան», Ե. Չարենցի անվ. ԳԱԹ:

Ключевые слова: Тиран Локмагезян, Комитас, Стамбул, сборник, немецкие сочинения, презентация, Рубен Галчян, “Prkich”, армяне из Дерсима, Германия, “Жаманак”, Вассерманн, Берлин, “Музыкальная Армения”, МЛИ им. Е. Чаренца.

Keywords: Tiran Loqmagyozyan, singer, German works, Ruben Galchyan, Istanbul, “Prkich” (“Savior”), Armenians from Dersim, Germany, Komitas, “Zhamanak”, Wassermann, Berlin, “Musical Armenia”, Yeghishe Charents State Museum of Literature.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱԹՈՅԱՆ ԱՐՄԻՆԵ ՎԱԼԵՐԻԿԻ (ծ.15.11.1986 թ., ք. Սպիտակ, ՀՀ), երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, մանկավարժ: Ավարտել է՝ 2002-ին Սպիտակի 1-ին երաժշտական դպրոցը, 2006-ին՝ Վանաձորի Մ. Թավրիզյանի անվ. արվեստի պետական քոլեջի երաժշտության տեսության բաժինը, 2011-ին՝ ԵՊԿ-ի վոկալ-տեսական ֆակուլտետի Երաժշտագիտության, 2009-2012 թթ.՝ ԵՊԿ վոկալ-տեսական ֆակուլտետի Կոմպոզիցիայի բակալավրական բաժինները (որպես երկրորդ մասնագիտություն, համատեղությամբ), նաև 2012-ին՝ վոկալ-տեսական ֆակուլտետի Երաժշտագիտության բաժնի մագիստրոսականը: 2012 թ. դեկտեմբերից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի հայցորդ է: 2010 – 2011 թթ. մասնակցել է երիտասարդ կոմպոզիտորների համար կազմակերպած համերգներին: 2012-ին՝ Գյումրիում անցկացվող «Մշակութային երկխոսություն» միջազգային VI գիտաժողովին և երիտասարդ կոմպոզիտորների I միջազգային մրցույթին՝ արժանացել III կարգի դափնեկրի կոչման: 2013-2015 թթ. մասնակցել է երիտասարդ արվեստաբանների VIII, IX, X գիտական նստաշրջաններին: 2012 թ-ից աշխատում է «Փարոս» կամերային երգչախմբում (արտիստ): 2012-2013 թթ. աշխատել է Կ. Սարաջյանի անվ. Երաժշտական և 2012-2016 թթ.՝ Դ. Սարյանի անվ. Արվեստի դպրոցներում, որպես տեսական առարկաների դասատու, 2014-2016 թթ. և 2018-ից առ այսօր՝ ԵՊԿ հրատարակչությունում՝ որպես «Երաժիշտ» ամսաթերթի գլխավոր խմբագիր: Դասավանդում է 2018-ից Արմավիր արվեստի պետական քոլեջում, որպես տեսական առարկաների դասախոս: 2014-ից ՀՀ ժուռնալիստների միության անդամ է: Հեղինակ է վերլուծական, գիտական հոդվածների հայ երաժշտության, կոմպոզիտորների, երաժիշտ կատարողների մասին և համերգների մասին գրախոսականների, հրատարակախոսական հոդվածների, որոնք տպագրվել են «Երաժշտական Հայաստան» գիտական ամսագրում, գիտական ժողովածուներում, «Երաժիշտ», «Ազգ» և այլ ամսաթերթերում:

Сведения об авторе: АТОЯН АРМИНЕ ВАЛЕРИКОВНА (род. 15.10.1986, г. Спитак) - музыковед, композитор, педагог, преподаватель. Окончила: отделение теории музыки (класс А. Т. Папоян) Государственного колледжа искусств им. М.Тавризяна (Ванадзор, 2006); бакалавриат: по специальности "Музыковедение" (класс проф., доктора искусств. К. А. Джагацпаян, 2011), по второй специальности "Композиция" (класс проф. А. П. Зограбяна, 2012), магистратуру по специальности "Музыковедение" (у того же проф., 2012) вокально-теоретического факультета ЕГК им. Комитаса. С 2012 года соискатель Института искусств НАН РА (научный руководитель, тот же проф.). В 2010 - 2011 гг. участвовала в концертах молодых композиторов. Принимала участие: в 6-й Международной конференции «Диалог культур» (Гюмри, 2012), в VIII, IX, X научных сессиях молодых искусствоведов (2013 – 2015). Работает: в камерном хоре "Pharos" в качестве певицы (с 2012), в музыкальной школе им. К. Сараджяна (2012-2013) и в художественной школе им. Л. Сарьяна (2012-2018) в качестве преподавателя теоретических предметов, главным редактором газеты «Музыкант» в издательстве ЕГК (2014–2016, с 2018 по сей день), в Армавирском государственном колледже искусств - преподавателем теоретических предметов (с 2018). Организует концерты классической музыки, проводит открытые уроки и мероприятия, посвященные Комитасу и армянскому хорошему искусству. Член Союза журналистов Республики Армения (с 2014). Автор аналитических, научных работ (об армянской музыке, композиторах, музыкантах), обзоров о концертах, публицистических статей, опубликованных в научном международном журнале «Музыкальная Армения», в научных сборниках, в газетах «Музыкант», «Азг» и в других периодических изданиях.

Information about the author: ATOYAN ARMINE VALERIK (b. 1986 in Spitak, Armenia), musicologist, composer, pedagogue, lecturer. In 1995-2002 A. Atoyán has been studying at Spitak Music School, and in 2002-2006 at the Department of Music Theory at the Vanadzor M. Tavrizyan State College of Arts. In 2006-2011 she has been studying at the Komitas YSC, Department of Singing and Music theory, receiving a Bachelor degree in Musicology, and in 2009-2012 she has been studying at the Komitas YSC, Department of Singing and Music theory, receiving a Bachelor degree in Composition (as a second specialty). In 2011-2012 she studied for a Master's Degree in Musicology at the Komitas YSC, Department of Singing and Music theory. In December 2012 A. Atoyán proceeded for postgraduate studies at the Music Department of the Institute of Arts of the NAS of the RA. In 2010-2011 she has been participating in the concerts, organized for the young composers. In 2012 she participated in the "Dialogue of Cultures" VI International Conference and I International Competition for Young Composers in Gyumri, and won the third prize. In 2013-2015 she participated in the VIII, IX, and X Conferences of Young Art Historians. Since 2012 A. Atoyán is a singer Pharos Chamber Choir. In 2012-2013 she has been teaching the theory of music at K. Sarajyan Music School. In 2012-2016 she has been teaching the theory of music at Gh. Saryan Art School. In 2014-2016, 2018 she is working at the YSC Publishing as the Chief Editor of the "Yerazhisht" monthly. Since 2018 A. Atoyán is teaching music theory at the Armavir State College of Arts. A. Atoyán has been the host of various classical music concerts, organizer of open classes and events dedicated to Komitas and to Armenian choir music. In 2014 A. Atoyán became a member of the Union of Journalists of the RA. She is the author of a series of analytical and research works on Armenian music, Armenian composers and music performers as well as concert reviews and numerous articles in "Yerazhshtakan Hayastan" academic journal, in scientific collections, in newspapers "Yerashisht", "Azg", etc.

Резюме

Композитор, музыковед, соискатель ИИ НАН РА, главный редактор ежемесячной газеты «Еражшит» («Музыкант») **Армине Валерьевна Атоян**. - «Вышел в свет сборник «Комитас: немецкие сочинения» Тирана Локмагезяна».

В статье представлена презентация-концерт сборника «Комитас: немецкие сочинения» Тирана Локмагезяна, переведенного на турецкий язык (ранее книга была опубликована в двух вариантах - на армянском и немецком языках). Как известно, в 1896-1899 гг., с целью изучения европейской музыки, Комитас находился в Германии. В 1991 году Тиран Локмагезян расшифровал эти сочинения, хранящиеся в архиве Музея литературы и искусства, и исполнил немецкие песни Комитаса в Гимназии «Геворгян» Эчмиадзина - в зале, где стоит пианино Комитаса. Автор статьи приводит информацию об истории создания сборника, его содержании и презентации, прошедшей в Армении, на которой были представлены оригинальные документы и фотографии, связанные с годами обучения Комитаса в Германии, а также прозвучали песни Комитаса в исполнении Тирана и Цовинар Локмагезянов.

Summary

Composer, Musicologist, Postgraduate Student at the Institute of Arts of the NAS of the RA, Chief Editor of the "Yerazhisht" monthly of the YSC, **Armine Valeri Atoyán** - «"Komitas: German Works" Collection by Tiran Loqmagozyan Has Been Published».

The article describes the Concert-Presentation of the Turkish translation of "Komitas: the German Works", a collection by Tiran Loqmagozyan, previously published in Armenian and in German. As we know, Komitas visited Germany in 1896-1899, for the purpose of studying European music. In 1991, Tiran Loqmagozyan has notated Komitas' works kept in the archives of the Charents Museum of Literature and Art. He then performed a concert of German songs by Komitas in Gevorgyan Theological Seminary in Etchmiadzin, in the hall where Komitas' piano is located. The article presents the history of the collection, its contents, as well as the review of the presentation held in Armenia when original documents and photographs were introduced related to Komitas' years of study in Germany. The book presentation was followed by Komitas' songs recital performed by Tiran and Tsovinar Loqmagozyan.

НАТАЛИЯ НИКОЛАЕВНА САЛНИС

Музыковед, журналист
(Санкт-Петербург, РФ)

Неумолкаемая колокольня (к 150-летию со дня рождения Комитаса)

*Санкт-Петербургский Музыкальный вестник,
N 11 (172), декабрь 2019*

*Он - наша величайшая жертва,
наша самая большая утрата.
Он неумолкаем. Незаменим!*
Паруйр Севак

Гениально одаренный, разносторонний музыкант — композитор, певец, пианист, дирижер, педагог, фольклорист, историк и теоретик музыки, общественный деятель — Комитас заложил основу профессиональной музыки Армении, тот фундамент, на котором строилось творчество армянских композиторов XX века. Но судьба Комитаса, неразрывно связанная с судьбой армянского народа, была трагичной.



Софья Микаелян, Елена Иготти

В 11 лет мальчик был принят в духовную семинарию Геворкян в Эчмиадзине, где получил не только общее, но и музыкальное образование. Продолжив учебу в Берлине, в консерватории и на философском факультете университета, Комитас возвращается на родину и погружается в работу: собирает и издает сборники народных песен, организует хоровые концерты, выступает с лекциями и концертами в разных странах Европы, сочиняет и исполняет свои произведения, занимается с детьми, организует оркестр народных инструментов, приступает к созданию оперы “Ануш”...

Но весна 1915 года перечеркнула все: геноцид, чу-

довищная расправа султанской Турции с населением Западной Армении, уничтожение около двух миллионов армян, изгнание уцелевших со своей земли, — Комитас был свидетелем всего этого, на его глазах зверски убили камнями его друзей, поэтов, писателей... Пережитые потрясения стали причиной тяжелого душевного состояния, и последующие два десятилетия до смерти в 1936 году Комитас провел в клинике для душевнобольных в Париже. Его гроб был перевезен в Ереван и захоронен в Пантеоне деятелей искусств (впоследствии, имени Комитаса).

Вечер, посвященный Комитасу, подготовила и провела Софья Микаелян, музыкант универсальный — композитор, пианистка, хормейстер, педагог. Ее стараниями прозвучала музыкально-литературная композиция, где музыка перемежалась чтением фрагментов из поэмы армянского поэта Паруйра Севака “Неумолкаемая колокольня”.

Интродукция концертной части — “Танцы” для фортепиано в исполнении Софьи Микаелян. Это известнейшие пьесы Комитаса, и мы помним, как играл их Григорий Соколов в Большом зале филармонии несколько лет назад. Монолог для скрипки соло С. Микаелян в прекрасном исполнении Александры Коробкиной — одинокий голос скрипки, тембр, рождающий ассоциации с Чаконой Баха, — воспринимался как голос самого Комитаса, насильственно оторванного от родины.



Контрастные песни Комитаса, исполненные Еленой Иготти, — итог долгой тщательной работы певицы с С. Микаелян не только над текстом, над содержанием каждой песни, но прежде всего — над произношением: Иготти пела по-армянски, сохранив тем самым фонетику стихов, их музыку. Валерий Брюсов писал: “В армянской народной песне все, начиная с языка, свое-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ, Գոհար Կառլենի Շագոյանի 10.1.2020 թ. և ընդունվել է տպագրության՝ 10.1.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 8.1.2020 թ.

образно». Имя русского поэта должно быть благодарно помянуто: в 1916 году он издал со своей вступительной статьей и комментариями антологию «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (в переводах А. Блока, К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Бунина, В. Иванова, В. Ходасевича и др.) Поэтому столь органично включение в программу концерта сочинений современных композиторов – Александра Асламазова («Из армянской лирики». Пять песен в переводах В. Брюсова) и Александра Попова (Три песни на стихи Ованеса Ерзнкаци в переводах В. Брюсова и Н. Румера). Оба цикла исполнил Петр

ношение Григора Нарекаци «Птица» («Авик» — ипостась Святого Духа). Драматической вершиной концерта стало исполнение А. Джавадяном (скрипка) и С. Осколковым младшим (фортепиано) двух песен Комитаса, знакомых каждому армянину с колыбели — «Абрикосовое дерево» (в транскрипции А. Габриеляна) и «Журавль» (в транскрипции С. Асламазяна).

Тихая, но потрясающая кульминация наступила тогда, когда внезапно из бездны времени, из небытия раздался голос самого Комитаса, исполнившего крестьянскую песню. Записанная на пластинку столетие назад песня сразила сердца слушателей красотой и подлинностью... А завершить трагическую эпопею выпало Софии Микаелян, исполнившей песню Комитаса «Гарун а» («Весна») в обработке для фортепиано выпускника Ленинградской консерватории Р. Андриясяна. Цветущий апрель 1915 года, обернувшийся для Армении незаживающей, кровоточащей раной, тысячекратно усилил боль и горечь этой народной песни — реквиема по миллионам загубленных жизней.

На этой высокой ноте должен был завершиться вечер. Но, видно, сам Комитас срежиссировал иной финал: к организаторам концер-



С. Микаелян, М. Ладченко (флейта), М. Фаризян (дудук), Р. Григорян (дудук)

Гайдуков: первый в сопровождении двух кларнетов (С. Сердюков и Г. Саркисянц), второй в авторском фортепианном сопровождении.

Мягкая благородная манера исполнения П. Гайдукова прямо отвечает словам Брюсова об армянской поэзии и музыке: «... скорбь без отчаянья, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности».

Участие детей в концерте стало напоминанием о созданном Комитасом оркестре народных инструментов. Юные исполнители на дудуке Р. Григорян, М. Фаризян, их учитель В. Арутюнян и флейтистка М. Ладченко сыграли две народные песни в обработке Комитаса. В. Арутюнян исполнил на дудуке духовное пес-



П. Гайдуков, А. Коробкина, А. Джавадян, Р. Джавадян, Ю. Саакян, Е. Иготти

та обратились музыканты струнного квартета (Р. Джавадян, А. Джавадян, Е. Ступникова, Ю. Саакян) с предложением исполнить цикл Комитаса «Пьесы на армянские народные темы» в мастерски сделанной транскрипции С. Асламазяна. И когда в зал хлынул этот сверкающий поток, россыпь мелодий — игровых, шуточных, любовных, плясовых, полных изящества, очарования и света — показалось, что в сумеречном осеннем Петербурге «цветным ковром луга легли» и засияло солнце.



Софья Микаелян

Բանալի-բառեր. Շ ը ը ի տ ա ս լ շ ա ռ ղ ա չ ե տ ի ծ ճ ճ ղ յ ա ճ «Պիեսներ հայկական ժողովրդական բնմաներով», Գրիգոր Նարեկացի «Հավիկ», Սոֆյա Միքայելյան:

Ключевые слова: Комитас, дудук, «Пьесы на армянские народные темы», Григор Нарекаци «Авик», Софья Микаелян.
Keywords: Komitas, duduk, «Pieces on Armenian Folk Themes», «Havik» by Grigor Narekatsi, Sophia Mikaelyan.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱԼՆԻՍ ՆԱՍՏԱԼՅԱ ՆԻԿՈԼԱՅԻ (ծ. 23.1.1944 թ. ք. Նովոսիբիրսկ), երաժշտագետ: Ավարտել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (1971 թ.), ասպիրանտուրան (1974 թ., ղեկ.՝ Ա. Ն. Դմիտրիև): Դասավանդել է Ալմա-Աթայի Հանրապետական երաժշտական դպրոցում (1963-1966 թթ.), Լենինգրադի կոնսերվատորիայի Պետրոզավոդսկի մասնաճյուղի դասախոս (1972), 1979-ից՝ ավագ դասախոս: Հեղինակ է խորհրդային երաժշտությանը նվիրված հոդվածների, այդ թվում՝ «Շոստակովիչի երգիծանքի սոցիալական բնույթը» (Երաժշտությունը սոցիալիստական հասարակության մեջ, պրակ 2, Լենինգրադ, 1975 թ.), «Եվ այսօր ողջ են» (//Մուզիկալնայա ժիզն, 1980, N 13), «Էպոսի կերպարները» (Է. Պատլանկոյի «Երգ Հայավաթի մասին», /Ռուսաստանի երաժշտությունը, Պրակ 4, Մ., 1982 թ.), «Ռոմանտների ակտիվությունը, հետաքրքրությունների անսահմանությունը» (//Սովետսկայա մուզիկա, 1982, N 66), «Չայն, ընդհատված կես խոսքից» (Լ. Ս. Գլիկմանի կյանքն ու ստեղծագործությունը, /Ի հիշատակ գոհված կոմպոզիտորների և երաժշտագետների, Մ., 1985 թ.), ակնարկներ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների մասին՝ «Ա. Ն. Դմիտրիև» (Հիշարժան երաժշտական ամսաթվերի և իրադարձությունների տարեգիրք, Մ., 1983), Ն. Ի. Պեյկո, Յու. Ա. Ֆայիկ (նույն տեղում՝ 1985 թ.), Վ. Ի. Կազենին, Նադյա Բուլանժե (նույն տեղում՝ 1986), ինչպես նաև ռադիոյի և հեռուստատեսային հաղորդումների համերգային գրախոսություններ: Վարում է դասախոսություններ:

Сведения об авторе: САЛНИС НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА (род. 23 января 1944 года в Новосибирске), музыковед. Окончила музыковедческий факультет Ленинградской консерватории (1971), там же аспирантуру, рук. А. Н. Дмитриев (1974). Работала: преподавателем Республиканской музыкальной школы в Алма-Ате (1963-1966), преподавателем (с 1972) Петрозаводского филиала Ленинградской консерватории (с 1979 - старший преподаватель). Автор статей, посвященных преимущественно советской музыке, в т. ч. "Социальный характер сатиры Шостаковича" (в сб.: Музыка в социалистическом обществе. Вып. 2. Л., 1975), "И сегодня живые" (МЖ, 1980, N 13), "Образы эпоса" ("Песнь о Гайавате" Э. Патлаенко, в сб.: Музыка России. Вып. 4. - М., 1982), "Активность поисков, широта интересов" (СМ, 1982, N 6), "Голос, срезанный на полуслове" (Жизнь и творчество Л. С. Гликмана, в сб.: Памяти погибших композиторов и музыковедов. М., 1985); очерков о жизни и творчестве композиторов и музыковедов "А. Н. Дмитриев" (в кн.: "Ежегодник памятных музыкальных дат и событий". М., 1983), "Н. И.Пейко", "Ю. А. Фалик" (там же, 1985), "В. И. Казенин", "Надя Буланже" (там же, 1986), а также концертных рецензий радио- и телепередач. Ведет лекторскую работу.

Information about the author: SALNIS NATALYA NIKOLAY (b. 1944 in Novosibirsk). Musicologist. In 1971 she graduated from the Faculty of Musicology at the Leningrad Conservatory and completed postgraduate studies under the supervision of A. N. Dmitriyev in 1974. In 1963-1966 she was teaching music at the Alma-Ata music school. Since 1972 N. Salnis is a pedagogue at the Petrozavodsk Branch of Leningrad Conservatory (since 1979 she is a senior pedagogue). N. Salnis is the author of numerous articles mostly on Soviet Music, namely "Social Nature of Shostakovich's Satire" (Music in the Socialist Society, N 2, Leningrad, 1975), "They are still alive today" (Muzikalnaya Zhizn, 1980, N 13), "Images of the Epic. The Song of Hiawatha by E. Patlayenko" (Music of Russia, N 4, Moscow, 1982), "Tireless Research and Breadth of Interests" (SM, 1982, N 6), "Voice Stopped in the Half-Word. The Life and Work of L. S. Glikman" (In Memoriam of Perished Composers and Musicologists, M., 1985). N. Salnis also has published various essays on the life and the work of composers and musicologists, i.e. "A. N. Dmitriyev", "N. I. Peyko", "Y. A. Falik" (Yearbook of Memorable Dates and Events, M., 1983), "V. I. Kazenin", "Nadya Boulanger" (Ibid., 1986), as well as many reviews on TV and radio concert programs. N. Salnis is an active lecturer.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, լրագրող, դասախոս **Նաստալյա Նիկոլայի Սալնիս**. - «**«Անլռելի զանգակատուն» (Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյակին)**»:

Հանճարեղ Պարույր Սևակից վերցրած խոսուն այս վերնագիրն արդեն հուշում է, որ այն վերաբերում է Մեծն Կոմիտասին, նրա գործունեությանը՝ կոմպոզիտոր, երգիչ, դաշնակահար, բանաստեղծ, տեսարան ու հասարակական գործիչ, ով հայ ազգային երաժշտությունը դրեց դասական հարթության վրա: Ցավալիորեն Հայոց մեծ վշտի գոհ դարձավ նա, անձնապես իր վրա կրելով 1915-ի Հայոց Ցեղասպանության հետևանքները: Հողվածում լուսաբանված է Կոմիտասին նվիրված երեկոն, որը կազմակերպել էր կուպոլիտոր, դաշնակահար, խմբավար և մանկավարժ Սոֆյա Միքայելյանը: Պրոֆեսիոնալների կողքին երեկաների մասնակցությունը համերգին ուրույն գույն էր հաղորդում միջոցառմանը, բացի դրանից հոդվածագիրը հուշում է, որ այն հուշ երեկո էր նաև հիշեցում՝ Կոմիտասի ստեղծած ժողովրդական գործիքների նվագախմբի մասին: Հիշարժան միջոցառման գեղեցիկ ավարտը դարձավ Կոմիտասի «Հայկական ժողովրդական թեմաներով պիեսների» կատարումը:

Summary

Musicologist, Journalist, Lecturer **Natalya Nikolayevna Salnis**. - "**The Unsilenceable Belfry**" (**Towards Komitas' 150th Anniversary**)".

This eloquent title, taken from genius poet Paruyr Sevak, already suggests that it refers to the Great Komitas, and his activities as a composer, singer, pianist, ethnographer, theorist, and public figure, who was able to bring Armenian national music to classical art standards. Unfortunately, he became the victim of the greatest disaster that happened to the Armenian people, having experienced the consequences of the 1915 Armenian Genocide directly on himself. The article is dedicated to the evening in memory of Komitas, organized by composer, pianist, choirmaster, and teacher Sophia Mikaelyan. The joint participation of children and professional musicians in the concert made it a unique event. In addition, the author of the article emphasizes the fact that the concert became also an occasion to remember Komitas' works for the ensemble of folk instruments. The performance of "Pieces on Armenian Folk Themes" by Komitas became a beautiful ending of the memorable event.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում հրատարակվելու նորմերը և պահանջները

ԽՄԲԳ-ՐԱԿԱՆ ԵՎ ՄԱՍՆԱԳ-ԻՏԱԿԱՆ ԷԹ-ԻԿԱ

1. Խմբագրական և մասնագիտական էթիկան վերաբերում է խմբագրական գործարար հարաբերություններին, գլխավոր խմբագրի, ինչպես նաև հեղինակի ձեռագրի պատմական, գիտական արժեքը գնահատելու կանոններին, գրագողության հայտնաբերման մեթոդներին, որոնք կարգավորվում են համապատասխան էթիկայի չափանիշները:

2. Խմբագրության աշխատակիցների հետ հեղինակի փոխհարաբերությունների էթիկական չափանիշները

Յուրաքանչյուր խմբագիր պետք է՝

- հեղինակին վերաբերվի հարգանքով՝ խոսելով նրա հետ բացառապես բարյացակամ տոնով, նամակագրության կամ գրավոր տեքստերում օգտագործելով, բարեգուսպ, բարեկիրք արտահայտություններ.
- ձեռագրի բովանդակային կողմը դիտարկելիս, չպետք է սահմանափակվի քննադատական դիտողություններով, ներթափանցելով հեղինակի գաղափարների և իմանալով նրա մտադրությունը, միասին և նրա համաձայնությամբ պետք է ձևակերպվեն առանձին արտահայտություններ, ձևակերպումներ, վավերացումներ, փաստեր և հայտարարություններ.
- խմբագրի մեկնաբանությունների հետ հեղինակի անհամաձայնության դեպքում, ոչ թե հոչակի սեփական կարծիքը, այլ հեղինակին խելամուտ փաստարկներ բերելով, փորձի ապացուցել բերված մեկնաբանությունների ճշմարտացիությունը:

1. 2 Հեղինակի աշխատանքի գաղտնիությունը

Չի թույլատրվում՝

- նյութի հրատարակման նախապատրաստության մասին որևէ մեկին տեղեկացնել առանց հեղինակի համաձայնության
- որևէ մեկին տեղեկացնել բացի հեղինակից, բացասական կարծիքի կամ գրախոսության բովանդակության մասին
- հեղինակի նամակագրության բովանդակությունը բացահայտել:

Բոլոր նյութերը պետք է ուղարկվեն խմբագրական էլ.փոստին՝ YerazhshtakanHayastan@gmail.com կամ MusicalArmenia@gmail.com 0001, Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2, 103 սենյակ.

Յուրաքանչյուր էջի վրա հեղինակի (ների) ստորագրությամբ:

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«Երաժշտական Հայաստան» միջազգային գիտական ամսագրում ներկայացվող հոդվածների

1. Հրատարակման ընդհանուր պահանջները

«Երաժշտական Հայաստան» գիտական միջազգային ամսագրում տպագրվող հոդվածներն ընդգրկում են 070 100 «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության ուսումնասիրությունների բոլոր բնագավառները, ինչպես նաև միջդիսցիպլինար մասնագիտացումներ, իհարկե երաժշտության հետ առնչված:

Մույն պահանջները սահմանվում են ՀՀ ԲՈԿ որոշումների, «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգով, ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգով:

Հրատարակչությունում տեքստի առանձնացման համար օգտագործվում են շեղատառը (italic), ընդգծումը (underline) և թավատառը՝ չեն թույլատրվում: Յրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում տառերը անջատելով (space) օգտագործումը:

Հայերեն տեքստերն ընդունվում են KDVin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm մնամատիպ տառատեսակներով, միայն ոչ Unicode:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ (), իսկ մեջբերման դեպքում [] ներսում տվորական (): Չակերտների նշանի համար < >:

Ռուսերեն հոդվածներում. մեջբերումը՝ չակերտներ «», իսկ մեջբերման ներսում «>»:

Ռուսերենում անջատման գիծ “тире” նշանի համար օգտագործվում են [Ct+Alt+միմուս] ստեղծների կոմբինացիա; “կարճ” անջատման գիծ “дефис” նշանի համար՝ [Ct+միմուս]-- կոմբինացիան:

Ստեղծագործությունների անվանումները գրվում են սովորական տառատեսակով, մեծատառով (եթե ծրագրային է և չակերտներում), եթե անվանումը և ժանրը համընկնում է նույնպես: Ժանրերի անվանումները փոքրատառով: Միմֆոնիաների, կոմցերաների, սոնատների հերթական համարները գրվում են արաբական թվերով գծիկով և վերջածանցով (օրինակ՝ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ տառերով:

Ստեղծագործության **op.** նշելիս չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (դաշնամուրի **C-dur** 2-րդ Կոնցերտ **op.29**):

Տոնայնությունը գրվում է լատիներեն, սովորական տառատեսակով Times New Roman (**C-dur; g-moll**), հնչյունների անվանումները լատիներեն տառերով, շեղատառով (**h, G**).

Թվականները նշվում են արաբական թվերով և վերջածանցը կամ թվականը և կետ (օրինակ՝ 1998-ին կամ 1998 թ.), տասնամյակները՝ արաբական (90-ականներին), դարերը և հազարամյակները՝ հռոմեական (XX դար, II հազարամյակ),

Չի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն “X”, “Y”, “Ш”, “П” տառերի օգտագործումը:

Տեքստում գրվում է մատենագիտական ցուցակի տվյալ աղբյուրի հերթական համարը, մատենագիտական ցուցակը տեղադրվում է հոդվածի վերջում այբբենական կամ հերթական կարգով, սկզբից տրվում է մայրենի լեզվով գրված հրատարակումները:

Տվյալներն անջատվում են ստորակետով՝ հայերենում, կետ և ստորակետով՝ ռուսերենում և այլ լեզուներում:

Գրականությունն արձանագրել հետևյալ հաջորդականությամբ՝ հեղինակը (ազգանվան, անվան և հայրանվան սկզբնատառերը), աշխատության անվանումը, հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը:

Ժողովածուի դեպքում՝ հեղինակի տվյալները, հոդվածի անվանումը, Ժողովածուի պայմանական նշանը / ամսագրի և թերթի դեպքում՝ երկու գծիկ // անվանումը տարբերակը, ժողովածուի դեպքում /վերնագիրը, փակագծերում՝ կազմողը (կազմող ...), , հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը և տվյալ հոդվածի էջերը:

Գրականության վկայակոչումը տեքստում տրվում է սկզբնաղբյուրի համարը, օգտագործած էջը կամ էջերը փոքրատառով (12. էջ 71-72 կամ 12. էջ 5) մատենագիտական ցուցակում ցույց տվող թվերի օգնությամբ կլոր փակագծերում, հայերենում միջակետով տարանջատել ռուսերենում կետով (12. C. 71-72) և այլ լեզուներով կետով և գլխատառերով, օրինակ անգլերենում (12. P. 71-72):

Նոտային օրինակները և պատկերագրողները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpg (grayscale – 300 dpi, bitmap – 600 dpi):

Հոդվածի ներսում նույնպես օրինակի և պատկերագրողման վկայակոչումը տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ.

(Օրինակ 1)

(Պատկերագրողում 3)

Ձեռագիրը պետք է համապատասխանի հոդվածների ձևավորման պայմաններին:

2. Տեխնիկական պահանջները

Ամսագրում ընդունվում են.

- հոդվածի սկզբում գրվում է վերնագիրը (գլխատառերով),
- հաջորդ տողում՝ հեղինակի անուն, հայրանուն, ազգանունը (գլխատառերով), նաև անգլերեն տառադարձությամբ,
- հեղինակները պետք է ներկայացնեն.
 - ա. իրենց գիտական աստիճանն ու կոչումը, աշխատանքի վայրը (յրիվ անվանումը և տեղը), պաշտոնը, հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստի անվանումը (հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստի անվանումը տպագրվում է),
 - բ. հակիրճ ինքնակենսագրությունը (մինչև 1000 նիշ) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, որը պետք է հրատարակվի,
 - գ. հանգուցային կամ բանալի բառերը հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով,
 - դ. հոդվածները կարող են ներկայացվել բնագրերով՝ հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն կամ եվրոպական որևէ լեզվով. դրանք պետք է ունենան մյուս երկու լեզուներով ամփոփումներ (մինչև՝ 600 նիշ հայերեն և ռուսերեն, 1000 նիշ անգլերեն լեզվով):
- հոդվածները և աղբյուրները ներդրվում են էլ-փոստով (մեկ ֆայլով նույնպես և պատկերները յուրաքանչյուրն առանձին ֆայլով (ֆայլի անունը բաղկացած է հեղինակի անուն-ազգանունից և պատկերների համարների անվանումից) կամ էլեկտրոնային կրիչներով, ֆայլի անունը հանդիսանում է հեղինակի անուն ազգանունը.
- Ա4 ֆորմատով,
- տեքստը տպված Ա4 թղթով, հանձնելով առանձին ֆայլով .doc
- տեքստը հավաքած առանց Tab ստեղծն օգտագործելու և նոր պարբերությամբ,
- տեքստի լուսանցքները. վերև 2.5 սմ, ներքև 2.5 սմ, աջ՝ 1.5 սմ, ձախ՝ 3 սմ, հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն,
- հիմնական տեքստով, տառաչափը՝ 12,

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում հրատարակվելու նորմերը և պահանջները

- միջտողայինը՝ 1.5,
 - նկարները՝ մինչև 12.5սմ,
 - նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև սպիտակ,
 - ծավալուն հոդվածները կարող են ընդունվել խմբագրական խորհրդի որոշմամբ,
 - տողատակը՝ տեքստի էջում աստղանիշով, առանց ավտոմատ հրահանգի, ամմիջապես* հետո հաջորդ տողում՝ 10 տառաչափով:
 - աղբյուրի հեղինակը, վերնագիրը, հատորը, փակագծում՝ կազմող կամ խմբագիրը, հրատարակության տեղը, հրատարակությունը, տարեթիվը (մասնովի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
 - ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
 - հոդվածների ծավալը 0.5-1.0 մամուլ (20000-40000 նիշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակերի,
- հղումները ներկայացվելով տառադարձությամբ ռուսերենը տե՛ս՝ համապատասխան պահանջներում ստորև տե՛ս՝ հղումների հայրենի տառադարձությունը.
- | | | | | | | | | | |
|-------|--------|--------|--------|---------|--------|--------|-------|--------|--------|
| ա - a | ե - e | թ - th | յ - kh | ձ - dz | յ - ey | չ - ch | u - s | g - tz | p - q |
| p - b | զ - z | ժ - zh | ծ - ts | ղ - gh | ն - n | պ - p | վ - v | ու - u | և - ev |
| գ - g | է - ej | ի - i | կ - k | ճ - dch | շ - sh | ջ - j | տ - t | ւ - w | օ - o |
| դ - d | ը - ‘ | լ - l | հ - h | մ - m | ն - vo | ր - r’ | ր - r | փ - ph | ֆ - f |
- հոդվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնացնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալն ավելացնել:

3. Հոդվածներում ամփոփումների պահանջները

- Ամփոփման գրեթե անհրաժեշտ է համապատասխան բնագավառի ազատ է, որտեղ պետք է արտահայտվի ներքինիչալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.
- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորույթը,
 - հիմնախնդրի արդիականությունը,
 - ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը,
 - նրա հետաքննարկը (արդիականությունը և նշանակությունը դիտարկվող ժամանակաշրջանում),
 - հիմնախնդրի շարադրման մակարդակը (ոչ ակնհայտ լուծումները, տեսական փնտրությունների անհրաժեշտությունը, գործնականում դժվարությունների հաղթահարում),
 - հեղինակի դրույթների և եզրահանգումների համապատասխանությունը կամ անհամապատասխանությունը դիտարկվող աշխատանքի տվյալ բնագավառում գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական շարադրանքում,
 - դիտարկվող հիմնախնդրի առաջարկվող հեղինակային լուծումները,
 - աշխատանքի գնահատականը լեզվի, տրամաբանության, նյութի շարադրման, հիմնավորման, ընդհանրացումների և եզրահանգման տեսանկյուններից:

4. Հոդվածը քննելու և հրատարակելու կարգը

- Հոդվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հոդվածի հրապարակման թույլտվության մատչելի պայմաններում որոշման դեպքում ամբիոնների երաշխավորմամբ համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտատեղիների արդյունքներում (ամբիոնի նիստ քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս՝ 1-ին՝ գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետ, 2-րդ՝ համապատասխան ամբիոնի պրոֆեսոր, կամ դոցենտ) գրախոսության համար:
- Գրախոսը որոշում է հոդվածի հրապարակման նպատակահարմարությունը, հնարավոր է նյութի լրացուցիչ մշակումից և խմբագրումից հետո: Էական փոփոխությունների անհրաժեշտության դեպքում հոդվածը հեղինակային լրացուցիչ մշակումից հետո կրկին ուղարկվում է գրախոսության մույն մասնագետին: Արվեստագիտության թեկնածուների, դոկտորների հոդվածները երաշխավորում են «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամների որևէ մեկի կողմից:
- Գրախոսությունները պահվում են խմբագրությունում և ըստ ՀՀ ԲՈԿԻ պահանջի ներկայացվում:
- Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. նեոագրերը չեն վերադարձվում:

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ "МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ" (ПАМЯТКА ДЛЯ АВТОРОВ)

- Журнал "Музыкальная Армения" принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания. Проблематика научных статей, публикуемых в журнале "Музыкальная Армения", охватывает все области исследования, относящиеся к специальности музыкальное искусство. Объем текста статьи - 0,5-1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций - не более 10. В связи со спецификой материала статьи возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных (по согласованию).
- Статьи большого объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии. Авторам необходимо также предоставить:
- 1) краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, учебного звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации;
 - 2) краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
 - 3) перевод названия статьи на английский язык;
 - 4) ключевые слова на русском и английском языках;
 - 5) краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке). Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.
- Текст статьи и все сопровождающие публикацию текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).
- Текст предоставляется в электронном виде на диске с приложением распечатки, которая точно соответствует электронной версии. В электронной версии каждая статья дается отдельным файлом. Файлы пронумерованы в соответствии с порядком следования статей в сборнике.
- ПРОГРАММА НАБОРА: Word for Windows (файлы: doc).
- ШРИФТ: RusAria.
- КЕГЛЬ: в основном тексте - 12, в сносках - 8.
- МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ: в основном тексте и в сносках - полutorный.
- СНОСКИ (включают как примечания, так и библиографические ссылки): постраничные, ставятся с использованием функции "сноска" в программе Word.
- НУМЕРАЦИЯ СНОСОК: сквозная в пределах отдельной статьи.
- ЗНАК СНОСКИ: арабская цифра с верхним регистром.
- МЕСТО УСТАНОВКИ ЗНАКА СНОСКИ: перед запятой или точкой, но после вопросительного, восклицательного знаков и многоточия.
- АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см, но не с помощью таблицы или пробелов (Формат - Абзац - Первая строка - Отступ); интервал между абзацами обычный.
- ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ: курсив.
- КАВЫЧКИ: так называемые типографские: «», кавычки внутри цитат: "".
- ЦИТАТЫ: даются обычным шрифтом (не курсивом), в кавычках.
- НАЗВАНИЯ. Оригинальные названия музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п. - как русские, так и иноязычные - везде даются обычным шрифтом, с прописной буквы, в кавычках. Жанровые названия - без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами (не

цифрой). Обозначения опусов не отделяются от названия запятой. Например: Прелюдия h-moll, op. 7 № 2, Второй фортепианный концерт op. 29. ИНИЦИАЛЫ: даются полностью (двойные у русских персон, одинарные или двойные у иностранцев) и через неразрывные пробелы (комбинация клавиш Ctrl+Shift+пробел): С. В. Рахманинов, И. Гайдн.

ТОНАЛЬНОСТИ записываются по-латыни: *C-dur, g-moll*.

НАЗВАНИЯ ЗВУКОВ записываются латинскими буквами и выделяются курсивом: *h, F, a²*.

ДАТЫ обозначаются цифрами: века - римскими, годы и десятилетия - арабскими. Использование русских букв "X", "У", "Ш", "П" в написании римских цифр, буквы "О" вместо цифры "ноль" не допускается. Слова "год(ы)", "век(а)" пишутся без сокращений.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ пишутся на языке оригинала: *staccato, rubato, diminuendo*.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ. Каждый нотный пример предоставляется на диске отдельным файлом в двух видах: в формате tif с разрешением 600 точек на дюйм (при размере на весь формат - шириной 11 см) и в формате тиз (нотный набор в программе Finale). В виде распечатки примеры предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи нотные примеры не вставляются: в тексте дается ссылка на номер нотного примера, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске. Нумерация нотных примеров внутри статьи сквозная.

Помимо нотного набора, необходимо также представить сканированные оригиналы нотных текстов, с которых делался набор.

ИЛЛЮСТРАЦИИ. Предоставляются на диске отдельными файлами в формате tif черно-белые - с разрешением 600 точек на дюйм, цветные - с разрешением не менее 300 точек на дюйм (при сканировании: сканирование осуществляется в размере оригинала - 100%). В виде распечатки иллюстрации предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи иллюстрации не вставляются: в тексте дается ссылка на номер иллюстрации, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске.

СЫЛКИ НА ЦИТАТЫ: Фамилия автора дается курсивом. При первом упоминании приводится полное библиографическое описание источника (см. Приложение 1). При повторном упоминании указывается только имя автора, название работы и цитируемая страница. Если ссылки на один и тот же источник даются подряд, то оформлять их следует так: Там же. С. 30. Если цитируемое издание иноязычное, то: *Ibid*. P. 79.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ ПРИМЕЧАНИЙ ЛАТИНСКИМИ БУКВАМИ

a-a	г-g	ë-eo	и-i	л-l	о-o	с-s	ф-f	ч- ch	ь- ⁴	э-ej
б-b	д-d	ж-zh	й-j	м-m	п-p	т-t	х-kh	ш-sh	ы-y	ю-yu
в-v	е-e	з-z	к-k	н-n	р-r	у-u	ц-tz	щ-shch	ъ- ⁴⁴	я-ya

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОБРАЗЦЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ

Авторская монография	<i>Покровский Б. А.</i> , Моя жизнь - опера., М.: Музыка., 2000., - 200 с. <i>Pokrovskij B. A.</i> , <i>Moja žizn' - opera.</i> , М.: Muzyka., 2000., -200s.
Издание в нескольких томах	Переписка М. А. Балакирева со В. В. Стасовым., Т. 1., М.: Советский композитор., 1935. <i>Perepiska M. A. Balakireva s V. V. Stasovym.</i> , Т. 1., М.: <i>Sovetskij kompozitor.</i> , 1935.
Сборник	/Воспитание музыкального слуха., Вып. 4 (сост. Л. Н. Логинова), М.: Музыка., 1999. / <i>Vospitanie muzykal'nogo slukha.</i> , Выр.4 (sost. L. N. Loginova), М.: Muzyka., 1999.
Статья из сборника	<i>Петров Н. А.</i> , <i>О моем Учителе</i> (воспоминания о Я. И. Заке), //Профессора исполнительских классов Московской консерватории., Вып. 1 (ред.-сост. А. М. Меркулов), М.: Музыка., 2000.
Статья из периодического издания	<i>Копен В. Дж.</i> , Легенда и правда о джазе., //Советская музыка., 1955 № 2. <i>Kopen V. Dj.</i> , <i>Legenda i pravda o djaze.</i> , //Sovetskaya muzyka., 1955 № 2.
Статья из энциклопедии	<i>Орелович А. А.</i> , Оперетта., Музыкальный энциклопедический словарь (гл. ред. Ю. В. Келдыш), М.: Музыка., 1991.
Диссертация	<i>Польдева Е. Г.</i> , Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках "новой музыки": дис. ... канд. иск. СПб., 1993.
Автореферат	<i>Польдева Е. Г.</i> Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках "новой музыки": автореф. дис. ... канд. иск., М., 1993.
Иностранное издание	<i>Perle J</i> <i>Serial composition and atonality</i> , Berkeley., 1977. P. 232.
Архивный источник	ОР РНБ. Ф. 416. Оп. 1. Д. 26. Ед. хр. 14. Л. 1.
Электронный ресурс	Российская книжная палата: сайт. URL: http://www.bookchambe.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТАБЛИЦА НЕКОТОРЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Сокращаемые слова и словосочетания	Сокращения	Сокращаемые слова и словосочетания	Сокращения
до нашей эры	до н. э.	номер, номера	№ (Vol., Н. -в иностранном изд.)
и так далее	и т. д.	страница, страницы	с. (не стр. !)
и тому подобное смотри	и т. п. см.	столбец, столбцы	стб.
сравни	ср.	цифра, цифры	Ц.
прочие (ее)	пр.	такт, такты	т.
другие (ое)	др.	опус	op.
		доктор	д-р

ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԾՆՆԳՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿԻՆ ԿՈՍՊՈԶԻՏՈՐՍՏՐԱԿՆԵՐ ԿՐՎԵՍ, ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊՐՏՊԵՐՆԵՐԸ, ՄԱՆԱԿՎԱԿՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿՐԹՈՒԹՅՈՒՆ, ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ, ՄԻՋՁԳՎԱԿՆԵՐ ՆՍԿԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՈՄՍԻՏԱՍԻ 150-ԼԵՏԻՈ ՍՈ ԴՆՅԱ ՐՈՋԵՆԴՆԱԿԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿՈՄՍԻՏԱՍԻ ԿՐԵՄՈՒՆԸ, ՄԻՋՁԳՎԱԿՆԵՐ ՆՍԿԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՈՄՍԻՏԱՍԻ 150-ԼԵՏԻՈ ՍՈ ԴՆՅԱ ՐՈՋԵՆԴՆԱԿԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԿՐԵՄՈՒՆԸ, ՄԻՋՁԳՎԱԿՆԵՐ ՆՍԿԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գաղանմուրային արվեստ
Фортепианное искусство
Piano Art

Եկեղեցական երաժշտություն
Церковная музыка
Cathedral Music

Գաղանմուրային արվեստ
Фортепианное искусство
Piano Art

Բալետային արվեստ
Балетное искусство
Ballet Art

Գրախոսություն
Рецензия
Review

Միջազգային կապեր
Международные связи
International connections

ГЕОДАКЯН Г. Ш. (1926-2015) Судьба наследия Комитаса..... 1, 82
ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ Գ. Շ. (1926-2015) Կոմիտասի ժառանգության ճակատագիրը
GYODAKYAN G. SH. (1926-2015) The Destiny of Komitas' Heritage
ԽՆՉԱՏՐՅԱՆ Մ. Մ. Հովհաննես Թումանյան-Կոմիտաս. անձնական եվ ստեղծագործական անչություններ..... 4
ХАЧАТРЯН М. М. Ованес Туманян—Комитас: личные и творческие связи
KHACHATRYAN M. M. Hovhannes Tumanyan and Komitas: Personal and Creative Contacts
ԱԲՐԱՄՅԱՆ Բ. Ա. Կոմիտաս վարդապետի ինքնակարը նամակներում 11
АБРАМЯН Б. А. Автопортрет Комитаса в эпистолярном наследии
АВРАHAMIAN B. A. Self-portrait of Komitas in His Epistolary Heritage
ՓՍԵՍՅԱՆ Ա. Ա. Կոմիտասի բանաստեղծությունները և Վահան Արծրունի
«Կոմիտաս. տասը հայտնություն» շարքը 16
ПАШАЯН А. А. Стихотворения Комитаса и цикл “Комитас: Десять откровений”
Ваана Арцруни
PASHAYAN A. A. Komitas' Poetry and “Komitas. Ten Revelations” by Vahan Artsruni
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Ա. Մ. Լույսի ու հավերժի անվերջանալի ճանապարհ 21
КИРАКОСЯН А. М. Бесконечный путь света и вечности
KIRAKOSYAN A. M. The endless road of the light and eternity
ԱԹՆԱՍՅԱՆ Ն. Ռ. Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերը Կոմիտաս Վարդապետի
ստեղծագործության համատեքստում..... 25
АТАНАСЯН Н. Р. Армянские городские народные песни в творчестве Комитаса архимандрита
АТАNASYAN N. R. Armenian Urban Folk Songs in Archimandrite Komitas Works
ԱՆՏՈՆՅԱՆ Լ. Ս. Բնաշարի բանահյուսական գույները. Կոմիտաս – Դանիել Վարուժան 30
АНТОНЯН Л. С. Фольклорные краски природы. Комитас - Даниэль Варужан
ANTONYAN L. S. Folklore Colours of nature. Komitas-Daniel Varuzhan
ՀԱՐՅՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մ. Զ. Կոմիտասի երգչական տասը պատվիրանները՝ ուղղված երգչին..... 39
АРУТЮНЯН М. З. Десять заповедей Комитаса вокалисту
HARYTYUNYAN M. Z. Komitas' Ten Commandments about Singing Addressed to the Singer
ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Ն. Զ. Հայ կոմպոզիտորների պատմական ճակատագրերը..... 43
АВЕТИСЯН Н. З. Исторические судьбы армянских композиторов
AVETISYAN N. Z. Armenian composers historical destinies
ԳՆՆԵՆԵՆԵՐԱՅԻՆԻ (Գ. Ա. ԳՆՆԵՆԵՆԵՆԻ) Կոմիտասը՝ նորարար 48
ДАНИЕЛ ЕРАЖИШТ (Г. А. ДАНИЕЛЯН) Комитас - новатор
DANIEL YERAZHISHT (G. A. DANIELYAN) Komitas as an Innovator
ԱՎԱՆԵՍՍՅԱՆ Ա. Յ. ՈՆ ԹԵ ՄՍԻԿԱԼ ԻՐԵՏԱԿԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ (Komitas' Songs Arranged for the Piano by Villy Sargsyan)..... 52
ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Ա. Յ. Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության մասին (Կոմիտասի երգերը՝
Վիլլի Սարգսյանի դաշնամուրային փոխադրումներում)
АВАНЕСОВ А. Ю. О музыкальном наследии Комитаса (песни Комитаса в фортепианном
переложении Вилли Саргсяна)
ԲԱԳԴԱՏԱՐՅԱՆ Ա. Օ. Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու Գիշերային ժամերգության
երաժշտական բաղադրիչի անլույսը..... 59
БАГДАСАРЯН А. О. О некоторых музыкальных аспектах Ночной Службы
Армянской Апостольской Святой Церкви
BAGHADASARYAN A. H. The Musical Component of the Night Office of
the Armenian Apostolic Holy Church
ՏԱՐԿԻՍԻԱՆ Ա. Վ. Դու երգերը “Պեսնի Բե՝ Սլով” Կոմիտաս..... 73
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Ա. Վ. Կոմիտասի դաշնամուրային երկու «Երգ առանց խոսքի»
SARGSYAN A. V. Two “Songs Without Words” for Piano by Komitas
ՏԱՐԳՍԻԱՆ Ն. Գ. Խորեոգրաֆիկական ինտերպրետացիա մուսիկալական չափերի և
փոխադրումների..... 76
САРГСЯН Н. Г. Хореографическая интерпретация музыкальных жанров и форм в
постановках Максима Мартиросяна
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Ն. Գ. Երաժշտական ժանրերի և ձևերի խորեոգրաֆիկ մեկնաբանությունը
Մարիոն Մարտիրոսյանի բեմադրություններում
SARGSYAN N. G. Choreographic Interpretation of Music Genres and Forms in
Maxim Martirosyan's Staging
ԱԹՈՅԱՆ Ա. Վ. Տիրան Լոգմագյոզյանի կազմած «Կոմիտասի. Գերմանական երկեր» ժողովածուն 86
АТОЯН А. В. Вышел в свет сборник “Комитас: немецкие сочинения” Тирана Лоқмагязяна
АТОYAN A. V. “Komitas: German Works” Collection by Tiran Loqmagyozyan Has Been Published
ՏԱՆԻՍ Ն. Ն. “Նեմոլկայա Կոկոլոնյա” (կ 150-լետիո սո ԴՆՅԱ ՐՈՋԵՆԴՆԱԿԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ)..... 90
ՍԱՆԻՍ Ն. Ն. «Անլույսի զանգվատուն» (Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյակին)
SALNIS N. N. “The Unsilenceable Belfry”(Towards Komitas' 150th Anniversary)
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում հրատարակվելու նորմերը և պահանջները..... 93
Правила и требования публикации научных статей в журнале “Музыкальная Армения”
Terms and conditions of the journal “Musical Armenia”